



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ & ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Επισκόπηση της τραγωδίας στην ελληνιστική εποχή»
“Survey of tragedy in the Hellenistic era”

Δημήτριος Κατσορίδας

ΡΟΔΟΣ, Σεπτέμβριος 2023

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ & ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Δημήτριος Κατσορίδας

A.M: 4372021015

«Επισκόπηση της τραγωδίας στην ελληνιστική εποχή»
«Survey of tragedy in the Hellenistic era»

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΖΑΡΡΑΣ ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ

ΜΙΚΕΔΑΚΗ ΜΑΡΙΑ

ΡΟΔΟΣ, Σεπτέμβριος 2023

Ευχαριστίες

Νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω όλους όσοι βοήθησαν στο να πραγματοποιήσω κάτω από δύσκολες συνθήκες ένα όνειρο τριών δεκαετιών. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή κύριο Ζάρρα, που με καθοδήγησε με υπομονή και ουσιαστικές παρατηρήσεις σε κάθε φάση συγγραφής της παρούσης διπλωματικής. Ευχαριστώ τον καθηγητή κύριο Συρόπουλο, που με τις παραδόσεις του μου έδειξε ενδιαφέροντες τρόπους προσέγγισης της αρχαίας τραγωδίας για τη Μέση Εκπαίδευση, στην οποία και διδάσκω. Επίσης, ευχαριστώ την καθηγήτρια κυρία Μικεδάκη, στο μάθημα της οποίας στηρίχτηκα αρκετά, για να συνθέσω την τέταρτη ενότητα, και της οποίας οι υποδείξεις στην εργασία του εαρινού εξαμήνου του 2022 ήταν πολύτιμες και για το μέλλον. Τέλος, οφείλω θερμές ευχαριστίες και στο υπόλοιπο διδακτικό προσωπικό για όλα όσα έμαθα κοντά του, καθώς και στον φίλο και συνάδελφο Φώτη Καραμεσίνη, ο οποίος συνεχώς με παρότρυνε να ξεφύγω από τη ρουτίνα της καθημερινότητας, κάνοντας αυτό που εδώ και τριάντα χρόνια επιθυμούσα πολύ.

Περιεχόμενα

Συνοπτομογραφίες.....	4
Περίληψη.....	7
Abstract.....	8
Στόχος και σκοπός έρευνας.....	9
Ενότητα 1: Εισαγωγή - Η ελληνιστική περίοδος.....	11
Ενότητα 2: Το θέατρο και η τραγωδία στη μετακλασική και ελληνιστική περίοδο.....	15
Ενότητα 3: Σημαντικότεροι συγγραφείς και έργα.....	37
Ενότητα 4: Θεατρικό οικοδόμημα και θεατρικά μέσα.....	69
Ενότητα 5: Εορτές με δραματικούς διαγωνισμούς στην ελληνιστική εποχή.....	84
Ενότητα 6: Ηθοποιοί - «Διονυσιακοί τεχνίται».....	93
Συμπεράσματα.....	101
Βιβλιογραφία.....	106

Συντομογραφίες

- FD III* Fouilles de Delphes, III. Épigraphie. Paris 1929- . Fasc. 1, Inscriptions de l'entrée du sanctuaire au trésor des Athéniens, ed. Émile Bourguet. Paris 1929. — Fasc. 2, Inscriptions du trésor des Athéniens, ed. Gaston Colin. Paris 1909-1913. — Fasc. 3, Inscriptions depuis le trésor des Athéniens jusqu'aux bases de Gélon. 2 vols. Paris 1932-1943. Vol. 1, ed. Georges Daux and Antoine Salać (1932); vol. 2, Georges Daux (1943). — Fasc. 4, Inscriptions de la terrasse du temple et la région nord du sanctuaire. 4 vols. Paris 1930-1976. Vol. 1, ed. Gaston Colin (1930); vol. 2, ed. Robert Flacelière (1954); vol. 3, ed. André Plassart (1970); vol. 4, ed. Jean Pouilloux (1976). — Fasc. 5, Les Comptes du IV^e siècle, ed. Émile Bourguet. Paris 1932. [Replaced by CID II (1989).] — Fasc. 6, Inscriptions du théâtre, ed. Natan Valmin. Paris 1939. — Chron. Delph., Chronologie delphique, by Georges Daux. Paris 1943.
- FGrH* F. Jacoby, Die Fragmente der Griechischen Historiker. Berlin & Leiden 1923-58.
- ID* Inscriptions de Délos. 7 vols. Paris 1926-1972. Vol. 6 [1], Nos. 1-88, ed. André Plassart (1950); vol. 7 [2], nos. 89-10433, ed. Jacques Coupry (1972); vol. 1 [3], nos. 290-371, ed. Félix Durrbach (1926); vol. 2 [4], nos. 372-509, ed. Félix Durrbach (1929); vol. 3 [5], nos. 1400-1496, ed. Félix Durrbach and Pierre Roussel (1935); vol. 4 [6], nos. 1497-2219, eds. Pierre Roussel and Marcel Launey (1937); vol. 5 [7], nos. 2220-2879, eds. Pierre Roussel and Marcel Launey (1937).
- IG* Inscriptiones Graecae (εκδ. Kirchoff, Kaibel κ.ά.), Berlin 1873 (I², II², IV,

IX, 2^η έκδ. [edition minor]· οι υπόλοιποι τόμοι από την 1^η έκδ. [editio maior]).

- IvO* Dittenberger, Wilhelm, and Karl Purgold. Die Inschriften von Olympia. «Olympia», 5. Berlin 1896.
- OGIS* Dittenberger, Wilhelm. Orientis Graeci Inscriptiones Selectae. 2 vols. Leipzig 1903-1905. — For Egypt, Nubia and Abyssinia: see Étienne Bernand. Inscriptions grecques d'Égypte et de Nubie: Répertoire bibliographique des OGIS. «Annales littéraires de l'Université de Besançon», 272. «Centre de Recherche d'Histoire Ancienne», 45; Paris 1982.
- SEG* Supplementum Epigraphicum Graecum. Vols. 1-11, ed. Jacob E. Hondius, Leiden 1923-1954. Vols. 12-25, ed. Arthur G. Woodhead. Leiden 1955-1971. Vols. 26-41, eds. Henry W. Pleket and Ronald S. Stroud. Amsterdam 1979-1994. Vols. 42-44, eds. Henry W. Pleket, Ronald S. Stroud and Johan H.M. Strubbe. Amsterdam 1995-1997. Vols. 45-49, eds. Henry W. Pleket, Ronald S. Stroud, Angelos Chaniotis and Johan H.M. Strubbe. Amsterdam 1998-2002. Vols. 50- , eds. Angelos Chaniotis, Ronald S. Stroud and Johan H.M. Strubbe. Amsterdam 2003- .
- SIG³* Sylloge inscriptionum graecarum, ed. Wilhelm Dittenberger. 3rd edn., eds. Friedrich Hiller von Gaertringen, Johannes Kirchner, Hans Rudolf Pomtow and Erich Ziebarth. 4 vols. Leipzig 1915-1924.
- TrGF* Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. 1, Didascaliae Tragicae, Catalogi Tragicorum et Tragoediarum Testimonia et Fragmenta Tragicorum

Minorum, ed. B. Snell, ed. correctior et addendis aucta curavit R. Kannicht.
Göttingen 1986.

TrGF 2 Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. 2, Fragmenta Adespota, Testimonia
Volumini 1 Addenda, Indices ad Volumina 1 et 2, R. Kannicht and B. Snell
(eds). Göttingen 1981.

Περίληψη

Οι ελληνιστικοί χρόνοι αποτέλεσαν μια εποχή εξάπλωσης του ελληνικού πολιτισμού σε όλες του τις εκφάνσεις έως τα πέρατα της τότε γνωστής οικουμένης και της γόνιμης ανάμιξης του κυρίως με περσικά και αιγυπτιακά στοιχεία. Σημαντικότερο ίσως μέσο μετάδοσης της ελληνικής κουλτούρας λόγω της δημοφιλίας του και ισχυρό όπλο παγίωσης της μοναρχικής ιδεολογίας στα νεοπαγή βασίλεια των Διαδόχων του Μ. Αλέξανδρου στάθηκε το θέατρο και ιδιαίτερα η πιο σοβαρή και ιδεολογικά-πολιτικά φορτισμένη μορφή του, η τραγωδία. Η τελευταία γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση, όπως μαρτυρούν η έκρηξη του αριθμού των φεστιβάλ που διοργανώνονταν από πόλεις και ηγεμόνες, όχι μόνο προς τιμή του Διόνυσου, αλλά και άλλων θεοτήτων, παλαιών και νέων, καθώς και θεοποιημένων μοναρχών, Σωτήρων και ευεργετών. Οι δραματικές παραστάσεις ανέβαιναν πλέον σε κατασκευασμένα από πέτρα θέατρα, που οικοδομήθηκαν σε κάθε μικρή ή μεγάλη κοινότητα και πρόσφεραν νέες δυνατότητες για πιο άρτιες τεχνικά και περισσότερο φαντασμαγορικές εκτελέσεις έργων. Δημιουργήθηκαν συντεχνίες θεατρικών καλλιτεχνών, που ταξίδευαν στον διεκταμένο αυτόν κόσμο, ανεβάζοντας στη σκηνή παλαιά και νέα έργα με έναν τρόπο πλέον επαγγελματικό. Δυστυχώς το σωζόμενο από κάθε διαθέσιμη πηγή υλικό της ελληνιστικής τραγωδίας περιορίζεται, στην καλύτερη των περιπτώσεων, σε λίγες εκατοντάδες στίχους, πράγμα που δε μας επιτρέπει να διατυπώσουμε ασφαλείς επιστημονικά παρατηρήσεις για την καλλιτεχνική της αξία και πολύ περισσότερο να μιλάμε για περίοδο παρακμής κάνοντας συγκρίσεις με την τραγωδία της κλασικής περιόδου. Αναμφισβήτητα, όπως είναι αναμενόμενο με κάθε μορφή τέχνης που έχει αντέξει στον χρόνο, διαφοροποιήθηκε από το παρελθόν της, ώστε να ανταποκριθεί στις ψυχαγωγικές, κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές ανάγκες του καιρού της και των νέων πολυπολιτισμικών κοινοτήτων που δημιουργήθηκαν από την εκστρατεία του Μ. Αλεξάνδρου κι εφεξής. Δε θα ήταν υπερβολική η άποψη ότι κατά τους ελληνιστικούς χρόνους η θεατρική κουλτούρα έφτασε στο απόγειό της, όπως και η εξάπλωση του ελληνικού πολιτισμού και των αξιών του με κύριο όχημα το θέατρο, επηρεάζοντας και τους αυτοκρατορικούς χρόνους που ακολούθησαν.

Abstract

The Hellenistic period was an era of the spread of Greek civilization in all its manifestations to the far reaches of the then-known world and its fruitful mixing mainly with Persian and Egyptian elements. Perhaps the most important means of transmission of the Greek culture, due to its popularity, and a powerful weapon for consolidating the monarchical ideology in the newly established kingdoms of Alexander the Great's successors was the theatre and especially its most serious and ideologically-politically charged form, tragedy. The latter became particularly widespread, as evidenced by the explosion in the number of festivals organized by cities and rulers, not only in honor of Dionysus, but also of other deities, old and new, as well as deified monarchs, saviors and benefactors. Dramatic performances were now staged in theatres made of stone, which were built in every small or large community and offered new possibilities for technically more perfect and more spectacular performances of plays. Guilds of theatre artists were formed, travelling around this enlarged world, staging old and new plays more professionally. Unfortunately, the surviving material of the Hellenistic tragedy from every available source is limited, at best, to a few hundred verses, which does not allow us to formulate safe scientific observations about its artistic value, much less to speak of a period of decline by making comparisons with the tragedy of the classical period. Undoubtedly, as expected with any art form that has stood the test of time, it was differentiated from its past in order to meet the entertainment, social, political and ideological needs of its time and the new multicultural communities created by Alexander the Great's campaign and beyond. It would not be an exaggeration to say that during the Hellenistic period, theatrical culture reached its peak, as did the spread of Greek culture and its values, with theatre as its central vehicle, influencing the imperial years that followed.

Στόχος και σκοπός έρευνας

Με την παρούσα επισκόπηση της τραγωδίας κατά την ελληνιστική περίοδο δεν «κομίζουμε γλαύκα εις Αθήνας». Σπουδαίοι ερευνητές έχουν ασχοληθεί με την ελληνιστική τραγωδία και θα ήταν ίσως αρκετά ρεαλιστικός ο ισχυρισμός ότι ποτέ δε γράφτηκαν τόσες πολλές μελέτες για ένα λογοτεχνικό είδος από το οποίο διασώζεται απελπιστικά ελάχιστο υλικό στις μέρες μας. Αυτό κάνει πολύ δυσχερή τη δουλειά του ερευνητή και πρέπει να τον οδηγεί σε πολύ προσεκτικά διατυπωμένες κρίσεις για το αντικείμενο, καθώς ο κίνδυνος άστοχων ερμηνειών και παρατηρήσεων είναι αρκετά μεγάλος. Προφανώς κατά την ενασχόλησή μας με το συγκεκριμένο θέμα έχουμε μπροστά μας τον ίδιο δύσκολο δρόμο, τη στιγμή, μάλιστα, που η μορφή τής εργασίας μας αφορά τη συνοπτική του εξέταση κι όχι μια εις βάθος προσέγγιση.

Έτσι, θα επιδιώξουμε να κινηθούμε πάνω σε λίγους και συγκεκριμένους άξονες, στην προσπάθειά μας να δώσουμε μια γενική εικόνα τού προς διερεύνηση αντικειμένου. Υποστηρίζουμε την άποψη -σύγχρονων κυρίως ερευνητών- ότι η ελληνιστική τραγωδία δεν υπήρξε ένα λογοτεχνικό είδος σε παρακμή, ακολουθώντας την αντίστοιχη πορεία τής «πόλεως» ύστερα από την κυριαρχία των Μακεδόνων στην Ελλάδα, τις κατακτήσεις στη συνέχεια του Μ. Αλεξάνδρου στην Ανατολή και τον σχηματισμό, τέλος, των μεγάλων ελληνιστικών βασιλείων. Μπόρεσε να «προσαρμοστεί» στις αλλαγές των καιρών, να μετασηματιστεί και να καλύψει κοινωνικές ανάγκες των νέων, μεικτών κοινοτήτων που δημιουργήθηκαν στις πόλεις που ξηπήδησαν στον αχανή, κατακτημένο από τον Αλέξανδρο αρχικά και τους Διαδόχους του αργότερα, χώρο.

Η τραγωδία της ελληνιστικής περιόδου, εντασσόμενη μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο των θεατρικών δρώμενων της εποχής, επιτέλεσε επιτυχώς μια σειρά λειτουργιών. Κάλυψε ένα μεγάλο ποσοστό της ζητούμενης από το κοινό ψυχαγωγίας κι αγάπης για θεάματα. Αποτέλεσε ένα πανίσχυρο μέσο διάδοσης του ελληνικού πολιτισμού έως και την τελευταία γωνιά τού τότε γνωστού κόσμου. Υπήρξε ένα ισχυρό όπλο στα χέρια ηγεμόνων και βασιλιάδων στην προσπάθειά τους να προωθήσουν τη δυναστική λατρεία και προπαγάνδα, για να ελέγξουν τους γηγενείς και να εδραιώσουν την εξουσία τους, συνδεδεμένοι σε αρκετές περιπτώσεις με τον θεό του θεάτρου Διόνυσο. Διατήρησε έναν πολιτικό και παιδευτικό ρόλο για το κοινό πόλεων που διατηρούσαν ακόμη μια ανάμνηση της δημοκρατίας και της ελευθερίας, ιδιαίτερα με το ανέβασμα ξανά στη σκηνή έργων της κλασικής περιόδου. Επιπλέον, έθεσε τις βάσεις για τη δημιουργία ανάλογων δραματικών ειδών στην ανερχόμενη Ρώμη της δημοκρατικής περιόδου.

Αποδεικνύεται, επιπλέον, από ανασκαφικές έρευνες ότι υπήρξε μια άνευ προηγουμένου έκρηξη στην ανέγερση θεατρικών οικοδομημάτων, ιδιαίτερα από τα τέλη του 4^{ου} π.Χ. αι., καθώς κι εξέλιξη των θεατρικών μέσων, πράγμα που ασφαλώς επηρέασε και την ίδια τη θεατρική παράσταση (βλ. π.χ. κατασκευή *προσκηπίου*, χρήση *ὄγκου* κτλ.). Δημιουργήθηκαν σύλλογοι καλλιτεχνών στις αρχές του 3^{ου} π.Χ. αι., που έδιναν παραστάσεις μετακινούμενοι από πόλη σε πόλη, στα θέατρα που κτίζονταν ακόμη και στις πιο μικρές από αυτές. Πλήθος εορτών προς τιμή παλαιών και νέων θεών, Σωτήρων, ευεργετών και ηγεμόνων εμφανίστηκαν, με κάποιες από αυτές να διεκδικούν πανελλήνια φήμη κι αναγνώριση και με τη συμμετοχή θεατρικών θιάσων. Οι αναφορές σε τίτλους, συγγραφείς και στο πολύ λίγο, δυστυχώς, σωζόμενο υλικό από παπύρους, επιγραφές και λογοτεχνικές κυρίως πηγές φανερώνει μια έντονη ενασχόληση με τη συγγραφή τραγωδιών και τον εξέχοντα ρόλο της αιγυπτιακής Αλεξάνδρειας, πολιτιστικής πρωτεύουσας της περιόδου και χώρου δράσης της γνωστής «Πλειάδας» των τραγικών ποιητών. Πολλές φορές τα θέματα, ακόμη και τίτλοι τραγωδιών, παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με έργα της κλασικής περιόδου, αλλά δεν έχουμε στοιχεία για περισσότερες συγκρίσεις και εξαγωγή βέβαιων συμπερασμάτων. Όπου μπορούμε, δίνουμε μια *grosso modo* περιγραφή των αλλαγών από την κλασική, στη μετακλασική κι αργότερα στην αλεξανδρινή περίοδο. Μεγάλη σίγουρα στάθηκε η επιρροή της εργογραφίας του Ευριπίδη, ιδιαίτερα των λεγόμενων *τραγικωμωδιών* του, καθώς και της τραγωδίας του 4^{ου} π.Χ. αι., πάντα με τις ανάλογες επιφυλάξεις για τους λόγους που εξηγήσαμε παραπάνω. Ωστόσο, δεν έλλειψε από την ελληνιστική τραγωδία η πρωτοτυπία και η διαφοροποίηση, καθώς υπήρξε ζωηρό ενδιαφέρον για διαπραγμάτευση ιστορικών θεμάτων, μύθων και παραδόσεων της εξωτικής Ανατολής, άλλων πολιτισμών, λαών κτλ. Η τραγωδία κατά τους ελληνιστικούς χρόνους συνέχισε να κερδίζει θαυμαστές και να αποτελεί το «δυνατό χαρτί» της ελληνικής κουλτούρας.

Τέλος, επιδιώκουμε στην τρίτη ενότητα να παρουσιάσουμε μέσα από ένα σύνολο περίπου 91 σωζόμενων ονομάτων τραγικών ποιητών της περιόδου εκείνους για τους οποίους υπάρχουν κάποια στοιχεία για το έργο τους (αναφορές σε πηγές, τίτλοι, σκόρπια αποσπάσματα ή στίχοι κτό.) και ιδιαίτερα όσους χαρακτηρίζει η παράδοση ως μέλη της «Πλειάδας», σε μια προσπάθεια να σχηματίσουμε- με πάσα επιφύλαξη- μια αμυδρή εικόνα για τη θεματολογία, τη μορφή και το περιεχόμενο της ελληνιστικής τραγωδίας.

1. Εισαγωγή - Η ελληνιστική περίοδος

Σε γενικές γραμμές ως ελληνιστική περίοδο οι περισσότεροι ιστορικοί ορίζουν το διάστημα από τον θάνατο του Μ. Αλεξάνδρου το 323 π.Χ. στη Βαβυλώνα μέχρι την ήττα του Μάρκου Αντώνιου και της βασίλισσας της Αιγύπτου Κλεοπάτρας Ζ' από τον Οκταβιανό στη ναυμαχία στο Άκτιο το 31 π.Χ. Πολλά συνέβησαν στο μεταξύ διάστημα, που έφεραν κοσμογονικές αλλαγές σε ένα εκτεταμένο τμήμα του τότε γνωστού κόσμου. Μετά τον αιφνίδιο θάνατο του μεγάλου Έλληνα στρατηλάτη, οποιαδήποτε προσπάθεια η αχανής αυτοκρατορία που είχε δημιουργήσει να παραμείνει ακέραιη έπεσε στο κενό. Οι Διάδοχοί του ήταν ισχυρές και πολύ φιλόδοξες προσωπικότητες κι αυτό οδήγησε σε έντονους ανταγωνισμούς μεταξύ τους, που σε πρώτη φάση κράτησαν για πάνω από σαράντα χρόνια φτάνοντας στο 281 π.Χ. με τον θάνατο του Σελεύκου και τον χωρισμό της αυτοκρατορίας χονδρικά σε τρία μεγάλα βασίλεια: της Αιγύπτου με μονάρχη τον Πτολεμαίο Β' Φιλάδελο, των Σελευκιδών με βασιλιά τον Αντίοχο Α' και της Μακεδονίας με τον Πτολεμαίο Κεραυνό να προσπαθεί να εδραιωθεί στον θρόνο¹. Εθνικό κράτος ήταν ουσιαστικά μόνο το τελευταίο, καθώς στα άλλα δύο βασίλεια κατοικούσε μια πανσπερμία εθνών, με το ελληνικό όμως στοιχείο να αποτελεί την άρχουσα τάξη. Στην κυρίως Ελλάδα ο θεσμός της πόλης - κράτους δεν μπορούσε να αντεπεξέλθει στις νέες πολιτικές συνθήκες που πια είχαν διαμορφωθεί κι έτσι πολλές πόλεις συνενώθηκαν σχηματίζοντας τα λεγόμενα «Κοινά», ώστε να αποτελούν υπολογίσιμη δύναμη από τα πιο μεγάλα κράτη². Τα πιο γνωστά υπήρξαν η Αιτωλική και η Αχαϊκή Συμπολιτεία.

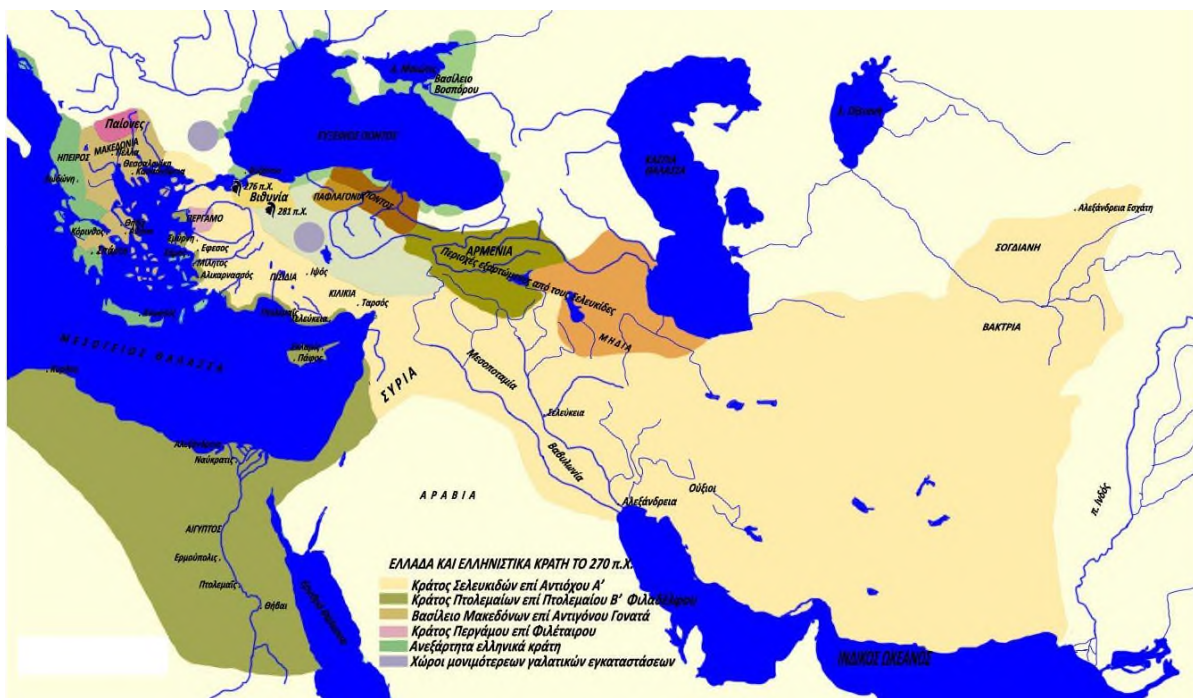
Οι συγκρούσεις των ελληνιστικών βασιλείων συνεχίστηκαν για αρκετό καιρό οδηγώντας τα στη σταδιακή αποδυνάμωσή τους και στη λανθασμένη απόφαση να στραφούν κάποια από αυτά για βοήθεια στη Ρώμη, με την τελευταία να εμπλέκεται ενεργά πια το 200 π.Χ. στα εσωτερικά τους. Η αυξανόμενη κυριαρχία των Ρωμαίων στον χώρο πια της Ελλάδας και της Ανατολής είχε μπροστά της ως τελευταίο σθεναρό αντίπαλο τον Περσέα της Μακεδονίας, ο οποίος, όμως, μετά κάποιες αρχικές νίκες εναντίον των Ρωμαίων υπέκυψε τελικά στην ανωτερότητά τους στη μάχη που έγινε στην Πύδνα (168 π.Χ.), η οποία έκρινε και την παγκόσμια ρωμαϊκή κυριαρχία, με όλες τις σταδιακές επόμενες μεταβολές στην Ανατολή να συνιστούν συνέπεια αυτού του αποτελέσματος³. Κατά τη διάρκεια του 2ου αι. π.Χ. το

¹ Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, 2015, τόμ. 11, 46.

² Wilcken 1976, 360.

³ Wilcken 1976, 374.

βασιλείο των Σελευκιδών υπέστη περαιτέρω συρρίκνωση, το βασίλειο της Αιγύπτου συνέχιζε να χάνει σε δύναμη, ενώ η κατάσταση στην κυρίως Ελλάδα και τη Μακεδονία ήταν απελπιστική, με την τελευταία να γίνεται ρωμαϊκή επαρχία το 148 π.Χ., ενώ δυο χρόνια μετά έμπαινε και ταφόπλακα στο όνειρο της νότιας Ελλάδας για απελευθέρωση από τους Ρωμαίους. Μέχρι το συμβατικό τέλος της περιόδου που μας ενδιαφέρει το ένα μετά το άλλο τα ελληνιστικά βασίλεια περιήλθαν στα χέρια των Ρωμαίων. Η αρχή έγινε με αυτό της Περγάμου (129 π.Χ.) και το ακολούθησε το αντίστοιχο των Σελευκιδών το 64-63 π.Χ. Η Αίγυπτος ήταν υπό την πολιτικό εναγκαλισμό της Ρώμης εδώ και από πολύ καιρό και μετά την ήττα του Αντώνιου και της Κλεοπάτρας από τον Οκταβιανό, τελευταία πράξη με την οποία ολοκληρώνεται η πολιτική ιστορία της ελληνιστικής περιόδου αποτέλεσε η κατάληψη της Αλεξάνδρειας την πρώτη Αυγούστου του έτους 30 π.Χ.⁴



Χάρτης 1 (πηγή: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους)

Οι τρεις περίπου αιώνες ζωής των ελληνιστικών βασιλείων είναι ένα αξιοθαύμαστο γεγονός, όπως εξάλλου και η ενδεκάχρονη εκστρατεία του Μ. Αλέξανδρου στην Ασία, η οποία οδήγησε στην κατάκτηση εδαφών που καταλάμβαναν έκταση 5.200.000 τετραγωνικών χιλιομέτρων! Εκείνο, όμως, που άντεξε περισσότερο στον χρόνο και έχει αναμφίβολα μεγαλύτερη αξία είναι η διάρκεια της ακτινοβολίας του ελληνικού πολιτισμού ιδιαίτερα πάνω στον ασιατικό κόσμο. Μια μικρή σε μέγεθος Ελλάδα κατάφερε να γίνει «η ελληνική ανατολική

⁴ Wilcken 1976, 382.

οικουμένη»⁵. Ο απόηχος της πολιτιστικής επιρροής των Ελλήνων έφτασε στη μακρινή Ινδία μέχρι και το 200 μ.Χ., χρονολογία όπου διαπιστώνεται πλέον η απουσία εκεί της ελληνικής κοινότητας ως αυθύπαρκτου σώματος. Ο κύριος κι αρχικός πυρήνας του ελληνικού πολιτισμού, μπολιασμένος από τις ιδέες, τις παραδόσεις και την κουλτούρα των λαών με τους οποίους ήρθε σε επαφή, έδωσε τελικά κάτι καινούριο κι εξελιγμένο, τον ελληνιστικό πολιτισμό. Ο ελληνισμός ξεπέρασε τα στενά όριά του και το τοπικιστικό του πνεύμα και απέκτησε μια διάσταση οικουμενικότητας, υπερεθνικότητας. Μπορεί να έσβησε για την πλειοψηφία των ελληνικών πόλεων η αυταπάτη της δημοκρατίας και της ατομικής ελευθερίας, αλλά αντικαταστάθηκε από την υπερηφάνεια του πανελλήνιου μεγαλείου. Η ίδρυση μεγάλων πόλεων στην Ανατολή μετέφερε σε αυτές πλέον το κέντρο βάρους από τη μητροπολιτική Ελλάδα. Παρόλο που η Αθήνα δεν έχασε τη λάμψη της, ιδιαίτερα λόγω της παρουσίας σημαντικών φιλοσοφικών σχολών, οι μεγαλουπόλεις της Ανατολής, όπως π.χ. η Αλεξάνδρεια, η Αντιόχεια, η Πέργαμος, η Ρόδος κ.ά., εξελίχθηκαν σε οικονομικά, διοικητικά και πολιτιστικά κέντρα του ελληνισμού. Οι Έλληνες ηγεμόνες ήξεραν ότι κρίσιμο στοιχείο για τη διατήρηση της εξουσίας τους ήταν η άσκηση της τελευταίας με τη βοήθεια μιας κλειστής και πιστής σε αυτούς ελληνικής -μακεδονικής- κάστας, συνεπικουρούμενης από τις ντόπιες ελίτ, που θα έπρεπε όμως να εξελληνιστούν, αν ήθελαν να έχουν θέση στον νέο κόσμο που δημιουργούνταν. Η διείσδυση του ισχυρού ελληνικού στοιχείου κι ο συγκερασμός του με τον πολιτισμό των γηγενών μετέβαλε σιγά σιγά την ιδιοσυστασία της Ανατολής και μεταμόρφωσε τον κόσμο της εποχής σε αυτόν που ονομάστηκε από τους ιστορικούς «Ελληνιστικός».

Η σχετική πολιτική σταθερότητα των ελληνιστικών βασιλείων μετά την πρώτη εικοσιπενταετία του τρίτου π.Χ. αι. και ο συσσωρευμένος τεράστιος πλούτος στα χέρια των ηγεμόνων τους επέτρεψε στους τελευταίους να συγκεντρώσουν πλήθος πνευματικών ανθρώπων στις αυλές τους και να δημιουργήσουν πνευματικούς χώρους εξαιρετικής εμβέλειας, όπως έγινε, για παράδειγμα, με το «Μουσείο» και τη «Βιβλιοθήκη» στην Αλεξάνδρεια της πτολεμαϊκής Αιγύπτου, στην Πέργαμο, την πρωτεύουσα του κράτους των Ατταλιδών, στην Πέλλα του Αντίγονου Γονατά, στην Αντιόχεια του Αντίοχου του Σωτήρα. Αλλά και η Ρόδος και η Κως εξαιτίας της γεινιάσής τους με τις πόλεις αυτές γνώρισαν πολύ μεγάλη πολιτιστική πρόοδο. Οι τεράστιες πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές που συνέβησαν στον χώρο των ελληνιστικών βασιλείων δεν άφησαν ανέπαφο τον πολιτισμό και την τέχνη, ιδιαίτερα μάλιστα την ποιητική παραγωγή της περιόδου. Οι σημαντικότεροι ποιητές δε δημιουργούσαν πλέον το έργο τους μέσα στα όρια της «πόλεως», η οποία είχε πάψει να

⁵ Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, 2015, τόμ. 10, 236.

υπάρχει ως ουσιαστική πολιτική δομή στο πλαίσιο των μοναρχικών ελληνοιστικών βασιλείων, δεν ένιωθαν οι ίδιοι πολίτες ούτε ενδιαφέρονταν για την ολότητα⁶. Τα ποιητικά τους δημιουργήματα δε διακρίνονταν πια για τις πολιτικές ή θρησκευτικές τους ανησυχίες και προβληματισμούς και οι περισσότεροι έγραφαν από τα σπίτια τους ή από την αυλή κάποιου ηγεμόνα που τους είχε προσκαλέσει σε αυτή. Γνώριζαν τα μεγάλα έργα της κλασικής περιόδου, που είχαν και ως πρότυπο, από το οποίο ταυτόχρονα επεδίωκαν να διαφοροποιηθούν, επενδύοντας σε μια ποίηση όσο το δυνατόν πιο πρωτότυπη, πιο περίτεχνη, πιο εκλεπτυσμένη. Λόγω της τεράστιας επιρροής που άσκησε στα καλλιτεχνικά και ποιητικά δρώμενα του ελληνοιστικού κόσμου η Αλεξάνδρεια της πτολεμαϊκής Αιγύπτου, ο όρος «Αλεξανδρινή» έφτασε να χαρακτηρίζει τόσο την περίοδο, όσο και την ποίηση που γεννήθηκε κατά τη διάρκειά της. Ένα από τα σημαντικότερα είδη της τελευταίας, με μεγάλη απήχηση πάντα στο κοινό, υπήρξε η δραματική και στις τρεις μορφές της: τραγωδία- σατυρικό δράμα - κωμωδία. Το τραγικό δράμα ξεφεύγοντας από τα στενά όρια της Αττικής εξαπλώνεται κατά τον 4^ο αι. π.Χ. σε όλο τον ελληνοφώνο κόσμο. Θέατρα οικοδομήθηκαν πλέον σε κάθε μεγάλη πόλη και δραματικοί διαγωνισμοί, μουσικοί αγώνες, καθώς και δημόσιες τελετές και συγκεντρώσεις λάμβαναν χώρα σε αυτά, ακόμη και στην πιο μικρή κοινότητα. Πιθανότατα ακόμα και κατά τη διάρκεια της ίδιας της εκστρατείας του Μ. Αλεξάνδρου έγιναν δραματικοί αγώνες στην Τύρο, στα Σούσα και στα Εκβάτανα⁷. Όπως ήταν φυσικό, λόγω της πολιτιστικής ώθησης που δόθηκε από τους Έλληνες μονάρχες (βλ. παραπάνω) και του κοσμοπολιτισμού από τον οποίο χαρακτηρίζονταν τα βασίλειά τους η διάδοση του θεάτρου στους ελληνοιστικούς χρόνους ήταν κάτι περισσότερο από αναμενόμενη.

⁶ Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, 2015, τόμ. 13, 147.

⁷ Xanthakis-Karamanos 1980, 5.

2. Το θέατρο και η τραγωδία στη μετακλασική και ελληνοιστική περίοδο

Παρόλο που το θέμα της παρούσης εργασίας αναφέρεται χρονικά στην ελληνοιστική εποχή, δε θα ήταν ενδεδειγμένο να ξεκινήσουμε να το μελετάμε άμεσα από το συμβατικό ορόσημο της ημερομηνίας θανάτου τού Μ. Αλεξάνδρου, δηλαδή το 323 π.Χ. Έτσι, θα χάνουμε ένα σημαντικό κομμάτι της μετακλασικής θεατρικής δημιουργίας, που καλύπτει πρακτικά ένα μεγάλο μέρος του 4^{ου} αιώνα και υπήρξε καθοριστικό για τις εξελίξεις και τη μορφή που πήρε το θέατρο και δη η τραγωδία την εποχή που εξετάζουμε. Και για αυτήν την περίοδο (4^{ος} αι. π.Χ.) το έργο του μελετητή είναι δύσκολο, αν αναλογιστούμε ότι μετά τον Ευριπίδη δεν έχουμε καμία ολόκληρη τραγωδία σωσμένη, μόνο σκόρπια αποσπάσματα, ενώ από τον κωμικό Μένανδρο σώζεται ολόκληρο μόνο ένα έργο, ο *Δύσκολος*. Δεν είναι υπερβολικός ίσως ο ισχυρισμός ότι ούτε καν για την τραγωδία του 5^{ου} π.Χ. αι. μπορεί κάποιος να εκφέρει τελεσίδικες κρίσεις και απόψεις, όταν στα χέρια μας έχουμε μόνο ένα πολύ μικρό ποσοστό από τις εκατοντάδες έργων που γράφτηκαν και παραστάθηκαν στις διονυσιακές γιορτές.

Διατρέχοντας, λοιπόν, κάπως σύντομα τη μετακλασική περίοδο μέχρι και τις απαρχές της ελληνοιστικής, διαπιστώνουμε την επέκταση της θεατρικής δραστηριότητας σε όλες τις ελληνικές πλέον κοινότητες, με την Αθήνα να παραμένει, όμως, το πολιτιστικό επίκεντρο της Ελλάδας⁸. Εξάλλου, μην ξεχνάμε ότι κι ο ίδιος ο Ευριπίδης το τελευταίο διάστημα της ζωής του το πέρασε στην αυλή του βασιλιά της Μακεδονίας Αρχέλαου, όπου έγραψε αρκετές από τις τραγωδίες του, ανάμεσά τους και τις *Βάκχες*. Πολλές πληροφορίες για τα θεατρικά οικοδομήματα εντός κι εκτός Αττικής δεν έχουμε από αυτήν την εποχή, σε αντίθεση με την ελληνοιστική, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στην τέταρτη ενότητα. Για μεγάλο χρονικό διάστημα αρκετοί μελετητές θεωρούσαν την τραγωδία του 4^{ου} ως παρακμιακή (βλ. π.χ. De Romilly⁹), συγκρίνοντάς την με τις δημιουργίες των τριών μεγάλων τραγικών, που ήδη θεωρούνταν κλασικοί, σε σημείο μάλιστα να στηθούν ανδριάντες τους στο θέατρο του Διονύσου επί Λυκούργου (περίπου 340 π.Χ.). Προς αυτήν την κατεύθυνση έπαιξε σημαντικό ρόλο κι ένα απόσπασμα (στ. 71-72) από τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, όπου βάζει τον θεό Διόνυσο να μιλάει στον Ηρακλή απαξιωτικά για τους σύγχρονους ποιητές. Προφανώς, πολλά έχουν αλλάξει από τον 5^ο αιώνα και μετά. Η πόλη-κράτος των Αθηνών, όπως την ξέραμε έως τότε, αρχίζει και μετασχηματίζεται. Η βαριά ήττα στον Πελοποννησιακό πόλεμο και η

⁸ Xanthakis-Karamanos 1980, 5.

⁹ De Romilly 1970, 153-4.

νεωτερική σκέψη και αμφισβήτηση των σοφιστών πάνω στις παραδοσιακές αξίες κι αντιλήψεις του μέσου Αθηναίου πολίτη οδήγησαν σε αλλαγές που μετέβαλαν σταδιακά τη φυσιογνωμία της πόλης σε όλα τα επίπεδα κι αποτυπώνονται και στην καλλιτεχνική έκφραση. Η έννοια της κοινότητας άρχισε σιγά σιγά να αποδυναμώνεται κι ο πολίτης να ακολουθεί όλο και πιο ατομική πορεία, κάτι που γίνεται η κύρια τάση την εποχή των μοναρχικών ελληνιστικών βασιλείων. Αυτή η σταδιακή αποσύνδεση του πολίτη από τα τεκταινόμενα της πόλης δε θα άφηνε ανεπηρέαστο και το περιεχόμενο της τραγωδίας, η οποία, παράλληλα, απομακρύνθηκε ουσιαστικά κι από τη θρησκευτική λατρεία και τελετουργία στην οποία συμμετείχε παλαιότερα το σύνολο των πολιτών. Μέσα στον 4^ο αιώνα αρχίζει να διαμορφώνεται μια πιο ευρεία εθνική συνείδηση, που ξεπερνά τα στενά όρια της πόλης-κράτους, με την τελευταία να παραγκωνίζεται από την πολυεθνική αυτοκρατορία του Μ. Αλεξάνδρου. Ήδη ο Ευριπίδης στα ύστερα έργα του στέλνει προμηνύματα αυτής της μεταβολής.

Οι θεατές επιθυμούν πρωταρχικά, παρακολουθώντας ένα δραματικό έργο, να διασκεδάσουν, έτσι επέρχεται σταδιακά ο μετασχηματισμός τού σοβαρού δράματος. Η τεχνική και η μορφή αρχίζουν να αποκτούν μεγαλύτερο βάρος από τις ιδέες. Η περίτεχνη πλοκή τού μύθου, τα σκηνικά εφέ, η έκπληξη κι ο ενθουσιασμός τού θεατή, οι πρωτοποριακές επινοήσεις, το πομπώδες κι εξεζητημένο ύφος, η χρήση σπάνιων λέξεων κι εκφράσεων αποτελούν το νέο «ιερό δισκοπότηρο» για κάθε δραματουργό που θέλει την αποδοχή του κοινού και αυτή η νέα τάση αποκορυφώνεται στους ελληνιστικούς χρόνους¹⁰. Επίσης, αρχίζουν και γράφονται δράματα που δεν προορίζονται μόνο για παράσταση, αλλά και για απλή ανάγνωση (Αριστοτέλης, *Ρητορική Γ*, 1413b). Γενικά, τον 4ο αιώνα παρατηρείται μια έκρηξη στην παραγωγή τραγωδιών. Η παράδοση μιλάει π.χ. για δεκάδες έργα του Καρκίνου, του Αστυδάμαντα, του Θεοδέκτη. Στα Μ. Διονύσια το πλήθος που συνέρρε, για να δει τις νέες τραγωδίες, ξεπερνούσε κάθε προηγούμενο. Παράλληλα, ήδη από το 386 π.Χ. άρχισε να παριστάνεται εκτός συναγωνισμού μια παλαιά τραγωδία κι από το 339 π.Χ. και μια κωμωδία.¹¹

Ενδιαφέρον έχει να παρατηρήσει κανείς και τη λειτουργία του Χορού την εποχή αυτή, καθώς οι όποιες αλλαγές συμβαίνουν έχουν ευρεία εφαρμογή και στην ελληνιστική, ιδιαιτέρως όταν γίνεται λόγος για τη Νέα Κωμωδία. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται μια σταδιακή αποξένωση της θεματικής των χορικών από τα όσα συμβαίνουν στη σκηνή. Όπως αναφέρει

¹⁰ Xanthakis-Karamanos 1980, 6.

¹¹ Pickard-Cambridge 2011, 111.

και ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του (1456a), στους τραγικούς ποιητές, ξεκινώντας από τον Αγάθωνα¹², πλέον τα αδόμενα από τον Χορό μέρη δεν έχουν μεγάλη σχέση με την υπόλοιπη υπόθεση του έργου. Η ένδειξη «ΧΟΡΟΥ ΜΕΛΟΣ» σε παπυρικά αποσπάσματα, χωρίς καμία αναφορά σε κείμενο, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πλέον ο Χορός τραγουδούσε κάποια άσματα (έμβόλιμα) μεταξύ των επεισοδίων, που ελάχιστη ή και καθόλου σχέση είχαν με την υπόθεση και που μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν και σε άλλα έργα. Η ευρεία χρήση τους μπορεί να είχε να κάνει τόσο με οικονομικούς λόγους, όσο και με μια αλλαγή στα ενδιαφέροντα του θεατρικού κοινού. Πολύ πιθανόν ο Χορός να μην αποχωρούσε από την ορχήστρα κατά τη διάρκεια των επεισοδίων, καθώς υπάρχουν ενδείξεις ότι σε κάποιες περιπτώσεις οι ηθοποιοί του απηύθυναν τον λόγο, ενώ και διάφοροι τίτλοι έργων σε πληθυντικό αριθμό αναφέρονται ξεκάθαρα σε αυτόν.¹³

Ο Αριστοτέλης σε άλλο σημείο της *Ποιητικής* του (1452b) παραθέτει ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία που κάνουν μια τραγωδία επιτυχημένη, τη σύνθετη πλοκή που κρατάει ψηλά το ενδιαφέρον των θεατών, δημιουργώντας στην ψυχή τους τον «έλεον» και τον «φόβον», με τις πιο επιτυχημένες πλοκές να χαρακτηρίζονται από «περιπέτειες» κι «ἀναγνωρίσεις¹⁴», οι οποίες ήταν αρκετά προσφιλείς ήδη στην ευριπίδεια δραματουργία (βλ. π.χ. *Ελένη*, *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις*). Τα παραδείγματά του τα αντλεί τόσο από τραγωδίες του 5^{ου} αι., όσο - πολύ σημαντικό για μας - κι από αυτές της εποχής του. Η υποχώρηση του ρόλου του Χορού, που είδαμε παραπάνω, είχε ως συνέπεια την ενίσχυση εκείνου των ηθοποιών, σε σημείο μάλιστα που κάποιες φορές να παρεμβαίνουν στα ίδια τα κείμενα. Ίσως και η νέα επεξεργασία των μύθων από την πλευρά των ποιητών να χρειαζόταν ηθοποιούς με εξαιρετικές ικανότητες, για να φέρουν επιτυχώς εις πέρας την παράσταση, κι έτσι τον 4^ο αι. αυτοί απέκτησαν μεγάλη αξία και δημοτικότητα. Στην ελληνιστική εποχή έφτασαν στο απόγειό τους, ιδρύοντας μάλιστα και ανεξάρτητες συντεχνίες, αυτό όμως το θέμα θα το διαπραγματευτούμε σε ξεχωριστή ενότητα παρακάτω.

Στη μετακλασική τραγωδία του 4^{ου} αι. η μυθολογική παράδοση του παρελθόντος συνέχισε να αποτελεί τη μεγάλη δεξαμενή άντλησης θεμάτων, αν και δόθηκε έμφαση σε μοτίβα όχι τόσο διαδεδομένα, ενώ δεν είχαν τύχη προσπάθειες που είχαν φανταστικό περιεχόμενο (π.χ. ο *Άνθεύς* του Αγάθωνα). Και τώρα υπήρχε η δυνατότητα της

¹² Flickinger 1938, 145.

¹³ Xanthakis-Karamanos 1980, 186.

¹⁴ Ξανθάκη -Καραμάνου 1991, 17.

διαφοροποίησης του μύθου, ώστε να ταιριάζει με τα νέα γούστα του κοινού για συναρπαστική δράση. Κάποια έργα, όπως ο *Άδωνις* του τυράννου των Συρακουσών Διονυσίου του Πρεσβύτερου, προαναγγέλλουν την αλεξανδρινή πρακτική.¹⁵ Οι θεατές, εξουθενωμένοι από τον εικοσιεπτάχρονο εξοντωτικό πόλεμο με τους Σπαρτιάτες, επιθυμούσαν πια να δουν να παρασταίνονται στη σκηνή περισσότερο ανάλαφρα θέματα, όπως μελοδράματα και τραγικωμωδίες. Οι χαρακτήρες αποκτούν πιο ρεαλιστική κι ανθρώπινη υπόσταση κι αρχίζουν σιγά σιγά να αντιμετωπίζουν καθημερινές καταστάσεις, γίνεται έτσι ένα σημαντικό βήμα προς το χαρακτηριζόμενο «αστικό δράμα» της ελληνιστικής περιόδου. Ενίοτε παρουσιάζεται και ενδιαφέρον για τραγωδίες με ιστορικό περιεχόμενο, περιπτώσεις, όμως, όπως του ποιητή Μοσχίωνα, που εμπίπτουν σε αυτήν την κατηγορία, θα συζητηθούν στην ενότητα που αφορά τους κυριότερους συγγραφείς και έργα της ελληνιστικής περιόδου.

Ισχυρή επίδραση άσκησε στην τραγωδία του 4^{ου} αι. π.Χ. και η ρητορική τέχνη, καθώς κι αυτή την ίδια περίοδο γνώρισε τεράστια άνθηση. Ο Αριστοτέλης, μάλιστα, στην *Ποιητική* του (1450b) επισημαίνει: «... οι παλαιοί ποιητές έβαζαν τα πρόσωπα να μιλούν πολιτικά, ενώ οι σημερινοί ρητορικά». Ο φιλόσοφος έβλεπε μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος των ποιητών της εποχής του, όπως και του παλαιότερου Ευριπίδη, από το «ήθος» των χαρακτήρων στη «διάνοια». Για να κατανοήσουμε τα παραπάνω, πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι πολλοί από τους σημαντικότερους τραγικούς της εποχής είχαν θητεύσει σε ρητορικές σχολές, με καλύτερο παράδειγμα τον Θεοδέκτη, ο οποίος ήταν ταυτόχρονα ποιητής και ρήτορας. Το επιτηδευμένο και εκλεπτυσμένο ύφος, ο περίτεχνος λόγος, οι καλοδομημένες προτάσεις, οι διαλεγμένες με προσοχή λέξεις αποτελούν, εξάλλου, κληρονομιά και για τη λογοτεχνική δημιουργία της ελληνιστικής περιόδου. Ιδιαίτερα αγαπητοί σε δημιουργούς και κοινό είναι οι «αγώνες λόγων» μεταξύ δύο ή τριών προσώπων του έργου, με το τρίτο από αυτά να επέχει συνήθως τη θέση του κριτή στις διστάμενες απόψεις των άλλων δύο, γνώριμη πρακτική και στις τραγωδίες του Ευριπίδη (βλ. π.χ. *Ελένη*).

Αλλά και η φιλοσοφία άφησε το δικό της αποτύπωμα στη μετακλασική τραγωδία. Πολλά αποσπάσματα από τραγωδίες του 4^{ου} αι. ασχολούνται με έννοιες και προβλήματα θρησκευτικά, κοινωνικά, ηθικά κτό., που απηχούν αντίστοιχες αναζητήσεις φιλοσόφων παλαιότερων, αλλά και σύγχρονων¹⁶. Οι ήρωες δεν έχουν πια να αντιμετωπίσουν υπέρτερες

¹⁵ Xanthakis-Karamanos 1980, 15.

¹⁶ Xanthakis-Karamanos 1980, 104.

δυνάμεις, όπως τους θεούς ή τη μοίρα, αλλά τις κακές επιλογές του ίδιου τους του μυαλού,¹⁷ στο οποίο αποδίδουν ιδιαίτερη αξία και οι σοφιστές. Εξαιρετικό ενδιαφέρον για τις φιλοσοφικές τους αναφορές παρουσιάζουν αποσπάσματα τραγωδιών του Θεοδέκτη και του Μοσχίωνα.

Η τραγωδία του 4^{ου} αι., όπως είδαμε, αποτέλεσε μια «γέφυρα» μεταξύ της κλασικής και της ελληνιστικής τραγωδίας, ένας αγωγός στοιχείων και τάσεων που διευρύνθηκαν ή πήραν την οριστική τους μορφή κατά την αλεξανδρινή εποχή. Δυστυχώς, όμως, για την τελευταία, όπως και για την αμέσως προηγούμενη περίοδο (4^{ος} αι.), έχουμε την ίδια εικόνα, όσον αφορά τα σωσμένα δραματικά κείμενα: ελάχιστα αποσπάσματα από τραγικά ή σατυρικά δράματα, τα οποία προέρχονται από παπυρικά θραύσματα, επιγραφές κι αναφορές σε έργα άλλων συγγραφέων. Ακόμη και η Νέα Κωμωδία, που κυριάρχησε στην περίοδο και γνώρισε εκρηκτική διάδοση, δεν έτυχε καλύτερης τύχης, όπως είδαμε (μόνη ολόκληρη κωμωδία ο *Δύσκολος*). Επανέρχεται, λοιπόν, το ερώτημα κατά πόσο αξιόλογα ήταν αυτά τα έργα, για να τους αξίζει να επιβιώσουν, και η σύγκριση αναπόφευκτα- αλλά και λανθασμένα- γίνεται πάντα με τα αντίστοιχα των τριών μεγάλων τραγικών και του Αριστοφάνη. Παρόλο που η τραγωδία ήταν συνδεδεμένη με την ύπαρξη της πόλης-κράτους, η παρακμή της τελευταίας στους χρόνους που εξετάζουμε και η συνακόλουθη εμφάνιση και ενδυνάμωση των βασιλείων των Διαδόχων δεν ακολουθήθηκε από ανάλογη κάμψη στην καλλιτεχνική αξία της πρώτης¹⁸. Η τραγωδία κατάφερε να επιβιώσει και να δείξει αξιοθαύμαστη ικανότητα προσαρμογής στις νέες καταστάσεις που συνάντησε στην πορεία της.¹⁹ Επιπλέον, επέδρασε καθοριστικά στη δημιουργία της ρωμαϊκής έκδοσής της, καθώς και άλλων λογοτεχνικών και δραματικών μορφών. Όποιος μελετητής θέλει να ασχοληθεί σοβαρά με το ρωμαϊκό δράμα, θα πρέπει προηγουμένως να έχει μελετήσει ενδελεχώς την ελληνιστική δραματική παραγωγή.

Είναι απολύτως ακριβής η διαπίστωση ότι ο ελληνιστικός πολιτισμός και το θέατρο συμπορεύονται. Εξάλλου, το τελευταίο αποτέλεσε στα χέρια των Διαδόχων ένα εξαιρετικό εργαλείο για τον εξελληνισμό των κατακτημένων λαών και μέσο διάδοσης της πολιτικής τους προπαγάνδας. Καμία άλλη λογοτεχνική μορφή δεν είχε τόσο μεγάλη ανταπόκριση κι επιρροή στο κοινό. Οι θεατρικές παραστάσεις άρχισαν να σηματοδοτούν τον εξελληνισμό των γηγενών και έτσι να αντιπροσωπεύουν και τον υψηλό πολιτισμό στις διάφορες επαρχίες. Σε όλη την

¹⁷ Dodds 1963, 186.

¹⁸ Hesk 2011, 109.

¹⁹ Ceccarelli 2010, 146.

επικράτεια των ελληνοιστικών βασιλείων οικοδομήθηκαν θέατρα, τώρα πια πέτρινα, ενώ επαγγελματικές ομάδες ηθοποιών, οργανωμένες σε συλλόγους, έδιναν προσκεκλημένες από ηγεμόνες και πόλεις και στην πιο απομακρυσμένη κοινότητα δραματικές παραστάσεις κάτω από την προστασία του θεού του θεάτρου (βλ. αναλυτικά ενότητα 6).²⁰ Μάλιστα, δεν παρουσιάζονταν έργα πλέον με αφορμή μόνο την εορτή των *Διονυσίων*, αλλά συμπεριλαμβάνονταν στο πρόγραμμα του εορτασμού κι άλλων θεοτήτων ή στο πλαίσιο της απόδοσης τιμών σε κάποιο εξέχον πρόσωπο, όπως π.χ. βασιλιά, ευεργέτη κτό. Στην κλασική Αθήνα πριν από την έναρξη των θεατρικών παραστάσεων σε μία από τις τελετές που γίνονταν στον χώρο του θεάτρου η πόλη τιμούσε με στέφανο εκείνα τα μέλη της τα οποία είχαν επιδείξει ιδιαίτερο ζήλο στο να την ευεργετήσουν. Η Αθήνα επέλεγε, λοιπόν, μια κορυφαία στιγμή της πολιτιστικής της ζωής, το ανέβασμα των θεατρικών παραστάσεων, για να προβάλλει φανερά το πολιτικό της πλαίσιο.²¹ Το ότι ο χώρος του θεάτρου, και μάλιστα πολύ συχνά στον εορτασμό των *Διονυσίων* σε πολλές περιοχές²², καθώς και κατά την παρουσίαση νέων έργων, συνέχισε να είναι και στην ελληνοιστική περίοδο ένα σημαντικό μέρος απόδοσης των τιμητικών διακρίσεων της κοινότητας μάς οδηγεί στο εύλογο συμπέρασμα ότι το δράμα παρέμεινε «ζωντανό» και σίγουρα το ίδιο υπολογίσιμο με άλλες μορφές ψυχαγωγίας της εποχής (όπως π.χ. μουσικούς κι αθλητικούς αγώνες).

Η δραματική ποίηση και στις τρεις μορφές της βασιζόταν κατά κύριο λόγο σε υλικό παρμένο από μύθους, που με εύκολο κι εύληπτο για τις μάζες τρόπο μπορούσε να διαδώσει στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού. Παράλληλα, εξυπηρετούσε άριστα την ανάγκη για θέαμα και ψυχαγωγία των καινούριων πολυεθνικών κοινωνιών που προέκυψαν μετά την εκστρατεία του Μ. Αλεξάνδρου²³. Η παρουσία θεατρικού οικοδομήματος σε μια πόλη ήταν σοβαρό εχέγγυο του εξελληνισμού της. Το θέατρο γίνεται το κύριο μέρος της κοινωνικής και πολιτιστικής της ζωής. Το πόσο μεγάλη δημοτικότητα είχε στον λαό φαίνεται κι από το ότι πολλά αντικείμενα σχετικά με αυτό (π.χ. θεατρικές μάσκες, κεραμικά, λυχνάρια, ειδώλια από οπτή γη κτό.) αποτέλεσαν στοιχεία διακοσμητικά κι αρχιτεκτονικά, ακόμη και κοσμήματα²⁴. Αλλά και τοιχογραφίες και ψηφιδωτά που έχει φέρει στο φως η αρχαιολογική σκαπάνη από ρωμαϊκά σπίτια κι επαύλεις της Νότιας Ιταλίας των πρώιμων αυτοκρατορικών χρόνων

²⁰ Le Guen 1995, 61.

²¹ Goldhill 2012, 34.

²² Ceccarelli 2010, 132.

²³ Sirinelli 1993, 37-38.

²⁴ Webster 1966, 127.

δείχνουν τη μεγάλη επίδραση του ύστερου ελληνιστικού θεάτρου και δη της Νέας Κωμωδίας στη ρωμαϊκή αισθητική, καθώς τα μοτίβα τους είναι από εκεί εμπνευσμένα²⁵. Κρίσιμο κριτήριο, για να καταλάβουμε, όσο γίνεται δυνατόν, τη δημοφιλία του θεάτρου είναι να αναρωτηθούμε πόσοι θεατές μπορούσαν να φιλοξενηθούν στις δεκάδες νεόκτιστων αυτήν την περίοδο θεάτρων· σίγουρα πρόκειται για έναν αριθμό που θα έφτανε σε εκατοντάδες χιλιάδες κόσμου. Ο εορτασμός των *Διονυσίων* δεν αποτελεί πλέον μια αθηναϊκή ιδιαιτερότητα, αλλά έχει εξαπλωθεί στην ηπειρωτική Ελλάδα, καθώς και σε πολλά νησιά του Αιγαίου και σε πόλεις της Ασίας, όπου πλέον παριστάνονται παλαιά και νέα δράματα. Το ίδιο συμβαίνει και σε πολλά νέα φεστιβάλ, όπου ενσωματώνονται και δραματικές παραστάσεις (βλ. αναλυτικά ενότητα 5). Είναι ξεκάθαρο από τα στοιχεία που διαθέτουμε²⁶ ότι, αν δεν υπήρχε ενδιαφέρον από το κοινό ή αν υπήρχε κάποια καλλιτεχνική αδυναμία από μέρους των δραματικών ποιητών της εποχής, οι θεατρικές παραστάσεις θα περιορίζονταν μόνο σε αναβιώσεις παλαιών έργων. Το ότι συνεχίζουν να ανεβαίνουν τα τελευταία στη σκηνή δε σημαίνει κατ' ανάγκη ότι είναι αποκλειστικά καλύτερα, απλά μπορεί να δηλώνει την επιθυμία του κοινού να ξαναδεί τα έργα μιας περασμένης εποχής. Ίσως η παρακολούθησή τους να έχει να κάνει με μια προσπάθεια επαφής με την παράδοση, με την επιβίωση των αξιών της περιόδου της δημοκρατίας, με τη διατήρηση, εν τέλει, του δεσμού μεταξύ θεάτρου-πόλεως²⁷ ή απλά να περιορίζεται στον σημαντικό πολιτιστικό ρόλο που είχαν και την εποχή που πρωτοπαραστάθηκαν. Πάντως, ακόμη και σε πόλεις, κυρίως του αιγαιακού κόσμου, από τις οποίες υιοθετήθηκε το δημοκρατικό καθεστώς μετά την εκστρατεία του Αλέξανδρου, παρόλο που αυτό δεν μπορούσε να έχει τη μορφή της δημοκρατίας της κλασικής Αθήνας, θα διατηρούσε τουλάχιστον την πολιτική και θεσμική του σημασία και η επικύρωση της φύσης της πόλης ως τέτοιας θα ήταν εφικτή μέσα από την κατασκευή θεάτρου- ενός κατεξοχήν χώρου έκφρασης της δημοκρατίας - και του ανεβάσματος σε αυτό παλαιών και νέων δραμάτων, τα οποία θα είχαν και παιδαγωγικό για τους πολίτες ρόλο²⁸. Το θέατρο κατάφερε κυρίως να χαρακτηριστεί ως ένα πολύ σημαντικό στοιχείο της κοινότητας, το οποίο ήταν σημαντικός φορέας της πολιτιστικής, αλλά και της πολιτικής της κληρονομιάς, και έθετε ουσιώδη ζητήματα στα μέλη της προς διερεύνηση κι απάντηση.

²⁵ Kotlínska-Toma 2015, 3.

²⁶ Mette 1977, 53-54.

²⁷ Le Guen 1995, 76.

²⁸ Gauthier 1982, 82-107.

Επομένως, είναι δύσκολο να υποστηριχτεί η άποψη ότι το είδος παρακμάζει. Οι τίτλοι που έχουν διασωθεί θα μπορούσαν, με αρκετή επιφύλαξη, να μας μεταφέρουν πληροφορίες για τις κύριες τάσεις της εποχής, δεν αγγίζουν όμως τον πυρήνα της λογοτεχνικής αξίας των συγκεκριμένων έργων, που είναι και το ζητούμενο. Αλλά και το ότι έχουμε στα χέρια μας ολιγάριθμα αποσπάσματα, κυρίως από λεξικά κι έργα μεταγενέστερων συγγραφέων, δεν αρκεί να τεκμηριώσει την άποψη πως «ότι δεν αξίζει δε διασώζεται στο πέρασμα του χρόνου»²⁹ κι αυτό, γιατί πραγματικά αγνοούμε εντελώς τα λογοτεχνικά, ιδεολογικά, γλωσσικά κι άλλα κριτήρια βάσει των οποίων έγινε αυτή η επιλογή. Ούτε το εξεζητημένο και ρητορικό ύφος που είχαμε δει και στην τραγωδία του 4^{ου} π.Χ. αι. μπορεί να οδηγήσει σε οριστικά συμπεράσματα για αντιτραγική στροφή του είδους και συνακόλουθη παρακμή. Είναι πολύ φυσιολογικό από την εποχή της κλασικής δραματουργίας να έχει κυλήσει αρκετό νερό στο αυλάκι και η μεταβολή ενός λογοτεχνικού είδους, ιδιαίτερα μέσα σε κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά πλαίσια που κι αυτά έχουν τροποποιηθεί, να φαντάζει συγκριτικά ως παρακμή, αυτό όμως δεν αποτελεί έγκυρη κρίση.³⁰ Η αναφορά, επίσης, σε «αναγνωστικά» δράματα (βλ. και παραπάνω) που δε γράφονταν, για να παρασταθούν στη σκηνή, αλλά για να διαβαστούν μόνο, δεν μπορεί να στηρίξει κάποια μομφή για απαξίωση της ποιότητας των παραγόμενων έργων, καθώς και η έρευνα δεν έχει συμφωνήσει για την ύπαρξη ενός είδους που είχε έναν τόσο μονοσήμαντο ρόλο. Ούτε, επιπλέον, η ρήση του Αριστοτέλη ότι «οι ηθοποιοί θεωρούνται σήμερα σημαντικότερα πρόσωπα από τους ποιητές» (*Ρητορική Γ, 1, 1403b*) οδηγεί σε απαξίωση τους δεύτερους -συνακόλουθα και του έργου τους- σε σύγκριση με τους πρώτους και γιατί το απόσπασμα αυτό μπορεί να ερμηνευθεί και με άλλον τρόπο³¹ και γιατί οι διάφοροι κατάλογοι νικητών σε δραματικές παραστάσεις που έχουν φτάσει έως τις μέρες μας δεν επιτρέπουν την εξαγωγή ενός ασφαλούς συμπεράσματος για το ποιος έχει την πρωτοκαθεδρία μεταξύ των δύο αυτών κατηγοριών. Εξάλλου, η πολιτική τής κάθε πόλης πάνω στο συγκεκριμένο θέμα διαφέρει. Αναφέρουμε ενδεικτικά ότι στην Τανάγρα του 1^{ου} π.Χ. αι. στον υποκριτή αναβίωσης κλασικού δράματος δόθηκε χρηματικό βραβείο 169 δραχμών και στον τραγικό ποιητή που παρουσίασε νέο δραματικό έργο 135 δραχμές, οι οποίες υπερδιπλασιάστηκαν προστιθέμενες σε αυτές του βραβείου κατάληψης της πρώτης θέσης.³²

²⁹ Segal 1993, 239-276.

³⁰ Le Guen 1995, 69.

³¹ Chiron-Bistagne 1976, 192.

³² Walton 2011, 361.

Η σύνδεση των δραματικών παραστάσεων και με άλλες θεότητες πέραν του Διονύσου ή με τη λατρεία ελληνοιστικών ηγεμόνων (βλ. και παραπάνω) έδωσε την ευκαιρία στο θέατρο να γνωρίσει αυτήν την εποχή τη μεγαλύτερη ακμή του, καθώς πολλαπλασιάστηκαν οι γιορτές όπου ανέβαιναν έργα στη σκηνή. Χτίστηκαν θέατρα κοντά στα ιερά παλιών και νέων λατρειών, ώστε οι πιστοί να έχουν έναν πρόσθετο λόγο επίσκεψής τους κατά την περίοδο των φεστιβάλ. Ήταν φανερό ότι το δράμα αναβάθμιζε το κύρος όλων αυτών των εκδηλώσεων³³. Πολλές δυναστείες συνδέθηκαν με τον θεό του θεάτρου κι ως εκ τούτου χρηματοδότησαν παραστάσεις και κάλεσαν δραματικούς ποιητές να δημιουργήσουν στην αυλή τους, ενώ ταυτόχρονα στήριζαν οικονομικά συντεχνίες των «Διονυσιακῶν τεχνιτῶν», προκειμένου να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στη μοναρχική ιδεολογία. Από την άλλη, υπήρξαν πόλεις που θέσπισαν ειδικές εορταστικές εκδηλώσεις στις οποίες ενέταξαν θεατρικούς αγώνες, έχοντας πρόθεση να υμνήσουν κάποιον Σωτήρα που τις απελευθέρωσε από τον καταπιεστικό ζυγό κάποιου ηγεμόνα³⁴. Έτσι, το πλήθος των θεατών κατά την κλασική περίοδο αποτέλεσε ουσιαστικά ένα ελάχιστο κλάσμα του αντίστοιχου της ελληνοιστικής. Στις περισσότερες, μάλιστα, νέες πόλεις που ίδρυσαν οι Διάδοχοι η πλειοψηφία του κοινού δεν ήταν Έλληνες, αλλά άνθρωποι που αντιπροσώπευαν άλλες κουλτούρες, οι οποίοι όμως εξελληνίστηκαν και μετείχαν πλέον, λιγότερο ή περισσότερο, της ελληνικής παιδείας, με το θέατρο να έχει παίξει κύριο ρόλο σε αυτήν τη διαδικασία. Η γλώσσα, επίσης, στην οποία γράφονταν τα έργα ήταν η *Κοινή Ελληνική*, επομένως θα ήταν αρκετά κατανοητά στο μεγαλύτερο μέρος του ακροατηρίου. Όπως θα δούμε και στην επόμενη ενότητα, συγγραφείς ελληνοιστικών τραγωδιών υπήρξαν και μη Έλληνες, όπως ο Ιεζεκιήλ με την *Έξαγωγή* του, στοιχείο που, αν μη τι άλλο, δεικνύει με τον καλύτερο τρόπο αυτό τη γόνιμη «ζύμωση» του ελληνικού με άλλους πολιτισμούς της Ανατολής επί τη βάση του θεάτρου. Δεν είναι, λοιπόν, καθόλου άστοχη η παρατήρηση ότι ενώ η κλασική και μετακλασική τραγωδία του 4^{ου} αι. π.Χ. είχε κυρίως ένα περιορισμένο αθηναϊκό κι ελληνικό κοινό, η αντίστοιχη ελληνοιστική ήταν πλέον παγκόσμια.³⁵ Το ελληνοιστικό θέατρο, και συνάμα η τραγωδία, κατάφερε να επιβιώσει, γιατί μπόρεσε να προσαρμοστεί στο διαφορετικό πλαίσιο που κάθε φορά διαμορφωνόταν στη διάρκεια ζωής των ελληνοιστικών βασιλείων, εξυπηρετώντας στο ακέραιο και τους διαφορετικούς σκοπούς που αναφύονταν σε αυτό.

³³ Kotlińska-Toma 2015, 7.

³⁴ Le Guen 1995, 78.

³⁵ Vinagre 2001, 94.

Οι ίδιες οι πόλεις αυτήν την περίοδο ανταγωνίζονταν μεταξύ τους για το ποια θα καθιερώσει την πιο όμορφη γιορτή, αν ήταν μάλιστα εφικτό ισάξια με τις αντίστοιχες πανελλήνιες, ενισχύοντας τη φήμη και τη δόξα της. Αναζητούσαν τους καλύτερους καλλιτέχνες, που θα λάμπρυναν με την παρουσία τους εορτασμούς αυτούς κι ενέτασσαν στο πρόγραμμά τους δραματικούς αγώνες με σημαντικά έπαθλα. Έτσι, διατηρούνταν ζωντανό και το ανταγωνιστικό στοιχείο, βασικό στοιχείο του ελληνικού πολιτισμού και των θεατρικών εκδηλώσεων ήδη από το παρελθόν³⁶. Μετά την επικράτηση των Μακεδόνων η ελληνιστική πόλη δεν είχε πια το κύρος του παρελθόντος, η καθιέρωση μιας γιορτής που θα έχαιρε γενικής εκτίμησης και ιδιαίτερα εκείνης που θα περιλάμβανε δραματικούς αγώνες, θα έφερνε λίγη από τη δόξα του παρελθόντος και θα δημιουργούσε την ψευδαίσθηση ότι στον χώρο του θεάτρου ξανάβρισκε τη χαμένη δύναμη, την ελευθερία και την αυτονομία της.³⁷ Αυτό έσπρωχνε πολλές πόλεις να καταβάλλουν κάθε δυνατή προσπάθεια, ώστε να εξασφαλίζουν τους απαραίτητους πόρους, για να συντηρούν γιορτές και παραστάσεις. Ακόμη και οι ίδιοι οι πολίτες σε κάποιες περιπτώσεις συνέδραμαν, στο μέτρο του δυνατού, για την κατασκευή ή για τις εργασίες επιδιόρθωσης του θεάτρου της πόλης τους, όπως για παράδειγμα συνέβη στον Πειραιά του 2^{ου} π.Χ. αι³⁸. Είχε, βέβαια, παρέλθει η εποχή που συμμετείχαν εξολοκλήρου οι ίδιοι στον Χορό μετά από συνεχείς πρόβες υπό την καθοδήγηση ειδικού χοροδιδασκάλου, αυτό όμως δε σημαίνει ότι το δράμα και ειδικότερα η τραγωδία δεν αποτελούσαν πια έκφραση της κοινότητας³⁹. Εξάλλου, το ότι τώρα την εκτέλεση του έργου είχαν επωμισθεί επαγγελματίες ηθοποιοί, οι οποίοι ήταν ειδικά εκπαιδευμένοι για αυτόν τον σκοπό, μόνο καλά αποτελέσματα θα είχε για την παράσταση συνολικά, αλλά και για τα νοήματα του έργου που θα έφταναν με πιο ξεκάθαρο τρόπο στο κοινό. Ούτε, όπως κάποιες φορές ειπώθηκε, η αξία της αληθινής τέχνης φαίνεται, μόνο όταν δεν έχει επαγγελματική διάσταση. Μπορεί πλέον να επικρατούσε ένα πνεύμα κοσμοπολιτισμού, όμως αυτό δε σήμαινε ότι επιβαλλόταν εντελώς πάνω στην καθημερινή ζωή της πόλης, που συνέχιζε να κάνει προσπάθειες να ενδυναμώσει τη θέση της και να προβληθεί στο ρευστό κι αβέβαιο σκηνικό που είχε διαμορφωθεί. Στο πλαίσιο αυτό οι ελληνιστικές πόλεις θα συνέχιζαν να προσφέρουν στους πολίτες τους, αλλά και στους επισκέπτες τους παραστάσεις στην υψηλότερη δυνατή ποιότητα και ποσότητα⁴⁰. Το θέατρο,

³⁶ Le Guen 1995, 82.

³⁷ Le Guen 1995, 83.

³⁸ Migeotte 1992, 43-45.

³⁹ Chiron-Bistagne 1976, 205.

⁴⁰ Le Guen 1995, 87.

όσο κι αν άλλαξε μορφή από την εποχή των κλασικών χρόνων, συνέχισε και κατά την ελληνιστική περίοδο να αποτελεί ένα ιδιαίτερης σημασίας, καλλιτεχνικό, πολιτικό και πολιτιστικό φαινόμενο, που διέχεε τις αξίες του ελληνικού πολιτισμού στις εσχατιές της γνωστής τότε οικουμένης.

Η προσέγγιση και μελέτη επισταμένως της ελληνιστικής τραγωδίας συναντά ένα σημαντικό εμπόδιο, στο οποίο συνοπτικά αναφερθήκαμε πιο πάνω και αποτελεί κοινό γνώρισμα και της μετακλασικής τραγωδίας του 4^{ου} π.Χ. αι.: τη σοβαρή έλλειψη κειμένων⁴¹. Αυτό είναι εξέχον πρόβλημα, γιατί οδηγεί σε πολύ επισφαλείς κρίσεις κατά την εξέταση του συγκεκριμένου λογοτεχνικού είδους. Πάντως, σε αυτό το σημείο πρέπει κανείς να προβληματιστεί κι από την ταυτόχρονη απουσία κωμωδιών, ιστορικών και φιλοσοφικών κειμένων από την ίδια εποχή, δεν είναι επομένως ένα φαινόμενο που αφορά μόνο την τραγωδία⁴². Δεν έχουμε στα χέρια μας, με τα μέχρι τώρα στοιχεία, κανένα μεσαιωνικό χειρόγραφο στο οποίο να διασώζεται κάποια τραγωδία από την εποχή αυτή, μόνο, όπως ήδη έχουμε πει, μικρότερα ή μεγαλύτερα αποσπάσματα στίχων, τίτλων έργων και ονομάτων ποιητών από επιγραφικές μαρτυρίες, παπυρικά θραύσματα ή παραθέματα στα έργα κάποιων άλλων αρχαίων συγγραφέων, κυρίως του Αθήναιου (τέλη 2^{ου} - αρχές 3^{ου} αι. μ.Χ.) και του Στοβαίου (5^{ος} αι. μ.Χ.). Το έργο του πρώτου (*Δειπνοσοφισταί*) λαμβάνει χώρα στο σπίτι ενός πλούσιου Ρωμαίου, όπου με αφορμή ένα συμπόσιο που γίνεται εκεί μεταφέρονται οι διάλογοι των σημαντικών συνδαιτημόνων του. Έτσι, δίνεται η ευκαιρία στον Αθήναιο να καταγράψει παραθέματα από εκατοντάδες αρχαίους Έλληνες συγγραφείς και να μνημονεύσει ονόματα έργων που δεν έχουν διασωθεί στις μέρες μας. Από την άλλη, ο Στοβαίος παραθέτει στο δικό του πόνημα (*Άνθολόγιον*) πάνω από πεντακόσια αποσπάσματα, παρμένα από έργα επιφανών ποιητών, ρητόρων και φιλοσόφων. Βέβαια, και οι δύο συγγραφείς παραθέτουν αποσπάσματα που εξυπηρετούν καλύτερα τους σκοπούς για τους οποίους συνέθεσαν τα συγκεκριμένα έργα. Επίσης, από τους λίγους στίχους ενός παραθέματος δεν μπορείς να διατυπώσεις πολλές φορές με σιγουριά ούτε καν άποψη για το θέμα ή την υπόθεση του έργου από το οποίο προέρχεται και ο συσχετισμός του με συγκεκριμένο τραγικό ποιητή είναι σχεδόν αδύνατη. Ακόμη χειρότερα, μπορεί ό,τι έχει διασωθεί να μην είναι καν αντιπροσωπευτικό της τραγικής παραγωγής των ελληνιστικών χρόνων. Παρ' όλ' αυτά αποτελεί πολύτιμο υλικό για κάθε επίδοξο μελετητή. Τα παπυρικά θραύσματα, με τη σειρά τους, οφείλουν την ύπαρξή τους όχι σε κάποια στοχευμένη επιλογή ενός εραμιστή, αλλά ξεκάθαρα στην τύχη, η οποία, κατά

⁴¹ Page 1989, 93.

⁴² Le Guen 2007, 91.

ειρωνεία, γνώρισε μεγάλη λατρεία ως θεότητα κατά την αλεξανδρινή περίοδο. Η φύση του υλικού είναι τέτοια, που υπόκειται σε εκτεταμένες φθορές και πολλές φορές το κείμενο που διασώζει μπορεί να μην αντιστοιχεί καθόλου χρονολογικά στην ηλικία αυτού του υλικού, δημιουργώντας πρόσθετες δυσκολίες.⁴³ Οι τελευταίες αναφέρονται, επιπρόσθετα, στην προσπάθειά μας να αντλήσουμε κάποιες πληροφορίες και για τους ποιητές των ελληνιστικών τραγωδιών. Εδώ, έχουμε και τη βοήθεια της *Σούδας*, ενός μεγάλου εγκυκλοπαιδικού και γλωσσικού λεξικού, που ανάγεται στον δέκατο αι. μ.Χ. Σε αυτό ενσωματώνονται λήμματα από παλαιότερους λεξικογράφους, αλλά και σχόλια προερχόμενα από αρχαίους σχολιαστές. Οι επιγραφικές μαρτυρίες από την πλευρά τους τις περισσότερες φορές διασώζουν τον τίτλο του έργου και το όνομα του ποιητή που νίκησε σε κάποιο δραματικό αγώνα.⁴⁴ Από τέτοιους καταλόγους νικητών έχουμε φτάσει στο σημείο να συμπεράνουμε με σχετική ασφάλεια ότι στην ελληνιστική περίοδο δραστηριοποιούνταν ένας αρκετά μεγάλος αριθμός τραγωδών, επομένως το συγκεκριμένο είδος ήταν ευρέως διαδομένο κι αγαπητό στο πλατύ κοινό. Πιο συγκεκριμένα, κάνοντας χρήση όλων των παραπάνω πηγών φτάνουμε τον αριθμό των 91 περίπου τραγικών που δραστηριοποιούνται την περίοδο αυτή, που ισοφαρίζει τους 95 αθροιστικά από τον 5^ο και τον 4^ο αι. π.Χ.⁴⁵

Σημαντικό φως στην έρευνά μας θα έριχναν κατάλογοι, πραγματείες, συλλογές τραγωδιών που έγιναν από φιλόλογους και θεωρητικούς της εποχής (π.χ. Καρύστιος από την Πέργαμο, Δούρις από τη Σάμο κτλ.⁴⁶), κάποιιοι από τους οποίους θήτευσαν και στις μεγάλες βιβλιοθήκες Αλεξάνδρειας (π.χ. Καλλίμαχος) και Περγάμου ή ήταν και οι ίδιοι τραγωδοί (π.χ. Αλέξανδρος ο Αιτωλός), δυστυχώς όμως τα έργα αυτά εξαφανίστηκαν και σε λίγες μόνο περιπτώσεις υπάρχει μεταγενέστερη αναφορά (π.χ. στον Πλούταρχο, στη *Σούδα* κτλ.) στο ποιος ασχολήθηκε και με τι. Ένα εργαλείο στα χέρια μας παραμένει η *Ars Poetica* ή *Epistula ad Pisones* του Οράτιου (65 π.Χ.- 8 π.Χ.), ένα είδος ποιητικής που τοποθετείται στους ελληνιστικούς χρόνους (ίσως στο 10 π.Χ.) και δίνει έμφαση στο δράμα. Σύμφωνα με σχόλιο του Πορφυρίωνα (3^{ος} μ. Χ. αι.) το υλικό του το αντλεί κυρίως από κάποιο παλαιότερο έργο του ποιητή και γραμματικού Νεοπτόλεμου από το Πάριο της Τρώαδας (μάλλον τέλος 3^{ου} αι. π.Χ.), άρα είναι πολύ πιθανό να απηχεί ελληνιστικές απόψεις για την τραγωδία⁴⁷.

⁴³ Turner 1981, 20,25.

⁴⁴ Le Guen 2007, 87.

⁴⁵ Le Guen 2007, 89.

⁴⁶ Bagordo 1998, 33-59.

⁴⁷ Μιχαλόπουλος Α. και Μιχαλόπουλος Χ. 2015, 25.

Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τραγωδίας των αλεξανδρινών χρόνων, τουλάχιστον της πρώιμης περιόδου, στο σημείο πάντα που το ελάχιστο σωζόμενο υλικό μάς το επιτρέπει, λίγο πολύ παρουσιάζουν ομοιότητες με αυτά της μετακλασικής τραγωδίας του 4^{ου} αι. με την οποία και συγγενεύει χρονικά: περιορισμένο ενδιαφέρον στην απεικόνιση των χαρακτήρων των ηρώων, έντονη δράση, φαντασμαγορικά θεατρικά εφέ, πριμοδότηση του ρητορικού λόγου, του μελοδράματος και του ρομαντισμού, «αστικό» συχνά περιεχόμενο, μείωση ή και απουσία του ρόλου του χορού κτλ. Βέβαια, μέσα σε χρονικό διάστημα τριών αιώνων εξέλιξης του είδους δεν περιμένει κανείς ότι τα στοιχεία αυτά παραμένουν αναλλοίωτα. Υπάρχει και το ιστορικό παράδειγμα από την τραγωδία της κλασικής περιόδου, όπου μέσα σε ένα κατά πολύ μικρότερο διάστημα ο Ευριπίδης διαφοροποιήθηκε αρκετά από τους άλλους δύο μεγάλους τραγικούς. Αναμφισβήτητα όσα παρατίθενται πιο πάνω, όπως υποστηρίζαμε, δεν αποτέλεσαν γνωρίσματα κάποιας παρακμής του είδους, τη στιγμή που γιορτές με δραματικούς αγώνες ξεπελούσαν σε παλιές και νέες πόλεις, καινούρια θέατρα χτίζονταν και πλήθος κόσμου ερχόταν σε αυτά, για να παρακολουθήσει, εκτός των άλλων, τραγικές παραστάσεις συγγραφέων που γνώριζαν μεγάλη δημοτικότητα και συχνά μάλιστα καταλάμβαναν υψηλές θέσεις στον κρατικό μηχανισμό (βλ. π.χ. παρακάτω περιπτώσεις, όπως του Αλέξανδρου του Αιτωλού και του Λυκόφωνα από τη Χαλκίδα). Το περιεχόμενο των έργων ήταν κυρίως ψυχαγωγικό⁴⁸, αλλά ποιος δε θα χρέωνε ανάλογη διάσταση και στην κλασική τραγωδία; Σημειωτέον ότι τα θέατρα αυτήν την εποχή κατασκευάζονται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να ευνοούν την ψυχαγωγική διάσταση του θεάματος. Εξάλλου, ένα κοινό που δε θα περνούσε καλά με όσα παρακολουθούσε να γίνονται επί σκηνής δεν υπήρχε περίπτωση να δώσει την πολυπόθητη νίκη στον τραγικό δημιουργό και δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι το ανταγωνιστικό πνεύμα είναι πολύ ζωντανό σε όλη την αρχαία ελληνική περίοδο. Ακόμα και βασιλείς, όπως ο Πτολεμαίος Δ΄ ο Φιλοπάτωρ, ασχολήθηκαν με τη συγγραφή τραγωδιών και στον συγκεκριμένο αποδίδεται τουλάχιστο μία με τον τίτλο *Ἰδωνις*⁴⁹. Η ελληνιστική τραγωδία διακρίθηκε ακόμη για την ευελιξία της να δανείζεται υλικό από διαφορετικά λογοτεχνικά είδη⁵⁰. Αυτή η ευελιξία ήταν, επιπλέον, παρούσα στη δυνατότητα να παριστάνονται μόνο επιλεγμένα κομμάτια από ένα έργο ή οι ηθοποιοί να τραγουδούν, εν είδει μονοδράματος, μέρη που αρχικά είχαν γραφεί, για να απαγγελθούν, δείχνοντας έτσι όλο το εύρος του ταλέντου

⁴⁸ Βλ. και Στράβων (*Γεωγραφικά* 1.2.3): «ποιητὴν γὰρ ἔφη (Ερατοσθένης 276 π.Χ. – 194 π.Χ.)

πάντα στοχάζεσθαι ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας».

⁴⁹ TrGF 119.

⁵⁰ Le Guen 2007, 118.

τους⁵¹. Από το έργο του Οράτιου *Ars Poetica*, στο οποίο λίγο πιο πάνω έγινε αναφορά, μπορούμε να αντλήσουμε κάποια στοιχεία που αφορούν τη σκηνική παράσταση των τραγωδιών. Έτσι, στους στίχους 185-188 (*ne pueros coram populo Medea trucidet aut humana palam coquat exta nefarius Atreus aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem. quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi*) ο συγγραφέας θεωρεί ότι πρέπει να αποφεύγονται σκηνές που προκαλούν συναισθήματα αποστροφής στο κοινό, όπως π.χ. η δολοφονία των παιδιών της Μήδειας ή το μαγείρεμα των γιων του Θυέστη από τον Ατρέα⁵². Το ότι δε μας σώζεται κανένα απόσπασμα ελληνιστικής τραγωδίας που να επιβεβαιώνει ανάλογες φρικιαστικές σκηνές ή κάποια άλλη ταυτόσημη αναφορά, ίσως θα πρέπει να μας δημιουργήσει κάποιες αμφιβολίες πως κάτι τέτοιο ίσχυε ως μια γενικευμένη τάση. Αλλά πρέπει κανείς να έχει υπόψη του ότι και στην κλασική τραγωδία δεν έλειψε η αναπαράσταση του θανάτου και του πόνου της σώματος, έστω και σπάνια⁵³. Επίσης, οι στίχοι 189-190 (*Neve minor neu sit quinto productior actu fabula, quae posci volt et spectanda reponi*) θεωρούνται ως ένδειξη του χωρισμού της τραγωδίας σε πέντε πράξεις, όπως συνέβη προηγουμένως στη Νέα Κωμωδία. Δυστυχώς, δεν έχουμε διασωσμένη ολόκληρη καμία τραγωδία της αλεξανδρινής περιόδου, ώστε αυτό να μπορεί να επιβεβαιωθεί, και το μόνο έργο που θα μπορούσε να υποστηρίξει κάτι τέτοιο, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα, είναι η *Έξαγωγή* του Ιεζεκιήλ⁵⁴, κάτι που δίνει μικρή εγκυρότητα στον ισχυρισμό. Άλλη προτροπή του Οράτιου για λελογισμένη χρήση του «από μηχανής θεού» (στ. 190: *nec Deus intersit*) δε βρίσκει κάποιο πεδίο εφαρμογής στα ελάχιστα σωζόμενα αποσπάσματα. Πιο ενδιαφέρουσα είναι η οδηγία του να μη συμμετέχουν περισσότεροι από τρεις ηθοποιοί στη σκηνή (στ. 192: *nec quarta loqui persona laboret*). Εδώ, μάλλον, πρόκειται για μια ενίσχυση της τυπικής πρακτικής στη διανομή των ρόλων ήδη από την κλασική εποχή και είναι ένα θέμα για το οποίο έχει γίνει μεγάλη συζήτηση⁵⁵.

Σε αυτό το σημείο αξίζει ίσως να γίνει μια ιδιαίτερη αναφορά στον Χορό. Ενώ στη Νέα Κωμωδία ο ρόλος του μάς είναι πλέον πιο ξεκάθαρος, συνήθως είναι μια παρέα μεθυσμένων νεαρών που τραγουδάει και χορεύει ανάμεσα στις πράξεις για θέματα μάλλον άσχετα με την

⁵¹ Guzwiller 2007, 124

⁵² Le Guen 2007, 112.

⁵³ Baldry 2010, 75.

⁵⁴ Lesky 1981, 1025.

⁵⁵ Pickard-Cambridge 2011, 211-242.

υπόθεση του έργου και η είσοδος του αναγγέλλεται από έναν ήρωα⁵⁶, στην τραγωδία λόγω της πολυαναφερόμενης έλλειψης πηγών δεν είναι εύκολες ανάλογες διαπιστώσεις. Η πιο πολυδιατυπωμένη άποψη -την αναφέραμε συνοπτικά παραπάνω- ήταν ότι ο Χορός είχε περιοριστεί μόνο στο τραγούδι «εμβόλιμων» ή δεν είχε κανένα ρόλο ύπαρξης⁵⁷, πολύ κοντά δηλαδή σε όσα είχαν επισημανθεί για τη λειτουργία του στη συνοπτική εξέταση της μετακλασικής τραγωδίας του 4^{ου} αι. π.Χ. Πιο πιθανή είναι η εκδοχή των αδόμενων «εμβόλιμων», καθώς θα πρέπει με κάποιον τρόπο να «υποστήριζαν» όσα συνέβαιναν στη σκηνή, ρόλος που δεν ήταν απαραίτητος στη Νέα Κωμωδία⁵⁸. Και τώρα, όπως και στον 4^ο αι. π.Χ., συνέχισαν να γράφονται τραγωδίες με τον τίτλο τους διατυπωμένο στον πληθυντικό αριθμό, π.χ. οι *Φεραῖοι* του Μοσχίωνα, που μάλλον παραπέμπει στην ύπαρξη Χορού, ο οποίος σε αυτήν την περίπτωση κάποιον οργανικό ρόλο θα είχε στο έργο. Αλλά και στην επόμενη ενότητα, όταν θα δούμε από πιο κοντά τα έργα *Ἐξαγωγή*, *Κασσάνδρα*(;) και *Γύγης*(;), θα συζητήσουμε αναλυτικότερα την πιθανότητα παρουσίας Χορού στη σκηνή, καθώς και του πιθανού ρόλου του. Πολύ χρήσιμες μας είναι και κάποιες σωζόμενες επιγραφές (π.χ. *IG XII 9, 207*) που πιστοποιούν την ύπαρξη Χορού και χοροδιδασκάλων σε ελληνιστικές τραγωδίες και σχετίζονται με βραβεία και χρηματικές αποζημιώσεις.⁵⁹ Ο Οράτιος, πάλι, στο έργο του *Ars Poetica* (στ.193-94: actoris partis chorus officiumque virile defendat) προτρέπει τον Χορό να αναλάβει πιο ενεργό ρόλο στην πλοκή και να τραγουδά πιο σχετικά με αυτήν άσματα, φράση που πιστοποιεί όσα είπαμε παραπάνω για τα «εμβόλιμα» ανάμεσα στις πράξεις και την παρουσία του χορού στην ορχήστρα μάλλον καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Για τους ύστερους ελληνιστικούς χρόνους οι πληροφορίες μας για το συγκεκριμένο ζήτημα δεν είναι καθόλου διαφωτιστικές. Πάντως, το ότι στη ρωμαϊκή τραγωδία επιβεβαιώνεται η παρουσία του Χορού, σίγουρα στοιχείο της ελληνιστικής καλλιτεχνικής επίδρασης επάνω της, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι επιβιώνει με κάποια μορφή - αμφίβολο όμως μέγεθος, καθώς κομμάτι τού έργου του μεταφέρεται στις μονωδίες των ηθοποιών⁶⁰- κατά τη διάρκεια όλης της περιόδου.

Μια επισκόπηση της ελληνιστικής τραγωδίας δε θα μπορούσε να μην περιλαμβάνει παρουσίαση των θεμάτων με τα οποία ασχολήθηκαν οι τραγικοί ποιητές της. Θα ξεκινήσουμε

⁵⁶ Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, 2015, τόμ. 13, 134.

⁵⁷ Le Guen 1995, 85 (σημ. 110).

⁵⁸ Sifakis 1967.

⁵⁹ Kotlińska-Toma 2015, 39.

⁶⁰ Le Guen 2007, 109.

με τα μυθολογικά θέματα, εξάλλου αυτά δεσπόζουν σε όλη τη διαδρομή που διένυσε το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Παρόλο που πάντα υπάρχει μπροστά μας το εμπόδιο των πολύ λίγων σωσμένων στίχων κι αποσπασμάτων, όπως αντίστοιχα ισχύει και για τους τίτλους των έργων, θα προσπαθήσουμε να εξαγάγουμε κάποια συμπεράσματα. Βλέπουμε, καταρχάς, ότι τα θέματα που προέρχονται από τους πιο διάσημους μυθολογικούς κύκλους, όπως π.χ. ο τρωικός κι ο θηβαϊκός, παραμένουν ψηλά στις προτιμήσεις των δραματουργών⁶¹. Από τον τρωικό αντλούνται ιστορίες κυρίως εκτός των δύο γνωστών ομηρικών επών, της *Οδύσσειας* και της *Ιλιάδας*. Μερικές φορές, όπως στην περίπτωση του Δύμα της Ιασού (2^{ος} αι. π.Χ.), έδιναν την αφορμή για τη δημιουργία τραγωδίας που ανήγαγε την ίδρυση μιας πόλης σε ένα ένδοξο μυθικό παρελθόν υπηρετώντας έτσι τη δόξα της και στο παρόν.⁶² Ο συγκεκριμένος έγραψε την τραγωδία *Δάρδανος* για το κοινό της Σαμοθράκης, το οποίο του απένειμε και χρυσό στέφανο. Κάποιες άλλες ασχολούνταν με την ιστορία των μελών του οίκου του Ατρέα, όπως π.χ. η *Κλυταιμνήστρα* του Πολεμαίου (μάλλον 1^{ος} αι. π.Χ.) ή με τις τύχες των Αχαιών μετά την κατάληψη της Τροίας (π.χ. *Ναύπλιος* του Λυκόφρονα). Δύο πατυρικά θραύσματα για τα οποία θα γίνει ιδιαίτερη αναφορά στην επόμενη ενότητα σχετίζονται με πρόσωπα του τρωικού κύκλου. Δημοφιλή παρέμεναν και θέματα παρμένα από την τραγική ιστορία του οίκου των Λαβδακιδών. Έργα με πρωταγωνιστή τον Οιδίποδα εμφανίζονται αρκετά συχνά. Υπήρχε, βέβαια, και το ανάλογο της κλασικής περιόδου με τον συγκεκριμένο Θηβαίο ήρωα. Γενικά, παρατηρείται μια τάση ενασχόλησης με θέματα που τα είχαν προβάλει στη σκηνή τόσο οι τρεις μεγάλοι τραγωδοί του πέμπτου αιώνα, όσο και οι ομότεχνοί τους του τέταρτου⁶³, κάποιες φορές κάτω μάλιστα από τον ίδιο τίτλο (βλ. πίνακα 1, σελ. 33-35). Ίσως οι τραγικοί της εποχής, πέρα από τον ανταγωνισμό με τους συγχρόνους τους, να ήθελαν να αναμετρηθούν στο ίδιο πεδίο με τις τρεις μεγάλες μορφές του παρελθόντος και, ει δυνατόν, να τις ξεπεράσουν. Έτσι, στον Νικόμαχο της Αλεξάνδρειας από την Τρωάδα (βλ. επόμενη ενότητα), αν συνενώσουμε τρεις από τις τραγωδίες του με κοινό θεματικό κέντρο σε μία τριλογία, έχουμε στα χέρια μας μια τυπική πρακτική της τραγωδίας των κλασικών χρόνων⁶⁴. Παράλληλα, η ιστορία κάποιων συγκεκριμένων μυθικών ηρώων έδινε άφθονο υλικό για δραματουργική επεξεργασία.⁶⁵ Από την άλλη, οι τραγικοί της αλεξανδρινής περιόδου συχνά επέλεξαν προς διαπραγμάτευση

⁶¹ Venini 1953, 7-13.

⁶² Le Guen 2007, 116.

⁶³ Ξανθάκη -Καραμάνου 1991, 32.

⁶⁴ Le Guen 2007, 96.

⁶⁵ Αριστοτέλης, *Ποιητική* 1453a.

ασυνήθιστους μύθους, όπως π.χ. αυτόν του Άδωνη, τον οποίο οι Πτολεμαίοι λάτρευαν, καθώς είχε αρκετά στοιχεία κοινά με αιγυπτιακές θεότητες, εξυπηρετώντας έτσι καλύτερα και τη βασιλική πολιτική τους και προπαγάνδα⁶⁶. Γενικά, στην εποχή υπήρχε η καλλιτεχνική τάση για ενασχόληση με θέματα από μύθους της εξωτικής Ανατολής και παραδόσεις από άλλους πολιτισμούς, καθώς και για πρωτοτυπία (βλ. π.χ. τον παράξενο τίτλο *Άέθλιος* του Σωσίθεου).

Οι τραγωδίες της ελληνιστικής εποχής αντλούν τη θεματική τους κι από τα ιστορικά γεγονότα. Αυτό δεν είναι κάτι που γίνεται για πρώτη φορά. Υπήρχε ανάλογο στην κλασική Αθήνα με τη *Μιλήτου άλωσιν* του Φρύνιχου και τους *Πέρσες* του Αισχύλου. Βέβαια, η προσέγγιση τέτοιων σύγχρονων γεγονότων, έστω κι από την πλευρά της Τέχνης, έπρεπε να γίνεται με ιδιαίτερη προσοχή από τον δημιουργό, γιατί αλλιώς παραμόνευε τεράστιος κίνδυνος για τον ποιητή που θα δημιουργούσε πολιτικές έριδες. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Αισχύλος στο έργο του *Πέρσαι*, έναν ύμνο για τη νίκη των συμπατριωτών του στη ναυμαχία της Σαλαμίνας εναντίον των Περσών, δεν αναφέρει ούτε μια φορά (!) το όνομα του κύριου συντελεστή αυτής της τεράστιας σε μέγεθος επιτυχίας, του Θεμιστοκλή. Προφανώς, στην κλασική περίοδο τα ιστορικά αυτά θέματα ήταν αποκλειστικά αθηναϊκού ενδιαφέροντος, συνδεδεμένα άμεσα με τη φύση και τη λειτουργία της αθηναϊκής πόλης - κράτους. Επειδή δεν έχουμε για την κλασική εποχή στα χέρια μας παρά έναν πολύ μικρό αριθμό τραγωδιών σε σχέση με τις εκατοντάδες που γράφτηκαν μέσα σε αυτό το διάστημα, στην πραγματικότητα δεν ξέρουμε αν οι δύο προναφερθείσες με ιστορικό θέμα αποτελούσαν εξαίρεση ή εντάσσονταν σε μια κανονικότητα.⁶⁷ Στη μετακλασική τραγωδία του 4^{ου} αι. π.Χ. τα πράγματα διαφέρουν, καθώς γράφονται έργα με ιστορικά θέματα που δε σχετίζονται άμεσα με την «πόλη», αλλά οι υποθέσεις τους συνδέονται με οικογένειες γνωστών τυράννων της εποχής⁶⁸. Παραδείγματα τέτοια συνιστούν μία τραγωδία που έγραψε ο Διονύσιος ο Πρεσβύτερος, τύραννος των Συρακουσών, με ένα από τα κεντρικά πρόσωπα να είναι η σύζυγός του Δωρίς, καθώς και η τραγωδία *Μαύσωλος* του Θεοδέκτη μετά τον θάνατο του ομώνυμου σατράπη της Καρίας και κατά παραγγελία τής συζύγου και αδερφής του Αρτεμισίας, που τον διαδέχθηκε.⁶⁹ Κατά την ελληνιστική περίοδο η τάση για δημιουργία τραγωδιών με ιστορικό θέμα διευρύνεται και προσφέρει τη δυνατότητα για πολιτικό σχολιασμό όσων συμβαίνουν τη δεδομένη στιγμή, αλλά

⁶⁶ Lesky 1981, 1023.

⁶⁷ Le Guen 2007, 96.

⁶⁸ Kotlińska-Toma 2015, 24-25.

⁶⁹ Lesky 1981, 869.

και ένα μέσο πολιτικής προπαγάνδας⁷⁰. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν και οι *Φεραῖοι* του Μοσχίωνα (βλ. αναλυτικά επόμενη ενότητα), που διαπραγματεύεται πιθανότατα την άρνηση του διαδόχου του Θεσσαλού τυράννου να θάψει τη σωρό του τελευταίου λόγω της εγκληματικής συμπεριφοράς που είχε επιδείξει εν ζωή.⁷¹ Σε μια περίοδο απόλυτης δύναμης των ηγεμόνων των ελληνοιστικών βασιλείων το πολιτικό μήνυμα από την παραπάνω τραγωδία ήταν ξεκάθαρο: όποιος έχει συγκεντρώσει μεγάλη εξουσία στα χέρια του πρέπει να τη διαχειρίζεται με σύνεση κι ευθύνη, αν θέλει να αποφύγει τέλος ανάλογο του Αλεξάνδρου των Φερών. Η τραγωδία *Κασσανδρείς* του Λυκόφωνα έχει κι αυτή συσχετισθεί με ιστορικά γεγονότα της περιόδου: κατά μία ερμηνεία δραματοποιεί την απάτη και τη δολοφονία των γιων της Αρσινόης Β΄ - που είχε καταφύγει στην Κασσάνδρεια μετά τον θάνατο του συζύγου της Λυσίμαχου- από τον Πτολεμαίο Κεραυνό(281 π.Χ.), κατά μία άλλη παρουσιάζει τις συμφορές της πόλης κατά τη διάρκεια της σκληρής τυραννίας του Απολλόδωρου (279 -277 π.Χ.)⁷². Ο *Θεμιστοκλής* του Μοσχίωνα και οι *Μαραθώνιοι* του Λυκόφωνα θα μπορούσαν να έχουν ιστορική θεματική, αν μάλιστα ο πρώτος κατά μία προσέγγιση είχε ως χώρο δράσης την αυλή του Αρταξέρξη⁷³, αυτό θα ταίριαζε πολύ και με το ενδιαφέρον της εποχής για έργα συνδεδεμένα με την εξωτική Ανατολή. Γενικά, τραγωδίες που θα διαπραγματεύονταν σύγχρονα ιστορικά γεγονότα δε θα μπορούσαν να ανεβαίνουν για πολύ καιρό στη σκηνή, καθώς σταδιακά θα έχαναν το ενδιαφέρον του κοινού, έτσι στην καλύτερη περίπτωση θα κατέληγαν σε κάποια βιβλιοθήκη μόνο για ανάγνωση. Επίσης, η κύρια περίοδος συγγραφής τους ήταν οι πρώιμοι ελληνοιστικοί χρόνοι, ίσως γιατί και η πολιτική ρευστότητα της περιόδου έδινε το αναγκαίο για σύνθεση υλικό. Εξάλλου, το θέατρο συνέχιζε να αποτελεί τον κατεξοχόν χώρο συγκέντρωσης των μελών της κοινότητας, επομένως δεν έχασε την πολιτική του διάσταση.

Ορισμένοι τίτλοι είναι κάπως ασαφείς κι έτσι δεν μπορούμε να ξέρουμε από πού αντλούσαν το θέμα τους, αρκούμαστε μόνο στη διατύπωση υποθέσεων από τους ερευνητές. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι *Άστραγαλισταί* του Αλέξανδρου του Αιτωλού (βλ. επόμενη ενότητα). Κάποιοι άλλοι τίτλοι, όπως π.χ. ο *Όρφανός* ή ο *Αλήτης*, και τα δύο έργα αποδίδονται στον Λυκόφωνα, δεν είμαστε σίγουροι αν παραπέμπουν σε συγκεκριμένους τραγικούς ήρωες ή αν αναφέρονται στους χαρακτήρες του «ορφανού» ή του

⁷⁰ Perrin 1997, 201-218.

⁷¹ Xanthakis-Karamanos 1980, 122.

⁷² Le Guen 2007, 95- 96.

⁷³ Ribbeck 1875, 145-61.

«περιπλανώμενου», μπαίνοντας όμως έτσι επικίνδυνα στα χωράφια της Νέας Κωμωδίας.⁷⁴ Επίσης, μολονότι, όπως είδαμε αρκετά πιο πάνω, η μετακλασική τραγωδία του 4^{ου} αι. ασχολήθηκε με ιδέες και προβλήματα ηθικά, κοινωνικά, φιλοσοφικά, τα ελάχιστα σωζόμενα αποσπάσματα από την τραγωδία της αλεξανδρινής περιόδου δεν οδηγούν προς την ίδια κατεύθυνση.

Η συχνή συγγραφή έργων με συγκεκριμένους τίτλους, όπως αυτούς του *Οιδίποδα*, του *Ορέστη*, του *Τήλεφου* κτλ., είδαμε ότι προτιμούνταν από τους τραγικούς ποιητές, κλασικούς και μεταγενέστερους, γιατί η ιστορία της ζωής αυτών των ηρώων πρόσφερε ευκαιρίες έντονων τραγικών συγκινήσεων και δραματικών συγκρούσεων. Από την άλλη, όμως, ίσως φανερώνει και μία κόπωση του είδους, ιδιαίτερα για την εποχή που εξετάζουμε, καθώς η συνθετότητα των πλοκών και ο πολλαπλασιασμός των χαρακτήρων είχε φτάσει σε οριακό σημείο και στο τέλος των δυνατοτήτων που πρόσφερε ο περιορισμός των 3 ηθοποιών ήδη από τον πέμπτο αιώνα π.Χ.⁷⁵

Γενικά, βλέπουμε ότι η δεξαμενή άντλησης θεμάτων στην περίπτωση της ελληνιστικής τραγωδίας είναι πολύ μεγάλη. Δεν περιορίζεται μόνο στο έργο των τριών μεγάλων τραγικών της κλασικής περιόδου, αλλά επεκτείνεται και σε άλλα είδη (λυρικά, αφηγηματικά κτλ.), καθώς και σε διαφορετικές εποχές (π.χ. ομηρική, αρχαϊκή), επιδεικνύοντας μια πρωτόγνωρη λογοτεχνική διακειμενικότητα. Μη μας διαφεύγει, επιπλέον, ότι κάποιοι τραγικοί, όπως π.χ. ο Αλέξανδρος ο Αιτωλός, εργάστηκαν στη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας κι επομένως είχαν απεριόριστη πρόσβαση σε έργα των προγενέστερων δημιουργών, τα οποία μπορούσαν άνετα να αποτελέσουν ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης και υλικού για τις δικές του τραγωδίες. Ορισμένοι από αυτούς, μάλιστα, δραστηριοποιήθηκαν στη συγγραφή και άλλων λογοτεχνικών ειδών, διευρύνοντας έτσι το φάσμα του καλλιτεχνικού τους πεδίου.⁷⁶

Με τόσες λίγες δεκάδες στίχους που έχουμε διαθέσιμους από τις τραγωδίες της εποχής -στοιχείο που πρέπει συνεχώς να θυμόμαστε - είναι σχεδόν αδύνατο να διατυπώσουμε αξιωματικές κρίσεις για τη γλώσσα και τη στιχουργία των έργων αυτών. Εξάλλου, κάθε δημιουργός είχε και το προσωπικό του στιλ γραφής, κάποιες φορές αρκετά ιδιαίτερο, αν φέρουμε π.χ. στον νου μας την *Άλεξάνδρα* του Λυκόφρονα (βλ. ενότητα 3). Έτσι, θα περιοριστούμε σε πολύ γενικές μόνο παρατηρήσεις. Ξεκινώντας από τη γλώσσα, αυτή έχει ως

⁷⁴ Le Guen 2007, 95.

⁷⁵ Jouan 1981, 72.

⁷⁶ Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, 2015, τόμ. 13, 145.

βάση της την Κοινή Ελληνική και διανθίζεται με εκφράσεις προερχόμενες από τους τραγικούς της κλασικής περιόδου, την ομηρική και αρχαϊκή ποίηση. Συχνή είναι η χρήση σπάνιων λέξεων, όρων και των «ἄπαξ λεγομένων».⁷⁷ Χρησιμοποιούνται, ακόμη, λέξεις που είτε δεν προσιδιάζουν στο καθαρό αττικό ύφος ή απαντώνται μόνο στην πεζογραφία.⁷⁸ Όσον αφορά τη στιχουργία και τη μετρική, παρατηρούμε μια αυστηρή εφαρμογή ιαμβικών τριμέτρων στα διαθέσιμα αποσπάσματα, η οποία βρίσκεται αρκετά κοντά στην αρχαϊκή ιαμβογραφία. Ίσως να είναι μια σκόπιμη πρακτική από μέρους κυρίως των μελών της «Πλειάδας» να διαφοροποιηθούν γλωσσικά και υφολογικά από τους σύγχρονους τους συγγραφείς της Νέας Κωμωδίας, που γράφουν σε μια πιο φυσική και συνηθισμένη γλώσσα.⁷⁹ Γενικότερα, θα τολμούσαμε να ισχυριστούμε ότι η προσεγμένη επιλογή λέξεων, η κομψότητα του λόγου και του ύφους, η εκφραστικότητα, το ενδιαφέρον για τη μορφή και την τεχνική αρτιότητα αποτέλεσαν μια γενικευμένη τάση των τραγικών της ελληνοιστικής περιόδου, αλλά και πολλών συγγραφέων από άλλα λογοτεχνικά είδη.

Πίνακας 1 (πηγή: Brigitte Le Guen.)⁸⁰

Τίτλοι	Ποιητές ελληνοιστικής περιόδου	Ποιητές κλασικής περιόδου
<i>Ἄδωνις</i>	Πτολεμαῖος Δ΄ Φιλοπάτωρ	Διονύσιος των Συρακουσών
<i>Ἀλήτης</i>	Λυκόφρων	Σοφοκλής;
<i>Ἀλέξανδρος</i>	Νικόμαχος	Αισχύλος; Σοφοκλής, Ευριπίδης
<i>Ἀμφιτρύων</i>	Αισχύλος της Αλεξάνδρειας	Σοφοκλής
<i>Ἄνδρομάχη</i>	Δημοκράτης της Σικυόνας;	Ευριπίδης
<i>Ἄνδρομέδα</i>	Λυκόφρων, Φρόνιχος Β΄	Σοφοκλής, Ευριπίδης
<i>Χρύσης;</i>	Σιληνός	Σοφοκλής
<i>Χρύσιππος</i>	Λυκόφρων, Σιληνός;	Ευριπίδης, Διογένης
<i>Κλυταιμνήστρα</i>	Πολεμαῖος της Εφέσου	Σοφοκλής
<i>Αἰόλος</i>	Λυκόφρων	Ευριπίδης

⁷⁷ Ξανθάκη -Καραμάνου 1991, 12.

⁷⁸ Kotlińska-Toma 2015, 35.

⁷⁹ Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, 2015, τόμ. 13, 145.

⁸⁰ Le Guen 2007, 92-94.

<i>Γηρυόνης</i>	Νικόμαχος	Άγνωστος συγγραφέας (αναφορά από Αριστοτέλη)
<i>Έκτωρ;</i>	Άγνωστος συγγραφέας, Τιμησίθεος	Αισχύλος (<i>Έκτορος Λύτρα</i>), Αστυδάμας Β', Διονύσιος
<i>Ήρακλής</i>	Λυκόφρων	Σοφοκλής, Ευριπίδης; Δημήτριος, Αστυδάμας Β', Διογένης της Σινώπης
<i>Έρμιόνη</i>	Θεόδωρος	Σοφοκλής, Φιλοκλής Α'; Θέογνις;
<i>Ίππόλυτος</i>	Λυκόφρων	Ευριπίδης
<i>Ίλιου πέρσις</i>	Νικόμαχος	Ιοφών, Αγάθων
<i>Λάιος</i>	Λυκόφρων	Αισχύλος
<i>Μυσοί</i>	Νικόμαχος	Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης; Αγάθων
<i>Ναύπλιος</i>	Λυκόφρων	Σοφοκλής Α', Φιλοκλής Α', Αστυδάμας Β'.
<i>Νεοπτόλεμος</i>	Νικόμαχος	Σοφοκλής; Άγνωστος συγγραφέας (αναφορά από Αριστοτέλη)
<i>Οιδίπους</i>	Λυκόφρων (2 έργα), Νικόμαχος	Αχαιός Α', Φιλοκλής Α', Ξενοκλής Α', Νικόμαχος Α', Μέλητος Β', Καρκίνος Β', Θεοδέκτης Τιμοκλής, Διογένης της Σινώπης, Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης.
<i>Παρθενοπαῖος</i>	Διονύσιος της Ηράκλειας	Αστυδάμας Β'
<i>Πενθέυς</i>	Λυκόφρων	Θέσπις, Αισχύλος, Ιοφών
<i>Φοίνιξ;</i>	...]ηνόδωρος	Σοφοκλής, Ευριπίδης, Ίων (2 έργα), Αστυδάμας Β'
<i>Πολυξένη</i>	Νικόμαχος	Σοφοκλής, Ευριπίδης Β'
<i>Ίκέτιδες</i>	Λυκόφρων	Αισχύλος, Ευριπίδης, Απολλόδωρος

<i>Τήλεφος</i>	Μοσχίων	Ιοφών, Αγάθων, Κλεοφών, Αισχύλος, Σοφοκλής Α΄, Ευριπίδης
<i>Τεϋκρος</i>	Νικόμαχος	Σοφοκλής, Ίων, Ευάρετος
<i>Τυνδάρως ἢ Ἀλκμαίων»</i>	Νικόμαχος	Σοφοκλής, Ευριπίδης, Αχαιός Α΄, Αγάθων, Τιμόθεος, Αστυδάμας Β΄, Θεοδέκτης, Ευάρετος

3. Σημαντικότεροι συγγραφείς και έργα

Το μεγάλο ενδιαφέρον του Πτολεμαίου του Φιλάδελφου (308 -246 π.Χ.) για τις τέχνες και ιδιαίτερα για το θέατρο είχε ως αποτέλεσμα να τραβήξει έναν κύκλο δραματουργών στην Αλεξάνδρεια, από τους οποίους οι Αλεξανδρινοί λόγιοι της εποχής, κατά την προσφιλή τους συνήθεια, δημιούργησαν έναν κατάλογο με τους επτά σημαντικότερους, τον οποίο ονόμασαν «Πλειάδα». Το όνομα αυτό είχε σχέση με τα λαμπερά άστρα του αστερισμού του Ταύρου. Οι πηγές που έχουμε στη διάθεσή μας δε μας δίνουν έναν κατάλογο με σταθερά ονόματα. Πιο συχνά είναι αυτά του Αλέξανδρου του Αιτωλού, του Λυκόφωνα από τη Χαλκίδα, του Ομήρου από το Βυζάντιο, του Φιλικού (ή Φιλίσκου) από την Κέρκυρα και του Σωσίθεου από την Τρωάδα.⁸¹ Ανάμεσα σε αυτούς περιλαμβάνονται σε διάφορες μαρτυρίες οι Σωσιφάνης, Διονυσιάδης, Αιαντιάδης κι ο Ευφρόνιος. Μια αξιόλογη σύγχρονη προσπάθεια να καταρτασισθεί με επιτυχία ο αρχικός κατάλογος των ποιητών της Αλεξανδρινής «Πλειάδας» έχει γίνει από τον W. Steffen.⁸² Η χρονολογία της δημιουργίας του αρχικού καταλόγου μάς διαφεύγει, αλλά μάλλον συντάχθηκε πριν από το τέλος του 3^{ου} π.Χ. αι. Ο παρακάτω πίνακας παρουσιάζει ενδεικτικά κάποιους καταλόγους, σύμφωνα με τις διαθέσιμες μαρτυρίες:

Σούδα	Scholia A in Hephaestionem	Scholia B in Hephaestionem	Χοιροβοσκός στο <i>scholia in Hephaestionem</i>	Τζέτζης I.
Όμηρος	Όμηρος	Όμηρος	Όμηρος	Όμηρος
Λυκόφρων	Λυκόφρων	Λυκόφρων	Λυκόφρων	Λυκόφρων
Φιλίσκος	Φιλικός	Φιλίσκος	Φιλικός	Φιλικός
Σωσίθεος	Σωσίθεος	Σωσίθεος	Σωσίθεος	Θεόκριτος
Αλέξανδρος	Αλέξανδρος	Αλέξανδρος	Αλέξανδρος	Νίκανδρος
Σωσιφάνης		Σωσιφάνης	Σωσιφάνης ή Ευφρόνιος	Άρατος
Διονυσιάδης	Διονυσιάδης	Αιαντιάδης	Αιαντιάδης ή Διονυσιάδης	Αιαντίδης ή Απολλώνιος

Πίνακας 2 (πηγή: Kotlińska-Toma A.)⁸³

⁸¹ Lesky 1981, 1023.

⁸² Steffen 1939, 24.

⁸³ Kotlińska-Toma 2015, 52.

Το σύνολο των ονομάτων τραγικών ποιητών που προστίθενται στα παραπάνω από επιγραφές κι αναφορές είναι γύρω στα ενενήντα κι είναι φυσικό να υποθέσουμε ότι διαμοιράζονται σε μεγάλο μέρος του ελληνιστικού κόσμου⁸⁴. Δυστυχώς για τα έργα των δραματουργών της «Πλειάδας» έχουμε ελάχιστα στοιχεία και δεν μπορούμε με ασφάλεια να μιλήσουμε για την αξία τους και για τον βαθμό της συμβολής τους στην ανάπτυξη του είδους κατά την εποχή τους. Το κοινό τους στοιχείο ήταν ότι δραστηριοποιήθηκαν την ίδια περίοδο, δηλ. στο πρώτο τέταρτο του 3^{ου} π.Χ. αι. Οι Λυκόφρων, Φιλίσκος κι Αλέξανδρος ο Αιτωλός σίγουρα έδρασαν στην Αλεξάνδρεια, για τους υπόλοιπους τραγωδούς μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε για το αν επισκέφτηκαν κάποια στιγμή την Αίγυπτο, κάτι πιθανό αν σκεφτεί κανείς τη μεγάλη στήριξη της βασιλικής αυλής απέναντι στους λόγιους και τους καλλιτέχνες την περίοδο βασιλείας του Πτολεμαίου Β΄ Φιλάδελφου. Αγνοούμε, επίσης, αν τα μέλη της «Πλειάδας» συναντήθηκαν ποτέ στο πλαίσιο των επαγγελματικών τους δραστηριοτήτων, είναι λογικό, όμως, να γνώριζαν ο ένας την καλλιτεχνική παραγωγή τού άλλου⁸⁵. Δυσκολίες παρουσιάζει και η αποτίμηση της αξίας των έργων τους από τους συγχρόνους τους, αλλά η συμπερίληψή τους στην «Πλειάδα» από τους λόγιους της βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας δεν είναι κάτι που θα μπορούσαμε να το προσπεράσουμε εύκολα. Οι διάφοροι τίτλοι που σώζονται δίνουν μια εικόνα κοντά σε αυτήν του 4ου π.Χ. αι., με παλιά θέματα στο προσκήνιο, αλλά και καινούρια, επιτηδευμένα⁸⁶. Επιπλέον, γράφουν όχι μόνο τραγωδίες και σατυρικά δράματα, αλλά ασχολούνται και με άλλα είδη ποίησης που ακμάζουν στα χρόνια αυτά, όπως π.χ. ελεγείες, επιγράμματα, επύλλια κτλ. Έχει ενδιαφέρον, επομένως, μια προσπάθεια εξέτασης των πιο γνωστών τραγικών της εποχής μέσα από διάφορες πηγές και αποδιδόμενα σε αυτούς αποσπάσματα, όπου φυσικά είναι εφικτό:

Όμηρος του Βυζαντίου

Υπήρξε γιος του Ανδρόμαχου και της ποιήτριας Μοιρώς του Βυζαντίου. Σύμφωνα με το λεξικό *Σούδα* έφτασε στο απόγειό του στη δεκαετία του 280 π.Χ. κι έγραψε 45 τραγωδίες, ενώ άλλες πηγές ανεβάζουν τα θεατρικά του έργα στα 57, μάλλον όμως τα 12 από αυτά ήταν σατυρικά δράματα⁸⁷. Ο τόπος δράσης του ήταν αρχικά η πατρίδα του, αργότερα ήρθε στην Αθήνα. Μια μαρτυρία του Διογένη του Λαέρτιου (*D.L.* 9,13)⁸⁸ αναφέρει ότι ο Τίμων από τη

⁸⁴ Lesky 1981, 1023.

⁸⁵ Kotlínska-Toma 2015, 53.

⁸⁶ Lesky 1981, 1023.

⁸⁷ Walker 1923, 254.

⁸⁸ Diogenes Laertii, *Vitae philosophorum*, ed. H. S. Long, vols 1-2. Oxonii 1964.

Φλύα συνυπέγραψε τραγωδίες με τον Αλέξανδρο τον Αιτωλό και τον Όμηρο του Βυζαντίου. Το γεγονός ότι το όνομά του υπάρχει σε όλους τους καταλόγους της «Πλειάδας» μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι μάλλον υπήρξε σημαντικός για την εποχή του τραγωδός. Δε σώζεται ούτε ένα απόσπασμα από τα έργα του, παρά μόνο ο τίτλος ενός από αυτά: *Εύρυπύλεια*. Ο Σοφοκλής είχε γράψει μια τραγωδία με τον τίτλο *Εύρύπυλος*, η οποία ίσως και να αποτελέσει έμπνευση για τον συγκεκριμένο τραγικό.

Φιλίσκος της Κέρκυρας

Ελάχιστα είναι τα στοιχεία που γνωρίζουμε για τον Φιλίσκο και το έργο του. Το όνομά του εμφανίζεται με δύο μορφές: «Φιλικός» και «Φιλίσκος». Το λεξικό *Σούδα* κάνει λόγο για 42 τραγωδίες του. Υπήρξε γνωστό και σημαντικό πρόσωπο στην εποχή του και υπάρχει μαρτυρία του Καλλιξενου του Ρόδιου⁸⁹ ότι στη μεγάλη Πομπή που διοργάνωσε ο Πτολεμαίος ο Φιλάδελφος πιθανότατα το 275/274 π.Χ. ο ίδιος παρήλασε ως διονυσιακός ιερέας κι επικεφαλής του συλλόγου των «διονυσιακών τεχνιτών». Αν και δεν εφηύρε το χοριαμβικό μέτρο, έγινε ιδιαίτερα γνωστός για τη χρήση του. Κάποιοι μελετητές θεωρούν σωζόμενους τίτλους έργων που αποδίδονται στον ομώνυμο κωμικό ποιητή Φιλίσκο ως συγγραφική παραγωγή του Φιλίσκου από την Κέρκυρα, αλλά κάτι τέτοιο δύσκολα μπορεί να αποδειχτεί. Ίσως μόνο τα έργα με τίτλο *Θεμιστοκλής* και *Άδωνις* να χαρακτηρίζονταν ως τραγωδίες κι έτσι να συνδέονταν με τον ποιητή.⁹⁰

Αλέξανδρος ο Αιτωλός

Η «*Σούδα*» αναφέρει για τον Αλέξανδρο ότι γεννήθηκε στην Πλευρώνα κι ήταν γιος του Σάτυρου και της Στρατόκλειας. Έζησε στο πρώτο μισό του 3ου π.Χ. αι. και πρέπει να άκμασε στη δεκαετία του 280 π.Χ. Ήλθε στην Αλεξάνδρεια, για να οργανώσει στη βιβλιοθήκη της τα κείμενα τραγικών και σατυρικών συγγραφέων, κατ' εντολή του βασιλιά Πτολεμαίου. Συνδέθηκε τόσο με τον Πτολεμαίο Β', όσο και με τον μονάρχη Αντίγονο Γονατά⁹¹. Δε διαθέτουμε κανένα απόσπασμα από δραματικό του έργο, μόνο από δύο ελεγείες του, τον *Απόλλωνα* και τις *Μούσες*⁹². Μας σώζεται μόνο ο τίτλος μιας από τις τραγωδίες του: *Άστραγαλισταί*, η οποία ίσως έχει σχέση με ένα επεισόδιο από τη ζωή του ομηρικού

⁸⁹ Callix. *FGrH* 627 F2 *ap. Ath.* 5. 198B.

⁹⁰ Kotlińska-Toma 2015, 73.

⁹¹ Lesky 1981, 1024.

⁹² Kotlińska-Toma 2015, 91.

Πατρόκλου. Ο Schenkl⁹³ αρχικά και κάποιοι άλλοι μελετητές αργότερα υποστήριξαν ότι μάλλον πρόκειται για σατυρικό δράμα.

Διονυσιάδης

Ο Διονυσιάδης προερχόταν από τη Μαλλό της Κιλικίας και ήταν γιος του Φυλαρχίδη, ενώ υπάρχει αναφορά στο όνομά του σε 3 καταλόγους «Πλειάδων».⁹⁴ Δεν έχει διασωθεί κάποιο έργο του. Σε κατάλογο νικητών σε διαγωνισμό τραγικής ποίησης που συντάχθηκε πριν από το 278 π.Χ. διακρίνουμε τα αρχικά *Δι...*(*TrGF 110*), τα οποία ίσως παραπέμπουν σε αυτόν⁹⁵.

Τίμων από τη Φλύα

Πληροφορίες για τον Τίμωνα(περ. 320/315- 230 π.Χ.) αντλούμε από το ένατο βιβλίο του Διογένη του Λαέρτιου (180-240 μ.Χ.), μέρος του ευρύτερου έργου του *Βίοι Φιλοσόφων*. Σε αυτό (*D.L. 9.109-113*) αναφέρει ότι καταγόταν από τον δήμο της Φλύας κι ότι ήταν γιος του Τίμαρχου. Επίσης, ότι ασχολήθηκε με αρκετά λογοτεχνικά είδη και συνέγραψε τριάντα κωμωδίες και εξήντα τραγωδίες. Υπήρξε, επίσης, σκεπτικός φιλόσοφος και γύρισε αρκετά μέρη, για να καταλήξει στην Αθήνα, όπου και πέθανε σε προχωρημένη ηλικία. Ο Διογένης έχει μια παράξενη καταχώρηση για τον Τίμωνα στο έργο του, ότι συνυπέγραψε τραγωδίες με τον Αλέξανδρο τον Αιτωλό και με τον Όμηρο του Βυζαντίου, μελών της «Πλειάδας». Η αλήθεια είναι ότι δεν μπορούμε να ξέρουμε τη φύση αυτής της συνεργασίας, παρά μόνο να κάνουμε διάφορες υποθέσεις.⁹⁶ Ο Τίμων γνωρίστηκε με επιφανείς προσωπικότητες της εποχής του, όπως π.Χ. με τον Πτολεμαίο τον Φιλάδελο, οπότε μπορεί να δικαιολογηθεί ίσως ένα πέρασμά του από την Αλεξάνδρεια⁹⁷.

⁹³ Schenkl 1888, 326-7.

⁹⁴ Dieterich 1905, 881.

⁹⁵ Kotlińska-Toma 2015, 111.

⁹⁶ Wachsmuth 1885, 18-19.

⁹⁷ Nestle 1937, 1301.

Αιαντιάδης

Πέρα από την αναφορά του ονόματός του σε 2 καταλόγους «Πλειάδων», δεν έχουμε άλλα στοιχεία για τον συγκεκριμένο τραγικό. Ίσως και στο όνομά του να υπάρχει ορθογραφικό λάθος και να πρέπει να δεχτούμε την καταγραφή «Αιαντίδης» του Τζέτζη (βλ. πίνακα 1)⁹⁸.

Σοφοκλής Γ΄

Το λεξικό Σούδα (*sigma*, 817) σε λίγες γραμμές μάς πληροφορεί ότι πρόκειται για απόγονο του παλαιού τραγικού ποιητή Σοφοκλή, ότι έζησε μετά τους επτά της «Πλειάδας» κι ότι έγραψε 15 δράματα. Έχουμε στα χέρια μας δύο επιγραφές που αναφέρονται σε αυτόν: την IG VII 3197, στην οποία καταγράφεται ως νικητής ποιητής τραγωδιών στα *Χαριτήσια* του Ορχομενού γύρω στο 100 π.Χ., και την FD III 2:48 του 97 π.Χ., όπου με αφορμή μια αθηναϊκή *Πυθαΐδα* αναφέρεται και ως σατυρικός ποιητής.

Ευφρόνιος

Το όνομά του συναντάται μόνο σε 1 κατάλογο «Πλειάδων». Ήταν δάσκαλος του Αριστοφάνη του Βυζάντιου και καταπιάστηκε με διάφορα είδη λογοτεχνίας. Έζησε την εποχή του Πτολεμαίου Δ΄ Φιλοπάτορα κι ως εκ τούτου ήταν σίγουρα μια γενιά νεότερος από τα υπόλοιπα μέλη της «Πλειάδας».⁹⁹

Σωσίθεος

Κι αυτός ο ποιητής ήκμασε κατά τη δεκαετία του 280 π.Χ. και συμπεριλαμβάνεται σε αρκετούς καταλόγους «Πλειάδων». Δεν υπάρχουν ασφαλείς πηγές για τον τόπο καταγωγής του, πρέπει όμως να δραστηριοποιήθηκε στην Αθήνα ή στην Αλεξάνδρεια. Ένα επίγραμμα του Διοσκουρίδη (*Ανθ. Παλ. 7, 707*) τον ανακηρύσσει ως ανανεωτή του παλαιού και γνήσιου σατυρικού δράματος.¹⁰⁰ Τα δύο αποσπάσματα που σώζονται από το δραματικό του έργο *Δάφνις ή Λιτώρησης* είναι τα μεγαλύτερα σε έκταση από έργο που γράφτηκε, για να ανέβει στη σκηνή, κι επιβίωσε ως τις μέρες μας.¹⁰¹ Ο μύθος του Δάφνη γνώρισε πολύ μεγάλη διάδοση

⁹⁸ Dieterich 1893, 929.

⁹⁹ Schramm 1929, 61.

¹⁰⁰ Lesky 1981, 1024.

¹⁰¹ Kotlińska-Toma 2015, 96-97.

κατά την αλεξανδρινή περίοδο, άρα φαίνεται λογικό ο Σωσίθεος να έγραψε ένα δράμα με αυτόν τον τίτλο. Κατά τον μύθο, ο Δάφνις είχε πάει να σώσει την αγαπημένη του, που είχε απαχθεί από ληστές. Η αναζήτηση τον έφερε στη χώρα ενός αδίστακτου θεριστή, νόθου γιου του ονομαστού βασιλιά Μίδα της Φρυγίας, του Λιτυέρση. Αυτός προκαλούσε τους ξένους σε διαγωνισμό θερισμού και στο τέλος τους έπαιρνε το κεφάλι. Όμως κι αυτός είχε την ίδια μοίρα από τα χέρια του Ηρακλή, που κατέφτασε εκεί, για να σώσει τον Δάφνη και να επανενώσει τους δύο εραστές. Το πρώτο απόσπασμα μάλλον ανήκει στον πρόλογο, όπου ένας από τους χαρακτήρες του έργου παρουσιάζει τον χαρακτήρα του Λιτυέρση, τον χώρο που λαμβάνει μέρος η ιστορία και την άσχημη κατάληξη που έχουν οι επισκέπτες του. Το δεύτερο απόσπασμα περιγράφει τον θάνατο του Λιτυέρση από τον Ηρακλή. Στο δράμα αυτό συναντά κανείς αρκετά από τα τυπικά χαρακτηριστικά της αλεξανδρινής περιόδου: οι χαρακτήρες του ήταν της μόδας αυτήν την περίοδο, ο Σωσίθεος κάνει ένα «παιχνίδι» με τον Θεόκριτο που διαπραγματεύεται ανάλογο μυθολογικό θέμα στο *Είδύλλιο 6*, οι δύο εραστές που χωρίζονται και μετά πολλές περιπέτειες ξανασιμύουν, η πρωτοτυπία στον μύθο κ.ά.¹⁰² Στους ερευνητές έχει προκύψει διαφωνία για το αν πρόκειται για σατυρικό δράμα ή τραγωδία εντέλει, με αρκετά σοβαρά επιχειρήματα κι από τις δύο πλευρές. Πάντως, κινείται στον δρόμο των «ρομαντικών» τραγωδιών του Ευριπίδη, όπως είναι η *Άλκηστις*, η *Ελένη*, η *Ίφιγένεια εν Ταύροις*, και το λεξιλόγιο που έχει επιλεγεί από τον ποιητή προσιδιάζει σε τραγωδία.¹⁰³

Στον Σωσίθεο χρεώνεται και το δράμα με τον τίτλο *Άέθλιος*, αλλά αγνοούμε παντελώς την υπόθεση του έργου.¹⁰⁴ Επίσης, ένα απόσπασμα από τον Διογένη Λαέρτιο (*D. L. 7.173*) αναφέρεται σε ένα ειρωνικό σχόλιο που έκανε ο Σωσίθεος για τον στωικό φιλόσοφο Κλεάνθη από την Άσσο της Τρωάδος, ωστόσο δε γνωρίζουμε αν αυτό προέρχεται από κάποια τραγωδία ή σατυρικό δράμα. Τέλος, κάποιες αρχαίες περιλήψεις κάνουν λόγο για τη χρήση ενός κύριου χαρακτήρα, του Κρότου, σε έργο του Σωσίθεου, που παραπέμπει σε σατυρικό δράμα και μάλλον αποτελεί αιτιολογική ιστορία σχετικά με το έθιμο του χειροκροτήματος.¹⁰⁵

Σωσιφάνης

Όσον αφορά τον συγκεκριμένο τραγωδό, είναι δύσκολο η έρευνα να προσδιορίσει με σαφήνεια την περίοδο δράσης του. Ίσως υπήρξαν δύο ποιητές με το ίδιο όνομα, ένας

¹⁰² Kotlińska-Toma 2015, 102-103.

¹⁰³ Xanthakis-Karamanos 1997, 127-130.

¹⁰⁴ Hoefler 1893, 699.

¹⁰⁵ Schramm 1929, 48.

παλαιότερος κι ένας νεότερος, που γεννήθηκε το 306 περίπου π.Χ., έγραψε τα έργα του στην Αλεξάνδρεια και συμπεριλαμβάνεται στους καταλόγους των «Πλειάδων».¹⁰⁶ Επομένως, σε αυτόν πρέπει να αποδώσουμε τα σωζόμενα αποσπάσματα δράματος. Ξέρουμε ότι έγραψε 73 τραγωδίες, με 7 από τις οποίες κέρδισε σε δραματικούς διαγωνισμούς.¹⁰⁷ Ο μόνος τίτλος που σώζεται είναι ο *Μελέαγρος*. Ομώνυμη τραγωδία είχαν γράψει ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης κι ο Αντιφών, ενώ ο μύθος του Μελέαγρου κάνει την εμφάνισή του και στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου. Μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε για το αν ήξερε ο Σωσιφάνης κάποια από τις παλαιότερες τραγικές εκδοχές του συγκεκριμένου ήρωα και δυστυχώς δε γνωρίζουμε τίποτε για τη δική του διαπραγμάτευση του μύθου. Το δίστιχο απόσπασμα που αποδίδεται στον *Μελέαγρο* του σχετίζεται με ξόρκια που αφορούν την ερωτική μαγεία. Δύο σωζόμενα αποσπάσματα (*TrGF 92 F5* και *TrGF 92 F7*) κάνουν λόγο για μια τραγωδία στην οποία ο ποιητής αναφερόταν στα τέκνα του Μενέλαου και της Ελένης. Ένα άλλο απόσπασμα (*TrGF 92 F4*) από σχόλια στο έργο του Ευριπίδη *Φοίνισσαι* μας πληροφορεί ότι ο Σωσίθεος έγραψε μια τραγωδία βασισμένη στον μύθο της οικογένειας των Λαβδακιδών.¹⁰⁸ Αβέβαιο είναι αν έγραψε και μια τραγωδία για τον ήρωα Φοίνικα (*TrGF 92 F6*), όπως παλαιότερα ο Ευριπίδης.

Λυκόφρων

Ο Λυκόφρων πιθανόν γεννήθηκε μεταξύ 315-310 π.Χ. κι έφτασε στην Αλεξάνδρεια όχι πριν από το 285 π.Χ., όπου του ανατέθηκε κατά τη βασιλεία του Πτολεμαίου Β΄ να καταγράψει στη βιβλιοθήκη της πόλης τα έργα των κωμικών ποιητών. Αποτέλεσμα αυτών των εργασιών του στάθηκε το πόνημα με τίτλο *Περί κωμωδίας*.¹⁰⁹ Η *Σούδα* του αποδίδει με αλφαβητικό τρόπο 20 τίτλους έργων (*Αϊόλος, Ανδρομέδα, Αλήτης, Αιολίδης, Έλεφήνωρ, Ηρακλής, Ίκέται, Ίππόλυτος, Κασσανδρείς, Λάϊος, Μαραθώνιοι, Ναύπλιος, Οιδίπους α΄ - β΄, Όρφανός, Πενθέυς, Πελοπίδαι, Σύμμαχοι, Τηλέγονος, Χρύσιππος*), ενώ ο Τζέτζης κάνει λόγο για 46 ή 64 τραγωδίες και σατυρικά δράματα.¹¹⁰ Διαβάζοντας τους τίτλους αυτούς, συμπεραίνουμε ότι τον ενδιέφεραν θέματα τόσο της κλασικής παράδοσης (π.χ. *Οιδίπους*), όσο και λιγότερο γνωστά (π.χ. *Ναύπλιος*) ή και με σύγχρονη υπόθεση (π.χ. *Σύμμαχοι*). Σώζονται και 4 μικρά αποσπάσματα από ένα σατυρικό δράμα που έγραψε με τον τίτλο *Μενέδημος*, που

¹⁰⁶ Jacoby 1903, 459.

¹⁰⁷ Kotlińska-Toma 2015, 57.

¹⁰⁸ Kotlińska-Toma 2015, 61.

¹⁰⁹ Lesky 1981, 1024.

¹¹⁰ Kotlińska-Toma 2015, 77.

σχετίζεται με τον σύγχρονό του φιλόσοφο από την Ερέτρια. Αυτά περιγράφουν με διασκεδαστικό τρόπο την ιδιαίτερη φύση των γιορτών που διοργάνωνε ο φιλόσοφος στο σπίτι του. Ο οινόφιλος Σιληνός διαμαρτύρεται στον σατυρικό χορό για τη λιτότητα και τη νηφαλιότητα που επικρατεί στα συμπόσια του Μενέδημου, όπου στους προσκεκλημένους σερβίρεται ένα νερωμένο ποτήρι φθηνό κρασί, ελαφρώς ξινισμένο, και το επιδόρπιο αποτελείται από μια «ηθικοπλαστική συζήτηση».

Ο Στοβαίος παραθέτει ένα τετράστιχο απόσπασμα (*Stob. 4, 52,4*)¹¹¹, το οποίο αποδίδει στους *Πελοπίδες* του Λυκόφρονα, με τον τίτλο του έργου να επικυρώνεται κι από τη *Σούδα*. Με τον μύθο των *Πελοπιδών* είχαν καταπιαστεί και παλαιότεροι τραγικοί, όπως ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης, ο Αγάθων, ο Χαιρήμων και άλλοι. Επιπρόσθετες πληροφορίες για το συγκεκριμένο έργο δεν έχουμε, επιβεβαιώνει, όμως, ο τίτλος του την αγάπη του ποιητή για κλασικά θέματα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα άλλο έργο του Λυκόφρονα, *οι Κασσανδρείς*. Πρόκειται για μια τραγωδία με σύγχρονη θεματική, αφού η Κασσάνδρεια οικοδομήθηκε το 310 π.Χ.¹¹² Για την υπόθεση αυτού του κατ' ουσία πολιτικού δράματος οι μελετητές μόνο υποθέσεις μπορούν να κάνουν. Ίσως να αφορούσε τον τύραννο Απολλόδωρο, που υπήρξε αυταρχικός ηγεμόνας της πόλης από την εποχή της εισβολής των Κελτών μέχρι και το 276 π.Χ.¹¹³ Ο τίτλος παραπέμπει σε Χορό που απαρτίζεται από τους κατοίκους της Κασσάνδρειας.

Στον Λυκόφρονα αποδίδεται και η σύνθεση της *Αλεξάνδρας*, ενός περιέργου ποιήματος, με «σκοτεινό» περιεχόμενο και συναισθηματική ένταση, του οποίου ο χρόνος δημιουργίας και το είδος συνεχίζει να απασχολεί τους φιλόλογους έως τις μέρες μας. Κάποιοι από αυτούς ισχυρίζονται, μάλιστα, ότι το συνέθεσε κάποιος άλλος συνονόματος ποιητής,¹¹⁴ ενώ σημαντική είναι η επιχειρηματολογία του A. Momigliano προς την κατεύθυνση της παραδοσιακής άποψης.¹¹⁵ Πρόκειται για το μόνο διασωσμένο ολόκληρο έργο του ποιητή. Αποτελείται από 1474 ιαμβικούς τρίμετρους, που αποτελούν έναν τεράστιο μονόλογο ενός δούλου αγγελιοφόρου, ο οποίος μεταφέρει στον βασιλιά της Τροίας Πρίαμο τις προφητείες της κόρης του Κασσάνδρας (Αλεξάνδρα ήταν το άλλο όνομά της), ειπωμένες τη μέρα που αναχώρησε ο αδερφός της Πάρις με τα πλοία του από την πατρίδα τους. Αυτές συνοψίζουν τα

¹¹¹ Ioannis Stobaei, *Anthologium*, C. Wachsmuth and O. Hence (eds), vols 1-5, Berolini :1884-1912.

¹¹² Frazer 1972, 619

¹¹³ Niebuhr 1827, 117.

¹¹⁴ Beloch 1927, 566.

¹¹⁵ Momigliano 1945, 49-53.

«μελλοντικά» γεγονότα της Ιλιάδας, μιλούν για τα ταξίδια επιστροφής των Ελλήνων στις ιδιαίτερες πατρίδες τους, αναφέρονται στις περιπέτειες του Τρώα Αινεία, ο οποίος πρόλαβε να φύγει ζωντανός από το Ίλιον πριν από την πυρπόληση και την ολοκληρωτική καταστροφή του από τους Αχαιούς και να εγκατασταθεί στην Ιταλία. Ο Λυκόφρων βρίσκει την ευκαιρία μέσα από την αντίθεση μεταξύ της Τροίας και των Ελλήνων των ηρωικών χρόνων να «μιλήσει» για την αντίστοιχη μεταξύ της αναδύμενης Ρώμης και των ελληνοιστικών κρατών, καθώς και μεταξύ των Περσών και των Ελλήνων του 5^{ου} π.Χ. αι.¹¹⁶ Το ποίημα ολοκληρώνεται με τον θρήνο της Κασσάνδρας για την έλλειψη χρησιμότητας των προφητειών της. Η αγγελική αυτή ρήση είναι γραμμένη σε ένα εξαιρετικά δυσνόητο ύφος και βρίθει αινιγματικών αναφορών, λόγιων στοιχείων, γραμματειακών γνώσεων και χρήσης λέξεων, που μερικώς τις διαβάζουμε μόνο σε αυτόν. Προφανώς η ρήση αυτή, όπως και το μέτρο, παραπέμπουν σε τραγωδία,¹¹⁷ όμως δεν ελλείπουν και τα επικά στοιχεία, αν υπολογίσουμε ότι αξιοποιείται υλικό από τα έπη του τρωικού κύκλου, ιδιαίτερα της *Οδύσσειας* και της *Ιλιάδας*, καθώς κι από ιστορίες που θα αποτελέσουν υλικό για τη σύνθεση αργότερα της *Αινειάδας* του Βιργιλίου. Σίγουρα πρόκειται για μια πολύ ιδιαίτερη μείξη ύφους, γραμματειακών ειδών και γλώσσας, που διηγείται μια τραγική ιστορία με έναν ευφυή καλλιτεχνικό τρόπο, ταιριαστό στον ελληνοιστικό χαρακτήρα¹¹⁸, ενώ ταυτόχρονα το πολυποίκιλο μυθολογικό της περιεχόμενο είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τους μελετητές.

Μοσχίων

Ένα τεράστιο έλλειμμα πληροφοριών (χρονολογία - καταγωγή) παρατηρείται για τον παραπάνω τραγικό. Γενικά, θεωρήθηκε ποιητής του 4^{ου} π.χ. αι., αλλά υπήρξαν σοβαρές αντιρρήσεις, όπως π.χ. από τον Wilamowitz¹¹⁹ και τον Schramm.¹²⁰ Σε ένα ασημένιο κύπελλο που βρέθηκε σε μια ρωμαϊκή έπαυλη στο Boscoreale κι απεικονίζει σκελετούς διάσημων Ελλήνων ποιητών και φιλοσόφων, αυτός του Μοσχίωνα συνυπάρχει με εκείνους των Ευριπίδη, Σοφοκλή και Μενάνδρου, κάτι που μιλάει από μόνο του για την ποιητική του αξία και τη δημοτικότητά του κατά την ελληνοιστική περίοδο.¹²¹ Γράφει σε μια καινούρια και πολύ

¹¹⁶ Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, 2015, τόμ. 13, 145.

¹¹⁷ Cusset 2002, 137-153.

¹¹⁸ Schramm 1929, 61.

¹¹⁹ Wilamowitz-Moellendorff 1924, 149.

¹²⁰ Schramm 1929, 66-67.

¹²¹ Le Guen 2007, 90.

εκφραστική γλώσσα, που διακρίνεται για τη χρήση όρων στα προφορικά μέρη που πριν εμφανίζονταν και στα αδόμενα, για τις ποιητικές στροφές και για τα *ἀπαξ λεγόμενα*¹²².

Δυστυχώς δεν έχει διασωθεί κανένα έργο του, μόνο ο Στοβαίος αναφέρει τρεις τίτλους: *Θεμιστοκλής* (*Stob. 4. 10. 17*), *Τήλεφος* (*Stob. 1. 4. 1*) και *Φεραῖοι* (*Stob. 4. 57. 3*). Ο πρώτος παραπέμπει στον γνωστό στρατηγό και σημαντικό πολιτικό άνδρα της Αθήνας και θα υποθέσει κανείς ότι το περιεχόμενό του ήταν ιστορικό. Εξάλλου, ο Μοσχίων θεωρείται κατεξοχήν εκπρόσωπος της τάσης που παρατηρείται ήδη από τον 4^ο π.Χ. αι. στην τραγωδία, αλλά και στην κωμωδία για συγγραφή ιστορικών δραμάτων.¹²³ Το συγκεκριμένο υποθέτουμε ότι θα καταπιανόταν με τη ζωή και το έργο του μεγάλου αυτού Αθηναίου πολιτικού ηγέτη, του οποίου η δράση πρόσφερε πλούσιο υλικό για δραματοποίηση. Η χρονική απόσταση από τα περιγραφόμενα γεγονότα έδινε μεγάλα περιθώρια στον Μοσχίωνα να παρουσιάσει τον ήρωά του με τον τρόπο που ήθελε, τη στιγμή που ο Αισχύλος στους *Πέρσες* του είχε αποφύγει οποιαδήποτε αναφορά στον Θεμιστοκλή. Το απόσπασμα που έχουμε στη διάθεσή μας μιλάει για μια μικρή ομάδα ανδρών, που νικάει πολλαπλάσιους αντιπάλους, κι αντιστοιχίζεται με την καταστροφή που φέρνει ένα μικρό τσεκούρι σε ένα μεγάλο δάσος από πεύκα. Αυτό θα μπορούσε να συνδέεται με τη ναυμαχία της Σαλαμίνας, υπάρχει όμως και η άποψη ότι μπορεί να σχετίζεται με μια συνομιλία μεταξύ του ήρωα και του βασιλιά των Περσών Αρταξέρξη, αναφορικά με την αποστολή караβιών εναντίον του Κίμωνα.¹²⁴ Στη δεύτερη περίπτωση το ανατολίτικο σκηνικό θα ταίριαζε με τα αισθητικά πρότυπα της ελληνιστικής περιόδου.

Με τον *Τήλεφο* επιστρέφουμε στα μυθολογικά θέματα. Η ζωή του ήρωα ήταν αρκετά επεισοδιακή κι έδωσε ήδη από τους κλασικούς χρόνους αρκετό υλικό, για να γραφτούν τραγωδίες γι' αυτόν, όπως π.χ. συνέβη με τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη. Δε γνωρίζουμε αν ο Μοσχίων γνώριζε ή επηρεάστηκε από τα έργα των δύο μεγάλων δραματουργών. Το απόσπασμα που μας διασώζει ο Στοβαίος μιλάει για τη δύναμη της *Μοίρας* και της *Ανάγκης* πάνω σε θεούς κι ανθρώπους. Εδώ βλέπει κανείς την παγιωμένη ήδη από την εποχή τού Ομήρου αντίληψη ότι η *Μοίρα* και η *Ανάγκη* είναι απρόσωπες κι υπερφυσικές δυνάμεις, πάνω από την εξουσία και τον έλεγχο των ίδιων των θεών.¹²⁵ Δυστυχώς τα παρακάλια των ανθρώπων δεν μπορούν να τις αγγίξουν, σε αντίθεση με τους θεούς που ικανοποιούνται με τις προσευχές

¹²² Le Guen 2007, 113.

¹²³ Ξανθάκη -Καράμανου 1991, 42.

¹²⁴ Ribbeck 1875, 147.

¹²⁵ Xanthakis - Karamanos 1980, 127-128.

και τις θυσίες των ανθρώπων, συμβουλή που απευθύνει κι ο Αγγελιοφόρος στον Μενέλαο και στην Ελένη στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ελένη* (στ. 832-834). Η *Ανάγκη* είναι μια δύναμη, εξάλλου, που οδηγεί τον τραγικό ήρωα προς την ανάληψη δράσης, επομένως γίνεται συχνά αναφορά σε αυτήν από τους τραγικούς ποιητές, δηλ. αποτελεί κοινό τόπο. Το πώς μπορεί να εφαρμοστούν τα παραπάνω, ώστε να διατυπώσουμε κάποια πρόταση για το θέμα του *Τήλεφου* του Μοσχίωνα, δεν είναι εύκολο από το σωζόμενο μόνο τετράστιχο απόσπασμα. Είναι πιθανό σε αυτό να μιλάει ο ίδιος ο ήρωας, ταλαιπωρημένος από τις δυσκολίες στη ζωή του, κι ο ποιητής να ακολουθεί σε γενικές γραμμές το μοτίβο του βασιλιά - ζητιάνου, συχνό στη δραματουργία του Ευριπίδη (βλ. π.χ. και Μενέλαο στην *Ελένη*).¹²⁶

Οι *Φεραῖοι* μάς οδηγούν ξανά στο ιστορικό δράμα. Ο τίτλος παραπέμπει σε Χορό, πιθανόν των κατοίκων της πόλης όπου λογικά θα λάμβανε χώρα η υπόθεση, κι ίσως υποδηλώνει ότι αυτός συνεχίζει να παίζει ακόμη κάποιο ρόλο στα δράματα. Το συγκεκριμένο έργο κατά πολλούς ερευνητές αναφέρεται στη δολοφονία του τυράννου Αλέξανδρου των Φερών.¹²⁷ Σώζονται τρία αποσπάσματα, «που τα δύο εξαίρουν τον σεβασμό και την τιμή που οφείλεται στους νεκρούς και το τρίτο στην εξέλιξη του πολιτισμού».¹²⁸ Ο Αλέξανδρος ο Φεραῖος υπήρξε Ταγός της Θεσσαλίας κατά τα έτη 369-356 π.Χ. Οι προσπάθειές του επικεντρώθηκαν στην κατάκτηση ολόκληρης της Θεσσαλίας και της Μακεδονίας, ενώ δεν έλειψαν από μέρους του κι οι ληστρικές επιδρομές εναντίον της Αττικής. Η διακυβέρνησή του υπήρξε ιδιαίτερα σκληρή και προέβη σε σφαγές αντιπάλων και τρομερές θηριωδίες. Η δολοφονία του οργανώθηκε από την ίδια τη σύζυγό του, τη Θήβη, κι εκτελέστηκε με τη βοήθεια των τριών αδελφών της. Αμέσως μετά το σώμα του παραδόθηκε στο πλήθος, που το βεβήλωσε. Με αυτό το τελευταίο γεγονός ίσως σχετίζεται και το πρώτο σωζόμενο απόσπασμα (*Stob. 4. 57. 3*), το οποίο καταδικάζει την κακομεταχείριση ενός νεκρού σώματος, που πλέον έχει την αξία ενός ίσκιου. Η ιδέα της σκιάδους ύπαρξης του ανθρώπου μετά τον θάνατο είναι πολύ γνωστή ήδη από τα έπη του Ομήρου. Στην ποίηση, μάλιστα, μετά από αυτόν και ιδίως στο δράμα μια τέτοια άποψη αποτελεί «τόπο».¹²⁹ Το δεύτερο απόσπασμα που μας διασώζει ο Στοβαίος (*Stob. 4. 57. 14*) είναι συναφές με το πρώτο στη γλώσσα, στις εικόνες κι έχει γνωμικό χαρακτήρα, ενώ θα μπορούσε να αποτελεί ένα συμπέρασμα της σκέψης του πρώτου ότι μόνο

¹²⁶ Xanthakis - Karamanos 1980, 129.

¹²⁷ Lesky 1981, 869.

¹²⁸ Ξανθάκη -Καραμάνου 1991, 43.

¹²⁹ Xanthakis - Karamanos 1980, 120.

οι ζωντανοί πρέπει να τιμωρούνται, καθώς για τους νεκρούς δεν έχει πια νόημα.¹³⁰ Εάν υποθέσουμε ότι το θέμα της τραγωδίας ήταν η άρνηση να ταφεί το σώμα του νεκρού τυράννου από τον διάδοχό του και η συνακόλουθη αντίδραση σε κάτι τέτοιο βάσει των ισχυρών εθμικών κανόνων, το αποτέλεσμα θα ήταν έξοχα δραματικό, παραπέμποντας τόσο στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, όσο και στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη μέσω ενός σωζόμενου από αυτήν αποσπάσματος (*Stob. 4. 57. 5*). Το τρίτο απόσπασμα (*Stob. 1. 8. 38*) είναι και το πιο μεγάλο σε έκταση που έχουμε από τον Μοσχίωνα. Όπως επισημάνθηκε πιο πάνω, μέσα σε 33 άριστα δομημένους ιαμβικούς στίχους, που έχουν τη μορφή ρήσης, περιγράφεται η πολιτιστική ανάπτυξη του ανθρώπινου είδους. Παρουσιάζονται αντιθετικά τα δύο στάδια, του πρωτογονισμού και του πολιτισμού, τόσο στον υλικό, όσο και στον ηθικό τομέα.¹³¹ Καταλυτικό ρόλο στην ανάπτυξη του ανθρώπινου πολιτισμού διαδραματίζει ο Χρόνος, ο οποίος υποβοηθείται στο έργο του από τον Προμηθέα, την Ανάγκη και τη Φύση μέσω της μακρόχρονης εμπειρίας του ανθρώπου. Επίσης, η σημασία που δίνεται στο σιτάρι και το κρασί για τη διατροφή του ανθρώπου θυμίζει έντονα τους στίχους 274-285 από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Στο τέλος του αποσπάσματος γίνεται λόγος για τη θέσπιση νόμου που επιβάλλει την ταφή των νεκρών, η οποία απομακρύνει και το τελευταίο ίχνος πρωτόγονης ζωής. Το συγκεκριμένο έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον των μελετητών, που προσπαθούν να ταιριάξουν τις θέσεις του για την πρόοδο του ανθρώπινου πολιτισμού με διάφορες φιλοσοφικές ιδέες, διατυπωμένες κυρίως από τους φυσικούς φιλοσόφους, τους Στωικούς και την ορφική κοσμογονία. Αλλά και σε τραγωδίες των τριών μεγάλων τραγικών εντοπίζει κανείς τον απόηχό τους. Αρκετοί, ακόμη, ερευνητές, όπως π.χ. ο I. Gallo¹³², υποστήριξαν ότι το τρίτο αυτό απόσπασμα συνδέεται με τα προηγούμενα δύο κι όλα μαζί προέρχονται από τους *Φεραίους* του Μοσχίωνα. Πράγματι, αν το θέμα της τραγωδίας σχετιζόταν με την άρνηση της ταφής του νεκρού τυράννου, τότε ήταν πολύ φυσιολογικό να «δέσει» με αυτό ένα απόσπασμα που θα διαπραγματευόταν την πολιτιστική και θρησκευτική πτυχή αυτής της πρακτικής¹³³. Τέλος, από μια άλλη διάσταση ιδωμένο, το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται σε αυτό, τα *ἀπαζ λεγόμενα*, οι σπάνιες εκφράσεις και περιγραφές που θυμίζουν εθνογραφικές εξιστορήσεις αποτελούν ενισχυτικά στοιχεία της άποψης ότι έχουμε να κάνουμε με έναν συγγραφέα της ελληνιστικής μάλλον περιόδου.

¹³⁰ Kotlińska-Toma 2015, 143.

¹³¹ Xanthakis - Karamanos 1980, 107.

¹³² Gallo 1998, 107-119.

¹³³ Kotlińska-Toma 2015, 136.

Κλείνοντας με τον Μοσχίωνα, αξίζει ίσως να σταθούμε σε ένα ακόμη απόσπασμα από τον Στοβαίο (4. 41. 22). Αυτό κάνει λόγο για έναν άλλοτε πανίσχυρο ηγεμόνα του Άργους, τον οποίο η καταφορά της τύχης τον έφερε κέτη σε μια ξένη χώρα, όπου οι κάτοικοί της τον οικτίζουν. Η αναφορά στο αβέβαιο της τύχης αποτελεί κοινό τόπο, που τον συναντάμε συνεχώς από τον 4^ο π.Χ. αι. και μετά. Στα ύστερα έργα του Ευριπίδη παίζει σημαντικό ρόλο στο παρασκήνιο¹³⁴ και κυρίαρχο στα αντίστοιχα του Μενάνδρου. Κατά τα ελληνιστικά χρόνια η τύχη λατρεύεται πλέον ως θεότητα. Ο Schramm¹³⁵ θεωρεί ότι το απόσπασμα αναφέρεται στον Αρχέλαο, ο οποίος είχε εκδιωχθεί από την πατρίδα του και ήρθε στη Μακεδονία, όπου ίδρυσε τη δυναστεία των Αργεαδών, με την οποία σχετίζεται ο Φίλιππος ο Β΄ κι ο Μέγας Αλέξανδρος, κάτι που σίγουρα προκαλούσε το ενδιαφέρον των αλεξανδρινών συγγραφέων. Επιπλέον, γνωρίζουμε ότι ο Ευριπίδης είχε γράψει μια τραγωδία με τον τίτλο *Άρχελαος* και ίσως να αποτέλεσε έμπνευση για τον Μοσχίωνα. Όλα αυτά, όμως, παραμένουν στο πλαίσιο των εικασιών.

Νικόμαχος της Αλεξάνδρειας στην Τρωάδα

Για τον Νικόμαχο οι πληροφορίες από τη *Σούδα* (*TrGF* 127) είναι συγκεκριμένες. Κάνει λόγο για τη συγγραφή έντεκα τραγωδιών και αμέσως μετά παραθέτει δεκαπέντε: *Άλέξανδρος, Έριφύλη, Γηρυόνης, Αλετίδης, Είλειθια, Νεοπτόλεμος, Μυσοί, Οιδίπους, Πέρσις, Πολυξένη, Τριλογία, Μετεκβαίνουσαι, Τυνδάρεως ή Άλκμαίων, Τεῦκρος*. Πολλές προσπάθειες έγιναν από τους μελετητές, για να ερμηνευτεί αυτή η ανακολουθία, αλλά τίποτα δεν μπορεί να ειπωθεί με σιγουριά. Αν εξαιρέσουμε λόγω μαρτυρίας του Αθήναιου την *Είλειθια* από τον κατάλογο και συνενώσουμε τον *Νεοπτόλεμο*, την *Πέρσιν* και την *Πολυξένη*, σε μια τριλογία (ίσως να περιλαμβάνονται κάτω από τον τίτλο *Τριλογία της Σούδας*), επειδή φαίνεται ότι ανήκουν στον ίδιο θεματικό κύκλο, τότε μειώνουμε αισθητά τον αριθμό κι ερχόμαστε στις έντεκα με την παραδοχή ότι οι *Μετεκβαίνουσαι* είναι τίτλος που ταιριάζει περισσότερο στη Νέα Κωμωδία.¹³⁶ Η μελέτη διάσπαρτων φράσεων που αποδίδονται σε έργα του δείχνει ότι έχουμε να κάνουμε με έναν συγγραφέα που χρησιμοποιεί ιδιόμορφο λεξιλόγιο. Η Αλεξάνδρεια της Τρωάδας ήταν μια πόλη που αρχικά ιδρύθηκε από τον Αντίγονο το 306 π.Χ. κι ονομαζόταν *Άντιγόχεια*, αλλά, όταν πέρασε στην κατοχή του Λυσίμαχου μετά το 301 π.Χ., μετονομάστηκε

¹³⁴ Pohlenz 1954, 407.

¹³⁵ Schramm 1929, 80.

¹³⁶ Meineke 1855, 496.

από τον τελευταίο σε *Αλεξάνδρεια*. Πρόκειται, λοιπόν, ξεκάθαρα για μια ελληνιστική πόλη, επομένως κι ο Νικόμαχος χωρίς αμφιβολία κατατάσσεται στους ελληνιστικούς τραγωδούς.

Νικόλαος ο Δαμασκηνός

Ο Νικόλαος της Δαμασκού έζησε τον 1^ο αι. π.Χ. και καταγόταν από εύπορη οικογένεια. Το συγγραφικό του έργο υπήρξε τεράστιο και πολυποίκιλο, δυστυχώς, όμως, διασώζεται ένα ελαχιστότατο μέρος του. Το πιο γνωστό του πόνημα υπήρξε η παγκόσμια ιστορία του, *Ιστορία Καθολική*, η οποία εκτεινόταν σε 144 τόμους και τη συνέγραψε την τελευταία περίοδο της ζωής του. Τα περισσότερα γι' αυτόν τα γνωρίζουμε από την αυτοβιογραφία του. Σε αυτήν αναφέρει ότι συνέγραψε τόσο τραγωδίες, όσο και κωμωδίες. Αυτό το επιβεβαιώνει και μια καταχώρηση στη *Σούδα*. Η ενασχόλησή του αυτή πρέπει να έλαβε χώρα κατά τα νεανικά του χρόνια. Η εξαιρετική ικανότητά του στη δραματοποίηση μιας ιστορίας πρέπει να προέρχεται από τη «θητεία» του στην παραγωγή δραματικών έργων.

Μια σωζόμενη μαρτυρία του Ευστάθιου Θεσσαλονίκης (12^{ος} αι. μ.Χ.) στο σχόλιό του για τον Διονύσιο τον Περιηγητή (2^{ος} αι. μ.Χ.) κατονομάζει τον Νικόλαο Δαμασκηνό ως τον συγγραφέα ενός δράματος με βιβλικό θέμα, της *Σωσσάνας*, η ιστορία της οποίας υπάρχει στο «Βιβλίο του Δανιήλ». Εκεί γίνεται λόγος για τον παράνομο πόθο δύο γερόντων Κριτών για την πανέμορφη Σωσσάνα, η οποία δεν ενδίδει στις ορέξεις τους κι έτσι της στήνουν μια σκευωρία κατηγορώντας την ως μοιχαλίδα, κάτι που σύμφωνα με τον Μωσαϊκό νόμο οδηγούσε σε θάνατο δια λιθοβολισμού. Στη δίκη που ακολούθησε ο νεαρός Δανιήλ και μετέπειτα γνωστός προφήτης, που μόλις είχε επιστρέψει από βασιλική αποστολή, ανέλαβε να κάνει ανάκριση, στην οποία οι κατηγοροί έπεσαν σε αντιφάσεις κι έτσι περίτρανα αποδείχθηκε η αθωότητα της Σωσσάνας.

Η ιστορία της θα μπορούσε άνετα να αποτελέσει το θέμα μιας ολοκληρωμένης τραγωδίας. Η ενότητα τόπου και χρόνου είναι εξασφαλισμένη, καθώς όλα τα γεγονότα μπορούν να διαδραματιστούν μέσα σε μία μόνο μέρα και σε έναν συγκεκριμένο χώρο, στον κήπο του συζύγου της Σωσσάνας, του Ιωακείμ.¹³⁷ Υπάρχει και το τραγικό δίλημμα, καθώς ό,τι και να επιλέξει η ηρωίδα θα έχει βαρύτερες συνέπειες για την ίδια. Θα υπήρχε σίγουρα και μια σκηνή δίκης που θα περιλάμβανε κι *αγώνα λόγων*, στοιχείο που κατεξοχήν συναντάμε στις τραγωδίες του Ευριπίδη, καθώς και σε πολλές του 4ου αι. π.Χ. και το οποίο ήταν αρκετά

¹³⁷ Kotlińska-Toma 2015, 241.

αρεστό στο ελληνιστικό θεατρικό κοινό. Κάτι, επίσης, που διέκρινε το τελευταίο ήταν το ενδιαφέρον για εξωτικές τοποθεσίες, ιδιαίτερα της Ανατολής, ιδιότητα που είχε ο χώρος όπου διαδραματιζόταν η ιστορία, δηλαδή η Βαβυλώνα. Το έργο πρέπει να γράφτηκε κατά την περίοδο που ο Νικόλαος βρισκόταν στην αυλή του Ηρώδη του Μεγάλου (1ος αι. π.Χ. - 1ος αι. μ.Χ.). Εκεί θα είχε επαφή με στοιχεία της εβραϊκής παράδοσης, πολιτισμού και ιστορίας, που θα του έδιναν υλικό και έμπνευση, για να γράψει μια τραγωδία με αυτό το περιεχόμενο.

Ιεζεκιήλ

Η εκστρατεία του Μ. Αλεξάνδρου στον χώρο της Ανατολής, πέρα από τον προφανή κατακτητικό της χαρακτήρα, χαρακτηρίστηκε από πολλούς μελετητές ως «ένοπλη εξερεύνηση», αποδίδοντάς της κατ' αυτόν τον τρόπο και πολιτιστικό χαρακτήρα. Δημιούργησε μιας τεράστια σε έκταση αυτοκρατορία, της οποίας ο διαμοιρασμός μετά τον θάνατό του από τους Διαδόχους του δε μείωσε στο ελάχιστο το πολιτιστικό αποτύπωμα που είχε ο ελληνισμός πάνω στους κατακτημένους λαούς και το οποίο συνεχίστηκε για αιώνες μετά το τέλος των ελληνιστικών βασιλείων, επηρεάζοντας σε βάθος ακόμη και τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία, που εξαπλώθηκε με το πέρασμα του χρόνου στις ίδιες περιοχές. Αυτή η ώσμωση λαών με διαφορετικές κουλτούρες δημιούργησε ένα ποικιλόχρωμο πολιτιστικό φάσμα. Ο ελληνικός πολιτισμός άσκησε σίγουρα τη μεγαλύτερη επίδραση μεταξύ όλων και το θέατρο αποτέλεσε ένα από τα αποτελεσματικότερα μέσα αυτής της επιρροής. Έτσι, έχουμε περιπτώσεις, όπως αυτή του Ελληνοεβραίου Ιεζεκιήλ, που συνέγραψε μια ελληνιστική τραγωδία με ιουδαϊκό θέμα και τίτλο *Έξαγωγή*¹³⁸. Η ακμάζουσα ελληνοεβραϊκή κοινότητα της Αλεξάνδρειας έπαιξε αναμφισβήτητα σημαντικό ρόλο στη δημιουργία τέτοιων καλλιτεχνικών έργων, καθώς και στην ευρεία διάδοση και δημοτικότητα τους. Ένα δράμα που θα είχε ως χώρο δράσης την εξωτική Εγγύς Ανατολή θα προκαλούσε το ενδιαφέρον του ελληνιστικού κοινού, που θελγόταν από τη γοητεία της Ανατολής και διψούσε για ιστορίες που δεν είχαν ανέβει στη σκηνή στο παρελθόν. Η αρχαιολογική έρευνα έχει αποδείξει την ύπαρξη θεατρικών κτιρίων στην Παλαιστίνη και υπάρχουν επιγραφές που πιστοποιούν την παρουσία τού εβραϊκού στοιχείου και σε πολλές άλλες περιοχές. Παρ' όλ' αυτά, τα πράγματα δεν ήταν απρόσκοπτα για Εβραίους που ήθελαν κάποια μορφή σχέσης με το θέατρο, καθώς οι διάφορες παραστάσεις ήταν συνδεδεμένες με εορτασμούς ειδωλολατρικών θεών, κάτι που προκαλούσε την αντίδραση των πιο θρησκευόμενων μελών της εβραϊκής κοινότητας.

¹³⁸ Le Guen 2007, 105.

Επιστρέφοντας στην *Εξαγωγή*¹³⁹, έχουν φτάσει στις μέρες μας από αυτή 269 καλά διασωσμένοι ιαμβικοί τρίμετροι, οι οποίοι ίσως να καλύπτουν και το ένα τέταρτο ολόκληρου του έργου, κι έτσι αποτελεί τη μεγαλύτερη σε έκταση διατηρημένη ελληνιστική τραγωδία. Ο δημιουργός της θεωρείται ο παλαιότερος και πιο αξιόλογος ποιητής εβραϊκών τραγωδιών. Υπάρχει κάποια αμφισβήτηση αν χρησιμοποιείται το πραγματικό του όνομα ή κάποιο ψευδώνυμο.¹⁴⁰ Μπορεί συγκριτικά με άλλους δραματουργούς της ελληνιστικής περιόδου να μην επηρέασε τόσο τα λογοτεχνικά πράγματα της εποχής του, αλλά φαίνεται ότι το ενδιαφέρον που έδειξε γι' αυτόν ο Αλέξανδρος Πολυίστωρ (1^{ος} αι. π.Χ.) ήταν αρκετό, ώστε από το βιβλίο του τελευταίου *Περί Ιουδαίων* ο Ευσέβιος Καισαρείας (3^{ος} αι. μ.Χ.) να διασώσει στο ένατο βιβλίο της δικής του *Εὐαγγελικῆς προπαρασκευῆς* 269 στίχους από την *Εξαγωγή*¹⁴¹. Αυτοί είναι διαμοιρασμένοι σε δεκαεπτά αποσπάσματα, κάποια από τα οποία είχαν αντιγραφεί και παλαιότερα από τον Κλήμη της Αλεξάνδρειας (2^{ος} αι. μ.Χ.) σε ένα έργο του που ονομαζόταν *Στρωματεῖς*.¹⁴² Το έργο γράφτηκε πιθανότατα τον 3^ο ή 2^ο π.Χ. αι. στην Αλεξάνδρεια¹⁴³, όπου δραστηριοποιούνταν μια ακμαία εξελληνισμένη εβραϊκή κοινότητα κι όπου έγινε η μετάφραση των Ο'. Υπάρχουν, όμως, κι άλλες εικασίες για τον χρόνο συγγραφής. Ο 3^{ος} αιώνας είναι αναμφισβήτητα μια περίοδος αρκετά γόνιμη για την παραγωγή ελληνιστικών δραμάτων, σε αντίθεση με τον 2^ο, όπου ελλείπουν σημαντικά ονόματα δημιουργών¹⁴⁴. Ο H. Jacobson έχει μέχρι στιγμής διατυπώσει τα πειστικότερα επιχειρήματα ένταξης της *Εξαγωγῆς* στον 2^ο αι. π.Χ.¹⁴⁵

Ο τίτλος του έργου παρουσιάζει μια πρωτοτυπία, συγκρινόμενος με αντίστοιχους άλλων σωζόμενων δραμάτων, και η τραγωδία αφορά την ιστορία του Μωυσή καθώς και διάφορα επεισόδια από την αναχώρηση των Εβραίων από την Αίγυπτο, που όμως έχουν σημαντική χρονική διαφορά μεταξύ τους.¹⁴⁶ Η περίληψη των αποσπασμάτων είναι η εξής: Στην αρχή μιλάει ο ίδιος ο Μωυσής, ο οποίος αφηγείται τη γενεαλογία του, την καταπίεση του λαού του από τον Φαραώ, την έκθεσή του ως μωρό στις όχθες του ποταμού Νείλου, απ' όπου

¹³⁹ Philippson 1830, 1^η έκδοση της *Εξαγωγῆς*.

¹⁴⁰ Horst 1983, 21-29.

¹⁴¹ Lesky 1981, 1025.

¹⁴² Le Guen 2007, 105.

¹⁴³ Colins 1991, 201-211.

¹⁴⁴ Kotlińska-Toma 2015, 221.

¹⁴⁵ Jacobson 1983, 11-13.

¹⁴⁶ Lesky 1981, 1025.

διασώζεται από την κόρη του Φαραώ με τη συμβολή και της αδερφής του Μυριάμ (απόσπ.1). Ο Μωσής ως παιδί μεγάλωσε κι εκπαιδεύτηκε στη βασιλική αυλή, με την ενηλικίωσή του όμως έφυγε από αυτή, γιατί δεν άντεχε τον άδικο τρόπο διακυβέρνησης του Φαραώ. Στη συνέχεια σε μια συμπλοκή ενός Αιγυπτίου με έναν συμπατριώτη του, πήρε το μέρος του δεύτερου σκοτώνοντας και θάβοντας μετά κρυφά τον πρώτο. Σε μια επόμενη διένεξη, αυτήν τη φορά μεταξύ δύο Εβραίων, του αποκαλύφθηκε από τον έναν από αυτούς ότι ο βασιλιάς έχει μάθει το σκοτεινό μυστικό του και ότι θα τον κυνηγήσει. Στο άκουσμα αυτής της πληροφορίας ο ήρωας αποφασίζει να ξενιτευτεί (απόσπ. 2). Στη συνέχεια βρίσκεται στη Λιβύη, όπου συναντά τις επτά κόρες του Ραγουήλ σε ένα πηγάδι, τις προστατεύει από κάποιους βοσκούς που τις παρενοχλούν, τις ρωτά ποιες είναι και η μία από αυτές, η Σεπφώρα, του δίνει τις απαραίτητες πληροφορίες (αποσπ. 3 και 4). Ο Ραγουήλ αρραβωνιάζει τη μικρότερή του κόρη Σεπφώρα με τον Μωσή, ενώ η τελευταία δέχεται τις διαμαρτυρίες του προηγούμενου της μνηστήρα σε μια σκηνή που όμως δε μας σώζεται (απόσπ. 5). Ο Μωσής διηγείται στον πεθερό του ένα νυχτερινό του όνειρο, στο οποίο βλέπει τον θεό να του προσφέρει έναν θρόνο κι ένα βασιλικό σκήπτρο, και στη συνέχεια εκείνος του δίνει μια ερμηνεία (αποσπ. 6 και 7). Στο επόμενο απόσπασμα (8) ο Μωσής βρίσκεται μπροστά στον θεό, που έχει πάρει τη μορφή μιας καιόμενης βάτου, την οποία διστάζει να πλησιάσει. Ο θεός αποκαλύπτεται στον ήρωα μιλώντας του από τη φλεγόμενη βάτο, εκφράζει την επιθυμία να σώσει τους Εβραίους από τη δυστυχία τους, τον διατάζει να μεταφέρει τα λόγια του στους συμπατριώτες του και στον Φαραώ, καθώς και να τους οδηγήσει μακριά από τη γη της Αιγύπτου (απόσπ. 9). Υπάρχει κάποιος δισταγμός από την πλευρά του Μωσή σχετικά με την αδυναμία του να μιλήσει στο πλήθος, ο θεός ,όμως, του λέει να στείλει τον αδερφό του Ααρών να μιλήσει ενώπιον του βασιλιά (αποσπ. 10 και 11). Ο διάλογος μεταξύ θεού και ήρωα συνεχίζεται, ενώ συμβαίνουν κάποια θαύματα: το ραβδί που κρατά ο Μωσής μετατρέπεται αρχικά σε φίδι και μετά ξαναπαίρνει την αρχική του μορφή, ενώ το χέρι του γεμίζει λέπρα, η οποία στη συνέχεια εξαφανίζεται (απόσπ. 12). Ο θεός δίνει τη ράβδο στον Μωσή με την οποία θα επιφέρει φοβερές πληγές στον Φαραώ και στους υπόλοιπους Αιγύπτιους. Τον καθοδηγεί για τον τρόπο εορτασμού του Πάσχα από τους Εβραίους και τον συμβουλεύει για τον τρόπο προστασίας τους από τον άγγελο του θανάτου που σύντομα θα στείλει στη χώρα, ενώ ταυτόχρονα εκείνοι θα προετοιμάζονται για τη μεγάλη τους φυγή από αυτήν (αποσπ. 13 και 14). Το απόσπασμα 15 είναι αρκετά μεγάλο σε έκταση και έρχεται σίγουρα μετά από ένα σημαντικό τμήμα της τραγωδίας που δεν έχουμε στη διάθεσή μας. Σε αυτό ένας Αιγύπτιος στρατιώτης σε ρόλο αγγελιοφόρου περιγράφει την καταδίωξη του εβραϊκού λαού από τον Φαραώ και τον στρατό του, που φτάνει έως την Ερυθρά Θάλασσα. Στην επίθεση που γίνεται κι ενώ οι Εβραίοι κλαίνε

απελπισμένοι, ο Μωυσής χτυπώντας το ραβδί του χωρίζει τη θάλασσα στα δύο, οι Αιγύπτιοι διασχίζουν το μονοπάτι που δημιουργείται, αλλά τελικά παγιδεύονται και με την επανένωση των νερών τελικά πνίγονται. Στην τελευταία σκηνή ο λαός του Μωυσή έχει φτάσει σε μια έρημο κι ένας αγγελιοφόρος τού ανακοινώνει ότι κοντά τους βρίσκεται μια κοιλάδα με πηγές και ωραία λιβάδια. Ένα πρόσωπο, που δε γνωρίζουμε ποιο είναι, περιγράφει ένα υπέροχο πτηνό, τον Φοίνικα (αποσπ. 16 και 17).

Η τραγωδία *Έξαγωγή* έχει απασχολήσει πολύ όσους ασχολούνται με το δράμα και δη το ελληνιστικό.¹⁴⁷ Ακολουθεί και «πατάει» πάνω σε κλασικές και παραδοσιακές φόρμες, όπως θα διαπιστώσουμε πιο κάτω, αλλά ταυτόχρονα διακρίνεται και για την πρωτοτυπία της, σε σημείο που να αντανακλά τον μετασχηματισμό της τεχνικής σύνθεσης του είδους κατά τους ελληνιστικούς χρόνους.¹⁴⁸ Έχουν τεθεί ερωτήματα για το αν χωριζόταν σε πέντε πράξεις, αν ήταν αρκετοί τρεις ηθοποιοί ή αν ακόμη υπήρχε Χορός.¹⁴⁹ Η διαίρεση σε πέντε πράξεις είναι γνωστή από την κωμωδία του Μενάνδρου¹⁵⁰, αλλά και σύμφωνη με την *Ars Poetica* του Οράτιου (στ. 189-190: Κανένα έργο δεν πρέπει να είναι μεγαλύτερο ή μικρότερο από πέντε πράξεις). Κάτι τέτοιο, αν ίσχυε, θα έλυne τα σοβαρά προβλήματα ενότητας τόπου και χρόνου που αναφέρονται στο έργο, μολονότι η ενότητα του χώρου δεν ίσχυε κατά τρόπο απόλυτο ούτε την κλασική περίοδο¹⁵¹. Τα διάφορα τεχνικά μέσα της εποχής θα βοηθούσαν, βέβαια, αρκετά στην αλλαγή των σκηνών, αλλά η εμπειρία του κοινού δεν ήταν προσαρμοσμένη σε κάτι ανάλογο. Κι ο χρόνος, όμως, δημιουργεί πρόβλημα, καθώς η άφιξη του Μωυσή στη χώρα του Ραγουήλ απέχει πολύ χρονικά από τη διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας από τους Εβραίους. Τι θα μπορούσε να ωθήσει τον Ιεζεκιήλ, ώστε να διαφοροποιηθεί τόσο από την κλασική παράδοση των αρχών της ενότητας τόπου και χρόνου, δεν είναι εύκολο να το υποθέσουμε. Αν, πάντως, ήθελε να παρουσιάσει μια, όσο το δυνατόν, πιο ολοκληρωμένη και κοντά στα γεγονότα ιστορία του Μωυσή, δεν είχε άλλη λύση στα χέρια του από αυτήν που ακολούθησε. Σε γενικές γραμμές η έρευνα υιοθετεί την άποψη ότι η *Έξαγωγή* αποτελούνταν από πέντε πράξεις, χωρίς να λείπουν και κάποιες αντιρρήσεις (βλ. π.χ. Tarrant¹⁵²). Μια άλλη διάσταση στο ζήτημα έχει δώσει ο T. Kohn, ο οποίος βλέπει την *Έξαγωγή* ως μέρος μιας τριλογίας ή και

¹⁴⁷ Horst 1984, 354.

¹⁴⁸ Le Guen 2007, 106.

¹⁴⁹ Lesky 1981, 1025.

¹⁵⁰ Holzberg 1974.

¹⁵¹ Baldry 2010, 74.

¹⁵² Tarrant 1978, 220.

τετραλογία ακόμη¹⁵³. Ούτε για τον αριθμό των ηθοποιών μπορούμε να είμαστε σίγουροι, αν δηλ. το έργο παίχτηκε από δύο ή τρεις ηθοποιούς. Τα σωζόμενα αποσπάσματα είναι πολύ λίγα στον αριθμό, για να οδηγήσουν σε ασφαλή συμπεράσματα, ενώ πάνω σε αυτό το ζήτημα είναι πολύ ενδιαφέρουσες οι παρατηρήσεις του P. Lanfranchi.¹⁵⁴

Ο A. Lesky στο βιβλίο του για την ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας επισημαίνει ότι, παρόλο που δεν υπάρχει στο έργο ξεκάθαρη αναφορά στην παρουσία κάποιου είδους χορού, η *Ars Poetica* του Οράτιου και η ρωμαϊκή τραγωδία οδηγούν στο συμπέρασμα ότι κάτι τέτοιο είναι πολύ πιθανό.¹⁵⁵ Υποψήφιος για αυτόν τον ρόλο είναι οι έξι αδερφές της Σεπφώρα.¹⁵⁶ Το ότι, όμως, υπάρχουν σκηνές έξω από την πατρίδα τους, που δε δικαιολογούν την ύπαρξή τους σε αυτές, δημιουργεί πρόβλημα, παρά την προσπάθεια να βρεθεί μια αποδεκτή εξήγηση (βλ. π.χ. G. Sifakis¹⁵⁷). Προτάθηκε, επίσης, η χρήση δύο διαφορετικών Χορών ή και ημιχορίων, που το καθένα θα αναλάμβανε δράση σε κατάλληλα σημεία του έργου, όμως κάτι τέτοιο είναι εξαιρετικά αμφίβολο. Ούτε η παντελής απουσία Χορού είναι εύλογη.¹⁵⁸ Η πιο πιθανή λειτουργία του, αν λάβουμε υπόψη και την εμπειρία από τους Χορούς της Νέας Κωμωδίας, θα ήταν αυτή των ιντερμέδιων ανάμεσα στις διάφορες πράξεις¹⁵⁹.

Η διαχείριση του χαρακτήρα του Μωυσή από τον Ιεζεκιήλ ξεφεύγει αρκετά από αυτήν ενός τυπικού τραγικού ήρωα κι αυτό έχει με τη σειρά του γεννήσει πληθώρα ερμηνειών. Ο Μωυσής δε διαπράττει κάποιο αμάρτημα, το οποίο θα οδηγήσει στην πτώση του, το αντίθετο μάλιστα.¹⁶⁰ Ούτε η δολοφονία του Αιγύπτιου από αυτόν οδηγεί σε κάποια τιμωρία του. Παρόλα αυτά, υπάρχουν δευτερεύοντα πρόσωπα, όπως π.χ. η Σεπφώρα, ο αρραβωνιαστικός της Χουμ ή η πριγκίπισσα που βρίσκει και σώζει τον Μωυσή σε βρεφική ηλικία, τα οποία μπορούν να έχουν αντιστοιχία με χαρακτήρες της κλασικής τραγωδίας.¹⁶¹ Ο αγγελιοφόρος που περιγράφει τον πνιγμό των στρατιωτών του Φαραώ φέρνει άμεσα στον νου μας τον αντίστοιχο στους *Πέρσες* του Αισχύλου, ο οποίος αναγγέλλει τη δραματική ήττα του στρατού του Ξέρξη

¹⁵³ Kohn 2002-3, 5-12.

¹⁵⁴ Lanfranchi 2006, 31.

¹⁵⁵ Lesky 1981, 1026.

¹⁵⁶ Kraus 1968, 170.

¹⁵⁷ Sifakis 1967, 135.

¹⁵⁸ Wieneke 1931, 30.

¹⁵⁹ Lesky 1981, 1026.

¹⁶⁰ Kotlińska-Toma 2015, 228.

¹⁶¹ Jacobson 1983, 196.

από τους Έλληνες στην Άτοσσα και στον Χορό. Αλλά κι ο ίδιος ο Φαραώ κακοποιεί τους Εβραίους, δεν αναγνωρίζει κανένα λάθος του, με αποτέλεσμα αρχικά να χάσει τον πρωτότοκο του και στη συνέχεια τον στρατό του, και τελικά την ίδια του τη ζωή. Ο αληθινός πρωταγωνιστής του έργου, όπως φαίνεται κι από τον τίτλο του, ήταν μάλλον ο εβραϊκός λαός.

Όπως είδαμε παραπάνω, είναι πολύ πιθανή η επίδραση των *Περσών* στην *Έξαγωγή* και μελετητές βρίσκουν συσχετισμούς και με άλλα έργα του Αισχύλου.¹⁶² Αλλά και το προφητικό όνειρο του Μωυσή έχει αντίστοιχο σε αρκετές τραγωδίες των τριών μεγάλων κλασικών δραματουργών, αν και με διαφορετική λειτουργία σε αυτές. Αρκετά εμφανείς είναι, επίσης, οι αναφορές στην ευριπίδεια δραματουργία¹⁶³, κάτι που δεν ξενίζει φυσικά, όταν γίνεται λόγος για το ελληνιστικό δράμα. Εξάλλου, το ειδύλλιο του Μωυσή με τη Σεπφώρα και η αντιπαράθεση με τον έως τότε αρραβωνιαστικό της Χουμ αποτελεί μια τυπική ελληνιστική προέκταση χαρακτηριστικών που αναπτύχθηκαν στο ευριπίδειο δράμα. Τέλος, τόσο ο πρόλογος του έργου, όσο και στοιχεία στη διήγηση της ιστορίας παραπέμπουν πάλι στον Ευριπίδη.¹⁶⁴

Συζήτηση υπήρξε και γύρω από την πιθανότητα η *Έξαγωγή* να μην παρουσιάστηκε ποτέ πάνω στη σκηνή, αλλά να αποτέλεσε ένα αναγνωστικό δράμα. Μια τέτοια πρακτική, όμως, δεν επιβεβαιώνεται αφενός ιστορικά κι αφετέρου δεν υποστηρίζεται κι από ανάλογους κειμενικούς δείκτες.¹⁶⁵ Ακόμη και δύσκολες σκηνές, όπως αυτή, για παράδειγμα, με τη φλεγόμενη βάτο, μπορούσαν να αποδοθούν, όχι απαραίτητα ρεαλιστικά, καθώς υπήρχαν ανάλογες στην κλασική δραματουργία, π.χ. στις *Βάκχες* και στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη.¹⁶⁶ Αν, λοιπόν, δεχθούμε ως πιο πιθανό η συγκεκριμένη τραγωδία να ανέβηκε στη σκηνή, θα αναρωτιόταν κάποιος λόγω του ιδιαίτερου θέματός της αν το κοινό της ήταν μόνο εξελληνισμένοι Εβραίοι της διασποράς.¹⁶⁷ Αναμφισβήτητα ένα ελληνικό κοινό που θα είχε μια σχετική γνώση των ιστοριών της Βίβλου θα μπορούσε με άνεση να την παρακολουθήσει και να την καταλάβει. Αλλά και οι ομοιότητες με έργα της κλασικής τραγωδίας κι ο «δανεισμός» τού ευριπίδειου ύφους, όπως είδαμε πιο πάνω, είναι δύσκολο να μην είχαν ως στόχο τους ένα

¹⁶² Jacobson 1983, 59.

¹⁶³ Lesky 1981, 1026.

¹⁶⁴ Xanthakis - Karamanos 2001, 225-229.

¹⁶⁵ Jacobson 1981a, 174-175.

¹⁶⁶ Φουντουλάκης 1995-6, 88.

¹⁶⁷ Lanfranchi 2006, 44 κ.ε.

ελληνικό ακροατήριο. Ο Ιεζεκιήλ χειρίζεται μοτίβα και συμβάσεις της ελληνικής τραγωδίας με αξιοσημείωτη ευχέρεια ομολογουμένως.

Τέλος, θεωρούμε ότι η *Έξαγωγή* πρέπει να καταταγεί στα ιστορικά δράματα, μια τάση που παρατηρείται έντονα στην πρόιμη ελληνιστική τραγωδία, παραδείγματα της οποίας είδαμε κατά την εξέταση του έργου του Λυκόφρονα και του Μοσχίωνα και για την οποία μιλήσαμε αναλυτικά στη δεύτερη ενότητα.

Αποσπάσματα άλλων εβραϊκών(;) τραγωδιών

Σε εποχές μεταγενέστερες της ελληνιστικής συναντούμε πραγματείες συντεθειμένες συνήθως από χριστιανούς θεολόγους, στις οποίες για ενίσχυση των επιχειρημάτων τους παραθέτουν συχνά αποσπάσματα από αρχαίους Έλληνες συγγραφείς και δη τραγικούς, όπως οι ίδιοι υποστηρίζουν. Η αλήθεια είναι ότι η ακριβής απόδοση αυτών των αποσπασμάτων είναι δύσκολο να αποδειχθεί και μερικά από αυτά έχουν τελικά ελληνιστική προέλευση, ενώ, όπως θα δούμε πιο κάτω, πιθανό να προέρχονται από τραγωδίες ανάλογες με την *Έξαγωγή*.

Το πρώτο απόσπασμα (*TrGF 2 F 617*) παρατίθεται από τον Ευσέβιο Καισαρείας στο έργο του *Εὐαγγελική Προπαρασκευή* και αναφέρει ότι είναι παρμένο από τον Αισχύλο. Ένας άγνωστος ομιλητής παροτρύνει το κοινό του να ξεχωρίσει τον θεό από τους θνητούς και να μην του προσδίδει σωματική υπόσταση, καθώς μπορεί να παίρνει όποια μορφή της φύσης Εκείνος κάθε φορά επιθυμεί, με την τελευταία να τον υπηρετεί και κλείνει με εξύμνηση της παντοδυναμίας Του. Προφανώς από το νόημά του δεν μπορεί να αποδοθεί στον μεγάλο κλασικό τραγικό, ενώ ο Sutton ανακάλυψε αρκετές ομοιότητες με το ύφος και το λεξιλόγιο της *Έξαγωγής*.¹⁶⁸ Ίσως, αν σκεφτούμε πόσο έχει επηρεαστεί ο Ιεζεκιήλ στη γραφή του από τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη, όπως είδαμε παραπάνω, θα μπορούσε το απόσπασμα να αποδοθεί σε αυτόν, με επιπρόσθετο επιχείρημα και τον εβραϊκό χαρακτήρα του.¹⁶⁹ Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί ότι ο καθηγητής Α. Φουντουλάκης έχει παρατηρήσει πως η χρήση κάποιων λέξεων του αποσπάσματος είναι συχνή σε εβραϊκά κείμενα της ελληνιστικής περιόδου.¹⁷⁰ Επομένως, υπάρχει αυξημένη πιθανότητα ο χρόνος σύνθεσής του να είναι εντός αυτών των χρονικών ορίων.

¹⁶⁸ Sutton 1987, 37.

¹⁶⁹ Kotlińska-Toma 2015, 235.

¹⁷⁰ Φουντουλάκης 1995-6, 89.

Το δεύτερο απόσπασμα (*TrGF 2 F 618*) παρατίθεται τόσο από τον Κλήμη της Αλεξάνδρειας στο έργο του *Στρωματεῖς*, όσο κι από τον Ευσέβιο Καισαρείας στην *Εὐαγγελική Προπαρασκευή* του. Παρόλο που κι αυτό αποδίδεται σε έναν άλλο μεγάλο τραγικό, τον Σοφοκλή, ξεκάθαρα κάτι τέτοιο δεν μπορεί να ισχύει. Κι εδώ ο συγγραφέας όλα δείχνουν ότι είναι εβραϊκής καταγωγής. Και σε αυτό το απόσπασμα υπάρχει ένας άγνωστος ομιλητής, ο οποίος διακηρύσσει ότι, ενώ μόνο ένας και μοναδικός θεός είναι ο δημιουργός όλης της φύσης (ουρανού, γης και θάλασσας), οι θνητοί δημιουργούν, λατρεύουν και θυσιάζουν σε αγάλματα διαφόρων θεοτήτων, προκειμένου να καθησυχάσουν τις ανησυχίες τους, και όλη αυτήν την πρακτική τη βαφτίζουν «ευσέβεια». Αν και δεν υπάρχουν τόσες ομοιότητες με τον τρόπο συγγραφής του Ιεζεκιήλ, όπως συνέβαινε με το προηγούμενο απόσπασμα, παρόλ' αυτά υπάρχουν στοιχεία που οδηγούν την έρευνα στην άποψη ότι το κομμάτι αυτό προέρχεται τελικά από το χέρι του¹⁷¹ κι ότι εκφράζει ζητήματα στενά συνδεδεμένα με την εβραϊκή θρησκεία, όπως αυτά του μονοθεϊσμού και της μοναδικότητας του θεού στη λατρεία.

Το τρίτο απόσπασμα (*Adversus Haereses 64.29.6*) παρατίθεται από τον Επιφάνιο, επίσκοπο της Σαλαμίνας της Κύπρου (περίπου 4^{ος} αι. μ.Χ.), στο σημαντικότερό του έργο *Πανάριον ή Κατά αίρέσεων*, το οποίο χωρίζεται σε επτά μέρη και καταπιάνεται με την πολεμική κατά ογδόντα, κατά τον ίδιο αιρέσεων, εκ των οποίων οι είκοσι είναι προχριστιανικές¹⁷². Σε δέκα περίπου ιαμβικούς τρίμετρους ένα ομιλούν πρόσωπο απευθύνεται στο απατηλό φίδι (χαρακτηρίζει τον διάβολο), το οποίο κατηγορεί ως φορέα του κακού, που απολαμβάνει τα δάκρυα και τους στεναγμούς των θνητών. Είναι ακόμη αυτό που έπεισε τον Κάιν να γίνει δολοφόνος του αδερφού του, διαπράττοντας έτσι μέγιστο αμάρτημα. Η έρευνα απομακρύνεται από την πιθανότητα να έχουμε κι εδώ κάποιο απόσπασμα από χαμένο έργο του Ιεζεκιήλ και μάλλον στρέφεται προς την κατεύθυνση να πρόκειται για μέρος ποιήματος του Μεθόδιου (3^{ος} αι. μ.Χ.) ή για κομμάτι από ύστερη ιουδαϊκή ή παλαιοχριστιανική τραγωδία.¹⁷³

¹⁷¹ Sutton 1987, 34-39.

¹⁷² Williams 1987, xvi.

¹⁷³ Kotlińska-Toma 2015, 240.

Παπυρικά αποσπάσματα

Σε έναν πάπυρο της Οξυρρύγχου που δημοσιεύτηκε το 1950 από τον E. Lobel¹⁷⁴ διασώζονται δεκαέξι ολόκληροι ιαμβικοί τρίμετροι και δώδεκα αποσπασματικοί (*TrGF 2 F Adespota 664*) κι αποτελούν από τα ελάχιστα δείγματα ελληνιστικού δράματος που έχει διασωθεί στο συγκεκριμένο υλικό.¹⁷⁵ Έχει διατυπωθεί, ακόμη, η άποψη πως οι συγκεκριμένοι στίχοι δεν προέρχονται από δραματικό έργο, αλλά από κάποιο ποίημα του αρχαϊκού λυρικού ποιητή Αρχίλοχου.¹⁷⁶ Η υπόδειξη, όμως, πάνω στο ίδιο το παπυρικό κείμενο με παύλες τής αλλαγής των ομιλούντων προσώπων απομακρύνει μια τέτοια πιθανότητα. Ορισμένοι μελετητές ισχυρίστηκαν ότι δε γράφτηκε, για να ανέβει στη σκηνή.¹⁷⁷ Η έρευνα δεν έχει καταλήξει, επίσης, για το ποιος μπορεί να είναι ο συγγραφέας (υποστηρίχτηκε ακόμη κι ο Φρόνιχος ή ο Ίων ο Χίος)¹⁷⁸ ή πότε γράφτηκε το έργο, η υπόθεση του οποίου παραπέμπει στη νουβέλα του Γύγη, γνωστή από το πρώτο βιβλίο των *Ιστοριών* του Ηροδότου: Ο Γύγης υπήρξε φίλος και σωματοφύλακας του βασιλιά της Λυδίας Κανδαύλη της δυναστείας των Ηρακλειδών. Ο τελευταίος συχνά παίνευε τη σπάνια ομορφιά της γυναίκας του στον πρώτο στις μεταξύ τους συζητήσεις. Επειδή θεώρησε ότι ο ακόλουθός του δεν τον πίστευε, του είπε ότι θα έβρισκε τρόπο να του τη δείξει γυμνή, χωρίς εκείνη να τους καταλάβει. Παρόλο που ο Γύγης κατέβαλε προσπάθειες να το αποφύγει, ο βασιλιάς τον εξανάγκασε. Έτσι τον έκρυψε σε ένα σημείο του κοιτώνα από το οποίο θα μπορούσε να τη δει γυμνή, χωρίς να γίνει αντιληπτός. Όμως, η βασίλισσα τον πήρε είδηση, κατάλαβε ότι ήταν σχέδιο του άνδρα της, αλλά από ντροπή δεν αντέδρασε. Το επόμενο πρωί κάλεσε τον ανυποψίαστο Γύγη στα διαμερίσματά της. Εκεί του αποκάλυψε ότι γνώριζε τι είχε γίνει το προηγούμενο βράδυ και του έδινε δύο επιλογές: να σκοτώσει τον βασιλιά, να πάρει τη θέση του κι εκείνη για γυναίκα του ή να εκτελεστεί επιτόπου. Όταν ο Γύγης διαπίστωσε ότι εκείνη ήταν ανένδοτη στα παρακάλια του να ξανασκεφτεί τι του προτείνει, εκείνος αποφάσισε τελικά να πάρει τη ζωή του Κανδαύλη, όπως κι έγινε τη νύχτα που ο βασιλιάς κοιμόταν. Η πρώτη αντίδραση των υπηκόων ήταν να εξεγερθούν, αλλά ένας χρησμός από το μαντείο των Δελφών επικύρωσε τη βασιλεία του. Ο χρησμός, όμως, περιείχε και την προφητεία ότι οι Ηρακλείδες θα έπαιρναν εκδίκηση για τη δολοφονία του Κανδαύλη στην πέμπτη γενιά της δυναστείας τού Γύγη, στην

¹⁷⁴ Lobel 1950, 205-216.

¹⁷⁵ Lesky 1981, 1026.

¹⁷⁶ Lloyd-Jones 1952-53, 36-43.

¹⁷⁷ Cantarella 1952, 15.

¹⁷⁸ Le Guen 2007, 101.

οποία θα βασιλεύσει ο Κροίσος. Έτσι, η νουβέλα αυτή αποκτά έναν χαρακτήρα αιτιολογικό, αφού δίνει εξηγήσεις για την κατάρα που βαραίνει τον Κροίσο και προαναγγέλλει την τιμωρία του.

Στο απόσπασμα που έχουμε στα χέρια μας βλέπουμε αρκετές ομοιότητες με την ιστορία του Ηροδότου. Σε αυτό μιλά η βασίλισσα, η οποία βλέπει μια μορφή και πιστεύει ότι εξυφαίνεται μια δολοφονική συνωμοσία στο παλάτι, αλλά, όταν διαπιστώνει ότι ο σύζυγός της δεν κοιμάται, καταλαβαίνει τι έχει συμβεί. Μολονότι ταραάζεται αρκετά, συγκρατεί μια κραυγή ντροπής. Περνά μια δύσκολη νύχτα, νιώθοντας μεγάλη ανησυχία, αλλά το επόμενο πρωί ξυπνά τον Κανδαύλη και τον στέλνει να ασχοληθεί με τις υποθέσεις των υπηκόων του, ενώ ταυτόχρονα στέλνει έναν κήρυκα να καλέσει τον Γύγη· εδώ σταματά και το κείμενο.

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η βασίλισσα, ο Κανδαύλης κι ο Γύγης είναι οι πρωταγωνιστές του δράματος και υπάρχει και η αναφορά στον κήρυκα στο τέλος των στίχων. Ο μονόλογος της βασίλισσας πρέπει να βρίσκεται στην αρχή του έργου και να εκφωνείται μπροστά σε έναν Χορό από υπηρέτριες. Αν αναλογιστούμε ότι ο φόνος του βασιλιά διαπράττεται το βράδυ, η παρούσα σκηνή πρέπει να διαδραματίζεται την ημέρα. Ο Α. Lesky υποστηρίζει ότι, αν το έργο ακολουθεί πιστά τη νουβέλα του Ηροδότου, τότε είναι αδύνατο να επιτευχθεί η ενότητα του χρόνου και του τόπου.¹⁷⁹ Κάτι τέτοιο δεν είναι απαραίτητα αναγκαίο, αν η βασίλισσα διηγείται τα γεγονότα της προηγούμενης βραδιάς το πρωί, ενώ το ίδιο βράδυ ο Γύγης προχωρά στη δολοφονία του βασιλιά.¹⁸⁰

Όπως αναφέρθηκε πριν, παρόλο που η πλειοψηφία των μελετητών θεωρεί το απόσπασμα προερχόμενο από τραγωδία, δεν είναι εύκολο να συμφωνήσει για τη χρονολογία της συγγραφής της. Η παρουσία αρχαϊκών εκφράσεων στο κείμενο οδήγησε κάποιους εξ αυτών, όπως π.χ. τον D. Page,¹⁸¹ να υποστηρίξουν ότι η τραγωδία αυτή προηγήθηκε των *Ιστοριών* του Ηροδότου, αλλά μάλλον πίσω από αυτές τις εκφράσεις κρύβεται μια αρχαϊστική τάση του δημιουργού της. Την ίδια χρονιά με τη δημοσίευση του παπύρου που περιέχει το απόσπασμα ο K. Latte¹⁸² διατύπωσε πρώτος την άποψη ότι το έργο γράφτηκε μετά τον Ηρόδοτο και, γενικά, έχει επικρατήσει ως πιο πιθανή εποχή δημιουργίας η ελληνιστική. Επίσης, έχουν παρατηρηθεί ομοιότητες στο μέτρο και στο λεξιλόγιο που είναι αρκετά

¹⁷⁹ Lesky 1981, 1026.

¹⁸⁰ Kotlińska-Toma 2015, 182.

¹⁸¹ Page 1951, 1-46.

¹⁸² Latte 1950, 136.

χαρακτηριστικές των ποιητών που έχουν δραστηριοποιηθεί σε αυτήν την περίοδο,¹⁸³ με υποψήφιο, μάλιστα, για τη συγγραφή τού δράματος αυτού τον Λυκόφρονα.¹⁸⁴ Το θέμα κι ο χώρος του έργου αυξάνουν τις πιθανότητες να το εντάξει κανείς εντός των ελληνιστικών χρόνων. Η ιστορία διαδραματίζεται στη Λυδία, έναν χώρο της Ανατολής, η οποία με τη χλιδή, τον πλούτο και τον εξωτικό της χαρακτήρα θα προσείλκυε το ενδιαφέρον του ελληνιστικού κοινού. Η Kotlińska-Toma¹⁸⁵ παρατηρεί ομοιότητες με μια άλλη ελληνιστική τραγωδία, την οποία είδαμε παραπάνω, τους *Φεραίους* του Μοσχίωνα· και στα δύο έργα έχουμε βασίλισσες που εκδικούνται τους άντρες τους, βάζοντας κρυφά τους δολοφόνους που θα εκτελέσουν το ανόσιο έργο μέσα στα βασιλικά δώματα. Το ότι η πτώση του τυράννου δεν έχει να κάνει με κάποιου είδους σύγκρουση με θεούς ή με κάποια αμαρτία του παρελθόντος απομακρύνει την τραγωδία του Γύγη από τα χωράφια της κλασικής τραγικής παράδοσης.¹⁸⁶ Το νήμα, όμως, που την ενώνει με την τελευταία, ιδιαίτερα με τον Ευριπίδη, είναι ο ρόλος του χρησμού και η λεπτή σε αποχρώσεις περιγραφή της συναισθηματικής κατάστασης της ηρωίδας.¹⁸⁷ Επίσης, το ότι κάποιοι εκφραστικοί τύποι είναι εν μέρει δανεικοί από τον άλλο μεγάλο τραγικό, τον Αισχύλο, καθώς και ότι η βασίλισσα φέρνει στη μνήμη του θεατή την Άτοσσα ή την Κλυταιμνήστρα.¹⁸⁸ Η «σιωπή» του Αριστοτέλη αναφορικά με τη σκηνική παρουσίαση αυτής της τραγωδίας φέρνει πιο κοντά τον 3^ο αι. π.Χ. κι απομακρύνει τον 4^ο ως πιθανή χρονολογία συγγραφής της.¹⁸⁹

Σε ένα άλλο παπυρικό κείμενο (*TrGF 2 F Adespota 680 a και b*), του οποίου η δημοσίευση δεν απέχει πολύ χρονικά από αυτό του «Γύγη», πιο συγκεκριμένα το 1955, και που δεν είναι σε καλή κατάσταση, έχουν διασωθεί στίχοι που αποδίδονται σε τραγωδία της ελληνιστικής εποχής. Οι στίχοι αυτοί έχουν διαιρεθεί από τους εκδότες του παπύρου σε δύο αποσπάσματα, ανάλογα με το μέτρο τους. Το πρώτο είναι γραμμένο σε αναπαιστικά δίμετρα και το δεύτερο σε ιαμβικά τρίμετρα.¹⁹⁰ Όσο μας επιτρέπει η κατάσταση του παπύρου, στο πρώτο κομμάτι γίνεται λόγος για την ξαφνική εμφάνιση από τον Άδη των φαντασμάτων κάποιων νεκρών. Αυτές οι εικόνες τρομάζουν κάποιες οπλισμένες Τρωαδίτισσες, οι οποίες

¹⁸³ Zawadzka 1966, 73-82.

¹⁸⁴ Gigante 1952, 5-17.

¹⁸⁵ Kotlińska-Toma 2015, 184.

¹⁸⁶ Cantarella 1952, 12.

¹⁸⁷ Kakridis 1951, 12.

¹⁸⁸ Le Guen 2007, 101.

¹⁸⁹ Cantarella 1952, 14.

¹⁹⁰ Kotlińska-Toma 2015, 187.

μπροστά στη θέα του Αχιλλέα, τρομοκρατημένες πετούν τα όπλα τους και το βάζουν στα πόδια. Στη συνέχεια ο Αχιλλέας προχωρά σε μια ρήση απευθυνόμενος στη Δηιδάμεια κι αναφερόμενος στον γιο τους Νεοπτόλεμο. Οι εκδότες των αποσπασμάτων¹⁹¹ υπέθεσαν από τα παραπάνω ότι η πλοκή της τραγωδίας πρέπει να λάμβανε χώρα στη Σκύρο, την πατρίδα της Δηιδάμειας, ίσως μάλιστα ο ομιλητής να είναι ο Φοίνικας, ο σύμβουλος και παιδαγωγός του Αχιλλέα. Πάντως, αν στην τραγωδία αυτή εμφανιζόταν το φάντασμα του τελευταίου, χρήσιμο είναι να ψάξει κανείς να βρει σε ποιες περιπτώσεις υπάρχει ανάλογη αναφορά στην αρχαία γραμματεία σε μια προσπάθεια να συνδυαστεί με το θέμα του έργου. Η πιο γνωστή είναι αναμφισβήτητα αυτή της εμφάνισής του πάνω από τον τάφο του, ενώ οι Αχαιοί είναι έτοιμοι να μουν στα καράβια τους και να αναχωρήσουν για την Ελλάδα, όπου και απαιτεί τη θυσία της κόρης του Πριάμου Πολυξένης.¹⁹² Τόσο ο Σοφοκλής (*Πολυξένη*), όσο κι ο Ευριπίδης (*Εκάβη*) έχουν κάνει χρήση αυτής της σκηνής, προσαρμοσμένης στο προσωπικό τους ποιητικό όραμα, από την οποία όμως απουσιάζουν οι οπλισμένες Τρωαδίτισσες του πρώτου αποσπάσματος, ο ρόλος των οποίων παραμένει μυστήριο, καθώς η απουσία των περισσότερων στίχων μόνο σε ατελείωτες υποθέσεις μπορεί να οδηγήσει τους μελετητές. Εξαιρετικά αμφίβολο παραμένει και το ποιος ήταν ο πρωταγωνιστής του έργου, η ίδια η Δηιδάμεια ή γιος της ο Νεοπτόλεμος (αλλιώς και Πύρρος);

Το δεύτερο απόσπασμα, με αρκετές αλήθεια αμφιβολίες (βλ. παρακάτω), αποδίδεται στο ίδιο έργο. Ξεκινά με μια αποστροφή στο νησί της Λήμνου και αυτό είναι το πρόβλημα, καθώς όσα περιγράφονται στο πρώτο απόσπασμα συμβαίνουν, όπως είδαμε, σε διαφορετικό χώρο, αυτόν του νησιού της Σκύρου. Το μόνο στοιχείο-πρόσωπο που συνδέει τα δύο νησιά μεταξύ τους είναι ο Νεοπτόλεμος.¹⁹³ Στην τραγωδία του Σοφοκλή *Φιλοκτήτης* ο Νεοπτόλεμος επισκέπτεται τη Λήμνο μαζί με τον Οδυσσέα, σε μια προσπάθεια να αφαιρέσουν από τα χέρια του Φιλοκτήτη το ανίκητο τόξο του Ηρακλή, καθώς ένας χρησμός προβλέπει ότι η Τροία θα πέσει, μόνο αν το έχουν στην κατοχή τους οι Αχαιοί. Η αποστροφή στην αρχή πρέπει να αποτελεί μέρος ενός προλόγου. Η διαφορά στο μέτρο, αλλά και στον χώρο της δράσης οδήγησε στη διατύπωση της άποψης από κάποιους μελετητές ότι είναι πιθανό τα δύο αποσπάσματα να προέρχονται από δύο διαφορετικές μεταξύ τους τραγωδίες, με κεντρικό όμως ήρωα τον γιο

¹⁹¹ Eitrem & Amunsden & Winnington- Ingram 1955, 23.

¹⁹² Kotlińska-Toma 2015, 188.

¹⁹³ Kotlińska-Toma 2015, 188.

του Αχιλλέα Νεοπτόλεμο. Η θεματική, τα χρησιμοποιούμενα μέτρα και το λεξιλόγιο δείχνουν προς την κατεύθυνση της ελληνιστικής τραγωδίας.

Προς το τέλος της επόμενης δεκαετίας από εκείνη που εκδόθηκαν οι δύο πάπυροι που αναφέρονται σε τραγωδίες σχετικές με τον Γύγη και τον Νεοπτόλεμο δημοσιεύεται¹⁹⁴ ένα άλλο ενδιαφέρον παπυρικό απόσπασμα μιας τραγωδίας (*TrGF 2 F Adespota 649*), της οποίας η δημιουργία τοποθετείται πιθανότατα, όπως θα δούμε πιο κάτω, την ελληνιστική περίοδο¹⁹⁵. Ο δραματουργός κι εδώ είναι ανώνυμος, ενώ οι σωζόμενοι στίχοι φτάνουν τους τριάντα πέντε στον αριθμό, με την ανάγνωση όμως να περιορίζεται σε δεκαεπτά μόνο λόγω της μη καλής κατάστασης του σώματος του παπύρου. Σε αυτούς διαβάζουμε έναν διάλογο μεταξύ του Πριάμου, βασιλιά της Τροίας, της Κασσάνδρας, του Δηίφοβου και του Χορού, με θέμα τη μοιραία μονομαχία του Έκτορα με τον Αχιλλέα, η οποία περιγράφεται κι από τον Όμηρο στη ραψωδία Χ. Δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το πού λαμβάνει χώρα ο διάλογος αυτός, γιατί δεν ξέρουμε αν τα λόγια της Κασσάνδρας είναι απόρροια όσων βλέπει ή όσων οραματίζεται¹⁹⁶. Το πιο πιθανό είναι όλα αυτά να συμβαίνουν κάπου έξω από το παλάτι και η Κασσάνδρα να βρίσκεται σε έκσταση, όπως μπορεί κανείς να συμπεράνει από κάποια λεγόμενα του πατέρα και του αδερφού της. Μάλλον «βλέπει» τα γεγονότα που σχετίζονται με τη μάχη των δύο αντίπαλων ηρώων λίγο πριν αυτά συμβούν κι απαντά στις γεμάτες αγωνία ερωτήσεις των παρευρισκομένων. Το ότι η Κασσάνδρα εκπλήσσεται με την άφιξη του αδερφού της Δηίφοβου φανερώνει μια ισχυρή σύνδεση με το αντίστοιχο κομμάτι της συγκεκριμένης μονομαχίας στην *Ιλιάδα*.¹⁹⁷ Αλλά και με τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου μπορεί να συνδεθεί το απόσπασμα και συγκεκριμένα με τους στίχους 1072 -1118 και 1217 κ.ε., όπου η Κασσάνδρα βρίσκεται σε προφητική έκσταση και συνομιλεί με τον Χορό¹⁹⁸.

Ενδιαφέρουσα είναι πάντα η προσπάθεια ένταξης του περιεχομένου τέτοιων παπυρικών αποσπασμάτων σε συγκεκριμένη περίοδο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η άποψη ότι μπορεί να συνδέεται με την τραγωδία *Έκτορας* του Αστυδάμαντα Β΄ μάλλον πρέπει να απορριφθεί.¹⁹⁹ Το ύφος και εν γένει το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται οδήγησε μια μεγάλη

¹⁹⁴ Coles 1968, 110-118.

¹⁹⁵ Catenacci 2002, 95-104.

¹⁹⁶ Kotlińska-Toma 2015, 196.

¹⁹⁷ Gentili 1979, 68.

¹⁹⁸ Le Guen 2007, 103.

¹⁹⁹ Coles 1968, 112.

μερίδα μελετητών να το κατατάξουν στους ελληνιστικούς χρόνους²⁰⁰ ή τουλάχιστον όχι πριν από τον 4^ο π.Χ. αι. Υπήρξε και η πρόταση να συνδυαστεί με την *Αλεξάνδρα* του Λυκόφρονος.²⁰¹ Πάντως, έχει ενδιαφέρον η εξής παρατήρηση: αρκετές φορές υπάρχει η ένδειξη «ὠδή» στο παπυρικό κείμενο και θα αποδεχτούμε την εξήγηση του O. Taplin ότι δείκνυε στον ηθοποιό που είχε αναλάβει τον ρόλο της Κασσάνδρας να τραγουδήσει τους στίχους με τον τρόπο ενός παραληρήματος.²⁰² Αυτό ήταν πιο πιθανό να το φέρει εις πέρας ένας ηθοποιός των ελληνιστικών χρόνων, καθώς τότε υπήρχε ικανός αριθμός επαγγελματιών που τα πήγαινε εξαιρετικά καλά και στα τραγουδιστά μέρη. Το θέμα της σχετίζεται με τον τρωικό κύκλο, από τις αγαπημένες δεξαμενές άντλησης της ελληνιστικής περιόδου (βλ. και παραπάνω) και γίνεται, επίσης, και δημιουργική αξιοποίηση της ποίησης του Αισχύλου, στοιχεία ικανά να «φωτογραφίσουν» την περίοδο με την οποία ασχολούμαστε. Τέλος, δύο λόγια για τον Χορό· τον βλέπουμε να διαλέγεται με τους ήρωες κι επομένως να μετέχει στη δράση, κάτι το οποίο δεν είναι συνηθισμένο στη μετακλασική τραγωδία.

Αρχαίες μαρτυρίες και επιγραφές διασώζουν έναν μεγάλο αριθμό ονομάτων τραγικών ποιητών που δραστηριοποιήθηκαν στον ελληνιστικό κόσμο, καθώς και κάποιους τίτλους έργων τους. Ένας ενδεικτικός κατάλογος είναι αυτός που ακολουθεί στον παρακάτω πίνακα, ο οποίος περιλαμβάνει κι όσους είδαμε πιο αναλυτικά στις σελίδες που προηγήθηκαν:

Όνομα ποιητή	Αριθμός τραγωδιών και τίτλοι	Αριθμός σωζόμενων αποσπασμάτων και στίχων
Φανόστρατος της Αλικαρνασσού	0 τίτλος	0 στίχος
[Αν]τίφιλος (;)	0 τίτλος	0 στίχος
Αστυδάμας Γ΄	0 τίτλος	0 στίχος
Μοσχίων	<i>Θεμιστοκλής</i> (3 στίχοι), <i>Τήλεφος</i> (4 στίχοι), <i>Φεραῖοι</i> (2 στίχοι)	12 αποσπάσματα(;), συμπεριλαμβανομένων 6 που δεν αποδίδονται σε συγκεκριμένα έργα. 10 παρατιθέμενα από τον

²⁰⁰ Fantuzzi and Hunter 2002, 514.

²⁰¹ Galiano 1978, 139-141.

²⁰² Taplin 1977, 126.

		Στοβαίο, 1 από τον Κλήμη της Αλεξάνδρειας και 1 από συλλογή γνωμικών. Συνολικά 72 στίχοι.
Όμηρος του Βυζαντίου	45 (Σούδα) ή 57 (Τζέτζης)	0 στίχος
Σωσίθεος	<i>Άέθλιος</i> (2 στίχοι)	2 στίχοι (Στοβαίος), τα άλλα σωζόμενα αποσπάσματα θα ήταν σατυρικά δράματα
Λυκόφρων	64 ή 46 έργα, 20 τίτλοι <i>Αίολος, Ανδρομέδα, Αλήτης, Αιολίδης, Έλεφήνωρ, Ηρακλής, Ικέται, Ιπόλυτος, Κασσανδρείς, Λαΐος, Μαραθόνιοι, Ναύπλιος, Οιδίπους α' - β', Όρφανός, Πενθεύς, Πελοπίδαι (4 στίχοι), Σύμμαχοι, Τηλέγονος, Χρύσιππος</i>	4 στίχοι (Στοβαίος)
Αλέξανδρος Αιτωλός	1 τίτλος (;) <i>Άστραγαλισταί</i> (σατ. δράμα;)	1 στίχος (σχόλια στον Θεόκριτο)
Αιαντιάδης (Αιαντίδης)	0 τίτλος	0 στίχος
Σωσιφάνης Β΄	0 τίτλος	0 στίχος
Φιλίσκος	42 έργα	0 στίχος
Διονυσιάδης	0 τίτλος	0 στίχος
Ευφρόνιος;	0 τίτλος	0 στίχος
TrGF 2, 664	1 τίτλος; <i>Γύγης;</i>	47 στίχοι (πάπυρος)
TrGF 2, 649	1 τίτλος; <i>Έκτωρ;</i>	περίπου 33 στίχοι
Φρόνιχος Β΄ της Αθήνας;	0 τίτλος	0 στίχος
Ξενοκράτης;	0 τίτλος	0 στίχος
Τίμων από τη Φλύα	60 έργα	0 στίχος

Διονύσιος της Ηράκλειας	1 έργο, 1 τίτλος <i>Παρθενοπαῖος</i>	0 στίχος
Διόγνητος	0 τίτλος	0 στίχος
Φαίνιππος	0 τίτλος	0 στίχος
Ευανδρίδας	0 τίτλος	0 στίχος
Θεαίτητος;	0 τίτλος	0 στίχος
Εύφαντος της Ολύνθου	πολύαριθμα επιτυχημένα έργα σε διαγωνισμούς	0 στίχος
Πτολεμαῖος Δ΄ Φιλοπάτωρ	1 τίτλος <i>Ἄδωνις</i>	0 στίχος
Αρχύτας;	0 τίτλος	2 στίχοι
Φάνης της Χίου;	0 τίτλος	0 στίχος
Αμύμων της Σικυώνας;	0 τίτλος	0 στίχος
Δημοκράτης της Σικυώνας;	τουλάχιστον 20 έργα, 1 τίτλος; <i>Ἀνδρομάχη</i>	0 στίχος
Μόσχος της Λαμψάκου;	τουλάχιστον 30 έργα	0 στίχος
Νικόμαχος της Αλεξάνδρειας στην Τρωάδα	11 τραγωδίες, 14 τίτλοι; <i>Ἀλέξανδρος(Ιστ.), Ἐριφύλη, Γηρυόνης, Ἀλετίδης, Εἰλείθια, Νεοπτόλεμος, Μυσοί, Οἰδίπους(Ιστ.), Πέρσις, Πολυξένη, Τριλογία, Μετεκβαίνουσαι, Τυνδάρεως ἢ Ἀλκμαίων, Τεῦκρος</i>	1 στίχος (Φώτιος), 1 στίχος (Lex. Messan.). 4 αποσπάσματα: απροσδιόριστα έργα, συνολικά 13 λέξεις.
Ιεζεκίηλ	ποιητής τραγωδιών, 1 τίτλος <i>Ἐξαγωγή</i>	269 στίχοι (ιαμβικοί τρίμετροι)
Κλείτος της Τέω	0 τίτλος	0 στίχος
Αναξίων της Μυτιλήνης;	0 τίτλος	0 στίχος
Δύμας της Ιασού	1 τίτλος <i>Δάρδανος;</i>	0 στίχος
Μελάνθιος Β΄ της Ρόδου	0 τίτλος	1 στίχος από απροσδιόριστο έργο
Λυσίμαχος της Τέω	0 τίτλος	0 στίχος
Ζωτίων από την Έφεσο	0 τίτλος	0 στίχος
Θεόδωρος	1 τίτλος <i>Ἑρμιόνη</i>	0 στίχος

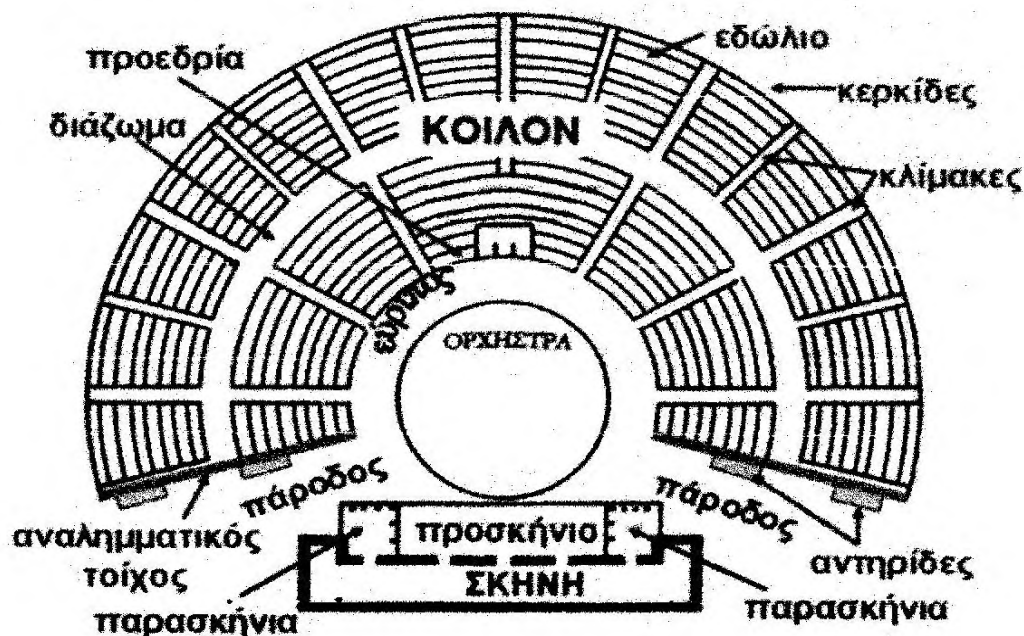
Γλαύκων από την Έφεσο	0 τίτλος	0 στίχος
Πολέμων	0 τίτλος	0 στίχος
Μενέλαος, γιος του Αρίστωνος	0 τίτλος	0 στίχος
Διονύσιος	0 τίτλος	0 στίχος
Θυμοτέλης;	0 τίτλος	0 στίχος
Ασκληπιάδης Π	1 τίτλος;	0 στίχος
Διονύσιος, γιος του Δημήτριου	0 τίτλος	0 στίχος
Σωσίστρατος	0 τίτλος	0 στίχος
Αρχήνομος της Ρόδου;	0 τίτλος	0 στίχος
Πολύξενος	0 τίτλος	0 στίχος
Διογένης της Ταρσού	0 τίτλος	0 στίχος
Αριστομένης	0 τίτλος	0 στίχος
Αρίστων ο Αθηναίος	0 τίτλος	0 στίχος
Σοφοκλής Γ΄	15 έργα (Σούδα)	0 στίχος
Διογένης, γιος του Διογένη;	0 τίτλος	0 στίχος
Διονύσιος, γιος του Κηφισόδωρου;	0 τίτλος	0 στίχος
Αντίοχος, γιος του Αντίοχου	0 τίτλος	0 στίχος
Απολλώνιος ο Αθηναίος	0 τίτλος	0 στίχος
Απολλωνίδης	0 τίτλος	2 αποσπάσματα (Στοβαίος), 5 στ. και 2 στ.
Σιληνός;	1 τίτλος <i>Χρύσης;</i> - <i>Χρύσιππος;</i>	0 στίχοι
...]ηνόδωρος;	1 τίτλος <i>Φοίνιξ</i>	0 στίχοι
Πολεμαίος της Εφέσου	1 τίτλος <i>Κλυταιμνήστρα</i>	0 στίχοι
Αρμόδιος της Ταρσού;	0 τίτλος	0 στίχος
Θεόδοτος;	0 τίτλος	0 στίχος
Αρ]ισταίν[ετος;	0 τίτλος	0 στίχος
Αλέξανδρος, γιος του Γλαύκου	0 τίτλος	0 στίχος
Δωρόθεος της Χαλκίδας;	0 τίτλος	0 στίχος

Σώστρατος της Χαλκίδας	0 τίτλος	0 στίχος
Αθηνί[ας] της Ανθηδόνας	0 τίτλος	0 στίχος
Πόμπλιος ο Ρωμαίος	0 τίτλος	0 στίχος
Αμινίας της Θήβας;	0 τίτλος	0 στίχος
Αρταβάσδης Β΄, βασιλιάς της Αρμενίας	0 τίτλος	0 στίχος
Ηρακλείδης, γιος του Ηρακλείδη	0 τίτλος	0 στίχος
Ερμοκράτης της Μιλήτου	0 τίτλος	0 στίχος
Κάλλιππος από τη Θήβα;	0 τίτλος	0 στίχος
Λυσίστρατος από τη Χαλκίδα	0 τίτλος	0 στίχος
Πρώταρχος της Θήβας	0 τίτλος	0 στίχος
Νικόλαος ο Δαμασκηνός	0 τίτλος	0 στίχος
Φαραντάς ο Αθηναίος;	0 τίτλος	0 στίχος
Αρ]ιστοκράτης	0 τίτλος	0 στίχος
Γόργιππος της Χαλκίδας	0 τίτλος	0 στίχος
Διογένης της Θήβας	0 τίτλος	0 στίχος
Θρασικλής από την Αθήνα	0 τίτλος	0 στίχος
Ασίνιος Πολλίων;	0 τίτλος	0 στίχος
Αισχύλος της Αλεξάνδρειας	1 τίτλος <i>Αμφιτρόων</i>	2 στίχοι

Πίνακας 3 (πηγή: Brigitte Le Guen.)²⁰³

²⁰³ Le Guen 2007, 120-129.

4. Θεατρικό οικοδόμημα και θεατρικά μέσα



Εικόνα 1, τυπικό θέατρο της ελληνοιστικής περιόδου

Θεατρικό οικοδόμημα

Εξετάζοντας την ελληνοιστική και την κλασική περίοδο παρατηρούμε μια αντίθεση: στη δεύτερη συναντάμε το σύνολο των σωσμένων ολόκληρων τραγωδιών, αλλά ελάχιστα απομεινάρια από τα θέατρα της εποχής, ενώ στην πρώτη η εικόνα είναι εντελώς αντεστραμμένη. Αντιλαμβάνεται κανείς ότι η παράσταση δεν μπορεί να αποκοπεί από το μέρος στο οποίο λαμβάνει χώρα κι ότι η διαμόρφωση αυτού του μέρους καθορίζει και εν πολλοίς την τεχνική πρακτική αυτής της παράστασης.²⁰⁴

Για την παρακολούθηση της ιστορικής εξέλιξης της αρχιτεκτονικής του θεάτρου είναι πολύ σημαντική η ύπαρξη του θεάτρου του Διονύσου στην Αθήνα, καθώς εκεί παρουσιάζονταν έργα για αρκετούς αιώνες, επομένως υπέστη στο πέρασμα του χρόνου συνεχείς αλλαγές, ενδεικτικές των νέων τάσεων και των αλλαγών στη σκηνοθεσία.²⁰⁵ Έτσι, ερχόμενοι κοντά στην εποχή που εξετάζουμε, και πιο συγκεκριμένα γύρω στο 340 - 326 π.Χ.,

²⁰⁴ Baldry 2010, 57.

²⁰⁵ Blume 1993, 63-64.

με την ανακαίνιση που έγινε με κονδύλια που εκταμίευσε ο Αθηναίος Λυκούργος, βλέπουμε πια ένα θέατρο όπου το σκηνικό οικοδόμημα και τα εδώλια των θεατών είναι πλέον φτιαγμένα από πέτρα. Η χωρητικότητά του έφτασε τις δεκατέσσερις με δεκαεφτά χιλιάδες άτομα. Παρόλα αυτά, δεν είχε ακόμη την τυπική μορφή του κλασικού ελληνιστικού θεάτρου, την οποία παίρνει γύρω στο 200 π.Χ.: κατασκευάζεται δύο μέτρα μπροστά από τη σκηνή μια στοά, το *προσκήνιο*, με την επίπεδη στέγη του να αποτελεί το *λογείο*. Το ύψος του υπολογίζεται σε τρία με τέσσερα μέτρα. Οι προϋπάρχουσες πτέρυγες (*παρασκήνια*) στο σκηνικό οικοδόμημα μικραίνουν. Η σκηνή αποκτά και δεύτερο όροφο, με δίριχτη μάλλον σκεπή, ο οποίος λειτουργεί ως φόντο στο *λογείο*, με το μπροστινό μέρος του να αποτελεί ένα πλαίσιο με τρία μεγάλα ανοίγματα, τα *θυρώματα*, στα οποία τοποθετούνται ζωγραφικοί πίνακες²⁰⁶. Από δύο πλαϊνά ανοίγματα επιτυγχάνεται η πρόσβαση στον χώρο δράσης.

Ίσως το θέατρο της Επιδαύρου, το οποίο άρχισε να κατασκευάζεται γύρω στο 330 π.Χ., να αποτελεί καλύτερο παράδειγμα, για να έχουμε πληρέστερη εικόνα των συγκεκριμένων οικοδομημάτων αυτήν την περίοδο (τέλη 4^{ου} αι. π.Χ.), καθώς μάλιστα αποτέλεσε πρότυπο για αρκετά από αυτά που ανεγέρθησαν στην Ελλάδα, όπως συνέβη και με το αντίστοιχο της Δήλου στις αρχές του 3^{ου} αι.²⁰⁷ Συνοπτικά, η χωρητικότητά του ήταν έως δεκατέσσερις χιλιάδες θεατές, το *κοίλο* χωριζόταν σε δύο μέρη από έναν οριζόντιο διάδρομο και περιλάμβανε τριάντα τέσσερις κερκίδες. Όσον αφορά το σκηνικό οικοδόμημα, ήταν διώροφο και μπροστά από το ισόγειο εκτεινόταν το *προσκήνιο*, το οποίο είχε πλάτος περίπου τρία μέτρα, μήκος κοντά στα είκοσι επτά και ύψος γύρω στα τριάντισι μέτρα. Η πρόσβαση στο *λογείο* γινόταν μέσω κεκλιμένων επιπέδων φτιαγμένων από χώμα. Ο ισόγειος όροφος της σκηνής είχε ορθογώνιο σχήμα και τρεις θύρες που οδηγούσαν στο *προσκήνιο*. Ο πρώτος όροφος της σκηνής είχε πέντε μεγάλα ανοίγματα (*θυρώματα*) στο ύψος του *λογείου*, από το οποίο μάλλον γινόταν και η πρόσβαση σε αυτόν. Η στέγη κι εδώ ήταν δίριχτη.

Θέατρα σαν αυτά της Επιδαύρου και της Δήλου, δηλαδή να αποτελούνται από *κοίλον* με καμπυλωτά εδώλια και σκηνή με *προσκήνιο*, αντιγράφηκαν, με κατά τόπους παραλλαγές, σε όλη την ηπειρωτική Ελλάδα και τα νησιά των Κυκλάδων κατά τη διάρκεια των ελληνιστικών χρόνων και η αρχαιολογική σκαπάνη έχει φέρει στο φως πενήντα περίπου από αυτά.²⁰⁸ Παρόλο που κύριος σκοπός τους ήταν η τέλεση μουσικών και δραματικών αγώνων,

²⁰⁶ Blume 1993, 70.

²⁰⁷ Moretti 2004, 136.

²⁰⁸ Moretti 2004, 141.

αποτελέσαν, όπως προείπαμε, σημαντικά κέντρα της ζωής κάθε πόλης, κοινωνικά και πολιτικά,²⁰⁹ ώστε σε διάρκεια περίπου τριών αιώνων να έχουν οικοδομηθεί γύρω στα 170, με τα περισσότερα από αυτά στο πρώτο μισό του 3^{ου} αι. π.Χ. Ο H. Sonnabend επισημαίνει ενδεικτικά τα εξής: «Το θέατρο αποτελούσε σταθερό συστατικό μιας αρχαίας πόλης και σημάδι μεγάλης αστικοποίησης και πολιτισμού, καθώς και μια προσπάθεια κύρους. Όσο μεγαλύτερη ήταν η πόλη, τόσο περισσότερα θέατρα είχε και πιο πλούσια εξελιγμένα»²¹⁰. Η χωρητικότητά τους ποίκιλε, με τα πιο μικρά να χωρούν 5000 άτομα και τα πιο μεγάλα να φτάνουν τις 15 με 20 χιλιάδες. Επειδή αποτελούσαν και χώρο συγκέντρωσης και συνέλευσης των πολιτών, ιδιαίτερα στην περίπτωση των Συμπολιτειών, καταλαβαίνουμε την ανάγκη για τόσες πολλές θέσεις. Σε πολλά βασίλεια, όπου οι ηγεμόνες τους λατρεύονταν ως θεοί, γιορτές που δίνονταν προς τιμήν τους απαιτούσαν πάνδημη παρουσία στον χώρο του θεάτρου, άρα και διευρυμένους χώρους.

Ένα τυπικό θέατρο της ελληνιστικής εποχής είχε περίπου την εξής μορφή: το *κοίλον* (χωρίζεται με διάζωμα ενίοτε σε δύο ή τρία μέρη) πολλές φορές αποτελούνταν από μια ημικυκλική σειρά εδωλίων, τα οποία στα περισσότερα θέατρα ήταν λίθινα, και διαιρούνταν σε κερκίδες από κλίμακες (από πέντε έως και δεκατέσσερις) του ίδιου υλικού.²¹¹ Οι θρόνοι μπροστά από την πρώτη σειρά καθισμάτων δεν είναι πια χαρακτηριστικό γνώρισμα της περιόδου. Γύρω από την ορχήστρα υπήρχε αποχετευτική τάφρος (*εύριπος*), ώστε να απομακρύνονται νερά της βροχής. Η *ορχήστρα* καταλαμβάνει τον χώρο μπροστά από την τάφρο μέχρι και την πρόσοψη της σκηνής, ενώ δεν είναι ακόμη πλακόστρωτη, γνώρισμα των θεάτρων της ρωμαϊκής εποχής. Επίσης, η αρχαιολογική έρευνα δεν ανακάλυψε σε κανένα θέατρο ίχνη βωμού στον συγκεκριμένο χώρο.²¹² Η *σκηνή* αποτελούνταν από ισόγειο κι όροφο, ενώ μπροστά από το πρώτο εκτεινόταν το *προσκήνιο*. Το τελευταίο έχει τη μορφή στοάς, με ύψος από 2,5 μ. έως 3,5 μ. και πλάτος από 2 μ. έως 3,2 μ. Η πρόσοψή του χωριζόταν με παραστάδες ιωνικού ή δωρικού ρυθμού και τα ενδιάμεσα κενά διαστήματα συμπληρώνονταν από ξύλινους ζωγραφισμένους με απλά μοτίβα *πίνακες*, με το κεντρικό άνοιγμα να καταλαμβάνεται από δίφυλλη θύρα. Οι *πίνακες* αφαιρούνταν μετά το τέλος των παραστάσεων, φυλάσσονταν και επαναχρησιμοποιούνταν, μέχρι να φθαρούν και να είναι πια ακατάλληλοι, καθώς το κόστος τους δεν ήταν αξιοκαταφρόνητο. Το ξύλο ως υλικό κατασκευής τους

²⁰⁹ Blume 1993, 73.

²¹⁰ Sonnabend 1999, 549.

²¹¹ Moretti 2004, 142.

²¹² Ashby 1991, 4-21.

βοηθούσε πολύ στην καλύτερη ακουστική του χώρου. Εξάλλου, ήταν πολύ λειτουργικοί, ιδιαίτερα στην κωμωδία, καθώς πίσω από αυτούς για τις ανάγκες πολλές φορές του έργου έβαζαν οι ποιητές ομιλούντα πρόσωπα, των οποίων τα λόγια θα έπρεπε να ακούγονται καθαρά από την εξωτερική πλευρά του ξύλινου αυτού διαχωριστικού. Η οροφή του *προσκηπίου* αποτελούσε το *λογείο* (και *θεολογείο*, όταν εμφανίζονταν θεοί), που είχε ορθογώνια μορφή κι εκεί έπαιζαν οι ηθοποιοί, ιδιαίτερα όταν επρόκειτο για νέες τραγωδίες (*καιναί*). Η απόσταση του *λογείου* από τον Χορό που βρισκόταν στην ορχήστρα δικαιολογούνταν από τον υποβαθμισμένο πλέον ρόλο του, ενώ η παρουσία των ηθοποιών στην υπερυψωμένη αυτή εξέδρα αφενός βοηθούσε στην προβολή της υποκριτικής τους δεξιοτεχνίας²¹³- καλλιτεχνικό γνώρισμα της εποχής- αφετέρου, καθώς οι υποθέσεις των περισσότερων τραγωδιών έχουν ως χώρο δράσης την αυλή ενός ανακτόρου, υπενθύμιζε την ψηλότερη κοινωνική τάξη των ηρώων σε σύγκριση με τον απλό λαό (Χορό), στοιχείο της ελληνιστικής κοινωνικής πραγματικότητας. Το ισόγειο της σκηνής *απαρτιζόταν* από μία ή περισσότερες αίθουσες και διέθετε μία έως τρεις θύρες προς την πλευρά του *προσκηπίου*. Ο όροφος της *σκηνής* περιλάμβανε δύο πλαϊνούς κι έναν οπίσθιο τοίχο χωρίς ανοίγματα, ενώ η πρόσοψη προς το προσκήνιο διακρινόταν για τα τρία (π.χ. θέατρο Πριήνης) έως και επτά (π.χ. θέατρο Εφέσου) πλατιά ανοίγματα που ορίζονταν από τετράγωνες κολόνες, τα *θυρώματα*.²¹⁴ Δεν έχουμε κάποια αρχαιολογική απόδειξη ότι αυτά τα ανοίγματα έκλειναν με έναν ανάλογο τρόπο, όπως αυτός των ανοιγμάτων στην πρόσοψη του *προσκηπίου*, καθώς δε βρέθηκε και κάποιος μηχανισμός στερέωσής τους. Ίσως να τοποθετούνταν εκεί κάποια σκηνικά από λινό ύφασμα (*οθόνες*), που θα μπορούσαν να ανεβοκατεβαίνουν. Η πρόσβαση στον όροφο της σκηνής δε γινόταν από κάποια σκάλα από το εσωτερικό του ισόγειου, αλλά συνήθως μέσω της στέγης του *προσκηπίου*, το οποίο με τη σειρά του προσεγγιζόταν είτε αναβαίνοντας κεκλιμένα επίπεδα προσαρμοσμένα στα δύο άκρα του είτε από σκάλα τοποθετημένη σε ένα από τα πλαϊνά του. Η στέγη της σκηνής έφτανε τα δέκα με έντεκα μέτρα ύψος από το δάπεδο της ορχήστρας και ήταν επικλινή. Σε κάποια θέατρα συνηθιζόταν να προσθέτουν εκατέρωθεν του σκηνικού οικοδομήματος εκτεινόμενα παραρτήματα, τα *παρασκήνια*. Επίσης, συναντάμε ενίοτε και κάποιους υπόγειους διαδρόμους, που συνέδεαν *σκηνή* με *ορχήστρα* και χρησίμευαν για την αναπαράσταση της καθόδου ή της ανόδου των ηρώων από τον Άδη. Τέλος, για τη βελτίωση της ακουστικής σε κάποια θέατρα

²¹³ Blume 1993, 70.

²¹⁴ Moretti 2004, 147.

(όπως αυτό της Κορίνθου) χρησιμοποιούνταν ένα σύστημα πήλινων αγγείων, τα οποία ήταν τοποθετημένα ανάμεσα στις σειρές των εδωλίων.

Το παραπάνω πρότυπο ελληνιστικού θεάτρου, που συναντάται κυρίως στην ηπειρωτική Ελλάδα και τα νησιά, ακολουθήθηκε σε μεγάλο βαθμό (ιδιαίτερα από τα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ.) από τους αρχιτέκτονες αντίστοιχων οικοδομημάτων στην περιοχή της Μ. Ασίας και της Ανατολής γενικότερα. Στη νότια Ιταλία και στη νήσο της Σικελίας τα λίθινα θέατρα που άρχισαν να κατασκευάζονται από τα μισά του 4^{ου} αι. κι εφεξής παραπέμπουν στα σύγχρονά τους ελλαδικά, με κάποιες όμως διαφορές, που δεν είναι του παρόντος να τις παραθέσουμε.²¹⁵

Σκηνογραφία και θεατρικά μηχανήματα

Το να ορίσει κανείς το περιεχόμενο του όρου «σκηνογραφία» στο πλαίσιο του αρχαίου θεάτρου παρουσιάζει αρκετή δυσκολία. Πρώτα απ' όλα, θα αποκλείσουμε ότι κινείται σημασιολογικά στην ερμηνεία που του δίνουμε σήμερα, δηλ. διακόσμηση της σκηνής. Αποδίδεται καλύτερα ίσως ως «ζωγράφισμα της σκηνής».²¹⁶ Θα μπορούσαμε να είμαστε περισσότερο ακριβείς, αν είχε φτάσει έως την εποχή μας κάποιο σκηνογραφικό έργο, αλλά το υλικό πάνω στο οποίο γινόταν η ζωγραφιά δεν είχε διάρκεια στον χρόνο (ξύλο ή ύφασμα)²¹⁷. Επιπρόσθετα, κατά την ελληνιστική περίοδο με την ύπαρξη της λίθινης σκηνής με προσκήνιο θα εξέλιπε και η ανάγκη χρήσης ζωγραφισμένων υφασμάτων, αν ποτέ έγινε κάτι τέτοιο²¹⁸. Ο Αριστοτέλης παραδίδει (*Ποιητική 4, 1449a*) ότι αυτός που πρώτος εισήγαγε τη σκηνογραφία στο θέατρο ήταν ένας από τους τρεις μεγάλους τραγικούς και συγκεκριμένα ο Σοφοκλής. Από την άλλη, ο Βιτρούβιος (1^{ος} αι. π.Χ.) στην πραγματεία του για την αρχιτεκτονική (*De architectura*), την οποία βάσισε σε άλλα αντίστοιχα έργα του τέλους της ελληνιστικής περιόδου, θεωρεί τον Αισχύλο ως εμπνευστή της (*7^ο βιβλίο, προοίμιο 11*). Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι ο Αισχύλος συνεργάστηκε με τον ζωγράφο Αγάθαρχο τον Σάμιο (μέσα 5^{ου} αι. π.Χ.), για να σκηνογραφήσει μια παράστασή του κι έτσι ο Αγάθαρχος θεωρήθηκε ως ο πρώτος διδάξας αυτής της τεχνικής²¹⁹. Η πιο πιθανή εκδοχή, αν ισχύει η πληροφορία του Βιτρούβιου,

²¹⁵ Moretti 2004, 154-55.

²¹⁶ Baldry 2010, 70.

²¹⁷ Μικεδάκη 2005, 123.

²¹⁸ Moretti 2004, 148.

²¹⁹ Pfuhl 1923, 674.

είναι να πρόκειται για μια επανάληψη του έργου του Αισχύλου (ίσως της *Όρέστειας*, που απαιτεί εναλλαγή σκηνικού φόντου) μετά τον θάνατό του το 456 π.Χ. Ο Αγάθαρχος, μάλιστα, προχώρησε στη συγγραφή μιας πραγματείας σχετικά με την καλλιτεχνική του καινοτομία, η οποία επηρέασε τον Αναξαγόρα τον Κλαζομένιο και τον Δημόκριτο από τα Άβδηρα να συνθέσουν ανάλογα έργα.²²⁰ Αυτή η καινοτομία θα οριζόταν συνοπτικά ως προσπάθεια απεικόνισης μιας αρχιτεκτονικής προοπτικής²²¹, όρου άγνωστου ακόμη την εποχή εκείνη. Πρόχειρα γραμμικά σχέδια ζωγραφίζονταν πάνω στη λεία πρόσοψη του σκηνικού, ώστε να επιτυγχάνεται η αναπαράσταση αρχιτεκτονημάτων σε τρεις διαστάσεις. Δε γνωρίζουμε, επιπλέον, αν αυτές οι ζωγραφικές αναπαραστάσεις έμεναν ίδιες για ολόκληρη την τραγική τριλογία ή αν άλλαζαν, κάτι που όμως φαίνεται χρονοβόρο και δυσλειτουργικό. Γενικότερα, πρέπει να υποθέσουμε ότι οι θεατές της κλασικής εποχής μάλλον έδιναν περισσότερη σημασία σε αυτά που άκουγαν από τα χείλη των ηρώων και για το σκηνικό πολλά εναποθέτονταν στη δημιουργική φαντασία τους²²².

Περισσότερες πληροφορίες έχουμε για σκηνογράφους που έζησαν στους ελληνιστικούς χρόνους. Από επιγραφές που αφορούν οικοδομικούς λογαριασμούς για το θέατρο της Δήλου κατά το πρώτο τέταρτο του τρίτου αι. π.Χ. σώζονται τα ονόματα, οι αμοιβές και οι εργασίες κατασκευής ή αποκατάστασης των Ηρακλείδη, Αντίδοτου, Γονέα και Ασκληπιάδη.²²³ Η ελληνιστική εποχή είναι που δίνει την ευκαιρία να ζωγραφιστούν τοπία σε μεγάλη κλίμακα, ως φόντο στη δράση που έχει πια μετατοπιστεί στην επίπεδη οροφή του προσκηνίου. Στα μεγάλα, λοιπόν, ανοίγματα της πρόσοψης του ορόφου της σκηνής (βλ. *θυρώματα παραπάνω*) είμαι πιθανόν να τοποθετούνταν (αν και δεν έχει ανακαλύψει η αρχαιολογική έρευνα τον τρόπο στερέωσής τους), όταν δίνονταν παραστάσεις, πίνακες ζωγραφικοί, με χρώμα διαλυμένο σε κερί, οι οποίοι κόστιζαν αρκετά, αν ανατρέξουμε πάλι στις επιγραφές με τους λογαριασμούς ανοικοδόμησης του θεάτρου της Δήλου (*IG XI 2 105-133 και 142-291*²²⁴). Λογικά θα υπήρχαν σε αυτούς και κάποιες θύρες για την είσοδο κι έξοδο των ηθοποιών. Ο Βιτρούβιος περιγράφει στο έργο του *De architectura* (5.6.9) πώς ήταν οι τύποι των σκηνικών αυτών, οι οποίοι διέφεραν για την τραγωδία («genera autem sunt scaenarum tria, unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. horum

²²⁰ Μικεδάκη 2005, 124.

²²¹ Baldry 2010, 70.

²²² Blume 1993, 81.

²²³ Μικεδάκη 2005, 129.

²²⁴ Blume 1993, 176, σημ. 185.

autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus»), το σατυρικό δράμα και την κωμωδία και λόγω του υψηλού τους κόστους, όπως προείπαμε, λογικά δύσκολα θα αντικαθίσταντο σε κάθε έργο. Η ζωγραφική αναπαράσταση θα ήταν τυπική για το συγκεκριμένο είδος δράματος που κάθε φορά ανέβαινε στη σκηνή και μετά το τέλος της αφαιρούνταν και φυλάγονταν σε κάποια αποθήκη, όπως συνέβαινε και με τους πολύ πιο απλούς ξύλινους πίνακες (βλ. *θεατρικό οικοδόμημα*) των μετακίονων ανοιγμάτων της πρόσοψης του *προσκηνίου*, για να επαναχρησιμοποιηθούν στους επόμενους δραματικούς αγώνες. Οι περιγραφές του Βιτρούβιου επιβεβαιώνονται από τοιχογραφίες δωματίου που ήρθαν στο φως στη βίλα του Publius Fannius Sinister στο Boscoreale της Ιταλίας και ανάγονται στο δεύτερο μισό του πρώτου αι. π.Χ.²²⁵ Κατά γενική ομολογία αποδίδουν ελληνιστικές σκηνογραφίες. Στην τοιχογραφία που αποτελεί σκηνικό για τραγωδία διακρίνουμε την πρόσοψη κάποιου ναού ή ανακτόρου, με την προοπτική να δίνει την αίσθηση ότι βλέπουμε στο εσωτερικό του κτιρίου.

Σε ένα άλλο σημείο του έργου του (7.5.5) ο Βιτρούβιος επικυρώνει τη δημιουργική φαντασία των ζωγράφων και τη λαμπρότητα των σκηνικών παραθέτοντας τα εξής: «Για παράδειγμα, στις Τράλλεις, ο Απατούριος από τα Αλάβανδα, σχεδίασε με επιδέξιο χέρι τη σκηνή του μικρού θεάτρου που ονομάζεται *έκκλησιαστήριον* απεικονίζοντας σε αυτό κίονες κι αγάλματα, θόλους, αετώματα με προεξέχουσες γωνίες και γείσα διακοσμημένα με κεφάλια λιονταριού, τα οποία δεν προορίζονται παρά για το νερό της βροχής από τις στέγες, και στη συνέχεια έφτιαξε πάνω από όλα αυτά ένα *επισκήνιο* (δηλ. την πρόσοψη του ορόφου της σκηνής) με ζωγραφισμένους θόλους, στοές, ημιαετώματα και όλα τα διαφορετικά είδη διακόσμησης που χρησιμοποιήθηκαν σε μια στέγη». Αλλά και μία τοιχογραφία (χρονολογημένη μεταξύ 50 -79 μ.Χ.) από μια βίλα στο Ηράκλειο της Νάπολης παρουσιάζει μια θεατρική σκηνή τραγωδίας²²⁶, πλαισιωμένη από κολόνες στα πλάγια και παραπάνω μία κουρτίνα, που προσφέρει θέα σε μια περίπλοκη θεατρική πρόσοψη με μια τραγική μάσκα στο κέντρο. Τα χρώματα που κυριαρχούν είναι το χρυσό, το πράσινο και το βαθύ κόκκινο, που μαζί με την ποικιλία των μοτίβων και των λεπτομερειών στη διακόσμηση μας δίνουν μια γεύση από την εκλεπτυσμένη αισθητική των ύστερων ελληνιστικών χρόνων, στους οποίους οι διάφοροι σκηνογράφοι είχαν φτάσει σε μεγάλο βαθμό εξειδίκευσης, όπως συμπεραίνουμε και

²²⁵ Μικεδάκη 2005, 130.

²²⁶ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9735.

από μία αναφορά του Πλίνιου του Πρεσβύτερου για έναν από αυτούς, τον Σεραπίωνα (περίπου μέσα 1^{ου} αι. π.Χ.).²²⁷

Όσον αφορά τα διάφορα μηχανήματα, γνωστά και από την κλασική περίοδο της τραγωδίας, για την εποχή που εξετάζουμε δεν έχουμε κάποιο ίχνος. Εξάλλου, ούτε από τις λίγες δεκάδες διασωσμένους στίχους των τραγωδιών μπορούμε να οδηγηθούμε σε ασφαλή συμπεράσματα για τη χρήση τους. Σίγουρα οι αναπαραστάσεις βωμών (όχι της *θυμέλης*, αν πράγματι υπήρξε),²²⁸ τάφων και βράχων με τη μορφή ελαφριών *οθονών* θεωρούνται δεδομένες, όπως και στην κλασική εποχή²²⁹. Η χρήση του *εκκυκλήματος* και του *γερανού* υποθέτουμε θα ήταν αναγκαία κατά την αναπαράσταση των παλαιών τραγωδιών. Όμως η ύπαρξη του *γερανού* (ενός μηχανισμού ανύψωσης), τόσο απαραίτητη σε πολλές τραγωδίες του Ευριπίδη για τη συχνή εμφάνιση του «από μηχανής θεού»²³⁰, καθίσταται αρκετά αμφισβητήσιμη στις τραγωδίες αυτής της εποχής. Το σοβαρότερο πρόβλημα προέρχεται από το πολύ μεγάλο πλέον ύψος, σχεδόν το διπλάσιο από την προηγούμενη περίοδο, του σκηνικού οικοδομήματος με την προσθήκη ορόφου και *προσκηνίου*, το οποίο θα απαιτούσε την κατασκευή ενός πολύ ογκώδους μηχανήματος, που θα έπρεπε να έχει τη δυνατότητα ανύψωσης προσώπων οκτώ ή και εννέα μέτρα από το έδαφος.²³¹ Γεγονότα που λάμβαναν χώρα στο εσωτερικό του ανακτόρου, του ναού ή της οικίας που παρίστανε το σκηνικό συνήθως τα πληροφορούσαν οι θεατές από το στόμα ενός αγγελιοφόρου (*έξάγγελος*) που έβγαινε μέσα από αυτά και τα ανακοίνωνε ή από κάποιο πρόσωπο που τα άκουγε και τα μετέφερε στο κοινό. Συνήθως, όμως, οι θάνατοι και οι αιματοχυσίες συνέβαιναν σε χώρο εκτός της σκηνής· είδαμε παραπάνω και την αντίστοιχη συμβουλή του Οράτιου (βλ. σελ. 28). Αν τα αποτελέσματα αυτών των βίαιων ενεργειών έπρεπε να εμφανιστούν στη σκηνή, τότε χρειαζόταν ένας κατάλληλος μηχανισμός κι αυτός δεν ήταν άλλος από το *εκκύκλημα*, όρος μάλιστα που πρωτοαναφέρεται στην ελληνιστική εποχή. Επρόκειτο για μια τροχήλατη χαμηλή εξέδρα, με μήκος περίπου στα 3 μ. και πλάτος στα 1,8 μ., που την έσερναν έξω στην ορχήστρα από την κεντρική είσοδο της σκηνής και πάνω της είχε τα θύματα.²³² Αναφορά σε αυτή γίνεται και σε

²²⁷ Μικεδάκη 2005, 132.

²²⁸ Gow 1936, 233.

²²⁹ Baldry 2010, 72.

²³⁰ Schmidt 1963.

²³¹ Moretti 2004, 149.

²³² Baldry 2010, 78.

επιγραφές που σχετίζονται με το θέατρο της Δήλου περίπου στο πρώτο τέταρτο του 3ου αι. π.Χ.²³³

Πολύ ενδιαφέρουσα εφεύρεση, που συνδυάζει τη μηχανική με τη σκηνογραφία αποτέλεσαν κατά τους ύστερους ελληνιστικούς χρόνους αναμφισβήτητα οι *περίακτοι*²³⁴. Ο Βιτρούβιος στο έργο του *De architectura* (5.6.8) κάνει ειδική αναφορά σε αυτούς και τη λειτουργία τους: «...secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περιάκτοι dicunt ab eo, quod machinae sunt in his locis versatiles trigonoe habentes singulares species ornationis, quae, cum aut fabularum mutationes sunt futurae seu deorum adventus, cum tonitribus repentinis ea versentur mutantque speciem ornationis in frontes. secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam». Πρόκειται για τρίπλευρους ξύλινους πρισματικούς στύλους, με ζωγραφικούς πίνακες στερεωμένους πάνω τους, οι οποίοι περιστρέφονταν γύρω από έναν άξονα και τοποθετούνταν δίπλα στα δύο άκρα του *λογείου* ή στα ακραία δεξιά κι αριστερά *θυρώματα* στην πρόσοψη του ορόφου της σκηνής. Έμπαιναν σε χρήση, όταν ήταν αναγκαία κάποια αλλαγή στο σκηνικό. Αυτό δεν ήταν απαραίτητο να συμβαίνει σε διαδοχικά έργα, αλλά μπορούσε και κατά την εκτέλεση του ίδιου δράματος²³⁵. Σηματοδοτούσαν την αλλαγή του τόπου, ίσως κατά την έλευση κάποιων προσώπων από εξωτερικούς χώρους, και η επισήμανση του Βιτρούβιου μάς οδηγεί στην υπόθεση ότι η δράση των έργων της ελληνιστικής εποχής μάλλον απαιτούσε μια τέτοια θεατρική πρακτική. Εξάλλου, το ότι πλέον ο Χορός και οι ηθοποιοί δεν έπαιζαν στον ίδιο χώρο, αλλά με τους δεύτερους ανεβασμένους στην οροφή του *προσκηνίου* και τον πρώτο να παραμένει στην *ορχήστρα* -με καθόλου ή ελάχιστη ουσιαστική συμμετοχή στη δράση- έκανε εύκολο πλέον στους δραματουργούς με τους *περίακτους* να αλλάζουν τον σκηνικό χώρο κατά το δοκούν. Η *Έξαγωγή* του Ιεζεκιήλ, όπως είδαμε, θα μπορούσε να αποτελέσει ένα τέτοιο παράδειγμα. Ολοκληρώνουμε με την αναφορά δύο τεχνικών μέσων που χρησιμοποιούνταν για τη δημιουργία ηχητικών κι οπτικών εφέ για τη βροντή (*βροντεῖον*) και την αστραπή (*κεραυνοσκοπεῖον*) αντίστοιχα, με το δεύτερο να ενδιαφέρει αρκετά το ελληνιστικό θέατρο, περιγραφή των οποίων παρατίθεται από τον Ιούλιο Πολυδεύκη (2^{ος} αι. μ.Χ.):

²³³ Moretti 2004, 148- 149.

²³⁴ Blume 1993, 84.

²³⁵ Blume 1993, 85.

«κεραυνοσκοπεῖον δὲ καὶ βροντεῖον, τὸ μὲν ἐστὶ περιάκτος ὑψηλὴ· τὸ δὲ βροντεῖον ὑπὸ τὴν σκηνὴν ὀπισθεν ἄσκοι ψήφων ἔμπλεοι διωκόμενοι φέρονται κατὰ χαλκωμάτων»²³⁶.

Πέρα, ὁμως, ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη τῶν διάφορων τεχνικῶν μέσων, τὸ πιο σημαντικὸ «εργαλεῖο» σκηνογραφίας παρέμενε ἡ φαντασία τοῦ κοινού²³⁷, ποῦ καθοδηγούνταν ἀπὸ τὰ λόγια τῶν ἡρώων τοῦ ἔργου, καὶ ὁ σκηνικὸς διάκοσμος χρησιμοποιούνταν γιὰ τὴ βαθμιαία αὐξηση τῆς δραματικῆς σύγκρουσης ποῦ ἐπιτελεῖται μόνο με τὸν διάλογο.

Προσωπεία - Κοστούμια - Υποδήματα

Ἐνα ἀπὸ τὰ πιο σημαντικὰ εξαρτήματα τῆς ἐμφάνισης τῶν ἠθοποιῶν στὴ σκηνὴ ἀποτελέσε ἀναμφισβήτητα ἡ μάσκα. Στὴν κλασικὴ ἐποχὴ ἦταν φτιαγμένη ἀπὸ λινὸ καὶ σπανιότερα ἀπὸ φελλὸ ἢ ξύλο²³⁸. Μεταφερόταν ἀπὸ ἕνα σπάγκο ἢ λεπτὸ ἱμάτιο, κάλυπτε ἀρχικὰ τὸ πρόσωπο καὶ στὴ συνέχεια ἐπικράτησε ὁ τύπος τοῦ προσωπείου ποῦ κάλυπτε ολόκληρο τὸ κεφάλι καὶ πάνω σὲ αὐτὸ κολλούσαν καὶ τὰ μαλλιά, παγιώνοντας μιὰ νατουραλιστικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν²³⁹. Ἡ χρῆση τῆς μάσκας μπορεῖ νὰ σχετιζόταν με θρησκευτικὲς παραδόσεις, ὅπως π.χ. με τὴ λατρεία τοῦ θεοῦ Διονύσου, ἢ με μαγικὲς τελετές, πάντως καθιερώθηκε γρήγορα ὡς ἀναπόσπαστο στοιχεῖο καὶ τῶν τριῶν εἰδῶν τοῦ δράματος, καθὼς πρόσφερε γρήγορη ἐναλλαγὴ στους ρόλους ποῦ παίζονταν ἀπὸ τρεῖς μόνο ἠθοποιούς καὶ μιὰ ταχεῖα πληροφόρηση τοῦ κοινού γιὰ τὰ τυπικὰ γνωρίσματα τοῦ προσώπου ποῦ βρισκόταν ἢ ἔμπαινε στὴ σκηνή. Ἡ ἀπόσταση τῶν ἠθοποιῶν ἀπὸ τὴν πρώτη σειρά τῶν θέσεων ἦταν τουλάχιστο δεκαεννιά μέτρα καὶ σχεδὸν ἐνενηντα μέχρι τὴν τελευταία κι ἔτσι ἡ δυσκολία θέασης τῶν ἐκφράσεων τοῦ προσώπου δὲν μπορούσε νὰ χρεωθεί στὴ χρῆση τοῦ προσωπείου. Δυστυχῶς, τὰ υλικά ἀπὸ τὰ οποία ἦταν φτιαγμένα τὰ προσωπεία δὲν ἐπέτρεψαν τὴν ἐπιβίωσή τους στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου καὶ μας ἔχουν σωθεῖ ἀπὸ αὐτὰ μόνο ἀντίγραφα (ὄχι ἀπαραίτητα ταυτόσημα) σὲ τερακότα ἢ μάρμαρο, με ἀναθηματικὸ ρόλο συνήθως ἀπὸ κάποιον ἠθοποιὸ στὸν θεὸ Διόνυσο, ἢ ζωγραφικὲς ἀποτυπώσεις τους σὲ ἀγγεῖα, τοιχογραφίες καὶ ψηφιδωτά.

Ἀνάλογη κατάσταση ἐπικρατεῖ καὶ γιὰ τὶς μάσκες τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, καθὼς εἰκόνα γι' αὐτὴν ἔχουμε πάλι ἀπὸ ἀναθηματικὰ ἀντικείμενα, ἀπὸ πομπηϊανὰ ζωγραφικὰ ἔργα κι ἀπὸ τὴ διάδοση ποῦ εἶχε ὡς διακοσμητικὸ στοιχεῖο. Αὐτὴν τὴν ἐποχὴ στὴν τραγωδίᾳ

²³⁶ *Ὀνομαστικόν*, IV, 130.

²³⁷ Baldry 2010, 73.

²³⁸ Baldry 2010, 85.

²³⁹ Pickard-Cambridge 2011, 301.

κυριαρχεί ο ονομαζόμενος *ὄγκος*, δηλαδή μια «υπερύψωση του μετώπου και του μπροστινού μέρους της κόμης» σε τοξοειδές σχήμα,²⁴⁰ με μια πολύ ενδεικτική εικόνα του να μας διασώζει μια τοιχογραφία από το Ηράκλειο²⁴¹ της Ιταλίας, που ανάγεται στο τέλος του 4^{ου} ή στις αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ. Σε αυτήν βλέπουμε ένα μεγάλο άνοιγμα για το στόμα, που θα διευκόλυνε να βγαίνει καθαρή η φωνή του ηθοποιού, μακριά μαλλιά να πέφτουν εκατέρωθεν και ζωγραφισμένα με λεπτομέρεια γουρλωτά μάτια. Δεν υπάρχει κάποια μαρτυρία για τον συγκεκριμένο τύπο μάσκας στα προσωπεία της τραγωδίας πριν από το τέλος του 4^{ου} αι. π.Χ. κι ο παλαιότερος σωζόμενος σε μάσκα από την Αθήνα τοποθετείται στην ίδια περίοδο.²⁴² Υπάρχει και ένα ρωμαϊκό αντίγραφο στο Βατικανό από τον ανδριάντα του Αισχύλου, τον οποίο είχε στήσει ο Λυκούργος κατά την αναστήλωση του διονυσιακού θεάτρου (μεταξύ 338-330 π.Χ.), με τον ποιητή να κρατά στο χέρι του μια μάσκα από τερακότα με ψηλό μέτωπο²⁴³. Όλα τα παραπάνω συνηγορούν στο ότι η εμφάνιση του *ὄγκου* πρέπει να έγινε το τελευταίο τρίτο του 4ου αι. π.Χ. κι ο Webster²⁴⁴ τη συσχετίζει με την ανακατασκευή του θεάτρου του Διονύσου, για την οποία μόλις έγινε λόγος, ώστε ο νέος αυτός τύπος μάσκας να είναι ανάλογος των εντυπωσιακών σκηνικών.

Υπάρχουν, όμως, κι άλλες απαντήσεις στο ερώτημα γιατί υιοθετήθηκε αυτό το είδος προσωπείου. Μία από αυτές υποστηρίζει ότι χάρη σε αυτό ακουγόταν καλύτερα η φωνή τού υποκριτή, δηλ. λειτουργούσε κατά κάποιον τρόπο σαν ένα είδος ηχείου, απαραίτητου στα μεγάλα πλέον ελληνιστικά θέατρα. Κάποιοι ερευνητές στηρίχθηκαν σε ένα απόσπασμα του Αύλου Γέλλιου (1^{ος} αι. μ.Χ.), για να εισηγηθούν τα παραπάνω, εντούτοις πειράματα που έγιναν στη σύγχρονη εποχή με μάσκες που κατασκευάστηκαν με υλικά και προδιαγραφές του παρελθόντος δεν επιβεβαίωσαν αυτόν τον ισχυρισμό.²⁴⁵ Μια άλλη απάντηση σχετίζεται με τη μεταφορά της δράσης του έργου πλέον στο ψηλό προσκήνιο, καθώς έτσι θα εξυπηρετούσε καλύτερα την παρουσίαση των προσώπων²⁴⁶. Ίσως βελτίωνε την οπτική γωνία των θεατών των πρώτων σειρών καθισμάτων και τη γενικότερη εμπειρία θέασης για όσους κάθονταν στα πιο ψηλά σημεία του θεάτρου. Ο στενός πια σχετικά χώρος της σκηνικής δράσης ευνοούσε

²⁴⁰ Moretti 2004, 149.

²⁴¹ Easterling 2002, 328-329.

²⁴² Pickard-Cambridge 2011, 297-298.

²⁴³ Kotlińska-Toma 2015, 257.

²⁴⁴ Webster 1956, 43.

²⁴⁵ Pickard-Cambridge 2011, 307-308.

²⁴⁶ Bulle 1930, 19.

περισσότερο τη μετωπική θέση των ηθοποιών απέναντι στο κοινό κι έτσι η μάσκα τριών διαστάσεων του παρελθόντος δεν ήταν πια αναγκαία.²⁴⁷ Επίσης, δημιουργούσε την απαιτούμενη απόσταση που θα έπρεπε να έχει το κοινό από ήρωες ενός μακρινού παρελθόντος, οι οποίοι δε θα έπρεπε να μοιάζουν με καθημερινούς ανθρώπους, αλλά να εμπνέουν με την εμφάνισή τους το απαιτούμενο κύρος και μεγαλοπρέπεια.

Πολύ χρήσιμο, για να πάρουμε πληροφορίες για τις μάσκες των ελληνιστικών χρόνων και μάλιστα για εκείνες που χρησιμοποιήθηκαν στην τραγωδία, αποτελεί το *Όνομαστικόν* του Πολυδεύκη²⁴⁸, για το οποίο έγινε λόγος και πρωτύτερα. Εκεί (*IV, 133- 142*) παραθέτει έναν κατάλογο από είκοσι οκτώ τυποποιημένα τραγικά προσωπεία, που βοηθούσαν τον θεατή να καταλάβει στο τι είδους φιγούρα έβλεπε κάθε φορά στην σκηνή και κατ' επέκταση να κατανοήσει καλύτερα την παράσταση. Η τυποποίηση μάς οδηγεί στην άποψη ότι η κατασκευή αυτών των μασκών δεν έγινε για τις ανάγκες ενός μόνου έργου, αλλά χρησιμοποιούνταν για την απόδοση στο σανίδι συγκεκριμένων χαρακτήρων, κάτι που εξυπηρετούσε απίστευτα τους επαγγελματίες «διονυσιακούς τεχνίτες» στις συνεχείς μετακινήσεις που έκαναν, για να δώσουν παραστάσεις μακριά από την έδρα τους, όπου χρειάζονταν ένα «στοκ» προσωπείων για τα διάφορα έργα που ανέβαζαν. Πιθανή πηγή πληροφόρησης για τη σύνταξη του καταλόγου του να αποτέλεσε κάποιος αλεξανδρινός λόγιος²⁴⁹ και οι μάσκες που ευρετηριάζει παραπέμπουν στις αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ., ενώ για αρκετές από αυτές δίνει και λεπτομερή διάσταση του *ὄγκου*²⁵⁰. Η χωρισμός τους γίνεται σε τέσσερις κατηγορίες: γέροι, νέοι, δούλοι, γυναίκες κι ανάλογα με την ηλικία των μορφών και κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, με έμφαση να δίνεται στην κόμη, που ήταν και η πιο άμεσα αντιληπτή από το κοινό. Η βασική διαφορά στις δύο πρώτες είναι στο αν έχουν γένια ή όχι. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη περιλαμβάνει τα εξής προσωπεία: *ξυρίας άνήρ, λευκός άνήρ, σπαρτοπόλιος, μέλας άνήρ, ξανθός άνήρ, ξανθότερος άνήρ (IV,133)*. Η δεύτερη: *πάγχρηστος, οὐῖλος, πάρουλος, άπαλός, πιναρός, δεύτερος πιναρός, ώχρός, πάρωχος (IV,135)*. Η τρίτη: *διφθερίας, σφηνοπόγων, άνάσιλλος (IV,137)*. Και οι γυναίκες: *πολιά κατάκομος, γράδιον έλεύθερον, γράδιον οίκετικόν, μεσόκουρον, διφθερίτις, κατάκομος ώχρά, μεσόκουρος ώχρά, μεσόκουρος πρόσφατος, κούριμος παρθένος, έτέρα κούριμος, κόρη (IV,138)*. Για καθεμιά από αυτές ο Πολυδεύκης δίνει σύντομη περιγραφή, με

²⁴⁷ Blume 1993, 109.

²⁴⁸ Webster 1952, 141-150.

²⁴⁹ Blume 1993, 109.

²⁵⁰ Moretti 2004, 149.

πολύ σημαντικό στοιχείο σε αυτήν το χρώμα του δέρματος, για το οποίο τυχαία μόνο μπορούμε να έχουμε σήμερα άποψη από διασωζόμενες τοιχογραφίες, ψηφιδωτά κτό.

Ο Πολυδεύκης αναφέρει και κάποια τραγικά προσωπεία που πληρούν ειδικές προδιαγραφές για χαρακτηριστικές μορφές της τραγωδίας, όπως π.χ. του κερασφόρου Ακταίωνα, του Φινέα που είναι τυφλός, του Θαμύρα με το ένα μάτι λαμπερό και το άλλο μαύρο, του Αχιλλέα χωρίς μαλλιά λόγω του πένθους του για τον θάνατο του Πατρόκλου κ.ά., τα οποία κατονομάζει ως *ἔκσκευα* (IV,141). Σε αυτήν την κατηγορία εντάσσει και μάσκες προσωποποιημένων αφηρημένων εννοιών, όπως π.χ. της *Δίκης*, του *Θανάτου*, της *Λύσσης*, της *Υβρης*, του *Φθόνου*, του *Όκνου* κτλ., οι οποίες κατά την ελληνιστική εποχή είχαν θεοποιηθεί και παρουσιάζονταν συνήθως να μιλούν στους θεατές κυρίως στους προλόγους των έργων. Ακόμα και τέτοιες ειδικές μάσκες δεν μπορούσαν να αποδώσουν την πιθανή αλλαγή της συναισθηματικής, για παράδειγμα, κατάστασης του ήρωα. Σε αυτήν την περίπτωση αρωγοί των υποκριτών ήταν οι έντονες και ζωηρές κινήσεις του σώματος, καθώς και οι περιγραφές μέσω του λόγου²⁵¹. Κι εδώ, βέβαια, όπως και στη σκηνογραφία, τον πρώτο λόγο είχε όχι ο ρεαλισμός, αλλά η φαντασία των θεατών.

Για τα κοστούμια θα πρέπει να καταφύγουμε αρχικά πάλι στο *Όνομαστικόν* του Πολυδεύκη, ο οποίος κάνει λόγο για ενδύματα του παρελθόντος, χωρίς να ξεκαθαρίζει ποια είναι αυτά, αλλά τοιχογραφίες και ψηφιδωτά επιβεβαιώνουν, όπως θα δούμε, κάποιες περιγραφές του. Πιο συγκεκριμένα, στο IV,116-117 αναφέρει ότι η ενδυμασία των τραγικών ηθοποιών που υποδύονταν ανδρικές φιγούρες συνίστατο στο *ποικίλον*, έναν ποικιλόχρωμο χειριδωτό χιτώνα. Πάνω από αυτόν φοριούνταν *ἐπιβλήματα* (πανωφόρια): *ζυστίς*, *βατραχίς*, *χλανίς*, *χλαμύς διάχρυσος*, *χρυσόπαστος*, *στατός*, *φοινικίς*, *τιάρα*, *καλύπτρα*, *μίτρα*, *ἀγρηνόν*, *κόλπωμα*, *ἐφαπτίς* κ.ά., ανάλογα και με τους ρόλους. Για παράδειγμα, το *κόλπωμα* «ὕπερ τὰ ποικίλα ἐνεδύοντο οἱ Ἄτρεῖς καὶ οἱ Ἀγαμέμνονες καὶ ὅσοι τοιοῦτοι». Πρόσωπα που βίωναν δυστυχίες ή φυγάδες φορούσαν συνήθως λευκά ρούχα ή και άλλου χρώματος, ενώ ο Τήλεφος κι ο Φιλοκτήτης ήταν ντυμένοι με κουρέλια. Μέρη της ανδρικής τραγικής ενδυμασίας ήταν ακόμη: το δέρμα ελαφιού, σπαθιά, μαχαίρια, σκήπτρα, δόρατα, τόξα, φαρέτρα, εξοπλισμός αγγελιοφόρου, πανοπλίες κτό.

Οι γυναικείες μορφές ενδύονταν με τον *συρτό* (IV,118), έναν μακρύ χιτώνα που σερνόταν κατάχαμα και είχε βαθύ κόκκινο χρώμα. Το ίδιο ρούχο φορούσαν και οι βασίλισσες, με την προσθήκη, όμως, πορφυρού περιγράμματος σε κάθε πλευρά. Γυναίκες που βρίσκονταν

²⁵¹ Blume 1993, 111.

σε κίνδυνο φορούσαν *συρτό* μαύρου χρώματος και το *περίβλημα* ήταν χρώματος μπλε-γκρι ή κιτρινωπό.

Για τον 4^ο αι. π.Χ. δεν έχουμε πολλά στοιχεία για τα κοστούμια στην Αττική,²⁵² φαίνεται, όμως, κυρίως από απεικονίσεις σε αγγεία της περιόδου ότι υπήρξε προσπάθεια για κάποια ποικιλία σε σχέση με το κλασικό παρελθόν, ίσως και κάτω από τις επιταγές της μόδας. Για την ελληνιστική περίοδο, πέρα από όσα είδαμε ότι περιγράφει ο Πολυδεύκης στο λεξικό του, διαφωτιστικές είναι διάφορες παραστάσεις ηθοποιών σε τοιχογραφίες και μωσαϊκά από την Πομπηία και το Ηράκλειο, που ταιριάζουν με αναφορές στο *Όνομαστικόν* του. Έτσι, σε κάποιες τοιχογραφίες (βλ. π.χ. εκθέματα 9019 και 9039 στο Museo Archeologico Nazionale di Napoli) βλέπουμε τους ηθοποιούς να φορούν χιτώνες με μακριά μανίκια που σφίγγουν με ζώνη πάνω από τη μέση. Τα υποδήματά τους (θα μας απασχολήσουν αμέσως πιο κάτω) και οι μάσκες με τον *ὄγκο* παραπέμπουν σε ελληνιστικούς ηθοποιούς. Μάλιστα, στην όψιμη ελληνιστική περίοδο τα κοστούμια «είχαν παραγεμίσματα πάνω και κάτω από τη μέση (*προστερνίδια* και *προγαστρίδια*), για να αυξήσουν τον *όγκο* τους»²⁵³ και να δημιουργούν έτσι μια υπεράνθρωπη εικόνα.

Στα υποδήματα υπήρξε μεγάλη αλλαγή στην τραγωδία σε σχέση με την κλασική εποχή. Στην τελευταία χρησιμοποιήθηκε ο *κόθορνος*, που συνήθως ήταν μια χαλαρή, μαλακή, μονοκόμματη μπότα, χωρίς πρόσθετη σόλα, που μπορούσε να φορεθεί τόσο στο δεξί, όσο και στο αριστερό πόδι²⁵⁴ και τη συναντάμε σε αγγειογραφίες σε δύο ακόμη παραλλαγές. Κατά την ελληνιστική περίοδο οι σόλες του *κοθόρνου* γίνονται πιο παχιές. Ο λόγος αυτής της εξέλιξης έχει να κάνει μάλλον και σε αυτήν την περίπτωση με τη μεταφορά των ηθοποιών στην οροφή του προσκηνίου, ώστε οι μορφές τους να είναι καλύτερα αντιληπτές από το κοινό, καθώς η απόσταση είχε πια αυξηθεί αρκετά μεταξύ τους, ή και για εξισορρόπηση του *ὄγκου*. Εξάλλου, το στενό προσκήνιο και το μετωπικό παίξιμο των ηθοποιών επέβαλλαν μια στατικότητα και περιόριζαν την ελεύθερη κίνηση του παρελθόντος. Πάντως, οι χονδροί πάτοι που συναντάμε στους ρωμαϊκούς χρόνους και που έκαναν τον Λουκιανό να εκφράσει έντονα τον σαρκασμό του²⁵⁵ αποκλείεται να έκαναν την εμφάνισή τους πριν από την ύστερη ελληνιστική περίοδο, καθώς δε θα ήταν εύκολο να αποδοθούν με αυτούς αρκετές σκηνές από τα σωζόμενα έργα. Η πρώτη παρουσία τους τοποθετείται στα μέσα του 2^{ου} αι. π.Χ. σε ένα αναθηματικό ανάγλυφο

²⁵² Pickard-Cambridge 2011, 314.

²⁵³ Pickard-Cambridge 2011, 320.

²⁵⁴ Blume 1993, 119.

²⁵⁵ Kokolakis 1960, 104 κ.ε.

από την Πριήνη, το οποίο έχει ονομαστεί από την έρευνα ως «Η αποθέωση του Ομήρου», όπου η Μούσα της τραγωδίας φοράει παπούτσια με υψηλή σόλα.²⁵⁶

²⁵⁶ Moretti 2004, 150.

5. Εορτές με δραματικούς διαγωνισμούς στην ελληνιστική εποχή

Αναμφισβήτητα παρουσιάζει μεγάλη δυσκολία με βάση τα ελλιπή αρχαιολογικά ευρήματα ή λογοτεχνικά κείμενα να καταρτιστεί για την ελληνιστική περίοδο ένας κατάλογος με εορτές στις οποίες δίνουν το παρών θεατρικές παραστάσεις, ιδιαίτερα αν κάποιος αναζητά παράλληλα να προσδιορίσει με ακρίβεια και την ημερομηνία εισαγωγής τέτοιων πρακτικών, που σε πολλές περιπτώσεις απουσίαζαν κατά το παρελθόν. Έτσι, η πρώτη αναφορά που μπορεί να έχουμε για έναν δραματικό αγώνα σε μια επιγραφή, για παράδειγμα, δεν οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αυτή είναι κι η ημερομηνία εμφάνισής του στο εορταστικό στερέωμα²⁵⁷. Η ορολογία, επίσης, που χρησιμοποιείται, για να περιγράψει τα διάφορα είδη αγώνων, επομένως και τους δραματικούς, κατά τους τρεις τελευταίους αιώνες π.Χ. δημιουργεί μερικές φορές σύγχυση ως προς το ακριβές περιεχόμενό της (βλ. π.χ. τον όρο *μουσικοί*).

Οι δραματικοί αγώνες λάμβαναν χώρα σε θέατρα, όπως αυτά που περιγράψαμε παραπάνω, στο πλαίσιο κυρίως του εορτασμού του Διονύσου (στα κατά τόπους *Διονύσια*), με αφορμή, επίσης, τη λατρεία παραδοσιακών αλλά και νέων θεοτήτων, καθώς κι αυτή στο πρόσωπο ευεργετών, Σωτήρων και ηγεμόνων των ελληνιστικών βασιλείων, με κάποιους, μάλιστα, να συνδέουν τη δυναστεία τους (π.χ. Πτολεμαίοι) με τον θεό του θεάτρου. Σε πολλές τοπικές γιορτές προστέθηκε πλέον και η παράσταση δραμάτων, κάτι που διευκολυνόταν από την ύπαρξη θεάτρου σχεδόν σε κάθε μικρή ή μεγάλη πόλη, καθώς κι από την ευρεία διάδοσή του αυτήν την περίοδο ως μέσου μαζικής ψυχαγωγίας. Αυτό δεν αφορούσε μόνο την ηπειρωτική Ελλάδα ή τα μεγάλα βασίλεια της Ανατολής, αλλά και νησιά του Β. Αιγαίου, τις Κυκλάδες, τις Ν. Σποράδες, τα Δωδεκάνησα (ιδιαίτερα τη Ρόδο).²⁵⁸ Βέβαια, οποιαδήποτε σύγκριση ή παραλληλισμός ακόμα και μεταξύ ομοειδών εορτών (π.χ. *Διονύσια*) θα ήταν παρακινδυνευμένος, καθώς οι μαρτυρίες είναι ελάχιστες και το καθεστώς διεξαγωγής τους ή η συχνότητά τους ποίκιλε από τόπο σε τόπο.

Τα ονόματα των εορτών αυτών συνήθως είχαν σχέση με το όνομα του θεού (π.χ. *Σαραπίεια*) ή του ηγεμόνα (π.χ. *Πτολεμαία*) στον οποίο ήταν αφιερωμένες. Σε πολλές από αυτές οι πόλεις που τις διοργάνωναν προσπάθησαν να δώσουν ιδιαίτερο κύρος και οικουμενική αναγνώριση, ξοδεύοντας τεράστια ποσά, καλώντας αναγνωρισμένους καλλιτέχνες της εποχής και εγγυώμενες την ασφάλεια των συμμετεχόντων. Εξάλλου, με τις πανηγύρεις που γίνονταν παράλληλα με τη γιορτή η κάθε πόλη προσδοκούσε να έχει αρκετά έσοδα. Υπήρχε ένα

²⁵⁷ Le Guen 2010, 498.

²⁵⁸ Le Guen 2001, 264.

ολόκληρο τυπικό για την καθιέρωση μιας τέτοιας εορτής. Θα έπρεπε, καταρχάς, να μη συμπίπτει με άλλες αναγνωρισμένες γιορτές, ώστε να εξασφαλίζονται και οι απαιτούμενοι καλλιτέχνες για τους κάθε λογής μουσικούς αγώνες, συμπεριλαμβανομένων και των δραματικών. Έπρεπε να ενημερωθούν με πρεσβεία άλλες πόλεις και ηγεμόνες να την αποδεχτούν και να εξασφαλιστεί ότι κατά τη διεξαγωγή της θα προστατεύονταν η ίδια η διοργανώτρια πόλη και οι επισκέπτες της²⁵⁹. Καλούνταν θεωροί από τις προσκεκλημένες στην εορτή πόλη, για να πάρουν μέρος στις θυσίες προς τον τιμώμενο θεό και ενημερώνονταν για την ημερομηνία της επόμενης διεξαγωγής της, καθώς κάθε πόλη είχε το δικό της ημερολόγιο.²⁶⁰

Θα δούμε τώρα ορισμένες από τις γιορτές και τις διαθέσιμες πληροφορίες που έχουμε για τη διεξαγωγή θεατρικών παραστάσεων, και δη τραγικών, σε αυτές κατά την ελληνιστική περίοδο. Θα ξεκινήσουμε, όπως είναι αναμενόμενο, από την πόλη των Αθηνών, αλλά από μια γιορτή κατά την οποία δε θα περιμέναμε θεατρικούς αγώνες κι αυτή είναι τα *Παναθήναια*. Οι μαρτυρίες (λίστα νικητών) που διαθέτουμε έως τώρα θέτουν ως *terminus post quem* για τη διεξαγωγή τους το έτος 162 π.Χ.²⁶¹ Μετά τα μέσα του 2^{ου} αι. π.Χ. ύστερα από τη μεγάλη αυτή γιορτή άρχισε να διεξάγεται ένας αγώνας, που περιλάμβανε και τραγικές παραστάσεις, προς τιμή του Αριαράθη Ε΄, ηγεμόνα της Καππαδοκίας (*IG II² 1330*). Απομακρυνόμενοι για λίγο από την Αθήνα, αλλά όχι από τα *Παναθήναια* υπάρχει μια μαρτυρία σε ένα τιμητικό διάταγμα από τα τέλη του 3^{ου} αι. π.Χ. για θεατρικό διαγωνισμό από μια συνομοσπονδία πόλεων μεταξύ Τρώαδος και Δαρδανελλίων προς τιμή της *Αθηνάς Ιλιάδας* σε μια ομώνυμη γιορτή με αυτήν των Αθηνών²⁶². Για τα *κατ' αγρούς Διονύσια* δεν έχουμε πολλές πληροφορίες για την περίοδο που εξετάζουμε και ιδιαίτερα για τραγικές παραστάσεις. Επειδή δε διεξάγονταν σε όλους τους αττικούς δήμους την ίδια μέρα, υπήρχε η δυνατότητα σε καλλιτέχνες και κοινό να παρευρίσκονται σε αρκετά από αυτά (βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, V, 475 d). Για τα *Λήναια* σωζόμενες επιγραφές (*IG II² 2325*) με ονόματα ηθοποιών έχουμε μέχρι τα τέλη του 3^{ου} π.Χ. αι. και είναι ίσως εύλογο το συμπέρασμα ότι οι τραγωδίες θα συνεχίστηκαν, όπως αντίστοιχα οι κωμωδίες, μέχρι το πρώτο μισό του δεύτερου αι. π.Χ. Για τα *Ανθεστήρια* συναντούμε μόνο μία αναφορά στον Πλούταρχο για έναν αγώνα, κωμικών υποκριτών όμως, στο θέατρο του Διονύσου την εποχή που την οικονομική διαχείριση της πόλης είχε ο Λυκούργος: « Εϊσήνεγκε

²⁵⁹ Rougemont 1973, 75-106.

²⁶⁰ Moretti 2004, 55.

²⁶¹ Tracy & Habicht 1991, 200-204.

²⁶² Robert 1966, 18-32.

δὲ καὶ νόμους, τὸν μὲν περὶ τῶν κωμῶδων, ἀγῶνα *τοῖς Χύτροις* ἐπιτελεῖν ἐφάμιλλον ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ τὸν νικήσαντα εἰς ἄστῳ καταλέγεσθαι, πρότερον οὐκ ἐξόν, ἀναλαμβάνων τὸν ἀγῶνα ἐκλελοιπότα».²⁶³ Ἡ πιο μεγάλη αναμφισβήτητα αθηναϊκή γιορτή για τον θεό του θεάτρου ήταν τα *Μεγάλα ἢ ἐν ἄστει Διονύσια*, τα οποία υιοθετήθηκαν από πολλές πόλεις του ελληνικού και εξελληνισμένου κόσμου καθ' ὅλη τη διάρκεια της ελληνιστικής περιόδου. Φυσικά, στο πέρασμα του χρόνου υπέστησαν κι αυτά αλλαγές, με πιο σημαντική ίσως την κατάργηση του θεσμού της *χορηγίας* (μάλλον για οικονομικούς λόγους) γύρω στα έτη 316-315 π.Χ. από τον Δημήτριο τον Φαληρέα και την ανάληψη εφεξής της οργάνωσης των θεατρικών αγώνων από κρατικό αξιωματούχο, τον *αγωνοθέτη*, που είχε ενιαύσια θητεία.²⁶⁴ Σημαντικοί, επίσης, σταθμοί αποτέλεσαν τα έτη 341 π.Χ., όπου άρχισε να διοργανώνεται παράλληλα με τον αγώνα νέας τραγωδίας κι ένας αντίστοιχος παλαιάς, συνήθως από τα έργα των τριών μεγάλων κλασικών τραγικών, καθώς και το 311 π.Χ., όταν συνέβη κάτι ανάλογο και με την κωμωδία.²⁶⁵ Τέλος, το ανέβασμα νέων τραγωδιών συνεχίστηκε μέχρι τον 1^ο αι. π.Χ.

Οι εορταστικές εκδηλώσεις που συνδέονταν με το μαντείο των Δελφών και τον τιμώμενο θεό Απόλλωνα πάντα παρουσίαζαν μεγάλο ενδιαφέρον λόγω της ιδιαίτερης θρησκευτικής (αλλά και πολιτικής) σημασίας του συγκεκριμένου ιερού χώρου όλων των αρχαίων Ελλήνων. Έτσι, λίγα χρόνια μετά μια εισβολή των Γαλατών κατά το 279 π.Χ. καθιερώνεται ο ετήσιος εορτασμός των δελφικών *Σωτηρίων*, για να τιμηθεί η σωτηρία του μαντείου από τους εχθρούς. Αυτός περιλάμβανε τόσο μουσικούς, όσο και δραματικούς διαγωνισμούς τραγωδίας και κωμωδίας²⁶⁶. Μάλιστα, περίπου το 247-246 π.Χ. τα *Σωτήρια* αναβαθμίστηκαν σε *στεφανίτες* αγώνες κι άρχισαν να γιορτάζονται κάθε τέσσερα χρόνια και να συμπεριλαμβάνουν και τη λατρεία του *Σωτήρος Διός*. Δυστυχώς, για αυτήν την περίοδο οι επιγραφικές μαρτυρίες για τους δραματικούς αγώνες είναι πολύ φειδωλές, υποστηρίζεται, πάντως, ότι γενικά παρουσιάζονταν τόσο παλαιά, όσο και νέα έργα²⁶⁷. Μια ακόμη γιορτή που λάμβανε χώρα στους Δελφούς και για την οποία μαρτυρούνται δραματικοί αγώνες ήταν οι αθηναϊκές *Πυθαΐδες*, οι οποίες γίνονταν κι αυτές προς τιμή του *Πύθιου Απόλλωνα*, όχι σε τακτά χρονικά διαστήματα, και συνιστούσαν ειδική αθηναϊκή *θεωρία*. Έχουμε στοιχεία για τέσσερις από αυτές στο διάστημα μεταξύ 138-98 π.Χ. Στην τελετουργική πομπή από την

²⁶³ Πλούταρχος, *Βίοι των δέκα ρητόρων*, 841κ.ε..

²⁶⁴ Pickard-Cambridge 2011, 141.

²⁶⁵ Moretti 2004, 71-72.

²⁶⁶ Nachtergaele 1977, 304-313.

²⁶⁷ Sifakis 1967, 84.

Αθήνα προς τους Δελφούς έπαιρναν μέρος τραγωδοί, συναγωνιστές, τραγικοί ποιητές και τραγικοί χοροδιδάσκαλοι, κάτι που πιστοποιεί τη διεξαγωγή δραματικών παραστάσεων κατά τη διάρκειά τους (*SIG³ 698*).

Ένα άλλο σημαντικό θρησκευτικό κέντρο των Ελλήνων αποτέλεσε το νησί της Δήλου, το οποίο, όπως είδαμε, διέθετε ένα εξαιρετικό λίθινο θέατρο γύρω στο 275 π.Χ. Το νησί είχε μια πλούσια ιστορία διεξαγωγής μουσικών αγώνων από πολύ νωρίς κι ένα λεπτομερές σύνολο επιγραφών μάς δίνει την ευκαιρία να τους προσεγγίσουμε καλύτερα κατά τους ελληνιστικούς χρόνους, τόσο μεταξύ του διαστήματος 314-167 π.Χ., όπου η Δήλος διατηρεί την ανεξαρτησία της, όσο και μετά αυτό το διάστημα, όταν η επικράτηση των Ρωμαίων ανοίγει νέες σελίδες στην ιστορία της.²⁶⁸ Οι αγώνες αυτοί δε συνδέονται μόνο με τον λατρευόμενο Απόλλωνα, αλλά και με άλλους θεούς (Αθηνά - Διόνυσο), καθώς και με βασιλείς (π.χ. Αντίγονο Α').²⁶⁹ Στο διάστημα 314-167 π.Χ. τα *Διονύσια* εορτάζονταν κανονικά ετησίως και στο θέατρο γίνονταν, πέρα από τις άλλες εκδηλώσεις, και τραγικοί αγώνες²⁷⁰. Υπήρχε μια ιδιομορφία στη *χορηγία*, καθώς σχηματιζόταν ομάδα από δύο πολίτες κι έναν μέτοικο που την αναλάμβανε, προφανώς για ευρύτερη διασπορά του κόστους των παραστάσεων. Επιγραφές (*ID 1959*) μαρτυρούν τη συνέχιση του εορτασμού με ανέβασμα θεατρικών παραστάσεων και μετά το 167 π.Χ. Αλλά και στα *Πτολεμαία* (περίπου 280 π.Χ.) προς τιμή του Πτολεμαίου Α' αρχικά, αργότερα και του Πτολεμαίου Β', οι επιγραφές (*IG XI 4, 1043*) κάνουν λόγο για τραγικούς αγώνες.

Στην περιοχή της Βοιωτίας συναντάμε αρκετές εορταστικές εκδηλώσεις κι αγώνες. Στον Ωρωπό, όπου υπήρχε το ιερό του μάντη Αμφιάραου ξέρουμε ότι ήδη τον 4^ο αι. π.Χ. διεξάγονταν προς τιμή του κάθε τέσσερα χρόνια τα *Αμφιαράια*, τα οποία δεν περιλάμβαναν δραματικές εκδηλώσεις, όμως μετά τη σύνδεσή τους με τα *Ρωμαία* (για τη δόξα και την ηγεμονία της προσωποποιημένης Ρώμης) κατά τα έτη 85-84 π.Χ. ή μετά το 73 π.Χ. (*IG VII, 413*) διάφοροι δραματικοί αγώνες συμπεριελήφθησαν στο πρόγραμμά τους²⁷¹, οι οποίοι ανέβαιναν σε ένα πολλάκις ανακατασκευασμένο θέατρο της ελληνιστικής περιόδου²⁷². Ευτυχώς, διασώζονται κατάλογοι νικητών στους οποίους βρίσκουμε καταχωρημένα και ονόματα τραγικών ποιητών, ενώ παρουσιάζονταν τόσο παλαιές, όσο και νέες τραγικές

²⁶⁸ Moretti 2004, 75.

²⁶⁹ Ringwood 1933, 452-458.

²⁷⁰ Sifakis 1967, 17-18.

²⁷¹ Le Guen 2010, 512.

²⁷² Götte 1995, 253-260.

δημιουργίες. Τα *Ρωμαία* γιορτάζονταν και στη Θήβα κι αυτό η έρευνα το ανακάλυψε πρόσφατα φέρνοντας στο φως έναν κατάλογο νικητών που βρέθηκε στο Καδμείο²⁷³. Σε αυτόν αναγράφονται ονόματα νικητών από διάφορα ποιητικά είδη, αλλά δε σώζεται κάποια αναφορά στο τραγικό, όμως αυτό έχει να κάνει με το ότι έχει καταστραφεί ένα τμήμα τού καταλόγου, όπου λογικά θα υπήρχε κι οι νικητής της τραγωδίας. Ο D. Knoepfler, που δημοσίευσε πρώτος τον κατάλογο, τοποθετεί τη γιορτή μεταξύ των ετών 146 π.Χ. - 87/86 π.Χ., εποχή καλών σχέσεων ακόμη για Θήβα και Ρώμη²⁷⁴. Στη Θήβα τελούνταν και τα *Αγριώνια* προς τιμή του Διονύσου²⁷⁵. Σε κατεστραμμένη επιγραφή που βρέθηκε και χρονολογείται περίπου στο 228 π.Χ. αποδεικνύεται ότι κατά τον εορτασμό τους παριστάνονταν και τραγωδίες, σίγουρα παλαιές, τεκμαίρεται και νέες²⁷⁶. Στον Ορχομενό διεξάγονταν τα *Χαριτήσια* προς τιμή των Χαρίτων και τα *Ομολώια*, με το όνομα της γιορτής να προέρχεται μάλλον από τον βοιωτικό μήνα Ομολώιο (Μάιος/Ιούνιος), κατά τον οποίο αυτή διοργανωνόταν. Σε αυτές τις γιορτές, που φαίνεται ότι διοργανώθηκαν τον 2^ο και 1^ο αι. π.Χ. σε κοντινές ημερομηνίες²⁷⁷, ανέβαιναν τόσο μουσικές, όσο και θεατρικές παραστάσεις και διασώζεται κατάλογος που περιέχει ονόματα νικητών τραγικών ποιητών (*IG VII, 3195 έως 3197*). Στην περιοχή της Βοιωτίας, πιο συγκεκριμένα στην Τανάγρα, λατρευόταν ο Σάραπις, ένας ελληνοαιγυπτιακός θεός, στο πλαίσιο του συνηθισμένου για την εποχή θρησκευτικού συγκρητισμού. Οι αφιερωμένες σε αυτόν γιορτές είχαν το όνομα *Σαραπίεια* και περιλάμβαναν δραματικούς και μουσικούς διαγωνισμούς.²⁷⁸ Σωζόμενες επιγραφές (*IG VII 540, SEG XIX 335*) γύρω στο 85 π.Χ. έχουν καταγεγραμμένα ονόματα νικητών καλλιτεχνών, ανάμεσα στα οποία συναντάμε κάποια ποιητών και ηθοποιών νέας και παλαιάς τραγωδίας, καθώς και τις δαπάνες για τα βραβεία τους²⁷⁹. Στην Ακραϊφία της Βοιωτίας γύρω στον 1^ο αι. π.Χ. γιορτάζονται *Σωτήρια* προς τιμή του Δία Σωτήρα.²⁸⁰ Από αυτά μας διασώζεται κατάλογος με ονόματα νικητών σε δραματικό διαγωνισμό, ανάμεσά τους και τραγωδών (*IG VII 2727*). Τέλος, στις Θεσπιές τα *Μουσειά*,

²⁷³ Le Guen 2010, 511.

²⁷⁴ Knoepfler 2004, 1262 κ.ε.

²⁷⁵ Schachter 1986, 25-30.

²⁷⁶ Le Guen 2001a, 134-139.

²⁷⁷ Schachter 1981, 140-144.

²⁷⁸ Nilsson 1920, 2393.

²⁷⁹ Calvet & Roesch 1966, 297-332.

²⁸⁰ Mette 1977, 62.

προς τιμή των Μουσών, αναδιοργανώνονται γύρω στο 225 π.Χ. σε στεφανίτη πεντετηρικό αγώνα²⁸¹ κι από την ημερομηνία αυτήν και μετά περιλαμβάνουν και θεατρικό διαγωνισμό.

Αναφορά σε δραματικές παραστάσεις υπάρχει και για τα *Ηραία* του Άργους και της Σάμου, τα οποία, όπως καταλαβαίνει κανείς κι από το όνομά τους, συνδέονταν με την Ήρα, θεά της ευημερίας. Για του Άργους η πρώτη εμφάνιση στις πηγές τοποθετείται περίπου στο 190 - 170 π.Χ. (*SIG³ 1080*), ενώ για της Σάμου περίπου στα μέσα του 2^{ου} π.Χ. αι.²⁸² Από καταλόγους καλλιτεχνών που έχουν διασωθεί για τα *Ηραία* του Άργους είμαστε σίγουροι ότι σε αυτά ανέβαιναν τόσο παλαιές, όσο και νέες τραγωδίες στο πολύ μεγάλο θέατρό του, ενώ η ομώνυμη γιορτή στη Σάμο περιλάμβανε πολλά είδη αγώνων, ανάμεσά τους και θεατρικούς, με αναφορά στα ονόματα ενός νικητή τραγικού ποιητή και ενός νικητή ηθοποιού που έπαιρνε μέρος σε παλαιές και νέες τραγωδίες.

Στην Επίδαυρο διεξάγονταν τα *Ασκληπιεία-Απολλώνια* για τον Ασκληπιό και τον Απόλλωνα γύρω στα τέλη του 3^{ου} αι. / αρχές 2^{ου} αι. π.Χ. (*IG IV² 1, 99, III και 100*). Γνωρίζουμε για θεατρικές εκδηλώσεις σε αυτά από δύο καταλόγους που αναφέρουν τα πρόστιμα που επιβλήθησαν σε καλλιτέχνες που δεν προσήλθαν σε δραματικούς διαγωνισμούς, παρόλο που είχαν προπληρωθεί²⁸³. Στην Ήπειρο συναντάμε τα *Ναία* της Δωδώνης, προς τιμή του Νάιου Δία και της Διώνης, που έγιναν *στεφανίτες* αγώνες γύρω στα τέλη του 3^{ου} αι. π.Χ.,²⁸⁴ ενώ γραπτές μαρτυρίες πιστοποιούν ότι λάμβαναν χώρα και δραματικοί αγώνες.

Αναφερθήκαμε στην αρχή της ενότητας στη σύνδεση πολλών ηγεμόνων με τον θεό του θεάτρου και στη δημιουργία (είτε με άμεση πρωτοβουλία των ίδιων είτε αποδεχόμενοι ανάλογη «ελεύθερων» πόλεων) λατρευτικών εορτών προς τιμή τους, στις οποίες διεξάγονταν και θεατρικοί αγώνες. Θα τολμούσαμε να πούμε ότι αυτή η σύνδεση της πολιτικής με το θέατρο είχε εμπνευστή τον βασιλιά Αρχέλαο με τα *Ολύμπια* στο Δίον (ξεκίνησαν το 413 π.Χ., αλλά μαρτυρούνται και στην ελληνιστική περίοδο), προς τιμή του Δία και των Μουσών, και συνεχίστηκε από τον Φίλιππο Β', τον Μέγα Αλέξανδρο και τους Διαδόχους του²⁸⁵. Μετά τον 4^ο αι π.Χ. οι μεταβολές στη θρησκευτική και πολιτική ζωή των Ελλήνων ήταν θεμελιακές, ένα αποτέλεσμα των οποίων ήταν και η δημιουργία εορτών με τον χαρακτήρα που μόλις είδαμε.

²⁸¹ Moretti 2004, 54, σημ. 123.

²⁸² Mette 1977, 49-50.

²⁸³ Le Guen 2010, 513, σημ. 90.

²⁸⁴ Moretti 2004, 54.

²⁸⁵ Gebhardt 1988, 65-69.

Πλέον, μετά τον θάνατο του Μ. Αλεξάνδρου, οι λατρείες δεν είχαν αποδέκτες μόνο θεούς και μυθικούς ήρωες, αλλά ζωντανούς ανθρώπους τους οποίους μια κοινότητα ένιωθε την ανάγκη να αμείβει με τέτοιες υψηλές τιμές, εάν ήταν αποδέκτρια μεγίστων ευεργεσιών από αυτούς (διάδοχοι, ηγεμόνες, μεγάλοι ευεργέτες, Ρωμαίοι στρατηγοί κι αυτοκράτορες).²⁸⁶ Η σύνδεση ενός ηγεμόνα με τον Διόνυσο είναι προφανής, καθώς ο τελευταίος ενσάρκωνε έναν τρομερό νικητή πολεμιστή, έναν εκπολιτιστή, έναν τροφοδότη, στοιχεία που κάθε ελληνιστικός ηγεμόνας (βλ. π.χ. Πτολεμαίο Β΄ ως *Νέο Διόνυσο*) ήθελε να υιοθετήσει ως μέρος της πολιτικής προπαγάνδας του, για την οποία το θέατρο αποτελούσε το καλύτερο μέσο προβολής και διάδοσης. Επίσης, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα, και οι συντεχνίες καλλιτεχνών που είχαν αναλάβει το μεγαλύτερο μέρος της θεατρικής δραστηριότητας στον ελληνιστικό κόσμο ήταν κάτω από την αιγίδα του θεού του θεάτρου ή και κάποιου ηγεμόνα που τις χρηματοδοτούσε και τις προστάτευε για πολιτικό όφελος.

Επομένως, βλέπουμε συχνά μια γιορτή προς τιμή ενός μονάρχη αυτής της περιόδου είτε με το όνομά του μόνο (π.χ. *Πτολεμαία*) είτε σε συνδυασμό με αυτό του Διονύσου (π.χ. *Διονύσια-Σελεύκεια*). Για τέτοιου είδους γιορτές, που συνδέονται με δραματικούς και δη τραγικούς αγώνες, κάναμε μία σύντομη αναφορά πιο πάνω, όταν εξετάζαμε την περίπτωση της Δήλου (*Αντιγόνη, Δημητρία, Πτολεμαία*). Παρακολουθώντας, μάλιστα την ιστορία τους στο συγκεκριμένο νησί, διαπιστώνουμε μια συνήθη πρακτική, την εγκατάλειψη της λατρείας του εκάστοτε ηγεμόνα, όταν η εξουσία του έφτανε στο τέλος της. Έτσι, για παράδειγμα, τα *Πτολεμαία* θα γιορτάζονταν στη Δήλο μέχρι περίπου τη ναυτική ήττα του Πτολεμαίου Β΄ στην Κω γύρω στο 255 π.Χ. Η πρώτη εμφάνιση της γιορτής αυτής έγινε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου γύρω στο 282 π.Χ. και πολύ γρήγορα απέκτησε πανελλήνια φήμη. Δε γνωρίζουμε αν διεξάγονταν και θεατρικές παραστάσεις, αλλά φαίνεται πολύ πιθανό, αν σκεφτούμε ότι στη μεγάλη Πομπή²⁸⁷, που ήταν κομμάτι του εορτασμού τους, συμμετείχε και ο τραγικός ποιητής Φιλίσκος, ο οποίος ήταν «ιερέας του Διονύσου».

Αντιγόνη-Δημητρία πραγματοποιούνταν και στη Σάμο γύρω στο 306 π.Χ., λαμβάνοντας υπόψη μια επιγραφή (*SEG I, 362*) που αναφέρεται σε ένα τιμητικό διάταγμα της πόλης για τον διάσημο τραγικό ηθοποιό Πάλο της Αίγινας και συμπεραίνοντας ότι ίσως είχε δώσει κάποιες τραγικές παραστάσεις με αφορμή τη συγκεκριμένη γιορτή.²⁸⁸ *Δημητρία*,

²⁸⁶ Le Guen 2010, 508.

²⁸⁷ Foertmeyer 1988, 90 κ.ε.

²⁸⁸ Le Guen 2010, 505.

αφιερωμένα στον Δημήτριο τον Πολιορκητή (337 π.Χ. - 283 π.Χ.), συναντάμε σε αρκετές πόλεις της Εύβοιας (Ωρεό, Χαλκίδα, Ερέτρια, Κάρυστο), τα οποία χρονολογούνται το διάστημα μεταξύ 294-288 π.Χ. (*IG XII*, 9, 207), εκφράζοντας την επιθυμία των πολιτών τους να τιμήσουν την άνοδό του στον μακεδονικό θρόνο. Η λατρεία του Δημήτριου είχε συνδεθεί τόσο με τον Διόνυσο²⁸⁹ (θεός της νίκης στον πόλεμο και της απόλαυσης εν ειρήνη), όσο και με τη Δήμητρα (θεά τροφό), με ταυτόσημο όνομα με τον ηγεμόνα. Σε αυτούς τους εορτασμούς ανέβαιναν στη σκηνή τραγικά έργα, όπως αντίστοιχα γινόταν και στα *Διονύσια- Δημητρία*²⁹⁰ της Αθήνας στο 295 π.Χ. (βλ. Πλούταρχου *Βίος Δημητρίου*, 12: «...τέλος δὲ τῶν τε μηνῶν τὸν Μουνηχιῶνα Δημητριῶνα καὶ τῶν ἡμερῶν τὴν ἔτην καὶ νέαν Δημητριάδα προσηγόρευσαν, καὶ τῶν ἐορτῶν τὰ Διονύσια μετωνόμασαν Δημήτρια»).

Στην Κύμη της Αιολίδας (στα ΒΔ της Μ. Ασίας) γίνονταν δύο θεατρικά φεστιβάλ προς τιμή ηγεμόνων. Το πρώτο, περίπου 280-270 π.Χ., ήταν τα *Διονύσια - Αντιόχεια*, με τιμώμενους τον Διόνυσο και τον Αντίοχο Α' (βλ. *Chiron* 30, 2000, σ. 403-414). Το δεύτερο, περίπου 200 π.Χ. ή μέσα 2^{ου} αι. π.Χ., ήταν τα *Διονύσια - Αττάλεια*, αφιερωμένο πάλι στον Διόνυσο και τον Ἄτταλο Α' ή Β', βασιλείς της Περγάμου²⁹¹. Πιο δυτικά της Μ. Ασίας, στις Ερυθρές της Ιωνίας, υπάρχει αναφορά που χρονολογείται μεταξύ 300-250 π.Χ. για τη διεξαγωγή *Διονυσίων - Σελευκείων*, προς τιμή του Σέλευκου Α' (*IG XII*, 1, 6). Μιας και μιλάμε για την περιοχή της Ιωνίας, θα αναφερθούμε και σε μια πανήγυρι που οργάνωνε το *Κοινό της Ιωνίας και του Ελλησπόντου*²⁹² προς τιμή των Ατταλιδών περίπου το δεύτερο τέταρτο του 2^{ου} αι. π.Χ. στην Τέω, πόλη που λάτρευε τον θεό Διόνυσο. Κατάλογοι που διασώθηκαν πιθανολογείται ότι αφορούσαν τα τοπικά Διονύσια και κατέγραφαν τους νικητές των δραματικών αγώνων που διεξάγονταν εκεί.²⁹³ Στη Μαγνησία του Μαιάνδρου (περιοχή Ιωνίας) εορτάζονταν *Ρωμαία*, μέσω επιβεβαιωμένων επιγραφών του 150-100 π.Χ.²⁹⁴ Αυτές καταγράφουν νικητές δραματικών διαγωνισμών. Τέλος, στην Καύνο, μια παραθαλάσσια πόλη της Καρίας, βρέθηκε επιγραφή (2^{ος} ή 1^{ος} αι. π.Χ.) που αναφέρει το όνομα νικητή στην τραγωδία κατά τη διεξαγωγή των θεατρικών αγώνων προς τιμή της *Λητούς-Ρώμης*.²⁹⁵ Γενικότερα, στην Ανατολή

²⁸⁹ Tondriau 1949, 3-13.

²⁹⁰ Dinsmoor 1931, 7-9.

²⁹¹ Pleket 1979, 73-81.

²⁹² Βλ. για τα *Κοινά* των καλλιτεχνών αναλυτικά στην ενότητα 6.

²⁹³ Ma 2007, 226-232.

²⁹⁴ Mette 1977, 46-48.

²⁹⁵ Bean 1953, 10-35.

δημιουργήθηκαν από τους Διαδόχους και τους συνεχιστές τους μεγάλες και πλούσιες πόλεις και οικοδομήθηκαν παντού θέατρα, στα οποία με την ισχυρή παρουσία των ενώσεων διονυσιακών καλλιτεχνών (βλ. ενότητα 6) και με τη χορηγία ηγεμόνων που είχαν εγκαθιδρύσει προσωπικές λατρείες ανέβαιναν πλήθος θεατρικών παραστάσεων.

Αν εξαιρέσουμε τη Δήλο, η οποία κατέχει, όπως είδαμε ιδιαίτερη θέση στους μουσικούς και δραματικούς αγώνες της εποχής, και οι υπόλοιπες Κυκλάδες έχουν να επιδείξουν θέατρα και παραστάσεις τραγωδιών με αφορμή κυρίως τον εορτασμό των *Διονυσίων*. Ο J.-C. Moretti στο βιβλίο του «Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα» (σελ.77-81) παραθέτει έναν σύντομο, αλλά περιεκτικό πίνακα με τα εξής Κυκλαδονήσια: Κέα (θέατρο σε δύο πόλεις)- Άνδρος- Τήνος- Σύρος- Πάρος- Νάξος- Αμοργός (θέατρο σε τρεις πόλεις)- Αστυπάλαια- Ίος- Μήλος- Θήρα- Σίφνος.

Θα κλείσουμε την ενότητα με μια αναφορά στη Ρόδο. Το συγκεκριμένο νησί, κοντά στις μεγάλες πόλεις της Ανατολής και σημαντικό κέντρο διαμετακομιστικού εμπορίου στην περιοχή της ανατολικής Μεσογείου, υπήρξε ένα φυτώριο καλλιτεχνών και τόπος με έντονη θεατρική δραστηριότητα. *Διονύσια* μαρτυρούνται στο νησί από τον 4^ο αι. π.Χ. και διασώζονται επιγραφές και λογοτεχνικές μαρτυρίες για θεατρικά και μουσικά δρώμενα στη Λίνδο, στην Κάμειρο, στην Ιαλυσό και στην πόλη της Ρόδου.²⁹⁶

²⁹⁶ Le Guen 2001b, 275-6.

6. Ηθοποιοί - «Διονυσιακοί τεχνίται»

Η εξέλιξη της πορείας του ηθοποιού (κατ' ουσία του *πρωταγωνιστή*) από τους κλασικούς χρόνους στην ελληνιστική εποχή υπήρξε ιδιαίτερης σημασίας και προφανώς καθόρισε και τη μορφή των σκηνικών παραστάσεων στο πέρασμα του χρόνου. Την εποχή του Αισχύλου δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για επαγγελματίες ηθοποιούς, αλλά μάλλον για άτομα που είχαν τις ικανότητες να διακριθούν στην υποκριτική τέχνη. Ορόσημο για τη δημιουργία μιας τέτοιας επαγγελματικής ομάδας θα πρέπει να θεωρηθεί το έτος 449 π.Χ., όπου θεσμοθετείται στα *Μεγάλα Διονύσια* βραβείο για τον νικητή πρωταγωνιστή στην τραγωδία και το όνομά του καταγράφεται μαζί με αυτό του νικητή ποιητή και χορηγού στις επιγραφές (*IG II² 2318*). Όταν, μάλιστα, ορίστηκε από την πόλη των Αθηνών να κατανέμονται με κλήρο οι πρωταγωνιστές σε καθέναν από τους τρεις τραγικούς ποιητές και να είναι αυτοί πλέον υπεύθυνοι για την πρόσληψη των *δευτεραγωνιστών* και *τριταγωνιστών*, δημιουργήθηκαν οι πρώτοι θίασοι και το επάγγελμα του ηθοποιού άρχισε να αποκτά κύρος και βαρύνουσα σημασία για την επιτυχία ενός έργου²⁹⁷.

Κατά τον 4^ο αι. π.Χ. η θέση του υποκριτή έχει αναβαθμιστεί τόσο, που έχει ξεπεράσει ακόμη και τους ποιητές των έργων, όπως μαρτυρεί κι ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* του (βλ. και ενότητα 2). Πολλές φορές μάλιστα οι τελευταίοι δημιουργούν κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδεικνύουν την ερμηνευτική ικανότητα των υποκριτών τους. Οι πιο διάσημοι από αυτούς (π.χ. Θεσσαλός, Πώλος) κερδίζουν υψηλά ποσά με την τέχνη τους, αναπτύσσουν φιλικές σχέσεις με ισχυρούς άνδρες της εποχής κι αναλαμβάνουν μέχρι και διπλωματικές αποστολές²⁹⁸. Η ζωή τους γίνεται αντικείμενο κοινωνικού σχολιασμού κι αντιμετωπίζονται, όπως οι σημερινοί αστέρες του θεάματος. Αλλά και οι λιγότερο γνωστοί απασχολούνται σε παραστάσεις που ανεβαίνουν σε δήμους της Αττικής αρχικά κι αργότερα, με την ταχεία εξάπλωση του θεάτρου, σε όλο τον ελληνικό κόσμο²⁹⁹. Έτσι, σχηματίστηκαν ομάδες ηθοποιών που περιόδευαν κι έδιναν παραστάσεις, όπου τους καλούσαν, παρουσιάζοντας έργα νέων αλλά και παλαιότερων ποιητών³⁰⁰. Συνήθως σε θιάσους τριών και έξι ηθοποιών ένας επικεφαλής *τραγωδός* παρουσίαζε με τους *συναγωνιστές* του αυτά τα έργα ή ερμήνευε μόνος του ως σολίστας κάποια αποσπάσματά τους³⁰¹. Στους συγκεκριμένους, λοιπόν, περιοδεύοντες

²⁹⁷ Blume 1993, 96.

²⁹⁸ Αισχίνης, *Περί της παραπρεσβείας* 15,16,52.

²⁹⁹ Pickard-Cambridge 2011, 451.

³⁰⁰ Webster 1954, 294 κ.ε.

³⁰¹ Kotlińska-Toma 2015, 247.

θιάσους συναντάμε την απαρχή της οργάνωσης των δραματικών και μουσικών καλλιτεχνών σε συντεχνίες, η οποία γνώρισε μεγάλη άνθηση στους ελληνιστικούς χρόνους, όπως θα δούμε ευθύς παρακάτω.

Ακριβής ημερομηνία για τη δημιουργία αυτών των συντεχνιών (*Κοινά ή Σύνοδοι*) «τῶν ἀμφὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν» δεν είναι εφικτή, παρά μόνο κατά προσέγγιση. Ο ονομαζόμενος *Ευβοϊκός νόμος* (IG XII 9 207) μεταξύ 294-288 π.Χ. σχετικά με την πρόσληψη καλλιτεχνών κυρίως για τα *Διονύσια* τεσσάρων ευβοϊκών πόλεων προβλέπει συμφωνίες με μεμονωμένους καλλιτέχνες κι όχι με κάποιο σωματείο, όμως δύο διατάγματα από τους Δελφούς, χρονολογημένα γύρω στο 279, ίσως και λίγο προγενέστερα, μαρτυρούν την ύπαρξη τέτοιων σωματείων³⁰². Τελικά, στις αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ. έχουμε τέσσερα σημαντικά σωματεία: Το πρώτο εδράζεται στην Αθήνα, με την ονομασία «τὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐν Ἀθήναις», το δεύτερο, το οποίο δεν έχει μια πόλη ως βασική έδρα, αλλά χωρίζεται σε πολλά τμήματα εγκατεστημένα σε διάφορες ελληνικές πόλεις έχει τίτλο: «τὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐξ' Ἰσθμοῦ καὶ Νεμέας»· το τρίτο βρίσκεται στην Ιωνία (στην Τέω αρχικά), «τὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐπ' Ἰωνίας καὶ Ἑλλησπόντου καὶ τῶν περὶ τὸν Καθηγημόνα Διόνυσον», το οποίο προέκυψε μάλλον από τη συγχώνευση του *κοινού* της Ιωνίας με τους τεχνίτες της Περγάμου, που βρίσκονταν υπό την προστασία των Ατταλιδῶν· το τέταρτο βρισκόταν στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου («τεχνῖται οἱ περὶ τὸν Διόνυσον καὶ Θεοῦς Ἀδελφούς») κι ίσως είχε ως παράρτημά του μια διονυσιακή συντεχνία στην Κύπρο («οἱ περὶ τὸν Διόνυσον καὶ Θεοῦς Εὐεργέτας τεχνῖται»).³⁰³ Μαρτυρίες για την ύπαρξή των *Κοινῶν* υπάρχουν μέχρι το πρώτο τρίτο του 1^{ου} π.Χ. αι.

Μέλη των συντεχνιών αυτών αποτελούσαν οι ποιητές διαφόρων ειδών, οι υποκριτές των τριῶν δραματικών ειδῶν, οργανοπαίκτες, ραψωδοί, χορευτές και χοροδιδάσκαλοι, τραγουδιστές ακόμη και *σκευοποιοί*.³⁰⁴ Όμως, δεν μπορούσαν να είναι μέλη καλλιτέχνες που το αντικείμενο ενασχόλησής τους δεν συμπεριλαμβανόταν στους διαγωνισμούς (π.χ. οι μίμοι), το βοηθητικό προσωπικό και οι γυναίκες.³⁰⁵ Τα μέλη αυτά κατά κανόνα επιλέγονταν από τις περιοχές όπου έδρευαν οι συντεχνίες, όμως αυτό δεν ήταν περιοριστικό για καλλιτέχνες προερχόμενους κι από αλλού. Πάντως, δεν έχουμε μαρτυρίες για διάσημους τραγωδούς που να συμμετείχαν σε τέτοιες ενώσεις, με εξαίρεση τον Φιλίσκο της Κέρκυρας, ίσως γιατί δεν

³⁰² Pickard-Cambridge 2011, 456.

³⁰³ Anéziri 1994, 179-198.

³⁰⁴ Pickard-Cambridge 2011, 488.

³⁰⁵ Moretti 2004, 215.

είχαν ανάγκη την κάλυψή τους και γιατί είχαν εξασφαλισμένες πάντα προσκλήσεις για δουλειά λόγω της μεγάλης φήμης τους. Οι σύνδεσμοι αυτοί των καλλιτεχνών είχαν συγκεκριμένο καταστατικό ο καθένας τους, ήταν αφιερωμένοι στον θεό του θεάτρου και της μουσικής κι είχαν αυστηρή ιεραρχία. Αρχικά, επικεφαλής ήταν κάποιος καλλιτέχνης που αναλάμβανε και τον ρόλο του ιερέα του θεού. Οι απεσταλμένοι τους σε πόλεις κι άλλες συντεχνίες αντιμετώπιζονταν σαν πρέσβεις ανεξάρτητου κράτους, διόριζαν προξένους και απέστελλαν *θεωρίες* στις διάφορες μεγάλες γιορτές³⁰⁶. Οι αξιωματούχοι τους είχαν ετήσια θητεία και η ανάδειξή τους σε αυτές τις θέσεις γινόταν μετά από καθολική ψηφοφορία των μελών τους. Τα αξιώματα αυτά δεν ήταν τα ίδια σε κάθε εποχή ούτε σε κάθε συντεχνία. Πολύ συνήθη είναι αυτά του *ιεροπόλου*, του *έπιμελητοῦ*, του *ἄρχοντος*, του *γραμματέως* κ.ά.³⁰⁷ Οι τραγικοί ποιητές, αλλά και όσοι καλλιτέχνες σχετίζονταν με την τραγωδία συνήθως καταλάμβαναν υψηλά αξιώματα στο εσωτερικό των συντεχνιών³⁰⁸.

Η ύπαρξη αυτών των συνδέσμων καλλιτεχνών ήταν εξαιρετικής σημασίας για την πλειονότητα των μελών τους, για τις ίδιες τις πόλεις, αλλά και για κάποιες δυναστείες ηγεμόνων, όπως θα δούμε παρακάτω. Για τους περισσότερους *διονυσιακούς τεχνίτες* δεν ίσχυαν οι καλές συνθήκες εργασίας που απολάμβαναν οι πιο διάσημοι συνάδελφοί τους, έτσι η συμμετοχή τους στις συντεχνίες αυτές βελτίωνε τη θέση τους τόσο από άποψη ασφάλειας, όσο κι από την άποψη των απολαβών και των ευκαιριών απασχόλησης. Οι συντεχνίες δεν έστελλαν τα μέλη τους μόνο στους πολλούς μουσικούς και δραματικούς αγώνες που είχαν θεσπίσει πόλεις και ηγεμόνες, αλλά συμμετείχαν ενεργά οι ίδιες στη δημιουργία και χρηματοδότηση νέων γιορτών, διευρύνοντας έτσι τη δυνατότητα απασχόλησης των μελών τους. Τα τελευταία βρίσκονταν σε συνεχή κίνηση και δεν είναι λίγες οι φορές που ένας καλλιτέχνης εμφανίζεται στις επιγραφές ως νικητής σε διαφορετικούς αγώνες, όπως συνέβη με έναν τραγικό υποκριτή του πρώτου μισού του 2^{ου} αι. π.Χ.³⁰⁹. Επίσης, ο έντονος ανταγωνισμός οδήγησε σίγουρα στη βελτίωση της καλλιτεχνικής ποιότητας, στη διάδοση και διάσωση παλαιών και νέων έργων και στην περαιτέρω εξάπλωση του θεάτρου σε κάθε γωνιά του ελληνιστικού κόσμου. Επιπλέον, οι καλλιτεχνικοί αυτοί σύνδεσμοι εξασφάλιζαν πολλά προνόμια για τα μέλη τους³¹⁰, τα οποία αρχικά σχετίζονταν με την ασφάλή τους μετακίνηση

³⁰⁶ Pickard-Cambridge 2011, 486.

³⁰⁷ Anéziri 2003, 138 κ.ε.

³⁰⁸ Anéziri 2003, 423.

³⁰⁹ Στεφανής 1988, 303.

³¹⁰ Sifakis 1967, 99-105.

προς κι από τους χώρους όπου διεξάγονταν οι διάφοροι αγώνες, καθώς και φορολογική ατέλεια. Έτσι, βλέπουμε ως τιμές την απονομή εγκωμίου, το στεφάνι από φύλλα ή χρυσάφι, την προξενία, προεδρία, άγαλμα, απαλλαγή από στρατιωτικές υποχρεώσεις, δώρο φιλοξενίας, ανεπισταθμεία, δωρεάν σίτιση στο πρυτανείο της πόλης κ.ά. (*IG II² 1132*), μερικές φορές πάνω κι από τις αποδιδόμενες σε πρεσβευτές και θεωρούς.³¹¹ Σε γενικές γραμμές, κατείχαν ξεχωριστή θέση στις δημόσιες θυσίες και πομπές, εμφανίζονταν σε αυτές ενδεδυμένοι με πολυτελή ρούχα, όπως παλαιότερα οι χορηγοί, και είχαν έντονη και πλούσια κοινωνική ζωή.

Οφέλη, όμως, από τη δράση των *Κοινών* είχαν και οι διάφορες πόλεις που συνεργάζονταν μαζί τους. Τα εορταστικά φεστιβάλ, όχι πια συνδεδεμένα μόνο με τον Διόνυσο (βλ. ενότητα 5), πολλαπλασιάζονταν και κάθε πόλη ήθελε να έχει εγκαίρως κι, αν ήταν δυνατόν, τους καλύτερους καλλιτέχνες στους μουσικούς και δραματικούς αγώνες της, δηλαδή στις πιο εξέχουσες και λαοφιλείς μορφές πολιτισμού για αιώνες. Γι' αυτό ξόδευε μεγάλα ποσά, έδινε τόσα προνόμια στους καλλιτέχνες, αλλά και υπέγραφε μαζί τους συμβόλαια, ιδιαίτερα με αυλητές και υποκριτές, και ζητούσε εγγυήσεις που ενεργοποιούσαν υψηλές ποινές και πρόστιμα σε περίπτωση όπου η συμφωνία αθετούνταν από τον καλλιτέχνη (*IG IV² 1, 99*)³¹². Αν για οποιοδήποτε λόγο δεν κατάφερνε ο τελευταίος να παρευρεθεί στους αγώνες, αυτοί κινδύνευαν με υποβάθμιση ή και ακύρωση κι αυτό δε συνέφερε μελλοντικά καμία από τις δύο πλευρές. Επιπλέον, στις πόλεις του ελληνιστικού κόσμου εξέλιπε η δημοκρατική και θεατρική κουλτούρα που επέτρεπε στην κλασική Αθήνα την ευρεία και ενεργό συμμετοχή στα μουσικά και θεατρικά δρώμενα της πόλης (για παράδειγμα, οι Χοροί στις δραματικές παραστάσεις της αποτελούνταν από πολίτες). Έτσι, ήταν περισσότερο από αναγκαία η πρόσκληση και η συμμετοχή επαγγελματιών πλέον καλλιτεχνών στις διάφορες εορταστικές εκδηλώσεις. Ήταν, μάλιστα, σύνηθες το φαινόμενο οι πόλεις να απευθύνονται στα διάφορα *Κοινά*, προκειμένου αυτά να αναγνωρίσουν τους αγώνες που θέσπιζαν, με το πρόγραμμα και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά τους.³¹³

Οι Διάδοχοι του Αλέξανδρου και ολόκληρες βασιλικές δυναστείες έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον για το θέατρο, προστάτευσαν κι ενίσχυσαν καλλιτεχνικούς συνδέσμους, κάποιες φορές στάθηκαν και η αιτία της δημιουργίας τους. Είχαν αντιληφθεί τη μεγάλη εκπολιτιστική αξία του θεάτρου κι ότι υπό κατάλληλες συνθήκες μπορούσε να προαγάγει τη δυναστική

³¹¹ Moreti 2004, 226.

³¹² Walton 2011, 371.

³¹³ Moretti 2004, 216.

λατρεία και προπαγάνδα. Αυτή η στενή σχέση *Κοινών* και βασιλικών αυλών αποτυπώνεται καλύτερα στο *κοινό της Αιγύπτου* και στο *κοινό της Ιωνίας και του Ελλησπόντου*. Το πρώτο, όπως φανερώνει ο τίτλος του, συνδεόταν με τα θεοποιημένα μέλη της πτολεμαϊκής δυναστείας, τον Πτολεμαίο τον Φιλάδελο και την αδερφή του Αρσινόη Β΄, και αναμφισβήτητα θα ήταν κάτω από την υπηρεσία της βασιλικής εξουσίας, προωθώντας τα συμφέροντα της τελευταίας. Το δεύτερο, αρχικά όσο η έδρα του, η Τέως, βρισκόταν υπό την κατοχή των Σελευκιδών, μετείχε στη βασιλική λατρεία του Αντίοχου Γ΄ και της συζύγου του Λαοδίκης Γ΄ της Συρίας³¹⁴. Αργότερα, όμως, η Τέως πέρασε στα χέρια του βασιλιά της Περγάμου Ευμένη Β΄, του οποίου η δυναστεία ήταν συνδεδεμένη με τον Διόνυσο Καθηγεμόνα, λατρεία που ακολούθησε πλέον και το *κοινό*, όπως φαίνεται κι από τον τίτλο του.

Για τα ποσά που εισέπρατταν οι καλλιτέχνες δεν μπορούμε να έχουμε ακριβή εικόνα, γιατί διέφεραν από εποχή σε εποχή, από διαγωνισμό σε διαγωνισμό, από ειδικότητα σε ειδικότητα, αλλά κυρίως γιατί έχουμε ελάχιστες πληροφορίες από τις σωζόμενες πηγές. Είναι αναμφίβολο γεγονός, όμως, ότι κατά την ελληνιστική εποχή τα δαπανώμενα ποσά για τα διάφορα θεάματα ήταν πολύ υψηλά συγκρινόμενα με ανάλογα έξοδα κατά τις προηγούμενες περιόδους. Οι ερευνητές Csapo και Slater έχουν ασχοληθεί εκτενώς με το συγκεκριμένο ζήτημα για τον τρίτο και δεύτερο αι. π.Χ.³¹⁵ Μελετώντας τον *Ευβοϊκό νόμο* (βλ. παραπάνω), παίρνουμε κάποιες πληροφορίες για τις αμοιβές των καλλιτεχνών· έτσι, ένας πρωταγωνιστής τραγωδίας θα λάμβανε περίπου 100 δραχμές. Στα *Σαραπίεια* της Τανάγρας περίπου το 85 π.Χ. το στεφάνι του πρωταγωνιστή της παλαιάς τραγωδίας κόστιζε 168,75 δραχμές, ενώ του πρωταγωνιστή νέας τραγωδίας αποτιμώνταν στις 101,25 δραχμές³¹⁶. Γενικά, ένας υποκριτής που λάμβανε μέρος σε φεστιβάλ, σαν αυτά που είδαμε στην προηγούμενη ενότητα, έβγαζε σε μια μέρα όσα ένας εργάτης στο 1/3 του έτους περίπου. Επιπλέον, υπήρχαν και πρόσθετες αμοιβές, αν οι διοργανωτές έμεναν πολύ ευχαριστημένοι από το επίπεδο ερμηνείας του καλλιτέχνη, ενώ υπήρχε αποζημίωση για την καθημερινή του διατροφή για όσο καιρό συμμετείχε στη γιορτή. Οι απολαβές ενός διάσημου υποκριτή κινούνταν σε δυσθεώρητα ύψη, όμως αυτές ενός άγνωστου, π.χ. ενός τριταγωνιστή, δεν ήταν καθόλου αξιοζήλευτες, καθώς ζούσε με στερήσεις και αναγκαζόταν να μετακινείται συνεχώς, συμμετέχοντας σε μικρούς

³¹⁴ Anéziri 2003, 104 και 469.

³¹⁵ Βλ. Csapo & Slater, *"The Context of Ancient Drama"*, 1994, University of Michigan Press.

³¹⁶ Moretti 2004, 225.

τοπικούς διαγωνισμούς, για να κερδίσει τα προς το ζην. Μια πολύ παραστατική εικόνα της ζωής του τελευταίου παρουσιάζει ο Λουκιανός (2^{ος} αι. μ.Χ.) σε διάφορα έργα του³¹⁷.

Θα ολοκληρώσουμε την ενότητα με μια σύντομη αναφορά στην ιστορία των τεσσάρων πιο σημαντικών *Κοινών*, στα οποία αναφερθήκαμε αρχικά, καθώς είδαμε πόσο επωφελή ήταν για τους ίδιους τους καλλιτέχνες, για τις διάφορες κοινότητες και για τους δυναστικούς οίκους της εποχής. Η πρώτη αναφορά στην αθηναϊκή συντεχνία είναι σε ένα αμφικτυονικό ψήφισμα που χρονολογείται γύρω στο 279-278 π.Χ., αλλά μάλλον η ίδρυσή της πρέπει να πηγαιίνει παλαιότερα, αν και είναι δύσκολο να ορισθεί επακριβώς³¹⁸, και είναι μάλλον η πρώτη του είδους της. Η συμμετοχή συντεχνιών στα αμφικτυονικά Σωτήρια κατά τον 3ο αι. π.Χ. είναι σημαντική για τον μελετητή, καθώς διασώζονται επιγραφές που αναφέρουν το πλήθος και την ειδικότητα των καλλιτεχνών που έπαιρναν μέρος (π.χ. γίνεται λόγος για τρεις τραγικές ομάδες, με τρεις τραγωδούς σε καθεμία από αυτές), καθώς και τις περιοχές από τις οποίες αυτοί προέρχονταν.³¹⁹ Το κοινό στηρίχτηκε από την πόλη των Αθηνών και το ίδιο δε σταμάτησε να προωθεί τα συμφέροντα της πόλης. Πέρα από τη συμμετοχή στα τοπικά *Διονύσια* και *Αθήναια*, έπαιρνε μέρος και στα *Ελευσίνια μυστήρια* προς τιμή της Δήμητρας και της Κόρης, καθώς και στις *Πυθαϊδες* (βλ. π.χ. *FD III 2, 47*) που οργανώνονταν από την πόλη μετά το 138 π.Χ. σε μη τακτά διαστήματα προς τιμή του Πυθίου Απόλλωνα³²⁰. Στα *Αττικά* (5) του ο Πausanίας τοποθετεί κοντά στο Δίπυλο το κέντρο λατρείας της συντεχνίας, που είναι το ιερό του Διόνυσου Μελλομένου. Επικεφαλής του κοινού ήταν ένας *έπιμελητής*. Μετά την κατάληψη της Αθήνας από τον Σύλλα το 87-86 π.Χ. η αθηναϊκή συντεχνία διαδραμάτισε μόνο τοπικό ρόλο (βλ. ενδεικτικά *IG II² 1338*).

Το κοινό του Ισθμού και της Νεμέας φαίνεται ότι έλαβε σάρκα και οστά την ίδια εποχή με το αντίστοιχο των Αθηνών.³²¹ Ο τίτλος του το συνδέει με τους πανελλήνιους αγώνες *Ισθμια* και *Νέμεα*, και παρουσίαζε την ιδιομορφία να μην εδράζεται σε μία πόλη, αλλά να έχει αυτόνομα παραρτήματα σε πολλές πόλεις της Πελοποννήσου, της Εύβοιας, της Βοιωτίας, της Μακεδονίας, όπου διενεργούνταν μουσικοί και δραματικοί αγώνες, με κεντρική θέση να καταλαμβάνουν το Άργος, η Θήβα και η Κόρινθος. Από τις γιορτές στη Βοιωτία έχουμε αρκετές σωζόμενες επιγραφές που φέρουν ονόματα τραγωδών προερχόμενων από τη

³¹⁷ Λουκιανός, *Αναβιούντες ή αλιεύς* (33), *Απολογία*(5), *Νιγρίνος* (8).

³¹⁸ Anéziri 2003, 28.

³¹⁹ Pickard-Cambridge 2011, 458.

³²⁰ Moretti 2004, 217.

³²¹ Anéziri 2003, 27.

συγκεκριμένη συντεχνία. Συμμετείχε ενεργά στα αμφικτυονικά *Σωτήρια* (FD III 1, 351), στα *Μουσεία* των Θεσπιών και στα *Διονύσια* της Θήβας. Η παρουσία της σε τόσες πολλές πόλεις και η γρήγορη επέκτασή της μπορεί, αφενός, να έδωσε ώθηση στα θεατρικά δρώμενα της ηπειρωτικής Ελλάδας, αφετέρου δημιούργησε ανταγωνισμούς με τους συλλόγους καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνταν σε κοινούς χώρους κι εορτές. Έτσι, κατά τον 2^ο αι. π.Χ. ξέσπασε σύγκρουση με τη συντεχνία της Αθήνας, η οποία και κορυφώθηκε προς τα τέλη του αιώνα. Η δελφική Αμφικτυονία στήριξε τους Αθηναίους τεχνίτες με διάταγμα τόσο το 130 π.Χ. (IG II² 1132), όσο και το 125 π.Χ. (IG II² 1134), με τα οποία επιβεβαίωνε όλα τα εκχωρημένα σε αυτούς προνόμια ήδη από το 279-78 π.Χ.³²² Τελικά το ζήτημα διευθετήθηκε με ένα διάταγμα της Συγκλήτου το 112 π.Χ., το οποίο ευνοούσε τις αθηναϊκές θέσεις.³²³ Επιγραφές μαρτυρούν τη συνέχιση της δράσης της και στον 1^ο αι. π.Χ. (InO 405). Το ανώτερο αξίωμα κατά τους ελληνιστικούς χρόνους το κατείχε ο *ιερέας* του Διονύσου κάθε παραρτήματος.

Η αναφορά στον Φιλίσκο της Κέρκυρας (βλ. παραπάνω) ως συμμετέχοντος από τη θέση του «ιερέα του Διονύσου» στη μεγάλη Πομπή που έγινε στην Αλεξάνδρεια στα χρόνια του Πτολεμαίου Β΄ του Φιλάδελφου (282-246 π.Χ.) δεικνύει στο περίπου και τη χρονολογία ίδρυσης του *αιγυπτιακού κοινού*. Κάποιες πιο συγκεκριμένες πληροφορίες παίρνουμε από δύο ψηφίσματα (OGIS 50-51) που χρονολογούνται γύρω στο 240 π.Χ. Σε αυτά επιβεβαιώνεται η στενή σχέση του *κοινού* με τη δυναστική λατρεία των Λαγιδών, αλλά γίνεται κι αναφορά σε *πρωταγωνιστές* και *συναγωνιστές* σε έναν περιεχόμενο σε αυτά κατάλογο τεχνιτών³²⁴. Τον 2^ο αι π.Χ., ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Πτολεμαίου Θ΄, μαρτυρείται η παρουσία ενός συνδέσμου τεχνιτών στο νησί της Κύπρου, που μάλλον συνδεόταν με το *αιγυπτιακό κοινό*. Ανάμεσα στους διοικούντες περιλαμβάνονταν ένας τραγικός ποιητής κι ένας τραγικός *συναγωνιστής* ως βοηθός του.³²⁵

Το *κοινό Ιωνίας και Ελλησπόντου* αναφέρεται για πρώτη φορά σε ένα αιτωλικό διάταγμα του 235 π.Χ. περίπου (SIG³ 507) κι αργότερα λίγο πριν από την έναρξη του 2^{ου} αι. π.Χ. Η πόλη της Τέω, αρχική έδρα της συντεχνίας και συνδεδεμένη με τον Διόνυσο, κατάφερε να εξασφαλίσει με ψηφίσματα προνόμια για τους κατοίκους και τους *τεχνίτες* της τόσο από τους Αφικτόνες (205 και 201 π.Χ.), όσο κι από τους Ρωμαίους (193 π.Χ.). Όταν η πόλη

³²² Pickard-Cambridge 2011, 466-69.

³²³ Sherk 1969, no.15.

³²⁴ Plaumann 1910, 60-65.

³²⁵ Pickard-Cambridge 2011, 464-65.

πέρασε στην κατοχή του Ευμένη Β΄ της Περγάμου (197-158 π.Χ.), το *κοινόν* συνδέθηκε με την βασιλική αυλή των Ατταλιδών και τέθηκε στην υπηρεσία της. Ο βασιλιάς, μάλιστα, διευθέτησε και κάποιες διαφορές που προέκυψαν μεταξύ των τεχνιτών και των Τήιων.³²⁶ Επειδή, όμως, οι σχέσεις τους πάλι επιδεινώθηκαν, η έδρα τής συντεχνίας μεταφέρθηκε αρχικά στην Έφεσο κι αργότερα στη Μυόνησσο [επί Αττάλου Β΄ (220-138 π.Χ.) ή Γ΄ (138 -133 π.Χ.)]. Τέλος, οι Ρωμαίοι τη μετεγκατέστησαν στη Λέβεδο³²⁷. Οι σχέσεις του *κοινού* με την Πέργαμο μαρτυρούνται τουλάχιστο μέχρι το 129 π.Χ. (*SIG³ 694.46*), ενώ ο Σύλλας και η Σύγκλητος με διάταγμα γύρω στο 81-79 π.Χ. επιβεβαιώνουν εκχωρημένα κατά το παρελθόν προνόμια σε αυτό. Ανώτερος αξιωματούχος κι εδώ ήταν ο ιερέας του Διονύσου.

Ενώ για την ηπειρωτική Ελλάδα, τα νησιά του Αιγαίου και την Ασία είδαμε ότι έχουμε μαρτυρίες για τη δράση συλλόγων τεχνιτών, κάτι τέτοιο δεν μπορεί να τεκμηριωθεί από τα υφιστάμενα στοιχεία για τη Νότια Ιταλία και τη Σικελία.

³²⁶ Sifakis 1967, 139 κ.ε.

³²⁷ Pickard-Cambridge 2011, 474.

Συμπεράσματα

Η έρευνα αναφορικά με την εικόνα της τραγωδίας κατά τους ελληνοιστικούς χρόνους αποτελεί αναμφισβήτητα σημαντική πρόκληση για τον μελετητή. Παρόλο που τα σωζόμενα από διάφορες πηγές ονόματα τραγικών ποιητών που δραστηριοποιούνται αυτήν την περίοδο παραπέμπουν σε αριθμό ανάλογο με αυτόν ομοτέχνων τους του 5^{ου} και 4^{ου} αι. π.Χ., οι περίπου 50 τίτλοι και οι κατά προσέγγιση (στην πιο αισιόδοξη καταμέτρηση) 450 στίχοι τραγωδίας που έχουμε στα χέρια μας δε βοηθούν στο να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη άποψη για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και την καλλιτεχνική της αξία. Οι πληροφορίες, μάλιστα, από το σημαντικότερο πνευματικό κέντρο της εποχής και χώρο δράσης της «Πλειάδας» των τραγικών ποιητών, την Αλεξάνδρεια, είναι αντιστρόφως ανάλογες της πολιτιστικής της λάμψης, καθώς, για παράδειγμα, δε διασώζεται το ελάχιστο από το μεγάλο θέατρό της. Δε γνωρίζουμε ούτε τις ικανότητες πρόσληψης του κοινού ούτε τις αντιδράσεις τους σε αυτά που έβλεπαν να διαδραματίζονται στη σκηνή. Μπορούμε, όμως, να είμαστε σίγουροι ότι τα θεατρικά δρώμενα και ειδικά η τραγωδία ως το πιο σοβαρό είδος τους θεωρούνταν ένα εξαιρετικό είδος ψυχαγωγίας από τους θεατές. Αυτό πιστοποιείται κι από το ότι κάθε μεγάλη και μικρή πόλη είχε πλέον το θέατρό της. Μέσα σε τρεις αιώνες ανεγέρθησαν γύρω στα εκατόν εβδομήντα (τα περισσότερα στο πρώτο μισό του 3ου π.Χ. αι.) και σε αυτά, πέρα από τις άλλες εκδηλώσεις της πόλης, παρουσιάζονταν επί σκηνής νέες και παλαιές τραγωδίες. Οι πόλεις συναγωνίζονταν μεταξύ τους ποια θα διοργανώσει τις καλύτερες και πιο λαμπρές γιορτές και προσπαθούσε να έχει εξασφαλίσει εκ των προτέρων τους καλύτερους καλλιτέχνες, για να συμμετάσχουν σε αυτές.

Ο Ευριπίδης κι ο Σοφοκλής διεκδικούσαν τον τίτλο του καλύτερου τραγωδού από τους μελετητές της τραγωδίας ήδη από την εποχή του Αριστοτέλη και των συνεχιστών του, ενώ ο Αισχύλος απουσίαζε από το κάδρο αυτού του αγώνα. Ο πρώτος μάλιστα είχε και τη μερίδα του λέοντος στην αναβίωση των παλαιών τραγωδιών. Αυτή η αντιμετώπιση του Αισχύλου συνεχίστηκε κι από τους λόγιους που εργάστηκαν στη Βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας, καθώς έδειξαν περιορισμένο ενδιαφέρον για τον μεγάλο τραγικό. Σε παπύρους, επίσης, που διασώζονται από τη συγκεκριμένη εποχή η παρουσία δραματικών κειμένων που αποδίδονται στον Ευριπίδη είναι τουλάχιστον πενταπλάσια από την αντίστοιχη του Αισχύλου. Αλλά και μαρτυρίες από πηγές μάς οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι ηθοποιοί των ελληνοιστικών χρόνων δεν προτιμούσαν τόσο το ανέβασμα των έργων του τελευταίου στη σκηνή, με εξαίρεση έξι περίπου τραγωδιών, που ανάγονται στην τελευταία κυρίως φάση της καριέρας του, ιδιαίτερα των *Ευμενίδων* και των *Ηδωνών*. Γενικά, έδειχναν μια προτίμηση στην αναβίωση δραμάτων

του που διέθεταν χαρακτηριστικά που συναντάμε και στα αγαπημένα για την περίοδο αυτή έργα του Ευριπίδη, όπως οι *αγγελικές ρήσεις*, οι *αναγνωρίσεις* και οι *αγώνες λόγων*. Παρόλα αυτά, οι αναγνώστες των ελληνιστικών χρόνων, ιδιαίτερα οι πιο μορφωμένοι από αυτούς, ήταν εξοικειωμένοι με αρκετές τραγωδίες του, όπως συνέβαινε και με το θεατρικό κοινό.

Τα διάφορα λογοτεχνικά είδη δημιουργήθηκαν και αναπτύχθηκαν στον ελληνικό πολιτισμό που προηγήθηκε της εκστρατείας του Μ. Αλεξάνδρου σύμφωνα με τις ανάγκες και τις συμβάσεις που σχετίζονταν με περιστάσεις των συγκεκριμένων καιρών, στις οποίες παρουσιάζονταν είτε δημόσια, όπως π.χ. στις γιορτές και στις λατρείες θεοτήτων και ηρώων, είτε ιδιωτικά. Αυτές οι περιστάσεις διαφοροποιήθηκαν αισθητά στην ελληνιστική εποχή με την παρακμή του θεσμού της πόλης-κράτους, επομένως ήταν φυσικό επακόλουθο και η αναμόρφωση των παραγόμενων σε αυτήν πολιτιστικών προϊόντων, ώστε να καλύπτουν τις ανάγκες κοινωνιών που έπρεπε πλέον να κινηθούν μέσα σε ένα εντελώς διαφορετικό πολιτικό πλαίσιο, αυτό κυρίως των ελληνιστικών ηγεμονιών. Η λογοτεχνία της ελληνιστικής περιόδου αποκτά πλέον έναν πιο προσωπικό χαρακτήρα. Το καινούριο πολιτικό και κοινωνικό κλίμα οδήγησε σε μια στροφή του ενδιαφέροντος των ανθρώπων από τη δημόσια δράση στην ιδιωτική ζωή. Η πολιτικά ενεργή ζωή περιορίστηκε σε μεγάλο βαθμό. Από τη συνταγματικά κατοχυρωμένη διοίκηση που εφαρμοζόταν στην πλειονότητα των ελληνικών πόλεων-κρατών, περάσαμε σε μια εποχή όπου οι Μακεδόνες βασιλείς ασκούσαν την εξουσία τους μέσω των στρατιωτικών τους κατακτήσεων και της προσωπικής τους αίγλης. Έτσι, και η τραγωδία που συνδέθηκε με την Αθήνα και τη δημοκρατία της κλασικής εποχής δε θα μπορούσε να παίζει στην ελληνιστική εποχή τον ίδιο ρόλο. Ακόμη, όμως, και κατά τον 5^ο αι. π.Χ. βλέπουμε ότι το είδος μεταβάλλεται από τις πρώτες τραγωδίες του Αισχύλου μέχρι και τις ύστερες του Ευριπίδη. Παρ' όλ' αυτά, κατά τη γνώμη μας, δεν έχουμε να κάνουμε με μια περίοδο παρακμής της τραγωδίας, όπως πολλές φορές υποστηρίχτηκε στο παρελθόν, αλλά με έναν επιτυχή μετασχηματισμό της, ώστε να συνεχίσει να είναι λειτουργική στις νέες πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες που δημιουργήθηκαν μετά την κατακτητική εκστρατεία του Μ. Αλεξάνδρου στην Ανατολή και τον σχηματισμό των μεγάλων ελληνιστικών βασιλείων στη συνέχεια. Η τραγωδία συνέχισε να βρίσκεται κάτω από την αιγίδα του Διονύσου, παρουσιάστηκαν, όμως, τώρα κι άλλες ευκαιρίες να ανεβαίνει στη σκηνή, όπως σε γιορτές άλλων θεοτήτων και υψηλά τιμώμενων προσώπων, Σωτήρων κτλ. Η τραγωδία και το θέατρο, εν γένει, με τη μεγάλη απήχησή τους στις μάζες, πέρα από δημοφιλή μέσα ψυχαγωγίας, αποτέλεσαν και το πιο ισχυρό «εργαλείο» διάδοσης του ελληνικού πολιτισμού στην Ανατολή. Η ευρεία παρουσία *Κοινών* καλλιτεχνών από τον 3^ο π.Χ. αι. κι εφεξής πιστοποιεί τη μεγάλη

ζήτηση των πόλεων για εξειδικευμένους επαγγελματίες στον χώρο της μουσικής και του δράματος στα πάμπολλα εορταστικά φεστιβάλ που διεξάγονταν σε κάθε σημείο του ελληνιστικού κόσμου κι επιβεβαιώνονται από αρκετές επιγραφές και καταλόγους με νικητές ηθοποιούς και τραγικούς ποιητές.

Ηγεμόνες συνέδεσαν τον βασιλικό τους οίκο με τον θεό Διόνυσο και ενθάρρυναν τη δημιουργία καλλιτεχνικών συντεχνιών που δραστηριοποιούνταν γύρω από το θέατρο και ενίσχυαν τη μοναρχική προπαγάνδα και λατρεία στους ντόπιους πληθυσμούς. Χορηγούσαν τον λογοτεχνικό και πνευματικό πολιτισμό με τεράστια ποσά, όταν εκείνος υποστήριζε τα δυναστικά τους συμφέροντα. Οι αυλές τους λειτούργησαν ως μαγνήτης τόσο για επίδοξους, όσο και για φτασμένους συγγραφείς, οι οποίοι τώρα πλέον θεωρούσαν μεγάλη τιμή τους και αξιοσημείωτο μέσο λογοτεχνικής αναγνώρισής τους την πρόσκλησή τους σε έναν τέτοιο χώρο. Η λατρεία του ηγεμόνα υπήρξε το ιδιαίτερο φαινόμενο της εποχής, μια πρακτική που συνδύαζε τις αντιλήψεις της Ανατολής για τον θεό-βασιλιά με τη δόξα και το μεγαλείο που περιέβαλλε τον ελληνιστικό μονάρχη. Η νομιμοποίηση της εξουσίας του βασιλιά επικυρωνόταν με την αποθέωσή του ή τουλάχιστον τον στενό δεσμό του με έναν ήδη αναγνωρισμένο θεό. Έτσι, ο Αντίοχος Γ΄ ήταν ο πρώτος από τη δυναστεία των Σελευκιδών που καθιέρωσε κρατική λατρεία για τους μονάρχες, ενώ ήταν ακόμη εν ζωή, καθώς και για τους προγενέστερους του. Στην Αίγυπτο ο Πτολεμαίος Β΄ ο Φιλάδελφος αποθεώθηκε, ενόσω ζούσε ακόμη, ακολουθώντας το πρότυπο των φαραώ. Οι θεοί κατοικούσαν πλέον στη γη με τη μορφή των ηγεμόνων των ελληνιστικών βασιλείων. Σημαντικό μέλημα των μεγαλύτερων ποιητών της περιόδου, ιδιαίτερα όσων δραστηριοποιήθηκαν στην Αλεξάνδρεια κατά το δεύτερο τέταρτο του 3^{ου} αι. π.Χ., ήταν να συγγράψουν έργα που κολάκευαν τους θεοποιημένους βασιλείς. Έτσι, και η τραγωδία που συντέθηκε στον χώρο της ελληνιστικής αυλής, συχνά για τη δόξα του μοναρχημικήνα των Γραμμάτων και των Τεχνών, είχε συγκεκαλυμμένη υμνητική διάθεση προς το πρόσωπό του. Οι τραγωδοί στο σύνολό τους έπαψαν πια να δημιουργούν στο χωρικό πλαίσιο και στην τοπική παράδοση της πόλης τους.

Δυστυχώς, όπως είπαμε, το ελάχιστο σωζόμενο υλικό και οι τίτλοι των έργων δεν αφήνουν πολλά περιθώρια για την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για τη θεματολογία, το περιεχόμενο, την καλλιτεχνική αξία και τις αλλαγές στις οποίες υπεβλήθη η ελληνιστική τραγωδία μετά την κλασική εποχή. Θα επισημάνουμε ενδεικτικά τον περιορισμένο ρόλο του Χορού (ιδιαίτερα σε σύγκριση με την τραγωδία του 5^{ου} αι. π.Χ.), την άντληση θεμάτων από τους ίδιους μυθολογικούς κύκλους της κλασικής τραγωδίας, αλλά και σύγχρονα ιστορικά γεγονότα, καθώς κι από θρύλους και παραδόσεις της εξωτικής Ανατολής, που γοήτευαν τα

ελληνιστικά ακροατήρια. Σίγουρα η τραγωδία του 4^{ου} αι. π.Χ. άφησε κι αυτή το αποτύπωμά της στην ελληνιστική, καθώς συγγενεύουν πολύ χρονικά και κατά κάποιον τρόπο η πρώτη αποτελεί το συνδετικό κρίκο της δεύτερης με την κλασική περίοδο. Έτσι, βλέπουμε επιρροές από τον Ευριπίδη, αυξημένο ενδιαφέρον για σύνθετη πλοκή και έντονη δράση, εξεζητημένο ύφος, χρήση του ρητορικού λόγου, του μελοδράματος και του ρομαντισμού κτλ.

Στη διάδοση της τραγωδίας έπαιξε σημαντικό ρόλο κι ο πολλαπλασιασμός των υψηλού κόστους κατασκευής, λίθινων πλέον, θεάτρων, καθώς πια υπήρχε αρκετός πλούτος συσσωρευμένος στα χέρια πόλεων, μοναρχών και ντόπιων ηγεμόνων για τη χρηματοδότηση τέτοιων έργων. Σε αυτά η ανέγερση ενός προσκηνίου και η τροποποίηση των μασκών και των υποδημάτων των ερμηνευτών έδωσε την ευκαιρία στο κοινό να βελτιώσει την εμπειρία της παρακολούθησής της. Επιπλέον, η εξέλιξη των διάφορων τεχνικών μέσων και η εκτέλεση της παράστασης από επαγγελματίες ηθοποιούς οδήγησε κατακόρυφα στη βελτίωση της ποιότητας της τελευταίας.

Μετά το πρώτο τέταρτο του τρίτου αι. π.Χ. υπήρξε σχετική πολιτική σταθερότητα, η οποία, σε συνδυασμό με τους θησαυρούς που είχαν περιέλθει στην κατοχή των Ελλήνων κυρίαρχων από τους τεράστιους υλικούς πόρους των βασιλείων τους, δημιούργησε μια αξιοπρόσεκτη περίοδο πρωτοπόρου λογοτεχνικής δραστηριότητας. Η ελληνιστική τραγωδία υπήρξε αναπόσπαστο κομμάτι μιας συναρπαστικής πολιτιστικά εποχής, με ποικιλόμορφη και εξειδικευμένη για τους μνημένους κουλτούρα. Στους ελληνιστικούς χρόνους η μεγαλούπολη αποτέλεσε πλέον το νέο κέντρο γύρω από το οποίο περιστρεφόταν η ζωή των πολιτών, απομακρυνόμενη από το κλειστό σύστημα της πόλης-κράτους. Στις νέες πολυπολιτισμικές κοινωνίες που δημιουργήθηκαν, παρόλο που οι Έλληνες ήταν η μειοψηφία συνήθως, συγκρότησαν την κυρίαρχη τάξη. Τα γηγενή προνομιά μέλη αυτών των κοινωνιών υιοθέτησαν πολύ πρόθυμα τον ελληνικό τρόπο ζωής ως τεκμήριο της υψηλής θέσης τους. Η καλλιέργεια και η παιδεία ορίζονταν από τη γνώση των ελληνικών παραδόσεων, της λογοτεχνίας και της ελληνιστικής Κοινής, που υπήρξε η επίσημη γλώσσα της διοίκησης και των Γραμμάτων. Έτσι, πολλοί μη Έλληνες συγγραφείς που ήθελαν το έργο τους να διαδοθεί και να αναγνωριστεί συνέγραφαν τα συγγράμματά τους σε αυτήν. Το ίδιο ακριβώς συνέβη και με την τραγωδία, όπως είδαμε και στην περίπτωση του Ελληνοεβραίου τραγωδού Ιεζεκιήλ.

Η φροντίδα των ελληνιστικών πόλεων, ιδιαίτερα της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών του Αιγαίου, για μεγαλειώδεις γιορτές και πιο συγκεκριμένα για δραματικούς αγώνες που θα εκτελούνταν στα καινούρια θέατρα έδινε την ευκαιρία να ξαναλάμψει το χαμένο γόητρό τους μετά τη μακεδονική κατάκτηση και να δημιουργηθεί μια ψευδαίσθηση ταύτισης

με τη δημοκρατική Αθήνα της κλασικής περιόδου μέσα από τον πολιτικό λόγο που αναβίωνε κατά την παράσταση παλαιών, ίσως και νέων τραγωδιών. Όποιες πόλεις κατάφεραν να διατηρήσουν μια σχετική αυτονομία κι ελευθερία βρίσκονταν σε μια συνεχή διεκυστίνδα εξουσίας με τους μονάρχες. Η αναβίωση παλαιών τραγωδιών, ακόμη κι αν δεν μπορούσε να λειτουργήσει στο θεσμικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο της πόλης-κράτους του παρελθόντος, είχε την ικανότητα, όμως, να συνεχίζει να διαδραματίζει έναν παιδαγωγικό για τα μέλη της πόλεως ρόλο. Επιπρόσθετα, τα παλιότερα δραματικά έργα συνιστούσαν σημαντικό αποθετήριο του πολιτιστικού παρελθόντος της κοινότητας και σε κάποιο επίπεδο ισχυροποιούσαν τους δεσμούς της με την παράδοση και την ιστορία της. Εξάλλου, τόσο οι ηγεμόνες της Περγάμου, όσο και της Αιγύπτου έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη δημιουργία χώρων αφιερωμένων στη μελέτη και στη διατήρηση του παλαιότερου ελληνικού πολιτισμού και συγκέντρωσαν έναν τεράστιο αριθμό βιβλίων στις ξακουστές βιβλιοθήκες τους.

Ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός υπήρξε βαθιά ανθρωποκεντρικός σε όλες τις εκφάνσεις του. Ακόμα και οι θεοί των αρχαίων Ελλήνων δημιουργήθηκαν «κατ' εικόνα» τους. Αυτό το χαρακτηριστικό του γνώρισμα εντοπίζεται και στον χώρο της Τέχνης, ιδιαίτερα της θεατρικής. Το δραματικό είδος κι ο επιφανέστερος εκπρόσωπός του, η τραγωδία, ασχολούνται κυρίως με θέματα πολιτικά, δηλαδή με θέματα ουσιώδη για το παρόν και το μέλλον του ανθρώπου της «πόλεως». Παρόλο που κατά την ελληνιστική εποχή η «πόλις» ως θεσμός έχει παρακμάσει, οι πολίτες συνεχίζουν να έρχονται αντιμέτωποι με σοβαρά ιδεολογικά και ηθικά προβλήματα, τα οποία καλούνται να διαχειριστούν επιτυχώς. Η τραγωδία και σε αυτήν την περίοδο, παράλληλα με την ψυχαγωγική της διάσταση, εξακολουθεί να είναι φορέας της πολιτιστικής και πολιτικής κληρονομιάς των πολιτών-θεατών και να δίνει με τον δικό της τρόπο το κλειδί της κατανόησης ενός σύνθετου, πλέον, πολυπολιτισμικού κόσμου. Ίσως αυτός να είναι κι ο πιο σημαντικός λόγος που συνέχισε να υπάρχει και να διαδίδεται στη διάρκεια των ελληνιστικών χρόνων.

Βιβλιογραφία

- Ιστορία του Ελληνικού Έθνους (συλλογικό έργο), 2015, Αθήνα: εκδ. Παραπολιτικά, με άδεια από την «Εκδοτική Αθηνών».
- Μικεδάκη, Μ. 2005. «Αρχαία σκηνογραφία και σκηνογράφοι», στο *Παράβασις: επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, Vol.6, No.1, 123-132.
- Μιχαλόπουλος, Α. και Μιχαλόπουλος, Χ. 2015. *Ρωμαϊκή Λυρική Ποίηση: Οράτιος Carmina*. Αθήνα: ΣΕΑΒ.
- Ξανθάκη - Καραμάνου, Γ. 1991. *Παράλληλες εξελίξεις στη μετακλασική (4ος π.Χ. αι.) τραγωδία και κωμωδία*. 2^η έκδοση. Αθήνα.
- Στεφανής, Ι. Ε. 1988. *Διονυσιακοί Τεχνίται*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Φουντουλάκης, Α. 1995-96. “Greek Dramatic Conventions in Ezekiel’s Exagoge”, στο *Πλάτων* 47-48: 88-112.
- Ανέζιρι, S. 1994 . “Zwischen Musen and Hof: Die dionysischen Techniten auf Zypern”, in *ZPE* 104: 179-198.
- 2003. *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft: Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*. Stuttgart.
- Ashby, C. 1991. “Where was the Altar?”, in *Theatre Survey* 32: 4-21.
- Baldry, H. C. 2010. *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*. 4^η έκδ. Αθήνα:εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Bagordo, A. 1998. *Die antiken Traktate über das Drama. Mit einer Sammlung der Fragmente*. Stuttgart-Leipzig.
- Bean, G.E. 1953. “Notes and inscriptions from Caunus”, in *JHS* 73: 10-35.
- Beloch, K.J. 1927. *Griechische Geschichte, IV. Bd: Die griechische Weltherrschaft*. Berlin-Leipzig.
- Blume, H.-D. 1993. *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*. Μτφρ. Μ. Ιατρού. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

- Bulle, H. 1930. "Von griechischen Schauspielern und Vasenmalern", in: Festschrift für James Loeb; zum sechzigsten Geburtstag gewidmet von seinen archäologischen Freunden in Deutschland und Amerika, München.
- Calvet, M. - Roesch, P. 1966. "Les Sarapieia de Tanagra", in *RA*: 297-332.
- Cantarella, R. 1952. "Il frammento di Ossirinco su Gige", in *Dioniso* 15: 1-31
- Catenacci, C. 2002. "Un frammento di tragedia ellenistica (P. Oxy. 2764 = TrGF adesp.649)", in *QUCC* 70: 95-104.
- Ceccarelli, P. 2010. "Changing contexts: Tragedy in the Civic and Cultural Life of Hellenistic City- States", in: *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Berlin, New York: De Gruyter.
- Chiron-Bistagne, P. 1976. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Paris.
- Coles, R. A. 1968. "A new fragment of post - Classical tragedy from Oxyrhynchus", in *BICS* 15: 110-118.
- Collins, N. L. 1991. *Ezekiel, the author of the Exagoge: his Calendar and home*. Notre Dame.
- Cusset, Ch. 2002. "Tragic elements in Lycophron's Alexandra", in *Hermathena* 173/174: 137-153.
- De Romilly, J. 1970. *La tragédie grecque*. Paris.
- Dieterich, A. 1893. "Aiantides nr 3", in *RE* I: 929.
- 1905. "Dionysiades nr 1", in *RE* V: 881.
- Dinsmoor, W.B. 1931. *The Archons of Athens in the Hellenistic Age*. Cambridge, Massachusetts.
- Dodds, E. R. 1963. *The Greeks and the Irrational*. 3d printing. Berkeley, Los Angeles, London.
- Easterling, P. 2002. "Actor as icon", in: P. Easterling and E. Hall, "*Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*", Cambridge.
- Eitrem, S. & Amunsden, L. & Winnington - Ingram, R.P. 1955. "Fragments of unknown Greek tragic texts with musical notation", in *SO* 31: 1-87.
- Fantuzzi, M.- Hunter, R. 2002. *Muse e modelli - la poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*. Bari.

- Frazer, P. M. 1972. *Ptolemaic Alexandria, vol. I: Text, vol. II: Notes*. Oxford.
- Flickinger, R. C. 1938. *The Greek Theater and its Drama*. 4th ed., 2nd impression. Chicago.
- Foertmeyer, V. 1988 “The Dating of the Pompe of Ptolemy II Philadelphus”, in *Historia* 37: 90ff.
- Galiano, M. F. 1978. “Sobre el Fragmento tragico del. P. Oxy. 2746”, in *MPhL* 3: 139-141.
- Gallo, I. 1998. “Il fr. 6 Sn-K. Di Moschione: una teoria laica dell’ umano progresso nella tragedia ellenistica”, in *Eikasmos* 9: 107-119.
- Gauthier, Ph. 1982. “Les cités hellénistiques: épigraphie et histoire des institutions et des régimes politiques”, Actes du VIII^e Congrès international d’épigraphie grecque et latine, Athènes.
- Gentili, B. 1979. *Theatrical Performances in the Ancient World. Hellenistic and Early Roman Theatre*. Amsterdam.
- Gebhardt, E. 1988. “Ruler’s Use of Theater in the Greek and Roman World”, *Praktika tou XII diethnous synedriou klassikès archaiologias* (Athènes, 4-10 septembre 1983), Athènes, 1988, tome 5: 65-69.
- Gigante, M. 1952. “Un nuovo frammento di Licofrone tragico”, in *PP* 7: 5-17.
- Goldhill, S. 2012. «Το κοινό της αθηναϊκής τραγωδίας», στο: *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Easterling, P.E.: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Götte, H.R. 1995. “Studien zur historischen Landeskunde AttikasV. Beobachtungen im Theater des Amphiareion von Oropos”, in *MDAI(A)* 110.
- Gow, A.S. F. 1936. “On the Meaning of the Word θυμέλη”, in *JHS* 32: 213- 238.
- Guzwiller, K. 2007. *A Guide to Hellenistic Literature*. UK: Blackwell Publishing.
- Hesk, J. 2011. «Η κοινωνικοπολιτική πλευρά της αρχαίας τραγωδίας», στο: *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο*, επιμ. Mc Donald M. και Walton J. M., Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα.
- Hoefel, U. 1893. “Aethlios nr 1”, in *RE* I 1: 699.
- Holzberg, N. 1974. *Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik*. Nürnberg.

- Horst, P. W. van der. 1983. "Moses Throne Vision in Ezekiel the Dramatist", in *Journal of Jewish Studies* 34: 21-29.
- 1984. "Some notes on the Exagoge of Ezekiel", in *Mnemosyne* 37: 354-75.
- Jacobson, H. 1981. "Two studies on Ezekiel the tragedian", in *GRBS* 22: 167-178.
- 1983. *The Exagoge of Ezechiel*. Cambridge.
- Jacoby, F. 1903. "Sosiphanes", in *RhM* 58. Text, vol. II: 459-461.
- Jouan, F. 1981. "Réflexions sur le rôle du protagoniste tragique", in: *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité: actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 Novembre 1981, Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques (1983): 63-80.*
- Kakridis, I. Th. 1951. «Η γυναίκα του Κανδαύλη, μια άγνωστη τραγωδία», in *Hellenica* 12: 1-14.
- Knoepfler, D. 2004. "Les Rômaia de Thèbes: un nouveau concours musical (et athlétique) en Béotie", in *CRAI*: 1241-79.
- Kohn, Th. D. 2002-3. "The tragedies of Ezechiel", in *GRBS* 43: 5-12.
- Kokolakis, M. 1960. "Lucian and the Tragic Performances in his Time", στο *Πλάτων* 12: 104 κ.ε.
- Kotlińska-Toma, A. 2015. *Hellenistic Tragedy: Texts, Translations and a Critical Survey*. London: Bloomsbury.
- Kraus, C. 1968. "Ezechiele poeta tragico", in *RFIC* 96: 164-175.
- Lanfranchi, P. 2006. *L'Exagoge d'Ezéchiel le Tragique: Introduction, texte, traduction et commentaire*. Leiden and Boston.
- Latte, K. 1950. "Ein antikes Gygesdrama", in *Eranos* 48: 136-141.
- Le Guen, B. 1995. "Théâtre et cites à l'époque hellénistique. "Mort de la cite" – "Mort du théâtre?"", in *REG* 108, 1: 59-90.
- 2001a. *Les Associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*. 2 vols. Nancy.
- 2001b. "L'activité dramatique dans les îles grecques à l'époque hellénistique", in *Revue des Études Anciennes*, Tome 103: 261-298.

- 2007. *À chacun sa tragédie? Retour sur la tragédie grecque*. Renne.
- 2010. “Les fêtes du théâtre grec à l’époque hellénistique”, in *Revue des Études Grecques*, Vol. 123, No 2: 495-520.
- Lesky, A. 1981. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. 5^η έκδ. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη Α.Ε.
- Lobel, E. 1950. “A Greek Historical Drama”, in *PBA* 35: 205-216.
- Lloyd- Jones, H. 1952-3. “The Gyges Fragment: A new Possibility”, in *PCPhS* 182: 36-43.
- Ma, J. 2007. “A Horse from Teos: Epigraphical Notes on the Ionian - Hellespontine Association of Dionysiac Artists”, in: P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford: 215-245.
- Meineke, A. 1855. *Fragmenta comicorum Graecorum, Bd 1: Historia critica comicorum Graecorum*. Berolini.
- Mette, H. J. 1977. *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland, Texte und Kommentare 8*. Berlin - New York.
- Migeotte, L. 1992. *Les souscriptions publiques dans les cités grecques*. Genève-Québec.
- Momigliano, A. 1945. “The Locrian Maidens and the date of Lycophron’s Alexandra”, in *CQ* 39: 49-53.
- Moretti, J.-C. 2004. *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*. Επιμ. Κ. Μπούρας. Αθήνα: Πατάκης.
- Nachtergaele, G. 1977. *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes*. Bruxelles.
- Nestle, E. 1937. “Timon nr 13”, *RE VIA* 2: 1301.
- Niebuhr, B. G. 1827. “Über das Zeitalter Lykophrons des Dunkeln”, in *RhM* 1:108-17.
- Nilsson, M.P. 1920. “Sarapieia”, in *RE IA* 2: 2393.
- Page, D. 1951. *A New Chapter in the History of Greek Tragedy*. Cambridge.
- 1989. “Greek Drama”, in: *Cambridge History of Classical Drama*, Easterling, P. E. and Knox, B. M.W. (eds.), Cambridge University Press.
- Perrin, É. 1997. “Propagande et culture théâtrale à Athènes à l’époque hellénistique”, in B. Le Guen (ed.), *De la scène aux gradins - Théâtre et représentations dramatiques après Alexandre*

le Grand, Actes de la Table Ronde Internationale (24-25 January 1997, Toulouse), *Pallas* 47: 201-218.

Pfuhl, E. 1923. *Malerei und Zeichnung der Griechen II*. München.

Philippson, L. M. 1830. *Ezechiel des jüdischen Trauerspeilelers Auszug aus Egypten, und Philo des Aelteren Jerusalem*. Berlin.

Pickard - Cambridge, A. - Gould, J. - Lewis, D.M. 2011. *Οι δραματικές εορτές της Αθήνας*. Επιμ. Ευσταθίου Αθ. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Plaumann, G. 1910. *Ptolemais in Oberägypten; ein beitrag zur geschichte des hellenismus in Ägypten*. Leipzig, Quelle & Meyer.

Pleket, G. 1979. "Ein hellenistisches Ehrendekret aus Kyme", in *Chiron* 9, 1979: 73-81.

Pohlenz, M. 1954. *Die griechische Tragödie, 2 vols (Text und Erläuterungen)*. 2nd edition. Göttingen.

Ribbeck, O. 1875. "Ueber einige historische Dramen", in *RhM* 30: 145-161.

Ringwood, I. A. 1933. "Local Festivals at Delos", in *AJA* 37: 452-458.

Robert, L. 1966. "Monnaies antiques en Troade", in *Genève*:18-32.

Rougemont, G. 1973. "La hiéroménie des Pythia et les «trêves sacrées» d'Éleusis, de Delphes et d'Olympie", in *BCH* 97: 75-106.

Schachter, A. 1981. *The Cults of Boiotia 1*. London.

- 1986. *The Cults of Boiotia 2. Herakles to Poseidon*. British Institute for Classical Studies Supplement 38, 2, London.

Schenkl, K. 1888. "Die Astragalistai des Alexandros Aitolos", in *WS* 10: 326-327.

Schmidt, W. 1963. "Der deus ex machina bei Euripides." Ph.D. diss., Tübingen.

Schramm, F. 1929. *Tragicorum graecorum hellenisticae quae dicitur aetatis fragmenta*. Münster.

Segal, Ch. 1993. "L'homme grec spectateur et auditeur", *L'Homme grec*, sous la direction de J.-P. Vernant". Paris.

- Sherk, R.K. 1969. *Roman Documents from the Greek East. Senatus Consulta and Epistulae to the age of Augustus*. Baltimore.
- Sifakis, G. 1967. *Studies in the History of Hellenistic Drama*. London.
- Sirinelli, J. 1993. *Les enfants d'Alexandre*. Paris.
- Sonnabend, H. 1999. *Mensch und Landschaft in der Antike. Lexicon der historischen Geographie*. Stuttgart-Weimar.
- Steffen, W. 1939. *De poetis tragicis Pleiadi Alexandrinai tribuendis, in Quaestionum tragicarum capita tria*. Poznań [= V. Steffen, *Scripta minora selecta*, Poznań 1973].
- Sutton, D. F. 1987. "Ezechieliana", in *RhM* 130: 34-39.
- Taplin, O. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Clarendon Press.
- Tarrant, R. J. 1978. "Senecan drama and its antecedents", in *Harvard Studies in Classical Philology* 82: 213-263.
- Tondriau, J. 1949. "Démétrios Poliorcètes, Néos Théos", in *Bulletin de la Société d'Archéologie d'Alexandrie* 38: 3-13.
- Tracy, S.V. & Habicht, Ch. 1991. "The New Panathenaic Victor List", in *Hesperia* 60: 200-204.
- Turner, E. G. 2007. *Ελληνικοί πάπυροι. Εισαγωγή στη μελέτη και τη χρήση των παπυρικών κειμένων*. 3^η έκδ. Αθήνα: MIET.
- Venini, P. 1953. "Note sulla tragedia ellenistica", in *Dioniso* XVI: 3-26.
- Vinagre, M.A. 2001. "Tragedia griega del siglo IV A.C. y tragedia hellenistica", in *Habis* 32: 81-95.
- Wachsmuth, K. 1885. *Sillographorum Graecorum Reliquiae*. Leipzig.
- Walker, R. J. 1923. *Addenda scenica. Being a treatment, supplementary to Nauck's, of the fragments of the Tragici minores graeci together with various discussions relating to Greek tragedy, satyric drama and comedy*. Paris.

Walton, M. J. 2011. «Το θέατρο ως καταναλωτικό αγαθό: άστοχα ερωτήματα», στο: *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο*, επιμ. Mc Donald M. και Walton J. M., Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα.

Webster, T. B. L. 1952. “Notes in Pollux’ List of Tragic Masks”, in *Festeschrift A. Rumpf*, Krefeld.

- 1954. “Fourth Century Tragedy and the Poetics”, in *Hermes* 82: 294-308.

- 1956. *Greek Theater Production*. London.

- 1966. *Hellenistic Art*. London.

Wieneke, J. 1931. “Ezechielis Iudaei poetae Alexandrini fabulae quae inscribitur Ἐξαγωγή fragmenta.” Ph. D. diss., Münster.

Wilamovitz-Moellendorff, U. von. 1924. *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. Berlin.

Wilcken, U. 1975. *Αρχαία Ελληνική Ιστορία*. 9^η έκδ. Αθήνα: Παπαζήσης.

Williams, F. 1987. *The Panarion of Epiphanius of Salamis, vol. 1*. Leiden: E.J. Brill.

Xanthakis - Karamanos, G. 1997. “Echoes of earlier drama in Sositheus’ Daphnis and Lycophron’s Menedemus”, in *AC* 66: 121- 43.

- 1980. *Studies in fourth-century tragedy*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.

- 2001. “The Exagoge of Ezekiel and fifth-century tragedy. Similarities of theme and concept”, in B. Zimmermann (ed.), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart-Weimar.

Zawadzka, I. 1969. “Dramat o Gygesie nieznanego autora”, in *Eos* 56: 73-82.