

ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ
ΣΤΟΥΣ *ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ*



ABSTRACT: This paper consists of three case studies regarding the stage topography of Aeschylus' *Seven against Thebes*. These case studies revolve around the following questions: (i) whether the Theban acropolis on which the play is set would require the use of an elevated structure such as a raised stage; (ii) how the characters' entrances and exits are semiotised, and whether a semiotically active *skēnē* can be extrapolated from the script; and (iii) what indications are provided by the script on the arrangement of the gods' statues in the acting area. With regard to (i), it is argued that the hypothesis of a raised stage is not warranted by the text of *Septem*. With regard to (ii), the paper attempts to reconstruct the play's imaginary topography, especially in relation to the semiotic function of the *parodoi*, and argues that *Septem* requires no theatrically functional *skēnē*. Finally, with regard to (iii), the paper advocates a circular arrangement of the gods' statues around the periphery of the orchestra. Discussion of these case studies is informed throughout by an awareness of the methodological problems and limitations associated with any attempt to reconstruct the visual aspect of early Greek theatre; these are briefly surveyed in an introductory section. The paper also offers tentative suggestions for control mechanisms which may mitigate the effect of the aforementioned methodological limitations.

ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ:
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ

ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ δραμάτων, στη μορφή στην οποία μας έχουν σωθεί, δεν περιέχουν σκηνικές οδηγίες. Οι σπάνιες περιπτώσεις *παρεπιγραφών*, κάποιες από τις οποίες ίσως ανάγονται στους ίδιους τους δραματουργούς, είναι η εξαίρεση που υπογραμμίζει τον κανόνα.¹

* Το παρόν άρθρο αποτελεί αναθεωρημένη και επαυξημένη μορφή ανακοίνωσης που παρουσίασα στο συνέδριο "Το θέατρο του Διονύσου: Αρχαιολογία, αρχιτεκτονική, δράμα

Επιπρόσθετα, δεν έχουν σωθεί από την αρχαιότητα θεωρητικές πραγματείες, περιγραφές παραστάσεων της κλασικής περιόδου από αυτόπτες μάρτυρες, ακριβείς απεικονίσεις θεατρικών στιγμιοτύπων, ή άλλες παρόμοιες πληροφορίες που θα μπορούσαν να συνεισφέρουν στη διαμόρφωση μιας σχετικώς αξιόπιστης εικόνας σχετικά με την *ὄψιν* του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Έτσι, είμαστε υποχρεωμένοι να ανασυνθέτουμε τη σκηνική χωροταξία και τη σκηνική δράση των αρχαίων δραμάτων με βάση τις ενδείξεις που εντοπίζουμε, ή πιστεύουμε ότι εντοπίζουμε, στα ίδια τα δραματικά κείμενα.

Ο περιορισμός αυτός δημιουργεί πολλαπλά προβλήματα. Κατ'αρχάς, οι κειμενικές ενδείξεις είναι συχνά αβέβαιες ή αμφίσημες, και η σημασία τους για την *ὄψιν* του δράματος συζητήσιμη. Επιπλέον, επειδή, όπως προαναφέραμε, δεν διαθέτουμε κάποιο ανεξάρτητο σύστημα αναφοράς (πραγματείες, περιγραφές, μαρτυρίες), δεν έχουμε τη δυνατότητα να ελέγξουμε την εγκυρότητα των ανασυνθέσεών μας χρησιμοποιώντας τεκμήρια που δεν συνεχονται με τα δραματικά κείμενα. Έτσι, η ταύτιση και ερμηνεία τέτοιων ενδείξεων είναι, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, συνάρτηση των συνειδητών ή ασυνειδών παραδοχών μας σχετικά με τη σκηνική σημειολογία και τους θεατρικούς κώδικες του αρχαίου δράματος — παραδοχών που έχουν διαμορφωθεί από την έκθεσή μας σε πολύ διαφορετικά είδη θεάτρου και που μας επιβάλλουν συγκεκριμένες προδιαθέσεις, επηρεάζοντας έτσι οποιαδήποτε απόπειρα να ανασυνθέσουμε τη “γραμματική της δραματικής τεχνικής”² του αρχαιοελληνικού θεάτρου. Αυτό σημαίνει πως η μελέτη της παραστασιακής διάστασης του αρχαίου δράματος ενέχει αναπόφευκτα τον κίνδυνο της λήψης ζητούμενου, ή της “προβληματικής κυκλικότητας” (‘problematic circularity’), για την οποία κάνει λόγο ο Simon Goldhill, συνοψίζοντας το πρόβλημα ως εξής (μεταφράζω):

και παράσταση” (Πανεπιστήμιο Πατρών, 28 Νοεμβρίου 2018). Ευχαριστώ θερμά τον Καθηγητή Σταύρο Τσιτσιρίδη για την πρόσκλησή του να συμμετάσχω στο συνέδριο, καθώς και για τις παρατηρήσεις του, οι οποίες βελτίωσαν το κείμενο. Στα παραθέματα από το κείμενο του Αισχύλου ακολουθώ την έκδοση του West (1990/1998).

1. Ίσως η γνωστότερη τέτοια περίπτωση είναι τα *μυγμός, ὄγμος* και άλλες παρόμοιες *παρεπιγραφές* που περιέχονται στο κείμενο των *Ευμενίδων* (στ. 117, 120, 123, 126, 129)· για τη γνησιότητά τους βλ. Sommerstein (1989) 105 (σχόλ. στ. 117). Για τις *παρεπιγραφές* στο αρχαίο δράμα γενικά βλ. Taplin (1977β).
2. Δανείζομαι τον όρο από τον Eduard Fraenkel: “for Greek tragedy there exists also something like a grammar of dramatic technique” (Fraenkel [1950] ii.305). Τον όρο ανέδειξε ο Taplin (1977α) 1 σε κεντρικό ζητούμενο της θεμελιώδους εργασίας του για τη σκηνική τέχνη (stagecraft) του Αισχύλου. Πβ. και Wiles (1987) 143-4· Goldhill (1989) 174-80.

Το γεγονός ότι είναι ελάχιστες οι διαθέσιμες πληροφορίες που προέρχονται από πηγές εκτός των δραματικών κειμένων έχει ως συνέπεια να βασίζομαστε σχεδόν αποκλειστικά στα ίδια τα δραματικά κείμενα για να ανακαλύψουμε τις συμβάσεις ... μέσω των οποίων θα πρέπει να διαβάσουμε τα κείμενα αυτά.³

Ένας πιθανός τρόπος διαφυγής από αυτόν τον ερμηνευτικό φαύλο κύκλο είναι η μελέτη εικαστικών παραστάσεων που φαίνεται, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, να συνδέονται με τον κόσμο του θεάτρου. Εντούτοις, εκτός του ότι είναι ελάχιστες οι εικαστικές απεικονίσεις του 5ου αιώνα που μπορούν να θεωρηθούν αποτυπώσεις τραγικών παραστάσεων,⁴ είναι και εξαιρετικά προβληματική η χρήση τους ως πηγών για την ανασύνθεση της σκηηνικής πραγμάτωσης του αρχαίου δράματος. Καταρχάς, οι εικαστικές απεικονίσεις ‘θεατρικών’ στιγμιοτύπων σχεδόν ποτέ δεν αποτελούν πιστές αναπαραστάσεις της όψεως του εκάστοτε δράματος — πράγμα αναμενόμενο, αν λάβουμε υπόψη την εκ των πραγμάτων ανόμοια καλλιτεχνική γλώσσα που χρησιμοποιούν οι εικαστικοί και οι σκηνικοί τεχνίτες, καθώς και τις πολύ διαφορετικές τεχνικές απαιτήσεις που θέτει η εικαστική αναπαράσταση σε σχέση με τη σκηηνική. Εξάλλου, αυτό που συχνά ενδιαφέρει τους εικαστικούς καλλιτέχνες είναι η απεικόνιση της μυθικής αφήγησης που ενέπνευσε την εκάστοτε τραγωδία και όχι κατ’ ανάγκη η σκηηνική σύσταση της συγκεκριμένης τραγωδίας.⁵ Αυτό σημαίνει ότι οι εικαστικές παραστάσεις δεν είναι πιστές, ‘φωτογραφικές’ αναπαραγωγές δραματικών κειμένων και δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν άνευ ετέρου για την ανασύνθεση της σκηηνικής δράσης.⁶ Το ενδιαφέρον

3. Πβ. Goldhill (1989) 177: “The result of this paucity of information from outside the scripts is that it is overwhelmingly the scripts themselves that are used to discover the conventions ... with which to read the scripts” [αποσιωπητικά στο πρωτότυπο]. Για τα μεθοδολογικά προβλήματα που σχετίζονται με την παραπάνω διαπίστωση βλ. περαιτέρω Goldhill (1989) 176-80.

4. Για τις ελάχιστες σωζόμενες (και συζητήσιμες) εξαιρέσεις βλ. Hammond και Moon (1978)· Taplin (1997) 69-71.

5. Τα βασικά αυτά προβλήματα τα υπέδειξε ήδη ο Séchan (1926), ο πρώτος μελετητής που διερεύνησε συστηματικά τις σχέσεις ανάμεσα στην τραγωδία και στην εικονογραφία. Επιπλέον, όπως έδειξαν μεταγενέστεροι μελετητές (ιδίως ο Giuliani [1996]), οι εικαστικές απεικονίσεις μύθων ενδέχεται να ενσωματώνουν υλικό από πληθώρα εκδοχών της μυθικής αφήγησης, οι οποίες δεν σχετίζονται απαραίτητα με το θέατρο.

6. Συνεπώς, οι τίτλοι *Illustrations* ή *Monuments Illustrating*..., τους οποίους φέρουν οι κατά τα άλλα μνημειώδεις εργασίες του T. B. L. Webster — βλ. Webster (1960/21969/31978) (Παλαιά και Μέση Κωμωδία)· 1961/21969/31995 (Νέα Κωμωδία)· (1962/21967) (τραγω-

τους έγκειται κυρίως στο ότι μπορούν να χρησιμεύσουν ως δείκτες της πρόσληψης του δράματος σε μεταγενέστερες περιόδους και σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια —ως αποτυπώματα (έστω έμμεσα ή και διαστρεβλωμένα) των τρόπων με τους οποίους οι εικαστικοί καλλιτέχνες και, ιδίως, οι αγοραστές των έργων τους αντιλαμβάνονταν και αποτιμούσαν τη δραματική τέχνη.⁷

Έχοντας υπόψη τους παραπάνω μεθοδολογικούς περιορισμούς, θα επιχειρήσω, στο υπόλοιπο του παρόντος άρθρου, να εντοπίσω και να συζητήσω μερικές από τις ενδείξεις που μπορούν να συναχθούν από το κείμενο των *Επτά επί Θήβας* σχετικά με τη σκηνική δράση και τη δραματική (δηλαδή μυθοπλαστική) χωροταξία του έργου. Ορισμένες από τις ενδείξεις αυτές μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως βάση εικασιών σχετικά με την πραγματική χωροταξία του σκηνικού χώρου στον οποίο παρουσιάστηκαν οι *Επτά*, δηλαδή του Θεάτρου του Διονύσου στην Αθήνα.

Η ΧΩΡΟΤΑΞΙΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΤΟΠΟΥ ΣΤΟΥΣ *ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ* (Α): Η ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ

Μια από τις σχετικώς ολιγάριθμες πληροφορίες για τη δραματική χωροταξία των *Επτά επί Θήβας* που με βεβαιότητα μπορούμε να συναγάγουμε από το δραματικό κείμενο είναι ότι η σκηνική δράση τοποθετείται στην ακρόπολη της Θήβας (στ. 240-1):

*ΧΟ. ταρβουσύνωι φόβωι τάνδ' ές άκρόπολιν,
τίμιον έδος, ίκόμαν*

δία και σατυρικό δράμα) και πβ. Trendall και Webster (1971)· Trendall (1959/²1967) — είναι υπεραπλουστευτικοί: οι 'θεατρικής' κοπής εικαστικές παραστάσεις δεν μπορούν αβασάνιστα να θεωρηθούν 'εικονογραφήσεις' δραματικών προτύπων. Βλ. για το θέμα αυτό, υπό διαφορετικές οπτικές γωνίες, Small (2003)· Giuliani (1996)· Taplin (2007) 24· πβ. και Giuliani (2003)≈(2013). Εξυπακούεται πως η τεράστια σημασία των εργασιών του Webster παραμένει απαραμείωτη. Με την καταγραφή, περιγραφή και ανάλυση αναρίθμητων αρχαίων έργων τέχνης που εκ πρώτης όψεως φαίνεται να σχετίζονται με τον κόσμο του θεάτρου, ο Webster άνοιξε τον δρόμο για τη συνδυαστική και ουσιαστικά διεπιστημονική μελέτη κειμένου και εικόνας και υπέδειξε την ανάγκη για αποδέσμευση από τις παλαιότερες κειμενοκεντρικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος. Μεταγενέστεροι μελετητές διεύρυναν, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο, το πεδίο έρευνας των σχέσεων ανάμεσα στο δράμα και στην εικονογραφία· βλ. π.χ. Kossatz-Deissmann (1978)· Taplin (1993), (1997), (2007)· Green (1994)· Csapo (2010). Πβ. και τις ειδικότερες μελέτες του Csapo (1986), του Taplin (1987) και του Revermann (2005).

7. Βλ. Csapo (2010) ix.

Από αυτό το σημείο, ο Χορός μπορεί να δει τη σκόνη που υψώνει στη θηβαϊκή πεδιάδα ο στρατός των Επτά κατά την επέλασή του (στ. 80-2):

ΧΟ. ῥεῖ πολὺς ὄδε λεὼς πρόδρομος ἰππότας·
αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ',
ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος.

Αυτά τα κειμενικά ίχνη της σκηνικής σύστασης του δράματος — οι κειμενικές ενδείξεις σχετικά με τον μυθοπλαστικό χώρο στον οποίο εξελίσσεται η δράση του έργου — μπορεί να γεννήσουν τον πειρασμό για μιαν ανασύνθεση του σκηνικού χώρου που θα συμμορφώνεται με σύγχρονες αντιλήψεις σκηνικού ρεαλισμού. Στον πειρασμό αυτόν υπέκυψε ακόμη και ο Wilamowitz, ο οποίος (βασισμένος σε μιαν έκκεντρη ανάγνωση του στ. 89) φαντάστηκε ότι η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου στο Θέατρο του Διονύσου επέτρεπε στα μέλη του Χορού να καταλάβουν θέση σε κάποιαν υπερυψωμένη εξέδρα ή παρόμοια κατασκευή κοντά στις “επάλλξεις” του φανταστικού τείχους, από όπου μπορούσαν να έχουν οπτική επαφή με το θηβαϊκό πεδίο και τον επιτιθέμενο στρατό.⁸

Εντούτοις, το κείμενο του δράματος δεν υποδεικνύει τέτοιου είδους μέριμνα για σκηνικό ρεαλισμό. Καταρχάς, είναι σαφές από τους στ. 80-2 (βλ. ανωτ.) ότι ο Χορός δεν βλέπει τα ίδια τα επιτιθέμενα στρατεύματα: βλέπει μόνο τη σκόνη που αυτά υψώνουν στη θηβαϊκή πεδιάδα καθώς επελούν εναντίον της Θήβας (81 *αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ'*). Το σύννεφο της σκόνης που “σηκώνεται ὡς τα ουράνια” (*αἰθερία*) είναι επαρκές τεκμήριο (*με πείθει*) της εχθρικής επίθεσης· δεν απαιτείται οπτική επαφή με το ίδιο το επιτιθέμενο στράτευμα προκειμένου να διαπιστωθεί η επέλαση, και δεν υπάρχει, επομένως, λόγος να υποθέσουμε την ύπαρξη κάποιας υπερυψωμένης εξέδρας κοντά στις “επάλλξεις”. Είναι, εξάλλου, ενδεικτικό ότι ο Χορός, στους αμέσως επόμενους στίχους, επικαλείται ακουστικά, και όχι οπτικά, τεκμήρια για να ενισχύσει το συμπέρασμα ότι οι εχθροί πλησιάζουν (84-6):

8. Βλ. von Wilamowitz-Moellendorff (1914) 72-3: “Die *θεῶν ἀγορά* heißt hier zugleich *ἀκρόπολις*. Das hat darin seine Bedeutung, daß die Mädchen von dem erhöhten Platze über die Stadtmauern wegsehen: nur so ist 89 verständlich *ὑπὲρ τειχέων ὁ λεύκασπις λαὸς ὄρνεται*: über die Mauern steigt er doch nicht.” Η ερμηνεία του Wilamowitz βασίζεται σε ιδιόρρυθμη ανάγνωση του κειμένου, η οποία δεν γίνεται δεκτή στις νεότερες εκδόσεις: η φρ. *ὑπὲρ τειχέων* δεν πρέπει να συναφθεί στο *ὁ λεύκασπις ὄρνεται λαὸς* του στ. 90, αλλά στο *βοά / βοᾷ* του στ. 89 (για συζήτηση του κειμένου βλ. Liapis [2018] 14).

πεδί' ὀπλόκτυπ' ὠτὶ χρίμπει βοάν·
 ποτᾶται, βρέμει δ' ἀμαχέτου δίκαν
 ὕδατος ὀροτύπου.

Η συσσώρευση λέξεων που δηλώνουν κρότο, βροντή ή βοή (ὀπλόκτυπ', βοάν, βρέμει, ὀροτύπου), καθώς και η ρητή αναφορά στην αίσθηση της ακοής (ὠτὶ χρίμπει), υποκαθιστά, ακριβώς, την απουσία οπτικής επαφής με τα στρατεύματα.

Τα παραπάνω συμπεράσματα σχετικά με τη σκηνική τοπογραφία των *Επτά* μπορούν να ενισχυθούν, ἔστω και e contrario, με την αντιπαράβολή μιας μερικώς συγκρίσιμης σκηνής από τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, την οποία έχουν επικαλεστεί ο Wilamowitz και άλλοι, για να στηρίξουν την υπόθεση ότι στους *Επτά* ο Χορός παρατηρεί την επέλαση του εχθρικού στρατού από υπερυψωμένη θέση. Στις *Ικέτιδες*, ο Δαναός ειδοποιεί τον Χορό ότι βλέπει να πλησιάζει προς το μέρος τους ο Αργεῖος στρατός. Ο Δαναός, ὅπως οι παρθένοι του Χορού των *Επτά*, διακρίνει αρχικά τη σκόνη που προμηνύει την προσέγγιση του στρατεύματος (180) και ακούει τους τριγμούς από τους ἄξονες των αρμάτων (181). Σε αντίθεση ὅμως με τον Χορό των *Επτά*, ο Δαναός είναι σε θέση να διακρίνει, στη συνέχεια, και το ίδιο το στράτευμα, πεζούς και αρματηλάτες: ὄχλον δ' ὑπασπιστήρα καὶ δορυσσόν | λεύσσω ξὺν ἵπποις καμπύλοις τ' ὀχήμασιν (182-3). Το διευρυμένο οπτικό πεδίο του Δαναού εξασφαλίζεται χάρη στη θέση του πάνω σε ένα χαμηλό ὑψόμετρο —ένα “βράχο”, του οποίου η ὑπαρξη δηλώνεται ρητά στο δραματικό κείμενο (πάγον ... τόνδ'), όταν ο Δαναός προσκαλεί τις κόρες του να ανεβούν εκεί (*Ικέτ.* 188-90):

ἄμεινόν ἐστι παντὸς οὔνεκ', ὦ κόραι,
 πάγον προσίζειν τόνδ' ἀγωνίων θεῶν.
 κρεῖσσον δὲ πύργου βωμός, ἄρηκτον σάκος.

Ο “βράχος” θα αναπαριστανόταν από μια εξέδρα τοποθετημένη, ενδεχομένως, στο άκρο της ορχήστρας και εφοδιασμένη με είδωλα και βωμούς των θεών (πβ. 190 βωμός, 222 κοινοβωμία, 242 πρὸς θεοῖς ἀγωνίοις, 333 τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν [πβ. 355], 423 ἐξ ἐδρᾶν πολυθέων).⁹ Εξάλλου, σε

9. Πβ. Sommerstein (2019) 90: “... there is an elevated place (πάγος 189) which is a sanctuary of all the major gods [...]; enough to make credible the Danaids' threat to turn their statues into gibbets (463-5)”. Για την (απίθανη) άποψη ότι η κοινοβωμία βρισκόταν σε υπερυψωμένη εξέδρα εκτός του χώρου της ορχήστρας, βλ. Arnott (1962) 22-3, με τις επιρρίσεις του Hourmouziades (1963) 167· πβ. και σημ. 11 κατωτ. Δεν χρειάζεται να συζη-

μεταγενέστερο σημείο των *Ικετίδων* (508-9), ο Πελασγός καλεί τον Χορό να κατεβεί από το υπερυψωμένο αυτό σημείο στην ορχήστρα, η οποία αναπαριστάνει ένα “επίπεδο άλσος” (*λευρόν ... ἄλσος*):

<ΠΕ.> *λευρόν κατ' ἄλσος νῦν ἐπιστρέφον τόδε.*

<ΧΟ.> *καὶ πῶς βέβηλον ἄλσος ἂν ὄυοιτό με;*

Η σύγκριση ανάμεσα στη σκηνή αυτή των *Ικετίδων* και στην υπό συζήτηση σκηνή των *Επτά* είναι διδακτική. Στις *Ικετίδες*, το δραματικό κείμενο ενσωματώνει απαραγνώριστες σκηνικές οδηγίες τόσο για την ύπαρξη του υπερυψωμένου πάγου, όσο και για το ευρύ οπτικό πεδίο που αυτός εξασφαλίζει, επιτρέποντας έτσι στον Δαναό να διακρίνει το επερχόμενο στράτευμα (βλ. στ. 182-3, όπως παρατίθενται ανωτ.).¹⁰ Αντίθετα, στο κείμενο των *Επτά*, δεν υπάρχει η παραμικρή ένδειξη που θα μπορούσε να υποστηρίξει την εικασία του Wilamowitz για υπερυψωμένη θέση του Χορού κοντά στις “επάλξεις”. τουναντίον, το οπτικό πεδίο του Χορού φαίνεται οπωσδήποτε πιο περιορισμένο από ό,τι θα ανέμενε κανείς, εάν οι Θηβαίους παρθένοι είχαν άμεση οπτική επαφή με το πεδίο της μάχης.¹¹

Οπωσδήποτε, η προηγηθείσα συγκριτική αντιπαράθεση των δύο χωρίων δεν αίρει την “προβληματική κυκλικότητα” για την οποία κάνει λόγο ο Goldhill (βλ. ανωτ.), αφού και πάλι η ερμηνεία της σκηνικής σύστασης των έργων βασίζεται στα ίδια τα δραματικά κείμενα, τα οποία στη συνέχεια χρησιμοποιούμε για να ελέγξουμε την εγκυρότητα των ερμηνευτικών αποφάνσεών μας. Εντούτοις, στην προκειμένη περίπτωση, η κυκλικότητα ίσως μετριάζεται χάρη στην εύγλωττη αντίθεση ανάμεσα στο χωρίο των *Ικετίδων*, όπου η ύπαρξη υπερυψωμένης εξέδρας σημαίνεται στο ίδιο το δραματικό κείμενο, και στο χωρίο των *Επτά*, όπου απουσιάζουν παρόμοιες ενδείξεις. Η αντίθεση αυτή φαίνεται, τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως, να επιβεβαιώνει τη γνωστή αρχή του Oliver Taplin ότι,

τήσουμε την υπόθεση του Hammond (1972) 416-22 ότι ο πάγος των *Ικετίδων* (αλλά και η *ἀρόπιλις* των *Επτά*) ήταν μια φυσική βραχώδης προεξοχή (βλ. και Hammond [1988]: πβ. Melchinger [1974] 82-99): παρόλο που ο Taplin (1977α) 448-9 τη βρήκε ελκυστική, η υπόθεση αυτή δεν ευσταθεί· για λεπτομερή ανασκευή της βλ. Scullion (1994) 42-9.

10. Πβ. Arnott (1962) 22-3.

11. Ο Arnott (1962) 23-4 υποστηρίζει ότι τα είδωλα των θεών, τα οποία ικετεύει ο Χορός των *Επτά*, βρίσκονται εκτός του χώρου της ορχήστρας, πιθανώς σε υπερυψωμένο σημείο — το οποίο όμως, καθώς παραδέχεται ο ίδιος ο Arnott, δεν υπεμφαίνεται στο δραματικό κείμενο. Ακόμη και αν ισχύει η υπόθεση του Arnott, το βάθρο στο οποίο θα ήταν τοποθετημένα τα είδωλα δεν μπορεί να ταυτιστεί με την υπερυψωμένη εξέδρα του Wilamowitz, από την οποία ο Χορός θα μπορούσε να επισκοπεί το πεδίο της μάχης.

στο αρχαίο δράμα, κάθε σημαίνουσα σκηνική δράση δηλώνεται ή υποδηλώνεται στο ίδιο το κείμενο του έργου (ή μπορεί να συναχθεί εύλογα από αυτό).¹² Με άλλα λόγια, οι εκ του περισσού εικασίες σχετικά με τη σκηνική σύσταση των δραμάτων, δηλαδή οι εικασίες που δεν προκύπτουν εύλογα από κειμενικές ενδείξεις (όπως η εικασία του Wilamowitz για την υπερυψωμένη εξέδρα των *Επτά*), είναι μεθοδολογικώς επισφαλείς και θα πρέπει να επιστρατεύονται μόνον εφόσον έχουν αποκλειστεί όλες οι εναλλακτικές επιλογές.

Για να περιορίσουμε ακόμη περισσότερο τον κίνδυνο του κυκλικού συλλογισμού, θα επιχειρήσουμε να ελέγξουμε την ισχύ της παραπάνω θέσης του Taplin χρησιμοποιώντας ένα διαφορετικό δείγμα δραματικών κειμένων, τα οποία προέρχονται από το τελευταίο τέταρτο του 5ου αιώνα. Ο χρονολογικός προσδιορισμός είναι σκόπιμος. Από την ίδια περίοδο σώζεται μια σπάνια — για την ακρίβεια, μοναδική — εικονογραφική μαρτυρία, που φαίνεται (μολονότι η ερμηνεία της είναι συζητήσιμη) να υποδεικνύει ότι μια ελαφρώς υπερυψωμένη εξέδρα είχε καταστεί τότε μόνιμο τμήμα του σκηνικού χώρου αρκετών αττικών θεάτρων. Πρόκειται για τον γνωστό αττικό ερυθρόμορφο χοῦν του 420 π.Χ., όπου ένας κωμικός ηθοποιός ή ορχηστής παρουσιάζεται να χορεύει πάνω σε ένα χαμηλό ικρίωμα (ύψους 100 έως 120 εκατοστών, κατά τα φαινόμενα), το οποίο συνδέεται με την ορχήστρα μέσω χαμηλής ξύλινης κλίμακας.¹³ Ο απεικονιζόμενος θεατρικός χώρος πιθανώς δεν σχετίζεται με το Θέατρο του Διονύσου (ο Hughes διακινδυνεύει την υπόθεση ότι ίσως πρόκειται για το θέατρο του Θορικού).¹⁴ Εντούτοις, όπως παρατηρεί ο Hughes, το γεγονός ότι ο αγγειογράφος επιχείρησε να παράσχει αναγνωρίσιμες ενδείξεις για την ταύτιση του θεατρικού χώρου, προσθέτοντας ένα (αβέβαιης ταυτότητας) κυρτό αντικείμενο στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης, υποδεικνύει ότι η υπερυψωμένη εξέδρα από μόνη της δεν ήταν επαρκές στοιχείο ταυτότητας, προφανώς επειδή παρόμοιες υπερυψωμένες εξέδρες υπήρχαν σε περισσότερα του ενός αττικά θέατρα.¹⁵ Εάν στα θέατρα

12. Βλ. Taplin (1977α) 28-39, κυρ. σελ. 28: “the significant stage instructions are implicit in the words”.

13. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, ΒΣ 518. Ο Hughes (2006), ο οποίος παρέχει την πιο διεξοδική και έγκυρη εξέταση του αγγείου, καταλήγει ότι πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για απεικόνιση θεατρικής σκηνής και μάλιστα σκηνής από έργο της Παλαιάς Κωμωδίας (ενδεχομένως παρωδία της *Ανδρομέδας* του Σοφοκλή). Βλ. και το άρθρο του Μ. Τιβέριου στον παρόντα τόμο.

14. Hughes (2006) 428-9.

15. Βλ. Hughes (2006) 428: “If the artist introduced the curved object to show the viewer

αυτά συμπεριλαμβανόταν (όπως φαίνεται πιθανό) και το Θέατρο του Διονύσου, τότε θα πρέπει, βάσει της προαναφερθείσας αρχής του Taplin, η υπερυψωμένη εξέδρα να άφησε το αποτύπωμά της στα δραματικά κείμενα του τελευταίου τετάρτου του 5ου αιώνα. Η ακόλουθη σύντομη επισκόπηση θα δείξει ότι σε τραγικά και κωμικά κείμενα αυτής της περιόδου πράγματι ανιχνεύονται ενδείξεις για την ύπαρξη τέτοιας εξέδρας.¹⁶

Μια πρώτη ομάδα κειμένων περιλαμβάνει ηλικιωμένα δραματικά πρόσωπα ή μέλη Χορών, που παραπονιούνται ότι δυσκολεύονται να βαδίσουν ένα ανηφορικό μονοπάτι. Για παράδειγμα, στον *Ηρακλή* (ίσως 416 ή 414 π.Χ.), ο γεροντικός Χορός παρομοιάζει τον εαυτό του με φορτωμένο άλογο που αγωνίζεται να ανεβεί στην ανηφόρα (119-30).¹⁷ Στη *Λυσιστράτη* (411 π.Χ.), ο Χορός των γερόντων πασχίζει να ανεβεί “το ανηφορικό μονοπάτι που οδηγεί στην Ακρόπολη” (287-8).¹⁸ Και στον *Ίωνα* (ίσως 413/412 π.Χ.), ο Πρεσβύτες παρακαλεί την Κρέουσα να τον βοηθήσει να ανέβει ίσαμε το “μαντείο”, δηλαδή την σκηνή του θεάτρου (738-9)· εδώ μάλιστα η ρητή μνεία *κρηπίδων* (στ. 38, 510) πιθανότατα υποδηλώνει το κεφαλόσκαλο της κλίμακας που οδηγεί στο “μαντείο” και που θα πρέπει να ήταν τμήμα της υπερυψωμένης εξέδρας.¹⁹ Ομολογουμένως, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι τέτοιου είδους κειμενικές ενδείξεις απλώς υπογραμμίζουν, με τρόπο κατά το μάλλον ή ήττον τυποποιημένο, την προχωρημένη ηλικία και τη συνακόλουθη σωματική αδυναμία των προσώπων και ότι, συνεπώς, δεν μας υποχρεώνουν να υποθέσουμε την ύπαρξη σκηνικής κατασκευής (ανωφερούς κλίμακας, υπερυψωμένης εξέδρας κτλ.), στην οποία θα βιάδιζαν οι ηθοποιοί. Η κοπιώδης ανάβαση θα μπορούσε απλώς να υποδηλώνεται μιμητικά.²⁰

where the event took place, it must have been something distinctive, peculiar to that location. If that is correct, the painter did not think that his raised wooden stage was distinctive enough, which suggests there were stages of that sort in more than one theatre in Attica, but only one curved object”. Για το μυστηριώδες κυρτό αντικείμενο βλ. τις εικόνες που αναπαράγει ο Hughes (2006) 414 (εικ. 1), 415 (εικ. 2), 416 (εικ. 3).

16. Τα χωρία που ακολουθούν, καθώς και άλλα, συζητούνται, με επιχειρήματα υπέρ και κατά της εξέδρας, από τον Pickard-Cambridge (1946) 57-9 (κατά) και τον Arnott (1962) 27-41 (υπέρ)· πβ. και τις προσεκτικές παρατηρήσεις του Bond (1981) 91-2 (σχόλ. στ. 107-37).
17. Για τα προβλήματα του κειμένου εδώ βλ. Bond (1981) 97-8 (σχόλ. στίχ. 121-3).
18. Βλ. Arnott (1962) 29· Henderson (1987) 104 (σχόλ. στίχ. 286-8).
19. Έτσι ο Arnott (1962) 30: “the platform at the top of the steps leading up to the temple”. Βλ. και το άρθρο του Σ. Τσιτσιρίδη στον παρόντα τόμο.
20. Βλ. π.χ. πρόσφατα Gibert (2019) 239 (σχόλ. Eur. *Ίων* 739-40): “aged characters or choruses miming an approach to high ground”.

Ωστόσο, μια τέτοια υπόθεση προσκρούει σε υπολογίσιμο αριθμό χωρίων, στα οποία γίνεται λόγος για “ανάβαση” μη ηλικιωμένων προσώπων· στην περίπτωση αυτή, η μόνη εύλογη υπόθεση είναι ότι έχουμε να κάνουμε με υποδήλωση κυριολεκτικής ανάβασης στην υπερυψωμένη εξέδρα. Για παράδειγμα, στους *Αχαρνείς* (425 π.Χ.), ο Μεγαρέας προτρέπει τις κόρες του να “ανεβούν, για βρουν τη ζύμη, αν μπορούν” (732 *ἄμβατε ποττὰν μᾶδδαν, αἶ χ’ εὐρητέ πα*)· εδώ, η ευλογότερη εξήγηση είναι ότι οι κόρες ανεβαίνουν στην υπερυψωμένη εξέδρα.²¹ Στους *Ιππείς* (424 π.Χ.), οι δύο δούλοι καλούν τον Αλλαντοπόλη να “ανεβεί εδώ πάνω” (148-9 *δεῦρο δεῦρ’, ὦ φίλτατε, | ἀνάβαινε*)· παρομοίως, στους *Σφήκες* (422 π.Χ.), ο Φιλοκλέων προσκαλεί μιαν εταιρά να πιαστεί από τον φαλλό του, για να ανεβεί ευκολότερα “εδώ πάνω” (1341 *ἀνάβαινε δεῦρο*). Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, η ευλογότερη και οικονομικότερη υπόθεση είναι, και πάλι, ότι τα πρόσωπα καλούνται να ανεβούν σε υπερυψωμένη εξέδρα.²² Τέλος, στον *Φιλοκτήτη* (409 π.Χ.), ο Νεοπτόλεμος, που έχει σταλεί να κατοπτύσει εκ του σύνεγγυς τη σπηλιά του Φιλοκτήτη, ειδοποιεί τον Οδυσσέα, που βρίσκεται στην ορχήστρα, ότι το σπήλαιο βρίσκεται “εδώ πάνω” (29 *τόδ’ ἐξῦπερθε*), δηλαδή σε κάπως μεγαλύτερο ύψος από την ορχήστρα — προφανώς στην υπερυψωμένη εξέδρα από την οποία αργότερα απειλεί ο Φιλοκτήτης ότι θα πέσει (1002 *ἄνωθεν*) στα απόκρημνα βράχια. Μάλιστα, στην περιγραφή του υπερυψωμένου σημείου στο οποίο στέκεται, ο Φιλοκτήτης εγγράφει ένα μεταθεατρικό λογοπαίγνιο: η φράση *γῆς τόδ’ αἰπεινὸν βάθρον* (1000) μπορεί να σημαίνει “αυτό το απόκρημνο θεμέλιο της γῆς”, αλλά και “αυτή η ψηλή εξέδρα” ή “αυτό το ψηλό ικρίωμα”.²³

Καθεμία από τις παραπάνω κειμενικές ενδείξεις θα μπορούσε, ενδεχομένως, να απορριφθεί με περισσότερο ή λιγότερο ευφάνταστα επιχειρήματα, τα οποία δεν χρειάζεται να εξεταστούν εδώ. Αυτό όμως που είναι δύσκολο να απορριφθεί είναι το *αθροιστικό βάρος* των ενδείξεων αυτών: από τη στιγμή που όλες οι παραπάνω περιπτώσεις μπορούν να ερμηνευθούν ικανοποιητικά με μία και μόνη υπόθεση, δηλαδή την υπόθεση της υπερυψωμένης εξέδρας, τότε είναι μεθοδολογικώς απρόσφορη η καταφυγή σε επιμέρους περιπτωσιολογικές εξηγήσεις.²⁴ Με άλλα λόγια,

21. Βλ. Arnott (1962) 33: “The natural explanation is that they enter through the orchestra and afterwards mount the raised stage”. Olson (2002) 259, 260 (σχόλ. στίχ. 729, 732).

22. Βλ. Arnott (1962) 33-4· Biles και Olson (2015) 471-2 (σχόλ. στίχ. 1341-2 και 1343-4).

23. Πβ. Arnott (1962) 26· για το λογοπαίγνιο βλ. Liapis (2015) 153. Πβ. και τη “φυσική βραχώδη εξέδρα” (*τοῦδ’ αὐτοπέτρου βήματος*) στον Σοφ. *Οιδ. Κολ.* 192, η οποία πιθανότατα αναπαριστανόταν από την υπερυψωμένη ξύλινη εξέδρα: Arnott (1962) 25, 35, 98-9.

24. Πβ. Arnott (1962) 34: “Although the use of these words can be, and has been, explained

η λεπίδα του Occam μάς επιτρέπει εδώ να επιβεβαιώσουμε την αρχή του Tarlin: η ύπαρξη ενός σημαίνοντος σκηνικού αντικειμένου, εν προκειμένω της υπερυψωμένης εξέδρας (για την οποία τυχαίνει να έχουμε μια έμμεση και οπωσδήποτε συζητήσιμη εικονογραφική μαρτυρία), μπορεί να συναχθεί από τα αποτυπώματα που έχει αφήσει στα ίδια τα δραματικά κείμενα.

Η ΧΩΡΟΤΑΞΙΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΤΟΠΟΥ ΣΤΟΥΣ *ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ* (Β'): Η ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ *ΠΑΡΟΔΩΝ* ΚΑΙ ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ *ΣΚΗΝΗΣ*

Στην προηγούμενη ενότητα, εξετάσαμε μερικές από τις στρατηγικές που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην προσπάθεια για ανασύνθεση της σκηνικής χωροταξίας και της σκηνικής δράσης όχι μόνο στους *Επτά*, αλλά και στο αρχαίο δράμα εν γένει. Οι στρατηγικές αυτές μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

(α) Το δραματικό κείμενο ενδέχεται να περιέχει ενδείξεις όχι μόνο για το τι συμβαίνει αλλά και για το τι δεν συμβαίνει επί σκηνής. Στο παράδειγμα της προηγούμενης ενότητας, η συσσώρευση ακουστικών σημείων στους στ. 84-6 των *Επτά επί Θήβας*, σε συνάρτηση με την εστιασμένη μνεία ενός μόνο οπτικού σημείου (*αίθερία κόνις*), υπογραμμίζει το περιορισμένο οπτικό πεδίο των επί σκηνής παρατηρητών: ο Χορός βρίσκεται σε σημείο που δεν του επιτρέπει οπτική επαφή με το πεδίο της μάχης. Η υπόθεση του Wilamowitz για ύπαρξη υπερυψωμένης εξέδρας, εκτός του ότι βασίζεται σε μη εύλογη ανάγνωση ενός συγκεκριμένου στίχου (βλ. σημ. 8), θα συνεπαγόταν την ύπαρξη ενός οπτικού πεδίου με πολύ μεγαλύτερη εμβέλεια από αυτήν που δικαιολογούν οι κειμενικές ενδείξεις.

(β) Τμήματα άλλων δραμάτων με παραπλήσια σκηνική σύσταση μπορούν, με κατάλληλη συγκριτική ανάγνωση, να χρησιμεύσουν ως πεδίο ελέγχου, ιδίως εάν οδηγούν στην αποκάλυψη σημειωσών διαφορών, που είναι δυνατόν να ενισχύσουν ή διαψεύσουν τις υπό διαμόρφωση απόπειρες σκηνικής ανασύνθεσης. Είδαμε παραπάνω ότι οι στ. 189 και 508 των *αισχυλικών Ικετίδων* υποδεικνύουν, e contrario, ότι η απουσία συγκρίσιμων κειμενικών ιχνών στους *Επτά* πιθανότατα αντιστοιχεί σε απουσία παρόμοιας σκηνικής διαρρύθμισης, δηλαδή σε απουσία υπερυψωμένης εξέδρας. Εξάλλου, η συνεξέταση δραματικών χωρίων από το τελευταίο

away ingeniously in every case, the fact remains that the hypothesis of a raised stage would cover them all".

τέταρτο του 5ου αιώνα έδειξε ότι η παρουσία της (μόνιμης πλέον) εξέδρας άφησε ορατά ίχνη στα δραματικά κείμενα (μολονότι βεβαίως η λειτουργία αυτής της μόνιμης εξέδρας ήταν διαφορετική από ό,τι της πιθανότατα προσωρινής εξέδρας στις *Ικέτιδες*).

Στην παρούσα ενότητα, θα εξετάσουμε κατά πόσον μπορούμε να εφαρμόσουμε τις παραπάνω στρατηγικές, προκειμένου να εκμαιεύσουμε από το δραματικό κείμενο των *Επτά επί Θήβας* ενδείξεις σχετικά με τη σκηνική σημειολογία των *παρόδων*²⁵ του διονυσιακού θεάτρου, δηλαδή σχετικά με τη σημειολογική λειτουργία των εισόδων και των εξόδων των δραματικών προσώπων και τη σημασία τους για τη συγκρότηση της φαντασιακής τοπογραφίας του δράματος.²⁶ Συναφώς, θα θέσουμε το ερώτημα κατά πόσον οι *Επτά επί Θήβας* απαιτούν την ύπαρξη μιας θεατρικά λειτουργικής σκηνής —δηλαδή ενός σκηνικού οικοδομήματος που λειτουργεί ως σημειολογικά ενεργός τόπος, ως φορέας θεατρικής σημασίας οργανικά ενταγμένος στη δραματική χωροταξία.

Θα ξεκινήσουμε με τη χρήση των *παρόδων* από το πρωταγωνιστικό πρόσωπο των *Επτά*. Ο Ετεοκλής φαίνεται ότι εγκαταλείπει τον σκηνικό χώρο σε τρεις μόνο περιπτώσεις. Στην τελευταία από αυτές (έξοδος του Ετεοκλή προς το πεδίο της μάχης για τη μοιραία μονομαχία με τον αδελφό του, στ. 719) θα αναφερθούμε σύντομα σε κατοπινό σημείο του παρόντος άρθρου· προς το παρόν, θα επικεντρωθούμε στις άλλες δύο περιπτώσεις. Η πρώτη έξοδος του Ετεοκλή θα πρέπει να τοποθετηθεί μετά τον στ. 77, δηλαδή στο τέλος του προλόγου και πριν από την πάροδο του Χορού. Παρόλο που δεν δηλώνεται ρητά στο κείμενο, η έξοδος αυτή θα πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη, διότι θα ήταν άτοπο και θεατρικά επιζήμιο να μείνει αδρανής επί σκηνής, όσο εκτελείται το παρόδιο άσμα, ο

25. Παρά τις υποδείξεις του Taplin (1977α) 449-51, χρησιμοποιώ τον όρο *πάροδοι* αντί του *είσοδοι* για να αναφερθώ στους παράπλευρους διαδρόμους που οδηγούν από την ορχήστρα του θεάτρου προς τον εξωθεατρικό χώρο. Αν η λ. *είσοδος* ήταν ο καθιερωμένος τεχνικός όρος τον 5ο αιώνα, όπως υποστηρίζει ο Taplin επί τη βάση τριών αριστοφάνικων χωρίων (*Νεφ.* 326, *Όρν.* 296, απ. 388), τότε είναι δύσκολο να εξηγήσουμε γιατί ήδη τον 4ο αιώνα χρησιμοποιείται ο όρος *πάροδος* (και όχι, όπως θα ανέμενε κανείς, *είσοδος*) για να δηλώσει την *είσοδο* του Χορού στην ορχήστρα: βλ. Αριστοτ., *Ηθ. Νικομ.* 1123a22 και Sifakis (1971). Η χρήση του όρου *είσοδος* από τον Αριστοφάνη ίσως οφείλεται απλώς στο ότι η λέξη είναι μετρικά πιο πρόσφορη από ό,τι η λ. *πάροδος*. Ούτως ή άλλως, φαίνεται ότι η σχετική ορολογία δεν ήταν απολύτως παγιωμένη, όπως υποδεικνύει η χρήση του όρου *παρασκήμια* με τη σημασία *πάροδοι* τον 4ο αιώνα (βλ. Moretti και Mauduit [2015] 120-1).

26. Για τον όρο ‘φαντασιακή τοπογραφία του δράματος’ πβ. Hourmouziades (1965) 136: “Each play creates its own ‘topography’, mainly determined by the scenic function of the acting area and the supposed movements of the characters off-stage”.

άνθρωπος που λίγους στίχους νωρίτερα (30-8) είχε διακηρύξει σε όλους τους τόνους την ανάγκη για πάνδημη συστράτευση και επείγουσα δράση, προκειμένου να ενισχυθεί η άμυνα της Θήβας. Εδώ προκύπτει το εξής ερώτημα: πού πηγαίνει ο Ετεοκλής όταν εγκαταλείπει τον σκηνικό χώρο; Μπαίνει στο ανάκτορο, το οποίο θα αναπαριστάνε ασφαλώς η σκηνή, εάν υπάρχει; Ή αναχωρεί χρησιμοποιώντας μία από τις δύο παρόδους του θεάτρου; Στο ερώτημα δεν μπορεί να δοθεί απάντηση με βάση μόνο το συγκεκριμένο χωρίο· θα επανέλθουμε σε αυτό έπειτα από εξέταση και των υπόλοιπων εισόδων και εξόδων του Ετεοκλή.

Η δεύτερη περίπτωση στην οποία ο Ετεοκλής εγκαταλείπει τον σκηνικό χώρο εντοπίζεται στους στ. 282-4, όπου η επικείμενη έξοδος του υποκριτή δηλώνεται ρητά:

*ἐγὼ δέ γ' ἄνδρας ἔξ ἐμοὶ ξὺν ἑβδόμῳ
ἀντηρέτας ἐχθροῖσι †τὸν μέγαν τρόπον†²⁷
εἰς ἑπτατειχεῖς ἐξόδους τάξω μολῶν*

Τίθεται και στην περίπτωση αυτή το ίδιο ερώτημα: πού πηγαίνει ο Ετεοκλής όταν εγκαταλείπει τον σκηνικό χώρο; Για να δώσουμε απάντηση, θα χρειαστεί να λάβουμε υπόψη μας, συνδυαστικά, τη σκηνική σύσταση ενός μεταγενέστερου σημείου του δράματος. Σχεδόν ενενήντα στίχους αργότερα, στον στ. 372, ο Ετεοκλής επανέρχεται στον σκηνικό χώρο, και η είσοδός του αναγγέλλεται από τον Χορό (372-4). Την ίδια στιγμή, εμφανίζεται — χρησιμοποιώντας τη μία από τις δύο παρόδους — ο Κατάσκοπος, ο οποίος έρχεται από το πεδίο της μάχης, όπως υποδηλώνει η χορική αναγγελία της άφιξής του (369-71). Ο Ετεοκλής προφανώς δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει την ίδια πάροδο με τον Κατάσκοπο, όχι μόνο για πρακτικούς λόγους, αλλά και επειδή η πάροδος αυτή έχει ήδη χρησιμοποιηθεί νωρίτερα δύο φορές (στ. 39, 69), πάλι από τον Κατάσκοπο, και έχει επομένως επενδυθεί με συγκεκριμένη σημειολογική ταυτότητα και λειτουργία: είναι η πάροδος που οδηγεί στο πεδίο της μάχης, του οποίου η κατόπτευση έχει ρητώς προσδιοριστεί ως καθήκον του Κατασκόπου ήδη από τον πρόλογο του δράματος (στ. 66-8). Συνεπώς, ο Ετεοκλής, στον στ. 372, θα πρέπει να επανέλθει στον σκηνικό χώρο είτε χρησιμοποιώντας την αντίθετη πάροδο είτε βγαίνοντας από τη θύρα του “ανακτόρου”, δηλαδή της σκηνής.

27. Οι οβελοί είναι δική μου προσθήκη στο κείμενο του West· για συζήτηση του προβληματικού αυτού χωρίου βλ. Liapis (2017) 20.

Ας εξετάσουμε πρώτα κατά πόσον είναι βάσιμη αυτή η τελευταία πιθανότητα. Πριν να αποχωρήσει για δεύτερη φορά από τον σκηνικό χώρο, στον στ. 286, ο Ετεοκλής ανακοινώνει, όπως είδαμε, ότι σκοπεύει να ορίσει επτά υπερασπιστές της πόλης (στ. 282-4, βλ. ανωτ.). Αν υποθέσουμε ότι στη συνέχεια ο Ετεοκλής εισερχόταν στο σκηνικό οικοδόμημα, δηλαδή στο “ανάκτορο της Θήβας”, τούτο θα υποδήλωνε ότι η συνάθροιση των επτά υπερασπιστών επρόκειτο να πραγματοποιηθεί μέσα στο “ανάκτορο”. Ωστόσο, το κείμενο των *Επτά* δεν περιέχει καμία ρητή αναφορά σε ορατό “ανάκτορο”,²⁸ και οι κατά καιρούς απόπειρες να τεκμηριωθεί η ταύτιση της σκηνής με το ανάκτορο των Λαβδακιδών δεν υπήρξαν πειστικές. Τα σχετικά επιχειρήματα του Pickard-Cambridge τα έχει αντικρούσει επαρκώς ο Taplin.²⁹ Πιο πρόσφατα, ο Richard Seaford υποστήριξε ότι το ανάκτορο θα πρέπει να ήταν ορατό, και να αναπαριστανόταν από το σκηνικό οικοδόμημα, διότι αποτελεί κεντρικής σημασίας θεματικό στοιχείο του έργου.³⁰ Εντούτοις, μολονότι η λέξη *δόμοι* εμφανίζεται τρεις φορές στο κείμενο του δράματος, καμία από τις μνείες αυτές δεν επαρκεί για να θεμελιώσει την άποψη του Seaford. Τα σχετικά χωρία είναι τα εξής:

1. 698-701

ΧΟ. ἀλλὰ σὺ μὴ ποτρύνον· κακὸς οὐ κεκλή-
σθι βίον εἰδὲ κροήσας. μελάναιγες {δ'} ἕξ-
εἰσι δόμων Ἐρινὸς ὅταν ἐκ χερῶν
θεοὶ θυσίαν δέχωνται

2. 877-9

(HMIX.^β) μέλειοι δῆθ', οἱ μέλεους θανάτους
ἠὔροντο δόμων ἐπὶ λύμηι

3. 915-17

(ΧΟ.) ἀχάεις δόμων μάλ' αὐτοῦς
προπέμπει δαϊκτῆρ
γός αὐτόστονος κτλ.

ἀχάεις δόμων μάλ' αὐτοῦς West: *δόμων μάλ'* initio omnes codd., deinde alii aliter,
e.g. *ἀχάεσσα τοῦς* uel *ἀχά/ἀχῶ ἕς/ἐπ' αὐτοῦς*

28. Πβ. Taplin (1977α) 453: “The play concerns a royal house, yet there is positively no suggestion of the palace in view.”

29. Pickard-Cambridge (1946) 36-7· Taplin (1977α) 453 σημ. 3.

30. Βλ. Seaford (2012) 337-8.

Στο χωρίο 2, η λ. *δόμων* έχει τη μεταφορική σημασία του *οίκου*, της οικογένειας —σημασία κοινή στην τραγωδία (LSJ λ. *δόμος* II). Στο χωρίο 1, το *δόμων* μπορεί πράγματι να έχει την κυριολεκτική σημασία του οικοδομήματος, αλλά τίποτε δεν υποδεικνύει ότι οι *δόμοι* ήταν ορατοί, ότι δηλαδή αντιπροσωπεύονταν από το σκηνικό οικοδόμημα. Η θέση του Seaford στηρίζεται κυρίως στο χωρίο 3, όπου όμως το κείμενο είναι φθαρμένο. Ο Seaford υποστηρίζει ότι το δράμα ολοκληρωνόταν με μία σκηνή προθέσεως, της οποίας ίχνη εντοπίζει στο κείμενο των στ. 915-17, όπως διορθώθηκε από τον West: τα πτώματα των δύο αδελφών μεταφέρονταν επί σκηνής επάνω σε νεκροκρέβατα, τα οποία τοποθετούνταν μπροστά από την εξώθυρα του σπιτιού (προϋτίθεντο *πρὸ δόμων*), όπως πράγματι συνηθιζόταν στην κλασική Αθήνα.³¹ Ωστόσο, ο ίδιος ο West, εξηγώντας τη διόρθωση του χωρίου στην οποία στηρίζεται ο Seaford για τη δική του ερμηνεία, εκφράζεται πολύ προσεκτικά ως προς το ενδεχόμενο να υπήρχε θεατρικώς λειτουργική σκηνή, η οποία αναπαρίστανε το θηβαϊκό ανάκτορο. Συγκεκριμένα, ο West επισημαίνει ότι η σκηνή αυτή δεν ακολουθεί αυστηρά το τυπικό της αθηναϊκής επικήδειας τελετουργίας, αλλά απλώς *παραπέμπει* σε αυτό: το λεξιλόγιο του δραματικού κειμένου “εξομοιώνεται” με την ορολογία της κηδείας. Ως μεταφορά λοιπόν θα πρέπει να εκληφθεί η φράση *δόμων* ... *προπέμπει* ... *γός*, μια φράση που, κατά κυριολεξία, θα σήμαινε ότι οι τελεστές της κηδείας βγάζουν τα νεκροκρέβατα των αδελφών από το σπίτι για να τα μεταφέρουν εν πομπή στον τόπο ταφής.³² Καίρια είναι επίσης η επισήμανση του West ότι η σημειολογία του σκηνικού χώρου σε αυτή την πρώιμη περίοδο του αισχύλειου δράματος είναι “κάπως ρευστή” (“somewhat fluid”).³³ Αυτή ακριβώς η σημειολογική ρευστότητα του σκηνικού χώρου μάς επιτρέπει, πιστεύω, να θεωρήσουμε ότι το σκηνικό οικοδόμημα στους *Επτά* είχε μόνο πρακτική χρήση και ήταν κατά τα άλλα σημειολογικώς αδρανές, δηλαδή δεν λειτουργούσε ως φορέας θεατρικής σημασίας. Εξάλλου, αν η σκηνή ήταν, κατά την περίοδο αυτή, εφοδιασμένη με θεατρικό σημειολογικό φορτίο, θα ανέμενε κανείς ότι ο Αισχύλος θα την αξιοποιούσε πολύ εκτενέστερα και θα την ενέτασσε πολύ πιο οργανικά στη σκηνική πράξη των *Επτά*,

31. Βλ. Kurtz και Boardman (1971) 143-4.

32. Πβ. West (1990) 122-3: “We are now in a kommos which will end in the bodies being taken away for burial, and it may have seemed natural to assimilate it to a normal funeral procession, which would start from the house, and therefore to speak as if the bodies had come from there.”

33. West (1990) 123: “In these earlier plays of Aeschylus, where there is not yet a painted skene representing a particular place, locality is somewhat fluid.”

όπως πράγματι την εντάσσει στην *Ορέστεια*, όπου το ανάκτορο των Ατρείδων αποκτά κορυφαίο δραματικό ρόλο και αναδεικνύεται, σχεδόν, σε κωφό πρόσωπο του έργου.³⁴

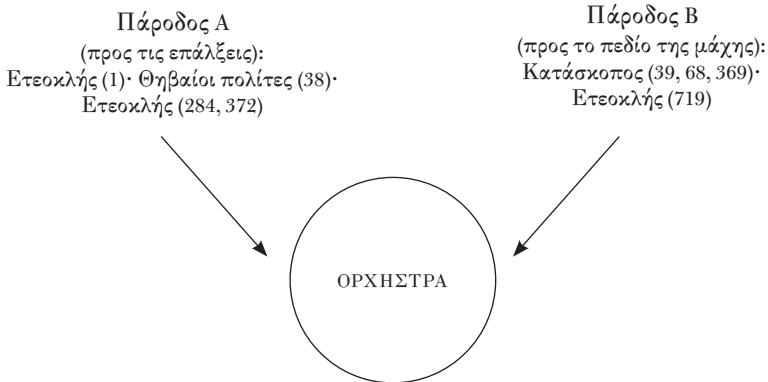
Έχοντας αποκλείσει το ενδεχόμενο να επανέρχεται ο Ετεοκλής στον σκηνικό χώρο μέσω της θύρας του “ανακτόρου”, δηλαδή της σκηνης, στον στ. 372, είμαστε υποχρεωμένοι να δεχτούμε ως μόνη εναλλακτική επιλογή την εξής. Στους στ. 369-74, ο μεν Κατάσκοπος κάνει την εμφάνισή του, αυτονοήτως, από την *πάροδο* που οδηγεί στο πεδίο της μάχης, ο δε Ετεοκλής, την ίδια στιγμή, εμφανίζεται από την αντίθετη *πάροδο*. Η δεύτερη αυτή *πάροδος* θα πρέπει να φανταστούμε ότι οδηγεί στις επάλξεις των θηβαϊκών τειχών —υπόθεση που ενισχύεται από την προηγούμενη χρήση της ίδιας *παρόδου* κατά την εναρκτήρια σκηνή του δράματος (στ. 33-5). Εκεί, ο Ετεοκλής διατάζει τους συναθροισμένους πολίτες της Θήβας να επανδρώσουν τις πολεμίστρες (33 *πληροῦτε θωρακεῖα*) και να σταθούν στα ξύλινα ικριώματα των πύργων (33-4 *κἀπὶ σέλμασιν | πύργων στάθῃτε*). Όταν εγκαταλείπουν τον σκηνικό χώρο, προκειμένου να εκτελέσουν τη διαταγή του Ετεοκλή, οι Θηβαίοι πολίτες θα πρέπει να χρησιμοποιήσουν όχι βεβαίως την *πάροδο* που οδηγεί στο πεδίο της μάχης (αυτή θα τη χρησιμοποιήσει ο Κατάσκοπος), αλλά την αντίθετή της. Με τον τρόπο αυτόν, η δεύτερη τούτη *πάροδος* επενδύεται με συγκεκριμένη σημειολογική λειτουργία: είναι η *πάροδος* που οδηγεί στις επάλξεις. Αυτή την *πάροδο* θεωρώ ότι θα πρέπει να χρησιμοποιήσει και ο Ετεοκλής στον στ. 1, όταν εισέρχεται για πρώτη φορά στον σκηνικό χώρο,³⁵ καθώς και στους στ. 282-4, όταν εξέρχεται από τον σκηνικό χώρο, προκειμένου να επιλέξει τους επτά υπερασπιστές των πυλών της Θήβας, οι οποίοι επομένως θα πρέπει να φανταστούμε ότι συναθροίζονται κοντά στις (άορατες για τους θεατές) επάλξεις των τειχών. Εξάλλου, την ίδια *πάροδο* θα χρησιμοποιήσει ο Ετεοκλής και στον στ. 372, όταν επιστρέφει για να ακούσει τις ειδήσεις του Κατασκόπου. Αντίθετα, η *πάροδος* που οδηγεί προς το πεδίο της μάχης (δηλαδή η *πάροδος* που μέχρι εκείνο το σημείο είχε χρησιμοποιηθεί μόνον από τον Κατάσκοπο) είναι αυτή που θα χρησιμοποιήσει ο Ετεοκλής, για μία και μοναδική φορά, στον στ. 719, δηλαδή

34. Πβ. προπαντός *Αγαμ.* 37-8 *οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι, | σαφέστατ' ἂν λέξειεν*.

35. Ο Seaford (2012) 338 υποστηρίζει, χωρίς επιχειρήματα, ότι η εναρκτήρια είσοδος του Ετεοκλή στον σκηνικό χώρο πραγματοποιούνταν μέσω της θύρας του “ανακτόρου”: “Eteokles enters to speak the first words of the play (probably from the house)”. Ωστόσο, θα ήταν πολύ δραστικότερη μια είσοδος του Ετεοκλή από την *πάροδο* που οδηγεί προς τις επάλξεις: θα υποδείκνυε ότι, σε αυτή την κρίσιμη στιγμή για τη Θήβα, ο ηγέτης δεν μένει στο ανάκτορο, αλλά επιβλέπει προσωπικά την επάνδρωση των σημείων αμύνης.

κατά την τρίτη και τελευταία έξοδό του, προκειμένου να αντιμετωπίσει τον Πολυνείκη σε μονομαχία.

Σχηματικά, η παραπάνω ανασύνθεση της σκηνικής τοπογραφίας των *Επτά* όσον αφορά τη σημειολογική λειτουργία των παρόδων μπορεί να αναπαρασταθεί ως εξής:



Σχήμα 1: Σημειολογική λειτουργία των παρόδων στους *Επτά επί Θήβας*.

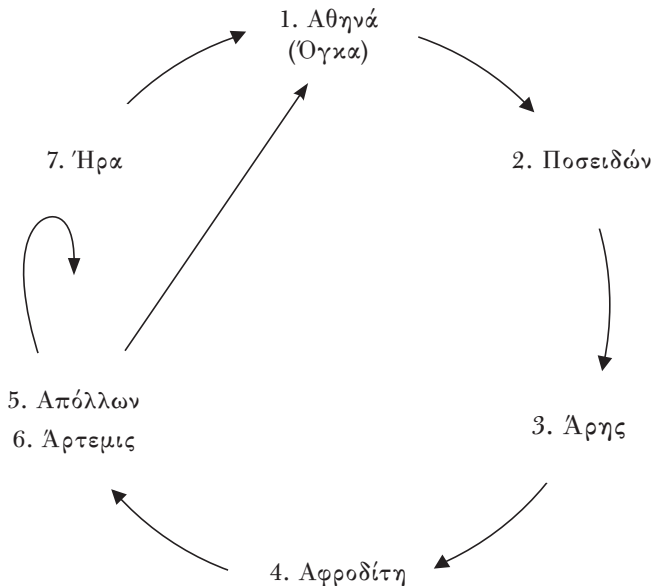
Η διάταξη αυτή του σκηνικού χώρου ενσωματώνει τα βασικά πορίσματα στα οποία έχουμε καταλήξει έως τώρα. Η μία από τις παρόδους, την οποία ονομάζω συμβατικά *Πάροδος Α* στο σχεδιάγραμμα, οδηγεί προς τις επάλξεις του θηβαϊκού τείχους, με τις οποίες δεν έχουν άμεση οπτική επαφή ούτε οι θεατές ούτε τα πρόσωπα του δράματος. Η δεύτερη *πάροδος* (*Πάροδος Β* στο σχεδιάγραμμα) οδηγεί προς το πεδίο της μάχης. Το σκηνικό οικοδόμημα, η *σκηνή*, δεν εμφανίζεται στο σχεδιάγραμμα, διότι δεν υπάρχει λόγος να θεωρηθεί σημειολογικά ενεργό στοιχείο της δραματικής χωροταξίας.

Η ΧΩΡΟΤΑΞΙΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΤΟΠΟΥ ΣΤΟΥΣ *ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ* (Γ'): ΤΑ ΕΙΔΩΛΑ ΤΩΝ ΘΕΩΝ ΚΑΙ Η ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΟΥΣ ΣΤΟΝ ΣΚΗΝΙΚΟ ΧΩΡΟ

Ο σκηνικός χώρος του δράματος περιλαμβάνει τα είδωλα επτά θεοτήτων. Τα είδωλα θα πρέπει να είναι ορατά και να βρίσκονται, πιθανότατα, στο επίπεδο της ορχήστρας, ώστε να είναι αμέσως προσβάσιμα στον Χορό, ο οποίος όχι μόνον επικαλείται επανειλημμένα τις αντίστοιχες θεότητες, είτε μεμονωμένα (116–19, 129–65) είτε ως σύνολο (108, 166–8, 174,

219-20, 251), αλλά και προσπέφτει ικετευτικά στα είδωλά τους (95-8) και μάλιστα τα αγγίζει (258, 265). Αυτό που δεν είναι σαφές, και που θα επιχειρήσουμε να προσδιορίσουμε ευθύς αμέσως, είναι ο τρόπος με τον οποίο είναι διατεταγμένα τα είδωλα στον σκηνικό χώρο.

Στην πάροδο του δράματος, ο Χορός προσφωνεί τον καθέναν από τους απεικονιζόμενους θεούς ξεχωριστά και διαδοχικά: την Αθηνά (129-31), τον Ποσειδών (131-6), τον Άρη (137-9), την Αφροδίτη (140-5), τον Απόλλωνα με την Άρτεμη (146-9) και την Ήρα (152). Μετά την προσφώνηση της Ήρας οι Θηβαίους παρθένοι επιστρέφουν, προς στιγμήν, στο ζεύγος της Άρτεμης (154) και του Απόλλωνα (160), για να καταλήξουν αμέσως μετά στο σημείο από το οποίο ξεκίνησαν, δηλαδή στο είδωλο της Αθηνάς Όγκας (164), το οποίο ασφαλώς είναι το ίδιο με το είδωλο της Αθηνάς το οποίο προσφώνησε ο Χορός νωρίτερα (129-31). Εύλογα υποθέτει κανείς ότι η σειρά με την οποία ο Χορός προσφωνεί τους θεούς αντιστοιχεί στη σειρά με την οποία ήταν διατεταγμένα τα είδωλά τους στον σκηνικό χώρο. Η πιθανή διάταξή τους φαίνεται στο παρακάτω σχήμα:



Σχήμα 2: Πιθανή διάταξη των ειδώλων των θεών στους *Επτά επί Θήβας*

Η από κοινού προσφώνηση των αδελφών θεών, του Απόλλωνα και της Άρτεμης, τόσο στους στ. 146-9 (και σὺ Λύκει' ἄναξ, Λύκειος γενοῦ ... σὺ τ' ὦ †Λατογένει-/α κούρα†, τόξον εὐτυκάζου),³⁶ όσο και στους στ. 154 (Άρτεμι φίλα) και 160 (ὦ φίλ' Ἀπολλον), σημαίνει πιθανότατα είτε ότι τα είδωλα του Απόλλωνα και της Άρτεμης βρίσκονταν το ένα δίπλα στο άλλο είτε ότι αποτελούσαν γλυπτό σύνταγμα τοποθετημένο πάνω σε κοινό βάθρο (η δεύτερη πιθανότητα αντικατοπτρίζεται στο Σχήμα 2 παραπάνω). Εξάλλου, το γεγονός ότι η Αθηνά είναι η πρώτη και η τελευταία θεότητα που προσφωνεί ο Χορός υποδεικνύει ότι τα είδωλα των θεών είναι διατεταγμένα κυκλοτερώς:³⁷ η κίνηση του Χορού στην ορχήστρα διαγράφει έναν νοητό κύκλο, καθώς ξεκινά από το είδωλο της Αθηνάς, διέρχεται τα είδωλα των υπόλοιπων έξι θεών και καταλήγει πάλι στο είδωλο της Αθηνάς (Όγκας).³⁸

Μια διαφορετική άποψη για τη διάταξη των ειδώλων στην ορχήστρα έχει διατυπωθεί από τον Thalmann και έχει γίνει δεκτή, μεταξύ άλλων, από τον Schnyder και τον Wiles.³⁹ Σύμφωνα με την άποψη αυτή, τα είδωλα των θεών ήταν παρατεταγμένα σε ευθεία σειρά, με τα πρόσωπά τους στραμμένα προς τους θεατές. Στα δύο άκρα της ευθύγραμμης αυτής σειράς βρίσκονταν, κατά τον Thalmann, τα είδωλα του Δία και της Ήρας. Ο Χορός κινούνταν κατά μήκος της παράταξης των ειδώλων, ξεκινώντας από τον Δία και καταλήγοντας στην Ήρα, και κατόπιν επέστρεφε,

36. Οι οβελοί είναι δική μου προσθήκη στο κείμενο του West· για συζήτηση του προβληματικού αυτού χωρίου βλ. Liapis (2018) 18-20.

37. Η (κατά προσέγγιση) κυκλοτερής διάταξη των ειδώλων, πιθανώς περίξ της ορχήστρας του θεάτρου, δεν μας υποχρεώνει να δεχτούμε ότι το σχήμα της ίδιας της ορχήστρας ήταν κυκλικό. Τα πρωιμότερα αρχαιολογικά κατάλοιπα φαίνεται να είναι συμβατά με την υπόθεση ότι η ορχήστρα ίσως ήταν αρχικώς διαμορφωμένη σε σχήμα τραπεζοειδές ή ορθογώνιο. Βλ. Gebhard (1974)· Pöhlmann (1983)· Papastamati-von Moock (2015) 49-50 με τις σημ. 51, 53· πβ. Boshier (2008-2009) 3-7. Για μεθοδικά επιχειρήματα εναντίον της άποψης αυτής βλ., ωστόσο, Scullion (1994) 38-41. Για το (κατά προσέγγιση) ορθογώνιο σχήμα των πρώιμων ελληνικών θεάτρων (ιδίως του Θεορικού, το οποίο ίσως απηχεί την πρώιμη μορφή του Διονυσιακού Θεάτρου της Αθήνας) βλ. Sokolicek (2015)· πβ. Isler (2017) 1.47, 62. Για επισκοπήσεις της σχετικής βιβλιογραφίας βλ. Ashby (1988)· Scullion (1994) 3-66.

38. Η πάροδος περιέχει επίσης επικλήσεις προς τον Άρη (104-5), προς τον Δία (116-19), καθώς και προς το σύνολο των θεών (108, 166-8, 174 κτλ.). Δεν πιστεύω όμως ότι οι επικλήσεις αυτές εκφωνούνται ενώπιον των αντίστοιχων ειδώλων. Οι επικλήσεις προς τον Άρη και τον Δία είναι υπερβολικά απομακρυσμένες από τις προσφωνήσεις των υπόλοιπων θεών (129-65) και δεν φαίνεται να σχετίζονται με αυτές. Εξάλλου, η επίκληση των θεών εν συνόλω λειτουργεί απλώς ως πλαισιωτικός μηχανισμός, ο οποίος σηματοδοτεί την έναρξη (108) και την ολοκλήρωση (174) της ικεσίας.

39. Thalmann (1978) 88-9· Schnyder (1995) 70-1· Wiles (1997) 197-200.

με αντίθετη φορά, από την Ήρα προς τον Δία. Η ανασύνθεση αυτή προσκρούει σε δύο σοβαρά προσκόμματα. Το πρώτο είναι ότι, όπως προαναφέραμε (σημ. 38), η επίκληση προς τον Δία (116-19) είναι υπερβολικά απομακρυσμένη από τις επικλήσεις προς τους υπόλοιπους θεούς και δεν φαίνεται να συνανήκει με αυτές· είναι, επομένως, απίθανο να υπήρχε είδωλο του Διός στην ορχήστρα. Το δεύτερο και σοβαρότερο πρόσκομμα είναι ότι η ανασύνθεση του Thalmann δεν εξηγεί για ποιον λόγο ο Χορός, όταν υποτίθεται ότι επιστρέφει από το τέλος της παράταξης των θεών προς την αρχή της (δηλαδή από το είδωλο της Ήρας προς το είδωλο του Δία), δεν προσφωνεί τον Δία, του οποίου το είδωλο υποτίθεται ότι στέκεται στην κεφαλή της παράταξης, αλλά σταματά στο είδωλο της Αθηνάς Όγκας, την οποία και προσφωνεί.

ΚΑΤΑΚΛΕΙΔΑ

Η προσπάθεια ανασύνθεσης του σκηνικού χώρου και μέρους της σκηνικής δράσης των *Επτά επί Θήβας* με βάση τις ενδείξεις του δραματικού κειμένου μάς οδήγησε στα εξής τρία συμπεράσματα. Πρώτον, στο συγκεκριμένο δράμα, η σκηνή ήταν ένα πρακτικώς χρήσιμο αλλά σημειολογικώς αδρανές στοιχείο της θεατρικής αρχιτεκτονικής: δεν αποτελούσε τμήμα της δραματικής χωροταξίας και δεν επιτελούσε δραματική λειτουργία. Είναι αβέβαιο αν αυτό σημαίνει ότι η σκηνή δεν είχε ακόμη επενδυθεί με δραματική λειτουργία το 467 π.Χ., μολονότι σε αυτό το συμπέρασμα οδηγεί η εξέταση των πρωιμότερων σωζόμενων δραμάτων του Αισχύλου από τον Taplin.⁴⁰ Δεύτερον, για την εποχή κατά την οποία παραστάθηκαν οι *Επτά*, δεν υπάρχει λόγος να υποθέσουμε την ύπαρξη υπερυψωμένης εξέδρας στο θέατρο του Διονύσου — μολονότι μια τέτοια εξέδρα ασφαλώς χρησιμοποιήθηκε (μάλλον ευκαιριακά) λίγο αργότερα στις *Ικέτιδες*, ενώ φαίνεται να έγινε μόνιμο τμήμα του θεατρικού χώρου (με λειτουργία οπωσδήποτε διαφορετική από ό,τι στις *Ικέτιδες*) αρκετά αργότερα, ίσως στο τελευταίο τέταρτο του 5ου αιώνα. Τρίτον, η ορχήστρα του θεάτρου, όποιο κι αν ήταν το σχήμα της (κυκλικό, τραπεζοειδές ή άλλο), είχε πιθανότατα διαστάσεις τέτοιες που επέτρεπαν την (κατά προσέγγιση) κυκλοτερή διάταξη επτά ειδώλων στην περιφέρειά της.

40. Taplin (1977α) 452-9. Αντιλέγει ο Seaford (2012) 337-9.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arnott, P. (1962), *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*, Οξφόρδη.
- Ashby, C. (1988), “The Case for the Rectangular/Trapezoidal Orchestra”, *Theater Research International* 13, 1–20.
- Biles, J. P. και Olson, S. D. (2015), *Aristophanes: Wasps*, Οξφόρδη.
- Bond, G. W. (1981), *Euripides: Heracles*, Οξφόρδη.
- Bosher, K. (2008–2009), “To Dance in the Orchestra: A Circular Argument”, *Illinois Classical Studies* 33–34, 1–24.
- Csapo, E. (1986), “A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 (‘Telephus Travestitus’)”, *Phoenix* 40, 379–92.
- Csapo, E. (2010), *Actors and Icons of the Ancient Theatre*, Malden, Mass.
- Fraenkel, E. (1950), *Aeschylus: Agamemnon*, τ. 1–3. Οξφόρδη.
- Gebhard, E. (1974), “The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater”, *Hesperia* 43, 428–40.
- Gibert, J. C. (2019), *Euripides: Ion* (Cambridge Greek and Latin Classics), Κάιμπριτζ.
- Giuliani, L. (1996), “Rhesus between Dream and Death: On the Relation of Image to Literature in Apulian Vase-Painting”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 41, 71–86 με τις εικ. 14–20.
- Giuliani, L. (2003), *Bild und Mythos: Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, Μόναχο.
- Giuliani, L. (2013), *Image and Myth: A History of Pictorial Narration in Greek Art* (μτφρ. J. O’Donnell), Σικάγο. [Μτφρ. του Giuliani 2003]
- Goldhill, S. (1989), “Reading Performance Criticism”, *G&R* 36, 172–82.
- Green, J. R. (1994), *Theatre in Ancient Greek Society*, Λονδίνο.
- Hammond, N. G. L. (1972), “The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus”, *GRBS* 13, 387–450.
- Hammond, N. G. L. (1988), “More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus”, *GRBS* 29:, 5–33.
- Hammond, N. G. L. και Moon, W. G. (1978), “Illustrations of Early Tragedy at Athens”, *AJA* 82, 371–83.
- Henderson, G. (1987), *Aristophanes: Lysistrata*, Οξφόρδη.
- Hourmouziades, N. C. (1963) [Review of Arnott (1962)], *JHS* 83, 167–8.
- Hourmouziades, N. C. (1965), *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*, Αθήνα.
- Hughes, A. (2006), “The ‘Perseus Dance’ Vase Revisited”, *OJA* 25, 413–33.
- Isler, H. P. (2017), *Antike Theaterbauten: Ein Handbuch* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Kl., Denkschr. Bd. 490, Archäologische Forschungen Bd. 27), τ. 1–3, Βιέννη.

- Kossatz-Deissmann, A. (1978), *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz am Rhein.
- Kurtz, D. C., και Boardman, J. (1971), *Greek Burial Customs*, Λονδίνο.
- Liapis, V. (2015), “Genre, Space and Stagecraft in *Ajax*”, στο: G. W. Most και L. Ozbek (επιμ.), *Staging Ajax’s Suicide* (Πίζα), 121-58.
- Liapis, V. (2017), “Notes on the Text of *Seven against Thebes*”, *Λογεῖον / Logeion* 7, 14-20.
- Liapis, V. (2018), “Seven Textual Notes on *Seven against Thebes*”, *CQ* 68, 10-22.
- Melchinger, S. (1974), *Das Theater der Tragödie: Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, Μόναχο.
- Moretti, J.-C. και Mauduit, C. (2015), “The Greek Vocabulary of Theatrical Architecture”, στο: R. Frederiksen, E. R. Gebhard και A. Sokolicek (επιμ.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre: Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens, 27-30 January 2012*, Aarhus, 119-29.
- Olson, S. D. (2002), *Aristophanes: Acharnians*, Οξφόρδη.
- Papastamati-von Moock, C. (2015), “The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issues, New Research”, στο: R. Frederiksen, E. R. Gebhard και A. Sokolicek (επιμ.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre: Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens, 27-30 January 2012*, Aarhus, 39-79.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1946), *The Theatre of Dionysus in Athens*, Οξφόρδη.
- Pöhlmann, E. (1983), “Die Prohedrie des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik”, *MH* 38, 129-46.
- Revermann, M. (2005), “The ‘Cleveland Medea’ Calyx Crater and the Iconography of Ancient Greek Theatre”, *Theatre Research International* 30, 3-18.
- Schnyder, B. (1995), *Angst in Szene gesetzt: zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*, Τυβίγγη.
- Scullion, S. (1994), *Three Studies in Athenian Dramaturgy* (Beiträge zur Altertumskunde 25), Στουτγάρδη και Λιψία.
- Seaford, R. (2012), *Cosmology and the Polis: The Social Construction of Space and Time in the Tragedies of Aeschylus*, Καίμπριτζ.
- Séchan, L. (1926), *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Παρίσι.
- Small, J. P. (2003), *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Καίμπριτζ.
- Sokolicek, A. (2015), “Form and Function of the Earliest Greek Theatres”, στο: R. Frederiksen, E. R. Gebhard και A. Sokolicek (επιμ.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre: Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens, 27-30 January 2012*, Aarhus, 97-104.
- Sommerstein, A. H. (1989), *Aeschylus: Eumenides* (Cambridge Greek and Latin Classics) Καίμπριτζ.
- Sommerstein, A. H. (2019), *Aeschylus: Suppliants* (Cambridge Greek and Latin Classics), Καίμπριτζ.
- Taplin, O. (1977α), *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Οξφόρδη.

- Taplin, O. (1977β), “Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?”, *PCPS* 203: 121-32.
- Taplin, O. (1987), “Phallogogy, Phlyakes, Iconography and Aristophanes”, *PCPS* 303, 92-104.
- Taplin, O. (1993), *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Οξφόρδη.
- Taplin, O. (1997), “The Pictorial Record”, στο: P. E. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Καίμπριτζ, 69-90.
- Taplin, O. (2007), *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Λος Άντζελες.
- Thalmann, W. G. (1978), *Dramatic Art in Aeschylus' Seven Against Thebes*, New Haven.
- Trendall, A. D. (1959/²1967), *Phlyax Vases*, Λονδίνο.
- Trendall, A. D. και Webster, T. B. L. (1971), *Illustrations of Greek Drama*, Λονδίνο.
- Webster, T. B. L. (1960/²1969/³1978), *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, Λονδίνο (3η έκδ. αναθεωρ. και εμπλουτ. από J. R. Green· για προσθήκες βλ. *BICS* 27 [1980] 123-31.)
- Webster, T. B. L. (1961/²1969/³1995), *Monuments Illustrating New Comedy*, Λονδίνο (3η έκδ. αναθεωρ. και εμπλουτ. από J. R. Green και A. Seeberg, 2 τόμ.).
- Webster, T. B. L. (1962/²1967), *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr-Play*, Λονδίνο.
- West, M. L. (1990), *Studies in Aeschylus*, Στουτγάρδη.
- West, M. L. (1998), *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart and Leipzig (διορθ. ανατ. της έκδ. του 1990).
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1914), *Aischylos: Interpretationen*, Βερολίνο.
- Wiles, D. (1987), “Reading Greek Performance”, *Greece & Rome* 34, 136-51.
- Wiles, D. (1997), *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Καίμπριτζ.

ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ

vayos.liapis@ouc.ac.cy