

ΤΟ ΚΩΜΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΠΟ ΤΟΝ 4^ο ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ: ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ¹

1. Η πανελλήνια διάδοση του κωμικού θεάτρου και η μεταμόρφωση της κωμωδίας κατά τον 4^ο αι.

Το 388 παρουσιάστηκε στην Αθήνα ο *Πλούτος*, το τελευταίο σωζόμενο έργο του Αριστοφάνη. Παρά τις σημαντικές διαφορές του από τις παλαιότερες Αριστοφανικές κωμωδίες του 5^{ου} αι. ο *Πλούτος* παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με εκείνες. Η πλοκή του έργου βασίζεται σε μια φανταστική ιδέα: ο Αθηναίος αγρότης Χρεμύλος συναντά κατά τύχη τον προσωποποιημένο Πλούτο, που είναι τυφλός· τον θεραπεύει από την τυφλότητά του με τη θαυματουργή βοήθεια του Ασκληπιού· κι έτσι ο Πλούτος, διακρίνοντας πια τους τίμιους ανθρώπους, πηγαίνει μόνο σε αυτούς και όχι στους απατεώνες. Το πρώτο μέρος της κωμωδίας περιλαμβάνει έναν αγώνα λόγων ανάμεσα στον Χρεμύλο και στην Πενία, την προσωποποίηση της φτώχειας, η οποία προσπαθεί να εμποδίσει τη θεραπεία του Πλούτου. Μολονότι πιο περιορισμένος σε έκταση και με πολλές περικοπές όσον αφορά στα τυπικά μορφολογικά στοιχεία του, ο αγώνας αυτός θυμίζει ακόμη τους επιρρηματικούς αγώνες των προηγούμενων Αριστοφανικών έργων. Το δεύτερο μέρος της κωμωδίας αποτελείται από μια σειρά χαλαρά συνδεδεμένων επεισοδιακών σκηνών, που απεικονίζουν τις συνέπειες της θεραπείας του Πλού-

1. Το δοκίμιο αυτό ξεκίνησε ως διάλεξη για την κωμωδία του 4^{ου} αι. σε μεταπτυχιακό σεμινάριο στο Πανεπιστήμιο του Cambridge τον χειμώνα του 1997. Για την παρούσα δημοσίευση επεκτάθηκε και εμπλουτίστηκε με πολύ περισσότερο υλικό. Ευχαριστώ τον καθηγητή Richard Hunter, με τον οποίο έχω επανειλημμένα συζητήσει πολλές από τις ιδέες που περιέχονται εδώ· ακόμη τον καθηγητή Σταύρο Τσιτσιρίδη και τον Δημήτρη Μπερούτσο, που μου προμήθευσαν χρήσιμο βιβλιογραφικό υλικό. Για τα αποσπάσματα των κωμικών ποιητών ακολουθώ την έκδοση των Kassel και Austin (K-A)· για τις κωμωδίες του Μένανδρου, των οποίων σώζονται παπυρικά κείμενα, την τρίτομη συγκεντρωτική έκδοση του Arnott (1979-2000).

του για την πόλη: έχει δηλαδή την ίδια δομή με το δεύτερο μέρος πολλών άλλων έργων του Αριστοφάνη (π.χ. *Αχαρνές*, *Ειρήνη*, *Ορνίθες*). Προσωποποιημένες αλληγορικές έννοιες (Πλούτος, Πενία) και θεοί του Ολύμπου (Ερμής) εμφανίζονται ως πρόσωπα του έργου και συναλλάσσονται με τους θνητούς ήρωες. Η κωμωδία είναι ακόμη στενά συνδεδεμένη με τη δημόσια ζωή και τις υποθέσεις της πόλης, μολοντί τώρα δίνεται έμφαση στις κοινωνικές και οικονομικές πλευρές, σε ένα κοινωνικό ζήτημα όπως η κατανομή του πλούτου, και όχι στα προβλήματα του πολιτεύματος ή της πολιτικής ηγεσίας, όπως στον 5^ο αι. Με δυο λόγια, ο *Πλούτος* ακολουθεί ακόμη σε μεγάλο βαθμό το πρότυπο της Παλαιάς Κωμωδίας, όπως τη γνωρίζουμε από τα προηγούμενα έργα του Αριστοφάνη. Περίπου εβδομήντα χρόνια αργότερα, το 316, παίχτηκε στα Αθήναια ο *Δύσκολος*, ένα από τα πρωιμότερα έργα του Μένανδρου. Εδώ βρισκόμαστε σε εντελώς διαφορετικό κωμικό σύμπαν. Το θέμα της κωμωδίας είναι ο έρωτας ενός νεαρού για μια κοπέλα και οι προσπάθειές του να κερδίσει το χέρι της. Η ιστορία κινείται στον χώρο του αληθοφανούς και του δυνατού, χωρίς φανταστικές συλλήψεις και εξωπραγματικά γεγονότα. Όλα τα πρόσωπα είναι συνηθισμένοι άνθρωποι, σαν κι εκείνους που θα συναντούσε κανείς στην Αθήνα της εποχής: μόνη εξαίρεση ο θεός Παν, που όμως απαγγέλλει απλώς τον πρόλογο, χωρίς να παίρνει μέρος ο ίδιος στη δράση. Ο δραματουργός καταγίνεται επιμελώς με τη διαγραφή των χαρακτήρων, φωτίζοντας την ηθική σύσταση και τις εσωτερικές διεργασίες τους, προσπαθώντας να τους δώσει κάποια ψυχολογική προοπτική και ρεαλιστική υπόσταση. Αυτό ισχύει ακόμη και για μορφές που παρουσιάζονται με κωμική υπερβολή, όπως ο μισάνθρωπος Κνήμων. Εξίσου μεγάλη επιμέλεια δείχνει ο δραματουργός και στην κατασκευή της πλοκής, η οποία εξελίσσεται μέσα από μια σειρά αλληλένδετων περιστατικών προς το ευτυχές τέλος, ενώ έντεχνα σχεδιασμένες ανατροπές, εκπλήξεις και διασκεδαστικές συμπτώσεις την καθιστούν συναρπαστική. Η κωμωδία επικεντρώνεται σε καθαρά ιδιωτικές υποθέσεις, στην προσωπική και οικογενειακή ζωή των προσώπων, και δεν έχει να κάνει με τη δημόσια ζωή της πόλης. Στα εβδομήντα περίπου χρόνια που χωρίζουν τον *Πλούτο* από τον *Δύσκολο* το κωμικό θέατρο υπέστη ριζική μεταμόρφωση.

Η μεταμόρφωση αυτή ήταν το αποτέλεσμα μιας σειράς από σταδιακές μεταβολές, που συνετέλεσαν κατά το διάστημα από το 380 έως το 320 περίπου. Αυτή η περίοδος, που συμβατικά έχει επικρατήσει να ονομάζεται «Μέση Κωμωδία»², ήταν μια περίοδος μετάβασης και ρευστότητας, κατά την οποία

2. Ο όρος ανάγεται πιθανότατα στους γραμματικούς της Ελληνιστικής εποχής, οι οποίοι καθιέρωσαν την τριμερή διάκριση της κωμωδίας σε «Αρχαία», «Μέση» και «Νέα». Στο σχήμα αυτό η Μέση Κωμωδία ήταν μια χρονολογική κατηγορία, που κάλυπτε την περίοδο μεταξύ των δύο άλλων ειδών για την ιστορία του όρου βλ. Nesselrath (1990) 1-187. Η διεξοδικότερη μελέτη για το κωμικό θέατρο αυτής της περιόδου είναι του Nesselrath (1990): η

η κωμική παραγωγή παρουσίαζε ποικιλία υλικού και θεμάτων και οι ποιητές καλλιεργούσαν συγχρόνως διάφορους τύπους κωμικού δράματος. Η μελέτη της Μέσης Κωμωδίας δυσχεραίνεται από το γεγονός ότι δεν μας σώζονται ολόκληρα έργα από αυτήν, ούτε καν εκτενή πατυρικά αποσπάσματα. Τα λείψανα που έχουμε είναι ως επί το πλείστον αποσπάσματα από την έμμεση παράδοση, που ποικιλίζουν σε έκταση από μία λέξη μέχρι μερικές δεκάδες στίχων. Τα περισσότερα παραδίδονται από τον Αθήναιο, ο οποίος ενδιαφερόταν κυρίως για το φαγητό, τα συμπόσια, τις εταίρες και τις άλλες σχετικές διασκέδασεις του αρχαίου κόσμου και διασώζει αποσπάσματα που αφορούν σε αυτά τα θέματα: από ανθολόγια, όπως του Στοβαίου, που ερμηνεύονται κυρίως γνωμικά χωρία: και από λεξικογράφους ή σχολιαστές, που ενδιαφέρονται να σημειώσουν μια ασυνήθιστη λέξη ή ένα αξιοσημείωτο γλωσσικό φαινόμενο. Αυτές οι προτιμήσεις των πηγών για αποσπάσματα ορισμένου είδους δεν μας αφήνουν να σχηματίσουμε καθολική και ολόπλευρη εικόνα για την κωμωδία αυτής της περιόδου. Παρ' όλα αυτά, η μελέτη των αποσπασμάτων μάς επιτρέπει να διακρίνουμε γενικότερες εξελικτικές τάσεις, που οδήγησαν σταδιακά στη διαμόρφωση ενός καινούργιου τύπου κωμικού δράματος, της λεγόμενης «Νέας Κωμωδίας»: αυτή επρόκειτο να κυριαρχήσει στην κωμική σκηνή σε όλη τη διάρκεια της Ελληνιστικής περιόδου και μέχρι το τέλος του αρχαίου κόσμου. Στο παρόν δοκίμιο θα παρακολουθήσουμε αυτές τις εξελικτικές τάσεις και θα περιγράψουμε τις μεταβολές της κωμικής ποιητικής κατά τα κρίσιμα χρόνια 380-320. Κατόπιν θα εξετάσουμε συνοπτικά πώς αυτές οι τάσεις παγιώνονται στην περίοδο της Νέας Κωμωδίας και ποιες είναι οι συνθήκες παραγωγής και παρουσίας του νέου είδους στην Ελληνιστική περίοδο. Η μελέτη αυτών των φαινομένων ανοίγει νέες και ενδιαφέρουσες προοπτικές για την κατανόηση και αποτίμηση του Ελληνιστικού κωμικού θεάτρου.

Κατά την περίοδο της Μέσης Κωμωδίας η πιο σημαντική εξέλιξη ήταν χωρίς αμφιβολία η πανελλήνια διάδοση του Αθηναϊκού κωμικού θεάτρου. Ήδη από το πρώτο μισό του 4^{ου} αι. η Αττική κωμωδία εξαπλώνεται ευρύτατα έξω από την Αθήνα και γίνεται γνωστή και αγαπητή σε ολόκληρο τον Ελληνικό κόσμο. Ένα πλήθος από θεατρικά μνημεία και αντικείμενα μαρτυρεί αυτή τη διάδοση. Σε πολλά μέρη (Δελφοί, Κόρινθος, Ολυμπία, νησιά του Αιγαίου, Μικρά Ασία, Νότια Ρωσία, Κυρήνη, Κάτω Ιταλία και Σικελία) έχει βρεθεί μεγάλος αριθμός ειδωλίων από τερακότα, που παριστάνουν τυπικά πρόσωπα της κωμωδίας: αυτά είτε έχουν εισαχθεί από την Αθήνα είτε, συνηθέστερα, είναι τοπικά αντίγραφα

καλύτερη συνοπτική επισκόπηση είναι του Handley (1985) 398-414. Άλλες επισκοπήσεις: Meineke (1839) 271-304· Körte (1921) 1256-1266· Norwood (1931) 37-58· Lever (1953-54) 167-181· Webster (1970) 1-97· Arnott (1972) 65-80· Landfester (1979) 375-384· Hunter (1983) 4-6, 20-30· Dover (1987) 212-216· Arnott (1996) 18-24· Zimmermann (1998) 202-215.

Αθηναϊκών προτύπων. Αυτές οι τεραχότες μαρτυρούν ότι το Αττικό κωμικό θέατρο ήταν εξαιρετικά δημοφιλές στις συγκεκριμένες περιοχές και πιθανώς αποτελούν ενδείξεις για τοπικές παραστάσεις Αττικών κωμωδιών. Αυτό ισχύει ιδίως για μέρη όπου οι τεραχότες διακρίνονται από τοπικό στυλ, που συνδυάζει τα Αττικά πρότυπα με ιδιόμορφα τοπικά χαρακτηριστικά (όπως συμβαίνει στον Τάραντα και στην Κύπρο).³ Στην Κάτω Ιταλία έχουν βρεθεί πολυάριθμα αγγεία (τα λεγόμενα «αγγεία των φλυάκων», «Phlyax vases»), που χρονολογούνται κατά το διάστημα 400-325 και απεικονίζουν σκηνές από ένα είδος κωμικού δράματος. Καθώς ορισμένες από αυτές τις σκηνές προέρχονται ολοφάνερα από Αττικές κωμωδίες, φαίνεται πιθανό ότι μεγάλο μέρος των αγγειογραφιών εμπνέεται από σύγχρονες παραστάσεις Αττικών κωμωδιών στην Κάτω Ιταλία, που δόθηκαν από τοπικούς ή περιοδεύοντες θιάσους. Ακόμη κι αν κάποια αγγεία απεικονίζουν τοπικές φάρσες γραμμένες από Κατωιταλιώτες δραματουργούς, είναι πολύ πιθανό ότι αυτή η μορφή ντόπιου δράματος έχει δεχτεί ισχυρή επίδραση από την Αττική κωμωδία, πράγμα που μαρτυρεί τη ζωηρή παρουσία του Αττικού κωμικού ρεπερτορίου στη θεατρική ζωή της Κάτω Ιταλίας.⁴ Από τον 4^ο αι. υπάρχουν ακόμη λίγες επιγραφές που μαρτυρούν παραστάσεις κωμωδιών σε περιοχές εκτός Αθηνών ήδη πριν από την Ελληνιστική εποχή: π.χ. μια επιγραφή από ένα χορηγικό μνημείο στο Διονύσιον της Θάσου, που χρονολογείται τώρα γύρω στα μέσα του 4^{ου} αι., μαρτυρεί, εκτός από παραστάσεις τραγωδίας και διθυράμβου, μια παράσταση κωμωδίας, στην οποία έπαιξε ο κωμικός ηθοποιός Φιλήμων.⁵

3. Για τις τεραχότες βλ. J.R. Green, *Lustrum* 31 (1989) 74-75· Green (1994) 34-38, 64-65, 69-76· Green (1995) 151-153· Csapo-Slater (1994) 55, 70-71.

4. Βλ. Webster (1948) 15-27· Csapo (1986) 379-392· Taplin (1993) 30-99· Green (1994) 46-47, 65-67, 70-71· Green (1995) 143-146· Csapo-Slater (1994) 54, 66-67· Konstantakos (2002) 159-160. Ακόμη και μελετητές που υποστηρίζουν την άποψη περί ντόπιας Κατωιταλιώτικης φάρσας δέχονται ότι αυτή έχει δεχτεί ισχυρή επίδραση από την Αττική κωμωδία: βλ. PhV² 9-10, 14-15, 18· L.M. Catteruccia, *Pittura vascolare italiote di soggetto teatrale comico*, Roma 1951, 7, 14, 86-89· Pickard-Cambridge (1968) 216-218· E. Simon, *The Ancient Theatre*, London-New York 1982, 30-31· C.W. Dearden, στο J.H. Betts κ.ά. (επιμ.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, τόμ. II, Bristol 1988, 35-36· A.D. Trendall, στο T. Rasmussen-N. Spivey (επιμ.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, 164-169.

5. IG XII Suppl. αρ. 400· βλ. F. Salviat, στο *Thasiaca* (BCH Suppl. 5), École française d'Athènes 1979, 155-167. Η επιγραφή είχε χρονολογηθεί παλαιότερα στις αρχές του 3^{ου} αι., αλλά ο Salviat την επανεξέτασε και την τοποθέτησε πειστικά στα μέσα του 4^{ου}. Ο Φιλήμων της επιγραφής είναι πιθανότατα ο γνωστός κωμικός ηθοποιός του 4^{ου} αι. που κέρδισε δύο νίκες στα Λήγναι (μετά το 370 περίπου, IG II² αρ. 2325.191), έπαιξε στις κωμωδίες *Γεροντομανία* και *Ευσεβείς* του Αναξανδρίδη (Αριστ. *Ρητ.* 1413b 25-28) και μνημονεύεται από τον Αισχίνη ως μάρτυρας στη δίχη του Τίμαρχου το 345 (Αισχίν. 1.115): βλ. A. Körte, *RE* XIX.2 (1938) 2145-2146· W. Burkert, *MH* 32 (1975) 70· P. Ghiron-Bistagne, *Recherches*

Οι μαρτυρίες από συγγραφείς της εποχής συμπληρώνουν την εικόνα. Γύρω στο 355 ο Ισοκράτης (*Περί ειρήνης* 14) επικρίνει τους κωμικούς ποιητές που διαλαλούν στους άλλους Έλληνες τα ελαττώματα της Αθήνας: αυτό μπορεί να αναφέρεται στην παρουσία ξένων θεατών στα Αθηναϊκά θεατρικά φεστιβάλ, θα μπορούσε όμως και να υποδηλώνει ότι Αθηναϊκές κωμωδίες παρουσιάζονταν σε άλλες Ελληνικές πόλεις. Υπάρχουν αρκετές μαρτυρίες για παραστάσεις κωμωδίας στην αυλή του Φίλιππου της Μακεδονίας και του Αλέξανδρου. Το 348 ο Φίλιππος γιόρτασε την πτώση της Ολύμπου με ένα φεστιβάλ, τα Ολύμπια, στο Δίον της Πιερίας, στο οποίο κάλεσε πολλούς καλλιτέχνες του θεάτρου και της μουσικής. Ανάμεσά τους συμμετείχε με μια κωμωδία του και ο γνωστός κωμικός ποιητής Αναξανδρίδης⁶, ενώ ο περίφημος κωμικός ηθοποιός Σάτυρος έπαιξε επίσης σε μια κωμωδία (Δημ. 19.192-195, Διόδ. Σικ. 16.55). Ένα ανέκδοτο που παραδίδει ο Λυκόφρων (από την πραγματεία του *Περί κωμωδίας*, στον Αθήν. 13.555a) παρουσιάζει τον κωμικό ποιητή Αντιφάνη να διαβάζει μια κωμωδία του στον Αλέξανδρο. Γνωρίζουμε ότι ο Αλέξανδρος αγαπούσε εν γένει να διοργανώνει και να παρακολουθεί παραστάσεις τραγωδιών και κωμωδιών στην αυλή και στο στρατόπεδο του (βλ. Διόδ. Σικ. 17.16.3, Αρριαν. *Ανάβ.* 1.11.1, 7.14.1, 7.14.10, Πλούτ. *Αλέξ.* 29, 72, *Ηθ.* 334e, Αθήν. 12.538b-539a). Ο Αντιφάνης, που η παράδοση τον συνδέει με τον Αλέξανδρο, πιθανώς παρουσίασε κωμωδίες του στο πλαίσιο αυτών των εκδηλώσεων.⁷

Στη διάρκεια του 4^{ου} αι., λοιπόν, τα έργα των κωμικών ποιητών της Αθήνας παρουσιάζονται όχι μόνο στην Αττική αλλά και σε διάφορα άλλα μέρη του Ελληνικού κόσμου. Αυτό γίνεται φανερό και από την τεράστια παραγωγικότητα των μειζόνων ποιητών της Μέσης Κωμωδίας: ο Εύβουλος έγραψε 104 κωμωδίες σε περίπου 45 χρόνια, δηλαδή κατά μέσον όρο 2 με 3 έργα τον χρόνο· ο Άλεξις 245 έργα σε μια μακρότατη σταδιοδρομία 75-80 χρόνων, δηλαδή 3 με 4 έργα

sur les acteurs dans la Grèce antique, Paris 1976, 30, 154-155, 360· I.E. Στεφανής, *Διονυσιακοί Τεχνίται*, Ηράκλειο 1988, 438 αρ. 2485.

6. Σε αυτό πρέπει να αναφέρεται η φράση της Σούδας (α 1982): 'Αναξανδρίδης ... γεγονώς εν τοῖς ἀγῶσι Φιλίππου τοῦ Μακεδόνος. Πβ. Meineke (1839) 367-368· H.F. Clinton, *Fasti Hellenici*, τόμ. II, Oxford 1841², 151-153· A. Schaefer, *Demosthenes und seine Zeit*, τόμ. II, Leipzig 1886², 155· G. Kaibel, *RE* I.2 (1894) 2078. Ο Millis (2001) παραλείπει να μνημονεύσει αυτό το σημαντικό γεγονός στην εισαγωγή του για τη σταδιοδρομία του Αναξανδρίδη.

7. Γενικά για την πανελλήνια διάδοση της Αττικής κωμωδίας στον 4^ο αι. βλ. ακόμη A. Körte, *RhM* 60 (1905) 431-433· Körte (1921) 1266· Norwood (1931) 40· Pickard-Cambridge (1968) 279-280· H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1978, 29-30, 109-110· Landfester (1979) 377· Handley (1985) 398-399· Taplin (1993) 1-6, 89-99· Green (1994) 67-69, 106-108· Slater (1995) 31-34· Csapo-Slater (1994) 3-4, 16-17, 223-224· Zimmermann (1998) 211· Konstantakos (2000b) 185-186.

τον χρόνο· ο Αντιφάνης 260 έργα σε μια εξίσου μακρά σταδιοδρομία.⁸ Όπως είναι φανερό, κανένας από αυτούς τους ποιητές δεν θα μπορούσε να έχει παρουσιάσει όλα τα έργα του στα μεγάλα δραματικά φεστιβάλ των Αθηνών, ακόμη κι αν παρουσίαζε κάθε χρόνο ένα έργο στα Μεγάλα Διονύσια και ένα στα Λήναια. Είναι πιθανό ότι μερικά έργα τους παρουσιάστηκαν απευθείας στα κατ' αγρούς Διονύσια, σε δραματικούς αγώνες που διοργανώνονταν σε διάφορους δήμους της Αττικής. Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο ότι στα αγροτικά Διονύσια παρουσιάζονταν κάποιες φορές καινούργια, άπαιχτα έργα, τουλάχιστον κατά τον 4^ο αι. Ωστόσο, φαίνεται ότι στα θέατρα των δήμων παίζονταν κυρίως επανλήψεις των έργων που είχαν σημειώσει επιτυχία στα μεγάλα φεστιβάλ της πόλης (Λήναια ή Μεγάλα Διονύσια).⁹ Χωρίς άλλο, λοιπόν, αρκετές κωμωδίες των ποιητών αυτών πρέπει να γράφτηκαν για να παρασταθούν εκτός Αθηνών. Μπορούμε να φανταστούμε ότι οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας δέχονταν παραγγελίες από διάφορες πόλεις για τα τοπικά φεστιβάλ τους ή από θιάσους που περιόδευσαν στον Ελληνικό κόσμο και χρειάζονταν κωμωδίες για το ρεπερτόριό τους. Η θηριώδης παραγωγικότητά τους υποδηλώνει ότι απασχολούνταν πλήρως με τη συγγραφή κωμωδιών: πιθανώς ήσαν επαγγελματίες συγγραφείς, που κέρδιζαν τα προς το ζην πουλώντας τα έργα τους σε διάφορα φεστιβάλ ή περιοδεύοντες θιάσους. Το φαινόμενο αυτό αποτελεί επίσης σημαντική εξέλιξη και θα συνεχιστεί αργότερα με τους δραματογράφους της Νέας Κωμωδίας.

Τέλος, την πανελλήνια ακτινοβολία της Αττικής κωμωδίας μαρτυρεί ακόμη το γεγονός ότι πολλοί ποιητές από άλλες πόλεις εγκαθίστανται στην Αθήνα, για να σταδιοδρομήσουν εκεί ως κωμικοί δραματοουργοί. Αρκετοί ποιητές της Μέσης Κωμωδίας ήσαν μέτοικοι στην Αθήνα, ανάμεσά τους οι τρεις από τους τέσσερις πιο αξιόλογους ποιητές του είδους: ο Άλεξις καταγόταν από τους Θουρίους, ο Αναξανδρίδης από την Κολοφώνα ή την Κάμειρο της Ρόδου, ο Αντιφάνης ήταν επίσης ξένος και αργότερα έγινε τιμητικά Αθηναίος πολίτης. Περαιτέρω, ο κωμικός Διονύσιος ήταν από τη Σινώπη, ο Επικράτης από την Αμβρακία, ο Σώφιλος από τη Σικυώνα ή τη Θήβα.¹⁰ Η Αθήνα γίνεται το θεατρικό κέντρο της Ελλάδας: συγγραφείς από διάφορα μέρη συγκεντρώνονται και δρουν εκεί,

8. Για τον Εύβουλο βλ. Hunter (1983) 7-12. Για τον Άλεξι: Arnott (1996) 13-17. Για τον Αντιφάνη Konstantakos (2000b) 177-183.

9. Για τις παραστάσεις στους δήμους της Αττικής βλ. γενικά G.V. Vitucci, *Dioniso 7* (1939) 210-225, 312-325· Pickard-Cambridge (1968) 42-56· D. Whitehead, *The Demes of Attica, 508/7-ca. 250 B.C. A Political and Social Study*, Princeton 1986, 212-222.

10. Άλεξις: Σούδα α 1138. Αναξανδρίδης: Σούδα α 1982, Αθην. 9.374b. Αντιφάνης: Σούδα α 2735, Προλεγόμενο *Περί κωμωδίας* III στ. 47-49 (Koster [1975] 10). Διονύσιος: Αθην. 11.467d, 497c, 14.615e. Επικράτης: Αθην. 10.422f. Σώφιλος: Σούδα σ 881. Το Δωρικό όνομα του ποιητή Αναξίλα επίσης υποδηλώνει καταγωγή από έξω από την Αττική. Γενικά για το φαινόμενο βλ. E. Capps, *AJP* 21 (1900) 47· Wilhelm (1906) 60-61· Körte

δεν γράφουν όμως μόνο για το Αττικό κοινό αλλά τροφοδοτούν με τα έργα τους ολόκληρο τον Ελληνικό κόσμο.

Τόσο η πανελλήνια διάδοση του κωμικού θεάτρου όσο και η πλήρης, «επαγγελματική» απασχόληση των δραματουργών με την παραγωγή κωμωδιών επηρεάζουν καθοριστικά την εξέλιξη της κωμωδίας. Οι δραματουργοί συνειδητοποιούν όλο και περισσότερο ότι τα έργα τους πρέπει να μπορούν να παρασταθούν και έξω από την Αθήνα, να απευθύνονται και να αρέσουν όχι μόνο στους Αθηναίους αλλά και στους θεατές άλλων πόλεων. Για αυτούς τους επαγγελματίες κωμωδιογράφους η επιτυχία εκτός Αθηνών δεν θα ήταν λιγότερο σημαντική από ό,τι η καταξίωση στην Αθήνα, διότι η πώληση έργων σε άλλες πόλεις ή σε περιοδεύοντες θιάσους πρέπει να τους απέφερε σημαντικά κέρδη. Αυτές οι συνθήκες παραγωγής έχουν αναπόφευκτα αντίκτυπο στην κωμική ποιητική. Πίσω από διάφορες μεταβολές, όπως ο περιορισμός των τοπικών Αθηναϊκών στοιχείων και η επικράτηση θεμάτων με καθολική απήχηση, βρίσκεται χωρίς άλλο η «διεθνοποίηση» του κωμικού θεάτρου.

2. Η υποχώρηση του πολιτικού στοιχείου.

Μία από τις βασικές μεταβολές στην κωμωδία του 4^{ου} αι., την οποία επισημαίνουν ήδη ορισμένες αρχαίες πραγματείες, ήταν η υποχώρηση της πολιτικής σάτιρας.¹¹ Η κωμωδία του 5^{ου} αι., όπως τουλάχιστον την καλλιέργησαν οι κυριότεροι δραματουργοί (Κρατίνος, Εύπολις, Αριστοφάνης), είχε εμφανώς πολιτικό χαρακτήρα, όχι μόνο διότι περιείχε άφθονες σκωπτικές αναφορές σε δημόσια πρόσωπα της εποχής, αλλά κυρίως διότι τα βασικά θέματα των έργων ήσαν πολιτικά: οι κωμωδίες είχαν να κάνουν με τις δημόσιες υποθέσεις, τους θεσμούς ή την ηγεσία της πόλης. Στη Μέση Κωμωδία υπάρχουν πολλές σατιρικές αναφορές σε σύγχρονα πολιτικά πρόσωπα και σε επίκαιρα γεγονότα, ενίοτε αρκετά δηχτικές. Η εξασθένηση της σάτιρας αυτού του είδους κατά τα χρόνια 380-320

(1921) 1266, 1273· Lever (1953-54) 168· M.J. Osborne, *Naturalization in Athens*, τόμ. III-IV, Brussels 1983, 81, 87-88, 110, 113, 119, 125, 200-201.

11. Βλ. π.χ. Προλεγόμενα I, IV, XVIIIa και XXV στην έκδοση του Koster (1975)· για αυτές τις πραγματείες βλ. Nesselrath (1990) 30-45 και Sidwell (2000) 247-258. Οι ερμηνείες που δίνουν οι πραγματείες για το φαινόμενο είναι ως επί το πλείστον εσφαλμένες και η συζήτησή τους γεμάτη συγχύσεις· αλλά η επισήμανση της υποχώρησης του πολιτικού σκώματος ανάγεται αναμφίβολα σε αρχαιότερες, ίσως περιπατητικές πηγές. Ο Οράτιος (Ars 281-284) προβαίνει σε παρόμοιες παρατηρήσεις. Για την πολιτική σάτιρα στη Μέση Κωμωδία βλ. γενικά Meineke (1839) 274-276· Körte (1921) 1261-1262· Constantinides (1969) 56-61· Webster (1970) 1-2, 23-49· Arnott (1972) 69-70· Handley (1985) 404-407· Csapo-Slater (1994) 166· Sidwell (2000) 247-258.

πρέπει να ήταν πολύ αργή και σταδιακή. Φαίνεται βέβαια ότι ορισμένοι ποιητές επιδόθηκαν στο πολιτικό σκώμμα πιο ζωηρά από ό,τι άλλοι. Μια τέτοια περίπτωση είναι ο Τιμοκλής, που ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του στη δεκαετία του 340 και εξακολουθούσε να γράφει ως τα πρώιμα χρόνια της Νέας Κωμωδίας: τα αποσπάσματά του είναι γεμάτα από καυστικότερες αναφορές σε Αθηναίους πολιτικούς, και ο οξύς σαρκασμός του θυμίζει συχνά τα αστεία της Παλαιάς Κωμωδίας.¹² Από αυτή την άποψη ο Τιμοκλής ίσως είναι εξαίρεση – ένας ποιητής που συνειδητά επιστρέφει σε παλιότερες μορφές κωμωδίας, στις οποίες η πολιτική σάτιρα είχε μεγαλύτερο ρόλο. Ωστόσο, βρίσκουμε πολιτικά σκώμματα και σε άλλους ποιητές. Ο Ισοκράτης, όπως είδαμε, γύρω στο 355 κάνει λόγο για κωμωδιογράφους που διατυμπανίζουν τα κακώς κείμενα της πόλης. Ο Πλάτων στους *Νόμους* (935d-936a) ορίζει ότι πρέπει να απαγορευτεί στους κομικούς ποιητές να διακωμωδούν οποιονδήποτε πολίτη. Αυτά τα χωρία υποδηλώνουν ότι γύρω στα μέσα του 4^{ου} αι. οι κωμικές αναφορές σε δημόσια πρόσωπα και πράγματα της πόλης πρέπει να ήταν ακόμη αρκετά συχνές και έντονες. Ακόμη και στη Νέα Κωμωδία τα σκώμματα εναντίον δημοσίων προσώπων δεν θα σιγήσουν εντελώς, όπως φανερώνουν λίγα αποσπάσματα.¹³

Ωστόσο, τέτοιες σατιρικές αναφορές δεν συνεπάγονται απαραίτητα μια πολιτική κωμωδία. Μπορεί να αποτελούν απλώς ευκαιριακά αστεία, που παρεμβάλλονται στον διάλογο μιας κωμωδίας με εντελώς διαφορετικό, μη πολιτικό θέμα, για να δώσουν επικαιρικό χρώμα στο έργο. Αυτό γίνεται φανερό σε αρκετές περιπτώσεις όπου γνωρίζουμε κάπως το θέμα της κωμωδίας. Έτσι, οι σατιρικές πολιτικές αναφορές παρεμβάλλονται συχνά σε μυθολογικές κωμωδίες, οι οποίες παρουσιάζαν με κωμικό τρόπο έναν γνωστό μύθο ή παρωδούσαν μια τραγωδία. Ο Αθηναίος πολιτικός Καλλίστρατος σατιρίζεται στην *Αντίοπη* του Εύβουλου (απ. 10) και στον *Πρωτεσίλαο* του Αναξανδρίδη (απ. 41). Στον *Πρωτεσίλαο* επίσης ένας δούλος, που περιγράφει μάλλον τη γιορτή για τους

12. Βλ. π.χ. απ. 4, 7, 12, 14, 17, 18, 19, 23. Για το έντονο προσωπικό και πολιτικό σκώμμα στα έργα του Τιμοκλή βλ. Α. Körte, *RE* VI.A.1 (1936) 1260-1261· Coppola (1927) 453-467· V. Bevilacqua, *Dioniso* 7 (1939) 38-50, 56-62· Constantinides (1969) 54-61· Webster (1970) 45-47· Philipp (1973) 496· Major (1997) 47.

13. Π.χ. ο Αρχέδικος (απ. 4) διακωμωδεί τον ρήτορα Δημόχαρη (που έδρασε κυρίως από το 307 και μετά) ως πόρνο και έκφυλο, με τρόπο που θυμίζει έντονα τα σκώμματα της Παλαιάς Κωμωδίας (πβ. C. Habicht, *Hesperia* 62 [1993] 253-256). Ο Φιλιππίδης (απ. 25, μετά το 302) επιτίθεται ενάντια στον πολιτικό Στρατοκλή, που είχε εισηγηθεί εξωφρενικές τιμές για τον Δημήτριο τον Πολιορκητή (βλ. Philipp [1973] 497-509). Ο Τιμοκλής (απ. 34) σατιρίζει τους γυναικονόμους και τη νομοθεσία του Δημήτριου του Φαληρέα για τον περιορισμό των δαπανών. Ο Φίλημων (απ. 132) διακωμωδεί τον Μάχα, τον διοικητή της Κυρηναϊκής (βλ. παρακάτω, μέρος 5). Πβ. γενικά Meineke (1839) 436-438· Dietze (1901) 10· Webster (1970) 102-110· Philipp (1973) 494-497· Hunter (1985) 13, 155· Csapo-Slater (1994) 166, 174-176· Major (1997) 47-51· Fantuzzi-Hunter (2002) 491-492, 528.

γάμους του Πρωτεσίλαου και της Λαοδάμειας¹⁴, τη συγκρίνει με το δείπνο στον πρόσφατο γάμο του Αθηναίου στρατηγού Ιφικράτη με την αδελφή του βασιλιά της Θράκης το 386 (απ. 42). Στον *Τηρέα* του Αναξανδρίδη ο Τηρέας (ή ο Ίτς) αναφέρεται παρεμπιπτόντως σε κάποιον Πολύευκτο, έναν γνωστό άσωτο της Αθήνας που είχε κατασπαταλήσει την περιουσία του (απ. 46).¹⁵ Στη *Σαλπώ* του Αντιφάνη, μια ιστορική παρωδία γύρω από την ποιήτρια και τον κύκλο της, ένας γέρος, ενώ παίζει ένα παιχνίδι ανιγμάτων με τη Σαλπώ στο συμπόσιο, αναφέρεται στους διεφθαρμένους Αθηναίους πολιτικούς που δωροδοκούνται και κερδοσκοπούν εξαπατώντας τον λαό (απ. 194). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις η αναφορά σε σύγχρονα πολιτικά πρόσωπα και γεγονότα παρεμβάλλεται στη μυθολογική (ή ψευδοιστορική) πλοκή για κωμικούς σκοπούς: οι θεατές διασκεδάζουν ακούγοντας τους μυθικούς ήρωες να μιλούν για πρόσωπα και πράγματα της σύγχρονης Αθήνας. Άλλες φορές οι σατιρικές αναφορές σε σύγχρονες διασημότητες περιλαμβάνονται σε έργα που η πλοκή τους προσεγγίζει τον τύπο της Νέας Κωμωδίας και στηρίζεται σε ερωτικές υποθέσεις, έντριγκες και αναγνώρισεις. Αυτό συμβαίνει στη *Νεοττίδα* του Αντιφάνη (απ. 167), όπου η πλοκή περιστρέφεται γύρω από την αναγνώριση χαμένων ή απαχθέντων προσώπων (βλ. απ. 166)· στην *Αυλητρίδα* ή *Δίδυμες* του Αντιφάνη (απ. 50) και στους *Όμοιους* ή *Οβελιαφόρους* του Εφιππου (απ. 16), που μάλλον ήταν κωμωδίες παρεξηγήσεων γύρω από την ταυτότητα διδύμων ή σωσιών· στον *Στρατιώτη* του Άλεξι (απ. 212), όπου η πλοκή είχε να κάνει με την έκθεση ή διεκδίκηση ενός βρέφους· και στην *Αγωνίδα* ή *Ιππίσκο* του ίδιου ποιητή (απ. 3), που είχε ερωτική υπόθεση και πιθανότατα περιλάμβανε μια αναγνώριση. Και σε αυτές τις περιπτώσεις τα πολιτικά σκώμματα είναι προφανώς περιστασιακά αστεία, άσχετα με την πλοκή της κωμωδίας. Φαίνεται πιθανό ότι πολύ μεγάλο μέρος των πολιτικών αναφορών στη Μέση και Νέα Κωμωδία ήταν αστεία αυτού του είδους.

Εκείνο που σπανίζει στον 4^ο αι. είναι οι εξ ολοκλήρου πολιτικές κωμωδίες, όπου η δημόσια ζωή αποτελεί το βασικό θέμα του έργου, όπως συνέβαινε στον 5^ο αι., και από αυτή την άποψη μπορούμε πράγματι να μιλήσουμε για έντονη υποχώρηση του πολιτικού στοιχείου. Πολύ λίγες κωμωδίες του 4^{ου} αι. φαίνεται να επικεντρώνονται σε πολιτικά θέματα ή να διακωμωδούν σύγχρονες προσωπικότητες σε μεγάλη κλίμακα. Ο Διονύσιος του Εύβουλου σατίριζε τον τύραννο των Συρακουσών Διονύσιο Α', τους κόλακες που τον περιτριγύριζαν και τις ατυχείς απόπειρές του να συνθέσει τραγωδίες (απ. 25-26). Ο Φίλιππος του Μνησίμαχου διακωμωδούσε τον Φίλιππο Β' της Μακεδονίας· ο Φίλιππος και οι

14. Πβ. Nesselrath (1990) 214-215· Millis (2001) 169, 181.

15. Πβ. Nesselrath (1990) 216-217· Millis (2001) 226-227. Δεν ξέρουμε εάν αυτός ο Πολύευκτος ήταν το ίδιο πρόσωπο με τον ομώνυμο Αθηναίο πολιτικό (βλ. Millis [2001] 228-229).

Μακεδόνες παρουσιάζονταν ως καυχήσιάρηδες στρατιώτες, που κομπάζουν ότι τρώνε σπαθιά και δόρατα, καταπίνουν φωτιές, έχουν ασπίδες για προσκέφαλα και καταπέλτες για στεφάνια (απ. 7-8). Ο Πολύευκτος του Ηνίοχου ίσως σατίριζε τον Πολύευκτο τον Σφήττιο, τον γνωστό συνεργάτη του Δημοσθένη, που δρούσε πολιτικά από τη δεκαετία του 340 και μετά. Πολιτικό θέμα είχε χωρίς άλλο και μια άγνωστου τίτλου κωμωδία του Ηνίοχου, της οποίας ο πρόλογος εμφανίζει τις Ελληνικές πόλεις συγκεντρωμένες στην Ολυμπία και περιγράφει πώς τις βασανίζουν δύο γυναίκες, η Δημοκρατία και η Αριστοκρατία (απ. 5). Η άφθονη πολιτική σάτιρα στα σωζόμενα αποσπάσματα του Τιμοκλή μας οδηγεί να υποθέσουμε ότι τα πολιτικά ζητήματα ίσως είχαν σημαντική θέση σε κάποιες κωμωδίες του.¹⁶ Όμως τέτοια έργα είναι σπάνιες εξαιρέσεις. Στην ουσία, κατά την περίοδο 380-320 η κωμωδία με πολιτικό θέμα πνέει τα λοίσθια. Οι τελευταίες αναλαμπές της φαίνεται να σημειώνονται στην εποχή της Μακεδονικής εξάπλωσης, στα χρόνια του Φίλιππου και του Αλέξανδρου, όταν ο Μακεδονικός επεκτατισμός δημιουργεί σοβαρή πολιτική κρίση στον Ελληνικό χώρο. Τότε οι πολιτικές διαμάχες στην Αθήνα οξύνονται και το ενδιαφέρον για την πολιτική αναζωπυρώνεται στην κωμική σκηνή. Μέσα στο κλίμα της πολιτικής αντιπαράθεσης οι κωμωδιογράφοι χωρίζονται κι αυτοί σε αντίπαλα στρατόπεδα: ο Μνησίμαχος, που διακωμωδεί τον Φίλιππο στην ομώνυμη κωμωδία, φαίνεται να είναι αντιμακεδόνας· ο Τιμοκλής, που σαρκάζει επανειλημμένα αντιμακεδόνες πολιτικούς όπως ο Δημοσθένης και ο Υπερείδης (π.χ. απ. 4, 12, 17), φαίνεται να ανήκει στους φιλομακεδόνες.¹⁷ Μετά τον θάνατο του Αλέξανδρου, όμως, η τελευταία αυτή αναλαμπή σβήνει οριστικά: στην περίοδο της Νέας η πολιτική εξαφανίζεται ολοκληρωτικά από το κέντρο της κωμωδίας και απωθείται σε λίγες περιστασιακές νύξεις.

16. Τουλάχιστον ένα έργο του, ο *Ορεσταντοκλείδης*, έφερε επί σκηνής και γελοιογραφούσε ένα σύγχρονο πρόσωπο, τον διαβόητο παιδαρστή Αυτοκλείδη. Ωστόσο, ακόμη και στον Τιμοκλή είναι φανερό ότι κάποιες από τις σατιρικές αναφορές του ήσαν απλώς περιστασιακά αστεία σε έργα με άλλου είδους θέμα: βλ. το απ. 7 από τον Διώνυσο, που θα μπορούσε να είναι μυθολογική κωμωδία, και το απ. 32 από τη Σαπφώ, μια ιστορική παρωδία για την ποιήτρια.

17. Πβ. Coppola (1927) 453-454, 467· Webster (1970) 43-47· Constantinides (1969) 60-61. Η Constantinides (1969) 61 και ο Major (1997) 47 διατυπώνουν επιφυλάξεις σχετικά με τη φιλομακεδονική στάση του Τιμοκλή, επισημαίνοντας ότι σατιρίζει και φιλομακεδόνες πολιτικούς, όπως ο Καλλιμέδων. Εδώ όμως υπάρχει μια χαρακτηριστική διαφορά. Ο Τιμοκλής σατιρίζει τον Δημοσθένη και τους ομοϊδεάτες του για πράξεις πολιτικού χαρακτήρα (π.χ. για τη συμμετοχή στην υπόθεση του Άρταλου, για λήψη δωροδοκιών, για τους λόγους εναντίον του Φίλιππου: απ. 4, 12, 17). Αντίθετα, τον Καλλιμέδωνα τον διακωμωδεί απλώς για το αλλήθωρο βλέμμα του (απ. 29): το αστείο εδώ είναι πιο αθώο και χωρίς πολιτικό χρωματισμό. Τέτοιες διαφοροποιήσεις είναι, πιστεύω, ενδεικτικές για την πολιτική τοποθέτηση ενός κωμωδιογράφου.

Η υποχώρηση του πολιτικού στοιχείου στον 4^ο αι. δεν πρέπει να αποδοθεί πλώς σε εξωτερικούς πολιτικούς καταναγκασμούς.¹⁸ Είναι αλήθεια ότι η ριζική ποδυνάμωσή του ήδη από τα πρώτα χρόνια της Νέας Κωμωδίας συμπίπτει με την κατάρυση της Αθηναϊκής δημοκρατίας από τον Αντίπατρο, την ολιγαρχία του Φωκίωνα και κατόπιν τη δικτατορία του Δημήτριου του Φαληρέα.¹⁹ Όμως η εμφανής παρακμή των πολιτικών θεμάτων έχει αρχίσει από πολύ νωρίτερα και η εξαφάνισή τους μετά το 320 μοιάζει περισσότερο με φυσιολογική εξέλιξη όσων ποηγήθηκαν παρά με αποτέλεσμα εξωτερικής λογοκρισίας. Στα χρόνια της Νέας Κωμωδίας η Αθηναϊκή δημοκρατία λειτουργεί κανονικά, και οι άφρονες πρυστασιακές αναφορές των κωμικών σε δημόσια πρόσωπα και πράγματα αποδανύουν ότι η κωμική ελευθερία του λόγου δεν έχει ακρωτηριαστεί. Κανένας εσωτερικός περιορισμός, λοιπόν, δεν επιβάλλει την εντυπωσιακή υποχώρηση των πολιτικών θεμάτων που παρατηρούμε κατά την περίοδο 380-320. Η αιτία πρέπει μάλλον να αναζητηθεί σε μια γενικότερη αλλαγή στο θεατρικό γούστο της εποχής. Το κοινό φαίνεται να μην επιθυμεί πλέον την πολιτική κωμωδία: πηκίνουν στο θέατρο για να διασκεδάσουν με παρωδίες μύθων ή με ρομαντικές υπέσεις, όχι για να ακούσουν για τα ζητήματα της πόλης ή για τους ηγέτες που τα διαχειρίζονται. Είναι κοινός τόπος να συσχετίζεται αυτό το φαινόμενο με γικότερες αλλαγές στη στάση ζωής του Αθηναϊκού πληθυσμού. Μετά την ήττα στον Πελοποννησιακό πόλεμο η Αθήνα δεν είναι πια η αδιαφιλονίκητη ηγετική δύναμη στον Ελληνικό χώρο. Αυτό, σε συνδυασμό με την όλη πολιτική αθρία και αβεβαιότητα που ταλανίζει τον Ελληνικό κόσμο κατά τον 4^ο αι., υστηρίζεται ότι συντέλεσε στη βαθμιαία υποχώρηση του ενδιαφέροντος των πτωών για τις δημόσιες υποθέσεις.²⁰

Το ζήτημα αυτό είναι υπερβολικά σύνθετο για να διερευνηθεί εδώ. Στο πόν δοκίμιο θα ήθελα να δώσω έμφαση σε έναν άλλο παράγοντα, που συχνά παγνωρίζεται: εννώ την πανελλήνια διάδοση του κωμικού θεάτρου, η οποία πτει να συνέβαλε στον περιορισμό του πολιτικού στοιχείου πολύ πιο δραστικά

18. Όπως δηλαδή κάνουν οι αρχαίες πραγματείες περί κωμωδίας (βλ. σημ. 11) και με πτιδέξιο τρόπο ορισμένοι σύγχρονοι μελετητές: βλ. π.χ. Csapo-Slater (1994) 166· Zimmermann (1998) 63-64, 203-205· Sidwell (2000) 254-255.

19. Για την πολιτική ιστορία της Αθήνας σε αυτήν την περίοδο (322-307) βλ. Ferguson (14) 15-94· J.M. Williams, *Athens without Democracy: The Oligarchy of Phocion and the tyranny of Demetrius of Phalerum, 322-307 B.C.*, Diss. Yale 1982· Habicht (1997) 36.

20. Βλ. π.χ. τις παρατηρήσεις των Maidment (1935) 7· Lever (1953-54) 180· P. Gin-Bistagne, στο E.C. Welskopf (επιμ.), *Hellenische Poleis. Krise – Wandlung* – *kung*, Darmstadt 1974, τόμ. III, 1335-1371 και R. Hošek, αυτόθι, 1099-1119· Læster (1979) 375-376· Green (1994) 62-64· Zimmermann (1998) 202-205. Ο Roth-wd995) 104 χαρακτηρίζει προσφώς την άποψη αυτή ως «a cliché that has remained an unquestioned orthodoxy for many historians of fourth-century comedy».

από ό,τι αναγνωρίζεται συνήθως. Ένα έργο με κεντρικό θέμα παρμένο από τις Αθηναϊκές πολιτικές υποθέσεις προφανώς δεν θα μπορούσε να σταδιοδρομήσει με επιτυχία στη σκηνή άλλων πόλεων. Έτσι, σε μια εποχή όπου οι κωμωδιστές αποκτούν συνείδηση ότι γράφουν για ένα πανελλήνιο κοινό και υπολογίζουν σημαντικά στην επιτυχία των έργων τους εκτός Αθηνών, είναι εύλογο να αποφεύγονται θέματα που συνδέονται στενά με την πολιτική ζωή της Αθήνας. Οι περιστασιακές αναφορές σε δημόσια πρόσωπα ή πράγματα των Αθηνών δεν πείραζαν τόσο πολύ: ακριβώς επειδή ήσαν ευκαιριακά αστεία χωρίς σχέση με το κεντρικό θέμα, μπορούσαν εύκολα να παραλειφθούν ή να αντικατασταθούν χωρίς ζημιά για την πλοκή ή την κατασκευή του έργου. Οι ποιητές πιθανότατα έγραφαν τέτοια αστεία ειδικά για τις παραστάσεις των έργων τους στην Αθήνα, να δώσουν επικαιρικό χρώμα στο κείμενο. Αντίθετα, στα φεστιβάλ των άλλων πόλεων ή στους περιοδεύοντες θιάσους μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα έδιαν διαφορετικές εκδοχές των έργων, από τις οποίες τα τοπικά Αθηναϊκά αστεία θα είχαν περικοπεί. Οι ηθοποιοί που αναλάμβαναν να παρουσιάσουν τα έργα εκτός Αθηνών μπορούσαν να προσθέσουν στα κατάλληλα σημεία σατιρικές αναφρές σε πρόσωπα ή πράγματα της πόλης όπου δινόταν η παράσταση. Αλλά μια πολιτική κωμωδία επικεντρωμένη ολοκληρωτικά στις υποθέσεις, τους θεσμούς ή τους ηγέτες της Αθήνας δεν μπορούσε να σωθεί με τέτοιες μικροδιασκευές το ίδιο το θέμα της περιόριζε την απήχυσή της αποκλειστικά στο Αττικό ινός και κατέστρεφε τις πιθανότητες επιτυχίας της σε άλλες πόλεις. Ήδη στις αέες του 4^{ου} αι., όταν αρχίζουν να εξαγονται Αττικές κωμωδίες στην Κάτω Ιταλία, παρατηρούμε ότι από τα έργα του Αριστοφάνη επιλέγονται και παριστάνονται οι Θεσμοφοριάζουσες, που επικεντρώνονται στην παρωδία της τραγωδίας και όχι πολιτικά έργα όπως οι *Ιππής* ή οι *Σφήκες*.²¹ Χωρίς αμφιβολία, η ίδια ίση συνεχίστηκε και αργότερα στον 4^ο αι. και έστρεψε καθοριστικά τους δραματογράφους προς θέματα με καθολική απήχηση, όπως οι παρωδίες των μύθων ή οι ρομαντικές πλοκές και οι υποθέσεις από την καθημερινή ζωή. Η πολιτική κωμωδία παρήκμασε και εγκαταλείφθηκε επειδή δεν μπορούσε να προσαρμοστεί στη νέα θεατρική κουλτούρα του «διεθνοποιημένου» κωμικού θεάτρου, ταπεριοδεύντων θιάσων και των επαγγελματιών δραματογράφων με πανελλήνια ήμη και δραστηριότητα.

Από αυτήν την άποψη αξίζει να προσέξουμε τις λίγες κωμωδίες απτην περίοδο της Μέσης οι οποίες έχουν κύριο θέμα πολιτικής φύσεως. Παρατούμε ότι οι πιο πολλές από αυτές δεν περιορίζονται αποκλειστικά στην Αθητική πραγματικότητα αλλά έχουν θέματα που θα μπορούσαν να βρουν απήχηση σε

21. Βλ. τον περίφημο κωδωνόσχημο κρατήρα H 5697 στο Μουσείο Martin vonAgner του Πανεπιστημίου του Würzburg, που εμπνέεται από μια παράσταση των Θεσμοφοριάζουσων στην Κάτω Ιταλία: Csapo (1986): Taplin (1993) 36-41, 112.

άλλες πόλεις. Ο Φίλιππος του Μνησίμαχου διακωμωδούσε τους Μακεδόνες και τον βασιλιά τους, που αποτελούσαν απειλή για πολλές πόλεις της κυρίως Ελλάδας. Ο Διονύσιος του Εύβουλου επίσης σατίριζε μια προσωπικότητα ευρύτερα γνωστή, έναν τύρανο από τη Σικελία που πρέπει να ήταν γνωστός σε μεγάλο μέρος του Ελληνικού κόσμου. Η άγνωστος τίτλος κωμωδία του Ηνίοχου παρουσίαζε πολλές Ελληνικές πόλεις να συγκεντρώνονται στην Ολυμπία βασιανισμένες από τις πολιτικές μεταβολές και ίσως είχε πανελλήνιο χαρακτήρα. Κάτι παρόμοιο ισχύει ήδη για τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη: το έργο δεν συνδέεται τόσο στενά με την ειδική Αθηναϊκή πολιτική πραγματικότητα αλλά ασχολείται με ένα γενικότερο κοινωνικό πρόβλημα, την κατανομή του πλούτου, και από αυτήν την άποψη θα μπορούσε να προσαρμοστεί και να έχει απήχηση στο περιβάλλον των περισσότερων Ελληνικών πόλεων. Συνεπώς, ακόμη και τα λίγα δείγματα εξ ολοκλήρου πολιτικής κωμωδίας του 4^{ου} αι. παρουσιάζουν εμφανή τάση να προσαρμοστούν στη νέα πανελλήνια θεατρική πραγματικότητα. Όμως η τάση αυτή δεν έδωσε πολλούς καρπούς, ίσως λόγω της δυσκολίας εύρεσης τέτοιων καθολικών πολιτικών θεμάτων, και τελικά εγκαταλείφθηκε.

3. Ο χορός και το μουσικό στοιχείο στην κωμωδία του 4^{ου} αι.

Μια συναφής μεταβολή, που επίσης επισημαίνεται από τις αρχαίες πραγματείες, ήταν η παρακμή του κωμικού χορού.²² Ήδη στον *Πλούτο* η συμμετοχή του χορού είναι αισθητά περιορισμένη: στην πάροδο ο χορός τραγουδά ένα κομμάτι που έχει συνθέσει ο ποιητής ειδικά για το έργο, αλλά δεν βρίσκουμε άλλα χορικά άσματα· αντί για αυτά τα χειρόγραφα σημειώνουν απλώς την ένδειξη ΧΟΡΟΥ σε διάφορα σημεία (βλ. μετά τους στ. 321, 626, 770, 801, 958, 1096). Στα σημεία αυτά ο χορός πιθανότατα τραγουδούσε «εμβόλιμα άσματα», δηλ. μουσικά ιντερλούδια που δεν είχαν συντεθεί ειδικά για το έργο και δεν είχαν σχέση με τη δράση, γι' αυτό και δεν συμπεριελήφθησαν στα χειρόγραφα της κωμωδίας. Πάντως, ο χορός του *Πλούτου* εξακολουθεί να παίρνει μέρος ευκαιριακά στον διάλογο με τους ηθοποιούς. Στις δεκαετίες που ακολουθούν η αποδυνάμωση του χορού συνεχίζεται. Η πάροδος που γράφεται ειδικά για ένα έργο θα διατηρηθεί

22. Για τον χορό στη Μέση και Νέα Κωμωδία βλ. Körte (1921) 1258-1260· Maidment (1935) 1-24· Webster (1970) 14-15, 58-63· Sifakis (1967) 113-120· Sifakis (1971) 416-432· Arnott (1972) 67-69· Hunter (1979) 23-38· Handley (1985) 399-402· Rothwell (1995) 99-118· Csapo-Slater (1994) 349-352, 354-357. Η υποχώρηση του χορού στην κωμωδία συμβαδίζει με ανάλογες εξελίξεις στην τραγωδία: ήδη στα ύστερα έργα του Ευριπίδη κάποια χορικά έχουν πολύ χαλαρή σχέση με τη δράση, και ο Αγάθων μνημονεύεται ως ο πρώτος τραγικός που χρησιμοποίησε εμβόλιμα χορικά μέλη, άσχετα με τη δράση της τραγωδίας (Αριστ. *Ποιητ.* 1456a 27-32).

για αρκετό καιρό. Την ξαναβρίσκουμε στις Στεφανοπώλιδες του Εύβουλου: τα απ. 102 και 103, σε λυρικούς δακτύλους, πιθανότατα τραγουδιόνταν στην πάροδο από τις γυναίκες του χορού, που διαφήμιζαν τα στεφάνια που πουλούσαν.²³ Η πάροδος επιβιώνει ακόμη και στα χρόνια της Νέας Κωμωδίας, στον Δίφιλο: στον *Rudens* του Πλάτου, που βασίζεται σε μια κωμωδία του Δίφιλου, το μακρό κομμάτι των ψαράδων, που μπαίνουν στη σκηνή περιγράφοντας τον τρόπο της ζωής τους (290-305), πιθανότατα αποτελεί διασκευή της παρόδου που τραγουδούσε ένας χορός ψαράδων στο Ελληνικό πρότυπο. Για ένα διάστημα επιβιώνει και η αλληλεπίδραση του χορού με τους ηθοποιούς. Το απ. 239 από τον *Τροφώνιο* του Άλεξι (σε ευπολιδείς) φαίνεται να προέρχεται από την προσφώνηση ενός προσώπου του δράματος προς τον χορό. Ο Αισχίνης (1.157) περιγράφει παρόμοια έναν ηθοποιό να προσφωνεί με ανάπαιστους τον χορό σε μια κωμωδία στα αγροτικά Διονύσια λίγο πριν από το 345. Τα θραύσματα ενός μαρμάρινου αναγλύφου από την αγορά της Αθήνας, που χρονολογείται γύρω στο 350-325, παριστάνουν έναν κωμικό χορό και έναν ηθοποιό μαζί του.²⁴

Ωστόσο, καθώς προχωρεί ο 4^{ος} αι., γίνεται πιο αισθητή η υποχώρηση του χορικού στοιχείου. Στον Μένανδρο ο χορός δεν αλληλεπιδρά πια καθόλου με τους ηθοποιούς και δεν υπάρχει ούτε η ειδικά συντεθειμένη πάροδος. Ο χορός είναι απλώς ένας («κόμος»), μια ομάδα μεθυσμένων χωρίς ιδιαίτερη ταυτότητα ούτε ουσιαστική σχέση με την πλοκή. Η είσοδός του κατά κανόνα αναγγέλλεται από ένα πρόσωπο του έργου στο τέλος της πρώτης πράξης με μια στερεότυπη φράση²⁵, αλλά ο χορός δεν συνομιλεί ποτέ με τους ηθοποιούς, ούτε του δίνει σημασία κανένα πρόσωπο στη συνέχεια του έργου. Ο χορός υπάρχει μόνο για να τραγουδά εμβόλιμα άσματα στα διαλείμματα ανάμεσα στις πέντε πράξεις. Αυτά δεν περιλαμβάνονται στο κείμενο της κωμωδίας (στους παπύρους αναγράφεται μόνο η ένδειξη ΧΟΡΟΥ μεταξύ των πράξεων), προφανώς δεν είχαν καμία σχέση με τη δράση, και πιθανώς δεν είχαν καν συντεθεί από τον ίδιο τον κωμικό ποιητή αλλά ήταν απλώς γνωστά τραγούδια της εποχής. Είναι πιθανό ότι αυτός ο τύπος χορού είχε αρχίσει να διαμορφώνεται ήδη από παλιότερα, από τα χρόνια της Μέσης Κωμωδίας: η στερεότυπη αναγγελία της εισόδου του χορού, που βρίσκουμε παγιωμένη στον Μένανδρο, απαντά ήδη στον Άλεξι (απ. 112).²⁶ Για

23. Bl. Arnott (1972) 68· Hunter (1979) 36-37· Hunter (1983) 191· Pretagostini (1987) 259-260.

24. Για το απ. του Άλεξι βλ. Hunter (1979) 35-36· Pretagostini (1987) 258-259· Arnott (1996) 671-673. Για το ανάγλυφο βλ. MMC³ αρ. AS 3· πβ. Sifakis (1971) 417-420· Rothwell (1995) 113. Βλ. επίσης Αδέσπ. Κωμ. απ. 1032.18-26, που ίσως περιέχει διάλογο του χορού με τους ηθοποιούς (πβ. Hunter [1979] 37· Rothwell [1995] 112).

25. Π.χ. Ασπ. 246-248: και γάρ τινα ἔχλον ἄλλον ἀνθρώπων προσιόντα τουτονὶ ὄρῳ μεθύντων· πβ. Δύσκ. 230-232, *Επιτρ.* 169-171, *Περικ.* 261-262.

26. Bl. Arnott (1996) 298-301.

ένα διάστημα ο νέος τύπος θα συνυπήρχε με το παλιότερο μοντέλο, ώσπου τελικά το εκτόπισε πλήρως. Στην Ελληνιστική περίοδο το «Μενάνδρειο» μοντέλο παγιώνεται και η ολοκληρωτική αποσύνδεση του χορού από τη δράση καταλήγει να αντικατοπτρίζεται ακόμη και στην αρχιτεκτονική των θεάτρων: μπροστά στο σκηνικό οικοδόμημα κτίζεται ένα υψηλό προσκήνιο, πάνω στο οποίο παίζουν οι ηθοποιοί, ενώ ο χορός παραμένει κάτω στην ορχήστρα: έτσι, οι ηθοποιοί αποκόπτονται εντελώς από τον χορό.²⁷

Θα ήταν πάλι λάθος να αναζητήσουμε τις αιτίες για την υποχώρηση του χορικού στοιχείου σε εξωτερικούς καταναγκασμούς, π.χ. σε οικονομικές δυσχέρειες των χορηγών. Απεναντίας, ο θεσμός της χορηγίας φαίνεται ότι λειτούργησε σε γενικές γραμμές καλά και χωρίς δυσκολίες κατά το μεγαλύτερο μέρος του 4^{ου} αι.²⁸ Η κατάργηση της χορηγίας και η αντικατάσταση των χορηγών από έναν «αγωνοθέτη» στα χρόνια του Δημήτριου του Φαληρέα (317-307) έλαβε χώρα όταν πλέον είχε επικρατήσει ο Ελληνιστικός τύπος κωμωδίας με την ελάχιστη συμμετοχή του χορού: δεν συνέβαλε, λοιπόν, στη μείωση του χορικού στοιχείου, αλλά αντίθετα σχεδιάστηκε μάλλον η ίδια εν μέρει ως ανταπόκριση της πολιτείας στη νέα διαμορφωμένη θεατρική πραγματικότητα, όπου ο χορός είχε πλήρως αποδυναμωθεί. Οι πραγματικές αιτίες πρέπει να σχετίζονται πάλι με γενικότερες αλλαγές στο θεατρικό γούστο της εποχής. Σημαντικό ρόλο πρέπει να έπαιξε ο νέος τύπος κωμωδίας, που επικεντρωνόταν, όπως θα δούμε παρακάτω, στην ιδιωτική ζωή και τις οικογενειακές σχέσεις καθημερινών ανθρώπων. Σε αυτό το είδος δράματος ο χορός εκ των πραγμάτων δεν μπορούσε να έχει μεγάλη συμμετοχή. Όντας παραδοσιακά ο εκπρόσωπος μιας ευρύτερης κοινότητας, ο φορέας του δημόσιου στοιχείου, ο χορός δεν ταίριαζε με τον κόσμο των ιδιωτικών υποθέσεων και της οικογενειακής ζωής. Ήταν ένας ξένος, ένας εξωτερικός παρατηρητής, του οποίου η συμμετοχή στη δράση θα προξενούσε αμηχανία και πολλές φορές θα δυσκόλευε την εκτύλιξη της πλοκής.

Ένας άλλος παράγοντας ήταν η αύξηση της σπουδαιότητας των ηθοποιών. Καθώς οι ηθοποιοί προσελκύουν όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον του κοινού, ο δικός τους ρόλος αναπτύσσεται σε βάρος των μερών του χορού. Οι ηθοποιοί ήταν

27. Για το υπερυψωμένο προσκήνιο στα Ελληνιστικά θέατρα βλ. Pickard-Cambridge (1946) 175-215· Sifakis (1967) 113, 126-135· F.E. Winter, *Phoenix* 37 (1983) 38-47· R.F. Townsend, *Hesperia* 55 (1986) 435-436· L. Polacco, *Dioniso* 57 (1987) 267-279· D. Wiles, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991, 38-39. Ήδη από τα τέλη του 4^{ου} και τις αρχές του 3^{ου} αι. το υψηλό προσκήνιο εμφανίζεται σε αρκετά θέατρα. Υπάρχουν διαφωνίες σχετικά με το πότε άρχισε να χρησιμοποιείται στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα. Ωστόσο, δεδομένου του ηγετικού ρόλου της Αθήνας στα θεατρικά πράγματα, φαίνεται πιθανό ότι η καινοτομία αυτή ξεκίνησε από την Αθήνα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 4^{ου} αι.

28. Βλ. Maidment (1935) 5-7· Rothwell (1995) 100-110.

εκπαιδευμένοι επαγγελματίες, ικανοί να ανταποκριθούν σε ρόλους που γίνονταν όλο και πιο περίπλοκοι και δεξιοτεχνικοί. Αντίθετα, ο χορός εξακολουθούσε να αποτελείται από ερασιτέχνες, διαλεγμένους από τους πολίτες της Αθήνας, μέχρι την κατάργηση της χορηγίας στα τέλη του 4^{ου} αι., και οι ερασιτεχνικές επιδόσεις του θά έρχονταν σε χτυπητή αντίθεση με το πολύ πιο επιδέξιο και τεχνικό παίξιμο των ηθοποιών.²⁹ Στην τραγωδία, ήδη από τα ύστερα έργα του Ευριπίδη, η εξασθένηση του χορού συνδυάζεται με την αύξηση των λυρικών μερών για τους ηθοποιούς: το λυρικό στοιχείο μεταφέρεται σιγά-σιγά από τον χορό στους υποκριτές. Μια παρόμοια εξέλιξη συναντούμε στην κωμωδία του 4^{ου} αι.: κάποια στοιχεία των παλαιότερων κωμικών χορικών φαίνεται να μετατοπίζονται και να επιβιώνουν με διαφορετική μορφή σε δεξιοτεχνικά κομμάτια για τους ηθοποιούς. Ένα παράδειγμα είναι τα τροχαίκα επιρρήματα των παραβάσεων της Παλαιάς Κωμωδίας, στα οποία ο χορός περιέγραφε τον χαρακτήρα και τις ιδιότητές του ή ασκούσε κριτική σε πρόσωπα και πράγματα της πόλης. Στη Μέση και Νέα Κωμωδία αυτά μεταμορφώνονται σε μακρές τροχαϊκές ρήσεις των ηθοποιών, με τις οποίες ο ομιλητής παρουσιάζει τον εαυτό του και τη φιλοσοφία της ζωής του (Μέν. *Δύσκ.* 708-747, Αριστοφών απ. 5) ή ασκεί κριτική σε διάφορες πλευρές της κοινωνικής ζωής (Αντιφάνης απ. 42, 202, 203, Άλεξίς απ. 103, Φιλέταιρος απ. 9, Αναξίλας απ. 22, Δίφιλος απ. 23, Φιλήμων απ. 178, Μέν. απ. 25, 186, 187).³⁰ Στη Μέση Κωμωδία αναπτύσσονται επίσης οι μακρές ρήσεις σε αναπαιστικό δίμετρο, που απαγγέλλονται συνήθως από δούλους ή μαγείρους και περιγράφουν συμπτώσια ή φαγητά (π.χ. Αντιφάνης απ. 130, 131, Αναξανδρίδης απ. 42, Έφιππος απ. 5, 12, Εύβουλος απ. 63 κ.ά.). Τχη τους επιβιώνουν ακόμη και στον Μένανδρο (Κόλαξ απ. 5 Arnott). Πρόκειται και εδώ για δεξιοτεχνικά κομμάτια, που δίνουν στον ηθοποιό την ευκαιρία να επιδείξει τις ικανότητές του στη μακρά και γρήγορη απαγγελία. Ο τρόπος εκφοράς τους χωρίς άλλο διέφερε από την απλή απαγγελία των μερών σε ιαμβικά τρίμετρα: πιθανώς συνοδεύονταν από μουσική, όπως τα αναπαιστικά μέρη της τραγωδίας και της Παλαιάς Κωμωδίας, και εκφωνούνταν με ένα είδος μελικής απαγγελίας (recitativo). Έτσι, τα κομμάτια αυτά αποτελούν ένα είδος αντισταθμίσματος για τον περιορισμό των χορικών μελών της κωμωδίας.³¹

Από τα σωζόμενα έργα του Μένανδρου αρκετοί μελετητές έχουν σχηματί-

29. Πβ. Csapo-Slater (1994) 351.

30. Για τις τροχαϊκές ρήσεις στην κωμωδία του 4^{ου} αι. βλ. Handley (1965) 252-253· Arnott (1972) 78-80· Gomme-Sandbach (1973) 36-37· Konstantakos (2000a) 237.

31. Για τα αναπαιστικά μέρη βλ. Meineke (1839) 302-303· Pretagostini (1987) 246-249· Nesselrath (1990) 267-279. Παρόμοια το απ. 147 του Αντιφάνη, που είναι γραμμένο σε ελεγειακό δίστιχο και προέρχεται επίσης από συμποτικά συμφραζόμενα, πιθανώς απαγγελλόταν με ένα είδος «παρκαταλογής» ή μελικής απαγγελίας και με μουσική συνοδεία (πβ. την ελεγεία στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη, στ. 103-116· Pretagostini [1987] 251-252).

σει την εντύπωση ότι τα καθαρά λυρικά μέρη των ηθοποιών δεν αναπτύχθηκαν ιδιαίτερα στην κωμωδία του 4^{ου} αι. Ωστόσο, η Μέση Κωμωδία περιλάμβανε τραγούδια για τους ηθοποιούς. Οι Εκκλησιάζουσες του Αριστοφάνη, στην αυγή της διαδικασίας μεταλλαγής της κωμωδίας κατά τον 4^ο αι., περιέχουν εντυπωσιακά μέρη μουσικής κωμωδίας στο δεύτερο τμήμα τους: μια γριά και μια νεαρή κοπέλα τραγουδούν ένα ντουέτο ζηλοτυπίας, καθώς προσπαθούν να προσελκύσουν εραστές (893-923): μετά από λίγο φτάνει ο εραστής της κοπέλας και τραγουδά κι αυτός ένα ερωτικό ντουέτο με την αγαπημένη του (938-975). Στα χρόνια που ακολουθούν η Μέση Κωμωδία δείχνει την τάση να διατηρήσει, περιστασιακά έστω, αυτό το μουσικό στοιχείο. Μουσικά μέρη χρησιμοποιούνται κατεξοχήν σε σκηνές δείπνων και συμποσίων, που ήσαν πολύ αγαπητές στην περίοδο της Μέσης. Το απ. 172 του Αντιφάνη περιγράφει λυρικά ένα συμπόσιο σε τροχαϊκά τετράμετρα που εναλλάσσονται με δακτυλεπίτριτους: προφανώς πρόκειται για τραγούδι, που πρέπει να προέρχεται από μονωδία ενός ηθοποιού. Οι εκτενείς περιγραφές δείπνων και συμποσίων είναι σταθερό στοιχείο στην κωμωδία του 4^{ου} αι. και κατά κανόνα παίρνουν τη μορφή ενός μακρού μονόλογου, που απαγγέλλεται από κάποιον ηθοποιό (π.χ. τον μάγειρο που ετοίμασε το δείπνο, έναν δούλο που υπηρέτησε σε αυτό ή έναν από τους συνδαιτυμόνες). Συνήθως είναι γραμμένες σε ιαμβικό τρίμετρο, σπανιότερα σε τροχαϊκό τετράμετρο.³² Ο Αντιφάνης παραλλάσσει και ανανεώνει μορφικά αυτό το κοινότοπο κωμικό κομμάτι: μεταπλάθει τον συνηθισμένο απαγγελόμενο μονόλογο σε μονωδία την οποία τραγουδά ο ήρωάς του. Το ίδιο ισχύει πιθανότατα για τις περιγραφές των δείπνων στο απ. 137 του Άλεξι (πάλι σε δακτυλεπίτριτο) και στο απ. 111 του Εύβουλου (σε κρητικά-παιωνικά τετράμετρα). Το απ. 4 του Αξιόνικου προέρχεται από τη μονωδία ενός μάγειρου, που τραγουδά σε υψηλό ύψος πώς θα μαγειρέψει το ψάρι του. Παρόμοια ο ύμνος στο χέλι στο απ. 34 του Εύβουλου (παρωδία ενός επιθαλάμιου, με το χέλι στη θέση της εγκωμιαζόμενης νύφης) τραγουδιόταν μάλλον από έναν μάγειρο. Στο απ. 6 του Νικόστρατου (σε γλυκύνειους) ένας συνδαιτυμόνας τραγουδά για κάτι σουπιές που σκοπεύει να φάει. Εκτός όμως από τα δείπνα, η Μέση Κωμωδία μπορούσε να χρησιμοποιήσει μουσικά μέρη και σε ποικίλα άλλα συμφραζόμενα. Το απ. 12 από την *Κίρκη* του Αναξίλα πιθανώς προέρχεται από ένα τραγούδι του Ευρύλοχου, που προειδοποιεί τους συντρόφους του Οδυσσέα για τις μαγικές δυνάμεις της Κίρκης. Το απ. 137 του Εύβουλου, που πιθανώς τραγουδιόταν κι αυτό από έναν ηθοποιό, σατιρίζει βρώμικους και ασχητικούς φιλοσόφους που ζουν σαν παράσιτοι.³³

32. Βλ. γενικά E. Fraenkel, *De media et nova comoedia quaestiones selectae*, Diss. Göttingen 1912, 20-32· Konstantakos (2004) 30-31.

33. Για τα λυρικά αποσπάσματα της Μέσης Κωμωδίας βλ. Meineke (1839) 297-302· Marx (1928) 254-257· Hunter (1979) 36· Hunter (1983) 126, 211-212, 228-229· Pretagos-

Ακόμη και στον Μένανδρο βρίσκουμε αρκετές μουσικές σκηνές όπου οι ηθοποιοί τραγουδούν και χορεύουν. Στη *Θεοφορομένη* (36-57) η ηρώιδα του τίτλου τραγουδούσε έναν ύμνο στην Κυβέλη, ενώ άλλα πρόσωπα έπαιζαν μουσική, και σε μια άλλη σκηνή ένας δούλος χόρευε.³⁴ Στη *Λευκαδία* η «ζάκχορος», η διακόνισσα του ναού του Απόλλωνα, απήγγελλε, πιθανώς με μουσική συνοδεία, ένα αναπαιστικό κομμάτι (10-16 και απ. 2 Arnott). Στο *Φάσμα* περιλαμβανόταν ένα τραγούδι σε ιθυφαλλικά μέτρα (test. VII Arnott). Σε μια κωμωδία άγνωστου τίτλου μια τραγουδίστρια και ένας αυλητής έχουν μισθωθεί για μια γαμήλια πομπή και ακούμε για λίγο την αρχή ενός τραγουδιού (*Fabula Incerta* 9.10-15 Arnott). Ο *Δύσκολος* καταλήγει με ένα εντυπωσιακό μουσικό φινάλε (880-958), γραμμένο σε ιαμβικά τετράμετρα που συνοδεύονταν από μουσική αυλού (880, 910): το φινάλε κορυφωνόταν με έναν αστείο χορό των προσώπων (954-958). Σε άλλους ποιητές της Νέας Κωμωδίας βρίσκουμε επίσης κατάλοιπα από τέτοια μουσικά κομμάτια. Το απ. 12 του Δίφιλου, σε «άσυνάρτητο» αρχιλόχειο μέτρο, πιθανώς προέρχεται από αδόμενο μέρος των ηθοποιών, μια μονωδία ή έναν λυρικό διάλογο. Μετρικοί συγγραφείς της αυτοκρατορικής εποχής μαρτυρούν ότι ο Δίφιλος χρησιμοποίησε και άλλα λυρικά μέτρα, πράγμα που σημαίνει ότι περιέλαβε μουσικές σκηνές και σε άλλες κωμωδίες του. Ο Marius Victorinus (*Grammatici Latini* VI σ. 104.2-5 Keil) μαρτυρεί τη χρήση του ευπολίδειου μέτρου από τον Δίφιλο και τον Μένανδρο: οι ευπολίδειοι πιθανώς χρησιμοποίη-

tini (1987) 252-265. Ο Pretagostini προσπαθεί γενικά να μειώσει την παρουσία του μουσικού στοιχείου στη Μέση Κωμωδία: διατυπώνει αμφιβολίες για το αν αυτά τα αποσπάσματα τραγουδιούνται και θεωρεί πιθανότερο ότι απλώς απαγγέλλονταν. Ωστόσο, δεν υπάρχει λόγος να αρνηθούμε τον μουσικό χαρακτήρα αυτών των κομματιών. Η άποψη του Pretagostini ότι οι περιγραφές φαγητών και συμποσίων είναι ταιριαστές για απαγγελία αλλά όχι για τραγούδι είναι ένας δογματισμός που δεν δικαιολογείται από τα πράγματα. Τα κωμικά αποσπάσματα δείχνουν ότι οι ποιητές του 4^{ου} αι. είχαν στη διάθεσή τους ποικίλα εκφραστικά μέσα για την περιγραφή των δείπνων. Πολύ συχνά τα διηγούνται απλώς σε ιαμβικά τρίμετρα, που απαγγέλλονταν κανονικά. Κάποτε όμως τα περιγράφουν σε αναπαιστικές ρήσεις, που απαγγέλλονταν μελικά με μουσική συνοδεία (βλ. παραπάνω): πβ. το φινάλε του *Δύσκολου* (937-953), όπου το συμπόσιο περιγράφεται σε ιαμβικά τετράμετρα με συνοδεία αυλού. Έτσι, δεν θα ήταν δύσκολο για τους ποιητές να προχωρήσουν ένα βήμα παραπάνω και να συνθέσουν και πραγματικά τραγουδιστά μέρη για τις συμποτικές περιγραφές. Ήδη στις *Εκκλ.* 1168-1178 το γιγάντιο γεύμα περιγράφεται σε ένα τραγούδι του χορού. Εξάλλου, τα αποσπάσματα που απαριθμήθηκαν παραπάνω περιέχουν λυρικά μέτρα, τα οποία απαντούν αλλού στα λυρικά μέρη της τραγωδίας και της Παλαιάς Κωμωδίας ή στη λυρική ποίηση. Προφανώς, λοιπόν, η εκφορά τους πρέπει να διέφερε από την απλή απαγγελία των ιαμβικών τριμέτρων: ακόμη κι αν δεν τραγουδιόνταν κανονικά, πρέπει τουλάχιστον να εκφωνούνταν μελικά και με μουσική υπόκρουση: το μουσικό στοιχείο οπωσδήποτε θα έπαιζε ρόλο στην παρουσίασή τους.

34. Μουσικές σκηνές από τη *Θεοφορομένη* απεικονίζονται σε δύο ψηφιδωτά και μία τοιχογραφία (MNC³, τόμ. 1, σσ. 94-95, τόμ. 2, αρ. 3DM 2, 5NP 1, 6DM 2.5): οι τεραχότες MNC³ αρ. 3DT 16 και 17 εμπνούνται επίσης από αυτές τις σκηνές.

ούνταν σε σκηνές με συμμετοχή του χορού, όπως στο απ. 239 του Άλεξι, όπου ένας ηθοποιός απευθύνεται στον χορό. Αλλού γίνεται λόγος για ένα «Διφίλειο» μέτρο (Marius Victorinus, *Grammatici Latini* VI σσ. 70.17-18, 73.21-23, 110.21-33 Keil και M. Plotius Sacerdos, *αυτόθι*, σσ. 507.19-509.11), ένα είδος δακτυλεπίτριτου, που προφανώς πήρε το όνομά του από κάποιον ποιητή Δίφιλο. Δεν είναι βέβαιο εάν αυτός ήταν ο Δίφιλος ο κωμικός, αλλά είναι αξιοσημείωτο ότι το Διφίλειο χρησιμοποιείται από άλλους κωμικούς του 4^{ου} αι., όπως ο Αντιφάνης (απ. 172.3, 4, 6) και ο Άλεξις (απ. 137).³⁵ Η Άλυσις του Χαρικλείδη περιλάμβανε ένα τραγούδι προς τιμήν της Εκάτης (απ. 1· πβ. τον ύμνο στην Κυβέλη στη *Θεοφορουμένη*).

Για το μουσικό στοιχείο στη Νέα Κωμωδία παρέχουν επίσης ενδείξεις αργότερα οι επιγραφές από το φεστιβάλ των Σωτηρίων, που εορταζόταν στους Δελφούς κατά τον 3^ο αι. και περιλάμβανε παραστάσεις κωμωδίας. Στα Σωτήρια οι θίασοι κωμωδίας συνοδεύονταν σταθερά από έναν αυλητή, ο οποίος πιθανότατα χρησίμευε στο να συνοδεύει και μουσικά μέρη των ηθοποιών, όχι μόνο τα ιντερλούδια του χορού. Πράγματι, σε δύο από τις επιγραφές ο κωμικός χορός φαίνεται να έχει έναν δικό του αυλητή, ο οποίος αναγράφεται μετά τον χορό (SGDI αρ. 2564.82 και 2565.82)· συνεπώς, οι αυλητές των κωμικών θιάσων, που επίσης μνημονεύονται σε αυτές τις επιγραφές, πρέπει να προορίζονταν για τη μουσική συνοδεία των ηθοποιών.³⁶ Διάφορα μνημεία (ειδώλια από τεραχότα ή μπρούντζο, απεικονίσεις σε ψηφιδωτά) από την περίοδο της Μέσης και της Νέας Κωμωδίας παριστάνουν κωμικούς χαρακτήρες που χορεύουν ή παίζουν μουσική.³⁷ Ίσως λοιπόν το μουσικό στοιχείο είχε σπουδαιότερο ρόλο στη Νέα Κωμωδία από ό,τι αφήνουν να διαφανεί τα σωζόμενα κείμενα. Ακόμη και ο Μένανδρος το χρησιμοποιεί μερικές φορές, και πρέπει να έχουμε κατά νουν ότι η πρακτική του Μένανδρου ενδέχεται να μην αντιπροσωπεύει εντελώς το όλο είδος της Νέας Κωμωδίας: ο Μένανδρος θα μπορούσε να έχει περιορίσει τα μουσικά μέρη των ηθοποιών, ενώ άλλοι ποιητές τα χρησιμοποιούσαν συχνότερα και περισσότερο. Ίσως πάλι να υπήρξε μια αναβίωση και αύξηση των μουσικών μερών μετά τον Μένανδρο, στην κωμωδία του 3^{ου} και του 2^{ου} αι., πιθανώς από επίδραση λαϊκότερων θεαμάτων όπως ο μίμος.³⁸

35. Για τα λυρικά μέτρα του Δίφιλου βλ. Meineke (1839) 442-444, 448-449· Marigo (1907) 389· U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921, 71-72, 391· Marx (1928) 257-258· Perusino (1979) 134-139.

36. Για τις επιγραφές αυτές βλ. Sifakis (1967) 75-80· Gentili (1979) 23-25, 31· και παρακάτω σημ. 39.

37. Βλ. MMC³ αρ. AT 63, CT 3, WT 1· MNC³ αρ. 1TT 13, 3BA 1, 4XB 7.

38. Γενικά για το μουσικό στοιχείο στην Ελληνιστική κωμωδία βλ. Marx (1928) 254-261· C. Questa, *Entretiens Fond. Hardt* 16 (1970) 183-187, 216-218· Gentili (1979) 41-45· Perusino (1979) 131-132· Hunter (1985) 19-20· Csapo-Slater (1994) 331· F. Perusino-

Τέλος, πρέπει πάλι να τονιστεί ότι στον περιορισμό του κωμικού χορού συνέβαλε καθοριστικά η πανελλήνια διάδοση της κωμωδίας, ιδίως η δραστηριότητα των περιοδεύοντων θιάσων, που τροφοδοτούνταν με έργα από τους κωμωδιογράφους της Αθήνας για να τα παρουσιάσουν σε διάφορα μέρη του Ελληνικού κόσμου. Για τέτοιους θιάσους δεν θα ήταν πάντοτε εύκολο να έχουν έναν αριθμό από χορευτές που να περιοδεύει μαζί τους. Μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε ότι σε αρκετές περιπτώσεις θα συνέπρατταν με έναν τοπικό χορό στο μέρος όπου πήγαιναν να δώσουν παραστάσεις. Οι επιγραφές από τα Σωτήρια στους Δελφούς στα μέσα του 3^{ου} αι. καταγράφουν δύο, τρεις ή τέσσερις θιάσους κωμωδίας, που αποτελούνταν ο καθένας από τρεις ηθοποιούς, έναν αυλητή και έναν «ιδιάσκαλον», αλλά μόνο έναν επταμελή κωμικό χορό: αυτός μνημονεύεται μετά τους θιάσους και προφανώς ήταν κοινός για όλους. Ο χορός αυτός, λοιπόν, δεν ανήκε σε κάποιον από τους θιάσους ούτε περιόδευε μαζί τους, αλλά πιθανότατα παρεχόταν από το φεστιβάλ των Σωτηρίων στους θιάσους για τις παραστάσεις τους. Μπορεί να ήταν μια ομάδα ντόπιων χορευτών από τους Δελφούς ή ένας επαγγελματικός κωμικός χορός που είχαν μισθώσει οι υπεύθυνοι του φεστιβάλ: σε κάθε περίπτωση, δεν συνδεόταν με κανέναν από τους θιάσους που έπαιζαν μαζί του.³⁹ Ο Πλάτων στους *Νόμους* (817a-d) υποδηλώνει μια παρόμοια κατάσταση, όταν περιγράφει ποιητές που φτάνουν σε μια πόλη, φέρνοντας μαζί τους ηθοποιούς, για να δώσουν παράσταση, και η πόλη πρέπει να τους παραχωρήσει τον χορό. Παρόμοια σε μια επιγραφή του 2^{ου} αι. η συντεχνία των Διονυσιακών τεχνιτών της Ιωνίας και του Ελλαδσποντου στέλνει στην Ιασό για τα Διονύσια δύο τραγικούς και δύο κωμικούς ηθοποιούς, «ὅπως ἄγοιεν (ενν. οἱ Ἰασεῖς) τῷ θεῷ τοὺς [χ]οροὺς κατὰ τὰς πατρῆους αὐτῶν διαγραφάς» (στ. 15-16). Χωρίς άλλο, τον χορό θα τον παρείχαν οι ίδιοι οἱ Ιασεῖς.⁴⁰ Σε τέτοιες συνθήκες προφανώς δεν υπήρχε πολὺς χρόνος για την προετοιμασία

A. Giacomoni, στο B. Gentili-A. Grilli-F. Perusino (επιμ.), *Per Carlo Corbato. Scritti di filologia greca e latina offerti da amici e allievi*, Pisa 1999, 103-107.

39. Για τις επιγραφές από τα Σωτήρια βλ. Sifakis (1967) 72-83, 116, 156-165. Για την επίδραση των περιοδεύοντων θιάσων στην εξέλιξη του κωμικού χορού πβ. Slater (1995) 39-41 και Rothwell (1995) 99.

40. Βλ. Blümel (1985) αρ. 152· Pickard-Cambridge (1968) 293-294, 316· L. Robert, *Études anatoliennes*, Paris 1937, 445-450· Csapo-Slater (1994) 252. Άλλες φορές, ομολογούμενως, ο χορός συνοδεύει τον κωμικό θίασο: σε μια περίπτωση στα χειμερινά Σωτήρια, μεταξύ 145-125 π.Χ., η συντεχνία των Διονυσιακών τεχνιτών του Ισθμού και της Νεμέας έστειλε στους Δελφούς τρεις κωμικούς ηθοποιούς και έναν τετραμελή κωμικό χορό, για να συμμετάσχουν στο φεστιβάλ· βλ. SIG³ αρ. 690· Sifakis (1967) 85, 117. Δεν ξέρουμε πόσο συχνή ήταν αυτή η πρακτική. Πολλές επιγραφές μνημονεύουν μόνο «διδασκάλους» ή «χοροδιδασκάλους» που συνοδεύουν τον κωμικό θίασο (Sifakis [1967] 34, 88-90, 117-120), αλλά αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι τους ακολουθούσε και κωμικός χορός: οι «διδάσκαλοι», που επιμελούνταν γενικά την όλη σκηνοθεσία των παραστάσεων, μπορεί να εκγύμναζαν τους κωμικούς χορούς στον εκάστοτε τόπο της παράστασης.

του χορού που οι ηθοποιοί έβρισκαν επί τόπου, κι έτσι η συμμετοχή του χορού στο έργο όφειλε να είναι περιορισμένη. Μια ειδικά συντεθειμένη πάροδος και λίγοι στίχοι διαλόγου με τους ηθοποιούς ήταν το πιο πολύ που μπορούσε να ζητηθεί από έναν τέτοιο χορό. Πολύ πιο βολικό, όμως, ήταν να μη συμμετέχει καθόλου ο χορός στη δράση και να τραγουδά μόνον ιντερλούδια στα διαλείμματα: τότε ο χορός μπορούσε να εκγυμναστεί χωριστά από τους ηθοποιούς και να τραγουδήσει άσματα που υπήρχαν στο ρεπερτόριό του και μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για οποιοδήποτε έργο.

4. Τα νέα θέματα. Πλοκή και κωμικά πρόσωπα.

Η ριζική υποχώρηση της πολιτικής κωμωδίας άφησε ελεύθερο το πεδίο για να ευδοκιμήσουν άλλα θέματα στην κωμική σκηνή. Για μεγάλο διάστημα, από τις αρχές του 4^{ου} αι. μέχρι το 350 ή 340 περίπου, άκμασε η λεγόμενη «μυθολογική κωμωδία», που παρουσίαζε γνωστές μυθικές ιστορίες με αστειό τρόπο.⁴¹ Η μυθολογική κωμωδία μπορούσε να δραματοποιεί απευθείας μια μυθική ιστορία, όπως ήταν γνωστή γενικά από τη μυθική παράδοση, ή να παρωδεί ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό πρότυπο, συνήθως μια τραγωδία (είτε μια κλασική δημιουργία, π.χ. του Ευριπίδη, είτε μια πρόσφατη παραγωγή του 4^{ου} αι.). Σε κάθε περίπτωση η βασική τεχνική της μυθολογικής κωμωδίας είναι η ίδια: μπορούμε να την ονομάσουμε «οικειώση» ή «εκφαυλισμός» του μύθου. Η μυθική ιστορία υποβιβάζεται σε καθαρά ανθρώπινο επίπεδο και μεταφέρεται σε ένα περιβάλλον που λίγο-πολύ αντιγράφει τη σύγχρονη αστική ζωή. Ο μυθικός χώρος ανακατασκευάζεται ώστε να μοιάζει με μια σύγχρονη πόλη. Οι μυθικοί ήρωες και οι θεοί φέρονται σαν κοινοί άνθρωποι του 4^{ου} αι., επιδεικνύοντας κάθε λογής ταπεινές συνήθειες ή ελαττώματα αναγνωρίσιμα από την καθημερινή ζωή. Έτσι, ο Αίνος παρουσιάζεται σαν σοφιστής περιωπής, που διαθέτει δική του βιβλιοθήκη και ζητά από τον μαθητή του, τον Ηρακλή, να διαλέξει ένα βιβλίο για μελέτη: ο Ηρακλής, που παραδοσιακά γελοιογραφείται ως λαίμαργος και φαγάς, διαλέγει έναν οδηγό μαγειρικής (Αλέξι Αίνος απ. 140). Ο Κρόνος είναι ένας γέρος μεθύστακας που πουλά τα παιδιά του στο παζάρι και σπαταλά ό,τι κερδίζει στο φαί και στο πιστό, ενώ η γυναίκα του η Ρέα γκρινιάζει που δεν παίρνει μερίδιο

41. Για τη μυθολογική κωμωδία βλ. Meineke (1839) 278-285, 439· Körte (1921) 1262-1263· Webster (1970) 6-7, 16-19, 57, 82-97, 115· Arnott (1972) 71-75· R.L. Hunter, ZPE 41 (1981) 19-24 και Dioniso 57 (1987) 281-298· Hunter (1983) 22-30· Handley (1985) 373, 402-404· Nesselrath (1990) 188-241· Arnott (1996) 19-20· Konstantakos (2000a) 94-124· Konstantakos (2002) 156-167· Casolari (2003), ιδίως 23-25, 127-183, 214-225, 249-295.

από τα κέρδη (Αδέσπ. Κωμ. απ. 1062). Ο Λαομέδων, ο βασιλιάς της Τροίας, εμφανίζεται σαν οργίλος αστός οικογενειάρχης που ανησυχεί για την εξαφάνιση του γιου του, του Γανυμήδη, και ανακρίνει με απειλές έναν δούλο του σπιτιού (Αντιφάνη *Γανυμήδης* απ. 75). Ο Οιδίπους τριγυρνά σαν παρσένος, γυρεύοντας δωρεάν δείπνα, και καταριέται εκείνους που του ζητούν να πληρώσει το μερίδιό του (Εύβουλου *Οιδίπους* απ. 72). Ο σύγχρονος κόσμος εισβάλλει τακτικά στο μυθικό πλαίσιο της υπόθεσης: οι μυθικοί ήρωες σχολιάζουν γνωστές προσωπικότητες και πρόσφατα γεγονότα του 4^{ου} αι. (βλ. παραπάνω, μέρος 2) ή επιδίδονται σε ασχολίες της σύγχρονης ζωής (π.χ. στον Αντιφάνη, *Αφροδίτης Γοναί* απ. 57, οι θεοί παίζουν κότταβο, ένα παιχνίδι της μόδας στα συμπτώσια της εποχής). Η δυσαρμονία ανάμεσα στην παραδοσιακή σοβαρότητα των αυθεντικών μυθικών ή τραγικών ιστοριών και ηρώων και στον πεζό και ευτελή χαρακτήρα που τους αποδίδει η κωμική διαστρέβλωση προξενεί το αίσθημα του γελοίου. Η μυθολογική κωμωδία προϋποθέτει τη γνώση του παρωδούμενου μύθου και συχνά των συγκεκριμένων τραγικών προτύπων. Αλλά καθώς η Αττική τραγωδία γνώρισε κι αυτή πανελλήνια απήχηση στον 4^ο αι. και παραστάσεις της μαρτυρούνται σε διάφορα μέρη του Ελληνικού κόσμου, η μυθολογική κωμωδία ήταν είδος πρόσοφορο για τη νέα πανελλήνια θεατρική πραγματικότητα.

Μετά το 340 περίπου η μυθολογική κωμωδία παρακμάζει αισθητά. Κάποια δείγματα του είδους επιβιώνουν ακόμη στα χρόνια της Νέας Κωμωδίας: μυθολογικές κωμωδίες ήσαν πιθανώς οι *Δαναΐδες*, ο *Ηρακλής*, ο *Θησεύς* και οι *Πελιάδες* του Δίφιλου, οι *Μυρμιδόνες* και ο *Παλαμήδης* του Φιλήμονα, ο *Αμφιάραος* του Φιλιππίδη, η *Θεών αγορά* του Εύφρονα. Στα ύστατα χρόνια της Μέσης Κωμωδίας ή στην περίοδο της Νέας πρέπει να γράφτηκε και το Ελληνικό πρότυπο του *Amphitruo* του Πλαύτου, μια μυθολογική κωμωδία με θέμα την ερωτική περιπέτεια του Δία με την Αλκμήνη, που φαίνεται να αντιπροσωπεύει μια πολύ όψιμη εξέλιξη του είδους.⁴² Αυτά όμως είναι σποραδικές εξαιρέσεις σε μια εποχή όπου ο κύριος όγκος της κωμικής παραγωγής έχει στραφεί σε άλλα θέματα. Η γρήγορη παρακμή ύστερα από μια μακρά περίοδο επίμονης καλλιέργειας μαρτυρεί ότι σε κάποια στιγμή η μυθολογική κωμωδία εξάντλησε τις δυνατότητές της ως είδος και το κοινό άρχισε να κουράζεται από τα τυποποιημένα και τετριμμένα τεχνάσματά της. Ο Μένανδρος δεν φαίνεται να έγραψε κανένα μυθολογικό έργο.

Προτού πεθάνει, πάντως, η μυθολογική κωμωδία συνέβαλε σημαντικά με δύο τρόπους στη διαμόρφωση του νέου τύπου κωμωδίας, που επρόκειτο να επικρατήσει στην Ελληνιστική σκηνή. Πρώτα πρώτα, μέσω της παρωδίας της τραγωδίας δημιούργησε μια λογοτεχνική «γέφυρα» για να περάσουν πολλά τραγικά

42. Για τον *Amphitruo* και το Ελληνικό πρότυπό του βλ. Konstantakos (2002) 158 με βιβλιογραφία· σε αυτήν αν προστεθούν τώρα οι μελέτες των Pace (1998) 100-103 και Oniga (2002).

μοτίβα και τεχνικές στην κωμική δραματοουργία· οι ποιητές της Νέας θα εκμεταλλευτούν αυτό το τραγικό υλικό με καινούργιο τρόπο για την οικοδόμηση των πλοκών τους. Θα εξετάσουμε αυτό το φαινόμενο παρακάτω. Δεύτερον, η βασική τεχνική της μυθολογικής κωμωδίας, η «οικειώση» του μύθου, θα μεταποιηθεί και θα μετατραπεί σε μια από τις πιο ενδιαφέρουσες τεχνικές της Μένανδρειας κωμωδίας. Στα χέρια του Μένανδρου ο μηχανισμός της μυθολογικής κωμωδίας εξελίσσεται και εκλεπτύνεται. Η μυθολογική κωμωδία έπαιρνε μια κατάσταση από κάποια τραγωδία και τη γελοιοποιούσε, βάζοντας τους μυθικούς ήρωες να φέρονται σαν καθημερινοί άνθρωποι. Ο Μένανδρος αντικαθιστά τα μυθικά πρόσωπα με σύγχρονους ανθρώπους αλλά διατηρεί το βασικό σχήμα της τραγικής κατάστασης και το ενσωματώνει στην πλοκή της κωμωδίας του. Έτσι, η δομή του τραγικού προτύπου κείται κάτω από την κωμική ιστορία: τα καθημερινά πρόσωπα της κωμωδίας απηχούν τους ρόλους και επιτελούν τις δραματικές λειτουργίες των ηρώων του τραγικού προτύπου. Για παράδειγμα, στους *Επιτρέποντες* η σκηνή της διαιτησίας (218 κ.εξ.) εμπνέεται από την *Αλόπη* του Ευριπίδη, και στους *Σικυνώνιους* η μεγάλη ρήση που περιγράφει τη συνέλευση στην Ελευσίνα (176 κ.εξ.) απηχεί την αγγελική ρήση από τον *Ορέστη* του Ευριπίδη.⁴³ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Μένανδρος χρησιμοποιεί αυτήν την τεχνική σε κρίσιμα σημεία της πλοκής του: στους *Επιτρέποντες* η διαιτησία καθορίζει την τύχη του έκθετου παιδιού της Παμφίλης και δρομολογεί τις εξελίξεις που θα οδηγήσουν τελικά στην αναγνώρισή του· στους *Σικυνώνιους* η συνέλευση αποφασίζει για την τύχη της νεαρής Φιλουμένης, διαφυλάσσοντάς την για χάρη του Στρατοφάνη, του κεντρικού ήρωα. Έτσι, η απήχηση του τραγικού προτύπου σε τέτοιες σκηνές συντελεί στην αύξηση της δραματικής έντασης: η τραγική δομή προσδίδει τόσο λογοτεχνική προοπτική όσο και συγκινησιακό βάθος στην καθημερινή εμπειρία. Ο Μένανδρος παρέλαβε από τη μυθολογική κωμωδία μια φαρσική τεχνική γελοιοποίησης και παρωδίας και την μετέτρεψε σε αποτελεσματικό μέσο για τη δημιουργία δραματικής συγκίνησης.

Ήδη πριν από τα μέσα του 4^{ου} αι. αρχίζει να αναπτύσσεται, παράλληλα προς τη μυθολογική κωμωδία, ένα άλλο είδος δράματος, όπου η υπόθεση είναι ριζωμένη στη σύγχρονη εποχή, παρμένη από την ιδιωτική και οικογενειακή ζωή συνηθισμένων αστών, και το κύριο βάρος πέφτει στην κατασκευή μιας

43. Για αυτήν την τεχνική του Μένανδρου βλ. πιο αναλυτικά H. Lloyd-Jones, *GRBS* 7 (1966) 140-141· W.G. Arnott, *G&R* n.s. 15 (1968) 10-11· E.W. Handley, *Entretiens Fond. Hardt* 16 (1970) 21-23· Arnott (1972) 73-75· Webster (1974) 57-58· Katsouris (1975), ιδίως 29-54, 60-70, 105-116, 122-126, 131-135, 147-156· Arnott (1979-2000) I xlii-xliii· S.M. Goldberg, *The Making of Menander's Comedy*, Berkeley-Los Angeles 1980, 18, 22-23· W.G. Arnott, στο J.H. Betts κ.ά. (επιμ.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, τόμ. I, Bristol 1986, 4-8· Hunter (1985) 134-135· N. Zagagi, *The Comedy of Menander. Convention, Variation & Originality*, London 1994, 54-57.

καλοφτιαγμένης και συναρπαστικής πλοκής. Δύο μαρτυρίες από αυτήν την περίοδο συνοψίζουν τα ουσιαστικά γνωρίσματα του νέου τύπου κωμικής πλοκής. Ο Αντιφάνης (*Ποίησις* απ. 189.17-21) απαριθμεί τα καθήκοντα των κωμικών ποιητών, που οφείλουν να επινοούν τα πάντα: ονόματα για τα πρόσωπά τους, την προϊστορία της υπόθεσης, τη δράση που εκτυλίσσεται στο παρόν, την έκβαση της πλοκής και το ξεκίνημά της (δνόματα καινά ... κάπεται τὰ † διωκόμενα πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν ἀτάστροφὴν, τὴν εἰσβολήν). Αυτά υποδηλώνουν ένα είδος κωμωδίας με επινοημένη υπόθεση και πρόσωπα και με προσεκτικά κατασκευασμένη πλοκή, που διαθέτει συνοχή και εκτυλίσσεται με λογική σειρά – μια ολοκληρωμένη πλοκή με αρχή, μέση και τέλος. Παρόμοια είναι η περιγραφή του Αριστοτέλη για την κωμωδία της εποχής του (*Ποιητ.* 1451b 11-15, γραμμένη πιθανότατα στη δεκαετία του 330): οι δραματουργοί κατασκευάζουν την πλοκή τους από εύλογα γεγονότα και χρησιμοποιούν τυχαία ονόματα, δηλ. επινοημένα πρόσωπα (συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα δνόματα ὑποτιθέασιν).⁴⁴ Το αργότερο, λοιπόν, στη δεκαετία του 330 έχει διαμορφωθεί και επικρατήσει ένας τύπος κωμωδίας με συνεκτική και καλοφτιαγμένη πλοκή, βασισμένη σε μια αληθοφανή ακολουθία γεγονότων που προκύπτουν εύλογα το ένα από το άλλο: πρόκειται ουσιαστικά για τον ίδιο τύπο πλοκής που θα βρούμε λίγο αργότερα στη Νέα Κωμωδία. Μια μεταγενέστερη μαρτυρία επιβεβαιώνει ότι οι ποιητές της Μέσης Κωμωδίας «κατασχολούνται ... περὶ τὰς ὑποθέσεις»⁴⁵, δηλ. απέδιδαν μεγάλη σημασία στην κατάσταση μιας καλής πλοκής και σε αυτήν υπολόγιζαν για να κρατήσουν το ενδιαφέρον του κοινού. Η δεξιότητα στην κατασκευή της πλοκής γίνεται η πρώτη αρετή του κωμωδιογράφου, και έτσι θα παραμείνει στη Νέα Κωμωδία.⁴⁶

Ποιο είναι, λοιπόν, το περιεχόμενο αυτής της περίτεχνης κωμικής πλοκής; Το πρώτο βασικό συστατικό είναι οι ερωτικές υποθέσεις, οι οποίες παρέχουν μεγάλο μέρος του υλικού της κωμωδίας. Στη Νέα Κωμωδία βρίσκουμε ένα βασικό σχήμα, στο οποίο βασίζονται οι περισσότερες κωμικές πλοκές: ένας νεαρός επιθυμεί μια κοπέλα, αλλά διάφορα εμπόδια τον δυσκολεύουν να την αποκτήσει: για να ξεπεράσει τα εμπόδια ο εραστής επινοεί ένα σχέδιο, συχνά με τη βοήθεια κάποιου έμπιστου προσώπου. Οι λεπτομέρειες του σχήματος εμφανίζουν, φυσικά, πολύ μεγάλη ποικιλία, επιτρέποντας σχεδόν απεριόριστη πολυμορφία στην

44. Βλ. I.M. Konstantakos, *Archaiognōsia* 12 (2003-2004) 26-27 με περισσότερη βιβλιογραφία.

45. Προλεγόμενο III στ. 44-45 (Koster [1975] 9-10). Πβ. Μάρκ. Αυρ. 11.6.5.

46. Πβ. το διάσημο ανέκδοτο για τον Μένανδρο στον Πλούτ. *Ηθ.* 347e: λέγεται δὲ καὶ Μένανδρῳ τῶν συνήθων τις εἰπεῖν (ἐγγὺς οὖν, Μένανδρε, τὰ Διονύσια, καὶ σὺ τὴν κωμωδίαν οὐ πεποίηκας;) τὸν δ' ἀποκρίνασθαι (νῆ τοὺς θεοὺς ἔγωγε πεποίηκα τὴν κωμωδίαν· φκονόμεται γὰρ ἡ διάθεσις· δεῖ δ' αὐτῇ τὰ στιχίδια ἐπᾶσαι). Η ἔμφαση που δίνει ο Μένανδρος στην κατασκευή της πλοκής συνεχίζει την παράδοση των ποιητών της Μέσης Κωμωδίας.

πλοκή. Για παράδειγμα, η κοπέλα μπορεί να είναι κόρη ενός Αθηναίου πολίτη, ή δούλη ενός πορνοβοσκού, ή ανεξάρτητη εταίρα, ή παλλακή που συζεί με τον εραστή της· το εμπόδιο μπορεί να είναι ο αυστηρός πατέρας του εραστή ή της κοπέλας, ή ο πορνοβοσκός που την έχει στην κατοχή του, ή ένας αντεραστής, ή η ίδια η κοπέλα που δεν ανταποκρίνεται στον έρωτα του ήρωα. Όσο για τα σχέδια και τις ίντριγκες που καταστρώνονται, αυτά αποτελούν το κατεξοχήν πεδίο όπου ο δραματοουργός μπορεί να δείξει την επινοητικότητα και τη δεξιοτεχνία του, εφευρίσκοντας πρωτότυπα σενάρια με αλληπάλληλες περιπλοκές και εκπλήξεις. Αυτό το βασικό σχήμα της ερωτικής πλοκής αναπτύχθηκε στα χρόνια της Μέσης Κωμωδίας: πρώιμα δείγματα εμφανίζονται ήδη στον Φιλέταιρο και τον Αναξανδρίδη, γύρω στα μέσα του 4^{ου} αιώνα ή και πρωτότερα· μέχρι το 330 περίπου το σχήμα έχει διαμορφωθεί πλήρως, και έχει αναπτυχθεί ένα ευρύ ρεπερτόριο παραλλαγών.⁴⁷ Εξάλλου, πολλά έργα της Μέσης έχουν το όνομα μιας εταίρας για τίτλο: σε αυτά η υπόθεση θα περιστρεφόταν πιθανότατα γύρω από τις σχέσεις της πρωταγωνίστριας με έναν ή περισσότερους εραστές.⁴⁸

Οι ερωτικές υποθέσεις επέτρεπαν στους δραματοουργούς να συναρπάσουν το κοινό με τις επιδέξιες μηχανογραφίες των εραστών και των συντρόφων ή των αντιπάλων τους. Το ενδιαφέρον των κωμωδιογράφων για περίτεχνες πλοκές με απάτες και ίντριγκες διακρίνεται περαιτέρω από χαρακτηριστικούς τίτλους κωμωδιών της περιόδου, που παραπέμπουν σε πονηρά σχέδια και τεχνάσματα εξαπάτησης. Ο *Τοκιστής* ή *Καταψευδόμενος* και ο *Ψευδόμενος* του Άλεξι υποδλώνουν πλεκτικές βασισμένες σε ψέματα, που πιθανότατα χρησίμευαν για την εξαπάτηση κάποιου προσώπου. Το ίδιο και ο *Δις εξαπατώμενος* του Ηνίοχου, όπου η ίντριγκα πρέπει να γινόταν ιδιαίτερα περίπλοκη, καθώς λάμβαναν χώρα δύο αλληπάλληλες εξαπατήσεις σε βάρος του ίδιου προσώπου: θυμόμαστε τον *Δις εξαπατώντα* του Μένανδρου (που διασκεύασε ο Πλάυτος στις *Bacchides*) με την περίτεχνη πλοκή του, όπου ένας δούλος εξαπατά δύο φορές τον αφέντη του για να του αποσπάσει ένα χρηματικό ποσό.⁴⁹ Ο *Αργυρίον αφανισμός* του Αντιφάνη και του Επιγένη παραπέμπει ακριβώς στην υπεξαίρεση ή δόλια

47. Αυτό φαίνεται από διάφορα αποσπάσματα της Μέσης Κωμωδίας: βλ. Φιλέταιρο *Κυναγίς* απ. 6, 8, 9, *Κορινθιαστής* απ. 5· Αναξανδρίδη απ. 62· Εύβουλου *Πάμφιλος* απ. 80, *Καμπύλιον* απ. 40, 41· Αντιφάνη *Υδρία* απ. 210, απ. 232, και πβ. το ανέκδοτο που παραδίδει για τον Αντιφάνη ο Λυκόφρων (στον Αθήν. 13.555a)· Αναξίλα *Νεοττίς* απ. 21, 22· Άλεξι *Αγωνίς* ή *Ιππίσκος* απ. 2· Θεόφιλου *Φίλωνος* απ. 11, 12. Βλ. γενικά Konstantakos (2002) 141-167, όπου αναλύεται διεξοδικά η εξέλιξη του σχήματος κατά τον 4^ο αι.

48. Βλ. εκτενή κατάλογο στους Meineke (1839) 276 και Nesselrath (1990) 319· πβ. Lever (1953-54) 171· Henry (1985) 32-40.

49. Για την πλοκή της εξαπάτησης στον *Δις εξαπατώντα* και τη διασκευή της από τον Πλάυτο βλ. S. Rizzo, στο *Dicti studiosus. Scritti di filologia offerti a Scevola Mariotti dai suoi allievi*, Urbino 1990, 11-33.

αφαίρεση ενός χρηματικού ποσού. Αυτό είναι πολύ συνηθισμένο μοτίβο στη Νέα Κωμωδία. Συνήθως το ποσό το έχει ανάγκη ο νεαρός ερωτευμένος ήρωας για να προωθήσει την ερωτική υπόθεσή του (π.χ. για να αγοράσει μια νεαρή δούλη που αγαπά ή για να αποκτήσει την εύνοια μιας εταίρας) και ο συμπαράστατης του, δούλος ή παράσιτος, επινοεί τεχνάσματα για να αποσπάσει το ποσό από τον πατέρα του νεαρού ή από τον αντίπαλό του.⁵⁰ Είναι πιθανό ότι οι κωμωδίες του Αντιφάνη και του Επιγένη είχαν παρόμοια πλοκή. Πολλές τερακότες από την Αττική και την Κάτω Ιταλία, που προέρχονται από την περίοδο 375-325, και αρκετά Κατωιταλιώτικα αγγεία γύρω στα μέσα του 4^{ου} αι. παριστάνουν έναν κωμικό δούλο καθισμένο πάνω σε έναν βωμό.⁵¹ Αυτό παραπέμπει πιθανότατα στον πονηρό δούλο που μηχανορραφεί και εξαπατά τον αφέντη του ή άλλα πρόσωπα και καταφεύγει στον βωμό για να γλυτώσει από την τιμωρία, όταν οι απάτες του αποκαλύπτονται. Το μοτίβο είναι γνωστό από τη Νέα Κωμωδία, πβ. τον Δάο στην *Περνυθία* του Μένανδρου (1-23, πβ. απ. 3 Arnott) και τον Tranio στη *Mostellaria* του Πλάτου (1096-1180). Σε μερικές από αυτές τις τερακότες ο καθισμένος δούλος κρατά στα χέρια του ένα πουγγί, πιθανότατα κλεμμένο: αυτό μας θυμίζει πάλι το μοτίβο της κλοπής χρημάτων, που παίζει τόσο σημαντικό ρόλο σε πολλές ερωτικές πλοκές. Σε κάποια αγγεία εικονίζεται και ένας γέρος να στέκεται κοντά στον βωμό: αυτός είναι πιθανώς ο εξαπατημένος αφέντης που καταδιώκει τον δούλο. Προφανώς η μορφή του πανούργου δούλου που σχεδιάζει πλεκτάνες και οργανώνει την έντριγκα του έργου είχε αναπτυχθεί αρκετά ήδη γύρω στα μέσα του 4^{ου} αι.

Ένας άλλος τύπος περίτεχνης πλοκής που αγαπήθηκε πολύ στην περίοδο της Μέσης ήταν αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε «κωμωδία των παρεξηγήσεων»: η πλοκή αυτή βασίζεται σε ένα ζεύγος από σωσίες ή δίδυμους αδελφούς που μοιάζουν απόλυτα μεταξύ τους. Το θέμα μάς είναι γνωστό από τις Ρωμαϊκές διασκευές της Νέας Κωμωδίας, όπως οι *Menaechmi* του Πλάτου. Η απόλυτη ομοιότητα των δύο ηρώων έκανε τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου να μπερδεύουν τον έναν με τον άλλο, και έτσι γινόταν η βάση για να χτιστεί μια διασκεδαστική πλοκή με αλλεπάλληλες αστείες συγχύσεις και παρεξηγήσεις. Στα χρόνια της Μέσης βρίσκουμε αρκετά έργα που τιτλοφορούνται με κάποιοι τύπο του επιθέτου «όμοιοι»: π.χ. *Αντιφάνη Όμοιοι* ή *Όμοιοι*, *Έφιππου Όμοιοι* ή *Οβελιαφόροι*, *Άλεξι Όμοία*, *Αντίδοτου Όμοία*. Χωρίς άλλο η πλοκή αυτών των έργων βασι-

50. Έτσι συμβαίνει στον *Δις εξαπατώντα* του Μένανδρου και σε πολλές Ρωμαϊκές διασκευές (Πλάτου *Asinaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Persa*, *Pseudolus*, Τερέντιου *Heauton timorumenos*, *Phormio*).

51. Βλ. MMC³ αρ. AT 66, 98, 110, 111, ST 9, 23, 24, πβ. AT 15, 22· PhV² αρ. 56, 77, 89, 98, πβ. 101, 124· Green (1994) 66, 187. Στα χρόνια της Νέας Κωμωδίας βρίσκουμε επίσης πάμπολλες απεικονίσεις δούλων καθισμένων σε βωμούς: βλ. MNC³, τόμ. 1, σσ. 229-235. Γενικά για το μοτίβο πβ. Katsouris (1975) 166-171.

ζόταν στο θέμα των σωσιών. Το ίδιο συνέβαινε πιθανώς με αρκετές κωμωδίες που φέρουν τον τίτλο *Δίδυμοι* ή *Δίδυμοι*: π.χ. *Δίδυμοι* του Αναξανδρίδη, του Αντιφάνη και του Ξέναρχου, *Δίδυμοι* ή *Δίδυμοι* του Άλεξι, *Δίδυμοι* ή *Πύραυρος* του Αριστοφώντα, *Ανλητρίσι* ή *Δίδυμοι* του Αντιφάνη. Μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε ότι σε κάποια τουλάχιστον από αυτά τα έργα οι δίδυμοι αδελφοί θα χαρακτηρίζονταν από χτυπητή ομοιότητα μεταξύ τους. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι τα έργα αυτά τιτλοφορούνται *Δίδυμοι* (ή *Δίδυμοι*) και όχι απλώς *Αδελφοί* (όπως πολλές άλλες κωμωδίες): η ιδιότητα των διδύμων (και η συνακόλουθη ομοιότητά τους) πρέπει να έπαιζε σημαντικό ρόλο στην πλοκή.⁵² Προφανώς, λοιπόν, αυτό το τόσο γόνιμο κωμικό θέμα, το οποίο μέσω των Ρωμαϊκών διασκευών πέρασε στην Ευρωπαϊκή κωμική δραματοουργία και ενέπνευσε μεταξύ άλλων κωμικά αριστουργήματα του Σαίξπηρ και του Γκολντόνι, επινοήθηκε και αναπτύχθηκε για πρώτη φορά από τους κωμικούς συγγραφείς του 4^{ου} αι.

Μπορούμε εδώ να διατυπώσουμε μια υπόθεση σχετικά με τη γένεση του κωμικού θέματος των σωσιών. Είναι πιθανό ότι η πρώτη μορφή του χρησιμοποιήθηκε σε μυθολογικές κωμωδίες που πραγματεύονταν την ερωτική περιπέτεια του Δία με την Αλκμήνη. Σύμφωνα με τον γνωστό μύθο, ο Δίας πήρε τη μορφή του Αμφιτρυώνα και έτσι κατόρθωσε να ξεγελάσει την Αλκμήνη και να κοιμηθεί μαζί της, όταν ο πραγματικός Αμφιτρώνας απουσίαζε. Η μεταμόρφωση του

52. Το θέμα παραμένει ζωντανό και στη Νέα Κωμωδία: εκτός από τις Ρωμαϊκές διασκευές το μαρτυρούν και κωμωδίες όπως οι *Δίδυμοι* του Μένανδρου, οι *Δίδυμοι* του Εύφωνα, οι *Όμοιοι* του Ποσειδippου και του Μητρόδωρου. Γενικά για το κωμικό θέμα των σωσιών βλ. Della Corte (1967) 125-127, 213-223· Webster (1970) 68· Reinhardt (1974) 121-122· Katsouris (1975) 136-139· F. Bertini, *Ét. Clas.* 51 (1983) 307-318· Masciadri (1996), ιδίως 41 κ.εξ., 68-91, 100-102, 156-177, 202-206, 214. Κωμωδίες με τίτλο *Ομώνυμοι* (όπως του Αντιφάνη και του Διονύσιου) πιθανώς βασιζόνταν σε παραπλήσιες κωμικές παρεξήγησεις. Στις *Bacchides* του Πλάτου παίζει σημαντικό ρόλο ακριβώς μια τέτοια παρεξήγηση λόγω ομωνυμίας (στ. 470-491, 568-569): δύο αδελφές εταίρες έχουν το ίδιο όνομα (Bacchis): ο Mnesilochus, εραστής της μίας από αυτές, ακούει ότι ο φίλος του Pistoclerus έχει ερωτικές σχέσεις με μια εταίρα ονόματι Bacchis και νομίζει ότι πρόκειται για τη δική του ερωμένη (ενώ ο Pistoclerus αγαπά στην πραγματικότητα την ομώνυμη αδελφή της). Αυτή η παρεξήγηση πυροδοτεί τις εξελίξεις στη συνέχεια της πλοκής. Ίσως η ίδια παρεξήγηση εξ ομωνυμίας να συνέβαινε και στο Ελληνικό πρότυπο, τον *Δις εξαπατώντα* του Μένανδρου (βλ. E.W. Handley, *Menander and Plautus: A Study in Comparison*, London 1968, 7, 21· C. Questa, *T. Maccius Plautus. Bacchides*, Firenze 1975², 5-6, 24, 34-35· K. Gaiser, *Philologus* 114 [1970] 53-54, 57· Gomme-Sandbach [1973] 118-119· Webster [1974] 5, 20, 130-131· D. Bain, στο D. West-T. Woodman (επιμ.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge 1979, 21-22· Masciadri [1996] 205-206, 213· διαφορετική γνώμη έχει ο D. Del Corno, *Dioniso* 46 [1975] 197-198, και πβ. Arnott [1979-2000] I 151). Στους *Menaechmi* επίσης οι όμοιοι δίδυμοι φέρουν το ίδιο όνομα (Menaechmus) και αυτό συμβάλλει καθοριστικά στις κωμικές παρεξήγησεις (βλ. στ. 278, 287, 297-299, 313, 382-383, 407-412, 503, 524, 541, 809, 825· Masciadri [1996] 89-90, 138, 152-153).

Δία σε Αμφιτρύωνα ήταν γνωστό στοιχείο του μύθου ήδη από τον 6^ο και 5^ο αι.⁵³ Έτσι, όταν ο μύθος χρησιμοποιήθηκε ως υλικό για μυθολογικές κωμωδίες, το τέχνασμα του Δία προσέφερε τη βάση για μια διασκεδαστική πλοκή: η μεταμφίεση του Δία σε Αμφιτρύωνα δημιουργούσε ένα ζεύγος σωσιών μέσα στο έργο και μπορούσε να οδηγήσει σε μια σειρά κωμικών παρεξηγήσεων, καθώς η Αλκμήνη και οι άλλοι ήρωες θα έπαιρναν τον μεταμφιεσμένο Δία και τον Αμφιτρύωνα για το ίδιο πρόσωπο. Αυτό ακριβώς συμβαίνει στον *Amphitruo* του Πλάτου, που το Ελληνικό του πρότυπο πρέπει να ανήκε, όπως είδαμε, στα τελευταία χρόνια της Μέσης ή στα πρώτα χρόνια της Νέας Κωμωδίας.⁵⁴ Πολύ πριν από το πρότυπο του *Amphitruo*, όμως, είχαν παρουσιαστεί κωμωδίες γύρω από τον ίδιο μύθο στην Ελληνική σκηνή. Η *Νυξ μακρά* του Πλάτωνα του κωμικού και ο *Αμφιτρώων* του Άρχιππου πρέπει να παρουσιάστηκαν τουλάχιστον στις αρχές του 4^{ου} αι., αν όχι ήδη στα τέλη του 5^{ου}: ο Πλάτων και ο Άρχιππος ήσαν σύγχρονοι του Αριστοφάνη και φαίνεται ότι στράφηκαν προς τη μυθολογική κωμωδία κατά την ύστερη περίοδο της σταδιοδρομίας τους, στις πρώτες δεκαετίες του 4^{ου} αι.⁵⁵ Τσως κάποια από τις κωμωδίες αυτές εκμεταλλεύτηκε τη μεταμόρφωση του Δία σε Αμφιτρύωνα και έτσι εισήγαγε το θέμα των σωσιών στο Ελληνικό

53. Η μεταμόρφωση αυτή μνημονεύεται από τον Πίνδαρο (*Νεμ.* 10.11-17) και απεικονίζονταν ήδη στη λάρνακα του Κύψελου στην Ολυμπία, γύρω στα μέσα του 6^{ου} αι. (Πασ. 5.18.3). Στον 5^ο αι. την αναφέρουν ακόμη ο Χάρων ο Λαμψακηνός (FGrHist 262 F 2) και πιθανώς ο Φερεκύδης (FGrHist 3 F 13b-c, μολοντί ο Jacoby, FGrHist I σ. 393, διατυπώνει επιφυλάξεις). Στην ψευδοησίοδεα *Ασπίδα* (27-36) ο Δίας μηχανεύεται αόριστα κάποιον «δόλον» για να πλαγιάσει με την Αλκμήνη: πιθανώς εννοείται και πάλι η μεταμόρφωση σε Αμφιτρύωνα. Η *Αλκμήνη* του Ευριπίδη μάλλον προϋπέθετε το ίδιο τέχνασμα. Βλ. A.D. Trendall, *LIMC* I.1 (1981) 553· Büchner (1968) 191-194· Reinhardt (1974) 100-102· Lefèvre (1982) 27-33· Stärk (1982) 280-281, 284-287, 293-299· Tränkle (1983) 217-219· Masciadri (1996) 176-177· Pace (1998) 91-98· Christenson (2000) 45-49.

54. Στον *Amphitruo* μάλιστα τα ζεύγη των σωσιών έχουν διπλασιαστεί: εκτός από τον Δία που μεταμφιέζεται σε Αμφιτρύωνα, ο Ερμής, ως υπηρέτης του Δία, παίρνει κι αυτός τη μορφή του Σωσία, του δούλου του Αμφιτρώωνα. Το κωμικό θέμα των σωσιών υψώνεται εδώ στο τετράγωνο (όπως αργότερα στην *Comedy of errors* του Σαίξπηρ). Πολλοί μελετητές πιστεύουν ότι αυτό ήταν ήδη γνώρισμα του Ελληνικού προτύπου (βλ. π.χ. W.H. Friedrich, *Euripides and Diphilos. Zur Dramaturgie der Spätformen*, München 1953, 263-264, 273-274· Büchner [1968] 195· Reinhardt [1974] 104-105· W. Steidle, *RhM* 122 [1979] 37· Tränkle [1983] 220-221· L. Braun, *WJA N.F.* 17 [1991] 194-197, 204· Oniga [2002] 205-206). Ωστόσο, ο Πλάτων θα μπορούσε να έχει προσθέσει ο ίδιος το δεύτερο ζεύγος σωσιών (Ερμής-Σωσίας), για να περιπλέξει περισσότερο την κωμική δράση (βλ. Lefèvre [1982] 8-16, 20· E. Lefèvre, στο T. Baier [επιμ.], *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Tübingen 1999, 14-15, 17, και στο R. Raffaelli-A. Tontini [επιμ.], *Lecturae Plautinae Sarsinates*, τόμ. I: *Amphitruo*, Urbino 1998, 19-22, με περισσότερη βιβλιογραφία· Pace [1998] 105-106).

55. Για τη χρονολόγηση και το θέμα αυτών των δύο κωμωδιών βλ. Konstantakos (2002) 158, 161-162, 164, με περισσότερη βιβλιογραφία: ας προστεθεί τώρα η Pace (1998) 90-91, 99, 103-106.

κωμικό θέατρο.⁵⁶ Κατόπιν το θέμα πέρασε από τη μυθολογική κωμωδία σε έργα τοποθετημένα στη σύγχρονη εποχή, και έτσι προέκυψαν οι κωμωδίες των παρεξηγήσεων του 4^{ου} αι.

Όπως δείχνουν οι *Menaechmi*, στις κωμωδίες με σύγχρονη πλοκή το θέμα των σωσιών μπορούσε εύκολα να συνδυαστεί με άλλα αγαπητά σχήματα κωμικής πλοκής, όπως οι ερωτικές υποθέσεις: π.χ. ο ένας από τους δύο σωσίες μπορούσε να είναι ερωτευμένος με μια εταίρα ή άλλη κοπέλα· τότε οι συγχύσεις και παρεξηγήσεις που δημιουργούσε η ομοιότητά του με τον άλλον έπαιζαν τον ρόλο των εμποδίων, που δυσκόλευαν τη σχέση του με την αγαπημένη του. Εξάλλου, η πλοκή αυτού του είδους δεν μπορεί να τελειώσει παρά με την αποκάλυψη της αλήθειας στα πρόσωπα του έργου και τη διάλυση των παρεξηγήσεων: γι' αυτό είναι απαραίτητη μια αναγνώριση στο τέλος, που θα αποδώσει στον καθένα από τους σωσίες την πραγματική ταυτότητά του. Έτσι το θέμα των σωσιών συνδυάζεται με το θέμα της αναγνώρισης, για το οποίο θα μιλήσουμε ευθύς αμέσως.

Η περίπλοκη και μεπερδεμένη πλοκή πρέπει στο τέλος να οδηγηθεί στη λύση της, ώστε να επέλθει η απαιτούμενη αίσια έκβαση. Για τον σκοπό αυτό οι κωμωδιογράφοι εκμεταλλεύτηκαν αρκετά συχνά το γνωστό μοτίβο της αναγνώρισης. Η αναγνώριση έδινε τη λύση π.χ. σε ορισμένα είδη της ερωτικής πλοκής, όπου η νεαρή αγαπημένη ήταν δούλη στην κατοχή ενός πορνοβοσκού ή εταίρα. Στο τέλος του έργου, η κοπέλα αναγνωριζόταν ως χαμένη κόρη ενός Αθηναίου πολίτη, οπότε απελευθερωνόταν, αν ήταν δούλη, και σε κάθε περίπτωση ανακτούσε την κοινωνική της θέση ως αξιοσέβαστη αστή. Έτσι άνοιγε ο δρόμος για τον γάμο της με τον αγαπημένο της. Συναφές μοτίβο είναι η έκθεση βρεφών ή η λαθραία εισαγωγή ή αντικατάστασή τους σε μια οικογένεια. Και αυτό το μοτίβο μπορεί να συνδυαστεί με ερωτική πλοκή: το έκθετο ή υποβολιμαίο βρέφος είναι κατά κανόνα καρπός βιασμού ή κρυφής ερωτικής σχέσης. Στο τέλος και αυτό το μοτίβο οδηγεί στην αναγνώριση του παιδιού από τους γνήσιους γονείς του. Ήδη ο Αριστοφάνης σε ένα από τα τελευταία του έργα, τον *Κώκαλο*, που παίχτηκε

56. Στην *Νύκτα μακράν* του Πλάτωνα ένα απόσπασμα (απ. 90: ἐνταῦθ' ἐπ' ἄκρων τῶν κροτάφων ἕξει λύχνον δίμυζον) περιγράφει κάποιο πρόσωπο που θα φέρει ή θα κρατά πάνω από το κεφάλι του ένα λυχνάρι με δύο φυτίλια. Έχει προταθεί ότι η περιγραφή αναφέρεται στον Δία, που είναι μεταμορφωμένος σε Αμφιτρυώνα, και ορίζει ένα στοιχείο της εμφάνισής του με το οποίο οι θεατές θα μπορούν να τον ξεχωρίζουν από τον πραγματικό Αμφιτρυώνα: βλ. K-A VII 470· G. Frantz, *De comoediae Atticae prologis*, Diss. Strasbourg 1891, 40· Norwood (1931) 173· R.M. Rosen, στο G. Dobrov (επιμ.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995, 124· Pace (1998) 99. Στον *Αμφιτρυώνα* του Αρχιππου έπαιζε ρόλο ένα κύπελλο (σχύφος, απ. 7), που ίσως χρησίμευε στον Δία ως μέσο για να ξεγελάσει την Αλκμήνη, όπως η *patera* στο έργο του Πλάτου. Αν είναι έτσι, ο Αρχίππος πρέπει επίσης να εκμεταλλεύτηκε το μοτίβο της μεταμόρφωσης του Δία και της εξαπάτησης της Αλκμήνης: βλ. L.R. Shero, *TAPA* 87 (1956) 200· Stärk (1982) 301· Pace (1998) 103-106· Christenson (2000) 49.

το 387, εισήγαγε στην πλοκή έναν βιασμό και μια αναγνώριση.⁵⁷ Ορισμένα αποσπάσματα της Μέσης Κωμωδίας προέρχονται από σκηνές αναγνώρισης (π.χ. Εύβουλου *Νεοττίς* απ. 69 και Άλεξι απ. 272, όπου τα ποτήρια που περιγράφονται πρέπει να χρησίμευαν ως σημεία για την αναγνώριση). Άλλα αποσπάσματα υποδηλώνουν ότι μια αναγνώριση λάμβανε χώρα στο τέλος της κωμωδίας. Στην *Υδρία* του Αντιφάνη (απ. 210, από τον πρόλογο) μια νεαρή εταίρα περιγράφεται ως υπόδειγμα καλοσύνης και τονίζεται ότι δεν έχει προστάτη και συγγενείς: αυτά ίσως αποτελούν ενδείξεις ότι έβρισκε τους δικούς της στο τέλος. Στη *Νεοττίδα* του Αντιφάνη (απ. 166, πάλι από τον πρόλογο) ένας Σύρος δούλος περιγράφει πώς ο ίδιος και η αδελφή του μεταφέρθηκαν στην Αθήνα, όταν ήσαν παιδιά άκομη, και πουλήθηκαν δούλοι: η μνεία τέτοιων ζητημάτων στον πρόλογο της κωμωδίας πιθανώς υποδηλώνει ότι τα δύο πρόσωπα αναγνωρίζονταν στο τέλος από τους συγγενείς τους. Στην *Αγωνίδα* ή *Ιππίσκο* του Άλεξι ο ιππίσκος (είδος γυναικείου ενδύματος ή κοσμήματος) ίσως χρησίμευε ως σημείο για την αναγνώριση. Άλλα αποσπάσματα έχουν να κάνουν με ανεπιθύμητα ή έκθετα βρέφη. Στον *Στρατιώτη* του Άλεξι (απ. 212) κάποιος που είχε πάρει ένα βρέφος για να το αναθρέψει το επιστρέφει σε εκείνον που του το είχε δώσει. Κωμωδίες με τίτλο *Ψευδοποβολιμαίος* (του Κρωβύλου και του Κρατίνου του νεώτερου) υποδηλώνουν παρόμοια την παρεισαγωγή ενός μη γνήσιου παιδιού. Σε ένα κωμικό Κατωιταλιώτικο αγγείο ένας δούλος ανακαλύπτει ένα βρέφος παρατημένο στο έδαφος με τις φασκίες του· σε ένα άλλο ένας νεαρός παραδίδει ένα βρέφος σε μια γυναίκα.⁵⁸

Πολλά από τα παραπάνω στοιχεία, όπως η αναγνώριση, οι βιασμοί παρθένων και η έκθεση βρεφών, ήταν παλιά και σταθερά μοτίβα της τραγωδίας, ιδίως της Ευριπίδειας. Η κωμωδία τα παρέλαβε χωρίς άλλο από την τραγωδία, και εδώ η μυθολογική κωμωδία πρέπει να έπαιξε σημαντικό ρόλο ως ενδιαμέσος σταθμός. Ο *Κώκαλος* του Αριστοφάνη, όπου σύμφωνα με τον αρχαίο βίο χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά στην κωμωδία τα μοτίβα του βιασμού και της αναγνώρισης, ήταν μυθολογικό έργο: αφορούσε στον Σικελό βασιλιά Κώκαλο, που προσέφερε καταφύγιο στον Δαίδαλο από την καταδίωξη του Μίνωα, και πιθανώς παρωδούσε την τραγωδία *Καμικοί* του Σοφοκλή. Ασχέτως του αν ο Αριστοφάνης ήταν όντως ο πρώτος κωμικός που χρησιμοποίησε τέτοια μοτίβα, η πληροφορία αυτή φωτίζει την πορεία που ακολούθησε η ενσωμάτωσή τους

57. *Αριστοφάνους βίος*, Προλεγόμενα XXVIII στ. 54-55 (Koster [1975] 135). Για τον *Κώκαλο* βλ. γενικά G. Murray, *Aristophanes. A Study*, Oxford 1933, 208-209· Wehrli (1936) 17-19· W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, τόμ. I.4, München 1946, 221· T. Gelzer, *RE Suppl.* XII (1970) 1412-1413· Webster (1970) 17-18· Nesselrath (1993) 181-183, 187-188· Casolari (2003) 169-175· K-A III.2 201-207.

58. PhV², αρ. 83, 133· Webster (1948) 22, 26.

στην κωμική ποιητική. Από τις τραγωδίες τα μοτίβα πέρασαν πρώτα στις μυθολογικές κωμωδίες που τις παρωδούσαν και σε δεύτερη φάση, όταν άρχισε να αναπτύσσεται η κωμωδία με υποθέσεις από τη σύγχρονη ζωή, η μυθολογική κωμωδία μετέδωσε τα μοτίβα στο νέο είδος, που τα ενέταξε στο δικό του σύγχρονο σκηνικό και στις ιστορίες του για συνηθισμένους ανθρώπους. Η μετάβαση ήταν εύκολη, καθώς οι δραματουργοί που ανέπτυξαν το νέο είδος ήσαν οι ίδιοι οι ποιητές της Μέσης, που είχαν σχεδόν όλοι ασχοληθεί αρκετά και με τη μυθολογική κωμωδία. Έτσι, τα τραγικά στοιχεία άσκησαν σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση του νέου τύπου δεξιοτεχνικής κωμικής πλοκής. Γενικά, η μυθολογική κωμωδία προσέφερε αρκετό υλικό στην κωμωδία της καθημερινής ζωής. Όπως είδαμε, πιθανώς από μυθολογικά έργα ξεκίνησε το θέμα των σωσιών. Οι κωμωδίες σχετικά με ερωτικές περιπέτειες του Δία, όπου ο Δίας χρειαζόταν να μετέλθει διάφορα τεχνάσματα για να ξεπεράσει τα εμπόδια που τον χώριζαν από τις ερωμένες του, αποτέλεσαν πρότυπα για τη διάπλαση του βασικού σχήματος της ερωτικής πλοκής. Οι κωμωδίες που αφορούσαν στη γέννηση θεών παρείχαν ιστορίες για λαθραίες γεννήσεις και ανεπιθύμητα βρέφη.⁵⁹ Όλο αυτό το υλικό μετασχηματίστηκε και διοχετεύθηκε στον νέο τύπο κωμικής πλοκής. Αλλά εξίσου σημαντικό ρόλο για τη διαμόρφωση του νέου είδους πρέπει να έπαιξαν οι πρωτότυπες ιδέες και οι καινούργιες επινοήσεις των κωμωδιογράφων.

Όσον αφορά στα πρόσωπα του δράματος, που υλοποιούν την κωμική πλοκή, το βασικό γνώρισμα της κωμωδίας της καθημερινής ζωής είναι η ανάπτυξη σταθερών, τυποποιημένων χαρακτήρων, που επανέρχονται από έργο σε έργο έχοντας κάθε φορά τα ίδια ουσιαστικά χαρακτηριστικά. Όπως είδαμε, το θεμελιώδες σχήμα της ερωτικής πλοκής παρέμενε λίγο-πολύ το ίδιο και η επινοητικότητα των ποιητών επικεντρωνόταν στις λεπτομέρειες και στη δεξιοτεχνική διάρθρωση της έντριγκας: αυτό ευνοούσε τη χρήση επαναλαμβανόμενων χαρακτήρων, που ενσάρκωναν τις πάγιες λειτουργίες της τυπικής πλοκής. Έτσι αναπτύχθηκε μια σταθερή πινακοθήκη προσώπων: ο νεαρός εραστής, η εταίρα την οποία αγαπά, ο γέρος πατέρας του νεαρού, ο δούλος που βοηθά τον νεαρό στις ερωτικές του περιπέτειες, ο καυχησιάρης στρατιώτης που γίνεται αντεραστής του νεαρού, ο παράσιτος που προσκολλάται στον νεαρό ή στον στρατιώτη και τον βοηθά, ο πορνοβοσός που έχει στην κατοχή του την εταίρα, ο μάγειρος που προσλαμβάνεται για να ετοιμάσει το δείπνο για μια γιορτή ή για έναν γάμο, ο τοκογλύφος

59. Για τις κωμωδίες γύρω από γεννήσεις θεών βλ. H.-G. Nesselrath, στο G. Dobrov (επιμ.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995, 1-27· για τις κωμωδίες γύρω από ερωτικές περιπέτειες του Δία βλ. Konstantakos (2002) 156-167. Γενικά για τη μεταφορά μοτίβων από τη μυθολογική παρωδία στην κωμωδία της καθημερινής ζωής πβ. Handley (1965) 6· Webster (1970) 84· Nesselrath (1993) 184-195· Casolari (2003) 169-179.

από τον οποίο δανείζεται χρήματα ο νεαρός, ο γιατρός που καλείται σε ώρα ανάγκης κ.ο.κ. Καθένα από αυτά τα πρόσωπα μπορεί περαιτέρω να εμφανίζεται σε διάφορες παραλλαγές: η εταίρα μπορεί να είναι άπληστη και υπολογιστική ή να αγαπά πραγματικά τον εραστή της, να είναι δούλη ενός πορνοβοσκού ή ελεύθερη επαγγελματίας, απλή ξένη ή χαμένη κόρη ενός ντόπιου πολίτη, που τελικά αναγνωρίζεται από τους δικούς της· ο πατέρας μπορεί να είναι φιλόργυρος και δύστροπος ή επιεικής και πρόθυμος να βοηθήσει τον γιο του· ο δούλος μπορεί να είναι ένας κατεργάρας που επινοεί πρόθυμα απάτες και μηχανορραφίες ή ένας συνετός σύμβουλος που νοουθετεί τον νεαρό κ.ο.κ. Τα πιο πολλά από αυτά τα πρόσωπα κατάγονται από την προγενέστερη κωμική παράδοση του 5^{ου} αι.: οι εταίρες έπαιζαν σημαντικό ρόλο στις κωμωδίες του Φερεκράτη, ο άσωτος γιος και ο αυστηρός ή ανήσυχος πατέρας μας είναι γνωστοί από τις *Νεφέλες* και την παρωδία του μοτίβου στους *Σφήκες* 1341-1363, ο παράσιτος απαντά ήδη στον *Επίχαρμο* (απ. 32) και στον *Εύπολι* (*Κόλακες* απ. 172-176), ο αλαζών στρατιώτης έχει προδρόμους σε μορφές όπως ο *Λάμαχος* των *Αχαρνέων* και ο *Πόλεμος* της *Ειρήνης*. Αλλά στον 4^ο αι. όλες αυτές οι μορφές καλλιεργούνται πολύ πιο συστηματικά και αναπτύσσουν ένα σύνολο τυπικών χαρακτηριστικών και ρόλων, που συνθέτει την πάγια δραματική ταυτότητά τους.

Η τυποποίηση των χαρακτήρων αρχίζει από νωρίς και αντικατοπτρίζεται καθαρά στις τεραχότες που παριστάνουν πρόσωπα της κωμωδίας. Μια ομάδα από τέτοιες τεραχότες, που απεικονίζουν κωμικούς τύπους διαφόρων ηλικιών και κατηγοριών (γέροντες και νέους, γριές και νέες, δούλους), πρωτοεμφανίζεται γύρω στο 400 π.Χ. και οι φιγούρες της αναπαράγονται τακτικά για μεγάλο χρονικό διάστημα: σε διάφορα μέρη, στην Αττική και αλλού, έχουν βρεθεί πολλά αντίγραφα και παραλλαγές τους, που χρονολογούνται μέχρι και στη δεκαετία του 330 ή του 320. Προφανώς αυτές οι τόσο δημοφιλείς τεραχότες δεν παριστάνουν τα πρόσωπα μιας συγκεκριμένης κωμωδίας αλλά τυπικά πρόσωπα της κωμωδίας εν γένει: είναι σταθεροί κωμικοί τύποι που επανέρχονται σε πολλά έργα, γι' αυτό και γνωρίζουν τόσο μεγάλη διάδοση. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου και της κόμμωσής τους είναι επίσης τυποποιημένα και παραπέμπουν σε ένα ρεπερτόριο πάγιων προσωπείων, από τα οποία διακρίνεται η κοινωνική θέση και ο τυπικός ρόλος των χαρακτήρων: οι θεατές μπορούσαν να καταλάβουν αμέσως από το προσωπίο εάν ένα πρόσωπο ήταν δούλος ή ελεύθερος πολίτης, νεαρός εραστής, παράσιτος, μάγειρος, αστή σύζυγος ή κόρη, εταίρα, γριά τροφός κ.ο.κ.⁶⁰ Ήδη από τις αρχές του 4^{ου} αι., λοιπόν, διαμορφώνεται η κωμωδία των τυποποιημένων χαρακτήρων. Τα αποσπάσματα της Μέσης Κωμωδίας δείχνουν πολλούς τέτοιους τύπους (δούλους, εταίρες, παράσιτους, μαγείρους, στρατιώτες, πορνοβοσκούς,

60. Για τις τεραχότες αυτές βλ. MMC³ σσ. 45-60· J.R. Green, *GRBS* 32 (1991) 32-33· Green (1994) 34-38, 63, 71-76, 80-81· Slater (1995) 37.

γιατρούς), που εμφανίζονται ξανά και ξανά σε πολλά έργα. Οι πιο πολλοί εντοπίζονται ήδη από το πρώτο μισό του 4^{ου} αι., αλλά τα ιδιαίτερα γνωρίσματα που συνιστούν τη δραματική ταυτότητά τους, όπως θα τα βρούμε παγιωμένα στη Νέα Κωμωδία, φαίνεται να αναπτύσσονται κατεξοχήν μετά τα μέσα του αιώνα.⁶¹ Αρκετές κωμωδίες τιτλοφορούνται από αυτούς τους τυπικούς χαρακτήρες, είτε γενικά με την ονομασία ενός τύπου (π.χ. *Στρατιώτης*, *Παράσιτος*, *Μάγειρος*, *Πορνοβοσκός*, *Τοκιστής*, *Ιατρός*) είτε ειδικότερα με το όνομα ενός συγκεκριμένου προσώπου (π.χ. ονόματα δούλων ή εταιρών). Και στις δύο περιπτώσεις ο τίτλος υποδηλώνει ότι ο αντίστοιχος κωμικός τύπος είχε πρωτεύοντα ρόλο στο έργο.⁶² Τέτοια έργα αποτελούσαν ίσως κωμικές σπουδές ενός συγκεκριμένου τυπικού χαρακτήρα, που διερευνούσαν σε μεγάλη έκταση τα γνωρίσματα και τις δραματικές δυνατότητές του, και πρέπει να συνέβαλαν σημαντικά στη διαμόρφωση και παγίωση των τυπικών προσώπων του κωμικού θεάτρου.

Κάποιοι άλλοι τίτλοι (π.χ. *Φιλόγυρος*, *Δύσκολος*, *Αγροικός*) και αποσπάσματα μαρτυρούν τη δραματική σπουδή συγκεκριμένων χαρακτηριστικών ή ηθικών γνωρισμάτων: ο δραματουργός θέτει στο κέντρο της υπόθεσης ένα πρό-

61. Για τη διαμόρφωση των τυποποιημένων χαρακτήρων στην κωμωδία του 4^{ου} αι. βλ. γενικά Webster (1970) 5-6, 22-23, 63-67· Handley (1985) 410-411· Nesselrath (1990) 280-329· Arnott (1996) 21-23. Υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία για αρκετούς επιμέρους τύπους στη Μέση και Νέα Κωμωδία. Π.χ. για τις εταίρες: H. Hauschild, *Die Gestalt der Hetäre in der griechischen Komödie*, Leipzig 1933· Gil (1975) 62-71, 82-85· Henry (1985). Για τους παράσιτους: W.G. Arnott, *GRBS* 9 (1968) 161-168· H.-G. Nesselrath, *Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar*, Berlin-New York 1985, 17-70, 92-111· P.G.McC. Brown, *ZPE* 92 (1992) 91-107· E.I. Tylawsky, *Saturio's Inheritance. The Greek Ancestry of the Roman Comic Parasite*, New York 2002, 59-123. Για τους στρατιώτες: H. Wysk, *Die Gestalt des Soldaten in der griechisch-römischen Komödie*, Diss. Giessen 1921· Wehrli (1936) 101-113· J.A. Hanson, στο T.A. Dorey-D.R. Dudley (επιμ.), *Roman Drama*, London 1965, 51-85· W.T. MacCary, *AJP* 93 (1972) 279-298· W. Hofmann-G. Wartenberg, *Der Bramarbas in der antiken Komödie*, Berlin 1973· Gil (1975) 74-82, 86-88. Για τους μάγειρους: A. Giannini, *Acme* 13 (1960) 135-216· H. Dohm, *Magieiros. Die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie*, München 1964· J. Wilkins, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000, 369-414. Για τους πορνοβοσκούς: O. Stotz, *De lenonis in comoedia figura*, Diss. Giessen 1912· Gil (1975) 61-62, 71-74, 85-86. Για τους γιατρούς: M. Gigante, *PP* 24 (1969) 302-307· L. Gil-I.R. Alfageme, *Cuadernos de filología clásica* 3 (1972) 35-91.

62. Π.χ. Άλεξι και Αντιφάνη *Παράσιτος*· Άλεξι και Ξέναρχο *Στρατιώτης*, Αντιφάνη *Στρατιώτης* ή *Τύχων*, Έριππου και Έριφου *Πελαστής*· Νικόστρατο *Μάγειρος*, Αναξίλα *Μάγειροι*, Αναξάνδριδη *Νηρέας* (όνομα ενός μάγειρου)· Εύβουλου και Αναξίλα *Πορνοβοσκός*, Διώξιππου *Αντιπορνοβοσκός*· Νικόστρατο *Τοκιστής*, Άλεξι *Τοκιστής* ή *Καταψευδόμενος*· Αντιφάνη, Αριστοφρόντα και Θεόφιλου *Ιατρός*. Ονόματα δούλων: π.χ. Άλεξι και Εύβουλου *Αγκυλίων*, Εύβουλου και Αραρότα *Καμπυλίων*, Αναξίλα *Βοτρυλίων*, Ηνίοχου *Τροχίλος*, πβ. Άλεξι *Λευκάδια* ή *Δραπέτι*, Αντιφάνη και Επικράτη *Δύσπρατος*, Νικόστρατο *Ψευδοστιγματίας*. Ονόματα εταιρών: βλ. παραπάνω σημ. 48.

σωπο που διακρίνεται από κάποιο ηθικό ελάττωμα (π.χ. μισανθρωπία, φιλαργυρία, βαναυσότητα) και πλέκει γύρω του διάφορες κωμικές καταστάσεις, οι οποίες αναδεικνύουν και γελοιογραφούν το ελάττωμά του. Δύστροποι ή μισάνθρωποι ήταν οι πρωταγωνιστές στον *Μονότροπο* του Αναξίλα και στον *Μισοπόνηρο* του Αντιφάνη (όπου ο μισάνθρωπος εκφωνεί ένα υβρεολόγιο ενάντια σε ποικίλες κατηγορίες μισητών ανθρώπων, απ. 157). Στον *Δύσκολο* του Μνησίμαχου ο ήρωας του τίτλου ήταν ένας δύστροπος γέρος, που διακρινόταν επίσης από φιλαργυρία (βλ. απ. 3 με τα σχόλια του Αθην. 8.359c). Φιλάργυροι ήρωες πρωταγωνιστούσαν στον *Φιλάργυρο* του Διώξιππου και στους *Φιλάργυρους* του Φιλίσκου και εμφανίζονταν και σε άλλα έργα: ο πορνοβοσκός στον *Πορνοβοσκό* του Εύβουλου περιγράφεται ως υπόδειγμα φιλαργυρίας (απ. 87), το ίδιο και ο τοκογλύφος στη *Νεοτίδα* του Αντιφάνη (απ. 166)· στη *Φιλύρα* του Έφιππου υπήρχε επίσης ένας σφιχτοχέρης γέρος, που ταιγκουνευόταν να αγοράσει μεγάλα και ακριβά ψάρια (απ. 21). Σε άλλες κωμωδίες, όπως ο *Άγροικος* και ο *Βουταλίων* του Αντιφάνη, ο *Άγροικος* του Αναξίλα και οι *Άγροικοι* του Αναξανδρίδη, οι πρωταγωνιστές ήταν άξεστοι και αφελείς αγρόικοι, που αγνοούσαν τους κανόνες συμπεριφοράς στο εκλεπτυσμένο περιβάλλον της πόλης και συμπεριφέρονταν απρεπώς σε διάφορες περιστάσεις.⁶³ Ο ήρωας με το ηθικό ελάττωμα μπορεί να παίζει κάποιον ρόλο στην ερωτική πλοκή. Συνήθως είναι το εμπόδιο στην ένωση των εραστών: π.χ. ο δύστροπος, φιλάργυρος ή αγροίκος πατέρας της νέφης, ή ο φιλάργυρος πορνοβοσκός που έχει στην κατοχή του την αγαπημένη. Αυτό συμβαίνει συχνά στη *Νέα Κωμωδία* (π.χ. Μένανδρου *Δύσκολος*, *Επιτρέποντες*), και είναι πιθανό ότι απαντούσε ήδη στη Μέση: ο φιλάργυρος πορνοβοσκός του Εύβουλου και ο τοκογλύφος στη *Νεοτίδα* του Αντιφάνη πιθανώς έπαιζαν τέτοιο ρόλο. Κάποιες φορές, όμως, μπορεί ο ίδιος ο ήρωας με το ελάττωμα να εμφανίζεται στον ρόλο του ερωτευμένου. Στην *Φιλύρα* του Έφιππου ο φιλάργυρος γέρος πιθανώς εμπλέκεται σε μια σχέση με μια εταίρα (αυτή τον στέλνει στην αγορά για να της φωνίσει στο απ. 21). Σε τέτοιες σχέσεις εμπλεκαν και οι άξεστοι χωριάτες σε κάποιες κωμωδίες για αγροίκους.⁶⁴ Στις κωμωδίες με τέτοιους χαρακτήρες είναι πιθανό ότι σημαντικό μέρος επικεντρωνόταν στη διαγραφή του ελαττωματικού προσώπου και στην απεικόνιση διαφόρων πλευρών της συμπεριφοράς του. Η έμφαση σε ένα γνώρισμα ηθικής φύσεως, που ετίθετο στο κέντρο της πλοκής, ευνοούσε τη διερεύνηση του εσωτερικού κόσμου και των ψυχολογικών διεργασιών του πρωταγωνιστή. Έτσι, οι δραματουργοί της Μέσης αρχίζουν σιγά-σιγά να προικίζουν τα πρόσωπά τους με μια υποψία εσωτερικότητας και ψυχολογικής

63. Για τους αγροίκους στην κωμωδία βλ. Konstantakos (2004) και Konstantakos (2005).

64. Για τη *Φιλύρα* του Έφιππου βλ. Nesselrath (1990) 320· Konstantakos (2004) 27, 29. Για τους αγροίκους που ερωτεύονται εταίρες βλ. Konstantakos (2005).

προοπτικής. Εδώ μπαίνουν τα θεμέλια για την κωμωδία χαρακτήρων που θα αναπτυχθεί στην περίοδο της Νέας.

Έτσι, μέσα από μια μακρά διαδικασία εξέλιξης, προέκυψε η Νέα Κωμωδία, της οποίας η έναρξη τοποθετείται συμβατικά μετά τον θάνατο του Αλέξανδρου. Στην ουσία το είδος έχει διαμορφωθεί οριστικά και έχει αναπτύξει όλα τα βασικά γνωρίσματά του ήδη πριν από την Ελληνιστική περίοδο. Στα Ελληνιστικά χρόνια τα γνωρίσματα αυτά παγιώνονται και συνιστούν την ποιητική ταυτότητα του είδους, το σταθερό ειδολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο καλούνται να δημιουργήσουν οι δραματουργοί. Τα θέματα των έργων αντλούνται από την καθημερινή ζωή και τις ιδιωτικές υποθέσεις των αστών της εποχής. Στο κέντρο της κωμωδίας, αντί για την πόλη και τα προβλήματά της, όπως στον 5^ο αι., βρίσκεται τώρα ο οίκος και οι σχέσεις μεταξύ των μελών του. Τα βασικά στοιχεία της κωμικής πλοκής, όπως οι αναγνώρισεις χαμένων παιδιών, οι βιασμοί κοριτσιών, οι γάμοι με τους οποίους καταλήγουν οι κωμωδίες, έχουν να κάνουν με τη διατήρηση και τη σταθερότητα του οίκου.⁶⁵ Η ερωτική πλοκή γίνεται σταθερό συστατικό σε όλες τις κωμωδίες, όπως δείχνουν τα σωζόμενα έργα (τόσο τα Ελληνικά λείψανα όσο και οι Ρωμαϊκές διασκευές). Αρχαίοι αναγνώστες, όπως ο Πλούταρχος και ο Οβίδιος, επισημαίνουν ότι ο έρωτας διαπνέει όλες τις κωμωδίες του Μένανδρου: το αξίωμα αυτό φαίνεται ότι ίσχυε και συνολικά για τη Νέα Κωμωδία ως είδος.⁶⁶ Η μόνη γνωστή κωμωδία χωρίς ερωτική υπόθεση είναι οι *Captivi* (*Αιχμάλωτοι*), που γνωρίζουμε από τη Ρωμαϊκή εκδοχή του Πλάυτου. Σε αυτήν η απουσία ερωτικού ενδιαφέροντος μπορεί να ερμηνευθεί ως συνειδητό δραματουργικό πείραμα, ως θεατρική δοκιμή ενός δραματουργού που σκόπιμα ανατρέπει τη θεμελιώδη σύμβαση του είδους προκειμένου να δοκιμάσει τα όρια και τις αντοχές της κωμικής του τέχνης. Καθώς η γενική πρακτική των κωμικών ποιητών είχε αναγάγει την ερωτική πλοκή σε σταθερό συστατικό της κωμωδίας, ο συγγραφέας των *Captivi* πρωτοτυπεί παρουσιάζοντας μια κωμωδία χωρίς ερωτικά στοιχεία. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Πλάυτος, τόσο στον πρόλογο όσο και στον επίλογο της διασκευής του, τονίζει την πρωτοτυπία της

65. Για τη σημασία του οίκου στη Νέα Κωμωδία βλ. τις παρατηρήσεις των Fantuzzi-Hunter (2002) 487-492.

66. Πλούτ. απ. 134 Sandbach: τῶν Μενάνδρου δραμάτων ὁμαλῶς ἀπάντων ἐν συνεκτικὸν ἔστιν, ὁ ἔρωσ, ὅλον πνεῦμα κοινὸν διαπεφοιτηκώς. Οβίδ. *Trist.* 2.369: *fabula iucundi nulla est sine amore Menandri*. Πβ. επίσης Πλούτ. Συμποσ. προβλ. 712b-d, που επιχειρεί μια τυπολογία των ερωτικών πλοκών του Μένανδρου. Γενικά για τις ερωτικές πλοκές στη Νέα Κωμωδία βλ. Leo (1912) 140 κ.εξ.· Wehrli (1936)· W.S. Anderson, *Ramus* 13 (1984) 124-134· Brown (1990) 241-266· Brown (1993) 189-205· V.J. Rosivach, *When a Young Man Falls in Love. The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, London-New York 1998.

κωμωδίας, επισημαίνοντας ότι δεν είναι όμοια με τις άλλες και δεν περιέχει τη στερεότυπη ερωτική πλοκή.⁶⁷

Τα τυπικά πρόσωπα που αναπτύχθηκαν στη διάρκεια του 4^{ου} αι. απαρτίζουν τώρα το μόνιμο προσωπικό των έργων. Στο κέντρο βρίσκονται τα μέλη του οίκου, γύρω από τις υποθέσεις των οποίων περιστρέφεται η πλοκή. Ο νεαρός γιος, που μπλέκει συνήθως σε ερωτικές περιπέτειες, και ο πατέρας του, αυστηρός και περιοριστικός ή ανεκτικός και συμπαραστάτης, εμφανίζονται στις πιο πολλές κωμωδίες. Τα γυναικεία μέλη (μητέρες, σύζυγοι, παλλακai) έχουν συνήθως μικρότερους αλλά κάποτε εντυπωσιακούς ρόλους. Στον οίκο ανήκουν επίσης οι δούλοι, που παίζουν σημαντικό ρόλο στη Νέα Κωμωδία. Γύρω από τα πρόσωπα του οίκου κινούνται οι άλλοι, «επαγγελματικοί» τύποι, που σχετίζονται με μέλη του οίκου ή εμπλέκονται στις υποθέσεις τους, ιδίως στην ερωτική περιπέτεια του νεαρού και στην ίντριγκα για την ευδωσή της: εταίρες, στρατιώτες, παράσιτοι, πορνοβοσκοί, μάγειροι εμφανίζονται τακτικά στη σκηνή της Νέας Κωμωδίας, με όλα τα χαρακτηριστικά που έχουν κληρονομήσει από την προγενέστερη παράδοση. Η εταίρα, ως αντικείμενο του πόθου του νεαρού, και ο στρατιώτης, ως αντεραστής του, έχουν συχνά πρωτεύοντα ρόλο. Ο παράσιτος παίρνει κάποτε τη θέση του πονηρού δούλου και γίνεται ο εμπνευστής και οργανωτής της ίντριγκας (π.χ. Πλαύτου *Curculio*, Τερέντιου *Phormio* και πιθανώς Μένανδρου *Κόλας*). Ο πορνοβοσκός και ο μάγειρος εμφανίζονται συνήθως σε δευτερεύοντες αλλά ζωηρούς κωμικούς ρόλους. Σπανιότερα βλέπουμε γιατρούς (π.χ. *Menaechmi*, *Φιλήμονα Ιατρός*) και τοκογλύφους δανειστές (π.χ. *Mostellaria*). Η διερεύνηση χαρακτήρων με ηθικά ελαττώματα συνεχίζεται επίσης, ιδίως στο έργο του Μέ-

67. Capt. 55: *non pertractate facta est neque item ut ceterae*. 1029-1033: *ad pudicos mores facta haec fabula est, neque in hac subigitationes sunt neque ulla amatio nec pueri suppositio nec argenti circumductio, neque ubi amans adulescens scortum liberet clam suum patrem. huius modi paucas poetae reperiunt comoedias*. Για την πρωτοτυπία της πλοκής των *Captivi* πβ. Viljoen (1963) 46-47· J. Blänsdorf, στο R. Raffaelli-A. Tontini (επιμ.), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, τόμ. V: *Captivi*, Urbino 2002, 65-67. Αν οι *Captivi* βασίζονται, όπως είναι το πιθανότερο, σε μια Ελληνική κωμωδία με παρόμοια πλοκή, χωρίς ερωτικό στοιχείο, τότε η καινοτομία αυτή οφείλεται στον Έλληνα ποιητή (βλ. π.χ. Leo [1912] 141· J.N. Hough, *AJP* 63 [1942] 26-37· Viljoen [1963] 46-47· Della Corte [1967] 134-139· P. Grimal, στο J. Bibauw [επιμ.], *Hommages à Marcel Renard*, τόμ. I, Bruxelles 1969, 398-412· W. Kraus, στο W. Kraus-A. Primmer-H. Schwabl [επιμ.], *Latinität und alte Kirche. Festschrift für Rudolf Hanslik zum 70. Geburtstag*, Wien-Köln-Graz 1977, 162-167· J.C.B. Lowe, στο R. Raffaelli-A. Tontini [επιμ.], *Lecturae Plautinae Sarsinates*, τόμ. V: *Captivi*, Urbino 2002, 22-28). Αν πάλι οι *Captivi* είναι μια ελεύθερη δημιουργία του Πλαύτου πάνω σε τυπικά μοτίβα της Νέας Κωμωδίας (έτσι ο E. Lefèvre, στο L. Benz-E. Lefèvre [επιμ.], *Maccus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität der Captivi des Plautus*, Tübingen 1998, 25-31), τότε η πρωτότυπη σύλληψη μιας Νέας Κωμωδίας χωρίς ερωτική πλοκή πρέπει να πιστωθεί στον Ρωμαίο δραματουργό.

νανδρου. Εκλεκτά δείγματα της τέχνης του είναι ο μισάνθρωπος Κνήμων στον *Δύσκολο* και οι φιλαργυροί Σμικρίνηδες στην *Ασπίδα* και στους *Επιτρέποντες*. Ακόμη και ο *Euclio* στην *Aulularia* του Πλάτου, αυτή η έξοχη κωμική σπουδή στη φιλαργυρία που ενέπνευσε τον *Harpagon* του Μολιέρου, είναι πιθανό ότι βασίζεται σε Μενάνδρειο πρότυπο.⁶⁸ Τίτλοι κωμωδιών όπως *Απιστος*, *Δεισιδαίμων*, *Μισογόνης*, μαρτυρούν το ενδιαφέρον του Μενάνδρου για τη θεατρική σπουδή άλλων ελαττωμάτων.

Η χρήση αυτών των τυπικών προσώπων σημαδεύει έντονα τη δραματουργία της Νέας. Είναι χαρακτηριστικό ότι αρκετοί αρχαίοι συγγραφείς, όταν θέλουν να περιγράψουν τη Νέα Κωμωδία, απαριθμούν μια σειρά από τυπικά πρόσωπα, η οποία λειτουργεί ως σύνοψη και ορισμός του είδους.⁶⁹ Το ίδιο κάνουν οι Ρωμαίοι κωμικοί στους προλόγους των κωμωδιών τους για να προσδιορίσουν το είδος που καλλιεργούν.⁷⁰ Ο κατάλογος των τυπικών προσώπων θεωρείται ότι συμπεκνώνει την ουσία του είδους: η Νέα Κωμωδία γίνεται αντιληπτή ως μια πυνακοθήκη πάγιων κωμικών τύπων. Αναγνώστες, θεατές, ακόμη και οι ίδιοι οι δραματουργοί την προσλαμβάνουν και την ορίζουν ως ρεπερτόριο τυπικών ρόλων, ως το συνολικό εξαγόμενο των σταθερών προσώπων της. Από αυτήν την άποψη παρουσιάζουν ενδιαφέρον τα γνωστά ανάγλυφα που παριστάνουν τον Μενάνδρο να περιεργάζεται μερικές κωμικές μάσκες, κρατώντας μία στα χέρια του, ενώ άλλες κείτονται δίπλα πάνω σε ένα τραπέζι.⁷¹ Οι μάσκες αντιπροσωπεύουν τα τυπικά πρόσωπα που συνιστούν την κωμωδία: μπορούμε να φανταστούμε ότι

68. Οι περισσότεροι μελετητές υποθέτουν ότι η *Aulularia* βασίζεται σε κάποια κωμωδία του Μενάνδρου (πβ. τις εμφανείς ομοιότητές της με τον *Δύσκολο*): βλ. W. Stockert, *T. Maccius Plautus. Aulularia*, Stuttgart 1983, 13-16 και E. Lefèvre, *Plautus' Aulularia*, Tübingen 2001, 11-17, 43-47 με πολλή βιβλιογραφία.

69. Π.χ. Αλκίφρ. *Επ.* 4.19.6: βουλόμενα ιδεῖν Μένανδρον καὶ ἀκούσαι φιλαργύρων καὶ ἐρώντων καὶ δεισιδαίμωνων καὶ ἀπίστων καὶ πατέρων καὶ υἱῶν καὶ θεραπόντων. Οβίδ. *Am.* 1.15.17-18: *dum fallax servus, durus pater, improba lena vivent et meretrix blanda, Menandros erit.* Μενάλ. 5.471-473: *comica componet laetis spectacula ludis, ardentis iuvenes raptasque in amore puellas elusosque senes agilisque per omnia servos.* Απουλ. *Flor.* 16, σ. 24 Helm: *nec eo minus et leno periurus et amator fervidus et servulus callidus et amica illudens et uxor inhibens et mater indulgens et patruus obiurgator et sodalis opitulator et miles proelior, sed et parasiti edaces et parentes tenaces et meretrices procaces.* Πβ. Ερμούγεν. *Περὶ ιδεῶν* 2.3, σ. 323.23-324.2 Rabe: παρὰ τε αὐτῷ Μενάνδρῳ μυρία ἂν εὗροις τοιαῦτα καὶ γυναῖκας λεγούσας καὶ νεανίσκους ἐρώντας καὶ μαχείρους καὶ τινὰς ἄλλους.

70. Τερ. *Eun.* 36-38: *currentem servom scribere, bonas matronas facere, meretrices malas, parasitum edacem, gloriosum militem.* Heaut. 37-39: *ne semper servos currens, iratus senex, edax parasitus, sycophanta autem impudens, avarus leno assidue agendi sint.* Πλάυτ. *Capt.* 57-58: *hic neque peiurus leno est nec meretrix mala neque miles gloriosus.*

71. MNC³ αρ. 3AS 5: πβ. T.B.L. Webster, στο M.J. Anderson (επιμ.), *Classical*

ο ποιητής τις περιεργάζεται ενώ συνθέτει την κωμωδία του, προσπαθώντας να συνδυάσει τα τυπικά πρόσωπα σε μια κωμική πλοκή. Έτσι, η εικόνα του ποιητή, ούτως ειπείν «στο εργαστήριό του», που δημιουργεί περιστοιχισμένος από τις στερεότυπες φιγούρες των έργων του, γίνεται το σήμα κατατεθέν της Νέας Κωμωδίας.

Αυτά τα σχήματα πλοκής και τα τυπικά πρόσωπα αποτελούν την πρώτη ύλη της Νέας Κωμωδίας και είναι όλα κληρονομημένα από την προγενέστερη παράδοση. Ακριβώς επειδή το υλικό του δράματος συνίσταται σε τέτοια πάγια στοιχεία, που επανέρχονται στερεότυπα από έργο σε έργο, γεννιέται η τάση για δημιουργία νέων παραλλαγών και συνδυασμών, ώστε να αποφεύγεται η στεία επανάληψη και η μονοτονία. Οι δραματουργοί της Νέας καταγίνονται να μετασχηματίζουν τα παραδοσιακά σχήματα πλοκής, τις τυπικές σκηνές και τους πάγιους ρόλους. Επινοούν καινούργιες εκδοχές τους, που αποκλίνουν λιγότερο ή περισσότερο από τα παραδεδομένα πρότυπα, ή συνδυάζουν τα στοιχεία με νέους και ασυνήθιστους τρόπους. Αγαπούν να παίζουν με τις καθιερωμένες συμβάσεις και τα πάγια χαρακτηριστικά του είδους τους, να τα μεταπλάθουν ή και να τα ανατρέπουν. Η ποιητική της Νέας Κωμωδίας χαρακτηρίζεται από αδιάκοπη ένταση ανάμεσα στα παραδεδομένα, σταθερά δομικά στοιχεία και στις ανανεωτικές επινοήσεις και μεταπλάσεις των δραματουργών. Σχεδόν σε κάθε έργο διακρίνουμε ένα σύνολο στοιχείων που παραμένουν πιστά στο παραδοσιακό πρότυπο και μια άλλη ομάδα στοιχείων που αποκλίνουν από τα καθιερωμένα και παίρνουν ασυνήθιστη ή πρωτότυπη μορφή. Τα πρώτα συνδέουν το έργο με την κωμική παράδοση, τα δεύτερα αποτελούν τη συνεισφορά του δραματουργού. Η καλλιτεχνική επιτυχία του έργου συνίσταται ακριβώς στο δέσιμο αυτών των διαφορετικών στοιχείων, στον αρμονικό και επιμελημένο συνδυασμό παράδοσης και νεωτερισμών. Το ευρύ ρεπερτόριο σχημάτων πλοκής και χαρακτήρων που προσέφερε η κωμική παράδοση έδινε τη δυνατότητα για σχεδόν απεριόριστη ποικιλία νέων παραλλαγών και συνδυασμών: σε αυτό έγκειται η ζωτική δύναμη της Νέας Κωμωδίας.⁷² Χάρη σε αυτή τη δυναμική πολυμορφίας και ανανέωσης το είδος κατόρθωσε να επιβιώσει σε όλη τη διάρκεια της Ελληνιστικής περιόδου, χωρίς να εκφυλιστεί σε μονότονη αναπαραγωγή κοινοτοπων και τετριμμένων προτύπων. Μπορούμε να παραβάλλουμε τη Νέα Κωμωδία με το παιχνίδι του σκακιού: στο σκάκι τα πόνια είναι πάντοτε τα ίδια, και το καθένα μπορεί να εκτελέσει συγκεκριμένες κινήσεις που καθορίζονται από σταθερούς κανόνες: ωστόσο, ο τρόπος που χρησιμοποιούνται τα πόνια και συνδυάζονται οι κινήσεις

Drama and its Influence. Essays Presented to H.D.F. Kitto, London 1965, 7-8· Handley (1985) 418-419.

72. Για την ποικιλία των πλοκών της Νέας Κωμωδίας, που άδικα παραγνωρίζεται από ορισμένους μελετητές, βλ. τις παρατηρήσεις του Brown (1990) 241-245.

τους εξαρτάται κάθε φορά από τους παίκτες, και καμία παρτίδα δεν είναι όμοια με οποιαδήποτε άλλη. Παρόμοια στη Νέα Κωμωδία τα πρόσωπα είναι πάγια και το καθένα έχει ένα ρεπερτόριο σταθερών λειτουργιών που μπορεί να επιτελέσει στην κωμική πλοκή· αλλά ο τρόπος που θα συνδυαστούν και ο ρόλος που θα παίξουν καθορίζονται κάθε φορά εκ νέου από τον δραματουργό, και είναι αδύνατο να βρει κανείς δύο κωμωδίες που να μοιάζουν εντελώς μεταξύ τους.

5. Η Νέα Κωμωδία: συνθήκες παραγωγής.

Οι συνθήκες παραγωγής και παρουσίασης της κωμωδίας που διαμορφώθηκαν κατά τον 4^ο αι. συνεχίζουν και ενισχύονται κατά την Ελληνιστική περίοδο. Η πανελλήνια διάδοση του κωμικού θεάτρου είναι πλέον εδραιωμένη πραγματικότητα. Έντονη θεατρική δραστηριότητα αναπτύσσεται σε ολόκληρο τον Ελληνόφωνο κόσμο, τόσο στα παλιά κέντρα (στην κυρίως Ελλάδα, στα νησιά, στη Μικρά Ασία, στην Κάτω Ιταλία και τη Σικελία) όσο και στις νέες περιοχές όπου εξαπλώνεται ο Ελληνισμός με τις κατακτήσεις του Αλέξανδρου. Το θέατρο γίνεται η πιο διαδεδομένη και δημοφιλής μορφή της Ελληνικής κουλτούρας κατά τους Ελληνιστικούς αιώνες και διαδραματίζει σημαντικό πολιτισμικό ρόλο. Στον νέο, διευρυμένο κόσμο των Ελληνιστικών αυτοκρατοριών οι Έλληνες συμβιώνουν στενά με άλλους λαούς και αισθάνονται έντονα την ανάγκη να προσδιορίσουν τα σταθερά και ειδοποιά στοιχεία της πολιτισμικής ταυτότητάς τους: σε αυτές τις συνθήκες το θέατρο, ως μορφή τέχνης με πανελλήνια ακτινοβολία και μέρος της κοινής κληρονομιάς του Ελληνισμού, γίνεται συστατικό στοιχείο της Ελληνικής ταυτότητας.⁷³ Ένα πλήθος από μνημεία μαρτυρεί τη μεγάλη δημοτικότητα της κωμωδίας σε ολόκληρο τον Ελληνικό κόσμο. Όπως και νωρίτερα για τον 4^ο αι., έτσι και για την Ελληνιστική περίοδο υπάρχει μεγάλος αριθμός αντικειμένων που παριστάνουν σκηνές ή πρόσωπα της κωμωδίας και έχουν βρεθεί σε πολλές περιοχές του Ελληνόφωνου κόσμου, συμπεριλαμβανομένων των νέων κτήσεων της Ανατολής και της Αιγύπτου: τα αντικείμενα αυτά (αγγεία, ειδώλια από τερακότα, αγγαματίδια από μπρούντζο και πέτρα, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες κ.ά.) φανερώνουν το έντονο ενδιαφέρον για το κωμικό θέατρο σε όλες αυτές τις περιοχές και έμμεσα υποδηλώνουν την ύπαρξη τοπικών παραστάσεων.⁷⁴

Δεν λείπουν όμως οι αμεσότερες και εμφανέστερες μαρτυρίες για παραστάσεις σε ολόκληρη τη λεκάνη της Μεσογείου. Πέτρινα θέατρα χτίζονται παντού, ακόμη και στις πιο μικρές πόλεις: το θέατρο γίνεται απαραίτητο κτίσμα σε κάθε Ελληνική πόλη, ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία που συνθέτουν τον ορισμό της

73. Πβ. τις παρατηρήσεις των Green (1994) 105-106 και Le Guen (1995) 78-79.

74. Βλ. Green (1994) 107-141.



πόλεως. Μαζί με τα θέατρα πολλαπλασιάζονται και τα θεατρικά φεστιβάλ: ένα πλήθος επιγραφών από τον 3^ο αι. και μετά μαρτυρεί την ύπαρξη πολλών φεστιβάλ σε διάφορες πόλεις, τα οποία περιλάμβαναν παραστάσεις κωμωδίας στο πρόγραμμά τους. Τα Διονύσια, η παραδοσιακή γιορτή προς τιμήν του θεού του θεάτρου, γιορτάζονται με δραματικούς αγώνες όχι μόνο στην Αθήνα αλλά και σε πολλά άλλα μέρη, όπως στη Δήλο, στη Σάμο, στη Ρόδο, στην Τέω, σε διάφορες πόλεις της Εύβοιας (Χαλκίδα, Κάρυστο, Ερέτρια, Ωρεό), στην Κέρκυρα, στην Ιασό κ.α. Όμως οι θεατρικές παραστάσεις δεν περιορίζονται στις εορτές του Διονύσου: θεατρικοί αγώνες διεξάγονται επίσης στο πλαίσιο πολλών άλλων φεστιβάλ, προς τιμήν άλλων θεοτήτων, όπως τα Ηραία στη Σάμο, τα Αμφιάρεια στον Ωρωπό, τα Μουσεία στις Θεσπιές, τα Ομολώια (προς τιμήν του Δία) και τα Χαριτήσια στον Ορχομενό. Καινούργια φεστιβάλ ιδρύονται προς τιμήν των νέων θεοτήτων του Ελληνιστικού κόσμου, όπως τα Σαραπιεία στην Τανάγρα, ή προς τιμήν των ηγεμόνων και των ισχυρών της εποχής, όπως τα Δημητρίεια (για τον Δημήτριο τον Πολιορκητή) στη Δήλο και στον Ωρεό, τα Αντιγόνεια και τα Πτολεμαία στη Δήλο, τα Αριστονίκεια (προς τιμήν ενός συντρόφου του Αλέξανδρου) στην Κάρυστο, τα Ρωμαία στη Μαγνησία επί Μαιάνδρω. Άλλα φεστιβάλ ιδρύονται σε ανάμνηση ιστορικών γεγονότων, όπως τα Σωτήρια στους Δελφούς, που γιόρταζαν την απόκρουση της επιδρομής των Γαλατών το 279/8. Το 226/5 ο Σπαρτιάτης βασιλιάς Κλεομένης γιόρτασε με θεατρικές παραστάσεις τη νίκη του ενάντια στη Μεγαλόπολη (Πλούτ. *Άγρις και Κλεομένης* 33.2-3). Οι διάδοχοι του Αλέξανδρου έδειξαν ανάλογη με εκείνον έφεση για θεατρικές παραστάσεις στις αυλές τους: το 302 ο Αντίγονος οργάνωσε ένα μεγαλοπρεπές φεστιβάλ με καλλιτέχνες από όλη την Ελλάδα (Διόδ. Σικ. 20.108.1), και οι Πτολεμαίοι, όπως θα δούμε, ευνόησαν ιδιαίτερα τη θεατρική δραστηριότητα στην Αίγυπτο.⁷⁵

Όλες αυτές οι εκδηλώσεις, τακτικά φεστιβάλ και περιστασιακοί εορτασμοί, προσέφεραν πλήθος ευκαιριών για παραστάσεις κωμωδίας σε κάθε γωνιά του Ελληνικού κόσμου και απαιτούσαν άφθονη παραγωγή κωμικών δραμάτων. Ένα μέρος του προγράμματός τους μπορούσε να καλυφθεί με επαναλήψεις ή αναβιώσεις παλαιότερων έργων. Στα Μεγάλα Διονύσια στην Αθήνα η αναβίωση μιας παλιάς κωμωδίας ήταν επίσημο μέρος του προγράμματος κάθε χρόνο τουλάχιστον από το 312/11: εκείνη τη χρονιά η παλιά κωμωδία ήταν ο *Θησαυρός του Αναξανδρίδη*, ενός ποιητή της Μέσης, ενώ κατά τον 3^ο και τον 2^ο αι. μαρτυρούνται αναβιώσεις κωμωδιών του Μένανδρου, του Φιλήμονα, του Δίφιλου, του Ποσειδίππου και του Φιλιππίδη, δηλαδή κλασικών δραματουργών της Νέας,

75. Γενικά για τα θεατρικά φεστιβάλ κατά την Ελληνιστική περίοδο και για τα μνημεία και τις επιγραφές που τα μαρτυρούν βλ. Pickard-Cambridge (1946) 240-246· Pickard-Cambridge (1968) 279-297· Sifakis (1967), ιδίως 1-3, 13-30, 63-94, 143-144· Webster (1970) 99-101· Le Guen (1995) 59-90· Csapo-Slater (1994) 44-49, 186-206, 239-255.

που είχαν δράσει κατά τη χρυσή εποχή του είδους (τέλη του 4^{ου} και πρώτο μισό του 3^{ου} αι.).⁷⁶ Παρόμοια σε πολλά άλλα φεστιβάλ ακούμε για παραστάσεις «παλαιών» κωμωδιών κατά την Ελληνιστική και την αυτοκρατορική περίοδο⁷⁷, και μπορούμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται πάλι για έργα των κλασικών της Μέσης και της Νέας Κωμωδίας. Όμως οι αναβιώσεις αυτές κάλυπταν μόνο ένα μέρος του προγράμματος: κοντά σε αυτές προβλέπονταν και παραστάσεις σύγχρονων κωμωδιών, γραμμένων από εν ενεργεία δραματουργούς, που είχαν εξίσου μεγάλη, αν όχι μεγαλύτερη βαρύτητα στα περισσότερα φεστιβάλ.⁷⁸ Έτσι, πλήθος καινούργιες κωμωδίες γράφονται και παριστάνονται σε ολόκληρη την Ελληνιστική περίοδο για να τροφοδοτήσουν τις πολυάριθμες θεατρικές εορτές του Ελληνικού κόσμου. Η παραγωγή νέων έργων θα συνεχιστεί ακόμη και στους πρώτους αιώνες της αυτοκρατορικής εποχής.

Σε αυτές τις συνθήκες παγιώνεται και εντείνεται ο επαγγελματισμός των δραματουργών, που είχε διαμορφωθεί κατά τον 4^ο αι. Οι ποιητές της Νέας είναι κι αυτοί ως επί το πλείστον επαγγελματίες συγγραφείς, που γράφουν όχι μόνο για το κοινό της πόλης τους αλλά ευρύτερα για το πανελλήνιο, τροφοδοτώντας με τα έργα τους τα φεστιβάλ όλου του Ελληνικού κόσμου. Η πλήρης απασχόλησή τους με το θέατρο αντικατοπτρίζεται και πάλι στον μεγάλο αριθμό έργων που παράγουν, όπως γνωρίζουμε τουλάχιστον για τους μείζονες δραματουργούς της Νέας. Ο Μένανδρος έγραψε 105 ή 108 έργα σε 31 ή 32 χρόνια, δηλαδή κατά μέσον όρο τρία με τέσσερα έργα τον χρόνο, όπως οι πολυγραφώτεροι ποιητές της Μέσης.⁷⁹ Οι αρχαίες μαρτυρίες κάνουν λόγο για 100 έργα του Δίφιλου και 97 του Φιλήμονα, αλλά η συνολική παραγωγή αυτών των ποιητών ενδέχεται να ήταν μεγαλύτερη. Η σταδιοδρομία τους υπήρξε αρκετά μακρότερη από του Μένανδρου: ο Φιλήμων έζησε 97 ή 99 χρόνια, γράφοντας ως το τέλος, ο Δίφιλος πρέπει να έδρασε ως δραματουργός για 40 χρόνια ή και περισσότερο.⁸⁰ Έτσι,

76. Βλ. IG II² αρ. 2323a.39-40, 2323.129-130, 163-164, 206-207, 232-233· B.D. Meritt, *Hesperia* 7 (1938) 116-117 αρ. 22.6-11· Α.Π. Ματθαίου, *Horos* 6 (1988) 13-17.

77. Βλ. π.χ. SEG III αρ. 334.35, XIX αρ. 335.17· CIG αρ. 2759.7-8 (= MAMA VIII αρ. 420.6-7)· P. Jamot, *BCH* 19 (1895) 336-341 αρ. 11.3-4, 13.31-32, 15.20-21.

78. Βλ. π.χ. SIG³ αρ. 1079.2, 6-9, 14-15, 19-21, 25, 31-35 (= IMagn. αρ. 88.a.2-5, b.3-6, d.2-7)· IG VII αρ. 416.29-30, 417.2-3, 419.31-32, 420.33-34, 3197.32-33· CIG αρ. 2759.6 (= MAMA VIII αρ. 420.5)· P. Jamot, *BCH* 19 (1895) 340-341 αρ. 14.7-10, 15.22-24, 344-345 αρ. 17.25-26· και G. Dunst, *ZPE* 1 (1967) 230 στ. 10, που μαρτυρούν παραστάσεις καινούργιων κωμωδιών από σύγχρονους ποιητές σε διάφορα φεστιβάλ. Πβ. Le Guen (1995) 66-67.

79. Βλ. Σούδα μ 589, Προλεγόμενα III στ. 58-60 (Koster [1975] 10), Απολλόδωρο FG^rHist 244 F 43 (= Γέλλ. NA 17.4.4-5)· για τα χρονολογικά όρια της δράσης του Μένανδρου βλ. H. de Marcellus, *ZPE* 110 (1996) 69-76· S. Schröder, *ZPE* 113 (1996) 35-42.

80. Για τον Φιλήμονα βλ. Σούδα φ 327, Προλεγόμενα III στ. 56, Διόδ. Σικ. 23 απ. 6. Ο Δίφιλος, που πιθανότατα γεννήθηκε ανάμεσα στο 360 και στο 350, πρέπει να άρχισε

είναι ενδεχόμενο ότι οι αριθμοί που παραδίδονται για αυτούς αφορούν μόνο σε όσα έργα τους είχαν φτάσει στα χέρια των Αλεξανδρινών φιλολόγων, ενώ αρκετές άλλες κωμωδίες τους χάθηκαν χωρίς να φτάσουν στην Αλεξάνδρεια. Είναι ενδεικτικό ότι το Προλεγόμενο ΙΙΙ χρησιμοποιεί για τον Μένανδρο τη φράση «γέγραφε δὲ τὰ πάντα δράματα ρή» (στ. 60), μιλώντας καθαρά για τη συνολική παραγωγή του· ενώ για τον Φιλήμονα γράφει απλώς «σφίζεται δὲ αὐτοῦ δράματα 4ζ'» (στ. 56) και για τον Δίφιλο παρόμοια «δράματα δὲ ἐστὶν αὐτοῦ ρ'» (στ. 62), υποδηλώνοντας ότι τόσα είναι μόνο τα σωζόμενα δράματά τους. Για άλλους δραματογράφους παραδίδεται μικρότερος αριθμός κωμωδιών (45 έργα για τον Φιλιππίδη, 30 για τον Ποσειδίππο, Σούδα φ 345, π 2111)· αλλά και αυτός πιθανώς αντιπροσωπεύει μόνο τα έργα που έφτασαν στα χέρια των Αλεξανδρινών.

Κάποιοι δραματογράφοι δούλευαν και ως ηθοποιοί – συνήθης συνδυασμός για τους επαγγελματίες του κωμικού θεάτρου σε πολλές εποχές, από τον Φερεκράτη και τον Κράττηα ως τον Μολιέρο και τον Noël Coward. Ο Διόδωρος, ο αδελφός του Δίφилου, που παρουσίασε κωμωδίες του στα Λήνια στην Αθήνα, μαρτυρείται και ως κωμικός ηθοποιός το 284 και το 280 στα Διουνύσια της Δήλου. Είναι χαρακτηριστικό για τον επαγγελματισμό των ποιητών της Νέας ότι μέσα στην ίδια χρονιά, το 284, ο Διόδωρος παρουσίασε δύο έργα του στην Αθήνα και έπαιξε ως ηθοποιός στη Δήλο.⁸¹ Παρόμοια ο ποιητής Νικόμαχος έπαιξε ως ηθοποιός στη Δήλο το 259.⁸² Ο Λυγκεύς ο Σάμιος (στον Αθήν. 13.583f) διηγείται ότι κάποτε οι θεατές αποδοκίμασαν σφοδρά τον Δίφιλο σε έναν δραματικό αγώνα και τον πέταξαν έξω από το θέατρο: η ιστορία αυτή υποδηλώνει ότι ο Δίφιλος έπαιξε και ως ηθοποιός στην παράσταση του έργου του.⁸³ Η αυξανόμενη σπουδαιότητα

τη δράση του στη δεκαετία του 330 και να συνέχισε ως τις πρώτες δεκαετίες του 3^{ου} αι. Βλ. Προλεγόμενο ΙΙΙ στ. 62· R.J.T. Wagner, *Symbolarum ad comicorum Graecorum historiam criticam capita quattuor*, Diss. Leipzig 1905, 11-21· G. Kaibel, *RE V* (1905) 1153· A. Körte, *Ph W* 26 (1906) 900· Marigo (1907) 377-380· U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Menander. Das Schiedsgericht*, Berlin 1925, 166· Coppola (1929) 161-163· Webster (1970) 152-154· W.G. Arnott, *OCD*³ 485.

81. Η IG ΙΙ² αρ. 2319.61-63 μαρτυρεί ότι ο Διόδωρος συμμετείχε ως δραματογράφος το 284 στα Λήνια με δύο κωμωδίες και κατέλαβε τη δεύτερη και την τρίτη θέση. Πβ. IG ΙΙ² αρ. 2325.170, που μαρτυρεί πιθανώς μια νίκη του Διόδωρου στα Λήνια. Οι επιγραφές της Δήλου IG XI.2 αρ. 105.21 και 107.20 μαρτυρούν τη δραστηριότητά του ως ηθοποιού. Πβ. Wilhelm (1906) 59-61· Sifakis (1967) 26.

82. Βλ. IG XI.2 αρ. 115.19-20· P. Roussel, *BCH* 31 (1907) 350-351· C. Habicht, *MDAI(A)* 72 (1957) 224-225.

83. Πβ. Meineke (1839) 446-447· Marigo (1907) 383. Η διήγηση προέρχεται από τα *Απομνημονεύματα* του Λυγκέα, που ήταν επίσης κωμικός ποιητής, σύγχρονος ή λίγο νεότερος του Μένανδρου, και δρούσε στην Αθήνα στα τέλη του 4^{ου} και στο πρώτο μισό του 3^{ου} αι. (βλ. Σούδα λ 776, Αθήν. 8.337d, 14.652c-d· Meineke [1839] 458· F. Susemihl, *Geschichte der griechischen Litteratur in der Alexandrinerzeit*, τόμ. I, Leipzig 1891, 487-489· Körte

και ο παχιωμένος επαγγελματισμός των καλλιτεχνών του θεάματος και της μουσικής τους οδήγησε να οργανωθούν σε συντεχνίες, τους λεγόμενους «συλλόγους» ή «κοινά» των Διονυσιακών τεχνιτών, από τον 3^ο αι. και μετά: στις συντεχνίες αυτές μετείχαν και κωμικοί ποιητές – ένα ακόμη δείγμα της επαγγελματικής θέσης τους.⁸⁴ Ορισμένες επιγραφές σημειώνουν έπαθλα αξιόλογης χρηματικής αξίας για τους ποιητές που συμμετείχαν σε ένα φεστιβάλ. Για παράδειγμα, στα Σαραπιεία της Τανάγρας, γύρω στο 90-80 π.Χ., το πρώτο βραβείο για τον κωμικό ποιητή ήταν ένα χρυσό στεφάνι αξίας 135 Αττικών αργυρών δραχμών· το δεύτερο βραβείο ήταν ένα χρηματικό ποσό 50 αργυρών δραχμών. Τέτοια βραβεία, λοιπόν, δεν ήταν απλές τιμητικές διακρίσεις αλλά συνεπάγονταν χρηματική αμοιβή. Το επάγγελμα του κωμικού ποιητή, μολονότι όχι τόσο προσοδοφόρο όσο των διάσημων ηθοποιών ή μουσικών, μπορούσε ωστόσο να αποφέρει κέρδη.⁸⁵

Το Ελληνιστικό θέατρο είναι πανελλήνιο φαινόμενο, αλλά στην κωμωδία η Αθήνα παραμένει το θεατρικό κέντρο του Ελληνικού κόσμου και διατηρεί τα πρωτεία στην παραγωγή έργων, τουλάχιστον κατά την πρώιμη Ελληνιστική περίοδο. Οι σημαντικότεροι ποιητές του είδους συγκεντρώνονται στην Αθήνα. Ο Μένανδρος ήταν Αθηναίος, αλλά πολλοί άλλοι ποιητές της Νέας ήλθαν στην Αθήνα από άλλες πόλεις, όπως και οι μείζονες ποιητές της Μέσης: ο Δίφιλος και ο Διόδωρος ήταν από τη Σινώπη, ο Φιλήμων από τις Συρακούσες, ο Ποσειδίπ-

[1919] 90-91 και RE XIII.2 [1927] 2472-2473). Ο Λυγκεύς, λοιπόν, θα μπορούσε να έχει παρακολουθήσει ο ίδιος εκείνη την παράσταση, στην οποία αποδοκιμάστηκε ο Δίφιλος. Τα Απομνημονεύματά του ίσως περιείχαν, μεταξύ άλλων, προσωπικές θεατρικές αναμνήσεις του από τη χρυσή εποχή της Νέας Κωμωδίας στην Αθήνα. Ο Körte (1919) 88 και ο Bungarten (1967) 173-174 αμφιβάλλουν αν ένας ποιητής της Νέας Κωμωδίας μπορούσε να παίζει ως ηθοποιός· αλλά οι μαρτυρημένες περιπτώσεις του Διόδωρου και του Νικόμαχου δεν δικαιολογούν τέτοιες αμφιβολίες.

84. Βλ. π.χ. OGIS αρ. 51.34-36 (Pickard-Cambridge [1968] 310-311, γύρω στο 240): ανάμεσα στα μέλη της συντεχνίας της Αιγύπτου αναγράφονται δύο κωμικοί ποιητές. SEG XIII αρ. 586.7-8 (Pickard-Cambridge [1968] 287-288, 311, 2^{ος} αι.): ένας κωμικός ποιητής συμμετέχει ως γραμματέας στη διοίκηση της Κυπριακής συντεχνίας. SIG³ αρ. 711.L.3-4, 14-15, 46-48 και 728.K.1 κ.εξ. (πβ. Mette [1977] II D 3c, Sifakis [1967] 90-91): ο κωμικός ποιητής Αλέξανδρος μνημονεύεται ως «ἐπιμελητής» και «ἀρχιθέωρος» της αποστολής των Διονυσιακών τεχνιτών της Αθήνας στους Δελφούς κατά τα έτη 106/5 και 97/6. Γενικά για τις συντεχνίες των Διονυσιακών τεχνιτών βλ. Pickard-Cambridge (1968) 279-321· Csapo-Slater (1994) 239-255.

85. Βλ. SEG XIX αρ. 335.36-37, 51-52· M. Calvet-P. Roesch, *Rev. archéol.* (1966) 298, 307-309, 318-320. Αργότερα, στα τέλη του 2^{ου} αι. μ.Χ., στο φεστιβάλ που θέσπισε κάποιος Φλάβιος Λυσίμαχος στην Αφροδισιάδα της Καρίας, το βραβείο για τον ποιητή μιας καινούργιας κωμωδίας ήταν 500 δηνάρια (το ένα τρίτο από όσα κέρδιζε ο νικητής κωμικός ηθοποιός): βλ. CIG αρ. 2759.6· MAMA VIII αρ. 420.5· O. Liermann, *Analecta epigraphica et agonistica*, Halle 1889, 115 κ.εξ.· J. Reynolds, *Aphrodisias and Rome*, London 1982, 192-193. Πβ. γενικά Csapo-Slater (1994) 187, 191-196.

πος από την Κασσάνδρεια της Μακεδονίας, ο Απολλόδωρος από την Κάρυστο, ένας άλλος Απολλόδωρος από τη Γέλα, ο Λυγκεύς από τη Σάμο, και αργότερα, κατά τον 2^ο και 1^ο αι., ο Εϋδοξος ήταν από τη Σικελία και ο Διομήδης από την Πέργαμο.⁸⁶ Όλοι αυτοί και χωρίς άλλο πολλοί άλλοι δραματουργοί βασιζόνταν, όπως φαίνεται, στην Αθήνα και από εκεί τροφοδοτούσαν με τα έργα τους τους περιοδεύοντες θιάσους και τα φεστιβάλ άλλων πόλεων ή ταξίδευαν οι ίδιοι για να πάρουν μέρος σε αυτά. Στην περίπτωση του Μένανδρου είναι εμφανές ότι σημαντικό μέρος των 108 έργων του δεν θα μπορούσε να έχει παρουσιαστεί στα μεγάλα Αθηναϊκά φεστιβάλ και πρέπει να προοριζόταν για παραστάσεις εκτός Αθηνών: πιθανώς το ίδιο ίσχυε για τον Φιλήμονα, τον Δίφιλο και άλλους δραματουργούς. Σε αρκετές κωμωδίες της Νέας η δράση δεν τοποθετείται στην Αθήνα αλλά σε άλλο τόπο: η *Περικειρομένη* του Μένανδρου διαδραματίζεται στην Κόρινθο, οι *Συναριστώσαι* στη Σικυώνα, η *Λευκαδία* στη Λευκάδα, ο *Έμπορος* του Δίφилου στην Κόρινθο.⁸⁷ Είναι ενδιαφέρον να υποθέσουμε ότι τέτοιες κωμωδίες προοριζόνταν να παρασταθούν για πρώτη φορά στις πόλεις στις οποίες ήταν τοποθετημένη η δράση τους, μολονότι αυτό είναι αδύνατον να επαληθευτεί.⁸⁸ Σε κάθε περίπτωση, ακόμη και κωμωδίες που διαδραματίζονταν στην Αθήνα μπορούσαν να παρασταθούν σε άλλες πόλεις. Η Αθήνα ήταν η πρωτεύουσα του κωμικού θεάτρου, η Νέα Κωμωδία ως είδος είχε γεννηθεί και διαμορφωθεί στην Αθήνα και ήταν εκ γενετής συνδεδεμένη με το Αθηναϊκό περιβάλλον. Έτσι οι θεατές σε ολόκληρο τον Ελληνικό κόσμο αποδέχονταν το Αθηναϊκό σκηνικό ως ειδολογικό χαρακτηριστικό της κωμικής ποιητικής: ίσως μάλιστα να το προτιμούσαν κιόλας, καθώς συνέδεε το θεατρικό γεγονός με την ένδοξη πρωτεύουσα του Ελληνικού πολιτισμού.

Η κατάσταση που περιγράψαμε — κωμωδιογράφοι βασισμένοι στην Αθήνα αλλά με πανελλήνια φήμη και δραστηριότητα — επιβεβαιώνεται από αρκετές επιγραφές που εμφανίζουν ποιητές Αθηναίους ή βασισμένους στην Αθήνα να συμμετέχουν με έργα τους σε φεστιβάλ άλλων πόλεων. Το 280 παρουσίασαν κωμωδίες τους στα Διονύσια στη Δήλο οι ποιητές Φιλήμων (πιθανότατα ο νεώ-

86. Δίφιλος: Προλεγόμενα III στ. 61 (Koster [1975] 10), Στράβ. 12.3.11 c. 546, IG Π² αρ. 10321.3-4. Διδώρος: IG Π² αρ. 10321.6-7, IG XI.2 αρ. 105.21, 107.20. Φιλήμων: Σούδα φ 327, Προλεγόμενα III στ. 55. Ποσειδίππος: Σούδα π 2111, Στέφ. Βυζ. σ. 365.12-13 Meineke, P. Roussel-M. Launey, *Inscriptions de Délos*, Paris 1937, αρ. 2486. Απολλόδωρος από την Κάρυστο: Αθήν. 14.664a. Απολλόδωρος από τη Γέλα: Σούδα α 3405. Λυγκεύς: Σούδα λ 776. Εϋδοξος: Διογ. Λαέρτ. 8.90. Διομήδης: SIG³ αρ. 1079.19-20 (= IMagn. αρ. 88.b.4-5).

87. Από τις διασκευές του Πλάτωνα οι *Captivi* διαδραματίζονται στην Αιτωλία, ο *Curculio* στην Επίδαυρο, οι *Menaechmi* στην Επίδαμνο, ο *Miles gloriosus* στην Έφεσο, ο *Poenulus* στην Καλυδόνια, ο *Rudens* στην Κυρήνη.

88. Πρ. W. Ludwig, *Entretiens Fond. Hardt* 16 (1970) 48-49· Webster (1974) 14.

τερος Φιλήμων, γιος του διάσημου Φιλήμονα), Αμεινίας και Νικόστρατος. Και οι τρεις δρούσαν με βάση την Αθήνα, όπου μαρτυρούνται παραστάσεις έργων τους στα Διονύσια και στα Λήναια. Στο ίδιο φεστιβάλ της Δήλου παρουσίασε μια κωμωδία του το 263 ο Αθηναίος ποιητής Νικόμαχος, για τον οποίο υπάρχει επίσης ένα τιμητικό ψήφισμα των Σαμίων από τα μέσα του 3^{ου} αι.: πιθανώς λοιπόν είχε παρουσιάσει έργα του και στη Σάμο.⁸⁹ Κατά την παράδοση, ο Δίφιλος πέθανε στη Σμύρνη: ίσως βρισκόταν εκεί για να συμμετάσχει σε κάποιο τοπικό φεστιβάλ.⁹⁰ Η ίδια κατάσταση συνεχίζεται κατά τον 2^ο και 1^ο αι. Ο Αθηναίος ποιητής Αρίστων Τιμοστράτου, που νίκησε τρεις φορές στα Λήναια στην Αθήνα, παρουσίασε μια κωμωδία στα Ηραία της Σάμου. Ο γιος του, ο Ποσής, νίκησε με μια κωμωδία του στα Σαραπειεία της Τανάγρας γύρω στο 90-80, και ο εγγονός του, ο Αρίστων Ποσέους, στα Αμφιάρεια και τα Ρωμαία του Ωρωπού λίγο αργότερα. Ο κωμικός ποιητής Αλέξανδρος, που είχε γηγθεί της αποστολής των Αθηναίων τεχνιτών στους Δελφούς το 106/5 και το 97/6, παρουσίασε επίσης έργα του στα Χαριτήσια και στα Ομολώια του Ορχομενού. Ο κωμωδιογράφος Διομήδης από την Πέργαμο δρούσε στην Αθήνα, όπου τιμήθηκε με άγαλμα στο θέατρο του Διονύσου και με τα δικαιώματα του Αθηναίου πολίτη, αλλά ανέπτυξε και αξιόλογη δραστηριότητα εκτός Αθηνών: πήρε μέρος στα Ρωμαία της Μαγνησίας επί Μαιάνδρου γύρω στα μέσα του 2^{ου} αι., συμμετείχε στην αποστολή των Αθηναίων τεχνιτών στους Δελφούς το 97/6, και τιμήθηκε στην Επίδαυρο, χωρίς άλλο για την εκεί θεατρική δραστηριότητά του.⁹¹

Κατά τον 2^ο και 1^ο αι. μαθαίνουμε σποραδικά και για κωμικούς ποιητές από άλλες πόλεις, που συμμετέχουν σε διάφορα φεστιβάλ. Στον 2^ο αι. ένας

89. Φιλήμων, Αμεινίας, Νικόστρατος: IG XI.2 αρ. 107.25 (Δήλος), IG II² αρ. 2323a.43-48, 2325.74, 165, 167 (Αθήνα). Νικόμαχος: IG XI.2 αρ. 113.26 (Δήλος) και C. Habicht, *MDAI(A)* 72 (1957) 224-226 (Σάμος).

90 Βλ. Προλεγόμενα III στ. 61-62 (Koster [1975] 10). Ο Marigo (1907) 380-381 αμφιβάλλει εάν ο Δίφιλος θα μπορούσε να παρουσιάζει ακόμη έργα του στο θέατρο σε τόσο προχωρημένη ηλικία. Ωστόσο, αρχαίες μαρτυρίες δείχνουν διάφορους κωμωδιογράφους να παραμένουν ενεργοί μέχρι τα βαθιά γηρατειά τους, όπως ο Φιλήμων (Αιλιανός απ. 11 Hercher = Σούδα φ 328, Πλούτ. *Ηθ.* 785b, Απολλ. *Flor.* 16, σσ. 24-26 Helm), ο Άλεξις (Πλούτ. *Ηθ.* 420d, 785b, Arnott [1996] 15-18), ο Φιλιππίδης (Γέλλ. *NA* 3.15.2), ο Κρατίων ([Λουκ.] *Μακρόβ.* 25). Είναι πιθανό ότι και ο Αντιφάνης παρέμεινε δραστήριος μέχρι το τέλος της ζωής του, σε μεγάλη ηλικία (Konstantakos [2000] 177-183).

91. Αρίστων Τιμοστράτου: IG II² αρ. 2325.183 (Αθήνα), G. Dunst, *ZPE* 1 (1967) 230 στ. 10 (Σάμος). Ποσής (θεσμοθέτης στην Αθήνα το 88/7, IG II² αρ. 1714.10): SEG XIX αρ. 335.14, 36-37 (πβ. M. Calvet-P. Roesch, *Rev. archéol.* [1966] 328). Αρίστων Ποσέους (πρύτανης της Αιαντίδος φυλής στα μέσα του 1^{ου} αι., IG II² αρ. 1756.22): IG VII αρ. 416.29-30. Αλέξανδρος (βλ. παραπάνω σημ. 84): IG VII αρ. 3197.32-33, 51-52. Διομήδης: IG II² αρ. 4257 (Αθήνα), SIG³ αρ. 728.K.33 (Δελφοί), 1079.19-20 (= *IMagn.* αρ. 88.b.4-5, Μαγνησία), IG IV².1 αρ. 626 (Επίδαυρος). Για το φαινόμενο πβ. γενικά Sifakis (1967) 24-30, 145.

κωμωδιογράφος ήταν γραμματέας της συντεχνίας των Διονυσιακών τεχνιτών στην Κύπρο. Στον 1^ο αι. ο Αγαθώνωρ από την Έφεσο παρουσίασε μια κωμωδία στα Ρωμαία της Μαγνησίας επί Μαιάνδρω, οι Θηβαίοι Χιόννης και Αρίστων συμμετείχαν στα Αμφιάραια και τα Ρωμαία του Ωρωπού, ο Πρώταρχος από τις Θεσπίες στα Σωτήρια της Ακραϊφίας.⁹² Γι' αυτούς τους τελευταίους, βέβαια, δεν ξέρουμε εάν δρούσαν στις γενέθλιες πόλεις τους ή ήσαν βασισμένοι στην Αθήνα, όπως τόσοι άλλοι μέτοικοι ποιητές της Νέας. Αλλά φαίνεται εύλογο ότι, όσο προχωρούσε η Ελληνιστική περίοδος, κωμικοί ποιητές εμφανίζονταν και δρούσαν και σε άλλες πόλεις εκτός από την Αθήνα και σιγά-σιγά αναπτύσσονταν διάφορες τοπικές παραδόσεις κωμωδιογραφίας. Η Αθήνα, πάντως, παρέμεινε το κύριο κέντρο παραγωγής της Νέας Κωμωδίας και η βάση της δραστηριότητας πολλών κωμωδιογράφων από διάφορα μέρη ως το τέλος της Ελληνιστικής περιόδου. Καμία άλλη πόλη δεν έφτασε την αίγλη της Αθήνας σε αυτό το πεδίο.

Κατά τον 3^ο αι. υπήρξε μια προσπάθεια να δημιουργηθεί στην Αλεξάνδρεια μια παράδοση συγγραφής κωμωδιών ανταγωνιστική προς την Αθήνα. Οι πρώτοι Πτολεμαίοι ευνόησαν πολύ τη θεατρική δραστηριότητα στην Αίγυπτο και υποστήριξαν τους Διονυσιακούς τεχνίτες, προσφέροντάς τους δώρα, προνόμια και απαλλαγές από φόρους. Μεγάλος αριθμός αντικειμένων του θεάτρου από την πρώιμη Ελληνιστική περίοδο, που βρέθηκαν στην Αίγυπτο, δείχνει το έντονο ενδιαφέρον που αναπτύχθηκε εκεί για τη θεατρική τέχνη.⁹³ Σε αυτό το πλαίσιο οι Πτολεμαίοι φαίνεται ότι ενθάρρυναν και την παραγωγή πρωτότυπων κωμωδιών και αποπειράθηκαν να δημιουργήσουν μια Αλεξανδρινή σχολή κωμικής δημιουργίας, συγκεντρώνοντας αξιόλογους κωμωδιογράφους στην Αίγυπτο. Ο Πτολεμαίος Α' φαίνεται ότι προσκάλεσε τον Μένανδρο στην Αλεξάνδρεια. Στις μυθιστορηματικές επιστολές του Αλκίφρων (4.18-19) ο Μένανδρος εμφανίζεται να ανταλλάσσει γράμματα με την ερωμένη του, τη Γλυκέρα, συζητώντας την πρόσκληση του Πτολεμαίου. Η ερωτική σχέση του Μένανδρου με τη Γλυκέρα είναι αναμφίβολα μυθοπλασία, αλλά η πρόσκληση του βασιλιά της Αιγύπτου επιβεβαιώνεται από τον Πλίνιο (NH 7.111) και πιθανότατα είναι ιστορική· εντασσόταν μάλλον στην όλη προσπάθεια των πρώτων Πτολεμαίων να συγκεντρώσουν στην Αλεξάνδρεια τους κορυφαίους εκπροσώπους των γραμμάτων.⁹⁴ Ο Αλκίφρων μνημονεύει επίσης μια πρόσκληση του Πτολεμαίου προς τον Φιλή-

92. Bl. SEG XIII αρ. 586.7-8· SIG³ αρ. 1079.32-33 (= IMagn. αρ. 88.d.4-5)· IG VII αρ. 419.32, 420.34 και 2727.28.

93. Bl. Fraser (1972) I 618-619, II 870-871· Green (1994) 107-108.

94. Bl. Körte (1919) 89-90 και RE XV.1 (1931) 711-712· F. Wilhelm, *RhM* 71 (1916) 137· V. de Falco, *Athenaeum* 8 (1930) 196· Bungarten (1967) 181· Arnott (1979-2000) I xvi-xvii· Blanchard (1983) 24· Hunter (1985) 4, 153. Η πληροφορία της Σούδας (μ 589) ότι ο Μένανδρος έγραψε «έπιστολές προς Πτολεμαίον τὸν βασιλέα» αφορμάται από την ίδια παράδοση. Προφανώς ο Μένανδρος δεν δέχτηκε την πρόσκληση.

μονα (4.18.5, 17). Αυτή έχει θεωρηθεί από κάποιους μελετητές ως επινόηση του Αλκίφωνα. Ο Πλούταρχος όμως (Hθ. 449e-f, 458a) διηγείται ότι ο Φιλήμων σατίρισε σε μια κωμωδία του (απ. 132) τον Μάγα, τον προγονό του Πτολεμαίου Α' και διοικητή της Κυρηναϊκής· αργότερα μια τρικυμία ανάγκασε τον ποιητή να αποβιβαστεί στο Παραϊνόνιο, στις ακτές της Αιγύπτου, και να πέσει στα χέρια του Μάγα· ο Μάγας όμως τον τιμώρησε μόνο συμβολικά και τον άφησε ελεύθερο. Αυτή η ιστορία έχει εμφανώς ανεκδοτολογικό χαρακτήρα, αλλά μπορεί να εμπνέεται από ένα πραγματικό ταξίδι του Φιλήμονα στην Αίγυπτο. Πράγματι, τα σκώμματα εναντίον του Μάγα θα ταίριαζαν περισσότερο σε μια κωμωδία προορισμένη να παιχτεί στην Αίγυπτο ή στην Κυρήνη.⁹⁵ Πιθανώς λοιπόν η πρόσκληση του Πτολεμαίου προς τον Φιλήμονα έχει επίσης ιστορική βάση, και ο Φιλήμων ταξίδεψε όντως στην Αίγυπτο και παρουσίασε έργα του εκεί.

Όπως φαίνεται, ο Πτολεμαίος Α' προσπαθούσε να συγκεντρώσει στην Αίγυπτο τους καλύτερους ποιητές της Νέας Κωμωδίας, χωρίς άλλο για να καταστήσει την Αλεξάνδρεια κέντρο της κωμικής τέχνης. Λίγο αργότερα, στα μέσα του 3^{ου} αι., ο ποιητής Μάχων από την Κόρινθο ή τη Σικυώνα ήταν εγκατεστημένος στην Αλεξάνδρεια και παρουσίαζε εκεί τις κωμωδίες του.⁹⁶ Σε μια επιγραφή των Διονυσιακών τεχνιτών της Αιγύπτου από την ίδια εποχή μνημονεύονται μεταξύ των τεχνιτών και δύο κωμικοί ποιητές, ο Στράταγος και ο Μουσαίος.⁹⁷ Μέχρι τα μέσα του αιώνα, λοιπόν, έχει δημιουργηθεί μια ομάδα κωμωδιογράφων που ζουν και γράφουν στην Αίγυπτο. Παρά ταύτα, η Αλεξάνδρεια δεν κατόρθωσε ποτέ να συναγωνιστεί την Αθήνα και να αναδειχθεί σε σημαντικό κέντρο δημιουργίας της Νέας Κωμωδίας. Οι προσπάθειες των Πτολεμαίων δεν ευοδώθηκαν και η Αθήνα διατήρησε τα πρωτεία σε αυτό το είδος. Έτσι, η Νέα Κωμωδία είναι ίσως το μοναδικό σημαντικό λογοτεχνικό είδος, που το κέντρο παραγωγής του παραμένει στον «παλαιό κόσμο» κατά την Ελληνιστική περίοδο και δεν μετακινείται προς τις νέες πρωτεύουσες. Αυτό πιθανώς έχει να κάνει με τις διαφορετικές συνθήκες στην Αλεξάνδρεια, όπου δεν υπήρχε η κοινή δημόσια κουλτούρα και το πνεύμα της κοινότητας που διέκρινε τις παλιές πόλεις του Ελληνισμού: δεν υπήρχε μια ομοιογενής κοινότητα πολιτών με κοινό υπόβαθρο, που είχαν ανατραφεί με

95. Πβ. Dietze (1901) 5, 22· Webster (1970) 125· Fraser (1972) II 874· Philipp (1973) 495-496· D. Aversa, *Dioniso* 58 (1988) 49. Στην *Παρήγορον* του Φιλήμονα το απ. 61 (την πλατείαν σοί μόνω ταύτην πεποίηκεν ὁ βασιλεύς;) υποδηλώνει ότι η δράση τοποθετείται σε έναν τόπο που κυβερνάται από βασιλιά. Στο απ. 62 αναφέρεται ένας Αιγύπτιος, οπότε ο τόπος της δράσης θα μπορούσε να είναι η Αίγυπτος· τότε ο «βασιλεύς» του απ. 61 θα είναι ο Πτολεμαίος Α' (όπως στο απ. 132· πβ. K-A VII 257· Dietze [1901] 21-22· Webster [1970] 125-126).

96. Βλ. Αθήν. 6.241f-242a, 14.664a· A.S.F. Gow, *Machon. The Fragments*, Cambridge 1965, 3-11· Fraser (1972) I 620-622, II 844, 874, 878-880.

97. OGIS αρ. 51.34-36.

τους θεσμούς της πόλης. Κωμωδίες φυσικά γράφονταν και παίζονταν και στην Αλεξάνδρεια: η γενική πολιτισμική αξία του είδους και τα καθολικά θέματά του εξασφάλιζαν την απήχρησή του και στα κέντρα των νέων αυτοκρατοριών. Αλλά η Νέα Κωμωδία παρέμενε συνυφασμένη με την κοινωνία της παλιάς Ελληνικής πόλης, και έξω από αυτήν δεν μπορούσε να ανθίσει η δημιουργία της.⁹⁸

Είναι ενδιαφέρον το ερώτημα κατά πόσον η Νέα Κωμωδία είναι Ελληνιστικό είδος.⁹⁹ Όπως είδαμε, τα βασικά χαρακτηριστικά της διαμορφώθηκαν ήδη πριν από την Ελληνιστική περίοδο. Ορισμένοι μελετητές ανιχνεύουν στο θέατρο του Μένανδρου στοιχεία που το προσεγγίζουν προς το έργο των Ελληνιστικών ποιητών. Η ιδιοφυΐα του Μένανδρου στην κατασκευή και τη διάρθρωση της πλοκής, η συνειδητή επιδίωξη της δεξιοτεχνίας και της αρτιότητας στη μορφή, η επιδέξια χρήση λεπτών τεχνασμάτων (π.χ. κρυφών παραλληλισμών και συνδέσεων ανάμεσα σε διαφορετικές σκηνές), το παιχνίδι με τις συμβάσεις της κωμωδίας και η περίπλοκη χρήση της τραγικής κληρονομιάς, όλα αυτά έχουν θεωρηθεί ως δείγματα της Ελληνιστικής τεχνοτροπίας.¹⁰⁰ Όπως είδαμε, η παιγνιώδης χρήση των ειδολογικών συμβάσεων και ο έξυπνος και συνειδητός διάλογος με την προγενέστερη λογοτεχνική παράδοση φαίνεται να χαρακτηρίζουν γενικά τη δραματουργία της Νέας Κωμωδίας. Αυτά όμως συνιστούν επίσης βασικά γνωρίσματα της Ελληνιστικής ποιητικής. Από αυτήν την άποψη, παρ' όλες τις ιδιαιτερότητές της, η Νέα Κωμωδία μπορεί κι αυτή να θεωρηθεί ως ένα βαθμό προϊόν και έκφραση της Ελληνιστικής εποχής.

Ωστόσο, ένα σημαντικό γνώρισμα της Νέας Κωμωδίας την διαφοροποιεί από τα άλλα είδη της Ελληνιστικής ποίησης. Όπως και η προδρομική μορφή της, η Μέση, η Νέα Κωμωδία είναι μια μορφή μαζικής και λαϊκής ψυχαγωγίας και παραμένει τέτοια σχεδόν ως το τέλος της Ελληνιστικής εποχής. Η μεγάλη δημοτικότητα της σε ολόκληρο τον Ελληνικό κόσμο υποδηλώνει από μόνη της ότι η κωμωδία έβρισκε απήχρηση σε ένα ευρύ και πολυάνθρωπο κοινό. Το ίδιο φανερώνουν και τα αντικείμενα του θεάτρου που σώζονται από την Ελληνιστική περίοδο. Το μεγαλύτερο μέρος των αντικειμένων που παριστάνουν κωμικές σκηνές ή πρόσωπα είναι πράγματα φτηνά, φτιαγμένα από ταπεινά υλικά, που προφανώς παράγονταν μαζικά και προορίζονταν για ευρεία κατανάλωση: πήλινα αγγεία, ειδώλια και ομοιώματα προσωπείων από τερακότα, πήλινα λυχνάρια ή μαγκάλια διακοσμημένα με κωμικές μορφές. Αυτά τα φτηνά αντικείμενα προ-

98. Βλ. τις παρατηρήσεις του Fraser (1972) I 618· πβ. A. Rostagni, *Scritti minori*, τόμ. II.1: *Hellenica-Hellenistica*, Torino 1956, 381-382. Για τη σύνδεση της Νέας Κωμωδίας με την κοινότητα και τους θεσμούς της πόλης βλ. Le Guen (1995) 76-87.

99. Βλ. π.χ. Blanchard (1983) 407· Fantuzzi-Hunter (2002) 504.

100. Βλ. π.χ. W.G. Arnott, *G&R* n.s. 22 (1975) 140-151· Arnott (1979-2000) I xxxviii-xlv.

φανώς προορίζονταν για ένα πλατύ κοινό με μικρές οικονομικές δυνατότητες και μαρτυρούν το έντονο ενδιαφέρον και την αγάπη αυτού ακριβώς του κοινού για το κωμικό θέατρο. Η Νέα Κωμωδία ήταν η αγαπημένη ψυχαγωγία των λαϊκότερων και λιγότερο εύπορων στρωμάτων, του πλήθους των ανθρώπων που δεν είχαν τη δυνατότητα για πιο δαπανηρές και εξεζητημένες μορφές διασκέδασης.¹⁰¹ Αυτό δεν σημαίνει ότι το είδος δεν είχε απήχηση στις ευπορότερες και κοινωνικά ανώτερες τάξεις (απεναντίας, δεν λείπουν και πολυτελέστερα αντικείμενα με κωμικές παραστάσεις, που απευθύνονταν σε εύρωστο αγροαστικό κοινό). Αλλά είναι προφανές ότι αγκάλιαζε πολύ ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού.

Έχει υποστηριχθεί πολλές φορές ότι το κοινό της Νέας Κωμωδίας ήταν ανωτέρου κοινωνικού και οικονομικού επιπέδου σε σχέση με το κοινό παλαιότερων εποχών και ανήκε ως επί το πλείστον στις ευπορότερες τάξεις. Το κύριο επιχείρημα για αυτήν την άποψη είναι η κατάργηση των «θεωρικών», δηλαδή των χρημάτων που παρείχε η Αθηναϊκή πολιτεία στους πολίτες για να αγοράσουν εισιτήρια για το θέατρο. Τα θεωρικά καταργήθηκαν, όπως φαίνεται, από το ολιγαρχικό καθεστώς του 322/1 και ξανά από τον Δημήτριο τον Φαληρέα. Αυτό θεωρείται ότι εκ των πραγμάτων εμπόδιζε τους φτωχότερους πολίτες να πηγαίνουν στο θέατρο και περιόρισε το κοινό ως επί το πλείστον στη μεσαία και στην ανώτερη τάξη, που είχαν τη δυνατότητα να πληρώσουν εισιτήριο. Τα θέματα και ο χαρακτήρας της Νέας, που περιστρέφεται κυρίως γύρω από εύπορους αστούς, καθώς και η εκλεπτυσμένη και περίτεχνη ποιητική της Μενάνδρειας κωμωδίας αναφέρονται επίσης ως σχετικές ενδείξεις.¹⁰² Ωστόσο, η κατάργηση των θεωρικών δεν πρέπει να είχε σημαντικές επιπτώσεις στην ευρύτερη σύνθεση του κοινού. Η τιμή του εισιτηρίου για τις παραστάσεις στα Διονύσια ήταν πολύ χαμηλή, μόλις δύο οβολοί, και συνεπώς προσιτή στους περισσότερους πολίτες, εκτός από τους εντελώς άπορους. Εξάλλου, σε άλλες περιπτώσεις η είσοδος πρέπει να ήταν δωρεάν. Δεν υπάρχουν πληροφορίες για εισιτήρια στα Λήνια, και ενδεχομένως και στα αγροτικά Διονύσια, στα θέατρα των διαφόρων δήμων της Αττικής, οι θεατές μπορούσαν να παρακολουθήσουν δωρεάν τις παραστάσεις.¹⁰³ Ο Θεόφραστος (Χαρακτ. 30.6) κάνει λόγο για περιπτώσεις όπου οι θεατρώνες άφηναν τον κόσμο να μπει δωρεάν στο θέατρο. Δεν γνωρίζουμε τί ρυθμίσεις επι-

101. Bl. Green (1994) 110, 124-125, 139-141.

102. Για όλα αυτά βλ. Ferguson (1911) 23, 73-75· J.J. Buchanan, *Theorika. A Study of Monetary Distributions to the Athenian Citizenry during the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, New York 1962, 81-82· Webster (1970) 101-102· Gomme-Sandbach (1973) 22· W.G. Arnott, *Philologus* 125 (1981) 215-216· Hunter (1985) 10· Csapo-Slater (1994) 287-289· Habicht (1997) 101-102· Fantuzzi-Hunter (2002) 492-493.

103. Bl. σχετικά Blanchard (1983) 386-389· Brown (1993) 203-204· V.J. Rosivach, *G&R* n.s. 47 (2000) 169-171· S. Lape, *Reproducing Athens. Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*, Princeton-Oxford 2004, 10.

κρατούσαν στα πολυάριθμα φεστιβάλ των άλλων Ελληνικών πόλεων. Πάντως, σε μια σειρά επιγραφών του 2^{ου} αι. από την Ιασό μνημονεύονται πλούσιοι πολίτες οι οποίοι, ως αγωνοθέτες ή χορηγοί, έκαναν δωρεές ώστε να καλύψουν την αμοιβή των καλλιτεχνών και οι παραστάσεις να είναι δωρεάν για το κοινό.¹⁰⁴ Είναι λοιπόν φανερό ότι ακόμη και οι φτωχότεροι πολίτες είχαν άφθονες ευκαιρίες να παρακολουθήσουν παραστάσεις δωρεάν ή με ελάχιστη χρηματική επιβάρυνση.

Είναι γεγονός ότι πολλοί ήρωες της Νέας Κωμωδίας προέρχονται από τις πιο εύπορες τάξεις. Αρκετοί μάλιστα, με βάση τα οικονομικά δεδομένα που παρέχει το κείμενο των κωμωδιών γι' αυτούς, θα συγκαταλέγονταν ανάμεσα στους πλουσιότερους πολίτες της Αθήνας.¹⁰⁵ Αυτό όμως δεν υποδηλώνει τίποτε για τη σύνθεση του κοινού. Στη Νέα Κωμωδία, όπως και σε άλλα, νεώτερα είδη που προορίζονται για ευρεία λαϊκή κατανάλωση, λειτουργεί έντονα ο ψυχολογικός μηχανισμός της εικονικής εκπλήρωσης των επιθυμιών του κοινού (wish-fulfillment). Οι πολίτες των φτωχότερων τάξεων θα χαίρονταν να παρακολουθούν στο θέατρο τη ζωή και τις περιπέτειες των πλούσιων ηρώων και ενδεχομένως φαντάζονταν τον εαυτό τους στη θέση εκείνων.¹⁰⁶ Είναι ενδιαφέρον ότι σε πολλές κωμωδίες συναντούμε σχήματα πλοκής που καταλήγουν στη σύνδεση οικογενειών διαφορετικού οικονομικού επιπέδου, στην υπέρβαση ταξικών διαχωρισμών ή στη μεταπήδηση ενός ήρωα από κατώτερη σε ανώτερη τάξη. Για παράδειγμα, μια κοπέλα από φτωχή οικογένεια μπορεί να παντρευτεί τον γιο μιας πλούσιας οικογένειας (Μένανδρου *Γεωργός*, *Σαμία*, *Σικυνώνιοι*, Πλάτου *Aulularia*, πβ. *Trinummus*, Τερέντιου *Phormio*, *Adelphoe*)· ή αντίστροφα ένας φτωχός νέος παντρεύεται ένα πλουσιοκόριτσο (ο Γοργίας στον *Δύσκολο*). Άλλοτε, φτωχοί ήρωες και ηρωίδες αναγνωρίζονται στο τέλος της κωμωδίας ως γόνοι πλούσιων γονέων (Μένανδρου *Ηρώς*, *Περικειρομένη*, *Συναριστώσαι*, πιθανώς *Γεωργός*, Πλάτου *Epidicus*, Τερέντιου *Andria*, *Heauton timorumenos*, *Phormio*). Τέτοια μοτίβα περιείχαν

104. Βλ. Blümel (1985) αρ. 160.2-12, 163.11-24, 164.8-17, 165.3-20, που αναφέρονται ειδικά σε παραστάσεις κωμωδών· οι ίδιες επιγραφές, καθώς και οι υπ' αρ. 161, 162, 166 μνημονεύουν επίσης δωρεάν παραστάσεις τραγωδών και μουσικών. Πβ. A. Wilhelm, στο W.H. Buckler-W.M. Calder (επιμ.), *Anatolian Studies presented to Sir William Mitchell Ramsay*, Manchester 1923, 435-439· Csapo-Slater (1994) 205-206.

105. Π.χ. ο Χαιρέστρατος στην *Ασπίδα*, που έχει περιουσία εξήντα τάλαντα (στ. 350), θα ήταν μεταξύ των 300 πιο πλούσιων Αθηναίων. Το ίδιο ο Δημέας στη *Σαμία*, του οποίου ο γιος έχει τη δυνατότητα να αναλαμβάνει χορηγίες και να εκτρέφει άλογα (στ. 13-16), και ο πλούσιος κτηματίας Καλλιππίδης στον *Δύσκολο*. Οι πατεράδες που δίνουν στις κόρες τους προίκα δύο, τριών ή τεσσάρων ταλάντων (ο Πάταικος στην *Περίκ*. 1015, ο Σμικρίνης στους *Επιτρ.* 134, ο Δημέας στον *Μισ.* 976) πρέπει ομοίως να έχουν περιουσία που αξίζει πολλά τάλαντα. Βλ. Webster (1974) 25-30· L. Casson, *TAPA* 106 (1976) 29-59· Brown (1993) 203.

106. Ανάλογο φαινόμενο στη σημερινή εποχή είναι τα μυθιστορήματα ευρείας κατανάλωσης και οι σαπουνόπερες της τηλεόρασης, όπου το κοινό παρακολουθεί τις περιπέτειες μεγαλοαστών, αριστοκρατών ή πολυεκατομμυριούχων.

έντονο το στοιχείο της ψυχολογικής ενίσχυσης και της εικονικής ικανοποίησης για τους θεατές των κατώτερων οικονομικών στρωμάτων.

Όσο για τον εκλεπτυσμένο και περίτεχνο χαρακτήρα της Μενάνδρειας κωμωδίας, πρέπει να έχουμε κατά νουν ότι αυτός πιθανώς δεν αποτελούσε τον κανόνα στην κωμική παραγωγή των Ελληνιστικών χρόνων. Ο Μένανδρος φαίνεται ότι αρτίωσε καλλιτεχνικά και έδωσε μεγαλύτερο βάθος σε ένα είδος που σε γενικές γραμμές ήταν περισσότερο προσανατολισμένο προς την αδρή κωμωδία και την καθαρή διασκέδαση. Αυτό υποδηλώνουν τα κατάλοιπα άλλων ποιητών της Νέας Κωμωδίας. Για παράδειγμα, ο Δίφιλος, όσο μπορούμε να κρίνουμε από τα αποσπάσματα του και τις Ρωμαϊκές διασκευές, φαίνεται ότι καλλιέργησε ένα είδος κωμωδίας πολύ πιο ζωηρό και αστειό από ό,τι ο Μένανδρος. Έχει εμφανή προτίμηση για φαρσικά στοιχεία, σκηνές αδρής κωμωδίας με ζωηρή δράση (slapstick, ξύλο κ.λπ.) και καθαρό κωμικό θέαμα, που προξενεί το γέλιο του κοινού. Συνδέεται στενότερα με την παράδοση της Μέσης Κωμωδίας, δίνοντας έμφαση σε κωμικά θέματα όπως τα φαγοπότια και τα συμπόσια και σε τυπικά πρόσωπα όπως οι εταίρες, οι πειναλέοι παράσιτοι, οι καυχησιάρηδες στρατιώτες, οι φλύαροι μάγειροι, οι αχρείοι πορνοβόσκοι κ.ά. Τα πρόσωπα των κωμωδιών του ζωγραφίζονται αδρά και χωρίζονται σε αντίπαλα στρατόπεδα («καλών») και («κακών»), ενώ απουσιάζει η λεπτότητα των χαρακτηρισολογικών αποχρώσεων και η διερεύνηση των ανθρώπινων σχέσεων που βρίσκουμε στον Μένανδρο. Εν γένει, λοιπόν, η κωμωδία του Δίφιλου φαίνεται να εκμεταλλεύεται περισσότερο το υπόστρωμα της λαϊκής κωμωδίας και τα στοιχεία που θα είχαν απήχηση στο ευρύτερο κοινό.¹⁰⁷ Ο Φιλήμων επίσης φαίνεται ότι αγαπούσε τις ζωηρές κωμικές καταστάσεις, τις δραματικές εκπλήξεις, τις θεατρικά εντυπωσιακές σκηνές, τα αυτοσχέδια αστεία, και έδινε μεγαλύτερη έμφαση σε αυτά παρά στην επιμελημένη διαγραφή των χαρακτήρων. Το κωμικό ύφος του, επίπεδο, κάποτε στομφώδες, και γεμάτο κοινοτοπίες, υποδηλώνει επίσης μια κωμωδία στραμμένη προς αδρότερα θεατρικά τεχνάσματα και αποτελέσματα. Σύμφωνα με αρχαίες μαρτυρίες, τα έργα του Φιλήμονα είχαν μεγαλύτερη απήχηση στο κοινό της εποχής τους από ό,τι τα έργα του Μένανδρου.¹⁰⁸

Εν τέλει, ο μαζικός χαρακτήρας του κοινού της Νέας Κωμωδίας διακρίνεται στον ίδιο τον χώρο των παραστάσεων. Τα μεγάλα θέατρα των Ελληνικών πόλεων χωρούσαν πολλές χιλιάδες θεατών. Το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα, όπου

107. Βλ. Meineke (1839) 439, 447· G. Kaibel, *RE* V (1905) 1154· Marigo (1907) 376, 378, 386-389, 465-466, 477, 520· Coppola (1929) 170-179· Jachmann (1931) 117-118, 121-127· Webster (1970) 154-172· Handley (1985) 424· Hunter (1985) 55-56.

108. Βλ. Κοϊντλ. 10.1.72· Γέλλ. *NA* 17.4.1· Απουλ. *Flor.* 16, σ. 24 Helm. Γενικά για την κωμωδία του Φιλήμονα βλ. Dietze (1901) 42-43, 68-69· Jachmann (1931) 226-230· A. Körte, *RE* XIX.2 (1938) 2140· Webster (1970) 129-151· H. Hommel, *Grazer Beiträge* 11 (1984) 89-93· Handley (1985) 424· W.G. Arnott, *OCD*³ 1159.

πρωτοπαίχτηκαν πολλά από τα έργα των κλασικών της Νέας Κωμωδίας, χωρούσε μέχρι 17.000 θεατές. Άλλα μεγάλα θέατρα, όπως της Επιδαύρου και της Μεγαλόπολης, ίσως χωρούσαν ακόμη περισσότερους. Ακόμη και σε μικρότερα θέατρα το κοινό πρέπει να ανερχόταν σε χιλιάδες.¹⁰⁹ Η μαζικότητα και το κοινωνικό εύρος του κοινού συνιστά την ειδοποιό διαφορά της Νέας Κωμωδίας από τα μείζονα ποιητικά είδη που καλλιεργήθηκαν στις νέες πρωτεύουσες της Ελληνιστικής εποχής. Η Νέα Κωμωδία δεν είναι ποίηση για έναν στενό κύκλο μορφωμένων ανθρώπων, δεν απευθύνεται σε μια ελίτ πεπαιδευμένων και εκλεκτικών αναγνώστων ή ακροατών, όπως π.χ. τα ποιητικά κομψοτεχνήματα ενός Καλλίμαχου, το μεγάλο έπος του Απολλώνιου ή τα γριφώδη παίγνια ενός Λυκόφρονος. Είναι ζωντανή ψυχαγωγία ευρείας κατανάλωσης για ένα πολυάνθρωπο κοινό από διάφορες κοινωνικές τάξεις και με ποικίλο μορφωτικό επίπεδο. Σε σχέση με τους νεωτερικούς ποιητές της Αλεξάνδρειας, που εκπροσωπούν κατεξοχήν την Ελληνιστική ποιητική, οι συγγραφείς της Νέας Κωμωδίας είναι περίπου ό,τι στους νεώτερους χρόνους οι συγγραφείς καλών ευπώλητων μυθιστορημάτων σε σχέση με δασκάλους του μοντερνισμού όπως ο Eliot, ο Pound και ο Joyce. Αυτή η διαφορά στις συνθήκες πρόσληψης καθορίζει την ιδιαιτερότητα της Νέας Κωμωδίας μέσα στο σύνολο της λογοτεχνικής παραγωγής των Ελληνιστικών χρόνων.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- CIG = A. Boeckh κ.ά., *Corpus Inscriptionum Graecarum*, τόμ. I-IV, Berlin 1828-1877.
 FGrHist = F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin-Leiden 1923-1958.
 IG = *Inscriptiones Graecae*, Berlin 1873-.
 IMagn. = O. Kern, *Die Inschriften von Magnesia am Maeander*, Berlin 1900.
 K-A = R. Kassel-C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, τόμ. I-VIII, Berlin-New York 1983-2001.
 MAMA = *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, τόμ. I-VIII, Manchester 1928-1962.
 MMC³ = T.B.L. Webster-J.R. Green, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, London 1978³.
 MNC³ = T.B.L. Webster-J.R. Green-A. Seeberg, *Monuments Illustrating New Comedy*, τόμ. I-II, London 1995³.
 OCD³ = S. Hornblower-A. Spawforth (επιμ.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1996³.
 OGIS = W. Dittenberger, *Orientis Graeci Inscriptiones Selectae*, τόμ. I-II, Leipzig 1903-1905.
 PhV² = A.D. Trendall, *Phlyax Vases*, London 1967².
 SEG = *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Leiden 1923-.

109. Βλ. Pickard-Cambridge (1946) 141· Pickard-Cambridge (1968) 263· Csapo-Slater (1994) 286.

- SGDI = H. Collitz κ.ά. (επιμ.), *Sammlung der griechischen Dialekt-Inschriften*, τόμ. I-IV, Göttingen 1884-1915.
- SIG³ = W. Dittenberger, *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, τόμ. I-IV, Leipzig 1915-1924³.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arnott, W.G. 1972. «From Aristophanes to Menander», *G&R* n.s. 19: 65-80.
- Arnott, W.G. 1979-2000. *Menander*, τόμ. I-III, Cambridge Mass.-London.
- Arnott, W.G. 1996. *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge.
- Blanchard, A. 1983. *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris.
- Blümel, W. 1985. *Die Inschriften von Iasos*, τόμ. I: Nr. 1-218, Bonn.
- Brown, P.G.McC. 1990. «Plots and Prostitutes in Greek New Comedy», *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 6: 241-266.
- Brown, P.G.McC. 1993. «Love and Marriage in Greek New Comedy», *CQ* n.s. 43: 189-205.
- Büchner, K. 1968. *Studien zur römischen Literatur*, τόμ. VII: *Griechisches und griechisch-römisches*, Wiesbaden.
- Bungarten, J.J. 1967. *Menanders und Glykeras Brief bei Alkiphron*, Diss. Bonn.
- Casolari, F. 2003. *Die Mythentravestie in der griechischen Komödie*, Münster.
- Christenson, D.M. 2000. *Plautus. Amphitruo*, Cambridge.
- Constantinides, E. 1969. «Timocles' *Ikarioi Satyroi*: A Reconsideration», *TAPA* 100: 49-61.
- Coppola, G. 1927. «Per la storia della commedia greca (Timocles ateniese e Difilo di Sinope)», *RFIC* 55: 453-467.
- Coppola, G. 1929. «Per la storia della commedia greca (Timocles ateniese e Difilo di Sinope)», *RFIC* 57: 161-183.
- Csapo, E. 1986. «A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 ("Telephus Travestitus")», *Phoenix* 40: 379-392.
- Csapo, E.-Slater, W.J. 1994. *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- Della Corte, F. 1967². *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze.
- Dietze, C.A. 1901. *De Philemone comico*, Diss. Göttingen.
- Dover, K.J. 1987. *Greek and the Greeks. Collected Papers*, Oxford.
- Fantuzzi, M.-Hunter, R. 2002. *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Bari.
- Ferguson, W.S. 1911. *Hellenistic Athens. An Historical Essay*, London.
- Fraser, P.M. 1972. *Ptolemaic Alexandria*, τόμ. I-III, Oxford.
- Gentili, B. 1979. *Theatrical Performances in the Ancient World. Hellenistic and Early Roman Theatre*, Amsterdam-Uithoorn.
- Gil, L. 1975. «Comedia ática y sociedad ateniense. III. Los profesionales del amor en la comedia media y nueva», *Estudios clásicos* 19: 59-88.
- Gomme, A.W.-Sandbach, F.H. 1973. *Menander. A Commentary*, Oxford.
- Green, J.R. 1994. *Theatre in Ancient Greek Society*, London-New York.
- Green, J.R. 1995. «Theatre Production: 1987-1995», *Lustrum* 37: 7-202.
- Habicht, C. 1997. *Athens from Alexander to Antony*, Cambridge Mass.-London.
- Handley, E.W. 1965. *The Dyskolos of Menander*, London.

- Handley, E.W. 1985. «Comedy», στο P.E. Easterling-B.M.W. Knox (επιμ.), *The Cambridge History of Classical Literature*, τ. 1: *Greek Literature*, Cambridge: 355-425.
- Henry, M.M. 1985. *Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition*, Frankfurt a.M.-Bern-New York.
- Hunter, R.L. 1979. «The Comic Chorus in the Fourth Century», *ZPE* 36: 23-38.
- Hunter, R.L. 1983. *Eubulus. The Fragments*, Cambridge.
- Hunter, R.L. 1985. *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge.
- Jachmann, G. 1931. *Plautinisches und Attisches*, Berlin.
- Katsouris, A.G. 1975. *Tragic Patterns in Menander*, Αθήνα.
- Konstantakos, I.M. 2000a. *A Commentary on the Fragments of Eight Plays of Antiphanes*, Diss. Cambridge.
- Konstantakos, I.M. 2000b. «Notes on the Chronology and Career of Antiphanes», *Eikasmos* 11: 173-196.
- Konstantakos, I.M. 2002. «Towards a Literary History of Comic Love», *C&M* 53: 141-171.
- Konstantakos, I.M. 2004. «Antiphanes' Agroikos-Plays: an Examination of the Ancient Evidence and Fragments», *RCCM* 46: 9-40.
- Konstantakos, I.M. 2005. «Aspects of the Figure of the Ἀγροικός in Ancient Comedy», *RhM* 148: 1-26.
- Körte, A. 1919. «Glykera und Menander», *Hermes* 54: 87-93.
- Körte, A. 1921. «Komödie», *RE* XI.1: 1207-1275.
- Koster, W.J.W. 1975. *Scholia in Aristophanem*, τ. 1. I.1.A: *Prolegomena de comoedia*, Groningen.
- Landfester, M. 1979. «Geschichte der griechischen Komödie», στο G.A. Seec (επιμ.), *Das griechische Drama*, Darmstadt: 354-400.
- Lefèvre, E. 1982. *Maccus vortit barbare. Vom tragischen Amphitruon zum tragikomischen Amphitruo*, Mainz.
- Le Guen, B. 1995. «Théâtre et cités à l'époque hellénistique», *REG* 108: 59-90.
- Leo, F. 1912². *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin.
- Lever, K. 1953-54. «Middle Comedy. Neither Old nor New but Contemporary», *CJ* 49: 167-181.
- Major, W.E. 1997. «Menander in a Macedonian World», *GRBS* 38: 41-73.
- Maidment, K.J. 1935. «The Later Comic Chorus», *CQ* 29: 1-24.
- Marigo, A. 1907. «Difilo comico nei frammenti e nelle imitazioni latine», *SIFC* 15: 375-534.
- Marx, F. 1928. *Plautus Rudens. Text und Kommentar*, Leipzig.
- Masciadri, V. 1996. *Die antike Verwechslungskomödie. „Menaechmi“, „Amphitruo“ und ihre Verwandtschaft*, Stuttgart.
- Meineke, A. 1839. *Historia critica comicorum Graecorum*, Berlin.
- Mette, H.J. 1977. *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin-New York.
- Millis, B.W. 2001. *A Commentary on the Fragments of Anaxandrides*, Diss. Urbana, Illinois.
- Nesselrath, H.-G. 1990. *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York.

- Nesselrath, H.-G. 1993. «Parody and Later Greek Comedy», *HSCP* 95: 181-195.
- Norwood, G. 1931. *Greek Comedy*, London.
- Oniga, R. 2002. «I modelli dell'Anfitrione di Plauto», στο C. Questa-R. Raffaelli (επιμ.), *Due seminari plautini. La tradizione del testo. I modelli*, Urbino: 199-225.
- Pace, C. 1998. «La coppa nel mito di Anfitrione. Dallo σκύφος di Archippo all'aurea patera di Plauto», *Sem. Rom.* 1: 89-109.
- Perusino, F. 1979. «I metri di Difilo», *QUCC* 31: 131-139.
- Philipp, G.B. 1973. «Philippides, ein politischer Komiker in hellenistischer Zeit», *Gymnasium* 80: 493-509.
- Pickard-Cambridge, A.W. 1946. *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.
- Pickard-Cambridge, A.W. 1968². *The Dramatic Festivals of Athens*, επιμ. J. Gould-D.M. Lewis, Oxford.
- Pretagostini, R. 1987. «I metri della commedia postaristofanea», *Dioniso* 57: 245-265.
- Reinhardt, U. 1974. «Amphitryon und Amphitruo», στο U. Reinhardt-K. Sallmann (επιμ.), *Musa iocosa. Arbeiten... Andreas Thierfelder zum siebzigsten Geburtstag*, Hildesheim-New York: 95-130.
- Rothwell, K.S. 1995. «The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy», στο G. Dobrov (επιμ.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta: 99-118.
- Sidwell, K. 2000. «From Old to Middle to New? Aristotle's *Poetics* and the History of Athenian Comedy», στο D. Harvey-J. Wilkins (επιμ.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London-Swansea: 247-258.
- Sifakis, G.M. 1967. *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London.
- Sifakis, G.M. 1971. «Aristotle, *E.N.*, IV, 2, 1123 a 19-24, and the Comic Chorus in the Fourth Century», *AJP* 92: 410-432.
- Slater, N.W. 1995. «The Fabrication of Comic Illusion», στο G. Dobrov (επιμ.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta: 29-45.
- Stärk, E. 1982. «Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus», *RhM* 125: 275-303.
- Taplin, O. 1993. *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
- Tränkle, H. 1983. «Amphitruo und kein Ende», *MH* 40: 217-238.
- Viljoen, G. van N. 1963. «The Plot of the *Captivi* of Plautus», *AClas* 6: 38-63.
- Webster, T.B.L. 1948. «South Italian Vases and Attic Drama», *CQ* 42: 15-27.
- Webster, T.B.L. 1970³. *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester.
- Webster, T.B.L. 1974. *An Introduction to Menander*, Manchester.
- Wehrli, F. 1936. *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zürich-Leipzig.
- Wilhelm, A. 1906. *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien.
- Zimmermann, B. 1998. *Die griechische Komödie*, Düsseldorf-Zürich.