

πηρικών έργων» (σσ. 75 εξ.) για τη γνωστή περιοδολόγησή των σαιξπηρικών δραμάτων, 2. «Τα ματωμένα ρόδα – τα ιστορικά δράματα του Σαίξπηρ» (σσ. 78 εξ.), όπου αναλύονται τα chronicle plays, 3. «Δολοφονία, το ανώτατο στάδιο της αρχομανίας» (σσ. 97 εξ.), που αφορά το «Ριχάρδο Γ'» και το «Μάκβεθ», 4. «Οι ενάρετοι εξολοθρευτές» (σσ. 135 εξ.) για τον «Ιούλιο Καίσαρα» και τον «Άμλετ», 5. «Οι ενάρετοι “άλλοι”» (σσ. 186 εξ.), που πραγματεύεται τους outsider της σαιξπηρικής δραματολογίας, τον Shylock από τον «Έμπορο της Βενετίας» και τον μαύρο «Οθέλλο», 6. «Έρωτας και λαγνεία, πολιτική και πόλεμος» (σσ. 221 εξ.) για τη μαύρη κωμωδία «Τρωίλος και Χρυσίδα», για το «Με το ίδιο μέτρο», καθώς και «Αντώνιος και Κλεοπάτρα», 7. «Αλαζονείας εξουθένωση» (σσ. 258 εξ.) που έχει επίκεντρο την ανάλυση του «Βασιλιά Ληρ» και του «Κοριολανού», 8. «Το “Χαίρε” της μαγείας» (σσ. 299 εξ.) για την «Τρικυμία», και ένα επιλογικό κεφάλαιο, 9. «Ο λαός» (σσ. 316 εξ.), που συνοψίζει τη στάση του Σαίξπηρ προς τα ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού κι όπου ο Πλωρίτης τεκμηριώνει τον αρχικό του συλλογισμό. Στο παράρτημα Α', «Ο Σαίξπηρ, οι “Σαίξπηρ”, το θέατρο και οι θεατρίνοι» (σσ. 337 εξ.) πραγματεύεται την παραβολή του κοσμοθεάτρου στα έργα του, καθώς και τις θεατρικές σκηνές και παραστάσεις που φέρνει στη σκηνή του, στο παράρτημα Β', «Ο “κίτρινος δούλος”» (σσ. 355 εξ.), παρουσιάζει και σχολιάζει τις παραλλαγές του fool και του τραγικού τρελού (για την καταγωγή τους βλ. και Β. Πούχνερ, «Ο “σοφός τρελός” στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 77-114), ενώ στο παράρτημα Γ', «Τρέλα και τύφλωση» (σσ. 365 εξ.), ο Πλωρίτης παρουσιάζει τους τυφλούς και τυφλωμένους των σαιξπηρικών έργων. Μια ασφαλώς επιλεκτική βιβλιογραφία (σσ. 371 εξ.) και ένα περιορισμένο ευρετήριο ονομάτων (σσ. 387 εξ.) κλείνει τον όμορφο και περιεκτικό τόμο. Ασφαλώς ένα από τα ωραιότερα και βαθύτερα βιβλία του Μάριου Πλωρίτη.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

PAT EASTERLING / EDITH HALL (EDS.),

Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession, Cambridge, Cambridge University Press 2002, σελ. XXXI+510, 61 εικ., 2 χάρτες, ISBN 0-521-65140-9.

Έγινε πλέον πολύ δύσκολο να παρακολουθήσει κανείς συστηματικά τα δημοσιεύματα για το αρχαίο ελληνικό και λατινικό δράμα και τη θεατρική και θεατροειδή παράσταση από τον κλασικό πέμπτο αιώνα έως τα αυτοκρατορικά και πρωτοβυζαντινά χρόνια. Για να δώσω μόνο μια ιδέα για τη συνεχώς αυξανόμενη βιβλιογραφία: η σχολιασμένη βιβλιογραφία του J. R. Green, “Greek theatre production 1971-86”, *Lustrum* 31 (1989), σσ. 7-95 για 15 χρόνια γέμισε ενενήντα σελίδες, και η αντίστοιχη βιβλιογραφία για το χρονικό διάστημα 1987-1995, ούτε δέκα χρόνια, ανέρχεται ήδη σε περισσότερες από 200 σελίδες (“Theatre production: 1987-1995”, *Lustrum* 37, 1995, σσ. 7-202, 309-319). Ο προκείμενος τόμος συμπεριλαμβάνει 20 εν μέρει πολύ ουσιαστικές μελέτες για την αρχαία υποκριτική και τον υποκριτή, αλλά και για τις άλλες μορφές θεαμάτων και τα επαγγέλματα που σχετίζονται με αυτά, όπως ανηγτές και μουσικοί, ορχηστές και παντομίμοι, τραγωδοί και μίμοι κτλ., που όλοι τους συνοργανώνονται στα ελληνιστικά χρόνια στις οργανώσεις των «διονυσιακών τεχνιτών» (βλ. τώρα και το δι-

τομο έργου του B. Le Guen, *Les associations de technites dionysiaques à l' époque hellénistique*, Nancy 2001), που δημοσιεύτηκε παράλληλα με τον τόμο αυτό, ο οποίος – το γνωρίζω γιατί συμμετείχα κι εγώ – καθυστέρησε αρκετόν καιρό. Έτσι λοιπόν από τη μια πλευρά η Θεατρολογία μάλλον αδυνατεί να παρακολουθήσει συστηματικά τα τεκταινόμενα στο χώρο του αρχαίου δράματος και θεάματος, από την άλλη όμως έχει υποχρέωση, τουλάχιστον τα δημοσιεύματα που αναφέρονται άμεσα στην παράσταση να τα προσλαμβάνεται και να τα εντάξει στη συνεχώς τροποποιούμενη ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου. Και ο τόμος αυτός ρητά σκοπεύει να προσεγγίσει το φαινόμενο, από μια μη φιλολογική, μη αποκλειστικά κειμενική άποψη, πράγμα βέβαια όχι και τόσο καινούργιο, γιατί το πρόβλεψαν ήδη οι φιλόλογοι γύρω στα 1900· αλλά η τάση αυτή δεν έχει επικρατήσει. Τους σκοπούς της πρωτοφανούς αυτής συγκέντρωσης μελετών από την περίοδο από τον κλασικό πέμπτο αιώνα ως τα ελληνορωμαϊκά και πρωτοβυζαντινά χρόνια περιγράφουν οι εκδότες ως εξής: “One of the most exciting development within Classics over the last twenty-five years has been the rediscovery of the important truth that many of the masterpieces of ancient literature were originally designed to be appreciated not by isolated individual readers but by spectators grouped at performances. Scholars have been casting off the prejudices against the performative dimension of ancient literature which they inherited from Plato, the Christian fathers and (for different reasons) Aristotle. Interest in the ways in which arenas and modes of performance conditioned the forms taken by literary texts has penetrated even to the study of oratory, epic and choral lyric: recent publications have demonstrated the extent to which ancient authors were creating words whose meaning had to be realised and transmitted through the voices and physical movements of performers – orators, rhapsodes, chorus-members. Dramatic text, most of all, demand to be interpreted as scripts for players, which can show in often surprising detail how meaning was articulated and mediated through theatrical performance” (σ. XVII). Αυτό για θεατρολόγους ακούγεται κάπως αυτονόητο, αλλά δεν είναι για κλασικούς φιλόλογους. Ως παραδείγματα αναφέρονται ενδεικτικά R. Scodel (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor 1993 ή S. Goldhill / R. Osborn (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999). Η θεατρική παράσταση γίνεται και ένας τόπος της διερεύνησης των δομών της αρχαίας μεσογειακής κοινωνίας (E. Csapo / W. J. Slater (eds.), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995). Μια άλλη τάση σημειώνεται στην ακριβέστερη τεκμηρίωση των δεδομένων της παράστασης, πέρα από τα δραματικά κείμενα, δημοσιεύοντας νέα αρχαιολογικά ευρήματα σχετικά με τις μάσκες (το κλασικό βιβλίο του T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy*, βγήκε το 1995 στην τρίτη εμπλουτισμένη έκδοση, ο Bernabo Brea δημοσίευσε νέο υλικό από τη νεκροπολή του νησιού Lipari στην Ιταλία, βλ. L. Bernabo Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981, και του ίδιου μαζί με τον M. Lavalier, *Milgunis Lipara V: scavi nella necropoli greca di Lipari*, Roma 1991, ή από τη Μικρασία, βλ. C. Roueché, *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and late Roman Periods. A Study based on Inscriptions from the Current Excavations at Aphrodisias in Caria*, London 1993). Συγγενική με αυτή την τάση βρίσκεται και μια άλλη, της τεκμηρίωσης θεατρικών θεμάτων και υποκριτικής τέχνης μέσα από αντικείμενα τέχνης ή και καθημερινής χρήσης σε όλη την αρχαιότητα, πράγμα που δείχνει την ευρύτατη απήχηση που είχαν θέατρο και θέαμα στην κοινωνία μιας ολόκληρης χιλιετίας (Richard Green, *Theater in Ancient Greek Society*, London/ New York 1994, του ίδιου μαζί με τον E. W. Handley, *Images of the Greek Theatre*, London 1995, reprinted 2001) και όχι μόνο σε μια μορφωμένη ελίτ, στην οποία ήταν προσιτά και τα δραματικά κείμενα. Με το κοινό της Ρωμαϊκής περιόδου ασχολούνται και δύο άλλοι τόμοι, του R. Beacham, *The Roman theatre and its Audience*, London 1991 και της S. Bartsch,

Actors in the Audience, Cambridge/Mass & London 1994), ενώ τα άρθρα του *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* τεκμηριώνουν τη δημοφιλία και ευρύτατη γνώση ορισμένων δραματικών έργων, εξετάζοντας αναπαραστάσεις, σχολιασμούς, αναφορές, παρωδίες και άλλα «διακειμενικά» άλλων συγγραφέων (βλ. π.χ. A. J. N. W. Prag, *The Oresteia: Iconographic and Narrative Tradition*, Warminster 1986, D. Knoepfler, *Les imagiers de l'Orestie: Mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*, Zürich 1993). Το νέο ενδιαφέρον για την «επιβίωση» τεκμηριώνεται και σε μελετήματα κλασικών φιλολόγων, που εξετάζουν την «τύχη» των δραματικών έργων της αρχαιότητας στην Αναγέννηση και μετά (π.χ. η γνωστή μονογραφία του Flashar, βλ. τη βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβαση* 1, 1995, σσ. 298-310, K. V. Hartigan, *Greek Tragedy on the American Stage: Ancient Drama in the Commercial Theatre, 1882-1994*, Westport CT / London 1995, E. Hall / F. Macintosh / O. Taplin (eds.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford 2000, βλ. την παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 5, 2003, και E. Hall / F. Macintosh, *Greek Tragedy and the British Stage 1660-1914*, Oxford 2004), καθώς και ο τόμος Π. Μαυρομούστακος (επιμ.), *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους Νεότερους Χρόνους*, Αθήνα 1999 και για τις μεταφράσεις Ε. Πατρικίου (επιμ.), *Η Μετάφραση του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος σε Όλες τις Γλώσσες του Κόσμου*, Αθήνα 1995, τόμους που δεν αναφέρονται στην αγγλική βιβλιογραφία. Στο χώρο αυτό ανοίγεται ένα νέο πεδίο δραστηριοτήτων της κλασικής φιλολογίας, σε συνεργασία με τη Θεατρολογία και τη θεατρική ιστορία, όπως φαίνεται από την ύπαρξη δύο διεθνών προγραμμάτων, το European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, και το Archive of Performances of Greek and Roman Drama στην Οξφόρδη.

Ωστόσο αυτός ο τόμος αφιερώνεται στον υποκριτή/ ηθοποιό και την τέχνη του, που σε αντίθεση με την υπόλοιπη ιστορία του θεάτρου στην Ευρώπη, για την αρχαιότητα δεν έχει εξεταστεί συστηματικά. Την πρώτη συστηματική σύνθεση έχει παρουσιάσει η Paulette Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976, ενώ για το ρωμαϊκό θέατρο υπήρχε η όχι τόσο σύνθετη μελέτη του Charles Garton, *Personal Aspects of the Roman Theatre*, Toronto 1972. Βασική για την προώθηση των σχετικών μελετών ήταν η έκδοση όλου του τεράστιου σχετικά με τους ηθοποιούς και καλλιτέχνες του θεάματος επιγραφικού υλικού από τον I. E. Στεφανή, *Διονυσιακοί Τεχνίται. Συμβολές στην Προσωπογραφία του Θεάτρου και της Μουσικής των Αρχαίων Ελλήνων*, Ηράκλειο 1988, που οδήγησε αμέσως στην προσπάθεια νέων συνθέσεων κυρίως για τα ελληνιστικά χρόνια (βλ. π.χ. Α. Χανιώτης, "Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniten", *Κτήμα (Ktëma)* 15, 1990, σσ. 89-108, και την πρόσφατη δίτομη μονογραφία του le Guen, ό. π.). Γενικώς παρατηρείται μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος στους λιγότερο διερευνημένους ελληνιστικούς και ελληνορωμαϊκούς χρόνους (που συγγενεύουν και περισσότερο με την εποχή μας), όπου μπορεί να υπάρχουν λίγα μόνο κείμενα, αλλά εντοπίζεται περισσότερο οπτικό υλικό και έμμεσες πηγές. Το παραδέχονται και οι εκδότες: «Our aim in editing this volume has been to produce neither a comprehensive reference work nor an historical narrative but a series of complementary essays by experts in different areas – literature, archaeology, art, history – arranged so as to cast as much interdisciplinary light as possible on the divers aspects of a fascinating social and artistic phenomenon. Now that scholars are no longer inhibited by the assumption that "late" must mean "decadent", or that only a few select types of artistic entertainment count as "theatre", it is easier to gain a sense of the extraordinary staying power and adaptability of the acting profession over the

whole period of Greco-Roman antiquity. We have been particularly interested in the light that evidence from the late antique and early Byzantium centuries can throw on these processes of continuity and change» (σ. xix). Έτσι στο κέντρο του ενδιαφέροντος δεν βρίσκεται μόνο ο συμβατικός υποκριτής/ηθοποιός, αλλά όλοι οι «εργάτες του θεάματος», μέσα σε μια ολόκληρη χιλιετία και σ' ένα γεωγραφικό χώρο πολύ εκτεταμένο. «By and large we have included under the heading “actors” artist who played role in public for (mainly) theatre audiences. This rather broad category is capacious enough to include performers of mime and pantomime, genres which have been too easily neglected in the past, largely because there is much less primary evidence to throw light on their content, but also because they have often seemed to be marginal in various ways: “post-classical”, “low”, or “sub-literary”. We have tried to avoid using very strict category distinctions so as to allow for significant changes in performance practice which are not necessarily reflected in vocabulary. Thus a solo singer in the hellenistic period and a pantomime artist under the Empire might both be categorised as “tragic” performers, though neither would function in the same way as actors who took part in tragic competitions in the fifth of fourth century BC» (σ. xx). Αυτό όμως είναι εν πολλοίς συνέπεια και απόρροια της γνωστοποίησης των δεδομένων του επιγραφικού υλικού που δημοσίευσε ο Στεφανής. Στη συνέχεια οι εκδότες καθορίζουν και τα όρια του εγχειρήματος και τη μελλοντική προοπτική του κλάδου της έρευνας αυτού: «Above all we have been concerned, through this “holistic” approach to look for the different kinds of illumination that evidence about actors and acting can offer to students of ancient society. Some of the “marginal” genres, after all, can bring access to a wide range of social classes via the entertainments they enjoyed, and anecdotes about actors can suggest ways in which the experiences of spectators coloured collective awareness and imagination at different periods. A book of this size must also have its limits. Much work remains to be done on the figure of the performer and the acting metaphors that haunt genres of writing not investigated here: the novel, for example, or medical writers. There are other large fields that we have also had to leave unexplored: comparative theatre studies, the theory of performance at its most general, and the antitheatrical tradition in antiquity and beyond» (σ. xx).

Οι 20 μελέτες χωρίζονται σε τρεις ενότητες: 1) “The Art of the Actor” αναλύει τύπους και ύφη της παράστασης, αρχίζοντας με τη σημασία της μουσικής, για την οποία δυστυχώς γνωρίζουμε τόσο λίγα πράγματα, προχωρώντας στη σωματική κίνηση, την ενδυμασία και το υποκριτικό ύφος, χρησιμοποιώντας τις «έμμεσες σκηνικές οδηγίες» των έργων, αλλά και τις αναπαραστάσεις στα αγγεία και δευτερεύουσες πηγές, όπως τις θεωρίες του Αριστοτέλη κτλ. 2) “The Professional World”, σχολιάζοντας την επαγγελματική οργάνωση των ανθρώπων του θεάματος στα ελληνιστικά και πρωτοβυζαντινά χρόνια, που αναπήδησε από την ανάγκη της οργάνωσης των μετακινούμενων καλλιτεχνών ή ομάδων καλλιτεχνών, τον κοσμοπολιτισμό τους, που στηριζόταν πάντα στην «ανωτερότητα» της ελληνικής παιδείας και γλώσσας, την αντιμετώπισή τους από τη ρωμαϊκή νομοθεσία και τους Χριστιανούς Πατέρες της Εκκλησίας, την κοινωνική θέση του επαγγέλματος κτλ. Δύο άρθρα δημοσιεύουν νέο υλικό για μάσκες της παντομίμας και graffiti για ηθοποιούς του Μίμου. 3) “The Idea of the Actor” επικεντρώνεται στην τεκμηρίωση της συμβολικής εξουσίας και δύναμης που είχαν οι υποκριτές και η υποκριτική στον αρχαίο κόσμο· οι μελέτες αυτές βασίζονται κυρίως σε γραμματολογικές πηγές, όχι μόνο δραματικά κείμενα, αλλά και βιογραφίες, σχόλια, ρητορικά και ιστορικά κείμενα, ενώ το τελευταίο άρθρο εξετάζει την εικόνα του αρχαίου υποκριτή στην εποχή της Αναγέννησης και μετά. Και ο πρόλογος τελειώνει: “Editing this book has taught us how much there is already to be learned and how much more still to be explored: a full

and systematic account of the subject as we have defined it would have entailed many more years of preparation. We hope the twenty chapters offered here, juxtaposing material from different places and periods, will be a stimulus to further efforts to understand ancient acting traditions in all their diversity. The suggestions for further reading, attached, where appropriate, to individual chapters, and the consolidated bibliography, attempt to give both an overview of current scholarship and some flavour of its interdisciplinary nature” (σ. xxi).

Πριν αρχίσει η πρώτη ενότητα, έχουν τοποθετηθεί οι εξηγήσεις των απεικονίσεων (σ. vii εξ.), ο περιγραφικός κατάλογος των συγγραφέων (σ. xii εξ.), ο κατάλογος των συντομογραφιών (σ. xxiv εξ.) και δύο χάρτες (σ. xxvii εξ.) που δείχνουν την αρχαία Ελλάδα και τη Μικρασία, καθώς και την έκταση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας αντίστοιχα. Το πρώτο μέρος ξεκινάει με ένα άρθρο της Edith Hall, “The singing actors of antiquity” (σ. 3-38), αναλύοντας με άμεσες και έμμεσες πηγές τον «μελοδραματικό» χαρακτήρα της αρχαίας παράστασης του 5^{ου} αιώνα: τα λυρικά τραγούδια αυτά προϋπήρχαν και εντάχθηκαν στην εξαιρετικά περίπλοκη σύνθεση της τραγωδίας. Η συγγρ. διατυπώνει και την ιδέα, πως τα λίγα κείμενα του Μίμου, που σώζονται στους παπύρους της Οξυρυγγίου, θα μπορούσαν να είναι και αντίγραφα του μουσικού της παράστασης. Οι πρώτοι τραγικοί, που ήταν και πρωταγωνιστές των έργων τους, πρέπει να ήταν και καλοί τραγουδιστές. Το είδος της παράστασης των Τραγωδών στα ελληνιστικά χρόνια, πρέπει να έμοιαζε περισσότερο σε solo κοντσέρτο παρά με θεατρική παράσταση. Θυμιαζόταν η φωνή του τραγουδιστή, ο ήχος της, η καθαρότητα και η ακριβεία της. Χορική μουσική συνοδεύει τον Παντόμιμο. Εδώ δεν αναφέρεται πια η παλιά θεωρία του Κυριακίδη για το ξεκίνημα της νεοελληνικής παραλογής από τα τραγούδια αυτά, από τα οποία κανένα δεν έχει σωθεί. Για τον Παντόμιμο βλ. και την τελευταία βιβλιογραφία: E. J. Jory, “The drama of the dance: prolegomena to an iconography of Imperial pantomime”, N. W. Slater (ed.), *Roman Theater and Society*, Ann Arbor 1996, σ. 1-27 και του ίδιου, “The pantomime assistants”, T.W.Hillard / R. A. Kearsley / C. E. V. Nixon / A. M. Nobbs (eds.), *Ancient History in a Modern University*, Michigan / Cambridge 1998, τόμ. Α’, σ. 217-221, για τους τραγικούς των ελληνιστικών χρόνων P. E. Easterling / R. Miles, “Dramatic identities: tragedy in late antiquity”, R. Miles (ed.), *Constructing Identities in Late Antiquity*, London / New York 1999, σ. 95-111.

Και το δεύτερο άρθρο ασχολείται με τη μουσική: Peter Wilson, “The musicians among the actors” (σ. 39-68). Πρόκειται κυρίως για τους αυλητές, που αποτελούσαν, όπως φαίνεται από μια σειρά από έμμεσες πηγές και την αγγειογραφία, αναφαίρετο τμήμα της κλασικής παράστασης. Το τρίτο άρθρο, του Κώστα Βαλάκα, επικεντρώνεται στην κίνηση του σώματος των ηθοποιών: “The use of the body by actors in tragedy and satyr-play” (σ. 69-92), ξεκινώντας από τη συχνά κατωμένη παρατήρηση του στατικού παιξίματος και της απόλυτης κυριαρχίας του ποιητικού λόγου (Jiří Honzl και άλλοι) και τις αντίθετες σχετικές παρατηρήσεις του Roland Barthes (*L’obvie et l’obtus. Essais critiques* III, Paris 1982, σ. 78-85), που δίνει έμφαση στην παρουσία των σωμάτων στην αρχαία τραγωδία. Η παρατήρηση του Oliver Taplin, πως τα αρχαία θεατρικά κείμενα δεν έχουν σκηνικές οδηγίες, ωστόσο εμμέσως περιγράφονται και καθορίζονται όλα τα δρώμενα ήδη μέσα στον εκφωνούμενο σκηνικό λόγο, επιτρέπει την αναζήτηση τέτοιων πληροφοριών (στάση και κίνηση του σώματος, χειρονομίες, αντικείμενα, μάσκες, ενδυμασίες) στα ίδια τα κείμενα των τραγωδιών (η μιμική αντικαθίσταται από το προσωπείο). Είναι γνωστές οι αναφορές του Αριστοφάνη στο μεγαλοπρεπές ύφος του Αισχύλου και το ρεαλιστικό παιξίμο που προβλέπουν οι τραγωδίες του Ευριπίδη. Το άρθρο τελειώνει με μια σύγκριση ανάμεσα στις πόδες του αρχαίου θεάτρου (στους ρόλους του Κρέοντος, της Μήδειας και της Φαίδρας), όπως δείχνον

νται στην αγγειογραφία και σε φωτογραφίες του Mounet-Sully και της Sarah Bernardt γύρω στα 1890. Με παρόμοιο θέμα ασχολείται και το τέταρτο κεφάλαιο, Richard Green, "Towards a reconstruction of performance style" (σσ. 93-126), εξετάζοντας κυρίως το οπτικό υλικό, όπως σώζεται στην αγγειογραφία και σε αγαλματίδια των ελληνιστικών χρόνων με τύπους της Νέα Κωμωδίας. Γίνονται αναλυτικές παρατηρήσεις για τη στάση και κίνηση του σώματος, τη χειρονομία, την ενδυμασία κτλ. Συνολικά 48 απεικονίσεις, μερικές από αυτές συνοδεύουν το κείμενο, αναλύονται κατ' αυτόν τον τρόπο και αναφέρονται αναλυτικά σε μορφή καταλόγου, μαζί με παρατηρήσεις και βιβλιογραφία στο τέλος του άρθρου.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το άρθρο του Eric Csapo, "Kallipides on the floor-sweeping: the limits of realism in classical acting and performance style" (σσ. 127-147), αναλύοντας ένα παλιό ζήτημα, που πραγματεύτηκε ήδη η Hedwig H. Kenner, *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, Wien 1954, της οποίας η εργασία δεν αναφέρεται καθόλου στον τόμο αυτό. Είναι το ζήτημα του ρεαλισμού και τα όριά του στην αρχαία παράσταση. Το άρθρο αυτό, σε αντίθεση με το προηγούμενο, δεν ξεκινάει από τις οπτικές αναπαραστάσεις, αλλά τις κειμενικές ενδειξεις: το πρώτο χωρίο είναι από την *Ποητική* του Αριστοτέλη (1461b 34-35), όπου ένας ηθοποιός της εποχής του Αισχύλου, ο Μυννίσκος αποκαλεί τον Καλλιπίδη, προφανώς νεότερο συναδελφό του, «πίθηκο», «ως λίαν υπερβάλλοντα» στη μίμηση. Η έννοια του χωρίου είναι πως πιθηκίζει, δηλαδή μιμείται σαν τη μαϊμού τα πάντα, ακόμα και χειρονομίες καθημερινές και λαϊκές που προσβάλλουν το ελεγκτικό και διακριτικό ύφος της τραγωδίας. Αυτός ο Καλλιπίδης εμφανίζεται και σε ένα σπάραγμα της χαμένης κωμωδίας του Αριστοφάνη, «Σκηνάς Καταλαμβάνουσai», όπου αναφέρεται, στην απόδοση του Πολυδεύκη, «ὥσπερ ἐν Καλλιπιδῇ ἐπὶ τὸ κορήματος καθέξομαι χαμαί», το οποίο ερμηνεύεται με τον παραπάνω τρόπο (βλ. τον τίτλο). Ο συγγρ. σχολιάζει και το γνωστό χωρίο των «Βατράχων» για το ρεαλιστικό ύφος του Ευριπίδη, καθώς δυο άλλα χωρία του Αριστοτέλη (Ποιητ. 1460b 10-11 και 1460b 34), όπου συγκρίνεται ο Ευριπίδης με τον Σοφοκλή. Ύστερα εξετάζει το «ρεαλισμό» της μίμησης της φωνής εκ μέρους των ηθοποιών, που εμφανίζεται κυρίως στην κωμωδία και μάλιστα στη Νέα Κωμωδία. Σημειώνει: "In large part the growing realism of the language of our texts presupposes the developing skill of contemporary actors in capturing different personalities through voice and gesture. The actor's interest in developing the precision and diversity of his mimetic talents is in turn largely driven by the large economic incentives of the developing star system. The initial most powerful stimulus to the development of the star system for actors was the spread of theatre from Attica to the rest of Greece, which can be dated to the final decades of the fifth century BC. For this reason the characters of Euripides and New Comedy are generally better individualised by their vocabulary, style, register, dialect, modes of delivery, metre, and syntax than the characters of Aeschylus and Sophocles, tragedy, and Old Comedy, respectively. By the time of Menander the mimicry of individual speech patterns is systematic and extensive" (σ. 139). Ο Σηφάκης άλλωστε έχει εκφράσει την άποψη, πως το star system ισχύει ως ένα βαθμό ήδη για την κλασική περίοδο (G. M. Sifakis, "The one-actor rule in Greek tragedy", A. Griffiths (ed.), *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, London 1995, σσ. 13-24). Ωστόσο αυτός ο «ρεαλισμός» δεν έχει καμιά σχέση με την έννοια του «ρεαλισμού» του μοντέρνου θεάτρου ή του 19^{ου} αιώνα· ακόμα και στη Νέα Κωμωδία κινείται πάντα στα πλαίσια ενός τυπολογικού πλαισίου, που εντάσσει όλα τα πρόσωπα σε κοινωνικές κατηγορίες και χαρακτηρισολογικούς τύπους. Στους περιορισμούς του ρεαλισμού ανήκει και το γεγονός, πως δεν αναφέρονται χωρία σε ξένες γλώσσες· μόνο στους «Πέρσες» υπάρχουν ορισμένες μορφολογικές και λεκτικές «αποχρώσεις», στις «Ικέτιδες» και σε μερικά άλ-

λα σημεία του ρεπερτορίου. Διαφοροποίηση της γλώσσας κατά κοινωνική τάξη παρατηρείται μόλις στο Μένανδρο. Ολόκληρα ακατάληπτα κομμάτια συναντώνται μόλις στον Μίμο των μεταχριστιανικών χρόνων. Αυτός ο αυξανόμενος ρεαλισμός στη γλωσσική απόδοση της κοινωνικής πραγματικότητας συνοδεύεται ωστόσο παραδόξως με μια τάση της ενδυμασίας και του προσώπου προς το μεγαλοπρεπές. Στα κείμενα όμως η αισθητική της ελίτ με τα εκλεπτυσμένα της γούστα καταλάμβανε και πάλι τη θεατρική παραγωγή, που στην εποχή του Ευρίπιδη είχε δώσει χώρο σε πιο «κοινά» γούστα.

Αποκλειστικά τον Αριστοτέλη εξετάζει ο Γρηγόριος Σηφάκης σχετικά με την τέχνη της υποκριτικής: “Looking for the actor’s art in Aristotle” (σσ. 148-164), ξεκινώντας με την έννοια του «ήθους» σε σχέση με τους σκηνικούς χαρακτήρες («σπουδαίον», «φαιύλον»): πρόκειται για “moral qualities characteristic of broad categories of people” και όχι για ατομικά χαρακτηριστικά ενός σκηνικού πρόσωπου. Για το γλωσσικό ύφος («λέξις») και τον τρόπο της απαγγελίας του («υποκριτική» ή «αγωνιστική λέξις») βρίσκονται διαφανιστικά χωρία στη *Ρητορική*, η οποία δεν διαφέρει ουσιαστικά από τη δουλειά του ηθοποιού· και στις δύο περιπτώσεις το κείμενο δεν προορίζεται για ανάγνωση αλλά απαγγελία μπροστά σε κόσμο. Αναφέρεται ειδικά το ασύνδετο, την επανάληψη και την κλιμάκωση ως ρητορικά και δραματικά μέσα. Στη σύνοψη του άρθρου ο Σηφάκης προχωρεί σε σημαντικές διαπιστώσεις, που αφορούν την οντότητα του υποκριτή μέσα στην αρχαία παράσταση, που διαφέρει αρκετά από τις σημερινές αντιλήψεις: περισσότερο είναι παρουσιαστής ποίησης μπροστά σ’ ένα κοινό (το οποίο δήθεν δεν υπάρχει στο θέατρο της ψευδαίσθησης). Η έννοια της «υποκρίσεως» χρησιμοποιήθηκε εξ ίσου για τη ρητορική: “The key to the style of Greek acting is to understand that the actor was at the same time an impersonator as much as he was a performer of poetry, conscious of the audience to which he addressed his utterance directly or indirectly. This is why his art, hypokrisis proper, was used as a reference in discussion of the art of public speaking, which came to be called *hypokrisis*, also. [...] It follows that skilful use of voice ... was a Greek actor’s principal qualification, hence it should hardly surprise us that Aristotle equates hypokrisis with voice management” (σ. 161). Από την άλλη δεν πρέπει να θεωρήσουμε την εκφορά του τραγικού λόγου πολύ στιλιζαρισμένη· ο Αριστοτέλης ζητά να μιλήσουν «πεφυκώς» (με τρόπο φυσικό).

Το επόμενο, έβδομο κεφάλαιο, Eric Handley, “Acting, action and word in New Comedy” (σσ. 165-188) σημειώνει την ύπαρξη πολλών ασύνδετων, εκεί που συνήθως χρησιμοποιείται το «και». Για την ανάλυση του υποκριτικού ύφους του Μένανδρου χρησιμοποιεί τα γνωστά μωσαϊκά στο σπίτι του Χωραφά, στη Μυτιλήνη (βλ. τελευταία για το θέμα Ε. Csapo, “Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale: Les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur contexte sociale et leur tradition iconographique”, B. Le Guen, *De la scène aux gradins: théâtre et représentations dramatiques après Alexander le grand*, Toulouse 1997, σσ. 115-133), τις έμμεσες σκηνικές οδηγίες που βρίσκονται στα ίδια τα κείμενα, και δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη διαφοροποίηση της φωνής, που απαιτείται σε ορισμένα σημεία, καθώς και την αφηγηματική απόδοση διαλόγου όπου αυτή οπωσδήποτε χρειάζεται. Το όγδοο κεφάλαιο, του Richard Hunter, ““Acting down”: the ideology of Hellenistic performance”, (σσ. 189-206), που συγκρίνει το ύφος της υποκριτικής με τον καθημερινό κώδικα συμπεριφοράς· το εκλεπτυσμένο ύφος του Μενάνδρου, ενδεικτικό για ένα θέατρο της ελίτ, και το χονδροκομμένο του Μίμου και των άλλων θεαμάτων των ελληνιστικών χρόνων.

Το δεύτερο και το τρίτο μέρος έχουν μόνο έξι κεφάλαια. Το δεύτερο ξεκινάει με άρθρο της Jane L. Lightfoot, “Nothing to do with the *technitai* of Dionysus?” (σσ. 209-224) αναλύει το επάγγελμα του θεάματος στα ελληνιστικά και ρωμαϊκά χρόνια. Για το θέμα δεν υπάρχουν

τόσο κείμενα παρά έμμεσες πηγές, που διαφωτίζουν την ύπαρξη και την κοινωνική θέση των «τεχνιτών του Διονύσου», το μετακινούμενο βίο τους, την περιθωριακή αλλά συχνά και τιμημένη θέση τους. Ξεκινάει το εξαιρετικά ενδιαφέρον άρθρο της ως εξής: «Until quite recently, few bothered to take the history of Greek theatre beyond the end of the classical period. On the traditional view, drama underwent nothing but decline from the fourth century onwards. The polis had been swallowed up by the Hellenistic kingdoms; drama, especially tragedy, was the self-expression of the polis; therefore ... and there is hardly any need to complete the syllogism. Yet newer studies emphasise that the transformation of Attic tragedy into an art form of international potency is very far from being a story of decline: drama was one of Athens' most successful long-term exports, and was one of the most important signifiers of Greek culture in the vastly expanded horizons of the hellenistic world. The main problem in redressing the balance has proved to be the loss of texts themselves, a loss more grievous still for tragedy than for comedy, and one which had been held to speak for itself about the quality of the works involved. But in fact quite a lot of evidence of various sorts does survive for Hellenistic drama, though most of it is not literary. Inscriptions, however, survive in large numbers – civic decrees in honour of esteemed performers; *didaskaliai* and *fasti* and archons' records which list competitors and victors in festivals and the performers who participated in recitals and shows; correspondence between cities about the institution of new festivals or the reorganisation of existing ones; and a large body of evidence relating to the *technitai* of "Artists" – or better still, "Artisans" – of Dionysus» (σ. 209). Οι τεχνίτες του Διονύσου μένουν συνήθως σε μια πόλη ως privileged outsiders, αλλά το βασικό τους χαρακτηριστικό είναι οι περιοδείες: υπάρχουν τώρα και φεστιβάλ και νέες μορφές ενός «θυμελικού αγώνος», και οι πόλεις αγωνίζονται να έχουν αρκετούς από αυτούς. Υπάρχουν συμβόλαια, ένας κώδικας συμπεριφοράς με τιμωρίες κτλ. Σ' αυτούς ανήκουν: "singers and instrumentalists, actors and dramatic poets, and those concerned with theatre in other ways, mask-makers and suppliers of costumes" (σ. 212). Σ' αυτούς δεν ανήκουν "mimes, conjurers, tight-rope walkers and dancers who were no less part of the festivals" (σ. 212). Βασική πηγή γι' αυτή τη συνδικαλιστική οργάνωση των επαγγελματιών του θεάματος είναι ο Στεφανής (ό. π., βλ. και το παλαιό μελέτημα του E. Ziebarth, *Das Griechische Vereinswesen*, Leipzig 1896, σσ. 74-92, και το νεότερο των Csapo και Slater, ό. π. σσ. 239-255).

Το επόμενο άρθρο περνάει στη Ρώμη: Peter G. McC. Brown, "Actors and actor-managers at Rome in the time of Plautus and Terence" (σσ. 225-237) που πραγματεύεται την παραμονή και δραστηριότητα των ελληνικών θιάσων στη Δύση: ενώ αρχικά όλοι οι «τεχνίται» ήταν πολίτες της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, αργότερα ίσχυει η "infamia", ο αποκλεισμός των θεατρίνων από αυτήν και η απαγόρευση γάμων με πολίτες. Το επόμενο άρθρο, του John Jory, "The masks on the propylon of the Sebasteion at Aphrodisias" (σσ. 238-253) δημοσιεύει νέα ευρήματα από το χώρο της Μικρασίας: επειδή οι μάσκες αυτές έχουν στόμα κλειστό, πρέπει να είναι του Παντόμιμου, ο οποίος, σε αντίθεση με τις ελληνικές πρακτικές, στα ρωμαϊκά χρόνια παρουσιάστηκε με μάσκα (βλ. E. J. Jory, "The literary evidence for the beginnings of imperial pantomime", BICS 28, 1981, σσ. 147-161). Επίσης νέο υλικό από το μικρασιατικό χώρο δημοσιεύει το επόμενο άρθρο, της Charlotte Rouchée, από τις αυστριακές ανασκαφές στη Έφεσο, "Images of performance: new evidence from Ephesus" (σσ. 254-281): πρόκειται για graffiti σε πέτρα, που δείχνουν ανθρώπινα σχήματα: οι αρχικοί ανασκαφείς περνούσαν αυτές τις απεικονίσεις σε Skizzenbücher (R. Heberdey et al. (eds.), *Das Theater in Ephesus*, Wien 1912), που ήταν τόσες πολλές, που μόνο ένα δείγμα μπορούσε να δημοσιευτεί. Ανάμεσα σ' αυτά υπάρχουν και απεικονίσεις με επιγραφές, που φαίνεται πως προέρχονταν από μιμικές παραστάσεις των ρωμαϊκών χρόνων.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί το άρθρο της Ruth Webb για “Femal entertainers in late antiquity” (σσ. 282-303), οι οποίες αποκλείονται από τους Διονυσιακούς τεχνίτες, τις βρίσκουμε όμως στο Μίμο, και πολύ σπάνια και σε παράσταση κωμωδίας στα ρωμαϊκά χρόνια (H. Leppin, *Histrionen: Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn 1992, σ. 43). Κύρια πηγή βέβαια είναι η Ιστορία της Θεοδώρας από τον Προκόπιο, η συναξαριακή ιστορία της μιμάδας Αγίας Πελαγίας, αφηγήσεις δηλαδή στρατευμένες με συγκεκριμένη στοχοθεσία, που πρέπει να χρησιμοποιηθούν με προσοχή (βλ. E. A. Fisher, “Theodora and Antonina in the *Historia Arcana*: history and/or fiction”, *Arethusa* 11, 1978, σσ. 253-279). Δίπλα σ’ αυτές υπάρχουν τα ρητορικά δοκίμια των Λουκιανού, Λιβάνιου και Χορίκιου της Γάζας, αλλά και άλλα, όπως η επιτάφια επιγραφή για τη μιμάδα Βάσσυλλα στην Aquileia της Ιταλίας (3^{ος} αι.). Τα γραπτά των Πατέρων της Εκκλησίας δεν ξεχωρίζουν θεατρικά είδη και συγκαταλέγουν τις θεατρίνες με τις πόρνες (βλ. W. Puchner, “Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel griechischer Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht”, *Maske und Kothurn* 29, Wien 1983, σσ. 311-317, άρθρο που αγνοείται βέβαια στην αγγλοκρατούμενη βιβλιογραφία). Υπάρχουν οι χορεύτριες, οι «ορχηστρίδες», «ορχηστρίαι», «saltatrices», καθώς και οι μιμάδες· και τα δύο είδη δεν εμφανίζονται μόνο σε κανονικές θεατρικές παραστάσεις αλλά και ως «νούμερα» σε συμπόσια, γλέντια κτλ. (βλ. τώρα R. Webb, “Salome’s sisters: the rhetoric and realities of dance in late Antiquity and Byzantium”, L. James (ed.), *Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium*, London 1997, σσ. 119-148, O. Weinreich, *Epigrammstudien I: Epigramm und Pantomimus*, Heidelberg 1948, σσ. 97-105, H. Leppin, “Tacitus und die Anfänge des Kaiserzeitlichen Pantomimus”, *Rheinisches Museum* 139, 1996, σσ. 33-40· για το μίμο, εκτός από τη μονογραφία του Wiemken 1972 και την παλαιότερη βιβλιογραφία στον Reich 1903, βλ. επίσης R. W. Reynolds, “The Adultery Mime”, *Classical Quarterly* 40, 1946, σσ. 77-84). Στις λογοτεχνικές πηγές της όψιμης Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας αναφέρεται συχνά ένα unruly lifestyle και πώληχε ο θεσμός του *tribunus voluptatum*, που επέβλεπε τα δημόσια θεάματα από ηθική άποψη (R. Lim, “The *Tribunus Voluptatum* in the later Roman empire”, *Memoirs of the American Academy in Rome* 41, 1996, σσ. 163-173, και του ίδιου, “Consensus and dissensus on public spectacles in early Byzantium”, *Byzantinische Forschungen* 24, 1997, σσ. 158-179), αλλά οι περιγραφικές πηγές δείχνουν πως οι μιμάδες είχαν training και ικανότητες στη δουλειά τους. Στη Ρώμη οι «συσκηνοί» του Μίμου ήταν οργανωμένοι σε μια *Societas Mimarum*, που φρόντιζαν και για την κηδεία των μελών τους (Roueché, ό. π., σ. 126, F. M. Ausbüttel, *Untersuchungen zu den Vereinen im Westen des Römischen Reiches*, Kallmünz 1982, σ. 42). Δεν φαίνεται να υπήρχε ειδική εκπαίδευση για τις μιμάδες, αλλά μικρές μήτηκαν στη δουλειά και έμαθαν την τέχνη από τις μητέρες τους (βλ. J. Blänsdorf, “Der spätantike Staat und die Schauspiele im Codex Theodosianus”, *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, σ. 266). Η κοινωνική τους θέση καθοριζόταν από τη ρωμαϊκή *infamia*, που εφάρμοσε πρώτη φορά ο Caracalla το 212 μ. Χ· δεν ξέρουμε αν έχει ισχύσει και στην Ανατολή (J. Evans Grubbs, *Law and Family in Late Antiquity*, Oxford 1995, σσ. 41, 97 εξ.). Πάντως αναφέρονται συχνά βιασμοί μιμάδων, καθώς υπάρχει και το ανέκδοτο του αυτοκράτορα Heliogabalus που ανάγκασε τις μιμάδες να κάνουν πραγματικό έρωτα στη σκηνή ή να θανατώνουν ανθρώπους στην παράσταση μυθολογικών σκηνών (K. M. Coleman, “Fatal charades: Roman executions stated as mythological enactments”, *Journal of Roman Studies* 80, 1990, σσ. 44-73). Από τη ρωμαϊκή δικαιοσύνη καθώς και από τη χριστιανική θρησκεία αντιμετωπίζονται ως πόρνες, πράγμα που μπορεί να αντιστοιχεί ως ένα βαθμό στην

πραγματικότητα που τους επιβλήθηκε (D. French, "Maintaining boundaries: the status of actresses in early Christian society", *Vita Christianum* 52, 1998, σσ. 293-318). Ωστόσο ήταν περιζήτητες για τα θεάματα των πόλεων, και μερικές φορές απέκτησαν σημαντική κοινωνική επιρροή. Και η στάση της Εκκλησίας είναι διφορούμενη: από τη μια ο Χρυσόστομος (η κυριότερη πηγή για τα θεάματα της εποχής) βλέπει το κοινό των θεαμάτων παθητικά θύματα τέτοιων γυναικών, από την άλλη τους αναγνωρίζει το δικαίωμα του έντιμου βίου, όταν προσηλυτιστούν στο Χριστιανισμό· οι συναξιακές ιστορίες για μιμάδες και μίμους Αγίους επιβεβαιώνουν την τάση αυτή. Από την κατάσταση των πηγών η συγγρ. συμπεραίνει πως στη Ρώμη του όψιμου 4^{ου} αι. (μ. Χρ.) εμφανίζεται "the apparent shortage of women available for the public spectacles into context and helps to counter the strong impression given by the legislation that fewer and fewer women were willing to perform" (σ. 299). Από την άλλη οι απαγορεύσεις της Εκκλησίας δεν φαίνεται πως έπιασαν τόπο. Στο τέλος του άρθρου η συγγρ. δημοσιεύει τη συγκινητική επιγραφή για το θάνατο της μιμάδας Βάσσυλλα από την Aquileia του 3^{ου} αι., που αφιέρωσαν στη «συνάδελφο» οι ομότεχοί της. Το 14^ο κεφάλαιο, W. Puchner, "Acting in the Byzantine theatre: evidence and problems" (σσ. 304-326), συνοψίζει τα επιχειρήματα, γιατί για θεατρικές μορφές μπορούμε μόνο για την πρωτοβυζαντινή περίοδο, ενώ για την εικονοκλαστική και μεταεικονοκλαστική περίοδο δεν υπάρχουν αρκετά τεκμήρια· πρέπει να υποθέσουμε, πως η μέση και όψιμη βυζαντινή περίοδος ήταν χωρίς οργανωμένες μορφές θεάτρου, πράγμα που έχει κυρίως θεολογικούς λόγους (εικονολογία του Αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού, απαγόρευση της μίμησης).

Το τρίτο μέρος ξεκινάει με ένα άρθρο της Pat Easterling, "Actor as icon" (σσ. 327-341), παρακολουθώντας τη δημόσια εικόνα που είχε ο υποκριτής στον ευρύ κόσμο· πηγές είναι οι λογής απεικονίσεις, στην αγγειογραφία, σε μωσαϊκά, σε τοιχογραφίες, σε κείμενα, επιγραφές, ανέκδοτα κτλ. Προχωρεί στη βάσιμη υπόθεση πως ανάμεσα στις «ερασιτεχνικές» παραστάσεις της κλασικής περιόδου και τους «τεχνίτες του Διονύσου» πρέπει να υπήρχε μια κατάσταση, όπου κυριαρχούσαν τα «μπουλούκια», δηλαδή οικογενειακοί θίασοι που περιόδευαν ως επαγγελματίες από πόλη σε πόλη, προσέφεραν τις υπηρεσίες τους και έπαιζαν το παλιό ρεπερτόριο. Οι παραστάσεις τώρα γίνονται κυρίως πρωταγωνιστικές, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον ηθοποιό, και οι παρουσιάσεις συμπεριλαμβάνουν και απαγγελία, τραγούδι κι άλλα, όχι μόνο σε δημόσιες παραστάσεις αλλά και σε συμπτώσια, οικογενειακές γιορτές κτλ. (βλ. C. P. Jones, "Dinner theater", W. J. Slater (ed.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor 1991, σσ. 185-198). Ειδικά τον 4^ο αιώνα, μερικοί ηθοποιοί αποκτούν μεγάλη δύναμη και πλούτο, και υπάρχουν μια σειρά από ανέκδοτα για τους χαρισματικούς αυτούς πρωταγωνιστές (P. Easterling, "Actors and voices: reading between the lines in Aeschines and Demosthenes", S. Goldhill / R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, σσ. 154-166). Δεν ενδιαφέρει τόσο η βασιμότητα των περιοχομένων των ιστοριών αυτών, αλλά η συχνότητά τους και η αντοχή τους μέσα στο χρόνο. Αυτό συμβαδίζει και με μια αυξανόμενη «θεατρικότητα» της δημόσιας ζωής στα ελληνιστικά χρόνια εν γένει (A. Chaniotis, "Theatricality beyond the theater. Staging public life in the hellenistic world", *Pallas* 47, 1997, σσ. 219-259), για την οποία υπάρχουν πολλά παραδείγματα ("culture of onlookers"), βλ. π. χ. την πρώτη εμφάνιση του Δημητρίου του Πολιορκητή μετά την κατάληψη των Αθηνών το 294· εμφανίστηκε στο θέατρο με τον ίδιο τρόπο όπως ένας τραγικός ηθοποιός. Η «σκηνοθεσία» του δημόσιου και ατομικού αισθήματος έχει και άλλες εκφάνσεις: ο τραγικός ηθοποιός Πόλος ως Ηλέκτρα έβαλε την πραγματική τέφρα του νεκρού υιού του (για σχόλια C. Garton, *Personal Aspects of the Roman Theatre*, Toronto 1972, σσ. 37 εξ.), ή ο προση-

λειτουργία στο Χριστιανισμό κατά την παράσταση εκ μέρους ορισμένων μίμων (βλ. και C. Panayotakis, "Baptism and crucifixion on the mimic stage", *Mnemosyne* 50, 1997, σσ. 302-319), ή ιστορίες για προφητικά όνειρα, όπου ηθοποιοί προλέγουν το μέλλον (Πλούταρχος, *Βίος Δημοσθένους*, 29). "Seeing the actor as a kind of mouthpiece for powers beyond human control was not incompatible, of course with giving him psychagogic functions. The more compelling the actor, the more effectively he could awaken emotions that lay below the surface and outside the control of the rational consciousness" (σ. 339). Ειδικά στα ελληνιστικά χρόνια δημιουργείται από τους φιλοσόφους και η ιδέα του κοσμοθεάτρου (M. Kokolakis, *The Dramatic Simile of Life*, Athens 1960, και του ίδιου, «Το δράμα του βίου εις τον Επικτήτον», στον τόμο: *Φιλολογικά Μελετήματα εις την Αρχαίαν Ελληνικήν Γραμματείαν*, Αθήνα 1976). Στον Maximus Aurelius ο κόσμος είναι απλώς μια μεγαλύτερη σκηνή, και υπάρχουν ακρετές τέτοιες αναφορές ακόμα στα ελληνιστομαϊκά χρόνια. Αυτό ενίσχυσε ακόμα περισσότερο το image του ηθοποιού στην κοινωνία.

Το 16^ο κεφάλαιο ασχολείται με τα αλεξανδρινά και βυζαντινά σχόλια στα δραματικά κείμενα της αρχαιότητας, και τι υλικό προσφέρουν σχετικά με την υποκριτική: Thomas Falkner, "Scholar versus actors: text and performance in the Greek tragic scholia" (σσ. 342-361). Κλασικά για τον τομέα της παράδοσης των κειμένων της αρχαιότητας παραμένουν η μονογραφία των L. D. Reynold / N. G. Wilson, *Scribes and Scholars*, Oxford 1991, καθώς και το παλαιότερο βιβλίο του R. Pfeiffer, *A History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968. Νέότερα μελετήματα έχουν κάνει σημαντική πρόοδο στον τομέα αυτό (βλ. Th. Papadopoulou, "Tradition and invention in the Greek tragic scholia: some examples of terminology", *SIFC* 16, 1998, σσ. 202-232, της ίδιας, "Literary theory and terminology in the Greek tragic scholia: the case of plasma", *BICS* 43, 1999, σσ. 203-210). Τα σχόλια των Αλεξανδρινών δεν είναι μόνο δείγματα άσκοπης λογιολογίας που έγινε στον φιλντισένιο πύργο της βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας, αλλά αντικαθρεφτίζουν και τη θεατρική ζωή της εποχής και τη «θεατρικότητα» της δημόσιας ζωής στα ελληνιστικά χρόνια (J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986, σσ. 4-7, 230-242, P. Green, *Alexander to Actium*, Berkeley 1990, σσ. 92 εξ., P. E. Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, σσ. 218 εξ. και Chaniotis, ό. π.). Για το θέμα αυτό αναλύονται ορισμένα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα. Ως ένα σημείο η εργασία του ηθοποιού και του σχολιαστή επικαλύπτονται, ειδικά μετά το 386 π. Χ., όταν άρχισε η δημιουργία του «κανόνα» με τις επαναλήψεις του παλιού ρεπερτορίου των μεγάλων τραγικών, μια πρακτική που απελευθέρωνε τον υποκριτή από τον ποιητή και βρισκόταν ξαφνικά σε θέση να ικανοποιήσει τα γούστα του κοινού του (Easterling, "From repertoire to canon", *Companion*, ό. π., σσ. 211-227). "Their role in the process of canonisation was further enhanced by their rising social and political status and professional organisation in the guilds of Artists. Performance and scholarship represent parallel processes by which a selection of plays came to secure their privileged cultural position in everything from festivals to school curricula" (σ. 348). Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα, πως μέρος τουλάχιστον των σχολίων πρέπει να θεωρηθεί αναχρονιστικό, τουλάχιστον όσον αφορά τη σκηνική πραγματοποίηση, που καθρεφτίζει πιο όψιμες και σύγχρονες πρακτικές (το πρόσθεξε ήδη ο Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, σ. 369). Τα σχόλια εκλαμβάνουν συχνά το δράμα ως ρητορικό μέσο της πρόκλησης συναισθηματικής μέθεξης και ανάμεσα στις τεχνικές αυτές σχολιάζουν ειδικά τη δημιουργία «έκπληξης». Έχουν καταλάβει τη λειτουργία των έμμεσων σκηνικών οδηγιών και κριτικάρουν σύγχρονους ηθοποιούς για αυτοσχεδιασμένες προσθήκες, over-acting και unnecessary padding of the text (σ. 359).

Τις παραλληλίες ανάμεσα σε υποκριτική και ρητορική στη Ρωμαϊκή λογοτεχνία εξετάζει η Elaine Fantham, "Orator and/et actor" (σσ. 362-376), ενώ η Catharine Edward ασχολείται με σκηνοθετημένες σκηνές αυτοκτονίας, τόσο στο θέατρο όσο και στη ζωή: "Acting and self-actualisation in imperial Rome: some death scenes" (σσ. 377-394), δείχνοντας με τις περιπτώσεις των αυτοκτονιών του Σενέκα και του Νέρωνα, πως ο παραλληλισμός της ζωής με το θέατρο ήταν βαθιά ριζωμένος στη στωική φιλοσοφία και τη ρωμαϊκή σκέψη εν γένει. Το προτελευταίο κεφάλαιο, της Ismene Lada-Richards, ασχολείται με "The subjectivity of Greek performance" (σσ. 395-418), προσπαθώντας να διαφωτίσει ψυχολογικές διαδικασίες στον υποκριτή σχετικά με την ταύτιση με ή αποστασιοποίηση από το ρόλο (I. Lada-Richards, «"Estrangement" or "reincarnation"? Performer and performance on the classical Athenian stage», *Arion* 5, 1997, σσ. 66-107). Το τελευταίο κεφάλαιο προσφέρει, όπως και το πρώτο, η Edith Hall, "The ancient actor's presence since the Renaissance" (σσ. 419-434). Ο ογκώδης τόμος τελειώνει με ένα Glossary (σσ. 435 εξ.) ελληνικών και λατινικών termini technici, τη βιβλιογραφία "Works cited" (σσ. 441-478), που κωδικοποιεί όλες τις επιμέρους βιβλιογραφίες, το index locorum (σσ. 479 εξ.) και το γενικό ευρετήριο (σσ. 484-510). Η συνήθεια, οι τόμοι του Cambridge University Press να στοιχειοθετούνται και τυπώνονται κάτω στον Τρίτο Κόσμο, στην προκειμένη περίπτωση στις Ινδίες, οδηγούν όχι μόνο σε καθυστέρηση αλλά και, παρά την εξονυχιστική επιμέλεια, σε αβλεψίες, που παλαιότερα δεν υπήρχαν σε τέτοια έκταση. Εντόπια τελείως παρεμπιπτόντως τέτοια λάθη στις σελ. xix, 71, 342, 447, 467, 474 στα γαλλικά, ελληνικά αλλά και στα αγγλικά. Θα υπάρχουν και άλλα, αλλά αυτά φαίνεται πως είναι ο «φόρος τιμής» που πληρώνουμε στο γράνιμο με το computer. Άλλωστε αυτό που έχει σημασία είναι το γεγονός, πως ο τόμος αυτός προάγει σημαντικά τη γνώση μας για τον αρχαίο υποκριτή, την υποκριτική και το μοναδικό ρόλο του θεάτρου στην αρχαία κοινωνία.

ΒΑΑΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

PAVLOS MATEISIS,

Contemporary Greek Theatre, vol.2. *Guardian Angel for Rent, Nurseryman, Roar, Towards Eleusis*, London Arcadia books 2002, σελ. 258, ISBN 1-9000850-53-2.

Ο Παύλος Μάτεσις είναι χωρίς αμφιβολία, μέσα στην πρώτη γενεά της μεταπολεμικής δραματογραφίας, ένας συγγραφέας με ιδιαίτερα ισχυρή αυτοπροσωπία, πολλούς τρόπους γραφής αλλά ένα σχεδόν μόνιμο δίκτυο συμβόλων και τελετουργιών, που εμπλουτίζεται και παραλλάσσεται και που διακρίνεται για σημασιολογική ευρύτητα κι εμπλοκή του αναγνώστη/θεατή στην ερμηνευτική διαδικασία, μόλις θελήσει να «καταλάβει». Το θέατρό του ρέπει, στις ώριμες εκφάνσεις του, προς ένα «οπτικό» θέαμα, όπου δρώμενα και εικαζόμενα επί σκηνής παίζουν ισάξιο ρόλο με το σκηνικό λόγο. Αυτό αποτελεί μια εξέλιξη κάπως απόκεντρη, μέσα στην επικράτηση του λογοκεντρισμού στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, αλλά ιδιαίτερα ενδιαφέροντα και γοητευτική, γιατί πλάθει εικόνες μεγάλης ομορφιάς (βλ. σε επιλογή: Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Οι παρόντες νεκροί στο θέατρο του Παύλου Μάτεσις», στον τόμο: *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2000, σσ. 132-139, Γ. Πεφάνης, «Πτυχές του Τραγικού στη Δραματοουργία του Παύλου Μάτεσις», στον τόμο: *Θέμα-*