

ΣΑΒΒΑΣ ΓΩΓΟΣ – ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

ΛΕΞΙΚΟ
ΤΟΥ
ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΟΡΟΙ - ΕΝΝΟΙΕΣ - ΠΡΟΣΩΠΑ

Υ

υπόκρισις - υποκριτική: το ρήμα *υποκρίνεσθαι* συναντάται στην επική ποίηση και σημαίνει αποκρίνομαι και ερμηνεύω (βλ. εδώ λ. υποκριτής). Είναι συνώνυμο με το *ἀγωνίζεσθαι*, αλλά και το *ἐπιδείκνυσθαι*. Υπό την έννοια υποδύομαι έναν ρόλο, συναντάται στη λογοτεχνία στα μέσα του 4ου αι. π.Χ., αλλά ενδεχομένως η λέξη είναι παλαιότερη. Έχει άλλωστε αρκετές σημασίες πλην της ερμηνείας ενός θεατρικού ρόλου. Στα αρχαία κείμενα συναντάται τόσο ως «υπόκρισις» όσο και ως «υποκριτική». Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, το *ἀγαθόν* διαιρείται σε τέσσερα είδη. Στο τέταρτο ανήκει και η υποκριτική (μαζί με την αυλητική και την ποιητική) (Διογ. Λαέρτ. 3. 101). Οι αρχαίες αναφορές δεν είναι ιδιαίτερα κατατοπιστικές, ενώ ένα έργο του Θεοφράστου *Περί υποκρίσεως* (Διογ. Λαέρτ. 5. 48) δεν έχει σωθεί, ούτε ένα άλλο σχετικό του Θρασυμάχου του Χαλκηδονίου με τίτλο *Ἐλεοί* (Αριστοτ. *Ρητ.* 1404a 14-15). Ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τον όρο υ. κατά πρώτο λόγο για τους ρήτορες, συνήθως σε συσχετισμό με τους υποκριτές του θεάτρου, ενώ σε πολλά σημεία δεν είναι σαφές αν εννοεί την ποιητική. Τον μιμούνται ορισμένοι μεταγενέστεροι συγγραφείς, π.χ. ο Κικέρων και ο Οράτιος. Ο ρήτορας Δημοσθένης έλαβε σοβαρά υπόψη τις αρνητικές αντιδράσεις στις πρώτες εμφανίσεις του· ο τραγικός υποκριτής Ανδρόνικος τού εξήγησε ότι έφταιγε η ελαττωματική του υ., και απήγγειλε ο ίδιος από μνήμης τον λόγο του. Ο Δημοσθένης παραδόθηκε στα χέρια του για εκπαίδευση και όταν ρωτήθηκε ποιο ήταν το σημαντικότερο στη ρητορική είπε ότι το πρώτο ήταν η υ., το δεύτερο η υ. και το τρίτο η υ. (Πλούτ. *Βίοι δέκα ρητόρων* 845b). (Ο Πλούταρχος πάντως αλλού [Δημοσθ. 7] παραδίδει το ίδιο ανέκδοτο με τον υποκριτή Σάτυρο). Και ο Κικέρων διαμόρφωσε τη ρητορική του παρατηρώντας τον κωμικό Ρόσκιο και τον τραγωδό Αίσωπο (Πλούτ. *Κικ.* 5). Αναλύοντας το θέμα σε βάθος ο Αριστοτέλης, πιστεύει ότι η υποκριτική ικανότητα είναι φυσικό χάρισμα στο οποίο η τέχνη δεν έχει μεγάλη επίδραση. Πρωταρχικά την ανάγει, όπως και ο Πλάτων, στη μίμηση: οι ποιητές άρχισαν να κινούν τα πάθη διά του λόγου και εφόσον οι λέξεις είναι μιμήσεις και η φωνή το μιμητικότερο στοιχείο του ανθρώπου, αναπτύχθηκαν οι τέχνες του λόγου, η ραψωδική και η υ. (Αριστοτ. *Ρητ.* 1404a 15-23). Αρχικά (οι ποιητές) χρησιμοποιούσαν το τετράμετρο, αλλά αργότερα προτίμησαν τον ίαμβο, γιατί πλησιάζει περισσότερο προς τον πεζό λόγο. Ομοίως εγκατέλειψαν τις περίτεχνες ποιητικές εκφράσεις, που (στον δραματικό λόγο) φαίνονται γελοίες, για πιο συνηθισμένες (Αριστοτ. *Ρητ.* 1403b). Υπάρχουν κατά την άποψή του δύο είδη υποκριτικού ύφους: το ένα

αφορά την έκφραση του ήθους, το δεύτερο του πάθους. Οι υποκριτές επιζητούν τα δράματα που διαθέτουν αυτές τις ιδιότητες, ενώ οι δραματικοί ποιητές επιζητούν τους υποκριτές που δύνανται να τα υποδυθούν. Με δυσκολία γίνονται ανεκτοί ποιητές όπως ο Χαιρήμων, που γράφουν δράματα προορισμένα για ανάγνωση. Στην υ. ο τόνος πρέπει να μεταβάλλεται ανάλογα με το νόημα του λόγου, με τον κατάλληλο τονισμό και να μη διατηρείται παντού το ίδιο ύφος και ο ίδιος τόνος (*Ρητ.* 1413b 9-35). Η αρχαία υ. περιλάμβανε απαγγελία δίχως μουσική συνοδεία (κυρίως σε ιαμβικό τρίμετρο), απαγγελία με μουσική συνοδεία (κυρίως σε τετράμετρο και εμβόλιμους ιάμβους), και άσμα. Οι καλοί υποκριτές μιλούν με ειλικρίνεια και δυνατή φωνή, δίχως όμως να ανοίγουν πολύ το στόμα (ίσως φαινόταν από το άνοιγμα του προσώπειου) ή να κάνουν μεγάλες παύσεις (*Διογ. Λαέρτ.* 7. 20). Οι καλοί υποκριτές υποδύονται καλά (προσηκόντως) κάθε ρόλο, είτε του Αγαμέμνονος είτε του Θερσίτη (*Διογ. Λαέρτ.* 7. 160). Οι τραγικοί υποκριτές προσαρμόζουν το κοστούμι τους, το βάδισμα και τη φωνή, το κάθισμα και την απεύθυνση στους άλλους στις απαιτήσεις του ρόλου (*Πλούτ. Δημήτρ.* 18. 5). Η αρμονική απόδοση των συναισθημάτων (ή των χαρακτήρων: ήθη) από τους ποιητές, οι ιδιότητές τους, οι διαφορές των χαρακτήρων και οι λύσεις των προβλημάτων εξειδικευμένα, πιθανά και σύμφωνα με το πρόβλημα, προσφέρουν υπέρτατη ευχαρίστηση (*Πλούτ. Ότι ουδ' ηδέως ξην ...* 1096b). Ο Κικέρων παρατηρεί ότι οι μεγάλοι υποκριτές κλιμακώνουν την ενέργειά τους στην εκφορά του λόγου και στις χειρονομίες, ενώ οι δραματικοί ποιητές εμεριμνήσει στη σύνθεση του έργου τους γι' αυτές τις αυξομειώσεις της έντασης, τις κορυφώσεις, τις εναλλαγές και τις παύσεις, το ίδιο και οι μουσικοί κατά τη συνοδεία (*Cic. De orat.* 3. 102). Ακόμη και για την ανάγνωση των λεγόμενων δραματικών διαλόγων του Πλάτωνος, οι δούλοι διδάσκονταν να απαγγέλλουν προσέχοντας να προφέρουν ανάλογα με το ήθος του ομιλούντος προσώπου (του κειμένου), με τοποθέτηση της φωνής, κατάλληλες χειρονομίες και σωστή εκφορά (*Πλούτ. Συμποσιακών* 711b). Το κείμενο πάντως θεωρείτο ότι είχε σημασία για την επιτυχημένη υ. Ο Δημήτριος (*Περί ερμηνείας* 193-195) υποστηρίζει ότι η «λελυμένη φράσις», δηλαδή η αποτελούμενη από λέξεις δίχως συνδέσμους, παρακινεί σε υ. (έχει το στοιχείο της θεατρικότητας στη σύγχρονη ορολογία), ενώ αν προστεθούν σύνδεσμοι προκαλεί «απάθεια». Ιδιαίτερη σημασία έχει η κίνηση για το θέμα αυτό: καλό είναι να περιλαμβάνονται πλήθος κινήσεις στη θεατρική δράση. Εννοείται ότι πρωταρχικό στοιχείο της υ. είναι η δυνατή φωνή (*Αριστοτ. Ρητ.* 1414a 17), αλλά και η εύηχη. Οι απαιτούμενες ιδιότητες ήταν μεγαλοφωνία, εύφωνία, λαμπρότης (*Πολυδ.* 2. 112). Ο Δημοσθένης (*Στεφ.* 262) πληροφορεί ότι ο Σιμόκας και ο Σωκράτης ήταν βαρύστονοι. Ο Πολυδεύκης χαρακτηρίζει τους διάφορους υποκριτές ανάλογα με τη φωνή τους (*Πολυδ.* 4. 114: καλλιφώνους υποκριτάς, καὶ στρηνόφωνος παρὰ Καλλία τῷ κωμικῷ, καὶ τὰ πράγματα εύφωνία, ἀφωνία, σμικροφωνία, μεγαλοφωνία, λαμπροφωνία, πολυφωνία, ἡδυφωνία, δυσφωνία, καλλιφωνία). Υπάρχουν όμως και οι δυσάρεστοι (ό.π.: βαρύστονος υποκριτής, βομβῶν, περιβομβῶν, ληκυθίζων, λαρυγγίζων, φαρυγγίζων· βαρύφωνος δὲ καὶ λεπτόφωνος καὶ

γυναικόφωνος και στρηνόφωνος). Φαίνεται πως οι υποκριτές λάμβαναν πολλές παραμέτρους υπόψη για να κερδίζουν τις εντυπώσεις. Ο Θεόδωρος δεν επέτρεπε σε κανένα να εμφανίζεται πριν από τον ίδιο στο θέατρο, γιατί οι θεατές εντυπωσιάζονταν από τις φωνές που άκουγαν πρώτες (Αριστοτ. *Πολιτικά* 1336b 28: *ὡς οἰκειουμένων τῶν θεάτρων ταῖς πρῶταις ἀκοαῖς*). Ο Διονύσιος, τύραννος των Συρακουσών και τραγικός ποιητής, έστειλε στους Ολυμπιακούς αγώνες τούς εὐφωνοτάτους τῶν ὑποκριτῶν για να δώσουν μια μουσική παράσταση των ποιημάτων του. Αρχικά οι θεατές παρασύρθηκαν από τις ωραίες φωνές τους (εὐφωνίαν), αλλά βαθμαία κατάλαβαν πόσο κατώτερα ήταν τα έργα του και τον χλεύασαν, με αποτέλεσμα να πάθει μελαγχολία (ὑπερβολὴν λύπης) και κατόπιν να θεωρήσει ότι τον ζήλευαν, να υποπτευθεί τους φίλους του και να σκοτώσει μερικούς (Διόδ. Σικ. 14. 109. 2, 15. 7. 2). Ο Πλάτων (*Νόμ.* 817a) θεωρούσε την ωραία φωνή των υποκριτῶν εκμαυλιστική. Ο Αριστοτέλης (*Ρητ.* 1403b 27-35) διευκρινίζει ότι η φωνή πρέπει να γίνεται άλλοτε δυνατή, άλλοτε ασθενής και άλλοτε μέτρια. Ο τόνος πρέπει να είναι πότε οξύς, πότε βαρύς και πότε μέσος. Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δίνεται στον ρυθμό. Τα χαρακτηριστικά της φωνής είναι τρία: το μέγεθος, η αρμονία και ο ρυθμός· όσοι τα διαθέτουν κερδίζουν τα βραβεία. Η τραγουδιστική ικανότητα ήταν εκ των ων ουκ άνευ. Ο Πλάτων (*Πολιτεία* 605d) και αυτή την αντιμετώπιζε με δυσπιστία, γιατί παρέσυρε υπερβολικά στη μέθεξη. Ως προς την εκφορά του λόγου, οι μελετητές διχάζονται: άλλοι πιστεύουν ότι ήταν ιδιαίτερη και κυμαινόταν ανάμεσα στο τραγούδι και τη ρυθμική-μουσική απαγγελία (ρετσιτατίβο), ενώ άλλοι ότι πλησίαζε τον «φυσικό» λόγο. Στους θρήνους οι υποκριτές ὑψωναν τον τόνο και παρέτειναν τη φωνή, ώστε να πλησιάζουν βαθμαία το τραγούδι (μελωδεῖν) (Πλούτ. *Συμποσιακῶν* 623b). Ίσως η προσωδία έκανε τον αρχαίο πεζό λόγο να ηχεί μουσικά. Πιστεύεται πάντως ότι οι υποκριτές μετέβαλλαν τη «φυσική» φωνή τους ώστε να πλησιάζουν την αναμενόμενη φωνή του ρόλου. Ο Αριστοτέλης (*Ρητ.* 1404b 21-4) παρατηρεί ότι η φωνή του Θεόδωρου φαινόταν δική του (δεν είναι σαφές αν εννοούσε ότι ο Θεόδωρος δεν προσπαθούσε να αλλάξει τη φωνή του σύμφωνα με τον ρόλο του ή, αντίθετα, το έκανε καλύτερα), ενώ των άλλων υποκριτῶν, ξένη. Η κωμωδία με τις μεταμφιέσεις της ασφαλώς είχε ιδιαίτερες απαιτήσεις στο θέμα αυτό, ενώ η φωνητικές μμήσεις έφταναν ως τις φωνές ζῶων (Παρμένων) (Πλούτ. *Συμποσιακῶν* 674b-c) ή της τροχαλίας (Θεόδωρος) (Πλούτ. *Πῶς δεῖ τον νέον ποιημάτων ακούειν* 318c). Ο Πλάτων (*Πολιτεία* 397a-b, *Νόμ.* 669c-d) είχε έντονες αντιρρήσεις για όλα αυτά τα είδη των μμήσεων. Ο Λουκιανός πληροφορεί ότι οι τραγωδοί φώναζαν πολύ, αναλόγως με τα υψηλά τους υποδήματα και τα μεγαλόπρεπα, χρυσοποίκιλτα ενδύματα, ενώ οι κωμωδοί ήταν πιο χαμηλοί και φώναζαν λιγότερο (Λουκ. *Ανάχ.* 23: *αὐτοὶ δὲ ἔνδοθεν μεγάλα τε ἐκεκράγεσαν [...] οἱ δὲ κωμῶδοι βραχύτεροι μὲν ἐκείνων καὶ πεζοὶ καὶ ἀνθρωπινώτεροι καὶ ἥττον ἐβόων*). Ο Λουκιανός πάντως δεν ενέκρινε πολλά από την υ. της εποχής του. Δεν του άρεσε η στομφώδης απαγγελία και η υπόκωφη φωνή που έβγαινε από το άνοιγμα του προσωπείου, συχνά τραγουδιστά, γιατί φαινόταν επιτηδευμένη αντί

γνήσια έκφραση παθών (Λουκ. *Ορχ.* 27: εἶτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγῶς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν, ἐνίοτε καὶ περιάδων τὰ ἱαμβεῖα καί, τὸ δὴ αἴσχιστον, μελωδῶν τὰς συμφοράς, καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτόν). Προφανῶς αὐτὸ ἰσχύει γενικῶς στο θέατρο, ἀλλὰ φαίνεται πῶς κατὰ τὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ τὸ κοινὸ ἦταν ἰδιαίτερα απαιτητικὸ: ἀποζητούσε τὴν ἡδονὴ τῆς ἀκοῆς καὶ ἀν' οὗτο ὑποκριτὴς δὲν το ἰκανοποιούσε, ἐνιωθε προσβεβλημένο (Cic. *De orat.* 1. 25). Ὁ Εὐκρίτης ἐγράψε ὅτι ὁ ὑποκριτὴς ταυτίζει τὸν ἑαυτὸ το με τὴ σκευὴ το, ἀν' ὅμως τὴ χάσει καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχει φωνή, δὲν χάνει τὸν ἑαυτὸ το (Εὐκρίτ. *Διατρ.* 1. 29. 41-43: οἱ τραγωδοὶ οἰήσονται ἑαυτοὺς εἶναι προσωπεῖα καὶ ἐμβάδας καὶ τὸ σῦρμα. [...] διὰ τοῦτο ἀν' ἀφέλη τις αὐτοῦ καὶ τὰς ἐμβάδας καὶ τὸ προσωπεῖον καὶ ἐν εἰδώλῳ αὐτὸν προαγάγη, ἀπάλετο ὁ τραγῳδὸς ἢ μένει; ἀν' φωνὴν ἔχη, μένει). Σημαντικὸ στοιχεῖο τῆς ἐξωτερικεύσεως τῶν διαφόρων συναισθημάτων το ὑποκριτῆ κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς δραματικῆς παράστασης ἀποτελοῦσαν ἡ κίνησι το σώματος καὶ οἱ χειρονομίες λόγω τῆς χρήσεως προσωπεῖο. Αὐτὸ το εἶδος τῆς ἐκφράσεως τῶν συναισθημάτων ἀποτελοῦσε ἤδη τὸν 5ο αἰ. π.Χ. βασικὸ στοιχεῖο τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης (Αριστοτ. *Ρητ.* 1404a 12-13). Ὁ Κικέρων πάντως (*De orat.* 3. 193) μιλάει γιὰ τὰ ἀστραφετῆ μάτια το ὑποκριτῆ πίσω ἀπὸ τὸ προσωπεῖο καὶ τὶς ὑποβλητικῆς ἀξομειώσεις τῆς φωνῆς το, τὸν θρήνο καὶ τοὺς λυγμούς, ποὺ ἀποκάλυπταν τὴ βαθιὰ το συγκίνησι. Ἴσως ὁ Μυννίσκος νὰ ἐννοοῦσε ἀκριβῶς τὴν ὑπερβολικὴ το κίνησι, ἢ τὴν ὑπερβολικὴ το ὑπόκρισι γενικῶς, ὅταν ἀποκαλοῦσε τὸν Καλλιπίδη «πίθηκο» (Αριστ. *Ποιητ.* 1461b 34-35: ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα). Αὐτὰ καὶ ἡ ὄρχησι ἦταν ἀπαραίτητο στοιχεῖο τῆς ἀρχαίας παράστασης. Καὶ γιὰ τὰ δύο (σχήματα) δὲν ὑπάρχουν πολλές ἀρχαίες μαρτυρίες, καὶ ἀφοροῦν κυρίως τὴν ὄρχησι. Το κύριο ζητούμενο σε αὐτὴν ἦταν βέβαια ἡ ἐκφραστικὴ ἐπιτυχία, ὡστε νὰ ἀπεικονίζεται ἐπιτυχῶς τὸ νόημα το κειμένου (Αθήν. 1. 21e-22a). Ὁ Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 1461b. 29: πολλὴν κίνησιν κινῶνται) διαπιστώνει ὅτι οἱ ὑποκριτῆς τῆς ἐποχῆς το διακρίνονταν γιὰ τὶς ὑπερβολικῆς κινήσεις καὶ χειρονομίες. Ἀνάγει (*Ποιητ.* 1455a 30-32) πρωταρχικῶς τὴν εὐθύνη στον ποιητῆ, ὁ οὗτος οφείλει νὰ ἐπεξεργάζεται τὰ σχήματα καὶ, γιὰ νὰ ἐπιτυγχάνει τὴν ἀληθοφάνεια, νὰ βιώνει ὁ ἴδιος τὰ πάθη κατὰ τὴ σύνθεσι. Ὁ Κικέρων (*De orat.* 3. 193) φυσικῶς συμφωνεῖ μαζί το, ὅπως στα περισσότερα σημεία. Ἐντούτοις ἡ εὐπρέπεια (πρέπον) ἀποτελεῖ προϋπόθεσι, ἐνῶ ὁ Πλάτων (*Πολιτεία* 396b 5-9, 397a 3-7) ἐπαυξάνει, ἐπικρίνοντας τὴν ὑπερβολικὴ μίμησι. Καὶ σε μεταγενέστερες ἐποχές ἡ πολὺ σύνθετη κίνησι δὲν εὕρισκε ὑποστηρικτῆς (Σχ. Αριστοφ. *Νεφ.* 1091b: τοῦτο εἰς Φρόνιχον ἀποτείνει τὸν τραγικὸν χορευτὴν, ἐπειδὴ διεβάλλετο ἐπὶ μαλακία διὰ ποικιλίαν σχημάτων). Οἱ σύγχρονοι μελετητῆς, βασιζόμενοι στις ἀγγειογραφίες, τὰ ἀγάλματα, τὶς φιλολογικῆς μαρτυρίες καὶ τὶς κειμενικῆς ἐνδείξεις, συμπεραίνουν εἴτε ὅτι ἡ κίνησι τῆς ἀρχαίας ὑ. ἦταν πολὺ σχηματοποιημένη καὶ ἡ ἐμφασι δινόταν στον λόγο, εἴτε ὅτι, παρὰ το περίπλοκο κοστῶμι καὶ τὴ μάσκα, ἡ κίνησι ἦταν δυναμικὴ καὶ ποικίλη. Εἶναι πιθανὸ ὅτι στον 5ο αἰῶνα, ὅταν δὲν χρησιμοποιούσαν ἀκόμα τὰ ὑπερψωμένα ὑποδήματα καὶ το κοστῶμι ἦταν ἀπλοῦστερο, ἡ κίνησι ἦταν ἐλαστικότερη, ἐνῶ κατὰ τὸν 4ο αἰ. ἐγίνε πιο ἀκαμπτη. Στὴν κωμῳδία, καὶ λόγω

του κοστουμιού και λόγω της φύσης της δράσης, θα πρέπει να εικάσουμε ότι η κίνηση ήταν ευέλικτη και γρήγορη. Είναι εύλογο ότι το υποκριτικό ύφος παρουσίαζε διαφοροποίηση ανάλογα με τον ρόλο. Εντούτοις υπήρχαν και λεπτές αποχρώσεις για την απόδοση. Λ.χ. ο Πώλος απέδωσε τον Οιδίποδα ως τύραννο και ως μελλοθάνατο επί Κολωνώ με την ίδια γλυκύτητα (Επίκτ. *Διατρ.* απ. 11· Στοβ. 4. 33). Οι ρόλοι των ευπατριδών μάλλον απαιτούσαν την αργή, εύρυθμη και μεγαλόπρεπη κίνηση και στάση που ο Αριστοτέλης (*Ηθ. Νικ.* 1125a 12-13) θεωρεί αναγκαία μαζί με τη βαθιά φωνή για τον μεγαλόψυχο πολίτη, ενώ οι δούλοι και των δύο φύλων πιθανόν κινούνταν με ταχύτητα για να διεκπεραιώνουν τα καθήκοντά τους. Και στο ρωμαϊκό θέατρο η κοινωνική αυτή σημειολογία ίσχυε. Ο Κοϊντιλιανός (11. 3. 112) εξηγεί σαφώς ότι στο θέατρο οι ηλικιωμένοι άνδρες και γυναίκες, οι νέοι, οι στρατιωτικοί και οι παντρεμένες γυναίκες κινούνται σοβαρά (*gravior ingressus est*), ενώ οι δούλοι, οι υπηρέτριες, οι παράσιτοι και ψαράδες γρήγορα (*citatius moventu*). Το επισημαίνει και ο Οράτιος (*Epist.* 2. 1. 170-176) επικριτικά για την γρήγορη κίνηση του Πλαύτου και άλλοι (λ.χ. Ter. *Heaut.* 30-40). Στο ρωμαϊκό θέατρο ο δούλος που τρέχει στη σκηνή είναι τυποποιημένος χαρακτήρας (*servus currens*). Ο Κικέρων (*Brut.* 116) τονίζει ότι, όπως και στη σκηνή (έτσι και στη δημόσια ζωή), ο έπαινος πρέπει να δίνεται όχι μόνο σε όσους επιτυγχάνουν δύσκολη και ταχεία κίνηση, αλλά και σε αυτούς που είναι μεν στατικοί, αλλά η υπόκρισή τους (*agendo*) έχει αλήθεια. Ο Πλίνιος δεν εύρισκε ευχαρίστηση στις θηλυπρεπείς κινήσεις ενός κιναιδου, στα ευφυολογήματα ενός διασκεδαστή ή στις ανοησίες ενός γελωτοποιού (Plin. *Epist.* 9. 17: *si quid molle a cinaedo, petulans a scurra, stultum a morione*). Παρά τον φορμαλισμό και την ενδεχόμενη τυποποίηση στις υποκριτικές λύσεις, εντούτοις πιστεύεται, με βάση τις κειμενικές ενδείξεις και τις σκηνικές οδηγίες που περιέχονται στα αρχαία σχόλια, ότι ένας βαθμός ρεαλισμού/αληθοφάνειας ήταν επιθυμητός στη σκηνική δράση, όπως τονίζει ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 1451a 13-14: *κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον*). Και ο Κικέρων (*De orat.* 2. 34, 3. 213-327) θεωρεί ότι ο υποκριτής μιμείται την πραγματικότητα (*actor imitanda [...] veritate*), αλλά δίνοντας έμφαση στην ωραία φωνή, στο σώμα, στη χειρονομία, πρωτίστως όμως στην άρθρωση. Πιστεύει, όπως ενδεχομένως ήταν η συνήθης πρακτική, ότι κάθε υποκριτής έπρεπε να επιλέγει ρόλους που ταίριαζαν στο ιδιαίτερο ταλέντο και τον τύπο του, ενώ κάθε συγκίνηση έπρεπε να αποδίδεται με την κατάλληλη έκφραση, ήχο και χειρονομία. Αναφέρει έναν υποκριτή που συνήθιζε να απαγγέλλει στη σκηνή τους στίχους του με το βλέμμα καρφωμένο κάπου και ενίοτε να γυρίζει την πλάτη στο κοινό (*De orat.* 3. 222), προσιωνίζοντας την περίφημη καινοτομία του Antoine. Ειδικώς οι χειρονομίες (των ρητόρων βασικά) δεν έπρεπε να είναι αναπαραστατικές, να αναπαράγουν δηλαδή τον λόγο, αλλά τη γενική κατάσταση, και μάλιστα όχι μιμητικά αλλά υπαινικτικά. Το σώμα του υποκριτή έπρεπε να λειτουργεί όπως η λύρα: να παράγει οξύ ή βαθύ ήχο, γρήγορο ή αργό, δυνατό ή χαμηλό και σε διαβαθμίσεις. Ο υποκριτής έτσι αναδεικνύει το κείμενο και μάλιστα αναβαθμίζει ένα κατώτερο έργο. Αντιστοίχως ο Κοϊντι-

λιανός (1. 2, 2. 3) διαφωνεί με την υπερβολική παραμόρφωση της φωνής και τις έντονες χειρονομίες (μάλλον στην κωμωδία) και τονίζει την ανάγκη της καθαρής άρθρωσης και εκφοράς του λόγου, την εναρμόνιση φωνής και χειρονομίας και την αποφυγή ιδιαίτερων μανιερισμών. Απορρίπτει τις υπερβολικές χειρονομίες, ακόμα και στην κωμωδία (2. 3. 91, 2. 3. 103), όπου φαίνεται (στις κειμενικές μαρτυρίες των έργων, αλλά και στις αγγειογραφίες) πως ήταν ιδιαίτερα έντονες. Και ο Κικέρων (*De orat.* 2. 242) απέρριπτε την υπερβολική μίμηση –και τη χυδαιότητα–, γιατί τότε η υπόκριση πλησίαζε τον μίμο. Ως προς τη μέθεξη, οι μεγάλοι υποκριτές τουλάχιστον φαίνεται πως βίωναν τους ρόλους τους. Ο Πώλος επεδίωξε την αυθεντικότητα του δραματικού βιώματος, όπως φαίνεται από το περίφημο ανέκδοτο ότι για τον θρήνο της Ηλέκτρας του Σοφοκλέους χρησιμοποίησε την τεφροδόχο του γιου του (ως υποτιθέμενη τεφροδόχο του Ορέστη) και συντάραξε το κοινό με την αλήθεια της υπόκρισής του (*Gell.* 6. 5). Ο Αίσωπος (Ρώμη) υπήρξε περίφημος για τη σοβαρότητα και τη δύναμη της ερμηνείας του, όπως και για τη διαφορετική εκάστοτε προσέγγιση συναισθημάτων και χαρακτήρων. Ο ρόλος του τον απορροφούσε τόσο ώστε ξεχνούσε τα πάντα γύρω του (*Cic. Div.* 137). Αλλά και ο ραψωδός Ίων (*Πλάτ. Ίων* 535c) βίωνε γνήσια συναισθήματα. Ο Δημήτριος θεωρεί ότι η απάθεια δεν ταιριάζει στο θέατρο (*Δημήτρ. Περί ερμηνείας* 194: πάνυ δὲ τὸ ἀπαθὲς ἀνυπόκριτον). Ως προς το μέτρο, χαρακτηριστικό είναι το ανέκδοτο που διηγείται ο Λουκιανός (*Ορχ.* 84), παρότι αφορά ορχηστές (παντομίμους). Ο πρώτος υποκριτής υποδύθηκε τον Αίαντα σαν να τον βίωνε και παράφορα. Ο αντίπαλός του τον υποδύθηκε κοσμίως και σωφρόνως και κέρδισε τις εντυπώσεις, γιατί παρέμεινε στα όρια του χορού και δεν μέθυσε από την υπόκριση. Κάποια ταύτιση των υποκριτών γινόταν με το είδος των ρόλων, γιατί συναντώνται μερικές σχετικές συγκρίσεις. Ο Πλούταρχος π.χ. παρατηρεί με δυσαρέσκεια ότι ο υποκριτής που υποδύοταν ρόλους δούλου ή αγγελιοφόρου, ήταν συχνά ένας διάσημος πρωταγωνιστής, ενώ αυτός που φορούσε το στέμμα και το σκήπτρο δεν ακουγόταν καν (*Πλούτ. Λύσ.* 23. 4. 3). Αλλά υπήρχε και το πρόβλημα του τύπου των υποκριτών, που συχνά δεν ταίριαζε με τη φυσιογνωμία των ηρώων που υποδύονταν, ή με το φύλο, καθόσον στην τραγωδία κυριαρχούσαν οι γυναικείοι ρόλοι, που τους έπαιζαν άντρες. Ακόμα και η κωμωδία είχε συναφή προβλήματα (*Λουκ. Ορχ.* 27: καὶ μέχρι μὲν Ἀνδρομάχη τις ἢ Ἐκάβη ἐστίν, φορητὸς ἢ ὠδή· ὅταν δὲ Ἡρακλῆς αὐτὸς εἰσελθὼν μονωδῆ, ἐπιλαθόμενος αὐτοῦ καὶ μήτε τὴν λεοντὴν αἰδεσθεὶς μήτε τὸ ρόπαλον δὲ περικείται, σολοικίαν εὖ φρονῶν εἰκότως φαίη ἂν τις τὸ πρᾶγμα. [...] τὸ ἄνδρας ὄντας μιμεῖσθαι γυναῖκας, κοινὸν τοῦτο καὶ τῆς τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας ἔγκλημα ἂν εἴη πλείους γούν ἐν αὐταῖς τῶν ἀνδρῶν αἱ γυναῖκες. ἢ κωμωδία δὲ καὶ τῶν προσώπων αὐτῶν τὸ καταγέλαστον μέρος τοῦ τερπνοῦ αὐτῆ νενόμικεν, οἷα Δάων καὶ Τιβείων καὶ μαγείρων πρόσωπα). Πάντως ένας βαθμός εσωτερικού ρεαλισμού θα πρέπει να υπήρχε και να υπέφωσκε κάτω από τη σχηματοποίηση, όπως φαίνεται και από τη δυσαρεστημένη παρατήρηση του Αριστοτέλους (*Ποιητ.* 1462a 9-10) για τον Καλλιπίδα, ότι δεν μιμείτο ελεύθερες γυναίκες. Ο Πλούταρχος είναι πιο ξεκάθαρος: ο υποκριτής οφείλει

να εικονίζει με συνέπεια τον χαρακτήρα που υποδύεται (Πλούτ. Συμποσιακών 711e: υπόκρισις πρέπουσα τῷ ἦθει τῶν ὑποκειμένων προσώπων καὶ φωνῆς πλάσμα καὶ σχῆμα καὶ διαθέσεις ἐπόμεναι τοῖς λεγομένοις). Ενδεχομένως το ὄφος της υ. εξελίχθηκε τείνοντας προς το ρεαλιστικό όταν και τα δραματικά κείμενα εξελίχθηκαν έτσι, σύμφωνα με το ὄφος που καθιέρωσε ο Ευριπίδης (μέσω του ιαμβικού τρίμετρου και του τροχαϊκού τετράμετρου) και το οποίο μιμήθηκαν οι επόμενοι δραματουργοί (Αριστοτ. Ρητ. 1404b 24-25, 1404a 30-35). Η έμφαση πάντως φαίνεται να δινόταν στα εξωτερικά χαρακτηριστικά του θεατρικού προσώπου: φύλο, ηλικία, εθνικότητα και κοινωνική τάξη. Ο υποκριτής, παρότι εισήγε στην ερμηνεία του το δικό του πάθος, αλλά επίσης τον χαρακτήρα και τη φήμη του, ταυτόχρονα έπρεπε να προσέχει τον υποβολέα, για να μην προδώσει τον ποιητή και προκάλυψει την αποτυχία του (Πλούτ. Πολιτικά παραγγέλματα 779a). Οι ποιητές εύλογα θύμωναν πολύ όταν ο υποκριτής αδικούσε το έργο τους (Πλάτ. Χαρμ. 162d).

Βιβλιογραφία: Pickard-Cambridge 1953: 127-174· Hall 2002· Valakas 2002· Csapo 2002· Falkner 2002· Fantham 2002· Lada-Richards 2002· Hall 2006: 288-320· Σηφάκης 2007.

υποκριτής: η αρχαία λέξη ὑποκριτής, σύμφωνα με την επικρατέστερη ερμηνεία, σημαίνει «αυτός που απαντά» (αποκριτής) ή «ερμηνευτής». Η παλαιότερη αναφορά του όρου μαρτυρείται το 447/6 π.Χ. στη γνωστή επιγραφή με το όνομα *Fasti* (IG II² 2318), η οποία βασίζεται σε διοικητικές σημειώσεις από τα κρατικά αρχεία. Στην επιγραφή μνημονεύονται μόνο οι νικητές των επιμέρους αγώνων, ανάμεσα στους οποίους και οι νικητές ηθοποιοί των υποκριτικών αγώνων (οι *Fasti* συντάχθηκαν πιθανότατα το 346 π.Χ.). Η πρώτη λογοτεχνική αναφορά του όρου υ. μαρτυρείται το 422 π.Χ. στους Σφήκες του Αριστοφάνους (1279: τὸν δ' ὑποκριτὴν ἕτερον ἀργαλέον ὡς σοφόν). Σύμφωνα με το *Πάριο Μάρμαρο* (επ. 43: ἀφ' οὗ Θέσπις ὁ ποιητὴς [ὑπεκρίνα]το πρῶτος, ὃς ἐδίδαξε [δρ]ᾶ[μα ἐν ᾗ]στ[ει [...]] ἔτη ΗΗΓΔ [ΔΔ], ἄρχοντας Ἀθ[ήνησι...] ναίου τοῦ προτέρου), τον ρόλο του πρώτου υ. ανέλαβε ο ίδιος ο ευρετής του, ο Θέσπις, ο οποίος νίκησε στους πρώτους δραματικούς αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων το 534/3 π.Χ. Ο Πλάτων και άλλοι συγγραφείς χρησιμοποιούν τον όρο όχι μόνο για τον πρωταγωνιστή, αλλά για τους ηθοποιούς εν γένει. Χρησιμοποιήθηκε (αλλά μόνο στην περίπτωση αυτή) και για τα μέλη του χορού (Σχ. Αισχύλ. Ἄγ. 1347). Αντίθετα ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 1456a 27: καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν) αντιδιαστέλλει τους ρόλους. Τα βωβά πρόσωπα δεν θεωρούνταν ακριβώς υ. (Ιπποκρ. *Νόμ.* 1: εἰσὶν οἱ τοιοῖδε τοῖσι παρεισαγομένοισι προσώποισιν ἐν τῆσι τραγωδίησιν· ὡς γὰρ ἐκεῖνοι σχῆμα μὲν καὶ στολὴν καὶ πρόσωπον ὑποκριτοῦ ἔχουσιν, οὐκ εἰσὶ δὲ ὑποκριταί). Στις μεταγενέστερες πηγές, και μάλιστα στις επιγραφές, ο όρος υ. σημαίνει τον πρωταγωνιστή σε παλαιό έργο, ενώ οι άλλοι ονομάζονται συναγωνισταί. Σε νέο έργο ο πρωταγωνιστής ονομάζεται επίσης υ. Γενικά δεν είναι σαφές στις αρχαίες πηγές, και μάλιστα διαφόρων εποχών, η διαφοροποίηση του όρου, –αν υπήρχε τέτοια– αλλά γενικά μπορεί να θεωρηθεί ότι ήταν αντίστοιχος κυρίως του σύγχρονου όρου «ηθοποιός». Τον πρώτο υ. εισηγήθηκε, σύμφωνα με τον Διογένη Λαέρτιο (3. 56:

Ὡσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγωδίᾳ πρότερον μὲν ὁ χορός διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἓνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν), ο Θέσπις, ὥστε να αναπαύεται ο χορός, που αποτελούσε παλαιότερα το κυρίαρχο στοιχείο της τραγωδίας. Για τη γένεση και την εξέλιξη του υ. ενδιαφέρον παρουσιάζει η πληροφορία του Πολυδεύκου (4. 123: ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβολὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο) ὅτι πρὶν τον Θέσπι κάποιος, προφανῶς κατὰ τη διάρκεια μιας χορικής παράστασης, ἀνέβηκε σε μια τράπεζα και αποκρινόταν στους χορευτές· πρόκειται αναμφίβολα για την πρῶιμη μορφή του πρῶτου ηθοποιού, ο οποίος δεν χαρακτηρίζεται ἀκόμα ως ὑποκριτής. Η παρατήρηση του Αριστοτέλους (*Ρητ.* 1403b 23: Ὑπεκρίναντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ πρῶτον· πρβλ. Ἀθῆν. 1. 22: Φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις, Πρατίνας, Κρατῖνος, Φρόνιχος ὄρχησται ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὄρχεῖσθαι) ὅτι η τέχνη του υποκριτῆ ἐξελίχθηκε ἀργότερα, καθὼς ἀρχικὰ τον ρόλο του ἀναλάμβαναν οἱ ἴδιοι οἱ δραματικοὶ ποιητές, φαίνεται να επιβεβαιώνει την πληροφορία του Πάριου Μαρμάρου. Στον Αἰσχύλο ἀποδίδεται η εἰσαγωγή ἐνός δεύτερου ὑποκριτῆ (Αριστοτ. *Ποιητ.* 1449a 16: καὶ τὸ τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἐνός εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, παρότι ο Βίος Αἰσχύλ. 15 του ἀποδίδει και τον τρίτο). Με τον δεύτερο υ. δημιουργεῖται παράλληλα για πρώτη φορά η δυνατότητα πραγματικῆς δραματικῆς πλοκῆς, εφόσον με την προσθήκη ἐνός δεύτερου προσώπου στα διαλογικὰ μέρη προετοιμάζεται το ἔδαφος για τη σύνθεση σκηνῶν με διαπροσωπικῆς συγκρούσεις. Η τραγωδία γίνεται δηλαδή πιο θεατρική. Στον Σοφοκλή (Αριστοτ. *Ποιητ.* 1449a 18-19: τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς) ἐν γένει ἀποδίδεται η εἰσαγωγή του τρίτου υ., που προϋποθέτει ἀντίστοιχη ἐμφαση στη λειτουργία των καθαρὰ δραματικῶν, δηλαδή των διαλογικῶν μερῶν του ἔργου, που τώρα μποροῦν να περιλάβουν πολὺ πιο σύνθετες σκηνές. Αὐτός ο ἀριθμὸς των τριῶν υ. στην τραγωδία ἐμεινε τελικὰ ἐνας κανόνας με ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις. Οἱ τρεῖς υ. ἔφεραν τον τίτλο πρωταγωνιστῆς, δευτεραγωνιστῆς και (ἰσως) τριταγωνιστῆς (βλ. ἐδῶ τα ἀντίστοιχα λήμματα). Ἐνα ὄψιμο σχόλιο ἀναφέρει ὅτι ἀρχικὰ οἱ ποιητές ονομάζονταν υ. –επειδὴ προφανῶς πρωταγωνιστοῦσαν στα δικά τους ἔργα–, ἐνῶ οἱ ἄλλοι δύο ονομάζονταν δευτεραγωνιστῆς και τριταγωνιστῆς, ἐνῶ κατόπιν οἱ ποιητές ονομάσθηκαν τραγωδοὶ και τραγωδοδιδάσκαλοι (Σχ. Δημοσθ. 5. 23: οἱ ἀρχαῖοι ὑποκριτὰς ἐκάλουν τοὺς νῦν τραγωδοὺς λεγομένους τοὺς ποιητὰς, οἷον τὸν Εὐριπίδην καὶ Ἀριστοφάνην, τοὺς δὲ νῦν ὑποκριτὰς (οὗτοι δὲ ἦσαν δύο) τὸν μὲν δευτεραγωνιστὴν τὸν δὲ τριταγωνιστὴν, αὐτοὺς δὲ τοὺς ποιητὰς τῶν δραμάτων τραγωδοὺς καὶ τραγωδοδιδασκάλους). Ἐντούτοις οἱ ὅροι δεν συναντῶνται στις ἐπιγραφές, ὅπου οἱ ἀντίστοιχοι υ. ονομάζονται συναγωνισταί. Ἄλλα λεξικὰ ορίζουν σαφέστερα, ἀλλὰ δεν βέβαιο ὅτι η ταξινόμησή τους ἴσχυε ἀνέκαθεν (Αμμῶν. *Περὶ ὁμοίων και διαφόρων λέξεων* 479: τραγωδοὶ καὶ κωμωδοὶ καὶ τραγωδοποιοὶ καὶ κωμωδοποιοὶ διαφέρουσι. τραγωδοὶ μὲν γὰρ καὶ κωμωδοὶ εἰσιν οἱ ὑποκριταὶ τῆς κωμωδίας καὶ τραγωδίας, τραγωδοποιοὶ δὲ καὶ κωμωδοποιοὶ οἱ ποιηταὶ τῶν δραμάτων). Πιθανότατα μέχρι τα μέσα του 5ου αἰ. π.Χ. η ἐπιλογή των υ. ἦταν δικαίωμα των τραγικῶν

ποιητών (διδάσκαλοι). Αργότερα οι υποκριτές διανέμονταν στους ποιητές με κλήρωση. Σύμφωνα με τον Ησύχιο, τον Φώτιο και τη Σούδα (λ. *νεμήσεις υποκριτῶν οἱ ποιηταὶ ἐλάμβανον τρεῖς ὑποκριτὰς κλήρῳ νεμηθέντας, ὑποκρινομένους τὰ δράματα, ὧν ὁ νικήσας εἰς τοῦπιόν [ἔτος] ἄκριτος παραλαμβάνεται*), κάθε τραγικός ποιητής λάμβανε από τον άρχοντα, παράλληλα με τον χορό και έναν πρωταγωνιστή, μετά από κλήρωση. Αντίθετα, οι άλλοι δύο, καθώς και οι νέοι υποψήφιοι, υποβάλλονταν σε εξέταση, οι λεπτομέρειες της οποίας δεν είναι γνωστές. Αυτός ο κανονισμός ίσχυε μόνο για τους τραγικούς αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων από το 449 π.Χ. Ίσως η εξέταση αυτή να αποτελείτο από μια απαγγελία και ένα άσμα (Δημοσθ. *Στεφ.* 280: *πρὸς ἔμ' αὐτὸν ἀγῶνας ἐάσαντα [...] λόγων ἐπίδειξιν καὶ φωνασκίας*). Στην κωμωδία ο κανόνας των τριῶν υ. φαίνεται πως δεν ίσχυε τόσο αυστηρά, τουλάχιστον αρχικά. Κατά μία μεταγενέστερη πληροφορία, ο Κρατίνος επέβαλε τον αριθμό αυτό (Ανών. *Περὶ κωμ.* 15-16). Ορισμένες από τις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνους (*Άχαρνῆς*, *Νεφέλαι*) προϋποθέτουν τέσσερις ή πέντε υ., ενώ ο Πλοῦτος μπορεί να παρασταθεί με τρεις, αν το θεατρικό πρόσωπο Πλούτος το υποδυθούν δύο διαφορετικοί υ. Δεν είναι γνωστό τι ίσχυε για τη Νέα Κωμωδία, αλλά η *Περικειρομένη* του Μενάνδρου απαιτεί τέσσερις υ. Στις επιγραφές του 3ου αι. κάθε θίασος περιλαμβάνει μόνο τρεις υ., τον πρωταγωνιστή και δύο συναγωνιστές. Οι υ., όπως και οι ποιητές, ήταν εξειδικευμένοι: τραγωδοί και κωμωδοί. Δεν ίσχυε το ίδιο για τα μέλη του χορού (Αριστοτ. *Πολιτικά* 1276b 4-6). Οι όροι αρχικά αφορούσαν και τους αντίστοιχους δραματικούς ποιητές, εφόσον αυτοί πρωταγωνιστούσαν στα δικά τους έργα, βαθμιαία όμως αφορούσαν μόνο τους υ. Ο καθένας από τους τρεις υ. μπορούσε να υποδυέται με τη χρήση του προσωπείου περισσότερους από έναν ρόλους. Αργότερα, για λόγους ισορροπίας και δικαιοσύνης, ο κάθε πρωταγωνιστής προσέφερε τις υπηρεσίες του και στους τρεις τραγικούς, παίζοντας σε ένα τουλάχιστον από τα έργα τους. Προφανώς λαμβανόταν υπόψη αμοιβαίως η καταλληλότητα του ρόλου για τον υ. και αντιστρόφως (Αριστοτ. *Ρητ.* 1313b 11-12: *διὸ καὶ οἱ ὑποκριταὶ τὰ τοιαῦτα τῶν δραμάτων διώκουσι, καὶ οἱ ποιηταὶ τοὺς τοιούτους*). Ο Κικέρων (*Off.* 1. 114) πληροφορεῖ ότι οι υ. δεν επιλέγουν τα καλύτερα έργα, αλλά αυτά που ταιριάζουν στο ιδιαίτερο ταλέντο τους. Επίσης (*In Q. Caec. Div.* 48) λέει ότι οι Έλληνες υ. της εποχής του (2ος αι. μ.Χ.), όσοι έπαιζαν δεύτερους ή τρίτους ρόλους, χαμήλωναν τη φωνή τους, ακόμα και αν ήταν καλύτεροι, για να δίνουν το πλεονέκτημα στον πρωταγωνιστή. Ο υ. είναι καλλιτέχνης (αγωνιστής) και μιμητής, ενώ ο χορός είναι λιγότερο ικανός να υποκριθεί (Αριστοτ. *Προβλ.* 918b 28: *ἦττον μιμῆται*). Ο Ησύχιος και ο Φώτιος (λ. *Μελιτέων οἶκος*: ... *εἰς ὃν οἱ τραγωδοὶ φοιτῶντες ἐμελέτων*) μας πληροφοροῦν ότι στον δήμο της Μελίτης υπήρχε ένας οἶκος στον οποίο οι υ. της τραγωδίας μελετούσαν τα δραματικά κείμενα στα πλαίσια της θεατρικής πρακτικής. Εντούτοις δεν είναι γνωστές σχολές υποκριτικής ή άλλων θεατρικών επαγγελμάτων στην αρχαιότητα: οι καλλιτέχνες μάθαιναν την τέχνη τους κατά πάσαν πιθανότητα ως μαθητευόμενοι ή κατευθείαν στην πράξη. Υπήρχαν άλλωστε πολλές θεατρικές

οικογένειες, τόσο δραματικών ποιητών όσο και υ. Τηρούσαν πάντως την ειδική πειθαρχία και την εξάσκηση του επαγγέλματος. Οι υ. έπρεπε να προφυλάσσουν τη φωνή τους. Δεν επιτρεπόταν να φωνάζουν όταν φυσούσε άνεμος ή μετά το φαγητό. Τόσο αυτοί όσο και τα μέλη του χορού (χορευταί) εξασκούνταν το πρωί νηστικοί (Αριστοτ. *Προβλ.* 901b 2). Αλλά και το ποτό θεωρείτο ότι καταστρέφει τη φωνή (Αριστοτ. *Προβλ.* 904b 2). Εφόσον η φωνή εξαρτάται από την αναπνοή, ενδεχομένως έκαναν, όπως και οι σύγχρονοι ηθοποιοί, αναπνευστικές ασκήσεις. Ο Δημοσθένης πλήρωσε τον τραγικό υ. Νεοπτόλεμο 10.000 δρχ. (μυρίας) για να του διδάξει να εκφέρει τις περιόδους άπνεύστως (Πλούτ. *Βίοι δέκα ρητόρων* 844f). Ο Έρμων τιμωρήθηκε με πρόστιμο, γιατί, απασχολημένος με τις φωνητικές του ασκήσεις, δεν εμφανίσθηκε έγκαιρα στον αγώνα (Πολυδ. 4. 88). Ο Κικέρων (*De orat.* 1. 251) πληροφορεί ότι οι Έλληνες τραγωδοί ασκούνταν για χρόνια στην ορθοφωνία. Πριν από την παράσταση ξάπλωναν και ύψωναν βαθμαία την ένταση της φωνής τους, ενώ μετά την παράσταση χαλάρωναν καθιστοί και έφερναν τη φωνή από τον ψηλότερο στον χαμηλότερο τόνο, ώστε να αποκτήσουν ξανά τον έλεγχο της. Ο 4ος αι. π.Χ. μπορεί να χαρακτηριστεί γενικά ως η εποχή των μεγάλων υ. Όταν μάλιστα γύρω στο 447 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια, παράλληλα με τον διαγωνισμό των ποιητών, καθιερώθηκαν και βραβεία τραγικών υ., δηλαδή υποκριτικοί αγώνες, ένας πρωταγωνιστής μπορούσε να κερδίσει με βάση την προσωπική του ερμηνεία και όχι την αξία των έργων στα οποία πρωταγωνιστούσε. Χαρακτηριστική για την εξέλιξη αυτή είναι η πληροφορία του Αριστοτέλους (*Ρητ.* 1403b 33: *μείζον δύνανται νύν τών ποιητών οί υποκριταί*) ότι η υποκριτική τέχνη ξεπέρασε σε κύρος την τέχνη των ποιητών. Συνολικά διαγωνίζονταν τρεις υ. (όσοι και οι ποιητές). Νικητής του πρώτου υποκριτικού αγώνα υπήρξε πιθανότατα ο Ηρακλείδης, ο οποίος βρίσκεται στην πρώτη θέση του καταλόγου των νικητών-υποκριτών της τραγωδίας (*IG II⁵*, 977e, – *II²* 2325, 22). Ο υποκριτικός αγώνας των κωμικών υ. στα Λήνια καθιερώθηκε ίσως παράλληλα με τον αντίστοιχο των τραγικών, περίπου το 440 π.Χ. Ο πρώτος επιγραφικά τεκμηριωμένος αγώνας ανήκει στο έτος 420 π.Χ. (*IG II* 972 – *II²* 2319). Οι υ. της κωμωδίας είχαν αποκλειστεί για μεγάλο χρονικό διάστημα από τους υποκριτικούς αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων, καθώς η κωμωδία δεν είχε την ίδια σημασία με την τραγωδία σε αυτή τη μεγάλη αθηναϊκή γιορτή. Ο πρώτος επιγραφικά τεκμηριωμένος υποκριτικός αγώνας των πρωταγωνιστών της κωμωδίας στα Μεγάλα Διονύσια ανήκει μόλις στο έτος 312 π.Χ. (*IG II* 974c – *II²* 2323a 38). Δεν αποκλείεται όμως η εισαγωγή του να πραγματοποιήθηκε το 420 π.Χ. Η βαθμαία εξειδίκευση και οι πολυποίκιλες θεατρικές ανάγκες τον 4ο αι. π.Χ., κυρίως όμως ο αυξανόμενος αριθμός των επαναλήψεων παλαιών δραμάτων και συνεπώς και των υ., δημιούργησε τις κατάλληλες συνθήκες για την επαγγελματική τους οργάνωση. Πραγματικά τον 4ο αι. π.Χ. άρχισαν να εμφανίζονται οι πρώτες συντεχνίες, οί *περι τόν Δίονυσον τεχνίται*, που κατάρτιζαν ομάδες (κοινά ή σύνοδοι), ώστε να ανταποκριθούν στις ανάγκες αναρίθμητων δραματικών αγώνων, περιοδεύοντας σε ολόκληρο τον ελληνικό

χώρο. Αυτές οι συντεχνίες, τα καλλιτεχνικά σωματεία δηλαδή, τα λεγόμενα κοινά, φρόντιζαν να καλλιεργούν τη θρησκευτική παράδοση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, εφόσον οι επικεφαλής τους ήταν συνήθως ιερείς του Διονύσου. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην ταχεία αύξηση του κύρους τους, ώστε να προστατεύονται ακόμη και από τις αμφικτυονικές αρχές, δηλαδή τις συμμαχίες περισσότερων φυλών με αρχικά θρησκευτικές και αργότερα πολιτικές δραστηριότητες (π.χ. η Δελφική Αμφικτυονία). Αποφασιστικό ρόλο στο εν λόγω ζήτημα έπαιξε η φιλοδοξία πολλών δήμων να ξεπεράσουν οι γιορτές τους τα τοπικά σύνορα. Επίσης η εξέλιξη αυτή συνέβαλε στην αναβάθμιση του ρόλου των υ. και ως εκ τούτου στην εξασφάλιση σημαντικών προνομίων, όπως απαλλαγή από τη στρατιωτική θητεία, ακόμα και ελεύθερη διέλευση μέσα από εχθρικό έδαφος, γεγονός που οδήγησε στη χρησιμοποίησή τους σε διπλωματικές αποστολές, όπως λ.χ. στη Μακεδονία (πρβλ. Πλούτ. Αλέξ. 10. 2). Τα μέλη των κοινών πιθανόν συνέτρωγαν και συναντώνταν μηνιαίως και ετησίως εκτελώντας τελετουργίες, όχι μόνο για τις θεατρικές θεότητες (Διόνυσος, Μούσες) αλλά και άλλες (π.χ. το κοινόν της Αθήνας για τη Δήμητρα και την Κόρη στην Ελευσίνα), όπως και για ηγεμόνες (π.χ. στα Σωτήρια της Αλεξάνδρειας). Ήταν ισχυρές οργανώσεις, με ιδιαίτερες ιεραρχικές, θρησκευτικές και οικονομικές δομές, που εξέδιδαν ακόμα και δικά τους ψηφίσματα. Σε ορισμένες εορτές τα κοινά φαίνονται συνδιοργανωτές με τις αρχές της πόλης, αλλά υπήρχαν και προστριβές, συνήθως οικονομικής φύσεως. Οι οργανώσεις δραματικών παραστάσεων σε πολλούς δήμους της Αττικής (Θορικός, Ικαρία, Πειραιάς κ.ά.) και αργότερα σε όλη την Ελλάδα (Ολυμπία, Δελφοί, Νεμέα, Δήλος, Αλεξάνδρεια, Τέως στον Ελλήσποντο κ.ά.) δεν ήταν απαραίτητως αφιερωμένες στον Διόνυσο. Διατηρούσαν όμως τον θρησκευτικό τους χαρακτήρα. Αύξησαν τη ζήτηση των υ., όπως είναι εμφανές από τα πολυάριθμα θέατρα που κτίστηκαν σε όλη την ελληνική επικράτεια. Οι εορτές αυτές περιλάμβαναν επίσης μουσικούς και αθλητικούς αγώνες. Οι μικρότεροι δήμοι δεν είχαν την πολυτέλεια να διαθέτουν οι ίδιοι τους κατάλληλους υ. και έτσι ήταν υποχρεωμένοι να τους προσκαλούν από τα μεγάλα κέντρα, κυρίως από την Αθήνα. Το γεγονός αυτό οδήγησε στη δημιουργία μετακινούμενων ομάδων υποκριτών, οι οποίες έδιναν παραστάσεις σε όλον τον ελληνόφωνο κόσμο. Παράλληλα όμως η έλλειψη οικονομικών μέσων για την εκπαίδευση του ερασιτεχνικού χορού στους μικρούς δήμους οδήγησε πιθανόν σε διασκευές των παλαιών δραμάτων από τις οποίες απουσίαζε ο χορός. Οι αμοιβές των πρωταγωνιστών ήταν υψηλές για τους πλέον ένδοξους, και ενίοτε μόνο το δικό τους όνομα εμφανίζεται στις επιγραφές. Οι υπόλοιποι όμως (συναγωνιστάι) φαίνονται να αμείβονται μέτρια και (θεωρητικά) εξίσου μεταξύ τους. Ωστόσο η θέση τους δεν ήταν κατώτερη: συχνά διορίζονταν αντιπρόσωποι του θιάσου (θεωροί, πρεσβευταί, πρόξενοι) σε ξένες πόλεις. Στις επιγραφές σημειώνονται πρόστιμα για τεχνίτες ασυνεπείς στις υποχρεώσεις τους. Οι υ. δεν συμμετείχαν μόνο στις κανονικές θεατρικές παραστάσεις, αλλά και σε συμπόσια, απαγγέλλοντας και τραγουδώντας. Κατά τους ελληνιστικούς

χρόνους και εφεξής υπάρχουν μαρτυρίες παραστάσεων εκτός διονυσιακών ή άλλων θρησκευτικών εορτών, ενώ αναπτύσσονται θεάματα πιο αυτοσχεδιαστικά, που παρουσιάζονται από θιάσους ή μεμονωμένους υ. (μίμοι, παντόμιμοι, αοιδοί και τραγωδοί, μουσικοί, ορχηστές, ακροβάτες κ.ά.). Ωστόσο το θέατρο έφθινε και μαζί του το επάγγελμα του υ. Τον 3ο αι. μ.Χ. αναφέρονται περίπου 200 καλλιτέχνες, ενώ από τον 4ο ως τον 6ο αι. μ.Χ. ο αριθμός που ανιχνεύεται στις πηγές είναι μόλις 23. Το κύρος των υ. υποβαθμίστηκε στις όψιμες εποχές, αλλά στον ελληνικό κόσμο, αντίθετα με τον ρωμαϊκό, παρέμεινε υψηλό. Ο Αρτεμίδωρος (1. 76, 2. 69), τον 2ο-1ο αι. μ.Χ., θεωρεί εξ ορισμού τους ποικίλους υ. (και τους μίμους) απατεώνες λόγω της τέχνης τους. Και ο Πλούταρχος πάντως δεν εκτιμούσε ιδιαίτερα την καλλιτεχνική πειθαρχία των υ., εφόσον ήταν υποχρεωμένοι να υποδύονται βασιλικά ή τυραννικά πρόσωπα και στα θέατρα να κλαίνε ή να γελούν όχι όπως αυτοί θέλουν, αλλά σύμφωνα με τις απαιτήσεις της δραματικής πλοκής (Πλούτ. *Δημοσθ.* 22. 5. 7). Έκανε και άλλες υποτιμητικές παρατηρήσεις, όπως λ.χ. ότι οι στεναγμοί και οι κραυγές των υ. δεν σημαίνουν τίποτα (Πλούτ. *Πλατωνικά ζητήματα* 1009e). Το ίδιο και ο Λουκιανός, θεωρούσε τους υ., όταν αφαιρούσαν τον προσωπείο και τη χρυσοποίκιλτη στολή, ως γελοία ανθρωπάκια που έχουν προσληφθεί για επτά δραχμές (Λουκ. *Ικ.* 29. 22). Αλλού (*Νιγρ.* 8) σημειώνει ότι σφυρίζονται και διώχνονται από το θέατρο όταν καταστρέφουν καλά δράματα που έχουν ενίοτε βραβευτεί σε αγώνες. Και οι δύο συγγραφείς όμως ανήκουν σε όψιμη εποχή (2ος αι. μ.Χ.) και τα πράγματα είχαν αλλάξει: οι υ. δεν έχαιραν πλέον της ίδιας ή έστω και μικρής εκτίμησης. Φαίνεται πως σε περίπτωση αποτυχίας κινδύνευαν ακόμα και να μαστιγωθούν από τους αθλοθέτες, αν λ.χ. υποδύονταν άσχημα έναν θεό, και ασφαλώς αυτό θα ευχαριστούσε και τον ίδιο τον θεό. Αν η αποτυχία σημειωνόταν σε ρόλο δούλου ή αγγελιοφόρου δεν ήταν σημαντικό γεγονός, ήταν όμως απαράδεκτο και αισχρό αν έπαιζαν τον ρόλο του Διός ή του Ηρακλέους (Λουκ. *Αλεκτρ.* 33). Παρατηρείται ένα είδος ταυτοποίησης στα όρια της μεταφυσικής για τη σχέση του υ. με τον ρόλο του. Ο Σενέκας (*Epist.* 80. 7) κάνει παρόμοια σχόλια για ρόλους ηγεμόνων τους οποίους υποδύονται δούλοι που θα προκαλούσαν την περιφρόνηση δίχως το προσωπείο. Φαίνεται πως με τις μετακινήσεις των υ., πέρα από τη δημοτικότητά τους, ανέκυψαν νέα προβλήματα. Η ξένη προφορά και το υποκριτικό ύφος δεν γίνονταν παντού αποδεκτά, όπως λ.χ. σημειώνει ο Κικέρων (*De orat.* 25) για τη δυσανεξία των Αθηναίων στις ασιατικές θρηνωδίες με τις έντονες εναλλαγές του τόνου της φωνής. Άλλοι λαοί πάλι, μη εξοικειωμένοι με την υποκριτική τέχνη, αντιδρούσαν απροσδόκητα, ταυτίζοντας τη θεατρική σύμβαση με την πραγματικότητα. Ο Φιλόστρατος (*Βίος Απολλ.* 5. 9) αποδίδει στον Δάμι το ανέκδοτο για τον τραγικό υποκριτή που κέρδισε τη φήμη του παριστάνοντας μπροστά σε απλοϊκό κοινό και μμούμενος τον Νέρωνα, αλλά στα Ίππολα κυριολεκτικά τρομοκράτησε τους άπειρους θεατές όταν εισέβαλε με μεγάλα βήματα, πάνω σε ψηλά υποδήματα και φορώντας το τρομερό κοστούμι του, ενώ από το ορθάνοιχτο στόμα (του προσωπείου υποθέτουμε)

έβγαινε η δυνατή φωνή του, τρέποντας το κοινό σε φυγή. Το περίπλοκο κοστούμι και το προσωπείο φαίνεται πως θεωρούνταν αρκετή μεταμφίεση από τους υ. ανεξαρτήτως της φυσιογνωμίας και της φωνής τους, αλλά μάλλον η ταύτιση με τον ρόλο ήταν δύσκολο να επιτευχθεί πάντα. Ο Επίκτητος (*Διατρ.* 1. 29. 41-43) έγραψε ότι ο υ. ταυτίζει τον εαυτό του με τη σκευή του, αν όμως τη χάσει και εξακολουθεί να έχει φωνή δεν χάνει τον εαυτό του. Ο Λουκιανός (*Αλεκτρ.* 31, *Νιγρ.* 11) στηλιτεύει τους τρυφερούς και θηλυπρεπείς υ. που έχουν το θράσος να υποδύονται ρωμαλέους ήρωες όπως ο Θησέας, ο Αχιλλέας ή ο Ηρακλής, ενώ είναι ακατάλληλοι ακόμα και για γυναικεία θεατρικά πρόσωπα όπως η Ελένη και η Πολυξένη. Η χριστιανική εκκλησία απέρριψε το θέατρο λόγω του ανήθικου χαρακτήρα των θεαμάτων και της παρώδησης των χριστιανικών μυστηρίων, οπότε η λέξη υ. απέκτησε την αρνητική σημασία που έχει ως σήμερα, ενώ η Εν Τρούλλω σύνοδος (691/2 μ.Χ.) κατέστειλε αποτελεσματικά τα θεάματα και τους εκτελεστές τους.

Βιβλιογραφία: Bethe 1896· Allen 1907· O' Connor (1908) 1966· Bieber 1917· Bieber (1939) 1961· Pickard-Cambridge 1953: 127-153· Webster 1954· Lesky (1955) 1966: 239 εξ· RE Suppl. VIII 1956: 187 εξ· Zucchelli 1962· Trendall - Webster 1971· Ghiron-Bistagne 1976· Blume (1978) 1986: 94-126· Στεφανής 1988· Sifakis 1995· Le Guen 2001· Lightfoot 2002· Easterling 2002· Edwards 2002· Puchner 2002· Aneziri 2003· Σηφάκης 2007.

υπόρχημα: ένα είδος λυρικού χορικού άσματος που συνοδευόταν από ορχηστικές-μιμικές κινήσεις (*Φώτ. Βιβλ.* 320b: Ὑπόρχημα δὲ τὸ μετ' ὄρχησεως ἀδόμενον μέλος ἐλέγετο). Εισηγητής του θεωρείτο, κατά τον σχολιαστή του Πινδάρου (*Σχ. Πινδ. Πυθ.* 2. 127) ο Θαλήτας ο Κρης, που το συνέθεσε ως ένα είδος πυρρίχιου για τους Κουρήτες, γι' αυτό και τα υ. ονομάζονταν Κρηταϊκά (όχι πάντως από άλλους). Ο ψευδο-Πλούταρχος (*Μουσ.* 1134d) το συσχετίζει με τη δεύτερη μουσική περίοδο (7ος αι. π.Χ.) στη Σπάρτη από τον Θαλήτα, τον Ξενοδόμο κ.ά. για τις γυμνοπαιδιές (*Αθην.* 14. 630d). Συνδέεται με τη λυρική ποίηση: ήκμασε την εποχή του Πινδάρου και του Βακχυλίδη (6ος-5ος αι. π.Χ.) (*Αθην.* 1. 15d-e: ὁ ὑπορχηματικὸς τρόπος, ὃς ἦνθησεν ἐπὶ Ξενοδήμου καὶ Πινδάρου. καὶ ἐστὶν ἡ τοιαύτη ὄρχησις μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἐρμηνευομένων πραγμάτων· ψευδο-Πλούτ. *Μουσ.* 1434c-d). Οι δύο τελευταίοι έγραψαν υ. Επίσης ο Διονύσιος Θραξ ορίζει σχετικά το υ. (*Σχ. Διον. Θρ.* 451: Ὑπόρχημά ἐστι ποίημα πρὸς ὄρχησιν γεγραμμένον πρὸς τὸν αὐτὸν ρυθμὸν, ὃς δὴ ὑπορχηματικὸς καλεῖται). Ο χορός ορχείται τραγουδώντας και είναι για άντρες και γυναίκες (*Αθην.* 14. 631c). Ο Λουκιανός (*Ορχ.* 16) προσθέτει ότι συνοδευόταν από λύρα. Ο Πλούταρχος συνοψίζει (*Συμπ.* 748b: ὄρχηστικὴ δὲ καὶ ποιητικὴ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστὶ, καὶ μάλιστα [μιμούμεναι] περὶ <τὸ> τῶν ὑπορχημάτων γένος ἐν ἔργον ἀμφοτέραι τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι). Ο Λουκιανός (*Ορχ.* 16) πληροφορεῖ ότι με υ. τελούσαν θυσίες στη Δήλο και θυσίες γενικώς (*Μέγ. Ετυμ.* 690. 47). Ο ρήτορας Μένανδρος (*Διαίρ.* 331) θεωρεῖ το υ. παιάνα προς τιμὴν του Απόλλωνος. Ἦταν σοβαρὸς χορὸς, πὺ μόλις υπογράμμιζε με κινήσεις ορισμένα σημεῖα των στίχων του άσματος (*Αθην.* 14. 628d). Ο Αθηναῖος συνδέει τον όρο υ. με τον Πρατίνα (*Αθην.* 14. 617b-f: Πρατίνας