

Η ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ



ABSTRACT: As regards the methodological matters pertaining to the stage of the Theatre of Dionysus in the age of Euripides, it is argued that dramatic texts should be studied on the basis of a synchronic approach, in conjunction with the whole dramatic production and the visual arts of that era. There follows a detailed survey of the evidence coming from the eighteen surviving Euripidean plays. The interpretation of the extant corpus suggests that the stage building in the last quarter of the fifth century seems to have a tripartite structure with *paraskenia* at each of the two sides and may be reminiscent of the Propylaea at the Acropolis. It probably had three doors (including two side doors at the *paraskenia*), a flat roof and windows at the *paraskenia*, and involved the use of stage machinery (*mechane*, *ekkyklema*). The existence of a slightly raised stage, a crepidoma and a portico is highly likely. What remains unclear so far is the exact form of the central door (did it comprise a permanent porch?), the question of the overall height of the skene building, as well as the form of the levels on which stage action evolved in each case.

Η ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ του Ευριπίδη εκτείνεται από το 455 έως το 406 π.Χ., ενώ τα ακέραια σωζόμενα έργα — ένα διόλου ευκαταφρόνητο σύνολο 18 δραμάτων, αν εξαιρέσει κανείς τον νοθευόμενο *Ρήσο* — καλύπτουν την περίοδο από το 438 έως το 406 π.Χ. Για την ερμηνεία των θεατρικών αυτών έργων, τα οποία γράφτηκαν κατά κανόνα για να παιχτούν σε ένα συγκεκριμένο θέατρο, είναι προφανές ότι η κατανόηση του θεατρικού χώρου είναι πρωτεύουσας σημασίας. Τα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη — στα οποία πρέπει να προστεθούν οι πληροφορίες από τα αποσπάσματα — μπορούν όμως να αποτελέσουν και τα ίδια εξαιρετική πηγή για τη γνώση του Διονυσιακού θεάτρου

* Μέρος του κειμένου αποτέλεσε την ανακοίνωσή μου στο συνέδριο για το Θέατρο του Διονύσου που έγινε στην Πάτρα στις 27–28 Νοεμβρίου 2018. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τους συναδέλφους E. Csapo, I. Καραμάνου, J.-Ch. Moretti, Χρ. Παπασταμάτη-von Moock, M. Τιβέριο και Θ. Κ. Στεφανόπουλο για τις παρατηρήσεις τους.

στην ώριμη κλασική περίοδό του, εάν λάβει μάλιστα κανείς υπόψη του ότι τα αρχαιολογικά ευρήματα για την περίοδο αυτή είναι λιγοστά και η ερμηνεία τους είναι αμφιλεγόμενη. Για τη σημασία της μελέτης των θεατρικών κειμένων, προκειμένου να κατανοήσει κανείς το θέατρο του Διονύσου, θυμίζω ότι ο πολὺς Wilhelm Dörpfeld, αναμφισβήτητα ένας από τους σημαντικότερους μελετητές όχι μόνο του Θεάτρου του Διονύσου αλλά και γενικότερα των αρχαίων θεάτρων, ομολογεί ότι κατάλαβε το θεμελιώδες λάθος των απόψεων γύρω από τη σκηνή μέσα από την ακριβή μελέτη των δραματικών κειμένων, καθώς και από την (ασήμαντη κατά τα λοιπά) διατριβή για το θέατρο του 5ου αι. του Julius Höpken (1884), ο οποίος στηρίχτηκε στα δραματικά κείμενα.¹ Η συμπληρωματική μελέτη των αρχαιολογικών τεκμηρίων είναι συνεπώς απολύτως απαραίτητη. Το λόγο της αντίρρησης για τη μονομερή μελέτη παρόμοιων ζητημάτων τον διατύπωσε ο Carl Robert το 1902 σε βιβλιοκρισία του για τη σχετική με τη σκηνή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου “αρχιτεκτονική μελέτη” του Otto Puchstein, στην οποία δεν λαμβάνονταν υπόψη τα δραματικά κείμενα: “Τι θα έλεγε κανείς για μια δίκη, στην οποία οι μισοί από τους μάρτυρες παραμερίζονται;”²

Έχοντας κατά νου τα παραπάνω θα εξετάσω στη συνέχεια συνολικά τις ευριπίδειες τραγωδίες υπό το πρίσμα της σχέσης τους με το σκηνικό οικοδόμημα (με την ευρεία έννοια, που συμπεριλαμβάνει και τον γύρω από τη σκηνή χώρο αλλά και τα σκηνικά μηχανήματα). Δεν προτίθεται να εκθέσω την ιστορία της σχετικής έρευνας, η οποία έτσι κι αλλιώς έχει πολλές πτυχές και θα απαιτούσε μεγάλη έκταση, οφείλω όμως να δηλώσω ότι το κείμενό μου επιδιώκει να επανεξετάσει κριτικά και, ει δυνατόν, να συμπληρώσει τις σημαντικές σχετικές μελέτες του A. W. Pickard-Cambridge (1946) και, κυρίως, του N. Χουρμουζιάδη (1965). Πριν προχωρήσω τώρα στη συζήτηση των συγκεκριμένων ζητημάτων, επιθυμώ από μεθοδολογική άποψη να επισημάνω εκ προοιμίου έναν τριπλό κίνδυνο που, κατά τη γνώμη μου, συνδέεται ιδιαίτερα με τις συμβάσεις ενός θεάτρου παραδοσιακού, όπως ήταν το αρχαίο:

(α) Στο σημαντικό άρθρο του για τη “σκηνή του Αισχύλου” (1886) ο U. v. Wilamowitz διατύπωσε μιαν αρχή που όχι μόνο επηρέασε την έρευνα στα χρόνια που ακολούθησαν, αλλά επίσης εφαρμόζεται, έστω και αν δεν δηλώνεται ρητά, μέχρι σήμερα. Σύμφωνα με τον Wilamowitz, τα ίδια τα δραματικά κείμενα αποτελούν τις μοναδικές, πλήρως αξιόπιστες πηγές

1. Dörpfeld – Reisch (1896) 5.

2. Robert (1902) 414.

για το θέατρο του 5ου αι. π.Χ. Η άποψή του συμπυκνώνεται στη φράση του ότι “τίποτα από όσα βρίσκουμε γραμμένα στα δράματα δεν μπορεί να αγνοηθεί”.³ Η αρχή αυτή μπορεί να είναι γενικά σωστή στην περίπτωση του αρχαίου θεάτρου, αλλά στην γενικευτικότητά της συγκαλύπτει ένα σοβαρό πρόβλημα. Τα κείμενα, ακόμη και όταν αναφέρονται σε σχετικώς απλά πράγματα (κτίρια, αντικείμενα, εμφάνιση ή κίνηση προσώπων), απαιτούν, όπως είναι γνωστό, συχνά ερμηνεία όρων και πραγματολογικών δεδομένων (που δεν είναι πάντοτε επαρκώς γνωστά ή σαφή) για να κατανοηθούν. Αλλά πέρα από αυτό στη συγκεκριμένη περίπτωση απαιτείται επίσης ‘μετάφραση’ των (έμμεσων) σκηνικών ενδείξεων στη γλώσσα και στα δεδομένα του θεάτρου, όχι απλώς της πραγματικότητας. Το μέγεθος του προβλήματος γίνεται αντιληπτό, αν λάβει κανείς υπόψη του όχι μόνο, όπως συμβαίνει κατά κανόνα, τα δεδομένα μιας μόνο τραγωδίας ή κωμωδίας, αλλά όλο το εύρος των έμμεσων σκηνικών ενδείξεων που παραπέμπουν σε στοιχεία της πραγματικότητας. Θυμίζω συνοπτικά σκηνικές ενδείξεις της τραγωδίας που θα έπρεπε ή θα μπορούσαν δυνητικά να ‘μεταφραστούν’ στα δεδομένα του θεάτρου: ανάκτορα και ναοί (ελληνικοί και βαρβαρικοί, ενίοτε στολισμένοι με χαλκό, χρυσό ή μάρμαρο, όπως στον *Ιωνά*), τεράστιοι βωμοί (όπως στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου), ιδιωτικές κατοικίες (του Ηρακλή, της Μήδειας αλλά και του Αυτουργού στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη), ακροπόλεις (της Θήβας στους *Επτά* και της Αθήνας στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου), στρατόπεδα με σκηνές (στον *Αίαντα*, στην *Εκάβη*, στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*), άλση, κήποι και δάση (στον *Αίαντα*, στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, στον *Ιωνά* και στις *Βάκχες*), απομονωμένες ακτές (στον *Αίαντα* και στον *Φιλοκτήτη*), πηγές και ποτάμια (στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και στην *Ελένη*), κορυφές βουνών (στον *Προμηθέα Δεσμώτη*). Στα προηγούμενα πρέπει να προστεθεί η αλλαγή τόπου (στις *Ευμενίδες*, στον *Αίαντα*, αλλά και στους *Βατράχους*, στους *Αχαρνείς* και στις *Θεσμοφοριάζουσες*), οι αναφορές που υπάρχουν στο φως και στο σκοτάδι (ανατολή, νύχτα, άστρα, φεγγάρι), σε ανέμους, σε ήχους διαφόρων ειδών και, τέλος, όλα αυτά που ο O. Taplin ονομάζει “ενεργητικές” (‘active’) όψεις της παράστασης και αναφέρονται στη δράση των υποκριτών.⁴

3. Wilamowitz (1886) 603: “Von dem, was in den Dramen selbst steht, lässt sich nichts abdingen.” Πρβ. την άποψη του Robert (1897) 435: “Es ist ein altbewahrter, bis zur Stunde noch nicht erschütterter Grundsatz, dass im griechischen Drama die Bühnenanweisung im Text steht”. επίσης Taplin (1978) 5: “The words — which are, after all, almost all we have — contain and explain the visual dimension: there could be no play and no meaning without them”.

4. Taplin (1977) 38. Μια χρήσιμη καταγραφή όλων των δυνητικών ενδείξεων μπορεί

Με τις “ενεργητικές” όψεις δεν θα ασχοληθούμε. Θα περιοριστούμε σε ορισμένες “παθητικές” όψεις της παράστασης: το σκηνικό οικοδόμημα και τα σκηνικά, τα μεγάλα κινητά αντικείμενα και τα μηχανήματα. Αλλά ακόμη κι έτσι το πρόβλημα δεν είναι μικρό: Πόσο αξιόπιστη μπορεί να είναι η σκηνική ‘μετάφραση’ του κειμένου από έναν μελετητή που ζει σε εντελώς διαφορετική εποχή, έχει υπόψη του, μεταξύ άλλων, μια άλλη τέχνη, ένα άλλο είδος θεάτρου και επιπλέον είναι υποχρεωμένος εκ των πραγμάτων να χρησιμοποιήσει για όλα αυτά τη φαντασία του;

Υπάρχει πάντα η παγίδα να θεωρήσουμε ότι όλα όσα αναφέρονται ως ορατά στα κείμενα ήταν όντως ορατά στα μάτια των θεατών και ότι ο ποιητής δεν απευθυνόταν στη φαντασία του κοινού. Είναι προφανές ότι κάτι τέτοιο δεν ισχύει γενικά στο θέατρο και ούτε θα μπορούσε ακόμη περισσότερο να ισχύει στο αρχαίο θέατρο. Στο θέατρο ο “δραματικός χώρος” (ο χώρος δηλαδή όπως χρησιμοποιείται από τον δραματικό ποιητή σε ένα έργο) διακρίνεται τόσο από τον “σκηνικό χώρο” (τη σκηνή και τα σκηνικά) όσο και από τον “αρχιτεκτονικό χώρο”, ενώ, επιπλέον, στον ίδιο τον “δραματικό χώρο” υπάρχει διαφορά ανάμεσα στα δραματικά στοιχεία του χώρου, από τη μια, που αναπαριστάνονται στη σκηνή και είναι ορατά στους θεατές, και στα δραματικά στοιχεία του χώρου, από την άλλη, τα οποία αναφέρουν μεν τα πρόσωπα του έργου ότι βλέπουν, αλλά δεν είναι ορατά στον θεατή.⁵ Για να διακρίνει κανείς τα στοιχεία που θα πρέπει να ήταν ορατά, το πρώτο και βασικό κριτήριο είναι να εξετάσει αν όσα κατά περίπτωση αναφέρονται αποτελούν απαραίτητα στοιχεία της σκηνικής δράσης. Δεικτικές αντωνυμίες (ὁδὲ, οὗτος) και συγκεκριμένα ρήματα (ὄρῳ, ἔχε, λαβέ, εἰσιέναι, ἐξιέναι κ.ά.) ή επιρρήματα (δεῦρο, ἔξω, εἴσω, θύραζε κ.ά.) αποτελούν σοβαρές ενδείξεις για το τι βλέπει ο θεατής, αν και βέβαια δεν έχουν απόλυτη ισχύ.

να βρει κανείς στον Rostrup (1923) 37 κ.ε., ο οποίος θέτει σωστά τα μεθοδολογικά προβλήματα, αλλά καταλήγει σε ένα ακραίο, κατά τη γνώμη μου, συμπέρασμα: “Can nothing then be read in the *wording* of the dramas? About stage setting absolutely nothing” (54). “The wording of the tragedies can teach us nothing about the performance” (56).

5. Για τις θεωρητικές διακρίσεις του θεατρικού χώρου βλ. Issacharoff (1981), ιδιαίτερα 215–20 για τις έννοιες “diegetic space” (ο χώρος σύμφωνα με τα λεγόμενα των προσώπων) και “mimetic space” (ο χώρος που βλέπει πραγματικά ο θεατής). Βλ. επίσης Kampourelli (2016) 1–38 για σχετικές θεωρητικές συζητήσεις. Στο παρόν κείμενο, όπως δηλώνει άλλωστε ο τίτλος, περιορίζομαι στον σκηνικό χώρο (δηλαδή στον κυρίως χώρο των υποκριτών και αυτό που θα χαρακτήριζε κανείς στα αγγλικά ως stage or set design), αφήνοντας απέξω για πρακτικούς λόγους το πεδίο όπου κυρίως δρα ο Χορός, δηλαδή την ὁρχήστρα (αν και βέβαια λειτουργικά στο αρχαίο θέατρο αυτή η διάκριση δεν θα είχε απόλυτο χαρακτήρα).

Ως κριτήριο χρησιμοποιείται, επίσης, συχνά η δυνατότητα υλοποίησης των επιμέρους σκηνικών ενδείξεων, αφού είναι προφανές ότι σε αρκετές περιπτώσεις οι περιγραφές θα ήταν μάλλον αδύνατον να αποδοθούν σκηνικά (οι περιγραφόμενες μετόπες στον *Ιωνα* αλλά και η περιγραφή του ναού στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα του αποκαλούμενου “verbal scene painting”). Στην πραγματικότητα όμως το κριτήριο αυτό ίσως είναι σε μεγάλο βαθμό αυθαίρετο: δεν γνωρίζουμε πλήρως τις τεχνικές δυνατότητες του αρχαίου θεάτρου, και το γεγονός ότι κάτι δεν μπορεί να αποδοθεί με πλήρη αληθοφάνεια (με το κριτήριο τίνος όμως;) δεν σημαίνει ότι δεν μπορεί να αποδοθεί στο θέατρο με κάποιον άλλον, πιο αφαιρετικό ή συμβολικό τρόπο. Για να φανεί η δυσκολία, αναφέρω ένα απλό παράδειγμα: Μοιάζει ίσως αδύνατον να παρουσιαζόταν οπτικά ο καταποντισμός στα Τάρταρα του αλυσοδομένου στον Καύκασο Προμηθέα στη σωζόμενη τραγωδία. Φαίνεται πιο απλό οπωσδήποτε να θεωρήσουμε ότι η σκηνή αυτή θα στηριζόταν μόνον στον λόγο. Και όμως στο κείμενο δηλώνεται ρητά ότι η γη “σειείται όντως και όχι απλώς στα λόγια” (1080–81 *καὶ μὴν ἔργῳ κοῦκέτι μύθῳ | χθὼν σεσάλευται*, πρβ. 1090 *φανερῶς*). Πώς μπορεί να αποκλείσει κανείς ότι η σκηνή παρουσιαζόταν με κάποιον τρόπο οπτικά — όπως συνέβη, ας πούμε, το 1927 στην περιλάλητη παράσταση των Σικελιανών στους Δελφούς — ή ότι δεν ακούγονταν κάποιοι ήχοι; Σε κάθε περίπτωση, ακόμη και μια τόσο σαφής κατά τα λοιπά ένδειξη του κειμένου δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί υπέρ της μιας ή της άλλης άποψης. Και αυτό γιατί οι έμμεσες σκηνικές ενδείξεις του κειμένου μπορούν μεν να λειτουργούν ως συμπλήρωμα των όσων βλέπει ο θεατής, αλλά μπορούν επίσης να λειτουργούν ως υποκατάστατο για όσα δεν βλέπει.⁶

Ανάλογος κίνδυνος προέρχεται από την ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση: να θεωρήσουμε ότι δεν υπήρχε στο θέατρο ό,τι δεν αναφέρεται ή δεν αξιοποιείται στα δραματικά κείμενα. Αυτό δεν αφορά μόνον τους ακολούθους ορισμένων προσώπων ή ασήμαντα αντικείμενα, αλλά και σημαντικά από σκηνική άποψη στοιχεία. Αναφέρω ένα γνωστό παράδειγμα: Η Άτοσσα εμφανίζεται στον στ. 155 των *Περσών* του Αισχύλου με τρόπο τελετουργικό πάνω σε ένα άρμα, για το οποίο όμως δεν αναφέρεται

6. Έτσι εξηγείται γιατί η παρατήρηση της Dale (1969) 119 σχετικά με τις σκηνικές ενδείξεις των δραματικών κειμένων, ότι δηλαδή “the most precise indications often concern, somewhat paradoxically, what was invisible to the audience, or visible in so rudimentary a form that they needed help in interpreting what they saw”, αναφέρεται τελικά σε κάτι που δεν είναι τόσο παράδοξο.

τίποτα απολύτως στο κείμενο — ο αναγνώστης (σε αντίθεση με τον θεατή) το αντιλαμβάνεται μόλις στους στ. 607–9.

(β) Σε περιπτώσεις όπως αυτή της μελέτης του Διονυσιακού θεάτρου, όπου τα πραγματικά, αναμφισβήτητα δεδομένα είναι πολύ λίγα, είναι αδύνατον να εξαγάγει κανείς συμπεράσματα από την εξέταση μεμονωμένων χωρίων ή και έργων. Η απλοϊκή μετάβαση από τον λόγο των προσώπων στον “σκηνικό χώρο” ανάλογα με τη ‘σκηνοθετική’ αντίληψη κάθε μελετητή και, στη συνέχεια, η αναγωγή από τον “σκηνικό χώρο” στον “αρχιτεκτονικό χώρο”, μάλιστα χωρίς τα αρχαιολογικά δεδομένα, το μόνο που πετυχαίνει είναι να οδηγή σε μια αντιπαραγωγική συζήτηση. Μονάχα η συνδυαστική εξέταση των φιλολογικών και αρχαιολογικών μαρτυριών και μάλιστα σε συγχρονική βάση ίσως επιτρέψει ασφαλέστερα συμπεράσματα. Συγχρονική μελέτη θα πει πρακτικά στη συγκεκριμένη περίπτωση: για μια μικρή σχετικά χρονική περίοδο. Αυτό βέβαια — θα πρέπει να διευκρινιστεί ρητά — δεν είναι ακριβώς ‘συγχρονική’ μελέτη. Στη μακρόχρονη διαδρομή του Ευριπίδη, για παράδειγμα, θα πρέπει να θεωρείται σχεδόν βέβαιο — αυτό θα φανεί και από την εξέταση που θα ακολουθήσει — ότι η θεατρική σκηνή γνώρισε αλλαγές. Έπειτα, μια πραγματικά ‘συγχρονική’ μελέτη του δράματος σε σχέση με τη σκηνή θα προϋπέθετε βέβαια τη συνεξέταση του αποσπασματικά σωζόμενου έργου του Ευριπίδη, καθώς επίσης και της δραματικής παραγωγής του Σοφοκλή και του Αριστοφάνη. Αν και περιστασιακά αναφέρονται σε αυτούς, η παρούσα εργασία δεν καλύπτει εξαντλητικά όλο αυτό το φάσμα και ως προς αυτό θα πρέπει να θεωρηθεί μέρος μόνον μιας ευρύτερης μελέτης.

(γ) Ένα θεατρικό έργο δεν προϋποθέτει επί της ουσίας συγκεκριμένο σκηνικό οικοδόμημα ή σκηνικά μέσα για να παιχτεί. Τέτοια απολύτως απαραίτητη προϋπόθεση δεν υπάρχει στο θέατρο.⁷ Η συζήτηση για τη σκηνή και τα μηχανήματα αναφέρεται λοιπόν στις συμβάσεις ή συνήθειες της εποχής που γράφηκε το έργο αλλά και στις εικαζόμενες απαιτήσεις του κοινού που θα έβλεπε την αρχική παράσταση. Ωστόσο σε κάθε σχετική συζήτηση υπόκειται πάντα — έστω και αν δεν διευκρινίζεται ρητά — μια γενικότερη αντίληψη για τις συμβάσεις αλλά και τον ‘ρεαλισμό’ (ο οποίος βέβαια και αυτός στηρίζεται σε κάποιες συμβάσεις) στην τέχνη

7. Όπως το διατύπωσε εύστοχα ο Peter Brook (1978) 9: “I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.” Πρβ. την άποψη του Dover (1966) 2.

της εποχής.⁸ Αυτό αποτελεί ένα εξίσου σοβαρό μεθοδολογικό πρόβλημα που πρέπει να αντιμετωπίσει κανείς σε μια παρόμοια μελέτη. Γι' αυτό θα ήθελα να διατυπώσω στη συνέχεια ορισμένες σκέψεις.

Πόσες θύρες ή πόσα επίπεδα είχε το σκηνικό οικοδόμημα ή πόσο πλούσια ήταν η σκηνογραφία ή ποια μηχανήματα χρησιμοποιήθηκαν και πόσο συχνά — όλα αυτά συνδέονται εν μέρει με τη γενική εικόνα που έχει κανείς για την τέχνη και την τεχνική της εποχής. Από τις υπερβολές του 19ου αιώνα και του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, όταν υπέθετε κανείς σχεδόν χολιγουντιανές παραγωγές με πλούσια σκηνικά (χαρακτηριστικό παράδειγμα οι ανασυνθέσεις των Bulle και Wirsing ή οι απόψεις για τη σκηνογραφία, αργότερα, της Kenner και του Jobst) φτάσαμε το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα σε ορισμένες 'πουριτανικές' απόψεις, σύμφωνα με τις οποίες ακόμη και προς το τέλος του 5ου αιώνα το θέατρο δεν είχε ρεαλιστικά χαρακτηριστικά και η σκηνή δεν είχε γνωρίσει ουσιαστική εξέλιξη, ενώ είναι αμφίβολο αν χρησιμοποιούνταν μηχανήματα. Ωστόσο η εικόνα αυτή δεν μπορεί να είναι ακριβής. Ένα θέατρο που παρουσίαζε ήδη από την εποχή του Αισχύλου στη σκηνή — για να αναφέρω ένα μόνο παράδειγμα — άρματα με άλογα, δεν μπορεί να θεωρηθεί εύκολα αντιρεαλιστικό ή συμβολικό (αν και θα μπορούσε να είναι αφαιρετικό).⁹ Έπειτα, ο ίδιος ο Αριστοτέλης αναφέρει στην *Ποιητική* του (4.1448^a18–19) σαν μια από τις μεγάλες καινοτομίες στην ιστορία του θεάτρου την εισαγωγή της σκηνογραφίας από τον Σοφοκλή. Η ζωγραφική βέβαια της εποχής δεν ενδιαφερόταν για την απόδοση 'ρεαλιστικών' λεπτομερειών

8. O Newiger (1979) 468 συμπυκνώνει το βασικό ζήτημα σε σχέση με το αρχαίο θέατρο ως εξής: "Ein Theater der Konventionen oder ein Theater des Realismus oder gar der Illusion, das ist die Grundfrage."

9. Θυμίζω ότι στους *Πέρσες* του Αισχύλου η Άτοσσα εισέρχεται (159 κ.ε.) πάνω σε άρμα (ο Ξέρξης εισέρχεται αργότερα μάλλον πεζός). Στον *Αγαμέμνονα* ο ομώνυμος ήρωας επίσης εισέρχεται και βρίσκεται στη συνέχεια πάνω σε ένα άρμα (πρβ. 906) μαζί με την Κασσάνδρα (1039, 1054, 1070). Στον Ευριπίδη πάνω σε άρμα (ή κάρο) εισέρχεται στη σκηνή η Κλυταιμίστρα στην *Ηλέκτρα* (πρβ. 998), η Ανδρομάχη με τον Αστυνάκτα και τον Ορέστη στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* (598 κ.ε., ιδιαίτερα 619–20). Βλ. επίσης Melchinger (1974) 186–90 και Taplin (1977) 75–79 (ιδιαίτερα την παρατήρηση στη σ. 76: "chariot-borne entries were a commonplace in the early theatre"). Δεν πρέπει βέβαια να θεωρείται σίγουρο ότι τα άρματα τα έσερναν πραγματικά άλογα ή ότι, ακόμη και αν τα έσερναν, η εμφάνιση των αρμάτων δεν περιοριζόταν απλώς στην άκρη της σκηνής. Υπάρχουν πάντως και άλλα παρόμοια ρεαλιστικά στοιχεία, όπως, π.χ., οι αναμμένες δάδες στο τέλος των *Ευμενίδων* αλλά και στις *Τρωάδες*, στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, στην *Ελένη*, στον *Ορέστη* και στον *Φαέθοντα* του Ευριπίδη, βλ. Arnett (1962) 120–12 και Dingel (1967) 74–75.

(ιδιαίτερα για την απόδοση της φύσης) παρά εστίαζε στον άνθρωπο ή στην απόδοση των πραγμάτων με συμβολικό τρόπο, και δεν υπάρχει λόγος να θεωρήσουμε ότι στο θέατρο ίσχυε κάτι διαφορετικό (ιδιαίτερα αν αναλογιστούμε ότι κάτι παρόμοιο ίσχυε και σε νεότερη εποχή στο ελισαβετιανό θέατρο). Από την άλλη όμως, η ζωγραφική από τον Πολύγνωτο και εξής (με τον Απολλόδωρο και την *σκιαγραφίαν*, με τον Ζεύξη, τον Παρράσιο κ.ά.) είχε προχωρήσει εντυπωσιακά στην απόδοση υλικών και άυλων στοιχείων (όπως, π.χ., το νερό, οι φλόγες, τα κύματα, οι ‘διαφανείς χιτώνες’) αλλά και σε πειραματισμούς σχετικούς με την προοπτική, ενώ στη γλυπτική και στην αγγειογραφία έχουμε από το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. τον λεγόμενο “πλούσιο ρυθμό”.¹⁰ Αν η *σκηνογραφία* (θα αναφερθούμε σε αυτήν εκτενέστερα παρακάτω) μαρτυρημένα είχε εισαχθεί στο θέατρο, είναι δυνατόν να μη χρησιμοποιήθηκαν οι δυνατότητές της και μάλιστα από ποιητές με σχετικές γνώσεις — ο Ευριπίδης λεγόταν ότι είχε ξεκινήσει την καριέρα του ως ζωγράφος (T IA 4 και IB 2 Kann.) — σε όλο το δυνατό εύρος; Είναι δυνατόν να μη χρησιμοποιήθηκε, όπου ήταν απαραίτητο, για να παρουσιαστεί με κάποιον τρόπο (όχι οπωσδήποτε ‘ρεαλιστικά’), το παλάτι ή ο ναός αλλά και ο βράχος ή η σπηλιά (όπως στους *Ιχθυεύτες*, στον *Φιλοκτήτη*, στην *Ανδρομέδα*, στην *Αντιόπη*, στον *Κύκλωπα* κ.ά.); Ήδη για τον Αισχύλο ο αρχαίος Βίος (T 1, 14 Radt) μας πληροφορεί — όχι οπωσδήποτε αξιόπιστα σε όλες τις λεπτομέρειες — ότι *τὴν σκηνὴν ἐκόσμησεν καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξεν τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγγιν, εἰδώλοις, Ἑρινύσι*.¹¹ Επιπλέον, για ποιο λόγο άραγε θα πρέπει να θεωρήσουμε, παρά τις σχετικές ενδείξεις, ότι δεν χρησιμοποιήθηκε στο θέατρο η τεχνολογία της εποχής, την οποία οι δραματικοί ποιητές και το κοινό θα έβλεπαν στα μεγάλοπνοα έργα που εκτελούνταν λίγες εκατοντάδες μέτρα πιο πέρα από το θέατρο, πάνω στην Ακρόπολη; Τέλος, στο θέατρο η υποκριτική είχε γνωρίσει αλλαγές στο τελευταίο τέταρτο του 5ου αι., όπως φαίνεται από τις αναφορές στον Μυννίσκο και τον Καλλιπιδή στο τελευταίο κεφάλαιο της αριστοτελικής *Ποιητικής*, και, το σημαντικότερο, η τραγωδία σε ορισμένο βαθμό είχε ακολουθήσει

10. Βλ. συνοπτικά Scheibler (1994) 113 κ.ε. Παράλληλισμό της ζωγραφικής και της τραγωδίας βρίσκει κανείς στους (γραμμένους γύρω στο 400 π.Χ. ή λίγο αργότερα) *Δισσούς λόγους* (απόσπ. 3, 10 D-K): *ἐν γὰρ τραγωδοποιίᾳ καὶ ζωγραφίᾳ ὅστις <να> πλείστα ἐξαπατῇ ὅμοια τοῖς ἀληθινοῖς ποίεων, οὗτος ἄριστος*.

11. Για τις υπερβολές ως προς το θεαματικό στοιχείο στον Αισχύλο αλλά και για το συγκεκριμένο χωρίο ειδικότερα βλ. Taplin (1977) 39–49.

αναμφισβήτητα μια κατεύθυνση ‘ρεαλιστικότερη’, όπως μαρτυρούν αδι-
άψευστα οι τραγωδίες του Ευριπίδη.¹² Γιατί θα πρέπει να θεωρείται
απίθανο ότι η σκηνή του θεάτρου στην Αθήνα γνώρισε τις τελευταίες δε-
καετίες του αιώνα κάποιου είδους εξέλιξη, ακολουθώντας το δράμα αλλά
και τις άλλες τέχνες;¹³ Ίσως σε παρόμοια ζητήματα να είναι πιο συνε-
τή η αποφυγή οποιουδήποτε δογματισμού, όπως επίσης η αξιολόγηση
των αρχαίων πηγών κατά περίπτωση και όχι με γενικευτικές κρίσεις.
Ύστερα από αυτές τις — αναγκαστικά εκτενείς — διευκρινίσεις προχω-
ρώ στην εξέταση των επιμέρους έργων με χρονολογική σειρά.¹⁴

Στην *ΑΛΚΗΣΤΗ* η υπόθεση διαδραματίζεται μπροστά στο παλάτι
του βασιλιά Άδμητου στις Φερές. Οι εναρκτήριοι στίχοι εκφέρονται από
τον Απόλλωνα, ενώ στη συνέχεια (στ. 28) εμφανίζεται ο Θάνατος. Από
την αναφορά του Άδμητου ότι ο ξενώνας στον οποίο θα φιλοξενηθεί ο
Ηρακλής βρίσκεται σε άλλο, ξεχωριστό μέρος (543 *χωρίς ξενῶνές εἰσιν
οἱ σ’ ἐσάξομεν*) θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι ο ξενώνας διαθέτει
διαφορετική είσοδο από τη μεγάλη δίφυλλη πύλη. Η εντύπωση αυτή επι-
τείνεται στη συνέχεια από τις οδηγίες που δίνει ο Άδμητος στον δούλο
του για τη φιλοξενία του Ηρακλή, ότι δηλαδή θα πρέπει να τον οδηγή-
σει στον απομακρυσμένο αυτόν χώρο που μπορεί να απομονωθεί από τα
υπόλοιπα διαμερίσματα (στ. 546–8):

ἡγοῦ σὺν τῷδε δωμάτων ἐξωπίους
ξενῶνας οἷξας τοῖς τ’ ἐφ’ ἐστῶσιν φράσον
σίτων παρῆναι πλῆθος, εὔδ’ κλήσατε
θύρας μεταύλους·

12. Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, μεταξύ πολλών άλλων, ο Αισχύλος παρουσιάζει τον Ευριπίδη ως *ῥακισυρραπτάδην* (842) και τον κατηγορεί ότι ευτέλισε τον σεμνό τρόπο εμφάνισης παρουσιάζοντας “τους βασιλιάδες ντυμένους με κουρέλια, για να φαίνονται στους ανθρώπους αξιολύπητοι” (1064). Ήδη στου *Αχαρνείς* (στ. 412 κ.ε.) αναφέρεται ολόκληρη σειρά από ήρωες τραγωδιών του Ευριπίδη που φορούσαν κουρέλια. Από τις σωζόμενες σε μας τραγωδίες αρκεί να θυμηθεί κανείς την *Ηλέκτρα*, την *Ελένη* και τον *Ορέστη*. Για τον ρεαλισμό σε σχέση με την υποκριτική και τα όρια του κοινωνικού πρέποντος βλ. Csapo (2010) 117–39.
13. Ανάμεσα στις αναπαραστατικές δυνατότητες της σκηνής και στη φαντασία που απαιτούσαν οι τραγωδίες από τον θεατή υπήρχε γενικά κατά την κλασική περίοδο αντιστοιχία, βλ. Fantuzzi (1990).
14. Ως προς το κείμενο ακολουθώ την έκδοση του J. Diggle, ενώ ως προς τη χρονολογική σειρά, ιδιαίτερα εκεί όπου δεν υπάρχουν πιο συγκεκριμένες ενδείξεις, τα γενικά συμπεράσματα από τις μετρικές αναλύσεις όπως εκτίθενται από τους Cropp – Fick (1985) 5–8.

Ωστόσο η αναφορά σε “πύλη” (90 πύλας, 98 πυλῶν), όπου δεν βλέπει υπηρέτη και νερό για να πλύνει κανείς τα χέρια του, η αναφορά αργότερα του υπηρέτη στον Ηρακλή που “τόλμησε να διαβεί το κατώφλι (πύλας)” (752) αλλά και του ίδιου του Ηρακλή ότι διάβηκε με δυσκολία “τούτο το κατώφλι (τάσδε ... πύλας)” (829), δύσκολα μπορούν να χρησιμοποιηθούν από μόνες τους ως απόδειξη υπέρ της χρήσης πλαϊνών θυρών. Θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρήσει κανείς ότι ο Άδμητος περιγράφει κάτι, ακριβώς επειδή δεν το βλέπουν οι θεατές.¹⁵ Αν προσέξει μάλιστα κανείς τις λεπτομέρειες, η εντολή του Άδμητου προς τον υπηρέτη (546 κ.ε.) είναι να οδηγήσει τον Ηρακλή στους έξωπίους ξενῶνας και στη συνέχεια να κλείσει τις μεταύλους θύρας (τουτέστιν: “a door of communication between the house and the guest rooms”)¹⁶, ώστε ο φιλοξενούμενος να μην ενοχλείται από τον θρήνο. Το χαρακτηριστικά ευριπίδαιο επίθετο ἐξώπιος ισοδυναμεί όχι με το “έξω”/“εξωτερικός” αλλά με το “απομακρυσμένος”.¹⁷ Επομένως, από το ίδιο το κείμενο προκύπτει μόνον ότι πρόκειται για τα μακρινά διαμερίσματα ενός πολύ μεγάλου οικοδομήματος. Εάν επρόκειτο για ιδιωτική κατοικία, το ζήτημα θα ήταν απλό: η μόνη είσοδος που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί θα ήταν η κεντρική, γιατί οι κατοικίες διέθεταν κατά κανόνα μόνο μία θύρα στην πρόσοψη. Όμως εδώ δεν πρόκειται για ιδιωτική κατοικία αλλά για ανάκτορο, που ακριβώς γι’ αυτόν τον λόγο δεν θα έπρεπε να δίνει την εντύπωση ότι είναι μια απλή κατοικία. Εάν υπήρχαν — όπως φαίνεται πολύ πιθανό — τα παρασκήνια, γιατί να μη γινόταν η είσοδος από μια πλαϊνή θύρα; Σε αυτό θα συνηγορούσε και μια άλλη λεπτομέρεια: Στην κεντρική είσοδο του κτιρίου έχει λάβει χώρα ο θάνατος της Άλκηστης και ο συνακόλουθος θρήνος. Για λόγους που συνδέονται με παραδοσιακές αντιλήψεις (πρβ. στ. 549–50: “οι ξένοι, όταν δειπνούν, δεν πρέπει να ακούν στεναγμούς και να στενοχωριούνται”) ο Άδμητος επιθυμεί να μην ενοχληθεί ο Ηρακλής από τον θρήνο. Από αυτή την άποψη θα ήταν πιο φυσικό ο Ηρακλής να μην οδηγείται στον

15. Υπέρ της παρουσίας πλαϊνών θυρών ο Pickard-Cambridge (1946) 52, αλλά η Dale (1954) ad 546 ff. και η Parker (2007) ad 548–9 διατυπώνουν αντίθετη άποψη. Για τη σημασία του οίκου και των θυρών στην Άλκηστη βλ. Riemer (1989) και Slater (2013) 32–34.

16. Βλ. Gardner (1901) 301, ο οποίος ερμηνεύει γενικά πολύ σωστά, κατά τη γνώμη μου, τον όρο και παραπέμπει στον Βιτρούβιο 6.7.5 (*Inter duo autem peristylia et hospitalia itinera sunt quae mesauloe dicuntur quod inter duas aulas media sunt interposita*), εικάζοντας ότι είχε υπόψη του τον Ευριπίδη. Πρβ. Dörpfeld – Reisch (1896) 204· Noack (1915) 38· Rider (1916) 236–237.

17. Η σημασία του “μακριά” προκύπτει, νομίζω, από τα άλλα δύο σχετικά χωρία του Ευριπίδη Μήδ. 624, *Ικέτ.* 1038 αλλά και την παρωδία του Αριστοφάνη, *Θεσμ.* 881. Πρβ. επίσης, Σ Ευρ. Μήδ. 624 (ἐξώπιος δέ, ἀντὶ τοῦ ἀφεστηκώς αὐτῆς).

ξενώνα μέσα από το σημείο όπου βρίσκεται η νεκρή και ακούγεται ήδη θρήνος. Από την άλλη πλευρά, εδώ προέχει το μοτίβο της γενναιόδωρης φιλοξενίας, η οποία θα ήταν πιο φυσικό να συνδέεται με την είσοδο από την κυρίως θύρα.¹⁸ Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς τον Χορό να λέει για τον Άδμητο ότι “άνοιξε διάπλατα” (597: ἀμπετάσας) τον οίκο του για να δεχτεί τον ξένο ή τον δούλο να επικρίνει τον Ηρακλή, επειδή “τόλμησε να διαβεί την πύλη” (752 κατόλμησ’ ἀμείψασθαι πύλας) ή, τέλος, τον Ηρακλή να δηλώνει αργότερα ότι “πίεσε την καρδιά του” (829) για να εισέλθει, εάν επρόκειτο απλώς για την είσοδο από μια πλαϊνή θύρα. Σε σχέση με το ζήτημα αυτό ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ούτε ο Φέρης φαίνεται να εισέρχεται στη σκηνή (στ. 611) από πλαϊνή θύρα — από την κύρια πύλη δεν θα μπορούσε να εισέρχεται, γιατί θα είχε συναντήσει τον Άδμητο — αλλά χρησιμοποιεί, όπως και για την έξοδό του (πρβ. 736 κ.ε.), μια από τις παρόδους.¹⁹ Στην Άλκηστη, λοιπόν, δεν φαίνεται πιθανό να χρησιμοποιήθηκε γενικά δεύτερη θύρα.

Στο κείμενο αναφέρεται επίσης σε σχέση με την κεντρική πύλη ένα πρόθυρον (101: οὔτις ἐπὶ προθύροις). Από αυτό το μέρος πιθανώς απευθύνεται στην αρχή ο Απόλλων (ο οποίος είχε εισέλθει στη σκηνή από μία πάροδο, όπως φαίνεται από την προσφώνηση ὦ δώματ’) στον Θάνατο (πρβ. στ. 28), και εκεί ίσως εκτυλίσσεται η σκηνή του θανάτου της Άλκηστης. Αλλά τι ακριβώς δηλώνεται με τη λέξη πρόθυρον; Η λέξη σημαίνει γενικά “*space before a door, whether or not it is a porch or portico*” (LSJ s.v. I 3). Όπως παρατηρεί ο W. G. Arnott, πουθενά στα δραματικά κείμενα δεν είναι δυνατόν να αντιληφθούμε αν οι θύρες του σκηνικού οικοδομήματος ήταν “(1) recessed behind the wall of the σκηνή, (2) decorated with porches projecting in front of the wall or (3) simply flat with the wall”.²⁰ Αυτό ωστόσο δεν είναι απολύτως ακριβές, αφού στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* η φράση ἐν παραστάσιν (1159) υποδηλώνει έναν χώρο ανάμεσα σε (κάποιου είδους) κίονες ή προεξοχή μπροστά στην κυρίως πύλη

18. Από την ίδια θύρα θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι εξέρχεται αργότερα (στ. 773 κ.ε.), όταν βγαίνει στεφανωμένος με κλαδιά μυρτιάς, έτοιμος να φύγει, και συναντά τον δούλο.

19. Ότι ο Φέρης δεν έρχεται από το ανάκτορο προκύπτει και από τη αναγγελία του κορυφαίου του Χορού ότι τον βλέπει στείχοντα (612). Βλ. Riemer (1989) 142 σημ. 330.

20. Arnott (1996) ad fr. 268.3, όπου υπάρχουν συγκεντρωμένα τα χωρία από το δράμα, καθώς και η σχετική βιβλιογραφία. Για το πρόθυρον στο θέατρο βλ. κυρίως Rees (1915) ιδιαίτερα 126–27 (Άλκηστη) και Pickard-Cambridge (1946) 75–100 (όπου μπορεί να δει κανείς σχετικές απεικονίσεις σε αγγεία). Ο Pickard-Cambridge θεωρεί ότι οι παραστάσεις των αγγείων είναι συμβατικές και αμφισβητεί ότι δίνουν πραγματικά πληροφορίες για τη σκηνή.



ΕΙΚ. 1. Απουλική λουτροφόρος από την Απουλία, στην οποία εικονίζεται η σκηνή του θανάτου από την *Άλκηστη*, περ. 340 π.Χ. (Basel, Antikenmuseum)

(βλ. παρακάτω). Στην περίπτωση της *Άλκηστης* πρέπει να λάβει κανείς υπόψη του επίσης την απουλική λουτροφόρο του τελευταίου τρίτου του 4ου αι. π.Χ. με την *Άλκηστη* [ΕΙΚ. 1],²¹ στην οποία απεικονίζεται χωρίς αμφιβολία η συγκεκριμένη σκηνή της ευριπίδειας τραγωδίας στο ανάκτορο. Αν πρόκειται για πρόθυρον με προεξέχοντες κίονες, όπως θεωρεί ο Taplin,²² ο ζωγράφος δύσκολα θα μπορούσε να έχει αντλήσει τη λεπτομέρεια αυτή απευθείας από το κείμενο (αν υποτεθεί ότι έκαναν ποτέ κάτι τέτοιο οι αγγειογράφοι), αφού το πρόθυρον αναφέρεται σύντομα στην πάροδο, ενώ η απεικονιζόμενη σκηνή αντιστοιχεί στο δεύτερο Επεισόδιο. Επομένως, αν το απουλικό αγγείο όντως προϋποθέτει κάποια παράσταση της *Άλκηστης*, το θέατρο στο οποίο θα είδε ο αγγειογράφος την παράσταση (ή γενικότερα παρόμοιες παραστάσεις, αν πρόκειται

21. Trendall – Webster (1971) 75 (III 3, 5)· Taplin (2007) 110–11 fig. 31.

22. Taplin (2007) 111: “Here the dying Alkestis [...] sits centrally on her deathbed inside a portico”.

για σύμβαση) ίσως είχε προστώο (porticus) στην κυρίως θύρα, δηλαδή ένα κατάλληλο από θεατρική άποψη πλαίσιο για μια μεγάλη δραματική σκηνή που διαδραματίζεται στην κυρίως είσοδο ενός ανακτόρου. Στην πραγματικότητα ωστόσο αυτό που απεικονίζει η αγγειογραφία δεν είναι άλλο από το συμβατικό, γνωστό από τα απουλικά αγγεία μοτίβο του ναΐσκου (βλ. παρακάτω σ. 174), το οποίο απλώς λόγω του μεγέθους του αγγείου και της εστίασης του αγγειογράφου ίσως δημιουργεί την εντύπωση ότι είναι πρόθυρον.

Κατά την επιθανάτια σκηνή της Άλκηστης (στ. 243 κ.ε.) θα πρέπει να αποκλείσουμε τη χρήση *εκκυκλήματος*.²³ Στον στ. 233 ο Χορός αναγγέλλει σε λυρικά μέτρα ότι βγαίνει η Άλκηστη με τον άντρα της (“Να, να, βγαίνει δα από το ανάκτορο μαζί με τον άντρα της”), ενώ λίγο αργότερα η ίδια η βασίλισσα ζητά να την “αφήσουν” και να την “πλαγιάσουν”, γιατί δεν τη βαστούν τα πόδια της (267: *κλίναντ’ οὐ σθένω ποσίν*). Προφανώς την πλαγιάζουν οι θεράπαινες σε ένα ανάκλιντρο, το οποίο θα είχε μεταφερθεί μαζί της στη σκηνή. Επειδή δεν πρόκειται για διαδραματιζόμενα σε εσωτερικό χώρο και επειδή η Άλκηστη και η συνοδεία της (ο Άδμητος, τα δύο παιδιά, οι ακόλουθοι) δεν μπορούν να μεταφέρονται πάνω σε μια τέτοια τροχήλατη εξέδρα, πρέπει να θεωρήσουμε ότι το ανάκλιντρο μετέφεραν έξω ακόλουθοι, όπως συμβαίνει στην εντελώς παράλληλη σκηνή με την αναγγελία και την εμφάνιση της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο* (στ. 170 κ.ε.), όπου το ανάκλιντρο το μετέφεραν επίσης ακόλουθοι (βλ. παρακάτω). Και στις δύο περιπτώσεις, πρόκειται, όπως δείχνει και το τυπικό στοιχείο της αναγγελίας από τον Χορό (οι ανάπαιστοι βρίσκονται εδώ λίγο παρακάτω, στους στ. 238–43), για μια από τις σκηνές που χαρακτηρίζονται συνήθως ως ‘κινούμενες πλαστικές εικόνες’ (moving tableaux).²⁴

Η σκηνή με την εκφορά της Άλκηστης, την οποία ακολουθούν σε πομπή ο Άδμητος και ο Χορός και η οποία διαρκεί όσο περίπου η απαγγελία 15 στίχων (αρχίζει με τον στ. 606 και τελειώνει με τον στ. 746, αλλά στους στ. 614–740 παρεμβάλλεται η άφιξη του Φέρη και η συζήτηση με τον Άδμητο), θα μπορούσε οπωσδήποτε να παρουσιαστεί σκηνικά με πιο πειστικό τρόπο, εάν υπήρχαν παρασκήνια, τα οποία θα επέτρεπαν στην

23. Τη χρήση του δέχεται ο Χουρμουζιάδης (2008) 119 σημ. 30, αντίθετα με την παλιότερη άποψή του (1965: 108).

24. Βλ. Hourmouziades (1965) 141–44 και Halleran (1985) 11–18. Η Dale (1969) 121 θεωρεί ότι το *εκκύκλημα* χρησιμοποιούνταν όχι μόνο για να παρουσιαστούν σκηνές που διαδραματίζονται στο εσωτερικό αλλά και για να μεταφερθούν βαριά αντικείμενα, ωστόσο θεωρεί ([1954] ad 238–43) ότι εδώ το ανάκλιντρο το μεταφέρουν ακόλουθοι.

πομπή να ξεδιπλωθεί.²⁵ Τέλος, θα πρέπει να προσεχτεί ότι στο έργο δεν χρησιμοποιείται το *θεολογείον* (ο Θάνατος εμφανίζεται στο ίδιο επίπεδο με τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου). Θυμίζω ότι ο Wilamowitz χρονολογεί την εισαγωγή του *θεολογείου* στα μέσα της δεκαετίας του 420.²⁶

Στη *ΜΗΔΕΙΑ* η υπόθεση εκτυλίσσεται στην Κόρινθο και το σκηνικό παρουσιάζει την κύρια θύρα του οίκου, όπου διαμένει η Μήδεια (με τα παιδιά, την Τροφό και τον παιδαγωγό), καθώς και τον δημόσιο δρόμο μπροστά από αυτόν. Μια άλλη δυνατότητα θα ήταν να θεωρήσει κανείς, ακολουθώντας τον Wilamowitz, ότι η κύρια θύρα αντιστοιχούσε σε αυτήν του ανακτόρου της Κορίνθου, ενώ στον εντυπωσιακό οίκο της Μήδειας αντιστοιχούσε μια από τις πλαϊνές θύρες των παρασκηνίων.²⁷ Η άποψη αυτή δεν μου φαίνεται πειστική για διάφορους λόγους (αρκεί να σκεφτεί κανείς την εμφάνιση του αγγελιαφόρου στον στ. 1121 κ.ε.). Ο Weissmann έχει διατυπώσει επίσης την άποψη ότι η χρήση του ρήματος *παρέρχομαι* σε διάφορα χωρία τραγωδιών, όπως συμβαίνει στη *Μήδεια* με τον Χορό, που θέλει να μπει μέσα για να σώσει τα παιδιά (1275 *παρελθὼν δόμους*, πρβ. 1137), υποδηλώνει λόγω της πρόθεσης *παρ-* ως πρώτου συνθετικού την κίνηση μέσω πλαϊνής θύρας (όχι της *παρόδου*).²⁸ Αλλά ούτε αυτό μου φαίνεται πειστικό: η συγκεκριμένη πρόθεση σε παρόμοια ρήματα κίνησης δεν δηλώνει άλλο παρά την είσοδο στο εσωτερικό.²⁹ Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η οικία δεν ήταν μεγάλη και δεν θα μπορούσε να μοιάζει με ανάκτορο.

Στο τέλος του έργου η Μήδεια εμφανίζεται με τα παιδιά της πάνω στο άρμα του Ήλιου (στ. 1317–1404) κάπου ψηλά. Στην περίπτωση αυτή ίσως χρησιμοποιήθηκε η *μηχανή* για να παρουσιάσει ιπτάμενο ψηλά το άρμα του Ήλιου. Το αποτέλεσμα σε αυτή την περίπτωση θα ήταν εντυπωσιακό. Ωστόσο η χρήση *μηχανής* δεν πρέπει να θεωρείται βέβαιη, καθώς ούτε ενδείξεις υπάρχουν στο κείμενο ούτε ακολουθείται η

25. Βλ. Pschor (1908) 11. Ο Pschor (9) θεωρεί επίσης ότι η εμφάνιση του Θανάτου στην αρχή του έργου, ο οποίος χρησιμοποιεί αναπαίστους, εξηγείται καλύτερα, εάν θεωρήσουμε ότι υπήρχαν παρασκήνια.

26. Wilamowitz (1895) I 149. Ο όρος *θεολογείον* χρησιμοποιείται στο παρόν κείμενο συμβατικά για το θέατρο του 5ου αι. π.Χ. Για τα προβλήματα που παρουσιάζει ο όρος βλ. παρακάτω σημ. 177.

27. Wilamowitz (1906) 197· την άποψη αυτή υιοθετεί και ο Frickenhaus (1917) 14.

28. Βλ. σχετικά Weissmann (1893) 65–66. Πρβ. Αισχ. *Χορη*. 849, Σοφ. *Αντιγ.* 1255, *Ο. Τ.* 1241, *Ηλ.* 1337. Υπέρ της ύπαρξης *παρασκηνίων* στη *Μήδεια* βλ. Pschor (1908) 12.

29. Πρβ. LSJ s.v. *παρέρχομαι* III 2.

τυπική δομή (κυρίως δεν υπάρχει η εκτενής ρήσις του θεού, την οποία συναντούμε σε περιπτώσεις εμφάνισης από μηχανής θεού από την *Ανδρομάχη* και ύστερα), ούτε θα ήταν κάτι πολύ απλό τεχνικά (ακόμη και αν τα δύο παιδιά είχαν αντικατασταθεί από κούκλες).³⁰ Μια άλλη λύση θα ήταν να θεωρήσουμε, όπως πρότεινε ο Bethe, ότι χρησιμοποιήθηκε *εκκύκλημα*. Η προτροπή να ανοίξουν οι πύλες (Ιάσων: στ. 1314–15) συνδέεται όντως σε αρκετές περιπτώσεις με τη χρήση *εκκυκλήματος*, ενώ τα λόγια της Μήδειας που ακολουθούν αμέσως μετά (στ. 1317–20: *τί τάσδε κινεῖς κἀναμοχλεύεις πύλας ... | εἰ δ' ἔμοῦ χρειαν ἔχεις, | λέγ' εἴ τι βούλῃ, χειρὶ δ' οὐ φαύσεις ποτέ*) όπως και η παράκληση του Ιάσωνα λίγο αργότερα να “αγγίξει” το κορμί των παιδιών του (1402–3: *δός μοι πρὸς θεῶν | μαλακοῦ χρωτὸς παῖδας τέκνων*) θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς ότι αναφέρονται όχι στο ὕψος στο οποίο βρίσκεται αλλά στην υπερφυσική δύναμη της Μήδειας, που δεν επιτρέπει σε κανέναν να την αγγίξει.³¹ Αλλά θα σκηνοθετούσε άραγε ο Ευριπίδης στη συγκεκριμένη περίπτωση την επίδειξη της υπερφυσικής δύναμης με το *εκκύκλημα* και όχι, όπως κάνει με τους θεούς, δείχνοντας το συγκεκριμένο πρόσωπο κάπου ψηλότερα; Μια τρίτη δυνατότητα θα ήταν η εμφάνιση του άρματος με τους φτερωτούς δράκοντες στο *θεολογείον*.³² Στην περίπτωση αυτή θα υπήρχε ομοιότητα με τους στ. 1561 κ.ε. του *Ορέστη*, όπου, ενώ ο Μενέλαος ζητά από τους δούλους του να ανοίξουν βίαια την πύλη, εμφανίζεται στη στέγη ο Ορέστης. Από την άλλη, η εμφάνιση βέβαια της Μήδειας ξαφνικά στον

30. Βλ. κυρίως Wecklein (1875)· Pschor (1908) 13· Cunningham (1954)· Mastronarde (1990) 264–66· Mastronarde (2002) 38–39, 372–373. Για την απουσία των τυπικών χαρακτηριστικών της εμφάνισης *deus ex machina* στη *Μήδεια* — μια ένδειξη ότι πρόκειται για πρώτη χρήση της τεχνικής αυτής — βλ. Johnston (2019). Η αναφορά του Αριστοτέλη *Ποιητ.* 15.1454^b1 σε “λύση” από μηχανής στη *Μήδεια* φαίνεται να εννοεί μάλλον υπερφυσική παρέμβαση παρά τη χρήση ανυψωτικού μηχανήματος. Το Σ Ευρ. *Μήδ.* 1320 (*ἐπὶ ὕψους γὰρ παραφαίνεται ἡ Μήδεια, ὀχουμένη δρακοντίνους ἄρμασι καὶ βαστάζουσα τοὺς παῖδας*) όπως και το Σ Ευρ. *Μήδ.* 1317 θα μπορούσαν να στηρίζονται σε απλή εικασία που προκύπτει από την ανάγνωση του κειμένου, βλ. Mastronarde (1990) 264 σημ. 49. Αν χρησιμοποιήθηκε όντως μηχανή στη *Μήδεια*, τότε θα πρέπει να υποθέσουμε ότι το μηχανήμα αυτό του θεάτρου ήταν πολύ μεγάλο και ψηλό. Αυτό συνάδει και με τα αρχαιολογικά δεδομένα, βλ. Papastamati-von Moock (2014) 63 κ.ε. για το πολύ ογκώδες και βαθύ θεμέλιο T, τα ξύλα βάσης (περίπου 0,20 cm x 0,20 cm) και τα άλλα κατασκευαστικά στοιχεία.

31. Για την άποψη αυτή βλ. Bethe (1896) 145, ο οποίος ερμηνεύει τους στ. 1320 κ.ε. ως εξής: “Sprich, wenn Du willst; berühren wirst du mich nicht: denn dieser von meinem Ahnen Helios geschenkte Wagen hat die wunderbare Kraft, dass er mich schützt vor Feindes Hand.”

32. Frickenhaus (1917) 14.

αέρα με τη μηχανή θα αποτελούσε αναμφισβήτητα ένα σκηνικά εντυπωσιακό *coup de théâtre*, ταιριαστό στον Ευριπίδη και γι' αυτό ίσως τελικά πιο πειστική λύση. Στην περίπτωση ωστόσο αυτή θα ήταν δύσκολο να παρουσιάσει κανείς μια συζήτηση που διαρκεί για περίπου 100 στίχους με τον ένα συνομιλητή πάνω σε ένα άρμα συνεχώς αιωρούμενο. Γι' αυτό ίσως η μηχανή να άφηνε το άρμα στη στέγη και στο τέλος να το σήκωνε ξανά για να εξαφανιστεί.³³

Στους *ΗΡΑΚΛΕΙΔΕΣ* η σκηνή αναπαριστά έναν ναό κάπου στην Τετράπολη κοντά στον Μαραθώνα, προφανώς με μία κεντρική πύλη (από την οποία εξέρχεται η Μακαρία και στη συνέχεια η Αλκμήνη). Κάπου μπροστά στον ναό θα υπήρχε ένας βωμός του Διός Αγοραίου, όπου θα εμφανιζόταν ο Ιόλαος με τα αγόρια του Ηρακλή. Η παράσταση που υπάρχει στην πελίκη από τη Λουκανία (ΕΙΚ. 2), η οποία χωρίς αμφιβολία παρουσιάζει σκηνή από το έργο, δίνει μια καλή εικόνα ενός τέτοιου βωμού με τους ικέτες.³⁴ Πού ακριβώς βρισκόταν ο βωμός είναι δύσκολο να το πει κανείς με βεβαιότητα, αλλά το πιο λογικό θα ήταν να βρίσκεται κοντά στην κεντρική θύρα. Η μία πάροδος θα οδηγούσε στο Άργος και η άλλη στον Μαραθώνα ή την Αθήνα, ενώ, όπως σε όλα τα έργα με ικεσία (Αισχύλου *Ικέτιδες*, Σοφοκλή *Οιδίπους επί Κολωνώ*, Ευριπίδη *Ικέτιδες* και *Ηρακλής*), έτσι κι εδώ η ορχήστρα θα έπαιζε σημαντικό ρόλο στα διαδραματιζόμενα. Ένα πρόβλημα που τίθεται σε αυτήν την περίπτωση σε παρόμοια έργα ικεσίας είναι αν οι υποκριτές έπαιζαν στο ίδιο επίπεδο με τον Χορό, όταν μάλιστα μπροστά στο σκηνικό οικοδόμημα βρίσκονταν επιπλέον οι ικέτες. Το ζήτημα όμως θα πρέπει να εξεταστεί σε συνάρτηση με τη συζήτηση για την ύπαρξη υπερυψωμένης σκηνής.

33. Σε ορισμένες περιπτώσεις στην κωμωδία πρόσωπα που εμφανίζονται με μηχανή μπορούσαν να μιλούν για πολύ χρόνο αιωρούμενα (π.χ. ο Τρυγαίος στην *Ειρήνη* 82–179). Αλλά βέβαια πρόκειται ακριβώς για σκηνές στις οποίες η αιώρηση του υποκριτή για πολλή ώρα, με όλες τις δυσάρεστες συνέπειές της, θα αποτελούσε ευκαιρία για γέλιο, ενώ αντίθετα η τραγωδία θα έπρεπε να αποφεύγει πάση θυσία ακριβώς τον κίνδυνο δημιουργίας κωμικού αποτελέσματος. Στον *Ηρακλή* η αναγγελία της άφιξης της Θέτιδας από τον Χορό (122 *δαίμων ὅδε τις λευκὴν αἰθέρα | πορθμενόμενος τῶν ἱπποβότων | Φθίας πεδίων ἐπιβαίνει*), καθώς και τα λόγια της Λύσσης στον στ. 873 (*ἐς δόμους δ' ἡμεῖς ἄφαντοι δυσόμεσθ' Ἡρακλέους*) δείχνουν ότι το συνηθισμένο ήταν ο γερανός να αφήνει τα πρόσωπα πάνω στη στέγη πριν αρχίσουν τον λόγο τους. Βλ. και Mastro-narde (1990) 269.

34. Taplin (2007) 126–30 fig. 37 και 38· Trendall – Webster 1971, 1113, 20. Για τους σκηνικούς βωμούς όπως απεικονίζονται στην αγγειογραφία βλ. αναλυτικά Gogos (1984) 27–43.



ΕΙΚ. 2. Σκηνή πιθανώς από τους *Ηρακλείδες*. Ερυθρόμορφη πελίκη από τη Λουκκανία, περ. 400 π.Χ. Policoro, Museo Nazionale della Siritide.

Στον *ΙΠΠΟΛΥΤΟ* — ένα από τα λίγα έργα του Ευριπίδη που κέρδισαν την πρώτη θέση — το σκηνικό δείχνει το παλάτι στην Τροιζήνα με την κύρια πύλη. Όπως σημειώσαμε στη *Μήδεια*, ούτε εδώ η χρήση του ρήματος *παρέρχομαι* (108–109 *χωρεῖτ', ὀπαδοί, καὶ παρελθόντες δόμους | σίτων μέλεσθε*) σημαίνει ότι οι υπηρέτες χρησιμοποιούσαν την πλαϊνή θύρα για να εισέλθουν και άρα ότι υπήρχαν τρεις θύρες στο σκηνικό οικοδόμημα. Μπροστά από το παλάτι υπάρχουν αγάλματα της Αφροδίτης και ίσως της Άρτεμης. Για το άγαλμα της Αφροδίτης λέγεται ρητά ότι βρισκόταν κοντά στην πύλη (στ. 101 *τήνδ' ἢ πύλαισι σαῖς ἐφέστηκεν Κύπρις*). Η Άρτεμη εμφανίζεται (στ. 1282) σίγουρα κάπου ψηλά, όπως προκύπτει άλλωστε από τη σκηνή που ακολουθεί αλλά και από άλλες

παρόμοιες εμφανίσεις θεών στον Ευριπίδη.³⁵ Πιθανώς εμφανιζόταν στο θεολογείον αλλά μάλλον όχι με *μηχανή* (έχει σημασία εδώ ότι στην τελευταία σκηνή συνομιλεί με τον Ιππόλυτο).³⁶ Ωστόσο δεν είναι απαραίτητο να ισχύει το ίδιο με την εμφάνιση της Αφροδίτης στην αρχή του έργου, η οποία εισέρχεται ως “prologue-speaker” για να διατυπώσει μια προφητεία, άρα με την εμφάνισή της επιδιώκεται, όπως σωστά παρατηρεί ο Hourmouziades, διαφορετικό stage effect.³⁷ Επιπλέον, η φράση της θεάς ἔξω τῶνδε βήσομαι τόπων (53) είναι πιο πιθανόν να λέγεται από κάποιον που βρίσκεται στο επίπεδο της ορχήστρας και θέλει να αποφύγει μια συνάντηση.³⁸

Για την εμφάνιση της Φαίδρας στη σκηνή (170 κ.ε.) από το εσωτερικό του ανακτόρου, όπου κείτονταν έως τότε καλυμμένη με λεπτό πέπλο στο κεφάλι (131–33), ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος (Σ Ευρ. *Ιππ.* 171) θεωρούσε ως δεδομένη τη χρήση *εκκυκλήματος*. Η άποψη αυτή, την οποία υιοθέτησε και ο Webster, είναι προφανώς λανθασμένη: από τους στ. 170–71 (ἀλλ’ ἦδε τροφὸς γεραιὰ πρὸ θυρῶν | τήνδε κομίζουσ’ ἔξω μελάρων) προκύπτει ότι όλη η κίνηση συμβαίνει εκείνη τη στιγμή μπροστά στα μάτια των θεατών, ενώ από τους στ. 179–80 (ἔξω δὲ δόμων ἦδη νοσερᾶς δέμνια κοίτης) φαίνεται σαφώς ότι το κρεβάτι βρίσκεται ἔξω.³⁹ Δεν πρόκειται συνεπώς για τυπική παρουσίαση εσωτερικής σκηνής από αυτές που παρουσιάζονται με *εκκύκλημα*. Πρόκειται για μια ‘κινούμενη πλαστική εικόνα’ (moving tableau), παρόμοια με αυτή που συναντήσαμε στην *Άλκηστη*, η οποία, όπως συμβαίνει κατά κανόνα, προαναγγέλλεται εδώ από

35. Βλ. Barrett (1964) ad 1283· αντίθετη άποψη είχε διατυπώσει ο Wilamowitz (1895) I 149, ο οποίος βέβαια επισημαίνει γενικά σωστά τη σύμβαση, σύμφωνα με την οποία τα πρόσωπα του έργου δεν βλέπουν θεούς που είναι παρόντες.

36. Ὑπέρ της χρήσης *μηχανής* (όχι εντελώς ανεπιφύλακτα) ο Hourmouziades (1965) 156–57 και ο Mastronarde (1990) 75. 283. Βλ. ωστόσο Kampourelli (2016) 130. Για την απουσία τυπικών στοιχείων της εμφάνισης *deus ex machina* βλ. Johnston (2019) 129–30. Η Bieber (1954) 280 και Fig. 6 θεωρεί ότι γερανός αφήνει την καθεμιά από τις δύο θεές “on her own shrine” (τουτέστιν στα δύο παρασκήνια).

37. Hourmouziades (1965) 156. Διαφορετική άποψη διατυπώνει ο Mastronarde (1990) 275–76. Για την εμφάνιση της Άρτεμης βλ. Barrett (1964) ad 1283.

38. Πρβ. τα λόγια του Ερμή στον Ίωνα 76 ἀλλ’ ἔς δαφνώδη γύαλα βήσομαι τάδε. Βλ. Lane (2007) 292.

39. Βλ. Dörpfeld – Reisch (1896) 235· Pickard-Cambridge (1946) 111–12· Barrett (1964) ad 811· πρβ. Csapo – Slater (1994) 271. Κατά της άποψης του Webster (1967) 49–50 βλ. τα πειστικά επιχειρήματα της Belardinelli (2000) 247. Σε σχέση με το αρχαίο σχόλιο ο Wilamowitz (1901) 180 υποθέτει ότι οι αρχαίοι γραμματικοί επισήμαναν απλώς το πρόβλημα που δημιουργούνταν ανάμεσα στον τρόπο που έπαιζαν οι ηθοποιοί της δικής τους εποχής τη σκηνή και στο κείμενο του έργου.

τον Χορό με αναπαίστους. Η Φαίδρα μπορεί να έβγαινε με δύο τρόπους: είτε εμφανιζόταν στη σκηνή, συνοδευόμενη από την Τροφό, πάνω σε ένα κρεβάτι που βαστούν ή σύρουν κάποιες γυναίκες, είτε ερχόταν υποβασταζόμενη από την Τροφό και ακολουθούμενη από υπηρέτριες. Η πρώτη υπόθεση είναι πιο πειστική, όπως δείχνει κυρίως το ρήμα *κομίζω* (171).⁴⁰

Η εμφάνιση του πτώματος της Φαίδρας αργότερα (στ. 811–1101) πρέπει να θεωρήσουμε ότι γίνεται το δίχως άλλο πάνω σε *εκκύκλημα*.⁴¹ Προηγουμένως (στ. 808–10) ο Θησέας έχει ζητήσει να ανοίξουν οι πύλες για να δει το πτώμα της γυναίκας του μέσα στον οίκο — ένας συνηθισμένος στους τραγικούς τρόπος για να υπάρξει χρόνος έως ότου βγει το *εκκύκλημα*.⁴²

Για την *ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ* ένα αρχαίο σχόλιο (στον στ. 445) αναφέρει ότι δεν μπορεί κανείς να προσδιορίσει σαφώς την εποχή συγγραφής του δράματος, “επειδή δεν παραστάθηκε στην Αθήνα”.⁴³ Ωστόσο ολόκληρο το σχόλιο αποτελεί συμπίλημα από διαφορετικές πηγές και η ερμηνεία του αποτελεί αρκετά περίπλοκη υπόθεση.⁴⁴ Το πιο πιθανό είναι ότι πρόκειται για συμπέρασμα που δεν στηρίζεται σε θετική γνώση για τον τόπο της πρώτης παράστασης αλλά για εικασία κάποιου σχολιαστή, ο οποίος δεν βρήκε το έργο στον κατάλογο των διδασκαλιών (αυτό υποδηλώνει το ρήμα *ἐπιγράφεσθαι* σε θεατρικά συμφραζόμενα) παρά μόνο κάτω από το όνομα κάποιου Δημοκράτη, αν και ήταν βέβαια γνωστό ότι ήταν έργο του Ευριπίδη. Μπορεί να υποθέσει κανείς διάφορους λόγους για τους οποίους θα ήταν δυνατό να έχει συμβεί αυτό, αλλά σίγουρα δεν είναι καθόλου απίθανο η αναφορά του ονόματος του Δημοκράτη να συνδέεται με επανάληψη του έργου τον 4ο αιώνα. Οι αναφορές που υπάρχουν στο έργο σε ξένους τόπους και πρόσωπα

40. Βλ. Belardinelli (2000) 248, η οποία παρατηρεί σωστά ότι το ρήμα “in Euripide ricorre in scene in cui vengono scortati cadaveri” (ως παράδειγμα αναφέρει τη χρήση του ρήματος στην *Εκάβη* 672).

41. Βλ. Barrett (1964) ad 811. Ο Neckel (1890) 21 είχε θεωρήσει παλαιότερα ότι στην περίπτωση αυτή η χρήση του *εκκύκληματος* δεν ήταν απαραίτητη, αλλά δεν είχε παρατηρήσει τα στοιχεία της τεχνικής που επισημαίνει ο Hourmouziades (1965) 107.

42. Βλ. Wilamowitz (1895) ad 1029.

43. Σ Ευρ. *Ανδρ.* 445 *εἰλικρινῶς δὲ τοὺς τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν· οὐδὲ διδασκται γὰρ Ἀθήνησιν. ὁ δὲ Καλλιμάχος* [fr. 451 Pfeiffer] *ἐπιγραφήναι φησι τῇ τραγωδίᾳ Δημοκράτην.*

44. Βλ. την πειστική ανάλυση των στρωμάτων του σχολίου από τον Bergk (1883), με τις αναθεωρημένες απόψεις του. Βλ. επίσης γενικά για το θέμα Allan (2000) 150–60 και τη συστηματική παρουσίαση της συζήτησης στον Butrica (2001), καθώς επίσης Csapo – Wilson (2020) 584–86.

έδωσαν την αφορμή για διάφορες εικασίες ως προς τον τόπο της παράστασης (Θεσσαλία, Μολοσσία κ.ά.). Ωστόσο δεν υπάρχουν αρχαιολογικές ενδείξεις για θέατρα στη Θεσσαλία ή στην Ήπειρο τον 5ο αι.,⁴⁵ ενώ, από την άλλη, δεν υπάρχει κάτι που να διαφοροποιεί υφολογικά το συγκεκριμένο έργο από την υπόλοιπη παραγωγή του Ευριπίδη, ώστε να δικαιολογείται από εσωτερικά κριτήρια η υπόθεση ότι ο Ευριπίδης δεν είχε κατά νου το θέατρο της Αθήνας, όταν έγραφε το έργο.⁴⁶ Αντιθέτως, φαίνεται πιο πιθανό ότι η πρώτη παράσταση του έργου προοριζόταν για το Διονυσιακό θέατρο για έναν λόγο που δεν έχει προσεχτεί: Στο τέλος του έργου (ύστερα από τον στ. 1226) η Θέτις εμφανίζεται προφανώς ως *ἀπὸ μηχανῆς θεός*, καθώς οι φράσεις “από τον λαμπρό αέρα” (*λευκὴν αἰθέρα*) και “κατεβαίνει στις πεδιάδες της Φθίας” (1230) υποδηλώνουν αναμφισβήτητα πέταγμα. Το έργο προϋποθέτει συνεπώς την ύπαρξη και χρήση *μηχανῆς* στο θέατρο. Δεν μπορεί φυσικά να αποκλείσει κανείς θεωρητικά το ενδεχόμενο την εποχή που γράφτηκε το έργο να διέθεταν *μηχανή* πολλά θέατρα σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Αλλά προσωπικά μου φαίνεται πιο πιθανό ότι γύρω στα 425 π.Χ. το θεατρικό αυτό *μηχάνημα* θα μετρούσε ακόμη και στην Αθήνα λίγα χρόνια ζωής και δεν είναι πολύ πιθανό να υπήρχε σε μικρές κατά τόπους σκηνές. Θεωρώ συνεπώς εξαιρετικά πιθανό ότι το έργο γράφτηκε για να παιχτεί στο θέατρο του Διονύσου.

Η πλοκή του έργου διαδραματίζεται μπροστά από το ανάκτορο του Νεοπτόλεμου στο Θετίδειον (στ. 20), μια απομονωμένη περιοχή της θεσσαλικής Φθίας, που δεν αποτελούσε ίσως καν πραγματική πόλιν.⁴⁷ Σύμφωνα με το κείμενο, δίπλα στο ανάκτορο (43 *πάροιικον ... εἰς ἀνάκτορον*) υπάρχει ναός της Θέτιδας (στ. 43. 117. 130. 135. 161–62) με έναν δικό του βωμό (στ. 162. 260. 411. 565) και *άγαλμα* της θεάς (στ. 246. 311). Οι πληροφορίες αυτές είναι πολύ σημαντικές για το θεατρικό οικοδόμημα, πολύ περισσότερο που επανέρχονται πολλές φορές. Το πρώτο συμπέρασμα είναι ότι θα πρέπει να υπήρχαν οπωσδήποτε δύο θύρες (μια για το ανάκτορο και μια για τον ναό). Αν όμως η κεντρική πύλη αντιστοιχούσε

45. Για τη Θεσσαλία και την Ήπειρο μπορεί να δει κανείς τις αναφορές σε συγκεκριμένα θέατρα στο δεύτερο τόμο του Isler (2017). Για τη Θεσσαλία βλ. επίσης Csapo – Wilson (2017) 536 και 586.

46. Ο Lloyd (2005) 12 παρατηρεί ότι το ύφος της τραγωδίας δεν παρουσιάζει κάποια ιδιαιτερότητα που να τη διαφοροποιεί από αυτές που παρουσιάστηκαν στην Αθήνα. Ο Pickard-Cambridge (1946) 52 θεωρεί δεδομένο ότι το έργο δεν παραστάθηκε στην Αθήνα και ότι “the palace and the shrine stood side by side”.

47. Για το Θετίδειον γενικά βλ. Mariani (2018).

σε αυτήν του ανακτόρου, τότε πού βρισκόταν ο ναός με τη θύρα του; Θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς ότι ένα μέρος του σκηνικού οικοδομήματος — που οπωσδήποτε θα περιλάμβανε μία πύλη ή ένα παρασκήνιο (μάλλον το δεξιό), πρβ. 161 δῶμα Νηρῆδος — θα παρίστανε το κτίριο του ναού.⁴⁸ Αν ωστόσο ο ναός καταλάμβανε το ένα παρασκήνιο, θα έπρεπε να δεχτούμε μια αρχιτεκτονική ασυμμετρία ως προς το ανάκτορο. Τα πράγματα θα ήταν οπωσδήποτε πιο απλά, αν στο θέατρο υπήρχε ήδη ένας πραγματικός ναός δίπλα στο σκηνικό οικοδόμημα, όπως υπήρχε, για παράδειγμα, στο θέατρο του Θορικού. Όμως η περίπτωση του *Δίκτυος*, ενός έργου που ανήκε στην ίδια τετραλογία με τη *Μήδεια* και στο οποίο, όπως προκύπτει από πρόσφατα δημοσιευμένη παπυρική υπόθεση (*POxy* 5283 iii 10–11, πρβ. *PSI* 1286 fr. B), παρουσιάζονταν επίσης ανάκτορο και ναός (στον οποίο κατέφευγαν η Δανάη και ο Δίκτυς), δείχνει ότι παρόμοιο σκηνικό μπορούσε να παρουσιαστεί και στο Διονυσιακό θέατρο τουλάχιστον από το 431 π.Χ.

Στην *EKABH* η σκηνή παριστάνει τη στρατιωτική σκηνή του Αγαμέμνονα (στ. 53–54) στη θρακική ακτή όπου βρίσκεται το στρατόπεδο των Ελλήνων.⁴⁹ Αν χρησιμοποιήθηκαν άλλες πύλες εκτός από την κεντρική για να δηλώσουν άλλες σκηνές, είναι άδηλο (που όμως δεν θα πει: αδύνατον), αν λάβει κανείς υπόψη του την πιθανή μορφή που θα είχε μια στρατιωτική σκηνή, δηλαδή μια ξύλινη κατασκευή καλυμμένη με υφάσματα (πρβ. ΕΙΚ. 3 και 4), όχι πολύ διαφορετική επί της ουσίας από αυτήν που ο Ξούθος δίνει εντολή στον Ίωνα να στήσει στους Δελφούς (*Ιων* 1128–29: “Σὺ μὲν νυν, τέκνον, ἀμφήρεις μένων | σκηναὶς ἀνίστη τεκτόνων μοχθήμασιν”, πρβ. 1134: ἀτοίχους περιβολὰς σκηνωμάτων ὀρθοστάταις ἰδρύνεθ’), παρότι βέβαια αυτή η τελευταία είχε πολύ μεγάλες διαστάσεις.⁵⁰ Το φάντασμα του Πολύδωρου εμφανίζεται στην αρχή να εισέρχεται από μια πάροδο. Δεν είναι πολύ πιθανό να εμφανίζεται στο *θεολογείον* (ούτε βέβαια με *μηχανή*) για πολλούς λόγους, ανάμεσα στους οποίους θα

48. Βλ. και Hourmouziades (1965) 49–50· Stevens (1971) 83· ο Lloyd (2005) 10 θεωρεί ότι ο ναός θα μπορούσε να αναπαριστάνεται “by a free-standing structure somewhat to the side of the stage”.

49. Για τις στρατιωτικές σκηνές βλ. επίσης Frickenhaus (1927) 472. Στα έργα που εκτυλίσσονται μπροστά σε στρατιωτικές σκηνές θα πρέπει να περιλάβει κανείς εκτός από τις *Τρωάδες* και την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* επίσης τον αποσπασματικά σωζόμενο *Παλαμήδη* (πρβ. test. v a και fr. 589 Kann.), καθώς και τον *Αίαντα* του Σοφοκλή.

50. Βλ. Immerwahr (1972) 292 κ.ε., ο οποίος τονίζει τον ανατολίτικο χαρακτήρα παρόμοιων σκηνών.



ΕΙΚ. 3. Ο Αχιλλέας κάθεται στη σκηνή του, ενώ οι κήρυκες παίρνουν τη Βρισηίδα. Αττική ερυθρόμορφη κύλικα, περ. 480 π.Χ. British Museum.



ΕΙΚ. 4. Η σκηνή του Αχιλλέα όπως απεικονίζεται στις *Tabulae Iliacae* της πρώιμης αυτοκρατορικής περιόδου. (O. Jahn – A. Michaelis, *Griech. Bilderchroniken*, Bonn 1873 Taf. IV F).

πρέπει να αναφερθεί το γεγονός ότι τα φαντάσματα (όπως της Κλυταιμήστρας στις *Ευμενίδες* και του Δαρείου στους *Πέρσες*) δεν εμφανίζονται κάπου ψηλά, και θα ήταν περιέργο να συμβαίνει κάτι διαφορετικό εδώ.⁵¹ Εάν το θέατρο του Διονύσου διέθετε *Χαρώνιες κλίμακες*, ο Πολύδωρος θα εμφανιζόταν σίγουρα από αυτές, αλλά βέβαια για τέτοιες κλίμακες στο θέατρο του Διονύσου δεν υπάρχει οποιαδήποτε ένδειξη.⁵² Τέλος, τα νεκρά παιδιά του Πολυμήστορα το πιο πιθανό είναι να εμφανίζονταν (1055 κ.ε.) πάνω σε *εκκύκλημα*. Αυτό θα ήταν σίγουρα πιο θεαματικό και ίσως πιο απλό από το να τα μεταφέρουν οι ακόλουθες της Εκάβης ή να αποκαλύπτονταν στο εσωτερικό μόλις θα άνοιγε η θύρα.⁵³

Στις *IKETIAEΣ* η κεντρική πύλη αναπαριστά την είσοδο του ναού της Δήμητρας και της Κόρης στην Ελευσίνα, έναν τόπο αρκετά γνωστό στο αθηναϊκό κοινό. Υπάρχει ένας βωμός (στ. 33, 93, 290), ο οποίος ωστόσο μπορεί να μη βρισκόταν μπροστά στην είσοδο, όπως θα συνέβαινε ίσως συνήθως, αλλά στο μέσον της ορχήστρας, όπως πιστεύει ο R. Rehm, αφού στο έργο εκτός από τον Χορό των γυναικών υπάρχει και ένας δευτερεύων Χορός (αποτελούμενος από αγόρια), ο οποίος θα έπρεπε να οικονομηθεί μέσα στον χώρο.⁵⁴ Η Αθηνά εμφανίζεται στο τέλος του έργου (στ. 1183–1226) από το *θεολογείον*. Πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον αλλά και δυσκολία για την κατανόηση της σκηνής του θεάτρου παρουσιάζει η σκηνή με την Ευάδνη και για τον λόγο αυτόν θα πρέπει να τη συζητήσουμε στη συνέχεια αναλυτικότερα.

Στον στ. 980 κ.ε. ο Χορός δηλώνει ότι βλέπει τον τάφο του Καπανέα και τις προσφορές του Θησέα προς τους νεκρούς έξω από τον ναό, καθώς επίσης εκεί κοντά τη σύζυγο του Καπανέα Ευάδνη, για την οποία στη συνέχεια αναρωτιέται (987 κ.ε.):

51. Βλ. Hourmouziades (1965) 159–60 (είσοδος από την πάροδο που οδηγεί στη θάλασσα)· διαφορετικά ο Mastronarde (1990) 276–77 (πάνω στη στέγη) και η Gregory (1999) ad 30, βλ. όμως αναλυτικά και πειστικά Lane (2007) με πλήρη βιβλιογραφία για το θέμα στη σ. 290 σημ. 1 και 3.

52. Πρβ. Πολυδύκης IV 17.132. Για τα θέατρα που διέθεταν (κυρίως από την ελληνιστική εποχή και εξής) *Χαρώνιες κλίμακες* βλ. Isler (2017) I: 150–51.

53. Για τη χρήση του *εκκύκληματος* στη συγκεκριμένη περίπτωση βλ. κυρίως Marshall (1992) ad 1049–53. Βλ. ωστόσο και τις παρατηρήσεις του Hourmouziades (1965) 106. Ο Collard (1991) ad 1109–1295 θεωρεί ότι τα πτώματα θα μπορούσαν να μεταφέρονται από τις ακόλουθες της Εκάβης.

54. Rehm (1988) ιδιαίτερα 301 και Rehm (1994).

τί ποτ' αἰθερίαν ἔστηκε πέτραν,
ἢ τῶνδε δόμων ὑπερακρίζει,
τήνδ' ἐμβαίνουσα κέλευθον;

Ακολουθώντας, λοιπόν, τον δρόμο η Ευάδνη έχει σταθεί σε έναν βράχο που “ξεπερνάει σε ύψος” τον ναό. Η ίδια δηλώνει λίγο μετά ότι θα πηδήσει από τον βράχο αυτόν στην πυρά (1015–17: *ὄρ|μάσω τᾶσδ' ἀπὸ πέτρας πη|δήσασα πυρὸς ἔσω*), ενώ στη συνέχεια απαντά στον πατέρα της ότι βρίσκεται πάνω στον βράχο, όπως ένα πουλί (1045–46: *ἦδ' ἐγὼ πέτρας ἔπι | ὄρνις τις ὥσει Καπανέως ὑπὲρ πυρᾶς*). Από το σημείο αυτό αργότερα θα πέσει (στ. 1071) στην πυρά. Τα δεδομένα που προκύπτουν από το κείμενο είναι τα εξής: (i) Ο τάφος και η πυρά θα πρέπει να βρίσκονται στο ίδιο μέρος, καθώς αναφέρονται αρκετές φορές μαζί. Ο χώρος αυτός βρισκόταν “δίπλα” στο κτίριο (στ. 938). (ii) Η πυρά (άρα και ο τάφος) για διάφορους πρακτικούς λόγους δεν μπορεί να παρουσιαζόταν μπροστά, στον σκηνικό χώρο. Ο τάφος του Καπανέα θα πρέπει να βρισκόταν εκτός του σκηνικού χώρου, γιατί από εκεί μεταφέρεται η τέφρα και των επτά σκοτωμένων στρατηγών. Επομένως, όταν η Ευάδνη αναφέρεται στην πυρά του Καπανέα (στ. 1060), εννοεί κάτι που βρίσκεται πίσω από το σκηνικό οικοδόμημα, από όπου οι θεατές μπορούν να δουν ίσως μόνον τον καπνό (όπως δηλαδή στην *Εκάβη* 823).⁵⁵ (iii) Η Αθηνά, όπως είδαμε, εμφανίζεται στο τέλος του έργου από το *θεολογείον*. Είναι δύσκολο να θεωρήσουμε ότι εμφανιζόταν από το ίδιο ακριβώς σημείο και η Ευάδνη, η οποία βρισκόταν “στον ψηλό ετούτο βράχο”. Το μόνο λογικό συμπέρασμα από τα παραπάνω είναι ότι η Ευάδνη βρισκόταν στη στέγη του κτιρίου ή ακόμη πιο ψηλά, ενώ ένας ζωγραφισμένος πίνακας ή ένα άλλο αντικείμενο θα παρίστανε έναν βράχο (παρόμοιο προφανώς με αυτόν στον οποίο ήταν δεμένη η Ανδρομέδα στη φερώνυμη τραγωδία).⁵⁶ Πίσω από το σκηνικό οικοδόμημα θα έβγαινε καπνός. Προς το μέρος αυτό η Ευάδνη, αφού θα τέλειωνε τον διάλογό της με τον πατέρα της, θα εξαφανιζόταν πέφτοντας, υποτίθεται, στην πυρά. Τα πράγματα γίνονται, νομίζω, σαφέστερα, αν αντιληφθεί κανείς ορθά την τοπογραφία του συγκεκριμένου χώρου στην Ελευσίνα, τον οποίο οι θεατές της τραγωδίας θα γνώριζαν πολύ καλά και τον οποίο θα προϋπέθετε ο Ευριπίδης γενικά

55. Πρβ. Arnott (1962) 137–38· επίσης, Hourmouziades (1965) 33.

56. Collard (1975) I 15. Ο Mastronarde (1990) 281 φαίνεται να προκρίνει την εμφάνιση της Ευάδνης με *μηχανή*, αλλά αυτό μου φαίνεται εντελώς απίθανο, βλ. επίσης Morwood (2007) 219–20.



ΕΙΚ. 5. Το τελεστήριον στην Ελευσίνα με τον βράχο (“αγέλαστος πέτρα”) στη δεξιά πλευρά του.



ΕΙΚ. 6. Το Πλουτώνειον κάτω από τον βράχο.

κατά την παράσταση.⁵⁷ Ο “βράχος” από τον οποίο πέφτει η Ευάδνη δεν είναι ο λόφος της Ακρόπολης της Ελευσίνας που βρισκόταν πίσω από το ιερό, όπως θεωρεί ο Collard,⁵⁸ αλλά, κατά την άποψή μου, ο βράχος που βρίσκεται δίπλα στο τελεστήριον, εκεί που βρίσκεται σήμερα μια μικρή εκκλησία [ΕΙΚ. 5]. Αυτός είναι πραγματικά ένας “βράχος” (πέτρα), όχι λόφος, ο οποίος μάλιστα ταυτίζεται από αρκετούς αρχαιολόγους με την *ἀγέλαστον πέτραν* και στην πίσω πλευρά του οποίου βρίσκεται η σπηλιά με το Πλουτώνειον (δηλαδή με την είσοδο στον Κάτω Κόσμο) [ΕΙΚ. 6].⁵⁹ Ποια καλύτερη τοποθεσία θα μπορούσε να είχε σκεφθεί ο Ευριπίδης για τον θάνατο της Ευάδνης; Αυτή όμως η διαπίστωση επιτρέπει πολύ ενδιαφέροντα συμπεράσματα για το σκηνικό οικοδόμημα: Ο βράχος στην Ελευσίνα βρίσκεται στα δεξιά του ναού (καθώς παρατηρεί κανείς την πρόσοψή του) και όντως ψηλότερα από το οικοδόμημα, άρα και στο θέατρο είναι λογικό να βρισκόταν (με όποιον τρόπο και να γινόταν η αναπαράστασή του) στη δεξιά πλευρά της σκηνής όπως θα έβλεπαν οι θεατές (όχι στο μέσον, όπου βρισκόταν το *θεολογείον*) και σε υψηλότερο σημείο για να δημιουργεί ακόμη δραματικότερη εντύπωση.⁶⁰

Στην *ΗΛΕΚΤΡΑ* το έργο διαδραματίζεται μπροστά στην αγροικία του γεωργού συζύγου της ηρωίδας. Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι με τη βοήθεια της σκηνογραφίας θα δινόταν η εντύπωση μιας αγροικίας.⁶¹

57. Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι ο Ευριπίδης — σε αντίθεση, για παράδειγμα, με τον Σοφοκλή — δείχνει γενικά ενδιαφέρον για την αληθοφανή απεικόνιση του χώρου όπου εκτυλίσσεται η δράση. Όπως παρατηρεί ο Mastronarde (1994) 647 με αφορμή τα έργα που πραγματεύονται μύθους σχετικούς με τη Θήβα, “it is not uncharacteristic that Euripides aims for a stronger impression of particularity and verisimilitude”.

58. Collard (1975) I 15. Οι Kourouniotis – Travlos (1934–1935) 103 θεωρούν ότι ο Ευριπίδης είχε υπόψη του το Τελεστήριον της εποχής του Πεισιστράτου (πριν μετασκευαστεί στην εποχή μετά τους Περσικούς πολέμους), αλλά μου φαίνεται πιθανότερο ότι είχε υπόψη του το κτίσμα της εποχής του Περικλή. Σε κάθε περίπτωση οι συνέπειες δεν είναι σημαντικές για το θέμα που μας απασχολεί. Το ενδιαφέρον του Ευριπίδη για τη σκηνή αυτή θα πρέπει να κίνησαν και οι πυρές θυσιών που υπήρχαν στο ιερό και έχουν ανακαλυφθεί στις ανασκαφές, βλ. Kokkou-Viridi (1999).

59. Για την *ἀγέλαστον πέτραν* βλ. κυρίως Rubensohn (1899) 46–54.

60. Με αφορμή τις αναπαραστάσεις καρναβαλικών γιγάντων σε αγγειογραφίες του 6ου αι. που παριστάνουν πομπές με φαλλό ο Webster (1970) 16–17 επισημαίνει τη χρήση σκληρών υφασμάτων σε παρόμοιες κατασκευές και συμπεραίνει ότι “the Athenians were used to monsters made presumably of stiffened canvas or some such material; they would therefore find no difficulty in screens” (εννοεί για την αναπαράσταση βράχων).

61. Είναι πιθανό η οικία να μην απλωνόταν σε όλο το μήκος του σκηνικού οικοδομήματος, βλ. Hourmouziades (1965) 51.

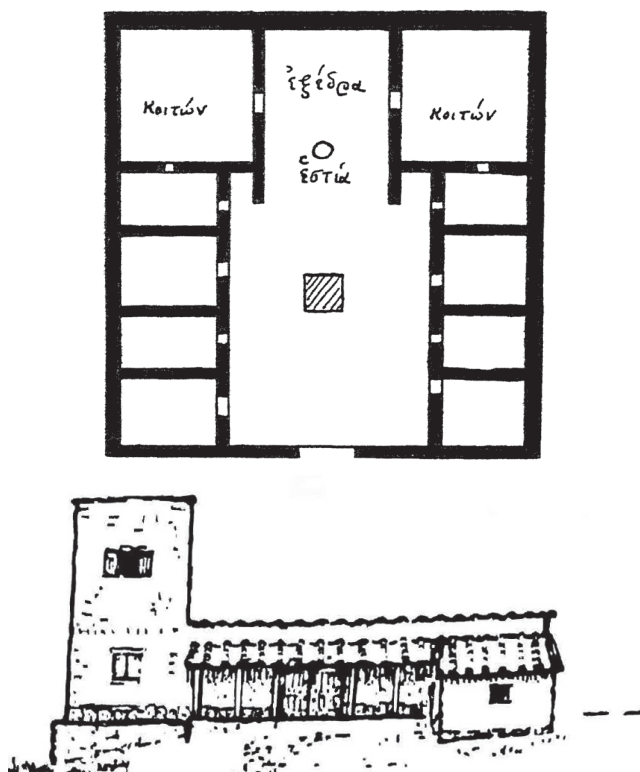
Αλλά τι είδους αγροικία προϋποτίθεται και πόσο θα έπρεπε να αλλάξει — με οποιονδήποτε τρόπο — η εξωτερική μορφή του σκηνικού οικοδομήματος για να εξυπηρετεί την απολύτως απαραίτητη αληθοφάνεια σύμφωνα με τις απαιτήσεις της εποχής; Ορισμένοι ίσως θα έτειναν σήμερα να θεωρήσουν ότι η οικία θα έπρεπε να μοιάζει με χαμόσπιτο. Όμως πουθενά στο κείμενο δεν υποδηλώνεται κάτι τέτοιο.⁶² Αντίθετα, σε δύο περιπτώσεις (στον στ. 78 από τον Αυτουργό και στον στ. 774 από τον αγγελιαφόρο) χρησιμοποιείται για τη συγκεκριμένη οικία ο όρος *μέλαθρα*, μια λέξη που μπορεί να χρησιμοποιείται μεν για να δηλώσει γενικά την οικία, αλλά λόγω της μεγαλοπρέπειάς της θα ήταν στην πραγματικότητα ακατάλληλη, εάν επρόκειτο για χαμόσπιτο, γιατί θα ηχούσε σίγουρα ειρωνικά.⁶³ Επιπλέον, η οικία διαθέτει βωμό (προφανώς του Ερκείου Διός) στο εσωτερικό της, αφού εκεί θα πάει η Κλυταιμήμετρα για να θυσιάσει (στ. 1132–33). Αρα πρόκειται για οικία με εσωτερική αυλή και μία τουλάχιστον μεγάλη πύλη (343 *πύλας*, 357 *τοῖσδ' ἀνεπτύχθαι πύλας*). Τέτοια οικία θα ήταν αντάξια — σύμφωνα με τα λόγια του Ορέστη — ενός “εκτροφέα βοδιών” (252), και θα ήταν επίσης αναμενόμενο να έχει ο Αυτουργός, ο οποίος τώρα μεν είναι φτωχός χειρώννακτας, αλλά κατάρχεται από “λαμπρή γενιά” Μυκηναίων αριστοκρατών (37–38). Ας προστεθεί στα προηγούμενα ότι, όπως γνωρίζουμε τουλάχιστον από τις ανασκαφές οικιών στη Βάρη και στο Δέμα (πρβ. ΕΙΚ. 7), οι αγροικίες που θα είχε υπόψη του ο Αθηναίος θεατής δεν θα ήταν οπωσδήποτε μικρά σπίτια.⁶⁴ Παρόμοιες αγροικίες θα μπορούσαν να έχουν μορφή παρόμοια με την πρόσοψη της σκηνής. Όσο μήκος και αν είχε βέβαια η πρόσοψη μιας τέτοιας οικίας δεν θα μπορούσε να έχει τρεις θύρες.⁶⁵

62. Η προτροπή της Ηλέκτρας προς την Κλυταιμήμετρα (στ. 1140) να προσέχει, όταν μπει στο σπίτι, μήπως οι “καπνισμένοι τοίχοι” λερώσουν τα πέπλα της (*μή σ' αἰθαλώσῃ πολύκαπνον στέγος πέπλους*), έχει σαφή δραματική στόχευση (ο σαρκαστικός τόνος και η υπερβολή είναι άλλωστε προφανείς) και αναφέρεται στο εσωτερικό του σπιτιού. Συνεπώς δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί στο ζήτημα της σκηνής.

63. Ο Denniston (1939) παρατηρεί στο σχόλιό του στον στ. 78 της *Ηλέκτρας* ότι, όταν η λέξη χρησιμοποιείται στον *Κύκλωπα* 491 για να δηλώσει μια σπηλιά, υπάρχει παρατραγικός τόνος, ενώ υπάρχει ένας τόνος περιφρόνησης, όταν χρησιμοποιείται επίσης για σπηλιά από τον Σοφοκλή στον *Φιλοκτήτη* 147.

64. Για τις ανασκαφές και γενικότερα για τις αγροικίες της Αττικής βλ. Jones κ.ά. (1962) και Jones (1975). Πρβ. Ισοκρ. 7, 52 *Τοιγάροισι διὰ ταῦτα μετὰ τοσαύτης ἀσφαλείας διῆγον ὥστε καλλίους εἶναι καὶ πολυτελεστέρας τὰς οἰκίσεις καὶ τὰς κατασκευὰς τὰς ἐπὶ τῶν ἀγρῶν ἢ τὰς ἐντὸς τείχους*. Τα “δρακόσπιτα” της Νότιας Εύβοιας δεν μπορούν να αποτελούν, όπως θεωρεί ο Hammond (1984) 378, “δείγματα” παρόμοιων οικιών.

65. Ο Hammond (1984) 376 υποθέτει στα δεξιά την υπαρκτή πλαϊνής θύρας, “into which



ΕΙΚ. 7. Πάνω: κάτοψη τυπικής απλής, τετράγωνης κατοικίας (σχέδιο: B. R. Rider, 1916, 68 Fig. 11). Κάτω: Αγροικία κοντά στη Βάρη (σχεδιαστική αναπαράσταση J. E. Jones, 1975, Fig. 23.4)

Η αγροικία υποτίθεται ότι βρίσκεται σε ορεινό μέρος με γκρεμνούς (208 οὐρείας ἀν' ἐρίπνας, πρβ. 534). Ο γέροντας παιδαγωγός, όταν φτάνει, παραπονιέται (489–92) ότι ο δρόμος για το σπίτι είναι ανηφορικός. Παρόμοιες αναφορές στον Ευριπίδη (πρβ. τα λόγια επίσης του παιδαγωγού στον *Ιωνα*, του Χορού στον *Ηρακλή*, του Χορού επίσης για τον Τυνδάρεω στον *Ορέστη*) έχει θεωρηθεί ότι αποτελούν επανερχόμενο μοτίβο και όχι οπωσδήποτε ένδειξη για τη σκηνή.⁶⁶ Όμως το γεγονός ότι έχουμε ένα επανερχόμενο μοτίβο δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει αντιστοιχία με τον σκηνικό χώρο, πολύ περισσότερο που ένα μοτίβο όπως το συγκεκριμένο

the gear of the strangers was taken (360, 393f) and from which the strangers emerged later (549)”. Στην πραγματικότητα δεν προκύπτει από το κείμενο ανάγκη για τέτοια θύρα.
66. Βλ. Wilamowitz (1895) II 28.

έχει εκ των πραγμάτων ‘ρεαλιστικό’ χαρακτήρα, (δίνει έμμεσα μια εικόνα για τον άνθρωπο που μιλά και για τον τόπο). Ο γέροντας αναφέρει τα λόγια αυτά καθώς πλησιάζει το ορεινό αυτό μέρος, ενώ στη συνέχεια ζητά κατά κάποιον τρόπο συγγνώμη, που δεν έχει δει πιο πριν την Ηλέκτρα (493 ἄρτι γάρ σε πρὸς δόμοις ὄρω). Επομένως, η Ηλέκτρα βρίσκεται σε όλους τους προηγούμενους στίχους στη θύρα, και τα λόγια του γέροντα λέγονται ενόσω αυτός βρίσκεται στο επίπεδο της ορχήστρας και ανεβαίνει σιγά με αργό βηματισμό σε κάτι ακόμη ψηλότερο που βρίσκεται στο σημείο όπου στέκεται η Ηλέκτρα.⁶⁷ Παρ’ όλα αυτά από μόνο του το χωρίο δεν οδηγεί, κατά τη γνώμη μου, σε κάποιο σαφές συμπέρασμα. Τα λόγια του γέροντα συνδέονται με αυτό που ονομάζει ο Issacharoff “διηγητικό χώρο” και όχι με σκηνική δράση. Μόνο η συνδυαστική εξέταση (με τον *Ηρακλή* και τον *Ιωνα* που θα δούμε παρακάτω) μπορεί να οδηγήσει σε κάπως ασφαλέστερη απάντηση στο ερώτημα αν η ίδια η σκηνή — πέρα προφανώς από τη γενικότερη μορφολογία της περιοχής του θεάτρου και τις παρόδους — επέτεινε με κάποιον τρόπο (πιθανώς απλώς με τα σκαλοπάτια της σκηνής ή με τη χρήση ράμπας) την εντύπωση της ανηφορικής διαδρομής.

Στους στ. 1172 κ.ε. ο Ορέστης και η Ηλέκτρα εξέρχονται από το σπίτι επιδεικνύοντας τα πτώματα της Κλυταιμήςστρας και του Αίγισθου. Θεωρείται συχνά ότι τον Ορέστη και τον Πυλάδη ακολουθεί, καθώς οι ίδιοι περπατούν (πρβ. στ. 1173 *βαίνουσιν ἐξ οἴκων πόδα*), ένα *εκκύκλημα* με τα πτώματα.⁶⁸ Αλλά γιατί να μη θεωρήσει κανείς ότι τα πτώματα σύρουν έξω ο ίδιος ο Ορέστης και ο Πυλάδης;⁶⁹ Σε κάθε περίπτωση η χρήση του *εκκύκληματος* δεν μπορεί να θεωρείται βέβαιη. Στο τέλος του έργου οι Διόσκουροι εμφανίζονται και εξαφανίζονται με τη χρήση *μηχανής* (πρβ. στ. 1233: *δόμων ὑπὲρ ἀκροτάτων*, και ακόμη χαρακτηριστικότερα 1349: *διὰ δ’ αἰθερίας στείχοντε πλακός*, επίσης στ. 1235–36, 1241 κ.ε.). Η είσοδός τους προαναγγέλλεται με αναπαίστους (1233–37). Επειδή η διάρκεια του λόγου του Κάστορα είναι μεγάλη και η παρουσία τους διαρκεί πολύ (στ. 1238–1356), δεν είναι εύκολο να θεωρήσουμε ότι βρίσκονταν και οι δύο όλη την ώρα στον αέρα, αλλά θα πρέπει μάλλον να υποθέσουμε ότι ο γερανός τους άφηγε στο *θεολογείον*, από όπου τους έπαιρνε ξανά στο τέλος.⁷⁰

67. Βλ. Weissmann (1895) 67· Stiepel (1968) 90–91.

68. Hourmouziades (1965) 107· Cropp (2013) ad 1172–1232.

69. Βλ. Newiger (1990) 41.

70. Βλ. Hourmouziades (1965) 165· Cropp (2013) ad 1233–37.

Στον *ΗΡΑΚΛΗ* το έργο εκτυλίσσεται μπροστά στο “ψηλό” (107: *υπόροφα*) παλάτι του ομώνυμου ήρωα (και του Αμφιτρύωνα) στη Θήβα. Παρόμοιοι χαρακτηρισμοί είναι βέβαια τυπικοί, παραπέμπουν σε λογοτεχνικές περιγραφές (πρβ. *Οδύσσεια* 5.42) και δεν σημαίνουν κάτι για το οικοδόμημα που έβλεπε ο θεατής (άλλωστε τα οικοδομήματα στο θέατρο κατασκευάζονται πάντα σε μικρότερη κλίμακα από τα πραγματικά). Μπροστά στη σκηνή υπάρχει ένας βωμός, όπου έχουν προσπέσει ο Αμφιτρύων, η Μεγάρα και οι τρεις γιοι του Ηρακλή. Όταν εμφανίζεται ο ίδιος ο Ηρακλής, ερχόμενος από τον Άδη, αναφωνεί (στ. 523):

ὦ χαῖρε μέλαθρον πρόπυλά θ' ἑστίας ἐμῆς

Η αναφορά εδώ σε *πρόπυλα* δεν έχει, όσο βλέπω, προσεχτεί. Και όμως έχει πολύ μεγάλη σημασία, γιατί δεν πρόκειται για τυποποιημένη έκφραση, ούτε είναι πιθανό να λέγονταν τα λόγια αυτά, αλλά να μην έβλεπε απολύτως τίποτα σχετικό ο θεατής. Ας σημειωθεί ότι το *πρόπυλον* (*προπύλαιον* ως επίθετο) δήλωνε στην αρχαιότητα μια συγκεκριμένη μορφή μνημειακής πύλης (αρχικά σε τεμένη αλλά αργότερα και σε αγορές, γυμνάσια, βουλευτήρια και άλλα δημόσια κτίρια), η οποία είχε ορθογώνιο σχήμα και αποτελούνταν από δύο παράλληλους τοίχους που προεξείχαν από τα πλάγια και συνδέονταν με έναν εγκάρσιο τοίχο (με άνοιγμα) στη μέση, σχηματίζοντας έτσι ένα Η.⁷¹ Αυτό ακριβώς το σχήμα είχαν τα Προπύλαια τον Μνησικλή στη δυτική πλευρά της Ακρόπολης (ΕΙΚ. 13), τα οποία αποτελούσαν, μεταξύ άλλων, μέρος του σκηνικού στη *Λυσιστράτη* (245 κ.ε., 265 *τὰ προπύλαια πακτοῦν*) και στα οποία αναφέρεται ο Αριστοφάνης επίσης στους *Ιππείς* (1326).⁷² Εάν δεχτούμε τα προηγούμενα για την ερμηνεία του χωρίου, τότε ο πληθυντικός *πρόπυλα* θα πρέπει να συνδέεται — καθώς δεν αποτελεί συνήθη λέξη ούτε τυποποιημένη χρήση ποιητικού πληθυντικού — με την ύπαρξη περισσότερων εισόδων, ενώ οι δύο πλαϊνές πλευρές του *προπύλου* θα αντιστοιχούσαν προφανώς

71. Βλ. Carpenter (1970) 1–3, όπου και διευκρίνιση της σχέσης με συναφείς όρους όπως *πρόθυρον* κ.ά. Βλ. επίσης Ginouvès (1998) 34–35.

72. Σε ό,τι αφορά το χωρίο των *Ιππέων*, ο van Leeuwen (1900) ad loc. θεωρεί ότι η λέξη δηλώνει “*aedium introitum* [...]”, qui in sermone quotitidiano audiebat τὸ πρόθυρον” (πρβ. *Σφήκες* 875), βλ. ωστόσο Neil (1901) ad. loc. και Sommerstein (1981) ad. loc. Στην τραγωδία αναφορά σε *πρόπυλα* υπάρχει επίσης στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (1375: *θεῶν, ὅσοι<περ> πρόπυλα ναίουσιν τάδε*).

στα παρασκήνια, των οποίων η ύπαρξη επιβεβαιώνεται με τον τρόπο αυτόν για τα έτη γύρω στο 415 π.Χ. Τέλος, καθώς η ίδια η λέξη *πρόπυλον* δηλώνει στεγασμένη κατασκευή μπροστά από μια πύλη, αυτό σημαίνει ότι η κεντρική είσοδος του σκηνικού οικοδομήματος θα πρέπει μάλλον να ήταν (ή, τουλάχιστον, να δίνει την εντύπωση ότι είναι) στεγασμένη.

Στο 4ο επεισόδιο μπορεί κανείς να θεωρήσει με ασφάλεια ότι η Τρις και η Λύσσα, τις οποίες ο Χορός βλέπει “πάνω από το ανάκτορο” (817 *ὑπὲρ δόμων*) σε ένα άρμα (στ. 880), εμφανίζονται με τη *μηχανή*.⁷³ Αργότερα, στον στ. 1029 κ.ε. ο Χορός αναφέρει ότι βλέπει τη θύρα να ανοίγει διάπλατα και να φαίνονται οι τρεις γιοι του Ηρακλή μαζί με τη μητέρα τους νεκροί κοντά στον πατέρα τους που κοιμάται, δεμένος στα συντρίμμια ενός πέτρινου κίονα. Πώς εμφανίζεται ο Ηρακλής και τα άλλα τέσσερα μέλη της οικογένειάς του; Να υποθέσουμε ότι ανοίγουν κάποια επιπλέον μέρη της σκηνής και βλέπει κανείς μέσα στον οίκο; Μα ο Χορός έχει πει ότι ανοίγει μόνο η θύρα (1029 *διάνδιχα κλῆθρα κλίνεται*). Και ούτε μπορεί να φανταστεί κανείς μια τέτοια σκηνή να παίζεται στο (ορατό, έστω από μια πλευρά) εσωτερικό του κτιρίου: ένα μεγάλο μέρος των θεατών δεν θα μπορούσε να δει όλα αυτά τα πρόσωπα και, κυρίως, ο Ηρακλής — ο οποίος μιλά για περίπου 350 στίχους ακόμη από το ίδιο σημείο! — δεν θα μπορούσε να ακουστεί ικανοποιητικά. Άλλος τρόπος να παρουσιαστεί ικανοποιητικά παρόμοιο εσωτερικό *tableau vivant* δεν υπάρχει στην πραγματικότητα παρά με τη χρήση του *εκκυκλήματος*.⁷⁴ Η ασυνέπεια στον λόγο του Αμφιάραου (στον στ. 1070 αναφέρει ότι θα κρυφτεί “μέσα στο ανάκτορο”, πρβ. 1089–90) επιβεβαιώνει, κατά τη γνώμη μου, ότι η σκηνή, αν και υποτίθεται ότι εκτυλίσσεται στο εσωτερικό, παρουσιάζεται έξω με *εκκύκλημα*. Η χρήση του πρέπει να θεωρείται εδώ βέβαιη.

Στις *ΤΡΩΑΔΕΣ* το σκηνικό παρουσιάζει σκηνές αιχμαλώτων γυναικών με φόντο τα ερείπια της φλεγόμενης Τροίας, από την οποία ωστόσο δύσκολα μπορούμε να πιστέψουμε ότι παρουσιάζόταν κάτι με ρεαλιστικό τρόπο στη σκηνή.⁷⁵ Η κεντρική πύλη του σκηνικού οικοδομήματος θα

73. Βλ. Hourmouziades (1965) 162· Newiger (1990) 36–37· Mastronarde (1990) 268–9.

74. Ο Pickard-Cambridge (1946) 112–13 και 115 θεωρεί ότι αυτό συνέβαινε από την ανοικτή θύρα, αλλά βλ. ήδη Neckel (1890) 21· Wilamowitz (1895) I: 151, 160. II: 7, 207, 221, 223· επίσης Arnott (1962) 86· Hourmouziades (1965) 98 κ.ε.· Taplin (1977) 134–36· Bond (1981) ad 1028 ff.· Halleran (1985) 80.

75. Βλ. τις σχετικές απόψεις στη Stieber (2011) 8–10. Το γεγονός ότι δηλώνονται συχνά

παρίστανε την είσοδο στη σκηνή της Εκάβης. Στην πάροδο τα δύο ημιχόρια του Χορού, ο οποίος αποτελείται από αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες, θα μπορούσαν να εισέρχονται είτε από τις παρόδους (οι οποίες, υποτίθεται, θα οδηγούσαν σε άλλες στρατιωτικές σκηνές) είτε — ίσως πιο πιθανό — από τις δύο θύρες του σκηνικού οικοδομήματος (πρβ. στ. 155–56, 166, 176), όπως υποθέτουν ο Frickenhaus και ο Χουρμουζιάδης.⁷⁶ Στην αρχή του έργου θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι ο Ποσειδών και η Αθηνά δεν εμφανίζονται στο *θεολογείον*, έστω και αν υπάρχει ήδη στη σκηνή η Εκάβη, αλλά στην ορχήστρα. Η εμφάνιση των θεών στο *θεολογείον* δεν θα επέτρεπε στους θεούς να έλθουν και, κυρίως, να φύγουν από διαφορετικές κατευθύνσεις.⁷⁷ Στο τέλος του έργου η Εκάβη περιγράφει την πτώση της Τροίας (στ. 1325–26) λέγοντας στον Χορό ότι ακούει έναν θόρυβο όπως αυτόν ενός σεισμού (*ἔνοσις*). Αν όντως ακουγόταν τέτοιος θόρυβος και αν αυτός παραγόταν από μουσικά όργανα ή ειδικό μηχανήμα που υπήρχε στο θέατρο, είναι άδηλο.⁷⁸

Στην *ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΤΗΝ ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ* η κεντρική θύρα της σκηνής παριστάνει την είσοδο στον ναό της Άρτεμης στην Ταυρίδα. Για τον ναό δίνονται στο κείμενο αρκετές πληροφορίες: έχει “ψηλό περίβολο” (96–97), ωραίους κίονες και χρυσοστόλιστους θριγκούς (128–129), *τριγλύφους* (στ. 113 [να σημειωθεί ωστόσο ότι τους στ. 113–115 *suspectos habet Diggle*]), *παραστάδες* (στ. 1159), *καλοφτιαγμένες θύρες* (1286 *εὐγόμφους πύλας*).⁷⁹ Πρόκειται βέβαια για περιγραφή, που δεν είναι υποχρεωτικό ότι ανταποκρινόταν σε αυτό που έβλεπε ο θεατής (τουλάχιστον στο σκηνικό οικοδόμημα, γιατί βέβαια ίσως έβλεπε τον ναό του Διονύσου). Το αντίθετο, οι πολλές λεπτομέρειες, κάποιες μάλιστα σε λυρικά χωρία, μάλλον δεν ευνοούν τη ‘ρεαλιστική’ ερμηνεία. Αλλά κάποια αρχιτεκτονικά στοιχεία,

με τον λόγο πύργοι και τείχη είναι μάλλον μια ένδειξη ότι παρουσιάζονταν μόνον στη φαντασία.

76. Frickenhaus (1917) 15· Hourmouziades (1965) 24–25, 69–70 (πρβ. ωστόσο τα γενικά συμπεράσματα στη σ. 34)· ο Lee (1976) 90 θεωρεί ότι τα δύο ημιχόρια εισέρχονται από τις παρόδους, η Barlow (1985) 166 “by the central door”.

77. Τη χρήση του *θεολογείον* θεωρεί πιθανή ο Frickenhaus (1917) 15, πρβ. ωστόσο Hourmouziades (1965) 161–62 και Halleran (1985) 9–10.

78. Η Stanley (1971) 281, 293, 296 πιθανολογεί ότι σε αυτή την περίπτωση (όπως και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* και στις *Βάκχες*) ίσως χρησιμοποιήθηκε ειδικό μηχανήμα. Η άποψη του Fisher (1992) 183 ότι σε όλες τις περιπτώσεις χρησιμοποιούνταν μόνο η περιγραφή είναι μια εικασία.

79. Ιδιαίτερα για το πρόβλημα της ερμηνείας των στ. 113–14 (*δρα δέ γ’ εἴσω τριγλύφων ὅποι κενὸν | δέμας καθεῖναι*) βλ. Stieber (2011) 66–73.



ΕΙΚ. 8. Η σκηνή της φυγής από την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* του Ευριπίδη. Αμφορέας με λαιμό από την Καμπανία, περ. 330 π.Χ. Saint Petersburg, State Hermitage Museum.

όπως οι κίονες και το αέτωμα, θα πρέπει να ήταν ορατά (πρβ. και την ΕΙΚ. 8, που είναι πιθανώς εμπνευσμένη από τη συγκεκριμένη τραγωδία, αν και το αγγείο ανήκει βέβαια σε κατοπινότερη εποχή). Στην αρχή του τρίτου επεισοδίου, όταν η Ιφιγένεια λέει στον Θόαντα ἄναξ, ἔχ' αὐτοῦ πόδα σὸν ἐν παραστάσιν (1159), η σημασία της λ. παραστάς θεωρείται ότι δεν είναι απολύτως σαφής.⁸⁰ Αλλά σε γενικές γραμμές καταλαβαίνει κανείς τι εννοείται. Η φράση δηλώνει τον χώρο ανάμεσα στους (οποιοδήποτε είδους) παραστάδες της θύρας, όχι όμως απαραίτητα πρόθυρον.⁸¹

80. Πρβ. Hourmouziades (1965) 28: "What are they? Doorposts, pilasters, or the 'antae' of the temple? Or should we regard this as the only evidence of a 'secluded' place in front of the central door outside which Thoas is stopped by Iphigenia?" Βλ. επίσης Stieber (2010) 61–62. Η Kyriakou (2006) ad 1159–60 θεωρεί ότι η Ιφιγένεια "uses 'vestibule' rather loosely here". η Parker (2016) ad loc. ερμηνεύει: "the pillars of the portico".

81. Για τη σημασία της λ. παραστάς βλ. Studniczka (1914) 74–75· Frickenhaus (1927) 477· Pickard-Cambridge (1946) 77. Για τη συμπλήρωση παραστ[άδων] τοῦ θεάτ[ρου] σε

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζουν τα λόγια του Ορέστη σχετικά με τον τρόπο που μπορεί να μπει με τον Πυλάδη στον ναό (96–98):

τί δρῶμεν; ἀμφίβληστρα γὰρ τοίχων ὄρᾱς
 ὑψηλά· πότρεα κλιμάκων προσαμβάσεις
 ἐμβησόμεσθα;⁸²

Όπως στις *Νεφέλες*, όπου ο Στρεψιάδης ζητά από τον Ξανθία να φέρει σκάλα (1486 κ.ε.) και στη συνέχεια να ανέβει στη στέγη του *φροντιστηρίου*, ενώ αργότερα φοβάται μην πέσει ο ίδιος (ο Στρεψιάδης) από εκεί και “σπάσει τον λαιμό” του (1501), έτσι κι εδώ υπάρχει αναφορά σε ένα ψηλό οικοδόμημα, στη στέγη του οποίου μπορεί να ανέβει κανείς μόνο με σκάλα. Ίσως δεν θα πρέπει να πάρουμε κατά γράμμα την αναφορά σε ένα επικίνδυνα υψηλό οικοδόμημα, αλλά βέβαια δεν θα μπορούσε να είναι ένα χαμηλό οικοδόμημα, γιατί η αναντιστοιχία με την περιγραφή θα δημιουργούσε κωμική εντύπωση. Εάν το σκηνικό οικοδόμημα της εποχής του Λυκούργου είχε ύψος περ. 4 μέτρα,⁸³ τότε θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι και το παλαιότερο οικοδόμημα δεν διέφερε πολύ ως προς το ύψος.

Μπροστά στον ναό υπάρχει επίσης ένας βωμός (72). Αφού ο ναός έχει *τριγλύφους*, θα είναι δωρικός, όπως ήταν προφανώς ο ναός και στον *Ίωνα*, ενώ επίσης δωρικά κτίσματα — και αυτό είναι αξιοπρόσεκτο — έχουμε στον *Ορέστη* (πρβ. 1372) και στις *Βάκχες* (πρβ. 1214). Ορισμένα από τα χαρακτηριστικά του ναού που αναφέρονται θα ήταν τυπικά σε μια περιγραφή ενός μεγάλου πρεπου ναού, αλλά βέβαια ορισμένα βασιικά στοιχεία θα πρέπει να γίνονταν ορατά στο σκηνικό οικοδόμημα. Δεν μπορεί, για παράδειγμα, να είναι τυχαίο το γεγονός ότι στη σκηνογραφία του αγγείου του Würzburg (EIK. 17 και 183) απεικονίζονται τρίγλυφοι. Για την αιφνιδιαστική, σωτήρια παρέμβαση της Αθηνάς στο τέλος του έργου θα πρέπει να χρησιμοποιούνταν το *θεολογείον*.⁸⁴

αθηναϊκή επιγραφή του 343/2 π.Χ., καθώς και για συναφείς επιγραφικές μαρτυρίες, βλ. Csapo – Wilson (2014) 400–3.

82. Το παραδεδομένο από τα χειρόγραφα (LP) κείμενο (*δωμάτων πρὸς ἀμβάσεις / ἐκβησόμεσθα*) είναι προφανές ότι πάσχει. Ακολουθώ το κείμενο του Diggle. Βλ. και Parker (2016) ad 97–98. Για τη φράση *κλιμάκων προσαμβάσεις* βλ. LSJ s.v. *προσανάβασις*.

83. Βλ. Pickard-Cambridge (1946) 153 (αναφέρεται στα *παρασκήνια*).

84. Για τη χρήση *μηχανής* δεν υπάρχει απολύτως καμία ένδειξη και συνεπώς οποιαδήποτε σχετική εικασία (πρβ. Mastronarde [1990] 280. 283) δεν είναι πειστική.

Στον *ΙΩΝΑ* το σκηνικό παρουσιάζει την είσοδο του (δωρικού περίπτερου) ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς, καθώς και έναν μεγάλο βωμό (τον βωμό των Χίων μπροστά στον ναό των Δελφών), στον οποίο θα καταφύγει στη συνέχεια η Κρέουσα (στ. 1255 κ.ε.).⁸⁵ Τα λόγια του Χορού στην αρχή της Παρόδου (184: “Δεν έχουν μόνο στην ιερή την Αθήνα | οι κατοικίες των θεών ωραίους κίονες [*εὐκίονες ... αὐλαί*]”) δείχνουν ότι η κύρια πύλη του ναού θα πρέπει να έχει είτε *πρόθυρον* είτε τουλάχιστον κίονες. Διαφορετικά δεν έχει πολύ νόημα η αντιπαράβολή του ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς με την Αθήνα.⁸⁶

Η εμφάνιση του Ίωνα στην αρχή θα πρέπει να γίνεται από τη μία από τις δευτερεύουσες θύρες, καθώς στον στ. 78 ο Ερμής τον προαναγγέλλει με τα εξής λόγια: *ὁρῶ γὰρ ἐκβαίνοντα Λοξίου γόνον τόνδε*. Όμως το *ρήμα ἐκβαίνω*, όταν δηλώνει την είσοδο (όχι την έξοδο) ενός προσώπου, συνδέεται πάντα με την είσοδο από το σκηνικό οικοδόμημα, ενώ και οι ανάπαιστοι που χρησιμοποιεί στη συνέχεια ο Ίων (στ. 82 κ.ε.) συνάδουν με το γεγονός ότι κινείται προς το κέντρο της σκηνής.⁸⁷ Άρα βγαίνει σίγουρα από τη σκηνή. Όμως βγαίνει κρατώντας κλαδιά δάφνης, ένα τόξο και ένα χρυσό δοχείο ραντισμού με σκοπό να καθαρίσει (λατρευτικά) τον ναό (στ. 80. 103–6), κάτι που καθιστά εντελώς απίθανη την έξοδο από τη θύρα του ναού που πρόκειται να καθαρίσει. Το πιο πιθανό είναι, λοιπόν, να βγαίνει από μια πλαϊνή θύρα, ενώ ο Ερμής τον βλέπει από την άλλη πλευρά και φεύγει προς τα *δαφνώδη γύαλα* (“δαφνοσκεπή λαγκάδια”) από την πάροδο, προκειμένου να αποφύγει τη συνάντησή.⁸⁸

Αρχιτεκτονικά στοιχεία του ναού περιγράφονται επίσης από τον Χορό: η γιγαντομαχία στο (δυτικό) αέτωμα (205–207), τα δύο γλυπτά δίπλα στην είσοδο του ναού (η ανάγλυφη παράσταση, από τη μια, του Ηρακλή και του Ιόλαου που σκοτώνουν τη Λερναία Ύδρα, και του Βελεροφόντη πάνω στον Πήγασο που σκοτώνει τη Χίμαιρα, στ. 190–204, από την άλλη). Αλλά τίποτα από αυτά δεν θα ήταν μάλλον ορατό και όλες οι περιγραφές προορίζονταν για την φαντασία των θεατών — ένα είδος

85. Ο βωμός του ναού και ο βωμός του Απόλλωνα Αγυιέως στη συγκεκριμένη περίπτωση θα συνέπιπταν. Δεν είναι πειστική η άποψη του Winnington-Ingram (1976) 491–98 ότι ο βωμός βρισκόταν στο εσωτερικό του ναού, βλ. και Martin (2018) 33.

86. Ο Pickard-Cambridge (1946) 77 δέχεται την ύπαρξη κίωνων αλλά όχι ενός “projecting porch”.

87. Βλ. Martin (2018) ad 78.

88. Ο Wilamowitz (1926) 23 και ο Halleran (1985) 115 θεωρούν ότι ο Ερμής φεύγει από μια δευτερεύουσα θύρα, αλλά αυτό δεν μου φαίνεται πειστικό.

ἐκφράσεως.⁸⁹ Δύο φορές, μια στον στ. 38 από τον Ερμή και μια άλλη στον στ. 510 από τον Ίωνα, γίνεται αναφορά σε κρηπίδες (δηλαδή τα τρία σκαλοπάτια στην εξωτερική πλευρά του βάθρου του ναού).⁹⁰ Στη δεύτερη περίπτωση αναφέρεται μάλιστα ότι τις κρηπίδες “φυλάνε” οι γυναίκες του Χορού. Άρα η σκηνή θα πρέπει οπωσδήποτε να είχε (ή έδειχνε με κάποιον τρόπο) κρηπίδες.⁹¹ Και επειδή είναι αδύνατον να φανταστεί κανείς γυναίκες να κάθονται σε ζωγραφισμένες κρηπίδες, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι υπήρχαν τουλάχιστον κάποια σκαλοπάτια που έμοιαζαν με κρηπίδες. Τα τρία αυτά σκαλοπάτια δεν θα πρέπει να ήταν άλλα από αυτά της υπερυψωμένης σκηνής, στην οποία θα αναφερθούμε πιο κάτω. Τέλος, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι, ενώ ο Ερμής εμφανίζεται στην αρχή μάλλον από το θεολογείον, η Αθηνά εμφανίζεται στο τέλος (στ. 1549 κ.ε.) με μηχανή, όπως δηλώνει η αναφορά του Ίωνα σε κάποια θεότητα που βρίσκεται “πάνω από το κτίριο” (οἴκων θυοδόκων ὑπερτελής) αλλά και το επιφώνημα ἔα.⁹²

Ένα ενδιαφέρον ζήτημα στον Ίωνα συνδέεται με την άφιξη του γέροντα υπηρέτη (στ. 735 κ.ε.), ο οποίος ζητά από την Κρέουσα να τον τραβήξει (ἔλκε) και να τον οδηγήσει, επειδή το μαντείο είναι “ψηλά”, ενώ αυτή του ζητά στη συνέχεια να την ακολουθήσει (στ. 738–43):

ΠΡΕΣΒΥΤΗΣ: ἔλχ' ἔλκε πρὸς μέλαθρα καὶ κόμιζέ με.

αἰπεινὰ μοι μαντεῖα· τοῦ γήρως δέ μοι

συνεκπονοῦσα κῶλον ἱατρὸς γενοῦ.

ΚΡΕΟΥΣΑ: ἔπου νῦν· ἵχνος δ' ἐκφύλασσ' ὅπου τίθης.

ΠΡΕΣΒΥΤΗΣ: ἰδοῦ·

τὸ τοῦ ποδὸς μὲν βραδύ, τὸ τοῦ δὲ νοῦ ταχύ.

ΚΡΕΟΥΣΑ: βάκτρον δ' ἐρείδου περιφερεῖ στείβων χθόνα.⁹³

89. Βλ. Hourmouziades (1965) 53–56· Stieber (2011) 284–302. Για την ερμηνεία των περιγραφών αυτών, ιδιαίτερα από τη αθηναϊκή οπτική γωνία, είναι σημαντικές οι παρατηρήσεις του Immerwahr (1972). Επί τη ευκαιρία, τα *δαφνώδη γύαλα* ... *τάδε* στον στ. 76 δεν αναφέρονται σε κάποιο ἄλσος που παριστανόταν και σκηνογραφικά, όπως θεωρούσε ο Wilamowitz (1926) 23, αλλά στον ναό τον ίδιο με την ευρύτερη σημασία, βλ. Winnington-Ingram (1976) 496–97· Martin (2018) ad loc. Βέβαια, αφού το γύαλον αντιστοιχεί στον περίβολον (όχι στενά στον ναό), δεν μπορεί να αποκλειστεί εντελώς το ενδεχόμενο η σκηνή να έδειχνε και κάτι πέρα από τον ναό.

90. Σε ένα ποιητικό κείμενο δεν βλέπω γιατί πρέπει να θεωρήσει κανείς με τη Stieber (2011) 26 ότι εδώ εννοείται ο στυλοβάτης.

91. Βλ. και Wilamowitz (1926) 22.

92. Βλ. Hourmouziades (1965) 157–59· Martin (2018) ad 1549–52 και 1570.

93. Ο κώδικας L παραδίδει *περιφερεῖ στίβον χθονός* (: *περιφερεῖς στίβος χθ.* Diggle), αλλά

Καθώς όσα περιγράφονται θα τα παρακολουθούσαν οι θεατές στο θέατρο και καθώς γίνεται πολύ συγκεκριμένη αναφορά στα *αἰπεινὰ μα- ντεῖα* των Δελφών, η σκηνή δεν μπορεί να αποτελεί μόνο ένα δραματι- κό μοτίβο, αλλά περιλαμβάνει σκηνικές οδηγίες και θα πρέπει να είχε οπωσδήποτε κάποια πραγματική βάση. Η περιγραφή ανταποκρίνεται πλήρως στην τοπογραφία των Δελφών, ιδιαίτερα εάν θεωρήσουμε ότι αναφέρεται στην κυρίως είσοδο του ναού. Σε αυτή την περίπτωση η κυ- ρίως πύλη της σκηνής θα παρουσίαζε την ανατολική πλευρά του ναού,⁹⁴ γεγονός που εξηγεί όχι μόνο τις περιγραφές του ναού από τις (μη ορατές, υποτίθεται, στους θεατές) πλαϊνές πλευρές του όσο και τη χρήση δεύτε- ρης θύρας της σκηνής για να δηλωθεί χώρος εκτός του ναού. Η αντιστοι- χία με την τοπογραφία των Δελφών είναι πολύ μεγάλη. Για να φτάσει κανείς στον ναό του Απόλλωνα θα έπρεπε όντως να ανέβει έναν ανηφο- ρικό δρόμο (βλ. ΕΙΚ. 9). Την εντύπωση της ανηφόρας επέτεινε ίσως το μέγεθος και οι βαθμίδες του ναού (πρβ. ΕΙΚ. 10), αν και δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι υπήρχε ράμπα όπως αυτή που βλέπουμε στον ναό των Δελφών σήμερα.⁹⁵ Στο θέατρο του Διονύσου και στο συγκεκριμένο έργο πρέπει να υπήρχαν κάποια χαρακτηριστικά που θα δημιουργούσαν στοιχειωδώς την εντύπωση αυτή, γιατί διαφορετικά είναι δύσκολο να εννοήσει κανείς γιατί ο Ευριπίδης παρεμβάλλει τη συγκεκριμένη σκηνή. Θεωρώ πιθανό ότι αυτή, όπως και οι υπόλοιπες παρόμοιες σκηνές, στη- ριζόταν κυρίως όχι στην (υποτιθέμενη) ελαφρώς ανηφορική κλίση που είχαν οι πάροδοι, όπως θεωρεί ο Pickard-Cambridge, αλλά στη σημαντι- κή υψομετρική διαφορά της σκηνής από το ιερό του Διονύσου.⁹⁶ Είναι ενδεικτικό ότι η συζήτηση του γέρου με την Κρέουσα αρχίζει πριν να

η διόρθωση του Badham σε *περιφερῇ στείβων χθόνα* φαίνεται αναγκαία, βλ. Gunther (2018) ad loc.

94. Πρβ. Wilamowitz (1926) 22: “Der Tempel ist sehr viel schmaler als die sehr breite Bühne [...]. Daher schließen sich an ihn die Baulichkeiten, die der Chor bei seinem Einzuge betrachtet.”

95. Το δωρικό αυτό χαρακτηριστικό οφείλεται προφανώς στον Κορίνθιο αρχιτέκτονα Σπίνθαρο, ο οποίος σχεδίασε τον ναό των Δελφών τον 4ο αι. (Πανσ. 10.5.13).

96. Βλ. Pickard-Cambridge (1946) 58. Η εξήγηση ωστόσο με αναφορά μόνο στις παρό- δους, πέρα από το γεγονός ότι δεν είναι ακριβής — από τις υψομετρικές αναφορές του Döpfeld (1896: Taf. 1) δεν προκύπτει κάτι τέτοιο, τουλάχιστον για την ανατολική πάροδο —, δεν είναι και ικανοποιητική. Δεν θεωρώ, από την άλλη, ότι έχει ιδιαίτερη βαρύτητα η παρατήρηση του Arnott (1962) 29, ότι οι τραγωδίες του Ευριπίδη παίζο- νταν και σε θέατρα εκτός της Αθήνας, όπου όμως παντού (Επίδαυρος, Κόρινθος, Άρ- γος κ.α.) οι πάροδοι ήταν κατηφορικές (“We cannot believe that when *Hercules Furens* was played outside Athens the climbing passage was cut”).



ΕΙΚ. 9. Αεροφωτογραφία του ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς.



ΕΙΚ. 10. Η κύρια είσοδος του ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς.

φτάσουν στη σκηνή. Όμως την αίσθηση της ανηφόρας θα πρέπει να έδινε επιπλέον το ίδιο το σκηνικό οικοδόμημα με την υπερυψωμένη σκηνή.

Στην *ΕΛΕΝΗ* το σκηνικό οικοδόμημα παριστάνει το παλάτι του Πρωτέα στην Αίγυπτο, που περιγράφεται ως πολύ μεγάλοπρεπο (68 *ἔρυννά δώματα*, 70 *βασίλεια ἀμφιβλήματα εὐθριγκοί θ' ἔδραι*, 430 *δῶμα περιφερὲς θριγκοῖς*, 431 *πύλαι σεμναί*). Η πλούσια λεκτική περιγραφή, η οποία θυμίζει σε ορισμένα σημεία περιγραφές όπως αυτή του ανακτόρου του Αλκίνοου από τον Οδυσσέα (*Οδ.* 7.81 κ.), σίγουρα δεν θα αντιστοιχούσε στο σκηνικό οικοδόμημα που θα έβλεπαν οι θεατές, αλλά πάντως ορισμένα αρχιτεκτονικά στοιχεία πρέπει να αποδίδονταν με κάποιον τρόπο, όπως, για παράδειγμα, με ζωγραφισμένους πίνακες.⁹⁷ Η φράση *βασίλεια ἀμφιβλήματα* στον στ. 70 δεν σημαίνει “βασιλικά τείχη” (*‘walls’, ‘Mauern’*), όπως δέχονται οι νεότεροι σχολιαστές, γιατί σε αυτή την περίπτωση δεν είναι πολύ κατανοητό το επίθετο *βασίλειος* και επιπλέον θα έπρεπε να δεχτεί κανείς ότι η ίδια λέξη χρησιμοποιείται με δυο διαφορετικές σημασίες στο ίδιο κείμενο (πρβ. στ. 423–24 *πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα | χλιδάς τε πόντος ἤρπασ'*).⁹⁸ Πρόκειται για πορφυρά παραπετάσματα (πρβ. ΕΙΚ. 3 και 4), τα οποία φαίνεται ότι χρησιμοποιούνταν στη σκηνή της τραγωδίας.⁹⁹ Όταν κάνει την

97. Βλ. Hourmouziades (1965) 45.

98. Kannicht (1969) ad 68–70· Allan (2008) ad 69–70.

99. Ως προς τη λέξη *ἀμφιβλήματα* πρβ. τα *καταβλήματα* που αναφέρει ο Πολυδ. 4.127 και 131. Τη χρήση υφασμάτων και δερμάτων στο θέατρο μνημόνευε προφανώς ήδη ο κωμικός ποιητής του 5ου αι. Μύρτιλλος στους *Τιτανόπανές* του (στο απ. 1 Κ.–Α. αναφέρεται σε σχέση με το — δυστυχώς χαμένο — χωρίο από την κωμωδία του ότι *σύνθηες ἐν κωμωδία παραπετάσματα δέρρις ποεῖν οὐ πορφυρίδας*). Ο Meineke (*FGC* II 418) θεωρούσε ότι με το χωρίο του Μυρτίλλου συνδεόταν η παραδιδόμενη από τον Ησύχιο (δ 689 [πρβ. δ 688]) = Αδέσπ. κωμ. *307 Κ.–Α. ποιητική φράση *δεσποδόγομοι πύλαι· δέρρις ἔχουσαι, παραπετάσματα*. Πρβ. επίσης Πλάτων *Κωμ.* απ. 267 Κ.–Α. *δέρρις ... τρίγωνον παραπέτασμα ἐπὶ ταῖς θύραις ταῖς ἀδελαῖς βαλλόμενον*· επίσης, Τζέτζης *Προλεγ.* XI a ii, 77 κ.ε. (p. 36 Koster) και XI c, 82 κ.ε. (p. 46 Koster). Η αναφορά του Αριστοτέλη *Ηθ. Νικ.* 4.2.1123a23–24 στην *πορφύρα* που παρέχει ο χορηγός κωμωδίας *ἐν τῇ παρόδῳ* δεν συνδέεται μάλλον με παραπετάσματα ή τάπητες αλλά με τα ενδύματα του Χορού. Πρβ. Αθην. 12.534C (σε σχέση με τον Αλκιβιάδη) *ὅτε δὲ χορηγὸν πομπέων ἐν πορφυρίδι εἰσιὼν εἰς τὸ θέατρον*. Οι μεταγενέστεροι σχολιαστές του Αριστοτέλη (*Σ Αριστ. Ηθ. Νικ.* p. 186, 10 Heylb. [*CAG* 20] και *Σ Αριστ. Ηθ. Νικ.* παράφρ. p. 71, 8 Heylb. [*CAG* 19, 8]) ερμήνευσαν το χωρίο θεωρώντας ότι εννοούνται παραπετάσματα. Βλ. Frickenhaus (1917) 65 σημ. 48 και Sifakis (1971)· υπέρ της άποψης ότι η ερμηνεία των σχολιαστών είναι ορθή τάσσονται οι Csapo – Wilson (2020) 443 (πρβ. 296 και 440). Η πληροφορία της Σούδας σχετικά με τις καινοτομίες του Φόρμου (φ 609 *ἐχρήσατο δὲ πρῶτος ἐνδύματι ποδῆρει καὶ σκηνῇ δεσμάτων φοινικῶ*), πέρα από το ότι δεν

εμφάνισή του στο τρίτο επεισόδιο ο Θεοκλύμενος και βλέπει ότι η Ελένη δεν βρίσκεται πια ικετίδα στον τάφο του πατέρα του, ετοιμάζεται να αρχίσει την καταδίωξη. Διατάζει λοιπόν τους υπηρέτες να ανοίξουν τις αμπάρες του στάβλου και να λύσουν τα άλογα από τις φάτνες (1180 *χαλᾶτε κλῆθρα, λύεθ' ἱππικὰς | φάτνας*). Στη συγκεκριμένη περίπτωση θα πρέπει να θεωρήσουμε είτε (α) ότι ο θεατής θα έπρεπε να φανταστεί ότι βρισκόταν στην εσωτερική αυλή, είτε (β) ότι η θύρα και ο στάβλος αναφέρονται σε ένα από τα δύο παρασκήνια που βλέπει ο θεατής.¹⁰⁰ Αν όμως επρόκειτο μόνο για σκηνή της φαντασίας, δεν θα αρκούσε να διατάξει απλώς να φέρουν τα άλογα; Έχει πραγματικά νόημα να προστάζει κανείς με τόσο συγκεκριμένο τρόπο *χαλᾶτε κλῆθρα*, όταν δεν βλέπει κανείς ούτε καν τη θύρα;¹⁰¹ Και πόσο τυχαίο μπορεί να είναι το γεγονός ότι στις *Βάκχες* δίνεται εντολή να οδηγηθεί ο Διόνυσος επίσης στον στάβλο (509 *ἱππικαῖς πέλας | φάτναισιν*); Πιο πιθανό μου φαίνεται εδώ η προσταγή να συνδέεται με την είσοδο σε ένα από τα παρασκήνια. Στην Έξοδο του έργου οι Διόσκουροι θα εμφανίζονταν — όπως και στην *Ηλέκτρα* — με τον γερανό.

Κάπου μπροστά στο παλάτι (στ. 1165 *ἐπ' ἐξόδοισι*) — πιθανώς όχι μπροστά στην πύλη αλλά πάντως κάπου κεντρικά — υπήρχε ο “πέτρινος” (στ. 962. 986) τάφος του Πρωτέα, που χρησίμευε συγχρόνως ως βωμός για θυσίες. Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι βρισκόταν πάνω σε κρηπίδα και είχε ορθοστάτες (στ. 547 *τύμβου 'πὶ κρηπιδ' ἐμπύρους τ' ὀρθοστάτας*).¹⁰² Ο τάφος αυτός δεν ταυτιζόταν με κάποιον δήθεν σταθερό βωμό του θεάτρου.¹⁰³ Θα πρέπει να ήταν φορητός (δηλαδή ξύλινος) βωμός με έναν ή παραπάνω κίονες δίπλα του, όπως αυτοί που απαντούν συχνά σε αγγειογραφίες σχετικές με το θέατρο και δηλώνουν βωμό ή τάφο [ΕΙΚ. 11].¹⁰⁴

είναι σαφές, δεν θα μπορούσε να έχει επηρεάσει τη σκηνική πράξη στην Αθήνα, βλ. Pickard-Cambridge (1946) 122 σημ. 2. Ο Webster (1970) 20 (και pl. 24) παραπέμπει σε ανάγλυφο του 1ου/2ου αι. μ.Χ. με σκηνή κωμωδίας, όπου διακρίνεται παραπέτασμα να καλύπτει μέρος της σκηνής.

100. Πρβ. Kannicht (1969) ad 1180–81.

101. Όταν χρησιμοποιούνται παρόμοιες εκφράσεις, είτε ανοίγει είτε υπάρχει όντως η δυνατότητα να ανοίξει μια θύρα, πρβ. *Ηρ.* 332· *ΙΑ* 1340· *Ιππ.* 808· *ΙΤ* 1304· *Ορ.* 1561–62.

102. Βλ. Kannicht (1969) II 157. Για τη σημασία της λ. *ὀρθοστάτης* εδώ βλ. LSJ s.v. I 2. Γενικότερα για τη σκηνή βλ. επίσης Marshall (2014) 202–204.

103. Έτσι πιστεύει ο Arnott (1962) 61–62, αλλά βλ. Kannicht (1969) II 308–309.

104. Βλ. Gogos (1984) 43 κ.ε.



ΕΙΚ. 11. Η Ηλέκτρα κάθεται πάνω σε βωμό, ενώ δεξιά της στέκεται ο Ορέστης.
Σικελιωτικός ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας, περ. 380–370 π.Χ. Συρακούσες.
(A. Rumpf, *Handbuch der Archäologie*, München 1953, Taf. 40.4)

Στις *ΦΟΙΝΙΣΣΕΣ* το έργο εκτυλίσσεται στο παλάτι των Λαβδακιδών στη Θήβα. Εκτός από την κεντρική πύλη υπήρχαν ένας ή δύο βωμοί (ο ένας οπωσδήποτε του Απόλλωνα Αγυιέα) με αγάλματα πίσω από τους βωμούς. Στη σκηνή της ‘τειχοσκοπίας’ (στ. 88–201) ο Παιδαγωγός και η Αντιγόνη ανεβαίνουν στο ψηλότερο σημείο του κτιρίου με μια ξύλινη σκάλα. Τα λόγια του Παιδαγωγού παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον:

ὦ κλεινὸν οἴκοις Ἀντιγόνη θάλος πατρί,
ἐπεὶ σε μήτηρ παρθενῶνας ἐκλιπεῖν
μεθῆκε μελάρων ἐς διῆρες ἔσχατον
στράτευμ’ ἰδεῖν Ἀργεῖον ἱκεσίαισι σαῖς,
ἐπίσχες, ὥς ἂν προυξερενήσω στίβον,
μή τις πολιτῶν ἐν τρήβωι φαντάζεται

90

.....

ἀλλ’ οὔτις ἀστῶν τοῖσδε χρίμπτεται δόμοις,
κέδρου παλαιὰν κλίμακ’ ἐκπέρα ποδί·

100

Το επίθετο *ἔσχατον* δεν μπορεί παρά να δηλώνει εδώ το υψηλότερο σημείο, δηλαδή τη στέγη, όπου ανεβαίνουν τα δύο πρόσωπα. Αλλά τι σημαίνει *διῆρες*; Κατά τη γνώμη μου δεν μπορεί να σημαίνει τίποτε άλλο από “δεύτερο πάτωμα”, στη στέγη του οποίου θέλει να ανέβει ο Παιδαγωγός με μια “παλιά κέδρινη σκάλα” (στο χωρίο η σημασία ‘στέγη’ προκύπτει από τη σύνδεση με τη λέξη *ἔσχατον*).¹⁰⁵ Το χωρίο αυτό έχει υπόψη του ο Πολυδεύκης (4.129–130), όταν αναφέρεται στη *διστεγία*:

ἡ δὲ διστεγία ποτὲ μὲν ἐν οἴκῳ βασιλείῳ διῆρες δωματίον, οἷον ἂφ’ οὗ ἐν Φοινίσσαις Ἀντιγόνη βλέπει τὸν στρατὸν, ποτὲ δὲ κέραμος, ἂφ’ οὗ καὶ βάλλουσι τῷ κεραμίῳ· ἐν δὲ κωμῳδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας πορονοβοσκοὶ τινες κατοπτεύουσιν ἢ γραῖδια ἢ γύναια καταβλέπει.

Ο Πολυδεύκης έχει σαφώς κατά νου ένα σκηνικό οικοδόμημα με δεύτερο όροφο.¹⁰⁶ Αλλά ο λεξικογράφος συχνά αναμιγνύει, ως γνωστόν, στοιχεία από διάφορες εποχές (ο όρος *διστεγία* είναι προφανώς μεταγενέστερος) και άρα είναι αμφίβολο αν αυτό που λέει μπορεί να θεωρηθεί έγκυρη πληροφορία για το θέατρο του 5ου αιώνα.¹⁰⁷ Ακόμη όμως και αν παραβλέψουμε την ερμηνεία του Πολυδεύκη, παραμένει η λέξη *διῆρες* που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Ευριπίδης, η οποία είναι από μόνη της αρκετά σαφής. Συνεπώς η σκηνή είτε θα είχε ένα δεύτερο πάτωμα είτε, τουλάχιστον, θα μπορούσε να δώσει μια τέτοια εντύπωση.¹⁰⁸ Για ποιον λόγο θα έκανε ο Ευριπίδης αναφορά σε “δεύτερο πάτωμα”, αν οι θεατές δεν έβλεπαν παρά μόνο έναν όροφο; Και μπορούμε να αγνοήσουμε κατά τη συζήτηση του χωρίου τις παράλληλες ενδείξεις στην κωμωδία, όπως είναι το παράθυρο σε υψηλότερο επίπεδο από το οποίο κατεβαίνει με σκοινί στους *Σφήκες* (379, πρβ. 317, 1341) ο Φιλοκλέων; Ή τα παράθυρα, από τα οποία βλέπουν προς τα κάτω οι γυναίκες στις *Εκκλησιάζουσες* (877 κ.ε., ιδ. 930–31); Ή τη φράση *ὁρᾷτε τὸ διῆρες ὑπερῶν* στο απόσπασμα

105. Για τη φράση *ἐς διῆρες ἔσχατον* βλ. Σ Ευρ. *Φοίν.* 90: *τὸ διηρημένον καὶ ὑπερκείμενον, τὸ ὑπερῶν. ἢ τὸ δίστεγον*. Βλ. επίσης Mastronarde (1990) 256 σημ. 23 και (1994) ad 90.

106. Για το θέμα βλ., μεταξύ άλλων, Wieseler (1890) 200–201· Dörpfeld – Reisch (1896) 205. 208. 267· Pickard-Cambridge (1946) 54. 67· Arnott (1962) 42–43· Mastronarde (1990) 254–58, ο οποίος θεωρεί ότι η Αντιγόνη και ο Παιδαγωγός σύμφωνα με το κείμενο δεν είναι τόσο εμφανείς.

107. Για τον Πολυδεύκη ως πηγή για το θέατρο βλ. Mauduit – Moretti (2010), ιδιαίτερα 534 για το συγκεκριμένο χωρίο από τις *Φοίνισσες*.

108. Διαφωνώ με τον Mastronarde (1994) ad 90, ο οποίος θεωρεί πιθανότερο ότι “the audience imagines that the skene-roof is the roof of an (unrepresented) upper storey”.

120 K.-A. του Πλάτωνα του Κωμικού;¹⁰⁹ Από την άλλη δεν είναι απαραίτητο να εικάσουμε ένα πραγματικά διώροφο σκηνικό οικοδόμημα. Θα αρκούσε να υπάρχουν κάποια ψηλά παράθυρα στα παρασκήνια (πρβ. τα παράθυρα στην ΕΙΚ. 12 παρακάτω), από τα οποία θα μπορούσαν να εμφανίζονται τα πρόσωπα των ηθοποιών (όπως συμβαίνει σε ορισμένα κατωιταλικά αγγεία με σκηνές κωμωδίας)¹¹⁰ και τα οποία θα μπορούσαν να δίνουν την εντύπωση του “δεύτερου ορόφου”.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η σκηνή με την άφιξη του Τειρεσία στο τρίτο επεισόδιο: Όταν φτάνει στο ανάκτορο οδηγούμενος από την κόρη του και συνοδευόμενος από τον Μενοικέα, προτρέπει την πρώτη να προχωρεί στο ίσωμα, ενώ ρωτά τον δεύτερο πόσος δρόμος έχει μείνει μέσα στην πόλη ώσπου να φτάσουν στον πατέρα του. Στο μεταξύ όμως εμφανίζεται ο Κρέων, ο οποίος ενθαρρύνει τον Τειρεσία και λέει στον γιο του να τον “πιάσει από κάπου” και, “όπως συμβαίνει με κάθε άμαξα”, να τον βοηθήσει (845–48):

*Θάρσει· πέλας γάρ, Τειρεσία, φίλοισι σοῖς
ἔστ’ ὀρμίσαι σὸν πόδα· λαβοῦ δ’ αὐτοῦ, τέκνον·
ὥς πᾶς ἀπήνη πούς τε πρὸς βύτου φιλεῖ
χειρὸς θυραίας ἀναμένειν κονφίσματα.*

Καθώς ο Τειρεσίας βρίσκεται ήδη σε επίπεδο έδαφος, οι οδηγίες του Κρέοντα θα ήταν περισσότερο κατανοητές, αν ο γιος του θα έπρεπε να βοηθήσει τον Τειρεσία να ανέβει κάποια σκαλοπάτια (δυσκολία αντίστοιχη με το να κατέβει από μια άμαξα), όπως αυτά που θα προϋπέθετε στη συγκεκριμένη περίπτωση η ύπαρξη υπερυψωμένης σκηνής.¹¹¹

109. Βλ. τη διεξοδική και πειστική πραγμάτευση του Κωνσταντάκου στον παρόντα τόμο σ. 276.

110. Βλ., για παράδειγμα, τον κρατήρα από τη Λιπάρα (περ. 360–350 π.Χ.), όπου ψηλά πάνω από τη σκηνή απεικονίζονται δύο γυναίκες σε παράθυρα (Bieber [1962] Fig. 535, Trendall – Webster [1971] Fig. IV 11) ή το αγγείο του Βατικανού (Bieber [1962] Fig. 484), έργο και αυτό πιθανώς του Ασστέα, στο οποίο ο Δίας κουβαλά μια σκάλα για να κλέψει την Αλκμήνη, η οποία βρίσκεται σε ένα ψηλό παράθυρο (πρβ. και την παρόμοια αγγειογραφία στην Bieber [1962] Fig. 501). Για το αγγειογραφικό μοτίβο και την ερμηνεία του βλ. Green (1995) 109–10 και pl. 10.

111. Βλ. Jouanna (1976) 88–91· επίσης Mastronarde (1994) ad 847–48: “just as a woman descending from a cart [...] needs a helping hand from outside to step down (*El.* 998–9, 1004–6; *IA* 613–18), so an old man in walking needs help for any difficult or awkward movement (again the comment has more point if Tir. is in the process of climbing a step or two)”.

Στον *ΟΡΕΣΤΗ* το έργο εκτυλίσσεται στο παλάτι των Ατρείδων στις Μυκήνες (Άργος). Στην αρχή του έργου ο ομώνυμος ήρωας και η αδελφή του εμφανίζονται σε μια ‘πλαστική εικόνα’ (tableau ή “canceled entrance”, κατά τον Taplin): Ο Ορέστης ξαπλωμένος σε μια κλίνη (πάνω σε *εκκύκλημα*);, η Ηλέκτρα καθισμένη κοντά στα πόδια του. Το ερώτημα που θέτει η συγκεκριμένη σκηνή (η οποία μοιάζει πολύ με αυτήν στην αρχή των *Νεφελών* του Αριστοφάνη) είναι αν οι ξαπλωμένοι ηθοποιοί (στη συγκεκριμένη περίπτωση έως τον στ. 806) θα μπορούσαν να είναι ορατοί στην περίπτωση που έπαιζαν ακριβώς στο ίδιο επίπεδο με τον Χορό και όχι σε ένα κάπως υπερυψωμένο πατάρι. Επιπλέον, είναι πολύ δύσκολο να φανταστούμε τον Ορέστη πάνω σε μια κλίνη σε ένα εντελώς άσκεπο μέρος μπροστά στην κύρια πύλη. Η ύπαρξη προστύλου με δύο τουλάχιστον κίονες, όπου θα κείται ο Ορέστης (όπως και η Άλκηστη στον ομώνυμη τραγωδία), φαίνεται επιβεβλημένη.¹¹²

Όταν η Ερμιόνη μπαίνει μέσα στο ανάκτορο για να βρει τη μητέρα της και συλλαμβάνεται όμηρος από τον Ορέστη και τον Πυλάδη, ο κορυφαίος του Χορού αναφέρει ότι “βροντούν οι σύρτες στο παλάτι” (1366 *κτυπεῖ γὰρ κληῖθρα βασιλείων δόμων*). Αμέσως μετά εμφανίζεται ο Φρύγας. Υποθέτει λοιπόν κανείς ότι βγήκε από τη θύρα. Αλλά στη συνέχεια αναφέρει ο ίδιος ότι ξέφυγε “τον θάνατο από αργεῖτικο ξίφος, πατώντας με τα βαρβαρικά του πασούμια τις κέδρινες σανίδες των παστάδων και τις δωρικές τριγλύφους” (1371–72 *Ἀργεῖον ξίφος ἐκ θανάτου | πέφευγα βαρβάροις ἐν ἐὶ|μάρισιν κεδρωτὰ πα|στάδων ὑπὲρ τέραμνα | Δωρικός τε τριγλύφους*).¹¹³ Επειδή δεν προκύπτει από πουθενά ότι η κυρίως πύλη έχει κλείσει ύστερα από τον στ. 1352 (και έως τον στ. 1551) αλλά και επειδή στη συνέχεια (1370) γίνεται αναφορά σε παστάδα (που θα πει: “inner room, bridal chamber”), συνάγει κανείς ότι ο Φρύγας θα βρισκόταν ψηλά στον γυναικωνίτη και θα κατέβαινε από εκεί βιαστικά με κάποιον τρόπο, κινδυνεύοντας να γκρεμοτσακιστεί. Φαίνεται σαν να υπάρχει εδώ μια αντίφαση στο κείμενο αναφορικά με το μέρος από το οποίο εμφανίζεται ο Φρύγας, την οποία είχαν παρατηρήσει ήδη οι αρχαίοι γραμματικοί. Μάλιστα το αρχαίο σχόλιο στον στ. 1366 μας πληροφορεί ρητά ότι οι στίχοι 1366–68 του Χορού αποτελούν προσθήκη κάποιων υποκριτών για να μην τραυματιστούν πηδώντας από τη στέγη (*ἵνα μὴ κακοπαθῶσιν ἀπὸ τῶν βασιλείων δόμων*

112. Πρβ. Dörpfeld–Reisch (1896) 205–206. Στον *Κρεσφόντη* το ζήτημα είναι αρκετά περίπλοκο, βλ. Harder (1985) 114–16.

113. Για την ευριπίδεια χρήση των αρχιτεκτονικών όρων βλ. αναλυτικά Stieber (2010) 55 κ.ε.

καθαλλόμενοι). Εάν το αρχαίο σχόλιο έχει δίκιο και οι στίχοι αποτελούν προσθήκη, τότε ο Φρύγας θα κατέβαινε κατά την παράσταση με κάποιο τρόπο (με τα χέρια ή και με σχοινί — δεν αναφέρεται πουθενά ότι έκανε άλμα) από τη στέγη του παρασκηνίου. Αν πάλι οι τρεις στίχοι είναι γνήσιοι, τότε ο Φρύγας έβγαινε από τη θύρα του παρασκηνίου (το οποίο θα οδηγούσε, υποτίθεται, στον γυναικωνίτη). Υπάρχουν σοβαρά επιχειρήματα και για τις δύο απόψεις.¹¹⁴ Το αρχαίο σχόλιο αποτελεί ωστόσο μάλλον σκέψη που πηγάζει από το ίδιο το κείμενο, όχι από άλλη πηγή, και δεν αρκεί για να οβελίσει κανείς τόσο εύκολα τους τρεις στίχους του κειμένου. Στην αντίρρηση αυτή πρέπει να προσθέσει κανείς τις σκηνικές δυσκολίες (υποκριτής που πρόκειται να τραγουδήσει μια μονωδία να κατεβαίνει με έναν τέτοιο τρόπο ντυμένος ανατολίτικα και με πασούμια;). Αλλά για τις υπόλοιπες λεπτομέρειες είναι δύσκολο να αποφασίσει κανείς, δεδομένου ότι αυτό που μοιάζει αντιφατικό θα μπορούσε να στηρίζεται σε κάποιο σκηνοθετικό ή δραματικό τέχνασμα. Σε κάθε περίπτωση πάντως και άσχετα από τη λύση που θα προκρίνει κανείς, το κείμενο προϋποθέτει παρασκήνια με επίπεδη στέγη, με τριγλύφους και με θύρα. Στο τέλος του έργου (στ. 1625) ο Απόλλων με την Ελένη εμφανίζονται με *μηχανή*.¹¹⁵

Στον στ. 1567 εμφανίζονται στη στέγη ο Ορέστης, που απειλεί την Ερμιόνη με ένα ξίφος στον λαιμό, και ο Πυλάδης με δάδες στα χέρια. Μαζί με τον Ορέστη και τα λοιπά πρόσωπα που βρίσκονται *δόμων ἐπ' ἄκρων* (1574) εμφανίζεται (1625) ο Απόλλων. Αλλά πού βρίσκεται ο Απόλλων, αν ήδη τα άλλα πρόσωπα βρίσκονται *δόμων ἐπ' ἄκρων*; Πρώτη και απλούστερη λύση είναι βέβαια να δεχτούμε, όπως ο Bulle και άλλοι, ότι υπήρχε η *διστεγία* που αναφέρει ο Πολυδεύκης. Μια άλλη λύση θα ήταν να θεωρήσουμε ότι ο Απόλλων εμφανιζόταν με τη *μηχανή*.¹¹⁶ Η λύση αυτή θα

114. Για τη σχετική συζήτηση βλ. κυρίως Malzan (1908) 13–16· Di Benedetto (1965) ad 1366· Dale (1967) 126–27 (θεωρεί ότι πρόκειται για “imagined interior scene”)· Reeve (1972) 263–64· Willink (1986) ad 1366–68· West (1987b) 289–91 (θεωρεί ότι παρενθήκη αποτελεί μόνο ο στ. 1366)· ο Wright (2008) θεωρεί ότι ο Φρύγας κατέβαινε στον στ. 1369 με τη *μηχανή*. Την ευφάνταστη άποψη της Roux (1961) 28 ff. 43 ff., η οποία θεωρεί γενικά ότι το μόνο που έβλεπε ο αρχαίος θεατής στην τραγωδία ήταν ο τοίχος και η κεντρική είσοδος των οικοδομημάτων του ανακτόρου ή του ναού και τα υπόλοιπα θα έπρεπε να τα πλάσει με τη φαντασία του, καθώς και την άποψή της ότι εδώ *παστάς* σημαίνει “portique”, δεν νομίζω ότι αξίζει να τις συζητήσει κανείς, βλ. και Hourmouziades (1965) 14. 52· Castellani (1976) 69–70.

115. Βλ. Hourmouziades (1965) 168. Το ενδεχόμενο χρήσης του *θεολογείου* εξετάζει ο Willink (1986) ad 1625–90.

116. Τη λύση αυτή υιοθετούν, μεταξύ άλλων, οι Pickard-Cambridge (1946) 55–56· Webster (1970) 13· West (1987a) 38· Mastronarde (1990) 262–64.

έμοιαζε πιθανή, αν οι στ. 1631–32 (και συνεπώς η σχετική αναφορά στην Ελένη: ἥδ' ἐστίν, ἥν ὁρᾷτ' ἐν αἰθέρος πτυχαῖς) ήταν γνήσιοι —κάτι που μάλλον δεν ισχύει. Πέρα από αυτό: πουθενά στο κείμενο δεν υποδηλώνεται με κάποιο τρόπο (όπως συμβαίνει συνήθως) ότι ο θεός εμφανίζεται πετώντας (και μάλιστα πολύ ψηλά, προκειμένου να ξεχωρίζει ως θεός από τους θνητούς).¹¹⁷ Τέλος, θα έπρεπε βέβαια ο ηθοποιός που θα κρεμόταν από την *μηχανή* να μιλούσε για 66 στίχους από αυτό το ύψος, πράγμα ίσως όχι αδύνατο μα όχι και πολύ βολικό (εκτός βέβαια και αν η *μηχανή* τον απέθετε πάνω στη στέγη —αλλά πού;). Υπάρχουν ωστόσο και άλλες λύσεις: να θεωρήσουμε είτε ότι επρόκειτο για μια *ad hoc* κατασκευή (ένα υψηλότερο σημείο με ένα ζωγραφικό ίσως πάνελ που απεικόνιζε τον ουρανό) είτε πάλι, ακολουθώντας τον Frickenhaus, ότι τα παρασκήνια διέθεταν επίπεδη στέγη και είχαν υψομετρική διαφορά από το κυρίως οικοδόμημα. Σε αυτή την τελευταία περίπτωση ο Μενέλαος στεκόταν στο κέντρο της σκηνής μπροστά στην πύλη του ανακτόρου, ο Ορέστης (και οι άλλοι μαζί του) θα βρισκόταν στο πλαϊνό μέρος του σκηνικού οικοδομήματος, ενώ ο Απόλλων θα εμφανιζόταν στη στέγη του κεντρικού μέρους της σκηνής. Η λύση της χρήσης πλαϊνών παρασκηνίων θα είχε το πλεονέκτημα ότι δεν θα χρειαζόταν να υποθέσουμε ότι ο Μενέλαος λείπει περισσότερους από 30 στίχους με την πλάτη γυρισμένη προς το κοινό, το οποίο βέβαια δύσκολα θα μπορούσε να τον ακούει, έτσι γυρισμένο, να μιλά μέσα από το προσωπίο. Η ύπαρξη κάποιας ξύλινης κατασκευής πάνω από την οροφή του σκηνικού οικοδομήματος δεν μπορεί — τουλάχιστον σε ορισμένες περιπτώσεις — να αποκλειστεί, ιδιαίτερα αν λάβει κανείς υπόψη τα σκηνικά πλεονεκτήματα που θα πρόσφερε.¹¹⁸

Στις *ΒΑΚΧΕΣ* το έργο εκτυλίσσεται μπροστά στο ανάκτορο του Πενθέα στη Θήβα. Το παλάτι είναι δωρικού ρυθμού με κίονες που στηρίζουν τον θριγκό (591, 1214). Μπροστά από το παλάτι, σε κάποιο σημείο κοντινό (7 ἐγγὺς οἴκων) αλλά όχι στο μέρος που κινούνται οι υποκριτές (το μέρος όπου βρίσκεται ο τάφος χαρακτηρίζεται ἄβατον), υπάρχει ο τάφος της Σεμέλης (στ. 6 ὁρῶ δὲ μητρὸς μνῆμα, 597 κ.ε., 623–24), ο οποίος θα

117. Βλ. Willink (1986) ad 1625–90.

118. Πρβ. Hourmouziades (1965) 30: “A wooden superstructure of moderate size would be of extreme service to staging scenes of this kind: its front wall would serve as a protective screen behind which the mechane would lift up the divine figures and disclose them on a level considerably higher than the roof of the building; its top would offer an extra level for effective appearances; an opening in the front would make ins and outs more dignified than just a hole in the roof.”

πρέπει να ήταν ορατός, και απομεινάρια κάποιου τοίχου (στ. 7–8: “ερείπια του σπιτιού της που σιγοκαίνε”).¹¹⁹ Ο Πενθέας διατάζει τους ακολούθους του να οδηγήσουν τον Διόνυσο για κράτηση στους “στάβλους” (στ. 509 *χώρει· καθείρξαι· αὐτὸν ἱππικαῖς πέλας | φάτναισιν*) —το ίδιο σημείο κράτησης που είδαμε και στον *Ορέστη* 1449. Είναι πολύ δύσκολο να φανταστούμε κάποιον να οδηγείται στους στάβλους από την κεντρική πύλη του ανακτόρου. Πιο φυσικό είναι να θεωρήσουμε ότι οδηγείται προς ένα από τα παρασκήνια και πάντως ότι χρησιμοποιείται θύρα άλλη από την κεντρική.¹²⁰ Τα πράγματα γίνονται στη συνέχεια από σκηνική άποψη πιο περίπλοκα: Κατά την επιφάνεια του θεού και τον σεισμό που συμβαίνει ο Χορός αναφέρει (στ. 591) ότι βλέπει πάνω από τους κίονες να γκρεμίζονται τα *ἔμβολα* (δηλαδή οι εγκάρσιες δοκοί του *ἐπιστυλίου*). Ενώ στο στ. 633 αναφέρεται ότι γκρεμίστηκαν τα *ἀνάκτορα* (*δῶματ’ ἔρρηξεν χαμᾶζε, συντεθράνεται δ’ ἅπαν*), η πρόσοψη του ανακτόρου εξακολουθεί να παραμένει όρθια, αν κρίνει κανείς από τις αντιδράσεις του Πενθέα και όσα ακολουθούν στη συνέχεια. Έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις (μεταξύ άλλων ότι ο Ευριπίδης παρουσιάζει τον σεισμό να συμβαίνει μόνο στο μυαλό των Μαινάδων).¹²¹ Το πιο πιθανό είναι ότι ο Ευριπίδης παρουσιάζει τον σεισμό να συμβαίνει στο περιστύλιο της εσωτερικής αυλής, στην οποία, ανάμεσα στα άλλα κτίσματα, υπάρχει και ο στάβλος όπου ήταν φυλακισμένος ο Διόνυσος.¹²² Εάν η ερμηνεία αυτή είναι σωστή, οι θεατές θα έπρεπε να φανταστούν ότι ο στάβλος βρισκόταν κάπου στο βάθος του παλατιού.¹²³ Πέρα από αυτό πάντως είναι δύσκολο να πει κανείς γενικά αν αποδιδόταν σκηνικά ο σεισμός που προκάλεσε ο θεός και πώς ακριβώς. Στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (1080 κ.ε.), στον *Ηρακλή* (904–5) και στον *Ερεχθέα*, όπου έχουμε παρόμοιες σκηνές με σεισμό, είναι επίσης δύσκολο να πει κανείς αν το γεγονός παρουσιάζόταν με κάποιον τρόπο, αλλά στις *Νεφέλες* (292) πρέπει να δημιουργούνταν (μέσω της μουσικής ή με κάποιον τρόπο) η ακουστική εντύπωση της βροντής.¹²⁴

119. Ο Hourmouziades (1965) 52 τονίζει σωστά την ομοιότητα με τον ναό της Θέτιδας στην *Ανδρομάχη*. Για την “ποιητική τοπογραφία” της Θήβας βλ. Mastronarde (1994) 647–50.

120. Βλ. Pickard-Cambridge (1946) 52. Για τη διαφορετική άποψη της Roux βλ. παραπάνω σημ. 114.

121. Βλ. Norwood (1908) 37–48, 52 κ.ε.

122. Βλ. Wilamowitz (1921) 581–82.

123. Από το κείμενο υποδηλώνεται επίσης ότι ο στάβλος πρέπει να εννοηθεί ως εσωτερικός (πρβ. 593: *στέγας ἔσω*) και σκοτεινός (549: *σκοτίαῖς* ... *ἐν εἰρηκαῖς*, 611: *ἐς σκοτεινὰς ὀρεκάνας*).

124. Βλ. και όσα αναφέρονται παραπάνω για το τέλος των *Τρωάδων*.

Τέλος, όταν αργότερα (1212–15) η Αγαθή καλεί τον Πενθέα “να ανέβει, αφού πάρει μια στέρεη σκάλα και τη στήσει στο σπίτι, και να καρφώσει στο γείσο πάνω από τις τριγλύφους (τριγλύφους) το κεφάλι του λιονταριού” που έχει πιασμένο η ίδια, θα πρέπει βέβαια να υπήρχε στο σκηνικό κάποιου είδους ζωφόρος. Αν ο Διόνυσος στο τέλος του έργου εμφανίζεται στο *θεολογείον* ή με *μηχανή*, είναι δύσκολο να το πει κανείς, πολύ περισσότερο που υπάρχει χάσμα στο επίμαχο σημείο του κειμένου.

Στην *ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΤΗΝ ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ* η σκηνή αναπαριστά μια στρατιωτική σκηνή (όπως συμβαίνει στην *Εκάβη* και στις *Τρωάδες*), αυτήν του Αγαμέμνονα στο στρατόπεδο των Ελλήνων στην Αυλίδα.¹²⁵ Αλλά με τον στ. 854 τίθεται ένα ενδιαφέρον ερώτημα: Όταν ο Αχιλλέας εισέρχεται στη σκηνή του Αγαμέμνονα, πού ακριβώς πηγαίνει η Κλυταιμίστρα; Τον ακολουθεί από την ίδια είσοδο ή θα πρέπει να υποθέσουμε τη χρήση και άλλων θυρών εκτός από την κεντρική;¹²⁶ Το δεύτερο φαίνεται πιο πιθανό.

Στον *ΚΥΚΛΩΠΑ* η σκηνή αναπαριστά τη σπηλιά του Πολύφημου κάτω από την Αίτνα. Στο φόντο θα μπορούσαν να υπάρχουν ζωγραφίες με πέτρες και βλάστηση, αφού πρόκειται για βοσκοτόπο.¹²⁷ Το ζήτημα της απεικόνισης της σπηλιάς παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Όπως στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, πρόκειται για σπηλιά με δύο στόμια (707 δι’ *ἀμφιτρήτος*), από τα οποία εδώ η σκηνή παρουσιάζει στους θεατές το ένα, ενώ το άλλο, που βρίσκεται προς τη θάλασσα, δεν είναι ορατό.¹²⁸ Όπως έχει δείξει πειστικά ο W. Jobst, το αυξανόμενο ενδιαφέρον του θεάτρου για βράχους και σπηλιές από το δεύτερο τέταρτο του 5ου αι. συμπίπτει με την επίδραση της ζωγραφικής και τη δραστηριοποίηση του Αγάθαρχου ως σκηνογράφου.¹²⁹ Η χρήση ζωγραφικών πινάκων πρέπει να θεωρείται στο συγκεκριμένο έργο βέβαιη.

125. Από τον πληθυντικό *πύλαι* (317, 803, 862) δεν νομίζω ότι μπορεί να βγάλει κανείς συμπεράσματα για τη χρήση τριών θυρών.

126. Βλ. Hourmouziades (1965) 21–22· Stockert (1992) II 151· οι Collard – Morwood (2017) ad 853–54 θεωρούν το ερώτημα “pedantic”.

127. Βλ. Hourmouziades (1965) 48–49.

128. Βλ. Müller (1991) 268. Ο Davidson (2002) 56–57 διατυπώνει και για τον *Κύκλωπα* την εικασία που είχε διατυπώσει για τον *Φιλοκτήτη*, ότι δηλαδή “some kind of screen placed in front of a central stage building door, resulting in sideways facing entrances at each end of the screen”. Η εικασία αυτή μου φαίνεται περιττή.

129. Η δράση του Αγάθαρχου θα πρέπει να τοποθετηθεί στο δεύτερο μισό του 5ου αι., βλ. Rumpf (1947) 13.

*

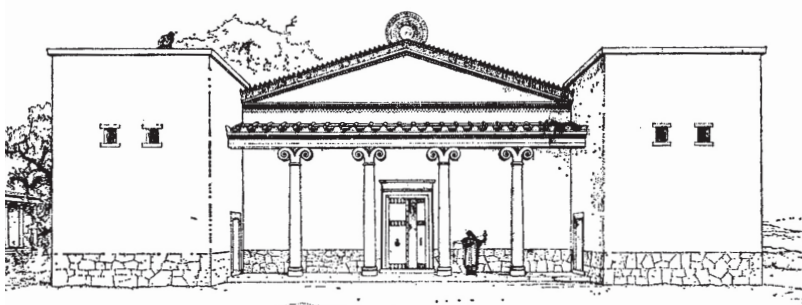
Στηριζόμενος στη μελέτη των ακέραια σωζόμενων έργων του Ευριπίδη θα μπορούσε να διατυπώσει κανείς σε σχέση με τη σκηνή του θεάτρου του Διονύσου στην “περίκλεια” φάση του και μέχρι το τέλος του 5ου αιώνα τις εξής γενικές παρατηρήσεις:

1. Σε όλες τις τραγωδίες προϋποτίθεται και χρησιμοποιείται ως φόντο η σκηνή, η οποία σε 7 περιπτώσεις (*Άλκηστις*, *Ιππόλυτος*, *Ηρακλής*, *Ελένη*, *Φοίνισσες*, *Ορέστης*, *Βάκχες*) αναπαριστά βασιλικό ανάκτορο, σε 4 (*Ηρακλείδες*, *Ικέτιδες*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ίων*) ναό, σε 1 (*Ανδρομάχη*) τόσο ανάκτορο όσο και ναό, σε 3 (*Εκάβη*, *Τρωάδες*, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*) στρατιωτικές σκηνές, σε 2 ιδιωτικές κατοικίες (στη *Μήδεια* ένας οίκος στο άστυ, στην *Ηλέκτρα* μια αγροικία) και σε 1 (*Κύκλωπας*) σπήλαιο. Συνεπώς ο δραματικός χώρος της τραγωδίας, τουλάχιστον την εποχή του Ευριπίδη, συνδέεται πρωτίστως με πολύ συγκεκριμένους δημόσιους χώρους του μύθου, δηλαδή το ανάκτορο και τον ναό. Αυτή είναι, ως προς τον σκηνικό χώρο, η βασική σύμβαση του αρχαίου θεάτρου που το διαφοροποιεί από το νεότερο ρεαλιστικό θέατρο.¹³⁰

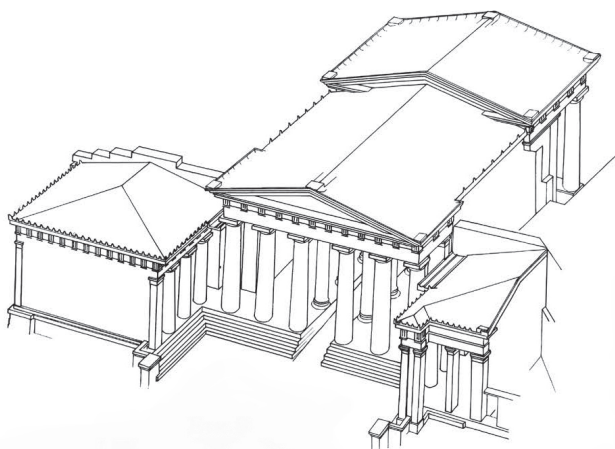
Από πού ακριβώς προέρχεται η αρχιτεκτονική μορφή του ανακτόρου, από την τυπολογία των περσικών ανακτόρων ή από παρόμοιου είδους κτίρια της Ανατολής (πρβ. το ανάκτορο στη Λάρισα επί του Έρμου ΕΙΚ. 12), δεν είναι εύκολο να πει κανείς, αλλά μου φαίνεται πολύ πιθανό ότι τα ανάκτορα που θα έβλεπε κανείς στη σκηνή του Διονυσιακού θεάτρου θα είχαν αρκετά κοινά στοιχεία με τα Προπύλαια (οικοδομήθηκαν, ως γνωστόν, στα έτη 437–432 π.Χ. σε σχέδιο του Μνησικλή) που θα έβλεπε κανείς στην είσοδο της Ακρόπολης — τα οποία είχαν επίσης τριμερή δομή (βλ. ΕΙΚ. 13) —, ενώ και άλλα δημόσια κτίρια στην Αθήνα, όπως η Στοά του Διός (περ. 430–420 π.Χ., βλ. ΕΙΚ. 14) στην Αγορά, είχαν παρόμοια τυπολογία.¹³¹ Η διαφορά ανάμεσα στη σκηνή

130. Στη βασική αυτή διαφορά του θεάτρου των αρχαίων Ελλήνων δίνει έμφαση σωστά ο Webster (1970) 2: “Whereas our normal convention is to look into a room from which one wall has been removed, their normal convention was that they were sitting, as they did in the Assembly, watching the transaction of affairs of state.”

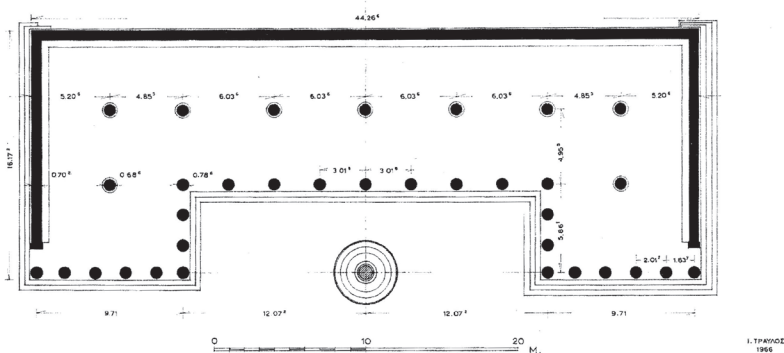
131. Για την απευθείας επίδραση περσικών προτύπων — άποψη που δεν μου φαίνεται πειστική — βλ. κυρίως Kenner (1986/87) 56–63. Ο Melchinger (1974) 138–43 τονίζει σωστά τις δυσκολίες παρόμοιων ερμηνειών αλλά και τις προσαρμογές που θα πρέπει να έγιναν σε κάθε περίπτωση σε παρόμοια δάνεια. Για τα Προπύλαια της Ακρόπολης την κλασική περίοδο βλ. Dinsmoor – Dinsmoor (2004).



ΕΙΚ. 12. Σχεδιαστική αναπαράσταση του ανακτόρου στη Λάρισα επί του Έρμου στη Μ. Ασία. (J. Boehlau – K. Schefold, *Larisa am Hermos*, I, Berlin 1940, Taf. 30)



ΕΙΚ. 13. Σχεδιαστική αναπαράσταση των Προπυλαίων από τον Τάσο Τανούλα (Μελέτη αποκαταστάσεως των Προπυλαίων, ΙΙΙ, Αθήνα 2015, 24 Εικ. 7).



ΕΙΚ. 14. Κάτοψη της Στοάς του Διός στην Αγορά από τον Ι. Τραυλό (*Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen 1971, Εικ. 666).

του ανακτόρου και σε αυτήν του ναού δεν θα ήταν μεγάλη, καθώς το σκη-
νικό ανάκτορο στην Αθήνα, όπου δεν υπήρχε σχετικό αρχιτεκτονικό πρό-
τυπο, θα μπορούσε να έχει δανειστεί μορφολογικά στοιχεία επίσης από
τους ναούς.¹³² Στις τρεις περιπτώσεις που η σκηνή προϋπέθετε στρα-
τιωτικές σκηνές θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι επρόκειτο είτε για την
κάλυψη του προθύρου (εφόσον υπήρχε) με καταβλήματα είτε για ξύλινες
κατασκευές που θα προσαρμόζονταν εύκολα στο αέτωμα της κυρίως
πύλης του ανακτόρου ή του ναού.¹³³ Εάν η υπόθεση αυτή ισχύει, τότε
μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η σκηνή, σε αντίθεση με την εποχή του
Αισχύλου, είχε πια παγιωμένο χαρακτήρα, ο οποίος εστίαζε γύρω από
ένα δημόσιο κτίσμα, αλλά παράλληλα πρόσφερε εξαιρετική ευελιξία,
καθώς είχε τη δυνατότητα να παρουσιάζει εύκολα και άλλους δραματι-
κούς χώρους, ενώ επιπλέον εκμεταλλευόταν σε μεγαλύτερο βαθμό και με
‘ρεαλιστικότερο’ τρόπο τους χώρους του σκηνικού οικοδομήματος.

Η σκηνή αυτή θα πρέπει να θεωρήσουμε με βάση και τα αρχαιολογι-
κά δεδομένα ότι ως προς τα γενικά της χαρακτηριστικά δεν θα διέφερε
πάρα πολύ — με εξαίρεση ίσως τις διαστάσεις — από αυτήν της εποχής
του Λυκούργου.¹³⁴ Σύμφωνα με την ευρύτατα διαδεδομένη αντίληψη το
σκηνικό οικοδόμημα έως την εποχή του Λυκούργου ήταν ξύλινο (πρβ.
Ξεν. *Κύρον παιδεία* 6.1.54 και Δημ. 21.17) με εξαίρεση τη θεμελίωση.¹³⁵
Το γεγονός αυτό συχνά συνδέεται με το ξύλινο *κοίλον*, η μετατροπή του
οποίου σε λίθινο θεωρείται ότι αποτελούσε μέρος του περίκλειου οικο-
δομικού προγράμματος, στο οποίο περιλαμβανόταν και το Ωδείο, πρό-
γραμμα το οποίο όμως δεν ολοκληρώθηκε για οικονομικούς λόγους.¹³⁶
Η εξήγηση ωστόσο αυτή για την ξύλινη σκηνή δεν μου φαίνεται ικανο-
ποιητική. Η χρήση ξύλινης σκηνής το τελευταίο τέταρτο του 5ου αιώνα

132. Βλ. Dörpfeld – Reisch (1896) 206. Για την ανυπαρξία ανακτόρων στην αρχαϊκή και κλασική Ελλάδα βλ. Hansen – Fischer-Hansen (1994) 25–30, οι οποίοι καταλήγουν στο συμπέρασμα: “there is no evidence of archaic and classical palaces in Greece, or of mansions for that matter, because they did not exist” (30).

133. Πρβ. Dörpfeld – Reisch (1896) 207.

134. Papastamati-von Moock (2015) 70, η οποία τονίζει επίσης ότι από αρχαιολογικής από-
ψεως η σκηνή φαίνεται να ήταν παγιωμένη κατά την περίκλεια φάση του θεάτρου.

135. Papastamati-von Moock (2015) 67. Ο Webster (1970) 14–15 (και pl. 8) θεωρεί ως ένδει-
ξη για το ότι η σκηνή ήταν ξύλινη την εμπνευσμένη από την ευριπίδεια *IT* (725 κ.ε.)
απεικόνιση του ναού (δηλ. εν προκειμένω της κεντρικής σκηνής) στον αττικό ερυθρό-
μορφο κρατήρα των αρχών του 4ου αι. που βρίσκεται στη Ferrara, βλ. και Trendall
– Webster (1971) 91–92 (fig. III 3, 27).

136. Fiechter (1950) 26 (“weil der Steinbau der Skene in den Fundamenten steckengeblieben
ist”)· Papastamati-von Moock (2015) 62· Isler (2017) I 159.

και για αρκετές ακόμη δεκαετίες τον 4ο αιώνα είναι δύσκολο να συνδέεται απλώς με την ανυπαρξία οικονομικών μέσων (σε αντιδιαστολή προς τις τεράστιες απαιτήσεις για την κατασκευή του κοίλου θα ήταν πολύ εύκολο να κατασκευαστεί οποιαδήποτε στιγμή ένα απλό κτίριο όπως αυτό της σκηνης). Ούτε υπάρχει κάποια ανάγκη ή έθος να χτίζεται η σκηνή τον ίδιο χρόνο ή με το ίδιο υλικό όπως το κοίλον (ούτε στην αρχαιότητα ούτε στη νεότερη εποχή υπήρχε ποτέ απόλυτη αλληλεξάρτηση). Άλλωστε είχε χτιστεί μάλλον ήδη η λίθινη θεμελίωση.

Σύμφωνα με τα νεότερα αρχαιολογικά δεδομένα η σκηνή αποτελούνταν από τη λίθινη κρηπίδα και την ανωδομή, η οποία ίσως ήταν χτισμένη με ωμές πλίνθους (από πηλό και άχυρα) και ξυλοδεσιά (εξ ου και τα χοντρά δοκάρια που αναφέρονται στον Ξενοφώντα), ενώ όλο το κτίσμα ήταν επιχρισμένο και κατέληγε σε επιζωγραφισμένα ξύλινα και πήλινα φέροντα στοιχεία.¹³⁷ Ότι και να ισχύει πάντως ως προς τα υλικά, το σκηνικό οικοδόμημα θα πρέπει μάλλον να ήταν εντυπωσιακό και όχι ένα πρωτόγονο ξύλινο κουτί (όπως βλέπει κανείς συχνά σε αναπαραστάσεις) που το έστηναν και το ξέστηναν κάθε φορά στις μεγάλες διονυσιακές εορτές. Αλλά σε ποιον βαθμό ήταν μόνιμα όλα τα αρχιτεκτονικά του στοιχεία; Υπήρχε άραγε ένας σταθερός σκελετός, ένα κέλυφος, το οποίο επέτρεπε ενδεχομένως να προστίθενται ή να αφαιρούνται ορισμένα επιμέρους τμήματα (ξύλινοι κίονες και άλλος σκηνικός εξοπλισμός), όπως, για παράδειγμα, συνέβαινε στο ελληνιστικό θέατρο της Δήλου;¹³⁸ Αυτό θα εξηγούσε ορισμένες σκηνικές διαφορές μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας (που δεν φαίνεται να περιορίζονταν απλώς στη διακόσμηση), τη διαφοροποίηση ως προς τον αριθμό των θυρών που χρησιμοποιούνταν, την ύπαρξη σκηνογραφιών (π.χ. βράχων) που δεν διευθετούνται πολύ εύκολα με μικρές αλλαγές και, τέλος, τις επίπεδες στέγες (κατάλληλες για τους ηθοποιούς, που συχνά περπατούσαν σε αυτές). Στη γρήγορη αλλαγή ορισμένων τμημάτων της σκηνης ίσως χρησίμευε και ο γερανός, ο οποίος

137. Βλ. Papastamati-von Moock (2015) 69 και (2018) 96, 101.

138. Αυτό προκύπτει από την ενδιαφέρουσα επιγραφή IG XI 2, 199, όπου αναφέρονται πολύ μεγάλα ποσά για *σκηνας* και *παρασκήνια*. Βλ. Sifakis (1967) 45 κ.ε., ιδιαίτερα 50, ο οποίος θεωρεί ότι επρόκειτο για εξαιρετικά περίτεχνη σκηνική ζωγραφική. Ο Moretti (2004) 180 θεωρεί ότι επρόκειτο για “équipement scénique indépendant, qui pouvait être monté dans diverses occasions au théâtre ou en dehors du théâtre. Cet équipement était composé de panneaux de bois disposés sur deux niveaux, formant une paroi que H. Bulle comparait aux iconostases des églises orthodoxes”, πρβ. Fraisse – Moretti (2007) 177–79. Ο παραλληλισμός που κάνει ο Bulle της σκηνης με το τέμπλο της ορθόδοξης εκκλησίας μου φαίνεται ενδιαφέρον.

χρησιμοποιήθηκε — ιδίως από τον Ευριπίδη — για τον από μηχανής θεό.¹³⁹ Όλα αυτά τα υλικά θα μπορούσαν να φυλάγονται ύστερα από τις παραστάσεις σε σκηνοθήκη (όπως αργότερα στο θέατρο της Μεγαλόπολης, της Σπάρτης, της Δήλου, της Μεσσήνης, ίσως του Θορικού και πιθανώς αλλού).¹⁴⁰ Ως σκηνοθήκη θα χρησίμευε αρχικά το σκηνικό οικοδόμημα (ιδιαίτερα τα πλαϊνά του μέρη) και αργότερα, ύστερα από τον 4ο αι., η στοά πίσω από τη σκηνή, της οποίας ένας από τους βασιικούς λόγους ύπαρξης θα πρέπει να συνδεόταν με τη συγκεκριμένη λειτουργία.¹⁴¹ Τώρα, γιατί η ξύλινη σκηνή αντικαταστάθηκε με λίθινη στο θέατρο του Λυκούργου είναι ένα άλλο ζήτημα. Πέρα πάντως από τη διάθεση για επίδειξη του κράτους η αλλαγή αυτή προφανώς συμβάδιζε παράλληλα με αλλαγές στο ίδιο το δράμα (η Νέα Κωμωδία, για παράδειγμα, φαίνεται να μην είχε τις ίδιες σκηνικές απαιτήσεις όπως οι κωμωδίες του Αριστοφάνη).

2. Στο οικοδόμημα υπήρχε μια κεντρική δίφυλλη πύλη, αρκετά πλατιά (τουλάχιστον 4 μέτρα), ώστε να χωρεί *εκκύκλημα* ικανό να παρουσιάζει ένα *tableau vivant*, η οποία άνοιγε προς τα μέσα (όπως φαίνεται από τους στ. 1561–62 του *Ορέστη*, πρβ. τη “σκηνογραφία” στην ΕΙΚ. 17).¹⁴² Στην πύλη αυτή πρέπει να υπήρχε τουλάχιστον ένα (μερικώς στεγασμένο) πρόστυλο με δύο τουλάχιστον κίονες ή ημικιόνια (βλ. ιδιαίτερα όσα αναφέρονται παραπάνω σχετικά με τον *Ιωνα*). Πρόθυρο με την τεχνική σημασία του *προστώου* (*porticus*) είναι δύσκολο να πει κανείς αν υπήρχε, τουλάχιστον μόνιμα. Η λέξη *πρόθυρον* στην *Αλκιστη*, στις *Τρωάδες*, στην *Υψιπύλη* (απ. 752 f 15 Kann.) και αλλού¹⁴³ ίσως δεν έχει πάντα την τεχνική σημασία με την οποία εννοούμε τον όρο και ίσως δεν αρκεί για

139. Αναρωτιέται κανείς αν θα τοποθετούσαν στο θέατρο ένα μεγάλο μηχανήμα (όπως προκύπτει, π.χ., από την ικανότητά του να σηκώνει το άρμα της Μήδειας με τα άτομα που βρίσκονταν σε αυτό ή τους Διόσκουρους στην *Ηλέκτρα*), μόνιμα εγκατεστημένο στη σκηνή, για το οποίο υπήρχε ειδικός μηχανοποιός (Αρ. *Ειρ.* 174 και απόσπ. 192 K.-A.), για να παρουσιαστούν μόνο σε ορισμένες τραγωδίες θεοί, όταν μάλιστα η εμφάνισή τους θα μπορούσε να οικονομηθεί αλλιώς. Ακόμη και για το σύγχρονο θέατρο κάτι παρόμοιο θα αποτελούσε υπερβολική ‘ρεαλιστική’ απαίτηση. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι σε μια τετραλογία ο συνολικός χρόνος για τις αλλαγές σκηνικών δεν ήταν μεγάλος (σε δύο ώρες τον υπολογίζει ο Bulle [1928] 214).

140. Moretti (1999–2000) 397· Isler (2017) I 246 ff.

141. Πρβ. Fiechter (1935) 90.

142. Οι εξωτερικές θύρες άνοιγαν στην αρχαία Ελλάδα κατά κανόνα προς τα έξω, βλ. Klenk (1924) 14 κ.ε. και Bader (1971) 37 κ.ε. (με την παλαιότερη βιβλιογραφία). Ο Webster (1960) 501–2 υπολογίζει το πλάτος της γύρω στα 2,60 μ., αλλά ίσως ήταν πλατύτερη.

143. Πβ. *Κρεσφόντης* T ii a Kann. (= Hyg. *Fab.* 137.5). Επίσης, *Αισχ. Χορηφ.* 966 και Αρ. *Σφ.* 800–4.



Εικ. 15. Η συνάντηση της Ιφιγένειας και του Ορέστη στην Ιφιγένεια την εν Ταύροις. Ελικοτός κρατήρας από την Απουλία, περ. 360 π.Χ. (Νάπολη, Museo Archeologico).

να στηρίξει την ύπαρξη προθύρου με τη στενότερη έννοια της *porticus*. Το πρόστυλο θα ήταν απαραίτητο σε στρατιωτικές σκηνές όπως αυτή με τον Ορέστη πάνω σε κλίνη στην αρχή της φερώνυμης τραγωδίας. Ωστόσο το πρόστυλο με τους δύο κίονες θα μπορούσε να είναι πολύ χρήσιμο μορφολογικό στοιχείο στις στρατιωτικές σκηνές. Ακόμη και οι σπηλιές θα μπορούσαν να δημιουργηθούν εύκολα με υφάσματα πάνω στις πλευρές ενός (μόνιμου ή πρόσθετου) προθύρου.¹⁴⁴ Σε κάθε περίπτωση η ύπαρξη προθύρου δεν θα πρέπει να συσχετιστεί με το επανερχόμενο αρχιτεκτονικό μοτίβο του ναΐσκου (*aedicula*) σε αγγεία του 4ου αι. από τη Λουκανία και την Απουλία (σε ορισμένες περιπτώσεις και από την Καμπανία), το οποίο δεν παριστάνει προθύρον αλλά ναό (βλ., για παράδειγμα, τα χαρακτηριστικά του ναΐσκου στην ΕΙΚ. 15) και έχει έντονο ιταλιωτικό χαρακτήρα, είτε ερμηνευτεί ως απεικόνιση πραγματικών ταφικών μνημείων είτε αποτελεί ένα είδος “ηρωοποιητικής μυθοπλασίας”.¹⁴⁵ Όπως

144. Για τη χρήση υφασμάτων και δερμάτων στο θέατρο βλ. παραπάνω σημ. 99.

145. Βλ. σχετικά Söldner (2011) και Todisco (2018) με περαιτέρω βιβλιογραφία.

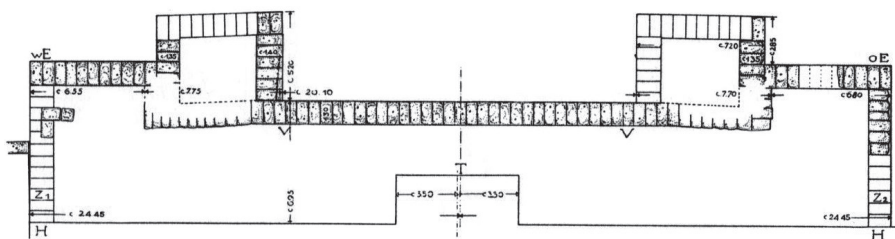
αναφέρθηκε παραπάνω, με τα υπάρχοντα δεδομένα μόνον η ύπαρξη προστύλου μπροστά στην κεντρική πύλη πρέπει να θεωρείται βέβαιη.

Ως προς το ζήτημα του αριθμού των θυρών της σκηνής (αν ήταν δηλαδή μία ή τρεις), φαίνεται ότι η χρήση μίας θύρας είναι ο κανόνας, και σε αυτήν γίνεται κυρίως αναφορά, αλλά περιπτώσεις όπως αυτές της *Ανδρομάχης*, της εισόδου του Ίωνα στη φερώνυμη τραγωδία, της *Ελένης*, του *Ορέστη* και των *Βακχών* δεν αφήνουν περιθώρια αμφιβολίας για το ότι υπήρχαν δευτερεύουσες θύρες, οι οποίες, τουλάχιστον στις τραγωδίες του Ευριπίδη, χρησιμοποιούνταν κατά περίπτωση (όπου δεν χρειαζόνταν, προφανώς θα καλύπτονταν — εάν δεν βρισκόνταν στο πλάι των παρασκηνίων — με πάνελ ή με παραπέτασμα, όπως ακριβώς θα συνέβαινε και με την κυρίως θύρα σε ανάλογες περιπτώσεις).¹⁴⁶ Η άποψη αυτή ενισχύεται από τα έργα του Ευριπίδη που σώζονται αποσπασματικά: εκτός από το ανάκτορο, στο οποίο αντιστοιχούσε η κεντρική πύλη, υπήρχε στη *Δανάη* ο χάλκινος θάλαμος της ομώνυμης ηρώιδας, στον *Δίκτυν* το ιερό του Ποσειδώνα, στον *Κρεσφόντη* ο θάλαμος που φιλοξενείται ο ήρωας και στον *Φαέθοντα* οι στάβλοι του Ήλιου.¹⁴⁷ Αλλά και στην κωμωδία, όπου το είδος επέτρεπε μεγαλύτερη ευελιξία ως προς τη σκηνοθεσία και τις συμβάσεις, πρέπει να θεωρείται σχεδόν βέβαιο ότι τουλάχιστον σε ορισμένα έργα χρησιμοποιήθηκαν δύο ή και τρεις θύρες.¹⁴⁸ Στους *Αχαρνείς* (τουτέστιν ήδη το 425 π.Χ.) είναι πραγματικά δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι το έργο θα μπορούσε να παιχτεί χωρίς δύο θύρες: ο Δικαιόπολις εμφανίζεται συνεχώς σε ένα πολύ μεγάλο τμήμα του έργου (στ. 719–1068) να δρα μπροστά στη θύρα της οικίας του, αλλά ωστόσο και ο Λάμαχος έχει το δίχως άλλο τη δική του οικία (πρβ. τα λόγια του στον στ. 1072 *τίς ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δώματα κτυπεῖ*), άρα θα πρέπει να υπήρχαν δύο διαφορετικές θύρες. Παρόμοια ισχύουν για τις *Νεφέλες*, τους *Βατράχους* και τις *Εκκλησιάζουσες*. Αν όμως η σκηνή στην περίκλεια φάση του θεάτρου διέθετε τρεις θύρες για την κωμωδία, το ίδιο οπωσδήποτε

146. Το πιο πιθανό είναι ότι περισσότερες από μία θύρες χρησιμοποιούνται ήδη από τον Αισχύλο, βλ. *Χοήφ.* 875 κ.ε. (ιδιαίτερα 877–79: *ἀλλ' ἀνοίξατε | ὅπως τάχιστα, καὶ γυναικεῖους πύλας | μοχλοῖς χαλᾶτε*) με την αναλυτική συζήτηση του Garvie (1986) xlviii–li (όπου και όλη η σχετική με το γενικότερο πρόβλημα βιβλιογραφία). Για τη χρήση υφασμάτων και δερμάτων στο θέατρο βλ. όσα αναφέρονται παραπάνω σημ. 99.

147. Βλ. αναλυτικότερα το άρθρο της Ι. Καραμάνου στον παρόντα τόμο.

148. Βλ. το διεξοδικό άρθρο του Ι. Κωνσταντάκου στον παρόντα τόμο, καθώς επίσης Pickard-Cambridge (1946) 59–68· Dale (1969) 103–18· Dover (1966) 6–17· Dearden (1976) 20–30. Πρβ. επίσης Εύπολις, *Αυτόλυκος* απ. 48 Κ.–Α.: *οἰκοῦσι δ' ἐνθάδ' ἐν τρισὶν καλιδίοις | οἴκημ' ἕκαστος*.



ΕΙΚ. 16. Κάτοψη της θεμελίωσης του θεάτρου του Διονύσου σύμφωνα με τον Fiechter (1935) 24 Abb. 15.

θα ίσχυε και για την τραγωδία. Η ύπαρξη τριών θυρών, η οποία συνδέεται με την τριμερή δομή του σκηνικού οικοδομήματος, μας οδηγεί στο ζήτημα των παρασκηνίων.

3. Η ύπαρξη των παρασκηνίων πρέπει να θεωρείται σχεδόν βέβαιη τουλάχιστον κατά την “περίκλεια” φάση του θεάτρου τον 5ο αι. Ο πρώτος λόγος συνδέεται με τα αρχαιολογικά δεδομένα: η κάτοψη της σωζόμενης θεμελίωσης της σκηνής, η οποία πρέπει να χρονολογηθεί σύμφωνα με τις υπάρχουσες ενδείξεις στην “περίκλεια” φάση, μαρτυρεί την ύπαρξη παρασκηνίων (βλ. ΕΙΚ. 16). Η χρονολόγηση προκύπτει από το γεγονός ότι το δομικό υλικό (χροκαλοπαγής λίθος) που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή της θεμελίωσης είναι το ίδιο που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή του ανατολικού αναλημματικού τοίχου, της στοάς και του νεότερου ναού του Διονύσου, συνεπώς πρόκειται για έργα που εντάσσονται στο κατασκευαστικό πρόγραμμα που άρχισε την εποχή του Περικλή.¹⁴⁹ (Το γεγονός βέβαια αυτό καθόλου δεν αποκλείει να υπήρχαν παρασκήνια προτού αρχίσει η “περίκλεια” αναμόρφωση του θεάτρου: ο J. Hampel έδειξε σε μια αξιολογή μελέτη ότι ίσως ήδη η *Ορέστεια* προϋποθέτει παρασκήνια.¹⁵⁰)

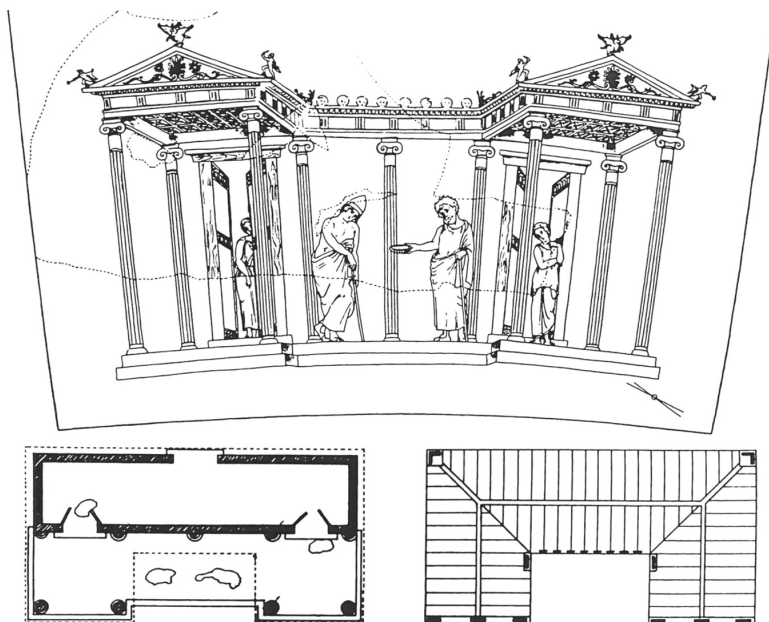
Εκτός από το στοιχείο της χρονολόγησης, υπέρ της ύπαρξης παρασκηνίων συνηγορεί η παρόμοια τυπολογία σε θέατρα όπως αυτό της Ερέτριας (τελευταίο τρίτο του 4ου αι. π.Χ.), των Αιγών στη Μακεδονία (δεύτερο μισό του 4ου αι.), των Ιετών στη Σικελία (όψιμος 4ος/πρώιμος

149. Butterweck (1981) 137· Papastamati-von Moock (2015) 62. 69· Isler (2017) I 157–59. Σχετικά με την ύπαρξη παρασκηνίων δεν υπάρχει γενικά ομοφωνία, βλ. για τη σχετική συζήτηση Bieber (1961) 67–70 και Melchinger (1974) 146 κ.ε.

150. Hampel (1899) 19–26· βλ. επίσης Frickenhaus (1927) 481· Melchinger (1974) 156.



ΕΙΚ. 17. Όστρακο απουλικού καλυκωτού κρατήρα από τον Τάραντα, στο οποίο απεικονίζεται σκηνή θεάτρου, περ. 360-350 π.Χ. Würzburg, Martin von Wagner Museum.



ΕΙΚ. 18. Ανασύνθεση της απεικονιζόμενης σκηνογραφίας στον κρατήρα του Würzburg από τον H. Bulle (1934).

3ος αι.), των Επιζεφυρίων Λοκρών στην Κ. Ιταλία (τέλος του 4ου αι.;) κ.ά.¹⁵¹ Εάν η χρονολόγηση της σκηνής όλων αυτών των θεάτρων είναι βέβαιη, τότε είναι πιο λογικό να υποθέσουμε ότι η επίδραση που άσκησε το Θέατρο του Διονύσου δεν άρχισε με τη λυκούργεια φάση αλλά πολύ πιο νωρίς. Δεν ισχύει βέβαια το ίδιο ως προς τη συσχέτιση που γίνεται συνήθως με σκηνές που αναπαριστώνονται σε κατωιταλικά αγγεία και ιδιαίτερα στον καμπανικό κρατήρα του Würzburg (EIK. 17 και 18) και στον κρατήρα από την Καμπανία με την Ιφιγένεια στην Ταυρίδα (EIK. 19). Η σκηνή που απεικονίζεται στα συγκεκριμένα αγγεία νομίζω ότι δεν έχει πολλή σχέση με τη σκηνή του θεάτρου του Διονύσου. Στα αγγεία αυτά είτε οι αγγειογράφοι παρέλειψαν, όπως υπέθεσε ο Webster,¹⁵² την κεντρική πύλη στο πλαίσιο των εικονογραφικών συμβάσεων, επειδή δεν βόλευε σε αυτό που ήθελαν να δείξουν, είτε οι σκηνές που απεικονίζονται ήταν οι μικρές ξύλινες σκηνές της Κάτω Ιταλίας με τις δύο μόνο θύρες (βλ. τους τύπους της σκηνής αυτής στην EIK. 20).¹⁵³

Θα πρέπει να επισημανθεί εδώ ότι ως προς τη λειτουργία τους τα παρασκήνια δεν αποτελούσαν απλώς μέρος του σκηνικού που περιέβαλλε αρμονικά την ορχήστρα και μείωνε την εντύπωση του μακρού (περίπου 49 μέτρα) σκηνικού οικοδομήματος.¹⁵⁴ Τα παρασκήνια θα συνέβαλλαν οπωσδήποτε στη βελτίωση της ακουστικής του θεάτρου, αλλά θα όριζαν επίσης συγχρόνως τον χώρο της κυρίως δράσης των υποκριτών, δίνοντας εκ των πραγμάτων τη δυνατότητα δημιουργίας μιας ελαφρά υπερυψωμένης εξέδρας (της σκηνής με τη στενότερη έννοια) ανάμεσά τους.

Η υπόθεση για την ύπαρξη παρασκηνίων στο Διονυσιακό θέατρο του 5ου αιώνα συνάδει απολύτως με την εντύπωση που δίνουν οι τραγωδίες του Ευριπίδη: η ύπαρξή τους θα εξηγούσε τον ναό της Θέτιδος δίπλα στο παλάτι στην *Ανδρομάχη* (στ. 43.117. 130. 161), την παστάδα

151. Bieber (1961) 68· Isler (2017) I 162. (Ως προς τη χρονολόγηση των θεάτρων στηρίζομαι στα στοιχεία που δίνει ο Isler.)

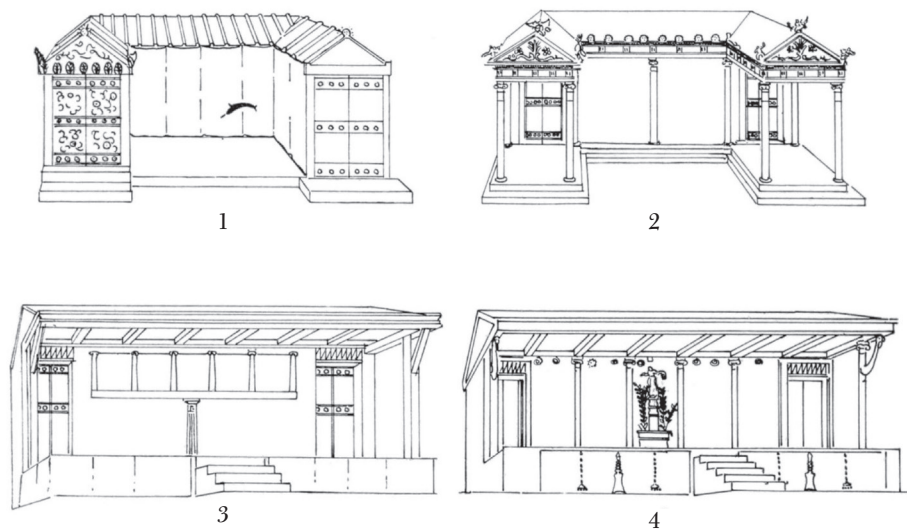
152. Webster (1948) 16.

153. Μια τέτοια μικρή σκηνή είναι φυσικό να μην έχει σχέση με το θέατρο της Αθήνας, όπου ολόκληρο το σκηνικό οικοδόμημα είχε συνολικό μήκος περίπου 49 μέτρα, ενώ οι ηθοποιοί έπαιζαν σε σκηνή που είχε μήκος γύρω στα 20 μέτρα. Εάν δεχτεί βέβαια κανείς ότι πρόκειται για τέτοιες ξύλινες σκηνές, τίθεται το ερώτημα αν έργα όπως του Ευριπίδη παίζονταν ή θα μπορούσαν να παιχτούν σε σκηνές με τόσο διαφορετικά χαρακτηριστικά και δυνατότητες. Ο Ευριπίδης πάντως είχε, όσο ζούσε, μεγάλη απήχηση κυρίως στη Σικελία και στην Κ. Ιταλία, αλλά και στη Μακεδονία, τη Μαγνησία, τη Δήλο και αλλού, βλ. Easterling (1994) και Allan (2001).

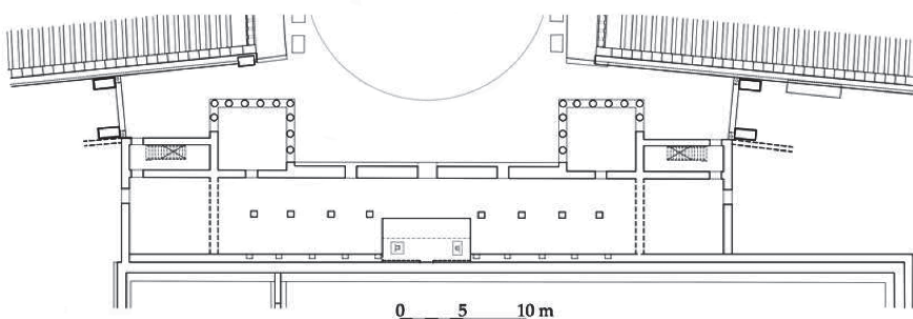
154. O Newiger (1979) 470 επισημαίνει ιδιαίτερα τον κενό χώρο ("Niemandsländ") που θα δημιουργούνταν ανάμεσα στη σκηνή και στα πλάγια της (στρογγυλής) ορχήστρας.



ΕΙΚ. 19. Σκηνή από την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*: Ορέστης και Πυλάδης στην Ταυρίδα. Ερυθρόμορφος καμπανικός κρατήρας από την Καμπανία, 330-320 π.Χ. Μουσείο Νεαπόλεως.



ΕΙΚ. 20. Τύποι μικρών ξύλινων σκηνών στη Δύση σύμφωνα με τον Little (1936) 414 fig. VII.



ΕΙΚ. 21. Το σκηνικό οικοδόμημα του Θεάτρου του Διονύσου την εποχή του Λυκούργου σύμφωνα με την Papastamati-von Moock (2014) Fig. 1.41 (σχέδιο Γ. Π. Αντωνίου).

(με επίπεδη προφανώς στέγη) στην οποία πηδά ο Φρύγας στον *Ορέστη* (στ. 1369 κ.ε.) και τη φυλακή του Διονύσου στις *Βάκχες* (στ. 6–12, πρβ. 597). Τα παρασκήνια θα πρέπει να είχαν επίπεδη στέγη — εκεί όπου ίσως πηδούσε ο Φρύγας σύμφωνα με το χωρίο του *Ορέστη* που αναφέρθηκε παραπάνω — και παράθυρα σε υψηλό σημείο (πρβ. το ανάκτορο της Λάρισας, ΕΙΚ. 12), ώστε να δίνουν, όπου χρειαζόταν, την εντύπωση δεύτερου ορόφου. Σε σχέση με τα παρασκήνια υπάρχουν βέβαια ερωτήματα στα οποία ούτε η αρχαιολογία ούτε όμως τα κείμενα μπορούν να δώσουν σαφείς απαντήσεις: (i) Πού βρίσκονταν οι θύρες των παρασκηνίων; (ii) Ποιο ήταν το ύψος των παρασκηνίων σε σχέση με το υπόλοιπο σκηνικό οικοδόμημα; (iii) Είχαν τα παρασκήνια κίονες και σε ποιες πλευρές;

(i) Εάν, όπως είναι απολύτως εύλογο, κάθε παρασκήνιο είχε θύρα, τότε θα πρέπει να δεχτεί κανείς ως πολύ πιθανό ότι οι δύο πλαϊνές θύρες της σκηνής δεν βρίσκονταν σε κοντινή απόσταση με την κυρίως πύλη (τρεις θύρες — από τις οποίες η μία πλάτους τουλάχιστον 4 μ. — σε έναν τοίχο το πολύ 20 μέτρων μοιάζουν μάλλον πολλές), αλλά ταυτίζονταν με τις εισόδους των παρασκηνίων. Αυτό συνάδει επίσης με την γενική, κοινή τυπολογία των θεάτρων με παρασκήνια, τα οποία κανονικά διέθεταν μια θύρα στον μετωπικό τοίχο της σκηνής και δύο θύρες στα παρασκήνια, που οδηγούσαν στον ενδιαμέσο χώρο της (υπερυψωμένης) σκηνής.¹⁵⁵ Στην άποψη αυτή για τη θέση των δύο θυρών συνηγορεί και ένα άλλο γεγονός: αν παρατηρήσει κανείς την κάτοψη της λυκούργειας σκηνής όπως υποθέτουμε ότι ήταν (βλ. ΕΙΚ. 21), θα διαπιστώσει ότι οι

155. Βλ. Isler (2017) I 169–70.

άκρες του κοίλου κάλυπταν (ανάλογα και με την οπτική γωνία του θεατή) μέρος της πρόσοψης των παρασκηνίων την εποχή αυτή (αλλά το ίδιο θα ίσχυε και για την προγενέστερη περίοδο). Φαίνεται συνεπώς εντελώς απίθανο τα παρασκήνια να είχαν εισόδους στη μπροστινή τους πλευρά. (ii) Με τα υπάρχοντα δεδομένα δεν φαίνεται πολύ πιθανή η ύπαρξη κιόνων στα παρασκήνια, είτε στις τρεις πλευρές, όπως θεωρούσε ο Dörpfeld, είτε μόνο στη μπροστινή πλευρά, όπως θεωρούσε ο Fiechter.¹⁵⁶ Αρκεί να σκεφτεί κανείς ότι στην περίπτωση αυτή οι θύρες θα έπρεπε να βρίσκονται στην μπροστινή πλευρά — με συνέπεια το προαναφερθέν πρόβλημα της κάλυψης από το πλαϊνό μέρος του κοίλου — και ότι τα δύο αυτά μπροστινά μέρη θα έπρεπε να καλύπτονται όχι μόνο στις παραστάσεις κωμωδίας αλλά και σε πάρα πολλές τραγωδίες (όταν το σκηνικό θα έπρεπε να δείχνει, π.χ., αγροικία ή στρατιωτική σκηνή). (iii) Το ερώτημα για το ύψος των παρασκηνίων σε σχέση με το υπόλοιπο σκηνικό οικοδόμημα είναι πιο δύσκολο να απαντηθεί. Η υπόθεση ότι είχαν το ίδιο τουλάχιστον ύψος συνάδει με την ισχυρή θεμελίωση.¹⁵⁷ Εάν η ερμηνεία που δόθηκε παραπάνω με αφορμή τις *Φοίνισσες* σε σχέση με τη δημιουργία εντύπωσης δεύτερου ορόφου στην τραγωδία, τη σκηνή έπειτα στον *Ορέστη* και, κυρίως, τη χρήση παραθύρων στην κωμωδία της εποχής ευσταθεί, τότε το ύψος των παρασκηνίων δεν θα πρέπει να ήταν ευκαταφρόνητο.

4. Όπως ήδη στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, όπου γίνεται αναφορά σε ξενώνα (712 *ἀνδρῶνας ἐξέηνους δόμων*) και γυναικωνίτη (878 *γυναικείους πύλας*), έτσι και στις τραγωδίες του Ευριπίδη που εκτυλίσσονται μπροστά σε παλάτι ή ναό υπάρχει συχνά αναφορά ή υπονοείται μια τριμερής βασική δομή της πρόσοψης του κτιρίου, που εξηγείται εύκολα, αν όντως υπήρχαν παρασκήνια και τρεις θύρες.¹⁵⁸ Οι δύο παράπλευρες πτέρυγες

156. Dörpfeld – Reisch (1896) 62 κ.ε. και Fig. 22· Fiechter (1935) 26 κ.ε. και (1936) 36–37 με Taf. 19.

157. Βλ. Bieber (1961) 68. Ο Fiechter (1937) Abb. 36 θεωρούσε μάλλον πιθανό να είχαν τα παρασκήνια δεύτερο όροφο. Κάτι τέτοιο υποτίθεται ότι προκύπτει για το θέατρο της Δήλου βάσει της επιγραφής IG XI 2, 199A, βλ. ωστόσο Sifakis (1967) 45 κ.ε.

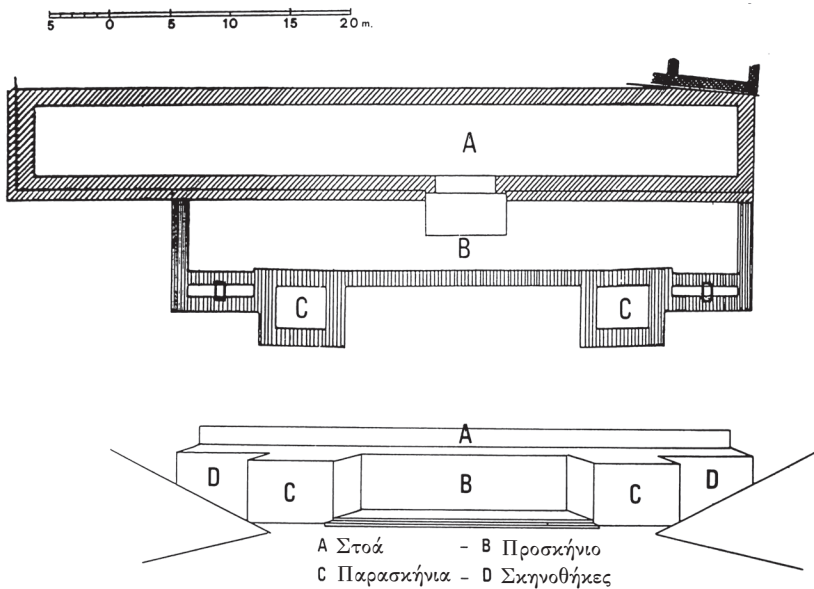
158. Για την τριμερή αυτή δομή βλ. Dörpfeld – Reisch (1896) 204–5. Πρβ. επίσης όσα γράφει ο Πολυδεύκης 4.124–25 για τις θύρες: *τριῶν δὲ τῶν κατὰ τὴν σκηνὴν θυρῶν ἡ μέση μὲν βασιλείον ἢ σπύλαιον ἢ οἶκος ἐνδοξος ἢ πᾶν τοῦ πρωταγωνιστοῦντος τοῦ δράματος, ἡ δὲ δεξιὰ τοῦ δευτεραγωνιστοῦντος καταγώγιον· ἡ δ' ἀριστερὰ τὸ εὐτελέστατον ἔχει πρόσωπον ἢ ἱερὸν ἐξηρημωμένον, ἢ ἄοικός ἐστιν. ἐν δὲ τραγῳδίᾳ ἡ μὲν δεξιὰ θύρα ξενῶν ἐστιν, εἰρκτὴ δ' ἡ λαϊά. Η Simon (1982) 25 (πρβ. Simon – Otto [1973] 128) παρερμηνεύει πλήρως το χωρίο, όταν αναφέρει ότι σύμφωνα με τον Πολυδεύκη στην τραγω-*

μπορούσαν να δηλώνουν ανάλογα με τις ανάγκες του έργου την είσοδο που οδηγεί κυρίως στους ξενώνες (αυτό ισχύει, π.χ., για τον *Ιππόλυτο*, πρβ. επίσης την *Ελένη*) και στον γυναικωνίτη (*Ορέστης*), οι οποίοι θα μπορούσαν να βρίσκονται σε διαφορετικά μέρη του κτιρίου (ειδικά ο γυναικωνίτης, στο βάθος του κτιρίου). Ανάλογα με τις ανάγκες του έργου θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι οδηγούν σε άλλα μέρη του κτιρίου. Για παράδειγμα, στην *Ελένη* αντί για τον ξενώνα γίνεται αναφορά σε στάβλο, όπως άλλωστε και στις *Βάκχες*, ενώ στην *Ανδρομάχη* μία παράπλευρη θύρα θα ανήκε στον ναό της Θέτιδας. Στα έργα που εκτυλίσσονταν μπροστά σε ναό ίσως να χρησιμοποιούνταν επίσης οι θύρες των παρασκηνίων, είτε ως είσοδοι σε οικήματα του προσωπικού του ναού (π.χ. *Ιων*) είτε ως είσοδοι του ιερού περιβόλου του ναού.¹⁵⁹ Με τον εσωτερικό, δηλαδή τον φανταστικό χώρο όπου, σύμφωνα με το κείμενο, διαδραματίζονται διάφορα γεγονότα, τα οποία ο θεατής δεν έβλεπε, δεν ασχοληθήκαμε παραπάνω. Αλλά και από την πλευρά αυτή αν εξετάσει κανείς το ζήτημα, οι ενδείξεις που υπάρχουν σε ορισμένες τραγωδίες του Ευριπίδη φαίνεται να συνάδουν με την τριμερή δομή. Περιορίζομαι σε ένα παράδειγμα: Στη *Μήδεια* η Τροφός προτρέπει τον Παιδαγωγό να βάλει τα παιδιά μέσα αλλά μακριά από τη μητέρα τους (89 κ.ε.), η οποία ωστόσο ύστερα από λίγο αντιδρά έντονα (112), καθώς τα έχει δει προφανώς από το δωμάτιό της να διασχίζουν την αυλή για να βρεθούν σε άλλον από τον δικό της χώρο. Από το κείμενο υποδηλώνονται συνεπώς δύο απομακρυσμένοι χώροι και κάποιος κενός χώρος που βρίσκεται ανάμεσα στους δύο.¹⁶⁰

δία η αριστερή θύρα έμενε πάντα κλειστή. Η λέξη *είρκτη* δεν μπορεί να σημαίνει άλλο από “φυλακή” ή “γυναικωνίτης”, χρήσεις δηλαδή που είδαμε να υπάρχουν όντως στον Ευριπίδη.

159. Με αφορμή ορισμένες περιπτώσεις από τη Νέα Κωμωδία ο Webster (1970) 25 συμπεραίνει τα εξής: “In fact inside and outside are still as fluid as they have been from the earliest days of Greek drama and the area of stage in front of a house door (called *prothyron* in Greek and *ante aedes* in Latin) can be either the street in front of the house or any room inside the house, but if it is a room inside the house it is at the same time immediately accessible from the street.” Στην τραγωδία δεν νομίζω ότι υπάρχει η ρευστότητα που αναφέρει ο Webster, αν και είναι αλήθεια ότι σε μία τουλάχιστον περίπτωση όψιμης τραγωδίας του Ευριπίδη, στον *Ορέστη*, είναι περίεργη η κατάσταση που παρουσιάζεται στη σκηνή: ο ομώνυμος ήρωας, άρρωστος από τις τύψεις, κείτεται πάνω σε ένα στρώμα, το οποίο — αναιτιολόγητα — βρίσκεται μπροστά από το ανάκτορο, ενώ θα περιμέναμε να βρίσκεται σε κάποιον εσωτερικό χώρο (διαφέρει συνεπώς από τις ανάλογες σκηνές στην *Αλκιστή* ή στον *Ιππόλυτο*). Η σκηνή θυμίζει την αρχή των *Νεφελών*, όπου ο Στρεψιάδης και ο Φειδιππίδης κοιμούνται μπροστά από τη θύρα του σπιτιού (πρβ. Πλάυτος, *Truculentus* 449 κ.ε.).

160. Βλ. Hourmouziades (1965) 86.



ΕΙΚ. 22. Σχεδιαστική αναπαράσταση του θεάτρου του Διονύσου (“περίκλεια” φάση) κατά τον L. Polacco (1990) fig. XLI.

5. Το σκηνικό οικοδόμημα θα πρέπει να βρισκόταν λίγο (τουλάχιστον δύο ή τρία σκαλιά) ψηλότερα από το έδαφος της ορχήστρας, όπως θα επέβαλλε στοιχειωδώς η αρχιτεκτονική ενός ανακτόρου ή ναού. Η αναφορά σε κρηπίδες στον *Ιωνα* δείχνει ότι, στην περίπτωση τουλάχιστον αναπαράστασης ναού υπήρχε — όπως θα ήταν απολύτως αναμενόμενο — κρηπίδωμα. Σε αυτή την περίπτωση το κρηπίδωμα θα μπορούσε κάλλιστα να συνδυάζεται στην πράξη με την υπερυψωμένη σκηνή (βλ. παρακάτω), όπως παρουσιάζεται στη σχεδιαστική αναπαράσταση του θεάτρου κατά την “περίκλεια” φάση από τον L. Polacco (βλ. ΕΙΚ. 22 και πρβ. τον κρατήρα του Würzburg, ΕΙΚ. 17).

6. Η συζήτηση για το αν υπήρξε κατά την κλασική περίοδο η ψηλή σκηνή (περίπου 3-3,5 μ.) που περιγράφει ο Βιτρούβιος (*De archit.* V 7) προκάλεσε μεγάλη αντιπαράθεση (“Kampf” τη χαρακτήριζε ο Dörpfeld) από τα τέλη του 19ου αιώνα και για αρκετά χρόνια, η οποία βέβαια δεν υφίσταται έκτοτε στην επιστημονική συζήτηση. Τα δραματικά κείμενα έδειξαν και πάλι ότι τέτοια σκηνή δεν μπορεί να υπήρχε, καθώς σε πάρα πολλές περιπτώσεις προϋποτίθεται ότι Χορός και υποκριτές

επικοινωνούν εύκολα και εισέρχεται ο ένας στον χώρο του άλλου. Ωστόσο ήδη στις κριτικές τους στο βιβλίο των Dörpfeld και Reisch τόσο ο A. Müller (1897) όσο και ο Haigh (1898), ενώ δέχτηκαν την απόρριψη της σκηνής του Βιτρουβίου για τον 5ο και 4ο αι. π.Χ., διατύπωσαν έντονες αντιρρήσεις σχετικά με την άποψη ότι οι υποκριτές έπαιζαν στο ίδιο επίπεδο με τον Χορό. Μεταξύ άλλων αντιτάχθηκε ότι, από την άποψη της εξέλιξης του θεατρικού οικοδομήματος, δεν είναι πολύ πειστικό ξαφνικά την ελληνιστική εποχή να εμφανίστηκε το *λογεῖον* που είχε ύψος 3,5 μ., αλλά αυτό θα πρέπει να έγινε σταδιακά από ένα ελαφρώς (κατά δύο ή τρία σκαλοπάτια τον 5ο αι.) υπερυψωμένο πατάρι στο μεταγενέστερο, κατά πολύ πιο υπερυψωμένο *λογεῖον*. Παρόμοιες απόψεις διατύπωσαν κατά καιρούς μελετητές όπως ο E. Bethe, ο T.B.L. Webster, ο P. Arnott και ο N. Χουρμουζιάδης. Η άποψη ωστόσο του Dörpfeld ότι υποκριτές και Χορός έπαιζαν στο ίδιο επίπεδο έχει επικρατήσει και την έχουν ασπαστεί σημαντικοί μελετητές όπως ο Wilamowitz, ο Pickard-Cambridge, ο Taplin κ.ά.¹⁶¹ Θεωρώ ότι η άποψη αυτή δεν είναι σωστή. Δεν θα αναφερθώ σε επιχειρήματα που είναι αμφιλεγόμενα και μπορούν εύκολα να αμφισβητηθούν, όπως είναι οι απεικονίσεις σε αρκετά από τα αποκαλούμενα ‘φλυακικά’ αγγεία, ενδεχόμενες εσωτερικές ενδείξεις που υποδηλώνουν ότι Χορός και υποκριτές δρουν ξεχωριστά και ότι η μεταξύ τους επαφή περιορίζεται σε εξαιρέσεις (ορισμένες τέτοιες περιπτώσεις από τον Ευριπίδη αναφέρει ο Χουρμουζιάδης) κ.ά. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα στοιχεία μεγαλύτερη οπωσδήποτε σημασία έχουν οι πρόσφατες διαπιστώσεις του Isler στο έργο του *Antike Theaterbauten*. Με βάση τη συγκριτική εξέταση των θεάτρων του 5ου και 4ου αιώνα ο Isler καταλήγει σε μια τυπολογία, σύμφωνα με την οποία υπάρχουν γενικά δύο τύποι θεάτρων, αυτά με παρασκήνια και αυτά με προσκήνιο.¹⁶² Τα θέατρα με παρασκήνια (τουλάχιστον δέκα πρέπει να θεωρούνται, κατά τον Isler, βέβαια) ακολουθούν μορφολογικά το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα και, στο βαθμό που μπορεί να κρίνει κανείς από “Baureste” κυρίως στο θέατρο της Ερέτριας (τελευταίο τρίτο του 4ου αι.) και στον Ιαίτα της Σικελίας (τέλος του 4ου αι.) αποδεικνύεται η ύπαρξη υπερυψωμένης σκηνής στα θέατρα αυτά. Συνεπώς θα αποτελούσε τυπικό μορφολογικό στοιχείο

161. Ο Taplin (1977) 442 μάλιστα παρατηρεί: “The ‘stage question’ is likely to remain an open one, so it is fortunate that it is not a very important issue.” Με την άποψη αυτή διαφωνώ και ως προς τα δύο της σκέλη.

162. Isler (2017) I 156 κ.ε. Τρεις τύπους σκηνής διέκρινε ο Puchstein (1901) 46 κ.ε. (για τον “παλαιοαττικό-δυτικό” τύπο: 108 κ.ε.).

όλων των θεάτρων αυτού του τύπου και προφανώς του αθηναϊκού προτύπου.¹⁶³ Ο Isler δίνει πολύ μεγάλη βαρύτητα ειδικά στο θέατρο στον Ιαίτα, επειδή το σκηνικό οικοδόμημα σώζεται σε σχετικά καλή κατάσταση αλλά και επειδή το θέατρο αυτό μιας ασήμαντης και απομονωμένης περιοχής δεν μπορεί παρά να ακολουθεί μορφολογικά το θεατρικό πρότυπο της Αθήνας. Οι παρατηρήσεις του Isler θα αποτελούσαν όντως πειστική απάντηση στο ζήτημα, αν δεν είχαν διατυπωθεί ορισμένες επιφυλάξεις για την ύπαρξη τόσο της αυστηρής τυπολογίας που προϋποθέτει και αν δεν είχε διατυπωθεί επίσης άλλη υπόθεση για το πρότυπο του θεάτρου στον Ιαίτα.¹⁶⁴ Αν και θεωρώ τις παρατηρήσεις του Isler αξιόλογες, περιορίζομαι — έως ότου διευκρινιστούν από αρχαιολογικής πλευράς τα σχετικά ζητήματα — στην συνοπτική αναφορά άλλων, εξίσου σημαντικών στοιχείων που συνηγορούν για την ύπαρξη υπερυψωμένης σκηνής:

(i) Σύμφωνα με αρχαίες μαρτυρίες υπήρχαν υπερυψωμένα σημεία στην πρώτη φάση του Αθηναϊκού θεάτρου, όπου εμφανίζονταν οι υποκριτές (τον *ἐλεόν*, ένα μεγάλο τραπέζι, αναφέρει ο Πολυδεύκης 4.123, τον *ὀκρίβαντα*, ένα ξύλινο πατάρι, ο Ησύχιος). Επίσης, ο Πλάτων στο *Συμπόσιον* (194b) αναφέρεται στον *ὀκρίβαντα*, όπου ανεβαίνει ο τραγικός ποιητής με τους υποκριτές τους.¹⁶⁵ Τις πληροφορίες αυτές, οι οποίες δεν είναι άγνωστες, τις αναφέρω εδώ για έναν πολύ συγκεκριμένο, διαφορετικό λόγο: επειδή δείχνουν την *πρακτική* που υπήρχε στις παραστάσεις στην Αθήνα του 5ου αι. να χρησιμοποιείται γενικά υπερυψωμένη σκηνή ή βήμα όχι μόνο — και αυτό το θεωρώ σημαντικό — όταν οι θεατές βρίσκονταν σε επίπεδο έδαφος, αλλά και εκεί που κάθονταν αμφιθεατρικά.

(ii) Η πρακτική αυτή επιβεβαιώνεται από τη μοναδική αγγειογραφική μαρτυρία για θεατρική παράσταση στην Αθήνα του 5ου αι., δηλαδή την χούν της Αναβύσσου (περ. 430–420 π.Χ., ΕΙΚ. 23). Στην παράσταση αυτή βλέπουμε να χρησιμοποιείται, όπως στα κατωιταλικά αγγεία, χαμηλή ξύλινη σκηνή (βλ., για παράδειγμα, ΕΙΚ. 24, σύμφωνα με την

163. Isler (2017) I 162 κ.ε.

164. Βλ. Di Napoli (2018) 252–53 και 267. Πρβ. επίσης Capelle κ.ά. (2018) 483–84. Βλ. επίσης Curtois (1989) 63 (ενδεχόμενη ύπαρξη ενδιάμεσου μορφολογικού προτύπου για το θέατρο στον Ιαίτα).

165. *Συμπ.* 194a–b: *Ἐπιλήσμων μεντὰν εἶην, ὃ Ἀγάθων, εἰπεῖν τὸν Σωκράτη, εἰ ἰδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν καὶ μεγαλοφροσύνην ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν, καὶ βλέψαντος ἐναντία τοσούτῳ θεάτρῳ, μέλλοντος ἐπιδείξεσθαι σαντοῦ λόγους [...].* Αν και γίνεται συνήθως δεκτή η ερμηνεία του Rohde (1883) 254–60, ο οποίος υποστήριξε ότι το χωρίο αναφέρεται στον *προάγων* (που, όπως θεωρείται συνήθως, ελάμβανε χώρα στο Ωδείον), η ερμηνεία αυτή, κατά τη γνώμη μου, παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες. Βλ. επίσης Harsh (1949)· Sider (1980).



ΕΙΚ. 23. Παράσταση σε υπερυψωμένη σκηνή. Ερυθρόμορφη χους από την Ανάβυσσο, περ. 430–420 π.Χ. (σχέδιο Έ. Gilliéron [Caputo 1935, fig. 5]).



ΕΙΚ. 24. Σικελικός ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας με σκηνή από τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή, περ. 330 π.Χ. Συρακούσες, Museo Archeologico Regionale 'Paolo Orsi'.

ερμηνεία του Trendall¹⁶⁶) με σκάλα. Η αξία της αρχαιολογικής αυτής μαρτυρίας ενισχύεται, αν είναι σωστή η ερμηνεία του Μ. Τιβέριου (βλ. την ενδελεχή πραγμάτευση στον παρόντα τόμο), ότι οι απεικονιζόμενοι θεατές είναι αξιωματούχοι και ότι υπονοούνται και άλλοι θεατές καθισμένοι αμφιθεατρικά.¹⁶⁷

(iii) Η χρήση του ρήματος *ἀναβαίνειν* και *καταβαίνειν* από πρόσωπα των έργων Αριστοφάνη στο πλαίσιο της δράσης (*ἀναβαίνειν*: *Αχ.* 732, *Ιππ.* 149, *Σφ.* 1342· *καταβαίνειν*: *Σφ.* 1514, *Εκκλ.* 1152) προϋποθέτει κάτι που είναι ανηφορικό ή υπερυψωμένο. Από όσους δεν θεωρούν ότι υπήρχε υπερυψωμένη σκηνή έχουν προταθεί διάφορες ερμηνείες.¹⁶⁸ Ωστόσο οι ερμηνείες αυτές δεν είναι πειστικές, καθώς ούτε σε δήθεν αναπαριστώμενους τόπους ούτε στην άροδο μπορούν να αναφέρονται, παρά μόνο στο μέρος που στέκονται οι ίδιοι οι υποκριτές.¹⁶⁹ Το πρόβλημα γίνεται ακόμη μεγαλύτερο, αν η χρήση αυτή των ρημάτων στον Αριστοφάνη συνδυαστεί με τα χωρία από τον Ευριπίδη που είδαμε παραπάνω, όπου γέροι άνθρωποι παραπονιούνται για την ανηφορική κλίση του δρόμου που οδηγεί στη σκηνή (*Ηρακλής* 119 κ.ε., *Ιων* 738 κ.ε., *Ηλέκτρα* 489 κ.ε.). Όπως ανέφερα ήδη στη συζήτηση για τον *Ιωνα*, στις περιπτώσεις αυτές την εντύπωση της ανηφορικής κλίσης θα πρέπει να επέτεινε η ελαφρώς υπερυψωμένη σκηνή. Στην παρόμοια περίπτωση των *Φοινισσών* (στ. 834 κ.ε.)

166. Trendall (1989) 429· επιφυλάξεις διατυπώνει ο Taplin (1993) 28.

167. H Froning (2014) 313 κ.ε. θεωρεί ότι πρόκειται για την εορτή των κατ' Αγρούς Διονυσίων σε τοπικό δήμο της Αθήνας. Αλλά ακόμη και αν ισχύει αυτή η ερμηνεία, η αγχειογραφία δεν χάνει τη σημασία της για τη σκηνική πρακτική στην Αθήνα. Για την ερυθρόμορφη υδρία που βρίσκεται στην Πράγα και η οποία εικάζεται ότι απεικονίζει επίσης σκηνή βλ. Τιβέριος (2019) 12 κ.ε.

168. Τα χωρία έχουν συζητηθεί εκτενώς, βλ., μεταξύ άλλων, White (1891) 164–72· Capps (1891) 64 κ.ε.· Dörpfeld – Reisch (1896) 189 κ.ε.· Zacher (1896)· A. Müller (1898) 6 κ.ε.· Allen (1919) 36 κ.ε.· Arnott (1962) 30 κ.ε.· Hourmouziades (1965) 64 κ.ε.· Dearn (1976) 14–15.

169. Βλ. την αναλυτική πραγμάτευση στη διατριβή του Fensterbusch (1912) 2 κ.ε. Βέβαια, ο Fensterbusch (1934) 1392, όπως ο Anti (1947) 185 κ.ε., η Bieber (1961) 54 (με τη Fig. 221). 69–70 και άλλοι θεωρούν ότι πολλές κωμωδίες παραστάθηκαν τον 5ο και τον 4ο αι. σε ένα ξεχωριστό θέατρο, το *ἐπὶ Ἀθναίῳ*. Σύμφωνα με τον Pickard-Cambridge (1968) 40 το αργότερο από το 440 π.Χ. τα Αθήναια λάμβαναν χώρα στο ιερό του Διονύσου, αλλά στο ζήτημα αυτό ο Slater (1986) διατυπώνει άλλη άποψη, σύμφωνα με την οποία το θέατρο αυτό λειτουργούσε ανεξάρτητα από το θέατρο του Διονύσου έως και την εποχή που ο Λυκούργος έχτισε το λίθινο θέατρο. Για το θέμα που μας απασχολεί το ζήτημα αυτό έχει μικρή σημασία, αφού, ακόμη και αν υποθέσουμε ότι πρόκειται για το συγκεκριμένο θέατρο, είναι βέβαιο ότι οι συνθήκες της παράστασης θα ήταν παρόμοιες, τουλάχιστον στο θέμα αυτό, και στο Διονυσιακό Θέατρο.

η ύπαρξη υπερυψωμένης σκηηνής φαίνεται, όπως είδαμε παραπάνω, ακόμη πιο πιθανή.

(iv) Στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη όχι μόνο διακρίνεται σαφώς ο χώρος των υποκριτών από αυτόν του Χορού (12.1452^b18 *κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηηνῆς καὶ κομμοί*, πρβ. 1452^b25),¹⁷⁰ αλλά, ακόμη πιο σημαντικό, η φράση *ἐπὶ* (τῆς) *σκηηνῆς* έχει σαφώς τεχνική σημασία.¹⁷¹ Τον όρο *ἐπὶ σκηηνῆς* χρησιμοποιεῖ επίσης ο Δημοσθένης το 343 π.Χ. στον λόγο *Περὶ τῆς παραπρεσβείας* (19.337). Ωστόσο ο όρος αρχικά τουλάχιστον θα πρέπει να κυριολεκτούνταν. Στην προσπάθεια να υποστηριχθεῖ η άποψη του Dörpfeld για την ορχήστρα ως χώρο δράσης των υποκριτών, διατυπώθηκε η άποψη ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση η πρόθεση *ἐπὶ* σημαίνει όχι “πάνω” αλλά “μπροστά” (“in der Nähe”, “prope”).¹⁷² Αλλά η ερμηνεία αυτή δεν μπορεί να είναι σωστή.¹⁷³ Η πρόθεση *ἐπὶ* + γενική σημαίνει πρωτίστως “πάνω” και αυτή τη σημασία έχει η πρόθεση οπωσδήποτε στον 5ο και 4ο αι. π.Χ., τόσο γενικά όσο και σε παρόμοια συμφραζόμενα (πρβ. Ηρόδ. VI 129 *ἐπ’ αὐτῆς* [sc. *τῆς τραπέζης*] *ἐχορεύσατο*, καθώς και τη γενικώς χρησιμοποιούμενη έκφραση *ἐπὶ τοῦ βήματος*).¹⁷⁴ Αυτήν ακριβώς τη σημασία έχει και στη σύνθετη λέξη *ἐπισκήνιον* και έτσι χρησιμοποιεῖται ο όρος *ἐπὶ σκηηνῆς* από φιλόλογους όπως ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος και ο Δίδυμος, όπως επίσης γενικά σε μεταγενέστερες εποχές. Δεν προκύπτει από κάπου ότι άλλαξε η σημασία του όρου. Αν υποθεθεῖ ότι άλλαξε, τότε άραγε έγινε αυτό και πώς δεν επισήμανε την σημασιολογική αλλαγή ούτε ένας αλεξανδρινός λόγιος; Ο όρος *ἐπὶ σκηηνῆς* δεν μπορεί, λοιπόν, να σημαίνει τίποτα άλλο παρά “πάνω στη σκηνή”. Η χρήση του εξηγείται από το απλό γεγονός ότι ως *σκηνή* εκλαμβάνόταν το σύνολο του οικοδομήματος (η κάθετη κατασκευή και το οριζόντιο podium) και άρα *ἐπὶ σκηηνῆς* σήμαινε πάνω στο

170. Πρβ. [Αριστ.] *Προβλ.* 19.918^b27· 19.920^a9· 19.922^b17.

171. Τεχνική σημασία έχει, κατά τη γνώμη μου, στις εξής περιπτώσεις: 17.55a28 *ἐπὶ δὲ τῆς σκηηνῆς ἐξέπεσεν*, 24.59^b25 *τὸ ἐπὶ τῆς σκηηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον*. Μετωνυμική σημασία έχει σε δύο περιπτώσεις: 13.1453a *ἐπὶ τῶν σκηηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων*, 24.60a15 *ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἑκτορος δῖωξιν ἐπὶ σκηηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανεῖη*. Η τεχνική σημασία δείχνει ότι πρόκειται για κάτι πολύ συγκεκριμένο, ενώ η μετωνυμική χρήση, από την άλλη, προϋποθέτει παλαιότητα στη χρήση του όρου.

172. Βλ. Reisch στο Dörpfeld – Reisch (1896) 284 κ.ε.· Flickinger (1902) και (1936) 93–98· Scherling (1906) 22–25.

173. Βλ. Birt (1931) 32–39. Για τη λ. *σκηνή* στα αρχαία ελληνικά βλ. επίσης την εξαντλητική πραγμάτευση του A. Müller (1899) 3–27.

174. Τη σχέση του “παρά” την εκφράζουν, ως γνωστόν, στα ελληνικά χωρίς αμφισημία οι προθέσεις *παρά*, *πρός* και *ἐπὶ* + δοτική.

συγκεκριμένο μπροστινό μέρος της σκηνής. Το μέρος αυτό θα πρέπει να ήταν — όπως είναι συνήθως στο θέατρο παρόμοια πατάρια — ξύλινο, γεγονός που εξηγεί την ανυπαρξία αρχαιολογικών ευρημάτων.

(v) Η λειτουργία της υπερυψωμένης σκηνής γενικά στο θέατρο δεν είναι αυτή που συχνά έχει υποτεθεί στη σχετική συζήτηση, δηλαδή να καθιστά απλώς ορατούς του υποκριτές. Η υπερυψωμένη κατά 40 ή 50 εκατοστά σκηνή δεν θα βελτιώνει ίσως εντυπωσιακά τη δυνατότητα θέασης, ιδιαίτερα για τις πρώτες σειρές του θεάτρου — αν και ακόμη και σε αυτό ο Dörpfeld, του οποίου οι παρατηρήσεις γενικά δεν είναι λάθος, έχει άδικο, καθώς δεν λαμβάνει υπόψη περίπλοκες συνθήκες του θεάματος.¹⁷⁵ Η λειτουργία ωστόσο της ελαφρώς υπερυψωμένης σκηνής δεν ήταν στην περίπτωση αυτή η ίδια με αυτήν του μεταγενέστερου υψηλού προσκηνίου. Η ελαφρώς υπερυψωμένη σκηνή έδινε τη δυνατότητα να διαμορφωθεί ένα επιπλέον επίπεδο και να διακριθούν θεατρικές λειτουργίες, κυρίως η πιο βασική: του Χορού από τους υποκριτές. Εάν το υπερυψωμένο ελληνιστικό προσκήνιο προέκυψε, όπως θεωρεί — σωστά νομίζω — ο Σηφάκης,¹⁷⁶ ως συνέπεια της αποκοπής των υποκριτών από τον Χορό, εάν δηλαδή υπήρχε στην αρχαιότητα τέτοια διασύνδεση μεταξύ θεατρικής λειτουργίας και σκηνής, το λογικότερο είναι να υποθέσουμε ότι αυτή υπήρχε από πολύ νωρίτερα και ότι δεν πρόκειται για ένα αιφνίδιο γεγονός αλλά για μια εξέλιξη. Πέρα από αυτό όμως, η ελαφρώς υπερυψωμένη σκηνή θα επέτρεπε να παρουσιασθούν σκηνές με μεγαλύτερο από τον συνηθισμένο αριθμό προσώπων. Σε αυτές τις περιπτώσεις θα υπήρχε πραγματικά ζήτημα ορατότητας. Υπενθυμίζω ότι σε πολλές τραγωδίες και κωμωδίες δεν υπάρχει μόνον ο κύριος Χορός αλλά και ένας δεύτερος, συμπληρωματικός Χορός (αυτό ισχύει, π.χ., οπωσδήποτε για τις *Ευμενίδες* και ίσως τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, σίγουρα για τις *Ικέτιδες*, τον *Ιππόλυτο*, την *Αντιόπη*, τον *Κύκλωπα*, τον *Σκίωνα* και ίσως επίσης για τον *Φαέθοντα* και τον *Αλέξανδρο* του Ευριπίδη). Για να κατανοήσει κανείς καλά τα προβλήματα που θα έλυne η υπερυψωμένη σκηνή σε μια τέτοια περίπτωση, αρκεί να σκεφτεί τη σκηνή με το δικαστήριο στο τέλος των *Ευμενίδων* (όπου θα πρέπει να υπήρχαν μπροστά στους θεατές συνολικά τουλάχιστον 30 πρόσωπα συγχρόνως), τη σκηνή με τον “πορφυρό

175. Βλ. Dörpfeld (1896) 354 κ.ε. και (1899)· Müller (1899) 108–12. Για να γίνει αντιληπτό το πρόβλημα της ορατότητας, θυμίζω ότι, όταν ο Χορός κινούνταν σε στοίχους, οι λιγότερο καλοί χορευτές κρύβονταν στον μεσαίο στοίχο (ήταν οι λεγόμενοι *λαυροστάται*, βλ. Κρατίνος απ. 467 K.–A.).

176. Sifakis (1963) 40–42.

τάπητα” στον *Αγαμέμνονα* ή τις τελετουργικές διακηρύξεις του *Οιδίποδα* και του *Κρέοντα* στον *Οιδίποδα τύραννο*.

(vi) Από το 449 π.Χ. υπήρχε στα Μεγάλα Διονύσια επίσημος αγώνας για τους τραγικούς υποκριτές. Όμως οι υποκριτές έπαιζαν, ως γνωστόν, με προσωπεία και μάλιστα περισσότερους από έναν ρόλους. Πώς θα μπορούσε να κρίνει κανείς την τέχνη των υποκριτών — στην τέχνη των οποίων η φωνή, όσο κι αν ήταν πολύ σημαντική, δεν αποτελούσε το μόνο κριτήριο — χωρίς τη στοιχειώδη δυνατότητα του θεατή να εντοπίζει τους υποκριτές; Η υπερυψωμένη σκηνή οπωσδήποτε θα βοηθούσε τους θεατές να εστιάσουν στα πρόσωπα των υποκριτών.

Όλα τα παραπάνω δείχνουν, κατά τη γνώμη μου ότι η ύπαρξη τον 5ο αι. π.Χ. υπερυψωμένης σκηνής ανάμεσα στα παρασκήνια πρέπει να θεωρείται κάτι παραπάνω από πιθανή.

7. Σε πολλά έργα του Ευριπίδη υπάρχουν, ως γνωστόν, *θεοφάνειες*, για τις οποίες υποθέτουμε ότι συνήθως χρησιμοποιούνταν το *θεολογείον* (ίσως ένα ξύλινο μπαλκόνι στη στέγη του σκηνικού οικοδομήματος).¹⁷⁷ Για να είναι απολύτως λειτουργική η στέγη του σκηνικού οικοδομήματος θα πρέπει να ήταν γενικά επίπεδη (όπως στην ΕΙΚ. 22, πρβ. επίσης τις ΕΙΚ. 17 και 18). Πέρα όμως από τη χρήση της στέγης ορισμένες φορές, όπως είδαμε προηγουμένως, άνθρωποι εμφανίζονται ψηλότερα και μάλιστα σε πολύ διαφορετικά σημεία. Αυτό ισχύει με απόλυτη βεβαιότητα σε ορισμένες περιπτώσεις στον Ευριπίδη: έτσι θα πρέπει να εμφανιζόταν η Ευάδνη “σε ψηλό βράχο” πάνω από την πυρά του Καπανέα στις *Ικέτιδες* και ίσως ο Ορέστης (έτοιμος να σπάσει το κεφάλι του Μενελάου με κομμάτια από τον θριγκό [τῷδε θριγκῷ], διαλύοντας τα “αρχαία γείσα”) και μαζί με αυτόν ο Πυλάδης, η Ερμιόνη και ίσως η Ηλέκτρα στο τέλος του *Ορέστη*. Επομένως, σε ορισμένες τουλάχιστον τραγωδίες του Ευριπίδη δεν αποκλείεται να υπήρχε άλλο ένα επίπεδο (προφανώς όχι μόνιμο) στο σκηνικό οικοδόμημα. Μια κάπως διαφορετική περίπτωση έχουμε στις *Φοίνισσες*, όταν η Αντιγόνη και ο γέρος Παιδαγωγός εμφανίζονται “στο πιο ψηλό μπαλκόνι του παλατιού”. Εδώ είναι πιο πιθανό ότι γινόταν απλώς χρήση της στέγης, ενώ την εντύπωση του

177. Ο όρος απαντά μόνον στον Πολυδεύκη, *Ονομ.* 4.130: ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὧν ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ, ἐπίσης 4.127. Ας σημειωθεί ότι ούτε η ερμηνεία του χωρίου που παραθέσαμε είναι εύκολη ούτε συνάγεται από αυτό ότι πρόκειται για σταθερό μέρος της σκηνής (ο Πολυδεύκης το αναφέρει στο μέρος που πραγματεύεται τα μηχανήματα του θεάτρου, όχι τα μέρη του). Βλ. Fensterbusch (1934b).

δεύτερου ορόφου θα έδιναν, όπως εικάσαμε παραπάνω, τα ψηλά παράθυρα των παρασκηνίων. Θα πρέπει να υπενθυμίσει κανείς στο σημείο αυτό και τη χρήση παραθύρων του πρώτου ορόφου στις κωμωδίες του Αριστοφάνη.¹⁷⁸ Επομένως, είτε υπήρχε άλλο ένα επίπεδο στο σκηνικό οικοδόμημα είτε — πιο πιθανό — δινόταν με σκηνογραφικά μέσα ή με ξύλινες κατασκευές η *εντύπωση* ενός δεύτερου ορόφου ή υψηλότερων σημείων (βράχοι κ.τ.ό.).¹⁷⁹

8. Ο *Κύκλωψ*, ο οποίος εκτυλίσσεται μπροστά στη σπηλιά του Πολύφημου στη Σικελία, θέτει το ζήτημα της σκηνογραφίας, γιατί σε αυτό και σε άλλα παρόμοια έργα (όπως, για παράδειγμα, στην *Ηλέκτρα*) που διαδραματίζονται σε μη αστικό περιβάλλον η υπάρχουσα σκηνή χωρίς κάποιου είδους σκηνογραφική παρέμβαση δεν θα ικανοποιούσε στοιχειώδεις απαιτήσεις αληθοφάνειας, πολύ περισσότερο που στο κείμενο υπάρχουν συχνές αναφορές στο σκηνικό υπόβαθρο.¹⁸⁰ Από τον Αριστοτέλη (*Ποιητική* 4.1449^a18), δηλαδή από την πιο έγκυρη πηγή που διαθέτουμε για παρόμοια ζητήματα ιστορίας του αρχαίου θεάτρου, γνωρίζουμε ότι την *σκηνογραφίαν* εισήγαγε ο Σοφοκλής (οπωσδήποτε όχι στα πρώτα του έργα), ενώ, από την άλλη, ο Βιτρούβιος (*De arch.* 7 praef. 11) αναφέρει σε σχέση με την σκηνογραφία στην Αθήνα τον Σάμιο ζωγράφο Αγάθαρχο, που “ζωγράφησε” τα σκηνικά σε τραγωδία του Αισχύλου και επιπλέον συνέγραψε σχετική πραγματεία για το θέμα.¹⁸¹ Οι δύο πληροφορίες δεν

178. Βλ. αναλυτικότερα παραπάνω σ. 162.

179. Οι μεγάλες δοκοί στην εσωτερική πλευρά του αναλημματικού τοίχου *H-H* θα μπορούσαν να εξυπηρετούν ακριβώς τη στήριξη τέτοιων κατασκευών, βλ. Dörpfeld – Reisch (1896) 61–62· Bieber (1961) 67. Μια τέτοια περίπλοκη σκηνική κατασκευή ίσως απεικονίζεται σε μάρκα παιχνιδιού από ελεφαντόδοντο της αυτοκρατορικής περιόδου, το πρότυπο της οποίας μπορεί να συνδέεται με επανάληψη έργων του Αισχύλου. Βλ. Butterweck (1974) 142 κ.ε., ιδιαίτερα 145 με την Abb. 40· επίσης Bieber (1920) 85 με Abb. 89· Bieber (1961) 247 με τη fig. 813d.

180. Στον *Κύκλωπα*, π.χ., η λέξη *άντρον* επανέρχεται 14 φορές, βλ. Jobst (1970) 57. Εκτός από τον *Κύκλωπα* σπηλιά υπήρχε επίσης σε χαμένες τραγωδίες: στον *Φιλοκτήτη*, στην *Αντίοπη* και στην *Ανδρομέδα*. Βλ. Jobst (1970) 45–50.

181. *De Arch.* 7 praef. 11: *primum Agatharchus Athenis Aeschulo docente tragoediam scenam pinxit et de ea commentarium reliquit*. Γενικά για τη σκηνογραφία αλλά και τον Αγάθαρχο βλ. Gardner (1899)· Six (1920)· Bulle (1928) 215–20· Melchinger (1974) 161–64· Pollitt (1974) 236–47· Gigante (1980) 1–52· Gogos (1983) 71–86· Kenner (1986/87) 67–74· Ley (1989)· Polacco (1989)· Small (2013), η οποία καταλήγει στο συμπέρασμα ότι “Skenographia is simply a technique to render buildings (and objects) in oblique views” (128)· B. Seidensticker, *DNO* II (2014) Nr. 1629–35· Carl (2016) 39–66.

είναι οπωσδήποτε αντικρουόμενες (αν και ο Αγάθαρχος φαίνεται να είχε απήχηση στην Αθήνα στις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα) και έχουν προταθεί διάφοροι τρόποι για την εναρμόνισή τους (π.χ. ο Σοφοκλής θα μπορούσε να είχε εισαγάγει την σκηνογραφία σε κάποια πρώιμα έργα του και ο Αισχύλος θα μπορούσε να είχε αναθέσει λίγο αργότερα την κατασκευή σκηνικών στον Αγάθαρχο ή να εννοούνται στις δύο περιπτώσεις ελαφρώς διαφορετικά πράγματα — στη μία ζωγραφική και στην άλλη ζωγραφική αρχιτεκτονικών στοιχείων με προοπτική — ή να πρόκειται στην περίπτωση του Αισχύλου για επανάληψη έργου του στην δεκαετία του 430 π.Χ.).¹⁸² Πιο σημαντικό πρόβλημα είναι, νομίζω, ότι δεν γνωρίζουμε τι ακριβώς εννοεί ο Αριστοτέλης με τον όρο σκηνογραφία και, από την άλλη, ποια θα μπορούσε να είναι η συμβολή του Αγάθαρχου στη σκηνική ζωγραφική αρχιτεκτονικών στοιχείων με τη χρήση κάποιου είδους προοπτικής. Το πιο πιθανό είναι να υπήρχε ζωγραφική με (κάποιου είδους) προοπτική που απεικόνιζε αρχιτεκτονικά στοιχεία, αρχικά ίσως πάνω στην ίδια τη σκηνή (όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στη σκηνή του θεάτρου Νο), ενώ αργότερα η χρήση της επεκτάθηκε σε ξύλινους πίνακες.¹⁸³ Η ζωγραφική αυτή, χωρίς να είναι, αρχικά τουλάχιστον, ιλουζιονιστική, θα έδινε στοιχεία του γενικού πλαισίου του έργου (ανάκτορο, ναός κλπ.) με συμβολικό μάλλον τρόπο (π.χ. ένα δέντρο θα μπορούσε να δηλώνει ένα άλσος ή ένα δελφίνι την ακτή [πρβ. EIK. 20.1]) και θα επέτρεπε να αλλάξει γρήγορα η εντύπωση του σκηνικού. Σπηλιές (όπως στην περίπτωση του *Κύκλωπα*) θα απαιτούσαν ζωγραφικούς πίνακες στην κεντρική όψη της σκηνής (πρβ. Πολυδεύκης 4.124). Βράχοι θα απαιτούσαν ζωγραφική (πάνω ίσως σε κάποιες κατασκευές) είτε στο κέντρο είτε στη μία άκρη του σκηνικού οικοδομήματος (π.χ. στη δεξιά πλευρά, όπως στις *Ικέτιδες*).¹⁸⁴ Για την κατανόηση της σκηνογραφίας οι αγγειογραφίες δυστυχώς προσφέρουν λιγότερα από όσα νομίζει κανείς.

182. Για τη χρονολόγηση του Αγάθαρχου όχι μεταξύ της πρώτης νίκης του Σοφοκλή (468 π.Χ., και του θανάτου του Αισχύλου (456 π.Χ.) αλλά στις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αι. π.Χ., όταν πια θα υπήρχε η “περίκλεια σκηνή”, βλ. Rumpf (1947) 13. Πρβ. Webster (1970) 13–14, ο οποίος σωστά επισημαίνει ότι “scenery in a more general sense may well go back to the pre-Periclean theatre: it is difficult to imagine how the *Prometheus* or the *Ajax* could have been produced without some kind of scenery”.

183. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο Αριστοφάνης, ενώ δεν παραλείπει γενικά να κάνει αστεία με άλλα τεχνικά μέσα του θεάτρου, δεν κάνει ωστόσο κωμική αναφορά στη σκηνογραφία.

184. Οι περίακτοι μπορεί τεχνολογικά (με την μορφή των περιστρεφόμενων πρισμάτων) να ανήκουν σε μια μεταγενέστερη εποχή, αλλά ίσως έχει δίκιο ο Gardner (1899) 260 κ.ε. ότι επί της ουσίας, δηλαδή με κάποια άλλη μορφή, θα μπορούσαν να υπάρχουν ήδη από τον 5ο αι. π.Χ.

Για παράδειγμα, στον κρατήρα του Würzburg (EIK. 17), ο οποίος αναφέρεται συνήθως ως δείγμα *σκηνογραφίας* (επειδή, μεταξύ άλλων, έτσι επέγραψε τη δημοσίευση του ο Bulle), κυριαρχεί μεν η αρχιτεκτονική, αλλά δεν απεικονίζεται το βασικότερο στοιχείο της *σκηνογραφίας*: η ζωγραφική στους τοίχους.¹⁸⁵

9. Στα τελευταία περίπου 10 έτη της δραματικής παραγωγής του Ευριπίδη, δηλαδή από την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* (415 π.Χ.) και εξής, διαπιστώνονται στο επίπεδο του “δραματικού χώρου” ενδιαφέροντες αλλαγές. Πρώτον, όπου το έργο διαδραματίζεται μπροστά σε ναό (*Ιφιγένεια η εν Ταύροις, Ίων*), αυτός δεν αποτελεί μόνο φόντο, αλλά ενσωματώνεται και χρησιμοποιείται πλήρως στη σκηνική δράση.¹⁸⁶ Έπειτα, αυξάνονται γενικά οι λεπτομερείς περιγραφές των κτιρίων και μεγαλώνει το ενδιαφέρον για τη χρήση αρχιτεκτονικών όρων, όπως προκύπτει και από τον ΠΙΝΑΚΑ Ι.¹⁸⁷ Δεν μπορεί να πει κανείς αν αυτό οφείλεται μόνο σε μια αυξανόμενη ρεαλιστική διάθεση του τραγικού ποιητή ή και σε κάτι που συνδέεται με την ίδια τη σκηνή (π.χ. με την ευρύτερη χρήση της *σκηνογραφίας*). Δεν είναι χωρίς ενδιαφέρον το γεγονός ότι στα τρία τελευταία σωζόμενα έργα του Σοφοκλή (*Ηλέκτρα, Φιλοκτήτης, Οιδίπους επί Κολωνώ*), δηλαδή πάνω κάτω στην ίδια περίπου περίοδο, διαπιστώνουμε επίσης αυξημένο ενδιαφέρον για περιγραφές του σκηνικού χώρου.¹⁸⁸

185. Στο πρόβλημα αυτό θα πρέπει να προστεθούν τα σοβαρά λάθη της Simon, η ανασύνθεση της οποίας (Simon – Otto [1973]) αναπαράγεται σχεδόν παντού: (α) Θεωρεί ότι πρόκειται για σκηνή με τρεις θύρες, αλλά εδώ είναι προφανές ότι ο αγγειογράφος — για έναν από τους λόγους που αναφέρθηκαν παραπάνω — απεικονίζει μια σκηνή με δύο θύρες. (β) Θεωρεί ότι απεικονίζεται η κεντρική και η δεξιά θύρα, ενώ η αριστερή δεν χρησιμοποιείται καθόλου, επειδή αυτή — σύμφωνα με τη δική της λανθασμένη ερμηνεία του χωρίου του Πολυδεύκη (βλ. παραπάνω σημ. 158) — υποτίθεται ότι δεν χρησιμοποιούνταν ποτέ στην τραγωδία.

186. Stanley (1971) 282.

187. Βλ. τη γενική παρατήρηση του Hourmouziades (1965) 29, ο οποίος θέτει επίσης το ενδιαφέρον ερώτημα: “Should this date be considered a *terminus ante quem* a more elaborate skene was erected?” Στον Πίνακα Ι δεν έχω περιλάβει (για ευνόητους λόγους) πολύ κοινούς όρους όπως *τοίχος, τείχος, βάθρον, πύργος/πυργόω κ.ά.*

188. Βλ. Stanley (1971) 266–67.

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι

[Κ.Θ. = κύρια θύρα, Π.Θ. = πλαϊνή θύρα/θύρες, *EKK* = ἐκκύκλημα, *MX* = μηχανή]

ΕΡΓΟ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ (π.Χ.)	ΣΚΗΝΙΚΟ	ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ (πραγματικά — περιγραφόμενα)	ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ, ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ, ΥΨΗΛΟΤΕΡΑ ΣΗΜΕΙΑ
<i>Άλκηστις</i>	438	ανάκτορο	Κ.Θ., <i>πρόθυρον</i> ^{x1}	
<i>Μήδεια</i>	431	ιδιωτική κατοικία	Κ.Θ.	<i>MX</i>
<i>Ηρακλείδαι</i>	π. 430	ναός	Κ.Θ.	βωμός
<i>Ίππόλυτος</i>	428	ανάκτορο	Κ.Θ., Π.Θ. (;)	<i>MX</i> ή <i>θεολογείον</i> , <i>αγάλματα</i> (2), <i>EKK</i>
<i>Άνδρομάχη</i>	π. 425	ανάκτορο + ναός	Κ.Θ., Π.Θ., <i>κρηπίς</i> ^{x1} , <i>περίστυλος</i>	<i>MX</i> , βωμός, άγαλμα
<i>Εκάβη</i>	π. 424	στρατιωτική σκηνή	Κ.Θ., Π.Θ. (;)	<i>EKK</i>
<i>Ίκέτιδες</i>	π. 423	ναός	Κ.Θ., <i>ὀρθοστάτης</i> ^{x1}	βωμός, <i>θεολογείον</i> , βράχος
<i>Ηλέκτρα</i>	π. 420	αγροικία	Κ.Θ., <i>θριγκός</i> ^{x1}	<i>EKK</i> (;), <i>MX</i>
<i>Ηρακλῆς</i>	π. 416	ανάκτορο	Κ.Θ., Π.Θ., <i>κρηπίς</i> ^{x3} , <i>ὀρθοστάτης</i> ^{x1} , <i>κίων</i> ^{x4} , <i>σταθμός</i> (= ὀρθιος <i>στύλος</i>) ^{x1}	<i>MX</i> , <i>EKK</i> , βωμός
<i>Τρωάδες</i>	415	στρατιωτική σκηνή	Κ.Θ., Π.Θ. (;), <i>πρόθυρον</i> ^{x1} , <i>θριγκός</i> ^{x1} , <i>κρηπίς</i> ^{x2}	
<i>Ίφιγένεια ἢ ἐν Τάυροις</i>	π. 414	ναός	Κ.Θ., <i>τριγλυνφον</i> ^{x1} , <i>θριγκός</i> ^{x3} , <i>εὔστυλος</i> ^{x1} , <i>περικίων</i> ^{x1} , <i>κρηπίς</i> ^{x1} , <i>στυλός</i> ^{x2} , <i>γεῖσον</i> ^{x1} , <i>σταθμός</i> (= ὀρθιος <i>στύλος</i>) ^{x1}	βωμός, <i>θεολογείον</i>

<i>Ἴων</i>	π. 414	ναός	Κ.Θ., <i>θριγκός</i> ^{x2} , <i>ὀρθοστάτης</i> ^{x1} , <i>κρηπίς</i> ^{x2} , <i>εὐκίων</i> ^{x1}	<i>ΜΧ</i> , βωμός
<i>Ελένη</i>	412	ανάκτορο	Κ.Θ., Π.Θ., <i>ὀρθοστάτης</i> ^{x1} , <i>κρηπίς</i> ^{x1} , <i>θριγκός</i> ^{x1}	
<i>Φοίνισσαι</i>	π. 410	ανάκτορο	Κ.Θ., <i>κρηπίδωμα</i> , <i>γεῖσον</i> ^{x2} , <i>ἔμβολον</i> ^{x1}	
<i>Ὀρέστης</i>	408	ανάκτορο	Κ.Θ., <i>πρόθυρον</i> (:), <i>θριγκός</i> , <i>παστάς</i> ^{x1} , <i>τριγλυφον</i> ^{x1} , <i>γεῖσον</i> ^{x2} , <i>σταθμός</i> (= ὀρθιος στύλος) ^{x1} , <i>κρήδεμνον</i> (= ἐπαλξή τείχους) ^{x1}	υπερυψωμένο σημείο (:)
<i>Βάκχαι</i>	406	ανάκτορο	Κ.Θ., Π.Θ., <i>ἔμβολον</i> ^{x1} , <i>τριγλυφον</i> ^{x1}	[<i>ΜΧ</i> ; <i>θεολογείον</i> ;]
<i>Ἰφιγένεια</i> <i>ἥ ἐν Αἰδίδι</i>	406	στρατιωτική σκηνή	Κ.Θ., Π.Θ. (:)	
<i>Κύκλωψ</i>	αβέβαιη (408 ;)	σπήλαιο	Κ.Θ.	

10. Παρά τις αμφιβολίες που έχουν εκφραστεί από ορισμένους μελετητές (Α. Frickenhaus, W. S. Barrett, O. Taplin κ.ά.) για τη χρήση της μηχανής από την τραγωδία κατά τον 5ο αι. π.Χ.,¹⁸⁹ ο Ευριπίδης χωρίς αμφιβολία χρησιμοποιεί τη μηχανή στην εμφάνιση θεών, όπως προκύπτει από τις αναφορές σε τέσσερις τραγωδίες, ότι ο θεός βρίσκεται “πάνω από το οίκημα” (*Ηρακλής*, *Ἴων*, *Ηλέκτρα*) ή “έρχεται από τον αιθέρα” (*Ανδρομάχη*, *Ηλέκτρα*). Τουλάχιστον στις περιπτώσεις αυτές (στις οποίες πρέπει μάλλον να συμπεριλάβει κανείς και τη *Μήδεια*) η χρήση της μηχανής θα πρέπει να θεωρείται βέβαιη. Άλλωστε, όπως έδειξε ο Newiger, τη μηχανή χρησιμοποιεί με βεβαιότητα επίσης η κωμωδία του 5ου αι. και μάλιστα ο Αριστοφάνης τουλάχιστον από το 423 π.Χ. στις *Νεφέλες*, στην *Ειρήνη*, στους *Ὀρνίθες* και σε άλλες κωμωδίες του αλλά και ο Κρατίνος στους *Σεριφίους* του την ίδια περίπου εποχή.¹⁹⁰ Το πιο σημαντικό

189. Βλ. Frickenhaus (1917) 6, Barrett ad Eur. *Hipp.* 1386 (ιδιαίτερα σ. 396 σημ. 1)

190. Αριστοφάνης: *Νεφέλες* 218–28, *Ειρήνη* 80–178, *Ὀρνίθες* 1196–1261, *Δαίδαλος* απ. 160 Κ.–Α., *Γηροτάδης* απ. 160 Κ.–Α.· Κρατίνος: *Σεριφίοι* απ. 222 Κ.–Α.

όμως είναι ότι ο Αριστοφάνης στις συγκεκριμένες περιπτώσεις παρωδεί τραγωδίες του Ευριπίδη (τον ευριπίδειο *Βελλεροφόντη* στην *Ειρήνη*, τον *Φαέθοντα* στους *Όρνιθες*, ίσως και την παρωδία της *Ανδρομέδας* στις *Θεσμοφοριάζουσες* στ. 1098–1102), γεγονός που αποδεικνύει πέρα από κάθε αμφιβολία τη χρήση της και στην τραγωδία. Επιπλέον, συγγραφείς του 4ου αιώνα όπως ο Πλάτων, ο Αντιφάνης, ο Άλεξις, ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του (1454^b1–5) και ο Μένανδρος θεωρούν δεδομένη τη χρήση της *μηχανής* στην τραγωδία.¹⁹¹

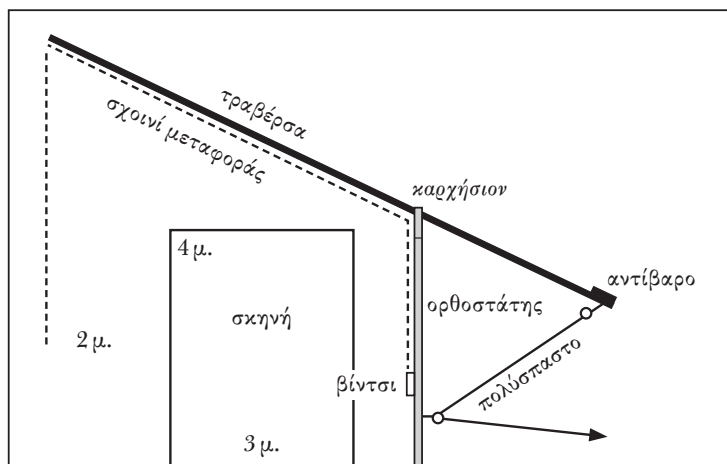
Η *μηχανή* σύμφωνα με το *Ονομαστικόν* του Πολυδεύκη βρισκόταν κατά την *ἀριστεράν πάροδον* (4.128). Την πληροφορία αυτή τη θεωρούσαν σωστή ο Bulle και ο Fiechter, στηριζόμενοι και στην ερμηνεία ευρημάτων στη δυτική πάροδο.¹⁹² Όμως οι πληροφορίες τόσο του Πολυδεύκη όσο και το αρχαίο σχόλιο στον Λουκιαν. *Φιλοπνευδ.* 29 για διάφορους λόγους — μεταξύ άλλων δεν είναι βέβαιο ότι αναφέρονται στον 5ο αι. π.Χ. ή σε νεότερη εποχή — δεν μπορούν να θεωρηθούν αξιόπιστες πηγές.¹⁹³ Η υπόθεση της Bieber ότι η *μηχανή* στηριζόταν πάνω στο περιώνυμο θεμέλιο T (στο οποίο βρισκόταν αρχικά σκάλα προς τη στοά) στο κέντρο της σκηνής, φαίνεται να είναι σωστή, όπως δέχεται ο Goette και, με νεότερα στοιχεία, η Χρ. Παπασταμάτη-von Moock.¹⁹⁴ Άλλωστε είναι λογικό να θεωρήσουμε ότι, για να έχει στοιχειώδη ευστάθεια ένα τέτοιο μηχανήμα, με μεγάλες δυνατότητες (όπως προϋποθέτουν οι τραγωδίες του Ευριπίδη) θα χρειαζόταν μια πολύ συμπαγή και σταθερή βάση, προκειμένου να μπορεί να καλύπτει τη σκηνή από το ένα άκρο στο άλλο (πρβ. ΕΙΚ. 25). Η κεντρική θέση της *μηχανής* θα ήταν ακόμη πιο απαραίτητη, αν αυτή δεν χρησιμοποιούνταν μόνο για τους από *μηχανής* θεούς, αλλά — σύμφωνα με την υπόθεση που διατύπωσα παραπάνω — και στη μεταφορά μεγάλων πινάκων ή αντικειμένων από τη *σκηνοθήκη* στη *σκηνή*. Τέλος, η ύπαρξη της *μηχανής* στη μέση του σκηνικού οικοδομήματος σημαίνει ότι η στέγη θα πρέπει να ήταν επίπεδη και μάλλον δεν θα υπήρχε (μόνιμο) αέτωμα.

191. Πλάτων: *Κρατύλος* 425d, *Κλειτοφών* 407a. Αντιφάνης: απ. 189, 15 K.-A. Άλεξις: απ. 191, 9 K.-A., Μένανδρος: *Θεοφορουμένη* απ. 5 Sandb. Αδέσποτο απ. 1089, 12 K.-A.

192. Βλ. Bulle (1928) 77–78· Fiechter (1936) 23. 24. Βλ. επίσης Green (1991) 20, ο οποίος θεωρεί ότι η *μηχανή* βρισκόταν στη δεξιά πλευρά της σκηνής όπως έβλεπαν οι θεατές.

193. Βλ. Fensterbusch (1934) 1402–3.

194. Bieber (1954) 280 και (1961) 76· Goette (1995) 25· Papastamati-von Moock (2015) 69–70. Διαφορετική άποψη διατυπώνει ο Isler (2017) II 126. Τα επιχειρήματα υπέρ της άποψης του Bulle και κατά της Bieber που παραθέτει ο Schmidt (1963) 37–39 δεν ισχύουν πλέον.



ΕΙΚ. 25. Ο τύπος γερανός που σύμφωνα με τον O. Lendle (1995) 170 Abb. 20 θα χρησιμοποιούνταν στο θέατρο.

11. Παρόμοια με αυτά που αναφέρθηκαν για τη μηχανή, ισχύουν και για τη χρήση του *ἐκκυκλήματος*, δηλαδή μιας τροχήλατης πλατφόρμας που συρόταν προς τα έξω και προς τα μέσα από ένα *στροφέιον* (βαρούλκο).¹⁹⁵ Ήδη το 425 π.Χ. στους *Αχαρνείς* ο Αριστοφάνης βάζει τον Δικαιόπολη (στ. 395) να χτυπά την πόρτα του Ευριπίδη και να ζητά να “τσουλήσει έξω” (408: *ἐκκυκλήθητι*, πβ. 409: *ἐκκυκλήσομαι*), που θα πει βέβαια: να βγει έξω με το *ἐκκύκλημα*. Δέκα χρόνια αργότερα παρουσιάζεται στις *Θεσμοφοριάζουσες* ο Αγάθων πάνω σε *ἐκκύκλημα* (στ. 95–265).¹⁹⁶ Και στις δύο περιπτώσεις με το *ἐκκύκλημα* συνδέονται δύο ‘νεωτερικοί’ τραγικοί ποιητές. Ο Pickard-Cambridge παρ’ όλα αυτά αμφισβητεί τη χρήση του *ἐκκυκλήματος* κατά τον 5ο αι. π.Χ., ερμηνεύοντας ωστόσο τα σχετικά αριστοφανικά χωρία όχι πολύ πειστικά.¹⁹⁷ Ωστόσο στον Ευριπίδη υπάρχουν δύο περιπτώσεις που δεν μπορεί να

195. Για την τεχνική πλευρά βλ. Casanova (2017) 7–9.

196. Βλ. ιδίως Newiger (1990), Pöhlmann (1995a) 159.

197. Βλ. Pickard-Cambridge (1946) 100–122. Παρόμοια αρνητική άποψη διατυπώνουν, μεταξύ άλλων, ο Reisch (1905) και ο Joerden (1960) 20–29 (όπου και όλη η μέχρι τότε συζήτηση). Υπέρ της ύπαρξης *ἐκκυκλήματος* εκτός από τον Newiger (1990) τάσσονται, μεταξύ άλλων, η Dale (1969) 121–24, 264–67 και, κυρίως, ο Casanova (2017), ο οποίος έχει συγκεντρώσει όλες τις αρχαίες πληροφορίες σχετικά με το θέμα αυτό. Ο Webster (1960) 501–502 υπολογίζει τις διαστάσεις του *ἐκκυκλήματος* σε 2,55 μ. (πλάτος) x 1,30 μ. (βάθος).

αμφισβητηθεί η χρήση του εκκυκλήματος: η πρώτη είναι το *tableau vivant* με τα νεκρά παιδιά και τη γυναίκα του Ηρακλή στην φερώνυμη τραγωδία και η δεύτερη η εμφάνιση του πτώματος της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο*. Αν τα λόγια του Χορού προς τον Ιάσονα στο τέλος της *Μήδειας* (στ. 1313: “Αν ανοίξεις τις πύλες, θα δεις τα παιδιά σου σφαγιασμένα”) έχουν πράγματι οιονεί μεταθεατρικό χαρακτήρα και υποδηλώνουν την προσδοκία ότι, αν ανοίξει η θύρα, θα εμφανιστεί μέσω του εκκυκλήματος το εσωτερικό του οίκου,¹⁹⁸ αν λοιπόν αυτό ισχύει, τότε το εκκύκλημα θα μετρούσε ήδη το 431 π.Χ. αρκετά χρόνια χρήσης.

Συνοψίζω: Σύμφωνα με την ερμηνεία των σωζόμενων τραγωδιών του Ευριπίδη που επιχειρήθηκε παραπάνω, το σκηνικό οικοδόμημα της εποχής του θα πρέπει να είχε τριμερή δομή με *παρασκήνια* στο πλάι και να θύμιζε αρχιτεκτονικά σε κάποιον βαθμό τα Προπύλαια της Ακρόπολης. Θα πρέπει επίσης να διέθετε κρηπίδωμα, τρεις θύρες (οι δύο πλαϊνές μάλλον στα *παρασκήνια*), επίπεδη στέγη και ίσως παράθυρα στα *παρασκήνια*, καθώς επίσης και μηχανήματα, όπως η *μηχανή* και το *εκκύκλημα*. Η ύπαρξη, παραπέρα, ελαφρώς υπερυψωμένης σκηνής αλλά και κρηπιδώματος θα πρέπει να θεωρείται πολύ πιθανή, όπως και η ύπαρξη προστύλου στην κεντρική πύλη. Παραμένει, κατά τη γνώμη μου, ασαφής μέχρι στιγμής η ακριβής αρχιτεκτονική μορφή της κεντρικής πύλης (υπήρχε μόνιμο αέτωμα και προστώο;), το ζήτημα του ύψους του σκηνικού οικοδομήματος, καθώς και το είδος ή η μορφή που θα είχαν τα διάφορα επίπεδα, στα οποία εκτυλισσόταν σε ορισμένες περιπτώσεις η θεατρική δράση.

198. Βλ. Mastronarde (2002) 39, 372, 376.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allan, W. (2000), *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford.
- Allan, W. (2001), "Euripides in Megale Hellas: Some Aspects of the Early Reception of Tragedy", *G&R* 48, 67–86.
- Allan, W. (2008), *Euripides: Helen*, Cambridge.
- Allen, J. T. (1919), *The Greek Theater of the Fifth Century before Christ*, (University of California) Berkley.
- Anti, C. (1947), *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Padova.
- Arnott, P. (1962), *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford.
- Arnott, W. G. (1996), *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge.
- Ashby, C. (1999), *Classical Greek Theatre. New Views of an Old Subject*, Iowa City.
- Bader, B. (1971), "The *πόρος* of the House-Door in Greek New Comedy", *Antichthon* 5, 35–48.
- Barlow, S. A. (1986), *Euripides: The Trojan Women*, Warminster.
- Barrett, W. S. (1964), *Euripides: Hippolytos*, Oxford.
- Belardinelli, A. M. (2000), "A proposito dell'uso e della funzione dell'*ekkyklema*: Eur. *Hipp.* 170–266, 808–1101; Men. *Asp.* 309–399, *Dysc.* 689–758a", *SemRom* 3, 243–65.
- Bergk, Th. (1883), "Die Abfassungszeit der *Andromache* des Euripides", *Hermes* 18, 487–510.
- Bethe, E. (1896), *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum*, Leipzig.
- Bethe, E. (1900), *Pollucis Onomasticon*, I, Leipzig.
- Bieber, M. (1954), "The Entrances and Exits of Actors and Chorus in Greek Plays", *AJA* 58, 277–84.
- Bieber, M. (1961), *The History of the Greek and Roman Theater*, 2η έκδ., Princeton.
- Birt, Th. (1931), *Die Schaubauten der Griechen und die attische Tragödie*, Berlin.
- Blume, H.-D. (1978), *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt.
- Bodensteiner, E. (1893), *Szenische Fragen über den Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor im griechischen Drama*, *Jahrbücher für class. Philologie*, Supplement 19, 637–808.
- Bond, G. W. (1981), *Euripides: Heracles*, Oxford / New York.
- Brook, P. (1978), *The Empty Space*, New York.
- Brown, A. L. (1984), "Three and Scene-Painting Sophocles", *PCPhS* 210, 1–17.
- Bulle, H. (1928), *Untersuchungen an griechischen Theatern*, München.
- Bulle, H. (1934), *Eine Skenographie*, (Winckelmannsprogramm der Archäol. Ges. zu Berlin) Berlin.
- Butrica, J. L. (2001), "Democrates and Euripides *Andromache* (Σ *Andr.* 445 = Callimachus fr. 451 Pfeiffer)", *Hermes* 129, 188–97.

- Butterweck, G. (1974), "Das Dionysostheater. Neue Rekonstruktion des Grundrisses des Dionysostheaters und der theatralischen Architekturdarstellungsformen in Athen im 5. Jahrhundert v. Chr.", *Maske und Kothurn* 20, 105–47.
- Capelle, J., Ferreira, J., Letellier-Taillefer, É., Moretti, J.-Ch. (2018), *Topoi* 22, 469–99 (βιβλιοκρισία Isler 2017).
- Capps, E. (1891), "The Stage in Greek Theatre according to the Extant Dramas", *TAPhA* 22, 5–78.
- Carpenter, J. R. (1970), *The Propylon in Greek and Hellenistic Architecture*, διδ. διατρ. University of Pennsylvania.
- Casanova, A. (2017), "La macchina teatrale chiamata *ecciclèma*", *Prometheus* 43, 3–42.
- Castellani, V. (1976), "That Troubled House of Pentheus in Euripides' *Bacchae*", *TAPhA* 106, 61–83.
- Collard, C. (1975), *Euripides: Supplices*, I–II, Groningen.
- Collard, C. (1991), *Euripides: Hecuba*, Warminster.
- Collard, C. – Morwood, J. (2017), *Euripides: Iphigenia at Aulis*, I–II, Liverpool.
- Courtois, C. (1989), *Le bâtiment de scène dans les théâtres antiques de l'Italie et de la Sicile. Étude chronologique et typologique*, Louvain.
- Cropp, M. – Fick, G. (1985), *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies*, (BICS Suppl. 43) London.
- Cropp, M. (2013), *Euripides: Electra*, 2η έκδ., Oxford.
- Csapo, E. – Slater, W. J. (1994), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- Csapo, E. (2010), *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester.
- Csapo, E. – Wilson, P. (2014), "The Finance and Organisation of the Athenian Theatre in the Time of Eubulus and Lycurgus", στο E. Csapo κ.ά. (επιμ.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin / Boston, 393–424.
- Csapo, E. – Wilson, P. (2020), *A Social and Economic History of the Theatre to 300 BC*, v. II: *Theatre Beyond Athens*, Cambridge.
- Cunningham, M. (1954), "Medea ἀπὸ μηχανῆς", *CPh* 49, 151–60.
- Dale, A. M. (1969), *Collected Papers*, Cambridge.
- Davidson, J. (2002), "Arrival at the Cave: The *Odyssey* and Greek Drama", *WS* 115, 45–57.
- Denniston, J. D. (1939), *Euripides: Electra*, Oxford.
- Dearden, C. W. (1976), *The Stage of Aristophanes*, London.
- Di Benedetto, V. (1965), *Euripides: Orestes*, Firenze.
- Di Benedetto, V. – Medda, E. (1997), *La tragedia sulla scena*, Torino.
- Di Napoli, V. (2018), *Logeion* 8, 249–72 (βιβλιοκρισία Isler 2017).
- Dingel, J. (1967), *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, διδ. διατρ. Tübingen.
- Dinsmoor, W. B. (1950), *The Architecture of Ancient Greece. An Account of its Historic Development*, 3η έκδ., London / New York.
- Dinsmoor, W. B. (1951), "The Athenian Theatre of the Fifth Century", στο G. E. Mylonas (επιμ.), *Studies presented to D. M. Robinson*, I, St. Louis, 309–30.
- Dinsmoor, W. B. – Dinsmoor, W. B., Jr. (2004), *The Propylaia to the Athenian Akropolis*, II: *The Classical Building*, Princeton.

- Dörpfeld, W. – Reisch, E. (1896), *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Athen 1896.
- Dörpfeld, W. (1899), “Die optischen Verhältnisse des griechischen Theaters”, *MDAI(A)* 24, 310–20.
- Dörpfeld, W. (1903), “Die griechische Bühne”, *MDAI* 28, 383–436.
- Dover, K. J. (1966), “The Skene in Aristophanes”, *PCPhS* 12, 2–17.
- Easterling, P. (1991), “Euripides in the Theatre”, *Pallas* 37, 49–59.
- Easterling, P. (1994), “Euripides Outside Athens: A Speculative Note”, *ICS* 19, 73–80.
- Eis, J. D. (2014), *The Function of the Ekkyklema in Greek Theatre*, Lewiston / Lampeter.
- Engelmann, R. (1900), *Archäologische Untersuchungen zu den Tragikern*, Berlin.
- Fantuzzi, M. (1990), “Sulla scenografia dell’ora (e del luogo) nella tragedia greca”, *Materiali e Discussioni* 24, 9–30.
- Fensterbusch, C. (1912), *Die Bühne des Aristophanes*, διδ. διατρ. Leipzig.
- Fensterbusch, C. (1930), “Die baugeschichtliche Entwicklung des athenischen Dionysostheaters im V. Jh.”, *Philologus* 85, 229–42.
- Fensterbusch, C. (1934a), “Theatron”, *RE* V A 2, 1384–1422.
- Fensterbusch, C. (1934b), “θεολογεῖον”, *RE* V A 2, 2030–31.
- Fiechter, E. (1935), *Das Dionysos-Theater in Athen*, I: *Die Ruine*, (Antike griech. Theaterbauten 5) Stuttgart.
- Fiechter, E. (1936), *Das Dionysos-Theater in Athen*, III: *Einzelheiten und Bauschichte*, (Antike griech. Theaterbauten 7) Stuttgart.
- Fiechter, E. (1950), *Das Dionysos-Theater in Athen*, IV: *Nachträge. Das Theater im Piraeus. Das Theater auf Thera*, (Antike griech. Theaterbauten 9) Stuttgart.
- Fiechter, E. (1937), *Das Theater in Eretria*, (Antike griech. Theaterbauten 8) Stuttgart.
- Fisher, R. K. (1992), “The ‘Palace Miracles’ in Euripides’ *Bacchae*: A Reconsideration”, *AJP* 113, 179–88.
- Flickinger, R. C. (1902), *The Meaning of ἐπὶ τῆς σκηνῆς in Writers of the Fourth Century*, Chicago.
- Flickinger, R. C. (1936), *The Greek Theatre and its Drama*, 4η έκδ., Chicago.
- Fraisse, Ph. – Moretti, J.-Ch. (2007), *Exploration archéologique de Délos XLII: Le théâtre*, Paris.
- Frézouls, E. (1989), “Architecture théâtrale et mise en scène”, *Dioniso* 59, 313–344.
- Frickenhaus, A. (1917), *Die altgriechische Bühne*, Straßburg.
- Frickenhaus, A. (1927), “Skene”, *RE* III A 1, 470–492.
- Froning, H. (2014), “Comedy and Parody: Some Reflections on the ‘Perseus Jug’ of the Vlastos Collection”, στο P. Valavanis – E. Manakidou (επιμ.), *Essays on Greek Pottery and Iconography in Honour of Professor Michalis Tiverios*, Thessaloniki, 303–20.
- Gadaleta, G. (2003), “La ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico nei contesti archeologici delle colonie e dei centri indigeni dell’Italia meridionale e della Sicilia”, στο L. Todisco (επιμ.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma, 133–221.

- Gardiner, C.P., “ἀναβαίνειν and καταβαίνειν as Theatrical Terms”, *TAPhA* 108, 1978, 75–79.
- Gardner, E. (1901), “The Greek House”, *JHS* 21, 293–305.
- Gardner, P. (1899), “The Scenery of the Greek Stage”, *JHS* 19, 252–64.
- Garvie, A. F. (1986), *Aeschylus: Choephoroi*, Oxford.
- Ginouvès, R. (1998), *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, III: *Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles*, Athènes / Rome.
- Goette, H. R. (1995), “Griechischer Theaterbau der Klassik – Forschungsstand und Fragestellungen”, στο E. Pöhlmann (επιμ.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, (Studien zur klass. Philologie 93) Frankfurt, 9–48.
- Goette, H. R. (2011), “Die Architektur des klassischen Theaters unter besonderer Berücksichtigung Athens und Attikas”, στο B. Zimmermann (επιμ.), *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, (HdA 7, 1) München, 474–84.
- Gogos, S. (1983), “Bühnenarchitektur und antike Bühnenmalerei. Zwei Rekonstruktionsversuche nach griechischen Vasen”, *ÖJh* 54, 59–86.
- Gogos, S. (1984), “Das Bühnenrequisit in der griechischen Bühnenmalerei”, *ÖJh* 55, 27–53.
- Gogos, S. (1989), “Zur Typologie vorhellenistischer Theaterarchitektur”, *ÖJh* 59, 114–58.
- Gogos, S. (2008), *Das Dionysostheater von Athen*, Wien.
- Graeber, P. (1911), *De poetarum atticorum arte scaenica quaestiones quinque*, διδ. διατρ. Göttingen.
- Green, J. R. (1991), “On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens”, *GRBS* 32, 15–50.
- Green, J. R. (1995), “Theatrical Motifs in Non-Theatrical Contexts on Vases of the Later Fifth and Fourth Centuries”, στο A. Griffiths (επιμ.), *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, (BICS Suppl. 66) London, 93–121.
- Gregory, J. (1999), *Euripides: Hecuba*, Atlanta.
- Haigh, A. E. (1898), *CR* 12, 1–11 (βιβλιοκρισία Dörpfeld – Reisch 1896).
- Haigh, A. E. (1907), *The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens*, 3η έκδ., Oxford.
- Halleran, M. R. (1985), *The Stagecraft in Euripides*, London / Sydney.
- Hamilton, R. (1978), “A New Interpretation of the Anavysos Chous”, *AJA* 82, 385–387.
- Hamilton, R. (1987), “Cries within and the Tragic Skene”, *AJPh* 108, 585–599.
- Hammond, N. G. L. (1984), “Spectacle and Parody in Euripides’ *Electra*”, *GRBS* 25, 373–87.
- Hampel, J. (1899), *Was lehrt Aischylos’ Orestie für die Theaterfrage? Eine Untersuchung über den Standort der Schauspieler im Dionysostheater zu Athen im v. Jahrh.*, Prag.
- Hansen, M. H. – Fischer-Hansen, T. (1994), “Monumental Political Architecture in Archaic and Classical Greek Poleis. Evidence and Historical Significance”, στο D. Whitehead (επιμ.), *From Political Architecture to Stephanus Byzantius*, (Historia ES 87) Stuttgart, 23–90.

- Harder, A. (1985), *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Leiden.
- Harrison, J. E. (1890), "Dr. Dörpfeld on the Greek Theatre", *CR* 4, 274–77.
- Harsh, P. W. (1949), "Plato *Symposium* 194b and a Raised Position in the Theater", *CPh* 44, 116–17.
- Harzmann, F. (1899), *Quaestiones scaenicae*, Marpurgi Cattorum.
- Höpken, J. (1884), *De theatro attico saeculi a. Chr. quinti*, διδ. διατρ. Bonn.
- Hourmouziades, N. C. (1965), *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*, Athens.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (1984), *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (2008), *Ευριπίδου Άλκηστις*. Εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια, Αθήνα.
- Immerwahr, H. R. (1972), "Αθηναϊκές εικόνες στον Ίωνα του Ευριπίδη", *Ελληνικά* 25, 277–97.
- Isler, H. P. (2000), "Il teatro greco di Iaitas", *SicA* 33.98, 201–20.
- Isler, H. P. (2017), *Antike Theaterbauten. Ein Handbuch*, I–III, Wien.
- Issacharoff, M. (1981), "Space and Reference in Drama", *Poetics Today* 2, 211–24.
- Jobst, W. (1970), *Die Höhle im griechischen Theater des 5. u. 4. Jahrhunderts v. Chr. Eine Untersuchung zur Inszenierung klassischer Dramen*, Wien.
- Johnston, P. G. (2019), "Rethinking *Medea* and the *Deus ex machina*", *CPh* 114, 125–35.
- Jones, J. E., Sackett, L. H., Graham, A. J. (1962), "The Dema House in Attica", *ABSA* 57, 75–114.
- Jones, J. E. (1975), "Town and Country Houses of Attica in Classical Times", στο H. Mussche κ.ά. (επιμ.), *Thorikos and the Laurion in Archaic and Classical Times*, Ghent, 63–136.
- Jouanna, J. (1976), "Texte et espace théâtral dans les *Phéniciennes* d'Euripide", *Ktema* 1, 81–97.
- Kampourelli, V. (2016), *Space in Greek Tragedy*, (BICS Suppl. 131) London.
- Kannicht, R. (1969), *Euripides: Helena*, I–II, Heidelberg.
- Kenner, H. (1955), *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, Wien.
- Kenner, H. (1986/87), "Zur Archäologie des Dionysostheaters in Athen", *ÖJh* 57, 55–91.
- Klenk, H. (1924), *Die antike Tür*, διδ. διατρ. Gießen.
- Kokkou-Viridi, K. (1999), *Ελευσίς. Πρώιμες πυρές θυσιών στο Τελεστήριο της Ελευσίνας*, Αθήνα.
- Kourouniotis, K. – Travlos, I. (1934–1935), "Τελεστήριον και ναός Δήμητρος", *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 15, 54–114.
- Krause, Fr. (1903), *Quaestiones aristophaneae scaenicae*, διδ. διατρ. Rostock.
- Kyriakou, P. (2006), *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin.
- Lane, N. (2007), "Staging Polydorus' Ghost in the Prologue of Euripides' *Hecuba*", *CQ* 57 (2007) 290–94.
- Lee, K. H. (1976), *Euripides: Troades*, Basingstoke / London.

- Leeuwen, J. van (1900), *Aristophanis Equites, cum prolegomenis et commentariis*, Leiden.
- Lendle, O. (1995), “Überlegungen zum Bühnenkran”, στο Pöhlmann (1995) 165–72.
- Ley, G. (1989), “Agatharchos, Aeschylus and the Construction of a Skene”, *Maia* 41, 35–38.
- Ley, G. (2007), *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, Chicago / London.
- Little, A. M. G. (1936), “Scaenographia”, *The Art Bulletin* 18, 407–18.
- Lucarini, C. M. (2016), “L’ἐκκύκλημα nel teatro greco dell’età classica”, *Hermes* 144, 138–56.
- Malzan, G. (1908), *De scholiis Euripideis quae ad res scaenicas et ad histriones spectant*, (διδ. διατρ. Gissen) Darmstadt.
- Mariani, L. (2018), “The Setting of Euripides’ *Andromache*: An Inquiry about Thetideion”, στο C. Soares κ.ά. (επιμ.), *História Antiga: Relações Interdisciplinares*, Coimbra, 149–64.
- Marshall, C. W. (1992), *A Commentary on Euripides’ Hecuba 658–1295 with an Introduction to the Play as a Whole*, διδ. διατρ. Edinburgh.
- Marshall, C. W. (2014), *The Structure and Performance of Euripides’ Helen*, Cambridge.
- Martin, G. (2018), *Euripides: Ion*, Berlin / Boston.
- Mastronarde, D. J. (1990), “Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama”, *CA* 9, 247–94.
- Mastronarde, D. J. (1994), *Euripides: Phoenissae*, New York.
- Mastronarde, D. J. (2002), *Euripides: Medea*, Cambridge.
- Mauduit, Ch., Moretti J.-Ch. (2010), “Pollux, un lexicographe au théâtre”, *REG* 123, 521–541.
- Melchinger, S. (1974), *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München.
- Moretti, J.-Ch. (2000), “The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens”, *ICS* 113, 275–98.
- Moretti, J.-Ch. (2001), *Théâtre et société dans la Grèce antique: une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris.
- Moretti, J.-Ch. (2004), “Une scénographie à Délos”, *Mediterranean Archaeology* 17, 173–181.
- Morwood, J. (2007), *Euripides: The Suppliant Women*, Warminster.
- Müller, A. (1886), *Bühnenalterthümer*, (K. F. Hermann’s Lehrbuch d. griech. Antiquitäten, Bd. 3) Freiburg i.B.
- Müller, A. (1897), *PhW* 17, 1121–31 (βιβλιοκρισία Dörpfeld – Reisch 1896).
- Müller, A. (1899), *Untersuchungen zu den Bühnenalterthümern*, Leipzig.
- Müller, C. W. (1991), “Höhlen mit doppeltem Eingang bei Sophokles und Euripides”, *RhM* 134, 262–275.
- Navarre, O. (1895), *Dionysos: étude sur l’organisation matérielle du théâtre athénien*, Paris.
- Neckel, O. (1890), “Das Ekkyklema”, *Programm des Gymnasiums zu Friedland*, Friedland i. Meckl.

- Neil, R. A. (1901), *The Knights of Aristophanes*, Cambridge.
- Newiger, H.-J. (1979), "Drama und Theater", στο G. A. Seeck (επιμ.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 434–503.
- Newiger, H.-J. (1990), "Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas", *WJA* 16, 33–42.
- Noack, F. (1915), *Σκηνή τραγική: Eine Studie über die scenischen Anlagen auf der Orchestra des Aischylos und der anderen Tragiker*, Tübingen.
- Norwood, G. (1908), *The Riddle of the Bacchae*, Manchester.
- Papastamati-von Moock, Chr. (2014), "The Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its 'Lycurgan' Phase", στο E. Csapo κ.ά. (επιμ.), *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, Berlin/Boston, 15–76.
- Papastamati-von Moock, Chr. (2015), "The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issues, New Research", στο R. Frederiksen (επιμ.), *Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27–30 January 2012*, Aarhus, 39–79.
- Παπασταμάτη-von Moock, Χρ. (2018), *Αρχαία θέατρα της Αττικής. Τα θέατρα του άστεως*, Αθήνα.
- Parker, L. P. E. (2007), *Euripides: Alceste*, Oxford / New York.
- Parker, L. P. E. (2016), *Euripides: Iphigenia in Tauris*, Oxford.
- Petersmann, H., "Philologische Untersuchungen zur antiken Bühnentür", *WS* 84, 1971, 91–109.
- Pickard, J. (1892), *Der Standort der Schauspieler und des Chors im griechischen Theater des fünften Jahrhunderts*, διδ. διατρ. München.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1946), *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*, 2η έκδ. αναθ. από τον J. Gould και από τον D. M. Lewis, Oxford.
- Poe, J. P. (2000), "Phoenissae 88–201 and Pollux' διστεγία", *CPh* 95, 187–90.
- Pöhlmann, E. (1981), "Die Proedrie des Dionysostheaters im. 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik", *MH* 38, 129–46.
- Pöhlmann, E. (ed.) (1995a), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt a.M. / New York.
- Pöhlmann, E. (1995b), "Zur Bühnentechnik im Dionysos-Theater des 4. Jahrhunderts", στο Pöhlmann (1995) 155–64.
- Polacco, L. (1986–87), "Come Euripide rappresentò *Le Supplici*", *Atti Istit. Veneto* (cl. sc. mor.) 145, 15–87.
- Polacco, L. (1989), "Il teatro greco come arte della visione: scenografia e prospettiva", *Dioniso* 59, 137–71.
- Polacco, L. (1990), *Il teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene*, Roma.
- Pollitt, J. J. (1974), *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven / London.
- Pschor, L. (1908), "σκηνή μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἥ δὲ ὁρχήστρα τοῦ χοροῦ", *XXXI Jahres-Bericht des k.k. Staats-Gymnasiums in Mähr-Trübau*, Mähr-Trübau 1908, 3–14.
- Puchstein, O. (1901), *Die griechische Bühne. Eine architektonische Untersuchung*, Berlin.

- Rees, K. (1915), "The Function of the *προόθρυον* in the Production of Greek Plays", *CPh* 10, 117–38.
- Reeve, M. D. (1972), "Interpolation in Greek Tragedy I", *GRBS* 13, 247–65.
- Rehm, R. (1988), "The Staging of Suppliant Plays", *GRBS* 29, 263–307.
- Rehm, R. (1994), *Greek Tragic Theatre*, London / New York.
- Reisch, E. (1905), "ἐκκόκλημα", *RE* V2, 2202–207.
- Riemer, P. (1989), *Die Alkestis des Euripides. Untersuchungen zur tragischen Form*, (Beitr. z. klass. Philologie 195) Frankfurt a.M.
- Robert, C. (1897), "Zur Theaterfrage", *Hermes* 32, 421–53.
- Robert, C. (1902), *GGA* 164, 413–38 (βιβλιοκρισία Puchstein [1901]).
- Rohde, E. (1883), "Scaenica", *RhM* 38, 251–92 (= *Kl. Schr.* II 381–427).
- Rostrup, E. (1923), *Attic Tragedy in the Light of Theatrical History*, μ.ε.τ. I. Andersen, Copenhagen / London / Berlin.
- Roux, J. (1961), "À propos du décor dans les tragédies d'Euripide", *REG* 74, 25–60.
- Roussel, L. (1948), "La scène dans le théâtres grecs classiques", *Revue Archéologique* 31/32, 892–895.
- Rubensohn, O. (1899), "Eleusinische Beiträge", *MDAI* 24, 46–71.
- Rumpf, A. (1947), "Classical and Post-Classical Greek Painting", *JHS* 67, 10–21.
- Scheibler, I. (1994), *Griechische Malerei der Antike*, München.
- Scherling, O. (1906), *De vocis σκηνή quantum ad theatrum graecum pertinet significatione et usu*, διδ. διατρ. Marburg.
- Schmidt, W. (1964), *Der Deus ex machina bei Euripides*, διδ. διατρ. Tübingen.
- Scullion, S. (1994), *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, (BzA 25) Stuttgart.
- Sider, D. (1980), "Plato's *Symposium* as Dionysian Festival", *QUCC* 4, 41–56.
- Sifakis, G. M. (1963), "High Stage and Chorus in the Hellenistic Theatre", *BICS* 10, 31–45.
- 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", *AJPh* 92, 410–32.
- Simon, E. (1982), *The Ancient Theatre*, transl. C. E. Vafopoulou-Richardson, London / New York.
- Simon, E. & Otto, B., "Eine neue Rekonstruktion der Würzburger Skenographie", *AA* 1973, 121–131.
- Six, J. (1920), "Agatharchos", *JHS* 4, 180–89.
- Slater, N. W. (1986), "The Lenaeon Theatre", *ZPE* 66, 255–64.
- Slater, N. W. (2013), *Euripides: Alcestis*, London.
- Small, J. P. (2013), "Skenographia in Brief", στο G. W. M. Harisson – V. Liapis (επιμ.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, (Mnemosyne Suppl. 353) Leiden / Boston, 111–28.
- Söldner, M. (2011), "Das Naiskosbild. Ikonographie und Deutung", στο K. Hitzl (επιμ.), *Kerameia. Ein Meisterwerk apulischer Töpferkunst. Studien dem Andenken Konrad Schauenburgs gewidmet*, Kiel, 108–23.
- Sommerstein, A. (1981), *The Comedies of Aristophanes*, vol. 2: *Knights*, Liverpool.

- Stanley, A. E. (1971), *Early Theatre Structures in Ancient Greece: A Survey of Archaeological and Literary Records from the Minoan Period to 338 B.C.*, διδ. διατρ. Univ. of California.
- Stevens, P. T. (1971), *Euripides: Andromache*, Oxford.
- Stieber, M. (2011), *Euripides and the Language of Craft*, Leiden / Boston.
- Stiepel, G. R. (1968), *Die Bühne des Euripides. Theaterwissenschaftliche Studien zu den Problemen des altgriechischen Bühnenwesens*, διδ. διατρ. Köln.
- Stockert, W. (1992), *Euripides: Iphigenie in Aulis*, I–II, Wien.
- Stoessl, F., “Die Anfänge der Theatergeschichte Athens III. Die Texte vom Ende der 70er Jahre bis zum Jahr 467”, *GrazBeitr* 16, 1989, 29–49.
- Studniczka, F. (1914), *Das Symposion Ptolemaios II nach der Beschreibung des Kallixeinios wiederhergestellt*, Leipzig.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.
- Taplin, O. (1978), *Greek Tragedy in Action*, Berkeley / Los Angeles.
- Taplin, O. (1993), *Comic Angels, and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford / New York.
- Taplin, O. (2007), *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles.
- Todisco, L. (2018), “Vasi con naiskoi tra Taranto e centri italiani”, στο U. Kästner – S. Schmidt (επιμ.), *Inszenierung von Identitäten. Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen*, München, 98–106.
- Todt, B. (1889), “Noch einmal die Bühne des Aeschylus”, *Philologus* 48, 505–41.
- Trendall, A. D. – Webster, T. B. L. (1971), *Illustrations of Greek Drama*, London.
- Trendall, A. D. (1989), *Red Figured Vases of South Italy and Sicily*, London.
- Webster, T. B. L. (1948), “South Italian Vases and Attic Drama”, *CQ* 42, 15–27.
- Webster, T. B. L. (1960), “Staging and Scenery in the Ancient Greek Theatre”, *Bulletin of the John Rylands Library* 42, 493–509.
- Webster, T. B. L. (1967), *The Tragedies of Euripides*, London.
- Webster, T. B. L. (1970), *Greek Theatre Production*, 2η έκδ., London.
- Wecklein, N. (1875), “Ueber die Szenerie der *Medea* des Euripides”, *Philologus* 34, 182–86.
- Weissmann, K. (1893), *Die scenische Aufführung der griechischen Dramen des 5. Jahrhunderts*, διδ. διατρ. München.
- Weissmann, K. (1895), “Zur Thymele-Frage”, *Nf* 151, 673–79.
- West, M. L. (1987a), “Problems in Euripides’ *Orestes*”, *CQ* 37, 281–93.
- West, M. L. (1987b), *Euripides: Orestes*, 2η έκδ., Oxford.
- White, J. W. (1891), “The ‘Stage’ in Aristophanes”, *HSCPh* 2, 159–205.
- Wieseler, F. (1890), “Scaenica”, *GGN*, 200–215.
- Wilamowitz, U. von (1886), “Die Bühne des Aischylos”, *Hermes* 21, 597–622.
- Wilamowitz, U. von (1895), *Euripides: Herakles*, 2. Bearbeitung, I–II, Berlin.
- Wilamowitz, U. von (1901), *Griechische Tragödien*, I, 3. Aufl., Berlin.
- Wilamowitz, U. von (1906), *Griechische Tragödien*, III, 2. Aufl., Berlin.
- Wilamowitz, U. von (1921), *Griechische Verskunst*, Berlin.

- Wilamowitz, U. von (1926), *Euripides: Ion*, Berlin.
- Wiles, D. (1987), “Reading Greek Performance”, *G&R* 34, 136–51.
- Willink, C. W. (1986), *Euripides: Orestes*, Oxford.
- Winnington-Ingram, R. P. (1976), “The Delphic Temple in Greek Tragedy”, στο J. Bremer, S. L. Radt, C. J. Ruijgh (επιμ.), *Miscellanea Tragica in honorem J. K. Kamerbeek*, Amsterdam, 483–500.
- Winter, F. E. (1965), “Greek Theatre Production: A Review Article”, *Phoenix* 19, 99–110.
- Wright, M. (2008), “Enter a Phrygian (Euripides *Orestes* 1369)”, *GRBS* 48, 5–13.
- Wurster, W. W. (1979), “Die neuen Untersuchungen am Dionysostheater in Athen”, *Architectura* 9, 58–76.
- Zacher, K (1896), “Die erhöhte Bühne bei Aristophanes”, *Philologus* 55, 181–85.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ

tsitsiridis@upatras.gr