

ΠΟΡΤΑ, ΠΑΡΑΘΥΡΙ, ΠΑΛΚΟΣΕΝΙΚΟ:  
ΕΝΔΕΙΞΕΙΣ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ  
ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ



ABSTRACT: The extant plays of Aristophanes, together with a few fragments of lost Attic comedies, provide useful indications about a range of issues concerning the arrangement of scenic space and the staging of Greek comedy in the Theatre of Dionysus in Athens. Three of these issues are explored in the present paper. The first one concerns the number of practicable doors that were available on the façade of the *skene* building and were used in the performance of ancient comedy. Two simultaneously operating doors are necessary for the staging of some Aristophanic plays (*Acharnians*, *Clouds*), while others (*Peace*, *Ecclesiazusae*, cf. fr. 48 from Eupolis' *Autolycus*) indicate the existence of three. Secondly, two Aristophanic comedies (*Wasps* and *Ecclesiazusae*) attest the use of another opening, which was situated on a higher level of the *skene* façade and represented a window of one of the houses allocated on the background. Plays which dramatized affairs of adultery, whether in the form of mythological burlesque or in an urban setting, may also have used the window as a focal point of the adulterer's schemes. Thirdly, some Aristophanic passages point to the presence of a moderately raised stage platform in front of the *skene* building. This platform was destined for the actors and must have been low enough, so that the performers could easily mount on it and descend to ground level.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

ΕΧΕΙ ΕΙΠΩΘΕΙ ΟΤΙ, αν εφευρισκόταν αίφνης η περίφημη μηχανή του χρόνου, θα σπεύδαμε όλοι πίσω στην κλασική Αθήνα για να παρακολουθήσουμε τις παραστάσεις των Μεγάλων Διονυσίων και των άλλων θεατρικών πανηγύρεων στο θέατρο του Διονύσου.<sup>1</sup> Από την άλλη πλευρά, κάποια πνεύματα αντιλογίας θα παρατηρούσαν πως, αν ήμασταν

1. Βλ. π.χ. Baldry (1971) 1. Ο γράφων, ως βετεράνος αναγνώστης του Χ. Τζ. Ουέλλς, λατρεύει την ιδέα της χρονομηχανής και την επαναφέρει κάθε τόσο στις διαλέξεις του

τώντι σε θέση να παρακολουθήσουμε μιαν αυθεντική θεατρική παράσταση της αρχαιότητας, ίσως θα βρισκόμασταν προ εκπλήξεως: διότι θα διαπιστώναμε πως το όλο θέαμα και ακρόαμα, με τον ανοίκειο ήχο της γλώσσας, την παράξενη μουσική, τον ολότελα αλλότριο κώδικα υποκριτικής και απαγγελίας, περισσότερο θα μας ξένιζε παρά θα μας έτερπε.<sup>2</sup> Πάντως, η θέα μιας γνήσιας παράστασης των αρχαίων, *wie es eigentlich gewesen* (για να θυμηθούμε τον Λεοπόλδο φον Ράνκε),<sup>3</sup> θα λειτουργούσε τουλάχιστον ως αντίδοτο στη μεταμοντέρνα πλημύρα αιρετικών διασκευών του κλασικού δράματος, οι οποίες έχουν πλέον καταστεί κανόνας και ορθοδοξία στη σημερινή θεατρική πρακτική. Κάθε καλοκαιρί βλέπουμε πολυδιαφημισμένα ανεβάσματα όπου οι συντελεστές κόβουν, ράβουν και ξηλώνουν τα αρχαία κείμενα κατά βούληση, ενώ οι τραγικοί ήρωες και ο Χορός εμφανίζονται ποικιλοτρόπως ντυμένοι σαν Εβραίοι ραβίνοι, άστεγοι της Πλατείας Κουμουνδούρου, Ιάπωνες σαμουράι ή φοιτητές ελληνικού πανεπιστημίου.

Ομολογώ πως, λυγίζοντας υπό το βάρος αυτού του αβάσταχτου πλουραλισμού, έχω αρχίσει να αισθάνομαι λίγο σαν τον Τ. Σ. Έλιοτ, ο οποίος προτιμούσε να διαβάζει τα έργα του Σαίξπηρ παρά να πηγαίνει να τα βλέπει στο θέατρο. Ο σπουδαίος Αγγλοαμερικανός ποιητής και κριτικός θεωρούσε πως η ανάγνωση του ποιητικού κειμένου τού επέτρεπε να κατανοήσει καλύτερα τον λόγο του βάρδου και να επικοινωνήσει απευθείας με το έργο τέχνης· αντίθετα, οι περισσότερες παραστάσεις (με εξαίρεση ελάχιστες αληθινά αριστουργηματικές) παρεμβαίνουν και αλλοιώνουν τη σχέση του αποδέκτη με το έργο, καθότι επιβάλλουν πάνω

---

(π.χ. Κωνσταντάκος [2018] 2–3). Συναφείς είναι οι ιδέες του Ρόμπερτ Γκράιηβς όσον αφορά την “αναληπτική” μέθοδο της ιστορικής έρευνας: με τον όρο αυτό εννοείται η ενορατική ανασύσταση των γεγονότων του απομακρυσμένου ιστορικού παρελθόντος μέσω μιας ηθελημένης αναστολής του παρεμβαλλομένου χρόνου. Τοιουτοτρόπως ο ψυχικά προικισμένος μελετητής, ο οποίος έχει αφομοιώσει πλήρως τις διαθέσιμες πληροφορίες για την εποχή που ερευνά, είναι δυνατόν να πραγματοποιήσει ένα νοερό ταξίδι πίσω σε εκείνη την εποχή και να ανακαλύψει με ενορατικό τρόπο αυθεντικά ιστορικά στοιχεία, τα οποία δεν μπορούν να τεκμηριωθούν άλλως με βάση τις σήμερα σωζόμενες μαρτυρίες. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μια μηχανή του χρόνου που λειτουργεί μέσα στο μυαλό του ευφάνταστου και οραματιστή ερευνητή. Βλ. Graves (1946) 353–354 και (1961) 342–350. Θαυμάσιο δείγμα αναληπτικής εργασίας στο πεδίο που μας ενδιαφέρει εδώ —την ανασύσταση της αυθεντικής αρχαίας παράστασης των αττικών τραγωδιών και κωμωδιών— έχει προσφέρει ο απαράμιλλος Νίκος Χουρμούζιάδης (1988) στο μυθιστορικό δοκίμιό του για την εμπειρία ενός Αθηναίου θεατή στα Μεγάλα Διονύσια.

2. Βλ. Taplin (1978) 172–181· Σολομός (1990) 377–388.

3. von Ranke (1824) vi.

στη σχέση αυτή την ερμηνεία των συντελεστών.<sup>4</sup> Κατ' ανάλογο τρόπο, πριν από μερικά χρόνια ο Michael Silk, έγκριτος μελετητής του αρχαίου δράματος, προέτρεπε να κοιτάζουμε τον Αριστοφάνη πρωτίστως ως συγγραφέα και δημιουργό ποιητικού λόγου, ως λογοτέχνη που η κύρια δουλειά του είναι η συνύφανση των λέξεων, πριν και πέρα από την όποια δυνατότητα μετατροπής τους σε παράσταση.<sup>5</sup>

Η ιδέα αυτή θα προξενούσε ενδεχομένως ρίγη φρίκης σε εμάς τους θεατρολόγους,<sup>6</sup> αλλά είναι τόσο παλιά όσο η *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Ίδού τι γράφει εκεί ο φιλόσοφος (6, 1450b18–19): *ἢ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν*, “η επίδραση της τραγωδίας υπάρχει ακόμη και χωρίς παράσταση και ηθοποιούς”. Και ξανά, με αναφορά σε πιο εξειδικευμένο θέμα (14, 1453b1–6): *Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλεειν ἐκ τῶν συμβαινόντων*, “Λοιπόν, ο φόβος και η συμπόνια μπορούν να γεννηθούν από το θέαμα, μπορούν όμως να προκύπτουν και από την ίδια τη σύσταση της υπόθεσης — και αυτό το τελευταίο είναι ανώτερο και ίδιον του καλύτερου ποιητή. Διότι, ακόμη και χωρίς το θέαμα, η πλοκή πρέπει να έχει συγκροτηθεί κατά τέτοιον τρόπο ώστε, με το που ακούει κανείς πώς έγιναν τα γεγονότα, να αισθάνεται και φρίκη και συμπόνια για όσα συνέβησαν”. Και για τρίτη φορά στο τέλος του βιβλίου (26, 1462a11–14): *ἔτι ἢ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἢ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὁποῖα τίς ἔστιν· εἰ οὖν ἔστι τὰ γ' ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν*, “επιπλέον, η τραγωδία πραγματοποιεῖ τον σκοπό της ακόμη και χωρίς παράσταση, όπως και η επική ποίηση· διότι από την ανάγνωση και μόνο γίνεται φανερή η ποιότητά της· αν λοιπόν υπερέχει κατά τα άλλα, τούτο το στοιχείο δεν το έχει ανάγκη”. Είναι αξιοπρόσεκτο που ο Αριστοτέλης επαναλαμβάνει τρεις φορές την ίδια κατ' ουσίαν θέση μέσα σε τόσο μικρό βιβλίο. Αναρωτιέται κανείς μήπως υπολανθάνει κάποια πολεμική ενάντια σε εκπροσώπους αντίθετης, πιο “θεατροκρατικής” και παραστασιακής θεώρησης του

4. Βλ. το δοκίμιό του “Four Elizabethan Dramatists”, γραμμένο ήδη το 1924: Eliot (1932) 113–115. Αναρωτιέται κανείς τι θα έγραφε ο Έλιοτ αν ζούσε σήμερα και παρακολουθούσε τις παραστάσεις κλασικών δραμάτων (του Σαίξπηρ και άλλων ποιητών) που ανεβάζουν οι σκηνοθέτες της λεγόμενης “πρωτοπορίας”, αγγλοσαξονικής, γερμανικής ή ελληνικής.

5. Βλ. Silk (2000) 1–6, 98–206.

6. Βλ. π.χ. Taplin (1977) 12–28· Sampatakakis (2011) 103–105.

δράματος.<sup>7</sup> Όντας ένας από τους πιο ένθερμους βιβλιοφάγους του αρχαίου κόσμου (κοντά στον Ευριπίδη, τον Αριστοφάνη και τον Καλλίμαχο), ο Αριστοτέλης είχε εκτιμήσει δεόντως την απόλαυση της ανάγνωσης του ποιητικού κειμένου. Από τον Περίπατο και εξής, *il maestro di color che sanno* θα είναι επίσης *maestro di color che leggono*.

Παρ' όλα αυτά, ίσως η σπουδή της αρχαίας σκηνηκής πράξης, όπως εκτυλισσόταν στον πρωταρχικό της χώρο του διονυσιακού θεάτρου, με τους κώδικες και τα μέσα της δικής της εποχής, να μπορεί να διασώσει τη θεατρικότητα των κλασικών τραγωδιών και κωμωδιών. Μελετώντας αυτά τα έργα στο φυσικό τους περιβάλλον, ο σημερινός αποδέκτης καταλαβαίνει ότι, εκτός από υπέροχα κείμενα, είναι επίσης λειτουργικά θεατρικά δημιουργήματα. Προσοχή: όχι “σενάρια για παράσταση” (performance scripts), όπως τα θέλει η απωθητική ορολογία της νεότερης (αγγλοσαξονικής ιδίως) κριτικής,<sup>8</sup> αλλά μάλλον σκηνηκά ποιήματα — ποίηση έμφυχη

7. Έχουν γραφεί πάμπολλες σελίδες για να δικαιολογηθεί αυτή η στάση του Αριστοτέλη και να εξηγηθεί το βαθύτερο νόημά της: βλ. π.χ. Else (1957) 233–234, 277–279, 408–412, 640–645· Taplin (1977) 25, 477–479· Marzullo (1980)· Janko (1984) 225–229· Taplin (1995) 93–96· Halliwell (1998) 26–27, 64–69, 337–343· Revermann (2006) 12–16· Σηφάκης (2018). Δεν έχω στόχο εδώ να υποστηρίξω ότι ο Αριστοτέλης υποτιμούσε τη θεατρική παράσταση των δραμάτων (πράγμα που δεν ισχύει, όπως έδειξε τελειωτικά ο Σηφάκης). Δεν μπορεί όμως να αμφισβητηθεί ότι στα παραπάνω χωρία ο φιλόσοφος αντικρίζει το τραγικό έργο καθ' εαυτό, ως δημιουργήμα της ποίησης, ανεξάρτητα από τη σκηνηκή παρουσίασή του· και επίσης ότι προβάλλει την ανάγνωση του δραματικού κειμένου ως αυταξία, ως καθ' όλα αποδεκτή και αυτόνομη διαδικασία κατά την οποία η δύναμη της τραγωδίας και ο πραγματικός σκοπός της διατηρούνται στο ακέραιο, δίχως να υπολείπονται έναντι της ζωντανής παράστασης. Η σιωπηρή ανάγνωση ήταν συνήθης πρακτική στην αρχαιότητα ήδη από την κλασική εποχή, καθώς αποδεικνύεται από τις μελέτες των Knox (1968), Gilliard (1993), Gavrilov (1997) και Burnyeat (1997), όπου συγκεντρώνονται οι αρχαίες μαρτυρίες και η σχετική επιχειρηματολογία· πβ. επίσης Johnson (2000)· Vatri (2012). Ακόμη και αν ο Αριστοτέλης έχει κατά νου μεγαλόφωνη ανάγνωση (την οποία μπορεί φυσικά να εκτελέσει και ο σημερινός αναγνώστης της ποίησης), πρόκειται για διαδικασία σαφώς διαφορετική από την παρουσίαση του δράματος στο θέατρο.

8. Ότι τα έργα των αρχαίων τραγικών και κωμικών ποιητών είναι “scripts for performance” αποτελεί κεντρικό μεθοδολογικό σύνθημα των Εγγλέζων και Αμερικανών ειδικών εδώ και αρκετές δεκαετίες: βλ. π.χ. MacDowell (1971) v· Taplin (1977) 12–29· Taplin (1978) 1–2· Gould (1985) 263. Όταν έφτασα στο Καίμπριτζ, νεαρός μεταπτυχιακός φοιτητής, το 1995, αυτή ήταν μία από τις βασικές αρχές για την προσέγγιση των αρχαίων δραμάτων. Η άλλη θεμελιώδης τάση συνοψιζόταν εύγλωττα από τους Winkler/Zeitlin (1990) 3–5, στον πρόλογο του πολύκροτου βιβλίου τους: “The more we learn about the original production of tragedies and comedies in Athens, the more it seems wrong even to call them plays in the modern sense of the word” — για να υποστηρίξουν εν συνεχεία ότι τα έργα αυτά είναι ορθότερο να αντιμετωπίζονται ως πολιτικά γεγονότα, κοινωνικές εκδηλώσεις και κρατικές θρησκευτικές τελετές. Στον αγγλο-

που έχει την ικανότητα να ζωντανέψει μπροστά στα μάτια μας και να μιληθεί από φωνές και σώματα. Η μηχανή του χρόνου δυστυχώς δεν έχει ακόμη τελειοποιηθεί για να μας μεταφέρει στην κλασική Αθήνα. Θα πρέπει να αρκεστούμε στο πλησιέστερο υποκατάστατο, τουτέστιν στις επιστημονικές εκδηλώσεις που οργανώνει ο εμπνευσμένος Σταύρος Τσιτσιρίδης (και στα συλλογικά ερευνητικά έργα που προκύπτουν από αυτές, όπως το ανά χείρας αφιέρωμα του *Λογείου*), για να μας προτρέψει να οραματιστούμε το αρχαίο θέατρο του Διονύσου με μελέτη και φαντασία.

Τα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη παρέχουν ενδείξεις για μερικά κεφαλαιώδη ζητήματα που αφορούν τη διάταξη του σκηνικού χώρου. Το ίδιο ισχύει για λίγα αποσπάσματα από χαμένες κωμωδίες άλλων ποιητών, που έφτασαν ως τις μέρες μας χάρη στη μακρόσυρτη σκυταλοδρομία της αρχαίας και βυζαντινής παράδοσης. Οι κειμενικές αυτές ενδείξεις συμπληρώνονται και επιβεβαιώνονται από αρχαιολογικά μνημεία της ίδιας πάνω-κάτω ή κατά τι μεταγενέστερης εποχής, ιδίως απεικονίσεις κωμικών επεισοδίων ζωγραφισμένες σε αττικά και κατωιταλιώτικα αγγεία. Τρία τέτοια σκηνικά ζητήματα θα αναλυθούν στη συνέχεια σε σχέση με την παραστασιακή πρακτική της αρχαίας αττικής κωμωδίας. Το πρώτο θέμα αφορά τις θύρες που ανοίγονταν στην πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος —δηλαδή στο θεατρικό φόντο της δράσης—, τον αριθμό και τη χρήση τους. Το δεύτερο έχει να κάνει με τη λειτουργία ενός ακόμη ανοίγματος, σε πιο υπερυψωμένο σημείο του σκηνικού οικοδομήματος: το άνοιγμα αυτό αντιπροσώπευε συνήθως το παράθυρο μιας οικίας, η οποία παριστανόταν στη σκηνική πρόσοψη και έπαιζε ρόλο στη δράση του έργου.

Τέλος, το τρίτο ζήτημα αναφέρεται στην παρουσία και θεατρική εκμετάλλευση μιας ελαφρώς υπερυψωμένης εξέδρας, η οποία στηνόταν μπροστά στο σκηνικό οικοδόμημα, στον πίσω χώρο της ορχήστρας. Η εξέδρα αυτή προοριζόταν για τους υποκριτές και πρέπει να ήταν ακούγντως χαμηλή και εύκολα προσβάσιμη από την ορχήστρα. Αργότερα, στο ελληνιστικό και μεταγενέστερο θέατρο, η πολύ υψηλότερη εξέδρα για τους ηθοποιούς έφερε το όνομα *προσκήνιον* ή *λογείον*. Πώς ονομαζόταν ο

---

σαξονικό κόσμο, κατεξοχήν, η φιλολογία πάσχει εδώ και πολύν καιρό από κάποιο σύμπλεγμα κατωτερότητας απέναντι στην ιδιάζουσα και μοναδική φύση της ως τέχνης: ίσως γι' αυτό πασχίζει να μιμηθεί τότε τις θετικές και τότε τις κοινωνικές επιστήμες, καθότι δεν αντέχει τη μοναξιά της. Κατά τις τελευταίες δεκαετίες το σύμπλεγμα αυτό οδήγησε σε αυτοκτονικές σχεδόν εκδηλώσεις, όπως οι παραπάνω: τα κείμενα των αρχαίων δραματοργών μπορούν να είναι σενάρια για παράσταση, θρησκευτικές τελετουργίες, κοινωνιολογικά ντοκουμέντα — οτιδήποτε εκτός από λογοτεχνία.

κλασικός πρόδρομός της, το χαμηλό παλκοσένικο του 5ου αιώνα, παραμένει άγνωστο. Ακολουθώντας την πρακτική του Νίκου Χουρμουζιάδη, θα χρησιμοποιηθεί και στην παρούσα μελέτη συμβατικά ο όρος *λογεϊον* για το σκηνικό πατάρι της κλασικής εποχής, παρόλο που η χρήση αυτή ενδέχεται να αποτελεί αναχρονισμό.<sup>9</sup> Όταν οι πηγές σιωπούν, αναλαμβάνει ο μελετητής να παίξει τον ρόλο του νέου Αδάμ και να βαφτίσει ξανά τα πράγματα που χάσαν το όνομά τους με τον καιρό.

Πρόκειται ασφαλώς για ερωτήματα πολυσυζητημένα, που έχουν απασχολήσει επανειλημμένα τους μελετητές. Η βιβλιογραφία που θα παρατεθεί στις υποσημειώσεις, όσο πληθωρική και αν φαίνεται ώρες-ώρες, είναι μονάχα επιλεκτική.<sup>10</sup> Η πρωτοτυπία, όταν έχει κανείς να εξετάσει τόσο καλοδουλεμένα θέματα, είναι σχετική, έως και λιλιπούτεια. Αντιμέτωπος με το ακαδημαϊκό δικαστήριο των ιδεών, θα επικαλεστώ προς υπεράσπιση το απόφθεγμα του Τερέντιου (*Eunuchus*, πρόλογος, 40–41): *denique nullumst iam dictum quod non dictum sit prius* — ρητό χρησιμότερο για πεισμένους πανεπιστημιακούς που υποχρεούνται να παράγουν συνεχώς μελετήματα και διατριβές.

#### “ΔΥΟ ΠΟΡΤΕΣ ΕΧΕΙ Η ΣΚΗΝΗ”

Η *σκηνή*, το οικοδόμημα που ορθωνόταν πίσω από την ορχήστρα και που η πρόσοψή του χρησίμευε ως φόντο της δράσης, κάνει την εμφάνισή της με βεβαιότητα στην *Ορέστεια* του Αισχύλου και αποτελεί έκτοτε πάγιο συστατικό του θεατρικού χώρου και της σκηνοθεσίας των αρχαίων δραμάτων. Από τη στιγμή που εισήχθη στην παράσταση αυτό το οικοδόμημα, χρειαζόταν να εφοδιαστεί με ανοίγματα στην πρόσοψή του, από

9. Βλ. Hourmouziades (1965) 58–74. Δεν είναι δυνατόν δυστυχώς να μιμηθούμε την πρακτική των Αγγλοσαξόνων ειδικών, που αποκαλούν την εξέδρα απλώς “stage” ή “raised stage”, και να την ονομάσουμε αντιστοίχως “σκηνή” ή “υπερυψωμένη σκηνή” (πβ. τη μελέτη του Σταύρου Τσιτσιριδή στο ανά χείρας αφιέρωμα). Στο παρόν άρθρο ο όρος *σκηνή* χρησιμοποιείται παγίως για το σκηνικό οικοδόμημα, και η εφαρμογή του σε δύο διαφορετικά στοιχεία του θεατρικού χώρου ίσως θα προκαλούσε σύγχυση. Εντέλει, η ονομασία *λογεϊον* παρουσιάζει ένα ακόμη, διόλου ευκαταφρόνητο πλεονέκτημα: μας επιτρέπει να παινέσουμε και το σπίτι μας, που τυχαίνει να φέρει το ίδιο όνομα.

10. Ιδίως παλαιότερα μελετήματα, δημοσιευμένα πριν από το 1940 περίπου, παραπέμπονται μόνο περιστασιακά. Εν πολλοίς, άλλωστε, έχουν ξεπεραστεί ή πλήρως επικαλυφθεί από νεότερες έρευνες. Θα βάραινε ακόμη περισσότερο την ήδη παραφορτωμένη τεκμηρίωση, αν γέμιζα τις υποσημειώσεις με παραπομπές σε έργα των Dörpfeld, Bodensteiner, Bethé, Frickenhaus, Flickinger και άλλων πάλοι ποτέ γιγάντων.

τα οποία οι υποκριτές θα μπορούσαν να μπεινοβγαίνουν σε αυτό. Πόσες ήταν οι θύρες της σκηνης που χρησιμοποιούνταν στην κλασική αττική κωμωδία; Μπορούν τα σωζόμενα κείμενα να παράσχουν ασφαλή στοιχεία για να απαντηθεί αυτό το ερώτημα;

Πριν προχωρήσει κανείς στην κωμωδία, είναι ωφέλιμο να επισκοπηθεί το υλικό της τραγικής δραματοουργίας. Μέχρι πρόσφατα ήταν συχρός ο ισχυρισμός ότι από τα ύστερα δράματα του Αισχύλου και μετά όλες οι σωζόμενες αττικές τραγωδίες μπορούν να σκηνοθετηθούν με χρήση μίας και μόνης θύρας. Αυτή παριστάνει την κύρια είσοδο του κτίσματος ή εν γένει του χώρου ενώπιον του οποίου εκτυλίσσεται η δράση του έργου.<sup>11</sup> Πρέπει να σημειωθεί ότι η παραπάνω δήλωση, παρόλο που υποστηρίζεται ως αυτονόητη από πολλούς ειδικούς, δεν αποτελεί θέσφατο. Ήδη από παλαιότερα προτάθηκαν εναλλακτικές σκηνοθεσίες για ορισμένες τραγωδίες, όπως οι *Χοηφόροι*, ο *Αίας* και η *Ανδρομάχη* — σκηνοθεσίες οι οποίες εκμεταλλεύονται και καθιστούν απαραίτητη μια δεύτερη ή και τρίτη βοηθητική θύρα της σκηνης.<sup>12</sup> Ιδίως για δράματα του Ευριπίδη, είτε πλήρως διατηρημένα είτε γνωστά σε αποσπασματική κατάσταση, υποστηρίζεται αρκετά συχνά ότι η χρήση της δεύτερης θύρας θα ήταν δραματοουργικά ωφέλιμη.<sup>13</sup> Με τα άρθρα του Σταύρου Γσιτσιρίδη και της Ιωάννας Καραμάνου, στο παρόν αφιέρωμα του *Λογείου*, η ύπαρξη δεύτερης και τρίτης εισόδου της σκηνης στις τραγωδίες του Ευριπίδη αναδεικνύεται πλέον ως πολύ ισχυρή πιθανότητα.<sup>14</sup>

11. Βλ. π.χ. Fraenkel (1964) 470· Dale (1969) 107, 119–120, 267–271· Webster (1970) 9–20· Dearden (1976) 20· Taplin (1977) 438–440· Taplin (1978) 10–11· Thiery (1986) 28· Arnott (1989) 142· Rehm (1992) 33–34· Wiles (1997) 57–59, 77–86, 133–135, 161· Wiles (2000) 104, 117–119, 122· πβ. Arnott (1962) 42· Hourmouziades (1965) 20–21, 34· Dover (1966) 6–7· Dover (1972) 23· Bain (1981) 63–64· Heath/OKell (2007) 363–364· Liapis (2015) 135, 149.

12. Για τις *Χοηφόρους* βλ. Pickard-Cambridge (1946) 43· Dover (1966) 7–8· Hammond (1972) 437–438, 449· Bain (1981) 58–64· Garvie (1986) xlvi–lii· Whallon (1995)· Newiger (1996) 35–37, 141–142, 283. Για την *Ανδρομάχη* βλ. Hourmouziades (1965) 49–50· Newiger (1996) 46. Για τον *Αίαντα* βλ. Pöhlmann (1986) 28–31· Mastronarde (1990) 274, 278, 282–283· Heath/OKell (2007) 363–376· Liapis (2015) 134–140. Για αρνητική κριτική κατά των υποθέσεων αυτών βλ. Dale (1969) 120, 269–270· Webster (1970) 10· Stevens (1971) 83· Taplin (1977) 344, 349–351, 439· Poe (1989) 125–126· Scullion (1994) 89–128· Rehm (1992) 34, 94–95· Wiles (1997) 50–51, 163–165· Allan (2000) 48–51· Finglass (2011) 12–20, 376–379.

13. Βλ. Pickard-Cambridge (1946) 43, 52–54· Arnott (1962) 42, 100–101· Hourmouziades (1965) 20–25· Simon (1982) 6–7, 24–26· Mastronarde (1990) 274–277, 283–284, 288· Newiger (1996) 46, 271.

14. Ιδίως η μελέτη του Σταύρου Γσιτσιρίδη παραπέμπεται συχνά στη συνέχεια, καθότι διερευνώνται εκεί ενδελεχώς πολλά από τα ζητήματα που μας απασχολούν και στο

Αν υιοθετηθεί αυτή η οπτική, η παλαιότερη αντίληψη περί λιτότητας και αυτοπεριορισμού της τραγωδίας όσον αφορά τη χρήση των σκηνικών ανοιγμάτων πρέπει να ανατραπεί. Τουλάχιστον κατά το τελευταίο τμήμα του 5ου αιώνα το τραγικό θέατρο φαίνεται πως μεταχειριζόταν αρκετά τακτικά δεύτερη ή τρίτη θύρα του σκηνικού οικοδομήματος. Αν αυτό ήταν δυνατόν από πρωύτερα, ήδη από την εποχή του Αισχύλου, ή αν αναπτύχθηκε σε μεταγενέστερο στάδιο, με την εξέλιξη του θεάτρου και των δραματουργικών μέσων, είναι ερώτημα που δεν μπορεί να διερευνηθεί εδώ.<sup>15</sup>

Πάντως, είναι γεγονός ότι οι περισσότερες από τις σωζόμενες αττικές τραγωδίες, από τον *Αγαμέμνονα* ως τις *Βάκχες*, μπορούν κάλλιστα να αρκестούν σε μία είσοδο: μπροστά της και πίσω της διαδραματίζονται τα τραγικά πεπρωμένα όλων των ηρώων — οι φόντοι του Ορέστη και οι φρικτές ανακαλύψεις του Οιδίποδα, οι παρακρούσεις του Πενθέα και ο αυτοχειρισμός της Δηιάνειρας, η παιδοκτονία της Μήδειας και τα πανούργα σχέδια της Αιγυπτίας Ελένης. Στο ίδιο συμπέρασμα συντείνει η κατανομή του χώρου πάνω στην πρόσοψη της τραγικής σκηνής, σε όλα αυτά τα δράματα. Κατά κανόνα, το σκηνικό φόντο της τραγωδίας περιορίζεται σε ένα βασικό κτήριο ή φυσικό κατασκεύασμα: ένα ανάκτορο, έναν ναό, μία αγροικία, ένα στρατιωτικό αντίσκηνο ή ένα σπήλαιο, που καταλαμβάνει εξ ολοκλήρου τη θεατρική πρόσοψη.

Στην Παλαιά Κωμωδία, το θέατρο του Αριστοφάνη και των συγκαίρινών του κωμικών, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Το σκηνικό του κωμικού δράματος συχνά περιλαμβάνει περισσότερα κτίσματα, τα οποία εναλλάσσονται γρήγορα σε διαδοχικά επεισόδια ή συνυπάρχουν το ένα δίπλα στο άλλο. Κάποιοι μελετητές έχουν προσπαθήσει κατά καιρούς να φανταστούν όλες τις αριστοφανικές κωμωδίες παιγμένες με μία μόνο

---

παρόν άρθρο. Στο εξής θα γίνεται αναφορά στη μελέτη αυτή μόνο με το όνομα του συγγραφέα.

15. Σε περίπτωση, πάντως, που ισχύει το δεύτερο ενδεχόμενο — αν δηλαδή η χρήση δύο ή τριών θυρών στην τραγική παράσταση ξεκίνησε λίγο-πολύ με τον Ευριπίδη, κατά τις στερνές δεκαετίες του 5ου αιώνα —, θα άξιζε να διερωτηθεί κανείς μήπως υπήρξε κάποια αλληλεπίδραση με τη δραματουργία της κωμωδίας. Στο κωμικό θέατρο, όπως θα φανεί αμέσως παρακάτω, η χρήση δύο ή τριών θυρών μαρτυρείται από τη δεκαετία του 420, οπότε χρονολογούνται τα πρωιμότερα από τα σωζόμενα έργα του Αριστοφάνη. Αν η επιστράτευση δεύτερης θύρας ήταν γνώρισμα της κωμικής δραματουργίας ήδη από τον καιρό του Κρατίνου και του Κράτητος, που ξεκίνησαν να γράφουν στη δεκαετία του 450, λίγο μετά την επινοήση του σκηνικού οικοδομήματος, θα μπορούσε ίσως ο ρηξικέλευθος και πειραματιστής Ευριπίδης να έχει δανειστεί αυτό το στοιχείο από την κωμική πρακτική; Ας θυμηθούμε τον Μπρεχτ: “Πόσες και πόσες ιστορίες. Πόσες και πόσες απορίες”.



σκηνική θύρα<sup>16</sup> — όπως έχουν γίνει και απόπειρες να κατανεμηθούν οι ρόλοι κάθε αριστοφανικού δράματος σε τρεις μόνο ηθοποιούς, με βάση το (ατεκμηρίωτο) αξίωμα ότι οι κωμικοί ποιητές είχαν στη διάθεσή τους τρεις υποκριτές, ακριβώς όπως και οι τραγικοί.<sup>17</sup> Εντούτοις, και στις δύο αυτές περιπτώσεις προκύπτει το ίδιο προβληματικό αποτέλεσμα. Κάποιες κωμωδίες του Αριστοφάνη προσαρμόζονται ευχαρίστως στον τραγικό κανόνα της μίας θύρας και των τριών υποκριτών. Άλλες όμως είναι αδύνατον να συμβιβαστούν: οι σκηνικές τους ανάγκες απαιτούν μεγαλύτερη ελευθερία, περισσότερα ανοίγματα ή πρόσωπα, και η προσπάθεια να τις περιορίσουμε στο καθιερωμένο καλούπι της τραγωδίας καταλήγει σε βεβιασμένες λύσεις ή παραποιήσεις του κειμένου, σαν να έχει ανατεθεί η δουλειά του σκηνοθέτη στον μυθικό Προκρούστη.

Το ζήτημα του αριθμού των κωμικών υποκριτών το έχω εξετάσει σε παλαιότερη συμβολή μου, και τίποτε από όσα δημοσιεύτηκαν κατόπιν δεν με έπεισε να αλλάξω άποψη.<sup>18</sup> Καιρός να διερευνηθεί το πρόβλημα των σκηνικών θυρών. Μερικές αριστοφανικές κωμωδίες εκτυλίσσονται τωόντι μπροστά σε μία οικία και μπορούν να παιχτούν με μία μόνο θύρα: έτσι συμβαίνει στους *Ιππής* με την κατοικία του Δήμου, στους *Σφήκες* με το σπίτι του Φιλοκλέωνα, στον *Πλούτο* με την οικία του Χρεμύλου. Στις κωμωδίες αυτές η διάταξη του σκηνικού φόντου δεν διαφέρει από τη συνήθη δραματουργία της τραγωδίας: η πρόσοψη της σκηνης καταλαμβάνεται από ένα και μοναδικό κτήριο, που εξυπηρετείται από την οικεία θύρα του. Η μόνη διαφορά είναι πως, αντί για το ανάκτορο μυθικού ήρωα ή τον ναό κάποιου θεού, το σκηνικό κτίσμα παριστάνει την ιδιωτική οικία ενός ευτράπελου Αθηναίου αστού ή αγρότη.

Άλλα έργα του Αριστοφάνη δείχνουν μεγαλύτερη χωροταξική ελευθεριότητα, αλλά αυτή εκδηλώνεται εν χρόνω, με αλλαγές τύπου κατά την εξέλιξη της πλοκής, όχι με πλουραλισμό κτηρίων εντός της ίδιας ενότητας του έργου. Στις κωμωδίες αυτές το σκηνικό φόντο αλλάζει καθώς προχωρεί η δράση, από επεισόδιο σε επεισόδιο, πλην όμως περιορίζεται κάθε φορά σε ένα κτίσμα. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* παριστάνεται στην πρόσοψη πρώτα η οικία του Αγάθωνα (1–276) και κατόπιν το Θεσμοφόρειον της Αθήνας (279 κ. εξ.). Στους *Βατράχους* οι θεατές βλέπουν μπροστά τους κατ' αρχάς το σπίτι του Ηρακλή (1–165), και έπειτα, ύστερα

16. Βλ. Dale (1969) 107–118· Dearden (1976) 19–29· Thierry (1986) 28–39· Arnott (1989) 142–145.

17. Βλ. Marshall (1997)· Marshall (2013).

18. Βλ. Konstantakos (2005) 207–213.

από το μακρό ταξίδι του Διονύσου, το παλάτι του Πλούτωνα στον Κάτω Κόσμο (431 κ. εξ.). Ανάλογα διαρθρώνεται το πρώτο μισό των *Αχαρνέων*: ύστερα από το μνημειώδες εναρκτήριο επεισόδιο της Πνύκας, η πρόσοψη αντιπροσωπεύει πρώτα το αγροτόσπιτο του Δικαιόπολη στην ύπαιθρο (237–392), κατόπιν το συγγραφικό ατελιέ του Ευριπίδη στην πόλη (394–480), και ύστερα σημειώνεται οριστική επιστροφή στην αγροικία του κωμικού ήρωα (481 κ. εξ.). Οι δύο αυτές κατοικίες, που βρίσκονται σε διαφορετικά σημεία της Αττικής και χωρίζονται η μία από την άλλη με πολλά χιλιόμετρα, δεν συνυπάρχουν ποτέ κατά τη δράση. Αν η κωμωδία τελείωνε οποιαδήποτε στιγμή μέχρι τον στίχο 1070, θα αρκούσε για την παράστασή της μία και μόνη θύρα, στην οποία θα αποδίδονταν διαδοχικά διαφορετικές διευθύνσεις ιδιοκατοίκησης.

Υπάρχουν εντούτοις στο αριστοφανικό θέατρο περιπτώσεις όπου τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά: σε κάποιες κωμωδίες ή επιμέρους επεισόδιά τους απαιτούνται ολοφάνερα περισσότερες είσοδοι, οι οποίες πρέπει να συνυπάρχουν στην πρόσοψη και να χρησιμοποιούνται παράλληλα. Αλλιώς η σκηνική δράση δεν μπορεί να εκτυλιχθεί με εύλογο τρόπο, και οι θεατές θα έπεφταν σε σύγχυση.<sup>19</sup> Το φινάλε των *Αχαρνέων* (1071 κ. εξ.) γεννάει ήδη υποψίες. Σε ένα σπαρταριστό επεισόδιο αντιπαράθεσης ο κωμικός ήρωας Δικαιόπολις και ο ανταγωνιστής του, ο καυχησιάρης στρατιωτικός Λάμαχος, εξοπλίζονται, ο πρώτος για φαγοπότι και ο δεύτερος για εκστρατεία, και ζητούν εναλλάξ από τους δούλους τους τα χρειαζόμενα εφόδια (1096–1142). Ο υπηρέτης του Δικαιόπολη φέρνει στον αφέντη του φαγώσιμα και κανάτια για το δείπνο, ενώ εκείνος του Λάμαχου κομίζει άρματα, πανοπλία και προμήθειες του στρατιωτικού γυλιού. Ιδού μικρό χαρακτηριστικό δείγμα:

ΛΑΜ. παῖ παῖ, φέρ' ἔξω δεῦρο τὸν γυλιὸν ἐμοί.

ΔΙΚ. παῖ παῖ, φέρ' ἔξω δεῦρο τὴν κίστην ἐμοί.

ΛΑΜ. ἄλλας θυμίτας οἶσε, παῖ, καὶ κρόμμνα.

ΔΙΚ. ἐμοὶ δὲ τεμάχη· κρομμύοις γὰρ ἄχθομαι. 1100

19. Οι περισσότεροι ειδικοί δέχονται την ύπαρξη και ταυτόχρονη χρήση δύο (ή και τριών) θυρών του σκηνικού οικοδομήματος κατά την παράσταση των αριστοφανικών κωμωδιών. Βλ. Pickard-Cambridge (1946) 59–68· Dover (1966) 6–17· Dover (1972) 21–24, 83–84, 106–108· Webster (1970) 10–11, 19 (παρά την παλινωδία του στις σελ. ix, 173)· Ussher (1973) xxx–xxxii· McLeish (1980) 43–44· Sommerstein (1980) 14· Simon (1982) 6–7, 25· Handley (1993) 109–111· Russo (1994) 42, 64–66, 109–112, 137–141, 179–180, 225–226· Newiger (1996) 26–28, 37, 266–271, 283· Pöhlmann (1997) 10· Olson (1998) xlv–xlvi· Olson (2002) lxix· Slater (2002) 250, 280· Revermann (2006) 207–209· Csapo (2010b) 127· Liapis (2015) 149–151.

ΛΑΜ. *θρῖον ταρίχους οἶσε δεῦρο, παῖ, σαπροῦ.*

ΔΙΚ. *κάμοι σὺ δημοῦ θρῖον· ὀπτήσω δ' ἐκεῖ.*

ΛΑΜ. *ἔνεγκε δεῦρο τῷ πτερῶ τῷ ἕκ τοῦ κράνους.*

ΔΙΚ. *ἔμοι δὲ τὰς φάττας γε φέρε καὶ τὰς κίχλας.*

ΛΑΜ. Δούλε, φέρε μου ἐδῶ ἔξω το γυλιό μου.

ΔΙΚ. Δούλε, ἐδῶ ἔξω φέρε μου καλάθι για το φαγητό μου.

ΛΑΜ. Κόμισον, δούλε, κρεμμύδια και αλάτι με θυμάρι.

ΔΙΚ. Τ' αηδιάζω τα κρεμμύδια· δώσε μου φιλέτα ψάρι.

ΛΑΜ. Φέρε ἐδῶ ντολμά τυλιγμένο με μπαγιατίτικο παστό.

ΔΙΚ. Κι ἐμένα δώσε μου, να ψήσω ἐκεῖ, ντολμάδες με κιμά λαχταριστό.

ΛΑΜ. Κουβάλησέ μου ἀπὸ το κράνος μου τα δυο φτερά.

ΔΙΚ. Σε μένα φέρε τσίχλες και πιτσούνια τρυφερά.

Εἶναι προφανές πως οι δύο δούλοι φέρνουν τα εφόδια ἀπὸ μέσα ἀπὸ το σκηνικό οικοδόμημα (βλ. τις διαρκεῖς προσταγές φέρ' ἔξω, ἔξενεγκε, ἔκφερε, ἔξαιρε, στ. 1097-1098, 1109, 1118, 1123, 1133), στο οποίο θα μπαινοβγαίνουν με ταχύτητα, προκαλώντας ξεκαρδιστικό ἀποτέλεσμα σλάπстик. Τι πιο λογικό ἀπὸ το να υποτεθεῖ ὅτι στο ἐπεισόδιο αὐτό χρησιμοποιούνται δύο πόρτες, μία για την οἰκία του Δικαιόπολη και μία για το ἐνδιαίτημα του Λάμαχου; Καθένας ἀπὸ τους δύο δούλους θα μπαινοβγαίνει τότε ἀπὸ ξεχωριστή θύρα στο σπίτι του ἀφέντη του.

Μερικοί μελετητές προβάλλουν ἀντιρρήσεις. Μία πόρτα θα ἀρκοῦσε, ἰσχυρίζονται: οι δύο δούλοι θα μπαινοβγαίνουν ἐναλλάξ ἀπὸ το ἴδιο ἀνοιγμά της σκηνῆς, και θα μπορούσαν μάλιστα να συναντιούνται ἐκεῖ και να συγκρούονται, ἐπιτείνοντας το φαρσικό θέαμα. Ο Κάρολος Κουν, στη δική του παράσταση των *Αχαρνέων* (Θέατρο Τέχνης, 1976), ἐφάρμοσε αὐτὴν την τακτική με μπρίο και ἐπιτυχία. Σε αὐτὴν την περίπτωση, η μία και μόνη θύρα της σκηνῆς, η οποία μέχρι προ ολίγου (1068) παρίστανε την ἀγροικία του Δικαιόπολη, ἀνασηματοδοτεῖται αἰφνης και ἀντιπροσωπεύει ταυτόχρονα, κατὰ σύμβαση, τόσο το σπίτι του Δικαιόπολη ὅσο και ἐκεῖνο του Λάμαχου.<sup>20</sup> Θεατρικό παίγνιον γαρ, ἀρα ὅλα εἶναι δυνατά και ἐπιτρέπονται, ἀρκεῖ να γελοῦν οι θεατές.

Ἀν ὅμως ἐξεταστεί προσεκτικά το κείμενο της κωμωδίας λίγο παραπάνω, στο τμήμα που προηγείται και προετοιμάζει την τελική αὐτὴ ἀντιπαράθεση, το ζήτημα περιπλέκεται. Ἀπὸ την παράβαση και μετὰ, για

20. Βλ. Dale (1969) 108-109· Dearden (1976) 26-27, 147-148· Thierry (1986) 36-37, 39· Olson (2002) lxix-lxx, 331, 338.

πολλά διαδοχικά επεισόδια και εκατοντάδες στίχους (719–1068), η θύρα της σκηνής αντιπροσωπεύει παγίως και συνεχώς το αγροτόσπιτο του Δικαιόπολη. Ο κωμικός ήρωας μπαينوβγαίνει κάθε τόσο από αυτήν. Εξέρχεται κατ' αρχάς για να οριοθετήσει τη νέα ελεύθερη αγορά του, όπου θα συναλλάσσεται και θα παζαρεύει με όλες τις ελληνικές φυλές (719). Έπειτα βγαίνει επανειλημμένα για να υποδεχτεί μπροστά στην πόρτα του τους επισκέπτες του, τον Μεγαρίτη ξένο (749–750) και τον Βοιωτό έμπορο (864–873). Πηγαίνει μέσα στο σπίτι τα καλούδια που αγόρασε από τον Βοιωτό (969–970)· φέρνει έξω αλάτι και σκόρδα για να φιλέψει τον Μεγαρίτη (815–832). Δίνει εντολές στους δούλους του να μεταφέρουν πράγματα μέσα και έξω από την οικία, να φέρουν έξω σύκα για τις θυγατέρες του Μεγαρίτη (805–806), να αποθηκεύσουν μέσα το υπέροχο χέλι που τους πούλησε ο Βοιωτός (893), να φυλάξουν το φλασί με τις υγρές σπονδές της ειρήνης, που έχουν τη μορφή καλού παλαιωμένου κρασιού (1067). Αργότερα βάζει να κουβαλήσουν από μέσα σούβλες και σκεύη της κουζίνας για να μαγειρέψει στο ύπαιθρο (1003–1017, 1067–1068). Στη συνέχεια καταφτάνουν και άλλοι επισκέπτες, ένας αγρότης από τη Φυλή και μια νιόπαντρη κοπέλα, για να ζητιανέψουν μια στάλα θεραπευτική και φυλακτήρια ειρήνη. Ο Δικαιόπολις τους συναντάει και αυτούς μπροστά στην κατοικία του (1018–1036, 1048–1066).

Ύστερα από όλες αυτές τις κωμικές δοσοληψίες, κατά τις οποίες η θύρα σηματοδοτείται αδιαλείπτως και αμετακίνητα ως είσοδος του σπιτιού του Δικαιόπολη, εμφανίζεται ξαφνικά ένας κήρυκας που φέρνει ειδοποίηση στον Λάμαχο: αυτός ο τελευταίος διατάσσεται να κινηθεί για στρατιωτική αποστολή προς τα σύνορα της Αττικής μέσα στο καταχέιμνο (1071 κ. εξ.). Ο Λάμαχος τότε βγαίνει ενώπιον των θεατών, ακούει την αναγγελία και διαμαρτύρεται για την αγγαρεία που του έλαχε:

- ΧΟΡΟΣ καὶ μὴν ὀδί τις τὰς ὄφρῶς ἀνεσπακῶς  
ὥσπερ τι δεινὸν ἀγγελῶν ἐπέιγεται. 1070
- ΑΓΓΕΛΟΣ Α' ἰὸν πόνοι τε καὶ μάχαι καὶ Λάμαχοι.  
ΛΑΜ. τίς ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δώματα κτυπεῖ;  
ΑΓΓ. Α' ἴεναί σ' ἐκέλενον οἱ στρατηγοὶ τήμερον  
ταχέως λαβόντα τοὺς λόχους καὶ τοὺς λόφους·  
κᾶπειτα τηρεῖν νειφόμενον τὰς εἰσβολάς. 1075
- ὄπὸ τοὺς Χοῶς γὰρ καὶ τοὺς Χύτρον αὐτοῖσί τις  
ἤγγειλε ληστὰς ἐμβαλεῖν Βοιωτίους.  
ΛΑΜ. ἰὸν στρατηγοὶ πλέονες ἢ βελτίονες.  
οὐδ' δεινὰ μὴ ἕξειναι με μῆδ' ἑορτάσαι;  
ΔΙΚ. ἰὸν στρατέμμα πολεμολαμαχαϊκόν. 1080

ΧΟΡΟΣ Μα να — κοίτα ποιος έρχεται με σουφρωμένα φρύδια,  
 γοργά ζυγώνει με μαντάτο φοβερό.  
 ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ Α' Αλί τι κακουχία, μάχη και Λαμάχοι!  
 ΛΑΜ. Ποίος θορυβεί περίξ των χαλκοσκεπάστων μεγάρων μου;  
 ΑΓΓ. Α' Οι στρατηγοί σε διατάζουν σήμερα  
 γρήγορα να μαζέψεις τις στρατιές και τα λοφία σου,  
 κι άμε κατόπιν να φυλάς τα σύνορα κάτω απ' το χιόνι.  
 Πήραν αναφορές πως θα εξορμήσουν κατσαπλιάδες απ' τη Βοιωτία,  
 για να μας πιάσουν πάνω στα Ανθεστήρια, στη γιορτή.  
 ΛΑΜ. Ω στρατηγοί, τόσο πολλοί και τόσο κουραμπιέδες!  
 Τι κακό τούτο, να μη μπορώ κι εγώ λιγάκι να γλεντήσω;  
 ΔΙΚ. Ω στρατεύμα πολεμολαμαχέστικο!

Αξίζει να προσεχθούν εδώ τα λόγια με τα οποία προβάλλει ο μέγας στρατηγός στον χώρο της παράστασης: *τίς ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δώματα κτυπεῖ;* (1072). Αυτό σημαίνει πως ο Λάμαχος πρέπει να βγαίνει από την κατοικία του, στην οποία αναφέρεται με την ανωτέρω πομπώδη φράση, σαν γνήσιος *miles gloriosus*.<sup>21</sup> Από πού βγαίνει όμως; Από την ίδια πόρτα που έως τώρα παρίστανε το σπίτι του Δικαιοπόλη, εκεί όπου ο αγρότης ήρωας έστεκε για τόση πολλή ώρα και δεχόταν τους επισκέπτες του, μέχρι και έναν στίχο πριν από την εμφάνιση του κήρυκα;<sup>22</sup>

Ύστερα από τον σύντομο διάλογο του Λάμαχου με τον αγγελιαφόρο και τον σαρκαστικό Δικαιοπόλη (μια δεκαπενταριά στίχοι, 1071–1084), εμφανίζεται άλλος μαντατοφόρος, αυτή τη φορά για τον ίδιο τον κωμικό ήρωα. Είναι απεσταλμένος του ιερέα του Διονύσου και καλεί τον Δικαιοπόλη στο εορταστικό δείπνο:

ΑΓΓΕΛΟΣ Β' Δικαιοπόλι. ΔΙΚ. τί ἐστίν; ΑΓΓ. Β' ἐπὶ δεῖπνον ταχῶ  
 βάδιζε, τὴν κίστην λαβὼν καὶ τὸν χοᾶ.  
 ὁ τοῦ Διονύσου γὰρ σ' ἱερὸς μεταπέμπεται.  
 ἀλλ' ἐγκόνει δειπνεῖν κατακαλύεις πάλαι.  
 τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἐστὶν παρεσκευασμένα,  
 κλῖναι, τράπεζαι, προσκεφάλαια, στρώματα, 1090  
 στέφανοι, μύρον, τραγήμαθ', αἱ πόρνοι πάρα,  
 ἄμυλοι, πλακοῦντες, σησαμοῦντες, ἴτρια,

21. Δυσκολεύομαι να φανταστώ ότι ο Λάμαχος μπαίνει στο σημείο αυτό από την πάροδο, και ότι το σπίτι του, το οποίο μνημονεύει με τόσο ευθύ και περιγραφικό τρόπο, υποτίθεται πως βρίσκεται εκτός του σκηνικού χώρου (Olson [2002] lxix, 331· βλ. αντίθετα Brown [2008] 353).

22. Πβ. Dover (1966) 8–9.

δορῆστοίριδες, τὰ φίλταθ' Ἀρμοδίου, καλάι.  
ἀλλ' ὡς τάχιστα σπεῦδε. ΛΑΜ. κακοδαίμων ἐγώ.

ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟΣ Β' Δικαιοπόλη. ΔΙΚ. Τι είναι; ΑΓΓ. Β' Γρήγορα σπεύδε  
για δείπνο, πάρε το καλάθι σου και το κανάτι σου.  
Σε προσκαλεί ο ιερέας του Διονύσου. Βιάσου, εμπρός!  
Ἵρα πολλή καθυστερείς το φαγοπότι.  
Τα άλλα όλα εἶν' ἑτοιμα: ἀνάκλιντρα, τραπέζια,  
στρώματα, μαξιλάρια, αρώματα, στεφάνια,  
μεζέδες και πουτάνες, πίτες και γλυκά,  
παστέλια με σουσάμι, κουλούρια τραγανά,  
χορευτριούλες κούκλες με τραγούδια της αγάπης.  
Τι κάθεσαι; Ἐλα γρήγορα! ΛΑΜ. Ωχ συμφορά μου!

Μετά από τους δέκα στίχους αυτής της πρόσκλησης (1085–1094) ακολουθεί ευθύς η αντιπαράθεση των δύο ανταγωνιστών, με τους δούλους που μπαινοβγαίνουν για τα εφόδια, όπως περιγράφηκε παραπάνω (1095 κ. εξ.). Με άλλα λόγια, καλούμαστε να φανταστούμε ότι μέσα σε εικοσιπέντε ή τριάντα στίχους η ίδια θύρα θα παρίστανε πρώτα την αγροικία του Δικαιοπόλη, μετά την κατοικία του Λάμαχου, και αμέσως μετά και τα δύο παραπάνω σπίτια συγχρόνως. Φαίνεται δύσκολο να γίνει κάτι τέτοιο αποδεκτό από οποιοδήποτε κοινό, αρχαίο ή σύγχρονο — εκτός αν υποθεθεί ότι ο Λάμαχος και ο Δικαιοπόλις είναι ἑνοικοι της ίδιας πολυκατοικίας, οπότε αλίμονο στον θυρωρό της.

Χωρίς αμφιβολία, λοιπόν, το φινάλε των *Αχαρνέων* λειτουργεί αρτιότερα με δύο θύρες.<sup>23</sup> Ίσως οι δύο αυτές είσοδοι χρησιμοποιούνταν μαζί ήδη από προηγούμενες σκηνές του έργου, παριστάνοντας η μία το σπίτι του Δικαιοπόλη και η άλλη το ενδιαίτημα-ατελιέ του Ευριπίδη. Αυτό δεν μπορεί να αποδειχθεί τελεσίδικα, αλλά θα αποτελούσε εύλογη σκηνοθετική διάταξη, καθότι οι δύο θύρες θα έπρεπε να είναι διαθέσιμες και ορατές εξαρχής στο σκηνικό της κωμωδίας.<sup>24</sup>

Ακόμη πιο ξεκάθαρη περίπτωση απαντά στον πρόλογο των *Νεφελών*. Ο κεντρικός ήρωας αυτού του έργου, ο πλούσιος χωριάτης Στρεψιάδης, στέκει έξω από το σπιτικό του μαζί με τον σπάταλο κανακάρη του, τον Φειδιππίδη. Οι θεατές τούς αντικρίζουν για αρκετήν ώρα, ήδη

23. Το ίδιο υποστηρίζουν οι Dover (1966) 8–10· Dover (1972) 23, 83–84· Handley (1993) 109· Russo (1994) 64–66.

24. Πβ. Pickard-Cambridge (1946) 59–60· Webster (1970) 11· Dover (1972) 83–84· Handley (1993) 111· Russo (1994) 64–65.

από την αρχή του έργου, ξαπλωμένους στα κρεβάτια τους, μπροστά στο σπίτι (1-77), ώσπου ο Στρεψιάδης ξυπνάει τον γιο του για να του κάνει σημαντική πρόταση (78 κ. εξ.). Μόλις ο αγουροξυπνημένος νεαρός συνέρχεται και αποκτά επαφή με το περιβάλλον, ο χωριάτης πατέρας του μπαίνει στο προκείμενο: δείχνει στον Φειδιππίδη ένα κτήριο εκεί δίπλα και τη θύρα του (91-92) — ένα κτίσμα που, όπως θα αποδειχθεί πολύ σύντομα, είναι η περιβόητη φιλοσοφική σχολή του Σωκράτη.

ΦΕΙΔ. λέγε δή, τί κελεύεις; ΣΤΡ. καί τι πείσεις; ΦΕΙΔ. πείσομαι,  
νή τὸν Διόνυσον. ΣΤΡ. δεῦρό νῦν ἀπόβλεπε.

ὄρᾳ τὸ θύριον τοῦτο καὶ τῶκίδιον;

ΦΕΙΔ. ὄρω. τί οὖν τοῦτ' ἐστὶν ἐτεόν, ὦ πάτερ;

ΣΤΡ. ψυχῶν σοφῶν τοῦτ' ἐστὶ φροντιστήριον.

ἐνταῦθ' ἐνοικοῦσ' ἄνδρες, οἱ τὸν οὐρανὸν

95

λέγοντες ἀναπεύθουσιν ὡς ἔστιν πνιγέυς,

κᾶστιν περὶ ἡμᾶς οὗτος, ἡμεῖς δ' ἄνθρωκες.

οὗτοι διδάσκουσ', ἀργύριον ἦν τις διδῶ,

λέγοντα νικᾶν καὶ δίκαια κᾶδικα.

ΦΕΙΔ. εἰσὶν δὲ τίνες; ΣΤΡ. οὐκ οἶδ' ἀκριβῶς τοῦνομα·

100

μεριμνοφροντισταὶ καλοὶ τε κᾶγαθοί.

ΦΕΙΔ. αἰβοῖ, πονηροὶ γ', οἶδα· τοὺς ἀλαζόνας,

τοὺς ὠχριῶντας, τοὺς ἀνυποδήτους λέγεις,

ὧν ὁ κακοδαίμων Σωκράτης καὶ Χαιρεφῶν.

ΦΕΙΔ. Πες μου λοιπόν, τι ορίζεις; ΣΤΡ. Δηλαδή θα με υπακούσεις;

ΦΕΙΔ. Θα υπακούσω, ορκίζομαι στον Διόνυσο.

ΣΤΡ. Κοίταξε κατά δώθε, το λοιπόν.

Βλέπεις τούτη την πορτούλα και το σπιτάκι της;

ΦΕΙΔ. Τα βλέπω. Πες μου αλήθεια, τι είναι αυτά;

ΣΤΡ. Είναι το διανοητήριο των σοφών ψυχών.

Εκεί μέσα μένουν άνθρωποι με λέγειν,

ἄξιοι να σε πείσουν πως ο ουρανός είναι σαν γάστρα

που μας περιβάλλει ολόγυρα, κι εμείς είμαστε κάρβουνα.

Και αν τους δώσεις αμοιβή, σε μαθαίνουν

πώς να μιλάς και να κερδίζεις, έχεις δεν έχεις δίκιο.

ΦΕΙΔ. Ναι, αλλά ποιοι είναι; ΣΤΡ. Να σου πω, δεν ξέρω το όνομά τους

ακριβώς.

Είναι διανοούμενοι στοχαστές, οι πρώτοι και καλύτεροι.

ΦΕΙΔ. Αμάν! Κατάλαβα: είναι οι λεχρίτες! Λες τους τσαρλατάνους,

τους κιτρινιάρηδες, τους ξυποληταράδες,

ὅπως ο Χαιρεφών και ο Σωκράτης, κακό χρόνο να 'χει.

Ο πεισμένος οικονομικά χωριάτης δεν το βάζει κάτω. Προσπαθεί με κάθε τρόπο να πείσει τον ανεπρόκοπο γιο του να πάει να γίνει μαθητής, εσωτερικός στο σωκρατικό φροντιστήριο, για να διδαχτεί την προσοδοφόρα τέχνη της ρητορικής. Ο Φειδιππίδης, αθλητικός νέος και διόλου διανοούμενος, δεν θέλει ούτε να το ακούσει. Αρνείται και εντέλει αδιαφορεί πλήρως για την επιθυμία του πατέρα του: *ἀλλ' εἴσειμι, σοῦ δ' οὐ φροντιῶ*, “πάω μέσα και δεν δίνω δεκάρα για σένα”, του λέγει και μπαίνει στην οικία τους (125). Τότε ο Στρεψιάδης αποφασίζει στο λεπτό να γίνει ο ίδιος μαθητής του Σωκράτη. Μια και δυο πηγαίνει και χτυπά τη θύρα της σχολής, ώσπου του ανοίγει ένας μαθητής (126–133):

ΣΤΡ. *ἀλλ' οὐδ' ἐγὼ μέντοι πεσὼν γε κείσομαι,  
ἀλλ' ἐδῆάμενος τοῖσιν θεοῖς διδάξομαι  
αὐτὸς βαδίζων εἰς τὸ φροντιστήριον.  
πῶς οἶν γέρων ὦν κάπιλήσμων καὶ βραδὺς  
λόγων ἀκριβῶν σκινδαλάμους μαθήσομαι;* 130  
*ιτητέον. τί ταῦτ' ἔχων στραγγεύομαι  
ἀλλ' οὐχὶ κόπτω τὴν θύραν; παῖ, παιδίον.  
ΜΑΘΗΤΗΣ βάλλ' ἐς κόρακας. τίς ἐσθ' ὁ κόφας τὴν θύραν;*

ΣΤΡ. Μωρέ δεν θα πέσω κάτω να πεθάνω, όχι εγώ, κύριε.  
Θα κάνω την προσευχή μου και θα πάω ατός μου  
να γίνω μαθητής στο διανοητήριο.  
Ναι, αλλά είμαι γέρος, αργόστροφος και ξεχασιάρης.  
Πώς θα τις μάθω τις λεπτολογίες των ακριβολογιών;  
Α μα πια, θα πάω. Τι κάθομαι εδώ πέρα και καθυστερώ  
αντί την πόρτα να χτυπήσω; Δούλε, πορτιέρη!  
ΜΑΘ. Αει στον διάολο! Ποιος βαράει την πόρτα, ρε;

Ας προσπαθήσουμε να φανταστούμε αυτό το επεισόδιο παιγμένο με μία μόνο θύρα.<sup>25</sup> Αυτή η θύρα θα πρέπει από την αρχή του έργου έως τον στίχο 90 να παριστάνει την κατοικία του Στρεψιάδη. Κατόπιν, από τον στίχο 91 έως και τον 120 μετατρέπεται σε είσοδο της σχολής του Σωκράτη, όσο ο χωριάτης ήρωας δείχνει τη σχολή στον γιο του και του εξηγεί τη φύση της. Έπειτα, στον στίχο 125 η θύρα ανήκει πάλι στο σπίτι του Στρεψιάδη, όταν ο νεαρός Φειδιππίδης μπαίνει ανέμελος μέσα. Και τέλος, από τον στίχο 132 γίνεται ξανά η πόρτα του

25. Αυτό επιχειρούν οι Dale (1969) 113–116· Dearden (1976) 27–28, 151–152· Thierry (1986) 37–38· Amott (1989) 142–144.



σωκρατικού φροντιστηρίου, την οποία χτυπάει ο Στρεψιάδης για να ζητήσει ακρόαση. Πρόκειται για τέσσερεις αλληπάλληλες αναταυτοποιήσεις της ίδιας θύρας μέσα σε σαράντα στίχους. Είναι απλούστερο να φανταστούμε δύο θύρες στο σκηνικό οικοδόμημα, μία για το σπίτι του Στρεψιάδη και μία για τη σωκρατική σχολή, οι οποίες μάλιστα παραμένουν σταθερές και χρησιμοποιούνται παράλληλα καθ' όλη τη διάρκεια της κωμωδίας.<sup>26</sup>

Η δραματουργία των *Νεφελών*, από αυτήν την άποψη, προαναγγέλλει τη σκηνική διάταξη της Νέας Κωμωδίας, όπου η δράση εκτυλίσσεται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου μπροστά σε δύο ή τρία γειτονικά κτίσματα, τα οποία στέκουν το ένα πλάι στο άλλο στην ίδια γειτονιά ή στο ίδιο σοκάκι.<sup>27</sup> Δεν είναι τυχαίο που άλλες πλευρές των *Νεφελών*, θέματα, μοτίβα και χαρακτήρες του έργου, θυμίζουν επίσης τις πρακτικές του μεταγενέστερου κωμικού δράματος κατά τον 4ο αιώνα.<sup>28</sup> Ίσως ο Αριστοφάνης να εμπνέεται από τα έργα προεσβύτερων κωμικών συγγραφέων, όπως ο Κράτης και ο Φερεκράτης, που φαίνεται πως είχαν αναπτύξει από παλαιότερα έναν τύπο κωμωδίας με ιδιωτικά και οικογενειακά θέματα, πρόδρομο και κοντινό συγγενή του είδους που θα καλλιεργηθεί αργότερα στη Μέση και Νέα Κωμωδία. Ενδέχεται επίσης ο Αριστοφάνης να πρωτοπορεί συνειδητά με τις *Νεφέλες*, προετοιμάζοντας το έδαφος για κατοπινές εξελίξεις του κωμικού θεάτρου. Οι *Νεφέλες* είναι από πολλές απόψεις έργο πειραματικό, με ιδιαίτερη θέση μέσα στο σύνολο της αριστοφανικής δραματουργίας.

26. Την ίδια άποψη υποστηρίζουν οι Pickard-Cambridge (1946) 60· Dover (1966) 10–14· Dover (1968) lxxiii–lxxvii, 91, 105–106· Webster (1970) 11, 19· Dover (1972) 24, 106–108· Handley (1993) 110–111· Russo (1994) 42, 109–112· Revermann (2006) 207–209.

27. Πβ. Fraenkel (1964) 470–472· Russo (1994) 42, 109–110.

28. Η κεντρική κατάσταση της πλοκής των *Νεφελών* περιστρέφεται γύρω από έναν σπάταλο και άσωτο γιο και τον σφιχτοχέρη πατέρα του, ο οποίος ανησυχεί για τα έξοδα του νεαρού και τη διασπάθιση της οικογενειακής περιουσίας. Το ίδιο θέμα θα εμπνεύσει πάμπολλες κωμωδίες στα χρόνια της Μέσης και της Νέας, με μόνη διαφορά ότι ο άσωτος νεαρός εκεί ξοδεύει τα χρήματα σε συμπόσια και ερωτοτροπίες με πολυδάπανες εταίρες — όχι στο πανάκριβο αριστοκρατικό χόμπι της εκτροφής αλόγων και της αρματοδρομίας, όπως κάνει ο Φειδιππίδης. Οι πρωταγωνιστικές φιγούρες προετοιμάζουν επίσης τυπικά πρόσωπα του μεταγενέστερου κωμικού θεάτρου, όπως ο έκλυτος νεαρός και ο γέρος αγροίκος. Πβ. και πάλι Fraenkel (1964) 470–471.

## “ΕΙΜΑΣΤΕ ΔΥΟ, ΕΙΜΑΣΤΕ ΤΡΕΙΣ”

Αναντίρρητες ενδείξεις για τη χρήση περισσότερων θυρών παρέχει η *Ειρήνη*. Εδώ η δράση και το σκηνικό μοιράζονται μεταξύ γης και ουρανού. Η πλοκή ξεκινάει από την αγροικία του πρωταγωνιστή, του αμπελουργού Τρυγαίου, ο οποίος εκτρέφει εσώκλειστο ένα γιγάντιο σκαθάρι, για να το καβαλήσει και να πετάξει έως τον ουρανό. Οι δούλοι του Τρυγαίου ζυμώνουν κουραδοκεφτέδες και κοπροκούλουρα για το ζωύφιο, κρυφοκοιτάζουν μέσα από την πόρτα για να το κατασκοπεύσουν, ή μπαινοβγαίνουν για να το τιάσουν (1-49).

- ΟΙΚΕΤΗΣ Α' αἴρ' αἴρε μᾶζαν ὡς τάχος τῶ κανθάρῳ.  
 ΟΙΚΕΤΗΣ Β' ἰδοῦ. δὸς αὐτῶ, τῶ κάκιστ' ἀπολουμένῳ·  
 καὶ μήποτ' αὐτῆς μᾶζαν ἠδίω φάγοι.  
 ΟΙΚ. Α' δὸς μᾶζαν ἐτέραν, ἐξ ὀνίδων πεπλασμένην.  
 ΟΙΚ. Β' ἰδοῦ μάλ' ἀθις. ποῦ γὰρ ἦν νῦν δὴ ἴφηρες;  
 ἦ κατέφαγεν; 5
- .....
- ΟΙΚ. Α' αἰβοῖ, φέρ' ἄλλην χᾶτέραν μοι χᾶτέραν, 15  
 καὶ τριῖβ' <ἔθ' > ἐτέρας. ΟΙΚ. Β' μὰ τὸν Ἀπόλλω ἴγὼ μὲν οὐ·  
 οὐ γὰρ ἔθ' οἶός τ' εἶμ' ὑπερέχειν τῆς ἀντλίας.  
 ΟΙΚ. Α' αὐτὴν ἄρ' οἴσω συλλαβὸν τὴν ἀντλίαν.
- .....
- ΟΙΚ. Β' ἄλλ' εἰ πέπανται τῆς ἐδωδῆς σκέφομαι 30  
 τηδὶ παροίξας τῆς θύρας, ἵνα μή μ' ἴδη.  
 ἔρειδε, μὴ πᾶσαιο μηδέποτ' ἐσθίων  
 τέως ἕως σαντὸν λάθης διαρραγείς.  
 οἶον δὲ κύψας ὁ κατάρατος ἐσθίει,  
 ὥσπερ παλαιστής, παραβαλὸν τοὺς γομφίους.
- .....
- ΟΙΚ. Α' ἄλλ' εἰσιὼν τῶ κανθάρῳ δώσω πιεῖν. 49
- .....
- ΔΟΥΛΟΣ Α' Δώσε μου, δώσε γρήγορα καρβέλι για το σκαθάρι.  
 ΔΟΥΛΟΣ Β' Να, δώσ' του, του τρισκαταραμένου,  
 που να μη φάει κουλούρα πιο νόστιμη από δαύτην.  
 Δ. Α' Δώσε μου άλλο καρβέλι, ζυμωμένο από γαϊδουροκούραδα.  
 Δ. Β' Να, πάρε πάλι. Τι απέγινε κείνο που πήρες τώρα δα;  
 Το έφαγε;

.....  
 Δ. Α' Μπλαχ! Δίνε μου κι άλλο, κι άλλο, κι άλλο,  
 πλάθε και ζύμωνε, μη σταματάς. Δ. Β' Έ όχι, μα τον θεό,  
 δεν βαστώ πια — δεν τα αντέχω τα σκατόνερα.  
 Δ. Α' Λοιπόν θα πάρω τα σκατόνερα μαζί μου.  
 .....

Δ. Β' Μα για να διερευνήσω αν σταμάτησε να τρώει,  
 ανοίγοντας τη θύρα έτσι, μια σταλιά, να μη με δει.  
 Χλαπάκιαζε, μωρέ, μη σταματάς τη μάσα ούτε στιγμή,  
 μέχρι να σκάσεις δίχως να το καταλάβεις!  
 Πώς τρώει το σίχαμα, με το κεφάλι κάτω,  
 σαν παλαιστής, τα δόντια επί το έργον.  
 .....

Δ. Α' Ας μπω μέσα να δώσω του σκαθαριού να πει.

Προφανώς εδώ μία θύρα της σκηνης παριστάνει το σπίτι του πρωταγωνι-  
 στή. Από εκεί βγαίνουν, μπαίνουν και κρυφοκοιτούν οι ταλαίπωροι δούλοι.

Επιτέλους, ύστερα από σειρά τέτοιων σπαρταριστών και σκατολογι-  
 κών στιγμιοτύπων, εμφανίζεται ο Τρυγαίος: ανυψώνεται μετέωρος πάνω  
 στο σκαθάρι (με τη βοήθεια της περίφημης μηχανής, 79–153) και κατα-  
 φτάνει μετά από σύντομη πτήση (154–176) στον ουρανό, στην κατοικία  
 των θεών (177–179). Σκοπός του είναι να εγκαλέσει προσωπικά τον Δία  
 για τις συμφορές του πολέμου (πβ. 56–77). Χτυπάει την πόρτα της οικίας  
 του Δία, και βγαίνει να τον υποδεχτεί ο Ερμής (180 κ. εξ.), ο οποίος του  
 αποκαλύπτει το τρομερό νέο: ο θεός Πόλεμος φυλάκισε την Ειρήνη μέσα  
 σε σπήλαιο και σώρευσε πλήθος βαριές πέτρες στο στόμιό του. Ο Ερμής  
 δείχνει μάλιστα στον Τρυγαίο την είσοδο του άντρου και τους βράχους  
 που την σκεπάζουν (221–226).

ΕΡΜΗΣ ὦν οὔνεκ' οὐκ οἶδ' εἴ ποτ' Εἰρήνην ἔτι  
 τὸ λοιπὸν ὄψεσθ'. ΤΡΥΓΑΙΟΣ ἀλλὰ ποῖ γὰρ οἴχεται;  
 ΕΡΜ. ὁ Πόλεμος αὐτὴν ἐνέβαλ' εἰς ἄντρον βαθύ.  
 ΤΡΥΓ. εἰς ποῖον; ΕΡΜ. εἰς τουτὶ τὸ κάτω, κάπειθ' ὄρα  
 ὅσους ἄνωθεν ἐπεφόρησε τῶν λίθων,  
 ἵνα μὴ λάβητε μηδέποτ' αὐτήν.

221

ΕΡΜ. Γι' αυτόν τον λόγο ιδέα δεν έχω πια  
 αν θα την ξαναδείτε την Ειρήνη. ΤΡΥΓ. Μα πού πήγε;  
 ΕΡΜ. Ο Πόλεμος την έριξε μέσα σε βαθιά σπηλιά.

ΤΡΥΓ. Τι σπηλιά; ΕΡΜ. Να, αυτήν εδώ κάτω. Έπειτα βλέπεις  
 πόσους βράχους στοιβάξε από πάνω,  
 για να μην την πάρετε ποτέ πια.

Μέχρι τη μέση περίπου της κωμωδίας αυτή η πύλη του σπηλαίου  
 είναι κλειστή. Με τα πολλά, ο Τρυγαίος μαζεύει γύρω του τον Χορό  
 των φιλειρηνικών εργαζομένων από ολόκληρη την Ελλάδα (292–300),  
 οι οποίοι με κοινή προσπάθεια απομακρύνουν τις πέτρες, ανοίγουν την  
 είσοδο και τραβούν έξω τη θεά Ειρήνη, με τη μορφή λατρευτικού αγάλ-  
 ματος (458–520).

ΕΡΜ. ὑπότεινε δὴ πᾶς καὶ κάταγε τοῖσιν κάλως.  
 ΧΟΡ. ὦ εἶα. — εἶα μάλα. — ὦ εἶα. — εἶα ἔτι μάλα. 460  
 — ὦ εἶα, ὦ εἶα. — ἀλλ' οὐχ ἔλκουσ' ἄνδρες ὁμοίως.  
 οὐ ξυλλήψεσθ'; οἷ' ὀγκύλλεσθ'·  
 οἰμώξεσθ', οἱ Βοιωτοί.  
 — εἶα νυν. — εἶα ὦ. — ἄγε νυν ξυνανέλκετε καὶ σφώ.  
 ΤΡΥΓ. οὐκὼν ἔλκω κᾶξαρτῶμαι κάπεμπίπτω καὶ σπονδάζω; 470  
 ΧΟΡ. πῶς οὖν οὐ χωρεῖ τοῦργον;

.....  
 ΤΡΥΓ. ἄγ', ὧνδρες, αὐτοὶ δὴ μόνοι λαβῶμεθ' οἱ γεωργοί.  
 ΕΡΜ. χωρεῖ γέ τοι τὸ πρᾶγμα πολλῶ μᾶλλον, ὧνδρες, ὑμῖν.  
 ΧΟΡ. χωρεῖν τὸ πρᾶγμά φησιν· ἀλλὰ πᾶς ἀνὴρ προθυμοῦ. 510  
 ΕΡΜ. οἷ τοι γεωργοὶ τοῦργον ἐξέλκουσι κᾶλλος οὐδεῖς.  
 ΧΟΡ. ἄγε νυν, ἄγε πᾶς.  
 ΕΡΜ. καὶ μὴν ὁμοῦ 'στιν ἤδη.  
 ΧΟΡ. μὴ νυν ἀνῶμεν, ἀλλ' ἐπεντείνωμεν ἀνδρικότερον.  
 ΕΡΜ. ἤδη 'στὶ τοῦτ' ἐκεῖνο.  
 ΧΟΡ. ὦ εἶα νυν, ὦ εἶα πᾶς. — ὦ εἶα εἶα εἶα <νυν>. — ὦ εἶα εἶα εἶα πᾶς.  
 ΤΡΥΓ. ὦ πότνια βοτρυνόδωρε, τί προσείπω σ' ἔπος; 520  
 πόθεν ἂν λάβοιμι ῥῆμα μυριάμορον  
 ὅτφ προσείπω σ'; οὐ γὰρ εἶχον οἴκοθεν.  
 ὦ χαῖρ', Ὀπώρα, καὶ σὺ δ', ὦ Θεωρία.

ΕΡΜ. Όλοι τώρα βάλτε πλάτη, τραβάτε πάνω τα σχοινιά.  
 ΧΟΡ. Έι χοπ. — Έγια μόλα. — Έι χοπ. — Έγια έγια μόλα.  
 — Έι χοπ, έγια χοπ. — Μα δεν τραβάνε όλοι εξίσου.  
 Βάλτε χέρι, βρε! Δεν καταδέχεστε;  
 Ξύλο θα φάτε, Βοιωτοί.

— Έγια τώρα — Έι χοπ. — Μπρος, τραβάτε μαζί μας κι εσείς.  
 ΤΡΥΓ. Δεν με βλέπεις που τραβάω; Από τα σχοινιά κρεμιέμαι,  
 όλο μου το βάρος ρίχνω στον αγώνα σοβαρά.  
 ΧΟΡ. Μα γιατί, γιατί δεν προχωρεί η δουλειά;

.....  
 ΤΡΥΓ. Καλοί μου άνθρωποι, να τραβούμε μόνο εμείς οι αγρότες τώρα.  
 ΕΡΜ. Βρε σεις, το πράγμα προχωρεί πολύ καλύτερα έτσι.  
 ΧΟΡ. Προχωρεί το πράγμα, λέει. Βάλτε όλοι τα δυνατά σας.  
 ΕΡΜ. Μόνον οι αγρότες τώρα να τραβούν το αγώι, άλλος κανείς.  
 ΧΟΡ. Μπρος λοιπόν, όλοι μαζί.  
 ΕΡΜ. Να 'μαστε που φτάνουμε.  
 ΧΟΡ. Μη χαλαρώνουμε, λοιπόν. Πιο γερά ας τεντώνουμε.  
 ΕΡΜ. Να το, να το που έρχεται.  
 ΧΟΡ. Έγια τώρα, έι χοπ. — Έγια έγια έγια χοπ. — Έγια έγια, έι χοπ.  
 ΤΡΥΓ. Κυρά μου αμπελιώτισσα, πώς να σε χαιρετίσω;  
 Πού να 'βρω λέξη ίσα βαρέλια μύρια  
 να υποδεχτώ τη χάρη σου; Στο φτωχικό μου δεν την είχα.  
 Γεια σου, Φρουτένια, κι εσένα γεια σου, Πανηγύρω.

Ασφαλώς το σπήλαιο-φυλακή της Ειρήνης είναι ορατό στον χώρο της παράστασης και διαθέτει αρκετά ευρύ άνοιγμα ώστε να περάσει από μέσα του μια φιγούρα φυσικού ή υπερφυσικού μεγέθους. Παλαιότεροι σχολιαστές φαντάζονταν πως το σπήλαιο ήταν ένα είδος ορύγματος κάτω από το λογεϊόν ή την ορχήστρα, το οποίο καλυπτόταν από καταπακτή.<sup>29</sup> Από μέσα του ο Χορός θα ανείλκυε το ξόανο της Ειρήνης. Όμως αυτή η θεωρία προϋποθέτει τεχνικές δυνατότητες για τις οποίες το θέατρο του 5ου αιώνα δεν παρέχει καμία ένδειξη. Κάτω από το χαμηλό παλκοσένικο των κλασικών χρόνων δεν υπήρχε χώρος για κρύπτη με ανάλογο βάθος. Αλλά ούτε και κάτω από την ορχήστρα φαίνεται να υπήρχαν σκαμμένα πηγάδια και ορύγματα σε τόσο πρώιμη εποχή.<sup>30</sup>

Η μόνη δυνατότητα, λοιπόν, είναι πως το στόμιο του σπηλαίου παριστανόταν από μια είσοδο της σκηνης. Τα πρόσωπα αφαιρούσαν τους λίθους, που είχαν τοποθετηθεί εξαρχής μπροστά στη θύρα αυτή, και

29. Βλ. π.χ. Platnauer (1964) xii-xiii· Carrière (1979). Σύνοψη των απόψεων παλαιότερων σχολιαστών προσφέρει ο Olson (1998) xlv.

30. Βλ. Pickard-Cambridge (1946) 50-51, 146-147· Arnott (1962) 105· Taplin (1977) 447-448· Marzullo (1989) 197· Russo (1994) 138-139· Scullion (1994) 51-52· Olson (2002) xlv· Csapo (2010b) 129· πβ. Dearden (1976) 62-63.

κατόπιν τραβούσαν έξω την Ειρήνη, πιθανότατα πάνω στο εκκύκλημα. Εντούτοις, μέχρι να γίνει η αποσφράγιση του άντρου και η απελευθέρωση της θεάς, το σκηνικό της κωμωδίας έχει ήδη παρουσιάσει δύο κτίσματα, το σπίτι του Τρυγαίου και τον οίκο των θεών, στα οποία τα πρόσωπα μπαينوβγαίνουν ελεύθερα. Οι δούλοι του Τρυγαίου στον πρόλογο, όπως φάνηκε παραπάνω, εισέρχονται και εξέρχονται διαρκώς από την οικία του αφέντη τους για να φροντίσουν και να ταΐσουν το σκαθάρι. Μετά, στο επεισόδιο του ουρανού, ο Ερμής, ο Πόλεμος και ο υπερκινητικός δούλος του, ο Κυδοιμός, μπαίνουν και βγαίνουν από τον οίκο των θεών απολύτως φυσικά, χωρίς κανένα εμπόδιο.

ΤΡΥΓ. ἀτὰρ ἐγγὺς εἶναι τῶν θεῶν ἐμοὶ δοκῶ·  
καὶ δὴ καθορῶ τὴν οἰκίαν τὴν τοῦ Διός.  
τίς ἐν Διὸς θύραισιν; οὐκ ἀνοίξετε;  
ΕΡΜ. πόθεν βροτοῦ με προσέβαλ'—; ὄναξ Ἡράκλεις, 180  
τουτὶ τί ἐστι τὸ κακόν; ΤΡΥΓ. ἵπποκάνθαρος.  
ΕΡΜ. ὦ μισρὲ καὶ τόλμηρε κἀναίσχυντε σὺ  
καὶ μισρὲ καὶ παμμίαιε καὶ μισρώτατε,  
πῶς δεῦρ' ἀνήλθες, ὦ μισρῶν μισρώτατε;

ΤΡΥΓ. ἡμᾶς δὲ δὴ τί δρᾶν παρασκευάζεται;  
ΕΡΜ. οὐκ οἶδα πλὴν ἔν, ὅτι θυνεῖαν ἐσπέρας  
ὑπερφυᾶ τὸ μέγεθος εἰσηνέγκατο.  
ΤΡΥΓ. τί δῆτα ταύτῃ τῇ θυνεῖα χρήσεται; 230  
ΕΡΜ. τρίβειν ἐν αὐτῇ τὰς πόλεις βουλεύεται.  
ἀλλ' εἴμι· καὶ γὰρ ἐξιέναι, γνώμην ἐμήν,  
μέλλει· θορυβεῖ γοῦν ἔνδοθεν. ΤΡΥΓ. οἴμοι δειλῖος.  
φέρ' αὐτὸν ἀποδρῶ· καὶ γὰρ ὥσπερ ἡσθόμην  
καυτὸς θυνείας φθέγμα πολεμιστηρίας. 235  
ΠΟΛΕΜΟΣ ἰὼ βροτοὶ βροτοὶ βροτοὶ πολυτλήμονες,  
ὡς αὐτίκα μάλα τὰς γνάθους ἀλγήσετε.  
ΤΡΥΓ. ὄναξ Ἄπολλον, τῆς θυνείας τοῦ πλάτους —  
ἄσον κακόν— καὶ τοῦ Πολέμου τοῦ βλέμματος.  
ἄρ' οὐτός ἐστ' ἐκεῖνος ὃν καὶ φεύγομεν, 240  
ὁ δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὁ κατὰ τοῖν σκελοῖν;

ΠΟΛ. παῖ παῖ Κυδοιμέ. ΚΥΔ. τί με καλεῖς; ΠΟΛ. κλαύσει μακρά.  
ἔστηκας ἀργός; οὔτοςί σοι κόνδυλος. 256  
ΤΡΥΓ. ὦς δριμύς. ΚΥΔ. οἴμοι μοι τάλας, ὦ δέσποτα.

ΤΡΥΓ. *μῶν τῶν σκοροδῶν ἐνέβαλες ἐς τὸν κόνδυλον;*  
 ΠΟΛ. *οἷσαις ἀλετριβανον τρέχων;* ΚΥΔ. *ἀλλ' ὦ μέλε*  
*οὐκ ἔστιν ἡμῖν ἐχθρὸς εἰσφοκίσαμεθα.*

260

ΠΟΛ. *οὐκουν παρ' Ἀθηναίων μεταθρέξει ταχὺ <πάνυ>;*  
 ΚΥΔ. *ἔγωγε νῆ Δί· εἰ δὲ μή, κεκλαύσομαι.*

ΤΡΥΓ. Μα θαρρῶ πως κοντεύω στον τόπο των θεῶν.

Να το εδώ, το βλέπω το σπιτικό του Δία.

Πού είναι ο πορτιέρης του Δία, βρε; Ανοίξτε καμιάν ὥρα.

ΕΡΜ. Ανθρώπινο κρέας μου μυρίζει — πού να είναι; Αμάν, θεούλη μου,  
 τι κακό είναι αυτό; ΤΡΥΓ. Κανθαρόαιμος ἵππος.

ΕΡΜ. Βρε σίχαμα, θρασίμι σκέτο, ξεδιάντροπε,  
 σίχαμα και υπερσίχαμα και σιχαμάξιμουμ,  
 πώς ἦρθες εδώ πάνω, παλιοξέρασμα των ξερασμάτων;

.....  
 ΤΡΥΓ. Κι εμάς τι θα μας κάνει; Τι ετοιμάζει;

ΕΡΜ. Ένα πράγμα ξέρω: χτες το βράδυ κουβάλησε  
 γουδί πελώριων διαστάσεων εκεί μέσα.

ΤΡΥΓ. Γουδί; Τι να 'ναι τούτο; Τι το θέλει;

ΕΡΜ. Τις πολιτείες σας θα κάνει σκόνη, έτσι σκοπεύει.

Μα ὥρα να πηγαίνω. Μου φαίνεται, ετοιμάζεται για ἔξοδο.

Ακούς τον σαματά από μέσα; ΤΡΥΓ. Δυστυχία μου!

Δρόμο, να του ξεφύγω. Θαρρῶ, το άκουσα κι εγώ —  
 σάλπιγγα το γουδί, σημαίνει πόλεμο!

ΠΟΛ. Ουαί θνητοί, ουαί θνητοί βαριόμοιροι,

τι γρήγορα που θα πονέσουν οι μασέλες σας!

ΤΡΥΓ. Παναγιά μου, τι φαρδύ γουδί είναι αυτό —

συμφορά σκέτη! Αμάν, το μάτι του Πολέμου!

Να τος εκείνος που μας ρίχνει στην τρεχάλα,

ο Δον Τρομάρας, ο Κύριος των Ενόπλων Δυνάμεων,

ο Ιππότης της Ὑγρῆς Περισκελέας!

.....  
 ΠΟΛ. Δούλε! Τάραχε! ΚΥΔ. Τι με θες; ΠΟΛ. Ξύλο πολύ θα φας.

Τι στέκεις άπραγος; Άρπα μια σφαλιάρα.

ΤΡΥΓ. Πω πω, τι τσουχτερή. ΚΥΔ. Αμάν, αφέντη, συμφορά μου.

ΤΡΥΓ. Βρε συ, του σκόρδου την αψάδα έβαλες στη σφαλιάρα σου;

ΠΟΛ. Τρέχα να μου φέρεις έναν κόπανο. ΚΥΔ. Μα βρε καημένε,  
 δεν έχουμε. Χτες μόλις μετακομίσαμε εδώ μέσα.

ΠΟΛ. Γρήγορα τότε άμε στην Αθήνα, φέρε μου έναν από εκεί.

ΚΥΔ. Μπορώ να πω όχι; Αφού θα τις φάω αλλιώς.

Καθώς γίνεται φανερό, είναι αδύνατον οι θύρες των δύο παραπάνω κτισμάτων να ταυτίζονται με το στόμιο του σπηλαιού, το οποίο παραμένει αποκλεισμένο με πέτρες καθ' όλο αυτό το διάστημα. Συνεπώς, απαιτούνται τουλάχιστον δύο ανοίγματα στη σκηνή, ένα για το σπήλαιο και ένα για τις άλλες κατοικίες, του Τρυγαίου και του Δία, οι οποίες δεν συνυπάρχουν στο ίδιο επεισόδιο και άρα θα μπορούσαν, θεωρητικά, να τοποθετηθούν στην ίδια θύρα.<sup>31</sup> Φυσικά, τίποτε δεν μας εμποδίζει να φανταστούμε τρεις θύρες στη σκηνή, με το άντρο της Ειρήνης στο κέντρο και δύο άλλα ανοίγματα εκατέρωθεν, το ένα για την αγροικία του ήρωα, το άλλο για το ενδιαίτημα των θεών.<sup>32</sup>

Στις αριστοφανικές κωμωδίες δεν υπάρχει επεισόδιο που να καθιστά υποχρεωτική την ύπαρξη τριών θυρών στο σκηνικό οικοδόμημα.<sup>33</sup> Ακόμη και στις *Εκκλησιάζουσες* —την κωμωδία που παρουσιάζει επί σκηνής τον μεγαλύτερο αριθμό γειτονικών κτηρίων, μέσα σε όλο τον αριστοφανικό κανόνα— δεν χρησιμοποιούνται παραλλήλως πάνω από δύο θύρες σε οποιαδήποτε στιγμή του έργου. Στο πρώτο μέρος της κωμωδίας χρειάζεται μία θύρα που παριστάνει το σπίτι της Πραξαγόρας και του συζύγου της του Βλέπυρου: από εκεί βγαίνει επειγόντως και ντυμένος όπως-όπως ο Βλέπυρος για τη φυσική του ανάγκη (311–326)· εκεί επιστρέφει η Πραξαγόρα, γυρίζοντας από τη συνέλευση, και συναντάει τον άντρα της (510–520). Άλλη μία είσοδος αντιπροσωπεύει την οικία ενός γειτονικού ζευγαριού: η Πραξαγόρα γρατζουνάει τη θύρα αυτής της δεύτερης οικίας για να καλέσει έξω τη γειτόνισσά της (33–36)· ο σύζυγος της γειτόνισσας βγαίνει αργότερα και αντικρίζει τον Βλέπυρο να αποπατεί (327 κ. εξ.). Από την ίδια τούτη πόρτα ξεπροβάλλει ο καλός γείτονας που υποστηρίζει τα σχέδια της Πραξαγόρας (564 κ. εξ.) και κατόπιν προθυμοποιείται να καταθέσει την οικοσκευή του στο κοινό ταμείο (728–745) — είτε αυτός είναι ο ίδιος με τον γείτονα των προηγούμενων σκηνών είτε άλλο πρόσωπο.

31. Βλ. Arnott (1962) 104–105· Dover (1972) 134–135· Sommerstein (1985) xvii, 5, 19, 25, 45· Newiger (1996) 26–27, 267–268· Olson (1998) xlv–xlvi, 66, 101, 114. Δεν πείθουν οι προσπάθειες άλλων ειδικών (Dale [1969] 117–118· Dearden [1976] 62–64, 158–161· Carrière [1979]· Thierry [1986] 32–33· Marzullo [1989] 196–198) να αρνηθούν αυτήν την απολύτως εύλογη επιχειρηματολογία για χάρη απίθανων σκηνοθεσιών με ένα μόνο άνοιγμα. Ομοίως, ερμηνείες που τοποθετούν τον οίκο του Διός στη στέγη του σκηνικού οικοδομήματος, ψηλότερα από το σπίτι του Τρυγαίου και το σπήλαιο (Jobst [1970] 61–68, 148), δεν έγιναν ευρύτερα αποδεκτές από τη σύγχρονη έρευνα.

32. Βλ. Pickard-Cambridge (1946) 61–65· Dover (1972) 134–136· Russo (1994) 137–141· Newiger (1996) 26–28, 266–271· Slater (2002) 280.

33. Πβ. Russo (1994) 64–65.



Στο δεύτερο μέρος του έργου οι ένοικοι αλλάζουν. Η μία θύρα ανήκει στην πρώτη γριά, η οποία βγαίνει αρχικά και στέκεται μπροστά στο σπίτι της καρδοκόντας για εραστή (877–884). Η ίδια εξέρχεται πάλι, λίγο αργότερα, για να γραπώσει τον νεαρό Επιγένη (976 κ. εξ.). Η δεύτερη είσοδος παριστάνει το ενδιαίτημα της νεαρής κοπέλας: εκεί κατευθύνεται και χτυπάει τη θύρα ο Επιγένης (960–976), αν και η κακοτυχία του τον προφταίνει. Οι άλλες δύο γριές, που παρουσιάζονται αίφνης και διεκδικούν τον Επιγένη (1049, 1065), θα μπορούσαν να έρχονται απ' έξω, από τις παρόδους της ορχήστρας. Η δράση τους επικεντρώνεται πάλι γύρω από τη θύρα της πρώτης μέγαιρας, προς την οποία τραβολογούν τον νεαρό (1054, 1062, 1093–1094). Το αντίστοιχο οίκημα θα αντιπροσωπεύει, σε αυτήν την περίπτωση, συλλήβδην τον κόσμο των εκτραχηλισμένων γραιών, σε αντιπαράθεση προς την ποθητή και απρόσιτη οικία της νεαράς.<sup>34</sup>

Ομολογουμένως, η σκηνοθεσία αυτής της κωμωδίας γίνεται ευκολότερη και φυσικότερη, αν υποθεθεί η δυνατότητα χρήσης τριών ξεχωριστών εισόδων, όπως προτείνουν άλλοι ειδικοί. Σε αυτήν την περίπτωση, κατά το πρώτο μέρος του έργου μία θύρα ανήκει στο σπίτι του Βλέπυρου και της Πραξαγόρας· η δεύτερη αντιπροσωπεύει την κατοικία της γειτόνισσας την οποίαν η κεντρική ηρωίδα καλεί έξω στους στ. 33–36· και η τρίτη παριστάνει το ενδιαίτημα άλλου γείτονα ή γειτόνων — πρώτα εκείνου που παρακολουθεί τον Βλέπυρο να αποπατεί (327 κ. εξ.) και μετά του καλού πολίτη που υποστηρίζει την Πραξαγόρα και συγκεντρώνει την περιουσία του για να την καταθέσει στο δημόσιο (564 κ. εξ., 728–745). Τωόντι, οι δύο αυτοί γείτονες είναι προικισμένοι με διαφορετικές ιδιότητες και προσωπικότητες από τον βαρβάτο και ερωτύλο Σαλαμίνιο σύζυγο, τον οποίο περιγράφει η πρώτη γειτόνισσα (35–40). Δύσκολα θα ταύτιζε κανείς τα παραπάνω ανδρικά πρόσωπα μεταξύ τους, με βάση το κείμενο της κωμωδίας. Θα ήταν εύλογο, λοιπόν, να μην τοποθετηθούν όλα στο ίδιο σπίτι.

Όσο για το δεύτερο μέρος, η σκηνική δράση θα γινόταν οπωσδήποτε πιο σπαρταριστή και θεαματική αν οι τρεις απαίσιες γριές διέθεταν η καθεμία τη δική της οικία και πόρτα. Τότε θα αποκτούσε πιο απτή και αναγνωρίσιμη σκηνική υπόσταση η διαμάχη ανάμεσα στη δεύτερη

34. Τέτοια διάταξη του σκηνικού χώρου, με δύο θύρες, προτείνουν για τις *Εκκλησιάζουσες* οι Wilamowitz (1927) 207, 210, 215–216· Pickard-Cambridge (1946) 67–68· Fraenkel (1964) 469–473· Webster (1970) 11· Ussher (1973) xxx–xxxii, 79, 120–123, 128, 147, 153, 178, 194–196, 212–213, 220–222, 224, 227· Vetta (1989) xxxii–xxxiii, 143, 176–177, 198–199, 215–216, 233–234· Russo (1994) 64, 225–226.

και στην τρίτη μέγαιρα, που καθεμία τους προσπαθεί να παρασύρει τον Επιγένη προς τη δική της μεριά (1065–1111). Καθεμία από τις δύο αυτές γριές θα τραβούσε τον νεαρό προς τη δική της θύρα (βλ. 1054, 1062, 1074, 1083–1084, 1088, 1093), με άμεσο και ολοφάνερο σκηηνικό αντίκτυπο. Η σκηνοθεσία θα ήταν αποτελεσματικότερη έτσι, παρά εάν οι δύο γριές τραβολογούσαν απλώς τον νεαρό προς διαφορετικές κατευθύνσεις στον χώρο του *λογείου* ή της ορχήστρας και κατέληγαν να τον φέρουν στην ίδια θύρα που παρίστανε πρωτύτερα την οικία της πρώτης γριάς. Αν οι είσοδοι του σκηηνικού οικοδομήματος ήταν τρεις, η μία από αυτές θα αντιπροσώπευε το σπίτι της πρώτης γριάς, η δεύτερη το ενδιαίτημα της δεύτερης μέγαιρας, ενώ η τρίτη θα παρίστανε πρώτα το κατάλυμα της νεαρής κοπέλας (884–1048) και κατόπιν την κατοικία της τρίτης γριάς (1065–1111).<sup>35</sup> Αν και δεν μπορεί να αποδειχθεί τελειωτικά η χρήση τριών θυρών στις *Εκκλησιάζουσες*, κανένας πρακτικός θεατράνθρωπος δεν θα προτιμούσε τη σκηνοθεσία με τις δύο εισόδους από τις ανώτερες και ευλογότερες λύσεις που παρέχει η διάταξη των τριών θυρών. Το έργο, όπως παραδίδεται, φαίνεται να έχει γραφεί από άνθρωπο που μπορούσε να υπολογίζει σε τρεις ξεχωριστές πόρτες στη σκηνή.

Στο σημείο αυτό προσφέρει αρωγές ενδείξεις ένα απόσπασμα από χαμένη κωμωδία του ποιητή Εύπολη, που ήταν ο πιο επίφοβος αντίπαλος του Αριστοφάνη μέχρι τον πρόωρο θάνατό του, στα τέλη της δεκαετίας του 410. Το σπάραγμα αυτό (απ. 48 Kassel/Austin) προέρχεται από την κωμωδία *Αυτόλυκος*, η οποία πρωτοπαίχτηκε το 420 π.Χ.,<sup>36</sup> και φαίνεται να παραπέμπει στην ύπαρξη τριών θυρών.

35. Βλ. Sommerstein (1998) 28–30, 45–47, 67, 79–85, 99, 111, 115–119, 123–127, 169, 182–183, 187–188, 214, 228. Τρεις θύρες προτείνουν παρομοίως οι Dover ([1966] 14–17 και [1972] 197–198) και Newiger ([1996] 27–28), αν και με κάποιες αποκλίσεις όσον αφορά την ταυτότητά τους. Στο πρώτο μέρος παριστάνεται το σπίτι της Πραξαγόρας και οι οικίες δύο γειτόνων (εκ των οποίων ο δεύτερος είναι ο Χρέμης, που καταφτάνει από την Εκκλησία του Δήμου στον στ. 372). Στο δεύτερο μέρος οι τρεις θύρες ανήκουν στα ενδιαίτηματα της νεαρής κοπέλας, της πρώτης γριάς και της δεύτερης γριάς, ενώ η τρίτη μέγαιρα έρχεται απ' έξω και δεν έχει δική της πόρτα στη σκηηνική πρόσοψη.

36. Η κωμωδία *Αυτόλυκος* παραστάθηκε δύο φορές, σε δύο διαφορετικές εκδοχές. Η πρώτη εκδοχή πρέπει να ήταν η κωμωδία που μαρτυρείται ότι παίχτηκε το 420 π.Χ. (*Αυτόλυκος* test. i και απ. 62 Kassel/Austin· Αθήναιος 5.216c–d). Αργότερα ο ποιητής παρουσίασε διασκευή του ίδιου έργου, σε κάποια στιγμή ανάμεσα στο 419 και στο 411 π.Χ. Βλ. Geissler (1969) 42–43· Kassel/Austin (1983–2001) V 321· Storey (2003) 81–84· Kyriakidi (2007) 12, 21–22, 107· Olson (2017) 180–181, 186–187, 218. Ένα χωρίο του Γαληνού (*Εἰς τὸ Περὶ διαίτης ὀξέων Ἱπποκράτους ὑπόμνημα* 1.4, CMG V.9.1 σελ. 120 Helmreich = *Αυτόλυκος* test. iii) υποδηλώνει σαφώς ότι οι διαφορές ανάμεσα στον πρώτο και στον δεύτερο *Αυτόλυκο* ήταν μικρές. Τα δύο έργα μοιράζονταν την

οἰκοῦσι δ' ἐνθάδ' ἐν τρισὶν καλιδίσις  
οἴκημ' ἔχων ἕκαστος

Να, εδώ πέρα μένουμε σε τρία καλύβια, ο καθένας στο δικό του οίκημα.

Τα λόγια αυτά δίχως άλλο ανήκουν στον πρόλογο της κωμωδίας, σε κάποια ρήση κοντά στην αρχή του δράματος, με την οποία το κοινό πληροφορούνταν το θέμα και την υπόθεση.<sup>37</sup> Ο προλογίζων περιγράφει τα πρόσωπα του έργου και τα ενδιαυτήματά τους. Η φυσικότερη λύση είναι να συνδέσουμε τα λόγια του με το σκηνικό φόντο της δράσης, που θα περιλάμβανε τρία φτωχικά σπιτάκια.<sup>38</sup> Η λέξη καλίδιον σημαίνει ένα είδος προχειροφτιαγμένης καλύβας ή τρώγλης από ξύλα, σανίδια και άλλα ελαφρά υλικά. Ποια πρόσωπα κατοικούσαν σε αυτά τα ταπεινά καταλύματα και πώς συνδέονται με τους κεντρικούς ήρωες της κωμωδίας —τον γνωστό νεαρό αριστοκράτη Αυτόλυκο, που ήταν περίφημος αθλητής, και την πλούσια οικογένειά του—, παραμένει αβέβαιο. Επρόκειτο άραγε για καλύβια ή αγροτόσπιτα στο κτήμα της οικογένειας του Αυτόλυκου στην εξοχή; Ή μήπως ο Αυτόλυκος και οι δικοί του παρουσιάζονταν στο έργο, με κωμικό τρόπο, να έχουν φτωχύνει και ξεπέσει σε άθλια οικήματα;<sup>39</sup>

Πάντως, αν ισχύει η παραπάνω ερμηνεία του αποσπάσματος, η παρουσία τριών θυρών εξασφαλίζεται ήδη για τη δεκαετία του 420, την ίδια εποχή με τους *Αχαρνές*, τις *Νεφέλες* και την *Ειρήνη*. Η χρήση τριών θυρών γίνεται πάγιο δραματουργικό γνώρισμα αργότερα, στη Νέα Κωμωδία, όπως μαρτυρούν ο *Δύσκολος* και άλλα δράματα του Μένανδρου. Τα έργα της Νέας Κωμωδίας διαδραματίζονται κατά κανόνα σε

---

ίδια υπόθεση, τα περισσότερα λόγια των προσώπων παρέμεναν απaráλλαχτα (τήν υπόθεσιν ἔχον τήν αὐτήν και τὰς πλείστας τῶν ἡήσεων τὰς αὐτάς). Μόνο λίγα πράγματα είχαν αφαιρεθεί, άλλα είχαν προστεθεί και μερικά είχαν διαφοροποιηθεί στη δεύτερη εκδοχή (τινὰ μὲν ἀφηρημένα τῶν ἐκ τοῦ προτέρου συγγράμματος ἔχη, τινὰ δὲ προσκείμενα, τινὰ δ' ὑπελλαγμένα). Με αυτά τα δεδομένα, φαίνεται πολύ πιθανό πως η διάταξη του σκηνικού θα ήταν η ίδια και στις δύο μορφές του έργου. Το απ. 48 μπορεί συνεπώς να αποδοθεί ήδη στην πρώτη παράσταση του 420. Ούτως ή άλλως, η χρονική διαφορά ανάμεσα στις δύο εκδοχές ήταν μικρή, λιγότερο από δεκαετία, ίσως μόλις ένα-δυο χρόνια (βλ. Geissler [1969] 43· Storey [2003] 82· Kyriakidi [2007] 21–22).

37. Βλ. Kassel/Austin (1983–2001) V 322· Storey (2003) 93, 349· Olson (2017) 185, 188.

38. Βλ. Pickard-Cambridge (1946) 59· Webster (1970) 11· Kassel/Austin (1983–2001) V 322· Storey (2003) 93–94, 349· Olson (2017) 185–186, 188–190· Csapo (2010b) 127. Επιφυλακτικοί οι Dearden (1976) 20· Thiery (1986) 28· Russo (1994) 65· Revermann (2006) 209.

39. Για τέτοιες υποθέσεις και την αποτίμησή τους βλ. Kassel/Austin (1983–2001) V 322· Storey (2003) 93–94· Olson (2017) 185–186, 188–190.

κάποιον δρόμο ή γειτονιά του άστεως ή ενός δήμου της υπαίθρου. Στο σκηνικό φόντο παριστάνονται δύο ή τρία γειτονικά σπίτια, ή δύο σπίτια και το τέμενος κάποιας θεότητας ανάμεσά τους.<sup>40</sup> Ο Εύπολις και το αριστοφανικό υλικό που συζητήθηκε παραπάνω υποδηλώνουν πως το συμμετρικό αυτό σχήμα των τριών εισόδων είναι τουλάχιστον έναν αιώνα παλαιότερο.<sup>41</sup>

- 
40. Για τη σκηνική διάταξη της Νέας Κωμωδίας βλ. Pickard-Cambridge (1946) 172–174· Gomme/Sandbach (1973) 10–12· Webster (1974) 79–82· Wiles (1991) 40–46· Newiger (1996) 57–59· πβ. τη μελέτη της Κατερίνας Φιλιππίδη στο ανά χειράς τεύχος του *Λογείου*. Ανάμεσα στα (πολύ λίγα) γνωστά έργα του Μένανδρου δεν υπάρχει μαρτυρημένη και αναμφίβολη περίπτωση σκηνικού με τρεις ιδιωτικές οικίες: με ασφάλεια διακρίνονται μόνο κωμωδίες με δύο σπίτια (π.χ. *Ασπίς*, *Επιτρέποντες*, *Μισούμενος*, *Σαμία*) ή με δύο σπίτια και ναό ή τέμενος μεταξύ τους (π.χ. *Δύσκολος*). Εντούτοις, κάποιες από τις ρωμαϊκές διασκευές έργων της Νέας Κωμωδίας παρουσιάζουν τρία ιδιωτικά σπίτια στο σκηνικό (*Stichus* και *Pseudolus* του Πλαύτου, *Heauton Timorumenos*, *Phormio* και *Hecyra* του Τερέντιου· βλ. Duckworth [1952] 82–83· Marshall [2006] 52–53). Με δεδομένη την αναπαράσταση τριών ιδιωτικών οικιών ήδη στον *Αυτόλυκο* του Εύπολη και πιθανώς και στις *Εκκλησιάζουσες*, θα πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι και η ελληνική Νέα Κωμωδία μπορούσε να χρησιμοποιήσει την ίδια σκηνική διάταξη (σε πείσμα των Webster [1974] 81, 112, και Wiles [1991] 43–46, 55, 234). Η απουσία τέτοιας περίπτωσης από τα πενήντα ελληνικά κατάλοιπα του είδους είναι απλώς σύμπτωμα της όχι και τόσο γενναϊόδωρης τύχης.
41. Συνδυετικό κρίκο μεταξύ της Παλαιάς και της Νέας Κωμωδίας αποτελεί το απ. 74 από τον πρόλογο της κωμωδίας *Γανυμήδης* του Αντιφάνη. Το δράμα αυτό, παρωδία του γνωστού μύθου του Γανυμήδη, πρέπει να παραστάθηκε κατά το πρώτο ήμισυ της σταδιοδρομίας του ποιητή, όσο το είδος της μυθολογικής κωμωδίας ήταν ακόμη ακμαίο στο αττικό θέατρο — τουτέστιν μεταξύ 380 και 350 ή 340 περίπου. Αν και το απ. 74 παραδίδεται αρκετά φθαρμένο, το κείμενο παραπέμπει καθαρά στην ύπαρξη δύο οικιών στο σκηνικό φόντο. Στη μία κατοικούσε ο Τρώας βασιλιάς Λαομέδων, πατέρας του Γανυμήδη. Οι ένοικοι της άλλης δεν είναι γνωστοί: ίσως να κατέλυαν εκεί ο Δίας και ο Ερμής, για να βάλουν σε εφαρμογή το σχέδιο απαγωγής του νεαρού αγοριού. Για πλήρη συζήτηση της σκηνοθεσίας του αποσπάσματος βλ. Konstantakos (2000) 97–109, όπου προτείνεται *exempli gratia* η ακόλουθη αποκατάσταση του κειμένου: *τῶν οἰκῶν / <σὺ τὰς θύρας τῶνδ' οὐχ> ὄρεῖς· ἐν τῇδε μὲν / ὁ τῶν Φρυγῶν τύραννος οἰκῶν τυγχάνει, / γέρον, ἀπ' ἀρχῆς Λαομέδων καλούμενος* (“Δεν βλέπεις τις πόρτες αὐτῶν ἐδῶ των σπιτιῶν; Σε τοῦτο ἐδῶ, αφενός, τυγχάνει να ζεῖ ο βασιλέας των Φρυγῶν, ένας γέρος που τον φωνάζουν Λαομέδοντα, ένεκεν της εξουσίας του”). Το χωρίο αυτό, που εμπίπτει χρονικά ανάμεσα στις *Εκκλησιάζουσες* και στα έργα του Μένανδρου, φανερώνει τη διατήρηση της διάταξης των δύο τουλάχιστον σκηνικών θυρών στα χρόνια της Μέσης Κωμωδίας. Ο Αντιφάνης και οι ξεχασμένοι συγkαιρινοί του κράτησαν και συνέχισαν τη δραματουργική παράδοση του 5ου αιώνα, για να παραδώσουν εντέλει την κληρονομιά στη γενιά του Μένανδρου.

## “ΜΙΑ ΚΑΙ ΔΥΟ ΚΑΙ ΤΡΕΙΣ”

Η πλειονότητα των γνωστών αττικών τραγωδιών, όπως διαπιστώθηκε και ανωτέρω, διαδραματίζονται μπροστά σε ένα μόνο κτήριο με μία θύρα. Αρκετές αριστοφανικές κωμωδίες υιοθετούν την ίδια χωροταξία, με μία οικία που καταλαμβάνει ολόκληρη τη σκηνική πρόσοψη και εξυπηρετείται από μία και μόνη είσοδο. Θα έπρεπε άραγε να μας ξενίζει ή να μας ανησυχεί αυτή η διαφορά κατανομής και οργάνωσης του σκηνικού φόντου ανάμεσα στα θεατρικά είδη ή σε συγκεκριμένα παραδείγματά τους; Θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως επιχείρημα εναντίον της ύπαρξης περισσότερων θυρών στο σκηνικό οικοδόμημα; Έχει υποστηριχθεί πως, αφού τόσα και τόσα δράματα του 5ου αιώνα μεταχειρίζονται μία μόνο σκηνική είσοδο, αυτή η είσοδος πρέπει να ήταν η μόνη διαθέσιμη — η πάγια και κοινή βάση στην οποία στηριζόταν ολόκληρη η κλασική ελληνική δραματουργία.<sup>42</sup> Έργα που φαίνεται να κάνουν χρήση περισσότερων θυρών βασίζονταν στην πραγματικότητα στο ίδιο λιτό σχήμα της μίας εισόδου, η οποία μπορούσε να ανασηματοδοτείται πλεονάκις και να αποκτά πολλές διαδοχικές ταυτότητες κατά τη διάρκεια της δράσης.

Δεν πιστεύω πως έχουν ισχύ οι παραπάνω αντιρρήσεις, και θα εκθέσω εδώ το σκεπτικό μου. Κατ' αρχάς, η διαφορά μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας, αν υποθέσουμε ότι υπήρχε, είτε καθ' όλη τη διάρκεια είτε για ορισμένα διαστήματα της κλασικής εποχής, δεν είναι άξια απορίας. Διαφορετικά θεατρικά είδη μπορούν κάλλιστα να έχουν διαφορετικές συμβάσεις. Κατ' ανάλογο τρόπο, λόγου χάρη, η αττική τραγωδία παιζόταν παγίως από τρεις υποκριτές, ενώ πολλά έργα του Αριστοφάνη χρειάζονται τέσσερεις, αλλιώς είναι αδύνατον να γίνει η διανομή των ρόλων με πρακτικά εφαρμόσιμο τρόπο. Πολλές άλλες ριζικές δραματουργικές διαφορές μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας επισκοπεί συνοπτικά σε γνωστό μελέτημά του ο Oliver Taplin.<sup>43</sup> Δεν είναι ανάγκη να πασχίζουμε να χωρέσουμε και τα δύο ποδάρια, και εκείνο του τραγικού ποιητή και το άλλο του κωμικού, μέσα στο ίδιο σανδάλι.

Ομολογουμένως, στην περίπτωση των θυρών της σκηνής το ζήτημα περιπλέκεται, επειδή τραγωδίες και κωμωδίες παίζονταν στο ίδιο θέατρο, κατά τις ημέρες της ίδιας θεατρικής εορτής, και συνεπώς μπροστά

42. Βλ. Dale (1969) 107–108· Rehm (1992) 34.

43. Βλ. Taplin (1986).

στο ίδιο σκηνικό οικοδόμημα.<sup>44</sup> Χρειάζεται λοιπόν να υποθεθεί πως, τουλάχιστον από τη δεκαετία του 420 και μετά, οι τραγωδίες παριστάνονταν επίσης μπροστά σε σκηνική πρόσοψη με δύο ή τρεις θύρες, εκ των οποίων χρησιμοποιούσαν, τις περισσότερες φορές, μόνο τη μία. Ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται και εντός του είδους της κωμωδίας, με δεδομένο ότι πολλά αριστοφανικά έργα αρκούνται σε μία μόνο θύρα. Και αυτά τα δράματα θα παίζονταν σε χώρο με περισσότερες σκηνικές εισόδους, οι οποίες θα έμεναν ανεκμετάλλευτες.

Από αυτήν την άποψη γίνεται εμφανής η υπεροχή της διάταξης των τριών θυρών έναντι των δύο. Αν οι εισοδοί είναι τρεις, κατανέμονται με συμμετρικό τρόπο πάνω στη σκηνική πρόσοψη: μία θα βρίσκεται στο κέντρο και οι δύο άλλες παραπλεύρως, δεξιά και αριστερά της κεντρικής. Τότε, σε περιπτώσεις δραμάτων με έναν μόνο οίκο και μία θύρα, ο οίκος μπορεί να τοποθετηθεί στην κεντρική είσοδο, κατά τρόπο απολύτως συμμετρικό και αρμονικό. Η μεγάλη μεσαία θύρα, σε αυτήν την περίπτωση, αποτελεί το επίκεντρο της δράσης: αυτή προσελκύει τα βλέμματα των θεατών, προς το μέρος της κατευθύνονται οι κινήσεις των προσώπων. Οι άλλες δύο, παράπλευρες θύρες παραμένουν αδρανείς, και ίσως να καλύπτονται κιόλας με κάποιον τρόπο κατά την παράσταση (π.χ. με παραπετάσματα τοποθετημένα επί ή εμπροσθεν της σκηνής). Αντίθετα, αν οι θύρες επί της σκηνικής πρόσοψης είναι μόνο δύο και πρέπει να επιλεγεί η μία εξ αυτών, δεν αποφεύγεται η ασυμμετρία στο σκηνικό: το θέαμα αναγκαστικά θα “μπατάρει” προς τη μία πλευρά του θεατρικού χώρου.<sup>45</sup>

Από την άλλη μεριά, σε θεατρικό περιβάλλον διαμορφωμένο με τον παραπάνω τρόπο, ο κωμικός δραματοουργός έχει τη δυνατότητα, όταν το επιθυμεί, να χρησιμοποιήσει περισσότερες εισόδους, ενίοτε και τις τρεις διαθέσιμες θύρες του σκηνικού. Πιθανώς και οι τραγικοί ποιητές απολάμβαναν την ίδια δυνατότητα και την εφάρμοζαν πού και πού στην πράξη — τουλάχιστον έτσι φαίνεται πως έκανε ο πρωτοποριακός και πειραματιστής Ευριπίδης.<sup>46</sup> Δεν μπορούμε δυστυχώς να προσδιορίσουμε από πότε ακριβώς εισήχθη αυτή η διάταξη του χώρου και των θυρών στο σκηνικό οικοδόμημα: πέρα από τη μεγάλη αβεβαιότητα όσον αφορά τη χρονολόγηση και τη σκηνική πρακτική πολλών τραγικών έργων, τόσο

44. Για τον προβληματισμό αυτό πβ. Dover (1966) 7· Dale (1969) 107–108· Garvie (1986) xlvii–xlviii· Rehm (1992) 34· Heath/OKell (2007) 364.

45. Το ίδιο επισημαίνουν οι Dale (1969) 113· Webster (1970) 11· Taplin (1977) 439–440· McLeish (1980) 44.

46. Βλ., όπως σημειώθηκε και παραπάνω, τα μελετήματα του Σταύρου Τσιτσιρίδη και της Ιωάννας Καραμάνου στο ανά χείρας αφιέρωμα.

του Ευριπίδη όσο και προγενέστερων ποιητών, δεν ξέρουμε επίσης τίποτε ουσιαστικό για τη δραματουργία της πρώιμης αττικής κωμωδίας, πριν από τους *Αχαρνές* του 425 π.Χ. Είναι αδύνατον να καθορίσουμε εάν ο Κρατίνος, ο Κράτης ή ο Φερεκράτης είχαν χρησιμοποιήσει περισσότερες από μία θύρες στις κωμωδίες που παρουσίαζαν κατά τις δεκαετίες του 450, του 440, του 430. Η λογική και το ιστορικό ένστικτο προτρέπει να απαντήσουμε θετικά σε αυτό το ερώτημα: μοιάζει εξεζητημένη η υπόθεση πως η δεύτερη ή τρίτη θύρα του σκηνικού οικοδομήματος ήταν επινόηση του νεαρού Αριστοφάνη ή του Εύπολη.

Σε κάθε περίπτωση, ο χρυσός κανόνας για τη σκηνοθεσία των αρχαίων δραμάτων είναι η περιεκτικότητα, όχι ο αποκλεισμός. Εάν στο πλαίσιο ορισμένου δραματικού είδους μερικά έργα προϋποθέτουν περισσότερες σκηνικές δυνατότητες, ενώ άλλα λιγότερες, είναι ορθότερο να υποθεθεί πως οι επιπλέον δυνατότητες ήταν διαθέσιμες αλλά οι δραματουργοί επέλεξαν να μην τις εκμεταλλευτούν σε κάποιες περιπτώσεις. Αυτό είναι πολύ προτιμότερο από την αντίστροφη θεώρηση: τουτέστιν ότι οι πρόσθετες δυνατότητες δεν υπήρχαν, και όποτε μοιάζουν να χρησιμοποιούνται στο κείμενο, πρόκειται για απατηλή εντύπωση, γεννημένη από σκηνοθετικά τεχνάσματα και πρέπει τότε οι μελετητές να αναζητήσουν *ad hoc* εξηγήσεις και σκηνικές αλχημείες, ώστε να δικαιολογηθεί αυτή η επίφαση του πρόσθετου και ανύπαρκτου με βάση τις λιγότερες, πιο περιορισμένες υποδομές που παρουσιάζουν τα λοιπά δράματα.

Κατά τη γνώμη μου, η δεύτερη αυτή συλλογιστική δεν δικαιολογείται ούτε πρακτικά ούτε λογικά ούτε επιστημολογικά. Ο δραματουργός, έχοντας κατά νου τις πρακτικές υποδομές και δυνατότητες που του παρέχει ο θεατρικός χώρος και η οικεία του δραματουργική παράδοση, σχεδιάζει κάθε φορά τη σκηνική διάταξη ανάλογα με τις ανάγκες της πλοκής που έχει επινοήσει για το έργο του. Δεν είναι υποχρεωμένος να εκμεταλλευτεί σε κάθε δημιουργημά του όλες τις δυνατότητες που του προσφέρει το θεατρικό περιβάλλον, εάν δεν τις χρειάζεται για την ιστορία που έχει στο μυαλό του.<sup>47</sup> Προσφυής είναι η παρομοίωση του Kenneth Dover, δεινού μελετητή του Αριστοφάνη αλλά και βετεράνου θεατρόφιλου, ο οποίος είχε την ευκαιρία, στη διάρκεια του βίου του, να παρακολουθήσει κάποιες από τις εξοχότερες παραστάσεις και τους

47. Κατ' ανάλογο τρόπο, λόγου χάρη, θεατρικά μηχανήματα όπως ο γερανός (*μηχανή*) και το εκκύκλημα χρησιμοποιούνται σε μερικά τραγικά και κωμικά έργα, όχι σε όλα. Θα ήταν παράλογο να υποστηριχθεί, για αυτόν τον λόγο, ότι τα παραπάνω μηχανήματα δεν υπήρχαν στην πραγματικότητα, και ότι η παρουσία τους στα συγκεκριμένα έργα είναι απατηλή εντύπωση.

σπουδαιότερους καλλιτέχνες της βρετανικής σκηνής: σε ένα θέατρο που διαθέτει τον κατάλληλο εξοπλισμό για τον *Μαγικό Αυλό* ή τον *Δον Τζοβάννι*, μπορεί να παρασταθεί και το τεχνικά πολύ απλούστερο *Così fan tutte* — όχι όμως το αντίστροφο.<sup>48</sup> Έτσι θα φανταστούμε και το θέατρο της κλασικής Αθήνας, έστω και αν η μουσική του θα μας έτερπε λιγότερο από εκείνην του Μότσαρτ.

Υπάρχει άλλη μία πιθανή λύση, η οποία αξίζει να μνημονευτεί εδώ, διότι δίνει απάντηση μονομιάς σε ολόκληρο πλέγμα ερωτημάτων, και μάλιστα με γοητευτική απλότητα. Γι' αυτό θα αφιερωθεί λίγος χώρος στην παρουσίασή της, έστω και αν η πιθανότητα αυτή βασίζεται σε υποθέσεις και δεν μπορεί να τεκμηριωθεί ακόμη πλήρως από τις ευρισκόμενες μαρτυρίες. Η σχετική εικασία διατυπώνεται από τον καθηγητή Μιχάλη Τιβέριο, στο μελέτημά του που περιλαμβάνεται στο ανά χείρας τεύχος του *Λογείου*. Σημείο εκκίνησης αποτελεί η πασίγνωστη χουρ της Αναβύσσου, αττικό ερυθρόμορφο αγγείο ζωγραφισμένο γύρω στο 420 π.Χ., όπου απεικονίζεται ένας υποκριτής να παριστάνει κωμικό δράμα ενώπιον δύο καθισμένων θεατών.<sup>49</sup> Ο υποκριτής στέκει και παίζει πάνω σε χαμηλή εξέδρα (για την οποία θα γίνει λόγος και παρακάτω). Στην άκρη της εξέδρας διακρίνεται ένα τμήμα κυματοειδούς παραπετάσματος, το οποίο συχνά εκλαμβάνεται ως αυλαία ή κουρτίνα.<sup>50</sup> Ο καθηγητής Τιβέριος εικάζει ότι πρόκειται για την απόληξη ενός παραπέτου, μιας κινητής κατασκευής με επίμηκες και ελαφρώς καμπυλωτό σχήμα. Αυτό το παραπέτο τοποθετούνταν μπροστά στο οικοδόμημα της σκηνής, από την πλευρά των θεατών, και χρησίμευε ως σκηνικός διάκοσμος για τη δράση του έργου.

48. Βλ. Dover (1966) 7. Πβ. McLeish (1980) 44· Garvie (1986) xlvii–xlvi· και ακόμη Newiger (1996) 267 και Simon (1982) 25: “Denkbare Minimum und Theaterpraxis sind zweierlei”. Ο Moretti (1999–2000) 396–397 προσεγγίζει επίσης προς αυτήν τη συλλογιστική: η σκηνή του 5ου αιώνα διέθετε μία μόνιμη δίφυλλη θύρα στο κέντρο, αλλά μπορούσαν να δημιουργηθούν και παράπλευρα ανοίγματα, όταν χρειαζόνταν, με αφαίρεση κινητών πινάκων (panels) από τα πλάγια. Έτσι το θέατρο διέθετε δυνάμει τις τεχνικές δυνατότητες για έργα με μεγαλύτερες απαιτήσεις, αλλά προσαρμοζόταν και σε δράματα με μικρότερες. Πβ. Csapo (2010b) 127· Hughes (2012) 63· και τις παρατηρήσεις του Τσιτσιρίδη.

49. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, συλλογή Βλαστού 518. Βλ. την εικόνα του αγγείου στο άρθρο του καθηγητή Τιβέριου στο παρόν τεύχος. Συζήτηση της ίδιας αγγειογραφίας, σε σχέση με το χαμηλό *λογείον*, ακολουθεί και παρακάτω.

50. Βλ. π.χ. Webster (1953–1954) 200· Webster (1970) 20· Dearden (1976) 36· Storey (2011) 428· Froning (2014) 308–310· πβ. Hughes (2006) 419–420, 423–424, 428–429.



Αν χρησιμοποιούνταν τέτοια μετακινούμενη κατασκευή, πολλά ζητήματα γύρω από τις χωροταξικές διαφορές μεταξύ τραγωδιών και κωμωδιών ή μεταξύ δραμάτων με μία θύρα και άλλων με δύο ή τρεις επιλύονται με λειτουργικό τρόπο. Το οικοδόμημα της σκηνης καθ' εαυτό παρέμενε το ίδιο σε όλες τις παραστάσεις. Θα διέθετε ουδέτερη, αδιαφοροποίητη πρόσοψη, η οποία θα μπορούσε να έχει ένα ή περισσότερα ανοίγματα για τις εισόδους και εξόδους των υποκριτών — αδιάφορο πόσα, καθώς η πραγματική πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος δεν θα ήταν ορατή από το κοινό του θεάτρου. Μπροστά στην πρόσοψη της σκηνης θα στήνονταν το παραπέτο, το οποίο θα έβλεπαν ως φόντο της δράσης οι θεατές. Αυτό το παραπέτο θα κατασκευαζόταν ξεχωριστά για κάθε παράσταση, ή τουλάχιστον θα υπήρχαν διαφορετικοί τύποι παραπέτων για τα ποικίλα είδη δραμάτων του αττικού θεάτρου. Έτσι, κάθε παραπέτο θα μπορούσε να φέρει περισσότερες ή λιγότερες θύρες και άλλα στοιχεία σκηνικού διακόσμου, ανάλογα με τις ανάγκες του έργου για το οποίο προοριζόταν. Για κωμωδίες όπως οι *Αχαρνές*, οι *Νεφέλες*, η *Ειρήνη*, ο *Αυτόλυκος* και οι *Εκκλησιάζουσες* θα τοποθετούνταν παραπέτο με δύο ή τρία ανοίγματα εισόδων. Σε άλλα αριστοφανικά έργα, όπως και στην πλειονότητα των τραγωδιών, θα χρησιμοποιούνταν άλλου τύπου κατασκευή, με μία μόνο θύρα στο κέντρο.

Με αυτή τη λύση εξαλείφονται οι απορίες ως προς το τι γίνονταν οι παραπανίσιες θύρες της σκηνης σε παραστάσεις τραγωδιών ή κωμωδιών με ένα μόνο κτίσμα, αν χρειαζόταν να καλυφθούν οι επιπλέον αυτές θύρες, ή αν δημιουργούσε αμηχανία η αδρανής παρουσία τους. Ο δραματουργός μπορούσε ελεύθερα να σχεδιάσει την πλοκή του για τόσες σκηνικές θύρες όσες είχε ανάγκη, από μία μέχρι τρεις. Σκευοποιοί και σκηνογράφοι θα αναλάμβαναν να εφοδιάσουν την παράσταση με τον κατάλληλο τύπο παραπέτου, που έφερε τον αντίστοιχο αριθμό θυρών. Η ίδια υπόθεση εργασίας μπορεί να εξηγήσει και άλλες αποκλίσεις σκηνικής χωροταξίας μεταξύ επιμέρους έργων, όπως η παρουσία ή απουσία παραθύρου, για την οποία θα γίνει λόγος αμέσως παρακάτω.

Καθώς επισημαίνει ο καθηγητής Τιβέριος, η παραπάνω ερμηνεία της καμπύλης απόληξης στην αγγειογραφία της Αναβύσσου αποτελεί εικασία. Είναι όμως εικασία που αξίζει να εξεταστεί περαιτέρω, ώστε να εξακριβωθεί αν υπάρχουν άλλες ενδείξεις για τη στήριξή της, ιδίως μαρτυρίες ή υπαινιγμοί για ανάλογες κινητές κατασκευές, έστω σε θέατρα μεταγενέστερων περιόδων του αρχαίου κόσμου. Πρέπει επίσης να διερευνηθεί αν τέτοια κατασκευή ήταν εφικτή τεχνικά, πώς θα μπορούσε να υλοποιηθεί στην πράξη, πώς θα προσαρμοζόταν στις συνθήκες του

κλασικού αθηναϊκού θεάτρου και στο χαμηλό πατάρι που εικονίζεται στο αγγείο. Χρειάζονται εμπειρογνώμονες με ακριβέστερες τεχνικές γνώσεις για να επιλύσουν αυτά τα προβλήματα.

#### “ΕΒΓΑ ΣΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΙ ΣΟΥ”

Εκτός από τις θύρες, το κωμικό θέατρο της αρχαίας Αθήνας χρησιμοποιούσε ένα ακόμη άνοιγμα του σκηνικού οικοδομήματος. Αυτό το άνοιγμα βρισκόταν σε υψηλότερο επίπεδο, πάνω από το έδαφος της ορχήστρας και την επίπεδη εξέδρα του λογείου. Κατά την παράσταση αντιπροσώπευε συνήθως το παράθυρο της οικίας (ή μιας από τις οικίες) που απεικονιζόταν πάνω στη σκηνική πρόσοψη.<sup>51</sup> Στο θεατρικό αυτό παραθύρι εμφανίζονταν και έσκυβαν προς τα έξω διάφορα πρόσωπα, ανάλογα με τις ανάγκες της κωμικής πλοκής.

Για τη λειτουργία του παραθύρου προσφέρουν ενδείξεις λίγα αριστοφανικά έργα. Στους *Σφήκες* (422 π.Χ.) ο κωμικός ήρωας, ο γέρος και δικομανής Φιλοκλέων, βρίσκεται σε κατ’ οίκον περιορισμό. Ο γιος του ο Βδελυκλέων τον έχει φυλακίσει μέσα στο σπίτι και τον φρουρεί αυστηρά, για να τον εμποδίσει να τρέξει στο δικαστήριο και να εξασκήσει τη μανία του με τις δίκες (67–135). Όμως ο γέρος, που είναι τέρας σκανταλιάς και ζωτικότητας, προσπαθεί αδιάκοπα να αποδράσει, εκμεταλλεύόμενος οποιοδήποτε άνοιγμα της οικίας. Σε κάποια στιγμή οι συνδικαστές του Φιλοκλέωνα, οι φτωχοί και ηλικιωμένοι Αθηναίοι Ηλιαστές που αποτελούν τον Χορό της κωμωδίας, μπαίνουν στην ορχήστρα (230 κ. εξ.) και περνούν μπροστά από το σπίτι του συντρόφου τους για να τον παραλάβουν (266–290). Ο ήρωας τούς ακούει από το ανοιχτό παράθυρο της οικίας (διὰ τῆς ὀπῆς, 317) και εμφανίζεται ευθύς ο ίδιος εκεί, για να τους ενημερώσει σχετικά με την αιχμαλωσία του. Διεκτραγωδεύει την κατάστασή του ψέλνοντας θρηνητικά σε τόνους ευριπίδειας μονωδίας (317–333).

51. Όσον αφορά αυτό το άνοιγμα βλ. επίσης τη συζήτηση του Τσιτσιρίδη για τις *Φοίνισσες*, καθώς και τις τελικές γενικές παρατηρήσεις του σχετικά με την ευριπίδεια σκηνή. Καθώς προτείνει ο Τσιτσιρίδης, υπήρχαν τουλάχιστον δύο ή περισσότερα τέτοια υψηλότερα ανοίγματα, τοποθετημένα στα *παρασκήνια*, τις δύο προτεταμένες πτέρυγες που πλασιώναν εκατέρωθεν το οικοδόμημα της σκηνής. Ενδεικτική απεικόνιση των παραθύρων προσφέρει η σχεδιαστική αναπαράσταση του ανακτόρου της Λάρισας επί του Έρμου από τους J. Boehlau και K. Schefold (εικ. 12 στο άρθρο του Τσιτσιρίδη).

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ φίλοι, τήκομαι μὲν  
 πάλαι διὰ τῆς ὀπῆς  
 ὑμῶν ἐπακούων.  
 ἀλλ' — οὐ γὰρ οἷός τ' εἶμι'  
 ἄδειν — τί ποιήσω;  
 τηροῦμαι δ' ὑπὸ τῶνδ', ἐπεὶ  
 βούλομαί γε πάλαι μεθ' ὑ-  
 μῶν ἐλθὼν ἐπὶ τοὺς καδίς-  
 κους κακὸν τι ποιῆσαι.

320

ΦΙΛ. Φίλοι μου, από ώρα λιώνω  
 σαν ακούω τη μιλιά σας  
 μέσα από το παραθύρι.  
 Μα τι να κάνω, που φωνή  
 να βγάλω δεν μπορώ;  
 Με φυλάνε τούτοι εδώ,  
 γιατί εγώ θέλω να φύγω  
 και μαζί σας να προσέλθω  
 στο δικαστήριο, να ψηφίσω  
 και να πράξω το κακό.

Με την ενθάρρυνση των δικαστών του Χορού, ο δαιμόνιος γέρος ψάχνει τρόπο να δραπετεύσει. Τελικά αποφασίζει να ροκανίσει με τα δόντια του το δίχτυ, με το οποίο έχει καλύψει γύρω-γύρω το κτήριο ο γιος του, για να τον εμποδίσει να αποδράσει. Ύστερα από αυτόν τον οδοντικό άθλο, ο Φιλοκλέων κρεμάει ένα σχοινί από το παράθυρο (που αποκαλείται θυρίς αυτή τη φορά, 379), το δένει γύρω από τη μέση του και επιχειρεί να κατεβεί με αυτό στο έδαφος (365–388).

ΧΟΡ. ἀλλὰ καὶ νῦν ἐκπόριζε 365

μηχανὴν ὅπως τάχισθ'· ἔως γὰρ, ὦ μελίττιον.

ΦΙΛ. διατραγεῖν τοίνυν κράτιστόν ἐστί μοι τὸ δίκτυον.

ἢ δέ μοι Δίκτυννα συγγνώμην ἔχοι τοῦ δικτύου.

ΧΟΡ. ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστ' ἄνοντος εἰς σωτηρίαν.

ἀλλ' ἔπαγε τὴν γνάθον.

370

ΦΙΛ. διατέτρωκται τοῦτό γ'. ἀλλὰ μὴ βοᾷτε μηδαμῶς,

ἀλλὰ τηρώμεσθ' ὅπως μὴ Βδελυκλέων αἰσθήσεται.

ΧΟΡ. μηδέν, ὦ τᾶν, δέδιθι, μηδέν·

ὡς ἐγὼ τοῦτόν γ', ἐὰν γρύ-

ξη τι, ποιήσω δακεῖν τὴν

καρδίαν καὶ τὸν περὶ ψυ-

375

χῆς δρόμον δραμεῖν, ἴν' εἰδῆ

μὴ πατεῖν τὰ

ταῖν θεαῖν ψηφίσματα.

ἀλλ' ἐξάψας διὰ τῆς θυρίδος τὸ καλῶδιον εἶτα καθίμα

δήσας σαντὸν καὶ τὴν ψυχὴν ἐμπλησάμενος Διοπείθους.

380

ΦΙΛ. ἄγε νυν, ἦν αἰσθομένω τούτῳ ζητήτῳ μ' εἰσκαλαμαῖσθαι

κἀνασπαστὸν ποιεῖν εἴσω, τί ποιήσετε; φράζετε νυνί.

ΧΟΡ. ἀμυνοῦμέν σοι τὸν προνώδη θυμὸν ἅπαντες καλέσαντες,

ὥστ' οὐ δυνατόν σ' εἶργειν ἔσται· τοιαῦτα ποιήσομεν ἡμεῖς.

ΦΙΛ. δρᾶσω τοῖνον ὑμῖν πίσυρος, καὶ μανθάνετ'· ἦν τι πάθω ᾗ γώ,

385

ἀνελόντες καὶ κατακλαύσαντες θεῖναί μ' ὑπὸ τοῖσι δρυφάκτοις.

ΧΟΡ. Εμπρός λοιπόν, βρες τέχνασμα

το γρηγορότερο. Κοίτα, μελισσάκι μου: χαράζει!

ΦΙΛ. Να τι εἶναι το καλύτερο: το δίχτυ αυτό θα ροκανίσω.

Η θεά Δίκτυννα ας με συγχωρήσει για το δίχτυ.

ΧΟΡ. Μπράβο, αυτό θα πει άνθρωπος που πάει ευθύς για σωτηρία.

Βάλε μπρος τα σαγόνια σου.

ΦΙΛ. Πάει, το ροκάνισα για τα καλά. Μη βγάλετε φωνή,

μα φυλαχτείτε μη μας πάρει είδηση ο Βδελυκλέων.

ΧΟΡ. Καλέ μου, μη φοβάσαι διόλου.

Αν βγάλει γρυ, θα δεις: θα τότε κάνω

την ίδια την καρδιά του να δαγκάσει

και να παλέψει για τη ζωή του.

Θα μάθει πια να μην καταπατάει

τις αποφάσεις των δυο θεαινών.

Μπρος, στο παραθύρι κρέμασε σχοινί, κι έπειτα γύρω σου

δεσ' το και καθελκύσου, με θάρρος στην ψυχή σου.

ΦΙΛ. Για μια στιγμή: αν κείνοι οι δυο πάνε να με ψαρέψουν,

να μ' ανασύρουν μέσα, τι θα κάνετε, για πείτε μου;

ΧΟΡ. Για χάρη σου θα αγωνιστούμε όλοι, με ατσάλινη καρδιά.

Δεν θα μπορέσει να σε φυλακίσει, τέτοια που θα του κάνουμε.

ΦΙΛ. Σας πιστεύω: θα το κάνω. Τον νου σας: αν κακό μου συμβεί,

σηκώστε με, θρηνήστε με, στο δικαστήριο θάψτε με.

ΧΟΡ. Μη φοβάσαι διόλου, τίποτε δεν παθαίνεις. Έλα, φίλε μου, κατέβα

θαρρετά, και προσευχήσου στους θεούς τους πατρογονικούς μας.

Όμως η απόπειρα απόδρασης δεν έχει καλή κατάληξη. Την τελευταία στιγμή ξυπνούν ο Βδελυκλέων και οι δούλοι του σπιτιού και αντιλαμβάνονται τι συμβαίνει. Ευθύς σπεύδουν και τραβούν τον θεόμουρλο γέρο ξανά μέσα στο σπίτι (395–402).

ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ οδτος, ἐγείρου. ΞΑΝΘΙΑΣ τί τὸ προᾶγμ';  
 ΒΔΕΛ. ὥσπερ φωνή μέ τις ἐγκεκύκλωται.  
 μῶν ὁ γέρον πη διαδύεται <αῶ>; ΞΑ. μὰ Δί' οὐ δῆτ', ἀλλὰ καθιμᾶ  
 αὐτὸν δήσας. ΒΔΕΛ. ὦ μαρώτατε, τί ποιεῖς; οὐ μὴ καταβῆσει.  
 ἀνάβαιν' ἀνύσας κατὰ τὴν ἑτέραν καὶ ταῖσιν φυλλάσι παῖε,  
 ἦν πως πρόμνην ἀνακρούσῃται πληγεῖς ταῖς εἰρεσιώναις.  
 ΦΙΛ. οὐ ξυλλήψεσθ' ὀπόσοισι δίκαι τῆτες μέλλουσιν ἔσεσθαι, 400  
 ὦ Σμικυθίων καὶ Τεισιδάη καὶ Χρήμων καὶ Φερέδειπνε;  
 πότε δ', εἰ μὴ νῦν, ἐπαρήξετέ μοι, πρὶν μ' εἶσω μᾶλλον ἄγεσθαι;

ΒΔΕΛ. Βρε συ, ξύπνα. ΞΑ. Τι 'ναι; ΒΔΕΛ. Σαν φωνή να μας περικυκλώνει.  
 Μπας και πάει ο γέρος πάλι να γλιστρήσει από πουθενά; ΞΑ. Όχι, θεέ μου!  
 Έδесе σχοινί γύρω του και κατεβαίνει.  
 ΒΔΕΛ. Βρε κάθαρμα, τι κάνεις; Σταμάτα το κατέβασμα.  
 Γρήγορα, ανέβα εσύ από την άλλη και βάρα τον με τα κλαδιά,  
 μήπως σαλπίσει υποχώρηση υπό τα πλήγματα των στεφανιών του Μάη.  
 ΦΙΛ. Βοηθάτε με, βρε σεις, όσοι μπλεγμένοι σε δίκες είστε φέτος!  
 Μικρόπουλε, Τιμωριάδη, Χρηματούση, Φεροφάη —  
 πότε θα με συντρέξετε; Τώρα είναι ώρα, που με σέρνουν μέσα!

Σε αυτό το επεισόδιο το παραθύρι της απόδρασης γίνεται κέντρο ζωηρής και ξεκαρδιστικής δράσης, που θυμίζει το σλάπстик του βωβού κινηματογράφου.<sup>52</sup> Σε μεταγενέστερες κωμωδίες το παράθυρο χρησιμοποιείται για πιο ρομαντικούς σκοπούς, προαναγγέλλοντας κάπως το μπαλκόνι του σαιξπηρικού *Ρωμαίου*. Όταν παίζονται οι *Εκκλησιάζουσες* (391 π.Χ.), είναι πια αρχές του 4ου αιώνα, και αναδύεται νέος τύπος κωμικού δράματος με πιο ερωτικά ενδιαφέροντα. Στο δεύτερο μέρος της κωμωδίας (877 κ. εξ.) κάποια νεαρή κοπέλα προσμένει τον καλό της, για τον οποίον όμως έχει στήσει καρτέρι επίσης μια ξεδιάντροπη ακόλαστη γριά. Σύμφωνα με τους νέους νόμους, που θεσπίστηκαν για την ουτοπική γυναικοκρατούμενη πολιτεία, οι γριές και άσχημες μέγαιρες έχουν προτεραιότητα στη σεξουαλική ικανοποίηση έναντι των νεαρών και θελκτικών κοριτσιών. Όσο πιο ηλικιωμένη και δυσευδαής είναι η γυναίκα, τόσο μεγαλύτερο το δικαίωμά της να διεκδικήσει κάθε εκλεκτό τεκνό.

52. Για το παράθυρο και τη χρήση του στους *Σφήκες* βλ. MacDowell (1971) 18, 176–177, 179, 182–183, 186–188· Dover (1972) 124–125· Dearden (1976) 31· Mastronarde (1990) 257–258· Handley (1993) 121–122· Russo (1994) 130–131· Biles/Olson (2015) lxvi, 189–190, 208–209, 214–217.

Η νέα κοπέλα βγαίνει στο παράθυρο και τραγουδάει, σε ανταγωνισμό με τη γηραλέα αντίζηλο, για να καλέσει τον ερωμένο της κοντά της (884–923).

ΚΟΡΗ νῦν μὲν με παρακύψασα προῦφθης, ᾧ σαπρά.  
 ῥον δ' ἐρήμας, οὐ παρούσης ἐνθάδε 885  
 ἔμοῦ, τρυγήσειν καὶ προσάξεσθαί τινα  
 ἄδουσ'· ἐγὼ δ', ἦν τοῦτο δρᾶς, ἀντάσομαι.

ΚΟΠΕΛΑ Μωρή μούμια, με πρόφτασες και ξεμύτισες τώρα.  
 Θάρρεψες πως δεν ήμουν εγώ εδώ, και μοναχή σου  
 θα τρύγαγες τα αφύλακτα και κάποιον θα ξελόγιαζες  
 με τα τραγούδια σου. Για κάνε το, να δεις: θα πω κι εγώ ένα τραγούδι.

Το ρήμα *παρακύπτειν*, που βρίσκει εφαρμογή και στην κοπέλα και στη γριά, εδώ και παρακάτω (924, πβ. *διακύπτεις*, 930), δεν δίνει σαφή πληροφορήση για τη θέση των δύο γυναικών. Η λέξη σημαίνει στην κυριολεξία “σκύβω προς τα έξω”, αλλά δεν υποδηλώνει απαραίτητως σκύψιμο από παράθυρο: μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για κάποιον που ξεμυτίζει από μια πόρτα. Η γριά τουλάχιστον φαίνεται σε αυτό το επεισόδιο να έχει βγει στη θύρα του σπιτιού της και να καραδοκεί εκεί για εραστές.<sup>53</sup>

Πιο καθαρές ενδείξεις για τη θέση της κοπέλας προκύπτουν από τη συνέχεια του επεισοδίου. Σύντομα καταφτάνει ο νεαρός Επιγένης, ο περιπόθητος εραστής. Αυτός και η νέα τραγουδούν μαζί ένα απλό αλλά ζουμερό ερωτικό ντουέτο, βουτηγμένο στους χυμούς του νεανικού πόθου (952–975).

ΚΟΡΗ δεῦρο δή, δεῦρο δή,  
 φίλον ἐμόν, δεῦρό μοι  
 πρόσελθε καὶ ξύνεννος  
 τὴν εὐφρόνην ὅπως ἔσει.  
 πάνν γὰρ <δεινός> τις ἔρωσ με δονεῖ  
 τῶνδε τῶν σῶν βοστράχων. 955  
 ἄτοπος δ' ἔγκειταί μοί τις πόθος,  
 ὅς με διακναίσας ἔχει.  
 μέθες, ἰκνοῦμαί σ', Ἔρωσ,

53. Βλ. Ussher (1973) 196, 204–205· Sommerstein (1998) 29–30, 214, 218· και παρακάτω, σημ. 55.

καὶ ποιήσον τόνδ' ἐς ἐννήν  
τὴν ἐμὴν ἰκέσθαι.

ΕΠΙΓΕΝΗΣ δεῦρο δῆ, δεῦρο δῆ, 960  
καὶ σὺ μοι καταδραμοῦ-  
σα τὴν θύραν ἄνοιξον  
τήνδ'· εἰ δὲ μὴ, καταπεσὼν κείσομαι.  
φίλον, ἀλλ' ἐν τῷ σῶ  
βούλομαι κόλπῳ  
πληκτίζεσθαι μετὰ τῆς σῆς πυγῆς.

ΚΟΠΕΛΑ Ἐλα μου, ἔλα κοντά μου,  
αγάπη μου, ἔλα μου εδώ,  
για να πλαγιάσεις δίπλα μου  
ολονυχτίς σε θέλω.  
Ἐρωτας τρελός με κάνει  
για τις μπούκλες σου να τρέμω.  
Πόθος μ' ἐπίασε άτοπος  
και με τυραννάει.  
Ἐρωτά μου, σε ικετεύω,  
λύτρωσέ με, κάνε τον  
στο κρεβάτι μου να ῥθειί.

ΕΠΙΓΕΝΗΣ Ἐλα μου, ἔλα κοντά μου,  
αγάπη μου, κι εσύ για μένα  
τρέξε κάτω κι ἀνοιξέ μου  
τούτη εδώ τη θύρα. Αλλιώς  
πέφτω κάτω να πεθάνω!  
Αχ, αγάπη μου, πώς θέλω  
να χωθῶ στην αγκαλιά σου  
και ξυλιές να ανταλλάξω  
με το κωλαράκι σου.

Εἶναι χαρακτηριστικά τα λόγια του νεαρού: “Τρέξε κάτω και ἀνοιξέ μου τη θύρα” (961–962). Αυτή εἶναι η πιο βέβαιη ἔνδειξη πως η κοπέλα παρουσιάζεται ψηλά στο παραθύρι της.<sup>54</sup> Ὅμως προτοῦ προφτάσει ο καλός μας να εισέλθει στο κονάκι της κοπέλας, τον ἀνακόπτει και τον τραβο-

54. Βλ. Dover (1972) 197· Ussher (1973) xxxii, 194, 210· Vetta (1989) xxxii–xxxiii, 234–235· Mastronarde (1990) 257· Handley (1993) 121–122· Green/Handley (1995) 56, 63· Sommerstein (1998) 29, 214.

λογάει προς το μέρος της η ερωτομανής γραία (976 κ. εξ.).<sup>55</sup> Τις γκροτέσκες σκηνές που ακολουθούν μόνο ο Αριστοφάνης θα μπορούσε να τις δημιουργήσει, ίσως και ο Φελλίνι του *Καζανόβα* και του *Σατυρικού*.

Σε αυτό το στιγμιότυπο το παραθύρι δεν είναι επίκεντρο αδρής σωματικής φάρσας — η φάρσα θα ακολουθήσει στη συνέχεια, όταν οι τρεις μέγαιρες θα ριχτούν πάνω στον νεαρό, και θα περιστρέφεται γύρω από τις πόρτες της σκηνης (βλ. παραπάνω). Το παράθυρο είναι εδώ ρομαντικό σημείο καλέσματος και συνάντησης των ερωτευμένων.<sup>56</sup> Αυτή η σκηηνική λειτουργία κληροδοτήθηκε και στην κατοπινή ερωτική κωμωδία, κατά τον 4ο αιώνα, όπως μαρτυρούν τα αρχαιολογικά μνημεία. Δύο κατωιταλιώτικα αγγεία, ζωγραφισμένα από τον Ποσειδωνιάτη αγγειογράφο Αστέα γύρω στο 350 π.Χ., απεικονίζουν παρόμοια επεισόδια από κωμικά δράματα, όπου η δράση εκτυλίσσεται πάλι γύρω από το παράθυρο της ερωμένης. Καθώς συμβαίνει με τις πιο πολλές κατωιταλιώτικες αγγειογραφίες αυτής της κατηγορίας, τα εικονιζόμενα έργα ήταν πιθανότατα αττικές κωμωδίες που είχαν παρασταθεί στη Μεγάλη Ελλάδα ή στη Σικελία κατά το πρόσφατο παρελθόν.<sup>57</sup>

55. Ορισμένοι μελετητές υποθέτουν δύο παράθυρα, ένα για την κοπέλα και ένα για την πρώτη γριά: βλ. Wilamowitz (1927) 215–216· Coulon (1962) 20–25· Dale (1969) 112 και Dearden (1976) 23, 27, 31, 176 (η γενναιοδωρία αυτών των δύο τελευταίων όσον αφορά τα παράθυρα αντισταθμίζει την ακραία φειδώ τους προκειμένου για τον αριθμό των θυρών της σκηνης). Θεωρητικά θα ήταν δυνατή τέτοια σκηνοθεσία, αν γίνει δεκτό πως υπήρχαν περισσότερα του ενός παράθυρα τοποθετημένα στα δύο *παρασκήνια* (βλ. τη μελέτη του Τσιτσιριδής και πβ. παραπάνω, σημ. 51). Σε αυτήν την περίπτωση, η κοπέλα θα παρουσιαζόταν στο παράθυρο του ενός *παρασκήνιου*, η γριά στο αντίστοιχο άνοιγμα του άλλου, και το θέαμα θα ήταν απολύτως συμμετρικό: οι δύο αντίζηλες θα φαίνονταν οιονεί “ακροβολισμένες” εκατέρωθεν του σκηηνικού οικοδομήματος, σαν ελεύθεροι σκοπευτές εν αναμονή του στόχου. Όμως το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί η πρώτη γριά, ήδη από την αρχή του επεισοδίου, δείχνει ότι στέκεται στην πόρτα της, στο επίπεδο του εδάφους, έτοιμη να τσακώσει όμορφους περαστικούς: “στέκομαι άπραγη εδώ πέρα” (*ἔστηκα ... ἀργός*, 879–880), “πώς να πιάσω στα χέρια μου κανέναν από δαύτους την ώρα που θα περνάει;” (*πῶς ἂν περιλάβοιμ’ αὐτῶν τινὰ παριόντα*; 881–882). Βλ. Ussher (1973) xxxii· Mastronarde (1990) 257–258, 282. Ο Fraenkel (1964) 473–478 τοποθετεί και τις δύο γυναίκες στη στέγη της σκηνης, καταργώντας τα παράθυρα. Πώς όμως θα μπορούσε η γριά να τσακώσει τους νεαρούς περαστικούς από εκεί πάνω;

56. Πιθανότατα το παράθυρο χρησιμοποιείται και σε προηγούμενο επεισόδιο των *Εκκλησιασιστών*. Ο πρώτος γείτονας, που παρακολουθεί από το σπίτι του τον Βλέπυρο να αφοδεύει (327–356), μάλλον εμφανίζεται και αυτός στο παράθυρι του. Βλ. Dale (1969) 113· Dearden (1976) 31, 175· Vetta (1989) xxiii, 177· Sommerstein (1998), 29, 169. Αντίθετοι οι Wilamowitz (1927) 210 και Ussher (1973) xxx–xxxii, 122–123.

57. Για τις σχέσεις αυτών των κατωιταλιώτικων αγγειογραφιών με την αττική κωμωδία βλ. κατεξοχήν Taplin (1993)· Maffre (2000) 295–310· Csapo (2010a) 38–82· Green (2012).



Και στις δύο αγγειογραφίες μια γυναίκα εμφανίζεται στο παράθυρό της, ενώ ο εραστής της σκαρφαλώνει ή ετοιμάζεται να αναρριχηθεί και να την συναντήσει, σαν άλλος Ρωμαίος, με μια σκάλα. Στη μία περίπτωση, σε κωδωνόσχημο κρατήρα του Βρετανικού Μουσείου, ο αγαπητικός είναι συνηθισμένος νέος άνδρας.<sup>58</sup> Σε άλλον κρατήρα, στο Μουσείο του Βατικανού, εμφανίζεται στον ίδιο ρόλο ο θεός Δίας, με τη μορφή γηραλέου εραστή. Ο ερωτύλος θεός έχει βγει για νυχτερινή ερωτική περιπέτεια με βοηθό τον Ερμή, τον πιστό του υπηρέτη, που του κρατεί στην κυριολεξία το λυχνάρι. Με τη σκάλα επ' ώμου, ο Δίας πλησιάζει στο παραθύρι κάποιας από τις ερωμένες του, είτε πρόκειται για την Αλκμήνη, είτε για τη Δανάη, είτε για άλλη.<sup>59</sup>

Οι μυθολογικές κωμωδίες με θέμα τους ερωτικούς δεσμούς του Δία ήταν δημοφιλές είδος στο κωμικό θέατρο της Αθήνας, από τα τέλη του 5ου αιώνα έως το 350 περίπου.<sup>60</sup> Σχεδόν είκοσι έργα αυτού του τύπου μαρτυρούνται από τις πηγές, αν και συχνά δεν απομένει παρά μόνο ο τίτλος τους ή ελάχιστα σπαράγματα δίχως ουσιαστικές πληροφορίες για την πλοκή. Παρά ταύτα, σε κάποιες περιπτώσεις διασώζονται πιο εύγλωττα και περιεκτικά αποσπάσματα, όπου βλέπουμε τον Δία επί το έργον του έρωτος: ο θεός αναρωτιέται πώς θα μπορέσει να προσεγγίσει το αγαπημένο πρόσωπο, και καταστρώνει σχέδιο δράσης.<sup>61</sup> Καμιά φορά, μάλιστα, ο Δίας ετοιμάζεται ειδικότερα να διεισδύσει στον θάλαμο της αγαπημένης του. Έτσι συμβαίνει στη Δανάη του Σαννυρίωνα, που παίχτηκε λίγο μετά το 408 π.Χ. (απ. 8):

58. Βρετανικό Μουσείο, 1865, 0103.27 (F 150)· *PhV*<sup>2</sup> 36 (Trendall [1967] 35)· *RVP* 45 (Trendall [1987] 72). Βλ. Bieber (1961) 137–138 (εικ. 501)· Billig (1980) 66–67· Brandes-Druba (1994) 163, 294· Green/Handley (1995) 56–57, 63–64 (εικ. 31)· Green (1995) 109 (εικ. 10a). Εικόνα του αγγείου είναι διαθέσιμη στον ιστότοπο του μουσείου: [http://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=399570&partId=1&searchText=asteas+paestan+krater&page=1](http://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=399570&partId=1&searchText=asteas+paestan+krater&page=1)

59. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco, 17106· *PhV*<sup>2</sup> 65 (Trendall [1967] 16, 46)· *RVP* 176 (Trendall [1987] 124). Βλ. Catteruccia (1951) 18–19· Bieber (1961) 132 (εικ. 484)· Pickard-Cambridge (1968) 217 (εικ. 106)· Webster (1970) 108–109, 114–115 (εικ. 20)· Trendall/Webster (1971) 134 (IV.19)· Brandes-Druba (1994) 163, 167, 295–296· Green (1995) 109 (εικ. 10b)· Konstantakos (2002) 159–160. Για εικόνα του αγγείου βλ. πάλι τον ιστότοπο του μουσείου: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/sala-xxii--emiciclo-superiore--collezione-deivasi--ceramica-ita/cratere-a-campana-pestano-attribuito-ad-asteas.html>

60. Για αυτήν την κατηγορία μυθολογικών κωμωδιών βλ. Konstantakos (2002) 156–167.

61. Βλ. π.χ. Πλάτωνος του Κωμικού, *Ευρώπη* απ. 43· *Άμφιδος* απ. 46· Αλκαίου, *Γανυμήδης* απ. 3–4· πβ. Πλάτωνος του Κωμικού, *Νυξ μακρά* απ. 90–91· Αντιφάνους, *Γανυμήδης* απ. 74.

ΖΕΥΣ τί ὄν γενόμενος εἰς ὀπὴν ἐνδύσομαι;  
 ζητητέον. φέρ' εἰ γενοίμην <-> γαλή·  
 ἀλλ' Ἡγέλοχος <εὐθύς> με μηνύσειεν <ἄν>  
 ὁ τραγικός ἀνακράγοι τ' ἄν εἰσιδὼν μέγα·  
 ἐκ κυμάτων γὰρ αἴθις αἶ γαλήν' ὄρω

ΔΙΑΣ Ἄραγε τι μορφή να πάρω για να χωρέσω από την τρύπα;  
 Για να σκεφτώ. Να γινόμεουν, ας πούμε, γαλή;  
 Μπα, αμέσως θα με ξεσκέπαζε αυτός ο Ηγέλοχος, ο τραγικός ηθοποιός.  
 Με το που θα με έβλεπε, θα έβγαζε αγριοφωνάρες:  
 “Γαλήν’ από τα κύματα πάλι ξανά θωρώ”.

Ο Δίας βρίσκεται προφανώς έξω από το ενδιαίτημα της Δανάης και διερωτάται σε τι θα μπορούσε να μεταμορφωθεί ώστε να γλιστρήσει μέσα και να συνευρεθεί με την κοπέλα.<sup>62</sup> Η δίοδος από την οποία λογαριάζει να εισέλθει αποκαλείται *ὀπή*, λέξη που θα μπορούσε καθ’ εαυτήν να αναφέρεται σε διάφορα ανοίγματα του σπιτιού, ευρισκόμενα στους τοίχους, στην οροφή ή στις υδρορροές. Στους *Σφήκες* αποκαλείται *ὀπή* το παράθυρο από το οποίο ο φυλακισμένος Φιλοκλέων συνομιλεί με τον Χορό και επιχειρεί κατόπιν να αποδράσει (317). Σε μια παρωδία του μύθου της Δανάης, ασφαλώς, θα σκεφτόταν κανείς επίσης κάποια τρύπα στη στέγη του σπιτιού, από την οποία θα μπορούσε να εισέλθει ο Δίας μεταμορφωμένος σε χρυσή βροχή, σύμφωνα με την παραδοσιακή εκδοχή της ιστορίας.<sup>63</sup> Δεν ξέρουμε αν η *ὀπή* αυτή, για την οποία μιλάει ο Δίας, ήταν ορατή πάνω στο σκηνικό φόντο κατά την παράσταση της κωμωδίας του Σαννυρίωνα. Αν ήταν, θα αντιστοιχούσε κατά πάσα πιθανότητα στο υψηλότερο άνοιγμα της σκηνής, το “παράθυρο”, και ο θεός θα μπορούσε να επιχειρήσει από εκεί την είσοδό του ενώπιον των θεατών, όπως ετοιμάζεται να κάνει και στο αγγείο του Ασστέα. Εν γένει, δεν αποκλείεται το παραθύρι της καλής να έπαιζε ρόλο σε αρκετά από τα κωμικά δράματα που πραγματεύονταν ερωτικές περιπέτειες του Διός.

Παρόμοια κατάσταση διαφαίνεται στο απ. 85 από την κωμωδία *Χρυσόχοος* του Δίφιλου:

62. Βλ. Kassel/Austin (1983–2001) VII 588· Hunter (1983) 114· Konstantakos (2002) 161· Casolari (2003) 32· Karamanou (2006) 13· Κωνσταντάκος (2014) 90–91· Orth (2015) 397–406.

63. Βλ. Orth (2015) 403–404· Biles/Olson (2015) 190. Πβ. τη συζήτηση του Τσιτσιρίδη για τα υψηλότερα ανοίγματα ή “παράθυρα” των *παρασκηνίων* (παραπάνω, σημ. 51 και 55).

διακύψας ὄρῳ  
διὰ τῆς ὀπαιίας κεραμίδος καλὴν σφόδρα

Σκύβω και βλέπω από την τρύπα στα κεραμίδια μια πανέμορφη κοπέλα.

Έχει προταθεί πως το έργο του Δίφιλου δραματοποιούσε επίσης την ιστορία του Δία και της Δανάης. Ο τίτλος θα παρέπεμπε τότε στη γνωστή από τον μύθο μεταμόρφωση του θεού σε χρυσή βροχή.<sup>64</sup> Όμως είναι εξίσου πιθανό πως πρόκειται για κωμωδία με υπόθεση από τη σύγχρονη ιδιωτική και αστική ζωή, όπως τα πλείστα των δραμάτων της Νέας Κωμωδίας. Ο ομιλητής του απ. 85, σε αυτήν την περίπτωση, είναι μάλλον κάποιος ερωτευμένος ή μοιχός, που παρακολουθεί κρυφά την ωραία αγαπημένη απ' έξω από το σπίτι της.<sup>65</sup> Το άνοιγμα εδώ τοποθετείται ρητά στα κεραμίδια της στέγης, και δεν είναι γνωστό αν παριστανόταν στο σκηνικό και αν γινόταν χρήση του στην παράσταση. Ο ενεστώτας ὄρῳ θα μπορούσε να είναι ιστορικός, οπότε το χωρίο θα περιέγραφε κάποια εμπειρία του εραστή σε παρελθόντα χρόνο και σε άλλον χώρο, εκτός του σκηνικού.

Πάντως, στα κείμενα της Μέσης και της Νέας Κωμωδίας ακούμε καμιά φορά για μοιχούς οι οποίοι στήνουν σκάλες και σκαρφαλώνουν για να εισέλθουν κρυφά στα σπίτια και να ξεπλανέψουν τις τίμιες γυναίκες. Στην κωμωδία *Πένταθλος* του Ξέναρχου κάποιος πορνοβοσκός στηλιτεύει τους άσωτους νεαρούς, οι οποίοι προτιμούν να μετέρχονται τέτοια επικίνδυνα και κοπιαστικά τεχνάσματα για να μοιχεύσουν, παρά να συνευρεθούν ξέγνοιαστα με τα κορίτσια του δικού του πορνείου (απ. 4): “Δεν χρειάζεται να στήσεις σκάλα και να μπεις κρυφά, ούτε να γλιστρήσεις μέσα από κανένα άνοιγμα κάτω από τη στέγη”.<sup>66</sup> Το ίδιο μοτίβο αναδύεται συχνά-πυκνά στην πλούσια παράδοση της κωμικής ερωτικής

64. Βλ. Edmonds (1961) 141· Hunter (1983) 114· Karamanou (2006) 14. Αν και ήταν σύγχρονος πάνω-κάτω του Μένανδρου, ο Δίφιλος φαίνεται πως έρεπε προς ένα είδος κωμωδίας πιο αδρό, με ισχυρότερες καταβολές στη λαϊκή φάρσα και πιο έντονους δεσμούς προς την παράδοση της Μέσης. Η παραγωγή του περιλάμβανε ακόμη και μυθολογικές παρωδίες (*Δαναΐδες*, *Ηρακλής*, *Θησεύς*, *Πελιάδες*), αυτόν τον αγαπημένο τύπο δράματος της Μέσης Κωμωδίας, ο οποίος σχεδόν εγκαταλείφθηκε στην ελληνιστική εποχή. Δεν μοιάζει λοιπόν απίθανο, κατ' αρχήν, να αφιέρωσε ο Δίφιλος μια κωμωδία στους έρωτες του Δία και της Δανάης.

65. Πβ. Trenkner (1958) 130· Orth (2015) 403.

66. Ξέναρχου απ. 4.10–11: *μη κλίμακα στησάμενον εισβῆναι λάθρα / μηδὲ δι' ὀπῆς κάτωθεν εισδῶναι στέγης*. Πβ. Τερέντιου, *Eunuchus* 588–589· Trenkner (1958) 129–130· Orth (2015) 403–404. Η σκάλα χρησιμοποιείται επίσης στο αρχαίο θέατρο για άνοδο στη

νουβέλας, από την αρχαιότητα έως τις μεσαιωνικές συλλογές διηγημάτων, τα σκαμπρόζικα *fabliaux* και τον Βοκάκιο. Ο παράνομος εραστής σκαρφαλώνει και μπαίνει απαρατήρητος από το παράθυρο ή από άλλο άνοιγμα ψηλά στο σπίτι.<sup>67</sup> Αρκετές κωμωδίες από τα τέλη του 5ου και τον 4ο αιώνα πραγματεύονται υποθέσεις μοιχείας ως κύριο αντικείμενο της πλοκής τους, αν κρίνουμε από τους τίτλους: *Μοιχοί* του Αμειψία και του Αντιφάνη, *Μοιχός* του Φιλήμονα, *Αδελφάι μοιχευόμενοι* του Αλκαίου.<sup>68</sup> Κάποια από αυτά τα έργα θα μπορούσαν, μεταξύ άλλων τεχνασμάτων και περιπετειών, να δείχνουν τον τολμηρό εραστή να αναρριχάται στο παραθύρι της μοιχαλίδας, όπως τόσοι και τόσοι μοιχοί της λαϊκής και μυθιστορικής παράδοσης.

Μολαταύτα, δεν είναι δυνατόν να προσδιοριστεί πόσο συχνή ήταν η χρήση του παραθύρου στην αττική κωμωδία. Οι λίγες περιπτώσεις που γνωρίζουμε, βέβαιες και πιθανές, είναι περισώσματα της τύχης και δεν συνιστούν στατιστικά έγκυρο δείγμα. Πάντως, το παράθυρο ανοιγόταν στο σκηνικό οικοδόμημα και χρησιμοποιούνταν στην παράσταση τουλάχιστον από τη δεκαετία του 420. Ήταν και αυτό ένα στοιχείο που υπήρχε στη σκηνή μόνο για χάρη της κωμωδίας: στην τραγωδία, όσο μπορούμε να δούμε από τα γνωστά δράματα, παρέμενε αδρανές — όπως ακριβώς τα τεχνικά επιτηδεύματα που αξιοποιούνται στα *fiècles à machines* του Μολιέρου και του Κορνείγ είναι άχρηστα όταν το θέατρο παρουσιάζει Τσέχωφ ή Ίμπσεν. Ασφαλώς, αν τοποθετούνταν παραπέτο ή κινητό προπέτασμα διακόσμου μπροστά από το σκηνικό οικοδόμημα, σύμφωνα με την πρόταση του καθηγητή Τιβέριου (βλ. παραπάνω), η διαφορά μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας εξηγείται και πάλι αβίαστα. Το παράθυρο θα υπήρχε μόνο στο παραπέτο που χρησιμοποιούνταν για την παράσταση της κωμωδίας — ή ορισμένων κωμωδιών. Για τις τραγωδίες θα προοριζόταν άλλο είδος παραπέτου, δίχως τέτοιο άνοιγμα σε υψηλό σημείο.<sup>69</sup>

Αξίζει να διερωτηθεί κανείς γιατί το παράθυρο δεν αξιοποιήθηκε έμπρακτα στο τραγικό θέατρο, ούτε καν (όσο μπορούμε να δούμε) από

στέγη του σκηνικού οικοδομήματος: βλ. *Νεφέλες* 1486–1509 και πβ. Ευρ. *Ιφιγένεια εν Ταύροις* 96–98 και τη σχετική συζήτηση του Τσιτσιρίδη.

67. Βλ. π.χ. Ζηνοβίου (Αθων.), *Παροιμίες* 2.16 (ε.λ. ή *Φανίου θύρα*): Βοκάκιου, *Δεκαήμερο* 3.3, 7.5· Thompson (1955–1958) IV 373, 409 (μοτίβα K1211, K1565)· Trenkner (1958) 129–130· Bühler (1982) 138–139, 144–145.

68. Βλ. Totaro (1998) 167–170· Orth (2013) 26–28, 255–258.

69. Παρόμοια ο Mastronarde (1990) 258 προτείνει ότι για τα λίγα επεισόδια με παράθυρο στην αρχαία κωμωδία κατασκευαζόταν ειδικό κινητό παραπέτασμα (panel) μπροστά σε ένα τμήμα της επίπεδης στέγης της σκηνής. Πβ. Csapo (2010b) 127–128.

τον πειραματιστή Ευριπίδη, ο οποίος δεν δίστασε να εκμεταλλευτεί άλλες δραματουργικές ελευθερίες, όπως η δεύτερη ή τρίτη θύρα.<sup>70</sup> Ίσως το παραθύρι θύμιζε υπερβολικά τον κόσμο της καθημερινής αστικής ζωής και την ατμόσφαιρα της αθηναϊκής γειτονιάς, σε σημείο που να μην γίνεται ανεκτό από τη σεμνοπρεπή ποιητική της τραγωδίας, ούτε καν στην προωθημένη ευριπίδεια εκδοχή της. Θα μπορούσε κανείς να φανταστεί την Κλυταιμίστρα να θωρεί την άφιξη του Αγαμέμνονα από το παραθύρι της, ή τη Φαίδρα να προβάλλει εκεί για να τραγουδήσει το πάθος της για τον ωραίο Ιππόλυτο; Θα ήταν ποτέ δυνατόν ο Οιδίπους ή ο Κρέων να απευθύνει τον επίσημο λόγο του προς τους Θηβαίους από το παράθυρο του μεγάρου του, σαν άλλος Καραμανλής ή Παπανδρέου; Οπωσδήποτε, η Μήδεια δεν θα μπορούσε να αντιρρίζει από εκεί πάνω τα παιδιά της να παίζουν στο σοκάκι. Και ο Πενθέας προφανώς δεν στεκόταν στο παράθυρο όταν ο σεισμός συντάρραξε το παλάτι των Καδμείων — αλλιώς θα είχε θαφτεί κάτω από τα συντρίμμια, και δεν θα απέμενε τίποτε για να σπαράξουν οι μαινάδες.

#### “ΒΓΗΚΑ ΣΤΟ ΠΑΛΚΟ ΜΙΑ ΒΡΑΔΙΑ”

Το τελευταίο προς εξέταση συστατικό του σκηνηικού χώρου, καθώς σημειώθηκε και στην εισαγωγή, ονομάζεται συμβατικά (και ίσως αναχρονιστικά, κατ’ αναλογία προς την ελληνιστική και μεταγενέστερη πρακτική) *λογεῖον*. Πρόκειται για τη χαμηλή εξέδρα που πρέπει να στήνόταν μπροστά στο σκηνηικό οικοδόμημα ήδη από τον 5ο αιώνα, κατά την πεποίθηση αρκετών μελετητών. Αυτό το πρώιμο παλκοσένικο ήταν προορισμένο για τους υποκριτές. Κατά την κλασική περίοδο ήταν ακόμη χαμηλό και συνδεόταν με το επίπεδο της ορχήστρας μέσω λίγων σκαλοπατιών. Επέτρεπε έτσι στους ηθοποιούς να κατεβούν στην ορχήστρα,

70. Δεν χρησιμοποιούνταν παράθυρο στον πρόλογο των *Φοινισσών* του Ευριπίδη, για το τμήμα εκείνο του έργου όπου η Αντιγόνη και ο Θεράπων κατοπτεύουν τα στρατεύματα από ψηλά (88–201). Τα δύο πρόσωπα ανεβαίνουν στη στέγη του σκηνηικού οικοδομήματος, κατ’ απομίμηση του επικού μοτίβου της “τειχοσκοπίας”. Βλ. Mastronarde (1990) 255–257 και τη σχετική συζήτηση του Τσιτσιρίδη. Καθώς προτείνει αυτός ο τελευταίος, η περιγραφή του παλατιού στις *Φοίνισσες* (90, *μελάθρων ἐς διήρες ἔσχατον*), η οποία παραπέμπει σε κτίσμα με δεύτερο πάτωμα, προϋποθέτει την ύπαρξη ψηλών παραθύρων στη σκηνή ή στα παρασκήνια, τα οποία θα έδιναν την εντύπωση δεύτερου ορόφου. Αν είναι έτσι, ο Ευριπίδης υπαινίσσεται την παρουσία των παραθύρων στο κείμενό του, έστω και αν δεν φαίνεται να τα χρησιμοποιεί ενεργά για τη σκηνοθεσία του δράματος. Άραγε να είχε αξιοποιήσει πρακτικά το παράθυρο σε κάποιον άλλη, χαμένη τραγωδία;

να αναμιχθούν και να παίξουν ανάμεσα στα μέλη του Χορού, όταν το απαιτούσε η δράση του έργου — π.χ. σε αρκετά επεισόδια της κωμωδίας όπου ο Χορός κυνηγάει τον ήρωα, συγκρούεται βίαια μαζί του ή απειλεί να τον κακοποιήσει.<sup>71</sup>

Παλαιότερα η χρήση ή απουσία του χαμηλού λογείου στο θέατρο του 5ου αιώνα συζητούνταν έντονα και αποτελούσε αντικείμενο αντεγκλήσεων μεταξύ των μελετητών. Κάποιοι αρνούνταν την ύπαρξή του με πάθος,<sup>72</sup> άλλοι το υποστήριζαν, ενίοτε με ανάλογη έξαψη.<sup>73</sup> Ιδίως στον αγγλοσαξονικό ακαδημαϊκό κόσμο η αντιπαράθεση ανάμεσα στις δύο φατρίες ήταν ώρες-ώρες οξύτατη: δεν τολμούσε κανείς να χρησιμοποιήσει απλές μεταφορές καθημερινής χρήσης, όπως ο προσδιορισμός “on stage” (“επί σκηνής”) με την αυτονόητη μεταφορική έννοια “στον χώρο της παράστασης, μπρος στα μάτια των θεατών”, δίχως να κινδυνεύσει να κατηγορηθεί ότι παίρνει θέση στο ακανθώδες ζήτημα του λογείου και να δεχτεί τα πυρά των αρνητών της ύπαρξής του. Ο Kenneth Dover, στην προμετωπίδα ενός άρθρου του, αναγκάστηκε να διευκρινίσει προγραμματικά ότι “οι εκφράσεις ‘on stage’ και ‘off stage’ σημαίνουν αντιστοίχως ‘ενώπιον του κοινού’ και ‘έξω από το οπτικό πεδίο του κοινού’ — δεν υποδηλώνουν ότι ο χώρος στα νότια-νοτιοανατολικά της ορχήστρας ήταν ή δεν ήταν πιο υπερυψωμένος από την ορχήστρα”. Το ίδιο αισθάνθηκε την ανάγκη να κάνει ο (δικός μας αλλά καλοσπουδαγμένος στην Αγγλία) Γρηγόρης Σηφάκης στην εισαγωγή του πολύκροτου βιβλίου του για την παράβαση και τους ζώομορφους Χορούς της κωμωδίας.<sup>74</sup> Οι Γερμανοί σπουδαστές του παλιού καιρού συνήθιζαν να προκαλούν ο ένας τον άλλον σε μονομαχία με ξίφος, και επιδείκνυαν μετά με περηφάνεια τις ουλές τους. Οι Αγγλοσάξονες λόγιοι δεν είχαν τέτοια πολεμοχαρή παράδοση, και έτσι άφηναν όλο τους το πάθος να ξεσπάσει στις φιλολογικές

71. Βλ. Arnott (1962) 15–16, 34–40· Hourmouziades (1965) 58· Dover (1968) 19· Webster (1970) 7· Dearden (1976) 15–18· McLeish (1980) 42–43, 168· Gould (1985) 269· Csapo/Slater (1994) 64, 66· Scully (1999) 73–74· Slater (2002) 270.

72. Βλ. π.χ. White (1891)· Capps (1891)· Pickard-Cambridge (1946) 42, 47, 49, 51, 57–59, 61–74· Joerden (1971) 370, 407–409· Taplin (1977) 441–442· Taplin (1978) 11, 183· Ley/Ewans (1985)· Rehm (1992) 34–36· Russo (1994) 68–69· Wiles (1997) 63–67· Wiles (2000) 104–109.

73. Βλ. Webster (1960) 498–499, 504–505· Arnott (1962) 3–41· Hourmouziades (1965) 58–74· Webster (1970) 7, 166–167· Dearden (1976) 13–18· McLeish (1980) 42–43, 168· Simon (1982) 7· Gould (1985) 269· Thiery (1986) 24–26· Newiger (1996) 37, 263–264· Csapo/Slater (1994) 64, 80–81, 258, 268· Green/Handley (1995) 35, 63· Scully (1999)· Liapis (2015) 151–154· και τη μελέτη του Τσιτσιρίδη.

74. Βλ. Dover (1966) 2· Sifakis (1971) 3. Ομοίως Taplin (1977) 42· Garvie (1986) xlv.

διενέξεις. Ευτυχώς, από μίαν άποψη, αλλιώς οι πιο μαχητικοί μελετητές θα κατέληγαν ίσως να κυκλοφορούν με χαρακωμένο πρόσωπο.

Σήμερα η έξαψη εκείνης της διαμάχης έχει καταλαγιάσει. Η μερίδα των υποστηρικτών του λογείου έχει κερδίσει τον αγώνα. Ελάχιστοι θα αρνούνταν πια την ύπαρξη αυτού του συστατικού στο κλασικό θέατρο της Αθήνας, καθότι οι ενδείξεις υπέρ του είναι σωρευτικές και με αξιόλογη αποδεικτική δύναμη. Η παρουσία του χαμηλού παταριού στις παραστάσεις της αττικής Παλαιάς Κωμωδίας μαρτυρείται πρώτα-πρώτα από την αγγειογραφία. Η χους της Αναβύσσου, χρονολογημένη γύρω στο 420 π.Χ., δείχνει την εξέδρα και τα σκαλοπάτια που την συνδέουν με το επίπεδο του εδάφους. Ο ηθοποιός πάνω στο λογείον, ντυμένος με το χαρακτηριστικό σωματίον της αττικής κωμωδίας και κρατώντας δρεπανόσχημη άρπη και δισάκι, πιθανότατα πρωταγωνιστεί σε κάποια κωμωδία που παρωδούσε τον μύθο του Περσέα.<sup>75</sup> Μεταξύ άλλων παραδίδεται πως είχε γράψει τέτοιο έργο ο κωμικός ποιητής Φρόνιχος λίγο πριν από το 421 π.Χ.<sup>76</sup> Όσο για τους δύο θεατές, οι οποίοι κάθονται σε κομψούς κλισμούς μπροστά στο λογείον, αυτοί αντιπροσωπεύουν μάλλον τους επισήμους της πρώτης σειράς στο διονυσιακό θέατρο, και συνεκδοχικά όλο το κοινό, που πρέπει να το φανταστεί κανείς πίσω τους στο ανηφορικό κοίλον. Είναι καλό ερώτημα γιατί δεν απεικονίστηκε η ορχήστρα που μεσολαβούσε κανονικά μεταξύ λογείου και θεατών, αλλά δεν είναι δύσκολο να σκεφτούμε την απάντηση: δεν υπήρχε χώρος στο αγγείο, και επιπλέον το πελώριο κενό διάστημα της ορχήστρας θα προξενούσε *horror vacui* στον αρχαίο ζωγράφο. Αργότερα, κατά τον 4ο αιώνα, παρόμοιο χαμηλό παλκοσένικο με λίγα σκαλοπάτια εμφανίζεται σε πολλές κατωιταλιώτικες αγγειογραφίες κωμικών επεισοδίων.<sup>77</sup> Από αυτήν την

75. Για την χουν της Αναβύσσου βλ. Webster (1953–1954) 199–200· Pickard-Cambridge (1968) 210–211· Webster (1970) 7, 20· Trendall/Webster (1971) 117 (IV.1)· Csapo/Slater (1994) 64–65 (εικ. 4B)· Scully (1999) 69–70· Hughes (2006)· Csapo (2010a) 25–27· Storey (2011) 428· Green (2012) 291, 297–298· Hughes (2012) 64–65, 69· Froning (2014). Βλ. επίσης τη μελέτη του Μιχάλη Τιβέριου στο παρόν αφιέρωμα του *Λογείου*.

76. Βλ. *Νεφέλες* 553–556· Φρονίχου απ. 77 Kassel/Austin, test. 8a–c Stama. Στη γκροτέσκα ανάπλαση του μύθου από τον Φρόνιχο μια μεθυσμένη γριά έπαιξε τον ρόλο της Ανδρομέδας, χόρευε τον άσεμνο κόρδακα και αφηνόταν έκθετη για να την καταβροχθήσει το κήτος. Αναρωτιέται κανείς μήπως ο κωμικός Περσέας, αντί να την ερωτευτεί και να την σώσει, αηδίαζε από την ασχήμια της και την παρατούσε στην τύχη της. Βλ. Stama (2014) 35–40, 348–349.

77. Στα βασικά εγχειρίδια και μελετήματα για τις κατωιταλιώτικες αγγειογραφίες μπορεί κανείς να δει πολλές απεικονίσεις του λογείου: βλ. Catteruccia (1951) 19–27, 32–34, 38–39, 41–58, πίν. I 2, II 4, 9, III 5, 11, VI 25, 31, VII 38, VIII 41, 47, 48, IX 53, 60, 62, X 59, XIV 34, 45· Bieber (1961) 131–146, εικ. 483, 485, 488, 489, 491, 492, 498, 504,

άποψη, οι συνθήκες παράστασης στη Μεγάλη Ελλάδα δεν πρέπει να ήταν πολύ διαφορετικές από ό,τι στην Αθήνα.<sup>78</sup>

Οι αριστοφανικές κωμωδίες προσφέρουν υποστηρικτικές κειμενικές ενδείξεις για τη χρήση του λογείου. Σε μερικά χωρία του μεγάλου κωμικού οι κινήσεις των ηθοποιών στον χώρο της παράστασης περιγράφονται με τα ρήματα *ἀναβαίνειν* και *καταβαίνειν*, τα οποία προϋποθέτουν κάποιο μέρος υπερυψωμένο, πάνω από το επίπεδο του εδάφους, για άνοδο και κάθοδο.<sup>79</sup> Έτσι συμβαίνει στο τελευταίο τμήμα των *Σφηκών*, όταν ο μονομανής Φιλοκλέων, αφού παράτησε τις δίκες και μετατράπηκε σε άσωτο γλεντζέ και γηραλέο πλείμποϊ, επιστρέφει μεθυσμένος από το συμπόσιο. Μαζί του κουβαλάει μια νεαρή πόρνη, την οποίαν απήγαγε από τον συμποτικό ανδρώνα, και της απευθύνεται σε τρυφερό όσο και αισχρολογικό τόνο (1341 κ. εξ.):

ΦΙΛ. *ἀνάβαινε δεῦρο, χρυσομηλολόνηθιον,  
τῇ χειρὶ τουδὶ λαβομένη τοῦ σχοινίου.  
ἔχου φυλάττου δ', ὡς σαπρὸν τὸ σχοινίον·  
ὅμως γε μέντοι τριβόμενον οὐκ ἄχθεται.  
ὀρᾷς ἐγὼ σ' ὡς δεξιῶς ὑφειλόμην*

1345

507–509, 512, 514, 515, 517, 519· Trendall/Webster (1971) 11–12, 128–138, 142–143 (αρ. IV.11, 13, 14, 17, 18, 20, 21, 24–27, 35)· Massei (1975)· Billig (1980) 35, 58–70, 80–83, εικ. 1, 8–12, 14, 15, 21, 23, 25· Taplin (1993) 35–36, 93–94, εικ. 9.1, 10.2, 11.3, 12.5, 12.6, 14.11, 14.12, 15.13, 19.20· Green/Handley (1995) 54–55, 63–64, εικ. 28, 29· Hughes (1996)· Maffre (2000) 295–310, εικ. 25, 26, 28, 29· Green (2001) 43–54, 57, εικ. 2–5, 7–12, 16· Csapo (2010a) 45–52, εικ. 2.1, 2.2· Csapo (2010b) 75–88, εικ. 3, 4, 8· Green (2012) 296–312, 319–325, εικ. 14.3, 14.6–12, 14.17, 14.19· Hughes (2012) 13, 69–73, εικ. 6–8, 10, 22, 27, 40, 42, 45, 48. Βλ. επίσης εν γένει Arnott (1962) 16–17· Trendall (1967) 13· Dearden (1976) 13· Csapo/Slater (1994) 66–67· Pöhlmann (1997).

78. Βλ. Billig (1980) 70–74· Hughes (1996)· Hughes (2006) 421–423· Csapo (2010b) 126–127.
79. Βλ. Arnott (1962) 31–34· Hourmouziades (1965) 61–62, 64· Thiery (1986) 25· Scully (1999) 70–73· Csapo (2010b) 127· Hughes (2012) 64· Liapis (2015) 152· και τη μελέτη του Τσιτσιρίδη. Ήδη οι αρχαίοι και βυζαντινοί φιλόλογοι το είχαν καταλάβει αυτό. Βλ. Σχόλιο εις Αριστοφ. *Ιππ.* 149a (σελ. 44 Mervyn Jones): *ἀνάβαινε σωτήρ τῇ πόλει: ἴνα, φησίν, ἐκ τῆς παρόδου ἐπὶ τὸ λογεῖον ἀναβῆ ... ἀναβαίνειν ἐλέγετο τὸ ἐπὶ τὸ λογεῖον εἰσιέναι ... λέγεται γὰρ καὶ καταβαίνειν τὸ ἀπαλλάττεσθαι ἐντεῦθεν.* Ομοίως Σούδα α 1802. Μοιάζει παρατραβηγμένος ο ισχυρισμός ότι τα δύο ρήματα αναφέρονται στην κίνηση των ηθοποιών στις παρόδους της ορχήστρας, επειδή αυτές οι τελευταίες είχαν ελαφρώς ανηφορική κλίση (Pickard-Cambridge [1946] 69· McLeish [1980] 169). Πβ. εντούτοις τις παρατηρήσεις του Τσιτσιρίδη για την είσοδο του γέροντα υπηρέτη στον ευριπίδειο *Ιωνα* (738–743): η περιγραφή της δύσκολης ανόδου του γέροντα προς τον ναό πιθανότατα παραπέμπει στην ανηφορική κλίση των παρόδων. Όμως το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται είναι διαφορετικό (*ἔλκε, αἰπεινὰ ... μαντεῖα*) και δεν περιλαμβάνει τα ρήματα *ἀναβαίνειν* και *καταβαίνειν*.



μέλλουσαν ἤδη λεσβιεῖν τοὺς ξυμπότας·  
ὧν οὖνεκ' ἀπόδος τῷ πέει τρωδὶ χάριν.

ΦΙΛ. Ανέβα εδώ, χρυσό μου σκαθαράκι,  
πιάνοντας με τα χέρια σου τούτο δω το σχοινί.  
Έτσι, κράτα το γερά. Μα πρόσεχε, το σχοινάκι είναι παλιό.  
Όμως του καλαρέσει να το τρίβουνε, πώς δα!  
Είδες τι έξυπνα που σε έκλεψα, πάνω στην ώρα  
που ήταν να πάρεις πίπες απ' τους καλεσμένους;  
Δείξε λοιπόν ευγνωμοσύνη στο πουλί μου.

Το “σχοινί”, για το οποίο μιλάει ο ξανανιωμένος γέρος, είναι φυσικά ο μακρύς τεχνητός δερμάτινος φαλλός, μέρος του κουστουμιού του αρχαίου κωμικού ηθοποιού, που κρέμεται χαλαρός από το εσώρουχο. Η κοπέλα καλείται να τον πιάσει σαν στήριγμα ή χειρολαβή για να ανεβεί κάπου.<sup>80</sup> Πού αλλού παρά στο χαμηλό πατάρι του λογείου;<sup>81</sup> Ο Φιλοκλέων, καταφτάνοντας από την πάροδο, έχει ήδη ανέλθει στο παλκοσένικο και καλεί την ερωμένη του να σκαρφαλώσει και αυτή εκεί μαζί του.<sup>82</sup>

80. Είναι αυθαίρετη η αντίληψη ότι οι λέξεις *ἀναβαίνειν* και *καταβαίνειν* είχαν χάσει την κυριολεκτική τους σημασία και είχαν καταντήσει συμβατικοί θεατρικοί όροι: θα σήμαιναν αντιστοίχως την είσοδο και την έξοδο από τον χώρο της παράστασης (βλ. White [1891] 164–172 και Capps [1891] 65–69) ή την κίνηση προς το σκηνικό οικοδόμημα και την προσέγγιση προς τη μεριά των θεατών (Gardiner [1978]). Αν όμως είναι έτσι, γιατί ο Φιλοκλέων να ζητεί από την πόρνη να πιάσει τον φαλλό του σαν σχοινί ώστε να *ἀναβῆ* (Σφήκ. 1341–1344); Ο φαλλός του ηθοποιού κρεμόταν προς τα κάτω: αν η κοπέλα πρέπει να πιαστεί από αυτόν και να τον μεταχειριστεί σαν σχοινί, τούτο δείχνει ξεκάθαρα κίνηση ανοδική, προς τα πάνω, όχι οριζόντια στο επίπεδο. Οπωσδήποτε η λέξη *ἀνάβαινε* δεν μπορεί να σημαίνει “απογειώσου και πέτα” (“take off”, σαν φτερωτό ζουζούνι), όπως προτείνει ο Taplin (1977) 441–442. Καθώς φαίνεται, ψευδοπροβλήματα σαν το παραπάνω προκύπτουν ακριβώς όταν εμείς οι σύγχρονοι φιλόλογοι (σε αντίθεση με τους σοφούς αρχαίους) αρνούμαστε με πείσμα να αποδώσουμε στις λέξεις τη φυσική σημασία που έχουν αυτές στη συνήθη χρήση της γλώσσας.

81. Σε παλαιότερες διατριβές διαβάζει κανείς και άλλα ευφάνταστα σενάρια: π.χ. ότι οι ηθοποιοί ανεβοκατεβαίνουν όχι στο λογείον αλλά πάνω στη θυμέλη ή σε έναν υπερψωμένο χώρο που βρίσκεται έμπροσθεν του σκηνικού οικοδομήματος και προορίζεται για τους υποκριτές, αλλά ανήκει στο ίδιο το σκηνικό και δεν πρέπει να συγχέεται με το λογείον (Weissmann [1893] 72–80· πβ. Frickenhaus [1917] 5, 19). Προκειμένου για το πρώτο ενδεχόμενο, αξίζει να διερωτηθούμε πώς θα το αντιμετώπιζε το κοινό των *Περσών* του Ντίμιτερ Γκότσεφ. Όσο για τη δεύτερη πρόταση, πρόκειται ουσιαστικά για ένα είδος προσκηνίου ή λογείου που απλώς δεν βαφτίζεται με αυτά τα ονόματα — κάτι σαν τη σκορδαλιά χωρίς σκόρδο του Ροΐδη.

82. Βλ. Arnott (1962) 33–34· MacDowell (1971) 308· Dover (1972) 18–19· Csapo/Slater (1994) 268· Biles/Olson (2015) 471–472.

Αργότερα, στο φινάλε της κωμωδίας, εμφανίζονται στην ορχήστρα οι τρεις γιοι του τραγικού ποιητή Καρκίνου, για να παραβγούν με τον δαιμόνιο γέρο-ήρωα σε αγώνα όρχησης. Μόλις τους βλέπει ο Φιλοκλέων, κραυγάζει ενθουσιασμένος (1512–1515):

ΦΙΛ. ὦ Καρκίν', ὦ μακάριε τῆς εὐπαιδίας,  
ὅσον τὸ πλῆθος κατέπεσεν τῶν ὀρχίλων.  
ἀτὰρ καταβατέον γ' ἐπ' αὐτούς μοι σὺ δὲ  
ἄλμην κῦκα τούτοισιν, ἦν ἐγὼ κρατῶ.

1515

ΦΙΛ. Αχ Καβουρίνε τρισευτυχισμένε, τι καλά παιδιά που έχεις!  
Κοίτα πλήθος χορόπουλα που πέσαν εδώ χάμω.  
Εμπρός λοιπόν, να κατεβώ κι εγώ κοντά τους.  
Δούλε, εσύ χτύπα καμιά σάλτσα, αν τους νικήσω, για μαγείρεμα.

Τῶντι ο Φιλοκλέων κατεβαίνει από το *λογεῖον* στην ορχήστρα, για να διαγωνιστεί με τους επισκέπτες του στην όρχηση.<sup>83</sup>

Ανάλογες ενδείξεις, σαν σκηνικές οδηγίες ενσωματωμένες στο κείμενο, απαντούν και σε άλλα έργα. Στους *Αχαρνές* εμφανίζεται ένας Μεγαρίτης, ξελιγωμένος από την πείνα εξαιτίας του αποκλεισμού των Μεγάρων από όλες τις αγορές της αθηναϊκής συμμαχίας κατά τα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου. Για να εξασφαλίσει την επιβίωση της οικογένειάς του από τον λιμό, ο Μεγαρίτης φέρνει τις θυγατέρες του να τις πουλήσει στον Δικαιόπολη, μασκαρεμένες τάχα σε γουρουνάκια (729–835). Μόλις καταφτάνουν μπροστά στο σπίτι του κωμικού ήρωα, ο πεινασμένος φτωχοδιάβολος αρχίζει να ορμητεύει τις κόρες του με σαφείς οδηγίες (729–734):

ΜΕΓΑΡΕΥΣ ἀγορὰ ἴν Ἀθήναις, χαῖρε, Μεγαρεῦσιν φίλα.  
ἐπόθουν τυ, ναὶ τὸν φίλιον, ἄπερ ματέρα.  
ἀλλ', ὦ πόνηρα κορίχι' ἀθλίον πατρός,  
ἄμβατε ποττὰν μάδδαν, αἴ χ' εὖρητέ πα.  
ἀκούετε δῆ, ποτέχετ' ἐμὴν τὰν γαστέρα·  
πότερα πεπεῶσθαι χρήδδεν' ἢ πεινῆν κακῶς;

730

83. Βλ. Biles/Olson (2015) 509. Το χωρίο αυτό δείχνει πόσο παράλογη είναι η άποψη ότι τα ρήματα *ἀναβαίνειν* και *καταβαίνειν* δήλωναν απλώς συμβατικά την είσοδο και έξοδο από τον χώρο της παράστασης (βλ. παραπάνω, σημ. 80). Στους *Σφήκες* 1514 η λέξη *καταβατέον* δεν μπορεί να σημαίνει έξοδο, διότι ο Φιλοκλέων δεν φεύγει από το θέατρο: απλώς πηγαίνει να βρει τους χορευταράδες γιους του Καρκίνου και να χορέψει ανάμεσά τους.

ΜΕΓΑΡΙΤΗΣ Αγορά της Αθήνας, σε χαιρετίζω! Αγαπημένη εσύ  
των Μεγαρέων!

Μα τον θεό της αγάπης, πιο πολύ κι απ' τη μάνα μου σε νοστάλγησα.  
Λοιπόν, καημένα κοριτσάκια τρισάθλιου γονιού,  
ελάτε, ανεβείτε εδώ για το καρβέλι σας, άμα το βρείτε πουθενά.  
Για ακούστε εδώ, δώστε μου όλη την προσοχή του στομαχιού σας.  
Τι θέλετε, να σας πουλήσω ή να ψοφοπεινάσετε;

Σε όλο αυτό το επεισόδιο ο άνθρωπος από τα Μέγαρα λειτουργεί σαν σκηνοθέτης που καθοδηγεί τις θυγατέρες του, οιονεί ως μέλη θιάσου, να παίξουν τον ρόλο τους στη μικρή τους παράσταση: τους δείχνει πώς να μεταμφιεστούν με τις γουρουνίσσιες μάσκες και τα κουστούμια τους, πώς να γρυλίζουν και να υποδυθούν πειστικά τα γουρουνάκια. Ανάλογο νόημα έχει και η εντολή που δίνει απ' αρχής στα κορίτσια να “ανεβούν”, προφανώς πάνω στο υπερυψωμένο λογεϊον όπου στέκεται και ο ίδιος. Ο Μεγαρίτης ανεβάζει στην κυριολεξία τις κόρες του στο παλκοσένικο, για να δώσουν την παράσταση με την οποία θα κερδίσουν το περιπόθητο φαγητό τους.<sup>84</sup>

Στους Ιππής δύο ταλαιπωρημένοι δούλοι του προσωποποιημένου Δήμου (δηλαδή, σύμφωνα με τη διάφανη αλληγορία του έργου, δύο πολιτικοί ηγέτες του δύστροπου αθηναϊκού λαού) αναζητούν τρόπο για να βγάλουν από τη μέση τον τρομερό αρχιδούλο του σπιτικού, τον Παφλαγόνα — που είναι με τη σειρά του κωμική ενσάρκωση του κορυφαίου δημαγωγού Κλέωνα. Αίφνης βλέπουν να πλησιάζει από μακριά ο σωτήρας τους: ο βρομερός και ποταπός Αλλαντοπώλης, αγράμματος και θρασύς, ένα αληθινό κάθαρμα της αγοράς, τουτέστιν ο πλέον κατάλληλος άνθρωπος για πολιτική καριέρα στην αλλοπρόσαλλη πραγματικότητα της Αθήνας (143–149).

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ἀλλαντοπώλης ἔσθ' ὁ τοῦτον ἐξελῶν.

ΝΙΚΙΑΣ ἀλλαντοπώλης; ὦ Πρόσειδον, τῆς τέχνης.

φέρει, ποῦ τὸν ἄνδρα τοῦτον ἐξευρήσομεν;

145

ΔΗΜ. ζητῶμεν αὐτόν. ἀλλ' ὀδὶ προσέρχεται

ὥσπερ κατὰ θεὸν εἰς ἀγοράν. ὦ μακάριε

ἀλλαντοπῶλα, δεῦρο δεῦρ', ὦ φίλτατε,

ἀνάβαινε, σωτήρ τῆ πόλει καὶ νῦν φανείς.

84. Βλ. Arnott (1962) 33· Olson (2002) 260· Tedeschi (2003) 792–793· Konstantakos (2012) 146–148.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ Ένας που πουλάει πατσά — αυτός είναι πεπρωμένο  
να τον εκδιώξει.

ΝΙΚΙΑΣ Πουλάει πατσά; Θεέ μου, τι επάγγελμα!

Και πού θα τότε βρούμε τέτοιον άνθρωπο;

ΔΗΜ. Πρέπει να τον αναζητήσουμε. Μα κοίτα: Να τος που καταφτάνει  
στην αγορά. Ο θεός τον έστειλε. Ω ευλογημένη πατσατζή,  
άνθρωπε αγαπημένε, εδώ, εδώ έλα,  
ανέβα πάνω, συ που αναπάνηκες σωτήρας για μας και για την πόλη.

Όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις, έτσι και εδώ η σκηνική κίνηση είναι ίδια. Ο υποκριτής που υποδύεται τον Αλλαντοπόλη έχει καταφτάσει απ' έξω, υποτίθεται από μακρινό μέρος. Έχει εισέλθει από την πάροδο, βρίσκεται στην ορχήστρα και προσκαλείται να ανεβεί τα σκαλοπάτια για να σταθεί στο υπερψωμένο *λογεϊόν*.<sup>85</sup>

#### ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στις σελίδες που προηγήθηκαν διερευνήθηκε πώς τα ίδια τα κείμενα του Αριστοφάνη, μέσα από τα λόγια των προσώπων και την εξέλιξη της δράσης, προσφέρουν πολύτιμες ενδείξεις για την παράσταση των αριστοφανικών κωμωδιών στον φυσικό τους χώρο του αρχαίου θεάτρου. Η προσεκτική ανάλυση τέτοιων λεπτομερειών μάς βοηθάει να φανταστούμε το έργο στο αυθεντικό θεατρικό του περιβάλλον, να δούμε την αρχαία παράσταση με τα μάτια του μυαλού μας. Αυτό είναι οπωσδήποτε κέρδος για την ερμηνεία του αριστοφανικού δράματος.

Από εκεί και πέρα, βέβαια, μας περιμένει η ίδια η ποίηση του Αριστοφάνη, οι ιδέες και τα πολιτικά μηνύματά του, η ευωχία της κωμικής γλώσσας και τα πλούτη της φαντασίας του. Το ίδιο και στον *Άμλετ*, λόγου χάρη, αφού επιλύσουμε τεχνικά ζητήματα —όπως αν το επεισόδιο με το φάντασμα παιζόταν στην πλατεία ή στο πατάρι της ελισαβετιανής σκηνής, αν το φάντασμα έβγαινε από την αυλαία στο πίσω μέρος ή αναδυόταν από καταπακτή—, έχουμε να αντιμετωπίσουμε τον αινιγματικό χαρακτήρα του Δανού πρίγκιπα και τα πελώρια υπαρξιακά θέματα της τραγωδίας. Εκεί οι τεχνικές μας γνώσεις μπαίνουν πια στην άκρη. Μπροστά στην ποίηση καθ' εαυτήν, είτε πρόκειται για τον Αριστοφάνη και τον Σαίξπηρ, είτε για τον Τσώσερ, τον Δάντη ή τον Πάουντ, ο

85. Βλ. Arnott (1962) 31–33.

ερμηνευτής είναι μοναχός του, με μοναδικά του σύνεργα τον κριτικό του και τη φιλολογική του μνήμη.

Και όποιος βγει να μιλήσει για τον Αριστοφάνη, αισθάνεται κάπως σαν τον Δικαιόπολη μπροστά στο κοινό των φιλοπόλεμων Αχαρνέων: *ὁ δ' ἀνήρ ὁ λέξων οὔτοσσι τυννουτοσί*. Να με κι εγώ που θα μιλήσω, τόσο δα μικρούλης.

### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allan, W. (2000), *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Οξφόρδη.
- Arnott, P. D. (1962), *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Οξφόρδη.
- Arnott, P. D. (1989), *Public and Performance in the Greek Theatre*, Λονδίνο.
- Bain, D. (1981), *Masters, Servants and Orders in Greek Tragedy. A Study of Some Aspects of Dramatic Technique and Convention*, Manchester.
- Baldry, H. C. (1971), *The Greek Tragic Theatre*, Λονδίνο.
- Bieber, M. (1961), *The History of the Greek and Roman Theater*, 2η έκδ., Princeton.
- Biles, Z. P. / Olson, S. D. (2015), *Aristophanes: Wasps*, Οξφόρδη.
- Billig, E. (1980), “Die Bühne mit austauschbaren Kulissen. Eine verkannte Bühne des Frühhellenismus”, *OAth* 13, 35–83.
- Brandes-Druba, B. (1994), *Architekturdarstellungen in der unteritalischen Keramik*, Φραγκφούρτη.
- Brown, P. (2008), “Scenes at the Door in Aristophanic Comedy”, στο M. Revermann / P. Wilson (επιμ.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Οξφόρδη, 349–373.
- Bühler, W. (1982), *Zenobii Athoi proverbialia*, τόμ. IV, Γοττίγγη.
- Burnyeat, M. F. (1997), “Postscript on Silent Reading”, *CQ* 47, 74–76.
- Capps, E. (1891), “The Greek Stage According to the Extant Dramas”, *TAPhA* 22, 5–78.
- Carrière, J. (1979), “Retour sur l’autre de la Paix chez Aristophane”, *REG* 92, 55–66.
- Casolari, F. (2003), *Die Mythentravestie in der griechischen Komödie*, Münster.
- Catteruccia, L. M. (1951), *Pitture vascolari italiote di soggetto teatrale comico*, Ρώμη.
- Coulon, V. (1962), “Beiträge zur Interpretation des Aristophanes”, *RhM* 105, 10–35.
- Csapo, E. (2010a), *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester.
- Csapo, E. (2010b), “The Production and Performance of Comedy in Antiquity”, στο G. W. Dobrov (επιμ.), *Brill’s Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden, 103–142.

- Csapo, E. / Slater, W. J. (1994), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- Dale, A. M. (1969), *Collected Papers*, Cambridge.
- Dearden, C. W. (1976), *The Stage of Aristophanes*, Λονδίνο.
- Dover, K. J. (1966), "The Skene in Aristophanes", *PCPhS* 192, 2–17.
- Dover, K. J. (1968), *Aristophanes: Clouds*, Οξφόρδη.
- Dover, K. J. (1972), *Aristophanic Comedy*, Berkeley και Λος Άντζελες.
- Duckworth, G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton.
- Edmonds, J. M. (1961), *The Fragments of Attic Comedy*, τόμ. III.A: *New Comedy, Except Menander. Anonymous Fragments of the Middle and New Comedies*, Leiden.
- Eliot, T. S. (1932), *Selected Essays*, Λονδίνο.
- Else, G. F. (1957), *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge MA.
- Finglass, P. J. (2011), *Sophocles: Ajax*, Cambridge.
- Fraenkel, E. (1964), *Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie*, τόμ. I: *Zur Sprache. Zur griechischen Literatur*, Ρώμη.
- Frickenhans, A. (1917), *Die altgriechische Bühne*, Στρασβούργο.
- Froning, H. (2014), "Comedy and Parody: Some Reflections on the 'Perseus Jug' of the Vlastos Collection", στο Π. Βαλαβάνης / Ε. Μαννακίδου (επιμ.), *Ἔγραψεν και ἐποίησεν. Μελέτες κεραμικής και εικονογραφίας προς τιμήν του Καθηγητή Μιχάλη Τιβέριου, Θεσσαλονίκη*, 303–320.
- Gardiner, C. P. (1978), "ἀναβαίνειν and καταβαίνειν as Theatrical Terms", *TAPhA* 108, 75–79.
- Garvie, A. F. (1986), *Aeschylus: Choephoroi*, Οξφόρδη.
- Gavrilov, A. K. (1997), "Techniques of Reading in Classical Antiquity", *CQ* 47, 56–73.
- Geissler, P. (1969), *Chronologie der altattischen Komödie*, 2η έκδ., Δουβλίνο και Ζυρίχη.
- Gilliard, F. D. (1993), "More Silent Reading in Antiquity: *non omne verbum sonabat*", *JBL* 112, 689–696.
- Gomme, A. W. / Sandbach, F. H. (1973), *Menander: A Commentary*, Οξφόρδη.
- Gould, J. (1985), "Tragedy in Performance", στο P. E. Easterling / B. M. W. Knox (επιμ.), *The Cambridge History of Classical Literature*, τόμ. I: *Greek Literature*, Cambridge, 263–281.
- Graves, R. (1946), *King Jesus*, Λονδίνο.
- Graves, R. (1961), *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, 4η έκδ., Λονδίνο.
- 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*, Λονδίνο, 93–121.
- Green, J. R. (2001), "Comic Cuts: Snippets of Action on the Greek Comic Stage", *BICS* 45, 37–64.
- Green, J. R. (2010), "The Material Evidence", στο G. W. Dobrov (επιμ.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden, 71–102.
- Green, J. R. (2012), "Comic Vases in South Italy. Continuity and Innovation in the

- Development of a Figurative Language”, στο K. Boshier (επιμ.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge, 289–342.
- Green, J. R. / Handley, E. W. (1995), *Images of the Greek Theatre*, Λονδίνο.
- Halliwell, S. (1998), *Aristotle’s Poetics*, 2η έκδ., Λονδίνο.
- Hammond, N. G. L. (1972), “The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus”, *GRBS* 13, 387–450.
- Handley, E. W. (1993), “Aristophanes and His Theatre”, στο J. M. Bremer / E. W. Handley (επιμ.), *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions*, Fondation Hardt, Entretiens sur l’antiquité classique 38, Vandœuvres και Γενεύη, 97–123.
- Heath, M./O’Kell, E. (2007), “Sophocles’ *Ajax*: Expect the Unexpected”, *CQ* 57, 363–380.
- Hourmouziades, N. C. (1965), *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (1988), “Ένας Αθηναίος θεατής στα εν άσται Διονύσια”, στο “Μια μέρα...”. *Δεκαπέντε ιστορίες καθημερινότητας από τα αρχαία χρόνια ώς την εποχή μας*, Αθήνα, 27–60.
- Hughes, A. (1996), “Comic Stages in Magna Graecia: The Evidence of the Vases”, *Theatre Research International* 21, 95–107.
- Hughes, A. (2006) “The ‘Perseus Dance’ Vase Revisited”, *OJA* 25, 413–433.
- Hughes, A. (2012), *Performing Greek Comedy*, Cambridge.
- Hunter, R. L. (1983), *Eubulus: The Fragments*, Cambridge.
- Janko, R. (1984), *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*, Berkeley και Λος Άντζελες.
- Jobst, W. (1970), *Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Eine Untersuchung zur Inszenierung klassischer Dramen*, Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. 268.2, Βιέννη.
- Joerden, K. (1971), “Zur Bedeutung des Ausser- und Hinterszenischen”, στο W. Jens (επιμ.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Μόναχο, 369–414.
- Johnson, W. A. (2000), “Toward a Sociology of Reading in Classical Antiquity”, *AJPh* 121, 593–627.
- Karamanou, I. (2006), *Euripides: Danae and Dictys. Introduction, Text and Commentary*, Μόναχο και Λιψία.
- Kassel, R. / Austin, C. (1983–2001), *Poetae Comici Graeci*, τόμ. I–VIII, Βερολίνο και Νέα Υόρκη.
- Knox, B. M. W. (1968), “Silent Reading in Antiquity”, *GRBS* 9, 421–435.
- Konstantakos, I. M. (2000), *A Commentary on the Fragments of Eight Plays of Antiphanes*, διδ. διατριβή, Cambridge.
- Konstantakos, I. M. (2002), “Towards a Literary History of Comic Love”, *C&M* 53, 141–171.
- Konstantakos, I. M. (2005), “The Drinking Theatre: Staged Symposia in Greek Comedy”, *Mnemosyne* 58, 183–217.
- Konstantakos, I. M. (2012), “My Kids for Sale: The Megarian’s Scene in Aristophanes’ *Acharnians* (729–835) and Megarian Comedy”, *Λογείον* 2, 121–166.

- Κωνσταντάκος, I. M. (2014), “Από τον μύθο στο γέλιο: Θαυμαστά μοτίβα και κωμικές στρατηγικές στη μυθολογική κωμωδία”, στο Μ. Ταμιωλάκη (επιμ.), *Κωμικός στέφανος: Νέες τάσεις στην έρευνα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας*, Ρέθυμνο, 75–102.
- Κωνσταντάκος, I. M. (2018), “Οι αρχαιογνωστικές επιστήμες και η μεθοδολογία της ιστορικής ανάληψης”, ομιλία κατά την παρουσίαση του επιστημονικού περιοδικού *Epistēmēs Metron Logos*, Σπίτι της Κύπρου, 15 Μαΐου 2018 (στο διαδίκτυο: <https://www.academia.edu/36641345>).
- Kyriakidi, N. (2007), *Aristophanes und Eupolis. Zur Geschichte einer dichterischen Realität*, Βερολίνο και Νέα Υόρκη.
- Ley, G. / Ewans, M. (1985), “The Orchestra as Acting Area in Greek Tragedy”, *Ramus* 14, 75–84.
- Liapis, V. (2015), “Genre, Space, and Stagecraft in *Ajax*”, στο G. W. Most / L. Ozbek (επιμ.), *Staging Ajax's Suicide*, Πίζα, 121–158.
- MacDowell, D. M. (1971), *Aristophanes: Wasps*, Οξφόρδη.
- Maffre, J.-J. (2000), “Comédie et iconographie: les grands problèmes”, στο J. Jouanna (επιμ.), *Le théâtre grec antique: la comédie. Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos*, Παρίσι, 269–315.
- Marshall, C. W. (1997), “Comic Technique and the Fourth Actor”, *CQ* 47, 77–84.
- Marshall, C. W. (2006), *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge.
- Marshall, C. W. (2013), “Three Actors in Old Comedy, Again”, στο G. W. M. Harrison / V. Liapis (επιμ.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, 257–278.
- Marzullo, B. (1980), “Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles”, *Philologus* 124, 189–200.
- Marzullo, B. (1989), “Lo ‘spazio scenico’ in Aristofane”, *Dioniso* 59.2, 187–200.
- Massei, L. (1975), “Note sul λογεῖον fliacico”, *SCO* 23, 54–59.
- Mastrorarde, D. J. (1990), “Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama”, *ClAnt* 9, 247–294.
- McLeish, K. (1980), *The Theatre of Aristophanes*, Λονδίνο.
- Moretti, J.-C. (1999–2000), “The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens”, *ICS* 24–25, 377–398.
- Newiger, H.-J. (1996), *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Στουτγάρδη.
- Olson, S. D. (1998), *Aristophanes: Peace*, Οξφόρδη.
- Olson, S. D. (2002), *Aristophanes: Acharnians*, Οξφόρδη.
- Olson, S. D. (2017), *Fragmenta Comica*, τόμ. VIII.1: *Eupolis. Einleitung, Testimonia und Aiges – Demoi*, Χαϊδελβέργη.
- Orth, C. (2013), *Fragmenta Comica*, τόμ. IX.1: *Alkaios – Apollophanes*, Χαϊδελβέργη.
- Orth, C. (2015), *Fragmenta Comica*, τόμ. IX.3: *Nikochares – Xenophon*, Χαϊδελβέργη.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1946), *The Theatre of Dionysus in Athens*, Οξφόρδη.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*, 2η έκδ., επιμ. J. Gould / D. M. Lewis, Οξφόρδη.



- Platnauer, M. (1964), *Aristophanes: Peace*, Οξφόρδη.
- Poe, J. P. (1989), "The Altar in the Fifth-Century Theater", *CLAnt* 8, 116–139.
- Pöhlmann, E. (1986), "Bühne und Handlung im Aias des Sophokles", *A&A* 32, 20–32.
- Pöhlmann, E. (1997), "La scène ambulante des Technites", *Pallas* 47, 3–12.
- Rehm, R. (1992), *Greek Tragic Theatre*, Λονδίνο.
- Revermann, M. (2006), *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Οξφόρδη.
- Russo, C. F. (1994), *Aristophanes. An Author for the Stage*, Λονδίνο.
- Sampatakakis, G. (2011), "Gestus or Gesture? Greek Theatre Performance and Beyond", στο J. Nelis (επιμ.), *Receptions of Antiquity*, Γάνδη, 103–115.
- Scullion, S. (1994), *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Στουτγάρδη και Λιψία.
- Scully, S. (1999), "Orchestra and Stage in Sophocles: *Oedipus Tyrannus* and the Theater of Dionysus", *Syllecta Classica* 10, 65–86.
- Sifakis, G. M. (1971), *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, Λονδίνο.
- Σηφάκης, Γ. Μ. (2018), "Όψεις: Ἡ παρερμηνεία ἐνὸς ὅρου τῆς Ποιητικῆς τοῦ Ἄριστοτέλη", *Λογείον* 8, 78–102.
- Silk, M. S. (2000), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Οξφόρδη.
- Simon, E. (1982), *The Ancient Theatre*, μτφ. C. E. Vafopoulou-Richardson, Λονδίνο.
- Slater, N. W. (2002), *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Φιλαδέλφεια.
- Σολομός, Α. (1990), *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα.
- Sommerstein, A. H. (1980), *Aristophanes: Acharnians*, Warminster.
- Sommerstein, A. H. (1985), *Aristophanes: Peace*, Warminster.
- Sommerstein, A. H. (1998), *Aristophanes: Ecclesiazusae*, Warminster.
- Stama, F. (2014), *Fragmenta Comica*, τόμ. VII: *Phrynichos*, Χαϊδελβέργη.
- Stevens, P. T. (1971), *Euripides: Andromache*, Οξφόρδη.
- Storey, I. C. (2003), *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Οξφόρδη.
- Storey, I. C. (2011), *Fragments of Old Comedy*, τόμ. III, Cambridge MA και Λονδίνο.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Οξφόρδη.
- Taplin, O. (1978), *Greek Tragedy in Action*, Λονδίνο.
- Taplin, O. (1986), "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A *synkrisis*", *JHS* 106, 163–174.
- Taplin, O. (1993), *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Paintings*, Οξφόρδη.
- Taplin, O. (1995), "Opening Performance: Closing Texts?", *Essays in Criticism* 45, 93–120.
- Tedeschi, G. (2003), "Considerazioni sulla scena del Megarese negli *Acarnesi* di Aristofane", στο F. Benedetti / S. Grandolini (επιμ.), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, Νάπολη, 783–794.
- Thiercy, P. (1986), *Aristophane: Fiction et dramaturgie*, Παρίσι.
- Thompson, S. (1955–1958), *Motif-Index of Folk-Literature*, vol. I–VI, Bloomington.
- Totaro, P. (1998), "Amipsia", στο A. M. Belardinelli / O. Imperio / G. Mastromarco /

- M. Pellegrino / P. Totaro, *Tessere. Frammenti della commedia greca. Studi e commenti*, Bari, 133–194.
- Trendall, A. D. (1967), *Phlyax Vases*, 2η έκδ., Λονδίνο.
- Trendall, A. D. (1987), *The Red-Figured Vases of Paestum*, Ρώμη.
- Trendall, A. D. / Webster, T. B. L. (1971), *Illustrations of Greek Drama*, Λονδίνο.
- Trenkner, S. (1958), *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge.
- Ussher, R. G. (1973), *Aristophanes: Ecclesiazusae*, Οξφόρδη.
- Vatri, A. (2012), “The Physiology of Ancient Greek Reading”, *CQ* 62, 633–647.
- Vetta, M. (1989), *Aristofane: Le donne all’assemblea*, Μιλάνο.
- von Ranke, L. (1824), *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*, τόμ. Ι, Λιψία και Βερολίνο.
- Webster, T. B. L. (1953–1954), “Attic Comic Costume: A Reexamination”, *Αρχαιολογική Εφημερίς* 1953–1954, μέρος δεύτερον, 192–201.
- Webster, T. B. L. (1960), “Staging and Scenery in the Ancient Greek Theatre”, *BRL* 42, 493–509.
- Webster, T. B. L. (1970), *Greek Theatre Production*, 2η έκδ., Λονδίνο.
- Webster, T. B. L. (1974), *An Introduction to Menander*, Manchester.
- Weissmann, K. (1893), *Die scenische Aufführung der griechischen Dramen des 5. Jahrhunderts*, διδ. διατριβή, Μόναχο.
- Whallon, W. (1995), “Doors and Perspective in *Choe*.”, *CQ* 45, 233–236.
- White, J. W. (1891), “The ‘Stage’ in Aristophanes”, *HSPH* 2, 159–205.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1927), *Aristophanes: Lysistrate*, Βερολίνο.
- Wiles, D. (1991), *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge.
- Wiles, D. (1997), *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.
- Wiles, D. (2000), *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge.
- Winkler, J. J. / Zeitlin, F. I. (1990), “Introduction”, στο J. J. Winkler / F. I. Zeitlin (επιμ.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, 3–11.