

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΘΥΡΑΣ ΤΟΥ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ

Η πρόσψη του σκηνικού οικοδομήματος αποτελεί το διαχωριστικό όριο μεταξύ του ορατού από τους θεατές σκηνικού χώρου (της ορχήστρας για τα κλασικά δράματα και του λογείου για τα ελληνιστικά) και του μη ορατού χώρου στο εσωτερικό της σκηνής.¹ Η σκηνική θύρα λειτουργεί ως διάυλος που επιτρέπει το πέρασμα από τον ένα χώρο στον άλλο. Η είσοδος του υποκριτή στον εξωτερικό, ορατό κόσμο είναι ταυτόχρονα έξοδος από τον εσωτερικό, μη ορατό. Οι είσοδοι και έξοδοι που πραγματοποιούνται μέσω της θύρας – αλλά και των παρόδων – αποτελούν συστατικά στοιχεία της πλοκής του αρχαίου δράματος καθώς όχι μόνο εμπλέκουν τους χαρακτήρες στη δράση αλλά ενίοτε μεταβάλλουν και την εξέλιξη της ίδιας της πλοκής του έργου.²

Στις περισσότερες από τις σωζόμενες τραγωδίες του 5ου αι. π.Χ. οι αναπαραστάσεις βίαιων θανάτων (π.χ. μητροκτονίας, παιδοκτονίας κλπ.) και τραυματισμών διαδραματίζονταν στο εσωτερικό της σκηνής και συνεπώς χωρίς να είναι ορατές από τους θεατές.³ Για τους ποιητές παρούσισε μεγαλύτερο ενδιαφέρον η παρουσίαση του κινήτρου μιας βίαιης πράξης και των συνεπειών της και λιγότερο η επιδεικτική αναπαράσταση της πράξης καθεαυτήν.⁴ Πέραν αυτού φαίνεται ότι και άλλοι λόγοι θρησκευτικού και πρακτικού χαρακτήρα επέβαλαν μία τέτοιου είδους δραματική σύμβαση. Αφενός ο χώρος του θεάτρου θεωρούνταν ιερός για να μιανθεί με πράξεις βίας και αίματος, αφού εξαγνιζόταν

* Για την ανάγνωση του κειμένου και τις χρήσιμες παρατηρήσεις και υποδείξεις ευχαριστώ θερμά τον Σάββα Γώγο, τον Σταύρο Τσιτσιρίδη και τον Κώστα Καλογερόπουλο.

1. Hourmouziades (1965) 83 κ.εξ., Padel (1992) 354 κ.εξ.

2. Taplin (1978) 31 κ.εξ.

3. Βλ. Kiefer (1909). Ο δραματικός κανόνας που απαγόρευε την επί σκηνής αναπαράσταση πράξεων βίας και αίματος άρχισε να παραβιάζεται τον 4ο αι. π.Χ. μέσα στα πλαίσια του αυξανόμενου «ρεαλισμού» που κυριαρχούσε στην τραγική σκηνή της εποχής, βλ. σχετικά Φουντουλάκης (2000) 135.

4. Baldry (1992) 75-76, Blume (1999) 87.

πριν από τους ετήσιους δραματικούς αγώνες και μετατρέπεται από χώρος συνεδρίασης της Εκκλησίας του Δήμου⁵ σε χώρο λατρείας του Διόνυσου.⁶ Αφετέρου η παράσταση ενός βίαιου θανάτου στο εσωτερικό της σκηνής και η παρουσίαση ενός ομοιώματος⁷ στη θέση του πτώματος στον εξωτερικό σκηνικό χώρο έλυνε τα πρακτικά προβλήματα που δημιουργούσε ο περιορισμένος αριθμός των τριών υποκριτών⁸, οι οποίοι καλούνταν να ενσαρκώσουν – με την εναλλαγή κοστούμιών και προσωπίων – όλους τους χαρακτήρες του έργου που ήταν πάντα περισσότεροι από τρεις.

Η σκηνική θύρα στις τραγωδίες του 5^{ου} αι. π.Χ. είναι συχνά η γραμμή που διαχωρίζει τη ζωή από τον θάνατο. Για την Κασσάνδρα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου συμβολίζει τις πύλες του Άδη και ο Κέρβερος που τις φυλάει είναι η Κλυταιμῆστρα⁹. Η Κασσάνδρα γνωρίζει ότι όταν περάσει το κατώφλι της θύρας της σκηνής, που αναπαριστά τη θύρα του ανακτόρου των Ατρειδών στο Άργος, την περιμένει «σφαγή με δίκαιο μαχαίρι».¹⁰ Γι' αυτό προχωρά διστακτικά προς αυτήν, όπως λέει ο χορός των Αργείων γερόντων, σαν «θεόσταλτη δαμάλα» που

5. Müller (1886) 72 κ.εξ., Kolb (1981) 88 κ.εξ.

6. Στα Μεγάλα Διονύσια της Αθήνας οι περιστίαρχοι ή περιεστίαρχοι εξαγνίζαν το θέατρο λίγο πριν την έναρξη των παραστάσεων με το αίμα ενός μικρού χοίρου, βλ. Pickard-Cambridge (1968) 67, Hirsch (2001) 253 κ.εξ. Η πρακτική του εξαγνισμού εφαρμόστηκε και στο σκηνικό οικοδόμημα του θεάτρου της Δήλου, όπως μαρτυρεί μία επιγραφή που χρονολογείται το 269 π.Χ. (IG XI² 203, A, στ. 38), βλ. σχετικά Cole (1993) 28. Πρβλ. και την επιγραφή από το θέατρο της Μαγνησίας στην Καρία που χαρακτηρίζει το θέατρο ως ιερό (ενονοείται του Διόνυσου), Kern (1900) αρ. 233.

7. Χρήση ομοιωμάτων έγινε προφανώς όταν εμφανίστηκαν επί σκηνής τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου ή το πτώμα του Αίαντα στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, πρβλ. Arnott (1962) 134 κ.εξ., Reinhardt (1933) 39.

8. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (*Περὶ ποιητικῆς* 4.1449a18-19) ο Αισχύλος αύξησε τον αριθμό των υποκριτών της τραγωδίας από έναν σε δύο, ενώ ο Σοφοκλής εισήγαγε τον τρίτο υποκριτή. Από εκείνη τη στιγμή ο δραματικός κανόνας επέτρεπε σε κάθε τραγικό ποιητή να παρουσιάζει στη σκηνή έως και τρία ομιλούντα πρόσωπα, βλ. σχετικά Kaffenberger (1911). Ωστόσο σε ορισμένα έργα ήταν απαραίτητη η παρουσία και ενός τέταρτου προσώπου (*παραχορήγημα*) που είτε έμενε βουβό είτε περιοριζόταν σε λίγες λέξεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο *Πυλάδης*, ο πιστός φίλος του Ορέστη, που στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου λέει μόνο τρεις σημαντικούς στίχους (στ. 900-902), ενώ στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη είναι βουβό πρόσωπο. Για το παραχορήγημα βλ. Rees (1907) 387 κ.εξ. Ο κανόνας των τριών υποκριτών ίσχυε και για το σατυρικό δράμα. Αντίθετα στην κωμωδία δεν ίσχυε μάλλον ο «κανόνας» και ο αριθμός των υποκριτών θα μπορούσε να φτάνει μέχρι τους επτά, βλ. Blume (1999) 102-103.

9. Αισχύλος, *Αγαμέμνων* στ. 1291. Σύμφωνα με τον Taplin (1978) 33 η παρομοίωση της Κλυταιμῆστρας με Κέρβερο είναι σαφής στους στίχους 607 και 1228.

10. Αισχύλος, *Αγαμέμνων* στ. 1148.

την οδηγούν στο βωμό για θυσία.¹¹ Τραγικό τέλος έχει και ο Αγαμέμνωνας όταν περνάει μέσα από την ίδια θύρα· η Κασσάνδρα τον οραματίζεται σαν θυσιαστήριο ταύρο που τον πιάνουν μέσα σε δίχτυα και τον χτυπούν.¹² Η συστηματική χρήση των λέξεων «θυσία» και «σφαγή» για την απόδοση του βίαιου θανάτου των προσώπων του δράματος είναι χαρακτηριστική στην αρχαία ελληνική τραγωδία του 5^{ου} αι. π.Χ.¹³ Όπως χαρακτηριστική είναι και η ανατροπή στην ισορροπία των δυνάμεων που κάνει τον θύτη θύμα.

Οι θύτες της «θυσίας» του Αγαμέμνονα, η Κλυταιμίστρα και ο συνεργός της Αίγισθος, γίνονται στις *Χοηφόρους* θύματα στα χέρια του Ορέστη. Ο τελευταίος παρουσιάζεται μαζί με τον φίλο του Πυλάδη να χτυπάει την εξωτερική πύλη της αυλής του ανακτόρου (θύρα έρκεία)¹⁴ και να ζητάει από τον υπηρέτη που την ανοίγει να καλέσει τον Αίγισθο. Να σημειωθεί εδώ ότι το κύτπημα της πόρτας είναι ένα τέχνασμα που χρησιμοποιούν οι δραματικοί ποιητές – κυρίως οι κωμικοί και λιγότερο οι τραγικοί – όταν θέλουν να φέρουν ένα από τα πρόσωπα του δράματος από τον εσωτερικό στον εξωτερικό σκηνικό χώρο.¹⁵ Στο κάλεσμα του υπηρέτη ανταποκρίνεται η Κλυταιμίστρα και αφού πληροφορείται τον υποτιθέμενο θάνατο του γιου της Ορέστη αφήνει τους δύο ξένους που της μετέφεραν

11. Αισχύλος, *Αγαμέμνων* στ. 1296-1298.

12. Αισχύλος, *Αγαμέμνων* στ. 1125-1128. Ο Burkert θεωρεί ότι η παρομοίωση του Αγαμέμνονα με ταύρο δεν είναι τυχαία επειδή η Κλυταιμίστρα τον δολοφόνησε με τον ίδιο τρόπο που σκότωναν έναν ταύρο στην αρχαιότητα: τον ακινητοποίησε δηλαδή με ένα δίχτυ και τον χτύπησε με πέλεκυ, Burkert (1966) 119-120. Πρβλ. την αναπαράσταση της δολοφονίας του Αγαμέμνονα σε ερυθρόμορφο αττικό κρατήρα που βρίσκεται στο Μουσείο της Βοστώνης (μεταξύ 475-450 π.Χ.): Vermeule (1966) 1 κ.εξ. πιν. 1-3. Ο τρόπος αυτός σύλληψης ενός ταύρου με δίχτυ ήταν γνωστός ήδη από την πρόιμη μυκηναϊκή εποχή. Πρβλ. τη σχετική απεικόνιση στο χρυσό κύπελλο από τον θολωτό τάφο του Βαφειού κοντά στην Σπάρτη (γύρω στο 1500 π.Χ.): Marinatos – Hirmer (1973) πίν. 201 και 203.

13. Σχετικά με τη μεταφορική σημασία των λέξεων «θυσία» και «σφαγή» στην τραγωδία βλ. Zeitlin (1965) 463 κ.εξ., Henrichs (2000) 173 κ.εξ., Gibert (2003) 159 κ.εξ.

14. Αισχύλος, *Χοηφόροι* στ. 652. Στους στίχους 561 και 571 η «θύρα έρκεία» αποκαλείται «έρκειαι πύλαι». Σε αυτή την περίπτωση ο πληθυντικός αριθμός αποκαλύπτει σύμφωνα με τον Hammond ότι η σκηνική θύρα ήταν διπύλη, Hammond (1972) 437.

15. Κατ' εξαίρεση σε άλλη μια τραγωδία (*Ιφιγένεια ή έν Ταύροις* στ. 1304, 1308) συναντάμε ξανά το κύτπημα στην πόρτα. Οι τραγικοί ποιητές θεωρούσαν προφανώς ότι το τέχνασμα αυτό δεν ταίριαζε στη σοβαρή ατμόσφαιρα της τραγικής σκηνής. Για αυτό όταν ήθελαν να παρουσιάσουν ένα πρόσωπο του δράματος στη σκηνή έβραζαν κάποιον άλλο χαρακτήρα του έργου να το καλέσει να εμφανιστεί. Αντίθετα στην κωμωδία είναι συχνή η χρήση του κυτπήματος στην πόρτα και δηλώνεται συνήθως στο κείμενο με τις εκφράσεις «κύπτειν», «κρούειν», «άρράτειν» κ.τ.ό. Βλ. σχετικά Mooney (1914) 19 κ.εξ., Petersmann (1971) 91 σημ. 3. Για το παραδοσιακό μοτίβο των σκηνών *ante portas* στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, σύμφωνα με το οποίο μετά το ανάρροστο κύτπημα της πόρτας από κάποιον επισκέπτη εμφανίζεται ένας θυρωρός και ακολουθεί μία φιλονικία ανάμεσα στα δύο πρόσωπα βλ. αναλυτικά Στεφανής (1980) 83 κ.εξ.

τα άσχημα νέα να εισέλθουν στο ανάκτορο για να τους φιλοξενήσει. Ακολουθεί ο φόνος του Αίγισθου στο εσωτερικό της σκηνής, το πτώμα του οποίου αποκαλύπτεται στους θεατές όταν ανοίγει η σκηνική θύρα. Ο Ορέστης και ο Πυλάδης βγαίνουν από το ανάκτορο. Στο κατώφλι της πύλης του ανακτόρου ο Ορέστης λογομαχεί με τη μητέρα του και της αποκαλύπτει τις προθέσεις του. Η Κλυταιμήστρα γνωρίζει ότι αν καταφέρει να παραμείνει έξω θα ζήσει. Αν όμως διαβεί το κατώφλι και προχωρήσει μέσα, τότε η πράξη αυτή θα σημαίνει τον θάνατό της, όπως τελικά γίνεται.¹⁶ Ο θάνατος που περιμένει τα πρόσωπα του δράματος μόλις εισέλθουν στη σκηνή και κλείσουν πίσω τους τη σκηνική θύρα δεν είναι πάντα αποτέλεσμα μίας δολοφονικής ενέργειας, όπως συμβαίνει στην *Όρεστέια*, αλλά και μιας αυτόβουλης πράξης που οδηγεί τον ήρωα στην αυτοκτονία, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με την Ιοκάστη στον *Οιδίποδα Τύραννο*¹⁷ και την Φαίδρα στον *Ιππόλυτο*¹⁸.

Για να γεφυρωθούν οι αποστάσεις ανάμεσα στα τεκταινόμενα του εσωτερικού και εξωτερικού σκηνικού χώρου και για να επιτευχθεί μία συνοχή στην εξέλιξη της δραματικής πλοκής έπρεπε να αποκαλυφθούν στους θεατές τα γεγονότα που διαδραματίζονταν στο εσωτερικό της σκηνής. Αυτό γινόταν συχνά με επικό τρόπο, με τις περιγραφές δηλαδή ενός εξάγγελου ή ενός ωτακουστή.¹⁹ Όταν όμως η απλή αναγγελία δεν ήταν αρκετή αλλά χρειαζόταν και η παρουσίαση των θυτών και των θυμάτων του φόνου που συντελέστηκε μέσα στη σκηνή, για να δημιουργηθούν στους θεατές αισθήματα έλεου και φόβου,²⁰ τότε γινόταν χρήση του *εκκυκλήματος*.²¹ Η χρήση του θεατρικού αυτού μηχανήματος δεν προβλεπόταν

16. Αισχύλος, *Χοηφόροι* στ. 892-930 βλ. το σχετικό σχόλιο στον Taplin (1978) 35.

17. Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος* στ. 1261-1266.

18. Ευριπίδης, *Ιππόλυτος* στ. 778-785.

19. Baldry (1992) 76-77, Padel (1992) 363, Blume (1998α) 39 κ.εξ.

20. Σχετικά με τη σημασία των όρων «έλεος» και «φόβος» που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης στον ορισμό της τραγωδίας (*Περί ποιητικής* 6.1449b26) βλ. Schadewaldt (1955) 129 κ.εξ.

21. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Πολυδεύκη, *Όνομαστικόν*, 4, 128: καὶ τὸ μὲν ἐκκύκλημα... δείκνυσιν δὲ τὰ ὑπὸ σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πράχθεντα. Σχετικά με το εκκύκλημα βλ. αναλυτικά Bethe (1896) 100 κ.εξ., Pickard-Cambridge (1946) 100 κ.εξ., Newiger (1990) 39 κ.εξ., Χουρμουζιάδης (1991) 61 κ.εξ., Pöhlmann (1995) 159-162. Αρχαιολογικά ευρήματα που - αν έχουν ερμηνευτεί σωστά - επιβεβαιώνουν τη χρήση αυτού του θεατρικού μηχανισμού εντοπίζονται στη σκηνή του Διονυσιακού θεάτρου της Αθήνας (στο αποκαλούμενο κρηπίδωμα T, διαστάσεων 7,50 μ. X 3,26 μ.), Dinsmoor (1951) 326, Arnott (1962) 81 και στη σκηνή του θεάτρου της Ερέτριας (δύο παράλληλες σειρές μαρμάρινων πλακών που φέρουν μία αλτάκωση σχήματος U στο κέντρο τους, μέσα στην οποία κινούνταν οι τροχοί του εκκυκλήματος· οι πλάκες αυτές δεν σώζονται σήμερα), Fossum (1898) 187 κ.εξ., Gardner (1899) 252, Frickenhaus (1917) 48, 70. Για τη διαφορετική ερμηνεία του ευρήματος από την Ερέτρια (υποδοχή για τη μετακίνηση μιας «εξώστρας», δηλ. είδος εξώστη για την εμφάνιση των θεών) βλ. Bulle (1928) 90.

όμως μόνο για την παρουσίαση του αποτελέσματος μιας αιματηρής πράξης στην τραγωδία, όπως ήδη αναφέρθηκε, αλλά και για την αποκάλυψη μιας εσωτερικής σκηνής με περιορισμένο αριθμό προσώπων και αντικειμένων στα άλλα δύο είδη του δράματος, την κωμωδία²² και το σατυρικό δράμα²³.

Για τις σκηνοθετικές ανάγκες των περισσότερων τραγωδιών του 5^{ου} αι. π.Χ. ήταν απαραίτητη μία μόνο θύρα στο κέντρο της σκηηνικής πρόσοψης, γύρω από την οποία εστιζόταν η δράση.²⁴ Η άποψη αυτή βασίζεται στην ανάλυση των φιλολογικών πηγών και των σωζόμενων δραματικών κειμένων και δεν τεκμηριώνεται αρχαιολογικά, επειδή το θέατρο της εποχής των μεγάλων τραγικών ποιητών ήταν ξύλινο με αποτέλεσμα να μην διαθέτουμε καθόλου αρχιτεκτονικά κατάλοιπα.²⁵ Εικάζεται ωστόσο ότι το πλάτος της κεντρικής θύρας της σκηνής (η οποία ήταν μονώροφη) ήταν αρκετά μεγάλο (περ. 3,5-4 μ.) για να διευκολύνει τη μετακίνηση του εκκυκλήματος.²⁶ Κάποια στιγμή, ίσως στα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ. ή στις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ., οι σκηνοθετικές ανάγκες των κωμωδιών, που συγκριτικά με τις τραγωδίες παρουσίαζαν μεγαλύτερη συχνότητα εισόδων και εξόδων των υποκριτών στον σκηηνικό-δραματικό χώρο,²⁷ φαίνεται ότι υπέβαλαν τη δημιουργία δύο πλευρικών θυρών εκατέρωθεν της κεντρικής.

Με τη βοήθεια της σκηνογραφίας²⁸ κάθε μία από τις τρεις θύρες της σκηνής

22. Ο Αριστοφάνης χρησιμοποίησε το εκκύκλημα για να παρουσιάσει τον Ευριπίδη στους Άχαριες (στ. 407 κ.εξ.) και τον Αγάθωνα στις Θεσμοφοριάζουσες (στ. 95-96, 264-265) μέσα στο σπίτι τους μαζί με την σκευή τους, πρβλ. Dover (1978) 119, 228. Οι σκηνές αυτές παρωδούν τη χρήση εκκυκλήματος στην τραγωδία. Πιθανώς και ο Μένανδρος χρησιμοποίησε το εκκύκλημα στον Δύσκολο (στ. 758), βλ. το σχόλιο στο συγκεκριμένο στίχο του Handley (1965), καθώς και των Gomme - Sandbach (1998) στο στίχο 690.

23. Στους Δικτυουλικούς, το χαμένο σατυρικό δράμα του Αισχύλου, εμφανίζεται πάνω στο εκκύκλημα η λάρνακα μέσα στην οποία ταξίδευε η Δανάη με τον μικρό Περσέα. Βλ. τα αποσπάσματα στον Radt (1985) 161 κ.εξ. και Krumeich κ.ά. (1999) 107 κ.εξ. καθώς και τον σχετικό σχολιασμό στον Χουρμουζιάδη (1991) 63 και Webster (1970) 18-19.

24. Bodensteiner (1893) 650 κ.εξ., Hourmouziades (1965) 21, Webster (1970) 10, Taplin (1977) 438 κ.εξ. Ο Pickard-Cambridge δέχεται μία κεντρική θύρα για τη σκηνοθεσία των έργων του Σοφοκλή, για εκείνη των έργων του Ευριπίδη όμως επιπλέον δύο πλευρικές, Pickard-Cambridge (1946) 47 κ.εξ.

25. Hourmouziades (1965) 1 κ. εξ.

26. Baldry (1992) 65, Webster (1970) 9.

27. Mooney (1914) 56-57. Στην κωμωδία οι έξοδοι και εισοδοί των προσώπων του δράματος από και προς τη σκηνή προαναγγέλλονταν με τη χρήση στερεότυπων ρημάτων όπως: *ἐξέρχεσθαι*, *εἰσέναι*, *εἰσέρχεσθαι*, βλ. τα σχετικά παραδείγματα στον Droysen (1886) 3-8.

28. Ο όρος «σκηνογραφία» δεν αναφέρεται εδώ μόνο στον ζωγραφισμένο διάκοσμο της σκηνής αλλά και στην περιγραφική ικανότητα των ίδιων των λέξεων του κειμένου που μπορούν να προσδιορίσουν γενικότερα τον τόπο δράσης, π.χ. με την αναφορά ενός γεωγραφικού τοπωνύμιου. Στην περίπτωση αυτή ο Χουρμουζιάδης κάνει λόγο – εύστοχα κατά την γνώμη

αποκτούσε τη σημασία συμβόλου: συμβόλιζε τον χώρο μέσα στον οποίο ζούσαν τα πρόσωπα του δράματος. Ο Πολυδεύκης²⁹ αναφέρει σχετικά ότι η μεσαία θύρα παρίστανε την είσοδο σε ανάκτορο, σπηλιά ή σε κάποιο ένδοξο σπίτι και προοριζόταν για τον πρωταγωνιστή του δράματος³⁰. Η δεξιά θύρα ήταν το κατάλυμα του δευτεραγωνιστή και στην τραγωδία συμβόλιζε έναν ξενώνα. Η αριστερή προοριζόταν για πρόσωπα λιγότερο σημαντικά (τους τριταγωνιστές) και παρίστανε ένα απομακρυσμένο ιερό ή ένα ακατοίκητο σπίτι και στην τραγωδία τη φυλακή. Στην κωμωδία μία πλευρική θύρα με παραπέτασμα αναπαριστούσε ένα παράπηγμα (κλισίον) που συμβόλιζε στάβλο, ενώ στην Άκέστρια του Αντιφάνη συμβόλιζε ένα εργαστήριο.³¹ Για τις κωμωδίες του Μένανδρου που διαδραματίζονταν σε έναν αστικό δρόμο, συνήθως της Αθήνας, μπροστά από δύο ή τρία σπίτια θεωρείται βέβαιη η ύπαρξη αντίστοιχου αριθμού θυρών στην πρόσοψη της σκηνής.³²

μου – για «αόρατη σκηνογραφία», Χουρμουζιάδης (1991) 22-23. Σχετικά με τον ζωγραφισμένο διάκοσμο της σκηνής βλ. Jobst (1970), Simon (1972) 31 κ.εξ.

29. Πολυδεύκης, Όνομαστικόν 4, 124-125: τριῶν δὲ τῶν κατὰ τὴν σκηνὴν θυρῶν ἡ μέση μὲν βασιλείον ἢ σπήλαιον ἢ οἶκος ἐνδοξος ἢ πᾶν τοῦ πρωταγωνιστοῦντος τοῦ δράματος, ἡ δὲ δεξιὰ τοῦ δευτεραγωνιστοῦντος καταγῶγιον· ἡ δ' ἀριστερὰ τὸ εὐτελέστατον ἔχει πρόσωπον ἢ ἱερὸν ἐξηρημαμένον, ἢ ἄοικός ἐστιν. ἐν δὲ τραγωδίᾳ ἡ μὲν δεξιὰ θύρα ξενῶν ἐστιν, εἰρκτὴ δ' ἡ λαία. τὸ δὲ κλισίον ἐν κωμωδίᾳ παράκειται παρὰ τὴν οἰκίαν, παραπέτασμασι δηλούμενον, καὶ ἔστι μὲν σταθμὸς ὑποζυγίων, καὶ αἱ θύραι αὐτοῦ μείζους δοκοῦσι, καλούμεναι κλισιάδες, πρὸς τὸ καὶ τὰς ἀμάξας εἰσελαύνειν καὶ τὰ σκευόφρα. ἐν δ' Ἀντιφάνους Ἀκεστρίᾳ καὶ ἐργαστήριον γέγονεν. Πρβλ. καὶ τὸ χωρίο τοῦ Βιτρούβιου (*De architectura* 5,7,8) που αναφέρει ὅτι ἡ κεντρικὴ θύρα τῆς σκηνῆς ἦταν πλούσια διακοσμημένη καὶ συμβόλιζε ἕνα βασιλικὸ ανάκτορο, ἐνῶ οἱ δύο πλευρικὲς καταλύματα: *ipsae autem scaenae suas habent rationes explicatas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae; dextra ac sinistra hospitalia*.

30. Αυτό δεν ἦταν πάντοτε ὁ κανόνας, ἀφοῦ μπορούσε καὶ ὁ δευτεραγωνιστὴς νὰ ἐμφανίζεται ἀπὸ τὴν κεντρικὴ θύρα, πρβλ. Haigh (1969) 190-191, Ley (1987) 25 κ.εξ.

31. Σχετικά με τὸν κωμικὸ ποιητὴ τῆς Μέσης Κωμωδίας Αντιφάνη βλ. Nesselrath (1990) 193-194, Kassel - Austin (1991) 312 κ.εξ. Θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ τονιστεῖ ὅτι οἱ πληροφορίες πού μας δίνει ὁ Πολυδεύκης (2ος αἰ. μ.Χ.) θὰ πρέπει νὰ γίνονται ἀποδεκτές με κάποια ἐπιφύλαξη, ὅχι τόσο λόγω τῆς χρονικῆς ἀπόστασης πού τὸν χωρίζει ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο ἐλληνικὸ θέατρο, ἀφοῦ σὲ γενικὲς γραμμὲς βασίζεται σὲ προγενέστερες πηγές (πρβλ. RE X¹ (1917) 777-8 λ. Iulius Pollux [E. Bethe]), ὅσο λόγω τῆς συνήθειάς του νὰ προβάλλει τὴν σκηνοθεσία συγκεκριμένων ἐργῶν με τὴν ἰσχύ τοῦ γενικοῦ κανόνα καὶ γιὰ τὰ ὑπόλοιπα, ὅπως συμβαίνει στὴ συγκεκριμένη περίπτωση με τὴν Ἀκέστρια. Ἐτσι εἶναι παράλογο νὰ δεχθούμε ὅτι στὴν τραγωδία ὑπῆρχε πάντα μία θύρα πού συμβόλιζε τὴ φυλακὴ ἢ στὴν κωμωδία τὸν στάβλο, βλ. σχετικὰ Hourmouziades (1965) 20-21. Ο Pickard-Cambridge ([1946] 238-239) πιστεύει ὅτι ἀν ὅλα ὅσα λέει ὁ Πολυδεύκης σχετικὰ με τὶς σκηνικὲς θύρες ἰσχύουν, τότε θὰ πρέπει νὰ ἀναφέρονται στο ἐλληνιστικὸ θέατρο, ἐνῶ οἱ Bieber καὶ Simon δὲν ἀποκλείουν ἀναφορὲς ἀκόμη καὶ στο κλασικὸ θέατρο, Bieber (1961) 74, Simon (1972) 37.

32. Pickard-Cambridge (1946) 173, Webster (1970) 22-23, Newiger (1979) 485-486. Ἀντίθετα ὁ Mooney δέχεται μόνο μία θύρα στα ἔργα τοῦ Μένανδρου, Mooney (1914) 16.

Η σκηνή του Διονυσιακού θεάτρου της Αθήνας, στην οποία παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά τα έργα του Μένανδρου, δεν θα πρέπει να διέφερε ως προς την αρχιτεκτονική της μορφή και τις λειτουργικές της δυνατότητες από τη μονώροφη σκηνή του θεάτρου της κλασικής και υστεροκλασικής εποχής.³³ Μετά την εισαγωγή όμως της διώροφης ελληνιστικής σκηνής, γύρω στο 300 π.Χ., οι σκηνοθετικές ανάγκες των έργων του Μένανδρου και των συγχρόνων του θα πρέπει να προσαρμόστηκαν στα νέα σκηνικά δεδομένα.³⁴ Σύμφωνα με αυτά οι επαναλήψεις των παλαιότερων κλασικών έργων³⁵ γίνονταν στην ορχήστρα με φόντο το προσκήνιο, ενώ τα ελληνιστικά δράματα παρουσιάζονταν στο «λογεῖον»³⁶ με φόντο τα αποκαλούμενα θυρώματα³⁷, τα μεγάλα δηλ. ανοίγματα της πρόσοψης του άνω ορόφου της σκηνής. Τα ανοίγματα αυτά είτε παρέμεναν ανοιχτά στη διάρκεια των παραστάσεων, αυξάνοντας έτσι το βάθος του λογείου και δημιουργώντας ένα αρχιτεκτονικό πλαίσιο για τις σκηνές που εκτυλίσσονταν σε εσωτερικούς χώρους³⁸ είτε έκλειναν με ζωγραφισμένα σκηνικά μεγάλων δια-

33. Kenner (1964/65) 36-38, Blume (1998) 48-49, Gogos (2001) 70.

34. Οι αλλαγές στην αρχιτεκτονική του σκηνικού οικοδομήματος συνδέονται άμεσα με τις αλλαγές που συντελούνται στη δραματική ποίηση εκείνης της εποχής. Στο πλαίσιο αυτών των αλλαγών διακρίνεται η αναβάθμιση του ρόλου του υποκριτή (ήδη από τις αρχές του 4ου αι. π.Χ.) και η σταδιακή μείωση της αρχικής σημασίας του χορού, βλ. Bieber (1961) 115, Gogos (2001) 70.

35. Σύμφωνα με τις γραπτές μαρτυρίες (*Βίος Αισχύλου* 12, Φιλόστρατος, *Τὰ ἐς τὸν Τυνάρια Ἀπολλώνιον* 6,11,245) μετά τον θάνατο του Αισχύλου (456 π.Χ.) ψηφίστηκε προς τιμήν του η επανάληψη των έργων του στα πλαίσια δραματικών αγώνων, βλ. Cantarella (1974) 405 κ.εξ. Το 386 π.Χ. επιτράπηκε η επανάληψη τραγωδιών και σατυρικών δραμάτων του 5ου αι. π.Χ., των αποκαλούμενων «παλαιῶν», που από το 341/339 π.Χ. και εξής συμπεριλήφθησαν μόνιμα στο επίσημο πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων. Το 339 π.Χ. ξεκίνησαν και οι επαναλήψεις των «παλαιῶν» κωμωδιών που παρουσιάζονταν ετησίως στα Μεγάλα Διονύσια από το 311 π.Χ., βλ. Pickard-Cambridge (1968) 73, 100, Mette (1977) I στήλη 11, στ. 10-12, I στήλη 15, στ. 13-16.

36. Ο όρος «λογεῖον» εμφανίζεται σε μία επιγραφή της Δήλου που χρονολογείται το 180 π.Χ. (*Inscriptions de Délos* 442, A, στ. 232-3), βρβλ. τα σχετικά σχόλια της Hellmann (1992) 375-376. Σύμφωνα με τον Βιτρούβιο (*De architectura* 5,8,2) στο λογεῖον εμφανίζονταν μόνο οι υποκριτές, ενώ οι υπόλοιποι καλλιτέχνες στην ορχήστρα· το ίδιο αναφέρει και ο Πολυδεύκης (*Όνομαστικόν* 4,123). Για αυτό οι Έλληνες ονόμαζαν τους μὲν καλλιτέχνες «σκηνοποιούς», τους δὲ «θυμεικούς». Η πληροφορία αυτή επιβεβαιώνεται και από τον Ησύχιο λ 1205.

37. Ο όρος «θυρώματα» εμφανίζεται σε μία επιγραφή που είναι χαραγμένη στην όψη του επιστύλου της σκηνής του θεάτρου του Αμφιάρειου στον Ωρωπό και χρονολογείται γύρω στο 150-140 π.Χ., βλ. IG VII 423, Πετράκος (1997) αρ. 435. Σύμφωνα με την άποψη ορισμένων μελετητών, η οποία θα πρέπει κατά τη γνώμη μου να ληφθεί σοβαρά υπόψη, ο όρος αυτός δεν αναφέρεται στα ανοίγματα του άνω ορόφου της σκηνής και στον ζωγραφικό τους διάκοσμο αλλά στις πύλες των παρόδων. Βλ. Klenk (1924) 31, Moretti (1997) 35-37.

38. Bulle (1928) 277-278, Bieber (1961) 120, 124. Σκεπτικός ως προς τη χρήση των

στάσεων. Στην τελευταία περίπτωση τα σκηνικά αυτά διέθεταν εύχρηστες θύρες για τη διευκόλυνση των εισόδων και εξόδων των υποκριτών στην υπερυψωμένη σκηνή, όπως προκύπτει από μία επιγραφή της Δήλου.³⁹

Οι οικοδομικοί λογαριασμοί των Ιεροποιών της Δήλου, που καταγράφουν μεταξύ άλλων τα έξοδα ανοικοδόμησης του τοπικού θεάτρου, καθώς και οι επιγραφές που προέρχονται από τα θέατρα του Ορχομενού στη Βοιωτία⁴⁰ και του Αμφιάρειου στον Ωρωπό⁴¹ φανερώνουν ότι τα μετακίονια της πρόσοψης του ελληνιστικού προσκηνίου έκλειναν με ζωγραφισμένους πίνακες. Τα αρχαιολογικά ευρήματα επιβεβαιώνουν τη μαρτυρία των επιγραφών, αφού σε πολλά θέατρα ήλθαν στο φως εντομές διαφόρων μεγεθών και τύπων που χρησίμευαν στη στερέωση των πινάκων στον στυλοβάτη, το επιστύλιο και τα στηρίγματα του προσκηνίου, τα οποία συνήθως είχαν τη μορφή πεσσών με συμφυείς ημικίονες.⁴² Άλλου είδους αρχαιολογικές ενδείξεις (οπές στον στυλοβάτη και την κάτω έδρα του επιστυλίου) υποδηλώνουν ότι στο κεντρικό μετακίονιο της πρόσοψης του προσκηνίου, που ήταν κατά κανόνα μεγαλύτερο από τα υπόλοιπα, τοποθετούνταν μία δίφυλλη θύρα.⁴³ Ορισμένα προσκηνία διέθεταν δύο πλευρικές θύρες σε απόσταση τουλάχιστον δύο μεταξονίων από την κεντρική, οι οποίες βρίσκονταν σε αντιστοιχία με τις θύρες του κάτω ορόφου της σκηνής.⁴⁴ Τα αρχαιολογικά δεδομένα της σκηνής του θεάτρου της Δήλου⁴⁵ και της Πιρήνης⁴⁶ πιστοποιούν ωστόσο ότι ανάλογα με τις ανάγκες του έργου μπορούσε να αφαιρεθεί ένας πίνακας από την πρόσοψη του προσκηνίου και να δημιουργηθεί έτσι ένα θυραίο άνοιγμα για την εμφάνιση των υποκριτών στο επίπεδο της ορχήστρας.

Τα φύλλα της θύρας της σκηνής – όπως και κάθε άλλου οικοδομήματος

αποκαλούμενων θυρωμάτων για την παράσταση εσωτερικών σκηνών είναι ο Blume (1999) 83 με σημ. 183.

39. IG XI² 199, A, στ. 63 (274 π.Χ.). Σύμφωνα με την Bieber η ύπαρξη θυρών σε αυτά τα ανοίγματα δικαιολογεί την ονομασία τους ως «θυρώματα», Bieber (1961) 124.

40. SEG 42, 1992, αρ. 418.

41. Πετράκος (1997) αρ. 430.

42. Πρβλ. για παράδειγμα το θέατρο στις Οινιάδες: Gogos (2003) 128 κ.εξ., 137, εικ. 43, στην Ηλιδά: Pochmarski (1984) 210, καθώς και στο Αμφιάρειο του Ωρωπού: Fiechter (1930) 15, πίν. 4. Για τους τρόπους στερέωσης των πινάκων στα μετακίονια του προσκηνίου βλ. Puchstein (1901) 20 κ.εξ. Για τους διαφορετικούς τύπους των στηριγμάτων του προσκηνίου βλ. Büsing (1970) 35-37 και Gogos (1992) 64-65 με γραφική αναπαράσταση των κατόψων των στηριγμάτων.

43. Πρβλ. για παράδειγμα το προσκήνιο του θεάτρου της Θάσου: Salviat (1960) 309 και της Δήλου: Fraisse – Moretti (1998) 151-163, εικ. 3.

44. Πρβλ. Moretti (1992) 91-92.

45. Fraisse – Moretti (1998) 159 σχ. 3.

46. Wiegand (1898) 310-311, von Gerkan (1921) 48-49.

στην αρχαιότητα — περιστρέφονταν με τη βοήθεια στροφών⁴⁷ (μικρών αξόνων) μέσα σε οπές που είχαν ανοιχτεί στο ανώφλι και το κατώφλι της θύρας (εικ. 1, 2).⁴⁸ Οι οπές αυτές επενδύονταν συχνά με μία χάλκινη υποδοχή. Η υποδοχή που προσαρμολογούνταν στην οπή του ανωφλίου ονομαζόταν «χοϊνίξ»⁴⁹ εκείνη του κατωφλίου «δλμος» ή «ληνός» (εικ. 3, 4).⁵⁰ Όταν ο στροφέας ήταν ξύλινος, για να μην φθείρεται από την τριβή, επενδύονταν τα άκρα του ή μόνο το κάτω άκρο του με μεταλλικές θήκες.⁵¹ Η επαφή των δύο μεταλλικών αντικειμένων, του δλμου και του στροφέα, όταν άνοιγε η θύρα δημιουργούσε τότε ένα χαρακτηριστικό ήχο (τρίξιμο) που οι αρχαίοι ονόμαζαν «ψόφος».⁵² Ο ήχος αυτός αξιοποιήθηκε από τους δραματικούς ποιητές — κυρίως τους κωμικούς — και ενσωματώθηκε στη δραματική πλοκή με μια σειρά στερεότυπων εκφράσεων που περιλάμβαναν το ουσιαστικό ψόφος ή το ρήμα ψοφείν.⁵³ Με τις εκφράσεις αυτές προανήγγελλε ένα πρόσωπο του δράματος που βρισκόταν ήδη στον εξωτερικό σκηνικό χώρο το άνοιγμα της θύρας της σκηνής και την έξοδο ενός άλλου προσώπου από τον εσωτερικό σκηνικό χώρο. Αυτός ήταν αναμφίβολα ένας αποτελεσματικός τρόπος αφενός για να στραφεί η προσοχή των θεατών και των υποκριτών στο νέο πρόσωπο που εμφανιζόταν, αφετέρου για να επιτευχθεί η ομαλή μετάβαση από τη μια σκηνή στην άλλη.⁵⁴

Ενδεικτικά αναφέρουμε τη σκηνή από τους *Βάτραχους*, στην οποία η έξοδος

47. Βλ. Ορλάνδος — Τραυλός (1986) στο λ. στροφέας και στέφιγξ.

48. Αρχαιολογικά ευρήματα από την Δήλο, Πάρο και Νάξο επιβεβαιώνουν και έναν άλλο τρόπο στερέωσης των θυρόφυλλων: τα φύλλα συνδέονταν πλευρικά με τις παραστάδες της θύρας μέσω μιας συνεχόμενης σειράς στροφών, πρβλ. Λαμπρινουδάκης — Gruben — Κορρές (1977) 385-386, Gruben (1982) 193-194, εικ. 33-34.

49. Ορλάνδος — Τραυλός (1986) στο λ. χοϊνίξ.

50. Ορλάνδος — Τραυλός (1986) στο λ. δλμος. Βλ. και τις σχετικές εικόνες στους: Κουρουνώτης (1932) 193 κ.εξ., εικ. 2-3, Robinson — Graham (1938) 253-254, πίν. 69, 70.1, 72.2, Robinson (1941) 295 κ.εξ., πίν. 85.

51. Diels (1920) 43-44, εικ. 5-6, Klenk (1924) 11, Lohr (1990) 10-11.

52. Mooney (1914) 27 κ.εξ., Bader (1971) 41 κ.εξ. Για να μην τρίξει η θύρα έπρεπε κανείς να ρίξει νερό στην υποδοχή του στροφέα στο κατώφλι. Αυτή την πληροφορία μας την δίνει ο Αριστοφάνης στις *Θεσμοφοροιάζουσες*, όταν αναφέρει πώς ξεγλίστρησε μια γυναίκα κρυφά από το σπίτι της για να συναντήσει τον εραστή της (στ. 487-8): ἐνὶ δὲ καταχάεαα τοῦ στροφέως ὕδωρ | ἐξῆλθεν ὡς τὸν μοιχόν, πρβλ. τον σχετικό σχολιασμό στον Petersmann (1971) 105-106.

53. Η χρήση των λέξεων ψόφος/ψοφείν είναι πολύ συχνή στη Νέα Κωμωδία όπως τονίζει η Bader (1971) 35-36. Αντίθετα είναι πολύ περιορισμένη στις σωζόμενες τραγωδίες: αναφορές έχουμε μόνο στον Σοφοκλή (*Ιχνηυταί* στ. 136-139 και 162 [Hunt (1912)]) και στο απόσπασμα αρ. 58 στον Nauck [1889]), καθώς και στον Ευριπίδη (*Βάκχαι* στ. 638, *Ορέστης* στ. 136-137, *Ηρακλής* στ. 77-78, *Υγιένεια ή εν Ταύροις* στ. 1307-1308). Οι αναφορές αυτές δεν γίνονται όμως πάντα σε σχέση με θύρες.

54. Perkmann (1928) 149-152, Frost (1988) 6-7, Petersmann (1971) 97-98.

του Αιακού, του θυρωρού του Κάτω Κόσμου, από το ανάκτορο του Πλούτωνα προαναγγέλλεται από τον Ξανθία, τον υπηρέτη του Διόνυσου, με τα λόγια «ὡς ἀκούω | τῆς θύρας καὶ δὴ φόφον». ⁵⁵ Στον Δύσκολο η Σιμίκη, η γριά υπηρέτρια του Κνήμωνα, αναγγέλλει την έξοδο του αφεντικού της από το σπίτι του με τη φράση «ψοφεῖ γε τὴν θύραν», ⁵⁶ ενώ ο Σώστρατος, που είναι ερωτευμένος με την κόρη του Κνήμωνα προετοιμάζει τους θεατές για την επικείμενη εμφάνιση του Κνήμωνα, της κόρης του και του Γοργία με τη φράση «τὴν θύραν ψοφοῦσιν» ⁵⁷. Στους Ἐπιτρέποντες η νεαρή εταίρα Αβρότονον δηλώνει την έξοδο του Ονήσιμου, του δούλου του Χαρίσιου από το σπίτι του Χαιρέστρατου με την έκφραση: «τὴν θύραν | τῶν γειτόνων τις ἐψόφηκεν ἐξιών». ⁵⁸

Μόνο ο Μένανδρος χρησιμοποιεί άλλη μια στερεότυπη έκφραση, «τὴν θύραν πέπληχέ τις», όταν θέλει να αναγγείλει την έξοδο ενός προσώπου του έργου από το σπίτι ή κάποιο άλλο οίκημα που αναπαριστά το σκηνικό. ⁵⁹ Σύμφωνα με την Χ. Δεδούση το πρόσωπο αυτό εμφανίζεται συνήθως ταραγμένο, εκνευρισμένο ή πολύ βιαστικό να ανοιγοκλείνει τη θύρα της σκηνής με ορμή, ⁶⁰ όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τον Χαρίσιο στους Ἐπιτρέποντες ⁶¹ και την κόρη του Κνήμωνα στον Δύσκολο ⁶². Ο W.W. Mooney θεωρεί ότι η κίνηση του υποκριτή που βγαίνει ορμητικά από τη σκηνή θα ήταν πιο εύκολη, αν η σκηνική θύρα άνοιγε προς τα έξω. ⁶³ Σε αυτή την περίπτωση θα ήταν πιο εύκολη και η μετακίνηση του εκκυκλήματος. ⁶⁴ Ενώ όμως μια θύρα που ανοίγει προς τα έξω θα ήταν ιδιαίτερα λειτουργική για τα έργα που παρουσιάζονταν στο επίπεδο της ορχήστρας, θα δημιουργούσε πρακτικά προβλήματα στα έργα που παρουσιάζονταν στο υπερψωμένο λογείο λόγω της στενότητας του χώρου που περιόριζε τις κινήσεις των

55. Αριστοφάνης, *Βάτραχοι* στ. 603-604.

56. Μένανδρος, *Δύσκολος* στ. 586.

57. Μένανδρος, *Δύσκολος* στ. 689-690.

58. Μένανδρος, *Ἐπιτρέποντες* στ. 874-875.

59. Dedoussi (1964) 7.

60. Dedoussi (1964) 8, της ιδ. (1965) βλ. το σχόλιο στους στίχους 85-86. Σύμφωνα με την Bader η έκφραση «τὴν θύραν πέπληχεν» δηλώνει τον θόρυβο που προκαλούσε ο υποκριτής όταν έβγαине βιαστικά από τη σκηνή και έσπρωχνε την πόρτα, κρατώντας την από το ρόπτρο - που προφανώς διέθετε - και χτυπώντας την στις παραστάδες, Bader (1971) 47-48.

61. Μένανδρος, *Ἐπιτρέποντες* στ. 906: τὴν θύραν πέπληχεν ἐξιών. Βλ. το σχόλιο του Frost (1988) στο στίχο 908.

62. Μένανδρος, *Δύσκολος* στ. 188: ἀλλὰ τὴν θύραν πέπληχέ τις. Βλ. το σχόλιο του Frost (1988) στο στίχο 189.

63. Mooney (1914) 38-39 και 42 κ.εξ. Σύμφωνα με τον Mooney το ρήμα «πέπληχε», που είναι συνώνυμο με το ρήμα «ώθειν», δηλώνει την κατεύθυνση προς την οποία άνοιγε η σκηνική θύρα, δηλαδή προς τα έξω. Ο Petersmann θεωρεί ωστόσο παρακινδυνευμένο ένα τέτοιο συμπέρασμα, Petersmann (1971) 100.

64. Petersmann (1971) 102.

υποκριτών. Για αυτό το λόγο είναι πιο λογικό να υποθέσουμε — ελλείψει αρχαιολογικών μαρτυριών — ότι οι θύρες που πιθανώς υπήρχαν στα σκηνικά του άνω ορόφου της ελληνιστικής σκηνής άνοιγαν προς τα μέσα.⁶⁵

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η θύρα της σκηνής καλύπτει πρωτίστως μια λειτουργική αναγκαιότητα, αφού επιτρέπει τη μετάβαση των υποκριτών και του εκκυκλήματος από τον εσωτερικό στον εξωτερικό σκηνικό χώρο. Παράλληλα όμως αποτελεί και απαραίτητο στοιχείο σκηνοθεσίας που επηρεάζει την πλοκή του δράματος. Με τη βοήθεια της σκηνογραφίας μπορεί για παράδειγμα να συμβολίζει την είσοδο σε ένα ανάκτορο, ένα σπίτι, μια σπηλιά, ενώ με τη βοήθεια του ποιητικού λόγου και της δύναμης της φαντασίας των θεατών αποκτά πιο σύνθετο συμβολισμό. Στη *Μήδεια*, για παράδειγμα, την ώρα που η ομώνυμη ηρωίδα αποχωρεί από την ορχήστρα και εισέρχεται στη σκηνή για να σκοτώσει τα παιδιά της ο χορός των Κορίνθιων γυναικών τραγουδάει το πέρασμα της μέσα από τις συμπληγάδες πέτρες.⁶⁶ Στην περίπτωση αυτή η σκηνική θύρα με τα φύλλα της που ανοιγοκλείνουν συμβολίζει τους μυθικούς αυτούς βράχους στις όχθες του Βόσπορου, μέσα από τους οποίους πέρασε η *Μήδεια* στο ταξίδι της από την Κολχίδα στην Ελλάδα.⁶⁷

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Στα περιοδικά γίνεται χρήση των παρακάτω συντομογραφιών βάσει του *Archäologische Bibliographie* 1992, IX-XL

AA = *Archäologischer Anzeiger*

AJA = *American Journal of Archaeology*

AM = *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*

BCH = *Bulletin de correspondance hellénique*

ClPhil = *Classical Philology*

GrBeitr = *Gräzer Beiträge*

GrRomByzSt = *Greek Roman and Byzantine Studies*

65. Η υπόθεση αυτή βασίζεται σε πρακτικούς λόγους και όχι στην άποψη πολλών μελετητών που θέλουν τις σκηνικές θύρες να ανοίγουν προς τα μέσα, μιμούμενες τις θύρες των δημόσιων και ιδιωτικών κτηρίων, που από τον 4^ο αι. π.Χ. και εξής άνοιγαν συνήθως προς αυτή την κατεύθυνση, Mooney (1914) 42 κ.εξ., von Gerkan (1921) 123 σημ. 3, Bader (1971) 38. Είναι δύσκολο να απαντήσουμε με βεβαιότητα στο ερώτημα, αν η σκηνική θύρα άνοιγε προς τα μέσα ή προς τα έξω. Οι αναπαραστάσεις στα αγγεία δεν προσφέρουν κανένα αποφασιστικό επιχείρημα, αφού παρουσιάζονται αμφότερες οι περιπτώσεις ως προς την κατεύθυνση ανοίγματος της θύρας. Βλ. τις εικόνες στο άρθρο του Gogos (1983), στο άρθρο της Kossatz-Deissmann (2000) και στη διατριβή του Brandes-Druba (1994).

66. Ευριπίδης, *Μήδεια* στ. 1251-1270.

67. Wiles (1997) 121-122.

HarvStClPhil = *Harvard Studies in Classical Philology*

JHS = *The Journal of Hellenic Studies*

IstMitt = *Istanbuler Mitteilungen*

ÖJh = *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*

Prakt = *Πρακτικά της εν Αθήναις αρχαιολογικής εταιρείας*

RA = *Revue archéologique*

TransactAmPhilAss = *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*

WSt = *Wiener Studien*

WürzbJb = *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*

Arnott, P. (1962): *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford.

Bader, B. (1971): "The Ψόφος of the House-Door in Greek New Comedy", *Antichthon* 5, 35-48.

Baldry, H.C. (1992): *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, μετ. Γ. Χριστοδούλου-Λ. Χατζηκώστα του *The Greek Tragic Theatre*, Αθήνα, 3^η έκδ.

Bethe, E. (1896): *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum*, Leipzig.

Bieber, M. (1961): *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, New Jersey, 2nd ed.

Blume, H.-D. (1998): *Menander*, Darmstadt.

— : (1998α): "Zur Aufführungspraxis griechischer Tragödien und Komödien", στον τόμο: G. Binder - B. Effe (Hrsg.), *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, Trier, 33-47.

— : (1999): *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μετ. Μ. Ιατρού του *Einführung in das antike Theaterwesen*, Αθήνα.

Bodensteiner, E. (1893): "Szenische Fragen über den Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor im griechischen Drama", *Jahrbücher für classische Philologie*, Suppl. 19, 639-808.

Brandes-Druba, B. (1994): *Architekturdarstellungen in der unteritalischen Keramik*, διδ. διατρ. Kiel, Frankfurt am Main.

Bulle, H. (1928): *Untersuchungen an griechischen Theatern*, München.

Burkert, W. (1966): "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *GrRomByzSt* 7, 87-121.

Büsing, H. (1970): *Die griechische Halbsäule*, Wiesbaden.

Cantarella, R. (1974): "Aristophanes' *Plutos* 422-425 und die Wiederaufführungen aischyleischer Werke", στον τόμο: H. Hommel (Hrsg.), *Wege zu Aischylos*, Darmstadt, Band I, 405-435.

Cole, S.G. (1993): "Procession and Celebration at the Dionysia", στον τόμο: R. Scodel (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, 25-38.

Dedoussi, Ch. (1964): "Studies in Comedy", *Ελληνικά* 18, 1-9.

— : (1965): *Μενάνδρου Σαμία*, Αθήνα.

Diels, H. (1920): *Antike Technik*, Leibzig, Berlin, 2. Aufl.

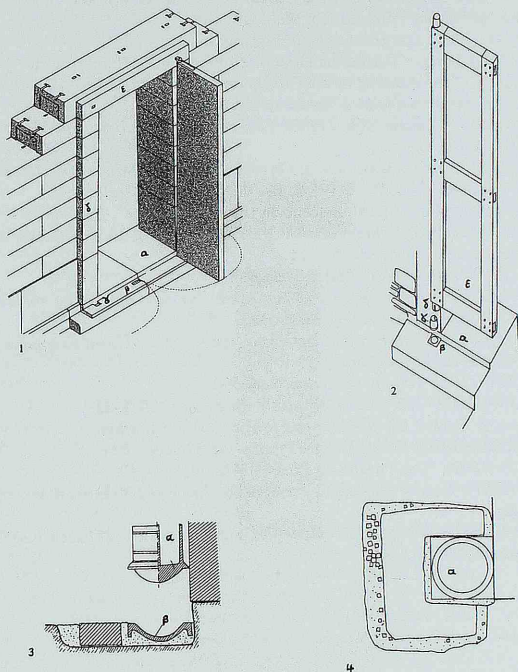
Dinsmoor, W. (1951): "The Athenian Theater of the Fifth Century", στον τόμο: G. Mylonas (ed.), *Studies Presented to D.M. Robinson*, Saint Louis, Missouri, 309-330.

Dover, K.J. (1978): *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, μετ. Φ.Ι. Κακριδής του *Aristophanic Comedy*, Αθήνα.

- Droysen, E. (1886): *Quaestiones de Aristophanis re scaenica*, διδ. διατρ. Παν/μίου Bonn.
- Fiechter, E. (1930): *Antike griechische Theaterbauten, Hf. 1. Das Theater in Oropos*, Stuttgart.
- Fossum, A. (1898): "The Eiskyklema in the Eretrian Theatre", *AJA* 2, 187-194.
- Φουντουλάκης, Α. (2000): «Ελληνική τραγωδία στην Κ. Ιταλία και Σικελία. Στοιχεία για την επι σκηνής παράσταση βίας στη μετακλασική τραγωδία», στον τόμο: Θ. Παππάς (επιμ.), *Ελληνική Παρουσία στην Κάτω Ιταλία και Σικελία*. Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, Κέρκυρα 29-31 Οκτωβρίου 1998, Κέρκυρα, 133-145.
- Fraisse, P. – Moretti, J.-Ch. (1998): "Le Bâtiment de scène du théâtre de Délos", *RA* 1, 151-163.
- Frickenhaus, A. (1917): *Die altgriechische Bühne*, Strassburg.
- Frost, K.B. (1988): *Exits and Entrances in Menander*, Oxford.
- Gardner, P. (1899): "The Scenery of the Greek Stage", *JHS* 19, 252-264.
- Gibert, J. (2003): "Apollo's Sacrifice: the Limits of a Metaphor in Greek Tragedy", *HarvStClPhil* 101, 159-206.
- Ginouvès, R. (1992): *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, II, Athènes, Rome.
- Gogos, S. (1983): "Bühnenarchitektur und antike Bühnenmalerei – zwei Rekonstruktionsversuche nach griechischen Vasen", *ÖJh* 54, 59-86.
- : (1992): *Das Theater von Aigeira. Ein Beitrag zum antiken Theaterbau* (Sonder-schriften des Österreichischen Archäologischen Institutes 21).
- : (2001): «Η σκηνή του θεάτρου της ελληνιστικής εποχής», στον τόμο: *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, Παράβασις-Μελετήματα* [1], Αθήνα, 69-75.
- : (2003): *Το αρχαίο θέατρο των Οινιαδών*, Αθήνα.
- Gomme, A.W. – Sandbach, F.H. (1998): *Menander a Commentary*, Oxford.
- Gruben, G. (1982): "Vierter vorläufiger Bericht über die Forschungskampagnen 1972-1980", *AA*, 159-195.
- Haigh, A.E. (1969): *The Attic Theatre*, 2nd ed.
- Hammond, N.G.L. (1972): "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus", *GrRomByzSt* 13, 387-450.
- Handley, E.W. (1965): *The Dyskolos of Menander*, London.
- Hellmann, M.-Ch. (1992): *Recherches sur le vocabulaire de l' architecture grecque, d' après les inscriptions de Délos*, Paris.
- Henrichs, A. (2000): "Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides", *HarvStClPhil* 100, 173-188.
- Hirsch, B. (2001): "Orte des Dionysos – Kultplätze und ihre Funktion", *IstMitt* 51, 217-272.
- Hourmouziades, N.C. (1965): *Production and Imagination in Euripides*, Αθήνα.
- : (1991): *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα, 2^η έκδ.
- Hunt, A. (1912): *Tragicorum Graecorum Fragmenta Papyracea*, Oxford.
- Jobst, W. (1970): *Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jhs. v. Chr. Eine Untersuchung zur Inszenierung klassischer Dramen*, διδ. διατρ. Παν/μίου Wien.
- Kaffenberger, H. (1911): *Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie*, διδ. διατρ. Παν/μίου Gießen, Darmstadt.
- Kassel, R. – Austin, C. (1991): *Poetae Comici Graeci*, II, Berolini, Novi Eboraci.

- Kenner, H. (1964/65): "Griechische Theaterlandschaften", *ÖJh* 47, 35-70.
- Kern, O. (1900): *Die Inschriften von Magnesia am Maeander*, Berlin.
- Kiefer, K. (1909): *Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne*, διδ. διατρ. Παν/μίου Heidelberg.
- Klenk, H. (1924): *Die antike Tür*, διδ. διατρ. Παν/μίου Gießen.
- Kolb, F. (1981): *Agora und Theater, Volks- und Festversammlung*, Berlin.
- Kossatz-Deissmann, A. (2000): "Medeas Widderzauber als Phlyakenparodie", *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 6, Malibu California (Occasional Papers on Antiquities 9), 187-204.
- Κουρουγιώτης, Κ. (1932): *Ελευσινιακά* I, Αθήνα.
- Krumeich R. – Pechstein, N. – Seidensticker, B. (1999): (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt.
- Λαμπρινουδάκης, Β.Κ. – Gruben, G. – Κορρές, Μ. (1977): «Ανασκαφή Νάξου», *Prakt*, 378-386.
- Ley, G. (1987): "Entrances from the Central Door in Tragedy", *Maia* 39, 25-27.
- Löhr, C. (1990): "Griechische Häuser: Hof, Fenster, Türen nach 348 v. Chr.", στον τόμο: W.-D. Heilmeyer – W. Hoepfner (Hrsg.), *Licht und Architektur*, Tübingen, 10-19.
- Marinatos, S. – Hirmer, M. (1973): *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*, München, 2. Aufl.
- Mette, H.J. (1977): *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin, New York.
- Mooney, W.W. (1914): *The House-Door on the Ancient Stage*, διδ. διατρ. Παν/μίου Princeton, Baltimore.
- Moretti, J.-Ch. (1992): "Les entrées en scène dans le théâtre grec: L'apport de l'archéologie", *Pallas* 38, 79-107.
- : (1997): "Forme et destinations du proskènon dans les théâtres hellénistiques de Grèce", *Pallas* 47, 13-39.
- Müller, A. (1886): *Lehrbuch der griechischen Bühnentalerümer*, Freiburg.
- Nauck, A. (1889): *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, 2. Aufl.
- Nesselrath, H.G. (1990): *Die attische mittlere Komödie*, Berlin, New York.
- Newiger, H.J. (1979): "Drama und Theater", στον τόμο: G.A. Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 434-503.
- : (1990): "Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas", *WürzbJb* N.F. 16, 33-42.
- Ορλάνδος, Α. – Τραυλός, Ι. (1986): *Λεξικόν αρχαίων αρχιτεκτονικών όρων*, Αθήνα.
- Padel, P. (1992): "Making Space Speaks", στον τόμο: J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (ed.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, New Jersey, 336-365.
- Perkmann, A. (1928): "Streitszenen in der griechisch-römischen Komödie", *WSI* 46, 139-159.
- Petersmann, H. (1974): "Philologische Untersuchungen zur antiken Bühnentür", *WSI* N.F. 5, 91-109.
- Πετράκος, Β. (1997): *Οι επιγραφές του Ωρωπού*, Αθήνα.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1946): *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.
- : (1968): *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.
- Pochmarski, E. (1984): "Zum Theater von Elis", *GrBeitr* 11, 207-219.

- Pöhlmann, E. (1995): "Zur Bühnentechnik im Dionysos-Theater des 4. Jahrhunderts", στον τόμο: E. Pöhlmann (Hrsg.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt am Main, 155-164.
- Puchstein, O. (1901): *Die griechische Bühne*, Berlin.
- Radt, S. (1985): (Hrsg.) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, III, Göttingen.
- Rees, K. (1907): "The meaning of the Parachoregema", *CIPhil* 2, 387-400.
- Reinhardt, K. (1933): *Sophokles*, Frankfurt am Main.
- Robinson, D.M. – Graham, J.W. (1938): *Excavations at Olynthus. The Hellenic House*, VIII, Baltimore.
- Robinson, D.M. (1941): *Excavations at Olynthus. Metal and Minor Miscellaneous Finds*, X, Baltimore.
- Salviat, F. (1960): "Le batiment de scène du théâtre de Thasos", *BCH* 84, 300-316.
- Schadewaldt, W. (1955): "Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes", *Hermes* 83, 129-171.
- Simon, E. (1972): *Das antike Theater*, Heidelberg.
- Στεφανής, Ι.Ε. (1980): *Ο δούλος στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Ο ρόλος του και η μορφή του*, διδ. διατρ. Παν/μίου Θεσσαλονίκης.
- Taplin, O. (1977): *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Entrances and Exits in Greek Tragedy*, Oxford.
- : (1978): *Greek Tragedy in Action*, Berkeley.
- Vermeule, E. (1966): "The Boston Oresteia Krater", *AJA* 70, 1-22.
- von Gerkan, A. (1921): *Das Theater von Priene*, Berlin, München.
- Webster, T.B.L. (1970): *Greek Theatre Production*, London, 2nd ed.
- Wiegand, T. (1898): "Das Theater zu Priene", *AM* 23, 307-313.
- Wiles, D. (1997): *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.
- Zeitlin, F.I. (1965): "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia", *TransactAmPhilAss* 96, 463-508.



Αναπαράσταση αρχαίας θύρας κατά τον R. Ginouvès, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, II, Athènes, Rome 1992, πίν. 24, σχ. 1-3.

1. Θύρα που ανοίγει προς τα μέσα (Δελφοί, Θησαυρός των Θηβαίων).

α) κατώφλι β) κάθετος σύρτης γ) εντομή για την προσαρμογή όλμου δ) περιθύρωμα ε) ανώφλι.

2. Θύρα που ανοίγει προς τα μέσα (Δήλος, Maison du Lac).

α) κατώφλι β) όλμος ή ληνός γ) θήκη στροφέας δ) στροφέας ε) θυρόφυλλο.

3. Στροφέας (α) και όλμος (β) σε τομή.

4. Όλμος σε κάτοψη (α).