

ΧΤΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΜΕΤΑΚΛΑΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑΓΗ ΣΤΟΝ ΙΩΝΙΚΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΧΩΡΟ

Jeanne Capelle

Διδάκτωρ Κλασικής

Αρχαιολογίας, Ερευνήτρια

και Λέκτορας στην École

Normale Supérieure de Paris

01

Το θέατρο στο κέντρο της
Ιεράπολης, με μία εξέδρα
στον άξονα του κοίλου.

Προσωπικό αρχείο της
συγγραφέως.

ΣΤΙΣ ΜΕΡΕΣ ΜΑΣ ΕΙΜΑΣΤΕ ΑΡΚΕΤΑ ΕΞΟΙΚΕΙΩΜΕΝΟΙ ΜΕ τα αρχαία ελληνικά θέατρα και τα κύρια αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά τους: σειρές εδωλίων, ορχήστρα και σκηνικό οικοδόμημα. Γνωρίζουμε επίσης καλά τα κλασικά είδη του δράματος (τραγωδία, κωμωδία, σατυρικό δράμα) και έχουμε κάποια ιδέα για τον τρόπο με τον οποίο συνηθίζονταν να σκηνοθετούνται. Παραδείγματα χάριν, περιμένουμε ο χορός να κάνει την εισόδο του μέσω αυτού που συνηθίζουμε να αποκαλούμε πάροδο — την οποία, εξάλλου, οι αρχαίοι, στην Κλασική εποχή τουλάχιστον, αποκαλούσαν μάλλον εισόδο και αυτό δεν είναι παρά ένα παράδειγμα ασυμφωνίας μεταξύ ενός αρχαίου ελληνικού όρου και της τεχνητής σύγχρονης ονοματολογίας μας¹. Είμαστε επίσης πεπεισμένοι ότι για να σκηνοθετηθεί ο *Δύσκολος* του Μενάνδρου, το μοναδικό έργο της Νέας Κωμωδίας που μας έχει παραδοθεί ολόκληρο, με το σπίτι του Κνήμωνα, το σπίτλιο του Πανός και το σπίτι του Γοργία, το ένα δίπλα στο άλλο, το προσκίνιο θα έπρεπε πιθανότατα να διαθέτει τρεις θύρες αντί για μία².

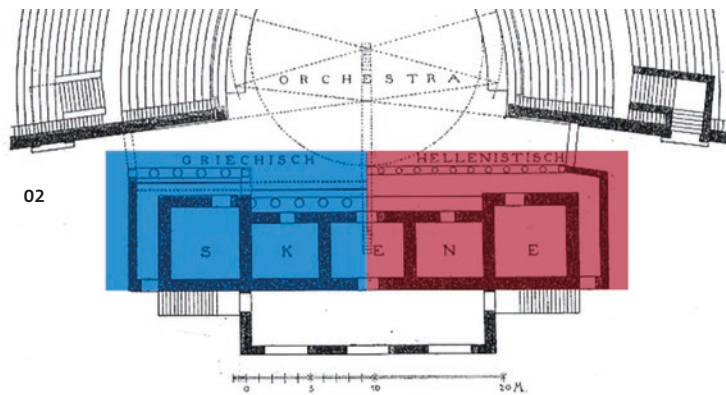
Σε αυτό το κείμενο θα εξετάσουμε την Ιωνία, την αρχαία και διάσπμη για τις τέχνες της περιοχή των δυτικών ακτών της Μικράς Ασίας — αυτή της Σμύρνης στη σημερινή Τουρκία — για να δούμε αν υπάρχουν σημαντικές αλλαγές στη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου των ιωνικών θεάτρων στο μετακλασικό θέατρο (χάρτης)³. Πράγματι, είναι μάλλον λογικό να σκεφτούμε ότι η ανοικοδόμηση του σκηνικού χώρου των θεάτρων συνδέεται πιθανότατα με νέους τρόπους χρήσης, που έγιναν τόσο σημαντικοί και τόσο κυρίαρχοι, ώστε να καταστήσουν αναγκαίο τον επανασχεδιασμό του.

Αν και ποτέ δεν θα καταφέρουμε να γνωρίσουμε όλες τις σκηνοθετικές δυνατότητες και την κάθε δραστηριότητα των αρχαίων στο εσωτερικό των κτιρίων τους, μπορούμε τουλάχιστον μέσω της αποκατάστασής τους να πάρουμε μια ιδέα για το τι θα ήταν αδύνατο. Από την άποψη αυτή, η ύπαρξη ή η απουσία θυρών, εισόδων και διαδρόμων αποτελεί πολύ σημαντική ένδειξη⁴. Ως εκ τούτου, παρακάτω θα εξετάσουμε το ζήτημα της εισόδου και εξόδου των καλλιτεχνών διαχρονικά στα θέατρα της Ιωνίας, ώστε να δούμε αν αυτό βοηθά στην κατανόηση της ευρύτερης ιστορίας του αρχαίου θεάτρου.

Με τον τρόπο αυτό, αντιλαμβανόμαστε βέβαια ότι ανοίγουμε εκ νέου, από μια νέα οπτική γωνία, ένα πολύ παλιό και αμφιλεγόμενο ζήτημα, το ζήτημα του σκηνικού βάθρου, την «*Bühnenfrage*» όπως ονομαζόταν. Στις αρχές του 20ού αιώνα, μεγάλοι ειδικοί του θεάτρου, για παράδειγμα ο Wilhelm Dörpfeld και ο Armin von Gerkan, συγκρούονταν επιστημονικά στην προσπάθεια να αποφασίσουν ποιο ήταν το σημείο καμπής, πότε δηλαδή αρχίζουν οι ηθοποιοί να παίζουν στο βάθρο (ή, διαφορετικά, στο λεγόμενο προσκίνιο ή λογείο) και όχι στην ορχήστρα⁵. Για να μάθουμε, όμως, τι έχει πιθανότατα αλλάξει, πρέπει πρώτα να γνωρίζουμε τι υπήρχε στην αρχή.

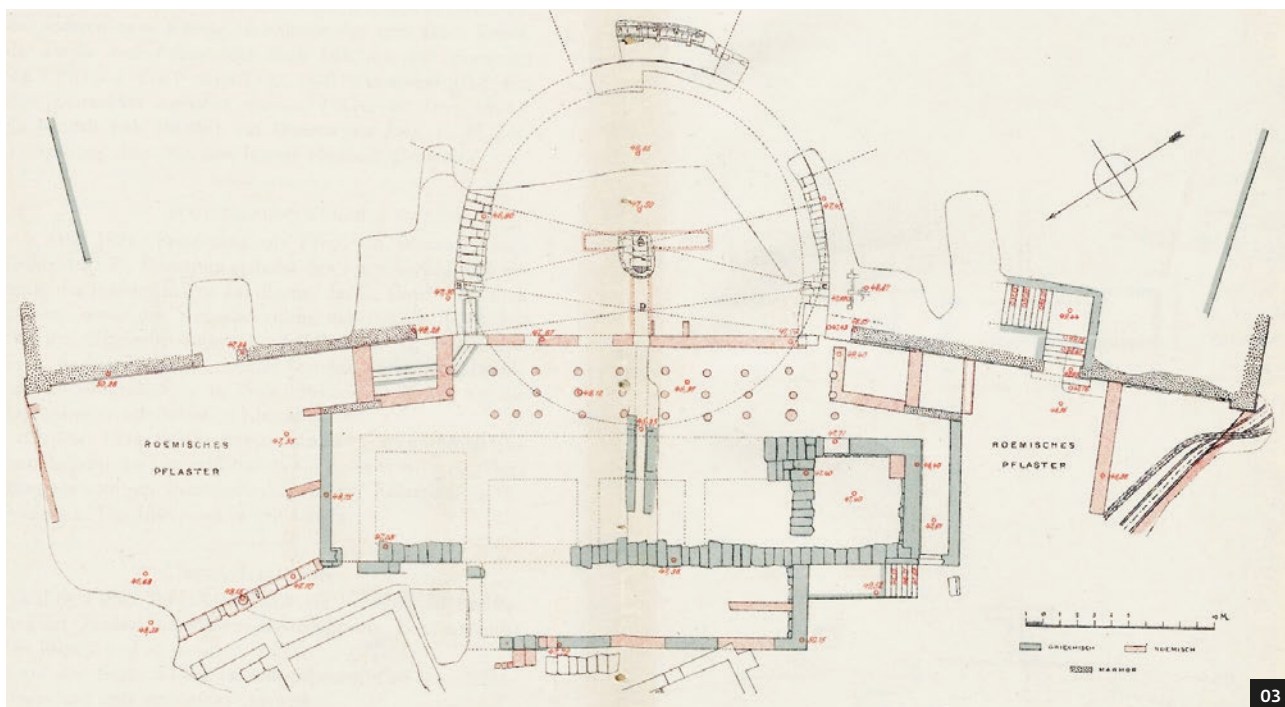
Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ ΤΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ ΤΗΣ ΙΩΝΙΑΣ

Το ερώτημα για το πότε εμφανίστηκε η λίθινη θεατρική αρχιτεκτονική είναι πολυσυζητημένο, αλλά για την Ιωνία πρέπει να σημειώσουμε ότι οι περισσότερες χρονολογήσεις, που την αποδίδουν στον 4ο αιώνα π.Χ. ή νωρίτερα, δεν στηρίζονται σε επαρκή στοιχεία⁶. Εκεί η θεατρική αρχιτεκτονική φαίνεται να



γεννήθηκε προς το τέλος του 4ου αιώνα π.Χ. και να γενικεύτηκε από τον 3ο αιώνα π.Χ. και μετά. Το γενικό σχήμα που έμελλε να γνωρίσει τη μεγαλύτερη διάδοση είναι εκείνο που αποτελείται από ημικυκλικό κοίλο, συνδεδεμένο με μια σκηνή που περιλαμβάνει ένα προσκίνιο στην πρόσοψη.

Μπορούμε να λάβουμε υπόψη το χαρακτηριστικό παράδειγμα του θεάτρου της Μαγνησίας του Μαιάνδρου. Τα συμπεράσματα του Dörpfeld θεωρούνται ακόμη και σήμερα έγκυρα, καθώς δεν έχει γίνει περαιτέρω μελέτη του κτιρίου που καταστράφηκε λίγο μετά τη μερική ανασκαφή του το 1890-1891⁷. Στην πραγματικότητα, ο Dörpfeld, τότε διευθυντής του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου στην Αθήνα, πέρασε πολύ λίγες μέρες στον αρχαιολογικό χώρο και η χρονολογήσή του βασίζεται στα συμπεράσματά του από τη μελέτη των φράσεων του θεάτρου του Διονύσου στην Αθήνα, το οποίο μελετούσε την ίδια εποχή. Έτσι εξηγείται, για τη Μαγνησία, η θεωρία του για ένα κλασικό — ή «ελληνικό» σύμφωνα με τον ίδιο — θέατρο το οποίο ακολουθείται από ένα ελληνιστικό θέατρο: ένα κλασικό θέατρο με δύο προεξέχοντα λεγόμενα παρασκηνία στις δύο πλευρές της σκηνής (εικ. 2, κυανό) και ένα ελληνιστικό με σκηνή και προσκίνιο (εικ. 2, κόκκινο). Εντούτοις, από ιστορική άποψη, δεν είναι απαραίτητο να υποθέσουμε την ύπαρξη ενός κλασικού θεάτρου που προηγούνταν του ελληνιστικού. Επιπλέον, με την ορθότερη αναπαραστάση των παρασκηνίων του θεάτρου του Διονύσου από τη Χρ. Παπασταμάτη-von Moock, καθώς και μετά την απόρριψη παρασκηνίων όμοιου τύπου που είχε αποκαταστήσει ο ίδιος ο Dörpfeld, όπως στην περίπτωση της Ερέτριας, ο τύπος των μι-



Χάρτης
Τα θέατρα της Ιωνίας.

02
Το θέατρο της Μαγνησίας του Μαιάνδρου. Αναπαράσταση της κάτοψης από τον W. Dörpfeld με μια κλασική και μια ελληνιστική φάση για τη σκηνή. Dörpfeld / Reisch 1896, εικ. 63.

03
Το θέατρο της Μαγνησίας. Κάτοψη της υπάρχουσας κατάστασης. Dörpfeld / von Gärtringen / Kern 1894, πίν. 1.

κρών παρασκνίων με κιονοστοιχία ανάμεσά τους καθίσταται μάλλον αβάσιμος ως επιλογή αποκατάστασης⁸.

Επιστρέφοντας στην κάτοψη των καταλοίπων, μπορούμε να αναρωτηθούμε αν θα πρέπει να αναγνωρίσουμε στο πάχος του τοίχου της πρόσοψης (εικ. 3) μια μετατροπή που ήταν συνήθης στην Αυτοκρατορική περίοδο (εικ. 8): την ενίσχυση των θεμελίων της πρόσοψης προκειμένου να στηριχθεί το βάρος ενός πολυώροφου *scenae frons* λατινικού τύπου.

Φαίνεται, επομένως, ότι η Ιωνία, χωρίς να πάρει ως πρότυπο το αθηναϊκό θέατρο, δεν εφύρε μια πρωτότυπη θεατρική μορφή, αλλά μάλλον μιμήθηκε μια μορφή που εμφανίστηκε στην Πελοπόννησο ή στη Μακεδονία τις τελευταίες δεκαετίες του 4ου αιώνα π.Χ. Όσον αφορά τη μνημειακή αρχιτεκτονική, δεν χρειάζεται να υποθέσουμε, στις απαρχές της αρχιτεκτονικής του θεάτρου στην Ιωνία, την ύπαρξη μιας τέλει κυκλικής ορχήστρας με επαπτόμενη σκηνή και χωρίς προσκίνιο. Επίσης, δεν χρειάζεται να υποθέσουμε, όπως έχει γίνει για το θέατρο της Μαγνησίας ή της Πριήνης από τον ίδιο τον Dörpfeld⁹, ότι το σχέδιο αυτό προϋπήρχε της εισαγωγής του προσκνίου.

Συνολικά, η περίφημη αναπαράσταση του σκηνικού οικοδομήματος της Πριήνης, η οποία γενικά παρουσιάζεται ως η μορφή του θεάτρου του 2ου αιώνα π.Χ., εκτός από ορισμένες λεπτομέρειες, αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό στην πρώτη φάση ενός ιωνικού θεάτρου (εικ. 6): τα λεγόμενα θυρώματα¹⁰, δηλαδή τα μεγάλα ανοίγματα στην πρόσοψη του πρώτου ορόφου της σκηνής, πρέπει να υπήρχαν από την πρώτη μνημειακή φάση. Σε κάθε περίπτωση, δεν υπάρχουν υλικές αποδείξεις

για τη μοναδική θύρα που αναπαριστά ο A. von Gerkan στο θέατρο της Πριήνης, και αργότερα στο θέατρο της Επιδαύρου, ή για τη θύρα που προτείνει ο Fr. Krauss, εμπνευσμένος, όπως δηλώνει ο ίδιος, από τον von Gerkan στο θέατρο της Μιλίτου¹¹ — και αυτά δεν είναι τα μόνα παραδείγματα μιας σειράς αβάσιμων προτάσεων που διαγωνίζονται ακόμη και σήμερα.

Πλέον, έχουμε μια εικόνα του πρώτου ελληνιστικού, μνημειακού σκηνικού χώρου των θεάτρων της Ιωνίας, ο οποίος διέθετε μια ευρεία, αλλά όχι πλήρως κυκλική, ορχήστρα που προσέφερε δύο δυνατότητες σκηνικής εισόδου: τις πλευρικές εισόδους, μέσω των παρόδων, που επέτρεπαν προοδευτικές εμφανίσεις, και τις μετωπικές εισόδους, μέσω των θυρών στο προσκίνιο (τρεις στην Ιωνία), οι οποίες καθιστούσαν δυνατή την άμεση είσοδο. Η οροφή του προσκνίου αποτελούσε έναν δευτερεύοντα σκηνικό χώρο, προσβάσιμο μέσω των παιώνων κλιμάκων οι οποίες ήταν προσαρτημένες στις στενές πλευρές της σκηνής (σε αντίθεση με τα κεκλιμένα επίπεδα που συναντάμε στα θέατρα της Πελοποννήσου) αλλά και μέσω των λεγόμενων θυρωμάτων. Το ερώτημα που τίθεται τώρα είναι πότε άλλαξε αυτό το πρότυπο.

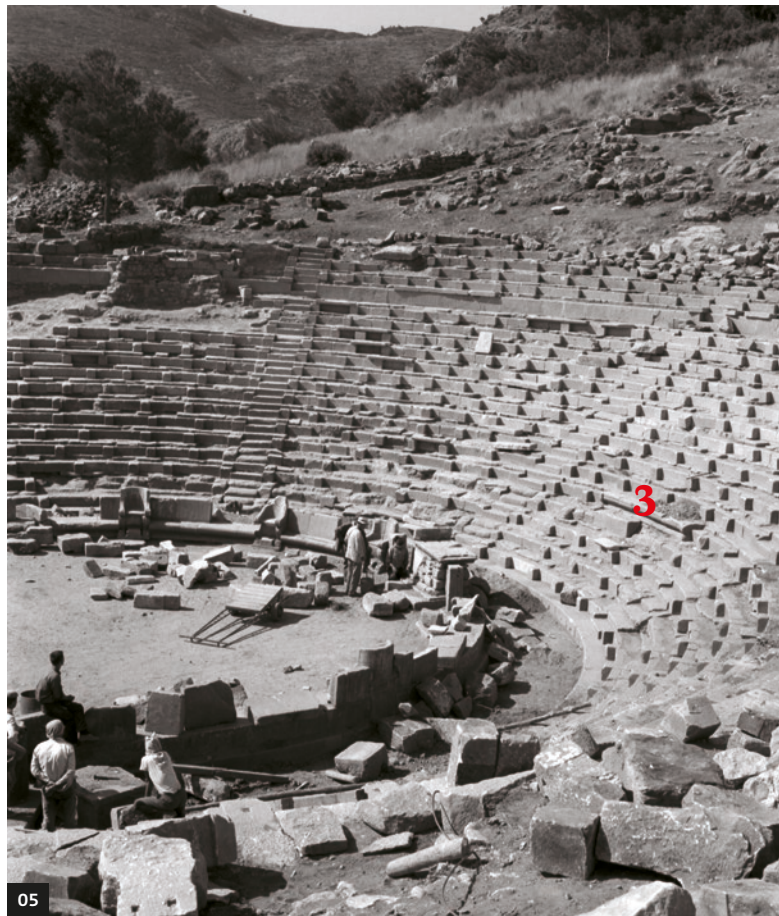
ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

Σύμφωνα με τη θεωρία του von Gerkan, η αλλαγή συνέβη στα μέσα της Ελληνιστικής περιόδου, άποψη που φαίνεται μάλλον παράδοξη, αν λάβει κανείς υπόψη του ότι τα πρώτα λιθινα θέατρα της Ιωνίας ακολουθούσαν ήδη τον ελληνιστικό τύπο.



04

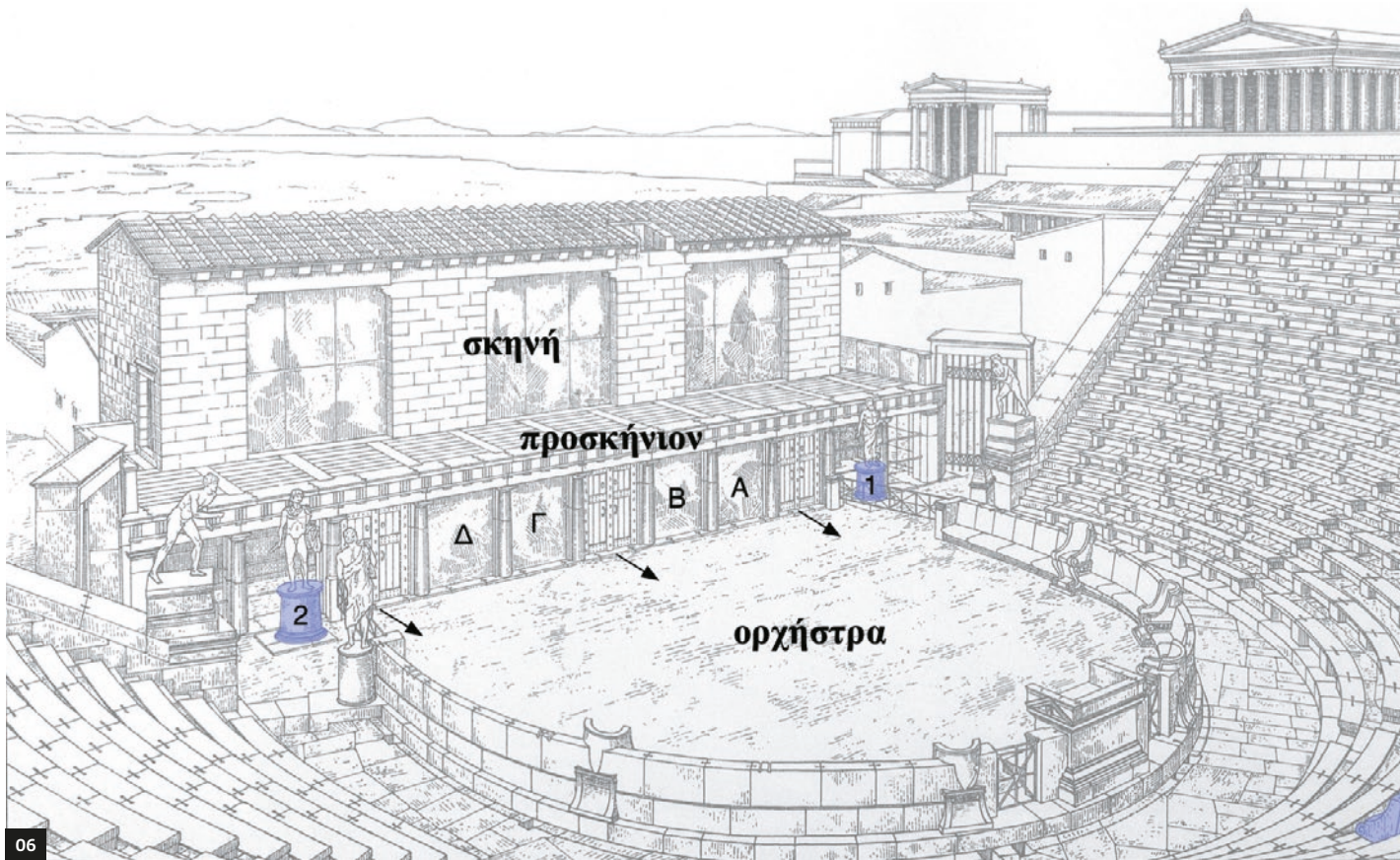
04
 Το θέατρο της Πριήνης κατά τη διάρκεια των ανασκαφών του 1910. Φωτογραφικό Αρχείο του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Κωνσταντινούπολης, R32.708.



05

06
 Σχεδιαστική αποκατάσταση του θεάτρου της Πριήνης. Von Gerkan 1921, πίν. 35.

05
 Το θέατρο της Πριήνης κατά τη διάρκεια των ανασκαφών του 1965-1966. Φωτογραφικό Αρχείο του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Κωνσταντινούπολης, R7396.



06



4



3

Μήπως, στη διάρκεια ενός αιώνα, οι αγώνες και οι τρόποι θεατρικής δράσης άλλαξαν σε σημείο τέτοιο ώστε χρειάστηκε να επανεξεταστεί ο σκηνικός χώρος;

Η πρόταση του von Gerkan βασίζεται στη μελέτη του θεάτρου της Πριήνης που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής το 1921 (εικ. 4). Εκείνη την εποχή το θέατρο, και ιδίως το κοίλο, δεν είχε ανασκαφεί στο σύνολό του, με αποτέλεσμα, η μελέτη του von Gerkan να παραμένει αποσπασματική, όπως αναγνωρίζει και ο ίδιος.

Ο von Gerkan προβάλλει δύο βασικά επιχειρήματα υπέρ της μετατόπισης του κυρίως σκηνικού χώρου στην επίπεδη στέγη του προσκηνίου του 2ου αιώνα π.Χ. Πρώτον, την τοποθέτηση ανδριάντων που έφραζαν μερικώς δύο μετακίονια διαστήματα της πρόσοψης του προσκηνίου: του Απολλόδωρου, γιου του Ποσειδωνίου, στις αρχές του 2ου αιώνα π.Χ. (εικ. 6.1), και του ανιψιού του, Θρασυβούλου, γιου του Φιλίου (εικ. 6.2), στα τέλη του ίδιου αιώνα. Δεύτερον, την κατασκευή μίας νέας προεδρίας στη μέση της πέμπτης σειράς του κοίλου, ακριβώς στο επίπεδο της οροφής του προσκηνίου (εικ. 5.3, 6.3). Πρόκειται, όπως παρατηρούμε, για μικρές κλίμακας επεμβάσεις στο κτίριο.

Σχετικά με το πρώτο επιχείρημα, η χρονολόγηση των ανδριάντων είναι μάλλον αδιαμφισβήτητη καθώς στηρίζεται σε προσωπογραφικά δεδομένα. Ο ρόλος τους, ωστόσο, δεν είναι σαφής. Κάποιος θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τις τρεις θύρες με τον ίδιο τρόπο όπως στο παρελθόν και οι ανδριάντες να μην επηρεάζουν καθόλου τη διαδικασία. Αντίθετα, πλαισιώνοντας τις πλαϊνές θύρες εξωτερικά, οι ανδριάντες βρίσκονταν έξω από τον εσωτερικό κύκλο της ορχήστρας, εκείνον που χραισμούμε ως σκηνικός χώρος, και μάλιστα έξω από τη ζώνη που ο Βιτρούβιος αποκαλεί *ima circinatio* (V 7, 1), δηλαδή την εσωτερική περίμετρο της πρώτης σειράς εδωλίων. Και στις δύο πλευρές της πρόσοψης του προσκηνίου, τα δύο εξωτερικά μετακίονια διαστήματα πλαισιώναν τις παρόδους, δηλαδή την είσοδο τόσο για τους καλλιτέχνες όσο και για τους θεατές, που θα μπορούσαν να θαυμάσουν αυτούς τους ανδριάντες καθώς και άλλα τρία αγάλματα τα οποία βρίσκονταν στην ίδια περιοχή εισόδου, πίσω από την προεδρία και τη μεταλλική πύλη που προστάτευε την είσοδο στην ίδια την ορχήστρα. Υπήρχαν, επομένως, τρεις ακόμα θύρες και τέσσερις πίνακες ενδιαμέσων. Επιβεβαιώνεται, επίσης, ότι οι ζωγραφιστοί ξύλινοι πίνακες εξακολουθούσαν να χρησιμοποιούνται ως σκηνική διακόσμηση στο πίσω μέρος του κυρίως σκηνικού χορού, από τα γράμματα άλφα, βήτα, γάμα και δέλτα που έχουν χαραχθεί πίσω από τους ενδιαμέσους πεσσούς-ημικίονες (εικ. 6). Η γωνιώδης εσωτερική κεραία του άλφα οδηγεί σε μια χρονολόγηση της επιγραφής μεταγενέστερη του 2ου αιώνα. Κάτι παρόμοιο παρατηρείται ήδη από τον 3ο αιώνα στο θέατρο της Δίλου, όπου αγάλματα τοποθετήθηκαν μπροστά από τους πίνακες χωρίς να εμποδίζουν, ωστόσο, τη χρήση των θυρών¹².

Περνώντας τώρα στο δεύτερο επιχείρημα, σύμφωνα με τον von Gerkan, η λεγόμενη «νέα προεδρία» είναι σύγχρονη με το συνεχές λίθινο θρανίο που χτίστηκε στα διάκενα μεταξύ των θρόνων προεδρίας της προηγούμενης φάσης. Επομένως, η ορχήστρα δεν είχε εγκαταλειφθεί εκείνη την εποχή: στην πραγματικότητα οι τιμητικές θέσεις στην ορχήστρα είχαν πολλαπλασιαστεί και ήταν πολύ περισσότερες από αυτές που προσέφερε

η «νέα προεδρία». Επιπλέον, γνωρίζουμε σήμερα, μετά την ολοκλήρωση της ανασκαφής των σειρών των εδωλίων τη δεκαετία του 1960, ότι υπήρχαν και άλλα διακριτά εδωλία στο μέσον της τελευταίας σειράς του κάτω κοίλου (δηλαδή της δέκατης πέμπτης σειράς), που παρουσίαζαν το ίδιο προφίλ (εικ. 5.4). Αυτό είναι μάλλον περιεργό, καθώς συνήθως η τελευταία σειρά διαχωρίζεται από το διάζωμα μέσω του ερεισίνωτου του εδωλίου που λειτουργεί ως θωράκιο σε όλο το μήκος του διαζώματος, χωρίς να παρουσιάζει περίτεχνο προφίλ. Στο θέατρο της Πριήνης τα καθίσματα φαίνεται να διακρίνονται από το προφίλ τους, όπως ακριβώς και η νέα προεδρία στην πέμπτη σειρά. Εν πάση περιπτώσει, αξιοσημείωτο είναι ότι αυτός ο τύπος των ειδικών καθισμάτων που τοποθετούνται κάπου μεταξύ της τέταρτης και της όγδοης σειράς του κοίλου είναι διαδεδομένος, αλλά κατά τη διάρκεια των αυτοκρατορικών χρόνων και όχι πιο πριν, όπως υποστηρίζει ο von Gerkan. Το σχήμα τους μπορούσε να ποικίλλει από θρανία που έμοιαζαν με εξέδρες έως και μεμονωμένα τιμητικά καθίσματα σε βάση ή πλατφόρμα. Στην Ιωνία τέτοια καθίσματα υπήρχαν, εκτός από την Πριήνη, τουλάχιστον στα τρία μεγαλύτερα θέατρα, δηλαδή αυτά της Εφέσου, της Μιλήτου και της Σμύρνης, και πιθανώς στο θέατρο της Μητρόπολης. Στη Μικρά Ασία παρατηρούνται παρόμοια παραδείγματα στην Αιολίδα (στα θέατρα της Ακρόπολης και του Ασκληπιείου της Περγάμου), στην Καρία (στα θέατρα των Τράλλων, της Νύσσας, της Αφροδισιάδας και της Κνίδου), στη Φρυγία (στο θέατρο του κέντρου της Ιεράπολης, βλ. εικ. 1), στη Λυκία και Παμφυλία (στα θέατρα των Μύρων, της Τερμessoύ, της Σίδης και πιθανώς της Πέργης, καθώς και στο βουλευτήριο της Πατάρας)¹³. Στην Ελλάδα μπορούμε να αναφέρουμε, παραδείγματος χάριν, το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα και εκείνο του Άργους. Συνεπώς, φαίνεται λογικό ότι στην Πριήνη τα θρανία της πέμπτης και της δέκατης πέμπτης σειράς αποτελούν αυτοκρατορική απομίμηση του ελληνιστικού ημικυκλικού θρανίου της ορχήστρας. Η χρονολόγηση αυτή ενισχύεται από τις μικρές διαφορές στα προφίλ και στις διαστάσεις καθώς και από την επανάχρηση αρχιτεκτονικών μελών. Το ίδιο παρατηρείται στο θέατρο της Μιλήτου, όπου πανομοιότυπο προφίλ, το οποίο ήταν διαδεδομένο στην Ιωνία τον 2ο αιώνα π.Χ., υιοθετήθηκε στο κοίλο της Αυτοκρατορικής περιόδου.

Μπορούμε, λοιπόν, να υποστηρίξουμε ότι δεν υπήρξε καμία σημαντική αλλαγή στο ιωνικό θέατρο κατά την Ελληνιστική περίοδο. Στην πραγματικότητα, αυτό που παρατηρείται εκείνη την εποχή είναι μια γενική τάση προς τη μνημειαικότητα, που πραγματώνεται με την απόδοση των περιγραμμάτων του θεάτρου σε λίθο, η οποία με τη σειρά της μπορεί να ερμηνευθεί ως η αποκρουστικότητα μιας προϋπάρχουσας μνημειαικής μορφής. Συμπερασματικά, νομίζω πως πρέπει να απορρίψουμε τις θεωρίες του von Gerkan, ακόμη και αν εξακολουθούν να υιοθετούνται στις μέρες μας. Όσον αφορά το ζήτημα των σκηνικών αλλαγών, θα προτιμούσαμε, λοιπόν, να ακολουθήσουμε τον Dörpfeld, σύμφωνα με τον οποίο, η μεγάλη αλλαγή πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια των αυτοκρατορικών χρόνων.

ΑΛΛΑΓΗ ΚΑΙ ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Είναι ήδη γνωστό ότι έγιναν σημαντικές εργασίες για την προσαρμογή των ελληνικών θεάτρων στα νέα ρωμαϊκά θεάματα,

πιο συγκεκριμένα, τα σκηνικά θεάματα, δηλαδή τους μίμους και τους παντομίμους και τα θεάματα της αρένας, όπως τις μονομαχίες και τις θηριομαχίες¹⁴. Η πιο απαιτητική προσπάθεια, και η πιο συστηματική αλλαγή, ήταν αναμφίβολα η κατασκευή μίας *scaenae frons* λατινικού τύπου, η οποία διέθετε αυτοτελείς κίονες που πατούσαν σε βάθρα και αναπτυσσόταν προς τα επάνω σε δύο ή αργότερα ακόμη και σε τρία επάλληλα επίπεδα, από την περίοδο του Αυγούστου μέχρι την περίοδο των Σεβήρων (εικ. 8).

Σίγουρα αυτού του είδους οι μεγαλοπρεπείς προσόψεις, γεμάτες αγάλματα και γλυπτά, συνέβαλαν μεν στη μνημειοποίηση των θεάτρων, μετέβαλαν όμως τον ίδιο τον σκηνικό χώρο, καθώς δημιούργησαν έναν νέο σκηνικό διάκοσμο με θύρες που μειώνονταν σε μέγεθος προς τα άκρα και άνοιγαν στο σκηνικό βάθρο. Οι θύρες αυτές αντικατέστησαν τα μεγάλα ανοίγματα στην πρόσοψη του ορόφου της σκηνής των ελληνιστικών κτιρίων. Στη Μικρά Ασία καθώς και στη Μακεδονία οι θύρες αυτές ήταν γενικά πέντε αντί για τρεις. Επιπλέον, η κατασκευή μιας νέας πρόσοψης στο πίσω μέρος του βάθρου συνοδευόταν συχνά από τον επαναπροσδιορισμό του ύψους και του βάθους του ίδιου του βάθρου.

Μήπως αυτό σημαίνει ότι εφαρμόστηκε ένας σκηνικός χώρος λατινικού τύπου στα ελληνικά θέατρα; Για να μιλήσουμε με όρους του Βιτρούβιου, μήπως τα λατινικά χαμηλά και πεπλατυσμένα *pulpita* (Βιτρούβιος, V 6-8) αντικατέστησαν τα υψηλά και στενά προσκίνια; Αν κοιτάξει κανείς τα ιωνικά θέατρα από τη σκοπιά του κοινού, θα μπορούσε να απαντήσει πως όχι. Τα περισσότερα θέατρα διατήρησαν την υψηλή πρόσοψη των προσκηνίων τους, με μία σειρά πεσσών με συμφυείς δωρικούς ημικίονες, έτσι ώστε η εντύπωση να παραμένει λίγο πολύ η ίδια, ακόμη και αν κάποια προσκίνια ήταν μερικές φορές ελαφρώς χαμηλωμένα, όπως, για παράδειγμα, στη Μίλητο (εικ. 8)¹⁵.

Επιπλέον, αν οι αποσπώμενοι ξύλινοι πίνακες στη Μίλητο και την Πριήνη αντικαταστάθηκαν από χωρίσματα κατασκευασμένα από μικρούς λίθους και κονίαμα (*opus caementicium*) που έφεραν επίσης ζωγραφικό διάκοσμο, το αρχικό ελληνιστικό προσκίνιο δεν άλλαξε δραστικά μορφή και οι ηθοποιοί εξακολουθούσαν να έχουν χώρο κάτω από τη στέγη του προσκηνίου (στο λεγόμενο υποσκίνιο) και να μπορούν να εισέρχονται στην ορχήστρα από τις θύρες του. Μία ακόμη αλλαγή, πάντα στο πλαίσιο της μνημειοποίησης, είναι η ολοένα και πλουσιότερη διακόσμηση των προσκηνίων, που έφεραν ασπρόμαυρα μοτίβα στη Μίλητο ή, στη δωρική κιονοστοιχία της Εφέσου, ανάγλυφες μετόπες και γλυπτό διάκοσμο σε όλο το μήκος του γείσου. Επίσης, οι ημικίονες, που διαμόρφωναν ήδη στα ελληνιστικά θέατρα μια μικρών διαστάσεων στοά, συρρικνώθηκαν και τοποθετήθηκαν πολύ πυκνά σε έναν υπερυψωμένο στυλοβάτη σε σημείο στο οποίο το πλάτος των μετακτιονίων ήταν 0,90 μ. (εικ. 7)¹⁶, μικρότερο δηλαδή από το μισό αυτού που υπάρχει στην Πριήνη (1,87 μ.).

Υπήρχαν μόνο δύο εξαιρέσεις σε δύο μεσαίου μεγέθους θέατρα, τα οποία παρουσίαζαν απλές προσόψεις διακοσμημένες με κόγχες, όπως στις ρωμαϊκές *frontes pulpiti*. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τα θέατρα δύο γειτονικών πόλεων της χερσονήσου της Ερυθραίας (Karaburun Yarımadası), της ίδιας της πόλης της Ερυθραίας (εικ. 9) και της Τέω. Παρ' όλα αυτά,

ακόμη και σε αυτές τις εξαιρετικές περιπτώσεις, το βάθρο δεν ήταν τόσο χαμηλό όσο σε ένα *pulpitum*: στην πραγματικότητα υπήρχαν ακόμη θύρες που επέτρεπαν τη μετωπική είσοδο στην ορχήστρα από το υποσκίνιο.

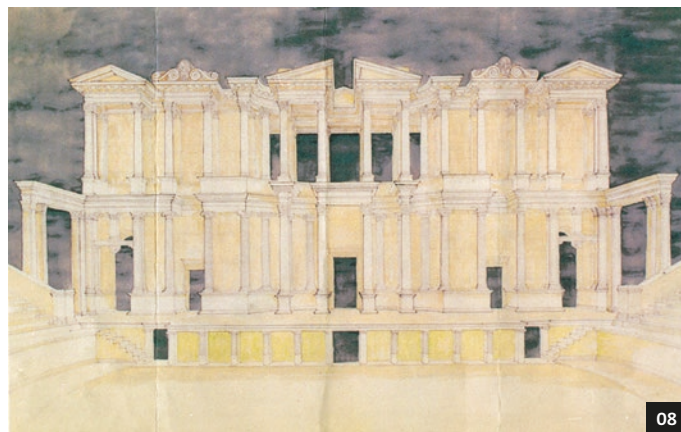
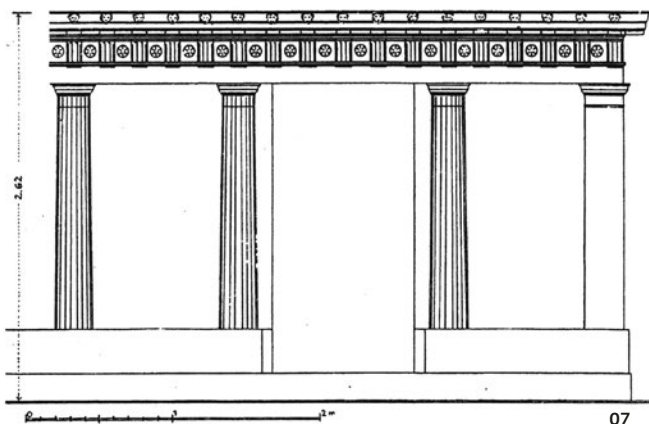
Αν ριζούμε τώρα μια γενική ματιά στην περιοχή της Ιωνίας, διαπιστώνουμε ότι το χαμηλό και πεπλατυσμένο λατινικό *pulpitum* δεν αντικατέστησε το υψηλό και στενό προσκίνιο. Δεν υπήρχαν χαμηλά *pulpita*: οι σκηνές με *frontes pulpiti* στην Ερυθραία και την Τέω ήταν πολύ ψηλές για να ανταποκρίνονται στο μέγιστο ύψος των πέντε ποδών που δίνει ο Βιτρούβιος. Αλλά ούτε τα προσκίνια ελληνικού τύπου ήταν αρκετά ψηλά ώστε να αντιστοιχούν στο διάστημα μεταξύ δέκα και δώδεκα ποδών που συνιστούσε ο ίδιος, σε αντίθεση με ό,τι συναντάται, πιο ανατολικά, στην Καρία, για παράδειγμα στους Τράλλεις, στην Αλίνδα, στην Αλαβάνδα, στην Υλλάριμα, στην Αφροδισιάδα και στην Ιεράπολη. Στην Ιωνία τα προσκίνια είχαν στοιχεία και από τους δύο βιτρούβιανους τύπους. Αυτό μας ωθεί περισσότερο από ποτέ να αποφύγουμε τις απλουστευτικές διχοτομήσεις.

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι εξακολουθούσε να υπάρχει ένας διακοσμημένος τοίχος πίσω από καθέναν από τους δύο σκηνικούς χώρους, το παραδοσιακό μέτωπο του προσκηνίου στο πίσω μέρος της ορχήστρας και τη νέα *scaenae frons* ως οπίσθιο τοίχωμα του νέου βάθρου. Το βάθρο αποτελούσε πράγματι ένα νέο στοιχείο, ακόμη και αν η πρόσοψη του προσκηνίου παρέμεινε अपαράλλακτη. Αυτό που παρατηρούμε είναι ότι η οροφή του προσκηνίου απέκτησε μεγαλύτερο πλάτος, φτάνοντας έτσι τα πέντε με έξι μέτρα και προσφέροντας έναν πολύ μεγαλύτερο χώρο για τους καλλιτέχνες.

Το παραπάνω φαινόμενο παρατηρείται γενικά σε όλη την περιοχή της Ιωνίας και της Μικράς Ασίας και θα μπορούσε να εκφραστεί μέσω περισσότερο ή λιγότερο σημαντικών μετατροπών. Στην Πριήνη οι αλλαγές περιορίστηκαν στον μέγιστο δυνατό βαθμό: το προσκίνιο παρέμεινε αμετάβλητο, ενώ το πλάτος του προσκηνίου δεν ήταν πια ίσο αλλά διπλάσιο του ύψους του, έτσι ώστε η νέα πρόσοψη του πρώτου ορόφου απλώς να μετατοπιστεί προς τα πίσω. Στη Μίλητο, οι αλλαγές ήταν σημαντικότερες: αν συγκρίνουμε τα τμήματα του προσκηνίου, ο λόγος του ύψους προς το πλάτος του αυξήθηκε περισσότερο απ' ό,τι στην Πριήνη. Με άλλα λόγια, στην Πριήνη περνάμε από μια σχέση 1:1 σε 1:2, ενώ στη Μίλητο από 1:1 σε περισσότερο από 1:3 (εικ. 10). Για να γίνει αυτό, δεν μετακινήθηκε η γραμμή της πρόσοψης της σκηνής, αλλά η πρόσοψη της ελληνιστικής σκηνής διπλασιάστηκε προς τα πίσω, έτσι ώστε να αποτελέσει το θεμέλιο για τη *scaenae frons* (εικ. 11).

Όπως καταλαβαίνουμε, αυτή η αλλαγή σήμαινε ότι η επέκταση γινόταν, όσον αφορά τη σκηνή, προς τα εμπρός και προς το κοινό, εις βάρος της ορχήστρας και των παρόδων, με αποτέλεσμα τη μερική κατάργηση των παρόδων. Σε μια μικρή πόλη όπως η Μητρόπολη, για την είσοδο στο θέατρο αρκούσαν οι στενές απολήξεις των παρόδων μεταξύ του στυλοβάτη του προσκηνίου και των αναλημματικών τοίχων του κούλου, που επέτρεπαν να εισέλθει στην ορχήστρα ένα μόνο άτομο τη φορά (εικ. 12).

Ωστόσο, στα μεγάλα θέατρα της Ιωνίας παρατηρείται μια πιο ριζική και ολοκληρωμένη αλλαγή, η οποία διατήρησε τα στοιχεία της ελληνικής παράδοσης και έλαβε παράλληλα



07

Το θέατρο της Εφέσου. Αποκατάσταση του αυτοκρατορικού προσκηνίου. Heberdey / Niemann / Wilberg 1912, εικ. 49.

08

Το θέατρο της Μιλήτου. Αναπαράσταση του σκηνικού οικοδομήματος κατά την Αυτοκρατορική περίοδο. Altenhöfer 1986, πίν. 22.

09

Το θέατρο της Ερυθραίας. *Frons pulpiti* από τα νοτιοδυτικά. Προσωπικό αρχείο της συγγραφέως.

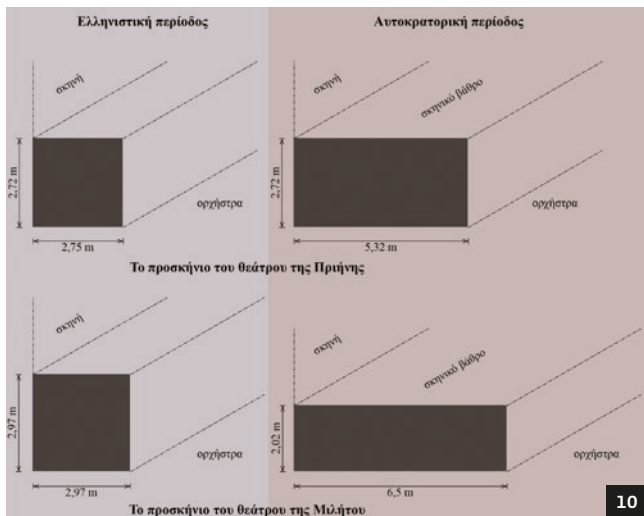


υπόψη της τις νέες σκηνοθετικές ανάγκες. Αυτό μπορεί να διαπιστωθεί στη Μίλπο και την Έφεσο (εικ. 13) και φαίνεται να συμβαίνει και στη Μαγνησία. Όσον αφορά το θέατρο της Σμύρνης, το οποίο βρίσκεται υπό ανασκαφή, είναι πολύ ωρίς για να εξαγάγουμε συμπεράσματα. Σε αυτά τα θέατρα η πρόσβαση στο βήθρο, δηλαδή στο υπερυψωμένο και πιο πλατύ επίπεδο δράσης, γινόταν πλευρικά, όπως γινόταν αρχικά στην ορχήστρα, από διαδρόμους κατά μήκος των εμπρόσθιων αναλημματικών τοίχων του κοίλου. Έτσι, σε κάτοψη, αυτές οι προσβάσεις έμοιαζαν πολύ με τις παραδοσιακές παρόδους.

Στην Έφεσο και στη Μαγνησία τα θέατρα έφεραν ακόμη τεράστια θυρώματα που θύμιζαν τα θυρώματα των παρόδων. Στη Μίλπο η μορφή ήταν μάλλον αυτή μιας θριαμβικής αψίδας ή μιας μνημειώδους τοξωτής εισόδου. Υπήρξε όμως μια σημαντική διαφοροποίηση: οι νέες πάροδοι οδηγούσαν πλέον στο νέο επίπεδο αναφοράς, το κύριο υπερυψωμένο επίπεδο δράσης, αυτό του βήθρου, πάνω από την ορχήστρα. Αυτό σήμαινε ότι η ορχήστρα μετατοπίστηκε ως δευτερεύων χώρος κάτω από αυτό το κύριο επίπεδο. Αυτό καθίσταται σαφές αν παρατηρήσει κανείς ότι οι νέες πάροδοι εξακολουθούν να επικοινωνούν με έναν διάδρομο κυκλοφορίας γύρω από την ορχήστρα, στη βάση των σειρών των καθισμάτων. Αλλά και

πάλι υπήρχε μια σημαντική διαφορά: αυτή η κυκλοφορία ήταν στο ίδιο επίπεδο με εκείνο όχι της ορχήστρας αλλά της σκηνής, που ήταν ο νέος χώρος δράσης και αναπτυσσόταν πάνω σε ένα βήθρο (*podium*) το οποίο οριοθετούσε την ορχήστρα. Αυτό το *podium* δημιουργούσε μια αρένα με τις δικές της, δευτερεύουσες, χαμηλότερες προσβάσεις. Για τους μουσικούς αγώνες, εξακολουθούσαν να υπάρχουν πλευρικές και μετωπικές προσβάσεις στον σκηνικό χώρο, αλλά η ιεραρχία του χώρου ανεστράφη, με την οροφή του προσκηνίου να γίνεται η κύρια σκηνή, η οποία συνδέεται με τις κύριες, πλευρικές, υπαίθριες εισόδους και την ορχήστρα σε χαμηλότερο επίπεδο διατηρώντας μετωπικές θύρες. Ένα τέτοιο σχήμα, διαδεδομένο σε μια αρχαία περιοχή, είναι εξαιρετικά αξιοσημείωτο. Κατόπιν των επεμβάσεων που περιγράψαμε, τα μεγάλα αυτά θέατρα έγιναν κατάλληλα για όλους τους τύπους θεαμάτων: τους παραδοσιακούς ελληνικούς αγώνες, αλλά και τους μίμους και τους παντομίμους και τα θεάματα της αρένας.

Πραγματικά αξιοθαύμαστη υπήρξε η μεγάλη προσοχή που δόθηκε σε αυτή τη γενική αναδιαμόρφωση των θεάτρων που προϋπήρχαν, η οποία λάμβανε υπόψη τόσο την παράδοση όσο και την καινοτομία. Αυτό απέχει πολύ από την εικόνα που εμφανίζουν πολλά θέατρα της Μικράς Ασίας, ιδίως στην Καρία

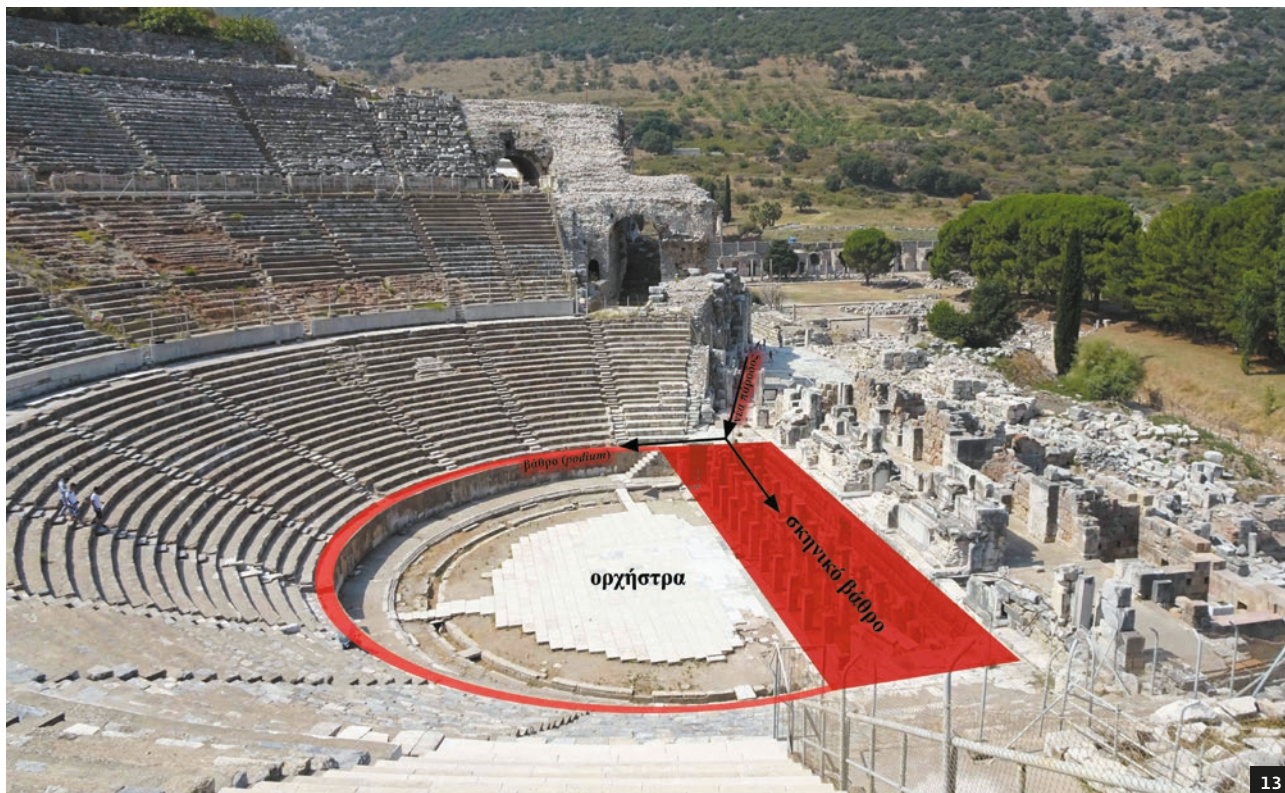


10
 Η διαμόρφωση των προσκηνίων των θεάτρων της Πριήνης και της Μιλήτου στην Αυτοκρατορική περίοδο (1:100). Προσωπικό αρχείο της συγγραφέως.

12
 Το θέατρο της Μητρόπολης και η στενή απόληξη της ανατολικής παρόδου. Προσωπικό αρχείο της συγγραφέως.

11
 Το θέατρο της Μιλήτου. Η σκηνή με λίθινο γέμισμα από ερυθρωπό πωρόλιθο που προστέθηκε στο εσωτερικό των πρώην ελληνιστικών μαρμαρίνων τοίχων των αιθουσών της σκηνης. Προσωπικό αρχείο της συγγραφέως.

13
 Το θέατρο της Εφέσου και η αναδιαμόρφωσή του κατά τους αυτοκρατορικούς χρόνους. Προσωπικό αρχείο της συγγραφέως.



και τη Λυκία, με τους μεταγενεστέρους τοίχους που χτίστηκαν κάπως βιαστικά γύρω από την ορχήστρα για να προστατεύσουν τους θεατές από τα επικίνδυνα θεάματα, επεμβάσεις που αποτέλεσαν απλές προσθήκες σε ένα ήδη υφιστάμενο σχέδιο και όχι απότοκο μιας πλήρους αναθεώρησής του (εικ. 15). Αυτό το σχήμα απέχει επίσης πολύ από τις μεταμορφώσεις που σηματοδοτούν το τέλος του ελληνικού θεάτρου με την πλήρη κατάρρευση των παρόδων και την καταστροφή και αλλαγή χρήσης των σκηνικών κατασκευών. Στα μεγαλύτερα θέατρα της Ιωνίας, υπάρχει ένα είδος αρχιτεκτονικής ενότητας που ανταποκρίνεται στις ανάγκες μιας εποχής όπου τα θεάματα διαφοροποιούνταν και πολλαπλασιάζονταν ταυτόχρονα: η αγωνιστική ακμή του 2ου αιώνα μ.Χ. είναι σύγχρονη με την ακμή των θεαμάτων της αρένας, γεγονός που εξηγεί την αναγέννηση του ελληνικού θεάτρου και της αρχιτεκτονικής μορφής του.

Γιατί όμως ένας τόσο καλά μελετημένος σχεδιασμός δεν ήταν πιο γενικευμένος σε όλη την Ιωνία; Θα αφήσω στην άκρη την ενδιαφέρουσα περίπτωση του θεάτρου της Τέω, η οποία βρίσκεται υπό μελέτη¹⁷. Εκτός από την Τέω, μπορούμε να βρούμε *podia* και σε άλλες πόλεις, όπως στη Φώκαια ή στην Ερυθραία, όπου παρουσιάζονται μάλλον χαμηλά και απλά. Υπήρχαν όμως και πόλεις που δεν έχτισαν ποτέ *podia* γύρω από τις ορχήστρες των θεάτρων τους, όπως η Πριήνη ή η Μητρόπολη. Πράγματι, στους αυτοκρατορικούς χρόνους, ο ανταγωνισμός μεταξύ των ελληνικών πόλεων οδήγησε σε δραματικά αυξανόμενες διαφορές μεταξύ αυτών. Ορισμένες έτυχαν ιδιαίτερης αυτοκρατορικής εύνοιας η οποία αντικατοπτρίζεται αφενός στη σημασία που κατείχαν για τη ρωμαϊκή διοίκηση και την αυτοκρατορική λατρεία, αφετέρου στην «αγωνιστική έκρηξη»¹⁸ και την αρχιτεκτονική εξέλιξη των θεάτρων. Αυτό οδήγησε στην κατασκευή τεράστιων θεάτρων, από τα μεγαλύτερα της αρχαιότητας, συγκρίσιμων σε μέγεθος με εκείνο του Πομπηίου στη Ρώμη. Τα θέατρα αυτά θα προσέλκυναν ένα τεράστιο κοινό που θα συνέρρεε στα διοικητικά και αγωνιστικά κέντρα όπου οι αυτοκρατορικοί αξιωματούχοι θα προσέφεραν τα ρωμαϊκά θεάματα. Στα μικρότερα θέατρα, όπου δεν υπήρχαν οι ίδιες ανάγκες θεάματος ούτε τα ίδια οικονομικά μέσα, η κατάσταση ήταν εντελώς διαφορετική και η προσαρμογή των ελληνικών θεάτρων περιορίστηκε στο ελάχιστο.

ΥΣΤΕΡΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ: ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Συνολικά, ο σχεδιασμός του ελληνικού θεάτρου δεν είχε ακόμη αλλάξει ριζικά: εξακολουθούσαν να υπάρχουν πλευρικές εισοδοί στον κύριο σκηνικό χώρο, εξακολουθούσαν να υπάρχουν μετωπικές θύρες που άνοιγαν στην ορχήστρα και ένας σκηνικός χώρος δύο επιπέδων χωρίς άμεση επικοινωνία μεταξύ τους.

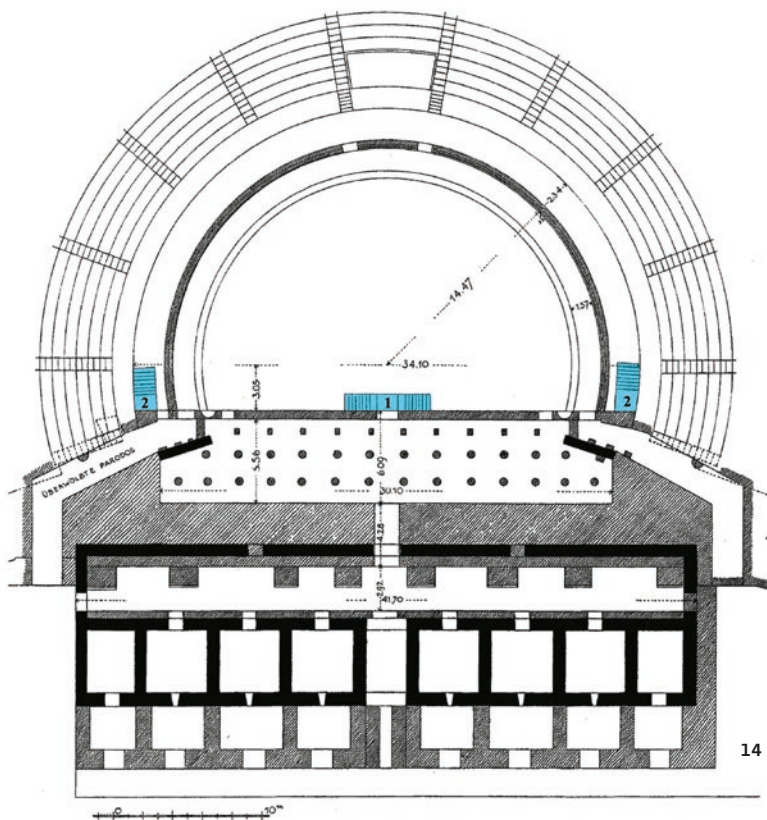
Η μεγάλη στροφή φαίνεται να επήλθε αργότερα, κατά τη διάρκεια της Ύστερης Αρχαιότητας. Πολλές πηγές δείχνουν ότι τα μεγαλύτερα τουλάχιστον θέατρα παρέμειναν σε χρήση μέχρι τον 5ο ή τον 6ο αιώνα μ.Χ., πράγμα που σημαίνει ότι μετά την εξαφάνιση της συντριπτικής πλειονότητας των παραδοσιακών αγώνων κατά τον 3ο αιώνα θα πρέπει να ληφθούν υπόψη τρεις ακόμη αιώνες θεαμάτων: αυτοί οι τρεις τελευταίοι αιώνες αντιπροσωπεύουν το ένα τρίτο της ιστορίας των θεάτρων. Παρά τη σημασία τους, και παρόλο που το εν-

διαφέρον προς αυτούς αυξάνεται προοδευτικά, παραμένουν ακόμη οι λιγότερο μελετημένοι.

Ωστόσο, μια δραστική αλλαγή αξίζει να επισημανθεί: η κατάρρευση των θυρών του προσκηνίου. Σε μερικά θέατρα οι θύρες αυτές σφραγίζονται. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι το σφράγισμα των ανοιγμάτων αυτών συνδέεται συνήθως με την επανάχρηση του κτιρίου για άλλο σκοπό, όπως τη μετατροπή του σε οχυρωμένο χώρο, φαινόμενο που παρατηρείται σε πολλά θέατρα. Σε κάποιες, όμως, περιπτώσεις, όπως στην Έφεσο, οι συμμετρικές κλίμακες που συνδέαν την ορχήστρα με το σκηνικό βάθρο εφάπτονταν στην κεντρική σφραγισμένη θύρα, όπως τεκμηριώθηκε πριν από την καταστροφή του εν λόγω θεάτρου στις αρχές του 20ού αιώνα (εικ. 14.1). Επιπλέον, άλλες, πιθανότατα σύγχρονες πλευρικές κλίμακες χρονολογήθηκαν πρόσφατα από την αυστριακή ερευνητική ομάδα το νωρίτερο στον 5ο αιώνα μ.Χ. (εικ. 14.2)¹⁹.

Η αλλαγή αυτή συνδέεται με την αναδιαμόρφωση του σκηνικού χώρου που είχε σημαντικές συνέπειες: χωρίς αυτές τις θύρες δεν ήταν πλέον δυνατόν να γίνει οποιαδήποτε ξαφνική είσοδος στην ορχήστρα και να χρησιμοποιηθεί το βάθρο ως οροφή του σκηνικού κτιρίου. Παρέμεινε η ορθογώνια σκηνή με τη *scaenae frons* από πίσω, οι πάροδοί της, αλλά όχι πια ο κυκλικός σκηνικός χώρος με έναν δευτερεύοντα στεγασμένο χώρο από πίσω. Αυτό σήμανε το τέλος της επικοινωνίας μεταξύ της ορχήστρας και του προσκηνίου και την απευθείας, πλέον, σύνδεση της ορχήστρας με τη σκηνή. Τα δύο σκηνικά επίπεδα που άλλοτε χωρίζονταν από την πρόσοψη του προσκηνίου, δηλαδή ενός κτιρίου με επίπεδη στέγη στο πίσω μέρος του χώρου της ορχήστρας, συνδέονταν πλέον μεταξύ τους, ενώ η οροφή του προσκηνίου μετατρέποταν σε ένα απλό υπερυψωμένο επίπεδο, η ανοιχτή ορχήστρα σε μία κλειστή αρένα και οι τρεις κλίμακες που εφάπτονταν στην πρόσοψη του προσκηνίου αντικατέστησαν τις τρεις θύρες του.

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι αυτό αντιστοιχεί στη χρήση της ορχήστρας ως πισίνας, καθώς οι κλίμακες θυμίζουν τις αντίστοιχες μιας πισίνας, όπως εκείνη του θεάτρου του Διονύσου στην Αθήνα. Ωστόσο, τα δεδομένα είναι πολύ περιορισμένα για την περίπτωση της Ιωνίας²⁰. Μπορεί όμως κανείς να παρατηρήσει ότι σε τρία θέατρα από τη γειτονική Καρία, δηλαδή της Αφροδισιάδας και της Νύσσας (εικ. 16), αλλά και των Τράλλων²¹, οι κλίμακες που εφάπτονταν στον εμπρόσθιο τοίχο του προσκηνίου συνυπήρχαν σε μια πρώτη φάση με τις θύρες του προσκηνίου, πράγμα που σήμαινε ότι η ορχήστρα χρυσιμύε μάλλον ως βυθισμένη αρένα παρά ως πισίνα. Άλλωστε, είναι γνωστό ότι στην Ύστερη Αρχαιότητα τα πιο δημοφιλή θεάματα ήταν τα κυνήγια και οι μίμοι. Το σίγουρο είναι ότι ακόμη και αν η παραδοσιακή μέθοδος θεατρικής αναπαράστασης έπαψε να χρησιμοποιείται, τα θέατρα της Ύστερης Αρχαιότητας εξακολουθούσαν να φιλοξενούν σκηνικά θεάματα στα πεπλατυσμένα και ψηλά σκηνικά βάθρα τους. Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί στην Έφεσο, όπου τα γκράφιτι στα βάθρα του πρώτου επιπέδου της *scaenae frons* πιθανότατα χαραχτήκαν από τους ίδιους τους ηθοποιούς στο πίσω μέρος του υπερυψωμένου επιπέδου το οποίο χρησιμοποιούσαν ως τον κύριο χώρο της παράστασής τους²². Τα σχέδια αυτά μας δίνουν μια ιδέα για την ύπαρξη τακτικών παραστάσεων μίμων επί σκηνής μέχρι και τον 5ο αιώνα μ.Χ.



14

14
Το θέατρο της Εφέσου στην Ύστερη Αυτοκρατορική περίοδο. Heberdey / Niemann / Wilberg 1912, εικ. 95.

15
Το θέατρο της Ξάνθου και το *rodium* γύρω από την ορχήστρα. Προσωπικό αρχείο της συγγραφέως.

16
Το θέατρο της Νύσσας με τις κλίμακες που εφάπτονται στην πρόσοψη του προσκηνίου εκατέρωθεν της κεντρικής θύρας. Προσωπικό αρχείο της συγγραφέως.



15



16

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συμπερασματικά, μπορεί κανείς να παρακολουθήσει την ιστορία του σκηνικού χώρου στην Ιωνία κατά τη διάρκεια περίπου εννέα αιώνων, μια ιστορία που χαρακτηρίζεται από σταδιακές αλλαγές. Η ιστορία αυτή εξελίσσεται μετά την Κλασική περίοδο, αφού δεν έχει επιβεβαιωθεί η ύπαρξη λίθινων θεατρικών αρχιτεκτονικών της Κλασικής περιόδου, σε αντίθεση με ό,τι έχει ειπωθεί και θεωρείται ακόμη και σήμερα δεδομένο. Η κατασκευή των πρώτων λίθινων θεάτρων επέβαλε ένα γενικό ελληνιστικό σχέδιο που δεν θα γνώριζε σημαντικές αλλαγές πριν από την Αυτοκρατορική περίοδο. Ακόμα και στους αυτοκρατορικούς χρόνους, όταν τα ελληνικά θέατρα αναγκάστη-

καν να προσαρμοστούν στα νέα ρωμαϊκά θεάματα και όταν η σκηνή αντικατέστησε την ορχήστρα ως ο σημαντικότερος σκηνικός χώρος, οι κατασκευαστές κατέφυγαν σε δημιουργικούς συμβιβασμούς, ενσωματώνοντας τις περισσότερες ελληνικές και λατινικές ανάγκες σε νέα, ομοιογενή σχέδια. Στην Ύστερη Αρχαιότητα, μόνο η οροφή του προσκηνίου — που αποτελούσε πλέον τον κύριο σκηνικό χώρο — μετατράπηκε σε ένα απλό υπερυψωμένο επίπεδο που επικοινωνούσε με μια πλήρως κλειστή ορχήστρα: με το κλείσιμο των παραδοσιακών προσβάσεων στο ελληνικό θέατρο, μια μακρά ιστορία σχεδόν χιλίων ετών έφτασε στο τέλος της.

Σημειώσεις

- * Αυτό το άρθρο βασίζεται σε μια ομιλία που έδωσα στις 15 Απριλίου 2022 στο UPenn AWMC Lunch Talk έπειτα από πρόσκληση της Μάνθας Ζαρμακούπη. Ευχαριστώ θερμά τη Γεωργία Γιαννάκη και τον Νικόλαο Μιχαήλ για την προσεκτική διόρθωση του ελληνικού κειμένου.
- 1 Mauduit / Moretti 2015.
2 Moretti 2004, σ. 152.
3 Τα θέατρα της Ιωνίας είναι το θέμα της διδακτορικής μου διατριβής που εκπύνησα υπό την εποπτεία του J.-Ch. Moretti. Στην εν λόγω διατριβή, η οποία βρίσκεται σε διαδικασία δημοσίευσης, περιέχονται περισσότερες βιβλιογραφικές αναφορές για τα ερωτήματα που τίθενται εδώ.
4 Moretti 1992.
- 5 Dörpfeld / Reisch 1896, Dörpfeld 1903, von Gerkan 1921.
6 Capelle 2021.
7 Dörpfeld / von Gärtringen / Kern 1894, Dörpfeld / Reisch 1896, Humann / Kohte / Watzinger 1904, σ. 23-26.
8 Παπασταμάτη-von Moock 2020, Isler / Ferroni 2007.
9 Dörpfeld 1924.
10 Μικεδάκη 2015. Η αρχαιοελληνική λέξη αναφερόταν μάλλον στα μεγάλα θυρώματα των λεγόμενων παρόδων.
11 Von Gerkan 1921, von Gerkan / Müller-Wiener 1961, Krauss 1973, σ. 5.
12 Fraisse / Moretti 2007, σ. 78-81, π. 50, εικ. 425. Στην Πριήνη υπήρχαν και βάρθρα μπροστά από τους πίνακες, η χρονολόγηση των οποίων δεν είναι βέβαιη.
- 13 Roueché 1991, σ. 101-102, αναφέρει μερικά από τα παραδείγματα.
14 Moretti 2004, σ. 156-169.
15 Althenhöfer 1986.
16 Heberdey / Niemann / Wilberg 1912.
17 Kadioğlu / Adak 2022, σ. 285-296. Η Ceyda Eroğlu ετοιμάζει διδακτορική διατριβή για το θέατρο. Βλ. το κείμενο του καθηγητή Musa Kadioğlu σε αυτό το τεύχος.
18 Robert 1982.
19 Krinzinger / Ruggendorfer 2017.
20 Για το θέατρο του Διονύσου, Traversari 1960, πίν. I. Για την Ιωνία, Berlan Bajard 2006, σ. 547-551.

Βιβλιογραφία

- Althenhöfer 1986: Althenhöfer E., «Das erste römische Bühnengebäude des Theaters von Milet», στο W. Müller-Wiener (επιμ.), *Milet 1899-1980*, E. Wasmuth, Τύμπινγκεν 1986, σ. 165-173.
- Berlan Bajard 2006: Berlan Bajard A., *Les spectacles aquatiques romains*, ÉFR, Ρώμη 2006.
- Capelle 2021: Capelle J., «La lente émergence de l'architecture théâtrale en Asie Mineure durant le long troisième siècle», στο P. Brun / L. Capdetrey / P. Fröhlich (επιμ.), *L'Asie mineure occidentale au IIIe siècle A.C.*, Ausonius, Μπορντό 2021, σ. 309-335.
- Dörpfeld 1903: Dörpfeld W., «Die griechische Bühne», *AM* 23 (1903), σ. 383-436.
- Dörpfeld 1924: Dörpfeld W., «Das Theater von Priene und die griechische Bühne», *AM* 49 (1924), σ. 50-101.
- Dörpfeld / von Gärtringen / Kern 1894: Dörpfeld W. / von Gärtringen H. / Kern O., «Ausgrabungen im Theater von Magnesia am Maiandros», *AM* 19 (1894), σ. 1-92.
- Dörpfeld / Reisch 1896: Dörpfeld W. / Reisch E., *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Barth und von Hirst, Αθήνα 1896.
- Fraisse / Moretti 2007: Fraisse Ph. / Moretti J.-Ch., *Exploration archéologique de Délos. Le théâtre*, ÉFA, Αθήνα 2007.
- von Gerkan 1921: von Gerkan A., *Das Theater von Priene, als Einzelanlage und in seiner Bedeutung für das hellenistische Bühnenwesen*, F. Schmidt, Μόναχο 1921.
- von Gerkan / Müller-Wiener 1961: von Gerkan A. / Müller-Wiener W., *Das Theater von Epidauros*, W. Kohlhammer, Στουτγκάρδη 1961.
- Heberdey / Niemann / Wilberg 1912: Heberdey R. / Niemann G. / Wilberg W., *Das Theater in Ephesos*, A. Hölder, Βιέννη 1912.
- Humann / Dörpfeld 1893: Humann C. / Dörpfeld W., «Ausgrabungen in Tralles», *AM* 18 (1893), σ. 399-413.
- Humann / Kohte / Watzinger 1904: Humann C. / Kohte J. / Watzinger C., *Magnesia am Mäander – Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891-1893*, G. Reimer, Βερολίνο 1904.
- Isler / Ferroni 2007: Isler H.P. / Ferroni E., *Das Theater: Grabungen 1997 und 1998*, Infolio, Αθήνα 2007.
- Kadioğlu / Adak 2022: Kadioğlu M. / Adak M., *Teos: Inscriptions, Cults and Urban Fabric*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Κωνσταντινούπολη 2022.
- Krauss 1973: Fr. Krauss, *Das Theater von Milet, Teil 1: Das hellenistische Theater. Der römische Zuschauerbau*, de Gruyter, Βερολίνο 1973.
- Krinzinger / Ruggendorfer 2017: Krinzinger Fr. / Ruggendorfer P., *Das Theater von Ephesos: archäologischer Befund, Funde und Chronologie*, ÖAW, Βιέννη 2017.
- Mauduit / Moretti 2015: Mauduit Chr. / Moretti J.-Ch., «The Greek Vocabulary of Theatrical Architecture», στο R. Frederiksen / E.R. Gebhard / A. Sokolicek (επιμ.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012*, Narayana Press, Ωρχους 2015, σ. 119-129.
- Μικεδάκη 2015: Μικεδάκη Μ., «Παρατηρήσεις σχετικά με τον όρο 'θυρώματα' του αρχαίου ελληνικού θεάτρου», στο Κ. Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα 2015, σ. 55-70.
- Moretti 2004: Moretti J.-Ch., *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2004.
- Moretti 1992: Moretti J.-Ch., «Les entrées en scène dans le théâtre grec: l'apport de l'archéologie», *Pallas* 38 (1992), σ. 79-107.
- Παπασταμάτη-von Moock 2020: Παπασταμάτη-von Moock Χρ., «Το 'θέατρο των μεγάλων τραγικών': Αρχαιολογικά δεδομένα και λειτουργικά ζητήματα», *Λογείον* 10 (2020), σ. 1-124.
- Robert 1982: Robert L., «Les concours grecs. Discours d'ouverture du VIII^e congrès international d'épigraphie grecque et latine à Athènes», στο D. Roussel (επιμ.), *Louis Robert – Choix d'écrits*, Les Belles Lettres, Παρίσι 1982, σ. 35-45.
- Roueché 1991: Roueché Ch., «Inscriptions and the Later History of the Theatre», στο R.R.R. Smith / K.T. Erim (επιμ.), *Aphrodisias Papers 2, The Theatre, a Sculptor's Workshop, Philosophers and Coin-Types, including the Papers given at the Third International Aphrodisias Colloquium*, New York University, 1989, JRA, Ann Arbor, 1991, σ. 99-108.
- Roueché 2002: Roueché Ch., «Images of Performance: new evidence from Ephesus», στο P.E. Easterling / E. Hall (επιμ.), *Greek and Roman actors: aspects of an ancient profession*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ-Νέα Υόρκη 2002, σ. 254-281.
- Roueché 2009: Roueché Ch., «A World Full of Stories», στο Ph. Rousseau / M. Papoutsakis (επιμ.), *Transformations of Late Antiquity. Essays for Peter Brown*, Ashgate, Φάρνχαμ-Μπέρλινγκτον 2009, σ. 177-185.
- Traversari 1960: Traversari G., *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, L'Erma di Bretschneider, Ρώμη 1960.