

Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΙΣ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ ΣΩΖΟΜΕΝΕΣ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ



ABSTRACT: This paper seeks to gather, organise and assess the evidence for the use of theatre space in Euripides' fragmentarily preserved tragedies, with the purpose of supplementing the data provided by the extant corpus for the staging practice in the theatre of Dionysus during the second half of the fifth century BC. It is pointed out that the available evidence tells in favour of the use of a second door (presumably one of the entrances in *paraskenia*) in several fragmentary plays (*Danae*, *Philoctetes*, *Cresphontes*, *Phaethon*, *Palamedes*, *Antiope*, *Theseus*, *Polyidos*, conceivably *Dictys* and *Alexandros*) and of scene-painting, often in conjunction with staging innovations, in a number of tragedies located before a cave (*Philoctetes*, *Antiope*, *Andromeda*) or in the countryside (*Bellerophon*). The altar is employed by Euripides as early as 438 BC (*Telephos*) and in several lost plays (*Alcmene*, *Alexandros*, *Phrixos I*), whilst the crane — a Euripidean innovation par excellence — must have been used only when necessary and when suggested by textual evidence (*Bellerophon*, *Andromeda*, *Phrixos II*, presumably *Stheneboea*). Overall, the testimonies of fragmentary tragedies in combination with those of the extant plays suggest that Euripides' staging practice seems to have been part of an evolutionary process conditioned by dramatic needs, his experimentation with tragic genre and the expansion of staging possibilities from the mid-fifth century onwards.

Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΜΕΛΕΤΗ επιχειρεί να προσεγγίσει και να αποτιμήσει τις μαρτυρίες για τη χρήση του σκηνικού χώρου στις αποσπασματικά παραδεδομένες τραγωδίες του Ευριπίδη, προκειμένου να εμπλουτισθούν τα στοιχεία που παρέχει το *corpus* των σωζόμενων έργων για τη σκηνική πρακτική στο Θέατρο του Διονύσου κατά το δεύτερο ήμισυ του 5ου αιώνα. Έχουν επιλεγεί να μελετηθούν οι περιπτώσεις για τις οποίες δια-

* Θερμές ευχαριστίες στον ακαδημαϊκό Μ. Τιβέριο και στον καθηγητή Σ. Τσιτσιρίδη για τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους.

θέτουμε ασφαλείς μαρτυρίες, που μπορούν ενίοτε να συμπληρωθούν από τις εικονογραφικές πηγές για τα συγκεκριμένα έργα.¹

Ο πίνακας που ακολουθεί περιλαμβάνει τις διαθέσιμες μαρτυρίες. Στις περιπτώσεις όπου διατυπώνονται εικασίες, ο υποθετικός χαρακτήρας της πρότασης δηλώνεται με ένα ερωτηματικό.² Προκειμένου να αποφευχθούν άσκοπες εικασίες, δεν έχουν συμπεριληφθεί έργα για την πλοκή των οποίων δεν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις (*Θυέστης*, *Κρησσαι*, *Πλεισθένης*).

ΕΡΓΟ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ (βάσει Cropp / Fick 1985)	ΣΚΗΝΙΚΟ	ΘΥΡΕΣ	ΜΗΧΑΝΗ / ΘΕΟΛΟΓΕΙΟΝ / ΕΚΚΥΚΛΗΜΑ
<i>Αιγέως</i>	455–430 π.Χ.	Ανάκτορο του Αιγέα στην Αθήνα	1	
<i>Αϊόλος</i>	455–421 π.Χ.	Ανάκτορο του Αιόλου	1	εκκύκλημα; (πτώμα Κανάκης) (άπο μηχανής θεός;)
<i>Άλεξανδρος</i>	415 π.Χ. (βέβαιη)	Ανάκτορο του Πριάμου (ενδεχομένως και ιερό του Απόλλωνα) Χρήση βωμού	1 (ή 2)	εκκύκλημα; (μόνο εάν η ασυλία του Αλεξάνδρου είχε τελεσθεί στον εσωτερικό βωμό του Ερκαίου Διός)
<i>Άλκμέων</i> ό δια Ψωφίδος	438 π.Χ. (βέβαιη)	Ανάκτορο του Φηγέα στην Ψωφίδα	1	(άπο μηχανής θεός;)
<i>Άλκμέων</i> ό δια Κορίνθου	μετά το 406 π.Χ.	Ανάκτορο του Κρέοντα στην Κόρινθο	1	άπο μηχανής θεός

1. Πέραν της έκδοσης του Taplin (2007), που περιλαμβάνει και τα νεότερα ευρήματα, κατάλογοι που συνδέουν εικονογραφικές πηγές με αποσπασματικά σωζόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη είχαν συγκροτηθεί ήδη από τον Huddilston (1898) 179-181, τον Séchan (1926) 233-518, τον Webster (1967) 153-164 και τους Trendall / Webster (1971) 72-85. Βλ. επίσης Ε. Κ. Μιμίδου (2013) 91-192, 322-405, Gadaleta (2003) 133-221 (για τις κατωιταλικές αγγειογραφίες) και Vahikari (2014) Appendix II (για αγγειογραφίες που συνδέονται με παραστάσεις εκτός Αθηνών).
2. Ο πίνακας έχει καταρτισθεί βάσει των μαρτυριών που παρατίθενται στην έκδοση του Kannicht (2004) και σχολιάζονται από τους Collard / Cropp (2008) και Jouan / Van Looy (1998-2003).

<i>Αλκμήνη</i>	455–410 π.Χ.	Ανάκτορο του Αμφιτρύωνα Πιθανή χρήση βωμού	1	ἀπὸ μηχανῆς θεός
<i>Αλόπη</i>	455–428 π.Χ.	Ανάκτορο του Κερκυόνα στην Ελευσίνα	1	(ἀπὸ μηχανῆς θεός;)
<i>Ανδρομέδα</i>	412 π.Χ. (βέβαιη)	Χρήση σκηνογραφίας Σπήλαιο και βράχος πάνω στον οποίο είναι δεμένη η Ανδρομέδα	1	Αιωρούμενος Περσέας Αθηνά ἀπὸ μηχανῆς
<i>Αντιγόνη</i>	420–406 π.Χ.	Ανάκτορο του Κρέοντα στη Θήβα	1	Διόνυσος ἀπὸ μηχανῆς
<i>Αντιόπη</i>	425–415 π.Χ.	Χρήση σκηνογραφίας Σπήλαιο (κατοικία του βουκόλου) και ιερό Διονύσου στις Ελευθερές	2	Ερμής ἀπὸ μηχανῆς
<i>Αρχέλαος</i>	408–407 π.Χ.	Ανάκτορο του Κισσέα στη Θράκη	1	Απόλλων ἀπὸ μηχανῆς
<i>Αὔγη</i>	414–406 π.Χ.	Ναός Αθηνάς στην Τεγέα	1	(Αθηνά ἀπὸ μηχανῆς;)
<i>Βελλεροφόντης</i>	455–425 π.Χ.	Χρήση σκηνογραφίας Αλήιον πεδίων στη Λυκία, είσοδος μιας αγροικίας	1	Αιωρούμενος Πήγασος και ἀπὸ μηχανῆς θεός
<i>Δανάη</i>	455–425 π.Χ.	Ανάκτορο του Ακρισίου στο Άργος και ο χάλκινος θάλαμος όπου είναι έγκλειστη η Δανάη	2	(ἀπὸ μηχανῆς θεός;)
<i>Δίκτυς</i>	431 π.Χ. (βέβαιη)	Ανάκτορο του Πολυδέκτη στη Σέριφο και ιερό του Ποσειδῶνα με τον αντίστοιχο βωμό	1 (ή 2;)	(ἀπὸ μηχανῆς θεός;)
<i>Έρεχθεύς</i>	421–411 π.Χ.	Ανάκτορο του Ερεχθέα στην Ακρόπολη	1	Αθηνά ἀπὸ μηχανῆς
<i>Θησεύς</i>	455–422 π.Χ.	Ανάκτορο του Μίνωα και λαβύρινθος	2	(Αθηνά ἀπὸ μηχανῆς;)

<i>Ἰνώ</i>	455-425 π.Χ.	Ανάκτορο του Αθάμαντα στη Θεσσαλία	1	(ἀπὸ μηχανῆς θεός;)
<i>Ἰππόλυτος</i> <i>Καλυπτόμενος</i>	455-429 π.Χ.	Ανάκτορο του Θησέα στην Τροιζήνα	1	(ἀπὸ μηχανῆς θεός;)
<i>Κρεσφόντης</i>	455-424 π.Χ.	Ανάκτορο και ο θάλαμος όπου φιλοξενείται ο Κρεσφόντης	2	(ἀπὸ μηχανῆς θεός;)
<i>Κρήτες</i>	455-428 π.Χ.	Ανάκτορο του Μίνωα	1	(αιωρούμενος Ἴκαρος;)
<i>Μελανίππη</i> <i>ἡ Σοφή</i>	455-411 π.Χ.	Ανάκτορο του Αιόλου στη Βοιωτία	1	Ἰππὼ ἀπὸ μηχανῆς
<i>Μελανίππη</i> <i>ἡ δεσμῶτις</i>	426-412 π.Χ.	Ανάκτορο του Μετάποντου στην Κάτω Ἰταλία	1	(ἀπὸ μηχανῆς θεός;)
<i>Μελέαγρος</i>	418-406 π.Χ.	Ανάκτορο του Οινέα στην Καλυδώνια	1	ἀπὸ μηχανῆς θεός
<i>Οιδίππους</i>	419-406 π.Χ.	Ανάκτορο του Οιδίποδα στη Θήβα	1	
<i>Οινεύς</i>	455-425 π.Χ.	Ανάκτορο Χρήση βωμού;	1	
<i>Οινόμαος</i>	455-428 π.Χ.	Ανάκτορο του Οινόμαου στην Πίσσα	1	
<i>Παλαμήδης</i>	415 π.Χ. (βέβαιη)	Σκηνές Αχαιών (η σκηνή του Αγαμέμνονα και η σκηνή του Παλαμήδη)	2	(ἀπὸ μηχανῆς θεός;)
<i>Πελιάδες</i>	455 π.Χ. (βέβαιη)	Ανάκτορο του Πελία στην Ἰωλκί	1	
<i>Πηλεύς</i>	455-417 π.Χ.	Ανάκτορο του Ακάστου στην Ἰωλκί	1	
<i>Πολύιδος</i>	412-406 π.Χ.	Ανάκτορο του Μίνωα και μνήμα του Γλαύκου	2	
<i>Πρωτεσίλαος</i>	455-425 π.Χ.	Ανάκτορο του Πρωτεσίλαου στη Θεσσαλία	1	εκκύκλημα; (πτῶμα Λαοδάμειας)
<i>Σθενέβοια</i>	455-422 π.Χ.	Ανάκτορο του Προίτου στην Τίρυνθα	1	ἐπὶ σκηνῆς ἐμφάνιση του φτερωτοῦ Πήγασου;

<i>Σκύριοι</i>	455-428 π.Χ.	Ανάκτορο του Λυκομήδη στη Σκύρο	1	
<i>Τήλεφος</i>	438 π.Χ. (βέβαιη)	Ανάκτορο του Αγαμέμνονα στις Μυκήνες Βωμός (Λυκείου Απόλλωνα;)	1	
<i>Τημενίδαι</i>	422-406 π.Χ.	Ανάκτορο του Τήμενου στο Άργος;		
<i>Τήμενος</i>	455-406 π.Χ.	Ανάκτορο του Τήμενου στο Άργος;		
<i>Υψιπύλη</i>	Μετά το 412 π.Χ.	Ιερό του Δία στη Νεμέα	1	Διόνυσος από μηχανής
<i>Φαέθων</i>	427-414 π.Χ.	Ανάκτορο του Μέροπα στην Αιθιοπία και οι στάβλοι του Ήλιου	2	από μηχανής θεός
<i>Φιλοκτήτης</i>	431 π.Χ. (βέβαιη)	Χρήση σκηνογραφίας Σπήλαιο του Φιλοκτήτη στη Λήμνο	1 (ή 2;)	
<i>Φοῖνιξ</i>	455-426 π.Χ.	Ανάκτορο του Αμύντορα στη Θεσσαλία	1	
<i>Φρίξος Α'</i>	455-416 π.Χ.	Ανάκτορο του Αθάμαντα στη Θεσσαλία Χρήση βωμού	1	
<i>Φρίξος Β'</i>	455-416 π.Χ.	Ανάκτορο του Αθάμαντα στον Ορχομενό	1	Νεφέλη από μηχανής
<i>Χρύσιππος</i>	455-406 π.Χ.	Ανάκτορο του Πέλοπα στην Πίσσα	1	

Όπως προκύπτει από τη σχηματική αποτύπωση του διαθέσιμου υλικού στον πίνακα, τα ζητήματα που θα διερευνηθούν αφορούν την πιθανή χρήση της δεύτερης θύρας του σκηνικού οικοδομήματος, την αξιοποίηση της τεχνικής της σκηνογραφίας, τη χρήση σκηνικών μηχανημάτων, όπως ο γερανός και το εκκύκλημα, και σκηνικών αντικειμένων, όπως ο βωμός.

I. Η ΧΡΗΣΗ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΘΥΡΑΣ

Πέραν της κύριας πύλης του σκηνικού οικοδομήματος, σε ορισμένες τραγωδίες φαίνεται ότι ήταν αναγκαία η χρήση και μιας δεύτερης θύρας, για να δηλωθεί ένα δεύτερο κτίριο εντός του οποίου εκτυλίσσεται ένα μέρος της πλοκής. Για αυτό το σκοπό ίσως να είχε χρησιμοποιηθεί μία από τις εισόδους των παρασκηνίων.³ Χρήση της δεύτερης θύρας φαίνεται ότι έγινε ήδη από νωρίς, στη σωζόμενη *Άλκηστη* του 438 π.Χ. (βλ. παρακάτω). Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και για την αποσπασματικά παραδεδομένη *Δανάη*, που επίσης ανήκει στην πρώιμη ευριπίδεια παραγωγή (455–425 π.Χ.). Πραγματεύεται τον εγκλεισμό της Δανάης από τον πατέρα της, Ακρίσιο, σε ένα χάλκινο θάλαμο, για να μην πραγματοποιηθεί ο χρησμός που προοιωνιζόταν το θάνατό του από το παιδί που θα γεννούσε η κόρη του. Κατόπιν, η αποκάλυψη της γέννησης του Περσέα οδηγεί τον Ακρίσιο να αφήσει έκθετη τη μητέρα και το βρέφος μέσα σε μια λάρνακα που ρίχνεται στη θάλασσα. Η κύρια θύρα θα αναπαριστούσε την πύλη του ανακτόρου του Ακρισίου στο Άργος.⁴ Παράλληλα, από την παπυρική υπόθεση του έργου (P.Oxy. 5283, col. iv, 14-16, 31-43) θα μπορούσε να συναγάγει κανείς ότι θα ήταν ορατή και η είσοδος του χάλκινου θαλάμου, όπου φυλάσσεται εγκλειστη η Δανάη με εντολή του πατέρα της. Βάσει της υπόθεσης μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η δεύτερη αυτή θύρα χρησιμοποιήθηκε τόσο για την εμφάνιση της ίδιας της Δανάης (P.Oxy. 5283, col. iv, 36-37) όσο και για την είσοδο του υπηρέτη του Ακρισίου, προκειμένου να ερευνήσει το θάλαμο, φέρνοντας στο φως τα τεκμήρια της κρυφής γέννησης του Περσέα (38-43).⁵

Η τραγωδία *Δίκτυς*, που επίσης παραστάθηκε σχετικά νωρίς (431 π.Χ.), πραγματεύεται την επόμενη φάση του ίδιου μύθου, δηλαδή τα γεγονότα μετά την άφιξη της λάρνακας με τη Δανάη και τον Περσέα στη Σέριφο, όπου συναντούν τον ψαρά Δίκτυ, που τους θέτει υπό την προστασία του. Ο βασιλιάς Πολυδέκτης, ερωτευμένος με τη Δανάη, στέλνει τον Περσέα να αποκεφαλίσει τη Μέδουσα, προκειμένου να τον εξοντώσει, ενώ η Δανάη, για να αποφύγει τις πιέσεις του, καταφεύγει μαζί με τον Δίκτυ στο ιερό του Ποσειδώνα. Ως εκ τούτου, η κεντρική θύρα

3. Βλ. ενδεικτικά Pickard-Cambridge (1946) 52-54· Moretti (1999/2000) 396-397.

4. Jouan / Van Looy (1998-2003) II 53· Kannicht (2004) I 371· Karamanou (2006) 22.

5. Για το σημείο αυτό της υπόθεσης βλ. Meccariello (2016) 133.



Εικ. 1. Μουσείο Πανεπιστημίου του Princeton 1989.40 (Taplin 2007, εικ. 67)

προφανώς αναπαριστά την είσοδο του ανακτόρου του Πολυδέκτη στη Σέριφο.⁶ Σύμφωνα με την υπόθεση της τραγωδίας, που μας παραδίδεται στον ίδιο παπύρινο κύλινδρο με την προαναφερθείσα υπόθεση της *Δανάης* (P.Oxy. 5283, col. iii, 11-12), θα ήταν ορατό και το ιερό του Ποσειδώνα, στο βωμό του οποίου έχουν καταφύγει ως ικέτες η Δανάη και ο Δίκτυς.⁷

Η σκηνή αυτή έχει αποτυπωθεί σε έναν απουλικό κρατήρα (370/360 π.Χ., Εικ. 1), στον οποίο αναπαρίσταται το ιερό του Ποσειδώνα με την τυπική κατωϊταλική μορφή του ναΐσκου.⁸ Πίσω από το βωμό διακρίνεται το λατρευτικό ξόανο του θεού.

Σε κεντρική θέση βρίσκονται οι δύο ικέτες, ενώ εκατέρωθεν έχουν αποτυπωθεί, σύμφωνα με την τριμερή δομή του μοτίβου της ασυλίας, ο διώκτης, δηλαδή ο Πολυδέκτης, και ο σωτήρας, ο Περσέας.⁹ Δεν είμαστε

6. Ο Webster (1967, 62) και ο Kannicht (2004, I 382) πρότειναν ότι η καλύβα του Δίκτυος θα μπορούσε να αποτελεί το χώρο δράσης. Οι Jouan/Van Looy (1998-2003, II 79) και οι Collard/Cropp (2008, I 347) θεωρούν εξίσου πιθανό και το ανάκτορο του Πολυδέκτη. Επιχείρησα να διερευνήσω και τα δύο ενδεχόμενα (Karamanou 2006, 139), προκρίνοντας τελικά το ανάκτορο, καθώς η χρήση του συνάδει με όλες τις διαθέσιμες μαρτυρίες για το έργο.

7. Βλ. Meccariello (2017) 129· Karamanou (2019) 50-51.

8. Για την κατωϊταλική εικονογραφική σύμβαση του ναΐσκου βλ. Pickard-Cambridge (1946) 82-99· Gogos (1984) 27-37.

9. Για τη δομή του συγκεκριμένου μοτίβου βλ. Strohm (1957) 17-30· Kopperschmidt (1967) 46-53 και (1971) 335-45· Burian (1971) 4, 26-27, Maio (1977) 14-24· Mercier

σε θέση να γνωρίζουμε εάν για κάποιο λόγο χρησιμοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του έργου η είσοδος του ιερού του Ποσειδώνα. Σε μια τέτοια περίπτωση, ως θύρα του ιερού πιθανόν να είχε χρησιμοποιηθεί κάποια από τις εισόδους των παρασκηνίων. Εάν όχι, τότε ενδεχομένως το ιερό να απεικονιζόταν στην πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος, χρησιμεύοντας ως φόντο του βωμού στον οποίο έχουν καταφύγει οι ικέτες, όπως πιθανόν και στην *Ανδρομάχη*.¹⁰ Και στα δύο αυτά έργα ο βωμός του ιερού συνιστά τον δραματικό “χώρο” των ικετών, σε αντίστιξη με τον εχθρικό “χώρο” του ανακτόρου που ανήκει στον διώκτη τους (για τη χρήση του βωμού βλ. λεπτομερώς παρακάτω).¹¹

Στην περίπτωση του *Κρεσφόντη* (455–424 π.Χ., με πιθανότερη χρονολόγηση στα μέσα της δεκαετίας του 420¹²) τίθεται επίσης το ερώτημα εάν χρησιμοποιήθηκε η δεύτερη θύρα. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Ύγινου (*fab.* 184), ο ομώνυμος ήρωας, ο οποίος επιστρέφει στο ανάκτορό του στη Μεσσηνία μεταμφιεσμένος, για να εκδικηθεί το φόνο του πατέρα του, φιλοξενείται σε ένα θάλαμο (αναφέρεται με τους όρους ‘*hospitium*’ και ‘*chalcidicum*’, δηλ. ‘προστώ’).¹³ Πρόκειται για έναν ξενώνα πιθανόν διακριτό από τον χώρο του κυρίως ανακτόρου, εάν ληφθεί υπόψη η παράλληλη περίπτωση της φιλοξενίας του Ηρακλή σε ξενώνα ξεχωριστό από το ανάκτορο στην *Άλκ.* 543 (*χωρίς ξενῶνές εἰσιν οἱ σ’ ἐσάξομεν*) και 545–46 (*ἡγοῦ σὺ τῶδε δωμάτων ἐξωπίους / ξενῶνας οἷξας*).¹⁴ Για να διαφοροποιηθεί αυτός ο χώρος από το κυρίως ανάκτορο, θα ήταν εύλογο να είχε χρησιμοποιηθεί, πέραν της κεντρικής πύλης του ανακτόρου, και μια πλαϊνή θύρα ως είσοδος του συγκεκριμένου θαλάμου. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του Κρεσφόντη στο θάλαμο, η μητέρα του, Μερόπη, επιχειρεί να τον φονεύσει εν αγνοία της πραγματικής του ταυτότητας, αλλά το μοιραίο συμβάν αποτρέπεται την ύστατη στιγμή με την παρέμβαση ενός γέροντα υπηρέτη, ο οποίος επιφέρει την αναγνώριση μητέρας και γιου.

(1990) 32–41, 160–63, 194–251· Grethlein (2003) 109–99, 353–428. Για τη σύνδεση της αγγειογραφίας με τον *Δίκτυο* βλ. Karamanou (2002–2003) 167–75· Taplin (2007) 192–93.

10. Για το σκηνικό χώρο στην *Ανδρομάχη* και τη σχετική συζήτηση βλ. Τσιτσιρίδης στον παρόντα τόμο σ. 140–41.

11. Για το “δραματικό χώρο” των χαρακτήρων βλ. Joerden (1971) 408· Rehm (2002) 2, 169–75· Kampourelli (2016) 17–18. Για τη σκηνική απόδοση της ικεσίας βλ. Ley (2007) 46–69.

12. Collard / Cropp (2008) I 495.

13. Harder (1985) 52–53, 115–116. Για τη χρήση αυτού του χώρου βλ. Dörpfeld / Reisch (1896) 205–06.

14. Για την περίπτωση της *Άλκηστης* βλ. Pickard-Cambridge (1946) 52· Parker (2007) ad *Άλκ.* 543. Πρβλ. Τσιτσιρίδης στον παρόντα τόμο σ. 129–33.

Η διερεύνηση της σκηνικής απόδοσης αυτής της επίθεσης συνιστά ένα περίπλοκο ζήτημα, καθώς προϋποθέτει το συνδυασμό των μαρτυριών του Πλουτάρχου (*Hθ.* 998e) και του Υγίνου (*fab.* 184b) για το δραματικό αυτό συμβάν. Η Harder, έχοντας εξετάσει λεπτομερώς όλα τα ενδεχόμενα, προέκρινε την πιθανότητα η επίθεση να ξεκίνησε εντός του σκηνικού οικοδομήματος και να συνεχίστηκε ενώπιον των θεατών, όπως είχε προτείνει παλαιότερα ο Jahn.¹⁵ Ειδικότερα, ο Κρεσφόντης, έχοντας αντιληφθεί τον κίνδυνο, θα εξερχόταν από τη θύρα του θαλάμου (εάν αποδεχθούμε τη χρήση της πλαϊνής εισόδου) και θα εμφανιζόταν επί σκηνής, καταδιωκόμενος από τη μητέρα του. Η πρακτική της έναρξης της επίθεσης εξωσκηνικά και της συνέχισής της ενώπιον των θεατών ακολουθείται και σε αντίστοιχες περιπτώσεις ανεπιτυχών επιθέσεων, όπως στον *Θρέστη* (1313-1530) και στην *Αντιόπη* (απ. 223.15-66 K.).¹⁶

Κατόπιν, στον *Αλέξανδρο* (415 π.Χ.), που πραγματεύεται την αναγνώριση του Αλεξάνδρου/Πάρη με τους γονείς του, Πρίαμο και Εκάβη, και την επανένταξή του στο βασιλικό οίκο της Τροίας, η κύρια θύρα θα αναπαριστούσε την πύλη του ανακτόρου του Πριάμου. Ενδεχομένως να είχε χρησιμοποιηθεί και η πλαϊνή θύρα, για να δηλωθεί η είσοδος του ιερού του Απόλλωνα, από όπου εξέρχεται η Κασσάνδρα, εφόσον γίνει δεκτή η συμπλήρωση του Wilamowitz στο απ. 46a, col. i, 11-12 K.:

x— δέ]δορκα παῖδα κ[
x— υ]ν ἀδύτων ω[

11 καὶ μὴν δέ]δορκα παῖδα K[ασσάνδραν σέθεν Wilamowitz ap. Crönert || 12 στείχουσα]ν Diggle CQ 47 (1997) 98s vel χωροῦσα]ν Jacob Hell. 29 (1976) 340-42 pot. qu. ἤκουσα]ν Wilamowitz | ἀδύτων ὧ[δε Φοιβείων πάρος Wilamowitz: μολοῦσα]ν ἀδύτων ὧ[δε Φοιβείων ἀπο Webster *Tragedies*, p. 167

Σύμφωνα με την παραπάνω συμπλήρωση, βλέπουμε την ιέρεια στείχουσα]ν ἀδύτων ὧ[δε Φοιβείων πάρος. Η χρήση του επιρρήματος πάρος συνεπάγεται ότι σε μια τέτοια περίπτωση το ιερό του Απόλλωνα θα αποτελούσε μέρος του δραματικού χώρου (πρβλ. αντιστοίχως *Θρ.* 112: ὧ τέκνον, ἔξελθ', *Ερμιόνη*, δόμων πάρος, *Έκ.* 1049, *Τρω.* 37: πάρεστιν *Εκάβη* κειμένη πυλῶν πάρος, *Φοίν.* 1264, 1271).¹⁷

15. Jahn (1854) 228-29· Harder (1985) 115-116. Βλ. επίσης Collard/Cropp/Lee (1995) 122-123, 125, 146.

16. Βλ. σχετικά Karamanou (2017) 27-28.

17. Βλ. Webster (1967) 167· Jouan/Van Looy (1998-2003) I 43.

Στον *Παλαμήδη*, που προέρχεται από την ίδια τριλογία και αφορά τη θανάτωση του σοφού Παλαμήδη κατόπιν πλεκτάνης του Οδυσσέα, η κεντρική θύρα, κατά τους περισσότερους μελετητές, θα αναπαρίστανε την είσοδο της σκηνής του αρχιστράτηγου των Ελλήνων, Αγαμέμνονα, ο οποίος αναλαμβάνει το ρόλο του κριτή στη δίκη του ομώνυμου ήρωα.¹⁸ Θεωρώ, όμως, πιθανό να είχε χρησιμοποιηθεί και η πλαϊνή είσοδος, για να δηλωθεί η σκηνή του Παλαμήδη, καθώς εκεί ανακαλύπτονται ο χρυσός και η δέλτος που ενοχοποιούν τον ομώνυμο ήρωα ως προδότη, σύμφωνα με τη σκευωρία του Οδυσσέα (Σ Ευρ. *Όρ.* 432, *Υγίν. fab.* 105). Η είσοδος αυτή θα είχε χρησιμοποιηθεί τόσο από τον ίδιο τον Παλαμήδη όσο και από τον υπηρέτη που φέρνει στο φως τα υποτιθέμενα πειστήρια της προδοσίας του ήρωα.

Αντιστοίχως, στον *Φαέθοντα* (427–414 π.Χ.), με θέμα τη ζεύξη του άρματος του Ηλίου από το γιο του, Φαέθοντα, και το θάνατό του, χρησιμοποιήθηκε μία από τις πλαϊνές θύρες, για να αναπαραστήσει την είσοδο των στάβλων του Ηλίου, όπου ο ομώνυμος ήρωας μπαίνει αναζητώντας το άρμα του πατέρα του. Η κύρια θύρα θα δήλωνε την πύλη του ανακτόρου του θετού του πατέρα, Μέροπα (P. Oxy. 2455, απ. 14.8-9, απ. 771 K.).¹⁹ Παρομοίως, οι πλαϊνές θύρες φαίνεται ότι αξιοποιήθηκαν και στις λιγότερο καλά παραδεδομένες τραγωδίες *Θησεύς* και *Πολύιδος*. Γνωρίζουμε ότι και στις δύο αυτές περιπτώσεις το παλάτι του Μίνωα αποτελούσε τον κύριο χώρο δράσης, ενώ η δεύτερη θύρα θα δήλωνε την είσοδο του λαβυρίνθου στον *Θησέα* (P. Oxy. 4640, col. i, 2-3) και του τάφου του Γλαύκου στον *Πολύιδο* (*Υγίν. fab.* 136).²⁰

Στην πλειονότητα των αποσπασματικά παραδεδομένων τραγωδιών η πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος αναπαρίστανε ένα ανάκτορο (84,1%). Σε λιγότερες περιπτώσεις (4,5%) αναπαρίστανται η πρόσοψη ναού, όπως στην *Αὔγη* και στην *Υψιπύλη*, όπου η δράση εκτυλίσσεται στο ναό της Αθηνάς Αλέας στην Τεγέα (απ. 264a K.) και στο ιερό του Δία στη Νεμέα (752c, 752h.20-21 K.) αντιστοίχως. Για τα έργα που δεν διαδραματίζονται σε ανάκτορο ή ναό αξιοποιήθηκαν οι τεχνικές της σκηνογραφίας (11,4%), η οποία, όπως γνωρίζουμε από τον Αριστοτέλη, εισήχθη από τον Σοφοκλή (*Ποιητ.* 4, 1449a 18) και χρησιμοποιούνταν πιθανόν από τα μέσα του 5ου αιώνα και εξής.²¹ Εάν συμπεριληφθούν και

18. Βλ. Falcetto (2002) 187· Jouan/Van Looy (1998-2003) II 495.

19. Βλ. Kannicht (2004) II 799.

20. Βλ. Collard/Cropp (2008) I 416 και Kannicht (2004) II 625 αντιστοίχως.

21. Η γενικόλογη αναφορά του Βιτρούβιου στον Αγάθαρχο, ο οποίος 'scaenam fecit' για

τα αντίστοιχα στοιχεία των σωζόμενων τραγωδιών (πλην του *Ψήσου*), τα ποσοστά επί του συνόλου της ευριπίδειας παραγωγής ανέρχονται σε 74,7% για την αναπαράσταση πρόσοψης ανακτόρου, σε 9,8% για την απεικόνιση ναού και σε 15,5% για τη χρήση σκηνογραφίας. Μπορεί, συνεπώς, να διαπιστωθεί ότι, παρά τη συχνότητα με την οποία απαντάται η πρόσοψη ανακτόρου, το ποσοστό που συνδέεται με την αξιοποίηση σκηνικής ζωγραφικής δεν είναι καθόλου αμελητέο, καθώς αφορά, κατά μέσο όρο, ένα στα έξι έργα του Ευριπίδη. Στο ποσοστό αυτό έχουν προσμετρηθεί και οι περιπτώσεις στις οποίες η πλοκή εκτυλίσσεται σε σκηνές, μολονότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με ασφάλεια εάν για την αποτύπωση των σκηνών χρησιμοποιήθηκαν ζωγραφιστά σκηνικά ή προσωρινές κατασκευές.²²

II. ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ

Η πρώτη ευριπίδεια τραγωδία στην οποία, βάσει των διαθέσιμων μαρτυριών, χρησιμοποιήθηκε σκηνική ζωγραφική είναι ο *Φιλοκτήτης* του 431 π.Χ. Ο Carl Werner Müller εύλογα υπέθεσε ότι οι δραματικές ανάγκες επέβαλαν να έχει δύο εισόδους η σπηλιά του Φιλοκτήτη, μια κεντρική και μια δεύτερη, η οποία θα είχε χρησιμοποιηθεί από τον Διομήδη, για να καταστρωθεί η πλεκτάνη εις βάρος του Φιλοκτήτη.²³ Η δεύτερη είσοδος του σπηλαίου υιοθετήθηκε κατόπιν και από τον Σοφοκλή στο ομώνυμο δράμα, αλλά και στον ευριπίδειο *Κύκλωπα*.²⁴

Παρομοίως, στην *Αντιόπη* (425–415 π.Χ., χωρίς να αποκλείεται μεταγενέστερη χρονολόγηση, δηλ. το 409/8 π.Χ.²⁵), που εκτυλίσσεται στις

τραγωδία του Αισχύλου (7.11), δεν αντικρούει την αριστοτελική μαρτυρία για τον Σοφοκλή ως εισηγητή της σκηνογραφίας. Ο Αγάθαρχος ήταν σύγχρονος του Σοφοκλή και θα μπορούσε κατά την περίοδο που εισήχθη η σκηνογραφία να έχει φιλοτενήσει το σκηνικό διάκοσμο της τραγωδίας του Αισχύλου (δηλαδή κατά το χρονικό διάστημα 462–458 π.Χ.). Η μαρτυρία του Βιτρουβίου ότι ο Αγάθαρχος ανέλαβε το σκηνικό διάκοσμο *‘Aeschylus docente’* καθιστά μη πιθανό το ενδεχόμενο να επρόκειτο για επανεκτέλεση αισχύλειας τραγωδίας μετά το θάνατο του τραγικού, στη συνέχεια του 5ου αιώνα. Για τη σχετική συζήτηση βλ. κυρίως Gardner (1899) 253, 255–257· Posch (1994) 21–23· Carl (2006) 38–44, 49–52, 54–55· Seidensticker (2014) II 810–812· Marshall (2018) 188. Βλ. επίσης Τιβέριος στον παρόντα τόμο 17 και Τσιτσιρίδης 168–69 και 191–92.

22. Για την αντίστοιχη συζήτηση βλ. Τσιτσιρίδης στον παρόντα τόμο σ. 141.

23. Βλ. Müller (1997) 104–10 και (2000) 66, 334–35. Για την αποτύπωση του σπηλαίου στον ευριπίδειο *Φιλοκτήτη* βλ. Hourmouziades (1965) 12· Jobst (1970) 45–46.

24. Πρβλ. Jobst (1970) 38–44, 51, 57–58· Davidson (2002) 49, 54–57.

25. Βλ. Collard/Cropp/Gibert (2004) 269.



Εικ. 2. Βερολίνο, SMPK Antikensammlung F 3296 (Taplin 2007, εικ. 65)

Ελευθερές, η πρόσοψη του σπηλαίου αναπαριστά την ταπεινή κατοικία του βουκόλου ο οποίος ανέθρεψε τους δίδυμους γιους της Αντιόπης, τον Αμφίονα και τον Ζήθο (απ. 223.29, 35, 40, 47 K.).²⁶ Στο σικελικό κρατήρα (περ. 380 π.Χ., Εικ. 2) που απεικονίζει τη λύσιν του δράματος (την τιμωρία της Δίρκης και την επίθεση του Αμφίονα και του Ζήθου κατά του διώκτη της μητέρας τους, Λύκου, που αποτρέπεται με την παρέμβαση του Ερμή), το σπήλαιο έχει αποτυπωθεί ως ένας οριοθετημένος βραχώδης χώρος με μορφή αψίδας.²⁷

Στο εφθαρμένο χωρίο του απ. 203 K. († ἔνδον δὲ θαλάμοις βουκόλου †/κομῶντα κισσῶι στῦλον ἐδίου θεοῦ) η περιγραφή του στολισμένου με κισσό στύλου, που συνιστά ανεικονική αναπαράσταση του Διονύσου, σε συνδυασμό με τη φαινομενική αναφορά στην οικία του βουκόλου, οδήγησε στην εικασία ότι η είσοδος του σπηλαίου χρησιμοποιούνταν συγχρόνως ως είσοδος τόσο της κατοικίας του βουκόλου όσο και του ιερού του Διονύσου στις Ελευθερές.²⁸ Είναι προφανές ότι δεν υπάρχει κάποια

26. Για το σκηνικό βλ. Taccone (1905) 47· Kambitsis (1972) 21· Collard/Cropp/Gibert (2004) 268-69· Jobst (1970) 49-50.

27. Βλ. Trendall/Webster (1971) 83. Για τον τύπο της βραχώδους αψίδας στη συγκεκριμένη αναπαράσταση βλ. την ανάλυση της Roscino (2003) 295-97, 301-03.

28. Collard/Cropp/Gibert 2004, 268-269.

αντίστοιχη περίπτωση στην τραγωδία όπου η ίδια είσοδος δηλώνει ταυτόχρονα δύο διαφορετικούς χώρους και ότι αυτό δεν θα ήταν εφικτό για λόγους δραματικής οικονομίας. Η πειστικότερη διόρθωση έχει προταθεί από τον Reinhold Merkelbach, ο οποίος διατήρησε την αιτιατική βουκόλον της χειρόγραφης παράδοσης: ἔνδον δὲ θαλάμοις βουκόλον <βλέπειν δοκῶ> / κοσμοῦντα κισσῶι στῦλον εὐίου θεοῦ.²⁹ Σε αυτή την περίπτωση, ο όρος θάλαμοι δεν αναφέρεται στην κατοικία του βουκόλου, αλλά στο ιερό του Διονύσου. Ο ίδιος όρος αντιστοίχως προσδιορίζει το ιερό της Αθηνάς στο απ. 369.4-5 Κ. του Ἐρεχθέα (πρὸς Ἀθήνας...θαλάμοις). Ὑπὲρ αυτής της ερμηνείας θεωρώ ότι συνηγορεί και η μαρτυρία του Παυσανία (1.38.8), σύμφωνα με την οποία το ιερό του Διονύσου στις Ελευθερές γειτνιάζε με το σπήλαιο όπου ανατράφηκαν οι γιοι της Αντιόπης. Είναι, συνεπώς, πιθανό να είχε αξιοποιηθεί και μια δεύτερη θύρα, για να αναπαραστήσει την είσοδο του ιερού του Διονύσου, στον οποίο απευθύνει επίκληση ο βουκόλος ήδη από τους πρώτους στίχους του προλόγου (απ. 179 Κ.).³⁰ Στο ίδιο ιερό φθάνει στη συνέχεια του έργου η Δίρκη σε κατάσταση βακχικής μανίας συνοδευόμενη από ένα δευτερεύοντα χορό μαινάδων (Γγίν. *fab.* 8).

Στην Ἀνδρομέδα (412 π.Χ.) η κεντρική θύρα επίσης αναπαριστά την είσοδο ενός σπηλαίου, μπροστά από το οποίο είναι δεμένη η ομώνυμη ηρωίδα πάνω σε ένα βράχο που περιβάλλεται από τη θάλασσα (απ. 118, 125 Κ.).³¹ Ὅπως προκύπτει συγκεκριμένα από το απ. 118 Κ. (κλύεις, ὦ; / προσανδῶ σὲ τὰν ἐν ἄντροις, / ἀπόπανσον, ἔασον, Ἀχοῖ, με σὺν / φίλαις γόου πόθον λαβεῖν), ο υποκριτής που υποδύεται την Ηχώ των λόγων της Ἀνδρομέδας βρίσκεται εντός του σπηλαίου (ἐν ἄντροις), δηλαδή εξωσκηνικά, όπισθεν της πρόσοψης του σκηνικού οικοδομήματος. Το τολμηρό αυτό σκηνικό εγχείρημα διακωμωδήθηκε στις Θεσμοφοριάζουσες, όπου σε αντίθεση με την αθέατη Ηχώ του Ευριπίδη, η αντίστοιχη αριστοφανική *persona* εμφανίζεται, αρχικά τουλάχιστον, επί σκηνής (Θεσμ. 1056-64),³² εντείνοντας, με τον τρόπο αυτό, το κωμικό αποτέλεσμα.

Σύμφωνα με το απ. 125 Κ. (ἔα· τίν' ὄχθον τόνδ' ὀρῶ περίορτον / ἀφρῶ θαλάσσης παρθένου τ' εἰκὼ τίνα / ἐξ αὐτομόρφων λαῖνων τυκισμάτων, / σοφῆς ἄγαλμα χειρός;), θα ήταν εύλογο να είναι τοποθετημένο το ομοίωμα του

29. Merkelbach (1988) 61. Για άλλες διορθώσεις που έχουν προταθεί βλ. το κριτικό υπόμνημα του Kannicht (2004) I 297.

30. Ο Kambitsis (1972, 21, 86) είχε ήδη υποστηρίζει ότι το ιερό του Διονύσου ήταν ορατό επί σκηνής.

31. Βλ. Jobst (1970) 46· Klimek-Winter (1993) 58-59, 198-201· Collard/Cropp/Gibert (2004) 142, 158.

32. Πρβλ. Austin/Olson (2004) 323.



Εικ. 3. Μουσείο Martin von Wagner H4606, Würzburg (Taplin 2007, εικ. 60)

βράχου πάνω στον οποίο βρίσκεται δεμένη η Ανδρομέδα σε ένα υπερυψωμένο σημείο, προκειμένου να είναι η ηρωίδα ορατή από τον Περσέα που καταφθάνει πετώντας με τα φτερωτά του σανδάλια.³³ Αντιστοίχως, σε μια απουλική πελίκη του 370 π.Χ. περίπου (βλ. παρακάτω, Εικ. 3) η Ανδρομέδα φαίνεται να έχει τεθεί σε υψηλότερο σημείο από τους υπόλοιπους δραματικούς χαρακτήρες.³⁴ Η θέση της αυτή θα μπορούσε να έχει αποδοθεί σκηνικά μέσω μιας προσωρινής κατασκευής που θα προσέθετε ύψος στο σημείο της σκηνής όπου θα είχε τοποθετηθεί το ομοίωμα του βράχου. Ο Χουρμουζιάδης υποστήριξε ότι θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιηθεί το εκκύκλημα για το σκοπό αυτό.³⁵ Πέραν, όμως, της απουσίας μαρτυριών για μια τέτοια λειτουργία του εκκυκλήματος, δεν θα υπήρχε κάποιο προφανές σκηνικό όφελος από τη χρήση του στην προκειμένη περίπτωση, καθώς δεν θα προσέθετε ιδιαίτερο ύψος στο σημείο όπου βρίσκεται η Ανδρομέδα.

33. Βλ. Dörpfeld/Reisch (1896) 209· Hourmouziades (1965) 47· Kenner (1964/1965) 51, Jobst (1970) 47, 151· Bubel (1991) 123-24.

34. Βλ. επίσης τον αττικό κρατήρα (περ. 390 π.Χ.) που φυλάσσεται στο Βερολίνο (Antikensammlung VI 3237): Taplin (2007) εικ. 59.

35. Hourmouziades (1965) 47. Πρβλ. την αντίρρηση των Collard/Cropp/Gibert (2004) 142.



Εικ. 4. Μουσείο J. Paul Getty, 84.AE.996, Malibu (Taplin 2007, εικ. 61)

Είναι, επίσης, αρκετά πιθανό να άρχιζε η τραγωδία με μια πλαστική σκηνική εικόνα, δηλαδή ένα tableau με την Ανδρομέδα δεμένη πάνω στο βράχο.³⁶ Το ενδεχόμενο αυτό προϋποθέτει ότι η ηρωίδα είχε λάβει αυτή τη θέση προτού ξεκινήσει το έργο, έτσι ώστε οι θεατές να την “εντοπίσουν” επί σκηνής κατά την έναρξη, σύμφωνα με την τεχνική την οποία ο Oliver Taplin ονομάζει ‘cancelled entry’.³⁷

Στην αγγειογραφία αυτή (Εικ. 3), όπως και στην ακόλουθη απουλική λουτροφόρο (περ. 340 π.Χ., Εικ. 4), η εικονογραφική απόδοση του σπηλαιού ακολουθεί, κατά αντιστοιχία με την προαναφερθείσα αγγειογραφία που συνδέεται με την *Ἀντιόπη*, την τυπολογία της βραχώδους αψίδας, που θα μπορούσε, όπως επισήμανε η Simon και κατόπιν ο Taplin, να εφαρμόζεται στην είσοδο της θύρας του σκηνικού οικοδομήματος.³⁸ Σε μια τέτοια περίπτωση οι εικονογραφικές αυτές πηγές

36. Πρβλ. Hourmouziades (1965) 47.

37. Βλ. Taplin (2007) 176 και για την ερμηνεία του όρου, Taplin (1977) 134.

38. Simon (1982) 21· Taplin (2007) 178 και σημ. 36, 247. Βλ. λεπτομερώς Roscino (2003) 304-09.



Εικ. 5. New York Market, *RVAb Supp* 2, 16/64a (*LLMC* VI, 'Kepheus', εικ. 9)

μπορούν να αποτελέσουν μαρτυρίες για τη σκηνογραφική απεικόνιση του σπηλαίου.

Ακόμη πιο χαρακτηριστική είναι η βραχύδης κατασκευή που αποτυπώνεται στην ακόλουθη απουλική υδρία (περ. 340 π.Χ., Εικ. 5) και έχει σχεδόν παραλληλόγραμμο σχήμα, προφανώς για να εφάπτεται στη θύρα.

Η σκηνογραφική αποτύπωση του σπηλαίου όχι μόνο στα προαναφερθέντα έργα, αλλά και στον *Φιλοκτήτη* και την *Άνδρομέδα* του Σοφοκλή και κυρίως στο σατυρικό δράμα (*Κύκλωψ*, *Ίχθυεταί*) είναι επηρεασμένη, όπως πειστικά υποστήριξε ο Jobst, από την προγενέστερη καλλιτεχνική παράδοση, καθώς ζωγραφικές αποδόσεις του σπηλαίου εντοπίζονται συχνά ήδη από τις αρχές του 6ου αι. π.Χ.³⁹ Στη συνέχεια, η σκηνογραφική πρακτική φαίνεται ότι άσκησε διαμορφωτική επίδραση στην εικονογραφία που συνδέεται με το θέατρο από τα τέλη του 5ου αιώνα και εξής, όπως προκύπτει, για παράδειγμα, από την τυπολογία της βραχύδους αψίδας, που φαίνεται να συνδέεται με τη σκηνική απεικόνιση του

39. Jobst (1970) 89-136, 149-52.

σπηλαίου. Διαπιστώνεται, επομένως, μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ της ζωγραφικής και της σκηνογραφικής παράδοσης.

Οι σκηνογραφικές τεχνικές αξιοποιήθηκαν και στον *Βελλεροφόντη*, που προηγείται χρονικά της *Αντιόπης* και της *Ανδρομέδας*, καθώς χρονολογείται πριν από το 425 π.Χ. βάσει της αριστοφανικής αναφοράς στα ράκη του Βελλεροφόντη στους *Άχ.* 426-429. Η πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος διαμορφώθηκε έτσι ώστε να απεικονίζει το Αλήιον πεδίο, όπου, σύμφωνα με τις διαθέσιμες μαρτυρίες, διαδραματίζονται τα γεγονότα που αφορούν την άνοδο του Βελλεροφόντη στον Όλυμπο επάνω στο φτερωτό Πήγασο και τη μοιραία του πτώση. Σύμφωνα με το απ. 311 Κ. (*κομίζειτ' εἴσω τόνδε τὸν δυσδαίμονα*), ο τραυματίας Βελλεροφόντης μεταφέρεται στο χώρο εντός του σκηνικού οικοδομήματος, του οποίου η κεντρική θύρα ενδεχομένως να αναπαριστά την είσοδο μιας αγροικίας.⁴⁰ Σε μια τέτοια περίπτωση, η απεικόνιση της αγροικίας στον *Βελλεροφόντη* προηγείται χρονικά της αντίστοιχης σκηνικής αποτύπωσης της καλύβας του γεωργού στη σωζόμενη *Ἡλέκτρα*.

Μπορούμε, επομένως, να διαπιστώσουμε ότι από τον *Φιλοκτήτη* του 431 π.Χ. έως και την όψιμη ευριπίδεια παραγωγή σημειώνεται εξέλιξη στην αξιοποίηση των σκηνογραφικών τεχνικών, που καθορίζεται από νεωτερικά στοιχεία, όπως η προσθήκη του βράχου στην *Ανδρομέδα* ή η παράλληλη χρήση μιας δεύτερης θύρας στον *Φιλοκτήτη* και στην *Αντιόπη*.

III. ΓΕΡΑΝΟΣ

Η σύγχρονη έρευνα έχει αποδείξει ότι ο γερανός δεν χρησιμοποιούνταν σε όλες τις περιπτώσεις εμφάνισης από *μηχανής* θεών, παρά μόνο αν υπάρχουν σαφείς κειμενικές ενδείξεις, όπως επιφωνήματα έκπληξης για την αιφνίδια εμφάνιση ενός θεού από ψηλά ή η χρήση αναπαιστικού

40. Βλ. Curnis (2003) 248· Van Looy (1998-2003) II 7. Δεν έχουμε βάσιμους λόγους να αμφισβητήσουμε την προέλευση του συγκεκριμένου αποσπάσματος από τον *Βελλεροφόντη*, όπως υπέθεσε ο Wilamowitz (1935-1969, I 202), θεωρώντας ότι ο σχολιαστής (Σ Αρ. Ίππ. 1248 Jones) παρέθεσε το χωρίο αυτό υπό την επίδραση του απ. 671 Κ. της θεματικά συναφούς *Σθενέβοιας*· ο Kannicht (2004, I 367) παραθέτει ικανό αριθμό υφολογικά παράλληλων χωρίων, καταδεικνύοντας ότι πρόκειται για τυπική έκφραση που δηλώνει τη μεταφορά ενός χαρακτήρα στο χώρο εντός του σκηνικού οικοδομήματος. Πρβλ. την πρόσφατη, ενδιαφέρουσα (μολονότι δεν μπορεί να αποδειχθεί) ανασύσταση του Dixon (2014), σύμφωνα με την οποία η πλοκή του έργου εκτυλίσσεται στο ανάκτορο του Ιοβάτη στη Λυκία.

μέτρου.⁴¹ Όταν δεν υπάρχουν τέτοιες μαρτυρίες, χρειάζεται να λαμβάνονται υπόψη οι συγκεκριμένες δραματικές ανάγκες που καλείται να εξυπηρετήσει ο γερανός, προκειμένου να διαπιστωθεί πόσο απαραίτητη ήταν η χρήση του.⁴² Από τις αποσπασματικά σωζόμενες τραγωδίες διαθέτουμε παπυρικά σπαράγματα που μας παραδίδουν την επιφάνεια της Αθηνάς στον Έρεχθέα (απ. 370.55-117 K.) και του Ερμή στην Αντιόπη (απ. 223.96-132 K.). Σε καμία από τις δύο περιπτώσεις δεν αναγγέλλεται η εμφάνιση του θεού ούτε υπάρχει κάποια ένδειξη ότι παρουσιάζεται αιωρούμενος. Αξίζει να σημειωθεί ότι στον προαναφερθέντα σικελικό κρατήρα (Εικ. 2) ο Ερμής έχει αποτυπωθεί να εμφανίζεται από ψηλά, για να αποτρέψει την επίθεση κατά του Λύκου, αλλά δεν διαθέτουμε κάποιο στοιχείο που να συνηγορεί υπέρ της χρήσης του γερανού αντί της εμφάνισης του θεού στη στέγη του σκηνικού οικοδομήματος.⁴³ Το ίδιο ισχύει και για την Αθηνά στον Έρεχθέα (421-411 π.Χ.), μολονότι, όπως έχει υποστηριχθεί, στην προκειμένη περίπτωση ο γερανός θα παρείχε το δραματικό πλεονέκτημα να κρατήσει τη θεά ανέπαφη από τη σεισμική αναταραχή, την οποία εμφανίζεται για να αποτρέψει.⁴⁴

Για την επιφάνεια του Διονύσου στην Ύψιπύλη (απ. 759a.1673 K.) και πιθανότατα στην Αντιγόνη (απ. 177 K.) δεν έχουν περισωθεί κειμενικές μαρτυρίες.⁴⁵ Αντιστοίχως, δεν διαθέτουμε ενδείξεις για τον τρόπο εμφάνισης της αλογόμορφης Ιππούς (προφήτισσας και μητέρας της Μελανίπτης), πέραν της αναφοράς του Πολυδεύκη στο προσωπείο της (4.141: *Ἴππη ἢ Χείρωνος ὑπαλλαττομένη εἰς ἵππον παρ' Εὐριπίδῃ*). Η πλειονότητα

41. Βλ. Arnott (1962) 73-74· Hourmouziades (1965) 152, 164· Newiger (1990) 38.

42. Πρβλ. Newiger (1990) 36-39. Βλ. ενδεικτικά Hourmouziades (1965) 168 για τις θεατρικές συνθήκες που καθιστούν αναγκαία τη χρήση του γερανού στην έξοδο του *Ὁρέστη*. Ὑπέρ αυτής της προσέγγισης, βλ. επίσης Wiles (1997) 181: "Gods could appear on the *skēnē* roof to demonstrate vertical dominance, and we need only envisage use of the crane where separation from the earth is at issue". Ο Mastronarde (1990, 270-72, 278-87), του οποίου την άποψη ακολουθεί και ο Dunn (1996, 30-31), τάσσεται υπέρ μιας ευρύτερης χρήσης του γερανού, συμπεριλαμβάροντας και τις περιπτώσεις εσπευσμένης παρέμβασης ενός θεού για την αποτροπή ενός καταστροφικού γεγονότος.

43. Κατά της χρήσης του γερανού στην *Αντιόπη* βλ. Hourmouziades (1965) 167-69· Wiles (1997) 181· Collard/Cropp/Gibert (2004) 269, 319. Για την αντίθετη άποψη βλ. Mastronarde (1990) 284· Csapo/Slater (1994) 61.

44. Collard/Cropp/Lee (1995) 190: "Suspension would have emphasized the goddess's detachment from the turmoil below". Ὑπέρ της χρήσης της μηχανής στον Έρεχθέα βλ. επίσης Mastronarde (1990) 284· Sonnino (2010) 373.

45. Για την εμφάνιση του Διονύσου στην έξοδο της *Ύψιπύλης* βλ. ενδεικτικά Bond (1963) 20 και για την *Αντιγόνη* βλ. Collard/Cropp (2008) I 157· Jouan/Van Looy (1998-2003) I 200-201· Webster (1967) 182.



Εικ. 6. Μουσείο Carlos, Πανεπιστήμιο Emory, 1994.1, Ατλάντα (Taplin 2007, εικ. 68)

των μελετητών εύλογα τοποθετεί την εμφάνισή της στην έξοδο της *Μελανίππης τῆς Σοφῆς*, για να παρέμβει υπέρ της ομώνυμης ηρωίδας (που κατηγορείται από τον πατέρα της για τα δίδυμα που γέννησε από την ένωσή της με τον Ποσειδώνα) και να προφητεύσει τα μέλλοντα να συμβούν.⁴⁶ Η απεικόνιση ενός στεφανωμένου ίππου στον ακόλουθο απουλικό κρατήρα, που συνδέεται με τη συγκεκριμένη τραγωδία (περ. 320 π.Χ., Εικ. 6), προφανώς αντανακλά το ρόλο της Ιππούς.⁴⁷

Στην αγγειογραφία αυτή μπορεί να παρατηρηθεί ότι ο ίππος που συμβολίζει την παρουσία της στο έργο απεικονίζεται μεταξύ των θνητών δραματικών χαρακτήρων στα αριστερά της κάτω ζώνης, καθώς η αλογόμορφη ηρώιδα δεν έχει θεϊκή υπόσταση, ώστε να παρουσιασθεί στην άνω ζώνη της αναπαράστασης. Μολονότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τον τρόπο σκηνικής εμφάνισής της, θα άξιζε, ίσως, να αναρωτηθούμε πόσο αναγκαία θα ήταν η χρήση του γερανού στη συγκεκριμένη

46. Van Looy (1964) 237-238· Webster (1967) 149· Collard/Cropp/Lee (1995) 241· Kan-nicht (2004) I 528.

47. Taplin (2007) 195· Collard/Cropp (2008) I 570.

περίπτωση. Η Ιππώ δεν είναι θεά ούτε χρειάζεται να εμφανισθεί από τον ουρανό, εκτός εάν αποδεχθεί κανείς την εσφαλμένη, σύμφωνα με την πλειονότητα των μελετητών, σύνδεση της μεταμόρφωσής της σε αστερισμό με τη συγκεκριμένη τραγωδία ([Ερατ.] *Κατ.* 18, Σ' *Αρατ. Φαιν.* 205, *Υγίν. Αστρ.* 2.18).⁴⁸ Η χρήση της μηχανής, επομένως, δεν φαίνεται ότι θα εξυπηρετούσε κάποια δραματική ανάγκη στην περίπτωση αυτή. Επίσης, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εάν για κάποιο λόγο θα ήταν απαραίτητη η εμφάνισή της από ψηλά (δηλαδή στη στέγη του σκηνικού οικοδομήματος) ή θα ακούσε απλώς να εμφανισθεί στη σκηνή, όπως οι υπόλοιποι θνητοί δραματικοί χαρακτήρες.

Από την άλλη μεριά, θεωρώ ότι διαθέτουμε μια σαφή μαρτυρία για την περίπτωση της Νεφέλης, μητέρας του Φρίξου και της Έλλης, η οποία στον *Φρίξο Β'* εμφανίστηκε για να διασώσει τα παιδιά της από το σπαραγμό τους από τις μαινάδες, προσφέροντάς τους τρόπο διαφυγής με το χρυσόμαλλο κριάρι.⁴⁹ Το δραματικό αυτό συμβάν περιγράφεται στην παπυρική υπόθεση του έργου (P.Oxy. 2455, απ. 17.20-22): *Νεφέλη* [δ]ε καταπαῖσα καὶ διαρ-/πάσασα τοῦ[ς] ἐαν[τῆ]ς κριόν ἔδωκε[ν] αὐ-|τοῖς ὁδηγε[ῖν] εἰ[ς] Κόλ[χο]υ[ς]. Αἰζίζει, κατὰ τὴ γνώμη μου, να σημειωθεί ότι η μετοχή *καταπαῖσα* ('κατεβαίνω πετώντας') δηλώνει πως η Νεφέλη εμφανίστηκε αιωρούμενη από το γερανό, φέροντας μαζί της και το ομοίωμα του χρυσόμαλλου κριαριού. Σε αντίθεση με την Ιππώ, η Νεφέλη, έχοντας αναληφθεί στον ουρανό, εύλογα αποτυπώνεται ανάμεσα στους θεούς στην άνω ζώνη της απουλικής αγγειογραφίας η οποία συνδέεται με τον *Φρίξο Α'*, την προγενέστερη εκδοχή του συγκεκριμένου έργου (Taplin 2007, εικ. 81, βλ. τη σχετική συζήτηση παρακάτω).

Παράλληλα, γνωρίζουμε από τον Πολυδεύκη ότι ο γερανός χρησιμοποιήθηκε και για την εμφάνιση αιωρούμενων ηρώων, όπως ο Βελλεροφόντης και ο Περσέας (4.128): ἡ μηχανὴ δὲ θεοὺς δείκνυσι καὶ ἥρωας τοὺς ἐν ἀέρι Βελλεροφόντας ἢ Περσέας. Στο απ. 306 K. του *Βελλεροφόντη* (ἄγ', ὃ φίλον μοι Πηγάσου ταχὺ πτερόν) ο Βελλεροφόντης προτρέπει τον Πήγασο να πετάξει, χρησιμοποιώντας μια επική συνεκδοχή που προσδίδει ηρωικές αποχρώσεις.⁵⁰ Τα απ. 307 K. (ἴθι, χρυσοχάλιν', αἰζων πτέρυγας), 307a K. (σπεῦδ', ὃ ψυχή) και 308 K. (πάρες, ὃ σκιερὰ φυλλὰς, ὑπερβῶ / κρηναῖα νάπη· τὸν ὑπὲρ κεφαλῆς / αἰθέρ' ἰδέσθαι σπεύδω, τίν' ἔχει / στάσιν εὐδορίας) εἶναι γραμμένα σε αναπαιστικό μέτρο και φαίνεται ότι εκφέρονται κατὰ τὴ

48. Βλ. ενδεικτικά Collard/Cropp/Lee (1995) 267-68 για τη σχετική συζήτηση.

49. Για την πλοκή του έργου βλ. Van Looy (1964) 169-80· Collard/Cropp (2008) II 423-26.

50. Βλ. Collard/Cropp/Lee (1995) 119.

μοιραία άνοδο του ήρωα στον αιθέρα, όπως οι ανάπαιστοι που χρησιμοποιούνται κατά την “πτήση” του Τρυγαίου πάνω στο φτερωτό σκαθάρι στη σκηνή παρατραγωδίας του *Βελλεροφόντη* στην *Εἰρ.* 82 κ.ε., 154 κ.ε.⁵¹

Είναι εύλογο το ερώτημα εάν η *Σθενέβοια*, που πραγματεύεται, ανάμεσα στα άλλα, την αποστολή του Βελλεροφόντη να σκοτώσει τη Χίμαιρα, επίσης περιλάμβανε σκηνική εμφάνιση του Πήγασου (στον οποίο αναφέρεται και η υπόθεση του έργου: *TrGF* V 2 (61) test. ii a, 26). Η μόνη ένδειξη που μπορεί να ανιχνευθεί εντοπίζεται στο απ. 665a K. (*παίω Χιμαίρας εἰς σφαγάς, πυρὸς δ’ ἄθήρ / βάλλει με καὶ τοῦδ’ αἰθαλοῖ πυκνὸν πτερόν*). Πρόκειται για τη δεικτική αντωνυμία *τοῦδε*,⁵² που συχνά δηλώνει την παρουσία κάποιου επί σκηνής και εδώ αναφέρεται στον Πήγασο. Παρ’ όλα αυτά, όπως έχει επισημανθεί, υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες η αντωνυμία χρησιμοποιείται είτε για να προσδιορίσει κάποιον που δεν βρίσκεται επί σκηνής αλλά στη σκέψη του ομιλητή είτε για να τον εντάξει στη φαντασία του θεατή.⁵³ Η απεικόνιση του Πήγασου στην εικονογραφική παράδοση που συνδέεται με τη συγκεκριμένη τραγωδία (Taplin 2007, εικ. 72 και 74) δεν μπορεί να αποτελέσει ένδειξη για τη σκηνική του παρουσία, καθώς θα μπορούσε να απορρέει από τη φαντασία του καλλιτέχνη. Κατά τη γνώμη μου, αξίζει να ληφθούν υπόψη οι σκηνικές δυνατότητες που υπήρχαν κατά την περίοδο που παρουσιάστηκε η *Σθενέβοια*, δηλαδή πριν από το 422 π.Χ. (λόγω της παρωδίας των απ. 663 και 665 K. στους *Σφήκες* 111-112, 1074) και πιθανόν όχι πριν από το 430 π.Χ.⁵⁴ Δεδομένου ότι ο γερανός χρησιμοποιούνταν εκείνη την περίοδο — όχι μόνο στον *Βελλεροφόντη* αλλά και στη *Μήδεια* — θεωρώ ότι δεν υπάρχει βάσιμος λόγος να αποκλείσουμε τη χρήση του και στη *Σθενέβοια*.

Κατά την τελευταία δεκαετία της ευριπίδειας δραματουργίας, στην *Άνδρομέδα*, που ξεχωρίζει για τον πειραματισμό του Ευριπίδη με νεωτερικές σκηνικές τεχνικές, εμφανίζεται ο Περσέας αιωρούμενος από το γερανό, σύμφωνα με την προαναφερθείσα μαρτυρία του Πολυδεύκη και

51. Βλ. Hourmouziades (1965) 152. Για τη χρήση της μηχανής στον *Βελλεροφόντη* βλ. Bodensteiner (1893) 667-68· Bethe (1896) 151· Flickinger (1922) 292· Pickard-Cambridge (1946) 56· Arnott (1962) 72· Hourmouziades (1965) 150-53· Rau (1967) 89-90· Mastronarde (1990) 286· Di Benedetto/Medda (2002) 21· Curnis (2003) 27-28.

52. Hourmouziades (1965) 153· Taplin (1977) 261 σημ. 1.

53. *Άλκ.* 881, *Ίφρυ.* *Αἰλ.* 72, Stevens (2009) ad *Άνδρ.* 735· Collard (1975) ad *Ίκ.* 391-392, *Σοφ.* *Ήλ.* 540. Βλ. Hunger (1950/1951) 19· Newiger (1965) 237 σημ. 26· Lloyd-Jones (1965) 241-42· Collard/Cropp/Lee (1995) 95.

54. Για τη χρονολόγηση της *Σθενέβοιας* βλ. Collard/Cropp/Lee (1995) 83.

το απ. 124 Κ. (ὦ θεοί· τίν' ἐς γῆν βαρβάρων ἀφίγμεθα / ταχεῖ πεδίλῳ; διὰ μέσον γὰρ αἰθέρος / τέμνων κέλευθον πόδα τίθημ' ὑπόπτερον / ὑπέρ τε πόντου χεῦμ' ὑπέρ τε Πλειάδα / Περσεὺς, πρὸς Ἄργος ναυστολῶν, τὸ Γοργόνος / κάρα κομίζων).⁵⁵ Ὅπως προκύπτει από τους συγκεκριμένους στίχους, ο ἥρωας φέρει τα φτερωτά του σανδάλια και την κίβισιν με το κεφάλι της Γοργόνας. Η σκευή του αποτυπώνεται και στις εικονογραφικές μαρτυρίες για τη δημοφιλή αυτή τραγωδία (Taplin 2007, fig. 60-62).⁵⁶

IV. ΒΩΜΟΣ

Η σκηνική απόδοση του τραγικού μοτίβου της ασυλίας έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τον Ευριπίδη, από την πρώτη έως και την όψιμη παραγωγή του. Στα σωζόμενα έργα του (*Ηρακλείδαι*, *Ανδρομάχη*, *Ίκέτιδες*, *Ηρακλῆς*, *Ἴων* 1255 κ.ε., *Ἑλένη*) οι σκηνές ασυλίας εκτυλίσσονται ενώπιον των θεατών, κλιμακώνοντας τη δραματική ένταση. Σύμφωνα με την πειστική μελέτη του Poe, η θέση του βωμού εντός του σκηνικού χώρου προσαρμοζόταν στις δραματικές ανάγκες της εκάστοτε τραγωδίας.⁵⁷ Η αρχαιότερη μαρτυρημένη τραγική σκηνή ικεσίας ανάγεται, ασφαλώς, στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου (και ακολουθούν οι *Εὐμενίδες*), ενώ η πρώτη περίπτωση ασυλίας στην ευριπίδεια δραματουργία εντοπίζεται στον *Τηλέφω* του 438 π.Χ. Η καταφυγή του Τηλέφου στο βωμό με όμηρο τον μικρό Ορέστη έδωσε υλικό στον Αριστοφάνη για αλλεπάλληλες σκηνές παρατραγωδίας στους *Ἄχ.* 325 κ.ε. και στις *Θεσμ.* 689-734. Η αριστοφανική πρόσληψη αυτού του δραματικού συμβάντος καθιστά πολύ εύλογο το ενδεχόμενο να διαδραματίστηκε η σκηνή της ασυλίας ενώπιον των θεατών, όπως σε όλες τις σωζόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη.⁵⁸

Ειδικότερα, σε έναν αττικό κρατήρα (400-375 π.Χ.) απεικονίζεται η καταφυγή του Τηλέφου σε ένα βωμό που μπορεί με αρκετή πιθανότητα να προσδιορισθεί ως βωμός του Απόλλωνα όχι τόσο λόγω της απεικόνισης του θεού στην άνω ζώνη της αναπαράστασης (αυτό συμβαίνει συχνά στην εικονογραφία ακόμη και με θεούς που σχετίζονται ελάχιστα με

55. Βλ. Bodensteiner (1893) 669· Flickinger (1922) 292· Hourmouziades (1965) 154· Webster (1965) 30· Mastronarde (1990) 286· Newiger (1990) 35· Di Benedetto-Medda (2002) 21.

56. Collard/Cropp/Gibert (2004) 159-60· Klimek-Winter (1993) 59, 192-94.

57. Poe (1989) 117-37.

58. Βλ. Jouan (1966) 236-37· Rau (1967) 25-26· Taplin (1987), 96· Heath (1987) 275-76· Collard/Cropp/Lee (1995) 24· Preiser (2000) 89.



Εικ. 7. Βερολίνο, Antikensammlung VI 3974 (Taplin 2007, εικ. 75)

την πλοκή ενός έργου⁵⁹) όσο λόγω της αποτύπωσης της δάφνης, η οποία στέκει πίσω από το βωμό και φέρει λατρευτικές πινακίδες (Εικ. 7). Το τελευταίο στοιχείο είναι αυτό που, κατά τη γνώμη μου, μπορεί πειστικά να καταστήσει το βωμό αυτό ως λατρευτικό χώρο του Απόλλωνα, όπως, αντιστοίχως, στην προαναφερθείσα αγγειογραφία που συνδέεται με τον Δίκτυο το ιερό του Ποσειδώννα προσδιορίζεται μέσω του ξοάνου του θεού. Σε μια τέτοια περίπτωση, η επίκληση που περιλαμβάνεται στο απ. 700 Κ. του Τηλέφου (ὦ Φοῖβ' Ἀπολλων Λύκιε, τί ποτέ μ' ἐργάσῃ;) θα μπορούσε να συνδέεται με την καταφυγή του ήρωα στο συγκεκριμένο βωμό.⁶⁰

Στην *Ἀλκμήνη* η ομώνυμη ηρώίδα έχοντας καταφύγει στο βωμό απειλείται από τον Αμφιτρύωνα, ο οποίος επιχειρεί να την υποχρεώσει να εγκαταλείψει το άσυλο βάζοντας φωτιά, κατά αντιστοιχία με τον *Ηρ.* 240–246 και την *Ἄνδρ.* 257. Βάσει της μαρτυρίας του Πλάτου στο *Rudens* (86–87: *non ventus fuit, verum Alcumena Euripidi, ita omnis de tecto*

59. Βλ. εντελώς ενδεικτικά Green (1994) 55.

60. Η σύνδεση του βωμού με τον Απόλλωνα υποστηρίχθηκε αρχικά από τον Metzger (1949) 746–51 και ακολουθήθηκε από τους Jouan (1966) 226, 228–29· Webster (1967) 46–47, 302· Trendall/ Webster (1971) 47–49· Collard/ Cropp/ Lee (1995) 24–25· Keuls (1997) 321· Preiser (2000) 89· Taplin (2007) 206.



Εικ. 8. Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών 1989.100 (Taplin 2007, εικ. 58)

deturbavit tegulas), γνωρίζουμε ότι στο έργο αυτό η Αλκμήνη σώθηκε από την πυρά χάρη στην καταιγίδα που έστειλε ο Δίας. Δεν μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να αποκλεισθεί η επί σκηηνής παρουσίαση της ασυλίας της Αλκμήνης, δεδομένου ότι υπάρχουν παράλληλες περιπτώσεις σκηνικής απόδοσης φυσικών φαινομένων στην τραγωδία, όπως ο σεισμός στον *Ηρ.* 904-09, στον *Έρεχθέα* απ. 370.44-54 K., στις *Βάκχες* 585-603 και, ακόμη παλαιότερα, ο σεισμός στους *Ήδωνούς* του Αισχύλου (απ. 58 R.) και ο κατακλυσμός στον *Προμηθέα Δεσμώτη* 1080-90. Εάν αποδοθούν στην *Άλκμήνη* τα απ. 87b.15 και 88a K., τότε μπορεί βάσει μετρικών κριτηρίων να χρονολογηθεί από το 420 π.Χ. και εξής,⁶¹ δηλαδή κατά την ίδια χρονική περίοδο με τον *Έρεχθέα* και τον *Ηρακλή*.

Σε έναν απουλικό κρατήρα (περ. 330 π.Χ.), μία από τις έξι συνολικά αγγειογραφίες που έχουν συνδεθεί με την ευριπίδεια *Άλκμήνη*, απεικονίζεται η ομώνυμη ηρωίδα στο βωμό να περιβάλλεται από ένα ουράνιο τόξο και στα αριστερά της ο Αμφιτρύων, του οποίου η προσπάθεια να ανάψει την πυρά φαίνεται ότι ανακόπτεται από την εμφάνιση του χαρακτήρα στα δεξιά της εικονογραφικής αναπαράστασης (Εικ. 8).

61. Collard/Cropp (2008) I 103.



Εικ. 9. Ταρχυνία, Εθνικό Μουσείο RC6279 (*LIMC* I 'Alexandros' εικ. 21)

Σε μια εμπεριστατωμένη μελέτη ο ακαδημαϊκός Μ. Τιβέριος υποστήριξε ότι η πρόδηλη φυσική ομοιότητα αυτού του χαρακτήρα με τον Αμφιτρώνα μάς οδηγεί στο εύλογο συμπέρασμα ότι πρόκειται για τον Δία. Προκειμένου να παρεμποδίσει το θάνατο της Αλκμήνης, ο Δίας πιθανόν να εμφανίστηκε στην έξοδο του έργου με τη μορφή του Αμφιτρώνα (καθώς δεν διαθέτουμε στην αρχαιοελληνική τραγωδία περιπτώσεις επιφάνειάς του με τη θεϊκή του υπόσταση).⁶² Σε μια τέτοια περίπτωση, θα ήταν τεχνικά εφικτό να ακουστεί η βροντή του Δία, που προμηνύει την επικείμενη καταιγίδα.

Χρήση του βωμού έγινε πιθανότατα και στον *Ἀλέξανδρο*. Ο ομώνυμος χαρακτήρας αναζητά άσυλο, για να γλυτώσει από την επίθεση της μητέρας του Εκάβης, που τελείται με τη συνέργεια του αδερφού του, Δηιφόβου, εν αγνοία της πραγματικής του ταυτότητας. Το δραματικό αυτό συμβάν έχει αποτυπωθεί σε μια σειρά ανάγλυφων αναπαραστάσεων σε ετρουσκικά κάτοπτρα (τέλη 4ου αι. – 3ος αι. π.Χ.). Η αναπαράσταση που ακολουθεί είναι η αρχαιότερη (Εικ. 9, τέλη 4ου αι. π.Χ.).

Ο Υγίνος (*fab.* 91) συνιστά τη μοναδική πηγή που αναφέρει ότι επρόκειτο για το βωμό του Ερκειού Διός, για τον οποίο γνωρίζουμε ότι

62. Tiverios (2016) 369-72. Για τη σχετική συζήτηση πρβλ. Καρέλλη (2018) 420-22.

βρισκόταν στην αυλή, στο εσωτερικό του οίκου.⁶³ Τα γεγονότα που έχουν διαδραματισθεί στον εσωτερικό χώρο του σκηνικού οικοδομήματος καθίστανται ορατά στους θεατές μέσω του εκκυκλήματος.⁶⁴ Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, η ενδεχόμενη καθήλωση του Αλεξάνδρου/ Πάρη στο εκκύκλημα έως το τέλος του έργου, δηλαδή μέχρι και την τελική του αναγνώριση με την Εκάβη, θα δυσχέραινε την εξέλιξη της δραματικής πλοκής. Πρέπει να σημειωθεί ότι η μαρτυρία του Υγίνου δεν έχει τη βαρύτητα μιας δραματικής υποθέσεως, δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί από άλλες αρχαίες πηγές και θα μπορούσε να έχει προκύψει από μια άλλη, μη ευριπίδεια πραγματεύση του μύθου.⁶⁵ Δεν μπορεί, επομένως, να παράσχει ασφαλή ένδειξη για τη σκηνική απόδοση του συγκεκριμένου συμβάντος. Η προφανής εναλλακτική λύση θα ήταν η καταφυγή του Αλεξάνδρου σε ένα βωμό που βρίσκεται επί σκηνής, όπως στην περίπτωση της ασυλίας της Κρέουσας στον Ίωνα ή του Τηλέφου στο φερώνυμο δράμα.⁶⁶

Σε αντίθεση με τις προηγούμενες περιπτώσεις, στον *Φρίξο Α'* ο βωμός δεν χρησιμοποιήθηκε για ασυλία αλλά για τη θυσία του ομώνυμου ήρωα. Σύμφωνα με την παπυρική υπόθεση του έργου (P.Oxy. 3652.16), ο Φρίξος οδηγήθηκε από τον πατέρα του στο βωμό για θυσία κατόπιν της πλεκτάνης της Ινούς σε βάρος του (πρβλ. [Απολλόδ.] 1.9.1).⁶⁷ Η παρ' ολίγον θυσία του, που αποτράπηκε την ύστατη στιγμή χάρη στην παρέμβαση της μητέρας του Νεφέλης, η οποία του έστειλε το χρυσόμαλλο κριάρι, απεικονίζεται σε μια απουλική αγγειογραφία (Taplin 2007, εικ. 81).

63. Βλ. *Hq.* 922 (με το αντίστοιχο σχόλιο του Bond, πρβλ. Wilamowitz 1895, II 206-07)· Σοφ. *Αντ.* 1293-1301· Dale (1969) 122· Wiles (1997) 167· Rehm (1999/2000) 368-69 και (2002) 106.

64. Για τη λειτουργία του εκκυκλήματος βλ. Bodensteiner (1893) 659-64· Bethe (1896) 100-29· Flickinger (1922) 285-89· Bieber (1961) 144· Arnott (1962) 78-87· Hourmouziades (1965) 93-108· Joerden (1971) 410-12· Newiger (1990) 39-42· Belardinelli (2000) 243-49· Möllendorff (2015). Οι αρχαίες μαρτυρίες για τη χρήση του εκκυκλήματος εξετάζονται λεπτομερώς από τον Casanova (2017) 10-40.

65. Για το συμφυρμό στοιχείων από τον Υγίνο βλ. Huys (1997) 21· Breen (1991) 85· Webster (1967) 173.

66. Βλ. σχετικά Karamanou (2017) 28-31.

67. Για την πλοκή του *Φρίξου Α'* βλ. Van Looy (1964) 165-69, 180-83· Jouan/Van Looy (1998-2003) III 348-50, 352-56· Collard/Cropp (2008) II 423-26.



Εικ. 10. Bari, Αρχαιολογικό Μουσείο 1535 (Taplin 2007, εικ. 56)

V. ΕΚΚΥΚΛΗΜΑ

Η πρώτη σαφής ένδειξη για τη χρήση του εκκυκλήματος από τον Ευριπίδη εντοπίζεται το 428 π.Χ. στον *Ίππ.* 722-1089, ενώ κατόπιν χρησιμοποιήθηκε και στον *Ήρ.* 875-1426.⁶⁸ Από τις αποσπασματικά σωζόμενες τραγωδίες δεν προκύπτει κάποια ασφαλής μαρτυρία για τη χρήση του (όπως παρατηρήθηκε και στην προαναφερθείσα σκηνή του *Ἀλεξάνδρου*). Πιθανόν να χρησιμοποιήθηκε στον *Αἴολο*, που χρονολογείται πριν από το 423 π.Χ. (βάσει της παρωδίας του στις *Νεφ.* 1371-72). Μετά την αποκάλυψη της αιμομικτικής σχέσης του Μακαρέως με την αδελφή του την Κανάκη, ο πατέρας τους, Αἴολος, στέλνει στην κόρη του ένα ξίφος, με το οποίο εκείνη αυτοκτονεί.⁶⁹ Η αυτοχειρία της αποτυπώνεται σε μια λευκανική υδρία (Εικ. 10, περ. 410 π.Χ.).

68. Βλ. Hourmouziades (1965) 98-104, 107· Newiger (1990) 40-41· Möllendorff (2015) 31-32, 38-39.

69. Για την πλοκή βλ. Webster (1967) 157-60· Jaekel (1979) 110-18· Mülke (1996) 52-54· Jouan/Van Looy (1998-2003) I 24-26· E. N. Μιμίδου (2013) 13-15, 20-24.

Η αγγειογραφία αυτή, μία από τις λίγες κατωϊταλικές εικονογραφικές μαρτυρίες που συνδέονται με το θέατρο και ανήκουν στον 5ο αιώνα, απεικονίζει ένα συμβάν που προέρχεται αποκλειστικά (βάσει των διαθέσιμων μαρτυριών) από την ευριπίδεια εκδοχή του μύθου. Μπορούν να εντοπισθούν ορισμένα στοιχεία θεατρικότητας, όπως η “χειρονομία ομιλίας” του Αιόλου,⁷⁰ που στέκει στα δεξιά της νεκρής Κανάκης και εμφανίζεται να κατηγορεί τον Μακαρέα, ο οποίος βρίσκεται στα αριστερά της κόρης. Παράλληλα, ο κίονας στο κέντρο της αναπαράστασης φαίνεται να προσδιορίζει το δραματικό χώρο.

Από την άλλη μεριά, όπως οι περισσότερες κατωϊταλικές αγγειογραφίες που συνδέονται με τραγωδίες, δεν συνιστά “φωτογραφική” απεικόνιση κάποιας συγκεκριμένης σκηνής.⁷¹ Ειδικότερα, γνωρίζουμε από τη μαρτυρία του Σωστράτου από τη Νύσα, λογίου του 1ου αιώνα π.Χ. (*FGrH* 23 F 3),⁷² ότι ο Μακαρέας, έχοντας κατορθώσει να μεταπείσει τον πατέρα του, σπεύδει να βρει την Κανάκη, αλλά δεν την προφταίνει ζωντανή και, κατόπιν τούτου, αυτοκτονεί και ο ίδιος. Επομένως, οι αιτιάσεις που του απευθύνει εδώ ο Αίολος ανήκουν προφανώς σε επεισόδιο προγενέστερο αυτού που απεικονίζεται. Το ίδιο ισχύει ενδεχομένως και για την τροφό (διακρίνεται πίσω από τον Αίολο), της οποίας ο ρόλος είναι εύλογο να εξαντλήθηκε στην απόκρυψη του βρέφους που γέννησε η Κανάκη (*P.Oxy.* 2457.34) και στην πιθανή ανάκρισή της από τον Αίολο πριν από την αυτοκτονία της κόρης. Εξάλλου, η σύνθεση αυτή πλαισιώνεται από χαρακτήρες των οποίων η παρουσία στο έργο δεν μαρτυρείται, όπως πιθανόν η μητέρα του Μακαρέως και της Κανάκης στα άκρα δεξιά, ένας από τους άλλους γιους και τρεις από τις κόρες του Αιόλου πίσω από τον Μακαρέα.⁷³ Η αγγειογραφία αυτή φαίνεται, συνεπώς, ότι περιλαμβάνει μια σύζευξη δραματικών συμβάντων, τα οποία αποτυπώθηκαν στη μνήμη του καλλιτέχνη, έχοντας ως κυρίαρχο θέμα την αυτοχειρία της Κανάκης.

Το ερώτημα που προκύπτει αφορά το ενδεχόμενο της σκηνικής εμφάνισης του πτώματος της κόρης, που αποδίδεται με τόση ενάργεια στην αγγειογραφία. Δεδομένου ότι η αυτοκτονία της τελέστηκε εξωσκηνικά, δηλαδή εντός του σκηνικού οικοδομήματος, το πτώμα της, εάν

70. Για αυτό τον τύπο χειρονομίας βλ. ενδεικτικά Green (1999) 41-42.

71. Για αυτό το γνώρισμα των κατωϊταλικών αγγειογραφιών βλ. Taplin (1993) 27· Green (1994) 51-56· Green/Handley (1996) 73-74· Giuliani (1996) 73-75, 85. Για τη συγκεκριμένη αγγειογραφία βλ. επίσης Taplin (2007) 169.

72. Πρβλ. Kannicht (2004) I 159 (test. iii a) και το κριτικό υπόμνημα στη σ. 158.

73. Βλ. την περιγραφή των Trendall/Webster (1971) 74 και Taplin (2007) 168-69.

παρουσιάζοταν ενώπιον των θεατών, θα μεταφερόταν πάνω στο εκκύκλημα.⁷⁴ Είναι δύσκολο να θεωρήσει κανείς ότι ο θάνατος της Κανάκης θα είχε περιγραφεί μόνο στη ρήση ενός εξαγγέλου, εφόσον υπήρχε η δυνατότητα να αποδοθεί το αποτέλεσμα της αυτοχειρίας της με σκηνικούς όρους. Το ίδιο θα μπορούσε να υποστηριχθεί και για την παράλληλη περίπτωση της Λαοδάμειας στον *Πρωτεσίλαο* (455–425 π.Χ.). Η ηρώίδα αυτοκτονεί με ξίφος, μην αντέχοντας να αποχωρισθεί τον νεκρό σύζυγό της.⁷⁵ Όπως σε αντίστοιχες περιπτώσεις γυναικείας αυτοκτονίας (βλ. ενδεικτικά *Ίπλ.* 722 κ.ε., *Φοίν.* 1476 κ.ε., *Σοφ. Αντ.* 1293 κ.ε.), το νεκρό σώμα παρουσιάζεται ενώπιον των δραματικών χαρακτήρων και του Χορού, εντείνοντας, με αυτό τον τρόπο, το τραγικό πάθος.

Λαμβάνοντας υπόψη τις μαρτυρίες των αποσπασματικά παραδεδομένων τραγωδιών σε συνάρτηση με τα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη, μπορούμε να διαπιστώσουμε μια σταδιακή εξέλιξη στη χρήση του σκηνικού χώρου. Ειδικότερα:

(α) Ήδη από τη σωζόμενη *Άλκηστη* του 438 π.Χ., καθώς και στα αποσπασματικά σωζόμενα έργα από την πρώιμη έως και την όψιμη ευριπίδεια παραγωγή (στη *Δανάη*, στον *Φιλοκτήτη*, στον *Κρεσφόντη*, στον *Φαέθοντα*, στον *Παλαμήδη*, στην *Αντιόπη*, στον *Θησέα*, στον *Πολύδο*, ίσως στον *Δίκτυο* και στον *Αλέξανδρο*), φαίνεται ότι πέραν της κύριας θύρας χρησιμοποιείται από τον Ευριπίδη μία από τις πλαϊνές εισόδους του σκηνικού οικοδομήματος, εφόσον το επιβάλλουν οι δραματικές ανάγκες.

(β) Η σκηνογραφία αξιοποιείται συστηματικά από τον Ευριπίδη ήδη από τον *Φιλοκτήτη* του 431 π.Χ., στον επίσης πρώιμο *Βελλεροφόντη* έως και την όψιμη παραγωγή του (*Αντιόπη*, *Ανδρομέδα*). Η εξέλιξη που σημειώνεται στις σκηνογραφικές τεχνικές καθορίζεται και από σκηνικούς νεωτερισμούς, όπως στην *Ανδρομέδα*.

(γ) Πέραν της σωζόμενης *Μήδειας* (431 π.Χ.), που φαίνεται να αποτελεί την πρώτη μαρτυρημένη περίπτωση εμφάνισης του γερανού, χρήση της μηχανής αυτής διαπιστώνεται και σε αποσπασματικά παραδεδομένα έργα, όταν απαιτείται από τη δραματική πλοκή, σε συνδυασμό με συγκεκριμένες ενδείξεις του κειμένου (στον *Βελλεροφόντη*, στην *Ανδρομέδα*, στον *Φρίξο Β'*, ενδεχομένως και στη *Σθενέβοια*).

74. Η χρήση του εκκύκληματος θεωρείται πιθανή και από τον Taplin (2007) 169.

75. [Απολλόδ.] *Έπιτ.* 3.29–30. Σ Ευστάθ. Β 700–02, σ. 325, 2–5, 22–26 (van der Valk). Για την πλοκή βλ. Webster (1967) 97–98· Jouan/Van Looy (1998–2003) II 575–83· Colard/Cropp (2008) II 106–09.

(δ) Το 438 π.Χ. εντοπίζεται και η πρώτη ευριπίδεια σκηνή ασυλίας σε βωμό (*Τήλεφος*), ο οποίος, πέραν των σωζόμενων έργων, χρησιμοποιήθηκε στην *Άλκμήνη*, στον *Αλέξανδρο* και στον *Φρίξο Α΄*, καλύπτοντας όλο το χρονικό φάσμα της ευριπίδειας δραματουργίας.

(ε) Πιο περιορισμένη φαίνεται ότι υπήρξε η χρήση του εκκυκλήματος, το οποίο εντοπίζεται στο ευριπίδαιο θέατρο από το 428 π.Χ. (*Ιππόλυτος*) και ενδεχομένως να αξιοποιήθηκε στον *Αΐολο* και στον *Πρωτεσίλαο*, χωρίς, όμως, να υπάρχουν αδιαμφισβήτητες μαρτυρίες.

Μπορούμε, συνεπώς, να συμπεράνουμε ότι η σκηνική πρακτική του Ευριπίδη συνιστά μέρος μιας εξελικτικής διαδικασίας, που καθορίζεται από τις δραματικές ανάγκες, τους πειραματισμούς του και τη διεύρυνση των δυνατοτήτων του θεατρικού χώρου από τα μέσα του 5ου αιώνα και εξής.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arnott, P.D. (1962), *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*, Oxford.
- Austin, C. / Olson, S.D. (2004), *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, 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, 243–265.
- Bethe, E. (1896), *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum*, Leipzig.
- Bieber, M. (1961), *The History of the Greek and Roman Theater*, 2η έκδ., Princeton.
- Bodensteiner, E. (1893), *Über den Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor im griechischen Drama*, Leipzig.
- Bond, G.W. (1963), *Euripides: Hypsipyle*, Oxford.
- Bond, G.W. (1981), *Euripides: Heracles*, Oxford.
- Breen, A.B. (1991), *The Fabulae of Hyginus Reappraised: A Reconsideration of the Content and Compilation of the Work*, Diss. Illinois.
- Bubel, F. (1991), *Euripides: Andromeda*, Stuttgart.
- Burian, P. (1971), *Suppliant Drama*, Diss. Princeton.
- Carl, T. (2006), *Bild und Betrachter: Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v.Chr.*, Rahden.
- Casanova, A. (2017), “La macchina teatrale chiamata *ecciclèma*”, *Prometheus* 43, 3–42.

- Collard, C. (1975), *Euripides: Supplices*, Groningen.
- Collard, C. / Cropp, M.J./ Lee, K.H. (1995), *Euripides: Selected Fragmentary Plays*. Vol. I, Warminster.
- Collard, C. / Cropp, M.J./ Gibert, J. (2004), *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, Vol. II, Oxford.
- Collard, C. / Cropp, M.J. (2008), *Euripides: Fragments*, vol. I-II, Cambridge (Mass.).
- Cropp, M.J. / Fick, G. (1985), *Resolutions and Chronology in Euripides, The Fragmentary Plays*, London.
- Csapo, E. / Slater, W.J. (1994), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- Curnis, M. (2003), *Il Bellerofonte di Euripide*, Roma.
- Dale, A.M. (1969), *Collected Papers*, Cambridge.
- Davidson, J. (2002), "Arrival at the Cave: The *Odyssey* and Greek Drama", *WS* 115, 45-57.
- Di Benedetto, V. / Medda, E. (2002), *La tragedia sulla scena*, Torino.
- Dixon, D.W. (2014), "Reconsidering Euripides' *Bellerophon*", *CQ* 64.2, 493-506.
- Dörpfeld, W. / Reisch, E. (1896), *Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Athen.
- Dunn, F.M. (1996), *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford.
- Falcetto, R. (2002), *Il Palamede di Euripide*, Alessandria.
- Flickinger, R.C. (1922), *The Greek Theater and its Drama*, Chicago.
- 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", στον τόμο: *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, επιμ. L. Todisco, Roma, 133-221.
- Gardner, P. (1899), "The Scenery of the Greek Stage", *JHS* 19, 252-264.
- Giuliani, L. (1996), "Rhesus between Dream and Death: On the Relation of Image to Literature in Apulian Vase-Painting", *BICS* 41, 71-86.
- Gogos, S. (1984), "Das Bühnenrequisit in der griechischen Vasenmalerei", *ÖJh* 55, 27-53.
- Green, J.R. (1994), *Theatre in Ancient Greek Society*, London.
- Green, J.R. / Handley, E.W. (1996), *Εικόνες από το αρχαίο ελληνικό θέατρο*, μτφρ. Μ. Μάντζιου, Ηράκλειο.
- Green, J.R. (1999), "Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger-Speeches, Actors, Narrative and Audience Imagination in Fourth-Century Vase-Painting", στον τόμο *The Art of Ancient Spectacle*, επιμ. B. Bergmann / C. Kondoleon, Washington D.C., 36-63.
- Grethlein, J. (2003), *Asyl und Athen: Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*, Stuttgart / Weimar.
- Harder, M.A. (1985), *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Leiden.
- Heath, M. (1987), "Euripides' *Telephus*", *CQ* 37.2, 272-280.
- Hourmouziades, N.C. (1965), *Production and Imagination in Euripides*, Athens.
- Huddilston, J.H. (1898), *Greek Tragedy in the Light of Vase-Paintings*, New York.

- Hunger, H. (1950/1951), "Eine spieltechnische Beobachtung im Texte des Euripides", *WS* 65, 19-24.
- Huys, M. (1997), "Euripides and the "Tales from Euripides": Sources of the *Fabulae* of Ps.-Hyginus? Part II", *APF* 43, 11-30.
- Jaekel, S. (1979), "The *Aiolos* of Euripides", *GB* 8, 101-118.
- Jahn, O. (1854), "Merope", *Arch. Zeit.* 12, 226-38.
- Jobst, W. (1970), *Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.: Eine Untersuchung zur Inszenierung klassischer Dramen*, SB Österreichisch. Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Klasse, 268, 2.
- Joerden, K. (1971), "Zur Bedeutung des Ausser-und Hinterszenischen", στον τόμο *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, επιμ. W. Jens, München, 369-412.
- Jouan, F. (1966), *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris.
- Jouan, F. / Van Looy H. (1998-2003), *Euripide: Fragments*, vol. I-IV, Paris.
- Kambitsis, J. (1972), *L'Antiope d'Euripide*, Athènes.
- Kampourrelli, V. (2016), *Space in Greek Tragedy*, London.
- Kannicht, R. (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. V 1-2: *Euripides*, Göttingen.
- Karamanou, I. (2002/2003), "An Apulian Volute-Crater inspired by Euripides' *Dictys*", *BICS* 46, 167-175.
- Karamanou, I. (2006), *Euripides: Danae and Dictys*, Leipzig / München.
- Karamanou, I. (2017), *Euripides: Alexandros*, Berlin / Boston.
- Karamanou, I. (2019), "Notes on the Newly Published Hypotheses of Euripides' *Danae and Dictys* (P.Oxy. LXXXI 5283)", *ZPE* 212, 47-54.
- Καρέλλη, Δ. (2018), *Το μοτίβο της ασυλίας στην αρχαία ελληνική τραγωδία και η αποτύπωσή του στην αγγειογραφία της κλασικής εποχής, Διδακτορική διατριβή Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών)*.
- Kenner, H. (1964/1965), "Griechische Theaterlandschaften", *Jahreshefte Österr. Arch. Inst. Wien* 47, 35-70.
- Keuls, E.C. (1997), *Painter and Poet in Ancient Greece*, Stuttgart / Leipzig.
- Klimek-Winter, R. (1993), *Andromedatragödien: Sophokles, Euripides, Livius Andronicus, Ennius, Accius*, Stuttgart.
- Kopperschmidt, J. (1967), *Die Hikesie als dramatische Form*, Diss. Tübingen.
- Kopperschmidt, J. (1971), "Hikesie als dramatische Form", στον τόμο *Die Bauformen der Tragödie*, επιμ. W. Jens, München, 321-346.
- Ley, G. (2007), *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, Chicago / London.
- Lloyd-Jones, H. (1965), "A Problem in the Tebtunis *Inachus*-Fragment", *CR* 15.3, 241-243.
- Maio, D.P. (1977), *The First Part of Euripides' Herakles*, Diss. Berkeley.
- Marshall, C.W. (2018), "Scenography in Greece and Rome: The First Thousand Years", στον τόμο *The Routledge Companion to Scenography*, επιμ. A. Aronson, New York, 187-201.
- Mastronarde, D.J. (1990), "Actors on High: The Skene Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama", *CA* 9.2, 247-294.

- Meccariello, C. (2016), "P.Oxy. 5283: Hypotheses of Euripides' Plays", *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. LXXXI, επιμ. J.H. Brusuelas / C. Meccariello, London, 111-134.
- Mercier, C.E. (1990), *Suppliant Ritual in Euripidean Tragedy*, Diss. Columbia University.
- Merkelbach, R. (1988), *Die Hirten des Dionysos*, Stuttgart.
- Metzger, H. (1949), "Apollo 'Lycien' et 'Télèphe'", *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire offerts à Charles Picard*, Vol. II, Paris, 746-751.
- Μιμίδου, Ε.Ν. (2013), *Ευριπίδη Αίολος*, Αθήνα.
- Μιμίδου, Ε.Κ. (2013), *Ευριπίδης: Η εικονογραφία των έργων του*, Αθήνα.
- Möllendorff, P. v. (2015), "Tragende Rollen: Das Ekkyklema auf der tragischen Bühne", στον τόμο *Translatio Humanitatis: Festschrift zum 60. Geburtstag von P. Riemer*, επιμ. Chr. Kugelmeier, St Ingbert, 31-55.
- Mülke, C. (1996), "ΠΟΙΩΝ ΔΕ ΚΑΚΩΝ ΟΥΚ ΑΙΤΙΟΣ ΕΣΤΙ: Euripides' *Aiolos* und der Geschwisterinzest im klassischen Athen", *ZPE* 114, 37-55.
- Müller, C.W. (1997), *Philoktet: Beiträge zur Wiedergewinnung einer Tragödie des Euripides*, Stuttgart / Leipzig.
- Müller, C.W. (2000), *Euripides: Philoktet. Testimonien und Fragmente*, Berlin.
- Newiger, H.J. (1965), "Retraktationen zu Aristophanes' *Frieden*", *RhM* 108.3, 229-254.
- Newiger, H.J. (1990), "Ekkyklema und Mechane in der Inszenierung des griechischen Dramas", *WJ* 16, 33-42.
- Parker, L.P.E. (2007), *Euripides: Alcestis*, Oxford.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1946), *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.
- Poe, J.P. (1989), "The Altar in the Fifth-Century Theater", *CA* 8.1, 116-139.
- Posch, W. (1994), "Skenographie und Parthenon: Anmerkungen zur perspektivischen Verkürzung", *Antike Kunst* 37.1, 21-30.
- Preiser, C. (2000), *Euripides, Telephos*, Zürich / New York.
- Rau, P. (1967), *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.
- Rehm, R. (1999/2000), "The Play of Space: Before, Behind and Beyond in Euripides' *Heracles*", στον τόμο *Euripides and Tragic Theatre in the late Fifth Century*, επιμ. M.J. Cropp / K.H. Lee / D. Sansone, Urbana, 363-375.
- Rehm, R. (2002), *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton / Oxford.
- Roscino, C. (2003), "L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota", στον τόμο *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, επιμ. L. Todisco, Roma, 223-357.
- Séchan, L. (1926), *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris.
- Seidensticker, B. (2014), "Agatharchos", *Der neue Overbeck: Die antike Schriftquellen zu den bildenden Künsten bei den Griechen*, επιμ. S. Kansteiner / L. Lehmann / K. Hallof / A. Filges / R. Krumeich / P. Weitmann, Vol. II, Berlin, 809-815.
- Simon, E. (1982), *The Ancient Theatre*, London / New York.

- Sonnino, M. (2010), *Euripidis Erechthei quae exstant*, Firenze.
- Stevens, P.T. (2009), *Ευριπίδη Ανδρομάχη*, μτφρ. Κ. Καβουνίδου, Αθήνα.
- Strohm, H. (1957), *Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form*, Munich.
- Taccone, A. (1905), “*L’Antiope di Euripide*”, *RFIC* 33, 32-65, 225-263.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.
- Taplin, O. (1987), “Phallology, Phlyakes, Iconography and Aristophanes”, *CPh* 33, 92-104.
- Taplin, O. (1993), *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
- Taplin, O. (2007), *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century BC*, Los Angeles.
- Tiverios, M. (2016), “New Evidence for Euripides’ (?) *Alkmene*”, στον τόμο *Wisdom and Folly in Euripides*, επιμ. P. Kyriakou / A. Rengakos, Berlin / Boston, 365-378.
- Τιβέριος, Μ. (2019), “Τρεις θεατρικές αττικές αγγειογραφίες των χρόνων του Πελοποννησιακού Πολέμου. Νέες προτάσεις ερμηνείας τους”, *Λογείον/Logeion* 9, 1-44.
- Trendall, A.D. / Webster, T.B.L. (1971), *Illustrations of Greek Drama*, London.
- Trendall, A.D. / Cambitoglou, A. (1991), *Second Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*, London.
- Τσιτσιρίδης, Σ. (2019), “Η σκηνή του Ευριπίδη”, *Λογείον/Logeion* 9, 121-208.
- Vahtikari, V. (2014), *Tragedy Performances outside Athens in the Late Fifth and the Fourth Centuries BC*, Helsinki.
- Van Looy, H. (1964), *Zes verloren tragedies van Euripides*, Brussels.
- Webster, T.B.L. (1965), “The *Andromeda* of Euripides”, *BICS* 12, 29-33.
- Webster, T.B.L. (1967), *The Tragedies of Euripides*, London.
- Webster, T.B.L. (1967), *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, 2η έκδ., London.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1895), *Euripides: Herakles*, v. I-II, 2η έκδ., Berlin.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1935-1969), *Kleine Schriften*, v. I-V, Berlin.
- Wiles, D. (1997), *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.