
ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

ALAN HUGHES, *Performing Greek Comedy*, Cambridge University Press, 2012, σελ. xiv + 311, 55 εικόνες, ISBN: 978-110-700-930-1.

Τὸ παραπάνω ἔργο εἶναι ἐξαιρετικό, κυριολεκτικὰ καὶ μεταφορικά: Ἀποτελεῖ ἐξαίρεση ἀνάμεσα στὶς πραγματεῖες ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἀρχαία κωμωδία ὡς πρὸς τὰ θέματα ποὺ ἐξετάζει καὶ τὴν ὀργάνωση τῆς παρουσίας τους· εἶναι ὅμως καὶ ἐργασία ὑψηλοῦ ἐπιπέδου.

Ὁ Alan Hughes εἶναι θεατρολόγος (παλαιότερα ἦταν καὶ ἔμπειρος ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου), μὲ εἰδίκευση στὸν Σαίξπηρ καὶ τὸ ἀγγλικὸ θέατρο τοῦ δέκατου ἑνάτου αἰῶνα, ἀφ' ἑνός, καὶ αὐτοδίδακτος — ἀλλὰ κάθε ἄλλο παρὰ ἐρασιτέχνης — ἀρχαιολόγος, ἀφ' ἑτέρου, μὲ εἰδίκευση στὰ “δραματικὰ μνημεῖα” (κατὰ τὸν ὄρο τοῦ T.B.L. Webster, ποὺ ξεκίνησε τὴ συστηματικὴ μελέτη τους στὰ μέσα τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα). Ὅπως γράφει στὸν πρόλογο τοῦ βιβλίου του, ὡς θεατρολόγος δίδασκε τὴν ἱστορία τοῦ Δυτικοῦ θεάτρου κατὰ τὴν ἀκαδημαϊκὴ του καριέρα στὸν Καναδά χωρὶς νὰ ἔχει στὴ διάθεσή του ἓνα κατάλληλο βοήθημα γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο. Συνέλαβε τότε τὴν ἰδέα νὰ γράψει ὁ ἴδιος ἓνα ἐγχειρίδιο ποὺ νὰ ἀντικαταστήσει, γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ μαθήματός του, τὴν *Ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ καὶ τοῦ ρωμαϊκοῦ θεάτρου* (1961) τῆς Margarete Bieber. Ὑστερα ἀπὸ εἴκοσι πέντε χρόνια μελέτης καὶ ἔρευνας, ὁμότιμος πιά καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βρετανικῆς Κολομβίας, ὁ Α.Η. μᾶς ἔδωσε ἓνα ἔργο μὲ πολὺ μικρότερο εὖρος ἀλλὰ πολὺ μεγαλύτερο βάθος: τὴν ἱστορία τῶν παραστάσεων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς κωμωδίας ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ δραματικοῦ εἴδους ὡς τὴν κατάληξή του στὴ Νέα κωμωδία τῶν Ἑλληνιστικῶν χρόνων. Πρόκειται γιὰ ἔργο προσανατολισμένο, ἀπὸ τὶς καταβολές του, περισσότερο πρὸς τοὺς σπουδαστὲς καὶ μελετητὲς τοῦ νεότερου θεάτρου παρὰ πρὸς κλασικοὺς φιλόλογους καὶ ἀρχαιολόγους, ἀλλὰ

οί τελευταίοι έχουν μόνο να χάσουν, ἂν νομίσουν ὅτι μποροῦν να τὸ ἀγνοήσουν.

Ἡ ἰδιομορφία τοῦ βιβλίου ἔγκειται, κατ' ἀρχήν, στὴν ὀπτική γωνία τοῦ συγγρ. Ἡ ἔρευνα του στὸ ἀγγλικὸ θέατρο τοῦ εἶχε δείξει ὅτι “καλλιτέχνες τοῦ δέκατου ὄγδου αἰώνα τεκμηριώνουν πιστὰ ἠθοποιούς, κουστούμια, σκηνικά, θέατρα καὶ θεατὲς τοῦ καιροῦ τους”, πολὺ καλύτερα ἀπὸ τὰ σχετικὰ κείμενα (σελ. xiii). Αὐτὸ ἦταν ποὺ τὸν ἔστρεψε πρὸς τὴ μελέτη τῶν ἀρχαιολογικῶν εὐρημάτων καὶ εἰδικότερα τῶν δραματικῶν μνημείων. Ἀλλὰ γιὰ μιὰ τέτοια προσέγγιση δὲν ἀρκοῦσε ἡ μελέτη τῆς βιβλιογραφίας καὶ τῶν φωτογραφιῶν· ἀπαιτοῦσε καὶ πολλὰ ταξίδια. Οἱ ἀριθμοὶ τῶν μουσείων ποὺ ἐπισκέφθηκε καὶ τῶν ἀντικειμένων ποὺ μελέτησε ἀπὸ κοντὰ ἐντυπωσιάζει: 75 μουσεῖα καὶ ἰδιωτικὲς συλλογές, καὶ 350 κινητὰ μνημεῖα. Ὅμως “ποτὲ δὲν ἐξέτασα ἓνα ἀγγεῖο μὲ κωμικὴ παράσταση”, γράφει, “χωρὶς νὰ μάθω κάτι καινούριο”.

Ὡστόσο, οἱ παραστάσεις τῶν ἀγγείων, τῶν εἰδωλίων, ἢ τῶν ψηφιδωτῶν κοκ., εἶναι γιὰ τὸν Α.Η. λιγότερο *Εἰκόνες ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο θέατρο* — ἀναφέρομαι φυσικὰ στὸ ἐξαιρετὸ βιβλιαράκι τῶν J.R. Green καὶ E.W. Handley μὲ αὐτὸν τὸν τίτλο (Πανεπ. Ἐκδ. Κρήτης, 1996) — καὶ πολὺ περισσότερο ἀξιόπιστα τεκμήρια τῆς διδασκαλίας τῆς κωμωδίας σὲ διάφορες περιόδους τῆς ἱστορίας τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Ἡ διαφορὰ μεταξὺ κωμωδίας καὶ τραγωδίας εἶναι ὅτι τὰ ἀγγεῖα μὲ σκηνές ποὺ μποροῦν νὰ συσχετισθοῦν μὲ παραστάσεις τραγωδιῶν πολὺ σπάνια τὸ “δηλώνουν” ἀπεικονίζοντας ἠθοποιούς μὲ προσωπεῖα· συνήθως ἀπεικονίζουν μυθολογικὲς μορφές ἢ περιστάσεις, καὶ μόνο ὑποδηλώνουν ὅτι μπορεῖ νὰ ἔχουν ἀντλήσει τὴν ἔμπνευσή τους ἀπὸ τὸ θέατρο, ὅταν δείχνουν, φέρ' εἰπεῖν, μιὰ σκηνὴ ποὺ προϋποθέτει τὴ δραματικὴ ἐπεξεργασία ἐνὸς μύθου, ὅπως εἶναι ἡ συνάντηση τοῦ Ὀρέστη μὲ τὴν Ἥλέκτρα στὸν τάφο τοῦ Ἀγαμέμνονα, ποὺ παραπέμπει στὶς *Χοηφόρους* τοῦ Αἰσχύλου, ἢ πρόσωπα ποὺ δὲν ἀνήκουν στὸν ἴδιο τὸν μῦθο ἀλλὰ στὴν ἀναπαράστασή του στὸ θέατρο, ὅπως εἶναι οἱ μορφές παιδαγωγῶν, βοσκῶν ἢ ἄλλων ἀνώνυμων ἠλικιωμένων, ποὺ εἰκονίζονται (μὲ τὴν ἴδια πάνω κάτω περιβολή) στὶς ἄκρες τῶν εἰκόνων καὶ ἔχουν, πολὺ σωστά, ἐρμηνευθεῖ, ὡς τραγικοὶ Ἄγγελοι, ποὺ θὰ διηγηθοῦν ἀργότερα τὰ γεγονότα ποὺ βλέπομε στὴν εἰκονιζόμενὴ σκηνή.¹ Ἐνῶ οἱ ἀπεικονίσεις κωμικῶν σκηνῶν σὲ κατωϊτα-

1. J.R. Green, “Messengers from the Tragic Stage”, *BICS* 41 (1996) 17–30. “Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger Speeches, Actors, Narrative, and Audience Imagination in Fourth-Century BCE Vase-Painting”, στὸ B. Bergmann & C. Kon-

λικά κυρίως ἀγγεῖα τοῦ 4ου αἰ. π.Χ., ἡ προσώπων στὰ ἀθηναϊκὰ εἰδώλια τῆς ἴδιας περιόδου ἐποχῆς, δείχνουν πάντοτε ἠθοποιούς πού συμμετέχουν στὴν εἰκονιζόμενη δράση, ἡ παριστάνουν τοὺς πιὸ χαρακτηριστικούς τύπους τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Μέσης κωμωδίας στὰ πιὸ πολλὰ ἀπὸ τὰ εἰδώλια (ἂν καὶ οὔτε ἐδῶ δὲν ἀποκλείεται ἡ ὑπόδειξη κάποιας κίνησης καὶ δράσης). Ἡ ἀρνητικὴ πλευρὰ τῶν κωμικῶν ἀναπαραστάσεων, σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς τραγικὲς, εἶναι ὅτι σπανίως μποροῦν νὰ συσχετισθοῦν μὲ τὴν πλοκὴ τῶν ἔργων στὰ ὁποῖα παραπέμπουν, πρᾶγμα πού ὑποδηλώνει ὅτι οἱ (περισσότεροι ἴσως) ἀγοραστὲς τοὺς εἶχαν δεῖ τὶς ἀντίστοιχες παραστάσεις στὸν Τάραντα καὶ ἄλλες πόλεις τῆς Κάτω Ἰταλίας καὶ Σικελίας.

Μετὰ τὴν ἀνακάλυψη καὶ ἐρμηνεία του ἀπουλικοῦ κρατήρα Würzburg H5697 (380–70 π.Χ.) πού εἰκονίζει τὴν κεντρικὴ σκηνὴ τῆς παρωδίας τοῦ *Τηλέφου* τοῦ Εὐριπίδη ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη (*Θεσμ.* 689–761),² σχεδὸν ὅλοι πιά πιστεύουν αὐτὸ πού εἶχε ὑποστηρίξει ὁ Webster ἤδη ἀπὸ τὸ 1948,³ ὅτι δηλαδὴ τὰ λεγόμενα ἀγγεῖα τῶν “φλυάκων” δὲν εἰκονίζουν κάποια μορφή ἢ μορφὲς τοπικοῦ λαϊκοῦ θεάτρου, ἀλλὰ τὴν ἀθηναϊκὴ κωμωδία καὶ τὴ διάδοσή της στὴ Μεγάλῃ Ἑλλάδα — χωρὶς αὐτὸ νὰ ἀποκλείει προσμείξεις μὲ τοπικὲς παραδόσεις, τὶς ὁποῖες ἄλλωστε προϋποθέτουν οἱ μεταγενέστεροι Ταραντῖνοι φλυακογράφοι, Ρίνθων (περ. 300 π.Χ.) καὶ Σκίρας. Ἀκολουθώντας, λοιπόν, τὸν δρόμο πού ἀνοίξαν πρωτοπόροι ἱστορικοὶ τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, ὅπως οἱ Webster, Trendall, Green, καὶ νεότεροι ἐρευνητές, ὅπως οἱ Dearden, Taplin, Csapo κ.ἄ., ὁ A. H. ὀργανώνει τὴν ὕλη του ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν “Κωμωδία στὴν τέχνη, Ἀθήνα καὶ πιὸ μακριά”, ὅπως ὀνομάζει τὸ πρῶτο κεφάλαιο, πού ὑποδιαιρεῖται σὲ ἐνότητες σχετικὲς μὲ τὰ εἰκαστικὰ τεκμήρια (ἀγγεῖα, εἰδώλια) καὶ τὴν ἀξιοπιστία τους, τὶς ἐορτὲς καὶ τοὺς ἀγῶνες, τὸ νέο ἐπάγγελμα τοῦ ἠθοποιοῦ, τὶς περιοδεῖες τῶν θεατρικῶν ὁμάδων καὶ τῶν διαδρομῶν τους ὡς τὶς ἄκρες τοῦ ἐλληνόφωνου κόσμου.

Τὰ ἐπόμενα τέσσερα κεφάλαια κινοῦνται ἀπὸ τὸ ἀρχαιότερο πρὸς τὸ μεταγενέστερο καὶ ἀπὸ τὸ γενικότερο στὸ πιὸ εἰδικό: “Οἱ ποιητὲς τῆς

doleon (ἐπιμ.), *The Art of Ancient Spectacle* (Washington, New Haven, London, 1999), σσ. 37–63.

2. E. Csapo, *Phoenix* 40 (1986) 379–92· O. Taplin, *Proc. Cambr. Phil. Soc.* 33 (1987) 92–104· *Comic Angels* (Οξφόρδη, 1993), 36–40.

3. “South Italian Vases and Attic Drama”, *CQ* 42 (1948) 15–27.

Παλαιᾶς καὶ τῆς Μέσης κωμωδίας”, “Θέατρα”, “Κωμικὸς χορὸς”, “Ἡ μουσικὴ στῆν κωμωδία”. Μέσα σὲ 90 σελίδες (πλούσια εἰκονογραφημένες), ὁ συγγρ. δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἐπιλέξει, νὰ συνοψίσει, καὶ νὰ τοποθετηθεῖ ἀπέναντι στὴν ἐκτεταμένη βιβλιογραφία, ἀλλὰ προσφέροντας ἐπίσης δικές του παρατηρήσεις⁴ καὶ ιδέες, ὅπως εἶναι ὁ συσχετισμὸς τῆς ἐξέλιξης τῆς κωμωδίας μὲ τὰ σωζόμενα, κατὰ περιόδους, δραματικὰ μνημεῖα, ἢ ἡ καθοριστικὴ συζήτηση γιὰ τὰ ξύλινα θέατρα, ἢ μᾶλλον τὶς ξύλινες σκηνές ποὺ εἰκονίζουν τὰ φλυακικὰ ἀγγεῖα: Ἀποδεικνύεται πέρα ἀπὸ κάθε ἀμφιβολία πὼς δὲν ἦταν λυόμενες καὶ μεταφερόμενες ἀπὸ τοὺς περιοδεύοντες θιάσους, ἀλλὰ βαρεῖες κατασκευές, ποὺ ἀνῆκαν στὶς πόλεις ποὺ φιλοξenoῦσαν τὶς παραστάσεις. Ἐπίσης, ἡ περιγραφή τῆς μορφῆς καὶ τῶν ἐξελικτικῶν φάσεων τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου τῆς Ἀθήνας γίνεται ἀπὸ τὴ σκοπιὰ, ὄχι τοῦ ἀρχαιολόγου, ποὺ συνηθέστερα ἀγνοεῖ ἢ παραγνωρίζει τὴν κοινωνικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ λειτουργία τοῦ μεγάλου μνημείου, ἀλλὰ τοῦ θεατρολόγου ποὺ συσχετίζει τὶς ἀλλαγές στὴν ἀρχιτεκτονικὴ μορφή μὲ τὶς ἀλλαγές στὴ χρήση καὶ λειτουργία τοῦ κεντρικοῦ αὐτοῦ οἰκοδομήματος στὴ δημόσια ζωὴ τῆς πόλης.

Τὰ πέντε ἐπόμενα κεφάλαια, ἀφιερωμένα στὴν ἱστορία, τὴν τεχνικὴ καὶ τὸ ὕφος τῆς ὑποκρίσεως, τὰ προσωπεῖα καὶ τὰ κουστούμια τῶν ἠθοποιῶν, ἀλλὰ καὶ τὶς γυναῖκες στὸ θέατρο (δραματικὰ πρόσωπα, μουσικοί, ἠθοποιοὶ σὲ βωβοὺς ρόλους, καὶ θεάτριες, γιατί κι αὐτὸ εἶναι κάτι ποὺ ἀμφισβητεῖται), εἶναι τὰ πιὸ πρωτότυπα καὶ ἀποτελοῦν, θὰ ἔλεγα, τὸν πυρήνα τοῦ βιβλίου. Τὸ ἕκτο κεφάλαιο ἔχει τὸν ἐνδιαφέροντα τίτλο: “Ὑποκριτικὴ, ἀπὸ τὴ λυρικὴ στῆ διπλὴ συνείδηση”, καὶ ἀναφέρεται στὸ πέρασμα ἀπὸ τὴ χορικὴ στῆ δραματικὴ παράσταση καὶ ἀπὸ τὸν ποιητὴ στὸν ἠθοποιό, τὴν κοινωνικὴ θέση καὶ ἐπαγγελματικὴ διαστρωμάτωση τῶν ἠθοποιῶν, τὴ θεμελιώδη διαφορὰ τῆς σύγχρονης ἀπὸ τὴν ἀρχαία ὑποκριτικὴ, γιὰ τὴν ὁποία δὲν ἰσχύει ἡ “οἰκοδόμησις ἐνὸς χαρακτήρα” ἐκ τῶν ἔνδον (κατὰ Stanislavsky): ἀλλὰ καὶ τὴ διαφορὰ μεταξὺ τῶν ἀρχαίων τραγικῶν καὶ κωμικῶν ὑποκριτῶν, καθὼς οἱ πρῶτοι ἀναπαριστάνουν

4. Μερικὲς πιὸ πειστικὲς ἢ ἐπιτυχεῖς ἀπὸ ἄλλες: Ἐπιτυχής, π.χ., εἶναι ὁ ὅρος τοῦ Ben Johnson, “city comedy,” τὸν ὁποῖο υἱοθετεῖ γιὰ τὶς πλοκὲς τῆς Νέας κωμωδίας (σ. 35). Συζητήσιμη ὅμως εἶναι ἡ ἀποψη ὅτι “Μορφωμένοι Ρωμαῖοι, ποὺ εἶχαν διδαχθεῖ ἱστορία ἀπὸ τὸν Θουκυδίδη καὶ τὰ ἑλληνικὰ τῆς Ἀθήνας ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη”, παραμέλησαν τὸν Ἐπίχαρμο καὶ δὲν φρόντισαν γιὰ τὴ σωτηρία τῶν ἔργων του (σ. 20).

θεούς και ἥρωες κατὰ τὴ συμπεριφορὰ τῶν ἀνώτερων κοινωνικῶν στρωμάτων τῶν ἀρχῶν τῆς κλασικῆς περιόδου (τῶν “σπουδαίων” κατ’ Ἀριστοτέλη), ἐνῶ οἱ δεῦτεροι κάνουν ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο (μιμούμενοι τοὺς “φαύλους,” τοὺς κοινωνικὰ κατώτερους ἢ ἀσήμαντους). Ὁ ὅρος “διπλὴ συνείδηση” εἶναι δανεισμένος ἀπὸ τὸν περίφημο Γάλλο ἠθοποιὸ Francois-Joseph Talma (1763–1826), προκειμένου νὰ περιγράψει τὴν τεχνικὴ τῆς γρήγορης μετάβασης ἀπὸ τὸν ἕναν ρόλο στὸν ἄλλο (τόσο συχνῆς στὸ ἀρχαῖο θέατρο): “ἐνῶ ‘ὁ ἑαυτὸς ποὺ ἐμπνέει καὶ κατευθύνει’ πιστεύει καὶ αἰσθάνεται, ‘ὁ ἑαυτὸς ποὺ ἐκτελεῖ’ παραμένει ἀποστασιοποιημένος, καθῶς ἐλέγχει λόγο καὶ χειρονομίες” (σ. 119).

Στὸ ἕβδομο κεφάλαιο, μὲ τὸν τίτλο: “Τεχνικὴ καὶ ὕφος τῆς κωμικῆς ὑποκριτικῆς”, ὁ συγγρ. ἀρχίζει ἀπὸ τὸν “φυσικὸ χαρακτηρισμό,” ὅπως τὸν λέει, ποὺ δίνει στὸν κωμικὸ ὑποκριτὴ ἢ γελοιογραφικὴ του ἐμφάνιση: *πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης*,⁵ “μεταθεατρικὸ” σωματίον καὶ ὑπερμεγέθης φαλλός, ὅλα ἐνδεικτικὰ ἀνατροπῆς τοῦ ιδεώδους, ὅπως τὸ ξέρομε ἀπὸ τὴ μεγάλη τέχνη τῆς κλασικῆς περιόδου. Κατόπιν ἐστιάζει τὴν προσοχὴ του στὰ τεκμήρια ποὺ μελέτησε μὲ ἐπιμονὴ καὶ ὑπομονὴ ἐπὶ ἔτη, τερακότες καὶ ἀγγεῖα, καὶ ἀποκωδικοποιεῖ τις κινήσεις καὶ τις στάσεις τῶν προσώπων, τὴ γλῶσσα τοῦ σώματος καὶ τις χειρονομίες, τις ὁποῖες ὑποδιαιρεῖ σὲ “ἐμβληματικές” (συμβολικές, ἢ πολιτισμικὰ καθορισμένες, ποὺ ἐκφράζουν μιὰ ιδέα περισσότερο παρὰ ἓνα συναίσθημα), καὶ ἐκφραστικὲς τοῦ συναισθήματος. Ἀπὸ τὴν ἀποκωδικοποίησιν τῆς γλώσσας τοῦ σώματος μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει τυπικὰ πρόσωπα καὶ συμπεριφορές, φέρ’ εἰπεῖν, πῶς καλύπτουν τὸ κεφάλι ἢ/καὶ μέρος τοῦ προσώπου τους οἱ νέες γυναῖκες (κόρη, ψευδοκόρη ἢ ἑταῖρες), ἢ πῶς ἡ κωμωδία ἀντιλαμβάνεται καὶ συχνὰ γελοιοποιεῖ τὴ χειρωνακτικὴ ἐργασία — ἂν καὶ μὲ διαφορετικὸν τρόπο, ἂν θυμηθοῦμε τοὺς ἀγρότες ἥρωες τοῦ Ἀριστοφάνη — σὲ μιὰ κοινωνία τῆς ὁποίας οἱ ἀνώτερες τάξεις δὲν εἶχαν σὲ ἐκτίμησιν τὴν ἀξιοπρέπεια τῆς σκληρῆς δουλειᾶς.⁶ Ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον ἔχουν καὶ ἐρμηνεῖες μεμονωμένων παραστάσεων, ὅπως ἐκείνη τοῦ γέρου Δερκύλου, ποὺ εἰκονίζεται σὲ ἀπουλικὴ *situla* (κουβάς μεταφορᾶς κρασιοῦ) νὰ χορεύει μὲ κομπῆ τοποθέτηση/κίνηση τῶν ποδιῶν του ἓνα “soft shoe” (ἄθουρβες κλακέτες) (σ.

5. Ἀριστ. *Ποιητ.* 1449a 36.

6. Καὶ οἱ φιλόσοφοι, ἄλλωστε, συσχέτιζαν τὴν εὐδαιμονία μὲ τὴν σχολήν, π.χ., Πλάτ. *Θεαιτ.* 175e 1, Ἀριστ. *Πολ.* 1328b 35–29a 1, *Ἠθ. Νικ.* 1117b 4.

150)· ένας άλλος γέρος, σὲ ἀθηναϊκὸ εἰδῶλιο αὐτὴ τὴ φορά, δὲν σκιάζει τὸ μέτωπό του γιὰ νὰ κατασκοπεύσει, ἀλλὰ τὸ χτυπάει μὲ δύναμη σὲ κάποια σκηνὴ παρωδίας τραγικοῦ ὕφους, δείχνοντας ἔτσι τὴν ὀδύνη του (πβ. Ἄρ. Ἀχ. 1190) (σ. 156)· ἐνῶ μιὰ ἐταίρα σὲ ἀπουλικὴ οἰνοχόη βοηθάει ἕναν μεθυσμένο νέο, ποὺ εἶναι σκυμμένος μπροστὰ τῆς, νὰ κάμει ἐμετό (ὄχι νὰ πιεῖ γάλα ἀπὸ ἕνα μπουκάλι ποὺ τάχα ἡ γυναίκα τοῦ βάζει στὸ στόμα, σύμφωνα μὲ παλαιότερη ἐρμηνεία) (σ. 162). Ὑπάρχουν ὡστόσο καὶ πολλὲς παραστάσεις ποὺ δὲν μποροῦν νὰ ἐρμηνευθοῦν ἱκανοποιητικά, ὅπως ἀναγνωρίζει ὁ συγγρ.

Τὰ δύο κεφάλαια ποὺ ἀκολουθοῦν εἶναι ἀφιερωμένα στὰ προσωπεῖα καὶ τὰ κουστούμια, ἀντίστοιχα, τὰ ὁποῖα τεκμηριώνονται καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀρχαίου θεάτρου ἀπὸ τὰ δραματικὰ μνημεῖα. Στὸ κεφάλαιο γιὰ τὶς μάσκες, ὁ Α.Η. ἀναφέρεται στὶς θρησκευτικὲς καταβολές τους, στὰ ὕλικά καὶ τὸν τρόπο κατασκευῆς τους, ἀκόμα καὶ σὲ ἐνδιαφέροντα στατιστικὰ στοιχεῖα τοῦ ἐπαγγέλματος τῶν σκευοποιῶν, ἀφοῦ γιὰ τὰ Μεγάλα Διονύσια τοῦ πέμπτου αἰώνα θὰ πρέπει νὰ κατασκευάζονταν 240 προσωπεῖα γιὰ τὶς τραγικὲς τετραλογίες καὶ 170 γιὰ τὶς κωμωδίες. Ἀλλὰ στὸ πιὸ ἐνδιαφέρον κομμάτι τοῦ κεφαλαίου ὁ συγγρ. ἐξετάζει τὴ σημασία τοῦ προσωπεῖου, ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχασε σὺν τῷ χρόνῳ τὴν πνευματικὴ/θρησκευτικὴ του ἀξία, ἀλλὰ ἀναπτύχθηκε ὡς ἐργαλεῖο ὑποκριτικῆς, ἐπειδὴ οἱ ἡθοποιοὶ ἔπρεπε νὰ μεταφέρουν τὴν συναισθηματικὴ ἔκφραση ἀπὸ τὸ πρόσωπο σὲ ὀλόκληρο τὸ σῶμα τους, ἀποφεύγοντας τὸν νατουραλισμὸ (ποὺ οὕτως ἢ ἄλλως ἀπουσιάζει ἀπὸ τὰ κείμενα)· καί, τουλάχιστον στὴν κωμωδία λόγῳ τῶν πολλῶν μεταθεατρικῶν ἀναφορῶν καὶ τῆς ἀπουσίας θεατρικῆς ψευδαίσθησης, διευκόλυναν τὴν παρουσίαση τῶν δραματικῶν χαρακτήρων πρὸς τὸ κοινὸ ἀντὶ τῆς ἀναπαράστασής τους μπροστὰ στὸ κοινό.⁷ Στὸ κεφάλαιο γιὰ τὶς ἐνδυμασίες τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Μέσης κωμωδίας ὁ συγγρ. μεταφέρει τὴν ἀναλυτικὴ πραγμάτευση τοῦ ἴδιου θέματος, ποὺ εἶχε δημοσιεύσει τὸ 2006 στὸ *BICS* 49, 39–68.

Τὸ δέκατο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου, ἀφιερωμένο στὶς γυναῖκες στὴν κωμωδία, ἀναπαράγει ἐν μέρει μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα διάλεξη, ποὺ ὁ συγγρ. εἶχε δώσει στὸ Λονδῖνο τὸ 2007, μὲ τὸν τίτλο “*Ai Dionysiazousai: Women in Greek Theatre*”.⁸ Ξεχωρίζω ἐδῶ μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ

7. Ὁ γράφων πιστεύει ὅτι τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ στὴν τραγωδία, βλ. *Λογεῖον* 1 (2011) 1–30.

8. *BICS* 51 (2008) 1–27.

σημαντικές παρατηρήσεις και συμπεράσματα του κεφαλαίου. Από το τελευταίο τρίτο του πέμπτου αιώνα ως τα μέσα του τέταρτου τα ποσοστά γυναικείων ρόλων φτάνουν το 15% στον Άριστοφάνη και το 20% στις άθηναϊκές τερακότες. Το ποσοστό μεγαλώνει στα δραματικά μνημεία της Κάτω Ιταλίας στο επόμενο τέταρτο του αιώνα. Ίδιαίτερης σημασίας όροσημο είναι η καινοφανής πρωταγωνίστρια της Λυσιστράτης, που δεν ανήκει σε καμιά από τις δύο τυπικές κατηγορίες γυναικείων προσώπων: γριές με αποκρουστική εμφάνιση και νέες (κόρες, έταϊρες), που δεν εξιδανικεύονται ως γυναικείες μορφές, αλλά δεν είναι δύσμορφες, και συχνά είναι βουβά πρόσωπα. Η Λυσιστράτη όμως πρέπει να επιχειρηματολογήσει προς έχθρικά διακείμενους άκροατές, σχεδιάζοντας μια έρωτική φαντασίωση, την οποία και ενεργοποιεί αποτελεσματικά επί σκηνής. Είναι προφανές ότι δεν μπορεί να είναι αποκρουστική γριά, ούτε καν μεσόκοπη χοντρή (τά παραγεμισμένα σωματία δεν είχαν γενικευθεί ακόμα στα γυναικεία πρόσωπα), αλλά νέα και ευειδής. Την έπαιξε φυσικά ο άνδρας πρωταγωνιστής του Άριστοφάνη στα Λήνια του 411 π.Χ.

Ο Α.Η. όμως έντοπίζει πραγματικές γυναίκες στις κωμικές σκηνές και της Αθήνας και της Μεγάλης Ελλάδος: αὐλητρίδες, χορεύτριες, άλλα βουβά πρόσωπα,⁹ ακόμα και ακροβάτιδες, αν και οί τελευταίες συνδέονται περισσότερο με παραστάσεις μίμων και θαυματοποιών.¹⁰ Τέλος,

9. Στον Άριστοφάνη μόνο μετράει δεκατρείς νέες γυναίκες, με το κριτήριο ότι ο ρόλος τους είναι να “ανάζωγονήσουν” γεροντικά πρόσωπα των έργων. Μερικές είναι αλληγορικές μορφές (Θεωρία, Όπώρα, Βασίλεια, κτλ., που εμφανίζονται ντυμένες και δεν μου φαίνεται απαραίτητο να είναι γυναίκες)· μια αὐλητρίδα, ή Δαρδανίς (Αρ. Σφ. 1371) φαίνεται πώς ήταν αληθινό πρόσωπο, γιατί την αναγνωρίζει άμέσως, με το όνομά της, ο Βδελυκλέων. Άλλες αὐλητρίδες ή χορεύτριες εμφανίζονται σε άγγειογραφίες μαζί με φλύακες. Μία επώνυμη χορεύτρια, ή Κοννακίς, εικονίζεται σε άπουλικό κρατήρα στον Τάραντα (IG 4638, περ. 350 π.Χ.) να χορεύει γυμνή (με κάπως άδέξιες κινήσεις) κρατώντας μια δάδα, μπροστά σε μισάνοιχτη πόρτα, που ίσως υποδηλώνει παράσταση επί σκηνής. Ίδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν κομψές χορεύτριες τυλιγμένες με τα ιμάτιά τους και έχοντας ακόμη και τα πρόσωπα σκεπασμένα με λεπτό βέλο ή το ίδιο το λεπτό τους ιμάτιο. Τα παραδείγματα που συλλέγει ο συγγρ. προωινίζονται μεταγενέστερες “Ταναγραίες” χορεύτριες και το όρειχάλκινο άριστούργημα του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης από την έλληνιστική Άλεξάνδρεια, τη λεγόμενη χορεύτρια Baker (Dorothy Burr Thompson, “A Bronze Dancer from Alexandria”, *AJA* 54 (1950) 371–85).

10. “Ηδη στον Ξενοφώντα, *Συμπ.* 2.1–2, 8, 11· 7.2–7· 9.2–6.

ἐξετάζει ἱστορικὰ τὴν ἀτέρμονα διαμάχη γιὰ τὸ ἂν οἱ Ἀθηναῖες γυναῖκες παρακολουθοῦσαν τὶς κωμωδίες στὸ θέατρο καὶ συντάσσεται, πολὺ λογικά, μὲ τὴν πλευρὰ ἐκείνων ποὺ πιστεύουν πῶς οἱ γυναῖκες ἦταν παροῦσες μεταξὺ τῶν θεατῶν.

Τὸ τελευταῖο κεφάλαιο, γιὰ τὴ Νέα κωμωδία, εἶναι ἓνας ἐπίλογος στὸν ὁποῖο ἀπαριθμοῦνται οἱ πολὺ μεγάλες ἀλλαγές στὴ δραματογραφία, τὰ θέατρα, τὴν ἐμφάνιση τῶν ἠθοποιῶν, ποὺ ὀδήγησαν στὴν ρωμαϊκὴ κωμωδία καί, σὺν τῷ χρόνῳ, στὴν ἀναγέννηση τοῦ δραματικοῦ εἴδους τῆς ἀστικῆς κωμωδίας στὴ νεότερη Εὐρώπη.

Στὰ θετικὰ τῆς ἔκδοσης εἶναι ἡ ὠραία ἐκτύπωση καὶ εἰκονογράφηση· στὰ ἀρνητικὰ στοιχεῖα τῆς εἶναι τὸ φτωχὸ εὐρετήριο, ἡ (ἀδικαιολόγητη τώρα πιά) τοποθέτηση τῶν σημειώσεων στὸ τέλος τοῦ βιβλίου, καὶ τὸ ὅτι ἀπὸ τὸν μακρὸν κατάλογο τῶν δραματικῶν μνημείων (σσ. 232-247) ἀπουσιάζουν οἱ ἐσωτερικὲς παραπομπές στὶς σελίδες (ἢ στὶς σημειώσεις) ὅπου γίνεται λόγος γι' αὐτά.

Γ.Μ. ΣΗΦΑΚΗΣ

New York University
& *Πανεπιστήμιο Κρήτης*