

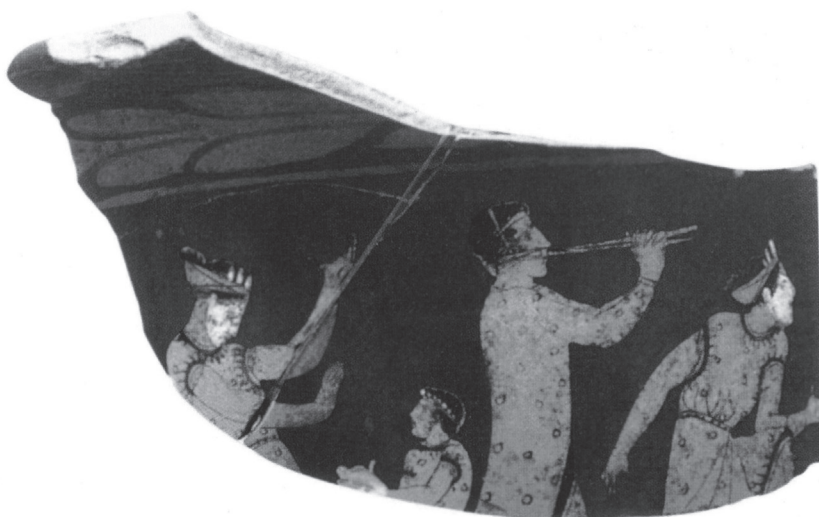
ΤΡΕΙΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΑΤΤΙΚΕΣ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΤΩΝ ΧΡΟΝΩΝ ΤΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΑΚΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ:
ΝΕΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΟΥΣ



ABSTRACT: The present paper reexamines three well-known attic theatre-related vase-paintings dating to 430–420 BC. The first one (Kiev, Archaeological Museum of the Institute of Archaeology – National Academy of Sciences), which is very fragmentary, may be associated with Euripides' *Hiketides*. The second one decorates a well-known chous (once at the Vlastos Collection and now at the National Museum of Athens, inv. nr. ΒΣ 518) and depicts two Athenian officials watching a comedy presumably at a festival in the Dionysiac theatre. It could confirm that in late fifth century the theatre stage gained some height. A so far unidentified construction seems to represent the rear side of a slightly curved wooden parapet probably bearing the play's scenery. Thirdly, a kylix attributed to the Codrus Painter (Fitzwilliam Museum, Cambridge, inv. nr. GR 2.1977) depicts a comic scene involving the arrival of a young student accompanied by his *paidagogos* to a satyr and a satyr chorus (which is often used in comedies). It could represent the arrival of young Alcibiades (particularly mocked by Eupolis), accompanied by his *paidagogos*, to Socrates in a comic play (cf. Ar. *Nub.* 866–888 for a similar episode). (For a more detailed summary see the website of this journal.)

ΣΤΗΝ ΕΡΓΑΣΙΑ ΑΥΤΗ θα επανεξετάσω και θα συζητήσω τρεις γνωστές αττικές θεατρικές αγγειογραφίες, οι οποίες μου δίνουν το έναυσμα να διατυπώσω ορισμένες παρατηρήσεις και να προτείνω νέες ερμηνείες. Η πρώτη σώζεται πολύ αποσπασματικά, χρονολογείται γύρω

* Καταρχάς θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον συνάδελφο και φίλο Αντώνιο Ρεγκάκο, που συνέβαλε σημαντικά στην ολοκλήρωση της εργασίας αυτής με την αποστολή κάπως δυσπρόσιτων σε μένα φιλολογικών βιβλίων. Ακόμη, για τη δυνατότητα να εξετάσω από κοντά την χου της άλλοτε συλλογής Βλαστού στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας αριθ. ΒΣ 518 είμαι υπόχρεος στον δρ. Γεώργιο Καββαδία, Τμηματάρχη της Συλλογής των Αγγείων του Μουσείου. Τον ευχαριστώ επίσης και για την πρόθυμη εξυπηρέτηση που μου παρέσχε κατά την εξέταση του αγγείου αυτού,



Εικ. 1. Θραύσμα αττικού ερυθρόμορφου κωδωνόσχημου κρατήρα.
Κίεβο, Archaeological Museum of the Institute of Archaeology (National Academy of Sciences)
(από: Froning [2002b] 72 Abb. 88)

στο 430–420 π.Χ.¹ (Εικ. 1) και μας έγινε γνωστή ουσιαστικά μόλις το 2002 από τη Heide Froning.² Το σωζόμενο όστρακο προέρχεται από σώμα αττικού ερυθρόμορφου κωδωνόσχημου κρατήρα. Βρέθηκε το 1962 στις ΒΔ ακτές του Ευξείνου Πόντου και πιο συγκεκριμένα στην Ολβία και σήμερα φυλάσσεται στο Κίεβο, Archaeological Museum of the Institute of Archaeology (National Academy of Sciences). Διακρίνονται δύο μέλη γυναικείου, προφανώς, χορού σε δράση, με διαφορετικές στάσεις και χειρονομίες το καθένα τους, ένας αυλητής επί το έργον και ένα μικρό παιδί,

όπως και για την άδεια απεικόνισης των φωτ. των Εικ. 4-6 [ανάμεσά τους και αυτή ενός αθημοσίετου σχεδίου, πιθανόν του Édouard Gilliéron (Εικ. 6)]. Για τα έξοχα όσο και κατατοπιστικά δύο σχέδια που συνοδεύουν την εργασία αυτή (Σχ. 1-2) πολλές ευχαριστίες οφείλω στον Γεώργιο Μιλτσακάκη. Τέλος, είμαι υπόχρεος στον επιμελητή του τόμου φίλο καθηγητή Σταύρο Τσιτσιρίδη για διάφορες καλύτερεύσεις που επέφερε στο κείμενό μου, όπως και στη δρ. Δήμητρα Τερζοπούλου για τη βοήθειά της σε διάφορα πρακτικά ζητήματα και για την περίληψη στην αγγλική γλώσσα.

1. Οπωσδήποτε ό,τι σώζεται από την παράσταση δεν προσφέρει αρκετά στοιχεία για μια ακριβέστερη χρονολόγηση.
2. Froning (2002b) 72 Abb. 88, 73. Ακολούθησε μια λεπτομερής δημοσίευση του οστράκου από τους Braund – Hall (2014), το μεγαλύτερο μέρος της οποίας ωστόσο αφιερώνεται στις επιγραφές ΚΑΙΟΣ και ΚΑΙΕ που συνοδεύουν τις τέσσερις σωζόμενες μορφές. Για το όστρακο αυτό βλ. Taplin (2007a) 29, 30 Fig. 9· Wiles (2007) 28 και Pl. 2.5, 29 Dr. 2.4· Csapo (2010a) 97-98 και Εικ. 7.10· Csapo (2010c) 8-9, Fig. 1.3· Wyles (2011) 15-17, Fig. 7· Braund (2019) 4 και σημ. 6 (και έγχρωμη φωτογραφία στο εξώφυλλο του βιβλίου).



Εικ. 2. Εσωτερικό αττικής ερυθρόμορφης κύλικας.
Βρυξέλλες, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (από: Rühfel [1984] 34 Abb.18)

επίσης εν κινήσει. Η παρουσία του τελευταίου επιβεβαιώνει την άποψη που πρεσβεύει ότι τον ρόλο των παιδιών στις αρχαίες θεατρικές παραστάσεις τον υποδύονταν παιδιά και όχι ενήλικες.³ Η παράσταση αυτή μας πληροφορεί επίσης ότι τα παιδιά έπαιζαν τον ρόλο τους χωρίς να φορούν προσωπίο, κάτι με το οποίο συμφωνούν και άλλες πηγές πληροφόρησης κλασικών χρόνων, όπως π.χ. η σικελική αγγειογραφία.⁴

3. Βλ., π.χ., Σηφάκης (2007) 85 κε., κυρίως 102 κε. και 114.

4. Π.χ., τα δύο παιδιά που απεικονίζονται στη βεβαιωμένη θεατρική σκηνή με τον Οιδίποδα στον γνωστό σικελιώτικο καλυκωτό κρατήρα στις Συρακούσες, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" αριθ. 66557, δεν φέρουν προσωπίο. Βλ., π.χ., Taplin (2007a) 91 εικ. αρ. 22. Αυτό επιβεβαιώνεται και από εικονογραφικές ενδείξεις που αναφέρονται σε ελληνιστικά θεατρικά έργα. Βλ. π.χ. Σηφάκης (2007) 149 κε. Ο David Wiles απρόσμενα υποστηρίζει ότι η όλη σκηνή στο όστρακο του Κιέβου δεν έχει σχέση με σύγχρονη θεατρική παράσταση. Ταυτίζει μάλιστα τα δύο γυναικεία μέλη του χορού, που φέρουν οπισθοσφενδόνη με ένα διάδημα στην κεφαλή τους, με μαινάδες! (Wiles [2007] 28). Η δεξιά μορφή δεν είναι απαραίτητο να θεωρηθεί ότι χορεύει. Η όλη στάση της δείχνει ότι το αριστερό της σκέλος πάταγε πιθανόν πάνω σε κάποιο "έξαρμα" (αντικείμενο;). Πρβλ. παρακάτω σημ. 38.



Εικ. 3. Εσωτερικό αττικής ερυθρόμορφης κύλικας.
Βερολίνο, Antikensammlungen (από: Rühfel [1984] 33 Abb. 17)

Από σωζόμενα έργα, π.χ., του Ευριπίδη, βεβαιωνόμαστε ότι τα παιδιά μπορούσαν να συμμετέχουν σε ένα έργο όχι μόνο ως βουβά πρόσωπα αλλά και με λόγο-τραγούδι.⁵ Στον κρατήρα του Κιέβου η παιδική μορφή έχει προτεταμένα τα δύο χέρια της. Δεν είναι ωστόσο σαφές το ακριβές μοτίβο των άκρων τους, επειδή στο σημείο αυτό φαίνεται να υπάρχει απολέπισμα. Χτυπούν παλαμάκια ακολουθώντας τον ρυθμό της μουσικής (σύμφωνα με τη Froning),⁶ κρατούν κάτι (σύμφωνα με τον Csapo) ή είναι απλώς προτεταμένα με τις παλάμες προς τα μέσα και τον αντίχειρα του δεξιού πιθανόν χεριού να προεξέχει (;)⁷. Στην τελευταία περίπτωση θα είχαμε μια χαρακτηριστική στην εικονογραφία των παιδιών χειρονομία που απαντάται όταν αυτά απαθανατίζονται απευθυνόμενα προς τις μητέρες τους (Εικ. 2-3).⁸ Εάν συμβαίνει αυτό στη συγκεκριμένη

5. Όπως, π.χ., στην *Άλκηστιν* (στ. 393-415) και στην *Άνδρομάχην* (στ. 494-545). Βλ. Σηφάκης (2007) 87-88, 90-91, 102-103· Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 224. Για παιδιά στην κωμωδία, βλ. Dover (1989) 177, 189, 192.

6. Froning (2002b) 73.

7. Πρβλ. Braund – Hall (2014), 3. Για την άποψη του Csapo βλ. αμέσως παρακάτω και σημ. 14. Βλ. και Revermann (2006), 87-88 σημ. 64.

8. Βλ., π.χ., και Rühfel (1984) 22 Abb. 9a, 31 Abb. 16, 33 Abb. 17.

παράσταση, το γυναικείο μέλος του χορού προς το οποίο απευθύνεται η παιδική μορφή θα μπορούσε να είναι η μητέρα του.

Σε μια τέτοια περίπτωση η αγγειογραφία θυμίζει τον χορό από τις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη που, ως γνωστόν, απαρτίζεται από τις μητέρες των Επτά. Αλλά και τα αγόρια τους, οι Επίγονοι που, κατά το μεγαλύτερο μέρος της παράστασης, πρέπει να βρίσκονταν επίσης στη σκηνή, μετέχουν και αυτά ενεργά σχηματίζοντας έναν βοηθητικό χορό. Τραγουδούν μάλιστα, σε εναλλαγή με τις μητέρες τους, το τελευταίο χορικό άσμα του έργου (στ. 1123-64)⁹ και είναι ενδεικτικό ότι το στόμα του εικονιζόμενου παιδιού φαίνεται να είναι ανοικτό. Για το πότε ανέβηκαν οι *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη δεν διαθέτουμε ακριβή χρονολόγηση. Χρονολογείται γενικά στο τελευταίο τέταρτο του 5ου αι., οι περισσότεροι ωστόσο το τοποθετούν στην αρχή του, γύρω στο 422 π.Χ.¹⁰ Αν πράγματι η παράσταση του κρατήρα στο Κίεβο σχετίζεται με τις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη, τότε ενισχύεται σημαντικά η άποψη του Albin Lesky σύμφωνα με την οποία “σε καμιάν περίπτωση ... δεν επιτρέπεται να πάμε ... πιο κάτω (από το 421 π.Χ.)” για τη χρονολόγηση του έργου αυτού.¹¹ Υπενθυμίζω και την άποψη του Kenneth Dover σύμφωνα με την οποία “τα παιδιά που τραγουδούσαν σε θεατρικές παραστάσεις ίσως να αποτελούσαν στοιχείο ιδιαίτερα αγαπητό” τη δεκαετία 430–420 π.Χ.,¹² την ίδια δηλαδή εποχή που χρονολογείται και το αγγείο μας. Ωστόσο, επειδή μας σώζεται ένα μικρό μόνο τμήμα της όλης σύνθεσης, η προτεινόμενη συσχέτισή της με τις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη κινείται στη σφαίρα της πιθανότητας. Αν το παιδί κρατούσε δοχείο με τη στάχτη του νεκρού πατέρα του, όπως το θέλει η ευριπίδεια διήγηση, τότε η συσχέτιση της αγγειογραφίας αυτής με τις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη θα ήταν βέβαιη. Πάντως η απουσία του εικονογραφικού αυτού στοιχείου δεν εξασθενίζει την πρότασή μας. Πιθανόν πέντε μόνο από τα παιδιά του χορού θα κρατούσαν τέτοιο δοχείο.¹³

Για το εικονιζόμενο παιδί της παράστασης ο Eric Csapo διατύπωσε την άποψη ότι πρόκειται για τον βοηθό του αυλητή.¹⁴ Οδηγήθηκε στην ερμηνεία αυτή επειδή προφανώς πιστεύει ότι στα απλωμένα χέρια του κρατά μια *συνήνη*, μια αυλοθήκη, από την οποία εξέρχει η απόληξη ενός

9. Σηφάκης (2007) 86-87, 102-103.

10. Βλ. Storey (2008) 23-28· Morwood (2007) 26-30· Collard (2007) 138-140.

11. Lesky (1964) 538.

12. Dover (1989) 177.

13. Πρβλ. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 383 σημ. 13 και Χουρμουζιάδης (1991) 132-133.

14. Csapo (2010c) 8-9· Csapo (2010a) 98 σημ. 78.

αυλού. Σε μια τέτοια περίπτωση η όλη εικόνα παραπέμπει, σύμφωνα πάντα με τον Csapo, σε όψιμες ψηφιδωτές συνθέσεις που απεικονίζουν τη *Θεοφορούμενη* του Μενάνδρου και στις οποίες απεικονίζεται ένα παιδί κρατώντας “εφεδρικό” αυλό.¹⁵ Ωστόσο με μια τέτοια άποψη δεν συμφωνούν ορισμένες λεπτομέρειες της αγγειογραφίας. Το παιδί δεν πρέπει να έχει σχέση με τον αυλητή αλλά με τα μέλη του χορού. Αυτό το επιβεβαιώνει όχι μόνο το ότι οι δύο αυτές μορφές έχουν τα νώτα τους στραμμένα η μία στην άλλη, αλλά και το ότι το παιδί στρέφει το βλέμμα του και τα δύο του χέρια προς τη γυναικεία μορφή που βρίσκεται μπροστά του και η οποία φαίνεται να ανταποκρίνεται στις κινήσεις του αυτές, όπως δείχνει η χαρακτηριστική κλίση της κεφαλής της. Αλλά η σχέση του παιδιού με τον χορό και όχι με τον αυλητή επιβεβαιώνεται ασυζητητί από τη στολή που φέρει και η οποία παρουσιάζει καταφανή ομοιότητα με αυτήν που φορούν τα δύο γυναικεία μέλη του.



Εικ. 4. Αττική ερυθρόμορφη χους. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (φωτ. Μουσείου-Αρχείου Συλλογής Βλαστού-Σερπιέρη).

15. Βλ. π.χ. Charitonidis – Kahil – Ginouvès (1970) 48-49, Pl. 6,1 και 2.

Από τα θεατρικά είδη η κωμωδία είναι αυτή που αντιπροσωπεύεται στην αττική αγγειογραφία, αν όχι με τα λιγότερα, οπωσδήποτε όμως με τα πιο προβληματικά παραδείγματα. Τα βεβαιωμένα σχετικά παραδείγματα, από την αρχή της επίσημης εμφάνισής της στο πρόγραμμα των ἐν ᾧσται Διονυσίων το 486 π.Χ. μέχρι περίπου το 300 π.Χ., όταν έχουμε το τέλος της αττικής ερυθρόμορφης αγγειογραφίας, είναι λιγοστά. Μια αγγειογραφία που υποχρεωτικά, θα έλεγα, θα πρέπει να συζητείται κάθε φορά που γίνεται λόγος για την Αρχαία Κωμωδία στην Αθήνα, είναι αυτή που απαντάται στη γνωστή χουν της άλλοτε Συλλογής Βλαστού από την Αττική που σήμερα φυλάσσεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας αρ. ΒΣ 518 (Εικ. 4). Χρονολογείται και αυτή το 430–420 π.Χ. και έχει αποδοθεί από τον Sir John Beazley στην Ομάδα του Ορχούμενου Περσέα.¹⁶ Είναι κρίμα που η μικρή αλλά τόσο σημαντική αυτή σύνθεση



Εικ. 5. Σχεδιαστική απόδοση της παράστασης της αττικής ερυθρόμορφης χουν της Εικ. 4 από τον Έ. Έ. Gilliéron (φωτ. Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών – Αρχείο Συλλογής Βλαστού-Σερπιέρη)

16. *ARV*² 1215, 1· Caputo (1935) 273-280· Hamilton (1978) 385-387, όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία· Förtsch (1997) 62-64· Hughes (2006) 413-433 και 415 σημ. 7 με βιβλιογραφία· Κεφαλίδου (2008) 651, 697-698 αριθ. Α9· Green (2012) 291, 297-298, 330 αρ. 8 με βιβλιογραφία· Csapo (2010c) 25-27, Fig. 1.10· Csapo (2014) 105-106 και Fig. 5.9. (Στα δύο τελευταία άρθρα του Eric Csapo δίνεται μια νέα σχεδιαστική απόδοση της αγγειογραφίας από τον (ή την) E. Malyon, με μικρές επεμβάσεις στο αρχικό



Εικ. 6. Σχεδιαστική απόδοση, πιθανόν του Έ. Έ. Gilliéron, λεπτομέρειας από την παράσταση της αττικής ερυθρόμορφης χου της Εικ. 4 (φωτ. Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών – Αρχείο Συλλογής Βλαστού-Σερπιέρη)

δεν διατηρείται σε καλή κατάσταση. Πάντως νεότερες αυτοψίες στο αγγείο αυτό επιβεβαίωσαν, σε γενικές γραμμές, την ακρίβεια της σχεδιαστικής απόδοσης της αγγειογραφίας αυτής από τον Édouard Émile Gilliéron (Εικ. 5), η οποία, ως γνωστόν, έχει χρησιμοποιηθεί ευρύτατα από την έως σήμερα έρευνα. Καταρχάς υπενθυμίζω ότι με τον Περσέα — αυτόν προφανώς υποδύεται και παρωδεί ο μοναδικός ηθοποιός της

σχέδιο του Édouard Gilliéron, που βασίζεται και σε φωτογραφίες του αγγείου. Βλ. Csapo [2010c] 36 σημ. 84· Froning (2014). Οι Alan Hughes (Hughes [2006]) και Heide Froning (Froning [2014] και Froning [2016]) εξέτασαν αυτοπροσώπως το αγγείο και προχώρησαν σε ορισμένες νέες μικρές παρατηρήσεις σχετικές με την αγγειογραφία που φέρει. Ο Alan Hughes επισήμανε μάλιστα και ορισμένα μικρά σφάλματα στη σχεδιαστική απόδοση του Gilliéron. Την ακρίβεια, σε γενικές γραμμές, της σχεδιαστικής απόδοσης του Gilliéron την επιβεβαίωσε με αυτοψία και ο υπογράφων το άρθρο αυτό. Φαίνεται ότι η παράσταση του αγγείου αρχικά σωζόταν σε ορισμένα σημεία (όπως στο πάνω μέρος της μορφής του αγένειου “θεατή”) καλύτερα από ό,τι σήμερα. Η παράσταση αυτή, ως γνωστόν, έχει συσχετισθεί με πολλά θεατρικά είδη. Βλ. Hamilton (1978) 385-386 σημ. 4 με τη σχετική βιβλιογραφία και Froning (2014) 306 (και Froning [2016]). Τα τελευταία χρόνια ωστόσο συσχετίζεται κυρίως με την κωμωδία. Βλ. π.χ. Hughes (2006) 426· Green (2012) 291· Csapo (2014) 105-106· Froning (2014) 306-307 και passim (και Froning [2016]). Για την ερμηνεία της αγγειογραφίας βλ. και παρακάτω και σημ. 18 και 24. Το αγγείο έχει ύψος 0,21 μ. και πιθανόν έχει βρεθεί στην Ανάβυσσο.



Εικ. 7. Αττικός ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας (λεπτομέρεια).
Λάρισα, Αρχαιολογικό Μουσείο (από: Τιβέριος [1989] Εικ. 6)

παράστασης —, είχαν ασχοληθεί διάφοροι κωμωδιογράφοι της εποχής, όπως ο Σαννυρίων στη *Δανάη* του και ο Κρατίνος στους *Σεριφίους* του. Στο τελευταίο μάλιστα έργο ο Κρατίνος διακωμωδούσε πιθανόν τον Κλέωνα, τον δημαγωγό πολιτικό, που δέσποσε στην πολιτική σκηνή της Αθήνας από το 429 έως το 422 π.Χ.¹⁷ Το αγγείο της άλλοτε Συλλογής Βλαστού, ως γνωστόν, μας διασώζει τη μοναδική στην ελληνική τέχνη απεικόνιση θεατρικής παράστασης που παρακολουθείται από “θεατές”, οι οποίοι στη συγκεκριμένη περίπτωση πρέπει να είναι δύο αξιωματούχοι¹⁸ (Εικ. 6). Μας το βεβαιώνουν οι κλισμοί στους οποίους κάθονται και οι οποίοι προφανώς σηματοδοτούν την “προεδρία”, τα στεφάνια που φέρουν στις κεφαλές τους,¹⁹ η βακτηρία που κρατά η αγένεια μορφή και γενικότερα οι ομοιότητες που παρουσιάζουν οι δύο αυτές μορφές με άλλες βεβαιωμένες απεικονίσεις αξιωματούχων. Όπως παρατήρησε σχετικά πρόσφατα και η Heide Froning, είναι πολύ χαρακτηριστικές οι

17. Πρβλ. Bakola (2010) 225-227· Zimmermann (2011) 719, 725 (B. Zimmermann).

18. Για διάφορες προταθείσες ερμηνείες των μορφών αυτών βλ. Froning (2014) 311-313 (και Froning [2016]) και Hamilton (1978) 386 και σημ. 6. Ο τελευταίος μελετητής (Hamilton [1978] 386-387) αναγνωρίζει, σε μία από τις δύο εικονιζόμενες εδώ μορφές, τον Διόνυσο. Πάντως οι περισσότεροι δέχονται ότι πρόκειται για αξιωματούχους. Πρβλ. Hughes (2006) κυρίως 427. Από τις λιγότερο πιθανές ερμηνείες ξεχωρίζουν δύο: αυτή που μιλά για σκηνή με εραστή και ερώμενο να παρακολουθούν μια ιδιωτική παράσταση (Bulle [1937] 51-53) και εκείνη που μιλά για παράσταση με δικαστές (βλ. παρακάτω σημ. 42).

19. Έχουν αποδοθεί με λευκό επίθετο χρώμα από το οποίο ελάχιστα ίχνη διακρίνονται σήμερα. Η Heide Froning (Froning [2014] 311 και Froning [2016]) σωστά διακρίνει στεφάνι και στην κεφαλή της αγένειας μορφής. Η γενειοφόρος μορφή φέρει κίσσινο [Froning (2014) 310 και Froning [2016]], δάφνινο ή μύρτινο στεφάνι (Hughes [2006] 421, 427).

ομοιότητές τους με τους δύο αξιωματούχους της μουσικής σκηνής της σχετιζόμενης προφανώς με τα Μεγάλα Παναθήναια που απαντάται πάνω σε αττικό ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα από τη Λάρισα (Εικ. 7).²⁰ Στο αγγείο αυτό οι μορφές συμβαίνει να συνοδεύονται από επιγραφές. Πρόκειται για τον Αρίστωνα, τον Επώνυμο πιθανόν άρχοντα της Αθήνας το 454/3 π.Χ., και τον Νεοκλή, μέλος ίσως της οικογένειας του Θεμιστοκλή. Ο τελευταίος, κρατώντας βακτηρία, συμμετέχει στη μουσική αυτή παράσταση προφανώς ως αθλοθέτης.²¹ Στη χουν της άλλοτε Συλλογής Βλαστού πιθανόν να έχουμε τον Επώνυμο άρχοντα (ή τον άρχοντα Βασιλέα)²² μαζί με έναν από τους παρόδρους που τον βοηθούσαν στη διοργάνωση των δραματικών αγώνων.²³ Δεν μπορεί ωστόσο να αποκλεισθεί και η περίπτωση η τελευταία μορφή να απεικονίζει τον χορηγό, προφανώς τον νικητή του έργου που παιζόταν στη σκηνή.²⁴ Υπενθυμίζω ότι και η θέση των δύο χεριών του Επωνύμου άρχοντος μέσα στο ιμάτιό του, ενισχύει την προταθείσα ταύτισή του. Σύμφωνα με αρχαίες μαρτυρίες το μοτίβο αυτό ήταν χαρακτηριστικό για τους δημόσιους άνδρες της Αθήνας, καθώς αποτελούσε γνώρισμα της σωφροσύνης και της ευκοσμίας τους.²⁵

Η αναγνώριση των “θεατών” της χου του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών ως αξιωματούχων είναι σημαντική και για άλλο λόγο. Ενισχύει την άποψη ότι η απεικονιζόμενη εδώ παράσταση πρέπει να σχετίζεται με μια επίσημη γιορτή της Αθήνας, δηλαδή με τα Διονύσια *ἐν ᾧσται* ή με τα *Λήναια*²⁶ και όχι με μια περιφερειακή εορτή κάποιου

20. Froning (2014) 311-313 (και Froning [2016]).

21. Τιβέριος (1989) κυρίως 25-29, 113-117, Εικ. 6-8 (και Tiverios [2008]).

22. Για την πιθανότητα να έχουμε εδώ τον άρχοντα Βασιλέα, βλ. παρακάτω σημ. 26.

23. Βλ., π.χ., Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 88-89. Το ότι πρόκειται για αξιωματούχο το επιβεβαιώνει η βακτηρία που κρατά στο αριστερό του χέρι.

24. Η Heide Froning (Froning [2014] 311-313 και Froning [2016]) ταυτίζει τις μορφές αυτές με έναν κριτή (από τους δέκα που υπήρχαν) και με τον ποιητή του έργου που παιζόταν στη σκηνή, αν και αναγνωρίζει τις δυσκολίες που υπάρχουν από μια τέτοια συνύπαρξη. Σημειώνω ότι κανένας από τους πολλούς διασωθέντες ευνογράφους θρόνους του Διονυσιακού θεάτρου δεν ανήκει σε κριτή των θεατρικών αγώνων. Βλ. Maass (1972). Αν εδώ εικονίζεται χορηγός, περίπτωση που θεωρώ ως πιθανότερη, τότε υπονοείται ότι πρόκειται για άτομο στο οποίο είχε απονεμηθεί η τιμή της προεδρίας.

25. Αισχίνης, *Κατά Τιμάρχου*. Πλούταρχος, *Φωκίων* 4. Βλ. Shapiro (1993) 24-25· Zanker (1995) 49-55.

26. Πρβλ. Hughes (2006) 427-428. Αν εδώ υπονοούνται τα Λήναια, τότε ο πρώτος εικονιζόμενος αξιωματούχος της παράστασης θα πρέπει να είναι ο άρχων Βασιλεύς, γιατί αυτός και όχι ο Επώνυμος άρχων ήταν υπεύθυνος της γιορτής αυτής. Βλ. π.χ. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 52.

αθηναϊκού δήμου²⁷. Υπάρχει ακόμη η πιθανότητα η αγγειογραφία μας να αναφέρεται και στα Ανθεστήρια. Σ' αυτό θα συνηγορούσε το ίδιο το σχήμα του αγγείου που, ως γνωστόν, σχετίζεται στενά με τη γιορτή αυτή²⁸, όπως και ο μοναδικός εικονιζόμενος εδώ κωμικός ηθοποιός, μια και γνωρίζουμε ότι κατά τη διάρκεια των *Χύτρων*, της τρίτης μέρας των Ανθεστηρίων, διεξαγόταν “διαγωνισμός κωμικών υποκριτών, ο νικητής του οποίου αποκτούσε το δικαίωμα να αγωνισθεί στα επόμενα *ἐν ᾄστει Διονύσια*”²⁹. Οι αγώνες αυτοί, που μας είναι γνωστοί ως *χύτρινοι*, θα με απασχολήσουν, ευελπιστώ, σε μια προσεχή μας εργασία. Σε κάθε περίπτωση οι σχετικές γραπτές μαρτυρίες είναι λιγοστές και συνοπτικές³⁰, ενώ και η συσχέτιση του συνόλου των εκατοντάδων αττικών χοών, που έχουν βρεθεί όχι μόνο στην Αττική αλλά και εκτός αυτής, με τα Ανθεστήρια είναι βάσιμα αμφισβητήσιμη³¹. Τα Ανθεστήρια σχετίζονται με το *ἐν Λίμναις ιερόν* του Διονύσου, αν και υπάρχουν κάποιες, οπωσδήποτε αμφίβολης εγκυρότητας, γραπτές μαρτυρίες που τα συσχετίζουν και με το *Λήναιον*³². Έτσι η παράσταση της χου του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, εκτός από το Διονυσιακό θέατρο, θεωρητικά είναι δυνατόν να αναφέρεται και στο “Ληναϊκό” θέατρο. Ωστόσο η λειτουργία ενός τέτοιου θεάτρου στις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αι. π.Χ. έχει αμφισβητηθεί,³³ και επομένως στην αγγειογραφία αυτή πρέπει πιθανότατα να υπονοείται

27. Μια τέτοια άποψη διατύπωσε πρόσφατα η Heide Froning. Συγκεκριμένα πιστεύει ότι η εικονιζόμενη εδώ παράσταση νοείται ότι παίζεται σε θέατρο κάποιου αθηναϊκού δήμου κατά τον εορτασμό των *Διονυσίων κατ' ἀγρούς*. Βλ. Froning (2014) 314-316 (και Froning [2016]). Πρβλ. Hughes (2019) 84 και 391-392 σημ. 31. Για περιφερειακές θεατρικές παραστάσεις στους αθηναϊκούς δήμους βλ., π.χ., Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 69-78. Για τα θέατρα της Αττικής εκτός του *Ἀστεως*, βλ. Goette (2014).

28. Βλ. Hamilton (1992).

29. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 24 και σημ. 39.

30. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 23-24.

31. Βλ. Rumpf (1961) κυρίως 212-214. (Πρβλ. Simon [1983] 100-101 και Burkert [2011] 383 σημ. 5). Ιδιαίτερα μάλιστα των μεγάλων σε μέγεθος χοών, βλ. Hamilton (1992) κυρίως 64-81 και 113-121. Το αγγείο της άλλοτε Συλλογής Βλαστού, με ύψος 0,21 μ., εντάσσεται σ' αυτές.

32. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 3, 9 και κυρίως 28-29 και σημ. 58. Υπάρχει και η λίγο πειστική άποψη ότι το *Λήναιον* και το *ἐν Λίμναις* ιερό του Διονύσου ταυτίζονται. Πρβλ. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 58.

33. Βλ. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 58-60 και για μια σχετική βιβλιογραφία Blume (1986) 162-163 σημ. 48. Για το θέατρο αυτό βλ. και Isler (2017a) 128. Ορισμένοι μελετητές συσχετίζοντας το ιερό του Διονύσου Ληναίου με αυτό του Διονύσου Λιμναίου, κάτι που, όπως ήδη ελέγχθη, δύσκολα μπορεί να γίνει αποδεκτό, τοποθετούν το “ληναϊκόν” θέατρο στην περιοχή του Ιλισσού και πιστεύουν ότι ήταν σε χρήση έως την εποχή του Αυκούργου. Βλ. Slater (1986).



Εικ. 8. Αττική ερυθρόμορφη υδρία. Πράγα, Charles University
(από: *LIMC* VII 2, 420, Procne et Philomela 8).

το Διονυσιακό θέατρο. Βέβαια, μόνο όταν η αρχαιολογική σκαπάνη φέρει στο φως το Λήναιον, το οποίο αναζητείται σε διάφορες περιοχές της αρχαίας Αθήνας,³⁴ θα κερδίσουμε ενδεχομένως στέρεες γνώσεις για το σημαντικό αυτό ιερό της αρχαίας Αθήνας και για τον θεατρικό του χώρο.

Αλλά η παράσταση του μικρού αυτού αγγείου συμβαίνει να μας διασώζει και τη μοναδική βεβαιωμένη απόδοση σκηνικής κατασκευής που γνωρίζουμε στην αττική αγγειογραφία.³⁵ Η υποδήλωση σκηνής σε μια άλλη αττική αγγειογραφία, που δεν είναι ιδιαίτερα γνωστή και χρονολογείται το 450–440 π.Χ., είναι συζητήσιμη. Απαντάται σε μικρή ερυθρόμορφη υδρία σήμερα στην Πράγα, στο Πανεπιστήμιο του Καρόλου αριθ. 60.31, και απεικονίζει γυναικεία μορφή που προφανώς προτίθεται να αυτοκτονήσει με ξίφος πάνω στη σορό του ήδη νεκρού συζύγου (ή γιου) της, ιστορία οπωσδήποτε ταιριαστή για έργο τραγωδίας³⁶ (Εικ. 8). Οι δύο

34. Το ιερό αναζητείτο στον χώρο της αρχαίας Αγοράς της Αθήνας αλλά οι ανασκαφές της δεν αποκάλυψαν κανένα ίχνος του. Βλ., π.χ., Thompson – Wycherley (1972) 126 κε. και κυρίως 128-129. Άλλοι ερευνητές το αναζητούν, πιο σωστά, στην “αρχέγονη” Αγορά της Αθήνας που τοποθετείται στα Α (BA ή NA) της Ακρόπολης. Βλ., π.χ., Despinis (2003) κυρίως 130-135· Papadopoulos (1996) 108-112. Για το *Λήναιον* βλ. Kolb (1981) 26-58 και Greco (2010) 170-171 (R. Di Cesare).

35. Hamilton (1978) 385 και σημ. 2.

36. Για διάφορες απόπειρες ερμηνείας της παράστασης, βλ. *CVA Prague*, Université Charles 1, 46, πίν. 36,2 και 37,4 (J. Bažant – J. Bouzek – M. Dufková – I. Ondřejová) και *LIMC* VII 1 (1994), 528 αριθ. 8, λ. Procne et Philomela (E. Touloupa). Θα μπορούσε

αυτές μορφές αποδίδονται πάνω σε μία “βάση” που συνίσταται από τρεις ευδιάκριτες ζώνες. Η μεσαία, ανάμεσα στη ζώνη που αποτελεί τη “βάση” της όλης παράστασης και σ’ αυτήν που υποδηλώνει το στρώμα πάνω στο οποίο κείται ο νεκρός, έχει ερμηνευτεί από ορισμένους μελετητές ως δάπεδο σκηνής ή ακόμη και ως *ἐκκύκλημα*³⁷. Δεν αποκλείουν δηλαδή και την περίπτωση να απεικονίζεται εδώ η χαμηλή εξέδρα πάνω στη οποία παρουσιάζονταν στον θεατή π.χ. τα αποτελέσματα φρικιαστικών φόνων και αυτοκτονιών. Και όπως ήδη αναφέραμε, σκηνή αυτοκτονίας πρέπει να υπονοείται και στην υδρία αυτή της Πράγας. Ωστόσο η μη υποδήλωση τροχών εξασθενίζει σοβαρά την πιθανότητα αυτή. Ως προς την περίπτωση όμως να έχουμε εδώ υποδήλωση σκηνής, αξιοπρόσεκτη είναι η ομοιότητα που παρουσιάζει η ενδιαμέση αυτή ζώνη με ορισμένες αποδόσεις δαπέδου σκηνής σε μεταγενέστερες κατωιταλιωτικές αγγειογραφίες, όπως έχουν ήδη παρατηρήσει ορισμένοι ερευνητές³⁸.

Η σκηνή στην Αθήνα, όπως μας βεβαιώνει η χους του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, πρέπει, τουλάχιστον στις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αι. π.Χ., να είχε αποκτήσει μικρό ύψος και επομένως απαιτούσε μια σκαλίτσα προκειμένου να ανέβει κάποιος σ’ αυτήν. Η συγκεκριμένη σχεδιαστική απόδοση δεν μπορεί να είναι αποκύημα της φαντασίας του αγγειογράφου.³⁹ Επομένως δεν δικαιολογούνται απόψεις σύμφωνα με τις

επίσης να αναφέρεται στην ιστορία της αυτοκτονίας της Λαοδάμειας μετά τον θάνατο του άνδρα της (αποτέλεσε, π.χ., θέμα του ευριπίδειου *Πρωτεσίλαου*) ή την αυτοκτονία της Ευρυδίκης μετά τον θάνατο του γιου της (π.χ., επεισόδιο της σοφούκλειας *Αντιγόνης*). Διαφορετικά αγάνωσε την παράσταση αυτή η Erika Simon. Υποστήριξε ότι εδώ έχουμε την Υπερμήστρα με τον “κοιμώμενο” Λυγκέα και συσχέτισε την όλη σκηνή με την αισχύλεια τετραλογία των Δαναΐδων (Simon 2003). Για την υπόδειξη της εργασίας αυτής ευχαριστώ τον καθ. Eric Csapo.

37. Βλ. Κεφαλίδου (2008) 651 σημ. 31 με βιβλιογραφία.

38. Βλ. Κεφαλίδου ό.π. Πρβλ., π.χ., Taplin (2007a) 91 εικ. αρ. 22, 258 εικ. αρ. 103 και κυρίως 208 εικ. αρ. 77. Μια άλλη αττική θεατρική αγγειογραφία, όχι ιδιαίτερα γνωστή, που χρονολογείται το 440–430 π.Χ. και αποδίδεται στην Ομάδα του Πολύγνωτου (*ARV*² 1053, 39, Furtwängler – Hauser – Reichhold [1932] 139–140, Abb. 63 [E. Buschor], Hamilton [1978] 385 σημ. 2), παρέχει πληροφορίες όχι για την ίδια τη σκηνή αλλά για τμήμα της σκευής της, καθώς βοηθά να κατανοήσουμε τα μέσα που χρησιμοποιούνταν στην Αθήνα του 5ου αι. π.Χ. για να ανυψωθεί μέρος της σκηνής. Αυτή η ανύψωση ήταν αναγκαία για ορισμένα επεισόδια που απαιτούσαν επικλινές επίπεδο ή σκάλα (βλ., π.χ., Dover [1989] 38–39), ενώ πιθανόν βοηθούσε και στην προβολή του ηθοποιού (βλ. Καμπουρέλλη [2008] 576). Στη συγκεκριμένη παράσταση η ανύψωση πετυχαίνεται με τη χρήση ενός ξύλινου (ή μεταλλικού) πλατύσκαλου.

39. Για υπαρκτή υπερυψωμένη εξέδρα στη σκηνή του Διονυσιακού θεάτρου βλ., π.χ., Scully (1996) 63–67 και Scully (1999) 68–74. Υπάρχει και η άποψη που θέλει να υπάρξει διαφορά ανάμεσα στο Διονυσιακό θέατρο και στα επαρχιακά θέατρα της Αττικής

οποίες οι ηθοποιοί και τα μέλη του χορού κινούνταν την εποχή αυτή στο ίδιο επίπεδο.⁴⁰ Είναι, πιστεύω, αδικαιολόγητη η άρνηση των μελετητών που δεν αποδέχονται την ύπαρξη μιας τέτοιας εξέδρας, όπως η εικονιζόμενη στη χουν της άλλοτε Συλλογής Βλαστού, όταν μάλιστα υπάρχουν και γραπτές μαρτυρίες που στηρίζουν την παρουσία της.⁴¹ Είναι μάλιστα πιθανόν στη συγκεκριμένη περίπτωση ο αγγειογράφος της χου να έχει υπόψη του τη σκηνή του Διονυσιακού θεάτρου αφού, όπως ήδη ειπώθηκε, η απεικονιζόμενη εδώ παράσταση μόνο στο θέατρο αυτό μπορεί μάλλον να νοηθεί.

Δυσερμήνευτη είναι η ελαφρώς καμπυλόσχημη κατασκευή στο δεξιό άκρο της παράστασης, που έχει απασχολήσει επανειλημμένως την έρευνα και για την οποία έχουν προταθεί διάφορες ερμηνείες. Συνήθως ερμηνεύεται ως ένα είδος υφασμάτινου παραπετάσματος,⁴² κάτι όμως που είναι πολύ λίγο πιθανό. Πρέπει εδώ να υποδηλώνεται, όπως άλλωστε

ως προς το σημαντικό αυτό τμήμα του αρχαίου θεάτρου, τη σκηνή. Έτσι σκηνή-εξέδρα, όπως η απεικονιζόμενη στη χου της άλλοτε Συλλογής Βλαστού, αποδίδεται σε επαρχιακά θέατρα της Αττικής και όχι στο Διονυσιακό θέατρο. Βλ. Froning (2014) 314-316 (και Froning [2016]). Ως γνωστόν ο τρόπος υποδήλωσης της σκηνής στη χου του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών θα εμφανιστεί, λίγο αργότερα, και στην κατωιταλιωτική αγγειογραφία. Βλ. Green (2012) 296-298. Σε μια μακέτα του θεάτρου του Θορικού που εκτίθεται στο Μουσείο Θεάτρου του Μονάχου, ο χώρος αυτός διαμορφώνεται με μια ξύλινη υπερυψωμένη εξέδρα. Βλ. Moraw – Nölle (2002) 40 Abb. 37. Ένα από τα παλιότερα θέατρα που εξακριβωμένα είχε εκ κατασκευής υπερυψωμένη σκηνή σε σχέση με το επίπεδο της ορχήστρας είναι αυτό της Ερέτριας κατά τη δεύτερη οικοδομική του φάση, που χρονολογείται στις αρχές του 3ου αι. π.Χ. Βλ. Ducrey (2004) 192-197.

40. Για το όλο θέμα βλ., π.χ., Blume (1986) 65, 169 σημ. 121 με σχετική βιβλιογραφία, 69· Scully (1999) 68-69 και σημ. 13 με σχετική βιβλιογραφία· Καμπουρέλλη (2008) 575-576 και σημ. 30 σχετική βιβλιογραφία. Πρβλ. Taplin (2003) 10-11 Fig. 1-2. Οπωσδήποτε αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα υπήρχαν περιπτώσεις κατά τις οποίες, π.χ., ένας υποκριτής θα κατέβαινε από την εξέδρα και θα κινείτο στον χώρο της ορχήστρας. Σημειώνω και την άποψη του David Wiles ([1997] 63-86) σύμφωνα με την οποία στο θέατρο του 5ου αι. π.Χ. δεν πρέπει να υπήρχε σκηνική κατασκευή. Βλ. και παρακάτω σημ. 60.
41. Βλ., π.χ., Scully (1999) 70-73. Πρβλ. Hughes (2019) 83-84 και Baldry (1992) 67-69. Για την ύπαρξη ενός υπερυψωμένου σε σχέση με την ορχήστρα χώρου (*λογείου*), όπου κινούνταν βασιικά οι υποκριτές βλ. Hourmouziades (1965) 58-74. Πρβλ. και την άποψη της Froning στη σημ. 39.
42. Για διάφορες ερμηνείες βλ. Froning (2014) 308-310 (και Froning [2016]). Πρβλ. Hamilton (1978) 385-386. Ο ίδιος (Hamilton [1978] 386-387) το ερμηνεύει ως τμήμα πλοίου και το συσχετίζει με το διονυσιακό *carrus navalis*. Το ότι εδώ εικονίζεται πλοίο το δέχεται και η Margot Schmidt, η οποία είναι η μόνη που αποσυσχετίζει την όλη παράσταση από το θέατρο και προτείνει να δούμε εδώ μια σκηνή από το δικαστήριο το *ἐν Φρεαττοῖ*. Σ' αυτό, ως γνωστόν, εκδικάζονταν υποθέσεις για ακούσιο φόνο και οι μεν δικαστές βρίσκονταν στη στεριά, ενώ ο κατηγορούμενος σε πλοίο. Βλ. Schmidt (1995a).

πιστεύουν και άλλοι μελετητές, μια ξύλινη κατασκευή.⁴³ Παλιότερα είχα εκφράσει την άποψη ότι με την κατασκευή αυτή υπονοείται η εξωτερική όψη του κοίλου του θεάτρου⁴⁴ και την ίδια ερμηνεία πρότεινε επίσης ο Alan Hughes.⁴⁵ Σε μια τέτοια περίπτωση όμως θα ήταν λογικό το “κοίλο” να είχε σχεδιασθεί πίσω από τους δύο “θεατές”⁴⁶ και συγχρόνως να είχαν επίσης υποδηλωθεί κάποιες λιθόπλινθοι.⁴⁷ Πρόσφατα η Heide Froning, η οποία πιστεύει ότι η συγκεκριμένη κατασκευή αποτελείται από δορές ζώων ή από δέρματα, την ερμηνεύει ως ένα παραπέτασμα που βρισκόταν στο βάθος της εξέδρας ή “έκλεινε” τις δύο στενές πλευρές της, δεξιά και αριστερά.⁴⁸ Επειδή πιστεύω ότι έχουμε να κάνουμε με κατασκευή φτιαγμένη από σανίδες, αναρωτιέμαι μήπως αυτή απεικονίζει την πίσω πλευρά ενός ελαφρώς καμπύλου ξύλινου παραπέτου, στην μπροστινή όψη του οποίου αποδιδόταν η σκηνογραφία (Σχ. 1-2). Το χαμηλό ύψος του παραπέτου και το ότι η αριστερή του άκρη βρίσκεται “βυθισμένη”, οφείλονται προφανώς σε καλλιτεχνικούς λόγους. Μια “ρεαλιστική” απόδοση του παραπέτου θα είχε ως συνέπεια να “σκεπαστεί” και να αποκρυφτούν ο ηθοποιός και η σκηνή. Ωστόσο αυτό που ήθελε να αποδώσει και να προβάλλει ο αγγειογράφος ήταν ο ηθοποιός μαζί με τους δύο “θεατές”. Η καμπυλότητα του παραπέτου δεν θα πρέπει να αποδοθεί σε επινόηση του αγγειογράφου ούτε στην τυχόν κυκλική μορφή της ορχήστρας, μορφή άλλωστε που αμφισβητείται από πολλούς για τα πρώιμα θέατρα.⁴⁹ Η καμπυλότητα του παραπέτου υπήρχε και θα είχε προτιμηθεί πιθανόν για τη βελτίωση της ακουστικής, καθώς με αυτόν τον τρόπο επιτυγχανόταν καλύτερη αντανάκλαση των ηχητικών κυμάτων πάνω σ’ αυτό, τα οποία στη συνέχεια ενισχυμένα κατευθύνονταν προς τους θεατές. Ενδεχομένως με την καμπυλότητα να ενισχυόταν και η ψευδαίσθηση του βάθους, της τρίτης διάστασης, των σκηνογραφιών. Σημειώνω ότι η παρουσία στο Διονυσιακό θέατρο, από την εποχή μάλιστα του Θέσπη, ενός

43. Πρβλ. και Hughes (2006) 423-4, 428.

44. Κεφαλίδου (2008) 651 σημ. 32.

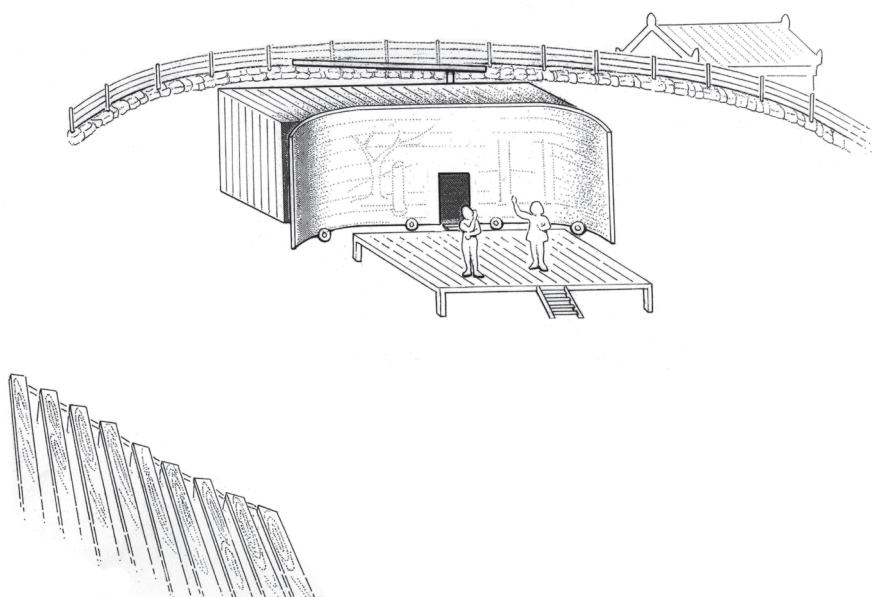
45. Hughes (2006) 428-429.

46. Η εξήγηση που δίνει ο Alan Hughes (Hughes [2006] 428-429) για να ξεπεράσει τη δυσκολία αυτή δεν είναι πειστική.

47. Πρβλ., π.χ., Brommer (1959) 35 Abb.27.

48. Froning (2014) 310 (και Froning [2016]).

49. Βλ. Green (1991) 18 και σημ. 7 με βιβλιογραφία. Βλ. επίσης, Goette (1995) κυρίως 22-30· Froning (2002a) 38-39· Csapo (2010b) 107-108. Για αντίθετες απόψεις βλ. Wiles (1997) κυρίως 44-52, Revermann (1999) και Καμπουρέλλη (2008) 575 και σημ. 26 με βιβλιογραφία. Σχετικά με το ζήτημα αυτό βλ. και Powers (2014) κυρίως 15-23. Βλ. και παρακάτω σημ. 64.



Σχ. 1. Υποθετική αναπαράσταση μέρους του αθηναϊκού διονυσιακού θεάτρου του δεύτερου μισού του 5ου αι. π.Χ. Σχέδιο Γεωργίου Μιλτσακάκη.

ξύλινου “φράγματος” που βοηθούσε στην ενίσχυση της ακουστικής, με ύψος τουλάχιστον όσο και το ύψος των ηθοποιών, έχει ήδη υποστηριχθεί από ορισμένους μελετητές.⁵⁰ Ωστόσο το ίδιο το παραπέτο εξυπηρετούσε πρωτίστως τις σκηνογραφικές ανάγκες των θεατρικών έργων. Διευκόλυνε καταρχάς την απόδοση της ίδιας της σκηνογραφίας. Υπενθυμίζω ότι ο νεοπλατωνικός Συνέσιος αποκαλεί σανίδας τους περίφημους μεγάλους ξύλινους πίνακες του Πολυγνώτου που ήταν αναρτημένοι τον 5ο αι. π.Χ. στην Ποικίλη Στοά της αθηναϊκής Αγοράς.⁵¹ Επιπροσθέτως η κατασκευή αυτή παρείχε και τη δυνατότητα μιας εύκολης εναλλαγής των σκηνογραφιών με τη βοήθεια προφανώς τροχών (Σχ. 1). Η έως σήμερα

50. Βλ., π.χ., Hunningher (1956) 13. Για την ακουστική στο αρχαίο θέατρο βλ. και Canac (1967).

51. *Der neue Overbeck II*, Berlin – Boston 2014, 711-712 αριθ. 1485 (K. Hallo – S. Kansteiner – L. Lehmann). Στη δυσερμήνευτη κατασκευή της παράστασης της χου του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών παρατηρούμε ότι ανάμεσα στα πλατύτερα ξύλα μεσολαβούν πολύ στενότερα (Σχ. 2). Πρόκειται προφανώς για πηχάκια που συγκρατούσαν, με χρήση πιθανόν καρφιών, τις σανίδες αυτές μεταξύ τους, στην πίσω όψη της κατασκευής. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείτο, στην κύρια όψη της μια μεγάλη, ενιαία και αδιάσπαστη επιφάνεια που ήταν κατάλληλη να δεχτεί τη ζωγραφιστή σύνθεση της σκηνογραφίας. Το πηχάκι στο ανώτερο σημείο αποδόθηκε από παραδρομή.

έρευνα θεωρεί ότι η σκηνογραφία στο θέατρο του 5ου αι. π.Χ. είχε εντελώς περιορισμένο ρόλο.⁵² Αν μάλιστα δεν υπήρχαν γραπτές μαρτυρίες που να επιβεβαιώνουν τη χρήση της σε έργα του Αισχύλου και του Σοφοκλή, και αν δεν αναφερόταν ένας διάσημος σκηνογράφος της εποχής, ο Αγάθαρχος,⁵³ υποψιάζομαι ότι θα υπήρχαν μελετητές που θα αρνιόνταν παντελώς την ύπαρξή της την εποχή αυτή. Με την υποβάθμιση του ρόλου της σκηνογραφίας συνηγορούν άλλωστε και οι σχετικές απόψεις του Αριστοτέλη, σύμφωνα με τις οποίες τα οπτικοακουστικά μέσα κατά το ανέβασμα ενός θεατρικού έργου αποτελούν εντελώς δευτερεύοντα στοιχεία, διακοσμητικά, που δεν επηρεάζουν καθόλου την πλοκή του.⁵⁴ Η παρουσία όμως της σκηνογραφίας είναι δεδομένη και αδιαμφισβήτητη και φυσικά ο Αγάθαρχος δεν θα φιλοτέχνησε μία μόνο σκηνογραφία, όπως ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής δεν θα χρησιμοποιούσαν κάθε φορά στα έργα τους το ίδιο σκηνικό.

Θεατρικά έργα των οποίων οι σκηνοθετικές ανάγκες καλύπτονταν από την αρχιτεκτονική διαμόρφωση της ίδιας της σκηνής του θεάτρου, πιθανόν να μην είχαν ανάγκη σκηνογραφίας. Ωστόσο σε ένα έργο στο οποίο ο τόπος δράσης άλλαζε ριζικά,⁵⁵ η εναλλαγή της “σκηνογραφίας” ήταν μάλλον απαραίτητη και οπωσδήποτε σε έργα μιας τριλογίας που συνέβαινε να διαδραματίζονταν σε τελείως διαφορετικό περιβάλλον.⁵⁶ Η σκηνογραφία στο Διονυσιακό θέατρο του δεύτερου μισού του 5ου αι. π.Χ. πρέπει να είχε αισθητή παρουσία και η εναλλαγή της κατά τη διάρκεια της ίδιας μέρας δεν θα ήταν ασυνήθιστη πρακτική. Κατά τα Διονύσια *ἐν ἄστει* των χρόνων του Πελοποννησιακού πολέμου θα πρέπει οπωσδήποτε να είχαμε εναλλαγές σκηνικών κατά τη διάρκεια της ίδιας μέρας. Είναι εξαιρετικά δύσκολο να δεχτούμε ότι οι σκηνοθετικές ανάγκες πέντε

52. Για τη σκηνογραφία βλ. π.χ. Rouveret (1989). Βλ. ακόμη Hourmouziades (1965) 35-43· Blume (1986) 79-85 (κατατοπιστικό συνοπτικό κείμενο)· Schörner (2002) 67-69 και 157-158 με εκτενή βιβλιογραφία· Γώγος (2005) 113-120· Hughes (2019) 109-112.

53. Βλ., π.χ., Rumpf (1947) 13· Lesky (1990) 439-440 και 440 σημ. 1 με βιβλιογραφία. Πρβλ. Berrens (2018) 181-182.

54. Βλ., π.χ., Wiles (2011) 117-118.

55. Ως γνωστόν ο τόπος δράσης σε ορισμένα έργα άλλαζε. Στις *Εὐμενίδες*, π.χ., του Αισχύλου ο τόπος δράσης από το δελφικό ιερό μεταφέρεται στον Άρειο Πάγο της Αθήνας και στον *Αἴαντα* του Σοφοκλή από ένα στρατόπεδο σε μια ερημική ακροθαλασσιά. Βλ., π.χ., Blume (1986) 81 και Baldry (1992) 69.

56. Όπως, π.χ., στην τριλογία που ανέβασε ο Ευριπίδης το 431 π.Χ. (*Μήδεια*, *Δίκτυς*, *Φιλοκτήτης*). Το σκηνικό του πρώτου έργου ήταν ένα ανάκτορο, του δεύτερου ένα ανάκτορο αλλά και ένα ιερό, του τρίτου ένα σπήλαιο (βλ. και Καραμάνου στον παρόντα τόμο σ. 214-216).

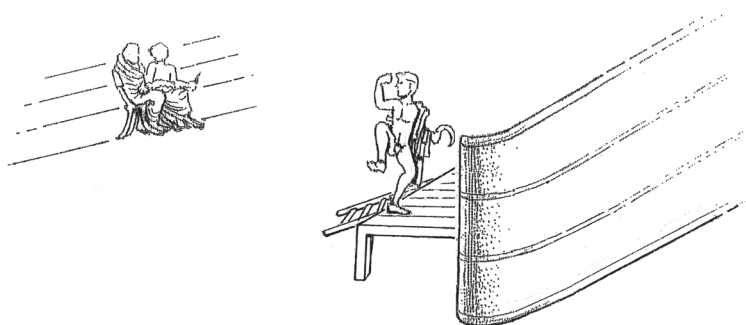


Εικ. 9. Αττική ερυθρόμορφη υδρία (λεπτομέρεια). Τόκιο, Συλλογή Fujita (από: Tiverios [2000] 487 Fig. 3).

έργων, τριών τραγωδιών, ενός σατυρικού δράματος και μιας κωμωδίας, μπορούσαν να καλυφτούν από ένα και μόνο “ουδέτερο” σκηνικό, όπως υποστηρίζεται από ορισμένους μελετητές.⁵⁷ Τα τρία είδη σκηνικών που μας αναφέρει ο Βιτρούβιος (V 7 9) και τα οποία αντιστοιχούσαν στα τρία είδη των θεατρικών έργων, δηλαδή στην τραγωδία, το σατυρικό δράμα και την κωμωδία, είναι πιθανόν να είχαν την αφετηρία τους ήδη στον 5ο αι. π.Χ. Δεν μπορεί π.χ. να είναι τυχαίο ότι σε αγγειογραφία των μέσων περίπου του 5ου αι. π.Χ., που σχετίζεται με το σατυρικό έργο *Σφίγξ* του Αισχύλου, απεικονίζεται ένα δένδρο (Εικ. 9) τη στιγμή που σύμφωνα με τον Βιτρούβιο τα δένδρα αποτελούσαν ένα από τα συνήθη μοτίβα των σκηνικών του σατυρικού δράματος.⁵⁸ Το ύψος του παραπέτου θα πρέπει να το φανταστούμε οπωσδήποτε ψηλότερο από αυτό των ηθοποιών, ενώ το μήκος του λίγο μεγαλύτερο από το μήκος της εξέδρας, την οποία

57. Βλ., π.χ., Baldry (1992) 70-75 και Blume (1986) 81-83.

58. Βλ. Tiverios (2000) 481, 487 Fig. 3. Σύμφωνα με τον Βιτρούβιο το τραγικό σκηνικό απεικόνιζε αρχιτεκτονήματα, το κωμικό όψεις ιδιωτικών οικιών και το σατυρικό βουνά, σπηλιές και δένδρα. Πρβλ. Χουρμουζιάδης (1991) 55-56. Για απεικονίσεις τοπίου στο αττικό δράμα, βλ. Berrens (2018).



§ ΜΙΛΤΣΑΚΑΚΗΣ

Σχ. 2. Σχεδιαστική αναπαράσταση μέρους του αθηναϊκού διονυσιακού θεάτρου του δεύτερου μισού του 5ου αι. π.Χ., βασισμένη στην παράσταση της αττικής ερυθρόμορφης χου (Εικ. 4-6). Σχέδιο Γεωργίου Μιλτσακάκη.

κατά κάποιο τρόπο περιέβαλε (Σχ. 1-2).⁵⁹ Πρέπει επίσης να έφερε και ένα έως τρία ανοίγματα για τις ανάγκες της πλοκής των έργων, μέσω των οποίων οι ηθοποιοί θα μπαίνονόβγαιναν στο “σκηνικό δωμάτιο” που βρισκόταν ακριβώς πίσω του.⁶⁰ Εξυπακούεται ότι θα ετοιμάζονταν τόσα

59. Για τις διαστάσεις της ίδιας της εξέδρας δεν διαθέτουμε κανένα στοιχείο εκτός πιθανόν από το ύψος της (γύρω στα 0,40-0,50 μ.). Εντελώς υποθετικά προτείνω ένα μήκος γύρω στα 10 μ. και ένα πλάτος (βάθος) γύρω στα 5 μ.

60. Ενίοτε η σκηνογραφία πιθανόν να έφερε στο πάνω μέρος της ανοίγματα. Για έργα του Αριστοφάνη στα οποία η ύπαρξη παραθύρου είναι βεβαιωμένη, βλ. Κωνσταντάκος στον παρόντα τόμο σ. 276-287. Τουλάχιστον από τα τέλη του 5ου αι. π.Χ. η παρουσία τριών πυλών, για τις ανάγκες ορισμένων τουλάχιστον έργων κωμωδίας, θα πρέπει να θεωρείται δεδομένη. Βλ., π.χ., Newiger (1965) κυρίως 235-236, 240-241. Η προτεινόμενη διαμόρφωση αυτού του παραπέτου παρουσιάζει ομοιότητα με τη σχεδιαστική αναπαράσταση μιας σκηνικής κατασκευής κατωιταλιωτικού θεάτρου από την Brinna Otto. Η αναπαράσταση αυτή, που έχει γίνει με τις οδηγίες της Erika Simon, βασίζεται στη γνωστή, αποσπασματικά σωζόμενη, αγγειογραφία του απολυτικού καλυκωτού κρατήρα στο Würzburg, Martin von Wagner Museum αριθ. H 4696/4701. Η Erika Simon πιστεύει ότι στην παράσταση αυτή δεν απεικονίζεται σκηνικό κτίσμα αλλά σκηνογραφία στην οποία αποδίδονται και δύο θυραία ανοίγματα, μπροστά από τα οποία “παίζουν” δύο ηθοποιοί. Στην αναπαράσταση αυτή η σκηνογραφία αποδίδεται πάνω σε ένα μεγάλο ξύλινο τελάρο που εφάπτεται στον πρόσθιο τοίχο του “σκηνικού δωματίου” καλύπτοντας ένα μεγάλο τμήμα του τοίχου αυτού και έχοντας ύψος λίγο μεγαλύτερο από αυτόν. Μπροστά από το “σκηνικό δωμάτιο” και τη σκηνογραφία αποδίδεται επίσης ένα ελαφρώς υπερυψωμένο διβαθμιδωτό λογεῖον, πάνω στο οποίο δρουν οι δύο ηθοποιοί. Βλ. Simon – Otto (1973) 129 Abb. 5-6. Υπευθυμίζω

παραπέτα όσα θα απαιτούνταν για να καλυφθούν οι σκηνογραφικές ανάγκες των έργων που παίζονταν την ίδια μέρα και τα οποία φυσικά, διαθέτοντας στο κάτω μέρος τους τροχούς, θα εναλλάσσονταν με ευκολία (Σχ. 1).⁶¹ Το όλο λοιπόν σκηνικό οικοδόμημα του Διονυσιακού θεάτρου κατά το δεύτερο μισό του 5ου αι. π.Χ., κατασκευασμένο εξ ολοκλήρου από ξύλο, πρέπει να το αποτελούσαν η εξέδρα και το στενόμακρο “σκηνικό δωμάτιο”, που είχε και το μεγαλύτερο μήκος, ανάμεσα στα οποία θα παρεμβαλλόταν ενίοτε και ένα κινητό, ελαφρώς καμπύλο παραπέτο.⁶² Το παραπέτο πρέπει να ήταν σε χρήση έως την εποχή που η προεξέχουσα εξέδρα καταργήθηκε και ενσωματώθηκε στο “σκηνικό δωμάτιο” σχηματίζοντας το προσκήνιο. Αυτό πρέπει να έγινε ίσως όταν η όλη σκηνή έγινε λίθινη και απέκτησε αρχιτεκτονικά διαμορφωμένη πρόσοψη, περικλειόμενη και από δύο παρασκήνια, στα χρόνια πιθανόν του Λυκούργου (338-326 π.Χ.). Κλείνοντας τα όσα αναπτύξαμε σχετικά με το κινητό παραπέτο, με τη βοήθεια του οποίου εξυπηρετούνταν οι σκηνογραφικές ανάγκες των έργων, κρίνω σκόπιμο να επαναλάβω ότι πρόκειται για συμπεράσματα που βασίστηκαν σε μια πιθανή ερμηνεία μιας δυσερμηνευτής κατασκευής που απεικονίζεται στην παράσταση της γνωστής χου της άλλοτε Συλλογής Βλαστού (πρβλ. Εικ. 5 με Σχ. 2).⁶³

ότι και ο David Wiles (βλ., π.χ., Wiles [1997] 52-53) πιστεύει ότι η σκηνή του αθηναϊκού θεάτρου του 5ου αι. π.Χ. ήταν εξαιρετικά απλή αποτελούμενη από μία μόνο “οθόνη-φασάδα” χωρίς, όπως ήδη ελέχθη παραπάνω σημ. 40, την ύπαρξη “σκηνικού δωματίου”. Για το τελευταίο βλ. Pöhlmann (2002).

61. Πιθανόν δηλαδή πρόκειται για λειτουργία αντίστοιχη με των μεταγενέστερων *περιάκτων*, γνωστών από τους ύστερους ελληνιστικούς χρόνους, με τη βοήθεια των οποίων επιτύγχαναν γρήγορη και εύκολη εναλλαγή σκηνικών. Βλ., π.χ., Blume (1986) 84-85 και Schörner (2002) 69 και Abb. 80-82.
62. Για τη μορφή της σκηνής του Διονυσιακού θεάτρου πριν γίνει λίθινη, βλ., π.χ., Travlos (1971) 537-540· Goette (1995) 22-30· Froning (2002a) 33-35, 38-53· Γώγος (2005) κυρίως 103-113. Πρβλ. Hughes (2019) 78-80. Για το διονυσιακό θέατρο στην πρώιμη φάση του, βλ. Isler (2017a) κυρίως 123 και Isler (2017b) 60-62.
63. Μια άλλη δυνατότητα ερμηνείας αυτής της αινιγματικής κατασκευής, όχι όμως και τόσο πιθανή, θα ήταν να αποδίδει έναν ξύλινο φράκτη που όριζε τον βόρειο περίβολο του ιερού του Διονύσου, το οποίο βρισκόταν αμέσως νοτιότερα της ορχήστρας του θεάτρου (Σχ. 1). Ο περίβολος αυτός είναι λογικό να ακολουθούσε την πορεία του αναλημματικού τοίχου που στήριζε τις επιχώσεις αμέσως βόρεια του ιερού, καθώς αυτό βρισκόταν 3μ. περίπου χαμηλότερα σε σχέση με το επίπεδο της ορχήστρας του θεάτρου. Γι’ αυτό ακριβώς και η παρουσία εδώ ενός είδους θωρακίου θα ήταν απαραίτητη προς αποφυγή ατυχημάτων. Πενιχρά λείψανα ενός καμπυλόσχημου τοίχου που έχουν βρεθεί αμέσως νότια του θεάτρου έχουν αποδοθεί από ορισμένους μελετητές σε ένα τέτοιο ανάλημμα. Βλ. Travlos (1971) 537, 540 fig. 677. Σχετικά με τη μορφή του Διονυσιακού θεάτρου στις παλιότερες φάσεις του βλ. παραπάνω σημ. 62 (βιβλιογραφία) και παρακάτω σημ. 64.

Όλες οι αναπαραστάσεις που έχουν ως σήμερα προταθεί για το σκηνικό οικοδόμημα του Διονυσιακού θεάτρου κατά τον 5ο αι. π.Χ. είναι εντελώς υποθετικές, αφού τα σωζόμενα οικοδομικά του λείψανα τα αναγόμενα στην εποχή αυτή είναι απογοητευτικά και ως εκ τούτου ερμηνεύονται ποικιλοτρόπως.⁶⁴ Η μόνη πηγή πληροφόρησης, αν και δύσκολα προσεγγίσιμη, για τη μορφή και τη λειτουργικότητα της σκηνής κατά τον 5ο αι. π.Χ. βρίσκεται στα ίδια τα θεατρικά έργα των ποιητών και στην παράσταση της χου της άλλοτε Συλλογής Βλαστού.⁶⁵ Το ότι η αγγειογραφία αυτή είναι μοναδική δεν σημαίνει ότι δεν θα υπήρχαν και άλλες παρόμοιες, ενώ το ότι δεν μας έχει σωθεί καμιά γραπτή μαρτυρία που να κάνει λόγο για “εναλλαγή σκηνικού” κατά τον 5ο αι. π.Χ. δεν σημαίνει ότι δεν συνέβαινε κάτι τέτοιο. Είναι απελπιστικά μικρό το σωζόμενο ποσοστό των αρχαίων κειμένων των σχετικών με το αρχαίο θέατρο και γενικότερα της αρχαίας γραμματείας, σε σχέση με την αρχική παραγωγή. Το ίδιο απελπιστικά μικρό είναι και το σωζόμενο ποσοστό των αττικών αγγείων. Υπενθυμίζω ότι π.χ. για τα αττικά ερυθρόμορφα αγγεία του 5ου αι. υποστηρίζεται βάσιμα ότι μας έχει διασωθεί γύρω στο 1%,⁶⁶ ενώ εξίσου χαμηλό υπολογίζεται, για το ίδιο χρονικό διάστημα, και το αντίστοιχο ποσοστό των σωζόμενων θεατρικών έργων. Ως προς τις τραγωδίες και σύμφωνα με τους πιο μετριοπαθείς υπολογισμούς, το σωζόμενο ποσοστό υπολογίζεται γύρω στο 3%,⁶⁷ ενώ ως προς τις κωμωδίες γύρω στο 1,5%.⁶⁸ Πρόκειται για εξαιρετικά μικρούς αριθμούς που, αν μη τι άλλο, δεν επιτρέπουν δογματικές ερμηνείες.

Παραμένοντας στην ενδιαφέρουσα αγγειογραφία της χου του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου της Αθήνας, υπενθυμίζω και ορισμένες άλλες επισημάνσεις που έχουν γίνει γι’ αυτήν. Το προσωπίο που φορά

64. Για μια διεξοδική αλλά και κατατοπιστική συζήτηση της μέχρι σήμερα έρευνας και των διαφορετικών απόψεων που έχουν διατυπωθεί για το Διονυσιακό θέατρο του 5ου αι. π.Χ., βλ. Γώγος (2005) 33-68, 85-113. Ο μελετητής αυτός συντάσσεται με εκείνους που θεωρούν ότι το αρχικό σχήμα της ορχήστρας του διονυσιακού θεάτρου ήταν κυκλικό. Για αντίθετη θέση βλ. Goette (2007). Βλ. και παραπάνω σελ. 15 και σημ. 49 σχετική βιβλιογραφία.

65. Πρβλ. και Scully (1999) 70.

66. Το ποσοστό αυτό προκύπτει κατ’ αναλογία του σωζόμενου ποσοστού των παναθηναϊκών αμφορέων για το οποίο διασώζονται στοιχεία που επιτρέπουν έναν κατά προσέγγιση προσδιορισμό του. Βλ. Τιβέριος (1974) 147-149 σημ. 29, 153 σημ. 56· Johnston (1987)· Bentz (1998) 17-18· Johnston (2007) (υπάρχουν ενδείξεις ότι στον 5ο αι. μοίραζαν τις μισές ποσότητες λαδιού σε σχέση με αυτές της επιγραφής των αρχών του 4ου αι. π.Χ.).

67. Kovacs (2014) 527. Πρβλ. και Small (2014) 145.

68. Dover (1989) 290.

ο ηθοποιός και το οποίο καταλήγει σε μικρό αραιό γένι δεν παρουσιάζει μεγάλες παραμορφώσεις, ο ίδιος ο ηθοποιός δεν παρουσιάζει φουσκωμένα παραγεμίσματα στον κοιλιακό χώρο και στα οπίσθια, ενώ και η εφαρμοστή, ολόσωμη φόρμα που φορά, το *σωμάτιον* των πηγών, δεν φαίνεται να φέρει ευμεγέθη φαλλό.⁶⁹ Οι διαπιστώσεις αυτές ενισχύουν όσους αμφισβητούν την καθολική ισχύ της άποψης εκείνης σύμφωνα με την οποία όλα τα παραπάνω γνωρίσματα ήταν υποχρεωτικά για τους ηθοποιούς κωμωδίας του 5ου αι. π.Χ.⁷⁰ Έχει επισημανθεί ότι οι πληροφορίες που έχουμε σχετικά με την εμφάνιση των ηθοποιών στην εποχή των μεγάλων τραγικών είναι όλες μεταγενέστερων χρόνων και είναι εξαιρετικά αμφίβολο αν ίσχυαν στο σύνολό τους για τον 5ο αι. π.Χ.⁷¹

Ειδικά για την Αρχαία Κωμωδία οι πληροφορίες που διαθέτουμε είναι πενιχρές και αβέβαιες.⁷² Υπενθυμίζω ότι και στον Αριστοτέλη (*Ποιητική* 5, 1449b4) πολλές λεπτομέρειες της Αρχαίας Κωμωδίας ήταν άγνωστες. Πάντως, ως προς την εμφάνιση των κωμικών ηθοποιών, ορισμένες γραπτές μαρτυρίες φαίνεται να συμφωνούν με κάποιες από τις ενδείξεις που μας παρέχει η χου της άλλοτε Συλλογής Βλαστού. Τα προσωπεία π.χ. υπαρκτών προσώπων που διακωμωδούσαν οι ποιητές στα έργα τους φαίνεται ότι ήταν αρκετά αναγνωρίσιμα “πορτρέτα”. Διαφωτιστικό είναι και το σχετικό κείμενο του Πολυδεύκη: τὰ δὲ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμωδίας ὡς τὸ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῶδον ἀπεικάζετο...⁷³ Σε κάθε περίπτωση είναι αναπόδεικτη και

69. Όλα αυτά τα μη τυπικά γνωρίσματα για έναν ηθοποιό κωμωδίας, ο Csapo τα αποδίδει στη μη εξοικείωση του αγγειογράφου με την απόδοση τέτοιων λεπτομερειών έργων κωμωδίας. Βλ. Csapo (2010c) 27. Πρέπει επίσης να σημειώσω ότι όλα τα γνωρίσματα της μορφής αυτής δεν αναγνωρίζονται από ορισμένους μελετητές. Βλ. τις διεξοδικές όσο και προσεκτικές περιγραφές και συζητήσεις των Alan Hughes (Hughes [2006] κυρίως 424-425) και της Heide Froning (Froning [2014] 303-308 και Froning [2016]).

70. Πρβλ. Hughes (2006) 425.

71. Πρβλ. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 275. Για την ενδυμασία των κωμικών ηθοποιών της Αρχαίας Κωμωδίας, βλ. Hughes (2019) 243-244, 246-250.

72. Αβεβαιότητα υπάρχει ακόμη και για τον αριθμό των ηθοποιών. Βλ., π.χ., Blume (1986) 102-103.

73. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 344. Αν η παράσταση της χου της άλλοτε Συλλογής Βλαστού είναι επηρεασμένη από τους *Σεριφίους* του Κρατίνου, οι οποίοι, όπως ήδη ειπώθηκε, διακωμωδούσαν τον Κλέωνα, τότε η μορφή και ειδικότερα το πρόσωπο του Περσέα ίσως μας δίνει κάτι από τη διακωμώδηση αυτή. Αν αυτό αληθεύει, τότε μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι μαζί με κάποια αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά το προσωπείο είχε και στοιχεία καρικατούρας. Ως γνωστόν υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις ότι ατομικά χαρακτηριστικά του Κλέωνα είχαν αποτυπωθεί και στο προσωπείο του Παφλαγώνα στους *Ίππεις* (στ. 230-233) του Αριστοφάνη. Βλ., π.χ.,

μάλλον αυθαίρετη η άποψη ότι οι μάσκες στην Αρχαία Κωμωδία αντιπροσώπευαν συγκεκριμένους τύπους, δηλαδή διάφορους χαρακτήρες, και όχι καθημερινούς ανθρώπους.⁷⁴ Ανάλογες είναι οι ενδείξεις που μας παρέχουν και άλλοι Αθηναίοι αγγειογράφοι ως προς την ενδυμασία και την εν γένει εμφάνιση των ηθοποιών της Αρχαίας Κωμωδίας, καθώς ενίοτε τους απεικονίζουν να φέρουν ενδυμασία παρόμοια με αυτήν της καθημερινής ζωής. Ενδεικτική, π.χ., είναι η παράσταση ενός κιονωτού κρατήρα του Ζ. του Συρίσκου που χρονολογείται γύρω στο 460 π.Χ. και στην οποία οι εικονιζόμενοι ηθοποιοί φορούν συνήθη ιμάτια.⁷⁵ Επομένως κατά το μεγαλύτερο μέρος του 5ου αι. π.Χ., και όσον αφορά την κωμωδία, πρέπει να υπήρχε μια σχετική ελευθερία ως προς την ένδυση των ηθοποιών, η οποία αρκετές φορές δεν πρέπει να διέφερε από αυτήν της καθημερινής ζωής. Υπενθυμίζω ότι τις πρώτες βεβαιωμένες αποδόσεις ηθοποιών κωμωδίας με εμφανώς παραμορφωμένο προσωπείο, φουσκωμένα παραγεμίσματα στην κοιλιά και στα οπίσθια και τεχνητούς φαλλούς, τις γνωρίζουμε κυρίως από τα τέλη του 5ου αι. π.Χ. και μάλιστα συχνά χωρίς να συνυπάρχουν όλα αυτά τα γνωρίσματα.⁷⁶ Επειδή σπανίως ανιχνεύονται

Blume (1986) 112-14· Dover (1989) 51-53, 129-140. Για τα προσωπεία των ηθοποιών της Αρχαίας Κωμωδίας, βλ. Hughes (2019) 222-238.

74. Βλ., π.χ., Guthrie (1991) 270 σημ. 65 με βιβλιογραφία. Οι υπάρχουσες ενδείξεις μας κάνουν να πιστεύουμε ότι κατά ένα μεγάλο μέρος του 5ου αι. π.Χ. οι θεατρικές μάσκες είχαν γενικά ουδέτερη εμφάνιση, ενίοτε όμως και με “ρεαλιστικά” χαρακτηριστικά. Προς το τέλος του αιώνα αυτού πρέπει να άρχισαν να εμφανίζονται μάσκες που αναφέρονταν σε χαρακτηριστικούς τύπους, πιθανόν μετά την απαγόρευση του *κωμωδῆν ὀνομαστί*. Για την απαγόρευση αυτή βλ. παρακάτω σημ. 111. Για την ύπαρξη προσωπείων με φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά στο αθηναϊκό θέατρο του δεύτερου μισού του 5ου αι. π.Χ. βλ. και παρακάτω.
75. *ARV*² 260,12· Froning (2002b) κυρίως 92-93 και 90 Abb. 125. Πρβλ. *IEE* Γ' 2, Αθήνα 1972, 358 (πάνω δεξιά), 359. Επισημαίνω επίσης ότι οι “πρωτο-θεατρικές” και θεατρικές αγγειογραφίες δείχνουν, ορισμένες φορές, να μην υπάρχουν διαφοροποιήσεις στις ενδυμασίες ηθοποιών κωμωδίας και τραγωδίας [σύγκρινε, π.χ., τις ενδυμασίες των ηθοποιών δυο “κωμικών” παραστάσεων (*IEE* Γ2, Αθήνα 1972, 410-411), με την ενδυμασία μιας παράστασης τραγωδίας (*IEE* Γ2, Αθήνα 1972, 356)]. Επίσης η ενδυμασία των τριών βασικών υποκριτών στην παράσταση του σατυρικού έργου που απεικονίζεται στον λεγόμενο κρατήρα του Προνόμου δεν διαφοροποιείται από αυτήν των υποκριτών έργων τραγωδίας (πρβλ. Taplin [2007b] 109). Θυμίζω επίσης και την άποψη της Erika Simon σύμφωνα με την οποία η ενδυμασία του σατυρικού δράματος προέρχεται από την κωμωδία (Simon [1982a] 142-143). Για μια άλλη πιθανότητα, βλ. Kossatz-Deissmann (1982).
76. Βλ., π.χ., Hughes (2006) 425· Rühfel (1984) 152, Abb. 86. Πρβλ. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 331-336· Taplin (1993) 9-10. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η γνωστή ομάδα των πέντε οينوχών του τέλους του 5ου αι. από την αθηναϊκή Αγορά που είναι όλες διακοσμημένες με πολύχρωμη τεχνική και φέρουν ποικίλες κωμικές



Εικ. 10-11. Αττική ερυθρόμορφη κύλικα. Malibu, The J. Paul Getty Museum
(από: Καββαδίας [2000] Πίν.19).

σε παλιότερες αττικές αγγειογραφίες,⁷⁷ μπορεί να υποστηριχθεί ότι αρχίζουν να παγιώνονται γύρω στο 400 π.Χ.

Με βάση λοιπόν τα παραπάνω στις παραστάσεις της Αρχαίας Κωμωδίας του 5ου αι. π.Χ. θα πρέπει να συμπεριλαμβάνονται και αγγειογραφίες στις οποίες οι εικονιζόμενοι ηθοποιοί δεν φέρουν παραμορφωμένο προσωπείο, δεν διαθέτουν ευμεγέθη φαλλό και δεν έχουν παραγεμίσματα στο σώμα. Ένα από τα αγγεία αυτά είναι μια κύλικα του Ζ. του Sabouroff στο Malibu, The J. Paul Getty Museum αριθ. 86.AE.296 (Εικ. 10-11), στην οποία απεικονίζεται χορός έξι ηλικιωμένων “κωμικών” χορευτών, με γυναικεία πιθανότατα ενδυμασία, έχοντας ανάμεσά τους φαλλοφόρο

σκηνές. Βλ. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 334-336 και σημ. 232 με τη βασική βιβλιογραφία· Taplin (1993) 9 αριθ. 4 και σημ. 20.

77. Βλ., π.χ., ARV² 260,12 (Froning [2002b] 90 Abb. 125).

σκήπτρο, κοσμημένο με θυσανωτή ταινία.⁷⁸ Το φαλλοφόρο σκήπτρο ενισχύει ακόμη περισσότερο τη σχέση της αγγειογραφίας αυτής με την κωμωδία, αρκεί να θυμηθούμε, π.χ., τον Αριστοτέλη (*Ποιητική* 4.1449^a12), ο οποίος μας πληροφορεί ότι “οι εξάρχοντες τα φαλλικά” είναι εκείνοι που συνέδεσαν τη λατρεία με την κωμωδία.⁷⁹ Ωστόσο οι αττικές αγγειογραφίες οι σχετικές με την κωμωδία μπορούν να αυξηθούν ακόμη περισσότερο,⁸⁰ αν σ’ αυτές ενταχθούν και παραστάσεις στις οποίες απεικονίζονται Σάτυροι φορώντας όχι το χαρακτηριστικό φαλλοφόρο και με ουρά περίζωμα του σατυρικού δράματος, αλλά αστική ενδυμασία (Εικ. 12).⁸¹ Οι τελευταίες αυτές σκηνές, ως επί το πλείστον, σχετίζονται με το σατυρικό δράμα. Ωστόσο αβίαστα, ορισμένες τουλάχιστον από αυτές, μπορούν να σχετισθούν με την κωμωδία όχι μόνο επειδή είναι



Εικ. 12. Εσωτερικό αττικής ερυθρόμορφης κύλικας. Βερολίνο, Antikensammlungen (από: Brommer [1959] 64 Abb. 63).

78. Η παράσταση αυτή έχει ήδη συσχετισθεί από ορισμένους μελετητές με την κωμωδία. Βλ., π.χ., Simon (1982b) 14, Pl. 6,2· Καββαδίας (2000) 113-114, Πίν. 19. Ο Eric Csapo τη συσχετίζει με διονυσιακές φαλλοφόρες πομπές, χωρίς ωστόσο να αρνείται τις σχέσεις της με την κωμωδία (Csapo [2013] ιδιαίτερα 55 κε., passim). Ωστόσο στη συγκεκριμένη περίπτωση με το να φορούν οι έξι εικονιζόμενες μορφές παρόμοια μάσκα και παρόμοια γυναικεία ενδυμασία, η πιθανότητα να υπονοείται θεατρικός χορός εδώ ενισχύεται σημαντικά. Οι εικονιζόμενες μορφές θα μπορούσαν, π.χ., να αποτελούν μέλη χορού έργου κωμωδίας που αναφερόταν σε διονυσιακές φαλλοφόρες πομπές. Τον καθ. Eric Csapo ευχαριστώ για την υπόδειξη της εργασίας του αυτής.
79. Για τους φαλλούς και τους φαλλοφόρους στην κωμωδία βλ. Sourvinou-Inwood (2003) 173-176. Πρβλ. Csapo (2013), passim.
80. Ως γνωστόν οι βεβαιωμένες παραστάσεις κωμωδίας που μας έχει διασώσει ο αττικός Κεραμεικός είναι εντελώς περιορισμένες. Αντίθετα μεγάλος είναι ο αριθμός τους στην κατωϊταλιωτική αγγειογραφία. Πρβλ. Robinson (2014) 232.
81. Βλ., π.χ., και Brommer (1959) 41 Abb. 36, 58 Abb. 56, 60-61 Abb. 59-60, 64 Abb. 63, 65 Abb. 64, 67 Abb. 67, 69 Abb. 69. Σάτυροι-πολίτες εμφανίζονται στα αττικά αγγεία περίπου μετά το 480 π.Χ. Βλ. Lissarrague (2013) 204. Για Σατύρους με ενδυμασία πολίτη, βλ. Heinemann (2016) 387-396.

γνωστές οι σχέσεις του σατυρικού δράματος με την κωμωδία,⁸² αλλά κυρίως επειδή η αρχαία γραμματεία μας διαβεβαιώνει ότι πράγματι Σάτυροι ήταν συχνά πρωταγωνιστές σε παραστάσεις κωμωδίας. Υπενθυμίζω, π.χ., τις κωμωδίες με τον τίτλο *Σάτυροι* του Καλλία, του Εκφαντίδη, του Φρυνίχου (του κωμωδιογράφου) και του Κρατίνου, του οποίου γνωρίζουμε και ένα άλλο έργο, τον *Διονυσαλέξανδρον*, στο οποίο ο χορός αποτελούνταν από Σατύρους.⁸³ Δεν μου είναι γνωστή καμιά συστηματική προσπάθεια εντοπισμού παραστάσεων κωμωδίας με πρωταγωνιστές Σατύρους.⁸⁴ Το ότι οι αττικές θεατρικές αγγειογραφίες με συμμετοχή Σατύρων έχουν τη μερίδα του λέοντος στο σύνολο των σωζόμενων σχετικών παραστάσεων, αυτό πρέπει οφείλεται όχι μόνο στο ότι οι Σάτυροι ήταν αγαπητοί στους Αθηναίους κεραμείς, αλλά και στο ότι σ' αυτές τις παραστάσεις συνυπάρχουν σκηνές τόσο σατυρικού δράματος όσο και κωμωδίας.

Μια παράσταση με συμμετοχή Σατύρων που πιστεύω ότι πρέπει να σχετίζεται με κωμωδία διακοσμεί τις δύο πλευρές της κύλικας του Ζ. του Κόδρου στο Cambridge, Fitzwilliam Museum αριθ. GR 2.1977 (Εικ. 13-14), που πρέπει να χρονολογείται στη δεκαετία 430-420 π.Χ.⁸⁵ Στην αγγειογραφία αυτή ο χορός, ένα από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός θεατρικού έργου, είναι άμεσα αντιληπτός.⁸⁶ Εικονίζεται μια πομπή προς τα αριστερά επτά ιματιοφόρων μορφών και συγκεκριμένα ενός παιδιού, ενός παιδαγωγού και πέντε Σατύρων, που κατευθύνονται προς μια όγδοη ιματιοφόρο μορφή, επίσης Σατύρου. Ο έκτος αυτός Σάτυρος είναι η μόνη μορφή της όλης σύνθεσης που δεν κινείται αλλά στηρίζεται στο ραβδί της και είναι στραμμένη προς τα δεξιά.

Το θέμα της εικονιζόμενης σκηνής πρέπει να είναι, χωρίς αμφιβολία, η προσέλευση νεαρού μαθητή, συνοδευόμενου από τον παιδαγωγό του, σε δάσκαλο, τον ρόλο του οποίου παίζει ένας Σάτυρος. Ας θυμηθούμε ένα αντίστοιχο επεισόδιο από τις *Νεφέλες* (στ. 866-888) του Αριστοφάνη στο

82. Βλ., π.χ., Bakola (2010) 81-117. Υπάρχουν απόψεις σύμφωνα με τις οποίες η ενδυμασία του σατυρικού δράματος προέρχεται από την κωμωδία. Βλ. παραπάνω σημ. 75.

83. Βλ. Bakola (2010) κυρίως 102-104 και παρακάτω σημ. 113.

84. Για Σατύρους στην κωμωδία βλ., π.χ., Sutton (1980) 136. Πρβλ. Simon (1982a) 134.

85. Nicholls (1977) 11, Pl. 2· Burn (1988) 99-106· Green (1991) 44-46, Pl. 9 b-11· Avramidou (2011) 55-56, Pl. 23 b-c. Βλ. επίσης Schmidt (1995b) 23-25, fig. 4. Από τους μελετητές που ασχολήθηκαν με την παράσταση αυτή μόνο ο Nicholls ό.π. τη συσχέτισε με κωμωδία και μάλιστα με ένα έργο (εντελώς άγνωστο) σχετικό με την αθηναϊκή γιορτή των Ωσχοφοριών. Όλοι οι άλλοι την έχουν συσχετίσει με το σατυρικό δράμα. Την κύλικα, που έχει ύψ. 0,11μ. και διάμ. 0,24μ., η Amalia Avramidou ([2011] 25) τη χρονολογεί το 420-410 π.Χ., ενώ η Lucilla Burn ([1988] 99) στο 440-430 π.Χ.

86. Πρβλ. Burn (1988) 100-101· Avramidou (2011) 55.



Εικ. 13-14. Αττική ερυθρόμορφη κύλικα. Cambridge, Fitzwilliam Museum
(από: Avramidou [2011] Pl. 23 b-c)

οποίο ο Φειδιππίδης, συνοδευόμενος από τον πατέρα του, τον Στρεψιάδη, κατευθύνεται προς τον Σωκράτη. Τα ποικίλα αντικείμενα που κρατούν οι Σάτυροι του χορού και συγκεκριμένα αρυβάλλους, φιάλη (:), γραμματεῖον, φορμίσκον, στλεγγίδα και κώθωνα και μαζί με αυτά έναν ερωδιό, σωστά νοούνται ως δώρα τα οποία οι κομίζοντες τα προορίζουν για τον νεαρό μαθητή, προκειμένου να τον δελεάσουν για να κερδίσουν την προτίμησή του.⁸⁷ Εκείνος όμως φαίνεται να αγνοεί τόσο αυτούς όσο και τα

87. Burn (1988) 100.

δώρα τους, έχοντας κάνει ήδη την επιλογή του. Το αξιοπρόσεκτο είναι ότι κατευθύνεται προς έναν δάσκαλο, που δεν έχει να του δώσει κανένα δώρο και επιπροσθέτως δείχνει να διακατέχεται και από αμηχανία και περίσκεψη αντικρίζοντας τον νεαρό μαθητή, όπως μας αποκαλύπτει η χαρακτηριστική θέση του αριστερού του χεριού κάτω από το πηγούνι.⁸⁸ Αν τα παραπάνω κινούνται προς τη σωστή κατεύθυνση, τότε μπορούμε να εκμαιεύσουμε και άλλες πληροφορίες από την “ιστορία” που μας διηγείται η παράσταση αυτή. Όλοι οι απεικονιζόμενοι εδώ Σάτυροι πρέπει να είναι δάσκαλοι. Την κοινή τους ιδιότητα την καταμαρτυρούν άλλωστε και η πανομοιότυπη ενδυμασία τους και τα ακανόνιστα, πολύσπαστα, ραβδιά που κρατούν στο αριστερό τους χέρι.

Για την αναγνώριση του “μαθητή” τον οποίο συνοδεύει ο παιδαγωγός κρατώντας τη λύρα του, χρήσιμη για το μάθημα της μουσικής, έχουν προταθεί τα ονόματα του Ηρακλή,⁸⁹ του Θησέα⁹⁰ και αυτό του Αχιλλέα⁹¹. Ωστόσο στην όλη παράσταση δεν υπάρχει καμιά ένδειξη που να επιτρέπει την ταύτιση της μορφής αυτής με ένα μυθολογικό πρόσωπο ή έστω τη συσχέτισή της με κάποιο μυθολογικό επεισόδιο.⁹²

Είναι γνωστό ότι στην Αθήνα τα θέματα της Αρχαίας Κωμωδίας, ιδιαίτερα μετά τα μέσα του 5ου αι., ήταν στενά συνδεδεμένα με την πολιτική και τις υφιστάμενες κρατικές δομές. Ασχολούνταν με την πολιτική, τη δημοκρατία και τις διάφορες λειτουργίες της, όπως, π.χ., με το δικαστικό σύστημα, αλλά και με τη δημαγωγία, τον πόλεμο, τη σοφιστική, την εκπαίδευση, τη μουσική, τη ρητορική, τη λογοτεχνία. Ειδικότερα διακωμωδούσαν, ασκώντας σκληρή κριτική, γνωστά πρόσωπα της εποχής, πρωτίστως πολιτικούς και στρατηγούς, αλλά και σοφιστές, ποιητές και διάφορους αριστοκράτες. Η κωμωδία της εποχής επικεντρωνόταν, και μάλιστα συχνά, στην “προσωπική γελοιοποίηση” και

88. Για τη χειρονομία βλ. Neumann (1965) 109-124. Κάπως διαφορετική είναι η ερμηνεία της Burn (1988) 99-100: “his left hand raised to his beard as though lost in wonder and admiration”.

89. Burn (1988) 102-105. Δεν γνωρίζουμε κανένα όνομα παιδαγωγού για τον Ηρακλή. Έτσι η Burn (1988) 104 αφήνει να εννοηθεί ότι η μορφή του παιδαγωγού που συνοδεύει εδώ τον υποτιθέμενο Ηρακλή πρέπει να είναι ο Λίνος, ο δάσκαλός του στη μουσική.

90. Green (1991) 46. Για τον Θησέα αναφέρεται ένας παιδαγωγός με το όνομα Κοννίδα (Πλούταρχος, *Θησεύς* 4).

91. Avramidou (2011) 56.

92. Νεαρός μαθητής συνοδευόμενος από τον ηλικιωμένο παιδαγωγό του, που του κρατά μάλιστα και τη λύρα, δεν λείπει από τη θεματογραφία της σύγχρονης αττικής αγγειογραφίας. Πρόκειται ασφαλώς για πρόσωπα (επώνυμα;) της καθημερινής ζωής. Βλ., π.χ., Lezzi-Hafter (1976) Taf. 129 b.

όχι στη “σάτιρα γνωστών κοινωνικών ‘τύπων’”.⁹³ Σε όλα αυτά πρωτοστάτησαν και διακρίθηκαν και οι τρεις μεγάλοι ποιητές της Αρχαίας Κωμωδίας, δηλαδή ο Αριστοφάνης, ο Κρατίνος και ο Εύπολις. Στο στόχαστρό τους, όπως και σ’ αυτό των άλλων κωμωδιογράφων της εποχής, βρέθηκαν ανάμεσα σε άλλους ο Περικλής με την Ασπασία, ο Κλέων, ο Αλκιβιάδης, ο Υπέρβολος, ο Πείσανδρος, ο Κλεοφών, φιλόσοφοι ή σοφιστές, όπως ο Σωκράτης και ο Πρωταγόρας, αριστοκράτες, όπως ο γνωστός από το *Συμπόσιον* του Ξενοφώντα, Καλλίας.⁹⁴ Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω και τα όσα είπαμε για την παράσταση της κύλικας του Ζ. του Κόδρου, αναρωτιέμαι μήπως στο αγγείο αυτό εικονογραφείται η προσέλευση του νεαρού Αλκιβιάδη στον Σωκράτη, πιθανόν κάτω από την επίδραση ενός σχετικού έργου κωμωδίας. Μια τέτοια αναγνώριση υποστηρίζεται από αρκετές ενδείξεις.

Καταρχάς είναι γνωστό ότι ο Σωκράτης έμοιαζε εμφανισιακά με Σάτυρο και ότι κυκλοφορούσε συνήθως ανυπόδητος, φορώντας έναν φθαρμένο μανδύα, τον περιβόητο *τρίβωνα*.⁹⁵ Γνωστές είναι επίσης οι σχέσεις ανάμεσα στον Αλκιβιάδη και τον Σωκράτη για τις οποίες έχουν γραφτεί πολλά.⁹⁶ Ιδιαίτερα διαφωτιστικές για την περίπτωσή μας είναι μερικές φράσεις του Πλούταρχου που νομίζω ότι μπορούν να αναγνωρισθούν και να “διαβασθούν” και στην αγγειογραφία του Ζ. του Κόδρου. Σύμφωνα με τον σοφό της Χαιρώνειας (Πλούταρχος, *Αλκιβιάδης* 4) “γύρω από τον νεαρό Αλκιβιάδη μαζεύονταν και ζητούσαν να συνάψουν σχέσεις μαζί του πολλοί και ονομαστοί άνδρες, οι οποίοι και τον κολάκευαν θαμπωμένοι

93. Guthrie (1991) 65. Σχετικά με το θέμα αυτό βλ. τελευταία Chronopoulos (2017) *passim* (κυρίως τα δύο πρώτα κεφάλαια). Για τα θέματα της κωμωδίας του 5ου αι. π.Χ. βλ. και Zimmermann (2011) 694-712 (B. Zimmermann).

94. Η σχετική βιβλιογραφία είναι ιδιαίτερα πλούσια. Για μια βιβλιογραφία σχετική με τον Αριστοφάνη, βλ. Storey (2003) 338. Πρβλ. Rosen (2010) κυρίως 247-255. Γενικά βλ. Halliwell (1991)· Zimmermann (2002) 65-74, 206-214· Storey (2003) 338-348· Storey (2010) κυρίως 221-225· Bakola (2010) 181-22 (με βιβλιογραφία)· Olson (2010) 35-69 (με βιβλιογραφία)· Sommerstein (2014) 291-305 (με βιβλιογραφία)· Chronopoulos (2017) *passim* (π.χ. 129-140, 152-155, 235-239, 250-252, 269-280)· Κωνσταντάκος (2017-2018). Για την υπόδειξη της εργασίας αυτής ευχαριστίες οφείλω στον φίλο καθηγητή Σταύρο Τσιτσιρίδη. Βλ. και παρακάτω.

95. Βλ., π.χ., Guthrie (1991) 63, 98-102, 269 σημ. 61, 280 σημ. 26.

96. Βλ., π.χ., Ξενοφών, *Απομνημονεύματα* Α Ι· Πλούταρχος, *Αλκιβιάδης* 1, 4, 6, 7. Ο Ισοκράτης (*Βούσιρις* 5) ισχυρίζεται ότι ο Αλκιβιάδης δεν ήταν πνευματικό παιδί του Σωκράτη. Χαρακτηριστικά είναι και τα λόγια του ίδιου του Σωκράτη που ισχυρίζεται ότι δεν υπήρξε δάσκαλος κανενός (Πλάτων, *Απολογία* 33 α). Για τους δασκάλους του Αλκιβιάδη, βλ. Too (1995) κυρίως 213-221. Για τις σχέσεις του Αλκιβιάδη με τον Σωκράτη βλ. τελευταία Stuttard (2018) κυρίως 33-35 και 136-139.

από την ομορφιά της νιότης του, αλλά η μεγάλη απόδειξη της αρετής και της εξυπνάδας του νεαρού ήταν ότι κέρδισε την αγάπη του Σωκράτη”. Και λίγο παρακάτω (Πλούταρχος, *Άλκιβιάδης* 4): “τον Άλκιβιάδη η ευφυΐα του τον ώθησε να γνωρίσει τον Σωκράτη και να συνδεθεί μαζί του, αφού παραμέρισε τους πλούσιους και ευγενείς θαυμαστές του”. Σε άλλο σημείο ο Πλούταρχος (*Άλκιβιάδης* 6), γράφει: “(για τον Άλκιβιάδη) η αγάπη του Σωκράτη (ὁ ...Σωκράτους ἔρως) ήταν αυτή που υπερίσχυσε αν και υπήρχαν πολλοί και ονομαστοί ανταγωνιστές”.

Από τον Πλούταρχο μπορούν να αντληθούν και άλλες πληροφορίες σχετικά με τα νεανικά χρόνια του Άλκιβιάδη, που βοηθούν επίσης στην καλύτερη κατανόηση της παράστασης του Ζ. του Κόδρου.⁹⁷ Πιο συγκεκριμένα μας επισημαίνει ότι ενώ για άλλους πρωταγωνιστές της εποχής αυτής, π.χ. για τον Νικία ή τον Θρασύβουλο, δεν γνωρίζουμε ούτε το όνομα της μητέρας τους, για τον ίδιο τον Άλκιβιάδη συμβαίνει να ξέρουμε ακόμη και το όνομα του παιδαγωγού του, που τον έλεγαν Ζώπυρο (Πλούταρχος, *Άλκιβιάδης* 1). Από τον Πλάτωνα (*Άλκιβιάδης Α΄*, 122 A-B) γνωρίζουμε ότι τον παιδαγωγό αυτόν, έναν περασμένης ηλικίας δούλο από τη Θράκη, τον είχε επιλέξει για τον Άλκιβιάδη ο ίδιος ο Περικλής, ο οποίος, μετά τον θάνατο του Κλεινία, του πατέρα του Άλκιβιάδη, είχε αναλάβει μαζί με τον αδελφό του Αρίφρονα, την επιτροπεία του.⁹⁸ Αλλά και η όλη εικόνα του εικονιζόμενου στην αγγειογραφία του Ζ. του Κόδρου νεαρού μαθητή, μας βεβαιώνει ότι ανήκει σε μια επιφανή οικογένεια, ενώ ορισμένες άλλες γραπτές μαρτυρίες ενισχύουν ακόμη περισσότερο την ταύτισή του με τον Άλκιβιάδη. Καταρχάς το ότι συνοδεύεται από παιδαγωγό αυτό σημαίνει ότι η οικογένειά του ήταν ευκατάστατη. Ιδιαίτερη όμως εντύπωση προκαλεί η ξεχωριστή του υπόδηση που είναι εξαιρετικά σπάνια στην αττική αγγειογραφία και η οποία σαφώς ξεχωρίζει από αυτήν του παιδαγωγού. Η παρατήρηση αυτή μπορεί να συσχετιστεί με ορισμένες γραπτές μαρτυρίες σύμφωνα με τις οποίες ο Άλκιβιάδης φορούσε ιδιαίτερα υποδήματα τα οποία μάλιστα, από το όνομά του, αποκαλούνταν *άλκιβιάδες* (Αθήν. 12, 534 c).⁹⁹ Αλλά την προτεινόμενη ταύτιση την ενισχύει και η πλούσια και μακριά κόμη της μορφής,

97. Για τη διήγηση των παιδικών χρόνων του Άλκιβιάδη από τον Πλούταρχο, βλ. Duff (2003). Για τα νεανικά χρόνια του Άλκιβιάδη βλ. και Stuttard (2018) 26-32.

98. Το ότι η κεφαλή του εικονιζόμενου στην κύλικα του Ζ. του Κόδρου παιδαγωγού ομοιάζει με αυτή των Σατύρων, θα μπορούσε ίσως να προσληφθεί ως ένδειξη της ξενικής καταγωγής του.

99. Σε μια τέτοια περίπτωση είναι πιθανόν με την παράσταση αυτή του Ζ. του Κόδρου να κερδίζουμε τη μορφή των υποδημάτων αυτών. Θα επρόκειτο για υποδήματα σχετικά

αφού από την ίδια πηγή που αναφέρεται στην υπόδοση του Αλκιβιάδη μαθαίνουμε ότι ο τελευταίος, στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, έτρεφε μακριά κόμη (Αθίν. 12, 534 c). Ένα τρίτο εικονογραφικό χαρακτηριστικό της μορφής και πιο συγκεκριμένα το “βαρύ” ιμάτιο που φορά, παραπέμπει και αυτό στα πολυτελή, σύμφωνα με γραπτές μαρτυρίες, ιμάτια που φορούσε ο Αλκιβιάδης.¹⁰⁰ Όλα τα παραπάνω συνάδουν και με την εν γένει φυσική ομορφιά του και την υπέροχη κορμοστασιά του, γνωρίσματα για τα οποία αρχαίοι συγγραφείς συχνά κάνουν λόγο.¹⁰¹ Σύμφωνα με την πλούταρχεια διήγηση (Αλκιβιάδης 1) “... και όταν ήταν παιδί και όταν ήταν έφηβος και όταν ήταν άνδρας και γενικά σε κάθε περίοδο της σωματικής του ανάπτυξης, η ομορφιά του πάντα ανθούσε και τον καθιστούσε αξιαγάπητο και ελκυστικό”, ενώ ο Αρχιππος σατιριζόντας τον γιο του Αλκιβιάδη έλεγε ότι “περπατούσε σαν χαριτόβρυτος νεαρός ... δείχνοντας, όσο πιο πολύ μπορούσε, ότι μοιάζει του πατέρα του” (Πλούταρχος, Αλκιβιάδης 1). Θα σταθώ και σε μια άλλη πληροφορία που αντλούμε εκτός από τον Πλούταρχο (Αλκιβιάδης 2) και από τον Πλάτωνα (Αλκιβιάδης Α΄ 106 E). Σύμφωνα με αυτήν ο Αλκιβιάδης, κατά την παιδική του ηλικία, έδειχνε προτίμηση προς τη λύρα (ο Πλάτων μιλά για κιθάρα) και σφοδρή αντιπάθεια προς τον αυλό.¹⁰² Δεν αποκλείεται λοιπόν να μην είναι τυχαίο το ότι στην παράσταση του Ζ. του Κόδρου ο εικονιζόμενος παιδαγωγός κρατά λύρα.

Είναι γνωστό ότι τόσο ο Σωκράτης όσο και ο Αλκιβιάδης βρέθηκαν στο στόχαστρο των κωμικών ποιητών της εποχής. Όσον αφορά τον πρώτο, μια διαφωτιστική εικόνα αυτής της διακωμώδησης αποκτούμε, ως γνωστόν, από τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη.¹⁰³ Στο έργο αυτό, στο οποίο θα επανέλθουμε και στη συνέχεια, το προσωπείο που έφερε ο ηθοποιός που έπαιζε τον ρόλο του φιλοσόφου, πιθανόν να ήταν ένα είδος πορτρέτου. Ενδεικτικό γι’ αυτό είναι και μια ανεκδοτολογικού τύπου ιστορία

ανάλαφρα, κομψά και καλοσχεδιασμένα που επέτρεπαν στο πόδι να αναπνέει, ενώ συγχρόνως το προφύλασσαν καλά.

100. Γι’ αυτά, βλ. Vickers (2015) 78.

101. Πρβλ. οἷε γὰρ δὴ εἶναι πρῶτον μὲν κάλλιστός τε καὶ μέγιστος (Πλάτων, Αλκιβιάδης Α΄, 104 A) και κάλλιστος δὲ ὢν τὴν μορφήν και ὥραϊον ἐφ’ ἡλικίας <πάσης> γενέσθαι (Αθίν. 12 534 c). Για την ομορφιά του Αλκιβιάδη, βλ. Vickers (2015) 23, 52, 97-98, 116-118, 138.

102. Για τη διακωμώδηση του γιού του Αλκιβιάδη από τον Αρχιππο, βλ. Κωνσταντάκος (2017-2018) 51-52. Για την αντιπάθεια του Αλκιβιάδη προς την αυλητική, βλ. και Stuttard (2018) 30-31. Σχετικά με την πληροφορία της αρχαίας γραμματείας σύμφωνα με την οποία ο Αλκιβιάδης έμαθε αυλό από τον περίφημο Θηβαίο αυλητή Πρόνομο, βλ. Wilson (2010) 202-204.

103. Βλ., π.χ., Guthrie (1991) 63-87.

που μας έχει διασώσει ο Αιλιανός (*Ποικίλη Ιστορία* Β 13) σύμφωνα με την οποία κατά τη διάρκεια μιας παράστασης στο Διονυσιακό θέατρο στην οποία διακωμωδείτο ο Σωκράτης, το προσωπίο του ηθοποιού που έπαιζε τον ρόλο του φιλοσόφου έμοιαζε εξαιρετικά στο πρότυπο. Ο ίδιος ο Σωκράτης μάλιστα, που έτυχε να παρακολουθεί την παράσταση, αναστηκώθηκε από τη θέση του προκειμένου να διαπιστώσουν οι πολλοί ξένοι που βρίσκονταν ανάμεσα στους θεατές την ομοιότητα αυτή και να γνωρίσουν εκ του φυσικού τον διακωμωδούμενο.¹⁰⁴ Ο Σωκράτης ήταν ένα πρόσωπο που, τόσο εξαιτίας της εν γένει προσωπικότητάς του όσο και εξαιτίας της ίδιας του της εμφάνισης, προσφερόταν για διακωμώδηση. Έτσι, εκτός από τον Αριστοφάνη, γνωρίζουμε άλλους τέσσερις τουλάχιστον συγγραφείς της Αρχαίας Κωμωδίας που ασχολήθηκαν μαζί του, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι όλες οι αναφορές που γίνονταν στο πρόσωπό του ήταν πάντα δυσφημιστικές γι' αυτόν. Πρόκειται για τον Καλλία, τον Αμειψία, τον Εύπολη και τον Τηλεκλείδη.¹⁰⁵

Ως προς τον Αλκιβιάδη, ένας ποιητής που τον διακωμώδησε ιδιαίτερα φαίνεται ότι ήταν ο Εύπολις.¹⁰⁶ Στους *Βάπτας* του τον παρουσίαζε ως θιασώτη σκοτεινών λατρευτικών πρακτικών, ενώ σατίριζε και την τραυλότητά του.¹⁰⁷ Φαίνεται μάλιστα ότι η διακωμώδηση αυτή ενόχλησε ιδιαίτερα τον Αλκιβιάδη.¹⁰⁸ Ό,τι σώζεται όμως από την κωμωδία αυτήν

104. Πρβλ. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 345.

105. Guthrie (1991) 62-65. Βλ. και παρακάτω.

106. Για τον Εύπολη βλ. Storey (2003)· Kyriakidi (2007)· Olson (2014)· Olson (2016)· Olson (2017). Βλ. επίσης Storey (2010) 201-206· Zimmermann (2011) 741-749 (Zimmermann). Ειδικότερα για τη διακωμώδηση του Αλκιβιάδη από τον Εύπολη, βλ. Storey (2003) 339-342 και τελευταία Κωνσταντάκος (2017-2018) 32-49. Γενικότερα για τη διακωμώδηση του Αλκιβιάδη από την Αρχαία Κωμωδία ο Κωνσταντάκος υποστηρίζει: “Δεν χωρεί αμφιβολία ότι σε μερικά χαμένα έργα ο Αλκιβιάδης εμφανιζόταν επί σκηνής και γελοιοποιούνταν σε μεγάλη κλίμακα” (Κωνσταντάκος [2017-2018] 14-15).

107. Storey (2003) 101-111. Για τους *Βάπτας* βλ. Olson (2017) 233-285· Storey (2003) κυρίως 94-111· Κωνσταντάκος (2017-2018) 37-45. Πρβλ. Kassel – Austin (1986) 331-342 (αρ. 76-98)· Storey (2010) 203-204· Storey (2011) II, 78-94. Στην τραυλότητα του Αλκιβιάδη αναφερόταν και ο Αριστοφάνης στους *Σφήκες* 44-46. Για την τραυλότητα του Αλκιβιάδη βλ. και Vickers (2015) 4-5 και Κωνσταντάκος (2017-2018) 22-23.

108. Πλάστηκε μάλιστα και η πολύ λίγο πιστευτή ιστορία σύμφωνα με την οποία ο Αλκιβιάδης φρόντισε να εκδικηθεί τον ποιητή βάζοντας ανθρώπους του να τον πνίξουν κατά τη διάρκεια της Σικελικής εκστρατείας. Για το επεισόδιο αυτό, βλ. Olson (2017) 42, 233-238· Kyriakidi (2007) 10-11, 73-75· Storey (2003) 56-59, 102-103· Κωνσταντάκος (2017-2018) 39-40. Υπάρχει ακόμη και η πληροφορία (Storey [2011] II, 46 [xxx]) σύμφωνα με την οποία ο Αλκιβιάδης πρωτοστάτησε στη ψήφιση νόμου που απαγόρευε το *κωμωδεῖν ὄνομαστί*. Σχετικά με τον νόμο αυτόν του οποίου όχι μόνο η εποχή της ισχύος του αλλά και η ίδια η ιστορικότητά του έχει αμφισβητηθεί, βλ. Halliwell

δεν μας επιτρέπει να τη συσχετίσουμε με τη μαθητεία του Αλκιβιάδη και το σημαντικότερο πρόκειται για έργο νεότερο της κύλικας του Ζ. του Κόδρου, αφού χρονολογείται συνήθως γύρω στο 415 π.Χ.¹⁰⁹ Τον Αλκιβιάδη τον σατίριζε ο Εύπολις και στους *Κόλακες*, ένα έργο το οποίο αναφερόταν στις ακόλαστες σχέσεις του με τις γυναίκες και επιπλέον σε δραστηριότητες σοφιστών, ανάμεσα στους οποίους βασικό ρόλο φαίνεται ότι είχε ο Πρωταγόρας. Γινόταν επίσης λόγος για τον πλούσιο Καλλία, στο σπίτι του οποίου διαδραματιζόταν το έργο. Επίσης πιθανή αλλά όχι επιβεβαιωμένη είναι και η παρουσία του Σωκράτη. Από ορισμένους μάλιστα ερευνητές έχει υποστηριχθεί ότι ο χορός των *Κολάκων* αποτελείτο από σοφιστές-φροντιστές και σε μια τέτοια περίπτωση θα μπορούσε να απαρτίζεται από Σατύρους. Με το έργο αυτό ο Εύπολις κέρδισε πρώτη νίκη στα *Διονύσια ἐν ἄστει* του 421 π.Χ. και επομένως θα μπορούσε να έχει επηρεάσει τον Ζ. του Κόδρου στη δημιουργία της αγγειογραφίας του. Ωστόσο δεν υπάρχει καμιά νύξη ότι γινόταν σ' αυτό λόγος για τη μαθητεία του Αλκιβιάδη και επιπλέον ούτε η εμπλοκή του Σωκράτη ούτε ο σχηματισμός του χορού από σοφιστές-σατύρους είναι για το έργο αυτό επιβεβαιωμένα.¹¹⁰

Δεν εντόπισα έργο της Αρχαίας Κωμωδίας που να αναφέρεται στη μαθητεία του Αλκιβιάδη.¹¹¹ Καθώς όμως στην παράσταση της κύλικας

(1991) 59-63 και κυρίως 55 σημ. 32· Atkinson (1992) 61-6· Sommerstein (1996) 332 και σημ. 28· Gribble (1999) 32 σημ. 7· Zimmermann (2011) 701-702 (B. Zimmermann). Πρβλ. Pickard-Cambridge – Gould – Lewis (2011) 611-612.

109. Βλ. Olson (2017) 243-244· Kyriakidi (2007) 22-24· Storey (2003) 66, 108-110· Κωνσταντάκος (2017-2018) 43 και σημ. 49. Βλ. επίσης Zimmermann (2011) 746 σημ. 318 (B. Zimmermann).

110. Για τους *Κόλακες*, βλ. Olson (2016) 27-118· Kyriakidi (2007) 59-60, 128-129· Storey (2003) κυρίως 179-197. Πρβλ. Storey (2010) 202-20· Zimmermann (2011) 748 και σημ. 334 (B. Zimmermann). Για την εμπλοκή στο έργο αυτό του Αλκιβιάδη βλ. Κωνσταντάκος (2017-2018) 32-37 και 46-49· Olson (2016) κυρίως 80-82.

111. Σε ένα άλλο έργο του Εύπολη, τις *Αἴγας*, για την υπόθεση του οποίου δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτε, υπήρχε ένα επεισόδιο με έναν δάσκαλο γραμματικής και μουσικής και έναν “αγρόικο” μαθητή. Ωστόσο δεν έχουμε καμιά ένδειξη για εμπλοκή σ' αυτό του Αλκιβιάδη και του Σωκράτη, ούτε βέβαια και Σατύρων. Για το έργο αυτό βλ. Olson (2017) 91-153· Storey (2003) κυρίως 67-74. Βλ. και Zimmermann (2011) 749 (B. Zimmermann). Ορισμένοι ερευνητές δεν αποκλείουν εμπλοκή του Αλκιβιάδη και σε ένα άλλο έργο του Εύπολη, τους *Δήμους*, που χρονολογείται μετά το 417 π.Χ. Βλ. Storey (2003) 159-160. Για το έργο αυτό βλ. τελευταία Olson (2017) 286-47 1. Βλ. επίσης Zimmermann (2011) 743-745 (B. Zimmermann). Για την πιθανολογούμενη εμπλοκή του Αλκιβιάδη σ' αυτό βλ. Κωνσταντάκος (2017-2018) 45-46· Olson (2017) 387. Ο Αλκιβιάδης υπήρξε στόχος και του Αριστοφάνη. Βλ. Stuttard (2018) 56-60, 62, 67-68, 254, 290· Κωνσταντάκος (2017-2018) 17-32· Gribble (1999) 32 σημ. 7· Strauss (1993)

του Ζ. του Κόδρου ο χορός απαρτίζεται από Σατύρους, που παίζουν προφανώς τον ρόλο των δασκάλων-σοφιστών, δεν αποκλείεται το έργο που αναζητούμε να ήταν ένα από τα έργα της Αρχαίας Κωμωδίας που είχαν τον τίτλο *Σάτυροι*.¹¹² Δυστυχώς, δεν γνωρίζουμε τίποτε ή σχεδόν τίποτε για την υπόθεσή τους και επομένως δεν υπάρχει έδαφος για περαιτέρω έρευνα.¹¹³ Ένα άλλο έργο που θα μπορούσε ίσως να συζητηθεί εδώ είναι οι *Πανόπτες* του Κρατίνου για το οποίο έχουν υποθέσει ότι σατίριζε τους σοφιστές και πιο συγκεκριμένα την προβαλλόμενη εκ μέρους τους παντογνωσία. Ωστόσο και για την υπόθεση του έργου αυτού δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτε, ενώ και τα σωζόμενα αποσπάσματά του είναι πενιχρά.¹¹⁴

Ένα έργο κωμωδίας της εποχής της κύλικας του Ζ. του Κόδρου στο οποίο βεβαιωμένα συμμετείχε ο Σωκράτης και ο χορός απαρτιζόταν από σοφιστές είναι ο *Κόννος* του Αμειψία. Δυστυχώς και από το έργο αυτό, που πήρε το όνομά του από τον ομώνυμο μουσικοδιδάσκαλο του Σωκράτη και ανέβηκε το 423 π.Χ. κερδίζοντας τη δεύτερη θέση, πίσω από την *Πυτίνη* του Κρατίνου και μπροστά από τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη, μας

154-155, 161, 163, 165-166 και παρακάτω σελ. 35-37. Εκτός από την ονομαστική αναφορά σ' αυτόν, π.χ. στους *Βατράχους* (στ. 1422-1432), στους *Χαρμή* (στ. 716) και τους *Σφήκες* (στ. 44-46), με τον εκκεντρικό αυτόν Αθηναίο πολιτικό ο Αριστοφάνης ασχολείτο ίσως στους *Δαιτάλεις* (Κωνσταντάκος [2017-2018] 17-20) και πιθανόν στους *Ταγηνιστάς* και στον *Τριφάλητα*, όπου υποτίθεται ότι σατίριζε την πολυτάραχη ερωτική του ζωή. Ωστόσο η συσχέτιση του *Τριφάλητος* με τον Αλκιβιάδη δεν φαίνεται να είναι σωστή, ενώ με τους *Ταγηνιστάς* είναι τελείως υποθετική (βλ., π.χ., Κωνσταντάκος [2017-2018] 30 σημ. 21 και Zimmermann [2011] 777-778 [B. Zimmermann]). Άλλωστε πρόκειται για έργα πιθανόν νεότερα από την κύλικα του Ζ. του Κόδρου. Βλ. Κωνσταντάκος (2017-2018) 30 σημ. 21 και Lesky (1964) 621. Για τον *Τριφάλητα*, βλ. και Vickers (2015) 97. Για τον Αλκιβιάδη στο έργο του Αριστοφάνη βλ. επίσης Talbot (1963)· Moorton, Jr. (1988). Στις ριζοσπαστικές απόψεις του Michael Vickers σύμφωνα με τις οποίες ένα μεγάλο μέρος του σωζόμενου έργου του Αριστοφάνη αναφέρεται στον Αλκιβιάδη και στον Περικλή, θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Ο Ιωάννης Κωνσταντάκος πιστεύει ότι κατά βάθος ο Αριστοφάνης διδάσκεται ευνοϊκά προς τον Αλκιβιάδη και "τον μεταχειρίζεται με εντυπωσιακή επιεικεία" (βλ., π.χ., Κωνσταντάκος [2017-2018] 19, 21, 23, 24, 26, 29-30). Στον Αλκιβιάδη αναφερόταν και ο Φερεκράτης (βλ. Κωνσταντάκος [2017-2018] 49-50, Kassel – Austin [1989] 187 αριθ. 164 και Storey [2011] II, 506 αρ. 164) και ίσως και ο Έρμιππος στους *Στρατιώτας* (ή *Στρατιώτιδας*) (Gkaras [2008] 11-12), άποψη που δεν δέχεται ο Storey (2011: II, 305 [57 σημ. 1]).

112. Έχουμε ήδη αναφερθεί σ' αυτά. Βλ. παραπάνω σελ. 25-26 και σημ. 84.

113. Βλ. Bakola (2010) 102-104. Λίγο καλύτερα είμαστε πληροφορημένοι για τον *Διονυσολέξανδρον*, στον οποίο ο χορός, όπως ήδη ειπώθηκε, απαρτιζόταν επίσης από Σατύρους. Βλ. Bakola (2010) κυρίως 81-102, 181-208, 253-272, 285-296, 297-304. Για το έργο αυτό βλ. και Zimmermann (2011) 719-723 (B. Zimmermann).

114. Για το έργο αυτό, βλ. Kassel – Austin (1983) 200-204 αρ. 158-17· Storey (2011) I, 340-345 αρ. 158-168.

σώζονται ελάχιστα σπαράγματα.¹¹⁵ Ο Αμειψίας πρέπει να πραγματευόταν σ' αυτό τις επιδράσεις της σοφιστικής στην εποχή του και διακωμωδούσε την προσωπικότητα του Σωκράτη. Χαρακτήριζε τον Σωκράτη “ανόητο, πειναλέο, φτωχοντυμένο (έκανε ειδική αναφορά στο μοναδικό του ένδυμα), γεννημένο να εξοργίζει τους παπουτσήδες” (σαφής υπαινιγμός στην ανυποδησία του). Συγχρόνως ωστόσο του αναγνώριζε ότι “διέθετε μεγάλη καρτερία” και ότι “ποτέ δεν ξέπεφτε στην κολακεία”.¹¹⁶ Στο έργο του Αμειψία οι σοφιστές του χορού αποκαλούνταν *φροντιστές*¹¹⁷ και *φροντιστής* είναι ένας χαρακτηρισμός που, ως γνωστόν, συχνά συνοδεύει και τον Σωκράτη, όπως, π.χ., στις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη (στ. 266) ή στο *Συμπόσιον* του Ξενοφώντα (6, 6). Επισημαίνω ακόμη ότι ο Κόννος, ο δάσκαλος του Σωκράτη, που έδωσε το όνομά του στην κωμωδία αυτή, είχε ιδιαίτερη σχέση με τη λύρα¹¹⁸ και ένα τέτοιο μουσικό όργανο, όπως ήδη σχολιάσαμε, κρατά ο παιδαγωγός στην κύλικα του Ζ. του Κόδρου. Για το έργο αυτό του Αμειψία, στο οποίο σημειωτέον ο ίδιος ο Σωκράτης αποτελούσε πιθανόν μέλος του χορού και μάλιστα ξεχωριστό (κορυφαίος;),¹¹⁹ δεν διαθέτουμε καμιά πληροφορία που να μας επιβεβαιώνει ότι οι *φροντιστές* του χορού ήταν Σάτυροι. Κάλλιστα ωστόσο ήταν δυνατόν να συνέβαινε αυτό και επομένως το έργο θα μπορούσε να συσχετιστεί με την αγγειογραφία του Ζ. του Κόδρου. Δυστυχώς όμως δεν έχουμε καμιά πληροφορία για εμπλοκή του Αλκιβιάδη σ' αυτό.

Η αναζήτηση έργου της Αρχαίας Κωμωδίας που θα μπορούσε να συσχετιστεί με την παράσταση του Ζ. του Κόδρου δεν απέδωσε αναμφισβήτητα αποτελέσματα. Στο σημείο ωστόσο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να αναφερθούμε σύντομα και στις απόψεις που επίμονα, τις τελευταίες δεκαετίες, προσβύει ο Michael Vickers και σύμφωνα με τις οποίες ένα μεγάλο μέρος από το έργο του Αριστοφάνη πρέπει εμμέσως να αναφερόταν στον Περικλή και τον Αλκιβιάδη.¹²⁰ Κατά τον μελετητή αυτόν το αριστοφανικό έργο είναι στην πραγματικότητα μια πολιτική αλληγορία και οι πρωταγωνιστές σ' αυτό είναι υποκατάστατα Αθηναίων πολιτικών της εποχής, ανάμεσα στους οποίους κυρίαρχη θέση κατέχουν ο Περικλής

115. Kassel – Austin (1991) 200-203· Storey (2011) I, 68-73 αρ. 7-10.

116. Kassel – Austin (1991) 202 αρ. 9· Storey (2011) I, 70-73 αρ. 9. Οι στίχοι αυτοί του Αμειψία δεν αναφέρονται ρητά ότι ανήκουν στο έργο *Κόννος*. Ωστόσο γενικά πιστεύεται ότι προέρχονται από αυτό. Βλ. σχετικά Guthrie (1991) 63, 269-8 σημ. 61-63.

117. Kassel – Austin (1991) 200· Storey (2011) I, 70 (ii). Βλ. και Guthrie (1991) 269 σημ. 63.

118. Βλ. Storey (2011) I, 68-69.

119. Βλ. Zimmermann (2011) 752 (B. Zimmermann).

120. Κυρίως Vickers (1997) και Vickers (2015).

και ο Αλκιβιάδης. Υπενθυμίζω ότι τα δύο αυτά ηγετικά πολιτικά πρόσωπα της Αθήνας είχαν στενή συγγενική σχέση και, όπως ήδη έχει αναφερθεί, ο Περικλής είχε αναλάβει, μαζί με τον αδελφό του, την εποπτεία του Αλκιβιάδη μετά τον θάνατο του πατέρα του¹²¹. Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω στις αριστοφανικές *Νεφέλες*, στις οποίες ο Στρεψιάδης οδηγεί τον γιο του, τον Φειδιππίδη, στον Σωκράτη για να του μάθει να κερδίζει, δίκαια ή άδικα, δίκες, πίσω από τον πρώτο θα πρέπει να δούμε τον Περικλή και πίσω από τον Φειδιππίδη τον ίδιο τον Αλκιβιάδη.¹²² Υπενθυμίζω ότι η πατρότητα των παραπάνω παραλληλισμών δεν ανήκει στον Vickers. Είχαν προταθεί ήδη από τον 19ο αι. και έκτοτε έχουν γίνει αποδεκτοί και από ορισμένους άλλους ερευνητές.¹²³ Σε μια τέτοια περίπτωση η ερμηνεία που δώσαμε στην αγγειογραφία του Ζ. του Κόδρου θα ενισχυόταν, αφού θα ήταν βέβαιο ότι η μαθητεία του Αλκιβιάδη στον Σωκράτη είχε αποτελέσει πράγματι θέμα της Αρχαίας Κωμωδίας.¹²⁴ Δεν θα προχωρήσω σε αναλυτική συζήτηση των απόψεων του Vickers. Άλλωστε αυτό έχει ήδη γίνει, και μάλιστα από ειδικότερους από μένα.¹²⁵ Πολλά από τα επιχειρήματα του μελετητή αυτού φαίνονται πράγματι ισχυρά, αστήρικτα και πολύ λίγο πειστικά, όπως αίολλη φαίνεται και η άποψή του σύμφωνα με την οποία πίσω από το σύνολο σχεδόν των σωζόμενων κωμωδιών του Αριστοφάνη λανθάνει “διακωμώδηση” του Περικλή και του Αλκιβιάδη. Επόμενο λοιπόν είναι οι απόψεις του να μην έχουν βρει καμιά ή μικρή μόνο απήχηση ανάμεσα στους ειδικούς. Ωστόσο αυτό δεν σημαίνει ότι το σύνολο της επιχειρηματολογίας του Vickers είναι αστήρικτο και ότι όλα τα συμπεράσματά του είναι απίθανα. Ορισμένοι συλλογισμοί του, κατά την άποψή μου, είναι αξιοπρόσεκτοι και κάποιες ιδέες του φαίνονται έξυπνες, συνοδευόμενες μάλιστα και από επιχειρηματολογία που αν δεν είναι αφοπλιστικά αποδεικτική οπωσδήποτε όμως είναι συζητήσιμη. Άλλωστε οι πολλές βιβλιοκριτικές των σχετικών μονογραφιών του Michael Vickers που είδαν το φως της δημοσιότητας σε ειδικά περιοδικά,

121. Βλ. παραπάνω σελ. 30. Πρβλ. Strauss (1993) 147, 149.

122. Vickers (1997) κυρίως 22-58 και Vickers (2015) κυρίως 35-37.

123. Vickers (1997) 22-23 και σημ. 4.

124. Σύμφωνα με τον Vickers ([2015] 36) στις αριστοφανικές *Νεφέλες* (423 π.Χ.) παρωδείτο και το ενδιαφέρον του Περικλή για τη φιλοσοφία, ενώ ο ίδιος ο Σωκράτης ήταν “a portmanteau figure, an amalgam of aspects of Socrates himself, and of Damon, Pythocleides, Zeno, Diogenes of Apollonia, Protagoras and Anaxagoras, the philosophers in Pericles’ circle”.

125. Βλ., π.χ., Sidwell (1997)· Storey (1997)· Hubbard (1998)· Revermann (2000)· Rehm (2009)· Irwin (2010)· Calder III (2010)· Fartzoff (2011)· Intrieri (2016)· Rhodes (2017)· Major (2017)· Κωνσταντάκος (2017–2018) 15-17 και σημ. 5 με περαιτέρω βιβλιογραφία.

επιβεβαιώνουν, κατά κάποιο τρόπο, ότι οι απόψεις αυτές, ακόμη και αν δεν έπεισαν, έκαναν αίσθηση στους μελετητές της κωμωδίας και τραγωδίας του 5ου αι. π.Χ. Εδώ υπενθυμίζω ότι υπάρχουν ερευνητές που εντοπίζουν παρουσία του Αλκιβιάδη ακόμη και σε τραγωδίες της εποχής και μάλιστα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη.¹²⁶

Ανεξάρτητα πάντως από το εάν στις αριστοφανικές *Νεφέλες* υπονοείται ή όχι η μαθητεία του Αλκιβιάδη στον Σωκράτη, η εμπλοκή του πρώτου στο έργο του Αριστοφάνη είναι βέβαιη.¹²⁷ Από την άλλη η ερμηνεία της αγγειογραφίας του Ζ. του Κόδρου ως σκηνής κατά την οποία ο νεαρός Αλκιβιάδης, συνοδευόμενος από τον Ζώπυρο, τον παιδαγωγό του, επιλέγει ως δάσκαλό του τον Σωκράτη, πιστεύω ότι κινείται στα όρια μιας εύλογης πιθανότητας. Συνηγορεί γι' αυτό η όλη εικονογραφία της παράστασης που συμφωνεί, όπως είδαμε, εντυπωσιακά με τη σωζόμενη γραπτή παράδοση που αναφέρεται στον Αλκιβιάδη και στον Σωκράτη. Η σύμπλευση αυτή της εικονογραφίας με τις γραπτές πηγές είναι εντυπωσιακή και δύσκολα μπορεί να αποδοθεί στον παράγοντα τύχη. Η γνωστή ομοιότητα του Σωκράτη με Σάτυρο και οι σχέσεις του με τον Αλκιβιάδη, η παρουσία στην αγγειογραφία ενός παιδαγωγού που μπορεί να συσχετισθεί με τον Ζώπυρο, τον παιδαγωγό του Αλκιβιάδη και το γεγονός ότι ποικίλες εικονογραφικές λεπτομέρειες της απεικονιζόμενης εδώ παιδικής μορφής συμφωνούν με τα όσα διασώζουν αρχαίοι συγγραφείς για τις συνήθειες και την όλη εμφάνιση του Αλκιβιάδη, όλα αυτά συνθέτουν μια ισχυρή επιχειρηματολογία για την προταθείσα ερμηνεία. Η κωμωδία στο δεύτερο μισό του 5ου αι. είχε βάλει στο στόχαστρό της γνωστά πρόσωπα της πολιτικής και πνευματικής ζωής της αρχαίας Αθήνας, ανάμεσα στα οποία βεβαιωμένα συγκαταλέγονται ο Σωκράτης και ο Αλκιβιάδης. Επιπροσθέτως επισημαίνω ότι η απεικόνιση υπαρκτών προσώπων γνωρίζει μια αξιοσημείωτη έξαρση στην αττική αγγειογραφία της εποχής αυτής.¹²⁸ Η συστηματική εμφάνιση στην Αρχαία Κωμωδία προσώπων που αντιπροσώπευαν συγκεκριμένους τύπους, δηλαδή διάφορους χαρακτήρες και όχι καθημερινούς ανθρώπους, πρέπει να τοποθετηθεί στην εντελώς όψιμη περίοδό της. Επομένως η προταθείσα ερμηνεία της αγγειογραφίας του Ζ. του Κόδρου είναι σε κάθε περίπτωση πιθανή αφού βασίζεται σε επαρκείς “μαρτυρίες” τόσο αρχαιολογικές όσο και φιλολογικές.

126. Βλ., π.χ., Strauss (1993) 166-167, 170-178· Bowie (1997) 56-61· Stuttard (2018) 7-8, 34, 151, 254, 290.

127. Vickers (2015) xiii. Βλ. και παραπάνω σημ. 111.

128. Βλ., π.χ., Webster (1972) 47-48, 50-52. Υπενθυμίζω, π.χ., τις απεικονίσεις του Ευαίωνα, του γιου του Αισχύλου. Βλ. Krumeich (2002) 141-145.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ARV ²	J. Beazley, <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd ed., Oxford
CVA	<i>Corpus Vasorum Antiquorum</i>
IEE	<i>Ιστορία του Ελληνικού Έθνους</i>

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Atkinson, J. E. (1992), “Curbing the Comedians: Cleon versus Aristophanes and Syracosius’ Decree”, *CQ* 42, 56-64.
- Avramidou, A. (2011), *The Codrus Painter. Iconography and Reception of Athenian Vases in the Age of Pericles*, Madison, Wisconsin.
- Bakola, E. (2010), *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford.
- Baldry, H. C. (1992), *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Γ. Χριστοδούλου – Λ. Χατζηκώστα, Αθήνα.
- Bentz, M. (1998), *Panathenäische Preisamphoren. Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6.-4. Jahrhundert v. Chr.*, AntK Beih. 18, Basel.
- Berrens, D. (2018), “Naturdarstellungen im attischen Drama”, στο: F. Schimpf – D. Berrens – K. Hillenbrand – T. Brandes – C. Schidlo (eds), *Naturvorstellungen im Altertum. Schilderungen und Darstellungen von Natur im alten Orient und in der griechischen Antike*, Summertown, 179-208.
- Blume, H.-D. (1986), *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφρ. Μ. Ιατρού, Αθήνα.
- Bosher, K. (2012) (ed.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge.
- Bowie, A. M. (1997), “Tragic Filters for History: Euripides’ *Supplices* and Sophocles’ *Philoctetes*”, στο: C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, 39-62.
- Braund, D. (2019), “Introduction : Embarking on a Voyage around Black Sea Theatre”, στο: Braund, D. – Hall, E. – Wyles, R. (2019) (eds), *Ancient Theatre and Performance Culture around the Black Sea*, Cambridge, 3-11.
- Braund, D. – Hall, E. (2014), “Gender, Role and Performer in Athenian Theatre Iconography: A Masked Tragic Chorus with Kalos and Kale Captions from Olbia”, *JHS* 134, 1-11.
- Brommer, F. (1959), *Satyrspiele*, Berlin.
- Bulle, H. (1937), *Das Theater zu Sparta*, München.
- Burkert, W. (2011), *Homo Necans. Ανθρωπολογική προσέγγιση στη θυσιαστήρια τελετουργία και τους μύθους της αρχαίας Ελλάδας*, μτφρ. Β. Λιαπής, Αθήνα.
- Burn, L. (1988), “A Heron on the Left by the Kodros Painter”, στο: J. Christiansen & T. Melander (eds), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen, August 31 – September 4 1987*, Copenhagen, 99-106.

- Calder III, W. M. (2010), Βιβλιοκριτική στο: “M. Vickers, *Sophocles and Alcibiades: Athenian Politics in Ancient Greek Literature*, London 2008”, *CW* 103, 265-266.
- Canac, F. (1967), *L’acoustique des théâtres antiques. Ses enseignements*, Paris.
- Caputo, G. (1935), “Palcoscenico su vaso attico”, *Dioniso* 4, 273-280.
- Charitonidis, S. – Kahil, L. – Ginouvès, R. (1970), *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, AntK Beih. 6, Basel.
- Chronopoulos, St. (2017), *Spott im Drama. Dramatische Funktionen der persönlichen Verspottung in Aristophanes’ Wespen und Frieden*, Heidelberg.
- Collard, Chr. (2007), *Tragedy, Euripides and Euripideans*, Exeter.
- Csapo, E. (2010a), “The Context of Choregic Dedications”, στο: Taplin & Wyles (2010) 79-130.
- Csapo, E. (2010b), “The Production and Performance of Comedy in Antiquity”, στο: Dobrov (2010) 103-142.
- Csapo, E. (2010c), *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Malden.
- Csapo, E. (2013), “Comedy and the Pompe: Dionysian genre-crossing”, στο: E.Bakola, L.Prauscello, M.Telò (eds), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge, 40-80.
- Csapo, E. (2014), “The Iconography of Comedy”, στο: Revermann (2014) 95-127.
- Despinis, G. I. (2003), *Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen*, München.
- Dobrov, G. W. (2010) (ed.), *Brill’s Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden-Boston.
- Dover, K. J. (1989), *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φ. Κακριδής, Αθήνα.
- Ducrey, P. (2004) κ.ά., *Ερέτρια. Οδηγός της αρχαίας πόλης*, μτφρ. Β. Βλάχου, Fribourg.
- Duff, T. E. (2003), “Plutarch on the Childhood of Alcibiades (*Alk.* 2-3)”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 49, 89-117.
- Fartzoff, M. (2011), “Mise en scène tragique d’Alcibiade? Michael Vickers, *Sophocles and Alcibiades. Athenian Politics in Ancient Greek Literature*, London – New York 2008”, *Dialogues d’histoire ancienne*, 37.2, 264-269.
- Förtsch, R. (1997), “Die Nichtdarstellung des Spektakulären: Griechische Bildkunst und griechisches Drama im 5. und frühen 4. Jh. v. Chr.”, *Hephaistos* 15, 47-68.
- Froning, H. (2002a), “Bauformen – Vom Holzgerüst zum Theater von Epidauros”, στο: Moraw – Nölle (2002) 31-59.
- Froning, H. (2002b), “Masken und Kostüme”, στο: Moraw – Nölle (2002) 70-95.
- Froning, H. (2014), “Comedy and Parody: Some Reflections on the ‘Perseus Jug’ of the Vlastos Collection”, στο: P. Valavanis – E. Manakidou (eds), *Essays on Greek Pottery and Iconography in Honour of Professor Michalis Tiverios*, Thessaloniki, 303-320. [Το ίδιο κείμενο ελαφρώς ανανεωμένο και λίγο συντομευμένο έχει δημοσιευθεί και στη γερμανική γλώσσα: H. Froning, “Die Perseus-Kanne Vlastos in Athen, ein Beitrag zur Theater praxis im klassischen Griechenland”, στο: V. Mammitzsch – S. Föllinger – H. Froning – G. Gorning – H. Jungraithmayr (Hsgb.), *Die Marburger Gellerten-Gesellschaft: Universitas litterarum nach 1968*, Berlin – Boston 2016, 131-156.]
- Froning, H. (2016), βλ. Froning 2014.

- Furtwängler, A. – Hauser, F. – Reichhold, K. (1932), *Griechische Vasenmalerei*, III, München.
- Gkaras, Ch. (2008), *Hermippos: Die Fragmente – Ein Kommentar*, (διδ. διατρ.) Freiburg i. Br.
- Goette, H. R. (1995), “Griechische Theaterbauten der Klassik – Forschungsstand und Fragestellungen”, στο: E. Pöhlmann, *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt am Main, 9-48.
- Goette, H. R. (2007), “An Archaeological Appendix”, στο: P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Oxford, 116-121.
- Goette, H. R. (2014), “The Archaeology of the ‘Rural’ Dionysia in Attica”, στο: E. Csapo – H. R. Goette – J. R. Green – P. Wilson (eds), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin – Boston, 77-105.
- Γώγος, Σ. (2005), *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου. Αρχιτεκτονική μορφή και λειτουργία*, Αθήνα.
- Greco, E. (2010), *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, Tomo 1: *Acropoli, Areopago, Tra Acropoli e Pnice*, Atene – Paestum.
- Green, J. R. (1991), “On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens”, *GRBS* 32, 15-50.
- Green, J. R. (2012), “Comic Vases in South Italy. Continuity and Innovation in the Development of a Figurative Language”, στο: Boshier (2012) 289-342.
- Gregory, J. (2014) (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφρ. Μ. Καίσαρ κ.ά., Αθήνα.
- Gribble, D. (1999), *Alcibiades and Athens: A Study in Literary Presentation*, Oxford.
- Guthrie, W. K. C. (1991), *Ο Σωκράτης*, μτφρ. Τ. Νικολαΐδης, Αθήνα.
- Halliwell, St. (1991), “Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens”, *JHS* 111, 48-70.
- Hamilton, R. (1978), “A New Interpretation of the Anavysos Chous”, *AJA* 82, 385-387.
- Hamilton, R. (1992), *Choes & Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor.
- Heinemann A. (2016), *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin.
- Hourmouziades, N. (1965), *Production and Imagination in Euripides*, Athens.
- Hubbard, T. K. (1998), Βιβλιοκριτική στο: “M. Vickers, *Pericles on Stage: Political Comedy in Aristophanes’ Early Plays*, Austin (Tex.) 1997”, *CPh* 93, 370-375.
- Hughes, A. (2006), “The ‘Perseus Dance’ Vase Reconsidered”, *OJA* 25, 413-433.
- Hughes, A. (2019), *Η παράσταση της κωμωδίας στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Α. Μαρίνης, Ηράκλειο.
- Hunningher, B. (1956), *Acoustics and Acting in the Theatre of Dionysus Eleuthereus*, (Mededelingen der Kon. Nederl. Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 19, No. 9) Amsterdam.
- Intrieri, M. (2016), Βιβλιοκριτική στο: “M. Vickers, *Aristophanes and Alcibiades. Echoes of Contemporary History in Athenian Comedy*, Berlin-Boston 2015”, *BMCR* 2016.11.36.
- Irwin, E. (2010), Βιβλιοκριτική στο: “M. Vickers, *Sophocles and Alcibiades: Athenian*

- Politics in Ancient Greek Literature*, Stocksfield: Acumen Publishing Ltd, 2008”, *JHS* 130, 199-200.
- Isler, H. P. (2017a), *Antike Theaterbauten. Ein Handbuch – Katalogband*, Wien.
- Isler, H. P. (2017b), *Antike Theaterbauten. Ein Handbuch – Textband*, Wien.
- Johnston, A. W. (1987), “IG II² 2311 and the Number of Panatheniac Amphorae”, *BSA* 82, 125-129.
- Johnston, A. W. (2007), “Panathenaic Amphorae, Again”, *ZPE* 161, 101-104.
- Καββαδίας, Γ. (2000), *Ο Ζωγράφος του Sabouroff*, Αθήνα.
- Καμπουρέλλη, Β. (2008), “Ο σκηνικός χώρος στην αρχαία ελληνική τραγωδία”, στο: Μαρκαντωνάτος – Τσαγγάλης (2008) 567-607.
- Kassel, R. – Austin, C. (1991), *Poetae Comici Graeci*, II, Berlin – New York.
- Kassel, R. – Austin, C. (1983), *Poetae Comici Graeci*, IV, Berlin – New York.
- Kassel, R. – Austin, C. (1986), *Poetae Comici Graeci*, V, Berlin – New York.
- Kassel, R. – Austin, C. (1989), *Poetae Comici Graeci*, VII, Berlin – New York.
- Κεφαλίδου, Ε. (2008), “Η εικονολογία της αττικής τραγωδίας”, στο: Μαρκαντωνάτος – Τσαγγάλης (2008) 637-725.
- Kolb, F. (1981), *Agora und Theater, Volks- und Festversammlung*, (Arch. Forsch. 9) Berlin.
- Κωνσταντάκος, Ι. Μ. (2017-2018), “Το λιονταράκι που τσεβδίζει: Ο Αλκιβιάδης στην Αρχαία Κωμωδία”, *ΠΑΡΟΥΣΙΑ*, περ. Β΄, τ. Α΄ (ΚΑ΄), 13-62.
- Kovacs, D. (2014), “Κείμενο και παράδοση”, στο: Gregory (2014) 527-547.
- Kossatz-Deissmann, A. (1982), “Zur Herkunft des Perizoma im Satyrspiel”, *JdI* 97, 65-90.
- Krumeich, R. (2002), “‘Euaion ist schön’: Zur Rühmung eines zeitgenössischen Schauspielers auf attischen Symposiengefäßen”, στο: Moraw – Nölle (2002) 141-145.
- Kyriakidi, N. (2007), *Aristophanes und Eupolis. Zur Geschichte einer dichterischen Rivalität*, Berlin – New York.
- Lesky, A. (1964), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη.
- Lesky, A. (1990), *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, τ. Α΄, Αθήνα.
- Lezzi-Hafter, A. (1976), *Der Schuwalow-Maler*, Mainz am Rhein.
- Lissarrague, F. (2013), *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, vi^e-v^e siècle avant J.-C.)*, Paris.
- Maass, M. (1972), *Die Proedrie des Dionysostheaters in Athen*, Vestigia 15, München.
- Major, W. E. (2017), Βιβλιοκριτική στο: “M. Vickers, *Aristophanes and Alcibiades. Echoes of Contemporary History in Athenian Comedy*, Berlin – Boston 2015”, *Polis: The Journal for Ancient Greek Political Thought* 34.1, 177-179.
- Μαρκαντωνάτος, Α. – Τσαγγάλης, Χ. (2008) (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Αθήνα.
- Moorton, Jr, R. F. (1988), “Aristophanes on Alcibiades”, *GRBS* 29, 345-359.
- Moraw, S. – Nölle, E. (2002) (Hrsg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz am Rhein.
- Morwood, J. (2007), *Euripides’ Suppliant Women*, Oxford.

- Neumann, G. (1965), *Gesten und Gebärden*, Berlin.
- Newiger, H.-J. (1965), "Retraktationen zu Aristophanes' *Frieden*", *RhM* 108, 229-254.
- Nicholls, R. V. (1977), *Annual Report of the Fitzwilliam Museum Syndicate*, Cambridge, 11-12.
- Olson, S. Douglas (2010), "Comedy, Politics, and Society", στο: Dobrov (2010) 35-69.
- Olson, S. Douglas (2014), *Eupolis: frr. 326-497. Fragmenta Comica* 8.3, Heidelberg.
- Olson, S. Douglas (2016), *Eupolis: Heilotes - Chrysoun genos (frr. 147-325). Fragmenta Comica* 8.2, Heidelberg.
- Olson, S. Douglas (2017), *Eupolis: Einleitung, Testimonia und Aiges-Demoi (frr. 1-146). Fragmenta Comica* 8.1, Heidelberg.
- Papadopoulos, J. K. (1996), "The Original Kerameikos of Athens and the Siting of the Classical Agora", *GRBS* 37, 107-128.
- Powers, M. (2014), *Athenian Tragedy in Performance. A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates*, Iowa City.
- Pickard-Cambridge, A. - Gould, J. - Lewis, D. M. (2011), *Οι δραματικές εορτές της Αθήνας*, μτφρ. Μ. Ψηλάντη κ.ά., Θεσσαλονίκη.
- Pöhlmann, E. (2002), "Neue Argumente für ein Bühnenhaus in der frühen griechischen Tragödien", στο Moraw - Nölle (2002) 27-30.
- Rehm, R. (2009), Βιβλιοκριτική στο: "M. Vickers, *Sophocles and Alcibiades. Athenian Politics in Ancient Greek Literature*, London - New York 2008", *Comparative Drama* 43, 402-405.
- Revermann, M. (1999), "The Shape of the Athenian Orchestra in the Fifth Century: Forgotten Evidence", *ZPE* 128, 25-28.
- Revermann, M. (2000), Βιβλιοκριτική στο: "M. Vickers, *Pericles on Stage: Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*, Austin (Tex.) 1997", *IJCT* 6.4, 591-593.
- Revermann, M. (2006), *Comic Business: Theatricality, dramatic technique, and performance contexts of Aristophanic comedy*, Oxford.
- Revermann, M. (2014) (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge.
- Rhodes, P. J. (2017), Βιβλιοκριτική στο: "M. Vickers, *Aristophanes and Alcibiades. Echoes of Contemporary History in Athenian Comedy*, Berlin-Boston 2015", *Historische Zeitschrift* 304, 183-184.
- Robinson, E. G. D. (2014), "The Early Phases of Apulian Red-Figure", στο: S. Schierup - V. Sabetai (eds), *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*, Gösta Enbom Monographs 4, Aarhus 2014, 218-233.
- Rosen, R. M. (2010), "Aristophanes", στο: Dobrov (2010) 227-278.
- Rouveret, A. (1989), *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, (BÉFAR 274) Rome.
- Rühfel, H. (1984), *Kinderleben im klassischen Athen*, Mainz am Rhein.
- Rumpf, A. (1947), "Classical and Post-Classical Greek Painting", *JHS* 67, 10-21.
- Rumpf, A. (1961), "Attische Feste - Attische Vasen", *BjB* 161, 208-214.
- Schmidt, M. (1995a), "Τῆς γῆς οὐχ ἀπτόμενος: Nochmals zur Choenkanne Vlastos aus Anavyssos", *Museum Helveticum* 52, 65-70.
- Schmidt, M. (1995b), "Linos, Eracle ed altri ragazzi: Problemi di lettura", στο: *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramic greca, italiota ed etrusca dal VI al IVsec.*

- A.C.: *Atti del Covegno Internazionale, Raito di Vetrissul Mare, 29-31 maggio 1994*, Salerno, 13-31.
- Schörner, G. (2002), "Bühnenmalerei", στο: Moraw – Nölle (2002) 67-69.
- Scully, S. (1996), "Orchestra and Stage and Euripides' *Suppliant Women*", *Arion* 4, 61-84.
- Scully, S. (1999), "Orchestra and Stage in Sophocles: *Oedipus Tyrannus* and the Theater of Dionysus", *Syllecta Classica* 10, 65-86.
- Σηφάκης, Γ. Μ. (2007), *Μελέτες για το αρχαίο θέατρο*, Ηράκλειο.
- Sidwell, K. (1997), Βιβλιοκριτική στο: M. Vickers, *Pericles on Stage: Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*, Austin (Tex.) 1997, *The Classical Review* 47, 254-55.
- Simon, E. (1982a), "Satyr-Plays on Vases in the Time of Aeschylus", στο: D. Kurtz – B. Sparkes (eds), *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens*, Cambridge, 123-148.
- Simon, E. (1982b), *The Ancient Theatre*, μτφρ. C. E. Vafopoulou-Richardson, London – New York.
- Simon, E. (1983), *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary*, Madison, Wisc.
- Simon, E. (2003), "Hypermetra and Lynkeus", στο: E. Csapo – M. C. Miller (eds), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*, Oxford 2003, 122-128.
- Simon, E. – Otto, E. (1973), "Eine neue Rekonstruktion der Würzburger Skenographie", *AA*, 121-131.
- Slater, N. W. (1986), "The Lenaean Theatre", *ZPE* 66, 255-264.
- Small, J. P. (2014), "Απεικονίσεις της αρχαίας τραγωδίας", στο: Gregory (2014) 143-163.
- Sommerstein, A. H. (1996), "How to avoid being a *komodoumenos*", *CQ* 46, 327-356.
- Sommerstein, A. (2014), "The politics of Greek Comedy", στο: Revermann (2014) 291-305.
- Sourvinou-Inwood, C. (2003), *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham.
- Storey, I. C. (1997), Βιβλιοκριτική στο: "M. Vickers, *Pericles on Stage: Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*, Austin (Tex.) 1997", *BMCR* 1997.9.15.
- Storey, I. C. (2003), *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford.
- Storey, I. C. (2008), *Euripides: Suppliant Women*, London.
- Storey, I. C. (2010), "Origins and Fifth-Century Comedy", στο: Dobrov (2010) 179-225.
- Storey, I. C. (2011), *Fragments of Old Comedy*, I-III (Loeb Classical Library), Cambridge Mass. – London.
- Strauss, B. S. (1993), *Fathers and Sons in Athens: Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*, Princeton, N.J.
- Stuttard, D. (2018), *Nemesis: Alcibiades and the Fall of Athens*, Cambridge (MA) – London.
- Sutton, D. F. (1980), *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan.
- Talbot, J. F. (1963), "Aristophanes and Alcibiades", *CB* 39, 65-67.
- Taplin, O. (1993), *Coming Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
- Taplin, O. (2003), *Greek Tragedy in Action*, London – New York (ανατ. έκδ. του 1985).
- Taplin, O. (2007a), *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles.
- Taplin, O. (2007b), "Οι μαρτυρίες των εικόνων", στο: P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός*

- για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ, μτφρ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο, 103-134.
- Taplin, O. – Wyles, R. (2010) (eds), *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford.
- Thompson, H. A. – Wycherley, R. E. (1972), *The Agora of Athens*, (The Athenian Agora, Vol. 14) Princeton, N.J.
- Τιβέριος, Μ. (1974), “Παναθηναϊκά”, *ΑΔ* 29 (Μελέτες), 142-153.
- Τιβέριος, Μ. Α. (1989), *Περίκλεια Παναθήναια – Ένας κρατήρας του Ζωγράφου του Μονάχου 2335*, Θεσσαλονίκη.
- Tiverios, M. (2000), “The Satyr-Play *Sphinx* of Aischylos again”, στο: *Άγαθός δαίμων. Mythes et Cultes. Études d’Iconographie en l’honneur de Lilly Kahil*, (BCH Suppl. 38) 477-487.
- Tiverios, M. A. (2008), *Perikleische Panathenäen. Ein Krater des Malers von München 2335*, μτφρ. H. Kotsidu, Athen.
- Too, Y. Lee (1995), *The Rhetoric of Identity in Isocrates*, Cambridge.
- Travlos, J. (1971), *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, New York – Washington.
- Vickers, M. (1997), *Pericles on Stage: Political Comedy in Aristophanes’ Early Plays*, Austin, Texas.
- Vickers, M. (2008), *Sophocles and Alcibiades. Athenian Politics in Ancient Greek Literature*, London – New York.
- Vickers, M. (2015), *Aristophanes and Alcibiades. Echoes of Contemporary History in Athenian Comedy*, Berlin – Boston.
- Webster, T. B. L. (1972), *Potter and Patron in Classical Athens*, London.
- Wiles, D. (1997), *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.
- Wiles, D. (2007), *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge.
- Wiles, D. (2011), “Η Ποιητική του Αριστοτέλη και η θεωρία του θεάτρου στην αρχαιότητα”, στο: Μ. McDonald – Μ. Walton (επιμ.), *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο από το Πανεπιστήμιο του Cambridge*, μτφρ. Β. Λιαπής, Αθήνα, 115-134.
- Wilson, P. (2010), “The Man and the Music (and Choregos?)”, στο: Taplin – Wyles (2010) 181-212.
- Wyles, R. (2011), *Costume in Greek Tragedy*, London.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (1991) [βλ. και Hourmouziades], *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα.
- Zanker, P. (1995), *Die Maske des Sokrates: Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München.
- Zimmermann, B. (2002), *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*, μτφρ. Η. Τσιριγκάκης, Αθήνα.
- Zimmermann, B. (2011) (Hrsg.), *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, (HGL I) München.