# Ἡ τεχνολογία στὴν ὑπηρεσία τῶν παραστάσεων στὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ θέατρο: ἡ χρήση τοῦ *ἐκκυκλήματος* καὶ τοῦ *γερανοῦ*

Ἰωάννας Ν. Παπαδοπούλου*

Τὸ σύγχρονο κοινὸ γνωρίζει τὸ ἀρχαῖο δράμα περισσότερο ὡς ἕνα ποιητικὸ κείμενο μὲ αὐστηρὴ δομὴ σύνθεσης ἢ ἔχει παρακολουθήσει ἀπὸ τὴ θέση τοῦ θεατῆ παραστάσεις –στὴν οὐσία μεταφρασμένες προσλήψεις– ἀρχαίων ἔργων στὰ σωζόμενα ἑλληνιστικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς ἀρχαῖα ὑπαίθρια θέατρα, στὴν ἡμεδαπὴ καὶ τὴν ἀλλοδαπή, ἀλλὰ καὶ σὲ τυπικές «κλειστές» (γαλλικοῦ τύπου) θεατρικὲς σκηνές.

Ὡς ἐκ τούτου ἡ σύγχρονη τεχνολογία, ποὺ συχνὰ ἐπιστρατεύεται ἀπὸ σκηνοθέτες, σκηνογράφους, ἀκόμη καὶ ἐνδυματολόγους καὶ μουσικούς[1], γιὰ νὰ συνάδει μὲ τὶς σκηνοθετικὲς ἀνάγκες καὶ κυρίως μὲ τὶς ἑρμηνεῖες, προσλαμβάνεται ἀπὸ τὸν θεατὴ ὡς ἀπολύτως ἀποδεκτὴ καὶ κατανοητή, ἐντεταγμένη σὲ μία ἐπανατοποθέτηση ἢ ἐπαναδιαπραγμάτευση τοῦ μύθου, δηλαδὴ τῆς πλοκῆς, ἑνὸς σωζόμενου ἀρχαίου ἔργου μὲ τὴν τεχνολογία τῆς σύγχρονης ἐποχῆς.

Στὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα, στὴν Ἀθήνα, στὸ ξύλινο θέατρο τοῦ θεοῦ Διονύσου στὴ νότια κλιτὺν της Ἀκροπόλεως, ἕναν χῶρο συνδεδεμένο μὲ τὸ λατρευτικό «εἶναι» τῆς πόλεως-κράτους καὶ αὐστηρὰ στὸ πλαίσιο θρησκευτικῆς ἑορτῆς (τῶν *ἐν ἄστει Διονυσίων*), οἱ παραστάσεις, ποὺ ξεκινοῦσαν μὲ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας, ἐντάσσονταν καὶ συνδιαλέγονταν μὲ τὸ φυσικὸ περιβάλλον ἀλλὰ καὶ καὶ μία τεχνολογία, ἡ ὁποία ἴσως

* Ἡ Ἰωάννα Ν. Παπαδοπούλου εἶναι μόνιμη Ἐπίκουρος Καθηγήτρια Κλασικῆς Φιλολογίας στὸ Τμῆμα Θεατρικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

1. Π.χ. εἰδικοὶ φωτισμοί, προβολεῖς, χρήση μικροφώνων, ἐνσωματωμένες τεχνικὲς λεπτομέρειες στὰ κουστούμια, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἀνελκυστῆρες καὶ ὑπέρτιτλοι ἢ αὐτοκινούμενα σκηνικὰ ἀντικείμενα.

σήμερα φαντάζει ὡς ἁπλοϊκή, συνιστοῦσε ὅμως ὀργανικὸ μέρος τῆς παράστασης τόσο γιὰ νὰ προσφέρει λύση σὲ ζητήματα σκηνοθεσίας ὅσο καὶ γιὰ ζωντανέψει στὰ μάτια τῶν θεατῶν πτυχὲς τῆς, ἀνάλογα μὲ τὸ δραματικὸ εἶδος, μυθικῆς ἢ φανταστικῆς ἱστορίας τοῦ κειμένου.

Ἀναντίλεκτα ἡ χρήση τοῦ *ἐκκυκλήματος* καὶ τοῦ *γερανοῦ* ἐξυπηρετοῦσε τὴ σκηνικὴ καὶ τὴν κειμενικὴ οἰκονομία, παράλληλα ὅμως προσέφερε θέαμα καί, πέρα ἀπὸ τά –συνήθως ἐννοούμενα ὡς στενά– ὅρια κάθε ἔννοιας θεατρικῆς σύμβασης, συλλειτουργοῦσε σὲ ἀπόλυτη ἁρμονία μὲ τὸν *μύθον*, τὸ *ἦθος*, τὴ *διάνοια*, τὴ *λέξιν*, ἀκόμη καὶ τὸ *μέλος*, ὡς ἕνα ἰδιαίτερο μέρος τῆς ὄχι ἰδιαιτέρως τονισμένης ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη *ὄψεως*[2].

Συνιστᾶ ἕνα ὀξύμωρον ἢ ἴσως ἀπόρροια λόγῳ τῆς τυπικῆς καὶ σταθερῆς χρήσης τους στὸν χῶρο τοῦ ἀρχαίου θεάτρου ὅτι οἱ πηγὲς προσφέρουν ἐλάχιστες καί –κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον– συγκεχυμένες πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὰ δύο βασικὰ ἀρχαῖα θεατρικὰ μηχανήματα· ὡς ἐκ τούτου πραγματικὰ ἐλάχιστα εἶναι γνωστὰ σχετικὰ μὲ τὴ μορφή τους καὶ τὴν κατασκευή τους, ἐνῶ παραμένει ἄγνωστος ὁ χρόνος εἰσαγωγῆς ἢ καὶ τὸ ποιός –μᾶλλον δραματικὸς ποιητής– πρῶτος ἐμπνεύστηκε καὶ ἐνδεχομένως καθιέρωσε τὴν ἀξιοποίησή τους στὸν χῶρο τοῦ θεάτρου τοῦ Διονύσου ὡς μέρος μιᾶς διδασκαλίας, θεατρικῆς δηλαδὴ παραγωγῆς καὶ παράστασης.

Ὅσον ἀφορᾶ τὸ *ἐκκύκλημα* οἱ σχετικὲς πληροφορίες ἀπαντοῦν σὲ ἕναν καὶ μόνον πολὺ μεταγενέστερο τῆς ἀκμῆς τοῦ κλασικοῦ δράματος συγγραφέα, στὸν αἰγυπτιακῆς καταγωγῆς Ἰούλιο Πολυδεύκη (180-238 μ.Χ.), σὲ μία κάπως ἀσαφῆ ἀναφορὰ στὸ σωζόμενο σὲ συνεπτυγμένη μορφὴ *Ὀνομαστικόν* του.

Κατ' ἀρχάς[3], μετὰ ἀπὸ περιγραφὴ τῶν μερῶν τοῦ θεατρικοῦ οἰκοδομήματος (*πάροδοι*, *περίακτοι*, *ὀρχήστρα*, *σκηνή*, *κλημακτῆρες*) τὸ *ἐκκύκλημα* συμπεριλαμβάνεται σὲ μία ἀπαρίθμηση θεατρικῶν μηχανῶν, μέσων καὶ μερῶν τοῦ μόνιμου λίθινου θεατρικοῦ οἰκοδομήματος:

> εἴη δ' ἂν τῶν ἐκ θεάτρου καὶ ἐκκύκλημα καὶ μηχανὴ
> καὶ ἐξώστρα καὶ σκοπὴ καὶ τεῖχος καὶ πύργος καὶ

2. Ἀριστοτέλους *Ποιητική*, 1450a (τὰ γνωστὰ ὡς *κατὰ ποιὸν* μέρη τῆς τραγωδίας).
3. Πολ. *Ὀνομαστικὸν* 4.127.5-128.1.

φρυκτώριον καὶ διστεγία καὶ κεραυνοσκοπεῖον καὶ βροντεῖον καὶ θεολογεῖον καὶ γέρανος καὶ αἰῶραι καὶ καταβλήματα καὶ ἡμικύκλιον καὶ στροφεῖον καὶ χαρώνιοι κλίμακες καὶ ἀναπιέσματα.
(καὶ θὰ μποροῦσαν νὰ συγκαταλέγονται στὰ θεατρικὰ μηχανήματα καὶ τὸ ἐκκύκλημα καὶ ἡ μηχανὴ καὶ ἡ ἐξώστρα καὶ ὁ πύργος παρατήρησης καὶ ὁ τεῖχος καὶ ὁ πύργος καὶ τὸ φρυκτώριο καὶ ἡ διπλῆ στέγη καὶ τὸ κεραυνοσκοπεῖο καὶ τὸ βροντεῖο καὶ τὸ θεολογεῖο καὶ ὁ γερανὸς καὶ οἱ αἰῶρες καὶ τὰ καταβλήματα καὶ τὸ ἡμικύκλιο καὶ τὸ στροφεῖο καὶ οἱ χαρώνειες κλίμακες καὶ οἱ καταπακτές).

Καὶ ἀμέσως εἰδικὰ γιὰ τὸ *ἐκκύκλημα* ἀκολουθεῖ ἡ ἐπισήμανση[4]:

καὶ τὸ μὲν ἐκκύκλημα ἐπὶ ξύλων ὑψηλὸν βάθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος· δείκνυσι δὲ τὰ ὑπὸ σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόῤῥητα πραχθέντα.
(Καὶ τὸ ἐκκύκλημα εἶναι ἕνα ὑψηλὸ βάθρο πάνω σὲ ξύλα, καὶ ἀπάνω του τίθεται ὁ θρόνος καὶ μὲ αὐτὸ δείχνουν ὅσα συμβαίνουν πίσω ἀπὸ τὴ σκηνή, μέσα στὶς οἰκίες, ποὺ δὲν πρέπει νὰ εἶναι ὁρατὰ στοὺς θεατές).

μὲ τὴν προσθήκη κάποιων ἀκόμη παρατηρήσεων[5]:

καὶ τὸ ῥῆμα τοῦ ἔργου καλεῖται ἐκκυκλεῖν. ἐφ' οὗ δ' εἰσάγεται τὸ ἐκκύκλημα, εἰσκύκλημα ὀνομάζεται. καὶ χρὴ τοῦτο νοεῖσθαι καθ' ἑκάστην θύραν, ἵν' ᾖ καθ' ἑκάστην οἰκίαν.
(Καὶ τὸ σχετικὸ ρῆμα τοῦ ἔργου ὀνομάζεται ἐκκυκλεῖν. Ἀφοῦ μετὰ εἰσάγεται τὸ ἐκκύκλημα πίσω στὴν οἰκία, ὀνομάζεται εἰσκύκλημα καὶ χρειάζεται αὐτὸ νὰ τὸ φανταστοῦμε σὲ κάθε θύρα, γιὰ νὰ ὑπάρχει σὲ κάθε οἰκία)[6].

4. Πολ. *Ὀνομ.* 4.128.1-3.
5. *Ὅ.π.*, 4.128.3-6.
6. Ἂς προστεθεῖ ὅτι ὁ Πολυδεύκης (*Ὀνομαστικὸν* 4.129.3.) διαφοροποιεῖ τὸ ἐκκύκλημα ἀπὸ τὴν ἐξώστρα: *τὴν δ' ἐξώστραν ταὐτὸ τῷ ἐκκυκλήματι νομίζουσιν*. πβ. καὶ τὸν ὅρο *παρεκκύκλημα* (Ἀριστοφ. *Νεφ.* στ. 132, 184 218)

Ἐν ὀλίγοις, μὲ κάποιες λεπτομέρειες ποὺ ἀφοροῦν τὴ θεατρικὴ πρακτικὴ καὶ τὸ σκηνικὸ μεταγενέστερης ἐποχῆς ἐπισημαίνεται ἡ χρήση του ὡς μέσου παρουσίασης σκηνῶν τοῦ ἐσωτερικοῦ, «ἀπόρρητων» γιὰ τὰ μάτια τῶν θεατῶν. Ἡ ἀναφορὰ σὲ θρόνο πάνω στὸ *ἐκκύκλημα* προφανῶς ἀναφέρεται σὲ περιπτώσεις παρουσίασης βασιλέων, δηλαδὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου ἀνακτόρου καί, ὅταν ἐπιστρέφει ἡ ξύλινη αὐτὴ τροχήλατη πλατφόρμα στὸ ἐσωτερικὸ τῶν σκηνικῶν, ὀνομάζεται πλέον *εἰσκύκλημα*.

Σχεδὸν χωρὶς καμμία ἀμφιβολία τὸ κινούμενο αὐτὸ συμβολικό «πάτωμα» γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ δράση, ποὺ ὀπτικοποιεῖται στὸ ἐξωτερικὸ τοῦ σκηνικοῦ, θὰ πρέπει νὰ προϋπῆρχε τῆς ἀνάπτυξης τοῦ θεάτρου καί, δεδομένων τῶν τελετουργικῶν δανείων ἀπὸ θρησκευτικὲς πρακτικὲς στὸ ἀρχαῖο δρᾶμα, κατὰ πᾶσα πιθανότητα υἱοθετήθηκε ὅταν ἡ σκηνὴ ἐξελίχθηκε ἀπὸ ἁπλῆ τέντα σὲ ξύλινο οἰκοδόμημα καὶ ἀπετέλεσε ἑνιαῖο δραματικὸ χῶρο μὲ τὴν ὀρχήστρα, ἀπὸ μία ἁπλῆ λατρευτικὴ ἱεροτελεστία: τὴν ἔξοδο τῶν ξόανων καὶ ἀγαλμάτων θεῶν ἀπὸ τὸν ναὸ κατὰ τὶς λατρευτικὲς τελετές, καθὼς τὸ ἄγαλμα ἐξήρχετο τοῦ ναοῦ πάνω σὲ ἕνα ἅρμα ἢ σὲ ἕνα τροχήλατο δάπεδο καί, μὲ τὴν ἔξοδό του, καθίστατο ὁρατὸ στοὺς συναθροισμένους γιὰ τὴν τέλεση τῆς ἑορτῆς καί, τρόπον τινά, τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ μεταφερόταν πάνω σὲ αὐτὸ τὸ μηχάνημα «ἔξω»[7].

Μὲ ἀρχαιότερη πιθανολογούμενη μαρτυρία τὴν παρουσίαση τῶν «πτωμάτων» (ὁμοιωμάτων νεκρῶν) τοῦ Ἀγαμέμνονα καὶ τῆς Κασσάνδρας μετὰ τὴ δολοφονία τους ἀπὸ τὴν Κλυταιμνήστρα, μὲ τὴν ἴδια νὰ στέκεται πάνω στὸ *ἐκκύκλημα* καὶ νὰ τὰ ἐπιδεικνύει, τὸ μηχάνημα αὐτὸ γνώρισε μακρότατη θεατρικὴ χρήση μέχρι καὶ τοὺς ὕστερους ἑλληνιστικοὺς χρόνους[8], ὡς ἕνας ἁπλὸς καὶ πρόσφορος τρόπος νὰ ὑλοποιηθεῖ ὡς σύμβαση μία σκηνικὴ ἀνάγκη: ἡ παρουσίαση

7. Μία συνολικὴ θεώρηση τοῦ ἐκκυκλήματος κυρίως σὲ σχέση μὲ λατρευτικὰ μοτίβα παρέχεται ἀπὸ τὸν J. D. Eis, *The Function of the Ekkyklema in Greek Theatre: The Sculptural Display of Murdered Victims and the Success of Greek Tragedy for the State*, New York 2014.
8. Ἐνδεχομένως ἡ χρήση τοῦ ἐκκυκλήματος νὰ ἐγκαταλείφθηκε ἀπὸ τοὺς ποιητὲς τῆς Νέας Κωμωδίας, βλ. π.χ. W. Beare, *The Roman Stage, a Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London, 1950, Harvard 2013 (ἀνατύπωση), Appendix G "The Doors shown on the Stage", σσ. 277-286, κυρίως σ. 286.

ἐπὶ σκηνῆς καὶ ἀργότερα στὸ *λογεῖον* τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου, καθὼς στὸ ἀρχαῖο δράμα, σχεδὸν ὅλα ἦταν ὁρατὰ στοὺς θεατὲς καὶ ὅσα δὲν ἔπρεπε (δολοφονίες, θάνατοι, ἀλλὰ καὶ συμπόσια κ.λπ. στὴν Κωμωδία ποὺ κανονικὰ λάμβαναν χώρα στὸν ἀθέατο χῶρο ἐντὸς οἰκίας) τὰ φαντάζονταν συνήθως ἀπὸ τὴ διήγηση ἑνὸς ἀγγελιαφόρου ὡς ἐξωσκηνικὸ ἢ ὡς διηγηματικὸ χῶρο, ἀλλὰ κάποια στιγμὴ ἐμφανίζονταν καὶ ὡς πραγματικότητα στὰ μάτια τους.

Ἡ χρήση τοῦ *ἐκκυκλήματος* εἶναι ἐνίοτε ἀσαφὴς καὶ ἀμφισβητούμενη σὲ ἀρκετὲς σκηνὲς τῆς τραγωδίας[9] καὶ τῆς ἀρχαίας κωμωδίας καὶ θεωρεῖται ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα καὶ τὰ πλέον πολυσυζητημένα προβλήματα τῆς ἔρευνας[10]. Ἡ σκηνικὴ λειτουργία του πάντως φαίνεται νὰ βρίσκεται στὴ σφαῖρα ἀνάμεσα μιᾶς περισσότερο «οὐδέτερης» χρήσης, δηλαδὴ οἱ θεατὲς δὲν ἐκλαμβάνουν ἀναγκαστικὰ ὅ,τι βρίσκεται ἐπάνω στὴν πλατφόρμα[11] ὡς σκηνὴ ἐσωτερικοῦ χώρου ἀλλὰ ἴσως ὡς μία σκηνὴ σὲ παράλληλο χῶρο[12], ὡς σαφῆ ἔνδειξη χρήσης του γιὰ τὴν

9. Βλ. π.χ. ὅσον ἀφορᾶ τὴ χρήση τοῦ *ἐκκυκλήματος* στὴν ἀσχύλεια τραγωδία τὶς ἀντιρρήσεις ποὺ διατυπώνει ὁ N. G. L. Hammond, "More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 29 (1988), σσ. 5-33, στὶς θέσεις τοῦ O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus, the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, σ. 508 κ.ἑ.

10. Γιὰ τὴ σκηνικὴ λειτουργία καὶ χρήση τοῦ *ἐκκυκλήματος* ἀπὸ μία πλουσιώτατη βιβλιογραφία βλ. ἐνδεικτικὰ: A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946, σσ. 100-122, ὁ ὁποῖος ἀπορρίπτει τὴ χρήση τοῦ ἐκκυκλήματος στὸ θέατρο τοῦ 5ου αἰ. π.Χ.· A. M. Dale, "Seen and Unseen on the Greek Stage", *Wiener Studien* 69 (1956), σσ. 96-106· ἡ ἰδία, "Interior Scenes and Illusion in Greek Drama" στό: A. M. Dale, *Collected Papers*, Cambridge 1969, σσ. 259-271· T. B. L. Webster, *Greek Theater Production*, London ²1970, σσ. 8 κ.ἑ., σσ. 17-19 (κατάλογος ἔργων ποὺ θεωρεῖ ὁ συγγραφέας ὅτι ἐχρησιμοποιεῖτο τὸ *ἐκκύκλημα*), 25, 166· C. W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976, σσ. 50-74, 143-179· U. Hölscher, "Schrecken und Lachen. Über Ekkyklema-Szenen im attischen Drama" στό: A. Bierl – P. von Möllendorf (ἐπιμ.), *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne* (Festschrift H. Flaschar), Stuttgart-Leipzig 1994, σσ. 84-96· H.-J. Newiger, "Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung der griechischen Dramas", *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 16 (1990), σσ. 33-42· E. Scapo – W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995, σσ. 270-273.

11. Δηλαδὴ εἶχε τὸν χαρακτήρα ἑνός "*tableau*" μὲ μικρὸ ἀριθμὸ ὑποκριτῶν καὶ σκηνικῶν ἀντικειμένων ("*props*") ἐπάνω του.

12. Πβ. τὴν ἄποψη τῆς Dale, *ὅ.π.* 1969, σσ. 269-270 καὶ τὰ ἀντιεπιχειρήματα τοῦ M. Ewans, "Performance-based research into Greek Drama" στό: J. Basby (ἐπιμ.), *Greek and Roman Drama, Translation and Performance*, σσ. 58-78, γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ στὶς σσ. 60-62.

ἐπίδειξη σκηνῶν ἐσωτερικοῦ χώρου[13] καὶ ὡς μεταθεατρικὴ χρήση, κυρίως στὴν ἀριστοφανικὴ κωμωδία[14].

Ἡ ἀρχαιότερη μαρτυρία γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ αὐτοῦ τοῦ μηχανήματος σὲ δραματική (κωμική) σκηνὴ ἀπαντᾶ σὲ ἀρχαῖο σχόλιο τοῦ Ἀριστοφάνους τοῦ Βυζαντίου στὸν στίχο 408 τῶν *Ἀχαρνέων* τοῦ Ἀριστοφάνους[15] καὶ δὲν ὑπάρχει κανένας λόγος νὰ ἀμφισβητηθοῦν ὅσα ἀναφέρονται[16]:

> ἐκκύκλημα δὲ λέγεται μηχάνημα ξύλινον τροχοὺς
> ἔχον, ὅπερ περιστρεφόμενον τὰ ἔνδον ὡς ἐν οἰκίᾳ
> δοκοῦντα διαπράττεσθαι καὶ τοῖς ἔξω ἐδείκνυε,
> λέγω δὴ τοῖς θεαταῖς.
> (Ἐκκύκλημα λέγεται ἕνα ξύλινο μηχάνημα ποὺ
> ἔχει τροχοὺς καὶ τὸ ὁποῖο, καθὼς περιστρέφεται,
> ἔδειχνε στοὺς ἔξω, ἐννοῶ στοὺς θεατές, τὰ τοῦ
> ἐσωτερικοῦ χώρου σὰν νὰ διαπράττονται μέσα
> στὴν οἰκία).

Ἡ σημασία αὐτοῦ του σχολίου, ἂν καὶ προέρχεται ἀπὸ ἕναν μὴ αὐτόπτη μάρτυρα παραστάσεων τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητας καὶ τὸ περιεχόμενό του εἶναι συνοπτικό, ἐπαρκεῖ γιὰ νὰ ἀποδείξει μία διευρυμένη θεατρικὴ χρήση αὐτοῦ τοῦ μηχανήματος ὡς μέσου νὰ παριστάνεται μία σκηνὴ ποὺ διαδραματίζεται σὲ ἐσωτερικὸ χῶρο.

---

Εἰδικὰ γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς σκηνικῆς παρουσίασης τοῦ *Αἴαντα* τοῦ Σοφοκλέους βλ. τὸν συλλογικὸ τόμο τῶν G. W. Most – L. Ozbek (ἐπιμ.), *Staging Aiax's Suicide*, Pisa 2015.

13. Πβ. Taplin, *ὅ.π.*, σ. 326, ὑποσημ. 2, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ τὴ σκηνὴ στὸν *Ἡρακλῆ* τοῦ Εὐριπίδου, στ. 1028 κ.ἑ. ὡς μία ἀπὸ τὶς καλύτερα τεκμηριωμένες χρήσεις τοῦ ἐκκυκλήματος.

14. Τυπικὰ παραδείγματα ἡ ἐμφάνιση ἐπὶ σκηνῆς τοῦ Εὐριπίδου στοὺς *Ἀχαρνὴς* τοῦ Ἀριστοφάνους, στ. 407-479 καὶ τοῦ Ἀγάθωνος στὶς *Θεσμοφοριάζουσες*, στ. 95-265, μὲ τὴ χρήση τοῦ ρήματος *ἐκκυκλεῖν* καὶ στὶς δύο σκηνές (*Ἀχαρνὴς* 408-9 καὶ *Θεσμοφοριάζουσαι* 96)· μάλιστα στὴ σκηνὴ τῶν *Θεσμοφοριαζουσῶν* ἀπαντᾶ καὶ τὸ ρῆμα *εἰσκυκλεῖν* (στ. 265)· σχετικὰ μὲ τὴ σκηνὴ αὐτὴ καὶ τὴ χρήση τοῦ *ἐκκυκλήματος* στὶς *Θεσμοφοριάζουσες* βλ. H. Hansen, "Aristophanes *Thesmophoriazusae*: Theme, Structure, Production", *Philologus* 120 (1976), σσ. 165-185.

15. Βέβαια τὸ σωζόμενο κείμενο παρουσιάζει κάποια προβλήματα, βλ. W. J. Slater, *Aristophanis Byzantii Fragmenta*, Berlin 1986, σσ. 150-151, ὑποσημ. 390. Πβ. C. F. Russo, *Aristophanes, an Author for the Stage*, London 1994, σσ. 51-55, 58, βλ. *αὐτ.* καὶ σ. 257 ὑποσημ. 7.

16. J. R. Green, "Two Phaedras: Euripides and Aristophanes?" στό: S. D. Olson (ἐπιμ.), *Ancient Comedy and Reception, Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin 2014, σσ. 94-131 καὶ κυρίως 121, μὲ τὸν ὁποῖο καὶ συμφωνοῦμε.

Ὅσον ἀφορᾶ τὸν *γέρανο* ἢ *μηχανὴ* ἢ *αἰώρημα* οἱ πληροφορίες γιὰ τὴ χρήση εἶναι ἐξ ἴσου περιορισμένες καὶ οὐσιαστικὰ δὲν ὑπάρχει καμμία περιγραφὴ στὴν ἀκριβῆ μορφή του, ἀλλὰ μόνο στὴ χρήση του.

Ὁ Πολυδεύκης στὸ *Ὀνομαστικὸν*[17] ἀναφέρεται στὴ *μηχανὴ* ἀμέσως μετὰ ἀπὸ τὸ *ἐκκύκλημα*, προσθέτοντας μία ἔμμεση πληροφορία γιὰ τὴ μορφή της[18]:

> ἡ μηχανὴ δὲ θεοὺς δείκνυσι καὶ ἥρως τοὺς ἐν ἀέρι
> Βελλεροφόντας ἢ Περσέας, καὶ κεῖται κατὰ τὴν
> ἀριστερὰν πάροδον, ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος. ὃ
> δ' ἐστὶν ἐν τραγῳδίᾳ μηχανή, τοῦτο καλοῦσιν ἐν
> κωμῳδίᾳ κράδην. δῆλον δ' ὅτι συκῆς ἐστι μίμησις·
> κράδην γὰρ τὴν συκῆν καλοῦσιν οἱ Ἀττικοί.
> (ἡ μηχανὴ παρουσιάζει στοὺς θεατὲς τοὺς θεοὺς
> καὶ τοὺς ἥρωες ποὺ πετοῦν στὸν ἀέρα ὅπως τοὺς
> Βελεροφόντες ἢ τοὺς Περσέες. Καὶ βρίσκεται
> πρὸς τὴν ἀριστερὴ πάροδο, τὸ ὕψος της εἶναι
> πάνω ἀπὸ τὴ σκηνή. Αὐτὸ ποὺ στὴν τραγωδία
> εἶναι μηχανή, τοῦτο στὴν κωμωδία καλοῦν κράδη.
> Εἶναι ἐμφανὲς ὅτι ἡ μίμηση προέρχεται ἀπὸ τὴ
> συκιά, γιατί οἱ Ἀττικοὶ καλοῦν τὴ συκιὰ κράδη).

17. 4.128.5-129.1

18. Μία ἐνδιαφέρουσα πρόταση γιὰ τὴν ὅλη κατασκευὴ παρέχεται ἀπὸ τὸν D. J. Mastronarde, "Actors on High, the Skene Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama", *Classical Antiquity* 9 (1990), σσ. 247-94, κυρίως σσ. 269 κ.ἑ., σ. 289 "(Appedix 1) VII. Selected Testimonia about the Crane" καὶ κυρίως σσ. 290-294· "Appendix 2. Support and Clearance of the Crane", καὶ σ. 292, Figure 3 καὶ 4. Κατὰ τὴν ἄποψή του ὁ γερανός (*αὐτ.*, σ. 291) περιγράφεται ὡς ἑξῆς: «Ἡ πιθανότερη μορφὴ ἑνὸς γερανοῦ τοῦ θεάτρου τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. εἶναι μία δοκὸς μὲ ἀντίβαρο, ἕνα εἶδος ἀσύμμετρης τραμπάλας, τῆς ὁποίας κανένας ἄξονας τοῦ δικοῦ της ὑπομοχλοῦ κατευθύνεται ἢ κινεῖται πρὸς τὰ ἄνω καὶ πρὸς τὰ κάτω παρὰ μόνον σὲ μία περιστροφικὴ κατακόρυφο κίνηση. Ὡς πρὸς τὴ μηχανική, αὐτὴ ἡ μορφὴ ἀντιστοιχεῖ στὴν παλαιότατη καὶ εὐρύτατα διαδεδομένη στὸν χῶρο τῆς Μεσογείου ἀνυψωτικὴ μηχανή, τὴν αἰωρούμενη δοκὸ ἢ γερανό (*shadouf*) ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν ἄντληση ὕδατος». Ἂς σημειωθεῖ ὅτι στὸ σχετικὸ σχέδιο, βλ. ἀνωτέρω, ὁ Mastronarde ἀπεικονίζει τὸν ὑποκριτὴ νὰ αἰωρεῖται ἱστάμενος σὲ ἕνα (ξύλινο) κουτὶ ποὺ εἶναι ἀνοικτὸ ἀπὸ τὴν μπροστινὴ πλευρά (πρὸς τοὺς θεατές), σὰν ἕνας ἀνελκυστήρας χωρὶς τὴν μπροστινὴ πόρτα ἢ ἕνας διαμπερὴς ἀνελκυστήρας [δὲν τὸ διευκρινίζει ὁ σ.].

Ἑπομένως ἡ μηχανὴ χρησιμοποιεῖται καὶ γιὰ τὴν ἐμφάνιση θεῶν καὶ γιὰ τὴ χρήση ἱπτάμενων κατὰ τὴ μυθολογία ἡρώων[19] καὶ στὴν κωμωδία ἔχει μία εἰδικὴ ἀττικὴ ὀνομασία, αὐτὴν τῆς *κράδης*[20], δηλαδὴ συκιᾶς, προφανῶς γιατὶ ἡ κατασκευὴ μοιάζει μὲ τὸ δέντρο[21].

Ὁ κωμικὸς ποιητὴς Ἀντιφάνης (5ος αἰ. π.Χ.), σχολιάζει ἀρνητικὰ σὲ ἕνα σωζόμενο ἀπόσπασμα (*Fr.* 191, 13-16 Kock) τὴ χρήση τοῦ *αἰωρήματος* ἀπὸ τοὺς τραγικοὺς ποιητές, συνιστώντας τὴν παλαιότερη ἀναφορά (καὶ κριτική) γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ αὐτοῦ τοῦ μηχανήματος[22]:

ἔπειθ' ὅταν μηθὲν δύνωντ'
εἰπεῖν ἔτι,
κομιδῇ δ' ἀπειρήκωσιν ἐν
τοῖς δράμασιν,

19. Εἰδικὰ ἀπὸ τὰ σωζόμενα ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνους χρήση τῆς μηχανῆς ἀναφαίνεται στὴν *Εἰρήνη* καὶ στοὺς *Ὄρνιθες*, σὲ δύο σκηνὲς ποὺ ἐνέχουν, κυρίως ἡ δεύτερη, καὶ στοιχεῖα παρατραγωδίας (γιὰ τὴν παρατραγωδία στὸν Ἀριστοφάνη βλ. M. S. Silk: "Aristophanic paratragedy", στό: A. Sommerstein κ.ἄ. (ἐπιμ.), *Tragedy, comedy and the polis*. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990, Bari 1993, σσ. 477-504)· πρόκειται γιὰ τὸν Τρυγαῖο στὴν *Εἰρήνη*, στ. 79-178 (πβ. τὴν ἀναφορὰ σὲ *μηχανοποιὸν* στὴν *Εἰρήνη*, στ. 174-176), τὴν Ἴριδα στοὺς *Ὄρνιθες*, στ. 1196-1261, ἐνῶ σχεδὸν βέβαιη εἶναι ἡ χρήση τῆς μηχανῆς καὶ στὴν ἐμφάνιση τοῦ Σωκράτους στὶς *Νεφέλες*, στ. 218-238 (πβ. M. Reevermann, *Comic Business, Theatricallity, Dramatic Techique, and Performance Context of Aristophanic Comedy*, Oxford 2005, σ. 122) καὶ τοῦ Εὐριπίδου στὶς *Θεσμοφοριάζουσες*, στ. 1098-1102 (καὶ τὰ τέσσερα ἔργα διδάχθηκαν στὸ πλαίσιο τῆς ἑορτῆς τῶν *Μ. Διονυσίων*). Γιὰ τὴ σίγουρη θεατρικὴ ἐκμετάλλευσή της στὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδου, τῶν ὁποίων ἡ σκηνικὴ παρουσίαση «ταυτίσθηκε» μὲ τὴ χρήση τοῦ «ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ», βλ. ἐνδεικτικὰ N. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, Athens 1965, σσ. 154 κ.ἑ. καὶ M. R. Halleran, *The Stagecraft of Euripides*, London 1985· γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Σοφοκλέους βλ. D. Scale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago 1982· ἀναφορικὰ μὲ τὴν αἰσχύλεια τραγωδία βλ. ἐνδεικτικὰ O. Taplin, *ὅ.π.*, σσ. 443-447.

20. Γιὰ τὸν *μηχανοποιὸν* κωμικοῦ ἔργου καὶ τὴν *κράδην* πβ. Ἀριστοφάνης *Fr.* 160 Kassel-Austin.

21. Ἤδη σὲ πολὺ παλιὲς μονογραφίες ὑπογραμμίζεται μία ἀντίφαση ὡς πρὸς τὴ μηχανή, καθὼς ὁ Πολυδεύκης φαίνεται νὰ συγχέει τόν «*ἀπὸ μηχανῆς θεό*» καὶ τὴ *μηχανὴ* μὲ τὸ *αἰώρημα*, βλ. K. E. Gebert, *Die altgriechische Buhne*, Leipzig 1843, σσ. 176-178, πβ. *αὐτ.* σ. 178, ὑποσημ. 2, καὶ τίθεται τὸ θέμα ἂν οἱ δύο ὅροι εἶναι ταυτόσημοι ἢ διαφέρουν ὡς πρὸς τὴ χρήση καὶ τὴν τοποθέτησή τους στὸν χῶρο πίσω ἀπὸ τὴ σκηνή.

22. Ἐνδιαφέρουσες μαρτυρίες γιὰ μία μεταθεατρικὴ χρήση τῆς μηχανῆς στὴν ἀττικὴ κωμωδία διασώθηκαν σὲ κωμικὰ ἀποσπάσματα, στὰ ὁποῖα οἱ ὑποκριτὲς φαίνεται νὰ ἀπευθύνονται στὸν *μηχανοποιόν*: Ἀριστοφάνης *Fr.* 192 Kassel-Austin (πβ. καὶ ἀνωτέρω γιὰ τὴν *Εἰρήνη*, ὑποσημ. 15).

αἴρουσιν ὥσπερ δάκτυλον
τὴν μηχανήν,
καὶ τοῖς θεωμένοισιν
ἀποχρώντως ἔχει.
([οἱ τραγικοὶ ποιητὲς] ὅταν
πιὰ
δὲν μποροῦν νὰ ποῦν κάτι ἄλλο./
Καὶ βρίσκονται σὲ πλήρη
ἀπόγνωση στὸ
ἔργο
ὅπως ἕνα δάκτυλο σηκώνουν τὴ
μηχανή,
καὶ ἔχουν τοὺς θεατὲς
εὐχαριστημένους).

Ἡ ἴδια θέση ποὺ ἀπαντᾶ καὶ στὸν *Κρατύλο* τοῦ Πλάτωνος (425d) καὶ αὐτὴ ἡ ἀρνητικὴ κριτικὴ ὡς πρὸς τὴ χρήση αὐτοῦ τοῦ μηχανήματος ἐπαναλαμβάνεται ἀναλυτικώτερα καὶ ἀπὸ τὸν Ἀριστοστοτέλη στὴν *Ποιητική* του[23], ἐνῶ ὁ Πλούταρχος[24] δίδει μία ἔμμεση περιγραφὴ τῶν ὑποκριτῶν σὲ αὐτὴ τὴ μηχανή:

<Κράδης ῥαγείσης:> κράδη νῦν οὐχ
ὁ σύκινος
κλάδος, ἀλλ᾽ ἡ ἀγκυρὶς, ἀφ᾽ ἧς οἱ ὑποκριταὶ
ἐν ταῖς
τραγικαῖς σκηναῖς ἐξαρτῶνται, θεοῦ
μιμούμενοι ἐπιφά-
νειαν, ζωστῆρσι καὶ ταινίαις κατειλημμένοι.
(σπασμένη συκιά: κράδη τώρα ὄχι τὸ κλαδὶ
τῆς συκιᾶς, ἀλλὰ
ἀγκυρούλα, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐπικρέμονται οἱ
ὑποκριτὲς στὶς
τραγικὲς σκηνές, μιμούμενοι τὴν ἐπιφάνεια
θεοῦ, δεμένοι
μὲ ζῶνες καὶ ταινίες).

23. Ἀριστ. *Ποιητικὴ* 1454a33-1454b9· πβ. τὴν ἴδια παρατήρηση στὸν Ὁράτιο, *Ars Poetica*, στ. 191-2.
24. Πλουτάρχου *Παροιμίαι αἷς Ἀλεξανδρεῖς ἐχρῶντο*, 2.16.1-5.

Καθὼς ἡ *ὄψις* τοῦ ἀρχαίου δράματος δὲν διασώθηκε, οἱ μόνες ἔμμεσες μαρτυρίες παρέχονται ἀπὸ πηγὲς συνοπτικὲς καὶ μεταγενέστερες τῆς ἀκμῆς του τὸν 5ο αἰ. π.Χ. καὶ ἀπὸ ἀπεικονίσεις σκηνῶν σὲ ἀγγεῖα, ποὺ ὅμως εἶναι κατὰ τὸ πλεῖστον ἀφαιρετικές, ἐνῶ τὰ ἴδια τὰ κείμενα δὲν παρέχουν περαιτέρω στοιχεῖα, τὸ μόνο συμπέρασμα εἶναι ὅτι ἡ τεχνολογία τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, διαδεδομένη μέσῳ τῆς καθημερινότητας ἤ/καὶ τῆς θρησκευτικῆς πρακτικῆς, ἐξαιρετικὰ οἰκεία στοὺς ἀρχαίους θεατὲς ὡς πρὸς τὴ συμβατική της χρήση, λειτουργοῦσε ὡς μέσον ἐνίσχυσης τοῦ θεάματος καὶ μιᾶς ἰδιότυπης ἀφαιρετικῆς μέν, ἀλλὰ παράλληλα σχετικὰ ρεαλιστικῆς ἀπεικόνισης σκηνῶν, σὲ μία προσπάθεια ὁ ἑκάστοτε *μύθος*, ἡ πλοκή, νὰ ἀποτυπωθεῖ ὅσο τὸ δυνατὸν πιὸ παραστατικὰ στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου.

## SUMMARY

### Technology in the service of performances in ancient Greek theater: the use of the *ekkyklema* and the *machine*

By Ioanna Papadopoulou, *Ass. Professor*
*University of Peloponnese*

This paper is more an attempt to gather and comment on the sources regarding two 'instruments' of the ancient Theatre: the *ekkyklema* and the *machine*, in order to point out the use of contemporary technology in the dramatic plays. As few, partly contradictable and synoptic these references may be, the aesthetic result was an attempt to render to the plays a touch of realism and sensible, though symbolic, representation of mythical (in tragedy) and imaginative (in comedy) acts.