

802
NOR

JEAN-CHARLES MORETTI

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ
ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Μετάφραση
ΕΛΕΝΗ ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Επιμέλεια
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ

Περιεχόμενα

Το παρόν έργο πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις της ελληνικής νομοθεσίας (Ν. 2121/1993, όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα) και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως η άνευ γραπτής αδείας του εκδότη κατά οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (ηλεκτρονικό, μηχανικό ή άλλο) αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση ή δανεισμός, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση στο κοινό σε οποιαδήποτε μορφή και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

Εκδόσεις Πατάκη – Θεωρητικές Επιστήμες/Ιστορία

Σειρά: Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου

Διεύθυνση σειράς: Νίκος Μπιργκάλης

Jean-Charles Moretti, *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*

Τίτλος πρωτοτύπου: *Théâtre et société dans la Grèce antique*

Μετάφραση: Ελένη Δημητριοπούλου

Επιμέλεια: Κωνσταντίνος Μπούρας

Διορθώσεις: Αντωνία Κιλεσοπούλου

Σελιδοποίηση, φιλμ: Παναγιώτης Καπένης

Μοντάζ: Παναγιώτης Σαράτης

Μακέτα εξωφύλλου: Βασιλική Καρμύρη

Copyright © Librairie Générale Française, 2001

Copyright © για την ελληνική γλώσσα Σ. Πατάκης Α.Ε. (Εκδόσεις Πατάκη), 2003

Πρώτη έκδοση στη γαλλική γλώσσα από τις εκδόσεις Librairie Générale Française, Παρίσι, 2001

Πρώτη έκδοση στην ελληνική γλώσσα από τις Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, Ιούνιος 2004

Η παρούσα είναι η δεύτερη εκτύπωση, Οκτώβριος 2007

ΚΕΤ 3798 ΚΕΠ 1200/07

ISBN 978-960-16-1205-8



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

ΒΛΑΠΤΕΣΙΟΥ 14, 106 80 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.36.50.000 - ΦΑΞ: 210.36.50.069

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΕΜΜΕΛΕΝΑΚΗ 16, 106 78 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.38.31.078

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΝΕΑ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΥ 122, 563 34 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,

ΤΗΛ.: 210.816.5151 - 210.816.115 - ΦΑΞ: 210.816.515

Web site: <http://www.patakis.gr> • e-mail: info@patakis.gr - sales@patakis.gr

Εισαγωγή	11
Αρχαίο ελληνικό θέατρο και σύγχρονο θέατρο	11
Τα αρχαία κείμενα	12
Τα αρχαιολογικά κατάλοιπα	15
Η ιστορία της έρευνας	17
Σχέδιο και όρια της μελέτης	20
Σημείωση του συγγραφέα	21

ΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ

Το πρόγραμμα των μουσικών αγώνων	25
Η γένεση των μουσικών αγώνων και του θεάτρου	26
Οι ραψωδοί	29
Οι επικοί ποιητές και οι ποιητές προσοδίων και παρωδιών	31
Οι συγγραφείς εγκωμίων σε ποίηση και σε πρόζα	32
Κιθαριστές και κιθαρωδοί	34
Αυλητές και αυλωδοί	36
Οι διθύραμβοι	38
Το δράμα: γενικά	40
Οι τραγωδίες	41
Το σατυρικό δράμα	45
Οι κωμωδίες	46
Οι μουσικοί αγώνες	50
Το πρόγραμμα των αγώνων	50
Οι πρώτοι μεγάλοι αγώνες	51
Ο πολλαπλασιασμός των αγώνων στην ελληνιστική εποχή	54
Οι αγώνες στους ρωμαϊκούς χρόνους	56
Οι αγώνες στην πύλη των Αθηνών: γενικά	59
Τα Παναθηναία	61

Τα κατ' αγρούς Διονύσια	65
Τα Λήναια	66
Τα Ανθεστήρια	67
Τα εν άστει Διονύσια	68
Τα Θαργύλια	73
Τα Ολύμπια, τα Αντινόεια και τα Αδριάνεια	74
Οι αγώνες σε ένα ιερό: η περίπτωση της Δήλου	75
Οι αγώνες σε μια περιοχή: οι Κυκλάδες	76
Η χρήση των θεάτρων εκτός των αγώνων	82
Τα σκηνικά θεάματα: γενικά	82
Οι μίμοι	84
Οι παντόμιμοι	87
Τα θεάματα της αρένας	88
Οι μονομαχίες	91
Οι θηριομαχίες	94
Τα θεάματα στο νερό	95
Οι πολιτικές συγκεντρώσεις	96
Οι δικαστικές συγκεντρώσεις	98

ΤΑ ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑΤΑ ΚΑΙ Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

Το θέατρο κατά την κλασική εποχή	101
Τα πρώτα οικοδομήματα	101
Τα θέατρα της Αθήνας	102
Τα θέατρα της Αττικής: Θορικός, Ιχάριον, Ευώνυμον, Ραμνούς	105
Τα θέατρα έξω από την Αττική: Χαιρώνεια, Κόρινθος, Άργος, Ισθμία	111
Τα χαρακτηριστικά των κλασικών θεάτρων	114
Τα σκηνικά	114
Τα μηχανήματα	116
Το κοστούμι στην τραγωδία και στο σατυρικό δράμα	118
Το κοστούμι στην κωμωδία	124
Η σκηνοθεσία	129
Το θέατρο στην ελληνιστική εποχή	132
Το νέο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα	132
Το θέατρο της Επιδαύρου	136
Το θέατρο της Δήλου	138
Οι διάφοροι τύποι θεάτρων και η διάδοσή τους στην Ελλάδα	141
Τα σκηνικά και τα μηχανήματα	147
Τα κοστούμια	149
Η σκηνοθεσία	151
Τα θέατρα της Σικελίας, της Μεγάλης Ελλάδας και της Μικράς Ασίας	153

Το θέατρο στους ρωμαϊκούς χρόνους	156
Τα πρότυπα του θεάτρου των ρωμαϊκών χρόνων	156
Τα νέα οικοδομήματα	159
Τα θέατρα που υπέστησαν μετατροπές	163
Οι ορχήστρες που μετατράπηκαν σε αρένες	166
Οι ορχήστρες που μετατράπηκαν σε κολυμβητήρια	167
Ο διάκοσμος	169
Τα κοστούμια	172
Η σκηνοθεσία	174

ΔΙΟΡΓΑΝΩΤΕΣ, ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΕΣ

Οι διοργανωτές: το τίμημα της δόξας	179
Η κατασκευή των θεάτρων	179
Η διοργάνωση των αγώνων	182
Χορηγοί και αγωνοθέτες	185
Οι επαγγελματίες χοροδιδάσκαλοι	188
Η διαχείριση των θεάτρων	190
Οι τιμές για τους διοργανωτές και η διαίωνιση της νίκης	193
Η διοργάνωση και τα αναμνηστικά μνημεία των μονομαχιών	201
Οι καλλιτέχνες: ποιητές και ερμηνευτές	203
Οι ποιητές	203
Οι υποκριτές	207
Οι μουσικοί	210
Τα Κοινά των καλλιτεχνών: γενικά	215
Το Κοινό των διονυσιακών τεχνιτών της Αθήνας	216
Το Κοινό του Ισθμού και της Νεμέας	218
Το αυτοκρατορικό Κοινό	219
Οι αποδοχές των καλλιτεχνών	221
Οι τιμές και τα προνόμια που παραχωρούνταν στους καλλιτέχνες	224
Οι καλλιτέχνες και η πολιτική	227
Θηριομάχοι και μονομάχοι	229
Οι θεατές: ενθουσιασμός και κριτική	231
Η σύνθεση του κοινού και η διευθέτησή του στα εδώλια	231
Οι αντιδράσεις των θεατών	234
Το θέατρο και οι φιλόσοφοι	237
Μια θεατροποιημένη κοινωνία	240
Τα θεάματα και οι εικαστικές τέχνες	244

ΕΠΙΛΟΓΟΣ	250
---------------------------	------------

Χρονολόγιο	254
-----------------------------	------------

Γλωσσάριο	257
Συντομογραφίες	260
Βιβλιογραφία	261
Κατάλογος εικόνων	268
Προέλευση των εικόνων	270
Ευρετήριο	271

Εισαγωγή

Αρχαίο ελληνικό θέατρο και σύγχρονο θέατρο

Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΔΥΤΙΚΟΣ πολιτισμός μας οφείλει στους αρχαίους Έλληνες τον όρο που χρησιμοποιεί για να δηλώσει το θέατρο: από το αρχαίο ελληνικό θέατρον, που διατηρήθηκε στα νέα ελληνικά, προήλθε το théâtre της γαλλικής, το teatro της ιταλικής, το Theater της γερμανικής και το theatre της αγγλικής. Τους οφείλει επίσης μια ορισμένη οργάνωση των θεαμάτων και των κτιρίων που τα φιλοξενούν. Τόσο στο Παρίσι του 21ου αι. όσο και στην Αθήνα του 5ου αι. π.Χ., στο θέατρο διακρίνεται μια ζώνη βαθμιδωτά διευθετημένη, που είναι στη διάθεση των θεατών, και μια ζώνη που προορίζεται για τους καλλιτέχνες. Αυτή η τελευταία χωρίζεται σε ένα σκηνικό χώρο που είναι ορατός από το κοινό και σ' έναν άλλο που δεν είναι ορατός και χρησιμεύει στους καλλιτέχνες ως βεστιάριο· αυτός ο τελευταίος ταυτίζεται, ανάλογα με τα έργα, με διάφορους χώρους που δε βλέπουν οι θεατές: μπορεί, για παράδειγμα, να είναι το εσωτερικό του ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς στον Ίωνα του Ευριπίδη ή η πλατεία μιας μικρής πόλης στην τρίτη πράξη του *Intermezzo* του Giraudoux. Ένας μεσότοιχος χωρίζει το σκηνικό χώρο από το βεστιάριο, επιτρέποντας την εμφάνιση και την αποχώρηση των ηθοποιών κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Οι σύγχρονοι θεατές, όπως και οι αρχαίοι Έλληνες, αποδέχονται ένα σύνολο συμβάσεων, απαραίτητων για να δημιουργηθεί η θεατρική ψευδαίσθηση: για παράδειγμα, κάθε ηθοποιός, ενδεχομένως ντυμένος ανάλογα με τις ανάγκες του έργου, υποδύεται ένα φανταστικό πρόσωπο· η πλατεία όπου αναπτύσσεται, διαμορφωμένη ή μη για την περίπτωση, αντιπροσωπεύει το χώρο όπου ο δραματουργός τοποθέτησε τη δράση του έργου του. Το κοινό όμως είναι έτοιμο να αποδεχθεί την απουσία μιας φανταστικής μεταμφίεσης των ηθοποιών και της σκηνής. Έτσι, οι Αθηναίοι δέχονταν ότι ο *Ρήσος*, που παιζόταν στο άπλετο φως της μέρας, διαδραματιζόταν δήθεν τη νύχτα, ενώ δε μας εκπλήσσει να δούμε σε μια παράσταση του *Δον Ζουάν* του Μολιέρου το *Δον Ζουάν* και το *Σγαναρέλο*, σε ένα άδειο πλατό, να εξηγούν σε ένα φτωχό άντρα ότι χάθηκαν στο δάσος.

Μάλιστα, το απίθανο είναι κάτι πολύ συνηθισμένο, αφού κάποιες φορές οι νεκροί ξαναεμφανίζονται και άλλες τα ζώα μιλούν.

Έτσι, η εξοικειώσή μας με το ελληνικό θέατρο δεν είναι μόνο ζήτημα γλώσσας. Έχει να κάνει επίσης με τις σωζόμενες αρχιτεκτονικές επιλογές, με τις αρχές της οργάνωσης των θεαμάτων και με τις βάσεις της σκηνοθεσίας. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ένας σημερινός ηθοποιός μπορεί, χωρίς ιδιαίτερη εκπαίδευση, να παίξει ένα ρόλο σε ένα έργο του αρχαίου ελληνικού ρεπερτορίου, ενώ ο οποιοσδήποτε, χωρίς να είναι ειδικός του θέματος, έχει την ικανότητα να αναγνωρίσει τα ερείπια ενός μισο-κατεστραμμένου αρχαίου ελληνικού θεάτρου και να παρακολουθήσει την παράσταση ενός δράματος που γράφτηκε στην Αθήνα εδώ και είκοσι πέντε αιώνες.

Πέρα όμως από αυτή τη συγγένεια, το θέατρο που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα ανάμεσα στην αρχαϊκή και στη ρωμαϊκή εποχή είναι πολύ διαφορετικό από εκείνο στο οποίο είμαστε συνηθισμένοι. Το να πάει κανείς ένα βράδυ σε κάποιο θέατρο, στο οποίο έχει πληρώσει ετήσια συνδρομή, για να παρακολουθήσει μια καινούρια σκηνοθεσία ενός έργου που έχει ήδη διαβάσει και δει, είναι μια πρακτική τελείως ξένη στην αρχαία ελληνική κοινωνία. Την εποχή του Σοφοκλή όλες οι παραστάσεις δίνονταν την ημέρα, σε ημερομηνίες που επέβαλλε το θρησκευτικό ημερολόγιο της πόλης. Κάθε έργο παρουσιαζόταν μια μόνο φορά, στα πλαίσια ενός διαγωνισμού, ενώ το επάγγελμα του σκηνοθέτη δεν υπήρχε.

Το θέατρο γεννήθηκε στην Ελλάδα σε μια κοινωνία όπου τα τεχνικά μέσα, οι πολιτικοί θεσμοί, οι θρησκευτικές δοξασίες και οι τρόποι λογοτεχνικής δημιουργίας απείχαν πολύ από εκείνους του σύγχρονου κόσμου. Για να κατανοήσουμε λοιπόν και να εκτιμήσουμε όπως τους αξίζει τόσο τα δράματα όσο και τα μνημεία που έφτασαν έως εμάς, πρέπει να αποδώσουμε το περιβάλλον μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε το ελληνικό θέατρο. Αυτό το περιβάλλον, όπως και το ίδιο το ελληνικό θέατρο, παρουσίασε μεγάλη εξέλιξη ανάμεσα στον 6ο αι. π.Χ., εποχή στην οποία εμφανίζεται το θέατρο, και στον 4ο αι. μ.Χ., περίοδο κατά την οποία τα θεατρικά οικοδομήματα σταδιακά εγκαταλείπονται. Η πρόθεσή μου λοιπόν σε αυτή τη μονογραφία είναι όχι μόνο να παρουσιάσω το ελληνικό θέατρο μέσα στην κοινωνία που το παρήγαγε, αλλά και να ακολουθήσω την εξέλιξη του κατά τη διάρκεια μιας περίπου χιλιετίας.

Για να γίνει αυτό, έχουμε στη διάθεσή μας αρκετές πηγές, οι οποίες, ευτυχώς, είναι διαφορετικής φύσεως, άλλες λογοτεχνικές, άλλες αρχαιολογικές.

Τα αρχαία κείμενα

Από την αρχαία ελληνική δραματική λογοτεχνία σώζονται ακέραια τα κείμενα οκτάντα πέντε έργων: έξι ή επτά του Αισχύλου, επτά του Σοφοκλή, δεκαοκτώ

του Ευριπίδη, έντεκα του Αριστοφάνη και ένα του Μενάνδρου. Σε σχέση με την αρχαία παραγωγή είναι πολύ λίγα. Για να αναφέρουμε μόνο δυο παραδείγματα, οι αρχαίοι Έλληνες γνώριζαν εκατόν είκοσι τρία δράματα του Σοφοκλή και πάνω από εκατό κωμωδίες του Μενάνδρου. Διαθέτουμε λοιπόν ένα ελάχιστο μέρος των αρχαίων έργων, και αυτό το σύνολο δεν είναι ούτε αξιόπιστο ούτε αντιπροσωπευτικό.

Η αποκατάσταση του κειμένου για καθένα από αυτά τα έργα παραμένει, πράγματι, αντικείμενο αμφισβήτησεων. Δε διαθέτουμε το παραμικρό απόσπασμα από τα χειρόγραφα που γράφτηκαν από τους δραματουργούς σε ρολά παπίρου, με κεφαλαία γράμματα και χωρίς ενδείξεις για τη σκηνοθεσία ή για τη διανομή των ρόλων ανάμεσα στα πρόσωπα. Μπορούμε μόνο να επιχειρήσουμε να αποκαταστήσουμε το πρωτότυπο κείμενο με την αντιπαραβολή των σπάνιων αρχαίων παπύρων από δεύτερο χέρι, και προπάντων των χειρογράφων, που δεν είναι προγενέστερα του 10ου αι. Είναι επομένως αμφίβολο αν θα μάθουμε ποτέ την ακριβή μορφή του πρωτότυπου κειμένου, όπως αυτό γράφτηκε για την ηρωική του παρουσίαση, αφού επιπλέον, ήδη από την αρχαιότητα, ορισμένα κείμενα υπέστησαν τροποποιήσεις μετά τη δημιουργία τους, είτε από τους συγγραφείς τους είτε από τους ερμηνευτές τους. Αλλά, κι αν ακόμα είχαμε το πρωτότυπο κείμενο, ένα ολόκληρο μέρος του θεάματος μας διαφεύγει: δεν έχουμε σχεδόν καμία άμεση πληροφορία για τις σκηνοθεσίες ή για τα κοστούμια, αλλά και για τις μουσικές ή για τους χορούς, που ήταν μέρος της σύνθεσης ενός δράματος.

Επιπλέον, ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης, ο Αριστοφάνης και ο Μενάνδρος δεν αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα του συνόλου της δραματικής παραγωγής στην αρχαία Ελλάδα. Όλοι έγραψαν στην Αθήνα, ανάμεσα στις αρχές του 5ου αι. και στις αρχές του 3ου αι. π.Χ. Από τα έργα που γράφτηκαν για τις σκηνές της υπόλοιπης Ελλάδας ή της Αθήνας πριν και μετά από αυτή την περίοδο, απομένουν μόνο κάποια αποσπάσματα. Και το κυριότερο, σχεδόν τίποτα δε χρονολογείται στην ελληνιστική εποχή, που για το ελληνικό θέατρο υπήρξε η περίοδος της μεγάλης ακμής, η περίοδος που είδε τον αριθμό των δραματουργών να πολλαπλασιάζεται και σχεδόν κάθε πόλη να εξοπλίζεται με ένα οικοδομήμα για τα θεάματα.

Πέρα από τα ίδια τα δράματα, στην υπόλοιπη αρχαία ελληνική γραμματεία υπάρχουν κάποια κείμενα που το θέμα τους συνδέεται άμεσα με το θέατρο, όπως η *Ποιητική* του Αριστοτέλη, η πραγματεία που ο Λουκιανός αφιέρωσε στην παντομίμα ή ο λόγος *Κατά Μειδίου*, στον οποίο ο Δημοσθένης καταγγέλλει ότι δόχτηκε επίθεση στο θέατρο του Λυσίου στην Αθήνα κατά τη διάρκεια μιας παράστασης. Υπάρχουν επίσης και πολλά άλλα κείμενα που μας παρέχουν

μια πληθώρα έμμεσων αλλά το ίδιο πολύτιμων πληροφοριών¹ σχετικά με το θέμα. Σε αυτά υπάρχουν στοιχεία για την εμφάνιση και την εξέλιξη των θεαμάτων και των μνημείων, για τους υποκριτές και τους θεατές, για το ρόλο του θεάτρου στην κοινωνία, για τους λόγους για τους οποίους οι αρχαίοι το εκτιμούσαν ή το καταδίδαν. Αυτές οι μαρτυρίες αφορούν συχνά μια εποχή πολύ παλαιότερη από εκείνη στην οποία γράφτηκαν. Δε μας πληροφορούν όμως μόνο για το θέμα το οποίο διαπραγματεύονται, αλλά και για την προσωπικότητα των συγγραφέων τους, το περιβάλλον στο οποίο κινούνταν και την εποχή στην οποία έγραψαν. Έτσι, οι σελίδες που αφιερώνει η μόνη σωζόμενη πραγματεία για την αρχαία αρχιτεκτονική –το *De architectura* του Βιτρούβιου– στο θέατρο των Ελλήνων πρέπει να θεωρηθούν όχι πιστή περιγραφή των κτιρίων σε χρήση στην κλασική ή στην ελληνιστική Ελλάδα, αλλά μια παρουσίαση των κατασκευαστικών κανόνων που εμφανίστηκαν στη Ρώμη στο τρίτο τέταρτο του 1ου αι. π.Χ. από ένα μέλος της τάξεως των βοηθών των Ρωμαίων αξιωματούχων (των *apparitores*). Σκοπός του ήταν όχι να κάνει τον ιστορικό, αλλά να ταξινομήσει μια ανομοιογενή παράδοση, έτσι ώστε να προτείνει ένα καθολικό ρυθμιστικό σχήμα.

Στα σωζόμενα κείμενα πρέπει να προστεθούν οι επιγραφές επί λίθου, οι οποίες, εκτός σπανιοτάτων εξαιρέσεων, μας μεταφέρουν κείμενα της εποχής κατά την οποία χαραχτήκαν. Αποτελούν επομένως ένα αρκετά πλούσιο σύνολο μαρτυριών πολύ μεγάλης αξίας.

Επιγραφές βρέθηκαν καταρχήν χαραγμένες στα ίδια τα θέατρα, και είναι οι λεγόμενες «τοπικές», αλλά και πολλές αναθηματικές. Οι πρώτες, χαραγμένες πάνω στα εδώλια, είχαν στόχο τους να κρατήσουν ορισμένες θέσεις (τόπους) για άτομα ή για ομάδες προσώπων. Οι δεύτερες αφορούν το μνημείο στο σύνολό του ή ένα από τα μέρη του και μνημονεύουν την κατασκευή ή την επισκευή του: μια αναθηματική επιγραφή μπορεί να αναφέρεται σε ένα ολόκληρο θέατρο που αφιερώνεται σε κάποιον θεό ή σε έναν απλό αποχετευτικό αγωγό που χρηματοδοτήθηκε από έναν πολίτη ο οποίος επιθυμούσε να μαθευτεί σε όλους ότι είχε αναλάβει κάποιες δαπάνες για το κοινό καλό. Αυτά τα κείμενα μας δίνουν πληροφορίες για την προσωπικότητα των παραγγελιοδοτών και των αναθετών του έργου που είχε πραγματοποιηθεί, για τη χρονολογία των κατασκευών και για το αρχαίο ελληνικό λεξιλόγιο που δήλωνε τα διάφορα μέρη του θεάτρου. Ορισμένα επιβεβαιώνουν την ύπαρξη ξύλινων στοιχείων που ήταν μέρη των σκηνικών οικοδομημάτων και σήμερα δεν απομένει κανένα αρχαιολογικό ίχνος τους.

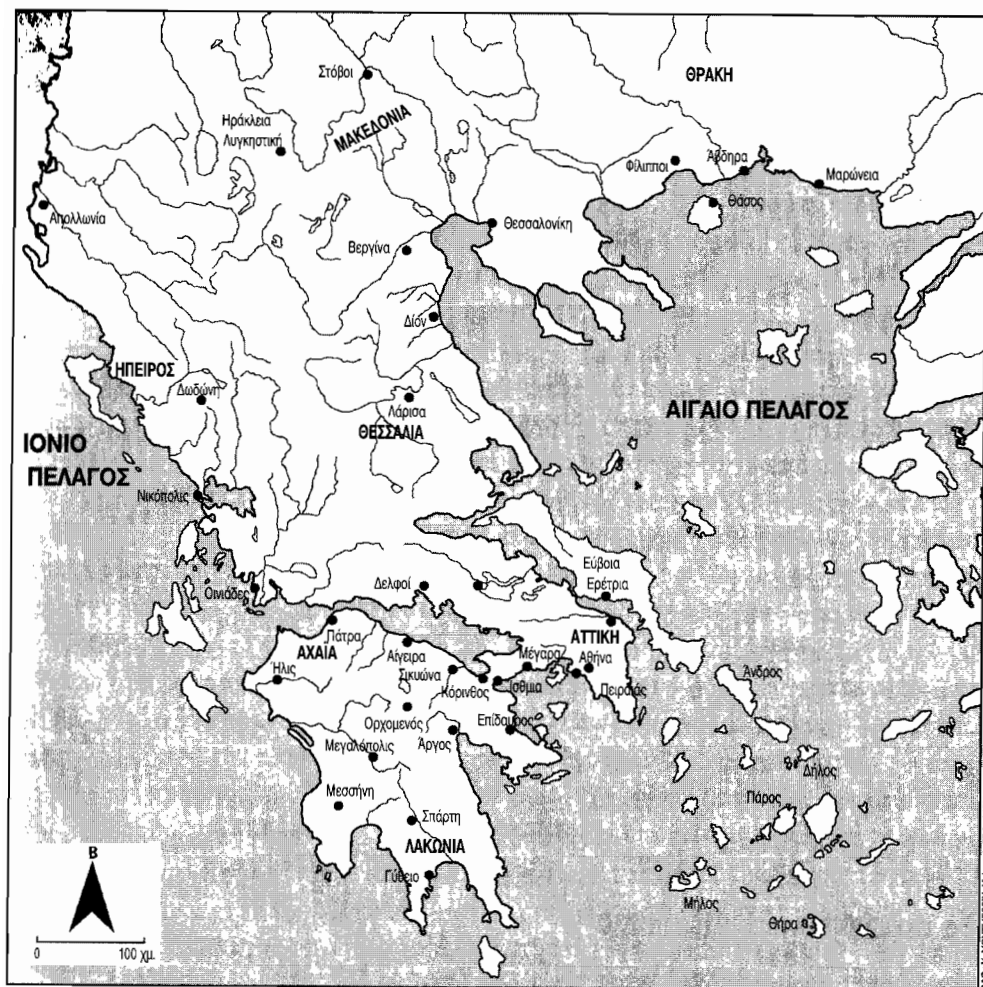
1. Οι περισσότερες από αυτές συγκεντρώθηκαν από τους E. CSAPO και W. SLATER, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1994. Το έργο παρέχει μετάφραση πάρα πολλών φιλολογικών και επιγραφικών κειμένων στα αγγλικά, χωρίς το πρωτότυπο.

Άλλοι τύποι επιγραφών, αν και δεν εκτέθηκαν μέσα στα θέατρα, συνδέονταν στενά με αυτά. Τέτοιες είναι οι επιγραφές που καταγράφουν τα ονόματα δωρητών και τα ποσά της δωρεάς τους που προορίζονταν για διάφορες εργασίες, καθώς και μια εξαιρετική σειρά λογαριασμών που ανακαλύφθηκαν στη Δήλο. Οι διαχειριστές του ιερού του Απόλλωνα σημείωναν, ανάμεσα στα τέλη του 4ου αι. και στο τρίτο τέταρτο του 3ου αι., τις δαπάνες που αφορούσαν την κατασκευή του θεάτρου της πόλης. Οι λογαριασμοί αυτοί μας επιτρέπουν, μόνο για το συγκεκριμένο οικοδόμημα, να παρακολουθήσουμε με αρκετή ακρίβεια την εξέλιξη του εργοταξίου και τις μετατροπές του αρχιτεκτονικού σχεδίου κατά τη διάρκεια των έργων.

Έλος, ένα σύνολο επιγραφών έχει να κάνει με τη χρήση των οικοδομημάτων που προορίζονταν για θεάματα. Κάτω από το γενικό τίτλο αγωνιστικές επιγραφές συγκεντρώνονται κείμενα πολύ διαφορετικής φύσεως: ψηφίσματα προς τιμήν καλλιτεχνών ή διοργανωτών θεαμάτων· ψηφίσματα που καθιερώνουν αγώνες και καθορίζουν το ημερολόγιό τους, τα αγωνίσματα και τα βραβεία· ψηφίσματα που αναγνωρίζουν την καθιέρωση νέων αγώνων· αναθηματικές επιγραφές αγαλμάτων καλλιτεχνών· λογαριασμοί που καταγράφουν τις δαπάνες των αγώνων ή των θεαμάτων· κατάλογοι νικητών σε έναν αγώνα· αλληλογραφία ανάμεσα στις πόλεις ή στους αυτοκράτορες και στα Κοινά των καλλιτεχνών· επιτάφια επιγραφές που παραθέτουν τη σταδιοδρομία ενός καλλιτέχνη. Οι επιγραφές αυτές μας δίνουν πληροφορίες για τις περιστάσεις στις οποίες χρησιμοποιούνταν τα θέατρα, για τα είδη των θεαμάτων που φιλοξενούσαν και για τους καλλιτέχνες που εμφανίζονταν σε αυτά.

Τα αρχαιοθολικά κατάλοιπα

Ανάμεσα στα αρχαιολογικά κατάλοιπα, την πρώτη πηγή μαρτυριών σχετικά με το θέατρο αποτελούν τα οικοδομήματα και η γλυπτή διακόσμηση που έφεραν. Στην ηπειρωτική Ελλάδα και στις Κυκλάδες έχει λίγο πολύ ολοκληρωθεί η ανακρίση κάπου εβδομήντα θεάτρων (εικ. 1). Δέκα από αυτά χτίστηκαν στην κλασική εποχή, περισσότερα από τα δυο τρίτα στην ελληνιστική εποχή και άλλα δέκα στη ρωμαϊκή εποχή. Άρα λοιπόν, στις πηγές μας, η χρονολογική κατανομή των θεάτρων είναι αντίθετη από εκείνη των δραμάτων. Σώθηκαν λίγα θέατρα του 5ου και του 4ου αι. π.Χ., αλλά αρκετά δράματα, ενώ από τους τρεις τελευταίους αιώνες προ Χριστού σώθηκε ένα σημαντικό σύνολο θεάτρων, αλλά πολύ λίγα έργα. Εξ ου και η δυσκολία να δώσουμε τον τρόπο με τον οποίο εκτιλοισόταν ένα θέαμα, τόσο στην κλασική εποχή όσο και στην ελληνιστική. Για τη ρωμαϊκή εποχή, αυτή η δυσκολία μπορεί να ξεπεραστεί κάπως με τη σύγκριση ανάμεσα στις επιγραφές, στη Ελλάδα, και στις υπόλοιπες ανατολικές πε-



Εικόνα 1: Χάρτης των κυριότερων θεάτρων της Ελλάδας.

ριοχές της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, όπου η θεατρική πρακτική μάς είναι περισσότερο γνωστή.

Άλλα αρχαιολογικά κατάλοιπα που εμπεριέχουν πληροφορίες για το θέατρο είναι οι εικαστικές απεικονίσεις που εμπνέονται από τα θεάματα. Οι γλύπτες, οι χρυσοχόοι, οι ζωγράφοι και οι κατασκευαστές ψηφιδωτών συχνά άντλησαν τα θέματά τους από τον κόσμο του θεάτρου. Οι απεικονίσεις υποκριτών και προσωπείων ήταν πολυάριθμες και κάθε μεγέθους, ολόγλυφες ή σε ανάγλυφο, στα δάπεδα και στους τοίχους, στα επιτραπέζια αγγεία και στα λυχνάρια, στις φρενδόνες των δαχτυλιδιών και στα ενώτια, στα σπίτια και στους τάφους. Σε κάποια νομίσματα της Αθήνας απεικονίζεται το θέατρο της πόλης ή ο Διόνυσος

να κρατάει προσωπίο, ενώ σε πολλά νομίσματα διαφόρων πόλεων της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας αναγράφονται τα ονόματα των αγώνων που διεξάγονταν στο θέατρο και τα σύμβολα των βραβείων με τα οποία ανταμείβονταν οι νικητές.

Αν και η αφθονία αυτών των εικόνων μαρτυρεί αναμφισβήτητα την εξαιρετική επιτυχία του θεάτρου στην κοινωνία, η ερμηνεία τους είναι συχνά δύσκολη. Μας λείπουν σχεδόν πάντα τα απαραίτητα στοιχεία για να αξιολογήσουμε το νήημα που τους έδιναν στην αρχαιότητα και, ακόμα περισσότερο, για να εκτιμήσουμε την απόσταση που τις χωρίζει από τα υποτιθέμενα σημεία αναφοράς τους. Ίνονται πάρα πολλές συζητήσεις σχετικά με αυτό το θέμα. Για ορισμένους, η απεικόνιση σε αγγείο ενός μυθολογικού επεισοδίου που συγγενεύει με την παραλλαγή που μας μετέφερε ένας δραματικός ποιητής μπορεί να θεωρηθεί

όταν η σχετική χρονολόγηση του ζωγραφικού και του θεατρικού έργου το επιτρέπει ως αντανάκλαση μιας σκηνοθεσίας που έγινε στην πραγματικότητα. Για κάποιους άλλους, μια τέτοια ερμηνεία δεν είναι θεμιτό να διατυπωθεί παρά μόνο στις σπανιότατες περιπτώσεις όπου η εικόνα φέρει τα σημάδια όλων των τεχνημάτων που χρησιμοποιούνταν κατά τις θεατρικές παραστάσεις. Κατά τον ίδιο τρόπο, κάποιοι αποδίδουν μια οικία διακοσμημένη με προσωπίες σε ένα Κοινό τεχνιτών, ενώ άλλοι αποδίδουν στο θέμα μόνο διακοσμητικό ρόλο και όχι σημειολογικό του επαγγέλματος του παραγγελιοδότη. Η τάση της έρευνας σήμερα σε αυτόν τον τομέα είναι να υπάρχει μεγάλη σύνεση και να μη λησμονιέται ότι η επιρροή των δραματικών παραστάσεων σπάνια υπήρξε άμεση στην εικονογραφία.

Η ιστορία της έρευνας

Από όλες αυτές τις πηγές, πρώτα δημοσιεύθηκαν τα έργα του Σοφοκλή, του Ευριπίδη και του Αριστοφάνη, των οποίων τις πρώτες εκδόσεις πραγματοποιήσαν ο Ιανός Λάσκαρις, ο Άλδος Μανούτιος και ο Μάρκος Μουσούρος, στη Φλωρεντία και στη Βενετία, ανάμεσα στο 1494 και στο 1504². Η πρώτη έκδοση του Λιοχύλου βγήκε στη Βενετία το 1518, με τη φροντίδα του Andrea d'Asola. Δεν περιείχε ολόκληρο το κείμενο του Άγαμέμνονα, το οποίο εκδόθηκε από τον Petrus Victorius το 1557 στη Γενεύη. Μερικά χρόνια νωρίτερα, το 1551, δημοσιεύεται στη Βασιλεία η πρώτη έκδοση του Ευριπίδη που περιείχε την Ήλέκτρα, έργο που έλειπε από την έκδοση του Άλδου Μανούτιου. Στη συνέχεια, για να δούμε την εμφάνιση νέων έργων, έπρεπε να περιμένουμε τα τέλη του 19ου αι. και την έκδοση κειμένων τα οποία διασώθηκαν σε αρχαίους παπύρους που ανα

καλύφθηκαν στην Αίγυπτο, και ιδιαίτερα στην Οξύρυγχο. Η αποκρυπτογράφησή τους επέτρεψε να γνωρίσουμε σημαντικά αποσπάσματα των Ίχνητων του Σοφοκλή και της Υψιπύλης του Ευριπίδη. Τα ευρήματα αυτά πλούτισαν όμως αρκετά τις γνώσεις μας, προπάντων για το Μένανδρο: πολλά χωρία από την Άσπίδα, από τη Σαμία και από τους Σικυωνίους ταυτίστηκαν, ενώ ένα σχεδόν ακέραιο κείμενο του Δύσκολου μπόρεσε να εκδοθεί για πρώτη φορά το 1959.

Παράλληλα με την έκδοση των έργων που σώζονταν ακέραια, οι φιλόλογοι ξεκίνησαν την αντιπαραβολή όλων των χωρίων που μας είναι γνωστά είτε μέσω ελλιπών χειρογράφων είτε μέσω παραπομπών που γίνονται από αρχαίους συγγραφείς. Τα αποσπάσματα κωμωδιών που συγκεντρώθηκαν στα τέλη του 19ου αι. από τον Α. Meineke (*Fragmenta comicorum graecorum*, 1839-1857) και στη συνέχεια από τον Th. Kock (*Comicorum atticorum fragmenta*, 1880-1888) και από τον G. Kaibel (*Comicorum graecorum fragmenta* I.1, *Doriensium comoedia mimi phylaces*, 1899) είναι σήμερα στη διάθεσή μας σε μια έκδοση που επιμελήθηκαν οι R. Kassel και C. Austin από το 1983 (*Poetae comici graeci*). Τα αποσπάσματα των τραγωδιών που είχε επιμεληθεί ο Α. Nauck στα τέλη του περασμένου αιώνα (*Tragicorum graecorum fragmenta*, 2η έκδ., 1889) έγιναν αντικείμενο μιας νέας έκδοσης δημοσιευμένης από το 1971, με την επιμέλεια των B. Snell, R. Kannicht et S. Radt (*Tragicorum graecorum fragmenta*).

Οι επιγραφικές, εικονογραφικές και αρχιτεκτονικές πηγές είναι κυρίως προϊόν των ανασκαφών που διεξήχθησαν στην Ελλάδα, στην Ιταλία και στην Τουρκία από το 19ο αι. Ως σήμερα, καμία συλλογή δε συμπεριλαμβάνει όλες τις επιγραφές ή όλες τις εικονογραφικές μαρτυρίες που έχουν σχέση με το θέατρο. Ανάμεσα στις επιγραφικές μελέτες θα ξεχωρίσουμε προπάντων το *De certaminibus thymelicis* (1900) του I. Frei³ και τα *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen* στα οποία, το 1907, ο Α. Wilhelm συγκέντρωσε όλους τους καταλόγους νικητών στους δραματικούς αγώνες της Αθήνας. Ο H. J. Mette τούς συμπλήρωσε το 1977, προσθέτοντας στις επιγραφές της Αθήνας εκείνες των άλλων ελληνικών πόλεων (*Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*). Σε αυτά θα προσθέσουμε τις πολυάριθμες μελέτες που ο L. Robert αφιέρωσε στους ελληνικούς αγώνες, το χρήσιμο λεξικό καλλιτεχνών που δημοσίευσε ο I. E. Στεφανής το 1988 (*Διονυσιακοί Τεχνίται*) και τις πρόσφατες συνθέσεις της Br. Le Guen και της Σ. Ανεζίρη για τα Κοινά των καλλιτεχνών κατά την ελληνιστική εποχή (Br. Le Guen, *Les associations de technites dionysiaques a l'époque hellénistique*, 2001· Σ. Ανεζίρη, *Die*

3. Μερικά χρόνια πριν είχαν εκδοθεί τα: E. REISCH, *De musicis Graecorum certaminibus*, Βιέννη, 1885, και Α. BRINCK, «Imperfectiones graecae ad choregiam pertinentes», *Dissertationes Philologicae Halensis*, 7, 1880, σσ. 73-247, που συμπληρώθηκε από το *De choregia quaestiones epigraphicae*, Κίελο, 1900.

Verrine der dionysischen Techniten in der hellenistischen Zeit, 2003). Όσον αφορά δε στις έρεινες σχετικά με την εικονογραφία που αντλεί τα θέματά της από το θέατρο, οφείλονται πολλά στον T. B. L. Webster, που συγκέντρωσε τις πηγές οι οποίες εικονογραφούν τα τρία δραματικά είδη στα έργα του *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy* (3η έκδ., αναθεωρημένη και συμπληρωμένη από τον J. R. Green, 1978), *Monuments Illustrating New Comedy* (3η έκδ., αναθεωρημένη και συμπληρωμένη από τους J. R. Green και A. Seeberg, 1995) και *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr-Play* (2η έκδ., 1967), όπως και στον A. D. Trendall, ο οποίος στο έργο του *Phlyax Vases* (2η έκδ., 1967) έκανε έναν κατάλογο των αγγέων από την Κάτω Ιταλία που απεικονίζουν παραστάσεις δράματος.

Για τα οικοδομήματα, υπάρχει εδώ και λίγο καιρό ένας κατάλογος που συγκεντρώνει τα πορίσματα των ερευνών που ξεκίνησαν τον 15ο αι.⁴ Αρκετά θέατρα που δεν ήταν εντελώς καλυμμένα από επιχώσεις εντοπίστηκαν ήδη από τότε και σχεδιάστηκαν από τους πρώτους περιηγητές που διακινδύνευσαν ένα ταξίδι στην Ελλάδα. Έτσι, το 1445, ο Κυριάκος ο Αγκωνίτης αναγνώρισε το θέατρο της Δήλου και έκανε ένα σχέδιο, αρκετά αδέξιο, είναι αλήθεια. Οι συστηματικές ανασκαφές των μνημείων άρχισαν στο 19ο αι. Το 1816-1817, το θέατρο της Μήλου αποκαλύφθηκε εν μέρει, ενώ λίγο αργότερα, το 1841, η Ελληνική Αρχαιολογική Εταιρεία ξεκίνησε την αποκάλυψη του θεάτρου του Διονύσιου στην Αθήνα, τη θέση του οποίου είχε εντοπίσει ο R. Chandler το 1765. Τα απολείμματα υπήρξαν τόσο απογοητευτικά, που ο γραμματέας της Αρχαιολογικής Εταιρείας επιβεβαίωνε στην αναφορά του ότι «το αρχαίο θέατρο δεν υπάρχει πια». Εντούτοις οι εργασίες ξανάρχισαν το 1858 και, το 1896, ο αρχιτέκτονας W. Dörpfeld αφιέρωσε στο μνημείο μια συνολική μελέτη στο *Das griechische Theater*, που εξέδωσε μαζί με τον E. Reisch. Σε αυτό το έργο, που αποτελεί μια από τις πρώτες ερμηνευτικές συνθέσεις αφιερωμένες στο θέμα, ήταν ήδη δυνατον να ληφθούν υπόψη τα αποτελέσματα των ανασκαφών που διεξήχθησαν μεταξύ του 1880 και του 1895 στα θέατρα του Πειραιά, του Ωρωπού, του Θορισιού, της Ερέτριας, της Σικυώνας, της Επιδαύρου, της Μεγαλόπολης και της Δήλου. Γι' αυτό το τελευταίο, είχε μάλιστα στη διάθεσή του και τα κείμενα των λογογραφιών της κατασκευής του, που δημοσιεύθηκαν το 1884.

Κατά τον 20ό αι., νέα θέατρα αποκαλύφθηκαν και διενεργήθηκαν συμπληρωματικές εργασίες στα ήδη γνωστά οικοδομήματα. Ορισμένα απ' αυτά υπήρξαν αντικείμενο μονογραφιών, ενώ άλλα παραμένουν γνωστά μόνο από σύντομες αναφορές. Αρκετές συνθέσεις έχουν δημοσιευθεί, ανάμεσα στις οποίες θα

4. P. C. ROSSETTO, G. PISANI SARTORIO (επιμ.), *Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentativo*, Ρώμη, 1994-1996, 3 τόμοι. Πάρεμ επίσης: Α. ΜΗΟΣΝΑΚΗ, Δ. ΓΚΑΓΚΤΖΗ, *Αρχαία θέατρα*, Αθήνα, 1996.

ξεχωρίζουμε προπάντων τα έργα του O. Puchstein, *Die griechische Bühne* (1901), του E. Fiechter, *Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters* (1914), του H. Bulle, *Untersuchungen an griechischen Theatern* (1928), της M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater* (1η έκδ. 1939, 2η έκδ. 1961) και του A. Nappi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani* (1961). Οι ανασκαφές και οι μελέτες συνεχίζονται ακόμα και σήμερα και είναι σίγουρα δυνατόν να ανακαλυφθούν θέατρα που μας είναι μέχρι τώρα άγνωστα, όπως συνέβη με εκείνο της μακεδονικής πόλης Μίεζα ή εκείνο των Φθιώτιδων Θηβών, τα οποία ανακαλύφθηκαν το 1992.

Μπορούμε ακόμα να ελπίζουμε ότι η ανασκαφή και η αποκάλυψη οικοδομημάτων, επιγραφών και εικαστικών απεικονίσεων σχετικών με το θέατρο θα φέρει νέα στοιχεία. Αντίθετα, είναι μικρή η πιθανότητα να ανακαλυφθεί στο εξής ένα σημαντικό νέο δραματικό κείμενο.

Σχέδιο και όρια της μελέτης

Λαμβάνοντας υπόψη την ποικιλία που παρουσιάζουν τα συγγράμματα που έχουν εκδοθεί για το ελληνικό θέατρο, τόσο ως προς το περιεχόμενο όσο και ως προς τον τρόπο προσέγγισης, θεώρησα απαραίτητο να κάνω ένα σχέδιο και να καθορίσω τα όρια της παρούσας σύνθεσης, η οποία παρουσιάζει την ιστορία του ελληνικού θεάτρου από την αρχαϊκή εποχή έως το τέλος της αρχαιότητας, επικαλούμενη τόσο τις φιλολογικές και επιγραφικές όσο και τις εικονογραφικές ή αρχιτεκτονικές πηγές. Στο πρώτο μέρος επιχείρησα να προσδιορίσω τον αρχικό προσορισμό του οικοδομήματος και να καταγράψω τις χρήσεις του: γιατί άραγε, σε μια δεδομένη στιγμή, οι Έλληνες δημιούργησαν ένα νέο τύπο οικοδομήματος και πώς αυτός χρησιμοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της ιστορίας του;

Στο δεύτερο μέρος, που είναι αφιερωμένο στην αρχιτεκτονική των θεάτρων και στη σκηνοθεσία, εξετάζω τη μορφική εξέλιξη των οικοδομημάτων, των σκηνικών και των κοστουμιών. Προσπαθώ επίσης να αποκαταστήσω το πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσονταν τα θεάματα και τον εξοπλισμό που χρησιμοποιούσαν οι υποκριτές.

Τέλος, η μελέτη ασχολείται με τους διοργανωτές των θεαμάτων, με τους καλλιτέχνες, συγγραφείς και ερμηνευτές, και με τους θεατές. Σε αυτούς αφιερώνεται το τρίτο μέρος του έργου.

Αν και αυτός ο τρόπος θεώρησης του ελληνικού θεάτρου μπορεί να μοιάζει πολύ ευρύς, έχει εντούτοις τα χρονολογικά και γεωγραφικά του όρια. Χρονολογικά, δεν έλαβα υπόψη μου τις βαλθμιδωτές διευθετήσεις που ανακαλύφθηκαν στα μινωικά ανάκτορα, διότι η κοινωνία που τις παρήγαγε και τις χρησιμοποίησε απέχει πολύ από τον κόσμο των ελληνικών πόλεων-κρατών, όπου το θέα-

τρο ξαναεπινοήθηκε στην αρχαϊκή εποχή. Τα κρητικά οικοδομήματα που χτίστηκαν στους πρώτους αιώνες της δεύτερης χιλιετίας π.Χ. σίγουρα δεν έπαιξαν ρόλο προτύπων για τους διαδόχους τους της ηπειρωτικής Ελλάδας, που τα ακολούθησαν πάνω από δέκα αιώνες αργότερα. Γεωγραφικά, για να περιοριστεί το εύρος του έργου, επικέντρωσα το ενδιαφέρον μου στην ηπειρωτική Ελλάδα και στις Κυκλάδες, αφήνοντας κατά μέρος τη Νότια Ιταλία, τη Σικελία, την Κρήτη, τη Μικρά Ασία και τα νησιά που βρίσκονται απέναντι από τα δυτικά παράλια της. Πράγματι, αν και είναι σίγουρο ότι αυτές οι περιοχές του μεσογειακού κόσμου κατοικούνταν από ελληνόφωνους και, τουλάχιστον από την αθηναϊκή εποχή, ήταν προικισμένες με θέατρα, ωστόσο το θέατρο δε γνώρισε εκεί την ίδια εξέλιξη που είχε στην ηπειρωτική Ελλάδα και στις Κυκλάδες. Στη μελέτη μου αναφέρω την εξέλιξη αυτή, θεωρώντας την εντούτοις περιθωριακή σχέση με την οπτική που υιοθετούμε.

Πρώτώς μου ήταν να μελετήσω την εξέλιξη ενός οικοδομήματος, της χρήσης του και των χρηστών του στη χώρα που το επινόησε, από τη στιγμή της εμφάνισής του και μέχρι την εποχή της εγκατάλειψής του. Το θέμα υπήρξε ήδη αντικείμενο πολλών και διάσπαρτων μελετών. Έπρεπε λοιπόν να γίνουν κάποιες επιλογές στη σημασία που αποδίδεται σε αυτές τις διαφορετικές προσεγγίσεις του θέματος. Τα περισσότερα έργα που έχουν αφιερωθεί στο αρχαίο ελληνικό θέατρο επικεντρώνονται στη μελέτη της αθηναϊκής παραγωγής στην κλασική εποχή. Υπάρχουν πολλά τέτοια έργα, ορισμένα από τα οποία είναι πρόσφατα και πολύ καλά. Ήταν λοιπόν προτιμότερο να μη δώσουμε πάλι μια εξέχουσα θέση στα δραματικά έργα των κλασικών. Ωστόσο, αν κάναμε αυτή την επιλογή, δεν είναι μόνο για να αποφύγουμε να διαπραγματευτούμε το ίδιο θέμα με τις ημιυπάρχουσες μελέτες, αλλά προπάντων για να καταστήσουμε γνωστό το ρόλο του θεάτρου στην ελληνική κοινωνία σε όλο τον πλούτο και την ποικιλία που και να προσπαθήσουμε να αποδώσουμε, ανεξάρτητα από την εκτίμηση που απολαμβάνουν στις μέρες μας τα σωζόμενα αττικά δράματα, την οπτική γωνία από την οποία οι αρχαίοι Έλληνες έβλεπαν το θέατρό τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Για να ελαφρύνω το κείμενο και τις σημειώσεις, επέλεξα να παραπέμπω κυρίως στα αρχαίες πηγές, δείχνοντας μια προτίμηση στις επιγραφές, στα φιλολογικά κείμενα που μοιάζουν να έχουν άμεση πληροφόρηση για τα γεγονότα στα οποία αναφέρονται και στα αρχαιολογικά κατάλοιπα. Από τις σύγχρονες μελέτες, στη βιβλιογραφία αναφέρω μόνο τις πιο πλήρεις ή τις πιο πρόσφατες, αν επιτρέπουν να βρούμε εύκολα σε αυτές το συνολικό, σχετικής με το θέμα που δια-

πραγματευόμαστε προηγούμενης βιβλιογραφίας. Για τις σύγχρονες μελέτες, κατέφυγα σε κάποιες συντομογραφίες. Ο κατάλογός τους παρατίθεται στη βιβλιογραφία, στο τέλος του βιβλίου, όπου βρίσκονται επίσης ένα γλωσσάριο, ένα χρονολόγιο και ένα ευρετήριο. Οι σημαντικότερες αρχαίες ελληνικές λέξεις σημειώνονται με πλάγια γραφή. Για την παρούσα μετάφραση στα ελληνικά, έγιναν αρκετές διορθώσεις, καθώς και ενημέρωση στα τελευταία δεδομένα της έρευνας σε σχέση με το κείμενο που δημοσιεύθηκε στα γαλλικά το 2001. Ξανακοίταξα ολόκληρη τη μετάφραση μαζί με την κα Ε. Δημητρακοπούλου, την οποία ευχαριστώ για την εργασία της.

ΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ

Το πρόγραμμα των μουσικών αγώνων

Η γένεση των μουσικών αγώνων και του θεάτρου

ΟΙ ΑΡΧΑΙΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ τιμούσαν τους θεούς τους με διάφορους τρόπους. Ένας από αυτούς ήταν να τους αφιερώνουν αναθήματα – αναλώσιμα αφιερώματα, από ένα απλό γλυκό έως τη θυσία δεκάδων βοδιών, ή διάφορα μόνιμα αφιερώματα, από ένα ταπεινό πήλινο ειδώλιο έως την κατασκευή μεγαλόπρεπων μαρμαρίνων ναών. Ένας άλλος τρόπος ήταν να τους προσφέρουν θεάματα με άσμα, μουσική ή χορό. Τέλος, ένας τρίτος τρόπος ήταν να διοργανώνουν αγώνες καιιά τους οποίους καλλιτέχνες και αθλητές αναμετρώνταν σε διάφορα αγωνίσματα σύμφωνα με προκαθορισμένους κανόνες. Η διοργάνωση τέτοιων εκδηλώσεων, καθώς και η συμμετοχή κάποιου σε αυτές, είτε ως διαγωνιζόμενου είτε ως θεατή, θεωρούνταν βασικά στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού.

Τα ομηρικά έπη μάς παρέχουν τις αρχαιότερες περιγραφές αγώνων, οι οποίοι διεξάγονταν προς τιμήν όχι θεών, αλλά ανθρώπων. Στη ραψωδία Ψ της *Ιλιάδα*, διοργανώνεται από τον Αχιλλέα μια αθλητική συνάντηση με την ευκαιρία της κηδείας του φίλου του Πατρόκλου, που φονεύθηκε από τον Έκτορα μπροστά στα τείχη της Τροίας¹. Προς τιμήν του νεκρού, οι συμμετέχοντες καλούνται να αναμετρηθούν σε οκτώ αθλήματα: αρματοδρομία, πυγμαχία, πάλη, αγώνα δρόμου, οπλιτομαχία, δισκοβολία, τοξοβολία και ακοντισμό. Για κάθε άθλημα υπήρχαν έπαθλα που προσφέρονταν από το διοργανωτή στο νικητή. Οι θεατές συγκεντρώνονταν καθιστοί, σε μια συνάθροιση που ο ποιητής αποκαλεί *αγώνα*, όπου, ο οποίος στη συνέχεια θα δηλώνει την ίδια την αναμέτρηση. Οι θεατές είναι όλοι στο έδαφος, κάποιοι όμως βρίσκουν θέσεις ψηλότερα, για να βλέπουν καλύτερα την αρματοδρομία.

1. Κι άλλοι ταφικοί αγώνες αναφέρονται στην *Ιλιάδα*, X, στ. 164· Ψ, στ. 629-631 και στ. 679 (βλ. Σιμόνιδη, VIII, 3, 30). Βλέπε επίσης στην *Οδυσσεία*, 0, στ. 100-233, το γοιμνικό αγώνα που οργάνωσε ο Αλκίνοος για τον φιλοξενούμενό του Οδυσσέα.

Στο θ της Οδύσσειας ο βασιλιάς των Φαιάκων Αλκίνοος, για να γιορτάσει την άφιξη του φιλοξενούμενου του Οδυσσέα, διοργανώνει αγώνα χορού με τη συνοδεία της κιθάρας και του τραγουδιού του τυφλού αοιδού Δημόδοκου². Οι αγώνες διεξάγονται στην αγορά. Εννέα κριτές, που επιλέγονται από το πλήθος, επιφορτίζονται να ορίσουν το νικητή και να διαμορφώσουν μια προσωρινή πλατεία, που αποκαλείται *χορός*, δηλαδή, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο που θα υιοθετηθεί στη συνέχεια, μια ορχήστρα³.

Αυτοί οι αθλητικοί και καλλιτεχνικοί αγώνες διοργανώνονται σε εξαιρετικές περιπτώσεις, από ανθρώπους που καθορίζουν το πρόγραμμα και τα έπαθλα, ενώ διεξάγονται σε χώρους που δεν είχαν προσχεδιαστεί για να φιλοξενήσουν αγώνες.

Αρκετά ιστορικά κείμενα επιβεβαιώνουν τη διατήρηση, ακόμα και μετά την αρχαϊκή εποχή, συναντήσεων που διεξάγονταν χωρίς τον καθορισμό κάποιας περιοδικότητας. Ο Ξενοφώντας αναφέρει στην *Ανάβαση* ότι σε δυο περιπτώσεις, το 400 π.Χ., διοργάνωσε μαζί με τους συντρόφους του στο στράτευμα αυτοσχέδιους αθλητικούς αγώνες προς τιμήν των θεών κατά τη διάρκεια του διπλού της Μαύρης Θάλασσας, στο δρόμο της επιστροφής προς την Ελλάδα. Την πρώτη φορά ήταν στα βουνά πάνω από την Τραπεζούντα⁴, όπου το έδαφος ήταν ιδιαίτερα θαμνώδες και απόκρημνο. Τη δεύτερη ήταν στα Κοτύωρα, όπου παρέμεινε για 45 μέρες⁵. Ο Ισοκράτης κάνει λόγο για καλλιτεχνικούς, αθλητικούς, ιππικούς και ναυτικούς αγώνες που διοργανώθηκαν το 375 π.Χ. από το Νικοκλή, κατά την κηδεία του πατέρα του Ευαγόρα, βασιλιά της Σαλαμίνος της Κύπρου⁶. Ο Θεόπομπος διέσωσε την ανάμνηση ενός διαγωνισμού επιτάφιων λόγων που διοργανώθηκε όταν πέθανε ο Μαύσωλος, από τη γυναίκα του Αρτεμισία⁷. Αρκετοί ιστορικοί σημειώνουν ότι η δολοφονία του Φιλίππου Β' του Μακεδόνα συνέβη κατά την πομπή που πιθανότατα προηγούνταν κάποιου αγώνα ο οποίος θα διεξαγόταν στο θέατρο της Βεργίνας, για να εορτασθεί ο γάμος της

2. Οδύσσεια, θ, στ. 250-380. Τα ομηρικά έπη περιγράφουν σε πολλές περιπτώσεις παραστάσεις μουσικών, απαγγελιών ποιητών ή ανάπτυξη χορών. Βλέπε για παράδειγμα: *Ιλιάδα*, Σ, στ. 491-495, 590-605 ή *Οδύσσεια*, θ, στ. 62-100, 248, 429, 471-473, 543· η, στ. 1-11.

3. Ο όρος *χορός* με την έννοια της πλατείας που προορίζεται για χορό απαντάται σε αρκετές περιπτώσεις στην *Ιλιάδα* (Σ, στ. 590) και στην *Οδύσσεια* (θ, στ. 260 και 264· μ, στ. 4 και 318). Χρησιμοποιείται και από τον Πausanias, III, 11, 9, για να δηλώσει την αγορά της Σπάρτης, που χρησίμευε ως πλατεία για χορούς.

4. Ξενοφώντας, *Ανάβασις*, IV, 8, 25-28.

5. Ξενοφώντας, *Ανάβασις*, V, 5, 5.

6. Ισοκράτης, *Ευαγόρας*, I.

7. Pausanias, IIb, I B και I C 34b.

Κλεοπάτρας και του Αλέξανδρου της Ηπείρου⁸. Πολυάριθμα είναι τα παραδείγματα για κάθε τύπο αγώνα.

Στα τέλη της γεωμετρικής εποχής όμως ή κάπως αργότερα, κατά την αρχαϊκή εποχή, οι Έλληνες καθιέρωσαν και συναντήσεις που περιλάμβαναν αγωνίσματα με συγκεκριμένους κανόνες και έπαθλα και διεξάγονταν σε προκαθορισμένους χώρους και σε τακτά χρονικά διαστήματα. Διακρίνονταν τρεις κατηγορίες αγώνων. Οι *ιππικοί αγώνες*, που περιλάμβαναν αρματοδρομίες και ιπποδρομίες αλόγων με αναβάτη· οι *γυμνικοί αγώνες*, δηλαδή ο αθλητισμός και οι *ιγώνες πάλης*· οι *μουσικοί αγώνες*, δηλαδή αγώνες ποίησης, οργανικής μουσικής, άσματος, χορού και δράματος. Για τους αγώνες που είχαν καταφέρει να έχουν κάποια περιοδικότητα, άξιζε τον κόπο να διαμορφωθούν χώροι που θα φιλοξενούσαν τόσο τα αγωνίσματα όσο και τους θεατές. Έτσι, έκαναν την εμφάνισή τους τρεις τύποι οικοδομημάτων, η μορφή των οποίων απαντούσε τόσο στις απαιτήσεις του κοινού όσο και στις απαιτήσεις των διαφόρων τύπων αγωνισμάτων: ο ιππόδρομος δημιουργήθηκε για να φιλοξενήσει τους ιππικούς αγώνες, το στάδιο τους γυμνικούς αγώνες και το θέατρο τους μουσικούς αγώνες.

Σε αυτά τα τρία μνημεία, διαγωνιζόμενοι και θεατές έμεναν σε ανοιχτό χώρο και σαφώς διαχωρισμένοι οι μεν από τους δε. Για τους πρώτους προοριζόταν μια επίπεδη επιφάνεια και για τους δεύτερους ένας χώρος το επίπεδο του οποίου ανέβαινε προς την περιφέρεια του οικοδομήματος, έτσι ώστε να μπορούν, επωφελούμενοι από αυτή τη βαθμιδωτή διάταξη, να βλέπουν και να ακούν το θέαμα με τις ευνοϊκότερες συνθήκες. Ανάλογα με τον τύπο των αγώνων, η επιφάνεια που ήταν αφιερωμένη στα αγωνίσματα ήταν μικρότερη ή μεγαλύτερη. Ενώ για τους ιππικούς αγώνες χρειαζόνταν διάδρομοι εκατοντάδων μέτρων μήκους και για τους γυμνικούς αγώνες διάδρομοι μήκους ενός σταδίου, δηλαδή 180 μ. περίπου, οι θεατρικές παραστάσεις μπορούσαν να αρκεστούν σε μια πλατεία μερικών εκατοντάδων τετραγωνικών μέτρων. Ενώ τους ιππικούς και τους γυμνικούς αγώνες μπορούσαν να τους παρακολουθήσουν από όλες τις οριζοντίες γωνίες, πράγμα που επέτρεπε να διευθετηθεί το κοινό γύρω από τους διαδρομούς, τα μουσικά θεάματα έπρεπε να παρακολουθούνται μάλλον από απέναντι, πράγμα που δεν επέτρεπε να τοποθετηθούν οι θεατές γύρω από το σκηνικό χώρο.

Σε ποια περιοχή και σε ποια εποχή εμφανίστηκαν τα πρώτα οικοδομήματα που ήταν αφιερωμένα στους αγώνες; Τα ερωτήματα αυτά δεν έχουν λάβει μέχρι τώρα σαφείς και οριστικές απαντήσεις. Στη συνέχεια της μελέτης αυτής, έχουμε συγκεντρώσει τις μαρτυρίες που αφορούν στην εμφάνιση της θεατρικής αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα. Κανένα κείμενο και κανένα αρχαιολογικό κατά-

8. Κυρίως, Αλέξανδρου, XVI, 91-94.

λοιπο δεν επιβεβαιώνει την ύπαρξη θεάτρων χτισμένων πριν τα τέλη της αρχαϊκής εποχής. Είναι όμως σίγουρο ότι μουσικοί αγώνες και κατασκευές με βαθμιδωτά εδώλια υπήρχαν και πριν από αυτή την περίοδο.

Όταν, γύρω στο 580 π.Χ., ο Σόφιλος απεικονίζει την αρματοδρομία προς τιμήν του νεκρού Πατρόκλου σε ένα αγγείο που τμήμα του βρέθηκε στα Φάρσαλα⁹, δεν τοποθετεί τους θεατές στο φυσικό έδαφος, αλλά τους καθίζει σε πραγματικά εδώλια, συνδυάζοντας πιθανώς την περιγραφή που παρείχε ο Όμηρος με την αρχιτεκτονική πραγματικότητα της εποχής του¹⁰. Αυτό λοιπόν σημαίνει ότι, στις αρχές του 6ου αι., πρέπει να υπήρχαν κτίρια με βαθμιδωτά εδώλια ικανά να φιλοξενήσουν ορισμένους αγώνες. Το αγώνισμα που απεικονίζει ο Σόφιλος διεξάγεται σε έναν ιππόδρομο. Μπορεί λοιπόν να υποθέσει κανείς, ακόμα κι αν μας λείπουν σαφείς αρχαιολογικές μαρτυρίες, ότι ήδη από αυτή την εποχή χτίστηκαν και στάδια και θέατρα. Η υπόθεση αυτή στηρίζεται στο γεγονός ότι αυτή την εποχή τα αγωνίσματα σταδιακά υπόκεινται σε κανονισμούς, ενώ καθιερώνονται αγώνες που τα περιλαμβάνουν στο πρόγραμμά τους.

Οι συναντήσεις, είτε ήταν αθλητικές είτε μουσικές, άρχιζαν με το διαγωνισμό κηρύκων και σαλπικτών (ή σαλπιστών): το μουσικό όργανο των τελευταίων δεν ήταν παρά ένας ίσιος σωλήνας που κατέληγε σε ένα κωδωνόσχημο στόμιο. Οι νικητές των δυο αυτών διαγωνισμών είχαν ως υποχρέωση, στη συνέχεια των αγώνων, ο ένας να ανακοινώνει με δυνατή φωνή τα ονόματα των συμμετεχόντων και κατόπιν των νικητών και ο άλλος να ανακοινώνει με έναν ήχο της σάλπιγγας την αρχή του κάθε αγωνίσματος.

Τα ειδικά αγωνίσματα των μουσικών αγώνων μπορούν να ταξινομηθούν σε πέντε κατηγορίες: τις απαγγελίες ποιημάτων ή εγχωμίων, τις ακροάσεις οργανικής μουσικής, τις ακροάσεις μουσικής συνοδευόμενης από άσματα, τις παραστάσεις τραγουδιστών εν χορώ και με συνοδεία μουσικής και τις παραστάσεις τραγικών, κωμικών ή σατυρικών δραμάτων. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που απήγγελλαν ποίηση βρίσκονταν οι ραψωδοί, οι επικοί ποιητές, οι ποιητές προ-

9. Αθήνα, ΕΑΜ, αρ. 15499, απεικονίζεται στο R. MARTIN, *L'Art grec*, Παρίσι, 1994, σελ. 138, εικ. 99.

10. Βλέπε επίσης τον κορινθιακό κρατήρα της συλλογής Astarita στη Νάπολη, που απεικονίζει, γύρω στο 570-560 π.Χ., τρία πρόσωπα καθισμένα σε εδώλια (K. SCHEFOLD, *Frühgriechische Sagenbilder*, Μόναχο, 1964, σελ. 81 και εικ. 72), τον αττικό αμφορέα του αρχαιολογικού μουσείου της Φλωρεντίας, που απεικονίζει, γύρω στο 560, επτά θεατές πάνω σε εξέδρα να παρακολουθούν μια αρματοδρομία [H. FRONING, στο S. MORAW, E. NÖLLE (επιμ.), *Die Geburt des Theaters in griechischen Antike*, Μυνχεν, 2002, σελ. 34 και εικ. 28] και τον ψευδο-παναθηναϊκό αμφορέα, που απεικονίζει, γύρω στο 560, θεατές που παρακολουθούν ακροβάσεις (S. LAMBRINO, *Corpus vasorum antiquorum*, France, Bibliothèque nationale, 2, Παρίσι, 1931, κατάλογος n° 243, Πιν. 88 810).

οιδών και οι ποιητές παρωδίας. Από τους οργανοπαίκτες λάμβαναν μέρος μόνον οι κιθαριστές, που μπορεί να τραγουδούσαν οι ίδιοι για να συνοδεύσουν τον ήχο της κιθάρας τους, και οι αυλητές, που μπορεί να συνοδεύονταν από τραγουδιστές.

Οι ραψωδοί

Οι ραψωδοί ειδικεύονταν στην απαγγελία ποιημάτων χωρίς συνοδεία μουσική¹¹. Ο Ίων ο Εφέσιος, ένας από τους λαμπρότερους εκπροσώπους αυτής της τέχνης κατά την κλασική εποχή, περιόριζε το ρεπερτόριό του στα ομηρικά έπη¹². Όταν όμως, στις αρχές του 6ου αι. π.Χ., ο τύραννος της Σικυώνας Κλεισθένης, «επειδή ήταν σε πόλεμο με το Άργος, είχε απαγορεύσει στους ραψωδούς να παίρνουν στο εξής ποιήματα για τους αγώνες της Σικυώνας από τα ομηρικά έπη, επειδή το Άργος και οι Αργείοι εξυμνούσαν συνεχώς σε αυτά»¹³, το έκανε γιατί υπήρχαν και απαγγελίες άλλων ποιητών. Αυτό επιβεβαιώνεται και από την ερώτηση του Σωκράτη προς τον Ίωνα, στον ομώνυμο διάλογο του Πλάτωνα, αν είναι δυνατός μόνο στον Όμηρο ή είναι και στον Ησίοδο και στον Αρχίλοχο¹⁴, και ακόμα περισσότερο επιβεβαιώνεται από το κείμενο του Αθήναιου, που αναφέρει ότι το Κοινό των ομηριστών της Χίου απήγγελλε όχι μόνο τα ποιήματα του Ομήρου, στα οποία ήταν ειδικευμένο, αλλά και τα ποιήματα του Ησίοδου, του Αρχίλοχου, του Μίμνερμου και του Φωκυλίδη, και ότι άλλοι ραψωδοί απήγγελλαν ποιήματα του Σιμωνίδη από την Αμοργό και του Εμπεδοκλή¹⁵.

Στους αγώνες, κάθε ραψωδός έπρεπε να επιλέξει από ένα ποίημα ένα απήγημα κάποιων εκατοντάδων στίχων που να αποτελεί μια θεματική ενότητα. Όλη η τέχνη του έγκειται στο να το αποστηθίσει και να το ψάλει μπροστά σε ένα κοινό που συχνά γνώριζε το κείμενο. Ο Ίων, στον ομώνυμο διάλογο του Πλάτωνα, επιβεβαιώνει το Σωκράτη ότι, όταν απαγγέλλει κάποια παθητικά υποπλάσματα, τα μάτια του γεμίζουν δάκρυα: αν, πάλι, το χωρίο είναι τρομακτικό ή παράξενο, τα μαλλιά του σηκώνονται από το φόβο και τον πιάνει ταχυπαλμία¹⁶. Ο ύψιστος στόχος του ήταν να κάνει τους θεατές να κλάψουν για να γίνει σίγουρος για τη νίκη του, διότι, σύμφωνα με τα λόγια που του βάζει στο

11. A. FORD, «The Classical Definition of 'Ραψωδία», *CPh*, 83, 1988, σελ. 300-307.

12. Πλάτωνα, Ίων, 531 a. Βλέπε επίσης Ξενοφώντα, *Συμπόσιον*, III, 5-6.

13. Προδότου, V, 67.

14. Πλάτωνα, Ίων, 531 a. Για τον Αρχίλοχο, βλέπε επίσης Ηράκλειτου, 22 B 42 (εδκ. Π. DIELS, W. KRANZ).

15. Αθήναιου, XIV, 620 c d.

16. Πλάτωνα, Ίων, 535 c.

στόμα ο Πλάτωνας, «αν τους κάνω να κλάψουν, εγώ θα γελάσω, επειδή θα πάρω τα χρήματα, ενώ, αν τους κάνω να γελάσουν, θα κλάψω εγώ, επειδή θα έχω χάσει τα χρήματα¹⁷».

Οι ραψωδοί απήγγελλαν συνήθως όρθιοι πάνω σε μια εξέδρα. Έτσι απεικονίζεται ένας ραψωδός σε έναν αττικό αμφορέα του 520 π.Χ. περίπου: είναι στεφανωμένος και κρατάει ραβδί¹⁸. Στον Ίωνα του Πλάτωνα αναφέρεται και ο στέφανος και η εξέδρα, ενώ ο ίδιος ο Ίωνας φοράει ένα ποικιλόχρωμο φόρεμα¹⁹. Ο Σιμωνίδης από τη Ζάκυνθο φέρεται εντούτοις να απαγγέλλει ποιήματα του Αρχίλοχου σε διάφορα θέατρα καθισμένος σε καρέκλα²⁰.

Η αρχαιότερη αναφορά ενός αγώνα ραψωδών γίνεται σε ένα κείμενο του Ηρόδοτου αφιερωμένο στους αγώνες της Σικυώνας κατά την εποχή του Κλεισθένη. Ο διαγωνισμός των Παναθηναίων της Αθήνας, που φιλοξενούσε μόνο απαγγελίες ομηρικών επών, υπήρχε, όπως φαίνεται, ήδη από τα μέσα του 6ου αι. π.Χ., εφόσον από αυτή την εποχή εμφανίζονται παραστάσεις ραψωδών σε αγγεία παναθηναϊκού τύπου. Φέρεται να είχε αυστηρά καθοριστεί από το γιο του Πεισίστρατου Ίππαρχο, ο οποίος, σύμφωνα με ένα όχι και τόσο αξιόπιστο κείμενο, που αποδίδεται στον Πλάτωνα, υποχρέωσε τους ραψωδούς να απαγγέλλουν στους αγώνες τα έπη του Ομήρου από την αρχή έως το τέλος²¹. Ο διαγωνισμός των ραψωδών ήταν πολύ αγαπητός κατά την αρχαϊκή και την κλασική εποχή, χάνει όμως σταδιακά το γόητρό του από την ελληνιστική εποχή. Εξακολουθεί πάντως να υπάρχει σε μερικούς αγώνες μέχρι τους ρωμαϊκούς χρόνους. Στους Δελφούς, κατά τον 3ο αι. π.Χ., υπάρχει στο πρόγραμμα των Σωτηρίων²², ενώ στη Βοιωτία απαντάται συχνά από τον 1ο αι. π.Χ. μέχρι τον 3ο αι. π.Χ.²³.

17. Πλάτωνας, *Ίων*, 535 e.

18. Αμφορέας που φυλάσσεται στο Oldenburg και απεικονίζεται στο J. NEILS, *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, 1992, σελ. 74, εικ. 50.

19. Πλάτωνας, *Ίων*, 535 d-e.

20. Ο Κλέαρχος που αναφέρεται από τον Αθήναιο, XIV, 620 c.

21. Πλάτωνας, *Ίππαρχος* 228 b. Βλ. επίσης Λυκούργου, *Κατά Λεωκράτους*, 102· Διογένη Λαέρτιου, I, 57.

22. NACHTERGAELE, σελ. 305-307 και 359.

23. Στο πρόγραμμα των Αμφιαράων του Ωρωπού: IG VII, 415, στ. 3 (συμπληρωμένη): 416, στ. 11· 418, στ. 6· 419, στ. 17· 420, στ. 13· στα Σαραπίεια της Τανάγρας: IG VII, 540, στ. 5, συμπληρωμένη από το SEG, 19, 1963, 335· στα Μουσεία των Θεσπιών: IG VII, 1760, στ. 17· 1762, στ. 4· 1773, στ. 19· 1776, στ. 15-16· στα Σωτήρια της Ακραΐφιας: IG VII, 2727, στ. 15· στα Πτώια της Ακραΐφιας: IG VII, 4147, στ. 10· 4151, στ. 5· στα Χαριτήσια του Ορχομενού: IG VII 3196, στ. 6· 3197, στ. 7. ΠΑΛΗΣ, εισαγωγή για κάποιον άγνωστο αγώνα της Βοιωτίας, IG VII, 2448, στ. 5 (πρόγραμμα): 2720, στ. 1 (Σωτήρια).

Οι επικοί ποιητές και οι ποιητές προσοδίων και παρωδιών

Πολλοί ποιητές συμμετείχαν στους αγώνες με έργα που συνέθεταν οι ίδιοι για την περίπτωση. Ορισμένοι από αυτούς επιδίδονταν σίγουρα σε εγκώμια. Μπορούμε εύκολα να τους ταυτίσουμε στις επιγραφές όταν αναφέρεται συγκεκριμένα το θέμα των εγκωμίων τους, αυτό όμως δε συμβαίνει πάντα στους καταλόγους νικητών που απαριθμούν τις ειδικότητες του καθενός. Σε καταλόγους των Αμφιαράων και Ρωμαίων του Ωρωπού, για παράδειγμα, ο ποιητής επών ανακρίνεται από τους διαγωνιζόμενους ποιητές εγκωμίων²⁴. Φαίνεται λοιπόν πολλαπλυνόν ότι το έργο του δεν ήταν εγκώμιο, χωρίς όμως να μπορούμε να προσδιορίσουμε ακριβώς τη θεματική του.

Ορισμένοι ποιητές συνέθεταν «προσόδια», ύμνους που τους τραγουδούσαν στις πομπές που προηγούνταν των αγώνων (ποιηταί προσοδίων). Ο Πλούταρχος θεωρεί ως εισηγητή του είδους κάποιον Κλονά²⁵, που έζησε τον 7ο αι. π.Χ. Συνήθως τα ποιήματα αυτά ψάλλονταν με τη συνοδεία αυλού από μια χορωδία που ακολουθούσε την πομπή²⁶. Εξυμνούσαν θεούς, ανθρώπους ή τόπους²⁷. Ένα μυσικό κείμενο προσοδίου προς τιμήν του Απόλλωνα έφτασε έως εμάς: αφοιού τραγουδήθηκε από μια αντιπροσωπεία σταλμένη από την Αθήνα στους Δελφούς το 128 π.Χ., χαράχθηκε στο νότιο τοίχο του θησαυρού των Αθηναίων, στο ιερό του Απόλλωνα²⁸.

Κατά τον 3ο αι. π.Χ., ένας διαγωνισμός τέτοιων ύμνων συμπεριλήφθηκε στο πρόγραμμα των Σωτηρίων των Δελφών και των Αρτεμισίων της Ερέτριας, και από τον 2ο αι. π.Χ. έως τον 2ο αι. μ.Χ. στο πρόγραμμα των Μουσείων των Θεσπιών²⁹. Στους καταλόγους των διαγωνιζόμενων στα Σωτήρια, οι ποιητές αυτών των ύμνων εμφανίζονται μετά τους ραψωδούς, τους κιθαριστές και τους κιθαρωδούς, πράγμα που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι διαγωνίζονταν στο θέατρο μετά από εκείνους³⁰. Αντίθετα, σε έναν κατάλογο των Μουσείων του 160 περίπου³¹, ο νικητής ποιητής προσοδίων εμφανίζεται στην αρχή του καταλόγου, πριν ακόμα κι από τον κήρυκα και το σαλπικτή: ίσως αναγορεύτηκε νικητής αμέσως μετά το παίξιμό του κατά την πομπή, πριν αρχίσει πραγματικά ο αγώ-

24. IG VII, 416· 417· 419· 420.

25. Πλούταρχου, *Περὶ μουσικῆς*, 1132 c.

26. Παιονία, IX, 12, 6· Φωτίου, *Βιβλιοθήκη*, 319-320· *Etymologicum Magnum*, s. v. «Προσόδιον».

27. IG 1497· Παιονία, IV, 33, 2· Αθήναιο, VI, 253 b.

28. A. BEILS, *CID*, III (1992), σελ. 84.

29. IG VII, 1760, στ. 9· 1773, στ. 6· P. JAMOT, *BCII*, 19, 1895, σελ. 226, n° 10, στ. 8· σελ. 338, n° 12, στ. 13· σελ. 339, n° 13, στ. 9· σελ. 341, n° 15, στ. 6· σελ. 343, n° 16, στ. 10 (συμπληρωμένη από SEG, 3, 1929, 334)· σελ. 344, n° 17, στ. 3.

30. NACHTERGAELE, σελ. 305-307.

31. SEG, 3, 1929, 334, στ. 10.

νας. Το ίδιο συνέβη και στην Ερέτρια, όπου όλοι οι διαγωνιζόμενοι στα μουσικά αγωνίσματα των Αρτεμισίων συμμετείχαν στον αγώνα προσοδίου φορώντας ειδικό κοστούμι κατά τη διάρκεια της θυσίας³².

Σε κάποιες συναντήσεις απαντώνται και διαγωνισμοί «παρωδικής» ποίησης, η οποία κατάφερε να έχει ένα κωμικό αποτέλεσμα χάρη στην αντίθεση μεταξύ τετριμμένων λόγων και εξεζητημένου ύφους³³. Το είδος το γνώριζε μάλλον και ο Όμηρος, στον οποίο ο Αριστοτέλης απέδιδε ένα κωμικό έπος, το *Μαργίτη*, ήρωας του οποίου ήταν ένας αδέξιος: «πολλά ήταν τα έργα που ήξερε να κάνει, αλλά όλα ήξερε να τα κάνει κακά³⁴». Ο φιλόσοφος θεωρούσε ότι ο *Μαργίτης* ήταν «για τις κωμωδίες αυτό που ήταν η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* για τις τραγωδίες³⁵». Ένας διαγωνισμός παρωδίας φαίνεται ότι εισήχθη από τον Ηγήμονα το θάσιο στο πρόγραμμα των Παναθηναίων της Αθήνας, στο δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ.³⁶. Ο Αθηναίος αναφέρει αρκετούς συγγραφείς του είδους, το οποίο άνθησε ανάμεσα στον 5ο και στον 3ο αι. π.Χ. Γνωρίζουμε «παρωδούς» που συμμετείχαν στα Αρτεμίσια της Ερέτριας από τις αρχές του 3ου αι. π.Χ.³⁷ και άλλους που πρόσφεραν ένα ρεσιτάλ στη Δήλο το 236 π.Χ.³⁸. Παραστάσεις παρωδίας απαντώνται ακόμα στην Αθήνα κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους και, ίσως, στην Ίμβρο³⁹.

Οι συγγραφείς εγκωμίων σε ποίηση και σε πρόζα

Το εγκώμιο σε ποίηση εμφανίζεται πολύ νωρίς στους ελληνικούς αγώνες⁴⁰. Ίσως ο ύμνος που συνέθεσε ο Ησίοδος για την κηδεία του Αμφιδάμαντα να ήταν ένα εγκώμιο⁴¹. Όπως και να έχει, ο Πλούταρχος επιβεβαιώνει ότι οι Σάμιοι διοργάνωσαν έναν αγώνα που περιλάμβανε διαγωνισμούς ποιημάτων προς τιμήν του Σπαρτιάτη στρατηγού Λύσανδρου⁴². Άλλοι αγώνες ποιητικών εγκωμίων, που διοργανώνονταν τακτικά ή ευκαιριακά, προς τιμήν ανθρώπων ή θεών, απαντώ-

32. IG, XII 9, 189, στ. 12-14.

33. Σχετικά με τους ποιητές παρωδιών: L. ROBERT, REG 49, 1936, σελ. 251-254 ή OMS, I, σελ. 687-690.

34. Πλάτωνα, *Αλκιβιάδης* II, 147 c.

35. Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1448 b - 1449 a.

36. Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1448 a· Αθηναίου, IX, 406 e - 407 a· XV, 699 a.

37. IG XII 9, 189, στ. 11 και 19.

38. IG XI 2, 120, στ. 48.

39. IG XII 8, 87, όπου αναφέρεται ένας σπουδαιογέλιος.

40. Σχετικά με τους διαγωνισμούς εγκωμίων: L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde grecoromain*, I, Παρίσι, 1983, σελ. 47-50, 63-64 και 84-92.

41. Ησίοδου, *Έργα και Ημέρα*, στ. 654-659.

42. Πλούταρχου, *Αθηναίων*, 18 B D [443 c].

νται στην ελληνιστική εποχή: είναι γνωστό, για παράδειγμα, ένα εγκώμιο για την Αρτέμιδα στην Έφεσο, κατά τα εγκαίνια του ναού γύρω στα μέσα του 3ου αι. π.Χ.⁴³, ένα εγκώμιο για το βασιλιά Αντίγονο Μονόφθαλμο και το γιο του Λημήνιο τον Πολιορκητή στην Αθήνα⁴⁴ και ένα εγκώμιο για τον Πομπήιο, κατά τη κέρασμά του από τη Μυτιλήνη⁴⁵. Διστάζουμε να πιστέψουμε το Λουκιανό, ο οποίος αναφέρει ότι η βασίλισσα Στρατονίκη, που έχασε τα μαλλιά της, «πρότεινε στους ποιητές έναν αγώνα το έπαθλο του οποίου, ένα τάλαντο, θα πήγαινε σε εκείνον που θα έκανε το ωραιότερο εγκώμιο της κόμης της⁴⁶». Πάντως, ήδη τον 1ο αι. π.Χ., διαγωνισμοί εγκωμίων σε πρόζα διεξάγονταν στα Ταμύνεια της Εύβοιας⁴⁷, στα Σωτήρια της Αχραιφίας⁴⁸, στα Ελευθέρια της Θεσσαλίας⁴⁹ και στα Αμφιαράια και Ρωμαία του Ωρωπού⁵⁰.

Στους ρωμαϊκούς χρόνους, οι διαγωνισμοί εγκωμίων πολλαπλασιάζονται, για να φθάσουν στη μεγαλύτερη διάδοσή τους κατά το 2ο αι. Τα εγκώμια σε πρόζα (*ἐγκωμια λογικά ή καταλογάδην*), που είναι έργο των εγκωμιογράφων (*λογικῶν ἢ ἐγκωμιογράφοι ή ἐγκωμιολόγοι*), συσχετίζονται συχνά αυτή την εποχή με τα εγκώμια σε στίχους (*ποιήματα ή σπανιότερα ἐγκώμια ἐπικά*) των ποιητών. Ανάλογα με τον αγώνα, προτείνονται εγκώμια για τους θεούς, για τους ήρωες, για τον αυτοκράτορα και τους συγγενείς του ή για κάποιους αξιωματούχους. Στους *Αδελφούς*, τα Πύθια περιέλαβαν εγκώμια για τον Αδριανό⁵¹. Στις Θεσπίες, τα *Ερμιόδεια* είχαν στο πρόγραμμά τους εγκώμια για τις Μούσες αλλά και για τον *Ερμῶνα* και τους Ρωμαίους⁵², ενώ τα Μουσεία φιλοξενούσαν εγκώμια σε στίχους και σε πρόζα για τον αυτοκράτορα και για τις Μούσες⁵³, αλλά και για τη Λιβία, που ταυτιζόταν με τη Μνημοσύνη, για τον T. Statilius Taurus και για το Μοναχίτιος⁵⁴. Στην Αθήνα, οι έφηβοι έκαναν εγκώμια για αυτούς στους οποίους ήταν αφιερωμένα τα Γερμανίκεια, τα Αντινόεια της Αθήνας και τα Αντινόεια

43. Macrobiū, *Conviviorum Saturnaliorum*, V, 22, 4.

44. Αθηναίου, XV, 697 a.

45. Πλούταρχου, *Πομπήιος*, 42, 8 [641 d].

46. Λουκιανού, *Υπέρ των εικόνων*, 5.

47. IG XII 9, 91, στ. 3· 94, στ. 6.

48. IG VII, 2727, στ. 11.

49. *Επὶ*, 1059 II, στ. 46.

50. Εγκώμια λογικά και επικά, το θέμα των οποίων δεν είναι σαφές: IG VII, 416, στ. 7-10· 10 στ. 3· 5· 419, στ. 11-14· 420, στ. 9-12.

51. ROBERT, *ΕΕΡ*, σελ. 26-27. Βλ. επίσης για ένα εγκώμιο παιδιού: IK, 28, 1, Iasos, 111, στ. 8 (συμπληρωμένος).

52. L. MORETTI, *Athenaeum*, 59, 1981, σελ. 71, στ. 10-11.

53. IG VII, 1773, στ. 11-17· P. JAMOT, *IC*, 19, 1895, σελ. 341, n° 15, στ. 10-17· σελ. 343, n° 10· σελ. 17-28 (συμπληρωμένη από το SEG, 3, 1920, 334)· σελ. 344, n° 17, στ. 8-16.

54. L. MORETTI, *Athenaeum*, 59, 1981, σελ. 74 στ. 6-14.

της Ελευσίνας, τα Αδριάνεια, τα Φιλαδέλφεια, τα Αθήναια, τα Θησεία και τα Κομμόδεια⁵⁵. Για αυτό το σκοπό, μετά το θάνατο του Αδριανού, ένας καθηγητής ήταν επιφορτισμένος να τους μάθει να τραγουδούν ύμνους προς τιμήν του νεκρού αυτοκράτορα⁵⁶. Εγκώμια εμφανίζονται και στο πρόγραμμα των Παναθηναίων της Αθήνας ή των Ισθμίων⁵⁷ και Καισαρείων της Κορίνθου. Αυτά τα τελευταία, στις αρχές του 1ου αι., περιλάμβαναν ένα διαγωνισμό εγκωμίων σε πρόζα για τον αυτοκράτορα Τιβέριο και ένα άλλο εγκώμιο σε στίχους για τη μητέρα του Λιβία⁵⁸. Το 127, στους ίδιους αγώνες, οι ρήτορες και οι ποιητές έγραψαν εγκώμιο για τον Αδριανό, τον Τραϊανό, το Νέρβα και τον οίκο των Αυγούστων⁵⁹.

Η διάδοση των διαγωνισμών εγκωμίων σε όλη την αυτοκρατορία, τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση, δείχνει την αδιαμφισβήτητη επιτυχία του είδους. Οι εγκωμιογράφοι δεν είχαν εντούτοις μεγάλο γόητρο. Διαγωνίζονται συνήθως στην αρχή των συναντήσεων, αμέσως μετά τους κήρυκες και τους σαλπικτές. Τα βραβεία που τους επιδίδονται είναι ασήμαντα. Αν και η τέχνη τους συγγενεύει με την τέχνη των ρητόρων της δεύτερης σοφιστικής, σοφιστές και εγκωμιογράφοι αποτελούν παρ' όλα αυτά δυο κόσμους σαφώς διαχωρισμένους.

Κιθαριστές και κιθαρωδοί

Ανάμεσα στα εξήντα περίπου μουσικά όργανα που γνώριζαν οι Έλληνες, μόνο δύο χρησιμοποιήθηκαν στους μουσικούς αγώνες. Πρόκειται για δυο πολύπλοκα όργανα, δυσκολόπαιχτα και προορισμένα για τους δεξιότεχνες, το ένα έγχορδο, η κιθάρα, και το άλλο πνευστό, ο αυλός.

Η λύρα, που το ηχείο της είχε γίνει από το καβούκι της χελώνας, ήταν ένα όργανο στο οποίο μπορούσε κανείς εύκολα να μυηθεί. Στην εικονιστική αττική κεραμική υπάρχουν πολλές σκηνές νεαρών που μαθαίνουν λύρα. Αντίθετα, η κιθάρα παρουσιάζεται από τον Αριστοτέλη, μαζί με τον αυλό, ως ένα όργανο για επαγγελματίες (τεχνικόν ὄργανον)⁶⁰. Το ηχείο της ήταν επίπεδο στη βάση

55. IG II², 2024, στ. 134· 2087, στ. 32-33 και 64-65· 2115, στ. 27 και 46· 2119, στ. 131, 147, 164, 177 (συμπληρωμένη), 189, 201.

56. IG II², 2086, στ. 30.

57. ROBERT, *EEP*, σελ. 22.

58. *Corinth*, VIII 1, 19· VIII 3, 153, στ. 8. Βλέπε επίσης *Corinth*, VIII 1, 14, στ. 87 (το 3 μ.Χ.).

59. W. R. BIER, D. J. GEAGAN, *Hesperia*, 39, 1970, στ. 80, στ. 20-36. Βλέπε επίσης SEG, 11, 1950, 838, για έναν νικητή εγκωμιογράφο στη Σπάρτη του 2ου αι., και IK, 17, 2, Ephesos, 4114, για ένα διαγωνισμό εγκωμίου στη Ρόδο.

60. Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, VIII, 6, 9 [1341 b]. Σχετικά με την κιθάρα: A. BELES, «Cithares, citharistes et citharodes en Grèce», *CRAI*, 1995, σελ. 1025-1065.

και πλάταινε προς τα πάνω. Το μπροστινό μέρος ήταν επίσης επίπεδο και το πίσω είχε σχήμα V με μια εξέχουσα κεντρική ακμή στον κάθετο άξονα του οργάνου. Συνήθως ήταν ξύλινη, όπως και οι βραχίονές της, στους οποίους ήταν στερεωμένη μια εγκάρσια ράβδος, ο ζυγός. Επτά ή οκτώ χορδές, ίσου μήκους αλλά διαφορετικού πάχους, ήταν δεμένες στη βάση τους σε ένα χορδότονο και στην κορυφή τους στο ζυγό, με τη βοήθεια δερμάτινων, μεταλλικών ή ξύλινων κλειδιών, που από την ελληνιστική εποχή αντικαταστάθηκαν πιθανώς από ημιμαγικά κλειδιά κουρδίσματος. Για να μην έρχονται οι χορδές σε επαφή με το ηχείο περνούσαν πάνω από έναν «καβαλάρη». Οι χορδές αρχικά γίνονταν σιδηρά, ενώ αργότερα από νεύρα ή από τένοντες. Κάθε μία μπορούσε να παράγει δυο νότες: τη βασική, που έβγαινε από το κανονικό τέντωμα της χορδής, και την αντίστοιχέ της στην ανώτερη οκτάβα, που την ονομάζανε ο κιθαριστής αν χτυπούσε τη χορδή με το δεξί του χέρι κοντά στον κίθαρη, κρατώντας τη συγχρόνως στη μέση με το αριστερό του. Ήταν όμως Αιγυπτίων, αλλάζοντας το τέντωμα της χορδής από το κλειδί της, να την κατεβάσει ή να την ανεβάσει κατά μισό τόνο, χωρίς κίνδυνο να σπάσει η χορδή. Ο κιθαριστής, για να χτυπάει τις χορδές τραβώντας τις ή πιέζοντάς τις, χρησιμοποιούσε με το δεξί του χέρι το πλήκτρο, που αποτελούνταν από μια λαβή και ένα τριλοβό άκρο. Το πλήκτρο μπορούσε να είναι ξύλινο, ελεφαντοστέινο ή κεραμικό και ήταν δεμένο με ένα σχοινάκι στο χορδότονο. Για να κρατάει το όργανο κοντά στο στέρνο του, ο μουσικός, που έπαιζε όρθιος, χρησιμοποιούσε ένα Αιγυπτιακό ή υφασμάτινο ιμάντα που ήταν στερεωμένος στην εξωτερική πλευρά της κιθάρας, στη βάση του βραχίονα. Περνούσε μέσα στον ιμάντα το αριστερό του χέρι και το έφερε προς το μέρος του, δίνοντας στον τεντωμένο ιμάντα οριζοντιώδη θέση. Η κιθάρα μπορούσε να φέρει κάθε είδους διακόσμηση: επένδυση με κοκκίλο ή ελεφαντόδοντο, ένθετα διακοσμητικά με πολύτιμους λίθους, γλυπτά, κρόσια στη βάση του πλήκτρου και στο σημείο στερέωσης του ιμάντα στο στέρνο, φαρδιά ζώνη υφάσματος, που κατέβαινε και κάτω από το ηχείο και το ζυγό, χρησίμευε και για την προστασία του οργάνου κατά τη μεταφορά του. Ομορφικοί ξεπερνούσαν το μέτρο στα διακοσμητικά στοιχεία. Ο Λουκιανός περιγράφει έναν άθλιο κιθαρωδό που παρουσιάστηκε στα Πύθια των Δελφών και κριτικώθηκε από τους προεδρεύοντες των αγώνων, υπό τις αποδοκιμασίες του κοινού: η κιθάρα του «ήταν κάτι το εξαιρετικό τόσο όσον αφορά στην ομορφιά της, όσο και στην τιμή της, αφού ήταν εξ ολοκλήρου από καθαρό χρυσό και διακοσμημένη με πολύτιμους λίθους, και σιελίδια κάθε χρώματος, και έφερε και μια παράσταση των Μουσών με τον Απόλλωνα και τον Ορφέα· ήταν ένα χάρισμα σφισσολιγόν⁶¹».

61. Λουκιανός, *Πρόξ. τὸν ἀπαιδευτὴν καὶ ἀπὸ τοῦ βιβλίου τῶν ἀγωνιστῶν*, 8.

Η τέχνη του κιθαριστή δε συνίστατο μόνο στο να παίζει καλά το όργανο. Έπρεπε να προσπαθεί να κινεί αρμονικά το σώμα και την κιθάρα του, επωφελούμενος από τις κινήσεις που αποτύπωνε έτσι στο μακρύ λινό χιτώνα του και στα υφάσματα που κοσμούσαν την κιθάρα. Αρκετές αγγειογραφίες το δείχνουν ξεκάθαρα⁶². Στους αγώνες, ο κιθαριστής μπορούσε να παίζει μόνο, και τότε έπαιρνε την ονομασία *φιλοκιθαριστής*, ή, από τους ρωμαϊκούς χρόνους και ύστερα, να συνοδεύει μια χορωδία παιδιών ή ανδρών, και τότε ονομαζόταν *χοροκιθαριστής* ή *χοροκιθαρεύς*.

Ο κιθαριστής που τραγουδούσε ο ίδιος παίζοντας ονομαζόταν *κιθαρωδός*. Σε αυτόν το συνδυασμό των δύο τεχνών, οι αρχαίοι Έλληνες έδιναν μεγαλύτερη σημασία στο άσμα. Η κιθαρωδία ήταν γι' αυτούς το αποκορύφωμα της τέχνης της φωνητικής. Ήταν άλλωστε ιδιαίτερα πολύπλοκη⁶³, αφού ακόμα και ο ίδιος ο Ησίοδος φαίνεται ότι ήταν ανίκανος να τραγουδήσει παίζοντας κιθάρα⁶⁴. Ο κιθαρωδός τις περισσότερες φορές έπαιζε μουσικά έργα με μεγάλη διάρκεια και περιγραφικά, που διαιρούνταν σε τέσσερα ή πέντε μέρη. Τα μέρη αυτά ονομάζονταν *νόμοι*, επειδή τα χαρακτηρίζαν αυστηροί και απαραβίαστοι κανόνες. Ο κιθαρωδός μπορούσε να τραγουδάει και διθυράμβους ή να συνοδεύει διθυραμβικούς χορούς.

Αυλητές και αυλωδοί

Είναι λάθος να μεταφράζει κανείς το αρχαίο *αὐλός* με το σύγχρονο «φλάουτο», διότι ο αρχαίος αυλός είχε πολύ λίγα κοινά σημεία με το σημερινό φλάουτο⁶⁵. Αποτελούνταν από δυο σωλήνες που το μήκος τους σπάνια ξεπερνούσε τα 70 εκ. Οι ερασιτέχνες αρκούσαν σε όργανα από καλάμι (*χάλαμος*), αλλά οι επαγγελματίες κατέφευγαν στο ξύλο, στο κόκαλο γαϊδάρου ή ελαφιού, στο ελεφαντόδοντο ή σε διάφορα μέταλλα. Κάθε σωλήνας ήταν ευθύγραμμος και είχε διπλό γλωσσίδι στο άνω στόμιο, που πλάταινε ελαφρά προς τα πάνω, σαν το δικό μας φαγκότο. Η διάμετρος του σωλήνα ήταν σταθερή, ανάμεσα σε ένα στέλεχος σε σχήμα βολβού στο πάνω μέρος και το κάτω διευρυμένο στόμιο που σχημάτιζε μικρό κώδωνα. Το μεσαίο τμήμα του σωλήνα είχε μια οπή στην κάτω πλευρά για τον αντίχειρα και αρκετές άλλες οπές στην πάνω πλευρά για τα άλλα δάχτυλα. Σε εξαιρετικές περιπτώσεις, ο αριθμός των οπών μπορούσε να

62. Βλέπε, για παράδειγμα, τον αμφορέα που απεικονίζεται στο J. CHARBONNEAUX, P. MARTIN, Fr. VILLARD, *Grèce archaïque*, Παρίσι, 1968, σελ. 339, εικ. 389.

63. Quintiliani, *Institutionis oratoriae*, I, 12, 3.

64. *Ποσειδώνια*, X, 7, 3.

65. Σχετικά με τον αυλό: A. BEIER, *BCH* 108, 1984, σελ. 111-122, 110, 1986, σελ. 205-218, RA, 1988, σελ. 100-118.

ξεπερνάει τις είκοσι. Οι οπές δεν ανοίγονταν στο ίδιο σημείο σε καθέναν από τους δυο σωλήνες του αυλού. Έτσι, οι παραγόμενοι μουσικοί φθόγγοι αλληλοεμπληρώνονταν και ο μουσικός, όταν έπαιζε, φυσούσε είτε στον ένα σωλήνα είτε στον άλλο. Ορισμένα όργανα με πολλές οπές είχαν και μεταλλικά κλειδιά. Ένας επαγγελματικός αυλός μπορεί να στοίχιζε πολύ ακριβά: τον 4ο αι. π.Χ., ο Ισημνήας ο Θηβαίος ξόδεψε μέχρι και επτά τάλαντα για να αγοράσει έναν αυλό που έβγαζε Κορίνθιο κατασκευαστή⁶⁶. Για να αυξήσουν την ένταση του φυσήματος και να ξεκουράσουν τους μυς του προσώπου τους, οι αυλητές φορούσαν ένα *λεριμάτινο* μάντα που έσφιγγε το στόμα και τα μάγουλα, τη *φορβειά*. Είχε δυο οπές, μπροστά στο στόμα, που επέτρεπαν να περάσουν τα γλωσσίδια του αυλού. Αυτοί κοιρόνια κρατούσαν τον μάντα αυτό στη θέση του: το ένα περνούσε στο πάνω μέρος του κεφαλιού του μουσικού και το άλλο στο πάνω μέρος του.

Όπως και ο κιθαριστής, ο αυλητής συνόδευε τη μουσική του με την κίνηση του σώματός του, έπρεπε όμως οι κινήσεις του να είναι μετρημένες. Ο Αριστοτέλης κορόιδευε «αυτούς τους κακούς αυλητές που στριφογυρίζουν όταν πρέπει να παραστήσουν τη ρίψη του δίσκου και που παρασύρουν τον κορυφαίο όταν παίζουν τη Σκύλλα», ένα διθυράμβο του Τιμόθεου του Μιλήσιου που διηγούταν τις συμφορές του Οδυσσέα⁶⁷.

Ο αυλητής συμμετείχε σε διάφορα αγωνίσματα των μουσικών αγώνων, είτε ως αθλητής είτε για να συνοδεύσει άλλους καλλιτέχνες⁶⁸. Χαρακτηρίζεται «*πυθικός*» (*πυθικός αυλητής* ή *πυθαύλης*) όταν παίζει σόλο τον «πυθικό νόμο», ένα μνημιαίο με αυστηρούς κανόνες, που ήταν υποχρεωτικό στα Πύθια των Δελφών. Το όργανο που χρησιμοποιούνταν σε αυτή την περίπτωση ήταν βαρύτονο και ονομαζόταν *πυθικός αυλός*. Ο πυθικός νόμος διαιρούνταν σε πέντε μέρη και διηγούνταν την πάλη του Απόλλωνα με τον Πύθωνα και την περίφημη νίκη του θεού⁶⁹. Ο αυλητής μπορούσε και να συνοδεύει έναν τραγουδιστή, τον *αὐλωδό*, ή έναν κωμικό ή τραγικό χορό (*αὐλητής μετά χοροῦ* ή *χοραύλης*). Στην περίπτωση που συνόδευε τον κύκλιο χορό του διθυράμβου, ονομαζόταν *κύκλιος αυλητής*. Το όργανο που χρησιμοποιούνταν τότε ήταν ένας *χορικός αυλός*, ο οποίος «είναι πιο θηλυκός, επειδή φτάνει με ευκολία στις ψηλές νότες⁷⁰». Αν και κάποιοι καλλιτέ-

66. Λουκιανού, *Πρὸς τὸν ἀπαιδευτὸν καὶ πολλὰ βιβλία ὠνούμενον*, 5. Σχετικά με αυτόν τον αυλό ο Θηβαίος, βλέπε Πλίνιο, *Naturalis Historia*, 37, 6-8. Πλούταρχου, *Περὶ εὐθυμίας*, 13 [472 d].

67. Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1461 b.

68. M. F. VOS, «Aulodic and auletic contests», στο H. A. G. BRIDGER (επιμ.), *Enthusiasmos. Essays on Greek and Related Pottery presented to J. M. Hemschrijck*, Άμστερνταμ, 1986, σελ. 121-130. A. BEIER, *RPhL*, 72, 1988, σελ. 230-232.

69. Στράβωνα, IX, 3, 10. Βλ. επίσης, *Ποσειδώνια*, IV, 84.

70. Aristidis Quintilian, *De musica*, II, 10 (επιμ. WINNINGTON INGRAM, σελ. 85, στ. 7-8, μετ. Fr. DUBOIS), *Aristide Quintilien, La musique*, Γενεύη, 1900, σελ. 104, στ. 3-4).

χνες έγιναν γνωστοί επειδή κατόρθωσαν να νικήσουν και στις δυο ειδικότητες, εντούτοις οι πυθικοί αυλητές έχαιραν πάντα μεγαλύτερης εκτίμησης και πληρώνονταν καλύτερα από τους κύκλιους αυλητές. Όλοι οι μουσικοί αγώνες, ή σχεδόν όλοι, κατά την ελληνιστική και τη ρωμαϊκή εποχή, περιλάμβαναν διαγωνισμούς αυλητών, αυλωδών, κιθαριστών και κιθαρωδών. Στους Δελφούς όμως, η αυλωδία δε φαίνεται να έχαιρε μεγάλης εκτίμησης. Αφαιρέθηκε από το πρόγραμμα των Πυθίων⁷¹ και δεν εμφανίστηκε καθόλου στο πρόγραμμα των Σωτηρίων.

Οι διθύραμβοι

Ο ποιητής Αρχίλοχος ο Πάριος, στο πρώτο μισό του 7ου αι. π.Χ., ορίζει το διθύραμβο ως «το ωραίο άσμα (μέλος) του άρχοντα Διονύσου⁷²». Αρκετά αρχαία κείμενα επιβεβαιώνουν αυτόν τον, αν όχι αρχέγονο, τουλάχιστον πολύ ισχυρό δεσμό ανάμεσα στο Διόνυσσο και στο διθύραμβο⁷³ και δεν υπάρχει λόγος να τον αμφισβητήσουμε, ακόμα κι αν οι διθυραμβικοί χοροί τιμούσαν κι άλλους θεούς. Γύρω στο 600 π.Χ. περίπου, ο κιθαρωδός Αρίων από τη Μήθυμνα φέρεται να ήταν ο πρώτος που συνέδεσε το διθύραμβο με ένα χορό⁷⁴, στις γιορτές προς τιμήν του Διονύσου⁷⁵, στην Κόρινθο. Στο δεύτερο μισό του 6ου αι. π.Χ., ο Λάσος ο Ερμιονεύς φέρεται να εισήγαγε στην Αθήνα αγώνες διθυραμβικών χορών που χόρευαν υπό τον ήχο του αυλού.

Αρκετά ονόματα ποιητών που συνέθεσαν διθυράμβους στα τέλη του 6ου αι. π.Χ. είναι γνωστά, αλλά έχουν χαθεί τα περισσότερα έργα τους. Για κανέναν δεν έφτασε έως εμάς ούτε η μουσική που τον συνόδευε⁷⁶ ούτε οι κινήσεις του χορού που τον ερμήνευε. Ο Σιμωνίδης ο Κείος, που έζησε ανάμεσα στα μέσα του 6ου αι. και στα μέσα του 5ου αι. π.Χ., εξυμνείται σε ένα επίγραμμα της Παλατινής Άνθολογίας επειδή κέρδισε 56 νίκες με χορούς ανδρών⁷⁷, πράγμα που ίσως δείχνει ότι οι χοροί παιδιών δεν εισήχθησαν πριν τον 5ο αι. π.Χ. Ο Πίνδαρος και ο Βακχυλίδης υπήρξαν οι δυο πιο διάσημοι ποιητές του 5ου αι. π.Χ. σε αυτό τον τομέα. Σώθηκαν αρκετά αποσπάσματα έξι έργων του Βακχυλίδη, που τραγουδή-

71. Πausanias, X, 7, 5.

72. Fragmentum 96 της έκδοσης του Fr. LASSERRE, A. BONNARD, Παρίσι, CUF 1958. Σχετικά με τους διθυράμβους: PICKARD-CAMBRIDGE, *DTC*, σελ. 1-59· D. F. SUTTON, *Dithyrambographi graeci*, Hildesheim – Μόναχο – Ζυρίχη, 1989.

73. Ιδιαίτερος: Πινδάρου, *Ολυμπιονίκος*, XIII, στ. 25-26· Ο Αισχύλος αναφέρεται από τον Πλούταρχο, *Περὶ τοῦ Ἐ τοῦ ἐν Δελφοῖς*, 289 b· Πλάτωνα, *Νόμοι*, III 700 b.

74. Προδότης, I, 23· Σούδα, s. v. «Αρίων».

75. Πινδάρου, *Ολυμπιονίκος*, XIII, στ. 25-26· Φωτίου, *Βιβλιοθήκη*, 320a.

76. Για μια αμυδρή ελπίδα, βλέπε A. BÉLIS, *REG*, 141, 1998, στ. 74-100.

77. *Παλατινή Ανθολογία*, VI, 213.

θηκαν στην Αθήνα, στους Δελφούς, στη Σπάρτη και στη Δήλο. Όλα διαπραγματεύονταν επεισόδια από τη μυθολογία. Το ένα από αυτά, με τίτλο «Θησέας», έχει μισητή διαλόγου ανάμεσα στο χορό και στον Αιγέα, πατέρα του ήρωα. Στο σύνολο των σωζόμενων διθυράμβων, οι αναφορές στο Διόνυσσο είναι σπάνιες.

Από το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ., η αυστηρή δομή του παραδοσιακού διθυράμβου, όπου εναλλάσσονταν στροφές, αντιστροφές και επωδοί, απεπαράχθηκε. Επικεφαλής των καινοτόμων βρισκόταν ο Μελανιπίδης ο Μήλιος, ο οποίος στις συνθέσεις του εγκατέλειψε τις αντιστροφές και εισήγαγε λυρικά πρελούδια (*ἀναβολαί*)⁷⁸. Η σημασία της μουσικής αυξανόταν όλο και περισσότερο. Έγινε πιο εξεζητημένη και πιο μιμητική, ενώ τα κείμενα που τη συνόδευαν χαρακτηρίζονταν από μια εξεζητημένη γλώσσα στην οποία ήταν άφθονοι οι σύνθετες λέξεις. Αυτή η εξέλιξη δεν έγινε αποδεκτή με ικανοποίηση από όλους. Ο Πλάτωνας καταδίκασε αυτή τη σύγχυση των γενών⁷⁹ και ο Αριστοφάνης, χλεύαζε αυτή τη διεστραμμένη ποίηση, που η «λάμψη της βασιίζεται σε λέξεις, όπως αέρινος, νεφέλες, σκοτεινές εκλάμψεις και κινήσεις φτερών⁸⁰». Υπήρχε, μάλιστα, μια παροιμιώδης έκφραση που έλεγε «είσαι πιο ακατανόητος και από τους διθυράμβους⁸¹». Από την ελληνιστική εποχή, ο αυλητής απέκτησε μεγαλύτερη σημασία από το χορό στο διθύραμβο, σε σημείο που δε θεωρούνταν πια ότι ο αυλητής συνόδευε το χορό, αλλά ότι συνοδευόταν από εκείνον.

Στην κλασική Αθήνα, όπου διθυραμβικοί χοροί ανδρών και παιδιών διαγωνίζονταν στα Μεγάλα Διονύσια, στα Θαργήλια αλλά και στις γιορτές του Προμηθέα και του Ήφαιστου, κάθε ομάδα περιλάμβανε πενήντα άτομα. Αναπτύσσονταν σε κύκλο, από όπου και η ονομασία του «κύκλιος χορός», σε αντιπαράθεση με τον τετράγωνο χορό που συνόδευε τα δράματα. Τα μέλη του χορού (*χορευταί*) ήταν τραγουδιστές και χορευτές συγχρόνως. Είχαν όλοι το ίδιο κοστούμι αλλά δε φορούσαν προσωπίδα. Στην κλασική εποχή, κάθε πολίτης είχε υποχρέωση να συμμετέχει σε ένα τέτοιο πόνημα, σε σημείο που ο Πλάτωνας θεωρούσε ότι εκείνος που δεν ξέρει να σταθεί σε ένα χορό δεν έχει πραγματική παιδεία. «Για μας, βάζει έναν Αθηναίο να λείει, απαίδευτος θα σημαίνει χωρίς πείρα στους χορούς, ενώ θα αναγνωρίζουμε ως καλλιεργημένο εκείνον που υπήρξε σπουδαίος, φορές μέλος χορού ανδρών⁸²». Πολλοί αγώνες κύκλιων χορών απαντώνταν και έξω από την Αττική: στην Πελοπόννησο (Σπάρτη), αλλά προπάντων

78. Αριστοτέλης, *Προβλήματα*, XIX 15· *Γητορική*, III, 9, 1409 b.

79. Πλάτωνας, *Νόμοι*, III, 700 d e.

80. Αριστοφάνης, *Όρνιθες*, στ. 1380-1390. Βλέπε επίσης *Νεφέλαι*, στ. 333-340· *Εἰρήνη*, στ. 827-830· *Όρνιθες*, στ. 304-353.

81. Σχόλια στον Αριστοφάνη, *Όρνιθες*, στ. 1392.

82. Πλάτωνας, *Νόμοι*, II, 664 a b.

στην κεντρική Ελλάδα (Θήβα, Δελφοί) και στα νησιά (Κέα, Δήλος, Μινώα και Λρκεσίνη Αμοργού, Χίος)⁸³.

Το δράμα: γενικά

Στα πλαίσια των μουσικών αγώνων, οι αρχαίοι Έλληνες έκαναν μια διάκριση ανάμεσα σε εκείνους που χαρακτηρίζαν «θυμελικούς», διότι διεξάγονταν στην ορχήστρα του θεάτρου, και σε εκείνους που χαρακτηρίζαν σκηνικούς, επειδή χρησιμοποιούσαν το σκηνικό οικοδόμημα, τη σκηνή⁸⁴. Στους πρώτους συγκαταλέγονταν η ποίηση, η μουσική, το άσμα και οι διθυραμβικοί χοροί, ενώ στους δεύτερους τα δράματα. Όσον αφορά στη σύνθεση, η θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στις δυο ομάδες βρισκόταν στο γεγονός ότι τα θεατρικά έργα είχαν και διαλόγους. Κατά τα άλλα, ήταν και αυτά γραμμένα σε στίχους και συμπεριλάμβαναν και μουσική, καθώς και μέρη που τραγουδούσε και χόρευε ο χορός. Η παράσταση ενός αρχαίου δράματος ήταν κάτι ανάμεσα στις σημερινές θεατρικές παραστάσεις και στις παραστάσεις όπερας, αφού εκτός των άλλων οι παραγωγές τους ήταν σχετικά τυποποιημένες, επειδή στην αρχαιότητα οι περιορισμοί που επιβάλλονταν στους δραματουργούς ήταν πολύ πιο αυστηροί από ό,τι στις μέρες μας.

Στην Αθήνα, τρεις τύποι θεατρικών έργων είναι γνωστοί από τον 5ο αι. π.Χ.: η τραγωδία, το σατυρικό δράμα και η κωμωδία. Και οι τρεις περιλάμβαναν χορό που συνοδευόταν από αυλητή. Ήταν αδιανόητο να προσπαθήσει κάποιος συγγραφέας να πρωτοτυπήσει παραβιάζοντας αυτούς τους κανόνες. Ένα έργο που δε θα συγκαταλεγόταν σε μια από αυτές τις κατηγορίες ή που δε θα χρησιμοποιούσε χορό δε θα γινόταν δεκτό στους αγώνες. Κάθε έργο γραφόταν για μια μόνο παράσταση σε έναν μόνο αγώνα. Οι Έλληνες δραματουργοί έγραφαν για να νικήσουν τους άλλους διαγωνιζόμενους ενώπιον των συγχρόνων τους και όχι για να μας αφήσουν ένα λογογεχνικό έργο που θα γίνει αντικείμενο ανάγνωσης αλλά και περίσκεψης.

Οι χοροί αποτελούνταν από άνδρες που τραγουδούσαν και χόρευαν. Παρίσταναν μεταφορικά ένα κοινωνικό σύνολο του οποίου η εμπλοκή στο δράμα ποίκιλλε ανάλογα με τα έργα. Τα μέλη του χορού ήταν αρχικά απλοί πολίτες που συμμετείχαν ερασιτεχνικά, ενώ ήδη πριν από τα μέσα του 4ου αι. οι χορευτές επιλέγονται από τις ομάδες των επαγγελματιών. Οι υποκριτές, αντίθετα, ήταν επαγγελματίες ήδη από τον 5ο αι. π.Χ. Έπαιζαν ρόλους προσώπων που οι

83. ROBERT, *EEF*, σελ. 34-35.

84. M. WÖRRLÉ, *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien*, Vestigia, 39, Μόναχο, 1988, σελ. 227-228.

πράξεις και οι απόψεις τους κρίνονταν ανάλογα με τις αξίες της κοινωνικής ομίλης του χορού. Οι υποκριτές ήταν όλοι άνδρες και ο αριθμός τους ήταν πάντοτε μικρότερος από τον αριθμό των προσώπων που έπαιρναν το λόγο στα έργα που ερμήνευαν: επομένως τα κοστούμια και τα προσωπεία επέτρεπαν στον ίδιο υποκριτή να παίζει διάφορους ρόλους, γυναικείους ή ανδρικούς. Σε ορισμένα δράματα το ίδιο πρόσωπο έπρεπε να παιχθεί διαδοχικά από διαφορετικούς υποκριτές. Συχνά εμφανίζονταν και βουβά πρόσωπα ή κομπάρσοι, μεταξύ των οποίων υπήρχαν γυναίκες και παιδιά. Γενικά, τα έργα ήταν αρκετά σύντομα. Από αυτά που σώθηκαν, λίγα αναπτύσσονταν σε περισσότερους από 1500 στίχους. Το μεγαλύτερο, ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* του Σοφοκλή, έχει περίπου 1700, σχεδόν όσους και ο *Βρεττανικός* του Ραχίνα.

Οι τραγωδίες

Η πρώτη χρήση του επιθέτου «τραγικός» στην ελληνική λογοτεχνία απαντάται στη *Ιστορίες* του Ηροδότου (V, 67), ο οποίος αναφέρει ότι στη Σικυώνα, την περιοχή του τύραννου Κλεισθένη, οι δυστυχίες του Άδραστου τιμούνταν με «τραγικούς χορούς», τους οποίους ο τύραννος «απέδωσε στο Διόνυσο». Η αριστοκρατική άποψη για τη γένεση της τραγωδίας είναι κάπως διαφορετική. Σύμφωνα με αυτή, το είδος έχει τις ρίζες του στην *Διάδα* και στην *Οδύσσεια*, καθώς και στο διθύραμβο. Φέρεται να γεννήθηκε από τον αυτοσχεδιασμό και να έχει σατυρική προέλευση⁸⁵. Πέρα από τα σκοτεινά σημεία και τις εμφανείς αντιφάσεις των δυο αυτών κειμένων, πρέπει να συγκρατήσουμε ότι η τραγωδία έχει ως βασικό στοιχείο το χορό και ότι αρχικά ήταν συνδεδεμένη με την επική ποίηση, τόσο όσον αφορά στα θέματά της όσο και στη μορφή της σε στίχους, ενώ διαφοροποιείται από εκείνη στο ότι απευθυνόταν στο Διόνυσο.

Αρκετά αρχαία κείμενα όμως διέσωσαν ένα ιστορικό για τη γένεση της τραγωδίας, που επικεντρώνεται στην Αττική και συνδέεται στενά με τη λατρεία του Διονύσου. Στο δεύτερο μισό του 6ου αι. π.Χ., ο Θέσπις από το Ικάριο, που περιελάμβαναν στην περιοχή με μια άμαξα-θέατρο, φέρεται να εισήγαγε τον πρώτο υποκριτή. Ο υποκριτής αυτός φορούσε προσωπείο και απευθυνόταν σε στίχους στο χορό, ο οποίος τραγουδούσε. Το 534 π.Χ., ο Θέσπις νίκησε στους αγώνες τραγωδίας των Μεγάλων Διονυσίων, που διεξάγονταν για πρώτη φορά στην Αθήνα. Ο Φρόνιχος φέρεται να εισήγαγε τα γυναικεία προσωπεία. Ο Αισχύλος θεωρείται ο πρώτος που χρησιμοποίησε δεύτερο υποκριτή και ο Σοφοκλής τρίτο. Αυτή η ξεκάθαρη εικόνα για την εξέλιξη των κανόνων της τραγωδίας, που κατασκευάζεται στην Αθήνα ήδη από την κλασική εποχή, είναι σίγουρα ύποπτη.

μυιάζει όμως μάταιο να προσπαθήσει κανείς να αποκαταστήσει μια άλλη, που να προσαρμόζεται περισσότερο στην ιστορική πραγματικότητα. Όπως κι αν έχει το πράγμα, δεν υπάρχει καμία επιβεβαιωμένη παράσταση τραγωδίας στην Αθήνα πριν από τα τέλη του 6ου αι. π.Χ., και το παλαιότερο έργο που σώθηκε ολόκληρο είναι οι *Πέρσες* του Αισχύλου, που χρονολογούνται στο 472 π.Χ.

Η γενική δομή των έργων απαντούσε σε ένα σχήμα που παρουσιάζεται με σαφήνεια από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του (1452 b). Τα διαδοχικά συνθετικά στοιχεία της είναι: α) ο πρόλογος, β) η πάροδος, είσοδος του χορού με τραγούδι, γ) τα *ἐπεισόδια*, που διακόπτονται από τα *στάσιμα* που τραγουδιούνταν από το χορό (ο οποίος παρέμενε στην ορχήστρα), και δ) η *ἐξοδος*, αποτελούμενη από διαλόγους που δεν ακολουθούνταν από τραγούδια του χορού. Μπορούσαν να προστεθούν και μέρη που τραγουδούσαν οι υποκριτές μόνοι τους (*μονωδία*) ή εναλλάξ οι υποκριτές και ο χορός (*κομμοί*). Τα μέρη που τραγουδούσαν οι υποκριτές αυξάνονταν όλο και περισσότερο στους ρόλους τους με την πάροδο του χρόνου, σε σημείο που οι Λατίνοι μετέφραζαν τη λέξη τραγωδός με το *cantor* (τραγουδιστής), και η λέξη «τραγωδία» εξελίχθηκε ήδη από τον 6ο αι. μ.Χ. στη λέξη τραγούδι με την έννοια που έχει ως σήμερα.

Ο χορός αποτελούνταν από 12 μέλη στα έργα του Αισχύλου, ενώ στα έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη από 15. Ο αριθμός των μελών του χορού δεν περιόριζε τον ποιητή όσον αφορά στον καθορισμό της ομάδας που θα παρίστανε: οι 12 χορευτές στις *Ἰκέτιδες* του Αισχύλου έπαιζαν το ρόλο των 50 θυγατέρων του Δαναού. Ο χορός είχε επικεφαλής του έναν *κορυφαῖο*, ο οποίος σε ορισμένες σκηνές συνομιλούσε με τους υποκριτές. Ο χορός μπορούσε κατά περίπτωση να χωριστεί σε δύο ομάδες, και σε ορισμένα έργα του Αισχύλου και του Ευριπίδη χρειαζόταν να υποστηρίζεται από ένα βοηθητικό χορό. Οι 15 χορευτές αναπτύσσονταν σε τετράγωνους σχηματισμούς που διατάσσονταν σε πέντε σειρές (*ζυγά*) και τρεις *στοίχους*. Προχωρούσαν είτε κατά σειρές (*κατά ζυγά*) είτε κατά *στοίχους*.

Ο ρόλος του χορού, πολύ σημαντικός στις αρχαιότερες τραγωδίες, θα μειωθεί με ακανόνιστους ρυθμούς ήδη από τον 5ο αι. π.Χ. Οι διάλογοι ανάμεσα στο χορό και στους υποκριτές γίνονται σπανιότεροι, ενώ οι διάλογοι μεταξύ των υποκριτών καθώς και τα μέρη που οι τελευταίοι τραγουδούν αυξάνονται. Οι δεσμοί ανάμεσα στο χορό και στη δράση χαλάρωσαν σε τέτοιο σημείο, που, στο δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ., εισήχθησαν για πρώτη φορά από τον Αγάθωνα μουσικά *ιντερμέδια*, τα *ἐμβόλιμα*, ανεξάρτητα από το θέμα του έργου⁸⁶.

Στον 5ο αι. π.Χ., οι ποιητές, για να συμμετέχουν στα Μεγάλα Διονύσια της Αθήνας, έπρεπε να παρουσιάσουν τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα.

86. Αριστοτέλης, *Ποιητική* 1452 b.

Ορισμένοι συνέθεταν πραγματικές τετραλογίες, όπου τα διαφορετικά έργα διαπραγματεύονταν το ίδιο θέμα. Η μόνη τραγική τριλογία που διασώθηκε είναι η *Ορέστεια* του Αισχύλου (458 π.Χ.): στον *Αγαμέμνονα*, στις *Χοηφόρους* και στις *Ἰφιγενείες* παρουσιάζονται ο θάνατος του Αγαμέμνονα, η εκδίκηση του Ορέστη και η δίκη του ενώπιον του Αρείου Πάγου της Αθήνας. Η τριλογία συμπληρωνόταν από έναν σατυρικό *Πρωτέα*, στον οποίο ο Μενέλαος, στην Αίγυπτο, μάθαινε από τον Πρωτέα για το φόνο του Αγαμέμνονα. Πολλοί δραματουργοί, πάντως, διαγωνίζονταν με έργα που ήταν ανεξάρτητα μεταξύ τους.

Όσο ο Αριστοτέλης, όσο και ο Πλάτωνας και ο Ισοκράτης, τονίζουν τη συμβολή του Ομήρου στη δημιουργία του τραγικού είδους⁸⁷. Πράγματι, η θεματική όλων σχεδόν των έργων που σώζονται είναι επικής προέλευσης: είναι η άφιξη των Δαναΐδων στο Άργος στις *Ἰκέτιδες* του Αισχύλου, ο Οδυσσεύς που έρχεται στη Λήμνο για να πάρει το τόξο του Φιλοκτήτη στο *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή ή η *Ιφιγένεια*, που πρέπει να θυσιαστεί για να βοηθήσει την εκστρατεία των Ελλήνων ενάντια στην Τροία στην *Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι* του Ευριπίδη. Σπάνιες είναι οι τραγωδίες ιστορικού τύπου, που αντλούσαν τα θέματά τους από το πρόσφατο παρελθόν, όπως η *Μιλήτου Άλωση* (;) και οι *Φοίνισσες* του Φρυνίχου ή οι *Πέρσες* του Αισχύλου. Αυτή η επιλογή ενείχε κάποιους κινδύνους. Μετά την παράσταση της τραγωδίας για την άλωση της Μιλήτου από τους Πέρσες, το 494 ή το 493 π.Χ., ο Φρύνιχος «τιμωρήθηκε με πρόστιμο χιλίων δραχμών επειδή θύμισε οικία κακά⁸⁸». Ακόμα πιο σπάνιες είναι οι τραγωδίες που η υπόθεσή τους είχε επηρεαστεί από τον ποιητή. Οι τραγωδίες διαπραγματεύονταν σχεδόν πάντα θέματα ήδη γνωστά στο κοινό, ή τουλάχιστον σε ένα μέρος των θεατών, είτε είχαν μυθολογικό είτε ιστορικό θέμα⁸⁹. Ο δραματουργός έδειχνε όλη την τέχνη του στη διαπραγμάτευση της δεδομένης υπόθεσης, στους διαλόγους και στη σκηνοθεσία.

Οι αγώνες τραγωδίας, νέας ή παλαιάς, απαντώνται αρχικά στην Αθήνα και στην Αττική κατά τον 5ο και το πρώτο μισό του 4ου αι. π.Χ., αλλά γνώρισαν μεγάλη επιτυχία κατά την ελληνιστική εποχή⁹⁰. Εμφανίζονται πολύ συχνά στα Διονύσια, αλλά και σε όλα τα είδη μουσικών αγώνων: στα Σωτήρια των Δελφών, στα Λιμνιαράκια και Ρωμαία του Ωρωπού, στα Σαραπίεια της Τανάγρας, στα Μουσικά των Θεσπιών, στα Χαριτήσια-Ομολώια του Ορχομενού, στα Ηραία της Χαλκίδας. Η επιτυχία θα συνεχιστεί και κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους⁹¹, αλλά αυ-

87. Πλάτωνας, *Πολιτεία*, 508 d· Ισοκράτης, *Πρὸς Νικοκλέα*, 48-49.

88. Προδότου, VI, 21.

89. Αντιγόνη, PCC, II, fig. 180· Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1451 b.

90. Βλ. π.χ. Br. Le GUEN, «Théâtre et éton à l'époque hellénistique», *REG*, 108, 1995, σελ. 59-90.

91. Βλ. π.χ. B. SCHUBERT, «L'art mythologique et le théâtre au temps des empereurs», στο P. CHIRON-PIETAGNE (επιμ.), *Anthropologie et théâtre antique* (Cahiers du CITA, 3, 1987, σελ. 273-294· C. P. JONES,

τή την εποχή η τραγωδία αλλάζει αισθητά μορφή. Από τα παλαιά έργα παριστάνονταν μόνο επιλεγμένα αποσπάσματα. Η παρουσία του χορού μαρτυρείται ακόμα στις αρχές του 1ου αι. π.Χ. στα Σαραπίεια της Τανάγρας⁹² και στα τέλη του 2ου αι. σε έναν αγώνα στην Αφροδισιάδα της Μ. Ασίας⁹³. Σε μερικές περιπτώσεις όμως, ο χορός αντικαθίσταται από έναν υποκριτή που παίζει το ρόλο του κορυφαίου. Το κοινό προτιμούσε προπάντων τα μέρη που τραγουδούσαν οι υποκριτές, έτσι που ορισμένοι καλλιτέχνες ήταν συγχρόνως τραγικοί υποκριτές και κιθαρωδοί.

Στο 2ο αι. μ.Χ., και ίσως ακόμα στις αρχές του 3ου αι., υπήρχε διαγωνισμός τραγωδίας και Νέας Κωμωδίας στα Μουσεία των Θεσπιών⁹⁴. Ένα κείμενο που αποδίδεται στο Λουκιανό και άρα θα γράφτηκε στο δεύτερο μισό του 2ου αι. σημειώνει εντούτοις ότι «προς τιμήν του Διονύσου δε γράφονται πια νέα έργα, ούτε τραγωδίες ούτε κωμωδίες. Σήμερα, στις συγκεκριμένες ημερομηνίες των αγώνων, δεν παρουσιάζονται στη σκηνή παρά μόνο τα έργα που συνέθεσαν οι αρχαίοι»⁹⁵. Είτε αρμόζει είτε όχι να αποδεχθούμε τη χρονολόγηση και την παραδοσιακή απόδοση στο Λουκιανό του έργου από το οποίο προέρχεται το απόσπασμα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι παραστάσεις νέων έργων στα θέατρα της Ελλάδος στα τέλη του 2ου αι. ήταν μάλλον σπάνιες. Αυτό όμως σε καμία περίπτωση δε σημαίνει ότι οι άνθρωποι έπαψαν να διαβάζουν αρχαίες τραγωδίες και να γράφουν νέες. Η διδασχά των αρχαίων έργων δεν εγκαταλείπεται κατά τους πρώτους βυζαντινούς αιώνες. Μάλιστα, διασώθηκε και ένα έργο με τίτλο *Χριστός Πάσχω*, του 11ου ή του 12ου αι., ένα χριστιανικό δράμα που η σύνθεσή του αποτελεί σαφή μίμηση των τραγωδιών του Ευριπίδη, χωρία του οποίου παραθέτει αυτούσια πολύ συχνά⁹⁶. Σχεδόν οι μισοί από τους στίχους του είναι δανεισμένοι από τις επτά ακόλουθες τραγωδίες: *Εκάβη*, *Ορέστης*, *Ιππόλυτος*, *Μήδεια*, *Τρώαδες*, *Ρήσος*, *Βάκχες*. Είναι φανερό πόσο οι κλασικοί του αττικού ρεπερτορίου ήταν παρόντες την εποχή αυτή στην πνευματική ζωή και στις βιβλιοθήκες, δε συνέβαινε όμως το ίδιο και στα δημόσια θεάματα.

«Greek Drama in the Roman Empire», στο R. SCODEL (επιμ.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, 1993, σελ. 39-52.

92. RA, 1966, σελ. 298, στ. 46.

93. Ch. ROUECHÉ, *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods. A Study Based on the Inscriptions from the Current Excavations at Aphrodisias in Caria, Society for the Promotion of the Roman Studies, Journal of Roman Studies Monographs*, 6, Λονδίνο, 1993, σελ. 173, n° 53.

94. IG VII, 1773-1776.

95. Λουκιανού, *Δημοσθένους ἐγκώμιον*, 27.

96. Η παραδοσιακή απόδοση του έργου στο Γρηγόριο το Ναζιανζηνό υποστηρίχθηκε από τον A. Tuilier στην έκδοση του κειμένου που επιμελήθηκε στη σειρά των Sources Chrétiennes, Παρίσι, 1989.

Το σατυρικό δράμα

Στην Αθήνα της κλασικής εποχής, το σατυρικό δράμα ήταν στενά συνδεδεμένο με την τραγωδία. Διδασκόταν ύστερα από μια τραγική τριλογία και είχε τον ίδιο συγγραφέα και τους ίδιους τρεις υποκριτές. Το είδος φέρεται να έχει επινοήσει ο Ηρακλίνος από το Φλιούντα, που έζησε στα τέλη του 6ου και στις αρχές του 5ου αι. π.Χ. Γνωρίζουμε λίγα πράγματα για αυτό, επειδή έχουν διασωθεί λίγα έργα: μόνο ένα ολόκληρο, ο *Κύκλωπας* του Ευριπίδη, που αποτελείται από 700 μόνο στίχους. Γνωστά άλλα είναι γνωστά από σημαντικά αποσπάσματα: δύο έργα του Αισχύλου, οι *Δικαιοσύνη* και οι *Ίσθμιασται* ή *Θεωροί*, και ένα του Σοφοκλή, οι *Ίχνευται*. Σε αυτή προστίθεται η *Άλκηστις*, μια τραγωδία με αίσιο τέλος, που πήρε τη θέση του σατυρικού δράματος στην τετραλογία που παρουσίασε ο Ευριπίδης το 438.

Το σατυρικό δράμα ήταν, κατά την έκφραση ενός συγγραφέα των ρωμαϊκών χρόνων, «μια τραγωδία που αστειεύεται»⁹⁷, μια τραγωδία που είχε κωμικούς τόνους και κατέληγε σε αίσιο τέλος. Σε αυτήν, μυθικοί ήρωες αντιμετώπιζαν ένα μικρό οικογενειακό σκάνδαλο. Η δομή των έργων ήταν ίδια με αυτή της τραγωδίας, με πρόλογο, πάροδο, επεισόδια, στάσιμα που παρεμβάλλονται μεταξύ των επεισοδίων και έξοδο.

Πδη πριν το 341 π.Χ., οι τραγικοί ποιητές έπαψαν να παρουσιάζουν στα Μεγάλα Διονύσια της Αθήνας ένα σατυρικό δράμα που συμπλήρωνε τις τρεις τραγωδίες τους. Το σατυρικό δράμα απέκτησε έτσι την ανεξαρτησία του και έγινε, κατάλογος των αγώνων της ελληνιστικής και ρωμαϊκής εποχής εμφανίζεται στο πρόγραμμα ως ξεχωριστός διαγωνισμός. Απαντάται και στο πρόγραμμα των Διονυσίων της Δήλου και των Ηραίων της Σάμου⁹⁸, θα γνωρίσει όμως, μεγάλη διάδοση προπάντων στη Βοιωτία⁹⁹. Αυτή την εποχή, το σατυρικό δράμα είχε χάσει, τουλάχιστον εν μέρει, την πρωτοτυπία του και είχε πλησιάσει στην κωμωδία. Στα έργα παρουσιάζονταν επί σκηνής όχι ήρωες του έπους, αλλά ιστορικά πρόσωπα, σαν το φιλόσοφο Μενέδημο από την Ερέτρια, ο οποίος αποτέλεσε το θέμα ενός δράματος του Λυκόφρονος¹⁰⁰.

97. Δημητρίου, *Περὶ ἐρμηνείας*, 169.

98. H. J. MEYER, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Βερολίνο - Νέα Υόρκη, 1977, σελ. 39-50, II C 1a, στ. 8.

99. Στα Σαραπίεια της Τανάγρας: RA, 1966, σελ. 298, στ. 11 (γύρω στο 90-80 π.Χ.): IG VII, 1773 (γύρω στο 100-70 π.Χ.): στα Σωτήρια της Ακραιφίας: IG VII, 2727, στ. 20 (στον 1ο αι. π.Χ.): στα Μουσεία των Θεσπιών: IG VII, 1760, στ. 27 (στον 1ο αι. π.Χ.): 1773, στ. 29 (στον 2ο αι. μ.Χ.): P. JAMOT, *BCH*, 19, 1895, σελ. 336, n° 10, στ. 13 (μέσα του 2ου αι. π.Χ.): σελ. 340, n° 11, στ. 27 (μέσα του 1ου αι.) σελ. 341, n° 15, στ. 29 (δεύτερο μισό του 2ου αι.): στα Χαριτήρια του Ορχομενού: IG VII, 3107, στ. 24 (αρχή του 1ου αι. π.Χ.): στα Λημνιακά Ρωμαία του Ουρανού: IG VII, 410, στ. 21-410 στ. 21-420 στ. 23.

100. *TrGF* I, 100, 2-4.

Οι κωμωδίες

Θα ήταν πολύ φιλόδοξο να προσπαθήσει κανείς να αποκαταστήσει τη γένεση της κωμωδίας, σχετικά με την οποία και ο ίδιος ο Αριστοτέλης παραδεχόταν την άγνοιά του, αρκούμενος να τη συνδέσει με τα φαλλικά άσματα¹⁰¹. Πώς όμως η διονυσιακή πομπή, που συνοδευόταν από παραδοσιακά άσματα και αυτοσχεδιασμούς, έδωσε τη θέση της στην παρουσίαση σε συγκεκριμένο χώρο πρωτότυπων και προσχεδιασμένων παραστάσεων; Με άλλα λόγια, πώς περάσαμε από τον κώμο στην κωμωδία; Το ερώτημα παραμένει στο επίκεντρο πολλών συζητήσεων.

Σε αντίθεση με τις τραγωδίες, οι κωμωδίες είναι κατά μεγάλο μέρος πρωτότυπες δημιουργίες που παρουσιάζουν θεότητες και ιστορικά ή φανταστικά πρόσωπα σε καταστάσεις που γέννησε η φαντασία του συγγραφέα. Η κωμωδία μάς είναι γνωστή κυρίως από το έργο του Αριστοφάνη, του οποίου σώζονται 11 κωμωδίες που γράφτηκαν μεταξύ 425 (Αχαρνής) και 388 π.Χ. (Πλούτος), καθώς και από το έργο του Μενάνδρου, του οποίου μας διασώθηκε ένα μόνο ολόκληρο έργο, ο Δύσκολος, που παρουσιάστηκε το 316 π.Χ.

Στην εποχή του Αριστοφάνη, ο αριθμός των υποκριτών δεν περιοριζόταν απαραίτητα σε τρεις· η σκηνοθεσία των Αχαρνέων απαιτούσε τουλάχιστον τέσσερις, στους οποίους προσθέτονταν και βουβά πρόσωπα. Ο χορός περιλάμβανε είκοσι τέσσερα μέλη που αναπτύσσονταν σε έξι στοίχους και τέσσερις σειρές. Ανάλογα με το έργο, συνιστούσαν ένα ομοιογενές σύνολο ή χωρίζονταν στα δύο, όπως στη Λυσιστράτη, όπου έχουμε ένα χορό ανδρών και ένα χορό γυναικών. Τα μέλη του χορού δεν παρίσταναν πάντοτε πρόσωπα· είναι τα γένη της Ελλάδας στην Ειρήνη, σύννεφα στις Νεφέλες, ζώα και πτηνά στους Όρνιθες και στους Βατράχους. Παίζουν πάντως σπουδαίο ρόλο στη δραματική πλοκή, και ακόμα περισσότερο στο θέαμα. Εξάλλου, συχνά το έργο παίρνει το όνομά του από το χορό, και είναι αυτός που απεικονίζεται στα αττικά αγγεία του 5ου αι. π.Χ. με παραστάσεις από σκηνές κωμωδίας.

Η ελευθερία της έκφρασης στην κωμωδία δε φαίνεται να περιορίστηκε από καμία ιδιαίτερη νομοθεσία στην Αθήνα, ενώ συνδυάζεται με μια κωδικοποίηση στη σύνθεση των έργων. Τον πρόλογο ακολουθεί μια είσοδος (ή πάροδος) του χορού, ο οποίος τραγουδάει και χορεύει. Στη συνέχεια έχουμε ένα φραστικό ή πραγματικό άγωνα μεταξύ δυο υποκριτών, με διαλόγους που ακολουθούν μια πολύ αυστηρή μετρική μορφή και, μετά από αυτόν, την παράβασιν, στην οποία ο κορυφαίος απειυθύνεται στο κοινό εκ μέρους του συγγραφέα. Μετά από διάφορες σκηνές στις οποίες ο ήρωας απολαμβάνει τη νίκη του, το δράμα τελειώνει με την έξοδο του χορού.

101. Αριστοτέλης, *Ποιητική* 1440b.

Τα θέματα που διαπραγματεύεται η λεγόμενη Παλαιά Κωμωδία, η οποία είναι προϊόν της Αθήνας του 5ου αι. και του πρώτου μισού του 4ου αι. π.Χ., έχουν να κάνουν με την πολιτική ζωή της πόλης. Γίνεται αναφορά σε πολλές ηρωομυθικές της εποχής, και ορισμένες μάλιστα εμφανίζονται ως πρόσωπα του έργου. Στους Αχαρνής (425 π.Χ.), ενώ η Αθήνα βρίσκεται σε πόλεμο εναντίον της Σπάρτης, ένας πολίτης πρέπει να πείσει τους ανθρακωρύχους των Αχαρνών, ενός δήμου στα βόρεια της Αττικής, ότι τους συμφέρει να συνάψουν ειρήνη. Στις Νεφέλες (423 π.Χ.), ένας χρεωμένος πολίτης ελπίζει να διδαχθεί ο γιος του από το Σωκράτη τα σοφίσματα που θα του επιτρέψουν να γλιτώσει από τους δανειστές του. Στους Βατράχους (405 π.Χ.), ο Διόνυσος και ο δούλος του Ξανθίας πηγαίνουν στον Άλλο Κόσμο να βρουν τον Ευριπίδη, που είχε πεθάνει την προηγούμενη χρονιά. Πρόκειται για κωμωδίες καταστάσεων, γαρνιρισμένες με αναφορές στην ιστορία της Αθήνας και στην καθημερινή ζωή των θεατών. Έτσι, οι Σφήκες, παρουσιάζοντας τον αγώνα μεταξύ του Βδελυκλέωνα και του πατέρα του Φιλοκλέωνα, ο οποίος έχει ως μοναδικό του πάθος να συζητάει στα δικαστήρια ως ένορκος, αποτελούν μια από τις βασικές μας πηγές πληροφόρησης πάνω στη δικαιοσύνη της Αθήνας στα τέλη του 5ου αι. π.Χ.

Η Νέα Κωμωδία αποτελεί τη συνέχεια της Παλαιάς Κωμωδίας στο δεύτερο μισό του 4ου αι. π.Χ., μετά από μια μεταβατική φάση, για την οποία δεν έχουμε πολλές πληροφορίες¹⁰². Μας είναι γνωστή κυρίως από το Μένανδρο, ο οποίος, πριν και είχε τεράστια επιτυχία μετά θάνατον, δεν έχαιρε μεγάλης εκτίμησης από τους συγχρόνους του. Η παράδοση του αποδίδει μόνο 8 νίκες στο σύνολο του έργου του, που αριθμούσε 108 κωμωδίες. Η Νέα Κωμωδία ως είδος δεν είναι πολιτικό¹⁰³, αλλά οικογενειακό, και τα ατομικά συναισθήματα παίζουν εξέχοντα δραματικό ρόλο σε αυτό. Το δομικό σχήμα των έργων περνάει σε δεύτερο πλάνο, πίσω από την πλοκή. Ένα ανέκδοτο που αναφέρεται από τον Πλούταρχο δείχνει το σημαίνοντα ρόλο της πλοκής. «Λέγεται ότι ένας συγγενής του Μενάνδρου τον ρώτησε μια μέρα: “Τα Διονύσια πλησιάζουν, Μένανδρε, και δεν έλπεται, ακόμα την κωμωδία σου;”. Εκείνος απάντησε: “Βέβαια, μα το Θεό, η κωμωδία μου είναι έτοιμη εφόσον η πλοκή είναι έτοιμη, πρέπει μόνο να προσθέσω τους στίχους¹⁰⁴”». Η υπόθεση αυτών των έργων δομείται, πράγματι, πο-
λύ πιο συστηματικά από ό,τι στα έργα του Αριστοφάνη.

Στη Νέα Κωμωδία ο χορός και γενικά τα μέρη που τραγουδιούνταν ή χορεύ-

102. Βλέπε H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, Βερολίνο – Νέα Υόρκη, 1990.

103. Συναντάμε ωστόσο κάποιες εξαιρέσεις, όπως τις φραστικές επιθέσεις του Φιλίππιδη κατά του Στρατοκλή ή τις επιθέσεις του Αρχέδικου κατά του Δημοχάρους (Πολύβιος, XII, 13-14): βλέπε Chr. Habicht, *Athena hellenistisch*, μετ. Μ. και D. Knoepfeler, Παρίσι, 2000, σελ. 118-119.

104. Πλουτάρχου, *Κατά τη Φυδοξία οὐ Αθηναίου*, 4 [347 c f].

ονταν παραγκωνίζονται προς χάριν των διαλόγων ανάμεσα στους υποκριτές. Ο χορός, όπως και στη Νέα Τραγωδία, παρεμβαίνει μόνο για μουσικά ιντερμέδια, χωρίς να έχει σχέση με τη δράση. Στη Νέα Κωμωδία δε γνωρίζουμε καμία περίπτωση διαλόγου ανάμεσα στο χορό και κάποιον υποκριτή. Τα πρόσωπα αντιστοιχούν σε κοινωνικούς και ψυχολογικούς τύπους που ήταν αναγνωρίσιμοι από τα προσώπιά τους, και κάποτε ακόμα και από τα ονόματά τους. Στα έργα του Μενάνδρου, για παράδειγμα, ο Μοσχίων είναι πάντα ένας νεαρός ερωτευμένος, ο Γοργίας ένας χωριάτης και ο Δάος ένας δούλος. Η πλοκή βασίζεται στον έρωτα, ή μάλλον στον ανδρικό πόθο. Έτσι, στη *Σαμία*, παρουσιάζονται διάφορες παρεξηγήσεις που περιπλέκουν τους έρωτες ενός νεαρού που άφησε έγκυο τη γειτόνισσά του κατά την απουσία του θετού του πατέρα και του πατέρα της αγαπημένης του. Στον *Δύσκολο* παρουσιάζονται οι δυσκολίες που συναντάει ένας πλούσιος για να αποκτήσει το χέρι της κόρης ενός φτωχού μισάνθρωπου χωρικού. Η κατάληξη είναι πάντα ευτυχής και άμεμπτη ηθικά. Στο σύνολο του έργου του Μενάνδρου, όπως σημειώνει ο Πλούταρχος, «δεν υπάρχει παιδεραστία και η αποπλάνηση των παρθένων καταλήγει, ως ωφείλε, σε γάμο»¹⁰⁵.

Η γλώσσα που χρησιμοποιείται, οι χαρακτήρες και ο κοινωνικός περίγυρος της δράσης μαρτυρούν μια προσπάθεια αληθοφάνειας εκ μέρους του Μενάνδρου, ο οποίος εντούτοις δε διστάζει να χρησιμοποιήσει την επέμβαση μιας θεότητας (του Πάνα στον *Δύσκολο*, της Τύχης στην *Άσπίδα*) ή προσωποποιήσεων (της Άγνοιας στην *Περικειρομένη*). Εκτός από το παιχνίδι της αντίστιξης με την τραγωδία, το οποίο καλλιεργεί όπως και οι προκάτοχοί του, ο Μενάνδρος αντλεί τα κωμικά εφέ του από την ειρωνική απόσταση που κρατάει από τα πρόσωπα των έργων του. Την ειρωνεία αυτή τη μοιράζεται με τους θεατές ήδη από την αρχή του έργου, αποκαλύπτοντάς τους στοιχεία της πλοκής. Μια τέτοια παραγωγή έκλινε προς την οικουμενικότητα. Μπορούσε να αγγίξει όχι μόνο τους Αθηναίους, αλλά όλους τους Έλληνες. Όπως και η τραγωδία, η Νέα Κωμωδία μπορούσε λοιπόν να βγει και έξω από τα σύνορα της Αττικής και να συμμετέχει σε όλους τους αγώνες που περιείχαν στο πρόγραμμά τους, παράλληλα με τις τραγωδίες, και κωμωδίες. Η επιτυχία της Νέας Κωμωδίας ήταν μεγάλη στη Ρώμη. Εκεί, από το δεύτερο μισό του 3ου αι. π.Χ., αναπτύσσεται η *pulliata*, μια κωμωδία που παιζόταν με ελληνικά κοστούμεια και ήταν άμεσα εμπνευσμένη από τη Νέα Κωμωδία. Δε μας διασώθηκε κανένα ολόκληρο έργο από αυτά που αποτέλεσαν πρότυπα για τον Πλαύτο και τον Τερέντιο. Στα μέσα όμως του 2ου αι. μ.Χ. ο Aulus Gellius συγκρίνει το *Plocium* (*Περιδέραιο*) του μεγάλου Λατίνου κωμικού Caecilius Statius με το ομώνυμο έργο του Μενάνδρου *Πλόχιον*, του οποίου η κωμωδία του Caecilius αποτελούσε «μετάφρα-

ση». Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει με τη σύγκριση αυτή είναι αβίαστο: «ὅτιαν διαβάξω μόνο τους στίχους του Caecilius, δε μου φαίνονται καθόλου καμολή ή ότι στερούνται δύναμης· όταν όμως συγκρίνω και αντιπαραβάλλω το ελληνικό κείμενο, σκέφτομαι ότι ο Caecilius δε θα έπρεπε να ακολουθήσει αυτό που δεν μπορούσε να φτάσει»¹⁰⁶.

Πολλοί αγώνες κατά την ελληνιστική εποχή ή τα ρωμαϊκά χρόνια είχαν στο ημίγυμνάσιό τους διαγωνισμούς που έφεραν το όνομα *παλαιά κωμωδία* και *καινή κωμωδία*. Η διάκριση των δύο αυτών κατηγοριών δεν ταυτιζόταν με τη διακριτή ανάμεσα στα έργα ενός Αριστοφάνη και ενός Μενάνδρου. Αντιπαρέβαλλε «πλὺς τις επαναλήψεις στα έργα που είχαν γραφτεί ειδικά για την περίπτωση ή που παρουσιάζονταν για πρώτη φορά.

105. Πλούταρχος, *Συμποσιακόν*, VII, 8, 3 [712 c].

106. Auli Gellii, *Noctes atticae*, II, 23, 22.

Οι μουσικοί αγώνες

Το πρόγραμμα των αγώνων

ΤΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΕΙΔΗ θεατρικών έργων που μόλις αναφέραμε περιλαμβάνονταν στο πρόγραμμα αγώνων που διεξάγονταν στα θέατρα. Οι αγώνες σπάνια έπαιρναν το όνομα των βραβείων τους, όπως έγινε στην περίπτωση της Ασπίδας του Άργους. Σε γενικές γραμμές, έπαιρναν το όνομά τους από τους θεούς ή τους ανθρώπους στους οποίους ήταν αφιερωμένοι. Έτσι, ένας αγώνας προς τιμήν του Διονύσου ονομαζόταν Διονύσια· προς τιμήν του Σαράπιδος Σαραπίεια· προς τιμήν του βασιλέως Πτολεμαίου Πτολεμαία και προς τιμήν του αυτοκράτορα Τραϊανού Τραϊάνεια. Σε μερικές περιπτώσεις όμως, το όνομα του αγώνα δεν προερχόταν από το όνομα του θεού, αλλά από το επίθετο που τον χαρακτήριζε σε τοπικό επίπεδο. Στους Δελφούς, ο Απόλλωνας χαρακτηριζόταν Πύθιος επειδή είχε σκοτώσει τον Πύθωνα, κι έτσι τιμούνταν με τα Πύθια. Στην Αθήνα, ο Ολύμπιος Δίας γιορταζόταν με τα Ολύμπια. Υπάρχουν, τέλος, και αγώνες των οποίων τα ονόματα προέρχονται από τους ιδρυτές τους, όπως για παράδειγμα τα Δημοσθένεια των Οινόανδων, που καθιερώθηκαν από κάποιο Δημοσθένη.

Τα κείμενα που σώθηκαν δε μας επιτρέπουν να γνωρίσουμε λεπτομερώς το πρόγραμμα όλων των ελληνικών αγώνων. Πόσο μάλλον που ο καθένας από αυτούς, ακόμη και οι μεγαλύτεροι, υπέστησαν μετατροπές με το πέρασμα των αιώνων. Έτσι, στα Πύθια των Δελφών, οι πρώτοι αγώνες ήταν ανοιχτοί μόνο στους κιθαρωδούς. Στο πρώτο μισό του 6ου αι. π.Χ., φαίνεται ότι οι διοργανωτές πρόσθεσαν διαγωνισμό αυλωδών και αυλητών, ενώ στη συνέχεια κατήργησαν τους αυλωδούς και εισήγαγαν διαγωνισμό κιθαριστών. Το πρόγραμμα των μουσικών αγώνων συμπληρώθηκε, τέλος, με ένα διαγωνισμό δράματος, που απαντάται από την ελληνική εποχή. Ο Πλούταρχος ήταν πολύ ευχαριστημένος με τη σταδιακά αυξανόμενη ποικιλία του προγράμματος, αλλά δε συμεριζόνταν όλοι τη γνώμη του¹⁰⁷.

107. Πλούταρχος, *Συμπόσια*, V, 2 [674 d - 675 c]. Βλέπε επίσης Στράβωνας, IX, 3, 10· Παυσανίας, X, 7, 2-8· Φιλόστρατος, *Βίοι Σοφιστών*, II 27 [616]. Τὰ ἐς τὸν Τριανταῖον Ἀπολλωνίων, VI, 10.

Τα Σωτήρια των Δελφών, πριν τα μέσα του 3ου αι. π.Χ., περιλάμβαναν διαγωνισμούς ραψωδών, κιθαριστών, κιθαρωδών, ποιητών που συνέθεταν ύμνους για τις πομπές (ποιηταὶ προσοδίων), ανδρικών και παιδικών χορών συνοδευόμενων από αυλητές, καθώς και διαγωνισμούς τραγωδίας και κωμωδίας¹⁰⁸.

Στα Σαραπίεια της Τανάγρας, γύρω στο 85 π.Χ., βραβεύτηκαν οι ακόλουθοι καλλιτέχνες: σαλπικτής, κήρυκας, ραψωδός, επικός ποιητής, αυλητής, αυλωδός, κιθαριστής, κιθαρωδός, ποιητής σατυρικού δράματος, καινής τραγωδίας, κωμωδίας, πρωταγωνιστής καινής τραγωδίας, καινής κωμωδίας και παλαιάς τραγωδίας¹⁰⁹.

Στα Μεγάλα Τραϊάνεια Αδριάνεια Σεβάστεια Μουσεία των Θεσπιών, γύρω στο 160, στεφανώθηκαν οι εξής: ένας ποιητής προσοδίων, ένας κήρυκας, ένας σαλπικτής, ένας συγγραφέας εγκωμίου σε πρόζα προς τιμήν του αυτοκράτορα και ένας συγγραφέας εγκωμίου σε πρόζα αφιερωμένου στις Μούσες, ένας ποιητής, εγκωμίου προς τιμήν του αυτοκράτορα, δυο ποιητές εγκωμίου αφιερωμένου στις Μούσες, ένας ραψωδός, ένας πυθικός αυλητής, ένας κιθαριστής, ένας υποκριτής παλαιάς κωμωδίας, ένας υποκριτής παλαιάς τραγωδίας, ένας ποιητής, καινής κωμωδίας, ένας υποκριτής καινής τραγωδίας, ένας κιθαρωδός και δυο αυλητές που συνόδευαν χορούς¹¹⁰.

Οι πρώτοι μεγάλοι αγώνες

Οι αρχαίοι Έλληνες διέκριναν δυο τύπους αγώνων: α) τους *ιερούς*, όπου η βασιική ανταμοιβή των νικητών ήταν ένα στεφάνι από κλαδί δέντρου, εξ ου και το όνομα *στεφανίται*, και β) τους αγώνες στους οποίους οι νικητές διεκδικούσαν αντικείμενα αξίας ή χρηματικά ποσά και ονομάζονταν *χρηματικοί* (ή *χρηματίται*) ή *θεματικοί* (ή *θεματίταις*), επίθετα που προέρχονται από τις λέξεις *χρήμα* και *θέμα*, οι οποίες δηλώνουν χρηματικά ποσά¹¹¹.

Στην κλασική εποχή τέσσερις ιεροί αγώνες, ανοιχτοί σε όλους τους Έλληνες, ξεχωρίζαν από τους άλλους: τα Ολύμπια της Ολυμπίας, τα Πύθια των Δελφών, τα Ισθμια της Ισθμίας και τα Νέμεα της Νεμέας. Ο κύκλος των τεσσάρων αγώνων αποτελούσε μια περίοδο και όποιος νικούσε διαδοχικά και στους τέσσερις κέρριβε τον τιμητικό και αξιοζήλευτο τίτλο του *περιοδονίκη*. Τρεις από αυτούς τους αγώνες, τα Πύθια, τα Ισθμια και τα Νέμεα, είχαν πλήρες πρόγραμμα, περιλάμβαναν δηλαδή και τις τρεις μεγάλες κατηγορίες αγωνισμάτων, ιππικά, γυ-

108. NACHBERGHEL, σελ. 304-313.

109. M. CAHNET, P. ROBERT, RA, 1960, σελ. 297-332.

110. SEG, 3, 1927, 334.

111. Σύμφωνα με επήρη, τον όρο *τεματίταις*.

μινικά και μουσικά. Τα Ολύμπια, αντίθετα, περιλάμβαναν μόνο αθλητικά αγωνίσματα. Τα Ολύμπια και τα Πύθια ήταν πεντετηρικοί (διεξάγονταν κάθε τέσσερα χρόνια), ενώ τα Νέμεα και τα Ίσθμια ήταν τριετηρικοί (κάθε δυο χρόνια). Οι δυο πρώτοι, αν και διεξάγονταν λιγότερο συχνά, είχαν το μεγαλύτερο γόητρο.

Όλοι γιορτάζονταν προς τιμήν του κυριότερου θεού του ιερού που τους διοργάνωνε: του Δία στην Ολυμπία και στη Νεμέα, του Απόλλωνα στους Δελφούς και του Ποσειδώνα στην Ίσθμια. Αρχικά όμως συνδέονταν με ταφικές λατρείες που αποδίδονταν σε τοπικούς ήρωες: στον Πέλοπα στην Ολυμπία, στον Πύθωνα στους Δελφούς, στον Παλαίμωνα-Μελικέρτη στην Ίσθμια, στον Οφέλτη και δευτερευόντως στον Πρώνακτα στη Νεμέα. Αυτός ο δεσμός ανάμεσα στις ηρωικές λατρείες και στους αγώνες δεν ήταν ίδιον μόνο των πανελλήνιων συναντήσεων. Ίντούτοις αυτός ο δεσμός δε δικαιολογεί τη δημιουργία όλων των αγώνων. Ορισμένοι συνδέονταν με τους ρυθμούς και τις τελετές της αγροτικής δραστηριότητας, ενώ άλλοι, ήδη από την ίδρυσή τους, είχαν αποδοθεί σε κάποια θεότητα.

Έχουμε πολλούς λόγους να αμφιβάλλουμε για την ιστορική αλήθεια του υποτιθέμενου μουσικού αγώνα που θεωρείται ότι έφερε αντιμέτωπους τον Όμηρο και τον Ησίοδο¹¹². Το χωρίο από τα *Έργα καί Ήμέραι* (στ. 654-659) που αναφέρει ένα διαγωνισμό ύμνων ο οποίος διοργανώθηκε στη Χαλκίδα της Εύβοιας, κατά την κηδεία του Αμφιδάμαντα, μας επιτρέπει ασφαλώς να υποθέσουμε ότι τουλάχιστον στον 8ο αι. π.Χ. λάμβαναν χώρα περιστασιακά μουσικοί αγώνες¹¹³. Η αρχαιότερη τακτική συνάντηση που ο απόηχός της διατηρήθηκε στην ιστορία είναι εκείνη που διοργάνωναν οι Ίωνες στη Δήλο προς τιμήν του Απόλλωνα: εγκαταλείφθηκε όμως στην κλασική εποχή. Ο *Όμηρικός ύμνος εις Απόλλωνα* (στ. 146-150) μας πληροφορεί ότι η συνάντηση περιλάμβανε διαγωνισμό χορού και τραγουδιού. Ο Θουκυδίδης, που την αναφέρει με αφορμή την ίδρυση ενός νέου αγώνα από τους Αθηναίους το 426 π.Χ., την τοποθετεί κατά προσέγγιση «τον παλιό καιρό»¹¹⁴. Κάποια σπάνια κείμενα αναφέρουν και άλλους μουσικούς αγώνες, που διεξάγονταν μάλλον τον 8ο ή τον 7ο αι. π.Χ. στην Πάρο και στην Πελοπόννησο: στη Μεσσήνη, στο Άργος, στην Αρκαδία και στη Σπάρτη, όπου τα Κάρνεια φέρονται να ιδρύθηκαν γύρω στο 675 π.Χ.¹¹⁵. Γνωρίζουμε όμως περισσότερα για την προέλευση των αγώνων που γιορτάζονταν σταθερά, και ειδικά για τους αγώνες της «περιόδου».

112. *Certamen Homeri et Hesiodi*, 325· Φιλόχωρου, *FGrHist* 328, T 212 (= σχόλιο στον Πίνδαρο, *Νεμεόνικος*, II 1).

113. Πλουτάρχου, *Συμποσιακῶν*, V, 2 [674 f - 675 a]· *Συμπόσιον τῶν Ἑπτὰ Σοφῶν*, 10 [153 e - 154 a]· Παυσανία, IX, 31, 3.

114. Θουκυδίδης, III, 104.

115. H. Kottrich, *Die musischen Agone der Panathenen in archaischer und klassischer Zeit*, 1991, σελ. 15-19.

Νε, ότι μας αφορά, δεν έχει τόση σημασία ότι η παραδοσιακή χρονολόγηση για την πρώτη διοργάνωση των Ολυμπιακών αγώνων, το 776 π.Χ., αμφισβητήθηκε πρόσφατα προς χάριν μιας πιο ύστερης χρονολόγησης. Για τους τρεις μεγάλους αγώνες που περιλάμβαναν μουσικά αγωνίσματα, οι χρονολογήσεις που δημοσιεύθηκαν έως εμάς μέσω των αρχαίων κειμένων τούς τοποθετούν γύρω στο 580 π.Χ.: τα πεντετηρικά Πύθια, όπως και τα Ίσθμια, φέρονται να καθιερώθηκαν το 582, ενώ τα Νέμεα το 573. Η ίδρυση ή η επανίδρυση των δυο μεγάλων αγώνων της Αθήνας που περιλάμβαναν μουσικά αγωνίσματα τοποθετούνται λίγο αργότερα. Ο μετέπειτα τύραννος Πεισίστρατος φέρεται να καθιέρωσε ή να ανανέωσε τα Μεγάλα Παναθήναια προς τιμήν της Αθηνάς το 566, ενώ στον ίδιο αποδίδεται και η εξέλιξη των Μεγάλων Διονυσίων. Άλλωστε, αυτή την εποχή φαίνεται να διαμορφώθηκαν αρκετά αγωνίσματα των μουσικών αγώνων. Όπως είπαμε ήδη, σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, «ο πρώτος που συνέθεσε διθυράμβους, που τους υμνολογούσε έτσι και που παρουσίασε μερικούς στην Κόρινθο»¹¹⁶ φέρεται να είναι ο Αλκίβιος κιθαρωδός Αρίων από τη Μήθυμνα, που βρισκόταν στο περιβάλλον του τυράννου της Κορίνθου Περίανδρου (τέλη του 7ου και αρχές του 6ου αι.). Από την Κόρινθο καταγόταν και ο Εύμηλος, επικός ποιητής, που μάλλον έζησε τον 6ο ή τον 7ο αι. π.Χ. και συνέθεσε μια προσωδία για τη Δήλο¹¹⁷. Ο Ηρόδοτος, μάλιστα, αναφέρει ότι, πριν την τυραννία του Κλεισθένη, που βασίλευσε στη Σικυώνα στο πρώτο τρίτο του 6ου αι. π.Χ., οι Σικυώνιοι τιμούσαν τον Αργείο ήρωα Αλκίβιο με τραγικούς χορούς και ότι ο τύραννος τους καθιέρωσε προς τιμήν του Διονύσου¹¹⁸. Από τη Σικυώνα εξάλλου, όπου οι μνηστήρες της κόρης του Κλεισθένη Αγαρίστης αναμετρώνταν σε μουσικούς αγώνες¹¹⁹, φέρεται να κατάγεται κάποιος Επιγένης, που θεωρείται από ορισμένες αρχαίες πηγές ο πρώτος ημικτικός ποιητής. Ο Επιγένης θα πρέπει να έγραφε στις αρχές του 6ου αι. π.Χ.¹²⁰ και να ήταν προγενέστερος του Θέσπιδος, ο οποίος, σύμφωνα με την παράδοση, υπήρξε ο πρώτος ο οποίος, στην Αττική, ξεχώρισε έναν υποκριτή από τον τραγικό χορό και κατάφερε να νικήσει στους τραγικούς αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων της Αθήνας το 534 π.Χ.¹²¹.

Οι πηγές μας έχουν, βέβαια, πολλά κενά, έχουν όμως αρκετή συνοχή και δίνουν την εντύπωση ότι κατά τον 6ο αι. π.Χ. καθιερώθηκαν σταδιακά τόσο οι ημικτικές διεξαγωγές των μεγάλων μουσικών αγώνων όσο και οι κανονισμοί των αγωνισμάτων τους, ενώ συγχρόνως κατασκευάστηκαν και τα πρώτα κτίρια

116. Ηρόδοτος, I, 23.

117. Παυσανία, IV, 33, 2.

118. Ηρόδοτος, V, 67.

119. Ηρόδοτος, VI, 429.

120. PICKARD CAMBRIDGE, *DTG*, σελ. 77 και 104.

121. PICKARD CAMBRIDGE, *DTG*, σελ. 100-101.

που θα τους υποδέχονταν. Τα κέντρα από τα οποία απορρέουν όλες αυτές οι καινотομίες είναι πόλεις που διοικούνται από τυραννικά καθεστώτα και βρίσκονται στη γεωγραφική ζώνη που εκτείνεται από τη Σικυώνα έως την Αθήνα περνώντας από την Κόρινθο.

Ο ποήληπλησασμός των αγώνων στην ελληνοιστική εποχή

Τα Πύθια των Δελφών, τα Ισθμια της Ισθμίας, τα Νέμεα της Νεμέας και τα Παναθήναια ή τα Μεγάλα Διονύσια της Αθήνας δεν ήταν οι μόνοι αγώνες στην Ελλάδα της κλασικής εποχής που περιλάμβαναν μουσικά αγωνίσματα. Υπήρχαν και πολλοί άλλοι, όπως τα Νάια της Δωδώνης, τα Αμφιαράια του Ωρωπού, τα Ίκατόμβοια του Άργους, τα Ασκληπιεία της Επιδαύρου ή τα κατ' αγρούς Διονύσια και τα Λήναια της Αθήνας. Όμως μόνο στην ελληνοιστική εποχή θα πολλαπλασιαστούν οι αγώνες κάθε είδους, ενώ αρκετοί από αυτούς θα εισέλθουν στην κατηγορία των ιερών αγώνων¹²². Σε αυτούς τους τελευταίους ανήκουν τα Ασκληπιεία της Επιδαύρου, τα Σωτήρια των Δελφών, που αναγνωρίστηκαν ως στεφανίτες γύρω στο 247-246 π.Χ., τα Αμφιαράια του Ωρωπού, που συνδέθηκαν με τα Ρωμαία μετά το 73 π.Χ., πολλοί Βοιωτικοί αγώνες¹²³ και, στη Βόρεια Ελλάδα, τα Ελευθέρια του Κοινού των Θεσσαλών, τα Νάια της Δωδώνης, που έγιναν στεφανίτες γύρω στα τέλη του 3ου αι. π.Χ., ή οι αγώνες προς τιμήν των Νυμφών στις πηγές ασφάλτου στην Απολλωνία της Ιλλυρίας. Ιερούς αγώνες συναντάμε και στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, με τα Πτολεμαία, που καθιέρωσε ο Πτολεμαίος ο Φιλάδελφος προς τιμήν του πατέρα του, αλλά προπάντων στη Μικρά Ασία¹²⁴ και στα μεγάλα νησιά που βρίσκονται στην άμεση γειτονία της¹²⁵. Η γεωγραφική κατανομή τους μας επιτρέπει να καταρτίσουμε το χάρτη της εξάπλωσης του ελληνικού πολιτισμού και να ορίσουμε τις πλούσιες περιοχές που μπορούσαν να χρηματοδοτήσουν τη διοργάνωση αυτών των συναντήσεων και να εγγυηθούν την ασφάλεια αυτών που συμμετείχαν. Στην ελληνοιστική εποχή δε γνωρίζουμε ιερούς αγώνες ούτε στην Κρήτη ούτε στον Εύξεινο Πόντο, αλλά ούτε και στη Μεγάλη Ελλάδα ή στη Σικελία.

122. ROBERT, OMS, VI, σελ. 709-719.

123. Τα Μουσεία των Θεσπιών (που αναδιοργανώνονται ως ένας στεφανίτης πεντετηρικός αγώνας γύρω στο 225 π.Χ.), τα Αγριώνια προς τιμήν του Διονύσου και τα Ηράκλεια της Θήβας, τα Ητώια της Ακραΐφιας, τα Χαριτήσια και τα Ομολώια του Ορχομενού, τα Βασίλεια και τα Τροφώνεια της Λιβαδειάς.

124. Βλέπε τα Νικηφόρια της Περγάμου, τα Διδύμεια της Μιλήτου, τα Λευκοφρυγνά και τα Ρωμαία της Μαγνησίας, του Μισσηνίου, τα Θεογάμια της Νύσσας ή τα Ρωμαία που διοργανώνονταν από το Αστικό Κοινόν.

125. Βλέπε τα Αισλαμνίτια της Κιλικίας και τα Πλασία της Ρόδου.

Οι μεγάλοι αγώνες της ελληνοιστικής εποχής τιμούσαν καταρχήν τις παραδοσιακές θεότητες που προστάτευαν την πόλη. Πολύ πιο σπάνια απευθύνονταν σε νεο-εμφανιμένους θεούς –για παράδειγμα στον Σάραπι στην Τανάγρα ή στη θεά Ρώμη στον Ωρωπό– ή σε βασιλείς, τους οποίους τιμούσαν ως ευεργέτες, όπως το Δημήτριον τον Πολιορκητή, που τον τιμούσαν στην Αθήνα με αγώνες ενσωματωμένους στα Διονύσια¹²⁶. Κάθε νέα καθιέρωση αγώνων έπρεπε να λάβει υπόψη της τις ημερημηνίες διεξαγωγής των άλλων αγώνων της περιοχής, καθώς και εκείνες του συνόλου των ιερών αγώνων, έτσι ώστε να μη συμπίπτουν μεταξύ τους και να είναι Αθηναίων στους διεθνώς αναγνωρισμένους καλλιτέχνες να λάβουν μέρος διαδοχικά σε διάφορες συναντήσεις. Αρκετοί από αυτούς τους αγώνες είχαν ως πρότυπό τους τα Πύθια ή τα Νέμεα, και γι' αυτό χαρακτηρίζονται ισοπύθιοι ή ισονέμιοι.

Γνωρίζουμε αρκετά καλά τη διαδικασία που ακολουθούσε μια κοινότητα για να διοργανώσει έναν ιερό αγώνα. Καταρχήν αποστελλόταν μια πρεσβεία που μελοούσε τις διάφορες πόλεις, τα κοινά και τους βασιλείς να αποδεχτούν τον αγώνα, με την περιοδικότητά του και το πρόγραμμά του. Τους ζητούνταν επίτηδες να αναγνωρίσουν τον ιερό και απαραβίαστο χαρακτήρα της διοργανώτριας πόλης και της ευρύτερης περιοχής της, ή τουλάχιστον του ιερού όπου θα διεξαγόταν η γιορτή¹²⁷. Έτσι, όλοι οι Έλληνες θα μπορούσαν, χωρίς το φόβο να δεχτούν επίθεση ή να υποστούν αρπαγή των αγαθών τους, να λάβουν μέρος στους αγώνες ή να παραστούν στον εορτασμό, αλλά και να συμμετάσχουν ως αγοραπωλητές ή ως πωλητές στις πανηγύρεις που ασφαλώς συνόδευαν αυτές τις συναντήσεις και οι οποίες αποτελούσαν μια επιδιωκόμενη πηγή εσόδων από τις διοργανώτριες πόλεις. Η πρεσβεία παρακαλούσε, τέλος, τις άλλες κοινότητες να μελοήσουν με την ευκαιρία των αγώνων μια αντιπροσωπεία θεωρών (μια θεωρία), οι οποίοι ήταν επιφορτισμένοι να συμμετέχουν στις θυσίες που θα προσφέρονταν στον τιμώμενο με τους αγώνες θεό. Πριν από κάθε εορτασμό, η διοργάνωση πόλη έστελνε αντιπροσώπους, που επίσης ονομάζονται θεωροί, για να αναγγέλλουν την ημερομηνία της επόμενης γιορτής. Αυτό ήταν απαραίτητο εκείνη την εποχή, δεδομένου ότι τα ημερολόγια διέφεραν από πόλη σε πόλη. Οι θεωροί αυτοί ανακοίνωναν τη διεθνή ιερή έχεχειρία, εγγυώμενοι την ασφάλεια των προσώπων που θα συμμετείχαν στον εορτασμό κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους, από και προς το ιερό¹²⁸. Στις διάφορες περιοχές που επισκέπτονται οι θε-

126. IG II², 649· Διόδωρου, XX, 46, 2 Πλούταρχου, Δημήτριος, 12, 2 [894 a-b]. Βλέπε W. S. FETTERSON, *Hesperia*, 17, 1948, σελ. 131-136· Chr. HABICHT, *Athènes hellénistique*, μετ. Μ. και D. KOHLFELDER, Παρίσι, 2000, σελ. 104.

127. Βλέπε την πρόσφατη σύνθεση του K. J. RICHY, *Asylia*, Berkeley – Λος Άντζελες – Λονδίνο, 1998.

128. Βλέπε σχετικά με αυτούς τα θεωρούς και τις θεωρίες G. ROUGEMONT, «La hiéroménie des Pythia et les "treves sacrées" d'Eleusis, de Delphes et d'Olympie», *BCH* 97 (1973), σελ. 75-100.

ωροί γίνονται δεκτοί από τους θεαροδόκους, που τους προσφέρουν στέγη και τους βοηθούν στο έργο τους¹²⁹.

Οι αγώνες στους ρωμαϊκούς χρόνους

Με την εγκαθίδρυση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και την ειρήνη που αυτή επέφερε στο μεσογειακό κόσμο, είχαμε μια «αγωνιστική έκρηξη»¹³⁰ που ξεπέρασε τα όρια της ελληνικής Ανατολής. Οι αγώνες ήταν «άπειροι», για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Αίλιου Αριστείδη¹³¹. Κάθε ίδρυση μεγάλου αγώνα υπόκειται αυτή την εποχή σε μια αυτοκρατορική έγκριση που ονομάστηκε δωρεά, χωρίς εντούτοις να ταυτίζεται και με οικονομική ενίσχυση εκ μέρους του αυτοκράτορα. Νέοι αγώνες προστίθενται σε εκείνους της «παλαιάς περιόδου»: τα Άκτια της Νικόπολης καθιερώνονται το 27 π.Χ. προς τιμήν του Απόλλωνα, που επέτρεψε στον Οκταβιανό να καταφέρει μεγάλη νίκη επί του Μάρκου Αντώνιου στο Άκτιο το 31 π.Χ.· τα Σεβαστά της Νεάπολης, της σημερινής Νάπολης, ιδρύονται το 2 μ.Χ. προς τιμήν του Αυγούστου· στη συνέχεια τα Καπιτώλια της Ρώμης καθιερώνονται το 86 μ.Χ. από το Δομιτιανό, προς τιμήν της τριάδας του Καπιτωλίου, δηλαδή του Jupiter, της Junon και της Minerva (του Δία, της Ήρας και της Αθηνάς). Αρκετοί αγώνες που περιλάμβαναν μουσικά αγωνίσματα κάνουν την εμφάνισή τους στις επαρχίες της Ελλάδας των ρωμαϊκών χρόνων, για να τιμήσουν τους αυτοκράτορες ή τους συγγενείς τους, προπάντων κατά τη βασιλεία της δυναστείας των Ιουλίων-Κλαυδίων και της δυναστείας των Αντωνίων. Τέτοιοι αγώνες ήταν τα Καισάρεια και τα Κομμόδεια της Σπάρτης¹³², τα Αδριάνεια και Αντινόεια της Αθήνας, τα Αντινόεια της Ελευσίνας, τα Καισάρεια της Σικυώνας ή οι μουσικοί αγώνες που ιδρύθηκαν από την πόλη του Γυθείου προς τιμήν της αυτοκρατορικής οικογένειας, στις αρχές της βασιλείας του Τιβέριου. Ορισμένες λεπτομέρειες της διοργάνωσής τους μας εί-

129. Σχετικά με τους θεωρούς και τους θεαροδόκους, βλέπε P. BOESCH, *ΘΕΩΡΟΣ. Untersuchungen zur Epangelie griechischer Feste*, Göttingen, 1908, και P. J. PERLMAN, *The «Theorodokia» in Peloponnese*, Ann Arbor, 1996.

130. Η έκφραση είναι του L. ROBERT, *OMS*, VI, σελ. 712. Βλέπε προσφάτως A. J. S. SPAWFORTH, «Agonistic Festivals in Roman Greece», στο S. WALKER, A. CAMERON (επιμ.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire*, BICS Supplement 55, Λονδίνο, 1989, σελ. 193-197· P. HERZ, «Die Musische Agonistik und der Kunstbetrieb der Kaiserzeit», στο J. BLÄNSDORF, J.-M. ANDRÉ (επιμ.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen, 1990, σελ. 175-196.

131. Αίλιος Αριστείδης, *Εἰς Ρώμην*, 99.

132. Σχετικά με την πιθανή παρουσία μουσικών διαγωνισμών στο πρόγραμμα των Καισαρείων της Σπάρτης, βλέπε P. CARLÉNBERG, A. SPAWFORTH, *Hellenistic and Roman Sparta*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη, 1970, σελ. 104-105.

ναι γνωστές χάρη σε έναν ιερό νόμο¹³³, που όριζε ότι αγάλματα του Αυγούστου, της συζύγου του Λιβίας και του υιοθετημένου γιου του Τιβέριου θα έπρεπε να παρθεύοντο στο θέατρο με την ευκαιρία των αγώνων. Πριν αρχίσουν οι αγώνες, όλα τα μέλη της Βουλής και οι αξιωματούχοι θα έπρεπε να κάψουν θυμίαμα υπέρ σωτηρίας των περιγίπων σε ένα θυμιατήριο τοποθετημένο σε τραπέζι στο κέντρο του θεάτρου. Η πρώτη μέρα θα ήταν αφιερωμένη στον Αύγουστο, η δεύτερη στον Τιβέριο, η τρίτη στη Λιβία, που ταυτίζεται με την Τύχη του Κοινού και της πόλης, η τέταρτη στη Νίκη του Γερμανικού, η πέμπτη στην Αφροδίτη και Αρνούσου και η έκτη στον R. Quinctius Flamininus, ο οποίος είχε διακηρύξει την ελευθερία της Ελλάδας στα Ίσθμια του 196 π.Χ. Αλλού, η λατρεία προς τον αυτοκράτορα απλώς συνδέθηκε με τις παραδοσιακές γιορτές¹³⁴. Αυτό συνέβη και με τους παλαιούς ιερούς αγώνες, όπως για παράδειγμα με τα Πύθια των Αλφειών, με τα Νέμεα του Άργους, καθώς και με τα Ίσθμια, στα οποία κάθε είκοσι χρόνια προσαρτήθηκαν τα Καισάρεια της Κορίνθου· αλλά και στο Πάριον είναι γνωστά τα Πτώια Καισάρεια, στις Θεσπιές γιορτάζονταν τα Μεγάλα Τραιάνεια Αδριάνεια Σεβαστεία Μουσειά και στη Θήβα μαρτυρούνται τα Αντωνία Ηράκλεια Αντωνίνεια. Στην Αθήνα, τα Μεγάλα Παναθήναια εμφανίζονται με το όνομα Μεγάλα Παναθήναια Σεβαστά¹³⁵, και σημειώσαμε ήδη ότι εκεί, σε πολλούς αγώνες, οι έφηβοι συμμετείχαν σε ένα διαγωνισμό εγκωμίου προς τον αυτοκράτορα ή προς τους συγγενείς του.

Εκπληξη πάντως προκαλεί η έλλειψη δυναμισμού της ηπειρωτικής Ελλάδας στην καθιέρωση νέων αγώνων απέναντι στην αγωνιστική έκρηξη που γνωρίζει η Μικρά Ασία. Αυτή είναι μια από τις συνέπειες του οικονομικού μαρασμού της Ελλάδας αυτή την εποχή, σε αντίθεση με τη Μικρά Ασία, που χαίρει πραγματικής ευημερίας. Στην Ελλάδα, εκτός από τους αγώνες προς τιμήν των αυτοκρατορικών, εξαίρεση αποτελούν τα Ουράνια της Σπάρτης, που ιδρύονται το 97 ή το 100 μ.Χ. στην οικονομική βοήθεια ενός ντόπιου αξιωματούχου, τα Ολύμπια της Αθήνας, που ιδρύονται το 128/129, μόλις ολοκληρώνεται το Ολυμπείο, και τα Πύθια της Θεσσαλονίκης, που ιδρύονται το 240, κατά τη βασιλεία του Γορδιανού Γ'¹³⁶. Η σημασία της Ελλάδας όσον αφορά στους μουσικούς αγώνες περιορίζεται κατά τα ρωμαϊκά χρόνια κυρίως στον εορτασμό αγώνων που καθιερώ-

133. Το κείμενο επαναδημοσιεύθηκε και σχολιάστηκε πρόσφατα από τον J. H. OLIVER, *Greek Constitutions of Early Roman Emperors from Inscriptions and Papyri*, *Memoirs of the American Philosophical Society*, 178, Φιλαδέλφεια, 1980, n° 15, σελ. 58-65.

134. F. QUASS, *Die Honoratiorenschicht in den Städten des griechischen Ostens*, Στουτγάρδη, 1993, σελ. 300-310.

135. IG II², 3535.

136. ROBERT, *REP*, σελ. 53-54.

θηκαν παλαιότερα και εξακολουθούσαν αυτή την εποχή να διατηρούν ακόμα τεράστιο γόητρο. Αυτοί ήταν τα Πύθια των Δελφών, τα Ισθμια της Ισθμίας, τα Νέμεα του Άργους και διάφοροι άλλοι αγώνες, που συγκεντρώνονται κυρίως στις περιοχές των Αθηνών και της Βοιωτίας. Η φήμη τους όσο και οι αδυναμίες τους φωτίζονται από την περιοδεία του αυτοκράτορα Νέρωνα στην Ελλάδα. Το βίβ αποβιβάστηκε στον ελλαδικό χώρο συνοδευόμενος από μια ομάδα χειροκροτητών Augustiani, για να λάβει μέρος ως κιθαρωδός σε όλους τους αγώνες¹³⁷. Όπως μας πληροφορεί ο Σουητώνιος, «όχι μόνον διέταξε να συγκεντρωθούν σε μια χρονιά αγώνες που κανονικά διεξάγονταν σε πολύ διαφορετικές ημερομηνίες, κάνοντας μάλιστα να επαναληφθούν μερικοί, αλλά διοργάνωσε μουσικό αγώνα ακόμα και στην Ολυμπία, αντίθετα με την παράδοση»¹³⁸. Στεφανώθηκε παντού ως νικητής, από κριτές στους οποίους παραχώρησε το δικαίωμα του Ρωμαίου πολίτη και σημαντικά χρηματικά ποσά, και γύρισε στη Ρώμη για να επιδείξει, σε ένα γύρο του θριάμβου στον ιππόδρομο, 1808 στεφάνια νίκης σε μουσικούς και ιππικούς αγώνες¹³⁹. Ο αυτοκράτορας αναγνώριζε αλλά και συγχρόνως γελοιοποιούσε τους αγώνες που διοργάνωναν οι Έλληνες, ενώ για τους ίδιους έλεγε ότι «είναι οι μόνοι ακροατές που ήταν άξιοι του Νέρωνα και της τέχνης του»¹⁴⁰.

Ο εορτασμός αγώνων ελληνικού τύπου στη Συρία, στην Αραβία, στην Ιταλία ή στην Καρχηδόνα του 3ου αι. δείχνει την έκταση της διάδοσης του ελληνικού πολιτισμού, ενώ παράλληλα στην ίδια την Ελλάδα υπάρχει μια στασιμότητα, για να μην πούμε φθίνουσα πορεία των αγώνων. Από το δεύτερο μισό του 3ου αι., η γενική ένδεια και ο πολλαπλασιασμός των βαρβαρικών επιθέσεων, περισσότερο ακόμα και από την πρόοδο του χριστιανισμού, επέφεραν μια ανεπανόρθωτη παρακμή των αγώνων στον ελλαδικό χώρο. Ορισμένοι, εντούτοις, διοργανώνουν ακόμα στον 4ο αι. Το 392 η διοργάνωσή τους απαγορεύτηκε από ένα διάταγμα του Θεοδοσίου, το οποίο απαγόρευε σε όλη την αυτοκρατορία την άσκηση της παγανιστικής λατρείας υπό οιαδήποτε μορφή. Τα Παναθήναια της Αθήνας, όμως μάλλον γιορτάζονταν ακόμα κατά τον 5ο αι.¹⁴¹

Δεν επιχειρήσαμε να καταρτίσουμε ένα λεπτομερή κατάλογο με το σύνολο των αγώνων που απαντώνται στην Ελλάδα, ούτε για την κλασική ούτε για την ελ-

137. Βλέπε J.-L. MOURGUES, «Les Augustians et l'expérience théâtrale néronienne», *REL*, 66, 1988, σελ. 156-181· A. BÉLIS, «Néron musicien», *CRAI*, 1989, σελ. 747-768.

138. Σουητώνιος, *Nero*, XXIII.

139. Αίωνα Κάσσιου, I, XII, 20-21.

140. Σουητώνιος, *Nero*, XXII.

141. A. FRANZ, *The Athenian Agon*, XXIV, Princeton, 1988, σελ. 20 και 21-24· J. NEUB, *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, 1992, σελ. 13.

ληνιστική ούτε για τη ρωμαϊκή εποχή. Αρκεστήκαμε να αναφέρουμε μόνο τους πιο σημαντικούς. Ένας τέτοιος κατάλογος δεν έχει γίνει έως τώρα, και άλλωστε η θέση του δεν είναι εδώ. Για να πάρουμε μια ιδέα για το πλήθος και τη συχνότητα των αγώνων στην Ελλάδα, καθώς και για τη διαδικασία διοργάνωσής τους, θα αρκούσε να εξετάσουμε τρεις ιδιαίτερες περιπτώσεις: α) μια πόλη, την Αθήνα, που η θέση της υπήρξε σημαντική στην ανάπτυξη των μουσικών αγώνων, και κυρίως των διαγωνισμών δράματος· β) ένα ιερό, τη Δήλο, που η φήμη του θα προσελκύσει βασιλικές διοργανώσεις κατά την ελληνιστική εποχή· και γ) μια περιοχή, τις Κυκλάδες, η οποία, όσον αφορά στους αγώνες, δε γνώρισε ούτε τον πλούτο της Αττικής ή της Βοιωτίας ούτε την ένδεια της Αρκαδίας ή της Λακωνίας, πριν από τη ρωμαϊκή εποχή.

Οι αγώνες στην πόλη των Αθηνών: γενικά

Σε έναν πολιτικό λίβελο που γράφτηκε γύρω στο 430 π.Χ., ο Ψευδο-Ξενοφώνιος επιβεβαιώνει ότι οι Αθηναίοι «είχαν περισσότερες γιορτές από οποιαδήποτε άλλη ελληνική πόλη», και μάλιστα φτάνει στο σημείο να προσδιορίσει «δυο ημερείς, περισσότερες από τους άλλους»¹⁴². Παρά την κριτική διάθεση του κειμένου, δε χωράει αμφιβολία ότι, καθ' όλη τη διάρκεια της αρχαιότητας, μια από τις πόλεις της Αθήνας ήταν ο εορτασμός πολλών πανηγύρεων συνδεδεμένων με τη λατρεία¹⁴³. Σύμφωνα με τους υπολογισμούς μας, εκατόν είκοσι μέρες το χρόνο, δηλαδή μια στις τρεις μέρες, χαρακτηρίζονταν από θρησκευτικές εορτές.

Όλες οι πανηγύρεις δεν περιλάμβαναν αγώνες και όλοι οι αγώνες δεν περιλάμβαναν μουσικούς διαγωνισμούς. Κατά την κλασική και την ελληνιστική εποχή σύμφωνα με το ημερολόγιο της Αθήνας, που άρχιζε το έτος τον Ιούλιο, μουσικοί αγώνες περιλάμβαναν οι εορτές της Ειρήνης, τα Παναθήναια, τα Επιτάφια, τα κατ' αγρούς Διονύσια, τα Λήναια, τα Μεγάλα Διονύσια, τα Ανθεστήρια, τα Θιαργήλια (πίνακας 1), καθώς και τα Προμήθεια, τα Ηφαίστεια και τα Αδώνεια, για τα οποία δε γνωρίζουμε ποιο μήνα εορτάζονταν. Την εποχή του Αθηναίου, προστίθενται και τα Ολύμπια, τα Αντινόεια και τα Αδριάνεια. Αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της Αττικής είχαμε πανηγύρεις που περιλάμβαναν μουσικούς αγώνες, στον Πειραιά, στο Μαραθώνα, στη Βραυρώνα ή στην Λαμία.

142. *Αθηναίων Πολιτεία*, III, 2 και III, 8.

143. Βλέπε επίσης Θεοκυδίδης, II, 39, 1· Ισοκράτης, *Πανηγυρικός*, 45, και Προκλείδης του Κρητικού, *Περὶ τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι πόλεων, ποῦ μεταφράστηκε και σχολιάστηκε από τους* E. PERRIN, *RE*, 4, 1904, σελ. 192-202, και R. FLEISCHER, στο M. WOLFF, P. ZANKER (επιμ.), *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus*, München, 1980, σελ. 66-77.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1: Ημερολόγιο των αθηναϊκών εορτών που περιλαμβάνουν μουσικούς αγώνες κατά τον 4ο αι. π.Χ. (αναφέρονται μόνο οι γιορτές με γνωστή ημερομηνία).

Αττικοί Μήνες	Σύγχρονοι Μήνες	Εορτές
Εκατομβαιών	Ιούλιος-Αύγουστος	Εορτές της Ειρήνης· Παναθήναια
Μεταγειτνιών	Αύγουστος-Σεπτέμβριος	
Βοηδρομιών	Σεπτέμβριος-Οκτώβριος	
Ποανεψιών	Οκτώβριος-Νοέμβριος	Επιτάφια
Μαιμακτηριών	Νοέμβριος-Δεκέμβριος	
Ποσειδεών	Δεκέμβριος-Ιανουάριος	Κατ' αγρούς Διόνυσια
Γαμηλιών	Ιανουάριος-Φεβρουάριος	Λήναια
Ανθεστηριών	Φεβρουάριος-Μάρτιος	Ανθεστήρια
Ελαφηβολιών	Μάρτιος-Απρίλιος	Εν άστει Διόνυσια
Μουνιχιών	Απρίλιος-Μάιος	
Θαργηλιών	Μάιος-Ιούνιος	Θαργήλια

Ήδη από τα τέλη της κλασικής εποχής, και ακόμα περισσότερο αργότερα, η διοργάνωση μουσικών αγώνων δεν ήταν πια μόνο ζήτημα θρησκείας, η οποία σε κάθε περίπτωση εξηγούσε την καθιέρωσή τους και δε θα έπαυε να δικαιολογεί την ύπαρξή τους, αλλά και ζήτημα πολιτισμού με τη σημερινή έννοια της λέξης. Οι μουσικοί αγώνες, όπως και οι φιλοσοφικές σχολές, ήταν ειδικότητα της Αθήνας και κάθε μεγάλος καλλιτέχνης, όπως και κάθε μεγάλος διανοητής, όφειλε να παραιμείναι, έστω και λίγο, στην πόλη αυτή.

Στην Αθήνα, όπως και στις άλλες ελληνικές πόλεις, κατά τη διάρκεια μιας θρησκευτικής πανηγύρεως, αλλά συχνά και ένα χρονικό διάστημα πριν ή μετά από αυτήν, παρατηρούνταν μια μερική αναστολή των δημόσιων και δικαστικών δραστηριοτήτων. Κατά τη διάρκεια αυτής της «εορταστικής περιόδου», την οποία τα αρχαία κείμενα αποκαλούν *ιερομηνία*, οι άνθρωποι και τα αγαθά εξαιρούνταν από κάθε σύλληψη ή κατάσχεση¹⁴⁴ και τα δικαστήρια διέκοπταν τη λειτουργία τους, πράγμα που, κατά τα λεγόμενα του Ψευδο-Ξενοφώντα, δημιούργησε σοβαρές καθυστερήσεις στην εκδίκαση των υποθέσεων.

Τη διοργάνωση των πανηγύρεων και των αγώνων που τις συνόδευαν αναλάμβανε η πόλη, η οποία επιβόρτιζε σχετικά τον επώνυμο άρχοντα το όνομά

144. Σχετικά με τα Λήναια, τα Διόνυσια και τα Θαργήλια, βλέπε Δημιούτσου, *Αισθήματα*, 10. Βλέπε, γενικά, τη μελέτη του G. ROULEMONT, *BCP*, 97, 1973, σελ. 76-100.

του χρησίμευε για να δηλωθεί το έτος—ή τον άρχοντα βασιλέα, που είχε κληρονομήσει κάποιες από τις αρμοδιότητες των παλαιότερων βασιλέων. Αυτοί συχνά βοηθούνταν από επιθεωρητές εκλεγμένους ή κληρωτούς για την κάθε γιορτή, τους *έπιμελητάς* ή *άθλοθέτας*. Κατά την κλασική εποχή, για τη χρηματοδότηση των παραστάσεων δράματος και των διθυραμβικών χορών, η πόλη κατέφευγε στο σύστημα των *λειτουργιών*, ζητούσε δηλαδή από τους πλουσιότερους των πολιτών ή των μετοίκων—ελεύθερων ανδρών που έμεναν στην πόλη χωρίς να είναι πολίτες της—να αναλάβουν τα έξοδα¹⁴⁵. Οι χορηγοί που είχαν να εξασφαλίσουν τη χρηματοδότηση ενός διθυράμβου, μιας κωμωδίας ή μιας τετραλογίας (τριών τραγωδιών και ενός σατυρικού δράματος) αναλάμβαναν προπάντων τα έξοδα της προετοιμασίας του χορού. Μεταξύ 317 και 307 π.Χ.—πιθανώς το 309/308—, ο Δημήτριος ο Φαληρέας, που διοικούσε την Αθήνα για λογαριασμό του βασιλιά της Μακεδονίας Κασσάνδρου, κατήργησε τη χορηγία. Οι αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων, καθώς και αυτοί των Ληναίων και των Θαργηλίων, διοργανώνονταν έκτοτε από έναν πρόεδρο των αγώνων, τον *άγωνοθέτη*, που εκλεγόταν για ένα χρόνο, και στον οποίο χορηγούνταν τα απαραίτητα κεφάλαια.

Τα Παναθήναια

Από το 374 π.Χ. και κάθε δύο χρόνια, στις 16 του μηνός Εκατομβαιώνος, εορταζόταν η πανήγυρις προς τιμήν της Ειρήνης¹⁴⁶. Την ίδια μέρα οι Αθηναίοι γιόρταζαν τα Συνοίκια, την επέτειο της ίδρυσης της Αθήνας από το Θησέα με τη συνένωση αρκετών πολισμάτων. Για τη γιορτή της Ειρήνης γνωρίζουμε λίγα πράγματα, όπως ότι ένα μέρος της έπρεπε να διεξαχθεί κοντά στις πύλες του Κεραμεικού και ότι περιλάμβανε γυμνικούς, ιππικούς και μουσικούς αγώνες.

Η σημαντικότερη και η παλαιότερη γιορτή του μήνα ήταν τα Παναθήναια, τα οποία διεξάγονταν ανάμεσα στην 23η και στην 30ή ημέρα¹⁴⁷. Πιστευόταν ότι ιδρύθηκε από το μυθικό βασιλιά Εριχθόνιο προς τιμήν της Αθηνάς Πολιάδος και ότι πήρε το όνομα Παναθήναια από το Θησέα, λόγω του συνοικισμού¹⁴⁸. Γιορ-

145. P. WILSON, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge, 2000.

146. L. ROBERT, «Une fête de la Paix à Athènes», *AE*, 1977, σελ. 211-216 (και *OMS*, VII, σελ. 781-786).

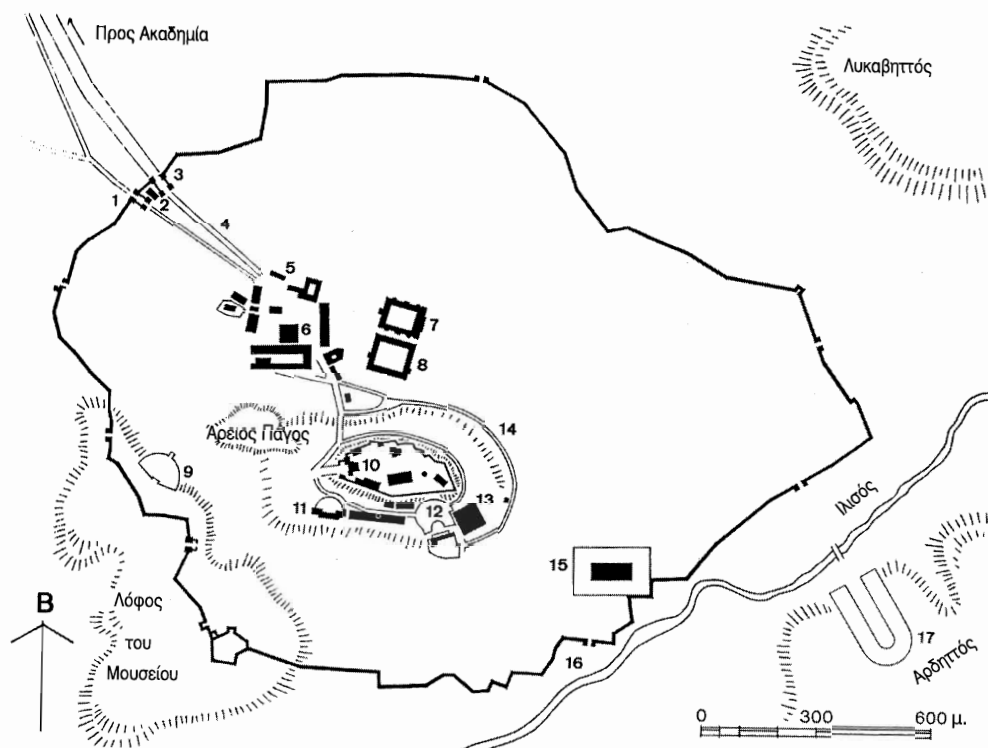
147. H. KOTSIDU, *Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit*, Φρανκφούρτη, 1991· S. V. TRACY, Chr. HABICHT, «New and Old Panathenaic Victor Lists», *Hesperia*, 60, 1991, σελ. 187-236· S. V. TRACY, «The Panathenaic festival and games: an epigraphic inquiry», *Nikephoros*, 4, 1991, σελ. 133-153· J. NEILS (επιμ.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, 1992.

148. Παυσανίας, *Θησέας*, 24, 3 [11 a].

τάζονταν στην πόλη κάθε χρόνο, αλλά η πανήγυρις έπαιμνε ιδιαίτερη λάμψη κάθε τέσσερα χρόνια, με τη διοργάνωση των Μεγάλων Παναθηναίων, που φέρονται να καθιερώθηκαν με πρωτοβουλία του Πεισίστρατου το 566 π.Χ. Από τα αρχαία κείμενα γνωρίζουμε προπάντων τα Μεγάλα Παναθήναια. Περιλάμβαναν θεματικούς αγώνες, πομπή και θυσίες. Την οργάνωσή τους αναλάμβανε ο επώνυμος άρχοντας, η Βουλή και δέκα άθλοθέται, που κληρώνονταν ένας από κάθε φυλή. Η θητεία τους διαρκούσε τέσσερα χρόνια¹⁴⁹ και η πολιτεία τούς παρείχε τροφή τις μέρες που προηγούνταν των αγώνων, από τις 4 του μηνός Εκατομβαιώνος¹⁵⁰.

Οι αγώνες χωρίζονταν σε εκείνους που ήταν ανοιχτοί σε όλους τους Έλληνες και σε εκείνους που προορίζονταν μόνο για τους Αθηναίους πολίτες. Το κοινό πρόγραμμα περιλάμβανε γυμνικούς, ιππικούς και μουσικούς αγώνες. Στους νικητές των γυμνικών και ιππικών αγώνων προσφέρονταν ως βασικό έπαθλο αμφορείς που περιείχαν 30 έως 40 λίτρα λάδι από τα ιερά ελαιόδεντρα. Οι αμφορείς αυτοί, που ονομάστηκαν παναθηναϊκοί, έφεραν στη μια πλευρά τους την παράσταση της Αθηνάς Προμάχου ανάμεσα σε δυο κίονες, με μια γραπτή επιγραφή που δήλωνε ότι το αγγείο αποτελούσε το έπαθλο στους αγώνες προς τιμήν της θεάς· στην άλλη πλευρά απεικονιζόταν το άθλημα για το οποίο προσφερόταν το έπαθλο, έτσι ώστε τα θέματα των παραστάσεων σε αυτά τα αγγεία να αποτελούν μια εξαιρετική πηγή πληροφοριών σχετικά με το πρόγραμμα των αγώνων. Αμφορείς ίδιου σχήματος αλλά μικρότερου μεγέθους φέρουν παραστάσεις μουσικών αγωνισμάτων. Σώζεται, μάλιστα, ένας γνήσιος παναθηναϊκός αμφορέας, στον οποίο απεικονίζεται ένας κιθαρωδός πάνω σε μια εξέδρα. Το αγγείο χρονολογείται στα 430-420 π.Χ., εποχή κατά την οποία οι Αθηναίοι, επειδή δεν είχαν μέταλλο για να φτιάξουν τα στεφάνια για τους νικητές των μουσικών αγώνων, έδιναν ίσως και στους καλλιτέχνες αμφορείς με ελαιόλαδο, όπως έκαναν με τους αθλητές¹⁵¹.

Οι γυμνικοί αγώνες ήταν για τρεις ηλικιακές κατηγορίες και περιλάμβαναν αγώνες δρόμου, αγώνες πάλης και πένταθλο, το οποίο συνδύαζε το άλμα εις μήκος, τη δισκοβολία, τον ακοντισμό, έναν αγώνα δρόμου και έναν αγώνα πάλης. Αρχικά, διεξάγονταν πιθανώς μέσα στην πόλη, γύρω όμως στο 330 π.Χ. κατασκευάζεται το Παναθηναϊκό Στάδιο στους πρόποδες του λόφου του Αρδηττού, εκτός των τειχών και στα ανατολικά της πόλης (εικ. 2). Το ταπεινό, αρχικά, οικόδομημα ανακατασκευάστηκε με μάρμαρο από τον Ηρώδη τον Αττικό για τους αγώνες του 143. Οι ιππικοί αγώνες διεξάγονταν στον ιππόδρομο στις Εχελίδες, κοντά στην Πειραιά, και περιλάμβαναν αρματοδρομίες και ιπποδρομίες.



Εικόνα 2: Αθήνα: κάτοψη όπου επισημαίνεται η θέση των κυριότερων μνημείων.

1. Ιερά πύλη· 2. Πομπείον· 3. Δίπυλον· 4. Οδός των Παναθηναίων· 5. Αρχαία Αγορά· 6. Ωδείο Αγρίππα· 7. Βιβλιοθήκη του Αδριανού· 8. Ρωμαϊκή Αγορά· 9. Πνύκα· 10. Ακρόπολη· 11. Θέατρο Ηρώδη Αττικού· 12. Θέατρο Διονύσου· 13. Ωδείο Περικλή· 14. Οδός των Τριπόδων· 15. Ολυμπεϊόν· 16. Πύθιον· 17. Στάδιο.

Κατά τον Πλούταρχο, οι μουσικοί αγώνες εισήχθησαν στο πρόγραμμα από τον Περικλή και διεξάγονταν στο ωδείο, στην κατασκευή του οποίου ο ίδιος πρωτοστάτησε¹⁵². Ίσως όμως δε θα έπρεπε να πιστέψουμε σε αυτή τη διαβεβαίωση, εφόσον ήδη από το 560 π.Χ. περίπου πολλά παναθηναϊκά αγγεία απεικονίζουν μουσικούς, μαρτυρώντας πιθανότατα την ύπαρξη μουσικών αγωνισμάτων στα Παναθήναια της αρχαϊκής εποχής. Ίσως ο Περικλής απλώς αναδιοργάνωσε τους αγώνες ή πρόσθεσε νέα αγωνίσματα. Κατά την κλασική και την ελληνιστική εποχή, για τις οποίες έχουμε στη διάθεσή μας καταλόγους με τους νικητές¹⁵³, οι αγώνες συγκέντρωναν ραψωδούς, πιθανώς παρωδούς, κιθαρωδούς, αυλητές, καθώς και αυλωδούς, κιθαριστές και χορούς διθυράμβων, που ήταν

149. Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, I.X.

150. Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, I.XII, 2.

151. Βλέπε Μ. BENTZ, *Panathenäische Preisamphoren*, Βασιλεία, 1908, σελ. 16.

152. Πλούταρχο, *Περικλής*, 13, 11 [100 b].

153. Βλέπε προπάντων IG II², 2311 (γύρω στο 380 π.Χ.), η οποία περιλήφθηκε και στο *Syll³*, 1055.

μοιρασμένοι σε δυο ηλικιακές κατηγορίες, για παιδιά και ενήλικους. Τα Παναθηναία ήταν η ευκαιρία και για τη διεξαγωγή δραματικών αγώνων, που περιλάμβαναν τουλάχιστον τραγωδίες. Οι μαρτυρίες που διαθέτουμε για αυτούς τους δραματικούς αγώνες χρονολογούνται από το 162 π.Χ. και μετά¹⁵⁴.

Όσον αφορά στους αγώνες που απευθύνονταν στους Αθηναίους πολίτες, το πρόγραμμα περιλάμβανε ιππικούς αγώνες, ορισμένοι από τους οποίους διεξάγονταν στην πόλη, ένα χορό οπλιτών ανοιχτό και στις τρεις ηλικιακές κατηγορίες, καθώς και έναν ιστιοπλοϊκό αγώνα και ένα διαγωνισμό εὐανδρίας. Στους δυο τελευταίους, τη νίκη διεκδικούσαν εκπρόσωποι των διαφόρων φυλών.

Το ίδιο ίσχυε και για μια λαμπαδηδρομία που διεξαγόταν το βράδυ της 27ης του μηνός Εκατομβαιώνος ανάμεσα στο βωμό του Έρωτα, στην Ακαδημία, και σε έναν άλλο βωμό κάτω από την Ακρόπολη. Μετά από μια ιερή ολονυχτία, συνοδευόμενη από τραγούδια και χορούς, ξεκινούσε η πομπή. Στις 28 του μηνός Εκατομβαιώνος, που θεωρούνταν η μέρα γεννήσεως της Αθηνάς, η πομπή ξεκινούσε την αιγή από το Πομπείον, δίπλα στην πύλη του Διπύλου, και έπαιρνε την οδό που διέσχιζε την Αγορά και οδηγούσε στην Ακρόπολη. Ο βασικός σκοπός της ήταν να φέρει ένα νέο ένδυμα για το λατρευτικό άγαλμα της Αθηνάς Πολιάδος, έναν πέπλο κεντημένο από νεαρές κοπέλες, τις έργαστίνες. Στην πομπή, που απεικονίζεται στην ιωνική ζωφόρο του Παρθενώνα, συμμετείχαν, εκτός από τα ζώα για τη θυσία, οι αξιωματούχοι, οι ιερείς, οι εργαστίνες, πολλοί ιππείς, καθώς και άνδρες και γυναίκες που έφεραν διάφορα αντικείμενα, καλάθια, καθίσματα, ομπρέλες, αγγεία και κλαδιά. Τους ακολουθούσαν όσοι Αθηναίοι το επιθυμούσαν και, κατά την κλασική εποχή, οι εκπρόσωποι των αποικιών της Αθήνας, καθώς και των συμμάχων της, οι οποίοι καλούνταν να προσφέρουν ζώα για τις θυσίες. Στο δεύτερο μισό του 2ου αι. π.Χ., η Πριήνη και η Κολοφώνα, δυο πόλεις της Μικράς Ασίας που θεωρούσαν την Αθήνα μητρόπολή τους, συνέχιζαν να στέλνουν θεωρούς επί ευκαιρία των Παναθηναίων¹⁵⁵. Όταν έφταναν στην Ακρόπολη, εναπόθεταν τον πέπλο στο άγαλμα της Αθηνάς Πολιάδος και γίνονταν θυσίες προς τιμήν της.

Από το τρίτο τέταρτο του 2ου αι. π.Χ., στο μήνα που ακολουθούσε τον εορτασμό των Παναθηναίων, η πόλη δέχτηκε πιθανώς να διεξάγεται ένας αγώνας που καθιέρωσε το Κοινό των τεχνιτών της Αθήνας προς τιμήν του βασιλιά της Καππαδοκίας Αριαράθου του Ε'. Το πρόγραμμα περιλάμβανε μουσικούς, τραγικούς και κωμικούς αγώνες¹⁵⁶.

154. *Hesperia*, 60, 1991, σελ. 188-189, στήλη III, στ. 39 (και σχολιασμός σελ. 203-204). IG II², 3157. Λιογένη Λαέρτιου, III, 56.

155. L. και J. ROBERT, *Chores*, I, 1, Παρίσι, 1989, σελ. 67-68.

156. IG II², 1330, στ. 43-46. Για τις διορθώσεις που επέφερε ο L. Robert σε αυτό το κείμενο [BÄRE BRINGMANN, STEUBEN, I, Nr. 371E].

Δυο μήνες αργότερα, από τις 5 ως τις 7 του Ησανεψιώνος, δηλαδή τον Οκτώβριο, γιορτάζονταν τα Επιτάφια, προς τιμήν των στρατιωτών που είχαν πεθάνει κατά τη διάρκεια της χρονιάς. Τα οστά τους εκτίθονταν σε λαϊκό προσκύνημα και στη συνέχεια τοποθετούνταν σε δέκα φέρετρα, ένα για κάθε φυλή, στα οποία πρόσθεταν και μια κενή κλίνη, για τους αφανείς των οποίων τα σώματα δε βρέθηκαν¹⁵⁷. Μετά από τη νεκρική πομπή, τα οστά θάβονταν στο νεκροταφείο του Κεραμεικού και εκφωνούνταν ένας επικήδειος για τα θύματα του πολέμου. Στη συνέχεια, ο άρχων πολέμαρχος οργάνωνε προς τιμήν τους γυμνικούς, ιππικούς και μουσικούς αγώνες, το πρόγραμμα των οποίων δεν είναι γνωστό¹⁵⁸.

Τα κατ' άγρους Διονύσια

Το μήνα Ποσειδεώνα, που αντιστοιχεί περίπου στο δικό μας Δεκέμβριο, κάποιοι, τουλάχιστον, από τους δήμους¹⁵⁹ γιόρταζαν τα Διονύσια, που συγκροτούνταν κάτω από την κοινή ονομασία κατ' άγρους Διονύσια. Δε γιορτάζονταν όλα την ίδια μέρα, πράγμα που επέτρεπε στους υποκριτές και στους θεατές να συμμετέχουν σε αρκετά από αυτά μέσα στον ίδιο μήνα¹⁶⁰. Η σημασία τους μάλλον ποίκιλλε ανάλογα με τους δήμους. Τα πιο ανεπτυγμένα, όπως αυτά του Πειραιά, περιλάμβαναν μια πομπή που ακολουθούσε το ομοίωμα ενός φαλλού και ονομαζόταν φαλλοφορία, καθώς και μουσικούς αγώνες.

Η φαλλοφορία που διοργανώνει ο Δικαιόπολις στους Άχαρνης του Αριστοφάνη (στ. 237-279) δίνει μια απλοποιημένη εικόνα σε μικρογραφία της κατάστασης που επικρατούσε στους δήμους κατά τη διάρκεια της πομπής, η οποία συνοδευόταν από εκείνα τα φαλλικά άσματα που ο Αριστοτέλης τοποθετεί στις απαρχές της κωμωδίας¹⁶¹. Οι μουσικοί αγώνες περιλάμβαναν διαγωνισμούς τραγωδίας, κωμωδίας ή διθυράμβων, αλλά σπάνια το συνδυασμό και των τριών. Έχουμε μαρτυρίες για την ύπαρξη των αγώνων σε περισσότερους από δέκα δήμους, κυρίως κατά τον 4ο αι. π.Χ. Αν και τα έργα που παρουσιάζονταν μερικές φορές είχαν ήδη διδαχθεί στην Αθήνα, εντούτοις οι διασημότεροι ποιητές δεν

157. Θουκυδίδης, II, 34, 1-6.

158. Πλάτωνα, *Μενέξενος*, 249 b· Λυσία, *Επιτάφιος*, 80.

159. Σύμφωνα με το σχόλιο στον Αριστοφάνη, *Είρηνη*, 874 b, όλοι οι δήμοι γιόρταζαν τα Διονύσια. Σχετικά με τα κατ' άγρους Διονύσια: PICKARD-CAMBRIDGE, *DFA*, σελ. 42-54, και *addenda* σελ. 361· D. WHITEHEAD, *The Demes of Attica 508/7 ca. 250 B.C.*, Princeton, 1986, σελ. 212-222· id., «Festival Liturgies in Thorikos», *ZPE*, 62, 1986, σελ. 213-220· Γ. ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ, *AE*, 131, 1992 (1993), σελ. 179-193, D. SUMMA, *ZPE* 130 (2001), σελ. 71-76.

160. Αθηναίους, *Περὶ τοῦ σταφύλου*, 180 και 202· Λιογένη, *Κατὰ Τυμάρχου*, 157· Πλάτωνα, *Πολιτεία*, V, 475 d.

161. Αριστοτέλη, *Ποητική*, 1440 a.

περιφρονούσαν αυτές τις παραστάσεις που παρουσιάζονταν σε περιορισμένο κοινό και σε ταπεινότερα θέατρα από εκείνα της πόλης. Έργα του Ευριπίδη παίζθηκαν στον Πειραιά, και άλλα του Σοφοκλή και του Αριστοφάνη στη Σαλαμίνα. Στην εποχή του Αριστοτέλη, η διοργάνωση των κατ' αγρούς Διονυσίων επιβάρυνε τους αρχηγούς των δήμων, τους δημάρχους. Στη Σαλαμίνα, που δεν ήταν δήμος, η ευθύνη έπεφτε στους ώμους ενός κληρωτού άρχοντα¹⁶². Συνήθως οι διοργανωτές υποδείκνυαν, ανάμεσα στα μέλη του δήμου, τους χορηγούς που θα αναλάμβαναν τα έξοδα των διαγωνιζόμενων θιάσων. Συχνά δύο ή και τρεις χορηγοί ένωναν τις δυνάμεις τους για να ανταποκριθούν στη λειτουργία.

Τα Λήναια

Τον Ιανουάριο, οι Αθηναίοι γιόρταζαν τα Λήναια προς τιμήν του Διονύσου¹⁶³. Η εορτή ήταν η σημαντικότερη του αρχαίου μήνα Γαμηλιώνος, δεν είχε όμως το γόητρο των Μεγάλων Διονυσίων. Διεξαγόταν σε μια περίοδο του έτους κατά την οποία δεν υπήρχαν στην πόλη πολλοί ξένοι, οπότε οι Αθηναίοι, κατά τον Αριστοφάνη, βρίσκονταν «μεταξύ τους»¹⁶⁴. Περιλάμβανε θυσία, πομπή και αγώνες. 1) άρχων βασιλείς και τέσσερις επιμελητές εκλεγμένοι από το δήμο κανόνιζαν από κοινού τα της πομπής, ενώ ο άρχων βασιλεύς μόνος του διοργάνωνε τους αγώνες¹⁶⁵. Αυτοί περιλάμβαναν διαγωνισμούς τραγωδίας και κωμωδίας, που φαίνεται ότι καθιερώθηκαν γύρω στα μέσα του 5ου αι. π.Χ. και διοργανώνονταν στα πλαίσια των χορηγιών, τις οποίες μπορούσαν να αναλάβουν και οι μέτοικοι. Το 316, το βραβείο της κωμωδίας κέρδισε ο Μένανδρος με τον Δύσκολο. Πριν μεταφερθούν στο θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως, στη νότια κλιτύ της Ακροπόλεως, τα Λήναια διεξάγονταν στο ιερό του Διονύσου στο Λήναιον, για τη θέση του οποίου οι αρχαιολόγοι δε συμφωνούν. Ορισμένα αρχαία κείμενα το υποθέτουν εν άγροις, δηλαδή εκτός των τειχών, ενώ άλλα, πιο έμμεσα, στην Αγορά¹⁶⁶, όπου όμως δεν εντοπίστηκαν αρχαιολογικά κατάλοιπα που να ταυτίζονται με αυτό. Ίσως να πρόκειται για το ιερό του Διονύσου εν Λίμναις, όπου διεξάγονταν τα Ανθεστήρια¹⁶⁷.

162. Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, LIV, 8.

163. Σχετικά με τα Λήναια: L. DEUBNER, *Attische Feste*, Βερολίνο, 1932, σελ. 123-134· PICKARD-CAMBRIDGE, *DA*, σελ. 25-42, και *addenda* σελ. 359-361· H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, Ithaca - Νέα Υόρκη, επανέκδ. Cornell Paperbacks, 1986, σελ. 104-106.

164. Αριστοφάνης, *Άχαρνες*, στ. 504.

165. Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, LVII, 1.

166. Βλ. π.χ. τα έργα, P. KOLB, *Agora und Theater*, Volks- und Festversammlung, *Archäologische Forschungen*, 9, Βερολίνο, 1981, σελ. 20-58.

167. Η υπόθεση υποστηρίχθηκε πρόσφατα με επιχειρήματα από τον N. W. SLATER, «The Lenaeon Theatre», *ZPE*, 60, 1986, σελ. 25b-204.

Πριν από τους δραματικούς αγώνες, γινόταν ίσως μια παρουσίαση των έργων, ο προάγων¹⁶⁸. Στην τραγωδία διαγωνίζονταν δυο ή τρεις ποιητές, καθένας με δύο έργα και χωρίς σατυρικό δράμα. Στην κωμωδία, που εισήχθη γύρω στο 442 π.Χ., πέντε ποιητές δίδασκαν ο καθένας από ένα έργο. Κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, ο αριθμός τους περιορίστηκε σε τρεις. Μια επιγραφή του 3ου αι. π.Χ. αναφέρει νίκη σε διαγωνισμό διθυράμβου, ο οποίος δεν απαντάται στην κλασική εποχή¹⁶⁹. Τόσο στις τραγωδίες όσο και στις κωμωδίες, βραβείο έπαιρναν ο χορηγός, ο ποιητής και ο πρωταγωνιστής.

Τα Ανθεστήρια

Γύρω στα τέλη Φεβρουαρίου οι Αθηναίοι γιόρταζαν τα Ανθεστήρια προς τιμήν του Διονύσου¹⁷⁰. Αυτή ήταν και η σημαντικότερη εορτή του μηνός Ανθεστηριώνος, η οποία διαρκούσε τρεις μέρες, από τις 11 έως τις 13. Την πρώτη μέρα, κατά την οποία γινόταν η *Πιθιογία* («το άνοιγμα των πίθων»), πήγαιναν κοντά στο ιερό του Διονύσου «έν Λίμναις» («στα έλη»), που μάλλον βρισκόταν στις όχθες του Ιλισσού, στα ανατολικά της πόλης. Εκεί άνοιγαν τα πήλινα πιθάρια που περιείχαν το προϊόν του τρύγου από το προηγούμενο φθινόπωρο και δοκίμαζαν για πρώτη φορά το κρασί, αφού έκαναν προηγουμένως σπονδές στο Διόνυσσο. Η δεύτερη μέρα λεγόταν Χόες και ήταν η μόνη μέρα του έτους που το ιερό του Διονύσου εν Λίμναις ήταν ανοιχτό. Έπιναν το νέο κρασί, που αντλούσαν με φαρδιές οινοχόες, τους χόες, και διοργάνωναν έναν αγώνα οινοποσίας. Στον ιερό περίβολο διεξάγονταν μυστικές τελετές που προετοιμάζαν την τελετουργική ένωση του Διονύσου με τη σύζυγο του άρχοντος βασιλέως. Ο ίδιος ο εικονικός γάμος λάμβανε χώρα στο Βουκολείον, την επίσημη έδρα του άρχοντος βασιλέως, το οποίο πρέπει να βρισκόταν στα βορειοανατολικά της Ακρόπολης. Η τρίτη μέρα ονομαζόταν Χύτροι και ήταν αφιερωμένη στη λατρεία των νεκρών. Ένα γλύκισμα που αποτελούνταν από δημητριακά βρασμένα σε πήλινα τσουκάλια, τους χύτρους, προσφερόταν στο Χθόνιο Ερμή.

Το κείμενο που συνδέει ξεκάθαρα αυτή την εορτή με μουσικούς αγώνες αποδίδεται στον Πλούταρχο. Εκεί αναφέρεται ότι ανάμεσα στους νόμους που

168. Τρία κείμενα αναφέρονται με αφορμή αυτό το θέμα: Πλάτωνας, *Συμπόσιο*, 194 a· Αθηναίος, V, 217 a· IG II², 780, στ. 16.

169. IG II², 3779.

170. Σχετικά με τα Ανθεστήρια: L. DEUBNER, *Attische Feste*, Βερολίνο, 1932, σελ. 93-123· PICKARD-CAMBRIDGE, *DA*, σελ. 1-25· E. SIMON, *Festivals of Attica*, Μάντισον - Λονδίνο, 1983, σελ. 92-99· H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, επανέκδ. Cornell Paperbacks, 1986, σελ. 107-120· R. HAMILTON, *Chorus and Anthesteria*, *Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor, 1992.

πρότεινε ο Λυκούργος ο ρήτορας που είχε αναλάβει τα οικονομικά της Αθήνας μεταξύ του 336 και του 324 π.Χ. – «ένας νόμος για τους υποκριτές της κωμωδίας όριζε ότι τη μέρα των χύτρων θα διοργανωνόταν στο θέατρο ένας αγώνας κωμωδίας, ο νικητής του οποίου θα έμπαινε στον κατάλογο των υποκριτών που είχαν επιλεγεί για τα Μεγάλα Διονύσια, πράγμα που στο παρελθόν δεν ήταν δυνατόν· αναβίωσε λοιπόν έναν αγώνα που είχε πέσει σε αχρηστία¹⁷¹». Από τα συμπεραζόμενα προκύπτει ότι το θέατρο που φιλοξενούσε τους αγώνες ήταν εκείνο του ιερού του Διονύσου Ελευθερέως, η ανακαίνιση του οποίου ολοκληρώθηκε στις μέρες του Λυκούργου. Ο Φιλόστρατος, που γράφει στις αρχές του 3ου αι. μ.Χ., αναφέρει ότι στην εποχή του Απολλωνίου Τυανέως, δηλαδή κατά τον 1ο αι. μ.Χ., το θέατρο φέρεται να φιλοξένησε, κατά τη διάρκεια των Ανθεστηρίων, «άσεμνους χορούς υπό τον ήχο του αυλού», καθώς και το ιερό έπος του Ορφέα¹⁷². Ορισμένοι μελετητές υπέθεσαν ότι με την ευκαιρία της εορτής γινόταν μια πομπή στην οποία αναπαριστούσαν το Διόνυσο πάνω σε ένα άρμα που είχε σχήμα πλοίου· όμως κανένα κείμενο δεν αναφέρει τέτοια τελετή στα Ανθεστήρια της Αθήνας.

Τα έν ἄστει Διονύσια

Κατά τα τέλη Μαρτίου, από τις 9 του μηνός Ελαφηβολιώνος, οι Αθηναίοι γιόρταζαν στην πόλη την πιο σπουδαία πανήγυρι προς τιμήν του Διονύσου. Την ονόμαζαν Διονύσια τά ἄστικά ή Διονύσια τά ἐν ἄστει, Διονύσια τά Μεγάλα ή, απλά, Διονύσια¹⁷³. Η γιορτή τιμούσε το Διόνυσο από τις Ελευθερές, μια κοινότητα που συνενώθηκε, ίσως με τη θέλησή της, με την Αθήνα. Ο Διόνυσος φέρεται να εισήχθη στην Αθήνα από κάποιον Πήγασο από τις Ελευθερές, με τη βοήθεια του Μαντείου των Δελφών¹⁷⁴. Στην εποχή του Πausανία, βλέπαμε ακόμα εκεί ένα ναό του Διονύσου¹⁷⁵, ο οποίος στέγαζε το αντίγραφο του ξύλινου αγάλματος του θεού. Το γνήσιο ξόανο είχε μεταφερθεί στην Αθήνα, στο ιερό του Διονύσου Ελευθερέως. Τη διοργάνωση της πανηγύρεως αναλάμβανε ο επώνυμος άρχων και όχι ο άρχων βασιλεύς, ο οποίος ήταν επιφορτισμένος με τις λατρείες που είχαν καθιερωθεί στα πολύ παλαιά χρόνια. Στα καθήκοντά του τον βοηθούσαν δύο πάρεδροι, τους οποίους επέλεγε ο ίδιος, και δέκα επιμεληταί. Ο Αριστοτέλης, ανάμεσα στο 329 και στο 322 π.Χ., σημειώνει ότι παλαιότερα αυτοί οι υπάλληλοι εκλέγονταν από τους πολίτες και αναλάμβαναν όλες τις δαπά-

νες που γίνονταν για την πομπή των Μεγάλων Διονυσίων, ενώ στην εποχή του ορίζονταν με κλήρο, ένας από κάθε φυλή, και η πολιτεία τούς ενίσχυε με εκατό μνες, για να αντεπεξέλθουν σε όλες τις δαπάνες¹⁷⁶. Μια επιγραφή του 186/185 π.Χ. αναφέρει 24 επιμελητές που εκλέχθηκαν με ανάταση της χειρός και ήταν επιφορτισμένοι με την οργάνωση της πομπής¹⁷⁷. Φαίνεται ότι με κλήρωση ορίζονταν κι άλλοι επιμελητές, για να επιβάλλουν την τάξη μέσα στο θέατρο¹⁷⁸, ευθύνη που μπορούσε να αναλάβει και η Βουλή¹⁷⁹. Ο επώνυμος άρχων και οι επιμελητές διατήρησαν τις αρμοδιότητές τους ακόμα και μετά την κατάργηση της χορηγίας.

Τα Διονύσια γιορτάζονταν σε μια περίοδο του έτους που η ναυσιπλοΐα ήταν εύκολη¹⁸⁰, κι έτσι πολλοί ξένοι βρίσκονταν στην Αθήνα¹⁸¹. Η γιορτή έδινε λοιπόν την ευκαιρία στην πόλη του 5ου αι. π.Χ. να κάνει επίδειξη της ισχύος της. Μπροστά στους θεατές που συγκεντρώνονταν από όλη την Ελλάδα στα εδώλια του θεάτρου της, η Αθήνα επιδείκνυε τις εισφορές των μελών της Δηλιακής Συμμαχίας¹⁸², έβαζε να παρελάσουν τα παιδιά των νεκρών στον πόλεμο στρατιωτών, στα οποία η πολιτεία δώριζε μια πανοπλία¹⁸³, και, πριν από τους αγώνες τραγωδίας, ανακοίνωνε τις τιμές που απονέμονταν στους ευεργέτες της.

Πριν από τους αγώνες, οι ποιητές παρουσίαζαν το έργο και το θιάσό τους στο κοινό. Το 346 π.Χ. αυτός ο προάγων έγινε στις 8 του μηνός Ελαφηβολιώνος, ημέρα η οποία από το 420 π.Χ. ήταν αφιερωμένη στον Ασκληπιό¹⁸⁴. Το κτίριο όπου γινόταν ο προάγων πριν τα μέσα του 5ου αι. π.Χ. δεν είναι γνωστό, ενώ στη συνέχεια διεξαγόταν στο ωδείο του Περικλή. Οι ποιητές παρουσιάζονταν με τους υποκριτές και τα μέλη του χορού τους, που ήταν χωρίς προσωπεία και χωρίς κοστούμια, αλλά με στεφάνια στο κεφάλι τους. Ανακοίνωναν τα έργα που θα παρουσίαζαν στους αγώνες (ἀπαγγελία) και τους συντελεστές των παραστάσεων. Το 407 π.Χ., ο Σοφοκλής, μαθαίνοντας το θάνατο του Ευριπίδη,

176. Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, LVI, 1-4. Βλ. επίσης Δημοσθένης, *Κατὰ Μειδίου*, 15 και IG II², 668, στ. 13-15 (το 282 π.Χ.).

177. IG II², 896, στ. 34-35: οἱ χειροτονηθέντες ἐπιμεληταὶ τῆς πομπῆς, και παρατίθενται τα 24 ονόματα.

178. IG II², 354, στ. 15-17: οἱ λαχόντες ἐπιμεληταὶ τῆς εὐκοσμίας τῆς περὶ τὸ θέατρον.

179. IG II², 223, B, στ. 8.

180. Θεόφραστος, *Χαρακτήρες*, III, 3.

181. Λισίην, *Κατὰ Κτησιφροντα*, 43· Δημοσθένης, *Κατὰ Μειδίου*, 74.

182. Ισοκράτης, *Περὶ τῆς Εὐρύνης*, 82· Εποποιίδος, *Πολεὺς PCG*, V, Frgt 254· σχόλιο στον Αριστοφάνη, *Αχαρνες*, στ. 78 και 104.

183. Ισοκράτης, *Περὶ τῆς Εὐρύνης*, 82· Λισίην, *Κατὰ Κτησιφροντα*, 154.

184. Λισίην, *Κατὰ Κτησιφροντα*, 68· Ένας, ημετέρων απαντάται και στα Αρτεμίσια της Εφέρας· IG XII D, 180, στ. 22.

171. Πλουτάρχου, *Βίαι των δέκα ρητόρων*, 841 F.

172. Φιλόστρατος, *Τὰ ἐν τῶν Τυανέων Απολλωνίων*, IV, 21.

173. Σχετικά με τα Μεγάλα Διονύσια: PICKARD CAMBRIDGE, *DEA*, σελ. 57-125.

174. Πausανίας, I, 2, 4.

175. Πausανίας, I, 38, 8.

παρουσιάστηκε στους δακρυσμένους θεατές ντυμένοι πένθιμα, με το χορό και τους υποκριτές του χωρίς στεφάνια¹⁸⁵.

Πριν αρχίσουν οι εορταστικές εκδηλώσεις, το αρχαίο άγαλμα του Διονύσου τοποθετούνταν σε ένα μικρό ναό κοντά στην Ακαδημία¹⁸⁶, στο δρόμο για τις Ήλιουθερές. Εκεί πρόσφεραν θυσία, τραγουδούσαν ύμνους και στη συνέχεια το άγαλμα μεταφερόταν στο θέατρο με μια λαμπαδηφορία. Με αυτή την τελετή, στην οποία πρωτεύοντα ρόλο περί τα τέλη του 2ου αι. έπαιζαν οι έφηβοι, αναβίωνε κάθε χρόνο η είσαγωγή του θεού στην πόλη.

Τα Διονύσια ξεκινούσαν στις 10 του μηνός Ελαφηβολιώνος και διαρκούσαν αρκετές μέρες. Αρχίζουν το πρωί της πρώτης μέρας με μια φαλλοφορία. Η πομπή αυτή διέσχισε την Αγορά, όπου οι χοροί απέδιδαν τιμές «σε όλες τις θεότητες, και ιδιαίτερα στους Δώδεκα Θεούς¹⁸⁷», και κατέληγε στο ιερό του Διονύσιου Ήλιουθερέως, όπου γινόταν μεγάλη θυσία ταύρων. Φαίνεται ότι το 333 π.Χ. υιοσιάστηκαν διακόσια σαράντα ζώα¹⁸⁸. Σε όλες τις εκδηλώσεις συμμετείχαν όχι μόνο οι πολίτες, αλλά και οι μέτοικοι, ενώ μερικοί από αυτούς έφεραν αφιερώματα ή χρηστικά σκεύη απαραίτητα κατά τις θυσίες. Νεαρές κόρες καλών οικογενειών κρατούσαν καλάθια (κανηφόροι), ορισμένοι πολίτες γλυκίσματα ψημένα σε σούβλες (όβελιαφόροι), άλλοι αγγεία με νερό (ύδριαφόροι), άλλοι ασκιά (άσκηφόροι). Οι μέτοικοι, ντυμένοι με πορφυρά φορέματα, έφεραν ανοιχτά μακριότενα αγγεία (σκαφηφόροι), ακριβώς όπως στην πομπή των Παναθηναίων. Οι υποκριτές παρέλαυναν, καθώς και οι χορηγοί, ντυμένοι επίσης με πορφυρά ενδύματα¹⁸⁹. Ο Δημοσθένης, όταν ανέλαβε μια χορηγία το 348 π.Χ., παρήγγειλε για την παρέλαση ένα ένδυμα με χρυσά σιρίτια και ένα χρυσό στεφάνι¹⁹⁰. Η υπόθεση που αρκετές φορές έχει διατυπωθεί, ότι η μέρα τελείωνε με μια χαρούμενη πομπή ανδρών, τον κώμο, που συνοδευόταν από μουσικούς και χορευτές, βασίζεται σε ένα και μοναδικό κείμενο, που δεν είναι σαφές¹⁹¹.

Οι μουσικοί αγώνες διαρκούσαν πιθανόν πέντε μέρες. Περιλάμβαναν διαγωνισμούς διθυράμβου, τραγωδίας και κωμωδίας, οι οποίοι κατά τον 5ο αι. π.Χ. σχημάτιζαν ένα σύνολο είκοσι διθυραμβικών χορών και δεκαεπτά έργων, που ήταν όλα πρωτότυπες δημιουργίες για μια μόνο παράσταση. Σε όλες τις κατηγορίες μαζί συγκεντρώνονταν περίπου 1160 χορευτές, 24 υποκριτές και 28 αυ-

185. Έγνος, *Ευριπίδου και βίος*, στ. 45-49 της έκδ. του I. MÉRIER, Παρίσι, CUF 1926.

186. Πανουσία, I, 29, 2.

187. Ψενοφάνης, *Ήπιαρχικός*, III, 2.

188. Σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του W. S. FERGUSON, *Hermit*, 17, 1948, σελ. 134, λαμβάνοντας υπόψη το IG II², 1406.

189. Δημοσθένης, *Κατὰ Μειδίον*, 10· Αθήνατος, XII, 634 c.

190. Δημοσθένης, *Κατὰ Μειδίον*, 22.

191. Δημοσθένης, *Κατὰ Μειδίον*, 10.

λητές, που συμμετείχαν στις παραστάσεις. Οι αγώνες διεξάγονταν στο θέατρο, αφού προηγουμένως πρόσφεραν σπονδές οι στρατηγοί, που κατείχαν τα ύψιστα στρατιωτικά αξιώματα¹⁹². Οι παραστάσεις άρχιζαν από το πρωί, για να επωφεληθούν όσο το δυνατόν περισσότερο από το φυσικό φως. Η συμμετοχή κάθε νέου διαγωνιζόμενου ανακοινωνόταν από τον κήρυκα ή από ένα σάλπισμα¹⁹³.

Δέκα παιδικοί και δέκα ανδρικοί χοροί διαγωνίζονταν στους αγώνες διθυράμβου. Καθένας αντιπροσώπευε μια από τις δέκα φυλές της Αθήνας. Κάθε χρόνο, ένα μήνα μετά τα Μεγάλα Διονύσια, επιλέγονταν δύο χορηγοί ανάμεσα στους πολίτες κάθε φυλής, υπό την υψηλή εποπτεία του επώνυμου άρχοντα και των επιμελητών των φυλών¹⁹⁴. Καθένας από τους είκοσι αυτούς χορηγούς επέλεγε, σύμφωνα με σειρά που καθοριζόταν με κλήρωση, έναν ποιητή και έναν αυλητή. Όπως πιθανώς γινόταν και για τα θαργήλια, ο χορηγός έπρεπε να στρατολογήσει τα μέλη του χορού μέσα από τους πολίτες της φυλής του. Σε κάθε φυλή οριζόταν ένα άτομο για να τον βοηθήσει σε αυτή την επιλογή, καθώς και στη διδασκαλία του χορού¹⁹⁵.

Κατά τον 5ο αι. π.Χ., διαγωνίζονταν τρεις τραγικοί ποιητές, καθένας με τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα. Τρεις χορηγοί διορίζονταν από τον επώνυμο άρχοντα, χωρίς να ληφθεί υπόψη από ποια φυλή προέρχονταν¹⁹⁶. Το 406/405 π.Χ., χρονιά πολύ δύσκολη για τα οικονομικά της Αθήνας, κατ' εξαίρεση, δυο πολίτες ένωσαν τις δυνάμεις τους για να αντεπεξέλθουν σε μια χορηγία, τόσο για τις τραγωδίες όσο και για τις κωμωδίες. Οι τρεις βασιικοί υποκριτές, οι πρωταγωνιστές, αρχικά επιλέγονταν και αμείβονταν από τους δραματουργούς, αργότερα όμως -ίσως από τα μέσα του 5ου αι. π.Χ.- επιλέγονταν από την πόλη και μοιράζονταν στους ποιητές με κλήρωση. Ο ίδιος υποκριτής έπαιζε και στα τέσσερα έργα του κάθε ποιητή. Αργότερα, για να μπορεί κανείς να διακρίνει καλύτερα τις αρετές του υποκριτή από τις αρετές του κειμένου που ερμήνευε, κάθε πρωταγωνιστής έπαιζε σε μία μόνο από τις τρεις τραγωδίες κάθε ποιητή. Από το 341 π.Χ., εκτός από τον αγώνα νέας τραγωδίας άρχισε να διοργανώνεται τακτικά και ένας αγώνας παλαιάς τραγωδίας. Ξαναδιδάσκονταν τα έργα του Λισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, που αντίγραφά τους έγιναν ύστερα από προτροπή του Λυκούργου και φυλάσσονταν στα επίσημα αρχεία της πόλης¹⁹⁷.

Οι αγώνες κωμωδίας μπήκαν για πρώτη φορά στο πρόγραμμα των Μεγάλων

192. Πλουτάρχου, *Κίμων*, 8, 8 [483 c].

193. Πολυδεύκης, IV, 88.

194. Δημοσθένης, *Κατὰ Μειδίον*, 13.

195. Αντιφώνης, *Περί του χορευτικού*, 13.

196. Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, IV, 3.

197. Πλουτάρχου, *Πολιτ. των Αθ. και ρητορ. των Αθ.* 11.

Διονυσίων το 486 π.Χ. Διαγωνίζονταν πέντε ποιητές παρουσιάζοντας καθέναν ένα έργο, αλλά ο αριθμός τους μειώθηκε σε τρεις, τουλάχιστον για κάποια χρόνια κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου. Στην αρχή, τον καθορισμό των πέντε χορηγών για τους αγώνες κωμωδίας αναλάμβανε ο επώνυμος άρχων, αλλά, την εποχή του Αριστοτέλη, οι χορηγοί υποδεικνύονταν από τις φυλές¹⁹⁸. Οι κωμικοί ή τραγικοί ποιητές που επιθυμούσαν να συμμετέχουν στο διαγωνισμό έκαναν αίτηση στον άρχοντα για να λάβουν χορό (χορόν αἰτεῖν), και εκείνος, μάλλον αφού εξέταζε τα προτεινόμενα έργα¹⁹⁹, είχε τη δικαιοδοσία να τον παρκαχωρήσει (χορόν διδόναι). Στην αρχή της ελληνιστικής εποχής κάνει την εμφάνισή του ένας αγώνας παλαιάς κωμωδίας, που μαρτυρείται για πρώτη φορά το 311 π.Χ. Οι αγώνες Νέας Κωμωδίας συνεχίστηκαν, όχι όμως αδιάλειπτα· για παράδειγμα, διακόπηκαν μεταξύ 163 και 161 π.Χ.

Γνωρίζουμε αρκετά καλά τον τρόπο με τον οποίο γινόταν η επιλογή των μελών της κριτικής επιτροπής που θα ψήφιζε τους καλύτερους διαγωνιζόμενους στα διάφορα αγωνίσματα²⁰⁰. Πριν από τους αγώνες, η Βουλή με τη βοήθεια των χορηγών έκανε έναν κατάλογο των υποψηφίων μελών της επιτροπής που είχαν επιλεγεί στις διάφορες φυλές. Τα ονόματά τους, γραμμένα σε πινακίδες, τοποθετούνταν σε δέκα κάλπες, μία για κάθε φυλή. Τα αγγεία σφραγίζονταν και φυλάσσονταν στην Ακρόπολη μαζί με το δημόσιο θησαυρό. Όταν έφτανε η στιγμή των αγώνων, έφερναν τις κάλπες στο θέατρο και ο άρχων τραβούσε μια πινακίδα από κάθε κάλπη. Οι δέκα πολίτες που κληρώνονταν κατ' αυτόν τον τρόπο έγραφαν στο τέλος κάθε διαγωνισμού την κρίση τους σε πινακίδες και τις έβαζαν σε μια άλλη κάλπη. Ο άρχων τραβούσε στην τύχη πέντε από αυτές τις πινακίδες και νικητής ήταν αυτός που συγκέντρωνε τις περισσότερες ψήφους σε αυτές τις πέντε. Δεν ξέρουμε αν υπήρχαν διαφορετικές κριτικές επιτροπές για τα διάφορα βραβεία που απονέμονταν στους αγώνες. Στο διαγωνισμό διθυράμβων, βραβείο έπαιρναν οι χορηγοί και η φυλή που αυτοί εκπροσωπούσαν, ενώ στους διαγωνισμούς τραγωδίας και κωμωδίας βραβεύονταν οι χορηγοί και οι ποιητές. Το 449 π.Χ. προστέθηκε ένα βραβείο για τους πρωταγωνιστές της τραγωδίας και μεταξύ του 329 και του 312 π.Χ. για τους πρωταγωνιστές της κωμωδίας.

Ντιου, διαγωνισμούς διθυράμβων, ο νικητής στεφανωνόταν²⁰¹ και λάμβανε για βραβείο ένα βόδι και ένα χάλκινο τρίποδα, τον οποίο αφιέρωνε στο Διόνυσο. Οι

198. Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, IV 1, 3.

199. Πλάτωνας, *Νόμοι*, VII, 817 d.

200. Πλουτάρχου, *Κύμων*, 8, 7 D [483 c f]. Ισοκράτης, *Τραπезευτικός*, 33-34· *Λυσία*, *Περὶ τραγῳδίας*, 3· *Προσοφών*, 3· *Αθηναίων*, *Κατὰ Μειδίον*, 17.

201. *Αθηναίων*, *Κατὰ Μειδίον*, 63.

ποιητές που αναγορεύονταν νικητές άκουγαν το όνομά τους να ανακοινώνεται από τον κήρυκα και στεφανωνόνταν με κλαδιά κισσού μέσα στο θέατρο²⁰².

Στο αθηναϊκό εορτολόγιο, τα Μεγάλα Διονύσια ακολουθούνταν από τα Πάνδια, προς τιμήν του Δία. Την επομένη της γιορτής αυτής, η Εκκλησία του Δήμου συγκεντρωνόταν στο ιερό του Διονύσου (*έκκλησία ἐν Διονύσῳ*)²⁰³, ακριβώς όπως την επομένη των Ελευσινίων Μυστηρίων συγκεντρωνόταν στο Ελευσίνιο, στη νοτιοδυτική γωνία της Αγοράς. Η Εκκλησία εξέταζε τη διαχείριση του επώνυμου άρχοντα και μερικές φορές τού απένειμε έπαινο και στέφανο. Σε αυτή τη συγκέντρωση καταγράφονταν και οι καταγγελίες που έκαναν κάποιοι (*προβολαί*), οι οποίες μπορεί να φανέρωναν αδικήματα που είχαν διαπραχθεί κατά τη διάρκεια της γιορτής. Με αυτή την ευκαιρία, ο Δημοσθένης το 348 π.Χ. θα καταγγείλει το Μειδία, που τον είχε χαστουκίσει μέσα στο θέατρο. Η εκκλησία απεφάνθη ότι ο κατηγορούμενος ήταν ένοχος για προσβολή κατά της εορτής.

Τα Θαργήλια

Η έκτη και η έβδομη μέρα του μηνός Θαργηλιώνος, δηλαδή περί τα τέλη Μαΐου, ήταν –κατά σειρά– οι γενέθλιες ημέρες της Αρτέμιδας και του δίδυμου αδερφού της Απόλλωνα. Οι Αθηναίοι γιόρταζαν τότε τα Θαργήλια προς τιμήν ενός Απόλλωνα που ήταν ο θεός της Γονιμότητας και της Βλάστησης²⁰⁴. Στις έξι του μηνός, που δεν είναι σίγουρο ότι συμπεριλαμβανόταν στη γιορτή των Θαργηλίων, γινόταν μια τελετή εξαγνισμού. Την επομένη, ο Απόλλωνας δεχόταν, ως δείγμα της πρώτης συλλογής καρπών, ένα μείγμα βρασμένων λαχανικών και καρπών, το *θάργηλο*. Ο επώνυμος άρχων που ήταν υπεύθυνος για τη γιορτή διοργάνωνε έναν αγώνα χορών που αναπτύσσονταν υπό τον ήχο αυλού²⁰⁵. Οι φυλές τού πρότειναν δέκα χορηγούς, πέντε για τους χορούς ανδρών και πέντε για τους χορούς παιδιών. Κάθε χορηγός εκπροσωπούσε τη δική του φυλή και μία άλλη²⁰⁶. Αυτός

202. Πλουτάρχου, *Εἰ προσβυτέρῳ πολιτευτέον*, 3 [785 b]· *Αλκίφρωνας*, *Ἐπιστολαί*, IV, 18· *Αθήναιος*, VI, 241 f.

203. Δημοσθένης, *Κατὰ Μειδίον*, 8-10· 178-181. Η έκφραση εμφανίζεται και σε πολλά τιμητικά ψηφίσματα, το αρχαιότερο των οποίων (IG II², 223, B, στ. 5-6) χρονολογείται στο 343/2 π.Χ. Βλέπε W. A. McDONALD, *The Political Meeting Places of the Greeks*, Βαλτιμόρη, 1943, σελ. 45 και 47-51.

204. Σχετικά με τα Θαργήλια: L. DEUBNER, *Attische Feste*, Βερολίνο, 1932, σελ. 179-198· E. SIMON, *Festivals of Attica*, Μάντισον· Λονδίνο, 1983, σελ. 76-79· H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, Ιθάκη· Νέα Υόρκη, επανέκδ. Cornell Paperbacks, 1986, σελ. 146-149.

205. Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, IV 1, 5. Βλ. επίσης Ψευδο-Ξενοφώντας, *Αθηναίων Πολιτεία*, III 4· IG II², 1138 και, συμπληρωμένη, 1130.

206. *Αντιφωνία*, *Περὶ τοῦ χορευτοῦ*, 11.

ο συσχετισμός δύο φυλών, που κατά τον 5ο αι. ήταν αποτέλεσμα κλήρωσης, σταθεροποιήθηκε κάπου ανάμεσα στο 380/379 και στο 366/365 π.Χ.²⁰⁷. Έτσι, θεσμοθετήθηκαν πέντε ζευγάρια φυλών, και μάλλον κάθε χρόνο η κάθε φυλή όφειλε να παρέχει ένα χορηγό, είτε για τους ανδρικούς χορούς είτε για τους παιδικούς. Ο χορηγός επέλεγε ο ίδιος τα μέλη του χορού του, ενώ ο ποιητής που του αντιστοιχούσε οριζόταν με κλήρο. Καμία από τις αρχαίες πηγές μας δεν αναφέρει το χώρο όπου διεξάγονταν οι αγώνες. Οι δυο χορηγοί που αναγορεύονταν νικητές λάμβαναν για έπαθλο έναν τρίποδα.

Αγώνες ανδρικών και παιδικών χορών τελούνταν και στις γιορτές προς τιμήν του Προμηθέα και του Ήφαιστου²⁰⁸. Ένα αρχαίο κείμενο αφήνει να εννοηθεί ότι δραματικοί αγώνες διοργανώνονταν και στις γιορτές που γίνονταν προς τιμήν του Άδωνη²⁰⁹.

Τα Ολύμπια, τα Αντινόεια και τα Αδριάνεια

Δε γνωρίζουμε καλά το πρόγραμμα των μουσικών αγώνων που καθιερώθηκαν στην Αθήνα την εποχή του Αδριανού²¹⁰. Τα Ολύμπια, που διεξάγονταν ίσως στις 19 του μηνός Μουνιχιώνος, δηλαδή ανάμεσα στα Μεγάλα Διονύσια και στα Θαργήλια, διοργανώνονταν από έναν αγωνοθέτη. Οι αγώνες περιλάμβαναν σύγγραφα ένα διαγωνισμό για πυθαύλεις²¹¹, που συναντάμε και στο πρόγραμμα των Αδριάνειων, στα οποία μαρτυρείται και διαγωνισμός κιθαρωδών²¹². Οι αγώνες αυτοί ιδρύθηκαν πιθανώς από τον Αδριανό το 131/132. Ο αυτοκράτορας ανέλαβε μάλλον ισοβίως την αγωνοθεσία τους.

Τα Αντινόεια, τα λεγόμενα *Ἀντινόεια ἐν ἄστει*, σε αντιδιαστολή με εκείνα της Ήλεις, ιδρύθηκαν μάλλον το 131/132, μετά το θάνατο του ευνοούμενου του Αδριανού Αντίνοου, που συνέβη στις 30 Σεπτεμβρίου του 130. Συνδύαζαν γυμνικούς και μουσικούς αγώνες, που ήταν ανοιχτοί μόνο στους εφήβους. Το μουσικό μέρος του αγώνα περιλάμβανε διαγωνισμό εγκωμίου σε πρόζα, για τον Αδριανό και τον Αντίνοο, και ένα διαγωνισμό εγκωμίου σε στίχους. Οι ίδιοι διαγωνισμοί απαντώνται και στα Αδριάνεια, που ήταν ανοιχτά μόνο στους εφήβους, οι οποίοι συμμετείχαν και σε πολλά άλλα εγκώμια σε διάφορους αγώνες, καθιερωμένους παλαιότερα ή πρόσφατα. Αυτή την εποχή, ένας πανηγυριάχης προέδρευε στις αθηναϊκές εορτές.

207. Α. Π. ΜΑΤΘΑΙΟΥ, «Χορηγική Περιγραφή Θαργηλίων», *Πόρος* 8-9, 1990-91, σελ. 53-58.

208. Ψευδο-Πλουτάρχης, *Ἀθηναίων Πολιτεία*, III, 4· ICG II², 1138.

209. Κρατύλλος, *Βοιωτοί*, PCG, IV, Trgl 17.

210. S. FOUILLET, *Athènes au I^{er} et au II^e siècle*, Παρίσι, 1970, σελ. 317-350.

211. *FD* III 1, 547, στ. 9-10.

212. *FD* III 1, 547, στ. 14-1. MORISSET, *Les jeux agonistiques grecs*, Παρίσι, 1963, n° 81· IGR IV, 1432.

Οι αγώνες σε ένα ιερό: η περίπτωση της Δήλου

Τόνισαμε ήδη ότι οι μουσικοί αγώνες στη Δήλο ήταν από τους αρχαιότερους και η σημασία τους επαληθευόταν καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της πόλης. Ένα εξαιρετικό σύνολο επιγραφών επιτρέπει να τους γνωρίσουμε με σχετική ακρίβεια κατά την ελληνιστική εποχή, τόσο ανάμεσα στο 314 και στο 167 π.Χ., περίοδο κατά την οποία η Δήλος ήταν ανεξάρτητη, όσο και μετά το 167 π.Χ., όταν το νησί γίνεται αθηναϊκή αποικία. Οι επιγραφές πιστοποιούν την ύπαρξη μουσικών αγώνων προς τιμήν του Απόλλωνα, του Διονύσου και της Αθηνάς, καθώς και των βασιλέων Αντίγονου Μονόφθαλμου, Δημήτριου Πολιορκητή και Πτολεμαίου Σωτήρος²¹³.

Κατά το μήνα Γαμηλιώνα (Ιανουάριος/Φεβρουάριος), οι κάτοικοι της Δήλου γιόρταζαν, μετά το 167 π.Χ., τα Λήνια προς τιμήν του Διονύσου. Η γιορτή περιλάμβανε πομπή, αλλά καμία μαρτυρία δεν πιστοποιεί ότι τα Λήνια συνοδεύονταν και εδώ, όπως στην Αθήνα, από δραματικούς αγώνες.

Κάθε χρόνο, κατά το μήνα Ιερό, που αντιστοιχούσε στον Ανθεστηριώνα της Αθήνας, δηλαδή στους δικούς μας Φεβρουάριο/Μάρτιο, οι Δήλιοι της εποχής της Ανεξαρτησίας γιόρταζαν τα Απολλώνια. Η πανήγυρις άρχιζε στις 7 του μηνός. Περιλάμβανε θυσία, αγώνες, παραστάσεις επαγγελματιών καλλιτεχνών και ανάπτυξη γυναικείου χορού, των Δηλιάδων, που χόρευαν υπό τον ήχο του αυλού κραδαινοντας πυρσούς. Οι αγώνες ήταν θεματικοί και περιλάμβαναν γυμνικά αγωνίσματα και ένα διαγωνισμό παιδικών χορών. Τέσσερις χορηγοί, που ήταν όλοι πολίτες, έφεραν το οικονομικό βάρος των χορών, αλλά όχι και των κίκλιων αυλητών που τους συνόδευαν. Αυτοί οι τελευταίοι πληρώνονταν από την πόλη. Κάθε χορηγός αντιπροσώπευε μια από τις τέσσερις φυλές της Δήλου. Κάθε χρόνο νικητές ανακηρύσσονταν δύο χορηγοί, είτε γιατί διακρίνονταν οι δύο καλύτεροι είτε, το πιθανότερο, γιατί οι τέσσερις χορηγοί ενώνονταν ανά δύο φτιάχνοντας δυο ομάδες που η καθεμιά τους χρηματοδοτούσε ένα χορό. Η πόλη επωφελούνταν της συγκέντρωσης του πλήθους για να απονείμει τιμητικούς στεφάνους στους διάφορους ευεργέτες. Η πανήγυρις εξακολούθησε να εορτάζεται κατά την αθηναϊκή κυριαρχία σε συνδυασμό με τα Αθήνια. Για αυτή την περίοδο δεν υπάρχει καμία μαρτυρία που να κάνει λόγο για μουσικούς αγώνες, παραστάσεις ή ανάπτυξη χορών Δηλιάδων. Εντούτοις, τίποτα δε μας υποχρεώνει να υποθέσουμε ότι το μουσικό μέρος του αγώνα καταργήθηκε το 167 π.Χ.

Την εποχή της Ανεξαρτησίας, τα Διονύσια γιορτάζονταν κάθε χρόνο κατά το

213. I. RINGWOOD ARNOLD, «Local Festivals at Delos», *AJA*, 37, 1933, σελ. 452-458· G. M. SHARPE, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, Λονδίνο, 1967, σελ. 7-57· Ph. BRUNEAU, *Recherches sur les cultes de Delos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Παρίσι, 1970.

μήνα Γαλαξιώνα (Μάρτιος/Απρίλιος). Στις 12 του μηνός μια φαλλοφορία ξεκινούσε πιθανώς από το βωμό του Διονύσου, στα βορειοανατολικά του ιερού του Απόλλωνα, για να καταλήξει στο θέατρο. Ένα πομπικό άρμα έφερε το ξύλινο και χρωματισμένο άγαλμα ενός πουλιού που το κεφάλι και ο λαιμός του είχαν αντικατασταθεί από ένα φαλλό (εικ. 38). Στο θέατρο διεξάγονταν αγώνες παιδικών χορών, τραγωδίας και κωμωδίας. Κάθε χρόνο, δώδεκα πολίτες και τέσσερις μέτοικοι αναλάμβαναν τη χορηγία. Τέσσερις πολίτες χρηματοδοτούσαν, ανά δύο, δύο παιδικούς χορούς. Το σχήμα που θα νικούσε έφερνε λοιπόν τη νίκη σε δύο χορηγούς. Δύο ομάδες, που απαρτίζονταν από δύο πολίτες και ένα μέτοικο ή καθεμιά, επιφορτίζονταν με τις τραγωδίες και τις κωμωδίες. Σε κάθε διαγωνισμό νικητές ανακηρύσσονταν δύο πολίτες και ένας μέτοικος, που είχαν ενωθεί σε μια συλλογική χορηγία. Η πανήγυρις εορταζόταν και μετά το 167 π.Χ. Ξέρουμε ότι μετά από αυτή τη χρονολογία συμμετείχαν και κανηφόροι και πομπιστόλοι, νεαροί που ήταν επιφορτισμένοι να συνοδεύουν τα ζώα για τη θυσία. Υπεύθυνος για την απονομή των τιμητικών στεφάνων στο θέατρο με την ευκαιρία της γιορτής ήταν ο ιερέας του Διονύσου. Μια επιγραφή αυτής της εποχής αναφέρει μαζί με τις τραγωδίες και σατυρικά δράματα²¹⁴.

Το Κοινό των Νησιωτών, που ιδρύθηκε το 314 π.Χ. από τον Αντίγονο το Μονόφθαλμο, καθιέρωσε διάφορους αγώνες στη Δήλο προς τιμήν πολλών βασιλέων. Οι αγώνες αυτοί περιλάμβαναν και μουσικά αγωνίσματα. Τα Δημήτρια, που εναλλάσσονταν κάθε δυο χρόνια με τα Αντιγόνεια, ήταν αφιερωμένα στο Δημήτριο τον Πολιορκητή, το γιο του Αντίγονου. Περιλάμβαναν θυσίες και θεματικούς αγώνες, το πρόγραμμα των οποίων δεν είναι γνωστό. Γνωρίζουμε μόνο ότι για την περίπτωση προσλαμβάνονταν σκηνικοί καλλιτέχνες που ονομάζονταν τεχνίτες. Γύρω στο 280 π.Χ. καθιερώθηκαν προς τιμήν του βασιλιά της Αιγύπτου τα Πτολεμαία, που περιλάμβαναν τραγικούς αγώνες²¹⁵. Ίσως σε αυτή την πανήγυρι να απαγγέλλθηκε και ο Ύμνος εις Δήλον του Καλλίμαχου.

Οι αγώνες σε μια περιοχή: οι Κυκλάδες

Αν εξετάσει κανείς την κατάσταση στις υπόλοιπες Κυκλάδες την ίδια εποχή (πίνακας 2), μπορεί να αντιληφθεί την ιδιαιτερότητα της Δήλου όσον αφορά στους μουσικούς αγώνες. Οι ανασκαφές που πραγματοποιήθηκαν στο αρχιπέλαγος, καθώς και οι επιγραφές που ανακαλύφθηκαν, πιστοποιούν την ύπαρξη θεάτρου σε όλες σχεδόν τις πόλεις. Όλες, ή σχεδόν όλες, γιόρταζαν τα Διονύσια, που, όπως και στην Αθήνα, συνοδεύονταν από δραματικούς αγώνες και

²¹⁴ IG II 1060.

²¹⁵ IG XI 4, 1043, στ. 14-16.

αποτελούσαν για το δήμο την ευκαιρία να αποδώσει τιμές στους ευεργέτες του²¹⁶.

Οι τρεις πόλεις της Αμοργού, η Μινώα, η Αρκεσίνη και η Αιγιάλη γιόρταζαν εκτός από τα Διονύσια και άλλους μουσικούς αγώνες. Η Μινώα διοργάνωνε τα Ικατόμβοια, που περιλάμβαναν διαγωνισμούς αυλητών²¹⁷, τα Ηραία²¹⁸, καθώς και έναν αγώνα παιδικών χορών, που δεν είναι σαφώς συνδεδεμένος με καμία από τις πανηγύρεις της²¹⁹. Αλλά και η Αρκεσίνη είχε καθιερώσει αγώνες χορών²²⁰, ενώ και το θέατρο της Αιγιάλης σίγουρα δε χρησιμοποιούνταν μόνο για τα Διονύσια, εφόσον ένα ψήφισμα αναφέρει «θεατρικούς αγώνες²²¹» χωρίς άλλη διευκρίνιση.

Στο σύνολο των Κυκλάδων, οι πηγές μάς επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι η θεότητα που τιμούνταν τις περισσότερες φορές με μουσικούς αγώνες που περιλάμβαναν διαγωνισμούς δράματος ήταν ο Διόνυσος. Η Δήλος αποτελεί εξαίρεση, αφού εκεί έχουμε σημαντικούς μουσικούς αγώνες προς τιμήν του Απόλλωνα, καθώς και αγώνες προς τιμήν βασιλέων. Αυτό όμως ήταν αναμενόμενο, δεδομένου ότι το νησί ήταν η έδρα ενός διεθνώς αναγνωρισμένου ιερού του Απόλλωνα.

ΠΙΝΑΚΑΣ 2: Θεάτρα και μουσικοί αγώνες στις Κυκλάδες.

Πόλεις	Θεάτρα και μουσικοί αγώνες
Ιουλίσ (Κέα)	Ένα ψήφισμα του 3ου αι. αναφέρει τη δωρεά της σκηνής και του προσκηνίου ενός θεάτρου (IG XII 5, 597, συμπληρωμένη από την L. G. MENDONI, BSA, 84, 1989, σελ. 292-295, στ. 5-6). Αρκετές αναφορές για απονομές στεφάνων κατά τους τραγικούς αγώνες των Διονυσίων (IG XII 5, 599, στ. 7-10· 604, στ. 4-5· P. G. KALLIGAS, in L. G. MENDONI, A. MAZARAKIS AINIAN (έκδ.), <i>Kea - Kythnos: History and Archaeology, Μελετήματα</i> , 27, 1998, σελ. 626, στ. 29).
Καρθαία (Κέα)	Ανακάλυψη το 1965 του κοίλου και της ορχήστρας ενός μικρού θεάτρου . Αναφορές σε χορηγίες για χορούς αγοριών και ανδρών (IG

²¹⁶ Br. Le GUEN, «L'activité dramatique dans les îles grecques à l'époque hellénistique», REA, 103, (2001), σελ. 261-298.

²¹⁷ IG XII 7, 221, στ. 15-17· 237, στ. 42· 388, στ. 29.

²¹⁸ IG XII 7, 225, στ. 9.

²¹⁹ IG XII 7, 228, στ. 7-8· 230, στ. 34.

²²⁰ IG XII 7, 40, στ. 24-25.

²²¹ IG XII 7, 387, στ. 11.

XII 5, 544· 1075· 1077, στ. 5-6). Αναφορές για απονομές στεφάνων στα **Διονύσια**, κατά τους αγώνες τραγωδίας (IG XII 5, 529, που συμπληρώνεται από την 1064, στ. 6-7· 531, που συμπληρώνεται από την 1063, στ. 9-10· 535, στ. 5-6· 536, στ. 5· 538, στ. 10· 541, που συμπληρώνεται από το SEG, 14, 1957, 543, στ. 10-11· 1061, στ. 14· 1070, στ. 1-2 και 8-9· 1072, στ. 8-9· SEG, 14, 1957, 544, στ. 23-24).

Ο Αθήναιος, X, 456 f, αναφέρει ότι ο Σιμωνίδης δίδαξε κάποιους χορούς κατά τη διάρκεια διαμονής του στην Καρθαία και ότι η αίθουσα που προοριζόταν για αυτό το σκοπό (το *χορηγείον*) βρίσκεται στην ακρόπολη, κοντά στο ιερό του Απόλλωνα, όχι μακριά από τη θάλασσα. Η λέξη έχει αποκατασταθεί σε μεγάλο βαθμό στο IG XII 5, 530, στ. 5.

Άνδρος

Κάποια αρχιτεκτονικά τμήματα αποδόθηκαν υποθετικά στο **θέατρο**, του οποίου κάποιοι θεώρησαν ότι αναγνώρισαν τη θέση.

Αναφορά στο δεύτερο μισό του 3ου αι. σε μια απονομή στεφάνου στα **Διονύσια**, κατά τον αγώνα τραγωδίας (IG XII, 5, 714, στ. 10-11, που συμπληρώνεται από την IG XII Suppl. και G. REGER, *Hesperia*, 63, 1994, σελ. 309-321). Αναφορά στο 2ο αι. μιας *χορηγίας* (IG XII Suppl., 250, στ. 5).

Ίγνιος

Δυο δόμοι από μια κιονοστοιχία δωρικού ρυθμού θα μπορούσαν να προέρχονται από ένα **θέατρο**.

Αρκετές επιγραφές αναφέρουν την απονομή στεφάνων στο **θέατρο**, κατά τους αγώνες των **Ποσειδίων** (R. ÉTIENNE, *Tenos*, II, 1990, σελ. 37-38, n° 1, στ. 12-14 [SEG, 40, 1990, 688], των **Διονυσίων** (IG XII 5, 798, στ. 12-14· 800, στ. 8-10), ή, συχνότερα, κατά τα ενοποιημένα Ποσειδία και Διονύσια (IG XI 5, 804, στ. 4-6· 813, στ. 13-15 [αποκατεστημένη κατά μεγάλο μέρος]· 820, στ. 16-18· 821, στ. 5-8· 823, στ. 23-24· 825, στ. 21-23· 828, στ. 25-26· 830, στ. 19-20· 831, στ. 18-20· 832, στ. 12-14· 833, στ. 3-4· 835, στ. 18-20· 836, στ. 9-11 κλπ.), με την ευκαιρία των αγώνων τραγωδίας. Το αρχαιότερο από αυτά τα κείμενα χρονολογείται μάλλον στα τέλη του 4ου αι. ή στις αρχές του 3ου αι. (R. ÉTIENNE, *Tenos*, II, 1990, σελ. 38).

Σύρος

Ερείπια ενός **θεάτρου** στην Ερμούπολη.

Αναφορά στην απονομή στεφάνου κατά τον αγώνα τραγωδίας των **Διονυσίων** (IG XII 5, 653, στ. 47-49).

Πάρος

Η ύπαρξη ενός **θεάτρου** το 208/207 μαρτυρείται από ένα ψήφισμα της πόλης που αναφέρει αγώνες τραγωδίας οι οποίοι διεξάγονταν εκεί κατά τα **Μεγάλα Διονύσια** (O. KERN, *Inscr. Magnesia*, 50, στ. 41-42, και σε ένα σημείο με πολλά κενά του κειμένου, στ. 61). Οι αγώνες τραγωδίας των Μεγάλων Διονυσίων είναι γνωστοί και από μια επιγραφή του 2ου αι., που τους αναφέρει με αφορμή την απονομή στεφάνου (IG XII 5, 129, στ. 33-34 και 38). Αυτά τα «μεγάλα» Διονύσια πρέπει να ήταν ένας τοπικός αγώνας, που, κάθε δυο ή κάθε τέσσερα χρόνια έπαιρνε τη θέση των «μικρών» Διονυσίων (Ph. GAUTHIER, *REG*, 112, 1999, σελ. 16). Βλέπε επίσης IG XII 5, 471, I, στ. 11-12 και, αποκατεστημένη εν μέρει, II, στ. 26-27, επιγραφή του 2ου αι., που αναφέρει την απονομή στεφάνου στο **θέατρο** κατά τα Διονύσια, στον αγώνα τραγωδίας. Η πέτρα, σε δεύτερη χρήση εντοιχισμένη σε μια εκκλησία στον Όλιαρο (Αντίπαρος), θα μπορούσε να προέρχεται από την Πάρο.

Αρκετοί δόμοι που προέρχονται από κοινά εδώλια, από κλίμακες και από ένα εδώλιο με ερεισίνωτο (με πλάτη, δηλαδή) εντοπίστηκαν εντοιχισμένοι στη βασιλική της Καταπολιανής, που χρονολογείται στα χρόνια του Ιουστινιανού. Δυο στοιχεία πεσσού με συμφυή ημικίονα πρέπει πιθανώς να αποδοθούν στο προσκήνιο του θεάτρου, που βρισκόταν ίσως στη δυτική κλιτύ της ακροπόλεως, και χρονολογούνται μάλλον στο δεύτερο μισό του 3ου αι.

Μια επιγραφή που σώζεται πολύ αποσπασματικά αναφέρει υποκριτές, ίσως νικητές στα [Ρωμ]αία (IG XII 5, 139).

Νάξος

Κάποια στοιχεία από εδώλια, καθώς και ένας θρόνος προεδρίας αποδόθηκαν στο **θέατρο**. Ο θρόνος φέρει την επιγραφή IG XII 5, 100, που τον ορίζει ως θρόνο ενός μεγάλου ιερέα της αυτοκρατορικής λατρείας.

Από τις επιγραφές είναι γνωστά τα **Μεγάλα Διονύσια** (IG XII 5, 46), ένας χορός που τιμούσε το Διόνυσο (IG XII 5, 45) και η παραχώρηση του προνομίου της προεδρίας (IG XII 5, 35, στ. 10).

Κατά τη ρωμαϊκή εποχή στο **θέατρο** συντελέστηκαν έργα, που είναι γνωστά από την αναθηματική επιγραφή ενός επιτρόπου επιφορτισμένου με την επίβλεψη της κατασκευής ή με την επιμελεία του «προσκήνιου» (IG XII 5, 52).

Μινώα (Λμοργός)	Αναφορές σε απονομές στεφάνων κατά τους αγώνες των Εκατομβοίων (<i>IG</i> XII 7, 221, στ. 15-17· 237, στ. 42· 388, στ. 26-29), των Διονυσίων (<i>IG</i> XII 7, 225, στ. 8-11· 231, στ. 34-36) ή των Ηραίων (<i>IG</i> XII 7, 225, στ. 8-11). Δυο επιγραφές (<i>IG</i> XII 7, 228, στ. 7-8 και 239, στ. 34) αναφέρουν διαγωνισμούς χορών και ένα ψήφισμα (<i>IG</i> XII 7, 226) μας κάνει γνωστό έναν κωμικό υποκριτή από τη Μίλητο, που έπαιξε τρία δράματα σε τρεις μέρες.
Λρκεσίνη (Λμοργός)	Μαρτυρία για έναν αγώνα τραγωδίας κατά τα Διονύσια (<i>IG</i> XII 7, 41, στ. 4)· οι απονομές πραγματοποιούνταν με την ευκαιρία των διαγωνισμών των χορών (<i>IG</i> XII 7, 49, στ. 23-25· βλέπε επίσης <i>IG</i> XII 7, 32, στ. 4).
Λιγιάλη (Λμοργός)	Αναφορές σε παραχώρηση της προεδρίας «στο θέατρο» (<i>IG</i> XII 7, 389, στ. 33· 391, στ. 15-16) και σε απονομές στεφάνων και ψηφισμάτων κατά τον αγώνα τραγωδίας των Διονυσίων (<i>IG</i> XII 7, 386, στ. 34-36), και «στους θεατρικούς αγώνες» (<i>IG</i> XII 7, 387, στ. 11). Δυο αδέρφια, κατά τη διάρκεια της χορηγίας τους, επισκεύασαν τη σκηνή (<i>IG</i> XII 7, 389, στ. 9-10).
Λοτυπάλαια	Μαρτυρία για έναν αγώνα τραγωδίας κατά τα Διονύσια (<i>IG</i> XII 3, 169, στ. 16-17· 170, στ. 15-16· βλέπε επίσης 172, στ. 26 και 190) και για παραχώρηση της προεδρίας στους αγώνες (<i>IG</i> XII 3, 213, στ. 4-5· 214, στ. 3-4· 216, στ. 1-2).
Τος	Μια επιγραφή του 3ου αι. αναφέρει την απονομή στεφάνου [στο θέατ]ρο με την ευκαιρία του αγώνα τραγωδίας των Διονυσίων (<i>IG</i> XII 5, 1010, στ. 2-3).
Μήλιος	Το θέατρο της πόλης ανασκάφθηκε μερικώς. Αποκαλύφθηκαν ένα κοίλο που υπερβαίνει το ημικύκλιο και το μπροστινό μέρος ενός σκηνικού οικοδομήματος, χτισμένα πιθανώς κατά την ελληνιστική εποχή και μετασκευασμένα κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Στο νησί ανακαλύφθηκε και μια αναθηματική επιγραφή των τεχνιτών του Διονύσου (<i>IG</i> XII Suppl, 1123, B).
Θήρα	Ανασκαφή ενός μικρού θεάτρου ελληνιστικής εποχής που υπέστη μετατροπές στους ρωμαϊκούς χρόνους, κατά τους οποίους χρησίμευε ίσως ως βουλευτήριο. Μαρτυρία για ύπαρξη μουσικών αγώνων στα Διονύσια (<i>IG</i> XII 3, 323, στ. 10).

Σίρνος	Επιγραφές του 3ου αι. αναφέρουν την απονομή στεφάνων στο θέατρο με την ευκαιρία του αγώνα τραγωδίας των Διονυσίων (<i>IG</i> XII 5, 481, στ. 19-20 [συμπληρωμένη από την <i>IG</i> XII Suppl.]· 482, στ. 3-4 [ευρέως συμπληρωμένη]). Βλέπε επίσης το ψήφισμα για έναν κιθαρωδό από τη Δήλο που συμμετείχε σε αγώνες (<i>IG</i> XII 5, 482, στ. 6-15).
--------	---

Η χρήση των θεάτρων εκτός των αγώνων

Το θέατρο δημιουργήθηκε για να φιλοξενήσει μουσικά θεάματα στα πλαίσια αγώνων που διοργανώνονταν για λατρευτικούς σκοπούς, χρησιμοποιήθηκε όμως και για άλλους, διαφορετικούς από τον αρχικό του. Δε φιλοξένησε μόνο τα ρεσιτάλ των μουσικών που είχαν γίνει δεκτοί στους αγώνες, αλλά και θεάματα που δεν ήταν στο πρόγραμμα των αγώνων. Τέτοια ήταν οι μονομαχίες, οι θηρυμαχίες, οι χοροί στο νερό, καθώς και ορισμένες πολιτικές ή δικαστικές συγκεντρώσεις.

Τα σκηνικά θεάματα: γενικά

Παράλληλα με τους αγώνες που διεξάγονταν σε συγκεκριμένο χρόνο και με συγκεκριμένο πρόγραμμα, υπήρχαν και ρεσιτάλ (έπιδειξεις, άκροάσεις) στα οποία οι καλλιτέχνες παρουσίαζαν έργα τους (άκροάματα) εκτός διαγωνισμού. Λόγω της αυξανόμενης ζήτησής τους από το κοινό, ο αριθμός τους αυξανόταν συνεχώς από την ελληνιστική εποχή. Οι καλλιτέχνες είτε πληρώνονταν από έναν ιδιώτη ή από μια κοινότητα για να προσφέρουν ένα θέαμα είτε το πρόσφεραν δωρεάν από μόνοι τους, «προσφέροντας την παράστασή τους στο Θεό», σύμφωνα με τη διατύπωση που συνήθως συναντάμε στα κείμενα (τῷ θεῷ ἀπάρχεσθαι). Στην Κολοφώνα, στο τελευταίο τέταρτο του 2ου αι. π.Χ., ο Πολέμαιος «πρόσφερε με δικά του έξοδα καλλιτέχνες κατά παραγγελίαν που του έκανε προσωπικά ο δήμος²²²». Στους Δελφούς, το 86 π.Χ., μια αρπίστρια από τη Θήβα που είχε ειδικευτεί στη συνοδεία χορών (χοροφάλτρια), «μετά από πρόσκληση των αξιωματούχων και των πολιτών, έκανε εμφανίσεις για τρεις μέρες και είχε μεγάλη επιτυχία²²³». Οι πηγές είναι αρκετά φτωχές σε πληροφορίες για τους χώρους όπου δίνονταν αυτές οι παραστάσεις· ξέρουμε, για παράδειγμα, ότι στη Δήλο κάποιος επικός ποιητής έδωσε παραστάσεις στο θέατρο αλλά και

στο εκκλησιαστήριον²²⁴, ή ότι στους Δελφούς, στις αρχές του 2ου αι., ο αυλητής Σάτιρος ο Σάμιος, αφού θριάμβευσε στο θέατρο σε ένα μουσικό αγώνα, πήγε στο στάδιο και πρόσφερε στον Απόλλωνα και στους Έλληνες «έναν ύμνο με χορό (που είχε τίτλο) Διόνυσος, και ένα κομμάτι για κιθάρα από τις Βάκχες του Ίουριπίδη²²⁵». Οι παραστάσεις δε δίνονταν μόνο στα θέατρα, αλλά και σε άλλα κτίρια προορισμένα για θεάματα, σε αίθουσες συμποσίων, σε γυμνάσια ή και σε δημόσιους χώρους.

Σε αυτά τα θεάματα που παρουσιάζονταν εκτός αγώνων, η ποικιλία των μουσικών ειδών ήταν πολύ μεγαλύτερη από ό,τι στους αγώνες, ενώ οι γυναίκες ήταν συχνότερα παρούσες. Στη Δήλο της εποχής της Ανεξαρτησίας, ο κατάλογος των καλλιτεχνών οι οποίοι πρόσφεραν θεάματα προς τιμήν του Απόλλωνα έξω από κάθε αγωνιστικό πλαίσιο μιλάει από μόνος του: τραγωδοί, κωμωδοί, αυλητές, αυλωδοί, κιθαριστές, κιθαρωδοί, αρπιστές, ραψωδοί, ποιητές κωμωδίας ή τραγωδίας, ποιητές παρωδιών ή διθυράμβων, μίμοι ρωμαϊκών φαρσών (ρώμαϊστοί)²²⁶, παντόμιμοι, αλλά και μαριονετίστες και θαυματοποιοί. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί εκείνος ο ταχυδακτυλουργός –δημιούργημα της φαντασίας του Αλκίφρωνος– που «άφησε με ανοιχτό το στόμα και σχεδόν άφωνο» ένα χωριάτη στο θέατρο της Αθήνας. «Ένας άνδρας προχώρησε ανάμεσα στους θεατές, τυπωλέτησε έναν τρίποδα, έβαλε πάνω του τρεις μικρούς κύλικες και στη συνέχεια έκρυψε κάτω από αυτούς μικρά βότσαλα, λευκά και στρογγυλά, σαν αυτά που βρίσκουμε στις όχθες των χειμάρρων. Τη μια στιγμή είχε κρύψει ένα κάτω από κάθε κύλικα και την αμέσως επόμενη στιγμή, δεν ξέρω πώς, τα έδειξε όλα κάτω από τον ίδιο κύλικα· κάποια άλλη στιγμή, τα εξαφάνισε όλα κάτω από τους κύλικες και τα έδειξε μέσα στο στόμα του. Στη συνέχεια τα κατάπιε. Και μετά, αφού ζήτησε να τον πλησιάσουν οι μπροστινοί θεατές, έβγαζε τα βότσαλα από τη μύτη του ενός, από το αυτί του άλλου, από το κεφάλι του τρίτου· τα πήρε και τα ξαναεξαφάνισε»²²⁷. Βλέποντας αυτά ο χωριάτης μας, φοβάται ένα μόνο πράγμα: μήπως ο θαυματοποιός έρθει στην εξοχή και εξαφανίσει όλα όσα έχει στο σπίτι του και στα χωράφια του. Παραδοσιακή εικόνα του εύπιστου υπαρκτή που τα θεάματα της πόλης τον αφήνουν έκθαμβο αλλά και ανήσυχο.

Συναντάμε όμως κι άλλες ειδικότητες, όπως μουσικούς που έπαιζαν όχι μόνο κιθάρα και αυλό, αλλά και άρπα, σύριγγα ή ύδραυλι²²⁸, καθώς και έναν ολό-

224. ID 1506, στ. 4-12.

225. ID III 3, 128.

226. J. και L. ROBERT, *Bull.*, 1983, n° 475· K. J. RICHES, *ZPE*, 102, 1994, σελ. 191-192· Ph. GAUTHIER, *Bull.*, 1995, n° 442.

227. Αλκίφρωνος, *Έπιτομή*, II, 17.

228. *Syll.*, 737 (το 90). Μια ύδραυλις του 1ου αι. ανακαλύφθηκε πρόσφατα στο Δίον· Δ. ΠΑΝΤΕΡΜΑΛΗ, *ΑΕΜΕ*, 6, 1992 (1995), σελ. 211-22.

222. J. και L. ROBERT, *Claron*, I, 1, Παρίσι, 1980, σελ. 40-49 (σύλη IV, στ. 15-17).

223. *Nouveau chion*, 10, στ. 6-8. Βλ. επίσης ROBERT, *CEP*, σελ. 30-38.

κλήρο κόσμο θαυματοποιῶν, διασκεδαστῶν (παικτῶν) και γελωτοποιῶν, ορισμένοι εκ των οποίων τιμήθηκαν για τις παραστάσεις τους. Το άγαλμα ενός από αυτούς, που ήταν πιθανώς εγγαστρίμυθος, βρισκόταν στο θέατρο της Αθήνας κοντά στο άγαλμα του Αισχύλου²²⁹, ενώ οι Δελφοί αντάμειψαν με το δικαίωμα του πολίτη έναν ακροβάτη χορευτή (όρχηστήν και θαυματοποιόν), κάποιον που έκανε κατορθώματα (ίσχυροπαίκτην), καθώς και έναν ισορροπιστή (κοντοπαίκτην) και ακροβάτη που έκανε άλμα με στροφή και ξανάπεφτε (σκανδαλιστήν), και περιπατούσε σε ένα τεντωμένο σκοινί (καλοβάτην)²³⁰. Γνωρίζουμε άλλωστε και άλλους σχινοβάτας ή νευροβάτας, κάποιους που έκαναν επιδείξεις ζώων και ζυγλέρι (σφαιροπαίκτης). Αξίζει εδώ να σταθούμε λίγο περισσότερο σε δυο κατηγορίες καλλιτεχνών που έδιναν συχνότερα παραστάσεις σε θέατρα, ενώ έγιναν δεκτοί και σε ορισμένους αγώνες στους ύστερους ρωμαϊκούς χρόνους: είναι οι μίμοι και οι παντόμιμοι.

Οι μίμοι

Κάτω από το γενικό όρο μίμος συγκεντρώνεται μια μεγάλη ποικιλία καλλιτεχνών και θεαμάτων, για τα οποία έχουμε εντούτοις λίγες πληροφορίες, αφού τα περισσότερα έμειναν αποκλεισμένα από τους αγώνες και τα δημόσια θεάματα. Οι παραστάσεις των μίμων διαιρούνται σε δράματα, που γενικά παρουσιάζουν ομοιότητες με τις κωμωδίες, και σε θεάματα, που έχουν να κάνουν με τραγούδι και χορό²³¹.

Οι δραματικοί μίμοι θεωρείται ότι ξεκινούν από την εποχή του Σώφρονος του Συρακούσιου, ο οποίος, κατά τον 5ο αι. π.Χ., συνέθεσε έργα που τα θαύμαζε και ο Πλάτωνας²³². Λέγεται ότι κάποιος τα είχε βρει και κάτω από το προσκέφαλό του²³³. Το είδος μάς είναι γνωστό από τα έργα του Ηρώδου και του Θεόκριτου, καθώς και από πολλά ανώνυμα κείμενα που σώθηκαν σε παπύρους. Ο Πλούταρχος ανάμεσα σε αυτούς τους μίμους διακρίνει τις φανταστικές διηγήσεις (υποθέσεις) από τα κωμικά δράματα (παίγνια) «που είναι γεμάτα ευτράπελα και φλυαρίες²³⁴». Οι ηθοποιοί που παρουσίαζαν τους μίμους ήταν είτε γυναίκες είτε άνδρες και είχαν την ιδιαιτερότητα ότι έπαιζαν χωρίς προσωπεία. Η εικόνα ενός τέτοιου θιάσου μάς διασώθηκε σε ένα πήλινο λυχνάρι που βρέθη-



Εικόνα 3: Πήλινο λυχνάρι με τρεις μίμους. Αθήνα. Έγρω στο 225 π.Χ.

κε στην Αθήνα, στη δυτική κλιτύ της Ακροπόλεως (εικ. 3)²³⁵. Απεικονίζονται τρεις ηθοποιοί χωρίς κανένα κάλυμμα στο κεφάλι τους. Ο ένας είναι νεαρός με μακριά μαλλιά και κρατάει στο δεξί του χέρι έναν πάπυρο, ενώ οι άλλοι δυο είναι φαλακροί και ο ένας τους έχει ένα αλλόκοτο κεφάλι με μεγάλα αυτιά. Μια περιγραφή τούς ταυτίζει με ηθοποιούς μίμων και δηλώνεται ο τίτλος της φανταστικής ιστορίας που ερμήνευσαν.

Ο Αθηναίος διατήρησε την ανάμνηση αρκετών τύπων δραματικών μίμων. Ο *Ιωνικολόγος*, ο οποίος μερικές φορές αποκαλείται και *κιναιδολόγος*, «που λέει χυδαίονητες», απήγγελλε τα λεγόμενα ιωνικά ποιήματα, σαν εκείνα που συνέθεσε ο Σωτάδης ο Μαρωνεΐτης, διάσημος χάρη στις δριμύτατες κριτικές του κατά του Ασάβμαχου, του Πτολεμαίου κι άλλων βασιλέων²³⁶. Ίσως είναι αυτό το είδος, γελωτοποιών που, κατά το Δημοσθένη, βρίσκονταν στον περίγυρο του βασι-

229. Αθήναιου, I, 19 d.

230. *FD III 1*, 216 και 468^b *Syll³*, 847. Βλέπε L. ROBERT, *BCH*, 52, 1928, σελ. 422-425, και *OMP*, II, σελ. 893-896 *REG*, 42, 1929, σελ. 433-438, και *OMIS*, I, σελ. 223-226.

231. H. WIEGMANN, *Der griechische Mimiker*, Βιέρνα, 1972.

232. *Αισχύνη Αισχύρου*, III, 18. Βλέπε επίσης Σωτάδης, σ. 10 «Σωφρονος Συρακούσιος».

233. Πλούταρχος, *Συμπόσιακων*, VII, 8 [112 c].

234. C. WATZINGER, *AM*, 26, 1901, σελ. 1-8. M. BUCHER, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Βερολίνο - Λειψία, 1920, σελ. 170-171, σ. 187.

235. Αθήναιου, XIV, 620 c - 621 b. Επigramma ενός κιναιδολόγου στην Απολλωνία της Ελλοπίου, C. PATERO, *Das Sankeloch Festival in Albanien*, Βιέννη, 1904, σελ. 174-175, σ. 36.

λιά της Μακεδονίας, στα μέσα του 4ου αι. π.Χ. Πράγματι, ο ρήτορας κατηγορούσε το Φίλιππο Β' ότι αρέσκεται στην άθλια συντροφιά ανθρώπων που ήταν πιο αναιδείς ακόμα και από τους θαυματοποιούς, τους γελωτοποιούς (μίμους γελοίων) και τους ποιητές αισχρών ασμάτων²³⁶. Ανάμεσα στους δραματικούς μίμους υπήρχαν ομηριστές που παρίσταναν τις ομηρικές μάχες, ρωμαϊστές που έπαιζαν τις φάρσες του λατινικού κόσμου και άλλοι που οι ειδικότητές τους μας διαφεύγουν, όπως οι αρχαιολόγοι, οι μοσχολόγοι, οι νεανισκολόγοι και οι βιολόγοι²³⁷.

Αυτοί οι τελευταίοι μπόρεσαν να συμμετάσχουν σε ορισμένους αγώνες στη Μικρά Ασία στα τέλη του 2ου αι. Στην κυρίως Ελλάδα, οι αγώνες δε φαίνεται να περιλάμβαναν μίμους στο πρόγραμμά τους. Όμως στην εορτή που καθιερώθηκε την εποχή του Τιβέριου στο Γύθειο, προς τιμήν του Αυγούστου και της δυναστείας του, πήραν μέρος και μίμοι, που πληρώθηκαν για το έργο τους. Τουλάχιστον αυτό συμπεραίνουμε, αφού ανάμεσα στον εξοπλισμό που ήταν απαραίτητος για τα θεάματα αναφέρονται και τέσσερις μιμικάι θύραι²³⁸. Αρχαιολόγοι σιμιμετείχαν σε κάποιες παραστάσεις στην Αθήνα κατά το 2ο ή τον 3ο αι.²³⁹. Στη Δράμα, κοντά στους Φιλίππους, ανακαλύφθηκε το επίγραμμα κάποιου Τ. Iulianus Venerianus, ο οποίος, ενώ ήταν δημοτικός υπάλληλος (*officialis*), υπήρξε συγχρόνως διευθυντής ενός θιάσου λατινικών μίμων (*archimimus latinus*) για 37 χρόνια και εργολάβος θεαμάτων (*promisthota*) για 18 χρόνια²⁴⁰. Η ρωμαϊκή αποικία διατηρούσε κωμωδούς με έξοδά της, και μάλλον ο ιταλικός πληθυσμός εκτιμούσε τα θεάματα μίμων στη λατινική γλώσσα.

Εκτός από τους μίμους ηθοποιούς, υπήρχαν και μίμοι τραγουδιστές και χορευτές. Κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους είχαν διάφορες ειδικότητες, ανάλογα με τις οποίες έπαιρναν διάφορες ονομασίες. Ο *ιλαρωδός*, που μερικές φορές συγχέεται με τον *σιμωδόν* (το είδος δημιούργησε ο Σίμος από τη Μαγνησία του Μαιάνδρου²⁴¹), έπαιζε παρωδίες τραγωδιών. Φορούσε ένα λευκό ανδρικό ένδυμα, χιμηλές μπότες και χρυσό στεφάνι. Τον συνόδευε ένας αρπιστής, που μπορούσε να είναι είτε άνδρας είτε γυναίκα²⁴². Ο *μαγωδός* έπαιζε μικρό τύμπανο και κίμβιλα, ήταν ντυμένος γυναίκα και χόρευε προκλητικά με θηλυπρέπεια.

236. Αθηναίος, *Διονυσιακός Β'*, 19.

237. L. ROBERT, «ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΟΣ», *REG*, 49, 1936, σελ. 235-254, και *OMS*, I, σελ. 671-690. *Bull.*, 1983, n° 475.

238. J. H. OLIVER, *Greek Constitutions of Early Roman Emperors from Inscriptions and Papyri. Memoirs of the American Philosophical Society*, 178, Φιλαδέλφεια, 1989, n° 15, σελ. 60, στ. 36.

239. *JGHP*, 2153, στ. 7.

240. P. COLLART, *Philippes, ville de Macédoine*, Παρίσι, 1937, σελ. 272-273.

241. Στράβωνας, XIV, 648.

242. Αθήναιος, XIV, 620 d-621 b c.

Στις κωμικές παρωδίες έπαιζε το ρόλο είτε μοιχαλίδας ή πόρνης είτε μεθυσμένου άνδρα ή γλεντζέ που γυρίζει στο σπίτι της ερωμένης του²⁴³. Ο λυσιωδός μερικές φορές ταυτίζεται με το μαγωδό, αλλά ο Αριστόξενος διαχωρίζει τους ρόλους τους, διευκρινίζοντας ότι ο μαγωδός παίζει και ανδρικούς και γυναικείους ρόλους, ενώ ο λυσιωδός μόνο γυναικείους με ανδρικά κοστούμια²⁴⁴.

Οι παντόμιμοι

Οι παντόμιμοι (*όρχησται*, *μύθων όρχησται* ή *παντόμιμοι*) εκτελούσαν χορούς μιμούμενοι μυθικές ή πραγματικές ιστορίες²⁴⁵. Οι ίδιοι παρέμεναν βωβοί, αλλά συνοδεύονταν από ένα χορό τραγουδιστών και από ορχήστρα. Η ύπαρξη του είδους στην κλασική εποχή πιστοποιείται από τον Ξενοφώντα, ο οποίος σε ένα συμπόσιο περιγράφει δυο παντόμιμους που έπαιζαν πολύ υποβλητικά τους έρωτες της Αριάδνης με το Διόνυσο, υπό τον ήχο του αυλού²⁴⁶. Στην τελευταία τους σκηνή, όταν «οι συμποσιαστές τούς είδαν να φεύγουν σφιχταγκαλιασμένοι σαν για να πάνε να ξαπλώσουν, όσοι δεν ήταν παντρεμένοι ορκίζονταν ότι θα παντρευτούν, ενώ όσοι ήταν ανέβαιναν στα άλογά τους για να πάνε να συναντήσουν τις γυναίκες τους». Κατά την ελληνιστική εποχή, είναι γνωστοί κι άλλοι καλλιτέχνες αυτού του τύπου. Το είδος εισήχθη στη Ρώμη πιθανότατα γύρω στα μέσα του 2ου αι. π.Χ. Έναν αιώνα αργότερα έγινε δημοφιλές και ανανεώθηκε ευρέως από το Βάθυλλο τον Αλεξανδρέα, και τον Πυλάδη από την Κιλικία, οι οποίοι προώθησαν την ιδέα να συνοδεύονται τα θεάματα από μουσικά όργανα και άσματα. Οι δυο καλλιτέχνες είχαν στενές σχέσεις με τους ισχυρότερους εκπροσώπους της ρωμαϊκής εξουσίας. Ο ένας ήταν απελεύθερος του Μαικήνα και ο άλλος συγγενής του Αυγούστου. Αυτοί λοιπόν κωδικοποίησαν έναν τύπο πικράστασης που άρεσε πολύ στο κοινό και προσαρμοζόταν τέλεια στο ρόλο που όφειλε να παίζει το θέατρο στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, όπου η παντομίμα και η μιμητική διαδέχτηκαν την τραγωδία και την κωμωδία αντίστοιχα²⁴⁷.

243. Αθήναιος, XIV, 621 c-d. Βλέπε ROBERT, *EEP*, 1938, σελ. 7-11.

244. Αθήναιος, XIV, 620 e.

245. Σχετικά με τους παντόμιμους: L. ROBERT, «Pantomimen im griechischen Orient», *Hermes*, 65, 1930, σελ. 106-122 (και *OMS*, I, σελ. 654-670)· E. J. JORY, «The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime», *BICS*, 28, 1981, σελ. 147-161· W. J. SLATER, «The Pantomime Tiberius Iulius Arulaianus», *GRBS*, 36, 1995, σελ. 263-292· E. J. JORY, «The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime», στο W. J. SLATER (επιμ.), *Roman Theater and Society. E. Togo Salmon Papers*, I, Ann Arbor, 1990, σελ. 1-27· E. J. JORY, «The Pantomime Assistants», στο T. W. HILLARD *et alii* (επιμ.), *Ancient History in a Modern University*, I, Grand Rapids, 1998, σελ. 217-221.

246. Ξενοφώντας, *Συμπόσιον*, IX, 2-7.

247. P. GORE, στο *L'Italie d'Auguste à Dioclétien. EFR*, 108, Παρίσι, 1994, σελ. 200-205.

Οι παντόμιμοι έκαναν συγχρόνως χορό και παντομίμα, με τη σύγχρονη έννοια του όρου). Έπρεπε να είναι πολύ ευκίνητοι και να ξέρουν να χειρίζονται τα χέρια τους για να κάνουν μιμήσεις. Φορούσαν μακριούς ελαφρούς χιτώνες, που έφταναν ως τους αστραγάλους τους και που μπορούσαν να είναι μεταξένιοι, με χρυσά ή κεντητά σιρίτια και διακοσμημένοι με κρόσσια στο κάτω μέρος. Φορούσαν και προσωπεία, τα οποία, σε αντίθεση με εκείνα του δράματος, είχαν κλειστό στόμα. Σε κάθε παράσταση ο καλλιτέχνης φορούσε διαδοχικά τα προσωπεία των διαφόρων ρόλων που ερμήνευε.

Στην ορχήστρα που συνόδευε τους παντόμιμους συνήθως συναντούσε κανείς τον αυλό, που έδινε τον τόνο στους χορευτές, και μια μεγάλη σειρά κρουστών, τα οποία μαζί με τον αυλό έδιναν το ρυθμό: τύμπανον, κύμβαλα, κρόταλα και κρουπέζαι (ήταν δυο ξύλινες πλάκες συνδεδεμένες με στρόφιγγα και μερικές φορές ήταν ενισχυμένες με μέταλλο, τις οποίες οι αυλητές κινούσαν με τα πόδια τους²⁴⁸). Σε αυτά μπορούσαν να προστεθούν η κιθάρα και η ύδραυλις.

Παρά την επιτυχία τους, οι παντόμιμοι δεν έγιναν δεκτοί στους ελληνικούς αγώνες πριν τους ύστερους ρωμαϊκούς χρόνους, ενώ ακόμα και τότε παρέμεναν στο περιθώριο των αγωνιστικών κύκλων. Στα τέλη του 2ου αι., ο διάσημος παντόμιμος Τιβέριος Ιούλιος Απόλαυστος, που αυτοπροσδιοριζόταν ως τραγικής έρρυθμου κινήσεως υποκριτής, παρέμενε αποκλεισμένος από τους μεγάλους αγώνες της Ανατολής. Δεν μπορούσε να καυχείται παρά μόνο για το ότι στην Ελλάδα είχε νικήσει στα Διονύσια και στα Ηράκλεια των Θηβών. Πάρα πολλές πόλεις του παραχώρησαν εντούτοις το δικαίωμα του πολίτη ή του μέλους της βουλής και έστησαν προς τιμήν του αγάλματα, επειδή έδωσε παραστάσεις εκτός διαγωνισμού. Ανάμεσα σε αυτές τις πόλεις της κυρίως Ελλάδας συγκαταλέγονται η Σπάρτη, η Μεσσήνη, η Σικυώνα, η Πάτρα, η Κόρινθος, η Αθήνα, οι Δελφοί, η Χαιρώνεια, οι Πλαταιές, η Χαλκίδα, η Νικόπολη και η Μυτιλήνη.

Τα θεάματα της αρένας

Η ρωμαϊκή εξάπλωση προς Ανατολάς ολοκληρώνεται το 27 π.Χ. με τη διαίρεση της Ελλάδας σε δυο επαρχίες που οι διοικητές τους διορίζονταν από τη Ρωμαϊκή Σύγκλητο. Αυτές ήταν: α) η επαρχία της Μακεδονίας, που εκτεινόταν από τα παράλια της Πελόπου έως τον Ελλήσποντο, με πρωτεύουσα τη Θεσσαλονίκη, και β) η επαρχία της Λαϊκίας, από τη Θεσσαλία έως την Πελοπόννησο, συμπεριλαμβανομένων των Βορείων Σποράδων και των Κυκλάδων, με πρωτεύουσα την Κόρινθο. Αυτή η πολιτική ηγεμονία, που είχε ήδη εγκαθιδρυθεί πρα-

κτικά από το 2ο αι. π.Χ., συνοδεύτηκε από την εγκατάσταση αποίκων στον ελληνικό χώρο και από την εισαγωγή τεχνικών, συνηθειών και αξιών λατινικής προέλευσης. Έτσι εξηγείται η εμφάνιση στην Ελλάδα θεαμάτων κυνηγιών (ή κυνηγεσιών) και μονομαχιών, τα οποία, αν και είχαν σημαντική ανταπόκριση στο σύνολο του πληθυσμού, εντούτοις δεν ενσωματώθηκαν ποτέ στο πρόγραμμα των αγώνων²⁴⁹.

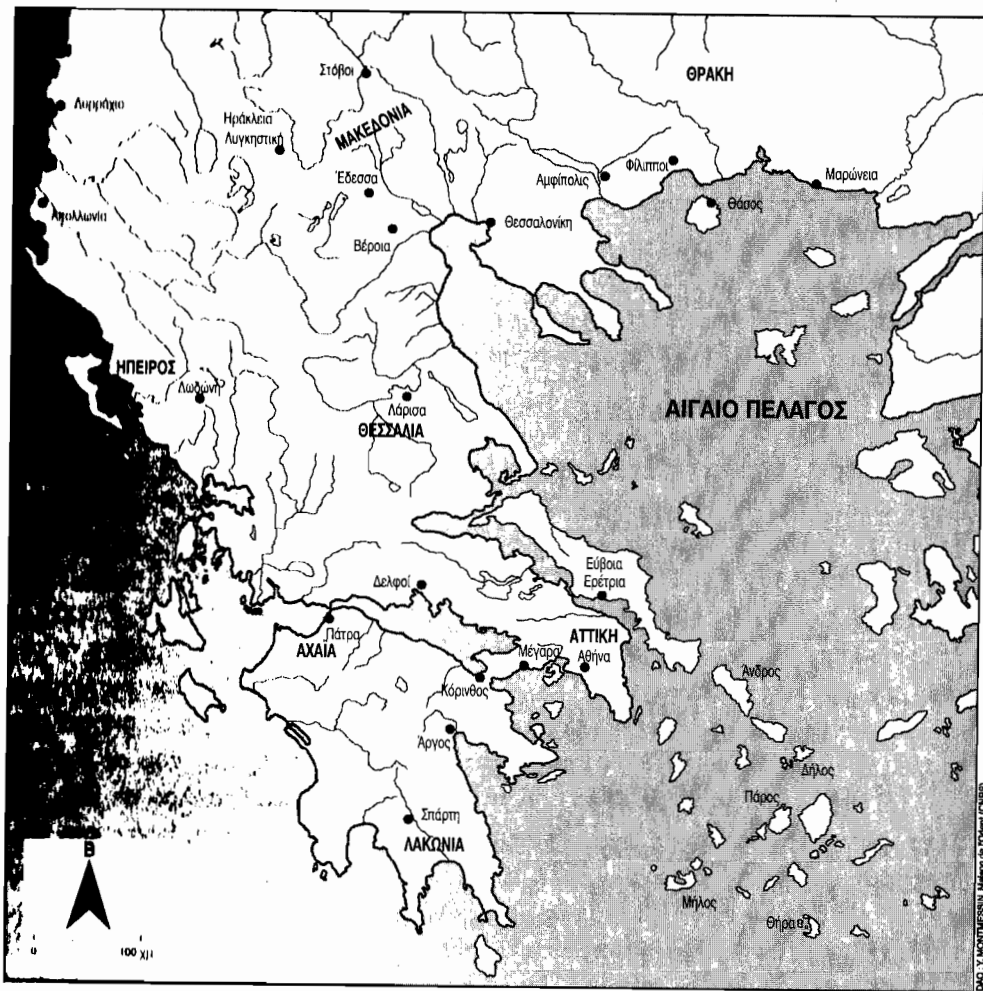
Μονομαχίες μαρτυρούνται στη Νότια Ιταλία ήδη από τον 5ο αι. π.Χ. Τον επόμενο αιώνα, έκαναν την εμφάνισή τους στην Ετρουρία και στη Ρώμη, όπου αρχικά πήραν θέση στο forum. Η πρώτη θηριομαχία που αναφέρεται εκεί ανάγεται στο 186 π.Χ. και διαδέχεται τις πομπές μεγάλων αφρικανικών ζώων του 3ου αι. π.Χ. Διοργανώθηκε από το Marcus Fulvius Nobilior, για να γιορτάσει τη νίκη του επί των Αιτωλών²⁵⁰ και ήταν μέρος των αγώνων που περιλάμβαναν και παραστάσεις υποκριτών που προέρχονταν από την Ελλάδα, καθώς και αθλητικούς αγώνες, οι οποίοι διοργανώνονταν για πρώτη φορά στη Ρώμη. Μετά από αυτό το θέαμα, κατά το οποίο φονεύθηκαν λιοντάρια και πάνθηρες, άρχισαν να διοργανώνονται στο *Circus Maximus*, δηλαδή στον ιππόδρομο της Ρώμης, αναπαραστάσεις και άλλων θηριομαχιών, κατά τη διάρκεια των οποίων επαγγελματίες κυνηγοί αντιμετώπιζαν άγρια θηρία που η εισαγωγή τους στη χώρα απαιτούσε μεγάλα χρηματικά ποσά. Έτσι, στα τέλη του 2ου αι. π.Χ., δημιουργήθηκε στην Καμπανία το αμφιθέατρο, ένας νέος τύπος οικοδομήματος, που σκοπό είχε να φιλοξενήσει αυτά τα θεάματα. Αποτελούνταν από μια αρένα, που σε γενικές γραμμές είχε σχήμα ελλειψοειδές, και εδώλια που την περιέβαλλαν σε όλη την περιφέρειά της. Το οικοδόμημα εξυπηρετούσε πολύ καλά τις ανάγκες των θηριομαχιών και των μονομαχιών. Πρόσφερε στους αγωνιζόμενους άνεση χώρου για να αναπτύσσονται και στους θεατές ικανοποιητική αντίληψη του θεάματος και ασφάλεια, χάρη στη μεγάλη διαφορά ύψους μεταξύ εδωλίων και αρένας. Η διάδοσή του ήταν μεγάλη στην Ιταλία και σε όλη τη Δύση, αλλά πολύ μικρή στις ανατολικές επαρχίες. Στην Ελλάδα, μόνο οι ρωμαϊκές αποικίες της Κορίνθου και του Δυρραχίου είχαν αμφιθέατρο. Στις άλλες πόλεις απλώς διαμορφώνονταν τα υπάρχοντα θέατρα κατάλληλα για να υποδεχθούν τις θηριομαχίες και τις μονομαχίες. Επίσης χρησιμοποιήθηκαν και ορισμένα στάδια, όπως αυτό των Αθηνών, όπου διεξήχθη ένα κυνήγι χιλιών θηρίων, που πρόσφερε ο Αδριανός²⁵¹.

Αν συνδυάσουμε τα κατάλοιπα τέτοιων μετατροπών σε θέατρα και στάδια που επιβεβαιώνουν την ύπαρξη θεαμάτων αυτού του είδους με τις πληροφορίες

249. L. ROBERT, *Les Gladiateurs dans l'Orient grec*, Παρίσι, 1940· J.-Cl. GOLVIN, Chr. LANDES, *Amphithéâtres et gladiateurs*, Παρίσι, 1990.

250. *Titus Aelius*, 88818, 22, 2.

251. *Historia Augusta, De vita Hadriani*, 818, 3.



Εικόνα 4: Χάρτης με τις θέσεις όπου μαρτυρούνται θηριομαχίες και μονομαχίες στην Ελλάδα.

που αντλούμε από τα κείμενα, μπορούμε να καταρτίσουμε έναν κατάλογο είκοσι περίπου πόλεων²⁵² που φιλοξένησαν θηριομαχίες ή μονομαχίες στην Ελλάδα (εικ. 4). Οι θηριομαχίες, όπως και οι μονομαχίες, προσφέρονταν συνήθως από τους ιερείς της αυτοκρατορικής λατρείας, μέσα στα πλαίσια της επαρχίας ή της πόλης. Γνωρίζουμε όμως και κάποια που διοργανώθηκαν επ' ευκαιρία των

²⁵² Λυγυρία, Απολλωνία Ιλλυρίας, Δωδώνη, Ηράκλεια Αυγαστική, Στόβοι, Έδεσσα, Βέροια, Θεσσαλονίκη, Αμφίπολη, Φίλιπποι, Θάσος, Μαρώνεια, Λάρσα, Ερέτρια, Δελφοί, Αθήνα, Μέγαρα, Κόρινθος, Αργος, Πάτρα και Σπάρτη.

εγκαινίων ενός κτιρίου, όπως στην περίπτωση ενός ταφικού μνημείου στην Απολλωνία της Ιλλυρίας ή μιας βιβλιοθήκης στο Δυρράχιο.

Μονομαχίες διοργανώνονται ήδη από την εποχή του Αυγούστου στη Θάσο, ενώ στην εποχή του Δομιτιανού μονομαχίες φιλοξενούσε και το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα. Αυτές εξαφανίστηκαν κατά τη διάρκεια του 4ου αι., ενώ οι θηριομαχίες συνέχισαν να διοργανώνονται και στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία.

Οι μονομαχίες

Σε όλη τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία υπήρχαν διάφορες ειδικότητες μονομάχων, που χαρακτηρίζονταν από διαφορετικούς όπλισμούς. Στην ελληνική Ανατολή απαντώνται τρεις τύποι ελαφρά οπλισμένων μονομάχων, ο ρητιάριος, ο έσσεδάριος και ο ίπποδιώκτης, και πέντε τύποι βαριά οπλισμένων μονομάχων, ο θραξ, ο προβοκάτωρ, ο σεκούτωρ, ο μορμίλλον και κάποιος που αντιμετώπιζε το ρητιάριο. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιήθηκε για να υποδηλωθούν αυτές οι ειδικότητες προέρχεται από τα λατινικά, ενώ ο δανεισμός των λέξεων συνοδεύτηκε και από το δανεισμό όλων των πρακτικών σε κάθε τομέα των μονομαχιών. Σε κάθε κατηγορία υπήρξαν αριστερόχειρες (σκευās, από το λατινικό *scaeva*). Ο αυτοκράτορας Κόμμοδος υπερηφανευόταν ότι ήταν αριστερόχειρας.

Ο ρητιάριος (από το λατινικό *retarius*) μονομαχούσε με το κεφάλι ακάλυπτο, φορώντας μόνο ένα ζώμα γύρω από τα ισχία, μια ζώνη, ένα περιβραχιόνιο στον αριστερό βραχίονα και ένα κάλυμμα στον αριστερό ώμο του, που μερικές φορές ανέβαινε ψηλά για να προστατεύει και το λαιμό του (εικ. 5). Χειριζόταν ένα γγχειρίδιο, μια τρίαινα που κρατούσε και με τα δυο του χέρια κατά τη διάρκεια της μονομαχίας και ένα δίχτυ που ήταν δεμένο με ένα μικρό σχοινί από τη ζώνη του. Ο εσσεδάριος (από το λατινικό *essedarius*) μονομαχούσε πάνω σε άρμα κατ' εικόνα των Κελτών μαχητών, στους οποίους όφειλε το όνομά του. Ο ίπποδιώκτης ήταν έφιππος· φορούσε χιτώνα και κράνος και κρατούσε μια μικρή στρογγυλή ασπίδα, ένα δόρυ και ένα κοντό ξίφος.

Οι μονομάχοι με το βαρύ όπλισμό είχαν το πλεονέκτημα πολλών αμυντικών οπλών: κράνος, ασπίδα και άλλα μέσα προστασίας των βραχιόνων και των σκελών. Ο θραξ φορούσε ένα κράνος με ανεστραμμένες άκρες και κνημίδες, ενώ κρατούσε μια μικρή ασπίδα και ένα κυρτό ξίφος, το οποίο στα λατινικά λεγόταν *scutum*. Ο προβοκάτωρ (από το λατινικό *provocator*) ήταν ειδικός στην αντεπίθεση. Όπως φαίνεται, χειριζόταν ένα μακρύ ξίφος. Ο σεκούτωρ (από το λατινικό *secutor*) φορούσε ένα κράνος χωρίς ανεστραμμένες άκρες και με μικρό λοφίο και μια κνημίδα στην αριστερή κνήμη, ενώ κρατούσε μια μεγάλη ορθογώνια ασπίδα. Ο μορμίλλον (από το λατινικό *murmillio*) έπαιρνε το όνομά του από το ψάρι μορμίλος που κοσμούσε το κράνος, του έφερε φαρδιά ασπίδα και ξίφος.



Εικόνα 5: Επιτύμβια στήλη ενός ρητιάριου, που βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη. Σωζόμενο ύψος: 43,5 εκ., 2ος-3ος αι. (Λούβρο, αρ. MA 4142 – MND 1789)

Σε κάποια χαμηλά ανάγλυφα απεικονίζεται και ένας μονομάχος που φοράει αλυσιδωτό θώρακα πανοπλίας, κράνος και δυο κνημίδες. Στο δεξί του χέρι κρατάει εγχειρίδιο και στον αριστερό του βραχίονα είναι περασμένο ένα κυλινδρικό περιβλήμα που καταλήγει σε λάμα σε σχήμα ημισελήνου· ο μονομάχος αυτός

χρησιμοποιούσε τη λάμα για να κόβει το δίκτυο του ρητιάριου κατά του οποίου αγωνιζόταν. Ένικά, ο αμυντικός οπλισμός ήταν προορισμένος να προστατεύει το μονομάχο από τους ελαφρούς τραυματισμούς, αλλά άφηνε ακάλυπτα όλα τα ζωτικά του όργανα.

Οι μονομαχίες γίνονταν πάντα κατά ζεύγη· στους καταλόγους των θεαμάτων που σώθηκαν σημειώνεται ο αριθμός των ζευγών. Αντιμέτωποι δεν έρχονταν οποιοδήποτε μονομάχοι. Για παράδειγμα, ένας ρητιάριος δεν ερχόταν ποτέ αντιμέτωπος με έναν άλλο ρητιάριο, αλλά πάντα με έναν βαριά οπλισμένο μονομάχο. Αντίθετα, οι εσσεδάριοι και οι μορμίλλοι μπορούσαν να έλθουν αντιμέτωποι μεταξύ τους. Επίσης οι μορμίλλοι μπορεί να μονομαχούσαν και με τον προβοκάτορα, το ρητιάριο ή το θράκα. Οι μονομαχίες είχαν και μουσική υπόκρουση, ενώ τον αγώνα ρύθμιζαν δυο διαιτητές, οι οποίοι στην εικονογραφία που μας διασώθηκε είναι ντυμένοι με χιτώνες και κρατούν ραβδιά. Ακολουθώντας πιθανώς μια ιεραρχική σειρά, έφεραν τους τίτλους του *σουμμαρουδέως* (λατινικά *summa rudis*, στην κυριολεξία «πρώτο ραβδί») και του *σεκουνδαρούδεως* (λατινικά *secunda rudis*, στην κυριολεξία «δεύτερο ραβδί»)²⁵³. Οι πρώτοι ήταν μέλη ενός συλλόγου που είχε την έδρα του στη Ρώμη.

Ο αγώνας ήταν περισσότερο ζήτημα επίδειξης, προσποίησης, πρόβλεψης των αντιδράσεων του αντιπάλου και ελιγμών για την αποφυγή των χτυπημάτων παρά ζήτημα δύναμης. Τελείωνε είτε με ισοπαλία είτε με τη νίκη ενός από τους δυο μονομάχους. Ο διοργανωτής είχε τη δικαιοδοσία να δώσει χάρη στους νικημένους που ήταν ακόμα ζωντανοί ή να ζητήσει τον αποκεφαλισμό τους από τους νικητές. Η ποιότητα του αγώνα που είχαν προσφέρει οι δυο πλευρές και η γνώμη που εξέφραζαν οι θεατές με τις κραυγές τους επηρέαζαν την απόφαση αυτή του διοργανωτή. Λαμβάνονταν επίσης υπόψη και οικονομικά κριτήρια, δεδομένου ότι οι μονομάχοι κόστιζαν ακριβά. Για παράδειγμα, στη θάσο, στον απολογισμό των μονομαχιών που πρόσφερε ο Εύφριλλος και η σύζυγός του Εκάτη, με το δικό τους θιάσο μονομάχων, αναφέρονται μόνο νικητές και νικημένοι που έλαβαν χάρη²⁵⁴. Αυτό το ζευγάρι ιερών της αυτοκρατορικής λατρείας είχε συμφέρον να μη χάσει κανένα από τα μέλη του θιάσου που διατηρούσε. Εντούτοις, σε ορισμένες μονομαχίες έμπαινε ως αρχή ότι ο ένας από τους δυο αγωνιζόμενους έπρεπε να υποκύπτει. Σε αυτή την περίπτωση το ζεύγος των μονομάχων χαρακτηριζόταν *απότομον* (στην κυριολεξία «ανελέητο»).

²⁵³. E. BOULEY, «Un *secunda rudis* président d'un college a Stobi en Macédoine romaine», στο C. E. BRINE (επιμ.), *Poikila Epigraphika, Etudes d'archéologie classique*, IX, Παρίσι, 1997, σελ. 83-86.

²⁵⁴. IG XII 8, 547, αποσπασμένο από τον L. ROBERT, *Les Gladiateurs dans l'Orient grec*, Παρίσι, 1940, σελ. 100-110, nr 52.

Οι θηριομαχίες

Οι θηριομαχίες διοργανώνονταν συνήθως από τους αρχιερείς της αυτοκρατορικής λατρείας και κάλυπταν το πρόγραμμα του πρωινού, ενώ οι μονομάχοι αγωνίζονταν το απόγευμα. Ανάλογα με τις περιοχές όπου διεξάγονταν τα θεάματα και με τα μέσα που διέθετε ο διοργανωτής τους, τα ζώα είτε εισάγονταν είτε συλλαμβάνονταν επιτόπου. Καμιά μαρτυρία δεν επιβεβαιώνει επίσημα την εισαγωγή στην Ελλάδα άγριων ζώων από τις επαρχίες της Αφρικής, που υπήρξαν οι μεγάλοι προμηθευτές των ιταλικών θηριομαχιών. Στις Μεταμορφώσεις του Απουλίου, ένας από τους υψηλότερους αξιωματούχους της Κορίνθου, ένας *duumvir*, που διοργανώνει ένα τριήμερο κυνηγιών και μονομαχιών, πηγαίνει στη Θεσσαλία, «για να αγοράσει θηρία καλής ράτσας και διάσημους μονομάχους»²⁵⁵. Σε ένα γράμμα προς το διοικητή της Αχαΐας, που γράφτηκε μάλλον από έναν Έλληνα αξιωματούχο ανάμεσα στο 27 π.Χ. και στο 130 μ.Χ., οι Κορίνθιοι κατηγορούνται ότι ξόδευσαν σημαντικά ποσά για να αγοράσουν αρκούδες και πάνθηρες για τα κυνήγια που παρουσιάζονταν στα θέατρα²⁵⁶. Στη Βέροια, ένας αρχιερέας της αυτοκρατορικής λατρείας εγκωμιάζεται επειδή παρουσίασε θηριομαχίες με ζώα που αιχμαλωτίστηκαν στο εσωτερικό και στο εξωτερικό²⁵⁷.

Σε αρκετούς τύπους θηριομαχιών συμμετείχαν άγρια ζώα. Αυτά πάλευαν μεταξύ τους ανά δύο (λιοντάρι ή λέαινα με ταύρο, αρκούδα με ταύρο, στρουθοκάμηλος με άγριο ζώο ή αγριοκάτσικο με αγριογούρουνο), μπορεί όμως και καταδικασμένοι σε θάνατο (κατάδικοι) να παραδίδονταν στα θηρία με δεμένα τα χέρια. Στον Όνο, ο Λουκιανός τοποθετεί ένα υποτιθέμενο θέαμα αυτού του είδους στο θέατρο της Θεσσαλονίκης και αναφέρει μια αρκούδα και ένα λιοντάρι²⁵⁸. Στον Τόξαρι κάνει λόγο πάλι για άγρια θηρία που αφήνονται ελεύθερα να επιτεθούν σε αλυσοδεμένους ανθρώπους, στο θέατρο της Αμάστρεως στη Μαύρη Θάλασσα²⁵⁹.

Έλος, σε ορισμένες θηριομαχίες οι κυνηγοί (ή θηριομάχοι) πάλευαν με τα ζώα, ντυμένοι ελαφρά και οπλισμένοι με ξύλινες λόγχες και εγχειρίδια. Σύμφωνα με τις γραπτές και τις εικονογραφικές μαρτυρίες μας, τα ζώα που ήταν γνωστά στην ηπειρωτική Ελλάδα ήταν τα λιοντάρια –αρσενικά και θηλυκά–, οι λεοπαρδάλεις και οι ταύροι. Σε ένα ψηφιδωτό από την Κω απεικονίζονται επίσης αρκούδες, αγριογούρουνα, ένα ελάφι, ακόμα και μια φώκια. Μια μικρή δεξαμενή στην ορχήστρα του θεάτρου της Κορίνθου προοριζόταν ίσως να φιλοξενήσει

κροκοδείλους, ενώ στο θέατρο της Δωδώνης ανακαλύφθηκαν οστά ταύρου και αγριογούρουνων.

Στους αγώνες όπου ένας άνθρωπος αντιμετώπιζε ένα ζώο, ο κυνηγός από τη μια προσπαθούσε να ξεφύγει από τον αντίπαλό του, ενώ από την άλλη προσπαθούσε να τον τραυματίσει και να τον σκοτώσει. Σε αυτή την τέχνη των αμυντικών ελιγμών, που απαιτούσε ευλυγισία και ταχύτητα, ορισμένοι κυνηγοί κατέφευγαν σε έναν ιδιαίτερο εξοπλισμό. Στην Κόρινθο, σε μια ζωγραφική παράσταση απεικονίζεται ένας από αυτούς να πηδάει πάνω από μια λεοπάρδαλη, με τη βοήθεια ενός κονταριού. Αλλού, κάποιοι άλλοι χρησιμοποιούσαν στροφεία που έφραζαν τη διάβαση (κοχλίας), εγκαταστημένα στην αρένα. Υπήρχε δε και μια ειδική τακτική των κυνηγών που, για να ξεφύγουν από μια αρκούδα, ανέβαιναν πάνω σε ένα δέντρο, το οποίο είχε στηθεί γι' αυτό το σκοπό (δενδροβάται). Ένας ορισμένος τύπος κυνηγιού ταύρου που είχε επίσης καταφέρει να αποκτήσει τη δική του υπόσταση ήταν τα ταυροκαθάψια. Σε αυτά ο κυνηγός ήταν έφιππος και κυνηγούσε τον ταύρο ώσπου να τον κουράσει· τότε πηδούσε στο έδαφος για να τον αρπάξει από τα κέρατα και να τον ρίξει κάτω. Το άθλημα αυτό απεικονίζεται στα νομίσματα της Θεσσαλίας ήδη από τον 4ο αι. π.Χ. και ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στη Ρώμη την εποχή του Καίσαρα, πριν να εξαπλωθεί σε ολόκληρη τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία.

Τα θεάματα στο νερό

Κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους, ορισμένα θέατρα φιλοξένησαν και θεάματα στο νερό²⁶⁰. Κανένα κείμενο δεν αναφέρει τέτοια θεάματα στην Ελλάδα, αλλά η ύπαρξή τους συμπεραίνεται από την παρουσία κολυμβητηρίων, εγκαταστημένων κατά τον 3ο ή τον 4ο αι. στις ορχήστρες των θεάτρων της Αθήνας, της Κορίνθου και του Άργους. Για πολύ καιρό νομίζαμε, και κάποιοι εξακολουθούν να το ισχυρίζονται ακόμα και σήμερα, ότι αυτές οι εγκαταστάσεις είχαν γίνει για να εξυπηρετούν εικονικές ναυμαχίες, όπως αυτές που διοργανώνονταν στην Ιταλία από την εποχή του Καίσαρα. Στη Ρώμη, κάποιες ναυμαχίες διεξάγονταν σε κολυμβητήρια που είχαν γίνει για την περίπτωση ή, από το 80 και μετά, στο Κολοσσαίο, ενώ άλλες λάμβαναν χώρα στη θάλασσα ή σε λίμνες²⁶¹. Οι διαστάσεις των κολυμβητηρίων που διαμορφώθηκαν στα ελληνικά θέατρα δεν επέτρεπαν τη χρήση πλοίων. Προοριζόνταν για μίμους που ερμήνευαν μυθικές σκηνές διαδραματιζόμενες στο νερό. Στο δεύτερο μισό του 4ου αι., ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος κατακρατώντας τα γυναικεία σώματα που επιδεικνύονταν σε

255. Απουλίου, *Μεταμορφώσεις*, X, 18.

256. Ιουλιανού, *Επιστολαί*, 198 (εκδ. CUP), 409. Βλέπε A. J. SPAWORTH, «Corinth, Argos, and the Imperial Cult. Pseudo-Julian, *Letters* 198», *Hesperia*, 63, 1994, σελ. 211-232.

257. Ρομίου, *Gladiators*, σελ. 81, n° 15.

258. Λουκιανού, *Όνο*, 52-53.

259. Λουκιανού, *Τόξαρι*, 50.

260. G. TRAVIERO, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo antico*, Ρώμη, 1960.

261. HAZEN J. C. GOUIN, M. REDDE, «Naumachies, jeux nautiques et amphithéâtres», στο C. DOMERGUE et alii (επιμ.), *Spectacula*, I, Latet, 1980, σελ. 165-177.

αυτά τα θεάματα· τα έβλεπε σαν μια «θάλασσα άκρας ελευθερίας», από την οποία προσπαθούσε να αποτρέψει τους καλούς χριστιανούς, σε ένα από τα κηρύγματά του. Ίσως ορισμένοι και ορισμένες ηθοποιοί σε αυτά τα θεάματα παρουσιάζονταν γυμνοί και έπαιζαν διαδοχικά τόσο στο σκηνικό βάθρο όσο και στο κολυμβητήριο της ορχήστρας. Μέσα στο νερό μπορεί να κολυμπούσαν ή απλά να περπατούσαν. Το βάθος του κολυμβητηρίου ήταν μικρό, αλλά αρκετό ώστε να διαφαίνεται το σώμα μέσα στο νερό.

Οι πολιτικές συγκεντρώσεις

Αναφέρουμε ήδη ότι η πόλη των Αθηνών επωφελούνταν από τη συγκέντρωση πολλών θεατών με την ευκαιρία των Μεγάλων Διονυσίων, για να τιμήσει μέσα στο θέατρο τους στρατιώτες της που έπεσαν στη μάχη και τους ευεργέτες της. Πολλές πόλεις υιοθέτησαν αυτή την τακτική, επιλέγοντας συχνά τη στιγμή πριν την έναρξη των τραγικών αγώνων των Διονυσίων για να προβούν σε δημόσιες αναγορεύσεις. Πολλές από αυτές τοποθέτησαν επίσης στις παρόδους και γύρω από την ορχήστρα αγάλματα και τιμητικά ψηφίσματα. Το θέατρο λοιπόν, όπως και η Αγορά, τα δημόσια κτίρια ή τα ιερά, χρησίμευαν και ως χώρος έκθεσης, και μάλιστα μερικές φορές σε βάρος της καλής ορατότητας των θεατών· έτσι, στην Αθήνα τοποθετήθηκαν αγάλματα στις πρώτες σειρές εδωλίων και στη Δήλο μπροστά στο σκηνικό οικοδόμημα. *Mutatis mutandis*, η παρουσία τους ήταν ακόμα πιο επιβλητική και ενοχλητική από ό,τι οι διαφημιστικοί πίνακες που περιβάλλουν τα δικά μας στάδια. Ανάμεσά τους βρίσκονταν και πολλά αγάλματα που είχαν άμεση σχέση με το θέατρο: πορτρέτα ποιητών ή καλλιτεχνών και αναθήματα των χορηγών που είχαν νικήσει, αλλά μαζί με αυτά έβλεπε κανείς και αγάλματα βασιλέων και διαφόρων ευεργετών του δήμου.

Το θέατρο αποτελεί λοιπόν έναν πολιτικό χώρο όπου γίνονται οι αναγορεύσεις και εκτίθενται τα τιμητικά μνημεία κατόπιν αποφάσεως του δήμου. Σε κάποιες πόλεις χρησιμοποιήθηκε ακόμα και ως χώρος συγκέντρωσης της Εκκλησίας του Δήμου²⁶². Αρχικά το θέατρο δεν ήταν προορισμένο να φιλοξενήσει πολιτικές συγκεντρώσεις. Ήταν βασικά ένα θρησκευτικό κτίριο, το οποίο οικοδομήθηκε για να φιλοξενήσει τους αγώνες που διοργανώνονταν στα πλαίσια της λατρείας. Εντούτοις, η συγγένεια που παρουσίαζε ένα κτίριο θεαμάτων με τα

κτίρια που προοριζόνταν για συγκεντρώσεις έκανε δυνατή τη χρήση του για πολιτικούς ή δικαστικούς σκοπούς.

Στην Αθήνα, η Εκκλησία του Δήμου κατά τον 5ο και τον 4ο αι. π.Χ. συγκεντρωνόταν στην Πνύκα, ένα χώρο που είχε διαμορφωθεί γι' αυτό το σκοπό στο λόφο των Μουσών²⁶³ (εικ. 2). Το μνημείο, παρά τις διάφορες μετατροπές που υπέστη κατά τη διάρκεια της ιστορίας του, διέθετε πάντα ένα βήμα για τους ρήτορες και μια πλατεία που αναπτυσσόταν ακτινωτά και προοριζόταν για το δήμο. Πριν τα τέλη του 4ου αι. π.Χ., το θέατρο του ιερού του Διονύσου Ελευθεριώς χρησιμοποιούνταν μόνο από την Εκκλησία για να εξετάσει αν τα Μεγάλα Διονύσια είχαν διοργανωθεί σωστά, μετά το τέλος των εορτασμών, καθώς και για την επιθεώρηση των εφήβων στο δεύτερο χρόνο της θητείας τους²⁶⁴. Από το 300 π.Χ. περίπου, η Εκκλησία συγκεντρώνεται τακτικά στο θέατρο, το οποίο μετά το τέλος των εργασιών της εποχής του Λυκούργου πρόσφερε στο ακροατήριο πολύ μεγαλύτερη άνεση από ό,τι η Πνύκα. Η χρήση του θεάτρου από την Εκκλησία μαρτυρείται έως τον 4ο αι. μ.Χ.²⁶⁵.

Σπάνιες είναι οι αναφορές σε πόλεις για τις οποίες έχουμε κείμενα που επιβεβαιώνουν είτε την ύπαρξη εκκλησιαστήριου είτε τη χρήση του θεάτρου ως χώρου συγκεντρώσεων. Στην ηπειρωτική Ελλάδα και στις Κυκλάδες, εκκλησιαστήρια εκτός από την Αθήνα είναι γνωστά στη Δήλο και ίσως στο Άργος και στην Κασσώπη. Εκκλησίες που είχαν την έδρα τους σε θέατρα μαρτυρούνται στην Επίδαυρο, στη Θήβα, και στη Σκοτούσσα της Θεσσαλίας. Βέβαια, τίποτα δεν αποκλείει να συγκεντρωνόταν η Εκκλησία στο θέατρο και σε πολλές άλλες πόλεις. Το γεγονός δε διευκρινίζεται στα ψηφίσματα επειδή εννοούνταν, δεδομένου ότι κανένας άλλος χώρος δε θα ήταν κατάλληλος να φιλοξενήσει το σώμα των πολιτών. Πάντως, κατά τις συγκεντρώσεις της Εκκλησίας του Δήμου στα θέατρα των πόλεων πρέπει να έμεναν πολλές θέσεις κενές. Στην Αθήνα του 4ου αι., ενώ μια συνηθισμένη συγκέντρωση της Εκκλησίας αποτελούνταν από 6000 πολίτες, το θέατρο μπορούσε να φιλοξενήσει 17000 θεατές, τουλάχιστον στα τέλη του αιώνα. Στους Δελφούς ή στη Δήλο, όπου η Εκκλησία αποτελούνταν συνήθως από μερικές εκατοντάδες άτομα, το θέατρο μπορούσε να χωρέσει δέκα φορές περισσότερους.

Ορισμένα θέατρα χρησιμοποιήθηκαν και για συγκεντρώσεις ευρύτερων σχηματιών. Ο Πολύβιος σημειώνει, για παράδειγμα, ότι το 168 π.Χ. η Αχαϊκή Συμπολιτεία έκανε τις συγκεντρώσεις της στο θέατρο της Σικυώνας²⁶⁶. Εξάλλου, σε

262. Βλ. π.χ. W. A. McDONALD, *The Political Meeting Places of the Greeks*, Βαλτιμόρη, 1943· Fr. KOLB, *Agora and Theater, Volks- und Festversammlung*, Βερολίνο, 1981· M. H. HANSEN, T. FISCHER-HANSEN στο D. WHITEHEAD (επιμ.), *From Political Architecture to Stephanus Byzantius*, Στοουτγκάρδη, 1994, σελ. 44-76.

263. BACHELIER, B. FORSEN, G. STANTON, *The Pnyx in the History of Athens*, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens, II, Ελσίνκι, 1990.

264. Αποστολέης, *Αθηναίων Πολιτεία*, XI,II, 4.

265. A. FRANTZ, *The Athenian Agora*, XXIV, Princeton, 1988, σελ. 24-25.

266. Πολύβιος, XXIX, 25, 2· Βλ. π.χ. στο ίδιο, 24, II.

στιγμές πανικού και αβεβαιότητας, ο πληθυσμός μπορούσε να συγκεντρωθεί από μόνος του στο θέατρο, για να ενημερωθεί για τα γεγονότα²⁶⁷ ή να συγκεντρωθεί ο στρατός εκεί για να κάνει συμβούλιο²⁶⁸.

Οι δικαστικές συγκεντρώσεις

Στις Μεταμορφώσεις, ο Απουλήιος διηγείται τις αντιξοότητες κάποιου Lucius, που μεταμορφώθηκε σε γαίδαρο, στην Ελλάδα του 2ου αι. Ένα επεισόδιο των περιπετειών του τοποθετείται στη Θεσσαλία, στα Ύπατα, όπου ο ήρωας κατηγορείται για τριπλό φονικό. Συνελήφθη από τους αξιωματούχους της πόλης και οδηγήθηκε στο *forum*, στο δικαστήριο. Όμως η συγκέντρωση ήταν τόσο μεγάλη, που η δίκη μεταφέρθηκε στο θέατρο, το κοίλο του οποίου γέμισε γρήγορα από το πλήθος. «Συνωστίζονται ακόμα και στους διαδρόμους και έως τη στέγη· πολλοί σκαρφαλώνουν στους κίονες και κρατιούνται εκεί· άλλοι κρέμονται από τα αγάλματα· κάποιοι μισοφαίνονται από ένα άνοιγμα παραθύρου ή της στέγης· όλοι, τέλος πάντων, θέλουν τόσο πολύ να παρακολουθήσουν, που ξεχνούν τον κίνδυνο στον οποίο εκθέτουν τους εαυτούς τους» (III, 2). Ο κατήγορος παίρνει στη συνέχεια το λόγο «αφού, για να μετρήσουν το χρόνο της ομιλίας του, γεμίζουν με νερό ένα τρύπιο αγγείο σαν χωνί, με ένα πολύ στενό άνοιγμα, απ' όπου το νερό έσταζε σταγόνα σταγόνα» (III, 3).

Η διεξαγωγή αυτής της φανταστικής δίκης είναι πιθανώς εμπνευσμένη από πραγματικές πρακτικές· άρα λοιπόν το θέατρο μπορεί να χρησιμοποιούνταν μερικές φορές ως δικαστήριο στην Ελλάδα των ρωμαϊκών χρόνων. Καμιά μαρτυρία δεν επιβεβαιώνει τις συγκεντρώσεις δικαστικών σωμάτων στα θέατρα της Ελλάδας κατά την κλασική και την ελληνιστική εποχή, τίποτα όμως δε μας εμποδίζει να το υποθέσουμε. Η υπόθεση, μάλιστα, μπορεί να υποστηριχθεί και από μια επιγραφική σχετική με το θέατρο των Ερυθρών, στη Μικρά Ασία²⁶⁹, ενώ έχει διατυπωθεί και για τα θέατρα της Σικυώνας και της Πριήνης, όπου βρέθηκαν κατάλοιπα μόνιμα εγκαταστημένων υδραυλικών ωρολογίων²⁷⁰. Εντούτοις, για την ύπαρξη αυτών των τελεταίων δεν μπορούμε να αποκλείσουμε μια άλλη εξήγηση: ίσως χρησιμοποιούνταν για τη χρονομέτρηση των έργων με τα οποία διαγωνίζονταν οι ποιητές, σύμφωνα με μια πρακτική την οποία αναφέρει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του²⁷¹.

²⁶⁷ Πλουταρχού, *Άρτος*, 8, 6 [1030 c-f] (στη Σικυώνα, το 251/250 π.Χ.)· 23, 1 [1037 d] (στη Κορινθία, το 243 π.Χ.).

²⁶⁸ Θεοποδοδότη, VIII, 93, 1 (οι σπλίτες του Πειραιά στο θέατρο της Μουνιχίας, το 411 π.Χ.).

²⁶⁹ *I Priene*, 111, στ. 126-127 (αρχές του 1ου αι. π.Χ.).

²⁷⁰ H. BULLÉ, *Untersuchungen an Griechischen Theatern*, Μόναχο, 1928, σελ. 193· A. von GERKAN, *Das Theater von Priene*, Μόναχο-Βερολίνο-Λευψία, 1921, σελ. 27-28.

²⁷¹ Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1451 a· Βλέπε επίσης Σουίδα, α, σ. «Άριστοταρχος, Τεχνάτης».

ΤΑ ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑΤΑ ΚΑΙ Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

Το θέατρο κατά την κλασική εποχή

Τα πρώτα οικοδομήματα

Η ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΑΚΤΙΚΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΑΓΩΝΩΝ στις αρχές του 6ου αι. π.Χ. και η Απεικόνιση, από την ίδια εποχή, ενός κτιρίου με εδώλια υποδηλώνουν την ύπαρξη θεάτρων ήδη από τότε. Εντούτοις, δεν υπάρχουν καθόλου αρχαιολογικά κατάλοιπα κτιρίων τόσο παλαιών, ούτε καμία σχετική λογοτεχνική μαρτυρία.

Οι πρώτες αναφορές του όρου θέατρον στην ελληνική λογοτεχνία απαντώνται στον Ηρόδοτο. Κατά την παράσταση του έργου του Φρυνίχου για την άλωση της Μιλήτου στην Αθήνα, στις αρχές του 5ου αι. π.Χ., «το θέητρον», γράφει, «ξέσπασε σε δάκρυα»¹. Δεν είναι σίγουρο αν πρέπει να συμπεράνουμε, όπως γίνεται συνήθως, ότι ο όρος σήμαινε «το σύνολο των θεατών». Ο Ηρόδοτος θα μπορούσε να δηλώνει μετωνυμικά το σύνολο των θεατών χρησιμοποιώντας τη λέξη που σήμαινε τα εδώλια, κι έτσι θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε το χωρίο «το θέατρο ξέσπασε σε δάκρυα» επαναλαμβάνοντας το ίδιο σχήμα λόγου. Αυτή η ερμηνεία δε διαφεύδεται από τη χρήση του όρου σε άλλο σημείο στο έργο του Ηροδότου, όπου ο συγγραφέας δηλώνει με τη λέξη θέητρον το κτίριο ή τουλάχιστον το χώρο στον οποίο διεξάγονται οι Γυμνοπαιδιές (η γιορτή των «γυμνών νεαρών») στη Σπάρτη². Ο χώρος ήταν πιθανώς ένα πλάτωμα στην Αγορά, που σύμφωνα με το όνομα που συγκράτησε ο Πausanias³ ονομαζόταν *χωρός*, και ίσως, κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, να τοποθετούσαν καθίσματα γύρω του.

Το πρώτο θέατρο που την ανάμνησή του διατήρησαν αρκετά κείμενα είναι εκείνο που φέρεται να είχε εγκατασταθεί κατά τον 6ο αι. π.Χ. στην Αγορά των Αθηνών, δίπλα σε μια *αίγιον*⁴. Πολλές πηγές περιγράφουν την κατασκευή που

1. Ηροδότου, VI, 21.

2. Ηροδότου, VI, 67. Βλ. π.ε. «Πίστη», Πλουτάρχου, *Αγροικασία*, 29, 3 [612 b].

3. Πausanias, III, 11, 9.

4. R. MARTIN, *RFH*, 31, 1967, σελ. 1281.

φιλοξενούσε τους θεατές σαν μια συναρμολογημένη ξύλινω σκηνή που χρησίμευαν για καθίσματα και στηρίζονταν σε κάλκους πασσάλους σφηνωμένους στο έδαφος. Η κατασκευή αυτή ονομαζόταν «ικριώματα» (ἰκρία), λέξη που οι λεξικογράφοι αντιπαραθέτουν συνήθως στη λέξη θέατρον, η οποία υποδηλώνει το μόνο κτίριο που θα διαδεχθεί τα ἰκρία στην άκρη του ιερού του Διονύσου Ελευθερέως. Λέγεται ότι, στις αρχές του 5ου αι. π.Χ., τα ἰκριώματα κατέρρευσαν⁵. Η καταστροφή αυτή φέρεται να ήταν η αιτία της κατασκευής ενός νέου κτιρίου, τα εδώλια του οποίου προσαρμόστηκαν στη νότια κλιτύ της Ακρόπολεως.

Αρκετοί μελετητές επιχείρησαν να τοποθετήσουν στην Αγορά του Κεραμεικού αυτή την πρώτη βαθμιδωτή κατασκευή, όπου διεξάγονταν οι μουσικοί αγώνες των Παναθηναίων και των Διονυσίων κατά το τελευταίο τρίτο του 6ου αι., εποχή της τυραννίας του Πεισίστρατου και των γιων του, και κατόπιν των δημοκρατικών μεταρρυθμίσεων του Κλεισθένη. Προτάθηκε τα εδώλια αυτά να συνδεθούν με τη λεγόμενη «ορχήστρα» που βρισκόταν στην Αγορά και να αποκατασταθεί το σύνολο στη βορειοδυτική γωνία της πλατείας⁶. Εντούτοις οι πρόσφατες πρόοδοι της έρευνας όσον αφορά στην τοπογραφία της Αθήνας, καθώς και οι τελευταίες ανασκαφές των Αμερικανών αρχαιολόγων, μας κάνουν να αναρωτιόμαστε μήπως η Αγορά της Αθήνας δεν εγκαταστάθηκε στη θέση που είχε από την κλασική εποχή έως τα τέλη της αρχαιότητας πριν τα τέλη του 5ου αι. ή και τις αρχές του 5ου αι. π.Χ. Ορισμένοι υποστηρίζουν σήμερα την ύπαρξη μιας αρχαϊκής αγοράς που θα βρισκόταν στα βορειοανατολικά της Ακρόπολεως. Σε αυτή λοιπόν, και όχι στην Αγορά του Κεραμεικού, θα είχαν εγκατασταθεί τα ἰκρία του πρώτου θεάτρου της Αθήνας⁷. Το θέμα παραμένει ανοιχτό.

Τα θέατρα της Αθήνας

Την εποχή που χτίστηκε το θέατρο δίπλα στο ιερό του Διονύσου Ελευθερέως, το ιερό περιλάμβανε ήδη ένα μικρό ναό στον οποίο φυλασσόταν το ξύλινο άγαλμα του θεού, προερχόμενο από τις Ελευθερές. Από το θέατρο που ήταν σε χρήση κατά τον 5ο και το πρώτο μισό του 4ου αι. π.Χ. απομένουν μόνο φτωχά κατάλοιπα, που σχολιάστηκαν πάρα πολύ και ερμηνεύτηκαν ποικιλοτρόπως⁸. Τα κα-

5. Νούδα, σ. σ. «Πρατίνας».

6. Fr. Kolbe, *Agora und Theater*, Volks- und Festversammlung, *Archäologische Forschungen*, 9, Berlin, 1981.

7. S. G. Miller, «Architecture as Evidence for the Identity of the Early Polis», στο M. H. Hansen (επιμ.), *Sources for the Ancient Greek City State*, Symposium Aug. 1994, Κοπεγχάγη, 1995, σελ. 201-244 (αδιατεμάστ. 218-219).

8. Παλιε σκηνή, W. Dörpfeld, E. Rieu, *Das griechische Theater*, Αθήνα, 1896· A. W. Pickard

τάλοιπα αυτά δείχνουν πόσο ταπεινό ήταν το κτίριο όπου παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά τα σωζόμενα έργα του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Ευριπίδη και του Αριστοφάνη.

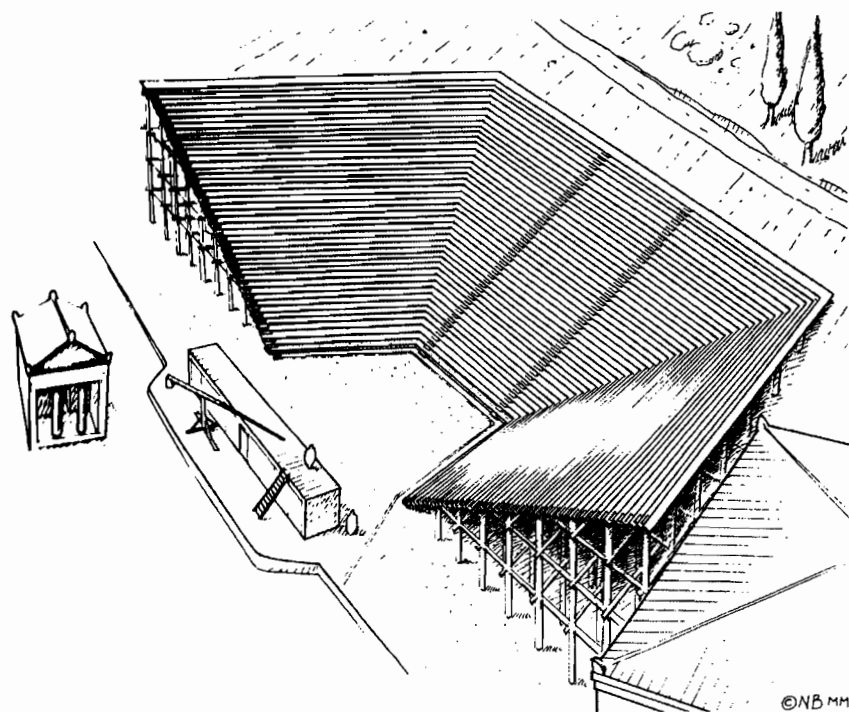
Επιτόπου απομένουν ένα τμήμα ευθύγραμμου αγωγού, κάποια τμήματα αναλημματικού τοίχου χτισμένου με τον ασβεστόλιθο της Ακροπόλεως σε πολυγωνικό σύστημα τοιχοποιίας και ένα στρώμα επίχωσης που σωρεύθηκε για να συμπληρώσει τη φυσική κλίση της Ακροπόλεως και να αποτελέσει το υπόβαθρο των εδωλίων. Δεν έχει ταυτιστεί κανένα ίχνος τοίχου που θα συγκρατούσε αυτή την επίχωση. Κάποιοι αναλημματικοί τοίχοι που εντοπίστηκαν χρησίμευαν όλοι για να συγκρατούν το χώμα στο πίσω μέρος της σκηνής. Αρκετές από τις πλάκες των εδωλίων που έχουν ταυτιστεί έχουν βρεθεί σε άλλες θέσεις, ορισμένες από αυτές ενσωματωμένες σε άλλα κτίρια. Φέρουν εγχαράξεις και επιγραφές που σκοπό είχαν να κρατήσουν ορισμένες θέσεις για τους ιερείς ή για τους αιματωτούχους της πόλης. Οι επιγραφές χρονολογούνται, από το σχήμα των γραμμμάτων στο δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ. Πάνω από το κοίλο περνούσε ο περίπατος, το μονοπάτι που έκανε το γύρο της Ακρόπολης.

Αυτά τα λίγα κατάλοιπα δεν αρκούν για να γίνει μια αποκατάσταση του θεάτρου του 5ου αι. π.Χ. Η μελέτη όμως των κειμένων των δραμάτων που γράφθηκαν για να παρουσιαστούν σε αυτό το θέατρο αλλά και η μελέτη άλλων θεάτρων της κλασικής εποχής, που είναι καλύτερα διατηρημένα, θα μπορούσαν να βοηθήσουν. Ο συνδυασμός λοιπόν αυτών των ποικίλων πηγών οδηγεί στην αποκατάσταση ενός μνημείου που αποτελείται από τρία βασικά στοιχεία (εικ. 6):

ένα πλάτωμα από πατημένο χώμα, την ορχήστρα. Ήταν τραπεζοειδής και οριζόταν από την πρώτη σειρά εδωλίων και από ένα σκηνικό οικοδόμημα. Μπορούσε κανείς να φτάσει σε αυτή από δυο πλατιά πλαϊνά περάσματα, τις παρόδους. Ένας αγωγός περιέβαλλε την ορχήστρα και απομάκρυνε τα νερά της βροχής, που έρεαν από τα εδώλια προς αυτήν.

Ένα ορθογώνιο σκηνικό οικοδόμημα, πιθανότατα ξύλινο, τη σκηνή. Δεν είχε οριοφο, αλλά η επίπεδη στέγη της μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από τους υποκριτές. Μια σκάλα, μόνιμη ή φορητή, εξασφάλιζε την πρόσβαση σε αυτήν. Η οριζόνη αυτού του σκηνικού οικοδομήματος, της σκηνής, επιβεβαιώνεται και από το σχήμα του αναλημματικού τοίχου που οριοθετούσε το μνημείο προς νότον. Προπάντων όμως επιβεβαιώνεται από τις απαιτήσεις της σκηνοθεσίας των σωζόμενων έργων, εφόσον έπρεπε να μπορούν να ανοίγονται μια ή τρεις θύρες,

U. Amthor, *The Theater of Dionysos in Athens*, Olgorph, 1946· Pohlmann, *SBTA*; J.-Ch. Moretti, «Le theatre du sanctuaire de Dionysos Eleuthereus a Athenes, au Ve s. av. J. C.», *REG*, 113, 2000, σελ. 275-298· «The Theater of the Sanctuary of Dionysos Eleuthereus in Late Fifth Century Athens», στο M. Cropp, K. Lee, D. Sansone (επιμ.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, *Illinois Classical Studies* 24-25, 1999-2000, σελ. 377-398.



Εικόνα 6: Το θέατρο της Αθήνας στο δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ.: αποκατάσταση.

αλλά και κάποια παράθυρα, στην πρόσοψη που έβλεπε προς την ορχήστρα. Στο πίσω μέρος ή στα πλαϊνά είχε κι άλλες θύρες, που δεν ήταν ορατές από τους θεατές.

Οι κύριες εδωλίες που συνιστούσαν το κοίλο. Σίγουρα είχαμε εδωλία απέναντι από το σκηνικό οικοδόμημα, ενώ πιθανώς άλλα αναπτύσσονταν στις δυο πλευρές της ορχήστρας, δίνοντας στο σύνολο του κοίλου το σχήμα Π, με τους καθήμενους βραχίονές του να αποκλίνουν. Όλα τα εδωλία πρέπει να ήταν ευθύγραμμα. Αυτό δε συνάγεται μόνο από το γεγονός ότι τα άλλα θέατρα της κλασικής Ελλάδας έχουν εδωλία ευθύγραμμα ή ελαφρά τοξοτά, αλλά και από το ότι τα λίγα έδρανα που σώθηκαν στην Αθήνα είναι ευθύγραμμα, όπως ευθύγραμμοι, είναι και ο αγωγός που βρίσκεται ακόμα στη θέση του. Άλλωστε, είναι πιθανόν ο προσανατολισμός του Ωδείου του Περικλή, που είναι διαφορετικός, από τον άξονα του θεάτρου με το οποίο εφαπτόταν, να ήταν ίδιος με τον προσανατολισμό των εδωλίων της ανατολικής πτέρυγας του κοίλου του 5ου αι. π.Χ. Η πρώτη σειρά εδωλίων ήταν λίθινη και προοριζόταν για τους ιερείς και τους αξιωματούχους, ενώ τα υπόλοιπα έδρανα ήταν ξύλινα.

Το θέατρο του ιερού του Διονύσου Ελευθερέως δεν ήταν το μόνο οικοδόμημα των Αθηνών που προοριζόταν να φιλοξενήσει μουσικούς αγώνες (πίνακας 3). Αναφέραμε ήδη το θέατρο του ιερού του Διονύσου στο Λήναιον, όπου διεξάγονταν οι δραματικοί αγώνες των Ληναίων· όμως η θέση αυτού του θεάτρου δεν έχει ταυτιστεί. Γύρω στα μέσα του 5ου αι. π.Χ. χτίστηκε και το ονομαζόμενο Ωδείο του Περικλή (εικ. 2 και 18)⁹. Το μνημείο βρισκόταν στα ανατολικά του θεάτρου του Διονύσου και η ανασκαφή του δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί. Ήταν μια μεγάλη στεγασμένη αίθουσα επιφάνειας 4000 m², με πολλές σειρές κιόνων που έφεραν τη στέγη. Αρχεταί αρχαία κείμενα επιβεβαιώνουν ότι το κτίριο κατασκευάστηκε κατ' εικόνα της σκηνής του Ξέρξη¹⁰. Η στέγη του κτιρίου ήταν τετράεδρη¹¹ και στο εσωτερικό του υπήρχε μια εξέδρα¹². Στο τρίτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.¹³, όπως και το 143-142 π.Χ.¹⁴, έγιναν κάποιες εργασίες, ενώ το ωδείο υπέστη σοβαρές καταστροφές το 86 π.Χ. κατά την πολιορκία των Αθηνών από το Σύλλα ή λίγο νωρίτερα¹⁵. Στη συνέχεια επισκευάστηκε στα μέσα του 1ου αι. π.Χ., χάρη στη γενναιοδορία του βασιλιά της Καππαδοκίας Αριοβαρζάνη Β' του Φιλοπάτωρος¹⁶. Στο Ωδείο του Περικλή γινόταν ο προάγων των έργων που θα διαγωνίζονταν στα Μεγάλα Διονύσια και διεξάγονταν ορισμένοι μουσικοί αγώνες και κάποιες δίκες. Κατά τον 4ο και τον 3ο αι. π.Χ. χρησιμοποιήθηκε ευκαιριακά ως χώρος διδασκαλίας, καθώς και ως χώρος αποθήκευσης και διανομής σιταριού¹⁷.

Τα θέατρα της Αττικής: Θορικός, Ικάριον, Ευώνυμον, Ραμνούς

Η αποκατάσταση που προτείνουμε παραπάνω για το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα δεν είναι εντελώς ασφαλής. Βασίζεται εν μέρει στη σύγκριση ανάμεσα στο μνημείο της Αθήνας και στα άλλα κτίρια για θεάματα στην Αττική, σύγκριση θεμιτή αν σκεφτεί κανείς ότι τα θέατρα που κατασκευάστηκαν στους δήμους πλημμελήστηκαν ίσως στην εποχή τους από εκείνο του ιερού του Διονύσου Ελευθερέως.

9. A. L. H. ROBIN, *The Odeion of Perikles: Some Observations on its History, Form and Functions*, Ann Arbor, 1980.

10. Πλούταρχο, *Περικλής*, 13, 9 [160 a]· Παυσανία, I, 20, 4. Βλέπε επίσης Βιτρούβιου, V 9, 1.

11. Πλούταρχο, *Περικλής*, 13, 9 [160 a].

12. Πλάτωνα, *Συμπόσιον*, 194 b.

13. Γεωργίου, *Υπέρ των Αθηναίων παιδων*, Γ εκδ. Loeb, J. O. BURTT, *Minor Attic Orators*, II, 1071 B 230.

14. IG II², 3688, στ. 47.

15. Αππιανού, *Μηθριδάτειος Πολέμου*, VI, 38.

16. IG II², 3420-3427 (HUNG-MANN, *Strophen*, I, Nr. 380)· Βιτρούβιου, V 9, 1.

17. Δημοσθένη, *Πρός Φορμίωνες*, 37.

ΠΙΝΑΚΑΣ 3: Τα θέατρα και τα ωδεία των Αθηνών

Οικοδόμημα	Πηγές	Ιστορία
Θέατρο της Αγοράς	κείμενα	Μαρτυρείται στον 6ο αι. π.Χ.· καταρρέει στις αρχές του 5ου αι. π.Χ.
Θέατρο του Ιερού του Διονύσου Ελευθερείως	ερείπια και κείμενα	Κατασκευάστηκε στις αρχές του 5ου αι. π.Χ.· στο τρίτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ. διέθετε λίθινο κοίλο και λίθινη σκηνή· πριν το τέλος της ελληνιστικής εποχής διέθετε σκηνικό οικοδόμημα με προσκήνιο· γύρω στο 60 μ.Χ., έγινε πλακόστρωση της ορχήστρας, κατασκευή ενός οικοδομήματος με χαμηλό βάθρο και scaenae frons, που διαμορφώνεται σε δύο επάλληλα επίπεδα· στο πρώτο μισό του 4ου αι. μ.Χ. το βάθρο μετασκευάζεται με δαπάνη του άρχοντα Φαίδρου, ενώ στη συνέχεια μια κολυμβήθρα εγκαθίσταται στην ορχήστρα· εγκαταλείπεται κατά τον 5ο αι.
Θέατρο στο Λήναιον	κείμενα	Μαρτυρείται στον 5ο αι. π.Χ.
Ωδείο του Περικλή στη νότια κλιτύ της Ακροπόλεως	ερείπια και κείμενα	Κατασκευάζεται στα μέσα του 5ου αι. π.Χ.· καταστρέφεται από πυρκαγιά το 86 π.Χ. και επισκευάζεται στα μέσα του 1ου αι. π.Χ.
Ωδείο του Αγρίππα στην αγορά	ερείπια και κείμενα	Κατασκευάζεται γύρω στο 15 π.Χ.· επισκευάζεται γύρω στο 150, μετά από μια μερική κατάρρευση· καταστρέφεται το 267 (;).
Θέατρο Πρώδη του Αττικού στη νότια κλιτύ της Ακροπόλεως	ερείπια και κείμενα	Κατασκευάζεται ανάμεσα στο 160 και στο 174 μ.Χ.· καταστρέφεται από πυρκαγιά το 267 (;).

Στην Αττική, εννέα θέατρα είναι άμεσα γνωστά, είτε από τα αρχαιολογικά κατάλοιπά τους είτε από τις επιγραφές. Δύο από αυτά βρίσκονταν στον Πειραιά και τα άλλα στις Λαχινές, στην Λιξωνή, στο Ευώνυμον (Τράχωνες), στην Ελευσίνα, στο Ικάριον, στο Ραμνούντα και στο Θορικό. Επίσης, για κάποια θέατρα έχουμε έμμεσες μαρτυρίες που προέρχονται από κείμενα αναφερόμενα σε

Λιωνύσια ή σε άλλους μουσικούς αγώνες στους διάφορους δήμους, από αναθηματικές επιγραφές ή από ψηφίσματα που παραχωρούν το προνόμιο της προεδρίας. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι επιβεβαιώνεται η ύπαρξη είκοσι σχεδόν οικοδομημάτων¹⁸ (πίνακας 4 και ειχ. 7).

Τα τέσσερα από τα έξι θέατρα των οποίων σώζονται κατάλοιπα χτίστηκαν στην κλασική εποχή. Τα άλλα δυο βρίσκονταν στον Πειραιά, όπου τα κείμενα επιβεβαιώνουν την ύπαρξη ενός θεάτρου ήδη από τον 5ο αι. π.Χ.

Στο δήμο του Θορικού, στα ανατολικά παράλια της Αττικής, αποκαλύφθηκε ένα οικοδόμημα πολύ καλά διατηρημένο¹⁹ (ειχ. 8). Στα μέσα του 5ου αι. π.Χ. περιλάμβανε ένα μακρόστενο πλάτωμα με διαστάσεις 15 μ. επί 23-29 μ. περίπου, το οποίο στηριζόταν στο κάτω μέρος από έναν τοίχο. Το κοίλο ήταν προοιμιωμένο σε μια φυσική πλαγιά, συμπληρωμένη με επίχωση την οποία συγκρατούσε ένας αναλημματικός τοίχος. Αποτελούνταν από 20 περίπου σειρές λίθινων συμπαγών εδωλίων σε μορφή απλών βαθμίδων. Το μεσαίο τμήμα, που ορίζεται από δυο κλίμακες, είναι ευθύγραμμο. Τα εδώλια της πρώτης σειράς φέρουν στην επιφάνειά τους εγχαράξεις που ορίζουν τις θέσεις και γράμματα που μοιάζουν σαν να τις αριθμούσαν. Εκατέρωθεν του μεσαίου τμήματος αναπτύσσονται δυο πτέρυγες ασύμμετρες και κοίλες. Στα δυτικά της ορχήστρας υπήρχε ένας μικρός ναός αφιερωμένος στο Διόνυσο. Στο κάτω μέρος του ανατολικού άκρου του κοίλου, σε μια εσοχή, ήταν χτισμένος ένας βωμός, ενώ στην ανατολική πάροδο είχε διαμορφωθεί μια αίθουσα εν μέρει σκαλισμένη στο φυσικό βράχο. Βρέθηκαν αρκετοί διάσπαρτοι δόμοι που φέρουν εντομές, οι οποίες χρησίμευαν ίσως για τη στήριξη των ξύλινων στύλων του σκηνικού οικοδομήματος.

Ο δήμος Ικαρία, στα βόρεια της Πεντέλης, εθεωρείτο πατρίδα του Θέσπιδος. Εκεί ανασκάφθηκε ένα ιερό που περιλάμβανε ένα ναό του Διονύσου και ένα ναό του Πόθιου Απόλλωνα με το βωμό του και πολλά χορηγικά μνημεία, μία μικρή αιτώα και ένα θέατρο²⁰ (ειχ. 9). Το θέατρο διέθετε ένα κοίλο που άνοιγε προς τα πάνω και μία ορχήστρα επιμήκους κατόψεως, η οποία περιοριζόταν προς τα κάτω από έναν τοίχο αντιστήριξης με δύο βραχίονες που έτειναν προς τις παρυφάνεις. Δε σημειώθηκε κανένα ίχνος σκηνικού οικοδομήματος. Στη βάση του κοίλου και στην περίμετρο της ορχήστρας διατηρήθηκε μια σειρά πέντε θρόνων. Ο επιβλητικός όγκος τους, με τις πλάτες να είναι συνέχεια των αγκώνων, τους προσδίδει έναν αρχαϊκό αέρα. Κατά τα λοιπά, η αρχιτεκτονική του ιερού χρο-

18 D. WHITEHEAD, *The Demes of Attica 508/7 ca. 250 B.C.*, Princeton, 1986, σελ. 219-222.

19 Βλ. επίσης κορίτσι, T. HACKEN, *Thoricus, Boeotia*, I, 1968, σελ. 105-118· III, 1967, σελ. 75-96· FOHLMANN, *STPA*, σελ. 12-13 (άρθρο του H. R. GOETHE) και 54-55 (άρθρο του E. FOHLMANN).

20 W. R. HINES, Th. D. BOYD, «Excavation in Attica, 1968-1981», *Hesperia*, 51, 1982, σελ. 1-18.

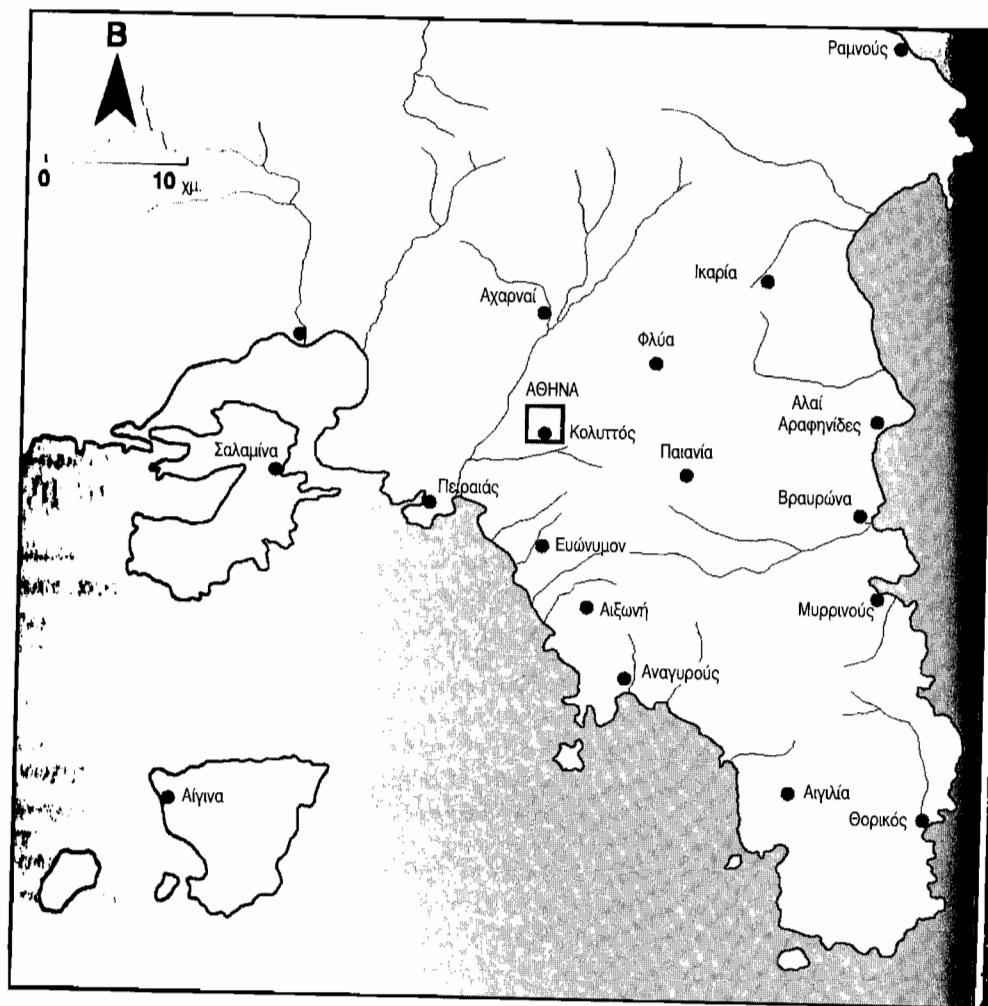
ΠΙΝΑΚΑΣ 4: Τα θέατρα της Αττικής

Τοποθεσίες	Πηγές	Ιστορία
Λαχρινές	κείμενα	Ίσως μαρτυρούνται Διονύσια στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. (IG II ² , 3092)· θέατρο αναφέρεται στα τέλη του 4ου αι. π.Χ. (IG II ² , 1206· ο Γ. ΣΤΑΙΝΧΑΟΥΕΡ, ΑΕ, 131, 1992 [1993], σελ. 180, Β, αναφέρει Διονύσια και παραχώρηση της προεδρίας το 315/314 π.Χ.).
Λιγυλία	κείμενα	Αναθηματικές επιγραφές χορηγών που νίκησαν στο πρώτο μισό του 4ου αι. π.Χ. (IG II ² , 1206 και 3096).
Λιξωνή	κείμενα	Αναφορές στο θέατρο κατά το δεύτερο μισό του 4ου αι. π.Χ. (IG II ² , 1197· 1198· 1202· ΑΜ, 66, 1941, σελ. 218-219, n° 1).
Αναγυριούς;	κείμενο	Αναφορά σε Διονύσια στα τέλη του 4ου αι. π.Χ. (IG II ² , 1210, σύμφωνα με μια αποκατάσταση).
Βραχυμόνα	κείμενο	Σε ένα σχόλιο στον Αριστοφάνη (Ειρήνη, στ. 874) αναφέρονται Διονύσια.
Ελευσίνα	κείμενο	Στα μέσα του 4ου αι. π.Χ. γίνεται αναφορά στο θέατρο (IG II ² , 1187).
Ευώνυμον (Τράχωνες)	ερείπια	Κατά τον 5ο αι. π.Χ. κατασκευάζεται θέατρο· στο δεύτερο μισό του 4ου αι. π.Χ. κατασκευή ενός σκηνικού οικοδομήματος με δωρικό προσκήνιο και εγκατάσταση έξι θρόνων.
Αλλαι Αρκαρηγίδες	κείμενα	Μουσικοί αγώνες μαρτυρούνται στον 4ο αι. π.Χ. (ΑΕ, 1932, Χρον., σελ. 30-32: ψήφισμα για ένα χορηγό πυρρίχιου, στον οποίο παραχωρείται η προεδρία· Έργον, 1957, σελ. 24-25: ψήφισμα στο οποίο αναφέρονται Διονύσια).
Γκαρία	ερείπια και κείμενα	Θέατρο που χτίζεται πιθανώς στον 5ο αι. π.Χ.
Κολυτιός	κείμενα	Στο δεύτερο τρίτο του 4ου αι. π.Χ. μαρτυ-

		ρούνται Διονύσια (Λισχίνη, I, 157· Δημοσθένη, XVIII, 180).
Μυρμινοίς	κείμενο	Παραχώρηση της προεδρίας στα μέσα του 4ου αι. π.Χ. (IG II ² , 1182).
Παιανία	κείμενο	Αναθηματική επιγραφή ενός χορηγού νικητή στα μέσα του 4ου αι. π.Χ. (IG II ² , 3097).
Φλώα	κείμενο	Στο πρώτο τρίτο του 4ου αι. π.Χ. αναφορά σε Διονύσια (Ισαίου, VIII, 15-16).
Πεγαιάς, Μουνιχία	ερείπια και κείμενα	Θέατρο που μαρτυρείται στα τέλη του 5ου αι. π.Χ. (Θουκυδίδη, VIII, 93, 1· Λυσία, XIII, 32· Ξενοφώντα, Ελληνικά, II 4, 32)· επισκευάζεται στα τέλη του 1ου αι. π.Χ. (IG II ² , 1035, στ. 44).
Πεγαιάς, Ζέα	ερείπια	Θέατρο που κατασκευάζεται στα μέσα του 2ου αι. π.Χ.
Ραμνοίς	ερείπια και κείμενα	Θέατρο που χτίζεται στον 4ο αι. π.Χ.
Σαλαμίνη	κείμενο	Αναθηματική χορηγική επιγραφή των αρχών του 4ου αι. π.Χ. (IG II ² , 3093).
Θημικός	ερείπια και κείμενα	Θέατρο που κατασκευάζεται στα μέσα του 5ου αι. π.Χ.· διεύρυνση του κοίλου στα μέσα του 4ου αι. π.Χ.

νολογείται στα μέσα του 4ου αι. π.Χ., αλλά είναι βέβαιο ότι η καθιέρωση της λειτουργίας του Διονύσου και η οργάνωση των δραματικών αγώνων είναι προγενέστερες αυτής της περιόδου. Σημαντικά κομμάτια ενός κολοσσιαίου αγάλματος του δεύτερου μισού του 6ου αι. π.Χ., που παριστάνει το Διόνυσσο καθιστό, βρέθηκαν μέσα στο ιερό, καθώς και μία επιγραφή του δεύτερου μισού του 5ου αι. π.Χ. που αφορούσε στο διορισμό των χορηγών²¹. Το θέατρο υπήρχε επομένως κατά πάσα πιθανότητα στις απαρχές της κλασικής εποχής ή ακόμα και από τα τέλη της αρχαϊκής εποχής.

Στο Ευώνυμον (Τράχωνες), σε σημερινό προάστιο των Αθηνών που δεν απέχει πολύ από το παλιό αεροδρόμιο του Ελληνικού, μεταξύ του 1973 και του

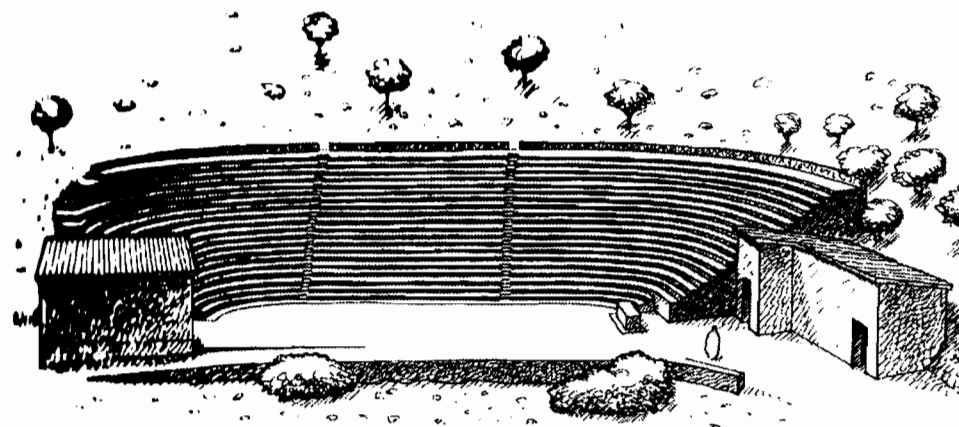


Εικόνα 7: Χάρτης των θεάτρων και των μουσικών αγώνων στην Αττική.

1977²² έγινε η ανασκαφή ενός θεάτρου. Διαθέτει μία ορθογώνια ορχήστρα μήκους 15,30 μ. και πλάτους 7,50 μ. κι ένα κοίλο του οποίου οι ευθύγραμμες κεραιδοί σχηματίζουν ένα Η. Δύο κλίμακες διέτρεχαν το μεσαίο τμήμα του.

Τα τείδη της πρώτης σειράς καλύπτονται με μαρμαρίνες πλάκες, που φέρουν μια αναθηματική επιγραφή με ορθογραφία προγενέστερη των τελών του 5ου αι. π.Χ. Όπως και στην Ικαρία Αττικής, δε βρέθηκαν κατάλοιπα σκηνικού

²² POHLMANN, *SIFA*, σελ. 16-17 (άρθρο του H. R. GOETTER) και 55-56 (άρθρο του E. POHLMANN).



Εικόνα 8: Το θέατρο του Θορικού στο δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ.: αποκατάσταση.

οικοδομήματος που να ανήκει σε αυτή την πρώτη φάση. Το σκηνικό οικοδόμημα που αποκαλύψε η ανασκαφή χρονολογείται στις αρχές της ελληνιστικής εποχής, όπως και οι έξι θρόνοι που τοποθετήθηκαν μπροστά σε ένα τμήμα της ημικυκλικής σειράς εδωλίων, καταργώντας τη χρήση τους.

Στο φρούριο του Ραμνούνα, το θέατρο, όπως χαρακτηρίζεται σε μια επιγραφή²³, ήταν δίπλα στην Αγορά²⁴. Περιλάμβανε μια επίπεδη επιφάνεια που χρησιμοποιε ως ορχήστρα και ένα χώρο με ελαφρά κλίση που χρησιμοποιε ως κοίλο. Το κατώτερο άκρο του κοίλου καταλάμβαναν επτά μαρμαρίνοι θρόνοι, τοποθετημένοι ο ένας δίπλα στον άλλο σε ευθεία γραμμή. Αφιερώθηκαν στο Διόνισο στον 4ο αι. π.Χ., από έναν ιερέα του Έρωτος Αρχηγέτου²⁵. Κανένα ίχνος σκηνικού οικοδομήματος δεν εντοπίστηκε, εκτός αν θεωρήσουμε ότι η στοά που βρίσκεται στην πλατεία απέναντι από τους θρόνους έπαιζε ρόλο σκηνής.

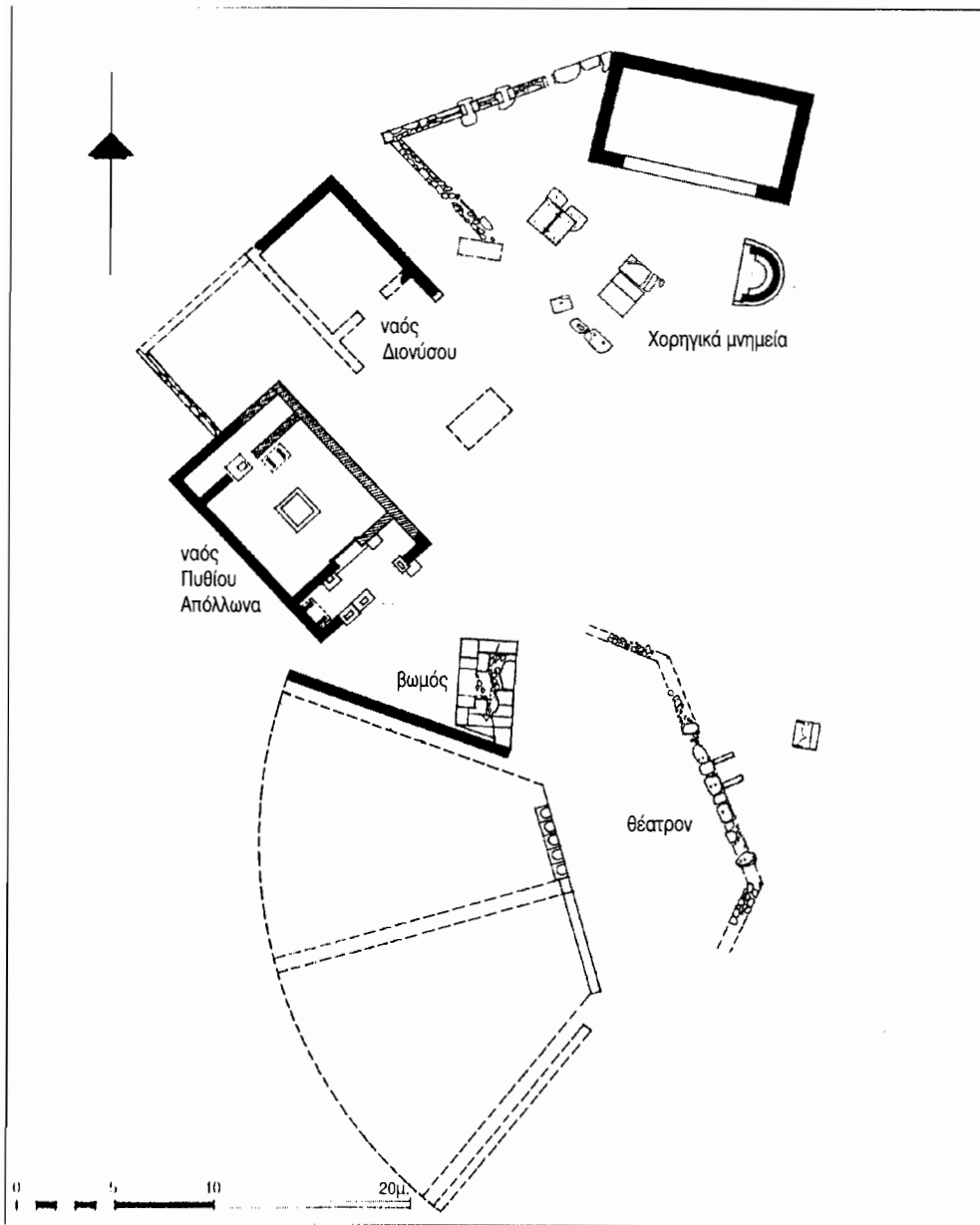
Τα θέατρα έξω από την Αττική: Χαιρώνεια, Κόρινθος, Άργος, Ισθμία

Έξω από την Αττική υπάρχουν λίγα θέατρα που κάποιες φάσεις τους ανήκουν στην κλασική εποχή. Ίσως ένα βρίσκεται στη Χαιρώνεια της Βοιωτίας και τρία άλλα στη βορειοανατολική Πελοπόννησο, στην Κόρινθο, στο Άργος και στην Ισθμία.

²³ B. ΠΕΤΡΑΚΟΥ, *Ο δήμος του Ραμνούνα*, II, *Οι επιγραφές*, Αθήνα, 1999, σ. 19, στ. 8 (βλ. επίσης το σ. 56, στ. 14, όπου η λέξη έχει συμπληρωθεί).

²⁴ POHLMANN, *SIFA*, σελ. 14-15 (άρθρο του H. R. GOETTER) B. ΠΕΤΡΑΚΟΥ, *Ο δήμος του Ραμνούνα*, I, *Τοπογραφία*, Αθήνα, 1999, σελ. 80-84.

²⁵ B. ΠΕΤΡΑΚΟΥ, *Ο δήμος του Ραμνούνα*, II, *Οι επιγραφές*, Αθήνα, 1999, σ. 82.



Εικόνα 9: Κάτοψη του ιερού του Διονύσου στην Ικαρία Αττικής.

Στη Χαϊρώνεια αποκαλύφθηκαν ευθύγραμμα και συμπαγή εδώλια, σκαλισμένα στο φυσικό βράχο²⁶. Σε μήκος 30 μ. εκτείνονται μια ομάδα 5 βαθμίδων και μια άλλη τριών, που χωρίζονται μεταξύ τους με μια διαφορά ύψους 1,20 μ. Τα εδώλια είναι ιδιαίτερα ψηλά (0,50 μ.) και βαθιά (0,90 μ.). Δεν μπορεί πάντως να γίνει αποκατάσταση της γενικής διάταξης του συνόλου, διότι, σε μια δεύτερη φάση, σκαλίστηκαν ελαφρώς καμπύλα εδώλια πάνω από τα ευθύγραμμα. Ορισμένοι ερευνητές χρονολογούν την πρώτη φάση του μνημείου στον 5ο αι. π.Χ.

Για το θέατρο της Κορίνθου στην κλασική εποχή δε γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα, αλλά η ύπαρξή του στην αρχή του 4ου αι. π.Χ. επιβεβαιώνεται από ένα κείμενο του Ξενοφώντα²⁷. Το κοίλο ήταν προσαρμοσμένο σε ένα φυσικό ύψωμα που συμπληρώθηκε από επίχωση, η οποία δε φαίνεται να συγκρατούνταν από αναλημματικούς τοίχους²⁸. Δεν είναι γνωστή η διάταξη ούτε των εδωλίων ούτε του σκηνικού οικοδομήματος, το οποίο αποκαταστάθηκε υποθετικά βάσει κάποιων οπών για πασσάλους, που έχουν χρονολογηθεί εσφαλμένα.

Το κλασικό θέατρο του Άργους διατηρείται καλύτερα, παρ' όλο που καλύφθηκε στους ρωμαϊκούς χρόνους από ένα ωδείο²⁹. Οι 32 σειρές εδωλίων του παρρησιάζουν πολύ ελαφρά καμπύλη και είναι σκαλισμένες στο φυσικό βράχο της ακροπόλεως, στους πρόποδες της οποίας είναι προσαρμοσμένο το θέατρο αυτό. Διαμοιράζονταν σε δυο τμήματα από μια μεσαία κλίμακα, ενώ στο άνω μέρος τους περινούσε οριζόντιος διάδρομος. Αυτό το κοίλο, που στη βάση του εκτεινόταν σε μήκος λίγο μεγαλύτερο από 26 μ., συνδεόταν με μια ορχήστρα πλάτους 25 μ. περίπου. Το πλάτωμά της σχηματιζόταν με τη βοήθεια επίχωσης που συγκρατούνταν από έναν αναλημματικό τοίχο, ο οποίος δεν ήταν παράλληλος με τα εδώλια. Το σύνολο χρονολογήθηκε στο 450 π.Χ. περίπου. Κανένα ίχνος σκηνικού οικοδομήματος δε διατηρήθηκε.

Στην Ισθμία, η πρώτη φάση του θεάτρου χρονολογήθηκε από την ανασκαφή γύρω στο 400 π.Χ.³⁰ Το θέατρο είχε τραπεζοειδή ορχήστρα, που την περιέβαλλε αριστερά και τρεις πτέρυγες ευθύγραμμων εδωλίων, τα οποία στα σημεία συνάντησής τους σχημάτιζαν αμβλείες γωνίες. Απέναντι από τα εδώλια και σε πενήντα μέτρα από 2 μ. ύψος σε σχέση με την ορχήστρα, εκτεινόταν ένας χώρος ο οποίος στηριζόταν από έναν αναλημματικό τοίχο. Στο κάτω μέρος αυτού του

26 C. ANTI, L. POLACCO, *Nuove ricerche sui teatri greci arcaici*, Πάδουα, 1969, σελ. 19-44.

27 Ξενοφώντας, IV, 4, 3.

28 C. W. WILLIAMS, O. H. ZERVOS, *Hesperia*, 58, 1989, σελ. 25-26.

29 R. GINGOÛES, *Le théâtre à gradins droits et l'odéon d'Argos. Études péloponnésienes*, VI, Παρίσι, 1972.

30 E. R. GERHARD, *The Theater at Isthmia*, Σικάγο - Λονδίνο, 1973, σελ. 9-26. J. Ch. MORETTI, *Polis*, 30, 1992, σελ. 84-87.

τοιχίου αποκαλύφθηκε ένα δάπεδο, πιθανό κατάλοιπο μιας στενής σκηνής στην οποία η πρόσβαση από το εξωτερικό του θεάτρου γινόταν μέσω ενός υπόγειου σκαμμένου περάσματος.

Τα χαρακτηριστικά των κλασικών θεάτρων

Τα πρώτα θέατρα που χτίστηκαν στην Ελλάδα και κατάλοιπά τους διασώθηκαν βρίσκονται λοιπόν στην Αργολίδα, στην Κορινθία και προπάντων στην Αττική, σε τρεις περιοχές όπου, κατά τον 6ο αι. π.Χ., καθιερώθηκαν σημαντικοί μουσικοί αγώνες. Σε αυτά μπορεί ίσως να προστεθεί το θέατρο της Χαιρώνειας.

Όλα αυτά τα οικοδομήματα έχουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά. Το κοίλο τους είναι προσαρμοσμένο σε ένα φυσικό ύψωμα, το οποίο σκαλίζεται ή διευθετείται κατάλληλα και, όπου κρίνεται απαραίτητο, συμπληρώνεται από επίχωση που συγκρατείται από αναλημματικούς τοίχους. Τα εδώλια, όταν υπήρχαν, είχαν μικρή απλώς αναβαθμών, με επίπεδο το μπροστινό και το πάνω μέρος τους. Σε αρκετά οικοδομήματα, μόνο η πρώτη σειρά καταλαμβάνεται από λίθινους θρόνους, ενώ πίσω τους ένα κεκλιμένο επίπεδο φιλοξενούσε τους θεατές, που κάθονταν στο έδαφος ή σε ξύλινα έδρανα. Το κεντρικό μέρος του κοίλου αποτελείται πάντα από ευθύγραμμα εδώλια και, σε ορισμένα θέατρα, συμπληρώνεται από δυο πτέρυγες εδωλίων οι οποίες στα άκρα τους αποκλίνουν από τον άξονα του θεάτρου. Κανένα κοίλο δε διαιρείται από οριζόντιους διαδρόμους. Η ορχήστρα, που σπάνια περιβάλλεται από αγωγό για την απομάκρυνση των ομβρίων υδάτων, είναι μακρόστενη, τραπεζοειδής ή ορθογώνια. Η είσοδος σε αυτή γινόταν από το πλάι μέσω ευρύχωρων παρόδων, που δε φράχθηκαν ποτέ από θύρες. Ίχνη σκηνικού οικοδομήματος αποκαλύφθηκαν μόνο στην Ισθμία, και ίσως και στο Θορικό. Αλλιώς, είτε δεν υπήρχε είτε ήταν κατασκευασμένο με φθαρτά υλικά. Διαβάζοντας όμως τα δράματα που γράφτηκαν στην κλασική εποχή για να παρουσιαστούν στα θέατρα της Αθήνας, προσανατολίζεται κανείς με σιγουριά προς τη δεύτερη υπόθεση, τουλάχιστον για τα θέατρα όπου διεξάγονταν δραματικοί αγώνες.

Τα σκηνικά

Η σημερινή μορφή του δυτικού θεάτρου μάς έχει συνηθίσει σε μια κατάλληλη διευθέτηση του σκηνικού χώρου ή και σε αρκετές διαδοχικές διευθετήσεις του, για την παρουσίαση κάθε δραματικού έργου. Αν οριστεί έτσι, η σκηνογραφία χαρακτηρίζεται αφενός μεν από την προσαρμογή της στο θέαμα του οποίου αποτελεί το πλαίσιο και αφετέρου από τη δυνατότητά της να μετακινηθεί· είναι, δηλαδή, η προσωρινή ένδυση μιας μόνιμης αρχιτεκτονικής και η επίπλωση ενός συνήθως κενού χώρου.

Όλοι ξέρουμε, βέβαια, ότι η παρουσία σκηνικών δεν είναι θεμελιώδης για τη δραματική αναπαράσταση και ότι η χρήση του σκηνικού χώρου δε συνδέεται απαραίτητα με το ντύσιμο των τοίχων του και με την επίπλωση της επιφάνειάς του. Άρα λοιπόν, δεν πρέπει να αποκλειστεί *a priori* η υπόθεση ότι το ελληνικό θέατρο στερούνταν κάθε σκηνογραφίας, δεδομένου ότι κανένα αρχαίο σκηνικό δε διατηρήθηκε. Παρά ταύτα, αρκετά κείμενα μοιάζουν να επιβεβαιώνουν την ύπαρξη σκηνικών στην κλασική εποχή, η ερμηνεία τους όμως ήταν και εξακολουθεί να παραμένει προβληματική.

Είναι γενικά αποδεκτό ότι, κατά τον 5ο αι. π.Χ., οι σκηνοθέτες κατέφευγαν σε μια σκηνή που ταίριαζε με τα θέματα που παρουσίαζαν. Στους Πέρσες του Αισχύλου, όπου αρκετά πρόσωπα εισέρχονται στην ορχήστρα πάνω σε άρμα, μια κατασκευή παρίστανε τον τάφο του βασιλιά Δαρείου. Ο τάφος έπρεπε να είναι αρκετά ευρύχωρος, ώστε να μπορεί να μείνει μέσα ο υποκριτής που έπαιζε το ρόλο του νεκρού μέχρι τη στιγμή που θα έκανε την εμφάνισή του. Για τους Έπτα επί Θήβας του Αισχύλου και για τον Ίππολυτο του Ευριπίδη, είχαν στηθεί αγάλματα στην ορχήστρα. Στις Χοηφόρους του Αισχύλου, υπήρχε αναπαράσταση του τάφου του Αγαμέμνονα, ενώ στον Αΐαντα του Σοφοκλή θάμνοι έκρυβαν το Είφος πάνω στο οποίο ρίχθηκε ο ομώνυμος ήρωας. Ο Δικαιοπόλις, στους Αχαρνές του Αριστοφάνη, σε μια σκηνή κράδαινε ένα μαχαίρι και ένα σακί κάρβουνι, ενώ σε μια άλλη έφερνε ένα κούτσουρο μέσα στην ορχήστρα. Από τα σωζόμενα έργα φαίνεται ότι τα δυο κινητά στοιχεία που χρησιμοποιούνταν συχνότερα ήταν ο βωμός και ο τάφος³¹. Αρκετές παραστάσεις αγγείων επιβεβαιώνουν αυτή τη συνήθεια και μας κάνουν να υποθέσουμε ότι η ίδια κατασκευή μπορούσε, ανάλογα με τα έργα, να χρησιμοποιηθεί ως βωμός ή ως τάφος.

Είναι πιο επισφαλές να εκφέρει κανείς γνώμη για την ενδεχόμενη επένδυση της σκηνής και του σκηνικού χώρου γενικά. Σχετικά με αυτό το ζήτημα, τα δραματικά κείμενα είναι ασαφή. Ορισμένα πρόσωπα του έργου κάνουν αναφορά στο φανταστικό χώρο της παράστασης. Στον πρόλογο του Φιλοκτήτη του Σοφοκλή βλέπουμε τον Οδυσσέα να απευθύνεται στο Νεοπτόλεμο και να του παρουσιάζει το χώρο όπου θα διεξαγόταν όλο το έργο: σε ένα έρημο ακρωτήριο που το δένναν τα κύματα, υπάρχει μια απόκρημνη ακτή στην οποία φαίνεται, σε κάποιο ύψος, μια σπηλιά με δυο εισόδους, ενώ κάτω από τα βράχια υπάρχει μια πηγή. Στην Ήλέκτρα του ίδιου συγγραφέα, ο παιδαγωγός ανακοινώνει στον Ορέστη ότι έφτασαν στην Αγορά των Μυκηνών και ότι έχει μπροστά στα μάτια του το ναό της Ήρας και το ανάκτορο των Πελοπιδών. Τέτοιες εισαγωγικές παρουσιάσεις συμπλήρωναν, άραγε, ένα ρεαλιστικό σκηνικό το οποίο οι θεατές είχαν μπροστά στα μάτια τους ή σκηνικό, τους ήταν να ορίσουν με τα λόγια το χώ-

³¹ V. Goussier, «Das Bühnenszenenbild in der griechischen Vorklassikerzeit», *ÖJh*, 36, 1984, σελ. 27-53.

ρω της παράστασης λόγω της απουσίας σκηνικού; Και οι δύο θέσεις υποστηρίχθηκαν.

Σε αυτή τη συζήτηση, πρέπει να ξεκινήσουμε από μια βεβαιότητα: τα σκηνικά, αν υπήρξαν, έπρεπε να μπορούν να τοποθετηθούν και να αφαιρεθούν γρήγορα, διότι, κατά τη διάρκεια των αγώνων, τα έργα διαδραματιζόνταν σε διαφορετικούς χώρους και διαδέχονταν το ένα το άλλο με ταχείς ρυθμούς. Σε ένα σύνολο τριών τραγωδιών και ενός σατυρικού δράματος, που απαιτούσαν αρκετά σκηνικά, έπρεπε οι αλλαγές να γίνονται μπροστά στα μάτια των θεατών, κατά τη διάρκεια σύντομων διακοπών ανάμεσα στα έργα.

Τα αρχαία κείμενα που φαίνεται ότι κάνουν λόγο για σκηνικά δεν είναι ούτε πολλά ούτε σαφή και κανένα τους δεν είναι σύγχρονο των καταστάσεων στις οποίες αναφέρονται. Στο τρίτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ., ο Αριστοτέλης απέδιδε στο Σοφοκλή την εισαγωγή της σκηνογραφίας, δηλαδή της ζωγραφικής μιας σκηνής, ή, καλύτερα, ενός σκηνικού³². Στα τέλη του 1ου αι. π.Χ., ο Βιτρούβιος θεωρούσε ότι ο Αγάθαρχος ήταν ο πρώτος που έκανε σκηνικά (*scaena*) «όταν ο Αισχύλος παρουσίαζε μια τραγωδία» (*Aeschylo docente tragoediam*)³³. Ένας Βίος του Αισχύλου, τέλος, θυμίζει ότι ο δραματουργός υπήρξε ο πρώτος που διακόσμησε τη σκηνή και που προκάλεσε το θαυμασμό των θεατών για τη χρήση των ζωγραφικών πινάκων³⁴.

Οι πηγές αυτές, αν και σπάνιες, καθιστούν ίσως πιθανή την ύπαρξη ζωγραφισμένων υφασμάτων, με τα οποία κάθε δραματουργός θα επένδυε την πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος, για να το προσαρμόσει στα έργα που παρουσίαζε. Οι πηγές αυτές θα μπορούσαν να επιβεβαιωθούν και από άλλα κείμενα, που αναφέρουν ζωγράφους σκηνικών (*σκηνογράφους*) και ορίζουν τη σκηνογραφία σαν μια ζωγραφική που εκμεταλλεύεται την προοπτική, δίνοντας έτσι την εντύπωση του αληθινού³⁵. Είναι εντούτοις ύποπτο το γεγονός ότι στα κείμενα του Αριστοφάνη, που υπήρξε τόσο διεξοδικός στην κριτική του για τις μηχανές που χρησιμοποιούσαν οι τραγικοί της εποχής του, δε σώθηκε ούτε ένας στίχος που να αναφέρει τέτοιου είδους διακόσμηση.

Τα μηχανήματα

Δύο μηχανήματα χρησιμοποιήθηκαν ευρέως στη σκηνοθεσία των τραγωδιών και των κωμωδιών, τουλάχιστον από το δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ. στην Αθήνα:

32. Αριστοτέλη, *Ποητική*, 1449 a.

33. Βιτρούβιου, VII, *arch.*, 11.

34. *Βίος Αισχύλου*, 13.

35. A. ROUVIERRE, *Histoire et imaginaire de la peinture antique*, Παρίσι, 1989, σελ. 65-127.

ο γερανός, που μπορούσε να σηκώνει στον αέρα έναν υποκριτή, και η κυλιόμενη πλατφόρμα (*έκχύκλημα*), που έφερνε έναν ή περισσότερους υποκριτές από το εσωτερικό της σκηνής στο προσκήνιο³⁶.

Ο γερανός έμεινε γνωστός από τη λατινική έκφραση *deus ex machina*, αντίστοιχη της ελληνικής θεός από μηχανής. Η έκφραση δήλωνε το θεό που εμφανιζόταν αιωρούμενος στο τέλος ενός δράματος για να δώσει τη λύση στην πλοκή, σύμφωνα με μια πρακτική την οποία καταδίκασε ο Αριστοτέλης³⁷. Δεν υπάρχει καμία αρχαία απεικόνιση της μηχανής, ούτε κανένα σίγουρα ταυτισμένο ίχνος της εγκατάστασης του άξονά της στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα ή σε κάποιο άλλο οικοδόμημα. Τα δραματικά κείμενα που καταφεύγουν στη χρήση αυτής της μηχανής, οι κάποιες έμμεσες αναφορές που γίνονται στην υπόλοιπη λογοτεχνία και οι πληροφορίες που έχουμε από αλλού για τους αρχαίους γερανούς οδηγούν στην αποκατάσταση ενός κάθετου ιστού που ήταν στημένος πίσω από τη σκηνή και είχε ύψος λίγο μεγαλύτερο από αυτήν (εικ. 6). Στη βάση του ο ιστός ήταν σφηνωμένος σε μια υποδοχή ή ήταν στερεωμένος σε έναν ξύλινο σταυρό με τέσσερα ξύλινα αντιστηρίγματα. Στην κορυφή του, ένας βραχίονας με αντίβαρο ήταν στερεωμένος μέσω ενός αρμού. Ένας τροχός, τον οποίο κινούσε ο μηχανοποιός, επέτρεπε την άνοδο ή την κάθοδο του βραχίονα.

Ο γερανός χρησιμοποιήθηκε αρκετά συχνά από τον Ευριπίδη, αλλά τη λειτουργία του τη γνωρίζουμε προπάντων χάρη στον Αριστοφάνη. Στις πρώτες σκηνές της *Ειρήνης*, που παρωδούν το *Βελλεροφόντη* του Ευριπίδη, ο Τρυγαίος πηγαίνει να ζητήσει την Ειρήνη από το Δία όχι πάνω στο φτερωτό άλογο τον Πήγασο, αλλά πάνω σε ένα τεράστιο σκαθάρι. Η κατασκευή που έπαιζε το ρόλο του σκαθαριού ήταν στερεωμένη στο γερανό, που την ανασήκωνε έτσι πίσω από τη σκηνή για να την κάνει να πετάξει πάνω από αυτήν και να την αφήσει πάνω στη στέγη. Στη συνέχεια την ξανάπαιρνε, για να την προσγειώσει στην ορχήστρα. Ο Τρυγαίος, κατά τη διάρκεια της πτήσης, δεν έχασε την ευκαιρία να εκφράσει το φόβο που ένιωθε σε αυτή την άβολη θέση και εξόριζε το μηχανοποιό να προσέχει τους χειρισμούς του.

Σύμφωνα με μια σύμβαση που δεν αναφέρεται πουθενά ρητά, αλλά που γίνεται πάντα σεβαστή στα σωζόμενα δραματικά έργα, ο σκηνικός χώρος που όριζε η ορχήστρα παρίστανε έναν ανοιχτό χώρο, αυτό δηλαδή που πραγματικά ήταν. Για να δείξουν σκηνές εσωτερικού χώρου, οι δραματουργοί κατέφευγαν σε ένα μηχανήμα που έβγαине από το εσωτερικό της σκηνής, το *έκχύκλημα*. Ούτε γι'

36. POHLMANN, *SIFA*, 1bδ 104 (άρθρο του E. POHLMANN) και σελ. 165-172 (άρθρο του O. LEBDOLZ).

37. Αριστοτέλη, *Ποητική*, 1454 b.

αυτή την κυλιόμενη πλατφόρμα υπάρχουν απεικονίσεις ή σαφή αρχαιολογικά ίχνη. Οι σχολιαστές και οι λεξικογράφοι διακρίνουν το εκκύκλημα με τροχούς από το εκκύκλημα που περιστρεφόταν γύρω από έναν άξονα. Καθένα από αυτά έπρεπε να έχει συνολικό πλάτος που να αντιστοιχεί στο άνοιγμα της θύρας της σκηνής από την οποία εμφανιζόταν. Στο πίσω μέρος του είχε ένα συμφυή με αυτό κάθετο ταμπλό, έτσι ώστε, όταν έβγαίνε, να μην μπορούν οι θεατές να δουν το εσωτερικό της σκηνής.

Η χρήση του εκκύκληματος υπήρξε πιο συχνή από εκείνη του γερανού. Στον *Άγαμέμνονα* του Αισχύλου, ο βασιλιάς δολοφονήθηκε στο εσωτερικό του ανακτόρου, το οποίο παριστανόταν από τη σκηνή. Σύμφωνα με τις συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου, το έγκλημα δεν έγινε μπροστά στα μάτια των θεατών, οι οποίοι άκουγαν μόνο τις κραυγές του θύματος. Όταν το έγκλημα είχε ολοκληρωθεί, η κεντρική θύρα της σκηνής άνοιγε και πάνω στο εκκύκλημα εμφανιζόνταν τα νεκρά σώματα του *Άγαμέμνονα* και της *Κασσάνδρας*, μαζί με τη φόβισσά τους, την *Κλυταιμνήστρα* (στ. 1372). Στους *Άχαρνης* του Αριστοφάνη, όταν ο ήρωας *Δικαιόπολις* χτύπησε την πόρτα του *Ευριπίδη* για να του κάνει κάποιες ερωτήσεις, ο ποιητής αρχικά είπε ότι δεν έχει χρόνο να τον δεχτεί, αλλά τελικά πήρε το εκκύκλημα (στ. 409), όπως λέει ο ίδιος. Εμφανίστηκε έτσι πάνω στην πλατφόρμα, ξαπλωμένος και περιτριγυρισμένος από θεατρικά κοστούμια και διάφορα άλλα θεατρικά εξαρτήματα, ενώ τον συνόδευε και ένας δούλος.

Το κοστούμι στην τραγωδία και στο σατυρικό δράμα

Στις παραστάσεις που διεξάγονταν στα θέατρα, όλοι οι καλλιτέχνες φορούσαν κοστούμια διαφορετικά από εκείνα της καθημερινής ζωής³⁸. Επιπλέον, υπήρχαν και τα προσωπεία που φορούσαν τόσο οι υποκριτές όσο και τα μέλη των δραματικών χορών. Τα προσωπεία και τα κοστούμια ήταν που επέτρεπαν την ταύτιση των παριστανόμενων προσώπων. Ήταν μάλιστα απαραίτητα, δεδομένου αφενός ότι ο ίδιος υποκριτής έπαιζε διαφορετικούς ρόλους σε κάθε έργο, φορώντας διαδοχικά διαφορετικά προσωπεία και κοστούμια, και αφετέρου ότι όλοι οι υποκριτές, ακόμα και εκείνοι που έπαιζαν γυναικεία πρόσωπα, ήταν άνδρες. Δεν υπάρχει καμία περιγραφή αυτού του εξοπλισμού που να χρονολογεί-

38. Σχετικά με τα προσωπεία και τα κοστούμια, βλέπε PICKARD-CAMBRIDGE, *DFA*, σελ. 177-231· T. H. L. WEBSTER, *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, 2η έκδ. *BICS Suppl.* 20, Λονδίνο, 1967· Id., *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, 3η έκδ. βελτ. από τον J. R. GREEN, *BICS Suppl.* 30, Λονδίνο, 1978· Σ. ΖΟΥΜΠΑΚΗ, «Θεατρικά προσωπεία του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου», *ΑΑ*, 42, 1987, Α (1994), σελ. 35-66.

ται στην κλασική εποχή. Οι πληροφορίες μας για το θέμα προέρχονται από ύστερα κείμενα, από τα δραματικά έργα και από κάποιες σπάνιες απεικονίσεις, που εμφανίζονται σε αγγειογραφίες και ειδώλια.

Οι μουσικοί, είτε έπαιζαν σόλο είτε συνόδευαν το χορό, συνήθως ήταν ντυμένοι με μακριά ενδύματα που έφταναν έως τους αστραγάλους τους. Στους *Δελφούς*, οι διαγωνιζόμενοι στα Πύθια φαίνεται ότι φορούσαν ένα ειδικό κοστούμι που ονομαζόταν «πυθικό ένδυμα». Κάποια σπάνια αττικά αγγεία απεικονίζουν έναν αυλητή που συνοδεύει ένα χορό. Στα αρχαιότερα από αυτά, ο αυλητής φοράει κοντό αμάνικο χιτώνα³⁹ ή μακρύ χιτώνα και ιμάτιο⁴⁰ (εικ. 10). Αργότερα εμφανίζεται να φοράει ένα μακρύ φόρεμα με πολλά διακοσμητικά σιρίτια, που συχνά έχει και μακριά μανίκια.

Ο Αριστοτέλης ομολογούσε την άγνοιά του σχετικά με την προέλευση της χρήσης του προσωπείου στην κωμωδία⁴¹. Το μεγαλύτερο βυζαντινό εγκυκλοπαιδικό λεξικό, η *Σούδα*, αποδίδει στο Θέσπι την εισαγωγή του προσωπείου στην τραγωδία. Φαίνεται ότι προηγουμένως ο Θέσπις έπαιζε με το πρόσωπο ασπρισμένο με ένα επίχρισμα και αλειμμένο με το γάλα του φυτού ανδράκλα⁴². Ο Φρύνιχος φέρεται να είναι ο πρώτος που κατέφυγε σε γυναικεία προσωπεία⁴³ και ο *Λισχίλος* σε προσωπεία ζωγραφισμένα και τρομακτικά⁴⁴. Οι παλαιότερες απεικονίσεις δείχνουν προσωπεία που κάλυπταν μόνο το πρόσωπο, τα οποία σύντομα αντικαταστάθηκαν από άλλα, που κάλυπταν και το κεφάλι, επιτρέποντας στον υποκριτή που τα φορούσε είτε να φαίνεται φαλακρός είτε να έχει ψεύτικα μαλλιά. Τα προσωπεία συγκρατούνταν στο πίσω μέρος με ένα κορδόνι ή έναν ιμάντα, που επέτρεπε επίσης να τα κρεμούν ή να τα κρατούν στο χέρι. Στη θέση των ματιών και του στόματος υπήρχαν οπές. Τα πρόσωπα που παριστάνονται δηλώνουν μια αναζήτηση ρεαλισμού. Μόνο το στόμα, για πρακτικούς λόγους, είχε διαστάσεις πολύ μεγαλύτερες από τις πραγματικές. Πειράματα έδει-

39. Ένας αμφορέας που φυλάσσεται σε μια ιδιωτική συλλογή στη Νέα Υόρκη (χορός γενειοφόρων ανδρών, γύρω στο 550 π.Χ.).

40. Δύο αμφορείς που φυλάσσονται στο Βερολίνο, F 1697 (χορός ιππέων, γύρω στο 540-530 π.Χ.) και F 1830 (χορός πετεινών, γύρω στο 500 π.Χ.)· ένας σκύφος που φυλάσσεται στη Θήβα, H 15.64.342 (χορός γερόντων, γύρω στο 530-510 π.Χ.)· ένας σκύφος που φυλάσσεται στη Βοστώνη, 20.18 (ένας χορός ανδρών πάνω σε δελφίνια και άλλων πάνω σε στρουθοκαμήλους, γύρω στο 400-490 π.Χ.)· μια οinoχόη που φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου, B 509 (χορός ανδρών, γύρω στο 480 π.Χ.).

41. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1440b.

42. *Σούδα*, σ. ν. «Θέσπις». Παλαιοελλην. Ορθότατο, *De arte poetica*, στ. 275-280.

43. *Σούδα*, σ. ν. «Φρύνιχος».

44. *Σούδα*, σ. ν. «Λισχίλος».



Εικόνα 10: Αττικός μελανόμορφος αμφορέας: χορός τριών ιππέων που τους συνοδεύει ένας αυλητής. Γύρω στο 540-530 π.Χ. (Βερολίνο F 1697).

Είχαν ότι η οπή του στόματος δε χρησίμευε σαν ηχείο, έστω κι αν το πίστευαν ορισμένοι αρχαίοι συγγραφείς⁴⁵.

Μια παράδοση διαδεδομένη κατά τη ρωμαϊκή εποχή απέδιδε στον Αισχύλο την υιοθέτηση κοστούμιών στην τραγωδία⁴⁶. Ίσως όμως ο ποιητής τόνισε μόνο κάποιες ιδιαιτερότητές τους σε σχέση με τα πρόσωπα του έργου που θα ερμήνευαν οι υποκριτές που τα φορούσαν. Αρκετές αγγειογραφίες απεικονίζουν υποκριτές ντυμένους με μακριά φορέματα πλούσια διακοσμημένα και με μανίκια που κατεβαίνουν έως τους καρπούς. Μια από τις παραστάσεις που μας παρέχουν πλούσιες πληροφορίες σε αυτόν τον τομέα είναι ζωγραφισμένη πάνω σε ένα μεγάλο αττικό κρατήρα των τελών του 5ου αι. π.Χ. (εικ. 11). Σε αυτόν

45. Auli Gellii, *Noctes Atticae*, V 7, 2, που αναφέρει τον Gavius Bassus.

46. Οράτιου, *De arte poetica*, στ. 278· Αθήναιου, I, 21 d· Φιλόστρατου, *Τὰ ἐς τὸν Τυανέα Απολλωνίου*, VI, 11 και *Βιογραφισμένων*, 492· Βίος του Αίσχολου, 13.

απεικονίζεται όλος ο θίασος ενός σατυρικού δράματος γύρω από το Διόνυσο και την Αριάδνη. Κάθε πρόσωπο ταυτίζεται από μια επιγραφή. Το αγγείο αποκαλείται παραδοσιακά «ο κρατήρας του Προνόμου», διότι Πρόνομος ονομάζεται ο αυλητής που συνόδευε το χορό· πρόκειται για ένα Θηβαίο μουσικό που αναφέρεται σε αρκετά λογοτεχνικά κείμενα. Αυτός και οι τρεις υποκριτές που απεικονίζονται στο αγγείο φορούν αυτόν τον τύπο πλούσιου λινού φορέματος· δυο από αυτούς, που τα φορέματά τους είναι διακοσμημένα με σπείρες, άλογα, ιππείς και νίκες, φορούν και ένα κοντό ιμάτιο· ο τρίτος, που έπαιζε το ρόλο του Ηρακλή, φοράει ένα ένδυμα κοντότερο από των δυο άλλων, που φτάνει έως κάτω από τα γόνατα. Ο κορμός του προστατεύεται από ένα θώρακα, ενώ έχει ριγμένη πάνω του μια λεοντή και κρατάει ρόπαλο, σύμβολα και τα δυο του παριστανόμενου ήρωα. Οι σωζόμενες τραγωδίες, πάντως, επιτρέπουν να αποκαταστήσουμε μια μεγάλη ποικιλία κοστούμιών: η Ηλέκτρα στις *Χοηφόρους* φορούσε πένθιμο ένδυμα⁴⁷ και στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη κουρελιασμένα φορέματα⁴⁸. Η Ερμιόνη στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη λείει ότι φοράει χρυσό στεφάνι και έναν πλουμιστό πέπλο από τη Λακωνία⁴⁹. Ο Θάνατος στην *Άλκηστη* είναι ντυμένος στα μαύρα⁵⁰. Στους *Άχαρνες* του Αριστοφάνη, όταν ο Δικαιοπόλις πηγαίνει στο σπίτι του Ευριπίδη για να φάξει ένα ένδυμα που να προκαλεί τον οίκτο, ο ποιητής, που είναι ντυμένος και ο ίδιος με «κουρέλια από τις τραγωδίες», του προτείνει τα «ράκη» του Οινέα, το «κουρελιασμένο ένδυμα» του Φιλοκτήτη και τα «βρόμικα ρούχα» του Βελλεροφόντη. Ο ήρωας διαλέγει τελικά τα κουρέλια του Ήληφρου, που είναι τακτοποιημένα ανάμεσα στα κουρέλια του Θυέστη και της Ινούς⁵¹. Οι υποκριτές και τα μέλη του χορού μπορούσαν να είναι ξυπόλυτοι ή να φορούν παπούτσια. Στη δεύτερη περίπτωση φορούσαν διάφορα είδη εμβάδων και ψηλών παπουτσιών, μερικά από τα οποία ονομάζονταν κόθορνοι. Ορισμένα είχαν πολύ απλό σχέδιο, με μυτερές άκρες· άλλα, όπως μερικά από αυτά που βλέπουμε στον κρατήρα του Προνόμου, ήταν διακοσμημένα και είχαν κορδόνια. Κανένα δεν είχε ψηλούς πάτους, αντίθετα με όσα έχουν υποστηριχθεί.

Τα μέλη του χορού της τραγωδίας φορούσαν ενδύματα που χαρακτήριζαν την ελληνική προέλευσή τους ή το επάγγελμά τους. Ο χορός των Δαναΐδων στις *Ίκετιοί* του Αισχύλου περιγράφεται από το βασιλιά του Άργους ως ένας θίασος «ντυμένοι με πολυτελή βαρβαρικά φορέματα και στολίδια⁵²». Το χορό του Αΐαντα τον αποτελούσαν ναύτες από τη Σαλαμίνα, το χορό του Φιλοκτήτη του Σοφοκλή

47. Αισχύλου, *Χοηφόροι*, στ. 10-21.

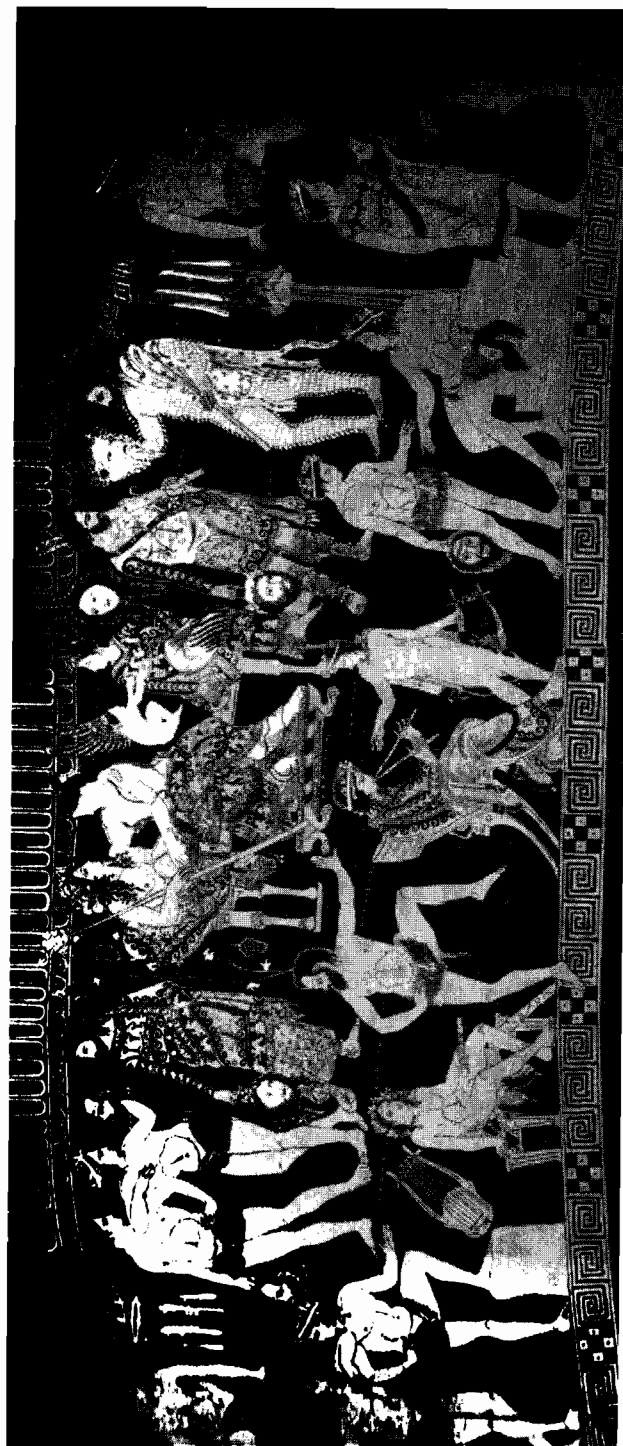
48. Ευριπίδη, *Ηλέκτρα*, στ. 185.

49. Ευριπίδη, *Ανδρομάχη*, στ. 147-153.

50. Ευριπίδη, *Άλκηστις*, στ. 843.

51. Αριστοφάνη, *Άχαρνες*, στ. 410-434.

52. Αισχύλου, *Ίκετιοί*, στ. 234-239.



Εικόνα 11: Αττικός ερυθρόμορφος κρατήρας: θίασος σατυρικού δράματος με τον ποιητή, τον αυλητή (Πρόνομος), τους υποκριτές και το χορό, γύρω από το Διόνυσο και την Αριάδνη. Τέλη του 5ου αι. π.Χ. (Νάπολη 3240).



Εικόνα 12: Βοιωτικό πήλινο ειδώλιο: Παπποσειληνός σατυρικού δράματος που παίζει κρόταλα. Ύψος 17 εκ. Γύρω στο 350 π.Χ. (Λούβρο CA 942. Réf. AG014516).

Έλληνες ναυτικοί και το χορό του Ρήσου Τρώες στρατιώτες. Το ραβδί χαρακτηρίζει τους χορούς ηλικιωμένων ανδρών⁵³. Τα μέλη του χορού σπάνια άλλαζαν κοστούμια κατά τη διάρκεια του έργου, όπως έγινε στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη.

Για σατυρικά δράματα, τα μέλη του χορού ήταν όλα ντυμένα σάτυροι⁵⁴. Άρα τα πήλινα ειδώλια και κάποιες παραστάσεις αγγείων, όπως ο κρατήρας

⁵³ Αισχύλου, *Αγαμέμνων*, στ. 76. Ευριπίδη, *Ηρακλής*, στ. 254.

⁵⁴ P. JOLAN, «Le costume du chœur dans le drame satyrique», *II International Meeting of Ancient Greek Drama*, Αθήνα, 1980, σελ. 92-97. id., «Personnalité et costume du chœur satyrique», *Dioniso*, 61-2, 1991, σελ. 25-38.

του Προνόμου (εικ. 11), μας δείχνουν με αρκετή πιστότητα το κοστούμι αυτό. Το προσωπίο τους είχε γενειάδα, μικρά μυτερά αυτιά, μεγάλο μέτωπο και μακριά μαλλιά που έπεφταν πίσω. Φορούσαν ένα δερμάτινο περίζωμα, που μπροστά είχε έναν πρόσθετο υψωμένο φαλλό και πίσω μια ουρά αλόγου. Το υπόλοιπο του σώματος των σατύρων οι αγγειογράφοι το απεικονίζουν γυμνό, είτε επειδή ήταν πραγματικά είτε επειδή φορούσαν μια εφαρμοστή επένδυση. Τον Παπποσειληνό που τους συνόδευε τον έπαιζε ένας υποκριτής ντυμένος με μια εφαρμοστή επένδυση με μακριές λευκές τρίχες, τον μαλλωτόν χιτώνα (εικ. 12).

Το κοστούμι στην κωμωδία

Οι γνώσεις μας για τα προσωπία και τα κοστούμια της κωμωδίας βασίζονται στα δραματικά κείμενα και σε ένα σύνολο αγγειογραφιών, ειδωλίων και αναγλύφων που είναι πιο πλούσιο από το αντίστοιχο των τραγωδιών και των σατυρικών δραμάτων. Στη δημιουργία των προσωπιών των υποκριτών της κωμωδίας υπήρχε η μεγαλύτερη ελευθερία. Ορισμένα ήταν γελοιογραφικά πορτρέτα προσώπων της εποχής. Τέτοια ήταν η περίπτωση του Περικλή, του Νικία και του Αλκιβιάδη του Ευπόλιδος, αλλά και πολλών άλλων προσώπων του Αριστοφάνη, όπως φαίνεται και από το ανέκδοτο που παραδίδει ο Αιλιανός, με το Σωκράτη να σηκώνεται όρθιος κατά την παράσταση των *Νεφελών*, για να μπορέσουν οι ξένοι να διαπιστώσουν την ομοιότητά του με τον υποκριτή που έπαιζε το ρόλο του⁵⁶. Τέτοιου είδους προσωπία φτιάχνονταν κατά παραγγελία του ποιητή. Ένας υπηρέτης στους *Ίππης* επιβεβαιώνει ότι από φόβο κανείς δε χίληκε να κάνει ένα προσωπίο που να μοιάζει στο πρόσωπο του Κλέωνα, ενός από τους πολιτικούς που είχε τη μεγαλύτερη επιρροή την εποχή που παίχθηκε το έργο: «είναι τόσο απαίσιος, που ούτε ένας κατασκευαστής προσωπιών δε θέλησε να αναπαραγάγει το πρόσωπό του. Αλλά, τέλος πάντων, θα τον αναγνωρίσουμε· το κοινό είναι πονηρό⁵⁶». Άλλα προσωπία ήταν πρωτότυπες δημιουργίες, όπως εκείνο του Ψευδαρτάβα, που ήταν το Μάτι του Βασιλιά των Περσών στους *Άχαρνες*: παρίστανε ένα γιγαντιαίο μάτι με ένα ισοκομμένο γένη, που έδινε στον υποκριτή μια όψη καραβιού⁵⁷, με την πλώρη του στολισμένη με μεγάλα ζωγραφισμένα μάτια, για να την προστατεύουν από την κακοτυχία.

Για προσωπία των υποκριτών τουλάχιστον, τα χαρακτηριστικά του προσώπου ήταν τονισμένα ώστε να επιτυγχάνονται μεγαλύτερα κωμικά αποτελέσματα, γνωστά στόματα ήταν ορθάνοιχτα. Τα πρωτότυπα προσωπία ήταν συνηθισμένα

⁵⁶ Αιλιανός, *Ποικίλη Ιστορία*, II, 13.

⁵⁶ Αριστοφάνης, *Ίππης*, στ. 231-234.

⁵⁷ Αριστοφάνης, *Άχαρνες*, στ. 95.

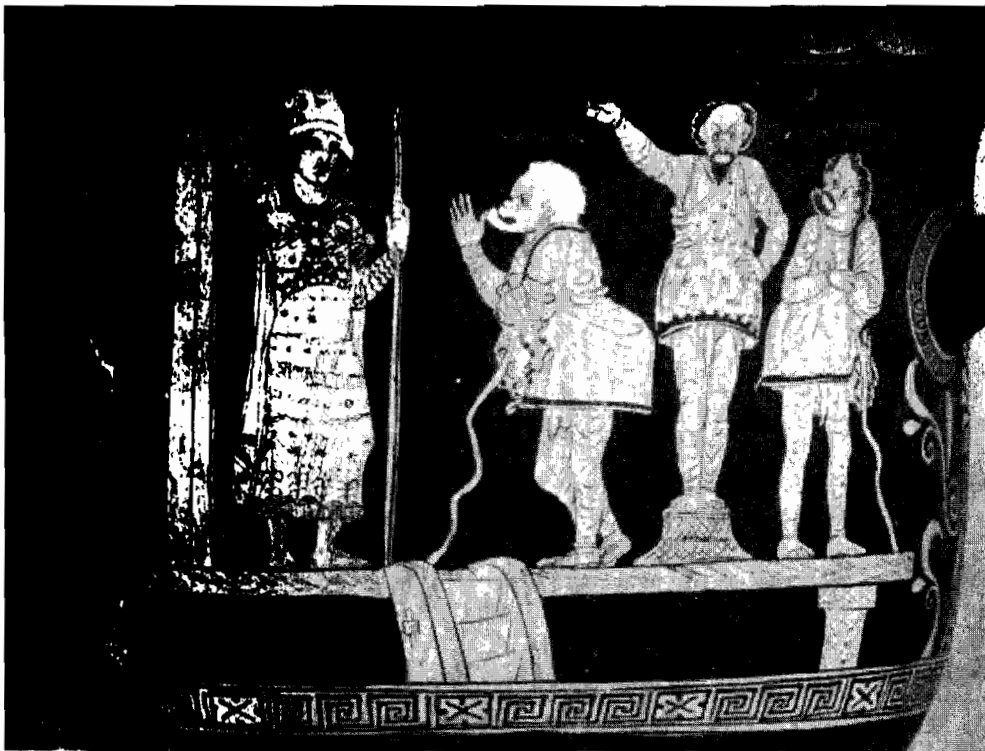


Εικόνα 13: Αττικός ερυθρόμορφος κρατήρας: δυο χορευτές μεταμφιεσμένοι σε πουλιά και έναν ενός αυλητή, σκηνή εμπνευσμένη από την παράσταση των *Όρνιθων* του Αριστοφάνη. Έργο στο 414 π.Χ. (Μαλμπού, Μουσείο Paul Getty 82.ΑΕ.83).

στη μεταμφίεση των χορών που παρίσταναν ζώα ή στη μεταμφίεση όντων που δεν ήταν ούτε ζώα ούτε άνθρωποι. Ο χορός των *Όρνιθων*, όπως φαίνεται σε έναν κρατήρα λίγο μεταγενέστερο από την παράσταση του έργου το 414 π.Χ. (εικ. 13)⁵⁸, φορούσε προσωπία που κάλυπταν όλο το κεφάλι, με ανοιχτό ράμφος και λαιμό. Ο χορός των *Νεφελών*, που υποτίθεται ότι παρίστανε σύννεφα, εμποιαίε με «θνητές γυναίκες»⁵⁹. Αρκετά προσωπία δήλωναν το χαρακτήρα, την κοινωνική θέση ή την ηλικία αυτών που τα φορούσαν. Σε αυτή την τελευταία κατηγορία επήλθε μια ορισμένη τυποποίηση του εξοπλισμού, που θα γίνει ακόμη πιο έντονη κατά την ελληνιστική εποχή.

⁵⁸ Βλ. ΒΑΣΙΛΕΥΣ J. R. GREEN, «A Representation of the Birds of Aristophanes», *The J. Paul Getty Museum Greek Vases*, 2, Μαλμπού, 1986, σελ. 95-118.

⁵⁹ Αριστοφάνης, *Νεφέλαι*, στ. 341.



Εικόνα 14: Ξυθρόμορφος κρατήρας από τον Τάραντα: απεικόνιση μιας κωμικής σκηνής, στην οποία παρουσιάζεται ο Αίγισθος και ένας δούλος (ο Πυρρίας) ανάμεσα σε δυο χορηγούς. Ψύρω στο 380 π.Χ. (Νέα Υόρκη, συλλογή Fleischman F 93).

Το κοστούμι των κωμικών υποκριτών δε μας είναι γνωστό μόνο από την εικονογραφία των αττικών αγγείων, αλλά και από άλλες των Ελλήνων της Δύσης, όπως τα πήλινα ειδώλια και προσωπεία τα κατασκευασμένα στις νήσους Lipari κατά τον 4ο αι. π.Χ., καθώς και μια σειρά αγγείων, τα λεγόμενα αγγεία των «φλοιάκων» (εικ. 14)⁶⁰. Αυτά παράγονταν ανάμεσα στις αρχές και το τρίτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ. στον Τάραντα και στη συνέχεια, κάποια από αυτά, στο Μεταπόντιο, στην Ποσειδωνία και στη Σικελία. Φέρουν παραστάσεις κωμικών υποκριτών, ορισμένοι από τους οποίους απεικονίζονται την ώρα που παίζουν πάνω σε πρόχειρες εξέδρες. Αν και το αρχιτεκτονικό πλαίσιο δε συγκρίνεται με εκείνο του θεάτρου του Διονύσου στην Αθήνα, τα κοστούμια μοιάζουν να αναρ-

60. A. D. Trendall, *Phlian Vases, BICS Suppl.* 10, Λονδίνο, 1967· O. Taplin, *Comic Angels*, Οξφόρδη, 1983.



Εικόνα 15: Αττικό πήλινο ειδώλιο: κωμικός, υποκριτής που παίζει το ρόλο του Πρωκλή. Ύψος 9 εκ. Αρχές του 4ου αι. (Βυτιανικό Μουσείο 1842.7-28.752).

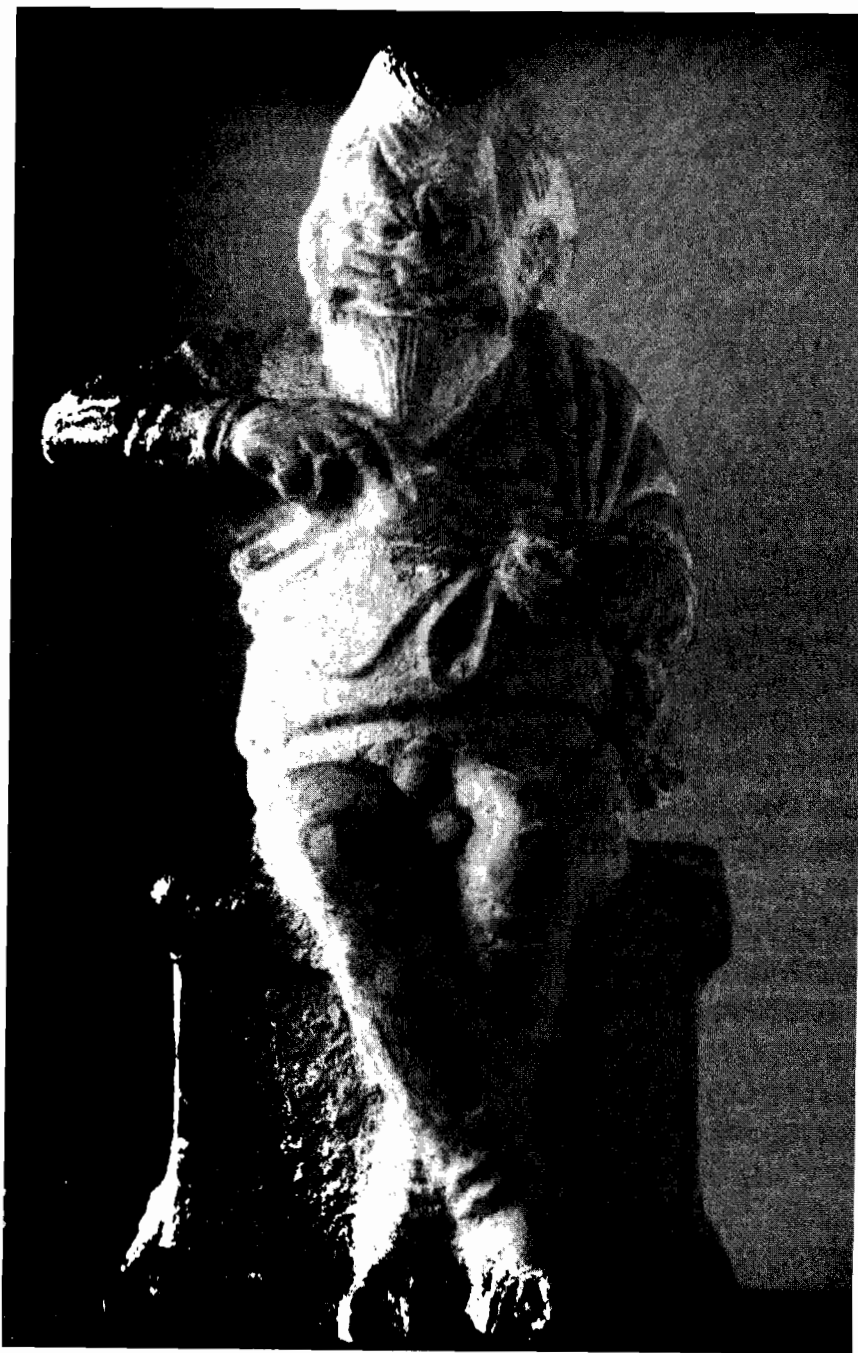


Εικόνα 16: Πήλινο ειδώλιο, πιθανώς από την Αθήνα: κωμικός υποκριτής που κρατάει ένα καλάθι στο κεφάλι του. Ύψος 11,2 εκ. Ψύρω στο 400-330 π.Χ. (Λούβρο αρ. CA 20. Réf. AG011828).

μονίζονται με εκείνα που ήταν σε χρήση στην Αττική. Ορισμένες σκηνές μοιάζουν να αντλούνται από τις αττικές παλαιές κωμωδίες, άλλες όμως θα μπορούσαν να παραπέμπουν σε κωμικά έργα που είχαν γραφτεί στη Δύση.

Το βασικό κοστούμι των υποκριτών ήταν μια εφαρμοστή επένδυση που κάλυπτε όλο το σώμα μέχρι τους καρπούς και τους αστραγάλους. Ένας υπερμεγέθης, δερμάτινος φαλλός με κατακόκκινη βάλανο κρεμόταν μπροστά (εικ. 15-17)⁶¹. Αρχετοί υποκριτές φορούσαν αυτό το ρούχο κάτω από έναν κοντό χιτώνα

61. Αριστοφάνης, *Νεφέλαι*, στ. 637-638 και 639-640.



Εικόνα 17 Πήλινο ειδώλιο λιθινός βοιωτικός κομικός υποκριτής, καθισμένος σε βιομό. Υψος, 9,5 cm. Υψος στο 400-350 π.Χ. (Λούβρο αρ. CA 265 R61 AG014470).

και ένα ιμάτιο, που άφηναν να φαίνεται ο πρόσθετος φαλλός. Άλλοι, και ιδιαίτερα εκείνοι που έπαιζαν γυναικείους ρόλους, φορούσαν μακριούς χιτώνες. Πολλοί είχαν παραγεμισμάτα που μεγάλωναν τον όγκο της κοιλιάς και των οπίσθων τους, συνεχίζοντας μια παράδοση που απαντάται ήδη από το τελευταίο ιμάτιο του 7ου αι. π.Χ. Πράγματι, κατά την αρχαϊκή εποχή, πολλά αγγεία που απεικονίζουν χορευτές παραγεμισμένους κατ' αυτόν τον τρόπο παράγονται στην Κόρινθο, αλλά και στη Σπάρτη, στην Αθήνα, στη Βοιωτία και στην ανατολική Ελλάδα.

Τα μέλη του χορού των Όρνιθων που απεικονίζονται στον κρατήρα της εικ. 13 είναι ντυμένα με το ίδιο εφαρμοστό ρούχο με τον πρόσθετο φαλλό που φορούν και οι υποκριτές. Το κοστούμι τους συμπληρώνεται από δυο μεγάλα φτερά στερεωμένα στους ώμους, δυο μικρότερα στους αστραγάλους και μια ουρά πιηνού στη μέση. Φαίνεται όμως ότι τις περισσότερες φορές οι χορευτές εγκαταλείπουν αυτό το εφαρμοστό ρούχο, προτιμώντας ένα λιγότερο συμβατικό εξοπλισμό. Ένας κρατήρας που φυλάσσεται στο Βερολίνο (εικ. 10) απεικονίζει ένα χορό τριών ιππέων: τρεις άνδρες με κράνος και με κοντούς χιτώνες είναι γυμνωμένοι στους ώμους τριών άλλων, που φορούν μια στολή χωρίς μανίκια ή μπιτσιάκια, αλλά με κεφάλι αλόγου.

Η σκηνοθεσία

Τα δράματα που γράφτηκαν στην Αθήνα κατά την κλασική εποχή δημιουργήθηκαν για να παρουσιαστούν στο κοινό⁶². Αρχικά η τέχνη της σκηνοθεσίας δε διαχωριζόταν από τη λογοτεχνική παραγωγή. Δεν υπήρχαν σκηνοθέτες επιφορτισμένοι να διασκευάσουν έργα που είχαν γραφτεί παλαιότερα, για να παιχθούν σε θέατρα που είχαν κτιστεί ανεξάρτητα από τα έργα αυτά. Οι συγγραφείς εγγραφαν γνωρίζοντας το χώρο όπου θα δινόταν η παράσταση και προσαρμοζαν τα δράματά τους στο αρχιτεκτονικό πλαίσιο για το οποίο προορίζονταν. Η λειτουργία τους ήταν ακόμα μεγαλύτερη, αφού το κείμενο των έργων δεν κοινοποιούνταν πριν τις παραστάσεις, πράγμα που επέτρεπε στους συγγραφείς να υλοποιήσουν το κείμενό τους όσο διαρκούσαν οι πρόβες. Υπό αυτές τις συνθήκες, θα έπρεπε να είναι δυνατόν να μελετήσει κανείς τη σκηνοθεσία βασιζόμενος στα σωζόμενα έργα. Ωστόσο δεν πρέπει να τρέφουμε αυταπάτες σχετικά με την ορθότητα ενός τέτοιου εγχειρήματος, με δεδομένη την άγνοια που έχουμε για την ακριβή μορφή του σκηνικού χώρου στο θέατρο του Διονύσου κατά

⁶² Σχετικά με τη σκηνοθεσία, βλέπε: O. Taplin, «Fifth Century Tragedy and Comedy: a problem», *HPS*, 106, 1980, σελ. 163-174. J. R. Gauthier, «On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens», *GRS*, 32, 1991, σελ. 15-50. cf. Taplin.

τον 5ο αι. π.Χ. Η αποκατάστασή του στηρίζεται κατά μεγάλο μέρος σε πληροφορίες που αντλούνται από τα ίδια τα έργα. Γι' αυτό λοιπόν κάθε έρευνα για τη σκηνοθεσία οδηγεί εν μέρει από μόνη της σε ένα φαύλο κύκλο. Οι πηγές το μόνο που μας επιτρέπουν είναι να καταγράψουμε τους σκηνικούς χώρους και τις δυνατότητες που είχαν οι υποκριτές να κυκλοφορούν ανάμεσα σε αυτούς, ενώ, από την άλλη πλευρά, μπορούμε να κάνουμε κάποιες παρατηρήσεις για τις χρήσεις και τις συμβάσεις που ακολουθήθηκαν από τους συγγραφείς των οποίων διασώθηκαν κάποια έργα.

Στο κλασικό θέατρο της Αθήνας (εικ. 6) και, πιθανώς, και στα άλλα ελληνικά θέατρα της ίδιας εποχής, υπήρχαν κατά βάση δυο σκηνικοί χώροι. Η ορχήστρα ήταν ο πιο ευρύχωρος από τους δύο. Ήταν επιμήκης, και όποιος ερχόταν προς αυτήν έμπαινε είτε από τις παρόδους, εμφανιζόμενος σταδιακά, είτε από μπροστά, από ένα ή περισσότερα ανοίγματα που είχαν διαμορφωθεί στην πρόσοψη της σκηνής. Στο θέατρο του Θορικού (εικ. 8) οι διαστάσεις της ήταν περίπου 25x12 μ., ενώ στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα πρέπει να ήταν λίγο μεγαλύτερη. Θεατές των πρώτων εδωλίων και καλλιτέχνες βρίσκονταν λοιπόν πάρα πολύ κοντά, πράγμα που επέτρεπε κάποια σχετικά λεπτά παιχνίδια επί σκηνής, όπως όταν ο Διόνυσος των *Βατράχων* απευθύνθηκε στον πραγματικό ιερέα του Διονύσου, που καθόταν στην πρώτη σειρά, για να του ζητήσει την προστασία του⁶³. Αυτή η εγγύτητα, και ακόμα περισσότερο το μακρόστενο σχήμα της ορχήστρας, επέτρεπαν τη διαίρεσή της σε πολλά φανταστικά μέρη για τις ανάγκες του έργου. Έτσι εξηγείται, για παράδειγμα, πώς ο Αΐας του Σοφοκλή μπόρεσε να διεξαχθεί διαδοχικά μπροστά στην παράγκα του ήρωα και σε μια παραλιακή τοποθεσία⁶⁴. Η εστίαση του θεάματος σε δυο διαφορετικά σημεία της ορχήστρας επέτρεπε στη σκηνοθεσία το πέρασμα από το ένα μέρος στο άλλο.

Η στέγη της σκηνής αποτελούσε το δεύτερο σκηνικό χώρο. Η πρόσβαση σε αυτόν γινόταν από μια κλίμακα που ήταν μάλλον ακουμπισμένη στη σκηνή παρά συνδεδεμένη με μια καταπακτή που οδηγούσε στη στέγη. Σε αυτούς τους δυο βεβαβαιωμένους σκηνικούς χώρους μπορούσε κάποτε να προστίθεται, κατά το δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ., μια χαμηλή εξέδρα που εφαπτόταν της σκηνής.

Συμβατικά, οι δραματουργοί δέχονταν σχεδόν πάντα ότι η ορχήστρα και η στέγη του σκηνικού οικοδομήματος ήταν ανοιχτοί χώροι και ότι η σκηνή ήταν συγκαμμένος χώρος, ανάκτορο, ναός, οικία, αντίσκηνο ή σπήλαιο. Ο υποκριτής που βγαίνει από τη σκηνή ερχόταν από το εσωτερικό, ενώ εκείνοι που έμπαιναν από τις παρόδους έφταναν απ' έξω. Ο καθορισμός των εξωτερικών και εσωτε-

ρικών χώρων, οι οποίοι στο δράμα αντιπροσωπεύουν σκηνικούς και εξωσκηνικούς χώρους, μπορούσαν να ποικίλλουν κατά τη διάρκεια του ίδιου έργου, προπάντων στις κωμωδίες. Μπορεί η σκηνή πάρα πολλών τραγωδιών να παριστάνει από την αρχή έως το τέλος του δράματος το ίδιο πάντα ανάκτορο, η σκηνή όμως της *Ειρήνης* του Αριστοφάνη παίζει διαδοχικά το ρόλο του σπιτιού του Τριγάρου και του σπιτιού του Δία. Τέτοιες μεταβολές δε γίνονταν πάντα κατανοητές από το κοινό. Γύρω στο 370 π.Χ., ο τραγικός ποιητής Καρκίνος αποδοκιμάστηκε επειδή, στον *Λμφιάραό* του, ταύτισε τη σκηνή αρχικά με ναό και στη συνέχεια με τάφο⁶⁵.

63. Αριστοφάνης, *Βατράχοι*, στ. 207.

64. FÖHLMANN, *SIFA*, σελ. 107-116.

65. Αριστοφάνης, *Πομπή*, 146b α. Βλ. και J. R. GARDIN, «Character and the Temple: a Lesson in the Staging of Tragedy», *GRS*, 31, 1980, σελ. 281-286.

Το θέατρο στην ελληνοιστική εποχή

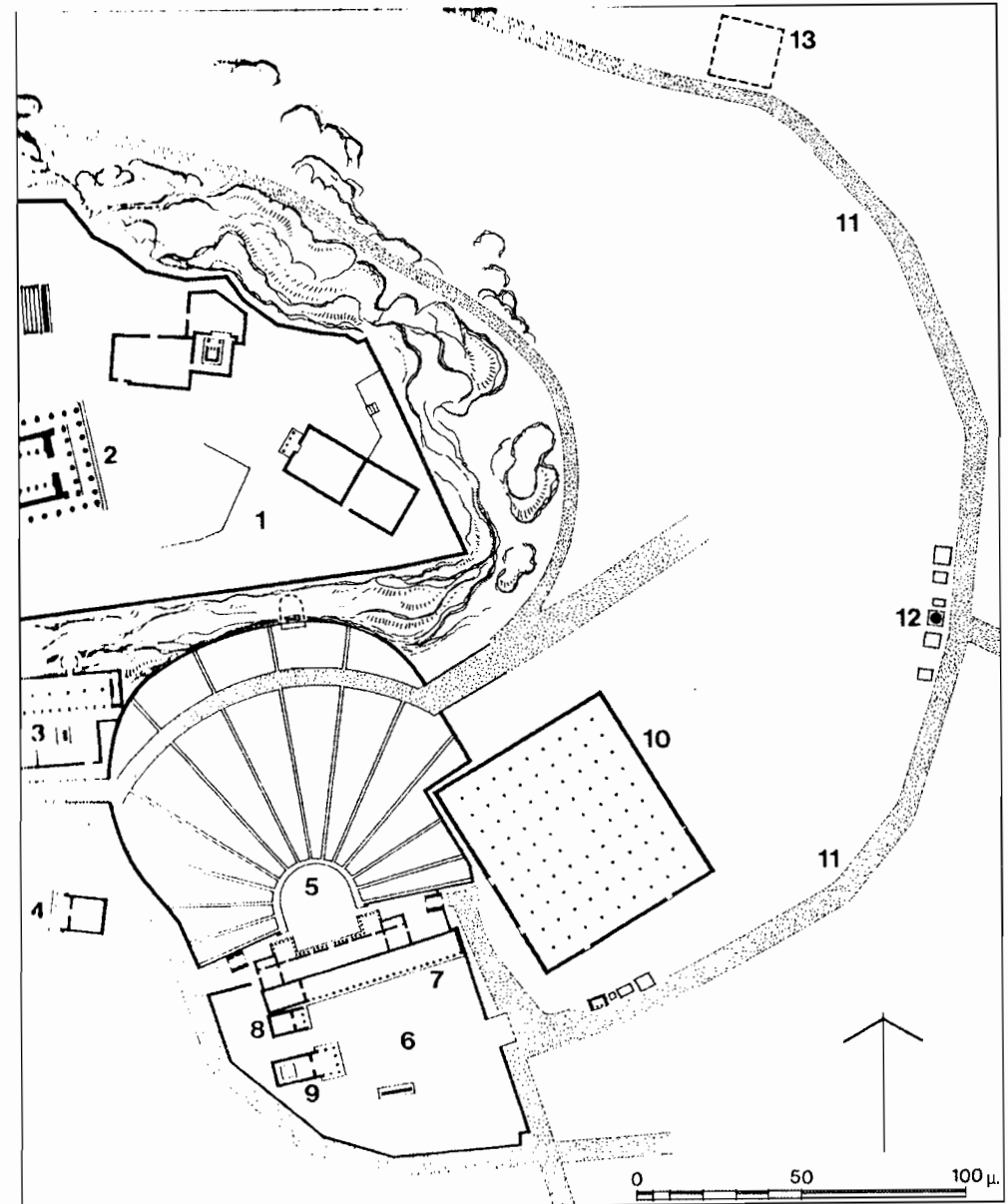
Η ΜΟΡΦΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ είναι πολύ καλύτερα γνωστή από εκείνη των κλασικών θεάτρων. Πράγματι, από τα τέλη του 4ου αι. π.Χ., όλη η Ελλάδα, από τις Κυκλάδες έως την Ήπειρο, γέμισε με θέατρα. Πολλά από αυτά ανασκάφηκαν και μελετήθηκαν. Η ομοιογένειά τους και η καλή διατήρηση ορισμένων επέτρεψαν να αποκτήσουμε μια αρκετά σαφή αντίληψη για τα οικοδομήματα αυτής της περιόδου.

Το νέο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα

Γύρω στα μέσα του 4ου αι. π.Χ., ξεκίνησε η ανοικοδόμηση του θεάτρου που βρισκόταν στο ιερό του Διονύσου Ελευθερέως στην Αθήνα. Το θέατρο που χτίστηκε ήταν το πρώτο οικοδόμημα αυτού του τύπου που κατασκευάστηκε στην πόλη εξ ολοκλήρου από πέτρα. Συνήθως ονομάζεται «θέατρο του Λυκούργου», επειδή τελείωσε όταν ο Λυκούργος ήταν υπεύθυνος για τα οικονομικά της πόλης⁶⁶. Την ίδια εποχή ή λίγο νωρίτερα, χτίστηκε στο ιερό ένας νέος ναός του Διονύσου, καθώς και μια μεγάλη δωρική στοά κάτω από το θέατρο, με προσανατολισμό προς τα νότια (εικ. 18).

Όταν άρχισαν οι εργασίες, είχε ήδη καθιερωθεί ένας αγώνας παλαιών τραγωδιών στα πλαίσια των Μεγάλων Διονυσίων. Το νέο οικοδόμημα προοριζόταν λοιπόν να φιλοξενήσει τόσο τους κλασικούς όσο και τις δημιουργίες της εποχής του. Όσον αφορά στη μορφή του, ήταν αισθητά διαφορετικό από το προγενέστερο θέατρο, αλλά πρόσφερε τις ίδιες δυνατότητες σκηνοθεσίας.

66 Παιονία, I, 29, 16· Πλουτάρχου, *Βίοι τῶν δέκα ῥητόρων*, 841 d και 852 c. Βλέπε R. F. TOWNSEND, «The Fourth Century Skene of the Theater of Dionysos at Athens», *Hesperia*, 55, 1986, σελ. 421-438· R. HINTZEN BOHLEN, *Die Kulturpolitik des Euboulos und Lykurg*, Βερολίνο, 1997, σελ. 21-29. Σχετικά με την άποψη που υποστηρίζει ότι τα χρόνια κατά τα οποία ο Λυκούργος είχε αναλάβει αυτές τις λειτουργίες είναι μάλλον μεταξύ 336-324, παρά 338-320, βλέπε D. M. LEWIS, «On the Financial Offices of Euboulos and Lycurgus», στο P. J. RHODES (επιμ.), *Selected Papers in Greek and Near Eastern History*, Cambridge, 1997, σελ. 212-220.



Εικ. 18. Αθήνα: Το ανατολικό άκρο της Ακροπόλεως και το ιερό του Διονύσου Ελευθερέως, γύρω στο 300 π.Χ.

1 Ακρόπολη· 2 Παρθενώνας· 3 Ιερό Ασκληπιού· 4 Χορηγικό μνημείο του Νικία· 5 Θέατρο· 6 Ιερό του Διονύσου Ελευθερέως· 7 Στοά που εφάπτεται στο ανατολικό οικοδόμημα· 8 Παλαιός ναός Διονύσου· 9 Νέος ναός Διονύσου· 10 Οδός του Περικλή· 11 Οδός των Τριπόδων· 12 Χορηγικό μνημείο του Λυσικράτη· 13 Υποθήμενη θέση του Πρωταντίου

Στο κοίλο, τα ευθύγραμμα εδώλια έδωσαν τη θέση τους σε εδώλια εγγεγραμμένα σε ημικύκλια που προεκτείνονταν από ευθύγραμμες πτέρυγες. Το σύνολο, που μπορούσε να φιλοξενήσει 17000 θεατές, είχε ακανόνιστο και ασύμμετρο περίγραμμα. Η δυτική πτέρυγα ήταν λιγότερο ανεπτυγμένη από την ανατολική, αν και η προέκταση της τελευταίας περιορίστηκε από το Ωδείο του Περικλή. Στο πάνω μέρος του θεάτρου χρειάστηκε να λαξευθεί ο φυσικός βράχος για να κατασκευαστούν τα ανώτερα εδώλια. Ο προϋπάρχων περίπατος που έκανε το γύρο της Ακροπόλεως διαιρούσε οριζόντια το κοίλο σε δυο πολύ άνισα μέρη. Δεκατέσσερις κλίμακες ακτινωτά διατεταγμένες διαιρούσαν το κατώτερο μέρος σε δεκατρείς σφηνοειδείς κερκίδες. Τα κοινά εδώλια και τα σκαλοπάτια ήταν φτιαγμένα με Πειραιϊκό ασβεστόλιθο και ήταν τοποθετημένα στο φυσικό έδαφος ή σε επίχωση. Στην μπροστινή πλευρά των εδωλίων, το κατώτερο μέρος είχε κοιλανθεί έτσι ώστε να μπορούν οι θεατές να τραβήξουν λίγο τα πόδια τους κάτω από το κάθισμα. Η ανώτερη πλευρά περιλάμβανε μια επιφάνεια προς τα εμπρός, που χρησίμευε ως κάθισμα, και μια άλλη χαμηλότερη προς τα πίσω για τα πόδια των υπερκείμενων θεατών. Σε κάθε εδώλιο αντιστοιχούσε μόνο ένα σκαλοπάτι. Η πάνω επιφάνεια των σκαλοπατιών, που έφερε ραβδώσεις για να εξασφαλίζεται μεγαλύτερη σταθερότητα, είχε μια κλίση προς τα εμπρός. Στο κάτω μέρος του κοίλου και γύρω από την ορχήστρα, υπήρχαν εξήντα επτά θρόνοι από πεντελικό μάρμαρο (εικ. 19)⁶⁷. Είχαν όλοι ψηλά ερεισίνωτα με καμπύλο στήριγμα για το κεφάλι, ενώ μόνο ο κεντρικός θρόνος έφερε στηρίγματα για τους βραχίονες, ένα μικρό σκαμνάκι για τα πόδια και εικονιστική διακόσμηση σε ανάγλυφο. Ο θρόνος αυτός προοριζόταν για τον ιερέα του Διονύσου Ελευθερέως.

Μπροστά από τους θρόνους περνούσε ένας φαρδύς πλακόστρωτος διάδρομος και ένας αποχετευτικός αγωγός, που ήταν καλυμμένος με λίθινες πλάκες στα σημεία που συναντούσε τις κλίμακες του κοίλου. Ίσως κατά τη διάρκεια των παριστάσεων έκλεινε σε όλο το μήκος του με ξύλινες πλάκες. Ο αγωγός αυτός και η πρόσοψη της σκηνής όριζαν μια ορχήστρα από πατημένο χώμα, που είχε σχήμα ενός ημικύκλιου προεκτεινόμενου από ένα ορθογώνιο. Το πλάτος της ορχήστρας από Βορρά προς Νότο ήταν μεγαλύτερο από το μήκος της από Ανατολάς προς Δυσμάς, διάταξη αντίθετη από εκείνη που επιλεγόταν στις αρχές του 5ου αι. π.Χ. Δυο πάροδοι, που ορίζονταν από τους αναλημματικούς τοίχους του κοίλου, οδηγούσαν προς την ορχήστρα. Σε κάθε μια ήταν χτισμένη μια μνημειώδης ιωνική πύλη, ανάμεσα στο κοίλο και στο σκηνικό οικοδόμημα⁶⁸.

Τα αρχαιολογικά κατάλοιπα του σκηνικού οικοδομήματος σώζονται αρκετά



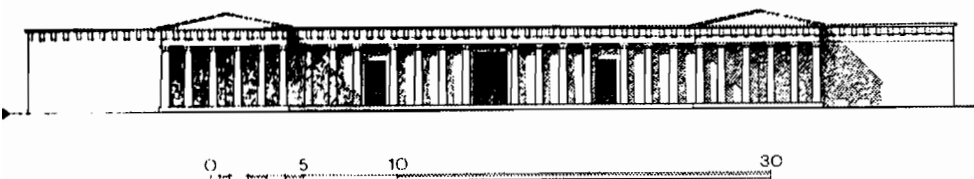
Εικόνα 19: Θρόνοι του θεάτρου του Διονύσου στην Αθήνα.
Τρίτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.

καλά και επιτρέπουν μια ασφαλή σε γενικές γραμμές αποκατάσταση. Το οικοδόμημα στο πίσω μέρος του εφαπτόταν στη στοά του ιερού, ενώ στην πρόσοψή του προς την ορχήστρα διέθετε μια δωρική κιονοστοιχία (εικ. 20). Στο κεντρικό μέρος της, πίσω από τους κίονες, υπήρχε ίσως ένας τοίχος όπου ανοίγονταν τρεις θύρες. Στις δυο άκρες της η κιονοστοιχία σχημάτιζε μικρές προεκτάσεις προς την ορχήστρα. Πίσω από αυτή την πρόσοψη βρισκόταν μια μεγάλη ορθογώνια αίθουσα με δυο άλλες εκατέρωθέν της, η οποία μάλλον διαιρούνταν σε δυο κλίτη από μια περσοστοιχία. Όλο το κτίριο στεγαζόταν με μια επίπεδη στέγη, στην οποία είχαν πρόσβαση οι υποκριτές πιθανώς μέσω εσωτερικών κλιμάκων που βρίσκονταν δίπλα στις προεκτάσεις της πρόσοψης.

Αν κρίνουμε από τα υλικά δομής του, από την κάτοψη του κοίλου και της ορχήστρας του, από την τομή των εδωλίων του και από τη χρήση του δωρικού ρυθμού στη διακόσμηση της σκηνής, το θέατρο που διέθετε η Αθήνα γύρω στο 325 π.Χ. ήταν μια αρχιτεκτονική καινοτομία για την εποχή του. Αν όμως το δούμε από λειτουργική άποψη, παρουσίαζε μεγάλη συγγένεια με το προγενέστερο θέατρο, εφόσον όριζε, όπως κι εκείνο, δύο σκηνικούς χώρους: την ορχήστρα, στην οποία η πρόσβαση γινόταν είτε από το πλάι, μέσω των παρόδων, είτε από μπροστά, μέσω των θυρών της σκηνής, και τη στέγη της σκηνής. Η μορφή

67. M. MAAZEL, *Die Prohedrie des Dionysostheaters in Athen*, Vestigia, 15, Μόναχο, 1972.

68. M. KOHLE, *AA*, 35, 1080 (1080), 151, Χρον., σελ. 11-14, 37, 1082 (1080), 151, Χρον., σελ. 16.



Εικόνα 20: Το σκηνικό οικοδόμημα του θεάτρου της Αθήνας στα τέλη του 4ου αι. π.Χ.: αποκατάσταση της πρόσοψης.

γή του θεάτρου αφήνει να υποθέσουμε ότι η σκηνοθεσία δε γνώρισε μεγάλες αλλαγές κατά τον 4ο αι. στην Αθήνα.

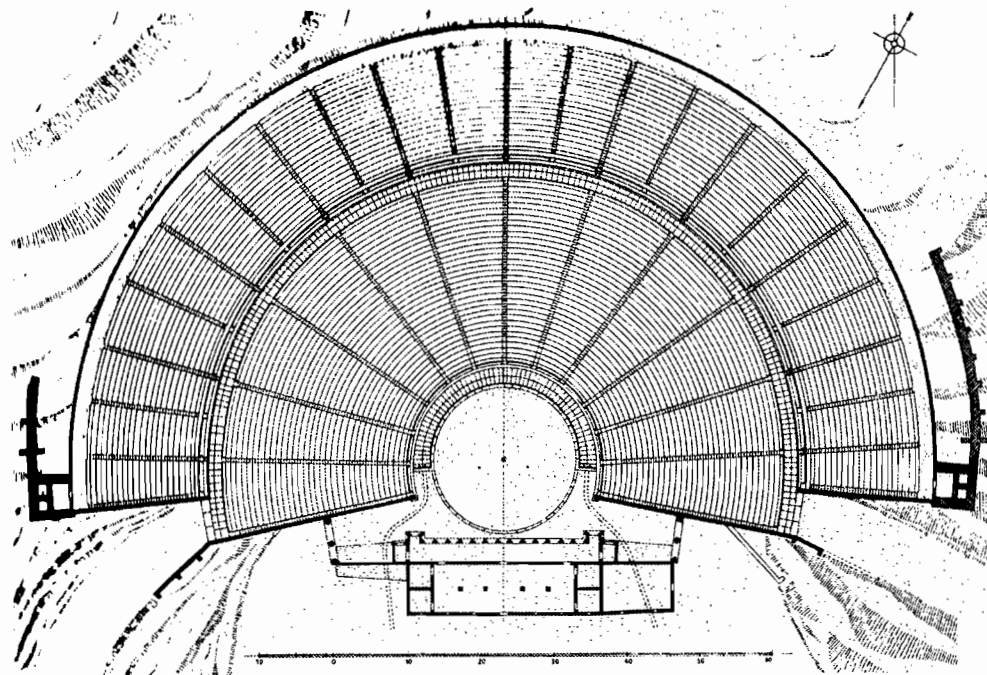
Το θέατρο της Επιδαύρου

Η ανοικοδόμηση του θεάτρου της Αθήνας δεν πρέπει να είχε ακόμα ολοκληρωθεί όταν, γύρω στο 330 π.Χ., ξεκίνησαν οι εργασίες κατασκευής του θεάτρου της Επιδαύρου, που θα φιλοξενούσε τους μουσικούς διαγωνισμούς των αγώνων του διοργανώθηκαν προς τιμήν του Ασκληπιού⁶⁹. Από την κάτοψή του προκύπτει ότι (εικ. 21) διαφοροποιείται από τα κλασικά οικοδομήματα και από το θέατρο του Λυκούργου στην Αθήνα. Από όσα ξέρουμε σήμερα, φαίνεται να είναι το πρότυπο μιας ολόκληρης σειράς οικοδομημάτων που κατασκευάζονται στην Ελλάδα από τα τέλη του 4ου αι. π.Χ. Η δημιουργία ενός νέου τύπου θεάτρου στην Αργολίδα αυτή την εποχή δεν είναι κάτι που ξαφνιάζει, αφού η πενιχρή ήταν τότε μια εστία καινοτομιών σε όλους τους τομείς της αρχιτεκτονικής⁷⁰.

Το θέατρο του ιερού της Επιδαύρου κατασκευάστηκε 500 μ. νοτιοανατολικά του ναού του Ασκληπιού. Η κάπως απόκεντρη θέση του εξηγείται από την επιθυμία των κατασκευαστών να προσαρμόσουν το κοίλο σε ένα φυσικό λόφο. Όπως και το θέατρο της Αθήνας, περιλαμβάνει ένα κοίλο με καμπύλα εδώλια, μια ορχήστρα από πατημένο χώμα, παρόδους που διέθεταν θυρώματα και ένα σκηνικό οικοδόμημα με κιονοστοιχία, η οποία στις δυο άκρες η, σχημάτιζε μικρές προεκτάσεις στην πρόσοψη. Στις λεπτομέρειές τους, όμως, οι διαφορές ανάμεσα στα δύο κτίρια δεν είναι αμελητέες.

⁶⁹ Βλέπε για την αρχιτεκτονική A. von GERKAN, W. MÜLLER-WIENER, *Das Theater von Epidaurion*, Στουτγκάρδη, 1961· και Κ. ΓΕΩΡΓΙΟΥΠΟΛΙΤΗΣ, Σ. ΓΑΓΓΙΩ, *Επιδαύρος, Το αρχαίο θέατρο, η παραστάσις*, Αθήνα, 2002· και για τους αγώνες Μ. ΣΦΥΡΗΣ, «Les concours d'Epidaurion», *REG* 100, 1993, σελ. 303-328.

⁷⁰ Cf. ROUVI, *L'architecture en Argolide aux IV^e et III^e siècles avant J.-C.*, Παρίσι, 1991.



Εικόνα 21: Κάτοψη του θεάτρου της Επιδαύρου στα μέσα του 2ου αι. π.Χ.

Το κοίλο αποτελείται από κοινά εδώλια, τα οποία έχουν την ίδια διατομή με εκείνα της Αθήνας, δε σχηματίζουν όμως ημικύκλια που προεκτείνονται από ευθείες, αλλά αναπτύσσονται σε τμήμα της περιφέρειας λίγο μεγαλύτερο από ένα ημικύκλιο. Η διάταξή τους δε διατήρησε λοιπόν τίποτα από τα ευθύγραμμα εδώλια της κλασικής εποχής. Το κοίλο, με χωρητικότητα 13000 έως 14000 θεατές, διαιρούνταν σε δυο μέρη από έναν οριζόντιο διάδρομο, το λεγόμενο διάζωμα, που διέθετε εισόδους και από τις δυο πλευρές του. Κάτω από αυτό το διάδρομο και ανάμεσα σε δυο σειρές εδωλίων με ερεισίνωτα, βρισκόνταν τριάντα δυο σειρές κοινών εδωλίων, που διαιρούνταν σε δώδεκα κερκίδες από δεκατρείς κλίμακες. Στο πάνω μέρος του κοίλου, ο αριθμός των εδωλίων ήταν κάπως μικρότερος, αλλά κάθε προέκταση κερκίδας του κάτω μέρους διαιρούνταν στα δυο από μια ενδιάμεση κλίμακα. Η πρώτη σειρά εδωλίων είχε ερεισίνωτο, ενώ πτωχά της αναπτύσσονταν είκοσι κοινά εδώλια. Στην προς τα πάνω απόληξη του κοίλου σχηματιζόταν ένας περιφερικός διάδρομος.

Στο κάτω μέρος του κοίλου, την ορχήστρα περιέβαλλε ένας φαρδός, ακάλυπτος αποχετευτικός αγωγός, που η λίθινη επίστρωση του δαπέδου του μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως διάδρομος για τους θεατές. Η προέκτασή του προς το

σκηνικό οικοδόμημα γινόταν από δυο υπόγεια τμήματα. Το λίθινο πλαίσιο που οριοθετούσε τον αγωγό προς την πλευρά της ορχήστρας συνεχιζόταν προς Βορρά, σχηματίζοντας έναν κύκλο από ασβεστόλιθο, εφαπτόμενο με την πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος. Στο κέντρο της ορχήστρας ανακαλύφθηκε ένας κυκλικός λίθος με μια κοιλότητα στον άξονά του· ίσως χρησιμοποιήθηκε ως σημείο αναφοράς για το σχεδιασμό της ορχήστρας και των εδωλίων κατά την κατασκευή τους.

Το σκηνικό οικοδόμημα δεν αποτελούνταν μόνο από μια σκηνή με επίπεδη στέγη, όπως ήταν στην Αθήνα τόσο στο θέατρο του 5ου αι. όσο και σε εκείνων των τελών του 4ου αι. π.Χ. Εδώ περιλάμβανε έναν όροφο, ενώ μπροστά στο ισόγειο, προς την πλευρά της ορχήστρας, υπήρχε μια μικρή στοά, το προσκήνιο. Η πρόσοψή του αποτελούνταν από μια σειρά δεκατεσσάρων πεσσών με συμφυείς ιωνικούς ημικύλινδρους. Στις δυο άκρες της πεσσοστοιχίας δυο μετακίονια διαστήματα προεξείχαν ελαφρά προς την ορχήστρα. Στο κεντρικό μετακίονιο διάστημα υπήρχε μια δίφυλλη θύρα, ενώ τα υπόλοιπα φράσσονταν με ξύλινους πίνακες, που μπορούσαν εύκολα να αφαιρεθούν. Η στοά είχε περίπου 3 μ. βάθος στο κεντρικό τμήμα της, ενώ το μήκος της ήταν γύρω στα 27 μ., και το συνολικό ύψος της πρέπει να ήταν γύρω στα 3,50 μ. Η στέγη της αποτελούνταν από ξύλινες σανίδες που δημιουργούσαν πάτωμα, στο οποίο μπορούσε να ανέβει κανείς από το πλάι, μέσω χωμάτινων κεκλιμένων επιπέδων στηριζόμενων από αναλημματικούς τοίχους. Στο ισόγειο, η σκηνή αποτελούνταν από μια μεγάλη ορθογώνια αίθουσα, που διαιρούνταν σε δυο κλίτη από τέσσερις πεσσούς. Στην κάθε πλευρά της υπήρχαν δυο μικρά δωμάτια. Στον μπροστινό τοίχο της ανοίγονταν τρεις θύρες που οδηγούσαν στη στοά του προσκήνιου: η μια βρισκόταν στο κέντρο και οι δυο πλάγιες στον άξονα του τρίτου από την άκρη μετακιόνιου. Στον όροφο, τρεις τοίχοι, συμπαγείς ή με στενά ανοίγματα, σχημάτιζαν το πίσω μέρος και τα πλαϊνά της σκηνής. Στην πρόσοψη προς την ορχήστρα, υπήρχαν πέντε πλατιά ανοίγματα προς τη στέγη του προσκήνιου που βρισκόταν στο ίδιο επίπεδο· τα ανοίγματα ορίζονταν από τέσσερις πεσσούς ανάμεσα σε δυο ακραία τοιχίδια. Δε βρέθηκε κανένα ίχνος κλίμακας που να οδηγεί από το ισόγειο στον όροφο της σκηνής. Η πρόσβαση σε αυτόν γινόταν μόνο από τη στέγη του προσκήνιου, της οποίας και αποτελούσε ένα είδος παραρτήματος. Η στέγη της σκηνής ήταν δίδερη.

Το θέατρο της Δήλου

Το σκηνικό οικοδόμημα με προσκήνιο, που φαίνεται ότι εμφανίζεται στην Επιδάυρο στις τελευταίες δεκαετίες του 4ου αι. π.Χ., γνωρίζει μεγάλη διάδοση, η οποία ξεπέρασε τα όρια της ηπειρωτικής Ελλάδας και των Κυκλάδων. Εντού-



Εικόνα 22: Το θέατρο της Δήλου.

τοις το πρότυπο της Επιδάυρου δεν αντιγράφηκε πουθενά με απόλυτη ακρίβεια. Από τις παραλλαγές που δημιουργήθηκαν, η σημαντικότερη ήταν εκείνη όπου τα κεκλιμένα επίπεδα που οδηγούσαν στη στέγη του προσκήνιου αντικαταστάθηκαν από κλίμακες. Αυτή η παραλλαγή υιοθετήθηκε στο θέατρο της Δήλου (εικ. 22), στο οποίο αξίζει να σταθούμε περισσότερο, κυρίως επειδή είναι το μοναδικό του ελληνικού κόσμου που μπορούμε να χαράξουμε το ιστορικό της κατασκευής του, χάρη στις εξαιρετικές επιγραφικές μαρτυρίες λογιστικού χαρακτήρα που διασώθηκαν⁷¹.

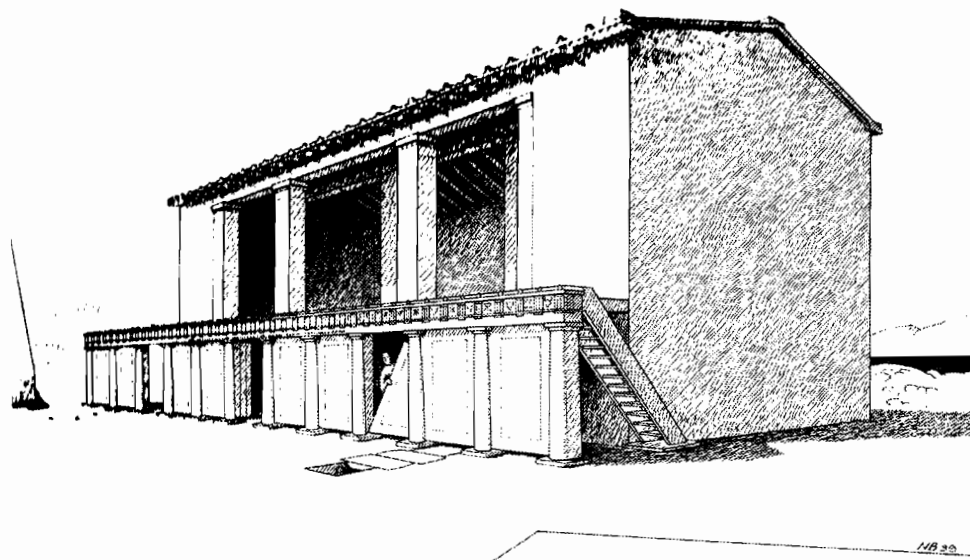
Οι πρώτες δαπάνες για την κατασκευή ανάγονται στα τέλη του 4ου αι. π.Χ., όπου χτίστηκε ένα ταπεινό οικοδόμημα. Ο λίθος δε χρησιμοποιήθηκε παρά μόνο για κάποιες θεμελιώσεις του σκηνικού οικοδομήματος, ενώ το υπόλοιπο κτίσμα ήταν ξύλινο. Το σκηνικό οικοδόμημα αποτελούνταν από προσκήνιο, που φέρει πίνακες, και από μια ξύλινη λυόμενη σκηνή, όπως μάλλον υπήρχαν στην Ελλάδα ήδη από τον 5ο αι. π.Χ. Από τις αρχές του 3ου αι. όμως, ξεκίνησε η κατασκευή ενός λίθινου οικοδομήματος. Το κοίλο του, η χωρητικότητα του οποίου

71 Ph. FRAPPE, J. Ch. MOUETTE, «Le bâtiment de scène du théâtre de Delos», RA, 1998, σελ. 161-163.

υπολογίζεται σε 6500 θεατές, ήταν προσαρμοσμένο σε ένα φυσικό λόφο που η παρυφές του εν μέρει σκάφτηκαν και εν μέρει συμπληρώθηκαν από επίχωση. Ένας διάδρομος διαιρούσε το θέατρο σε δυο μέρη. Η πρόσβαση σε αυτόν γινόταν μέσω κεκλιμένων επιπέδων, αρχικά από τη μια του άκρη, ενώ στη συνέχεια και από την άλλη άκρη. Στο κατώτερο τμήμα, είκοσι πέντε σειρές κοινών εδωλίων ανάμεσα σε δυο σειρές εδωλίων με ερεισίνωτο σχημάτιζαν καμπύλες που υπερέβαιναν το ημικύκλιο. Οκτώ κλίμακες διαιρούσαν το κάτω διάζωμα σε επτά κερκίδες. Στο ανώτερο τμήμα, το κοίλο προεκτεινόταν μόνο πάνω από τις πέντε κεντρικές κερκίδες. Κάθε μια από τις τρεις μεσαίες κερκίδες διαιρούνταν σε δυο ίσα μέρη από μια κλίμακα. Το μήκος των σειρών των εδωλίων μειωνόταν όσο προχωρούσε κανείς προς την κορυφή του θεάτρου, που οριζόταν από έναν ελλειψοειδή τοίχο. Η διάταξη αυτή παρούσισε το διπλό πλεονέκτημα ότι μειωνόταν το ύψος των αναλημματικών τοίχων που χρειάζονταν, ενώ συγχρόνως οι θεατές που βρίσκονταν στα ψηλότερα σημεία συγκεντρώνονταν στο κεντρικό τμήμα του θεάτρου. Στην κορυφή του κοίλου υπήρχε περιφερικός διάδρομος στον οποίο οδηγούσε ένα κεκλιμένο επίπεδο.

Την ορχήστρα πλαισίωνε μια σειρά ανεξάρτητων λίθινων θρόνων. Ένας ανοιχτός αγωγός συγχέντρωνε τα όμβρια ύδατα που κατέβαιναν από τα εδώλια, για να τα οδηγήσει σε μια μεγάλη δημόσια δεξαμενή· σε ένα νησί, όπου το νερό ήταν πολύτιμο, το κοίλο χρησίμευε ως ένα είδος χοάνης. Το σκηνικό οικοδόμημα περιλάμβανε, όπως και στην Επίδαυρο, μια σκηνή με όροφο και ένα προσκήνιο (εικ. 23). Στην περίοδο χρήσης γύρω στο 275 π.Χ. περίπου, το προσκήνιο είχε τη μορφή στοάς με δώδεκα πεσσούς με συμφυείς δωρικούς ημικίονες. Η στέγη του βρισκόταν σε ύψος 2,70 μ. από την ορχήστρα και η πρόσβαση σε αυτή γινόταν από μια ξύλινη κλίμακα που ήταν προσαρμοσμένη στη μια άκρη της στέγης. Η σκηνή ήταν μια απλή ορθογώνια κατασκευή. Το ισόγειο αποτελούνταν από μια μόνο αίθουσα με δυο πεσσούς και είχε τέσσερις θύρες στις μακρές πλευρές της: οι τρεις οδηγούσαν στο προσκήνιο και η τέταρτη προς το εξωτερικό. Ο όροφος διέθετε τρία ανοίγματα προς τη στέγη του προσκηνίου. Η στέγη της σκηνής ήταν δίδεο και διακοσμημένη με ακρωτήρια. Δυο υπόγεια περάσματα συνέδεαν την κιονοστοιχία του προσκηνίου με την ορχήστρα.

Σε αυτό το κτίριο, περισσότερο από ό,τι σε κάθε άλλο, τα αρχαιολογικά κατάλοιπα και οι επιγραφές επέτρεψαν να αποκαταστήσουμε τη μορφή των πινάκων που έφρασσαν τα μετακίονια του προσκηνίου. Στο κεντρικό άνοιγμα υπήρχε μια δίφυλλη θύρα. Σε καθένα από τα δυο ανοίγματα που βρίσκονταν στην ευθεία των πλατών θυρών της σκηνής αντιστοιχούσε ένας ελαφρύς πίνακας, που ήταν δυνατός να τοποθετηθεί ή να αφαιρεθεί κατά τη διάρκεια των θεαμάτων, ώστε να δημιουργηθούν, αν ήταν απαραίτητο, μια ή δυο επιπλέον θύρες. Τα υπόλοιπα μετακίονια φράσσονταν με βαρύτερους πίνακες, που ήταν και δυσκολότερο να με-



Εικόνα 23: Το θέατρο της Δήλου γύρω στο 275 π.Χ.: αποκατάσταση του σκηνικού οικοδομήματος.

τακτοποιούν. Ήταν όλοι από ξύλο έλατου και έφεραν ζωγραφικές παραστάσεις που κόστιζαν σχετικά ακριβά. Όταν οι πίνακες δε χρησιμοποιούνταν, τοποθετούνταν σε αποθήκες για να προφυλαχθούν από τις καιρικές συνθήκες.

Οι διάφοροι τύποι θεάτρων και η διάδοσή τους στην Ελλάδα

Τα θέατρα της Επίδαυρου και της Δήλου αποτελούν δυο ξεχωριστά παραδείγματα ενός ευρύτατου συνόλου. Το κοίλο με καμπύλα εδώλια, συνδυασμένο με ένα σκηνικό οικοδόμημα με προσκήνιο, διαδίδεται πράγματι κατά την ελληνιστική εποχή σε όλη την ηπειρωτική Ελλάδα και στις Κυκλάδες. Έχουν αποκαλυφθεί κατάλοιπα πενήντα περίπου θεάτρων αυτού του τύπου⁷², άλλα περισσότε-

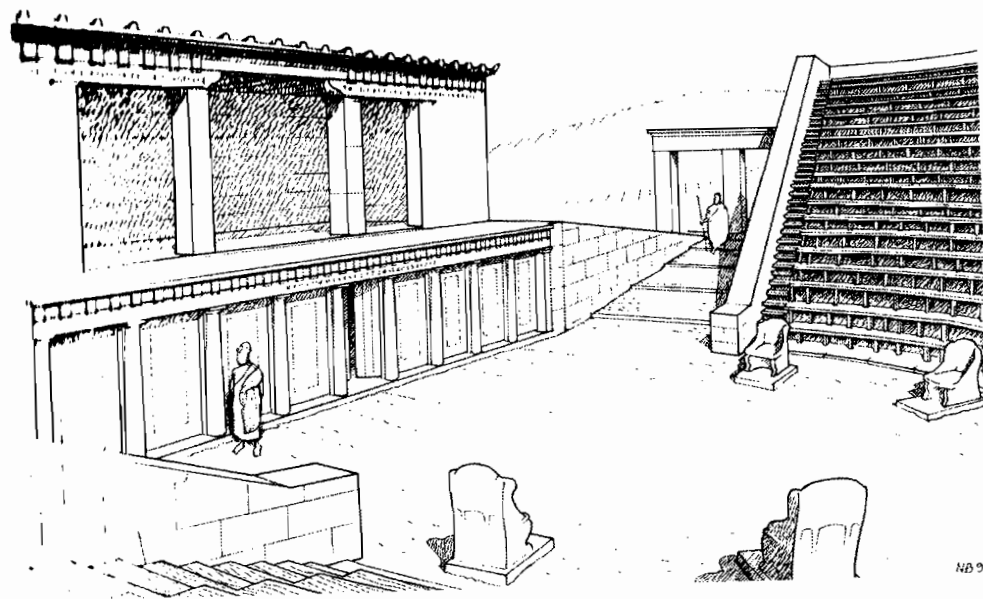
⁷² Στα νησιά: στη Θάσο, στην Ερέτρια, στην Πάρο, στη Μήλο και στη Θήρα· στην Πελοπόννησο: στην Ισθμία, στην Κόρινθο, στη Νακύνδα, στις Μυκήνες, στο Άργος, στην πόλη της Επίδαυρου, στον Ορχομενό της Αρκαδίας, στην Μαντινεία, στην Έγχεα, στη Μεγαλόπολη, στη Μεσσήνη, στην Πάδο, στην Αίγινα, στο Λεοντίον και στην Κλεΐονα· στην Αττική: στην Αθήνα, στον Πειραιά, στους Τράχωνες, και στον Ορίον· στην υπολοιπή Ελλάδα: στη Θεοπία (στην Κοιλιάδα των Μοισών), στον Ορχομενό της Βοιωτίας, στους Δελφούς, στη Νέα Πλευρώνα, στο Στράτο, στους Οινιάδες, στη Μακωνία της Ναυπλίας, στην Αρτα, στη Λαδωνή, στην Κασσώπη, στο Βουθρωτό, στη Φωνία, στη Νέσσα, στη Πολλιδά, στην Απολλωνία, στη Λεοντιάδα, στο Φθιωπιδε, Θήβες, στη Λημενιάδα, στη Λάρισα, στο Δίον, στη Αίγλη, στους Φιδιππούς, στο Αβδηρία και στη Μακωνία.

ρη και άλλα λιγότερο διατηρημένα. Δεν είναι όλα χρονολογημένα με ακρίβεια, ούτε τα γνωρίζουμε με λεπτομέρειες, ο αριθμός τους όμως είναι αποκαλυπτικός. Μετά από μια κλασική περίοδο, οπότεν το θεατρικό οικοδόμημα χαρακτηρίζει την Αττική και τη βορειοανατολική Πελοπόννησο, κατά την ελληνιστική εποχή γίνεται κοινός τόπος κάθε πόλεως και κάθε ιερού που διοργανώνει κάποιον από αυτούς τους μουσικούς αγώνες, οι οποίοι πολλαπλασιάζονται την ίδια εποχή στην Ελλάδα.

Οι τεχνικές και μορφολογικές διαφορές ανάμεσα στα θέατρα είναι αρκετά σημαντικές. Το κοίλο είναι σε γενικές γραμμές προσαρμοσμένο σε ένα φυσικό ύψωμα, σκαμμένο ή λαξευμένο στο κέντρο του και συμπληρωμένο με επιχώσεις στις πλευρές του. Τέτοιες είναι οι περιπτώσεις των θεάτρων της Αθήνας, της Επιδαύρου ή της Δήλου που περιγράφηκαν παραπάνω. Είναι πολύ σπάνιες οι πόλεις, όπως το Δίον και η Μαντίνεια, όπου μια πολύ σημαντική επίχωση συγκεντρώθηκε σε μια επίπεδη περιοχή για να αποτελέσει την υποδομή των εδωλίων.

Στις περισσότερες περιπτώσεις, το κοίλο ορίζεται από μια ημικυκλική σειρά εδωλίων στο κάτω μέρος, δυο εμπρόσθιους ευθύγραμμους αναλημματικούς τοίχους και πλάγιους τοίχους, οι οποίοι ορισμένες φορές τείνουν να περιορίσουν την επέκταση των εδωλίων προς την κορυφή του θεάτρου. Τα εδώλια του κάτω τμήματος υπερβαίνουν το ημικύκλιο, όπως στην Επίδαυρο ή στη Δήλο, ή, σπανιότερα, το ημικύκλιό τους προεκτείνεται από ορθογώνια, όπως στην Αθήνα ή στην Ίσρέτρια, ενώ μπορεί να είναι και πεταλοειδές, όπως στη Μαρώνεια ή στη Δημητριάδα. Σε αρκετά θέατρα του βόρειου ελλαδικού χώρου (Κασσώπη, Δωδώνη, Βύλλης, Νίκαια [Klos] και Θάσος), οι αναλημματικοί τοίχοι που ορίζουν το κοίλο στη βάση του ευθυγραμμίζονται μεταξύ τους ή σχηματίζουν, προς την πλευρά των εδωλίων, μια γωνία μικρότερη των 180°. Στην υπόλοιπη Ελλάδα, έχουν μάλλον την τάση να σχηματίζουν μια μεγαλύτερη γωνία.

Τα περισσότερα θέατρα είχαν λίθινα εδώλια που διαιρούνταν σε κερκίδες από κλίμακες φτιαγμένες από το ίδιο υλικό. Το θέατρο του Ωρωπού (εικ. 24), το οποίο περιλάμβανε μόνο μια σειρά λίθινων θρόνων που πλαισίωναν την ορχήστρα, ή εκείνο της Βεργίνας, όπου μόνο η πρώτη σειρά εδωλίων ήταν λίθινη, αποτελούσαν εξαίρεση, όπως και το θέατρο του Δίου, που τα εδωλιά του ήταν χτισμένα με τούβλα, ή εκείνο της Ήλιδας, που το κοίλο του αποτελούνταν από μεγάλους αναβαθμούς χώματος, στους οποίους οι θεατές ανέβαιναν από κεκλιμένα επίπεδα φτιαγμένα με βότσαλα και άργιλο. Τα λίθινα εδώλια είναι ακόμα μερικές φορές απλοί αναβαθμοί, όπως ήταν ο κανόνας στην κλασική εποχή. Τέτοια είναι η περίπτωση των θεάτρων που τα εδωλιά τους ήταν εν μέρει σκαλισμένα στο φυσικό βράχο (Αίγειρα, Άργος), αλλά και ορισμένων κοίλων που είχαν εξ ολοκλήρου κατασκευαστεί (Νέα Ηλερρώνια, Μακύνεια Ναυπακτίας, Κόρινθος, Αρκαδικός Ορχομενός, Θήρα). Πολλά θέατρα ενισχυούν εδω-



Εικόνα 24: Το θέατρο του Ωρωπού στο 2ο αι. π.Χ.: αποκατάσταση του σκηνικού οικοδομήματος.

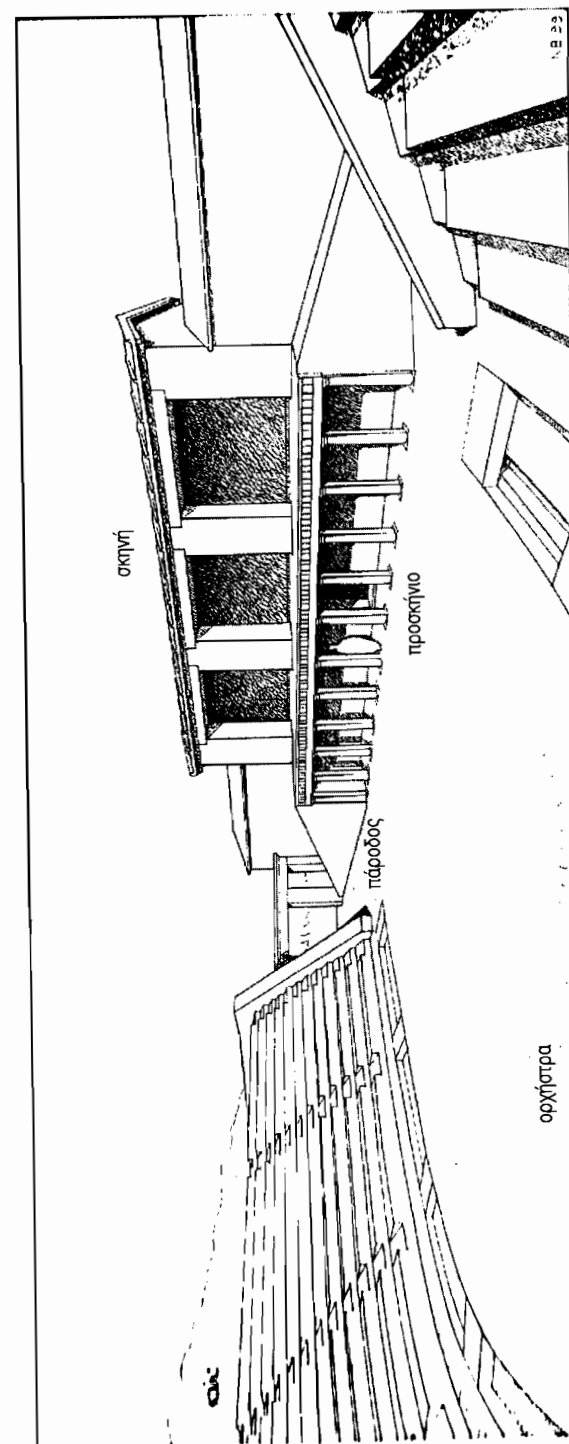
λια που η μπροστινή πλευρά τους έχει κοιλανθεί στο κάτω μέρος, τύπος που εμφανίζεται στο δεύτερο μισό του 4ου αι. π.Χ. Για λόγους οικονομίας, μερικές φορές μόνο το τμήμα που χρησίμευε ως κάθισμα ήταν λίθινο, ενώ το τμήμα για τα πόδια ήταν από χώμα (Αρκαδικός Ορχομενός, Ερέτρια, Κόρινθος, πόλη της Επίδαυρου, Μεγαλόπολη). Το θέατρο του Ορχομενού της Βοιωτίας είναι το μόνο που τα καθίσματά του έγιναν από πλάκες οι οποίες στηρίζονταν σε λίθινες κυβικές βάσεις. Οι θρόνοι που πλαισίωναν την ορχήστρα, συνηθισμένοι στην κλασική εποχή, γίνονται πιο σπάνιοι στην ελληνιστική εποχή. Σε σπάνιες περιπτώσεις συνδυάζονται με σειρά εδωλίων με ερεισίνωτο (Αρκαδικός Ορχομενός, Δήλος). Εδώλια με ερεισίνωτο υπήρχαν συνήθως μόνο στο κάτω μέρος του κοίλου, ενώ καμιά φορά μπορεί να πλαισίωναν και τους διαδρόμους ή να βρίσκονταν στην τελευταία πάνω σειρά. Ο αριθμός των κλιμάκων που διαιρούν το κοίλο δεν εξαρτάται από το μέγεθος του οικοδομήματος. Πουθενά δεν ήταν λιγότεροι από πέντε, αλλά έφταναν τις δέκα στη Μεγαλόπολη ή στη Δωδώνη, τις δεκαεπτά στην Ίσρέτρια, τις δεκαεπέννη στην Επίδαυρο και τις δεκατέσσερις στην Αθήνα, στον Πειραιά (Ζέα) και στα δυο θέατρα της Λάρισας. Το ύψος κάθε βαθμίδας ήταν τις περισσότερες φορές, ίσο με το μισό του ύψους του εδωλίου και όχι με το συνολικό του ύψος. Σπάνια ο αριθμός των βαθμίδων ήταν ανεξάρ-

τητος από εκείνον των εδωλίων. Αυτό συμβαίνει στο θέατρο του Άργους, όπου οι κλίμακες σκαλίστηκαν στο φυσικό βράχο πριν από τα εδώλια. Ορισμένα οικοδομήματα περιλάμβαναν μόνο ένα διάζωμα εδωλίων, χωρίς οριζόντιο διάδρομο. Σε αρκετά θέατρα όμως το κοίλο διαιρείται σε δυο ή τρία τμήματα από ένα διάδρομο (Αθήνα, Δελφοί, Επίδαυρος, Άργος, Δήλος) ή δυο διαδρόμους (Μεγαλόπολη, Δωδώνη), που ο κάθε διάδρομος διέθετε μία τουλάχιστον πρόσβαση σε μια από τις άκρες του κοίλου. Στη Σικυώνα, οι προσβάσεις αυτές παίρνουν τη μορφή καμαροσκεπών διαδρόμων.

Πολύ συχνά ένας αποχετευτικός αγωγός περιτρέχει την ορχήστρα μπροστά στην πρώτη σειρά εδωλίων (εικ. 25). Χρησίμευε στην απομάκρυνση των ομβρίων υδάτων που κατέβαιναν από τα εδώλια, ώστε να μην πλημμυρίζει η ορχήστρα, η οποία μπορεί να ήταν ελαφρά κυρτή. Στην Επίδαυρο και στους Οινιάδες, ο αγωγός αυτός είναι φαρδύς και ακάλυπτος σε όλο το μήκος του, αλλά τις περισσότερες φορές είναι στενός και κάποτε καλυμμένος με πλάκες στα σημεία που συναντούσε τις κλίμακες. Η ορχήστρα ορίζεται από τον αποχετευτικό αγωγό και την πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος, κι επομένως υιοθετεί το σχήμα κυκλικού τμήματος σε συνδυασμό με ορθογώνιο. Το δάπεδο της ορχήστρας δεν είναι πιτέ πλακοστρωμένο, αλλά πάντα στρώνεται με πατημένο χώμα. Στην Επίδαυρο, στο Στράτο, και στους Οινιάδες, η ορχήστρα ορίζεται από ένα λίθινο κύκλο κατασκευασμένο με πλάκες. Στο Άργος και στην Κόρινθο, ο κύκλος αυτός πλασιώνεται από δύο εφαπτόμενες ευθείες, παράλληλες στον κεντρικό άξονα του κτιρίου. Ο κύκλος μάλλον εξυπηρετούσε τις ανάγκες του κύκλου χορού του διθυράμβου, ενώ οι εφαπτόμενες ευθείες την ευθύγραμμη κίνηση του χορού των δραμάτων. Σε όσα θέατρα δεν ήταν χτισμένα τέτοιου είδους σημεία αναφοράς, σημειώνονταν ίσως με κιμωλία στις ορχήστρες. Πουθενά δε βρέθηκαν ίχνη βωμού μέσα στην ορχήστρα⁷³.

Οι πάροδοι ήταν πάντα ακάλυπτες, αλλά πολλές από αυτές ήταν διακοσμημένες με μνημειακές πύλες που έφρασσαν το πέρασμα ανάμεσα στο σκηνικό οικοδομήμα και στο κοίλο. Μερικές φορές οι πύλες ήταν διπλές και οδηγούσαν στην ορχήστρα και στα κεκλιμένα επίπεδα του προσκηνίου. Σε γενικές γραμμές, είναι ιωνικού ρυθμού, ακόμα και όταν βρίσκονται δίπλα σε μια δωρική στοά, όπως στον Ωρωπό.

Τα σκηνικά οικοδομήματα συνδυάζουν σχεδόν παντού μια σκηνή με ισόγειο και όροφο με ένα προσκηνίο (εικ. 23-25)⁷⁴. Ακόμα και η Αθήνα, όπου στα μέσα



Εικόνα 25: Το θέατρο της Αίγιρας στο δεύτερο μισό του 3ου αι. π.Χ.: αποκατάσταση.

73. C. Ashby, «Where Was the Altar?», *Theatre Survey*, 32, May 1991, σελ. 4-21.

74. J. Ch. Moretti, «Les entrées en scène dans le théâtre grec: l'apport de l'archéologie», *Pallas*, 38, 1992, σελ. 79-107. «Formes et destinations du proskenion dans les théâtres hellénistiques de Grèce», *Pallas*, 41, 1997, σελ. 13-30.

του 4ου αι. είχε ξεκινήσει η κατασκευή ενός οικοδομήματος το οποίο δε διέθετε ούτε όροφο ούτε προσκήνιο, υιοθέτησε ένα τέτοιο σκηνικό οικοδόμημα στην ελληνιστική εποχή. Το προσκήνιο συνήθως εμφανίζεται ως μια μικρή πεσσοστοιχία, κιονοστοιχία ή πεσσοστοιχία με συμφυείς ημικίονες δωρικού⁷⁵ ή ιωνικού⁷⁶ ρυθμού. Το συνολικό ύψος του προσκηνίου κυμαίνεται, ανάλογα με τα κτίρια, μεταξύ 2,50 μ. και 3,50 μ. Το βάθος του, αν υπολογίσουμε ανάμεσα στην πρόσοψη της κιονοστοιχίας και στον μπροστινό τοίχο της σκηνής, ποικίλλει από 2 μ. έως 3,20 μ. Οι κιονοστοιχίες με προεκτάσεις στα δυο άκρα τους, όπως αυτές της Επίδαιου και των Οινιάδων, είναι σχετικά σπάνιες. Τις περισσότερες φορές, το προσκήνιο είναι ευθύγραμμο, άρα η επίπεδη στέγη του, όπου αναπτύσσονταν οι υποκριτές, ήταν ορθογώνια. Στο κεντρικό μετακίονιο υπήρχε μια διφυλλή θύρα, ενώ τα υπόλοιπα φράσσονταν από κινητούς πίνακες ζωγραφισμένους με διακοσμητικά θέματα. Στην επίπεδη στέγη του προσκηνίου ανέβαινε κανείς είτε από κεκλιμένα επίπεδα που είχαν κατασκευαστεί εκατέρωθέν του (Επίδαιρος στην πρώτη φάση του θεάτρου, Κόρινθος, Αίγαιρα, Στράτος) είτε από μια κλίμακα που ήταν τοποθετημένη σε ένα κλιμακοστάσιο (Δωδώνη, Οινιάδες, Αθήνα;) ή ακολουπισμένη σε μια από τις πλευρές της σκηνής (Δήλος). Στο θέατρο της Σικυώνας και στη δεύτερη φάση του θεάτρου της Επίδαιου, εκτός από τα κεκλιμένα επίπεδα για την πρόσβαση στο προσκήνιο υπήρχαν άλλα δυο που οδηγούσαν στον όροφο της σκηνής. Το οικοδόμημα του Άργους παρουσιάζει τη μοναδική περίπτωση ύπαρξης μονών κεκλιμένων επιπέδων, που βρίσκονταν στην προέκταση της σκηνής και οδηγούσαν στον όροφό της και στην επίπεδη στέγη του προσκηνίου.

Η σκηνή περιλαμβάνει πάντα έναν όροφο, το δάπεδο του οποίου είναι στο ίδιο επίπεδο με τη στέγη του προσκηνίου, ενώ η στέγη της είναι διέδρη. Πουθενά δε βρέθηκαν ίχνη κλίμακας που να οδηγεί από το ισόγειο της σκηνής προς τον όροφο. Η πρόσβαση προς τον όροφο της σκηνής γινόταν μόνο απ' έξω, μέσω της κλίμακας της στέγης του προσκηνίου, και σε κάποια οικοδομήματα της Πελοποννήσου μέσω κεκλιμένων επιπέδων (Σικυώνα, Αίγαιρα; Επίδαιρος στη δεύτερη φάση του θεάτρου, Άργος, Ήλιδα). Η κάτοψη της σκηνής είναι συνήθως ορθογώνια. Το ισόγειό της μπορεί να αποτελείται από μια μόνο αίθουσα – που μπορεί να διαιρείται σε δυο κλίτη από μια κιονοστοιχία στον άξονα (Αθήνα, Επίδαιρος, Δήλος;) ή από περισσότερα δωμάτια (Ωρωπός, Σικυώνα, Αίγαιρα, Ήλιδα). Έχει μια ή τρεις θύρες προς το προσκήνιο, καθώς και ένα ή δυο άλλα ανοίγματα προς το εξωτερικό. Στα βορειοδυτικά της χερσονήσου, οι θύρες που οδηγούν στη στοά

⁷⁵ Στη Θάσο, στη Δημητριάδα, στο Στράτο, στην Ερέτρια, στον Ωρωπό, στην Αθήνα, στον Πειραιά, στην Αίγαιρα, στη Μεγαλόπολη και στη Δήλο.

⁷⁶ Στη Δωδώνη, στους Οινιάδες, στη Σικυώνα, στο Άργος (1) και στην Επίδαιρο.

του προσκηνίου αντικαθίστανται κάποτε από τρία ή πέντε ανοίγματα (Οινιάδες, Δωδώνη, Κασσώπη). Στους τοίχους του ισόγειου δεν ανοίγονται ποτέ παράθυρα, αλλά μερικές φορές υπάρχουν στενές θυρίδες σε σχήμα πολεμίστρας. Στον όροφο, η σκηνή έχει τις δυο πλευρές και τον πίσω τοίχο χωρίς ανοίγματα. Στην πρόσοψή της προς το προσκήνιο υπάρχουν τρία ή πέντε φαρδιά ανοίγματα που ορίζονται από πεσσούς ανάμεσα σε παραστάδες ή ανάμεσα σε τοιχίδια. Τίποτα στα ερείπια που διατηρήθηκαν δεν επιτρέπει να υποθέσουμε ότι αυτά τα ανοίγματα φρασσόνταν, όπως γινόταν με τα μετακίονια του προσκηνίου.

Σε αυτό το γενικό σχήμα μπορούμε να προσθέσουμε ότι κάποια θέατρα διέθεταν υπόγεια περάσματα που συνέδεαν το σκηνικό οικοδόμημα με την ορχήστρα. Οι σύγχρονοι μελετητές τα χαρακτηρίζουν συχνά «χαρώνεια» – επίθετο που προέρχεται από το όνομα του Χάροντα, θεότητας του Κάτω Κόσμου – συνδέοντάς τα, μάλλον λανθασμένα, με τις «χαρώνειες κλίμακες» που αναφέρονται από τον Πολυδεύκη⁷⁷. Τέτοιοι διάδρομοι είναι γνωστοί σε θέατρα όλης της Ελλάδας⁷⁸. Η είσοδος σε αυτούς βρίσκεται συχνότερα στο προσκήνιο παρά στη σκηνή, όπως είναι στο Άργος. Σε γενικές γραμμές, αυτά τα περάσματα είναι απλοί στενοί υπόγειοι διάδρομοι που οδηγούν στη μέση της ορχήστρας. Στην Κόρινθο και στη Δήλο (εικ. 23), έχουμε εντούτοις δυο συμμετρικούς διαδρόμους που οδηγούν μπροστά στο προσκήνιο. Το θέατρο της Κορίνθου διέθετε και μια κατασκευή μοναδική στην Ελλάδα, που ήταν εγκατεστημένη στη νοτιοανατολική γωνία της σκηνής. Είχε τη μορφή κλίμακας που επέτρεπε στους υποκριτές να εμφανίζονται σε ένα ειδικό άνοιγμα πάνω στη στέγη της σκηνής. Η πρόσβαση σε αυτή γινόταν τόσο από το εσωτερικό του προσκηνίου και της σκηνής όσο και από το εξωτερικό, από μια κλίμακα που ήταν ακολουπισμένη στην ανατολική πλευρά του κτιρίου.

Ορισμένες σκηνές, τέλος, περιλάμβαναν πλαϊνές αίθουσες εν είδει παραρτημάτων, ενώ αρκετά σκηνικά οικοδομήματα συνδέονταν με στοές. Στην Αθήνα (εικ. 18), στη Σικυώνα, στο Άργος και στη Δωδώνη υπήρχε μια στοά ακριβώς πίσω από τη σκηνή. Στη Βύλλιδα, που βρίσκεται σήμερα στην Αλβανία, και στη Δήλο, στοά πλαίσιανε όχι μόνο το πίσω μέρος, αλλά και τις πλευρές της σκηνής.

Για σκηνικά και τα μηχανήματα

Η χρήση μιας σκευής, και ιδιαίτερα η χρήση ομοιωμάτων βωμών, πιστοποιείται κυρίως στη σκηνοθεσία του ελληνιστικού θεάτρου, όπως γινόταν και με το

⁷⁷ Πολυδεύκη, IV, 432.

⁷⁸ Στο Δίον, στις Φθιώτιδες Θήβες (?), στην Κόρινθο, στη Σικυώνα, στο Άργος, στην Ερέτρια και στη Δήλο.

κλασικό θέατρο. Αντίθετα, η χρήση ζωγραφισμένων υφασμάτων, αν υπήρξε ποτέ, φαίνεται ότι έπεσε σε αχρηστία με την εγκατάλειψη της απλής ξύλινης σκηνής προς χάριν ενός λίθινου σκηνικού οικοδομήματος με προσκήνιο. Η κιονοστοιχία του τελευταίου ήταν φτιαγμένη έτσι ώστε να δέχεται ζωγραφιστούς ξύλινους πίνακες στα μετακίονιά της⁷⁹. Κανένας από αυτούς τους πίνακες δε σώθηκε, και δεν υπάρχει ούτε περιγραφή τους στα φιλολογικά κείμενα ούτε καμιά ζωγραφική παράστασή τους. Κάθε θέατρο διέθετε μόνο μια σειρά τέτοιων πινάκων, όπως συμπεραίνεται από τις αναθηματικές επιγραφές ορισμένων προσκηνίων που κάνουν μνεία αυτών των διακοσμητικών στοιχείων και από τις επιγραφές της Δήλου, στις οποίες έχουν καταγραφεί μια φορά οι πίνακες του θεάτρου της πόλης που φυλάσσονταν σε μια αποθήκη, ενώ αρκετές φορές καταγράφονται ποσά που δαπανήθηκαν για την κατασκευή και τη συντήρησή τους. Ξύλινοι και ζωγραφισμένοι πιθανώς με χρώματα διαλυμένα σε κερί, οι πίνακες προφυλάσσονταν από τις καιρικές συνθήκες όταν το θέατρο δε λειτουργούσε. Έφερναν διακοσμητικές ζωγραφιστές παραστάσεις, άσχετες με τα δράματα που παρουσιάζονταν μπροστά τους. Η καλύτερη απόδειξη γι' αυτό είναι ότι, σε ορισμένα θέατρα, όπως εκείνο της Δήλου, τιμητικά αγάλματα στήθηκαν από τον 3ο αι. π.Χ. μπροστά στο προσκήνιο, κρύβοντας αρκετούς από τους πίνακες, αλλά φροντίζοντας να μένει πάντα ελεύθερη η πρόσβαση στη μεσαία θύρα της προσόψεως της κιονοστοιχίας και να είναι δυνατό το άνοιγμα δυο ακόμα πλαϊνών θυρών. Δεν ήταν λοιπόν απαραίτητο να είναι ορατοί οι πίνακες για να γίνουν κατανοητά τα έργα. Αν όμως προτιμήθηκε για την πρόσοψη του προσκηνίου η κατασκευή μιας κιονοστοιχίας με μετακίονια που φράσσονται με ξύλινους πίνακες παρά ένας τοίχος με θύρες, είναι διότι μερικές φορές οι δραματουργοί έβαζαν στα έργα τους πρόσωπα που μιλούσαν από το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος. Ήταν λοιπόν απαραίτητο να έχουμε, ανάμεσα σε εκείνους και στην ορχήστρα, ένα διαχωριστικό που το διαπερνούσαν οι ήχοι, όπως ήταν η πρόσοψη της ξύλινης σκηνής κατά την κλασική εποχή.

Οι μηχανές που χρησιμοποιούνταν στο κλασικό θέατρο διατηρήθηκαν άραγε στο ελληνιστικό θέατρο; Κανένα ίχνος τους δε βρέθηκε επιτόπου. Κανένα δραματικό κείμενο ελληνιστικής εποχής από αυτά που σώθηκαν δεν προϋποθέτει την ύπαρξή τους, αλλά η διαπίστωση αυτή δεν μπορεί να μας οδηγήσει σε οποιοδήποτε συμπέρασμα, δεδομένου ότι τα κείμενα αυτά είναι ελάχιστα.

Θα ήταν πολύ καλύτερα, βέβαια, αν υπήρχε η δυνατότητα να διαθέτουν ένα γερανό και εκκυκλήματα, τουλάχιστον για την επανάληψη έργων του κλασικού περιπορίου.

Η χρήση εκκυκλήματων φαίνεται να επιβεβαιώνεται και από τις επιγραφές

που αφορούν στο θέατρο της Δήλου, όπου μάλλον αναφέρεται ένας τύπος τους, και πρέπει να σχετίζονται με τα ανοίγματα που είχαν διαμορφωθεί στην πρόσοψη του προσκηνίου. Τοποθετημένα πίσω από την κιονοστοιχία, θα τα κυλούσαν στην ορχήστρα όταν αυτό ήταν απαραίτητο.

Αντίθετα, η χρήση του γερανού είναι αμφίβολη. Ένα απόσπασμα του Διόδωρου αφήνει να εννοηθεί ότι οι αναγνώστες της εποχής του γνώριζαν γερανούς που χρησιμοποιούνταν κατά τις παραστάσεις δραμάτων⁸⁰. Διστάζουμε εντούτοις να αποκαταστήσουμε μηχανήματα τα οποία, στο ελληνιστικό θέατρο, θα πρέπει να ήταν πολύ πιο ογκώδη από εκείνα που χρησιμοποιούνταν κατά την κλασική εποχή, δεδομένου ότι το ύψος των σκηνικών οικοδομημάτων με προσκήνιο ήταν διπλάσιο από εκείνο των προγενέστερων σκηνών. Για να υψωθεί ένας υποκριτής πάνω από ένα κτίριο αυτού του τύπου, θα έπρεπε να τον σηκώσει ο γερανός στα οκτώ ή εννέα μέτρα πάνω από το έδαφος. Η ύπαρξη μιας μηχανής με αιχτές τις δυνατότητες δεν ήταν τεχνικά αδύνατη, μοιάζει όμως απίθανη. Επιπλέον, στα ελληνιστικά κτίρια, η θέση στο πίσω μέρος του σκηνικού οικοδομήματος, όπου κατά την κλασική εποχή ήταν εγκαταστημένος ο γερανός, καταλαμβάνεται κάποτε από στοές.

Τα κοστούμια

Η διαφορά ανάμεσα στα προσωπεία της κλασικής εποχής και στα προσωπεία της ελληνιστικής εποχής είναι αισθητή⁸¹. Χαρακτηρίζεται από μια τυποποίηση και μια υπερβολή ορισμένων μορφολογικών στοιχείων. Ένας κατάλογος προσωπείων συγκεντρωμένων από τον Πολυδεύκη αποτελεί μια αρκετά πλούσια εικονογραφική πηγή, η οποία μας επιτρέπει να γνωρίζουμε το αντικείμενο με αρκετή ακρίβεια.

Στο *Υπομαστικόν* του, παραθέτει είκοσι οκτώ τραγικά προσωπεία (IV, 133-141): έξι ηλικιωμένων ανδρών, οκτώ νεαρών ανδρών, τρία υπηρετών και έντεκα γυναικών. Για αρκετά από αυτά δίνει την ακριβή διάσταση του *ογκου*, μιας υπερβολής, θα λέγαμε, του μετώπου και του μπροστινού μέρους της κόμης, που δεν εμφανίζεται πριν το τελευταίο τρίτο του 4ου αι. π.Χ. Αυτό αύξανε τον ογκο του κεφαλιού, κι έτσι γινόταν καλύτερα αντιληπτό από τους θεατές· το αποτέλεσμα όμως δεν ήταν εξίσου καλό όταν κοιτούσε κανείς από γωνία.

⁷⁹ Διόδωρος, XIV, 112 και την ερμηνεία που δίνει για το χωρίο ο Fr. CHAMOUX, «Le supplice tragique de Phylon», στο P. BRULE και J. GUILHEN (επιμ.), *Esclavage, guerre, économie en Grèce antique. Hommage à Yvon Garlan*, Rennes, 1987, σελ. 150-163.

⁸¹ L. BERNARDI BREA, *Menandro e il teatro greco nelle termitole ipnesi*, Έννοβα, 1981· D. WILES, *The Masks of Menander*, Cambridge, 1991· T. H. L. WHISTLER, *Monuments Illustrating New Comedy*, 3η εκδ. [εκδ. από τον J. R. GARDEN και A. FORTNUM], HUP's Suppl. 50, Λονδίνο, 1985.

Ορισμένες από τις περιγραφές που μας παρέχει ο Πολυδεύκης είναι αρκετά λεπτομερείς, ώστε να επιτρέπουν την ταύτιση των προσωπειών που περιγράφονται με τις εικονογραφικές μαρτυρίες που διαθέτουμε. Ο «ξυρισμένος άνδρας», για παράδειγμα, «είναι ο πιο ηλικιωμένος από τους γέροντες. Έχει άσπρα μαλλιά που είναι στερεωμένα στον όγκο, αυτό το στοιχείο σε σχήμα Λ που στεφανώνει το προσωπίο. Τα γένια του είναι καλά ξυρισμένα και τα μάγουλά του πεσμένα». Άλλες περιγραφές είναι πιο ασαφείς, όπως εκείνη του προσωπίου της «πολύ νεαρής κόρης» που το πρόσωπό της είναι νεανικό σαν της Δανάης.

Κατά την ελληνιστική εποχή, οι τραγικοί υποκριτές άρχισαν να χρησιμοποιούν παπούτσια με πολύ χονδρούς πάτους. Η πρώτη εμφάνισή τους είναι σε ένα αναθηματικό ανάγλυφο από την Πριήνη, το οποίο χρονολογείται στα τέλη του 3ου αι. ή στον 2ο αι. π.Χ., και συνηθίσαμε να το ονομάζουμε «Η αποθέωση του Ομήρου»⁸². Η Μούσα της τραγωδίας που απεικονίζεται σε αυτό φοράει τέτοια παπούτσια.

Η Πολυδεύκης παραθέτει επίσης τα σατυρικά και τα κωμικά προσωπίδια. Διακρίνει τέσσερα κοινά προσωπίδια για τα δύο είδη, τρία σατύρων και ένα σειληνού, και σαράντα τέσσερα προσωπίδια που προορίζονταν μόνο για την κωμωδία: εννέα ηλικιωμένων ανδρών, έντεκα νεαρών ανδρών, επτά δούλων, έξι ηλικιωμένων γυναικών και έντεκα νεαρών γυναικών. Σε κάθε κατηγορία, τα κριτήρια διάκρισης είναι ο ρόλος του ατόμου μέσα στην κοινωνία («ο μαστροπός», «ο κύριος των δούλων», «η προαγωγός», «η τέλεια ιερόδουλος»), η κόμμωση και η γενειάδα («ο γέροντας με τη μακριά γενειάδα», «ο πολύ μελαχρινός νεαρός», «ο αξύριστος δούλος», «η ιερόδουλος με την κορδέλα στο κεφάλι»), ο χαρακτήρας («ο καλοσυνάτος», «ο κόλακας», «ο παράσιτος», «η φλύαρη νεαρή κοπέλα»). Πολλά από αυτά τα προσωπίδια έχουν αναγνωριστεί στις εικονογραφικές μαρτυρίες που διαθέτουμε (εικ. 26).

Το ένδυμα των κωμικών υποκριτών στην ελληνιστική εποχή είναι πολύ πιο κοντά στο καθημερινό ένδυμα από ό,τι ήταν εκείνο της κλασικής εποχής. Το εφάρμοστο ρούχο με τον πρόσθετο φαλλό δεν απαντάται πια μετά τον 4ο αι. π.Χ. Οι υποκριτές, γενικά, φορούν χιτώνα που συχνά είναι μακρύς, ενώ κάποτε συνδυάζεται με *ιμάτιον*. Μόνο ο δούλος διατηρεί την κοιλιά και τα πρόσθετα οπίσθιά του.

82. D. PINCKWART, *Das Relief des Archelaos von Priene und die „Musen des Philiskos“*, Kallmünz, 1965.



Εικόνα 26: Προσωπίδια της Νέας Κωμωδίας (πιθανώς «ο μαστροπός» και «ο κύριος των υπηρετών») που απεικονίζονται σε ένα ψηφιδωτό της Οικίας των Προσωπειών στη Δήλο. Λεύτερο μισό του 2ου αι. π.Χ.

Η σκηνοθεσία

Οι μορφολογικές διαφορές ανάμεσα στην κλασική σκηνή και στο σκηνικό οικοδόμημα με προσκήνιο ή ανάμεσα στο σκηνικό οικοδόμημα που ολοκληρώθηκε στην Αθήνα την εποχή του Λυκούργου και σε εκείνο, για παράδειγμα, που χτίστηκε λίγο αργότερα στο ιερό της Επιδαύρου δεν ήταν αμελητέες. Πάντως, όλα τα θέατρα που λειτουργούσαν στην Ελλάδα στον 3ο και στο 2ο αι. π.Χ. πρόσφεραν σαφώς τις ίδιες δυνατότητες σκηνοθεσίας, οι οποίες δε διέφεραν από τις κινήσεις των θεάτρων με σκηνή της κλασικής εποχής.

Η ορχήστρα παρέμεινε ο βασικός σκηνικός χώρος. Φιλοξενούσε τις παραστάσεις των τραγουδιών, των μουσικών και των χορών. Σε αυτή αναπτύσσονταν τις περισσότερες σκηνές, και οι υποκριτές, οι οποίοι μπορούσαν να κάνουν την είσοδό τους είτε από το πλάι, μέσω των παρόδων, είτε από εμπρός, βγαίνον

ντας από το σκηνικό οικοδόμημα πεζή ή πάνω σε κάποιο εκκύκλημα. Στην Αθήνα, η πρόσβαση από εμπρός γινόταν από τις τρεις θύρες που ανοίγονταν στην πρόσοψη της νέας ισόγειας λίθινης σκηνής. Παντού αλλού γινόταν από τα ανοιχτά περάσματα στην πρόσοψη του προσκηνίου. Για την επανάληψη ορισμένων έργων του κλασικού ρεπερτορίου, μια μόνο θύρα ήταν αρκετή για τις ανάγκες της σκηνοθεσίας, αλλά για τον Δύσκολο, για παράδειγμα, με τον οποίο ο Μένανδρος θιράμβευσε στα Αθήναια του 316 π.Χ., τρεις θύρες στην πρόσοψη του προσκηνίου ήταν απαραίτητες: η κεντρική θύρα αντιπροσώπευε την είσοδο ενός σπηλαίου αφιερωμένου στον Πάνα και στις Νύμφες· η αριστερή θύρα την είσοδο του σπιτιού του Κνήμωνα και η δεξιά θύρα την είσοδο της οικίας του Γοργία.

Σε κάποια θέατρα, υπόγεια περάσματα επέτρεπαν τη μετάβαση των υποκριτών από το σκηνικό οικοδόμημα προς την ορχήστρα, για να κάνουν μια εμφάνιση που θα φαινόταν ως άνοδος ή, αντίθετα, μια αποχώρηση από την ορχήστρα σαν να εξαφανίζονταν κάτω από τη γη. Αυτά τα περάσματα χρησιμοποιούνταν ίσως για τη σκηνοθεσία έργων στα οποία κάποια πρόσωπα πήγαιναν στον Κάτω Κόσμο ή επέστρεφαν από εκεί. Ωστόσο, δε διέθεταν όλα τα κλασικά θέατρα τέτοια περάσματα και το ίδιο ίσχυε και για τα περισσότερα ελληνιστικά θέατρα. Άρα λοιπόν κανένας συγγραφέας δραματικών έργων του 5ου ή του 4ου αι. π.Χ. δεν έγραφε τα έργα του με την προοπτική μιας τέτοιας σκηνοθεσίας, ενώ το ίδιο συνέβη και με τους συγγραφείς της ελληνιστικής εποχής, εκτός κι αν συνέθεταν μόνο για παραστάσεις στα σπάνια θέατρα που είχαν υπόγειο πέρασμα.

Η στέγη της σκηνής στην Αθήνα και η επίπεδη στέγη του προσκηνίου στα άλλα θέατρα πρόσφεραν ένα δευτερεύοντα σκηνικό χώρο. Η πρόσβαση σε αυτόν γινόταν μόνο από το πλάι, με κλίμακες ή με κεκλιμένα επίπεδα, ανάλογα με το θέατρο. Στο σκηνικό οικοδόμημα με προσκήνιο και πρόσοψη του ορόφου με ανοίγματα, η στέγη του προσκηνίου ήταν στο ίδιο ακριβώς επίπεδο με το δάπεδο του ορόφου της σκηνής. Έτσι, η σύνδεση των δύο επιφανειών, της μιας σε ανοιχτό χώρο και της άλλης στεγασμένης, πρόσφερε τη δυνατότητα στους υποκριτές να επωφελούνται μιας εξέδρας σημαντικού βάθους. Οι πλαίνοι και ο πίσω τοίχος της σκηνής απομόνωναν το εσωτερικό της από το περιβάλλον. Πουθενά δεν υπήρχε κλίμακα στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος η οποία θα επέτρεπε στους υποκριτές να ανέβουν στον όροφο της σκηνής χωρίς να περάσουν από το προσκήνιο.

Αν το θέατρο της κλασικής εποχής ήταν θέατρο της εγγύτητας, της φινέτσας και της ποικιλίας, εκείνο που το διαδέχθηκε έτεινε προς την απόσταση, την υπερβολή και την τυποποίηση. Από το δεύτερο μισό του 4ου αι. π.Χ., η κατασκευή όλο και μεγαλύτερων οικοδομημάτων αύξησε την απόσταση που χώριζε τους υποκριτές από το κοινό. Ο όγκος των υποκριτών αυξανόταν λοιπόν με τη

βοήθεια παπουτσιών με ψηλούς πάτους και με προσωπεία που είχαν αλλόκοτα στήματα και μαλλιά. Τυποποιημένα πρόσωπα, ντυμένα σύμφωνα με έναν κώδικα που γνώριζαν οι θεατές, αντικατέστησαν τις πρωτότυπες και μοναδικές δημιουργίες της κλασικής δραματοποιίας. Τα θέατρα χτίστηκαν όλα πάνω στο ίδιο περίπου πρότυπο και έφεραν την ίδια πάντα διακόσμηση.

Τα θέατρα της Σικελίας, της Μεγάλης Ελλήδας και της Μικράς Ασίας

Η επιρροή των θεατρικών προτύπων της Ελλάδας υπήρξε σημαντική τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση, ακολουθώντας όμως διαφορετικούς δρόμους. Κατά την κλασική εποχή, η κατασκευή μόνιμων θεάτρων φαίνεται ότι αποτελούσε πρωτοτυπία της ηπειρωτικής Ελλάδας. Έξω από την Ελλάδα, μόνο μερικές σειρές επιθύγραμμων εδωλίων που αποκαλύφθηκαν στις Συρακούσες χρονολογήθηκαν υποθετικά στον 5ο αι. π.Χ., μετά από σύγκριση με τα θέατρα που είναι γνωστά στην Ελλάδα από αυτή την εποχή. Στον υπόλοιπο μεσογειακό κόσμο, δεν έχει σημειωθεί κανένα θέατρο προγενέστερο της ελληνιστικής εποχής, ούτε και στις ελληνικές αποικίες.

Από πολύ νωρίς ωστόσο, η λογοτεχνία και οι παραστάσεις δράματος ήταν γνωστές και έξω από τις δυο περιοχές που διατήρησαν κατάλοιπα κλασικών θεάτρων, την Αττική και τη βορειοανατολική Πελοπόννησο. Ξέρουμε ότι, ειδικά ο Ευριπίδης, προς το τέλος της ζωής του, πήγε στη Μαγνησία της Μικράς Ασίας και στη συνέχεια στη Μακεδονία, όπου διέμεινε στην αυλή του βασιλιά Αρχέλαου. Εκεί έγραψε αρκετές από τις τραγωδίες του, και ανάμεσά τους πιθανώς και τις Βάκχες, έργο που φέρεται να γράφτηκε για ένα σκηνικό αγώνα που ιδρύσε ο μονάρχης. Σε αυτό το βασίλειο πέθανε και τάφηκε ο δραματογράφος στα τέλη του 5ου αι. π.Χ. Λέγεται ότι, μετά το θάνατό του, ο τύραννος των Συρακουσών Διονύσιος απέκτησε «τη λύρα του, την πινακίδα στην οποία έγραφε και το καλάμι του (γραφεῖον), για να τα αφιερώσει σε ένα ιερό των Μουσών»⁸³. Το ενδιαφέρον του Διονύσου για τον ποιητή δεν ήταν απλά φετιχιστικό. Ήταν και ο ίδιος ποιητής τραγωδιών, και μια από αυτές του χάρισε το πρώτο βραβείο στα Αθήναια των Αθηνών το 367 π.Χ. Πολλοί Έλληνες της Σικελίας ή της Νότιας Ιταλίας, και ιδιαίτερα οι τύραννοι των Συρακουσών, μοιράζονταν αυτή την αγάπη για τα δραματικά έργα⁸⁴, που εκφράζεται άλλωστε και από το ανέκδοτο που μας παραδίδει ο Πλούταρχος σχετικά με τους Αθηναίους, που, νικημένοι από τους Συρακούσιους το 413 π.Χ., σώθηκαν χάρη στο ότι γνώριζαν τα έργα του Ευριπίδη: ορισμένοι που είχαν γίνει δούλοι «απελευθερώθηκαν επειδή έμαθαν

83. Γένος Ευριπίδου καὶ βίος, στ. 80-85, εκδ. L. MÉRIDIÉ, Παρίσι, CUF 1926.

84. Βλέπε σχετικά L. POLACCO, C. ANTI, Il teatro antico di Siracusa, Rimini, 1981, σελ. 30-37.

στους κυρίους τους τους στίχους που είχαν συγκρατήσει από τα ποιήματά του», ενώ σε άλλους, που περιπλανιώνταν μετά τη μάχη, «τους είχαν δώσει να φάνε και να πιουν επειδή είχαν τραγουδήσει τις μελωδίες του⁸⁵». Αυτή η προτίμηση των Ελλήνων της Δύσης για τη λογοτεχνία και τη μουσική ανάγεται σε πολύ παλαιότερες εποχές. Σύμφωνα με ορισμένες παραδόσεις, οι οποίες μεταφέρονται από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη⁸⁶, ακόμα και η επινοήση της κωμωδίας φέρεται να οφείλεται στον Επίχαρμο, που ζούσε στις Συρακούσες στα τέλη του 6ου αι. και στις αρχές του 5ου αι. π.Χ. Ο Ηρόδοτος αναφέρει ότι ο Αρίων από τη Μήθυμνα, ο πρώτος συγγραφέας διθυράμβων, είχε αποκτήσει πολλά πλούτη παρουσιάζοντας τα έργα του στην Ιταλία και στη Σικελία⁸⁷. Μετά από πρόσκληση του Ιέρωνα, και ο ίδιος ο Αισχύλος πήγε αρκετές φορές στις Συρακούσες, όπου συνέθεσε και μια τραγωδία προς τιμήν της Αίτνας, πόλης που είχε ιδρύσει ο τύραννος. Το 456, ο ποιητής πέθανε και τάφηκε στη Γέλα. Εφόσον δεν έχουμε καθόλου κατάλοιπα θεάτρων τα οποία θα είχαν φιλοξενήσει αυτά τα θεάματα, υποθέτουμε ότι οι παραστάσεις δίνονταν σε προσωρινές κατασκευές, οι οποίες μπορούν να συγκριθούν με εκείνες που παριστάνονται στα αγγεία των «φλυαίων». Τα αγγεία αυτά παράγονταν στη Νότια Ιταλία και στη Σικελία ανάμεσα στις αρχές και στο τρίτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ., και απεικονίζουν πράγματι σκηνές κωμωδιών, όπου οι υποκριτές παίζουν πάνω σε ξύλινα προσωρινά βάθρα. Αν κατέφευγαν σε τέτοιου είδους βάθρα, αυτό σημαίνει μάλλον ότι εκείνη την εποχή δεν υπήρχαν λίθινα οικοδομήματα κατάλληλα να φιλοξενήσουν τις παραστάσεις.

Από το δεύτερο μισό του 4ου αι. και καθ' όλη τη διάρκεια της ελληνιστικής εποχής όμως, κατασκευάστηκαν αρκετά λίθινα θέατρα τόσο στη Νότια Ιταλία, στους Λοκρούς και στο Μεταπόντιο, όσο και, κυρίως, στη Σικελία: στις Άκρες, στην Ηράκλεια Μινώα, στην πόλη Ιεταί, στην πόλη Μοργάντιον, στην Αίγεστα, στο Σολόντα, στις Συρακούσες και στην Τυνδαρίδα, για να αναφέρουμε μόνο τα θέατρα που τα κατάλοιπά τους σώζονται καλύτερα⁸⁸. Το κοίλο τους αποτελείται από καμπύλα εδώλια και τα σκηνικά οικοδομήματά τους διαθέτουν προσκήνιο. Θυμίζουν δηλαδή τα σύγχρονά τους στην Ελλάδα. Στις λεπτομέρειές τους όμως, υπάρχουν αρκετές διαφορές. Το κοίλο τους σπάνια υπερβαίνει το

ημικύκλιο, ενώ στο κάτω μέρος του περιλαμβάνει κάποτε αρκετές σειρές εδωλίων με ερεισίνωτο. Τις περισσότερες φορές, οι μπροστινοί αναλημματικοί τοίχοι είναι παράλληλοι με την πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος. Οι ορχήστρες είναι ημικυκλικές και η επιφάνειά τους είναι σχετικά περιορισμένη. Οι πάροδοι είναι στενές, διότι τα σκηνικά οικοδομήματα είναι, γενικά, κοντά στο κοίλο. Το ύψος των προσκηνίων είναι περίπου το ίδιο με εκείνων της Ελλάδας, αλλά η πρόσοψή τους κλείνει κάποτε με τοίχους και διακοσμείται με άτλαντες ή με καρυάτιδες. Το βάθος τους σε αρκετά θέατρα είναι σχετικά μεγάλο, φτάνοντας τα 4,50 μ. και ξεπερνώντας κάποτε τα 6 μ. Στην πρόσοψη του ορόφου της σκηνής, που επικοινωνεί με την επίπεδη στέγη του προσκηνίου, δεν έχουμε μεγάλα ανοίγματα, αλλά τρεις θύρες που οι καλλιτέχνες προσέγγιζαν μέσω κλιμάκων εγκατεστημένων στο εσωτερικό της σκηνής. Σε αρκετά οικοδομήματα η πρόσοψη του ορόφου φέρει συμφυείς δωρικούς κίονες που επιστέφονται από ένα είδος τυφλού υπερώου, διακοσμημένου επίσης με παραστάδες ή ημικίονες. Σε αρκετά θέατρα, στις δυο άκρες του προσκηνίου, η σκηνή παρουσιάζει προεκτάσεις με όροφο.

Τέτοιου είδους μορφολογικές διαφορές με τα θέατρα της Ελλάδας μάς οδηγούν στην υπόθεση ότι η χρήση των σκηνικών κτιρίων στη Νότια Ιταλία και στη Σικελία ήταν διαφορετική από εκείνη που γνωρίζουμε στην ηπειρωτική Ελλάδα και στις Κυκλάδες. Στη Δύση, οι υποκριτές έπαιζαν συνήθως πάνω στο προσκήνιο και όχι στην ορχήστρα. Τα αρχιτεκτονικά πρότυπα που ολοκληρώθηκαν στην Ελλάδα στις αρχές της ελληνιστικής εποχής επηρέασαν πιθανώς τη θεατρική αρχιτεκτονική της Δύσης, δεν αντιγράφηκαν όμως πιστά σε αυτές τις περιοχές. Αντίθετα, αυτό συνέβη στην Ανατολή ή, τουλάχιστον, στις μεγάλες πόλεις της Ιωνίας, όπου, από τα τέλη του 4ου αι. π.Χ., κατασκευάστηκαν θέατρα που παρουσίαζαν μεγάλη συγγένεια με εκείνα της Ελλάδας⁸⁹.

Η γεωγραφική κατανομή της θεατρικής αρχιτεκτονικής ταυτίζεται με εκείνων των ιερών αγώνων. Η Μεγάλη Ελλάδα και η Σικελία, που δε φιλοξενούσαν τέτοιες διοργανώσεις κατά την ελληνιστική εποχή, δε διέθεταν την αγωνιστική υποδομή της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας, όπου, αντίθετα, οι διοργανώσεις αφθονούσαν.

85. Πλουτάρχου, *Νικίας*, 29 [542 b-d]. Βλέπε επίσης Σατύρου, *Βίος του Εὐριπίδη* (P. Oxy., 1176, fragt 39, στήλη 19).

86. Πλάτωνα, *Θεατητος*, 152 e· Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1448 a και 1449 b.

87. Ηρόδοτος, I, 24.

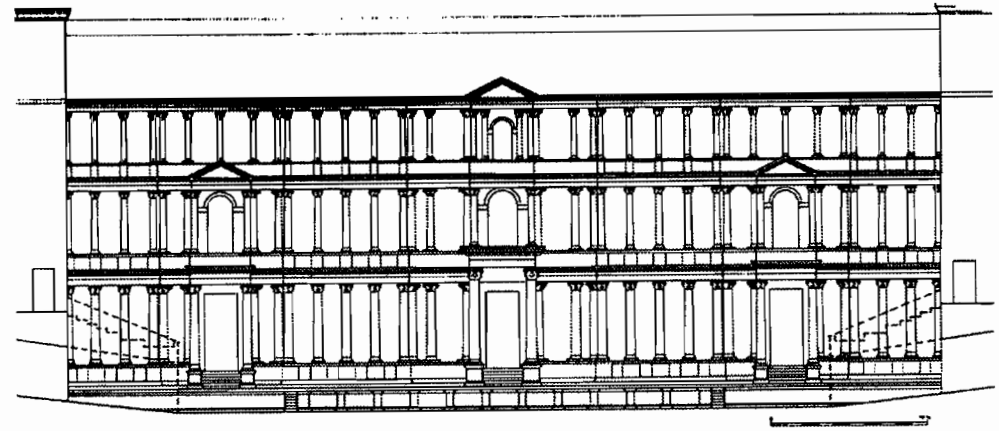
88. R. MITENS, *Teatri greci e teatri ispirati all'architettura greca in Sicilia e nell'Italia meridionale c. 350-50 a.C.*, Ρόμη, 1988· J. Ch. MORETTI, «Les débuts de l'architecture théâtrale en Sicile et en Italie meridionale (V^e - III^e s.)», *Topoi*, 3, 1993, σελ. 72-100· A. WIEGAND, *Das Theater von Solunt*, Mayence, 1992.

Το θέατρο στους ρωμαϊκούς χρόνους

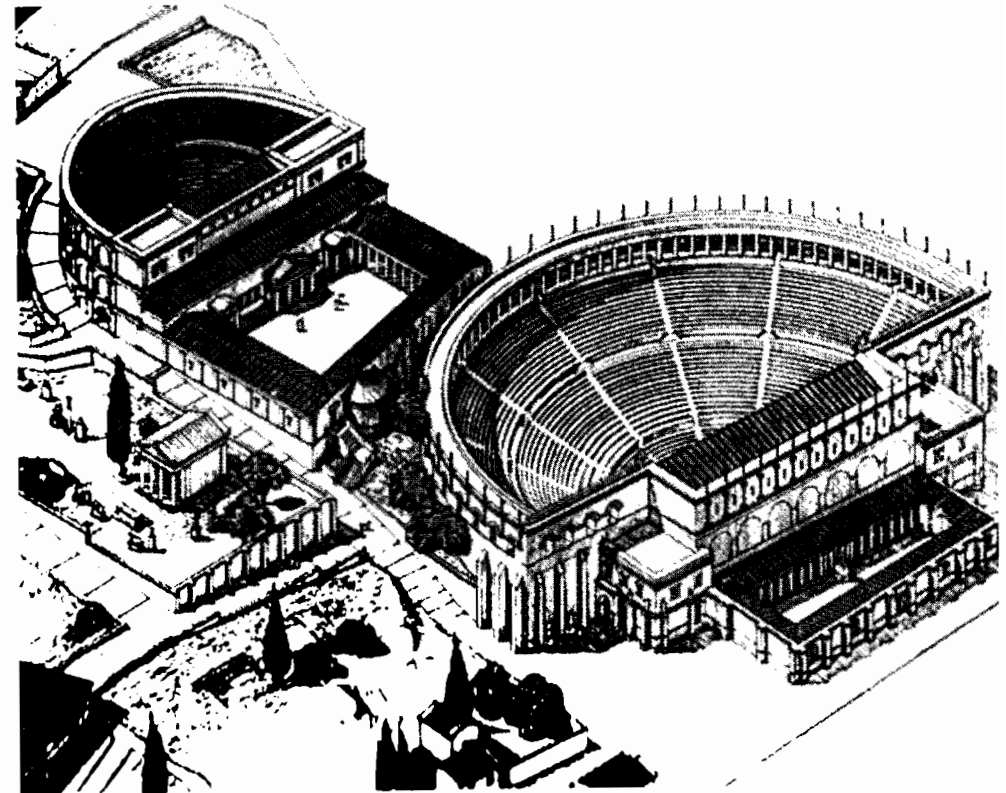
Τα πρότυπα του θεάτρου των ρωμαϊκών χρόνων

ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ, η Ελλάδα παύει να είναι εκείνη η κινητήριος δύναμη που υπήρξε ανάμεσα στον 6ο και στον 3ο αι. π.Χ. στη δημιουργία νέων τύπων θεαμάτων αλλά και προτύπων θεάτρων. Έως το 2ο αι. π.Χ. συνεχίζουν να κατασκευάζονται θέατρα με κοίλο που υπερβαίνει το ημικύκλιο και σκηνικό οικοδόμημα με προσκήνιο. Στη συνέχεια, για τα καινούργια κτίρια υιοθετούνται σχέδια που αποκτούν ολοκληρωμένη μορφή σε άλλα κέντρα της αυτοκρατορίας, κυρίως στην Ιταλία αλλά και στη Μικρά Ασία, ενώ και τα παλαιά θέατρα μετασκευάζονται σύμφωνα με αυτά τα σχέδια⁹⁰.

Σε γενικές γραμμές, η μορφή που παίρνουν τα περισσότερα θέατρα στη διάρκεια της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας δε διαφέρει ριζικά από τη μορφή των θεάτρων της ελληνιστικής Ελλάδας. Πώς θα μπορούσε άλλωστε, αφού το λεγόμενο «ρωμαϊκό» θέατρο είναι ένας έμμεσος απόγονος του ελληνιστικού θεάτρου. Το θέατρο περιλαμβάνει πάντα ένα κοίλο, μια ορχήστρα και ένα σκηνικό οικοδόμημα και φιλοξενεί θεατές και θεάματα που διαδραματίζονται σε ανοιχτό χώρο. Τώρα όμως τα τρία συστατικά στοιχεία εντάσσονται σε ένα ενιαίο οικοδόμημα, δημιουργώντας ένα κλειστό σύνολο (εικ. 27-28). Τα εδώλια σχηματίζουν κοίλο που δεν υπερβαίνει το ημικύκλιο και προεκτείνεται έως το σκηνικό οικοδόμημα καλύπτοντας τις παρόδους. Το κοίλο φέρεται από κτιστές θολωτές υποδομές, όπου έχουν διαμορφωθεί οι διάδρομοι πρόσβασης. Η πραγματοποίηση αυτών των φερουσών δομών κατέστη δυνατή μετά τις κατακτήσεις της τοιχοποιίας με μικρούς λίθους και κονίαμα (*opus caementicium*) και της κατασκευής ημικωνικών καμαρών, με λαξευμένους λίθους ή με χυτή τοιχοποιία. Αυτό επέτρεψε την απελευθέρωση του θεάτρου από κάθε εξάρτησή του από το φυσικό



Εικόνα 27: Το θέατρο της Κορίνθου γύρω στο 130 μ.Χ.: αποκατάσταση της όψης της scaenae frons.



Εικόνα 28: Το θέατρο και το οιδείο της Κορίνθου στα τέλη του 2ου αι. μ.Χ.: αποκατάσταση

⁹⁰ Ed. FREZOUZ, «Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 12, 1, Berlin, 1982, σελ. 343-444· P. GROS, *L'architecture romaine*, I, Les monuments publics, Παρίσι, 1980, σελ. 272-307.

ανάγλυφο. Η ημικυκλική ορχήστρα δεν αποτελούσε πια χώρο ανάπτυξης των καλλιτεχνών, αλλά χώρο όπου κάθονταν οι επίσημοι. Οι παραστάσεις διεξάγονταν εξ ολοκλήρου σε ένα βάθρο (*pulpitum*), που ήταν ελαφρά υπερυψωμένο (1,20 μ. περίπου) και είχε μεγάλο βάθος. Αυτό το βάθρο οριζόταν στο πίσω μέρος του από έναν τοίχο ο οποίος αποτελούνταν από επάλληλες ζώνες διαφορετικών αρχιτεκτονικών ρυθμών και ήταν διακοσμημένος με αγάλματα (*scaenae frons*). Σε αυτή τη μεγαλόπρεπη *scaenae frons* ανοίγονταν θύρες που επέτρεπαν την είσοδο από τα καμαρίνια προς το βάθρο. Το ύψος της ήταν ίσο με το ύψος του κοίλου (*cavea*). Στην εξωτερική πλευρά του τοίχου βρίσκονταν τα καμαρίνια (*postscenium*), που συχνά συνδέονταν με μεγάλες αίθουσες, τις βασιλικές. Πίσω από το σκηνικό οικοδόμημα μερικές φορές υπήρχε μεγάλο αίθριο που περιβαλλόταν από στοές στις τέσσερις πλευρές του (*porticus post scaenam*).

Αυτός ο τύπος οικοδομήματος κατάγεται κυρίως από τα ελληνιστικά θέατρα της Ιταλίας, και ακόμα περισσότερο της Σικελίας. Είναι, πράγματι, προφανής η συγγενεία του με σκηνικά οικοδομήματα που διέθεταν βαθύ προσκήνιο, προεκτάσεις του προσκηνίου προς την ορχήστρα και τοίχο σκηνής με τρεις θύρες, διαμορφωμένο σε δυο επίπεδα με τη χρήση συμφυών κίωνων⁹¹. Στοιχεία που εντοπίζονται στα τέλη της δεκαετίας του 70 π.Χ., στη μετασκευή του θεάτρου της Πομπηίας, όπου τα εδώλια συνιστούν ενιαίο σώμα με το σκηνικό οικοδόμημα, ενώ ο τοίχος της σκηνής είναι ευθύγραμμος με τρεις θύρες και μια σειρά αυτωτελών κίωνων μπροστά του. Η εξέλιξη αυτού του τύπου σκηνής ολοκληρώνεται στη Ρώμη, στο θέατρο του Πομπήιου, το 55 π.Χ., και στο θέατρο του Μαρκέλλου, που εγκαινιάστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 20 π.Χ. Στα δυο αυτά οικοδομήματα η *scaenae frons* ήταν πιθανώς ευθύγραμμη και διέθετε τρεις θύρες. Ήδη όμως από την εποχή του Αυγούστου, αρκετά μνημεία της Ιταλίας και της Νότιας Γαλλίας, όπως εκείνο της Orange, είχαν υιοθετήσει τοίχους σκηνής με κόγχες, όπου η μεσαία θύρα ήταν διευθετημένη στο βάθος ημικυκλικής κόγχης και οι δυο πλαϊνές σε ορθογώνιες κόγχες. Η παραλλαγή με τη μεσαία κόγχη ορθογώνια και τις πλαϊνές ημικυκλικές μαρτυρείται στο τελευταίο τέταρτο του 1ου αι., ενώ η παραλλαγή με τις τρεις κόγχες ημικυκλικές εμφανίζεται στην Ισπανία στο πρώτο μισό του 1ου αι., για να διαδοθεί προπάντων στο 2ο αι., κυρίως στην Αφρική, όπως για παράδειγμα στη Sabratha.

Η εξέλιξη του θεάτρου στη Μικρά Ασία στους ρωμαϊκούς χρόνους διαφέρει αισθητά από εκείνη που γνώρισε στη Δύση. Για την κατασκευή των θεάτρων, όπως και για την κατασκευή των άλλων δημόσιων κτιρίων, χρησιμοποιείται ακόμα ευρέως η τοιχοδομία με μεγάλους λαξευμένους λίθους. Συνήθως το κοίλο κα-

τασκεινάζεται, τουλάχιστον κατά ένα μέρος του, πάνω σε υποδομές στις οποίες διαμορφώνονται διάδρομοι πρόσβασης προς τα εδώλια, αλλά τις περισσότερες φορές το σχήμα του εξακολουθεί να υπερβαίνει το ημικύκλιο, όπως συνέβαινε κατά την ελληνιστική εποχή. Για αυτό το λόγο η ορχήστρα εξακολουθεί να καλύπτει μια μεγάλη επιφάνεια, ενώ το σκηνικό οικοδόμημα δεν μπορεί να αναπτυχθεί σε ευθεία γραμμή και με μήκος ίσο με τη διάμετρο του κοίλου. Έτσι, το οικοδόμημα δεν παρουσιάζει ενιαία όψη, προπάντων όταν οι πάροδοι παραμένουν ακάλυπτες. Σε αρκετά θέατρα, το προσκήνιο σχηματίζει κόλouro τραπέζιο, δηλαδή η πρόσοψή του προς την ορχήστρα είναι ευθύγραμμη, αλλά οι πλευρές του προς τις παρόδους είναι σχεδόν παράλληλες με τους αναλημματικούς τοίχους του κοίλου. Το βάθρο όπου έπαιζαν οι υποκριτές διατήρησε το μεγάλο ύψος των ελληνιστικών προσκηνίων, με την πρόσοψή του να διαμορφώνεται σε τοίχο που έφερε ανοίγματα, από όπου μπορούσε κανείς να φτάσει στην ορχήστρα. Στον τοίχο της σκηνής που όριζε το πίσω μέρος του βάθρου ανοίγονταν συνήθως πέντε θύρες, και όχι τρεις, όπως στη Δύση. Εκτός κάποιων εξαιρέσεων, ο τοίχος είναι ευθύγραμμος και η πρόσοψή του διακοσμείται με ζεύγη αυτοτελών κίωνων που πατούν πάνω σε μικρά βάθρα. Οι κίονες διευθετούνται σε ένα, δύο ή, σπανιότερα, τρία επίπεδα. Έτσι, το θέατρο της Μικράς Ασίας διατηρεί κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους πολλά στοιχεία που χαρακτήριζαν τους ελληνιστικούς προγόνους του, τόσο όσον αφορά στον τρόπο κατασκευής του, όσο και στην κάτοψή του. Η ύπαρξη θυρών στην πρόσοψη των ψηλών βάθρων όπου έπαιζαν οι υποκριτές μάς οδηγεί στην υπόθεση ότι η ορχήστρα συνέχιζε ευκαιριακά να χρησιμοποιείται για τα θεάματα.

Τα νέα οικοδομήματα

Λίγα νέα θέατρα χτίστηκαν κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους στις επαρχίες της Ελλάδας. Αιτία ήταν η σχετική ένδεια της περιοχής, αλλά και ο πλούτος της σε μνημεία που της είχε κληροδοτήσει η ελληνιστική εποχή και τα οποία ήταν σε κατάσταση να χρησιμοποιηθούν ως είχαν. Στην πλειοψηφία τους οι πόλεις και τα ιερά αρκέστηκαν να προσαρμόσουν το κοίλο και κυρίως την ορχήστρα και το σκηνικό οικοδόμημα των παλαιών θεάτρων τους στις νέες προτιμήσεις, στις νέες κοινωνικές πρακτικές και στα νέα θεάματα⁹². Ορισμένα θέατρα, όπως του Ωρωπού, της Ερέτριας, της Επιδάουρου και της Ήλιδας, δε γνώρισαν σχεδόν καμία τροποποίηση του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού τους.

92. A. NERI-MODONA, «Umbauten an römischen Theatern und Wandlungen der Funktion im Zusammenhang mit ihrer Zeit», *Gymnasium*, 20, 1974, σελ. 108-117· J.-Ch. MORETTI, «Adaptation des théâtres de Grèce aux spectacles impériaux», στο Chr. LANDES (επιμ.), *Spectacula II, Le théâtre antique et ses spectacles*, Latteu, 1992, σελ. 170-186· J. HERGENMANN, *Die römische Kolonie von Butrint und die Romanisierung Griechenlands*, München, 1980, σελ. 100-116.

91. Βλ. τα θέατρα της Σάγρεσσας, της Τυνδαρίδας, του Σολόοντα, των Σορακουσών και του Monte Iato.

Οι εργασίες για την κατασκευή και την ανακαίνιση των θεάτρων υπήρξαν ιδιαίτερα εντατικές κατά τη βασιλεία του Αυγούστου, του Νέρωνα και, ακόμα περισσότερο, του Αδριανού. Εκτός από τα θέατρα στην Αίγινα και στα Σοφράτικα, στη σημερινή Αλβανία, για τα οποία γνωρίζουμε πολύ λίγα πράγματα, όλα τα νέα οικοδομήματα βρίσκονται σε πόλεις που είχαν εκρωμαϊστεί σε μεγάλο βαθμό. Στη Νικόπολη της Ηπείρου, που ιδρύθηκε το 30 π.Χ., κατασκευάστηκε ένα θέατρο, ήδη από την εποχή του Αυγούστου, σύμφωνα με τις τεχνικές και τα πρότυπα που είχαν εισαχθεί από τη Ρώμη. Το οικοδόμημα είναι προσαρμοσμένο σε ένα φυσικό ύψωμα –όπως συνέβαινε και με πολλά θέατρα στην Ιταλία– και είναι κατασκευασμένο κυρίως με οπτές πλίνθους⁹³. Το κοίλο του ήταν ημικυκλικό και στηριζόταν εν μέρει σε μη συμπαγείς υποδομές, στις οποίες υπήρχαν κλίμακες και διάδρομοι. Το σκηνικό οικοδόμημα διέθετε χαμηλό και ευρύχωρο βάθρο και ευθύγραμμη scaenae frons με τρεις θύρες.

Στην Λαμία, τα τρία πρώτα θέατρα που κατασκευάζονται κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους βρίσκονται στη Σπάρτη, στο Γύθειο και στην Κόρινθο. Η κατασκευή του θεάτρου της Σπάρτης⁹⁴ φαίνεται ότι ξεκίνησε στη δεκαετία 30-20 π.Χ., ήταν λοιπόν σύγχρονο του θεάτρου της Νικόπολης της Ηπείρου και του θεάτρου του Μαρκέλλου στη Ρώμη. Είναι σίγουρο ότι η χρήση –διακριτική, είναι αλήθεια– μιας τοιχοποιίας από μικρούς λίθους και συνδετικό κονίαμα, η παρουσία μιας περιμετρικής στοάς στο πάνω μέρος του κοίλου και η ευθυγράμμιση των αναλημματικών τοίχων στο μπροστινό μέρος του κοίλου αποτελούν αυτή την εποχή νεοτερισμούς στη θεατρική αρχιτεκτονική της Πελοποννήσου. Εντούτοις το κτίριο παραμένει βαθιά προσκολλημένο στην ελληνιστική παράδοση, σε αντίθεση με το θέατρο της Νικόπολης. Το κοίλο του αποτελούνταν από μαρμάρινα εδώλια και ήταν πεταλοειδές, ενώ η ορχήστρα κάλυπτε μια μεγάλη επιφάνεια και οι πάροδοι ήταν ακάλυπτες. Η κάτοψη του σκηνικού οικοδομήματος, το οποίο ήταν κατασκευασμένο στο μεγαλύτερο μέρος του με ξύλινες επιφάνειες που μπορούσαν να αποσυναρμολογηθούν, δεν είναι γνωστή. Είναι όμως σίγουρο ότι το κτίριο δεν περιλάμβανε ρωμαϊκού τύπου scaenae frons, η οποία δεν υιοθετήθηκε στη Σπάρτη πριν το 78/79.

Η επιρροή των ιταλικών προτύπων έγινε πιο γρήγορα αισθητή στο Γύθειο, και

στη ρωμαϊκή αποικία της Κόρινθου. Το θέατρο που χτίστηκε στις αρχές της ρωμαϊκής εποχής στο Γύθειο είχε ημικυκλικό κοίλο, που οριζόταν από τοίχο παλλήλο προς ένα σκηνικό οικοδόμημα με χαμηλό βάθρο, και πρόσοψη της σκηνής με τρεις θύρες⁹⁵. Στην Κόρινθο⁹⁶, η κατασκευή ενός νέου θεάτρου πάνω στα ερείπια του ελληνιστικού ξεκίνησε στα τέλη της βασιλείας του Αυγούστου, αλλά γνωρίζουμε πολύ λίγα γι' αυτό, εφόσον καλύφθηκε από μια νέα κατασκευή την εποχή του Αδριανού. Στο θέατρο αυτό συνδυάζονταν το ημικυκλικό κοίλο με ένα σκηνικό οικοδόμημα που διέθετε χαμηλό βάθρο και scaenae frons (εικ. 27-28) που οι τρεις θύρες της ανοίγονταν στο βάθος ημικυκλικών κογχών, διάταξη συνηθισμένη στη Δύση και στην Αφρική, αλλά μοναδική στην Ελλάδα και στη Μικρά Ασία. Στην εξωτερική πλευρά του τοίχου της σκηνής υπήρχε ένα αίθριο με ιεσπερις στοές και χωρίς καμαρίνια, διάταξη που συναντάμε και στο ωδείο της Κόρινθου, ενώ η κατασκευή του είχε ξεκινήσει και στο θέατρο της Ισθμίας.

Είναι πιθανόν ότι γύρω στην εποχή του Αδριανού κατασκευάστηκαν στη Βόρεια Μακεδονία, στις πόλεις Στόβοι και Ηράκλεια Λυγκηστική, δυο θέατρα που παρουσίαζαν την ιδιαιτερότητα ότι δε διέθεταν βάθρο για τους υποκριτές. Η πρόσοψη της σκηνής τους έβλεπε απευθείας σε μια ορχήστρα που περιβαλλόταν από τοίχο. Τα θέατρα αυτά είχαν κτισθεί για να φιλοξενήσουν τόσο τους σκηνικούς αγώνες όσο και τις μονομαχίες της αρένας. Το θέατρο της Ηράκλειας⁹⁷, που παρουσιάζει μεγαλύτερη συγγένεια με τα δυτικά πρότυπα, ήταν ένα ενιαίο οικοδόμημα με ημικυκλικό κοίλο, scaenae frons με τρεις θύρες στο βάθος ορθογώνιων κογχών και σκηνικό οικοδόμημα που είχε μήκος ίσο με τη διάμετρο του κοίλου. Το θέατρο της πόλης Στόβοι⁹⁸ (εικ. 29), που επηρεάστηκε περισσότερο από τη Μικρά Ασία, διέθετε κοίλο με εδώλια που υπερβαίνουν το ημικύκλιο, ακάλυπτες παρόδους, σκηνικό οικοδόμημα που το μήκος του ήταν μικρότερο από τη διάμετρο του κοίλου και ευθύγραμμο τοίχο σκηνής με πέντε θύρες. Τα νέα θέατρα της Μακεδονίας δε χτίστηκαν όμως όλα πάνω σε αυτό το πρότυπο. Στη ρωμαϊκή αποικία του Δίου⁹⁹, το νέο θέατρο που χτίστηκε κατά το 2ο αι. περιλάμβανε ένα σκηνικό οικοδόμημα με βάθρο και ευθύγραμμη scaenae frons με πέντε θύρες. Το κοίλο, που τα εδώλιά του υπερβαίνουν το ημικύκλιο, στηριζό-

93. A. BACCIN, V. ZHINO, *Palladio*, 4, 1940, σελ. 10-15· F. KRINZINGER, στο *Echo, Festschrift J. B. Fentum*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, 27, 1990, σελ. 189.

94. A. M. WOODWARD, *BSA*, 26, 1923-24/1924-25, σελ. 119-158· 27, 1925-26, σελ. 175-209· 28, 1926-27, σελ. 3-36· 30, 1928-29/1929-30, σελ. 151-240· H. BULLIE, *Das Theater zu Sparta*, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 5, 1937· G. B. WAYWELL, J. J. WILKES, *BSA*, 60, 1965, σελ. 435-460· G. B. WAYWELL, J. J. WILKES, S. E. C. WALKER, «The Ancient Theatre at Sparta», στο W. G. CAVANAGH, S. E. C. WALKER (επιμ.), *Sparta in Laconia, Proceedings of the 19th British Museum Classical Colloquium*, Λονδίνο, 1965, *BSA Studies*, 4, 1966, σελ. 97-111.

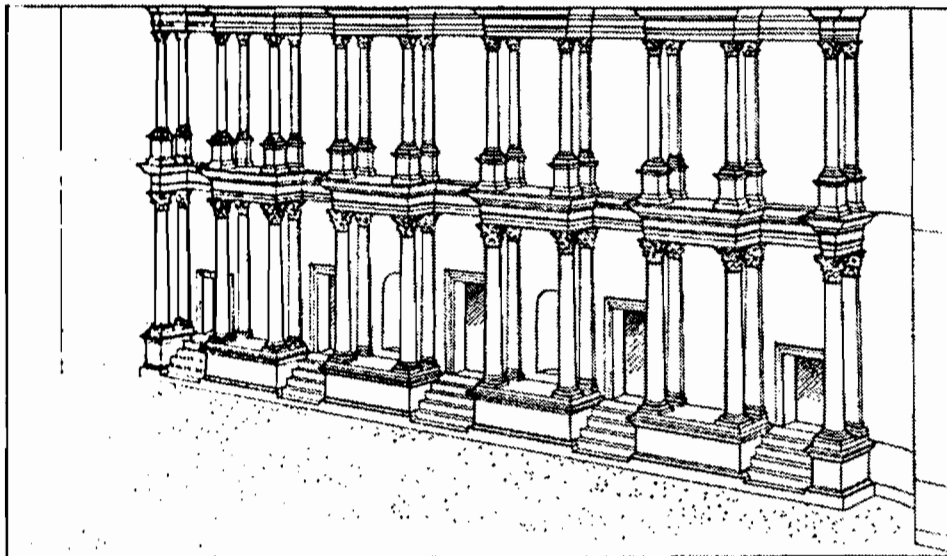
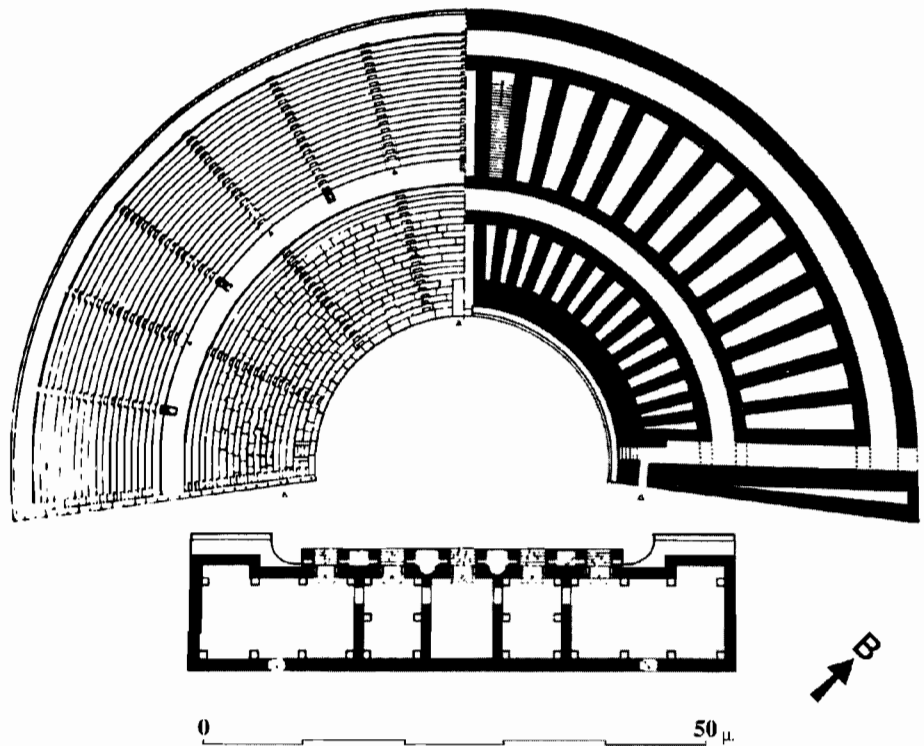
95. A. N. ΣΚΙΑ, «Περὶ τοῦ ἐν Γυθείῳ θεάτρου», *Πρακτ. Αρχ. Ετ.*, 1891 (1893), σελ. 27-34 και 71-90· Φ. ΒΕΡΣΑΚΗ, «Ἡ σκηνὴ τοῦ ἐν Γυθείῳ ρωμαϊκοῦ θεάτρου», *ΑΕ*, 1912, σελ. 193-196· Π. Ε. ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Το Γύθειον*, Αθήνα, 1966, σελ. 110-116.

96. R. STILLWELL, *Corinth, II, The Theatre*, Princeton, 1952.

97. T. JANAKIEVSKI, *Hendelen Lykkestad, 2. A theatre*, Μπίτολα, 1987.

98. E. R. GEBHARD, «The Theatre at Stobi: a Summary», στο B. ALERSOVA και J. WISEMAN (επιμ.), *Studies in the Antiquities of Stobi*, III, Titov Velen, 1981, σελ. 13-27.

99. Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, «Το ρωμαϊκό θέατρο του Δίου», στο *Οι αρχαιολογοί μιλούν για την Ελλάδα*, 28-29 Ιουλίου 4-5 Αυγούστου 1994, Θεσσαλονίκη, 1996, σελ. 15-17.



Εικόνα 29: Το θέατρο της πόλης Στάβιαι γύρω στο 150 μ.Χ.: κάτοψη και προσοική αποκατάσταση της scaenae frons.

τις σε μια σειρά θολωτών κατασκευών, χωρίς να συνδέεται με το σκηνικό οικοδόμημα. Στην Αθήνα ο πάμπλουτος Ηρώδης ο Αττικός αφιέρωσε ένα θέατρο στη γυναίκα του Ρήγιλλα, που είχε πεθάνει γύρω στο 160¹⁰⁰. Όπως και το θέατρο του ιερού του Διονύσου, το οικοδόμημα ήταν προσαρμοσμένο στη νότια κλιτύ της Ακροπόλεως. Συνδύαζε, σε ένα ενιαίο σύνολο, ένα κοίλο που σχημάτιζε ημικύκλιο ελαφρά προεκτεινόμενο, μια ορχήστρα στρωμένη με πλάκες λευκού και γκριζού μαρμάρου και ένα σκηνικό οικοδόμημα το οποίο στις δυο πλευρές του διέθετε δυο κλιμακοστάσια που οδηγούσαν στα εδώλια. Το μέτωπο του σκηνικού βάθρου, όπως και η scaenae frons, ήταν ευθύγραμμο. Στην τελευταία ανοίγονταν τρεις θύρες και ήταν διακοσμημένη με κίονες που πατούσαν σε μικρά βάθρα. Μια στέγη από ξύλο κέδρου προστάτευε το σκηνικό βάθρο, αλλά τα εδώλια ήταν ακάλυπτα, οπότε το μνημείο χαρακτηρίζεται θέατρο και όχι ωδείο, όπως έχει υποστηριχθεί.

Ωστόσο, κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους, η Ελλάδα αποκτάει αρκετά μικρά οικισμένα θέατρα, τα οποία ονομάζονται ωδεία¹⁰¹. Η μορφή τους διαφέρει αρκετά από εκείνη των μνημείων που έφεραν αυτό το όνομα στην κλασική Ελλάδα. Είναι ορθογώνια ή ημικυκλικά και στεγάζουν ένα κοίλο με καμπύλα εδώλια, μια μικρή ορχήστρα και ένα σκηνικό οικοδόμημα με χαμηλό βάθρο και πρόσοψη διακοσμημένη με κιονοστοιχίες. Σε μια εποχή που τα θέατρα φιλοξενούσαν όλο και πιο ποικίλα θεάματα, τα ωδεία προορίζονταν για ρεσιτάλ μουσικής, απαγγελίες ποιημάτων και διαλέξεις. Ορισμένα χρησιμοποιούνταν και για συγκεντρώσεις κάποιων πολιτικών σωμάτων¹⁰². Ήδη από την αρχή των ρωμαϊκών χρόνων κατασκευάστηκαν ωδεία στην Αθήνα (το Ωδείο του Αγρίππα), στη Νικόπολη της Ηπείρου και στην Κω. Στη συνέχεια εμφανίζονται και άλλα στη Θάσο, στη Θεσσαλονίκη, στη Βέροια, στην Κόρινθο, στο Άργος, στην Επίδαυρο, στην Ολυμπία και στην Πάτρα.

Τα θέατρα που υπέστησαν μετατροπές

() αριθμός των θεάτρων της Ελλάδας που υπέστησαν μετατροπές κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους είναι αρκετά μεγάλος, αλλά σχεδόν παντού φαίνεται ότι

100. J. TOBIN, *Herodes Attikos and the City of Athens*, Άμστερνταμ, 1997, σελ. 185-194· M. GALLI, D. DAMIANO, «Neue Zeugnisse zum Theater des Herodes Atticus in Athen», *AW*, 29, 1998, σελ. 519-532.

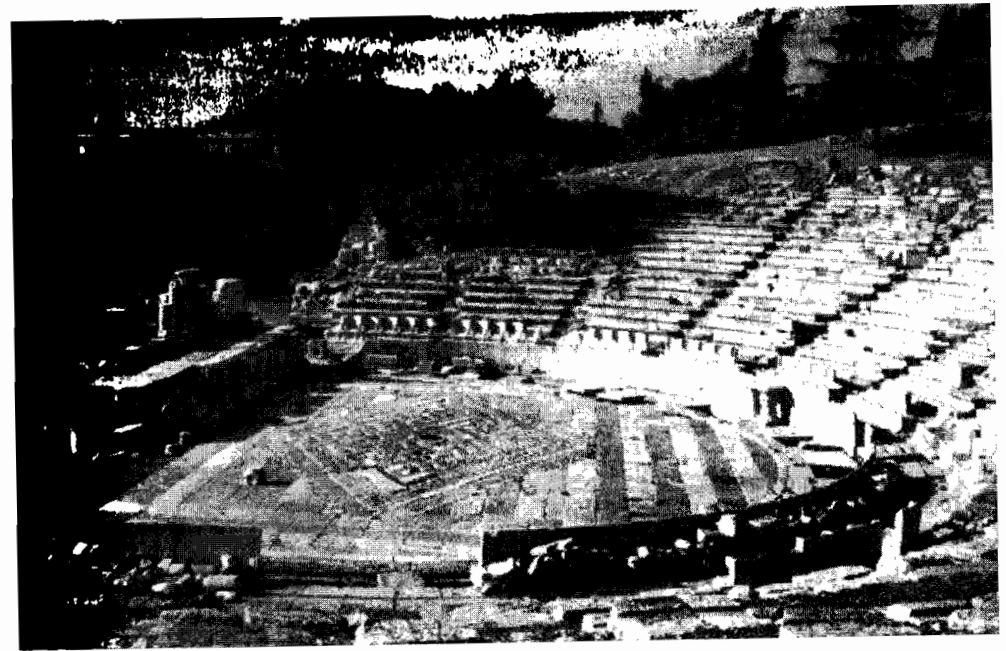
101. R. MEINEL, *Das Odeion*, Φρανκφούρτη, 1980· Για το ωδείο του Αγρίππα στην Αθήνα: H. A. THOMPSON, *Hesperia*, 40, 1950, σελ. 31-141· για το ωδείο της Κορίνθου: O. BRONEER, *Corinth, II, The Odeion*, Princeton, 1932· για το ωδείο του Άργους: CANOUEIS R., *Le theatron a gradins droits et l'odéon d'Argos*, Παρίσι, 1972.

102. J. CH. BALLY, *Cuma indolis*, Βρυξέλλες, 1901.

υπήρξαν μικρής κλίμακας εργασίες, τόσο όσον αφορά στην έκτασή τους όσο και στα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν. Το οικοδομικό υλικό των ελληνιστικών κτιρίων χρησιμοποιήθηκε ευρέως για την πραγματοποίηση αυτών των μετατροπών, οι οποίες αφορούσαν περισσότερο τα σκηνικά οικοδομήματα παρά τα κοίλα. Συχνά μετασκευάστηκαν και οι ορχήστρες, αλλά αυτές οι μετασκευές αξίζει να εξεταστούν ξεχωριστά, διότι συχνά είχαν σκοπό τη διεξαγωγή θεαμάτων διαφορετικού είδους από εκείνο για το οποίο το θέατρο είχε εμφανιστεί και αναπτυχθεί στην Ελλάδα: τις θηριομαχίες, τις μονομαχίες και τα μπαλέτα στο νερό.

Τα εδώλια, τις περισσότερες φορές, διατηρήθηκαν όπως ήταν παλαιότερα. Σπάνια προστέθηκαν και άλλες σειρές, όπως έγινε στην πόλη της Επιδαύρου, στους Φιλίππους κατά το 2ο αι. και στην Ισθμία, όπου όμως οι επεκτάσεις που ξεκίνησαν, τόσο στην εποχή του Νέρωνα όσο και στην εποχή του Μάρκου Αυρηλίου, παρέμειναν ημιτελείς. Σε κάποια θέατρα, όπως σε εκείνα της Αθήνας, των Δελφών, του Άργους και της Ηράκλειας Λυγκηστικής, εγκαταστάθηκαν τιμητικά θεωρεία στη μέση των πρώτων σειρών εδωλίων. Πρόκειται για μικρές εξέδρες που έφεραν θρόνους και ήταν ανεξάρτητες από τα κοινά εδώλια. Προορίζονταν για τους υψηλούς αξιωματούχους της πόλης ή της επαρχίας και για τα πρόσωπα –ιερείς, αξιωματούχους ή απλούς ιδιώτες– που χρηματοδοτούσαν τα θεάματα και προΐσταντο αυτών. Στην Ισθμία, τέτοια θεωρεία εγκαταστάθηκαν πάνω από τις παρόδους, που είχαν καλυφθεί με καμάρες στο δεύτερο μισό του 2ου αι., σύμφωνα με μια πρακτική που απαντάται σε αρκετά ρωμαϊκά θέατρα και σε ορισμένα ωδεία, όπως σε εκείνο του Άργους. Η παρουσία πετάσματων (*vela*) που εξασφάλιζαν τη σκιά πάνω από τα εδώλια υπήρξε σπάνια στην Ελλάδα¹⁰³. Είναι πιθανή στη Σπάρτη, αλλά επιβεβαιώνεται στην Αθήνα και στο Άργος, όπου τα πετάσματα ήταν στερεωμένα με τεντωμένα σχοινιά στην κορυφή ψηλών ξύλινων ιστών· διακρίνονται ακόμα καθαρά οι υποδοχές σε ακτινωτή διάταξη όπου ήταν μπηγμένοι οι ιστοί.

Σε ορισμένα σκηνικά οικοδομήματα, όπως της Θάσου και της Ισθμίας, το προσκήνιο διατηρήθηκε ή επισκευάστηκε και η πρόσοψη του ορόφου της σκηνής με τα ανοίγματα αντικαταστάθηκε από έναν τοίχο με θύρες, που ήταν διακοσμημένος με αυτοτελείς κίονες. Έτσι, με μικρότερες δαπάνες, δημιουργούνταν ένα κτίριο αρκετά συγγενές με εκείνα που ήταν σε χρήση στη Μικρά Ασία των ρωμαϊκών χρόνων. Τις περισσότερες φορές όμως, το οικοδόμημα με προσκήνιο αντικαταστάθηκε από ένα χαμηλό και ευρύχωρο σκηνικό βάθρο το οποίο στο πιο μέρος του οριζόταν από μια πραγματική scaenae frons με αυτοτελείς κί-

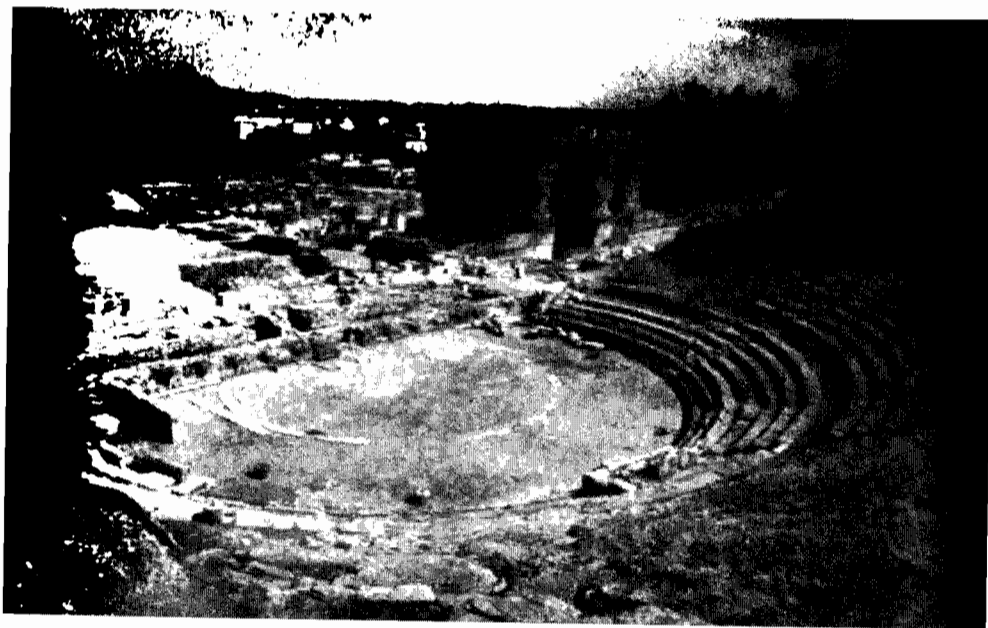


Εικόνα 30: Το θέατρο της Αθήνας.

νες που πατούσαν σε βάθρα. Το θέατρο της ρωμαϊκής αποικίας του Βουθρωτού τροποποιήθηκε ήδη από την εποχή του Αυγούστου: το ελληνιστικό κοίλο συνδυάστηκε με καμαροσκεπείς παρόδους και με ένα νέο σκηνικό οικοδόμημα με βάθρο και ευθύγραμμη scaenae frons όπου ανοίγονταν τρεις θύρες. Τα θέατρα της Θήρας και της Αθήνας μετασκευάστηκαν κι αυτά στην αρχή των ρωμαϊκών χρόνων. Η μετατροπή του πρώτου θα πρέπει να έγινε στην εποχή του Τιβερίου και του δεύτερου στην εποχή του Νέρωνα, ίσως το 60/61· η ορχήστρα του στρώθηκε τότε με πολύχρωμες μαρμαρίνες πλάκες που διατηρούνται έως σήμερα (εικ. 30), ενώ το ελληνιστικό προσκήνιο αντικαταστάθηκε από ένα χαμηλό και ευρύχωρο σκηνικό βάθρο που οριζόταν από μια ευθύγραμμη scaenae frons όπου ανοίγονταν τρεις θύρες. Η διακόσμησή της αποτελούνταν από κορινθιακούς κίονες που πατούσαν σε βάθρο και αναπτύσσονταν σε δυο επάλληλες ζώνες. Στο πρώτο μισό του 4ου αι. το σκηνικό βάθρο μετασκευάστηκε με δαπάνη του άρχοντα Φαίδρου¹⁰⁴. Η πρόσοψή του, που διακοσμήθηκε με ανάγλυφα σε δεύτερη χρήση, εκτεινόταν από τον έναν μνημειώδη αναλημματικό τοίχο του κοίλου έως

103. R. GRAEFF, *Vela erant*, Mayence, 1979· J. Ch. MORETTI, «Étude sur la nomenclature grecque de l'architecture théâtrale: πέτασος et la dénomination grecque des velums», *Anatolia antiqua*, 2, 1993, σελ. 133-158.

104. IG II² 5021 Πάρις Α. ΦΡΑΝΤΖ, «The Date of the Phaidros Bema in the Theater of Dionysos», *Persepolis Suppl.* 20, 1992, σελ. 34-39.



Εικόνα 31: Το μεγάλο θέατρο του Άργους.

τον άλλο, απομονώνοντας έτσι τις δυο παρόδους. Παρόμοιες εργασίες πραγματοποιήθηκαν στο Άργος (εικ. 31) κατά τη βασιλεία του Αδριανού και στην Αίγυπτο στο πρώτο μισό του 3ου αι. Και στα δυο αυτά θέατρα η πρόσοψη του σκηνικού βάθρου απομόνωσε την ορχήστρα και δυο πλαϊνές αίθουσες κατασκευάστηκαν στις παρόδους, που δε χρησιμοποιούνταν πια ως είσοδοι. Στο Άργος, η *scenae frons* αποτελούνταν από έναν ευθύγραμμο τοίχο όπου ανοίγονταν τρεις θύρες και ήταν διακοσμημένη με τέσσερα ζεύγη κιόνων που πατούσαν σε ισάρριμα βάθρα και αναπτύσσονταν ίσως προς τα πάνω σε δυο επάλληλα επίπεδα. Στην Αίγυπτο, έξι αυτοτελείς κίονες υψώνονταν μπροστά στον τοίχο της σκηνής. Στη Μεσσήνη, το σκηνικό οικοδόμημα επισκευάστηκε στα μέσα του 2ου αι. Στη ρωμαϊκή αποικία των Φιλιππων, η πρόσοψη της σκηνής, όπως διαμορφώθηκε στο δεύτερο μισό του 2ου αι., περιλάμβανε πέντε θύρες και, όπως και στο Άργος, σιμές από ζεύγη κιόνων μπροστά σε έναν ευθύγραμμο τοίχο.

Οι ορχήστρες που μετατράπηκαν σε αρένες

Η χρήση των θεάτρων για θηριομαχίες και μονομαχίες επέβαλε να απομονωθούν τα εδώλια από την ορχήστρα. Για να επιτευχθεί αυτό, χρησιμοποιήθηκαν τρεις διαφορετικοί τρόποι κατά περίπτωση. Ο πρώτος υιοθετήθηκε στην Ερέ-

τρια και στο Άργος και συνίσταται στην πλαίσωση της ορχήστρας από ένα δίχτυ ή από ένα συρμάτινο πλέγμα που στερεωνόταν σε στύλους μπηγμένους γύρω από την ορχήστρα. Το σύστημα αυτό μπορούσε να αποδειχθεί κάπως επικίνδυνο για τους θεατές, παρουσίαζε όμως ένα διπλό πλεονέκτημα: ήταν οικονομικό και μπορούσε να αφαιρεθεί. Ένας δεύτερος τρόπος ήταν να πλαισιωθεί η ορχήστρα από λίθινα θωράκια που μπορούσαν ενδεχομένως να φέρουν συρμάτινα πλέγματα ή δίχτυα. Τέτοια θωράκια ανακαλύφθηκαν στην Αθήνα και στους Δελφούς, ο ρόλος τους όμως δεν έχει εξακριβωθεί· ίσως τοποθετήθηκαν για να απομονώσουν τους υψηλούς αξιωματούχους που βρίσκονταν μέσα στην ορχήστρα από τους υπόλοιπους θεατές, όπως γινόταν και στη Δύση ή στην Αφρική. Μια ιρίτη μέθοδος, τέλος, ήταν να αφαιρεθούν οι πρώτες σειρές εδωλίων και να δημιουργηθεί μεγάλη διαφορά ύψους ανάμεσα στο κοίλο και στην ορχήστρα. Το *podium* που δημιουργούνταν έτσι μπορούσε να συμπληρωθεί στο πάνω μέρος του από συρμάτινα πλέγματα ή δίχτυα. Σε αυτή την περίπτωση, ακολουθήθηκε η διεύθυνση που συναντάμε και στα αμφιθέατρα και στα μεικτά θέατρα (Στόβιοι, Πράκλεια Λυγκηστική), στα οποία η αρένα βρισκόταν πιο χαμηλά από τα εδώλια, πράγμα που εγγυόταν αποτελεσματικά την ασφάλεια των θεατών, ενώ συγχρόνως επέτρεπε την αύξηση της επιφάνειας της ορχήστρας. Έτσι διαμορφώθηκαν αρκετά θέατρα στη Βόρεια Ελλάδα, όπως αυτά της Δωδώνης, των Φιλιππων, της Θάσου και της Μαρώνας. Στο πρώτο τέταρτο του 3ου αι., η Κόρινθος υιοθέτησε αυτό το σύστημα για το θέατρό της και για το ωδείο της, πράγμα που αποδεικνύει περίτρανα την απήχηση των αγώνων της αρένας στην πόλη αυτή, που διέθετε και αμφιθέατρο, ενώ το θέατρο και το ωδείο της είχαν χτιστεί κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους. Μια αρένα εγκαταστάθηκε και στο στάδιο της Αθήνας, πρακτική που δεν απαντάται αλλού στην Ελλάδα, αλλά είναι γνωστή στη Μικρά Ασία, στην Έφεσο, στη Λαοδικεία, στην Αφροδισιάδα, στην Ασπενδο και στην Πέργη¹⁰⁵. Σε πολλά θέατρα η αρένα επεκτάθηκε σε βάρος του σκηνικού οικοδομήματος, καταλαμβάνοντας και το χώρο που πριν καταλάμβανε το σκηνικό βάθρο (Φίλιπποι, Κόρινθος) ή και όλο το χώρο της σκηνής (Δωδώνη, εικ. 32). Μερικές φορές διαμορφώνονταν μικροί χώροι στο *podium*, στους οποίους μπορούσαν να καταφύγουν οι θηριομάχοι κατά τη διάρκεια του κυνηγιού.

Οι ορχήστρες που μετατράπηκαν σε κολυμβητήρια

Στην Ελλάδα, η εγκατάσταση κολυμβητηρίων στο χώρο της ορχήστρας με σκοπό να παρουσιάζονται χυροί μέσσι στο νερό υπήρξε πολύ πιο σπάνια από τη μετατροπή της ορχήστρας σε αρένα. Σημειώθηκε στην Αθήνα, στην Κόρινθο και

¹⁰⁵ R. WELCH, *AJA*, 102, 1998, σελ. 117-145.

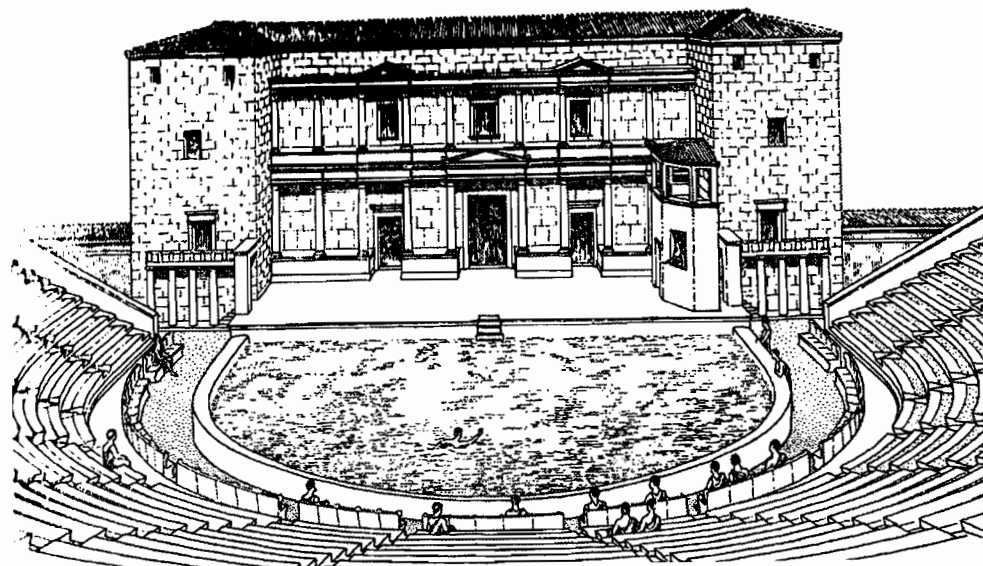


Εικόνα 32: Το θέατρο της Δωδώνης.

στο Άργος και φαίνεται να χρονολογείται και στις τρεις περιπτώσεις στο δεύτερο μισό του 3ου ή στον 4ο αι.¹⁰⁶

Στην Αθήνα (εικ. 33), για να δημιουργηθεί ένα στεγανό κολυμβητήριο μέσα στην ορχήστρα, επενδύθηκαν με έναν τοίχο σε ακανόνιστη λιθοδομή τόσο τα θωράκια που είχαν εγκατασταθεί νωρίτερα για τις μονομαχίες όσο και η πρόσοψη του σκηνικού βάθρου. Τα ανάγλυφα που κοσμούσαν το τελευταίο καλύφθηκαν με υδραυλικό κονίαμα, ενώ κατασκευάστηκε μια κλίμακα που συνέδεε το κολυμβητήριο με το σκηνικό βάθρο. Στο θέατρο της Κορίνθου, για να σχηματιστεί το κολυμβητήριο, η ορχήστρα που είχε μόλις μετατραπεί σε αρένα επισιτισήθηκε με μαρμάρινες πλάκες και πλαισιώθηκε από μια σειρά ορθοστάτες από το ίδιο υλικό. Τα τοιχώματα του κολυμβητηρίου επισκευάστηκαν αρκετές φορές, ώσπου τέλος επενδύθηκαν από έναν τοίχο χτισμένο με μικρές πέτρες και κονίαμα. Στο Άργος (εικ. 34), κατασκευάστηκε στην ορχήστρα ένας χαμηλός τοίχος που σχημάτιζε U και συναντούσε την πρόσοψη του σκηνικού βάθρου. Το ύψος του ήταν 1,10 μ. και ήταν επενδυμένος με πλάκες μαρμάρου, όπως και το δάπεδο του κολυμβητηρίου που όριζε. Στον άξονα του θεάτρου προς την πλευρά των εδωλίων μια κλίμακα επέτρεπε την έξοδο από το κολυμβητήριο, ενώ μια

106. G. TRAVERSARI, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo antico*, Παρίσι, 1980.



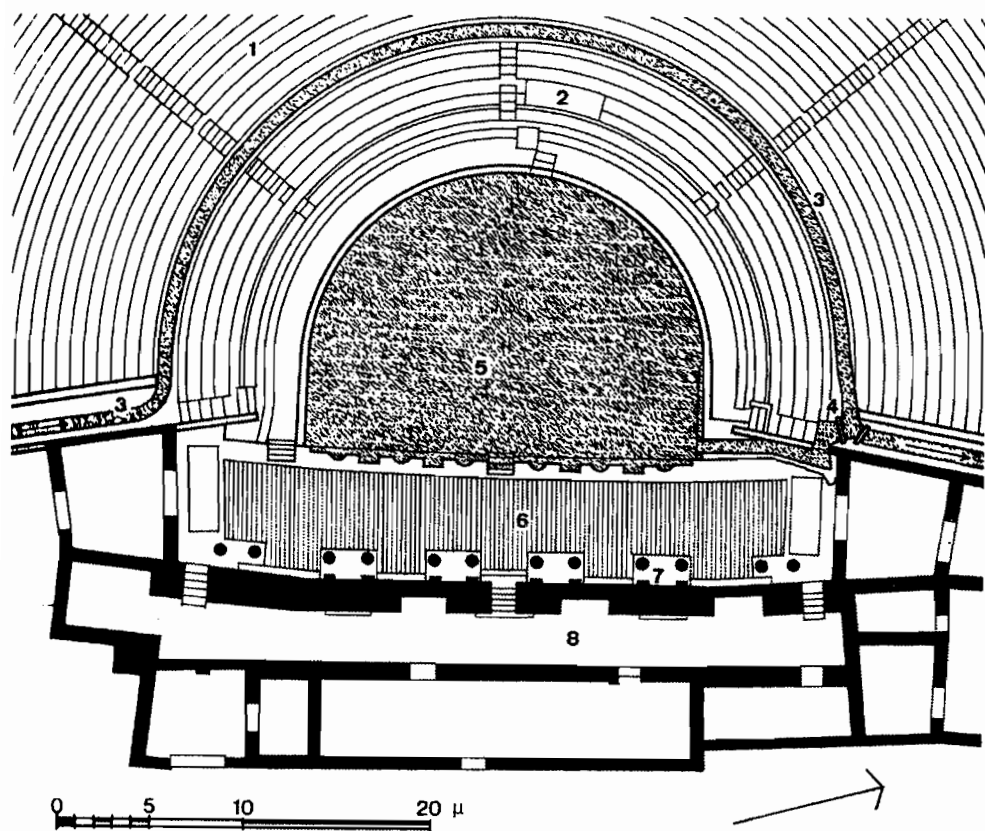
Εικόνα 33: Το θέατρο της Αθήνας στα τέλη του 4ου αι. μ.Χ.: αποκατάσταση της ορχήστρας, που είχε μετατραπεί σε κολυμβητήριο, και του σκηνικού οικοδομήματος.

άλλη σειρά αναβαθμών το συνέδεε με το σκηνικό βάθρο, όπως γινόταν και στην Αθήνα. Ένας αγωγός υδροδότησης διέσχιζε το κοίλο στο ύψος της τέταρτης σειράς κοινών εδωλίων και μια παροχέτευση εφοδιασμένη με υδατοφράκτη εξασφάλιζε την τροφοδοσία της δεξαμενής με νερό.

Ο διάκοσμος

Ο διάκοσμος των ελληνικών θεάτρων της ελληνιστικής εποχής ήταν πολύ περιορισμένος¹⁰⁷. Αν εξαιρέσουμε τα τιμητικά αγάλματα τα οποία στήθηκαν σε πολλά θέατρα, χωρίς ωστόσο να ανήκουν στον αρχιτεκτονικό διάκοσμό τους, αυτός περιοριζόταν στα γλυπτά θέματα που έφεραν κάποτε τα καθίσματα της προεδρίας, στους ζωγραφικούς πίνακες και στα συνηθισμένα κυμάτια του δωρικού ή ιωνικού ρυθμού του προσκηνίου και των θυρωμάτων των παρόδων. Οι ζωφόροι τους δεν έφεραν σχεδόν ποτέ γλυπτό διάκοσμο. Το θέατρο της Δήλου, με τα ακρωτήρια στη στέγη της σκηνής του και τη ζωφόρο του προσκηνίου του, που οι μετόπες της έφεραν εναλλάξ βουκράνια και τρίποδες, αποτελούσε αξιοσημείωτη εξαίρεση ανάμεσα στα ελληνιστικά θέατρα. Κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους, η ανάπτυξη του αρχιτεκτονικού διακόσμου γενικά, καθώς και ειδικότερα

107. Chr. SCHWINGENSCHEN, *Die Figurenaustrattung des griechischen Theatergebäudes*, Μόναχο, 1977.



Εικόνα 34: Το θέατρο του Άργους στον 4ο αι. μ.Χ.: αποκατεστημένη κάτοψη του σκηνικού οικοδομήματος, της ορχήστρας και των πρώτων εδωλίων.

1. κοίλον· 2. θεωρείο· 3. υδραγωγείο· 4. υδατοφράκτες· 5. κολυμβητήριο που έχει εγκατασταθεί μέσα στην ορχήστρα· 6. σκηνικό βάθρο (pulpitum)· 7. scaenae frons· 8. καμαρίνια (postscaenium).

η διάδοση της scaenae frons ρωμαϊκού τύπου, εισήγαγαν ένα νέο διακοσμητικό θεματολόγιο στα ελληνικά θέατρα.

Στη Δύση, η πιο συνηθισμένη διακόσμηση των προσόψεων των κτιρίων που προορίζονταν για θεάματα είναι το τόξο ανάμεσα σε παραστάδες ή ημικίονες που φέρει έναν οριζόντιο θριγκό. Σε αυτή την κατηγορία μνημείων, το θέμα είναι γνωστό σε μεμονωμένες περιπτώσεις, στη Μικρά Ασία ήδη από το 2ο αι. π.Χ., στο θέατρο του Αητώου της Εάνθου, ενώ αρχίζει να επαναλαμβάνεται συστηματικά στη Ρώμη, στο θέατρο του Μαρκέλλου, όπου είχαμε δυο επάλληλες ζώνες, μια δωρικού και μια ιωνικού ρυθμού, στις εξωτερικές όψεις της cavea. Κανένα παράδειγμα δεν απαντάται στην Ελλάδα, όπου όμως, αυτή η φαινομε-

νική απουσία μπορεί να οφείλεται στην άγνοιά μας για την ακριβή μορφή των προσόψεων των περισσότερων οικοδομημάτων της ρωμαϊκής εποχής. Από όσα ξέρουμε, φαίνεται ότι η διακόσμηση συγκεντρωνόταν στην όψη των σκηνικών οικοδομημάτων που ήταν ορατή από το κοινό κατά τη διάρκεια των θεαμάτων, δηλαδή στην πρόσοψη του σκηνικού βάθρου και στη scaenae frons.

Η πρόσοψη του σκηνικού βάθρου, γενικά ευθύγραμμη στην αρχή των ρωμαϊκών χρόνων, διακοσμείται με μια σειρά ημικυκλικών και ευθύγραμμων κογχών που διαδέχονταν η μια την άλλη και συχνά επενδύονταν με μάρμαρο ή και τονίζονταν με αυτοτελείς ή συμφυείς κιονίσκους. Τον 1ο αι. στους Δελφούς, η πρόσοψη του βάθρου έφερε μια μαρμαρίνη ζωφόρο με τους άθλους του Ηρακλή, η οποία πρέπει να τοποθετήθηκε λίγο πριν την άφιξη του Νέρωνα στην Ελλάδα, το 67¹⁰⁸. Μια παρόμοια διάταξη είχαμε ίσως και στην Αθήνα την εποχή του Αδριανού, με μια ζωφόρο που απεικόνιζε διάφορα επεισόδια από τη ζωή του Διονύσου, από τη γέννησή του έως την ενθρόνισή του μέσα στο θέατρο¹⁰⁹. Τα ανάγλυφα αυτά βρίσκονται σε δεύτερη χρήση στην πρόσοψη του σκηνικού βάθρου που βλέπουμε σήμερα. Σε μια πρώτη φάση, μόνο το φόντο της ζωφόρου είχε αποκοπεί, ενώ οι ανάγλυφες μορφές είχαν διατηρηθεί. Τα κεφάλια των μορφών αποκόπηκαν στη συνέχεια, πιθανώς κατά τη μετατροπή της ορχήστρας σε κολυμβητήριο.

Η scaenae frons, όπως εμφανίζεται τόσο στην Ιταλία όσο και στη Μικρά Ασία, στο δεύτερο μισό του 1ου αι. π.Χ., είναι το κατ' εξοχήν τμήμα του θεάτρου όπου εμφανίζεται η αρχιτεκτονική και γλυπτική διακόσμηση¹¹⁰. Αποτελεί το φόντο για τα αγάλματα θεοτήτων και μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας, υπό την επίβλεψη των οποίων διεξάγονταν τα θεάματα. Στην Ελλάδα, ο διάκοσμος της πρόσοψης της σκηνής δεν ήταν τόσο πλούσιος. Το θέατρο της Κορίνθου υπήρξε ίσως το μόνο στον ελλαδικό χώρο που, στην εποχή του Αδριανού, παρουσίαζε τρία επάλληλα επίπεδα κίωνων που πατούσαν πάνω σε βάθρα. Τα άλλα περιλάμβαναν μόνο δυο επάλληλες κιονοστοιχίες ή και μόνο μια. Σε όλες τις περιπτώσεις ο κορινθιακός ρυθμός προτιμάται από τον ιωνικό. Οι ζωφόροι,

108. M. C. STURGEON, «A New Monument to Herakles at Delphi», *AJA*, 82, 1978, σελ. 226-235· A. JACQUEMIN, «Note sur la frise du théâtre de Delphes», *BCH*, 109, 1985, σελ. 585-587· R. WEIR, «Nero and the Herakles Frieze at Delphi», *BCH*, 123, 1999, σελ. 396-404.

109. R. HERRIG, *Antike griechische Theaterbauten*, Heft VI, *Das Dionysos-Theater in Athen II, Die Skulpturen vom Bühnenhaus*, Στουτγάρδη, 1935· M. C. STURGEON, «The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens», *AJA* 81, 1977, σελ. 31-53· E. LAUFER, *Neue Studien zu den Reliefs am Phaidros-Bema im Dionysos Theater zu Athen*, 1978· A. ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ, «Παρατηρήσεις στα ανάγλυφα του βήματος του Φαίδρου», στο *Actes du XI^e congrès international d'archéologie classique, Athènes, sept. 1983*, Αθήνα, 1988, σελ. 70-73.

110. M. FUCHS, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater*, Mayence, 1987.

σε γενικές γραμμές, δε φέρουν διάκοσμο, εκτός από κάποια μνημεία της Βόρειας Ελλάδας, όπως το θέατρο των Φιλίππων, όπου οι επιρροές της Μικράς Ασίας γίνονται αισθητές στον πλούτο των κυματίων, και σε μια ζωφόρο με ελυσόμενα βλαστό με προσωπεία. Τα βάθρα πάνω στα οποία πατούσαν οι κίονες δεν έφεραν ποτέ διακόσμηση, εκτός από εκείνα της Κορίνθου (εικ. 27), όπου στις τρεις επάλληλες ζώνες της πρόσοψης της σκηνής τα βάθρα διακοσμούνταν με χαμηλά ανάγλυφα που απεικόνιζαν μια γιγαντομαχία, μια αμαζονομαχία και τους άθλους του Ηρακλή¹¹¹. Κατά τις ανασκαφές των θεάτρων της Ελλάδας βρέθηκαν αρκετά αγάλματα. Τα πλουσιότερα σύνολα προέρχονται από την Αθήνα, την Κόρινθο, τη Σπάρτη και το Βουθρωτό. Ανάμεσα στα αγάλματα της Αθήνας που μπόρεσαν να ταυτιστούν ξεχωρίζουν μια αναπαράσταση της Κωμωδίας, μια άλλη της Τραγωδίας, καθώς και αρκετά αγάλματα Σατύρων και Σειληνών· στην Κόρινθο βρέθηκε ένα άγαλμα Πάνα ή Σατύρου, ένα άλλο Σειληνού, ένα ή δύο του Διονύσου και ίσως ένα του Απόλλωνα· στη Σπάρτη, ταυτίστηκαν αγάλματα θεοτήτων (Απόλλωνας, Αθηνά και ίσως Διόνυσος) και πορτρέτα. Το θέατρο του Ηρώδη του Αττικού στην Αθήνα φιλοξενούσε μάλλον ένα άγαλμα του δωρητή του. Μόνο για το θέατρο του Βουθρωτού υπήρξε δυνατόν να αποκατασταθεί η αρχική θέση των αγαλμάτων της scaenae frons στις κόγχες που πλαισίωναν τις θύρες προς το σκηνικό βάθρο¹¹². Ανάμεσά τους αναγνωρίστηκαν αγάλματα του Αγρίππα, της Λιβίας και πιθανώς του Αυγούστου, όπως και πολλών θεοτήτων, εκ των οποίων ίσως της Δήμητρας και της Νέμεσης.

Στα θέατρα της Κορίνθου και της Ισθμίας, δυο πρωτότυπα διακοσμητικά στοιχεία προστίθενται σε αυτά τα συνηθισμένα. Στα τοιχώματα που περιέβαλλαν τη μετασκευασμένη σε αρένα ορχήστρα του θεάτρου της Κορίνθου ήταν ζωγραφισμένες σκηνές θηριομαχίας, όπου άνδρες αντιμετώπιζαν λιοντάρια, ταύρο και λεοπάρδαλη. Στην ορχήστρα της Ισθμίας, δυο μέτρα μπροστά από τις άκρες του σκηνικού οικοδομήματος ήταν στημένοι δυο ιωνικοί κίονες. Μάλλον δε χρησίμευαν ως βάσεις αγαλμάτων, εφόσον η ανώτερη επιφάνεια των κίονοκράνων τους δε φέρει κανένα ίχνος συνδέσμου.

Τα κοστούμια

Ο βασικός νεοτερισμός στο κοστούμι που φορούσαν οι καλλιτέχνες της ελληνικής σκηνής κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους υπήρξε η εμφάνιση προσωπείων πα-

111. M. C. STURGEON, *Corinth, IX.ii, Sculpture. The Reliefs from the Theater*, Princeton, 1977.

112. J. BERGEMANN, *Die römische Kolonie von Butrint und die Romanisierung Griechenlands*, Μόναχο, 1908, σελ. 51-57.

ντομίμας που δεν έφεραν άνοιγμα στη θέση του στόματος¹¹³. Τρεις τύποι προσωπείων είναι γνωστοί από εικονογραφικές μαρτυρίες: εκείνο της νεαρής γυναίκας, που φορούσε διάδημα και είχε μαλλιά με μπούκλες· εκείνο της ηλικιωμένης γυναίκας, με χωρίστρα στη μέση· και, τέλος, εκείνο του νεαρού άνδρα, με μαλλιά που τα συγκρατούσε μια ταινία.

Το κοστούμι των άλλων καλλιτεχνών έμεινε πιστό στην ελληνιστική παράδοση, με μια αξιοσημείωτη αναζήτηση αφθονίας και πλούτου στα ενδύματα των ιμαγικών υποκριτών και των μουσικών. Την εποχή του Νέρωνα, ένας τραγικός υποκριτής που παρουσιάστηκε στη Νότια Ισπανία μπροστά σε ένα κοινό που είχε παντελή άγνοια της τέχνης του φαίνεται ότι προκάλεσε το φόβο μόλις εμφανίστηκε στη σκηνή: «[...] Όταν τον είδαν να βαδίζει με μεγάλες δρασκειλές, με το στόμα ορθάνοιχτο, πάνω σε τόσο ψηλούς κοθόρνους και σκεπασμένο με τόσο σγκώδη ρούχα, οι θεατές δεν μπορούσαν να μη νιώσουν κάποιο φόβο στη θωριά του, όταν δε ύψωσε τη φωνή και άρχισε να μιλάει δυνατά, οι περισσότεροι τράπηκαν σε φυγή, λες και ούρλιαζε προς αυτούς¹¹⁴». Ακόμα και ο Λουκιανός, που ήταν αναθρεμμένος με την κλασική παιδεία, κορόιδευε τη σκευή των ιμαγικών υποκριτών της εποχής του: «Τι ειδεχθές όσο και φοβερό θέαμα, άνθρωπος με δυσανάλογο ανάστημα, εξαιτίας όλων αυτών των εξαρτημάτων, φοράει ψηλά υποδήματα και προσωπείο που φτάνει πάνω από το κεφάλι του και έχει ένα τεράστιο στόμα που χάσκει σαν για να κατασπαράξει τους θεατές! Ας μην μιλήσουμε για τις προσθήκες στο στέρνο και στην κοιλιά του υποκριτή: κάνοντάς τον να φαίνεται τεχνητά πιο παχύς, εμποδίζουν να διακρίνουμε τη δυσαναλογία ανάμεσα στο ύψος και στο πάχος¹¹⁵». Όπως και στις προηγούμενες περιόδους, ορισμένα πρόσωπα του έργου, πέρα από το κοστούμι και το προσωπείο τους, έφεραν και όπλα. Για να παρουσιαστούν τα εικονικά εγκλήματα στη ρωμαϊκή εποχή, υπήρχαν ειδικά σπαθιά που η λάμα τους μπορούσε να γλιστρήσει μέσα στη λαβή τους¹¹⁶. Δε γνωρίζουμε αν στην κλασική και στην ελληνιστική εποχή ήταν γνωστά τέτοια εξαρτήματα.

113. E. J. JORY, «The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime», στο W. J. SLATER (επιμ.), *Roman Theater and Society*, E. Togo Salmon Papers, I, Ann Arbor, 1996, σελ. 1-27.

114. Φιλόστρατου, *Τὰ ἐν τῶν Τριάντα Απόλλωνιον*, V, 9.

115. Λουκιανού, *Περὶ ὀρχήσεως*, 21 (επιμ. W. SCHUBLER), βλέπε επίσης Λουκιανού, *Ζεὺς ὑπερφύλαξ*, 41, και, για τους καθαρισμούς, Λουκιανού, *Περὶ τῶν ἀπαίδευτων καὶ πολλὰ βιβλία ὠνούμενων*, 8.

116. Αρχαίλειου, *Ἀλεξανδρινόν*, *Fastorum Libri septem* (επιμ. και εκδομολογία), III, 20.

Η σκηνοθεσία

Κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους, ήταν σε χρήση αρκετοί τύποι θεάτρων ταυτίζοντας: πρέπει λοιπόν να συνυπήρχαν και αρκετοί τύποι σκηνοθεσίας, δεδομένου ότι οι καλλιτέχνες προσάρμοζαν το παίξιμό τους στα διαφορετικά αρχιτεκτονικά πλαίσια μέσα στα οποία έδιναν τις παραστάσεις τους.

Στα θέατρα της ελληνιστικής εποχής που δε μετασκευάστηκαν κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους, οι καλλιτέχνες συνέχισαν μάλλον να παίζουν κυρίως στην ορχήστρα και να χρησιμοποιούν ως δευτερεύοντα σκηνικό χώρο τη στέγη του προσκηνίου. Αντίθετα, στα θέατρα που υιοθέτησαν το χαμηλό σκηνικό βάθρο συνδυασμένο με μια scaenae frons με θύρες, οι υποκριτές αναπτύσσονταν κυρίως στο ξύλινο δάπεδο του σκηνικού βάθρου. Μπορούσαν ίσως να κάνουν τη εμφάνισή τους και σε ανοίγματα που υπήρχαν γι' αυτό το σκοπό στη scaenae frons, όπως φαίνεται από τα καλύτερα διατηρημένα μνημεία του μεσογειακού κόσμου. Τίποτα δεν απαγορεύει να υποθέσουμε ότι η ορχήστρα, αν δεν είχε καταληφθεί από καθίσματα για τους επίσημους αξιωματούχους, χρησιμοποιούνταν ευκαιριακά για την ανάπτυξη χορών. Παντού λοιπόν, οι καλλιτέχνες έπαιζαν συνήθως μπροστά στις θύρες του σκηνικού οικοδομήματος και μπορεί να είχαν στη διάθεσή τους και δευτερεύοντες σκηνικούς χώρους.

Στο θέατρο των ρωμαϊκών χρόνων δεν ήταν γνωστή η χρήση του γερανού και του εκκυκλήματος, αλλά οφείλουμε στους Ρωμαίους της εποχής του Αυγούστου την εφεύρεση της αυλαίας που έκρυβε το σκηνικό βάθρο, όποτε αυτό ήταν επιθυμητό. Στα σημερινά στεγασμένα θέατρα είναι δυνατόν να σηκωθεί η αυλαία, να εξαφανιστεί δηλαδή από τα μάτια του κοινού ανεβαίνοντας προς τα πάνω. Στο ρωμαϊκό θέατρο, που ήταν σε ανοιχτό χώρο, δεν μπορούσε να εφαρμοστεί μια τέτοια λύση, ήταν λοιπόν φυσικό η αυλαία των Λατίνων να τοποθετηθεί πίσω από το μέτωπο του σκηνικού βάθρου και να κατεβαίνει στην αρχή των θεαμάτων για να αποκαλύψει το βάθρο και τη scaenae frons. Αποτελούνταν από λωρίδες υφάσματος στερεωμένες στο πάνω μέρος τους σε μια τραβέρσα που μπορούσε να ανεβεί ή να κατεβεί χάρη σε δυο όρθιους πτυσσόμενους πασσάλους¹¹⁷. Κατάλοιπα αυτού του συστήματος αναγνωρίστηκαν στο θέατρο των Αθηνών και στο θέατρο της Κορίνθου στον 1ο αι. μ.Χ., όπως και στο θέατρο του Ηρώδη του Αττικού στο 2ο αι.

Ο Απουλήιος, στις *Μεταμορφώσεις* του, X, 29-35, διέσωσε την περιγραφή ενός φανταστικού θεάματος, το οποίο φέρεται να διαδραματίζεται στο θέατρο της Κορίνθου και επιτρέπει να σχηματίσουμε μια ιδέα της ποικιλίας των παρα-

στάσεων και του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιούνταν οι διάφοροι σκηνικοί χώροι ενός θεάτρου της Ελλάδας κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους. Το θέαμα αρχίζει με την ανάπτυξη χορών οπλισμένων νεαρών ανδρών. Ο χορός τους διεξάγεται πιθανώς στην ορχήστρα, εφόσον μόνο μετά από αυτόν τον «πυρρίχιο» η αυλαία πέφτει και αποκαλύπτεται η σκηνή. Το σκηνικό βάθρο καταλαμβάνεται από ένα ξύλινο ομοίωμα του όρους Ίδη, σκεπασμένο με δέντρα και χλόη στην οποία βόσκουν κατσίκες. Μια πηγή ρέει από την κορυφή του. Σε αυτό το σκηνικό αρχίζει λοιπόν ένα μπαλέτο, με τους καλλιτέχνες να μιμούνται χωρίς λόγια την Κρίση του Πάρη, υπό τον ήχο του αυλού. Εκτός από τον Πάρη, παριστάνουν τον Ερίμη, την Ήρα συνοδευόμενη από τον Κάστορα και τον Πολυδεύκη, την Αθηνά συνοδευόμενη από τον Τρόμο και τη Φρίκη και την Αφροδίτη περιτριγυρισμένη από μια ομάδα Ερώτων. Οι καλλιτέχνες, που είναι άνδρες και γυναίκες, δε φορούν προσωπεία, αλλά κρατούν τα σύμβολα των θεοτήτων που παριστάνουν: ο Πάρης είναι στεφανωμένος με μια χρυσή τιάρα και φοράει ένα γυναικείο χιτώνα και ένα ανατολίτικου ύφους ιμάτιο· ο Ερμής φοράει κοντό ιμάτιο και δυο μικρά χρυσά φτερά μέσα στα μαλλιά του, ενώ κρατάει το κηρύκειο· η Ήρα έχει το κεφάλι στεφανωμένο με ένα λευκό διάδημα και κρατάει σκήπτρο· η Αθηνά φοράει κράνος και στεφάνι ελιάς και κρατάει ασπίδα και δόρυ, ενώ η Αφροδίτη φοράει μόνο ένα λεπτό μεταξωτό ύφασμα. Η παράσταση, που συνοδεύεται από χορό Χαρίτων και Ωρών, τελειώνει με την εξαφάνιση του σκηνικού κάτω από το βάθρο, αφού πρώτα εκτοξεύεται ψηλά από το βουνό ένα κρασί ανακατεμένο με κρόκο. Μετά την παντομίμα, η παράσταση τελειώνει με την εκτέλεση μιας γυναίκας που ήταν καταδικασμένη να κατασπαραχθεί από τα θηρία. Αυτό το τελευταίο μέρος του θεάματος πρέπει να διεξαγόταν στην ορχήστρα, που είχε μετατραπεί σε αρένα.

Στην Ελλάδα λοιπόν, το θέατρο είχε γίνει ένα κτίριο πολλαπλών χρήσεων, που μπορούσε να φιλοξενήσει όλα τα θεάματα, για τις ανάγκες των οποίων είχαν δημιουργηθεί διαδοχικά το θέατρο, το ωδείο και το αμφιθέατρο.

¹¹⁷ Ανακεφαλαίωση του C. COURTOIS, *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile*, Louvain-la-neuve, 1989, σελ. 197-199 και 288-290.

ΔΙΟΡΓΑΝΩΤΕΣ, ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΕΣ

Οι διοργανωτές: το τίμημα της δόξας

Η κατασκευή των θεάτρων

ΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ αναλάμβανε συνήθως το δημόσιο ταμείο ή το ιερό ταμείο της πόλης που έκανε την παραγγελία. Έτσι έγινε στην περίπτωση του ιερού της Επιδαύρου, οι λογαριασμοί του οποίου αναφέρουν μια επιτροπή που ασχολείται με το θέατρο και με την κατασκευή μιας σειράς εδωλίων με ερεισίνωτο, δυστυχώς όμως το κείμενο σώζεται πολύ αποσπασματικά¹. Τα πράγματα είναι πολύ πιο σαφή για το θέατρο της Δήλου, όπου σώζονται οι λογαριασμοί σε πολύ καλή κατάσταση και μας επιτρέπουν να παρακολουθήσουμε τις διάφορες φάσεις της κατασκευής του μνημείου. Στα τέλη του 4ου αι. π.Χ., η πόλη, που μόλις είχε ανακτήσει την πολιτική ανεξαρτησία της, αποφάσισε την κατασκευή του θεάτρου. Το σχέδιο υιοθετήθηκε από την Εκκλησία του Δήμου, η οποία διόρισε μια επιτροπή πολιτών που κατά τη διάρκεια των έργων θα επέβλεπε τους διαχειριστές του ιερού ταμείου, τους *ιεροποιούς*, και τον αρχιτέκτονα, έναν υπάλληλο που αμειβόταν ετησίως από το ιερό του Απόλλωνα. Κάθε χρόνο, το έργο που έπρεπε να πραγματοποιηθεί, από την προμήθεια μερικών καρφιών έως την κατασκευή σειρών εδωλίων, διαιρούνταν σε κλήρους. Οι προμηθευτές και οι εργολάβοι που ενδιαφέρονταν συγκεντρώνονταν στην Αγορά και οι κλήροι δημοπρατούνταν. Αυτοί που κέρδιζαν το διαγωνισμό αναλάμβαναν να σεβαστούν τους όρους της εργολαβίας, οι οποίοι ήταν σχετικά πιεστικοί. Για τα μεγάλα έργα, έπρεπε να παρουσιάσουν εγγυητές, εναντίον των οποίων στρεφόταν η πόλη αν οι εργασίες δεν ολοκληρώνονταν. Κατά κανόνα, ο εργολάβος έπαιρνε τα μισά χρήματα στην αρχή των εργασιών. Τα τέσσερα δέκατα του αποδίδονταν όταν είχε πραγματοποιήσει το μισό του έργου και το ένα δέ-

1. A. BURFORD, *BSA*, 61, (1966), σελ. 200-200, επιγραφή XIV· επανέκδ. από τον W. PERSK, *Neue Inschriften aus Epidauros. Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, 63.5, Berlin, 1972, σελ. 10, n° 104.

κατο του αποδιδόταν μόνο όταν παρέδινε το εργοτάξιο, ως κεφάλαιο εγγύησης, αφού ελεγχόταν το έργο από τον αρχιτέκτονα και τους επιτρόπους. Για εβδομήντα περίπου χρόνια ακολουθούνταν αυτή η διαδικασία, και οι διάφορες εργασίες έμπαιναν έτσι σε δημοπρασία. Θα ήταν τεχνικά δυνατόν να ολοκληρωθεί το μνημείο σε πολύ μικρότερο χρονικό διάστημα, αλλά υπήρχε κάποιο όριο στα κινδύλια που το ιερό διέθετε κάθε χρόνο στο εργοτάξιο, ενώ η Εκκλησία του Δήμου, που αρχικά είχε αποφασίσει την κατασκευή ενός ταπεινού ξύλινου κτιρίου, άλλαξε προοδευτικά τα σχέδια προς χάριν ενός θεάτρου με λίθινα εδώλια και σκηνικό οικοδόμημα. Το 296 π.Χ., χρειάστηκε μάλιστα να πληρωθούν και τα έξοδα μετακίνησης της επιτροπής του θεάτρου, που μετέβη στην Πάρο για να διαλέξει μάρμαρο για το κοίλο². Όταν το κτίριο τελείωσε στο τρίτο τέταρτο του 3ου αι. π.Χ., δεν είχε τηρηθεί ούτε ο προϋπολογισμός ούτε το σχέδιο ούτε οι προθεσμίες που είχαν προβλεφθεί για την κατασκευή.

Η ελληνική πόλη-χράτος γνώρισε όμως κι άλλους τρόπους χρηματοδότησης για τα δημόσια και θρησκευτικά κτίριά της: τα δάνεια με δημόσιες εγγγραφές και τις δωρεές ενός πολίτη ή ενός ξένου βασιλιά. Το δάνειο με δημόσια εγγραφή για την κατασκευή ή την επισκευή ενός δημοσίου κτιρίου σε καιρό ειρήνης δεν αποτελούσε σπάνια τακτική. Πραγματοποιούνταν ύστερα από απόφαση της Εκκλησίας του Δήμου και επέτρεπε να συγκεντρωθεί ένα ποσό που θα συμπλήρωνε κεφάλαια δημόσιας, ιερής ή ιδιωτικής προέλευσης. Συμμετέχοντας, οι δωρητές όχι μόνο ανακούφιζαν τις δημόσιες δαπάνες, αλλά εξέφραζαν, με συμβολικά πιασά μερικές φορές, τη συγκατάθεσή τους στα σχέδια που υιοθετούσε η κοινότητα. Αυτό έκαναν διακόσια περίπου άτομα, που αντιπροσώπευαν κάπου εκατό οικογένειες, για να κατασκευαστεί το θέατρο της Ζέας στον Πειραιά, γύρω στα μέσα του 2ου αι. π.Χ.³. Κάθε ατομική ή οικογενειακή εισφορά κυμαινόταν ανάμεσα στις 5 και στις 20 δραχμές, ενώ το σύνολο δεν έπρεπε να ξεπερνάει τις 3500 δραχμές, ποσό πολύ ταπεινό αν το συγκρίνουμε με τη συνολική δαπάνη της κατασκευής.

Οι δωρεές των ευεργετών ήταν πολύ πιο γενναιόδωρες. Είναι καλύτερα γνωστές, δεδομένου ότι αποκτούσαν δημοσιότητα μέσω επιγραφών που ήταν συχνά μνημειακές και βρίσκονταν πάνω στο οικοδόμημα που χρηματοδοτούνταν. Στην Αθήνα, μια δωρεά «εργασίας βοδιών για χίλιες ημέρες» που πρόσφερε ο Εύδημος από τις Πλαταιές, «για την κατασκευή του σταδίου και του θεάτρου των Παναθηναίων»⁴, συνέβαλε στην ολοκλήρωση του θεάτρου στα τέλη της κλασικής

εποχής. Στις αρχές του 3ου αι. π.Χ., ένας πολίτης της Θάσου αφιέρωσε στο Διόνυσο το προσκήνιο ή ίσως και το σύνολο του σκηνικού οικοδομήματος του θεάτρου της πόλης του⁵. Στην Ιουλίδα της Κέας, ένας γεναιόδωρος πολίτης χρηματοδότησε μέσα στον ίδιο αιώνα την κατασκευή μιας σκηνής και ενός προσκηνίου⁶. Στον Ωρωπό, στο 2ο αι. π.Χ., το προσκήνιο και οι πίνακες προσφέρθηκαν από έναν παλαιό αγωνοθέτη⁷, ενώ η σκηνή και οι πύλες των παρόδων ήταν προσιφιστά ενός παλαιού ιερέα του Αμφιάραου⁸. Ο ένας μνημόνευσε τη δωρεά του στο επιστύλιο του προσκηνίου και ο άλλος στο επιστύλιο της σκηνής. Έτσι, οι δυο επιγραφές ήταν εκτεθειμένες στα βλέμματα των θεατών κατά τη διάρκεια των θεαμάτων. Στον αιώνα που ακολούθησε, ένας άλλος ιερέας που τελείωσε τη θητεία του πρόσφερε πέντε μαρμαρίνους θρόνους, οι οποίοι πλαισίωσαν την ορχήστρα. Έφεραν όλοι την ίδια αναθηματική επιγραφή προς τον Αμφιάραο και το όνομα του δωρητή⁹. Στο θέατρο του Ορχομενού της Βοιωτίας, ένας παλαιός αγωνοθέτης αφιέρωσε στο Διόνυσο το προσκήνιο και τους πίνακες του προσκηνίου¹⁰. Στη Μεγαλόπολη, ένας παλαιός αγωνοθέτης χρηματοδότησε την κατασκευή όλης της προεδρίας, καθώς και του αποχετευτικού αγωγού που περιέβαλλε την ορχήστρα¹¹. Η αναθηματική επιγραφή χαραχτηκε στις δυο όψεις του τρεισίνωτου της προεδρίας. Στον Αρκαδικό Ορχομενό ένας αγωνοθέτης πρόσφερε επίσης την προεδρία¹². Στους Οινιάδες, αποκαλύφθηκε ένα τμήμα της αναθηματικής επιγραφής της ορχήστρας, η οποία ήταν χαραγμένη στο επιστύλιο του προσκηνίου¹³. Στην Τεγέα, όπου ένας παλαιός αγωνοθέτης είχε προσφέρει μια σειρά εδωλίων της προεδρίας στο δεύτερο μισό του 4ου αι. π.Χ.¹⁴, ο βασιλιάς Αντίοχος Δ' ο Επιφανής (175-164 π.Χ.) «έχτισε ένα υπέροχο μαρμαρίνο θέατρο»¹⁵. Στους Δελφούς, οι εργασίες κατασκευής του θεάτρου, που ξεκίνησαν

Dated Laws and Decrees of the «Lykourgan Era», 328-322 B. C., Σικάγο, 1985, n° 48). Βλέπε επίσης R. A. MOYSEY, «A New Reference to the Skene of the Lykourgan Theater of Dionysos», *AJA*, 90, 1986, σελ. 212· A. J. HEISSERER, R. A. MOYSEY, «An Athenian Decree Honouring Foreigners», *Herakleion*, 55, 1986, σελ. 177-182.

5. *IG XII Suppl.*, 399. Βλέπε Fr. SALVIAT, *BCH* 84 (1960), σελ. 302-314.

6. *IG XII* 5, 597 συμπληρωμένη από την Α. Γ. ΜΕΝΔΩΝΗ, *BSA* 84 (1989), σελ. 292-295.

7. *IG VII*, *add.*, σελ. 745· Β. ΠΕΤΡΑΚΟΥ, *Οι επιγραφές του Ωρωπού*, Αθήνα, 1997, 430.

8. *IG VII*, 423· Β. ΠΕΤΡΑΚΟΥ, *Οι επιγραφές του Ωρωπού*, Αθήνα, 1997, 435.

9. *IG VII*, *add.*, σελ. 745· Β. ΠΕΤΡΑΚΟΥ, *Οι επιγραφές του Ωρωπού*, Αθήνα, 1997, 439.

10. Βλέπε τελευταία D. KNOBETTER, *Chion*, 22, 1992, σελ. 490-491, n° 162 (*SEG*, 42, 1992, 418).

11. *IG V* 2, 450.

12. Γ. ΣΤΑΙΝΣΚΑΟΥΕΡ, *AA*, 20, 1973-74 (1979), *Ληρον*, σελ. 301.

13. *IG IX* 1, 420.

14. R. VALLOIS, *BCH*, 60, 1936, σελ. 104-109.

15. Τίτιος Λίβιος, *XLII*, 20, II (HIMMELMANN) *RE* 18, 1, 50 [1.].

2. *IG XI* 2, 203, A, στ. 70.

3. *IG II*, 2334. Βλέπε L. MICHONTE, *Les souscriptions publiques dans les cités grecques*, Κεμπέκ - Γενεύη, 1992, σελ. 43-45.

4. *IG II*, 351 + 624, το 330/29 π.Χ., (Chion, B. C.)· G. HANSEN, *Athen in the Age of Alexander*, *The*

και διακόπηκαν λίγο πριν το 160 π.Χ., μπόρεσαν να συνεχιστούν το 158 π.Χ. και να έχουν ευτυχή κατάληξη χάρη σε μια δωρεά του βασιλιά του Περγάμου Ίωμένη Β', που έστειλε στην πόλη χρήματα και εργάτες¹⁶. Ο ίδιος μονάρχης είχε υποσχεθεί στους Ροδίους ότι θα χρηματοδοτήσει την κατασκευή του θεάτρου τους από λευκό μάρμαρο¹⁷.

Στους ρωμαϊκούς χρόνους, ένα ωδείο και ένα θέατρο χτίστηκαν στην Αθήνα με ιδιωτικά κεφάλαια: το πρώτο στην Αγορά, γύρω στο 15 π.Χ., από τον Αγρίππα, το άλλο στη νότια κλιτύ της Ακροπόλεως, ανάμεσα στο 160 και στο 174 μ.Χ., από τον Ηρώδη τον Αττικό, ο οποίος χρηματοδότησε και την επισκευή του ωδείου της Κορίνθου. Σε αυτή την περίοδο, οι δωρεές ευεργετών για εργασίες στα θέατρα της Ελλάδας υπήρξαν λιγότερες από ό,τι στην ελληνιστική εποχή, αλλά και λιγότερες από τις δωρεές κατά την ίδια περίοδο στην πλούσια Μικρά Ασία. Γνωρίζουμε εντούτοις δωρεές στη Θάσο, στη Χαιρώνεια, στη Σπάρτη, στη Μεσσήνη και στην Αθήνα, όπου το σκηνικό οικοδόμημα του θεάτρου του Διονύσου επισκευάστηκε στην εποχή του Νέρωνα με δαπάνη ενός ιδιώτη¹⁸, ενώ στο πρώτο μισό του 4ου αι. ο άρχοντας Φαίδρος αφιέρωσε ένα καινούργιο σκηνικό βάθρο¹⁹.

Τους δωρητές της ελληνιστικής εποχής που χρηματοδοτούσαν τις εργασίες σε θέατρα όπου είχαν προεδρεύσει των αγώνων διαδέχθηκαν, στους ρωμαϊκούς χρόνους, ευεργέτες που δαπανούσαν περισσότερα για τα θεάματα παρά για τα οικοδομήματα. Η εξέλιξη αυτή σχετίζεται ίσως με την επιθυμία των ευεργετών να δρέψουν άμεσα τις δάφνες μετά από τις συχνά σημαντικές δαπάνες τους.

Η διοργάνωση των αγώνων

Τη διοργάνωση αγώνων ή απλών θεαμάτων αναλάμβαναν οι πόλεις, τα Κοινά ή οι ιδιώτες. Έτσι, οι διάφοροι μουσικοί αγώνες που διεξάγονταν στην Αθήνα (κατάλογό τους παρουσιάσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο) διοργανώνονταν από την πόλη των Αθηνών, ενώ οι τέσσερις ιεροί αγώνες της κλασικής εποχής διοργανώνονταν αντίστοιχα από την Πίσσα και στη συνέχεια από την Ήλιδα για τα Ολύμπια, από την Κόρινθο –και κάποια στιγμή από τη Σικυώνα– για τα Ισθμια, από τις Κλεωνές και στη συνέχεια από το Άργος για τα Νέμεα και από

16. *FD* III 3, 237 και 239 (Choix, 10 και 12· BRINGMANN, STEUBEN, I, Nr. 93). Βλέπε J.-Fr. BOMMELAER, «Das Theater», στο M. MAASS (επι.), *Delphi, Orakel am Nabel der Welt*, κατ. εκθ. Karlsruhe, 1996, σελ. 95-104.

17. Λυσίου Σκελετώτη, XXXI, 36 (BRINGMANN, STEUBEN, I, Nr. 213).

18. *IG* II², 3182.

19. *IG* II², 5021.

την Ήλαιοδελφική Αμφικτιονία για τα Πύθια. Η τελευταία ήταν μια ένωση δώδεκα εθνών που συγκεντρώθηκαν γύρω από δυο ιερά, το ένα στην Ανθήλη, κοντά στις Θερμοπύλες, αφιερωμένο στη Δήμητρα, και το άλλο στους Δελφούς, αφιερωμένο στον Πύθιο Απόλλωνα. Σε αυτό το πλαίσιο της πόλης ή του Κοινοῦ, ορισμένοι αξιωματούχοι είχαν ως καθήκον τους να επαγρυπνούν ώστε οι εορτασμοί να πραγματοποιούνται σύμφωνα με το θρησκευτικό εορτολόγιο και να τηρείται με ευλάβεια το τελετουργικό. Στο τέλος της θητείας τους, έπρεπε να κάνουν απολογισμό της διαχείρισής τους μπροστά στην Εκκλησία του Δήμου ή μπροστά σε ένα πιο ολιγομελές σώμα.

Οι αγώνες κόστιζαν ακριβά. Έπρεπε να πληρωθούν τα ζώα και τα ξύλα για τις θυσίες, να συντηρηθούν τα κτίρια που προορίζονταν για τους αγώνες, να εξασφαλιστούν τα έπαθλα για τους νικητές και, κάποτε, οι αμοιβές για όλους τους διαγωνιζόμενους. Σε αυτά τα έξοδα προστίθεντο, για τους μεν ιερούς αγώνες, οι αποζημιώσεις που καταβάλλονταν στους θεωρούς, οι οποίοι ανακοίνωναν τη γιορτή, για τους δε αγώνες των πόλεων, τα ποσά που δαπανούνταν για την προετοιμασία των διαγωνιζομένων. Έτσι, οι πόλεις που διοργάνωναν αγώνες συχνά κατέφευγαν στις λειτουργίες, οι οποίες ανακούφιζαν τα δημόσια οικονομικά από ένα μέρος των δαπανών και καθιέρωναν μια άμιλλα ανάμεσα στα διαφορετικά συνθετικά στοιχεία του σώματος των πολιτών. Στην Αθήνα, ο θεσμός δέχθηκε έντονη κριτική ήδη από τα μέσα του 4ου αι. και τελικά καταργήθηκε γύρω στο 310 π.Χ. Έτσι, η διοργάνωση των αγώνων ανατέθηκε σε ενιαίσιους αγωνοθέτες, η χρηματοδότηση των οποίων εξασφαλιζόταν από την πόλη, έστω κι αν ορισμένοι από αυτούς χρησιμοποίησαν την περιουσία τους για να προσδώσουν μεγαλύτερη λάμψη στις γιορτές που προήδρευαν, όπως έκανε ο ποιητής Φιλιππίδης το 284/283 π.Χ.²⁰ Η χορηγία υπήρχε ακόμα γύρω στο 290 π.Χ. στην Εύβοια και το 2ο αι. π.Χ. στον Ορχομενό της Βοιωτίας, στη Δήλο και στη Σάμο. Στον 4ο αι. ήταν σε τέτοιο βαθμό συνδεδεμένη με το γόητρο των μουσικών αγώνων, που, όταν ο Αλέξανδρος διοργάνωσε το 331 π.Χ. αγώνες διθυράμβου και τραγωδίας στην Τύρο, ονόμασε χορηγούς τους βασιλείς της Κύπρου και έγινε κλήρωση για να τους αποδοθούν υποκριτές²¹.

Στις περιόδους οικονομικής δυσπραγίας, συνέβαινε κάποιες πόλεις να μην μπορούν να διαθέσουν αρκετά κεφάλαια για τη διοργάνωση αγώνων. Τότε οι συναντήσεις πάγωναν, έως ότου ένας γενναιόδωρος πολίτης ερχόταν να ενισχύσει το δημόσιο ταμείο με μια δωρεά ή με ένα άτοκο δάνειο. Έτσι έκανε γύρω στο 140 π.Χ. στην Αθήνα κάποιος Μιλτιάδης, ώστε να μπορέσουν να εορταστούν τα Παναθήναια: «καθώς, το κοινόν, που διατίλλετο δεν επαρκούσε και

20. *IG* II², 657 (Choix, σελ. 10-24).

21. Πλουτάρχου, *Αλέξανδρος*, 20, 1-3 (1001-3).

έλειπε μεγάλο μέρος των χρημάτων, χωρίς να ζητήσει κανένα αντάλλαγμα, πρόσφερε χρήματα χωρίς τόκο και ξόδεψε πολλά από τα δικά του αγαθά, για να μη στερηθεί ο δήμος τίποτα όσον αφορά στη διοργάνωση των αγώνων²²».

Στους ρωμαϊκούς χρόνους, αυτός ο τρόπος χρηματοδότησης θεσμοθετήθηκε. Αγωνοθέτες που προήδρευαν των αγώνων, πανηγυριάρχες επιφορτισμένοι με τις εμπορικές δραστηριότητες ή μεγάλοι ιερείς της αυτοκρατορικής λατρείας διοργάνωναν γιορτές τις οποίες χρηματοδοτούσαν, τουλάχιστον κατά μεγάλο μέρος, από την περιουσία τους. Οι αγωνοθέτες εκλέγονταν ή διορίζονταν από τις πόλεις τους, με θητεία που κυμαινόταν από μερικούς μήνες έως ισόβια. Για να αναλάβει κάποιος αυτές τις λειτουργίες, το μόνο που μετρούσε ήταν τα οικονομικά μέσα· μπορούσαν λοιπόν να τις αναλάβουν και ξένοι και γυναίκες και παιδιά. Το 184, ο Κόμμοδος, ακολουθώντας ένα σχέδιο του Μάρκου Αυρήλιου, εγκατέστησε στην Αθήνα ένα συμβούλιο που ονομαζόταν *ιέρα γερουσία* και ο σκοπός του ήταν να ελαφρύνει τις δαπάνες των αγωνοθετών: οι τετρακόσιοι Αθηναίοι πολίτες που ήταν μέλη αυτού του συμβουλίου είχαν καθήκον να διαχειρίζονται την έγγεια ιδιοκτησία, τα έσοδα της οποίας προορίζονταν για τις λειτουργίες²³.

Στις περιπτώσεις που ο αγώνας αποτελούσε ιδιωτική διοργάνωση, ο ιδρυτής του ήταν επιφορτισμένος να αναλάβει τα έξοδα θεσμοθετώντας ένα κληροδότημα. Έτσι, στην Κέρκυρα, γύρω στο 200 π.Χ., ένα ζευγάρι δώρισε εκατόν εικοσι ασημένιες κορινθιακές μνες στην πόλη, για να εορτασθούν τριετηρικά Διονύσια, στα οποία θα διαγωνίζονταν τρεις αυλητές, τρεις τραγικοί ποιητές και τρεις κωμικοί ποιητές²⁴. Το κεφάλαιο θα έμπαινε στον τόκο και τη διαχείρισή του θα αναλάμβαναν τρεις ενιαύσιοι επιμελητές. Έτσι, εξασφαλιζονταν οι αμοιβές των καλλιτεχνών και η αποζημίωση για τα έξοδα διατροφής τους. Το πιο αναλυτικό κείμενο που έφτασε έως εμάς από τους ρωμαϊκούς χρόνους είναι εκείνο που αφορά τα Δημοσθένεια των Οينوάνδων στη Λυκία. Ο αγώνας ιδρύθηκε από τον Γ. Ιούλιο Δημοσθένη το 125²⁵ και θα διεξαγόταν κάθε τέσσερα χρόνια. Ο γενναιόδωρος ευεργέτης, για να τον χρηματοδοτήσει, υπόσχεται ότι θα καταβάλλει καταρχήν ο ίδιος και στη συνέχεια οι κληρονόμοι του, το ποσό των 1000 δηναρίων το χρόνο, έως ότου συγκεντρωθεί το απαραίτητο κεφάλαιο για να αγοράστεί ένα κτήμα που να μπορεί να εξασφαλίσει ένα εισόδημα αυτού του

22. IG II², 968, στ. 42-47, αναπαράγεται και στο L. MIGEOTTE, *L'emprunt public dans les cités grecques*, Κεμπέκ Παρίσι, 1984, σελ. 33. Βλέπε επίσης Fr. QUASS, *Die Honoratiorenschicht in den Städten des griechischen Ostens*, Στουτγάρδη, 1993, σελ. 275-285 και 303-317.

23. J. H. OLIVER, *The Sacred Gerusia*, *Hesperia Suppl.* 6, Princeton, ASCSA 1941· «The Sacred Gerusia and the Emperor's Consilium», *Hesperia*, 36, 1967, σελ. 329-335.

24. IG IX 1, 604. Βλέπε Θ. Γ. ΠΑΠΑ, *Θεατρικές παραστάσεις στην αρχαία Κέρκυρα. Ίδρυση των Διονυσίων*, IG IX 1004, Αθήνα, 1906.

25. M. WINKEL, *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien*, *Vestigia*, 30, München, 1988.

ύψους. Όταν, σε τέσσερα χρόνια, το κεφάλαιο θα έχει φτάσει στο ποσό των 4000 δηναρίων, θα προστεθούν σε αυτό και οι τόκοι που θα έχει αποφέρει. Με αυτό το ποσό θα μπορούν να πληρωθούν τα έπαθλα των νικητών, οι αποζημιώσεις των κριτών και των καλλιτεχνών που θα συμμετέχουν στα θεάματα που δίνονται εκτός διαγωνισμού, καθώς και «αυτός που θα παρείχε το σκηνικό εξοπλισμό» (σκηνοπάροχος). Στην πρώτη πανήγυρι θα προεδρεύει ο ανιψιός του Δημοσθένη, ενώ οι διάδοχοί του στο αξίωμα του αγωνοθέτη θα εκλέγονται μεταξύ των μελών της Βουλής, ύστερα από πρόταση του αγωνοθέτη που αποχωρεί. Οι αγωνοθέτες δε θα έχουν τίποτα να πληρώσουν, αλλά θα πρέπει να διαχειριστούν τα κεφάλαια για την πανήγυρι και θα πληρώνουν πρόστιμο αν δε σεβαστούν τις διατάξεις που ορίζει ο Δημοσθένης. Κάθε αγωνοθέτης θα επιλέγει για βοηθούς του τρεις πανηγυριάρχες, οι οποίοι θα ασχολούνται με τις εμπορικές δραστηριότητες της γιορτής, δέκα «σεβαστοφόρους», που θα φέρουν τις ειχόνες του αυτοκράτορα και του Απόλλωνα, και είκοσι μαστιγοφόρους οπλισμένους με ραβδιά, που θα συνοδεύουν την πομπή και θα επιβάλλουν την τάξη στο θέατρο.

Χορηγοί και αγωνοθέτες

Επιλεγμένοι ανάμεσα στα μέλη της υψηλότερης κοινωνικής τάξης, οι χορηγοί συχνά μας είναι γνωστοί επειδή έχουν διαδραματίσει σημαντικότατο ρόλο στην ιστορία της πόλης τους²⁶. Ο Θεμιστοκλής κέρδισε το βραβείο της τραγωδίας ως χορηγός του Φρυνίχου το 476 π.Χ.²⁷, ενώ τέσσερα χρόνια αργότερα, το 472 π.Χ., ο Περικλής ορίστηκε χορηγός του Αισχύλου για το ανέβασμα του *Φινέα*, των *Περσών*, του *Γλαύκου Ποτνιέως* και του *Προμηθέα*²⁸. Σε μια χρονολογία που είναι δύσκολο να προσδιοριστεί με ακρίβεια, και πάντως γύρω στο τρίτο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ., ο Νικίας, που υπήρξε μια από τις σημαντικότερες προσωπικότητες των Αθηνών κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, ανέλαβε πολλές χορηγίες²⁹. Ο ρήτορας Ανδοκίδης κέρδισε ως χορηγός το διαγωνισμό παιδικού χορού στα Μεγάλα Διονύσια, γύρω στο 400 π.Χ.³⁰. Ο ίδιος ο Πλάτωνας, στη δεκαετία του 360 π.Χ., ορίστηκε χορηγός για έναν παιδικό χορό. Ο φίλος του Δίων ο Συρακούσιος, που βρισκόταν τότε στην Αθήνα, «ανέλαβε την

26. PICARD CAMBRIDGE, *DEA*, σελ. 75-78 και 86-92· J. K. DAVIES, *Athenian Propertied Families 600-300 B.C.*, Οξφόρδη, 1971, σελ. XXVII-XXXI· P. WILSON, *The Athenian Institution of the Khoregia*, Cambridge, 2000.

27. Πλουτάρχου, *Βιομνησίων*, β β [114 c].

28. IG II², 2318, στήλη I, στ. 10.

29. Πλάτωνας, *Εργασ.*, 472 κ· Πλουτάρχου, *Νομοί*, 3, 2-3 [524 d e].

30. IG II², 1138, στ. 21· Πλουτάρχου, *Παι των δέκα ρητορων*, 83b b.

προετοιμασία του χορού και πλήρωσε όλα τα έξοδα³¹». Στην Αθήνα της κλασικής εποχής, όπου μόνο μερικές εκατοντάδες πολίτες είχαν περιουσίες ικανές να χρηματοδοτήσουν μια χορηγία, υπήρχαν, βέβαια, ανάμεσα στους χορηγούς και άνδρες που δε μας είναι γνωστοί από την πολιτική σκηνή, όπως ο Θεόδωρος, πατέρας του ρήτορα Ισοκράτη, που η περιουσία του προερχόταν από μια βιοτεχνία αυλών³².

Για τους αγώνες τραγωδίας και κωμωδίας των Μεγάλων Διονυσίων της Αθήνας, ο χορηγός έπρεπε να πληρώσει τους κομπάρσους³³, τα μέλη του χορού, τα κοστούμια τους, τη διατροφή τους, που η πολυτέλειά της ήταν παροιμιώδης, καθώς και την προετοιμασία τους από έναν χοροδιδάσκαλον, που έπρεπε να είναι Αθηναίος πολίτης. Αντίθετα, στις υποχρεώσεις του δεν περιλαμβανόταν η χρηματοδότηση των ποιητών, των υποκριτών και των αυλητών, τους οποίους αναλάμβανε η πολιτεία. Για τους αγώνες διθυράμβου, ο χορηγός σχημάτιζε ένα χορό, ενώ ο επώνυμος άρχων αναλάμβανε να βρει τους ποιητές και τους αυλητές. Η ποιότητα των καλλιτεχνών που ορίζονταν από την πόλη για κάθε χορηγό ήταν ουσιαστικός παράγοντας για τη νίκη. Θεωρούνταν ιδιαίτερα τυχερός εκείνος που τραβούσε στον κλήρο το δικαίωμα να επιλέξει πρώτος τον αυλητή του διθυραμβικού χορού του ανάμεσα στους μουσικούς που είχε ορίσει η πόλη³⁴.

Για να γίνει κανείς χορηγός στην κλασική Αθήνα, έπρεπε να κατέχει μια σημαντική προσωπική περιουσία, που να ανέρχεται σε τουλάχιστον τρία ή τέσσερα τάλαντα, δηλαδή 18000 έως 24000 δραχμές. Επίσης, για να προετοιμάσει ένα χορό παιδιών, ο χορηγός έπρεπε να έχει συμπληρώσει το τεσσαρακοστό του έτος³⁵. Ίσως ο Πλούταρχος υπερβάλλει κάπως όταν ισχυρίζεται ότι ο αθηναϊκός δήμος «ξόδεψε περισσότερα χρήματα για τις Βάκχες, τις Φοίνισσες, τους Οιδίπιδες, τις Αντιγόνης και τις δυστυχίες της Μήδειας και της Ηλέκτρας, από ό,τι ξόδεψε για την ηγεμονία του ή για την ελευθερία του στους αγώνες κατά των Βαρβάρων³⁶». Οι δαπάνες ήταν, πάντως, σημαντικές. Προς τα τέλη του 5ου αι. π.Χ., σε μια εποχή όπου το ημερομίσθιο του ειδικευμένου εργάτη ήταν 1 δραχμή, ένας ανώνυμος που τον υπερασπίζεται ο Λυσίας λέει ότι πλήρωσε για έναν τραγικό χορό στα Μεγάλα Διονύσια 3000 δραχμές, για ένα χορό κωμωδίας 1600 δραχμές, για ένα διθυραμβικό χορό ανδρών 5000 δραχμές στα Μεγάλα Διονύσια και 2000 δραχμές στα Θαργήλια και για ένα διθυραμβικό χορό παιδιών 1500

31. Πλούταρχου, *Δίων*, 17, 5 [964 f].

32. Πλούταρχου, *Βίοι τών δέκα ρητόρων*, 836 e.

33. Πλούταρχου, *Φωκίων*, 19, 2-3 [750 c].

34. Δημοσθένη, *Κατὰ Μειδίου*, 13.

35. Τουλάχιστον στην εποχή του Αριστοτέλη, *Αθηναίων Πολιτεία*, LVI, 3. Βλ. επίσης Αισχίνη, *Κατὰ Τημάχου*, 11.

36. Πλούταρχου, *Κατὰ τὴν ἔνδοξον αἱ Ἀθηναῖοι*, 6 [349 a].

δραχμές³⁷. Ένας άλλος πελάτης του Λυσία βεβαιώνει ότι πλήρωσε 5000 δραχμές για δυο τραγικούς χορούς³⁸. Μέσω αυτής της συμβολής, που έπρεπε να φαίνεται εθελοντική, η αθηναϊκή ελίτ διατηρούσε στους κόλπους της έναν ανταγωνισμό για τις τιμές της πόλης και αποκτούσε απέναντι στο σύνολο των πολιτών ένα γόητρο το οποίο μπορούσε να εκμεταλλευθεί όταν έλπιζε στην ψήφο του δήμου, που αποφάσιζε την πρόσβαση σε ορισμένα αξιώματα ή το αποδεκτόν ενδεχόμενων καταγγελιών.

Οι δαπάνες των χορηγών ήταν ίσως μικρότερες στους δήμους της Αττικής και στις άλλες πόλεις της Ελλάδας. Στη Δήλο, όπου στον 3ο αι. π.Χ. οι πολίτες ήταν μερικές δεκάδες χιλιάδες, κατέφευγαν σε ένα σύστημα κοινών χορηγιών, είτε επειδή ο αριθμός των μεγάλων περιουσιών ήταν σχετικά μικρός είτε επειδή η πόλη έκρινε πιο ισότιμο να διαιρεί έτσι τις δαπάνες για τους αγώνες που διοργάνωνε³⁹. Οι κατάλογοι των χορηγών που σώθηκαν δείχνουν ότι συχνά το ίδιο πρόσωπο αναλάμβανε διαδοχικά πολλές χορηγίες. Δεκαενnéα πολίτες εμφανίζονται τουλάχιστον δυο φορές σε αυτούς τους καταλόγους, ενώ πέντε ή έξι από αυτούς ήταν επαγγελματίες, βιοτέχνες ή έμποροι. Όπως φαίνεται, όλοι όσοι είχαν τα οικονομικά μέσα ανταγωνίζονταν για να κερδίσουν διαδοχικά τη νίκη στους τέσσερις διαγωνισμούς στους οποίους συμμετείχαν οι χορηγοί (τον παιδικό χορό στα Απολλώνια, τον παιδικό χορό στα Διονύσια και τους δυο δραματικούς χορούς στα Διονύσια) και να μπορέσουν έτσι να υπερηφανεύονται ότι ανέλαβαν με επιτυχία όλες τις χορηγίες⁴⁰.

Στην ελληνιστική εποχή, οι αγωνοθέτες των εορτών της Αθήνας ανήκαν όλοι στις πλουσιότερες οικογένειες της πόλης και ορισμένοι δαπάνησαν αρκετές χιλιάδες δραχμές, πέρα από τα ποσά που έλαβαν από το δημόσιο ταμείο⁴¹. Τα ποσά που δαπανούσαν οι αγωνοθέτες των ρωμαϊκών χρόνων υπήρξαν ακόμα πιο σημαντικά, πόσο μάλλον αφού τότε οι πανηγύρεις συνοδεύονταν συχνά από συμπόσια και διανομές χρημάτων ή τροφίμων, που έρχονταν κάποτε να προστεθούν σε διανομές γλυκισμάτων στα θέατρα, σύμφωνα με μια πρακτική που είναι γνωστή ήδη από την εποχή του Αριστοφάνη⁴². Αγωνοθέτες γίνονταν οι πιο πλούσιοι πολίτες, αλλά και οι βασιλείς, όπως συνέβαινε ήδη από την ελληνιστική εποχή, ή οι αυτοκράτορες. Στην Αθήνα, ο βασιλιάς της Καππαδοκίας Αριαράθης Ε΄

37. Λυσία, *Άπολογία διοδοχίας ἀπαράσημος*, 1-4.

38. Λυσία, *Ἐπὲρ τῶν Ἀριστοφάνων, χρημάτων*, 29 και 42.

39. Cf. VIAL, *Delos indépendante*, BCH Suppl. X, Παρίσι, 1984, και 41-43, 207 και 361-367· ead., *Les sources de revenus des Deliens a l'époque hellénistique*, στο Ph. LEBEAU (επιμ.), *L'origine des richesses dépensées dans la ville antique*, Aix en Provence, 1985 (2η επανεκτύπωση 1988), σελ. 47-53.

40. IG XI 2, 1148-1149.

41. IG II², 956, στ. 18-19 (2.000 δραχμές), 958, στ. 15-16 (3.300 δραχμές).

42. Αριστοφάνη, *Σφήκες*, στ. 58-60. Παρρησία, στ. 707-709.

(163-130 π.Χ.), ο βασιλιάς της Κομμαγενής ο Γ. Ιούλιος Αντίοχος Επιφανής Φιλόπαππος, καθώς και ο αυτοκράτορας Αδριανός, υπήρξαν αγωνοθέτες⁴³.

Ένας λεπτομερής απολογισμός αυτών των δαπανών σώθηκε σε ψήφισμα της πόλης της Ακραΐφιας στη Βοιωτία για κάποιον Επαμεινώνδα, ο οποίος στο τέλος της βασιλείας του Καλιγούλα ή στις αρχές της βασιλείας του Κλαύδιου ορίστηκε αγωνοθέτης⁴⁴. Τότε αποκατέστηκε τον αγώνα των Πτωίων, που δεν είχε γιορταστεί για τριάντα χρόνια, συνδυάζοντας τη λατρεία του αυτοκράτορα με εκείνην του Απόλλωνα Πτωίου. Ο Επαμεινώνδας επαινείται επειδή διοργάνωσε τις πομπές, τις θυσίες και τους αγώνες, πρόσφερε συμπόσια, προχώρησε σε διανομή κρέατος, κρασιού, λαδιού και χρημάτων: «Κατά τη διάρκεια των μουσικών αγώνων που έλαβαν χώρα, πρόσφερε στο θέατρο ένα ελαφρύ γεύμα σε όλους τους θεατές, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων που είχαν έρθει από ξένες πόλεις, και έκανε μεγάλες και επιβλητικές ρίψεις γλυκισμάτων, σε βαθμό που οι δαπάνες του έγιναν διάσημες ακόμα και στις γειτονικές πόλεις». Η γενναιοδωρία του ήταν τέτοια, που έλεγαν ότι «στις γύρω πόλεις, όπως και στη δική μας, θαύμαζαν τον υπέρμετρο και αδιάκοπο χαρακτήρα των δαπανών του». Η πόλη δεν κρύβει την υπερηφάνειά της που βλέπει έτσι να αυξάνεται η φήμη της στην περιοχή. Βέβαια, όλοι οι αγωνοθέτες δεν ήταν τόσο γενναιοδωροί. Για παράδειγμα, ο Πλούταρχος, που υπήρξε αγωνοθέτης των Πυθίων, μεμφόταν τους βαθύπλουτους που έχτιζαν σπίτια με αίθουσες συμποσίων τόσο μεγάλες, που θα άρμοζαν σε πανηγυριάρχες⁴⁵.

Οι επαγγελματίες χοροδιδάσκαλοι

Οι χορηγοί, όπως και οι αγωνοθέτες, έπρεπε να διαχειριστούν χρηματικά ποσά που προορίζονταν για τις παραστάσεις και εν μέρει να επιλέξουν τους διαγωνιζόμενους. Εκτός εξαιρέσεων, δεν είχαν καλλιτεχνικές δεξιότητες που θα τους επέτρεπαν να αναλάβουν την προετοιμασία του χορού⁴⁶, γι' αυτό μπορούσαν να καταφύγουν σε επαγγελματίες που πληρώνονταν για τις υπηρεσίες τους.

Στις παλαιότερες εποχές, φαίνεται ότι οι δραματικοί ποιητές, όπως και οι ποιητές διθυράμβων, αναλάμβαναν οι ίδιοι την προετοιμασία του χορού για τα

43. Για τον Αριαράθη Ε' (Παναθήναια): Μ. ΜΙΤΣΟΥ, *ΑΕ*, 1948-49, σελ. 5-9· J. και L. ROBERT, *Bull.* 1951, 79. Για το Φιλόπαππο που «ανέλαβε τη χορηγία για όλες τις φυλές» στα Διονύσια: Πλουτάρχου, *Συμποσιακών*, I, 10, 1 [628 a]· *IG* II², 3112. Για τον Αδριανό (Διονύσια): *IG* II², 1105, III, σ. 15· Δίωνα Κάσσιου, I, XIX, 16.

44. *IG* VII, 2712. Για μια διόρθωση στο στ. 77, βλέπε L. ROBERT, *ΑΕ*, 1969, σελ. 34-39, (και στο *OMS*, VII, σελ. 740-745).

45. Πλουτάρχου, *Συμποσιακών*, V, 5, 2 [679 b].

46. Ξενοφώντα, *Απομνημονεύματα*, III, 4, 3-4.

έργα που παρουσίαζαν. «Οι παλαιοί ποιητές, ο Θέσπις, ο Πρατίνας, ο Καρχίνος, ο Φρύνιχος, ονομάζονταν χορευτές επειδή όχι μόνον μετέφεραν οι ίδιοι τη δράση των έργων τους σε κινήσεις του χορού, αλλά, έξω από τα πλαίσια των δημιουργιών τους, έδιδασκαν και χορό σε όποιον το επιθυμούσε⁴⁷». Έτσι εξηγείται γιατί στους καταλόγους νικητών που βρέθηκαν στην Αθήνα οι δραματουργοί δεν αναφέρονται ως ποιητές αλλά ως διδάσκαλοι. Για παράδειγμα, λέγεται για τον Λισχύλο ότι: «Αισχύλος έδιδασκε», εννοείται «το χορό και τους υποκριτές», και όχι συνέθεσε τα δράματα που παρουσίασε στο διαγωνισμό.

Ήδη από τον 5ο αι. π.Χ. όμως, οι δραματουργοί κατέφυγαν στην επιτηδειότητα διαφόρων ειδικών στη μουσική, στο χορό ή στη σκηνοθεσία. Λέγεται ότι ο Ευριπίδης, που θεωρείται εντούτοις μεγάλος γνώστης της χορικής τέχνης⁴⁸, «έδινε να του συνθέσουν τα λυρικά μέρη των δραμάτων του ο Ιοφώντας ή ο Τιμοκράτης από το Άργος⁴⁹». Η σκηνοθεσία πολλών έργων του Αριστοφάνη δεν έγινε από το συγγραφέα τους, αλλά από άλλους ποιητές. Έτσι, ο Καλλίστρατος σκηνοθέτησε τους *Συμποσιαστές* το 427 π.Χ., τον *Κένταυρο* και τους *Βαβυλωνίους* το 426 π.Χ. και τους *Άχαρνες* το 425 π.Χ. Επίσης, ο Φιλωνίδης σκηνοθέτησε τους *Σφήκες* το 422 π.Χ., τον *Άμφιάραο* το 414 π.Χ. και τους *Βατράχους* το 405 π.Χ. Τέλος, ο Αριστοφάνης φέρεται να εμπιστεύθηκε τη σκηνοθεσία των τελευταίων του έργων στο γιο του Αραρώτα, για να τον κάνει γνωστό στο αθηναϊκό κοινό. Σε τέτοιες περιπτώσεις⁵⁰, μόνο ο σκηνοθέτης, ο διδάσκαλος, σιμμετείχε στο διαγωνισμό. Αυτός ζητούσε χορό από τον άρχοντα και, σε περίπτωση νίκης, αυτός στεφανωνόταν.

Χωρίς να φτάσει στο σημείο να διαχωρίσει την ποιητική παραγωγή από τη σκηνική παρουσίαση, ο ίδιος ο Αισχύλος φαίνεται να συνεργάστηκε με κάποιον Ίελέστη, έναν *ορχηστροδιδάσκαλο* ο οποίος «εμπνεύστηκε πολλές φιγούρες, τελειοποιώντας τα λεγόμενα με τα χέρια⁵¹». Τέτοιοι διδάσκαλοι ήταν πολύ χρήσιμοι για τους χορηγούς των διθυραμβικών χορών. Ονομάζονταν *χοροδιδάσκαλοι* ή *υποδιδάσκαλοι* ή απλά *διδάσκαλοι*, αν και αρχικά ο τελευταίος όρος δήλωνε αποκλειστικά τον ίδιο τον ποιητή⁵². Η διδασκαλία των χορών μπορούσε να πραγματοποιείται είτε στο σπίτι του χορηγού⁵³ είτε σε ένα νοικιασμένο

47. Ο Αριστοκλής αναφέρεται από τον Αθήναιο, 22 a. Βλέπε επίσης Πλουτάρχου, *Συμποσιακών*, VIII, 9 [732 f] και τον Αθήναιο, I, 21, d-e.

48. Πλουτάρχου, *Πώς δει ποιημάτων ακούειν*, 15 [46 b].

49. *Έένος Ευριπίδου καὶ βιο.*, II, 17 (εκδ. CUF).

50. Βλέπε επίσης, σχετικά με τον ποιητή Αμφιάρα και για το δάσκαλό του Διονύσιο, Πλουτάρχου, *Βιοι τῶν δεκα ῥητόρων*, 830 d.

51. Αθήναιο, I, 21 f.

52. Φωτίου, s. v. «*Διδάσκαλος*».

53. Αντιφώντα, VI, 11.

χώρο⁵⁴. Για την προετοιμασία των χορών που συμμετείχαν στα Διονύσια της Αθήνας, χρειάζονταν όχι λιγότερες από είκοσι οκτώ αίθουσες. Ορισμένες πόλεις διέθεταν ένα δημόσιο κτίριο γι' αυτό το σκοπό, το χορηγείον ή διδασκαλείον. Υπήρχε ίσως ένα τέτοιο κτίριο στην ακρόπολη της Καρθαίας στην Κέα, όπου ο Σιμωνίδης έδωσε μαθήματα⁵⁵, ενώ στην Αθήνα, στον αστικό δήμο της Μελίτης κοντά στην Πνύκα, υπήρχε ένα μεγάλο σπίτι που νοικιαζόταν τακτικά για την προετοιμασία των δραματικών χορών⁵⁶.

Στην ελληνιστική εποχή, οι χοροί αποτελούνταν από επαγγελματίες και είχαν επικεφαλής τους αρχηγούς, οι οποίοι αναλάμβαναν το μουσικό συγχρονισμό και έπαιζαν το ρόλο του κορυφαίου του χορού⁵⁷. Αυτοί οι ήγεμόνες ή διδάσκαλοι του χορού βραβεύονταν σε ορισμένους αγώνες.

Η διαχείριση των θεάτρων

Οι χορηγοί και οι αγωνοθέτες δεν ήταν άμεσα επιφορτισμένοι με τη διαχείριση των θεάτρων. Στην επιγραφή από τα Οινόανδα, που αναφέρθηκε παραπάνω, φαίνεται ότι ο ίδιος ο ιδρυτής ενός αγώνα έπρεπε να φροντίζει γι' αυτό, και ο Δημοσθένης δεν παραλείπει να ορίσει ότι ορισμένα θεάματα θα είναι επί πληρωμή και ότι την τάξη στο θέατρο θα αναλάβουν είκοσι άτομα ντυμένα στα λευκά και οπλισμένα με ασπίδες και ραβδιά. Στους αγώνες που διοργάνωνε η πόλη, αναλάμβανε η ίδια τη διαχείριση του θεάτρου.

Η είσοδος στο θέατρο κατά τη διάρκεια των αγώνων ήταν συνήθως επί πληρωμή, πράγμα που αποτελούσε μια πηγή εσόδων για τις πόλεις που διοργάνωναν αγώνες ή, ακόμα, και για τους δήμους που διοργάνωναν κατ' αγρούς Διονύσια στην Αττική⁵⁸. Τα έσοδα αυτά μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για την πληρωμή των καλλιτεχνών ή άλλων δαπανών που συνδέονταν με τη διοργάνωση των θεαμάτων⁵⁹. Στην Αθήνα, όπως και στους δήμους, τουλάχιστον στον 4ο και στον 3ο αι. π.Χ., η πώληση εισιτηρίων κατακυρωνόταν με πλειστηριασμό σε ένα πρόσωπο ή σε μια ομάδα η οποία, στα πλαίσια ενός συστήματος μίσθωσης, κατέβαλλε ένα ενοίκιο στην πόλη. Στο συμβόλαιο για την εκμετάλλευση του θεάτρου του Πειραιά το 324/323 π.Χ., ορίστηκε ότι τα τέσσερα άτομα που την ανέλαβαν, οι πριάμενοι τό θέατρον, θα ζητούσαν το αντίτιμο του εισιτηρίου από

54. P. WILSON, *The Athenian Institution of the Khoregia*, Cambridge, 2000, σελ. 71-74.

55. Αθήναιον, X, 456 f. Βλέπε επίσης, συμπληρωμένη σε μεγάλο βαθμό, IG XII 5, 530, 1.5.

56. Φωτίου, s. v. «Μελιτέων οίκος».

57. W. SLATER, «L'hégémon dans les fêtes hellénistiques», *Pallas*, 47, 1997, σελ. 97-106.

58. IG II², 1206 (στις Αχαρνές, στα τέλη του 4ου αι. π.Χ.).

59. SEG, I, 1924, 362, στ. 11-12 (στη Σάμο, στα τέλη του 4ου αι. π.Χ.): IG XII 9, 207, στ. 56-57, διορθωμένη από το SEG, 13, 1956, 462. Βλέπε επίσης IG XII 9, 193.

όλα τα άτομα που δεν είχαν το προνόμιο της προεδρίας και θα έπρεπε να εφοδιάσουν το κοίλο με καλλήματα για τα θεάματα⁶⁰. Οι μισθωτές αυτοί ονομάζονταν θεατρώναι ή θεατροπώλαι⁶¹. Φαίνεται ότι, γύρω στα μέσα του 4ου αι. π.Χ., εκτός από κάποιους προνομιούχους που είχαν δωρεάν είσοδο, όλοι οι άλλοι θεατές πλήρωναν δυο οβολούς για μια μέρα παραστάσεων στο θέατρο του Λιονύσου⁶². Κάθε θεατής, όταν αγόραζε την είσοδό του στο θέατρο, έπρεπε να πάρει ένα εισιτήριο, που ο Θεόφραστος σε μια έκθεση όπου γίνεται λόγος για θεάματα του δρόμου το αναφέρει ως σύμβολον⁶³. Στην Αθήνα, τα πρόσωπα που απολάμβαναν το προνόμιο της προεδρίας οδηγούνταν στις θέσεις τους από τον αρχιτέκτονα επί τά ιερά⁶⁴. Αυτή η υποχρέωση του αιρετού αξιωματούχου που ήταν υπεύθυνος για τα ιερά αναφέρεται από το Δημοσθένη και σε αρκετά ψηφίσματα, ανάμεσα στο 346 και στις αρχές του 2ου αι. π.Χ.

Στην Αθήνα ένα κονδύλιο για τα θεάματα, το θεωρικόν, χρηματοδοτούσε για κάποιο χρονικό διάστημα την είσοδο των πολιτών στο θέατρο⁶⁵. Φαίνεται δε ότι, το δεύτερο μισό του 4ου αι. π.Χ., χρησιμοποιούνταν για όλες τις γιορτές⁶⁶. Έτσι, αυτή την εποχή η πολιτεία πλήρωνε τις δαπάνες των πολιτών τόσο κατά τις εργάσιμες μέρες, για τη συμμετοχή τους στην Εκκλησία του Δήμου ή στα λαϊκά δικαστήρια, όσο και κατά τις αργίες, για τη συμμετοχή τους στις πανηγύρεις της πόλης⁶⁷. Οι πολίτες λάμβαναν το θεωρικόν στους δήμους στους οποίους ήταν εγγεγραμμένοι⁶⁸. Ο θεσμός, που όπως βεβαιώνει ο Πλούταρχος⁶⁹ εισή-

60. IG II², 1176 συμπληρωμένη, βλέπε *The Athenian Agora*, XIX, Princeton, 1991, σελ. 194-195 (1. 15).

61. PICKARD-CAMBRIDGE, *DFA*, σελ. 266.

62. Δημοσθένης, *Περὶ τοῦ στεφάνου*, 28· Λιβάνιου, *Λόγοι*, 32, 15-16 και υπόθεσις στον Ολυθιακό, I, 4 του Δημοσθένη. Βλέπε B. SCHOULER, *La tradition hellénique chez Libanios*, Λίλλη, 1994, σελ. 703-704.

63. Θεόφραστου, *Χαρακτήρες*, VI, 4.

64. T. L. SHEAR, *Kallias of Sphettos and the Revolt of Athens in 286 B.C.*, *Hesperia Suppl.*, 17, Princeton, 1978, σελ. 4, στ. 98 και σχολιασμός σελ. 56-58. Αλλού δηλώνεται μόνο ως αρχιτέκτονας: Δημοσθένης, *Περὶ τοῦ στεφάνου*, 28· IG II², 466, στ. 53 (συμπληρωμένη)· 500, στ. 34· 512, στ. 7· 567, στ. 23 (συμπληρωμένη)· 792, στ. 8· 900, στ. 12· SEG, 14, 1957, 65, στ. 42. Βλέπε επίσης για τον Πειραιά: IG II², 456, στ. 32-33 (συμπληρωμένη κατά μεγάλο μέρος).

65. J. J. BUCHANAN, *Theorika*, Locust Valley – Νέα Υόρκη, 1962· N. VALMIN, «Diobelia und Theorikon», *Opuscula Atheniensia*, 6, 1963, σελ. 171-206· E. RUSCHENBUSCH, «Die Einführung des Theorikon», *ZPE*, 36, 1979, σελ. 303-308· Br. HINTZEN-BOHLEN, *Die Kulturpolitik des Euboulos und Lakon*, Βερολίνο, 1997, σελ. 90-98.

66. Δημοσθένης, *Κατὰ Λεωχάρου*, 37 (Μεγάλα Παναθήναια)· Πλούταρχου, *Πολιτικά παραγγέλματα*, 25 [818 e f] (Ανθοστήρια).

67. Δημοσθένης, *Ολυθιακός*, I, 11· *Τεμερὴ*, *Κατὰ Δημοσθένους*, 26.

68. Δημοσθένης, *Κατὰ Λεωχάρου*, 37-38.

69. Πλούταρχου, *Περικλῆς*, II, 1 [161 a].

χθη από τον Περικλή, υιοθετήθηκε πιθανότερα γύρω στο 350 π.Χ. και καταργήθηκε στα τέλη του 4ου αι.

Δεν υπάρχει καμία πληροφορία στα αρχαία κείμενα σχετικά με τη μορφή των εισιτηρίων του θεάτρου. Είναι ίσως λάθος που οι μελετητές θέλησαν να ταυτίσουν με εισιτήρια όλες τις μάρκες, μεταλλικές ή οστέινες, που έφεραν κάποιες εικόνα σχετική με τα θεάματα και διάφορα ψηφία ή γράμματα που μπορούσαν να αποδοθούν σε μια υποθετική αρίθμηση κερκίδων⁷⁰. Ακόμα σήμερα, πολλοί από αυτούς θεωρούν εισιτήρια κάποιες χάλκινες μάρκες που στη μια πλευρά τους φέρουν παράσταση με θέματα από τον κόσμο του θεάτρου (προσωπεία, τρίποδες), πράγμα που δεν είναι σίγουρο, αφού μπορεί να πρόκειται για απλά πιόνια παιχνιδιού. Δεν υπάρχει καμία βεβαιότητα ούτε για την ερμηνεία των εκατό περίπου μικρών πήλινων στοιχείων που βρέθηκαν στη Μαντίνεια, στο θέατρο ή στη στοά του Επιγόνου⁷¹. Είναι κυκλικά, ημικυκλικά, ελλειψοειδή ή και ορθογώνια και φέρουν ονόματα που τις περισσότερες φορές συνοδεύονται από γράμματα. Ορισμένοι πρότειναν να αναγνωριστούν σε αυτά ονομαστικά εισιτήρια, στα οποία τα γράμματα θα δήλωναν τομείς του κοίλου, μικρότερους από τις κερκίδες.

Στα θέατρα της αρχαίας Ελλάδας το κοινό ήταν θορυβώδες, δεδομένου, μάλιστα, ότι τις περισσότερες φορές παρακολουθούσε διαγωνισμούς και όχι απλά καλλιτεχνικές επιδόσεις. Το αποτελούσαν θεατές με έντονη διάθεση για κριτική, για να μην πούμε οπαδοί, που ενδιαφέρονταν ίσως το ίδιο για το αποτέλεσμα του αγώνα όσο και για την ποίηση και για τη μουσική. Στους διαγωνισμούς χορών, κάθε πολίτης πρέπει να έλπιζε στη νίκη της φυλής του· ήταν λοιπόν απαραίτητη μια υπηρεσία που θα επέβαλλε την τάξη στο θέατρο. Στην Αθήνα, υπήρχαν επιμελητές που ήταν επιφορτισμένοι με αυτό το καθήκον⁷². Συνήθως ονομαζόνταν ράβδουχοι, ράβδοφοροι ή μαστιγοφόροι⁷³ και, για να επιβάλλουν την τάξη στα εδώλια, χειρίζονταν τη ράβδο, όπως έκαναν οι γυμνασάρχοι στο γυμνάσιο. Ο κωμικός ποιητής Πλάτων τούς είχε αφιερώσει ένα έργο του, τους *Ράβδούχους*.

70. I. N. ΣΒΟΡΩΝΟΥ, «Περὶ τῶν εισιτηρίων τῶν ἀρχαίων», *Journal international d'archéologie numismatique*, 1, 1898, σελ. 37-120.

71. IG V 2, 323.

72. IG II², 354, στ. 15-17.

73. L. ROBERT, «Sur l'oracle d'Apollon Koropaios», *Hellenica*, V, Παρίσι, 1948, σελ. 16-27· *AJP*, 100 (1979), σελ. 160-165· *CRAI*, 1982, σελ. 261 (OMS, V, σελ. 824)· M. WÖRRLE, *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien*, *Vestigia*, 39, Μόναχο, 1988, σελ. 219-220· E. FAMERIE, *Le latin et le grec d'Asprien*, Γενεύη, 1908, σελ. 160-163.

Οι τιμές για τους διοργανωτές και η διαιώνιση της νίκης

Οι αξιωματούχοι που, ατομικά ή συλλογικά, είχαν επιφορτιστεί με τη διοργάνωση αγώνων έλπιζαν ότι, μετά τις γιορτές στις οποίες προήδρευαν ή μετά τη λήξη της θητείας τους, θα κέρδιζαν τον έπαινο και το στεφάνι από την Εκκλησία του Δήμου⁷⁴. Στην Αθήνα του 4ου αι. π.Χ., η ανταμοιβή αυτού του είδους υπηρετούσε μέρος των τιμών που μπορούσε να επιδιώξει κάθε αξιωματούχος αν δεν αντιμιστώπιζε καμία δημόσια μομφή. Δε συνέβαινε όμως το ίδιο με τους χορηγούς, όπως και με κάθε πολίτη που αναλάμβανε μια λειτουργία. Αυτοί οι τελευταίοι, πράγματι, βρίσκονταν σε άμιλλα μεταξύ τους και αγωνίζονταν όχι για έναν έπαινο ρουτίνας, αλλά για να κερδίσουν το βραβείο της νίκης. Το βραβείο ήταν συνήθως ταπεινό και δε συγκρινόταν με τα ποσά που είχε ξοδέψει ο χορηγός, για να το κερδίσει: ο νικητής άκουγε την ανακοίνωση του ονόματός του ενώπιον του συγκεντρωμένου στο θέατρο πλήθους και έπαιρνε ένα στεφάνι που η αλυσίδα του ποίκιλλε, ενώ σε ορισμένα αγωνίσματα έπαιρνε ένα βόδι και έναν τριπόδα. Στους καταλόγους νικητών των Μεγάλων Διονυσίων της Αθήνας, τα ονόματα των χορηγών για τους διαγωνισμούς διθυράμβου εμφανίζονται πλάι στο όνομα της φυλής τους, τη στιγμή που ούτε τα ονόματα των μελών του χορού ούτε, ακόμα, τα ονόματα των ποιητών ή των αυλητών δε μνημονεύονται. Για τους διαγωνισμούς τραγωδίας και κωμωδίας, τα ονόματα των νικητών χορηγών αναγράφονται μαζί με τα ονόματα μόνο των ποιητών και αργότερα συνοδεύονται και από τα ονόματα των πρωταγωνιστών, πρώτα για την τραγωδία (γύρω στο 450 π.Χ.) και κατόπιν για την κωμωδία (γύρω στο 420 π.Χ.).

Ο χορηγός έλπιζε ότι με τη γενναιοδωρία του θα κέρδιζε την εύνοια του πλήθους που συνιστούσε το κοινό⁷⁵. Ο τρόπος με τον οποίο παραθέτουν κάποιες λειτουργίες, που είχαν αναλάβει, ενώ άλλοι αναφέρουν τα χορηγικά μνημεία των προγόνων τους όταν εμπλέκονται σε δικαστικές υποθέσεις, με σκοπό να κερδίσουν την εύνοια των λαϊκών δικαστών, είναι ενδεικτικός. Για να διαιωνίσουν τη δόξα που έπαιρνε η νίκη, οι χορηγοί χρησιμοποίησαν διάφορους τρόπους. Οι Αθηναίοι χορηγοί που νικούσαν σε δραματικούς αγώνες μερικές φορές ίδρυσαν μνημεία όχι στο θέατρο, αλλά στους δήμους τους. Για να διατηρήσει την ανάμνηση της επιτυχίας του με το Φρύνιχο, ο Θεμιστοκλής αφιέρωσε «μια ξύλινη πινακίδα που έφερε την ακόλουθη επιγραφή: ὁ Θεμιστοκλῆς Φρεάρριος ἐχορήγει· Φρύνιχος ἐδίδασκεν· Ἀδείμας, ἤρχεν⁷⁶». Ο Θράσιππος, χορηγός του κωμικού ποιητή Εκφαντίδη, αφιέρωσε επίσης μετά τη νίκη του μια πινακίδα, την οποία αναφέρει ο Αριστοτέλης για να

74. Ph. GAUTHIER, *Les cités grecques et leurs bienfaiteurs*, *BCH Suppl.* XII, Παρίσι, 1985, σελ. 112-120.

75. Πλουτάρχου, *Νομμοί*, 3, 2 [B24 d e].

76. Πλουτάρχου, *Θεμιστοκλής*, 6, 6 [114 e].

αποδείξει ότι ο χορηγός μπορούσε να συνοδεύσει ο ίδιος το χορό παίζοντας αυλό⁷⁷. Ο Ανελεύθερος στους Χαρακτήρες του Θεόφραστου, μετά τη νίκη του στον αγώνα τραγωδίας, αφιερώνει στο Διόνυσο μια ξύλινη πινακίδα στην οποία είχε γράψει μόνο το όνομά του⁷⁸. Σε αυτές τις αναμνηστικές πινακίδες, οι επιγραφές σινοδεύονται ίσως από ζωγραφικές παραστάσεις που απεικόνιζαν τους συμμετέχοντες ή και κάποια σκηνή του έργου που είχαν ανεβάσει.

Οι χορηγοί που είχαν νικήσει στους χορικούς αγώνες της Αθήνας ξόδευαν περισσότερο και ήταν λιγότερο διακριτικοί. Σε ανάμνηση της νίκης τους, εγκατέστησαν μνημεία τα οποία συναντούσε κανείς σε δύο σημεία της πόλης: στο ιερό του Ηύθλου Απόλλωνα και κατά μήκος της οδού των Τριπόδων, και γύρω από το θέατρο του Διονύσου. Η ανασκαφική έρευνα αποκάλυψε τα κατάλοιπα πολλών τέτοιων μνημείων. Οι επιγραφές που είναι χαραγμένες σε αυτά δεν αναφέρουν ποτέ το όνομα κάποιας θεότητας, πράγμα που τις διαφοροποιεί από τις αναθηματικές επιγραφές· μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι τα χορηγικά μνημεία της Αθήνας ήταν αναμνηστικά έργα και όχι αναθήματα.

Στο Ηύθλιο, κοντά στον Ιλισσό, οι χορηγοί που είχαν νικήσει στα Θαργήλια αφιέρωναν τον τρίποδα που είχαν λάβει ως βραβείο⁷⁹. Ανακαλύφθηκαν περίπου είκοσι πέντε ενεπίγραφες βάσεις τέτοιων τριπόδων. Κάθε επιγραφή μνημονεύει το χορηγό που ανακηρύχθηκε νικητής και τις δυο φυλές που εκπροσωπούσε, το αγώνισμα στο οποίο είχε αναμετρηθεί (χορός παιδιών ή χορός ανδρών), τον ποιητή που σινέθεσε το διθύραμβο και τον επώνυμο άρχοντα κατά τη θητεία του οποίου πραγματοποιήθηκε η νίκη. Στον 4ο αι. π.Χ., οι αναθηματικές επιγραφές μνημονεύουν και το όνομα του αυλητή που συνόδευε το χορό. Μεταξύ των βάσεων που σώθηκαν ξεχωρίζει ένας τύπος κυλινδρικού βάθρου το οποίο, στην Αθήνα, χρησιμοποιήθηκε μόνο για τα μνημεία που στήθηκαν μετά από μια νίκη στο διαγωνισμό του χορού παιδιών στα Θαργήλια.

Οι χορηγοί που νικούσαν στα Μεγάλα Διονύσια εγκαθιστούσαν τα αναμνηστικά μνημεία τους στην περιοχή του θεάτρου του Διονύσου ή εκατέρωθεν της οδού που σινέδεε το Πρυτανείο με το ιερό του Διονύσου Ελευθερέως περνώντας από το ωδείο του Περικλή⁸⁰ (εικ. 18). Η παρουσία δεκάδων τριπόδων κατά μήκος του δρόμου τού έδωσε το όνομα Τρίποδες (η σημερινή οδός Τριπό-

δων)⁸¹. Οι κατασκευές που δημιουργήθηκαν για να χρησιμεύσουν ως υπόβαθρο για τους τρίποδες παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία, ενώ οι ίδιοι οι τρίποδες που δίνονταν στους νικητές χορηγούς διθυράμβων ήταν δύο μεγεθών: ο ένας μεσαίου μεγέθους (3 μ. περίπου), για το διαγωνισμό του χορού παιδιών, και ο άλλος μεγάλου μεγέθους (5 μ. περίπου), για το διαγωνισμό του χορού ανδρών. Πολλά μνημεία ήταν απλές κυκλικές, ορθογώνιες ή τριγωνικές βάσεις που πατούσαν πάνω σε βάθρα, σε πεσσούς ή σε κίονες. Ο τρίποδας ήταν συνδεδεμένος με τη βάση και το λέβητα, ο οποίος συχνά στηριζόταν και σε έναν κιονίσκο ή σε ένα άγαλμα. Ορισμένες κατασκευές ήταν πιο μεγαλοπρεπείς, σε μορφή κόγχης ή και πραγματικού κτιρίου, για το οποίο ο τρίποδας έμοιαζε να είναι μόνο μια πρόφαση.

Τρία από τα μνημεία που κατάλοιπά τους έχουν διατηρηθεί μέχρι σήμερα ξεχωρίζουν χάρη στη μορφή και στις διαστάσεις τους, που ξεφεύγουν από τα σινηθισμένα. Το γνωστότερο και καλύτερα διατηρημένο χτίστηκε από το Λυσικράτη μετά τη νίκη που πέτυχε για λογαριασμό της Ακαμαντίδος φυλής στο διαγωνισμό χορού παιδιών το 334 π.Χ. (εικ. 35)⁸². Στη δυτική πλευρά της οδού των Τριπόδων, μια κομψή ροτόντα με κορινθιακά κιονόκρανα, κατασκευασμένη από μάρμαρο Ύμηττου και Πεντέλης, πατάει σε ένα ψηλό πώρινο βάθρο· τα μετακίονια των έξι κίωνων φράσσονται από μεγάλες πλάκες διακοσμημένες με ανάγλυφους τρίποδες, ενώ στη ζωφόρο απεικονίζεται η περιπέτεια του Διονύσου με τους πειρατές τους οποίους ο θεός μεταμόρφωσε σε δελφίνια· το μνημείο έχει φοιλιωτή στέγη, στην οποία ήταν προσαρμοσμένος ο τρίποδας που κέρδισε ο νικητής χορηγός. Κάτω από το λέβητα και ανάμεσα στα πόδια του τρίποδα αναπτυσσόταν ένα μαρμάρινο άνθος.

Δυο άλλα αξιοσημείωτα χορηγικά μνημεία ιδρύθηκαν μετά τα Μεγάλα Διονύσια του 319 π.Χ., το ένα από το Νικία, γιο του Νικόδημου, σε ανάμνηση της νίκης του για λογαριασμό της Κεκροπίδος φυλής στο διαγωνισμό του χορού παιδιών και το άλλο από το Θράσυλλο, γιο του Θρασύλλου, σε ανάμνηση της νίκης του για λογαριασμό της Ιπποθωοντίδος φυλής στο διαγωνισμό του χορού ανδρών.

Το μνημείο του Νικία (εικ. 18 και 36) είχε τη μορφή ναΐσκου με διαστάσεις 16,68 μ. επί 11,79 μ. στο επίπεδο των θεμελίων⁸³. Βρισκόταν στα δυτικά του θεά-

77. Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, VIII, 6, 13 [1341 a].

78. Θεόφραστος, *Χαρακτήρες*, XXII, 2.

79. Ισάδων, V, 41· Σούδα, s. v. «Πύθιον». P. AMANDRY, «Trépieds d'Athènes: II. Thargélies», *BCII* 101, 1977, σελ. 165-202.

80. P. AMANDRY, «Trépieds d'Athènes: I. Dionysies», *BCII* 100, 1976, σελ. 15-93· M. KOPPE, *AA*, 35, 1980 (1988), B1, σελ. 14-18· A. ΧΑΡΕΜΠΙ-ΣΠΕΤΣΙΕΡΗ, «Η οδός των Τριπόδων και τα χορηγικά μνημεία στην αρχαία Αθήνα», στο W. D. E. COULSON *et alii* (επιμ.), *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*, Oxford Monographs, 37, Οξφόρδη, 1996, σελ. 31-42· A. K. ΜΑΚΡΗ,

Ήρος, 10-12, 1992-1998, σελ. 61-70· A. Π. ΜΑΤΘΑΙΟΥ, *Ήρος*, 10-12, 1992-1998, σελ. 554· K. N. ΚΑΖΑΜΙΑΚΗ, *Ήρος*, 10-12, 1992-1998, σελ. 555-558. Br. HINTZEN-BOHLEN, *Die Kulturpolitik des Euboulos und Lykurg*, Βερολίνο, 1997, σελ. 56-62 και 116-117· P. WILSON, *The Athenian Institution of the Khoregia*, Cambridge, 2000, σελ. 198-262.

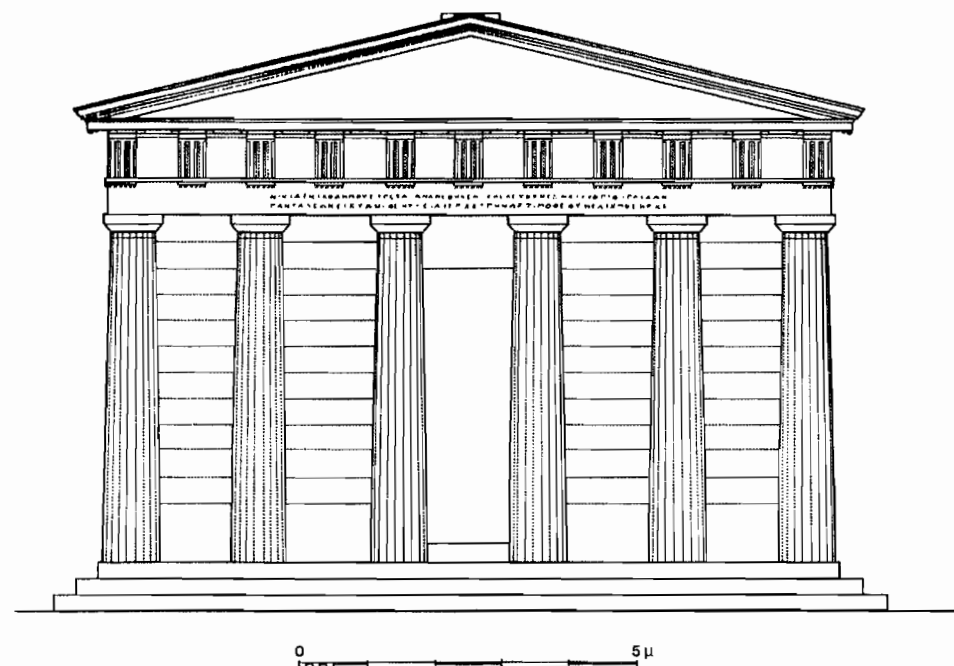
81. Παυσανίας, I, 20, 1.

82. Αναθηματική επιγραφή IG II² 3042. Βλέπε H. BAUER, *AM*, 92, 1977, σελ. 197-227· P. AMANDRY, *BCII*, 121, 1997, σελ. 463-487.

83. Αναθηματική επιγραφή IG II² 3055. Βλέπε W. B. DINSMOOR, «The Choric Monument of Nikias», *AJA*, 14, 1910, σελ. 404-404.



Εικόνα 35: Το χορηγικό μνημείο του Ανακράτη στην Αθήνα. Μετά το 334 π.Χ.



Εικόνα 36: Το χορηγικό μνημείο του Νικία στην Αθήνα: αποκατάσταση της πρόσοψης. Τέλη του 4ου αι. π.Χ.

ιου, αλλά η κύρια όψη του ήταν στραμμένη προς την αντίθετη κατεύθυνση. Απο-ιγλούνταν από πρόδομο με έξι δωρικούς κίονες στην πρόσοψη και από μια αίθου-σα τετράγωνης κάτοψης. Αρκετά στοιχεία της ανωδομής του, που ήταν από πω-ρόλιθο και πεντελικό μάρμαρο, ενσωματώθηκαν σε δεύτερη χρήση στο τείχος που κατασκευάστηκε για την προστασία της Ακρόπολης στα μέσα του 3ου αι., και ει-δικά στην πύλη Beulé, που βρίσκεται κάτω από τα Προπύλαια του Μνησικλή.

Το μνημείο του Θρασύλλου βρισκόταν πάνω από το θέατρο⁸⁴. Η αναθηματι-κή επιγραφή του ανακαλύφθηκε κοντά σε μια κόγχη που ήταν εν μέρει λαξευ-μένη στο φυσικό βράχο της Ακροπόλεως και εν μέρει χτισμένη με μάρμαρο. Ορισμένοι θεώρησαν ότι η κόγχη αυτή ήταν ό,τι απέμεινε από το χορηγικό μνη-μείο και την ταύτισαν με τη σπηλιά που ο Πausανίας είδε στην κορυφή του θεάτρου, με έναν τρίποδα στημένο πάνω της και στο εσωτερικό της μια παρά-σταση του Απόλλωνα και της Αρτέμιδας να σκοτώνουν τα παιδιά της Νιόβης⁸⁵.

84. Αναθηματική επιγραφή *IG II² 1050*. Πάρκε G. WELTER, «Das choregische Denkmal des Thrasyllos», *AA*, 1928, στήλη 3308. P. AMANDRY *IG II²*, 121, 1997, σελ. 446-463.

85. Πausanίας, I, 21, 3.

Παρ' όλα αυτά, τον τρίποδα που αφιέρωσε ο Θράσυλλος θα μπορούσε να φέρει και ένας από τους δυο κίονες που υψώνονται ακόμα σήμερα πάνω από αυτή την κόγχη και που ήταν, σίγουρα, υποστηρίγματα τριπόδων.

Η κατάργηση της χορηγίας στην Αθήνα δεν έβαλε τέλος στη συνήθεια να ιδρύονται μνημεία σε ανάμνηση των νικών που πετύχαιναν οι χοροί διθυράμβου. (Οι αναμνηστικές επιγραφές αναφέρουν τότε ως χορηγό το σύνολο του δήμου (ὁ δῆμος ἐχορήγει) και ως νικητή τη φυλή που είχε στεφανωθεί. Τη χρηματοδότηση για την κατασκευή των μνημείων αναλάμβανε πιθανώς ο εν ενεργεία αγωνοθέτης. Σε ορισμένες περιπτώσεις ο αξιωματούχος έκανε ένα μνημείο όπου τα ονόματα των νικητών χαράσσονταν σε δυο στήλες, μια για τον κάθε διαγωνισμό, αλλά γνωρίζουμε και τρεις αγωνοθέτες που έκαναν δυο ξεχωριστά μνημεία για τους δυο τρίποδες που δόθηκαν κατά τη θητεία τους⁸⁶. Έχει επιβεβαιωθεί ότι, και στις τρεις περιπτώσεις, η μία τουλάχιστον από τις δύο νικήτριες φυλές ήταν η φυλή του αγωνοθέτη. Έτσι, όταν το 270 π.Χ. ο Θρασυκλής, ο γιος του Θρασύλλου, ανέλαβε την αγωνοθεσία, η Ιπποβοωντίδα φυλή, στην οποία ανήκε, κέρδισε τη νίκη στην κατηγορία των παιδών, ενώ η Πανδιονίδα κέρδισε τη νίκη στους άνδρες. Ο Θρασυκλής έκανε δυο μνημεία σε ανάμνηση των δύο νικών, δίπλα στο χορηγικό μνημείο του πατέρα του.

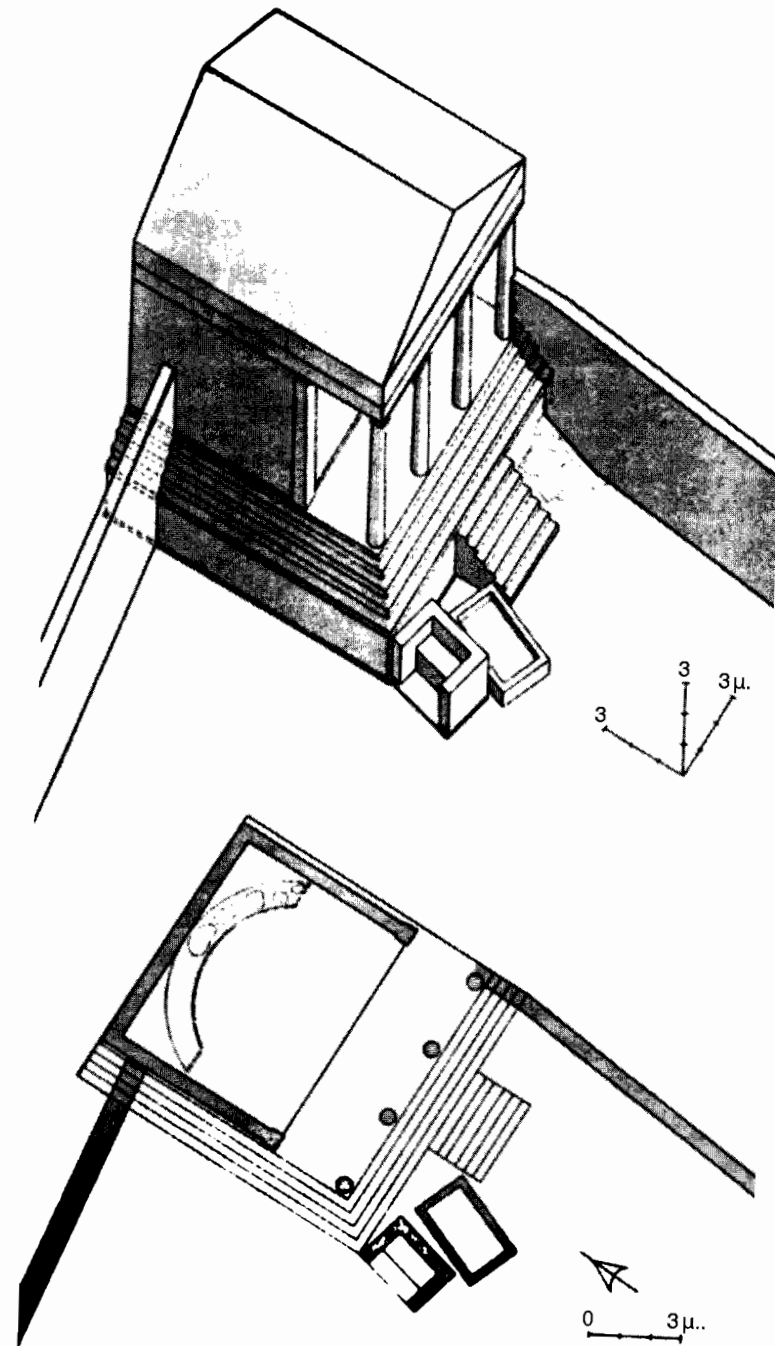
Η Αθήνα δεν ήταν η μόνη πόλη στην οποία εκτίθεντο έτσι οι τρίποδες που κέρδιζαν οι νικητές χορηγοί. Η ίδια πρακτική είναι γνωστή και στον Ωρωπό, όπου οι χορηγοί αφιέρωναν τρίποδες στη νύμφη Αλία, καθώς και στην Ερέτρια και στον Ορχομενό της Βοιωτίας. Στον Ορχομενό ανακαλύφθηκαν περίπου είκοσι πέντε βάσεις τριπόδων⁸⁷, που, όπως φαίνεται από τις αναθηματικές επιγραφές, ήταν αφιερωμένες στο Διόνυσο. Τις επιγραφές χάραξαν τα ζεύγη χορηγών που είχαν νικήσει σε αγώνα χορού ανδρών, ανάμεσα στα τέλη του 4ου αι. και στις αρχές του 2ου αι. π.Χ. Στις περισσότερες αναφέρονται τα ονόματα των χορηγών και του επώνυμου άρχοντα, καθώς και τα ονόματα του αυλητή και του κορυφαίου του χορού. Το ύψος των χάλκινων τριπόδων που αφιερώνονταν πρέπει να κυμαινόταν ανάμεσα στο 1,50 και στα 2 μ.

Εξάλλου μαρτυρούνται και άλλες πρακτικές. Στο ιερό του Διονύσου στη Θάσο, αποκαλύφθηκε μια κατασκευή μεγάλων διαστάσεων (ειχ. 37)⁸⁸. Το μνημείο,

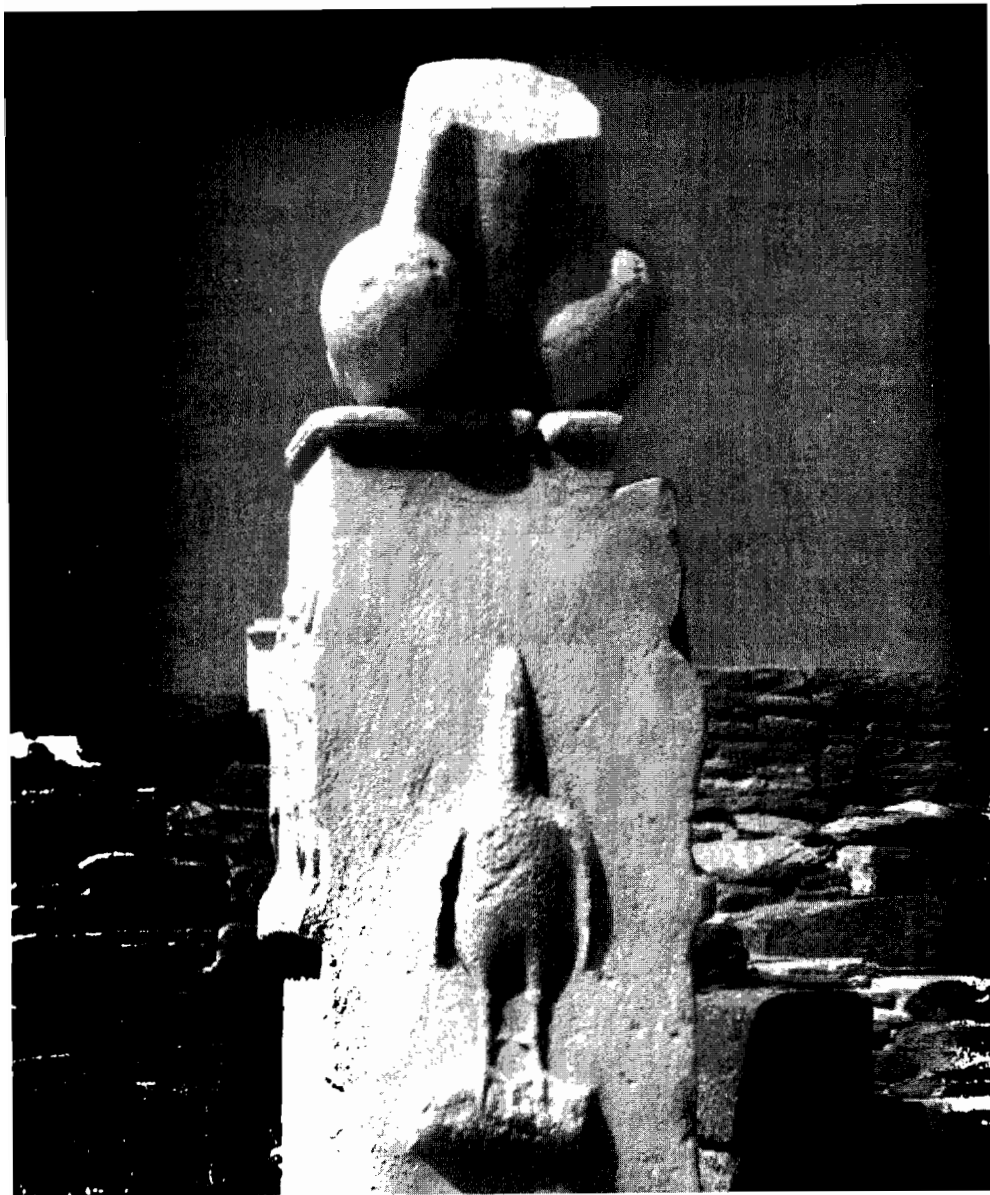
86. Το Θεοφάνη το 276 π.Χ. (IG II², 3081-3082), το Θρασυκλή το 270 π.Χ. (IG II², 3083), και το Αρακοντίδη το 174 π.Χ. (IG II², 3058 και 3088).

87. Β. ΠΕΤΡΑΚΟΥ, *Οι επιγραφές του Ωρωπού*, Αθήνα, 1998, n° 511-519· D. ΚΝΟΕΠΦΛΕΡ, στο Μ. RATS, B. D'AGOSTINO (επιμ.), *Euboica, Atti del convegno int. di Napoli, nov. 1996*, Νάπολη, 1998, σελ. 100· P. AMANDRY, Th. SPYROPOULOS, «Monuments chorégiques d'Orchomène de Bèotie», *BCH* 98, 1974, σελ. 171-246.

88. P. BERNARD, F. SALVIAT, «Nouvelles découvertes au Dionysion de Thasos», *BCH*, 83, 1959, σελ. 288-330· F. SALVIAT, «Vedettes de la scène en province: signification et date des monuments



Εικόνα 37: Ένα χορηγικό μνημείο στη Θάσο: αποκατάσταση κάτοψης και αξονομετρικής όψης. Μόλις ή τριτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.



Εικόνα 38: Χορηγικό μνημείο στη Δήλο: κύρια όψη. Γύρω στο 300 π.Χ.

που χρονολογείται γύρω στα μέσα ή στο τρίτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ., χτίστηκε εις ανάμνησιν παραστάσεων που δόθηκαν πιθανώς εκτός διαγωνισμού, από περιπλανώμενους διάσημους καλλιτέχνες. Το κτίριο, που αποτελούνταν από ενιαία πρόστυλη αίθουσα με τέσσερις δωρικούς κίονες, πατούσε πάνω σε ένα ψηλό βάθρο. Μπροστά στον τοίχο, στο βάθος της αίθουσας και πάνω σε ημικυκλική βάση, ήταν στημένο ένα άγαλμα του Διονύσου, πλαισιωμένο από οκτώ άλλα μικρότερα αγάλματα. Επιγραφές ταυτίζουν τα τέσσερα αγάλματα στα αριστερά του θεού με αλληγορίες της Τραγωδίας, της Κωμωδίας, του Διθυράμβου και του Νυκτερινού. Στη Δήλο, την εποχή της Ανεξαρτησίας, ανάμεσα στο 314 και στο 167 π.Χ., αρκετοί χορηγοί, για να διατηρήσουν την ανάμνηση της νίκης τους, αφιέρωναν μεγάλους μαρμαρίνους φαλλούς στο Διόνυσο. Εκείνος που αφιερώθηκε γύρω στο 300 π.Χ. από τον Καρύστιο ήταν στημένος σε μια βάση διακοσμημένη με τρία ανάγλυφα. Στην κύρια όψη απεικονίζεται το άγαλμα που βρισκόταν πάνω στο άρμα κατά την πομπή προς τιμήν του Διονύσου: πρόκειται για ένα πουλί που το κεφάλι και ο λαιμός του είχαν αντικατασταθεί από ένα φαλλό (εικ. 38)⁸⁹. Η βάση ανακαλύφθηκε δίπλα σε μια μεγάλη εξέδρα που περιείχε διάφορα αγάλματα (έναν Απόλλωνα; έναν Πάνα και δυο Παπποειληνούς), τα οποία επίσης πρέπει να θεωρηθούν χορηγικά αφιερώματα⁹⁰.

Η διοργάνωση και τα αναμνηστικά μνημεία των μονομαχιών

(1) κόσμος των αγώνων της αρένας ήταν οργανωμένος πολύ διαφορετικά από τον κόσμο των μουσικών αγώνων. Οι θίασοι μονομάχων (φαμίλια μονομάχων) αποτελούσαν ιδιοκτησία των μεγάλων ιερέων της αυτοκρατορικής λατρείας, των μεγάλων οικογενειών ή κάποιων που τους ενοικίαζαν στους διοργανωτές μονομαχιών (lanistes). Οι μεγάλοι ιερείς χρησιμοποιούσαν τους άνδρες τους για τις μονομαχίες που πρόσφεραν στο κοινό. Συνήθως αγόραζαν την ομάδα των προκατόχων τους και την πωλούσαν με τη σειρά τους στο διάδοχό τους, συμπληρώνοντας εν τω μεταξύ τα κενά που υπήρχαν εξαιτίας των τραυματισμών, των θανάτων και της εξόδου στη σύνταξη. Οι γυναίκες δεν αποκλείονταν από αυτές τις δοσοληψίες. Στη Θάσο, κάποια Εκάτη, που είχε αναλάβει μαζί με το σύζυγό της το αξίωμα της μεγάλης ιέρειας της αυτοκρατορικής λατρείας, ήταν ιδιοκτήτρια μιας ομάδας μονομάχων⁹¹.

choregiques de Thasos», *BCH Suppl.* 5, 1979, σελ. 155-167· Y. GRANDJEAN et Fr. SALVIAT, *Guide de Thasos*, 2η έκδ., Παρίσι, 2000, σελ. 192-194.

89. *JG* XI 4, 1148.

90. Ph. BRUNEAU και J. DUBAT, *Guide de Delos*, 3η έκδ., Παρίσι, 1983, n° 81· J. MARCADÉ (dir.), *Sculptures deliennes*, Παρίσι, 1998, n° 42, 64, 66 και 67.

91. *JG* XII 8, 380, 647, 649 και 650, και παραρτήματα από το ROBERT, *Gladiateurs*, σελ. 108-110.

Οι μονομάχοι προπονούσαν σε αυτοκρατορικά στρατόπεδα, σαν αυτό που υπήρχε στη Θεσσαλονίκη, ή σε ιδιωτικές σχολές, όπως στη Θάσο. Κάθε στρατόπεδο (λοῦδος, από το λατινικό *ludus*) διαιρούνταν σε πολλές αίθουσες όπλων. Οι μονομάχοι ασκούσαν είτε αγωνιζόμενοι μεταξύ τους με ξύλινα ή πραγματικά όπλα των οποίων η ακμή ήταν προφυλαγμένη είτε χτυπώντας ένα στύλο που ονομαζόταν *πάλος*. Η έννοια του όρου πρέπει να επεκτάθηκε σταδιακά, συμπεριλαμβάνοντας όλη την αίθουσα στην οποία βρισκόταν στημένος ο στύλος, καθώς και σε εκείνους που προπονούσαν σε αυτήν. Κάθε στρατόπεδο περιελάμβανε αρκετές αίθουσες προπόνησης για κάθε τύπο μονομάχου, οι οποίες αντιστοιχούσαν σε μια ορισμένη ιεραρχία. Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι οι μονομάχοι συχνά διευκρινίζουν ότι ανήκουν στον τάδε ή στο δείνα πάλο, προπάντων όταν αθλούνταν στους δυο πρώτους πάλους.

Οι μονομαχίες δε γίνονταν με δαπάνη της πόλης· διοργανώνονταν από πολίτες που πρόσφεραν το θέαμα στους συμπολίτες τους. Πολλές μονομαχίες διοργανώνονταν στα πλαίσια της αυτοκρατορικής λατρείας, κι έτσι οι μεγάλοι ιερείς των διαφόρων επαρχιών ήταν υποχρεωμένοι να τις αναλάβουν. Για τους ιερείς των πόλεων όμως ήταν προαιρετικές και μπορούσαν να χρηματοδοτούνται και από πολίτες που δεν είχαν κανένα ιερατικό αξίωμα, όπως έγινε με κάποιο δάσκαλο της ρητορικής από τα Μέγαρα, ο οποίος στο 2ο αι. διοργάνωσε ένα θέαμα με είκοσι ζεύγη μονομάχων⁹². Η τιμητική επιγραφή του δείχνει ότι υπήρξε αγωνοθέτης των Πυθίων των Μεγάρων, στρατηγός, αγορανόμος, τρεις φορές αμφικτύονας στους Δελφούς και πρώτος αντιπρόσωπος της πόλης του στη Σύνοδο των Πανελλήνων. Μια αυτοκρατορική άδεια ήταν μερικές φορές απαραίτητη για να οριστεί η διάρκεια των μονομαχιών, ο αριθμός των ζευγών μονομάχων και ο αριθμός των ζώων που θα συμμετείχαν στις θηριομαχίες. Φαίνεται ότι η αυτοκρατορική εξουσία επιδίωξε να επιβάλει έναν κανονισμό ιδιαίτερα για τον αριθμό των ζευγών μονομάχων που θα μάχονταν μέχρι θανάτου ενός εκ των δύο αντιπάλων.

Οι διοργανωτές μονομαχιών έστηναν μνημεία σε ανάμνηση της γενναιοδωρίας τους για τους ίδιους λόγους με τους χορηγούς⁹³. Παρουσίαζαν τον απολογισμό των θεαμάτων σε λίθινες επιγραφές, συνοδευόμενο μερικές φορές από ανάγλυφα που απεικόνιζαν τους μονομάχους και τα θηρία την ώρα του αγώνα. Έτοιμα μνημεία βρισκόνταν είτε στους τάφους των διοργανωτών είτε στους χώρους όπου είχαν διεξαχθεί οι μονομαχίες, δηλαδή στα θέατρα, στα αμφιθέατρα και γύρω από αυτά.

92. IG VII, 106, παρατίθεται από το ROBERT, *Gladiateurs*, σελ. 116-117, n° 59 με σχολιασμό ο.π.α. 2032.

93. ROBERT, *Gladiateurs*, σελ. 62-64 και 2032-2033.

ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ: ΠΟΙΗΤΕΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ

ΣΕ ΟΛΗ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ, ο κόσμος του θεάτρου είδε να συμπλέουν πρόσωπα με πολύ διαφορετική κοινωνική θέση, καλλιτέχνες πλούσιοι και αναγνωρισμένοι, με άλλους που δεν είχαν ούτε φήμη ούτε περιουσία. Στην Ελλάδα, τα επαγγέλματα που συνδέονταν με το θέατρο δεν ήταν κακόφημα, ενώ στη Ρώμη συνέβαινε ακριβώς το αντίθετο. Η δικαιοσύνη αντιμετώπιζε τους υποκριτές που έπαιζαν επί πληρωμή όπως τους προαγωγούς ή αυτούς που τους βάρυναν καταδίκες ιδιωτικού δικαίου, και τους στερούσε κάποια από τα αστικά τους δικαιώματα⁹⁴. Οι ελεύθεροι άνδρες που ήταν επαγγελματίες υποκριτές δεν μπορούσαν να συμμετέχουν στη Σύγκλητο, ούτε να αναλάβουν αξιώματα. Δεν μπορούσαν να γίνουν στρατιώτες και υπέμεναν διάφορες διακρίσεις σε βάρος τους στον τομέα του δικαίου.

Ανάμεσα στην κλασική εποχή και στους ρωμαϊκούς χρόνους, το επάγγελμα, και ακόμα περισσότερο η κοινωνική θέση τόσο των ποιητών όσο και των μουσικών και των υποκριτών εξελίχθηκαν σημαντικά. Ωστόσο όλοι αποτελούσαν στοιχεία του ίδιου χώρου. Ενώ αρχικά ήταν ανεξάρτητοι ερασιτέχνες, στην ελληνιστική εποχή οι περισσότεροι ενώθηκαν σε ισχυρά επαγγελματικά Κοινά. Συμμετείχαν στους ίδιους αγώνες, αναμετρώνταν για τα ίδια βραβεία και επιδίωκαν τα ίδια προνόμια. Αντίθετα, η κοινότητα των θηριομάχων και των μονομάχων έμεινε ξένη σε τέτοιες πρακτικές.

Οι ποιητές

Οι πρώτοι δραματουργοί, όπως για παράδειγμα ο Θέσπις, συνέθεταν τα κείμενα, τα άσματα και το χορό για τα έργα τους, τα ερμήνευαν ως υποκριτές και

94. *Digeste*, 3, 2, 2, b. BADEL M. DUBOIS, «La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales», στο J. BLANCHARD (comp.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen, 1990, σελ. 19-33.

αναλάμβαναν τη διδασκαλία του χορού⁹⁵. Η εισαγωγή όμως του δεύτερου υποκριτή απαιτούσε την εμφάνιση ειδικών στην ερμηνεία, χωρίς συγχρόνως οι ποιητές να εγκαταλείψουν τις διάφορες αρμοδιότητές τους. Ο Αισχύλος, στον οποίο αποδίδεται αυτή η καινοτομία, θεωρείται μεγάλος δημιουργός όχι μόνο στον τομέα της λογοτεχνίας, αλλά και της χορογραφίας, της σκηνοθεσίας, της σκηνογραφίας και των κοστούμιών⁹⁶. Ο Σοφοκλής φέρεται να είναι ο πρώτος ο οποίος, εξαιτίας της αδύνατης φωνής του, άφησε όλους τους ομιλώντες ρόλους των έργων του σε υποκριτές, ενώ αυτός περιορίστηκε να ερμηνεύει τα βωβά πρόσωπα⁹⁷. Ο Ευριπίδης φαίνεται ότι δεν έπαξε ποτέ κανέναν από τους ρόλους του, ενώ, αν ο Αριστοφάνης το έκανε κάποτε –πράγμα που παραμένει αμφίβολο–, αυτό θα συνέβη σε εξαιρετικές περιπτώσεις⁹⁸. Οι πολλαπλές ικανότητες που διέθετε ο δραματικός ποιητής στα τέλη της αρχαϊκής εποχής περιορίστηκαν σιγά σιγά στις ικανότητες ενός συγγραφέα και δευτερευόντως ενός συνθέτη μουσικής και χορού, ενός σκηνοθέτη και ενός χοροδιδάσκαλου. Όπως ήδη σημειώσαμε, και για αυτά τα τελευταία καθήκοντα μπορούσε να ζητήσει τη βοήθεια επαγγελματιών.

Η προσωπικότητα των Ελλήνων δραματουργών δε μας είναι τόσο γνωστή, ακόμα κι αν περιοριστούμε στα πιο μεγάλα ονόματα της αθηναϊκής λογοτεχνίας του 5ου και του 4ου αι. π.Χ. Οι σύντομοι ανώνυμοι *Βίοι* που είναι συνημμένοι σε ορισμένα χειρόγραφα των δραμάτων του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη μοιάζουν ακόμα λιγότερο αξιόπιστοι, εφόσον υπαγορεύονται από την επιθυμία οι τρεις αυτοί ποιητές να γίνουν οι ήρωες ιδρυτές της τραγωδίας και ο καθένας από αυτούς να φαίνεται μοναδικός μέσω αντιθετικών χαρακτηριστικών⁹⁹. Σε αυτούς αποδίδεται η επινόηση των σημαντικότερων στοιχείων στη δημιουργία του είδους και τοποθετούνται στην ιστορία της πόλης με ένα συγχρονισμό μεταξύ τους που δε φαίνεται πολύ αληθοφανής: για παράδειγμα, ο Ευριπίδης φέρεται να γεννήθηκε τη μέρα της ναυμαχίας στη Σαλαμίνα, στην οποία ο Αισχύλος φέρεται να συμμετείχε και για την οποία ο Σοφοκλής, έφηβος τότε, θα είχε διευθύνει τον παιάνα της νίκης.

Πέρα από τις αλλοιώσεις της πολιτιστικής προπαγάνδας της Αθήνας, φαίνε-

95. Αριστοτέλης, *Ῥητορική*, III, 1 [1403 b, 22-23]· Πλούταρχος, *Σόλων*, 29, 6 [95 b-c]· *Βίος τοῦ Σοφοκλέους*, 4. Βλέπε CHIRON-BISTAGNE, σελ. 136-142.

96. Φιλόστρατος, *Τὰ ἐς τὸν Τυανέα Ἀπολλώνιον*, VI, 11· *Βίος τοῦ Αἰσχύλου*, 13· Σούδα, s. v. «Αἰσχύλος».

97. *Βίος τοῦ Σοφοκλέους*, 4· Αθήναιος, I, 20 f.

98. Σχόλιο στους *Ἰππής*, στ. 230.

99. P. SAUZEAU, στο P. SAUZEAU (επιμ.), *La tradition créatrice du théâtre antique*, Cahiers du GITA, 11, 1998, σελ. 50-101.

ται πιθανό ότι όλοι προέρχονταν από ένα εύπορο περιβάλλον και ότι η λογοτεχνική παραγωγή τους υπήρξε πλούσια. Ο Αισχύλος φέρεται να έγραψε εβδομήντα τρία ή ενενήντα έργα, ο Σοφοκλής εκατόν είκοσι τρία, ο Ευριπίδης ενενήντα δύο, ο Αριστοφάνης σαράντα τέσσερα και ο Μένανδρος εκατόν οκτώ. Ας θυμηθούμε, ως μέτρο σύγκρισης, ότι ο Ρακίνας έγραψε δώδεκα έργα και ο Μολιέρος καμιά τριανταριά, ενώ ο Όφενμπαχ συνέθεσε εκατό περίπου οπερέτες.

Οι περισσότεροι μεγάλοι Αθηναίοι δραματουργοί είχαν απογόνους που υπήρξαν άνθρωποι του θεάτρου, πράγμα φυσιολογικό στην αρχαία Ελλάδα, όπου τα επαγγέλματα, ακόμα και τα πιο δημιουργικά, μεταδίδονταν συνήθως από τον πατέρα στο γιο. Οι δυο γιοι του Αισχύλου έγραψαν τραγωδίες, όπως και τα ανίψια του, για τέσσερις γενιές. Ένας γιος και ένας εγγονός του Σοφοκλή συνέθεσαν τραγωδίες, ενώ, από τους τρεις γιους του Ευριπίδη, ένας έγινε υποκριτής και ένας τραγικός ποιητής. Επίσης ο γιος του Αριστοφάνη συνέθεσε κωμωδίες.

Ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης, ο Αριστοφάνης και ο Μένανδρος, τουλάχιστον, σύχναζαν στους λογοτεχνικούς και στους πολιτικούς κύκλους της εποχής τους. Ο Σοφοκλής υπήρξε αρκετές φορές στρατηγός, τη μια φορά, μάλιστα, μαζί με τον Περικλή, με τον οποίο φαίνεται ότι διατηρούσε προσωπικές σχέσεις, όπως και με τον Ηρόδοτο. Μετά την ήττα των Αθηναίων στη Σικελία (413 π.Χ.), έλαβε μέρος στη δεκαμελή επιτροπή που ήταν επιφορτισμένη να προετοιμάσει τις αποφάσεις που έπρεπε να ληφθούν ανάλογα με τις περιστάσεις¹⁰⁰. Ο Ευριπίδης, που δεν αναμείχθηκε στην πολιτική, φέρεται να γνώρισε το φιλόσοφο Αναξαγόρα, το φυσικό Αρχέλαο, τους σοφιστές Πρωταγόρα και Πρόδικο, καθώς και το Σωκράτη, πριν τελειώσει τις μέρες του στην αυλή του βασιλιά της Μακεδονίας. Ο Πλάτωνας βάζει τον Αριστοφάνη να πρωταγωνιστεί σε ένα συμπόσιο όπου βρίσκεται πλάι στο Σωκράτη και στον Αλκιβιάδη. Ο Μένανδρος φέρεται να ήταν μαζί στο στρατό με τον Επίκουρο και να ήταν φίλος του Θεόφραστου και του Δημήτριου Φαληρέα.

Το κοινωνικό και πνευματικό περιβάλλον των δραματουργών που διαδέχθηκαν τους κλασικούς υπήρξε πιθανώς το ίδιο με αυτό των προκατόχων τους. Στην Αθήνα, ο κωμικός ποιητής Αρχέδικος, υποστηρικτής του αντιβασιλέα της Μακεδονίας Αντίπατρου, υπήρξε κατά τη διάρκεια της ολιγαρχίας, το 320/319 π.Χ., ένας από τους *αναγραφείς* που αντικαθιστούσαν τότε τους γραμματείς της Βουλής. Στην ίδια πόλη, ο Φιλιππίδης, ένας άλλος κωμικός ποιητής, νικητής στα Διονύσια του 313/312 π.Χ., ήταν φίλος του βασιλιά Λυσίμαχου, στον οποίο μεσολάβησε πολλές φορές, για χάρη των συμπολιτών του, έκανε δε σφοδρή επίθεση στο δημοκρατικό Σιμακοκλή, τον οποίο αποκάλεσε λαχέ του Δημήτριου

Πολιορκητή¹⁰¹. Όπως και στην κλασική εποχή, η δραματουργία υπήρξε συχνά οικογενειακή υπόθεση. Οι ποιητής Πόσις ο Φαληρέας, που υπήρξε ένας από τους δυο αξιωματούχους υπεύθυνους για τη νομισματική πολιτική της Αθήνας το 102/101 π.Χ., και του οποίου το όνομα εμφανίζεται για αυτό το λόγο στα ασημένια νομίσματα της λεγόμενης «νέας τεχνοτροπίας» που εκδόθηκαν αυτό το έτος, συνέθεσε κωμωδίες, όπως ακριβώς και ο παππούς του, ο πατέρας του και στη συνέχεια ο γιος του.

Μας λείπουν εντούτοις οι πληροφορίες για πολλούς άλλους ποιητές, των οποίων γνωρίζουμε μόνο εκατοντάδες αποσπάσματα και δεκάδες ονόματα, όπως ο Αλέξανδρος από την Αιτωλία, ο Λυκόφρων από τη Χαλκίδα ή ο Φιλίσκος ο Κερκυραίος, οι οποίοι συγκαταλέγονταν στους τραγικούς· ο Νικόμαχος από την Αθήνα, ο Απολλόδωρος από την Κάρυστο ή ο Ποσειδίππος από την Κασσάνδρεια, οι οποίοι συγκαταλέγονταν στους κωμικούς¹⁰². Όπως δείχνουν τα εθνικά ονόματα των παραπάνω ποιητών, αυτή την εποχή το γεωγραφικό πλαίσιο της θεατρικής δημιουργίας δεν περιορίζεται πια μόνο στην Αθήνα. Δράματα γράφονται και παρουσιάζονται σε όλη την Ελλάδα και κάθε ποιητής έχει την ελπίδα ότι μπορεί να στεφανωθεί για τα έργα του σε κάθε πόλη.

Στην ελληνιστική εποχή και στους ρωμαϊκούς χρόνους, κανένας δραματικός ποιητής δε γνώρισε τη δόξα που περιέβαλλε τα μεγάλα ονόματα της κλασικής δραματουργίας της Αθήνας. Μετά τον 4ο αι. π.Χ., οι δραματικοί ποιητές και οι ποιητές διθυράμβων μοιάζουν μάλιστα να περνούν σε δεύτερη μοίρα, πίσω από τους επικούς ποιητές και τους συγγραφείς εγκωμίων. Έτσι, στους Δελφούς, για την περίοδο ανάμεσα στον 3ο και στον 1ο αι. π.Χ., έφτασαν έως εμάς πέντε τιμητικά ψηφίσματα για επικούς ποιητές¹⁰³ και μόνο ένα για κάποιο δραματικό ποιητή¹⁰⁴ και ένα άλλο για κάποιον υμνογράφο¹⁰⁵. Αυτή την εποχή, η ποικιλία των αγωνισμάτων στον τομέα της ποίησης ήταν μεγαλύτερη και οι δραματικοί ποιητές δεν είχαν εκ μέρους των πόλεων στις οποίες παρουσίαζαν τα έργα τους την προώθηση που έκανε παλαιότερα η Αθήνα στον Αισχύλο, στο Σοφοκλή, στον Ευριπίδη, στον Αριστοφάνη και στο Μένανδρο.

101. Chr. HABICHT, «The Comic Poet Archedikos», *Hesperia*, 62, 1993, σελ. 253-256· *Athènes hellénistique*, μετ. Μ. και D. KNOEPFLER, Παρίσι, 2000, σελ. 119· G. PHILIPP, «Philippides ein politischer Komiker in hellenistischer Zeit», *Gymnasium*, 80, 1973, σελ. 493-509.

102. Βλέπε P.C.G. TrGF και C. AUSTIN, «Catalogus comicorum graecorum», *ZPE*, 14, 1974, σελ. 201-225.

103. *FD* III 1, 273· III 2, 75 και 158· III 4, 145· *Syll.*, 452.

104. *FD* III, 2, 67.

105. *FD* III 3, 221.

ΟΙ ΥΠΟΚΡΙΤΕΣ

Το επάγγελμα του υποκριτή έκανε την εμφάνισή του στην Αθήνα στο πρώτο μισό του 5ου αι. π.Χ.¹⁰⁶. Όπως και στο επάγγελμα του δραματουργού, υπήρχαν και εδώ οι ειδικοί στην ερμηνεία τραγωδιών και οι ειδικοί στην ερμηνεία κωμωδιών¹⁰⁷. Τα παραδείγματα υποκριτών που έπαιζαν και τα δύο είδη είναι σπάνια και μάλλον εμφανίζονται αργότερα: στον 1ο αι. π.Χ., ο Είρανος από την Τανάγρα κέρδισε τη νίκη ως κήρυκας στα Πτώια της Ακραΐφιας, ως κωμωδός στα Λμφιαράια του Ωρωπού και ως τραγωδός στην Τανάγρα. Στους ρωμαϊκούς χρόνους, ο Μιλήσιος Γ. Ιούλιος Βάσσος, που τιμήθηκε στο Άργος, στεφανώθηκε επίσης και στις τρεις κατηγορίες, ενώ ο γιος του υπήρξε συγχρόνως κήρυκας, τραγωδός, κωμωδός και κιθαρωδός¹⁰⁸. Όπως συνέβαινε και με τους δραματουργούς, το επάγγελμα του υποκριτή ήταν συχνά οικογενειακή υπόθεση και δε λείπουν οι υποκριτές που οι πατεράδες τους ήταν ποιητές, αρχίζοντας από τον Ευαίωνα, γιο του Αισχύλου, και το Μνησίλοχο, γιο του Ευριπίδη. Ανάμεσα στα δυο επαγγέλματα δεν υπήρχαν στεγανά. Όπως ακριβώς οι ποιητές ήταν και σκηνοθέτες ή υποκριτές, ορισμένοι υποκριτές υπήρξαν και διδάσκαλοι του χορού αλλά και ποιητές.

Στην αρχή, οι δεσμοί ανάμεσα στους ποιητές και στους ερμηνευτές τους ήταν πολύ στενοί. Ο υποκριτής που έπαιζε τον κύριο ρόλο, ο πρωταγωνιστής, επέλεγε ο ίδιος έναν υποκριτή για το δεύτερο ρόλο (ένα δευτεραγωνιστή) και έναν άλλον για τον τρίτο (έναν τριταγωνιστή). Ο Αισχύλος επιλέγει έτσι πρώτα τον Κλέανδρο και στη συνέχεια το Μυνίσκο από τη Χαλκίδα, τον επονομαζόμενο «φαροφάγο». Λέγεται ότι ο Σοφοκλής, που δεν έπαιζε ο ίδιος, έγραφε τα έργα του ανάλογα με τους υποκριτές του¹⁰⁹. Αυτές οι πρακτικές πρέπει να εγκαταλήφθηκαν στην Αθήνα από τη στιγμή που οι πρωταγωνιστές αποδίδονταν στους διάφορους ποιητές με κλήρωση. Κάθε πρωταγωνιστής αναλάμβανε να φτιάξει έναν πλήρη θίασο με δυο άλλους υποκριτές, των οποίων οι αμοιβές βάρυναν τον ίδιο. Οι αρχές της πόλης, καθώς και οι κατάλογοι νικητών των αγώνων, αναγνώριζαν μόνο τους θιασάρχες. Άλλωστε είναι αυτοί οι οποίοι κατά τη διάρκεια των παραστάσεων έφεραν στους ώμους τους το μεγαλύτερο βάρος· ας μην ξεχνάμε ότι σε ένα σύνολο τριών τραγωδιών και ενός σατυρικού δράματος ο πρωταγωνιστής ήταν επί σκηνής για έξι έως οκτώ ώρες.

Με τη θεσμοθέτηση της κλήρωσης για την επιλογή των υποκριτών για κάθε

106. Όλες οι χρήσεις, συμπεριλαμβανομένης της οχρησίας με τους υποκριτές στα GHIRON-BISTAGNE και STÉPHANU.

107. Πλάτωνας, *Πολιτικός*, 305a.

108. ROMEET, *ΕΚΕΡ*, σελ. 103.

109. Πλοκ. του Σοφοκλή, II.

ποιητή και με την εισαγωγή ενός βραβείου για τους τραγικούς υποκριτές Μεγάλα Διονύσια, οι πρωταγωνιστές απέκτησαν μια καλλιτεχνική ανεξαρσία και μια κοινωνική καταξίωση που τους έλειπαν μέχρι τότε. Έτσι εξίσως η εμφάνιση, στο δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ., μιας σχολής τραγωδιστών που το παίξιμό τους είχε πιο έντονο το στοιχείο της υπερβολής, ό,τι εκείνο των προκατόχων τους, εξέλιξη που δεν είναι ίσως άσχετη και γενική τάση των εικαστικών τεχνών της εποχής προς μια πιο έντονη εκφραστικότητα. Ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους*, αλλά και ο Αριστοτέλης, άφησαν τον απόηχο των συζητήσεων που προκάλεσαν οι νέοι ερμηνευτές. Ο Μυνίσκος στύς στην παράδοση του δασκάλου του Αισχύλου, αποκαλούσε «πίθηκο» τον Καλλιπίδη, «εξαιτίας του υπερβολικού παιξίματός του», το οποίο όμως τον Αριστοφάνη ήταν πάρα πολύ ρεαλιστικό¹¹⁰. Πάντως, οι Αθηναίοι κριτές απένειμαν στον Καλλιπίδη το πρώτο βραβείο στα Λήναια του 419/418 π.Χ., πρέπει μάλλον να εκτιμούσαν τις καινοτομίες του¹¹¹. Την ίδια εποχή, επιδοκίμαζαν και το ταλέντο του Νικόστρατου, για τον οποίο η παράδοση διατήρησε την ανάμνηση της εξαιρετικής του άρθρωσης: κανείς δεν μπορούσε να του παραβγεί στους ρόλους αγγελιοφόρων και στα τετράμετρα με συνοδεία αυλού¹¹². Λίγο αργότερα, ο κωμικός υποκριτής Φιλήμων έγινε διάσημος για την ικανότητά του να αλλάζει τόνο (μεταβολή)¹¹³. Με τον Καλλιπίδη, το Νικόστρατο και το Φιλήμονα, ο υποκριτής αναγνωρίστηκε ως ξεχωριστή οντότητα και αξιολογήθηκε για τα καθαρά υποκριτικά του προσόντα: το παίξιμό του και την άρθρωσή του.

Στους αγώνες του 4ου αι. π.Χ., οι υποκριτές είχαν περισσότερη επιτυχία από τους ποιητές¹¹⁴. Η εξέλιξη αυτή των ερμηνευτών σε διασημότητες είχε ως συνέπεια να δημοσιοποιείται η προσωπική τους ζωή και προπάντων τα αισθηματικά τους. Εξάλλου αυτή την εποχή, η Αθήνα παύει να είναι το μόνο σημαντικό κέντρο για τις δραματικές παραστάσεις. Η αυλή της Μακεδονίας, που επιθυμούσε να επιδείξει την ελληνικότητά της, έγινε για τους υποκριτές ένας δεύτερος πόλος έλξης: οι μεγαλύτεροι υποκριτές του δεύτερου τρίτου του 4ου αι. π.Χ., όπως ο κωμωδός Σάτυρος και οι τραγωδοί Αριστόδημος και Νεοπτόλεμος, έπαιξαν μπροστά στο Φίλιππο Β'. Ο Νεοπτόλεμος, που στεφανώθηκε στα Λήναια και στα Μεγάλα Διονύσια της Αθήνας, έκανε απαγγελίες στο σύμπλοιο που πρόσφερε ο βασιλιάς, τον Ιούλιο του 336 π.Χ., για το γάμο της κό-

ρης του Κλεοπάτρας με τον Αλέξανδρο της Ηπείρου, ενώ θα λάμβανε μέρος και στο μουσικό αγώνα που είχε διοργανωθεί επί τη ευκαιρία αλλά τελικά ακυρώθηκε λόγω της δολοφονίας του βασιλιά¹¹⁵.

Ακόμα περισσότερο από τον πατέρα του, ο Μέγας Αλέξανδρος αποδείχθηκε υποστηρικτής των δραμάτων και της μουσικής. Έβαλε να του στείλουν στην κεντρική Ασία «μεγάλο αριθμό τραγωδιών του Ευριπίδη, του Σοφοκλή και του Αισχύλου και διθυράμβους του Τελέστη και του Φιλόξενου¹¹⁶», καθιέρωσε πολυάριθμους νέους μουσικούς αγώνες¹¹⁷ και περιβαλλόταν από εξαιρετικούς καλλιτέχνες, τους οποίους αντάμειβε γενναιόδωρα. Ανάμεσα σε εκείνους που τον ακολούθησαν στην εκστρατεία του βρίσκονταν ο κωμικός ποιητής Λύκων, που είχε στεφανωθεί πολλές φορές στα Λήναια της Αθήνας, και ο τραγωδός Θετταλός, νικητής πάνω από μια φορά στα Λήναια και στα Μεγάλα Διονύσια. Ο Αλέξανδρος εκτιμούσε τόσο το Θετταλό, που φέρεται να είπε γι' αυτόν μετά την ήττα του σε έναν αγώνα στην Τύρο: «Αποδέχομαι την απόφαση των κριτών, αλλά, παρ' όλα αυτά, θα έδινα μέρος του βασιλείου μου για να μη δω νικημένο το Θετταλό¹¹⁸». Ένα ανέκδοτο που μας αναφέρει ο Πλούταρχος δείχνει τον ανταγωνισμό που υπήρχε τότε ανάμεσα στους αγώνες της Αθήνας και στους αγώνες της μετακινούμενης αυλής του Αλεξάνδρου: όταν ο τραγωδός Αθηνόδωρος ο Αθηναίος καταδικάστηκε από τους Αθηναίους να πληρώσει πρόστιμο επειδή δεν παρουσιάστηκε στον αγώνα των Διονυσίων, ο βασιλιάς αρνήθηκε να στείλει γράμμα για χάρη του, όπως του ζητούσε ο υποκριτής, αλλά πλήρωσε το ποσό του προστίμου¹¹⁹. Οι μεγαλύτεροι καλλιτέχνες προτιμούσαν να εκθέσουν τη ζωή τους στους κινδύνους μιας εκστρατείας και να επωφεληθούν της γενναιοδωρίας του κατακτητή παρά να στεφανωθούν στο καταξιωμένο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα: όπως σημείωνε ο Χάρης, «εκείνοι που πριν αποκαλούνταν κόλακες του Διονύσου (Διονυσοκόλακες) ονομάστηκαν κόλακες του Αλεξάνδρου (Αλεξανδροκόλακες)»¹²⁰. Στα Εκβάτανα, το 324 π.Χ., βρίσκονταν περισσότεροι από τρεις χιλιάδες καλλιτέχνες, που είχαν έρθει από την Ελλάδα για να συμμετάσχουν στις γιορτές που διοργανώνονταν από τον Αλέξανδρο¹²¹.

Στην ελληνιστική και στη ρωμαϊκή εποχή, οι υποκριτές ζούσαν μια ζωή περιπλανώμενοι περισσότερο από πριν, όπως και όλοι οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στους μουσικούς αγώνες. Για του λόγου το αληθές, αρκεί να αναφερθούν

110. Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1461 b - 1462 a· Αριστοφάνη, *ΡCG*, III 2, frgt 490.

111. *IG* II², 2319, στήλη 2, στ. 82. Βλέπε επίσης Πλούταρχου, *Κατά τίς ένδοξοι οί Αθηναίοι*, 6 [348 c].

112. *Paroemiographi Graeci*, I, σελ. 395 (εκδ. LEUTSCH SCHNEDEWIN)· Ξενοφώντα, *Συμπόσιον*, VI, 3.

113. Αριστοτέλης, *Τητορική*, III, 12 [1413 b].

114. Αριστοτέλης, *Τητορική*, III, 1 [1403 b].

115. Διόδωρου, XVI, 91-94· Σουητώνιου, *Καλιγούλας*, LVII· Στοβαίου, IV, 34, 70.

116. Πλούταρχου, *Αλέξανδρος*, 8, 3 [668 d].

117. Πλούταρχου, *Αλέξανδρος*, 4, 11 [666 d e].

118. Πλούταρχου, *Αλέξανδρος*, 20, 4 [681 d].

119. Πλούταρχου, *Αλέξανδρος*, 20, 6 [681 e].

120. Αναφέρεται από τον Αθήναιο, XII, 604 f (*Ed.* 125, F 4).

121. Πλούταρχου, *Αλέξανδρος*, 13, 1 [674 e].

οι κατάλογοι νικών που διέσωσαν οι επιγραφές. Κάποιος τραγικός υποκριτής, που τιμήθηκε στην Τεγέα στο πρώτο μισό του 2ου αι. π.Χ., είχε στεφανωθεί στα Μεγάλα Διονύσια της Αθήνας με τον Όρέστη του Ευριπίδη, στα Σωτήρια των Δελφών με τον Ήρακλή του Ευριπίδη και τον Άνταίο του Αρχέστρατου, στα Ηραία του Άργους με τον Ήρακλή και τον Αρχέλαο του Ευριπίδη, στα Νάια της Δωδώνης πάλι με τον Αρχέλαο του Ευριπίδη και τον Άχιλλέα του Χαιρήμονα, όπως και σε ογδόντα οκτώ άλλους σκηνικούς αγώνες. Για το ρόλο του Ήρακλή τον ευνοούσε ίσως το παράστημα αθλητή που είχε, εφόσον υπερηφανευόταν ότι είχε κερδίσει και τον αγώνα πάλης στα Πτολεμαία της Αλεξάνδρειας¹²².

Οι μουσικοί

Περισσότερο ακόμα από τους ποιητές και τους υποκριτές, μεγάλης εκτίμησης από τους αρχαίους Έλληνες έχαιραν οι μουσικοί που έπαιζαν αυλό και κιθάρα.

Στην Πελοπόννησο, στα νησιά και στη Μικρά Ασία γεννήθηκαν οι πιο διάσημοι αυλητές της αρχαϊκής εποχής και των πρώτων ετών της κλασικής εποχής. Η Αθήνα, που κατά την αρχαιότητα προσέλκυσε πολλούς αυλητές, δε δοξάστηκε η ίδια στην αυλητική τέχνη, για την οποία έδειξε ένα είδος περιφρόνησης. Από τα τέλη του 5ου αι. και έως τα τέλη του 3ου αι. π.Χ., η Βοιωτία, και ειδικά η Θήβα, υπήρξε η πατρίδα των περισσότερων μεγάλων αυλητών¹²³. Αυτοί οι τελευταίοι ήξεραν πώς να αυξήσουν σημαντικά τις δυνατότητες του οργάνου, ενώ για την κατασκευή του επωφελήθηκαν της παρουσίας των καλαμιών που φύτρωναν άφθονα στις όχθες της λίμνης Κωπαΐδας¹²⁴. Κατά τα τέλη του 5ου αι. π.Χ., ένας από τους διασημότερους αυλητές, ο Διόδωρος, εξέλιξε τον αυλό, από ένα όργανο με τέσσερις οπές που ήταν πριν, «σε ένα όργανο με πολλαπλές οπές, ανοίγοντας πλαϊνά στόμια ώστε να περνάει πιο εύκολα η αναπνοή¹²⁵». Την ίδια περίπου εποχή, ο Πρόνομος τον βελτίωσε ακόμα περισσότερο: ενώ πριν από αυτόν οι αυλητές είχαν στη διάθεσή τους τρεις διαφορετικούς αυλούς, το δωρικό, το φρυγικό και το λυδικό, που ο καθένας αντιστοιχούσε σε μια από τις τρεις αρμονίες, αυτός υπήρξε ο πρώτος που έπαιζε και τις τρεις συγχρόνως στον ίδιο αυλό¹²⁶. Ένας αττικός ερυθρόμορφος κρατήρας, για τον οποίο έγινε ήδη λόγος,

τον απεικονίζει στο κέντρο του θιάσου που κέρδισε τη νίκη μαζί του με όνη στη τυρικό δράμα του Δημήτριου (εικ. 11)¹²⁷. Γιος ενός αυλητή που ονομαζόταν (Ι) νιάδας¹²⁸, ήρθε να εξασκήσει την τέχνη του στην Αθήνα, όπου έδωσε μαθήματα στον Αλκιβιάδη¹²⁹. Ο γιος του, ο Οινιάδας, συνέθεσε με τη σειρά του διθυράμβους που του χάρισαν τη νίκη στα Διονύσια του 384 π.Χ. και στα Θιαγγήλια του 354 π.Χ.¹³⁰.

Ο 4ος αι. π.Χ. είδε τους θριάμβους τριών άλλων Θηβαίων: του Αντιγενίδα¹³¹, που εισήγαγε καινοτομίες στην κατασκευή του αυλού, του Ισμηνίδα¹³², που τα πλούτη του ήταν διάσημα, και του Τιμόθεου¹³³. Ο τελευταίος κέρδισε την πρώτη του νίκη στην Αθήνα συνοδεύοντας το χορό του διθυράμβου της Πανδιονίδις φιλής στα Μεγάλα Διονύσια και συμμετείχε μαζί με τον Αντιγενίδα στον αγώνα που διοργάνωσε ο Φίλιππος ο Μακεδόνας λίγο πριν την άλωση της Μεθώνης το 354 π.Χ.¹³⁴. Εκεί ερμήνευσε ένα διθύραμβο που είχε συνθέσει ο γιος του Προνόμου, ο Οινιάδας. Ο Αλέξανδρος, που έτρεφε μεγάλη εκτίμηση για τον Τιμόθεο¹³⁵, του ζήτησε να παίξει όταν ο στόλος του άφησε πίσω του την Ευρώπη και κατευθυνόταν προς την Ασία¹³⁶, ενώ ήταν παρών και στα Σούσα, για το γάμο του βασιλιά το 324 π.Χ.¹³⁷. Εντούτοις η Θήβα δεν ήταν η πατρίδα όλων των μεγάλων αυλητών που περιτριγύριζαν την αυλή της Μακεδονίας: ο Δωρίων από τους Δελφούς¹³⁸, που θεωρείται ότι προερχόταν από μια σχολή που ανταγωνιζόταν εκείνη του Αντιγενίδα¹³⁹, ανήκε επίσης σε αυτή την αφρόκρεμα των αυλητών.

Η ελληνιστική και η ρωμαϊκή εποχή δεν ήταν λιγότερο πλούσιες σε διάσημους αυλητές που σάρωναν τα βραβεία. Ο Λούκιος Κορνήλιος Κόρινθος, ένας πυθικός αυλητής από την Κόρινθο, που έζησε στο 2ο αι., υπήρξε ένας από αυτούς. Οι δυο γιοι του, που ήταν και οι ίδιοι αυλητές, τον τίμησαν με μια μεγάλη μαρμαρίνη στήλη (εικ. 39) που τον απεικόνιζε πλαισιωμένο από τα σημαντικότερα στεφάνια που είχε κερδίσει σε ιερούς αγώνες στην Ιταλία (στη Νάπολη),

¹²⁷. ΣΤΕΦΑΝΗ, 2149.

¹²⁸. *Anthologia palatina*, XVI, 28.

¹²⁹. Ο Δούρις, αναφέρεται από τον Αθήναιο, IV, 184 d (*FGrHist*, 76, F 29).

¹³⁰. *IG* II², 3064, συμπληρωμένο από το *SEG*, 18, 1982, 69· P. AMANDRY, *BCH*, 101, 1977, σελ. 167-171, n° 20. Βλέπε ΣΤΕΦΑΝΗ, 1932.

¹³¹. ΣΤΕΦΑΝΗ, 196.

¹³². ΣΤΕΦΑΝΗ, 1295.

¹³³. ΣΤΕΦΑΝΗ, 2417. Βλέπε Α. ΒΕΛΙΣ, *REG*, 111, 1998, σελ. 90-95.

¹³⁴. Δούριδος, *FGrHist*, 76, F 36.

¹³⁵. Δίωνα Χρυσόστομου, I, 1.

¹³⁶. Ιμέριος, που αναφέρεται από το Φωτίο, *Βιβλιοθήκη*, 369 b.

¹³⁷. Αθήναιου, XII, 638 f.

¹³⁸. ΣΤΕΦΑΝΗ, 805.

¹³⁹. Πλουτάρχου, *Περὶ μουσικῆς*, 21 [11.38 f].

¹²². *Syll*³, 1080· ΣΤΕΦΑΝΗ, 3003.

¹²³. P. ROESCH, «L'aulos et les aulètes en Béotie», στο H. BEISTER, J. BUCKLER (επιμ.), *Boiotika, Münchener Arbeiten zur alten Geschichte*, 2, Μόναχο, 1989, σελ. 203-214· A. SCHEITHAUER, «Les aulètes dans le théâtre à l'époque hellénistique», *Pallas*, 47, 1997, σελ. 107-127.

¹²⁴. Πίνδαρου, *Ποιήματα*, XII, 22-27· Θεόφραστου, *Περὶ φυτῶν ἱστορία*, IV, 11, 1-9· Πλίνιου, *Naturalis Historia*, XVI, 66 [168-172].

¹²⁵. Πολυδέκης, IV, 80.

¹²⁶. Παιουσία, IX, 12, 5-6· Αθήναιου, XIV, 638 e.



Εικόνα 39: Ένας αυλητής απεικονίζεται μαζί με τα στεφάνια που κέρδισε σε διάφορους αγώνες. Ισθμία, 2ος αι. (Μουσείο Ισθμίας, *SEG* 29, 1979, 340).

στη Μικρά Ασία και πρωπάντων στην Ελλάδα: στα Ίσθμια της Κορίνθου, στα Νέμεα του Άργους, στα Πύθια των Δελφών, στην Ασπίδα του Άργους, στα Άκτια της Νικόπολης της Ηπείρου, στα Καισάρεια της Κορίνθου, στην Πάτρα, στη Σπάρτη, στη Χαλκίδα, στα Παναθήναια της Δημητριάδος και στη Λάρισα¹⁴⁰. Ένας άλλος πυθικός αυλητής, που τιμήθηκε στους Δελφούς στις αρχές του 3ου αι., είχε στον κατάλογο των νικών του, σύμφωνα με τη σειρά που εμφανίζονται, τα Πύθια των Δελφών, τα Ίσθμια της Κορίνθου, τα Άκτια της Νικόπολης, την Ασπίδα του Άργους, τα Ασκληπιεία της Επιδαύρου, τα Ηράκλεια της Θήβας, τα Τροφώνεια της Λιβαδειάς, τα Αδριάνεια της Αθήνας, τα Ευσέβεια των Ποτεόλων, τους αγώνες του Κοινού της Ασίας στη Σμύρνη, τα Αυγούστεια της Περγάμου, τα Αδριάνεια της Εφέσου, τα Χρυσάνθινα των Σάρδεων, τα Πύθια των Τράλλων, τους αγώνες του Κοινού της Ασίας στις Σάρδεις, τα Αλεία της Φιλαδέλφειας, τα Τραϊάνεια της Περγάμου, τα Αδριανά Ολύμπια της Σμύρνης, τα Βαρβίλλεια της Εφέσου, τα Ρωμαία της Σμύρνης, τα Ασκληπιεία Πύθια της Λαοδικείας, τα Πύθια της Τρωάδας, τους αγώνες του Ευκράτους της Αντιόχειας, τα Ολύμπια των Αδάνων, τα Σεβήρεια των Κασταβάλων, τα Ολύμπια της Ταρσού, τα Κομμόδεια της Αντιόχειας, τα Ολύμπια της Αναζάρβου, τα Καπιτώλια της Ρώμης, τα Σεβαστά της Νάπολης, τα Αδριάνεια της Αντιόχειας και τα Εφέσια της Εφέσου. Ένας διάσημος καλλιτέχνης με τόσο διεθνή αναγνώριση πρέπει να περνούσε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στους οδικούς και θαλάσσιους δρόμους, δεδομένου ότι σε ορισμένους αγώνες κέρδισε τη νίκη έως και τρεις φορές¹⁴¹.

Η ιστορία των κιθαρωδών μοιάζει με εκείνη των αυλητών, μόνο που αυτοί απολάμβαναν την ανώτερη εκτίμηση που οι αρχαίοι έδειχναν στα έγχορδα όργανα σε σχέση με τα πνευστά¹⁴². Μεγάλους κιθαρωδούς έβρισκε κανείς στην Αθήνα στις αρχές της κλασικής εποχής, όπως για παράδειγμα τον Αριστόνοο, που στεφανώθηκε έξι φορές στα Πύθια των Δελφών¹⁴³. Μεγάλους κιθαρωδούς συναντάμε και αργότερα στην αυλή του Φιλίππου και του Αλεξάνδρου, όπως τον Αριστόνικο από την Όλυνθο¹⁴⁴, που ο στρατηγός του περσικού στρατού Μέμνων ο Ρόδιος λέγεται ότι τον έβαλε να παίξει το 353 π.Χ. στις πόλεις των εχθρών, για να μπορέσει να γνωρίσει τον πληθυσμό, που συγκεντρώθηκε με την ευκαιρία

140. *SEG*, 29, 1979, 340· ΣΤΕΦΑΝΗ, 1480· St. LATTIMORE, *Isthmia VI, Sculpture II*, Princeton, 1996, σελ. 34-37, n° 87.

141. *FD* III 1, 550· L. MORETTI, *Iscrizioni agonistiche greche*, Ρώμη, 1953, n° 81· ΣΤΕΦΑΝΗ, 3021.

142. A. BELIS, «Cithares citharistes et citharôdes en Grèce», *CRAI*, 1995, σελ. 1025-1065.

143. ΣΤΕΦΑΝΗ, 369.

144. ΣΤΕΦΑΝΗ, 367.

αυτή στο θέατρο¹⁴⁵. Ο καλλιτέχνης ακολούθησε τον Αλέξανδρο στην εκστρατεία του και μάλλον πέθανε σε μια μάχη, με τα όπλα στο χέρι, υπερασπιζόμενος το βασιλιά. Ο τελευταίος του αφιέρωσε ένα χάλκινο άγαλμα στους Δελφούς, που τον παρίστανε με μια κιθάρα και ένα δόρυ¹⁴⁶. Η ελληνιστική εποχή χαρακτηρίζεται από τις επιτυχίες του Νικοκλή, που νίκησε έξι φορές στα Πύθια και ήταν ο πρώτος νικητής στο διαγωνισμό κιθαρωδίας στα Ίσθμια¹⁴⁷. Ήταν επίσης η εποχή του θριάμβου του Αμοιβέως, που ήταν εγκατεστημένος στην Αθήνα, κοντά στο θέατρο, και για τις παραστάσεις του πληρωνόταν ένα τάλαντο τη μέρα¹⁴⁸, του Πυλάδη από τη Μεγαλόπολη και του Αναξήνορα από τη Μαγνησία του Μαιάνδρου, που υπήρξε φίλος του Αντώνιου¹⁴⁹. Ο Νέρωνας είχε καλέσει κοντά του τον κιθαρωδό Τέρπνο, τον οποίο έφερε μαζί του στη θριαμβευτική περιόδεία του στην Ελλάδα, το 67. Τον έβαλε, μάλιστα, να αναμετρηθεί μαζί του, αν και πάντα νικητής ανακηρυσσόταν ο ίδιος¹⁵¹.

Οι κατάλογοι νικών των μεγάλων κιθαρωδών της ρωμαϊκής εποχής δε διαφέρουν από εκείνους των αυλητών. Στο 2ο αι., ο κιθαρωδός Μ. Ούλπιος Ηλιόδωρος είναι γνωστός ως νικητής τέσσερις φορές στα Νέμεα, τρεις φορές στα Ολύμπια, μια φορά στα Πύθια, πέντε φορές στα Ίσθμια, δυο φορές στα Άκτια της Νικόπολης, δυο φορές στα Σεβαστά της Νεάπολης, τρεις φορές στην Ασπίδα του Άργους, δυο φορές στους αγώνες του Κοινού της Ασίας στην Πέργαμο, τέσσερις φορές στα Ουράνια της Σπάρτης και σε περισσότερους αγώνες της επαρχίας από κάθε άλλον κιθαρωδό μέχρι τότε¹⁵². Δάσκαλός του στο τραγούδι ήταν ο αδερφός του. Οι μεγάλοι τραγουδιστές των ρωμαϊκών χρόνων ταξίδευαν πράγματι με το «δάσκαλό τους της απαγγελίας και του τραγουδιού», το φωνασκό¹⁵³. Ο τελευταίος ασχολούνταν με την εξάσκηση της φωνής του καλλιτέχνη και του υπαγόρευε έναν τρόπο ζωής και μια διατροφή που σκοπό είχε να την προστατεύσει. Ήταν επίσης παρών κατά τους διαγωνισμούς, για να συμβουλεύει τον καλλιτέχνη και, ίσως, για να του δίνει τον τόνο με τη βοήθεια ενός μικρού αυλού. Αρχετές τιμητικές επιγραφές για τραγουδιστές αναφέρουν και το όνομα των δασκάλων τους στο τραγούδι.

145. Πολύαινου, *Στρατηγικά*, V, 44, 1.

146. Πλουτάρχου, *Περί τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης*, II, 2 [334 f].

147. IG II², 3779. Βλέπε ΣΤΕΦΑΝΗ, 1839.

148. Αθήναιου, XIV, 623 d. Βλέπε ΣΤΕΦΑΝΗ, 159.

149. ΣΤΕΦΑΝΗ, 2181.

150. ΣΤΕΦΑΝΗ, 173.

151. ΣΤΕΦΑΝΗ, 2397.

152. IG IV, 591· *Mnemosyne*, 47, 1919, σελ. 260. Βλέπε ΣΤΕΦΑΝΗ, 1066.

153. ROBERT, *EEP*, σελ. 94-96· A. BÉLIS, *RIPhil*, 62, 1988, σελ. 246-247.

Τα Κοινά των καλλιτεχνών: γενικά

Στις αρχές του 3ου αι. π.Χ. κάνουν την εμφάνισή τους σωματεία στα οποία συγκεντρώνονται οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στους μουσικούς αγώνες¹⁵⁴. Τέσσερα μεγάλα τέτοια σωματεία είναι γνωστά: τα δύο είχαν την έδρα τους στην Ελλάδα –το Κοινό της Αθήνας και το Κοινό του Ισθμού και της Νεμέας–, ένα στη Μικρά Ασία –το Κοινό της Ιωνίας και του Ελλησπόντου, το οποίο, ίσως μετά το 188 π.Χ., ενσωμάτωσε και τους τεχνίτες της Περγάμου που βρίσκονταν υπό την προστασία του Διονύσου Καθηγεμόνα– και ένα Κοινό στην Αίγυπτο, παρακλάδι του οποίου αποτελούσε ίσως και το Κοινό καλλιτεχνών που είναι γνωστό στην Κύπρο¹⁵⁵. Η ύπαρξή τους μαρτυρείται έως τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 1ου αι. π.Χ. Τα μέλη τους ονομάζονται *οί περί Διόνυσον τεχνίται*, ονομασία που ίσως ήταν σε χρήση πριν τη δημιουργία των σωματείων, για να δηλώσει τους ανθρώπους του θεάτρου, τους οποίους παρουσίαζε ως καλλιτέχνες ή τεχνίτες που βρίσκονταν υπό την προστασία του θεού της μουσικής και της δραματουργίας.

Τα διάφορα σωματεία επέλεγαν τα μέλη τους εκεί όπου είχαν την έδρα τους, ήταν όμως ανοιχτά και σε άτομα από άλλες περιοχές. Συγκέντρωναν τόσο τους καλλιτέχνες που διαγωνίζονταν για τα βραβεία όσο και εκείνους που τους συνόδευαν επί σκηνής, χωρίς όμως να αναγράφονται στους καταλόγους των νικητών (*συναγωνισταί*)¹⁵⁶. Το βοηθητικό προσωπικό, *συνεργαζόμενοι, ακόλουθοι*, που δε συμμετείχε στους αγώνες, δε γινόταν, αντίθετα, δεκτό στα Κοινά, ακόμα κι αν μερικές φορές τού παραχωρούσαν κάποια προνόμια που μοιράζονταν με τα μέλη. Οι καλλιτέχνες που το αντικείμενό τους δεν αντιπροσωπευόταν στους αγώνες, όπως οι μίμοι ή οι μαριονετίστες, δεν μπορούσαν να γραφτούν στα σωματεία, όπως ούτε και οι γυναίκες, διότι κατά την ελληνιστική εποχή δε γίνονταν δεκτές στους αγώνες. Αντίθετα, τα παιδιά που γίνονταν μέλη των χορών ανήκαν σε αδελφότητες, πολλά δε από αυτά είναι γνωστά επειδή ήταν γιοι διονυσιακών τεχνιτών.

Τα σωματεία υπερασπίζονταν τα συμφέροντα των καλλιτεχνών και συμμετείχαν, άλλα περισσότερο άλλα λιγότερο, στους μουσικούς αγώνες. Μάλιστα, ίδρυσαν και κάποιους με δική τους πρωτοβουλία, ενώ για αρκετούς άλλους συ-

154. BR. LE GUEN, *Les associations de technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, Nancy, 2001· S. ANÉZIHI, *Die Vereine der dionysischen Techniten in der hellenistischen Zeit* (2003). Οι σελίδες που ακολουθούν επαναλαμβάνουν τα βασικά συμπεράσματα της τελευταίας αυτής μελέτης. Διορθώθηκαν από τη Σοφία Ανέζη, την οποία ευχαριστώ για τη βοήθειά της.

155. S. ANÉZIHI, *ZPE*, 104, 1994, σελ. 170-198.

156. S. ANÉZIHI, «Les agonistiques du théâtre grec aux époques hellénistique et romaine: une question de terminologie et de fonctions», *Palas*, 47, 1997, σελ. 53-71.

νεργάστηκαν δραστήρια με τις πόλεις ή τις ομοσπονδίες που ήταν υπεύθυνες για τη διοργάνωσή τους. Όριζαν, τέλος, ορισμένα μέλη τους τα οποία συμμετείχαν σε αγώνες ύστερα από πρόσκληση των αρχών που τους διοργάνωναν. Πόλεις και ομοσπονδίες απευθύνονταν στα Κοινά μέσω πρεσβειών, για να τους ζητήσουν να αναγνωρίσουν, σαν να ήταν τα Κοινά κράτος, τους αγώνες που ίδρυσαν, με το χαρακτήρα τους, την περιοδικότητά τους και το πρόγραμμά τους. Τους ζητούσαν επίσης να στείλουν τεχνίτες για να λάβουν μέρος στους διαγωνισμούς, παρέχοντάς τους όλες τις διευκολύνσεις, ώστε να μπορέσουν να ανταποκριθούν στα συμβόλαιά τους, αλλά και επιβάλλοντάς τους ποινές σε περίπτωση αθέτησης. Έτσι, γύρω στο 225 π.Χ., ένα ψήφισμα της Δελφικής Αμφικτιονίας για τους τεχνίτες του Ισθμού και της Νεμέας προβλέπει ότι, αν κάποιος αιχλητής, χορευτής, τραγικός υποκριτής ή κωμικός υποκριτής από εκείνους που ορίστηκαν από τα Κοινά των τεχνιτών για να συμμετέχουν στους αγώνες των **Θηβίων προς τιμήν του Διονύσου** τελικά δεν παρουσιαστεί, ενώ είναι καλά στην **υγεία του, δε θα απολαμβάνει πλέον την ασφάλεια, ούτε αυτός ούτε το βοηθητική προσωπική του**, ούτε εν καιρώ ειρήνης ούτε εν καιρώ πολέμου· επίσης, **αν δε διαγωνιστεί και** τιμωρηθεί από τον αγωνοθέτη, θα υπόκειται σε κατάσχεση (**ἀγῶγμιος**) σε κάθε τόπο¹⁵⁷. Ο παραβάτης θα έχανε έτσι την ατέλεια που προστάττει αυτόν και τα αγαθά του και που αποτελούσε σχεδόν απαραίτητη προϋπόθεση για την άσκηση του επαγγέλματός του. Μερικές φορές η συμμετοχή των τεχνιτών μπιρούσε να παραχωρηθεί αφιλοκερδώς. Αυτό συνέβη γύρω στο 145-125 π.Χ. στα Σωτήρια του χειμώνα, στα οποία συμμετείχαν δεκαπέντε τεχνίτες του Ισθμού και της Νεμέας¹⁵⁸, και στα Σωτήρια της Αμφικτιονίας, όπου το Κοινό χρηματοδότησε όχι μόνο τη συμμετοχή των μελών του¹⁵⁹, αλλά το σύνολο των αγώνων.

Όλες οι πλευρές ήταν έτσι ευχαριστημένες: οι καλλιτέχνες που ήταν ενωμένοι προστατεύονταν καλύτερα από ό,τι όταν ήταν ανεξάρτητοι, στην κλασική εποχή· οι διοργανωτές των αγώνων και των θεαμάτων ήξεραν σε ποιον να απευθυνθούν για να εξασφαλίσουν συμμετοχές και λάμβαναν εγγυήσεις για τα συμβόλαια που υπέγραφαν με τα Κοινά.

Το Κοινό των διονυσιακών τεχνιτών της Αθήνας

Το Κοινό της Αθήνας φέρει αδιακρίτως τον τίτλο *σύνοδος* ή *κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐν Ἀθήναις*. Μαρτυρείται για πρώτη φορά σε ένα ψήφι-

σμα που χρονολογείται στο 279/278 ή στο 278/277 π.Χ.¹⁶⁰, αλλά ήταν μάλλον το αρχαιότερο σωματείο αυτού του είδους και η ίδρυσή του μπορεί να ανάγεται στα τέλη του 4ου ή στις αρχές του 3ου αι. π.Χ. Στους κόλπους του, οι επικοί ποιητές δημιούργησαν ένα ιδιαίτερο τμήμα, τουλάχιστον για κάποιο χρονικό διάστημα¹⁶¹.

Κατά τη διάρκεια της ιστορίας του υποστηρίχθηκε από την Αθήνα, της οποίας δεν έπαψε ποτέ να προωθεί την πολιτική και να διαδίδει το πνεύμα, με τα μέσα που διέθετε. Στο τρίτο τέταρτο του 2ου αι. π.Χ. και ενώ η πόλη διατηρούσε πολύ καλές σχέσεις με τον Αριαράθη Ε' το Φιλοπάτορα, το Κοινό εγκατέστησε στο ναό του ιερού της συνόδου ένα λατρευτικό άγαλμα του βασιλιά της Καππαδοκίας πλάι σε εκείνο του Διονύσου και καθιέρωσε αγώνες προς τιμήν του¹⁶². Εκεί όμως που φαίνεται ολοκάθαρα η τέλεια συνεννόηση ανάμεσα στην πόλη και στο σωματείο είναι στην περίπτωση της διαμάχης η οποία, στα τέλη του 2ου αι. π.Χ., έφερε αντιμέτωπο το Κοινό της Αθήνας με το Κοινό του Ισθμού και της Νεμέας: η Αθήνα υπερασπίστηκε τα συμφέροντα των καλλιτεχνών ενώπιον των Αμφικτυόνων των Δελφών και χάραξε στους τοίχους του θησαυρού της στο πυθικό ιερό τα ψηφίσματα τις Αμφικτιονίας υπέρ των τεχνιτών της Αθήνας, καθώς και το *sénatus-consulte* του Ιουνίου του 112 π.Χ., που ρύθμιζε τη διαμάχη δίνοντάς τους δίκαιο¹⁶³.

Ο ρόλος που έπαιξε το σωματείο στις αθηναϊκές λατρείες δεν είναι γνωστός. Το Κοινό συμμετείχε στην επίσημη λατρεία της Δήμητρας και της Κόρης κατά τον εορτασμό των Ελευσίνων Μυστηρίων, ενώ είχε ιδρύσει και το ίδιο ένα ιερό αφιερωμένο στις δυο θεές, όπου οι τεχνίτες έκαναν σπονδές και τραγουδούσαν παιάνες¹⁶⁴. Επίσης έπαιρνε μέρος στις Πυθαΐδες, που οργανώνονταν μετά το 138 π.Χ. από τους Αθηναίους κάθε φορά που οι Πυθαϊστές αντιλαμβάνονταν, σε μια προκαθορισμένη χρονική περίοδο, μια λαμπερή αστραπή σε ένα βράχο της Πάρνηθας που ονομαζόταν Άρμα. Συμμετείχε στις θυσίες και στην πομπή που έστελναν οι Αθηναίοι στους Δελφούς, όπου έδινε παραστάσεις προς τιμήν του Πυθίου Απόλλωνα. Πενήντα επτά τεχνίτες συνεργάστηκαν στην Πυθαΐδα του 128/127 π.Χ. και ενενήντα οκτώ σε εκείνη του 97/96 π.Χ.¹⁶⁵. Λατρευτικό κέντρο του Κοινού ήταν το ιερό του Διονύσου Μελομένου, που ο Πausanias το τοποθετεί με-

160. IG II², 1132.

161. FD III 2, 50, στ. 1·7·11·15 (Πυθαΐδα του 128/7 π.Χ.).

162. IG II², 1130.

163. FD III 2, 47-49 και 68-70. Βλέπε G. DAUX, *Delphes au II^e et au I^{er} siècle*, Παρίσι, 1936, σελ. 356-372· E. PERRIN, «Propagande et culture théâtrales à Athènes à l'époque hellénistique», *Pallas*, 47, 1997, σελ. 201-218.

164. IG II², 1138.

165. FD III 2, 47· St. V. THAUV, *Hermetica Suppl.* 15, 1975, σελ. 60-63.

157. CID IV, 71.

158. Syl³, 690 (γύρω στο 145-125 π.Χ.)· NACHTERGAEHL, σελ. 373-376 και *Actes*, 80.

159. FD III 4, 356 (261/0 ή 264/3 π.Χ.)· NACHTERGAEHL, σελ. 407-408, n° 3 (260-259 π.Χ.).

ταξύ της πύλης του Διπύλου και της Αγοράς¹⁶⁶, και ο ιερέας του Διονύσου Μελπομένου είχε στη διάθεσή του ένα θρόνο στο θέατρο του Διονύσου¹⁶⁷. Επικεφαλής του σωματείου βρισκόταν ένας επιμελητής που ήταν ικανός κυρίως στα οικονομικά, ενώ το διοικητικό και λατρευτικό προσωπικό του περιλάμβανε και ιεροποιούς¹⁶⁸. Αν παρουσιαζόταν ανάγκη, το Κοινό της Αθήνας, όπως και κάθε άλλο Κοινό τεχνιτών, όριζε πρεσβευτές που ήταν επιφορτισμένοι να υπερασπιστούν τα συμφέροντά του απέναντι σε διάφορες πολιτικές αρχές.

Το Κοινό του Ισθμού και της Νεμέας

Το Κοινό του Ισθμού και της Νεμέας έφερε επίσημα το όνομα *τό κοινόν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν εἰς Ἴσθμόν καὶ Νεμέαν συμπορευομένων* ή *συντελούντων ή, πιο απλά, τό κοινόν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐξ Ἴσθμοῦ καὶ Νεμέας*. Αντίθετα από τους συναδέλφους τους της Αθήνας, αυτοί δε συνδέονταν με μια πόλη, αλλά με τους αγώνες του Ισθμού και της Νεμέας, με τη διαχείριση των οποίων πρέπει να ήταν εν μέρει επιφορτισμένοι. Εντούτοις το σωματείο δεν είχε την έδρα του ούτε στην Ισθμία ούτε στη Νεμέα, αλλά υποδιαιρούνταν σε πολλά τμήματα εγκατεστημένα σε όλη την Ελλάδα, σε πόλεις που διοργάνωναν μουσικούς αγώνες: στην Πελοπόννησο ήταν πιθανώς εγκατεστημένο στην Κόρινθο, που διοργάνωνε τα Ἴσθμια, στο Ἄργος, που διοργάνωνε τα Νέμεα, στη Σικυώνα, στην Ἠλιδα και ίσως στη Μεσσήνη και στην Αρκαδία: στη Βοιωτία μαρτυρείται στη Θήβα, που διοργάνωνε Διονύσια, και στις Θεσπιές, που διοργάνωναν Μουσεία: στη Λοκρίδα ήταν στον Οπούντα: στην Εύβοια ήταν στη Χαλκίδα και στη Μακεδονία μαρτυρείται στην περιοχή της Πιερίας, μάλλον στο Δίον. Ανάμεσα σε όλες αυτές τις πόλεις, εξέχοντα ρόλο έπαιζαν το Ἄργος και η Θήβα, που χρησίμευαν ως έδρες στα κεντρικά όργανα του Κοινού. Ένα ψήφισμα αναφέρει αρκετά κτίρια που βρίσκονταν στο ιερό των τεχνιτών στο Ἄργος¹⁶⁹.

Η χρονολογία της ίδρυσης του σωματείου δεν έχει προσδιοριστεί με ακρίβεια. Ξέρουμε μόνο ότι υπήρχε στο πρώτο μισό του 3ου αι. π.Χ., εποχή κατά την οποία οι Δελφοί τού παραχώρησαν διάφορα προνόμια¹⁷⁰, και ότι το παράρτημα της Χαλκίδας δεν είχε ακόμα δημιουργηθεί γύρω στο 290 π.Χ.¹⁷¹. Ήδη από

την ίδρυσή του, το Κοινό υποδιαιρέθηκε σε διαφορετικά αυτόνομα τμήματα, που το κάθε ένα είχε το προσωπικό του, τα οικονομικά του, τα αρχεία του, τις συνελεύσεις του, τις λατρείες του και το δικαίωμα να επικυρώνει ψηφίσματα. Συνολικά, το σωματείο είχε την ίδια θεσμική μορφή. Υπερασπιζόταν τα συμφέροντα όλων των μελών και τιμούσε τους ευεργέτες του, όπως τον ανθύπατο Publius Cornelius Lentulus, άγαλμα του οποίου έστησε στους Δελφούς¹⁷². Ασχολούνταν επίσης με τη διοργάνωση αγώνων μαζί με ορισμένες πόλεις, επεμβαίνοντας τόσο εκεί όπου το σωματείο δεν είχε παράρτημα, όπως στους Δελφούς για τα Σωτήρια της Αμφικτυονίας, όσο και εκεί όπου ήταν εγκατεστημένο, όπως στις Θεσπιές για τη διοργάνωση των Μουσείων ή στη Θήβα για τη διοργάνωση των Διονυσίων¹⁷³. Σε αυτούς τους τρεις αγώνες, που διοργανώνονταν ο πρώτος μαζί με την Αμφικτυονία των Δελφών και οι δυο άλλοι μαζί με τις πόλεις Θεσπιές και Θήβα αντίστοιχα, τα μέλη του Κοινού του Ισθμού και της Νεμέας αποτελούσαν πλειοψηφία ανάμεσα στους διαγωνιζόμενους, όμως όλα τα Κοινά είχαν δικαίωμα συμμετοχής στα αγωνίσματα. Τεχνίτες της Αθήνας συμμετείχαν στα Σωτήρια της Αμφικτυονίας και τεχνίτες της Μικράς Ασίας και της Αιγύπτου στα Μουσεία των Θεσπιών.

Κάθε τμήμα διόριζε έναν ιερέα του Διονύσου, ενώ το Κοινό στο σύνολό του επέλεγε ιερείς που το εκπροσωπούσαν στους αγώνες στους οποίους συμμετείχε και παρίσταντο μαζί με τον τοπικό ιερέα της τιμώμενης θεότητας. Είχε επίσης ένα γραμματέα, επιμελητές ή και κάποτε ένα σώμα αρχόντων, για το ρόλο των οποίων δεν έχουμε πολλές πληροφορίες. Το τμήμα του Ἀργους διέθετε μια θέση ταμία, που ο κάτοχός της το 113/112 π.Χ.¹⁷⁴, κάποιος Ζήνων, τιμήθηκε για την καλή διαχείρισή του. Στη Θήβα, οι επιμελητές των τεχνιτών διαχειριζόνταν το ιερό του Διονύσου Καδμείου μαζί με τον ιερέα του θεού και τον αγωνοθέτη που είχε ορίσει η πόλη της Θήβας¹⁷⁵.

Το αυτοκρατορικό Κοινό

Στους ρωμαϊκούς χρόνους, ένα μόνο σωματείο, υπό την προστασία του Διονύσου και του εκάστοτε αυτοκράτορα, συγκέντρωσε στους κόλπους του όλους τους τεχνίτες: «το ιερό και οικουμενικό Κοινό των διονυσιακών και αυτοκρατορικών

166. Πανσανία, I, 2, 4-5. Βλέπε Αθήναιου, V, 212 ε· IG II², 1330, στ. 25· 1332, στ. 6.

167. IG II², 5060.

168. IG II², 1320.

169. IG IV, 558, συμπληρωμένη από το SEG, 11, 1950, 320 και 31, 1981, 307.

170. Syll³, 460. Βλέπε επίσης IG XI 4, 1059 (Bull., 1978, 232).

171. IG XII 9, 207, τελευταία συμπληρωμένη από τον I. Ε. ΣΤΕΦΑΝΗ, *Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, 22, 1984, σελ. 499-564, και D. KNOEPFLER, JS, 1989, σελ. 23-59.

172. Syll³, 704 B (πιθανώς το 128 π.Χ.).

173. Syll³, 457 (γύρω στο 230-220 π.Χ.)· FD III 1, 351 και add. σελ. 402, συμπληρωμένη από το SEG, 19, 1963, 379· 28, 464· 30, 487 (γύρω στο 225 π.Χ.).

174. IG IV, 558, συμπληρωμένη από το SEG, 11, 1950, 320 και 31, 1981, 307.

175. FD III 1, 351 και add. σελ. 402, συμπληρωμένη από το SEG, 19, 1963, 379· 28, 1978, 464· 30, 1980, 487.

τεχνιτών, νικητών στους ιερούς και στεφανίτες αγώνες, και των συναγωνιστών τους» (ή *ἱερὰ σύνοδος τῶν ἀπὸ τῆς οἰκουμένης περὶ τὸν Διόνυσον και ὄνομα του αυτοκράτορα τεχνιτῶν ἱερωνικῶν στεφανιτῶν καὶ τῶν τούτων συναγωνιστῶν*). Η επωνυμία του σωματείου επιμένει στο γεγονός ότι τα μέλη του είχαν πετύχει νίκες σε ιερούς αγώνες ελληνικού τύπου, πράγμα που τους διαφοροποιούσε από τους καλλιτέχνες που έδιναν παραστάσεις σε ρωμαϊκούς αγώνες και έχαναν έτσι τα πολιτικά τους δικαιώματα¹⁷⁶. Όπως και τα παλαιότερα Κοινά της ελληνιστικής εποχής, φιλοξενούσε τόσο τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στους αγώνες όσο και τους συναγωνιστές που τους συνόδευαν. Δεν είναι γνωστός κανένας μίμος ή παντόμιμος της ελληνικής Ανατολής που να έγινε δεκτός σε αυτό.

Δικαιώματα όμοια με εκείνα που απολάμβαναν παλαιότερα οι τεχνίτες αναγνωρίστηκαν στα μέλη του οικουμενικού Κοινού από τους εκάστοτε αυτοκράτορες, αρχής γενομένης από τον Αύγουστο¹⁷⁷. Το Κοινό είχε την έδρα του στη Ρώμη και επικεφαλής του βρίσκονταν, ως θρησκευτικό προσωπικό, ένας ιερέας του Διονύσου και ένας μεγάλος ιερέας της αυτοκρατορικής λατρείας και, ως διοικητικό προσωπικό, ένας άρχοντας, ένας γραμματέας και ένας νομοδιδάσκαλος (νομοδείκτης). Ένας λογιστής διορισμένος από τον αυτοκράτορα είχε δικαίωμα εποπτείας στα οικονομικά του. Το σωματείο διέθετε αρκετά παρακλάδια στις επαρχίες. Στην Αθήνα, που για τους καλλιτέχνες διατήρησε κάποιο ορισμένο κύρος, οι τεχνίτες διέθεταν μια αίθουσα συγκεντρώσεων (τὸ τῶν τεχνιτῶν βουλευτήριον), ανάμεσα στις πύλες του Κεραμεικού και στις Ιππάδες πύλες¹⁷⁸, όπου γίνονταν οι συνεδριάσεις του σωματείου. Στο δεύτερο μισό του 2ου αι. η αίθουσα χρησιμοποιήθηκε για διαλέξεις.

Το σωματείο των τεχνιτών είχε το αντίστοιχό του στον αθλητικό κόσμο, αφού οι αθλητές στο 2ο αι. ήταν ενωμένοι σε ένα «ιερό ξυστικό Κοινό» (*ἱερὰ σύνοδος ξυστική*). Όπως και το σωματείο των καλλιτεχνών, είχε την έδρα του στη Ρώμη και βρισκόταν υπό την προστασία του αυτοκράτορα, που του παραχωρούσε διάφορα προνόμια. Σε μια επιγραφή του 3ου αι., προερχόμενη από την Αλεξάνδρεια, τα δυο επαγγελματικά σωματεία παρουσιάζονται ως μία και μοναδική οργάνωση¹⁷⁹, πράγμα που προκύπτει και από ένα γράμμα που απευθύνουν, ανάμεσα στο 293 και στο 305, ο Διοκλητιανός και ο Μαξιμιανός στο Κοινό των αθλητών και των καλλιτεχνών (*ad synodum xysticorum et thymelicorum*) σχετικά με τα προνόμια που το τελευταίο απολάμβανε¹⁸⁰.

176. *Digeste*, 3, 2, 4.

177. P. Oxy., 2476· Milet, III, 156. Βλέπε D. J. GEAGAN, «Hadrian and the Athenian Dionysiac technitai», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 103, 1972, σελ. 133-162.

178. Φιλόστρατου, *Βίοι σοφιστῶν*, II, 8, 579-580. Βλέπε ROBERT, OMS, VII, σελ. 789.

179. OGIS, 713.

180. PICKARD-CAMBRIDGE, *DFA*, σελ. 321, n° 17.

ΟΙ ΑΠΟΔΟΧΕΣ ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΧΝΩΝ

Για τους καλλιτέχνες, δεν υπήρχε πιο ένδοξη ανταμοιβή από το στεφάνι που έπαιρνε ο νικητής στους ιερούς αγώνες: στεφάνι δάφνης στους Δελφούς, πεύκου στην Ισθμία, αγριοσελίνου στη Νεμέα και στεφάνι ελιάς για τους αθλητές στην Ολυμπία. Στις αναμνηστικές επιγραφές, αναφέρονται μόνο οι νίκες σε αυτούς τους στεφανίτες αγώνες, ακολουθώντας μια σειρά προτεραιότητας ανάλογα με τη σπουδαιότητά τους. Στο τέλος του καταλόγου, ορισμένοι προσθέτουν τον αριθμό των νικών που πέτυχαν στους θεματικούς αγώνες, οι οποίοι ποτέ δεν αναφέρονται αναλυτικά. Αυτή η πρακτική δείχνει την υπερηφάνεια των καλλιτεχνών, αλλά δε διευκολύνει το έργο του σύγχρονου μελετητή που επιχειρεί να εκτιμήσει τα έσοδά τους και να υπολογίσει τις ανισότητες —σίγουρα πολύ μεγάλες— ανάμεσα στις αμοιβές των διαφόρων επαγγελματιών. Η έρευνα σε αυτόν τον τομέα γίνεται ακόμα πιο δύσκολη, αφού, πλάι στα βραβεία που έπαιρναν επίσημα οι νικητές, οι καλλιτέχνες μπορούσαν να επωφεληθούν διαφόρων πλεονεκτημάτων τα οποία είναι αδύνατον να υπολογιστούν. Στην Αθήνα, ένας νόμος του 435 π.Χ. περίπου παραχωρούσε σε κάθε Αθηναίο που είχε νικήσει σε έναν αγώνα της περιόδου ισόβια διατροφή στο πρυτανείο της πόλης¹⁸¹.

Πάντως, η γενική εξέλιξη είναι σαφής. Τα ποσά που δαπανούσαν οι διοργανωτές των θεαμάτων για να πληρώσουν τους καλλιτέχνες δεν έπαψαν να αυξάνονται από την κλασική εποχή, για να φτάσουν σε μεγάλα ύψη κατά την ελληνιστική εποχή. Εφόσον δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε το ετήσιο εισόδημα ενός καλλιτέχνη, όσο γνωστός κι αν ήταν, θα αρκεστούμε να παραθέσουμε κάποιους αριθμούς που δίνουν μια ιδέα για το ύψος των αποδοχών τους.

Στην Αθήνα των αρχών της κλασικής εποχής, φαίνεται ότι τους ποιητές και τους αυλητές των διθυράμβων τούς αναλάμβανε το δημόσιο ταμείο, ενώ οι υποκριτές, οι αυλητές των δραμάτων και τα μέλη του χορού πληρώνονταν από τους χορηγούς. Από τη στιγμή που οι υποκριτές αποδίδονταν με κλήρωση στους ποιητές, πρέπει να πληρώνονταν από την πόλη ή από τους δήμους όταν επρόκειτο για τα κατ' αγρούς Διονύσια. Με την κατάργηση της χορηγίας, όλο το οικονομικό βάρος για τους καλλιτέχνες έπεσε στους ώμους της πόλης. Οι υποκριτές και ίσως και οι αυλητές που επιλέγονταν υπέγραφαν συμβόλαιο με την πόλη και υπόκειντο σε βαριά πρόστιμα αν το αθετούσαν¹⁸². Πληρώνονταν για τη συμμετοχή τους και μπορεί να έπαιρναν και μια επιπλέον ανταμοιβή, η οποία ποίκιλλε ανάλογα με την ποιότητα της παρουσιάσής τους. Για τα Παναθήναια, μια

181. IG I³, 131.

182. Λοχίνη, *Περὶ τῆς Παραγραφίας*, 19· Πλουτάρχου, *Ἀλέξανδρος*, 29.5 [681e]. Για τα Ασκληπεία της Επιδάου: IG IV¹ I, 100, σι. 25-26, (400 δραχμές πρόστιμο για έναν υποκριτή)· 100.

επιγραφή του 380 π.Χ. περίπου κάνει γνωστά τα βραβεία που προσφέρθηκαν εκείνη τη χρονιά σε ορισμένους από τους διαγωνιζομένους¹⁸³. Για τους κιθαρωδούς: πρώτο βραβείο, ένα χρυσό στεφάνι 1000 δραχμών και 100 ασημένιες δραχμές· δεύτερο βραβείο, 1200 δραχμές· τρίτο βραβείο, 600 δραχμές· τέταρτο βραβείο, 400 δραχμές· πέμπτο βραβείο, 300 δραχμές. Για τους αυλωδούς, στην κατηγορία των ανδρών: πρώτο βραβείο, ένα στεφάνι 300 δραχμών· δεύτερο βραβείο, 100 δραχμές. Για τους κιθαριστές, στην κατηγορία των ανδρών: πρώτο βραβείο, ένα στεφάνι 500 δραχμών και 300 δραχμές· δεύτερο βραβείο, 200 δραχμές τουλάχιστον· τρίτο βραβείο, 100 δραχμές. Για τους αυλητές: πρώτο βραβείο, ένα στεφάνι 100 τουλάχιστον δραχμών. Για τους διαγωνισμούς κύκλιου χορού που διοργάνωσε ο Λυκούργος στον Πειραιά, είχαν προβλεφθεί βραβεία τουλάχιστον 1000 δραχμών για τον πρώτο νικητή, 800 για το δεύτερο και 600 για τον τρίτο¹⁸⁴.

Γύρω στα 340-330, ένας μουσικός αγώνας ιδρύθηκε, πιθανώς στην Ερέτρια, προς τιμήν της Αρτέμιδας¹⁸⁵. Τα βραβεία που απονέμονταν ήταν τα ακόλουθα: για το ραψωδό: πρώτο βραβείο, 120 δραχμές, δεύτερο 30, τρίτο 20· για τον κιθαριστή: πρώτο βραβείο, 110 δραχμές, δεύτερο 70, τρίτο 55· για τον κιθαρωδό: πρώτο βραβείο, 200 δραχμές, δεύτερο 150 δραχμές, τρίτο 100· για τον παρωδό: πρώτο βραβείο, 50 δραχμές, δεύτερο 10. Επίσης, από την τρίτη μέρα πριν τον προάγωνα, οι διαγωνιζόμενοι έπαιρναν αποζημίωση μίας δραχμής για τη διατροφή τους.

Μια άλλη επιγραφή από την Εύβοια, του 290 π.Χ. περίπου, διευκρινίζει τις υποχρεώσεις και τις αμοιβές των καλλιτεχνών σε αγώνες που διοργανώνονται από πόλεις μετρίου μεγέθους¹⁸⁶. Στο κείμενο παρουσιάζονται οι αποφάσεις που έλαβαν η Κάρυστος, η Ερέτρια, η Χαλκίδα και η Ιστιαία για τη διοργάνωση από όλες Διονυσίων και Δημητρίων, καθώς και Στρατονικείων μόνο από την Κάρυστο. Μια επιτροπή αναλαμβάνει να επιλέξει τους καλύτερους καλλιτέχνες, με ακέραιες και διαφανείς διαδικασίες. Συμβόλαια (έργολαβία) θα υπογραφούν με τρεις αυλητές, τρεις πρωταγωνιστές τραγωδίας, πιθανώς τέσσερις πρωταγωνιστές κωμωδίας, τρεις παιδικούς χορούς, τρεις ανδρικούς χορούς και έναν ενδυματολόγο. Κάθε καλλιτέχνης θα πρέπει να παρουσιάσει έναν εγγυητή. Τα κενά του κειμένου δε μας επιτρέπουν να μάθουμε όλες τις αμοιβές που πλήρωσε κάθε πόλη. Για έναν αυλητή είναι 600 δραχμές του Δημητρίου· για έναν πρω-

ταγωνιστή τραγωδίας πιθανώς 100 δραχμές· για τους πρωταγωνιστές κωμωδίας 400 δραχμές και για τον ενδυματολόγο 300 δραχμές. Οι καλλιτέχνες και οι δάσκαλοί τους θα λάβουν αποζημιώσεις για τροφή (σιτηρέσια) και θα είναι στο απιρόβλητο κάθε αστικής δίωξης. Αν ένας καλλιτέχνης δεν τιμήσει τη δέσμευσή του, θα πρέπει να πληρώσει πρόστιμο ίσο με το διπλάσιο του ποσού για το οποίο είχε δεσμευθεί.

Στα Σαραπίεια της Τανάγρας, γύρω στο 85 π.Χ., στους νικητές απονεμήθηκαν δεκαέξι χρυσά στεφάνια διαφόρων αξιών¹⁸⁷. Τα στεφάνια του αυλητή, του κιθαρωδού, του πρωταγωνιστή παλαιάς τραγωδίας και του νικητή στο γενικό αγώνα άξιζαν 168,75 αττικές δραχμές· εκείνα του τραγικού ποιητή, του κωμικού ποιητή, του επικού ποιητή, του κιθαριστή και του πρωταγωνιστή παλαιάς κωμωδίας 135 δραχμές· του αυλωδού 112,5 δραχμές, και του ραψωδού, του σατυρικού ποιητή, του σαλπικτή, του κήρυκα, του πρωταγωνιστή νέας τραγωδίας και του πρωταγωνιστή νέας κωμωδίας 101,25 δραχμές. Τα δεύτερα βραβεία, σε όσα αγωνίσματα υπήρχαν, έφταναν τις 40 ή τις 50 δραχμές. Προβλέπονταν επίσης αμοιβές για αυτούς που συμμετείχαν χωρίς να διεκδικούν κάποιο βραβείο: ο ενδυματολόγος έπαιρνε 230 δραχμές, οι τραγικοί και σατυρικοί χοροί 100, οι κωμικοί χοροί με τους δασκάλους τους 40, οι δάσκαλοι των χορών νέας τραγωδίας και σατυρικού δράματος 50, οι αυλητές που συνόδευαν την τραγωδία 28 και οι αυλητές που συνόδευαν την κωμωδία 12 δραχμές.

Αυτά τα παραδείγματα είναι αρκετά για να μας δείξουν τις διαφορές των αμοιβών ή των βραβείων των καλλιτεχνών ανάλογα με τις ειδικότητές τους και ανάλογα με τους αγώνες. Στα τέλη του 3ου αι. π.Χ., στους αγώνες της Εύβοιας, οι αυλητές πληρώνονταν έξι φορές περισσότερο από τους υποκριτές, οι οποίοι, με τη σειρά τους, κέρδιζαν σε μια μέρα όσα ένας εργάτης σε δυο ή τρεις μήνες. Στις αρχές του 1ου αι. π.Χ., στην Τανάγρα, ο νικητής αυλητής που έπαιζε σόλο έπαιρνε δεκατέσσερις φορές περισσότερα από τον αυλητή που συνόδευε τους κωμικούς χορούς. Γενικά, οι κιθαρωδοί εκτιμούνταν πάρα πολύ, ενώ οι εγκωμιογράφοι, όπως και οι κήρυκες και οι σαλπικτές, όχι και τόσο. Για τις άλλες ειδικότητες σημειώνονται ελαφρές διαφοροποιήσεις, ανάλογα με τις περικοχές και τις εποχές. Οι διάσημοι υποκριτές είχαν πολύ υψηλά κασέ. Ο Αριστόδημος φέρεται να κέρδισε 6000 δραχμές για μια παράσταση¹⁸⁸ και ο Πώλος το ίδιο ποσό για δυο μέρες παραστάσεων¹⁸⁹. Το 360 π.Χ., ο τραγωδός Θεόδωρος πλήρωσε 70 δραχμές για την επισκευή του ναού του Απόλλωνα στους Δελ-

183. IG II², 2311, α, στήλη I. Η πέτρα δεν είναι ακέραια.

184. Πλουτάρχου, *Βίοι τῶν δέκα ῥητόρων*, 842 α.

185. IG XI 9, 189.

186. IG XII 9, 207 και σελ. 176 συμπληρωμένη από την IG XII, Suppl. σελ. 178 και SEG, 13, 1956, 462· 30, 1980, 1095· 34, 1984, 896 (PICKARD CAMBRIDGE, DPA, σελ. 306-308).

187. M. CALMET, P. ROBERT, RA, 1980, σελ. 297-332· W. J. SLATER, RA, 1991, σελ. 277-280· *Phoenix*, 47, 1993, σελ. 180-206.

188. Auli Gellii, *Noctes atticae*, XI, 9-2.

189. Πλουτάρχου, *Προ τῶν δέκα ῥητόρων*, 848 β.

φούς, συμβολή ίση με εκείνη μιας πόλης μετρίου μεγέθους¹⁹⁰. Ο κωμωδός Λύκων φέρεται να κέρδισε 60000 δραχμές από τον Αλέξανδρο¹⁹¹. Στις αρχαίες πηγές αναφέρονται κι άλλες πολύ μεγάλες περιουσίες, αλλά δίπλα από αυτές τις μεγάλες προσωπικότητες, που ζούσαν μέσα στην πολυτέλεια, δεν πρέπει να έλειπαν οι αφανείς τριταγωνιστές και οι καλλιτέχνες χωρίς μεγάλο ταλέντο, που ζούσαν με στερήσεις συμμετέχοντας σε αγώνες τοπικού βεληνεκούς. Αυτοί οι τελευταίοι όχι μόνο κέρδιζαν λίγα από τους αγώνες, αλλά δεν καλούνταν ούτε για να διανθίσουν τις καθημερινές διασκέδασεις των πλουσίων μαικήνων ούτε για να δώσουν ιδιαίτερα μαθήματα.

Οι τιμές και τα προνόμια που παραχωρούνταν στους καλλιτέχνες

Ατομικά ή συλλογικά, οι καλλιτέχνες και τα Κοινά έλαβαν πολλά προνόμια, ορισμένα από τα οποία στόχευαν μόνο να εξασφαλίσουν την ακίνδυνη μετακίνηση των επαγγελματιών και να τους απαλλάξουν από τελωνειακούς δασμούς. Οι τεχνίτες θεωρούνταν υπηρέτες της λατρείας και έβρισκαν στη θρησκεία τη νομιμοποίηση των προνομίων τους. Αναγνωρισμένοι ως ευεργέτες, απολάμβαναν τα ίδια δικαιώματα με αυτούς.

Σύμφωνα με μια εξέλιξη που γνωρίζουμε καλά για την Ελλάδα, οι άνθρωποι άρχισαν πρώτα να τιμούν τους νεκρούς και κατόπιν να κολακεύουν τους ζωντανούς. Στον κόσμο του θεάτρου, καταρχήν αποδόθηκαν τιμές στους ποιητές και στη συνέχεια δοξάστηκαν οι ερμηνευτές. Η Αθήνα έδωσε το παράδειγμα ιδρύοντας στο θέατρο της εποχής του Λυκούργου χάλκινα αγάλματα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη¹⁹², οι οποίοι και αποτέλεσαν αντικείμενο ηρωικής λατρείας μετά το θάνατό τους. Ο τάφος του Αισχύλου στη Σικελία τιμούνταν τόσο από τους κατοίκους της Γέλας όσο και από όλους τους φίλους της τραγωδίας¹⁹³. Ο Σοφοκλής τιμήθηκε μετά το θάνατό του με το όνομα Ήρωας Δεξίων, επειδή δέχτηκε στο ίδιο του το σπίτι, στην Αθήνα, το άγαλμα του Ασκληπιού που ήρθε από την Επίδαυρο. Ο Ευριπίδης, επίσης, φέρεται να ήταν αντικείμενο ηρωικής λατρείας στη Σαλαμίνα, γύρω από τη σπηλιά όπου του άρεσε να αποτραβιέται για να συνθέτει.

Στην ελληνιστική εποχή, ήταν συνηθισμένο φαινόμενο οι πόλεις να αποδίδουν τιμές σε διάφορους καλλιτέχνες που έδιναν παραστάσεις στο έδαφός τους. Στα

190. CID IV, στήλη I, στ. 67-69.

191. Πλουτάρχου, *Αλέξανδρος*, 29, 6 [681 e]. Για όλα τα αγάλματα που ανατέθηκαν στο θέατρο της Αθήνας, βλέπε ΚΙ. FITTSCHEN, στο Μ. WÖRRLE, Ρ. ZANKER (επιμ.), *Stadt und Bürgerbild im Hellenismus*, Μόναχο, 1995, σελ. 55-77.

192. Πλουτάρχου, *Βίοι τών δέκα ρητόρων*, 841 f.

193. *Βίος του Αισχύλου*, 10.

τέλη του 4ου αι. π.Χ., η πόλη της Σάμου εκδίδει ένα ψήφισμα προς τιμήν του τραγικού υποκριτή Πώλου του Αιγινήτη¹⁹⁴. Αποφασίζεται «να του δοθεί το δικαίωμα του πολίτη με πλήρη ισότητα δικαιωμάτων [...] και να εγγραφεί σαν όλους τους Σαμίους· να γίνει πρόξενος του δήμου· να έχει δικαίωμα εισόδου και εξόδου από το λιμάνι σε καιρό πολέμου και σε καιρό ειρήνης, χωρίς να υποκειται στο δικαίωμα αντεκδίκησης και χωρίς να έχει ανάγκη συμβάσεων (άσυλεια και άσπονδει)· να του δοθεί το δικαίωμα να παρουσιάζεται μπροστά στη Βουλή και στο Δήμο όταν το επιθυμεί, αμέσως μετά τις ιερές και βασιλικές υποθέσεις· να του παραχωρηθεί η προεδρία σε όλους τους αγώνες που θα διοργανώσει η πόλη· όλα αυτά τα προνόμια να παραχωρηθούν σε αυτόν και τους απογόνους του». Η πόλη του απονέμει και το εγκώμιο και του αναγγέλλει ότι θα στεφανωθεί στα Διονύσια. Το 86 π.Χ., οι Δελφοί απονέμουν το εγκώμιο σε μια αρπίστρια, ενώ της παραχωρούν και «προξενία, προμαντεία, προτεραιότητα στη δικαιοσύνη, ασυλία, απαλλαγή από τους φόρους (άτέλεια), προεδρία σε όλους τους αγώνες που διοργανώνει η πόλη, καθώς και το δικαίωμα να αποκτήσει γη και στέγη και όλα τα άλλα προνόμια που απολαμβάνουν και οι άλλοι πρόξενοι και ευεργέτες της πόλης», τιμές στις οποίες προστίθενται μια αμοιβή 500 δραχμών, η πρόσκληση στο πρυτανείο για το κοινό γεύμα και η προσφορά ενός ζώου για θυσία στον Απόλλωνα¹⁹⁵. Όλα τα προνόμια που της παραχωρήθηκαν ισχύουν και για τους απογόνους της.

Δεκάδες παραδείγματα αυτού του τύπου είναι γνωστά. Οι τιμές που αποδίδονταν ήταν σχεδόν πάντα οι ίδιες. Εκτός από εκείνες που είχαν να κάνουν με την ασφάλεια των προσώπων, μπορεί να περιλάμβαναν εγκώμιο, στεφάνι από φύλλα ή χρυσό, άγαλμα, τον τίτλο του προξένου και του ευεργέτη, την προεδρία, το δικαίωμα του προσώπου να παρουσιάζεται ενώπιον της Βουλής και της Εκκλησίας του Δήμου αμέσως μετά τις ιερές υποθέσεις, το δικαίωμα κατοχής γης και στέγης στο έδαφος της πόλης, την προτεραιότητα ενώπιον της δικαιοσύνης, την πρόσκληση στο πρυτανείο για τα κοινά γεύματα, την προσφορά ενός δώρου φιλοξενίας (ξένιον), καθώς και, προπάντων στους ρωμαϊκούς χρόνους, το δικαίωμα του πολίτη και τον τίτλο του μέλους της Βουλής. Επιπλέον, η χάραξη του τιμητικού ψηφίσματος σε μια στήλη, πράγμα που αποτελούσε από μόνο του μια τιμή, μέσω της οποίας εμείς πληροφορούμαστε όλες τις άλλες.

Ορισμένες τιμές αποδόθηκαν και από τα σωματεία των τεχνιτών στους ευεργέτες τους. Έτσι, στο πρώτο μισό του 2ου αι. π.Χ., ο αυλητής Κράτων, που το Κοινό των διωνυσιακών τεχνιτών της Ιωνίας και του Ελλησπόντου τον είχε επiléξει για ιερέα του Διονύσιου και για αγωνοθέτη, τιμήθηκε από το σωματείο με

194. *Chiron Hellenica*, IIIA 104-105.

195. *Syll.*, 738 (Nouveau chon 100).

την ανάρτηση τριών αγαλμάτων του ως ανταμοιβή για την αφοσίωση που δεν έπαψε ποτέ να του δείχνει και για την απόλυτη ευπρέπεια με την οποία είχε φέρει σε πέρας τα καθήκοντά του: ένα από τα αγάλματα θα στήνονταν στο θέατρο της Τέω, έδρα του Κοινού, ένα στη Δήλο και ένα τρίτο σε όποιο μέρος θα ήθελε εκείνος. Το ψήφισμα προς τιμήν του χαράχθηκε σε μαρμάρινες στήλες τοποθετημένες δίπλα σε καθένα από τα τρία αγάλματα, τα οποία έπρεπε να στεφανώνονται κάθε χρόνο από το Κοινό. Ανακαλύφθηκε η βάση του αγάλματος που στήθηκε στη Δήλο, καθώς και η στήλη που το συνόδευε¹⁹⁶.

Πέρα από αυτές τις τιμές που απονέμονταν ατομικά, οι τεχνίτες, ήδη από την ελληνιστική εποχή, απολάμβαναν και προνόμια που τους παραχωρούσαν οι πόλεις στις οποίες είχαν την έδρα τους τα σωματεία, ακόμα και όταν δεν ήταν πολίτες τους. Είδαν επίσης να τους αναγνωρίζονται συλλογικά παρόμοια προνόμια, και μερικές φορές ακόμα και ανώτερα, με εκείνα των πρεσβευτών και των θεωρών. Η Δελφική Αμφικτυονία παραχώρησε στους τεχνίτες της Αθήνας ατέλεια, ασφάλεια, απαλλαγή από τους φόρους σε όλη την Ελλάδα σε καιρό πολέμου ή σε καιρό ειρήνης και απαλλαγή από τη στρατιωτική θητεία και από κάθε έκτακτο δασμό¹⁹⁷. Επίσης, σε εκείνους που συμμετείχαν στις Πυθαΐδες, η πόλη των Δελφών, πέρα από την ατέλεια, παραχώρησε και την προτεραιότητα να συμβουλευτούν το μαντείο (προμαντεία), την προτεραιότητα στις πομπές (προπομπεία) και την προξενία¹⁹⁸. Στους τεχνίτες του Ισθμού και της Νεμέας, αναγνώρισε ατέλεια, ασφάλεια, προμαντεία, προεδρία και προτεραιότητα ενώπιον της δικαιοσύνης¹⁹⁹, ενώ και οι Ρωμαίοι τούς παραχώρησαν, λίγο μετά το 146 π.Χ., απαλλαγή από κάθε φόρο, από κάθε λειτουργία, από κάθε έκτακτο δασμό και από την υποχρέωση να προσφέρουν κατάλυμα στα στρατεύματα (ἀνεπισταθμεία)²⁰⁰.

Οι καλλιτέχνες της ρωμαϊκής εποχής αντιμετώπιζονταν το ίδιο ευνοϊκά. Αυτή την περίοδο, δύο αγώνες της Ελλάδας, τα Παναθήναια της Αθήνας και τα Κομμόδεια της Σπάρτης, αποκαλούνταν *εἰσελαστικοί*, δηλαδή έδιναν στους νικητές το δικαίωμα να κάνουν μια θριαμβευτική είσοδο πάνω σε άρμα όταν επέστρεφαν στην πατρίδα τους²⁰¹. Είχαν επίσης το δικαίωμα να λαμβάνουν μια ημερήσια αποζημίωση για διατροφή, προνόμιο που αποτελούσε συνέχεια των

196. IG XI 4, 1061 (ψήφισμα)· 1136 (βάση). Βλ. F. DURRBACH, *Choix d'inscriptions de Délos*, I, Παρίσι, 1921, (επανέκδ. Hildesheim – Νέα Υόρκη, 1976), 75.

197. IG II², 1132· FD III 2, 68.

198. FD III 2, 47, στ. 34· 50, στ. 11-12· 49, στ. 41· 49, στ. 52-53.

199. FD III 3, 218 B· Syll³, 460 (πρώτο μισό του 3ου αι. π.Χ.).

200. IG VII, 2413-14, βλέπε P. ROESCH, *Études béotiques*, Παρίσι, 1982, σελ. 198-202, n° 44 και SEG 32, 1982, 491.

201. P. CARTLEDGE, A. J. S. SPAWFORTH, *Hellenistic and Roman Sparta*, Λονδίνο, 1989, σελ. 187.

γευμάτων στο πριτανείο, που απολάμβαναν οι νικητές των ιερών αγώνων στην κλασική εποχή²⁰².

Οι καλλιτέχνες και η πολιτική

Η στενή συγγένεια ανάμεσα στην τέχνη των ρητόρων και στην τέχνη των υποκριτών εξηγεί εν μέρει τους δεσμούς που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στα δύο επαγγέλματα, με τους τελευταίους να δίνουν μαθήματα στους πρώτους. Ο Δημοσθένης, που η φωνή του ήταν από τη φύση της λεπτή και η ομιλία του δυσνόητη, πήρε μαθήματα άρθρωσης από τον κωμωδό Σάτυρο, ο οποίος στο πρώτο του μάθημα τον έβαλε να δουλέψει πάνω σε ένα μονόλογο του Σοφοκλή ή του Ευριπίδη²⁰³. Ο ρήτορας πήρε μαθήματα και από τον τραγικό ποιητή Ανδρόνικο, ο οποίος τον επιβεβαίωσε ότι «οι λόγοι του ήταν καλοί, αλλά του έλειπε η τέχνη της ερμηνείας (τὰ τῆς ὑποκρίσεως)²⁰⁴». Φέρεται, μάλιστα, να πλήρωσε 10.000 δραχμές στον τραγωδό Νεοπτόλεμο, «για να του μάθει να απαγγέλλει ολόκληρες περιόδους χωρίς να παίρνει αναπνοή²⁰⁵». Όσο για τον πολιτικό του αντίπαλο, τον Αισχίνη, αυτός φέρεται να άρχισε τη σταδιοδρομία του ως τραγικός τριταγωνιστής στους θιάσους του Σιμύλου και του Σωκράτη, καθώς και του Θεόδωρου και του Αριστόδημου²⁰⁶. Ο Δημοσθένης κοροϊδεύει τις φτωχές επιδόσεις του και ισχυρίζεται ότι «υπήρχε ένας πόλεμος αδυσώπητος και χωρίς ανακωχή ανάμεσα [σε αυτούς] και τους θεατές που [του] προξένησαν πολλά τραύματα». Αναγνωρίζει εντούτοις ότι αυτός ο «τραγικός πίθηκος²⁰⁷» ήταν ένας «εξαιρετικός υποκριτής²⁰⁸», προικισμένος με ωραία άρθρωση και με εξαιρετική μνήμη²⁰⁹. Ο Αισχίνης έβγαζε τους λόγους του «με καθαρή φωνή και χωρίς να παίρνει αναπνοή²¹⁰». Διέθετε σίγουρα εκείνα τα προσόντα του ηθοποιού τα οποία ο Δημοσθένης απέκτησε με πολλά έξοδα και με καθημερινή εξάσκηση.

Όμως οι καλλιτέχνες δεν υπήρξαν μόνο δάσκαλοι απαγγελίας για τους ρήτορες. Μπορούσαν επίσης, ως καλλιτέχνες που ήταν, να παίξουν πολιτικό ρόλο, και αυτό όχι μόνο επειδή ακόμα και οι δηλωμένοι εχθροί εκτιμούσαν την τέχνη τους, αλλά και επειδή το διεθνές δίκαιο τους επέτρεπε να ταξιδεύουν με κάθε

202. Πλίνιου, *Epistulae* X, 118-119.

203. Πλουτάρχου, *Δημοσθένης*, 6, 3-7 [848 e-849 b].

204. Πλουτάρχου, *Βίοι των δέκα ρητόρων*, 845 a.

205. Πλουτάρχου, *Βίοι των δέκα ρητόρων*, 844 f· Φωτίου, *Βιβλιοθήκη*, 493 a-b.

206. Δημοσθένη, *Περὶ τοῦ σιτηφάνου*, 262· *Περὶ τῆς παραπρεσβείας*, 200 και 246.

207. Δημοσθένη, *Περὶ τοῦ σιτηφάνου*, 242.

208. Δημοσθένη, *Περὶ τοῦ σιτηφάνου*, 313.

209. Δημοσθένη, *Περὶ τοῦ σιτηφάνου*, 308 και 313· *Περὶ τῆς παραπρεσβείας*, 337-340.

210. Δημοσθένη, *Περὶ τοῦ σιτηφάνου*, 308.

ασφάλεια σε ξένο έδαφος²¹¹. Δυο τραγικοί υποκριτές, ο Αριστόδημος από το Μεταπόντιο και ο Νεοπτόλεμος από τη Σκύρο, είχαν έτσι μια διακεκριμένη θέση στις διαπραγματεύσεις ανάμεσα στην Αθήνα και στο Φίλιππο το Μακεδόνα, ο οποίος έλεγε ότι εκτιμάει το ταλέντο τους²¹². Ο Αριστόδημος έλαβε μέρος στην πρεσβεία η οποία στάλθηκε στο βασιλιά μετά την άλωση της Ολύμπου το 348 π.Χ., για να διαπραγματευτεί την απελευθέρωση των αιχμαλώτων²¹³. Δυο χρόνια αργότερα, και αφού ο Φίλιππος τον έπεισε με το Νεοπτόλεμο ότι επιθυμούσε την ειρήνη, υπήρξε ένας από τους υποκινητές και ένα από τα δέκα μέλη της πρεσβείας που πήγε στη Μακεδονία για να συνάψει συνθήκη. Καθ' όλη τη διάρκεια των διαπραγματεύσεων, οι δυο υποκριτές δεν έπαψαν να υπερασπίζονται φιλειρηνικές θέσεις, ευνοϊκές προς το Φίλιππο.

Ο Αλέξανδρος χρησιμοποίησε υποκριτές για διπλωματικές αποστολές, όπως και ο πατέρας του. Πριν γίνει βασιλιάς, ανέθεσε στον τραγωδό Θετταλό να πάει στο σατράπη της Καρίας Πειξόδαρο, για να ζητήσει το χέρι της πρωτότοκης κόρης του. Όταν το έμαθε ο Φίλιππος, που θα προτιμούσε να την παντρεύει με τον άλλο γιο του, τον Αριδαίο, ζήτησε να του παραδώσουν αλυσοδεμένο τον υποκριτή²¹⁴. Και αργότερα ακόμα, δε λείπουν τα παραδείγματα πόλεων που εμπιστεύτηκαν διπλωματικές αποστολές σε ποιητές, μουσικούς, ιστορικούς ή ρήτορες²¹⁵.

Οι καλλιτέχνες είχαν κάθε συμφέρον να ζουν σε έναν κόσμο ειρηνικό και να κερδίζουν την εύνοια της εκάστοτε εξουσίας. Έτσι, στα τέλη της κλασικής εποχής προσέγγισαν το βασιλείο της Μακεδονίας, κατά την ελληνιστική εποχή τέθηκαν στην υπηρεσία των διαδόχων του Αλεξάνδρου και κατά τη ρωμαϊκή εποχή στην υπηρεσία της αυτοκρατορίας. Το Κοινό των τεχνιτών της Περγάμου βρισκόταν υπό την προστασία του Διονύσου Καθηγεμόνος, που ήταν ο θεός των Ατταλιδών. Το Κοινό της Αιγύπτου, στην επωνυμία του παρέπεμπε όχι μόνο στο Διόνυσο, αλλά και στους Λαγίδες. Και τα δύο σωματεία σκοπό τους είχαν να συμμετέχουν στη λατρεία της δυναστείας που ήταν στην εξουσία. Αν και η περίπτωση των τεχνιτών της Αθήνας και των τεχνιτών του Ισθμού και της Νεμέας ήταν διαφορετική, παρ' όλα αυτά συνδέθηκαν με τις γιορτές προς τιμήν των διαδοχικών κατόχων της εξουσίας ή των αντιπροσώπων τους.

211. Δημοσθένης, *Περί της παραπρεσβείας*, 2η υπόθεση, 2· *Περί της ειρήνης* 6.

212. Αισχίνη, *Περί της παραπρεσβείας*, 15-19· Δημοσθένης, *Περί της ειρήνης*, 6-9· *Περί του στεφάνου*, 21· *Περί της παραπρεσβείας*, 2η υπόθεση, 2· 4, 12, 18, 94, 315.

213. Αισχίνη, *Περί της παραπρεσβείας*, 19.

214. Πλουτάρχου, *Αλέξανδρος*, 10, 1-4 [669 d-e].

215. *Syll*³, 447 (επικός ποιητής, μέσα του 3ου αι. π.Χ.)· 737 (παίκτης οργάνου, τέλη του 1ου αι. π.Χ.). Βλέπε Α. CHANIOTIS, «Als Diplomaten noch tanzten und sangen», *ZPE*, 71, 1988, σελ. 154-156· *id.*, *Historie und Historiker in den griechischen Inschriften*, Στουτγάρδη, 1988.

Όταν, το 88 π.Χ., ο Αθηναίος επέστρεψε στην Αθήνα από μια αποστολή πρεσβευτών η οποία στάλθηκε στο Μιθριδάτη, οι τεχνίτες ήρθαν να τον βρουν για να τον καλέσουν να μοιραστεί το κοινό τους γεύμα και να συμμετάσχει στις προσευχές και στις σπονδές που το συνόδευαν²¹⁶. Πριν από αυτό, δεν είχαν πάψει να εκφράζουν την αφοσίωσή τους προς τους Ρωμαίους και τους είχαν, μάλιστα, καλέσει ως κριτές στις διενέξεις τους με τους συναδέλφους τους του Ισθμού και της Νεμέας. Εκείνη τη χρονιά του 88 π.Χ. τους θεωρούσαν οριστικά νικημένους στην Ανατολή από τη στρατιά του Μιθριδάτη, τον οποίο στη Μικρά Ασία τιμούσαν ως νέο Διόνυσο. Όταν η Ρώμη επιβλήθηκε στο βασιλιά του Πόντου, φέρθηκε σκληρά στην Αθήνα, αλλά δε φαίνεται να επιφύλαξε ιδιαίτερα κακή μεταχείριση στους τεχνίτες της. Στους ρωμαϊκούς χρόνους, το πέρασμα όλων των καλλιτεχνών κάτω από την επιρροή του αυτοκράτορα απομάκρυνε τέτοιου είδους δυσάρεστες περιπέτειες.

Θηριομάχοι και μονομάχοι

Οι μονομάχοι ήταν είτε δούλοι είτε, πολύ συχνά, ελεύθεροι άνδρες που δεσμεύονταν με συμβόλαια ορισμένης διάρκειας. Όταν ο Thiasus στις *Μεταμορφώσεις* του Απουλίου θέλει να προσφέρει στην Κόρινθο τρεις μέρες μονομαχιών, πάει στη Θεσσαλία για να βρει φημισμένους μονομάχους²¹⁷. Το κείμενο του Απουλίου αφήνει να εννοηθεί ότι οι μονομάχοι ήταν ανεξάρτητοι και δεσμεύονταν με συμβόλαιο για τη διάρκεια του θεάματος. Πολλοί από αυτούς εγγράφονταν²¹⁸ για μεγαλύτερες περιόδους σε θιάσους που ανήκαν στους ενοικιαστές μονομάχων ή σε μεγάλους ιερείς της αυτοκρατορικής λατρείας. Έτσι, οι ελεύθεροι άνδρες συνυπήρχαν με τους δούλους του ιδιοκτήτη του θιάσου.

Όταν έμπαιναν στο επάγγελμα, σχεδόν όλοι οι μονομάχοι υιοθετούσαν προσωνύμια γεμάτα νόημα²¹⁹. Ορισμένοι διάλεγαν μυθικά ή ηρωικά ονόματα που συμβόλιζαν τη δύναμη, την ταχύτητα, το κουράγιο (Αχιλλέας, Αίας, Ανταίος, Ιππομέδων, Μελέαγρος, Πάτροκλος) ή και μόνο την ομορφιά (Νάρκισσος, Υάκινθος). Αρκετοί πήραν ονόματα βραβείων (Στέφανος) ή νίκης (Victor, Πολυνείκης, Πασινείκης, Νικηφόρος). Κάποιοι αποκαλούνταν «ο Αήττητος» (Αδιάμακτος), «το Κάψιμο» (Καῦμα), «ο Πάνθηρας» (Πάρδος) ή και «ο Σίφουνας» ή «ο Ανεμοστρόβιλος» (Στροβεῖλος). Επίσης, μερικές φορές έπαιρναν ονόματα παλαιότερων διάσημων μονομάχων.

216. Αθήναιου, V, 212 d (Πλουτάρχου, *FC Hist.*, 87, F 36, 49).

217. Απουλίου, *Μεταμορφώσεις*, X, 18.

218. Είναι ο όρος που χρησιμοποίησε ο Αριστείδης, *Ονειροκριτικόν*, V, 58.

219. ROBERT, *Gladiateurs*, σελ. 201-202.

Οι νίκες τούς χάριζαν κλαδιά φοίνικα, στεφάνια και προπάντων χρηματικά βραβεία, ενώ τους επιτρεπόταν να κάνουν χρήση εξυμνητικών επιθέτων. Κάποιος αυτοαποκαλούνταν «ανίκητος» (ἄλειπτος), κάποιος άλλος προσφωνούνταν με τον τίτλο του παράδοξου ή του «ανώτερου όλων των προηγούμενων» (εἰς ἅπ' αἰῶνος). Όπως ακριβώς και στους ανθρώπους του θεάτρου, έτσι και στους μονομάχους παραχωρούνταν μερικές φορές το δικαίωμα του πολίτη στις πόλεις όπου αγωνίζονταν.

Οι λατρείες τους όμως δεν ήταν ίδιες με εκείνες των καλλιτεχνών. Τιμούσαν τον Άρη, θεό του πολέμου, τη Νίκη και τη θεϊκή εκδίκηση, τη Νέμεση²²⁰. Στο θέατρο της πόλης Στόβοι, ένα μικρό ιερό ήταν αφιερωμένο στη λατρεία αυτής της τελευταίας. Στη δυτική πάροδο του θεάτρου των Φιλίππων, ο ιερέας της «ανίκητης Νέμεσης» είχε αφιερώσει απεικονίσεις της Νέμεσης, του Άρη και της Νίκης στο όνομα ενός σωματείου οπαδών θηριομαχιών²²¹. Στη Θάσο, αρκετές θεότητες απεικονίστηκαν στο σκηνικό οικοδόμημα που, στη ρωμαϊκή εποχή, όριζε την ορχήστρα η οποία είχε μετατραπεί σε αρένα²²². Η Νέμεση, ο Άρης και ο Θράκας Ήρωας-Ιππέας συνυπήρχαν εκεί με το Διόνυσο και τον πάνθηρά του, συνεπώς παρατηρούμε ότι οι λατρείες των υποκριτών αναμειγνύονται με εκείνες των μονομάχων και των θηριομάχων.

220. E. BOULEY, «Le culte de Némésis et les jeux de l'amphithéâtre dans les provinces balkaniques et danubiennes», στο Cl. DOMERGUE et alii (επιμ.), *Spectacula*, I, Lattes, 1990, σελ. 241-251.

221. P. COLLART, *BCH*, 52, 1928, σελ. 108.

222. B. HOLTZMANN, *La sculpture de Thasos. Corpus des reliefs*, I, *Études thasiennes*, XV, Παρίσι, 1994, σελ. 108-110 και 150-151.

Οι θεατές: ενθουσιασμός και κριτική

Η σύνθεση του κοινού και η διευθέτησή του στα εδώλια

ΣΤΟΥΣ ΑΓΩΝΕΣ, η πρόσβαση στο θέατρο ήταν δυνατή σε όλους, άνδρες και γυναίκες, ενήλικους και παιδιά, ελεύθερους και δούλους, πολίτες της διοργανώτριας πόλης, μετοίκους και ξένους²²³. Εντούτοις δε διέθεταν όλες οι πόλεις ένα θέατρο ικανό να χωρέσει το σύνολο των προσώπων που θα το επιθυμούσαν. Αν στη Δήλο του 3ου αι. π.Χ. το κοίλο μπορούσε να φιλοξενήσει όλο τον πληθυσμό που ήταν σε ηλικία να παρακολουθήσει τα θεάματα, το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα, στο δεύτερο μισό του 4ου αι. π.Χ., δεν πρόσφερε αρκετές θέσεις ούτε καν για το ένα δέκατο του πληθυσμού της Αττικής. Έπρεπε λοιπόν να ξυπνήσει κανείς νωρίς το πρωί και καμιά φορά να παλέψει για να εξασφαλίσει μια θέση²²⁴. Αν τη μέρα της παράστασης κάποιος καταλάμβανε μια θέση που δεν ήταν η δική του, οι επόπτες που είχαν αναλάβει να επιτηρούν για την τάξη στο θέατρο είχαν το δικαίωμα να του επιβάλουν πρόστιμο και να τον βγάλουν έξω²²⁵.

Οι θεατές δεν κάθονταν όπου ήθελαν στο κοίλο, ενώ κάποιοι απολάμβαναν το προνόμιο της προεδρίας²²⁶. Ο όρος αυτός καλύπτει ποικίλες θεσμικές και αρχιτεκτονικές έννοιες. Ορισμένοι ιερείς και αξιωματούχοι επωφελούνταν αυτού του προνομίου χάρη στο λειτούργημά τους. Για κάποιους ευεργέτες το δικαίωμα της προεδρίας αποτελούσε, μαζί με την τοποθέτηση ενός πορτρέτου τους

223. Σχετικά με την παρουσία γυναικών στο θέατρο: A. J. PODLECKI, «Could Women Attend the Theater in Ancient Athens?», *Ancient World*, 21, 1990, σελ. 27-43· J. HENDERSON, «Women in the Athenian Dramatic Festivals», *Transactions of the American Philological Association*, 121, 1991, σελ. 133-147.

224. Σχόλιο στο Λουκιανό, *Τίμων*, 49· Λιβάνιου, *Υπόθεσις στον Ολυμπιακό*, I, 4 του Δημοσθένη· ο Ulpianus, σχετικά με τον *Ολυμπιακό*, I, 1 του Δημοσθένη.

225. Δημοσθένης, *Κατὰ Μισθοῦ*, 178-179.

226. Fr. KOLB, «Theaterpublikum, Volksversammlung und Gesellschaft in der griechischen Welt», *Dioniso*, 50, 1980, σελ. 345-351.

στην Αγορά και τη χορήγηση διατροφής στο πρυτανείο, μια από τις υψηλότερες τιμές που πρόσφερε η πόλη ανταποδίδοντας τις υπηρεσίες τους²²⁷. Στην Αθήνα η προεδρία παραχωρήθηκε εις το διηνεκές στον πιο ηλικιωμένο απόγονο των τυραννοκτόνων Αρμόδιου και Αριστογείτονα, οι οποίοι το 514 π.Χ. είχαν δολοφονήσει τον Ίππαρχο, ενώ από τον 5ο αι. π.Χ. η προεδρία παραχωρούνταν αδιακρίτως σε πολίτες και σε ξένους, και κάποτε και στους απογόνους τους. Στην Αθήνα, τέτοια ήταν η περίπτωση του Δημοσθένη ή κάποιου Διογένη που είχε επιτρέψει την απελευθέρωση της πόλης το 229 π.Χ.: ένας μαρμάρινος θρόνος που έφερε το όνομά του εγκαταστάθηκε στο θέατρο του Διονύσου, και μετά το θάνατο αυτού του παλαιού βασιλικού επιτρόπου προοριζόταν για τον πρωτότοκο γιο των απογόνων του²²⁸. Κάθε πόλη έπρεπε να ενημερώνει τακτικά τον κατάλογο των ατόμων που είχαν τιμηθεί με την προεδρία· σε όλους δε τους αγώνες, ο κήρυκας τον διάβαζε, καλώντας τους δικαιούχους να διαλέξουν τις θέσεις τους πριν από τους άλλους. Στα Μεγάλα Διονύσια της Αθήνας κατά την κλασική εποχή, στην προεδρία καλούνταν να καθίσουν και τα ορφανά των στρατιωτών που έπεσαν στη μάχη²²⁹. Μερικές φορές το κράτος προόριζε κάποιες θέσεις για ορισμένους ξένους πρεσβευτές που ήταν περαστικοί από την πόλη²³⁰.

Όσοι απολάμβαναν την προεδρία δεν κάθονταν αναγκαστικά στους θρόνους ή στα καθίσματα με ερεισίνωτο, και, βέβαια, το προνόμιο το παραχωρούσαν και οι πόλεις που τα θέατρά τους δε διέθεταν καθίσματα με ερεισίνωτο γύρω από την ορχήστρα. Στην Αθήνα, όπου όλοι οι μαρμαρίνοι θρόνοι που σχημάτιζαν την πρώτη σειρά του κοίλου προοριζόταν για τους ιερείς και τους αξιωματούχους, οι ευεργέτες που είχαν το δικαίωμα της προεδρίας όφειλαν να αρκεστούν στα κοινά εδώλια, που γίνονταν πιο άνετα με τη βοήθεια μαξιλαριών ή χαλιών²³¹. Τα άτομα που είχαν αναλάβει την εκμετάλλευση των θεάτρων ασχολούνταν με τις κρατήσεις των θέσεων της προεδρίας. Ένα ψήφισμα του Πειραιά, από το πρώτο μισό του 3ου αι. π.Χ., ορίζει ότι ο δήμαρχος έπρεπε να οδηγήσει στις θέσεις τους τους ιερείς και τους άλλους επισήμους που απολάμβαναν αυτό το προνόμιο²³².

Αρκετά στοιχεία οδηγούν στην υπόθεση ότι στην Αθήνα, όπως και αλλού, οι απλοί πολίτες δεν επιτρεπόταν να καθίσουν όπου ήθελαν στο κοίλο, χωρίς εντούτοις να μπορούμε να αποκαταστήσουμε με σαφήνεια τη διευθέτησή τους

227. Ph. GAUTHIER, *Les cités grecques et leurs bienfaiteurs*, BCH Suppl. XII, Παρίσι, 1985.

228. IG II², 5080.

229. Αισχίνη, *Κατά Κτησιφώντος*, 154.

230. Δημοσθένης, *Περὶ τοῦ στεφάνου* 28· Αισχίνη, *Κατά Κτησιφώντος*, 76· IG II², 456, στ. 32-33 (για κάποια πρεσβεία από την Κολοφώνα, καλεσμένη στα Διονύσια του Πειραιά το 307/306 π.Χ.).

231. Αισχίνη, *Κατά Κτησιφώντος*, 76· *Περὶ τῆς παραπρεσβείας*, 111.

232. IG II², 1214, στ. 22-25.

στο χώρο. Σε ένα σχόλιο στον Αριστοφάνη, αναφέρεται ένας νόμος που λέγεται ότι όριζε διαφορετικές θέσεις για τις γυναίκες και για τους άνδρες, ενώ τοποθετούσε χωριστά τις ιεροδούλους²³³. Ένα απόσπασμα του κωμικού ποιητή Αλέξιδος αφήνει να εννοηθεί ότι οι ξένες γυναίκες τοποθετούνταν στην «τελευταία κερκίδα», έκφραση που μπορεί να δηλώνει τόσο ένα τμήμα πολύ ψηλά στο θέατρο όσο και ένα τμήμα στα πλαίσιά άκρως²³⁴. Ορισμένα κείμενα αναφέρουν ένα τμήμα του κοίλου που προοριζόταν για τη Βουλή και ένα άλλο για τους εφήβους²³⁵. Από όσο ξέρουμε, στο θέατρο της Σπάρτης υπήρχαν θέσεις που προοριζόνταν αποκλειστικά για τα μέλη της Βουλής²³⁶, ενώ στα θέατρα της Μαντινείας και της Μαρώνειας ορισμένες ζώνες προοριζόνταν για τη Γερουσία²³⁷. Στο θέατρο της Αθήνας δε βρέθηκαν χαραγμένα στα εδώλια τα ονόματα των φυλών στις οποίες ανήκε ο πληθυσμός, όπως συνέβη στα θέατρα της Μεγαλόπολης, της πόλης Στόβου και της Ηράκλειας Λυγκηστικής²³⁸. Είναι εντούτοις πιθανό, σε κάποιες περιπτώσεις, οι διάφορες κερκίδες να προοριζόνταν για τα μέλη των διάφορων φυλών. Πράγματι, αποκαλύφθηκαν τέσσερις βάσεις αγαλμάτων του Αδριανού που η καθεμία ήταν στερεωμένη σε ένα εδώλιο διαφορετικής κάθε φορά κερκίδας²³⁹. Η βάση της μεσαίας κερκίδας αφιερώθηκε από τον Άρειο Πάγο, τη Βουλή και το Δήμο και οι άλλες τρεις από τρεις διαφορετικές φυλές. Μπορεί άραγε να υποθέσει κανείς ότι εκατέρωθεν της μεσαίας κερκίδας που προοριζόταν για τη Βουλή θα βρίσκονταν οι κερκίδες που είχαν προβλεφθεί για να φιλοξενήσουν τα μέλη των δέκα φυλών που υπήρχαν την εποχή της κατασκευής του λίθινου θεάτρου και ότι οι δυο ακρινές κερκίδες που όριζαν τις παρόδους φιλοξενούσαν τους ξένους και τους εφήβους; Θα ήταν παρακινδυνευμένο να το επιβεβαιώσουμε. Δεν είναι σίγουρο ούτε ότι για τις συγκεντρώσεις της Έκκλησίας του Δήμου οι πολίτες κάθονταν ανάλογα με τις φυλές από τις οποίες προέρχονταν, διότι ένας τέτοιος διαχωρισμός δεν έχει επιβεβαιωθεί για την Πύνα.

233. Σχόλιο στον Αριστοφάνη, *Ἐκκλησιάζουσες*, στ. 22.

234. Αλέξιδος, *Γυναικοκρατία*, PCG, II, frgt 42.

235. Αριστοφάνη, *Ὀρνίθες*, στ. 794 και σχόλια *ad loc.*· *Εἰρήνη*, στ. 887-908 και σχόλιο στους στ. 878-887· Πολυδεύκη, IV, 122· Σούδα, s. v. «Βουλευτικός»· Ησύχιος, s. v. «Βουλευτικόν».

236. A. M. WOODWARD, BSA 30 (1928-1930), σελ. 221 (SEG 11, 1950, 855).

237. Για τη Μαντινεία: IG V 2, 324. Για τη Μαρώνεια: Γ. Ε. ΜΠΑΩΝΑ, *Ἔργον* 1984 (1985), σελ. 20 (SEG 34, 1984 [1987], 707).

238. Για τη Μεγαλόπολη IG V 2, 451-452· για την πόλη Στόβου: D. B. SMALL, στο S. MACREADY, F. H. THOMPSON (επιμ.), *Roman Architecture in the Greek World*, Λονδίνο, 1987, σελ. 89-90· για την Ηράκλειαν Λυγκηστική: Τ. ΙΑΝΑΚΙΕΒΑΚΙ, *Heraclea Lynkestis. 2. A Théâtre*, Μπίτολα, 1987, σελ. 21 και 147.

239. IG II², 3280-3281.

Νέοι **τρόποι διάνκημης** των θεατών εμφανίστηκαν στους ρωμαϊκούς χρόνους με τα **θεωρεία πημι εγκαθίστανται** στα εδώλια ή στις καλυμμένες με καμάρες παρόδους **και με τις** ιππικτικές διαφορές ύψους που απομόνωναν οριζόντια τα διαφορετικά **τμήματα** του κοίλου. Παράλληλα, αναπτύχθηκε η πρακτική της κράτησης **θέσεων για** ημίωπα ή για κάποιες κοινωνικές, θρησκευτικές ή επαγγελματικές **ομάδες**²⁴⁰. Έγινε στο 230, η πόλη των Αθηνών αφιέρωσε στον ευεργέτη της Μ. **Ούλπιου** **Κυρίω** ένα μαρμάρινο θρόνο, ο οποίος εγκαταστάθηκε στα πρώτα **εδώλια** **του** **θεάτρου** του Διονύσου και έγραφε πάνω το όνομά του²⁴¹. Σε αρκετά **θέατρα**, τα **εδώλια** καλύφθηκαν με επιγραφές που δήλωναν ότι οι θέσεις ή τα **τμήματα** **εδωλίων** ανήκαν σε κάποιο πρόσωπο, κάποια οικογένεια ή κάποιο **σωματείο**, **όπως έγινε** στην Αθήνα με τους λιθοξόους²⁴². Αυτές οι πρακτικές, που ήταν **άγνωστες** πριν τους ρωμαϊκούς χρόνους, οδήγησαν σε μια ιδιωτικοποίηση των **κοίλων** **προς** **χάριν** προσωπικοτήτων και σωματείων που είχαν τη μεγαλύτερη **επιρροή** **σε** **κάθε** πόλη. Σε όλες τις επαρχίες της αυτοκρατορίας, οι συγκλητικοί **απολαμβάνουν** το προνόμιο της προεδρίας²⁴³.

Στην Αθήνα **τουλάχιστον**, **κάθε** πράξη βίας στο θέατρο τιμωρούνταν από το νόμο. Οι θεατές **μπορούσαν** να **κινητήξουν** σε βιαιοπραγίες από συνηθισμένες φιλονικίες για θέσεις **που** **καταλαμβάνονταν** **αδικαιολόγητα**²⁴⁴, αλλά και για λόγους πιο προσωπικούς, **που είχαν** σχέση με τους αγώνες. Για παράδειγμα, ο Αλκιβιάδης, όταν ήταν **χιμηγός**, ενός παιδικού χορού, εκδίωξε από το θέατρο τον ανταγωνιστή του **Ταιρέα**, **πριν** τον ξυλοκόπησε, επειδή, όπως φαίνεται, ο χορός του δεν αποτελούνταν μόνο από Αθηναίους²⁴⁵. επίσης, κατά τα Μεγάλα Διονύσια του 348 π.Χ., ο **Μειδίας** χτύπησε στο πρόσωπο τον προσωπικό του εχθρό Δημοσθένη, που τη **χιμνιά** αυτή είχε αναλάβει μια χορηγία.

Οι αντιδράσεις των θεατών

Το κοινό ήταν ευσυγκίνητο, εκδηλωτικό και θορυβώδες²⁴⁶. Σε κάθε αγώνα παρακολουθούσε διαγωνισμούς που διεξάγονταν από το πρωί έως το βράδυ και για αρκετές μέρες συνεχόμενες. Υπήρχαν μάλλον κάποια διαλείμματα μετά από

240. J. KOLENDO, «La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'Empire romain», *Ktema*, 6, 1981 (1983), σελ. 301-315· O. M. VAN NIJF, *The Civic World of Professional Associations in the Roman East*, Άμστερνταμ, 1997, σελ. 209-240.

241. *IG* II², 3700.

242. *IG* II², 5087.

243. Δίων Κασσίου, LIII, 25, 1.

244. Δημοσθένης, *Κατὰ Μειδίου*, 178-179.

245. Ανδοκίδης, *Κατὰ Αλκιβιάδου*, 20-21.

246. H. KINDERMANN, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzbourg, 1979.

κάθε υποψήφιο, αλλά **κανένα** **κείμενο** δεν αναφέρει πραγματικές διακοπές κατά τις οποίες οι θεατές θα μπορούσαν να αφήσουν για λίγο τις θέσεις τους για να ξεμουδιάσουν και να φάνε κάτι. Έτρωγαν και έπιναν λοιπόν καθισμένοι στα εδώλια, κατά τη διάρκεια των παραστάσεων²⁴⁷. Κι αφού δεν μπορούσαν να γυρίσουν στο σπίτι τους πετώντας, όπως το ονειρεύεται ο κορυφαίος των **Όρνιθων**, επέλεξαν τις λιγότερο ενδιαφέρουσες στιγμές των θεαμάτων για να φάνε κάτι πρόχειρο. Ο Αριστοφάνης φαντάζεται αυτά τα ελαφρά γεύματα κατά τη διάρκεια των βαρετών τραγικών χορών, ενώ ο Αριστοτέλης τα τοποθετεί κατά τη διάρκεια σκηνών που ερμηνεύονταν από κακούς υποκριτές²⁴⁸. Στα θέατρα δεν είχε προβλεφθεί καμία εγκατάσταση υγιεινής για τις ανάγκες των θεατών.

Το κοινό δε σύχναζε στα θέατρα μόνο για να διασκεδάσει συμμετέχοντας συγχρόνως σε θρησκευτικές τελετές. Ερχόταν και για να παρακολουθήσει τους διαγωνισμούς, αφού τα κριτήρια της αξιολόγησης ήταν αισθητικά, κι έτσι καθένας έπρεπε να πιστέψει ότι η γνώμη του ήταν άξια σεβασμού και ότι δεν ήταν λοιπόν λιγότερο ικανός από τους κριτές που είχαν οριστεί να αποφασίσουν για την κατάταξη των υποψηφίων. Ίσως, στους διαγωνισμούς που διεξάγονταν στα πλαίσια των χορηγιών, οι θεατές να έδειχναν την προτίμησή τους για τους καλλιτέχνες που αντιπροσώπευαν την ομάδα στην οποία ανήκαν. Στις άλλες παραστάσεις τούς καθοδηγούσε κυρίως το γούστο τους. Φαίνεται ότι σπάνια συγκροτούνταν ομάδες υποστηρικτών για τους καλλιτέχνες²⁴⁹, αλλά υπάρχουν μαρτυρίες για την ύπαρξη συλλόγων οπαδών θηριομαχιών ή μονομαχιών στη ρωμαϊκή εποχή. Κατά την παλαιοχριστιανική εποχή, στην Αφροδισιάδα της Καρίας, οι θίασοι καλλιτεχνών και οι θεατές διαιρούνταν σε δυο αντιμαχόμενες φατρίες, τους Βένετους και τους Πράσινους²⁵⁰. Αρχικά, η διαίρεση αυτή περιοριζόταν στον κόσμο των ιππικών αγώνων, αλλά τον 5ο αι. μ.Χ. τη συναντάμε και σε ορισμένα θέατρα· δεν έχουμε όμως αρκετές μαρτυρίες, για να δούμε αν συνέβαινε και στην Ελλάδα.

Το κοινό ήταν ιδιαίτερα κριτικό, αφού ο στόχος των αγώνων ήταν η κατάταξη. Ο Αισχίνης φέρεται να γελοιοποιήθηκε επειδή έκανε μια πολύ άτυχη πτώση παίζοντας το ρόλο του Οινόμαου²⁵¹. Ο υποκριτής Ηγέλοχος, που, από λάθος άρρωση, φέρεται να είπε «βλέπω μια νυφίτσα» (*γαλήν ὄρω*) αντί για «βλέπω ότι ο καιρός ξανοίγει» (*γαλήν' ὄρω*) στο στίχο 279 του **Όρέστη** του Ευριπίδη, προ-

247. Φιλόχορος, *Αθήν.*, που αναφέρεται από τον Αθηναιο, XI, 464 F (FGH² 328, F 171).

248. Αριστοφάνης, *Όρνιθ.*, στ. 786-789· Αριστοτέλης, *Πολικά Νικομάχεια*, X, 5, 4 [1175 b 12-14].

249. Αλκίφρωνας, *Επιστολὰς*, III, 35, 3· *Anth. Gellii, Noctes atticae*, XVIII, 4.

250. Ch. ROUCHÉ, *Performers and Patrons at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods*, *Journal of Roman Studies Monographs* 4, Λονδίνο, 1993, σελ. 90-117.

251. *Βίος του ρήτορα Αισχίνη*, *Λημοσθηνή Περὶ τοῦ σιγῆσαντος*, 180-242.

κάλεσε τον καγχασμό του Αριστοφάνη και του κοινού του²⁵². Εκφρασμένες έντονα, οι γνώμες των θεατών μπορούσαν να επηρεάσουν τους κριτές. Ο Πλάτωνας θρηνεί γι' αυτό²⁵³, αλλά το γεγονός μάλλον ικανοποιεί τον Αριστοτέλη, κατά τον οποίο «το πλήθος είναι ο καλύτερος κριτής των μουσικών έργων και των έργων των ποιητών²⁵⁴».

Οι θεατές χειροκροτούσαν για να εκφράσουν την ικανοποίησή τους, ενώ σφύριζαν και φώναζαν για να κάνουν σαφή τη δυσαρέσκειά τους²⁵⁵. Για να υποχρεώσουν έναν υποκριτή να εγκαταλείψει τη σκηνή, χτυπούσαν κάποτε τα πόδια τους ή πετούσαν αντικείμενα²⁵⁶. Αντιδρούσαν με έντονη συγκίνηση, χωρίς να κάνουν πάντα το διαχωρισμό ανάμεσα στο φανταστικό και στο πραγματικό, τουλάχιστον στην τραγωδία²⁵⁷. Ο λαός της Αθήνας φέρεται να ξέσπασε σε δάκρυα κατά την παράσταση της τραγωδίας *Μιλήτου Άλωσης* του Φρυνίχου²⁵⁸. Στην είσοδο του χορού των *Εὐμενίδων* του Αισχύλου, το κοινό φέρεται να έμεινε τόσο εμβρόντητο, που λέγεται ότι «κάποια παιδιά πέθαναν και κάποιες γυναίκες απέβαλαν²⁵⁹». Όταν, το 359 π.Χ., ο μεγάλος Θεόδωρος, του οποίου τη νατουραλιστική άρθρωση εξυμνούσε ο Αριστοτέλης²⁶⁰, έπαιξε ενώπιον του Αλεξάνδρου των Φερών, ο στυγνός τύραννος «ξέσπασε σε δάκρυα, σηκώθηκε και βγήκε από το θέατρο²⁶¹». Σε αυτό το περιβάλλον γίνονται κατανοητά τα εξαγνιστικά αποτελέσματα που ο γιος ιατρού Αριστοτέλης αποδίδει στην τραγωδία: «δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν²⁶²».

252. Αριστοφάνη, *Βάτραχοι*, στ. 304.

253. Πλάτωνας, *Νόμοι*, II, 659 b-c.

254. Αριστοτέλη, *Πολιτικά*, III, 11, 3 [1281 b]. Βλέπε επίσης III, 15 [1286 a].

255. Πλάτωνας, *Πολιτεία*, VI, 492· *Νόμοι*, III, 700 c· Δημοσθένη, *Περὶ τοῦ στεφάνου*, 265· *Περὶ τῆς παραπρεσβείας*, 337· *Κατὰ Μειδίου*, υποθ. 2, 5· 226· *Ανδοκίδη*, *Κατὰ Ἀλκιβιάδου*, 20· *Λουκιανού*, *Ἀρμονίδης*, 2.

256. Δημοσθένη, *Περὶ τοῦ στεφάνου*, 262· *Περὶ τῆς παραπρεσβείας*, 337· *Πολυδύκη*, IV, 122· *Αθήναιου*, VI, 245 d-e. Βλέπε επίσης Macrobiani, *Conviviorum Saturnaliorum*, II, 6, 1 και *Αθήναιου*, XIII, 583 f.

257. Πλουτάρχου, *Περὶ σαρχοφαγίας*, II, 998 e.

258. Ηροδότου, VI, 21.

259. *Βίος τοῦ Αἰσχύλου*, 7. Βλέπε επίσης Πολυδύκη, IV, 110.

260. Αριστοτέλη, *Ῥητορική*, III, 2 [1404 b].

261. Αιλιανού, *Ποικίλη Ἱστορία*, 14, 40. Βλέπε επίσης Πλουτάρχου, *Περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης*, II, 1 [334 a]· *Πελοπίδας*, 29, 9-10 [293 e-f].

262. Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1449 b.

Το θέατρο και οι φιλόσοφοι

Φιλόσοφοι και ηθικογράφοι, που αποτελούσαν μέρος του κοινού των θεάτρων, δεν έχασαν την ευκαιρία να αφιερώσουν διάφορες εκθέσεις τους σε αυτά τα θεάματα. Αν και αναγνώριζαν τη σημασία της μουσικής, του χορού και της ποίησης, στην πλειοψηφία τους άσκησαν κριτική στις παραστάσεις, στους καλλιτέχνες της σκηνής και, κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους, στις δαπάνες που απαιτούσαν τα θεάματα. Αν πρέπει να πιστέψουμε τον Πλούταρχο, ο Σόλωνας, πριν ακόμα καθιερωθούν αγώνες τραγωδίας στην Αθήνα, φέρεται να εξέφρασε καθάρα τους φόβους του στο θέσπι: του είπε ότι οι παραστάσεις που έδινε ήταν ένα σχολείο φέματος, το οποίο κινδύνευε να διαφθείρει τα συμβόλαια, που ήταν τα θεμέλια της κοινωνίας²⁶³. Η ανάπτυξη ενός θεάτρου που ήταν όλο και λιγότερο συνδεδεμένο με την πολιτική δραστηριότητα, επανδρωμένο από κοσμοπολίτες καλλιτέχνες και μερικές φορές αποκομμένο και από τις λατρείες δεν μπορούσε παρά να τροφοδοτεί τους φόβους των φιλοσόφων. Ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης ανέπτυξαν διαφορετικές κριτικές κατά του θεάτρου.

Ο Πλάτωνας καταδίκασε αμετάκλητα το θέατρο, χώρο όπου θριάμβευαν τα φαινόμενα και βασιλεύαν οι απαίδευτοι. Πίστευε ότι η μουσική, η οποία αρχικά «διαιρούνταν σε καθορισμένα είδη και τρόπους» και την άκουγε σιωπηλά ένα καλλιεργημένο κοινό, είχε γίνει το προϊόν συνθετών «που δεν ήξεραν τίποτα για τη δικαιοσύνη και για τα δικαιώματα της Μούσας». Ανακάτεψαν όλα τα είδη και «χάραξαν στο μυαλό του πλήθους ψεύτικες μουσικές αρχές και το θράσος να νομίζει ότι είναι επιτήδειος κριτής»· «μια μουσική αριστοκρατία έδωσε τη θέση της σε μια πονηρά θεατροκρατία²⁶⁴», που αποτελεί τη διαφθορά της πρώτης, με την ίδια διαδικασία με την οποία η δημοκρατία γεννήθηκε από τον εκφυλισμό της ολιγαρχίας.

Η πλατωνική κριτική για το θέατρο δεν είναι ωστόσο μόνο πολιτικής τάξεως. Βρίσκει τις ρίζες της και σε μια θεωρία για την τέχνη. Ο Πλάτωνας πιστεύει, πράγματι, ότι κάθε ποιητής είναι ένας μιμητής, ένας δημιουργός αυταπατών, διπλά απομακρυσμένος από την πραγματικότητα της Ιδέας. Γι' αυτό το λόγο εξορίζει τους τραγικούς ποιητές, όπως και τον Όμηρο, από την ιδανική πολιτεία του²⁶⁵. Στο *Συμπόσιό* του, ο τραγικός ποιητής Αγάθωνας, καθώς και ο κωμικός ποιητής Αριστοφάνης, δεν παρουσιάζονται από την καλή πλευρά τους. Ο τελευταίος παθαίνει λόξυγγα όταν έρχεται η σειρά του να μιλήσει (185 c), και προσηλασθεί, ατυχώς, να πει κάτι έξυπνο μετά το λόγο του Σωκράτη (212 c). Ο Αλκι-

263. Πλουτάρχου, *Σόλων*, 29, 6 [95 b-c].

264. Πλάτωνας, *Νόμοι*, III, 700 b-701 b.

265. Πλάτωνας, *Πολιτεία*, VIII, 568 b· *Νόμοι*, VII, 817.

βιάδης τον συγκαταλέγει έμμεσα στους απάιδευτους και στους ανόητους, που περιγελούν τους λόγους του φιλοσόφου χωρίς να αντιλαμβάνονται σε αυτούς τη θεία εξυπνάδα (221e-222a). Όσο για τον Αγάθωνα, ο ίδιος ο Σωκράτης τού αποδεικνύει ότι έχει άδικο και τον κάνει να χάσει την ησυχία του (201). Πρωί, και ενώ ο Σωκράτης συζητάει μαζί τους, ο Αγάθων και κατόπιν και ο Αριστοφάνης αποκοιμούνται χωρίς να έχουν καταλάβει αυτό που τους εξηγούσε ο φιλόσοφος, αλλά αφού παραδέχτηκαν ότι ήταν δουλειά του ίδιου ποιητή να συνθέσει μια τραγωδία και μια κωμωδία (223).

Περισσότερο ακόμα και από τον Πλάτωνα, ο Αριστοτέλης έδειξε ενδιαφέρον για το θέατρο και την ιστορία του, αφιερώνοντάς του εξ ολοκλήρου τρία έργα του, από τα οποία κανένα δε σώθηκε. Το ένα είχε ως θέμα του τις νίκες στα Διονύσια και στα Λήνια, το άλλο τις τραγωδίες και το τρίτο τους διδασκάλους των δραμάτων και των χορών. Με το συγγενή του Καλλισθένη από την Όλυνθο είχε καταρτίσει έναν κατάλογο (πίνακα) νικητών στους πυθικούς αγώνες, ξεκινώντας από την καθιέρωσή τους²⁶⁶. Επίσης, στην *Ποιητική* του, από την οποία μόνο το πρώτο μέρος έφτασε έως εμάς, κάνει μια ανάλυση της τραγωδίας και της κωμωδίας, δύο μορφών μίμησης που χρησιμοποιούν «το ρυθμό, το άσμα και το μέτρο»²⁶⁷. Αντίθετα με τον Πλάτωνα, δεν καταδικάζει συλλήβδην το θέατρο και τα θεάματά του. Λυπάται, βέβαια, που οι διονυσιακοί τεχνίτες είναι τις περισσότερες φορές άνθρωποι διεφθαρμένοι· λυπάται επίσης που, στους αγώνες της εποχής του, οι υποκριτές έχουν μεγαλύτερη σημασία από τους ποιητές και που υπάρχουν «δυο κατηγορίες θεατών, αποτελούμενες η μια από ανθρώπους ελεύθερους και μορφωμένους και η άλλη από ανθρώπους χυδαίους, βιοτέχνες, χειρώνακτες και άλλους αυτού του είδους»²⁶⁸. Αυτά όμως δεν τον εμποδίζουν να πιστεύει ότι ορισμένες μουσικές και ορισμένα δράματα έχουν μια αρετή που εξαγνίζει²⁶⁹. Εμπνέουν το φόβο και το έλεος, που εξαγνίζουν τους θεατές δίνοντάς τους μια «αθώα χαρά»²⁷⁰. Η τραγωδία έχει διδακτική αξία, αλλά δεν είναι ανάγκη να πηγαίνει κανείς στο θέατρο για να επωφεληθεί. Ο Αριστοτέλης διακρίνει, πράγματι, έξι συστατικά μέρη της τραγωδίας: την υπόθεση (μύθον), τους χαρακτήρες (ἥθη), την έκφραση (λέξιν), τη σκέψη (διάνοιαν), το θέαμα (ὄψιν) και το άσμα (μελοποιίαν)²⁷¹. Τα τέσσερα πρώτα είναι συναφή με το «λόγο», ενώ

266. W. SPOERRI, «Épigraphie et littérature: à propos de la liste des Pythioniques à Delphes», στο D. KNOEPFLER (επιμ.), *Comptes et inventaires dans la cité grecque*, Γενεύη, 1988, σελ. 111-140· J. BOUSQUET, *Études sur les comptes de Delphes*, Παρίσι, 1988, σελ. 97-101.

267. Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1447 b.

268. Αριστοτέλη, *Προβλήματα*, XXX, 10· *Ρητορική*, III, 1 [1403 b]· *Πολιτικά*, VIII, 7, 6 [1342 a].

269. Αριστοτέλη, *Πολιτικά*, VIII, 7 [1341 b].

270. Αριστοτέλη, *Πολιτικά*, VIII, 7, 5 [1342 a].

271. Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1450 a.

τα δυο τελευταία είναι μόνο «ψυχαγωγία» (ἡδύσματα)²⁷². Το άσμα είναι το βασικότερο από αυτά, ενώ το θέαμα, δηλαδή η οπτική άποψη της σκηνοθεσίας, «είναι ό,τι πιο ξένο υπάρχει στην τέχνη και ό,τι λιγότερο ίδιον της ποιητικής»· διότι η δύναμη της τραγωδίας υφίσταται ακόμα και χωρίς διαγωνισμούς και υποκριτές, και, επιπλέον, στη σκηνοθεσία είναι πιο σημαντική η τέχνη του ανθρώπου που χειρίζεται τα εξαρτήματα από εκείνη του ποιητή²⁷³. Λογικά λοιπόν ο Αριστοτέλης αποκλείει το θέαμα από το λόγο του, αναγνωρίζοντας ωστόσο ότι αυτό μπορεί να προκαλέσει το φόβο και το έλεος και ότι, μαζί με τη μουσική, είναι ένα πολύ σίγουρο μέσο για να δώσει κανείς ευχαρίστηση²⁷⁴. Έκρινε δε ότι «με την απλή ανάγνωση μπορεί κανείς να δει καθαρά ποια είναι η ποιότητα»²⁷⁵ μιας τραγωδίας. Γι' αυτόν η δραματική λογοτεχνία είχε να κάνει με την ποίηση και όχι με το θέαμα, και η θέση της ήταν στις βιβλιοθήκες.

Μετά τον Αριστοτέλη, η κριτική εναντίον του θεάτρου και των καλλιτεχνών του φαίνεται να κόπασε, ίσως γιατί τα περισσότερα θεάματα λάμβαναν χώρα στα πλαίσια θρησκευτικών τελετών και γιατί τα σωματεία των τεχνιτών αποτελούσαν μια προνομιούχα ομάδα, ενταγμένη στα πλαίσια της πόλης. Οι κριτικές ξανάρχισαν λοιπόν στους ρωμαϊκούς χρόνους. Οι απερισκεψίες ορισμένων καλλιτεχνών και η ωμότητα των μονομαχιών σόκαραν κάποιους. Λίγους είναι η αλήθεια. Ο Δίων από την Προύσα κατηγορούσε τους Αθηναίους ότι χρησιμοποιούσαν το τιμημένο θεάτρό τους για μονομαχίες, αλλά κριτίκαρε ακόμα περισσότερο τον αχαλίνωτο ανταγωνισμό στους κόλπους των ευεργετών και των πόλεων που προσπαθούσαν να κερδίσουν την πρωτοκαθεδρία προσφέροντας όλο και πιο μεγαλοπρεπείς γιορτές²⁷⁶. Την επιχειρηματολογία του επαναλαμβάνει ο Ηλούταρχος στα *Πολιτικά παραγγέλματα*, όπου πρεσβεύει ότι ο άνθρωπος με ποιότητα δεν πρέπει να κομπάζει «για τον αριθμό των θέσεων που διαθέτει στο θέατρο». Τον απασχολεί το κοινό καλό και όχι η χρηματοδότηση των θεαμάτων, των συμποσίων και των γυμνασίων. «Να τι πρέπει να προσέξει κανείς για να μην αισθανθεί ταπεινωμένος και για να μη στενοχωριέται για τη δόξα που άλλοι απέκτησαν δίπλα στα πλήθη, μέσα στα θέατρα και στα μαγειρεία ή χάρη σε κοινούς τάφους ομάδων μονομάχων, λέγοντας στον εαυτό του ότι αυτή η δόξα δεν επιζεί για πολύ, αλλά εξαφανίζεται με τους μονομάχους και τις θεατρικές σκηνές, και ότι δεν έχει τίποτα το τιμητικό ή το αξιοπρεπές»²⁷⁷. Οι χριστιανοί

272. Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1450 b.

273. Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1450 b.

274. Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1462 a.

275. Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 1462 a· βλέπε επίσης 1453 b.

276. Δίων, XXXI, 121 και γενικά ο λόγος, I, XVI, *Περὶ Δόξης*.

277. Ηλούταρχου, *Πολιτικὰ παραγγέλματα*, 31 [822-823].

ηθικογράφοι χρησιμοποίησαν και αυτοί τα ίδια επιχειρήματα²⁷⁸. Στο δεύτερο μισό του 4ου αι., ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος παρουσίαζε ως την ίδια την ενσάρκωση της ματαιοδοξίας τον άνθρωπο που πρόσφερε με μεγάλες δαπάνες αρκετές μέρες θεαμάτων στο θέατρο για τους συμπολίτες του²⁷⁹. Η φήμη του «δεν είναι παρά κουρνιαχτός και στάχτη και σκόνη». Η μέθη του με εγκώμια είναι ένα είδος τρέλας, μέσα στην οποία μπορούμε να αναγνωρίσουμε το έργο του διαβόλου. Οι κήρυκες του χριστιανισμού αντιπαραθέτουν στην παγανιστική γιορτή «τη Μέρα» που ήταν αφιερωμένη στο Θεό, επίγεια γιορτή που αποτελεί μια πρώτη γεύση της ουράνιας και αιώνιας γιορτής. Αν οι πανηγύρεις δέχονται σφοδρή κριτική, δεν είναι εντούτοις τόσο επειδή συνδέθηκαν με τις παγανιστικές λατρείες, όσο διότι εμφανίζονται ως στιγμές χυδαιότητας, οινοποσίας και διαφθοράς. Ο χριστιανισμός προτείνει να αντικαταστήσει την άσωτη γιορτή του σώματος με την ελεγχόμενη γιορτή του πνεύματος και της καρδιάς. «Για να αντικαταστήσουμε τα τύμπανα, ας ξαναρχίσουμε τους ύμνους μας· για να αντικαταστήσουμε βδελυρούς σκοπούς και μουσικές παραλλαγές, ας ξαναρχίσουμε τους ψαλμούς· ας αντικαταστήσουμε τα χειροκροτήματα του θεάτρου με τα χειροκροτήματα για ευχαριστίες και την ηχηρή κίνηση των χεριών μας· ας αντικαταστήσει ο διαλογισμός το γέλιο και ένα ύφος γεμάτο λογική τη μέθη· αντί να αφεθούμε στη μαλθακότητα, ας κρατήσουμε μια αξιοπρεπή συμπεριφορά. Αν πρέπει να χορέυεις επειδή σήμερα είναι γιορτή και επειδή σου αρέσουν τα πανηγύρια, κάνε το· μη μιμείσαι όμως τον ανήθικο χορό της Ηρωδιάδας, που προκάλεσε το θάνατο του Ιωάννη του Προδρόμου, αλλά το χορό του Δαβίδ μετά την απόθεση της κιβωτού, χορό που θεωρώ το μυστηριακό σύμβολο ενός διαβήματος που υπόκειται γοργά και επιδέξια στο θέλημα του Θεού²⁸⁰». Αυτά εύχεται ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός την εποχή του θανάτου του αυτοκράτορα Ιουλιανού, το 363.

Μια θεατροποιημένη κοινωνία

Η κριτική που ανέπτυξαν ορισμένοι φιλόσοφοι εναντίον του θεάτρου αποδεικνύει τη μεγάλη σημασία του στην κοινωνία. Η θέση του ήταν τέτοια στις αρχές της ελληνιστικής εποχής, που η συμπεριφορά κατά τη διάρκεια των θεαμάτων θεωρήθηκε από το Θεόφραστο αποκαλυπτική των χαρακτήρων των συγχρόνων

278. M. HARL, «La dénonciation des festivités profanes dans le discours épiscopal et monastique, en Orient chrétien, à la fin du IV^e siècle», *La fête, pratique et discours. Centre de recherches d'histoire ancienne*, τομ. 42, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Παρίσι, 1981, σελ. 123-147.

279. Ιωάννη Χρυσόστομου. *Περί κενοδοξίας*, 4-10.

280. Γρηγόριου Ναζιανζηνού, *Λόγοι*, 5, 35 [709 B - 712 A].

του²⁸¹. Στο θέατρο, ο Κόλακας, για να τιμήσει εκείνον που ακολουθεί, «αρπάζει τα μαλλιά από τα χέρια του δούλου και τα τοποθετεί ο ίδιος», ενώ ο Φλύαρος, μιλάει τόσο, που εμποδίζει τους διπλανούς του να παρακολουθήσουν το θέαμα. Ο Αναίσχυντος, «όταν κλείνει για λογαριασμό ξένων καλεσμένων του θέσεις στο θέατρο, μπαίνει και ο ίδιος χωρίς να έχει πληρώσει, και την επομένη φέρνει ακόμη και τα παιδιά του και τον παιδαγωγό τους». Ο Απρεπής «χτυπάει τα χέρια όταν οι άλλοι σταματούν· σφυρίζει στους υποκριτές που έχουν την εינוία του κοινού· στη μέση της γενικής σιωπής, πέφτοντας προς τα πίσω, αφήνει ένα λήξιγγα, για να υποχρεώσει το κοινό να στραφεί προς αυτόν». Ο Αναίσθητος «αποκοιμείται στη μέση του θεάματος και μένει μόνος του στο θέατρο». Ο Ματαιιόδοξος «πάει να καθίσει δίπλα στους στρατηγούς». Ο Ανελεύθερος «κάθεται πάνω σε ένα παλιό ιμάτιο, γυρισμένο από την ανάποδη, το οποίο έφερε ο ίδιος μαζί του», ενώ «αν νικήσει στον αγώνα τραγωδίας, αφιερώνει στο Διόνυσο μια ξύλινη πινακίδα όπου αναγράφεται μόνο το όνομά του». Ο Αισχροκερδής «για να έρθει στο θέατρο μαζί με τα παιδιά του, περιμένει την ώρα που οι μισθωτές του θεάτρου αφήνουν το κοινό να μπει δωρεάν». Στα θεάματα του δρόμου, ο Κυνικός «μαζεύει το αντίτιμο του εισιτηρίου πηγαίνοντας από τον ένα θεατή στον άλλο και δίνει μάχη με εκείνους που, μη έχοντας εισιτήριο, θέλουν να βλέπουν δωρεάν», ενώ ο Οψιμαθής «υπομένει μέχρι τρεις ή τέσσερις παραστάσεις, προσπαθώντας να συγκρατήσει τους σκοπούς που τραγουδιούνται σε αυτές». Ο Αλαζόνας κρίνει τους καλλιτέχνες της Ασίας πολύ ανώτερους από εκείνους της Ευρώπης. Ο Φαφλατάς είναι ικανός να απαριθμήσει από μνήμης τους κίονες του ωδείου του Περικλή.

Ωστόσο, ήδη από τα τέλη της κλασικής εποχής, το θέατρο δεν είναι μόνο ένας από εκείνους τους χώρους όπου συχναίει όλη η κοινωνία και που, ως εκ τούτου, μπορεί να χρησιμεύσει ως πεδίο κοινωνικής ανάλυσης· έχει επίσης και μια σημαντική επιρροή στο λεξιλόγιο, στις φιλοσοφικές θεωρίες και στις πολιτικές πρακτικές.

Όσον αφορά στο λεξιλόγιο, το οικοδόμημα και ο εξοπλισμός του θεάτρου είναι αρκετά γνωστά για να χρησιμεύσουν μεταφορικά ως στοιχεία σύγκρισης: κάποιος, για παράδειγμα, συγκρίνει μια ιερόδουλο απογυμνωμένη από τα κοσμήματά της με ένα προσκηνίο χωρίς τους πινακές του²⁸², ενώ αλλού χρησιμοποιείται το επίθετο «θεατροειδής» για τους κρεμαστούς κήπους της Βαβυλώνας²⁸³, για τη θέση μιας πόλης²⁸⁴ ή για την όψη μιας απόκρημνης ακτής²⁸⁵. Σε με-

281. Θεόφραστου, *Χαρακτήρες*.

282. Αντιφάνης, στον οποίο παραπέμπει ο Αθήναιος, XIII, 587 b.

283. Διόδωρου Σικελιώτη, II, 10, 2.

284. Διόδωρου Σικελιώτη, XIX, 45, 3 και XX, 83, 4, σχετικά με την πόλη της Ρόδου. Βλέπε επίσης Βιτρούβιου, II, 8, 11, σχετικά με την Αλικαρνασσό.

285. Στράβωνα, IV, 1, 4 [c' 179].

τωνυμία, μία ιστορία χαρμακτηριζέται «τραγική» ή ένας λόγος «παρακινός» εντε-
λώς έξω από δραματικά συμπράξιν. Ο Πλάτωνας, που υπήρξε τόσο εριστο-
λικάτις απέναντι στα θεάματα που είχαν σχέση με το θέατρο, χαρμακτηριζέται
λάνη του «δυσπράξις» και παρουσάζει το πολυτιμότερο του σκεδίου ως «την
αυθεντική τραγική». Τους δεν είχε προσβάλει ότι οι διανοητοί του θα παρο-
τιοιζόνταν με δραματικά έργα, ταξινόμηται σε τριλογίες από συγγραφείς σαν
τον Αριστοφάνη το Βυζάντιο, ήδη από τον 3ο αι. π.Χ.²⁸⁸ και ότι θα παίζονταν
για να διασκεδάσουν συμπόσια στους ρωμαϊκούς χρόνους²⁸⁹.

Όσον αφορά στην ηθική, η επιρροή του θεάτρου βρισκεί την πιο διάσημη έκ-
φασή της στα τελευταία λόγια του αυτοκρατορικού πολυ διαφορετικών ητεταξί-
τους, του Αυγούστου και του Νέρωνα. Ο πρώτος, λίγο πριν πεθάνει, ρώτησε
τους φίλους του «αν τους φανόταν ότι ο μίλητος της ζώης (*immitus vitae*) είχε παί-
ξει καλά έως το τέλος» και έκαμψε με τη συνθημισμένη ρήση:

«Αν το έργο σάς άρεσε, δώστε του τα χερσποδοποιήματα σας»

και, όλοι μαζί, δέξτε μες τη χάρη σας»

προφέροντας στα ελληνικά αυτούς τους στίχους, που προέρχονται από μια κω-
μωδία²⁹⁰. Ο δεύτερος, πιο σίγουρος, επαναλαμβάνει κάθε στίχο: «Τι καλλίτερον
θα χαθεί μαζί μου»²⁹¹, τι «τελήτης», για να διασκεδάσει τον όρο που χρησιμο-
ποιεί ο Δίων ο Κώσιος στη διήγησή του για το θάνατο του Νέρωνα²⁹². Και οι
δύο βλέπουν τον εαυτό τους ως έναν καλλίτερον που, την ώρα που πεθαίνει,
αφήνει τη σκηνή. Η παρομοίωση της ζώης με ένα θέατρο όπου κάθε άνθρωπος
οφείλει να παίζει με τον καλύτερο τρόπο το ρόλο που του έχει επιβάλει η μοίρα
δεν οφείλεται εντούτοις στους Ρωμαίους των ρωμαϊκών χρόνων²⁹³. Το θέμα ανα-
πτύσσεται ήδη από τον 3ο αι. π.Χ. από τον κυνικό φιλόσοφο Τέλη, που υποστή-
ριζε ότι «όπως ακριβώς ένας καλός υποκριτής οφείλει να υπερασπίζεται λυμπρά-
το πρόσωπο που του επιτίετται ο δραματικός όρος, έτσι και ο σωστός άνθρω-
πος οφείλει να υπερασπίζεται το ρόλο που του επιτίετται η μοίρα. Σύντομα
με το Βίωμα, πράγματι, η μοίρα, σαν ένας ποιητής, αποδίδει σε κάποιον ρόλο
πρωταγωνιστή και σε άλλον δευτεραγωνιστή, ρόλο βασιλιά ή ρόλο ζητιάνου»²⁹⁴.

286. Διονύσιος Αλικαρνασέας, *Επιστολή προς Πομπήιον*, 2, 1.

287. Πλάτωνας, *Νόμοι*, VII, 817 b.

288. Διομένη Αέριου, III, 61-62.

289. Πλουτάρχου, *Συμπόσια*, VIII, 1-3 [711 b - 712 c].

290. Αθηναιο, IX, 381 f - 382 a.

291. Δίων Κώσιος, LXIII, 29.

292. Δίων Κώσιος, Nero, 49.

293. Δίων Κώσιος, Nero, 49.

294. Τέλη, *Περί αντήκειας*.

295.

Αυτή η αντίληψη για τη ζώη δε χαρμακτηριζέται μόνο τους Κυνικούς, αλλά τη συ-
ναντίει και στους Στωικούς²⁹⁵, ενώ διαφαίνεται και σε ιστορικούς όπως ο Πτο-
λμαίος ή ο Διόδωρος. Η σύγκριση του πολυτιμότερου κώπου με τον κώπο των
θεατρικών παραστάσεων διαδόθηκε ευρέως στο ελληνιστικό και στο ρωμαϊκό
κόσμο. Ήταν εξήγηται των θεωριών που αναπτύχθηκαν ως διανοητική
κρίση κατά την περίοδο της αυτοκρατορίας. Ο πλάτος των θεωριών που αναπτύχθηκαν
κρίσις με έναν υποκριτή διανεύεται τη διακρίση του από το κοινό της
σκηνής. Τα προσώπια που τον διακρίνουν παραπλήσιον στα προσώπια που
αμφισβητούν οι επάγγελματις στο Διόνισο με τις παραστάσεις.

Όσον αφορά στις πολιτικές προεκτάσεις, είναι πλάτος να επιμνησθούμε στους
πολλούς που συζητούσαν που επιζητούσαν ήδη από την αρχαϊότητα ανάμει-
ση στους υποκριτές και στους ρήτορες ή ανάμειξη στο κοινό των θεαμάτων και
τα μελή της Εκκλησίας του Δήμου ή και στα μελή των λαϊκών δικαστηρίων. Το-
σο και ρήτορες, προσπαθώντας και οι μεν να πετύχουν, κατέφευγαν
σε μεγάλα βάρη στον ίδιο τρόπο απαντώντας και στην ίδια χρήση του νομοφίλου.
Οι πολίτες αποελευθέρωναν σε ευρύτερη κλίμακα τους θεατές των ηθοποιών αλ-
λων. Και στις δύο περιπτώσεις, η κατά μέτωπον επαφή συνεβίβαιε στο θέατρο
και, *mutatis mutandis*, οι μεν μιλούσαν, ενώ οι δε έκριναν. Αντίθετα, αρκετά δά-
νεια που έκαναν οι πολίτικοι από τον εξοπλισμό ή τη σκηνοθεσία που τον θέα-
ρίωντο ειναι πιο ενδιαφέροντες ο Πολιτοκρατής είναι ίσως εκείνος που τον
σε περιόριζε την εξομολόγηση του με υποκριτή και εκείνος που ήξερε καλώς-
καλώς να κινεί τον εαυτό του να κινεί τον εαυτό του. Αυτός ο άνδρας που, κατά τα λεγόμενα του Πλουτάρχου, μιλούσαν το
παρανοήτως και τη μετριοφροσύνη του Αλέξανδρου του Αλεξάνδρου σαν να ήταν στη σκηνή
ζούσε στην ατιμωμένη και μετριοφροσύνη της τραγωδίας²⁹⁷. Είχε παραγγείλει ενδοιαστικά
ισχύει των κοσμοπολιτών της τραγωδίας και υπήρξε ο σκηνοθέτης του εαυτού του
δύο φορές στο θέατρο του Διόνισου στην Αθήνα. Το 307 π.Χ., στους αγώνες
που καθιερώθηκαν προς τιμήν του, επείδη αποτιμάκουν το Δημήτριο το Φαληρέα
και αποκατέστησε τη Δημόκρατία, τοποθετήθηκε ένας ζώγραφος πινάκας στο
προσκήνιο που παρίστανε το μελάνοιχο Πολιτοκρατή όρθιο πάνω στο σκηνή²⁹⁸.

Όταν το 295 π.Χ. ξαναπήρε την Αθήνα, ανατέθηκαν αυτή τη φορά τον τυ-
ράνο Λαχάρη, «διέταξε να συγκεντρωθούν όλοι στο θέατρο, κύκλωσε το σκηνή-
κό οικοδόμημα με οπλισμένους στρατιώτες, έβαλε φύλακες στο προσκήνιο και,

295. Πλουτάρχου, *Ελληνιστών*, 17. *Διατριβή*, Frgt 11.

296. W. (JENNARD), «Rulers Use of Theaters in the Greek and Roman World», *Actes du XII^e congrès international d'archéologie classique*, Αθήνα, 1988, σελ. 65-69. A. CHANIOU, «Theatricality

Beyond the Theater, Staging Public Life in the Hellenistic World», *Pallas*, 47, 1997, σελ. 219-259.

297. Πλουτάρχου, *Διήγησις*, 41, 5-6 [909 a]. Βλέπε επίσης 18, 5 [896 e].

298. Διοδωρος, στον οποίο παραπέμπει ο Αθηναιο, XII, 536 a (FGrHist, 76, F 14).

[illegible]

Τα θέματα και οι εικαστικές ζεύξεις

299. Πλουτάρχου, *Δημήτριος*, 34, 4 [905 b].
 300. *Διόδωρος Σικελιώτης*, XVI, 92, 5.

301. J. K. GREEN, *Theater in Ancient Greek Society*, Λογδοβό, 1994. J. K. GREEN, E. HANLARY, *Images of the Greek Theatre*, Λογδοβό, 1995.

302. M. F. VOS, «Aulodic and Auletic Contests», στο H. A. C. BRUIJER (επιμ.), *Kitharismos. Essays on Greek and Related Poetry* presented to J. M. HEMENRIJK, (1984), σελ. 121-130.

[illegible][illegible]

303. Βάπτε την παύσιν εικονογραφῶντων J.-Cl. GOLTIN, Chr. LANDES, *Amphithéâtres et gladiateurs*, Παρίσι, 1990.
304. A. D. TRENDALL, T. B. L. WHESTER, *Illustrations of Greek Drama*, Λονδίνο, 1971.

π.Χ., ο λεγόμενος κρυπτήρας του Πιρόνημου, απωτέλει το λαμπρότερο παράδειγμα (εικ. 11). Απεικονίζει τους συμπλεκόμενους σε μια παρὰσταση, ταυτιζόμενους με επιγραφές. Τύρω από το Διόνυσο και την Αριάδνη είναι μαζεμένοι ο ποιητής (Δημήτριος), ο αυλητής (Πρόνομος), οι υποκριτές και τα μέλη του χορού, που κρατούν σχεδόν όλοι προσωπεία στα χέρια τους. Η σκηνή διεξάγεται στο ιερό του θεού, όπου είναι στημένοι δυο χορηγικοί τρίποδες. Οι χορευτές φορούν κοντά βερμύτινα παντεάλια με ουρά αλόγου και, όπως συνήθιζται, ει-
 ναι ιθυσάλλοι. Το ίδιο ένδυμα φορούν και ορισμένοι δάστυροι σε παρὰστασεις μυθολογικών σκηνών, εξώ από κάθε θεατρικό περιβόλλαν, όπως συμβαίνει και με το μακρύ κεντήτο ένδυμα των υποκριτών που περιέχεις φορές το φοράει ο Διόνυσος αλλά και άλλες φορές θέων και ηρώων. Αυτό αποτελεί μια προφανή απόδειξη ότι η επιροπή των σκηνοθεσιών επεκτεθήκε και πέρα από τα όρια της αρχής απεικόνισης των καλλιτεχνών.

Η Ελλάδα του 4ου αι. π.Χ. δε γνώρισε κάτι αντίστοιχο με τα ονομαζόμενα αγγεία των Φλυάκων, τα οποία, στην Κάρω Ιταλία και στη Σικελία, διατήρησαν την εικόνα παρὰστασιών κωμωδίας που ανέβαιναν σε προσωρινές σκηνές ελληνικές πόλεων των περιούχων (εικ. 14). Έχουμε ωστόσο απεικονίσεις υποκριτών, κυρίως υπό μορφή ειδώλων, που επιπνέονται από αττικά πρότυπα των τεχνών του πομπημένου αιώνα. Αυτή την εποχή όμως πολλαπλασιάζονται προπάντων τα αντίγραφα προσώπων, πηλινά ή λίθινα, καθώς και οι ζωγραφι-
 κές παρὰστασεις τους, αυτά συνεχίζουν να εξακολουθήσουν με ελεύθερη επιρροή της τοπικής εποχής. Μπορεί να ήταν ανεξάρτητα, πηλινά ή μεταλλικά, χρησιμότητες των τεχνών, φιγούρες (εικ. 26), τοιχογραφίες, γλυπτές ζωφόρους και κοσμημένα, ιδιαιτέρως στους πομπητικούς λίθους των διατυλίγων με τα οποία «υπέγραψαν» τα συμβόλαια. Ζυγκρικά, ο αριθμός των απεικονισμένων θεατρικών παρὰστασε-
 ων που χρησιμοποιούνται στην ελληνιστική ή στη ρωμαϊκή εποχή είναι πολύ πε-
 ριορισμένος. Οι πηνήνια περιπου σκηνές κωμωδίας που περιέχουν να ταυτι-
 στούν παρὰστασιών σε έργα του Μεσάνδρου και όλες οι σκηνές τραγωδίας σε έργα του Σοφοκλή ή του Ευριπίδη. Ορισμένες προέρχονται από το ίδιο πρότυ-
 τυπο, το οποίο αντιγράφεται διαμέσου των αιώνων, όχι χωρίς μεταβολές, σε διάφορες περιοχές και σε διάφορα υλικά. Ένα εξαιρετικό εικονογραφικό σύνο-
 λο ανακαλύφθηκε σε μια παύση της Μυτιλήνης, τη λεγόμενη οικία «του Μεσάνδρου»³¹¹. Ήφιδια απεικονίζουν, σε μια σειρά πινάκων, αρκετές

311. S. CHARITONIDIS †, L. KAHIL, R. GINOUVÈS, *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, *AK Beihft* 6, Bèrny, 1970. E. CSAPÓ, «Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale: les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur contexte social et leur tradition iconographique», *Pallas*, 47, 1997, σελ. 165-182.

σκηνές που αντλούνται από τα έργα του κωμικού ποιητή. Μια από τις σκηνές αυτές απαντάται επίσης στο 2ο αι. π.Χ. υπό μορφή ειδώλων στη Μύρινα της Μικράς Ασίας, λίγο αργότερα υπό μορφή ψηφιδώτου στην Πομπηία και στο πρώτο μισό του 1ου αι. σε μια τοιχογραφία στην πόλη Stabies της Καμπανίας. Τα ψηφιδωτά της Μυτιλήνης δημιουργήθηκαν στα τέλη του 3ου αι. ή στον 4ο αι. π.Χ., σε μια εποχή όπου τα θέατρα ούτε τα συμπόσια φιλοξενούν πια παρὰστασεις του Μεσάνδρου. Η επιλογή των σκηνών που αντλούνται από τα έργα του για να διακοσμήσουν τα δάπεδα οικίας οφείλεται λοιπόν στις πνευματικές ανησυχίες και στις κοινωνικές φιλοδοξίες του ιδιοκτήτη. Οι γράφες που συνοδεύουν κάθε πίνακα να δηλώνουν τον τίτλο του έργου, την πράξη της παρὰστασις και τις περιστασεις σκηνής και, τις περισσότερες φορές, τα ονόματα των προσώπων αφηγόνων να διαφανεί η άγνοια του κατασκευαστή του ψηφιδώτου ή μάλλον του παρὰστασιού.

FOR ALL INFORMATION CONTACT WITH THE NATIONAL ARCHIVES

χρονολόγιο

[illegible]

- χαμηλό βάθρο και scaenae frons, με δυο επάλληλες αρχιτεκτονικές ζώνες.
- 67 μ.Χ. Θριαμβική περιοδεία του Νέρωνα στην Ελλάδα· επισκευή των θεάτρων της Αθήνας, των Δελφών και της Ισθμίας. Μονομαχίες στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα. Ίδρυση των Ουρανίων της Σπάρτης.
- Γύρω στο 90 μ.Χ. Κατασκευή ενός ωδείου στο Άργος.
- 97 ή 98 μ.Χ. Ίδρυση των Ολυπίων της Αθήνας, με την ολοκλήρωση του Ολυμπίειου από τον Αδριανό.
- Αρχές του 2ου αι. μ.Χ. 128/129 μ.Χ. Κατασκευή ενός νέου θεάτρου στην Κόρινθο, του οποίου η scaenae frons διαμορφώνεται με τρεις ημικυκλικές κόγχες· κατασκευή ενός θεάτρου μεικτού τύπου στις πόλεις Στόβοι και Ηράκλεια Λυγκηστική· επισκευή του θεάτρου του Άργους.
- 131/132 μ.Χ. Ίδρυση των Αδριάνειων της Αθήνας.
- Μεταξύ 160 και 174 μ.Χ. Στην Αθήνα, ο Ηρώδης ο Αττικός κατασκευάζει ένα θέατρο στη μνήμη της συζύγου του.
- Γύρω στο 200-225 μ.Χ. Μετατροπή των ορχηστών του θεάτρου και του ωδείου της Κορίνθου σε αρένες.
- 240 μ.Χ. Ίδρυση των Πυθίων της Θεσσαλονίκης.
- 350 μ.Χ. Επισκευή του θεάτρου της Σπάρτης.
- 392 μ.Χ. Διάταγμα του Θεοδόσιου, που απαγορεύει τις παγανιστικές λατρείες.
- Τέλη του 4ου αι. μ.Χ. Εγκατάλειψη του θεάτρου της Κορίνθου.
- Γύρω στο 400 μ.Χ. Το σκηνικό οικοδόμημα του θεάτρου της Σπάρτης ενσωματώνεται στο τείχος της ακροπόλεως.
- 408 μ.Χ. Διάταγμα του Αναστάσιου που απαγορεύει τις αιμοσταγείς θηριομαχίες στην αυτοκρατορία.
- Τέλη του 5ου αι. μ.Χ. Κατασκευή μιας εκκλησίας στην ανατολική πάροδο του θεάτρου του Διονύσου στην Αθήνα.

Γλωσσάριο

Αγωνοθέτης: πρόεδρος ενός αγώνα.

Άρχων: αξιωματούχος. Η πόλη των Αθηνών είχε εννέα ενιαύσιους άρχοντες: τον επώνυμο άρχοντα, που λεγόταν έτσι γιατί το όνομά του χρησίμευε για να δηλώνεται η χρονιά κατά την οποία κατείχε το αξίωμα, τον άρχοντα βασιλέα, τον πολέμαρχο και τους έξι θεσμοθέτες.

Αυλητής: παίκτης αυλού.

Αυλός: πνευστό μουσικό όργανο που αποτελούνταν από δυο σωλήνες με γλωσσίδι.

Αυλωδός: τραγουδιστής συνοδευόμενος από έναν αυλητή.

Δήμος: μια υποδιαίρεση του εδάφους της Αθήνας. Υπήρχαν περίπου 140 δήμοι.

Διάδρομος: στο θέατρο διαιρεί οριζόντια το κοίλο.

Διάζωμα: ομάδα εδωλίων που βρίσκονται ανάμεσα στην ορχήστρα και έναν οριζόντιο διάδρομο ή ανάμεσα σε δυο οριζόντιους διαδρόμους. Η σημασία που δίνεται στη λέξη στις σύγχρονες μελέτες (διάδρομος) για το αρχαίο θέατρο δεν αντιστοιχεί σε εκείνην που είχε στα αρχαία αλλά και στα νέα ελληνικά.

Διθύραμβος: ποιητικό και μουσικό έργο προορισμένο να τραγουδιέται και να χιμειύεται από ένα χορό, συχνά προς τιμήν του Διονύσου.

Εκκλησία του Δήμου: το σώμα των πολιτών.

Εκκλησιαστήριον: κτίριο που προοριζόταν να φιλοξενήσει τις συγκεντρώσεις της Εκκλησίας του Δήμου.

Εκκύκλημα: μηχανήμα που επέτρεπε να προβάλλονται συμβατικά σκηνές που υποτίθεται ότι διαδραματίζονταν σε κλειστούς χώρους.

Επιμελητής: εκλεγμένος ή διορισμένος επίτροπος που αναλάμβανε ένα δημόσιο αξίωμα.

Ευεργέτης: οι ελληνικές πόλεις απένειμαν τον τίτλο του ευεργέτη σε πρόσωπα που είχαν συμβάλει σημαντικά στην ευημερία τους και τους παραχωρούσαν διάφορα προνόμια.

Θεαροδόκος: πρόσωπο επιφορτισμένο με την υποδοχή των θεωρών μιας ξένης πόλης, στην πόλη του.

Θεωρός: μέλος μιας πρεσβείας επιφορτισμένης να αναγγείλει έναν αγώνα ή μιας αποστολής σταλμένης από μια πόλη για να συμμετέχει σε μια θρησκευτική εορτή.

Κερκίδα: Αρχικά η λέξη κερκίς δήλωνε τη σάϊτα υφαντουργού. Στη θεατρική αρχιτεκτονική δηλώνει το σφηνοειδές τμήμα εδωλίων του κοίλου που ορίζεται από δυο κλίμακες. Αντίστοιχο του cuneus των Λατίνων.

Κιθαρωδός: τραγουδιστής που παίζει ο ίδιος και κιθάρα, για να συνοδεύσει το τραγούδι του.

Κοίλο: σε ένα ελληνικό θέατρο, το σύνολο των εδωλίων. Αντίστοιχο του cavea των Λατίνων.

Λειτουργία: ενιαία δημόσια δαπάνη την οποία η πόλη αναθέτει σε έναν πλούσιο Αθηναίο πολίτη ή μέτοικο.

Λειτουργός: πρόσωπο που είναι επιφορτισμένο με μια λειτουργία.

Μέτοικος: ελεύθερος άνδρας που κατοικεί σε μια πόλη χωρίς να έχει το δικαίωμα του πολίτη.

Μνα: μονάδα βάρους και νομίσματος. Μια μνα αντιστοιχούσε σε 1000 δραχμές ή σε περίπου 435 γραμ. αργύρου.

Οβολός: μονάδα βάρους και νομίσματος. Έξι οβολοί αντιστοιχούσαν σε μια δραχμή.

Ορχήστρα: σε ένα ελληνικό θέατρο, πλάτωμα από πατημένη γη όπου αρχικά αναπτύσσονταν οι καλλιτέχνες.

Πανηγυριάρχης: πρόεδρος μιας πανηγύρεως. Στους ρωμαϊκούς χρόνους, πρόσωπο που ασχολούνταν με τις εμπορικές δραστηριότητες που συνόδευαν μια πανήγυρι.

Πανήγυρις: θρησκευτική εορτή που περιλάμβανε πομπή, θυσία και, συχνά, αγώνες.

Πάροδος: πλαϊνή είσοδος προς την ορχήστρα.

Παρωδία: κωμικό ποίημα που διαπραγματεύεται ένα τετριμμένο θέμα σε ένα εξεζητημένο ύφος.

Πεντετηρικός: που διεξάγεται κάθε τέσσερα χρόνια.

Περιοδονίκης: νικητής σε όλους τους αγώνες της περιόδου κατά τη διάρκεια του ίδιου κύκλου.

Περίοδος: σύνολο που σχηματίζεται από τους τέσσερις ιερούς αγώνες της κλασικής εποχής, τα Ολύμπια της Ολυμπίας, τα Πύθια των Δελφών, τα Νέμεα της Νεμέας και τα Ισθμια της Ισθμίας. Σε αυτά προστέθηκαν στους ρωμαϊκούς χρόνους τα Άκτια της Νικόπολης, τα Σεβάστεια της Νεάπολης και τα Καπιτώλια της Ρώμης.

Πίναξ: ξύλινος πίνακας ζωγραφικής που έκλεινε τα μετακινούμενα ανοίγματα του προσκήνιου σε ένα ελληνιστικό σκηνικό οικοδόμημα.

Προεδρία: πρώτη σειρά εδωλίων ενός κοίλου, αλλά και προνόμιο που η πολιτεία παραχωρούσε τιμητικά σε κάποιους, οι οποίοι μπορούσαν έτσι να διαλέξουν τις θέσεις τους στο θέατρο πριν από τους άλλους, κατά τη διάρκεια των αγώνων.

Προξενία: προνόμιο που παραχωρείται από μια πόλη σε έναν ξένο. Αυτός ήταν επιφορτισμένος να βοηθάει στην πατρίδα του όσους προέρχονταν από την πόλη που τον τιμούσε.

Πρόξενος: πολίτης που έχει τιμηθεί με την προξενία από μια ξένη πόλη.

Προσκήνιο: σε ένα ελληνιστικό σκηνικό οικοδόμημα, στοά με επίπεδη στέγη που κατασκευάζεται στην πρόσοψη της σκηνής.

Προσόδιο: ύμνος που τραγουδιέται σε μια πομπή.

Pulpitum: χαμηλό και πλατύ βάθρο των σκηνικών οικοδομημάτων της Δύσης, από τον 1ο αι. π.Χ.

Ραψωδός: καλλιτέχνης που απήγγελλε ποιήματα χωρίς συνοδεία μουσικής.

Scenae frons: σε ένα θέατρο ρωμαϊκού τύπου, ο τοίχος που χωρίζει το σκηνικό βά-

θρο (pulpitum) από τα αποδυτήρια (postscaenium). Διέθετε τρεις ή πέντε θύρες και συνήθως έφερε αρχιτεκτονική διακόσμηση αποτελούμενη από ανεξάρτητους κίονες που διευθετούνταν σε έναν, δύο ή τρεις ορόφους.

Σκηνή: σύνολο του σκηνικού οικοδομήματος σε ένα ελληνικό θέατρο της κλασικής εποχής. Στην ελληνιστική εποχή, το κεντρικό μέρος αυτού του οικοδομήματος σε ένα σκηνικό κτίριο με προσκήνιο.

Στεφανίτης: χαρακτηρισμός ενός αγώνα στον οποίο προσφέρονται στέφανοι στους νικητές.

Σχόλιο: επεξηγηματική σημείωση, που γράφτηκε στην αρχαιότητα από κάποιον σχολιαστή.

Τάλαντο: μονάδα βάρους και νομίσματος. Ένα τάλαντο αντιστοιχούσε σε 6000 δραχμές ή σε περίπου 26 κιλά αργύρου.

Τεχνίτης: γνώστης μιας τέχνης. Οι διονυσιακοί τεχνίτες είναι οι καλλιτέχνες του θεάτρου, που από την ελληνιστική εποχή συνενώθηκαν σε επαγγελματικά Κοινά.

Τριετηρικός: που διεξάγεται κάθε δύο χρόνια.

Φαλλοφορία: πομπή που ακολουθούσε έναν κολοσσιαίο υψωμένο φαλλό.

Χορηγός: πρόσωπο επιφορτισμένο από την πολιτεία με τη χρηματοδότηση της προτοίμασias ενός χορού για τους αγώνες.

Χορός: σύνολο χορευτών και τραγουδιστών.

Χρηματικός: συνώνυμο του θεματικός, χαρακτηρίζει έναν αγώνα στον οποίο προσφέρονται στους νικητές πολύτιμα αντικείμενα ή χρηματικά ποσά.

Συντομογραφίες

Περιοδικά

AA	=	Archäologischer Anzeiger
AD	=	Αρχαιολογικόν Δελτίον
AE	=	Αρχαιολογική Έφημερίς
AEMΘ	=	Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και Θράκη
AJA	=	American Journal of Archaeology
AJPPh	=	American Journal of Philology
AM	=	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung
AW	=	Antike Welt
BCH	=	Bulletin de correspondance hellénique
BICS	=	Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London
BSA	=	The Annual of the British School at Athens
Bul.	=	Bulletin épigraphique στο Revue des études grecques
CPh	=	Classical Philology
CRAI	=	Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres
Έργον	=	Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
GRBS	=	Greek, Roman and Byzantine Studies
JHS	=	Journal of Hellenic Studies
JRA	=	Journal of Roman Archaeology
JS	=	Journal des Savants
ÖJh	=	Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts in Wien
Πρακτ. Αρχ. Ετ.	=	Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθῆναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
RA	=	Revue archéologique
REG	=	Revue des études grecques
REL	=	Revue des études latines
RPul	=	Revue de philologie
ZPE	=	Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

Βιβλιογραφία

Συλλογές επιγραφικών και παπυρολογικών κειμένων

- BRINGMANN, STEUBEN, I = BRINGMANN KL., Von STEUBEN H. [επιμ.], *Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer*, I, Βερολίνο, 1995.
- Choix = POUILLOUX J., *Choix d'inscriptions grecques*, Παρίσι, 1960.
- CID = *Corpus des inscriptions de Delphes*, Παρίσι, από το 1977.
- Corinth VIII = *Corinth. Result of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, VIII, *The Inscriptions*, Cambridge – Princeton, 1931-1966.
- FD III = *Fouilles de Delphes*, III, *Épigraphie*, Παρίσι, από το 1929.
- FGrHist = JACOBY F., *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Leiden, 1950-1963.
- ID = *Inscriptions de Délos*, Παρίσι, 1926-1972.
- IG = *Inscriptiones Graecae*, Βερολίνο, από το 1903.
- IGR = CAGNAT R., *Inscriptiones Graecae ad res Romanas pertinentes*, Παρίσι, 1906-1927.
- IK = *Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien*, Βόννη, από το 1972.
- I. Magnesia = KERN O., *Die Inschriften von Magnesia am Maeander*, Βερολίνο, 1900.
- I. Priene = HILLER VON GAERTRINGEN F., *Inschriften von Priene*, Βερολίνο, 1906.
- Milet III = KAWERAU G., REHM A., *Das Delphinion in Milet*, Βερολίνο, 1914.
- Nouveau choix = Institut Fernand Courby, *Nouveau choix d'inscriptions grecques*, Παρίσι, 1971.
- OGIS = DITTENBERGER W., *Orientis graeci inscriptiones selectae*, Λειψία, 1903-1905.
- P.Oxy. = *The Oxyrhynchus Papyri*, Λονδίνο, από το 1898.
- SEG = *Supplementum epigraphicum graecum*, Λειψία και στη συνέχεια Άμστερνταμ, από το 1923.
- Syll³ = DITTENBERGER W., *Sylloge inscriptionum graecarum*, 3η έκδ., Λειψία, 1915-1924.

Κείμενα δραμάτων και διθυράμβων

Τα σωζόμενα δράματα του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Ευριπίδη, του Αριστοφάνη και του Μενάνδρου δημοσιεύθηκαν από τους μεγάλους εκδότες αρχαίων κειμένων: Collection des Universités de France (CUF) των εκδόσεων Les Belles Lettres, Teubner, Loeb Classical Library, Oxford Classical Texts, ενώ για την Ελλάδα η πιο πλήρης σειρά είναι εκείνη των εκδόσεων Κάκτος. Για τα αποσπάσματα βλέπε:

- PCG = KASSEL R., AUSTIN C., *Poetae comici graeci*, Βερολίνο – Νέα Υόρκη, από το 1983.
- TrGF = SNELL B., KANNICHT R., RADT S., *Tragicorum graecorum fragmenta*, Göttingen, από το 1971.

Οι διθύραμβοι του Πινδάρου και του Βαχχυλίδη δημοσιεύθηκαν στις εκδόσεις Les Belles Lettres, στην Collection des Universités de France. Για τα άλλα αποσπάσματα βλέπε: SUTTON D.F., *Dithyrambographi graeci*, Hildesheim – Μόναχο – Ζυρίχη, 1989.

Γενικές παρουσιάσεις

- BIEBER M., *The History of the Greek and Roman Theater*, 2^η έκδ., Princeton, 1961.
BLUME H.-D., *Einführung in das antike Theaterwesen*, 2^η έκδ., Darmstadt, 1984 (μετάφραση στα ελληνικά, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, Αθήνα, 1999).
CSAPO E., SLATER W. J., *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1994.
DEMONT P., LEBEAU A., *Introduction au théâtre grec antique*, Παρίσι, 1996.
DÖRPFELD W., REISCH E., *Das griechische Theater*, Αθήνα, 1896.
MORETTI J.-Ch., «Le théâtre antique», *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, 12, 1994/95, σελ. 43-76.
WEBSTER T. B. L., *Greek Theatre Production*, 2^η έκδ., Λονδίνο, 1970.

Βιβλιογραφίες

- GREEN J. R., «Theatre Production: 1971-1986», *Lustrum*, 31, 1989, σελ. 7-95.
—, «Theatre Production: 1987-1995», *Lustrum*, 37, 1997 (1998), σελ. 7-202.
MORETTI J.-Ch., «L'architecture des théâtres en Grèce», *Topoi*, 1, 1991, σελ. 7-38.
—, στο «Bulletin analytique d'architecture du monde grec», RA, κάθε δυο χρόνια, από το 1992.
SAÏD S., «Bibliographie tragique (1900-1988), quelques orientations», *Métis*, III, 1, 1988, σελ. 409-512.

ΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ

Οι αγώνες γενικά

- AMANDRY P., «La fête des Pythia», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, 65, 1990 (1992), σελ. 279-317.
BOESCH P., *ΘΕΩΡΟΣ. Untersuchungen zur Epangelie griechischer Feste*, Göttingen, 1908.
CALVET M., ROESCH P., «Les Sarapieia de Tanagra», RA, 1966, σελ. 297-332.
KNOEPFLER D., «La réorganisation du concours des Mouseia à l'époque hellénistique», esquisse d'une solution nouvelle», στο A. HURST, A. SCHARTER (επιμ.), *La montagne des Muses, Recherches et rencontres*, 7, Γενεύη, 1996, σελ. 141-167.
LE GUEN Br., «Théâtre et cités à l'époque hellénistique», REG, 108, 1995, σελ. 59-100.
METTE H. J., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Βερολίνο – Νέα Υόρκη, 1977.
MORETTI L., *Iscrizioni agonistiche greche*, Ρώμη, 1953.
NACHTERGAELE = NACHTERGAELE G., *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes*, Βρυξέλλες, 1977.
PERLMAN P. J., *The «Thearodokia» in Peloponnese*, Ann Arbor, 1996.
RIGSBY K. J., *Asylia*, Berkeley – Λος Άντζελες – Λονδίνο, 1996.
ROBERT, EEP = ROBERT L., *Études épigraphiques et philologiques*, Παρίσι, 1938.
ROBERT, OMS = ROBERT L., *Opera minora selecta I-VII*, Άμστερνταμ, 1900-1990.

ROUECHÉ Ch., *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods. A Study Based on the Inscriptions from the Current Excavations at Aphrodisias in Caria*, Society for the Promotion of the Roman Studies, *Journal of Roman Studies Monographs*, 6, Λονδίνο, 1993.

- ROUGEMONT G., «La hiéroménie des Pythia et les «trêves sacrées» d'Éleusis, de Delphes et d'Olympie», BCH, 97, 1973, σελ. 75-106.
SÈVE M., «Les concours d'Épidaure», REG, 106, 1993, σελ. 303-328.
SPAWFORTH A. J. S., «Agonistic Festivals in Roman Greece», στο S. WALKER, A. CAMERON (επιμ.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire*, BICS Supplement, 55, Λονδίνο, 1989, σελ. 193-197.
WÖRRLÉ M., *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien*, Vestigia, 39, Μόναχο, 1988.

Οι διαγωνισμοί ποιήσεως και μουσικών οργάνων

- BÉLIS A., «Un nouveau document musical», BCH, 108, 1984, σελ. 99-122.
—, «La phorbéia», BCH, 110, 1986, σελ. 205-218.
—, «Charnières ou auloi?», RA, 1988, σελ. 109-118.
—, «Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce», CRAI, 1995, σελ. 1025-1065.
—, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Παρίσι, 1999.
FORD A., «The Classical Definition of Ύψωδία», CPh, 83, 1988, σελ. 300-307.
PERNOT L., *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Παρίσι, 1993.
VOS M. F., «Aulodic and auletic contests», στο H. A. G. BRIJDER (επιμ.), *Enthousiasmos. Essays on Greek and Related Pottery presented to J. M. Hemelrijk*, Άμστερνταμ, Μουσείο Allard Pierson, 1986, σελ. 121-130.
WEST M. L., *Ancient Greek Music*, Οξφόρδη, 1992.

Οι διαγωνισμοί διθυράμβου και δράματος

- EASTERLING P. E. (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997.
HALLERAN M., *The Stagecraft in Euripides*, Λονδίνο – Σύδνεϋ, 1985.
JONES C. P., «Greek Drama in the Roman Empire», στο R. SCODEL (επιμ.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, 1993, σελ. 39-52.
NESSELRATH H.-G., *Die attische Mittlere Komödie*, Βερολίνο – Νέα Υόρκη, 1990.
ΠΑΠΠΑΣ Θ. Γ., *Ο φιλόγεως Αριστοφάνης*, (2η έκδ.), Αθήνα, 1996.
PICKARD-CAMBRIDGE, DTC = PICKARD-CAMBRIDGE A., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2η έκδ. αναθεωρημένη από τον T. B. L. WEBSTER, Οξφόρδη, 1962.
SAÏD S., TRÉDÉ M., LE BOULLUEC A., *Histoire de la littérature grecque*, Παρίσι, 1997 (μετάφραση στα ελληνικά, *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, 2001).
SEAL D., *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Λονδίνο, 1982.
SCHOUER B., «Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs», στο P. GHIRON-BISTAGNE (επιμ.), *Anthropologie et théâtre antique*, Cahiers du GITA, 3, 1987, σελ. 273-294.
SHARIS G. M., *Studies in the History of Hellenistic Drama*, Λονδίνο, 1967.
TAPLIN O., *The Stagecraft of Aeschylus*, 2^η έκδ., Οξφόρδη, 1989.
THIERCY P., *Autophonie fiction et dramaturgie*, Παρίσι, 1986.

WEBSTER T. B. L., *The Greek Chorus*, Λονδίνο, 1970.

ZAGAGI N., *The Comedy of Menander: Convention, Variation and Originality*, Bloomington – Indianapolis, 1995.

Οι αγώνες στην Αθήνα

DEUBNER L., *Attische Feste*, Βερολίνο, 1932 (επανέκδ., 1966).

FOLLET S., *Athènes au II^e et au III^e siècle*, Παρίσι, 1979.

GEAGAN D. J., «Roman Athens: Some Aspects of Life and Culture I. 86 B.C.-A.D. 267», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 7.1, Βερολίνο – Νέα Υόρκη, 1979, σελ. 371-437.

HAMILTON R., *Choes and Anthesteria, Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor, 1992.

KOTSIDU H., *Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit*, Φρανκφούρτη, 1991.

NEILS J. (επιμ.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, 1992.

PARKE H. W., *Festivals of the Athenians*, Ιθάκη – Νέα Υόρκη, επανέκδ. Cornell Paperbacks, 1986 (μετάφραση στα ελληνικά, *Οι εορτές στην Αρχαία Αθήνα*, Αθήνα, 2000).

PICKARD-CAMBRIDGE, DFA = PICKARD-CAMBRIDGE A., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2η έκδ. αναθεωρημένη από τον J. COULD and D. M. LEWIS, Οξφόρδη, 1988.

SIMON E., *Festivals of Attica*, Μάντισον – Λονδίνο, 1983.

SLATER N. W., «The Lenaean Theatre», *ZPE*, 66, 1986, σελ. 255-264.

TRACY S. V., HABICHT Chr., «New and Old Panathenaic Victor Lists», *Hesperia*, 60, 1991, σελ. 187-236.

WHITEHEAD D., *The Demes of Attica 508/7-ca. 250 B.C.*, Princeton, 1986.

, «Festival Liturgies in Thorikos», *ZPE*, 62, 1986, σελ. 213-220.

Οι αγώνες στη Δήλο

BRUNEAU Ph., *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Παρίσι, 1970.

Θηριομαχίες και μονομαχίες

GOLVIN J.-Cl., LANDES Chr., *Amphithéâtres et gladiateurs*, Παρίσι, 1990.

ROBERT, *Gladiateurs* = ROBERT L., *Les Gladiateurs dans l'Orient grec*, Παρίσι, 1940 (επανέκδ., Άμστερνταμ, 1971).

Μίμοι και παντόμιμοι

JORY E. J., «The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime», *BICS*, 28, 1981, σελ. 147-161.

, «The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime», στο W. J. SLATER (επιμ.), *Roman Theater and Society. E. Togo Salmon Papers*, I, Ann Arbor, 1996, σελ. 1-27.

, «The Pantomime Assistants», στο T. W. HILLARD et alii (επιμ.), *Ancient History in a Modern University*, I, Grand Rapids, 1998, σελ. 217-221.

ROBERT L., «Pantomimen im griechischen Orient», *Hermon*, 10, 1930, σελ. 106-122 (το ίδιο και στο OMS, I, σελ. 654-670).

SLATER W. J., «The Pantomime Tiberius Iulius Apolaustus», *GRBS*, 36, 1995, σελ. 263-292.

Χοροί στο νερό

GOLVIN J.-Cl., REDDÉ M., «Naumachies, jeux nautiques et amphithéâtres», στο Cl.

DOMERGUE et alii (επιμ.), *Spectacula*, I, Lattes, 1990, σελ. 165-177.

TRAVERSARI G., *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Ρώμη, 1960.

ΤΑ ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑΤΑ ΚΑΙ Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

Τα μνημεία

ANTI C., *Teatri greci arcaici*, Πάδουα, 1947.

ANTI C., POLACCO L., *Nuove ricerche sui teatri greci arcaici*, Πάδουα, 1969.

BIERS W. R., BOYD Th. D., «Ikarion in Attika: 1888-1981», *Hesperia*, 51, 1982, σελ. 1-18.

BOMMELAER J.-Fr., «Das Theater», στο M. MAASS (επιμ.), *Delphi, Orakel am Nabel der Welt*, κατ. εκθ. Karlsruhe, Sigmaringen, 1996, σελ. 95-104.

BULLE H., *Untersuchungen an griechischen Theatern*, Μόναχο, 1928.

CIANCO ROSSETTO P., PISANI SARTORIO G. (επιμ.), *Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato*, Ρώμη, 1994-96.

FIECHTER E., *Antike griechische Theaterbauten*, I-IX, Στουτγάρδη, 1930-1950.

FRAISSE Ph., MORETTI J.-Ch., «Le bâtiment de scène du théâtre de Délos», *RA*, 1998, σελ. 151-163.

GALLI M., DAMIANO D., «Neue Zeugnisse zum Theater des Herodes Atticus in Athen», *AW*, 29, 1998, σελ. 519-532.

GEBHARD E. R., *The Theater at Isthmia*, Σικάγο – Λονδίνο, 1973.

GERKAN A. VON, MÜLLER-WIENER W., *Das Theater von Epidauros*, Στουτγάρδη, 1961.

ΓΕΩΡΓΙΟΣΠΟΥΛΟΣ Κ., ΓΩΓΟΣ Σ., *Επίδαυρος. Το αρχαίο θέατρο, οι παραστάσεις*, Αθήνα, 2002.

GINOUVÈS R., *Le Théâtre à gradins droits et l'odéon d'Argos*, Παρίσι, 1972.

GOGOS S., *Das Theater von Aigeira*, *Sonderschriften des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, 21, Βιέννη, 1992.

GROS P., *L'Architecture romaine*, I, *Les monuments publics*, Παρίσι, 1996.

HACKENS T., *Thorikos*, Βρυξέλλες, I, 1968, σελ. 105-118· III, 1967, σελ. 75-96.

JANAKIEVSKI T., *Heraclea Lynkestis*, 2, *A theatre*, Μπίτολα, 1987.

KOLB Fr., *Agora und Theater*, *Volks- und Festversammlung*, *Archäologische Forschungen*, 9, Βερολίνο, 1981.

MAASS M., *Die Prohedrie des Dionysostheaters in Athen*, *Vestigia*, 15, Μόναχο, 1972.

McDONALD W. A., *The Political Meeting Places of the Greeks*, Βαλτιμόρη, 1943.

MORETTI J.-Ch., DIEZ S., *Théâtres d'Argos*, Παρίσι, 1993.

—, «L'adaptation des théâtres de Grèce aux spectacles impériaux», στο Chr. LANDES (επιμ.), *Spectacula II, Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, 1992, σελ. 179-185.

—, «Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, au V^e s. av. J.C.», *REG*, 113, 2000, σελ. 275-298.

- ΜΠΟΣΝΑΚΗΣ Δ., ΓΚΑΙΚΤΖΗΣ Δ., *Αρχαία θέατρα*, Αθήνα, 1996.
- PICKARD-CAMBRIDGE A., *The Theater of Dionysos in Athens*, Οξφόρδη, 1946.
- PÖHLMANN, SBTA = PÖHLMANN E., *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, *Studien zur klassischen Philologie*, 93, Φρανκφούρτη – Βερολίνο – Βέρνη, 1995.
- ROBKIN A. L. H., *The Odeion of Perikles: Some Observations on its History, Form, and Functions*, Ann Arbor, 1980.
- STILLWELL R., *Corinth, II, The Theatre*, Princeton, 1952.
- STURGEON M. C., *Corinth, IX.ii, Sculpture. The Reliefs from the Theater*, 1977.
- TOWNSEND R. F., «The Fourth-Century Skene of the Theater of Dionysos at Athens», *Hesperia*, 55, 1986, σελ. 421-438.
- WURSTER W., «Die Architektur des griechischen Theaters», *AW*, 24, 1993, σελ. 20-42.
- Τα κοστούμια και η σκηνοθεσία**
- ARNOTT P. D., *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Οξφόρδη, 1962.
- GREEN J. R., «A Representation of the Birds of Aristophanes», *The J. Paul Getty Museum, Greek Vases*, 2, Μολιμπού, 1985, σελ. 95-118.
- , «Carcinus and the Temple: a Lesson in the Staging of Tragedy», *GRBS*, 31, 1990, σελ. 281-285.
- , «On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens», *GRBS*, 32, 1991, σελ. 15-50.
- MORETTI J.-Ch., «Les entrées en scène dans le théâtre grec: l'apport de l'archéologie», *Pallas*, 38, 1992, σελ. 79-107.
- , «Formes et destinations du proskênion dans les théâtres hellénistiques de Grèce», *Pallas*, 47, 1997, σελ. 13-39.
- NEWIGER H.-J., *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Στουτγάρδη, 1996.
- ROUVERET A., *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Παρίσι, 1989.
- TAPLIN O., «Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis», *JHS*, 106, 1986, σελ. 163-174.
- , *Comic Angels*, Οξφόρδη, 1993.
- WEBSTER T. B. L., *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, 2^η έκδ., *BICS Suppl.* 20, Λονδίνο, 1967.
- , *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, 3^η έκδ. αναθ. από τον J. R. GREEN, *BICS Suppl.* 39, Λονδίνο, 1978.
- , *Monuments Illustrating New Comedy*, 3^η έκδ. αναθεωρημένη και συμπληρωμένη από τους J. R. GREEN και A. SEEGER, *BICS Suppl.* 50, Λονδίνο, 1995.
- D. WILES, *The Masks of Menander*, Cambridge, 1991.
- , «Monuments chorégiques d'Athènes», *BCH*, 121, 1997, σελ. 445-487.
- ANÉZIRI S., «Les synagonistes du théâtre grec aux époques hellénistique et romaine: une question de terminologie et de fonction», *Pallas*, 47, 1997, σελ. 53-71.
- , *Die Vereine der dionysischen Techniten in der hellenistischen Zeit*, Στουτγάρδη, 2003.
- BLÄNSDORF J. (επιμ.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen, 1990.
- CSAPO E., «Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale: les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur contexte social et leur tradition iconographique», *Pallas*, 47, 1997, σελ. 165-182.
- DINSMOOR W. B., «The Choregic Monument of Nicias», *AJA*, 14, 1910, σελ. 459-484.
- EASTERLING P., HALL E., *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 2002.
- GHIRON-BISTAGNE = GHIRON-BISTAGNE P., *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Παρίσι, 1976.
- GREEN J. R., *Theater in Ancient Greek Society*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, 1994 (μετάφραση στα ελληνικά, *Το θέατρο στην αρχαία ελληνική κοινωνία*, Αθήνα, 2000).
- GREEN J. R., HANDLEY E., *Images of the Greek Theatre*, Λονδίνο, 1995 (ελληνική μετάφραση, *Εικόνες από το αρχαίο ελληνικό θέατρο*, Ηράκλειο, 1996). *La fête, pratique et discours*, Centre de recherches d'histoire ancienne, tom. 42, Annales littéraires de l'université de Besançon, Παρίσι, 1981.
- LE GUEN Br., *Les associations des technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, Nancy, 2001.
- QUASS Fr., *Die Honoratiorenschicht in den Städten des griechischen Ostens*, Στουτγάρδη, 1993.
- ROESCH P., «L'aulos et les aulètes en Béotie», στο H. BEISTER, J. BUCKLER (επιμ.), *Boiotika, Münchener Arbeiten zur alten Geschichte*, 2, Μόναχο, 1989, σελ. 203-214.
- SCHEITHAUER A., «Les aulètes dans le théâtre grec à l'époque hellénistique», *Pallas*, 47, 1997, σελ. 107-127.
- SCHNURR Ch., «Zur Topographie der Theaterstätten und der Tripodenstrasse in Athen», *ZPE*, 105, 1995, σελ. 139-153.
- SCODEL R. (επιμ.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, 1993.
- SLATER W., «L'hégémôn dans les fêtes hellénistiques», *Pallas*, 47, 1997, σελ. 97-106.
- ΣΤΕΦΑΝΗΣ = ΣΤΕΦΑΝΗΣ Ι. Ε., *Διονυσιακοί Τεχνίται*, Ηράκλειο, 1988.
- TRENDALL A. D., WEBSTER T. B. L., *Illustrations of Greek Drama*, Λονδίνο, 1971.
- WILSON P., *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge, 2000.
- WINKLER J. J., ZEITLIN F. I. (επιμ.), *Nothing to Do with Dionysos?*, Princeton, 1990.

ΔΙΟΡΓΑΝΩΤΕΣ, ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΕΣ

- AMANDRY P., SPYROPOULOS Th., «Monuments chorégiques d'Orchomène de Béotie», *BCH*, 98, 1974, σελ. 171-246.
- AMANDRY P., «Trépieds d'Athènes: I. Dionysies», *BCH*, 100, 1976, σελ. 15-93.
- , «Trépieds d'Athènes: II. Thargelies», *BCH*, 101, 1977, σελ. 165-202.

Κατάλογος εικόνων

1. Χάρτης των κυριότερων θεάτρων της Ελλάδας
2. Αθήνα: κάτοψη όπου επισημαίνεται η θέση των κυριότερων μνημείων
3. Πήλινο λυχνάρι με τρεις μίμους. Αθήνα. Γύρω στο 225 π.Χ.
4. Χάρτης με τις θέσεις όπου μαρτυρούνται θηριομαχίες και μονομαχίες στην Ελλάδα
5. Επιτύμβια στήλη ενός ρητιάριου, που βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη. Σωζόμενο ύψος: 43,5 εκ., 2ος-3ος αι. (Λούβρο, αρ. MA 4142 – MND 1789)
6. Το θέατρο της Αθήνας στο δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ.: αποκατάσταση
7. Χάρτης των θεάτρων και των μουσικών αγώνων στην Αττική
8. Το θέατρο του Θορικού στο δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ.: αποκατάσταση
9. Κάτοψη του ιερού του Διονύσου στο Ικάρειον
10. Αττικός μελανόμορφος αμφορέας: χορός τριών ιππέων που τους συνοδεύει ένας αυλητής. Γύρω στο 540-530 π.Χ. (Βερολίνο F 1697)
11. Αττικός ερυθρόμορφος κρατήρας: θίασος σατυρικού δράματος με τον ποιητή, τον αυλητή (Πρόνομος), τους υποκριτές και το χορό, γύρω από το Διόνυσο και την Αριάδνη. Τέλη του 5ου αι. π.Χ. (Νάπολη 3240)
12. Βοιωτικό πήλινο ειδώλιο: Παπποσειληνός σατυρικού δράματος που παίζει κρόταλα. Ύψος 17 εκ. Γύρω στο 350 π.Χ. (Λούβρο CA 942. Réf. AG014516)
13. Αττικός ερυθρόμορφος κρατήρας: δυο χορευτές μεταμφιεσμένοι σε πουλιά εκατέρωθεν ενός αυλητή, σκηνή εμπνευσμένη από την παράσταση των Όρνιθων του Αριστοφάνη. Γύρω στο 414 π.Χ. (Μαλιμπού, Μουσείο Paul Getty 82.AE.83)
14. Ερυθρόμορφος κρατήρας από τον Τάραντα: απεικόνιση μιας κωμικής σκηνής, στην οποία παρουσιάζεται ο Αίγισθος και ένας δούλος (ο Πυρρίας), ανάμεσα σε δυο χορηγούς. Γύρω στο 380 π.Χ. (Νέα Υόρκη, συλλογή Fleischman I^o 93)
15. Αττικό πήλινο ειδώλιο: κωμικός υποκριτής που παίζει το ρόλο του Ηρακλή. Ύψος 9 εκ. Αρχές του 4ου αι. (Βρετανικό Μουσείο 1842.7-28.752)
16. Πήλινο ειδώλιο, πιθανώς από την Αθήνα: κωμικός υποκριτής που κρατάει ένα καλάθι στο κεφάλι του. Ύψος 11,2 εκ. Γύρω στο 400-330 π.Χ. (Λούβρο αρ. CA 20. Réf. AG011828)
17. Πήλινο ειδώλιο πιθανώς βοιωτικό: κωμικός υποκριτής καθισμένος σε βωμό. Ύψος 9,5 εκ. Γύρω στο 400-330 π.Χ. (Λούβρο αρ. CA 20b. Réf. AG014470)
18. Αθήνα: Το ανατολικό άκρο της Ακροπόλεως και το ιερό του Διονύσου Ελευθερέως γύρω στο 300 π.Χ. 133
19. Θρόνοι του θεάτρου του Διονύσου στην Αθήνα. Τρίτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ. . . . 135
20. Το σκηνικό οικοδόμημα του θεάτρου της Αθήνας στα τέλη του 4ου αι. π.Χ.: αποκατάσταση της πρόσοψης 136
21. Κάτοψη του θεάτρου της Επιδαύρου στα μέσα του 2ου αι. π.Χ. 137
22. Το θέατρο της Δήλου 139
23. Το θέατρο της Δήλου γύρω στο 275 π.Χ.: αποκατάσταση του σκηνικού οικοδομήματος 141
24. Το θέατρο του Ωρωπού στο 2ο αι. π.Χ.: αποκατάσταση του σκηνικού οικοδομήματος 143
25. Το θέατρο της Αίγειρας στο δεύτερο μισό του 3ου αι. π.Χ.: αποκατάσταση 145
26. Προσωπεία της Νέας Κωμωδίας (πιθανώς «ο μαστροπός» και «ο κύριος των υπηρετών») που απεικονίζονται σε ένα ψηφιδωτό της Οικίας των Προσωπείων στη Δήλο. Δεύτερο μισό του 2ου αι. π.Χ. 151
27. Το θέατρο της Κορίνθου γύρω στο 130 μ.Χ.: αποκατάσταση της όψης της scaenae frons 157
28. Το θέατρο και το ωδείο της Κορίνθου στα τέλη του 2ου αι. μ.Χ.: αποκατάσταση 157
29. Το θέατρο της πόλης Στόβοι γύρω στο 150 μ.Χ.: κάτοψη και προοπτική αποκατάσταση της scaenae frons 162
30. Το θέατρο της Αθήνας 165
31. Το μεγάλο θέατρο του Άργους 166
32. Το θέατρο της Δωδώνης 168
33. Το θέατρο της Αθήνας στα τέλη του 4ου αι. μ.Χ.: αποκατάσταση της ορχήστρας, που είχε μετατραπεί σε κολυμβητήριο, και του σκηνικού οικοδομήματος 169
34. Το θέατρο του Άργους στον 4ο αι. μ.Χ.: αποκατεστημένη κάτοψη του σκηνικού οικοδομήματος, της ορχήστρας και των πρώτων εδωλίων . . . 170
35. Το χορηγικό μνημείο του Λυσικράτη στην Αθήνα. Μετά το 334 π.Χ. 196
36. Το χορηγικό μνημείο του Νικία στην Αθήνα: αποκατάσταση της πρόσοψης. Τέλη του 4ου αι. π.Χ. 197
37. Ένα χορηγικό μνημείο στη Θάσο: αποκατάσταση κάτοψης και αξονομετρικής όψης. Μέσα ή τρίτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ. 199
38. Χορηγικό μνημείο στη Δήλο: κύρια όψη. Γύρω στο 300 π.Χ. 200
39. Ένας αυλητής απεικονίζεται μαζί με τα στεφάνια που κέρδισε σε διάφορους αγώνες. Ισθμία, 2ος αι. (Μουσείο Ισθμίας, SEG 29, 1979, 340) 212

Εικ. 1, 4 και 7: σχέδιο που έγινε με υπολογιστή Y. Montmessin (CNRS/Maison de l'Orient Méditerranéen). Εικ. 2 και 18: σχέδιο του N. Bresch (CNRS), από J. Travlos. Εικ. 3: AM, 26, 1901, Pl. I. Εικ. 5, 17: RMN. Εικ. 6: σχέδιο του N. Bresch. Εικ. 8: σχέδιο του N. Bresch, από RÖHLMANN, SBTΑ, πιν. 12: 1. Εικ. 9: σχέδιο που έγινε με υπολογιστή P. Cuynat από J. TRAVLOS, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika*, Tübingen, 1988, εικ. 98. Εικ. 10: © Giraudon. Εικ. 11: J. R. GREEN, E. HANDLEY, *Images of the Greek Theatre*, Λονδίνο, 1995, σελ. 22-23, εικ. 5. Εικ. 12, 16: © RMN/Hervé Lewandowski. Εικ. 13, 14: The Royal Paul Getty Museum, Λος Άντζελες. Εικ. 15: J. R. GREEN, E. HANDLEY, *Images of the Greek Theatre*, Λονδίνο, 1995, σελ. 60, εικ. 34. Εικ. 19, 22, 30, 31, 32, 35, 38 και 39: φωτογραφίες J.-Ch. Moretti. Εικ. 20: σχέδιο του N. Bresch, από R. F. TOWNSEND, *Hesperia*, 55, 1986, σελ. 433, εικ. 7. Εικ. 21: A. VON GERKAN, W. MÜLLER-WIENER, *Das Theater von Epidauros*, Στουτγάρδη, 1961, πιν. 11. Εικ. 23: σχέδιο του N. Bresch, από ένα αδημοσιεύετο σχέδιο του Ph. Fraisse. Εικ. 24: σχέδιο του N. Bresch, από E. FIECHTER, *Das Theater in Oropos*, Στουτγάρδη, 1930, πιν. 8. Εικ. 25: σχέδιο του N. Bresch, από S. GOGOS, *Das Theater von Aigeira, Sonderchriften des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, 21, Βιέννη, 1992, πιν. 54. Εικ. 26: Ph. BRUNEAU, *Exploration archéologique de Délos*, XXIX, Παρίσι, 1972, σελ. 251, εικ. 194. Εικ. 27: σχέδιο που έγινε με υπολογιστή P. Cuynat από M. C. STURGEON, *Corinth, IX.11, Sculpture. The Reliefs from the Theater*, Princeton, 1977, πιν. 91 a. Εικ. 28: σχέδιο που έγινε με υπολογιστή P. Cuynat από N. Δ. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗ, *Παυσανίου Ελλάδος περιήγησις, Κορινθιακά, Λακωνικά*, Αθήνα, 1976, σελ. 57. Εικ. 29: σχέδιο που έγινε με υπολογιστή P. Cuynat από E. R. GEBHARD, στο B. ALEKSOVA, J. WISEMAN (επιμ.), *Studies in the Antiquities of Stobi*, III, Titov Veles, 1981, σελ. 21, εικ. 2, και J. B. WARD-PERKINS, *Roman Imperial Architecture*, Λονδίνο, 1981, εικ. 164. Εικ. 33: G. TRAVERSARI, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Ρώμη, 1960, πιν. I. Εικ. 34: σχέδιο του N. Bresch, από J. Ch. MORETTI, S. DIEZ, *Théâtres d'Argos*, Παρίσι, 1993, εικ. 18. Εικ. 36: σχέδιο του N. Bresch, από J. TRAVLOS, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen, 1971, εικ. 411. Εικ. 37: σχέδιο M. Wurch-Kozelj, στο Y. GRANDJEAN, Fr. SALVIAT, *Guide de Thessalonique*, εκδ., Παρίσι, 2000, σελ. 93, εικ. 46.

Τόποι και οικοδομήματα

Αθήνα 33, 39, 41-43, 59-74, 126-127, 182-184, 186-189, 190-194, 216-218, 221, 231-233
Αγορά 70, 102
Ακρόπολη 64, 72, 103
Ελευσίνιο 73
Θέατρο Αγοράς 101
Θέατρο Διονύσου 16, 19, 83, 91, 95-98, 102-105, 117, 129-130, 132-136, 144-147, 151-152, 164-169, 171, 174, 181, 182, 191, 224-225, 231-234, 243
Θέατρο Ηρώδη Αττικού 106, 163, 172, 174, 182, 253
Θέατρο Ληναίου 66
Ιερό Διονύσου Ελευθερέως 66, 68, 70, 73, 105, 132
Ιερό Διονύσου εν Λίμναις 68
Ιερό Διονύσου Ληναίου 66, 106
Μνημείο του Θρασύλλου 195-198
Μνημείο του Λυσικράτη 195
Μνημείο του Νικία 195
Οδός των Τριπόδων 194-195
Πνύκα 97, 233
Πύθιον 194
Στάδιο 62, 89, 167, 180
Ωδείο του Αγρίππα 106, 163, 182
Ωδείο του Περικλή 63, 69, 104-106, 134, 241
Αίγεια 142, 146, 166
Αιγές βλ. Βεργίνα
Αίγιστα 154
Αιγιάλη (Αμοργός) 80
Αιγιάλη (Αττική) 108
Αίγινα 160
Λιξωνή (Αττική) 108
Αίτνα 154
Αχραι 154
Αχραια 188
Αλαί Αμαφονίδει 108
Αμαφονίς 114
Αμοργός 77, 80
Αναγυρούς (Αττική) 108
Άνδρος 78
Απολλωνία (Ιλλυρία) 91
Άργος 52, 97, 207, 218-219
Ελληνιστικό θέατρο 95, 142, 144, 147, 164-168
Κλασικό θέατρο 113
Ωδείο 113, 164
Αρχεσίνη (Αμοργός) 40, 80
Αστυπάλαια 80
Αφροδισιάδα 44, 167, 235
Αχαρνάι (Αττική) 47, 108
Βεργίνα 26, 142, 244
Βέροια 94
Ωδείο 163
Βουθρωτό 165, 172
Βραυρώνα (Αττική) 59, 108
Βύλλης 142, 147
Γέλα 154, 224
Γύθειο 56-57, 86, 160-161
Δελφοί 39-40, 82-84, 97, 164, 167, 171, 181-183, 206, 214
Δήλος 32, 38-40, 52-53, 75-76, 183, 187, 226
Εκκλησιαστήριο 82-83, 97
Θέατρο 15, 19, 82-83, 96-97, 138-141, 142-149, 169, 179-180, 231
Μνημείο Καρύστου 201
Δημητριάδα 142
Δίον 142, 161, 218
Δυρράχιο 89, 91
Δωδώνη 94-95, 142-144, 146-147, 167
Ελευθερές 68, 102
Ελευσίνα 59, 108
Επίδαυρος 97

Θέατρο του Ιερού του Ασκληπιού 19, 138-146, 151, 159, 179
 Πόλη 143, 164
 Ωδείο του Ιερού του Ασκληπιού 163
 Ερέτρια 19, 142-143, 159, 166-167, 198
 Ερυθρές 98
 Ευώνυμον (Αττική) 108-111
 Έφεσος 32-33, 167

Ήλιδα 142, 146, 159, 218
 Ηράκλεια Λυγκηστική 161, 164, 167, 233
 Ηράκλεια Μινώα 154

Θάσος 91, 93, 201
 Θέατρο 142, 164, 167, 181, 182, 230
 Στρατόπεδο μονομάχων 202
 Χορηγικό μνημείο 198
 Ωδείο 163

Θεσπιές 218-219

Θεσσαλονίκη

Θέατρο 94

Στρατόπεδο μονομάχων 202
 Ωδείο 163

Θήβα Βοιωτίας 39-40, 97, 210-211, 218-219

Θήρα 80, 142, 165

Θορικός (Αττική) 19, 107, 109, 130

Ιεταί 154

Ικαρία (Αττική) 108, 110-111

Ιμβρος 32

Ιος 80

Ιουλις (Κέα) 77, 181

Ισθμία 113, 161, 164, 172, 218-219

Ισθμός της Κορίνθου βλ. Ισθμία

Καρθαία (Κέα) 77, 190

Καρχηδόνια 58

Κασσώπη 97, 142, 146-147

Κέα 39-40

Κολοφών 64, 82

Κολυττός (Αττική) 108-109

Κόρινθος 38, 94-95, 129, 218

Αμφιθέατρο 89

Θέατρο 94-95, 113-114, 142-144, 146-147, 160-161, 171-172, 174-175

Ωδείο 163, 167, 182

Λάρισα 213

Λοκροί 154

Μακύνεια Ναυπακτίας 142

Μαντίνεια 142, 192, 233

Μαρώνεια 142, 167, 233

Μεγαλόπολη 19, 143, 144, 181, 233

Μέγαρα 202

Μεσσήνη 52, 218

Μεταπόντιο 126, 154

Μήλος 19, 80

Μίεζα 20

Μινώα (Αμοργός) 39-40, 80

Μοργάντιον 154

Μυρρινούς (Αττική) 109

Μυτιλήνη 33, 248-249

Νάξος 79

Νέα Πλευρώνα 142

Νίκαια (Κίος) 142

Νικόπολη

Θέατρο 160

Ωδείο 163

Οινιάδες 144, 146-147, 181

Orange 158

Ορχομενός Αρκαδίας 142-143, 181

Ορχομενός Βοιωτίας 143, 181, 183, 198

Παιανία (Αττική) 109

Πάρος 52, 79

Πάτρα (ωδείο της →) 163

Πειραιάς (Αττική) 59, 66, 190, 232

Θέατρο Ζέας 19, 109, 180

Θέατρο Μουνιχίας 19, 109

Πομπηία 158, 249

Πριήνη 64, 98, 150

Ραμνούς (Αττική) 109, 111

Ρώμη

Θέατρο του Μαρκέλλου 158, 160, 170

Θέατρο του Πομπηίου 158

Sabratia 158

Σαλαμίνα 66, 109

Σάμος 183

Σαντορίνη βλ. Θήρα

Σικυώνα 19, 29-30, 53, 97-98, 144, 146-147, 218

Σίφνος 81

Σκοτούσα 97

Σολόεις 154

Σοφράτικα 160

Σπάρτη 39-40, 101, 129, 160, 164, 172, 182, 218, 253

Στόβοι 161, 167, 230, 233

Στράτος 144, 146

Συρακούσες 153, 154

Σύρος 78

Τανάνγρι 207

Τάρμενα 120

Τεγέα 181, 210

Τήνος 78

Τράχυνες βλ. Ευώνυμον

Τυνδαρίς 154

Υπάτα 98

Φθιώτιδες Θήβες 20

Φίλιπποι 86, 164, 166, 167, 172, 230

Φλόα (Αττική) 109

Χαιρώνεια 113, 114, 182

Χαλκίδα (Εύβοια) 52, 218

Χίος 39-40

Ωρωπός 19, 142, 144-145, 159, 181, 198

ΑΓΩΝΕΣ

Αδριάνεια

της Αθήνας 33, 56, 74, 213

της Αντιόχειας 213

της Εφέσου 213

Αδώνεια της Αθήνας 74

Αθήναια της Δήλου 75

Άκτια της Νικόπολης 56, 213-214

Αμφιαράια του Ωρωπού 31, 33, 43, 54, 207

Ανθεστήρια της Αθήνας 67-68

Αντιγόχεια της Δήλου 76

Αντινόχεια

της Αθήνας 33-34, 56, 74

της Ελευσίνας 33-34, 56, 74

Απολλώνια της Δήλου 75, 77, 187

Αρτεμίσια της Ερέτριας 31-32, 222

Ασκληπιεία της Επιδαύρου 54, 213

Ασπίδα του Άργους 50, 213, 214

Γερμανίχεια

της Αθήνας 33-34

της Ελευσίνας 33-34

Γιορτές της Ειρήνης 61

Γιορτές των Νυμφών στις πηγές ασφάλτου

στην Απολλωνία της Ιλλυρίας 54

Γυμνοπαιδιές της Σπάρτης 101

Δημήτρια

της Αθήνας 55

της Δήλου 76

της Ερέτριας 222

της Ιστιαίας 222

της Καρύστου 222

της Χαλκίδας 222

Δημοσθένεια τηρ. Οινόανδας 50, 184, 190

Διονύσια

των Αθηνών 39, 41, 42, 45, 47, 53-54, 65-66, 68-73, 96, 102, 186-187, 190-191, 193-195, 208-211, 221, 232

της Αιγιάλης 77, 80

της Αιγιλίας 108

των Αλών Αραφηνίδων 108

του Αναγυρούντα 108

της Άνδρου 78

της Αρκεσίνης 77, 80

της Αστυπάλαιας 80

των Αχαρνών 108

της Βραυρώνας 108

της Δήλου 45, 76, 187

της Ερέτριας 222

των Θηβών της Βοιωτίας 57, 88, 219

της Θήρας 80

της Ίου 80

της Ιουλίδας 77

της Ιστιαίας 222

της Καρθαίας 77-78

της Καρύστου 222

της Κέρκυρας 184

του Κολυττού 108-109

της Μινώας 77, 80

της Νάξου 79

της Πάρου 79

του Πειραιά 65

της Σαλαμίνας 66

της Σίφνου 81

της Σύρου 78

της Τήνου 78

της Φλόας 109

της Χαλκίδας 222

Εκατόμβοια

του Άργους 54

της Μινώας 77, 80

Ελευθέρια του Θεσσαλικού Κοινού 33, 54

Επιτάφια της Αθήνας 65

Ερωτίδεια των Θεσπιών 33

Ηραία

του Άργους 210

της Μινώας 77, 80

της Σάμου 43, 45

Ηράκλεια της Θήβας 57, 88, 213

Ηφαίστεια της Αθήνας 39, 74

Θαργήλια της Αθήνας 39, 74, 186-187, 194, 211

Θησεία της Αθήνας 33-34

Ίσθμια της Ισθμίας 34, 51-52, 54, 57, 182, 213

Καيسάρεια

της Κορίνθου 34, 57, 213
της Σικυώνας 56
της Σπάρτης 56

Καπιτώλια της Ρώμης 56, 213

Κάρνεια της Σπάρτης 52

Κομμόδεια

της Αθήνας 34
της Σπάρτης 56

Λήναια

της Αθήνας 54, 66-67, 153, 208-209
της Δήλου 75

Μουσεία των Θεσπιών 31, 33, 43, 51, 57, 219

Ναία της Δωδώνης 54, 210

Νέμεα της Νεμέας (και στη συνέχεια του Άργους)
51-55, 57, 182, 213-214, 218

Ολύμπια

των Αδάνων 213
των Αθηνών 57, 74
της Αναζάρβου 213
της Ολυμπίας 51-52, 182
της Ταρσού 213

Ομολόγια του Ορχομενού 43

Ουράνια της Σπάρτης 57, 214

Παναθήναια

της Αθήνας 30, 32, 34, 54, 57, 61-65, 102, 183-
184, 221-222, 244-245
της Δημητριάδας 213

Ποσειδία της Τήνου 78

Προμήθεια της Αθήνας 39, 74

Πτολεμαία

της Αλεξάνδρειας 54, 210
της Δήλου 76

Πτώια της Ακραΐφιας 57, 188, 207

Πύθια

των Δελφών 33, 35, 38, 50-55, 57, 119, 182-183,
188, 213
της Θεσσαλονίκης 57
των Μεγάρων 202
των Τράλλεων 213
της Τρωάδας 213

Ρωμαία

της Σμύρνης 213
του Ωρωπού 31, 33, 43, 54

Σαραπίεια της Τανάγρας 43, 51, 55, 223, 224

Σεβαστά της Νεάπολης (Νάπολη) 50, 213, 214

Στρατηονίκεια της Κιρρήτιου 222

Σωτήρια

της Ακραΐφιας 33
των Δελφών 30-31, 38, 43, 51, 54, 210, 210

Ταμύνεια της Εύβοιας 33

Τροφώνεια της Λιβαδειάς 213

Χαριτήσια του Ορχομενού 43

Πρόσωπα

Αγάθαρχος (ζωγράφος) 116

Αγάθων (ποιητής) 42, 237-238

Αγρίππας 172, 182

Αδριανός 33-34, 74, 89, 188, 233

Αθηνόδωρος (υποκριτής) 209

Αϊλιανός 124

Αισχίνης 227, 235

Αισχύλος 12-13, 17, 41-43, 45, 71, 84, 115-116,
118-121, 154, 189, 204-209, 224, 236, 245-246,
251

Αλέξανδρος ο Μέγας 183, 209, 211, 213, 224, 228,
243

Αλέξανδρος των Φερών 236

Άλεξις 233

Αλκιβιάδης 124, 205, 211, 234, 238

Αλκίφρων 83

Αμοιβεύς (κιθαρωδός) 214

Αμφιδάμας 32, 52

Αναξαγόρας (φιλόσοφος) 205

Αναξίγνωρ από τη Μαγνησία του Μαιάνδρου (κι-
θαρωδός) 214

Ανδοκίδης 185

Ανδρόνικος (υποκριτής) 227

Αντιγενίδας (αυλητής) 211

Αντίγονος ο Μονόφθαλμος 33, 75-76

Αντίνοος 74

Αντίοχος Δ' ο Επιφανής 188

Αντώνιος 56, 214

Απόλαυστος (Τιβέριος Ιούλιος) (παντόμιμος) 111

Απουλίου 94, 98, 174, 229

Αραώς (γιος Αριστοφάνη) 189

Αριαράθης Ε' 64, 187-188, 217

Αριοβαρζάνης Β' ο Φιλοπάτωρ 105

Αριστείδης (Αἴλιος) 56

Αριστογείτων 232

Αριστόδημος (υποκριτής) 208, 223, 227, 228

Αριστόνικος (Ολύνθιος (κιθαρωδός) 213

Αριστόνοος (κιθαρωδός) 213

Αριστόξενος 87

Αριστοτέλης 13, 34, 37, 42, 43, 46, 72, 110, 117,
119, 154, 193, 194, 208, 235, 239, 244

Αριστοφάνης 13, 17, 30, 40, 48, 115, 118, 121, 124,
187, 189, 204, 206, 208, 233, 235, 238, 247, 251

Αριστοφάνης ο Βυζάντιος 242

Αρίων από τη Μύθηνα (κιθαρωδός) 38, 53, 154

Αρμόδιος 232

Αρτεμισία 26

Αρχέδικος (ποιητής) 205

Αρχέλαος (φυσικός) 205

Αρχέλαος (βασιλιάς της Μακεδονίας) 153

Αρχέστρατος (ποιητής) 210

Αρχίλοχος 29-30, 38

Αύγουστος 56, 57, 86, 87, 172, 242

Aulus Gellius 48

Aurelius Marcus βλ. Μάρκος Αυρήλιος

Βάθυλλος ο Αλεξανδρεύς (παντόμιμος) 87

Βακχυλίδης 38

Βάσσος (Γ. Ιούλιος) (υποκριτής, κιθαρωδός και
κήρυκας) 207

Βιτρούβιος 14, 116

Γερμανικός (Τιβέριος Κλαύδιος Νέρων Γερμανι-
κός) 57

Γορδιανός Γ' 57

Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός 240

Δημήτριος ο Πολιορκητής 33, 55, 75-76, 205-206,
243

Δημήτριος ο Φαληρέας 61, 205, 243

Δημήτριος (ποιητής) 211, 248

Δημοσθένης 13, 73, 85, 70, 190, 232, 234, 227

Διόδωρος 149, 243

Διόδωρος (αυλητής) 210

Διονύσιος των Συρακουσών 153

Δίων Κάσσιος 242

Δίων από την Προύσα 239

Δίων ο Συρακούσιος 185

Δομιτιανός 56

Δρούσος (Δρούσος Ιούλιος Καίσαρ) 57

Δωρίων (αυλητής) 211

Εμπεδοκλής 29

Επιγένης (ποιητής) 53

Επίκουρος 205

Επίχαρμος (ποιητής) 154

Ευαγόρας 26

Ευαίων (γιος του Αισχύλου, υποκριτής) 207

Ευμένης Β' 182

Εύμηλος (ποιητής) 53

Εύπολις (ποιητής) 124

Ευριπίδης 11, 13, 17-18, 42-45, 69-71, 115, 117,
121, 123, 153-154, 189, 204-206, 209-210, 224,
235-236, 245, 248

Ηγέλαος (υποκριτής) 235

Ηγήμων ο Θάσιος 32

Ηλιόδωρος (Μ. Ούλιος) (κιθαρωδός) 214

Ηρόδοτος 30, 41, 47, 53, 101, 154, 205

Ηρώδης ο Αττικός 62, 163, 172, 182

Ηρώνδας 84

Ησίοδος 29, 32, 36, 52

Θεμιστοκλής 185, 193

Θεοδόσιος 58

Θεόδωρος (πατέρας του Ισοκράτη) 186

Θεόδωρος (υποκριτής) 223, 227, 236

Θεόκριτος 84

Θεόπομπος 26

Θεόφραστος 194, 205, 240

Θέσπις (ποιητής) 41, 53, 107, 119, 189, 203-204, 237

Θετταλός (υποκριτής) 209

Θουκυδίδης 52

Θρασυκλής 198

Θράσυλλος 195, 198

Ιέρων 154

Ιοφών (γιος του Σοφοκλή) 189

Ίππαρχος 30, 232

Ισμηνίας ο Θηβαίος (αυλητής) 37, 211

Ισοκράτης 26, 43, 185

Ιωάννης ο Χρυσόστομος 95-96, 240

Ίων ο Εφέσιος (ραψωδός) 29-30

Caecilius Statius 48-49

Καλλίμαχος 76

Καλλιπίδης (υποκριτής) 208

Καλλισθένης ο Ολύνθιος (ιστορικός) 238

Καλλίστρατος (σκηνοθέτης) 189

Καρκίνος (ποιητής) 131, 189

Κλέανδρος (υποκριτής) 207

Κλεισθένης ο Σικυώνιος 29-30, 41, 53

Κλέων 124

Κλονάς (ποιητής) 31

Κόμμοδος 91, 184

Κόρινθος (Α. Κορνήλιος) (αυλητής) 211

Κράτων (αυλητής) 225

Λάσος ο Ερμιονεύς (θεωρητικός της μουσικής) 38

Λιβία 33, 34, 57, 172

Λουκιανός 13, 33, 35, 44, 94, 173

Λυκούργος ο Αθηναίος 68, 71, 132

Λυκόφρων (ποιητής) 45, 206

Λύκων (υποκριτής) 209, 224

Λύσανδρος 32

Λυσίας 186-187

Λυσικράτης 195

Λυσίμαχος 85, 205

Μάρκος Αντώνιος βλ. Αντώνιος

Μάρκος Αυρήλιος 184

- Μαύσωλος 26
 Μελανιππίδης ο Μήλιος (ποιητής διθυράμβων) 39
 Μέμνων ο Ρόδιος (στρατηγός του περσικού στρα-
 τού) 213
 Μένανδρος 13, 18, 46, 48-49, 66, 152, 205-206,
 248-249
 Μενέδημος από την Ερέτρια (φιλόσοφος) 45
 Messalinus 33
 Μίμνερος (ποιητής) 29
 Μνησίλοχος (γιος του Ευριπίδη, υποκριτής) 207
 Μυνίσκος (υποκριτής) 207-208
- Νεοπτόλεμος (υποκριτής) 208, 228
 Νέρβας 34
 Νέρων 58, 173, 214, 242
 Νικίας 124, 185
 Νικίας Νικοδήμου 195
 Νικοκλής (γιος του Ευαγόρα της Σαλαμίνας) 26
 Νικοκλής (κιθαρωδός) 214
 Νικόστρατος (υποκριτής) 208
- Ξενοφών 26, 87, 113
- Οινιάδας (πατέρας του Προνόμου) (αυλητής) 211
 Οινιάδας (γιος του Προνόμου) (ποιητής διθυράμ-
 βων) 211
 Οκταβιανός βλ. Αύγουστος
 Όμηρος 25-26, 28, 30, 32, 41, 43, 52, 150, 237
- Παυσανίας 101, 197, 217
 Πεισίστρατος 30, 53, 62
 Περίανδρος 53
 Περικλής 63, 124, 185, 192, 205
 Πίνδαρος 38
 Πλάτων (κωμικός ποιητής) 192
 Πλάτων (φιλόσοφος) 29-30, 39, 43, 84, 154, 185,
 205, 236-238, 242
 Πλάυτος 48
 Πλούταρχος 31-32, 47-48, 63, 84, 153, 186, 188,
 191-192, 209, 237, 239, 243, 244
 Πολύβιος 97, 243
 Πολυδεύκης 147, 149-150
 Πομπήιος 33
 Πόσις ο Φαληρέας (ποιητής) 206
 Πρατίνος (ποιητής) 45, 189
 Πρόδικος (σοφιστής) 205
 Πρόνομος (αυλητής) 121, 124, 210, 248
 Πρωταγόρας (σοφιστής) 205
 Πτολεμαίος Α' ο Σωτήρ 75-76
 Πτολεμαίος Β' ο Φιλάδελφος 54
 Πυλάδης από την Κιλικία (παντομίμος) 87
 Πυλάδης ο Μεγαλοπολίτης (κιθαρωδός) 214
- Πώλος (υποκριτής) 223, 225
- Quinctius Flaminius (Τ.) 57
 Ρήγιλλα (σύζυγος του Ηρώδη του Αττικού) 163
- Σάτωρος (υποκριτής) 208, 227
 Σίμος από τη Μαγνησία του Μαϊάνδρου (μίμος)
 87
 Σιμόλος (υποκριτής) 227
 Σιμωνίδης ο Αμοργινός (ποιητής) 29
 Σιμωνίδης ο Ζακύνθιος (ραψωδός) 30
 Σιμωνίδης ο Κείος (ποιητής διθυράμβων) 38, 190
 Σόλων 237
 Σουητώνιος 58
 Σόφιλος (ζωγράφος) 28
 Σοφοκλής 12-13, 17-18, 41-43, 45, 69-71, 115-118,
 121-122, 204-207, 209, 224, 245-246, 248, 251
 Statilius Taurus (Τ.) 33
 Στρατοκλής 205
 Στρατονίκη 33
 Σωκράτης 29, 47, 128, 205, 237-238
 Σωκράτης (υποκριτής) 227
 Σωτάδης ο Μαρωνεΐτης (ποιητής μίμων) 85
 Σώφρων ο Συρακούσιος (ποιητής μίμων) 84
- Τελέστης (ποιητής διθυράμβων) 189, 209
 Τέλης (φιλόσοφος) 242
 Τερέντιος 48
 Τέρπνος (κιθαρωδός) 214
 Τιβέριος 34, 56-57, 86
 Τιμόθεος ο Μιλήσιος (αυλητής) 37
 Τιμοκράτης ο Αργεΐος (συνεργάτης του Ευριπίδη)
 189
 Τροϊανός 34
- Φαίδρος 106, 165, 182
 Φιλήμων 208
 Φιλίππιδης (ποιητής) 183, 205
 Φίλιππος Β' ο Μακεδών 26, 86, 208, 211, 213, 228,
 244
 Φιλόξενος (ποιητής διθυράμβων) 209
 Φιλόππαπος (Γ. Ιούλιος Αντίοχος Επιδρανής) 188
 Φιλόστρατος 68
 Φιλωνίδης (σκηνοθέτης) 189
 Φρόνιχος (ποιητής) 41, 43, 101, 119, 185, 189, 193,
 236, 250
 Φωκυλίδης (ποιητής) 29
- Χαίρημων 210
 Χάρης ο Μυτιληναίος (μεγάλος αυλάρχης του Με-
 γάλου Αλεξάνδρου) 200
 Ψευδο Ξενοφών 59, 60

ΣΕΙΡΑ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Υπεύθυνος σειράς: Νίκος Μπιργάλιας

Στη σειρά «Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου»
περιλαμβάνονται τα εξής βιβλία:

Stephen Hodkinson

Ιδιοκτησία και πλούτος στη Σπάρτη της κλασικής εποχής
Μετάφραση Ιωάννα Κράλλη, επιμέλεια Σωτηρούλα Κωνσταντινίδη

Louise Bruit Zaidman, Pauline Schmitt Pantel

Η θρησκεία στις ελληνικές πόλεις της κλασικής εποχής
Μετάφραση Κωνσταντίνος Μπούρας, επιμέλεια Μάρω Τριανταφύλλου

Elaine Fantham, Helene Peet Foley, Natalie Boymel Kampen,
Sarah B. Pomeroy, H. Alan Shapiro
Οι γυναίκες στον αρχαίο κόσμο

Μετάφραση Κωνσταντίνος Μπούρας, επιμέλεια Ελένη Γκαστή

Jean-Charles Moretti

Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα
Μετάφραση Ελένη Δημητρακοπούλου, επιμέλεια Κωνσταντίνος Μπούρας

Robert Parker

Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα: Ιστορική προσέγγιση
Μετάφραση Γεωργία Τριανταφυλλίδη, επιμέλεια Μάρω Τριανταφύλλου

Marie-Claire Amouretti, Françoise Ruzé

Κοινωνία και πόλεμος στην αρχαία Ελλάδα
Μετάφραση Γιώργος Γεωργαμλής, επιμέλεια Αθανάσιος Στεφανής

Marie-Claire Amouretti, Françoise Ruzé,

Jacqueline Christien, Pierre Sineux

*Πώς έβλεπαν οι αρχαίοι Έλληνες τον πόλεμο;
Μύθοι και πραγματικότητα*

Μετάφραση Γιώργος Γεωργαμλής, επιμέλεια Κωνσταντίνος Μπούρας

Pierre Carlier

Όμηρος

Μετάφραση Αναστασία Κεφαλά

Oswyn Murray, Simon Price

Η ελληνική πόλις από τον Όμηρο ως τον Αλέξανδρο
Μετάφραση Σπύρος Κάπαρης, επιμέλεια Ιωάννα Κράλλη



Σ Ε Ο Λ Α Τ Α Β Ι Β Λ Ι Ο Π Ω Λ Ε Ι Α