



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
**«ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗ
ΜΕΣΟΓΕΙΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ»**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Το θεατρικό κοστούμι στις κωμωδίες του Αριστοφάνη

ΒΕΡΓΕΡΑΚΗ ΕΛΙΣΑΒΕΤ

Ρόδος Σεπτέμβριος 2019

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗ
ΜΕΣΟΓΕΙΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Το θεατρικό κοστούμι στις κωμωδίες του Αριστοφάνη

ΒΕΡΓΕΡΑΚΗ ΕΛΙΣΑΒΕΤ
ΑΜ: 4372017002

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΚΟΥΣΟΥΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ

ΣΤΕΦΑΝΑΚΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ

ΚΟΥΣΟΥΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Ρόδος Σεπτέμβριος 2019

Ευχαριστίες

Ολοκληρώνοντας αυτόν τον κύκλο σπουδών επιθυμώ να ευχαριστήσω όλους όσους μου στάθηκαν στο να φέρω εις πέρας αυτό το εγχείρημα. Οφείλω να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές μου, που με ώθησαν να στραφώ στις ανθρωπιστικές επιστήμες και με δίδαξαν την σημασία και την σπουδαιότητα τους και πρωτίστως την οικογένειά μου και τους συνεργάτες μου, χωρίς τις συμβουλές, την εμπύχωση και την υποστήριξη των οποίων, δεν θα είχα καταφέρει να αντιμετωπίσω πολλές από τις δυσκολίες με τις οποίες σε φέρνει αντιμέτωπο η ενασχόληση με τις ανθρωπιστικές επιστήμες.

Περιεχόμενα

Περίληψη

Συντομογραφίες

1. Εισαγωγή
2. Ο Χαρακτήρας των Τεκμηρίων:
 - 2.1. Σωζόμενα έργα
 - 2.2. Μεταγενέστερες Γραπτές Πηγές
 - 2.3. Αρχαιολογικά Τεκμήρια
3. Κωμαστές
4. Προ-δραματικοί Χοροί
5. Αρχαιολογικά Ευρήματα από την εποχή του Αριστοφάνη:
 - 5.1. Πήλινα Αγγεία
 - 5.2. Ανάγλυφα
 - 5.3. Πήλινα Αγαλματίδια
 - 5.4. Φλυακογραφίες
6. Το θεατρικό κουστούμι στην Αρχαία Αττική Κωμωδία
 - 6.1. «Εσωτερικό Κουστούμι»
 - 6.2. Παραγεμίσματα
 - 6.3. Φαλλός
 - 6.4. «Εξωτερικό Κουστούμι»
 - 6.5. Άνδρες Υποκριτές σε ανδρικούς ρόλους
 - 6.6. Ανδρικά Ενδύματα
 - 6.7. Ανδρικά Υποδήματα
 - 6.8. Παρελκόμενα των Ανδρών
 - 6.9. Άνδρες Υποκριτές σε γυναικείους ρόλους
 - 6.10 Γυναικεία Ενδύματα
 - 6.11. Γυναικεία Υποδήματα
 - 6.12. Παρελκόμενα των Γυναικών
 - 6.13. Η ενδυμασία του Χορού στην Αρχαία Αττική Κωμωδία
 - 6.14. Το ένδυμα στα έργα του Αριστοφάνη
7. Τα προσωπεία στην Αρχαία Αττική Κωμωδία
 - 7.1. Ιστορία του Προσωπείου
 - 7.2. Τεχνικές κατασκευής

- 7.3. Το Χρώμα των Προσωπείων
- 7.4. Απόδοση τη χρήσης καλλυντικών στα γυναικεία προσωπεία
- 7.5. Η γενειάδα στα ανδρικά προσωπεία
- 7.6. Η οδοντοστοιχία στα προσωπεία
- 7.7. Προσωπεία – Πορτρέτα
- 7.8. Τα προσωπεία των απλών χαρακτήρων
- 7.9. Ειδικά Προσωπεία
- 7.10. Τα προσωπεία του Χορού
- 7.11. Η φενάκη
- 7.12. Εξέλιξη του Προσωπείου μετά το τέλος της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας
8. Το θεατρικό κουστούμι στις κωμωδίες του Αριστοφάνη
 - 8.1. *Αχαρνής*
 - 8.2. *Ιππής*
 - 8.3. *Σφήκες*
 - 8.4. *Ειρήνη*
 - 8.5. *Νεφέλαι*
 - 8.6. *Όρνιθες*
 - 8.7. *Λυσιστράτη*
 - 8.8. *Θεσμοφοριάζουσαι*
 - 8.9. *Βάτραχοι*
 - 8.10. *Εκκλησιάζουσαι*
 - 8.11. *Πλούτος*
9. Επίλογος
10. Βιβλιογραφία

Συντομογραφίες

<i>AJA</i>	American Journal of Archaeology
<i>AJP</i>	American Journal of Philology
<i>AR</i>	Archaeological Reports (supplement to <i>JHS</i>)
<i>ΑΔ</i>	Αρχαιολογικόν Δελτίον
<i>BICS</i>	Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London
<i>CP</i>	Classical Philology
<i>CQ</i>	Classical Quarterly
<i>CR</i>	Classical Review
<i>GaR</i>	Greece and Rome
<i>GRBS</i>	<i>Greek, Roman and Byzantine Studies</i>
<i>CW</i>	Classical World/Weekly
<i>HSCP</i>	Harvard Studies in Classical Philology
<i>Hesperia</i>	Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens
<i>JdI</i>	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
<i>JHS</i>	Journal of Hellenic Studies
<i>Mnemosyne</i>	Mnemosyne: Bibliotheca classica batava
<i>TAPA</i>	Transactions of the American Philological Association

Περίληψη

Η εργασία αυτή ενδιαφέρεται να εξετάσει το θεατρικό κουστούμι ξεκινώντας τη διαδρομή της από τις καταβολές του θεατρικού κουστουμιού, οι οποίες εντοπίζονται στους κοιλαράδες χορευτές που εμφανίζονται στην αττική αγγειογραφία στο α΄ μισό του 6^{ου} αιώνα π.Χ. Η διαδρομή συνεχίζεται με τα αττικά αγγεία με προ-δραματικές παραστάσεις ανδρών, κανονικά ενδεδυμένων ή μεταμφιεσμένων σε κάποιο ζώο ή που υπεύδουν κάποιο ζώο. Τα αγγεία αυτά εμφανίζονται από τα μέσα του 6^{ου} αιώνα π.Χ. και σίγουρα αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τους Χορούς των κωμωδιών της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας. Έπειτα επισημαίνονται αγγεία με παραστάσεις εμπνευσμένες από έργα της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, αλλά και των αρχών της Μέσης, παράλληλα με άλλα ευρήματα, όπως γλυπτά και πήλινα αγαλματίδια, τα οποία προσφέρουν μια εικόνα για το πώς οι άνθρωποι εκείνη την εποχή προσλάμβαναν τις παραστάσεις κωμωδίας. Η συνολική μελέτη των ίδιων των κειμένων, όσων έχουν γραφτεί μεταγενέστερα γι' αυτά, καθώς επίσης και των αρχαιολογικών ευρημάτων οδηγεί σε κάποια συμπεράσματα για το θεατρικό κουστούμι της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας. Τέλος ακολουθεί η ειδικότερη εξέταση του θεατρικού κουστουμιού στα έργα του Αριστοφάνη, του μόνου κωμικού ποιητή που σώζονται κάποια έργα ολόκληρα.

Abstract

This dissertation focuses on the theatrical costume of the Old Attic Comedy and especially on the theatrical costume in Aristophanes' plays. In the beginning we discuss the written sources about theatrical costume and then we analyze the archaeological evidence starting with vase-paintings depicting paddling dancers known as komastes. In addition, we proceed with the examination of Attic vases depicting pro-dramatic dances with men, who are often disguised as animals or appearing to be riding animals. This category of vessels had certainly been a source of inspiration for the Choruses of the Old Attic Comedy. Furthermore, we analyze vase-paintings with depictions inspired by plays of Old and Middle Comedy, along with other findings, such as sculptures and terracotta figurines, that provide an insight into how people of that period perceived comedy plays. The overall study of the texts themselves, of the later written sources and of the archaeological evidence leads to some conclusions about the theatrical costume in Old Attic Comedy. Finally, we focus on the theatrical costume in Aristophanes' plays.

1.Εισαγωγή

Το αρχαίο θέατρο αποτελούσε μία σύνθετη τέχνη, λογοτεχνική και οπτική. Σήμερα από το αρχαίο θέατρο έχουν επιβιώσει μόνο τα αρχαία κείμενα, αλλά όχι η μουσική, η κινησιολογία και οι χειρονομίες των υποκριτών και των μελών του Χορού. Ούτε φυσικά καμία ενδυμασία θεατρική ή έστω καθημερινή, ενώ όσον αφορά τα προσωπεία που σώζονται, αυτά δεν χρησιμοποιήθηκαν στο θέατρο στα πλαίσια κάποιου έργου. Τόσο η ενδυμασία, όσο και το προσωπείο αποτελούσαν αντικείμενα, τα οποία ενσωμάτωναν εύστοχα και σύνθετα νοήματα. Για να μπορέσει κανείς να κατανοήσει την Αρχαία Κωμωδία της Αθήνας των κλασικών χρόνων είναι απαραίτητο να μην σταθεί μόνο στο ίδιο το κείμενο, αλλά να προσπαθήσει να κατανοήσει και να ανασυνθέσει όλα τα παραπάνω οπτικά μέσα, δηλαδή να αποκωδικοποιήσει αυτήν την οπτική γλώσσα, διότι αυτά όλα ήταν σχεδιασμένα να επικοινωνούν μέσα στο συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο, στο οποίο δημιουργήθηκαν, στον χρόνο και στον τόπο που επινοήθηκαν¹.

Με γνώμονα όλα τα παραπάνω, αποφασίστηκε να εξεταστούν όλες οι διαθέσιμες πηγές που μπορεί κανείς να μελετήσει προκειμένου να «ανασύρει» από το παρελθόν τον χαμένο αυτό υλικό κόσμο του αρχαίου θεάτρου και πιο συγκεκριμένα τα ίδια τα αρχαία έργα, σωζόμενα σχόλια πάνω σε αυτά, μεταγενέστερες γραπτές πηγές που διασώζουν πληροφορίες για το θεατρικό κοστουμί και φυσικά τα αρχαιολογικά ευρήματα. Όλα αυτά μαζί θα πρέπει να εξετάζονται συνδυαστικά για την καλύτερη αποτίμηση του διαθέσιμου υλικού που υπάρχει σήμερα.

Πριν γίνει λόγος για το θεατρικό κοστουμί στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, θα πρέπει να αναζητηθεί η προδρομική μορφή του κοστουμιού αυτού στα αγγεία με παραστάσεις κωμαστών. Θα επακολουθήσει πιο εκτενής αναφορά σε σημαντικά αγγεία που φέρουν παραστάσεις προ-δραματικών Χορών, οι οποίοι ενέπνευσαν τους Χορούς της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστούν τα αρχαιολογικά ευρήματα, που αποτελούν φορείς κωμικών παραστάσεων από την εποχή που έδρασε ο Αριστοφάνης. Αφού ολοκληρωθεί η επισκόπηση των απεικονίσεων του θεατρικού κοστουμιού, θα παρουσιαστεί αναλυτικά το θεατρικό κοστουμί και το προσωπείο στην Αρχαία Αττική Κωμωδία με βάση τα έργα του Αριστοφάνη και θα αναλυθεί ο ρόλος τους σε κάθε έργο του ποιητή ξεχωριστά. Δεν θα υπάρξει περιγραφή των ενδυμάτων όλων των προσώπων κάθε έργου, αλλά μόνο

¹ Hughes 2006, 39.

των πρωταγωνιστών, του Χορού και όποιου άλλου κρίνεται απαραίτητο ή το κείμενο προσφέρει επαρκή στοιχεία, για να κατανοηθεί η λειτουργία του θεατρικού κοστουμιού στο έργο.

Να σημειωθεί εδώ πως ο Αριστοφάνης δεν διαγωνίστηκε μόνο στα Λήναια, η οποία ήταν η γιορτή στην οποία τελούνταν μόνο αγώνες κωμωδίας τουλάχιστον ως το 432 π.Χ., οπότε και άρχισαν να λαμβάνουν χώρα και τραγικοί αγώνες², αλλά και στα Μεγάλα Διονύσια, στα οποία οι κωμωδίες εντάθηκαν το 486 π.Χ.³. Τα έξοδα των παραστάσεων και τα έξοδα του Χορού και στις δυο γιορτές επιβάρυναν τον Χορηγό, δηλαδή αυτός πλήρωνε για τα ενδύματα και τα προσωπεία των μελών του Χορού⁴, αλλά δεν υπάρχει καμία πηγή που να υποδηλώνει πως πλήρωνε και για τα ενδύματα και τα προσωπεία των υποκριτών⁵, τα οποία αποτελούσαν κρατική μέριμνα⁶.

² Rehm 2007, 188.

³ Green & Handley 1995, 17.

⁴ Pickard-Cambridge et al. 1968, 88; Rehm 2007, 189.

⁵ Pickard-Cambridge et al. 1968, 88.

⁶ Stone 1980, 24.

2. Ο Χαρακτήρας των Τεκμηρίων

Πληροφορίες για το αρχαίο θεατρικό κοστούμι και το προσωπίο παρέχουν τα σωζόμενα αρχαία έργα, μεταγενέστερα γραπτά κείμενα, καθώς και κάποια αρχαιολογικά ευρήματα που έφερε στο φως η αρχαιολογική σκαπάνη⁷.

Όσον αφορά τα ενδύματα, τα καλύμματα της κεφαλής, τα υποδήματα και τα παρελκόμενα της Παλαιάς, αλλά και της Μέσης Αττικής Κωμωδίας, αυτά δεν διαφέρουν σε τίποτα από αυτά που χρησιμοποιούσαν οι Αθηναίοι εκείνη την εποχή στην καθημερινή τους ζωή, επομένως υπάρχουν αρκετά στοιχεία περί αυτών. Τα στοιχεία που είναι πιο περιορισμένα και προβληματικά είναι αυτά που αποτελούν το σκηνικό σώμα του υποκριτή, δηλαδή τα παραγεμίσματα, ο φαλλός, καθώς επίσης και το προσωπίο⁸.

2.1. Τα σωζόμενα έργα

Τα ίδια τα έργα περιέχουν πολλές πληροφορίες που αφορούν τα σκηνικά αντικείμενα του αρχαίου θεάτρου. Μετά το φαγητό και το ποτό, τα ενδύματα είναι ίσως τα πιο συχνά αναφερόμενα αντικείμενα, στα σωζόμενα έργα και αποσπάσματα⁹. Μάλιστα οι αναφορές αυτές σχετίζονται όχι μόνο με την ίδια τα ενδύματα, αλλά και τα υποδήματα, τα καλύμματα της κεφαλής και τα παρελκόμενα των ηρώων¹⁰. Το ένδυμα, το προσωπίο και τα παρελκόμενα ήταν απαραίτητα και διαδραμάτιζαν σπουδαίο ρόλο, καθώς μέσω αυτών ο ποιητής μπορούσε να παρέχει στο κοινό από την αρχή κιόλας του έργου μια στοιχειώδη σκιαγράφιση των χαρακτήρων και της κατάστασης στην οποία βρίσκονταν¹¹. Οι αναφορές αυτές στις κωμωδίες τις περισσότερες φορές είναι δυστυχώς ασαφής¹², εξαιτίας της απουσίας της περιγραφής τους¹³. Πέραν της ονομαστικής αναφοράς τους, η οποία είναι σημαντική μεν¹⁴, δεν δίνονται περισσότερες περιγραφικές πληροφορίες, εκτός αν πρέπει να δοθεί έμφαση σε αυτά¹⁵. Ως εκ τούτου, η έλλειψη αναφοράς στην ενδυμασία κάποιου χαρακτήρα, φανερώνει πως αυτός ήταν ενδεδυμένος με την κλασική ενδυμασία που φορούσαν όλοι οι υποκριτές που υποδύονταν έναν χαρακτήρα σε κωμωδία. Τα έργα της

⁷ Pickard-Cambridge et al. 1968, 179; Stone 1980, 1.

⁸ Stone 1980, 2, 18.

⁹ Hughes 2006, 39.

¹⁰ Compton-Engle 2015, 6.

¹¹ Ζουμπάκη 1994, 39; Hughes 2006, 39.

¹² Compton-Engle 2015, 6.

¹³ Hughes 2006, 39.

¹⁴ Hughes 2006, 39.

¹⁵ Compton-Engle 2015, 6.

Αρχαίας ή Παλαιάς Αττικής Κωμωδίας παρέχουν σημαντικά στοιχεία σχετικά με τη χρήση του ενδύματος στη δράση¹⁶. Σε κάθε περίπτωση τα στοιχεία αυτά πρέπει να εξετάζονται με ιδιαίτερη προσοχή, διότι μπορεί ο λόγος για τον οποίο επισημαίνεται σε ένα έργο πως ένας χαρακτήρας είναι ξανθός μπορεί να είναι επειδή στην πραγματικότητα ο υποκριτής που τον υποδύεται φοράει προσωπίο με μαύρη φενάκη¹⁷. Εκτός από τα ίδια τα κείμενα είναι σημαντική και η μελέτη των αρχαίων σχολίων που έχουν διασωθεί, διότι χωρίς αυτά, σε ορισμένες περιπτώσεις, δεν είναι δυνατή η κατανόηση κάποιων χωρίων του Αριστοφάνη¹⁸.

Σημαντική είναι και η λεπτομερής γνώση της ορολογίας, καθώς όπως φαίνεται από τα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη, ο ποιητής περίμενε το κοινό να είναι σε θέση να ξεχωρίσει κάθε είδους ρουχισμού, αφού σε κάποιες περιπτώσεις, ατομικά ανέκδοτα ή και ολόκληρες σκηνές δεν μπορούν να ερμηνευθούν σωστά χωρίς αυτές τις γνώσεις¹⁹.

2.2. Μεταγενέστερες Γραπτές Πηγές

Η βασικότερη αρχαία γραπτή μαρτυρία για το θεατρικό κουστούμι και τα προσωπεία οφείλεται στον Ιούλιο Πολυδεύκη, ο οποίος τον 2^ο αιώνα μ.Χ. κατάγραψε σε καταλόγους γνωστοί με το όνομα *Ονομαστικόν*, πολύτιμες πληροφορίες για το αρχαίο θέατρο, οι οποίες πρέπει να εξετάζονται πολύ προσεκτικά²⁰.

Στο έργο αυτό υπάρχει το χωρίο iv.115-120, στο οποίο περιγράφονται γενικά τα ενδύματα του αρχαίου θεάτρου. Η περιγραφή γίνεται σε χρόνο παρατατικό και καλύπτει μεγάλο χρονικό εύρος, καθώς ξεκινά από την αρχή του θεάτρου. Το χωρίο iv.133-154 παρέχει στοιχεία για τα προσωπεία. Η περιγραφή γίνεται σε χρόνο ενεστώτα με μοναδική εξαίρεση τις περιπτώσεις που γίνεται λόγος για την αρχαιότερη ονομασία ενός προσωπείου. Στον κατάλογο των προσωπείων που χρησιμοποιήθηκαν στις κωμωδίες περιλαμβάνεται μόνο μια σύντομη μνεία για τα προσωπεία της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, καθώς εστιάζει κυρίως στα προσωπεία της Νέας Κωμωδίας. Σε κάθε περίπτωση παραλείπει να αναφέρει κάποιο έργο ή κάποιον συγγραφέα, από τον οποίο άντλησε τις πληροφορίες που συμπεριέλαβε στο δικό του έργο. Το γεγονός πως στο ένα χωρίο ο χρόνος που χρησιμοποιείται είναι παρατατικός, ενώ στο άλλο ενεστώτας, θεωρήθηκε απόδειξη της ύπαρξης δύο

¹⁶ Compton-Engle 2015, 6.

¹⁷ Pickard-Cambridge et al. 1968, 179.

¹⁸ Stone 1980, 1.

¹⁹ Stone 1980, 2.

²⁰ Webster 1965, 10; Pickard-Cambridge et al. 1968, 177.

διαφορετικών πηγών από τις οποίες άντλησε τις πληροφορίες του²¹. Παρόλα αυτά η πλειονότητα των ερευνητών έχει επιλέξει να εξετάζει τα δύο αυτά χωρία μαζί.

Μεγάλο και σημαντικό ζήτημα για την έρευνα αποτελεί ο εντοπισμός των πηγών του Πολυδεύκη, ο οποίος διέθετε μία προσωπικότητα ιδιαίτερα προσκολλημένη στα βιβλία. Με βάση αυτό κατά νου, δεν θεωρείται πιθανό να μιλά απλώς για το θέατρο της περιόδου στην οποία έζησε. Επίσης, για τον ίδιο λόγο, δεν θεωρείται πιθανό τα στοιχεία που παρουσιάζει, να τα συγκέντρωσε ο ίδιος ερχόμενος σε επαφή με κάποιον θίασο που βρισκόταν σε περιοδεία. Το πιο πιθανό και εύλογο σενάριο είναι οι πηγές του να ανάγονται χρονικά στην ελληνιστική εποχή. Μεταξύ των ονομάτων, που από κάποιους έχουν αναφερθεί ως πηγές του Πολυδεύκη, είναι ο βασιλιάς της Μαυριτανίας, Ιόβας, ο οποίος έζησε στα τέλη του 1^{ου} αιώνα π.Χ. Κατά την επικρατέστερη άποψη, όμως ο Ιόβας δεν υπήρξε πηγή του Πολυδεύκη, αλλά και οι δύο χρησιμοποίησαν κατά πάσα πιθανότητα την ίδια πηγή. Ενδεχομένως την ίδια πηγή χρησιμοποίησε και ο σύγχρονος του Τρύφωνας.

Σύμφωνα με μία άλλη άποψη, ωστόσο, η οποία δεν χαίρει μεγάλης αποδοχής, το έργο του Ερατοσθένη, *Σκευογραφικόν*, αποτέλεσε πηγή για τον Πολυδεύκη. Το *Σκευογραφικόν* είναι ένα έργο του 3^{ου} αιώνα π.Χ., το οποίο σήμερα δεν σώζεται. Το μόνο που έχει επιβιώσει από αυτό είναι ο τίτλος του. Σχετικά με το περιεχόμενο του δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να υποδηλώνει πως καταπιάνεται με την τραγωδία και τη Νέα Κωμωδία, με την οποία από τους πρώτους που ασχολήθηκαν φαίνεται να ήταν ο Αριστοφάνης ο Βυζαντινός (γύρω στο 257-180 π.Χ.), ο οποίος ήταν μικρότερος ηλικιακά του Ερατοσθένη. Ο Αριστοφάνης ο Βυζαντινός καταπιάστηκε και με τα προσωπεία και σε αυτόν αποδίδεται το *Περὶ προσώπων*, ένα έργο από το οποίο σώζεται ένα απόσπασμα, που δεν συνάδει, αλλά αντιτίθεται σε αυτά που έχει γράψει ο Πολυδεύκης²². Όσον αφορά το *Ονομαστικόν*, θα ήταν επικριτικό να συμπεράνει κανείς πως όλα όσα γράφονται σε αυτό είναι υστερότερα των ελληνιστικών χρόνων²³. Το χωρίο από το *Ονομαστικόν* που αναφέρεται στην ενδυμασία του αρχαίου θεάτρου, φαίνεται να περιγράφει τα ενδύματα που χρησιμοποιούσαν στο αρχαίο θέατρο κατά τους κλασικούς χρόνους²⁴. Το χωρίο που

²¹ Pickard-Cambridge et al. 1968, 177.

²² Pickard-Cambridge et al. 1968, 178.

²³ Pickard-Cambridge et al. 1968, 178.

²⁴ Pickard-Cambridge et al. 1968, 178-179.

αναφέρεται στα προσωπεία φαίνεται να περιγράφει τα προσωπεία που ήταν σε χρήση στο θέατρο κατά τον 3^ο ή τον 2^ο αιώνα π.Χ.²⁵

2.3. Αρχαιολογικά Τεκμήρια

Πέραν των γραπτών πηγών και των ίδιων των κειμένων, εξίσου σημαντικά και αξιοσημείωτα είναι τα αρχαιολογικά ευρήματα. Πολύτιμα ευρήματα που παρέχουν στοιχεία για την θεατρική ένδυση και τα προσωπεία είναι αγγεία με παραστάσεις θεάτρου, πήλινα αγαλματίδια που παριστάνουν υποκριτές και ελάχιστα ανάγλυφα²⁶.

Τα αρχαιολογικά αυτά ευρήματα είναι απαραίτητο να μελετώνται πάντα σε συνάρτηση με τα ίδια τα κείμενα και οι μελετητές οφείλουν να είναι ιδιαίτερα σκεπτικοί και ολιγόλογοι όταν κάνουν συσχετισμούς μεταξύ των κειμένων και της εικονογραφίας²⁷.

Τα κείμενα συχνά, όχι μόνο επιβεβαιώνουν τα στοιχεία που προκύπτουν από τα αρχαιολογικά ευρήματα, αλλά τα συμπληρώνουν κιόλας, ειδικά σε περιπτώσεις που σχετίζονται με περίεργα ενδύματα, τα οποία κατά βάση επισημαίνονται στην πρώτη τους εμφάνιση στο κείμενο²⁸.

Η πλειονότητα των αρχαιολογικών ευρημάτων που σχετίζονται με το θέατρο ανάγεται χρονικά στον ύστερο 5^ο και στον 4^ο αιώνα π.Χ. Τα ευρήματα αυτά θεωρούνται, αλλά λιγότερο, άλλα περισσότερο αξιόπιστες μαρτυρίες για την Αρχαία, αλλά και τη Μέση Αττική Κωμωδία²⁹.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως υπάρχουν περισσότερες απεικονίσεις κωμικών σκηνών και κωμικών υποκριτών της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας σε σχέση με τις αντίστοιχες απεικονίσεις τραγικών σκηνών και τραγικών υποκριτών της ίδιας περιόδου και αυτό σίγουρα αντανακλά πόσο πιο δημοφιλής υπήρξε η κωμωδία εκείνη την εποχή³⁰.

Μεταξύ των αρχαιολογικών ευρημάτων που θα εξεταστούν ως μαρτυρία για την ενδυμασία είναι και οι αγγειογραφίες, στις οποίες εικονίζονται κωμαστές και ζωόμορφοι χοροί, οι οποίες χρονολογούνται στον 6^ο αιώνα π.Χ. Παρακάτω θα εξηγηθεί πιο αναλυτικά η συμβολή αυτών των αγγείων στην κατανόηση της θεατρικής ενδυμασίας και γιατί μέσα από αυτές μπορούν να αντληθούν στοιχεία που

²⁵ Pickard-Cambridge et al. 1968, 179.

²⁶ Compton-Engle 2015, 5.

²⁷ Κεφαλίδου 2008, 683.

²⁸ Compton-Engle 2015, 6.

²⁹ Stone 1980, 3.

³⁰ Simon 1972, 40.

αφορούν τα πρώτα χρόνια που παρουσιάζονται οργανωμένα παραστάσεις κωμωδίας στην Αθήνα. Στη συνέχεια, θα υπάρξει αναλυτική αναφορά σε κάποια αττικά αγγεία του 5^{ου} αιώνα π.Χ., στα οποία εικονίζονται κωμικοί υποκριτές, οι οποίοι παρέχουν τις πρωιμότερες μαρτυρίες για την ένδυση και το προσωπείο³¹ και σε κάποια από τον 4^ο αιώνα π.Χ. καθώς και στις φλυακογραφίες³². Παράλληλα, θα γίνει λόγος και για έναν σημαντικό αριθμό πήλινων αγαλματιδίων που παριστάνουν κωμικούς υποκριτές. Η αρχαιολογική σκαπάνη σε διάφορα μέρη της Ελλάδας και της Κάτω Ιταλίας έχει φέρει στο φως τέτοια πήλινα αγαλματίδια³³.

Η πλειονότητα των αρχαιολογικών ευρημάτων που μεταδίδουν σήμερα την αριστοφανική κωμωδία είναι υστερότερα αυτής, περίπου κατά μισό αιώνα, και δεν προέρχονται κυρίως από την Αθήνα, όπου και διδάχτηκαν αρχικά τα έργα του Αριστοφάνη, αλλά από την νότια Ιταλία³⁴. Επίσης, όπως θα γίνει σαφές και από τα λιγοστά αττικά αγγεία που θα παρουσιαστούν παρακάτω και είναι σύγχρονα του Αριστοφάνη, παρατηρείται έντονο ενδιαφέρον κυρίως για τους υποκριτές και ελάχιστο για την απεικόνιση του Χορού, ο οποίος τόσο στα έργα του Αριστοφάνη, αλλά και γενικότερα στην Αρχαία Αττική Κωμωδία ήταν ιδιαίτερα σημαντικός κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ.³⁵. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι υποκριτές έχουν αποκτήσει μεγαλύτερους ρόλους³⁶ και γίνονται πιο δημοφιλείς, όπως αποδεικνύει η καθιέρωση του βραβείου του καλύτερου κωμικού υποκριτή το 432 π.Χ στα Λήναια³⁷.

Είναι σημαντικό οι ερευνητές που εξετάζουν τα αρχαιολογικά ευρήματα, από τα οποία μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα για το αρχαίο θέατρο, να λαμβάνουν υπόψη και όσα έγραψε ο Πολυδεύκης, ωστόσο απαιτείται μεγάλη προσπάθεια και περίσκεψη όταν επιχειρείται συσχέτιση όρων και αντικειμένων³⁸.

Η αγγειογραφία, αλλά και η κοροπλαστική, μπορεί να παρέχουν μαρτυρίες για το θεατρικό κουστύμι του αρχαίου θεάτρου, ωστόσο δεν πρέπει να λησμονηθεί πως αποτελούν δύο τέχνες, οι οποίες διέπονται από καλλιτεχνικές συμβάσεις και με βάση αυτές αποδίδεται η θεατρική περιβολή και το προσωπείο των μορφών³⁹. Γι' αυτό το λόγο τα αρχαιολογικά ευρήματα και τα οπτικά στοιχεία που προσφέρουν πρέπει να

³¹ Stone 1980, 3; Compton-Engle 2015, 2.

³² Haigh 1889, 223; Stone 1980, 3; Hughes 2006, 45; Compton-Engle 2015, 2.

³³ Stone 1980, 3; Hughes 2006, 45.

³⁴ Stone 1980, 3; Compton-Engle 2015, 5.

³⁵ Green 2000, 72; Compton-Engle 2015, 5.

³⁶ Green 2000, 72.

³⁷ Hughes 2006, 41.

³⁸ Pickard-Cambridge et al. 1968, 179.

³⁹ Pickard-Cambridge et al. 1968, 179; Compton-Engle 2015, 5.

μελετώνται με ιδιαίτερη προσοχή και αυτός που τα μελετά οφείλει να λαμβάνει πάντα υπόψη του τις δυνατότητες που είχαν όσοι δούλευαν με αυτά τα υλικά. Για παράδειγμα, όσον αφορά τα πήλινα ειδώλια, οι κοροπλάστες αναγκάζονταν να παραλείψουν το προσωπείο⁴⁰. Στην αγγειογραφία, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει το γεγονός πως υπάρχουν διαφορετικά σχήματα και μεγέθη αγγείων και αυτά δίνουν συγκεκριμένες δυνατότητες στους αγγειογράφους, για παράδειγμα όταν αυτοί είχαν στη διάθεσή τους αγγεία μεγάλου μεγέθους μπορούσαν να απεικονίσουν ολόκληρες σκηνές, οι οποίες ωστόσο δεν μπορούν να θεωρηθούν αντίγραφα συγκεκριμένων στιγμιότυπων από την παράσταση των έργων. Αντίθετα, τα πήλινα αγαλματίδια σπάνια μπορούν να θεωρηθούν μέρος μιας σκηνής, συνήθως απεικονίζουν έναν υποκριτή ενδεδυμένο με την περιβολή που απαιτεί ο ρόλος του, απομονωμένο από τον υπόλοιπο θίασο⁴¹. Βέβαια και στις αγγειογραφίες, όταν οι αναλογίες ενός αγγείου δεν το επέτρεπαν, οι αγγειογράφοι παρέλειπαν να απεικονίσουν αντικείμενα ή ακόμη και πρόσωπα⁴².

Σημαντικό είναι να επισημανθεί πως σε κάποια αγγεία, το μόνο στοιχείο που μαρτυρά πως πρόκειται για παράσταση εμπνευσμένη από κάποια σκηνή που παίχτηκε στην ορχήστρα ενός θεάτρου, είναι η παρουσία του αυλητή. Το πρόβλημα αυτό εντοπίζεται πρωτίστως σε αγγεία με παραστάσεις τραγωδίας, καθώς συχνά είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς αν πρόκειται για αγγειογραφία εμπνευσμένη από κάποια τραγωδία ή αν απλώς απεικονίζεται ένα καθαρά μυθολογικό θέμα⁴³. Οι αγγειογραφίες που απεικονίζουν σκηνές από κάποια κωμωδία διακρίνονται πιο εύκολα, διότι κατά κανόνα αποτυπώνουν την πραγματικότητα της παράστασης και συχνά παρέχουν πληροφορίες με τις οποίες συχνά αποσαφηνίζονται σκηνικές λεπτομέρειες γύρω από τις οποίες τα κείμενα δεν επιτρέπουν να σχηματιστεί μια σαφή εικόνα⁴⁴.

Στις απεικονίσεις κωμικών υποκριτών, τόσο οι αγγειογράφοι, όσο και οι κοροπλάστες, φαίνεται να προσπαθούν να καταστήσουν πιο σαφή την υποδομή των κοστουμιών και των προσωπείων και να ενσωματώσουν στοιχεία που καταδεικνύουν πως πρόκειται για σκηνή από κάποια παράσταση που διδάχθηκε στο θέατρο και όχι για μια αναπαράσταση στιγμιότυπου από την καθημερινή ζωή⁴⁵.

⁴⁰ Compton-Engle 2015, 5.

⁴¹ Hughes 2006, 45; Compton-Engle 2015, 5.

⁴² Compton-Engle 2015, 5.

⁴³ Pickard-Cambridge et al. 1968, 179.

⁴⁴ Green 2007, 175.

⁴⁵ Compton-Engle 2015, 5.

Επιπροσθέτως, το διαθέσιμο υλικό που υπάρχει για την μελέτη του ενδύματος στις κωμωδίες είναι σημαντικά πιο πλούσιο, συγκριτικά με το αντίστοιχο υλικό για τις τραγωδίες, τουλάχιστον όσον αφορά τον 5^ο αιώνα π.Χ. Αυτό συμβαίνει για δύο κυρίως λόγους, ο πρώτος είναι πως τα ενδύματα στην τραγωδία ήταν περισσότερο τυποποιημένα και δεύτερον στην κωμωδία του 5^{ου} αιώνα π.Χ, υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία θεατρικών ενδυμάτων, τα οποία μάλιστα αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της παράστασης και χωρίς αυτά ήταν δυνατόν να γίνουν κατανοητά κάποια από τα μηνύματα των έργων⁴⁶.

Δεν πρέπει να λησμονηθεί, ωστόσο, πως υπάρχει και η πιθανότητα ένας αγγειογράφος να επέλεξε να μην απεικονίσει κάποιο στιγμιότυπο από την ίδια την παράσταση, αλλά από την πρόβα των υποκριτών, στην οποία δεν ήταν ενδεδυμένοι με τα ενδύματα που θα φορούσαν στην παράσταση⁴⁷.

Σχετικά με την αγγειογραφία, πρέπει να λαμβάνεται υπόψη και το γεγονός πως οι αγγειογράφοι είχαν στη διάθεση τους περιορισμένο αριθμό χρωμάτων, με αποτέλεσμα να μην ήταν σε θέση να προσφέρουν στοιχεία σχετικά με τα χρώματα των ενδυμάτων, για τα οποία πληροφορίες προσφέρουν ορισμένα πλήρινα αγαλματίδια, στα οποία σώζονται ίχνη χρώματος. Στην περίπτωση αυτών των αγαλματιδίων είναι υψίστης σημασίας, αυτός που τα μελετά να λαμβάνει αυστηρά υπόψη του την χρονολόγηση, καθώς επίσης και τον τόπο προέλευση αυτών των ευρημάτων⁴⁸.

Παρά τα όσα λέχθηκαν, η σημασία του αρχαιολογικού υλικού για την κατανόηση των κωμικών παραστάσεων δεν πρέπει να υποτιμηθεί⁴⁹, διότι ακόμη κι αν δεν μπορούν να δώσουν απαντήσεις σε κάποια από τα ερωτήματα που υπάρχουν για το θεατρικό κουστούμι, φανερώνουν την πρόσληψη του από τους ανθρώπους που έζησαν τότε⁵⁰.

Η κατάσταση είναι πιο απλή την εποχή της Νέας Κωμωδίας, καθώς η διάκριση του αρχαιολογικού υλικού είναι πιο εύκολη χάρις και την συμβολή του κατάλογου του Πολυδεύκη και επειδή στη Νέα Κωμωδία υπάρχει μεγαλύτερη τυποποίηση στην ενδυμασία⁵¹.

⁴⁶ Compton-Engle 2015, 8.

⁴⁷ Pickard-Cambridge et al. 1968, 179.

⁴⁸ Compton-Engle 2015, 5.

⁴⁹ Compton-Engle 2015, 5.

⁵⁰ Compton-Engle 2015, 3.

⁵¹ Pickard-Cambridge et al. 1968, 210.

3.Κωμαστές

Το κωμικό κοστούμι διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο στην Αρχαία Αττική Κωμωδία, όχι μόνο για τους λειτουργικούς λόγους που εξυπηρετούν την υπόθεση του κάθε κωμικού ποιητή, αλλά και επειδή το θέμα της καταγωγής του μπορεί να δώσει στοιχεία και για την καταγωγή της ίδιας της Αττικής Κωμωδίας⁵².

Οι περισσότεροι μελετητές αποδέχονται πως ετυμολογικά η λέξη κωμωδία προέρχεται από τον κώμο⁵³, που ήταν το τραγούδι των κωμαστών, οι οποίοι ήταν ακόλουθοι του Διονύσου⁵⁴. Σύμφωνα με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη (1449α, 9-11-12) η κωμωδία αναπτύχθηκε από τους αυτοσχεδιασμούς που ξεκίνησαν οι εξάρχοντες των φαλλικών τραγουδιών και φαλλοφορικών πομπών⁵⁵, οι οποίοι από τυχαία γεγονότα, αυτοσχεδίαζαν στιγμιαία σατιρίζοντας και λοιδορώντας⁵⁶. Οι κωμαστές κορόιδευαν και γελοιοποιούσαν τους θεατές και για να μην είναι αναγνωρίσιμοι, φορούσαν προσωπεία, μεταξύ αυτών και ζωόμορφα προσωπεία, τα οποία φαίνεται να ήταν και τα πιο δημοφιλή⁵⁷. Το προσωπείο παρείχε στους κωμαστές ανωνυμία και προστασία από τις συνέπειες των πράξεων τους κατά τη διάρκεια αυτών των εορτών⁵⁸.

Υπάρχουν πολλές αγγειογραφίες με παραγεμισμένους χορευτές, δηλαδή κωμαστές, κυρίως πάνω σε κορινθιακούς αρύβαλλους. Τα πρωιμότερα αγγεία αυτής της κατηγορίας χρονολογούνται γύρω στο 630 π.Χ. Αγγεία με παραστάσεις κωμαστών απαντούν και σε άλλα μέρη⁵⁹, όπως την Σπάρτη, τη Βοιωτία, την Αθήνα, την ανατολική Ελλάδα και τις αποικίες στη Δύση⁶⁰. Είναι σημαντικό, να αποσαφηνιστεί πως το γεγονός ότι αυτή η κατηγορία αγγείων πρωτοεμφανίστηκε⁶¹ και απαντά σε μεγαλύτερες ποσότητες στην Κόρινθο, δεν συνεπάγεται πως η Κόρινθος πρωτοστάτησε στην πρόοδο του πρώιμου θεάτρου, απλά αποτελούσε ένα από τα

⁵² Stone 1980, 446.

⁵³ Bieber 1961, 37; Sommerstain 2002, 25.

⁵⁴ Bieber 1961, 37.

⁵⁵ Norwood 1964, 8; Bieber 1961, 37; Κορδάτος 1974, 148-149, 152; Lesky 1983, 339-340; Conford 1993,4; Csapo & Slater 1994, 89; Green & Handley 1995, 20; Ξυπνητού 1996, 32, 72.

⁵⁶ Ξυπνητού 1996, 32, 77-78.

⁵⁷ Bieber 1961, 37.

⁵⁸ Denard 2007, 142.

⁵⁹ Csapo & Slater 1994, 89, 91; Denard 2007, 141; Smith 2007, 48, 49.

⁶⁰ Green & Handley 1995, 16; Moretti 2001, 150; Green 2007, 165; Smith 2007, 48.

⁶¹ Green 2007, 165; Smith 2007, 49, 72.

σημαντικότερα κέντρα παραγωγής κεραμικής και έθεσε τις βάσεις για να παράγουν και άλλες πόλεις γραπτά αγγεία με παραστάσεις τοπικών δρώμενων⁶².

Τα περισσότερα αττικά αγγεία με παραστάσεις κωμαστών ανάγονται χρονικά στο διάστημα 580-540 π.Χ⁶³. Συμφωνά με τον Beazley, ο καλύτερος εκπρόσωπος αυτής της ομάδας αγγειογραφιών είναι ο Ζωγράφος ΚΧ και ακολουθεί ο Ζωγράφος ΚΥ. Αυτοί οι δύο πρώτοι εισήγαγαν στην Αττική τις παραστάσεις κωμαστών. Στην αττική απαντούν πολύ συχνά παραστάσεις κωμαστών σε αγγεία πόσεως, όπως η κύλικα και ο κάνθαρος, ο οποίος συνδέεται και με τη λατρεία του Διονύσου, που ήταν και ο θεός του κρασιού. Ο Ζωγράφος ΚΥ, εισάγαγε και κόσμησε με τέτοιες παραστάσεις κιονωτούς κρατήρες, κατάλληλους για την ανάμιξη κρασιού και νερού. Σε αυτόν αποδίδονται τα περισσότερα αττικά αγγεία με παραστάσεις κωμαστών, τα οποία είναι κύλικες. Αντίθετα ο Ζωγράφος ΚΧ, προτίμησε για τέτοιου είδους παραστάσεις ένα άλλο αγγείο πόσεως, τον σκύφο⁶⁴.

Στα αρχαιότερα παραδείγματα του είδους εικονίζονται μεμονωμένα πρόσωπα, στη συνέχεια όμως απαντούν μέλη ανδρικού χορού ενδεδυμένα με χιτωνίσκους, κατά κανόνα πορφυρού χρώματος ή και γυμνά, φορώντας δηλαδή μόνο σωμάτια με χονδροειδή κωμικά παραγεμίσματα, στην περιοχή της κοιλιάς και των γλουτών. Στις περισσότερες απεικονίσεις τους εμφανίζονται ανυπόδητοι. Η όψη τους είναι αγριεμένη και κάποιες φορές φορούν προσωπίο. Μερικές φορές απαντούν μαζί με γυμνές γυναικείες παρουσίες. Σε κάποια παραδείγματα εικονίζονται να φορούν ομοιώματα μεγάλων χαλαρών φαλλών, θυμίζοντας έντονα τους υποκριτές της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, γι' αυτό και η περιβολή τους θεωρείται πρόδρομος του θεατρικού κοστουμιού της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας⁶⁵.

Το να προέρχονται τέτοιου είδους απεικονίσεις από κοινωνίες, οι οποίες είχαν σε μεγάλη υπόληψη την σωματική ακμή και δύναμη, καθώς επίσης και την ομορφιά του σφριγηλού ανδρικού σώματος φαίνεται κάπως παράδοξο. Σχετικά με το θέμα ο Denard υποστηρίζει πως οι μορφές με τα παραγεμίσματα, προκαλούν όσους τις βλέπουν να εκτιμήσουν αισθητικά την γελοιογραφική απεικόνιση ενός ώριμου σώματος που χορεύει, περιπαίζοντας με αυτόν τον τρόπο τους γλετζέδες γέρους,

⁶² Green 2007, 165.

⁶³ Rothwell 2007, 21.

⁶⁴ Boardman 1974, 18; Beazley 1986, 18.

⁶⁵ Boardman 1974, 209; Kurz & Boardman 1986, 58, 61; Csapo & Slater 1994, 89-90; Green & Handley 1995, 16-17; Hughes 2006, 42; Denard 2007, 141 209; Rothwell 2007, 21-22.

δίνοντας μια περιφρονητική απάντηση στον αμείλικτο χρόνο και στο θάνατο⁶⁶. Από την άλλη ο Hughes υποστηρίζει πως αυτές οι μορφές θα πρέπει να θεωρούνταν σωματικά και ηθικά κατώτερες, καθώς η παραμέληση του σώματος τους και η έκθεση απόκρυφων σημείων υπαινίσσονταν έλλειψη αυτοσεβασμού⁶⁷.

⁶⁶ Denard 2007, 141.

⁶⁷ Hughes 2006, 42.

4. Προ-δραματικοί Χοροί

Περίπου στα μέσα του 6^{ου} αιώνα π.Χ. υποχωρούν οι παραστάσεις με κωμαστές με παραγεμισμένα σώματα⁶⁸ και τη θέση τους καταλαμβάνουν απεικονίσεις πομπών, τα μέλη των οποίων είναι άνδρες με κανονικά σώματα⁶⁹. Δεν έχει αποσαφηνιστεί αν σταματούν μόνο οι αγγειογραφίες με κωμαστές ή και τα δρώμενα, στα οποία αυτοί μετείχαν στην πραγματική ζωή⁷⁰.

Στην Αττική γύρω στο 560 π.Χ. ως περίπου το 480 π.Χ. παράγονται γραπτά αγγεία, στα οποία εικονίζονται μέλη ανδρικού χορού, τα οποία είτε έχουν μεταμφιεστεί σε κάποιο ζώο ή ιππεύουν διάφορα ζώα ή έχουν πολεμική εξάρτηση. Κατά κανόνα τη σύνθεση σε αυτά τα αγγεία ολοκληρώνει η παρουσία ενός αυλητή⁷¹. Αυτή η κατηγορία γραπτής κεραμικής φαίνεται να αποτέλεσε έμπνευση και να επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τους Χορούς της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, ιδίως τους Θηριομορφικούς Χορούς και οι περισσότεροι μελετητές αποδέχονται πως μπορούν αυτές οι αγγειογραφίες να παρέχουν στοιχεία για τους κωμικούς χορούς του αρχαίου θεάτρου⁷². Η επιρροή αυτή είναι εμφανής και στα έργα του Αριστοφάνη, ο οποίος αναφέρεται σε αυτούς με μεταφορικές νύξεις⁷³.

Θηριομορφικοί Χοροί δεν υπήρχαν μόνο στα έργα του Αριστοφάνη. Συνολικά διασώζονται δεκαεπτά ακόμη κωμωδιογράφοι, στα έργα των οποίων ο Χορός ήταν μεταμφιεσμένος σε Κενταύρους, Σειρήνες ή έφιππες Αμαζόνες. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως αυτή η κατηγορία αγγείων βαθμιαία εκλείπει το 486 π.Χ, την περίοδο δηλαδή που η κωμωδία εντάσσεται στο πρόγραμμα των Εν Άστει Διονυσίων. Φυσικά το γεγονός εγείρει έντονους προβληματισμούς σχετικά με το τι ακριβώς απεικονίζουν αυτά τα αγγεία, είτε πρόκειται για κάποια προδρομική μορφή του Χορού της Κωμωδίας ή για μια διαφορετική κωμική παράδοση, η οποία παρήκμασε μετά την εισαγωγή ενός στενού συγγενικού, όμως αντίπαλου είδος στα Μεγάλα Διονύσια. Επίσης, είναι πιθανό η Αρχαία Αττική Κωμωδία να διακωμωδεί ένα είδος σοβαρής χορικής όρχησης, το οποίο απεικονίζεται σε αυτήν την κατηγορία αγγείων⁷⁴.

⁶⁸ Denard 2007, 141; Green 2007, 165.

⁶⁹ Denard 2007, 142.

⁷⁰ Green 2007, 165.

⁷¹ Denard 2007, 142.

⁷² Green & Handley 1995, 17; Denard 2007, 142

⁷³ Ley 2007, 269.

⁷⁴ Denard 2007, 142.

Ο Green υποστηρίζει πως ίσως οι Ζωομορφικοί Χοροί και οι Χοροί ξένων της Αθηνάς, δεν είχαν εγχώριο χαρακτήρα, αλλά αποτελούσαν μια εισαγωγή στον τόπο, η οποία μπορεί να προσδοκούσε να καταδείξει στο ακροατήριο, ενδεχομένως «μέσα από την ανατροπή της αλλοδαπής εξουσίας» τα οφέλη του να είναι κανείς αθηναίος⁷⁵. Τα αγγεία παρουσιάζονται με χρονολογική σειρά και ενδεχομένως τα υστερότερα παραδείγματα, να συνδέονται με παραστάσεις κωμωδίας που διδάχθηκαν στα Μεγάλα Διονύσια.

Στα δύο πρώτα αγγεία, σύμφωνα με την Κεφαλίδου, απεικονίζονται οι πρωιμότερες προσπάθειες αποτύπωσης του ανθρώπινου προσώπου με ένα είδος προσωπίο⁷⁶.

1. Αττική μελανόμορφη κύλικα του Ζωγράφου της Χαϊδελβέργης (3356) (εικόνα 1), η οποία χρονολογείται στο 560 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Allard Pierson Museum στο Άμστερνταμ. Φέρει παράσταση έξι γενειοφόρων ανδρών σε ζωηρές και χορευτικές κινήσεις με τη συνοδεία αυλητή. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως τα άτομα αυτά είναι χωρισμένα σε δύο ισάριθμες ομάδες και δεν επιδίδονται όλα στην ίδια χορευτική κίνηση. Κάθε ομάδα έχει την δική της ενδυμασία, αλλά σε γενικές γραμμές μπορεί να λεχθεί πως και οι δυο ομάδες είναι ενδεδυμένες με μακριά διακοσμημένα ενδύματα. Στην κεφαλή τους φορούν ταινίες, στις οποίες έχουν στερεώσει επιμήκη στοιχεία, τα οποία αποδίδουν κατά πάσα πιθανότητα φτερά ή μπορεί να πρόκειται και για ψεύτικα ώτα ίππου ή όνου⁷⁷. Στην άλλη όψη του αγγείου απεικονίζεται ο ίδιος αριθμός μορφών, πάλι έξι άνδρες σε ζωηρές χορευτικές κινήσεις και ένας αυλητής. Γενικά παρατηρείται μια ομοιομορφία στην ενδυμασία όλων των μορφών⁷⁸.



Εικόνα 1. (Green 1985, 99 εικόνα 4a)

⁷⁵ Green 2000, 46.

⁷⁶ Κεφαλίδου 2008, 653.

⁷⁷ Stone 1980, 451 σημ.7; Green 1985, 99-100; Kurz & Boardman 1986, 58; Rothwell 2007, 29; Κεφαλίδου 2008, 653.

⁷⁸ Rothwell 2007, 29.

2. Μελανόμορφη υδρία (εικόνα 2), η οποία χρονολογείται γύρω στο 550 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης. Φέρει παράσταση τεσσάρων ανδρών σε ζωηρές και ομοιόμορφες χορευτικές κινήσεις με τη συνοδεία αυλητή. Ο αυλητής είναι ενδεδυμένος με μακρύ χιτώνα διακοσμημένο με ταινίες. Με ακόμα πιο μακριά ενδύματα είναι ενδεδυμένοι οι τέσσερις χορευτές, των οποίων όμως η ενδυμασία δεν παρουσιάζει ομοιομορφία ως προς το χρώμα. Στην κεφαλή τους, οι χορευτές και ο αυλητής φορούν λευκές ταινίες, στις οποίες έχουν στερεώσει επιμήκη στοιχεία, τα οποία αποδίδουν είτε φτερά είτε ψεύτικα ώτα ίππου ή ελαφιού⁷⁹.



Εικόνα 2. (Green1985, 100 εικόνα 5)

3. Αττικός μελανόμορφος αμφορέας (F 1697) (εικόνα 3), ο οποίος χρονολογείται στο 540-530 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Staatliche Μουσείο του Βερολίνου. Στο αγγείο αυτό απεικονίζονται ένας αυλητής και τρεις άνδρες ιππείς, οι οποίοι κάθονται στις πλάτες τριών ανδρών, που είναι μεταμφιεσμένοι σε ίππους, καθώς φορούν στην κεφαλή τους προσωπεία που μοιάζουν με κεφάλια ίππων⁸⁰. Σύμφωνα με την Κεφαλίδου πρόκειται για την πρώτη απεικόνιση κανονικού προσωπείου στην αγγειογραφία⁸¹. Η ίδια επισημαίνει πως τα μεταγενέστερα προσωπεία των ζωομορφικών Χορών της Κωμωδίας, ακολουθούν την ίδια λογική, με τη διαφορά ότι εκείνα ως μεταγενέστερα κάλυπταν ολόκληρη την κεφαλή⁸².

Οι χιτώνες των ανδρών που είναι μεταμφιεσμένοι σε ίππους είναι πορφυρού χρώματος. Στο να γίνει πιστευτή η μεταμφίεση τους συμβάλουν και οι μακριές ουρές που έχουν στερεώσει στα ενδύματα τους⁸³. Οι ιππείς είναι ενδεδυμένοι με χιτώνες διακοσμημένους με κουκκίδες πορφυρού χρώματος. Επίσης, φορούν εφαρμοστά

⁷⁹ Green 1985, 100; Green 2000, 71; Rothwell 2007, 30; Κεφαλίδου 2008, 653.

⁸⁰ Bieber 1961, 37; Pickard-Cambridge 1962, 153-154; Sifakis 1971, 86; Dearden 1976, 120; Stone 1980, 451 σημ.7; Green 1985, 101; Beazley 1986, 68; Green 2007, 166; Rothwell 2007, 37-38.

⁸¹ Κεφαλίδου 2008, 653.

⁸² Κεφαλίδου 2008, 654.

⁸³ Bieber 1961, 37; Stone 1980, 451 σημ.7; Green 2007, 166.

περιστερνίδια και κράνη με λοφία, τα οποία παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, διότι δεν αποδίδουν τα τυπικά αθηναϊκά κράνη της εποχής, αλλά το πρώτο από αριστερά για τον θεατή φέρει μακριά φτερά, το μεσαίο μεταλλικό λοφίο σε σχήμα ημισελήνου και το τελευταίο δακτύλιο με σταυρούς⁸⁴. Ο Green αναφέρει πως κάποιος θα μπορούσε να υποθέσει πως ο αγγειογράφος απεικόνισε ιππείς από την Κάτω Ιταλία⁸⁵. Ο αυλητής είναι ενδεδυμένος με μανδύα πορφυρού χρώματος, με μεγαλοπρεπή διάκοσμο και το ίδιο χρώμα φέρει και το στεφάνι που φοράει στην κεφαλή του. Γενικά οι αυλητές διακρίνονταν για την σκηνική τους παρουσία, η οποία ξεχώριζε εξαιτίας της πλούσιας διακόσμησης των ενδυμάτων τους⁸⁶.



Εικόνα 3. (Green 2007, 166 εικόνα 4)

4.Αττικός μελανόμορφος αμφορέας (41/57) (εικόνα 4), ο οποίος χρονολογείται στο 530 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο University of Canterbury στο Christchurch της Νέας Ζηλανδίας. Στο αγγείο αυτό απεικονίζονται πέντε άνδρες πάνω σε ξυλοπόδαρα. Είναι γενειοφόροι και ενδεδυμένοι με χιτωνίσκους ερυθρού χρώματος και μυτερούς δερμάτινους σκούφους, που παραπέμπουν σε Σκύθες⁸⁷. Από τη σύνθεση απουσιάζει η μορφή του αυλητή⁸⁸. Οι μορφές του αγγείου έχουν συσχετιστεί, από αρκετούς μελετητές, με Γίγαντες και Τιτάνες και με τον Χορό των Τιτάνων που υπάρχει στην κωμωδία του Κρατίνου με το όνομα *Πλούτοι*⁸⁹, καθώς επίσης και με το σατυρικό δράμα *Προμηθέας Λύομενος* του Αισχύλου⁹⁰. Ωστόσο, το αγγείο αυτό είναι

⁸⁴ Green 2007, 166.

⁸⁵ Green 2007, 167.

⁸⁶ Green 2007, 166.

⁸⁷ Pickard-Cambridge 1962, 153; Sifakis 1971, 78, 88; Stone 1980, 451 σημ.7; Green 1985, 101;

Rothwell 2007, 30.

⁸⁸ Green 1985, 101.

⁸⁹ Pickard-Cambridge 1962, 153; Sifakis 1971, 78, 88; Rothwell 2007, 30.

⁹⁰ Rothwell 2007, 30.

πρωιμότερο όλων των προαναφερόμενων έργων και η συσχέτισή του με αυτά τα έργα πρέπει να αποκλειστεί.



Εικόνα 4. (Green1985, 100 εικόνα 7)

5. Αττική μελανόμορφη υδρία από το Βούλτσι της Ιταλίας (B 308) (εικόνα 5), η οποία χρονολογείται στο 520-500 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο στο Λονδίνο. Στον ώμο του αγγείου απεικονίζονται τρεις ανδρικές μορφές μεταμφιεσμένες σε ταύρους που κρατούν πέτρες. Στη σύνθεση δεν υπάρχει αυλητής και ο τρόπος που έχει αποδώσει ο αγγειογράφος την μεταμφίεση των μορφών δεν δηλώνει ξεκάθαρα πως πρόκειται για μεταμφίεση, ωστόσο η κίνηση τους φανερώνει πως μάλλον πρόκειται για Θηριομορφικό Χορό. Η άλλη εκδοχή είναι να πρόκειται για απλή μυθολογική σκηνή. Αξίζει να σημειωθεί πως υπάρχουν αγγειογραφίες με κωμαστές, οι οποίοι εικονίζονταν να κρατούν πέτρες⁹¹.



Εικόνα 5. (Green1985, 102 εικόνα 8)

6. Αττικός ερυθρόμορφος ενεπίγραφος ψυκτήρας (L 1979.17.1) (εικόνα 6), ο οποίος φιλοτεγήθηκε από τον ζωγράφο Όλτο. Χρονολογείται στο 510 π.Χ. και βρίσκεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο στη Νέα Υόρκη. Στο αγγείο αυτό απεικονίζονται έξι άνδρες επάνω σε δελφίνια, οι οποίοι κρατούν δόρυ και φορούν κορινθιακά κράνη,

⁹¹ Lawler 1964, 71; Green 1985, 101; Rothwell 2007, 45-46.

θήρακα πάνω από τον χιτωνίσκο τους και περικνημίδες⁹². Αξιοσημείωτη είναι σύμφωνα με τον Beazley η απουσία αυλητή, η παρουσία του οποία θα δήλωνε πως πρόκειται για ένα είδος παράστασης και γι' αυτό δεν το συσχετίζει το αγγείο με το θέατρο ή προδρομικά του δρώμενα⁹³. Ωστόσο, υπάρχει μια ικανοποιητική εξήγηση για την απουσία του. Ο ψυκτήρας αποτελεί ένα είδος αγγείου που συνέβαλε στο να διατηρείται ο οίνος σε επιθυμητή θερμοκρασία, επομένως όταν τον γέμιζαν με οίνο και τον τοποθετούσαν σε κρατήρα με νερό, τα δελφίνια που εικονίζονται σε αυτόν, θα έδιναν την εντύπωση πως κολυμπούν και ο αυλητής αν υπήρχε πως πνίγεται, γι' αυτό το λόγο ο αγγειογράφος συνειδητά επέλεξε να μην τον συμπεριλάβει στη σύνθεσή του⁹⁴. Η επιγραφή *ΕΠΙΔΕΛΦΙΝΙΟΣ* απαντά στην επιφάνεια του αγγείου έξι φορές, όπως έξι είναι και οι μορφές, γεγονός, το οποίο φανερώνει πως πρόκειται μάλλον για λέξεις που τραγουδούν οι μορφές. Αν η ερμηνεία του Σηφακή, η οποία είναι γενικά αποδεκτή, θεωρηθεί ορθή, τότε όπως επισημαίνει και ο ίδιος, η αγγειογραφία αυτή έχει τεράστια σημασία και πρέπει να θεωρηθεί μοναδική, καθώς προσφέρει το μοναδικό στοιχείο που υπάρχει για την ύπαρξη χορικού τραγουδιού από ζωόμορφο Χορό στα τέλη του 6^{ου} αιώνα π.Χ.⁹⁵. Ο Webster επισημαίνει πως θα είχε ενδιαφέρον η σύνδεση της αγγειογραφίας με μία κωμωδία της οποίας, ο Χορός θα αποτελούνταν από δελφίνια και θα συνδέονταν με τον Αρίωνα⁹⁶.



Εικόνα 6. (Compton-Engle 2015, 116 εικόνα. 26)

7. Αττικό μελανόμορφο αγγείο πόσεως (droop cup) (1971.903) (εικόνα 7), το οποίο χρονολογείται στο 510-500 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Ashmolean στην Οξφόρδη. Στο αγγείο αυτό απεικονίζονται στη μία πλευρά τρεις ανδρικές μορφές σε

⁹² Sifakis 1967, 36; Sifakis 1971, 74, 88; Stone 1980, 451 σημ.7; Green 1985, 101; Green 2000, 75-76; Rothwell 2007, 58; Compton-Engle 2015, 111.

⁹³ Beazley 1956, 1662

⁹⁴ Sifakis 1967, 36; Sifakis 1971, 88

⁹⁵ Sifakis 1967, 36-37; Sifakis 1971, 89.

⁹⁶ Webster 1970, 155.

χορευτική κίνηση κατευθυνόμενες προς τα δεξιά. Είναι μεταμφιεσμένες σε τάυρους και τα ενδύματα τους φέρουν στικτή διακόσμηση. Στην άλλη πλευρά απεικονίζονται άλλες δύο ανδρικές μορφές με ανάλογη μεταμφίεση, αλλά δεν προβαίνουν στην ίδια κίνηση. Σε καμία από τις δυο συνθέσεις δεν υπάρχει αυλητής, όπως δεν υπάρχει και στο προαναφερόμενο αγγείο με απεικόνιση ανδρών μεταμφιεσμένων σε τάυρους, γεγονός που ίσως υποδηλώνει πως πρόκειται για απεικόνιση μυθολογικού θέματος. Ο Green θεωρεί πως ο αγγειογράφος ίσως προσπάθησε οι μορφές του να φαίνεται ότι φορούν προσωπεία⁹⁷.



Εικόνα 7. (Green1985, 103 εικόνα 10a-b)

8. Αττική μελανόμορφη κύλικα, η οποία χρονολογείται γύρω στο 500 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στη Συλλογή Dechter στο Λος Άντζελες. Στο αγγείο αυτό απεικονίζεται ένα άνδρας πάνω σε ένα δελφίνι. Ο άνδρας αυτός φοράει χλαμύδα, περικνημίδες και κράνος. Στη σύνθεσή αυτή, δεν υπάρχει καμία άλλη μορφή, ούτε αυλητής, που θα μπορούσε να συμβάλει στη συσχέτιση του αγγείου με Χορό, η οποία ωστόσο δεν μπορεί να αποκλειστεί λόγω της ομοιότητας της μορφής με μέλη Χορού⁹⁸.

⁹⁷ Green 1985, 101; Rothwell 2007, 45.

⁹⁸ Rothwell 2007, 59; Compton-Engle 2015, 112.

9. Αττικός μελανόμορφος σκύφος, ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 500 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στη Συλλογή Guarini. Αποδίδεται στο εργαστήριο του Ζωγράφου της Αθηνάς. Στο αγγείο αυτό απεικονίζονται σε κάθε πλευρά τέσσερις άνδρες χορευτές, είναι ενδεδυμένοι με χιτώνες, οι οποίοι φέρουν στικτή διακόσμηση. Επιπλέον, φορούν ιμάτια και κράνη και κρατούν κρόταλα. Οι μορφές κατευθύνονται προς τα δεξιά, δηλαδή προς τον αυλητή⁹⁹.

10. Αττική μελανόμορφη οινόχνη (B 509) (εικόνες 10α και 10β), η οποία χρονολογείται στο 500-490 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο. Αποδίδεται στον Ζωγράφο της Γέλας. Στο αγγείο απεικονίζονται ένας αυλητής και δύο άνδρες μεταμφιεσμένοι σε πτηνά να χορεύουν¹⁰⁰. Τα φύλλα κισσού στο βάθος του αγγείου τονίζουν τη σχέση των μορφών με τον θεό Διόνυσο¹⁰¹.

Οι χορευτές είναι ενδεδυμένοι με σωμάτια, τα οποία είναι διακοσμημένα στο μεγαλύτερο μέρος τους με τόξα ή κύκλους, τα οποία ίσως θέλουν να δηλώσουν τα πούπουλα. Ο χορευτής που είναι πιο κοντά στον αυλητή έχει λιγιστές και μικρές πινελιές στο σώμα του, στο δεξί του χέρι και στον δεξιό μηρό του, οι οποίες μάλλον εικονίζουν τα λεπτά πούπουλα που έχουν τα πτηνά στην περιοχή της κοιλιάς τους¹⁰². Και οι δύο χορευτές έχουν γένια ερυθρού χρώματος, μακριές και μυτερές μύτες και στην κεφαλή του φορούν λοφία ή λειριά ερυθρού χρώματος¹⁰³. Τα φτερά τους φαίνονται μαλακά και εύκαμπτα και ήταν δεμένα στο σώμα τους με λουρί ή σχοινί, όπως φαίνεται στο δεξί χέρι του αριστερού χορευτή. Το χρώμα τους είναι σκούρο καστανό, το οποίο οφείλεται στο ψήσιμο του αγγείου και κατά μήκος του αριστερού φτερού του δεξιού χορευτή μετά βίας διακρίνονται δύο γραμμές καθαρού μελανού χρώματος, οι οποίες υποδεικνύουν το περίγραμμα του χεριού. Το πιθανότερο είναι πως στις γραμμές αυτές θα υπήρχε λευκή επίθετη ουσία. Στο άλλο φτερό της ίδιας μορφής, στην άκρη του, διακρίνονται ίχνη λευκού χρώματος, τα οποία είναι τα απομεινάρια από τις γραμμές, οι οποίες εικόνιζαν το περίγραμμα του χεριού. Ανάλογα ίχνη υπάρχουν στα πάνω και κάτω άκρα του φτερού. Το γεγονός ότι ο αγγειογράφος επέλεξε ο θεατής του αγγείου να μπορεί να διακρίνει τα περιγράμματα των χεριών κάτω από το φτερό φανερώνει πως τα φτερά που είχε στο μυαλό του ως

⁹⁹ Rothwell 2007, 31; Compton-Engle 2015, 112.

¹⁰⁰ Bieber 1961, 37; Pickard-Cambridge 1962, 152; Stone 1980, 451 σημ. 7; Green 1985, 101; Green & Handley 1995, 17; Green 2007, 167; Rothwell 2007, 52; Compton-Engle 2015, 120.

¹⁰¹ Green 2007, 167.

¹⁰² Green 2007, 168.

¹⁰³ Green 2007, 167.

πρότυπο για τη σύνθεση του ήταν διαφανή και χωρίς αμφιβολία ελαφριά για να επιτρέπουν σε αυτούς που τα φορούν να τα κινούν με σχετική ευκολία και να δίνουν την αίσθηση πως μπορούν να αιωρηθούν. Η αγγειογραφία αυτή είναι παρά πολύ σημαντική και η προσήλωση του αγγειογράφου στην απόδοση των λεπτομερειών φανερώνει πως οι αγγειογράφοι όταν παρακολουθούσαν τα θεάματα αυτά έδιναν ιδιαίτερη προσοχή στα ενδύματα και επιθυμούσαν να τα αποδώσουν όσο πιστότερα γίνεται και στα δικά τους έργα¹⁰⁴.



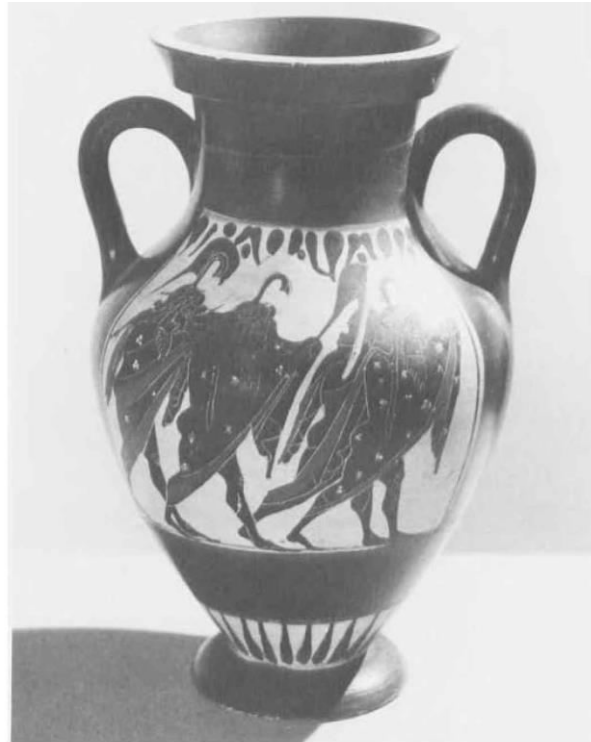
Εικόνα 10α. (Green 2007, 167 εικόνα 5)

Εικόνα 10β. (Green 1985, 104 εικόνα 11α)

11. Μελανόμορφος αμοφορέας (09.35) (εικόνες 11α και 11β), ο οποίος χρονολογείται στο 490 π.Χ. Λέγεται πως προέρχεται από την Θήβα και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Μπρούκλιν. Στη μία όψη του αγγείου απεικονίζονται δύο ζεύγη ανδρών, οι οποίοι φέρουν μεγαλοπρεπή διακοσμημένα ιμάτια. Έχουν μακριά κόμη και φορούν κράνη, αλλά δεν διαθέτουν οπλισμό. Στην άλλη όψη του αγγείου απεικονίζονται δύο ακόμη ανδρικές μορφές με ανάλογη ενδυμασία. Σε καμία από τις δύο όψεις του αγγείου δεν υπάρχει αυλητής¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Green 2007, 168.

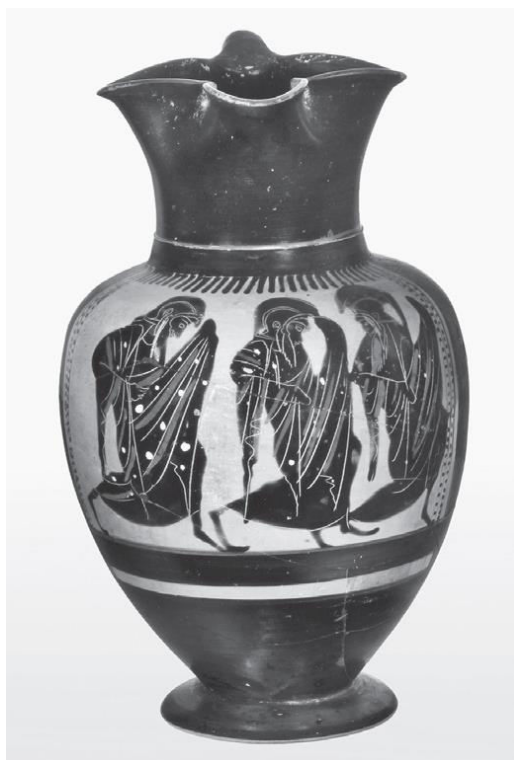
¹⁰⁵ Green 1985, 101; Rothwell 2007, 32.



Εικόνες 11α και 11β. (Green 1985, 104 εικόνες 12a-b)

12. Αττική μελανόμορφη οινόχρηστος (L 344) (εικόνα 12), η οποία χρονολογείται στο 490 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Martin von Wagner Museum στο Πανεπιστήμιο του Βύρτσμπουργκ. Αποδίδεται στον Ζωγράφο της Βίλλας Τζούλια. Στο αγγείο αυτό απεικονίζονται τρεις ανδρικές μορφές ενδεδυμένες με μακριούς μανδύες και κράνη,

αλλά χωρίς να διαθέτουν οπλισμό. Στην σύνθεση δεν υπάρχει κάποιος αυλητής, ωστόσο η ενδυμασία και η κίνηση των μορφών μαρτυρά πως μάλλον πρόκειται για μέλη Χορού¹⁰⁶.



Εικόνα 12. (Compton-Engle 2015, 119 εικόνα. 28)

13. Αττική μελανόμορφη λήκυθος από τον Κεραμεικό (5671¹⁰⁷ ή 1486¹⁰⁸) (εικόνες 13α και 13β), η οποία χρονολογείται γύρω στο 490-480 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Κεραμεικού. Αποδίδεται στον Ζωγράφο του Θησέα. Φέρει παράσταση αυλητή με δύο γενειοφόρες ανδρικές μορφές, επάνω σε δελφίνια, οι οποίες φορούν κράνη και κρατούν δόρατα. Οι δύο αυτοί άνδρες είναι ενδεδυμένοι με μιάτια ερυθρού χρώματος και θώρακες¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Green 1985, 101; Rothwell 2007, 31; Compton-Engle 2015, 119.

¹⁰⁷ Green 1985, 102.

¹⁰⁸ Compton-Engle 2015, 113.

¹⁰⁹ Green 1985, 102; Rothwell 2007, 59; Compton-Engle 2015, 113.



Εικόνες 13α και 13β. (Green 1985, 107 εικόνες 16α-β)

14. Αττική μελανόμορφη λήκυθος (2816) (εικόνα 14), η οποία βρέθηκε στη νεκρόπολη στον Σελινούντα της Σικελίας και χρονολογείται στο 490-480 π.Χ. Σήμερα βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Παλέρμου και αποδίδεται στον Ζωγράφο της Αθηνάς. Στο αγγείο απεικονίζονται ένας αυλητής και δύο πλήρως οπλισμένοι άνδρες επάνω σε δελφίνια. Είναι ενδεδυμένοι με ιμάτια, πιθανότατα γλαμύδες, και φυσικά φορούν θώρακα και κράνη και κρατούν δόρατα¹¹⁰.

15. Θραύσμα από αττικό μελανόμορφο ενεπίγραφο αγγείο πόσεως (849) (εικόνα 15), το οποίο χρονολογείται γύρω στο 490-480 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στη Συλλογή Η. Α. Cahn στη Βασιλεία. Φέρει παράσταση άνδρα, ο οποίος βρίσκεται πάνω σε ένα δελφίνι. Είναι ενδεδυμένος με ιμάτιο, φοράει κράνος και κρατάει δύο δόρατα¹¹¹. Από την επιγραφή σώζονται μόνο τα γράμματα Α Δ Ε¹¹², τα οποία βρίσκονται μπροστά από την μορφή, όπως και στον ενεπίγραφο ερυθρόμορφο ψυκτήρα με άνδρες πάνω σε δελφίνια, για τον οποίο έγινε λόγος παραπάνω.

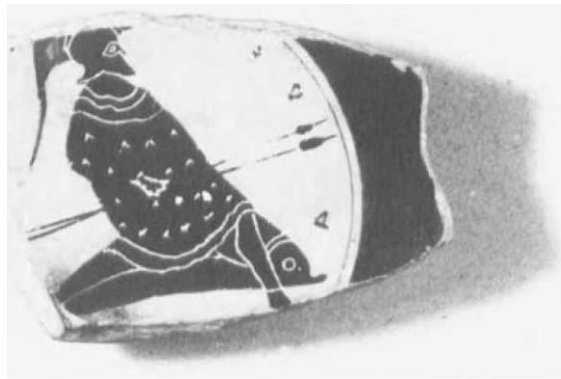
¹¹⁰ Tredall 1966-1967, 40; Sifakis 1967, 37 σημ. 3; Sifakis 1971, xii; Stone 1980, 451 σημ. 7; Green 1985, 102; Rothwell 2007, 59-60; Compton-Engle 2015, 113.

¹¹¹ Green 1985, 103; Rothwell 2007, 59; Compton-Engle 2015, 113.

¹¹² Rothwell 2007, 59.



Εικόνα 14. (Tredall 1966-1967, 40 εικόνα 19b-d)



Εικόνα 15. (Green 1985, 108 εικόνα 18)

16. Αττικό μελανόμορφο αγγείο πόσεως (CA 1924) (εικόνες 16α και 16β), το οποίο χρονολογείται γύρω στο 490-480 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι. Στο αγγείο αυτό απεικονίζεται ένας αυλητής, ο οποίος περιβάλλεται από οκτώ γενειοφόρους άνδρες επάνω σε δελφίνια, οι οποίοι φορούν κράνη και θώρακες, αλλά όχι ιμάτια. Επίσης κρατούν ο καθένας από δύο δόρατα¹¹³.

¹¹³Green 1985, 103; Rothwell 2007, 60; Compton-Engle 2015, 113.



Εικόνες 16α και 16β. (Green 1985, 109 εικόνες 19b-c)

17. Αττικός μελανόμορφος σκύφος (20.18) (εικόνες 17α και 17β), ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 490-480 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών στη Βοστώνη. Στη μία όψη του φέρει παράσταση ανδρών με κράνος επάνω σε δελφίνια και στην άλλη του όψη παράσταση ανδρών επάνω σε στρουθοκαμήλους,

οι οποίοι φορούν γλαμύδα¹¹⁴. Την σύνθεση συμπληρώνει η μορφή ενός αυλητή, ενώ αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως και στις δυο περιπτώσεις τα μέλη του Χορού είναι έξι¹¹⁵. Ο Pickard-Cambridge επισημαίνει πως έχουν γίνει προσπάθειες σύνδεσης του αγγείου με τον Χορό της χαμένης σήμερα κωμωδίας του Αριστοφάνη με τίτλο *Δαναΐδες*¹¹⁶. Αποψη, η οποία δεν μπορεί να ευσταθεί, διότι ο Αριστοφάνης δεν είχε γεννηθεί όταν κατασκευάστηκε το αγγείο αυτό. Η Bieber θεωρεί πως στην μία όψη του αγγείου παρωδείται η διάσωση του Αρίωνα από ένα δελφίни¹¹⁷. Ανάμεσα στους άνδρες που βρίσκονται επάνω στις στρουθοκαμήλους και τον αυλητή, υπάρχει ένας μικρός πάνας σύμφωνα με τον Pickard-Cambridge, ενώ η Bieber συνδέει τη μορφή με τους γιους του Καρκίνου, γνωστούς και από το τέλος του έργου *Σφήκες* του Αριστοφάνη¹¹⁸. Ο Σηφάκης θεωρεί η συγκεκριμένη μορφή μπορεί να θεωρηθεί προγονός του υποκριτή, ο οποίος καλείται να εισάγει τα μέλη του Χορού στη σκηνική δράση. Παράλληλα επισημαίνει πως το αγγείο αυτό έχει τεράστια σημασία, επειδή παρέχει στοιχεία που επιτρέπουν την υπόθεση ότι οι παραστάσεις με ζωόμορφους Χορούς δεν είχαν καθαρά χορικό χαρακτήρα τον πρώιμο 5^ο αιώνα π.Χ.¹¹⁹.

18. Μελανόμορφος σκύφος από τη Θήβα (B. E. 64.342) (εικόνες 18α και 18β), ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 480 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Θήβας.

Στη μία όψη του αγγείου απεικονίζεται ένας αυλητής, τον οποίο ακολουθούν έξι άνδρες, μεγάλης ηλικίας, οι οποίοι φορούν μακριά ιμάτια και κρατούν βακτηρίες. Κατά πάσα πιθανότητα αποτελούν μέρος ενός Χορού και ακολουθούν τον αυλητή στο σημείο όπου θα λάβει χώρα το χορευτικό δρώμενο στο οποίο μετέχουν.

Στην άλλη όψη του αγγείου απεικονίζεται ένας αυλητής και έξι άνδρες, μεγάλης ηλικίας, οι οποίοι φορούν χιτωνίσκους και στηρίζονται πάνω στην κεφαλή τους. Είναι πιθανό να πρόκειται για τον ίδιο Χορό, ο οποίος σε αυτήν την όψη του αγγείου απεικονίζεται τη στιγμή που μετέχει στο δρώμενο και έχει αφαιρέσει τους μανδύες του, όπως κάνουν και οι γέροντες του Χορού στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη¹²⁰. Η

¹¹⁴ Bieber 1961, 37; Pickard-Cambridge 1962, 152-153; Stone 1980, 451 σημ.7; Green 1985, 103; Rothwell 2007, 60; Compton-Engle 2015, 111, 113.

¹¹⁵ Bieber 1961, 37; Pickard-Cambridge 1962, 152-153.

¹¹⁶ Pickard-Cambridge 1962, 153.

¹¹⁷ Bieber 1961, 37.

¹¹⁸ Bieber 1961, 37.

¹¹⁹ Sifakis 1971, 93.

¹²⁰ Green 1985, 102; Compton-Engle 2015, 113, 117.

στάση τους δεν μπορεί να είναι τυχαία, ίσως να είναι φιλόσοφοι, οι οποίοι παρωδούνται. Επίσης, η στάση τους θυμίζει την σωζόμενη από τον Ηρόδοτο (6, 129) ιστορία του Ιπποκλείδη¹²¹.



Εικόνα 17α. (Compton-Engle 2015, 115 εικόνα. 24)



Εικόνα 17β. (Compton-Engle 2015, 115 εικόνα. 25)



Εικόνα 18α. (Green 1985, 106 εικόνα 15a)

¹²¹ Green 1985, 102.



Εικόνα 18β. (Green 1985, 106 εικόνα 15b)

19. Αττικός μελανόμορφος αμοφορέας από το Βούλτσι της Ιταλίας (F 1830) (εικόνα 19), ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 480 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Staatliche Μουσείο του Βερολίνου. Στο αγγείο αυτό απεικονίζεται ένας αυλητής και δύο άνδρες που έχουν το σώμα τους καλυμμένο με μακριά ιμάτια και φορούν προσωπεία που θυμίζουν πετεινούς¹²². Το πιθανότερο είναι πως οι δύο αυτές μορφές, αποτελούν μέρος ενός Χορού και ακολουθούν τον αυλητή στο σημείο όπου θα λάβει χώρα το χορευτικό δρώμενο στο οποίο μετέχουν¹²³ και κατά τη διάρκεια του οποίου θα αφαιρέσουν τα ιμάτιά τους, όπως συμβαίνει και στην αριστοφανική κωμωδία¹²⁴. Στην άλλη όψη του αγγείου απεικονίζεται ο Ηρακλής, χωρίς τη λεοντή του, να τρέχει¹²⁵. Δεν μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο οι δύο αυτές παραστάσεις να συνδέονται¹²⁶.

20. Αττική μελανόμορφη λήκυθος (B 658) (εικόνα 20), η οποία χρονολογείται γύρω στο 475-450 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο. Αποδίδεται στον Ζωγράφο της Μέγαιρας και φέρει παράσταση τριών ανδρών, οι οποίοι είναι ενδεδυμένοι ως στρατιώτες με κοντούς χιτωνίσκους. Επιπροσθέτως, φορούν κράνη και κρατούν ξίφη και αποκεφαλισμένα κεφάλια. Στη σύνθεση δεν υπάρχει αυλητής, ωστόσο η κίνηση των μορφών επιτρέπει το συμπέρασμα πως αυτές οι μορφές αποτελούν μέλη ενός Χορού. Η θεματολογία της αγγειογραφίας είναι δύσκολο να ερμηνευτεί. Η Vermeule, ωστόσο, συνδέει το αγγείο με τη συνήθεια να κρατούν τα κεφάλια των ηττημένων ως διακοσμητικά στολίδια¹²⁷.

¹²² Bieber 1961, 37; Pickard-Cambridge 1962, 152; Stone 1980, 451 σημ. 7; Green 1985, 101-102; Rothwell 2007, 53; Compton-Engle 2015, 117.

¹²³ Sifakis 1971, 86; Green 1985, 102; Compton-Engle 2015, 117.

¹²⁴ Pickard-Cambridge 1962, 152; Sifakis 1971, 86; Rothwell 2007, 54; Compton-Engle 2015, 117.

¹²⁵ Green 1985, 101; Rothwell 2007, 53.

¹²⁶ Green 1985, 102.

¹²⁷ Vermeule 1979, 107; Green 1985, 103; Rothwell 2007, 32-33.



Εικόνα 19. (Compton-Engle 2015, 118 εικόνα. 27)



Εικόνα 20. (Green 1985, 112 εικόνα 21)

5. Αρχαιολογικά Ευρήματα από την εποχή του Αριστοφάνη

5.1. Πήλινα Αγγεία

Στα προηγούμενα κεφάλαια παρουσιάστηκαν αγγειογραφίες, με δρώμενα, τα οποία επηρέασαν και συνέβαλαν λιγότερο ή περισσότερο στη διαμόρφωση της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας. Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστούν αγγειογραφίες του 5^ο αιώνα π.Χ. και του 4^ο αιώνα π.Χ. από την Αττική, οι οποίες όπως προαναφέρθηκε απεικονίζουν σκηνές από παραστάσεις της Αρχαίας, ή των αρχών της Μέσης Αττικής Κωμωδίας και η συμβολή τους στη διαμόρφωση των γνώσεων που διαθέτει σήμερα η έρευνα για τα θεατρικά ενδύματα και προσωπεία της κωμωδίας υπήρξε καθοριστική. Η παρουσία τους έχει πάλι τη μορφή κατάγους και ακολουθεί χρονολογική σειρά.

1. Αττικός ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας (205239) (εικόνα 21), ο οποίος στο παρελθόν βρισκόταν στο J. Paul Getty Museum στη Νέα Υόρκη, αλλά σήμερα έχει επιστραφεί στην Ιταλία και εκτίθεται στο Μουσείο της Νάπολης¹²⁸.

Στη μία όψη του αγγείου απεικονίζεται ένας αυλητής, τον οποίο πλαισιώνουν δύο χορευτές μεταμφιεσμένοι σε πτηνά. Τα προσωπεία τους καλύπτουν ολόκληρο το πρόσωπο και διαθέτουν ράμφος και λειρί. Όσον αφορά την ενδυμασία τους, είναι ενδεδυμένοι με εφαρμοστό ένδυμα, το οποίο διαθέτει τον πρόσθετο φαλλό που απαντά και στα ενδύματα των κωμικών υποκριτών. Οι δύο αυτές μορφές είναι ιθυφαλλικές. Δύο μεγάλου μεγέθους φτερά είναι στερεωμένα στους ώμους τους και δύο μικρότερα στους αστραγάλους τους, ενώ στη μέση τους φέρουν και από μία ουρά πτηνού ο καθένας¹²⁹.

Αρχικά, το αγγείο είχε χρονολογηθεί από τον Green¹³⁰ μετά τον 414 π.Χ., δηλαδή μετά τη διδασκαλία των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη, έργο από το οποίο σύμφωνα με τον Green, ο αγγειογράφος εμπνεύστηκε την δική του παράσταση. Πολλοί συμφώνησαν μαζί του, όπως ο Moretti¹³¹ και ο Tredall¹³². Ο Taplin, ωστόσο διαφώνησε μαζί του, κυρίως λόγω του γεγονότος πως οι ιθυφαλλικοί χοροί δεν σχετίζονται με την κωμωδία, αλλά με το σατυρικό δράμα. Ο ίδιος, ωστόσο, στάθηκε κατηγορηματικός στην σύνδεση του αγγείου με το σατυρικό δράμα. Την περίοδο που εξέφρασε τις αντιρρήσεις του ο Taplin, η χρονολόγηση του αγγείου από τον Green,

¹²⁸Compton-Engle 2015, 120

¹²⁹Green 1985, 95-98; Csapo & Slater 1994, 65; Moretti 2001, 148-151; Rothwell 2007, 54.

¹³⁰Green 1985, 113-118; Green 2000, 72.

¹³¹Moretti 2001, 148.

¹³²Tredall 1991, 161.

δεν είχε ακόμη χαρακτηριστεί λανθασμένη, έτσι εξέτασε το ενδεχόμενο η αγγειογραφία να συνδέεται με ένα πρωιμότερο έργο του Αριστοφάνη τις *Νεφέλαι*, διότι υπάρχει ένα σχόλιο που αναφέρει πως την πρώτη φορά που διδάχτηκε το έργο, ο Δίκαιος και ο Άδικος Λόγος, ήταν ενδεδυμένοι με κουστούμια που θύμιζαν πετεινούς, ωστόσο η ομοιότητα των μορφών του αγγείου, αποκλείει την πιθανότητα οι δύο αυτές μορφές να είναι υποκριτές, είναι χωρίς αμφιβολία μέλη κάποιου Χορού. Τελικά, ο Taplin με επιφυλακτικότητα πρότεινε την σύνδεση του αγγείου με την κωμωδία *Διουσαλεξάνδρος* του Κρατίνου¹³³, η οποία είχε κερδίσει το πρώτο βραβείο τη χρονιά που ο Αριστοφάνης ήρθε τρίτος με τις *Νεφέλαι*.

Σήμερα όμως η χρονολόγηση του αγγείου έχει αλλάξει άρδην. Με βάση τεχνολογικά κριτήρια, χρονολογείται μεταξύ του 450-425 π.Χ. με πιθανότερη χρονολόγηση το 425¹³⁴.

2. Αττική ερυθρόμορφη πελίκη (2008.4.1) (εικόνα 22), η οποία βρίσκεται στο Μ. C. Carlos Μουσείο στην Ατλάντα. Στη μία όψη του αγγείου απεικονίζεται μία ιθυφαλλική μορφή, η οποία παρουσιάζει εκπληκτική ομοιότητα με τις δύο ιθυφαλλικές μορφές του προαναφερόμενου αγγείου. Σε αυτό το αγγείο υπάρχει μόνο μία μορφή ενδεδυμένη σαν πτηνό και ένας αυλητής στην άλλη όψη του αγγείου. Το αγγείο αυτό χρονολογείται γύρω στο 425 π.Χ.¹³⁵.

Η Compton-Engle μετά την νέα χρονολόγηση του προαναφερόμενου αγγείου, που ο Green είχε θεωρήσει λανθασμένα πως αποδίδει σκηνή από τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη και λόγω της εκπληκτικής ομοιότητας που παρουσιάζουν οι μορφές του με την μορφή από το αγγείο που βρίσκεται στην Άτλαντα, αποκλείει πολύ εύλογα την οποιαδήποτε σχέση τους με τον Αριστοφάνη. Η ίδια θεωρεί πως τα δύο αυτά αγγεία είναι αποτέλεσμα μιας πολύ επιτυχημένης παράστασης κωμωδίας, στην οποία ο Χορός ήταν ενδεδυμένος με κουστούμια που τους έκαναν να μοιάζουν με πτηνά. Τα κουστούμια αυτά ήταν πιθανότατα πολύ πετυχημένα, όπως φαίνεται και από την προσπάθεια του αγγειογράφου ή των αγγειογράφων να τα αποδοθούν με κάθε λεπτομέρεια. Όπως και η ίδια επισημαίνει οι πιθανοί κωμικοί ποιητές είναι πολλοί, από τους οποίους οι επικρατέστεροι, είναι ο Μάγνης και ο Κάνθαρος. Ίσως το έργο που είχε αυτά τα κουστούμια ήταν οι *Όρνιθες* του πρωτοπόρου κωμικού ποιητή

¹³³ Taplin 1993, 101-104.

¹³⁴ Csapo 2010, 33 σημ. 34; Compton-Engle 2015, 123.

¹³⁵ Csapo 2010, 33 σημ. 10; Compton-Engle 2015, 111, 120.

Μάγνη, ο οποίος έγραφε ως το 470 π.Χ., αλλά η φήμη του ήταν τόσο μεγάλη που μέχρι και ο Αριστοφάνης, αναφέρεται σε αυτόν στους *Ιππής*, οι οποίοι είναι κοντά χρονικά με τα αγγεία, αν γίνει αποδεκτό πως χρονολογούνται στο 425 π.Χ. Ο Κάνθαρος, ο οποίος έγραφε ως το τελευταίο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ., έγραψε δύο έργα, τα οποία θα μπορούσαν να έχουν τέτοια κουστούμια, το ένα είναι ο *Τηρέυς* και το άλλο ονομάζεται *Αηδόνες*¹³⁶.

Σχετικά με όλα τα αγγεία που φέρουν παραστάσεις με Χορούς μεταμφιεσμένους σε πτηνά, ο Green θεωρεί πως φανερώνουν την επανάληψη τέτοιων ειδών Χορού σε βάθος χρόνου και αποτελούν θέμα που μπορούσε να εμπνεύσει πολλούς κωμικούς ποιητές, οι οποίοι επί το πλείστον, δεν επινόησαν, αλλά αξιοποίησαν δημιουργικά τα σταθερά θέματα που προϋπήρχαν¹³⁷.



Εικόνα 21. (Compton-Engle 2015, 122 εικόνα 30)

3.Θραύσμα από αττική ερυθρόμορφη κύλικα (P 10798) (εικόνα 23), το οποίο βρέθηκε μαζί με άλλα θραύσματα από το ίδιο αγγείο σε τάφο στην αρχαία Αγορά της Αθήνας. Δεν μπορεί να είναι χρονικά υστερότερο του 430 π.Χ. Στο εσωτερικό της κύλικας απεικονίζεται μία ανδρική μορφή, η οποία είναι ενδεδυμένη με εφαρμοστή

¹³⁶ Compton-Engle 2015, 123-124.

¹³⁷ Green 2000, 74-75.

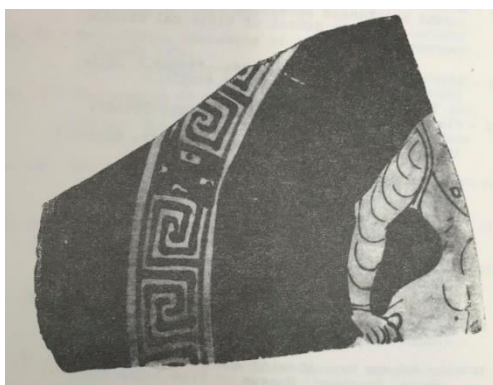
ολόσωμη φόρμα, η οποία είναι ορατή στον βραχίονα και πάνω από αυτήν κοντό χιτωνίσκο. Οι πτυχές του χιτώνα είναι ορατές. Στο δεξί της χέρι η μορφή φέρει ένα αντικείμενο που μοιάζει με ράβδο. Είναι εμφανές πως υπάρχει χώρος και για την απεικόνιση μίας επιπλέον μορφής. Η άποψη ότι πρόκειται για παράσταση που εικονίζει κωμικό υποκριτή απορρέει από τον παραλληλισμό της παράστασης αυτής με υστερότερες. Θεωρείται η αρχαιότερη σωζόμενη απεικόνιση κωμικού υποκριτή και προέρχεται από το εργαστήριο του ζωγράφου της Πενθεσίλειας¹³⁸. Ανάλογες παραστάσεις είναι γνωστές από τις φλυακογραφίες, όπου απεικονίζεται ένας γέρος να κρατά ραβδί και μια ηλικιωμένη γυναίκα, από της οποίας την οικία βγήκε. Ενδεχόμενος να πρόκειται για μια παρωδία του Οδυσσέα και της Κίρκης. Ο Webster προτείνει πως ο υποκριτής υποδύεται ένα ταξιδιώτη ή τουλάχιστον έναν περιπατητή, ο οποίος ήταν σε συνομιλία με μια άλλη μορφή που δεν σώζεται¹³⁹.



Εικόνα 22. (Compton-Engle 2015, 123 εικόνα 31)

¹³⁸ Thompson 1940, 130; Webster 1960, 261; Pickard-Cambridge et al. 1968, 210; Webster 1978, 31; Stone 1980, 4, 10 σημ. 6; Csapo 2010, 23.

¹³⁹ Webster 1960, 261.



Εικόνα 23. (Stone 1980, εικόνα 1)

4. Ερυθρόμορφη αττική οinoχόη (χους) (εικόνες 24α & 24β), η οποία βρέθηκε στην Ανάβυσσο, χρονολογείται γύρω στο 420 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Στο αγγείο αυτό απεικονίζονται δύο καθημένοι θεατές και ένας υποκριτής πάνω σε μία χαμηλή σκηνή, στην οποία η πρόσβαση είναι δυνατή μέσω μιας κλίμακας. Ο κωμικός υποκριτής είναι ενδεδυμένος με εφαρμοστή ολόσωμη φόρμα με έναν όρθιο τυλιγμένο σαν θηλιά και δεμένο στον εαυτό του φαλλό και με ιμάτιο ριγμένο στον αριστερό του βραχίονα. Φοράει κωμικό προσωπίο με γκροτέσκο χαρακτηριστικά και γενειάδα. Στο αριστερό χέρι του κρατάει ἄρπη, ενώ από τον αριστερό του βραχίονα κρέμεται η κίβιση, τα δύο αυτά στοιχεία αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Περσέα, τον οποίο φαίνεται να υποδύεται ο υποκριτής. Μάλιστα, η παράσταση αυτή ίσως παρωδεί την Ανδρομέδα του Σοφοκλή¹⁴⁰, η οποία διδάχθηκε λίγα χρόνια νωρίτερα, γύρω στο 425 π.Χ. Λίγα χρόνια μετά, το 411 π.Χ. και ο Αριστοφάνης στο έργο του *Θεσμοφοριάζουσαι* παρωδεί τον Περσέα¹⁴¹. Όσον αφορά τις άλλες δύο μορφές μπορεί να είναι απλοί θεατές ή ο ποιητής και ο χορηγός ή ο ιερέας του θεού Διονύσου και ο θεός Διόνυσος¹⁴².

Έχει λεχθεί πως δεν πρόκειται για υποκριτή κωμωδίας, αλλά για μίμο, ωστόσο δεν υφίσταται καμία πειστική μαρτυρία που να καταδεικνύει την ύπαρξη μίμων αυτήν την εποχή στην Αττική¹⁴³. Ο Webster αναφέρει ότι ο Brommer υποστήριξε πως πρόκειται για παράσταση σατυρικού δράματος, άποψη την οποία ο ίδιος δεν

¹⁴⁰ Karouzou 1945, 42; Webster 1953-1954, 200; Bieber 1961, 48; Pickard-Cambridge et al. 1968, 210-211; Hamilton 1978, 385-386; Stone 1980, 4, 11 σημ.7, 295, 326. Κεφαλίδου 2008, 707 αρ.1; Csapo 2010, 25-27.

¹⁴¹ Webster 1953-1954, 200.

¹⁴² Karouzou 1945, 42; Webster 1953-1954, 200; Hamilton 1978, 385-386; Webster 1978, 31; Κεφαλίδου 2008, 651 σημ.32.

¹⁴³ Pickard-Cambridge et al. 1968, 211.

συμμερίζεται, αλλά τάσσεται υπέρ της άποψης πως πρόκειται για μια κωμωδία στην οποία παρωδείται ο Περσέας¹⁴⁴. Ένας βασικός λόγος για τον οποίο η εικονιζόμενη μορφή δεν γίνεται αποδεκτή ως κωμικός υποκριτής είναι επειδή δεν φοράει τα παραγεμίσματα που χαρακτηρίζουν την ενδυμασία των κωμικών υποκριτών¹⁴⁵. Η απουσία αυτών, σε συνδυασμό με την απουσία προσωπίου, συνηγορούν υπέρ της άποψης της Καρούζου ότι η εν λόγω αγγειογραφία απεικονίζει μια πρόβα. Η ίδια ταυτίζει τις δύο μορφές με τον ποιητή και τον χορηγό της κωμωδίας, η οποία παρωδεί τον Περσέα¹⁴⁶.

5. Ερυθρόμορφη αττική οινόχρη (χους) (N 3408) (εικόνες 25α και 25β), η οποία βρέθηκε στην Κυρήνη, χρονολογείται γύρω στο 410 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι¹⁴⁷. Αποδίδεται στον Ζωγράφο Νικία¹⁴⁸. Στο αγγείο αυτό απεικονίζεται, όπως φανερώνει το ρόπαλο και η λεοντή, ο Ηρακλής πάνω σε άρμα ή σωστότερα μια γελοιογραφία του ήρωα, διότι η μορφή του θυμίζει απεικόνιση μίμου, όπως έχουν επισημάνει κάποιοι, αλλά και πάλι, όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, μια θεωρία περί μίμου αυτήν την εποχή είναι εξαιρετικά παρατραβηγμένη. Ο υποκριτής που υποδύεται τον Ηρακλή είναι ενδεδυμένος, όπως οι κωμικοί υποκριτές, με μακρύ αχειρίδωτο χιτώνα και ιμάτιο. Όσον αφορά το προσωπίο του, έτσι όπως είναι αποδοσμένη η μορφή δεν φαίνεται να φοράει προσωπίο, αλλά το πρόσωπο του έχει τα χαρακτηριστικά που όφειλε να έχει ένα προσωπίο, όπως είναι οι γουρλωμένοι οφθαλμοί, η κοντόχονδρη μύτη, το μεγάλο στόμα και η τριγωνική γενειάδα. Η άλλη μορφή του αγγείου, που κρατάει τα ηνία, είναι μια φτερωτή Νίκη, η οποία είναι ενδεδυμένη με ιμάτιο. Ούτε ο υποκριτής που την υποδύεται δεν φαίνεται να φοράει προσωπίο, αλλά ο τρόπος που έχει αποδοθεί η μύτη της μορφής παραπέμπει σε προσωπίο, άλλωστε δεν πρέπει να λησμονηθεί πως αυτός ο υποκριτής υποδύεται έναν γυναικείο ρόλο, άρα το προσωπίο του δεν θα είχε τα έντονα γελοιογραφικά χαρακτηριστικά των ανδρικών. Η κόμη της μορφής αποδίδεται με σκούρο χρώμα. Την σύνθεση συμπληρώνουν τέσσερις κένταυροι, οι οποίοι σέρνουν το άρμα και διακρίνονται για το ιδιαίτερα δασύτριχο πρόσωπο τους και τις έντονες οφρύνες τους. Η απεικόνιση τους θυμίζει πραγματικούς κενταύρους και

¹⁴⁴ Webster 1953-1954, 200.

¹⁴⁵ Stone 1980, 4, 11 σημ.7.

¹⁴⁶ Karouzou 1945, 42.

¹⁴⁷ Webster 1953-1954, 198; Pickard-Cambridge et al. 1968, 211; Stone 1980, 4, 11 σημ.9.

¹⁴⁸ Rumpf 1951, 10; Webster 1953-1954, 198.

όχι υποκριτές μεταμφιεσμένους σε κενταύρους. Υπάρχει και ένας χορευτής, ίσως ο Ιόλαος σύμφωνα με τον Csapo, ο οποίος είναι ενδεδυμένος με ολόσωμη εφαρμοστή φόρμα, μακρύ χαλαρό φαλλό, μαντήλι στους ώμους και φέρει δύο δάδες¹⁴⁹. Είναι πωγωνοφόρος και έχει τις οφρύες του μία επάνω και μία κάτω. Πρόκειται για την μοναδική μορφή στη σύνθεση που φέρει φαλλό¹⁵⁰.

Ο Webster δηλώνει πως ο τρόπος απόδοσης των χαρακτηριστικών των προσώπων παραπέμπει σε προσωπεία και η σύνδεση τους με παράσταση κωμωδίας μπορεί να θεωρηθεί ασφαλής, ενώ η οποιαδήποτε σύνδεση με μίμο εσφαλμένη¹⁵¹. Λανθασμένη πρέπει να θεωρηθεί και η ταύτιση της φαλλοφόρος μορφής με αυλητή από την Crosby¹⁵².

Σύμφωνα με τον Csapo, η απεικόνιση του Ηρακλή πάνω σε άρμα, οδηγεί στο συμπέρασμα πως η αγγειογραφία άντλησε έμπνευση από μια κωμωδία στην οποία ο Ηρακλής εξημέρωσε έναν Χορό από κενταύρους ή από την κωμωδία *Ηρακλής Χορηγός* του Νικοχάρη¹⁵³.



Εικόνες 24α. και 24β. (Κεφαλίδου 2008, 709 εικόνα 1α-β)

Πέραν αυτών, υπάρχει και ένα σύνολο τεσσάρων χοών, οι οποίες χρονικά ανάγονται μεταξύ του 420-400 π.Χ. ή και λίγο υστερότερα και αποτελούν μαρτυρία για τις παραστάσεις κωμωδίας, όπως τονίζει ο Pickard-Cambridge¹⁵⁴. Επίσης, φέρνουν στο προσκήνιο και ένα άλλο ζήτημα, το οποίο σχετίζεται με το ανέβασμα παραστάσεων κωμωδίας, όχι μόνο στα Λήναια και τα Μεγάλα Διονύσια, αλλά και στα Ανθεστήρια. Η Καρούζου υποστηρίζει πως αυτές οι αγγειογραφίες πάνω στις χοές αφήνουν πιθανό

¹⁴⁹ Rumpf 1951, 10; Webster 1953-1954, 198; Webster 1956, 58. Pickard-Cambridge et al. 1968, 211. Stone 1980, 4, 11 σημ.9, 95, 317.

¹⁵⁰ Stone 1980, 95.

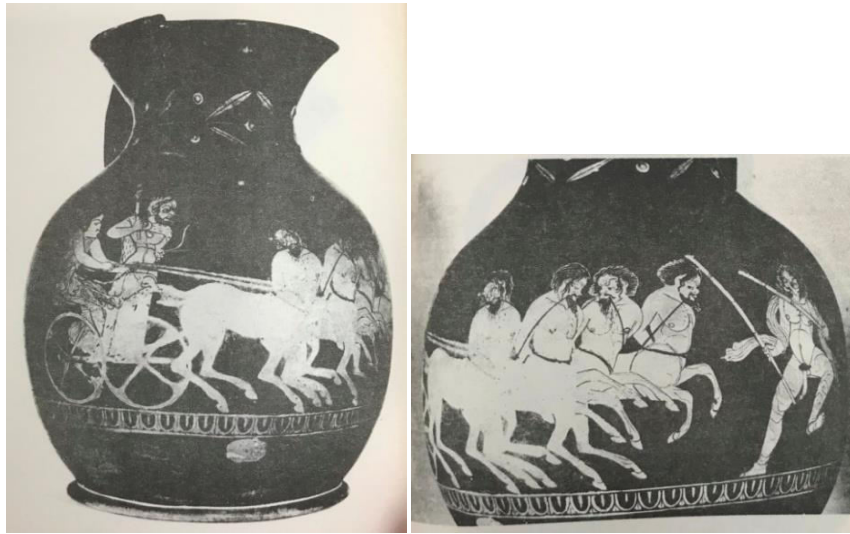
¹⁵¹ Webster 1953-1954, 198-199; Webster 1956, 58; Csapo 2010, 27.

¹⁵² Crosby 1955, 97.

¹⁵³ Csapo 2010, 28.

¹⁵⁴ Pickard-Cambridge et al. 1968, 212 σημ. 1.

το ενδεχόμενο θα διοργανώνονταν από παιδιά παραστάσεις κωμωδιών στα Ανθεστήρια¹⁵⁵, άποψη την οποία απορρίπτει κατηγορηματικά ο Pickard-Cambridge¹⁵⁶, όπως και ο Wester, ο οποίος υποστηρίζει πως η Καρούζη έχει παρερμηνεύσει τις προθέσεις των αγγειογράφων αυτών των χοών και τονίζει πως δεν υπάρχουν στοιχεία για το ανέβασμα κωμωδιών από παιδιά γενικότερα¹⁵⁷. Ο Pickard-Cambridge επισημαίνει πως αποτελεί συνηθισμένο θέμα σε χοές η απεικόνιση παιδιών που μιμούνται τους μεγαλύτερους και απλά εδώ επέλεξαν να μιμηθούν τους υποκριτές όπως τους γνώριζαν από τις κωμωδίες¹⁵⁸.



Εικόνα 25α και 25β. (Stone 1980, εικόνα 3a και 3b)

6. Ερυθρόμορφη αττική οινόχνη (χους) (CA 2938) (εικόνα 26) με παράσταση δύο παιδιών και ενός σκύλου. Πρόκειται για την πρωιμότερη από τις τέσσερις οινόχνες, για τις οποίες θα γίνει λόγος, καθώς χρονολογείται γύρω στο 420-410 π.Χ. Σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι. Το ένα από τα δύο παιδιά, φέρει μία δάδα και είναι ενδεδυμένο με εφαρμοστή ολόσωμη φόρμα με παραγεμίσματα και κοντό χιτώνα. Η μύτη του είναι γαμψή προς τα επάνω και στο μέτωπο του είναι ορατά τα πρώτα σημάδια της τριχόπτωσης. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά δηλώνουν πως η μορφή φοράει προσωπίο στην προσπάθειά της να μιμηθεί έναν κωμικό υποκριτή. Το άλλο παιδί φέρει πλακούντα και η όλη του εμφάνιση δεν παραπέμπει σε

¹⁵⁵ Karouzou 1945, 137.

¹⁵⁶ Pickard-Cambridge et al. 1968, 211.

¹⁵⁷ Webster 1953-1954, 196.

¹⁵⁸ Pickard-Cambridge 1968, 211.

υποκριτή κωμωδίας¹⁵⁹. Ο Webster θεωρεί πως τα παιδιά μιμούνται τους μεγαλύτερους τους, όταν αυτοί μετέχουν σε κωμό, στον οποίο συμμετείχαν απλοί πολίτες και υποκριτές διατηρώντας της θεατρική τους αμφίεση¹⁶⁰. Επίσης αναφέρει πως η όλη σκηνή θυμίζει τον Βλέπυρο από τις *Εκκλησιάζουσαι*, ο οποίος στο στίχο 1150 τρέχει με μια δάδα¹⁶¹.

7. Ερυθρόμορφη αττική οινόχρη (χους) (17752) (εικόνα 27), η οποία χρονολογείται γύρω στο 400 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Από τις μορφές αυτής της παράστασης ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανδρική μορφή που είναι ενδεδυμένη, όπως ακριβώς ήταν οι κωμικοί υποκριτές, δηλαδή με ολόσωμη εφαρμοστή φόρμα με παραγεμίσματα και μεγάλο φαλλό, ενώ και τα χαρακτηριστικά του προσώπου της παραπέμπουν σε προσωπίο¹⁶². Επιπλέον, κρατάει ένας είδος ράβδου και το βλέμμα της στρέφεται προς την άλλη ανδρική μορφή, που απεικονίζεται καθήμενη φορώντας μόνο ένα χειριδωτό πανωφόρι, το οποίο αφήνει την περιοχή του στέρνου και το κατώτερο μέρος του σώματος ακάλυπτο. Στο χέρι της η μορφή κρατάει μία οινόχρη και έχει το κεφάλι στραμμένο σε μία άλλη μορφή, πάλι ανδρική, η οποία εικονίζεται εντελώς γυμνή, έχοντας απλώς ρίξει στους ώμους ένα είδος κοντού ιματίου. Ο άνδρας αυτός στο χέρι του κρατάει ένα φίδι¹⁶³. Η Καρούζου υποστηρίζει πως η καθιστή μορφή παριστάνει τον Ορέστη, η μορφή με το φίδι μία Ερινύα και η μορφή με τη ράβδο έναν αθηναίο που μετέχει στη δίκη του Ορέστη. Η ίδια πιστεύει πως μπορεί να πρόκειται για σκηνή που παρωδεί μια κωμωδία στην οποία παρωδείται ο Ορέστης¹⁶⁴, λόγω χάριν μια παρωδία των *Ευμενίδων*, άποψη την οποία ο Webster δεν αποκλείει, αλλά ούτε θεωρεί πειστική, επισημαίνοντας πως αυτό που ερμηνεύεται ως φίδι είναι τσαμπί με σταφύλια¹⁶⁵.

8. Σε ένα θραύσμα από μία ερυθρόμορφη αττική οινόχρη (P 13094) (χους) (εικόνα 28), το οποίο χρονολογείται γύρω στο 400 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο της Αγοράς στην Αθήνα, απεικονίζεται ένα παιδί να προσεγγίζει ένα κωμικό

¹⁵⁹ Webster 1953-1954, 197; Pickard-Cambridge et al. 1968, 212 Stone 1980, 4, 11 σημ. 8.

¹⁶⁰ Webster 1953-1954, 197.

¹⁶¹ Webster 1953-1954, 197-198; Webster 1970, 192.

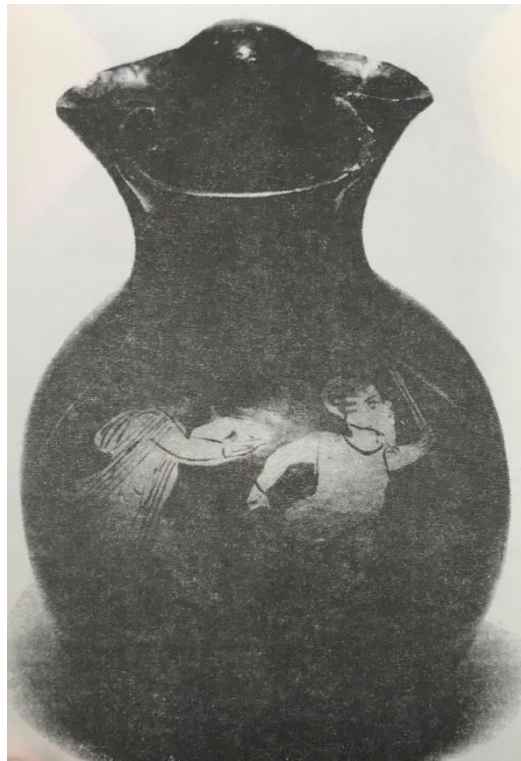
¹⁶² Pickard-Cambridge et al. 1968, 212; Stone 1980, 4, 12 σημ. 13.

¹⁶³ Karouzou 1946, 132.

¹⁶⁴ Karouzou 1946, 135-137.

¹⁶⁵ Webster 1953-1954, 197.

προσωπείο, το οποίο βρίσκεται επάνω σε έναν αναποδογυρισμένο αμφορέα¹⁶⁶. Το προσωπείο έχει γενειάδα, γαμψή μύτη και σηκωμένες οφρύες¹⁶⁷.



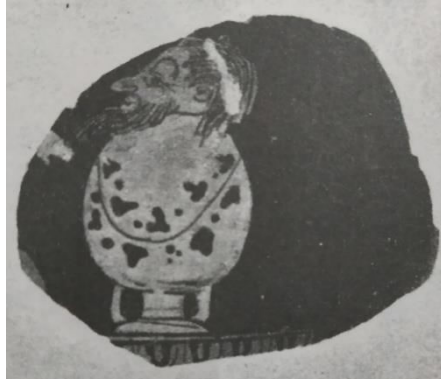
Εικόνα 26. (Stone 1980, εικόνα 2)



Εικόνα 27. (Καρουζου 1946, 133 εικόνες 10a, 10b & 10c)

¹⁶⁶ Webster 1953-1954, 196; Pickard-Cambridge et al. 1968, 211; Stone 1980, 4, 12 σημ. 14.

¹⁶⁷ Webster 1953-1954, 196; Pickard-Cambridge et al. 1968, 211.



Εικόνα 28. (Pickard-Cambridge et al. 1968, εικόνα 80)

9. Ερυθρόμορφη αττική οινοχόη (χους) (εικόνα 29), γνωστή ως το Αγγείο του Λένινγκραντ, η οποία χρονολογείται γύρω στο 400 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Ερμιτάζ στη Ρωσία. Το αγγείο φέρει παράσταση ενός πολυπληθή θιάσου¹⁶⁸, που αποτελείται από ένα αυλητή, ο οποίος είναι ενδεδυμένος με την τυπική καθιερωμένη ενδυμασία των αυλητών και βρίσκεται στα δεξιά. Αριστερά βρίσκεται μία μορφή που φοράει προσωπίο και είναι ενδεδυμένη με χιτώνα, πιθανότατα χωρίς χειρίδες, ο οποίος είναι διακοσμημένος. Μεταξύ αυτών των δύο μορφών εικονίζονται άλλες τρεις μορφές, ενδεδυμένες με εφαρμοστές ολόσωμες φόρμες. Από τις τρεις αυτές μορφές, αυτή που βρίσκεται στα αριστερά, φοράει πάνω από τον χιτώνα της και ιμάτιο που δημιουργεί πτυχώσεις επάνω στον αριστερό ώμο, ενώ ο δεξιός βραχίονας της μορφής στηρίζεται σε μία ράβδο. Η μορφή βρίσκεται στα δεξιά φοράει στριφογυριστό φαλλό. Οι δύο αυτές μορφές πλαισιώνουν την τρίτη μορφή, η οποία απεικονίζεται καθήμενη και ξεχωρίζει εξαιτίας του μακριού φαλλού που φοράει. Η κεντρική αυτή μορφή φέρει στην κεφαλή της μία ταινία, ενώ οι δυο μορφές που την περιτριγυρίζουν φορούν σκούφους, οι οποίοι προσφέρουν προστασία της κεφαλής από τα προσωπία. Οι τέσσερις μορφές από τα αριστερά έχουν μεταξύ τους πέντε προσωπία. Από τα αριστερά προς τα δεξιά, το πρώτο προσωπίο φέρει σκούρα κόμη ενώ παρουσιάζει φαλάκρα στην περιοχή του κούτελου και μακριά γενειάδα, η οποία φαίνεται να είναι κάπως πιο ανοιχτόχρωμη από την κόμη. Το δεύτερο προσωπίο έχει αραιά λευκή κόμη, γενειάδα, γαμψή μύτη και ενδεχομένως διάδημα, το οποίο θυμίζει τον Δία. Ο καθήμενος υποκριτής βαστάζει το τρίτο προσωπίο, το οποίο είναι καραφλό με πολύ έντονη γενειάδα. Το προσωπίο αυτό εκφράζει μία πραότητα. Το τέταρτο προσωπίο διαθέτει μύτη στραμμένη προς τα επάνω, σκούρα ατημέλητη κόμη και πολύ έντονη γενειάδα. Το πέμπτο προσωπίο, το οποίο κείται στο έδαφος

¹⁶⁸ Pickard-Cambridge et al. 1968, 211; Stone 1980, 4, 12 σημ. 15 & 16.

διαθέτει πλούσια και φροντισμένη κόμη και γενειάδα. Το αγγείο αυτό αποτελεί μια σημαντική μαρτυρία τόσο για την ενδυμασία όσο και για τα προσωπεία που χρησιμοποιούνταν στις παραστάσεις κωμωδίας ως το 400 π.Χ.¹⁶⁹.



Εικόνα 29. (Bieber 1961, 45 εικόνα 184)

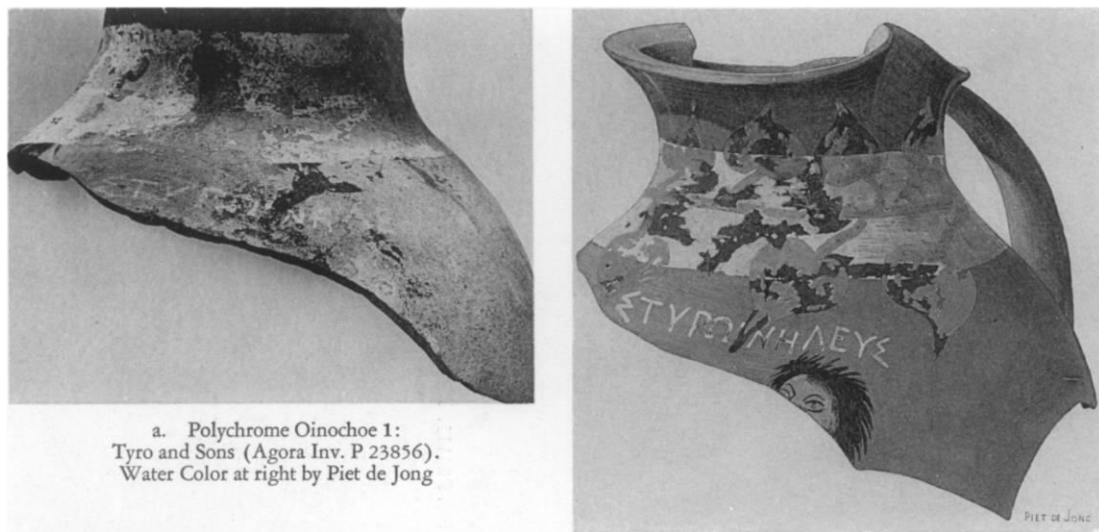
Ένα ακόμη σημαντικό σύνολο αγγείων που σχετίζονται με την κωμωδία, είναι μια ομάδα από οinoχόες, στις οποίες τα διάφορα χρώματα εφαρμόστηκαν απευθείας στον πηλό, χωρίς να έχει προηγηθεί κάποιου είδους επίστρωση. Τα αγγεία αυτά τοποθετούνται χρονικά γύρω στο 400 π.Χ. και λίγο υστερότερα. Οι μορφές παραπέμπουν σε γελοιογραφίες. Τα δύο από αυτά αποτελέσαν πρότυπα για τις φλυακογραφίες¹⁷⁰.

10. Ενεπίγραφη Αττική οinoχόη (P 23856) (εικόνα 30) από την Αρχαία Αγορά της Αθήνας, η οποία χρονολογείται γύρω στο 400-390 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο της Αγοράς στην Αθήνα. Στο αγγείο αυτό κατά πάσα πιθανότητα απεικονίζεται η διακωμώδηση της σκηνης της αναγνώρισης από το έργο του Σοφοκλή, *Τυρώ*, η οποία σήμερα δεν σώζεται, αλλά ήταν γνώριμη σε όσους παρακολουθούσαν θέατρο στην Αθήνα εκείνη την εποχή. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγείσαι η επιγραφή [ΠΕΛΙΑ]Σ ΤΥΡΩ ΝΗΛΕΥΣ. Κάτω από το όνομα Νηλεύς απεικονίζεται τμήμα ενός προσώπου, το οποίο είναι χρωματισμένο ροζ και διαθέτει μαύρη ατημέλητη κόμη. Κατά πάσα πιθανότητα η μορφή αυτή είναι ο Νηλέας. Το θέμα αυτό γνώρισε μεγάλη διάδοση στην Ιταλία¹⁷¹.

¹⁶⁹ Webster 1953-1954, 198; Pickard-Cambridge et al. 1968, 212.

¹⁷⁰ Pickard-Cambridge et al. 1968, 212.

¹⁷¹ Crosby 1955, 78; Pickard-Cambridge et al. 1968, 212; Stone 1980, 5, 13 σημ. 17.



Εικόνα 30. (Crosby 1955, εικόνα 34α)

11. Αττική οinoχόη (P 23900) (εικόνα 31) από την Αρχαία Αγορά της Αθήνας, η οποία χρονολογείται γύρω στο 400-390 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο της Αγοράς στην Αθήνα. Στο αγγείο αυτό εικονίζεται ένας άνδρας υποκριτής, ο οποίος είτε γονατίζει, είτε πιθανότατα χορεύει. Εικονίζεται γυμνός, φορώντας μόνο ένα πτυχωτό ιμάτιο, ριγμένο γύρω από τους ώμους και μαλακές και μυτερές μπότες με το ρεβέρ. Στην περιοχή της κοιλιάς φοράει τα παραγεμίσματα των κωμικών υποκριτών, αλλά όχι και τον φαλλό τους. Επίσης, απουσιάζει από το προσωπείο του η γενειάδα, που χαρακτηρίζει τα αντρικά προσωπεία. Στην κόμη του διακρίνονται ίχνη ενός λευκού δικτιού. Στο δεξί του χέρι κρατά ραβδί και στο αριστερό μία οinoχόη, ενδεχομένως επειδή συμμετέχει στα Ανθεστήρια. Υπάρχει και η άποψη πως πρόκειται για κωμαστή. Η απουσία φαλλού και γενειάδας, καθώς επίσης και τα υποδήματα της μορφής εμφανίζουν την θηλυπρέπεια της¹⁷².

¹⁷² Crosby 1955, 79-80; Pickard-Cambridge et al. 1968, 213; Stone 1980, 5, 13 σημ. 18.



Εικόνα 31. (Crosby 1955, εικόνα 35a)

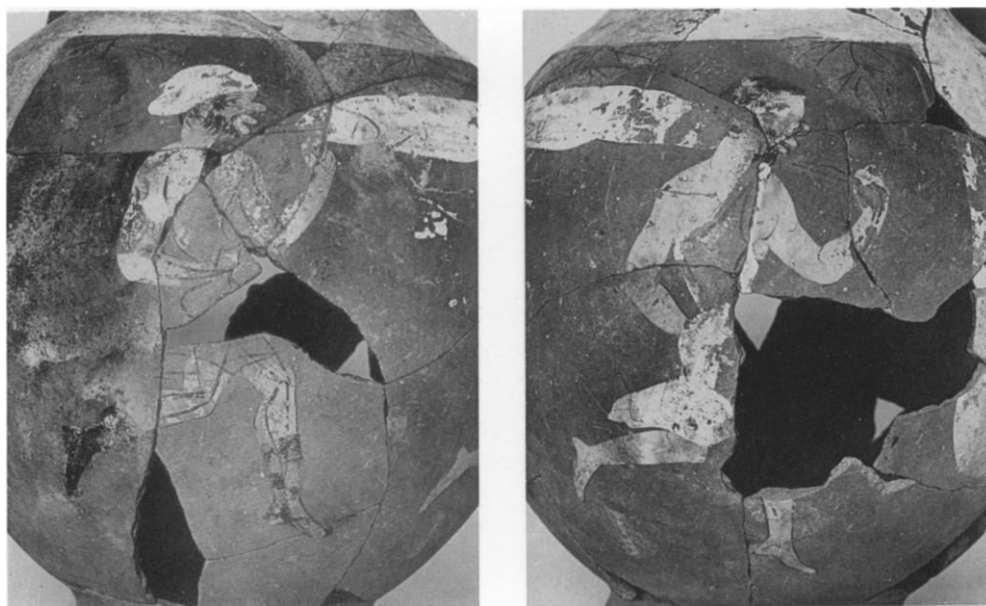
11. Αττική οinoχόη (P 23907) (εικόνες 32α και 32β) από την Αρχαία Αγορά της Αθήνας, η οποία χρονολογείται γύρω στο 400-390 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο της Αγοράς στην Αθήνα. Στο αγγείο αυτό απεικονίζονται δύο άνδρες υποκριτές, και οι δυο είναι γενειοφόροι και τρέχουν, μεταφέροντας πάνω σε μία σούβλα ένα αντικείμενο λευκού χρώματος. Πρόκειται για οβελία, δηλαδή μεγάλη φρατζόλα, την οποία περιέφεραν σε πομπές προς τιμή του θεού Διονύσου. Επομένως, οι μορφές απεικονίζουν οβελιοφόρους¹⁷³. Η μορφή που προΐσταται και βρίσκεται στα δεξιά είναι ενδεδυμένη με λευκό κοντό χιτώνα, ο οποίος αφήνει ακάλυπτο τον δεξιό ώμο και ενδεχομένως φοράει και διπλό δίκτυ στην κεφαλή. Η άλλη μορφή είναι ενδεδυμένη με έναν άσπρο σκούφο και μαύρες μπότες με ρεβέρ και ο χιτώνας είναι πιο κοντός από αυτόν της προαναφερόμενης μορφής. Τα χείλη και οι μύτες τους έχουν τόσο πολύ υπερτονισθεί, που παραπέμπουν σε προσωπεία και θυμίζουν έντονα ένα από τα προσωπεία που εικονίζεται στην Οinoχόη που βρίσκεται στο Λένινγκραντ. Μία ανάλογη παράσταση απαντά σε έναν κωδωνόσχημο κατωϊταλικό κρατήρα¹⁷⁴.

Η θεματική της παράστασης οδηγεί σε συσχετισμό με ένα έργο, το οποίο είχε ως εναλλακτικό τίτλο, τον τίτλο *Όβελιοφόροι*, ωστόσο, το έργο αυτό που αποδίδεται στον Έφιππο, χρονικά ανάγεται στα χρόνια της Μέσης Κωμωδίας και πιο

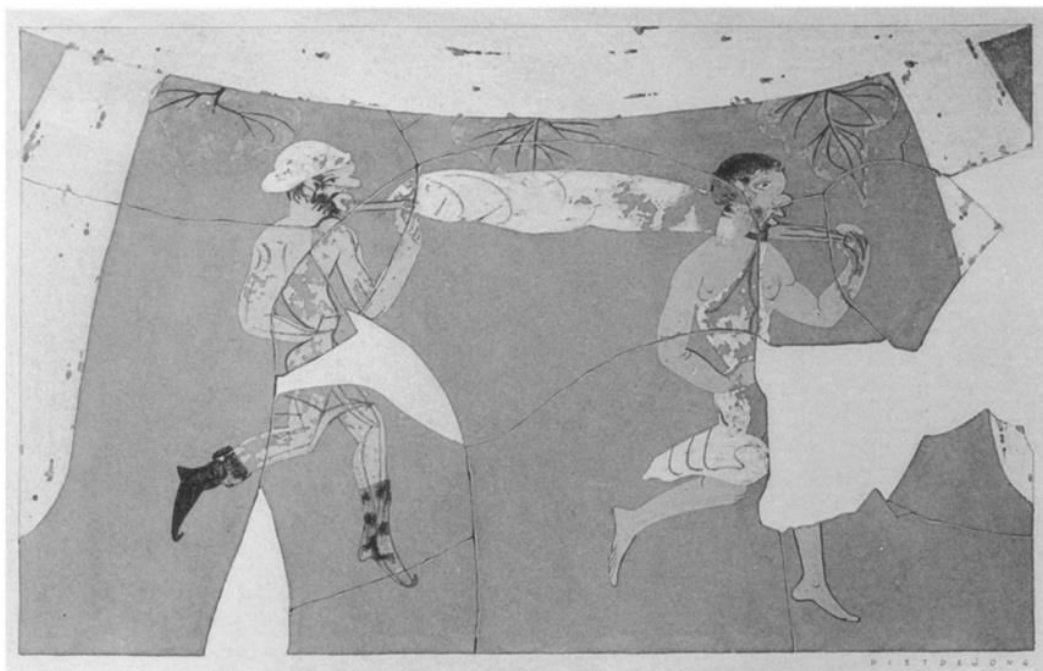
¹⁷³ Crosby 1955, 80; Pickard-Cambridge et al. 1968, 213; Webster 1970, 192; Stone 1980, 5, 13 σημ. 19.

¹⁷⁴ Crosby 1955, 80; Pickard-Cambridge et al. 1968, 213.

συγκεκριμένα το 370 π.Χ. Το αγγείο αυτό, ωστόσο, είναι πρωιμότερο του Έφιππου, όπως επίσης και η θεματική του, όπως επιβεβαιώνει η εν λόγω αγγειογραφία¹⁷⁵.



Εικόνα 32α. (Crosby 1955, εικόνα 35b)

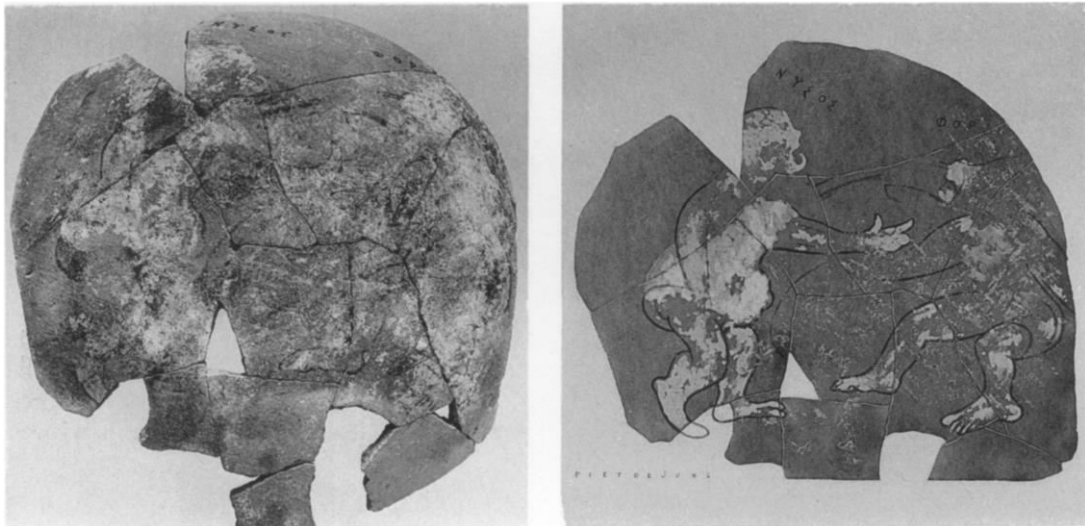


Εικόνα 32β. (Crosby 1955, εικόνα 36a)

13. Ενεπίγραφη Αττική οinoχόη (P 23985) (εικόνα 33) από την Αρχαία Αγορά της Αθήνας, η οποία χρονολογείται γύρω στο 400-390 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο

¹⁷⁵ Crosby 1955, 81; Pickard-Cambridge et al. 1968, 213; Webster 1970, 192; Stone 1980, 5, 13 σημ. 19.

Μουσείο της Αγοράς στην Αθήνα. Η εξωτερική επιφάνεια του αγγείου έχει υποστεί μεγάλη φθορά, με αποτέλεσμα να μην είναι πλέον ευδιάκριτες αρκετές από τις λεπτομέρειες της αγγειογραφίας. Εικονίζονται δύο υπέρβαρες γελιογραφικές μορφές, ενδεδυμένες με ολόσωμες εφαρμοστές φόρμες και κοντό χιτώνα και ανάμεσα τους υπάρχει μάλλον ένα σκύλος. Από τις δύο αυτές μορφές, οι οποίες βρίσκονται η μία απέναντι από την άλλη, μόνο για την αριστερή μπορεί να λεχθεί με βεβαιότητα πως φορά φαλλό. Πάνω από την μορφή με τον φαλλό διακρίνεται η επιγραφή [ΔΙ]ΟΝΥΣΟΣ και πάνω από την άλλη μορφή σώζεται η επιγραφή ΦΟΡ[. Οι δύο αυτές επιγραφές παραπέμπουν στο έργο *Ταξίαρχοι* του Ευπολίδη, όπου πρωταγωνιστούν ο Διόνυσος και ο Φορμίων. Βέβαια, η επιγραφή ΦΟΡ[επιδέχεται και άλλες ερμηνείες¹⁷⁶.



Εικόνα 33. (Crosby 1955, εικόνα 34c)

14. Οινοχόη (98.2-27.1) (εικόνα 34), η οποία χρονολογείται γύρω στο 400-390 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο στο Λονδίνο¹⁷⁷. Αγοράστηκε από την Αθήνα, όμως ο κάτοχος του υποστήριξε πως βρέθηκε στην Αλεξάνδρεια¹⁷⁸. Είναι σπασμένη σε πολλά και μικρά κομμάτια και η εξωτερική της επιφάνεια έχει υποστεί μεγάλη φθορά, με αποτέλεσμα να μην είναι πλέον ορατές αρκετές από τις λεπτομέρειες της αγγειογραφίας¹⁷⁹. Απεικονίζεται ένας κωπηλάτης να κωπηλατεί πάνω σε ένα πολύ μεγάλο ψαρί κυανού χρώματος. Είναι ενδεδυμένος με ολόσωμη

¹⁷⁶ Crosby 1955, 81-82; Pickard-Cambridge et al. 1968, 213; Stone 1980, 5, 13 σημ. 20.

¹⁷⁷ Webster 1956, 57; Pickard-Cambridge et al. 1968, 212; Stone 1980, 13 σημ. 21.

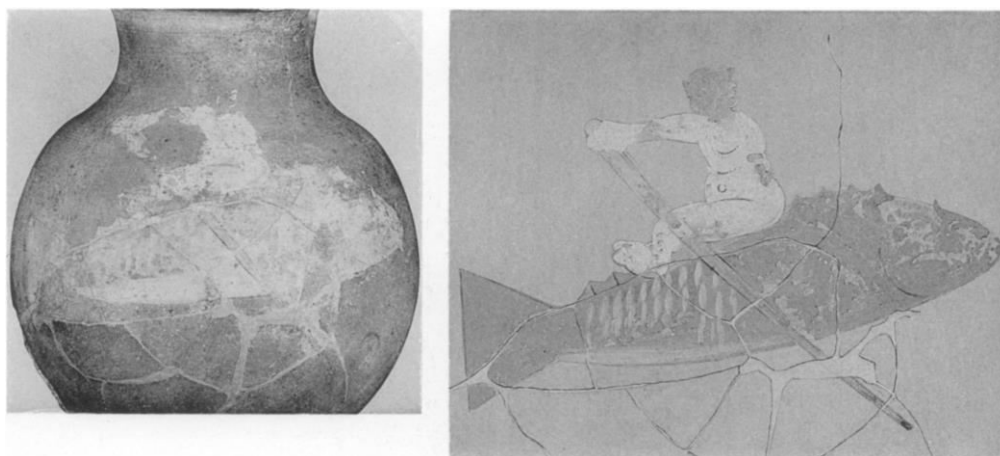
¹⁷⁸ Pickard-Cambridge et al. 1968, 212

¹⁷⁹ Crosby 1955, 82.

εφαρμοστή φόρμα με παραγεμίσματα, αλλά δεν φοράει ομοίωμα φαλλού¹⁸⁰. Ανάλογη σκηνή απαντά και σε μία φλυακογραφία¹⁸¹.

Ο Webster δηλώνει προβληματισμένος με τα μακριά κουπιά και σκέφτεται πως ίσως είναι ξυλοπόδαρα και πως το ψάρι κολυμπά ανάμεσά τους. Επίσης, θεωρεί πως η μορφή δεν αποδίδει υποκριτή, αλλά μέλος ενός Χορού, που ετοιμάζεται μαζί με τα υπόλοιπα μέλη του Χορού να εισέρθει στην ορχήστρα του θεάτρου. Ο ίδιος συνδέει το αγγείο με συγκεκριμένη παράσταση και πιο συγκεκριμένα με τους *Ιχθύες* του Άρχιππου¹⁸², ο οποίος ήταν ποιητής της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας.

Η Crosby θεωρεί πως το μεγάλο παχύ ψάρι, ίσως παρωδεί δελφίни, όπως αυτά που εικονίζονται στις αγγειογραφίες τις προηγούμενης ενότητας, με σκοπό να εντείνει την κωμικότητα¹⁸³. Αποφεύγει να συνδέσει την μορφή του αγγείου με τον Αρίωνα, καθώς δεν κρατάει λύρα. Δεν αποκλείει, ωστόσο την πιθανότητα να αναπαριστά τον διθύραμβο του Βακχιλίδη (XVI, 97-100), στον οποίο τον Θησέα τον κουβαλούν δελφίνια ή κάποιον άλλο διθύραμβο που εξιστορεί τις περιπέτειες του θεού Διονύσου με τους πειρατές από τη Τυρρηνική θάλασσα, όπου οι επιβαίνοντες μεταμορφώθηκαν σε δελφίνια¹⁸⁴.



Εικόνα 34. (Crosby 1955, εικόνα 37a)

15. Ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος αττικός κρατήρας (B 134) (εικόνα 35), ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 390-370 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στη Χαϊδελβέργη¹⁸⁵. Στο

¹⁸⁰ Crosby 1955, 82; Webster 1956, 57; Pickard-Cambridge et al. 1968, 213.

¹⁸¹ Crosby 1955, 82; Pickard-Cambridge et al. 1968, 213.

¹⁸² Webster 1956, 57.

¹⁸³ Crosby 1955, 82-83.

¹⁸⁴ Crosby 1955, 83.

¹⁸⁵ Webster 1953-1954, 201; Pickard-Cambridge et al. 1968, 213.

αγγείο αυτό απεικονίζονται δύο γυναικείες μορφές, οι οποίες αποτελούν χωρίς αμφίβολα μέλη ενός κωμικού χορού¹⁸⁶. Αυτή που βρίσκεται στα αριστερά είναι ενδεδυμένη με χιτώνα και ιμάτιο, κοσμημένο με κύκλους, ενώ η μορφή στα δεξιά είναι ενδεδυμένη μόνο με ιμάτιο. Η μορφή στα αριστερά φοράει προσωπίο, ενώ η άλλη στα δεξιά έχει σύρει το προσωπίο της προς τα πίσω, πάνω από την κεφαλή της. Το αξιοσημείωτο είναι πως το προσωπίο της είναι ολόιδιο με το πρόσωπο - προσωπίο της Νίκης, στην οινοχόη από την Κυρήνη, όπου απεικονίζεται και ο Ηρακλής¹⁸⁷.



Εικόνα 35. (Pickard-Cambridge et al. 1968, εικόνα 85)

5.2 Ανάγλυφα

1. Αττικό Επιτάφιο ανάγλυφο (εικόνα 36), που ανάγεται χρονικά γύρω στο 380 π.Χ. και σήμερα βρίσκεται στο Stockport. Σε αυτό απεικονίζεται ένας ποιητής, ο οποίος κρατά στο δεξί του χέρι ένα νεανικό προσωπίο, χωρίς αμφιβολία κωμικό, όπως φαίνεται από την επιμελημένη κόμη, τη γενειάδα, το ανασηκωμένο φρύδι και ορθάνοικτο στόμα. Υστερότερα παράλληλα υποδηλώνουν πως πρόκειται για το προσωπίο δούλου. Στο άλλο του χέρι κρατά έναν κυλινδρικό πάπυρο. Στο βάθος εικονίζεται ακόμη ένα προσωπίο, το οποίο αποδίδει ηλικιωμένο άνδρα, όπως μαρτυρούν οι ρυτίδες στο μέτωπο. Επιπλέον, έχει πλούσια κόμη και κοντή μυτερή γενειάδα. Η Bieber υποστηρίζει πως η μορφή αυτή θα μπορούσε να είναι ο Αριστοφάνης¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Webster 1960, 263; Pickard-Cambridge et al. 1968, 213; Green 1985, 103.

¹⁸⁷ Webster 1953-1954, 201; Pickard-Cambridge et al. 1968, 213.

¹⁸⁸ Bieber 1961, 48; Pickard-Cambridge et al. 1968, 213-214.



Εικόνα 36. (Bieber 1961,48 εικόνα 201)

2. Ανάγλυφα από την Αρχαία Αγορά της Αθήνας, τα οποία ανάγονται χρονικά στο γ' τέταρτο του 4^{ου} αιώνα π.Χ. Και στα δύο παριστάνονται χοροί από παράσταση κωμωδίας.

Από το ένα σώζονται μόνο τέσσερα θραύσματα (εικόνες 37α, 37β, 37γ & 37δ), στα οποία εικονίζονται άνδρες γενειοφόροι με τριγωνική γενειάδα. Είναι ενδεδυμένοι με ολόσωμη εφαρμοστή φόρμα με παραγεμίσματα, κοντό χιτώνα, γλαμύδα και χαμηλά καπέλα. Διαθέτουν επίσης βακτηρίες, αλλά καμία τους δεν φοράει ομοίωμα φαλλού. Στα σωζόμενα θραύσματα διακρίνονται και δύο άλλες μορφές, από τις οποίες η μία είναι ενδεδυμένη με μακρύ χιτώνα, ενώ από την άλλη διακρίνεται μόνο η στρογγυλεμένη γενειάδα της. Αυτές οι δύο μορφές παριστάνουν κατά πάσα πιθανότητα υποκριτές.

Το δεύτερο ανάγλυφο (εικόνα 38) παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με το προαναφερόμενο, καθώς πάλι εικονίζεται χορός ανδρών, αλλά αυτή τη φορά τα μέλη του Χορού είναι διευθετημένα σε δύο σειρές. Είναι ενδεδυμένοι με ολόσωμη εφαρμοστή φόρμα, χιτωνίσκο και χαμηλά καπέλα, αλλά δεν φορούν γλαμύδα, ούτε κρατούν βακτηρίες. Επιπλέον, δεν φορούν φαλλούς, όπως και τα μέλη του Χορού στο προαναφερόμενο ανάγλυφο. Τα προσωπεία τους μοιάζουν σημαντικά με τα προσωπεία που φορούν τα μέλη του Χορού στο προαναφερόμενο ανάγλυφο¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Webster 1960, 263-265; Pickard-Cambridge et al. 1968, 215



Εικόνα 37α. (Compton-Engle 2015, 20 εικόνα 3α)



Εικόνα 37β. (Compton-Engle 2015, 20 εικόνα 3β)



Εικόνα 37γ. (Compton-Engle 2015, 20 εικόνα 3γ)



Εικόνα 37δ. (Compton-Engle 2015, 20 εικόνα 3δ)



Εικόνα 38. (Compton-Engle 2015, 20 εικόνα 4).

5.3. Πήλινα Αγαλματίδια

Τα πήλινα αγαλματίδια, που θα παρουσιαστούν εδώ ανάγονται χρονολογούνται στο α' μισό του 4^{ου} αιώνα π.Χ. Η σύνδεσή τους με την κωμωδία αποτελεί πολύ λεπτό ζήτημα και οφείλεται στην ομοιότητα που παρουσιάζουν τα πρόσωπα τους με τα προσωπεία που εικονίζονται σε αγγεία που φέρουν παραστάσεις με σκηνές κωμωδίας, όπως στο αγγείο που βρέθηκε στην Κυρήνη και στο άλλο που βρίσκεται στο Λένινγκραντ. Η συσχέτισή τους με κωμικούς υποκριτές οφείλεται και στο γεγονός πως φορούν φαλλό, όπως οι κωμικοί υποκριτές και η λειτουργία του φαλλού είναι δύσκολο να κατανοηθεί, αλλιώς στην αθηναϊκή κοινωνία. Επιπροσθέτως, το ορθάνοιχτο στόμα είναι ένα από τα στοιχεία που φανερώνουν πως οι εν λόγω μορφές φορούν το περίφημο κωμικό προσωπείο. Ωστόσο, το ζήτημα της ταύτισης αυτών των μορφών εξακολουθεί να είναι περίπλοκο και το πρόβλημα γίνεται ακόμη πιο έντονο, όταν σταματά η χρήση του φαλλού στο κωμικό κουστύμι. Πέραν αυτών, υπάρχουν και άλλα ζητήματα που προκύπτουν, τα οποία σχετίζονται με την προέλευση και την χρονολόγηση αυτών των ευρημάτων, τα οποία γνώρισαν μεγάλη διάδοση στη Μεσόγειο και αναπαράχθηκαν σε πολλά αντίγραφα. Για ορισμένα από αυτά υπάρχει η υπόθεση πως το πρωτότυπο κατασκευάστηκε στην Αττική, παρόλο που μπορεί να μην υπάρχει κάποιο δείγμα από αυτήν. Επίσης, κάποιοι τύποι με την πάροδο του χρόνου έπαψαν να σχετίζονται με τα θεατρικά δρώμενα.

Ιδιαίτερη σημασία έχουν κάποια πήλινα αγαλματίδια που βρέθηκαν στην Όλυνθο, η οποία καταστράφηκε το 348 π.Χ., καθώς και κάποια που προέρχονται από την ανακατασκευή της Πνύκας το 330 π.Χ. Η σημασία τους έγκειται στο ότι παρέχουν ένα *terminous ante quem*. Δυστυχώς η εύρεση ενός *terminous post quem* είναι απογοητευτικά δύσκολη¹⁹⁰.

Μεγάλη σημασία έχουν όσον αφορά την ποικιλία των χαρακτήρων, δύο ομάδες ειδωλίων που σήμερα βρίσκονται στη Νέα Υόρκη¹⁹¹. Αυτά τα αγαλματίδια προέρχονται από έναν τάφο που εντοπίστηκε στην Αθήνα. Τα μισά από αυτά είναι φτιαγμένα από κοκκινωπό πηλό και τα υπόλοιπα από κιτρινωπό. Αντίγραφα αυτών έχουν έρθει στο φως σε διάφορα μέρη στην Ελλάδα με πιο γνωστά αυτά από την Όλυνθο, αλλά και από το Tamam στη νότια Ρωσία. Τα τελευταία είναι ιδιαίτερα

¹⁹⁰ Pickard-Cambridge et al. 1968, 214.

¹⁹¹ Pickard-Cambridge et al. 1968, 214.

αξιοσημείωτα, καθώς προέρχονται από πρωιμότερο ανασκαφικό περιβάλλον (context), το οποίο χρονολογείται γύρω στο 370-360 π.Χ.¹⁹².

Τα αγαλματίδια που είναι κατασκευασμένα από κιτρινωπό πηλό περιλαμβάνουν (εικόνα 39)

1. μία τροφό με μωρό, ενδεδυμένη με παραγεμίσματα, χιτώνα και ιμάτιο.
2. μία γυναικεία μορφή ενδεδυμένη με παραγεμίσματα, χιτώνα, ιμάτιο και πέπλο, τον οποίο αφαιρεί με τον ανασηκωμένο βραχίονα της, γελώντας νευρικά επειδή θρηνεί.
3. μία ανδρική μορφή που παριστάνει τον Ηρακλή, ο οποίος είναι ενδεδυμένος με παραγεμίσματα, κοντό χιτώνα, φαλλό και λεοντή. Στο ένα του χέρι κρατάει ρόπαλο, ενώ με το άλλο του χέρι ακουμπάει το στόμα του.
4. μία ανδρική μορφή ενδεδυμένη με παραγεμίσματα, κοντό χιτώνα, φαλλό και κωνικό καπέλο, που ακουμπάει τον δεξί της οφθαλμό.
5. μία ανδρική μορφή με ρυτιδιασμένο μέτωπο, μακριά μυτερή γενειάδα και επιμελημένη κόμη. Ο υποκριτής αυτός κρατάει καλάθι και είναι ενδεδυμένος με παραγεμίσματα, κοντό χιτώνα και φαλλό.
6. μία ανδρική μορφή που παριστάνει υδροχόο, ο οποίος είναι ενδεδυμένος με παραγεμίσματα, κοντό χιτώνα και ιμάτιο κυανού χρώματος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως έχει ακριβώς το ίδιο προσωπίο με την προαναφερόμενη ανδρική μορφή.
7. μία ανδρική μορφή, η οποία κάθεται έχοντας τα πόδια σταυρωμένα και τα χέρια γύρω από τα γόνατα. Πρόκειται για δούλο, ο οποίος είναι ενδεδυμένος με παραγεμίσματα και κοντό χιτώνα. Φοράει το ίδιο προσωπίο με τις δύο προαναφερόμενες ανδρικές μορφές.

Σε περίπτωση που όλα αυτά τα αγαλματίδια εντάσσονται στο ίδιο έργο, τότε αυτό θα είχε ως θεματική την προσφορά τροφής και οίνου στον Ηρακλή.

Τα αγαλματίδια που είναι κατασκευασμένα από κοκκινωπό πηλό περιλαμβάνουν (εικόνα 40):

1. μία γυναικεία μορφή ενδεδυμένη με παραγεμίσματα, χιτώνα, ιμάτιο και πέπλο, τον οποίο ανασηκώνει με το δεξί της χέρι, ενώ με το αριστερό της ακουμπά τον γοφό της.
2. μία γυναικεία μορφή, μεγάλης ηλικίας, ενδεδυμένη με παραγεμίσματα, χιτώνα και ιμάτιο. Το δεξί της χέρι βρίσκεται μέσα στο ιμάτιο επάνω από το κεφάλι της και το αριστερό στον γοφό.

¹⁹² Pickard-Cambridge et al. 1968, 214.

3. μία ανδρική μορφή με πολλές ρυτίδες στο μέτωπο, γενειάδα και επιμελημένη κόμη. Ο υποκριτής αυτός είναι ενδεδυμένος με παραγεμίσματα, φαλλό και ιμάτιο, το οποίο καλύπτει την κεφαλή. Στέκεται όρθιος έχοντας τα πόδια και τα χέρια του σταυρωμένα.
4. μία ανδρική μορφή, γενειοφόρα και υπέρβαρη, όπως φανερώνουν τα πολλά παραγεμίσματα, με τα οποία είναι ενδεδυμένη. Φοράει μόνο ιμάτιο, το οποίο τυλίγεται γύρω από τους ώμους. Ο κορμός της μορφής είναι γυμνός. Ο άνδρας αυτός κρατάει στο αριστερό του χέρι φαλλό και στην κεφαλή του φέρει στεφάνι στο ύψος του μετώπου.
5. μία ανδρική μορφή με μακριά μυτερή γενειάδα, η οποία κρατάει βάλαντιο. Η μορφή αυτή είναι ενδεδυμένη με παραγεμίσματα, φαλλό και εξωμίδα. Παριστάνεται καθήμενη επάνω σε βωμό, γεγονός που επιτρέπει την υπόθεση πως μάλλον ζητάει άσυλο. Ξεχωρίζουν τα φρύδια, καθώς το ένα είναι επάνω και το άλλο κάτω.
6. μία ανδρική μορφή, γενειοφόρα, ενδεδυμένη με παραγεμίσματα, φαλλό, εξωμίδα, κάπα από προβιά και κωνικό καπέλο. Η μορφή παριστάνεται καθήμενη και φέρει το αριστερό της χέρι στο στόμα.
7. μία ανδρική μορφή γενειοφόρα, με ανασηκωμένα φρύδια, σγουρά μαλλιά και τριγωνική γενειάδα. Είναι επίσης καθήμενη και ενδεδυμένη με παραγεμίσματα και φαλλό¹⁹³.



Εικόνα 39. (Bieber 1961,46 εικόνες 185-191)

¹⁹³ Pickard-Cambridge et al. 1968, 214-215.



Εικόνα 40. (Bieber 1961,47 εικόνες 192-198).

Όλα τα παραπάνω, όπως επισημάνθηκε αποτελούν προϊόν, ενός αθηναϊκού εργαστήριου, το οποίο άρχισε να κατασκευάζει αυτού του είδους τα αγαλματίδια στις αρχές του 4^{ου} αιώνα π.Χ. Άγνωστη παραμένει η αιτία που τους οδηγεί να στραφούν στην παραγωγή τους. Έχουν εντοπιστεί συνολικά πάνω από 325 διαφορετικοί τύποι, από τους οποίους οι 100 τουλάχιστον αποτελούν αθηναϊκή επινόηση. Ακόμη μεγαλύτερη διάδοση γνώρισαν στα χρόνια της Νέας Κωμωδίας. Στον ελληνικό χώρο, εκτός από την Αθήνα, η Βοιωτία και η Κόρινθος παρήγαγαν πολλά τέτοια πήλινα αγαλματίδια. Εκτός ελληνικού χώρου σημαντικά κέντρα παραγωγής εντοπίστηκαν στην Καμπανία, τη Σικελία, την Κύπρο, την Κυρηναϊκή και τη Μαύρη Θάλασσα. Αξιοπρόσεκτα είναι τα ευρήματα από το Λιπάρι, το οποίο κατέδειξε μια παραγωγή εφάμιλλη της Αθήνας¹⁹⁴.

5.4.Φλυακογραφίες

Οι φλυακογραφίες αποτελούν μια κατηγορία γραπτής ερυθρόμορφης κεραμικής, η οποία ανάγεται χρονικά από το 400 έως το 365 π.Χ. Τα αγγεία αυτής της κατηγορίας παράγονται στην Κάτω Ιταλία, στον Τάραντα της Απουλίας, και ορισμένα από αυτά αναπαριστούν σκηνές από έργα της Αρχαίας και της Μέσης Αττικής Κωμωδίας, τα οποία ήταν γνωστά στον ελληνόφωνο κόσμο αυτών των περιοχών¹⁹⁵. Χρονικά οι φλυακογραφίες είναι σύγχρονες με τα έργα της Μέσης Αττικής Κωμωδίας¹⁹⁶ και αντανακλούν το πώς προσλαμβάνουν οι κάτοικοι του Τάραντα αυτού του είδους τα θεάματα¹⁹⁷. Την αττική προέλευση των κωμωδιών που απεικονίζουν, φανερώνουν οι

¹⁹⁴ Hughes 2006, 44.

¹⁹⁵ Dearden 1975, 75; Stone 1980, 3. Neiiendam 1992, 15; Κοκκορού – Αλευρά 1995, 207-208; Hughes 2003, 281; Hughes 2006, 45; Denard 2007, 144; Green 2007, 175; Griffith 2007, 28-29; MacDonald & Walton 2011, 411; Compton-Engle 2015, 2.

¹⁹⁶ Neiiendam 1992, 17.

¹⁹⁷ Κοκκορού – Αλευρά 1995, 207-208; Green 1991, 55-56; Neiiendam 1992, 17.

επιγραφές των αγγείων που είναι σε αττική διάλεκτο¹⁹⁸ και φυσικά οι ομοιότητες ως προς το θεατρικό κουστούμι, το οποίο διαθέτει τα κωμικά παραγεμίσματα και τον φαλλό¹⁹⁹. Παρατηρούνται μόνο κάποιες διαφορές ως προς τα προσώπια²⁰⁰.

Αξιοσημείωτος είναι ένας απουλικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας (εικόνα 41), ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 380-370 π.Χ και σήμερα βρίσκεται στο Βύρτσμπουργκ. Αποδίδεται στον ζωγράφο του Schiller, ο οποίος παρωδεί την ιστορία του Τήλεφου, με τρόπο που θυμίζει έντονα τον τρόπο με τον οποίο διακωμώδησε την ιστορία του Τήλεφου ο Αριστοφάνης στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι*.

Ο Αριστοφάνης στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι*, στους στίχους 691-756, μετά την αποκάλυψη της μεταμφίεσης του Μνησίλοχου, βάζει τον Μνησίλοχου στην προσπάθεια του να γλιτώσει από την αιχμαλωσία των γυναικών, να πάρει ένα μωρό και να αρχίσει να διατείνεται πως δεν θα το αφήσει να ζήσει αν δεν τον ελευθερώσουν. Η σκηνή αυτή θυμίζει έντονα την τραγωδία *Τήλεφος*, στην οποία ο Τήλεφος αρπάζει τον Ορέστη προκειμένου να ξεφύγει από τους Αχαιούς. Στο αριστοφανικό, όμως κείμενο, ο Μνησίλοχος, αντί για παιδί, έχει αρπάζει έναν ασκό. Στο αγγείο αυτό απεικονίζεται μία ανδρική μορφή, ίσως ο Τήλεφος, να κρατάει έναν ασκό, ο οποίος αποτελεί το σκηνικό αντικείμενο με το οποίο στην παράσταση απέδωσαν τον μικρό Ορέστη. Τη σύνθεση συμπληρώνει η μορφή μιας ιέρειας, η οποία κρατάει σκύφο, με σκοπό να μαζέψει το κρασί, όταν ο Τήλεφος τρυπήσει με τη λόγχη του τον ασκό-Ορέστη²⁰¹.

Ο Green και σε αυτήν την περίπτωση υποστηρίζει πως αυτή φλυακογραφία στηρίζεται στη σκηνή που υπάρχει στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι* του Αριστοφάνη και πως η χρονική απόσταση μεταξύ της παράστασης και του αγγείου δεν αποτελεί πρόβλημα στον μεταξύ τους συσχετισμό²⁰². Την άποψή του αποδέχονται πολλοί μελετητές, μεταξύ αυτών και ο Storey και η Allan²⁰³.

Από την άλλη μεριά, ο Austin, ο Oslen²⁰⁴ και ο Csapo²⁰⁵ παραθέτουν μια σειρά από σημαντικές λεπτομέρειες με διαφορές που υπάρχουν μεταξύ της φλυακογραφίας και του αριστοφανικού κειμένου.

¹⁹⁸ Green 1991, 55.

¹⁹⁹ Pickard-Cambridge et al. 1968, 218; Tredall 1991, 164; Neiiendam 1992, 15.

²⁰⁰ Neiiendam 1992, 17-18.

²⁰¹ Tredall 1991, 165-166; Green 2010, 77.

²⁰² Green 2010, 77.

²⁰³ Storey & Allan 2005, 284.

²⁰⁴ Austin & Oslen 2004, lxxvi-lxxvii.

²⁰⁵ Csapo 2010, 56-58.



Εικόνα 41. (Compton-Engle 2015, 33 σημ. 13)

6. Το θεατρικό κουστούμι στην Αρχαία Αττική Κωμωδία

Στις κωμωδίες της Αρχαίας, αλλά και της Μέσης Αττικής Κωμωδίας, όλοι οι υποκριτές φορούσαν ένα «κορμάκι» και μια ολόσωμη εφαρμοστή φόρμα με πτυχώσεις. Το «κορμάκι» ήταν ένα εφαρμοστό ένδυμα με τιράντες στο χρώμα του δέρματος, το οποίο κάλυπτε αποκλειστικά και μόνο τον κορμό του υποκριτή. Συχνά σε αυτό κάποια μέρη του σώματος, όπως οι θηλές ή οι τρίχες, αποδίδονταν γραπτά. Το «κορμάκι» είχε να επιτελέσει έναν πολύ συγκεκριμένο ρόλο, στερέωνε το *σωμάτιον* και το ομοίωμα ενός πολύ μεγάλου φαλλού, ο οποίος ήταν φτιαγμένος από δέρμα. Η ολόσωμη εφαρμοστή φόρμα, διέθετε μακριές χειρίδες και κάλυπτε όλο το σώμα του υποκριτή, έως τους καρπούς και τους αστραγάλους²⁰⁶. Ήταν κατασκευασμένη από μαλλί και συμβόλιζε την σκηνική γυμνότητα, δηλαδή, όταν ο υποκριτής εμφανιζόταν μόνο με αυτά τα ενδύματα στην ορχήστρα του θεάτρου, το κοινό αντιλαμβανόταν ότι ο ήρωας ήταν γυμνός²⁰⁷, γι' αυτό το λόγο το «κορμάκι» και η ολόσωμη εφαρμοστή φόρμα αποτελούν το λεγόμενο «εσωτερικό κουστούμι» του υποκριτή της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας. Στον ύστερο 4^ο αιώνα π.Χ. εμφανίζεται στο αρχαίο θέατρο και «κορμάκι» ερυθρού χρώματος²⁰⁸.

6.1. «Εσωτερικό Κουστούμι»

Όσον αφορά το λεγόμενο «εσωτερικό κουστούμι» του κωμικού υποκριτή, τα αγγεία που έχουν βρεθεί στην Αττική επιβεβαιώνουν την χρήση του σε παραστάσεις κωμωδίας²⁰⁹. Οι αγγειογράφοι και οι κοροπλάστες ήταν σε θέση να αποδώσουν πιστά το εσωτερικό ένδυμα, αποδίδοντας τις μορφές με στρίφωμα στους καρπούς και στους αστραγάλους και μερικές φορές και τις πτυχώσεις κατά μήκος²¹⁰.

Πριν από την έλευση της Νέας Κωμωδίας, οι ποιητές εκμεταλλεύτηκαν το εσωτερικό κουστούμι και τη συμβολική του γυμνότητα, γράφοντας σκηνές, στις οποίες οι υποκριτές που υποδύονταν ανδρικούς ρόλους εμφανίζονταν γυμνοί. Τέτοιες σκηνές φαίνεται να υπήρχαν στο αρχαίο θέατρο λιγότερο συχνά από ότι υποδηλώνουν οι αγγειογραφίες. Οι περισσότεροι υποκριτές στα πρώιμα αττικά αγγεία παρουσιάζονται ως γυμνοί, ίσως λόγω του εσωτερικού κουστουμιού, το οποίο πρέπει να αποτελούσε

²⁰⁶ Albini 1991, 92; Moretti 2001, 150; Green 2002, 104; Gregory 2005, 40; Hughes 2006, 41; MacDonald & Walton 2011, 410; Compton-Engle 2015, 6.

²⁰⁷ Green 2002, 104; Hughes 2006, 41.

²⁰⁸ Hughes 2006, 42.

²⁰⁹ Hughes 2006, 44.

²¹⁰ Hughes 2006, 42.

καινοτομία. Στην αγγειογραφία, σύμφωνα με τον Hughes, πάνω από το 20% των υποκριτών που υποδύονται ανδρικούς ρόλους εμφανίζονται γυμνοί. Το ποσοστό αυτό ελαττώνεται διαρκώς κατά τον 4^ο αιώνα π.Χ.²¹¹, ενώ σε αγγεία με παραστάσεις εμπνευσμένες από έργα της Μέσης Κωμωδίας απουσιάζει πλήρως η γυμνότητα²¹².

Ελάχιστα είναι τα πήλινα αγαλματίδια υποκριτών που υποδύονται αρσενικούς ρόλους και εικονίζονται επί της ουσίας γυμνοί, αυτό συμβαίνει διότι παριστάνουν τον υποκριτή ως οντότητα και όχι ως μέρος μιας κωμικής σκηνής, όπως συμβαίνει στις αγγειογραφίες, στις οποίες απεικονίζεται κατά κανόνα μια σκηνή του έργου²¹³.

6.2. Παραγεμίσματα

Οι περισσότεροι υποκριτές φορούσαν παραγεμίσματα προκειμένου να μεγεθύνουν τον όγκο της κοιλιάς και των γλουτών. Τα παραγεμίσματα στην περιοχή της κοιλιάς ονομάζονται προγαστρίδια και αυτά στη περιοχή των γλουτών επιγλουτίδες²¹⁴. Συχνά φόραγαν παραγεμίσματα και στην περιοχή του στήθους. Τα αρχαιολογικά ευρήματα φανερώνουν πως παραγεμίσματα στην περιοχή του στήθους, δεν φόραγαν μόνο οι υποκριτές που υποδύονταν γυναικείους ρόλους, αλλά και κάποιοι που υποδύονταν ανδρικούς ρόλους²¹⁵. Η πλειονότητα των μελετητών αποδέχεται πως οι υποκριτές, είτε υποδύονταν ανδρικούς, είτε γυναικείους ρόλους φορούσαν παραγεμίσματα²¹⁶. Η άποψη αυτή, όπως και το ζήτημα με τον φαλλό δεν βρίσκει σύμφωνο τον Beare²¹⁷.

Το παραγεμισμένο σώμα των υποκριτών στις κωμωδίες συνέβαλε στο να τονισθεί η κωμικότητα κάποιων σκηνών. Τα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη περιλαμβάνουν αρκετές σκηνές, κατά βάση κωμικές, οι οποίες στηρίζονται στα παραγεμίσματα²¹⁸. Φαίνεται πως εάν κάποιος υποκριτής έπρεπε να υποδυθεί έναν χαρακτήρα, ο οποίος ήταν στρουμπουλός, και πάνω σε αυτό στηρίζονταν η κωμικότητα της σκηνής, τότε φορούσε επιπλέον παραγεμίσματα, ενώ στις περιπτώσεις που η κωμικότητα της σκηνής, εξαρτιόταν από την απουσία λίπους από το σώμα ενός προσώπου, τότε οι υποκριτές εμφανίζονταν στην ορχήστρα του θεάτρου χωρίς παραγεμίσματα²¹⁹.

²¹¹ Hughes 2006, 46.

²¹² Hughes 2006, 46 σημ. 32.

²¹³ Hughes 2006, 46.

²¹⁴ Hughes 2006, 46; MacDonald & Walton 2011, 410.

²¹⁵ Compton-Engle 2015, 20,

²¹⁶ Webster 1953-1954, 194; Norwood 1964, 9; Hadas 1966, 118; Stone 1980, 127.

²¹⁷ Beare 1954, 68-69.

²¹⁸ Stone 1980, 127.

²¹⁹ Stone 1980, 138.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως τα παραγεμίσματα, έκαναν τους υποκριτές να μοιάζουν λες και ήταν σε κατάσταση κυοφορίας όπως φανερώνουν κάποια πήλινα αγαλματίδια (εικόνα 42)²²⁰.

Στα χρόνια της Μέσης Κωμωδίας, σταδιακά ελαττώνεται η χρήση των παραγεμισμάτων. Αρχικά, δεν τα φορούσαν, όσοι υποδύονται άτομα νεαρής ηλικίας, όσοι υποδύονταν άτομα μεγαλύτερης ηλικίας συνέχισαν να τα φοράνε, απλά μειώθηκε ο όγκος τους, χωρίς ωστόσο να πάψουν να φαίνονται ευτραφείς, ενώ όσοι υποδύονταν δούλους εξακολούθησαν να τα φοράνε κανονικά, διότι αποτέλεσαν σύμβολο της τάξης τους. Όσον αφορά τον φαλλό, αυτόν τον έκρυβαν κάτω από μακρύτερα ενδύματα. Εξακολουθούσε, όμως, να είναι εμφανής στους δούλους και τους μάγειρες, μέχρι που στα τέλη του αιώνα έγινε μικρότερος και σταδιακά εξαφανίστηκε²²¹.



Εικόνα 42 (Hughes 2006, 43 εικόνα 1)

²²⁰ Hughes 2006, 42.

²²¹ Green 2002, 94-95.

6.3. Φαλλός

Αναπόσπαστο κομμάτι του θεατρικού κουστουμιού αποτελούσε ο μεγάλων διαστάσεων τεχνητός δερμάτινος φαλλός με την κατακόκκινη βάλανο που κρεμόταν στην περιοχή των γενετικών οργάνων²²².

Ο φαλλός αποτελεί χωρίς αμφιβολία το πιο επίμαχο και ακανθώδες στοιχείο του κουστουμιού των υποκριτών της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας. Αντιπροσωπεύει το όργανο του χαρακτήρα που τον φορά, προβεβλημένο με μια δόση αρκετής υπερβολής, ακριβώς όπως το προσωπίο που αντιπροσωπεύει το πρόσωπο του²²³.

Σημαντικό κεφάλαιο στην μελέτη του αριστοφανικού θεατρικού κουστουμιού αποτελεί ο φαλλός. Ο Körte, μελετώντας τα έργα του Αριστοφάνη και τα αρχαιολογικά ευρήματα που σχετίζονται με το αρχαίο θέατρο, ισχυρίστηκε πως οι υποκριτές στα χρόνια του Αριστοφάνη και στα έργα του φόραγαν φαλλό²²⁴. Σύμφωνα με τον Beare, ο Thiel εξέφρασε τις αντιρρήσεις τους στην ευρεία χρήση του φαλλού και πρότεινε την περιστασιακή χρήση του, υποστηρίζοντας πως χρησιμοποιήθηκε περιστασιακά από τον Αριστοφάνη με στόχο να προκαλέσει γέλιο²²⁵.

Την άποψη του Körte στήριξαν ο Haigh²²⁶, ο Flickinger²²⁷, ο Norwood²²⁸, η Bieber²²⁹ και ο Webster, ο οποίος επίσης μελέτησε εκτενώς το θεατρικό κουστούμι και τα σχετικά αρχαιολογικά ευρήματα²³⁰ και υπερασπίστηκε τη χρήση του ερχόμενος σε σύγκρουση με τον Beare, ο οποίος δεν απέρριψε εντελώς τη χρήση του στην Αρχαία Αττική Κωμωδία, αλλά ισχυρίστηκε πως κάποιοι υποκριτές μπορεί να μην φόραγαν αυτό το άσεμνο κουστούμι και μεταξύ αυτών και οι υποκριτές του Αριστοφάνη, διότι η λεπτότητα των στίχων του ποιητή δεν συνάδει με την χρήση του φαλλού²³¹.

Για περιστασιακή εμφάνιση του φαλλού μίλησαν και ο Killen²³² και ο Dover, ο οποίος αποδέχεται πως ορισμένοι στίχοι του ποιητή, όπως οι στίχοι 1341-44 στους *Σφήκες*, καθιστούν απαραίτητη την ύπαρξη ενός ορατού φαλλού, αλλά υπάρχουν και οι στίχοι, οι οποίοι δεν επιτρέπουν την διεξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων επί του

²²² Webster 1953-1954, 194; Ξυνητού 1996, 32, 79; Moretti 2001, 150; Thiery 2001, 37; Zimmermann 2006, 29; MacDonald & Walton 2011, 422; Compton-Engle 2015, 6, 25.

²²³ Stone 1980, 72.

²²⁴ Körte 1893, 69.

²²⁵ Beare 1954, 65.

²²⁶ Haigh 1889, 235.

²²⁷ Flickinger 1918, 46-47.

²²⁸ Norwood 1964, 9.

²²⁹ Bieber 1961, 39.

²³⁰ Webster 1953-1954, 194.

²³¹ Beare 1954, 74-75.

²³² Killen 1971, 51-54.

θέματος. Επίσης, υποστηρίζει πως η χρήση του φαλλού, από υποκριτές που υποδύονταν γυναικείους ρόλους δεν είναι πιθανή²³³. Ο Ξυπνητός αναφέρεται σε προσπάθεια του Αριστοφάνη και του Εύπολη να καταργήσουν τον φαλλό²³⁴.

Η πιο αξιοσημείωτη μαρτυρία για τη χρήση του φαλλού σώζεται στην παράβαση των *Νεφελών*, στους στίχους 534-48 και κυρίως στους στίχους 537-39, όπου ο Αριστοφάνης μιλάει με τον στόμα των μελών του Χορού²³⁵. Ο Beare χρησιμοποιεί αυτό το απόσπασμα, ως βασικό επιχείρημα για το γεγονός πως ένας ποιητής μπορούσε να απαρνηθεί τον φαλλό στα έργα του²³⁶.

Από την άλλη, η Stone υποστηρίζει πως το απόσπασμα αυτό, καταδεικνύει επαρκώς και δεν επιτρέπει κανένα περιθώριο αμφιβολίας για την χρήση του φαλλού στα χρόνια της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, εποχή κατά την οποία ο φαλλός αποτελούσε κοινό τόπο. Την ίδια στιγμή, όμως, επισημαίνει πως στο κείμενο διαψεύδεται η χρήση φαλλού σε αυτή τη σκηνή του έργου²³⁷. Ωστόσο, υπάρχει μία άλλη σκηνή, στους στίχους 731-35, μεταξύ του Σωκράτη και του Στρεψιάδη, στην οποία υποστηρίζει πως ο φαλλός ήταν ορατός²³⁸. Ο Beare δεν αποδέχεται αυτήν την άποψη²³⁹.

Ο Haigh θεωρεί πως στο απόσπασμα αυτό ο Αριστοφάνης δίνει τα εύσημα στον εαυτό του που απορρίπτει αυτό το σύμβολο βωμολοχίας και που έχει εισάγει ένα πιο εξευγενισμένο ύφος στο έργο του²⁴⁰, αλλά αυτό αποτελεί ένα μεμονωμένο περιστατικό, καθώς στα επόμενα έργα του φαίνεται να χρησιμοποιείται ο φαλλός, όπως φανερώνουν οι στίχοι 62, 643 στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι* και οι στίχοι 985, 1073 και 1085 στη *Λυσιστράτη*²⁴¹.

Ο Gould και ο Lewis αποκλείουν τη χρήση ορατού φαλλού στο έργο *Νεφέλαι* και γενικότερα εμφανίζονται επιφυλακτικοί ως προς το θέμα και αποφεύγουν να διαλέξουν πλευρά, αλλά δηλώνουν βεβαιότητα για την ύπαρξη ορατού φαλλού στη *Λυσιστράτη* στη σκηνή του Κινησία με τον αγγελιοφόρο από την Σπάρτη και στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι*, στους στίχους 643-648²⁴².

²³³ Dover 1981, 53.

²³⁴ Ξυπνητού 1996, 32, 79.

²³⁵ Stone 1980, 75.

²³⁶ Beare 1954, 66; Beare 1959, 127.

²³⁷ Stone 1980, 76.

²³⁸ Stone 1980, 77.

²³⁹ Beare 1954, 70; Beare 1957, 85.

²⁴⁰ Haigh 1889, 235.

²⁴¹ Haigh 1889, 235 σημ.1.

²⁴² Pickard-Cambridge et al. 1968, 221.

Πέραν αυτών, και για τους *Αχαρνές*, η Stone υποστήριξε πως πολλά από τα σχόλια του Δικαίοπολη θα έχαναν το νόημα τους, αν οι φαλλοί στο έργο δεν ήταν ορατοί, ειδικά στους στίχους 158-161, ενώ και στην τελευταία σκηνή του έργου στους στίχους 1216-1220, το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται αποτελεί ισχυρό επιχείρημα για την ύπαρξη ορατού φαλλού στο έργο²⁴³. Ο Beare για άλλη μια φορά διαφωνεί με την ύπαρξη ορατών φαλλών στο έργο²⁴⁴.

Για το έργο *Ιππής*, ο Arrowsmith έχει τονίσει πως είναι αδύνατον να μην ήταν ορατοί οι φαλλοί στη σκηνή αυνανισμού των δούλων στους στίχους 20-29²⁴⁵.

Ο Hughes θεωρεί πως το ζήτημα αυτό έχει οριστικά απαντηθεί χάρις τον Taplin τον Green και τον Csapo, οι οποίοι δεν ασχολήθηκαν τόσο πολύ με τα ίδια τα κείμενα, όπως ο Beare, αλλά έδωσαν έμφαση στα αρχαιολογικά ευρήματα και ιδίως στις φλυακογραφίες και τα πήλινα αγαλματίδια από την Κάτω Ιταλία²⁴⁶. Τονίζει πως όλοι οι κωμικοί υποκριτές, όταν εμφανίζονταν στην ορχήστρα του θεάτρου, είτε υποδύονταν ανδρικούς, είτε γυναικείους ρόλους πάντα φορούσα τον περίφημο φαλλό, απλά όσοι υποδύονταν γυναικείους χαρακτήρες, ήταν ενδεδυμένοι με μακρύτερα ενδύματα, ώστε αυτός να είναι πιο διακριτικός στο μάτι²⁴⁷.

Ο φαλλός αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι του θεατρικού κοστουμιού της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, διότι όπως επισήμανε ο Taplin, δεν αποτελούσε ένα είδος καταλοΐπου μιας τελετουργίας γονιμότητάς, αλλά μια σηματοδότηση του φύλου σε συνάρτηση με την βασική βωμολοχία και αισχρολογία του είδους²⁴⁸.

Πολύ συνοπτικά, στην τέχνη υπάρχουν τρεις διαφορετικοί τρόποι σύμφωνα με τους οποίους απεικονίζεται ο φαλλός. Ο φαλλός αποδίδεται χαλαρός, δηλαδή κρέμεται ή συνηθέστερα αποδίδεται τυλιγμένος σαν μια θηλιά και δεμένος στον εαυτό του. Σε μια παράσταση κωμωδίας, οι υποκριτές θα είχαν είτε χαλαρό τεχνητό φαλλό, ο οποίος μπορούσε να εντείνει την κωμικότητα μιας σκηνής και να επιφέρει περισσότερα γέλια στο ακροατήριο ή μπορεί ο φαλλός τους να ήταν τυλιγμένος, έτσι ώστε να μην πέφτει όλη η προσοχή πάνω του. Παράλληλα, αυτού του είδους ο τεχνητός φαλλός θα προσέφερε στους υποκριτές μεγαλύτερη άνεση και ευκολία κινήσεων σε μια παράσταση κωμωδίας. Επιπροσθέτως, ο φαλλός μπορεί να αποδίδεται σε διέγερση. Ο φαλλός που είναι σταθερά σε κατάσταση διέγερσης

²⁴³ Stone 1980, 82.

²⁴⁴ Beare 1954, 70.

²⁴⁵ Arrowsmith 1973, 136.

²⁴⁶ Hughes 2006, 45.

²⁴⁷ Hughes 2006, 42.

²⁴⁸ Taplin 1993, 102-103.

ονομάζεται ιθυφαλλικός. Στην κωμωδία οι υποκριτές σπάνια φορούσαν διεγερμένο φαλλό και αυτό μόνο όταν η το απαιτούσε η δράση του έργου²⁴⁹. Αντίθετα με την κωμωδία, στο σατυρικό δράμα ο φαλλός που φορούσαν οι υποκριτές βρισκόταν μόνιμα σε κατάσταση διέγερσης²⁵⁰.

Σύμφωνα με τον Hughes, στις αγγειογραφίες που σχετίζονται με παραστάσεις κωμωδίας, τα 2/3 των υποκριτών που υποδύονται ανδρικούς ρόλους απεικονίζονται με χαλαρό φαλλό, αντίθετα στην κοροπλαστική τα 2/3 των υποκριτών που υποδύονται ανδρικούς ρόλους παριστάνονται με φαλλό τυλιγμένο σαν θηλιά και δεμένο στον εαυτό του. Η πληροφορία αυτή δεν προσφέρει διαφωτιστικά στοιχεία για το ποιος φαλλός απαντούσε πιο συχνά στις παραστάσεις κωμωδίας, διότι αυτή η διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στις απεικονίσεις κωμικών υποκριτών στην αγγειογραφία και την κοροπλαστική, οφείλεται καθαρά σε τεχνικούς λόγους που σχετίζονται με το πόσο εύθραυστος ήταν ο πήλινος φαλλός των πήλινων αγαλματιδίων²⁵¹. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως σε μερικά πήλινα αγαλματίδια σώζονται ίχνη ερυθρού χρώματος πάνω στον φαλλό²⁵².

6.4. «Εξωτερικό κουστούμι»

Η ορολογία «εξωτερικό κουστούμι» του κωμικού υποκριτή αναφέρεται στα ενδύματα που φορούσαν οι υποκριτές πάνω από το «εσωτερικό κουστούμι» και στα πανωφόρια. Τα ενδύματα αυτά δεν διαφέρουν σε τίποτα από αυτά που φορούσαν οι Αθηναίοι εκείνη την εποχή στην καθημερινή τους ζωή²⁵³.

Την εποχή εκείνη η ένδυση, αλλά και η κόμμωση ήταν ενδεικτική της κοινωνικής τάξης ενός ατόμου ή αντανάκλούσε την κοινωνική τάξη, στην οποία προσπαθούσε να ενταχθεί. Τα στοιχεία αυτά χρησιμοποιήθηκαν και αξιοποιήθηκαν από τους κωμικούς ποιητές²⁵⁴. Ειδικά στα ενδύματα, το υλικό κατασκευής τους και η ποιότητά τους χρησιμοποιήθηκαν στο θέατρο, όπως και στην καθημερινή ζωή, δηλαδή με σκοπό να δηλώσουν τις ασχολίες και τις δραστηριότητες των ανθρώπων που τα φορούσαν. Η ηλικία στο θέατρο δηλώνοντας κυρίως χάρις το προσωπείο, για το οποίο θα ακολουθήσει εκτενής αναφορά²⁵⁵.

²⁴⁹ Sommerstain 2002, 30; Hughes 2006, 45.

²⁵⁰ Haigh 1889, 265; Moretti 2001, 147; Sommerstain 2002, 30; Hughes 2006, 45.

²⁵¹ Hughes 2006, 45-46.

²⁵² Compton-Engle 2015, 154 σημ. 25.

²⁵³ Stone 1980, 2, 18.

²⁵⁴ Stone 1980, 271.

²⁵⁵ Stone 1980, 289.

Είναι σημαντικό, πριν ακολουθήσει αναλυτική αναφορά και περιγραφή των ενδυμάτων που χρησιμοποιήθηκαν στην Αρχαία Αττική Κωμωδία, να τονισθεί πως εκείνη την εποχή, τα ενδύματα ήταν επί της ουσίας κομμάτια υφάσματος, τα οποία προσαρμόζονταν στο σώμα με τη βοήθεια ζωνών, πόρπων και περονών²⁵⁶.

6.5. Άνδρες Υποκριτές σε ανδρικούς ρόλους.

Σε γενικές γραμμές, οι υποκριτές που υποδύονταν ανδρικούς ρόλους φορούσαν το λεγόμενο «εσωτερικό κουστούμι» και πάνω από αυτό χιτώνα ζωσμένο και ιμάτιο, υποδήματα, ίσως κάποιο κάλυμμα στην κεφαλή τους και εννοείται πως δεν έβγαιναν στην ορχήστρα του θεάτρου δίχως προσωπίο²⁵⁷, το οποίο ήταν ερυθρωπού χρώματος με γενειάδα, γαμψή μύτη και οστεώδες σαγόρι²⁵⁸.

Παρεκκλίσεις από αυτόν τον γενικό κανόνα σαφώς και υπήρχαν και σκοπό είχαν να προκαλέσουν γέλιο ή να δηλώσουν την ηλικία, την κοινωνική θέση, την απασχόληση ή την εθνικότητα κάποιου χαρακτήρα του έργου²⁵⁹.

6.6. Ανδρικά Ενδύματα

α. Χιτώνας

Το σημαντικότερο ανδρικό, αλλά και γυναικείο ένδυμα ήταν ο χιτώνας, ένα λινό ένδυμα, όπως υποδεικνύει και η ονομασία του, το οποίο φοριούνταν κατάσαρκα. Αποτελούνταν από περισσότερα του ενός κομμάτια. Πιο συγκεκριμένα, έβαζαν δύο μακρόστενα ορθογώνια κομμάτια υφάσματος, το ένα πάνω στο άλλο και τα συνέδεαν ράβοντας τα. Οι ραφές κάλυπταν όλο το μήκος των μακρών πλευρών. Η επάνω στενή πλευρά ράβονταν αποκλειστικά σε δύο σημεία στην περιοχή των ώμων, με σκοπό να υπάρχουν τα απαραίτητα ανοίγματα στην περιοχή της κεφαλής και των χεριών. Ο χιτώνας ζώνονταν με λεπτή ζώνη στη μέση. Σε περίπτωση που είχε χειρίδες ονομαζόταν χειριδωτός χιτώνας²⁶⁰. Ο κοντός *χιτωνίσκος* ήταν η πιο διαδεδομένη παραλλαγή του χιτώνα εκείνη την εποχή και χρησιμοποιήθηκε και στο θέατρο, καθώς λόγω του μήκος του, καθιστούσε τον φαλλό περισσότερο ορατό²⁶¹. Διακρίνονταν σε *αμφιμάσχαλο* και *ετερομάσχαλο* ή *εξωμής*. Αυτοί οι τύποι διέφεραν μεταξύ τους, ως

²⁵⁶ Planzos 2016, 114.

²⁵⁷ Stone 1980, 289; Hughes 2006, 54.

²⁵⁸ Dover 1980, 71.

²⁵⁹ Stone 1980, 269.

²⁶⁰ Köhler 1963, 102; Boucher 1966, 108-109; Stone 1980, 170-172; Hölscher 2002, 332; Hughes 2006, 54; MacDonald & Walton 2011, 422; Planzos 2016, 114.

²⁶¹ Stone 1980, 171; Hughes 2006, 54.

προς το γεγονός, ότι ο πρώτος στερεώνονταν και στους δύο ώμους, εν αντιθέσει με τον δεύτερο που στερεώνονταν στον αριστερό ώμο. Ο πρώτος υιοθετήθηκε από τους ελευθέρους πολίτες²⁶² και τους νέους της ανώτερης κοινωνικής τάξης, δηλαδή τους αριστοκράτες, οι οποίοι αποτελούσαν την τάξη των ιπέων²⁶³. Ο δεύτερος υιοθετήθηκε από τους δούλους και από άτομα, τα οποία έκαναν βαριές χειρωνακτικές εργασίες²⁶⁴, ωστόσο ο Hughes επισημαίνει πως στην εικονογραφία που σχετίζεται με το θέατρο, η *εξωμής* φοριέται και από ελεύθερους πολίτες, συνήθως μεγάλης ηλικίας²⁶⁵. Οι ηλικιωμένοι προτιμούσαν τον μακρύ χιτώνα, τον λεγόμενο *ποδήρη*²⁶⁶.

Ο Αριστοφάνης στους *Ιππής* αναφέρει δύο επιπλέον είδη χιτώνων. Στο στίχο 523 αναφέρει έναν χιτώνα που ονομάζεται *βατραχίς*, ο οποίος είχε απαλό πράσινο χρώμα και φοριούνταν αποκλειστικά και μόνο από άνδρες²⁶⁷. Στο στίχο 967 αναφέρει έναν άλλο τύπο χιτώνα, τον λεγόμενο *αλουργίς*, ο οποίος ήταν ένας αριστοτεχνικός και φανταχτερός χιτώνας, πορφυρού χρώματος. Αυτοί οι δύο χιτώνες φοριούνταν σε επίσημες περιστάσεις, πιθανότατα με εορταστικό χαρακτήρα, λόγου χάριν είναι γνωστό πως ο *βατραχίς*, ήταν το ένδυμα που έπρεπε να φορούν στα πρυτανικά συμπόσια²⁶⁸.

β. Ιμάτιο

Το ιμάτιο ήταν επί της ουσίας ένα μάλλινο συνήθως ή λινό πανωφόρι, το οποίο σύμφωνα με το στίχο 530 στον *Πλούτο* του Αριστοφάνη μπορούσε να έχει διάφορα χρώματα και συνήθως φοριόταν επάνω από τον χιτώνα ή και χωρίς χιτώνα. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα κομμάτι υφάσματος, που ήταν δυνατό να φορεθεί με ποικίλους τρόπους ή μπορούσε να στερεωθεί με τη χρήση πορπών ή περονών. Οι άνδρες κατά κύριο λόγο το έβαζαν στους ώμους τους, για να ρίχνεται ο κύριος όγκος του στην περιοχή της πλάτης. Επίσης, υπήρχαν ιμάτια που κάλυπταν ολόκληρο το σώμα ακόμη και την κεφαλή²⁶⁹.

Άλλοι κοινοί τύποι πανωφοριού εκείνη την εποχή ήταν η *χλαίνα*, η *χλανίς*, και ο *τριβών*. Ο Αριστοφάνης, όμως αναφέρει και άλλους τύπους, όπως την *σισύρα*, την

²⁶² Hölscher 2002, 332.

²⁶³ Köhler 1963; 101; Stone 1980, 271.

²⁶⁴ Köhler 1963; 101; Dearden 1976, 114; Stone 1980, 175-176; Hölscher 2002, 332; Hughes 2006, 54.

²⁶⁵ Hughes 2006, 54.

²⁶⁶ Dearden 1976, 114; Stone 1980, 271; Hölscher 2002, 332.

²⁶⁷ Stone 1980, 176.

²⁶⁸ Stone 1980, 176-177; Albini 1991, 88.

²⁶⁹ Boucher 1966, 109; Dearden 1976, 114-115; Stone 1980, 155-176; Hölscher 2002, 332; Hughes 2006, 54, 57; Planzos 2016, 114.

σπολάδα, την καυνάκη, την ληδάριον²⁷⁰, την κατωνάκη, την διφθέρα και την χλαμύδα²⁷¹.

Η χλαίνα αποτελούσε έναν ακριβό τύπο ιματίου, ο οποίος κατασκευάζονταν από χοντρό μαλλί και φοριούνταν αποκλειστικά και μόνο από άνδρες, καθώς δεν υπάρχουν ενδείξεις για το αντίθετο. Η στερέωσή του πάνω στο σώμα ήταν προαιρετική. Φοριόνταν μόνο κατά τους χειμερινούς μήνες και δεν υπάρχουν ενδείξεις που να συνδέουν αυτόν τον τύπο ιματίου με κάποια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη, σίγουρα όμως δεν φοριόταν από δούλους. Η κατοχή ενός τέτοιου ενδύματος φαίνεται να απέπνεε σεβασμό²⁷², γεγονός που φανερώνει πως ίσως στο θέατρο φορέθηκε μόνο από υποκριτές που υποδύονταν χαρακτήρες που άνηκαν στην αριστοκρατική τάξη²⁷³. Σύμφωνα με την Κεραμάρη, ο κωμικός ποιητής Θεόπομπος την επισημαίνει σε έργο του ως ένδυμα λακωνικής καταγωγής²⁷⁴.

Η χλανίς αποτελούσε μια πιο ανάλαφρη και εκλεκτή παραλλαγή της χλαίνας²⁷⁵, αλλά σε αντίθεση με αυτήν, η χλανίς φαίνεται πως φορέθηκε, όχι μόνο από άνδρες, αλλά και από γυναίκες. Μέσα από τα έργα του Αριστοφάνη, αντιλαμβάνεται κανείς πως το ένδυμα αυτό συνδεόταν με εορταστικές εκδηλώσεις και με την πολυτέλεια, μόνο στην *Ειρήνη* τα λόγια του Τρυγέα στο στίχο 1002, φανερώνουν πως το ένδυμα αυτό το φορούσαν και δούλοι²⁷⁶.

Ο *τριβών* αποτελούσε μία παραλλαγή της χλαίνας. Ήταν και αυτός κατασκευασμένος από χοντρό ύφασμα, αλλά όχι τόσο καλά δουλεμένο. Στην Αρχαία Αττική Κωμωδία, όπως κατέδειξαν οι κωμωδίες του Αριστοφάνη, τον φορούσαν οι Σπαρτιάτες, οι φιλόσοφοι που έκαναν ασκητικό βίο, οι δούλοι και όλοι όσοι ζούσαν μέσα στην ανέχεια και τη φτώχεια²⁷⁷.

Η *σισύρα* αποτελεί μια παραλλαγή της χλαίνας. Διαφέρει από αυτήν ως προς την πρώτη ύλη. Η χλαίνα ήταν από απαλό μαλλί προσεκτικά επεξεργασμένο, ενώ η *σισύρα* φτιαχγόταν από χοντρό μαλλιαρό ακατέργαστο και άγνεφο μαλλί ζώου, κατά κανόνα από κατσίκες. Χρησιμοποιήθηκε κυρίως από τους κατοίκους της υπαίθρου και μάλιστα όχι μόνο ως πανωφόρι, αλλά και ως κάλυμμα και ως *λωδίς*²⁷⁸.

²⁷⁰ Hughes 2006, 54.

²⁷¹ Hughes 2006, 55.

²⁷² Boucher 1966, 109; Stone 1980, 160, 162; Hughes 2006, 55.

²⁷³ Stone 1980, 271; Κεραμάρη 2019, 116.

²⁷⁴ Κεραμάρη 2019, 116.

²⁷⁵ Stone 1980, 163.

²⁷⁶ Stone 1980, 165; Hughes 2006, 55.

²⁷⁷ Stone 1980, 162-163, 271; Παπαντωνίου 2000, 58; Hughes 2006, 55, 60; Κεραμάρη 2019, 116.

²⁷⁸ Stone 1980, 165-166; Pekridou-Gorecki 1989, 130.

Η *σπολάς* ήταν ένα κολόβιον κατασκευασμένο από δέρμα, το οποίο φορούσαν επάνω από τον χιτώνα οι ιερείς κατά την τέλεση θυσιών²⁷⁹.

Η *καυνάκη* ή *περσίς* ήταν ένα παχύ μάλλινο πανωφόρι, του οποίου όλη η επιφάνεια καλύπτονταν από μάλλινες φούντες και θυσάνους, που ήταν διατεταγμένοι σε σειρά²⁸⁰. Το συγκεκριμένο ένδυμα αναφέρεται μόνο στο στίχο 1137 στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη και δεν απαντά σε κανένα άλλο έργο του. Η ονομασία του φανερώνει την πεποίθηση των Αθηναίων πως πρόκειται για ένδυμα από την Περσία, αλλά η καταγωγή του ήταν από την Βαβυλώνα²⁸¹. Ενδεχομένως να φορέθηκε στο αρχαίο θέατρο από υποκριτές που υποδύονταν Πέρσες ή από άτομα προερχόμενα από άλλες γειτονικές περιοχές της Περσίας ή από όσους υποδύονταν άτομα που λάτρευαν μια ζωή μες την χλιδή, ακριβώς όπως και οι Πέρσες²⁸².

Η *λιδάριον* ήταν ένα ευτελές και ελαφρύ μιάτιο, ιδανικό για τους θερινούς μήνες²⁸³. Ένας κωμικός ποιητής της Μέσης Κωμωδίας, ο Εύβουλος αποκαλεί το καλοκαιρινό μιάτιο *θεριστόν*²⁸⁴.

Η *κατωνάκη* ήταν ένα φθινό χοντρό μάλλινο ένδυμα με παρυφή από προβιά στο κάτω μέρος του. Την φορούσαν κατά κανόνα οι δούλοι, οι αγρότες και οι χειρώνακτες²⁸⁵.

Η *διφθέρα* ήταν ένα κολόβιον από ακατέργαστο δέρμα ζώου, το οποίο φορούσαν οι ελεύθεροι πολίτες, αλλά και οι δούλοι που ζούσαν στην ύπαιθρο και ασχολούνταν με βαριές αγροτικές εργασίες²⁸⁶.

Η *χλαμύς* ήταν ένα ελαφρύ και φίνο μάλλινο πανωφόρι, φτιαγμένο από ένα κομμάτι υφάσματος, το οποίο είχε σχήμα τετράγωνο ή ωοειδές. Αποτελούσε καθαρά ανδρικό ένδυμα και συνηθέστερα ήταν κοντότερο του ιματίου. Την φορούσαν γύρω από το σώμα και την στερέωναν στο δεξιό ώμο με πόρπη ή περόνη, με τέτοιο τρόπο, ώστε ο αριστερός βραχίονας να είναι καλυμμένος, ενώ ο δεξιός όχι. Σε περίπτωση που έπρεπε και οι δύο βραχίονες να είναι ακάλυπτοι, τότε την στερέωναν στην περιοχή του στήθους. Αρκετές φορές έφερε διακόσμηση. Κατά κανόνα αποτελεί το χαρακτηριστικό ένδυμα των ιππέων και των πολεμιστών. Επιπροσθέτως, την

²⁷⁹ Rogers 1906, 128; Stone 1980, 168.

²⁸⁰ Stone 1980, 168.

²⁸¹ Miller 1997, 154-155.

²⁸² Stone 1980, 168.

²⁸³ Stone 1980, 167; Hughes 2006, 54, 55.

²⁸⁴ Hughes 2006, 54.

²⁸⁵ Stone 1980, 167; Pekridou-Gorecki 1989, 130.

²⁸⁶ Köhler 1963; 101; Stone 1980, 166-167; Pekridou-Gorecki 1989, 130; Hölscher 2002, 334; Hughes 2006, 55; Κεραμάρη 2019, 114.

φορούσαν ταξιδιώτες και κυνηγοί²⁸⁷. Η πιο αξιομνημόνευτη απεικόνιση ιππέων με χλαμύδα προέρχεται από την ζωοφόρο του Παρθενώνα. Η μόνη φορά που ο Αριστοφάνης επισημαίνει πως ένας ήρωας του φοράει χλαμύδα είναι στο στίχο 987 στη *Λυσιστράτη* και ο υποκριτής που την φορά υποδύεται έναν Σπαρτιάτη²⁸⁸.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στα πανωφόρια που εμφανίζονται ή αναφέρονται λεκτικά στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, είναι σημαντικό να επισημανθεί πως για όλα τα προαναφερόμενα ενδύματα, οι αθηναίοι χρησιμοποιούσαν τον όρο *μάτιον* ή *θουμάτιον*. Αυτή η διαπίστωση αποδεικνύεται από το γεγονός ότι στους *Όρνιθες* από το στίχο 493 και εξής, χρησιμοποιείται για το ίδιο πανωφόρι είτε η λέξη *θουμάτιον* είτε η λέξη *χλαίνα*²⁸⁹.

Η σπουδαιότητα του ματιού καταδεικνύεται από το γεγονός πως σε κάποιες περιπτώσεις στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, η λέξη γυμνός φαίνεται να χρησιμοποιείται για να δηλώσει πως ένας υποκριτής που ενσαρκώνει έναν ανδρικό ρόλο, ήταν ενδεδυμένος μόνο με έναν χιτώνα και χωρίς ματίο²⁹⁰.

6.7. Ανδρικά Υποδήματα

Οι υποκριτές που υποδύονταν ανδρικούς ρόλους στο θέατρο, φορούσαν ανάλογα υποδήματα με αυτά που φορούσαν οι περισσότεροι άνδρες στην καθημερινότητα τους, δηλαδή *εμβάδες* ή σανδάλια. Όταν υποδύονταν πρόσωπα που άνηκαν στην ανώτερη κοινωνική τάξη, τότε φόραγαν *Λακωνικάί*, ενώ όταν υποδύονταν πολύ φτωχούς χαρακτήρες ή φιλοσόφους που ακολουθούσαν μια ασκητική ζωή, τότε έβγαιναν ανυπόδητοι στην ορχήστρα του θεάτρου. Αυτά τα βασικά χαρακτηριστικά επιβεβαιώνονται και από τα πήλινα αγαλματίδια²⁹¹.

Οι *εμβάδες* ήταν σκληρά κλειστά υποδήματα, τα οποία προορίζονταν μόνο για άνδρες²⁹², πιθανότατα λόγω βάρους θα δυσκόλευαν τις γυναίκες στον βηματισμό²⁹³. Τα έφτιαναν από δέρμα ζώου ή πύλημα²⁹⁴ και προορίζονταν αποκλειστικά και μόνο για χρήση σε εξωτερικούς χώρους²⁹⁵. Αποτελούν τον πιο κοινό τύπο υποδήματος που

²⁸⁷ Houston 1947, 67-69; Brooke 1962, 28; Blanck 1976, 51; Stone 1980, 169; Pekridou-Gorecki 1989, 88; Λαγάκου 1998, 100; Hughes 2006, 55.

²⁸⁸ Hughes 2006, 55.

²⁸⁹ Hughes 2006, 54.

²⁹⁰ Stone 1980, 145.

²⁹¹ Stone 1980, 269.

²⁹² Bryant 1899, 81, 96; Smith 1905, 132; Stone 1980, 223.

²⁹³ Stone 1980, 225.

²⁹⁴ Blume 1978, 103; Stone 1980, 223; Dearden 1976, 117.

²⁹⁵ Stone 1980, 225.

χρησιμοποιήθηκε στην αριστοφανική κωμωδία²⁹⁶. Στο θέατρο, κατά βάση τα φορούσαν υποκριτές που υποδύονταν άτομα που ζούσαν μέσα στην ένδεια ή που είχαν πολύ περιορισμένους πόρους στη ζωή τους, καθώς επίσης και μεσήλικες και ηλικιωμένοι άνδρες²⁹⁷.

Τα υποδήματα *Λακωνικά* ήταν επίσης κλειστά ανδρικά υποδήματα που στερεώνονταν πάνω στα πόδια με λουριά (*ηνία*). Θεωρούνταν παρόμοια υποδήματα με τις *εμβάδες*, με την διαφορά πως ήταν καλύτερα από αυτές και υιοθετήθηκαν από άτομα με ανώτερη κοινωνική θέση²⁹⁸. Σύμφωνα με τον Πολυδεύκη (7.88) είχαν ερυθρό χρώμα²⁹⁹, ωστόσο ο Sparkes εμφανίζεται επιφυλακτικός στην άποψη που επικρατεί σχετικά με το χρώμα τους³⁰⁰. Θεωρούνταν υποδήματα λακωνικής προέλευσης ή επινόησης³⁰¹.

Υπάρχουν και κάποια άλλα υποδήματα που χρησιμοποιούνται στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, αυτά είναι οι *βλαύται*, οι *κονίποδες* και οι *σανδαλίσκοι*.

Οι *βλαύται* ήταν καλής ποιότητας ανδρικά υποδήματα, συνήθως λευκού χρώματος, τα οποία συνδέονταν με την ανώτερη κοινωνική τάξη και τα φορούσαν σε εσωτερικούς χώρους, όπως στα γυμνάσια και τα συμπόσια, γι' αυτό και ίσως απαντούν μόνο σε ένα έργο του Αριστοφάνη, στο στίχο 889 στους *Ιππής*³⁰². Για άλλη μια φορά ο Sparkes συστήνει επιφυλακτικότητα απέναντι στην άποψη που επικρατεί σχετικά με το χρώμα τους³⁰³.

Οι *κονίποδες* ήταν καλής ποιότητας υποδήματα που άφηναν το μεγαλύτερο μέρος του ποδιού εκτεθειμένο. Επίσης, και αυτά τα υποδήματα πρέπει να συνδέονταν με την ανώτερη κοινωνική τάξη, γι' αυτό και απαντούν μόνο σε ένα σωζόμενο έργο του Αριστοφάνη, στο στίχο 848 στο έργο *Εκκλησιάζουσαι*³⁰⁴.

Οι *σανδαλίσκοι* ήταν υποδήματα που προορίζονταν και για τα δυο φύλλα³⁰⁵. Απαντούν και αυτά μόνο σε ένα σωζόμενο έργο του Αριστοφάνη, στο στίχο 845 στους *Βατράχους*³⁰⁶.

²⁹⁶ Blume 1978, 103; Stone 1980, 223; Csapo & Slater 1994, 395.

²⁹⁷ Bryant 1899, 81; Smith 1905, 132; Stone 1980, 224.

²⁹⁸ Bryant 1899, 81-82, 97; Stone 1980, 225-226.

²⁹⁹ Bryant 1899, 82; Κεραμάρη 2019, 117.

³⁰⁰ Sparkes 1975, 125.

³⁰¹ Sparkes 1975, 125; Κεραμάρη 2019, 117.

³⁰² Bryant 1899, 96; Stone 1980, 232-233.

³⁰³ Sparkes 1975, 125.

³⁰⁴ Bryant 1899, 98; Stone 1980, 233.

³⁰⁵ Bryant 1899, 77; Stone 1980, 234.

³⁰⁶ Stone 1980, 234.

6.8. Παρελκόμενα των Ανδρών

Ορισμένα από τα πιο βασικά παρελκόμενα που συμπληρώνουν την εμφάνιση των υποκριτών που υποδύονται ανδρικούς ρόλους, είναι η *βακτηρία*, ο *πίλος* και ο *πέτασος*.

Η *βακτηρία*, ήταν μια ράβδος που χρησιμοποιούσαν για στήριξη άτομα μεγάλης ηλικίας, άνθρωποι της υπαίθρου και επαίτες³⁰⁷.

Ο *πέτασος* ήταν ένα κάλυμμα κεφαλής, ημισφαιρικού συνήθως σχήματος, κατασκευασμένο από πύλημα και τον φορούσαν όσοι ταξίδευαν³⁰⁸. Είναι θεσσαλικής προέλευσης και δεν αναφέρεται στον Αριστοφάνη, αλλά θεωρείται βέβαιη η χρήση του στο αρχαίο θέατρο, καθώς αποτελούσε ένα δημοφιλές κάλυμμα κεφαλής, όπως φανερώνει και η αγγειογραφία της εποχής³⁰⁹.

Ο *πίλος* ήταν ένα κάλυμμα κεφαλής κωνικού σχήματος, κατασκευασμένο από πύλημα. Πίλο φορούσαν όσοι ταξίδευαν³¹⁰, όπως οι έμποροι³¹¹, ή όσοι έκαναν χειρονακτικές εργασίες, αλλά και οι κανονικοί πολίτες³¹². Απαντά μόνο δύο φορές στο αριστοφανικό κείμενο, αλλά αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί ενδεικτικό της μη χρήσης του. Μάλιστα έχουν βρεθεί αρκετά πήλινα αγαλματίδια, τα οποία συνηγορούν υπέρ της χρήσης του στο αρχαίο θέατρο³¹³.

Όσοι υποκριτές υποδύονταν ιπείς, τις περισσότερες φορές πρέπει να εμφανίζονταν στην ορχήστρα του θεάτρου φορώντας κράνος³¹⁴. Επίσης, όλοι οι υποκριτές, που υποδύονταν έναν χαρακτήρα που λαμβάνει μέρος σε μια εορταστική εκδήλωση, χωρίς αμφιβολία θα εμφανίζονταν στην ορχήστρα του θεάτρου φορώντας στεφάνι³¹⁵. Το ίδιο ισχύει και για όσους υποδύονταν ιερείς³¹⁶.

6.9. Άνδρες Υποκριτές σε γυναικείους ρόλους.

Σε γενικές γραμμές, οι υποκριτές που υποδύονταν γυναικείους ρόλους φορούσαν επίσης το λεγόμενο «εσωτερικό κουστούμι», και πάνω από αυτό χιτώνα, όπως όλες οι γυναίκες της Αθήνας στην καθημερινή τους ζωή, ο οποίος ήταν πιο μακρύς από τον

³⁰⁷ Stone 1980, 246, 269.

³⁰⁸ Stone 1980, 202, 269; Hölscher 2002, 334.

³⁰⁹ Stone 1980, 202.

³¹⁰ Stone 1980, 198-200, 269; Hölscher 2002, 334; Hughes 2006, 61.

³¹¹ Stone 1980, 200.

³¹² Hölscher 2002, 334.

³¹³ Stone 1980, 198-199.

³¹⁴ Stone 1980, 205, 269.

³¹⁵ Stone 1980, 205, 207; Albini 1991, 92.

³¹⁶ Stone 1980, 205, 210.

αντρικό χιτώνα. Αυτή η διαφορά στο μήκος στο θέατρο αποδείχθηκε πολύ ωφέλιμη³¹⁷, καθώς με αυτόν τον τρόπο μπορούσαν να καλύψουν τον φαλλό.

Οι αθηναίες, όταν κυκλοφορούσαν δημόσια πάνω από τον χιτώνα τους φορούσαν ένα ιμάτιο, αυτή η πραγματικότητα πρέπει μεταφέρθηκε και στο θέατρο³¹⁸. Την εμφάνιση τους συμπλήρωναν τα υποδήματα, ίσως φορούσαν κάποια κοσμήματα και φυσικά δεν έβγαιναν στην ορχήστρα του θεάτρου δίχως προσωπίο³¹⁹, το οποίο ήταν λευκού χρώματος, χωρίς γενειάδα, με λιγότερο έντονα και περισσότερο γυναικεία χαρακτηριστικά³²⁰.

Τα στοιχεία που υπάρχουν για το γυναικείο ένδυμα από τα αρχαιολογικά ευρήματα είναι κάπως περιορισμένα, αφού σύμφωνα με τον Hughes, μόλις το 15% περίπου των υποκριτών που εικονίζονται στα αγγεία υποδύονται γυναικείους ρόλους, ενώ το αντίστοιχο ποσοστό στα πήλινα αγαλματίδια είναι 25% και η πλειονότητα αυτών χρονολογείται μετά το 350 π.Χ., επομένως δεν είναι σύγχρονα με τα αγγεία, ούτε μπορούν να δώσουν στοιχεία για το τι πραγματικά συνέβαινε στα χρόνια της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας. Τα ποσοστά αυτά δεν προκαλούν καμία έκπληξη διότι η Αρχαία Αττική Κωμωδία ασχολείται κυρίως με τους άνδρες, αφού και η κοινωνία της Αθήνας ήταν ανδροκεντρική. Στις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη ανάμεσα σε περίπου πενήντα βασικούς ήρωες, μόνο οι εννιά είναι γυναίκες. Όσον αφορά τους δευτερεύοντες και του βουβούς χαρακτήρες του ποιητή, περίπου το ένα τέταρτο αυτών είναι γένους θηλυκού³²¹. Σχετικά με τα μέλη του Χορού, πάλι μόνο το ένα τέταρτο υποδύεται γυναίκες. Τα δύο έργα του ποιητή, στα οποία οι γυναικείοι χαρακτήρες πρωταγωνιστούν είναι η *Λυσιστράτη* και οι *Εκκλησιάζουσες*³²². Για τη λειτουργία του γυναικείου ενδύματος στα έργα του Αριστοφάνη, η Pomeroy έχει εκφράσει την άποψη πως λειτουργούν σε κάποιες περιπτώσεις ως σύμβολο εκφρασμού³²³.

Η άποψη πως τα βουβά πρόσωπα, που παρίσταναν γυναίκες ή προσωποποιημένες έννοιες γένους θηλυκού, ήταν στην πραγματικότητα εταίρες, ανήκει στο παρελθόν,

³¹⁷ Moretti 2001, 150; Hughes 2006, 47; Compton-Engle 2015, 28.

³¹⁸ Hughes 2006, 47.

³¹⁹ Stone 1980, 289; Hughes 2006, 54.

³²⁰ Stone 1980, 279.

³²¹ Hughes 2006, 47.

³²² Pomeroy 1995, 112; Hughes 2006, 47 σημ. 35.

³²³ Pomeroy 1995, 114.

καθώς και αυτούς τους ρόλους τους υποδύονταν άνδρες, οι οποίοι φορούσαν κατάλληλα ενδύματα προκειμένου να υποστηρίξουν το ρόλο τους³²⁴.

6.10 Γυναικεία Ενδύματα

α. Χιτώνας

Ο γυναικείος χιτώνας ήταν κατασκευασμένος, όπως και ο ανδρικός. Αποκαλείται συχνά *ποδήρης χιτών*, διότι το μήκος του έφτανε ως τα πόδια. Ο γυναικείος χιτώνας μπορούσε να είναι αχειρίδωτος, δηλαδή να μην έχει καθόλου χειρίδες ή να έχει «ψευδοχειρίδες», στην περίπτωση αυτή στην επάνω στενή πλευρά του χιτώνα το ύφασμα σε ορισμένα σημεία πάνω από τους βραχίονες στερεωνόταν ή ραβόταν τελείως. Επίσης, ο γυναικείος χιτώνας μπορούσε να έχει και μακριές σωληνοειδής χειρίδες, οι οποίες προσθέτονταν ξεχωριστά στον χιτώνα³²⁵.

Τρεις τύποι γυναικείου χιτώνα επισημαίνονται από τον Αριστοφάνη, το *ορθοστάδιον*, το *κιμβερικόν*, το *χιτώνιον* ή *Αμοργινά*³²⁶.

Το *ορθοστάδιον* ήταν ένας διαφανής χιτώνας, τον οποίο φορούσαν χωρίς ζώνη, επομένως δεν δημιούργησε τον λεγόμενο κόλπο³²⁷.

Το *κιμβερικόν* ήταν ένας μακρύς πολυτελής χιτώνας, γνωστός για την λεπτότητα και τη διαφάνειά του.³²⁸

Σημαντικό είναι να γίνει λόγος και για το *χιτώνιον*, που περιγράφεται στη *Λυσιστράτη* ως ένας πολύ διαφανής χιτώνας, προερχόμενος από την Αμοργό, σύμφωνα με τον στίχο 150. Αποτελούσε ένα καθαρά γυναικείο ένδυμα³²⁹. Το κόστος του πρέπει να ήταν υψηλό και χωρίς αμφιβολία έγινε συρμός και μέσο έκφρασης της ματαιοδοξίας των γυναικών³³⁰. Οι χιτώνες αυτοί ήταν τόσο λεπτοί που επέτρεπαν στο γυναικείο σώμα να διαγράφεται μέσα από αυτούς³³¹. Το ύφασμα που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή τους ήταν το μετάξι, το οποίο υπήρχε ήδη στην Αθήνα, όπως υποδηλώνουν τα ίχνη υφάσματος που εντοπίστηκαν σε ταφικό ορειχάλκινο αγγείο στον Κεραμεικό, το οποίο χρονολογείται στο τελευταίο τρίτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ.³³². Ο

³²⁴ Hall 2006, 182; Κεραμάρη 2019, 295.

³²⁵ Boucher 1966, 109; Stone 1980, 172; Hölscher 2002, 334.

³²⁶ Κεραμάρη 2019, 327.

³²⁷ Stone 1980, 179; Κεραμάρη 2019, 327.

³²⁸ Stone 1980, 178; Κεραμάρη 2019, 327.

³²⁹ Brooke 1962, 17; Stone 1980, 173; Hughes 2006, 48; Κεραμάρη 2019, 327.

³³⁰ Blanck 1967, 52.

³³¹ Blanck 1967, 52; Λαγάκου 1998, 104; Παπαντωνίου 2000, 64.

³³² Blanck 1967, 52; Pekridou-Gorecki 1989, 27, 118.

Hughes υποστηρίζει πως καμία ευυπόληπτη Αθηναία δεν θα φορούσε τέτοια ενδύματα σε εξωτερικό χώρο³³³.

Υπάρχει ένα ακόμη ένδυμα, το οποίο συνδέεται αυστηρά με το γυναικείο φύλο, πρόκειται για τον λεγόμενο *κροκωτό*³³⁴. Ένα από τα βασικά προβλήματα που υπάρχουν σχετικά με αυτό το ένδυμα είναι το αν αποτελούσε είδος χιτώνα ή ιματίου. Σύμφωνα με τον Πολυδεύκη αποτελεί ένα είδος ιματίου, ενώ το *Λεξικό της Σούδας* το αναφέρει και σαν είδος χιτώνα και σαν είδος ιματίου. Οι περισσότεροι σήμερα υποστηρίζουν πως ανήκει στην κατηγορία των χιτώνων³³⁵. Όπως και να 'χει, το ένδυμα αυτό οφείλει την ονομασία του στο κροκί του χρώμα, το οποίο οφειλόταν στο γεγονός ότι το έβαφαν με ζαφορά. Η Stone, που θεωρεί πως το *κροκωτό* ένδυμα ήταν χιτώνας και όχι ιμάτιο, αναφέρει πως ανεξαρτήτως κατασκευαστικών λεπτομερειών, κάθε χιτώνας που είχε βαφτεί με ζαφορά και έφερε αυτό το χρώμα, μπορούσε να ονομάζεται *κροκωτός*³³⁶.

Τον *κροκωτό*, τον φορούσαν οι γυναίκες, όταν μετείχαν σε εορταστικές εκδηλώσεις, διότι τα ενδύματα αυτά θεωρούνταν πολύ ελκυστικά και κατάλληλα για την αποπλάνηση του αντίθετου φύλου. Στην αριστοφανική κωμωδία, ωστόσο, συνδέθηκε με τον θεό Δίονυσο, τον Μνησίλοχο και τον Αγάθωνα, λόγω της θηλυπρέπειας τους³³⁷. Παρατηρείται πως στην κωμωδία, η ένδυση ενός ανδρικού χαρακτήρα με *κροκωτό*, ώστε αυτός να μεταμφιεστεί σε γυναίκα, σηματοδοτεί την ουσιώδη αλλαγή της ταυτότητας του, όπως επισήμανε ο Storey³³⁸.

Ο Hughes απορρίπτει τη συχνή χρήση των διαφανών ενδυμάτων σε παραστάσεις κωμωδίας, όχι μόνο για οικονομικούς λόγους, αλλά και επειδή δεν θα μπορούσαν οι υποκριτές να κρύψουν τον φαλλό. Υποστηρίζει πως οι υποκριτές που υποδύονταν γυναικείους ρόλους δεν θα φορούσαν ένα τέτοιο ένδυμα, με εξαίρεση ίσως τους υποκριτές που υποδύονταν άνδρες που μεταμφιέζονταν σε γυναίκες, όπως στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι*³³⁹.

Γενικά στην αριστοφανική κωμωδία είναι εξαιρετικά δύσκολη η διάκριση των ενδυμάτων, ενδεικτικά αναφέρεται ως παράδειγμα το γεγονός ότι στο στίχο 332 στο

³³³ Hughes 2006, 48.

³³⁴ Stone 1980, 174.

³³⁵ Stone 1980, 193 σημ. 68.

³³⁶ Stone 1980, 174.

³³⁷ Stone 1980, 175; Albini 1991, 89; Hughes 2006, 48.

³³⁸ Storey 2003, 96.

³³⁹ Hughes 2006, 50.

έργο *Εκκλησιάζουσαι* γίνεται λόγος για το *κροτωτίδιον*, το οποίο λίγο αργότερα στο στίχο 374 αναφέρεται ως *χιτώνιον*³⁴⁰.

β. Πέπλος

Ο *πέπλος* ήταν ένα μάλλινο βαρύ αχειρίδωτο καθαρά γυναικείο ένδυμα με ογκώδεις πτυχώσεις. Τύλιγε το σώμα με τρόπο όμοιο με τον χιτώνα, αφήνοντας όμως ένα μέρος του να κρέμεται προς τα έξω, πάνω από το στήθος και την πλάτη. Το τμήμα του υφάσματος που δίπλωνε μπροστά ονομάζεται *απόπτυγμα*. Στερεωνόταν με περόνες στους ώμους. Ζωνόταν στην μέση, ακολουθώντας το παράδειγμα του χιτώνα. Η ζώνη φοριόταν είτε πάνω είτε κάτω από το *απόπτυγμα*. Το μήκος του *αποπτύγματος* εξαρτιόταν από το πόσο ψηλό ήταν το άτομο που το φόραγε το εν λόγω ένδυμα. Το φούσκωμα του ενδύματος που σχηματιζόταν επάνω από τη ζώνη φέρει την ονομασία *κόλπος*. Ο *πέπλος* μπορούσε να μην είναι ζωσμένος, αλλά ραμμένος στο ίδιο σημείο, ο λεγόμενος δωρικός *πέπλος* ή μπορούσε να είναι ανοιχτός στη μια πλευρά του, αυτός ο *πέπλος* είναι γνωστός ως *ιωνικός* ή *λακωνικός πέπλος*³⁴¹.

γ. Ιμάτιο

Το γυναικείο *ιμάτιο* ήταν ένα πανωφόρι, το οποίο φτιαχνόταν από ένα τετράγωνο κομμάτι υφάσματος. Μπορούσε να τυλιχθεί και να στερεωθεί με διάφορους τρόπους³⁴². Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως τα πήλινα αγαλματίδια που παριστάνουν υποκριτές που υποδύονται είτε ανδρικούς είτε γυναικείους ρόλους, όπως και άλλα έργα της κοροπλαστικής ή της γλυπτικής που δεν σχετίζονται με το θέατρο, διασώζουν ίχνη χρώματος στα ιμάτιά τους, τα οποία αποκαλύπτουν την πολυχρωμία που θα είχαν τα ενδύματα εκείνης της εποχής. Όσον αφορά τα χρώματα που απαντούν στα ενδύματα των πήλινων αγαλματιδίων που παριστάνουν υποκριτές, αυτά δεν σχετίζονται με το φύλο του χαρακτήρα που υποδύεται ο κάθε υποκριτής³⁴³. Αυτό φυσικά δεν προκαλεί καμία έκπληξη, διότι πιθανότατα σχετίζεται με τα διαθέσιμα χρώματα που είχαν στη διάθεση τους αυτοί που τα φιλοτέχνησαν.

Το *έγκυκλον* ήταν ένας είδος ιματίου, που φορέθηκε χωρίς αμφιβολία μόνο από γυναίκες. Κατά κανόνα, το φορούσαν μαζί με κάποια ζώνη. Με βάση το όνομα του είναι εύλογο να υποθέσει κανείς πως είχε στρογγυλό σχήμα³⁴⁴.

³⁴⁰ Hughes 2006, 48.

³⁴¹ Köhler 1963, 100; Boucher 1966, 109; Blanck 1976, 48-49; Hölscher 2002, 334; Planzos 2016, 115.

³⁴² Stone 1980, 155-156; Hölscher 2002, 334.

³⁴³ Stone 1980, 156.

³⁴⁴ Stone 1980, 164-165; Hughes 2006, 52; Κεραμάρη 2019, 328.

6.11. Γυναικεία Υποδήματα

Τα γυναικεία υποδήματα που αναφέρονται πιο συχνά από τον Αριστοφάνη και χρησιμοποιήθηκαν στην Αρχαία Αττική Κωμωδία είναι οι *περιβαρίδες*, τα λεγόμενα *περσικαί* και οι *κόθορνοι*. Σύμφωνα με τον Hughes, μόνο τα πρώτα απαντούν στην αγγειογραφία, στην οποία οι περισσότερες γυναικείες μορφές εικονίζονται ανυπόδητες³⁴⁵. Η Stone, ωστόσο, θεωρεί πως οι *κόθορνοι* αποδίδονται στην ερυθρόμορφη πελίκη του Ζωγράφου της Φιάλης, στην οποία απεικονίζεται παράσταση προετοιμασίας υποκριτών³⁴⁶.

Οι *περιβαρίδες* αναφέρονται μόνο στην *Λυσιστράτη* και αποτελούσαν φθηνά γυναικεία υποδήματα, τα οποία δεν κάλυπταν ολόκληρο το επάνω μέρος του ποδιού³⁴⁷.

Τα λεγόμενα *περσικαί* ήταν γυναικεία μαλακά υποδήματα, λευκού χρώματος, σύμφωνα με τον Πολυδεύκη, αλλά και με τις απεικονίσεις τους στην αγγειογραφία. Ήταν κατασκευασμένα από δέρμα και έφτασαν ως τον αστράγαλο. Πιθανότατα ήταν καθημερινά υποδήματα, όπως ήταν οι *εμβάδες* για τους άνδρες, μόνο που από τους στίχους 229-30 στη *Λυσιστράτη*, δεν φαίνεται να τα φορούσαν σε εξωτερικούς χώρους, όπως τις *εμβάδες*, παρά μόνο σε εσωτερικούς. Από το στίχο 734 στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι*, γίνεται κατανοητό πως τέτοια υποδήματα φορούσαν και τα μωρά³⁴⁸.

Οι *κόθορνοι*, αποτελούν υποδήματα, τα οποία έχουν συνδεθεί με τους υποκριτές της τραγωδίας³⁴⁹. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο ήταν ανατολικής προέλευσης³⁵⁰. Κάλυπταν το πόδι ως περίπου το ύψος της κνήμης³⁵¹, ήταν μαλακά, φαρδιά και δεν διέθεταν χοντρή σόλα στα χρόνια της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας. Η χοντρή σόλα εμφανίζεται αργότερα, κατά πάσα πιθανότητα στο τέλος των ελληνιστικών χρόνων³⁵². Θεωρούνταν υποδήματα εξαιρετικής ποιότητας, πολυτελή και μπορούσαν να

³⁴⁵ Hughes 2006, 53.

³⁴⁶ Stone 1980, 232.

³⁴⁷ Bryant 1899, 90, 99; Stone 1980, 233.

³⁴⁸ Bryant 1899, 89, 99; Brooke 1962, 73; Stone 1980, 227-229; Miller 1997, 153-154; Hughes 2006, 53; Κεραμάρη 2019, 329-330, σημ. 1193.

³⁴⁹ Smith 1905, 123; Arnott 1959β, 49; Pickard-Cambridge et al. 1968, 204; Blume 1978, 99; Albini 1991, 90; Csapo & Slater 1994, 395; Thiery 2001, 37; Hughes 2006, 53.

³⁵⁰ Pickard-Cambridge et al. 1968, 207.

³⁵¹ Pickard-Cambridge et al. 1968, 206; Blume 1978, 99-100; Stone 1980, 229; Albini 1991, 90.

³⁵² Pickard-Cambridge et al. 1968, 204; Stone 1980, 229; Albini 1991, 90; Thiery 2001, 37; MacDonald & Walton 2011, 418.

φορεθούν και στα δύο πόδια³⁵³. Γίνεται κατανοητό πως τα φορούσαν σε εξωτερικούς χώρους³⁵⁴.

Οι *κόθορνοι*, παρότι γυναικεία υποδήματα, στην κωμωδία συνδέθηκαν περισσότερο με τον θεό Διόνυσο. Τα υποδήματα αυτά δεν απέχτησαν θηλυπρεπή χαρακτήρα λόγω της σύνδεσής του με τον Διόνυσο, ο οποίος τα συνδυάζει με *κροκωτό* χιτώνα στους *Βατράχους*. Ήδη από την εποχή του Ηροδότου, ήταν γνωστός ο θηλυπρεπής χαρακτήρα τους και αυτό εκμεταλλεύτηκε ο Αριστοφάνης και αποφάσισε από όλα τα υποδήματα με τα οποία εμφανίζεται ο θεός στην τέχνη να του φορέσει αυτά³⁵⁵.

6.12. Παρελκόμενα των Γυναικών

Τα πιο γνωστά παρελκόμενα των γυναικών που αναφέρονται από τον Αριστοφάνη και χρησιμοποιήθηκαν στην Αρχαία Αττική Κωμωδία είναι ο *κεκρύφαλος* η *μίτρα* και η *στεφάνη*³⁵⁶.

Ο *κεκρύφαλος* και η *μίτρα* ήταν πολύ δημοφιλή στην αθηναϊκή κοινωνία του τέλους του 5^{ου} αιώνα π.Χ., όπως φανερώνουν πολλές ερυθρόμορφες αγγειογραφίες της εποχής. Επίσης, ήταν σημαντικό εργαλείο για τις γυναίκες, οι οποίες είχαν τα μαλλιά τους πιασμένα σινιόν, όπως υπαγόρευε η εποχή. Με βάση τις εικονογραφικές μαρτυρίες, χρησιμοποιούνταν συνδυαστικά, αλλά υπάρχουν και περιπτώσεις που απουσιάζει ο *κεκρύφαλος*. Πρόκειται για δύο αντικείμενα που χρησιμοποιούνταν μόνο από γυναίκες και η χρήση τους από άνδρες, θεωρούνταν στοιχείο θηλυπρέπειας, όπως στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι*, που τα χρησιμοποιούν ο Αγάθωνας και ο Μνησίλοχος.

Η *στεφάνη* ήταν ένα μεταλλικό διάδημα που φορούσαν κατά βάση οι γυναίκες. Σε εξαιρετικές περιπτώσεις μπορούσε να φορεθεί και από άνδρες, σύμφωνα με τον στίχο 698 στους *Ιππής*³⁵⁷.

6.13. Η ενδυμασία του Χορού στην Αρχαία Αττική Κωμωδία

Όσον αφορά την σκηνική παρουσία του Χορού στην Αρχαία Αττική Κωμωδία, πρέπει πρώτα να επισημανθεί πως γενικά σε όλα τα έργα της εκείνης της εποχής, ο Χορός παρείχε στους ποιητές τη δυνατότητα να καταδείξουν πρωτοποριακές και

³⁵³ Bryant 1899, 97; Blume 1978, 100; Stone 1980, 229.

³⁵⁴ Hughes 2006, 53; Κεραμάρη 2019, 330.

³⁵⁵ Smith 1905, 127-130; Pickard-Cambridge et al. 1968, 207; Stone 1980, 230-232; Hughes 2006, 53.

³⁵⁶ Stone 1980, 203; Hughes 2006, 53.

³⁵⁷ Stone 1980, 204.

εντυπωσιακές δημιουργίες στην ορχήστρα του θεάτρου. Σε αυτό συντελούσε και ο μεγάλος αριθμός των μελών του κωμικού χορού, ο οποίος την εποχή του Αριστοφάνη περιελάμβανε είκοσι τέσσερα άτομα³⁵⁸. Στα τελευταία σωζόμενα έργα του ποιητή, ο ρόλος του Χορού και η εμφάνισή του στη ορχήστρα του θεάτρου ελαττώνεται³⁵⁹.

Ο Χορός αποτελούσε βασικό στοιχείο του πύρινα και της ταυτότητας των έργων και δεν είναι τυχαίο που πολλοί τίτλοι κωμωδιών οφείλουν το όνομά τους σε αυτόν³⁶⁰. Στην Αρχαία Αττική Κωμωδία υπήρχαν δύο ειδών χοροί, αυτοί που αποτελούνται από ανθρώπους και αυτοί που απαρτίζονται από ζώα, τα οποία υποδύονταν άνθρωποι μεταμφιεσμένοι σε ζώα. Όταν τα μέλη του Χορού ενσάρκωναν ανθρώπους, η ενδυμασία τους ήταν ανάλογη με την ενδυμασία των υποκριτών και φυσικά στις περιπτώσεις που υποδύονταν ανδρικούς ρόλους ο φαλλός τους πρέπει να ήταν ορατός³⁶¹. Σχετικά με τον φαλλό, όταν συζητηθεί η παρουσία του Χορού στα έργα του Αριστοφάνη, θα γίνει αντιληπτό πως κάποιοι θεωρούν πως τα μέλη του Χορού δεν φόραγαν φαλλό σε όλα τα έργα του ποιητή, άποψη με την οποία ο Taplin φαίνεται να διαφωνεί, καθώς τονίζει πως στην Αρχαία Αττική Κωμωδία όλοι οι υποκριτές που υποδύονται ανδρικούς χαρακτήρες, συμπεριλαμβανομένου και των μελών του Χορού, φορούσαν ομοίωμα φαλλού, εκτός εάν συνέτρεχε κάποιος ειδικός λόγος που επέβαλε την απόκρυψή του ή την απουσία του³⁶².

Κατά κανόνα όλα τα μέλη του Χορού είχαν ίδια ή πολύ όμοια ενδυμασία και προσωπεία. Από τα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη, οι περισσότεροι αποδέχονται διαφορετικά κουστούμια και προσωπεία στους *Ορνιθες*, καθώς κάθε μέλος υποδύεται διαφορετικό είδος πτηνού, ωστόσο ο Taplin διαφωνεί και υποστηρίζει πως δεν υπήρχαν μεγάλες διαφοροποιήσεις μεταξύ των μελών του Χορού, όμως σε ένα άλλο έργο του Αριστοφάνη με τίτλο *Νήσοι*, το οποίο σήμερα δεν σώζεται, θεωρεί πιθανό τα μέλη του Χορού να έφεραν διαφορετικά ενδύματα και προσωπεία. Εξίσου πιθανό είναι να ισχύει αυτό και για άλλα έργα, τα οποία σήμερα δεν σώζονται, όπως οι *Πόλεις* του Εύπολη και οι *Εορταί* του Πλάτωνα³⁶³.

Βασική πηγή για την ενδυμασία των μελών του Χορού αποτελούν τα ίδια τα κείμενα, καθώς συχνά στην παράβαση τους δίνονται κάποια στοιχεία σχετικά με την

³⁵⁸ Blake 1943, 87; Hadas 1966, 118; Stone 1980, 376; Sommerstain 2002, 11; Gregory 2005, 40; Rehm 2007, 189.

³⁵⁹ Χουρμουζιάδης 1998, 95.

³⁶⁰ Sommerstain 2002, 11; Green 2007, 168.

³⁶¹ Stone 1980, 376; Zimmermann 2006, 29.

³⁶² Taplin 1993, 102.

³⁶³ Taplin 1993, 102 σημ. 4.

ενδυμασία των μελών του Χορού³⁶⁴. Στην παράβαση του χαμένου σήμερα έργου *Πόλεις* του Εύπολη, όπου τα μέλη του Χορού ήταν διάφορες πόλεις, αναφέρεται πως το φύλο του Χορού ήταν θηλυκό και η ενδυμασία του κάθε μέλους συνδεόταν με ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα που αντιπροσώπευε την πόλη που εκπροσωπούσε το εκάστοτε μέλος, για παράδειγμα σύμφωνα με το κείμενο, η Τήνος είχε σκορπιούς και χαφιέδες³⁶⁵, ενώ η Χίος αποτελούσε μια όμορφη και υπάκουη, σαν άλογο πόλη, καθώς, όποτε της είχε ζητηθεί, έστελνε καράβια και άνδρες³⁶⁶. Από την παράβαση του έργου διασώζεται η περιγραφή και μιας άλλης πόλης, της Κύζικος, η οποία ήταν γεμάτη χρυσούς στατήρες³⁶⁷. Τα σωζόμενα αποσπάσματα είναι πολύ σημαντικά διότι καταδεικνύουν πως ένας Χορός με ανθρώπινη υπόσταση μπορούσε να είναι εξίσου εντυπωσιακός με τους περίφημους ζωομορφικούς Χορούς, για τους οποίους, σημαντική πηγή αποτελούν και κάποια αγγεία του 6^{ου} αιώνα π.Χ., με απεικονίσεις ζωομορφικών χορών, τα οποία προαναφέρθηκαν³⁶⁸.

Στις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, αλλά και σε έργα άλλων κωμικών ποιητών, υπάρχει περίπτωση να υπάρχουν δύο διαφορετικοί χοροί ή τα μέλη του Χορού να χωρίζονταν σε δύο ημιχώρια, τα οποία κατά βάση βρίσκονταν σε αντιπαλότητα, αλλά μέχρι το τέλος του έργου έχουν συμφιλιωθεί³⁶⁹. Από ένα σχόλιο στους *Ιππής*, είναι γνωστό πως η διαίρεση του Χορού δεν ήταν ομοιόμορφη, δηλαδή δεν χωριζόταν ο Χορός σε δύο ομάδες με δώδεκα μέλη η καθεμιά, αλλά πιο συχνός ήταν ο διαχωρισμός του σε μία ομάδα με έντεκα μέλη και σε μια δεύτερη με δεκατρία³⁷⁰. Επιπροσθέτως, τα ενδύματα του Χορού διαδραμάτιζαν σπουδαίο ρόλο επειδή σε αρκετά από τα σωζόμενα έργα υπάρχουν ενδείξεις, πως στην αρχή της παράβασης, ο Χορός αφαιρούσε τελετουργικά τα ενδύματα του. Αυτή η άποψη επιβεβαιώνεται και από ορισμένες αγγειογραφίες, στις οποίες τα ενδύματα εμφανίζονται κατά κάποιο τρόπο κρυμμένα, συνήθως κάτω από μακριές χλαμύδες³⁷¹.

³⁶⁴ Stone 1980, 376.

³⁶⁵ Compton-Engle 2015, 125.

³⁶⁶ Rosen 1997, 154; Compton-Engle 2015, 125.

³⁶⁷ Compton-Engle 2015, 125.

³⁶⁸ Stone 1980, 376-377.

³⁶⁹ Kaimio 1970, 111; Stone 1980, 377; Sommerstain 2002, 12.

³⁷⁰ Stone 1980, 377.

³⁷¹ Stone 1980, 377; Denard 2007, 142.

6.14. Το ένδυμα στα έργα του Αριστοφάνη

Όσον αφορά τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, εξαιρετικά ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως και μόνο μέσα από το ίδιο το κείμενο, ο αναγνώστης μπορεί να αντιληφθεί πως στα έργα του ποιητή χρησιμοποιήθηκαν πολλά και διαφορετικά ενδύματα, τα οποία όχι μόνο θα τραβούσαν την προσοχή των θεατών, αλλά ορισμένα από αυτά πρέπει να τους έμεναν αλησμόνητα. Τα ενδύματα δεν φαίνεται να ήταν καθόλου υποτιμημένα, όπως συμβαίνει σήμερα όταν παίζονται πάλι τα έργα του³⁷².

Είναι σαφές πως είχαν την δική τους δυναμική και διαδραμάτιζαν καθοριστικό ρόλο στην ίδια τη δράση³⁷³, δηλαδή δημιουργήθηκαν με σκοπό να εξυπηρετήσουν συγκεκριμένους θεατρικούς και θεματικούς σκοπούς, όπως το να προβάλλουν την κοινωνική τάξη ή τον τόπο καταγωγής ενός ήρωα³⁷⁴, αλλά συγχρόνως απηχούσαν και πολιτιστικές εικασίες για την εξουσία, το σώμα, το κύρος και τη μίμηση, θέματα που αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των έργων της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας³⁷⁵.

Το χιούμορ που διακρίνει τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, δεν απορρέει μόνο από τα λόγια που έχει γράψει ο ποιητής, αλλά σε μεγάλο βαθμό, οφείλεται και στα σκηνικά αντικείμενα, τα ενδύματα και τα προσωπεία που χρησιμοποίησε³⁷⁶.

Στα έργα κανενός άλλου αρχαίου ποιητή δεν είναι τόσο ισχυρή η θέση του ενδύματος και κανένας άλλος δεν το έχει εκμεταλλευτεί τόσο ευρηματικά με σκοπό να περάσει ποικίλα μηνύματα, αλλά και να προκαλέσει γέλιο³⁷⁷.

Επιπλέον, το ένδυμα ήταν ένα μέσο για να καταδείξουν ποιος ανακηρύχθηκε νικητής, αφού τόσο ο Αριστοφάνης όσο και οι υπόλοιποι κωμωδιογράφοι συμμετείχαν στους δραματικούς αυτούς αγώνες με απώτερο σκοπό να κερδίσουν το πρώτο βραβείο, το οποίο είχε ως αποτέλεσμα ο μεταξύ τους ανταγωνισμός να ήταν έντονος³⁷⁸.

³⁷² Compton-Engle 2015, 3.

³⁷³ Compton-Engle 2015, 1.

³⁷⁴ Compton-Engle 2015, 3.

³⁷⁵ Compton-Engle 2015, 1.

³⁷⁶ Compton-Engle 2015, 7.

³⁷⁷ Robson 2005, 65.

³⁷⁸ Compton-Engle 2015, 3.

7. Τα προσωπεία στην Αρχαία Αττική Κωμωδία

Το προσωπείο αποτελούσε ένα από τα βασικότερα εξαρτήματα της θεατρικής σκευής³⁷⁹. Καθήλωνε το πρόσωπο του υποκριτή σε μια ενιαία αμετάβλητη εμφάνιση, καθώς η χρήση του δεν επέτρεπε καμία αλλαγή έκφρασης στο πρόσωπο του. Για να αντισταθμιστεί αυτή η ακινησία του προσώπου δόθηκε μεγαλύτερη έμφαση στο διάλογο και στην έντονη και δυναμική κίνηση του σώματος του υποκριτή³⁸⁰.

Μεταξύ των πρακτικών σκοπών που εξυπηρετούσε το προσωπείο³⁸¹, ήταν πως έδινε την δυνατότητα στους υποκριτές να μπορούν να υποδυθούν διαφορετικούς ρόλους στο ίδιο έργο, καθώς επίσης και τους γυναικείους χαρακτήρες του έργου³⁸². Σε αυτό συνέλαβαν και κάποιες συμβάσεις, σύμφωνα με τις οποίες τα θεατρικά προσωπεία μπορούσαν να δηλώσουν το φύλο και την ηλικία³⁸³ και σε κάποιες περιπτώσεις την κοινωνική θέση³⁸⁴ ή ακόμη και την καταγωγή ενός ήρωα, για παράδειγμα εάν κάποιος υποκριτής υποδύονταν έναν Αιγύπτιο, το προσωπείο του θα ήταν πιο σκουρόχρωμο από των υπολοίπων, ενώ αν υποδύονταν κάποιον από την Θράκη, η κόμη του το πιθανότερο είναι να ήταν κοκκινωπή³⁸⁵.

Όπως έχει επισημανθεί και παραπάνω δεν σώζεται κανένα προσωπείο από αυτά που φορέθηκαν από τους υποκριτές στο αρχαίο θέατρο³⁸⁶. Όλα τα σωζόμενα προσωπεία, τα οποία είναι κυρίως λίθινα, κατά βάση από μάρμαρο, αποτελούσαν μέρος του γλυπτού διακόσμου ενός κτίσματος συνήθως δημόσιου, όπως ενός θεάτρου ή ενός ωδείου ή γυμναστηρίου. Επιπροσθέτως, μπορεί να ήταν μέρος της διακόσμησης ή της επίστεψης επιτύμβιων μνημείων ή να είχαν αναθηματικό χαρακτήρα, ως αφιερώματα από τους νικητές των θεατρικών αγώνων. Τα τελευταία μπορούσαν να είναι κατασκευασμένα και από πηλό³⁸⁷.

7.1. Ιστορία του Προσωπείου

Οι πληροφορίες που σώζονται σήμερα για την ιστορία και τα εξελικτικά στάδια των δραματικών προσωπείων προέρχονται κυρίως από γραμματειακές πηγές της

³⁷⁹ Ζουμπάκη 1994, 36.

³⁸⁰ Stone 1980, 19; Wiles 2000, 149.

³⁸¹ Χουρμουζίου 1978, 113; Albini 1991, 75.

³⁸² Haigh 1889, 219; Flickinger 1918, 221; Bieber 1937, 2076; Stone 1980, 19; Λαγάκου 1998, 107.

³⁸³ Webster 1965, 5; Moretti 2001, 148-149.

³⁸⁴ Moretti 2001, 148-149; Sommerstain 2002, 13.

³⁸⁵ Sommerstain 2002, 13.

³⁸⁶ Dearden 1976, 122; Ζουμπάκη 1994, 38.

³⁸⁷ Ζουμπάκη 1994, 36.

αρχαιότητας και αρχαία σχόλια. Το προσωπίο, πριν από την αξιοποίησή του στο αρχαίο δράμα, χρησιμοποιούνταν από ιερείς, χορευτές και τους όμοιούς τους³⁸⁸. Αυτές οι πρωτόγονες λειτουργίες του προσωπίου αποτελούν έναν ανθρωπολογικό κοινό τόπο³⁸⁹.

Σύμφωνα με τις μαρτυρίες για τους προδρόμους του θεατρικού προσωπίου, αρχικά πασάλειβαν το πρόσωπο τους με ίζημα κρασιού³⁹⁰ και άλλα υλικά με σκοπό την απόκρυψή της ταυτότητά τους κατά τη διάρκεια διονυσιακών θρησκευτικών εορτασμών³⁹¹. Με αυτήν την άποψη διαφωνεί ο Wiles, ο οποίος υποστηρίζει πως αυτή η αντίληψη αποσκοπεί στο να υπογραμμίσει τη σχέση του Διονύσου ως θεού του κρασιού με το θέατρο³⁹².

Οι ίδιες μαρτυρίες φανερώνουν τη χρήση φύλλων πάλι με σκοπό την απόκρυψη του προσώπου κατά τη διάρκεια αυτών των διονυσιακών δρώμενων. Έπειτα, η χρήση προσωπίου μαρτυράτε και σε φαλλικές πομπές³⁹³, οι οποίες συνδέονται με τη λατρεία του θεού Διονύσου, ο οποίος εκτός από θεός του θεάτρου, ήταν και ο θεός του προσωπίου³⁹⁴.

Είναι σημαντικό να καταστεί σαφές πως η χρήση προσωπίου δεν απαντά μόνο σε λατρευτικές εκδηλώσεις που σχετίζονται με τον θεό Διόνυσο, αλλά και σε λατρευτικές εκδηλώσεις που συνδέονται με άλλους θεούς, όπως τη Δήμητρα και την Άρτεμη³⁹⁵. Από το ιερό της Άρτεμης Ορθίας στη Σπάρτη προέρχονται αναθηματικά πήλινα προσωπία που χρονολογούνται στο τέλος του 7^{ου} αιώνα π.Χ.³⁹⁶. Βέβαια, ακόμη πρωιμότερα είναι τα πήλινα προσωπία από το ιερό της Ήρας στην Τίρυνθα, που ανάγεται χρονικά στον 8^ο αιώνα π.Χ.³⁹⁷.

Στην αττική αγγειογραφία τα πρωιμότερα παραδείγματα εικαστικής αποτύπωσης του ανθρώπινου προσώπου με ένα είδος προσωπίο ανάγονται χρονικά στα μέσα του 6^{ου} αιώνα π.Χ., γύρω στο 560 π.Χ. σε δύο αττικά μελανόμορφα αγγεία, την κύλικα του Ζωγράφου της Χαϊδελβέργης και την υδρία, η οποία βρίσκεται στη Νέας Υόρκη και για τα δύο έγινε λόγος παραπάνω. Λίγο αργότερα το 540-530 π.Χ χρονολογείται η

³⁸⁸ Bieber 1937, 2072; Webster 1965, 5; Stone 1980, 20.

³⁸⁹ Stone 1980, 20.

³⁹⁰ Bieber 1937, 2072; Stone 1980, 20; Wiles 2007, 15; Hughes 2011, 172.

³⁹¹ Χουρμουζίου 1978, 113; Albin 1991, 75.

³⁹² Wiles 2007, 15.

³⁹³ Bieber 1937, 2072; Stone 1980, 20.

³⁹⁴ Wiles 2000, 147.

³⁹⁵ Vovolis 2012, 158.

³⁹⁶ Burkert 1993, 231; Denard 2007, 140-141.

³⁹⁷ Burkert 1993, 232.

πρώτη απεικόνιση κανονικού προσωπείου στην αγγειογραφία, η οποία βρίσκεται στην παράσταση που φέρει ο αττικός μελανόμορφος αμφορέας που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο του Βερολίνου³⁹⁸. Τα προσωπεία που εικονίζονται στο συγκεκριμένο αγγείο, οι μορφές τα φορούν με τον ίδιο τρόπο που θα φορούσαν καλύμματα στην κεφαλή τους και με ανάλογο τρόπο στην αγγειογραφία εμφανίζεται να φορά ο Ηρακλής την λεοντή του. Αυτά τα προσωπεία, τα οποία δεν είναι θεατρικά, αλλά σε αυτά βασίστηκαν τα θεατρικά, δεν έκρυβαν το πρόσωπο όπως έκαναν τα θεατρικά³⁹⁹. Η υιοθέτηση των προσωπειών από το αρχαία θέατρο οφείλεται σύμφωνα με το *Λεξικό της Σούδας*, όπως μαρτυρά το λήμμα για τον Θέσπη, στον ίδιο τον Θέσπη και ανάγεται χρονικά γύρω στο 534 π.Χ.⁴⁰⁰. Ο ίδιος ο Θέσπης αντιπροσωπεύει διάφορα στάδια στην ανάπτυξη του προσωπείου⁴⁰¹. Στα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του ως πρώτος υποκριτής χρησιμοποίησε λευκό μόλυβδο⁴⁰², το λεγόμενο ψιμύθιο, αργότερα το κόσμησε με άνθη, όπως φύλλα ανδράκλας⁴⁰³ και στη συνέχεια έφτιαξε προσωπείο από λινό ύφασμα, το οποίο αρχικά ήταν πολύ απλό⁴⁰⁴.

Στη συνέχεια, ο Χοιρίλος, όπως αναφέρει το λήμμα που μιλάει για αυτόν στο *Λεξικό της Σούδας*, ήταν αυτός που συνέβαλε στην καλύτερευση του προσωπείου που είχε δημιουργήσει ο Θέσπης, πραγματοποιώντας κάποιες τροποποιήσεις⁴⁰⁵, για τις οποίες δεν γίνεται λόγος⁴⁰⁶. Κατά πάσα πιθανότητα, σύμφωνα με την Bieber, αυτός πρέπει να ήταν που εισήγαγε την ύπαρξη ενός υποτυπώδους ζωγραφιστού σχεδίου πάνω στο προσωπείο⁴⁰⁷.

Συμφώνα με το λήμμα που υπάρχει για τον Φρύνιχο στο *Λεξικό της Σούδας*, αυτός ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε γυναικεία προσωπεία στα έργα του⁴⁰⁸. Η Bieber και η Talcott θεωρούν πως το απόσπασμα αυτό μαρτυρά πως αρχίζει στο αρχαίο

³⁹⁸ Κεφαλίδου 2008, 653.

³⁹⁹ Κεφαλίδου 2008, 654.

⁴⁰⁰ Haigh 1889, 217; Bieber 1937, 2073; Webster 1956, 35; Stone 1980, 20; Λαγάκου 1998, 107; Moretti 2001, 142.

⁴⁰¹ Stone 1980, 20.

⁴⁰² Baldry 1992, 86; Hughes 2011, 172.

⁴⁰³ Haigh 1889, 217; Webster 1956, 35; Pickard-Cambridge et al. 1968, 190; Stone 1980, 20; Moretti 2001, 142; Hughes 2011, 172.

⁴⁰⁴ Haigh 1889, 217; Talcott 1939, 272; Webster 1956, 35; Brooke 1962, 76; Pickard-Cambridge et al. 1968, 190; Dearden 1976, 122; Stone 1980, 20; Ζουμπάκη 1994, 38; Wiles 2007, 15; Hughes 2011, 172.

⁴⁰⁵ Haigh 1889, 217; Bieber 1937, 2075; Talcott 1939, 272; Pickard-Cambridge et al. 1968, 190; Stone 1980, 20.

⁴⁰⁶ Haigh 1889, 217; Pickard-Cambridge et al. 1968, 190.

⁴⁰⁷ Bieber 1937, 2075; Stone 1980, 20.

⁴⁰⁸ Haigh 1889, 217; Talcott 1939, 272; Webster 1956, 35; Pickard-Cambridge et al. 1968, 190; Stone 1980, 20; Moretti 2001, 142.

θέατρο να εφαρμόζεται η σύμβαση, σύμφωνα με την οποία τα προσωπεία των αντρικών ρόλων είναι σκουρόχρωμα, ενώ των γυναικείων λευκά⁴⁰⁹, ωστόσο η λέξη πρόσωπο είναι αμφίσημη και δεν μπορεί να αποκλειστεί η πιθανότητα να αναφέρεται απλώς στην εισαγωγή γυναικείων χαρακτήρων⁴¹⁰. Όσον αφορά την μαρτυρία της αγγειογραφίας επί του θέματος, την πρωιμότερη απεικόνιση λευκού προσωπείου διασώζει μία ερυθρόμορφη οινόχοη⁴¹¹, η οποία ίσως αποτελεί έργο του Ζωγράφου του Μονάχου. Σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο της Αγοράς στην Αθήνα, καθώς προέρχεται από την Αρχαία Αγορά και χρονολογείται στο 470-460 π.Χ. Από το εν λόγω αγγείο σώζονται μόνο τρία όστρακα⁴¹², σε έναν εκ των οποίων εικονίζεται το προσωπείο, το οποίο αν και φέρει κοντή κόμη, θεωρείται πως φορέθηκε από υποκριτή που υποδύονταν έναν γυναικείο χαρακτήρα (εικόνα 43)⁴¹³.

Το επόμενο εξελικτικό στάδιο αποδίδεται στον Αισχύλο, σύμφωνα με το *Λεξικό της Σούδας* και το έργο *Ποιητική Τέχνη* (*Ars Poetica* 278) του Οράτιου και χαρακτηρίζεται από μια σημαντική προσπάθεια προσομοίωσης του ανθρώπινου προσώπου. Ο ποιητής εισήγαγε προσωπεία που προκαλούσαν φόβο και παράλληλα προσέθεσε και ποικίλα χρώματα σε αυτά, κάνοντάς τα να διακρίνονται για την πολυχρωμία τους⁴¹⁴. Μάλιστα ο Οράτιος, αλλά και διάφοροι άλλοι συγγραφείς αποκαλούν τον Αισχύλο εφευρέτη του τραγικού προσωπείου.⁴¹⁵

Δυστυχώς, δεν υπάρχουν στοιχεία για τον εφευρέτη του κωμικού προσωπείου, αλλά σύμφωνα με την *Ποιητική* 5 του Αριστοτέλη (1449b), κατά πάσα πιθανότητα τα προσωπεία με τα γελοιογραφικά (γκροτέσκο) βλέμματα της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας αναπτύχθηκαν παράλληλα με τα τραγικά⁴¹⁶, αλλά με σκοπό να εξυπηρετήσουν εντελώς διαφορετικούς στόχους, καθώς αυτά σχεδιάστηκαν και χρησιμοποιήθηκαν με σκοπό να καταδείξουν την μωρία και τη γελοιότητα των χαρακτήρων της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας και να προκαλέσουν γέλιο, κάτι το οποίο δεν ισχύει σαφώς για τα τραγικά προσωπεία⁴¹⁷. Επομένως, τα προσωπεία που

⁴⁰⁹ Bieber 1937, 2075; Talcott 1939, 272; Stone 1980, 20.

⁴¹⁰ Webster 1956, 35; Pickard-Cambridge et al. 1968, 190 σημ. 4; Stone 1980, 20.

⁴¹¹ Κεφαλίδου 2008, 655.

⁴¹² Κεφαλίδου 2008, 707 εικ. 9

⁴¹³ Κεφαλίδου 2008, 655.

⁴¹⁴ Haigh 1889, 217, 219; Talcott 1939, 272; Webster 1956, 35; Brooke 1962, 76; Pickard-Cambridge et al. 1968, 190; Stone 1980, 20; Moretti 2001, 142; Wiles 2007, 15; Hughes 2011, 172-174.

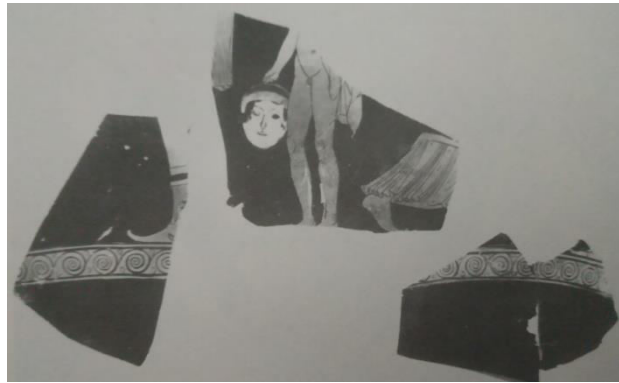
⁴¹⁵ Haigh 1889, 219; Stone 1980, 21.

⁴¹⁶ Stone 1980, 21; Moretti 2001, 142.

⁴¹⁷ Stone 1980, 21.

χρησιμοποιήθηκαν στην αριστοφανική κωμωδία αποτελούσαν το ανεπτυγμένο προϊόν μιας εξελικτικής διαδικασίας⁴¹⁸.

Σχετικά με τα προσωπεία της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, ούτε τα αρχαιολογικά ευρήματα είναι ιδιαίτερα βοηθητικά, καθώς η πλειονότητα των σωζόμενων προσωπείων ανάγεται χρονικά στα πρώτα χρόνια της Μέσης Αττικής Κωμωδίας⁴¹⁹.



Εικόνα 43 (Κεφαλίδου 2008, 715 εικόνα 9)

7.2. Τεχνικές κατασκευής

Δεν υπάρχουν αρκετές πηγές που να δίνουν στοιχεία για τα υλικά και την κατασκευή των προσωπείων που χρησιμοποιήθηκαν στο αρχαίο θέατρο. Η πλειονότητα των μελετητών αποδέχεται όσα διασώζει το *Λεξικό της Σούδας*, δηλαδή ότι ήταν κατασκευασμένα από λινό ύφασμα, το οποίο σύμφωνα με έναν σχολιαστή (ad Ran. 406) και το έργο *Etymologiae* (10.119) του Ισίδωρου από τη Σεβίλλη (περ. 560-636), εμποτίζονταν με γύψο⁴²⁰ ή κόλλα ζωικής προέλευσης⁴²¹.

Άλλα προτεινόμενα υλικά, τα οποία ίσως χρησιμοποιούνταν περιστασιακά είναι το λεπτό ξύλο και ο φελλός, τα οποία επίσης κάλυπταν με γύψο, καθώς και ο φλοιός δέντρου, σύμφωνα με ένα χωρίο από τα *Γεωργικά* (2.387) του Βιργιλίου (70-19 π.Χ)⁴²². Η πιθανότητα τα προσωπεία που χρησιμοποιήθηκαν στο αρχαίο θέατρο να ήταν κατασκευασμένα από ψημένο πηλό⁴²³, όπως κάποια αναθηματικά, που είχαν

⁴¹⁸ Stone 1980, 21.

⁴¹⁹ Dearden 1976, 122.

⁴²⁰ Bieber 1937, 2075; Stone 1980, 21; Hughes 2011, 173-174; Vovolis 2012, 159.

⁴²¹ Wiles 2007, 15.

⁴²² Haigh 1889, 219 σημ. 2; Bieber 1937, 2075; Stone 1980, 21, 48 σημ. 13; Ζουμπάκη 1994, 38.

⁴²³ Talcott 1939, 272 σημ. 22; Stone 1980, 21.

αφιερώσει, όπως όφειλαν οι νικητές των δραματικών αγώνων⁴²⁴, δεν μπορεί να ευσταθεί εξαιτίας του μεγάλου βάρους τους⁴²⁵.

Με βάση την μαρτυρία των αγγείων, τα πρώιμα θεατρικά προσωπεία, τα οποία χρονολογούνται μεταξύ του 500 και του 435 π.Χ., ήταν αυτά που εικόνιζαν κανονικά ανθρώπινα πρόσωπα. Είχαν λίγο μεγαλύτερο μέγεθος από ένα κανονικό κεφάλι, προφανώς για να μπορούν να σκεπάζουν το πραγματικό κεφάλι του υποκριτή⁴²⁶. Αξίζει να σημειωθεί, πως σε αντίθεση με προσωπεία των Θηριομορφικών Χορών, που είναι γνωστά μέσα από την αγγειογραφία και κάλυπταν, όπως προαναφέρθηκε μόνο το πρόσωπο, τα πρώιμα θεατρικά προσωπεία κάλυπταν ολόκληρη την κεφαλή των υποκριτών, με σκοπό να μπορούν αν το απαιτεί ο ρόλος να έχουν ψεύτικα μαλλιά ή να είναι καραφλοι⁴²⁷.

Επιπροσθέτως, τα πρώτα θεατρικά προσωπεία, όπως μαρτυρούν οι αγγειογραφίες, είχαν στόμα ελάχιστα ανοιχτό⁴²⁸ και ουδέτερα χαρακτηριστικά, ενώ από τα τέλη του 5^{ου} – αρχές 4^{ου} αιώνα π.Χ., τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποτυπώνονται πιο έντονα⁴²⁹. Το στόμα είχε αρχίσει να φαρδαίνει⁴³⁰, ήδη κατά τα τελευταία έργα του Ευριπίδη και του Αριστοφάνη⁴³¹. Αυτή η διαφορά δεν πρέπει να αποτελεί επιλογή των αγγειογράφων της εποχής, αλλά κατά πάσα πιθανότητα αντανακλά αλλαγές που συντελέστηκαν στα πραγματικά προσωπεία που χρησιμοποιούνταν στο αρχαίο θέατρο, καθώς προσωπεία με αυτά τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά, απαντούν και σε έργα της πλαστικής που εικονίζουν προσωπεία υποκριτών⁴³².

Για τις αλλαγές στα προσωπεία κατά τον 4^ο αιώνα π.Χ., όπως λόγου χάρη για το φάρδος του στόματος κάνει λόγο και ο Λουκιανός (γύρω στο 125- μετά τον 180 μ.Χ.) στο έργο του *Περί Ορχήσεως*⁴³³.

Το ορθάνοιχτο στόμα απαντά με βεβαιότητα γύρω στο 300 π.Χ, δηλαδή αποτελεί χαρακτηριστικό της Νέας Κωμωδίας⁴³⁴. Αυτό σύμφωνα με όσα έγραψε ο Ρωμαίος συγγραφέας Αύλος Γέλλιος (125-180 μ.Χ.), ο οποίος επικαλείται το έργο *De origine*

⁴²⁴ Ζουμπάκη 1994, 38.

⁴²⁵ Talcott 1939, 272 σημ. 22; Stone 1980, 21.

⁴²⁶ Κεφαλίδου 2008, 655.

⁴²⁷ Moretti 2001, 142.

⁴²⁸ Simon 1972, 18; Κεφαλίδου 2008, 655; Vovolis 2012, 159.

⁴²⁹ Κεφαλίδου 2008, 656.

⁴³⁰ Simon 1972, 18; Albini 1991, 83.

⁴³¹ Simon 1972, 18.

⁴³² Κεφαλίδου 2008, 656.

⁴³³ Albini 1991, 83.

⁴³⁴ Simon 1972, 18.

vocabulorum, που γράφτηκε από τον Gavius Bassus⁴³⁵, οδηγείσαι στην ανάπτυξη της θεωρίας πως το άνοιγμα του στόματος προσέφερε μεγαλύτερη αντήχηση⁴³⁶, δηλαδή συντελούσε στην ενίσχυση του ήχου, κάνοντας τη φωνή του υποκριτή να ακούγεται πιο δυνατή⁴³⁷. Η άποψη αυτή σήμερα δεν γίνεται αποδεκτή από αρκετούς μελετητές⁴³⁸. Ο Pickard-Cambridge, ο Gould και ο Lewis υποστήριξαν πως μια τέτοια θεωρία δεν μπορεί ισχύει για τα προσωπεία που ήταν κατασκευασμένα από λινό ύφασμα, Μάλιστα, επισημαίνουν πως δεν φαίνεται από τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες των προσωpeiών να τους ενδιέφερε να ενισχύσουν την ένταση της φωνής των υποκριτών και υποστηρίζουν πως ο μόνος τρόπος για να το πετύχουν αυτό θα ήταν εάν χρησιμοποιούσαν στην κατασκευή των προσωpeiών και κάποιο μέταλλο⁴³⁹. Ωστόσο, μια πολύ πρόσφατη πειραματική μελέτη που πραγματοποιήθηκε από τον Βόβολη, κατάδειξε πως το προσωpeίο λειτουργούσε ως αντηχείο για το κεφάλι⁴⁴⁰, ως θάλαμος συντονισμού της φωνής του υποκριτή⁴⁴¹, που τον βοηθούσε να ελέγχει τον όγκο, τον ρυθμό, την κατεύθυνση, την άρθρωση και τον τόνο της φωνής του⁴⁴². Αυτή η θεωρία σύμφωνα με τα πειράματα που έκανε ο McCart, ισχύει μόνο για τα προσωπεία που κάλυπταν ολόκληρη την κεφαλή του υποκριτή και όχι μόνο το πρόσωπο του⁴⁴³. Αν αυτή η νέα θεωρία για τη λειτουργία του προσωpeίου ως αντηχείο γίνει αποδεκτή, τότε το προσωpeίο δεν άλλαζε μόνο την εξωτερική εμφάνιση των υποκριτών, αλλά τους έδινε και μια «νέα» φωνή και μια νέα αντίληψη του εαυτού τους όπως επισημαίνει ο Βόβολης.⁴⁴⁴

Όσον αφορά τους οφθαλμούς των προσωpeiών, αυτοί είχαν κανονικό μέγεθος⁴⁴⁵ και το λευκό τμήμα του οφθαλμού ήταν ζωγραφιστό⁴⁴⁶, ενώ το τμήμα της κόρης αφήνονταν κενό, ώστε ο υποκριτής να μπορεί να βλέπει⁴⁴⁷. Αυτή η οπή ήταν μικρή και επηρέαζε σημαντικά το οπτικό πεδίο του υποκριτή. Σύμφωνα με τον Βόβολη, το προσωpeίο είχε ως αποτέλεσμα, ο υποκριτής να μην έχει περιφερειακή όραση και το οπτικό του

⁴³⁵ Pickard-Cambridge et al. et al. 1968, 196; Wiles 2000, 219 σημ. 47; Moretti 2001, 143 σημ.1.

⁴³⁶ Simon 1972, 18; Wiles 2000, 151.

⁴³⁷ Haigh 1889, 220; Flickinger 1918, 221; Bieber 1937, 2076; Pickard-Cambridge et al. 1968, 196; Stone 1980, 19.

⁴³⁸ Pickard-Cambridge et al. 1968, 196. Stone 1980, 19; Moretti 2001, 143.

⁴³⁹ Pickard-Cambridge et al. et al. 1968, 196.

⁴⁴⁰ Wiles 2000, 151-152.

⁴⁴¹ Vovolis 2012, 166.

⁴⁴² Vovolis 2012, 167.

⁴⁴³ McCart 2007, 249.

⁴⁴⁴ Vovolis 2012, 168.

⁴⁴⁵ Κεφαλίδου 2008, 655.

⁴⁴⁶ Haigh 1889, 219; Vovolis 2012, 159.

⁴⁴⁷ Haigh 1889, 220; Moretti 2001, 143.

πεδίο ήταν πολύ περιορισμένο, σα να έβλεπε από μια ενιαία οπή στην περιοχή μεταξύ των φρυδιών. Αυτό το οπτικό πεδίο επηρέαζε τη στάση του σώματος των υποκριτών, όπως τη θέση της σπονδυλικής τους στήλης, της λεκάνης και των ώμων τους, καθώς επίσης και του κεφαλιού τους και κατ' επέκταση και τη φωνή τους. Η ελαχιστοποίηση του εύρους της όρασης όξυνε τις άλλες αισθήσεις τους⁴⁴⁸.

Αξιοσημείωτη είναι και μια ένδειξη που προέρχεται από το λόγο του Δημοσθένη *Περί της Παραπρεσβείας* (421), που χρονολογείται στο 343 π.Χ. και υποδεικνύει πως τα προσωπεία που ήταν κατασκευασμένα από λινό ύφασμα πριν τοποθετηθούν στο πρόσωπο των υποκριτών ήταν τοποθετημένα σε καλύμματα από πύλημα. Την άποψη αυτή ενισχύει και το Αγγείο του Λένινγκραντ⁴⁴⁹.

Η Talcott μελετώντας ένα θραύσμα από μια ερυθρόμορφη αττική οινοχόη, που προαναφέρθηκε επειδή φέρει την αρχαιότερη απεικόνιση λευκού προσωπίου (εικόνα 43)⁴⁵⁰, παρατηρείται πως από κάθε πλευρά του προσωπίου κρέμονται δύο κορδόνια, τα οποία, παρέχουν ένα μέσο μεταφοράς του προσωπίου και επίσης το συνδέουν με ασφάλεια στην κεφαλή του χρήστη⁴⁵¹.

Σημαντική είναι και η πληροφορία που διασώζεται χάρις σε μια ερυθρόμορφη κύλικα του 440-435 π.Χ., η οποία αποδίδεται στον Ζωγράφο της Φιάλης και σήμερα βρίσκεται στο Museum of Fine Arts στη Βοστώνη⁴⁵². Στο αγγείο αυτό εικονίζεται ένας υποκριτής, ο οποίος ετοιμάζεται να φορέσει ένα γυναικείο προσωπείο. Στο κεφάλι του υπάρχει μία φαρδιά ταινία, η οποία πρέπει να βοηθούσε στην τοποθέτηση του προσωπίου και να παρείχε προστασία στο μέτωπο του από την τριβή, καθώς απορροφούσε τον ιδρώτα και δεν επέτρεπε αυτός να τρέξει στο μέτωπο του⁴⁵³.

Οι κατασκευαστές κωμικών προσωπιών, σύμφωνα και με τις γραμματειακές πηγές, δεν είχαν περιορισμούς, αλλά διέθεταν μεγαλύτερη ελευθερία από τους κατασκευαστές τραγικών προσωπιών⁴⁵⁴. Όφειλαν να είναι εξαιρετικοί δεξιότεχνες και δημιουργικοί, ώστε να μπορούν να κατασκευάσουν πολλά και διαφορετικά προσωπεία που θα άρμοζαν στους διάφορους χαρακτήρες της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας. Τα προσωπεία τους έπρεπε να ήταν εξίσου εκλεπτυσμένα και αρκετά ευέλικτα, ώστε να συνδυάζουν την καρικατούρα με το κωμικό γκροτέσκο. Θεωρείται

⁴⁴⁸ Vonolis 2012, 166.

⁴⁴⁹ Stone 1980, 22.

⁴⁵⁰ Talcott 1939, 267.

⁴⁵¹ Talcott 1939, 269.

⁴⁵² Κεφαλίδου 2008, 707 εικ.12.

⁴⁵³ Κεφαλίδου 2008, 659-660.

⁴⁵⁴ Pickard-Cambridge et al. 1968, 218; Moretti 2001, 147.

πιθανό από αρκετούς μελετητές, οι ποιητές να επέβλεπαν την κατασκευή των προσωπειών, έστω ορισμένων⁴⁵⁵.

7.3. Το Χρώμα των Προσωπειών

Το χρώμα των προσωπειών σε καμία περίπτωση δεν ήταν τυχαίο, αλλά εξυπηρετούσε πάντα πολύ συγκεκριμένους δραματικούς σκοπούς. Το ανοιχτό ή σκούρο χρώμα του υποδείκνυε στον θεατή το φύλο του χαρακτήρα που υποδύεται ο υποκριτής, ακόμα κι αν ο χαρακτήρας αυτός έχει μεταμφιεστεί σε πρόσωπο του αντίθετου φύλου.

Επιπροσθέτως, οι χαρακτήρες των οποίων τα προσωπεία αποκλίνουν από τον βασικό κώδικα χρωμάτων, μπορούν αμέσως να αναγνωριστούν από το κοινό ως θηλυπρεπείς ή ως άτομα αφοσιωμένα σε φιλοσοφικές αναζητήσεις ή άτομα που λοξοδρομούν από την υπόλοιπη αθηναϊκή κοινωνία⁴⁵⁶.

Οι άνδρες υποκριτές, όπως προαναφέρθηκε μπορούσαν χάρις το προσωπείο να υποδυθούν και τους γυναικίους χαρακτήρες των έργων. Αυτό ήταν εφικτό, χάρις την σύμβαση, σύμφωνα με την οποία, οι υποκριτές που υποδύονταν γυναικεία χαρακτήρες φορούσαν λευκά προσωπεία, ενώ όσοι που υποδύονταν ανδρικούς χαρακτήρες φορούσαν σκουρότερα προσωπεία ερυθρού χρώματος, ως μίμηση του ηλιοκαμένου δέρματος. Με την διαφοροποίηση αυτή στο χρώμα, το κοινό ήταν σε θέση να αναγνωρίσει και να αποδεχτεί τους θηλυκούς χαρακτήρες, τους οποίους υποδύονταν άνδρες υποκριτές⁴⁵⁷.

Χωρίς αμφιβολία, η σύμβαση αυτή σχετίζεται με το γεγονός πως στην αρχαιότητα οι συνθήκες της καθημερινής ζωής επέβαλλαν στους άνδρες να περνούν πολύ χρόνο σε εξωτερικούς χώρους και επομένως να είναι εκτεθειμένοι στον ήλιο⁴⁵⁸, εν αντιθέσει με τις γυναίκες, οι οποίες όφειλαν να παραμένουν κλεισμένες στην οικία και να καταπιάνονται με τις οικιακές εργασίες⁴⁵⁹.

Αρκετά χωρία σε έργα του Αριστοφάνη, καθώς επίσης και άλλες πηγές επιβεβαιώνουν την παραπάνω σύμβαση, για παράδειγμα στο έργο *Εκκλησιάζουσαι* στους στίχους 63-64, οι γυναίκες στην προσπάθειά τους να μεταμφιεστούν σε άνδρες αλείφουν με λάδι το πρόσωπο τους και κάθονται κάτω από τον ήλιο, ώστε το δέρμα τους να γίνει σκουρότερο. Στο ίδιο έργο υπάρχουν και άλλοι στίχοι που

⁴⁵⁵ Talcott 1939, 272; Webster 1965, 11.

⁴⁵⁶ Stone 1980, 27.

⁴⁵⁷ Bieber 1937, 2073; Stone 1980, 22; Ζουμπάκη 1994, 39; Wiles 2000, 148; Compton-Engle 2015, 17.

⁴⁵⁸ Stone 1980, 23.

⁴⁵⁹ Stone 1980, 24.

επιβεβαιώνουν την παραπάνω σύμβαση, όπως οι στίχοι 385-87, 428, 432, όπου ο Χρέμης, ο οποίος αν και έχασε την μεταμφίεση των γυναικών σε άνδρες, στην εκκλησία του δήμου επισήμανε πως ήταν αρκετά ανοιχτόχρωμοι, περιγράφοντας αυτές με επίθετα όπως *σκυτοτόμοις* στους στίχους 385 και 432, *λευκοπληθής* στο στίχο 387 και *λευκός* στο στίχο 428⁴⁶⁰.

Υπάρχουν και κάποιες εξαιρέσεις, οι οποίες εξυπηρετούσαν χιουμοριστικούς σκοπούς⁴⁶¹. Λόγου χάριν μέσα από τα έργα του Αριστοφάνη, φαίνεται πως οι υποκριτές που υποδύονταν κάποιον φιλόσοφο, δεν φορούσαν σκουρόχρωμα προσωπεία⁴⁶², αλλά κιτρινωπά. Στο έργο *Νεφέλαι* στο στίχο 103 ο Φειδιππίδης για να περιγράψει τους μαθητές του Σωκράτη και το πόσο κάτωχροι ήταν χρησιμοποιεί τη λέξη *ώχριωντας*. Παρακάτω, στους στίχους 119-120, ο ίδιος εκφράζει το φόβο του, πως αν αποφασίσει να γίνει μαθητής του Σωκράτη, θα καταλήξει να χάσει το χρώμα του. Χωρίς αμφιβολία και αυτή η σύμβαση σχετίζεται με τις συνθήκες της καθημερινής ζωής. Οι φιλόσοφοι, όπως αναφέρουν οι μαθητές στο έργο *Νεφέλαι* στους στίχους 198-199, δεν επιτρεπόταν να περνούν πολύ χρόνο έξω, επομένως τον περισσότερο καιρό ήταν σε εσωτερικούς χώρους και μελετούσαν, αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μην ήταν εκτεθειμένοι στις ακτίνες του ήλιου και έτσι ήταν πιο ανοιχτόχρωμοι από τους υπόλοιπους άνδρες της Αθήνας, οι οποίοι είχαν πιο μαυρισμένες επιδερμίδες. Η διαφορά αυτή στο χρώμα της επιδερμίδας, είχε ως αποτέλεσμα οι φιλόσοφοι να μην θεωρούνται απόλυτα υγιείς⁴⁶³. Στο ίδιο έργο, στο στίχο 1112 ο Φειδιππίδης πριν εισέρθει στο Φροντιστήριο αναφέρει πως η είσοδός του σε αυτό θα τον μετατρέψει σε *ώχρον*, ενώ λίγο αργότερα στο στίχο 1171 ο Θρεψιάδης σχολιάζει έντονα την αλλαγή στο χρώμα του δέρματος του Φειδιππίδη⁴⁶⁴. Αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός πως στο έργο *Νεφέλαι*, οι μαθητές του Δίκαιου Λόγου, όπως μαρτυρά ο στίχος 1012 είχαν *χροιάν λαμπάν*, εν αντιθέσει με τους μαθητές του Άδικου Λόγου, που όπως μαρτυρά ο στίχος 1171, είχαν *χροιάν ώχραν*⁴⁶⁵. Σε ένα άλλο έργο του Αριστοφάνη, τους *Σφήκες*, στο στίχο 1413 για την περιγραφή του χρώματος της επιδερμίδας του φιλοσόφου Χαιρεφώντα, χρησιμοποιείται ο όρος *θαψίνη*, που σημαίνει κιτρινιάρης⁴⁶⁶.

⁴⁶⁰ Stone 1980, 23.

⁴⁶¹ Stone 1980, 22.

⁴⁶² Stone 1980, 24.

⁴⁶³ Stone 1980, 22, 24.

⁴⁶⁴ Stone 1980, 22.

⁴⁶⁵ Stone 1980, 22-23.

⁴⁶⁶ Stone 1980, 23.

Εκτός από τους υποκριτές που υποδύονταν κάποιον φιλόσοφο, με ανοιχτόχρωμα προσωπεία φαίνεται να εμφανίζονταν στην ορχήστρα του θεάτρου και όσοι υποκριτές υποδύονταν θηλυπρεπείς ήρωες. Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει από το έργο *Θεσμοφοριάζουσαι*, όπου στο στίχο 191 ο Ευριπίδης σχολιάζει πως ο Αγάθων είναι *λευκός και γυναικόφωνος*⁴⁶⁷.

Είναι σημαντικό να επισημανθεί πως σημειώνεται και διαφορά όσον αφορά την ορολογία που χρησιμοποιείται για τους φιλοσόφους και τους θηλυπρεπείς χαρακτήρες. Για τους φιλοσόφους, απαντά πιο συχνά ο όρος *ωχροί*, ενώ για τους θηλυπρεπείς χαρακτήρες, ο όρος *λευκοί*. Η διαφορά στην ορολογία, πρέπει να οφείλεται στο γεγονός πως η *ωχρότητα* του δέρματος φαίνεται να αποτελούσε ένδειξη πως ένα άτομο δεν ήταν υγιές, ενώ η *λευκότητα* του δέρματος φαίνεται να ήταν μια έννοια ταυτισμένη με το γυναικείο φύλο⁴⁶⁸.

Αυτή η διαφορά, ίσως να αντικατοπτρίζονταν και στα προσωπεία, δηλαδή οι υποκριτές που υποδύονταν κάποιον φιλόσοφο ή τη Φτώχεια στο έργο *Πλούτος*, μάλλον φόραγαν προσωπεία κιτρινωπού χρώματος⁴⁶⁹, ενώ όσοι υποδύονταν θηλυπρεπείς χαρακτήρες πρέπει να φορούσαν λευκά προσωπεία, όπως και όσοι υποδύονταν γυναικείους χαρακτήρες⁴⁷⁰.

Παραπάνω έγινε αναφορά στο έργο *Εκκλησιάζουσαι*, ένα έργο, στο οποίο σύμφωνα με την πλοκή, οι γυναίκες μεταμφιέζονται σε άνδρες και πάνε στην εκκλησία του δήμου. Οπτικά το θέαμα για το κοινό πρέπει να ήταν κάπως περίεργο, διότι έβλεπε άνδρες υποκριτές να υποδύονται γυναίκες, που μεταμφιέζονται σε άνδρες. Το παράδειγμα αυτό αναδεικνύει πόσο ουσιώδης ήταν η χρωματική σύμβαση των προσωπειών. Η χρήση λευκών προσωπειών θα βοήθησε το κοινό να καταλάβει πως πρόκειται για άνδρες υποκριτές που υποδύονταν γυναίκες μεταμφιεσμένες σε άνδρες. Επίσης, στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι* ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Μνησίλοχο θα πρέπει να φόραγε ερυθρόχρωμο προσωπείο, που θα βοηθούσε τον θεατή να αντιληφθεί πως αντικρίζει ένα άνδρα υποκριτή, ο οποίος ως αρσενικός ήρωας στο έργο έχει μεταμφιεστεί σε γυναικά⁴⁷¹.

Αυτή η χρωματική σύμβαση απαντά και σε άλλες μορφές της ελληνικής τέχνης. Ένα από τα πρωιμότερα παραδείγματα που πιστοποιούν αυτήν την παράδοση αποτελούν

⁴⁶⁷ Stone 1980, 23.

⁴⁶⁸ Stone 1980, 24.

⁴⁶⁹ Stone 1980, 24.

⁴⁷⁰ Pickard-Cambridge et al. 1968, 218; Stone 1980, 24.

⁴⁷¹ Stone 1980, 24.

οι μετόπες του ναού του Θερμίου Απόλλωνα στο Θέρμο της Αιτωλίας, οι οποίες ανάγονται χρονικά στον 7^ο αιώνα π.Χ. Στις πήλινες αυτές ζωγραφιστές μετόπες ο Περσέας και ένας άλλος άνδρας, ο οποίος είναι κυνηγός έχουν ερυθρωπά πρόσωπα, ενώ η Πρόκνη και η Φιλομήλη έχουν λευκά πρόσωπα⁴⁷².

Η μελανόμορφη κεραμική συστηματικά χρησιμοποίησε την ίδια χρωματική σύμβασή⁴⁷³, καθώς οι ανδρικές μορφές αποδίδονται με μελανό χρώμα και οι λεπτομέρειες στα πρόσωπα τους είναι εγχάρακτες ή και ζωγραφιστές, ενώ τα γυναικεία πρόσωπα αποδίδονται με λευκό επίθετο χρώμα και τα χαρακτηριστικά τους αποδίδονται γραπτά με τη χρήση άλλων χρωμάτων. Η Bieber⁴⁷⁴ υποστηρίζει πως αυτή η σύμβαση αποτελεί επινόηση του Αθηναίου αγγειογράφου Ευμάρου. Ο Pollitt, όμως, ενώ αποδέχεται πως ο Εύμαρος ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε αυτή τη σύμβαση στον ελληνικό χώρο⁴⁷⁵, επισημαίνει πως αυτή προέρχεται από την Εγγύς Ανατολή και απαντά στον ελληνικό χώρο σε γραπτά αγγεία ήδη από τον 7^ο αιώνα π.Χ.⁴⁷⁶

Το αξιοσημείωτο είναι πως αυτή η σύμβαση δεν απαντά στην ερυθρόμορφη κεραμική στην Αττική την περίοδο που μεσουρανούσε ο Αριστοφάνης⁴⁷⁷. Κατά την εποχή αυτή και για δέρμα των γυναικείων μορφών στην αγγειογραφία διατηρεί το ερυθρό χρώμα του πηλού, ενώ το επίθετο λευκό το αξιοποίησαν οι αγγειογράφοι με σκοπό να δώσουν έμφαση στην απόδοση ορισμένων λεπτομερειών⁴⁷⁸.

Αυτή η διαπίστωση συνηγορεί υπέρ της άποψης πως η χρωματική σύμβαση των προσωπείων, όπως και η τριγωνική γενειάδα, για την οποία θα ακολουθήσει εκτενή αναφορά, αποτελούν αρχαϊζοντα χαρακτηριστικά⁴⁷⁹.

Αρκετοί μελετητές, οι οποίοι έχουν μελετήσει ενδελεχώς τα πήλινα αγαλματίδια που παριστάνουν υποκριτές κωμωδίας, έχουν εντοπίσει σε αυτά ίχνη από τα χρώματα που είχαν οι μορφές αυτές αρχικά στα πρόσωπά τους. Τα σωζόμενα ίχνη χρώματος σε αυτά, συνηγορούν υπέρ της ύπαρξης ερυθρωπών προσωπείων για τους αρσενικούς

⁴⁷² Stone 1980, 49 σημ.21

⁴⁷³ Stone 1980, 49 σημ.21; Κεφαλίδου 2008, 655.

⁴⁷⁴ Bieber 1937, 2073.

⁴⁷⁵ Pollitt 1965, 35.

⁴⁷⁶ Pollitt 1965, 35 σημ. 66.

⁴⁷⁷ Stone 1980, 49 σημ.21; Κεφαλίδου 2008, 655.

⁴⁷⁸ Κεφαλίδου 2008, 655-656.

⁴⁷⁹ Stone 1980, 49 σημ.21.

ήρωες μιας κωμωδίας, αλλά τα στοιχεία για το χρώμα του προσώπου των γυναικείων χαρακτήρων χαρακτηρίζονται διαφορούμενα και ελλιπή⁴⁸⁰.

Στον αντίποδα όλων αυτών, υπάρχει η άποψη του Wiles, ο οποίος δεν συμφωνεί με την συστηματική χρήση λευκών προσωπείων για τους γυναικείους ρόλους στο αρχαίο θέατρο κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ.⁴⁸¹.

7.4. Απόδοση τη Χρήσης Καλλυντικών στα Γυναικεία Προσωπεία

Η Stone υποστηρίζει πως τα έργα του Αριστοφάνη, μαρτυρούν την αποτύπωση, στα λευκά προσωπεία που προορίζονταν για τους γυναικείους ρόλους, της συνήθειας των γυναικών να καλλωπίζονται⁴⁸². Το λευκό χρώμα των προσωπείων, ίσως συνδεόταν και με τη συνήθεια των γυναικών να ασπρίζουν το πρόσωπο τους⁴⁸³, καθώς ζούσαν σε μια εποχή, στην οποία η γυναικεία πελιδνότητα θεωρούνταν ελκυστική⁴⁸⁴. Το γεγονός αυτό θα έκανε πολλές γυναίκες εκείνη την εποχή να κατέφευγουν στην ψιμυθίωση⁴⁸⁵, δηλαδή χρησιμοποιούσαν το λεγόμενο ψιμύθιον, το οποίο ήταν λευκός μόλυβδος⁴⁸⁶. Το άλλο καλλυντικό της εποχής ήταν η άργχουσα, από τη ρίζα του ομώνυμου φυτού. Πρόκειται για ένα βότανο ερυθρού χρώματος, το οποίο χρησιμοποιήθηκε από τις γυναίκες ως σκόνη που κοκκίνιζε ή ρόδιζε τα μαγουλά ή και τα χείλη τους⁴⁸⁷. Η χρήση της πρέπει να υποδηλωνόταν στα μάγουλα των προσωπείων με κύκλους ερυθρού χρώματος⁴⁸⁸. Τα δύο αυτά καλλυντικά αναφέρονται στο έργο *Εκκλησιάζουσαι*, στο στίχο 929⁴⁸⁹.

Επιπροσθέτως, η Stone επισημαίνει πως οι στίχοι του Αριστοφάνη επιτρέπουν ακόμη μία εικασία, τα λευκά προσωπεία που προορίζονταν για υποκριτές που θα υποδύονταν γυναίκες μεγάλης ηλικίας, πρέπει να έφεραν ζωγραφισμένες σκουρόχρωμες ρυτίδες και άλλες γραπτές γραμμές, οι οποίες θα υποδήλωναν το σπασμένο πρόσωπο που έχουν οι μεσήλικες και οι ηλικιωμένες γυναίκες. Στο έργο *Εκκλησιάζουσαι*, στους στίχους 878 και 1072-1073, αναφέρεται πως οι γυναίκες

⁴⁸⁰ Stone 1980, 25. Η Stone περιγράφει αναλυτικά τα ίχνη του χρώματος που έχουν βρεθεί σε κάθε πήλινο αγαλματίδιο.

⁴⁸¹ Wiles 2007, 30.

⁴⁸² Stone 1980, 26.

⁴⁸³ Stone 1980, 27; Λαγάκου 1998, 106.

⁴⁸⁴ Stone 1980, 25.

⁴⁸⁵ Stone 1980, 26.

⁴⁸⁶ Stone 1980, 27; Λαγάκου 1998, 106; Hughes 2011, 173.

⁴⁸⁷ Stone 1980, 27; Λαγάκου 1998, 106.

⁴⁸⁸ Stone 1980, 27.

⁴⁸⁹ Stone 1980, 27.

μεγάλης ηλικίας κάλυπταν με μεγάλη ποσότητα ψιμυθίου όλο τους το πρόσωπο⁴⁹⁰, ίσως και αυτή η πραγματικότητα να αποτυπώθηκε στα προσωπεία⁴⁹¹.

7.5. Η γενειάδα στα ανδρικά προσωπεία

Ένα σημαντικό στοιχείο του ανδρικού προσωπείου ήταν η παρουσία ή η απουσία σε αυτό γενειάδας⁴⁹².

Στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα π.Χ. οι άνδρες μετά την εφηβεία διατηρούσαν πλούσια, τριμμαρισμένη γενειάδα⁴⁹³. Εκείνη την εποχή η γενειάδα, και ή η απουσία αυτής σχετιζόταν έντονα και με την σεξουαλικότητα, στοιχείο το οποίο όχι μόνο χρησιμοποίησε ο Αριστοφάνης, αλλά φαίνεται να αποτέλεσε αγαπημένο θέμα του ποιητή. Υπάρχουν αρκετά χωρία στα οποία ο ποιητής ασχολείται με τις τρίχες του προσώπου των ανδρών και υπαινίσσεται διάφορα. Η πλειονότητα των χωρίων φανερώνει πως η πλούσια γενειάδα αποτελούσε τεκμήριο ανδρισμού και αρρενωπότητας⁴⁹⁴, καθώς και ωριμότητας⁴⁹⁵. Αντίθετα ένας άνδρας χωρίς γενειάδα θεωρούνταν θηλυπρεπής⁴⁹⁶.

Ενδεικτικά θα αναφερθεί πως στους *Αρχαρχνής*, στο στίχο 120 όταν ο Δικαιοπόλις αποκάλυψε την μεταμφίεση του Κλεισθένη σε πέρση ευνούχο επικεντρώνεται στα γένια υποδηλώνοντας πως είχε λίγα ή και καθόλου γένια⁴⁹⁷. Στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι* στον στίχο 33 ο θηλυπρεπής Αγάθωνας περιγράφεται ειρωνικά από τον Μνησίλαχο ως *δασυπόγων*, δηλαδή ως άνδρας με πυκνή γενειάδα⁴⁹⁸. Στο ίδιο έργο, στους στίχους 191-2 ο Ευριπίδης περιγραφεί τον Αγάθωνα χρησιμοποιώντας τα επίθετα *εὐπρόσωπος*, *λευκός*, *ἐξυρησμένος*, *γυναικόφωνος*, *ἀπαλός* και *εὐπρεπής ἰδεῖν*, τα οποία τονίζουν πως το πρόσωπό του ήταν ξυρισμένο και γι' αυτό έμοιαζε γυναικουλίστικο⁴⁹⁹, ενώ στο στίχο 575 ο Κλεισθένης, αναφερόμενος στο πρόσωπο του Αγάθωνα λέει τη φράση *ἐπίδηλος ταῖς γνάθοις*⁵⁰⁰.

Στα έργα του Αριστοφάνη, όταν ένας υποκριτής υποδύεται έναν άνδρα, ο οποίος ετοιμάζεται να μεταμφιεστεί σε γυναίκα, ένα από τα πρώτα πράγματα που κάνει είναι

⁴⁹⁰ Stone 1980, 26.

⁴⁹¹ Stone 1980, 27.

⁴⁹² Bieber 1928, 25; Stone 1980, 28. Compton-Engle 2015, 17.

⁴⁹³ Bieber 1928, 25; Webster 1956, 60; Stone 1980, 28.

⁴⁹⁴ Stone 1980, 30.

⁴⁹⁵ Wiles 2000, 148.

⁴⁹⁶ Stone 1980, 30.

⁴⁹⁷ Stone 1980, 28.

⁴⁹⁸ Stone 1980, 28.

⁴⁹⁹ Stone 1980, 28.

⁵⁰⁰ Stone 1980, 29.

να ξυρίσει τη γενειάδα τους⁵⁰¹, π.χ. στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι* στους στίχους 214-235 ο Μνησίλοχος ξυρίζεται με ένα ξυράφι που δανείστηκε από τον Αγάθωνα. Η σκηνή αυτή έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όσον αφορά το προσωπείο που θα φόραγε ο Μνησίλοχος. Στο στίχο 221 ο Ευριπίδης διατάζει τον Μνησίλοχο να φυσήξει για να φουσκώσει το δεξί του μάγουλο, ώστε να γίνει πιο εύκολη η διαδικασία του ξυρίσματος και στους στίχους 226-227 ο Μνησίλοχος προσπαθεί να ξεφύγει, όταν έχει ξυρισμένο το ένα του μάγουλο. Η διαδικασία του ξυρίσματος από τον Ευριπίδη ολοκληρώνεται στο στίχο 235. Το ξύρισμα κατά πάσα πιθανότητα ήταν πρόχειρο και πρέπει κάποιες από τις τρίχες του προσωπείου να μην αφαιρέθηκαν κατά τη διάρκεια του ξυρίσματος, του οποίου οι τεχνικές λεπτομέρειες δεν είναι γνωστές. Ίσως ο υποκριτής που υποδύονταν τον Ευριπίδη τράβηξε, μία φορά από τη μια πλευρά και μία φορά από την άλλη, τη γενειάδα από το προσωπείο του υποκριτή του υποδύονταν τον Μνησίλοχο⁵⁰².

Όταν συμβαίνει το αντίθετο, δηλαδή όταν στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, οι υποκριτές που υποδύονται γυναικείους χαρακτήρες επιθυμούν να μεταμφιεστούν σε άνδρες, τότε καταφεύγουν στη χρήση ψεύτικης γενειάδας, ειδάλλως η μεταμφίεσή τους δεν θα πείσει και γρήγορα θα αποκαλυφθεί.⁵⁰³ Μεταμφίεση γυναικείων χαρακτήρων σε άνδρες λαμβάνει χώρα στο έργο *Εκκλησιάζουσαι*, όπου η γενειάδα αποτελεί ένα από τα βασικότερα στοιχεία της μεταμφίεσης⁵⁰⁴. Αξιοσημείωτη είναι η χρήση του όρου σάκος στο στίχο 502, ο οποίος χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη γενειάδα των γυναικών, προφανώς επειδή η γενειάδα τους θα θυμίζει χοντρό μαλλί, όπως αυτό που χρησιμοποιούνταν για την κατασκευή των σακιών⁵⁰⁵. Τα προσωπεία που χρησιμοποιήθηκαν για το έργο, κατά πάσα πιθανότητα είχαν ψεύτικες γενειάδες, οι οποίες ήταν ραμμένες με ένα σπάγκο ή λεπτό κορδόνι και μπορούσαν εύκολα να σταθούν πάνω στο προσωπείο⁵⁰⁶.

Υπάρχουν και άλλα έργα του Αριστοφάνη, στα οποία η γενειάδα έχει ιδιαίτερη σημασία, όπως στους *Σφήκες*, όπου στο στίχο 476, ο Χορός γεμάτος οργή κατηγορεί τον Βδελυκλέωνα ότι έχει μακριά γενειάδα, η οποία χαρακτηρίζει τους Σπαρτιάτες⁵⁰⁷. Ο στίχος αυτό φανερώνει ότι προσωπεία με μακριά γενειάδα είχαν κατά πάσα

⁵⁰¹ Stone 1980, 30.

⁵⁰² Stone 1980, 29.

⁵⁰³ Stone 1980, 30.

⁵⁰⁴ Webster 1956, 60; Stone 1980, 29.

⁵⁰⁵ Stone 1980, 29, 52 σημ.36.

⁵⁰⁶ Stone 1980, 29.

⁵⁰⁷ Stone 1980, 28.

πιθανότητα όσοι υποκριτές υποδύονταν Σπαρτιάτες⁵⁰⁸. Την άποψη αυτή ενισχύει και ο στίχος 1072 στη *Λυσιστράτη*, όπου οι πρεσβευτές από την Σπάρτη περιγράφονται ως *ἔλκοντες ὑπήνας*, δηλαδή έχοντας μακριά γενειάδα⁵⁰⁹.

Τα αρχαιολογικά ευρήματα επιβεβαιώνουν πως τα προσωπεία της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας έφεραν γενειάδα αρχαϊκού τύπου⁵¹⁰ με στυλιζαρισμένο τριγωνικό σχήμα⁵¹¹. Η συντριπτική πλειονότητα των πήλινων αγαλματιδίων που παριστάνουν υποκριτές που υποδύονται ανδρικούς ρόλους έχει κάτω από την μεγάλη οπή του στόματος τριγωνική γενειάδα⁵¹², η οποία αποτελεί χαρακτηριστικό της αρχαϊκής περιόδου, το οποίο υιοθετήθηκε ως ένας αναχρονισμός και ο οποίος απαντά στα προσωπεία του τέλους του 5^{ου} αιώνα π.Χ. και των αρχών του 4^{ου} αιώνα π.Χ.⁵¹³.

Ο αναχρονισμός αυτός, δηλαδή η γενειάδα αυτού του τύπου, αποτέλεσε συνεκτικό στοιχείο στα ανδρικά προσωπεία της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας και ιδίως στα έργα του Αριστοφάνη, όπως έγινε κατανοητό από τα προαναφερόμενα και ήταν ένα από τα πιο ιδιόμορφα χαρακτηριστικά που έκαναν το κωμικό προσωπείο ιδιαίτερο⁵¹⁴. Μία δημοφιλής άποψη σχετικά με αυτόν τον αναχρονισμό είναι πως αποτελεί κατάλοιπο της δωρικής φάρσας του 6^{ου} αιώνα π.Χ.⁵¹⁵.

Συνοψίζοντας, μέσα από τα έργα του Αριστοφάνη, φαίνεται πως οι υποκριτές που υποδύονταν Σπαρτιάτες είχαν προσωπεία με μακριά και όχι τριμμαρισμένη γενειάδα, όπως επέβαλε η εθιμοτυπία τους, εν αντιθέσει με τους Αθηναίους, οι οποίοι συγκριτικά με τους Σπαρτιάτες, είχαν λιγότερο μακριά, αλλά πιο πλούσια και τριμμαρισμένη γενειάδα⁵¹⁶, η οποία πρέπει να αποτελούσε χαρακτηριστικό γνώρισμα των προσωπείων που φορούσαν όλοι οι υποκριτές, οι οποίοι υποδύονταν ώριμους αθηναίους άνδρες, ειδικά όταν γίνεται λόγος για τη γενειάδα τους. Στις περιπτώσεις που οι υποκριτές φόραγαν προσωπεία χωρίς ή με ελάχιστα γένια τότε αυτό σίγουρα επισημαίνεται στο κείμενο, όπως στις περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν⁵¹⁷.

⁵⁰⁸ Stone 1980, 51 σημ. 30.

⁵⁰⁹ Bieber 1928, 25; Stone 1980, 28.

⁵¹⁰ Bieber 1928, 25; Webster 1956, 60; Stone 1980, 28.

⁵¹¹ Compton-Engle 2015, 17.

⁵¹² Stone 1980, 30.

⁵¹³ Bieber 1937, 2086; Stone 1980, 30.

⁵¹⁴ Stone 1980, 31.

⁵¹⁵ Bieber 1937, 2086.

⁵¹⁶ Stone 1980, 30, 51 σημ. 31.

⁵¹⁷ Stone 1980, 30.

Οι υποκριτές που υποδύονταν θηλυπρεπείς χαρακτήρες πρέπει να φορούσαν προσωπεία χωρίς γένια⁵¹⁸. Λόγου χάριν στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι* στην περίπτωση του Αγάθωνα αυτό τονίζεται με αρκετή έμφαση⁵¹⁹. Όσον αφορά τους υποκριτές που υποδύονται γλωμούς φιλοσόφους, αυτοί εκτός από το γεγονός πως κατά πάσα πιθανότητα φορούσαν κιτρινωπά προσωπεία, πρέπει να είχαν προσωπεία με γενειάδα, η οποία θα καθιστούσε σαφές στο κοινό πως πρόκειται για άνδρες⁵²⁰.

7.6. Η οδοντοστοιχία στα προσωπεία

Στα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη και πιο συγκεκριμένα στο στίχο 715 στους *Αχαρνές* και στους στίχους 165, 367 και 737 στους *Σφήκες* γίνεται λόγος για ένα βασικό χαρακτηριστικό του ανθρώπινου προσώπου που είναι η οδοντοστοιχία και η ύπαρξη της ή μη. Η Stone υποστηρίζει πως τα προσωπεία δεν διέθεταν οδοντοστοιχία, κάνοντας όλους αυτούς που τα φορούν να φαίνονται φαφούτηδες⁵²¹. Η αγγειογραφία, ωστόσο δεν ακολούθησε αυτήν την πραγματικότητα, καθώς όπως επισήμανε η Κεφαλίδου στο αγγείο του Προνόμου, το οποίο χρονολογείται μεταξύ του 400-395 π.Χ., μπορεί κανείς να διακρίνει πως η μορφή του γερασμένου πανσελήνου, εικονίζεται με μερικά δόντια να απουσιάζουν από το στόμα της⁵²².

7.7. Προσωπεία πορτρέτου

Ένα μεγάλο κεφάλαιο και πολυσυζητημένο στην ιστορία των προσωπειών της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας αποτελούν τα προσωπεία-πορτραίτα⁵²³. Στα έργα του Αριστοφάνη εμφανίζεται μεγάλος αριθμός πραγματικών ιστορικών προσώπων και ως εκ τούτου η ύπαρξη ή η ανυπαρξία προσωπειών-πορτραίτων θα αποτελούσε ζωτικής σημασίας κριτήριο στην αξιολόγηση της οπτικής επίδρασης των έργων του⁵²⁴.

Σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη, η ύπαρξη των προσωπειών-πορτραίτων μαρτυρείται από τον ίδιο τον Αριστοφάνη, καθώς και από διάφορους μεταγενεστέρους του γραμματείς και συγγραφείς⁵²⁵. Οι *Ιππής* του Αριστοφάνη προσφέρουν την πιο πολύτιμη μαρτυρία για την ύπαρξή τους. Ο Webster υποστηρίζει

⁵¹⁸ Stone 1980, 25.

⁵¹⁹ Stone 1980, 25.

⁵²⁰ Bieber 1928, 25; Stone 1980, 25.

⁵²¹ Stone 1980, 52 σημ. 40.

⁵²² Κεφαλίδου 2008, 656.

⁵²³ Stone 1980, 19, 31.

⁵²⁴ Stone 1980, 31.

⁵²⁵ Stone 1980, 31.

πως ο ποιητής στο έργο αυτό ήθελε να δώσει στον δούλο Παφλαγόνα το πρόσωπο του Κλέωνα, με σκοπό για να καταδείξει με αυτόν τον τρόπο το πώς ο ίδιος βλέπει τον Παφλαγόνα⁵²⁶ και φυσικά για να προκαλούσε περισσότερο γέλιο στους θεατές⁵²⁷. Ωστόσο, στους στίχους 230-233, ένας υπηρέτης αναφέρει πως κανείς δεν ήταν πρόθυμος να φτιάξει ένα τέτοιο, λόγω τα οποία θέλουν να καταδείξουν πως η τεράστια πολιτική του επίδραση του Κλέωνα, προκαλούσε τρόμο στους γύρω του⁵²⁸. Ο Webster θεωρεί πως οι στίχοι 230-233, αποτελούν την καλύτερη μαρτυρία για την ύπαρξη προσωπειών-πορτραίτων, καθώς δηλώνουν την ανάγκη του ποιητή να απολογηθεί για την απουσία ενός προσωπειού-πορτραίτου⁵²⁹.

Από την άλλη μεριά, ο Conford, ο οποίος αμφισβητεί τη χρήση προσωπειών-πορτραίτων⁵³⁰, επιμένει πως είναι λάθος να ερμηνεύονται καταυτόν τον τρόπο αυτοί οι στίχοι, οι οποίοι απλά δίνουν έμφαση στο γεγονός πως ο χαρακτήρας του Παφλαγόνα έχει τρομακτική ομοιότητα με τον πραγματικό Κλέωνα⁵³¹.

Σύμφωνα με μία μαρτυρία, που προέρχεται από έναν σχολιαστή του έργου του, ο ίδιος ο Αριστοφάνης ενσάρκωσε τον ρόλο του Παφλαγόνα-Κλέωνα και αντί για προσωπείο, κάλυψε το πρόσωπό του με κατακάθι από κρασί και ερυθρή ώχρα. Η ιστορία αυτή δεν γίνεται ευρέως αποδεκτή⁵³² και ο Dover που δεν την θεωρεί αληθοφανή, την αποδίδει σε ιστορίες που συνδέονται με τις απαρχές του δράματος⁵³³. Κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν πως στους *Ιππής* και οι υποκριτές που υποδύονταν τους δούλους, εάν παρίσταναν τον Νικία και τον Δημοσθένη, θα φόραγαν ανάλογα προσωπεία- πορτραίτα⁵³⁴. Ο Dover, αντιτίθεται και σε αυτήν την θεωρία, φέρνοντας ως επιχείρημα, πως η ανυπαρξία σχόλιων σχετικά με την εξωτερική τους εμφάνιση, όπως συμβαίνει με άλλα υπαρκτά πρόσωπα, φανερώνει πως είχαν πολύ κοινά εξωτερικά χαρακτηριστικά, τα οποία δε θα προσφέρονταν για σάτιρα⁵³⁵.

Επιπροσθέτως, σε ένα άλλο έργο του Αριστοφάνη, τις *Νεφέλαι*, σύμφωνα με ένα σχόλιο, φαίνεται πως ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Σωκράτη φόραγε προσωπείο-

⁵²⁶ Webster 1965, 9.

⁵²⁷ Webster 1956, 59.

⁵²⁸ Webster 1956, 59; Bieber 1961, 44; Webster 1965, 9; Dover 1967, 16; Pickard-Cambridge et al. 1968, 218; Stone 1980, 31; Dearden 1976, 123; Ξυνητού 1996, 199; Douglas Olson 1999, 320; Moretti 2001, 148.

⁵²⁹ Webster 1956, 59-60.

⁵³⁰ Conford 1993, 202.

⁵³¹ Conford 1993, 201.

⁵³² Bieber 1961, 44; Dover 1967, 16; Pickard-Cambridge et al. 1968, 218 σημ.3; Stone 1980, 53 σημ. 41; Ξυνητού 1996, 199.

⁵³³ Dover 1967, 16.

⁵³⁴ Dover 1959, 198; Pickard-Cambridge et al. 1968, 218; Stone 1980, 32.

⁵³⁵ Dover 1959, 198; Dover 1967, 24.

πορτραίτο, στο οποίο είχε δοθεί έμφαση στο γεγονός πως ήταν φαλακρός. Στο ίδιο σχόλιο γίνεται λόγος και για τα μεγάλα φρύδια του Χαιρεφώντα⁵³⁶, ο οποίος όμως δεν εμφανίζεται στο έργο, γεγονός το οποίο δεν καθιστά το εν λόγω σχόλιο αξιόπιστο για την ύπαρξη προσωπίων-πορτραίτων⁵³⁷, εκτός και αν, όπως προτείνει η Stone, υποθέσει κανείς πως εμφανίστηκε ο Χαιρεφώντας στην έξοδο του έργου⁵³⁸. Το δεύτερο προβληματικό στοιχείο σε αυτό το σχόλιο είναι, όπως έχει παρατηρήσει ο Dover, πως την εποχή που παρουσιάστηκε το έργο *Νεφέλαι*, ο Σωκράτης δεν πρέπει να ήταν καραφλός, αλλά αυτό έγινε περίπου είκοσι χρόνια μετά⁵³⁹. Επιπλέον, ο Dover και ο Conford επισημαίνουν πως ο Σωκράτης διέθετε άσχημα και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, όπως είναι γνωστό από άλλες αναφορές, αλλά αυτά δεν σχολιάζονται καθόλου στο έργο *Νεφέλαι*⁵⁴⁰. Σύμφωνα με τον Dover, ο λόγος που δεν αναφέρονται στο κείμενο τα χαρακτηριστικά αυτά του Σωκράτη, είναι ίσως επειδή, ήταν πολύ κοντά στα καρικατουρίστικα χαρακτηριστικά, έτσι όπως αυτά αποτυπώνονται στα κωμικά προσωπεία που εικονίζονται στις αγγειογραφίες. Αυτό σημαίνει πως εάν κατασκευάστηκε για τον υποκριτή που τον υποδύθηκε προσωπείο-πορτραίτο, τότε ο κατασκευαστής αυτού θα ήταν αντιμέτωπος με μια μεγάλη πρόκληση, καθώς θα έπρεπε να αποδώσει με καρικατουρίστικα χαρακτηριστικά ένα πρόσωπο, του οποίου τα χαρακτηριστικά ήταν ήδη πολύ κοντά σε αυτό το ύφος⁵⁴¹.

Ο Marshall, ο οποίος δεν θεωρεί πως υπήρχαν προσωπεία-πορτραίτα, υποστηρίζει, βασισμένος σε χωρία του Πλάτωνα και του Ξενοφώντα, στα οποία γίνεται λόγος για την ομοιότητα του Σωκράτη με τον Σιληνό, πως θα ήταν εξαιρετικά κωμικό το αποτέλεσμα, αν ο Αριστοφάνης είχε παρουσιάσει τον Σωκράτη με προσωπείο, ανάλογο με αυτό που φορούσαν τα μέλη του Χορού στα σατυρικά δράματα⁵⁴². Ο Conford, ο οποίος επίσης δεν αποδέχεται την ύπαρξη προσωπίων-πορτραίτων, επισημαίνει πως αν ο Αριστοφάνης δεν είχε χρησιμοποιήσει το όνομα Σωκράτης, κανένας εκείνη την εποχή ή και σήμερα δε θα είχε συνδέσει τον ήρωα του έργου με τον φιλόσοφο Σωκράτη⁵⁴³.

⁵³⁶ Dover 1967, 26-27; Stone 1980, 33-34.

⁵³⁷ Dover 1967, 26-27; Stone 1980, 34-35.

⁵³⁸ Stone 1980, 55 σημ.49.

⁵³⁹ Dover 1967, 27.

⁵⁴⁰ Dover 1967, 26; Conford 1993, 190.

⁵⁴¹ Dover 1967, 28.

⁵⁴² Marshall 1999, 194.

⁵⁴³ Conford 1993, 190.

Όσον αφορά την ύπαρξη προσωπείου-πορτραίτου για το Σωκράτη υπάρχει ακόμη μια μαρτυρία που δεν πρέπει να λησμονηθεί. Σύμφωνα με την *Ποικίλη Ιστορία* (ii 13) του Αιλιανού, το προσωπείου του υποκριτή που υποδύονταν τον Σωκράτη πρέπει να ήταν αρκετά κοντά στο πραγματικό του πρόσωπο και οι Αθηναίοι που τον γνώριζαν ήταν σε θέση να το αντιληφθούν αυτό. Ωστόσο, η κωμωδία αυτή παρουσιάστηκε στα Μεγάλα Διονύσια, με αποτέλεσμα το ακροατήριο να μην αποτελείται αποκλειστικά και μόνο από αθηναίους πολίτες, αλλά υπήρχαν πάρα πολλοί ξένοι, οι οποίοι δεν γνώριζαν τον Σωκράτη και δεν μπορούσαν να αντιληφθούν την ομοιότητά του με το προσωπείο του υποκριτή που τον υποδύονταν, γι' αυτό ο ίδιος ο Σωκράτης σηκώθηκε, για να μπορέσουν όλοι να προσέξουν την ομοιότητα αυτή⁵⁴⁴. Παρόλο αυτά, ο ίδιος ο Αιλιανός δεν φαίνεται να είναι βέβαιος για την ύπαρξη προσωπείων-πορτραίτων⁵⁴⁵.

Από την άλλη μεριά, ο Πολυδεύκης (IV.143), ο Πλατώνιος (13) αλλά και ο συντάκτης του *Λεξικού της Σούδας*, σύμφωνα με το λήμμα «εξεικασμένος» φαίνονται βέβαιοι για την ύπαρξη τους⁵⁴⁶.

Εκτός των προαναφερομένων, υπάρχουν και άλλα πρόσωπα στα έργα του Αριστοφάνη, τα οποία, οι υποκριτές που τα υποδύθηκαν θα μπορούσαν να φορούν προσωπεία-πορτραίτα, καθώς ήταν πραγματικά ιστορικά πρόσωπα, αλλά δεν υπάρχει καμία γραπτή μαρτυρία που να υποδηλώνει πως κατασκευάστηκαν προσωπεία-πορτραίτα γι' αυτούς. Μεταξύ αυτών των προσώπων είναι ο Λάμαχος, ο Κλεισθένης, ο Στράτων, και ο Αμφιθέας από τους *Αχαρνές*, ο οποίο έχει ταυτιστεί με τον Ερμιογένη, τον αδελφό του Νικία, ο Χαιρεφών και οι δύο σκύλοι στους *Σφήκες*, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τον Λάχητα και τον Κλέωνα, ο Ιεροκλής στην *Ειρήνη*, ο διθυραμβικός ποιητής Κινησίας και ο Μέτων στους *Όρνιθες*, ο Αγάθων και ο Κλεισθένης στις *Θεσμοφοριάζουσαι*⁵⁴⁷, ο Αισχύλος στους *Βατράχους*, και ο Ευριπίδης, ο οποίος εμφανίζεται σε τρία από τα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη, τους *Αχαρνές*, τις *Θεσμοφοριάζουσαι* και στους *Βατράχους*⁵⁴⁸. Όσον αφορά τον Ευριπίδη, στο στίχο 189 στις *Θεσμοφοριάζουσαι*, ομολογεί πως δεν μπορεί να πάει στη γιορτή, διότι είναι αναγνωρίσιμος, ίσως αυτό να αποτελεί ένδειξη πως ο

⁵⁴⁴ Webster 1956, 60; Bieber 1961, 44; Dover 1967, 27; Pickard-Cambridge et al. 1968, 218; Dearden 1976, 123; Stone 1980, 34.

⁵⁴⁵ Dover 1967, 27.

⁵⁴⁶ Stone 1980, 33-34; Conford 1993, 201 σημ. 2.

⁵⁴⁷ Stone 1980, 37.

⁵⁴⁸ Bieber 1961, 44; Pickard-Cambridge et al. 1968, 218; Stone 1980, 37.

υποκριτής που τον υποδύθηκε φορούσε προσωπείο- πορτραίτο⁵⁴⁹. Επίσης, στο ίδιο έργο υπάρχουν αναφορές στο προσωπείο του Αγάθωνα, ο οποίος από το κείμενο φαίνεται να είχε λευκό προσωπείο με θηλυπρεπή χαρακτηριστικά, αλλά αυτό δεν συνεπάγεται και εξατομικευμένα⁵⁵⁰.

Εκτός από τον Αριστοφάνη, και άλλοι ποιητές της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας φαίνεται πως μπορούσαν να κάνουν χρήση των προσωπειών-πορτραίτων, όπως φανερώνουν τα σωζόμενα θραύσματα από τα έργα τους⁵⁵¹. Για παράδειγμα στα έργα *Θράσσαι* και *Νέμεσις* του Κρατίνου, ο Περικλής εμφανίζεται ως Δίας, και στο έργο *Διονυσολέξανδρος*, ο Περικλής εμφανίζεται ως Διόνυσος⁵⁵². Ο Dearden προτείνει πως στις συγκεκριμένες περιπτώσεις, ίσως χρησιμοποιήθηκαν προσωπεία-πορτραίτα του Περικλή, στα οποία όμως είχαν υιοθετηθεί και χαρακτηριστικά του Δία και του Διονύσου αντίστοιχα⁵⁵³.

Εκτός από τον Κρατίνο και ο Εύπολις ίσως χρησιμοποίησε στα έργα του προσωπεία-πορτραίτα για του υποκριτές που υποδύθηκαν τον Περικλή, τον Νικία, τον Αλκιβιάδη και τον Καλλία⁵⁵⁴.

Τα αρχαιολογικά ευρήματα δεν προσφέρουν κάποια διαφωτιστική μαρτυρία σχετικά με το όλο ζήτημα. Ο Webster επισημαίνει πως υπάρχουν κάποια πήλινα αγαλματίδια που θυμίζουν την μορφή του Σωκράτη, αλλά η όλη συσχέτιση είναι επισφαλής⁵⁵⁵. Πρόκειται για τα αγαλματίδια AT 128⁵⁵⁶ UT 11⁵⁵⁷, KT 16, τα οποία χρονολογούνται μετά το 325 π.Χ., ενώ όσον αφορά το KT 16 υπάρχει και η άποψη ότι είναι κίβδηλο. Ακόμη κι αν παριστάνουν τον Σωκράτη, διασώζουν το προσωπείο που θα φόραγε ένας υποκριτής που τον υποδύθηκε σε ένα έργο της ύστερης Μέσης ή της Νέας Κωμωδίας και όχι της Αρχαίας Κωμωδίας⁵⁵⁸.

Οι σωζόμενες μαρτυρίες για την ύπαρξη προσωπειών-πορτραίτων μεμονωμένα δεν μπορούν να θεωρηθούν ισχυρές και αληθοφανείς, αλλά ο αριθμός τους είναι σημαντικός και έτσι σήμερα πάρα πολλοί μελετητές, με εξαίρεση τον Conford⁵⁵⁹, τον

⁵⁴⁹ Stone 1980, 56 σημ. 55.

⁵⁵⁰ Pickard-Cambridge et al. 1968, 218.

⁵⁵¹ Webster 1956, 60; Pickard-Cambridge et al. 1968, 218; Stone 1980, 37.

⁵⁵² Webster 1956, 60; Pickard-Cambridge et al. 1968, 218; Dearden 1976, 123.

⁵⁵³ Dearden 1976, 123.

⁵⁵⁴ Pickard-Cambridge et al. 1968, 219.

⁵⁵⁵ Stone 1980, 37.

⁵⁵⁶ Webster 1978, 183.

⁵⁵⁷ Webster 1978, 201.

⁵⁵⁸ Webster 1978, 189.

⁵⁵⁹ Conford 1993, 202.

Douglas Olson⁵⁶⁰ και το Marshall⁵⁶¹, αποδέχονται τους στην Αρχαία Αττική Κωμωδία. Πιο συγκεκριμένα αποδέχονται την ύπαρξη προσωπείων με εξατομικευμένα ως ένα βαθμό χαρακτηριστικά, στην περίπτωση που κάποιος υποκριτής υποδύονταν ένα υπαρκτό πρόσωπο⁵⁶², με σκοπό, όταν αυτοί οι υποκριτές εμφανίζονταν στην ορχήστρα του θέατρο, το κοινό να ήταν σε θέση να αντιληφθεί αμέσως ποιο ήταν το πρόσωπο που διακωμωδούνταν⁵⁶³. Τα προσωπεία-πορτραίτα είχαν ως στόχο να γελοιογραφήσουν και να παρουσιάσουν ως καρικατούρες επιφανείς και αναγνωρίσιμες προσωπικότητες της Αθηνάς⁵⁶⁴ και φυσικά να προκαλέσουν γέλιο⁵⁶⁵. Με αλλά λόγια, εξυπηρετούσαν πλήρως τους απώτερους στόχους της σάτιρας, η οποία αποτελέσουμε αναπόσπαστο κομμάτι της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας⁵⁶⁶.

Ο Dover είναι αρκετά συγκρατημένος και θεωρεί πως κατασκευάζονταν προσωπεία-πορτραίτα μόνο όταν ήταν τεχνικά εφικτό να γίνουν⁵⁶⁷. Με σκοπό να αναπτύξει την θεωρία του και να εκθέσει τα επιχειρήματά του, φέρνει ως παράδειγμα τους σημερινούς πολιτικούς γελοιογράφους και αναλύει τα χαρακτηριστικά, τα οποία προσφέρονται για διακωμώδηση, για να καταλήξει στο συμπέρασμα πως αρκετά από αυτά τα χαρακτηριστικά δεν προσφέρονταν για διακωμώδηση στο γεμάτο συμβάσεις αρχαίο θέατρο, στο οποίο η πλειονότητα των ανδρικών χαρακτήρων ήταν γενειοφόροι με σκουρόχρωμα χαρακτηριστικά⁵⁶⁸. Επίσης, προβάλλει ως επιχειρήμα, για να στηρίξει την θέση του το γεγονός ότι όλα τα προσωπεία διαθέτουν μεγάλες οπές στην περιοχή των οφθαλμών και ευρύ άνοιγμα στο στόμα. Οι οπές αυτές υποστηρίζει πως εμπόδιζαν τους κατασκευαστές προσωπείων να δημιουργήσουν προσωπεία με εξατομικευμένα χαρακτηριστικά⁵⁶⁹.

Η Stone, αν και αποδέχεται την ορθότητα κάποιων επιχειρημάτων που παραθέτει ο Dover, θεωρεί πως έχει επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από τα σωζόμενα πήλινα αγαλματίδια υποκριτών, των οποίων το χρώμα έχει φθαρεί. Αποδέχεται πως τα

⁵⁶⁰ Douglas Olson 1999, 320-321.

⁵⁶¹ Marshall 1999, 194.

⁵⁶² Haigh 1889, 235; Bieber 1937, 2087; Webster 1956, 59-60; Bieber 1961, 44; Webster 1965, 10; Pickard-Cambridge et al. et al. 1968, 218; Stone 1980, 32, 36-38; Thiery 2001, 37; Sommerstain 2002, 14.

⁵⁶³ Stone 1980, 33.

⁵⁶⁴ Stone 1980, 19.

⁵⁶⁵ Stone 1980, 33.

⁵⁶⁶ Stone 1980, 38.

⁵⁶⁷ Dover 1967, 17.

⁵⁶⁸ Dover 1967, 17-20.

⁵⁶⁹ Dover 1967, 21-22.

πήλινα αγαματίδια που παριστάνουν υποκριτές δίνουν την εντύπωση πως ήταν κάπως περιορισμένες οι δυνατότητες που είχαν οι κατασκευαστές κωμικών προσωπειών, αλλά τονίζει πως τα πραγματικά προσωπεία που χρησιμοποιήθηκαν στο αρχαίο θέατρο δεν ήταν από πηλό, όπως τα αγαματίδια, αλλά από λινό ύφασμα, το οποίο ως υλικό, διαφέρει από τον πηλό και έδινε την δυνατότητα στον κατασκευαστή προσωπειών να απλώσει σε αυτό έντονη βαφή, με την οποία θα μπορούσε να υπερτονίσει κάποια σημαντικά χαρακτηριστικά του προσώπου. Επιπροσθέτως, επισημαίνει πως υπάρχουν πολλά χαρακτηριστικά του προσώπου, τα οποία μπορεί να μην είναι έντονα, αλλά είναι σημαντικά, όπως λόγου χάρη η θέση των ζυγωματικών και το μήκος του άνω χείλους, τα οποία μπορούν να αναπαραχθούν αποτελεσματικά σε ένα προσωπείο. Στην άποψη του Dover πως υπάρχουν άνθρωποι, που δεν διαθέτουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά με τα οποία κάποιος θα μπορούσε να καταπιαστεί για να παρωδήσει κάποιον, η Stone αντιτίθεται, υποστηρίζοντας πως όσοι κάνουν δημιουργικά επαγγέλματα, όπως οι κατασκευαστές προσωπειών, είναι συνήθως σε θέση να διακρίνουν χαρακτηριστικά που το απαίδευτο μάτι δεν παρατηρεί⁵⁷⁰.

Εάν γίνει αποδεκτό πως υπήρχαν τέτοιου είδους προσωπεία, αυτά πρέπει να κατασκευάζονταν σύμφωνα με τις υποδείξεις των ποιητών⁵⁷¹.

Το σημαντικότερο ίσως επιχείρημα για την μη ύπαρξη προσωπειών-πορτραίτων εκφράζεται από τον Douglas Olson, ο οποίος επισημαίνει πως αν πράγματι υπήρχαν τέτοιου είδους προσωπεία, τότε δεν θα ήταν απαραίτητο στο αριστοφανικό κείμενο, κάποιος από τους χαρακτήρες του έργου που βρισκόταν ήδη στην ορχήστρα του θεάτρου, να εκφέρει το όνομα των χαρακτήρων που παρίσταναν ιστορικά πρόσωπα, πριν αυτοί εμφανιστούν στην ορχήστρα του θεάτρου⁵⁷².

Το μόνο που μπορεί να λεχθεί με βεβαιότητα είναι πως μετά το τέλος της Παλαιάς ή Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, σταματούν να βρίσκονται σε χρήση τα προσωπεία-πορτραίτα, καθώς όπως επισημαίνει ο Πλατώνιος, στα έργα της Μέσης και της Νέας Κωμωδίας σκόπιμα αποφάσισαν να μην υπάρχουν ομοιότητες με πραγματικά πρόσωπα και τα προσωπεία διέθεταν πολύ έντονα και υπερβολικά χαρακτηριστικά, που δεν ήταν εφικτό να θυμίζουν συγκεκριμένα πρόσωπα⁵⁷³. Τα προσωπεία-

⁵⁷⁰ Stone 1980, 36.

⁵⁷¹ Moretti 2001, 148.

⁵⁷² Douglas Olson 1992, 318.

⁵⁷³ Pickard-Cambridge et al. 1968, 219; Stone 1980, 21; Neiiendam 1992, 17-18; Conford 1993, 201 σημ. 2.

πορτραίτα, εάν υπήρχαν, φτιάχτηκαν για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας, η οποία έκανε έντονη πολιτική σάτιρα⁵⁷⁴, το λεγόμενο *το ονομαστιν κωμωδείν*⁵⁷⁵, το οποίο δεν υπάρχει στη Μέση και τη Νέα Κωμωδία⁵⁷⁶.

7.8. Τα προσωπεία των απλών χαρακτήρων

Η Αρχαία Αττική Κωμωδία μπορεί να αγαπούσε το *ονομαστιν κωμωδείν*, αλλά στα έργα της υπήρχαν και καθημερινοί αθηναίοι πολίτες, σκλάβοι, μεσήλικοι αγρότες, μεσήλικες γυναίκες, στρατιώτες, συκοφάντες, γυρολόγοι, μικροπωλητές και άλλοι χαρακτήρες. Τα έργα του Αριστοφάνη δεν παρέχουν κανέναν στοιχείο για τα προσωπεία που φόραγαν οι υποκριτές που υποδύονταν αυτούς τους ρόλους. Ωστόσο, υπάρχουν κάποια αρχαιολογικά ευρήματα, τα οποία προσφέρουν κάποια στοιχεία. Πρόκειται κυρίως για πήλινα αγαλματίδια με πλατύ χαμογελαστό στόμα και ορθάνοικτα. Όπως και τα προσωπεία-πορτραίτα έτσι και αυτά τα προσωπεία ήταν κατασκευασμένα με στόχο να προκαλέσουν γέλιο⁵⁷⁷, ο οποίος ήταν ο απώτερος σκοπός της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας.

Μεγάλο ζήτημα αποτελεί το αν υπήρχαν συγκεκριμένα τυποποιημένα προσωπεία, τα οποία γνωστοποιούσαν την ηλικία, την κοινωνική θέση των χαρακτήρων ή αλλά στοιχεία των ηρώων των έργων. Από τη σωζόμενη εργογραφία του Αριστοφάνη προκύπτει το συμπέρασμα πως υπήρχαν συγκεκριμένοι τύποι χαρακτήρων, όπως ο μεσήλικας αγρότης, η μεσήλικη γυναίκα με ηγετικές ικανότητες, η άσχημη ηλικιωμένη γυναίκα και άλλοι, καθώς επίσης και δούλοι, των οποίων τα ονόματα επαναλαμβάνονται και εναλλάσσονται⁵⁷⁸.

Ο Webster βασιζόμενος στις ομοιότητες που παρουσιάζουν τα πήλινα αγαλματίδια, και στον κατάλογο του Πολυδεύκη, μελετά τα πήλινα αγαλματίδια και προσπαθεί να διακρίνει και να κατηγοριοποιήσει τα προσωπεία της Κωμωδίας⁵⁷⁹. Στην προσπάθεια του αυτή διαπιστώνει πως δεν είναι δυνατόν να συνδυάσει απόλυτα τα όσα γράφει ο Πολυδεύκης με τα αρχαιολογικά ευρήματα⁵⁸⁰. Με την κατηγοριοποίηση που κάνει ο ίδιος, επί της ουσίας, δηλώνει πως εκτός από κατηγορίες τύπων, υπήρχαν και τυποποιημένα προσωπεία, και μάλιστα υποστηρίζει πως θεωρεί πιθανό διαφορετικοί

⁵⁷⁴ Neiiendam 1992, 17-18.

⁵⁷⁵ Gregory 2005, 40; Σπυρόπουλος 2006, 69

⁵⁷⁶ Neiiendam 1992, 17-18; Παπαχρυσοστόμου 2011, 95; Παπαχρυσοστόμου 2012, 328.

⁵⁷⁷ Stone 1980, 38.

⁵⁷⁸ Stone 1980, 39.

⁵⁷⁹ Webster 1956, 57-72.

⁵⁸⁰ Webster 1949, 98.

χαρακτήρες, οι οποίοι δεν ήταν μέλη του Χορού, να φορούσαν πανομοιότυπα προσωπεία κατά τη διάρκεια του ίδιου έργου, φέροντας ως παράδειγμα τα πήλινα αγαλματίδια που βρίσκονται στη Νέα Υόρκη και για τα οποία έγινε λόγος σε προηγούμενο κεφάλαιο⁵⁸¹. Τις απόψεις αυτές συμμαρξίζεται και ο Dearden, φέροντας ως παράδειγμα έναν μικρό, αλλά σημαντικό αριθμό φλυακογραφιών, στις οποίες απεικονίζονται δύο ή περισσότερα πρόσωπα να φορούν το ίδιο προσωπείο⁵⁸². Επιπλέον, παρατηρεί πως στους *Σφήκες* και στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, οι δούλοι κάλλιστα θα μπορούσαν να φορούν πανομοιότυπα προσωπεία, αφού στους *Σφήκες* είναι δύσκολο να αντιληφθεί, όποιος διαβάζει το κείμενο, ποιος από τους δύο δούλους εισέρχεται κάθε φορά στην ορχήστρα του θεάτρου. Πανομοιότυπα προσωπεία, θεωρεί πως φορούσαν και οι δούλοι στους *Ιππής*, καθώς δεν δέχεται την άποψη πως οι δούλοι παρίσταναν τον Νικία και τον Δημοσθένη⁵⁸³.

Ωστόσο, δεν πρέπει κανείς να λησμονεί πως, όπως σωστά επισήμανε η Stone, τα πήλινα αυτά αγαλματίδια παρουσιάζουν μεταξύ τους ομοιότητες εξαιτίας της μαζικής παραγωγής τους⁵⁸⁴.

Ο Hadas⁵⁸⁵ δεν συμφωνεί με την προσπάθεια κατηγοριοποίησης των προσωπειών σε τύπους χαρακτήρων, ενώ και ο Pickard-Cambridge, ο Gould και ο Lewis θεωρούν πως με αυτήν την κατηγοριοποίηση περιθωριοποιείται και δεν αναδεικνύεται η δημιουργικότητα και η ελευθερία που είχαν οι κατασκευαστές προσωπειών στα χρόνια της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας⁵⁸⁶.

Επιπροσθέτως, λανθασμένη θα πρέπει να θεωρηθεί η άποψη του Webster, πως ενδεχομένως τα βουβά πρόσωπα να μην φορούσαν προσωπεία⁵⁸⁷.

7.9. Ειδικά Προσωπεία

Στην Αρχαία Αττική Κωμωδία, εκτός από τα προσωπεία των απλών καθημερινών ανθρώπων και των ιστορικών προσώπων, πρέπει να υπήρχαν και συγκεκριμένα προσωπεία για τους για τους θεούς σύμφωνα με τον Webster⁵⁸⁸.

⁵⁸¹ Webster 1956, 70.

⁵⁸² Dearden 1975, 75

⁵⁸³ Dearden 1975, 78-80.

⁵⁸⁴ Stone 1980, 40.

⁵⁸⁵ Hadas 1966, 118.

⁵⁸⁶ Pickard-Cambridge et al. 1968, 220.

⁵⁸⁷ Webster 1956, 68.

⁵⁸⁸ Webster 1956, 59.

Επιπλέον, στα έργα του Αριστοφάνη, υπάρχουν ορισμένοι χαρακτήρες, των οποίων το προσωπείο φαίνεται να ήταν κατασκευαστικά ιδιαίτερο σε σχέση με των υπόλοιπων χαρακτήρων του έργου. Λόγου χάριν στην *Ειρήνη*, από τα λόγια του Τρυγαία στους στίχους 1258-9, φαίνεται πως το προσωπείο του υποκριτή που υποδύονταν τον κατασκευαστή όπλων, είχε αφύσικα μεγάλα ώτα⁵⁸⁹.

Επίσης, στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι*, το προσωπείο του Μνησίλαχου πρέπει να ήταν ιδιαίτερο για να μπορέσει να εξυπηρετήσει την σκηνή του ξυρίσματος, η οποία λαμβάνει χώρα στη ορχήστρα του θεάτρου μπροστά στα ματιά των θεατών⁵⁹⁰.

Από τις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, χωρίς αμφιβολία, το πιο ιδιαίτερο προσωπείο, είναι αυτό που φόρεσε ο υποκριτής που υποδύθηκε τον επίσημο απεσταλμένο του πέρση βασιλιά, τον λεγόμενο *βασιλέως οφθαλμός* στους *Αχαρνές*. Θεωρείται από πολλούς πιθανό το προσωπείο του να είχε μόνο έναν οφθαλμο, μεγάλων διαστάσεων και περσική γενειάδα⁵⁹¹. Ο Moretti υποστηρίζει πως με αυτό το προσωπείο ο υποκριτής θα έμοιαζε σαν καράβι που έχει την πλώρη του διακοσμημένη με μεγάλου μεγέθους ζωγραφιστούς οφθαλμούς, με σκοπό να φυλάγεται από αναποδιές και ατυχίες⁵⁹². Το μόνο σίγουρο είναι πως έναν τέτοιο προσωπείο θα έκανε αυτόν που το φορά να δείχνει εντελώς γελοίος⁵⁹³.

7.10. Τα προσωπεία του Χορού

Όλα τα μέλη του Χορού κατά κανόνα φορούσαν προσωπεία, τα οποία ήταν κοινά για όλους⁵⁹⁴. Φυσικά και υπήρχαν εξαιρέσεις, όπως για παράδειγμα σε περιπτώσεις όπου το έργο διέθετε δύο χορούς⁵⁹⁵ ή αν συνέτρεχε κάποιος ιδιαίτερος λόγος. Χωρίς αμφιβολία, τα προσωπεία των ζωομορφικών Χορών ήταν αυτά τα οποία θα κατείχαν ιδιαίτερη θέση και θα ξεχώριζαν⁵⁹⁶.

Ο Αριστοφάνης, στις κωμωδίες του που έχουν ζωομορφικούς Χορούς, θεωρείται αποδεκτό πως χρησιμοποιείσαι προσωπεία παρόμοια με αυτά των κωμαστών και των θηριομορφικών χορών, τα οποία πρέπει να ήταν ακόμη ιδιαίτερα δημοφιλή⁵⁹⁷. Στις κωμωδίες του με ζωομορφικούς Χορούς, τα προσωπεία διαδραμάτιζαν πολύ πιο

⁵⁸⁹ Platnauer 1964, 169; Stone 1980, 42.

⁵⁹⁰ Webster 1956, 72.

⁵⁹¹ Pickard-Cambridge et al. 1968, 219; Moretti 2001, 148; Ley 2007, 271.

⁵⁹² Moretti 2001, 148.

⁵⁹³ Ley 2007, 271.

⁵⁹⁴ Stone 1980, 376.

⁵⁹⁵ Stone 1980, 391 σημ. 11.

⁵⁹⁶ Moretti 2001, 148.

⁵⁹⁷ Bieber 1961, 37-38; Pickard-Cambridge et al. 1968, 219.

σπουδαίο ρόλο και από τα ίδια τα ενδύματα, καθώς σε αυτό στηριζόταν κατά βάση για να γίνει κατανοητό στο κοινό πιο ζώο αντικρίζει μπροστά του⁵⁹⁸.

7.11. Η φενάκη

Η φενάκη αποτελούσε μέρος του προσώπειου. Οι αγγειογραφίες, στις οποίες οι υποκριτές κρατούν προσωπίδα φανερώνουν πως η φενάκη και το προσώπειο αποτελούν μια μονάδα, η οποία κάλυπτε πλήρως την κεφαλή του υποκριτή⁵⁹⁹.

Η φενάκη είχε διαφορετικά μήκη, χρώματα και χτενίσματα, τα οποία ίσως αποτελούσαν επιλογή του ποιητή, καθώς συχνά αποτελούσε ένα σημαντικό εργαλείο που τον βοηθούσε να παρουσιάσει καλύτερα του ήρωες του έργου του. Το πιο σημαντικό στοιχείο, όσον αφορά την φενάκη, είναι το μήκος της, καθώς αυτό είχε πολύ συγκεκριμένα επακόλουθα στην κοινωνία της Αθήνας⁶⁰⁰.

α. Μήκος φενάκης ανδρικών χαρακτήρων

Την εποχή του Αριστοφάνη, σύμφωνα με τον συρμό της εποχής, οι άνδρες είχαν κοντή κόμη, ενδεχομένως εξαιτίας της επίδρασης της παλαιίστρας⁶⁰¹. Βέβαια κάποιοι Αθηναίοι πολίτες είχαν μακριά κόμη⁶⁰², αλλά αυτό θεωρούνταν ασυνήθιστο, εάν είχαν περάσει την εφηβική ηλικία, διότι μόνο πριν την εφηβεία θεωρούνταν φυσιολογικό να έχει κάποιος μακριά κόμη⁶⁰³.

Η μακριά κόμη διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στις κωμωδίες του Αριστοφάνη⁶⁰⁴. Μακριά φενάκη στα έργα του είχαν όσοι υποκριτές υποδύονταν αθηναίους ιππείς, διότι μόνο οι ιππείς εκείνη την εποχή διέθεταν μακριά κόμη⁶⁰⁵. Αυτή η πληροφορία μαρτυρείται στους στίχους 580 και 1121 στο έργο *Ιππής*, καθώς επίσης και στο στίχο 561 στη *Λυσιστράτη*, όπου ο Κλεονίκης περιγράφει έναν ιπέα φύλαρχο με μακριά κόμη⁶⁰⁶. Η μακριά κόμη των ιπέων δεν φαίνεται να εγείρει αρνητικά σχόλια. Αντίθετα, όταν νέοι άνδρες, οι οποίοι δεν ήταν ιππείς, επέλεξαν να έχουν μακριά κόμη, αυτό προκαλούσε προβληματισμούς στους υπόλοιπους αθηναίους⁶⁰⁷ και αυτό αποτυπώνεται και στα έργα του Αριστοφάνη, στα οποία προσώπειο με μακριά

⁵⁹⁸ Stone 1980, 376.

⁵⁹⁹ Compton-Engle 2015, 17.

⁶⁰⁰ Stone 1980, 60.

⁶⁰¹ Stone 1980, 60.

⁶⁰² Stone 1980, 61.

⁶⁰³ Bieber 1928, 25; Stone 1980, 62.

⁶⁰⁴ Stone 1980, 62.

⁶⁰⁵ Dover 1980, 78; Stone 1980, 62.

⁶⁰⁶ Dover 1980, 78; Stone 1980, 61.

⁶⁰⁷ Stone 1980, 62.

φενάκη φόραγαν χαρακτήρες, οι οποίοι γίνονταν στόχος ως αντικείμενα γελοιοποίησης, εξαιτίας της θηλυπρέπειας τους ή της ομοφυλοφιλίας τους⁶⁰⁸. Η μακριά κόμη αυτών των χαρακτήρων αποτελούσε ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο για έναν κωμικό ποιητή, αφού η οποιοσδήποτε αναφορά στην μακριά τους κόμη, εγγυότανε την εύθυμη αντίδραση του κοινού⁶⁰⁹.

Επίσης, οι υποκριτές που υποδύονταν κάποιον θεό φορούσαν προσωπίο με μακριά φενάκη τουλάχιστον ως τα τέλη του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Στην περίπτωση των θεών, η μακριά φενάκη δεν υπαινίσσεται τάσεις θηλυπρέπειας ή ομοφυλοφιλίας, κατά πάσα πιθανότητα οφείλεται σε συσχέτισή τους με την τάξη των αριστοκρατών⁶¹⁰.

Επιπροσθέτως, με μακριά φενάκη εμφανίζονταν στην ορχήστρα του θεάτρου και όσοι υποκριτές υποδύονταν κάποιον ποιητή. Στους στίχους 389-90 στους *Αχαρνές*, ο Χορός προτείνει στον Δικαιόπολη να χρησιμοποιήσει την ατημέλητη πλούσια κόμη του λυρικού ποιητή Ιερόνυμο⁶¹¹. Παρόλα αυτά, ο ίδιος ο Αριστοφάνης επισήμανε στις *Νεφέλαι* στο στίχο 545, πως αν και ποιητής αρνείται να έχει μακριά κόμη⁶¹².

Επιπλέον, μακριά κόμη διέθεταν εκείνη την εποχή και οι φιλόσοφοι με σκοπό να καταδείξουν πως αδιαφορούν και αμελούν την εμφάνιση τους⁶¹³. Το γεγονός αυτό επιτρέπει την υπόθεση πως οι υποκριτές που υποδύονταν τους φιλοσόφους στο έργο *Νεφέλαι* φορούσαν προσωπίο με μακριά φενάκη⁶¹⁴.

Πέραν αυτών, προσωπίο με μακριά φενάκη φορούσαν και όσοι υποκριτές υποδύονταν χαρακτήρες από άλλες πόλεις της Ελλάδος. Εκείνη την εποχή οι Σπαρτιάτες, είχαν μακριά γενειάδα, καθώς επίσης και μακριά κόμη, τουλάχιστον οι ενήλικες⁶¹⁵, ενώ τα αγοράκια είχαν κοντή κόμη⁶¹⁶. Την πληροφορία αυτή την επιβεβαιώνει και ο Αριστοφάνης, διότι στους *Όρνιθες* στο στίχο 1282 ο κήρυκας επισημαίνει την συνήθεια των Σπαρτιατών να αφήνουν μακριά τα μαλλιά τους⁶¹⁷. Η μακριά τους κόμη ήταν δηλωτική του γεγονότος ότι ήταν ελεύθεροι πολίτες, εν αντιθέσει με τους δούλους, οι οποίοι αφού έκαναν όλες τις δουλειές ήταν αδύνατο να μπορούν να διατηρούν με άνεση μακριά κόμη. Στη *Λυσιστράτη* οι υποκριτές που

⁶⁰⁸ Dover 1980, 79; Stone 1980, 63, 272.

⁶⁰⁹ Stone 1980, 63.

⁶¹⁰ Stone 1980, 63.

⁶¹¹ Stone 1980, 60, 68.

⁶¹² Stone 1980, 61.

⁶¹³ Stone 1980, 63.

⁶¹⁴ Stone 1980, 63.

⁶¹⁵ Bieber 1928, 25; Stone 1980, 62.

⁶¹⁶ Bieber 1928, 25; Stone 1980, 69.

⁶¹⁷ Dover 1980, 78; Stone 1980, 61, 271.

υποδύονται τους Σπαρτιάτες πρέπει να φορούσαν επίσης προσωπίο με μακριά φενάκη⁶¹⁸. Στο ίδιο έργο, προσωπίο με μακριά φενάκη φαίνεται πως φόραγαν και οι υποκριτές που υποδύονταν τους Σκύθες, όπως μαρτυρούν τα λόγια της Λυσιστράτη στο στίχο 448⁶¹⁹.

Οι σκλάβοι είχαν πιο κοντή κόμη από τους Αθηναίους πολίτες και αυτή η πραγματικότητα μεταφέρθηκε στο θέατρο, καθώς στο στίχο 911 στους *Όρνιθες* ο Πεισθέταιρος σχολιάζει πως ο ποιητής έχει μακριά κόμη για δούλους⁶²⁰.

Όσον αφορά τα στοιχεία που προσφέρουν τα αρχαιολογικά ευρήματα επί του θέματος, τα πήλινα αγαλματίδια που παριστάνουν υποκριτές σε ανδρικούς ρόλους δεν έχουν μακριά κόμη, με εξαίρεση κάποια ύποπτα παραδείγματα⁶²¹, ούτε στις αγγειογραφίες απεικονίζονται υποκριτές να υποδύονται άνδρες με πλούσια μακριά κόμη.

β. Μήκος φενάκης γυναικείων χαρακτήρων

Οι γυναίκες εκείνη την εποχή είχαν κατά κανόνα μακριά κόμη και δεν άφηναν τα μαλλιά τους ποτέ κάτω, χαλαρά και ελεύθερα, εκτός κι αν συμμετείχαν σε κάποια εορταστική εκδήλωση. Στην αθηναϊκή καθημερινότητα υπήρχαν και γυναίκες με κοντή κόμη, αυτές ήταν δούλες ή ηλικιωμένες ή είχαν κόψει τα μαλλιά τους ως ένδειξη θρήνου⁶²². Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη φανερώνουν πως όλοι αυτοί οι κανόνες που ίσχυαν στην καθημερινή ζωή των Αθηναίων, υιοθετήθηκαν και από το θέατρο, στο οποίο όσοι υποκριτές υποδύονταν γυναικείους ρόλους πρέπει να είχαν μακριά μαλλιά πιασμένα σινιόν⁶²³.

Στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι* στο στίχο 838 ο Χορός λέει *σκάφιον ἀποκεκαρμένην*, αποκαλύπτοντας πως η κοντή κόμη στις γυναίκες θεωρείται σημάδι εξευτελισμού και ταπείνωσης. Στο ίδιο έργο, στους στίχους 840-841, ο Χορός αναφέρει πως η μητέρα του Υπερόβολου, η οποία συμμετέχει στα Θεσμοφόρια, έχει τα μακριά της μαλλιά ελεύθερα και χαλαρά. Το εν λόγω χωρίο επιβεβαιώνει την ήδη γνωστή και από άλλες μαρτυρίες συνήθεια των γυναικών να αφήνουν τα μαλλιά τους ελεύθερα και χαλαρά κατά την συμμετοχή τους σε εορταστικά δρώμενα⁶²⁴.

⁶¹⁸ Stone 1980, 62.

⁶¹⁹ Stone 1980, 63.

⁶²⁰ Bieber 1928, 25; Ehrenberg 1943, 184; Stone 1980, 61, 283.

⁶²¹ Stone 1980, 63.

⁶²² Bieber 1928, 24.

⁶²³ Stone 1980, 63.

⁶²⁴ Stone 1980, 63-64.

Όσον αφορά τις πληροφορίες που προσφέρουν τα αρχαιολογικά ευρήματα, τα περισσότερα πήλινα αγαλματίδια έχουν μακριά χαλαρά μαλλιά και μόνο μερικά από αυτά έχουν κοντή κόμη⁶²⁵.

γ. Χρώμα φενάκης

Είναι γνωστό χάρις τον Πολυδεύκη πως στη Νέα Κωμωδία το χρώμα της φενάκης συσχετιζόταν άμεσα με την ηλικία. Όσοι υποκριτές υποδύονταν χαρακτήρες νεαρής ηλικίας είχαν ξανθιά φενάκη, όσοι υποδύονταν ώριμους άνδρες είχαν σκούρα καστανή, όσοι υποδύονταν τους δούλους κόκκινη⁶²⁶ και όσοι υποδύονταν γέρους είχαν γκριζα ή λευκή φενάκη⁶²⁷.

Όσον αφορά την Αρχαία Αττική Κωμωδία, δεν φαίνεται να υπήρχε κάποια ανάλογη σύμβαση⁶²⁸, αλλά τα σπέρματα αυτής της σύμβασής που απαντά στη Νέα Κωμωδία είναι πιθανό σύμφωνα με την Stone να θεμελιώθηκαν στα χρόνια του Αριστοφάνη⁶²⁹.

Την εποχή του Αριστοφάνη, οι περισσότεροι υποκριτές πρέπει να φορούσαν προσωπίο με φενάκη σκούρου χρώματος⁶³⁰, με εξαίρεση όπως είναι φυσικό, τους υποκριτές που υποδύονταν άτομα μεγαλύτερης ηλικίας⁶³¹. Αυτοί όπως είναι φορούσαν προσωπίο με γκριζα ή λευκή φενάκη και αυτό αποδεικνύεται και επιβεβαιώνεται και από κάποια χωρία του Αριστοφάνη π.χ. στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι* στο στίχο 190, ο Ευριπίδης περιγράφει τον εαυτό του ως γκριζομάλλη⁶³², γεγονός που ανταποκρίνεται και στην πραγματικότητα, καθώς ο Ευριπίδης όταν ο Αριστοφάνης δίδαξε το εν λόγω έργο ήταν εβδομήντα ετών⁶³³.

Ο Ehrenberg παρατηρεί πως σε αρκετά έργα του Αριστοφάνη εμφανίζεται ένας δούλος, από τη Θράκη ή την Σκυθία με το όνομα Ξανθίας ή Ξανθίδιον, το οποίο από μόνο του ως όνομα φανερώνει πως το πρόσωπο αυτό διαθέτει κόκκινη κόμη⁶³⁴.

Σχετικά με το χρώμα της κόμης στα προσωπία, τα ίδια τα κείμενα, δεν δίνουν σημαντικές πληροφορίες, ούτε οι αγγεογραφίες. Όσον αφορά τα πήλινα αγαλματίδια, ορισμένα έχουν καλυμμένη την κόμη της κεφαλής τους, ενώ σε άλλα δεν έχουν επιβιώσει ίχνη των χρωστικών ουσιών που χρησιμοποιήθηκαν για την απόδοση του

⁶²⁵ Stone 1980, 64.

⁶²⁶ Bieber 1937, 2074; Stone 1980, 64, 65.

⁶²⁷ Wiles 2000, 148; Compton-Engle 2015, 17.

⁶²⁸ Stone 1980, 64, 65.

⁶²⁹ Stone 1980, 65.

⁶³⁰ Dover 1967, 20; Stone 1980, 64.

⁶³¹ Stone 1980, 64, 65.

⁶³² Stone 1980, 64.

⁶³³ Stone 1980, 70 σημ. 23.

⁶³⁴ Ehrenberg 1943, 128.

χρώματος στην περιοχή της κόμης. Σε αυτά που υπάρχουν ίχνη χρώματος, πιο συχνά απαντά το ερυθρό χρώμα⁶³⁵.

δ. Κομμώσεις ανδρικών χαρακτήρων

Δεν υπάρχουν ενδείξεις, ούτε από την καθημερινή ζωή, ούτε από το θέατρο που να υποδηλώνουν πως οι άνδρες με κοντή κόμη είχαν τα μαλλιά τους χτενισμένα με συγκεκριμένο τρόπο. Όσον αφορά την μακριά κόμη των ανδρών, κατά πάσα πιθανότητα οι ιπείς και οι εύποροι νέοι θα πρέπει να φρόντιζαν ιδιαίτερα την κόμη τους, εν αντιθέσει με τους φιλοσόφους, οι οποίοι ηθελημένα αμελούσαν να περιποιηθούν την μακριά τους κόμη.

Τα αρχαιολογικά ευρήματα που παριστάνουν ιπείς με μακριά κόμη και άλλους νέους παρέχουν επαρκή στοιχεία σχετικά με την ανδρική κόμμωση. Για παράδειγμα στη ζωοφόρο, του Παρθενώνα, η οποία διασώζει την σημαντικότερη απεικόνιση ιππέων, αυτοί εικονίζονται με μακριά κόμη, ιδιαίτερα φροντισμένη και επιμελημένη⁶³⁶.

Οι άνδρες με μακριά κόμη εκείνη την εποχή μπορεί να είχαν τα μαλλιά τους πιασμένα κότσο, στο ύψος του αυχένα του λαιμού, ο λεγόμενος *κρωβύλος*⁶³⁷ ή μπορεί να είχαν τα μαλλιά πιασμένα γύρω από ένα δαχτυλίδι και διπλές πλεξούδες τυλιγμένες γύρω από το κεφάλι τους⁶³⁸.

Ο λεγόμενος *κρωβύλος*, ο οποίος επιτυγχάνονταν με τη ενός *τέττιζ*, συνδέεται με την αριστοκρατική τάξη την περίοδο πριν τους Περσικούς Πολέμους και φαίνεται να χρησιμοποιήθηκε στα προσωπεία των έργων του Αριστοφάνη, όπως μαρτυρούν ορισμένα χωρία⁶³⁹.

ε. Κομμώσεις γυναικείων χαρακτήρων

Οι γυναίκες εκείνη την εποχή, είχαν τα μαλλιά τους, όπως προαναφέρθηκε πιασμένα σινιόν. Υπάρχουν κάποια πήλινα ειδώλια που παριστάνουν άνδρες υποκριτές, οι οποίοι υποδύονται γυναικείους χαρακτήρες, που τα μαλλιά τους μοιάζουν να είναι πιασμένα κότσο. Επομένως, μπορεί κανείς να υποθέσει πως και στο αρχαίο θέατρο υιοθετήθηκε αυτή η κόμμωση⁶⁴⁰.

⁶³⁵ Stone 1980, 65.

⁶³⁶ Stone 1980, 70 σημ. 28.

⁶³⁷ Stone 1980, 66.

⁶³⁸ Bieber 1928, 25; Stone 1980, 66.

⁶³⁹ Stone 1980, 66.

⁶⁴⁰ Bieber 1928, 25; Stone 1980, 67.

στ. Φαλάκρα

Στα έργα του Αριστοφάνη δεν υπήρχαν καραφλοί χαρακτήρες, διότι όπως ο ίδιος επισήμανε χρησιμοποιώντας τον Χορό στο στίχο 540 στο έργο *Νεφέλαι*, δεν πρόκειται ποτέ του να χλευάσει κάποιον καραφλό, γεγονός που υποδηλώνει πως άλλοι κωμικοί ποιητές το έκαναν⁶⁴¹. Την άποψη αυτή ενισχύουν και κάποια πήλινα αγαλματίδια⁶⁴². Στην *Ειρήνη*, στην παράβαση, στους στίχους 767-68 πάλι διά στόματος του Χορού, αναφέρει πως μια νίκη του θα είναι θρίαμβος για όλους φαλακρός άνδρες. Με το σχόλιο αυτό ο ποιητής αναφέρεται στην πρόωρη φαλάκρα του⁶⁴³, η οποία τον οδηγεί να επιλέξει να μην σατιρίσει κανέναν φαλακρό, όπως έκαναν οι άλλοι κωμικοί ποιητές.

7.12. Εξέλιξη του Προσωπείου μετά το τέλος της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας

Τα προσωπεία της Μέσης Κωμωδίας επίσης διαφέρουν ποικιλοτρόπως από αυτά της Νέας Κωμωδίας⁶⁴⁴. Τα προσωπεία παύουν να έχουν τόσο γκροτέσκο χαρακτηριστικά, διότι οι προβληματισμοί της Νέας Κωμωδίας καθιστούσαν αναγκαία μια καινούρια προσέγγιση των χαρακτήρων των έργων⁶⁴⁵. Η Νέα Κωμωδία καταπιάστηκε με πιο αφηρημένους τύπους σε σχέση με την Αρχαία Αττική Κωμωδία και επικεντρώθηκε στους καθημερινούς ανθρώπους της πόλης⁶⁴⁶.

⁶⁴¹ Stone 1980, 67.

⁶⁴² Stone 1980, 67.

⁶⁴³ Murphy 1972, 172; Stone 1980, 67.

⁶⁴⁴ Webster 1965, 11.

⁶⁴⁵ Stone 1980, 21.

⁶⁴⁶ Stone 1980, 40.

8. Το θεατρικό κουστούμι στις κωμωδίες του Αριστοφάνη

8.1 *Αχαρνής*

Η κωμωδία *Αχαρνής* διδάχτηκε το 425 π.Χ. στα Λήνια και κέρδισε το πρώτο βραβείο⁶⁴⁷. Πρωταγωνιστής του έργου είναι ο Δικαιόπολις, ο οποίος στο έργο δημηγορεί υπέρ της σύναψης ειρήνης με τη Σπάρτη και στο αντίπαλο δέος βρίσκεται ο στρατηγός Λάμαχος⁶⁴⁸.

Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Λάμαχο πρέπει να φορούσε προσωπίο-πορτραίτο⁶⁴⁹, στρατιωτικό μανδύα ή *άλικο φοινικίς*⁶⁵⁰. Η περικεφαλαία του ξεχώριζε εξαιτίας του υπερβολικού στολισμού της, του τριπλού λοφίου και των φτερών στρουθοκαμήλου. Τα στοιχεία αυτά, χωρίς αμφιβολία θα ενίσχυαν την κωμικότητα της μορφής του Λάμαχου, ο οποίος σύμφωνα με τον Δικαιόπολη θυμίζει πουλί, καθώς τον αποκαλεί *κομπολάκυθο*⁶⁵¹. Η ασπίδα του με το γοργόνειο έμβλημα, αντί να προκαλούσε φόβο στους αντιπάλους του, το πιθανότερο είναι να απεικόνιζε την Γοργώ με αφάνταστα αποκρουστικό τρόπο, ο οποίος θα έκανε το έμβλημα απίστευτα γελοίο. Στον αρχικό του εξοπλισμό, στη σκηνή της προετοιμασίας, στους στίχους 1095-1142, προσθέτει *γύλιο*, *δόρυ* και *θώρακα*. Ο *γύλιος* ήταν ο στρατιωτικός σάκος. Η κωμική υπερβολή που διακρίνει την σκηνική εμφάνιση του Λάμαχου είχε ως απώτερο σκοπό να τονίσει την έπαρση και την υπεροψία του⁶⁵².

Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Δικαιόπολη, όταν εισήρθε για πρώτη φορά στην ορχήστρα του θεάτρου, λογικά, καθώς το κείμενο δεν προσφέρει στοιχεία σχετικά με τα ενδύματά του, θα ήταν ενδεδυμένος με κοντό χιτώνα και τη *σισύρα* ή την *διφθέραν*, που φορούσαν οι άνθρωποι της υπαίθρου⁶⁵³. Ενδεχομένως, να κρατούσε και κάποιο αντικείμενο δηλωτικό του ότι ήταν άνθρωπος της υπαίθρου. Η Stone υποστηρίζει πως η παρουσίαση στην ορχήστρα του θεάτρου ανθρώπων της υπαίθρου, είχε ως στόχο να εντείνει την κωμικότητα, καθώς κατά πάσα πιθανότητα τα ενδύματά τους, ίσως να μην ήταν σωστά διευθετημένα στο σώμα, γεγονός που θα προκαλούσε το γέλιο των θεατών, όταν τους αντίκριζαν. Επίσης, επισημαίνει ότι έχει ενδιαφέρον

⁶⁴⁷ Norwood 1964, 203; Ξυπνητού 1996, 195; Sommerstain 2002, 64; Storey & Allan 2005, 277.

⁶⁴⁸ Conford 1993, 267-268

⁶⁴⁹ Webster 1956, 67.

⁶⁵⁰ Webster 1956, 67.

⁶⁵¹ Κεραμάρη 2019, 134.

⁶⁵² Κεραμάρη 2019, 135.

⁶⁵³ Stone 1980, 273.

να δει κανείς πως κινούνται οι άνθρωποι της υπαίθρου στο περιβάλλον της πόλης, όπου περιβάλλονται από τους ανθρώπους της. Οι άνθρωποι της υπαίθρου στα έργα του Αριστοφάνη βιώνουν άδικη μεταχείριση από τους ανθρώπους της πόλης, αλλά στο τέλος δικαιώνονται, όπως και ο Δικαιοπόλις⁶⁵⁴.

Κατά τη διάρκεια του έργου, ο Δικαιοπόλις επισκέπτεται τον Ευριπίδη και του ζητά ένα ένδυμα που θα ταίριαζε σε άνθρωπο φτωχό, εξαθλιωμένο, που ζει μες την καταφρόνια, προκειμένου ο ίδιος να δείχνει αξιοθρήνητος, όταν θα αντικρύσει οποιον είναι εχθρικά διακείμενος απέναντι του⁶⁵⁵. Ο χώρος, στον οποίο βρίσκεται ο Ευριπίδης, παραπέμπει σε παρασκήνια θεάτρου, καθώς είναι γεμάτος με ενδύματα και σκηνικά αντικείμενα από τις τραγωδίες του⁶⁵⁶. Η επιλογή του Αριστοφάνη να πηγαίνει ο Δικαιοπόλις στον Ευριπίδη, δεν είναι καθόλου τυχαία, αντιθέτως αποτελεί υπαινιγμό στο γεγονός ότι ο Ευριπίδης στις τραγωδίες του, είχε την τάση να ντύνει τους υποκριτές του με παλιά και φθαρμένα ενδύματα⁶⁵⁷ και αυτά ακριβώς πάει να πάρει ο Δικαιοπόλις, ο οποίος έχει να διαλέξει μεταξύ των ενδυμάτων του Οινέα, του Φιλοκτήτη, του Βελλερεφόντη και τα ράκη Τήλεφου, τα οποία και τελικά επιλέγει⁶⁵⁸. Ούτε η επιλογή του Δικαιοπόλη να μοιάσει στον Τήλεφο ήταν τυχαία. Ο Δικαιοπόλις δεν επιθυμούσε, απλώς μια ξεφτισμένη και φθαρμένη ενδυμασία που θα θύμιζε τον Τήλεφο, αντίθετα τον επιλέγει επειδή ήταν δεινός ρήτορας. Ακόμη και το ρήμα που επιλεγεί ο Αριστοφάνης *ένσκευάσσοσθαι* έχει χαρακτηριστεί «τεχνικός» όρος, καθώς παραπέμπει άμεσα στο θεατρικό ένδυμα⁶⁵⁹.

Το ένδυμα μεταμορφώνει τον Δικαιοπόλη στον χαρακτήρα του Τήλεφου. Με αυτήν την αλλαγή ενδυμάτων – μεταμόρφωση, ο ποιητής επικεντρώνει το βλέμμα του κοινού στο ένδυμα του υποκριτή, ο οποίος ετοιμάζεται να υποδυθεί ένα ρόλο. Με άλλα λόγια, ο ποιητής επιλέγει να δείξει στην ορχήστρα του θεάτρου, τη στιγμή που ο Δικαιοπόλις ετοιμάζεται να υποδυθεί τον Τήλεφο στη ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη⁶⁶⁰. Το κοινό του θεάτρου, επομένως, ξέρει την πραγματική του ταυτότητα, αλλά οι Αχαρνείς Μαραθωνομάχοι όχι. Ο Δικαιοπόλις γνωρίζει πολύ καλά τους

⁶⁵⁴ Stone 1980, 273-274.

⁶⁵⁵ Ley 2007, 271.

⁶⁵⁶ Κεραμάρη 2019, 18.

⁶⁵⁷ Blume 1978, 98.

⁶⁵⁸ Moretti 2001, 145; Milanezi 2005, 75-76; Κεραμάρη 2019, 18.

⁶⁵⁹ Κεραμάρη 2019, 18.

⁶⁶⁰ Muecke 1982, 23; Κεραμάρη 2019, 18.

πολλαπλούς του ρόλους και επισημαίνει στους στίχους 442-443, πως το κοινό γνωρίζει περί του θέματος, αλλά όχι και τα πρόσωπα του έργου⁶⁶¹.

Παρά την μεγάλη προσοχή που δίνεται στη μεταμφίεση του Δικαιοπόλη σε Τήλεφο, δεν αναφέρεται ποτέ, ούτε σταματάει να είναι μεταμφιεσμένος⁶⁶². Το ενδιαφέρον έγκειται, στο γεγονός πως σε όλο το έργο, χρησιμοποιεί υπέρ του την αμφίεση του, αλλά και την περιβολή των ανθρώπων γενικότερα⁶⁶³, όπως μαρτυρά το ότι επιβάλλει στον Λάμαχο, στους στίχους 581-6, ακούσια απογύμνωση, αφού τον προστάζει να κατεβάσει την ασπίδα του και να απομακρύνει ένα λοφίο από το κράνος του⁶⁶⁴. Ο Δικαιοπόλης στο τέλος επικρατεί ως κωμικός ήρωας⁶⁶⁵.

Σχετικά με την εμφάνιση του Δικαιοπόλη ως Τήλεφου, σύμφωνα με τον Csapo, ένας μελανός γούτος (εικόνα 44) από την Απουλία του Τάραντα, παρωδεί τη σκηνή, κατά την οποία ο Δικαιοπόλης ως Τήλεφος παίρνει τον σάκο με τα κάρβουνα από τους Αχαρνείς και με το σπαθί που κραδαίνει στο δεξί του χέρι τους απειλεί⁶⁶⁶.

Η κωμωδία αυτή έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον και λόγω του γεγονότος πως υπάρχουν και χαρακτήρες, οι οποίοι δεν είναι Αθηναίοι, αλλά προέρχονται από άλλα μέρη του ελληνικού κόσμου. Από την αρχαιότερη κιόλας σωζόμενη κωμωδία του Αριστοφάνη, γίνεται σαφές πως προκειμένου ο ποιητής να καταδείξει στο ακροατήριο πως κάποιος δεν ήταν Αθηναίος έριξε το βάρος στην χρήση άλλης διαλέκτου και όχι στα ενδύματα⁶⁶⁷.

Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον χαρακτήρα από τα Μέγαρα πρέπει να ήταν ενδεδυμένος με ενδύματα, στα οποία θα αποτυπωνόταν η δεινή οικονομική κατάσταση που επικρατούσε στα Μέγαρα μετά το Μεγαρικό Ψήφισμα του 432 π.Χ.⁶⁶⁸. Το πιθανότερο είναι πως ο ποιητής θέλησε να τον αφήνει να εμφανιστεί στην ορχήστρα του θεάτρου φορώντας μόνο *τρίβωνα*, χωρίς *χιτώνα*⁶⁶⁹. Τα υποδήματα του πρέπει να ήταν και αυτά σε άθλια κατάσταση⁶⁷⁰ ή να ήταν ξυπόλητος. Επιπλέον, πρέπει να φορούσε και πύλο, ως δηλωτικό του γεγονότος ότι ταξιδεύει. Δεν υπάρχουν ενδείξεις, ότι υπήρχαν στην σκηνική του παρουσία, στοιχεία που να δήλωναν πως

⁶⁶¹ Κεραμάρη 2019, 18.

⁶⁶² Compton-Engle 2015, 7.

⁶⁶³ Κεραμάρη 2019, 19 σημ. 16.

⁶⁶⁴ Compton-Engle 2015, 10.

⁶⁶⁵ Κεραμάρη 2019, 19 σημ. 16.

⁶⁶⁶ Csapo 2010, 65.

⁶⁶⁷ Stone 1980, 285.

⁶⁶⁸ Stone 1980, 285-286

⁶⁶⁹ Webster 1956, 67; Stone 1980, 286; Ley 2007, 271.

⁶⁷⁰ Stone 1980, 286; Ley 2007, 271.

ήταν από τα Μέγαρα. Μόνο η διάλεκτος που χρησιμοποιεί φαίνεται να ήταν δηλωτική του γεγονότος ότι δεν ήταν από την Αττική⁶⁷¹.

Η κακή του κατάσταση επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι μη έχοντας τίποτα άλλο να πουλήσει, επιδίωξε να πουλήσει τις πεινασμένες του θυγατέρες ως γουρούνια. Ίσως, οι υποκριτές που υποδύονταν τις θυγατέρες του, να φορούσαν ζωομορφικά ενδύματα⁶⁷² ή κουρελιασμένα και να ήταν ανυπόδητοι⁶⁷³. Επίσης, είναι πιθανό οι υποκριτές που τις υποδύθηκαν να μην φορούσαν παραγεμίσματα, ώστε να φαίνεται πως πράγματι λιμοκτονούν⁶⁷⁴. Η άποψη του Webster ότι το προσωπείο τους παρέπεμπε σε χοίρο⁶⁷⁵, δεν φαίνεται να ευσταθεί, καθώς ο πατέρας τους τα βρίσκει σκούρα στην προσπάθεια του να τις πουλήσει. Μάλλον ο Αριστοφάνης επιθυμούσε οι υποκριτές του να επενδύσουν, κυρίως στην μίμηση των ήχων που παράγουν τα γουρούνια και το ένδυμα να του δίνει πάτημα για σεξουαλικά υπονοούμενα⁶⁷⁶, λόγω και της δεύτερης σημασία που έχει η λέξη χοίρος, ως γυναικεία γενετικά όργανα⁶⁷⁷.

Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Βοιωτό πρέπει να ήταν πολύ διαφορετικά ενδεδυμένος από τον Μεγαρέα, εξαιτίας του γεγονότος ότι η πόλη του γνώριζε μεγαλύτερη ευημερία. Ως δηλωτικό του γεγονότος ότι ταξιδεύει, θα φορούσε και αυτός πύλο στην κεφαλή του. Και σε αυτήν την περίπτωση, ο Αριστοφάνης στηρίζεται στη χρήση διαφορετικής διαλέκτου για να γίνει κατανοητό στο κοινό του πως ο συγκεκριμένος χαρακτήρας δεν ήταν Αθηναίος. Αυτό που τον κάνει να ξεχωρίζει, τον συγκεκριμένο ήρωα, είναι το μεγάλο βάρος των αγαθών που κουβαλά, δηλωτικό επίσης της ευημερίας της πόλης του⁶⁷⁸.

Στο έργο αυτό, όπως και σε άλλα, υπάρχουν και κάποιοι χαρακτήρες, οι οποίοι δεν είναι Έλληνες. Ο Αριστοφάνης χρησιμοποίησε αυτούς τους χαρακτήρες με απώτερο σκοπό να προκαλέσει ακόμη περισσότερο γέλιο στους θεατές, και ειδικά στους Αθηναίους, οι οποίοι εύρισκαν παράξενες και αστείες πολλές από τις συνήθειες των μη Ελλήνων. Στην περίπτωση αυτή, δεν βασίστηκε μόνο στη γλώσσα για να καταδείξει στο κοινό ότι δεν ήταν Έλληνες, αλλά χρησιμοποίησε και το ένδυμα ως μέσο για να δηλώσει την ξένη καταγωγή αυτών των χαρακτήρων. Σε αυτό βοηθούσε

⁶⁷¹ Stone 1980, 286.

⁶⁷² Ley 2007, 271.

⁶⁷³ Stone 1980, 349.

⁶⁷⁴ Starkie 1909, 155.

⁶⁷⁵ Webster 1956, 69.

⁶⁷⁶ Ley 2007, 271.

⁶⁷⁷ Κεραμάρη 2019, 66.

⁶⁷⁸ Stone 1980, 286.

και το γεγονός ότι οι ξένοι είχαν εντελώς διαφορετικές ενδυματολογικές προτιμήσεις από τους Έλληνες και ήταν περισσότερο πομπώδεις άνθρωποι, γεγονός το οποίο έκανε τα ενδύματά τους πιο αστεία για τους Έλληνες, αλλά συνάμα και πιο θεαματικά για το θέατρο⁶⁷⁹.

Το γεγονός ότι οι Αθηναίοι έβρισκαν γελοία τα ενδύματα των Περσών επιβεβαιώνεται από το στίχο 1137 στους *Σφήκες*, όπου ένας περσικός μανδύας γίνεται αντικείμενο χλευασμού, αλλά και στο στίχο 1087, ο Χορός μιλά με περιφρόνηση για τους *θυλάκους* των Περσών⁶⁸⁰.

Οι υποκριτές που υποδύθηκαν τους Πέρσες Πρεσβευτές πρέπει να ήταν ενδεδυμένοι με περσικά ενδύματα, τα οποία φαίνονταν υπερβολικά στους Αθηναίους, σύμφωνα με τα λόγια του Δικαιόπολη στίχο 64. Κατά πάσα πιθανότητα, ήταν φτιαγμένα από εξαιρετικής ποιότητας υφάσματα, προβάλλοντας ακόμη περισσότερο τον πλούτο των Περσών σε σύγκριση με την ένδεια του Δικαιόπολη. Με βάση απεικονίσεις των Περσών στην ερυθρόμορφη αγγειογραφία, μπορεί κανείς να υποθέσει πως οι Πέρσες πρεσβευτές φορούσαν *αναζυρίδες*, ένδυμα που μοιάζει με τα σημερινά παντελόνια και έφερε διακόσμηση από ρίγες και *κυρβασία* στην κεφαλή τους, η οποία μοιάζει με τα σημερινά τουρμπάνια⁶⁸¹. Λόγω του γεγονότος ότι γίνονται συχνές αναφορές στο χρυσάφι των Περσών, ίσως αυτό σημαίνει πως και τα ενδύματά τους είχαν ανάλογο χρώμα ή μπορεί να φορούσαν χρυσά κοσμήματα⁶⁸². Επίσης, ο Δικαιόπολις στο στίχο 112 κάνει λόγο για την κόκκινη βαφή (εννοώντας μεταφορικά το αίμα) η οποία έχει άμεση σχέση με τις Σάρδεις, που φημίζονταν για τα περίτεχνα πορφυρά τους υφάσματα. Όπως υποστήριξε η Κεραμάρη, η παράσταση θα ήταν πολύ επιβλητική, αν όλα τα πρόσωπα του έργου ήταν ενδεδυμένα με τέτοια υφάσματα, τα οποία θα θύμιζαν σε όλους το αίμα, κάνοντας έτσι την μεταφορά του Δικαιόπολη πραγματικότητα μέσω των σκηνικών. Το σενάριο αυτό είναι λίγο υπερβολικό, αλλά δεν αποκλείεται. Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον λεγόμενο *βασιλέως οφθαλμός* ίσως να φορούσε ένα τέτοιο ύφασμα, λόγω της επιδεκτικότητας που χαρακτήριζε τους Πέρσες. Από τους Έλληνες, ο Λάμαχος όπως προαναφέρθηκε είναι πολύ πιθανό να φόραγε ένα τέτοιο ένδυμα, την *άλικο φοινικίς*. Η πιθανότητα αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι ο Λάμαχος και ο *βασιλέως οφθαλμός* λόγω της ιδιότητάς τους, ως πρεσβευτές, ανήκαν στον ίδιο πολιτικό κύκλο των πολεμοχαρών, και σίγουρα αυτό

⁶⁷⁹ Stone 1980, 287.

⁶⁸⁰ Stone 1980, 296 σημ. 55.

⁶⁸¹ Stone 1980, 287; Κεραμάρη 2019, 162.

⁶⁸² Ley 2007, 271.

θα ήταν κάτι που ο Αριστοφάνης θα ήθελε να το προβάλλει⁶⁸³ με τα σκηνικά ή τα ενδύματα που είχε στη διάθεσή του⁶⁸⁴.

Τα δύο βουβά πρόσωπα, που συνοδεύουν τον αποκαλούμενο Οφθαλμό του Πέρση βασιλιά πρέπει να ήταν ενδεδυμένα κατάλληλα, ώστε να γίνεται κατανοητό στο κοινό πως υποδύονταν ευνούχους⁶⁸⁵. Το πιθανότερο είναι, πως αυτό το έδειξε ο ποιητής, δίνοντάς τους να κρατούν σκιάδα ή μυγοσκοτώστρες. Το συμπέρασμα αυτό απορρέει από το γεγονός ότι στην Περσία, οι ευνούχοι συνήθως κρατούσαν αυτά τα αντικείμενα πάνω από τους βασιλιάδες τους⁶⁸⁶. Σύμφωνα με την Stone, λόγω της σκηνής της αποκάλυψης, όπου και αποδεικνύεται πως οι δύο ευνούχοι είναι στην πραγματικότητα ο Κλεισθένης και ο Στράτων, είναι πιθανό, ο ποιητής να θέλησε οι υποκριτές που υποδύονταν αυτούς τους ανδρικούς ρόλους να μην φοράγανε ερυθρωπά προσωπεία, αλλά λευκά και χωρίς γένια⁶⁸⁷.

Από την πρεσβεία των Περσών, όπως ειπώθηκε και στο κεφάλαιο για τα προσωπεία, ξεχώρισε ο υποκριτής που υποδύθηκε τον λεγόμενο Οφθαλμό του Πέρση βασιλιά⁶⁸⁸. Σχετικά με το προσωπείου του, υπάρχει και μία άλλη άποψη, σύμφωνα με την οποία αντί για το ιδιαίτερο προσωπείο, για το οποίο έγινε λόγος στην προηγούμενη ενότητα, φορούσε ένα ένδυμα που τον έκανε να μοιάζει με έναν τεράστιο οφθαλμό, ο οποίος διέθετε τέσσερα άκρα και φαλλό⁶⁸⁹.

Στο έργο υπάρχουν και κάποιοι υποκριτές που υποδύθηκαν τους Οδόμαντες. Οι Οδόμαντες ήταν μια θρακική φυλή με πολύ διαφορετικές συνήθειες και ενδυματολογικές επιλογές από τους Έλληνες. Το κείμενο δεν παρέχει στοιχεία για την ενδυμασία τους, το μόνο σίγουρο είναι πως θα φόραγαν ένα στρογγυλού σχήματος κάλυμμα κεφαλής, όπως συμβαίνει σε όλες τις απεικονίσεις τους στις αγγειογραφίες, στις οποίες εμφανίζονται ενδεδυμένοι με τους περίφημους βαριούς μανδύες τους, οι οποίοι ξεχώριζαν για την γεωμετρική τους διακόσμηση. Όσον αφορά τα υποδήματά τους, με βάση τις αγγειογραφίες, το πιθανότερο είναι να φόραγαν μπότες. Δεν είναι σίγουρο ότι ο Αριστοφάνης θα είχε θελήσει να τους εμφανίσει με ένα τέτοιο ένδυμα στην ορχήστρα του θεάτρου. Ίσως είχε επιλέξει ένα πιο αποκαλυπτικό ένδυμα για να προβάλλει, όπως επισήμανε η Stone, το ομοίωμα φαλλού

⁶⁸³ Κεραμάρη 2019, 160-161.

⁶⁸⁴ Stone 1980, 288; Ley 2007, 271.

⁶⁸⁵ Stone 1980, 288; Ley 2007, 271.

⁶⁸⁶ Κεραμάρη 2019, 161.

⁶⁸⁷ Stone 1980, 342.

⁶⁸⁸ Stone 1980, 287.

⁶⁸⁹ Κεραμάρη 2019, 162.

που θα φορούσαν, το οποίο θα διέφερε από των άλλων υποκριτών, διότι ίσως ήθελε να προβάλλει στους φαλλούς τους, τη συνήθεια των Οδομάντων να υποστούν περιτομή. Με αυτόν τον τρόπο, ο ποιητής θα μπορούσε να προβάλλει την βαρβαρική τους φύση⁶⁹⁰. Ο Dover, ωστόσο επισημαίνει πως οι Θράκες δεν έκαναν περιτομή και αυτό το γνώριζαν οι Έλληνες. Μάλλον, ο ποιητής για χιουμοριστικούς λόγους, μπέρδευε σκόπιμα τα έθιμά τους, με σκοπό να μεγαλοποιήσει τον βαρβαρικό τους χαρακτήρα⁶⁹¹.

Επιπροσθέτως, στο έργο εμφανίζονται και κάποιοι υποκριτές που υποδύονται τους Σκυθές τοξότες, οι οποίοι φαίνεται να αποτελούσαν αγαπημένο θέμα του ποιητή για διακωμώδηση, καθώς τους εμφανίζει σε τέσσερα από τα έντεκα σωζόμενα έργα του⁶⁹². Για άλλη μια φορά, δεν δίνεται καμία πληροφορία για την ενδυμασία τους, αλλά με βάση τις απεικονίσεις τους σε αγγειογραφίες της εποχής, τα κύρια χαρακτηριστικά τους ήταν το μακρύ χειριδωτό πανωφόρι τους με τα εξεζητημένα σχέδια, ένα άκαμπτο μυτερό κάλυμμα κεφαλής, η σάλπιγγα, η φορβεία και το τόξο τους. Δεν είναι απαραίτητο ότι οι υποκριτές εμφανίστηκαν με όλα αυτά στην ορχήστρα του θεάτρου, ίσως το τόξο τους ή το χαρακτηριστικό τους καπέλο από μόνο του, να αρκούσε για να καταλάβει το κοινό την καταγωγή τους, η οποία άλλωστε αναφέρεται και λεκτικά. Κατά πάσα πιθανότητα, θα επέλεξε να τους εμφανίσει, εδώ αλλά και σε άλλα του έργα, χρησιμοποιώντας τα πιο υπερβολικά στοιχεία τους, διότι στόχος του ήταν να φανούν υπερβολικά αστείοι, αφού σε όλα τα σωζόμενα έργα του παρουσιάζονται ως αντικείμενο γελοιοποίησης άλλων χαρακτήρων⁶⁹³.

Όσον αφορά τον Χορό του έργου, αυτός αποτελείται από ηλικιωμένους άνδρες, οι οποίοι κατάγονται από το δήμο των Αχαρνέων⁶⁹⁴. Το κείμενο παρέχει κάποια στοιχεία σχετικά με την ενδυμασία τους. Η Stone υποστηρίζει πως μπορεί κανείς να υποθέσει, ότι φορούσαν όλα όσα κανείς θα περίμενε από έναν ανδρικό Χορό, τα παραγεμίσματα, τον φαλλό, τα κωμικά προσωπεία, χιτώνα⁶⁹⁵ και όπως φανερώνουν οι στίχοι 184 και 343 και *τρίβωνα*⁶⁹⁶. Στο στίχο 627 αφαιρούν ένα ένδυμα, το οποίο

⁶⁹⁰ Stone 1980, 288.

⁶⁹¹ Dover 1963, 12-13.

⁶⁹² Stone 1980, 288.

⁶⁹³ Stone 1980, 289.

⁶⁹⁴ Stone 1980, 377; Ξυπνητού 1996, 195; Χουρμουζιάδης 1998, 99, 109; Storey & Allan 2005, 277.

⁶⁹⁵ Stone 1980, 377.

⁶⁹⁶ Stone 1980, 377; Hughes 2006, 55.

δεν προσδιορίζεται⁶⁹⁷, αλλά μάλλον είναι ο *τρίβωνας* τους. Ως δηλωτικό της ηλικίας τους πρέπει να κρατούσαν και *βακτηρία*⁶⁹⁸. Η Stone υποστηρίζει πως κατά πάσα πιθανότητα φορούσαν ως υποδήματα τις κοινές *εμβάδες* και ίσως και *πίλο* στην κεφαλή τους, καθώς έχουν φτάσει στο κέντρο της Αθήνας από τις Αρχάνες. Επίσης, λόγω του γεγονότος ότι ήταν *καρβουνιάρηδες*⁶⁹⁹, θεωρείται πιθανό, τα ενδύματά τους και τα προσωπεία τους, να ήταν καλυμμένα με σκόνη άνθρακα, εξαιτίας των πολλών αναφορών που υπάρχουν στο κείμενο στο επάγγελμα τους⁷⁰⁰.



Εικόνα 44 (Csapo 2010, 64 εικόνα 2.6)

⁶⁹⁷ Stone 1980, 377.

⁶⁹⁸ Stone 1980, 377; Χουρμουζιάδης 1998, 99.

⁶⁹⁹ Stone 1980, 377; Sommerstain 2002, 64.

⁷⁰⁰ Starkie 1909, xxxi; Stone 1980, 378; Σολομός 1990, 87.

8.2. *Ιππής*

Η κωμωδία *Ιππής* διδάχθηκε το 424 π.Χ. στα Λήναια και κέρδισε το πρώτο βραβείο⁷⁰¹. Τα κύρια πρόσωπα του έργου είναι ο Αγοράκριτος – Αλλαντοπόλης και ο Παφλαγόνας – Κλέωνας, οι οποίοι φιλονικούν⁷⁰².

Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Αγοράκριτο – Αλλαντοπόλη, καθότι υποδύεται έναν άνθρωπο της πόλης, θα ήταν ενδεδυμένος με κοντό χιτώνα, ιμάτιο και *εμβάδες*⁷⁰³. Ο διάλογος μεταξύ των δύο δούλων στους στίχους 146-149, φανερώνει πως η σκηνική παρουσία του υποκριτή που υποδύονταν τον Αλλαντοπόλη, αποκάλυπτε αμέσως την ιδιότητά του. Στους στίχους 152 και 169 αναφέρεται το *τούλεόν*, ο πάγκος του, που χωρίς αμφιβολία θα ήταν γεμάτος με αλλαντικά⁷⁰⁴.

Ο υποκριτή που υποδύθηκε τον Παφλαγόνα – Κλέωνα, αν γίνει δεχτή η άποψη της Stone, ότι ήταν άνθρωπος της πόλης, η ενδυμασία του δεν θα διέφερε από την ενδυμασία του υποκριτή που υποδύονταν τον Αγοράκριτο – Αλλαντοπόλη⁷⁰⁵, αν όμως γίνει δεκτή η άποψη της Crosby ότι ήταν άνθρωπος της υπαίθρου⁷⁰⁶, τότε θα πρέπει να εμφανίστηκε φορώντας ως ιμάτιο, *σισύρα* ή *διφθέρα*⁷⁰⁷. Επίσης, είναι πιθανό κάποιο από τα ενδύματά του να ήταν κατασκευασμένο από δέμα για να δηλώσει το γεγονός ότι είναι βυρσοδέψης. Φορούσε και σφραγιστικό δακτυλίδι το οποίο βγάζει στο στίχο 948⁷⁰⁸. Το δακτυλίδι του δηλώνει καλή κοινωνική θέση⁷⁰⁹ και δεν συνάδει με το όνομά του, που παραπέμπει σε δούλο⁷¹⁰. Σε προηγούμενη ενότητα υπήρξε εκτενής αναφορά στο όλο ζήτημα σχετικά με το προσωπείο του χαρακτήρα, καθώς επίσης και την πιθανότητα ο ίδιος ο Αριστοφάνης, να υποδύθηκε τον ρόλο αυτό.

Όσον αφορά τον υποκριτή που υποδύθηκε τον Δήμο, σύμφωνα με το στίχο 881 δεν φορούσε χιτώνα, επομένως το πιθανότερο είναι να εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου ενδεδυμένος μόνο με *τρίβωνα*. Τα υποδήματα του θα ήταν οι κοινές *εμβάδες*

⁷⁰¹ Norwood 1964, 206; Lesky 1983, 600; Ξυπνητού 1996, 199; Sommerstain 2002, 64; Storey & Allan 2005, 278.

⁷⁰² Conford 1993, 271.

⁷⁰³ Stone 1980, 273, 291 σημ.11.

⁷⁰⁴ Stone 1980, 277.

⁷⁰⁵ Stone 1980, 273, 291 σημ.11.

⁷⁰⁶ Crosby 1927, 181.

⁷⁰⁷ Stone 1980, 273.

⁷⁰⁸ Stone 1980, 284.

⁷⁰⁹ Stone 1980, 245.

⁷¹⁰ Stone 1980, 284.

ή μπορεί να εμφανίστηκε ξυπόλυτος στην ορχήστρα του θεάτρου⁷¹¹. Αυτή η ενδυμασία του αφορά το διάστημα πριν το μαγείρεμα του Αλλαντοπόλη, καθώς μετά από αυτό, εμφανίζεται στην ορχήστρα του θεάτρου με την μορφή που είχε την περίοδο που οι Έλληνες σημείωναν νίκες επί των Περσών, δηλαδή με χειριδωτό χιτώνα ποδήρη, όπως αρμόζει στην ηλικία του, η οποία μαρτυράτε στο στίχο 908, όπου ο Παφλαγόνας σχολιάζει την γκριζα κόμη του. Η απόκτηση νέων ενδυμάτων οφείλεται στην διαμάχη μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών⁷¹².

Ο Αλλαντοπόλης ανταγωνίζεται τον Παφλαγόνα, ο οποίος επί της ουσίας αναπαριστά τον πολιτικό Κλέωνα. Ανταγωνίζονται με σκοπό την ευνοϊκή θέση του Δήμου, ο οποίος αποτελεί την αλληγορική εκπροσώπηση του πολιτικού αθηναϊκού οργάνου.

Η κύρια λειτουργία του ενδύματος και πιο συγκεκριμένου του «εσωτερικού κουστούμι» είναι να αντιπροσωπεύσει οπτικά το γκροτέσκο, δηλαδή το χοντροειδές και το γελοίο που υπάρχει στις σωματικές μεταφορές που εκφράζουν λεκτικά οι πρωταγωνιστές του έργου και οι οποίες κατέχουν κεντρική σημασία σε αυτό. Με άλλα λόγια, το «εσωτερικό κουστούμι» (παραγεμίσματα, φαλλός) είναι το όχημα ή μπορεί και η έμπνευση για αυτές τις μεταφορές που υπάρχουν στο έργο⁷¹³. Αντίθετα, στο «εξωτερικό ένδυμα» των χαρακτήρων του έργου δίνεται ελάχιστη ή και καθόλου προσοχή⁷¹⁴. Σε κάθε περίπτωση, η έλλειψη αναφορών σε ενδύματα, υποδεικνύει την προτεραιότητα που αποδίδουν οι κωμωδίες στο σώμα και όχι στα ενδύματα⁷¹⁵.

Παρά το γεγονός ότι δίνεται έμφαση στο «εσωτερικό κουστούμι», η λειτουργία του φαλλού, είναι περιορισμένη και αυτός δεν διαδραματίζει ιδιαίτερο ρόλο, παρά το γεγονός πως το επάγγελμα του αλλαντοπόλη προσφέρει υλικό για πειράγματα που σχετίζονται με τον φαλλό. Αντίθετα, στο έργο η προσοχή είναι στραμμένη στα παραγεμίσματα, και κυρίως στο στόμα, το στομάχι και τον πρωκτό των δύο ανταγωνιστών.

Το «εσωτερικό κουστούμι» με την φυσική του παρουσία επί της ορχήστρας του θεάτρου, αλλά και με τον τρόπο που περιγράφεται λεκτικά από τους ήρωες του έργου, προσβάλλει και στρέφει την προσοχή του κοινού, αρχικά στην αδηφαγία (στόμα –στομάχι) και στις συνέπειές της (πρωκτός).

⁷¹¹ Stone 1980, 271.

⁷¹² Stone 1980, 360

⁷¹³ Compton-Engle 2015, 45.

⁷¹⁴ Compton-Engle 2015, 46.

⁷¹⁵ Compton-Engle 2015, 158 σημ 103.

Τα παραγεμίσματα στο έργο λειτουργούν ως μια συνεχή οπτική παρουσίαση της ανελέητης και αδίστακτης αδηφαγίας, καθώς οι αχόρταγες και άπληστες κλοπές του Παφλαγόνα παρουσιάζονται ως κλοπή φαγητού. Τα παραγεμίσματα στην περιοχή της κοιλιάς συμβολίζουν την απληστία του δημαγωγού Παφλαγόνα, η οποία επισημαίνεται και από τον Αλλαντοπόωλη στους στίχους 280-281, όπου ο Αλλαντοπόωλης αναφέρει πως ο αντίπαλος του εισέρχεται γρήγορα με άδεια κοιλιά στο πρυτανείο και λίγο αργότερα βγαίνει από αυτό, τρέχοντας και έχοντας την κοιλιά γεμάτη.

Βέβαια, αδηφάγος είναι και ο Αλλαντοπόωλης, αφού και οι δύο τους επιχειρούν και επιδιώκουν να πάρουν με το μέρος τους τον Δήμο και προσπαθούν να τον εξαγοράσουν προσφέροντάς του τροφή, ξεπερνώντας ως ένας τον άλλον σε προσφορές τροφίμων. Με άλλα λόγια, όπως επισημαίνει η Compton-Engle, «ο δρόμος προς την καρδιά του Δήμου, φαίνεται να περνάει μέσα από το στομάχι»⁷¹⁶.

Ο Χορός του έργου αποτελείται από νεαρούς Ιππείς, όπως αποκαλύπτει και ο τίτλος του⁷¹⁷. Οι συγκεκριμένοι Ιππείς, όπως επισήμανε ο Σηφάκης, δεν θέλουν να προβάλλουν την αριστοκρατική τους καταγωγή, αλλά την ιδιότητά τους και την διάκριση που είχε πρόσφατα το στρατιωτικό τους σώμα στην Κόρινθο⁷¹⁸. Το κείμενο δεν προσφέρει καμία πληροφορία σχετική με τα ενδύματά τους⁷¹⁹. Το πιθανότερο είναι πως οι άνδρες που υποδύονταν τους Ιππείς εμφανίστηκαν στην ορχήστρα του θεάτρου φορώντας χλαμύδα, μπότες και πέτασο⁷²⁰ ή κράνος⁷²¹. Εκείνη την εποχή, ήταν προαιρετικός ο χιτώνας για τους Ιππείς⁷²², οπότε δεν είναι γνωστό αν φορούσαν ή όχι χιτώνα οι άνδρες που τους υποδύθηκαν. Θα ήταν λάθος κανείς να επηρεαστεί από τον αμφορέα του Βερολίνου με την απεικόνιση ιππέων και να θεωρήσει πως στην παράσταση οι υποκριτές δεν φόραγαν παραγεμίσματα και φαλλό⁷²³. Όπως αποκαλύπτουν οι στίχοι 580 και 1121, το προσωπείο τους έφερε μακριά φενάκη⁷²⁴.

⁷¹⁶ Compton-Engle 2015, 46.

⁷¹⁷ Stone 1980, 378; Ξυπνητού 1996, 200; Χουρμουζιάδης 1998, 109; Sommerstain 2002, 65; Storey & Allan 2005, 278.

⁷¹⁸ Sifakis 1971, 99.

⁷¹⁹ Compton-Engle 2015, 126.

⁷²⁰ Stone 1980, 378.

⁷²¹ Dearden 1976, 120.

⁷²² Stone 1980, 378.

⁷²³ Stone 1980, 379.

⁷²⁴ Stone 1980, 378.

Το ενδιαφέρον των μελετητών στρέφεται στους ίππους των Ιππέων. Μεγάλο ερώτημα αποτελεί το αν εμφανίστηκαν στη ορχήστρα του θεάτρου πραγματικά άλογα, ή ψεύτικα ομοιώματα αλόγων ή άνδρες μεταμφιεσμένοι σε ίππους.

Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως στους στίχους 595-610 που απαγγέλει ο Χορός, επαινούνται οι προηγούμενες ενέργειες των ίππων και δίνεται έμφαση στο γεγονός ότι οι ίπποι συμπεριφέρονται σαν στρατιώτες. Το ύφος αυτών των στίχων υποδεικνύει πως οι ίπποι βρίσκονται σε απόσταση που τους επιτρέπει να ακούσουν τα λόγια του Χορού⁷²⁵.

Μεταξύ των απόψεων που εκφράστηκαν παραπάνω, η επικρατέστερη άποψη είναι πως τους ίππους ενσάρκωσαν πραγματικοί άνδρες, μεταμφιεσμένοι σε ίππους. Η άποψη αυτή στηρίζεται στον αμφορέα του Βερολίνου, στον οποίο απεικονίζονται ιππείς επάνω σε ίππους και οι ίπποι είναι άνδρες μεταμφιεσμένοι σε άλογα, όπως προαναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, στην οποία εξετάστηκε λεπτομερώς το αγγείο. Την άποψη αυτή υποστηρίζουν ο Lesky⁷²⁶, η Bieber⁷²⁷, ο Σηφάκης⁷²⁸, η Stone⁷²⁹ και η Compton-Engle⁷³⁰, ενώ δεν την αποδέχονται ο Norwood⁷³¹ και ο Mitchell⁷³², οι οποίοι υποστηρίζουν πως χρησιμοποιήθηκαν ψεύτικα ομοιώματα ίππων. Ο Dearden δεν αποκλείει την ιδέα των μεταμφιεσμένων ανδρών, αλλά θέτει τους προβληματισμούς του, σχετικά με το τι γίνεται με αυτούς, καθώς δεν φαίνεται να ήταν μεταμφιεσμένοι σε ίππους σε όλη τη διάρκεια του έργου⁷³³. Ο Arnott και ο Ley αποκλείουν την πιθανότητα να εμφανίστηκαν πραγματικά άλογα στην ορχήστρα του θεάτρου. Ο Arnott επισημαίνει γενικά τη δυσκολία που θα είχαν να διαχειριστούν ένα οποιοδήποτε ζώο πάνω στην ορχήστρα του θεάτρου⁷³⁴ και ο Ley θεωρεί πως το κοινό θα πρέπει να δυσαρεστήθηκε από την έλλειψη πραγματικών ίππων στο θέατρο⁷³⁵.

Αν δίνει αποδεκτό πως κανονικοί άνθρωποι μεταμφιέστηκαν σε ίππους, το πιο πιθανό είναι, τα δώδεκα από τα εικοσιτέσσερα μέλη του Χορού να υποδύθηκαν τους ιππείς

⁷²⁵ Stone 1980, 378.

⁷²⁶ Lesky 1983, 601.

⁷²⁷ Bieber 1961, 37.

⁷²⁸ Sifakis 1971, 100.

⁷²⁹ Stone 1980, 379.

⁷³⁰ Compton-Engle 2015, 126.

⁷³¹ Norwood 1964, 207 σημ. 1.

⁷³² Mitchell 1836, 59.

⁷³³ Dearden 1976, 120.

⁷³⁴ Arnott 1959α, 179.

⁷³⁵ Ley 2007, 270.

και οι υπόλοιποι δώδεκα τους ίππους που ίπευαν οι ιππείς⁷³⁶. Λιγότερο πιθανό σενάριο, το οποίο δεν μπορεί ωστόσο να αποκλειστεί, είναι να υπήρχαν εικοσιτέσσερις υποκριτές που υποδύονταν τους ιππείς και άλλοι τόσοι μεταμφιεσμένοι σε ίππους⁷³⁷.

⁷³⁶ Sifakis 1971, 100; Stone 1980, 379.

⁷³⁷ Stone 1980, 392 σημ. 11.

8.3. Σφήκες

Η κωμωδία *Σφήκες* διδάχτηκε για πρώτη φορά το 422 π.Χ. στα Λήναια και κατέλαβε το δεύτερο βραβείο⁷³⁸. Στο έργο αυτό πρωταγωνιστεί ο Φιλοκλέων, ένας γέρος ηλιαστής, τον οποίο ο γιος του Βδελυκλέωνας, προσπαθεί να τον πείσει να ξεφύγει από την σφοδρότητα του αξιώματος του ηλιαστή⁷³⁹.

Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Βδελυκλέωνα πρέπει να εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου ενδεδυμένος, όπως όλοι οι νέοι ιππείς της αριστοκρατικής τάξης, με χιτωνίσκο, χλαμύδα, πέτασο, μπότες και με μακριά φενάκη⁷⁴⁰.

Αντίθετα από τον γιο, ο πατέρας παρουσιάζεται ως ένα πολύ φτωχός ήρωας στην αρχή του έργου, διότι στη συνέχεια με τη συμβολή του γιου του και φορώντας απλώς διαφορετικό ένδυμα, θα αλλάξει κατάσταση. Ακολουθώντας τις υποδείξεις του γιου του, αντικαθιστά τον κουρελιασμένο του *τρίβωνα* με ένα ακριβό περσικό ένδυμα, την *καυνάκη* και τα υποδήματα του, που είναι σε κακή κατάσταση με άλλα, πιο πολυτελή, τα λεγόμενα *λακωνικά*⁷⁴¹.

Στο έργο, το κοινό, πέρα από το γενεαλογικό χάσμα που αντικρίζει μεταξύ πατέρα και γιου, το οποίο είναι φυσικό, έρχεται αντιμέτωπο και με ένα ακόμη χάσμα, το πολιτικό. Η ενδυμασία του Φιλοκλέωνα είναι δημοκρατική, ενώ του γιου του αριστοκρατική. Μάλιστα, τα μέλη του Χορού, στους στίχους 475-7, χαρακτηρίζουν ανοιχτά τον Βδελυκλέωνα αντιδημοκράτη και εραστή της μοναρχίας.

Η επιλογή του ποιητή να εμφανίσει τον Φιλοκλέωνα στην ορχήστρα του θεάτρου με *τρίβωνα* και *εμβάδες* δεν ήταν καθόλου τυχαία. Στο όνειρο του δούλου, το οποίο περιγράφεται από το στίχο 31 και εξής, αυτό το ένδυμα φορούσαν στην εκκλησία του δήμου οι αθηναίοι της υπαίθρου, των οποίων την αποδοχή απολάμβανε ο Κλέωνας και όπως αυτοί έχουν γίνει θύματά του, έτσι δηλώνεται πως θύματά του ήταν πλέον και οι δικαστές της Ηλιαίας και μεταξύ αυτών και ο ίδιος ο Φιλοκλέων⁷⁴².

Ο ποιητής με το στόμα του Βδελυκλέωνα ασκεί δριμύ κατηγορώ στην τρέχουσα δημοκρατική ηγεσία και στην εκμετάλλευση ανθρώπων, όπως ο Φιλοκλέων, οι οποίοι έχουν πέσει σε πλάνη και νομίζουν πως έχουν εξουσία. Ο Αριστοφάνης θέλει να

⁷³⁸ Ξυπνητού 1996, 206; Sommerstain 2002, 65; Storey & Allan 2005, 279.

⁷³⁹ Bowie 1996, 80.

⁷⁴⁰ Stone 1980, 271.

⁷⁴¹ Pekridou-Gorecki 1989, 151; Ley 2007, 270; Compton-Engle 2015, 6.

⁷⁴² Vaio 1971, 336.

συμβάλει, ώστε η δημοκρατία να λειτουργήσει προς όφελος του δήμου, αλλά ο τρόπος του, καθώς και ο οραματισμός του είναι πατερναλιστικός⁷⁴³.

Το γεγονός ότι ο Φιλοκλέων αφαιρεί το ένδυμά του⁷⁴⁴, έπειτα από την προσταγή του γιου του, δηλώνει ρητά πως έχει παραδώσει τον έλεγχο του εαυτού του⁷⁴⁵ και ότι αποδέχεται την επιθυμία του γιου του να ξεφύγει από την θηριωδία του ηλιαστή⁷⁴⁶. Το ίδιο ισχύει και για τις *εμβάδες* του, που του ήταν απαραίτητες για να πάει στο δικαστήριο⁷⁴⁷.

Στους στίχους 1122-1171, η αλλαγή στην ενδυμασία σχετίζεται στενά με την ταξική αλλαγή. Ο Φιλοκλέων ανταλλάσσει δύο χαρακτηριστικά ενδύματα των ατόμων που ζουν στην πενία, με δύο χαρακτηριστικά ενδύματα της αριστοκρατίας. Εκτός από την ενδυμασία του, πραγματοποιεί αλλαγές και στον τρόπο που μιλά και περπατά, σε μια προσπάθεια να γίνει πιο αριστοκρατικός, αλλά όλα αυτά είναι τελείως επιδερμικό και δεν αλλάζουν το βίωμα της κατώτερης τάξης που υπάρχει μέσα του⁷⁴⁸. Επί της ουσίας η ενδυμασία που έχει δεν είναι η τυπική του μέσου Αθηναίου πολίτη ή του αριστοκράτη – συμποσιαστή, αλλά είναι η επιτομή του κωμικού χαρακτήρα, του οποίου η σωματική ουσία έχει απογυμνωθεί⁷⁴⁹. Παρά το βαρύ μήνυμα που στέλνει στο κοινό του ο Αριστοφάνης, την ίδια στιγμή, με όλο αυτό προσφέρει στον θεατή ένα άκρως κωμικό αποτέλεσμα, που του προκαλεί γέλιο⁷⁵⁰.

Στο έργο αυτό, όλα τα ζητήματα που τίθενται επί τάπητος, η σύγκρουση πατέρα-γιου, η διάδραση ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο στοιχείο, ο συσχετισμός της κοινωνικής τάξης και της πολιτικής, το θέμα της ευελιξίας και της προσαρμοστικότητας ή της αμετανοησίας, εκδηλώνονται σε έναν αγώνα εξουσίας γύρω από ενδυματολογικές επιλογές, καταδεικνύοντας πως το ένδυμα στην Αρχαία Αττική Κωμωδία είχε τη δυνατότητα να αντικατοπτρίζει τα συγκλίνοντα ζητήματα του έργου⁷⁵¹.

Αξίζει να αναφερθεί και ο υποκριτής που υποδύθηκε την αυλήτρια Δαρδανίδα, την οποία ο Φιλοκλέων περιγράφει ως δάδα στο γιο του στο στίχο 1372. Η Δαρδανίδα είναι βουβό πρόσωπο, ωστόσο ο διάλογος που διαδραματίζεται μεταξύ πατέρα και

⁷⁴³ Compton-Engle 2015, 69.

⁷⁴⁴ Vaio 1971, 336; Compton-Engle 2015, 11.

⁷⁴⁵ Compton-Engle 2015, 11.

⁷⁴⁶ Vaio 1971, 336; Bowie 1996, 94.

⁷⁴⁷ Vaio 1971, 336; Bowie 1996, 94.

⁷⁴⁸ Stone 1980, 272.

⁷⁴⁹ Compton-Engle 2015, 73.

⁷⁵⁰ Stone 1980, 272.

⁷⁵¹ Compton-Engle 2015, 68.

γιου με αφορμή την παρουσία της είναι γεμάτος υπαινιγμούς σεξουαλικού περιεχομένου. Η επισήμανση του εφηβιού της Δαρδανίδας στους στίχους 1374-75, θεωρείται μεταθεατρική εξαιτίας της αναφοράς που γίνεται στο «εσωτερικό κουστούμι» του υποκριτή, το οποίο δεν καλύπτεται από κανένα ένδυμα, από αυτά που συγκαταλέγονται στο λεγόμενο «εξωτερικό κουστούμι»⁷⁵².

Ο Χορός του έργου αποτελείται από ηλικιωμένους άνδρες, οι οποίοι είναι δικαστές στην Ηλιαία⁷⁵³. Σε αυτό το έργο ο Χορός έχει διττό χαρακτήρα⁷⁵⁴. Το κείμενο επιτρέπει, δίνοντας όλα τα απαραίτητα στοιχεία, να υπάρχει μια κάπως ξεκάθαρη και σαφή εικόνα για την σκηνική του παρουσία⁷⁵⁵.

Στους στίχους 230-272 τονίζεται ιδιαίτερα η ηλικία και η ένδεια των μελών του Χορού. Κατά πάσα πιθανότητα τα στοιχεία αυτά τα αντανakλούσαν και τα ενδύματα τους, επομένως το πιο πιθανό είναι να εμφανίστηκαν στην ορχήστρα του θεάτρου κρατώντας βακτηρία και φορώντας κουρελιασμένα μιάτια⁷⁵⁶. Ο στίχος 408 γνωστοποιεί πως φορούσαν μιάτια⁷⁵⁷. Όσον αφορά τα προσώπια τους, αυτά πρέπει να απέδιδαν τις ρυτίδες που έχουν στα πρόσωπα τους, τα άτομα που είναι γερασμένα και φυσικά η φενάκη τους θα ήταν γκρι ή λευκού χρώματος⁷⁵⁸.

Κατά τη διάρκεια του αγώνα⁷⁵⁹ και πιο συγκεκριμένα στο στίχο 408 τα μέλη του Χορού ξεφορτώνονται τα μιάτια τους και αποκαλύπτεται η μεταμφίεση τους σε σφήκες⁷⁶⁰. Η Stone θεωρεί πως αυτό ήταν αναμενόμενο, καθώς ήδη από το στίχο 225, το κοινό είχε ακούσει πως από τη μέση τους κρέμεται κεντρί⁷⁶¹. Η αφαίρεση των ματιών τους ανάμεσα στην παράβαση και τον αγώνα, τους παρέχει την απαραίτητη ελευθερία κινήσεων, ώστε να μπορέσουν να προβούν με μεγαλύτερη άνεση στον μιμητικό τους χορό, ενώ παράλληλα θα έκανε και πιο εντυπωσιακή την σκηνική τους εμφάνισή⁷⁶², προκαλώντας περισσότερο και απροσδόκητο γέλιο στο κοινό⁷⁶³. Τα στοιχεία που φανερώνουν την αλλαγή στην αμφίεση είναι η λέξη *σφηκιάν* στο στίχο 404 και τα λόγια *κέντρον έντατέ' όζύ* στο στίχο 407. Στον επόμενο στίχο τα μέλη του

⁷⁵² Κεραμάρη 2019, 359.

⁷⁵³ Sifakis 1971, 97; Ξυπνητού 1996, 207; Χουρμουζιάδης 1998, 110; Sommerstain 2002, 65; Storey & Allan 2005, 279.

⁷⁵⁴ Stone 1980, 379.

⁷⁵⁵ Stone 1980, 381.

⁷⁵⁶ Stone 1980, 379.

⁷⁵⁷ Stone 1980, 379, 381.

⁷⁵⁸ Stone 1980, 381.

⁷⁵⁹ Stone 1980, 381.

⁷⁶⁰ Sifakis 1971, 98; Ley 2007, 270.

⁷⁶¹ Stone 1980, 379.

⁷⁶² Sifakis 1971, 103.

⁷⁶³ Stone 1980, 379.

Χορού διατάζουν τα παιδιά να πάρουν τα ιμάτια τους⁷⁶⁴. Προφανώς εκείνη τη στιγμή το κοινό τους βλέπει μεταμφιεσμένους σε σφήκες. Στους στίχους που ακολουθούν, δίνεται συχνά έμφαση στο κεντρί τους, όπως στο στίχο 420, όπου ο Ξανθίας λέει στο αφεντικό του, τον Ηρακλή, να το δει και ότι τους περιμένει συμφορά, η οποία επιβεβαιώνεται και από το στίχο 423, όπου ο Κορυφαίος του Χορού λέει στα υπόλοιπα μέλη να τεντώσουν τα κεντριά τους και να του ρίξουν. Στο στίχο 425 τονίζεται στο ακροατήριο πως μπροστά του αντικρίζει ένα σμήνος, το οποίο όπως αποκαλύπτει ο Ξανθίας στο στίχο 427 προκαλεί τρόμο με τα κεντριά του. Επιπλέον, στο στίχο 437, ο Χορός πάλι απειλεί χρησιμοποιώντας ως όπλο το κεντρί του⁷⁶⁵.

Κατά τη διάρκεια της παράβασης, τα μέλη του Χορού δίνουν περισσότερες πληροφορίες για τη φύση και τον σκοπό της μεταμφίεσής τους. Αρχικά, στους στίχους 1060-1070 μνημονεύουν την αρχική τους ταυτότητα, δηλαδή το γεγονός ότι είναι ηλικιωμένοι άνδρες και στους στίχους 1071-1075 κάνουν λόγο πάλι για κεντρί τους που κρέμεται⁷⁶⁶.

Όσον αφορά τα ενδύματα με τα οποία ήταν ενδεδυμένα τα μέλη του Χορού, όταν ήταν μεταμφιεσμένα σε σφήκες, κατά πάσα πιθανότητα φόραγαν *σωμάτιον* παραγεμισμένο με έναν ασυνήθιστο τρόπο, κυρίως στην περιοχή των γλουτών. Επίσης, μάλλον θα φόραγαν γύρω από τη μέση τους, κάποιο εξάρτημα που θα τους επέτρεπε να «τσιμπάνε»⁷⁶⁷. Το *σωμάτιον* ίσως είχε τα χρώματα της σφίγγας, δηλαδή μπορεί να ήταν κίτρινο με μαύρες ρίγες, με σκοπό να προσδώσει μεγαλύτερη αληθοφάνεια στην σκηνική τους παρουσία⁷⁶⁸.

Αμφιλεγόμενο ζήτημα για τους μελετητές είναι ο φαλλός των μελών του Χορού. Το ζήτημα που τίθεται είναι αν φορούσαν φαλλό, και ο φαλλός και το κεντρί τους ταυτίζονταν ή όχι.

Η Stone υποστηρίζει πως η λέξη *τούρροπύγιον* στο στίχο 1075 καθιστά σαφές πως το κεντρί προεξείχε από το πίσω μέρος του σώματός τους και τα στοιχεία δείχνουν πως τα μέλη του Χορού είχαν μεταμφιεστεί σε σφήκες από τον λαιμό και κάτω και δεν υπάρχει η παραμικρή ένδειξη πως φορούσαν φαλλούς⁷⁶⁹.

Αντίθετη άποψη έχει ο Ruck, ο οποίος υποστηρίζει πως οι στίχοι 223-227 καθιστούν σαφές πως τα μέλη του Χορού φορούσαν τον τυπικό υπερμεγέθη δερμάτινο τεχνητό

⁷⁶⁴ Stone 1980, 380.

⁷⁶⁵ Stone 1980, 380.

⁷⁶⁶ Stone 1980, 380.

⁷⁶⁷ Stone 1980, 381; Ley 2007, 269.

⁷⁶⁸ Stone 1980, 381.

⁷⁶⁹ Stone 1980, 381.

φαλλό, ο οποίος ταυτιζόταν με το κεντρί και κρέμονταν από την βουβωνική τους χώρα. Ο Ruck θεωρεί πως οι στίχοι 407 και 423 υποδηλώνουν ότι ο φαλλός ήταν σε κατάσταση διέγερσης⁷⁷⁰.

Ο Müller διαλέγει μια πιο ουδέτερη στάση λέγοντας πως είναι πιθανή, αλλά όχι βέβαιη η ταύτιση του φαλλού με το κεντρί⁷⁷¹.

Ο MacCany αντιλαμβάνεται πως το όλο θέμα προκύπτει εξαιτίας της φαλλικής επιθετικότητας που υπάρχει στο κείμενο, η οποία πρέπει να σχετίζεται και με τα ένδυμα. Μάλιστα στη φαλλική επιθετικότητα βασίζει την άποψή του και ο Ruck⁷⁷², αλλά ο MacCany επισημαίνει πως ο δερμάτινος φαλλός των μελών του Χορού σε καμία περίπτωση δεν ήταν ερεθισμένος, απλώς κρέμονταν, όπως συνήθως και προτείνει πως ανάλογα με τις ανάγκες της κάθε σκηνής, είτε προεξείχε από το μπροστινό μέρος του σώματος λειτουργώντας ως φαλλός, είτε από το πίσω μέρος του σώματος λειτουργώντας ως κεντρί⁷⁷³.

Στο συγκεκριμένο έργο, το ένδυμα του Χορού διαδραματίζει υψίστης σημασίας ρόλο. Ο Χορός με την ιδιαίτερη ενδυμασία του και πιο συγκεκριμένα με το κεντρί του αντιπροσωπεύει το εκδικητικό τσίμπημα των αθηναίων δικαστών. Επίσης, ο ποιητής χρησιμοποιεί το ένδυμα του Χορού για να υποδηλώσει το «κεντρί» της περασμένης στρατιωτικής επιτυχίας που σημείωσαν οι Έλληνες εναντίων των Περσών. Πιο συγκεκριμένα στην παράβαση, δηλαδή στους στίχους 1060–1121, διαμορφώνει την οπτική μεταφορά που ενέχει η ενδυμασία του Χορού σε σχέση με το δικαστικό σύστημα της δημοκρατικής Αθήνας⁷⁷⁴.

Η επιλογή του ποιητή, ο Χορός να απαρτίζεται από ηλικιωμένους άνδρες, δεν ήταν τυχαία. Στόχος του ήταν να τους παρωδήσει ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της σύστασης των δικαστηρίων, γι' αυτό και το πάνω μέρος της ενδυμασίας τους, καθώς επίσης και το προσωπίό τους, κατά πάσα πιθανότητα αποσκοπούσαν στο να καταδείξουν τις δύο υποστάσεις της προσωπικότητας τους, αυτή του εντόμου και την ανθρώπινη⁷⁷⁵.

Αξιοσημείωτο είναι να γίνει αναφορά και στους υποκριτές που υποδύθηκαν τον χαρακτήρα του Καρκίνου και των τέκνων του. Το κείμενο δεν παρέχει καμία σχετική

⁷⁷⁰ Ruck 1975, 32-33.

⁷⁷¹ Müller 1886, 156-157.

⁷⁷² Ruck 1975, 33.

⁷⁷³ MacCary 1979, 147 σημ. 30.

⁷⁷⁴ Ley 2007, 269.

⁷⁷⁵ Ley 2007, 270.

πληροφορία⁷⁷⁶. Η Bieber θεωρεί πως οι γιοι του Καρκίνου, θα έμοιαζαν με την αινιγματική μορφή που απεικονίζεται στον μελανόμορφο σκύφο, με παράσταση ανδρών πάνω σε δελφίνια και στρουθοκαμήλους, για τον οποίο έγινε λόγος σε προηγούμενη ενότητα⁷⁷⁷. Επικρατέστερη είναι η άποψη του ο Vaio, ο οποίος υποστήριξε πως οι υποκριτές που ενσάρκωσαν τον Καρκίνο και τα τέκνα του, εμφανίστηκαν στην ορχήστρα του θεάτρου, φορώντας ενδύματα που θύμιζαν κάβουρες, καθώς η Αρχαία Αττική Κωμωδία αγαπά τα ζωόμορφα κουστούμια⁷⁷⁸.

Επιπροσθέτως, ζωόμορφα κουστούμια θα φόραγαν στο έργο και οι υποκριτές που υποδύθηκαν τα ζώα⁷⁷⁹. Για τον ρόλο του γαϊδάρου θα χρειάστηκαν δύο υποκριτές⁷⁸⁰. Όσον αφορά τα δύο σκυλιά, τα οποία έχουν μεγαλύτερο ρόλο στο έργο, καθώς κινούνται με συγκεκριμένο τρόπο και το ένα από αυτά έχει και κάποια λόγια να εκφέρει⁷⁸¹, το πιθανότερο είναι, πως οι υποκριτές που τα υποδύθηκαν εμφανίστηκαν στη ορχήστρα του θεάτρου με ψεύτικα ώτα σκύλων και ίσως και με προσωπεία - πορτραίτα, διότι οι δύο αυτές μορφές του έργου, στα πλαίσια της πολιτικής σάτιρας, που κάνει ο Αριστοφάνης αποτελούν έναν κωμικό ευτελισμό του Κλέωνα και του Λάχητα⁷⁸².

⁷⁷⁶ Stone 1980, 345.

⁷⁷⁷ Bieber 1961, 37.

⁷⁷⁸ Vaio 1971, 350 σημ.69.

⁷⁷⁹ Stone 1980, 351.

⁷⁸⁰ Arnott 1959α, 179; Arnott 1959β, 52; Stone 1980, 351.

⁷⁸¹ Arnott 1959α, 179; Stone 1980, 352.

⁷⁸² Stone 1980, 352.

8.4. *Ειρήνη*

Η κωμωδία *Ειρήνη* διδάχτηκε για πρώτη φορά το 421 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια και κέρδισε το δεύτερο βραβείο⁷⁸³. Το έργο ξεκινάει με τους δούλους του Τρυγέα να περιποιούνται το σκαθάρι του, με το οποίο θέλει να πάει στον Δία, για να παραπονεθεί για τον πόλεμο⁷⁸⁴. Θα έγινε αμέσως αντιληπτό στο κοινό πως μπροστά του βλέπει να παρωδείται ο Βελλεροφόντης της τραγωδίας του Ευριπίδη, η οποία σήμερα δεν σώζεται⁷⁸⁵. Είναι πιθανό, ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Τρυγέα να εμφανίστηκε ενδεδυμένος, όπως είχε εμφανιστεί και ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Βελλεροφόντη στην τραγωδία του Ευριπίδη. Έχοντας αυτό στο νου και τις απεικονίσεις του Βελλεροφόντη στην αγγειογραφία, η Stone υποστηρίζει πως ο υποκριτής που τον υποδύθηκε, εκτός από τα τυπικά κωμικά παραγεμίσματα και τον φαλλό, φορούσε χιτωνίσκο, πέτασο, γλαμύδα και μπότες, όπως όλοι οι νεαροί της ανώτερης τάξης. Το προσωπίο του θα ήταν ερυθρωπό και ίσως να μην είχε γένια, καθώς στην αγγειογραφία της εποχής ο Βελλεροφόντης εμφανίζεται αγένειος⁷⁸⁶.

Στο έργο αυτό εμφανίζεται και ο θεός Ερμής, ο οποίος και διακωμωδείται ως φύλακας της οικιακής εστίας. Παράλληλα, υποβαθμίζεται ως ρόλος του ως αγγελιοφόρος των θεών και τον χρησιμοποιεί ο ποιητής για να εκφράσει την γενικότερη δυσαρέσκειά του για του αγγελιοφόρους της εποχής⁷⁸⁷. Το κείμενο δεν παρέχει κάποιο στοιχείο για την ενδυμασία του. Σύμφωνα με την Stone, με βάση τις απεικονίσεις του στην ερυθρόμορφη αγγειογραφία της εποχής⁷⁸⁸ και κυρίως στις φλυακογραφίες⁷⁸⁹, ο υποκριτής που τον υποδύθηκε, πρέπει να ήταν ενδεδυμένος με φαλλό, παραγεμίσματα, κοντό χιτωνίσκο, πέτασο, γλαμύδα και προσωπίο ερυθρωπό με λάγνο μοχθηρό βλέμμα, πιθανότατα γενειοφόρο, καθώς κατά κανόνα, αλλά όχι πάντα, εικονίζεται σε παραστάσεις αγγείων με γένια. Όσον αφορά τα υποδήματα του, το μόνο σίγουρο είναι πως θα είχαν πάνω στους κολλημένα φτερά. Ο τύπος του υποδήματος που φόραγε δεν μπορεί να προσδιοριστεί, καθώς ο θεός εικονίζεται στις αγγειογραφίες είτε με φτερωτές μπότες, είτε με φτερωτά σανδάλια. Επίσης, είναι

⁷⁸³ Rogers 1886, xiv, xviii; Ξυνητού 1996, 209; Sommerstain 2002, 65; Storey & Allan 2005, 280.

⁷⁸⁴ Conford 1993, 279; Bowie 1996, 134.

⁷⁸⁵ Bowie 1996, 135.

⁷⁸⁶ Stone 1980, 310-311.

⁷⁸⁷ Bowie 1996, 139.

⁷⁸⁸ Stone 1980, 338 σημ.24.

⁷⁸⁹ Stone 1980, 338 σημ.23.

αδύνατον να φανταστεί κανείς τον Ερμή χωρίς το κηρύκειο του⁷⁹⁰, ωστόσο υπάρχει τουλάχιστον μία αγγειογραφία, όχι σχετική με το θέατρο, στην οποία εικονίζεται χωρίς αυτό⁷⁹¹.

Όσον αφορά τον υποκριτή που υποδύθηκε τον Πόλεμο, σύμφωνα με το στίχο 238, εισήρθε στην ορχήστρα του θεάτρου, κρατώντας γουδί. Από την περιγραφή του τρόπου που κοιτά τους άλλους, το πιθανότερο είναι να είχε προσωπείο με άγριο βλέμμα⁷⁹², όπως αυτό που προτείνει ο Webster⁷⁹³. Αυτά είναι τα μόνο στοιχεία που προσφέρει το κείμενο σχετικά με την εμφάνιση του. Η Stone πιστεύει πως θα φορούσε επιπλέον παραγεμίσματα και εξωμίδα, χωρίς μάτιο με σκοπό να τονισθεί το μέγεθος και η δύναμη της μορφής του⁷⁹⁴. Ο Dearden υποστηρίζει πως μπορεί ο υποκριτής που τον υποδύθηκε, να εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου πάνω σε ξυλοπόδαρα⁷⁹⁵.

Ο Ιερέας του έργου ήταν πραγματικό ιστορικό πρόσωπο, επομένως είναι πιθανό να είχε κατασκευαστεί προσωπείο-πορτραίτο για τον υποκριτή που τον υποδύθηκε. Σύμφωνα με τον στίχο 1044 ήταν δαφνοστεφανομένος και οι στίχοι 1122-23 μαρτυρούν πως ήταν ενδεδυμένος με δέρματα, τα οποία προέρχονταν από θυσίες που έκανε κατά το παρελθόν, τα οποία του τα παίρνει ο Τρυγέας και ο δούλος του πριν αποχωρήσει⁷⁹⁶. Στερεοτυπικά οι ιερείς φορούσαν λευκό μακρύ χιτώνα, επομένως, ίσως να φορούσε τα δέρματα πάνω από τον χιτώνα του. Επίσης, κρατούσαν ράβδο και είχαν μακριά κόμη, στοιχεία τα οποία εύκολα θα μπορούσε να είχε υιοθετήσει και ο υποκριτής που τον υποδύθηκε⁷⁹⁷.

Σχετικά με τα δύο βουβά πρόσωπα του έργου, την Οπώρα και την Θεωρία, η πρώτη αποτελεί προσωποποίηση της σοδιάς και η δεύτερη των δημοσίων εορτών. Η πρώτη αντιπροσωπεύει την ιδιωτική ειρήνη των ανθρώπων της υπαίθρου και η δεύτερη τη δημόσια, δηλαδή των ανθρώπων της πόλης. Στους στίχους 871-974 υπάρχουν πολλά υπονοούμενα σεξουαλικού περιεχομένου προς αυτές τις δύο μορφές, με τα περισσότερα από αυτά να απευθύνονται στην Θεωρία⁷⁹⁸.

⁷⁹⁰ Stone 1980, 319-320; Albini 1991, 92; Κεραμάρη 2019, 254.

⁷⁹¹ Stone 1980, 319-320; Albini 1991, 92.

⁷⁹² Stone 1980, 364.

⁷⁹³ Webster 1949, 119.

⁷⁹⁴ Stone 1980, 364.

⁷⁹⁵ Dearden 1976, 159.

⁷⁹⁶ Platnauer 1964, 159; Stone 1980, 278.

⁷⁹⁷ Stone 1980, 278.

⁷⁹⁸ Whitman 1964, 111-112; Κεραμάρη 2019, 397.

Η Οπώρα είναι ένα νεαρό άβγαλτο κορίτσι, την οποία ο Τρυγαίος πρόκειται να νυμφευτεί⁷⁹⁹. Με βάση τις απεικονίσεις της Οπώρας στις αγγειογραφίες της εποχής εκείνης, ο υποκριτής που την υποδύθηκε, πάνω από το «εσωτερικό κουστούμι» του, κατά πάσα πιθανότητα φορούσε γυναικείο ποδήρη χιτώνα και κάποιο μάτιο με περίτεχνη διακόσμηση. Στην κεφαλή του θα φορούσε διάδημα και πολλά άλλα κοσμήματα, διότι έτσι απεικονίζεται κατά κανόνα η Οπώρα στις αγγειογραφίες εκείνη την εποχή⁸⁰⁰. Επίσης, εξαιτίας του επικείμενου γάμου ίσως να φορούσε στεφάνι με καρπούς ή με νυφικό βέλο⁸⁰¹.

Αξιοσημείωτος είναι ένα καλυκωτός κρατήρας από την Σικελία, ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 330 π.Χ., και στον οποίο απεικονίζεται μία θεατρική παράσταση, άσχετη με την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, αλλά σχετική με την Οπώρα, αφού σύμφωνα με μία επιγραφή του αγγείου, ένα από τα πρόσωπα του έργου είναι η Οπώρα. Ο τρόπος απεικόνισης της παρέμεινε σταθερός από την εποχή του Αριστοφάνη, επομένως το αγγείο παρέχει μια σημαντική μαρτυρία σχετικά με το πώς παριστάνονταν η μορφή της Οπώρας στο αρχαίο θέατρο (εικόνα 45)⁸⁰².

Στην κωμωδία αυτή τον Χορό, απαρτίζουν κανονικοί άνθρωποι, αρσενικού γένους, των οποίων, ωστόσο, η ακριβής ταυτότητα είναι προβληματική, καθώς το ίδιο το κείμενο παρέχει στοιχεία, τα οποία κατά τα φαινόμενα έρχονται σε αντίθεση⁸⁰³.

Στο στίχο 292, όταν ο Τρυγαίος αναφέρεται για πρώτη φορά στα μέλη του Χορού, τους αναφέρει ως Πανέλληνες⁸⁰⁴, όπως κάνει και στον στίχο 302⁸⁰⁵. Στους στίχους 296-98, όταν ο Τρυγαίος έχει συγκεντρώνει τα μέλη του Χορού προκειμένου να τον βοηθήσουν να βγάλει το άγαλμα της Ειρήνης και ζητάει από τους πάντες να παράσχουν λοστούς και σχοινιά, καλεί διάφορες ομάδες ανθρώπων, όπως γεωργούς, εμπόρους, μαστόρους, τεχνίτες, μετοίκους, ξένους, νησιώτες⁸⁰⁶.

Κατά τη διάρκεια της ανέγερσης του αγάλματος με σκοπό την ελευθέρωση του, ο Τρυγαίος και ο Ερμής προσπαθούν να παρακινήσουν τους Βιωτούς, τον Λάμαχο, τους Αργείους, τους Λάκωνες και τους Μεγαρείς, δίνοντας την εντύπωση πως όλοι αυτοί είναι μέλη του Χορού.

⁷⁹⁹ Κεραμάρη 2019, 397.

⁸⁰⁰ Κεραμάρη 2019, 398.

⁸⁰¹ Κεραμάρη 2019, 399.

⁸⁰² Taplin 2007, 259-260.

⁸⁰³ Sifakis 1971, 29; Stone 1980, 381.

⁸⁰⁴ Sifakis 1971, 29.

⁸⁰⁵ Norwood 1964, 233; Sifakis 1971, 29; Stone 1980, 381.

⁸⁰⁶ Norwood 1964, 232-233; Sifakis 1971, 29; Stone 1980, 381.

Στους στίχους 508, 511, 550, 551, 556, 588 και 603 της δεύτερης παράβασης γίνεται λόγος για τον Χορό και δίνεται ξεκάθαρα η εντύπωση πως αυτός αποτελείται από Αθηναίους γεωργούς⁸⁰⁷.

Όλα τα παραπάνω σημεία, όπως ήταν φυσικό, γέννησαν διάφορες απόψεις σχετικές με την σύνθεση του Χορού. Κάποιοι έχουν υποστηρίξει πως ο Χορός αποτελείται από δώδεκα Πανέλληνες και δώδεκα αθηναίους αγρότες⁸⁰⁸.

Ο Norwood υποστηρίζει πως ο Χορός αποτελείται από αθηναίους αγρότες και ότι όλοι οι μη-Αθηναίοι ίσως αποτελούσαν παραχορήγημα. Κατά τον ίδιο, το πιο πιθανό είναι το σωζόμενο έργο με τον τίτλο *Ειρήνη* να αποτελεί συνδυασμό δύο διαφορετικών εκδοχών του έργου, γι' αυτό και δεν είναι εφικτό να γίνει αντιληπτό ποιοι αποτελούν τον Χορό του έργου που σώζεται σήμερα⁸⁰⁹. Ο Platnauer πιστεύει πως οι θεωρίες σχετικά με την ύπαρξη παραχορηγήματος δεν συνάδουν με τον τρόπο γραφής του Αριστοφάνη⁸¹⁰.

Η Bieber υποστηρίζει πως ο Χορός αποτελείται από αθηναίους πολίτες και αγρότες⁸¹¹. Ο White υποστήριξε πως και τα εικοσιτέσσερα μέλη του Χορού είναι αγρότες, όπως αναφέρεται στο στίχο 301, αλλά και στους υπόλοιπους στίχους που προαναφέρθηκαν. Όσον αφορά τους μη αθηναίους που αναφέρονται, ο ίδιος επισημαίνει πως είναι ξεκάθαρο πως δεν είναι μέλη του Χορού⁸¹².

Ο Σηφάκης διαφώνησε με τις μέχρι τότε διατυπωμένες απόψεις επί του θέματος και τόνισε πως είναι λάθος να προσπαθούν να εντοπίσουν ποιος είναι ο δραματικός χαρακτήρας του Χορού. Επισημαίνει πως σε κανένα από τα σωζόμενα έργα του ποιητή ο Χορός δεν έχει συνέπεια, ούτε αμετάβλητο δραματικό χαρακτήρα, αλλά τα όρια του χαρακτήρα του προσαρμόζονται εύκολα από σκηνή σε σκηνή και από στιγμή σε στιγμή. Στο συγκεκριμένο έργο το πρόβλημα έγκειται στο γεγονός πως οι διακυμάνσεις αυτές του Χορού αρχίζουν πολύ νωρίτερα από την παράβαση, στην οποία ο Χορός έχει πιο ενεργή στη δράση. Το γεγονός αυτό είναι απρόσμενο, αλλά δεν αποκλίνει από τους κανόνες της λειτουργίας του Χορού. Επομένως, στην αρχή του έργου, ο Χορός παριστάνει όλους τους Έλληνες, από διαφορετικές τάξεις και με διαφορετικές ασχολίες και στη συνέχεια, παριστάνει όλους τους αγρότες της Ελλάδας. Ωστόσο, στην παράβαση δεν υποδύεται κάποιον συγκεκριμένο ρόλο, είναι

⁸⁰⁷ White 1891, 190; Sifakis 1971, 29; Stone 1980, 382.

⁸⁰⁸ Platnauer 1964, xiv; Sifakis 1971, 30.

⁸⁰⁹ Norwood 1964, 232-233.

⁸¹⁰ Platnauer 1964, xiv.

⁸¹¹ Bieber 1961, 38.

⁸¹² White 1891, 189-190.

απλά ένας απλός αριστοφανικός χορός. Στη δεύτερη όμως παράβαση παριστάνει τους αγρότες της Αττικής⁸¹³.

Η Stone δεν θεωρεί πως οι πληροφορίες που προσφέρει ο ποιητής είναι ασυνεπείς, αλλά πιστεύει ότι σκόπιμα παραποιεί και δημιουργεί μια δραματική ψευδαίσθηση, με τέτοιο τρόπο, ώστε τα σχόλια για τη σύνθεση του Χορού να φαίνονται, ενώ δεν είναι, ασύμβατα⁸¹⁴. Η ίδια, υιοθετεί την άποψη του Rogers⁸¹⁵, ο οποίος υποστήριξε πως τα μέλη του Χορού είναι αγρότες, άλλωστε από το στίχο 508 έως το στίχο 603, όλες οι αναφορές δηλώνουν πως τον Χορό, τον απαρτίζουν αγρότες. Ίσως αυτός, άλλωστε, να είναι και ο λόγος, όπως επισημαίνει η Stone, που οι αγρότες βρίσκονται στην κορυφή της λίστας με τα διάφορα επαγγέλματα στον στίχο 296. Επιπροσθέτως, υποστηρίζει πως οι υπόλοιπες κατηγορίες ανθρώπων, οι οποίοι έχουν διαφορετικές ασχολίες και διαφορετικό τόπο καταγωγής και τους οποίους ο Τρυγαίος και ο Ερμής προτρέπουν να συμβάλλουν στις προσπάθειες τους, δεν αποτελούν μέλη του Χορού ή ακόμη και του έργου. Σκοπός του ποιητή είναι μέσα από αυτά που γράφει να ωθήσει όλους τους ανθρώπους, ανεξαρτήτως απασχόλησης και καταγωγής, να συντρέξουν στην πραγματική προσπάθεια που γίνεται, ώστε η Ελλάδα να επιστρέψει σε καθεστώς ειρήνης και να δοθεί ένα τέλος στον Πελοποννησιακό πόλεμο⁸¹⁶. Υπέρ της άποψης ότι ο Χορός αποτελείται από αγρότες τάσσονται και ο Storey και η Allan⁸¹⁷.

Εφόσον, η πλειονότητα των μελετητών αποδέχεται πως τα μέλη του Χορού, που εμφανίστηκαν στην ορχήστρα του θεάτρου παρίσταναν αγρότες, τότε πρέπει να ήταν ενδεδυμένοι με *σωμάτιον* με παραγεμίσματα και φαλλό, και από πάνω θα φόραγαν κοντό χιτώνα, μάλλον χωρίς κάποιο ιμάτιο, καθώς θα τους δυσκόλευε στις χειρονακτικές αγροτικές εργασίες που θα είχαν να επιτελέσουν. Τα προσώπια τους πρέπει να καθιστούσαν σαφές πως ήταν μεσήλικες⁸¹⁸. Ίσως, κάποιοι από αυτούς να κρατούσαν κάποιο εργαλείο δηλωτικό της εργασίας τους, όπως κάποια τσάπα⁸¹⁹.

Όσον αφορά τα δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου, των οποίων, το όνομα δεν αναφέρεται, αλλά είναι γνωστά με βάση την επαγγελματική τους ιδιότητα, είναι δύσκολο να προσδιοριστεί η ενδυμασία τους, το πιθανότερο είναι να μην παρέκλιναν

⁸¹³ Sifakis 1971, 32.

⁸¹⁴ Stone 1980, 382.

⁸¹⁵ Rogers 1886, xxiv

⁸¹⁶ Stone 1980, 382.

⁸¹⁷ Storey & Allan 2005, 280.

⁸¹⁸ Stone 1980, 383.

⁸¹⁹ White 1891, 191; Stone 1980, 383.

από την τυπική ενδυμασία της εποχής και κατά πάσα πιθανότητα η επαγγελματική τους ιδιότητα να ήταν ορατή στο κοινό με τη βοήθεια σκηνικών αντικειμένων⁸²⁰.

Στο έργο αυτό ο Αριστοφάνης θέλει να στρέψει την προσοχή των θεατών στην πανελλήνια κοινή προσπάθεια για την αποκατάσταση της ειρήνης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, σκόπιμα και ηθελημένα να αποφύγει να περάσει κάποιο πολιτικό μήνυμα ντύνοντας κάποιον χαρακτήρα με βάση τις συνήθειες μιας κοινωνική τάξης, αντίθετα επιθυμεί ακόμη και τα ενδύματά τους, να τους υπενθυμίζουν πως όλοι βρίσκονται στην ίδια μεριά. Από τα ενδύματα που αναφέρει, δίνει έμφαση σε ένα και μόνο και το κάνει σκόπιμα, στους στίχους 303 και 1173, επισημαίνει την *φοινίκη*, που ήταν ένας στρατιωτικός μανδύας, πορφυρού χρώματος. Η αναφορά σε αυτό το ένδυμα, γίνεται για να δώσει έμφαση στο γεγονός, ότι τέτοια ενδύματα δεν έχουν θέση στο έργο του⁸²¹.



Εικόνα 45 (Taplin 2007, 259)

⁸²⁰ Stone 1980, 277.

⁸²¹ Compton-Engle 2015, 61.

8.5. *Νεφέλαι*

Η κωμωδία *Νεφέλαι* διδάχτηκε για πρώτη φορά το 423 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια και κατέλαβε την τρίτη θέση⁸²², αλλά το έργο διδάχτηκε πάλι το 419 ή 418⁸²³ και αυτή η μορφή του διασώζεται σήμερα⁸²⁴. Στο έργο αυτό πρωταγωνιστεί ένας πατέρας με τον γιο του, ο οποίος αναγκάζεται να υποστεί ποικίλες δοκιμασίες, ώστε να καταφέρει να αποκαταστήσει μια μη ικανοποιητική κατάσταση, αλλά χωρίς αποτέλεσμα, καθώς το παράλογο των κινήσεων του, το αντιλαμβάνεται απότομα και βάνουσα⁸²⁵.

Για άλλη μια φορά, ο γιος του πρωταγωνιστή, ο Φειδιππίδης είναι ένας νεαρός που ανήκει στην αριστοκρατική τάξη. Καθότι ανήκει στο σώμα των ιππέων, το πιθανότερο είναι ο υποκριτής που τον υποδύθηκε, να εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου με χιτωνίσκο, γλαμύδα, πέτασο και μπότες⁸²⁶. Όπως επισημάνθηκε και σε άλλη ενότητα η φενάκη του προσωπίου του υποκριτή θα ήταν μακριά και επιμελημένη, ενδεικτική της κοινωνικής θέσης του χαρακτήρα που ενσαρκώνει⁸²⁷.

Ο πατέρας του Φειδιππίδη, όμως, ο Στρεψιάδης, δεν έχει αριστοκρατική καταγωγή, ούτε είναι αστός, αλλά είναι άνθρωπος της υπαίθρου⁸²⁸, και αυτό αντικατοπτρίζεται και στην ενδυμασία, όπως φανερώνει το κείμενο. Η *σισύρα* με την οποία αναφέρει πως σκεπάζεται στο στίχο 10, η δερμάτινη *διφθέραν* που αποκαλύπτει ότι φορά στον στίχο 72 και η αναφορά που κάνει στην *κνήνη* του στο στίχο 268 διαλαλούν την καταγωγή του από την αττική ύπαιθρο⁸²⁹, την οποία αγαπά ιδιαίτερα η Αρχαία Αττική Κωμωδία⁸³⁰.

Στους στίχους 439-442 της παράβασης, ο Στρεψιάδης προκειμένου να εισέλθει στο μαντείο, αναγκάζεται να αφαιρέσει τα ενδύματα του, παραδίδοντας, όπως επισήμεινε η Compton-Engle, έτσι τον εαυτό του στον έλεγχο κάποιον άλλου. Λίγο αργότερα στους στίχους 497-500, όταν ο Σωκράτης τον διατάζει να αφαιρέσει το ιμάτιο του και

⁸²² Norwood 1964, 211; Ξυνητού 1996, 203; Sommerstain 2002, 65; Storey & Allan 2005, 281.

⁸²³ Sommerstain 2002, 65; Storey & Allan 2005, 281.

⁸²⁴ Storey & Allan 2005, 281.

⁸²⁵ Bowie 1996, 102.

⁸²⁶ Stone 1980, 271.

⁸²⁷ Stone 1980, 271.

⁸²⁸ Bowie 1996, 102.

⁸²⁹ Stone 1980, 273.

⁸³⁰ Bowie 1996, 103.

τα υποδήματά του και αυτός υπακούει, για ακόμη μία φορά παραδίδει τον εαυτό του στον έλεγχο κάποιον άλλου⁸³¹.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο έργο παρουσιάζουν οι χαρακτήρες Δίκαιος Λόγος και Άδικος λόγος. Με αφορμή ένα σχόλιο, υποστηρίχθηκε πως την πρώτη φορά που διδάχθηκε το έργο, οι υποκριτές που υποδύθηκαν αυτούς τους δύο ρόλους, εμφανίστηκαν στην ορχήστρα του θεάτρου ως όρνιθες. Σήμερα, η πλειονότητα των ερευνητών, αποδέχεται πως τουλάχιστον στη δεύτερη διδασκαλία του έργου, η οποία και σώζεται σήμερα, οι υποκριτές που υποδύθηκαν αυτούς τους ρόλους, είχαν ανθρώπινη μορφή στο έργο⁸³². Από τα συμφραζόμενα του κειμένου γίνεται αντιληπτό πως ο Δίκαιος Λόγος ήταν άτομο μεγαλύτερης ηλικίας, επομένως το πιθανότερο είναι, ο υποκριτής που τον υποδύθηκε να εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου με γκριζα ή λευκή φενάκη, ενώ αυτός που υποδύθηκε τον Άδικο Λόγο με σκουρόχρωμη⁸³³. Η Stone για τον Δίκαιο Λόγο προτείνει ροδοκόκκινο προσωπείο, ενώ για τον Άδικο Λόγο κιτρινωπό. Επιπλέον, θεωρεί πως ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Δίκαιο Λόγο ήταν ενδεδυμένος με ποδήρη χιτώνα και απλό ιμάτιο, με αποτέλεσμα ο φαλλός του να μην είναι ορατός. Λόγω ηλικίας θα κρατούσε και βακτηρία. Σχετικά με τα παραγεμίσματα του, υποστηρίζει πως θα του έδιναν μια μεγαλοπρεπή όψη. Αντίθετα, για τον υποκριτή που υποδύθηκε τον Άδικο Λόγο, προτείνει, όσον αφορά την ενδυμασία του, χιτωνίσκο, κάποιο πολυτελές ιμάτιο και ίσως να φόραγε και ένα κραυγαλέο σφραγιστικό δακτυλίδι. Επιπροσθέτως, πιστεύει πως θα είχε υπερμεγέθη φαλλό και λιγότερα παραγεμίσματα από τον Δίκαιο Λόγο, τα οποία θα υπογράμμιζαν⁸³⁴. Στόχος του ποιητή θα πρέπει ήταν να διαχωρίσει και εμφανισιακά τον Άδικο Λόγο από τον Σωκράτη και τους μαθητές του⁸³⁵. Μετά το τέλος του αγώνα μεταξύ των δύο Λόγων, ο οποίος λαμβάνει χώρα στα σύννεφα, ο Δίκαιος Λόγος προβαίνει σε εθελοντική απογύμνωση, καθώς αφαιρεί το ιμάτιό του και προβαίνει σε μια ρητή χειρονομία ήττας⁸³⁶.

Όσον αφορά τον υποκριτή που υποδύθηκε τον Σωκράτη, δεν θα γίνει εδώ λόγος για το προσωπείο – πορτραίτο του, καθώς ότι ήταν να ειπωθεί, επισημάνθηκε στην ενότητα για τα προσωπεία-πορτραίτα. Το ίδιο το κείμενο, δεν επιτρέπει να γίνει λόγος για προσωπείο-πορτραίτο, ωστόσο τονίζεται σε αρκετούς στίχους πως το χρώμα του

⁸³¹ Compton-Engle 2015, 11.

⁸³² Stone 1980, 361.

⁸³³ Stone 1980, 362.

⁸³⁴ Stone 1980, 363-364.

⁸³⁵ Stone 1980, 364.

⁸³⁶ Compton-Engle 2015, 10.

είναι κιτρινωπό. Οι στίχοι 103 και 363 φανερώνουν πως ο υποκριτής που τον υποδύθηκε εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου ανυπόδητος⁸³⁷, ενώ τα λόγια του Στρεψιάδη στους στίχους 836-37, ότι ήταν επίσης άπλutos και αξύριστος, ενδεχομένως η γενειάδα του δεν θα ήταν φροντισμένη⁸³⁸. Επιπροσθέτως, από τα *Απομνημονεύματα* (1.6.2) του Ξενοφώντα είναι γνωστό πως ο πραγματικός Σωκράτης δεν φορούσε χιτώνα⁸³⁹, γεγονός το οποίο θα μπορούσε να ισχύει και για τον υποκριτή που τον υποδύθηκε, ο οποίος κατά πάσα πιθανότητα, εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου φορώντας *τρίβωνα*⁸⁴⁰ και μάλιστα αρκετά φθαρμένος, διότι σύμφωνα με το έργο του Ξενοφώντα, ο Σωκράτης είχε την συνήθεια να φοράει το ίδιο μάτιο όλο τον χρόνο, ανεξαρτήτως εποχής⁸⁴¹.

Οι μαθητές του Σωκράτη, ως φιλόσοφοι, λογικά θα ήταν ενδεδυμένοι, όμοια με αυτόν. Από την περιβολή τους θα απουσίαζε ένα από τα βασικά ενδύματα, ο χιτώνας ή το μάτιο⁸⁴² ή αντί για το τυπικό μάτιο θα φορούσαν *τρίβωνα*. Με ανάλογη αμφίεση θα βγήκαν στην ορχήστρα του θεάτρου και αυτοί που υποδύθηκαν τους μαθητές τους Σωκράτη. Τα προσωπεία τους, θα τους έκαναν να ξεχωρίσουν αμέσως, αν γίνει δεχτό πως δεν ήταν ερυθρωπά, αλλά κιτρινωπά για να αποτυπώσουν τη γλομάδα των φιλοσόφων, για την οποία γίνεται συχνά λόγος στο κείμενο και η φενάκη τους, πρέπει να ήταν μακριά και ατημέλητη, όπως ήταν και των πραγματικών φιλοσόφων. Από το ίδιο το κείμενο γίνεται γνωστό πως ήταν ανυπόδητοι⁸⁴³. Στους *Όρνιθες*, στο στίχο 1283 επισημαίνεται η τάση των φιλοσόφων να φέρουν σπαρτιατική σκυτάλη, επομένως δεν αποκλείεται το ίδιο πράγμα να κάνουν και οι υποκριτές που υποδύθηκαν τους φιλοσόφους στις *Νεφέλαι*, ωστόσο καμία τέτοια αναφορά δεν υπάρχει στο κείμενο⁸⁴⁴.

Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Πασία είναι πιθανό να είχε περισσότερα παραγεμίσματα, καθώς από τους 1237-1238 γίνεται αντιληπτό πως ήταν παχύς άνθρωπος. Το γεγονός ότι πούλησε ένα άλογο στον Φειδιππίδη, σύμφωνα με την Stone, ίσως φανερώνει πως ήταν ιππέας και αυτό οδηγεί στην υπόθεση πως ήταν ενδεδυμένος με μπότες, πέτασο και χλαμύδα.

⁸³⁷ Stone 1980, 344; Κεραμάρη 2019, 89.

⁸³⁸ Stone 1980, 344.

⁸³⁹ Stone 1980, 344; Λαγάκου 1998, 100; Κεραμάρη 2019, 89.

⁸⁴⁰ Stone 1980, 344.

⁸⁴¹ Κεραμάρη 2019, 89.

⁸⁴² Stone 1980, 268, 271.

⁸⁴³ Stone 1980, 271, 277.

⁸⁴⁴ Stone 1980, 272.

Η κατάσταση είναι πιο ξεκάθαρη όσον αφορά τον υποκριτή που υποδύθηκε τον Αμυνία, ο οποίος ήταν ηνίοχος. Ο υποκριτής, που τον υποδύθηκε, πρέπει να εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου με την τυπική ενδυμασία των ηνιόχων. Ωστόσο, λόγω του ατυχήματος που αποκαλύπτει πως είχε στίχο 1272, η εύλογη υπόθεση είναι τα ενδύματά του να μην ήταν σε άριστη κατάσταση, αλλά σχισμένα και βρώμικα. Ο Στρεψιάδης δεν συγκινείται από την κακή εικόνα του Αμυνία, αλλά αντίθετα συμβάλει και ο ίδιος για να τον κάνει να νιώσει χειρότερα. Και οι δύο δανειστές διακωμωδούνται στο έργο, ο ένας λόγω της κατάστασης των ενδυμάτων του και ο άλλος εξαιτίας του πάχους του⁸⁴⁵.

Ο Χορός του έργου, όπως φανερώνει και ο τίτλος, αποτελείται από εικοσιτέσσερα άτομα που αντιπροσωπεύουν τα ημιθεικά σύννεφα⁸⁴⁶. Όπως επισήμανε ο Σηφάκης, ο πρωτότυπος Χορός των προσωποποιημένων νεφελών, αποτελεί δημιούργημα της εφευρετικής φαντασίας του ποιητή και γι' αυτό το λόγο μπαίνει στην διαδικασία ο ίδιος να τον περιγράψει⁸⁴⁷.

Σύμφωνα με το κείμενο και πιο συγκεκριμένα με τα λόγια του Στρεψιάδη στους στίχους 341-342, οι νεφέλες που βλέπει μπροστά του έχουν τη μορφή θνητών γυναικών⁸⁴⁸. Το γεγονός αυτό, του προκαλεί εντύπωση, καθώς τα σύννεφα δεν έχουν τέτοια μορφή. Επίσης, στους επόμενους στίχους, τους στίχους 343-44, ο ίδιος αποκρίνεται στον Σωκράτη, που τον ρώτησε, πως πιστεύει ότι είναι τα κανονικά σύννεφα, ότι δεν ξέρει, αλλά μοιάζουν με σφαιροειδείς μάζες μαλλιού που είναι έτοιμο για γνέσιμο. Συμπληρώνει λέγοντας πως κανονικά τα σύννεφα δεν μοιάζουν καθόλου με γυναίκες, αλλά αυτά που βλέπει μπροστά του, έχουν μύτες⁸⁴⁹.

Οι παραπάνω στίχοι δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικοί, αλλά επιτρέπουν την υπόθεση ότι οι άνδρες του Χορού, ήταν ενδεδυμένοι σαν κανονικές γυναίκες και προφανώς θα φορούσαν λευκά προσωπεία για να γίνει σαφές πως ενσαρκώνουν έναν γυναικείο χαρακτήρα⁸⁵⁰. Από τα συμφραζόμενα δεν μπορεί να λεχθεί τίποτα σχετικό με τον τύπο του ενδύματος τους⁸⁵¹, ωστόσο γίνεται κατανοητό πως μόνο τα ενδύματα των Νεφελών δεν ήταν αρκετά και δεν μπορούσαν από μόνα τους να πείσουν το

⁸⁴⁵ Stone 1980, 281.

⁸⁴⁶ Stone 1980, 311; Storey & Allan 2005, 281.

⁸⁴⁷ Sifakis 1971, 100

⁸⁴⁸ Webster 1949, 113; Stone 1980, 311- 312; Moretti 2001, 148.

⁸⁴⁹ Sifakis 1971, 101; Stone 1980, 312.

⁸⁵⁰ Stone 1980, 313.

⁸⁵¹ Stone 1980, 312.

ακροατήριο πως παριστάνουν σύννεφα, και γι' αυτό το λόγο λαμβάνει χώρα ο παραπάνω επεξηγηματικός διάλογος⁸⁵².

Είναι πιθανό, όπως πρότειναν ο Starkie⁸⁵³ και η Κεραμάρη⁸⁵⁴, το «εσωτερικό» τους κοστούμι να καλύπτονταν από πολλές στρώσεις υφασμάτων, παραδείγματος χάριν να φορούσαν χιτώνα, ιμάτιο και κάποιο άλλο πανωφόρι. Η Stone, στηριζόμενη στα λόγια του Στρεψιάδη ότι τα πραγματικά σύννεφα μοιάζουν με σφαιροειδείς μάζες μαλλιού, αποκλείει, την πιθανότητα τα ενδύματά τους να ήταν κατασκευασμένα από μαλλί⁸⁵⁵. Σχετικά με το χρώμα των ενδυμάτων τους, ο Haigh θεωρεί πως αυτά πρέπει να είχαν κάποιο «χαρούμενο» χρώμα⁸⁵⁶, ενώ η Κεραμάρη προτείνει ενδύματα λευκού ή γκρίζου χρώματος⁸⁵⁷.

Όσον αφορά τα προσώπεια, ο Haigh υποστηρίζει πως αυτά θα είχαν γελοίες και μακριές μύτες⁸⁵⁸. Ο Starkie θεωρεί πως οι μύτες τους θα θύμιζαν ράμφος πτηνού⁸⁵⁹, ενώ ο Vaio προτείνει ράμφος πετεινού⁸⁶⁰. Αντίθετος στην ιδέα, τα προσώπεια τους να είχαν μακριές μύτες εμφανίζεται ο Verdenius⁸⁶¹. Με την τελευταία άποψη συμφωνεί και η Κεραμάρη, η οποία θεωρεί, πως το πιθανότερο είναι, ο Αριστοφάνης να επιθυμούσε η σκηνική εμφάνιση του Χορού να μην αρμόζει στο φυσικό φαινόμενο που παριστάνει, με σκοπό να τονίσει το γεγονός, πως στις κωμωδίες χρησιμοποιούν μόνο τα τυπικά ενδύματα της εποχής και πως αυτό δεν ήταν ο κανόνας στην καθημερινότητα τους⁸⁶².

Ο Curtius υποστήριξε πως υπάρχει σε έναν αττικό ερυθρόμορφο αστράγαλο από την Αίγινα, ο οποίος σήμερα βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο (εικόνα 46) μία αγγειογραφία, η οποία μπορεί να συμβάλει στην ανασύνθεση της σκηνικής εμφάνισης του Χορού. Στο αγγείο αυτό απεικονίζονται δέκα γυναικείες μορφές σε χορευτική κίνηση και όχι υποκριτές μεταμφιεσμένοι σε γυναίκες. Την σύνθεση ολοκληρώνει μία ανδρική μορφή, η οποία σύμφωνα με τον Curtius, ίσως είναι ο Ήφαιστος. Το αγγείο αυτό χρονολογείται στο 475 π.Χ., είναι δηλαδή πρωιμότερο κατά 52 χρόνια της παράστασης του Αριστοφάνη. Ο Curtius θεωρεί πως ο

⁸⁵² Stone 1980, 313.

⁸⁵³ Starkie 1911, xiii, 91.

⁸⁵⁴ Κεραμάρη 2019, 387.

⁸⁵⁵ Stone 1980, 312.

⁸⁵⁶ Haigh 1889, 266.

⁸⁵⁷ Κεραμάρη 2019, 387.

⁸⁵⁸ Haigh 1889, 266; Stone 1980, 313.

⁸⁵⁹ Starkie 1911, xiii, 91.

⁸⁶⁰ Vaio 1971, 350 σημ.69.

⁸⁶¹ Verdenius 1953, 178.

⁸⁶² Κεραμάρη 2019, 387.

αγγειογράφος και ο Αριστοφάνης είχαν κάποια κοινή πηγή, γύρω από την ιδέα των γυναικών που αντιπροσωπεύουν σύννεφα⁸⁶³.

Η Stone υποστηρίζει πως το μόνο σίγουρο είναι πως τα μέλη του Χορού είχαν την μορφή κανονικών γυναικών και πως, όπως προαναφέρθηκε, ήταν απαραίτητο να ειπωθεί λεκτικά πως τα μέλη του Χορού παριστάνουν σύννεφα, Την άποψη του Curtius, την χαρακτηρίζει κάπως προβληματική⁸⁶⁴.

Ο Dover, ο οποίος διαφωνεί με τη συσχέτιση του αγγείου με την παράσταση του Αριστοφάνη, θεωρεί ότι στο αγγείο απεικονίζονται οι Ωκεανίδες και υποστηρίζει πως η εν λόγω αγγειογραφία καταδεικνύει την συνήθεια των αρχαίων Ελλήνων να παριστάνουν διάφορα υπεράνθρωπα φαινόμενα ως όντα γένος θηλυκού⁸⁶⁵. Την άποψη αυτή συμμαρτίζει και η Stone⁸⁶⁶.

Η Bieber υποστηρίζει πως το σοφότερο θα ήταν να φανταστεί κανείς τα μέλη του Χορού ως προσωποποιήσεις της σοφιστικής φιλοσοφίας, η οποία μάλιστα συχνά συγκρίνεται με τα σύννεφα⁸⁶⁷.



Εικόνα 46 (Stone 1980, εικόνα 37)

⁸⁶³ Beazley 1956, 765; Dover 1968, lxxviii; Stone 1980, 313.

⁸⁶⁴ Stone 1980, 313.

⁸⁶⁵ Dover 1968, lxxviii-lxix.

⁸⁶⁶ Stone 1980, 313.

⁸⁶⁷ Bieber 1961, 37.

8.6. *Ορνιθες*

Η κωμωδία *Ορνιθες* διδάχτηκε για πρώτη φορά το 414 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια και κέρδισε το δεύτερο βραβείο⁸⁶⁸. Το έργο αρχίζει με τον Πισέταιρο και τον Ευελπίδη στην ορχήστρα του θεάτρου. Οι υποκριτές, που τους υποδύθηκαν, ήταν λογικά ενδεδυμένοι με τον κλασικό τρόπο της εποχής, καθώς το κείμενο δεν παρέχει κανένα στοιχείο για την ενδυμασία τους⁸⁶⁹. Ωστόσο, στο τέλος του έργου, όταν ο Πισέταιρος ετοιμάζεται να νυμφευτεί, στο στίχο 1693 ζητά από τους δούλους του, να του φέρουν την *γαμικὴν χλανίδα*, η οποία μάλλον αποτελούσε ένα πολύ εξεζητημένο κεντητό ιμάτιο, το οποίο, όπως φανερώνει ο στίχος 1760, επέτρεπε στα φτερά του να είναι ορατά⁸⁷⁰.

Σχετικά με την ενδυμασία του υποκριτή που υποδύθηκε τον Επιθεωρητή, το κείμενο δεν προσφέρει καμία πληροφορία. Η Stone υποστηρίζει πως κατά πάσα πιθανότητα θα ήταν ενδεδυμένος με ποδήρη χιτώνα. Η ίδια, με αφορμή το σχόλιο του Πεισέταιρου στο στίχο 1021, όπου λέει για τον Επιθεωρητή πως μοιάζει με Σαρβανάπαλλο⁸⁷¹, πιστεύει πως η παρομοίωση αυτή του Επιθεωρητή με έναν Ασύριο Βασιλιά, ίσως υποδηλώνει πως η σκηνική του παρουσία και ιδίως τα ενδύματα του, καταδείκνυαν τον υπερβολικό πλούτο που απέκτησε εξαιτίας του διεφθαρμένου τρόπου, με τον οποίο ασκούσε τα επαγγελματικά του καθήκοντα⁸⁷².

Όσον αφορά τον υποκριτή που υποδύθηκε τον ποιητή διθυράμβων Κινησία, η Stone υποστηρίζει πως φαίνεται να φόραγε προσωπίο-πορτραίτο, αφού ο Πισέταιρος αμέσως τον αναγνώρισε μόλις τον είδε. Από τον στίχο 1378, φαίνεται πως ο υποκριτής που τον παράστανε, δεν φορούσε παραγεμίσματα ώστε να δείχνει υπερβολικά αδύνατος⁸⁷³.

Ο πιο φτωχός χαρακτήρας του Αριστοφάνη είναι μάλλον ο Ποιητής. Ο υποκριτής που τον υποδύθηκε, σύμφωνα με το κείμενο, ήταν ενδεδυμένος μόνο με ένα *ληδάριον* μια πολύ κρύα μέρα. Ο Πισέταιρος, στους στίχους 933-48, προβλέπει να του δοθεί χιτώνας και *σπόλας*⁸⁷⁴, τα οποία αρχικά φορούσε ο Ιερέας⁸⁷⁵.

⁸⁶⁸ Ξυπνητού 1996, 212; Sommerstain 2002, 65; Storey & Allan 2005, 282.

⁸⁶⁹ Stone 1980, 273.

⁸⁷⁰ Stone 1980, 281.

⁸⁷¹ Stone 1980, 274.

⁸⁷² Stone 1980, 275.

⁸⁷³ Stone 1980, 343.

⁸⁷⁴ Stone 1980, 273.

⁸⁷⁵ Stone 1980, 278.

Όσον αφορά τον υποκριτή που υποδύθηκε την Ίριδα, το κείμενο του Αριστοφάνη δεν προσφέρει καθόλου στοιχεία σχετικά με τα ενδύματά του, μόνο η μελέτη των αγγειογραφιών εκείνης της εποχής, στις οποίες απεικονίζεται Ίριδα, μπορεί να προσφέρει στοιχεία σχετικά με την σκηνική του εμφάνιση. Στις αγγειογραφίες, άλλοτε εικονίζεται με ημιδιάφανο χιτώνα και σε άλλες φορές με χιτώνα και ιμάτιο. Έχει πάντα μακριά μαλλιά της, πιασμένα με τον ίδιο τρόπο, όπως ήταν δηλαδή κάθε αθηναίας. Σε όλες τις απεικονίσεις της, εμφανίζεται με φτερά και ανυπόδητη, κρατώντας κηρύκειο ή οινόχοη ή δάδα. Καθώς τα αγγεία, στα οποία απεικονίζεται, δεν σχετίζονται με το θέατρο, δεν συμβάλουν ιδιαίτερα στο να σχηματίσει κανείς μια σαφή εικόνα για την αμφίεση του υποκριτή που την υποδύθηκε⁸⁷⁶. Η Stone πιστεύει πως το πιθανότερο είναι, ο υποκριτής να εμφανίστηκε ενδεδυμένος με ημιδιάφανο χιτώνα, κρατώντας κηρύκειο και έχοντας πιο εξεζητημένη κόμη από αυτήν που έχει η Ίριδα στις διάφορες απεικονίσεις της⁸⁷⁷. Ίσως, όμως, θα πρέπει να αποκλειστεί η πιθανότητα να κρατούσε κηρύκειο, αφού αυτό θα βοήθησε το κοινό να καταλάβει πως αντικρίζει την Ίριδα και δεν θα χρειαζόταν να επισημανθεί λεκτικά.

Η Κεραμάρη υποστηρίζει πως ο υποκριτής που την υποδύθηκε, πρέπει να φόραγε φτερά και να ήταν ενδεδυμένος με πολλαπλά υφάσματα, τα οποία θα θύμιζαν τα θαλάσσια κύματα και γι' αυτό όταν την είδε ο Πεισέταιρος την συνέκρινε με πλοίο. Μάλιστα, προτείνει την χρήση θεατρικής μηχανής, η οποία θα έκανε πιο εντυπωσιακή την είσοδο της. Επίσης, θεωρεί πως ο όρος *κυνή* στο στίχο 1203 αναφέρεται στον πέτασο που θα φορούσε, λόγω των κοινών στοιχείων που εμφανίζει με τον θεό Ερμή⁸⁷⁸.

Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον θεό της θάλασσας, τον Ποσειδώνα, είχε να ενσαρκώσει έναν κωμικά επιδεικτικό ρόλο με έπαρση, ο οποίος είχε αναλάβει την ευθύνη να φέρει εις πέρας τις διαπραγματεύσεις με τον Πεισέταιρο⁸⁷⁹. Στο στίχο 1568 ο Ποσειδώνας, επιπλήττει τον Τριβαλλό για τον τρόπο που έχει διευθετημένο το ιμάτιό του, το γεγονός αυτό, σύμφωνα με την Stone, ίσως υποδηλώνει πως ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Ποσειδώνα είχε μια πολύ επιμελημένη και κομψή εμφάνιση⁸⁸⁰. Ο αστεϊσμός στον στίχο 1614 φανερώνει πως η σκηνική παρουσία του υποκριτή ήταν τέτοια που επέτρεπε στο κοινό να αντιληφθεί ποιο πρόσωπο

⁸⁷⁶ Stone 1980, 322; Κεραμάρη 2019, 385-386.

⁸⁷⁷ Stone 1980, 322.

⁸⁷⁸ Κεραμάρη 2019, 385.

⁸⁷⁹ Stone 1980, 329; Κεραμάρη 2019, 290.

⁸⁸⁰ Stone 1980, 329.

υποδύεται. Αυτό δεν είναι καθόλου δύσκολο σύμφωνα με την Stone, αφού όπως υποστηρίζει θα κρατούσε το σήμα κατατεθέν του, την τρίαίνα του. Πάντα η μορφή του Ποσειδώνα κρατά τρίαίνα, είτε αυτός απεικονίζεται σε αγγεία είτε σε γλυπτά. Ο Ποσειδώνας, στην τέχνη εκείνης της εποχής, εμφανίζεται φορώντας, άλλοτε στεφάνι και άλλοτε ταινία στην κεφαλή του. Η γενειάδα του ήταν πάντα ιδιαίτερα φροντισμένη και κομψή. Επίσης, παρουσιάζεται πάντα ανυπόδητος και συνήθως σχεδόν γυμνός ή φορώντας μόνο ένα ιμάτιο, ελάχιστες είναι οι φορές που τον αποδίδουν με μακρύ χιτώνα και ιμάτιο⁸⁸¹.

Ο θεός Τρίβαλλος ένας περίεργος και αδέξιος αλλοδαπός θεός, ο οποίος αποτελεί γλωσσικό κατασκευάσμα του Αριστοφάνη⁸⁸². Το γεγονός ότι ο Ποσειδώνας στο στίχο 1568 του επισημαίνει την προχειρότητα, με την οποία έχει διευθετήσει το ιμάτιό του, αποτελεί εκδήλωση της ξένης καταγωγής του⁸⁸³. Κατά τα άλλα, κανένα άλλο στοιχείο δεν παρέχει το κείμενο για την ενδυμασία του υποκριτή που τον υποδύθηκε.

Όσον αφορά τον Ηρακλή, ο οποίος εμφανίζεται στο στίχο 1565, αποτελεί έναν γελοίο και αδηφάγο χαρακτήρα, όπως ήταν και στην Άλκηστη του Ευριπίδη, μόνο που εκεί ο χαρακτήρας του είχε και πιο σοβαρές προεκτάσεις⁸⁸⁴. Το ίδιο το έργο, δεν παρέχει καμία αναφορά σχετικά με την ενδυμασία του υποκριτή που τον υποδύθηκε, ωστόσο υπάρχουν πολυάριθμα ευρήματα, στα οποία απεικονίζεται ο Ηρακλής, από τα οποία φυσικάτα περισσότερα δεν σχετίζονται με το θέατρο⁸⁸⁵, και δεν είναι ιδιαίτερα βοηθητικά, αφού σε πολλά από αυτά ο Ηρακλής εικονίζεται γυμνός ή σχεδόν γυμνός, καθώς η μορφή του, προσέφερε τη δυνατότητα στους δημιουργούς, να αποδώσουν ένα μυώδες γραμμωμένο σώμα. Ωστόσο, όταν εικονίζεται ενδεδυμένος, τότε φοράει χιτώνα ή ιμάτιο ή ζωσμένο χιτώνα και φυσικά την λεοντή και κρατεί ρόπαλο, τα οποία είναι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματά του⁸⁸⁶. Σε μερικές απεικονίσεις τους μπορεί να κρατάει τόξο, ενώ σε όλες είναι ξυπόλυτος⁸⁸⁷. Υπάρχουν και αγγειογραφίες που σχετίζονται με το θέατρο και σε αυτές εικονίζονται υποκριτές που υποδύονται τον Ηρακλή, όπως στο αγγείο που αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα και στο οποίο απεικονίζεται ο Ηρακλής με τη Νίκη. Χωρίς αμφιβολία, το εν λόγω αγγείο ανήκει στα μνημεία που απεικονίζουν σκηνή από κάποια αττική κωμωδία του 5^{ου}

⁸⁸¹ Stone 1980, 329

⁸⁸² Graf 2007, 67.

⁸⁸³ Stone 1980, 288, 329.

⁸⁸⁴ Stone 1980, 316.

⁸⁸⁵ Stone 1980, 338 σημ. 20. Παραθέτει ερυθρόμορφα αγγεία με απεικονίσεις του Ηρακλή.

⁸⁸⁶ Stone 1980, 317.

⁸⁸⁷ Stone 1980, 318.

αιώνα π.Χ.⁸⁸⁸. Η μορφή του Ηρακλή απαντά και σε κάποιες φλυακογραφίες⁸⁸⁹. Επίσης, έχουν έρθει στο φως και πολλά πήλινα αγαλματίδια υποκριτών που υποδύονται τον Ηρακλή, τα οποία σύμφωνα με τον Green είναι από τα πρωιμότερα του είδους και μπορούν να θεωρηθούν με ασφάλεια παραδείγματα που αντιπροσωπεύουν το κωμικό κουστούμι του τέλους του 5^{ου} και των αρχών του 4^{ου} αιώνα π.Χ., δηλαδή ανάγονται χρονικά στη ύστερη περίοδο του Αριστοφάνη⁸⁹⁰. Η ταύτιση είναι εύκολη, καθώς σε όλες αυτές τις απεικονίσεις του δεν απουσιάζουν τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Δηλαδή το ρόπαλο και η λεοντή του⁸⁹¹.

Το πιθανότερο είναι ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Ηρακλή να εμφανίστηκε όπως απεικονίζεται ο Ηρακλή στο αγγείο με τη Νίκη⁸⁹². Κατά πάσα πιθανότητα, ο υποκριτής που τον υποδύθηκε, φορούσε *σωμάτιον* με παραγεμίσματα και φαλλό και από πάνω κοντό χιτωνίσκο. Φυσικά την εμφάνισή του θα συμπλήρωνε η λεοντή και το ρόπαλό. Επίσης, καθώς όλες οι απεικονίσεις στην αγγειογραφία τον εμφανίζουν ανυπόδητο, το εύλογο είναι να υποθέσει κανείς, πως και ο υποκριτής που τον υποδύθηκε εμφανίστηκε ξυπόλυτος στην ορχήστρα του θεάτρου⁸⁹³.

Η ρωμαλέα μορφή και προσωπικότητα του ήρωα Ηρακλή «παγιδευμένη» σε ένα σώμα με κωμικά παραγεμίσματα, δημιουργεί μια οπτική αντίφαση, η οποία απορρέει από το συνδυασμό ετερόκλητων στοιχείων, όπως είναι η λεοντή και το ρόπαλο, που είναι σύμβολα των ηρωικών του κατορθωμάτων και της δραστήριας ζωής του, με τα παραγεμίσματα, τα οποία παραπέμπουν σε αδηφάγο και χαραμοφάη. Βέβαια, με τον συνδυασμό όλων αυτών των αταίριαστων στοιχείων ο Αριστοφάνης καταφέρνει να δημιουργήσει μια πραγματικά αληθινή κωμική μορφή, η οποία θα κέρδισε το γέλιο του κοινού⁸⁹⁴.

Αξιοσημείωτος είναι και ο ρόλος του Προμηθέα, ο οποίος εμφανίστηκε στο έργο με σκοπό να προειδοποιήσει και να συμβουλέψει τον Πεισέταιρο σχετικά με τις μελλοντικές απειλές του Δία. Ο ρόλος του στο έργο θυμίζει τον χαρακτήρα που είχε ο Προμηθέας στο έργο *Προμηθέας Δεσμώτης*, το οποίο αποδίδεται με κάποιους προβληματικούς στον Αισχύλο. Ο υποκριτής που παρίστανε τον Προμηθέα στην αριστοφανική κωμωδία, εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου, έχοντας την

⁸⁸⁸ Stone 1980, 317.

⁸⁸⁹ Stone 1980, 338 σημ. 19. Παραθέτει φλυακογραφίες με απεικονίσεις του Ηρακλή.

⁸⁹⁰ Green & Handley 1995, 50.

⁸⁹¹ Stone 1980, 317, 337 σημ.18.

⁸⁹² Stone 1980, 317.

⁸⁹³ Stone 1980, 318.

⁸⁹⁴ Κεραμάρη 2019, 276.

κεφαλή του καλυμμένη με το ιμάτιό του. Είναι πιθανό, ο Αριστοφάνης, εμφανίζοντας τον με αυτόν τον τρόπο, να ήθελε να παρωδήσει την συνήθεια του Αισχύλου να ανοίγει τις τραγωδίες του με μια μορφή βαριά καλυμμένη, όπως εδώ ο Προμηθέας, η οποία δεν αποκαλύπτεται πριν το τέλος του προλόγου. Βέβαια εδώ η αποκάλυψη λαμβάνει χώρα πολύ πιο γρήγορα. Το γεγονός ότι ο Πεισέταιρος γνωστοποιεί στο κοινό το όνομα της μορφής που βλέπει, δηλώνει πως δεν θα ήταν σε θέση το κοινό να αναγνωρίσει ότι πρόκειται για τον Προμηθέα⁸⁹⁵. Όταν βγάζει το ιμάτιο του, με σκοπό να κρυφτεί από τους θεούς, έχει πάνω από την κεφαλή του το *σκιάδειον*, ένα αντικείμενο, το οποίο χρησιμοποιείται κατά βάση από γυναίκες. Ο Αριστοφάνης με αυτόν τον τρόπο συμβολίζει την δειλία του Προμηθέα. Το γεγονός δε ότι αποχωρεί από την ορχήστρα με την ακόλουθο της κανυφόρου, τονίζει ακόμη περισσότερο την θηλυπρέπεια και την δουλικότητα του⁸⁹⁶. Στις αγγειογραφίες εκείνης της εποχής απεικονίζεται ενδεδυμένος με έναν χιτώνα ή μπορεί και με δύο χιτώνες μαζί, ειδάλως με χιτώνα και ιμάτιο ή γλαμούδα. Η Stone υποστηρίζει πως κατά πάσα πιθανότητα ο υποκριτής που τον υποδύθηκε, φορούσε χιτώνα και ίσως δύο χιτώνες μαζί, οι οποίοι δεν θα καθιστούσαν ορατό τον δερμάτινο φαλλό του. Επίσης, θα φόραγε και παραγεμίσματα. Στις αγγειογραφίες ο Προμηθέας απεικονίζεται ανυπόδητος, γενειοφόρος και με κόμη που έφτανε ως το ύψος του λαιμού⁸⁹⁷. Τα στοιχεία αυτά κάλλιστα θα μπορούσε να τα είχε υιοθετήσει και ο υποκριτής που τον υποδύθηκε. Η Stone εικάζει πως ίσως φορούσε κάποιο είδος ταινίας στην κεφαλή του⁸⁹⁸. Η ίδια υποστηρίζει πως το ιμάτιό του, μπορεί να έφερε διακόσμηση με στοιχεία δηλωτικά του γεγονότος πως αυτός έδωσε τη φωτιά στον άνθρωπο, όπως συμβαίνει σε κάποιες αγγειογραφίες⁸⁹⁹. Η πιθανότητα αυτή μάλλον για την παράσταση πρέπει να απορριφθεί, αφού ο χαρακτήρας δεν ήταν αναγνωρίσιμος στο κοινό με βάση το κείμενο⁹⁰⁰. Μάλιστα, για τον ίδιο λόγο, θα πρέπει να αποκλειστεί και η άποψη της Stone ότι κρατούσε *νάρθηξ*, που είναι το σήμα κατατεθέν του στις αγγειογραφίες στις οποίες εικονίζεται. Ομοίως, θα πρέπει να αποκλειστεί και η πιθανότητα να κρατούσε κάποια δάδα⁹⁰¹.

⁸⁹⁵ Stone 1980, 330.

⁸⁹⁶ Κεραμάρη 2019, 291-292.

⁸⁹⁷ Stone 1980, 331.

⁸⁹⁸ Stone 1980, 332.

⁸⁹⁹ Stone 1980, 331-332.

⁹⁰⁰ Κεραμάρη 2019, 293.

⁹⁰¹ Stone 1980, 331-332.

Πέραν των πτηνών του Χορού, για τα οποία θα γίνει λόγος παρακάτω, στο έργο υπάρχουν και άλλοι χαρακτήρες, των οποίων η σκηνική εμφάνιση παραπέμπει σε πτηνά, αν και δεν είναι μέλη του Χορού⁹⁰², όπως ο Τηρέας-Τσαλαπετεινός, για τον οποίο θα λεχθούν περισσότερα παρακάτω, ο πτηνόμορφος δούλος του και ο Πρώτος Αγγελιοφόρος⁹⁰³. Το ίδιο ισχύει κατά πάσα και για τον Δεύτερο Αγγελιοφόρο, αν και η Stone εμφανίζεται διστακτική ως προς αυτήν την πιθανότητα αυτή, επειδή στο στίχο 1069 η περιγραφή του Πεισέταιρου φανερώνει πως το προσωπίο του είχε μια κάπως πολεμική διάθεση⁹⁰⁴.

Ο Τελευταίος Αγγελιοφόρος, που προλογίζει τον γαμπρό Πεισέταιρο στο τέλος του έργου, δεν μιλάει σαν τους προηγούμενους δύο, των οποίων η ομιλία παραπέμπει σε ήχους πτηνών, αντίθετα ο λόγος του μπορεί να χαρακτηριστεί πιο ποιητικός. Σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να υποθέσει κανείς πως η σκηνική του παρουσία παραπέμπει σε πτηνό, αλλά και λόγου του γάμου, στον οποίο παρευρίσκεται, το πιθανότερο είναι να ήταν ενδεδυμένος με μακρύ ποδήρη χιτώνα και ίσως να ήταν και στεφανωμένος⁹⁰⁵.

Αξιοσημείωτος είναι και ο χαρακτήρας της Πρόκνης, η οποία σύμφωνα με το κείμενο έχει και αυτή, όπως και ο Τηρέας, μια ημιτελής μεταμφίεση σε αηδόνη. Ο υποκριτής που την υποδύθηκε εμφανίστηκε κατά πάσα πιθανότητα στην ορχήστρα του θεάτρου με γυναικείο ιμάτιο και με προσωπίο πτηνόμορφο στρογγυλού σχήματος με ράμφος. Κατά την επικρατούσα άποψη, η Πρόκνη στο έργο ήταν ένα βουβό πρόσωπο, το οποίο στην ορχήστρα του θεάτρου μιμήθηκε το παίξιμο του αυλού, ενώ σύμφωνα με μία άλλη, λιγότερο δημοφιλή άποψη, ο αυλητής του έργου υποδύθηκε το ρόλο της Πρόκνης⁹⁰⁶.

Ο Χορός αποτελείται από ένα εσμός εικοσιτεσσέρων πτηνών διαφόρων ειδών⁹⁰⁷. Οι περισσότεροι μελετητές υποστήριξαν πως ο Χορός περιλαμβάνει δώδεκα αρσενικά και δώδεκα θηλυκά πτηνά⁹⁰⁸. Η άποψη αυτή, ωστόσο, δεν βρίσκει σύμφωνο τον Blake, ο οποίος υποστηρίζει πως στους στίχους 297-305, παρουσιάζονται δέκα αρσενικά και δεκατέσσερα θηλυκά πτηνά⁹⁰⁹. Επίσης, επισημαίνει πως δεν θεωρεί ότι

⁹⁰² Stone 1980, 353.

⁹⁰³ Stone 1980, 280.

⁹⁰⁴ Stone 1980, 280.

⁹⁰⁵ Stone 1980, 280.

⁹⁰⁶ Κεραμάρη 2019, 70.

⁹⁰⁷ Felton 1864, 143; Brooke 1962, 106; Pickard-Cambridge et al. 1968, 238; Χουρμουζιάδης 1998, 109; Storey & Allan 2005, 282.

⁹⁰⁸ Felton 1864, 143; Pickard-Cambridge et al. 1968, 238-239.

⁹⁰⁹ Blake 1943, 88-89.

για το ακροατήριο είχε σημασία το είδος του πτηνού που αντίκριζε, αλλά το φύλο του, το οποίο θα το δήλωνε η παρουσία ή η απουσία του φαλλού⁹¹⁰.

Τα μέλη του Χορού, σύμφωνα με το κείμενο, εισέρχονται ξεχωριστά το καθένα στην ορχήστρα του θεάτρου, το ένα μετά το άλλο και μετά εξαφανίζονται⁹¹¹. Το γεγονός πως δεν εισέρχονται όλα μαζί, έχει ως αποτέλεσμα το κοινό να ήταν σε θέση να παρατηρήσει την σκηνική παρουσία του καθενός ξεχωριστά⁹¹².

Οι περισσότεροι μελετητές υποστηρίζουν πως κάθε πτηνό είχε την δική του, ιδιαίτερη εμφάνιση που διέφερε από των υπολοίπων⁹¹³, άποψη με την οποία, όπως επισημάνθηκε παραπάνω διαφωνεί ο Taplin⁹¹⁴. Η παράσταση θα διακρίνονταν για την πολυχρωμία της και την υπερβολή της, κυρίως όσον αφορά τον Χορό, ο οποίος πρέπει να κινούνταν με ζωντάνια στην ορχήστρα του θεάτρου. Χωρίς αμφιβολία πρέπει να αποτέλεσε μια ιδιαίτερα δαπανηρή παράσταση⁹¹⁵.

Παρόλα αυτά, δεν είναι ρεαλιστικό να εικάσει κανείς, πως οι κατασκευαστές των κουστουμιών έκαναν ότι μπορούσαν, προκειμένου να αποδώσουν με ακρίβεια τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε πτηνού, το πιθανότερο είναι πως αφιέρωσαν χρόνο στο να προσδώσουν στο κάθε μέλος του Χορού, τα πιο φημισμένα χαρακτηριστικά του πτηνού που ενσάρκωνε. Λόγου χάρη, όποιος ήταν μεταμφιεσμένος σε κουκουβάγια, θα φόραγε προσωπίο, το οποίο θα θύμιζε τα ιδιαίτερα μάτια που έχει το συγκεκριμένο πτηνό⁹¹⁶.

Τα άτομα που επιμελήθηκαν τη σκηνική παρουσία των μελών του Χορού πρέπει να έδωσαν κυρίως έμφαση στα προσωπεία και τα καλύμματα της κεφαλής, ώστε να αποδώσουν όσο πιο πιστά μπορούν τα κεφάλια των πτηνών, στα οποία ήταν μεταμφιεσμένα τα μέλη του Χορού⁹¹⁷ και όχι στα ενδύματα⁹¹⁸, τα οποία δεν πρέπει να διέφεραν και πολύ από τα καθημερινά τους⁹¹⁹.

Ο Merry στηριζόμενος στις δύο αγγειογραφίες του 6^{ου} αιώνα π.Χ. με παραστάσεις Χορού με πτηνόμορφη μεταμφίεση (εικόνες 10α και 19), οι οποίες παρουσιάστηκαν σε προηγούμενη ενότητα, αν και δεν τις θεωρεί αξιόπιστη μαρτυρία για το έργο του

⁹¹⁰ Blake1943, 91.

⁹¹¹ Bode 1840, 283; Felton 1864, 143; Stone 1980, 383.

⁹¹² Stone 1980, 383.

⁹¹³ Ley 2007, 270.

⁹¹⁴ Taplin 1993, 102.

⁹¹⁵ Ley 2007, 270.

⁹¹⁶ Stone 1980, 383.

⁹¹⁷ Bode 1840, 284; Felton 1864, 143; Rogers 1906, xi; Stone 1980, 384.

⁹¹⁸ Stone 1980, 384.

⁹¹⁹ Rogers 1906, xi.

Αριστοφάνη, αναφέρει πως ενισχύουν την παραπάνω άποψη, καθώς σε αυτές δίνεται έμφαση στα προσωπεία και τα φτερά, όπως θα έγινε και στην πραγματική παράσταση. Επίσης, υποστηρίζει πως δεν θεωρεί ότι τα προσωπεία του Αριστοφάνη θα έμοιαζαν με αυτά που εικονίζονται στο αγγείο από το Βρετανικό Μουσείο (εικόνα 10α), τα οποία χαρακτηρίζει υπερβολικά αποκρουστικά, αλλά πιστεύει πως με την πάροδο του χρόνου και ειδικά την εποχή του Αριστοφάνη, τα προσωπεία πρέπει να ήταν πιο ρεαλιστικά⁹²⁰.

Το ίδιο το κείμενο, καθιστά σαφές πως πολύ λόγος γίνεται γύρω από τα ράμφη των μελών του Χορού, επομένως αυτά θα πρέπει να ήταν μακριά για να μπορούν να είναι ορατά και στο κοινό, και κάτι αντίστοιχο πρέπει να ίσχυε και για τα νύχια τους, τόσο των χεριών όσο και των ποδιών, όχι τα πραγματικά, αλλά πιθανότατα θα φόραγαν κάποιο ένδυμα που θα ήταν ειδικά κατασκευασμένο, ώστε να αποδίδει αυτά τα χαρακτηριστικά των πτηνών⁹²¹. Επιπλέον, ιδιαίτερη φροντίδα θα πρέπει να δόθηκε και στην κατασκευή των φτερών τους, προκειμένου να είναι κατανοητό στο κοινό πιο πτηνό αντικρίζει μπροστά του⁹²².

Από όλα τα προαναφερόμενα, το πιο σημαντικό δεν ήταν τα φτερά, αλλά τα ράμφη, όπως φανερώνουν οι συνεχείς αναφορές σε αυτά. Οι ήρωες του έργου έχουν στρέψει τον ενδιαφέρον τους σε αυτά, διότι αυτό είναι το «όπλο» των πτηνών και με αυτό «απειλούν» τον άνθρωπο. Σε όλο το κείμενο διαφαίνεται, πως ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζουν οι ήρωες τα πτηνόμορφα κουστούμια, αντικατοπτρίζει την τελική έκβαση στην ιστορία της εξέλιξης των ανθρώπων, το πέρασμα από τον αρχικό φόβο στην επικράτηση επί αυτού που τον προκαλεί⁹²³.

Με εξαίρεση τον Taplin, η πλειονότητα των μελετητών, αποδέχεται την ατομικότητα κάθε πτηνού, η οποία επιβεβαιώνεται, όχι μόνο από το γεγονός ότι το καθένα έχει το δικό του όνομα και εκπροσωπεί ένα διαφορετικό πουλί, αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο εισέρχονται στη σκηνή. Όλο αυτό γίνεται με σκοπό οι *Όρνιθες* να εκθέσουν την εξασθετισμένη ταυτότητα του Χορού σε ένα έργο, στο οποίο όλοι οι άλλοι, ακόμη και ο πρωταγωνιστής Πεισέταιρος, επιθυμούν να αποκτήσουν τα ενδύματα με τα φτερά και φυσικά την εξουσία που αυτά συνεπάγονται⁹²⁴.

⁹²⁰ Merry 1889, 22.

⁹²¹ Rogers 1906, xi.

⁹²² Stone 1980, 384.

⁹²³ Compton-Engle 2015, 130.

⁹²⁴ Compton-Engle 2015, 129.

Ο πρώτος χαρακτήρας, που υιοθετεί στο έργο ζωομορφικά χαρακτηριστικά, είναι ο Τηρέας, ο οποίος σίγουρα ξεχώρισε με το κουστούμι του, αφού μέχρι και ο Πεισέταιρος εκφράζεται με ιλαρότητα γι' αυτό στους στίχους 92-106. Όμως, από αυτό το κουστούμι απουσιάζει το βασικότερο, τα φτερά. Αυτό το ημιτελές, οδηγεί αυτόματα στη συσχέτιση αυτού του έργου με την τραγωδία *Τηρέας* του Σοφοκλή, για την οποία οι περισσότεροι ειδικοί αποφαινόμενοι πως στο τέλος του έργου δεν μεταμορφώνεται ο Τηρέας σε πτηνό στην ορχήστρα του θεάτρου. Επομένως, ο Τηρέας του Αριστοφάνη παρωδεί ή παρουσιάζει την κωμική εκδοχή του Τηρέα του Σοφοκλή⁹²⁵. Οι μορφές του Τηρέα και της Πρόκνης, δύο χαρακτήρων με ημιτελή κουστούμια, επί της ουσίας, εισάγουν τα πρόσωπα του έργου, αλλά και του ακροατηρίου, στο θέμα της μεταμφίεσης, διακωμωδώντας το σκηνικό αυτό εύρημα του Σοφοκλή, το οποίο υιοθετεί ο Αριστοφάνης και το δοκιμάζει στους δικούς τους ήρωες, τον Πεισέταιρο και τον Ευελπίδη, δίνοντάς τους φτερά. Με την ποδηγέτηση των πτηνόμορφων κουστουμιών, ο Πεισέταιρος περνά από το στάδιο του φόβου, που του προκαλούν στη αρχή τα ράμφη, στην απόλυτη κυριαρχία πάνω τους. Την εξουσία που απέκτησε στον κόσμο, την επιδεικνύει, αφού πλέον δρα ως σκηνοθέτης και όχι ως υποκριτής⁹²⁶.

Η επέκταση των ζωομορφικών χαρακτηριστικών από τον Χορό στους περισσότερους χαρακτήρες που εμφανίζονται στη ορχήστρα του θεάτρου, αποσκοπούσε στο να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στην ενδυμασία του Χορού και την ενδυμασία των υποκριτών και να ενισχύσει την ενοποίηση των χορικών και μιμητικών στοιχείων που πέτυχε η κωμωδία⁹²⁷.

Οι απεικονίσεις πτηνόμορφων Χορών στην αττική αγγειογραφία ήδη από τον 6^ο αιώνα π.Χ., αποκαλύπτουν το έντονο ενδιαφέρον και τη γοητεία που ασκούσε η μεταμφίεση αυτή στους Αθηναίους. Μάρτυρες αυτής της γοητείας είναι τα αγγεία, στα οποία οι αγγειογράφοι της εποχής, προκειμένου να αποδώσουν τις λεπτομέρειες των κουστουμιών αυτών, έδειξαν ιδιαίτερη φροντίδα και επιμέλεια. Το πτηνόμορφο κουστούμι έδινε πολλές αφορμές στο Αριστοφάνη για να γράψει αρκετούς ασύλληπτους αστεϊσμούς. Τα χαρακτηριστικά αυτού του κουστουμιού, αλλά και του χειρισμού του από τα άτομα που το φοράνε, έρχονται να ανατρέψουν την άποψη που θέλει ένα έργο να έχει να κάνει με τη δύναμη της γλώσσας. Η χρήση του κουστουμιού

⁹²⁵ Κεραμάρη 2019, 68-70.

⁹²⁶ Compton-Engle 2015, 129; Κεραμάρη 2019, 72.

⁹²⁷ Compton-Engle 2015, 129-130.

στο έργο παρέχει ένα αντιστάθμισμα, αλλά και ένα συμπλήρωμα στους μεγαλεπήβολους και μαξιμαλιστικούς οραματισμούς που ενθαρρύνονται από τα λόγια. Τα φτερά και τα ράμφη πληρώνουν και εκτελούν τη λειτουργία του έργου, όχι μόνο με την μεταφορική τους έννοια, αλλά και ως απτά αντικείμενα, προωθούν την εξέλιξη της δράσης και σηματοδοτούν την κατάσταση των χαρακτήρων⁹²⁸.

⁹²⁸ Compton-Engle 2015, 130.

8.9. *Λυσιστράτη*

Η κωμωδία *Λυσιστράτη* διδάχτηκε για πρώτη φορά το 411 π.Χ., πιθανότατα στα Αθήναια και είναι άγνωστο ποια θέση κατέλαβε⁹²⁹. Ο τίτλος του έργου οφείλεται στην πρωταγωνίστρια του, τη Λυσιστράτη, η οποία μαζί με τις άλλες γυναίκες, από τις οποίες ονομαστικά αναφέρονται μόνο η Καλονίκη και η Μυρρίνη, προσπαθούν να δώσουν την δική τους λύση για τη σωτηρία της πόλης τους⁹³⁰.

Σύμφωνα με το κείμενο δεν υπάρχουν ενδείξεις πως κάποιος από τους γυναικείους χαρακτήρες του έργου αποκλίνει από την τυπική ενδυμασία της εποχής, η οποία και αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Η πιο σημαντική ανδρική μορφή στο έργο, είναι ο Πρόβολος, λόγω της ιδιότητάς του, ο υποκριτής που τον υποδύθηκε πρέπει να ήταν πολύ επιβλητικά ενδεδυμένος. Την επιβλητικότητά που αποπνέει, όμως, ο Αριστοφάνης την υποβαθμίζει, βάζοντας στους στίχους 531-6, τις γυναίκες, οι όποιες είναι άτομα με λιγότερο κύρος από τον ίδιο, να του δώσουν καλάθι και γυναικείο ένδυμα για να φορέσει⁹³¹. Στους στίχους 599-613 τον στεφανώνουν λες και έχει πεθάνει και τον εξοβελίζουν προς τον Κάτω Κόσμο. Ο Αριστοφάνης τονίζει την παρενδυσία και τον τρόπο απομάκρυνσης του υποτιθέμενου νεκρού, ελλοχεύοντας στρώσεις μεταθεατρικότητας στη σκηνή αυτή⁹³². Στη *Λυσιστράτη* υπάρχουν και υποκριτές που υποδύονται Σπαρτιάτες και ο ποιητής μπαίνει στη διαδικασία να δώσει κάποια στοιχεία για την εμφάνισή τους, γεγονός το οποίο προσφέρει σήμερα στοιχεία για την σκηνική εμφάνιση των Σπαρτιατών στην Αρχαία Αττική Κωμωδία. Σύμφωνα με τον στίχο 987, ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Κήρυκα των Λακεδαιμονίων ήταν ενδεδυμένος με χλαμύδα⁹³³ και κρατούσε και την λεγόμενη λακωνική σκυτάλη σύμφωνα με τον στίχο 991⁹³⁴. Από το στίχο 1072 γίνεται γνωστό πως οι Σπαρτιάτες είχαν μακριά γενειάδα και από τον στίχο 1304 ότι το χαρακτηριστικό τους ένδυμα ήταν οι *τρίβωνες* με κρόσσια. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία για το αν φορούσαν ομοιώματα φαλλών, καθώς οι στίχοι 1072-76, 1093-94 και 1119, δεν αφήνουν περιθώρια να υπάρξει η παραμικρή αμφισβήτηση επί του θέματος⁹³⁵.

⁹²⁹ Ξυπνητού 1996, 219; Sommerstain 2002, 66; Storey & Allan 2005, 283.

⁹³⁰ Bowie 1996, 182.

⁹³¹ Stone 1980, 275.

⁹³² Κεραμάρη 2019, 49.

⁹³³ Stone 1980, 276.

⁹³⁴ Stone 1980, 277.

⁹³⁵ Stone 1980, 286.

Όσον αφορά τις γυναίκες της Σπάρτης, στο έργο υπάρχει ένας υποκριτής που υποδύεται την Σπαρτιάτισσα. Από τους στίχους 80-83 γίνεται κατανοητό, πως αυτός ο υποκριτής φορούσε επιπλέον παραγεμίσματα, έτσι ώστε να μοιάζει με γεροδεμένη και σωματώδη γυναίκα και το προσωπίο του είχε έντονο ροζοκόκκινο χρώμα στα μάγουλα. Το ένδυμα που φορούσε ήταν ο περίφημος μάλλινος δωρικός πέπλος⁹³⁶.

Στο έργο αυτό εμφανίζονται γυναίκες και από άλλα μέρη, όπως από τη Βοιωτία, την οποία υποδύεται ένα βουβό πρόσωπο που φαίνεται επίσης να φοράει δωρικό πέπλο, από την Κόρινθο, επίσης βουβό πρόσωπο, ενδεδυμένο με *χαΐα* σύμφωνα με τον στίχο 91⁹³⁷.

Στην σκηνή που οι Αθηναίες ασχολούνται και εκθέτουν τα κάλλη της Σπαρτιάτισσας, οι ίδιες παραμένουν πλήρως ενδεδυμένες, ενώ η Σπαρτιάτισσα διαμαρτύρεται, διότι αισθάνεται σαν ζώο που το προορίζουν για θυσία, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η ίδια στο στίχο 78⁹³⁸. Με τη διαμαρτυρία της, αποδεικνύει πως δεν είναι συγκαταβατική και σιωπηλή, πηγαίνοντας κόντρα στο ανδρικό πρότυπο που θέλει τις γυναίκες θελκτικά και σιωπηλά αντικείμενα για τις επιθυμίες των ανδρών⁹³⁹.

Επίσης, οι υποκριτές που υποδύονται τις γυναίκες από την Βοιωτία και την Κόρινθο, κατά τον ερχομό τους στην ορχήστρα, επιδοκιμάζονται για το σωματικό τους κάλλος και την σεξουαλική τους⁹⁴⁰.

Αξιοσημείωτη είναι και η παρουσία ενός υποκριτή, ο οποίος υποδύεται μια γυναίκα από τη Σκυθία, φορώντας, ωστόσο την τυπική ενδυμασία των ανδρών από τη Σκυθία. Με αυτόν τον τρόπο επέλεξε ο ποιητής να παρωδήσει την τυπική ενδυμασία των ανδρών από τη Σκυθία⁹⁴¹.

Στο έργο αυτό τα μέλη του Χορού είναι χωρισμένα σε δύο ημιχώρια⁹⁴². Ένα από τα βασικά ζητήματα του έργου αποτελεί η αριθμητική σύνθεση των δύο χορών. Το πιθανότερο είναι πως κάθε χορός αριθμούσε δώδεκα μέλη⁹⁴³, διότι μετά την συμφιλίωση των αντιπάλων, οι δύο αρχικά αντίπαλοι χοροί συνενώνονται σε έναν ενιαίο κανονικό χορό⁹⁴⁴. Ο ένας χορός αποτελείται από γέροντες άνδρες και ο άλλος από γυναίκες μεγάλης ηλικίας, που φέρνουν στο προσκήνιο του έργου την

⁹³⁶ Stone 1980, 305.

⁹³⁷ Stone 1980, 305-306.

⁹³⁸ Bowie 1996, 203; Ley 2007, 271.

⁹³⁹ Compton-Engle 2015, 50.

⁹⁴⁰ Ley 2007, 271.

⁹⁴¹ Stone 1980, 306.

⁹⁴² Webster 1970, 187; Stone 1980, 384; Σολομός 1990, 283.

⁹⁴³ Stone 1980, 384; Χουρμουζιάδης 1998, 113.

⁹⁴⁴ White 1891, 205; Stone 1980, 384; Χουρμουζιάδης 1998, 113.

αντιπαράθεση των δύο φύλων⁹⁴⁵. Το ίδιο το κείμενο δίνει αρκετές πληροφορίες σχετικά με τα ενδύματα και των δύο Χορών, διότι αποτελούν μοτίβο του έργου⁹⁴⁶.

Ο Χορός των ανδρών, στην πάροδο του έργου, στο στίχο 254 επισημαίνει την ηλικία του⁹⁴⁷ και στη συνέχεια στους στίχους 274-80 αναφέρεται σε ιστορίες του ηρωικού του παρελθόντος και αυτό θα πρέπει να αντανακλάται και στην σκηνική του παρουσία⁹⁴⁸ και ιδίως στα προσωπεία τους, τα οποία πιθανότατα ήταν γεμάτα ρυτίδες⁹⁴⁹. Η φενάκη τους, χωρίς αμφιβολία λόγω γήρατος, ήταν λευκού ή γκρι χρώματος.

Όσον αφορά την ενδυμασία τους, καθώς στο έργο προβάλλονται ως αξιολύπητα εξαρτήματα των φαλλών τους⁹⁵⁰, ήταν ενδεδυμένοι με *σωμάτιον* με παραγεμίσματα και φαλλό, άλλωστε αυτό επιτάσσει και ο γενικός κανόνας της εποχής, που θέλει έτσι όλους τους υποκριτές⁹⁵¹. Πέραν από τον γενικό κανόνα, το ίδιο το κείμενο παρέχει ισχυρές ενδείξεις σε αρκετούς στίχους για τον φαλλό τους. Ο πιο αποκαλυπτικός στίχος για την ύπαρξη ορατού φαλλού είναι ο 979, στον οποίο ο ίδιος ο Χορός των Ανδρών αναφέρεται στην *ψωλήν* του⁹⁵². Δεν φοράνε υποδήματα, καθώς στον στίχο 664 περιγράφονται ως *λευκόποδες*. Σύμφωνα με τα καθιερωμένα, λόγω ηλικίας, είναι εύλογο να υποθέσει κανείς πως θα κρατούσαν και βακτηρίες, ωστόσο, στο κείμενο αναφέρεται πως κατά την είσοδό τους στην ορχήστρα του θεάτρου κουβαλούν καυσόξυλά και ίσως αυτά να μην τους επέτρεπαν να κρατούν και βακτηρίες⁹⁵³.

Κατά την αρχική αντιπαράθεση μεταξύ των δύο Χορών, όταν η φωτιά των ανδρών σβήνεται από το νερό των γυναικών στους στίχους 401-402, τα μέλη του Χορού των Ανδρών κάνουν λόγο για τα ιμάτια τους που έχουν μουσκευτεί και στα οποία αναφέρονται πάλι στο στίχο 470 χρησιμοποιώντας τον όρο *ίματιδίους*, έναν όρο που παραπέμπει σε υποκοριστικό. Στο στίχο 615 αφαιρούν τα ιμάτιά τους, όπως φανερώνει στο λόγο τους η χρήση του ρήματος *έπαποδύομεθ'*. Καθώς η μάχη εντείνεται, αφαιρούν, όπως φαίνεται από το στίχο 662, ακόμη ένα από τα ενδύματα που φορούν και το οποίο πρέπει να ήταν η *εξωμίς* τους. Από τη στιγμή αυτή, ως και το στίχο 1021 παρέμειναν στην ορχήστρα του θεάτρου ενδεδυμένοι μόνο με το

⁹⁴⁵ Webster 1970, 187; Stone 1980, 384; Χουρμουζιάδης 1998, 112.

⁹⁴⁶ Stone 1980, 384.

⁹⁴⁷ Χουρμουζιάδης 1998, 112.

⁹⁴⁸ Stone 1980, 384.

⁹⁴⁹ Stone 1980, 385.

⁹⁵⁰ Sommerstain 2002, 66.

⁹⁵¹ Stone 1980, 384.

⁹⁵² Stone 1980, 393 σημ. 23.

⁹⁵³ Stone 1980, 385.

«εσωτερικό κουστούμι» τους, δηλαδή βρίσκονταν σε κατάσταση σκηνικής γυμνότητας. Στο στίχο 1024 με την βοήθεια των γυναικών τους, φορούν τις *εξωμίδες*, καλύπτοντας έτσι την σκηνική τους γυμνότητα⁹⁵⁴.

Όσον αφορά τον Χορό των Γυναικών, στο στίχο 177 η Λυσιστράτη, αποκαλώντας αυτές *πρεσβυτάταις*⁹⁵⁵, μαρτυρά την ηλικία τους. Όπως και τα μέλη του άλλου Χορού, έτσι και αυτοί φορούσαν πανομοιότυπα προσωπεία με ρυτίδες και φενάκη γκρίζου ή λευκού χρώματος⁹⁵⁶. Κατά την είσοδο τους στην ορχήστρα του θεάτρου κρατούν, όπως επισημαίνουν οι ίδιες, υδρίες, με τις οποίες σβήνουν τη φωτιά του άλλου Χορού⁹⁵⁷. Όπως και τα μέλη του άλλου Χορού, έτσι και αυτές αφαιρούν τα ενδύματά τους στην ορχήστρα του θεάτρου. Στην παράβαση και πιο συγκεκριμένα στο στίχο 637 ξεκινούν να αφαιρούν το πρώτο ένδυμα και το αφήνουν στο έδαφος. Δεν κατονομάζουν ποιο ένδυμα αφαιρούν, αλλά το πιο πιθανό είναι πως πρόκειται για τα *μάτια τους*⁹⁵⁸. Στο στίχο 657, στον οποίο και απειλούν ότι θα λακτίσουν τους άνδρες του άλλου Χορού, γνωστοποιούν πως φορούν *κοθόρνους*. Στο στίχο 686, όπως φανερώνει το ρήμα *έκδνώμεθα* αφαιρούν κι άλλο ένδυμα από πάνω τους, το οποίο μπορεί να μην αναφέρεται, αλλά μπορεί να λεχθεί με βεβαιότητα πως πρόκειται για τους *χιτώνες τους*⁹⁵⁹. Η βεβαιότητα αυτή απορρέει από το γεγονός ότι το ρήμα *έκδνώμεθα* χρησιμοποιείται όταν γίνεται λόγος για την αφαίρεση του κύριου ενδύματος και όχι ενός πανωφοριού. Επιπλέον, οι στίχοι 682-705 αποτελούν, χωρίς αμφιβολία, απάντηση στους στίχους 658-682, κατά τους οποίους τα μέλη του άλλου Χορού, έχουν βγάλει τους χιτώνες τους. Μετά από το βγάλσιμο των χιτώνων τους και οι γυναίκες βρίσκονται σε κατάσταση σκηνικής γυμνότητας. Στο *σωμάτιον* τους, πρέπει να αποδίδονταν γραπτά οι γραμμές του γυναικείου σώματος και επίσης οι υποκριτές που τις υποδύθηκαν πρέπει να φορούσαν παραγεμίσματα και στην περιοχή του στήθους, ως δηλωτικό του φύλου τους⁹⁶⁰. Παρά το γεγονός ότι γίνεται εκτενής λόγος για το ξεγύμνωμα των γυναικών του Χορού, δεν υπάρχει ρητή λεκτική αναφορά στη στιγμή που οι αυτές ντύνονται, όπως συμβαίνει με τους άνδρες⁹⁶¹. Ο λόγος που δεν επισημαίνεται η στιγμή που φορούν πάλι τα ενδύματά τους, είναι

⁹⁵⁴ Stone 1980, 385.

⁹⁵⁵ Stone 1980, 385; Χουρμουζιάδης 1998, 112.

⁹⁵⁶ Stone 1980, 385.

⁹⁵⁷ Stone 1980, 385-386; Κεραμάρη 2019, 316.

⁹⁵⁸ Stone 1980, 386.

⁹⁵⁹ Stone 1980, 386; Κεραμάρη 2019, 316.

⁹⁶⁰ Stone 1980, 386.

⁹⁶¹ Compton-Engle 2015, 7.

επειδή επιστρέφουν στην κανονικότητα, η οποία δεν είναι αξιοσημείωτη, όπως ήταν το ξεγύμνωμα και των δύο φίλων, που δήλωνε μια παρέκκλιση της κοινωνίας από την κανονικότητα, γι' αυτό και τονίστηκε λεκτικά, εξαιτίας της ιδιαίτερης σημασίας που έχει⁹⁶². Κατά πάσα πιθανότητα τα μέλη του γυναικείου χορού ξαναντώνονται κατά τη σκηνή της συμφιλίωσης των δύο Χορών, ίσως λίγο πριν τον στίχο 1020, όπου σχολιάζουν πόσο γελοίοι δείχνουν γυμνοί οι άνδρες του άλλου Χορού⁹⁶³, τους οποίους και βοηθούν να ντυθούν και έτσι μπορέσει να επιτευχθεί η συμφιλίωση⁹⁶⁴.

Γενικά στο έργο κυριαρχεί το μοτίβο της αφαίρεσης των ενδυμάτων, καθώς η αφαίρεση αυτή επαναλαμβάνεται συχνά μέσα σε αυτό, καθιστώντας την συγκεκριμένη κωμωδία, ένα έργο που καταπιάνεται κατ' αποκλειστικότητα με την αποκάλυψη του κωμικού σώματος. Αυτή η εστίαση στο σώμα έχει μια προφανή συσχέτιση με το σεξουαλικό θέμα⁹⁶⁵. Η εθελούσια απογύμνωση είναι άνευ προηγουμένου και η χειραγώγηση των γυναικών, τόσο στο σώμα, όσο και στο κοστούμι, ήταν για την εποχή αφύσικη και αντικανονική⁹⁶⁶.

Η *Λυσιστράτη* είναι η κωμωδία του Αριστοφάνη που ασχολείται εκτενώς και εκθέτει μέρη του θεατρικού «εσωτερικού» κουστουμιού. Είναι η μόνη σωζόμενη κωμωδία του ποιητή που δίνει έμφαση στο ίδιο το σώμα και στη δύναμη που εμπεριέχουν οι κινήσεις του ντυσίματος και του γδυσίματος. Σίγουρα ο φαλλός έχει την τιμητική του σε έναν τέτοιο έργο, αλλά δεν μονοπωλεί το ενδιαφέρον, αφού εμφανίζεται μετά τη μέση του έργου, καθώς νωρίτερα η προσοχή έχει στραφεί στα θηλυκά σώματα. Γενικά η έκθεση του γυναικείου σώματος τραβάει περισσότερο την προσοχή στο έργο⁹⁶⁷, στο οποίο οι γυναίκες έχουν τον έλεγχο του σώματος τους και των ενδυμάτων που το καλύπτουν. Με άλλα λόγια, έχουν τον έλεγχο του «εσωτερικού» και του «εξωτερικού» θεατρικού κουστουμιού. Ο έλεγχος πάνω στο σώμα αποτελεί σημείο κλειδί για την πλοκή, όπως επιβεβαιώνει η σκηνή των γυναικών από διάφορα μέρη της Ελλάδος. Δεν πρέπει να λησμονηθεί πως το ένδυμα είναι αυτό που τους δίνει τη δυνατότητα να αποκρύψουν ή να εκθέσουν το σώμα τους. Αυτός ο φυσικός έλεγχος πάνω στα ενδύματα βρίσκεται σε διάδραση με μία από τις βασικές γυναικείες εργασίες της εποχής, το γνέσιμο του μαλλιού και την κατασκευή των ενδυμάτων του οίκου. Αυτό όλο καθιστά το ένδυμα, έναν κοινό παρανομαστή που συνδέει τα

⁹⁶² Compton-Engle 2015, 8.

⁹⁶³ Stone 1980, 387.

⁹⁶⁴ Bowie 1996, 193.

⁹⁶⁵ Compton-Engle 2015, 9.

⁹⁶⁶ Compton-Engle 2015, 10.

⁹⁶⁷ Compton-Engle 2015, 48.

παραδοσιακά εγχώρια καθήκοντα των γυναικών⁹⁶⁸. Στη *Λυσιστράτη*, ο ποιητής συνδέει την χειραγώγηση των ενδυμάτων με τους παραδοσιακούς ρόλους των γυναικών στην παραγωγή κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων⁹⁶⁹, όπως έγινε κατανοητό στους στίχους 574-86, όπου η Λυσιστράτη εκθέτει με συμβολικό τρόπο το έργο των γυναικών αναφερόμενη στη *χλαίναν* που γνέφουν για τον δήμο⁹⁷⁰.

Στην χειραγώγηση των ενδυμάτων συμβάλει και το γεγονός πως το ίδιο το κωμικό σώμα είναι επί της ουσίας ένα κομμάτι ύφασμα⁹⁷¹. Το ίδιο το σχέδιο της Λυσιστράτης στηρίζεται στο ύφασμα, όπως φανερώνει η ίδια, όταν λέει πως οι γυναίκες θα εξωραϊστούν χάρις τους διάφανους αμοργιανούς χιτώνες, τους οποίους θα τους χρησιμοποιήσουν για να διεγείρουν τους άνδρες⁹⁷².

Οι συνεχείς επισημάνσεις που υπάρχουν σε σχέση με τα ενδύματα από τον πρόλογο κιάλας του έργου, μαρτυρούν πως το ένδυμα είναι το πιο αξιοπρόσεκτο επαναλαμβανόμενο δομοστοιχείο του έργου⁹⁷³ και πράγματι κάθε μορφή ενδύματος επισημαίνεται σε αυτό, το ανδρικό ένδυμα, το γυναικείο, το νεκρικό και φυσικά υπάρχει και η παρενδυσία. Το ένδυμα επίσης συνδέει την κωμωδία με την τελετουργία⁹⁷⁴.

Μια άλλη σημαντική λειτουργία του ενδύματος υπάρχει στο στίχο 1155, όπου η Λυσιστράτη ανακαλεί στη μνήμη των Αθηναίων, το γεγονός πως στον αγώνα που έκαναν για να περάσουν από την δουλοπρεπή *κατωνάκη* στην ελεύθερη *χλαίνα*, συνέβαλαν και οι Σπαρτιάτες⁹⁷⁵.

Η Compton-Engle πιστεύει ότι σε αυτό το έργο φαίνεται πως η παροχή και η γνώση των τεχνητών παγίδων συνδέεται άμεσα με την γυναίκεια φύση, καθώς στο έργο αυτό οι γυναίκες επιδίδονται σε αυτά με μεγάλη επιτυχία. Το μοτίβο της παροχής ενδυμάτων θα το χρησιμοποιήσει και αργότερα ο ποιητής στην κωμωδία *Εκκλησιάζουσαι*, όπου οικονομικά η Αθήνα περνάει μεγαλύτερη δυσπραγία⁹⁷⁶. Ακόμη κι αν γίνει δεκτό πως η γνώση τεχνητών παγίδων συνδέεται άμεσα με την γυναίκεια φύση, το έργο καθιστά σαφές πως ο έλεγχος των γυναικών στο «εσωτερικό κουστούμι» έχει όρια, αφού καμία γυναίκα δεν αφαιρεί τα ενδύματα κανενός άνδρα,

⁹⁶⁸ Compton-Engle 2015, 49.

⁹⁶⁹ Σπυρόπουλος 2006, 75; Compton-Engle 2015, 57.

⁹⁷⁰ Bowie 1996, 193; Σπυρόπουλος 2006, 75.

⁹⁷¹ Compton-Engle 2015, 49.

⁹⁷² Pekridou-Gorecki 1989, 110; Σπυρόπουλος 2006, 75.

⁹⁷³ Compton-Engle 2015, 50.

⁹⁷⁴ Κεραμάρη 2019, 51.

⁹⁷⁵ Bowie 1996, 194.

⁹⁷⁶ Compton-Engle 2015, 57.

αλλά στο τέλος του έργου οι άνδρες είναι αυτοί που διεκδικούν εκ νέου δικαιώματα πάνω στο σώμα των γυναικών. Όπως και οι άλλοι τύποι εξουσίας που ασκούν οι γυναίκες στο έργο, έτσι και ο έλεγχος του κουστουμιού, δεν διαρκεί και αντιμετωπίζεται ως κάτι το αφύσικο όταν αποκατασταθεί η τάξη των πραγμάτων⁹⁷⁷.

⁹⁷⁷ Compton-Engle 2015, 57-58.

8.8.Θεσμοφοριάζουσαι

Η κωμωδία *Θεσμοφοριάζουσαι* διδάχτηκε για πρώτη φορά το 411 π.Χ., πιθανότατα στα Μεγάλα Διονύσια και είναι άγνωστο ποια θέση κατέλαβε⁹⁷⁸. Μετά τη *Λυσιστράτη*, ο ποιητής επέλεξε να ασχοληθεί με τα Θεσμοφόρια, μια γιορτή, στην οποία πρόσβαση είχαν μόνο γυναίκες. Ωστόσο, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στις μεταμφιέσεις που κάνει ο Ευριπίδης στην προσπάθεια του να ελευθερώσει τον συγγενή του Μνησίλοχο. Ο Μνησίλοχος με την βοήθεια του Ευριπίδη και του θηλυπρεπή τραγικού ποιητή Αγάθωνα, καταφέρνει να μεταμφιεστεί σε γυναίκα και να πάει στα Θεσμοφόρια, αλλά εντοπίζεται η απάτη του και εναποθέτει τις ελπίδες του για να ανακτήσει την ελευθερία του στον Ευριπίδη⁹⁷⁹.

Την εποχή που διδάχθηκε η κωμωδία *Θεσμοφοριάζουσαι*, ο τραγικός ποιητής Ευριπίδης κόντευε τα εβδομήντα. Ο Αριστοφάνης δεν θέλησε να παρεκκλίνει από τον πραγματικό Ευριπίδη και επέλεξε να εμφανίσει τον υποκριτή που τον υποδύεται με γκρίζα γένια και κόμη, όπως αποκαλύπτει ο στίχος 190. Για την ενδυμασία του δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο, κατά πάσα πιθανότητα ο υποκριτής που τον ενσάρκωσε στο έργο, θα εμφανίστηκε με έναν απλό ποδήρη χιτώνα, όπως άρμοζε στην ηλικία και τη τάξη του ποιητή⁹⁸⁰ και πάνω από αυτόν ίσως να φόραγε και ιμάτιο. Επίσης, θα φόραγε προσωπίο-πορτραίτο, αν γίνει αποδεκτό πως υπήρχαν. Το *σωμάτιον* με τα παραγεμίσματα και το προσωπίο, αποτελούν στοιχεία της εμφάνισής του, τα οποία πρέπει να διατήρησε σε όλες του τις μεταμφιέσεις του, για τις οποίες θα ακολουθήσει εκτενής λόγος⁹⁸¹.

Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Μνησίλοχο, εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου φορώντας με ιμάτιο, το οποίο βγάζει στο στίχο 214 και πιθανότατα και χιτώνα, τον οποίο επίσης αφαιρεί, προκειμένου να φορέσει στους στίχους 250-55 το *κροκωτό ένδυμα*⁹⁸². Ο Αγάθων είναι αυτός που παρείχε στον Μνησίλοχο, τα απαραίτητα προκειμένου να μοιάζει με γυναίκα, τον *κροκωτό*, το *στρόφιον*, το *κεκρύφαλο*, τη *μίτρα*, το *εγκύκλιον* και τα γυναικεία υποδήματα⁹⁸³. Παράλληλα,

⁹⁷⁸ Sommerstain 2002, 66; Storey & Allan 2005, 284.

⁹⁷⁹ Conford 1993, 288-289.

⁹⁸⁰ Stone 1980, 343.

⁹⁸¹ Stone 1980, 327.

⁹⁸² Stone 1980, 147.

⁹⁸³ Ley 2007, 271-272; Κεραμάρη 2019, 42.

φρόντισε να τον αποτριχώσει, ώστε να ολοκληρωθεί η παρενδυσία⁹⁸⁴. Τα στοιχεία που προδίδουν την μεταμφίεση του και οδηγούν στην αποκάλυψη της απάτης, είναι ο κωμικός του φαλλός και η έλλειψη στήθους⁹⁸⁵.

Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον τραγικό ποιητή Αγάθωνα, φορούσε, όπως έχει ήδη επισημανθεί, προσωπίο χωρίς γενειάδα⁹⁸⁶, κεκρύφαλο στην κεφαλή και ήταν ενδεδυμένος με κροκωτό χιτώνα και ίσως να φορούσε και μάτιο⁹⁸⁷. Ο τραγικός ποιητής Αγάθωνας ήταν γνωστός για την συνήθεια του να φοράει γυναικεία ενδύματα, προκειμένου να εμπνευστεί τις ηρωίδες των έργων του⁹⁸⁸. Ενδιαφέρον σε αυτή τη σκηνή παρουσιάζει η αντίστιξη μεταξύ της μορφής του Αγάθωνα που είναι ενδεδυμένος σαν γυναικά, ενώ τα σκηνικά αντικείμενα που τον περιβάλλουν, με εξαίρεση τα γυναικεία που δίνει στον Μνησίλοχο, είναι ταυτισμένα με το ανδρικό φύλο⁹⁸⁹.

Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Κλεισθένη, ήταν πιθανότατα ενδεδυμένος με γυναικείο ποδήρη χιτώνα και είχε και γυναικεία κόμμωση⁹⁹⁰. Το συμπέρασμα αυτό, απορρέει από το γεγονός, πως η μεταμφίεση του σε γυναίκα θεωρείται πειστική. Σαφώς σε αυτό συμβάλει και το προσωπίο του, το οποίο σύμφωνα με τους στίχους 235 και 583, είναι αγένειο⁹⁹¹. Η Stone υποστηρίζει πως ίσως φορούσε προσωπίο-πορτραίτο, με σκοπό το κοινό να μην θεωρήσει πως αντικρίζει έναν γυναικείο χαρακτήρα του έργου⁹⁹².

Παραπάνω σημειώθηκε πως ο Αριστοφάνης αγαπούσε να διακωμωδεί τους Σκύθες. Στο συγκεκριμένο έργο, στο οποίο παρέχει περισσότερες πληροφορίες για την ενδυμασία τους, είναι και περισσότερο καυστικός και οξύς μαζί τους. Ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Σκύθη, φορούσε *κώδιον*, δηλαδή δέρμα ζώου, συνήθως προβάτου και έφερε καμτσίκι και μάχαιρα. Από τα συμφραζόμενα μπορεί κανείς να υποθέσει πως ήταν απεριποίητος και λιγδιασμένος⁹⁹³.

Την παράσταση κλέβουν χωρίς αμφιβολία, οι μεταμφιέσεις του Μνησιλοχου, ο οποίος ενδεδυμένος ακόμα με γυναικά ενδύματα μεταμφιέζεται σε Τήλεφο, όπως

⁹⁸⁴ McCart, G. 2007, 258; Κεραμάρη 2019, 42.

⁹⁸⁵ Ley 2007, 271-272; Κεραμάρη 2019, 43.

⁹⁸⁶ Webster 1956, 60; Ley 2007, 271; Κεραμάρη 2019, 43.

⁹⁸⁷ Stone 1980, 347; Κεραμάρη 2019, 43.

⁹⁸⁸ Ley 2007, 271.

⁹⁸⁹ Ley 2007, 271.

⁹⁹⁰ Stone 1980, 342.

⁹⁹¹ Webster 1956, 60; Stone 1980, 342.

⁹⁹² Stone 1980, 368 σημ. 2.

⁹⁹³ Κεραμάρη 2019, 173.

προαναφέρθηκε αναλυτικά παραπάνω στην ενότητα για τις φλυακογραφίες. Αυτή η μεταμφίεση αποτελεί μια προσπάθεια του Αριστοφάνη να διακωμωδήσει την τραγωδία Τήλεφος του Ευριπίδη⁹⁹⁴. Έπειτα, ο Μνησίλοχος, ο οποίος εξακολουθεί να φορά γυναικεία ενδύματα, μεταμφιέζεται σε Παλαμήδη, άλλη μια μεταμφίεση που αποτελεί μια προσπάθεια του Αριστοφάνη να διακωμωδήσει την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη⁹⁹⁵. Μετά από αυτές τις αποτυχημένες αυτές προσπάθειες, ο Μνησίλοχος, παύει προσπαθεί να μεταμφιεστεί σε άνδρα, και μεταμφιέζεται στην Ελένη, ενώ ο συγγενής του, Ευριπίδης μεταμφιέζεται σε Μενέλαο. Η μεταμφίεση αυτή, πάλι αποτελεί μια προσπάθεια του Αριστοφάνη να διακωμωδήσει κάποια τραγωδία του Ευριπίδη, αυτήν την φορά πρόκειται για την *Ελένη*⁹⁹⁶. Το μόνο στοιχείο που παρέχει το κείμενο σχετικά με την μεταμφίεση αυτή του Ευριπίδη, βρίσκεται στο στίχο 910, όπου ο Μνησίλοχος αναφέρει πως αναγνώρισε τον Ευριπίδη-Μενέλαο από τα *ἐκ τῶν ἰφύων*. Η ερμηνεία αυτής της φράσης δεν είναι καθόλου εύκολη. Μπορεί να αναφέρεται στα θαλάσσια φύκια, με τα οποία ήταν καλυμμένο το θαλασσοδαρμένο σώμα του Μενέλαου ή μπορεί να αποτελεί έναν λίβελο που αποβλέπει στην καταισχύνη της μητέρας του Ευριπίδη, την οποία στους *Αχαρνές* εμφανίζει ως λαχανοπώλισσα. Η άλλη εκδοχή είναι να αποτελεί υπαινιγμό, σε κάποιο χαμένο σήμερα στοιχείο, το οποίο γνώριζαν όσοι είχαν παρακολουθήσει την τραγωδία *Ελένη* του Ευριπίδη. Ο υποκριτής, όταν εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου ως Ευριπίδης-Μενέλαος, ήταν κατά πάσα πιθανότητα ενδεδυμένος με ένα κουρελιασμένο ιμάτιο⁹⁹⁷.

Η Stone επιχείρησε να ανασυνθέσει την εικόνα του υποκριτή που υποδύθηκε τον Ευριπίδη μεταμφιεσμένο σε Μενέλαο και για να το κάνει αυτό ανάτρεξε στις απεικονίσεις του Μενελάου στην αγγειογραφία, ωστόσο δεν κατάφερε να εντοπίσει, καθώς δεν υπάρχει, καμία απεικόνιση του θαλασσοδαρμένου Μενελάου που παρουσίασαν ο Ευριπίδης και ύστερα και ο Αριστοφάνης στην ορχήστρα του θεάτρου. Σε όλες τις αγγειογραφίες ο Μενέλαος απεικονίζεται ως ήρωας θριαμβευτής της Τροίας. Με βάση αυτές τις απεικονίσεις του και λαμβάνοντας υπόψη ότι ο υποκριτής είχε ελάχιστο χρόνο στη διάθεσή του για να μεταμφιεστεί σε Μενέλαο, μόλις δεκαπέντε στίχους, η Stone καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο υποκριτής που τον υποδύθηκε, πέραν του κουρελιασμένου ιματίου, θα μπορούσε να φορέσει και ένα

⁹⁹⁴ Κεραμάρη 2019, 44.

⁹⁹⁵ Κεραμάρη 2019, 45.

⁹⁹⁶ Stone 1980, 322-323; Κεραμάρη 2019, 45.

⁹⁹⁷ Stone 1980, 323.

φανταχτερό κράνος ή να κρατήσει μία μεγάλη στρογγυλή ασπίδα με το έμβλημα της δυναστείας του, το λιοντάρι ή ένα εγχειρίδιο, ώστε να είναι πιο εύκολο για το κοινό να καταλάβει αμέσως πως μπροστά του αντικρίζει τον Μενέλαο⁹⁹⁸.

Μετά την αποτυχία των προαναφερόμενων μεταμφιέσεων, ο υποκριτής που υποδύεται τον Ευριπίδη, μεταμφιέζεται σε Περσέα και αυτός που υποδύεται τον Μνησίλοχο σε Ανδρομέδα⁹⁹⁹. Η μεταμφίεση αυτή αποτελεί μια προσπάθεια του Αριστοφάνη να διακωμωδήσει την χαμένη σήμερα τραγωδία του Ευριπίδη, *Ανδρομέδα*¹⁰⁰⁰. Από τους στίχους 1099-1100 γίνεται κατανοητό πως ο υποκριτής που υποδύεται τον Ευριπίδη-Περσέα, φοράει φτερωτά πέδιλα, τα οποία αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα του μυθικού Περσέα, και ίσως και ανάλογη κάπα¹⁰⁰¹. Οι στίχοι 1101-1102 μπορούν να ερμηνευτούν με δύο τρόπους. Η μία εκδοχή είναι πως ο υποκριτής που υποδύθηκε τον Ευριπίδη-Περσέα,

κρατούσε το κεφάλι της Γοργούς και η άλλη, πως αυτό ξεπρόβαλλε από την κίβιση του¹⁰⁰². Τα φτερωτά πέδιλα, η φτερωτή κάπα και η κίβιση, αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα του μυθικού Περσέα και απαντούν κατά κανόνα σε όλες τις απεικονίσεις του στην αγγειογραφία, οι οποίες είναι πολυάριθμες και πολλές, αρχαιότερες της γέννησης του θεάτρου. Από όλες τις απεικονίσεις του, η πιο σημαντική είναι αυτή στην ερυθρόμορφη αττική οινόχρη από την Ανάβυσσο, για την οποία έγινε λόγος σε προηγούμενη ενότητα (Εικόνες 24α και 24β). Η μορφή που απεικονίζεται στο αγγείο δεν φοράει φτερωτά πέδιλα, ούτε κρατάει το κεφάλι της Γοργούς, τα οποία και αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Περσέα. Επιπλέον, στα περισσότερα αγγεία, όχι όμως στην ερυθρόμορφη αττική οινόχρη από την Ανάβυσσο, ο Περσέας απεικονίζεται με φτερωτό πύλο, και σε άλλες με απλό¹⁰⁰³. Ενδεχομένως και ο υποκριτής που τον υποδύθηκε στην αριστοφανική κωμωδία να φορούσε πύλο.

Στη συνέχεια, αφού αποτυγχάνουν και αυτές οι μεταμφιέσεις, ο υποκριτής που υποδύεται τον Ευριπίδη μεταμφιέζεται στην ηλικιωμένη προαγωγό της εταιράς Αρτεμίσιας. Τα στοιχεία, γύρω από αυτήν την μεταμφίεση είναι διφορούμενα και έχουν γεννήσει ποικίλες απόψεις. Η ουσία είναι πως μετά τις αποτυχημένες μεταμφιέσεις, οι οποίες είναι επηρεασμένες από ρόλους τραγωδιών, ο Ευριπίδης

⁹⁹⁸ Stone 1980, 324.

⁹⁹⁹ Stone 1980, 325; Κεραμάρη 2019, 173.

¹⁰⁰⁰ Stone 1980, 325.

¹⁰⁰¹ Stone 1980, 325-326.

¹⁰⁰² Stone 1980, 326.

¹⁰⁰³ Stone 1980, 326-327.

τελικά αποφασίζει να καταφύγει στην κωμωδία¹⁰⁰⁴ και τελικά μεταμφιέζεται σε κωμικό υποκριτή, ο οποίος ετοιμάζεται να υποδυθεί έναν γυναικείο ρόλο. Γι' άλλη μια φορά ο Αριστοφάνης παρωδεί τον Ευριπίδη, αυτή τη φορά θίγοντας τους πολλούς γυναικείους ρόλους που απαντούν στα έργα του, οι οποίοι βάζουν τους υποκριτές να καταφύγουν στην πρακτική της παρενδυσίας¹⁰⁰⁵.

Καλό είναι να υπάρχει επιφυλακτικότητα, ως προς τις εικασίες που γίνονται σχετικά με την εμφάνιση του υποκριτή που υποδύθηκε τον Ευριπίδη, διότι ο υποκριτής αυτός υποδύεται έναν ήρωα που έχει μεταμφιεστεί σε κάποιον άλλο και αυτό έπρεπε να ήταν κατανοητό στο κοινό¹⁰⁰⁶.

Αξιοπρόσεκτος, παρά το γεγονός ότι αποτελεί βουβό πρόσωπο είναι και ο ρόλος της εταίρας. Ο υποκριτής που την υποδύθηκε πιθανότητα εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου, φορώντας μόνο ένα μάτιο, ενδεχομένως διαφανές, το οποίο και βγάζει ακολουθώντας την εντολή του Ευριπίδη. Επίσης, σύμφωνα με το κείμενο φοράει και υποδήματα, τα οποία, του τα βγάζει ο Σκύθης, αφήνοντας τον στην ορχήστρα του θεάτρου σε κατάσταση σκηνικής γυμνότητας. Το γδύσιμο της εταίρας και ο χορός της λαμβάνουν χώρα κατόπιν εντολών που της δίνει ο Ευριπίδης. Ο τρόπος που είναι γραμμένες οι εντολές του Ευριπίδη παραπέμπουν σε σκηνικές οδηγίες, δίνοντας στη σκηνή μεταθεατρικό χαρακτήρα, καθώς επί της ουσίας ο Αριστοφάνης σε αυτή τη σκηνή έχει δημιουργήσει ένα θέατρο μέσα στο θέατρο¹⁰⁰⁷.

Σε αυτήν την κωμωδία οι παντρεμένες Αθηναίες, οι οποίες γιορτάζουν τα Θεσμοφόρια αποτελούν τον Χορό του έργου¹⁰⁰⁸. Η μόνη ξεκάθαρη πληροφορία που δίνεται για την σκηνική τους παρουσία βρίσκεται στους στίχους 655-656, όπου οι ίδιες αναφέρουν πως κρατούν δάδες και πως αφαιρούν τα μιάτια τους. Η Stone υποστηρίζει πως οι γυναίκες του Χορού ήταν ενδεδυμένες με λεπτοδουλεμένο κροκωτό ένδυμα και τα προσωπεία τους πανομοιότητα¹⁰⁰⁹. Τα μαλλιά τους πρέπει να ήταν μακριά, αφημένα κάτω και όχι πιασμένα σινιόν, καθώς σύμφωνα με την Bieber, οι γυναίκες όταν μετείχαν σε εορταστικές εκδηλώσεις δεν είχαν τα μαλλιά τους ποτέ πιασμένα¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁴ Κεραμάρη 2019, 46.

¹⁰⁰⁵ Κεραμάρη 2019, 47.

¹⁰⁰⁶ Stone 1980, 326.

¹⁰⁰⁷ Κεραμάρη 2019, 358.

¹⁰⁰⁸ Ξυπνητού 1996, 224; Storey & Allan 2005, 284; Graf 2007, 61.

¹⁰⁰⁹ Stone 1980, 387.

¹⁰¹⁰ Bieber 1928, 24.

Το έργο αυτό εκθέτει το θέμα της παρενδυσίας, δηλαδή της πρακτικής να ντύνεται κανείς με ενδύματα, τα οποία συνδέονται αυστηρά με το άλλο φύλο¹⁰¹¹. Το θέμα αυτό όχι μόνο δίνει την δυνατότητα στον ποιητή να γράψει σκηνές, οι οποίες θα μπορούσαν να προσφέρουν πολύ γέλιο στο κοινό, αλλά του δίνει και τη δυνατότητα να προβληματίσει το κοινό για θέματα που σχετίζονται με το φύλο στα κείμενων των δραματικών ποιητών, τη σημασία του ενδύματος και τις συμβάσεις του θεάτρου, που θέλουν ακόμη και οι γυναικείοι ρόλοι να παίζονται από άνδρες, γεγονός το οποίο δημιουργεί την παρενδυσία. Στο κέντρο αυτού του έργου βρίσκεται το ίδιο το θέατρο¹⁰¹². Με τη σκηνή της μεταμφίεσης του Μνησίλοχου σε γυναίκα στην ορχήστρα του θεάτρου, ο Αριστοφάνης εισάγει το κοινό στα παρασκήνια μιας θεατρικής παράστασης, διότι αντίστοιχες σκηνές λαμβάνουν χώρα στα πραγματικά παρασκήνια όταν οι υποκριτές ετοιμάζονται για μια παράσταση¹⁰¹³. Η αποτυχία του Μνησίλοχου να πείσει ως γυναίκα, όχι μόνο όταν πάει μεταμφιεσμένος στα Θεσμοφόρια, αλλά και μετά όταν μεταμφιέζεται σε Ελένη και σε Ανδρομέδα, εκφράζει την άποψη ότι οι άνδρες υποκριτές δεν κατάφερναν να αποδώσουν με πειθώ έναν γυναικείο ρόλο στις τραγωδίες. Δεν είναι τυχαίο που ο Αριστοφάνης του δίνει γυναικείους ρόλους από τραγωδίες. Ούτε είναι τυχαίο, πως ο Ευριπίδης εκπληρώνει το στόχο του όταν υποδύεται μία γυναίκα από κωμωδία. Φυσικά η αποτυχία των μεταμφιέσεων δεν έχει να κάνει μόνο με τους ίδιους τους υποκριτές, αλλά και με τα μέσα που χρησιμοποιούν προκειμένου να επιδεχθεί η μεταμόρφωση, δηλαδή τα ενδύματα. Το έργο έχει χαρακτηριστεί βαθιά μεταθεατρικό¹⁰¹⁴.

¹⁰¹¹ MacDonald & Walton 2011, 410.

¹⁰¹² Κεραμάρη 2019, 41, 43, 45.

¹⁰¹³ Κεραμάρη 2019, 42.

¹⁰¹⁴ Κεραμάρη 2019, 47

8.9. Βάτραχοι

Η κωμωδία *Βάτραχοι* διδάχτηκε για πρώτη φορά το 405 π.Χ. στα Λήνιαια και κέρδισε το πρώτο¹⁰¹⁵ βραβείο. Η μεγάλη επιτυχία του έργου είχε σαν αποτέλεσμα σύντομα να διδαχθεί και δεύτερη φορά η παράσταση¹⁰¹⁶, η οποία αρχίζει με την επίσκεψη του θεού Διονύσου και του δούλου Ξανθία του στον Ηρακλή¹⁰¹⁷. Πρόκειται για μία εντυπωσιακή εναρκτήρια σκηνή, εξαιτίας της αμφίσεσης του υποκριτή που υποδύεται τον Διόνυσο, ο οποίος έχει μεταμφιεστεί σε Ηρακλή με σκοπό να εκμεταλλευτεί την δημοτικότητα του συγκεκριμένου ήρωα στον Κάτω κόσμο¹⁰¹⁸, όπου σκοπεύει να πάει¹⁰¹⁹. Η όλη σκηνή αποτελεί μια διακωμώδηση, όχι μόνο του θεού, αλλά ολόκληρης της γιορτής του¹⁰²⁰. Αυτό γίνεται αμέσως αντιληπτό, διότι ο ίδιος ο Αριστοφάνης βάζει τον υποκριτή, που υποδύεται τον Ηρακλή, να εκφράζει την επιθυμία να γελάσει μόλις αντικρίζει τον υποκριτή που υποδύεται τον μεταμφιεσμένο σε Ηρακλή Διόνυσο. Η περιγραφή του Ηρακλή για τον τρόπο με τον οποίο συνδύασε ο μεταμφιεσμένος Διόνυσος, τον κροκωτό χιτώνα με τη λεοντή και τους κοθόρνους με το ρόπαλο, φαίνεται εξαιρετικά αστεία και στον σημερινό αναγνώστη. Το εύλογο συμπέρασμα είναι, πως το κοινό εκείνης της εποχής θα την είχε σίγουρα θεωρήσει ξεκαρδιστική και απολαυστική την σκηνή, αλλά και την όψη του υποκριτή που υποδύθηκε τον Διόνυσο, ο οποίος συνδύασε τελείως αταίριαστα μεταξύ τους στοιχεία, όπως είναι το ρόπαλο με τους κοθόρνους και τη λεοντή με τον κροκωτό χιτώνα, ο οποίος από μόνος του, εξαιτίας της διαφάνειας του, έδινε περισσότερη κωμικότητα στην μορφή. Η κωμικότητα εντείνεται και από το γεγονός ότι ο δειλός Διόνυσος αλλάζει τακτικά ρόλους με τον δούλο του, τον Ξανθία. Στα πλαίσια των αλλαγών ρόλων ανταλλάσσουν συνεχώς το ρόπαλο και την λεοντή του Ηρακλή.

Σχετικά με τα παραγεμίσματα που φοράει ο υποκριτής που υποδύεται τον Διόνυσο, τα λόγια του Χάρου στο στίχο 200 υποδεικνύουν πως φορούσε επιπλέον παραγεμίσματα στην περιοχή της κοιλιάς και των γλουτών από τα καθιερωμένα¹⁰²¹.

Στο δεύτερο μέρος του έργου, κατά το οποίο ο θεός Διόνυσος εκτελεί χρέη δικαστή στον τραγικό αγώνα μεταξύ του Αισχύλου και του Ευριπίδη, εξαιτίας αυτής του της

¹⁰¹⁵ Demand 1970, 83; Ξυπνητού 1996, 227; Sommerstain 2002, 66; Storey & Allan 2005, 285.

¹⁰¹⁶ Storey & Allan 2005, 285.

¹⁰¹⁷ Conford 1993, 290.

¹⁰¹⁸ Stone 1980, 314.

¹⁰¹⁹ Stone 1980, 313.

¹⁰²⁰ Bieber 1954, 281.

¹⁰²¹ Stone 1980, 314; Κεραμάρη 2019, 244.

ασχολίας, έχει αποχωριστεί τα παρελκόμενα του Ηρακλή και έχει μείνει με τον κροκωτό χιτώνα και τους κοθόρνους του, τα οποία αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα του θεού του θεάτρου¹⁰²².

Η μορφή του Διονύσου απαντά συχνά στην αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία, τόσο σε συνθέσεις που δεν συνδέονται με το θέατρο¹⁰²³, αλλά και σε πολλές φλυακογραφίες, οι οποίες έχουν στενή σχέση με αυτό¹⁰²⁴. Συμφωνά με την μαρτυρία των αγγείων, οι υποκριτές που υποδύονταν τον Δίονυσο δεν φορούσαν τον καθιερωμένο φαλλό και παραγεμίσματα¹⁰²⁵. Στις περισσότερες απεικονίσεις του ο θεός κρατά κάρναρο, θύρσο ή κισσό, ενώ φοράει και *νεβρίς*. Στο αριστοφανικό κείμενο δεν υπάρχουν στοιχεία που να υποδηλώνουν πως κρατούσε κάποιο από αυτά τα αντικείμενα, βέβαια αυτό δεν αποκλείει την πιθανότητα να τα είχε μαζί του ή να τα κουβαλούσε το γαϊδούρι του¹⁰²⁶. Όσον αφορά την *νεβρίς*, αποκλείεται να την φόραγε στο πρώτο μέρος του έργου εξαιτίας τους γεγονότος ότι φόραγε τη λεοντή του Ηρακλή¹⁰²⁷.

Η μεταμφίεση του Διονύσου σε Ηρακλή, παρά το γεγονός ότι είναι ανεπιτυχής, αφού όλοι ξέρουν ότι δεν είναι ο Ηρακλής, αφού βλέπουν στην ίδια ορχήστρα τον «πραγματικό» Ηρακλή, είναι για τον Αριστοφάνη ένας τρόπος να εξετάσει πως δουλεύει το θέατρο και οι συμβάσεις του¹⁰²⁸. Η παράθεση του μεταμφιεσμένου σε Ηρακλή Διονύσου δίπλα στον Ηρακλή, καταδεικνύει πως η μεταμφίεση του Ηρακλή θεωρείται εύστοχη και επιτυχής. Με αυτήν την παράθεση παρουσιάζει στο κοινό πως λειτουργεί η θεατρική ενδυμασία και τους ζητά να προβληματιστούν γύρω από το ζήτημα των συνθηκών που κάνουν μια ενδυμασία αληθοφανή. Το γεγονός ότι επιλέγει τον Δίονυσο δεν είναι τυχαίο, το κάνει επειδή είναι ο θεός του θεάτρου. Θέλει να καταδείξει την αποτυχία αυτού του θεού να δημιουργήσει μία πετυχημένη μεταμφίεση. Με την κίνηση του αυτή, επί της ουσίας θέλει να επισημάνει το γεγονός ότι το ένδυμα στις τραγωδίες παρεκκλίνει και δεν είναι σε θέση να πραγματοποιήσει του στόχους που καλείται να εκπληρώσει.

Στην συνέχεια, ο Αριστοφάνης βάζει να τον Δίονυσο να βρίσκει τον Αιακό, έναν χαρακτήρα που ταυτίζει μόνο την ηράκλεια ενδυμασία και τον Ηρακλή που ξέρει

¹⁰²² Stone 1980, 314.

¹⁰²³ Stone 1980, 337 σημ. 15.

¹⁰²⁴ Stone 1980, 337 σημ. 14.

¹⁰²⁵ Stone 1980, 316.

¹⁰²⁶ Stone 1980, 315-316.

¹⁰²⁷ Stone 1980, 315.

¹⁰²⁸ Κεραμάρη 2019, 26.

μέσα από τις τραγωδίες, επειδή έχει εκπαιδευτεί να συμβιβάζεται με τις συμβάσεις του θεάτρου και με τον τρόπο λειτουργίας της μεταμφίεσης. Το κοινό που τους βλέπει έχει επίγνωση της αληθινής ταυτότητας του θεού, ο οποίος βαθμιαία βελτιστοποιεί τον ρόλο του Ηρακλή και με τη συμβολή της ενδυμασίας κάνει τον Αιακό να αλλάξει γνώμη και να τον πιστέψει¹⁰²⁹. Πριν τον πείσει όμως, επιδίδεται σε ένα αδιάκοπο παιχνίδι αλλαγής ρόλων με τον δούλο του Ξανθία. Ο Διόνυσος αλλάζει ρόλο απλά δίνοντας στον δούλο του τη λεοντή και το ρόπαλο και παίρνει από αυτόν, την βακτηρία. Δεν παραδίδει ποτέ τους καθόρνους του, ούτε τον κροκωτό του. Η εναλλαγή ρόλων μεταξύ αυτών των δύο προσώπων έχει ταξικό περιεχόμενο, διότι ο ένας είναι δούλος και ο άλλος ο κύριος του, γι' αυτό άλλωστε τονίζεται ιδιαίτερα το *ανάφορον* του Ξανθία, που είναι το ένδυμα που συνδέεται στενά με τους δούλους, ειδικά στις κωμωδίες¹⁰³⁰. Το πέρασμα του Διονύσου από τον Ηρακλή της τραγωδίας στον Ξανθία της κωμωδίας, προσδιορίζει τη πορεία από την παρωδία της τραγωδίας στην κωμωδία. Με τη μεταμφίεση του Ξανθία σε Ηρακλή, ο Αριστοφάνης αποπειράται να εξετάσει τα όρια της κωμωδίας. Η μεταμφίεση του Ξανθία σε Ηρακλή δεν είναι επιτυχής, αν κρίνει κανείς τα σχόλια του Χορού, ο οποίος την χαρακτηρίζει ως *στολήν* και προτρέπει τον Ξανθία να δείξει πως διαθέτει περισσότερη αντρείσυνη, ειδάλλως να γίνει πάλι δούλος. Το γεγονός ότι δέχονται τον ίδιο αριθμό χτυπημάτων ο Διόνυσος και ο Ξανθίας, δηλώνει την αποτυχία τους να φέρουν εις πέρας τον ρόλο του Ηρακλή¹⁰³¹. Ένας από τους λόγους για τον οποίο αποτυγχάνει η μεταμφίεση του Διονύσου σε Ηρακλή, είναι επειδή κράτησε και δεν απέβαλε τα θηλυπρεπή στοιχεία της ενδυμασίας του και την μαλθακότητά του¹⁰³².

Όσον αφορά το πραγματικό Ηρακλή, αυτός σε αυτό το έργο δεν θυμίζει τον γελοίο και αδηφάγο χαρακτήρα που γνώρισε το κοινό στους *Όρνιθες* του ίδιου ποιητή¹⁰³³. Το ίδιο το έργο δεν παρέχει καμία αναφορά σχετικά με την σκηνική του παρουσία, στην ανασύσταση της οποίας μπορούν να συμβάλουν οι απεικονίσεις του Ηρακλή, στην τέχνη, μάλιστα η μορφή του απαντά σε πολλές φλυακογραφίες, και φυσικά δεν πρέπει να λησμονηθεί το αγγείο με τον Ηρακλή και τη Νίκη¹⁰³⁴, που αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα¹⁰³⁵. Συνοψίζοντας, το πιθανότερο είναι πως ο υποκριτής που

¹⁰²⁹ Κεραμάρη 2019, 27.

¹⁰³⁰ Κεραμάρη 2019, 29.

¹⁰³¹ Κεραμάρη 2019, 30.

¹⁰³² Κεραμάρη 2019, 36.

¹⁰³³ Stone 1980, 316.

¹⁰³⁴ Stone 1980, 317.

¹⁰³⁵ Stone 1980, 338 σημ. 19.

υποδύθηκε τον Ηρακλή, φορούσε σωματίον με παραγεμίσματα και φαλλό και από πάνω κοντό χιτωνίσκο. Χωρίς αμφιβολία δεν μπορεί να εμφανίστηκε χωρίς τη λεοντή και το ρόπαλό του. Επιπλέον, αφού σε όλες του τις απεικονίσεις στην αγγειογραφία εμφανίζεται χωρίς υποδήματα, το εύλογο είναι να υποθέσει κανείς, πως και ο υποκριτής που τον υποδύθηκε εμφανίστηκε ανυπόδητος στην ορχήστρα του θεάτρου¹⁰³⁶.

Υπήρχε στο Μουσείο του Βερολίνου, ένας απουλικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας, με παράσταση υποκριτή, ο οποίος υποδύεται τον Ηρακλή. Το αγγείο αυτό χρονολογείται γύρω στο 375-350 π.Χ. και σήμερα είναι χαμένο εξαιτίας της κλοπής του ή της καταστροφής του κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στο χαμένο αυτό σήμερα αυτό αγγείο, του οποίου σώζονται φωτογραφίες, ο υποκριτή φοράει σωματίον, λεοντή και κρατά ρόπαλο και τόξο. Στην ίδια σύνθεση απεικονίζεται και ένας δούλος, όπως μαρτυρά το *ανάφορον* και ένα γαϊδούρι (Εικόνα 47)¹⁰³⁷. Η πλειονότητα των μελετητών, μεταξύ αυτών και ο Taplin¹⁰³⁸ και ο Csapo¹⁰³⁹, δεν αποδέχονται την σύνδεση αυτού το αγγείου με τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη¹⁰⁴⁰, την οποία υποστήριξε η Bieber¹⁰⁴¹.

Όσον αφορά τον υποκριτή που υποδύθηκε τον Χάρο που οδηγεί τις ψυχές στον Κάτω Κόσμο, το ίδιο το κείμενο δεν παρέχει στοιχεία για τα ενδύματά του. Από τα λόγια του Ηρακλή στον στίχο 130 μπορεί να λεχθεί με βεβαιότητα πως φοράει προσωπίο δηλωτικό του γεγονότος ότι είναι γέρος. Η Stone υποστηρίζει πως το κείμενο επιτρέπει την υπόθεση πως το κοινό ήταν σε θέση αμέσως να αναγνωρίσει πως ο υποκριτής αυτός υποδύεται τον Χάρο. Αυτή η παρατήρηση της επιβεβαιώνεται και από αττικές αγγειογραφίες της εποχής, στις οποίες η μορφή του Χάρου παρουσιάζει αυστηρή συνοχή χωρίς ιδιαίτερες παρεκκλίσεις. Επομένως, είναι λογικό το κοινό να αναγνώρισε αμέσως ότι ο υποκριτής παριστάνει τον Χάρο. Με βάση λοιπόν την εικονογραφία, η οποία δείχνει πως ο τρόπος απεικόνισης του ήταν πολύ συμβατικός, το πιθανότερο είναι ο υποκριτής που τον υποδύθηκε να φόραγε πύλο, για τον οποίο δεν μπορούν να λεχθούν περισσότερο, διότι στην αγγειογραφία εμφανίζεται να φοράει πύλο σε διάφορα χρώματα και με διαφορετική διακόσμηση. Το προσωπίο του, χωρίς αμφιβολία, ήταν γενειοφόρο, διότι έτσι απεικονίζεται στην

¹⁰³⁶ Stone 1980, 318; Κεραμάρη 2019, 36.

¹⁰³⁷ Csapo 2010, 58-61; Κεραμάρη 2019, 27.

¹⁰³⁸ Taplin 1993, 47.

¹⁰³⁹ Csapo 2010, 58-61.

¹⁰⁴⁰ Taplin 1993, 46; Κεραμάρη 2019, 27.

¹⁰⁴¹ Bieber 1961, 133.

αγγειογραφία, αλλά και αυτό επιτάσσει και ο κανόνας που ισχύει για τα προσωπεία των γερόντων στο θέατρο την εποχή εκείνη. Ίσως ο κατασκευαστής του προσωπείου του είχε καταφέρει να αποδώσει και την αυστηρότητα που έχει το πρόσωπό του Χάρου στις αγγειογραφίες. Με βάση την μαρτυρία των αγγείων θεωρείται πολύ πιθανό να φορούσε εξωμίδα¹⁰⁴².

Όσον αφορά τους δύο τραγικούς ποιητές, το κείμενο δεν παρέχει κανένα στοιχείο για την ενδυμασία τους. Οι υποκριτές που τους υποδύθηκαν, θα φόραγαν προσωπεία-πορτραίτα, αν γίνει αποδεκτό πως υπήρχαν και αφού και οι δυο ποιητές πέθαναν σε μεγάλη ηλικία, η φενάκη τους θα είχε λευκό ή γκρι χρώμα. Το πιθανότερο είναι να ήταν ενδεδυμένοι με ποδήρη χιτώνα και κάποιο ιμάτιο, ενδεχομένως τα ενδύματα του υποκριτή που υποδύθηκε τον Αισχύλο να ήταν πιο περίτεχνα με σκοπό να υπογραμμίσουν την συμβολή του στο είδος της τραγωδίας¹⁰⁴³.

Η Μούσα του Ευριπίδη, αν και βουβό πρόσωπο, παρουσιάζει ενδιαφέρον. Δεν δίνει το κείμενο κανένα στοιχείο σχετικό με την ενδυμασία της. Αυτό που γίνεται κατανοητό, είναι πως μάλλον ο υποκριτής που την υποδύθηκε, όσο βρισκόταν στην ορχήστρα του θεάτρου χόρευε με κρόταλα ή όστρακα¹⁰⁴⁴ και ίσως βρισκόταν σε κατάσταση σκηνικής γυμνότητας, όπως υποστήριξε ο Barker¹⁰⁴⁵. Ο Dover υποστήριξε πως μπορεί να ήταν μια γριά στρίγγλα ή λίγο νεότερη, αλλά πολύ άσχημη και κακοντυμένη με μπαλωμένα ενδύματα ή μία κακόγουστα και υπερβολικά βαμμένη πόρνη. Σε κάθε περίπτωση η όψη του υποκριτή που την υποδύθηκε δεν ήταν αξιοπρόσεκτη, ούτε θελκτική¹⁰⁴⁶. Μόνο εικασίες μπορούν να γίνουν σχετικά με την σκηνική ενδυμασία του υποκριτή που υποδύθηκε την Μούσα, ωστόσο ο χορός της και το γεγονός ότι αποτελεί προσωποποίηση της έμπνευσης των ποιητών παρέχουν στον ρόλο της μεταθεατρική διάσταση¹⁰⁴⁷.

Ένας από τους λόγους, για τους οποίους το εν λόγω έργο είναι πολυσυζητημένο, είναι οι Χοροί του. Η κωμωδία αυτή διαθέτει δύο τελείως ανεξάρτητους Χορούς, οι οποίοι δεν εμφανίζονται μαζί και δεν μπορούν να ερμηνευτούν ως δύο αντιχόρια όπως στη *Λυσιστράτη*.

¹⁰⁴² Stone 1980, 311.

¹⁰⁴³ Stone 1980, 327, 348.

¹⁰⁴⁴ Dover 1993, 351; Barker 2004, 199; Hall 2006, 173.

¹⁰⁴⁵ Barker 2004, 199.

¹⁰⁴⁶ Dover 1993, 351-352.

¹⁰⁴⁷ Κεραμάρη 2019, 386.

Ο ένας Χορός είναι ο Χορός των Βατράχων, στον οποίο και οφείλει το όνομα της η κωμωδία¹⁰⁴⁸. Σύμφωνα με ένα σχόλιο, ο Χορός των Βατράχων δεν εμφανίστηκε ποτέ στην ορχήστρα του θεάτρου¹⁰⁴⁹. Όπως είναι φυσικό, αυτό το σχόλιο σήμερα έχει διχάσει τους μελετητές και τους έχει διαιρέσει σε αυτούς που θεωρούν πως το σχόλιο είναι αληθές και σε αυτούς που διαφωνούν με αυτό και θεωρούν πως ο Χορός των Βατράχων εμφανίστηκε κανονικά στην ορχήστρα του θεάτρου.

Μεταξύ αυτών που πιστεύουν ότι ήταν άορατος ο Χορός των Βάτραχων είναι ο Rogers¹⁰⁵⁰, ο Stanford¹⁰⁵¹, ο Wills¹⁰⁵², η Demand¹⁰⁵³, ο Storey, η Allan¹⁰⁵⁴ και ο Allison¹⁰⁵⁵, ο οποίος εξέτασε το θέμα πιο διεξοδικά από όλους τους προαναφερόμενους.

Διαφορετική άποψη έχουν η Bieber¹⁰⁵⁶ ο Σηφάκης¹⁰⁵⁷, ο MacDowell¹⁰⁵⁸, η Stone¹⁰⁵⁹, ο Dover¹⁰⁶⁰, ο Σολομός¹⁰⁶¹, ο Marshall¹⁰⁶² και ο Rothwell¹⁰⁶³.

Ο MacDowell και ο Marshall υποστηρίζουν πως το σχόλιο που γέννησε την υπόθεση είναι μεταγενέστερο της παράστασης, επομένως το πρόσωπο που το έγραψε δεν ήταν εκεί και άρα δεν βρισκόταν σε θέση που θα του επέτρεπε να γνωρίζει ένα τέτοιο στοιχείο¹⁰⁶⁴. Παράλληλα, ο MacDowell επισημαίνει πως σε όλη την Αρχαία Αττική Κωμωδία δεν υπάρχει καμία μαρτυρία για την ύπαρξη άορατου Χορού¹⁰⁶⁵. Ο Marshall προσφέρει μια ηχηρή απάντηση στα επιχειρήματα του Allison και υποστηρίζει πως τα μέλη του Χορού των Βατράχων ήταν ορατά στο κοινό¹⁰⁶⁶, όχι όμως και στον υποκριτή που υποδύθηκε τον Διόνυσο¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁴⁸ Rogers 1919, 34-35; Stanford 1963, 92; Stone 1980, 387.

¹⁰⁴⁹ Stone 1980, 387.

¹⁰⁵⁰ Rogers 1919, 34-35 σημ. 209

¹⁰⁵¹ Stanford 1963, 92.

¹⁰⁵² Wills 1969, 307 σημ.2.

¹⁰⁵³ Demand 1970, 86.

¹⁰⁵⁴ Storey & Allan 2005, 285.

¹⁰⁵⁵ Allison 1983, 8-20.

¹⁰⁵⁶ Bieber 1954, 280-281; Bieber 1961, 37.

¹⁰⁵⁷ Sifakis 1971, 94-95.

¹⁰⁵⁸ MacDowell 1972, 4.

¹⁰⁵⁹ Stone 1980, 388.

¹⁰⁶⁰ Dover 1981, 248; Dover 1993, 56-57.

¹⁰⁶¹ Σολομός 1990, 288.

¹⁰⁶² Marshall 1996, 251-265.

¹⁰⁶³ Rothwell 2007, 136-137.

¹⁰⁶⁴ MacDowell 1972, 4; Marshall 1996, 252.

¹⁰⁶⁵ MacDowell 1972, 4.

¹⁰⁶⁶ Marshall 1996, 251-265.

¹⁰⁶⁷ Marshall 1996, 261, 265.

Η Stone που θεωρεί τον Χορό των Βατράχων ορατός στο κοινό, υποστηρίζει πως αποτελούνταν από δώδεκα μέλη¹⁰⁶⁸. Άλλοι υποστηρίζουν πως τα ίδια άτομα μετείχαν και στους δύο Χορούς¹⁰⁶⁹. Γύρω από αυτό το ζήτημα, ο Wills θεωρεί πως δεν θα υπήρχε ο απαιτούμενος χρόνος για τα μέλη του Χορού να μπορέσουν να αλλάξουν τόσο σύντομα ενδυμασία, ούτε θα άξιζε να μπου σε τόσο κόπο για μια τόσο σύντομη σκηνή¹⁰⁷⁰. Στην άποψη αυτή εναντιώνεται ο MacDowell, ο οποίος θεωρεί πως οι πενήντα στίχοι που μεσολαβούν από την έξοδο του Χορού των Βατράχων, έως την εμφάνιση του Χορού των Μυημένων, επαρκούν για να αλλάξει το κάθε μέλος του Χορού προσωπείο και να φορέσει μιάτιο, το οποίο θα έκρυβε το κουστούμι του βατράχου¹⁰⁷¹.

Αν γίνει δεκτό πως ο Χορός των Βατράχων εμφανίστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου, αυτό έγινε στο στίχο 209, καθώς ο Διόνυσος μεταφερόταν με τη βάρκα του Χάρου κατά μήκος του ποταμού Στύγα. Στο στίχο 209 ξεκίνησε ο μετρικός αγώνας μεταξύ του θεού και του Χορού, ο οποίος αφού ολοκληρώθηκε στο στίχο 268, είχε ως αποτέλεσμα την αποχώρηση του Χορού από την ορχήστρα, στην οποία και δεν επιστρέφει ξανά¹⁰⁷².

Όσον αφορά την σκηνική παρουσία του Χορού, τα μέλη του πρέπει θύμιζαν πραγματικούς βατράχους, σε αυτό σίγουρα θα συντελούσε η ενδυμασία τους, αλλά κυρίως τα προσωπεία τους, όπως συμβαίνει και σε άλλα έργα του ποιητή. Όσον αφορά την ενδυμασία των μελών του Χορού, αυτοί πρέπει να ήταν ενδεδυμένοι με εφαρμοστό *σωμάτιον*, του οποίου το χρώμα θα ήταν ανοιχτό πράσινο και καφέ, όπως των πραγματικών βατράχων¹⁰⁷³.

Στο στίχο 316 κάνει την εμφάνιση του στην ορχήστρα του θεάτρου ο δεύτερος Χορός του έργου, ο οποίος αποτελείται από Μύστες¹⁰⁷⁴. Λίγο πριν την εμφάνιση τους, ο Διόνυσος αναφέρει πως τους ακούει που παίζουν αυλό και ο Ξανθίας συμπληρώνει στο στίχο 313 πως κρατούν πυρσούς¹⁰⁷⁵. Σχετικά με την εμφάνιση τους, οι ίδιοι αναφέρουν στους στίχους 328-30 πως είναι στεφανωμένοι με στεφάνια από μυρτιά¹⁰⁷⁶. Επίσης, επισημαίνουν πως φορούν σανδάλια¹⁰⁷⁷ και σκισμένα και

¹⁰⁶⁸ Stone 1980, 388.

¹⁰⁶⁹ Stone 1980, 395 σημ. 30.

¹⁰⁷⁰ Wills 1969, 307 σημ.2.

¹⁰⁷¹ MacDowell 1972, 4.

¹⁰⁷² Stone 1980, 387.

¹⁰⁷³ Stone 1980, 388; Dover 1993, 57.

¹⁰⁷⁴ Stone 1980, 388; Storey & Allan 2005, 285; Rothwell 2007, 137

¹⁰⁷⁵ Stone 1980, 388.

¹⁰⁷⁶ Stone 1980, 388.

κουρελιασμένα ενδύματα, τα οποία, σύμφωνα με τους ίδιους, αποτελούν σύμβολο της λατρείας¹⁰⁷⁸. Οι στίχοι 445-446 ίσως υποδεικνύουν πως ο Χορός συγκροτείται και από άνδρες και από γυναίκες¹⁰⁷⁹. Η Stone υποστηρίζει πως τα άσεμνα και πρόστυχα λόγια του Χορού υποδηλώνουν πως αποτελείται μόνο από άνδρες¹⁰⁸⁰. Την ίδια άποψη συμμαρτυρεί και ο Stanford, αλλά για διαφορετικούς λόγους. Σύμφωνα με τον ίδιο, το πνεύμα λιτότητας που επικρατούσε εκείνη την εποχή δεν θα επέτρεπε μεγάλες δαπάνες¹⁰⁸¹ και αυτό επιβεβαιώνεται και από τους στίχους 404-405, στους οποίους, ο Χορός αναφερόμενος στην σκηνική του παρουσία, υπαινίσσεται την δυσαρέσκεια του, την οποία απευθύνει κατά πάσα πιθανότητα στον χορηγό του έργου, οποίος εξαιτίας του πολέμου μάλλον δεν ήταν σε θέση να διαθέσει τα απαιτούμενα χρήματα για τον Χορό¹⁰⁸². Ο Dover υποστηρίζει πως απευθύνονται στον Ίακχο και επισημαίνει πως, όπως είπαν και τα ίδια τα μέλη του Χορού, ήταν μέρος της λατρείας τους να φορούν κουρέλια. Αυτό τους καθιστά έναν εξαιρετικά οικονομικό Χορό και θα επέτρεπε στον χορηγό να έχει και τον Χορό των Βατράχων, ο οποίος θα προσέδιδε στην παράσταση τη μεγαλοπρέπεια που ήθελαν οι αθηναίοι στις θεατρικές του παραστάσεις, στις οποίες δεν υπήρχε χώρος για την φιλαργυρία των χορηγών¹⁰⁸³. Ο Marshall δεν θεωρεί πως το σχόλιο του Χορού των Μυστών για τα κουρελιασμένα ενδύματα αποτελεί ένδειξη διαμαρτυρίας προς τον χορηγό, αλλά μάλλον πρόκειται για έναν ακόμη αστεϊσμό του ποιητή¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁷⁷ Stanford 1963, 110; Stone 1980, 389.

¹⁰⁷⁸ Stone 1980, 388; Dover 1981, 248; Dover 1993, 57.

¹⁰⁷⁹ Stone 1980, 389.

¹⁰⁸⁰ Stone 1980, 396 σημ. 34

¹⁰⁸¹ Stanford 1963, 109

¹⁰⁸² Stanford 1963, 109; Stone 1980, 388;

¹⁰⁸³ Dover 1981, 248; Dover 1993, 56-57.

¹⁰⁸⁴ Marshall 1996, 254.



Εικόνα 47 (Csapo 2010, 59 εικόνα 2.4)

8.10. *Εκκλησιάζουσαι*

Η κωμωδία *Εκκλησιάζουσαι* διδάχτηκε το 391¹⁰⁸⁵ ή 392¹⁰⁸⁶ ή 393¹⁰⁸⁷ π.Χ. και είναι άγνωστο ποια θέση κατέλαβε. Στον πυρήνα του έργου βρίσκονται κάποιες γυναίκες, μεταμφιέζονται σε άνδρες, πράγμα που κάνουν παίρνοντας από τους συζύγους τους, τα ενδύματα, τα υποδήματα και τη βακτηρία τους και δεν τους αφήνουν τίποτα, αναγκάζοντας τους να βάλουν τα δικά τους γυναικεία ενδύματα¹⁰⁸⁸. Η προσπάθεια τους να θυμίζουν άνδρες δεν σταματά εκεί καθώς φορούν επίσης γένια και στεφάνια¹⁰⁸⁹. Ο Χορός, αποτελείται από παντρεμένες Αθηναίες γυναίκες, μεταμφιεσμένες σε άνδρες, οι οποίες επιθυμούν να διεκδικήσουν μια θέση στην εξουσία¹⁰⁹⁰. Τα μέλη του Χορού εισέρχονται στην ορχήστρα του θεάτρου, σε μικρές ομάδες από το στίχο 40 και ύστερα¹⁰⁹¹. Στο έργο αυτό τα μέλη του Χορού συμπεριφέρονται σαν κανονικοί υποκριτές. Αυτό δεν παρεκκλίνει από την κανονικότητα, διότι το έργο γράφτηκε στα χρόνια της Μέσης Κωμωδίας¹⁰⁹² και ένα από τα χαρακτηριστικά της, ήταν τα μέλη του Χορού να συμπεριφέρονται σαν υποκριτές. Τα μέλη του Χορού, όπως και η Πραξαγόρα, που είναι η πρωταγωνίστρια του έργου, εμφανίστηκαν στην ορχήστρα θεάτρου φορώντας τα ενδύματα των συζύγων τους, δηλαδή πάνω από τον γυναικείο χιτώνα τους, φόρεσαν ένα φαρδύ ανδρικό μιάτιο, το πίσω μέρος του οποίου, μπορούσε να ανασηκωθεί πάνω από το κεφάλι σε ορισμένα από τα μέλη του Χορού. Σε γενικές γραμμές τα ενδύματα τους πρέπει να ήταν πανομοιότυπα, αλλά οι υπόλοιπες γυναίκες του έργου πρέπει να φορούσαν διαφορετικά ενδύματα και προσωπεία από τις γυναίκες του Χορού. Τα προσωπεία των Γυναικών του Χορού, πρέπει να ήταν πανομοιότυπα, λευκού χρώματος, χωρίς γένια και με γυναικεία κόμμωση. Βέβαια προσάρτησαν σε αυτά ψεύτικα γένια για να είναι πιο πειστική η μεταμφίεση τους. Στα πόδια τους φορούσαν τα λεγομένα *λακωνικάί*. Το γεγονός ότι δεν περιορίστηκαν στα ενδύματα και τα υποδήματα, αλλά πήραν και τις βακτηρίες των ανδρών τους, εντείνει ακόμη περισσότερο την κωμικότητα της αδέξιας μεταμφίεσης τους σε άνδρες¹⁰⁹³.

¹⁰⁸⁵ Sommerstain 2002, 66; Storey & Allan 2005, 286.

¹⁰⁸⁶ Conford 1993, 294; Ξυνητού 1996, 233; Storey & Allan 2005, 286.

¹⁰⁸⁷ Storey & Allan 2005, 286.

¹⁰⁸⁸ Ley 2007, 272; Κεραμάρη 2019, 36.

¹⁰⁸⁹ Ley 2007, 272.

¹⁰⁹⁰ Χουρμουζιάδης 1998, 90, 110; Sommerstain 2002, 66.

¹⁰⁹¹ Stone 1980, 389.

¹⁰⁹² Stone 1980, 396 σημ. 35.

¹⁰⁹³ Stone 1980, 389.

Στο στίχο 483 τα μέλη του Χορού αποφασίζουν να επιστρέψουν στην κανονική τους αμφίεση, δηλαδή να φορέσουν τα ενδύματα που αρμόζουν στο φύλο τους. Αυτή η διαδικασία ολοκληρώνεται στο στίχο 514. Από τον στίχο αυτό ως το τέλος του έργου, τα μέλη του Χορού ήταν ενδεδυμένα με λεπτοδουλεμένους *κροκωτούς* και ενδεχομένως δεν φορούσαν ιμάτια¹⁰⁹⁴.

Σε αυτό το έργο, θίγεται για ακόμη μία φορά, το ζήτημα της παρενδυσίας. Στο έργο αυτό, οι άνδρες καταφεύγουν στα ενδύματα των γυναικών τους, διότι δεν έχουν τίποτα άλλο να βάλουν¹⁰⁹⁵. Ο Αριστοφάνης στο έργο *Θεσμοφοριάζουσαι* είχε εισάγει το κοινό στα παρασκήνια μιας θεατρικής παράστασης, αυτή τη φορά, με τις *Εκκλησιάζουσαι* το μεταφέρει, σε ένα άλλο για το κοινό, αθέατο κομμάτι, την πρόβα. Εμφανίζοντας άνδρες να υποδύονται γυναίκες, που μεταμφιέζονται σε άνδρες, προκειμένου να ενσαρκώσουν ανδρικούς ρόλους, αναπαριστά θεατρικά μία πρόβα. Δείχνει επίσης στο κοινό την κατάσταση που εκτυλίσσεται στα παρασκήνια στη στιγμή που οι υποκριτές φορούν την ενδυμασία τους. Επομένως, στο εν λόγω έργο, οι γυναίκες διεισδύουν όχι μόνο στο χώρο της πολιτικής, αλλά και του θεάτρου, και επωμίζονται την ευθύνη να πάρουν τον ρόλο των υποκριτών, ο οποίος αφορά αποκλειστικά και μόνο τους άνδρες. Το κοινό παρακολουθεί όχι μόνο την διαδικασία, κατά την οποία οι υποκριτές ενδύονται, προκειμένου να έχουν εξωτερικά την όψη που αρμόζει στο ρόλο τους, αλλά αφού ολοκληρωθεί αυτό το κομμάτι, από το στίχο 121 και ύστερα παρακολουθούν την λεγόμενη «εσωτερική μεταμφίεση» των υποκριτών με κάπως αδέξιο τρόπο, αφού η Πραξαγόρα και οι υπόλοιπες γυναίκες δεν έχουν ιδέα σχετικά με το πως να δρουν ως άνδρες, ούτε γνωρίζουν πώς να αρθρώνουν λόγο στη βουλή. Η Πραξαγόρα τότε προτείνει να κάνουν «πρόβα», δηλαδή να προετοιμαστούν, πριν βγουν και μιλήσουν δημόσια. Το γεγονός ότι δίνουν όρκους σε θεότητες γένους θηλυκού και το ότι απευθύνονται στο σύνολο των γυναικών, έχει ως αποτέλεσμα η όλη σκηνή να περιέχει πολλά μεταθεατρικά στοιχεία, καθώς μοιάζει τόσο πολύ με τις πραγματικές θεατρικές δοκιμές. Μάλιστα, καταβάλουν προσπάθεια να μεταβάλλουν ακόμη και την χροιά τους¹⁰⁹⁶.

Ο ρόλος του ενδύματος σε αυτό το έργο είναι να δείξει τα πολλά επίπεδα στην ταυτότητα των προσώπων που αντικρίζει ο θεατής, ο οποίος βλέπει άνδρες υποκριτές που φορούν το «εσωτερικό κουστούμι» και λευκά προσωπεία με σκοπό να

¹⁰⁹⁴ Stone 1980, 389.

¹⁰⁹⁵ Κεραμάρη 2019, 51.

¹⁰⁹⁶ Κεραμάρη 2019, 52.

υποδυθούν γυναικείους ρόλους να παρουσιάζονται μπροστά του με ενδύματα, υποδήματα και άλλα αντικείμενα ταυτισμένα με το ανδρικό φύλο¹⁰⁹⁷. Χάρης την χρωματική σύμβαση που υπάρχει στα προσωπεία, δεν συγγέει το φύλο των ρόλων των υποκριτών που αντικρίζει, αλλά αυτό δεν σημαίνει πως δεν φάνηκε στο κοινό η όψη των υποκριτών αλλόκοτη και ιδιόρρυθμη¹⁰⁹⁸.

Αξιοσημείωτη είναι και η σκηνή προς το τέλος του έργου με τις τρεις ηλικιωμένες γυναίκες, οι οποίες φορούν κροκωτά ενδύματα και καλλωπίζονται σε μάλλον υπερβολικό βαθμό, ειδικά για την ηλικία τους, γεγονός που ωθεί τον νεαρό να τις χαρακτηρίσει *κασαλβάδες* στο στίχο 1106, δηλαδή εταίρες. Από τις τρεις αυτές γυναίκες, η πρώτη συγκρίνεται με εταίρες. Όσον αφορά την δεύτερη, αυτή συγκρίνεται με την Έμπουσα, τη γνωστή μυθική μορφή που προκαλούσε τρόμο με τις ποικίλες μορφές που έπαιρνε, ενώ η τρίτη συγκρίνεται με μαϊμού και με νεκρό, εξαιτίας του υπερβολικά λευκού δέρματος της από την χρήση ψιμυθίου. Όλοι αυτοί οι χαρακτηρισμοί, όπως επισήμανε η Κεραμάρη, αποτελούν δηλωτικό της ικανότητας τους να πραγματοποιούν αλλαγές στην εμφάνισή τους και να εγκλιματίζονται εύκολα σε όποιο περιβάλλον βρίσκονται και ανάλογα με το ακροατήριο που έχουν μπροστά τους, δηλαδή μπορούν να δρουν όπως οι υποκριτές. Μάλιστα, από την όλη σκηνή είναι ξεκάθαρο, πως οι υποκριτές που υποδύθηκαν αυτούς τους ρόλους φορούσαν υπερβολικά λευκά προσωπεία, προκειμένου να δηλώνουν την υπέρμετρη χρήση ψιμυθίου στα πρόσωπα αυτών των γυναικών, των οποίων τα πρόσωπα στα μάτια των άλλων ανθρώπων θα έμοιαζαν με τα προσωπεία των υποκριτών, αυτό έχει ως αποτέλεσμα η όλη σκηνή να εμπεριέχει μία «συγκεκαλυμμένη αναφορά στη θεατρική φύση της γυναίκας» όπως επισήμανε η Κεραμάρη¹⁰⁹⁹.

Ο Αριστοφάνης προσπάθησε με κάθε τρόπο να καταστήσει σαφές στο κοινό του, πως αυτό που αντικρίζει είναι μια «πρόβα», με σκοπό να δώσει την αίσθηση στο κοινό πως βρίσκεται σε έναν χώρο άσκησης πολιτικής εξουσίας, όπου οι γυναίκες εκφράζονται περί πολιτικής. Επί της ουσίας, οι γυναίκες παίρνουν την ιδιότητα του υποκριτή, η οποία αφορά αυστηρά και μόνο άνδρες, με απώτερο στόχο να αποκτήσουν δημόσια αξιώματα, τα οποία επίσης συνδέονται αυστηρά και μόνο με το

¹⁰⁹⁷ Κεραμάρη 2019, 52-53.

¹⁰⁹⁸ Κεραμάρη 2019, 53.

¹⁰⁹⁹ Κεραμάρη 2019, 314-315.

ανδρικό φύλο. Στην κωμωδία αυτή η παρενδυσία των χαρακτήρων είναι περισσότερο πολυσχιδής, συγκριτικά με τα προηγούμενα έργα του ποιητή¹¹⁰⁰.

¹¹⁰⁰ Κεραμάρη 2019, 53.

8.11. Πλούτος

Η κωμωδία *Πλούτος* διδάχτηκε το 388 π.Χ.¹¹⁰¹. Στο έργο αυτό πρωταγωνιστεί ο θεός Πλούτος, ο οποίος παριστάνεται προσωποποιημένος ως θνητός άνδρας. Σύμφωνα με το κείμενο είναι βρομιάρης, ατημέλητος, αόμματος, φαφούτης, караφλός, γεμάτος ρυτίδες και ζάρες. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά θα μπορούσαν να αποτυπωθούν στο προσωπείο, του υποκριτή που υποδύθηκε τον ρόλο του Πλούτου, ίσως μόνο το αόμματος να ήταν λίγο πιο δύσκολο να αποτυπωθεί στο προσωπείο. Για το είδος των ενδυμάτων του δεν παρέχεται κανένα στοιχείο από το κείμενο. Το πιθανότερο είναι ο υποκριτής που τον υποδύθηκε, να μην φορούσε χιτώνα, παρά μόνο ένα κουρελιασμένο μιάτιο. Επίσης, πρέπει να ήταν ανυπόδητος και να κρατούσε βακτηρία.

Η παρουσίαση του θεού κατ' αυτόν τον τρόπο, αποτελεί πρωτοτυπία του Αριστοφάνη, καθώς έρχεται σε αντίθεση με τον τρόπο απεικόνισης του θεού στην γλυπτική και σε αγγειογραφίες, όπου εκεί παριστάνεται ως ένα μικρό μωρό που φέρει το κέρασ της αμάλθειας.

Μετά τον στίχο 771 αλλάζει η όψη του θεού, διότι με την επίσκεψη του στον ναό του Ασκληπιού, θεραπεύεται και ανακτά την όραση του. Το μόνο στοιχείο που δίνει το κείμενο για τη νέα του εμφάνιση είναι πως είναι στεφανωμένος. Τα συμφραζόμενα όμως, επιτρέπουν την υπόθεση πως ο υποκριτής που τον υποδύθηκε, εκτός από στεφάνι φόρεσε και καινούρια περίτεχνα ενδύματα και πρέπει να φόρεσε και άλλο προσωπείο, αυτή τη φορά όχι γέρου, αλλά νέου ανθρώπου¹¹⁰².

Ο ρόλος του Ερμή σε αυτό το έργο, αν και σύντομος, είναι δραματικός. Το γεγονός ότι ο θεός είναι αναγνωρίσιμος από τους χαρακτήρες του έργου, φανερώνει πως και το κοινό ήταν σε θέση να τον αναγνωρίσει, προφανώς από την πολύ χαρακτηριστική του αμφίεση, η οποία είναι γνωστή μέσα από τις αγγειογραφίες ερυθρόμορφων αγγείων. Ο υποκριτής που τον υποδύθηκε πρέπει να εμφανίστηκε έχοντας *κηρύκειον* και φορώντας φτερωτά υποδήματα, πέτασο και χλαμύδα, τα οποία αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα του θεού Ερμή¹¹⁰³.

Όσον αφορά τον υποκριτή που υποδύθηκε τον Ιερέα του Δία, η Stone πιστεύει πως τα ενδύματά του μπορεί να ήταν κουρελιασμένα με σκοπό να αποτυπώσουν με

¹¹⁰¹ Ξυπνητού 1996, 237; Sommerstain 2002, 66; Storey & Allan 2005, 287.

¹¹⁰² Stone 1980, 365; Graf 2007, 68; Κεραμάρη 2019, 289-290.

¹¹⁰³ Κεραμάρη 2019, 54.

χιουμοριστικό τρόπο το γεγονός πως έχουν ελαττωθεί οι θυσίες μετά την θεραπεία του Πλούτου¹¹⁰⁴.

Η Πενία έχει ιδιαίτερη θέση στους χαρακτήρες του Αριστοφάνη, διότι αν και αποτελεί προσωποποίηση, δεν είναι βουβό πρόσωπο, όπως, ήταν οι άλλες προσωποποιήσεις στα έργα του, αλλά συνομιλεί με τα πρόσωπα του έργου και επιχειρηματολογεί υπέρ της¹¹⁰⁵. Σύμφωνα με τους υπόλοιπους χαρακτήρες του έργου, είναι αξιολύπητη και πολύ ωχρή, ενώ για τα ενδύματά της δεν γίνεται λόγος¹¹⁰⁶. Όσον αφορά το προσωπείο του υποκριτή που την υποδύθηκε, η Stone υποστηρίζει πως ίσως ο ποιητής δεν θέλησε να του φορέσει κλασικό λευκό προσωπείο που φορούσαν όσοι υποδύονταν γυναικείους χαρακτήρες, αλλά ένα κιτρινωπό, με πολλές ρυτίδες, ενδεικτικές της ηλικίας της. Επίσης, τα χαρακτηριστικά του προσώπου της πρέπει να ήταν εξαιρετικά άσχημα, αντανακλώντας τον χαρακτήρα της. Η Stone θεωρεί πως ο υποκριτής που την υποδύθηκε δεν πρέπει να φόραγε παραγεμίσματα προκειμένου να δηλώσει την φτώχεια της¹¹⁰⁷.

Στο έργο αυτό ο ρόλος του Χορού είναι πολύ περιορισμένος, γεγονός που υποδεικνύει την κατάταξη του έργου, στα έργα της Μέσης Κωμωδίας¹¹⁰⁸. Ο Χορός αποτελείται από άνδρες ηλικιωμένους, όπως φανερώνει ο στίχος 258, οι οποίοι είναι φτωχοί αγρότες σύμφωνα με τον στίχο 223¹¹⁰⁹ και προέρχονται από τον ίδιο δήμο με τον Χρεμύλο¹¹¹⁰. Η μόνη αναφορά στην ενδυμασία τους γίνεται στο στίχο 758, ο οποίος γνωστοποιεί πως όλοι τους φορούσαν *εμβάδες*. Το πιθανότερο είναι πως ήταν ενδεδυμένοι με *σωμάτιον* με παραγεμίσματα και φαλλό. Τα προσωπεία τους θα ήταν ενδεικτικά της ηλικίας τους, δηλαδή ρυτιδιασμένα με γκριζα ή λευκή φενάκη. Ίσως κρατούσαν εργαλεία ενδεικτικά της ασχολίας τους¹¹¹¹.

Μία από τις πιο δυνατές σκηνές του έργου, είναι στίχους 926-936, όταν ο Συκοφάντης αναγκάζεται να ανταλλάξει το μάτιο του με έναν *τρίβωνα*, επειδή η θεραπεία του Πλούτου τερματίζει την ευημερία του¹¹¹². Ο Συκοφάντης ενσαρκώνει όλα όσα ο πρωταγωνιστής απεχθάνεται, γι' αυτό ο ποιητής βάζει τον Καρύωνα που είναι δίκαιος άνθρωπος να είναι αυτός που αφαιρεί από τον Συκοφάντη το μάτιο και

¹¹⁰⁴ Stone 1980, 279

¹¹⁰⁵ Κεραμάρη 2019, 399

¹¹⁰⁶ Stone 1980, 365; Κεραμάρη 2019, 399

¹¹⁰⁷ Stone 1980, 365

¹¹⁰⁸ Stone 1980, 390; Ξυνητού 1996, 238;

¹¹⁰⁹ Stone 1980, 390; Storey & Allan 2005, 287.

¹¹¹⁰ Storey & Allan 2005, 287.

¹¹¹¹ Stone 1980, 390.

¹¹¹² Stone 1980, 275.

υποδήματα του. Ο απογυμνωμένος ακούσια ήρωας φωνάζει και πριν απομακρυνθεί από την ορχήστρα του θεάτρου στους στίχους 955-995, ομολογεί κατηγορηματικά την συντριβή του και το πόσο ανίσχυρος αισθάνεται¹¹¹³.

Στο έργο αυτό, η αλλαγή στα ενδύματα έχει κοινωνικοοικονομικές προεκτάσεις και είναι αποτέλεσμα κοινωνικοοικονομικών ανατροπών, θυμίζοντας τους *Σφήκες*¹¹¹⁴. Στην αρχή του έργου σχεδόν όλοι οι χαρακτήρες είναι ενδεδυμένοι με ενδύματα κουρελιασμένα. Όσο εξελίσσεται η δράση και ο Πλούτος θεραπεύεται, αλλάζουν τα ενδύματα των χαρακτήρων του έργου και φυσικά η ενδυμασία του ίδιου του Πλούτου. Τα κουρελιασμένα ενδύματα των υποκριτών του έργου σαφώς και παραπέμπουν στα κουρελιασμένα ενδύματα των υποκριτών της τραγωδίας, τα οποία ο Αριστοφάνης σχολιάζει ήδη από τους *Αχαρνές*, επομένως η αλλαγή αυτή στην ενδυμασία των προσώπων του έργου σηματοδοτεί το πέρασμα από την τραγωδία στην κωμωδία. Οι αλλαγές στα ενδύματα που πραγματοποιεί ο Αριστοφάνης, αντιπροσωπεύουν τις δυο διαφορετικές προσεγγίσεις που λαμβάνει ο πλούτος στα οικονομικά προβλήματα της πόλης και την επίλυσή τους.

Το πρώτο μεγάλο πρόβλημα είναι πως ο πλούτος δεν διανέμεται δίκαια, και οι κακοήθεις, όπως ο Συκοφάντης έχουν πλούτο, επειδή ο θεός Πλούτος είναι τυφλός. Με την αποκατάσταση της όρασης του, η κατάσταση αυτή ανατρέπεται και αντιστρέφεται, αποκαθιστώντας όσους είχαν αδικηθεί από την προηγούμενη κατάσταση. Η ανταλλαγή ενδυμάτων, για την οποία έγινε λόγος παραπάνω, σκοπό είχε να δηλώσει την αναδιανομή των αγαθών στους σωστούς ανθρώπους.

Το δεύτερο μεγάλο πρόβλημα είναι η φτωχοποίηση, η οποία μετά την θεραπεία του Πλούτου αποφέρει έναν πιο γενικό εμπλουτισμό της κοινωνίας. Η αντικατάσταση των κουρελιών, που συμβολίζουν την φτώχεια, με καλύτερα ενδύματα που συμβολίζουν τον πλούτο, καταδεικνύει πόσο κυρίαρχη είναι η δυναμική του ενδύματος στο έργο και περιγράφεται με τον καλύτερο τρόπο στην αλληγορική μορφή του Πλούτου¹¹¹⁵.

Πέραν όμως των ενδυμάτων, σε αυτό το έργο ο Αριστοφάνης ασχολείται και με το προσωπείο. Ο Πλούτος, όταν θεραπεύεται αλλάζει και προσωπείο, αποκτά ένα πιο νεανικό. Για τον Πλούτο, η Πενία αναφέρει, πως παλιότερα αυτός ο νέος, με σκοπό να επωφεληθεί οικονομικά, της προσέφερε σεξουαλική ευχαρίστηση. Από τη στιγμή

¹¹¹³ Compton-Engle 2015, 10.

¹¹¹⁴ Compton-Engle 2015, 82.

¹¹¹⁵ Compton-Engle 2015, 83.

όμως που ανέκτησε την όραση του, δεν την έχει πλέον ανάγκη. Επίσης, πλέον ήταν σε θέση να δει την πραγματική της όψη, η οποία θυμίζει την όψη που είχε το παλιό προσωπείο του προσωπείο. Όπως χαρακτηριστικά είπε η Compton-Engle «το προσωπείο, η ενδυμασία και το θέμα του έργου είναι όμορφα ενωμένα στα λόγια του στίχου 1065, *ὄψει κατάδηλα τοῦ προσώπου τὰ ῥάκη*, τα οποία μετατρέπουν τα κουρέλια της τραγωδίας και το τραγικό προσωπείο της Πενίας, στο φυσικό υλικό ενός κωμικού προσωπείου». Με τον όρο φυσικό υλικό η Compton-Engle αναφέρεται στην κατασκευή των προσωπειών από υπολείμματα λιναριού¹¹¹⁶.

¹¹¹⁶ Compton-Engle 2015, 87.

9. Επιλογος

Συνοψίζοντας, μέσα από αυτήν την εργασία ξεχώρισε η σημασία και ο ρόλος που έδινε στο θεατρικό κουστούμι, τόσο το λεγόμενο «εσωτερικό» όσο και στο «εξωτερικό» ο Αριστοφάνης. Μπορεί σήμερα να μην έχει επιβιώσει κανένα θεατρικό κουστούμι, αλλά μέσα από τα κείμενα του Αριστοφάνη γίνεται εύκολα κατανοητή η σκηνική λειτουργία που είχαν να επιτελέσουν. Οι καθημερινοί άνθρωποι με τους οποίους καταπιάνεται η Αρχαία Κωμωδία και κυρίως όσοι κατέχουν πολιτικά αξιώματα και κύρος στην κοινωνία, όταν στην ορχήστρα του θεάτρου, τους υποδύονται υποκριτές ενδεδυμένοι με τα κωμικά παραγεμίσματα, το μεγάλο ομοίωμα φαλλού και το γελοιογραφικό προσωπείο, επί της ουσίας τους διακωμωδούνται. Τα θεατρικά κουστούμια συνδράμουν στην ανάδειξη του σκωπτικού στοιχείου και πολλές φορές συμβάλουν και εντείνουν την κωμικότητα των σκηνών του ποιητή. Είναι πραγματικά αριστουργηματικός ο τρόπος με τον οποίο, όχι μόνο ο Αριστοφάνης αλλά ή ίδια Αρχαία Αττική Κωμωδία, η οποία είναι κατεξοχήν πολιτική, χρησιμοποίησε το κουστούμι των κωμαστών με σκοπό να καταδείξει όλα όσα απασχολούσαν την τρέχουσα επικαιρότητα, η οποία ενδιέφερε και προβλημάτιζε πάρα πολύ τον Αριστοφάνη, ο οποίος χρησιμοποιεί στα έργα του το ένδυμα για να εκθέσει κοινωνικούς του προβληματισμούς.

Η συνολική μελέτη του έργου του Αριστοφάνη κατέδειξε πως στα έργα του, υπάρχουν συγκεκριμένοι τύποι ανθρώπων (ιππείς, φιλόσοφοι, άνθρωποι της υπαίθρου, οι γυναίκες, κ.α.) που έχουν ταυτιστεί με συγκεκριμένα ενδύματα και έτσι είναι δυνατή η τυποποίηση της θεατρικής ενδυμασίας, ανάλογα με τον τύπο ανθρώπου που καλείται να ενσαρκώσει ένας υποκριτής. Επομένως, η παραπάνω προσπάθεια ανασύνθεσης της σκηνικής παρουσίας κάποιων χαρακτήρων του έργου, ακόμη και όταν το κείμενο δεν παρέχει στοιχεία, δεν μπορεί να θεωρηθεί αυθαίρετη.

Τα πράγματα γίνονται λίγο πιο σύνθετα, όταν γίνεται λόγος για τα αρχαιολογικά ευρήματα που συνδέονται με το αρχαίο θέατρο. Παραπάνω αναφέρθηκαν αναλυτικά όλα τα μεθοδολογικά προβλήματα που υπάρχουν σχετικά με τις αγγειογραφίες και τα πήλινα αγαλματίδια που συνδέονται με το θέατρο. Το σημαντικότερο είναι, ο κανένας που καταπιάνεται με τη μελέτη αυτών, να είναι σε θέση να κατανοήσει πως ότι βλέπει στα αγγεία και στα πήλινα αγαλματίδια, δεν είναι, αυτό που είδαν όσοι παρακολούθησαν τις παραστάσεις. Επιπροσθέτως, οι αρχαιολόγοι οφείλουν να είναι πιο φειδωλοί, όταν επιχειρούν την ταύτιση ενός αγγείου με συγκεκριμένο έργο.

Ενδεικτική είναι η περίπτωση του αττικού ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα (εικόνα 21) με τις ιθυφαλλικές μορφές, όπου η επιθυμία κάποιων αρχαιολόγων να το συνδέσουν με τον Αριστοφάνη, οδηγεί στη λανθασμένη χρονολόγησή του. Εξαιρετικά εύστοχο υπήρξε το σχόλιο της Compton-Engle, για τα δύο αυτά αγγεία με τις ιθυφαλλικές μορφές του κωμικού Χορού (εικόνες 21 και 22), τα οποία θεωρεί αποτέλεσμα μια πολύ επιτυχημένης παράστασης με εντυπωσιακά κουστούμια. Βέβαια, αυτό το σχόλιο δεν θα πρέπει να οδηγήσει κάποιους στην υπόθεση πως στα έργα του Αριστοφάνη, τα κουστούμια δεν ήταν τόσο εντυπωσιακά, ώστε να αξίζει να απεικονισθούν.

Τέλος, είναι πράγματι δελεαστικό να μπορέσει κανείς να ταυτίσει σκηνές από έργα του Αριστοφάνη ή άλλων ποιητών με τις σωζόμενες εικονιστικές παραστάσεις, αλλά εξίσου δελεαστική οφείλει να είναι και η προσπάθεια κατανόησης της απουσίας τέτοιων συσχετισμών.

10.Βιβλιογραφία

- Albin, U. 1991. *Nel nome di Dioniso: vita teatrale nell'Atene classica*. Milano: Garzanti.
- Allison, R. H. 1983. "Amphibian Ambiguities: Aristophanes and his Frogs." *GaR* 30: 8-20.
- Arnott, P. D. 1959α. "Animals in Greek theatre." *GaR* 6: 177-179.
- Arnott, P. D. 1959β. *An Introduction to the Greek theater*. London: Macmillan.
- Arrowsmith, W. 1973. "Aristophane's Birds: The Fantasy Politics of Eros." *Arion* 1: 119-167.
- Austin, C. & S. D. Olson. 2004. *Aristophanes Themophoriazusae*. Oxford: Oxford University Press.
- Baldry, H. C. 1992. *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*. 3^η έκδοση. Μπφρ. Γ. Χριστοδούλου & Λ. Χατζηκώστα. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Barker, A. 2004. "Transforming the Nightingale: aspects of Athenian musical discourse in the late fifth century." Στο *Music and the Muses: the culture of mousike in the classical Athenian city*, επιμ. P. Murray & P. Wilson, 185-204. Oxford: Oxford University Press.
- Beare, W. 1954. "The Costume of the actors in Aristophanic Comedy." *CQ* 4: 64-75.
- Beare, W. 1957. "Aristophanic Costume Again." *CQ* 7: 64-75.
- Beare, W. 1959. "Aristophanic Costume: A Last Word." *CQ* 9: 126-127.
- Beazley, J. D. 1956. *Attic black-figure vase painters*. Oxford: Clarendon Press
- Beazley, J. D. 1986. *The Development of Attic black-Figure*. Berkley: University of California Press.
- Bieber, M. 1928. *Griechische Kleidung*. Berlin und Leipzig: W. de Gruyter & Co.
- Bieber, M. 1937. "Maske." *Paulus Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* 14, 2: 2070-2105.
- Bieber, M. 1954. "The Entrances and Exits of Actors and Chorus in Greek Plays." *AJA* 58: 277-284.

- Bieber, M. 1961. *The history of the Greek and Roman theatre*. 2^η έκδοση. Princeton: University Press.
- Blake, W. E. 1943. "The Aristophanic Bird-Chorus – A Riddle." *AJP* 64: 87-91.
- Blanck, H. 1976. *Einführung in das Privatleben der Griechen und Römer*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Blume, H-D. 1978. *Einführung in das antike theaterwesen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Brooke, I. 1962. *Costume in Greek Classic Drama*. London: Methuen.
- Bode, G. H. 1840. *Geschichte der Hellenischen Dichtkunst*. Leipzig: K.F. Köhler.
- Boucher, F. 1966. *A History of Costume in the West*. London: Thames & Hudson.
- Bowie, A. 1996. *Aristophanes Myth, ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bryant, A.A. 1899. "Greek Shoes in the Classical Period." *HSCP* 10: 57-102.
- Burkert, W. 1993. *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία. Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Compton-Engle, G. 2015. *Costume in the Comedies of Aristophanes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Conford, F. M. 1993. *Η Αττική Κωμωδία*. 3^η έκδοση. Μτφρ. Λ. Ζενάκος. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Crosby, H. L. 1927. "Aristophanes and the Country." *CW* 20: 180-184.
- Crosby, M. 1955. "Five Comic Scenes from Athens." *Hesperia* 24: 76-84.
- Csapo, E. & W. J. Slater, 1994. *The context of ancient drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Csapo, E. 2010. *Actors and icons of the ancient theatre*. Malden MA: Wiley-Blackwell.
- Dearden, C. W. 1975. "The Poet and the Mask Again." *Phoenix* 29: 75-82.
- Dearden, C. W. 1976. *The stage of Aristophanes*. London: Athlone Press.
- Denard, H. 2007. "Lost theatre and performance traditions in Greece and Italy." Στο *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, επιμ. Μ.

MacDonald & J. M. Walton, 139-160. Cambridge: Cambridge University Press.

- Demand, N. 1970. "The identity of Frogs." *CP* 65: 83-87.
- Douglas Olson, S. 1999. "Kleon's Eyebrows (Cratin. Fr. 228 K-A) and Late 5th-Century Comic Portrait Masks." *CQ* 49: 320-321.
- Douglas Olson, S. 1992. "Names and Naming in Aristophanic Comedy." *CQ* 42: 304-319.
- Dover, K. J. 1959. "Aristophanes, *Knights* 11-20." *CR* 9: 196-199.
- Dover, K. J. 1963. "Notes on Aristophanes' *Acharnians*." *Maia* 15: 6-25.
- Dover, K. J. 1967. "Portrait-Masks in Aristophanes." Στο *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ. Studia Aristophanea viri Aristophanei W.J.W. Koster in hororem*, 16-28. Amsterdam: A.M. Hakkert.
- Dover, K. J. 1968. *Aristophanes' Clouds*. Oxford: Clarendon Press.
- Dover, K. J. 1980. *Greek Homosexuality*. New York: Vintage Books.
- Dover, K. J. 1981. *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*. 2^η έκδοση. Μτφρ. Φ. Ι. Κακριδής. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Dover, K. J. 1993. *Aristophanes' Frogs*. Oxford: Clarendon Press.
- Ehrenberg, V. 1943. *The people of Aristophanes: sociology of old Attic comedy*. Oxford: Basil Blackwell.
- Felton, C.C. 1864. *The Birds of Aristophanes*. 3^η έκδοση. Cambridgeshire: J. Bartlett.
- Flickinger, R. C. 1918. *The Greek Theatre and Its Drama*. Chicago: University of Chicago Press.
- Graf, F. 2007. "Religion and drama." Στο *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, επιμ. M. MacDonald & J. M. Walton, 55-71. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, R. 1985. "A Representation of the Birds of Aristophanes'." Στο *Greek Vase in the J. Paul Getty Museum* 2, 95-118. Malibu: J. Paul Getty Museum
- Green, R. & E. Handley, 1995. *Images of the Greek theatre*. London: British Museum Press.
- Green, R. 1991. "Notes on Phlyan Vases." *NumAntCl* 20: 49-56.
- Green, R. 2000. *Το θέατρο στην αρχαία ελληνική κοινωνία*. Μτφρ. Μ. Πάντα. Αθήνα: ΈΛΛΗΝ.

- Green, R. 2002. “Towards a reconstruction of performance style.” Στο *Greek and Roman Actors: aspects of an ancient profession*, επιμ. P. Easterling & E. Hall, 93-126. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, R. 2007. “Art and theatre in the ancient world.” Στο *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, επιμ. M. MacDonald & J. M. Walton, 163-183. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, R. 2010. “The material evidence.” Στο *Brill’s Companion to the study of Greek Comedy*, επιμ. G. W. Dobrov, 71-102. Leiden Boston: Brill.
- Gregory, J., eds. 2005. *A companion to Greek tragedy*. Malden: Blackweel.
- Griffith, M. 2007. “Telling the tale’: a performing tradition from Homer to pantomime.” Στο *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, επιμ. M. MacDonald & J. M. Walton, 13-34. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hadas, M. 1966. *Introduction to classical drama*. New York: Bantam Books.
- Haigh, A. E. 1889. *The Attic Theatre*. Oxford: Clarendon Press.
- Hamilton, R. 1978. “A new interpretation of the Anavysos chous.” *AJA* 82: 385-387.
- Hall, E. 2006. *The Theatrical cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Hölscher, T. 2002. *Klassische Archäologie*. German: Theiss.
- Houston, G. M. 1947. *Ancient Greek, roman and byzantine costume & decoration*. 2^η έκδοση. London: Adam & Charles Black.
- Hughes, A. 2003. “Comedy in Paestan vase painting.” *OJA* 22: 281-301.
- Hughes, A. 2006. “The Costumes of Old and Middle Comedy.” *BICS*: 39-68.
- Hughes, A. 2011. *Performing Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ευπητού, Ν. Φρ. 1996. *Εισαγωγή στην Κωμωδία. Αρχαία – Μέση – Νέα*. 3^η έκδοση. Αθήνα: Gutenberg.
- Kaimio, M. 1970. *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Karouzou, S. P. 1945. “Vase from Odos Pandrosou.” *JHS* 65: 38-44.
- Karouzou, S. P. 1946. “Choes.” *AJA* 50: 122-139.

- Κεραμάρη, 2019. “Η ενδυμασία στην αρχαία κωμωδία: εξέλιξη, κωμική χρήση και σκηνική λειτουργία: μια χαρακτηριστική προσέγγιση.” Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Κεφαλίδου, Ε. 2008. “Η εικονολογία της Αττικής Τραγωδίας.” Στο *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, επιμ. Ανδ. Μαρκαντωνάτος & Χρ. Τσαγγάλης, 637-725. Αθήνα: Gutenberg.
- Killeen, J. F. 1971. “The Comic Costume Controversy” *CQ* 21: 51-54.
- Köhler, C. 1963. *A History of Costume*. New York: Dover publications.
- Κορδάτος, Γ. 1974. *Η Αρχαία Τραγωδία και Κωμωδία: ποιες είναι οι κοινωνικές ρίζες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου*. Αθήνα: Μπουκουμάνης.
- Κοκκορού – Αλευρά, Γ. 1995. *Η τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας : σύντομη ιστορία (1059-50 π.Χ.)*. 2^η έκδοση. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Körte, A. 1893. “Archäologische Studien zur alten Komödie.” *JdI* 8: 61-93.
- Kurz, D. C. & J. Boardman. 1986. “Booners.” Στο *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 3, 35-70. Malibu: J. Paul Getty Museum.
- Λαγάκου, Ν. Β. 1998. *Η ενδυμασία δια μέσου των αιώνων*. Αθήνα – Γιάννινα: Δωδώνη.
- Lesky, A. 1983. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. 5^η έκδοση. Μτφρ. Α. Γ. Τσοπανάκης. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη.
- Ley, G. 2007. “A material world: costumes, properties and scenic effects.” Στο *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, επιμ. M. MacDonald & J. M. Walton, 268-285. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawler, L.B. 1964. *The dance in ancient Greece*. London: A. & C. Black.
- McCart, G. 2007. “Masks in Greek and Roman theater.” Στο *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, επιμ. M. MacDonald & J. M. Walton, 247-201. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacCary, W. T. 1979. “Philokleon Ithyphallos: Dance, Costume and Character in the Wasps.” *TAPA* 109: 137-147.
- MacDonald, M. & J. M. Walton, επιμ. 2011. *Οδηγός για το ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο*. Μτφρ. Β. Λιαπής. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- MacDowell, D. M. 1972. “The Frog’s Chorus.” *CR* 22: 3-5.

- Marshall, C. W. 1996. “Amphibian Ambiguities Answered.” *Echos du Monde Classique Classical Views* 15: 251-265.
- Marshall C.W. 1999. “Some Fifth-Century Masking Conventions.” *GaR* 46: 188-202.
- Merry, W.W. 1889. *Aristophanes. The birds*. Oxford: Clarendon Press.
- Milanezi, S. 2005. “Beauty in Rags. On *rhakos* in Aristophanic theatre”. Στο *The Clothed Body in the Ancient World*, επιμ. L. Cleland, M. Harlow & L. Llewellyn-Jones, 75-86. Oxford: Oxbow Books.
- Miller, M. C. 1997. *Athens and Persia in the fifth century B.C.: a study in cultural receptivity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mitchell, T. 1836. *The Knights of Aristophanes*. London: J. Murray.
- Moretti, J-Ch. 2001. *Théâtre et société dans la Grèce antique: une archeologie des pratiques théatrales*. Paris: Le livre de poche.
- Muecke, F. 1982. “‘I know you - By Your Rags’: Costume: and Disguise in Fifth-century Drama.” *Antichthon* 16 17-34.
- Müller, A. 1886. *Lehrbuch der griechischen Bühnenanlterthümer*. Frieberg: Morh.
- Murphy, C.T. 1972. “Popular Comedy in Aristophanes.” *AJP* 93: 169-189.
- Neiiendam, K. 1992. *The Art of Acting in Antiquity: iconographical studies in Classical, Hellenistic and Byzantine theater*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Norwood, G. 1964. *Greek Comedy*. London: Methuen.
- Παπαντωνίου, Ι. 2000. *Η ελληνική ενδυμασία από την αρχαιότητα ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Παπαχρυσοστόμου, Α. 2011. “Καλειδοσκόπιο στην Μέση Κωμωδία: Η νομοτέλεια της αλλαγής στο αττικό δράμα”. Στο *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, επιμ. Θ. Γ. Παππάζ & Γ. Α. Μαρκαντωνάτος, 90-102. Αθήνα: Gutenberg.
- Παπαχρυσοστόμου, Α. 2012. “Πολιτική σάτιρα και κριτική στη Μέση Κωμωδία”. Στο *Θέατρο και Πόλη. Αττικό δράμα, αθηναϊκή δημοκρατία και αρχαία ελληνική θρησκεία*, επιμ. Γ. Α. Μαρκαντωνάτος & Λ. Πλατυπόδη, 326-349. Αθήνα: Gutenberg.

- Pekridou – Gorecki, A. 1989. *Mode im antiken Griechenland. Textile Fertigung und Kleidung*. München: C. H. Beck.
- Pickard-Cambridge, A. 1962. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. 2^η έκδοση. Oxford: Clarendon Press.
- Pickard-Cambridge, A., J. Gould, and D. M. Lewis. 1968. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2^η έκδοση. Oxford: Clarendon Press.
- Plantzos, D. 2016. *Greek art and archaeology c. 1200-30 B.C.* Μτφρ. Nicola Waedle. Athens: Kapon.
- Platnauer, M. 1964. *Aristophane: Peace*. Oxford: Clarendon Press.
- Pollitt, J.J. 1965. *The Art of Greece, 1400-31 B.C.: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Pomeroy, S. B. 1995. *Goddesses, whores, wives and slaves: women in classical antiquity*. 2^η έκδοση. New York: Schocken Books.
- Rosen, R. M. 1997. “The Gendered Polis in Eupolis’ Cities.” Στο *City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*, επιμ. G. W. Dobrov, 149-176. Chapel Hill: University of Caroline Press.
- Rehm, R. 2007. “Festivals and audience in Athens and Rome.” Στο *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, επιμ. M. MacDonald & J. M. Walton, 184-201. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robson, J. 2005. “New Clothes, a New You: Clothing and character in Aristophanes.” Στο *The Clothed Body in the Ancient World*, επιμ. L. Cleland, M. Harlow & L. Llewellyn-Jones, 65-75. Oxford: Oxbow Books
- Rogers, B. B. 1886. *The Peace of Aristophane*. London: Bell & Daldy.
- Rogers, B. B. 1906. *The Birds of Aristophane*. London: G. Bell & Sons.
- Rogers, B. B. 1919. *The Frogs of Aristophane*. 2^η έκδοση. London: G. Bell & Sons.
- Rothwell, K.S. 2007, *Nature, culture and the origins of Greek comedy: a study of animal choruses*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruck, C. 1975. “Eupides’ Mother: Vegetables and the Phallos in Aristophanes.” *Arion* 2: 13-57.
- Rumpf, A. 1951. “Parrhasios.” *AJA* 55, 1-12.
- Sifakis, G. M. 1967. “Singing Dolphin Riders.” *BICS* 14: 36-37.

- Sifakis, G. M. 1971. *Parabasis and animal choruses: A contribution to the history of Attic comedy*. London: Athlone Press.
- Simon, E. 1972. *Das antike theatre*. Heidelberg: Kerle.
- Smith, K.K. 1905. "The Use of High-Soled Shoe or Buskin in Greek Trgedy of the Fifth and Fourth Centuries." *HSCP* 16: 123-164.
- Smith, T. J. 2007. "The corpus of Komast vases. From identity to exegesis" Στο *The origins of theatre and beyond*, επιμ. E. Csapo & M. Miller, 48-76. Cambridge: Cambridge University Press.
- Σολομός, Α. 1990. *Ο Ζωντανός Αριστοφάνης*. 3^η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Sommerstein, A. H. 2002. *Greek Drama and Dramatics*. New York: Routledge.
- Sparkes, B.A. 1975. "Illustrating Aristophanes." *JHS* 95: 123-135.
- Stanford, W. B. 1963. *Aristophanes: The Frogs*. 2^η έκδοση. London: Macmillian.
- Σπυρόπουλος, Η. Ο. 2006. "Η πολιτική σάτιρα του Αριστοφάνη: Ο πολιτικός λόγος στην αριστοφανική κωμωδία." Στο *Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, επιμ. Α. Α. Στέφος, 67-83. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Starkie, W. J. M. 1909. *The Acharnians of Aristophanes*. London: Macmillian and c.o.
- Starkie, W. J. M. 1911. *The Clouds of Aristophanes*. London: Macmillian and c.o.
- Stone, L.M. 1980. *Costume in Aristophanic Comedy*. New York: Arno Press.
- Storey, I. C. 2003. *Eupolis: poet of Old Comedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Storey, I. C. & A. Allan. 2005. *A Guide to Ancient Greek Drama*. London: Blackwell.
- Talcott, L. 1939. "Kourimos Parthenos." *Hesperia* 8: 267-273.
- Taplin, O. 1993. *Comic Angels: And other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*. Oxford: Clarendon Press.
- Taplin, O. 2007. *Pots & plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Thiery, P. 2001. *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία*. Μτφρ. Γ.Φ. Γαλανής. Αθήνα: Πατάκη.

- Thompson, H.A. 1940. "The Tholos of Athens and its Predecessors." *Hesperia Supplement* 4.
- Tredall, A. D. 1966-1967. "Archaeology in South Italy and Sicily, 1964-66." *AR* 13: 29-46.
- Tredall, A. D. 1991. "Farce and tragedy in South Italian vase-painting." Στο *Looking at Greek vases*, επιμ. T. Rasmussen & N. Spivey, 151-182. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vaio, J. 1971. "Aristophane's *Wasps*. The Relevance of the Final Scenes." *GRBS* 12: 335-351.
- Verdenius, W. J. 1953. "Notes on Aristophanes' "Clouds"." *Mnemosyne* 6: 178-180.
- Vermeule, E. 1979. *Aspects of death in early Greek art and poetry*. Berkeley: University of California Press.
- Vovolis, T. 2012. "Acoustic masks and sound aspect of ancient Greek theatre." *Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos* 25: 149-173
- Webster, T. B. L. 1949. "The masks of Greek comedy." *BRL* 32: 97-133.
- Webster, T. B. L. 1953-1954. "Attic Comic Costume: A Re-examination." *AE* 1953-1954, 2: 192-201.
- Webster, T. B. L. 1956. *Greek Theatre Production*. London: Methuen.
- Webster, T. B. L. 1960. "Greek Dramatic Monuments from the Athenian Agora and Pnyx." *Hesperia* 29: 254-284.
- Webster, T. B. L. 1965. "The Poet and the Mask." Στο *Classical Drama and its Influence: Essays H. D. F Kitto*, επιμ. M. J. Anderson, 3-13. London: Methuen.
- Webster, T. B. L. 1970. *The Greek Chorus*. London: Methuen.
- Webster, T. B. L. 1978. *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*. 3^η έκδοση. *BICS* Suppl. 39.
- White, J. W. 1891. "The stage in Aristophanes." *HSCP* 2: 159-205.
- Whitman, C. H. 1964. *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge Massachusetts: Published for Oberlin College by Harvard University Press.
- Wiles, D. 2001. *Greek theatre performance: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Wiles, D. 2007. *Mask and Performance in Greek Tragedy: from ancient festival to modern experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wills, G. 1969. “Why Are the Frogs in the Frogs?.” *Hermes* 97: 306-317.
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. 1998. *Περί Χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Χουρμουζίου, Αμ. 1978. *Το αρχαίο δράμα*. Αθήνα: Οι εκδόσεις των Φίλων
- Zimmermann, B. 2006. *Die griechische Komödie*. 2^η έκδοση. Frankfurt am Main: Verlag Antike.
- Ζουμπάκη, Σ. 1994. “Θεατρικά προσωπεία του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου”. *ΑΔ* 42 (1987): 35-66.

