ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*: Εσωκειμενικές διδασκαλίες και η απόδοσή τους επί σκηνής

Παύλος Πιπεριάς

Α.Μ: 266

Επιβλέπουσα: Ελένη Γκαστή

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαίας

Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2020

Παύλος Πιπεριάς

(Α.Μ: 266)

Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*: Εσωκειμενικές διδασκαλίες και η απόδοσή τους επί σκηνής

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Επιβλέπουσα: Ελένη Γκαστή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας

ΙΩΑΝΝΙΝΑ

2020

Εικόνα Εξωφύλλου : Σκίτσο του σκηνικού της παράστασης *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* από τη Δραματική Σχολή Πέτρας του Δήμου Πετρούπολης. Ανακτήθηκε από την ηλεκτρονική διεύθυνση http://www.katiousa.gr/politismos/ifigeneia-i-en-avlidi-to-kalokairi-sto-theatro-petras/

Επιμέλεια Εξωφύλλου: Ελένη Μακρή

«Σκέπτομαι πως για κάθε καλά σχεδιασμένο έργο
που προορίζεται για τη σκηνή
υπάρχει μια αναγκαία σκηνοθεσία, και μόνο μία,
εκείνη που είναι γραμμένη μέσα στο κείμενο του συγγραφέα»

Jacques Copeau (1926), «Une renaissance dramatique est-elle possible?»,
Revue Générale: 421 (απόδ. Πλ. Μαυρομούστακος).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος 6

Εισαγωγή 8

1. Δείκτες ύποκρίσεως 18

1.1. Σημειολογία των προσεγγιστικών σχέσεων (proxemics) 20

1.2. Όψεις χορικής αυτοαναφορικότητας 58

1.3. Παραγλωσσικά σημεία 75

2. Φραστικές ενδείξεις σκηνογραφικού σχεδιασμού; 100

Συμπεράσματα 119

Κατάλογος Εικόνων 122

Βιβλιογραφία 124

Α. Στερεότυπες εκδόσεις– Υπομνήματα– Μεταφράσεις– Λεξικά– Γραμματικές– Συντακτικά 124

Β. Δευτερεύουσα ελληνόγλωσση βιβλιογραφία 125

Γ. Δευτερεύουσα ξενόγλωσση βιβλιογραφία 130

Δ. Κριτικές σε εφημερίδες 135

Πρόλογος

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία (Μ.Δ.Ε.) εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών Κλασικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Θα ήθελα, κατ' αρχάς, να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στην επιβλέπουσά μου Ελένη Γκαστή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, η οποία μου υπέδειξε το θέμα της Μ.Δ.Ε. και ανέλαβε με προθυμία την επίβλεψή της. Η καθοδήγησή της και οι συμβουλές της αποδείχτηκαν πολύτιμοι αρωγοί στη συγγραφή της ανά χείρας εργασίας. Παράλληλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τη φιλόλογο Βάσω Καραμπίνα για την ενθάρρυνση και τις συμβουλές της καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής της εργασίας. Και τις δύο τις ευχαριστώ ξεχωριστά για την ευαισθησία και τη στήριξή τους σε μια περίοδο της ζωής μου που ήταν ιδιαίτερα δύσκολη.

Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στην Κατερίνα Συνοδινού, Ομότιμη Καθηγήτρια Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και στον Παντελή Μιχελάκη, Reader in Classics του Τμήματος Κλασικών Σπουδών και Αρχαίας Ιστορίας του Πανεπιστημίου του Bristol, οι οποίοι αποδέχτηκαν με χαρά να διαβάσουν τη μεταπτυχιακή μου διατριβή και να συμμετέχουν στην τριμελή εξεταστική επιτροπή. Επίσης, ευχαριστώ θερμά την Ιωάννα Ματσούλη, γραμματέα του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών για τη συνεχή βοήθεια και υποστήριξη καθόλη τη διάρκεια των Μεταπτυχιακών σπουδών μου.

Ένα μεγάλο «ευχαριστώ» στους φίλους και συναδέλφους Βασίλη Δημογλίδη, Νατάσα Ψωμιάδου και Ειρήνη–Νίκη Μπριάκου που ήταν πάντα εκεί για να ακούσουν τους προβληματισμούς μου και να με βοηθήσουν τόσο βιβλιογραφικά όσο και ηθικά. Τον Βασίλη τον ευχαριστώ και για την πολύτιμη βοήθεια που μου παρείχε στις μεταφράσεις γερμανόγλωσσης βιβλιογραφίας. Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καλλιτεχνικό διευθυντή του Κ.Θ.Β.Ε. Νίκο Κολοβό, ο οποίος μου έδωσε την άδεια να χρησιμοποιήσω οπτικοακουστικό υλικό από την παράσταση του Καλαβριανού και ιδιαιτέρως την υπάλληλο διοικητικού τομέα Κ.Θ.Β.Ε. Άντα Λιάκου, η οποία ψηφιοποίησε την παράσταση για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας σε σύντομο χρονικό διάστημα. Πά-

ντως, τις θερμότερες ευχαριστίες μου τις οφείλω στους γονείς μου και στη Λένα, οι οποίοι είναι πάντα στο πλευρό μου με υπομονή και πίστη σε μένα.

Όσον αφορά το αρχαίο κείμενο της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι*, χρησιμοποίησα την έκδοση του Diggle (1994), ενώ για όλα τα υπόλοιπα κείμενα τις στερεότυπες εκδόσεις της σειράς της Οξφόρδης (OCT), εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά. Επιπλέον, οι βραχυγραφίες των ξενόγλωσσων περιοδικών που παρατίθενται στη βιβλιογραφία βασίζονται στον σχετικό πίνακα της *Année Philologique*. Αυτονόητο είναι ότι οποιαδήποτε αστοχία, αβλεψία ή λάθος βαρύνει αποκλειστικά και μόνο εμένα.

Εισαγωγή

Η *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* αποτελεί ένα από τα τελευταία έργα του Ευριπίδη. Διδάχτηκε μαζί με τον *Αλκμέωνα τον δια Κορίνθου* και τις *Βάκχες* από τον γιο ή τον ανιψιό του ποιητή μετά τον θάνατό του και κέρδισε το πρώτο βραβείο γύρω στα 405 π.Χ.[1] Το έργο πραγματεύεται τη θυσία της Ιφιγένειας στην Αυλίδα πριν από την αναχώρηση του στόλου των Αχαιών για την Τροία.

Το έργο αρχίζει με τον Αγαμέμνονα να στέκεται προβληματισμένος έξω από τη σκηνή του. Καλεί τον Πρεσβύτη με τον οποίο μοιράζεται τις σκέψεις του και αφηγείται την προϊστορία του δράματος. Ο ίδιος είχε στείλει μια επιστολή στην Κλυταιμνήστρα με την οποία ζητούσε να έρθει η Ιφιγένεια στην Αυλίδα με πρόσχημα τον γάμο της με τον Αχιλλέα, ενώ είχε σχεδιάσει τη θυσία της. Ο ίδιος αλλάζει γνώμη και στέλνει τον Πρεσβύτη με μια νέα επιστολή για να διαμηνύσει στην Κλυταιμνήστρα να μην έρθει η Ιφιγένεια στην Αυλίδα. Στην Πάροδο που ακολουθεί, ενσωματώνεται ο κατάλογος των ηρώων, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον Αχιλλέα. Το δεύτερο μέρος της Παρόδου αποτελείται από μια περιγραφή του στόλου των Αχαιών η οποία ανακαλεί τον *νεῶν κατάλογον* της ραψωδίας Β της *Ιλιάδας*.

Το Α΄ Επεισόδιο αρχίζει με την έντονη διαμάχη Πρεσβύτη και Μενελάου, μετά την αρπαγή του γράμματος από τον τελευταίο. Ο Αγαμέμνονας παρεμβαίνει και αρχίζει ένας αγώνας λόγων ανάμεσα στα δύο αδέρφια. Ο Μενέλαος νιώθει εξαπατημένος από τον αδερφό του, ενώ ο Αγαμέμνονας φαίνεται αποφασισμένος να μη θυσιάσει την Ιφιγένεια. Τη σύγκρουση των δύο αδερφών διακόπτει ένας αγγελιοφόρος, ο οποίος αναγγέλλει την άφιξη της Κλυταιμνήστρας, της Ιφιγένειας και του Ορέστη. Ο Αγαμέμνονας ξεσπάει σε θρήνο και ενώ ο Μενέλαος του ζητάει να μην προχωρήσει στη θυσία της κόρης του, ο Αγαμέμνονας αλλάζει γνώμη και αναφέρει ότι η θυσία είναι αναπόφευκτη. Στη συνέχεια, στο Α΄ Στάσιμο «η στροφή σταθμίζει την ευτυχία και τη συμφορά που συνδέονται με τα δώρα της Αφροδίτης, ενώ η επωδός τραγουδά τον Πάρη, που κέρδισε την Ελένη και ώθησε τους δύο λαούς στον πόλεμο».[2] Το Στάσιμο τελειώνει με την αναγγελία της εισόδου της Κλυταιμνήστρας και της Ιφιγένειας.

---

[1] Βλ. Lesky (2000[3]: 337–338). Τα *Σχόλια εις Βατράχους* 67 αναφέρουν ότι ο γιος του Ευριπίδη παρουσίασε τα έργα αυτά μετά τον θάνατο του πατέρα του. Αντίθετα, το λεξικό της *Σούδας* στο λήμμα *Εὐριπίδης*, αποδίδει την παρουσίαση των έργων στον ομώνυμο ανιψιό του Ευριπίδη.

[2] Lesky (2000[3]: 343–344).

Στο Β΄ Επεισόδιο, παρουσιάζεται η συνάντηση των δύο γυναικών με τον Αγαμέμνονα. Η στιχομυθία ανάμεσα στον Αγαμέμνονα και την κόρη του βρίθει υπαινιγμών σχετικά με την επικείμενη θυσία της Ιφιγένειας και συναισθηματικών εξάρσεων. Ο Αγαμέμνονας, αφού στέλνει την Ιφιγένεια στην πολεμική σκηνή του, έρχεται αντιμέτωπος με τη σύζυγό του. Η ανάκριση της τελευταίας για την καταγωγή του Αχιλλέα ακολουθείται από τη μάταιη προσπάθεια του Αγαμέμνονα να διώξει την Κλυταιμνήστρα από την Αυλίδα. Ακολουθεί το Β΄ Στάσιμο, το οποίο αποτελεί μια αναστοχαστική αφήγηση των γεγονότων του Τρωικού πολέμου.

Στη συνέχεια, στο Γ΄ Επεισόδιο εμφανίζεται επί σκηνής ο Αχιλλέας αναζητώντας τον Αγαμέμνονα για να του ζητήσει εξηγήσεις για την καθυστέρηση της εκστρατείας. Αντί του Αγαμέμνονα, μέσα από τη σκηνή εξέρχεται η Κλυταιμνήστρα, η οποία πιστεύει ότι έχει απέναντί της τον μελλοντικό της γαμπρό. Η παρεξήγηση που δημιουργείται λύνεται από τον Πρεσβύτη, ο οποίος αφηγείται τα πάντα στους ανυποψίαστους Αχιλλέα και Κλυταιμνήστρα. Η τελευταία λυγίζει και ικετεύει τον Αχιλλέα να βοηθήσει τόσο την ίδια όσο και την κόρη της. Ο Αχιλλέας φαίνεται ότι αποδέχεται την ικεσία της βασίλισσας, αλλά της συστήνει να προσπαθήσει η ίδια να αλλάξει τη γνώμη του Αγαμέμνονα. Στο Γ΄ Στάσιμο, ο Χορός κάνει μια αναδρομή στους γάμους του Πηλέα και της Θέτιδας για να προβάλει τον ήρωα που γεννήθηκε από αυτή την ένωση και αντιπαραθέτει αυτή τη φωτεινή εικόνα με το ζοφερό μέλλον της Ιφιγένειας.

Στο Δ΄ Επεισόδιο, η Κλυταιμνήστρα αντιμετωπίζει τον Αγαμέμνονα και προσπαθεί να τον πείσει να ματαιώσει τη θυσία που έχει αποφασίσει. Η σιωπή του τελευταίου ωθεί την Ιφιγένεια να ικετεύσει για τη ζωή της. Ωστόσο, ο Αγαμέμνονας δηλώνει ότι βρίσκεται υπό την πίεση του στρατού και δεν μπορεί να υποχωρήσει. Τότε η Κλυταιμνήστρα ξεσπά σε έναν σύντομο θρήνο τον οποίο διαδέχεται η θρηνητική μονωδία της Ιφιγένειας. Ακολουθεί η είσοδος του Αχιλλέα ο οποίος εκθέτει τα εξωσκηνικά γεγονότα που αφορούν τις άγριες διαθέσεις του στρατού. Η απαίτηση του στρατού για τη θυσία της Ιφιγένειας προκαλεί την παρέμβαση της τελευταίας, η οποία δίνει λύση στο αδιέξοδο δηλώνοντας ότι θα θυσιαστεί εκούσια. Η Ιφιγένεια εμποδίζει τη μητέρα της να τη συνοδέψει στον τελευταίο της δρόμο και κατόπιν προτρέπει τις γυναίκες του Χορού να ψάλουν έναν παιάνα στην Άρτεμη. Η Έξοδος, της οποίας η γνησιότητα αμφισβητείται,[3] καλύπτεται ουσιαστικά από τη ρήση ενός αγγελιοφόρου, ο οποίος αφηγείται τα εξω-

[3] Για την αυθεντικότητα ή μη του χωρίου και για τις αντικρουόμενες απόψεις των μελετητών, βλ. Collard–Morwood (2017: 621–624)

σκηνικά γεγονότα της θυσίας της Ιφιγένειας. Αναφέρει την εξαφάνιση του κοριτσιού και την αντικατάστασή του από ένα ελάφι. Το έργο τελειώνει με την εμφάνιση του Αγαμέμνονα, ο οποίος επιβεβαιώνει το αίσιο τέλος και αναγγέλλει τον απόπλου του στρατού.

Στην παρούσα αναγνωστική πρόταση θα ασχοληθώ με τις εσωκειμενικές διδασκαλίες στο δραματικό κείμενο της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι*. Ως *διδασκαλίαι* ορίζονται οι υποδείξεις του συγγραφέα στο κυρίως ή δευτερεύον κείμενο που λειτουργούν ως έμμεσες οδηγίες για την παράστασή του. Ο Issacharoff ταξινόμησε τις «διδασκαλίες» σε ρηματικές και οπτικές.[4] Ο Πεφάνης επισημαίνει ότι «πολλοί ερευνητές, πράγματι δέχονται την ύπαρξη διδασκαλιών εντός του διαλόγου, τις οποίες ονομάζουν κατά περίπτωση εσωκειμενικές, εσω–διαλογικές ή υπόρρητες–υπαινικτικές διδασκαλίες. Άλλοι δέχονται πως αυτού του είδους οι διδασκαλίες δεν είναι παρά οι ομιλιακές πράξεις ή η δεικτική λειτουργία του λόγου των προσώπων».[5] Συντάσσομαι με την άποψη του Πεφάνη, ο οποίος συμπεραίνει ότι «στην περίπτωση των εσω–κειμενικών διδασκαλιών έχουμε μια ειδική χρήση των ομιλιακών πράξεων και της δεικτικής λειτουργίας, κατά την οποία ο δραματικός λόγος συνιστά ταυτοχρόνως ένα μήνυμα –το κειμενικό– και ένδειξη των συμφραζόμενων συνθηκών ενός άλλου μηνύματος –αυτού της παράστασης, η οποία ενσαρκώνει το αρχικό μήνυμα».[6]

Στην παρούσα εργασία, θα εξετάσω τις ενδείξεις που ενυπάρχουν στο δραματικό κείμενο, οι οποίες βοηθούν στην ανασύσταση της σκηνικής παρουσίασης του έργου. Θα προσπαθήσω, λοιπόν, να αναδείξω το κείμενο ως παράσταση και όχι απλώς και μόνο ως ένα «στατικό, λεκτικό, φιλολογικό φαινόμενο».[7] Ως θεωρητική βάση του εγχει-

---

[4] Βλ. Issacharoff (1985: 30–40), ο οποίος εντάσσει στις ρηματικές διδασκαλίες α) την ονομαστική (nominative), δηλαδή την πιστοποίηση της ταυτότητας των προσώπων, β) την κατευθυντική (destinatrice), όπου αναδεικνύεται ο πομπός και ο λήπτης μιας επικοινωνιακής πράξης) και γ) την μελωδική, δηλαδή χαρακτηριστικά όπως ο ρυθμός, η οξύτητα και ο χρωματισμός της ομιλίας. Από την άλλη μεριά, στις οπτικές διδασκαλίες συμπεριλαμβάνει α) την τοποσημαντική (locative), δηλαδή τον σκηνικό τόπο και τα σκηνικά αντικείμενα, β) την κινησιακή, δηλαδή τις ενδείξεις για την κίνηση και τις χειρονομίες των ηθοποιών), γ) τη μιμική και δ) την ενδυματολογική. Τη βιβλιογραφική αναφορά στον Issacharoff ανέκτησα από τον Πεφάνη (1999: 213–214).

[5] Βλ. Πεφάνης (1999: 212–213) όπου εμπεριέχεται και πληρέστατη βιβλιογραφία.

[6] Πεφάνης (1999: 213).

[7] Η άποψη προέρχεται από τον Davidson (2014: 268), ο οποίος αναφέρει ότι «το ζήτημα των δραμάτων δεν είχε, φυσικά παραμεληθεί εντελώς, αλλά συχνά θεωρήθηκε δευτερεύον και περιορίστηκε σε πρωτοβάθμιες σημειώσεις, σε εκδόσεις και φιλολογικές μονογραφίες». Η ερμηνεία του δράματος ως λογοτεχνία επηρεάστηκε κατά πολύ από την παρερμηνεία της άποψης του Αριστοτέλη ότι η τραγωδία μπορεί να επιτελέσει τον σκοπό της ακόμη και χωρίς τη θεατρική παράσταση. Για την ερμηνεία της συγκεκριμένης άποψης του Αριστοτέλη, βλ. Taplin (1988: 3) και Wilson (2014: 254). Επίσης, η άποψη του Αριστοτέλη, η οποία παραδίδεται ευσύνοπτα από τον Wiles (2011: 117), ότι από όλα τα συστατικά στοι-

ρήματός μου τίθενται οι εργασίες των Χουρμουζιάδη και Taplin. Ο Hourmouziades, με το βιβλίο του, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the scenic space* (1965), ουσιαστικά κατέδειξε τη λειτουργικότητα της *ὄψεως* στα δραματικά έργα του Ευριπίδη. Επίσης, ο Taplin συστηματοποίησε ακόμη περισσότερο και ανέδειξε τον δραματικό ρόλο της *ὄψεως* που επιτυγχάνεται δια μέσου του λόγου. Οι μελέτες του, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Entrances and Exits in Greek Tragedy* (1977) και *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση* (1988), θέτουν το θεωρητικό πλαίσιο για ζητήματα σκηνικής πραγμάτωσης, όπως οι είσοδοι και οι έξοδοι των δραματικών προσώπων, τα σκηνικά αντικείμενα και οι αντανακλώμενες σκηνές. Παρά τη σπουδαιότητα των παραπάνω μελετών και την ώθηση που έδωσαν στην ερμηνεία της *ὄψεως*, η *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* δεν έχει μελετηθεί επισταμένως,[8] μολονότι το δραματικό κείμενο εμπεριέχει πολλές σκηνικές λεπτομέρειες που διαφωτίζουν πολλές πτυχές του έργου.[9] Αυτό το βιβλιογραφικό κενό θα προσπαθήσει να καλύψει η δική μου έρευνα.

Επιπλέον, θα μελετήσω και θα καταγράψω τον τρόπο με τον οποίο χειρίζονται οι σκηνοθέτες αυτές τις σκηνικές οδηγίες. Υπό αυτό το πρίσμα, θα εξετάσω την παράσταση του Κώστα Τσιάνου (2002) από το Εθνικό Θέατρο,[10] του Σωτήρη Χατζάκη (2007)

χεία της τραγωδίας, κυριότερα είναι ο *μῦθος* και το *ἦθος*, τα οποία επηρεάζουν την πλοκή, ενώ αντίθετα, το *ἄσμα* και η *ὄψις* κάνουν το δράμα ελκυστικότερο, αλλά δεν επηρεάζουν την πλοκή, οδήγησαν στην παρερμηνεία της *ὄψεως*, όπως εκφράζεται στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Για την παρερμηνεία της άποψης του Αριστοτέλη, βλ. Σηφάκης (2018).

[8] Εξαίρεση αποτελούν οι μελέτες των Michelakis (2006: 83–103) και Collard–Morwood (2017).

[9] Ο Michelakis (2006: 90) αναφέρει ότι «the text of *IA* is rich in details regarding the movements, gestures, posture, and appearance of the actors. Such details shed light on characterization, plot, and themes».

[10] Η ταυτότητα της παράστασης *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, από το Εθνικό Θέατρο (2002): Σκηνοθεσία–Μετάφραση: Κώστας Τσιάνος, Σκηνογραφία–Ενδυματολογία: Γιάννης Μετζικώφ, Συνθέτης: Δημήτρης Παπαδημητρίου, Χορογράφος: Κώστας Τσιάνος, Υπεύθυνος φωτισμών: Σπύρος Κάρδαρης, Διδασκαλία μουσικής: Μελίνα Παιονίδου, Βοηθός σκηνοθέτη: Κώστας Λικαράκης, Βοηθός χορογράφου: Μάρθα Φριτζήλα, Διανομή: Ακύλλας Καραζήσης (Αγαμέμνων), Νίκος Χατζόπουλος (Πρεσβύτης), Φάνης Μουρατίδης (Μενέλαος), Μαρία Κεχαγιόγλου (Κλυταιμνήστρα), Μαρία Σκουλά (Ιφιγένεια), Αιμίλιος Χειλάκης (Αχιλλέας), Μαρία Λιαπίκου (Τροφός), Δέσποινα Γκάτζιου (Κορυφαία), Εβίτα Ζημάλη (Κορυφαία), Χαρά Κεφαλά (Κορυφαία), Κλημεντία Πιερράκου (Κορυφαία), Μάρθα Φριτζήλα (Κορυφαία), Φανή Γέμτου (Χορός), Γεωργία Γεωργόνη (Χορός), Βάσω Ιατροπούλου (Χορός), Έμιλυ Κολιανδρή (Χορός), Βαλέρια Κουρούπη (Χορός), Μαρία Λιαπίκου (Χορός), Κλαίρη Μανιάτη (Χορός), Φωτεινή Μπάνου (Χορός), Ελεάννα Παπαδοπούλου (Χορός), Πέρσα Σούκα (Χορός), Δήμητρα Στογιάννη (Χορός), Ρένα Σφηνιά (Χορός), Μάυ Χάννα (Χορός), Ανδρομάχη Χρυσομάλη (Χορός), Τόνυ Δημητρίου (Κορυφαίος Στρατιώτης), Λαέρτης Μαλκότσης (Κορυφαίος Στρατιώτης), Βασίλης Ρίσβας (Κορυφαίος Στρατιώτης), Χρήστος Σαπουντζής (Κορυφαίος Στρατιώτης), Τάσος Αλατζάς (Στρατιώτης), Θανάσης Βλαβιανός (Στρατιώτης), Κωνσταντίνος Αθ. Γιαννακόπουλος (Στρατιώτης), Μπάμπης Γούσιας (Στρατιώτης), Μιχάλης Μαρίνος (Στρατιώτης), Θοδωρής Μπουζικάκος (Στρατιώτης), Στρατής Πανούριος (Στρατιώτης), Κωστής Τζανοκωστάκης (Στρατιώτης), Αλμπέρτο Φάις (Στρατιώτης), Θανάσης Χαλκιάς (Στρατιώτης), Θανάσης Βλαβιανός (Στρατιώτης μουσικός), Χρήστος Σαπουντζής (Στρατιώτης μουσικός), Κωστής Τζανοκωστάκης (Στρατιώτης μουσικός), Θανάσης Χαλκιάς (Στρατιώτης μουσικός).

από το Θεσσαλικό Θέατρο,[11] του Γιάννη Καλαβριανού (2019) από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.[12] Δύο ήταν οι βασικοί παράγοντες της επιλογής των συγκεκριμένων παραστάσεων. Ο πρώτος παράγοντας ήταν η σκηνοθετική διαχείριση των οπτικών στοιχείων της παράστασης, ενώ ο δεύτερος είχε να κάνει με την προσβασιμότητα του υλικού.

Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να αναδείξω τις δυσκολίες που ανέκυψαν κατά τη συγγραφή της παρούσας εργασίας. Ένα σημαντικό μέρος της έρευνάς μου είχε να κάνει με τη συγκέντρωση οπτικοακουστικού υλικού (φωτογραφίες και βιντεοσκοπήσεις) των παραστάσεων του Τσιάνου (2002), του Χατζάκη (2007) και του Καλαβριανού (2019). Η διαδικασία αυτή αποδείχτηκε χρονοβόρα και με πολλές δυσκολίες. Τα αιτήματά μου για την παροχή υλικού σε πολλές περιπτώσεις δεν βρήκαν ευήκοα ώτα. Ωστόσο, σημαντική ήταν η αρωγή του Κ.Θ.Β.Ε., το οποίο ανταποκρίθηκε άμεσα στο αίτημά μου δίνοντάς μου την άδεια να χρησιμοποιήσω φωτογραφίες και παρέχοντάς μου το βίντεο της παράστασης. Βέβαια, θα ήθελα να διευκρινίσω πως παρά το ότι την εν λόγω παράσταση είχα παρακαλουθήσει στο Αρχαίο Θέατρο της Δωδώνης το καλοκαίρι του 2019 και είχα διαμορφώσει την αντίληψή μου, αυτό το οπτικοακουστικό υλικό υπήρξε σημα-

[11] Η ταυτότητα της παράστασης *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, από το Θεσσαλικό Θέατρο (2007): Μετάφραση: Κ.Χ. Μύρης, Σκηνοθεσία: Σωτήρης Χατζάκης, Σκηνικά: Έρση Δρίνη, Χορογραφίες: Δημήτρης Σωτηρίου, Κοστούμια: Γιάννης Μετζικώφ, Μουσική σύνθεση: Σαββίνα Γιαννάτου, Στο ρυθμικό μέρος της μουσικής: Πέτρος Κούρτης, Φωτισμοί: Αντώνης Παναγιωτόπουλος, Βοηθός σκηνοθέτη: Ιωάννα Κώτση, Διανομή: Αλέξανδρος Μυλωνάς (Αγαμέμνων), Αρτώ Απαρτιάν (Πρεσβύτης- Α' Άγγελος), Αλέξανδρος Μούκανος (Μενέλαος), Φιλαρέτη Κομνηνού (Κλυταιμνήστρα), Ταμίλα Κουλίεβα (Ιφιγένεια), Γιώργος Χρυσοστόμου (Αχιλλέας), Αγορίτσα Οικονόμου (Β' Άγγελος), Συμμετέχει 14μελής χορός Γυναικών: Βασιλική Βλάχου-Χρυσάνθη Γεωργιάδου-Ανδρομάχη Δαυλού-Ευγενία Ζέκερη-Ζωή Κατσάτου-Σταυρούλα Κοντοπούλου-Λίλλυ Μελεμέ-Αγορίτσα Οικονόμου-Βάϊα Ουγιάρου-Ελένη Ουζουνίδου-Ιρις Πανταζάρα- Μαρία Τοκμάκη-Μαρίζα Τσάρη-Ρεβέκα Τσιλιγκαρίδου

[12] Η ταυτότητα της παράστασης *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (2019): Μετάφραση: Παντελής Μπουκάλας, Σκηνοθεσία: Γιάννης Καλαβριανός, Σκηνικά-Κοστούμια: Αλεξάνδρα Μπουσουλέγκα, Ράνια Υφαντίδου, Μουσική σύνθεση-Μουσική διδασκαλία-Ηχητικός σχεδιασμός: Θοδωρής Οικονόμου, Κίνηση: Δημήτρης Σωτηρίου, Φωτισμοί: Νίκος Βλασόπουλος, Α' Βοηθός σκηνοθέτη: Αλεξία Μπεζίκη, Β' Βοηθός σκηνοθέτη: Χάρης Πεχλιβανίδης, Βοηθοί σκηνογράφου-ενδυματολόγου: Ελίνα Ευταξία, Isabela Tudorache, Φωτογράφιση παράστασης: Τάσος Θώμογλου, Οργάνωση παραγωγής: Marleen Verschuuren, Μαρία Λαζαρίδου, *Βοηθός σκηνογράφου (στο πλαίσιο πρακτικής άσκησης): Σοφία Τσιριγώτη, Διανομή: Γιώργος Γλάστρας (Αγαμέμνων), Ανθή Ευστρατιάδου (Ιφιγένεια), Γιώργος Καύκας (Πρεσβύτης), Νικόλας Μαραγκόπουλος (Μενέλαος), Θανάσης Ραφτόπουλος (Αχιλλέας), Χρίστος Στυλιανού (Αγγελιοφόρος), Μαρία Τσιμά (Κλυταιμήστρα), Μομώ Βλάχου, Στελλίνα Βογιατζή, Δέσποινα Γιαννοπούλου, Ιωάννα Δεμερτζίδου, Δανάη Επιθυμιάδη, Αίγλη Κατσίκη, Λήδα Κουτσοδασκάλου, Μαρία Κωνσταντά, Αλεξία Μπεζίκη, Ζωή Μυλωνά, Μαριάνθη Παντελοπούλου, Κατερίνα Παπαδάκη, Ρεβέκκα Τσιλιγκαρίδου (Χορός), Δημήτρης Χουντής (Μουσικός επί σκηνής).

ντικό γιατί συμπλήρωσε τα κενά της μνήμης ή με βοήθησε να επιβεβαιώσω τις αρχικές μου ερμηνείες.[13]

Όσον αφορά την παράσταση του Κώστα Τσιάνου, το ηλεκτρονικό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου αποτέλεσε τη βάση της έρευνάς μας. Η ιστοσελίδα του οργανισμού παρέχει τόσο τη μαγνητοσκοπημένη παράσταση όσο και φωτογραφίες διευκολύνοντας εν πολλοίς τον ερευνητή.[14] Όσον αφορά την παράσταση που σκηνοθέτησε ο Χατζάκης για το Θεσσαλικό Θέατρο, συναντήσαμε αρκετές δυσκολίες ως προς την ανεύρεση του υλικού. Η παράσταση είναι διαθέσιμη στο διαδίκτυο σε τέσσερα μέρη, ενώ ένα σημαντικό κομμάτι της παράστασης δεν κατάφερα να το παρακολουθήσω.[15]

Ένα ακόμη σημαντικό εργαλείο στην έρευνά μας υπήρξε και η κριτικογραφία. Ο ημερήσιος Τύπος διευκόλυνε να κατανοήσουμε την εντύπωση που άφησε η κάθε παράσταση τόσο στους κριτικούς του θεάτρου, όσο και στον μέσο θεατή. Όπως επισημαίνει η Γκαστή, «η κριτική ορίζεται ως δραστηριότητα κατ' εξοχήν διαμεσολαβητική, που συναρθρώνει την παραγωγή με την πρόσληψη. Ως εκ τούτου, συχνά για την περιγραφική επισκόπηση μιας παράστασης είναι αναγκαία η χρήση των κριτικών σημειωμάτων. Ακόμη και όταν η «ανασύνθεση» της παράστασης βασίζεται κυρίως στην αυτοψία, η αξιοποίηση της κριτικογραφίας μπορεί να συμβάλει στην ανασύσταση καίριων παραστασιακών λεπτομερειών».[16]

Πάντως, μολονότι αξιοποιώ μεθοδολογικά εργαλεία από τους κλάδους της θεατρολογίας, της σημειωτικής και της γλωσσολογίας, η μελέτη μου είναι φιλολογική και αυστηρά κειμενοκεντρική. Όπως τονίζει ο Taplin, η ανάδειξη της θεατρικότητας των δραματικών κειμένων δε συνιστά κατ' ανάγκην και υποτίμηση της φιλολογικής τους

---

[13] Η Γκαστή (2018: 139 σημ. 4) συμπυκνώνοντας τις απόψεις του Κυριακού (2002: 35–36, 41–43), ο οποίος εξετάζει την κινηματογράφηση του θεάτρου ως έναν τρόπο σύγκλισης των δύο τεχνών, επισημαίνει ότι «η αυτοψία της φυσικής παρουσίας του θεατή στον χώρο που λαμβάνει χώρα η παράσταση υπερέχει σε σχέση με τη διαμεσολαβημένη θέαση της παράστασης μέσω της κινηματογράφησης, καθώς ενδέχεται να επηρεάζει την οπτική μεταφορά της, μέσω της προτίμησης του κοντινού ή μεσαίου πλάνου σε σχέση με τα πλάνα συνόλου και τις διευρυμένες εστιάσεις. Συχνά, ο τρόπος κινηματογράφησης, μέσω της εστίασης των πλάνων και των διαφορετικών αισθητικών και συναισθηματικών εφέ, ενέχει και έναν επεξηγηματικό ή και εν δυνάμει διδακτικό χαρακτήρα, υπαγορεύοντας στον τηλεθεατή μια ερμηνεία».

[14] Για την παράσταση του Τσιάνου, βλ. την επίσημη ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου στον παρακάτω σύνδεσμο: http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=207.

[15] Από τα βίντεο λείπει ένα μέρος της παράστασης, το οποίο δεν μπόρεσα να βρω. Για την παράσταση του Χατζάκη, βλ. τους παρακάτω συνδέσμους: https://www.youtube.com/watch?v=0Qw8TCY3qGg, https://www.youtube.com/watch?v=w-YPtIznylE, https://www.youtube.com/watch?v=y93GeCMdd-Y, https://www.youtube.com/watch?v=V-CS4HYVLaM.

[16] Γκαστή (2018: 140 σημ. 5), όπου παρατίθεται η άποψη της Hardwick (2012: 79–80), η οποία επισημαίνει ότι «η 'αφήγηση' της παράστασης εναπόκειται στην ιδιαιτερότητα και στην επιλεκτικότητα της οπτικής και της ακουστικής μνήμης του κριτικού, καθώς και στις υποκειμενικές του κρίσεις». Βλ. ακόμη Βερβεροπούλου (2009: 142–144 και 148).

αξίας. Αντίθετα, το κείμενο είναι ο βασικός φορέας που «περιέχει και εξηγεί την οπτική διάσταση ενός έργου».[17]

Βασική αρχή του Taplin είναι ότι «κάθε σημαντική ενέργεια υπονοείται, επικυρώνεται ή προσδιορίζεται από τις λέξεις του κειμένου».[18] Η έλλειψη σαφών σκηνοθετικών οδηγιών (παρεπιγραφές) και η οπτική διάσταση που περιέχεται στις λέξεις του δραματικού κειμένου οδηγούν στην ανωτέρω άποψη.[19] Πάντως, για την ύπαρξη ενσωματωμένων σκηνοθετικών οδηγιών είχε ήδη τοποθετηθεί ο Arnott,[20] ενώ η άποψη του Taplin έχει τύχει ένθερμης υποδοχής και αποδοχής από ένα μεγάλο μέρος της επιστημονικής κοινότητας, αλλά έχει εγείρει και αρκετές ενστάσεις.[21]

Αυτή η ιδιότυπη σχέση του κειμένου με την παράσταση απασχόλησε και συνεχίζει να απασχολεί μέχρι και σήμερα τους μελετητές.[22] Το βασικό ερώτημα που τίθεται είναι αν μπορεί το κείμενο να μεταφερθεί στη σκηνή σε απόλυτη συνάφεια με το σκηνικό και οπτικό περιεχόμενο που μεταφέρουν οι ενοφθαλμισμένες οδηγίες. Ο Taplin επισημαίνει ότι «η γεμάτη νόημα σκηνική δράση, η οπτική διάσταση, είναι δυνατόν να διασωθεί από τις λέξεις, και ότι αυτό είναι αναπόσπαστο μέρος του έργου ως συνόλου».[23] Η μετάβαση από το κείμενο στην παράσταση ίσως ήταν ευκολότερη στο θέατρο του 5ου αιώνα π.Χ., διότι οι ίδιοι οι συγγραφείς των θεατρικών έργων είχαν τον ρόλο του σκηνοθέτη, του παραγωγού και ήταν υπεύθυνοι για τη συνολική παρουσίαση των έργων τους. Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο Goldhill, «ο πολιτισμός της κλασικής Ελλάδας ήταν πολιτισμός παραστάσεων».[24]

Αντίθετα, οι σύγχρονοι σκηνοθέτες Αρχαίου Δράματος βρίσκονται σε ιδιαίτερα δύσκολη θέση. Από τη μια μεριά, υπάρχουν εκείνοι οι σκηνοθέτες που προσπαθούν να παραμείνουν πιστοί στο δραματικό κείμενο και στην αναπαραγωγή της πρωταρχικής

---

[17] Βλ. Taplin (1988: 8–9).

[18] Βλ. Taplin (1977β: 30–31).

[19] Βλ. Taplin (1977β: 28) και (1977α: 130).

[20] Ο Arnott (1962: 21) επισημαίνει ότι «we are assisted by the fact that Greek drama, like other dramas in their technically formative stages, did not rely on stage directions, which might easily have been lost when the plays were edited for publication, but on hints and directions conveyed within the text itself».

[21] Υποστηρικτές της άποψης του Taplin είναι μεταξύ άλλων ο Mastronarde (1979), ο Halleran (1985: 1), η Kaimio (1988: 8), ο Telò (2002: 11), ο Poe (2003: 421) και η Easterling (2012α: 234–235). Την αντίθεσή τους έχουν εκφράσει ο Goldhill (1986) και ο Wiles (1987: 138) και (1997: 15–21).

[22] Βλ. ενδεικτικά, Χατζηγεωργίου–Σιαφκάλης (1997), Ιακώβ–Παπάζογλου (2007[2]), Πεφάνης (2013: 368–370), Βαρζελιώτη (2014), Γεωργίου (2016), Τσιτσιρίδης (2019).

[23] Taplin (1988: 277).

[24] Goldhill (2012α: 81).

παρουσίασης του έργου.[25] Ωστόσο, οι συμβάσεις που καθόριζαν τη σκηνική παρουσίαση του 5ου αιώνα έχουν πλέον αλλάξει. Επίσης, η μετάφραση του αρχαίου κειμένου δημιουργεί έναν βαθμό διαμεσολάβησης του αρχικού μηνύματος που φέρει το κείμενο.[26] Επιπλέον, το σύγχρονο κοινό διαφέρει κατά πολύ από το κοινό του 5ου αιώνα π.Χ. Έτσι, όπως σημειώνει η Σακαρέλλου, «η προσπάθεια αναβίωσης μιας αυθεντικής αρχαίας ελληνικής παράστασης στη σύγχρονη σκηνή είναι όχι μόνο αδύνατη, αλλά δεν έχει και κανένα απολύτως νόημα».[27]

Από την άλλη μεριά, υπάρχουν εκείνοι, οι οποίοι παρουσιάζουν ένα αρχαίο δράμα με ελευθερία και με μια στάση ανεξαρτητοποίησης από τους περιορισμούς του κειμένου. Όπως επισημαίνει ο Ευαγγελάτος, οι σκηνοθέτες «που πρεσβεύουν ότι τα έργα αυτά είναι μη παραστάσιμα και απλώς μπορούν να σταθούν αφορμή για δεξιοτεχνικά σκηνοθετικά επιτεύγματα, ερήμην των νοημάτων που αυτά περικλείουν».[28] Αυτή η σκηνοθετική στάση της «ελεύθερης επινοητικότητας σκηνικών ευρημάτων», όπως εύστοχα αναφέρει ο Taplin, οδηγεί το κοινό μακριά από το έργο και τα νοήματα του αρχαίου δραματουργού.[29]

Η λύση του προβλήματος δεν είναι εύκολη. Σε γενικές γραμμές, όμως, θεωρούμε ότι η πρόταση του Taplin τείνει προς τη σωστή κατεύθυνση. Σύμφωνα με τον Taplin, ο σκηνοθέτης αφού μελετήσει το λεκτικό και το οπτικό νόημα του πρωτοτύπου, να αποφασίσει για τις προτεραιότητες, που θεωρεί αναγκαίες, και ύστερα να προσπαθήσει να τις κάνει ζωντανό θέατρο. […] Αυτό, όμως, αφήνει ακόμη τεράστιο περιθώριο δράσης στην επιδεξιότητα και το ταλέντο του σκηνοθέτη για απόδοση και παρουσίαση.[30]

Ωστόσο, καίρια είναι –ή θα έπρεπε να είναι– η φιλολογική συμβολή στην εναρμόνιση του κειμενικού κώδικα με το παραστασιακό παράγωγό του. Ο Ευαγγελάτος αναφέρει ότι «η φιλολογική μελέτη του κειμένου, […] είναι το απαραίτητο προστάδιο της αναβίωσής του [αλλά η] πραγματική θεατρική λειτουργία είναι η μεταφορά του ουσιαστικού μηνύματος του κειμένου στην ψυχή του σύγχρονου θεατή, που είναι πλασμέ-

[25] Βλ. Taplin (1988: 273), Ευαγγελάτος (2007[2]: 34)

[26] Για την άποψη αυτή, βλ. Μπαϊρακτάρη (2018)

[27] Βλ. Σακαρέλλου (2019: 13), η οποία παραπέμπει στη Βαροπούλου (1993: 67) και στην άποψή της για την έννοια της «αναβίωσης».

[28] Ευαγγελάτος (2007[2]: 34).

[29] Βλ. Taplin (1988: 277–278), ο οποίος τονίζει ότι «εάν ο σκηνοθέτης δεν δίνει προσοχή στο οπτικό και σκηνικό νόημα του συγγραφέα, τότε δεν είναι το έργο του συγγραφέα, που αυτός παρουσιάζει, […] αλλά είναι το θεατρικό ισοδύναμο του ξαναγραψίματος του κειμένου».

[30] Taplin (1988: 286).

νη, όσον αφορά τους φιλοσοφικούς, κοινωνικούς και αισθητικούς δείκτες της, τελείως διαφορετική απ' ότι ήταν η ψυχή του θεατή του 5ου αι.».[31]

Έχοντας ως βάση το ανωτέρω θεωρητικό υπόβαθρο και τους προβληματισμούς για τη σχέση του κειμένου με την παράσταση, θα εξετάσω δύο βασικές παραμέτρους που οδηγούν στη σκηνική απόδοση της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι*. Θα μελετήσω, αφενός μεν ζητήματα σχετικά με την *ύπόκρισιν*, αφετέρου δε το ζήτημα ύπαρξης ενός σκηνογραφικού φόντου. Πιο συγκεκριμένα:

Στο πρώτο κεφάλαιο, θα εξετάσω τους δείκτες *ύποκρίσεως*, δηλαδή τις ενδείξεις που σχετίζονται με τις κινήσεις, τις χειρονομίες, τη στάση του σώματος και τον χειρισμό της φωνής. Ειδικότερα, στο πρώτο υποκεφάλαιο υπό τον τίτλο «Σημειολογία των προσεγγιστικών σχέσεων (proxemics)», θα προσπαθήσω να αναδείξω τη σημασία που έχουν οι σχέσεις των σωμάτων των ηθοποιών στον χώρο, καθώς και το νόημα που παράγουν ως προς την ηθογράφηση, την κοινωνική και πολιτική υπόσταση του εκάστοτε δραματικού προσώπου. Συγκεκριμένα θα εξετάσω τις προσεγγιστικές σχέσεις Μενελάου–Πρεσβύτη, Μενελάου–Αγαμέμνονα, Κλυταιμνήστρας–Αχιλλέα και Ιφιγένειας–Αγαμέμνονα έτσι όπως αποτυπώνονται στο Α΄, Β΄ και Γ΄ Επεισόδιο. Παράλληλα, θα εξεταστούν οι σύγχρονες σκηνοθετικές προτάσεις των Τσιάνου, Χατζάκη και Καλαβριανού ως προς τη διαχείριση των απτικών επαφών και το οπτικό τους νόημα.

Στο δεύτερο υποκεφάλαιο με τον τίτλο «Όψεις χορικής αυτοαναφορικότητας», θα προσπαθήσω να αναδείξω τα λεκτικά σήματα του κειμένου, τα οποία αναφέρονται στην ίδια την *χορείαν* και τις προσδιοριστικές κατευθύνσεις που θέτουν για τη σκηνική της πραγμάτωση. Θα μας απασχολήσουν κυρίως η περιγραφή του αθλητικού αγώνα του Αχιλλέα στον εξωσκηνικό χώρο στην Πάροδο του έργου και η περιγραφή της εξωσκηνικής *χορείας* στο Γ΄ Στάσιμο. Επίσης, θα επιχειρήσω να ερμηνεύσω το αν και κατά πόσον αυτοί οι λεκτικοί δείκτες έχουν επηρεάσει τη σκηνική παρουσίαση των δύο χορικών στις σύγχρονες παραστάσεις.

Στο τρίτο υποκεφάλαιο υπό τον τίτλο «Παραγλωσσικά σημεία», θα εξετάσω τα ενδοκειμενικά εκείνα σήματα που υποδεικνύουν τους τρόπους φωνητικής απόδοσης του κειμένου. Θα εστιάσω στις «φωνητικές εκφορές» και κυρίως στα επιφωνήματα που εγγράφονται στο κείμενο, αλλά και στους όρους που υποδεικνύουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φωνητικής υπόκρισης, όπως η οξύτητα, η ηχηρότητα κ.ά. Θα προσπαθήσω

[31] Βλ. Σ. Α. Ευαγγελάτος, «Επίδαυρος *Ηλέκτρα*», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 2/7/1972. Την αναφορά αυτή ανέκτησα από τη Σακαρέλλου (2019: 13–14). Βλ. ακόμη, Taplin (1988: 10).

να αναδείξω τη λειτουργία τους ως δεικτών της συναισθηματικής κατάστασης των δραματικών προσώπων, ενώ θα μελετήσω και την απόδοσή τους στη σύγχρονη σκηνή.

Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, με τον τίτλο «Φραστικές ενδείξεις σκηνογραφικού σχεδιασμού;», αποτελεί ουσιαστικά μια πρόταση ως προς την ανασύσταση του σκηνογραφικού φόντου του έργου. Στόχος μου είναι να αναδείξω τις οπτικές ενδείξεις του κειμένου και τον τρόπο με τον οποίο καθορίζουν τη σκηνική δράση. Παράλληλα, θα μελετήσω τις σκηνογραφικές προτάσεις καθώς και τον ρόλο τους στην οπτική διάσταση του έργου.

1. Δείκτες ὑποκρίσεως

ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς
καὶ ἐσθῆσι καὶ ὅλως ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι
Αριστοτέλη, *Ρητορική* 1386a 32–33

Ο Αριστοτέλης αναφέρει τα *σχήματα* και την *φωνήν* ως τα συστατικά εκείνα που είναι απαραίτητα για την υπόκριση. Η *ὑπόκρισις* είναι ένα βασικό στοιχείο πειθούς. Αυτό, άλλωστε ισχυρίζεται και ο συντάκτης της πραγματείας *Προλεγόμενα τῆς Ρητορικῆς* ακολουθώντας την άποψη του Θεοφράστου (*Πλήν καὶ Θεόφραστος ὁ φιλόσοφος ὁμοίως φησὶν εἶναι μέγιστον πρὸς τὸ πεῖσαι τὴν ὑπόκρισιν, εἰς τὰς ἀρχὰς ἀναφέρων καὶ τὰ πάθη τῆς ψυχῆς καὶ τὴν κατανόησιν τούτων, ὡς καὶ τῇ ὅλῃ ἐπιστήμῃ σύμφωνον εἶναι τὴν κίνησιν τοῦ σώματος καὶ τὸν τόνον τῆς φωνῆς*).[32] Η *ὑπόκρισις*, όμως αποτελεί και ένα από τα βασικά στοιχεία της θεατρικής πράξης.

Καίτοι τα παραδείγματα που ανέφερα προέρχονται από πραγματείες σχετιζόμενες με τη ρητορική, οι ίδιοι οι θεωρητικοί της αρχαιότητας έχουν συνδέσει τη ρητορική με το θέατρο θεωρώντας ότι οι ρήτορες επηρεάζονταν ή θα έπρεπε να επηρεάζονται από τους υποκριτές του θεάτρου (*ἡ δὲ ὑπόκρισίς ἐστιν, ἵνα καὶ τῷ σχήματι, καὶ τῷ βλέμματι, καὶ τῇ φωνῇ, ὡς ἂν τραγῳδὸς ἄριστος καλῶς τοῖς λεγομένοις συσχηματίζηται*).[33]

Οι κινήσεις, οι χειρονομίες, η στάση του σώματος (*σχήματα*) και ο χειρισμός της φωνής (*φωνή*) αποτελούν μεταξύ άλλων τα απαραίτητα συστατικά της θεατρικής πραγμάτωσης. Ωστόσο, η δυσκολία ανασύνθεσης της θεατρικής παράστασης του 5ου αιώνα π.Χ. κάνει εξίσου δύσκολη την αποκωδικοποίηση των κινήσεων και γενικότερα της σκηνικής συμπεριφοράς των ηθοποιών.[34] Οι διάφορες προσπάθειες ανασύνθεσης των

---

[32] Το χωρίο παρουσιάζει την άποψη του Θεοφράστου περί *ὑποκρίσεως*. Ωστόσο η πληροφορία αυτή είναι έμμεση, διότι δεν έχει σωθεί το έργο του Θεοφράστου *Περὶ ὑποκρίσεως* όπου ίσως υπήρχαν περισσότερες πληροφορίες για την *ὑπόκρισιν*. Όσον αφορά το κείμενο, βλ. Ανωνύμου, *Προλεγόμενα τῆς Ρητορικῆς*, VI. 35–36 Walz. Το χωρίο προέρχεται από την έκδοση του Walz, ωστόσο διατηρώ τη διόρθωση του Κατσούρη (1989: 34, σημ. 6), ο οποίος διορθώνει το *ψυχῆς* που παραθέτουν τα χειρόγραφα σε *φωνῆς*. Η διόρθωση αυτή, όπως επισημαίνει ο Κατσούρης, γίνεται γιατί όλη η παράδοση χωρίζει την υπόκριση σε δύο κατηγορίες, στη *διάθεσιν τοῦ σώματος* και στον *τόνον τῆς φωνῆς*. Πρβλ. Κικέρων, *Rhetorica ad Herennium*, III xi. 19 vocis figura et corporis motus, Λογγίνος, *Τέχνη Ρητορική*, I 310 κ.ε. Spengel *διάθεσις σώματός τε καὶ τόνου φωνῆς*.

[33] Ανώνυμ., *Προλεγόμενα τῆς Ρητορικῆς*, VI. 35 Walz. Πρβλ. ακόμη τα χωρία από το *De oratore* του Κικέρωνα που παρατίθενται από τον Κατσούρη. Ο Κατσούρης (1989: 11, 37, 115, 141) διαπιστώνει ότι η σκηνική–θεατρική υπόκριση άσκησε μεγάλη επιρροή στη ρητορική υπόκριση.

[34] Για τον όρο «σκηνική συμπεριφορά» ακολουθώ την άποψη της Παπάζογλου (2007: 218, σημ. 6), η οποία εννοεί «τόσο την κίνηση όσο και το μέσο (ρήση, στιχομυθία, μονωδία, κραυγή, σιωπή)».

βασικών μερών της θεατρικής παραγωγής του 5ου αιώνα π.Χ. οδήγησαν σε συμπεράσματα που δεν είναι αδιαμφισβήτητα. Ένα μέρος των μελετητών υποστηρίζει ότι οι κινήσεις που ακολουθούσαν οι υποκριτές ήταν συμβατικές και κωδικοποιημένες και μοιάζουν με τις κινήσεις του θεάτρου Νο και Καμπούκι της Ανατολής. Η χρήση των προσωπείων και οι παραστάσεις των αγγειογραφιών αποτέλεσαν τη βάση του επιχειρήματός τους. Στον αντίποδα, αρκετοί είναι εκείνοι που τείνουν προς μια πιο νατουραλιστική θεώρηση των κινήσεων. Πάντως, όπως σωστά επισημαίνει ο Σηφάκης «δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι οι τρόποι στάσης και κίνησης του σώματος, και οι χειρονομίες, είναι γενικά διαφορετικές σε κάθε πολιτισμικό σύστημα, συνεπώς κινήσεις που μπορεί να θεωρούνται απολύτως φυσικές σε έναν πολιτισμό είναι δυνατόν να εκλαμβάνονται σαν πολύ σχηματικές από θεατές που ανήκουν σε άλλον πολιτισμό».[35]

Σε κάθε περίπτωση, η επικοινωνία που θα έπρεπε να επιτευχθεί ανάμεσα στον πομπό (δραματουργός) και τον δέκτη (θεατές) απαιτεί εκτός από τη γλώσσα και τα υπόλοιπα δύο στοιχεία της ανθρώπινης επικοινωνίας, τα παραγλωσσικά σήματα (τρόπος εκφώνησης) και τα μη–λεκτικά σήματα (κινήσεις, χειρονομίες).[36] Δηλαδή, τα ενσωματωμένα στο κείμενο σήματα που υποδεικνύουν λεκτικά τον τρόπο εκφοράς του ποιητικού κειμένου και τις κινήσεις, χειρονομίες, στάσεις του ανθρώπινου σώματος.[37]

Στο κεφάλαιο αυτό, λοιπόν, θα επιχειρήσω να εξετάσω τις οδηγίες εκείνες που εγγράφονται στο κείμενο από τον ποιητή–διδάσκαλο και αφορούν τον τρόπο με τον οποίο δηλώνονται οι προσεγγιστικές σχέσεις των ηθοποιών (proxemics) που παράγονται από την τοποθέτηση των σωμάτων τους στον χώρο. Επίσης, θα εξετάσω τα σχήματα όρχησης που υπαγορεύονται από το κείμενο και συνιστούν δείκτες αυτοαναφορικότητας και τα παραγλωσσικά χαρακτηριστικά της γλώσσας που λειτουργούν ως δείκτες της συγκινησιακής κατάστασης ενός ομιλητή. Παράλληλα, θα εξετάσω τους τρόπους της σκηνικής μετάταξης αυτών των δεικτών στις σύγχρονες παραστάσεις.

---

[35] Σηφάκης (2007: 139, σημ.34).

[36] Ο Lateiner (2005: 414) θεωρεί ότι «human communication has a triple system: language, paralanguage, and nonverbal communication, that is, the words that we say, the way that voices say them, and the body' s messages that accompany speech or behaviors that precede or replace words».

[37] Ο Thomas (1991: 1) προσπαθώντας να ορίσει τι είναι «χειρονομία» αναφέρει ότι «gesture includes any kind of bodily movement or posture (including facial expression) which transmits a message to the observer».

1.1. Σημειολογία των προσεγγιστικών σχέσεων (proxemics)

Οι κινήσεις, οι χειρονομίες, η στάση του σώματος αποτελούν μέρος των μη–λεκτικών συστημάτων επικοινωνίας. Για τη μελέτη των συστημάτων αυτών, η επιστήμη της ανθρωπολογίας, χρησιμοποιεί τον όρο «σημειολογία των κινησιακών σχέσεων» (kinesics), όπου περιλαμβάνονται υποκατηγορίες όπως η σημειολογία των προσεγγιστικών σχέσεων (proxemics), η σημειολογία των απτικών σχέσεων (haptics) κ.ά.[38]

Ο E.T. Hall ορίζει ως σημειολογία των προσεγγιστικών σχέσεων (proxemics) «το σύνολο των αλληλένδετων παρατηρήσεων και θεωρήσεων σε ό, τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος χειρίζεται τον χώρο του ως έναν ειδικό τρόπο επεξεργασίας του πολιτισμού».[39] Η επιστήμη που ασχολείται με τη μελέτη των κωδίκων του χώρου και την ανάλυση των παραστασιακών συστημάτων, έχει ως βάση της την επιβεβαιωμένη υπόθεση ότι η χρήση του χώρου από τον άνθρωπο παράγει μια πληθώρα συνδηλωτικών πολιτισμικών νοημάτων.[40]

Στο παρόν υποκεφάλαιο δεν θα εξετάσω το σύνολο των προσεγγιστικών «συντακτικών» υποσυστημάτων που διέκρινε ο Hall,[41] αλλά θα περιοριστώ στην εξέταση του «άτυπου χώρου», δηλαδή «των μεταβαλλόμενων σχέσεων γειτνίασης και απόστασης μεταξύ των ατόμων», εν προκειμένω «την αλληλενέργεια μεταξύ ηθοποιού–ηθοποιού».[42] Στόχος μου είναι να εξετάσω τις σχέσεις των σωμάτων των ηθοποιών στον χώρο έτσι όπως εγγράφονται στο κείμενο της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο μεταφέρονται από τους σύγχρονους σκηνοθέτες.

Επιπλέον, θα προσπαθήσω να ανιχνεύσω και να ερμηνεύσω το νόημα που παράγουν αυτές οι σχέσεις ως προς τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα των αλληλεπιδρώντων προσώπων τόσο σε κοινωνικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο. Αξίζει, πάντως, να σημειωθεί ότι η μελέτη των προσεγγιστικών σχέσεων στην τραγωδία είναι σχεδόν ανύπαρκτη,

---

[38] Για τη μετάφραση των όρων kinesics, proxemics, haptics ακολουθώ την πετυχημένη μετάφραση της Διαμαντάκου στον Elam (2001: 273–274). Για τη σημειολογία των κινησιακών σχέσεων γενικά βλ. Birdwhistell (1970). Το πεδίο μελέτης της σημειολογίας των κινησιακών σχέσεων εντοπίζουν οι Thomas (1991: 3), Lateiner (2005: 413) και Petrides (2012: 60).

[39] Hall (1966: 1). Για τον ορισμό, βασίστηκα στον Elam (2001: 84).

[40] Elam (2001: 81). Ο Petrides (2012: 60) συμπληρώνει ότι η σημειολογία των προσεγγιστικών σχέσεων παράγει ιδιαίτερο νόημα όσον αφορά ζητήματα κοινωνικής ταυτότητας, όπως η κοινωνική θέση, η κοινωνική τάξη, το φύλο και ο κοινωνικός ρόλος.

[41] Ο Hall διέκρινε τρία βασικά προσεγγιστικά «συντακτικά» συστήματα, τα οποία είναι το «σύστημα παγιωμένου χαρακτήρα» που περιλαμβάνει στατικές αρχιτεκτονικές διατάξεις, το «σύστημα ημι–παγιωμένου χαρακτήρα» που περιλαμβάνει τα μετακινούμενα αντικείμενα (έπιπλα, σκηνικός διάκοσμος και φωτισμός) και τον «άτυπο χώρο». Τη διάκριση του Hall εντόπισα στον Elam (2001: 85).

[42] Elam (2001: 85).

γεγονός που επισημαίνει και ο Petrides στο άρθρο του με τίτλο «Proxemics and Structural Symmetry in Euripides' *Medea*», που τυχαίνει να είναι και το μοναδικό που εντόπισα πάνω σε αυτό το θέμα.[43]

Στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* μετά τον Πρόλογο, όπου ο Αγαμέμνονας ανέθεσε στον Πρεσβύτη την αποστολή να παραδώσει μια νέα επιστολή στην Κλυταιμνήστρα, με την οποία ζητούσε να μην έρθει η Ιφιγένεια στην Αυλίδα, το Α΄ Επεισόδιο αρχίζει με την είσοδο του Μενελάου και του Πρεσβύτη. Οι δύο χαρακτήρες φαίνεται ότι έχουν εμπλακεί σε μια διένεξη, η οποία θα συνεχιστεί επί σκηνής.

Το κοινωνικό status των δύο ανδρών είναι διαφορετικό. Από τη μια ο Μενέλαος ως βασιλιάς της Σπάρτης και αδερφός του αρχιστράτηγου της εκστρατείας Αγαμέμνονα διατηρεί μια υψηλή θέση στην κοινωνική πυραμίδα. Στον αντίποδα ο Πρεσβύτης είναι δούλος, ταπεινής κοινωνικής θέσης και σίγουρα κατώτερος του Μενελάου. Ωστόσο, στη ζωηρή αρχή του Α΄ Επεισοδίου,[44] ο Πρεσβύτης είναι εκείνος που αρχίζει τον διάλογο στον σκηνικό χώρο και χρόνο (*Μενέλαε, τολμᾶις δείν', ἅ σ' οὐ τολμᾶν χρεών*, 303) και όχι ο Μενέλαος, όπως θα ανέμενε κάποιος λόγω της θέσης και του κύρους του το οποίο προβάλλει στον στίχο 318 που απευθύνει στον Αγαμέμνονα (*οὐμὸς οὐχ ὁ τοῦδε μῦθος κυριώτερος λέγειν*).[45] Ο στίχος 318 ίσως αποτελεί ένα σχόλιο αυτοαναφορικής απολογίας από μεριάς του Ευριπίδη για τον ανοίκειο τρόπο με τον οποίο άρχισε η σκηνή.

Η επανάληψη του *τολμῶ* (*τολμᾶις*, *τολμᾶν*, 303) εκ μέρους του Πρεσβύτη δείχνει την οικειότητά του με τον Μενέλαο.[46] Παράλληλα, η εμφατική επανάληψη του όρου ίσως είναι προσδιοριστική της ενεργητικής τόλμης του ίδιου του Πρεσβύτη, αφού ο ίδιος καίτοι κατώτερος του Μενελάου, τολμάει να τον εγκαλεί ότι κάνει πράγματα που δεν είναι θεμιτά. Με τον στίχο 306 (*κλαίοις ἄν, εἰ πράσσοις ἅ μὴ πράσσειν σε δεῖ*), ο Μενέλαος υπενθυμίζει την κοινωνική απόσταση που τους χωρίζει, ενώ το ρήμα *δεῖ* δηλώνει την κοινωνικά επιβεβλημένη συμπεριφορά του Πρεσβύτη που υπαγορεύει την υποχώρηση.

---

[43] Ο Petrides (2012: 60–61, σημ. 2) σημειώνει ότι «as far as I know, there is no specialized study of tragic proxemics per se…». Στην ίδια σημείωση υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία για τη σημειολογία των προσεγγιστικών σχέσεων εν γένει, καθώς και σε άλλες μελέτες σχετικά με τον χώρο.

[44] Lesky (2000[3]: 341), Collard–Morwood (2017: 318 ad 303–414a).

[45] Μολονότι ο στίχος αποδίδεται στον Μενέλαο, ο Μπλάνας (2017: 49) τον αποδίδει στον Πρεσβύτη μεταφράζοντας «Εδώ· εμένα ρώτα να σου πω». Η μεταφραστική επιλογή του Μπλάνα ενισχύει την ενεργητική παρουσία του Πρεσβύτη στη σκηνή.

[46] Collard–Morwood (2017: 320 ad 303).

Ήδη από τους πρώτους στίχους του Α΄ Επεισοδίου παρατηρούμε ότι οι δύο χαρακτήρες βρίσκονται ο ένας απέναντι στον άλλο χωρίς να τους χωρίζει η κοινωνική τους απόσταση. Παρόλο που ο ένας είναι βασιλιάς ενώ ο άλλος δούλος, δεν υπάρχει κάποιος όρος που να υποδηλώνει την κατωτερότητα ενός εκ των δύο.[47] Ακόμη, η ισότητά τους στην σκηνή υποδηλώνεται και από τον ίσο αριθμό στίχων που εκφωνεί ο καθένας.[48]

Μολονότι υπάρχει έλλειψη δεικτών χωρικής ταξινόμησης στον κάθετο άξονα του σκηνικού χώρου ανάμεσα στον Μενέλαο και τον Πρεσβύτη, τα λεξιλογικά δεδομένα δείχνουν ότι ο τελευταίος έχει τον έλεγχο της σκηνής.[49] Στη συνέχεια, η προσοχή στρέφεται στην αιτία της διαμάχης που δεν είναι άλλη από την απόσπαση της επιστολής που μετέφερε ο Πρεσβύτης και την παραβίαση της ιδιωτικότητας του επιστολογράφου από τον Μενέλαο (*οὐ χρῆν σε λῦσαι δέλτον, ἥν ἐγὼ ᾽φερον*, 307).

Η αναφορά στο ανοιχτό γράμμα επιφέρει την αύξηση της έντασης που μετασχηματίζεται σε έντονη χειρονομιακότητα. Ο Πρεσβύτης δείχνει ισχυρή θέληση να επανακτήσει το γράμμα και το διεκδικεί με μια ισχυρή προσταγή (*ἄφες δὲ τήνδ᾽ ἐμοί*, 309). Η προστακτική *ἄφες* αποτελεί τη δεικτική χειρονομία που σε συνδυασμό με τη δεικτική αντωνυμία *τήνδε*[50] και την προσωπική αντωνυμία *ἐμοί*, τοποθετημένη εμφατικά στο τέλος του στίχου δηλώνει τη σφοδρή επιθυμία του να ανακτήσει την επιστολή στο *εδώ* και το *τώρα* του διαλόγου.[51] Η επιστολή φαίνεται ότι δεν ήταν σε καμία στιγμή στην κατοχή του Πρεσβύτη στο σκηνικό παρόν διότι στον στίχο 307 ο Πρεσβύτης αναφέρει ότι την επιστολή αυτήν την είχε, αλλά όχι πια (*ἥν ἐγὼ ᾽φερον*).[52]

---

[47] Ο Green (2002: 108–109) μελετώντας ορισμένα αγγεία που ίσως παριστάνουν σκηνές από κάποιες τραγωδίες αναφέρει ότι σε έναν κρατήρα που παριστάνει έναν δούλο, τον Οιδίποδα και την Ιοκάστη, ο βασιλιάς είναι ψηλότερος από τον δούλο, γεγονός που δείχνει τον διαχωρισμό των ρόλων, αλλά ο μελετητής δεν αντιλαμβάνεται τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να επιτευχθεί αυτή η διαφορά ύψους στην σκηνή.

[48] Ο Petrides (2012: 65) σχολιάζοντας τη σχέση της Μήδειας και του Ιάσονα στη *Μήδεια* του Ευριπίδη επισημαίνει ότι « the actors playing on the same level at this particular juncture of the action, […] in which each combatant is given roughly the same amount of lines, would be a theatrical ploy underlining this peculiar equality…».

[49] Η σημειωτική εξετάζει τον χώρο ως ένα σύστημα αντιθετικών ζευγών που παράγουν ορισμένες σημασίες. Η Ubersfeld (1977) αναπτύσσει τη θεωρία των αντιθετικών ζευγών όπως οριζόντιος – κάθετος, ανοιχτός – κλειστός, κυκλικός – ορθογώνιος με αφετηριακό άξονα το σύγχρονο δράμα. Για το αντιθετικό ζεύγος οριζόντιος – κάθετος άξονας στην αρχαία ελληνική τραγωδία βλ. Καμπουρέλλη (2008) και Kampourelli (2016).

[50] Ο Taplin (1988: 92) αναφέρει ότι η δεικτική αντωνυμία *ὅδε, ἥδε, τόδε* «συνοδευόταν με χειρονομία εκείνου που μιλούσε προς εκείνον με τον οποίο γινόταν η συζήτηση».

[51] Βλ. Πεφάνης (1999: 180–181) και Elam (2001: 95).

[52] Ο Lesky (2000[3]: 341) θεωρεί ότι ο Μενέλαος αποσπά το γράμμα από τον Πρεσβύτη στον στίχο 314 μπροστά στα μάτια των θεατών, υπονοώντας παράλληλα ότι το γράμμα βρισκόταν μέχρι εκείνη τη στιγμή στα χέρια του Πρεσβύτη. Αντίθετα, η παραβίαση της ιδιωτικότητας του επιστολογράφου σε συνδυα-

Η άρνηση του Μενελάου είναι άμεση (*οὐκ ἄν μεθείμην*, 310). Η δυνητική ευκτική που χρησιμοποιεί ο Μενέλαος δηλώνει μια ισχυρή μελλοντική πράξη, δηλαδή την ισχυρή του βούληση να διατηρήσει την επιστολή στην κατοχή του.[53] Στο δεύτερο ημιστίχιο του στίχου 310 ο Πρεσβύτης αναφέρει ότι ούτε αυτός πρόκειται να αφήσει το γράμμα από τα χέρια του (*οὐδ' ἔγωγ' ἀφήσομαι*, 310). Η χρήση του *ἐγώ* σε συνδυασμό με το μόριο *γε* υπερτονίζουν την τόλμη και την αποφασιστικότητα της κίνησης του Πρεσβύτη, ο οποίος δεν αντιπαραθέτει απλώς τη θέλησή του, αλλά την εκδηλώνει και με έντονη χειρονομιακότητα έναντι του Μενελάου,[54] καθώς φαίνεται ότι η φράση του συνοδεύεται από την προσπάθεια να ανακτήσει την επιστολή. Οι δύο χαρακτήρες βρίσκονται στην «οικεία» απόσταση, τόσο κοντά που έρχονται σχεδόν σε επαφή.[55]

Η επιμονή του Πρεσβύτη αναγκάζει τον Μενέλαο να χρησιμοποιήσει την απειλή της σωματικής βίας ως τελευταίο μέσο πειθούς (*σκήπτρῳ τάχ' ἆρα σὸν καθαιμάξω κάρα*, 311). Θεωρούμε ότι η απειλή της βίας δεν είναι μόνο λεκτική, αλλά πραγματώνεται επί σκηνής με την άρση του χεριού του Μενελάου που κρατούσε το σκήπτρο. Ωστόσο, η απειλή δεν γίνεται πράξη.[56] Τον εμποδίζουν οι θεατρικές συμβάσεις, καθώς ένα ενδεχόμενο χτύπημα θα μπορούσε να επιφέρει τον τραυματισμό του υποκριτή ή την αφαίρεση του προσωπείου του και κατ' επέκτασιν να διαταράξει τη θεατρική ψευδαίσθηση.[57]

Η ζωηρή διαμάχη ανάμεσα στον Πρεσβύτη και τον Μενέλαο προσφέρει μέσω των σκηνικών ενεργειών μια πρώτη εικόνα της ηθογράφησης των χαρακτήρων. Ο Με-

---

σμό με την κατοχή του γράμματος από τον Πρεσβύτη στο παρελθόν, υποδεικνύει και την αδιάλειπτη κατοχή της επιστολής από τον Μενέλαο.

[53] Ο Μπλάνας (2017: 49) αποδίδει τον στίχο «Ε, σου λέω σοβαρά πως αποκλείεται να σ' το δώσω» χρησιμοποιώντας τους όρους «σοβαρά» και «αποκλείεται» για να αποδώσει την ισχυρή βούληση του Μενελάου.

[54] Για τη λειτουργία του *γε* βλ. Denniston (1954[2]: 114–151). Επίσης, οι Collard–Morwood (2017: 321 ad 309–310) επισημαίνουν ότι η μεσοδυναμική λειτουργία του ρήματος στον μέλλοντα δημιουργεί την αίσθηση της ισχυρής προσωπικής θέλησης του Πρεσβύτη να παλέψει για την επιστολή.

[55] Ο Elam (2001: 87) παραθέτει την πρόταση του Hall για «έναν καταμερισμό του άτυπου προσεγγιστικού συνεχούς σε τέσσερις φάσεις, αρχίζοντας από την «οικεία» (φυσική επαφή και απτική δυνατότητα), συνεχίζοντας με τη «διαπροσωπική» απόσταση (περ. 0,45–1,20 μ.), την «κοινωνική» απόσταση (περ. 1,20–3,60 μ.) και καταλήγοντας στη «δημόσια» απόσταση (περ. 3,60–7,5 μ.)».

[56] Πρβλ. τους στίχους 1152–1154 από τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή όπου ο Οιδίποδας προσπαθεί να μάθει την αλήθεια με την απειλή της βίας. Ο Taplin (1988: 103–104) θεωρεί ότι ο Οιδίποδας σηκώνει το χέρι, αλλά δεν χτυπάει τον γέροντα. Οι Collard–Morwood (2017: 322 ad 311) επισημαίνουν ότι το ρήμα *καθαιμάσσω* εντάσσεται στο τραγικό περικείμενο και συσχετίζουν την απειλή του Μενελάου με εκείνη του Πηλέα στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη (*σκήπτρῳ γε τῶιδε σὸν καθαιμάξας κάρα*, 588). Η Shisler (1945: 378) θεωρεί ως τυπική μεσογειακή κίνηση την πράξη ή την απειλή της βίας που είναι δηλωτική της έκφρασης ακραίων συναισθημάτων.

[57] Ο Taplin (1988: 130, 253–254) αναφέρει ότι οι μάχες, οι τραυματισμοί και οι αιματοχυσίες δεν μπορούσαν να παρουσιάζονται στη σκηνή.

νέλαος, μολονότι εισέρχεται στον σκηνικό χώρο κρατώντας το σκήπτρο, σύμβολο των ηρωικών αξιών, του πολιτικού και κοινωνικού του status, παρουσιάζεται κατώτερος των περιστάσεων μπροστά στον Πρεσβύτη. Αντίθετα, ο Πρεσβύτης αντιμετωπίζει τον Μενέλαο επί ίσοις όροις. Δεν δέχεται παθητικά την ενέργεια του Μενελάου να του κλέψει την επιστολή, αλλά είναι ενεργητικός και τολμηρός. Αυτός είναι εκείνος που πλησιάζει τον Μενέλαο, εισέρχεται στον χώρο του και κινείται με σιγουριά και αποφασιστικότητα. Εκμηδενίζει την κοινωνική απόσταση που τους χωρίζει με τις λεκτικές επιλογές του και την έντονη προσπάθειά του να ανακτήσει το γράμμα.

Η σκηνή εμπεριέχει στοιχεία τόσο από την *Ιλιάδα*, όσο και από τη μεταγενέστερη Νέα Κωμωδία. Όπως επισημαίνει ο Lesky, η είσοδος δύο χαρακτήρων που έχουν εμπλακεί ήδη σε καυγά είναι τεχνική της Νέας Κωμωδίας.[58] Ακόμη, η παραδοχή του Μενελάου ότι ο Πρεσβύτης είναι πολυλογάς (*μακροὺς δὲ δοῦλος ὤν λέγεις λόγους*, 313) αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο που συνάδει με την περιγραφή του δούλου της Νέας Κωμωδίας. Από την άλλη μεριά, η διαμάχη του Πρεσβύτη με τον Μενέλαο ανακαλεί τη ραψωδία Β της *Ιλιάδας* και πιο συγκεκριμένα τη σκηνή όπου ο Οδυσσέας χτυπάει τον Θερσίτη με το σκήπτρο (*Ὡς ἄρ᾽ ἔφη, σκήπτρῳ δὲ μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὤμω | πλῆξεν· ὃ δ᾽ ἰδνώθη, θαλερὸν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ· | σμῶδιξ δ᾽ αἱματόεσσα μεταφρένου ἐξυπανέστη | σκήπτρου ὕπο χρυσέου· ὃ δ᾽ ἄρ᾽ ἕζετο τάρβησέν τε, | ἀλγήσας δ᾽ ἀχρεῖον ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ*, Β 265–269).[59] Στην *Ιλιάδα*, ο Οδυσσέας, αφού υπερτονίζει την κοινωνική απόσταση του κατώτερου Θερσίτη από τους βασιλιάδες και ειδικότερα από τον άνακτα Αγαμέμνονα, χτυπάει τον Θερσίτη με το βασιλικό του σκήπτρο ως επικύρωση της κοινωνικής τους απόστασης. Στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, ο Πρεσβύτης ενεργώντας όπως ο Θερσίτης στοχεύει στην υπονόμευση του κοινωνικού και πολιτικού κύρους του Μενελάου. Ο Μενέλαος για να καταφέρει να επιβληθεί έναντι του Πρεσβύτη καταφεύγει στο όργανο της εξουσίας του (σκήπτρο), το οποίο δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει, λόγω των συμβάσεων του είδους. Έτσι, λοιπόν, η αδυναμία να εκτελέσει την απειλή του τον υποβαθμίζει ακόμη περισσότερο.

Τα κωμικά στοιχεία της σκηνής,[60] σε συνδυασμό με τα στοιχεία που συνδέουν τη σκηνή με τη Νέα Κωμωδία και την *Ιλιάδα* φέρουν την ποιητική σφραγίδα του Ευριπί-

[58] Βλ. Lesky (2000[3]: 341). Επίσης, βλ. Stockert (1982), Michelakis (2006: 102–103) και Collard–Morwood (2017: 319) με παραθέματα από τον Μένανδρο και τον Πλαύτο.

[59] Βλ. Collard–Morwood (2017: 322 ad 311).

[60] Για τα κωμικά στοιχεία στον Ευριπίδη βλ. Seidensticker (1978: 305) και Διαμαντάκου (2014: 292).

δη.[61] Ο στόχος της σκηνής είναι να παρουσιάσει τον Μενέλαο κατώτερο των περιστάσεων καθώς στη συνέχεια του Επεισοδίου θα προσπαθήσει να πείσει τον Αγαμέμνονα να θυσιάσει την Ιφιγένεια, χρησιμοποιώντας κάθε μέσο πειθούς. Ο Μενέλαος παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος χωρίς ηθικούς φραγμούς και χωρίς δύναμη αφού δεν μπορεί να αντιμετωπίσει τον Πρεσβύτη αποτελεσματικά, ενώ η αρνητική του ηθογράφηση θα γίνει εναργέστερη στη συνέχεια του Επεισοδίου.

Ο Τσιάνος, στην παράστασή του, παρουσιάζει τον Πρεσβύτη να εκφωνεί τον στίχο 303 όταν βρίσκεται τόσο ο ίδιος όσο και ο Μενέλαος στο μεταίχμιο του σκηνικού χώρου. Στη σκηνή εμφανίζονται πρώτα ο Μενέλαος και κατόπιν ο Πρεσβύτης. Ο τελευταίος καθώς εισέρχεται κινείται απειλητικά προς τον Μενέλαο. Η απάντηση του Μενελάου είναι άμεση. Απευθύνοντας την προσταγή («φύγε», 304) συγχρόνως απωθεί τον Πρεσβύτη. Ωστόσο, ο Πρεσβύτης επαναλαμβάνει την απόπειρά του για να ανακτήσει το γράμμα. Και αυτήν την επίθεση, ο Μενέλαος την αποκρούει σπρώχνοντας τον Πρεσβύτη, ο οποίος πέφτει κάτω (Εικόνα 1). Μολαταύτα, ο Πρεσβύτης σηκώνεται γρήγορα και απαιτεί να λάβει πίσω το γράμμα («άφησε το γράμμα», 309). Η ισχυρή άρνηση του Μενελάου («δεν τ' αφήνω», 310) συναντά και πάλι την ανυποχώρητη στάση του Πρεσβύτη («ούτε κι εγώ», 310). Σε αυτό το σημείο, ο Πρεσβύτης εξαπολύει την πιο δυναμική επίθεσή του και διεκδικεί το γράμμα ακουμπώντας το για πρώτη φορά.

[61] Για τα θέματα με τα οποία ασχολήθηκε ο Ευριπίδης και την επιρροή που άσκησε στη Νέα Κωμωδία, δηλωτικό είναι το απόσπασμα από τη βιογραφία του Σατύρου για τον Ευριπίδη: *πρὸς γυναῖκα καὶ πατρὶ πρὸς υἱὸν καὶ θεράποντι πρὸς δεσπότην, ἢ τὰ κατὰ τὰς περιπετείας, βιασμοὺς παρθένων, ὑποβολὰς παιδίων, ἀναγνωρισμοὺς διά τε δακτυλίων καὶ διὰ δεραίων, ταῦτα γάρ ἐστι δήπου τὰ συνέχοντα τὴν νεωτέραν κωμῳδίαν, ἃ πρὸς ἄκρον ἤγαγεν Εὐριπίδης, Ὁμήρου ὄντος ἀρχῆς καὶ στίχων γε συντάξεως λεκτικῆς* (fr. 39,7). Το απόσπασμα προέρχεται από τον Kovacs (1994: 18–21).

(Εικόνα 1)

Οι διαρκείς χειρονομιακές επιθέσεις του Πρεσβύτη προς τον Μενέλαο υποδεικνύουν και την ενεργητική τόλμη του (*τολμᾶις, τολμᾶν,* 303), παρόλο που τα ρήματα αφορούν τον Μενέλαο. Ο Πρεσβύτης απαντά στην τόλμη του Μενελάου με τη δική του τολμηρή στάση που ανατρέπει τα στερεότυπα. Δηλαδή η τόλμη του είναι αντανακλαστική της τόλμης του Μενελάου. Ο Μενέλαος παρουσιάζεται ανυποχώρητος και δυνατός, όμως διακρίνεται από μια αμυντική στάση. Η δύναμή του σχηματοποιείται μόνο όταν αποκρούει τις επιθέσεις του Πρεσβύτη. Στο σκηνικό μέρος, μολονότι δεν υπερέχει κανένας από τους δύο, η ενεργητικότητα του Πρεσβύτη και η επιθυμία του να ανακτήσει την επιστολή από τη μια, και η αδυναμία του Μενελάου να επιβληθεί ουσιαστικά έναντι του Πρεσβύτη από την άλλη, υπονομεύει το πολιτικό και κοινωνικό status του Μενελάου, ενώ παράλληλα αναβαθμίζει τον Πρεσβύτη. Αυτό φαίνεται πιο καθαρά, όταν, μετά την τρίτη προσπάθεια επανάκτησης του γράμματος από τον Πρεσβύτη, ο Μενέλαος για να απαλλαγεί από τον τελευταίο, καταφεύγει στην απειλή της βίας («με τη γροθιά μου θα σου σπάσω το κεφάλι», 311). Ο Τσιάνος αλλάζει το *σκῆπτρον*, που υποβάλλεται από το κείμενο ως το όργανο της εξουσίας του Μενελάου, με τη γροθιά. Η απειλή του γρονθοκοπήματος υποβαθμίζει ακόμη περισσότερο τον Μενέλαο καθώς πα-

ρουσιάζεται σαν ένας άξεστος άνθρωπος που επιβάλλει τη γνώμη του μόνο με τη χρήση της χειροδικίας.

Στην παράσταση του Χατζάκη η διένεξη του Πρεσβύτη με τον Μενέλαο έχει αρχίσει ήδη από τον εξωσκηνικό χώρο. Ακούγεται ο Μενέλαος να φωνάζει «φύγε, φύγε σου λέω». Οι δύο άνδρες εισέρχονται στον σκηνικό χώρο σχεδόν αγκαλιασμένοι. Ο Πρεσβύτης είναι σχεδόν κολλημένος πάνω στον Μενέλαο, ενώ ο τελευταίος κρατάει το γράμμα στο δεξί του χέρι, που είναι τεντωμένο για να μην μπορεί να το φτάσει ο Πρεσβύτης. Οι δύο άνδρες παραμένουν αγκαλιασμένοι μέχρις ότου ο Μενέλαος να εκστομίσει την πρώτη απειλή του («θα κλάψεις, αν κάνεις ό,τι δεν πρέπει», 306). Παράλληλα με τη λεκτική απειλή, ο Μενέλαος απωθεί τον Πρεσβύτη από κοντά του. Ο συντονισμός της λεκτικής απειλής με τη χειρονομιακή πράξη υποδηλώνει τη δύσκολη θέση στην οποία βρισκόταν έως εκείνη τη στιγμή ο Μενέλαος. Ο Πρεσβύτης αποτελεί ένα εμπόδιο για τον Μενέλαο, το οποίο γίνεται ορατό με την παρατεταμένη απτική τους σχέση. Παράλληλα, αυτός ο ιδιότυπος εναγκαλισμός Πρεσβύτη και Μενελάου υποδεικνύει την τόλμη και την αποφασιστικότητα του πρώτου έναντι του δεύτερου.

Η αποφασιστικότητα του Πρεσβύτη γίνεται εναργέστερη όταν ζητάει από τον Μενέλαο να αφήσει το γράμμα. Η άρνηση του Μενελάου επιφέρει εκ νέου την άμεση κινητοποίηση του Πρεσβύτη. Η απάντησή του («κι εγώ δεν κάνω βήμα», 310) συνοδεύεται από την κίνησή του να σταθεί μπροστά στον Μενέλαο και να προσπαθήσει να αρπάξει το γράμμα. Η μέχρι στιγμής σκηνική συμπεριφορά των δύο δραματικών προσώπων υποδεικνύει την πλήρη ισότητά τους στον σκηνικό χώρο. Ωστόσο, η τελευταία κίνηση του Πρεσβύτη εξωθεί τον Μενέλαο να αντιδράσει βίαια. Η απειλή του Μενελάου («θα σου ματώσω την κεφαλή», 311) δεν παρουσιάζεται σκηνικά με κάποια κίνηση χειροδικίας. Όμως, ο Μενέλαος ρίχνει στο έδαφος τον Πρεσβύτη και τον πατάει στο στήθος με το πόδι του. Το tableau vivant που δημιουργείται θυμίζει σκηνές από το πολιτικοκοινωνικό παρελθόν. Ο Μενέλαος παρουσιάζεται ως ένας τύραννος, ο οποίος ελλείψει επιχειρημάτων, δεν διστάζει να καταπατά αυτόν που επικαλείται το δίκαιο («αφέντη μου Αγαμέμνονα, μας αδικούν», 314). Με αυτόν τον τρόπο, η ενέργεια του Μενελάου σημασιοδοτείται αρνητικά, γεγονός που θα αναδειχθεί και στη συνέχεια του Επεισοδίου.

Από την άλλη μεριά, η σκηνοθεσία του Καλαβριανού αναδεικνύει και τα κωμικά στοιχεία της σκηνής. Ο Μενέλαος εισέρχεται πρώτος στον σκηνικό χώρο. Στο κατόπι

του έρχεται ο Πρεσβύτης, ο οποίος βαδίζει γρήγορα και στις μύτες των ποδιών του, λειτουργώντας ως κυνηγός που προσπαθεί να μην κάνει θόρυβο για να παγιδεύσει το θήραμά του. Ύστερα από την είσοδο των δύο χαρακτήρων στον σκηνικό χώρο, αρχίζει η έντονη χειρονομιακή αντιδικία ανάμεσά τους. Ο Πρεσβύτης προσπαθεί να αρπάξει την επιστολή από τα χέρια του Μενελάου. Η αντίδραση του τελευταίου είναι άμεση και απόλυτη. Ο Πρεσβύτης φαίνεται ήρεμος και οι κινήσεις του, αν και είναι επιθετικές, είναι μετρημένες. Αντίθετα, ο Μενέλαος κάνει αγώνα για να διατηρήσει στην κατοχή του την επιστολή. Αυτό φαίνεται και από τις αντιδράσεις του προσώπου του. Στην κίνηση του Πρεσβύτη να λάβει πίσω στην κατοχή του το γράμμα, ο Μενέλαος βάζει όλη του τη δύναμη για να διατηρήσει στην κατοχή του το γράμμα (Εικόνα 2). Στο μεγαλύτερο διάστημα της συνύπαρξής τους επί σκηνής, οι δύο άνδρες βρίσκονται απέναντι ο ένας από τον άλλο χωρίς να υπάρχει κάποια διαφορά ως προς το ύψος, όπως το σκύψιμο του κεφαλιού ή το καμπούριασμα, γεγονός που υποδεικνύει τη σκηνική τους ισότητα. Πάντως, όπως και στις προηγούμενες παραστάσεις, η χειρονομιακότητα ανάμεσα στον Μενέλαο και τον Πρεσβύτη υποδεικνύει την πολιτική και κοινωνική υποβάθμιση του Μενελάου αφού δεν μπορεί να κερδίσει την κυριαρχία της σκηνής έναντι του κατώτερού του Πρεσβύτη.

(Εικόνα 2)

Στη συνέχεια του Α΄ Επεισοδίου, μετά τον αγώνα λόγων ανάμεσα στον Μενέλαο και τον Αγαμέμνονα, κι ενώ ο Μενέλαος είναι έτοιμος να αναχωρήσει από τον σκηνικό χώρο προς αναζήτηση άλλων συμμάχων στη διένεξή του με τον Αγαμέμνονα, παρεμβάλλεται η είσοδος του Αγγελιοφόρου που ανακοινώνει την άφιξη της Ιφιγένειας, της Κλυταιμνήστρας και του Ορέστη.[62] Ο Αγαμέμνων διώχνει τον Αγγελιοφόρο και ξεσπά σε έναν θρήνο, αφού διαπιστώνει ότι η συνάντηση με την κόρη του και τη σύζυγό του θα είναι αβάσταχτη.[63] Ο Αγαμέμνων δείχνει την αδυναμία του καθώς αναφέρει ότι από τη μια ντρέπεται να δακρύσει, ενώ από την άλλη δεν μπορεί να μείνει ασυγκίνητος μπροστά σε αυτήν τη μεγάλη συμφορά (*ἐγὼ γὰρ ἐκβαλεῖν μὲν αἰδοῦμαι δάκρυ, | τὸ μὴ δακρῦσαι δ' αὖθις αἰδοῦμαι τάλας, | ἐς τὰς μεγίστας συμφορὰς ἀφιγμένος*, 451–453).

Ο θρήνος του Αγαμέμνονα που οδηγεί στην αλλαγή στάσης του Μενελάου εντάσσεται σε μια σκηνή ανάμεσα στα δύο αδέλφια με έντονες ηθικές, πολιτικές και κοινωνικές συνδηλώσεις. Οι σχέσεις των δύο αδερφών, του Αγαμέμνονα και του Μενελάου φαίνεται να εξομαλύνονται. Ο Μενέλαος ζητώντας να αγγίξει το δεξί χέρι του αδελφού του (*ἀδελφέ, δός μοι δεξιᾶς τῆς σῆς θιγεῖν*, 471) τον πλησιάζει και η χωρική απόσταση που υπήρχε ανάμεσα στα δύο αδέρφια μειώνεται. Για πρώτη φορά ο Μενέλαος απευθύνεται στον Αγαμέμνονα με οικειότητα *ἀδελφέ* παραμερίζοντας την πολιτική διαμάχη που τους χώριζε. Πλησιάζει, λοιπόν, τον Αγαμέμνονα, εισερχόμενος σε «οικεία» απόσταση και τείνει το χέρι του, ζητώντας παράλληλα το δικό του.[64] Ο Αγαμέμνων δίνει το χέρι του στον Μενέλαο (*δίδωμι*, 472) ως ένδειξη καλής θέλησης και αποδοχής της *φιλίας* και της συμμαχίας με τον αδερφό του.[65] Αυτή είναι και η πρώτη φορά που τα δύο αδέρφια έρχονται σε φυσική επαφή. Εκ πρώτης όψεως, φαίνεται πως η σκηνική εικόνα αναδεικνύει την ισοτιμία στη σχέση τους, χωρίς να προβάλλει κανένας από τους δύο ανώτερος από τον άλλο σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο. Ωστόσο, τα λόγια του Αγαμέμνονα που συνοδεύουν την κίνηση της χειραψίας πιστοποιούν το αντίθετο. Ο Αγαμέμνων δίνει το χέρι του αναφέροντας ότι ο Μενέλαος είναι πλέον ο ισχυρός, ενώ ο ίδιος είναι αδύναμος (*σὸν γὰρ τὸ κράτος, ἄθλιος δ' ἐγώ*, 472). Προσέρχεται σε μια συμφωνία με τον αδερφό του όχι επί ίσοις όροις, αλλά στη θέση του ηττημένου.

---

[62] Βλ. Lesky (2000[3]: 342).
[63] Βλ. Lesky (2000[3]: 343).
[64] Για την «οικεία» απόσταση βλ. Elam (2001: 87).
[65] Ο Flory (1978: 69) διαπιστώνει ότι «the ancient Greeks clasped right hands to demonstrate trust or friendship or to seal a bargain.».

Στον Μενέλαο παραχωρείται ο έλεγχος της σκηνής *σὸν γὰρ τὸ κράτος*, ενώ ο Αγαμέμνων είναι πλέον αδύναμος και παραδομένος στη λύπη του που εκδηλώνεται με δάκρυα. Αυτό πιστοποιείται από τον ίδιο τον Μενέλαο (*ἐγώ σ' ἀπ' ὄσσων ἐκβαλόντ'ἰδὼν δάκρυ | ὤικτιρα καὐτὸς ἀνταφῆκά σοι πάλιν*, 477–478), (*σὺ δ', ὄμμα παῦσαι δακρύοις τέγγων τὸ σόν, | ἀδελφέ, κἀμὲ παρακαλῶν ἐς δάκρυα*, 496–497), ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο *παρακαλῶν* για να μεταδώσει λεκτικά την πληροφορία που αφορά την *ὄψιν*. Οι αντικειμενικές συνθήκες της παράστασης, όπως η χρήση του προσωπείου, επιβάλλουν στον ποιητή να ρυθμίζει τη δεκτικότητα του θεατή μέσω του λόγου.[66] Ο Μενέλαος ίσως κρατάει ακόμη το δεξί χέρι του Αγαμέμνονα καθώς στον στίχο 480 αναφέρει ότι δεν είναι πλέον εχθρικός απέναντι στον αδερφό του και έχει βρεθεί στη θέση του (*οὐκ ἐς σὲ δεινός, εἰμὶ δ' οὗπερ εἶ σὺ νῦν*, 480). Η φράση *οὐκ ἐς σὲ δεινός* σε συνδυασμό με τη φράση *εἰμὶ δ' οὗπερ εἶ σὺ νῦν* του δεύτερου ημιστιχίου του στίχου 480 στοιχειοθετεί τη δεικτική λειτουργία της γλώσσας.[67] Το αφετηριακό *εγώ* (*εἰμί*) απευθυνόμενο σε ένα *εσύ* (*εἶ σύ*) εν–τοπίζει (*οὗπερ*) και εν–χρονίζει (*νῦν*) μια δεικτική χειρονομία (*οὐκ ἐς σὲ δεινός*) στο εδώ και το τώρα της διαλογικής ενότητας.[68] Αυτή η δεικτική χειρονομία ίσως είναι η διατήρηση της χειραψίας.[69] Ο Μπλάνας αποδίδει τον στίχο «βρίσκομαι δίπλα σου, εδώ· και νιώθω ό, τι νιώθεις·» διατηρώντας την προσέγγιση των δύο αδελφών στο επίπεδο του χώρου, η οποία οδηγεί και σε μια συναισθηματική προσέγγιση. [70] Επίσης, ο Turato μεταφράζει τον στίχο «io non sono più una minaccia per te, anzi mi trovo al punto in cui ti trovi tu, ora», διατηρώντας τους όρους ενθαδικότητας (al punto αντί του γενικότερου dove) και παροντικότητας (ora) που παρέχει το κείμενο.[71]

Συγχρόνως, η αναφορά στα δάκρυα πιθανόν αποτελεί ενδείκτη της στάσης του σώματος του Αγαμέμνονα, καθώς στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία το κλάμα παριστάνονταν συμβατικά με πολλούς τρόπους. Ένας από αυτούς, σύμφωνα με τη Shisler, ήταν

---

[66] Βλ. Γκαστή (2009: 45). Για μια γενική θεώρηση της λεκτικής μετάδοσης οπτικών λεπτομερειών, βλ. Poe (2003).

[67] Ο Πεφάνης (1999: 180–181) αναφέρει ότι «δείξη είναι η λειτουργία εκείνη της γλώσσας, κατά την οποία μία απόφανση εισέρχεται σε σχέση συναρτήσεως με τις χωροχρονικές συντεταγμένες καθώς και με το υποκείμενο της αποφαντικής πράξης».

[68] Για την ανάλυση δανείζομαι τους όρους από τον Πεφάνη (1999: 180–181). Για τον Elam (2001: 95) «η δεικτική χειρονομία ενδεικνύει τον δράστη και τους συνδετικούς αρμούς του με τη σκηνή, έχει καθοριστική σημασία για τη θεατρική παράσταση, αποτελώντας το πρώτο και κύριο μέσο για την εδραίωση της παρουσίας και του προσανατολισμού του σώματος στο χώρο».

[69] Ο Flory (1978: 69) αναφέρει ότι η χειραψία αίρει την εχθρότητα.

[70] Μπλάνας (2017: 65).

[71] Turato (2016^2: 123).

η κλίση του κεφαλιού προς τα κάτω.[72] Επομένως, ίσως δεν είναι παράτολμο να υποθέσουμε ότι η στάση του σώματος του Αγαμέμνονα έχει ως βασικό στοιχείο το χαμηλωμένο κεφάλι απέναντι στον αδερφό του σε όλη τη διάρκεια της ρήσης του Μενελάου .

Συνεπώς, η χειραψία του Αγαμέμνονα με τον Μενέλαο, η φράση του στον στίχο 472 και η στάση του σώματός του συνιστούν τα στοιχεία εκείνα που δείχνουν την κατωτερότητά του έναντι του Μενελάου. Η απτική επαφή του Μενελάου με τον Αγαμέμνονα είναι πολύ σημαντική για την εξέλιξη του έργου. Το ίδιο συμβαίνει στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, όπου η χειραψία του Νεοπτόλεμου με τον Φιλοκτήτη φαίνεται ότι επιφέρει έναν παροξυσμό της νόσου στον δεύτερο.[73] Κατ' αναλογίαν με τη σκηνή του *Φιλοκτήτη*, η χειραψία του Μενελάου με τον Αγαμέμνονα προκαλεί τη συναισθηματική έκρηξη του δεύτερου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να στέκεται ο Αγαμέμνονας με χαμηλωμένο το κεφάλι, πράγμα που αντίκειται στο πολιτικό του κύρος.[74]

Η ομοθυμία που εκφράζεται μέσω της απτικής σχέσης ανάμεσα στον Αγαμέμνονα και τον Μενέλαο οδηγεί στην αλλαγή της στάσης τους τόσο σε πολιτικό όσο και σε ηθικό επίπεδο.[75] Το χιαστό *σὸν κράτος* / *ἄθλιος ἐγώ* στον στίχο 472 υποδεικνύει τη θέση των χαρακτήρων στο σκηνικό παρόν έναντι της θέσης τους στο σκηνικό παρελθόν. Ο Μενέλαος αποκτά την εξουσία της σκηνής στο σκηνικό παρόν εν αντιθέσει με το σκηνικό παρελθόν. Στον αγώνα λόγων που είχε προηγηθεί, επιδεικνύεται η ηθική κατάπτωση (*ἄθλιος*) του Μενελάου, ο οποίος ζήτησε τη θυσία της Ιφιγένειας και δεν δίστασε να της στήσει καρτέρι στον εξωσκηνικό χώρο (στ. 328). Αντίστροφη είναι η πορεία του Αγαμέμνονα. Ενώ στο σκηνικό παρελθόν κατείχε την εξουσία (*κράτος*) και φαινόταν αποφασισμένος να μη θυσιάσει την κόρη του, στο σκηνικό παρόν καταβαραθρώνεται πολιτικά και ηθικά, αφού όχι μόνο βρίσκεται στη θέση του ηττημένου, αλλά θα αποφασίσει

[72] Η Shisler (1945: 381) αναφέρει ότι «another action or assumed attitude which expresses hesitation, shame, and the emotions of grief is the bent or bowed head with downcast eyes.[…] Akin to this is the assumption of an attitude of weeping which, though it does not accompany every mention of tears, seems to be indicated in a number of instances». Ως παράδειγμα θέτει τον στίχο 829 από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή *ὦ παῖ, τί δακρύεις;*, θεωρώντας ότι το σχόλιο του χορού γίνεται για να σχολιάσει μια σημαντική στάση του σώματος της Ηλέκτρας.

[73] Ο Taplin (1988: 177–178) επισημαίνει ότι «φαίνεται να είναι το χέρι του Νεοπτόλεμου που προξενεί τον παροξυσμό (ενν. της αρρώστιας)».

[74] Ο Petrides (2012: 61) αναφέρει ότι «disparities in elevation (being positioned on relatively lower or higher ground or using body posture to create a sense of height/level difference between one' s body and another' s) can thus mark status and power…».

[75] Βλ. Michelakis (2006: 93).

τελικά και τη θυσία της Ιφιγένειας. Το χιαστό στον στίχο 472 φαίνεται πως αισθητοποιεί αυτή την τραγική αντιστροφή.[76]

Στην παράσταση του Τσιάνου, ύστερα από την αναγγελία της άφιξης της Ιφιγένειας και της Κλυταιμνήστρας, ο Αγαμέμνονας ξεσπάει σε έναν θρήνο. Η συναισθηματική του φόρτιση ενοφθαλμίζεται και στη σκηνική του συμπεριφορά. Η αδυναμία του φαίνεται αφενός από την αμηχανία του να εκδηλώσει τα συναισθήματά του και αφετέρου από τη στάση του κεφαλιού και από το βλέμμα του. Γέρνει το κεφάλι του προς τα κάτω, ενώ κοιτάζει σχεδόν συνέχεια προς το χώμα. Η φόρτισή του γίνεται περισσότερο ορατή όταν αναφέρεται στην επικείμενη αντίδραση της Ιφιγένειας. Η περιγραφόμενη ικεσία της Ιφιγένειας και η αντίδραση του μικρού Ορέστη σχηματοποιείται από τον ίδιο ξαπλώνοντας και χτυπώντας τη γη με τις γροθιές του (στ. 462–468). Η κίνησή του αυτή δημιουργεί μια χωρική μεταβολή στη σχέση του με τον Μενέλαο ανασημασιοδοτώντας τη σχέση εξουσίας που έχει ο ένας έναντι του άλλου.

Η αδυναμία του Αγαμέμνονα δεν περνάει απαρατήρητη από τον Μενέλαο, ο οποίος του τείνει το χέρι του επιδιώκοντας μια συμφωνία. Ο Μενέλαος παραμένει σταθερός στη μέση σχεδόν του σκηνικού χώρου με προτεταμένο το χέρι του (στ. 471). Η κίνηση του Αγαμέμνονα, να σηκωθεί και να μεταβεί με κατεβασμένο το κεφάλι μέχρι το σημείο που στέκεται ο Μενέλαος για να του σφίξει το χέρι, υποδεικνύει την πολιτική και προσωπική του ήττα. Σε αυτήν την άποψη συνεπικουρούν τα λόγια του Αγαμέμνονα, ο οποίος αφού δίνει το χέρι, επισημαίνει την ήττα του («εσύ είσαι ο νικητής, εγώ ο χαμένος», 472). Η απτική σχέση του με τον Μενέλαο υποδεικνύει την αντιστροφή που εγκαθιδρύεται σε σχέση με το σκηνικό παρελθόν. Ο προγενέστερος αγώνας λόγων μεταξύ των δύο αδερφών στον σκηνικό χώρο εμπεριείχε πολλές απτικές επαφές (εναγκαλισμοί, σπρωξιές), οι οποίες όμως δεν ήταν δυνατές να αλλάξουν τη στάση κανενός εκ των δύο. Ωστόσο, η φιλική συμφωνία που επιτυγχάνεται είναι τέτοια που επιφέρει αυτή την αλλαγή γνώμης του Αγαμέμνονα. Η προηγούμενη αντίρροπη κίνηση των δύο στην περιφέρεια ενός κύκλου με κέντρο τα γρανάζια–θυμέλη, που αποτελεί σκηνογραφική καινοτομία του Τσιάνου, οπτικοποιούσε την αντίθεση των απόψεών τους, αλλά και την ισότητά τους. Η χειραψία μπροστά στα γρανάζια–θυμέλη σε συνδυασμό με τη σκηνική συμπεριφορά του Αγαμέμνονα υποδεικνύει την παράδοσή του στον Μενέλαο και την αλλαγή στάσης του που θα έχει ως αποτέλεσμα τη θυσία της Ιφιγένειας.

[76] Το χιαστό διατηρούν στη μετάφρασή τους οι Collard–Morwood (2017: 125) «for yours is the **victory**, and the misery **mine**». Πρβλ. το σχόλιό τους στη σελίδα 368 ad 471–472.

Στην αρχή του Γ΄ Επεισοδίου εισέρχεται στον σκηνικό χώρο ο Αχιλλέας, για να βρει τον Αγαμέμνονα και να τον ρωτήσει τον λόγο της καθυστέρησης της εκστρατείας.[77] Η απρόσμενη είσοδός του θα φέρει σημαντικές αποκαλύψεις και είναι ζωτικής σημασίας για την εξέλιξη του έργου.[78] Στις φωνές του Αχιλλέα και την έκκλησή του να βγει κάποιος υπηρέτης για να τον αναγγείλει στον Αγαμέμνονα, απαντάει εξερχόμενη από το σκηνικό οικοδόμημα η Κλυταιμνήστρα (*ἐξέβην πρὸ δωμάτων,* 820).[79] Στη θέα της Κλυταιμνήστρας ο Αχιλλέας εκφράζει τη ντροπή του (*ὦ πότνι' αἰδώς, τήνδε τίνα λεύσσω ποτέ | γυναῖκα*…, 821–822). Με τη χρήση του όρου *αἰδώς*, ο ποιητής ίσως προοικονομεί τις συνέπειες που θα επιφέρει το συναίσθημα της *αἰδοῦς* στους δεσμούς και τις σκηνικές αλληλεπιδράσεις μεταξύ του Αχιλλέα και της Κλυταιμνήστρας. Η χρήση του ρήματος *λεύσσω* είναι διττή. Χρησιμοποιείται αφενός για να εκφραστούν τα συναισθήματα (*αἰδώς*) που συνοδεύουν την οπτική λειτουργία του υποκειμένου (Αχιλλέα) προς το αντικείμενο της όρασης (Κλυταιμνήστρα), αφετέρου ως τεχνικός όρος της χωροταξικής τοποθέτησης των δυο συμβαλλόμενων μερών του διαλόγου καθώς μια σημασία του είναι «βλέπω κάπου μακριά».[80] Ο Αχιλλέας εκφράζει τη ντροπή του και ταυτόχρονα υποδεικνύει την απόσταση που τον χωρίζει με την άρτι αφιχθείσα Κλυταιμνήστρα. Η απόσταση στην οποία βρίσκονται είναι η «δημόσια», σύμφωνα με τον διαχωρισμό του Hall.[81]

Επίσης, η *αἰδώς* που επικαλείται ο Αχιλλέας παραπέμπει στην τήρηση των κοινωνικών προσχημάτων, κατ' εξοχήν εκ μέρους των γυναικών, και εκφράζεται συνήθως με την κλίση του κεφαλιού και το χαμήλωμα των ματιών.[82] Δεν είναι απίθανο, λοιπόν, ο Αχιλλέας στη θέα της Κλυταιμνήστρας να στρίβει ή να κλίνει το κεφάλι προς τα κάτω εξωτερικεύοντας τη συναισθηματική του κατάσταση.[83] Η συγκεκριμένη κίνηση του Α-

---

[77] Βλ. Lesky (2000[3]: 346).

[78] Ο Halleran (1985: 40–41) έχει χαρακτηρίσει την είσοδο του Αχιλλέα ως την είσοδο του «λάθος» ανθρώπου και επισημαίνει ότι αυτή είναι μια από τις τεχνικές του Ευριπίδη με την οποία πετυχαίνει να δημιουργήσει ένταση που κορυφώνεται με τις αποκαλύψεις που γίνονται.

[79] Ο Halleran (1985: 48 σημ. 23) παρατηρεί μια αντήχηση των *Χοηφ*. 668, όπου η Κλυταιμνήστρα εξέρχεται από το σκηνικό οικοδόμημα για να υποδεχτεί τον ξένο–Ορέστη.

[80] Για την ανάλυση των ρημάτων όρασης και ιδιαίτερα του *λεύσσω*, βλ. Snell (1984[2]: 21–22).

[81] Για τον διαχωρισμό του «άτυπου χώρου» βλ. παραπάνω.

[82] Ο Gould (2018: 57 σημ. 79) επισημαίνει τη σύνδεση του όρου *αἰδώς* και των ματιών. Αναφέρει δε ότι «η χαρακτηριστική συμπεριφορά του *αἰδοίου* ανθρώπου είναι τα χαμηλωμένα από ντροπή μάτια». Πρβλ. ακόμη Mueller (2011: 413).

[83] Για μια σύντομη επισκόπηση του όρου *αἰδώς* και τη σημασία του για το έργο βλ. Collard–Morwood (2017: 34–35). Στην παρούσα εργασία δεν θα εξεταστεί ο όρος *αἰδώς* ως προς τις ηθικές του συνδηλώσεις, αφού μας ενδιαφέρει μόνο η σκηνική του έκφραση. Για τον όρο και τις ηθικές του προεκτάσεις στο έργο βλ. Cairns (1993: 309–319).

χιλλέα εκλαμβάνεται από την Κλυταιμνήστρα ως ένδειξη του σεβασμού του και της τήρησης των κοινωνικών προσχημάτων (*αἰνῶ δ' ὅτι σέβεις τὸ σωφρονεῖν*, 824). Γι' αυτό, καταλαβαίνει ότι η ίδια θα έχει την πρωτοβουλία των κινήσεων. Από την άλλη μεριά, ο Αχιλλέας αφού μαθαίνει την ταυτότητα της συνομιλήτριάς του, δείχνει εκ νέου τη ντροπή του (*αἰσχρὸν δέ μοι γυναιξὶ συμβάλλειν λόγους*, 830). Το πρωτόκολλο καλής συμπεριφοράς δεν αφήνει άλλη επιλογή στον Αχιλλέα από το να απομακρυνθεί γρήγορα από την Κλυταιμνήστρα. Το χαμήλωμα του κεφαλιού και η κίνηση απομάκρυνσης προδιαγράφουν πως θα είναι ο αδύναμος πόλος του διαλόγου. Η κίνησή του να φύγει σχολιάζεται άμεσα από την Κλυταιμνήστρα (*μεῖνον –τί φεύγεις;–*, 831). Η χρήση του ενεστώτα *φεύγω* δηλώνει την κίνηση του Αχιλλέα στο σκηνικό παρόν.

Στο μεταξύ, η Κλυταιμνήστρα έχει πλησιάσει τον Αχιλλέα. Η στάση της στο μεταίχμιο της «διαπροσωπικής» και της «οικείας» απόστασης από τον Αχιλλέα πιστοποιείται από το γεγονός ότι τείνει το χέρι της προς τον συνομιλητή της (*δεξιὰν τ' ἐμῆι χερί | σύναψον, ἀρχὴν μακαρίων νυμφευμάτων*, 831–832). Ο όρος *συνάπτω* υποδηλώνει την απτική σχέση που προτείνει η Κλυταιμνήστρα στον Αχιλλέα,[84] ενώ το πρόθημα *συν–* λειτουργεί ως δείκτης της από κοινού κίνησης που χρειάζεται για να επιτευχθεί η χειραψία.[85] Η πρόταξη του χεριού της Κλυταιμνήστρας και η προτροπή της για χειραψία επιβεβαιώνεται από την απάντηση του Αχιλλέα (*τί φῆις; ἐγώ σοι δεξιάν; αἰδοίμεθ' ἄν| Ἀγαμέμνον', εἰ ψαύοιμεν ὧν μή μοι θέμις*, 833–834). Η αποφυγή της χειραψίας δημιουργεί την εστίαση στο προτεταμένο χέρι της Κλυταιμνήστρας μέσω της σκηνικής δείξης (*ἐγώ σοι δεξιάν*) και της τήρησης των κοινωνικών επιταγών από μέρους του Αχιλλέα (*αἰδοίμεθ' ἄν*). Και σε αυτήν την περίπτωση η εστίαση στο χέρι υποδηλώνεται από τη σκηνική δείξη και αισθητοποιείται από τη σκηνική συμπεριφορά του Αχιλλέα. Η *αἰδώς* που αισθάνεται ίσως μετασχηματίζεται σε κλίση του κεφαλιού επισύροντας την προσοχή του κοινού στο τεταμένο χέρι της Κλυταιμνήστρας.

Η σμίκρυνση των χωροταξικών ανυσμάτων που επιτυγχάνεται με την κίνηση της Κλυταιμνήστρας, τη στάση του σώματος που διατηρεί ο Αχιλλέας λόγω των κανόνων κοινωνικής συμπεριφοράς και την ενεργητικότητα της Κλυταιμνήστρας που στοιχειοθετείται από τις κινήσεις της (πρόταξη της χεριού της) και τις λεκτικές της επιλογές (*μεῖνον, σύναψον*) κάνουν τη σκηνή ιδιαίτερα σημαντική ως προς τη σχέση των δύο χα-

[84] Για τη σημασία του όρου βλ. Montanari (2013) s.v. *συνάπτω*.

[85] Για τις σημασίες του προθήματος στη δημιουργία σύνθετων λέξεων βλ. Σταματάκος (1999) s.v. *συν*.

ρακτήρων. Η επικυριαρχία της Κλυταιμνήστρας επί του Αχιλλέα στη σκηνή αυτή είναι απόλυτη καθώς εμφανίζεται ως το ενεργούν πρόσωπο. Από την ενεργητική στάση του σώματος της Κλυταιμνήστρας και την παθητικότητα του Αχιλλέα προκύπτει η ανωτερότητα της Κλυταιμνήστρας στη σκηνή. Η δημόσια συμπεριφορά της απάδει προς εκείνη μιας γυναίκας.[86] Απευθύνεται στον Αχιλλέα από το ίδιο ύψος του κάθετου άξονα και μοιράζεται ίσο αριθμό στίχων με τον συνομιλητή της.[87] Αυτά τα δύο στοιχεία, σύμφωνα με τον Petrides, υποδηλώνουν μια ιδιότυπη ισότητα.[88] Ωστόσο, η στάση του σώματος του Αχιλλέα δημιουργεί ιδιαίτερες σκηνικές συνδηλώσεις. Η κλίση του κεφαλιού δημιουργεί την αίσθηση της αλλαγής ύψους. Αυτή η αλλαγή του ύψους του σώματος του Αχιλλέα δημιουργεί την εντύπωση της αυτοϋποβάθμισής του όχι μόνο χωροταξικά αλλά και κοινωνικά.[89]

Η απόκλιση της κοινωνικής συμπεριφοράς της Κλυταιμνήστρας από τα γυναικεία πρότυπα γίνεται σαφέστερη με την πρόταξη του χεριού της για την επίτευξη της χειραψίας.[90] Η χειραψία που επιδιώκει είναι μια κοινωνική πράξη που ανακαλεί την *ἐγγύη*, τη συμβολική χειραψία ανάμεσα στον μέλλοντα γαμπρό και τον πεθερό, αφού όπως η ίδια αναφέρει, η κίνηση θα είναι η επισφράγιση του γάμου (*ἀρχὴν μακαρίων νυμφευμάτων*, 832).[91] Η Κλυταιμνήστρα προσπαθεί να επικυρώσει μια συμφωνία με τον Αχιλλέα, η οποία επί της ουσίας δεν υφίσταται. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται μια φυλετική αντιστροφή καθώς η Κλυταιμνήστρα λαμβάνει τον ρόλο του πατέρα και μελλοντικού πεθερού. Από την άλλη μεριά, ο Αχιλλέας αρνείται τη χειραψία θεωρώντας ότι ενέχει ένα σεξουαλικό υπονοούμενο εκ μέρους της Κλυταιμνήστρας,[92] ενώ παράλληλα αρνείται και την υφέρπουσα συμφωνία που θα επιτυγχανόταν ακούσια.

---

[86] Ο Green (2002: 106–107) επισημαίνει ότι η δημόσια συμπεριφορά των γυναικών υπόκειτο σε περιορισμούς. Εξετάζοντας τα παραδείγματα γυναικών που προσφέρει η αγγειογραφία συμπεραίνει ότι οι καθωσπρέπει γυναίκες έχουν τη ματιά τους ελαφρώς χαμηλωμένη ως ένδειξη της σεμνότητάς τους, ενώ όταν δεν το κάνουν, υπάρχει κάποιος λόγος. Ο Lateiner (2005: 420) κάνει μα σύντομη επισκόπηση του «χώρου» των γυναικών στα Ομηρικά Έπη επισημαίνοντας τα στενά περιθώρια κοινωνικής ελευθερίας και δημόσιας συμπεριφοράς.

[87] Οι Collard–Morwood (2017: 447–448) αναφέρουν ότι η μορφή του διαλόγου ανάμεσα στην Κλυταιμνήστρα και τον Αχιλλέα ακολουθεί τη μορφή της διστιχομυθίας με τα δύο συμβαλλόμενα μέλη του διαλόγου να εκφωνούν δύο στίχους αντί για έναν εναλλάξ.

[88] Βλ. Petrides (2012: 65).

[89] Βλ. Petrides (2012: 61).

[90] Ο Fraenkel (1950: 639 ad 1357) σχολιάζοντας τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, επισημαίνει ότι το χέρι είναι το χαρακτηριστικό όργανο του *δρᾶν*. Πρβλ. ακόμη Bremmer (1991: 22).

[91] Βλ. Flory (1978: 70, 70 σημ. 4).

[92] Ο Walsh (1974: 246) παρατηρεί ότι ο Αχιλλέας εκλαμβάνει τον χαιρετισμό της Κλυταιμνήστρας ως ένα σεξουαλικό υπονοούμενο. Οι Collard–Morwood (2017: 447) θεωρούν ότι η παρεξήγηση του Αχιλλέα με την Κλυταιμνήστρα ανακαλεί την παρεξήγηση του Ίωνα με τον Ξούθο στον *Ίωνα* του Ευριπίδη, όπου

Η σχέση των δύο χαρακτήρων επί σκηνής μέχρι αυτό το σημείο δείχνει ότι η Κλυταιμνήστρα αποτελεί τον ισχυρό πόλο ανάμεσα στα συμβαλλόμενα μέρη του διαλόγου, καθώς διαθέτει ενεργητική στάση και λειτουργεί επικυριαρχικά έναντι του κοινωνικά αιδήμονος Αχιλλέα. Δεν θα ήταν άστοχο να υποθέσουμε ότι η στάση της αυτή ανακαλεί την ανδρογυναίκα της αισχύλειας παράδοσης.[93]

Στην παράσταση του Τσιάνου, η συνάντηση της Κλυταιμνήστρας με τον Αχιλλέα και η μεταξύ τους σχέση επηρεάζεται από τις σκηνογραφικές συνθήκες. Η είσοδος της Κλυταιμνήστρας στον σκηνικό χώρο γίνεται αργά δια μέσου της μπουκαπόρτας που οδηγεί στα ψηλά καράβια του σκηνικού φόντου. Η διαφορά του υψομετρικού επιπέδου ανάμεσα στην Κλυταιμνήστρα και τον Αχιλλέα, ο οποίος βρίσκεται στον χώρο της ορχήστρας, αυξάνει τη μεγαλοπρέπεια της Κλυταιμνήστρας. Η ενεργητικότητά της που εκφράζεται με τον αυτάρεσκο βηματισμό της και ο τρόπος αυτοπαρουσίασής της φέρνει σε δύσκολη θέση τον Αχιλλέα, ο οποίος μένει ακίνητος. Η *αἰδώς* που επικαλείται ο Αχιλλέας εκφράζεται με στροφή του σώματος και απομάκρυνση από την Κλυταιμνήστρα. Ήδη, η σκηνική παρουσία και των δύο δραματικών προσώπων αναδεικνύει την Κλυταιμνήστρα ως τον εξουσιαστικό πόλο της σκηνής. Άλλωστε, οι προσταγές «στάσου, μη φεύγεις, έλα δος μου το χέρι σου» της Κλυταιμνήστρας ελέγχουν τις κινήσεις του Αχιλλέα. Ζητάει το χέρι του Αχιλλέα προτάσσοντας το δικό της όχι για χειραψία, αλλά για χειροφίλημα. Ουσιαστικά, υπάρχει ένα είδος πολιτιστικής μετατροπίας αφού τα κοινωνικά προσχήματα διασώζονται με το χειροφίλημα που δείχνει έναν τύπο κοινωνικής εθιμοτυπίας που υποδεικνύει την ιεραρχική θέση της Κλυταιμνήστρας. Αντίθετα, η χειραψία θα υποδείκνυε την ισότητά τους. Με την κίνηση αυτή, η Κλυταιμνήστρα ωθεί τον Αχιλλέα να της υποβάλει τα σέβη του, τονίζοντας την επικυριαχία της στη σκηνή.

Και ο Χατζάκης, στην παράστασή του, εστίασε στις κινησιακές παραμέτρους της σχέσης της Κλυταιμνήστρας και του Αχιλλέα και στα ιδιαίτερα νοήματα που απορρέουν από τη σκηνή. Η είσοδος της Κλυταιμνήστρας και σε αυτήν τη σκηνοθετική πρόταση πραγματοποιείται με υψομετρική διαφορά από το επίπεδο στο οποίο βρίσκεται ο Αχιλλέας. Αυτό έχει ως συνέπεια την αμηχανία του Αχιλλέα, η οποία μεταφράζεται

η χειρονομία του Ξούθου να αγκαλιάσει τον υποτιθέμενο γιό του εκλαμβάνεται από τον Ίωνα ως ερωτική.

[93] Τη σύνδεση της ευριπίδειας Κλυταιμνήστρας με την αισχύλεια έχουν προσέξει ήδη οι Murray (χχ), Wassermann (1949: 181), Pohlenz (1954: 502), Aélion (1983: 314). Την ανωτέρω βιβλιογραφία ανέκτησα από τη Συνοδινού (1985: 56–57).

σκηνικά με αργές κινήσεις και στροφή των νώτων του στην Κλυταιμνήστρα. Η επικυριαρχία της επί σκηνής φαίνεται πιο ξεκάθαρα τη στιγμή που συστήνεται στον Αχιλλέα. Ο νεαρός Αχιλλέας γυρνάει και με το στρατιωτικό παράγγελμα της προσοχής αποδίδει τον χαιρετισμό του στην Κλυταιμνήστρα και επικαλούμενος την *αἰδῶ*, προσπαθεί να αποχωρήσει. Η Κλυταιμνήστρα τον σταματά και ζητάει το χέρι του. Η κίνηση της Κλυταιμνήστρας τεντώνοντας το χέρι της και λυγίζοντας το σώμα της προς τα εμπρός βρίσκει τον Αχιλλέα να πράττει ακριβώς το ίδιο καθώς η φορά των σωμάτων τους είναι προς την ίδια κατεύθυνση. Η χωρική απόσταση που χωρίζει τα δύο πρόσωπα είναι μεγάλη και η Κλυταιμνήστρα δεν θα μπορούσε να αγγίξει τον Αχιλλέα, αλλά προσπαθεί να επιτύχει μια σχέση με τον μέλλοντα γαμπρό της. Η κίνηση του Αχιλλέα, να αποφύγει τη σχέση με την Κλυταιμνήστρα, έστω και με μια συμβατική κίνηση φυγής, δικαιολογείται από την *αἰδῶ* του. Η κινησιολογία τόσο της Κλυταιμνήστρας, όσο και του Αχιλλέα υποδεικνύουν την αδυναμία του Αχιλλέα, παραδίδοντας στην ουσία την εξουσία της σκηνής στην Κλυταιμνήστρα. Πάντως, η σχέση εξουσίας που εγκαθιδρύθηκε στην αρχή του Επεισοδίου ανάμεσα στην Κλυταιμνήστρα και τον Αχιλλέα πρόκειται να αντιστραφεί στη συνέχεια του Επεισοδίου.

Ήδη στον στίχο 848, αφού ο Αχιλλέας δηλώνει ότι δεν αρραβώνιασε ποτέ την Ιφιγένεια, η Κλυταιμνήστρα αντιλαμβάνεται ότι έχει εξαπατηθεί και την κατακλύζει ένα αίσθημα ντροπής (*ἀλλ᾽ ἦ πέπονθα δεινά; μνηστεύω γάμους | οὐκ ὄντας, ὡς εἴξασιν· αἰδοῦμαι τάδε,* 847–848). Η ντροπή της ίσως εξωτερικεύεται με το χαμήλωμα του βλέμματός της, όπως η ίδια παραδέχεται τρεις στίχους αργότερα (*οὐ γὰρ ὀρθοῖς ὄμμασίν σ᾽ ἔτ᾽ εἰσορῶ*, 851). Θεωρούμε ότι ο στίχος 848 δεν αποτελεί απλώς και μόνο μια λεκτική εκφορά της αμηχανίας ως απόρροια του κοινωνικού της σφάλματος. Η *αἰδώς* που αισθάνεται σχηματοποιείται με την παράλληλη κίνηση του κεφαλιού της προς τα κάτω, κίνηση την οποία σχολιάζει στον στίχο 851 για να δείξει και την αντιστροφή των όρων στη σχέση της με τον Αχιλλέα. Ο όρος *ἔτι* αποτελεί τον χρονικό δείκτη αυτής της αντιστροφής καθώς μέχρι εκείνη τη στιγμή η Κλυταιμνήστρα κοίταζε τον Αχιλλέα στα μάτια ως ίσο, ενώ τώρα πια αδυνατεί. Η παραδοχή της αδυναμίας της να αντικρύσει τον Αχιλλέα αποτελεί και την παραδοχή της κατωτερότητάς της. Η πρωτοβουλία των κινήσεων που κατείχε μέχρι εκείνη τη στιγμή αλλάζει και δίνει το δικαίωμα στον Αχιλλέα να ανακτήσει τη δική του κυριαρχία.

Στη συνέχεια, ενώ ο Αχιλλέας κινείται προς το σκηνικό οικοδόμημα για να βρει τον Αγαμέμνονα και να του ζητήσει εξηγήσεις, εξέρχεται ο Πρεσβύτης από το σκηνικό οικοδόμημα, τον σταματάει και αποκαλύπτει το σχέδιο του Αγαμέμνονα να θυσιάσει την Ιφιγένεια και όλα όσα συνέβησαν μέχρι εκείνη τη στιγμή.[94] Αμέσως μετά την αποκάλυψη της αλήθειας, η Κλυταιμνήστρα στρέφεται στον Αχιλλέα. Εκείνος της απαντάει ότι άκουσε τον λόγο της δυστυχίας της και δεν το παίρνει αψήφιστα (*ἔκλυον οὖσαν ἄθλίαν σε, τὸ δ' ἐμὸν οὐ φαύλως φέρω*, 897). Ο όρος *ἀθλίαν* χαρακτηρίζει τη θέση που βρίσκεται η Κλυταιμνήστρα.[95] Ο Αχιλλέας θεωρεί ότι μετά την αποκάλυψη της αλήθειας είναι εκείνη που πρέπει να αγωνιστεί για τη σωτηρία της κόρης της, άρα βρίσκεται σε δυσμενέστερη θέση από τον ίδιο. Αυτό δηλώνεται και από τη συμπαράθεση των όρων *σε – τὸ δ' ἐμὸν οὐ* στο τέλος του πρώτου ημιστιχίου και στην αρχή του δεύτερου αντίστοιχα. Ο διαχωρισμός του στίχου σε δύο ίσα μέρη υποδεικνύει και τη διαφορετική στάση του Αχιλλέα προς την Κλυταιμνήστρα.

Η Κλυταιμνήστρα γνωρίζει ότι δεν μπορεί να κάνει τίποτα άλλο από το να ικετεύσει τον Αχιλλέα, καθώς μόνο αυτός δύναται να τη βοηθήσει και ισχυρίζεται ότι δεν θα ντραπεί να πέσει στα πόδια του (*οὐκ ἐπαιδεσθήσομαι 'γὼ προσπεσεῖν τὸ σὸν γόνυ*, 900). Σε αυτό το σημείο θεωρούμε ότι την ώρα που εκφωνείται ο στίχος, η Κλυταιμνήστρα προσπέφτει στα πόδια του Αχιλλέα. Η φράση *προσπεσεῖν τὸ σὸν γόνυ* αποτελεί την τυπική κίνηση για να λάβει κάποιος τη θέση του ικέτη.[96] Θεωρούμε ότι η *αἰδώς* που νιώθει η Κλυταιμνήστρα στον στίχο 848 προοικονομεί την επερχόμενη σκηνή της ικεσίας και καθορίζει τη σκηνική της επιτέλεση.[97] Η κίνηση αυτή συμβάλλει στην αναδιοργάνωση του σκηνικού χώρου καθώς τα νέα δεδομένα στις σχέσεις μεταξύ των σωμάτων του Αχιλλέα και της Κλυταιμνήστρας αναδιαμορφώνουν τη σημειολογία του κάθετου άξονα. Η Κλυταιμνήστρα προσπέφτοντας στα πόδια του Αχιλλέα υποβιβάζει το κοινωνικό status της βασίλισσας και παράλληλα αναδεικνύει την επικυριαρχία του Αχιλλέα και την υψηλή κοινωνική του θέση εφόσον διατηρεί την υψομετρικά ανώτερη

---

[94] Βλ. Lesky (2000[3]: 347).

[95] Ο Σταματάκος (1999) s.v. *ἄθλιος* αναφέρει ως σημασίες του όρου τις εξής: ο υποκείμενος στους μόχθους του αγώνα, ταλαιπωρούμενος, «άθλιος».

[96] Η Shisler (1945: 379) αναφέρει ότι το γονάτισμα είναι η πιο συχνή κίνηση της ικεσίας. Ο Gould (2018: 21) επισημαίνει ότι «στην αλληλουχία ενεργειών, οι σημαντικές πράξεις είναι οι εξής: ο ικέτης τοποθετεί το σώμα του σε χαμηλότερη θέση, παίρνει στάση οκλαδόν (κάθεται ή γονατίζει), αγγίζει τα γόνατα και το σαγόνι του ικετευομένου και τον φιλάει». Βλ. και Michelakis (2006: 71–72), Sampatakakis (2011: 105–106).

[97] Ο Gould (2018: 48–63) επισημαίνει τον συσχετισμό ανάμεσα στην ικεσία και την *αἰδῶ* στα έργα του Ευριπίδη.

θέση με όρους του κάθετου άξονα.[98] Η αυτο–υποβάθμιση της Κλυταιμνήστρας ενδεικνύεται πέρα από την αλλαγή του ύψους και από το σύνολο των χειρονομιών προς τον Αχιλλέα που είναι τυπικές στην ικεσία (*πρὸς γενειάδος, πρὸς σῆς δεξιᾶς,* 909).[99] Η Κλυταιμνήστρα βρίσκεται στο πλαίσιο της «οικείας» απόστασης από τον Αχιλλέα καθώς φαίνεται ότι επιτελεί τις κινήσεις που εκφωνεί αγγίζοντας τα γένια και το δεξί χέρι του Αχιλλέα.[100] Οι χειρονομίες αυτές αποδεικνύουν την αδυναμία του ικέτη, ενώ παράλληλα τα μέρη του σώματος του ικετευόμενου λειτουργούν ως σημάδια της εξουσίας του.[101]

Το άγγιγμα, λοιπόν, στα γένια ίσως λειτουργεί ως μια υπενθύμιση της κοινωνικής ανωτερότητας του άνδρα και της βιολογικής και φυλετικής διάκρισής του από τη γυναίκα. Ακόμη, τα γένια ίσως είναι ένα σύμβολο της πολιτικής εξουσίας του άνδρα. Σε κάθε περίπτωση, η κίνηση φαίνεται ότι είναι περισσότερο τυποποιημένη παρά νατουραλιστική αφού η στάση του σώματος της Κλυταιμνήστρας δεν ευνοεί τη φυσική επαφή με το πιγούνι ή τα γένια του Αχιλλέα. Ακόμη κι αν τα γένια ήταν ενσωματωμένα ή ζωγραφισμένα στο προσωπείο του υποκριτή που υποδυόταν τον Αχιλλέα,[102] θεωρούμε ότι η χειρονομία επιτελείται για να προσδιορίσει και να υπερτονίσει αυτή τη διαφορά

[98] Ο Elam (2001: 88–89) παρατηρεί ότι «για να αποδοθεί η επικυριαρχία ενός ορισμένου προσώπου στο αψιδωτό προσκήνιο […] υιοθετούνται συχνά οι τοποθετήσεις των άλλων προσώπων σε χαμηλό επίπεδο επάνω στη σκηνή. Ανάλογοι κανόνες ρυθμίζουν τη χρήση των διαφορετικών χωρικών επιπέδων ως ενδεικτικών σημείων της κοινωνικής θέσης των προσώπων (ανυψωμένο επίπεδο= υψηλή κοινωνική θέση έναντι χαμηλού επιπέδου= χαμηλής κοινωνικής θέσης)». Ο Petrides (2012: 61) θεωρεί ότι η στάση του σώματος μπορεί να είναι ένας ακόμη δείκτης κοινωνικών συνδηλώσεων. Σε περιπτώσεις ικεσίας, όπως επισημαίνει ο Gould (2018: 57), «τα δύο μέρη έχουν συνείδηση της μεγάλης ανισότητας ως προς το γόητρο και την τιμή του καθενός, και έτσι αναδύονται συναισθήματα συγκράτησης, καθώς και ένας τύπος συμπεριφοράς και διαγωγής που χαρακτηρίζεται από μειωμένη αυτοπεποίθηση».

[99] Ο Gould (2018: 21,73) αναφέρει ότι μια σειρά κινήσεων και χειρονομιών όπως το γονάτισμα και η φυσική επαφή με τα γένια, το χέρι και τα γόνατα του ικετευομένου συνιστούν την απόλυτη αυτοταπείνωση του ικέτη. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και ο Bremmer (1991: 26).

[100] Όπως επισημαίνει ο Taplin (1988: 110–111), «αν αυτός, που ικετεύεται, είναι πρόσωπο, τότε αυτή η φυσική επαφή είναι ζωτική – και αυτή η σχέση τότε μόνο αληθεύει εφόσον το σωματικό άγγιγμα στα γόνατα (και συνήθως στα γένια ή στα χέρια) συνεχίζεται».

[101] Ο Gould (2018: 80–81) αναφέρει ότι τα μέρη του σώματος του δέκτη της ικεσίας θεωρούνται ιερά και ζωτικής σημασίας γιατί αντιπροσωπεύουν τη φυσική, τη βιολογική και αναπαραγωγική δύναμη ενός άνδρα. Ακόμη, παραθέτει την άποψη ότι μέσω της επαφής του ικέτη με τον ικετευόμενο σε αυτά τα σημεία του σώματος μεταφέρεται αυτή η ζωτική δύναμη από τον ισχυρό στον ανίσχυρο πόλο της μεταξύ τους σχέσης.

[102] Ο Michelakis (2002: 86 σημ. 6) παρατηρεί ότι αν υπήρχαν στο προσωπείο του Αχιλλέα πλήρως αναπτυγμένα γένια, η εικόνα θα ταίριαζε με την αναπαράσταση του ήρωα στην τέχνη του 5ου αιώνα. Ωστόσο, είναι επιφυλακτικός γιατί θεωρεί ότι το κοντό γένι μπορεί να παρήγαγε διαφορετικές συνδηλώσεις ως προς την πολιτική και φυσική του δύναμη.

ύψους και κατ' επέκταση την κοινωνική ανισότητα που προκύπτει ανάμεσα στην Κλυταιμνήστρα και τον Αχιλλέα.[103]

Το άγγιγμα του χεριού είναι μια χειρονομία εξίσου σημαντική. Το χέρι θεωρείται ένα ιερό μέρος του σώματος και το όργανο επιβολής της εξουσίας του άνδρα. Η χειρονομία ανακαλεί την προηγούμενη αποτυχημένη προσπάθειά της να αγγίξει το χέρι του Αχιλλέα, ωστόσο σε αυτήν την περίπτωση η χειρονομία αποκαλύπτει την αγωνία και τον πόνο της Κλυταιμνήστρας.[104]

Το τρίτο μέρος του σώματος του Αχιλλέα που αγγίζει η Κλυταιμνήστρα είναι τα γόνατα, τα οποία δε διστάζει να τα παρομοιάσει με βωμό (*οὐκ ἔχω βωμὸν καταφυγεῖν ἄλλον ἢ τὸ σὸν γόνυ*, 911). Η χειρονομία αυτή αφενός μεν λειτουργεί ως μια ένδειξη της συναισθηματικής κατάστασης στην οποία έχει περιέλθει η Κλυταιμνήστρα,[105] αφετέρου δε αποσκοπεί στη θεοποίηση του Αχιλλέα.

Ωστόσο, θεωρούμε ότι είναι πολύ σημαντική η σειρά με την οποία επιτελούνται οι χειρονομίες της Κλυταιμνήστρας. Ο Ευριπίδης βάζει την Κλυταιμνήστρα να ξεκινάει τις χειρονομίες από το ψηλότερο μέρος του σώματος του Αχιλλέα (γένια) και να ακολουθεί μια καθοδική πορεία (χέρι) καταλήγοντας στο κατώτερο σημείο αναφοράς μιας ικεσίας (γόνατα). Αυτή η καθοδική πορεία των χειρονομιών πάνω στον κάθετο χωρικό άξονα με κέντρο αναφοράς το σώμα του Αχιλλέα, ίσως αναδεικνύει τη χωρική απόκλιση των δύο σωμάτων τονίζοντας ακόμη περισσότερο τη θέση κατωτερότητας του σώματος της Κλυταιμνήστρας έναντι της ανωτερότητας του Αχιλλέα. Εκτός από τη στάση του σώματος και τη σκηνική συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας, σημαντικός είναι και ο ρόλος του λεξιλογίου. Όπως επισημαίνει η Συνοδινού, «(η Κλυταιμνήστρα) δε βασίζει την ικεσία της στην άδικη και ανίερη θυσία, ούτε καν στα μητρικά της αισθήματα. Απευθύνεται στην τιμή και το φιλότιμο του ήρωα».[106] Η αναγνώριση της *τιμῆς* του Αχιλ-

[103] Ο Gould (2018: 75) παρατηρεί ότι η στάση του σώματος, η συμπεριφορά και η γλώσσα ενός ικέτη δεν διαφέρουν πολύ από εκείνα ενός δούλου.

[104] Για τα συναισθήματα που προκύπτουν από αυτήν την επαφή βλ. Shisler (1945: 380). Οι Collard–Morwood (2017: 472 ad 909–911) θεωρούν ότι η κίνηση της Κλυταιμνήστρας αποβλέπει σε μια επίτευξη συμφωνίας ή στη βοήθειά του να τη σηκώσει και πάλι όρθια.

[105] Η Shisler (1945: 379) θεωρεί ότι η επαφή με τα γόνατα του Αχιλλέα αναδεικνύει την απελπισία της Κλυταιμνήστρας.

[106] Συνοδινού (1985: 59).

λέα αποτελεί παράλληλα ένα ακόμη στοιχείο της αυτο–υποτίμησης της Κλυταιμνήστρας.[107]

Η κυριαρχία του Αχιλλέα τονίζεται και στο τελευταίο δίστιχο της ρήσης της Κλυταιμνήστρας. Η ικέτισσα βασίλισσα ζητάει την έμπρακτη βοήθεια του Αχιλλέα, η οποία είναι και η ύστατη που μπορεί να ελπίζει για τη σωτηρία της κόρης της (*ἤν δὲ τολμήσῃς σύ μου | χεῖρ' ὑπερτεῖναι, σεσώμεθ'· εἰ δὲ μη, οὐ σεσώμεθα,* 915–916). Τα λόγια της Κλυταιμνήστρας ίσως λειτουργούν ως μια σκηνοθετική οδηγία προς τον Αχιλλέα. Η ίδια, καθώς είναι γονατισμένη εμπρός στον Αχιλλέα, ίσως ανέμενε να θέσει το χέρι του πάνω από την ίδια ως ένδειξη αποδοχής της ικεσίας και ως μια υπόσχεση προστασίας.[108] Ωστόσο, αυτή η σκηνοθετική οδηγία λειτουργεί και ως χωρικός ενδείκτης της στάσης του σώματος της Κλυταιμνήστρας και της μειονεκτικής θέσης στην οποία βρίσκεται. Η κίνηση που αναμένει η Κλυταιμνήστρα δεν επιτελείται ή τουλάχιστον δεν προκύπτει πουθενά από το κείμενο.[109]

Στην παράσταση του Καλαβριανού, η Κλυταιμνήστρα αφού μαθαίνει τα σχέδια του Αγαμέμνονα, στρέφεται προς τον Αχιλλέα. Η σκηνή της ικεσίας πραγματοποιείται με την ίδια να ξαπλώνει στο χώμα μπρούμυτα. Ωστόσο, η μεγάλη χωρική απόσταση που την χωρίζει από τον Αχιλλέα και η μη απτική επαφή με τον νεαρό, κάνει την ικεσία να είναι περισσότερο «μεταφορική» και λιγότερο άμεση.[110] Παρόλα αυτά, η κίνηση της Κλυταιμνήστρας να ξαπλώσει στο χώμα συνιστά ένα είδος αυτοϋποτίμησής της έναντι του Αχιλλέα. Επίσης, το σύρσιμό της στο χώμα και ο μικρός λάκκος που ανοίγει με τα χέρια της υπερτονίζουν την άκρα ταπείνωσή της και την απώλεια του κοινωνικού της status (Εικόνα 3).

---

[107] Ο Gould (2018: 75) τονίζει ότι ο ικέτης χρησιμοποιεί ταπεινωτικούς λεκτικούς όρους για τον εαυτό του και παράλληλα δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην αναγνώριση της *τιμῆς* του προσώπου στο οποίο απευθύνεται.

[108] Οι *LSJ* (1996[9]) στο λήμμα *ὑπερτείνω* δίνει την εξής σημασία: εκτείνω την χείρα υπεράνω τινός προς προφύλαξιν και προστασίαν.

[109] Υπενθυμίζουμε εδώ την άποψη του Taplin (1977β: 30–31) ότι όλες οι σημαντικές πράξεις τονίζονται μέσω του λόγου και οι πράξεις που εγγράφονταν στο κείμενο, μετασχηματίζονται σε οπτικές σκηνικές πράξεις.

[110] Για τη «μεταφορική» ικεσία, βλ. Gould (2018: 23–24 και 35–37), ο οποίος θεωρεί ότι κατά τη «μεταφορική» ικεσία δεν επιχειρείται η φυσική επαφή.

(Εικόνα 3)

Παρόμοια είναι και η παρουσίαση της ικεσίας της Κλυταιμνήστρας από τον Χατζάκη. Ο σκηνοθέτης τοποθετεί την Κλυταιμνήστρα στη «δημόσια» απόσταση από τον Αχιλλέα. Επικαλείται το χέρι και τη μητέρα του Αχιλλέα (στ. 909) και στη συνέχεια όταν επισημαίνει ότι δεν έχει κανένα άλλο βωμό να προσφύγει εκτός από τα γόνατα του Αχιλλέα (στ. 911) σωριάζεται στη γη. Η ικεσία της είναι «μεταφορική» αφού την επιτελεί μόνο λεκτικά και όχι με όρους φυσικής επαφής. Ωστόσο, η ικεσία της Κλυταιμνήστρας φαίνεται ότι επηρεάζει τον Αχιλλέα που αποτραβιέται με μια αντανακλαστική κίνηση. Φαίνεται ότι και μόνο η λεκτική πράξη της Κλυταιμνήστρας, απειλεί συμβολικά τον ικετευόμενο Αχιλλέα. Η ικέτισσα Κλυταιμνήστρα δεν σταματά εκεί την ικεσία της. Ζητάει από τον Αχιλλέα να βοηθήσει («βάλε το χέρι να σωθούμε», 916). Η ενδεχόμενη κίνηση του Αχιλλέα να τη βοηθήσει να σηκωθεί, θα σηματοδοτούσε την έμπρακτη υποστήριξή του. Ωστόσο, ο Αχιλλέας γυρίζει την πλάτη του και κατευθύνεται προς το κεκλιμένο επίπεδο του σκηνικού χώρου. Αυτό σηματοδοτεί την άρνηση της ικεσίας, μολονότι στη συνέχεια υπόσχεται να βοηθήσει.

Αντίθετα, στην παράσταση του Τσιάνου, η Κλυταιμνήστρα μόλις μαθαίνει τα νέα για την επικείμενη θυσία της κόρης της, πηγαίνει κοντά στον Αχιλλέα («οικεία» απόσταση) και προσπέφτει στα γόνατά του (στ. 900). Η ικεσία της είναι άμεση και η απτική επαφή της με τον Αχιλλέα μέσω του γονατίσματος, οδηγεί στην κοινωνική της αυ-

τοϋποβάθμιση. Η ικεσία της παρουσιάζεται ρεαλιστικά και ο Αχιλλέας φαίνεται να δέχεται τη συμβολική επίθεση της ικέτισσας. Η στάση του με τα ανοιχτά χέρια υποδεικνύει την αμηχανία του ικετευομένου. Μάλιστα, η παρουσία της Κλυταιμνήστρας πλησίον των μερών του σώματος που θεωρούνται *ταμπού*, ενισχύει τη θεωρία περί συμβολικής επίθεσης του ικέτη στον ικετευόμενο.[111] Η συνέχιση της ικεσίας πραγματοποιείται με την καθοδική τάση του σώματος της Κλυταιμνήστρας αφήνοντας το γόνατο του Αχιλλέα και ακουμπώντας το πόδι του ενώ η ίδια είναι ξαπλωμένη. Η κίνηση αυτή συνιστά έναν αναβαθμό της αυτοϋποτίμησής της καθώς όσο πιο κοντά βρίσκεται στη γη τόση είναι και η απόσταση που τη χωρίζει από την ανωτερότητα του ικετευομένου (Εικόνα 4).

(Εικόνα 4)

Η ύστατη έκκληση της Κλυταιμνήστρας για βοήθεια παρουσιάζεται με την ταυτόχρονη κατάρρευσή της. Ενώ βρίσκεται ήδη ξαπλωμένη με τα χέρια της να ακουμπούν το πόδι του Αχιλλέα, ζητάει από τον τελευταίο να προσφέρει τόσο στην ίδια όσο και στην κόρη της χείρα βοηθείας. Οι στίχοι 915–916 που εκφωνεί, περιέχουν ουσιαστικά το δίλημμα που θέτει στον Αχιλλέα. Αν βοηθήσει αυτός, τότε θα σωθούν, ενώ σε αντί-

[111] Βλ. Gould (2018: 81).

θετη περίπτωση, θα χαθούν. Για να το επιτύχει αυτό, γυρίζει και ξαπλώνει ανάσκελα υποβάλλοντας την εικόνα ενός νεκρού. Ο Αχιλλέας βλέποντας αυτήν την εικόνα σπεύδει να βοηθήσει σηκώνοντάς την. Θεωρούμε ότι η βοήθεια στην Κλυταιμνήστρα είναι ένα στοιχείο που υποδεικνύει τη δύναμη του Αχιλλέα έναντι της Κλυταιμνήστρας, ενώ η κίνηση αυτή αποτελεί και την καταφατική του απάντηση στο αίτημα της ικέτισσας βασίλισσας.

Στο δραματικό κείμενο, η σκηνή συνεχίζεται με τη ρήση του Αχιλλέα, ο οποίος φαίνεται ότι αποδέχεται την ικεσία και προτίθεται να βοηθήσει (919–976). Σε όλη τη διάρκεια της ρήσης του, ο Αχιλλέας λειτουργεί ως ο απόλυτος κυρίαρχος στη μεταξύ τους σχέση. Αυτό φαίνεται και από το τέλος της ρήσης του όπου αναφέρει ότι η Κλυταιμνήστρα τον βλέπει σαν θεό και παρόλο που δεν είναι, θα γίνει στο μέλλον (*θεὸς ἐγὼ πέφηνά σοι | μέγιστος, οὐκ ὤν· ἀλλ᾽ ὅμως γενήσομαι*, 973–974). Τα λόγια του Αχιλλέα αποδεικνύουν ότι η Κλυταιμνήστρα–ικέτισσα πέτυχε τον στόχο της. Η ανάδειξη της θεϊκής καταγωγής και η αναγνώριση της *τιμῆς* του Αχιλλέα φαίνεται ότι επηρέασαν τον ήρωα. Ωστόσο, τα λόγια του νεαρού ήρωα λειτουργούν και ως δηλωτικά της σχέσης που αναπτύχθηκε ανάμεσα στους δύο. Ο Αχιλλέας, μολονότι διατήρησε μια παθητική στάση στην αρχή της σκηνής, αναδεικνύεται πλέον ως ο απόλυτος κυρίαρχος στη μεταξύ τους σχέση και για την Κλυταιμνήστρα φαντάζει σαν θεός. Αντίθετα, η ενεργητική στάση της Κλυταιμνήστρας στην αρχή του Επεισοδίου μετατράπηκε σε μια στάση αυτο–εξευτελισμού και υποτίμησης.

Ιδιαίτερη είναι η σκηνική πραγμάτευση της σκηνής από τον Τσιάνο. Η βοήθεια του Αχιλλέα προς την Κλυταιμνήστρα συνοδεύεται από τη ρήση αποδοχής του αιτήματος της ικεσίας. Ωστόσο, όταν ο Αχιλλέας εκφράζει τις απειλές του κατά των Ατρειδών, βρίσκεται ήδη στο πάλκο που βρίσκεται δίπλα από τα καράβια. Η αυλαία ανοίγει και αρχίζει ένα *θέατρον εν θεάτρω*. Ο Αχιλλέας απειλεί ότι δεν θα αφήσει τους Ατρείδες να κάνουν ό, τι θέλουν με το όνομά του και ότι η Ιφιγένεια δεν θα θυσιαστεί. Η παρουσία του όμως στη σκηνή, με θεατές την Κλυταιμνήστρα και τον Χορό υποδηλώνει το επίπλαστο της υπόσχεσής του. Ξέρει ότι όσα λέει πάνω από τη σκηνή δεν είναι αληθινά. Παρέχει στην Κλυταιμνήστρα την κίβδηλη ελπίδα της σωτηρίας της κόρης της. Πάντως, η αντικειμενική διαφορά ύψους που επιτυγχάνεται με τον Αχιλλέα επί σκηνής και την Κλυταιμνήστρα στον χώρο της ορχήστρας δικαιολογεί και την κυριαρχία του. Ο ίδιος φαντάζει σαν θεός για εκείνη, αλλά δεν είναι ακόμη (στ. 973–974). Το σχόλιό του

αυτό ενέχει και ένα στοιχείο μεταθεατρικότητας. Ο νεαρός τότε, Αιμίλιος Χειλάκης θεωρούνταν ως ένας μεγάλος αστέρας του θεάτρου και της τηλεόρασης κατ' αναλογία με το δραματικό πρόσωπο που υποκρινόταν. Ο στίχος αυτός δύναται να θεωρηθεί και ως ένα μετα–αφηγηματικό ή και αυτοαναφορικό σχόλιο, καθώς ο Χειλάκης κάνει αποτίμηση της θεατρικής του πορείας.

Μια παρόμοια σκηνή με εκείνη της Κλυταιμνήστρας στην αρχή του Γ΄ Επεισοδίου, όπου φαίνεται η ενεργητική στάση της Ιφιγένειας αυτή τη φορά, εντοπίζεται και στο Β΄ Επεισόδιο, το οποίο αρχίζει με την άφιξη της Κλυταιμνήστρας, της Ιφιγένειας και του Ορέστη. Μετά την αποβίβασή τους από την άμαξα που τους μεταφέρει, εισέρχεται ο Αγαμέμνονας. Όπως αναφέρει ο Lesky, «το δραματικό βάρος του δεύτερου επεισοδίου περιέχεται σε δύο εκτενείς στιχομυθίες που πλαισιώνονται από σύντομους λόγους: στην πρώτη ο Αγαμέμνων αντιμετωπίζει την Ιφιγένεια, στη δεύτερη την Κλυταιμνήστρα».[112] Σε αυτό το σημείο της ανάλυσής μας, το ενδιαφέρον μας επικεντρώνεται ως επί το πλείστον στη σχέση ανάμεσα στην Ιφιγένεια και τον Αγαμέμνονα σε αυτήν την πρώτη συνάντησή τους και κατ' επέκταση και στη συνέχεια του έργου.

Μετά την είσοδο του Αγαμέμνονα και τον χαιρετισμό της Κλυταιμνήστρας σε επίσημο τόνο, η Ιφιγένεια παίρνει τον λόγο. Η αθωότητά της και η αγάπη προς τον πατέρα της εκφράζονται με την ανυπομονησία της να αγκαλιάσει τον Αγαμέμνονα (*ὦ μῆτερ, ὑποδραμοῦσα σ' –ὀργισθῆις δὲ μή– | πρὸς στέρνα πατρὸς στέρνα τἀμὰ προσβαλῶ. / ἐγὼ δὲ βούλομαι τὰ σὰ στέρν', ὦ πάτερ, | ὑποδραμοῦσα προσβαλεῖν διὰ χρόνου·| ποθῶ γὰρ ὄμμα <δὴ> σόν· ὀργισθῆις δὲ μή,* 631–632/ 635–637). Η λεκτική επανάληψη των κινησιακών όρων (*ὑποδραμοῦσα*) δίνει έμφαση στην κίνηση και το αγκάλιασμα που επιδιώκει η Ιφιγένεια.[113] Η σωματική επαφή που επιδιώκει εκφράζεται από την παραστατική περιγραφή της (*πρὸς στέρνα πατρὸς στέρνα τἀμὰ προσβαλῶ,* 632). Ωστόσο, η ίδια δεν βρίσκεται σε τέτοια απόσταση ώστε να μπορεί να επιτελέσει την κίνησή της. Ο όρος *ὑποδραμοῦσα* λειτουργεί ως ένας δείκτης χωρικού προσδιορισμού της απόστασης ανάμεσα στην Ιφιγένεια και τον Αγαμέμνονα. Η νεαρή βασιλοπούλα πρέπει να τρέξει ώστε να φτάσει στην «οικεία» απόσταση από τον πατέρα της, απόσταση που επιτρέπει την απτική επαφή. Παράλληλα, ο όρος είναι ιδιαίτερα σημαντικός, διότι αφενός σχολιάζει

[112] Lesky (2000[3]: 344–345).

[113] Βλ. Poe (2003: 440). Ο Murray (1969[2]) είναι σκεπτικός για τη γνησιότητα των στίχων, ενώ και ο Diggle (1994) αμφισβητεί τη γνησιότητα του χωρίου. Σε κάθε περίπτωση, το χωρίο είτε είναι γνήσιο είτε προστέθηκε από κάποιον μεταγενέστερο διασκευαστή, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη σκηνική πραγμάτωση του αγκαλιάσματος.

την κίνηση που θα επιτελέσει ο υποκριτής[114] και αφετέρου λειτουργεί ως δείκτης της εγκαθιδρυόμενης σχέσης της Ιφιγένειας με τον Αγαμέμνονα. Η σημασία του όρου *ὑποδραμοῦσα* είναι «τρέχω κάτω από».[115] Το πρόθημα *ὑπό* δηλώνει τη σχέση της Ιφιγένειας με τον πατέρα της, η οποία θα γίνει αντιληπτή και από τη σκηνική πραγμάτωση της χειρονομίας. Στο αγκάλιασμα με τον Αγαμέμνονα, το σώμα της Ιφιγένειας ίσως βρίσκεται κάτω από αυτό του Αγαμέμνονα, ενώ και τα χέρια της ίσως βρίσκονται κάτω από εκείνα του Αγαμέμνονα.[116] Η κίνηση της Ιφιγένειας είναι μια κίνηση αγάπης, εμπιστοσύνης και τρυφερότητας. Θέλει να βρεθεί στη θαλπωρή και την ασφάλεια της αγκαλιάς του Αγαμέμνονα, την εξουσία του οποίου δεν αμφισβητεί.

Αυτό άλλωστε υποδεικνύει και η ισχυρή βούληση της Ιφιγένειας να βρεθεί στην «οικεία» απόσταση από τον πατέρα της που εκφράζεται με τις φράσεις *ἐγὼ δὲ βούλομαι τὰ σὰ στέρν'* (635) και *ποθῶ γὰρ ὄμμα <δὴ> σόν* (637). Η εμφατική θέση της προσωπικής αντωνυμίας *ἐγώ* στην αρχή του στίχου 635 σε συνδυασμό με τα ρήματα που εκφράζουν επιθυμία *βούλομαι* (635) και *ποθῶ* (637), δίνουν την αίσθηση μιας προγραμματικής εξαγγελίας με σαφή ορίζοντα εκτέλεσης. Έτσι, θεωρούμε ότι ο εναγκαλισμός της Ιφιγένειας και του Αγαμέμνονα επιτελέστηκε. Η σχέση που προσπαθεί να εγκαθιδρύσει η Ιφιγένεια με τον πατέρα της είναι μια σχέση πατέρα–κόρης. Η ίδια προσέρχεται σε αυτήν τη σχέση ως μια υποτακτική και υπάκουη κόρη που δείχνει έμπρακτα την αγάπη της στον πατέρα της.[117] Γι αυτόν τον λόγο καταργεί την απόσταση που τους χωρίζει και θέτει τη μεταξύ τους σχέση σε μια βάση περισσότερο προσωπική. Ωστόσο, η «εισβολή» της αυτή στην «οικεία» απόσταση δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την ψυχολογική κατάρρευση του Αγαμέμνονα.

Αυτή η κίνηση της Ιφιγένειας αποτυπώνεται σε όλες τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις. Ο Καλαβριανός, κατά την είσοδο της Ιφιγένειας και της Κλυταιμνήστρας, τοποθετεί την Ιφιγένεια πίσω από την Κλυταιμνήστρα. Η ισχυρή βούληση της Ιφιγένειας να αγκαλιάσει τον πατέρα της εκφράζεται με γρήγορα βήματα καθώς διασχίζει ολόκληρο σχεδόν τον σκηνικό χώρο. Αντίθετα, στην παράσταση του Χατζάκη, η Ιφιγένεια πα-

[114] Ο Taplin (1988: 24) υποστηρίζει ότι «το κείμενο «υποδεικνύει» μια μεγάλη ποικιλία από κινήσεις. […] η έκταση αυτών των κινήσεων απλώνεται από τις απλές χειρονομίες […] έως στις γρήγορες και άνετες κινήσεις, τέτοιες όπως το τρέξιμο, η λιποθυμία ή το παραλήρημα της τρέλλας.»

[115] Για τη σημασία του όρου βλ. LSJ (1996[9]) και Montanari (2013) s.v. *ὑποτρέχω*.

[116] Ο de Jorio (2002: 60) θεωρεί ότι το αγκάλιασμα μπορεί να υποδηλώνει υπεροχή, κυριαρχία και ανωτερότητα, ανάλογα με τη στάση του σώματος και την τοποθέτηση των χεριών. Για την άποψη του de Jorio βλ. Σακελλαροπούλου (2010: 34 σημ. 128).

[117] Όπως επισημαίνει η Shisler (1945: 384), ένα ιδιαιτέρως αγαπητό μέσο για την έκφραση των συναισθημάτων ενός προσώπου προς κάποιον άλλο είναι η αγκαλιά ή το άγγιγμα.

ρουσιάζει τη λεκτική επανάληψη των στίχων 631–632 και 635–637 ενώ βαδίζει προς τον Αγαμέμνονα. Έπειτα, σταματά και γυρνάει προς τη μητέρα της και ξανακάνει βήματα εμπρός. Έτσι, παρουσιάζεται η ανυπομονησία της να φτάσει κοντά στον πατέρα της, χωρίς να προσβάλει τη μητέρα της.

Μετά τον εναγκαλισμό τους, η Ιφιγένεια παρατηρεί ότι ο πατέρας της δεν είναι το ίδιο χαρούμενος όσο εκείνη με αυτήν τη συνάντηση (*ὡς οὐ βλέπεις εὔκηλον ἄσμενός μ' ἰδών*, 644). Τη συναισθηματική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο Αγαμέμνονας, σχολιάζει η Ιφιγένεια (*μέθες νυν ὀφρὺν ὄμμα τ' ἔκτεινον φίλον*, 648 και *κἄπειτα λείβεις δάκρυ' ἀπ' ὀμμάτων σέθεν;*,650). Το σχήμα των φρυδιών και τα δάκρυα είναι δύο στοιχεία που δεν θα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά από το κοινό λόγω των συμβάσεων του προσωπείου. Η Ιφιγένεια βρίσκεται σε κοντινή απόσταση και μπορεί να δει τα ορατά σημεία της ψυχικής διακύμανσης του Αγαμέμνονα. Η συνοφρύωση και τα δάκρυα του Αγαμέμνονα υποδηλώνουν σοβαρότητα, στενοχώρια ή αγανάκτηση.[118] Ο χαρακτηρισμός του βλέμματος, ωστόσο, πέρα από τις εσωτερικές ψυχικές διαθέσεις ίσως λειτουργεί ως ένα σχόλιο της στάσης του σώματος και ειδικότερα του κεφαλιού του Αγαμέμνονα. Ίσως έχει γείρει το κεφάλι προς τα κάτω διατηρώντας μια χειρονομιακή στάση που αποκαλύπτει αυτήν τη συναισθηματική φόρτιση.[119] Αυτή η στάση ίσως επιβεβαιώνεται από τη φράση *ὄμμα τ' ἔκτεινον φίλον* (648). Η Ιφιγένεια παρατηρώντας τη στάση του κεφαλιού του Αγαμέμνονα, προσφέρει μια σκηνική οδηγία με τη μορφή της παράκλησης. Ο όρος *ἔκτεινον* δηλώνει την κίνηση που πρέπει να επιτελέσει ο Αγαμέμνονας και λειτουργεί ως όρος χωρικής διεύρυνσης. *Ἐκτείνω* σημαίνει «απλώνω, τεντώνω».[120] Για να επεκτείνει το οπτικό του πεδίο ώστε να δει την Ιφιγένεια, ο Αγαμέμνονας θα πρέπει να σηκώσει το κεφάλι που πιθανότατα έχει σκυμμένο.

Η στιχομυθία που ακολουθεί είναι γεμάτη με σκοτεινούς υπαινιγμούς για την τύχη της Ιφιγένειας.[121] Ωστόσο, ο Αγαμέμνονας μετά το συναισθηματικό ξέσπασμά του, βρίσκει πάλι την αυτοκυριαρχία του και διατάζει την Ιφιγένεια να μπει στη σκηνή (*χώρει δὲ μελάθρων ἐντός*, 678). Η σκηνική οδηγία της απομάκρυνσης της Ιφιγένειας από τον σκηνικό χώρο συνοδεύεται και από μια τελευταία απτική επαφή. Ο Αγαμέμνονας ζητάει από την Ιφιγένεια, πριν υπακούσει στην εντολή του, να του δώσει ένα φιλί στο

[118] Βλ. Κατσούρης (1989: 154–155).
[119] Βλ. Shisler (1945: 381), Κατσούρης (1989: 158).
[120] Για τη σημασία του όρου βλ. LSJ (1996[9]) και Montanari (2013) s.v. *ἐκτείνω*.
[121] Βλ. Lesky (2000[3]: 345), Collard–Morwood (2017: 409 ad 640–677).

δεξί χέρι (*φίλημα δοῦσα δεξιάν τέ μοι*, 679). Η εντολή–σκηνική οδηγία του Αγαμέμνονα υποδεικνύει την ανάκτηση της αυτοκυριαρχίας του. Η Ιφιγένεια καλείται να δώσει ένα φιλί στο χέρι του πατέρα της και να δηλώσει με αυτόν τον τρόπο την υποταγή και την αγάπη της. Θεωρούμε ότι ο Αγαμέμνονας τείνει το χέρι του και η Ιφιγένεια ως υπάκουη κόρη τον πλησιάζει και του φιλά το χέρι.[122] Το χειροφίλημα συνοδεύεται από την κλίση του σώματος και το χαμήλωμα του κεφαλιού. Η χειρονομία αυτή υποδεικνύει την έλλειψη δύναμης της Ιφιγένειας και μέσω αυτής, η Ιφιγένεια αποδέχεται την κυριαρχία του Αγαμέμνονα, ο οποίος δέχεται αγέρωχα την υποτέλεια της κόρης του.

Στην παράσταση του Καλαβριανού, το χειροφίλημα της Ιφιγένειας επιτελείται κατόπιν της προσταγής του Αγαμέμνονα. Το φιλί που δίνει η Ιφιγένεια καθορίζει και την αποδοχή της ανωτερότητας του Αγαμέμνονα. Μέσω της υψομετρικής διαφοράς που παρουσιάζεται με την κίνηση της Ιφιγένειας να σκύψει και να φιλήσει με πάθος το χέρι του πατέρα της, δημιουργεί την εντύπωση της αποδοχής της κυριαρχίας του και θέτει σε πρώτο πλάνο την ιδιότητά του ως βασιλιά (Εικόνα 5). Στην παράσταση του Χατζάκη, από την άλλη μεριά, η Ιφιγένεια όχι μόνο φιλάει το χέρι του πατέρα της, αλλά το οδηγεί και πάνω από το κεφάλι της υποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο ότι αποδέχεται την εξουσία του Αγαμέμνονα επάνω της και την πλήρη εξάρτησή της από τη δύναμή του.

(Εικόνα 5)

[122] Το χειροφίλημα της Ιφιγένειας δεν επιτελείται φυσικά. Οι συμβάσεις του προσωπείου κάνουν τη φυσική κίνηση του φιλιού αδύνατη, ωστόσο αυτό δεν σημαίνει ότι δεν έγινε και η κίνηση να φιλήσει το χέρι του Αγαμέμνονα. Για τη δυσκολία της ανάδειξης των συναισθηματικών εκφάνσεων βλ. Pickard–Cambridge (1988[2]: 171).

Ένα ακόμη στοιχείο που αποδεικνύει την απτική επαφή του Αγαμέμνονα με την Ιφιγένεια και την εκ νέου είσοδό της στην «οικεία» απόσταση από τον Αγαμέμνονα αποτελούν τα τελευταία λόγια που της απευθύνει ο Αγαμέμνονας (*ὦ στέρνα καὶ παρῆιδες, ὦ ξανθαὶ κόμαι*, 681). Ο Lesky αναφέρει ότι αυτά τα λόγια θυμίζουν έντονα μια σκηνή αποχαιρετισμού.[123] Θεωρούμε πως μετά το χειροφίλημα της Ιφιγένειας, ο Αγαμέμνονας καθώς αναφέρεται στο στήθος, τα μάγουλα και τα μαλλιά της Ιφιγένειας, ακριβώς εκείνη τη στιγμή τα αγγίζει με τρυφερότητα σαν να τα βλέπει για τελευταία φορά. Την απτική λειτουργία αυτής της σκηνής πιστοποιεί και η παραδοχή του ότι το χάδι του, του δημιούργησε εκ νέου μια συναισθηματική έκρηξη (*νοτὶς διώκει μ' ὀμμάτων ψαύσαντά σου*, 684). Ο όρος *ψαύω* αποτελεί έναν σεσημασμένο όρο απτικής λειτουργίας καθώς δηλώνει το απαλό άγγιγμα, ένα είδος χαδιού.[124] Αυτός ο όρος χρησιμοποιείται τόσο από τη Μήδεια όσο και από τον Ιάσονα στην τελευταία σκηνή της *Μήδειας* του Ευριπίδη. Στη *Μήδεια*, η ομώνυμη ηρωίδα αποκλείει τον Ιάσονα από τη φυσική επαφή με τα παιδιά του, στοιχείο που υπερτονίζει και ο ίδιος ο Ιάσονας.[125] Ο όρος ίσως υποδεικνύει αυτήν την τρυφερή επαφή του γονιού προς το παιδί του, επαφή που και ο ίδιος ο Αγαμέμνονας επιτέλεσε.

Η κοντινή απόσταση των σωμάτων και η περιγραφή της συναισθηματικής κατάστασης των προσώπων υποδεικνύει μια ιδιότυπη σχέση ανάμεσα στην Ιφιγένεια και τον Αγαμέμνονα. Ενώ η Ιφιγένεια προσέρχεται σε αυτήν τη διαπροσωπική σχέση με απόλυτη συναίσθηση του ρόλου της ως υποτακτική κόρη, η συναισθηματική έκρηξη του Αγαμέμνονα αναδεικνύει την αδυναμία του. Η κλίση του κεφαλιού και η συναισθηματική του ανισορροπία σε συνδυασμό με την τρυφερή αθωότητα της Ιφιγένειας δημιουργεί αρχικά την αίσθηση της ισότητας ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες καθώς και οι δύο είναι αδύναμοι ψυχολογικά. Ωστόσο, στη συνέχεια της στιχομυθίας τους γίνεται αντιληπτή η δύναμη και η εξουσία του Αγαμέμνονα επί της κόρης του.

Η ανισορροπία στη μεταξύ τους σχέση γίνεται εμφανέστερη στο Δ΄ Επεισόδιο. Το Επεισόδιο αρχίζει με την Κλυταιμνήστρα να αναμένει τον Αγαμέμνονα, ο οποίος όταν εμφανίζεται προσπαθεί με αξιοθρήνητα μέσα να αποσπάσει την Ιφιγένεια από τη μητέρα της.[126] Η Κλυταιμνήστρα, ωστόσο, γνωρίζοντας την αλήθεια, καλεί την Ιφιγένεια με

[123] Lesky (2000[3]: 345).
[124] Βλ. Flory (1978: 73).
[125] Βλ. Ευρ. *Μήδεια* 1320–1323, 1402–1403, 1412.
[126] Βλ. Lesky (2000[3]: 349).

τον μικρό Ορέστη στον σκηνικό χώρο για να πιέσει συναισθηματικά τον Αγαμέμνονα. Η εμφάνιση της Ιφιγένειας στον σκηνικό χώρο συνοδεύεται από τη φράση της Κλυταιμνήστρας (*ἰδού, πάρεστιν ἥδε πειθαρχοῦσά σοι*, 1120). Η προστακτική *ἰδού* σε συνδυασμό με τη δεικτική αντωνυμία *ἥδε* και το ρήμα *πάρεστιν* δημιουργεί μια ισχυρή σκηνική δείξη που υποδηλώνει τη φυσική παρουσία της Ιφιγένειας στη σκηνή. Ο όρος *πειθαρχοῦσα* υποδεικνύει τη στάση που διατηρεί η Ιφιγένεια. Η υπακοή και η πειθαρχία της, άλλωστε, έχουν ήδη διαπιστωθεί και από την προηγούμενη συνάντηση με τον Αγαμέμνονα.

Η στάση που διατηρεί η Ιφιγένεια σχολιάζεται και από τον Αγαμέμνονα (*τέκνον, τί κλαίεις οὐδ' ἔθ' ἡδέως <μ'> ὁρᾶις, | ἐς γῆν δ' ἐρείσασ' ὄμμα πρόσθ' ἔχεις πέπλους;*, 1122–1123). Ο Αγαμέμνονας παρατηρεί τη στάση του σώματος της κόρης του και συμπεραίνει ότι κλαίει. Παρά το ότι τα δάκρυα δεν θα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά από το κοινό. Ωστόσο, όπως επισημαίνει η Shisler, η κάλυψη των ματιών με το πέπλο και η κλίση του κεφαλιού προς το έδαφος υποδεικνύουν τη συναισθηματική κατάσταση.[127] Η κάλυψη του κεφαλιού με το πέπλο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως μία χειρονομιακή στάση (Gestus) με τη μπρεχτιανή σημασία του όρου,[128] καθώς δεν αποκαλύπτει μόνο τη συναισθηματική της κατάσταση, αλλά παράλληλα λειτουργεί ως ένα σχόλιο της κοινωνικής της σχέσης με τον Αγαμέμνονα.[129] Η άρνησή της να αντικρίσει κατάματα τον Αγαμέμνονα και η κίνηση του κεφαλιού της προς τα κάτω δημιουργεί μια σημειολογικά φορτισμένη εικόνα. Η Ιφιγένεια δείχνει την αυτοϋποβάθμισή της έναντι του Αγαμέμνονα αποδεχόμενη την κυριαρχία του πατέρα της στη μεταξύ τους σχέση. Ο Αγαμέμνονας, ως πατέρας διατηρεί το υψηλότερο κοινωνικό status στην οικογενειακή του μερίδα.

Η στάση του σώματος της Ιφιγένειας απασχόλησε και τη σύγχρονη σκηνοθετική ματιά. Ο Χατζάκης, μένοντας πιστός στο κείμενο, παρουσιάζει την Ιφιγένεια με πέπλο. Ο ρόλος του νυφικού πέπλου που φορούσε στο Β΄ Επεισόδιο έχει αλλάξει και πλέον λειτουργεί ως ένα μέσο ανάδειξης της συναισθηματικής της κατάστασης, η οποία γίνε-

[127] Βλ. Shisler (1945: 381, 385). Ο Pickard–Cambridge (1988[2]: 172) αναφέρει ότι το κρύψιμο του κεφαλιού στο πέπλο είναι σημάδι της ασυμφωνίας με όσα συμβαίνουν. Ο Κατσούρης (1989: 158) επισημαίνει ότι «το να έχει κανείς το πρόσωπο και το βλέμμα στραμμένο προς τα κάτω μπορεί να εκφράζει φόβο, ή αιδώ, μεγάλη θλίψη και άλλες μαύρες σκέψεις, όπως η Μήδεια […] ή η Ιφιγένεια, μόλις πληροφορήθηκε τι την περιμένει». Βλ. ακόμη Michelakis (2006: 91).

[128] Ο όρος «χειρονομιακή στάση» προέρχεται από τη μετάφραση της Διαμαντάκου στον Elam (2001: 272). Το μπρεχτιανό Gestus αποτελείται από τη σωματική στάση, τον τόνο της φωνής και τις εκφράσεις του προσώπου και λειτουργεί ως ένα συνειδητό σχόλιο για τις κοινωνικές σχέσεις των χαρακτήρων.

[129] Για το Gestus στην αρχαία ελληνική τραγωδία βλ. Sampatakakis (2011: 107).

ται ορατή μέσω της αμήχανης στάσης της απέναντι στον Αγαμέμνονα καθώς παραμένει σιωπηλή και στρέφει τα νώτα της. Αντίθετα, ο Τσιάνος παρουσιάζει την Ιφιγένεια να εισέρχεται στον σκηνικό χώρο σκυμμένη, με τα μάτια κατεβασμένα. Η παθητικότητα της Ιφιγένειας τονίζεται τόσο λεκτικά όσο και χειρονομιακά από την Κλυταιμνήστρα. Ο φακός εστίασης στη στάση της Ιφιγένειας δημιουργείται από τον λεκτικό χαρακτηρισμό «υπάκουη» και από τη χειρονομιακή δείξη της Κλυταιμνήστρας. Η Κλυταιμνήστρα ως άλλη σκηνοθέτιδα επί σκηνής υποβάλλει τον τρόπο παρουσίασης της στάσης της Ιφιγένειας.

Η Ιφιγένεια συνεχίζει να μένει σιωπηλή, ενώ τον λόγο παίρνει και πάλι η Κλυταιμνήστρα. Μετά την παραδοχή του Αγαμέμνονα για την επικείμενη θυσία της Ιφιγένειας, η Κλυταιμνήστρα απειλεί τον Αγαμέμνονα προσπαθώντας να τον κάνει να αλλάξει γνώμη. Η σιωπή του Αγαμέμνονα οδηγεί την Ιφιγένεια να αναλάβει και πάλι την πρωτοβουλία των κινήσεων. Προσπέφτει στα πόδια του πατέρα της και περιγράφει την κίνησή της δημιουργώντας μια εικόνα (*ἱκετηρίαν δὲ γόνασιν ἐξάπτω σέθεν | τὸ σῶμα τοὐμόν, ὅπερ ἔτικτεν ἥδε σοι,* 1216–1217). Η κίνηση που επιτελεί η Ιφιγένεια απαιτεί την είσοδό της στην «οικεία» απόσταση, καθώς θεωρούμε ότι πέφτει, όπως και η Κλυταιμνήστρα στο Γ΄ Επεισόδιο, στα πόδια του Αγαμέμνονα. Ο όρος *ἐξάπτω* δηλώνει την απτική σχέση της Ιφιγένειας με τον Αγαμέμνονα, σχέση που δεν μπορεί να επιτευχθεί λόγω της απόστασης που έχει δημιουργηθεί.[130] Η κίνηση αυτή αποτελεί μια πράξη αυτοϋποβάθμισης και απώλειας της κοινωνικής της ταυτότητας. Δεν είναι πλέον η κόρη του βασιλιά Αγαμέμνονα, ούτε μια βασιλοπούλα. Είναι στο ίδιο επίπεδο με έναν δούλο, με έναν φτωχό.[131] Άλλωστε, όπως η ίδια υποστηρίζει είναι σαν ένα κλαδί (*ἱκετηρίαν*) στα πόδια του Αγαμέμνονα.[132] Η έλλειψη των τελετουργικών αντικειμένων της ικεσίας (*ἱκετηρία*) υποκαθίσταται από το ίδιο το σώμα της Ιφιγένειας. Έτσι η ταύτιση του σώματος της Ιφιγένειας με την *ἱκετηρίαν* προβάλλει τη σωματικότητα της σκηνής.

Η εικόνα που παρουσιάζει η Ιφιγένεια ίσως έχει κοινωνικές συνδηλώσεις. Η παρομοίωσή της υπενθυμίζει την έλλειψη της δύναμής της. Η ίδια σαν ένα κλαδί, δεν

---

[130] Βλ. Telò (2002α: 29).

[131] Ο Gould (2018: 74 σημ. 113) συμπεραίνει ότι η αυτοϋποβάθμιση που προκαλείται από την φυσική στάση κατωτερότητας του ικέτη, μπορεί να παραλληλιστεί με εκείνη ενός *πτωχοῦ*.

[132] Οι Collard–Morwood (2017: 543 ad 1216–1219) επισημαίνουν ότι το έμβλημα των ικετών ήταν ένα κλαδί ελιάς, το οποίο το κρατούσαν καθώς άρπαζαν τα γόνατα ή τα γένια των δεκτών της ικεσίας. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, η Ιφιγένεια παρομοιάζει τον εαυτό της με αυτό το κλαδί. Εύστοχη είναι η μετάφραση του Μύρη (1992: 123), ο οποίος μεταφράζει «ικεσίας κλαρί κρεμώ στα γόνατά σου| το κορμί μου,…».

μπορεί μόνη της να σταθεί. Χρειάζεται τον Αγαμέμνονα που σαν δέντρο στέκει ατάραχος και αμετακίνητος. Τα γόνατά του είναι το σημείο της δύναμής του, όπως ο δυνατός κορμός ενός δέντρου. Η Lada–Richards επισημαίνει ότι ένας τρόπος παιξίματος είναι εκείνος που εμπλέκει συναισθηματικά τους θεατές εξάπτοντάς τους τη *φαντασίαν* και κάνοντάς τους να πιστεύουν ότι «βλέπουν» αυτά που περιγράφονται.[133] Για την επίτευξη του υποκριτικού ύφους που αναφέρει η Lada–Richards, είναι αναγκαία η ταύτιση του σημειωτικού με το φαινομενολογικό σώμα του υποκριτή, προκειμένου να μεταμορφωθεί σε ένα κείμενο συντεθειμένο από χειρονομιακά σήματα.[134] Θεωρούμε ότι στην ικεσία της, η Ιφιγένεια ίσως προσπάθησε να λάβει μια θέση που να θυμίζει στους θεατές ένα δέντρο με ένα κλαδί.[135] Η στάση του σώματος της Ιφιγένειας έρχεται σε αντιδιαστολή με το σώμα του Αγαμέμνονα. Η νεαρή κοπέλα έχει σωριαστεί και έχει γραπώσει τα γόνατα του Αγαμέμνονα, ενώ εκείνος είναι όρθιος, στιβαρός και αμετακίνητος. Έτσι, γίνεται φανερή με πιο παραστατικό τρόπο η δύναμη και η ανωτερότητα του Αγαμέμνονα και η αδυναμία και η κατωτερότητα της Ιφιγένειας.

Η εικόνα αυτή διατηρείται καθ' όλη τη διάρκεια της ικεσίας. Η Ιφιγένεια επικαλείται τώρα τα γένια του πατέρα της (*οὐμὸς δ' ὅδ' ἦν αὖ περὶ σὸν ἐξαρτωμένης | γένειον, οὗ νῦν ἀντιλάζυμαι χερί*, 1226–1227). Η κίνησή της μάλλον πρέπει να θεωρηθεί περισσότερο συμβατική παρά φυσική, καθώς, όπως έχουμε επισημάνει παραπάνω στη σκηνή της ικεσίας της Κλυταιμνήστρας, η κίνηση ενέχει δυσκολίες λόγω της θεατρικής σύμβασης του προσωπείου.[136] Ωστόσο, η μετοχή *ἐξαρτωμένη* υποδεικνύει αυτήν την προσκόλληση στο σώμα του πατέρα της και την κοινωνική της αδυναμία. Η Ιφιγένεια υπενθυμίζει τη σχέση που είχε με τον πατέρα της στο παρελθόν όταν του άγγιζε τρυφερά το γένι σε αντίθεση με το σκηνικό παρόν της κίνησης που συνοδεύει την ικεσία. Το ί-

---

[133] Η Lada–Richards (2002: 413–414) ονομάζει αυτόν τον τρόπο παιξίματος ως "involved" acting style στηριζόμενη στον ορισμό του Ψευδο–Λογγίνου για τον όρο *φαντασία* (*Περὶ Ὕψους* 15.1). Υποστηρίζει ότι οι ικανότητες ενός εμπνευσμένου ποιητή πρέπει να συγχωνευτούν με τις υποκριτικές ικανότητες ενός καλού υποκριτή για να μπορέσουν να δείξουν ότι «βλέπουν» αυτό που περιγράφουν και φέρνουν το όραμά τους μπροστά στα μάτια των θεατών.

[134] Η Fischer–Lichte (2006: 107) στην ανάλυσή της για το ευρωπαϊκό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα και έχοντας ως αφετηρία τις απόψεις του Johann Jakob Engel, προχωρά στον διαχωρισμό ανάμεσα στο σημειωτικό και το φαινομενολογικό σώμα. Το σημειωτικό σώμα περιλαμβάνει το σύνολο των σημείων του χαρακτήρα που υποδύεται ο ηθοποιός, καθώς και τα συναισθήματα και τα μηνύματα που μεταφέρει. Αντίθετα, το φαινομενολογικό σώμα είναι το ζωντανό, οργανικό σώμα του ηθοποιού («the bodily being–in–the–world»). Τη βιβλιογραφική αναφορά ανέκτησα από την Ανανιάδου (2009).

[135] Η Shisler (1945: 379) αναφέρει ότι η Ιφιγένεια γονάτισε και αγκάλιασε τα γόνατα του Αγαμέμνονα.

[136] Η Kaimio (1988: 53) επισημαίνει ότι από τον στίχο 1241 διακόπτεται η φυσική επαφή της Ιφιγένειας με τον Αγαμέμνονα. Πρβλ. Telò (2002α: 29–30). Η Shisler (1945: 379–380) ωστόσο, θεωρεί ότι η Ιφιγένεια αγγίζει το γένι του πατέρα της για να τον παρακαλέσει να μην τη θυσιάσει.

διο, άλλωστε επισημαίνει και στους στίχους 1221–1222 όσον αφορά την κίνησή της ως προς το σώμα (*πρώτη δὲ γόνασι σοῖσι σῶμα δοῦσ' ἐμὸν | φίλας χάριτας ἔδωκα κἀντεδεξάμην*). Η χρήση του όρου *χάρις* σε συνδυασμό με το ρήμα *κἀντεδεξάμην* τονίζουν την αμοιβαιότητα στη σχέση του Αγαμέμνονα με την Ιφιγένεια. Η αμοιβαία αγάπη λειτουργεί ως μια σχέση εξάρτησης ανάμεσα στους δύο, δημιουργώντας υποχρεώσεις στον Αγαμέμνονα για τη σωτηρία της κόρης του. Η Ιφιγένεια προσπαθεί να δημιουργήσει ένα συναισθηματικό αντίκτυπο στον Αγαμέμνονα καταδεικνύοντας τη σχέση της με τον πατέρα της και δημιουργώντας την αίσθηση ότι πρόκειται για τον αδύναμο πόλο στη μεταξύ τους σχέση.

Η Ιφιγένεια, χρησιμοποιώντας τον μικρό Ορέστη ως όργανο συναισθηματικής πίεσης προς τον Αγαμέμνονα, επαναλαμβάνει τη στάση ικεσίας προσπαθώντας να αγγίξει το πιγούνι του (*ἰδού, σιωπῶν λίσσεταί σ' ὅδ', ὦ πάτερ*, 1245) (*ναί, πρὸς γενείου σ' ἀντόμεσθα δύο φίλω*, 1247). Η ίδια χρησιμοποιεί τον μικρό Ορέστη ως όργανο συναισθηματικής πίεσης προς τον Αγαμέμνονα. Η κίνηση αυτή έρχεται μετά την έκκληση για βοήθεια που απηύθυνε στον Ορέστη, να λειτουργήσει δηλαδή ως συν–ικέτης για χάρη της (*ἀδελφέ, μικρὸς μὲν σύ γ' ἐπίκουρος φίλοις, | ὅμως δὲ συνδάκρυσον, ἱκέτευσον πατρὸς | τὴν σὴν ἀδελφὴν μὴ θανεῖν*, 1241–1243). Ο όρος *ἀντόμεσθα* δηλώνει αυτήν τη κίνηση προς το πιγούνι και το γένι του Αγαμέμνονα. Ωστόσο, η κίνηση πρέπει να θεωρηθεί και πάλι ως συμβατική. Η Ιφιγένεια δεν έχει αλλάξει στάση, αφού είναι ακόμη πεσμένη στα πόδια του Αγαμέμνονα. Επίσης, ο Ορέστης που είναι ακόμη νήπιο δεν θα μπορούσε να φτάσει τα γένια του Αγαμέμνονα ακόμη κι αν βρισκόταν στην αγκαλιά της πεσμένης στα πόδια του Αγαμέμνονα Ιφιγένειας. Η κίνηση που επιτελείται μπορεί να θεωρηθεί ως μια κίνηση που υποβοηθείται από τη σκηνική συμπεριφορά της Ιφιγένειας, εξάπτοντας την *φαντασίαν* των θεατών.[137] Σε αυτήν την περίπτωση απαιτείται εκ νέου η ταύτιση του σημειωτικού με το φαινομενολογικό σώμα του υποκριτή, καθώς η σκηνή συνδιαλέγεται διακειμενικά με τις *Χοηφόρους* του Αισχύλου. Η περιγραφή του Ορέστη ως *νεοσσοῦ* (*ὁ μὲν νεοσσός ἐστιν, ἡ δ' ηὐξημένη*, 1248) ανακαλεί την εικόνα με την οποία ο Ορέστης παρομοιάζει τον εαυτό του και την Ηλέκτρα στις *Χοηφόρους* (*πατρὸς νεοσσοὺς τούσδ' ἀποφθείρας πόθεν*, 256) για να δηλωθεί η αδυναμία τους.[138] Θεωρούμε,

[137] Αναφέρομαι και πάλι, όπως και παραπάνω, στον υποκριτικό τρόπο που η Lada–Richards (2002: 413) χαρακτηρίζει ως "involved".

[138] Ο Μύρης (1992: 125) διατηρεί την εικόνα του *νεοσσοῦ* μεταφράζοντας «αυτός πουλάκι στη φωλιά κι εγώ ξεπεταρούδι». Η προσθήκη του όρου φωλιά ανακαλεί την εικόνα του τάφου στις *Χοηφόρους*.

λοιπόν, ότι ο υποκριτής θα έπρεπε να δημιουργήσει μέσω του σώματος μια εικόνα που να συντονίζεται με τη λεκτική του εικόνα μέσω της χρήσης διαρκών χειρονομιακών κινήσεων. Πάντως, και στις *Χοηφόρους* και στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, η παραδοχή της αδυναμίας των παιδιών του Αγαμέμνονα δεν επιφέρει την αλλαγή της κατάστασης, καθώς στις *Χοηφόρους* δεν επιτελείται η επιφάνεια του Αγαμέμνονα που θα επέφερε και τη βοήθειά του και στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, ο Αγαμέμνονας δεν αλλάζει γνώμη για τη θυσία της κόρης του.

Η χειρονομία και η χρήση του μικρού Ορέστη δημιουργούν ένα φορτισμένο συναισθηματικά κλίμα ανάμεσα στην Ιφιγένεια και τον Αγαμέμνονα. Η Ιφιγένεια αισθάνεται την αδυναμία της και στρέφεται σε ένα ακόμη πιο αδύναμο πλάσμα για βοήθεια. Το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται είναι εμφανές και επιστρατεύει κάθε μέσο συναισθηματικής πίεσης προς τον Αγαμέμνονα. Άλλωστε και ο Αγαμέμνονας φαίνεται ότι διατηρεί μια άκαμπτη στάση, αφού δεν αντιδρά καθόλου στην ικεσία της κόρης του. Η παράκληση της Ιφιγένειας να την κοιτάξει δημιουργεί την αίσθηση της απόλυτης συναισθηματικής αποστασιοποίησης του Αγαμέμνονα (*βλέψον πρὸς ἡμᾶς, ὄμμα δὸς φίλημά τε*, 1238). Η προστακτική *βλέψον* σε συνδυασμό με την κατεύθυνση της ενέργειας που ζητάει η Ιφιγένεια (*πρὸς ἡμᾶς*) δίνουν ορισμένα στοιχεία για τη στάση που διατηρεί ο Αγαμέμνονας σε σχέση με την κόρη του. Το βλέμμα του είναι στραμμένο προς μια άλλη κατεύθυνση και πιθανότατα όχι χαμηλά διότι στα πόδια του είναι πεσμένη η Ιφιγένεια.[139] Η αποφυγή της οπτικής επαφής με την Ιφιγένεια υποδηλώνει την συναισθηματική αποστασιοποίησή του και την απόδειξη της παντοδυναμίας του.

Η σκηνοθετική ματιά του Καλαβριανού αναδεικνύει πολλά από τα στοιχεία που προβάλλει το κείμενο. Η Ιφιγένεια μετατρέπεται από τον παθητικό στον ενεργητικό πόλο της σκηνής. Καθώς εκφωνεί τους στίχους 1216–1217 τυλίγεται γύρω από τη μέση του Αγαμέμνονα. Η καθοδική περιστρεφόμενη κίνησή της με άξονα το σώμα του Αγαμέμνονα που μένει ακίνητος, υποδεικνύει την αδυναμία της έναντι του πατέρα της, ενώ ο Αγαμέμνονας παρουσιάζεται ως ένα δέντρο που έχει τη δύναμη να στέκεται χωρίς τη βοήθεια κανενός (Εικόνα 6). Αντίθετα, η Ιφιγένεια αποτελεί τον κισσό που περιστρέφε-

---

Πρόκειται για τον τάφο του Αγαμέμνονα που μετασχηματίζεται σε φωλιά στην εικονοποιία που δημιουργείται από τον Ορέστη (Ορέστης–Ηλέκτρα=νεοσσοί, Αγαμέμνων=αϊτός, τάφος=φωλιά).

[139] Ο Gibert (1995: 215) παρατηρεί ότι στον στίχο 320, όπου και πάλι υπάρχει η προτροπή *βλέψον εἰς ἡμᾶς*, ο Μενέλαος προκαλεί τον Αγαμέμνονα να τον κοιτάξει στα μάτια και θεωρεί ότι αυτό σημαίνει ότι δεν τον κοιτούσε μέχρι εκείνη τη στιγμή. Η παρατήρηση του Gibert θεωρούμε ότι ισχύει και σε αυτήν την περίπτωση.

ται γύρω από τον κορμό του δέντρου και τον χρειάζεται για να αναπτυχθεί. Η Ιφιγένεια ως ενσάρκωση της *ίκετηρίας* μετασχηματίζεται σε κισσό που αποτελεί το ιερό φυτό του Διονύσου, για χάρη του οποίου τελούνταν και οι δραματικοί αγώνες.

(Εικόνα 6)

Πάντως, η ικεσία της Ιφιγένειας ενέχει και τη συμβατική επιθετικότητα ενός ικέτη προς τον ικετευόμενο. Η κίνηση γύρω από το σώμα του Αγαμέμνονα επιφέρει και τη ρεαλιστική πτώση του δεύτερου που λειτουργεί ως ένα στοιχείο αμηχανίας του Αγαμέμνονα μπροστά στην ικετευτική στάση της κόρης του. Ωστόσο, αυτή η κίνηση δεν αλλάζει την κυριαρχία του επί σκηνής. Μολονότι βρίσκονται και οι δύο πεσμένοι στο έδαφος, η Ιφιγένεια παραμένει ξαπλωμένη φροντίζοντας να διατηρεί το σώμα της χαμηλότερα από το σώμα του πατέρα της, υπενθυμίζοντας με αυτόν τον τρόπο την κατωτερότητα ενός ικέτη έναντι του ικετευομένου. Πάντως, το tableau vivant που δημιουργείται ανακαλεί την εικόνα ενός γονιού που παίζει με το μικρό παιδί του στο έδαφος αναδεικνύοντας το περιεχόμενο των στίχων 1221–1222 (Εικόνα 7).

(Εικόνα 7)

Η έντονη κινησιακή υπόκριση της Ιφιγένειας δεν είναι δυνατό να κάνει τον Αγαμέμνονα να αλλάξει γνώμη. Η άτεγκτη στάση του παρουσιάζεται εκ νέου με όρους σύγκρισης στον κάθετο άξονα. Ο Αγαμέμνονας στέκει αγέρωχος, ενώ η Ιφιγένεια βρίσκεται γονατισμένη κοντά του (Εικόνα 8). Η κυριαρχία του Αγαμέμνονα στον σκηνικό χώρο σε συνδυασμό με την παύση της απτικής επαφής λειτουργούν αποφασιστικά για την απόρριψη της ικεσίας και για την επιμονή του να θυσιάσει την Ιφιγένεια.

(Εικόνα 8)

* * *

Από την εξέταση των δύο σκηνών ικεσίας, εκείνη της Κλυταιμνήστρας στο Γ΄ Επεισόδιο και της Ιφιγένειας στο Δ΄ Επεισόδιο, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι αυτό το σύμπλεγμα ικετευτικών χειρονομιών ίσως αποτελεί μια χειρονομιακή στάση (Gestus) με τη μπρεχτιανή σημασία του όρου.[140] Η φυσική κίνηση χαμηλώματος του σώματος, το γονάτισμα και η αποστροφή προς ορισμένα μέλη του σώματος του ικετευόμενου λειτουργούν και ως ένα σχόλιο των κοινωνικών σχέσεων των δύο χαρακτήρων. Η αυτοϋποβάθμιση του ικέτη εξαίρει το κοινωνικό και πολιτικό status του ικετευόμενου. Η φυσική στάση κατωτερότητας που διατηρεί ο ικέτης αναδεικνύει την ανωτερότητα του ικετευόμενου τόσο σε κοινωνικό επίπεδο, όσο και σε διαπροσωπικό και προβάλλεται η δύναμη του δέκτη της ικεσίας έναντι της αδυναμίας του ικέτη.

Από την εξέταση των προσεγγιστικών σχέσεων, παρατηρούμε ότι μεγάλη δραματική και δραματουργική σημασία επιτελούν οι χειρονομίες και η είσοδος των υποκριτών στην «οικεία» απόσταση. Ο Walton συμπεραίνει ότι «όσο πιο πολύ παρατηρεί κανείς το έργο, τόσο περισσότερο το βρίσκει φορτωμένο με τρυφερές λεπτομέρειες και μικρές χειρονομίες σωματικής επαφής στις οποίες το κείμενο τραβά διαρκώς την προσοχή μας».[141] Συμμεριζόμενος την άποψη του Walton, θα συμπλήρωνα ότι αυτές οι χειρονομίες είναι σημαντικές και προσφέρουν αρκετά στοιχεία για τη σχέση των χαρακτήρων σε κοινωνικό, πολιτικό και διαπροσωπικό επίπεδο.

Η είσοδος ενός χαρακτήρα στην «οικεία» απόσταση ενός άλλου χαρακτήρα δημιουργεί μια ανισορροπία. Στην περίπτωση της διαμάχης του Πρεσβύτη με τον Μενέλαο, η τολμηρή παρέμβαση του Πρεσβύτη αναδεικνύει την πολιτική κατάπτωση του Μενελάου. Αντίθετα, η απτική σχέση του Μενελάου με τον Αγαμέμνονα αισθητοποιεί την κοινωνική και πολιτική υπονόμευση του τελευταίου. Στην περίπτωση της σχέσης της Κλυταιμνήστρας με τον Αχιλλέα, γίνεται αντιληπτή η αντιστροφή των κοινωνικών δεδομένων. Η δυναμική Κλυταιμνήστρα ταπεινώνεται ικετεύοντας για το παιδί της μπροστά στον μέχρι πρότινος ντροπαλό Αχιλλέα. Τέλος, η σχέση της Ιφιγένειας με τον Αγαμέμνονα εξελίσσεται από την αμοιβαία συναισθηματική αδυναμία στην παντοδυναμία του Αγαμέμνονα και την κοινωνική αδυναμία της Ιφιγένειας.

---

[140] Ο Sampatakakis (2011: 107, 115) θεωρεί ότι ορισμένες χειρονομίες, όπως η ικεσία και η προσευχή, δεν αποτελούν απλά και μόνο χειρονομίες, αλλά χειρονομιακές στάσεις που αντιστοιχούν σε βέβαιες κοινωνικές συμπεριφορές και ισχυρίζεται ότι αποτελούν ένα είδος μπρεχτιανού Gestus.

[141] Walton (2007: 249).

1.2. Όψεις χορικής αυτοαναφορικότητας

«Η κύρια λειτουργία του Χορού ήταν να τραγουδάει και να ορχείται, δηλαδή να εκφράζει με κίνηση τα χορικά, που χωρίζουν τα επεισόδια της τραγωδίας».[142] Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο Walton, «Χορός σημαίνει όρχηση με συνοδεία μουσικής».[143] Τα δύο αυτά συστατικά της τραγωδίας, η όρχηση και το τραγούδι αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της αρχαιοελληνικής παράστασης,[144] ενώ ο συνδυασμός του τραγουδιού και της όρχησης ονομάζεται *χορεία*.

Τις αυτοαναφορικές τροπές μιας *χορείας* ανέδειξε ο Henrichs, ο οποίος θεωρεί ότι οι χοροί, διατυπώνοντας σχόλια για την εκτέλεση του χορευτικού τους ρόλου, το πράττουν και ως χαρακτήρες του θεατρικού έργου και ως συντελεστές της παράστασης.[145] Έτσι, αναδείχτηκε η θεωρία της χορικής αυτοαναφορικότητας (choral self–reference), δηλαδή «τα σχόλια του Χορού που στρέφουν την προσοχή μας στην εκτέλεση του ρόλου του».[146]

Στο ευρύτερο πλαίσιο της χορικής αυτοαναφορικότητας εντάσσεται η χορική προβολή (choral projection).[147] Ο Davidson αναφέρει ότι υπάρχουν τρεις τύποι χορευτικών συμφραζομένων. Πρώτον, όταν ο Χορός αναφέρεται στην όρχησή του, ενώ παράλληλα την εκτελεί. Δεύτερον, όταν ο Χορός αναφέρεται σε εξωσκηνική όρχηση και παράλληλα αποκαλύπτει πτυχές της στον τρόπο με τον οποίο ορχείται στη σκηνή. Τρίτον, όταν ο Χορός εκτελεί χορευτικές κινήσεις που αντικατοπτρίζουν εξωσκηνικές ορχήσεις, στις οποίες αναφέρθηκαν τα πρόσωπα του δράματος.[148] Η χορική προβολή (choral projection) λειτουργεί ως ένα εργαλείο,[149] το οποίο μεταφέρει το *εκεί* και το *τότε* ενός χορού στο *εδώ* και το *τώρα* της παράστασης.[150]

Σημαντική ήταν η επίδραση της «Νέας Μουσικής», δηλαδή του νέου τρόπου θεατρικής μουσικής (ανα)παράστασης που «άνθησε» μεταξύ του 430 και του 380 π.Χ.

---

[142] Taplin (1988: 18).
[143] Walton (2007: 26).
[144] Goldhill (2012: 504).
[145] Henrichs (1994–1995: 59. Πρβλ. Easterling (2012: 62–63).
[146] Easterling (2012: 63), Henrichs (1994–1995), Henrichs (1996), πρβλ. Easterling (2012α: 236).
[147] Ο Henrichs (1996: 50) αναφέρει ότι «in a dozen of Euripides' extant plays, successive choral projection[…] functions as an oblique and subtle variation of, and substitute for, choral self–reference».
[148] Davidson (1986: 39–41). Πρβλ. Nikolaidou–Arabadzi (2015: 27 σημ. 8).
[149] Henrichs (1994–1995: 68).
[150] Henrichs (1996: 49).

στην έξαρση της χορικής προβολής.[151] Ο Wilson τονίζει ότι η μουσική επανάσταση που έφερε η «Νέα Μουσική» δεν περιορίστηκε μόνο στο ύφος, τη δομή και το περιεχόμενο της τραγικής μουσικής, αλλά απαιτούσε άλλα επίπεδα δεξιοτεχνίας που αφορούσαν τη μιμητική απόδοση.[152] Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*, επισημαίνει γενικότερα τον μιμητικό χαρακτήρα του χορού *αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ [μιμοῦνται] χωρὶς ἁρμονίας ἡ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις)*.[153] Εκφραστής αυτής της μουσικής επανάστασης είναι ο Ευριπίδης που στα όψιμα κυρίως έργα του υιοθετεί τη χορική προβολή ως μέσο για να αναδείξει τη θεατρική επιτέλεση. Συνεπώς είναι θεμιτό να εξετάσουμε αν και κατά πόσο οι όψεις της χορικής αυτοαναφορικότητας λειτουργούν ως εσωκειμενικοί δείκτες της σκηνικής απόδοσης των κινήσεων του Χορού.

Στην Πάροδο της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι*, αφού ο Χορός των γυναικών από τη Χαλκίδα επισημαίνει τον λόγο για τον οποίο έχει έρθει στην Αυλίδα, περιγράφει τους επιφανέστερους ήρωες που είδε λίγο νωρίτερα στην ακτή. Ιδιαίτερη είναι η περιγραφή του Αχιλλέα, καθώς του αφιερώνεται ολόκληρη η επωδός.[154] Ο Αχιλλέας περιγράφεται να επιδίδεται σε έναν αγώνα δρόμου έχοντας ως αντίπαλο το τέθριππο άρμα του Εύμηλου.

Η περιγραφή αρχίζει με τη συμπαράταξη δύο επιθέτων, προσδιοριστικών της ταχύτητας του Αχιλλέα (*τὸν ἰσάνεμόν τε ποδοῖν | λαιψηροδρόμον Αχιλλέα,* 206–207). Η πλεοναστική χρήση των όρων *ἰσάνεμόν ποδοῖν* και *λαιψηροδρόμον* τοποθετεί το εστιακό κέντρο στα πόδια του Αχιλλέα.[155] Ωστόσο, όπως τονίζει η Weiss, «η έμφαση στη γρηγοράδα των ποδιών μπορεί ταυτόχρονα να υποδεικνύει τις κινήσεις του ίδιου του Χορού, οι οποίες συγχωνεύονται με εκείνες που περιγράφει».[156] Η άποψη της Weiss συνεπικουρείται από τη συντακτική λειτουργία του όρου *ποδοῖν*. Ο όρος που λειτουργεί ως δοτική του οργάνου,[157] δηλώνει ένα χειροπιαστό αναπαραστατικό αντικείμενο (τα

---

[151] Csapo (1999–2000: 401).

[152] Wilson (2014: 263–264). Ο Csapo (1999–2000: 419) επισημαίνει ότι «given what we know of the mimetic qualities of New Musical performance, it is likely that Euripides' choruses wheeled about in imitation of their projected choruses».

[153] Αριστοτ. *Ποιητική* 1447a26–28. Πρβλ. Pickard–Cambridge (1988[2]: 246–247).

[154] Ο Lesky (2000[3] : 341) αναφέρει ότι η αφιέρωση της επωδού στον Αχιλλέα «ανταποκρίνεται στη σημασία που έχει ο ήρωας στη συνέχεα του δράματος».

[155] Την πλεοναστική χρήση των όρων εντοπίζουν η Weiss (2014:121) και οι Collard–Morwood (2017: 302 ad 206–209).

[156] Weiss (2014: 121).

[157] Collard–Morwood (2017: 302 ad 206–209).

πόδια) με τη συμβολή του οποίου πραγματοποιείται μια ενέργεια (οι γρήγορες κινήσεις).[158]

Παράλληλα, η χρήση του οριστικού άρθρου *τὸν*,[159] εμφατικά τοποθετημένη στην αρχή των στίχων 206 και 208 ενέχει μια δεικτική τροπή (*τὸν ἰσάνεμόν τε ποδοῖν, τὸν ἁ Θέτις τέκε*).[160] Η επανάληψη του όρου υποδεικνύει αυτήν την παρατεταμένη εστίαση προς τον Αχιλλέα. Η δεικτική λειτουργία του όρου *τὸν* εγχρονίζει και εντοπίζει την εξωσκηνική κινησιακή συμπεριφορά του Αχιλλέα στο εδώ και το τώρα της σκηνικής επιτέλεσης μέσω της ανάδειξης ενός χορευτή σε σκηνικό alter ego του εξωσκηνικού Αχιλλέα.

Σημαντικός για αυτήν την ερμηνεία είναι ο ρόλος του όρου *ἐξεπόνησεν* που χρησιμοποιείται για τη διαμόρφωση της ταυτότητας του Αχιλλέα (*Χείρων ἐξεπόνησεν*, 209). Από τη μια μεριά, ο όρος αναφέρεται στην ηθική διαπαιδαγώγηση του Αχιλλέα, από την άλλη μεριά όμως, οι σημασίες του όρου «επεξεργάζομαι, διαμορφώνω» ίσως λειτουργούν ως ενδείξεις της σκηνικής διαμόρφωσης ενός μέλους του Χορού σε Αχιλλέα.[161] Η ανάδειξη ενός χορευτή σε μιμητικό σκηνικό αντίγραφο του εξωσκηνικού Αχιλλέα οπτικοποιείται με τη χρήση του όρου *ἴδον* (στ. 210). Η ρίζα *ἰδ–* δηλώνει την ακρίβεια ως προς το αντικείμενο της θέασης και σχετίζεται με την έννοια της αντίληψης.[162] Το ρήμα όρασης ενισχύει την οπτική διάσταση του επιτελούμενου θεάματος και σε συνδυασμό με τη λεπτομέρεια της περιγραφής (*αἰγιαλοῖς παρά τε κροκάλαις*, 210) ενεργοποιεί την *ἐνάργειαν* του θεάματος προς όφελος των θεατών.

Η επιτελεστικότητα των περιγραφόμενων εξωσκηνικών κινήσεων από έναν χορευτή μπορεί να γίνει περαιτέρω αντιληπτή στους στίχους 213–215 (*ἅμιλλαν δ' ἐπόνει ποδοῖν | πρὸς ἅρμα τέτρωρον | ἑλίσσων περὶ νίκας*). Ο όρος *ἑλίσσων* είναι ιδιαίτερα αγαπητός στον Ευριπίδη.[163] Η σημασία του «περιστρέφω, στριφογυρίζω» απαντά στον Ό-

---

[158] Τζάρτζανος (2003[4]: 23, 29).

[159] Collard–Morwood (2017: 302–303 ad 206–209).

[160] Ο Humbert (2002[2]: 34–35) επισημαίνει ότι η αντωνυμία *ὅς, ἥ, τό* λειτουργεί ως δεικτική αντωνυμία, η οποία ανακαλεί στην προσοχή μας ένα γνωστό αντικείμενο. Επίσης, τονίζει ότι όταν η αντωνυμία λειτουργεί ως οριστικό άρθρο, διακρίνει κάποιο αντικείμενο μεταξύ πολλών άλλων που μένουν απροσδιόριστα.

[161] Για τη σημασία του όρου, βλ. Montanari (2013) s.v. *ἐκπονέω*.

[162] Ο Chantraine (1968) s.v. *ὁράω*, επισημαίνει ότι «ἰδ– est ponctuel et se rapporte à la notion de perception».

[163] Βλ. Ευρ. *Ηλέκτρα* 180 και 437, *Φοίνισσες* 234, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 1055, *Ηρακλής* 245. Τα παραπάνω χωρία ανακτήθηκαν από τον Henrichs (1996: 55 σημ. 24). Ο Wilamowitz–Moellendorff (1895: 159) χαρακτηρίζει τον όρο *ἑλίσσειν* ως ευριπίδεια *Lieblingswort*. Για την παραπάνω άποψη, πρβλ. Csapo 1999–2000: 422), Csapo (2008: 274), Nikolaidou–Arabadzi (2015: 36 σημ. 32).

μηρο και χρησιμοποιείται στο πλαίσιο των ιπποδρομιών.[164] Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο αρχαίος Σχολιαστής των *Φοινισσών*, ο όρος *ἑλίσσων* χρησιμοποιείται αντί του *περιχορεύω*.[165] Έτσι, το ρήμα *ἑλίσσω* αποτελεί μια έμμεση εκτελεστική αυτο–αναφορά και περιγράφει τις ελικοειδείς κινήσεις του Χορού.[166] Ο χορευτής που αναπαριστά τον Αχιλλέα ίσως ορχείται περιστρεφόμενος γύρω από τον άξονά του, επιδιδόμενος παράλληλα σε ελικοειδείς κινήσεις γύρω από τη θυμέλη.[167]

Η οπτικοποίηση της χορευτικής κίνησης αναδεικνύεται ακόμη περισσότερο με την παρατεταμένη εστίαση στα πόδια του χορευτή (*ἐπόνει ποδοῖν*, 212). Η φράση *ἐπόνει ποδοῖν* λειτουργεί αυτοαναφορικά, υποδεικνύοντας την ιδιαίτερα κοπιαστική ορχηστική προσπάθεια που χρειάζεται να καταβάλει ο χορευτής για να αντεπεξέλθει στο χορευτικό σχήμα που επιβάλλει ο όρος *ἑλίσσων* και που τονίζεται με την παρήχηση του «π».

Παράλληλα, οι όροι *ἅμιλλαν* (στ. 212) και *περὶ νίκας* (στ. 215) λειτουργούν αφενός ως όροι που υποδεικνύουν τον περιγραφόμενο αθλητικό αγώνα, αφετέρου ως αυτοαναφορικοί δείκτες της χορικής παράστασης. Όπως επισημαίνει ο Henrichs, ο όρος *ἅμιλλα* δεν χρησιμοποιείται μόνο σε συμφραζόμενα αθλητικών αγώνων, αλλά και στα πλαίσια των τραγικών και διθυραμβικών χορών με την έννοια του «Βακχικού διαγωνισμού».[168] Ο συνδυασμός των όρων *ἅμιλλα, ἐπόνει* και *ἑλίσσων* δημιουργεί μια συγκεκαλυμμένη αναφορά στο διονυσιακό στοιχείο, καθώς λειτουργούν μετωνυμικά, αντικαθιστώντας τις έννοιες του χορικού ανταγωνισμού, στο πλαίσιο των δραματικών αγώνων.[169] Ο τρόπος με τον οποίο ορχείται ο χορευτής, ίσως ανακαλεί ένα είδος τελετουργίας. Η σπειροειδής κίνηση του χορευτή γύρω από τη θυμέλη, δημιουργεί την εντύπω-

---

[164] Για τη σημασία του όρου *ἑλίσσω* βλ. Montanari (2013) s.v. *ἑλίσσω*. Για την ομηρική χρήση του όρου, βλ. Collard–Morwood (2017: 303–304 ad 213–215).

[165] Βλ. Schwartz (1887: 282 ad 234) όπου αναφέρεται ότι *ἱερὸν ἑλίσσων: τὸ γὰρ ἑλίσσων ἀντὶ τοῦ περιχορεύων.*

[166] Η σημασία του όρου, σύμφωνα με το LSJ (1996[9]) s.v. *περιχορεύω*, είναι «χορεύω ολόγυρα, περιχορεύω». Ο Mastronarde (1994: 221–222 ad 234–238) επισημαίνει ότι ο όρος χρησιμοποιείται για να δηλώσει την όρχηση. Βλ. επίσης Power (2019: 324), ο οποίος αναλύει τη λειτουργία του ρήματος *ὑποστρέφω*.

[167] Ο Csapo (1999–2000: 422) αναφέρει ότι ο όρος *ἑλίσσειν* χρησιμοποιείται για να υποδείξει κυκλικές περιστρεφόμενες κινήσεις. Ο Csapo (2008: 274) συμπληρώνει ότι οι όροι με ρίζα *ἑλικ–* και κυρίως ο όρος *ἕλιξ* σημαίνει «κισσός» που είναι το αναρριχητικό ιερό φυτό του Διονύσου. Σύμφωνα με τον Arnott (1962: 44), η θυμέλη ήταν ένα τραπέζι ή ένας βωμός, όπου στη βάση του στεκόταν ο αυλητής ή ο κορυφαίος του Χορού.

[168] Henrichs (1994–1995: 82–84).

[169] Για τη σύνδεση των παραπάνω όρων, βλ. Henrichs (1994–1995: 82–84), ο οποίος επισημαίνει ότι ο αυλός, ο κισσός και ο όρος *ἅμιλλα* αντικατοπτρίζουν το διονυσιακό στοιχείο του χορού αναφερόμενος στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή (στ. 216–221).

ση ενός ορχηστικού και ποιητικού «κισσού» που περιδένει τον βωμό του Διονύσου.[170] Επιπλέον, το χωρίο ίσως αποτελεί μια έντεχνη παρατήρηση του Ευριπίδη στο πλαίσιο της ανταγωνιστικής ποιητικής. Η νίκη (*περὶ νίκας*) του εξωδραματικού Αχιλλέα δύναται να δώσει τη νίκη στον Ευριπίδη στο πλαίσιο των δραματικών αγώνων (*ἅμιλλα*) μόνο μέσω των έντονων και κοπιαστικών χορευτικών σχημάτων (*ἐπόνει ποδοῖν, ἑλίσσων*).

Στην παράστασή του, ο Καλαβριανός αντιλαμβάνεται τη σκηνική πρόταση που υποβάλλει το κείμενο και ξεχωρίζει μια εκ των κοριτσιών του Χορού σε σκηνικό αντίγραφο του περιγραφόμενου Αχιλλέα. Το μέλος του Χορού με μια μικρή αναπήδηση αρχίζει να τρέχει, ακολουθώντας μια ελλειπτική κυκλική πορεία στην ορχήστρα. Η αρχική αναπήδηση λειτουργεί ως ένας δείκτης μεταμόρφωσης του μέλους του Χορού σε Αχιλλέα και οπτικοποιεί τη σκηνική σημασία του όρου *ἐξεπόνησεν* (209). Επίσης, το τρέξιμο στο οποίο επιδίδεται το μέλος του Χορού, αντιπροσωπεύει την πλεοναστική χρήση των όρων *ἰσάνεμόν ποδοῖν* και *λαιψηροδρόμον* των στίχων 206 και 207. Παράλληλα, τα υπόλοιπα μέλη του Χορού παρατηρούν την κίνηση της κοπέλας (*ἴδον,* 210). Η προσοχή τους αυτή λειτουργεί ως ένας τρόπος μετατόπισης του εστιακού ενδιαφέροντος στην κίνηση του μέλους του Χορού–Αχιλλέα.

Στο δραματικό κείμενο, η περιγραφή της σκηνής διατηρεί την παραστατικότητά της με τη λεπτομερή περιγραφή των αλόγων του άρματος που ανταγωνίζεται τον Αχιλλέα (στ. 216–226). Ο Εύμηλος, ο οποίος αναφέρεται ως ο ηνίοχος του άρματος, δεν ελκύει την προσοχή μας οπτικά, αλλά ηχητικά (*ἐβοᾶτ',* 216). Ο όρος *ἐβοᾶτ'* λειτουργεί ως δείκτης της φωνητικής εκτέλεσης, ο οποίος σε συνδυασμό με τα ρήματα όρασης, την κίνηση και τις χορευτικές κινήσεις προσπαθεί να ζωντανέψει τις σημαινόμενες ενέργειες. Με αυτόν τον τρόπο, η προσοχή εστιάζεται στον ηνίοχο και κατ' επέκτασιν στα άλογα, με την εικόνα τους να οπτικοποιείται στο σκηνικό παρόν με τη χρήση του ρήματος όρασης *ἰδόμαν* (*ὁ δὲ διφρηλάτας ἐβοᾶτ'* | *Εὔμηλος Φερητιάδας,* | *οὗ καλλίστους ἰδόμαν* | *χρυσοδαιδάλτοις στομίοις* | *πώλους κέντρωι θεινομένους,* 216–220). Η επανάληψη του ρήματος όρασης (*ἴδον–ἰδόμαν*, 210/218) λειτουργεί ως μια υπενθύμιση της μετα-

[170] Για τη λειτουργία της θυμέλης ως βωμού, βλ. Πολυδεύκης, *Ονομαστικόν* 4.123.20–21, *ἡ δὲ ὀρχήστρα, τοῦ χοροῦ. ἐν ᾗ καὶ ἡ θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὖσα, εἴτε βωμός*. Για τη σύνδεση του κισσού με τον όρο *ἑλίσσω*, βλ. Csapo (2008: 274). Ο Bierl (2012: 6–7), ερμηνεύοντας τους στίχους 985–1000 από τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη, επισημαίνει την προβαλλόμενη παρουσία του κισσού στο κυκλικό σχήμα του χορού. Η πιθανότητα μιας ενσωματωμένης τελετουργικής πραγμάτωσης ενισχύεται αν δεχτούμε την άποψη του Wiles (1997: 93), ο οποίος επισημαίνει ότι η επωδός εκφωνείται αντικρύζοντας τον θεό.

τροπής της περιγραφόμενης σκηνής σε σκηνική πράξη.[171] Η ρίζα *ἰδ–* αποτελεί ενσυνείδητη επιλογή του Ευριπίδη καθώς λειτουργεί ως όρος που εγχρονίζει και εντοπίζει το εκεί και το τότε της περιγραφής στο εδώ και το τώρα της σκηνικής πράξης, διεγείροντας τη νοητική διαδικασία πρόσληψης του θεάματος.

Παράλληλα, η τροπή του ενεργητικού *ἴδον* στο μέσο δυναμικό *ἰδόμαν* ίσως σηματοδοτεί την έντονη προσπάθεια που καταβάλει ο Χορός να μετατραπεί από υποκείμενο σε αντικείμενο της θέασης.[172] Αυτό επιτυγχάνεται με τη δημιουργία μικρότερων υποομάδων στο πλαίσιο του Χορού, με ορισμένα μέλη του να τραγουδούν και ορισμένα να ορχούνται, καθιστώντας την πρώτη υποομάδα του Χορού σε εσωτερικούς θεατές των περιγραφόμενων κινήσεων που επιτελούνται από τη δεύτερη υποομάδα του Χορού.

Η μιμητική επιτέλεση των κινήσεων των εξωσκηνικών αλόγων με ορχηστικά σχήματα, από ορισμένα μέλη του Χορού, γίνεται αντιληπτή, πέρα από την οπτική διάσταση που προσφέρει το *ἰδόμαν* και από την δεικτική λειτουργία του άρθρου *τοὺς* στους στίχους 221 (*τοὺς μὲν μέσους ζυγίους*) και 223 (*τοὺς δ' ἔξω σειροφόρους*). Η χρήση του οριστικού άρθρου κατ' αντιστοιχία με το επαναλαμβανόμενο *τὸν* των στίχων 206 και 208, εστιάζει την προσοχή των θεατών στα μέλη του Χορού που αναλαμβάνουν τον ρόλο των αλόγων.[173] Η εστίαση επιτυγχάνεται αφού παρεμβάλλεται ο στίχος 220 (*πώλους κέντρῳ θεινομένους*). Η εικόνα είναι ιδιαίτερα ρεαλιστική καθώς περιγράφεται η κίνηση των αλόγων όταν δέχονται το χτύπημα από τον ηνίοχο. Ο επιρρηματικός προσδιορισμός *κέντρῳ* προσφέρει παραστατικότητα, ενισχύοντας την οπτική λειτουργία του *ἰδόμαν* και κατευθύνοντας το βλέμμα τόσο των μελών του Χορού όσο και των θεατών στη χορευτική αντίδραση των μελών του Χορού που περιγράφεται με τον όρο *θεινομένους*.[174] Το περιγραφόμενο χτύπημα του ηνίοχου σχηματοποιείται από τα μέλη του Χορού που πρόκειται να μιμηθούν τα άλογα είτε με ένα τίναγμα είτε με μια έντονη κίνηση και σηματοδοτούν την πράξη αναγνώρισης των χορευτών–αλόγων στον σκηνικό χώρο.

---

[171] Η Γκαστή (1998: 165) αναφέρει ότι «οι επιλογές του ποιητή στο επίπεδο του λεξιλογίου αναδεικνύουν το δυναμικό περιεχόμενο της όψεως, καθώς η επανάληψη όρων της όρασης προκαλεί ένα αισθητικό–επικοινωνιακό αποτέλεσμα». Και στη σημ. 1 συμπληρώνει ότι «το λεξιλόγιο και η χρήση του από τον ποιητή αποτελούν ένα εσωτερικό τεκμήριο της συγγραφικής πρόθεσης που επηρεάζουν την πρόσληψη του έργου και διαμορφώνουν την ανταπόκριση του αναγνώστη–θεατή προς αυτό».

[172] Βλ. Humbert (2002[2]: 100).

[173] Η Weiss (2014: 121) παρατηρεί ότι «η ιππική εικονοποιία εμφανίζεται συχνά σε περιγραφές ορχούμενων γυναικείων Χορών στον Ευριπίδη».

[174] Για τη σημασία του όρου *θεινομένους*, βλ. LSJ (1996[9]) s.v. *θείνω*.

Η σκηνική δείξη του όρου *τοὺς* σε συνδυασμό με τον αντιθετικό σύνδεσμο *μὲν* (στ. 221) κατευθύνει την προσοχή μας σε ορισμένους εκ των χορευτών. Η συνέχεια του στίχου (*μέσους ζυγίους*) προσδιορίζει αφενός τη χωρική θέση των αλόγων και κατ' επέκταση των χορευτών στην παράταξη του Χορού και αφετέρου τη χωρική τους θέση στο επιτελούμενο χορευτικό σχήμα.[175] Παρόμοια είναι και η λειτουργία του δεύτερου *τοὺς* με τον αντιθετικό σύνδεσμο *δ'* (στ. 223). Η δεικτική λειτουργία του άρθρου, όπως και προηγουμένως, κατευθύνει την εστίαση στα άλλα μέλη του Χορού που καταλαμβάνουν τις εξωτερικές θέσεις του επιτελούμενου τέθριππου άρματος (*ἔξω σειροφόρους*, 223). Την επιτελούμενη κίνηση αυτών των χορευτών προσδιορίζει ο στίχος *ἀντήρεις καμπαῖσι δρόμων* (στ. 224). Ο όρος *ἀντήρης* λειτουργεί ως όρος που υποδεικνύει τη σκηνική τοποθέτηση του ιδιότυπου χορευτικού τέθριππου. Η σημασία του «απέναντι, αντικριστά» δεν υποδηλώνει την τοποθέτηση των χορευτών αντικριστά του ενός από τον άλλο, αλλά την αντικριστή τοποθέτησή τους σε σχέση με τον χώρο δράσης τους (*καμπαῖσι δρόμων*).[176] Δηλαδή, υποδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο μετακινούνται γύρω από τη θυμέλη, έχοντας συνεχώς τον βωμό απέναντί τους. Παράλληλα, η ετυμολογική σύνδεση του όρου *ἀντήρης* με το ρήμα *ἀείρω,*[177] τον καθιστά και ως έναν όρο, διευκρινιστικό της χορευτικής κίνησης. Η σημασία «ανυψώνω», προερχόμενη από τον μέσο τύπο *αἴρομαι* λειτουργεί ως εσωκειμενική ένδειξη της γρήγορης χορευτικής δομής των μελών του τέθριππου.[178] Η σύνδεση του *αἴρομαι* με το *ἀείρω* δημιουργεί και ηχητικά την γρήγορη κίνηση που φέρνει τα μέλη του Χορού στον αέρα, καθώς επιτελούν τις απαιτητικές χορευτικές κινήσεις.

Ο Καλαβριανός, όπως και στην περίπτωση του περιγραφόμενου Αχιλλέα, σχηματοποιεί σκηνικά το τέθριππο της περιγραφής με τη χρήση πέντε μελών του Χορού. Τέσσερις κοπέλες του Χορού δημιουργούν μια σειρά με τα σώματά τους, τα οποία είναι τοποθετημένα σε πλάγια θέση, ενώ ένα ακόμη μέλος του Χορού αναλαμβάνει τον ρόλο του ηνίοχου. Ο σκηνοθέτης σχημάτισε ένα στάσιμο τέθριππο στα πρότυπα της γλυπτι-

---

[175] Ο Pickard–Cambridge (1988[2]: 239–240) αξιοποιώντας τη μαρτυρία του Πολυδεύκη, αναφέρει ότι ο Χορός παρατασσόταν σε ορθογώνια διάταξη και διαρθρωνόταν σε πέντε ζυγούς και 3 στοίχους. Παρόμοια άποψη εκφράζει και ο Taplin (1996: 151).

[176] Για τη σημασία του όρου, βλ. LSJ (1996[9]) s.v. *ἀντήρης*. Ο Stockert (1992: 254 ad 224) δέχεται τη σημασία του LSJ. Οι Collard–Morwood (2017: 305 ad 221–226) επισημαίνουν ότι η σημασία του όρου δεν υποδεικνύει την αντικριστή τοποθέτηση των μελών του άρματος.

[177] Για τη σύνδεση του όρου *ἀντήρης* με το ρήμα *ἀείρω*, βλ. Collard–Morwood (2017: 305 ad 221–226). Σύμφωνα με τον Montanari (2013) s.v. *ἀείρω*, ο όρος αποτελεί ιωνικό ποιητικό τύπο του *αἴρω*.

[178] Ο Henrichs (1994–1995: 82) αναφέρει ότι «emphatically placed at the beginning of their utterance, αἴρομαι describes the initial impetus of their rapid dance movement in self–referential terms…».

κής (πρβλ. το *Triumphal Quadriga* στη Βενετία (Εικόνα 9) ή τη ρωμαϊκή στρατιωτική άμαξα στην κορυφή της Πύλης του Βραδεμβούργου στο Βερολίνο). Ωστόσο, η στάση του σώματός τους με την πρόταξη του ενός ποδιού και χεριού δίνει την αίσθηση της κίνησης (Εικόνα 10). Ο Καλαβριανός, μετασχηματίζοντας τη σημασία του όρου *ἀντήρεις* (224), προτίμησε να μεταφέρει την ψευδαίσθηση της κίνησης με την άρση των χεριών των μελών του Χορού, ενώ παράλληλα η κίνηση αυτή λειτουργεί και ως ένα είδος αυτοεστίασης. Με την οπτικοποίηση της περιγραφής τα μέλη του ιδιότυπου τέθριππου κατευθύνουν την εστίαση των θεατών στις ίδιες.

(Εικόνα 9)

(Εικόνα 10)

Παρόμοιες κινήσεις με εκείνες των χορευτών του ιδιότυπου τέθριππου φαίνεται ότι ακολουθεί και ο χορευτής που μιμείται τον εξωσκηνικό Αχιλλέα. Η σύνδεσή του με την επιτελούμενη κίνηση των άλλων χορευτών προκύπτει από τους τελευταίους στίχους της επωδού (*οἷς παρεπάλλετο | Πηλεΐδας σὺν ὅπλοισι παρ' ἄντυγα | καὶ σύριγγας ἁρματείους*, 227–230). Ο όρος *παρεπάλλετο* είναι δηλωτικός της έντονης κίνησης του χορευτή, καθώς ο όρος *πάλλομαι* σημαίνει χοροπηδώ.[179] Ίσως πρόκειται για αναπηδήσεις που επιτελούσε ο χορευτής σε κάθε βήμα που έκανε.[180] Όπως αναφέρουν οι Collard–Morwood, «η μετατροπή του μέτρου από αιολοχοριαμβικό σε δακτύλους στους στίχους 225–229, ίσως ανακαλεί τον βηματισμό του Αχιλλέα». Έτσι δημιουργείται μετρική και επιτελεστική συμφωνία ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο. Σε κάθε περίπτωση, η σύνδεση με την υποομάδα που μιμείται τα περιγραφόμενα άλογα υποδεικνύεται μέσω της χωρικής ένδειξης που τίθεται από το πρόθημα *παρά*. Η πρόθεση δημιουργεί μια χωροταξική συσχέτιση ανάμεσα στον χορευτή–Αχιλλέα και τους χορευτές–άλογα,

[179] Για τη σημασία του όρου, βλ. Montanari (2013) s.v. *πάλλω*.
[180] Collard–Morwood (2017: 290).

καθώς επισημαίνει τόσο τη χωρική απόσταση όσο και την ένταση της χορευτικής επιτέλεσης.[181]

Και στην παράσταση του Καλαβριανού, το μέλος του Χορού που ενσαρκώνει επί σκηνής τον εξωσκηνικό Αχιλλέα συνεχίζει να ακολουθεί την κυκλική πορεία του με πολύ γρήγορο βηματισμό. Ο τρόπος της χωρικής της μετατόπισης μεταβάλλεται με τη χρήση μεγαλύτερων διασκελισμών. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η αίσθηση των αναπηδήσεων εξηγώντας τη χρήση του όρου *παρεπάλλετο* (227). Παράλληλα, η έντονη κίνηση των χεριών της τονίζει την κοπιώδη προσπάθειά της. Σημαντική είναι ωστόσο και η χωρική συσχέτιση του μέλους του Χορού–Αχιλλέα με το ιδιότυπο τέθριππο. Η επιλογή ενός στατικού τέθριππου σε συνάρτηση με έναν υπερκινητικό Αχιλλέα ευνοούσε την υπεροχή του δεύτερου, λόγω και της ενεργητικότητάς του. Η κίνηση της χορεύτριας σχεδόν σε όλον τον χώρο της ορχήστρας, την έφερνε πότε κοντά στο τέθριππο (*παρ' ἄντυγα | καὶ σύριγγας ἁρματείους*, 229–230) και πότε μακριά σχηματοποιώντας την αυξομείωση της χωρικής τους απόστασης στον αγωνιστικό στίβο.

Επίσης, το Γ΄ Στάσιμο (στ. 1036–1097) της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* έχει χαρακτηριστεί ως ένα χορικό που ενέχει στοιχεία αυτοαναφορικότητας. Ο Davidson θεωρεί το χορικό αυτό ως ένα παράδειγμα χορικής προβολής (choral projection).[182] Το Στάσιμο διαρθρώνεται κατά το πρότυπο της επωδικής τριάδας (στροφή, αντιστροφή, επωδός), όπου στα δύο πρώτα μέρη του προβάλλονται οι γάμοι του Πηλέα και της Θέτιδας. Μεταξύ όσων λαμβάνουν μέρος στη γιορτή, ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στις Πιερίδες Μούσες και τις Νηρηίδες που χορεύουν και τραγουδούν, αλλά και στους Κενταύρους που αναπαράγουν την προφητεία του Χείρωνα για το μέλλον του γιου που θα γεννήσει η Θέτιδα.[183]

Η στροφή αρχίζει με τη διερεύνηση του ρόλου του Χορού στο πλαίσιο της *χορείας* μέσω μιας εκτεταμένης μουσικής εικονοποιΐας (*τίν' ἄρ' Ὑμέναιος διὰ λωτοῦ Λίβυος | μετά τε φιλοχόρου κιθάρας | συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ– | σᾶν ἔστασεν ἰαχάν*, 1036–

[181] Τη χωρική σημασία του *παραπάλλομαι* επισημαίνει ο Stockert (1992: 256 ad 226ff).

[182] Ο Davidson (1986: 40) αναφέρει ότι «…it would be perverse in the extreme to argue that, where, in an extended passage, the chorus sing of *dancing* somewhere else or on a former occasion, their own dance movements while they sang did not bring this other dancing before the eyes of the audience. Examples in this category include Euripides, *I.A.* 1036ff. in which the chorus sing of the festivities associated with the wedding of Peleus and Thetis…».

[183] Βλ. Stockert (1992: 496 ad 1036–1097), Lesky (2000[3]: 349). Η αφηγηματική πολυφωνική παρουσία του Χορού στην προφητεία του Χείρωνα ίσως αποτελεί ένα «υβριδικό εκφώνημα», επιτρέποντας με αυτόν τον τρόπο τη διάθλαση των φωνών του Χορού και του ποιητή. Βλ. Γκαστή (2009: 56–57) και Fletcher (1999: 36), οι οποίες αξιοποιούν την ορολογία του Bakhtin για τα «υβριδικά εκφωνήματα» στο Α΄ Στάσιμο του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στ. 355–488).

1039).[184] Η φράση *ἔστασεν ἰαχάν* λειτουργεί ως ένα σχόλιο χορικής και επιτελεστικής αυτοσυνειδησίας καθώς δηλώνει την αρχή της επιτέλεσης του χορικού.[185] Το υπερβατό που δημιουργείται (*τίνα….ἔστασεν ἰαχάν*) αποτελεί και ένα σχόλιο για τις συνθήκες της παράστασης.[186] Ο θεός Υμέναιος που λειτουργεί ως υποκείμενο της ενέργειας (*ἔστασεν ἰαχάν*), αποτελεί μετωνυμία του Χορού. Η άποψη αυτή προέρχεται από τον συλλογισμό του Stockert, ο οποίος αναφέρει ότι «πιθανόν οι ίδιες οι Μούσες να εννοούνται ως τραγουδίστριες του Υμέναιου».[187] Θεωρούμε πως εφόσον οι εξωσκηνικές Μούσες δύνανται να θεωρηθούν ως οι φορείς της επιτέλεσης των εξωσκηνικών τραγουδιών, τότε ίσως ο Χορός λειτουργεί ως ο επί σκηνής φορέας επιτέλεσης της εξωσκηνικής χορείας. Έτσι, η αρχή του τραγουδιού, συνιστά και με επεξήγηση του τρόπου επιτέλεσης του χορικού. Όπως επισημαίνει ο Pickard–Cambridge, «η πρώτη νότα (*ἐνδόσιμον*) δεν παιζόταν από κάποιο μουσικό όργανο, αλλά από τον Κορυφαίο».[188]

Εδώ, ο Χορός σχολιάζει την πρακτική του *ἐνδοσίμου* στο πλαίσιο της παράστασης, καθώς υποδεικνύει ότι η *ἰαχή* προήλθε από τον Κορυφαίο ως η πρώτη νότα, η οποία λειτουργεί παράλληλα ως έναυσμα της *χορείας*. Σε αυτό συντείνει και ο παρελθοντικός χρόνος του ρήματος *ἵστημι*, καθώς δεν αναφέρεται μόνο στην παρελθοντική εξωσκηνική επιτέλεση των τραγουδιών, αλλά και στη φωνή του Κορυφαίου στην αρχή του Στασίμου. Επιπλέον, η *ἰαχή* του Κορυφαίου φαίνεται ότι συμπληρώνεται από τα μελωδικά τραγούδια του Χορού (*μελωιδοῖς ἀχήμασι*, 1045),[189] καθώς ο όρος *ἰαχή* καταδεικνύει και το ευρύτερο ύφος του χορικού.[190] Η χαρούμενη κραυγή του Κορυφαίου δίνει τη δυνατότητα στον Χορό να διερωτηθεί για τον ρόλο του, σχολιάζοντας παράλληλα και τις συνθήκες επιτέλεσης του στασίμου.

Ο Τσιάνος χρησιμοποιεί μια από τις κοπέλες του Χορού για να ξεκινήσει το στάσιμο. Η μακρόσυρτη φωνητική εκτέλεση των πρώτων στίχων λειτουργεί ως ένα ιδιότυπο *ἐνδόσιμον* καθώς αμέσως μετά ακούγεται η μουσική από τους μουσικούς που είναι

---

[184] Η Nikolaidou–Arabadzi (2015: 45) αναφέρει ότι «the chorus of the play appears to be investigating its role in the *choreia* of a divine marriage».

[185] Για τη σημασία του όρου *ἵστημι* στο συγκεκριμένο χωρίο, βλ. Collard–Morwood (2017: 504 ad 1036–1039).

[186] Βλ. Collard–Morwood (2017: 504 ad 1036–1039).

[187] Stockert (1992: 496 ad 1036–1097).

[188] Pickard–Cambridge (1988[2]: 262). Η άποψη του μελετητή προέρχεται από τον Ψεύδο–Αριστοτέλη, *Περὶ Κόσμου* vi 399a14, οποίος αναφέρει *καθάπερ δὲ ἐν χορῷ κορυφαίου κατάρξαντος συνεπηχεῖ πᾶς ὁ χορός…*

[189] Βλ. Collard–Morwood (2017: 504–505 ad 1045–1048).

[190] Ο όρος *ἰαχή* σημαίνει «χαρούμενη κραυγή, κραυγή». Για τη σημασία του όρου, βλ. LSJ (1996[9]), την οποία αποδέχονται και οι Collard–Morwood (2017: 503 ad 1036–1039).

τοποθετημένοι στις παρυφές της ορχήστρας. Ωστόσο, ο τρόπος φωνητικής επιτέλεσης δημιουργεί μια εσκεμμένη αμφισημία ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο. Η κοπέλα του Χορού τραγουδάει «μέρα λαμπρή, χαρμόσυνη», ωστόσο η αργή ταχύτητα της εκφώνησης και η ηχηρότητα του εκφωνήματος παρέπεμπε περισσότερο σε μοιρολόι παρά σε χαρούμενη κραυγή (*ἰαχή*, 1039). Ο Τσιάνος χρησιμοποιεί αυτό το τέχνασμα για να γεφυρώσει τη θλίψη για την επικείμενη θυσία της Ιφιγένειας, που αποκαλύφθηκε στο προηγούμενο Επεισόδιο, με το χαρούμενο περιεχόμενο του στασίμου. Έτσι, δημιουργείται το πλαίσιο για να θεωρηθεί ολόκληρο το στάσιμο ειρωνικό.[191]

Επίσης, ο Χατζάκης τοποθετεί μόνο την Κορυφαία του Χορού στο κέντρο της ορχήστρας, ενώ οι υπόλοιπες κοπέλες του Χορού βρίσκονται καθισμένες μπροστά της. Η Κορυφαία αρχίζει να τραγουδάει με τη συνοδεία μουσικής. Στη συνέχεια, οι υπόλοιπες κοπέλες σηκώνονται σταδιακά η καθεμία και συμμετέχουν στο τραγούδι. Ο Χατζάκης τρέπει την *ἰαχή* (1039) σε χορωδιακή επιτέλεση (*μελωιδοῖς ἀχήμασι*, 1045), ενώ παράλληλα, η κίνηση και η ενσωμάτωση των κοριτσιών στον τραγουδιστικό ιστό λειτουργούν ως μια μετάβαση της εξωσκηνικής *χορείας* στη σκηνική επιτέλεση.

Τις συνθήκες επιτέλεσης του στασίμου διαμορφώνει και η αναφορά στα μουσικά όργανα που περιγράφονται. Ο *λωτός*, που είναι συνώνυμο του αυλού,[192] η *κιθάρα* και οι *σύριγγες* είναι τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνταν σε περιστάσεις χαράς στην καθημερινή ζωή.[193] Δεν είναι τυχαίο, βέβαια, το γεγονός ότι και τα τρία αυτά μουσικά όργανα χρησιμοποιούνταν στις θεατρικές παραστάσεις.[194] Η μουσική αποτύπωση των περιστάσεων της καθημερινής ζωής συνεπικουρεί στη νοητική μετάβαση στο εξωσκηνικό παρελθόν της περιγραφόμενης *χορείας*, μέσα από τη λειτουργική παρουσία των μουσικών οργάνων στο σκηνικό παρόν.

---

[191] Για την ειρωνεία στον Ευριπίδη, βλ. Vellacott (1975).

[192] Για τη σημασία του όρου *λωτός*, βλ. Montanari (2013) s.v. *λωτός*.

[193] Ο Pickard–Cambridge (1988[2]: 166) επισημαίνει ότι «η μουσική της λύρας ήταν το κοινό συνοδευτικό στοιχείο των ζωηρών και χαρούμενων τραγουδιών στην πραγματική ζωή». Ο Henrichs (1994–1995: 85) αναφέρει ότι στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή στους στίχους 640–643, ο Χορός αναμένει την επιστροφή του Ηρακλή ανυπομονώντας να ακούσει τη χαρούμενη μουσική του αυλού και της λύρας. Οι μελετητές αναφέρουν τον όρο «lyre», ωστόσο συμμερίζομαι την άποψη του West (1992: 50–51) ότι «the names of stringed instruments being interchangeable».

[194] Ο Taplin (1988: 18) αναφέρει ότι «η μουσική συνοδεία του Χορού γινόταν από τον αυλό, ένα πνευστό όργανο με διπλούς αγωγούς από καλάμια· και ο αυλητής στεκόταν μέσα στην ορχήστρα, ντυμένος κι αυτός με τραγικό κουστούμι». Την ίδια άποψη εκφράζει ο Albini (2000: 70) και ο Taplin (2012: 106). Για τη χρήση της κιθάρας στο θέατρο, βλ. Kovacs (1994: 50), ο οποίος παραθέτει το χωρίο 12 από την πραγματεία του Ανωνύμου, *Περὶ τραγῳδίας*: «*…καὶ κιθάρα δὲ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐχρήσατο καὶ Εὐριπίδης καὶ Σοφοκλῆς, Σοφοκλῆς δὲ καὶ λύρᾳ ἐν τῷ Θαμυρᾷ*».

Η πρωταγωνιστική θέση του Χορού φαίνεται από τη χρήση του όρου *ἔστασεν* σε συνδυασμό με τη χρήση των συνοδευτικών οργάνων *διὰ λωτοῦ* (στ. 1036), *μετά τε φιλοχόρου κιθάρας* (στ. 1037) και *συρίγγων θ' ὑπὸ* (στ. 1038) που αποτελούν τους όρους της σαφής απεικόνισης των συνθηκών εκτέλεσης.[195] Θεωρούμε ότι η χορική προβολή αρχίζει με τον Κορυφαίο του Χορού να αναλαμβάνει τον ρόλο του μαέστρου και να δίνει το σήμα τόσο της χορευτικής όσο και της μουσικής επιτέλεσης στο σκηνικό παρόν κατ' αντιστοιχία προς την περιγραφόμενη εξωσκηνική *χορεία*.

Η συμμετοχή του αυλού, κυρίως, στη μουσική επιτέλεση της εξωσκηνικής *χορείας* σε συνδυασμό με την παρουσία των Μουσών (*αἱ καλλιπλόκαμοι| Πιερίδες*, 1040–1041) λειτουργούν ως σήματα της διονυσιακής ατμόσφαιρας και της χορευτικής επιτέλεσης.[196] Οι Μούσες αποτελούν εκείνες τις εξωσκηνικές παρουσίες, οι κινήσεις των οποίων οπτικοποιούνται μέσω των προβαλλόμενων σκηνικών χορευτικών κινήσεων των μελών του Χορού.

Οι χορευτικές κινήσεις του Χορού υποδεικνύονται από τη φράση *χρυσεοσάνδαλον ἴχνος | ἐν γᾶι κρούουσαι* (στ. 1042–1043). Ο όρος *ἴχνος* έχει τη σημασία του βήματος, του ίχνους που μένει μετά από το πάτημα του ποδιού.[197] Ο συνδυασμός του με τον όρο *χρυσεοσάνδαλον* δημιουργεί, σύμφωνα με τους Collard–Morwood, το μοτίβο των χορευτικών κινήσεων του Χορού[198]. Η εστίαση στα πόδια αναδεικνύει την ιδιότητά τους ως χορευτών.[199] Παράλληλα, η φράση *ἐν γᾶι κρούουσαι* σχηματοποιεί την κίνηση από την οποία προκύπτει το ίχνος στη γη. Ο όρος *κρούουσαι* αποτελεί δηλωτικό στοιχείο της χορευτικής πραγμάτωσης.[200] Το χορευτικό φαινόμενο που αναπαράγεται από την περιγραφή του εξωσκηνικού χορού των Μουσών δημιουργεί τη ζωντανή και δυναμική

---

[195] Η Νικολαΐδου–Αραμπατζή (2013: 63) ερμηνεύοντας τους στίχους 175–180 της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, αναφέρει ότι «στη χορική προβολή, η οποία στην πραγματικότητα δημιουργείται, η Ηλέκτρα φαντάζεται για τον εαυτό της μια θέση ηγετική (προεξάρχουσα), όπως τουλάχιστον προκύπτει από το νόημα της μετοχής *ἱστᾶσα* του ενεργητικού *ἵστημι*, που δηλώνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο της ηρωίδας στη διοργάνωση των τελετουργικών χορών…». Την απεικόνιση των συνθηκών της εκτέλεσης αναδεικνύει και η μετάφραση του Μύρη (1992: 109), «ποιο τάχα να 'στησε ξεφάντωμα | ο Υμέναιος, με το ζουρνά της Αραπιάς, | με τη χορευταρού κιθάρα | και φλογέρες καλαμένιες».

[196] Ο Henrichs (1994–1995: 77) επισημαίνει ότι «their dances are accompanied by the pipe, an instrument often associated with Dionysos and with the kind of choral dancing […]. Sophocles has incorporated them (the Muses) metonymically as divine champions of musical and especially choral performance». Ο Henrichs (1996: 55) διατυπώνει την άποψη ότι «the pipe (aulós) constitute conspicuous attribute of choral performance».

[197] Για τη σημασία του όρου, βλ. LSJ (1996[9]) s.v. *ἴχνος*.

[198] Collard–Morwood (2017: 504 ad 1040–1044).

[199] Ο Henrichs (1994–1995: 64) αναφερόμενος στον στίχο 371 των *Ευμενίδων* του Αισχύλου, τονίζει ότι «the feet of the Erinyes thus epitomize their choral identity as performers of the dance».

[200] Βλ. Collard–Morwood (2017: 358 ad 438, 504 ad 1040–1044).

χορευτική παρουσία του Χορού. Οι έντονες και γρήγορες κινήσεις δηλώνονται από τα βήματα των χορευτών που χτυπούν τη γη, δημιουργώντας μια παραστατική εικόνα αντάξια της περιγραφόμενης.[201]

Ο Καλαβριανός αντιλαμβανόμενος τη χορευτική σημασία της φράσης *χρυσεοσάνδαλον ἴχνος | ἐν γᾶι κρούουσαι* (1042–1043), δημιουργεί σε συνεργασία με τον χορογράφο Δημήτρη Σωτηρίου μια χορογραφία με έμφαση στο έντονο χτύπημα των ποδιών στη γη. Η εστίαση στα πόδια των χορευτριών επιτυγχάνεται με το ανασήκωμα των παντελονιών των χορευτριών και την αποκάλυψη ενός μέρους της κνήμης τους. Αυτή η παρατεταμένη κίνησή τους δημιουργεί την αναπόφευκτη προσοχή στο χορευτικό τους μοτίβο (Εικόνα 11).

(Εικόνα 11)

Οι κοπέλες του Χορού χορεύουν γύρω από την Κλυταιμνήστρα, την οποία ο Καλαβριανός αφήνει να βρίσκεται ακόμη επί σκηνής. Επίσης, μια από τις κοπέλες του Χορού τραγουδάει το χορικό άσμα με τη βοήθεια ενός σταθερού μικροφώνου που βρίσκεται σε κοντινή απόσταση. Ο Καλαβριανός μετατρέπει τη διονυσιακή ατμόσφαιρα του χωρίου σε μια εκστατική ροκ συναυλία με έντονο χορό και τραγούδι (Εικόνα 12), ενώ η

[201] Η Nikolaidou–Arabadzi (2015: 44) διαπιστώνει ότι η όρχηση των Πιερίδων Μουσών είναι ζωντανή χάρις στα βήματα που χτυπούν τη γη και παράλληλα θεωρεί ότι η όρχηση του Χορού τοποθετείται σε μια διονυσιακή ατμόσφαιρα.

παρουσία της θλιμμένης Κλυταιμνήστρας στο κέντρο της ιδιότυπης χορείας τονίζει την ειρωνική λειτουργία του χορικού άσματος.

(Εικόνα 12)

Στη συνέχεια της στροφής, ο προβαλλόμενος Χορός των Μουσών αντικαθίσταται από τον Χορό των Νηρηίδων (*παρὰ δὲ λευκοφαῆ ψάμαθον | εἱλισσόμεναι κύκλια | πεντήκοντα κόραι Νηρέως | γάμους ἐχόρευσαν*, 1054–1057). Οι Νηρηίδες, σύμφωνα με τον Csapo, είναι οι αρχετυπικές διονυσιακές χορεύτριες.[202] Η αναφορά τους στην εξωσκηνική γιορτή των γάμων του Πηλέα και της Θέτιδας ανακαλεί και τη χορευτική τους ταυτότητα. Σημαντική είναι η πληροφορία για τον αριθμό των Νηρηίδων. Ο αριθμός πενήντα (*πεντήκοντα*) είναι συμβατικός,[203] ωστόσο παραπέμπει στον Διθύραμβο και στο χορευτικό του σχήμα.[204]

Στον σκηνικό χώρο της ορχήστρας, τα μέλη του Χορού προβάλλουν τη λεκτική τους περιγραφή με την παρουσίαση των κινήσεων των Νηρηίδων.[205] Σε αυτό συντελεί και η παράταξη των όρων *εἱλισσόμεναι κύκλια* που αποκαλύπτει τις κινήσεις και τον σχηματισμό τόσο του προβαλλόμενου χορού όσο και του χορευτικού θιάσου. Ο όρος *εἱλισσόμεναι* αποτελεί τον χαρακτηριστικό ποιητικό όρο για να αποδοθεί ο κυκλικός

[202] Csapo (2008: 268).

[203] Βλ. Collard–Morwood (2017: 505 ad 1054–1057).

[204] Η άποψη ότι ο διθύραμβος είναι κυκλικός χορός εκφράζεται από τον Pickard–Cambridge (1988[2]: 239) και από τον Csapo (1999–2000: 418), ενώ ο τελευταίος συνδέει τον αριθμό των Νηρηίδων με τον διθύραμβο στα έργα του Ευριπίδη.

[205] Ο Henrichs (1996: 50) συμπεραίνει ότι οι Χοροί «by singing repeatedly about hypothetical choral dances that take place elsewhere, these choruses project by conjuring mirror images of themselves while they poetically generate and duplicate the conditions of their own performance».

χορός.[206] Οι χορογραφικές κινήσεις των χορευτών ίσως συνίστανται σε ελικοειδείς κινήσεις στη φορά του κύκλου, καθώς και γύρω από τον άξονα του σώματός τους. Από την άλλη μεριά, ο όρος *κύκλια* πιστοποιεί την αλλαγή της χωρικής διάταξης του Χορού,[207] περνώντας από τον ορθογώνιο σχηματισμό σε κυκλικό.[208]

Τέλος, ο όρος *ἐχόρευσαν* (στ. 1057) λειτουργεί ως όρος χορικής αυτοσυνειδησίας. Οι επιτελούμενες κινήσεις του Χορού δεν είναι τυχαίες κινήσεις, αλλά καλά οργανωμένες χορευτικές φιγούρες που αντιστοιχούν στο θεατρικό φαινόμενο. Παράλληλα, η θέση του όρου στο τέλος της πρότασης, της περιγραφόμενης *χορείας* και της στροφής δεν είναι τυχαία. Λειτουργεί ως ένας όρος σκηνοθετικής και ποιητικής παρεμβατικότητας, αφού τη στιγμή που εκφωνείται ίσως σταματάει και η όρχηση. Η χρήση του αορίστου παραπέμπει τόσο στην ολοκλήρωση της χορικής προβολής όσο και στην ολοκλήρωση της όρχησης στο σκηνικό παρόν καθώς στη συνέχεια ακολουθεί η αντιστροφή και την όρχηση αναλαμβάνει το άλλο μισό ημιχόριο του Χορού.

Την κυκλική δομή του χορευτικού σχήματος ανέδειξαν τόσο ο Τσιάνος όσο και ο Χατζάκης. Ο Τσιάνος με αφετηρία τις υποδείξεις του κειμένου, δημιουργεί μια πλούσια χορογραφία (όντας ο ίδιος και χορογράφος της παράστασης), εμπλουτισμένη από τις χορευτικές παραδόσεις της ελληνικής περιφέρειας.[209] Τα μέλη του Χορού χωρίζονται σε δύο ομάδες, όπως υποβάλλει το κείμενο με τις περιγραφές των δύο *χορειών*, εκείνη των Πιερίδων Μουσών και εκείνη των Νηρηίδων. Οι δύο χορευτικές ομάδες σχηματίζουν δύο ομόκεντρους κύκλους και χορεύουν γύρω από τη θυμέλη ενώ εντάσσουν στη χορογραφία τους στροφικές κινήσεις προς τα αριστερά και τα δεξιά, καθώς παρουσιάζουν σχηματικά τη φράση *εἱλισσόμεναι κύκλια* (1055). Η κυκλική κίνηση της χορογρα-

---

[206] Ο Csapo (1999–2000: 422) αναφέρει ότι ο όρος *ἑλίσσειν* υποδηλώνει περιστροφικές κινήσεις και τελετουργικό κυκλικό χορό.

[207] Οι Collard–Morwood (2017: 505–506 ad 1054–1057) επισημαίνουν ότι ο όρος παραπέμπει στους κυκλικούς χορούς. Πρβλ. και τη σημασία του όρου στο LSJ (1996[9]) s.v. *κύκλιος*.

[208] Ο Albini (2000: 71) παρατηρεί ότι «ακόμη και στο τραγικό είδος σε ορισμένες περιστάσεις οι αρχαίοι Έλληνες περνούσαν από τη μία γεωμετρική μορφή στην άλλη». Ο Ferri (1931–1933) προσπάθησε να αποδείξει ότι ένας ικανός αριθμός χορικών ωδών στην τραγωδία ορχούνταν σε κυκλικό σχηματισμό. Ωστόσο, η κριτική που δέχτηκε από τον Pickard–Cambridge (1988[2]: 239 σημ. 2) ήταν δριμεία. Ο Pickard–Cambridge απορρίπτει την άποψη του Ferri με το επιχείρημα ότι το κείμενο δεν παρέχει καμία υπόδειξη. Ελπίζουμε ότι η μεταγενέστερη έρευνα και η δική μας συμβολή δικαιώνει εν μέρει την άποψη του Ferri.

[209] Βλ. Β. Αγγελικόπουλος, «Η Ιφιγένεια πεθαίνει από αηδία… Μια νέα "ανάγνωση" της τραγωδίας του Ευριπίδη στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου», *Ελευθεροτυπία*, 21/07/2002, όπου ο Τσιάνος αναφέρει ότι «συνέχεια της δουλειάς μου είναι και η παράσταση αυτή. Δεν ξεχνάω την παράδοση. Και όταν σου λέει το κείμενο «χορέψτε κυκλικούς χορούς», εσύ θα κάνεις άλλο; Και η κίνηση, λοιπόν, και η μουσική του Δημήτρη Παπαδημητρίου, μελωδικότατη, λυρική, είναι σε ρυθμούς έντονα ελληνικούς».

φίας συνεχίζεται και στο υπόλοιπο χορικό. Ωστόσο, η κυκλική δομή των χορευτικών κινήσεων διαρρηγνύεται και οι δύο ομόκεντροι κύκλοι συνενώνονται σε έναν χορευτικό κύκλο. Το χορευτικό σχήμα αλλάζει με τις κοπέλες του Χορού να επιδίδονται σε ελικοειδή κυκλίσματα κατά τα πρότυπα του «Τσακώνικου», λαϊκού χορού από την Τσακωνιά της Πελοποννήσου. Σύμφωνα με τη Δόρα Στράτου,[210] οι λαβυρινθιακοί σχηματισμοί του συγκεκριμένου χορού ανάγονται στα αρχαιοελληνικά χρόνια, ενώ η ελικοειδής δομή του έρχεται σε πλήρη αντιστοιχία με τον όρο *έλίσσω*, έναν όρο ιδιαίτερα αγαπητό στον Ευριπίδη.

Από την άλλη μεριά, ο Χατζάκης θέτει σε χορευτική κίνηση τον Χορό του αφού έχει τελειώσει όλο το χορικό άσμα. Οι κοπέλες του Χορού πιάνονται βαθμιαία η μία με την άλλη σχηματίζοντας έναν μεγάλο κύκλο. Τότε αρχίζουν να χορεύουν κυκλικά με αργά βήματα. Ωστόσο, ο ρυθμός γίνεται πιο γρήγορος και η πρώτη του χορού αρχίζει να δημιουργεί «φουρκετοειδείς» στροφές. Οι γρήγορες στροφές του χορευτικού κύκλου επιφέρουν τη σκηνική διάρρηξη του χορευτικού σχήματος. Έτσι, αρχίζει μια κυκλική στροφική κίνηση των χορευτριών με άξονα το κέντρο της ορχήστρας. Ο στροβιλισμός τους γύρω από τον νοητό άξονα της ορχήστρας, αλλά και τον άξονα του σώματός τους σε συνδυασμό με τον θόρυβο που προκαλούν τα ποδοβολητά τους, δημιουργεί την εντύπωση ενός σκηνικού έλικα στα πρότυπα της φράσης *είλισσόμεναι κύκλια* (1055).

* * *

Από την εξέταση των παραπάνω χωρίων, συμπεραίνουμε ότι οι όροι χορικής αυτοαναφορικότητας δύνανται να λειτουργήσουν και ως δείκτες της σκηνικής αποτύπωσης των κινήσεων του Χορού. Τα μέλη του Χορού τραγουδούν και ορχούνται αναφερόμενοι στον ρόλο τους. Ακόμη, οι αναφορές σε άλλους Χορούς που εκτελούν τις χορευτικές τους κινήσεις εξωσκηνικά, οπτικοποιούνται από τον Χορό με την ταυτόχρονη περιγραφή και επιτέλεση των κινήσεών τους.

Στην πρώτη περίπτωση, η περιγραφή των κινήσεων του εξωσκηνικού Αχιλλέα ανακαλείται και οπτικοποιείται με τις κινήσεις ενός χορευτή, ενώ το τέθριππο άρμα, με το οποίο διαγωνίζεται ο Αχιλλέας, αποτελείται από ορισμένα μέλη του Χορού, τα οποία καταλαμβάνουν συγκεκριμένες θέσεις στη σκηνική διάταξη του θιάσου στην ορχήστρα.

[210] Στράτου (1979: 17–23). Σε αυτό το σημείο, πρέπει να επισημάνουμετην ιδιαίτερη σχέση του Κώστα Τσιάνου με τη Δόρα Στράτου, καθώς ο πρώτος δούλεψε για πολλά χρόνια στο πλευρό της Στράτου στο χοροθέατρό της.

Στην παράσταση του Καλαβριανού, οπτικοποιούνται τόσο ο εξωσκηνικός Αχιλλέας με τη μεταμόρφωση ενός χορευτή σε σκηνικό του αντίγραφο, όσο και το ιδιότυπο τέθριππο αποτελούμενο από πέντε μέλη του Χορού.

Στην άλλη περίπτωση χορικής αυτοαναφορικότητας, οι Χοροί των Πιερίδων Μουσών και των Νηρηίδων προβάλλονται μέσα από την εκτεταμένη *χορεία* του Χορού. Οι χορευτικές κινήσεις που περιγράφονται, εκτελούνται από το ένα ημιχόριο του Χορού. Η διάταξη του Χορού σε συνδυασμό με τις χορευτικές κινήσεις προσφέρει τη δυνατότητα της νοερής μετατόπισης από τον δραματικό χώρο σε έναν εξωδραματικό, παγώνοντας με αυτόν τον τρόπο τον δραματικό χρόνο.[211] Παρόμοια, οι σύγχρονες παραστάσεις του Τσιάνου, του Χατζάκη και του Καλαβριανού διαπνέονται από μια έντονη χορευτικότητα. Ο Τσιάνος και ο Χατζάκης ακολουθούν τις υποδείξεις του κειμένου με κυκλικές και ελικοειδείς κινήσεις. Αντίθετα, ο Καλαβριανός εστιάζει στη δυναμική αναπαράσταση του χορευτικού μοτίβου με σκοπό την ειρωνεία.

1.3. Παραγλωσσικά σημεία

Η φωνή, όπως ανέφερα και προηγουμένως, αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά συστατικά που προετοιμάζει τη θεατρική απόδοση του κειμένου. Ο χειρισμός της φωνής αποτελεί το χαρακτηριστικό γνώρισμα αποκωδικοποίησης της γλωσσικής πράξης. Για αυτόν τον λόγο, ο Αριστοτέλης εξισώνει εν πολλοίς τη φωνή με την *ὑπόκρισιν*: *ἔστιν δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλῃ καὶ πότε μικρᾷ καὶ μέσῃ, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξείᾳ καὶ βαρείᾳ καὶ μέσῃ, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. Τρία γάρ ἐστιν περὶ ἃ σκοποῦσιν· ταῦτα δ᾽ ἐστὶ μέγεθος ἁρμονία ῥυθμός*.[212]

Ο τρόπος με τον οποίο ο υποκριτής χειρίζεται τη φωνή του λειτουργεί ως ένας δείκτης απόδοσης της συναισθηματικής κατάστασης του εκάστοτε δραματικού προσώπου.[213] Η επιλογή, ωστόσο, του φωνητικού τρόπου απόδοσης του κειμένου έχει άμεση

---

[211] Nikolaidou–Arabadzi (2015: 45).

[212] Αριστοτέλης, *Ρητορική* 1403b 27–35. «(Η υπόκρισις) έχει να κάνει με τη φωνή, πως πρέπει να χρησιμοποιείται σε σχέση με το κάθε συναίσθημα: λόγου χάριν, πότε να είναι μεγάλη και πότε μικρή, πότε μεταξύ των δύο· και πως (να χρησιμοποιείται) σε σχέση με τον τόνο της φωνής, λ.χ., πότε να είναι οξεία ή βαθειά ή ενδιάμεση· και σε σχέση με τον ρυθμό, ποιος είναι αυτός που ταιριάζει σε κάθε περίσταση. Γιατί τρεις είναι οι πλευρές (χειρισμού της φωνής) στις οποίες αποδίδουν ιδιαίτερη προσοχή: το μέγεθος (της φωνής), η διακύμανση του ύψους της και ο ρυθμός». Η μετάφραση του χωρίου προέρχεται από τον Σηφάκη (2007: 131).

[213] Η Shisler (1945: 389) επισημαίνει ότι «the manner of delivery of a character' s words has everything to do with the convincing portrayal of emotion». Ο Κατσούρης (1989: 27) ερμηνεύοντας τον ορι-

σχέση με τις κατευθυντήριες γραμμές που θέτει ο δραματουργός.[214] Η φωνή και ο ιδιαίτερος τρόπος χειρισμού της, ανάλογα με τη συναισθηματική κατάσταση του εκάστοτε δραματικού προσώπου, απασχόλησε και τους μεταγενέστερους του Αριστοτέλη θεωρητικούς της αρχαιότητας.[215]

Οι σύγχρονες φιλολογικές και θεατρολογικές προσεγγίσεις τονίζουν την ιδιαίτερη σημασία που κατέχει ο χειρισμός της φωνής για την επιτυχή λεκτική και όχι μόνο επικοινωνία.[216] Έτσι, έχουν προκύψει ορισμένες θεωρίες που αφορούν τον τρόπο εκφώνησης του λόγου, όπως είναι η θεωρία για τα παραγλωσσικά σημεία ενός έργου. Ως παραγλωσσικά (ή υπερτεμαχιακά) χαρακτηριστικά της γλώσσας λογίζονται, σύμφωνα με τον Elam, «εκείνα τα φωνητικά χαρακτηριστικά με τα οποία ο ομιλητής προικοδοτεί τον λόγο, πέρα και πάνω από τη φωνημική και συντακτική δομή του, π.χ. παράγοντες όπως η οξύτητα, η ηχηρότητα, ο ρυθμός, η χροιά και οι μη λεκτικοί ήχοι».[217] Τα παραγλωσσικά χαρακτηριστικά βοηθούν στην *άρση της αμφισημίας* της γλωσσικής πράξης και λειτουργούν ως δείκτες της συγκινησιακής ή φυσικής κατάστασης του ομιλητή.[218]

σμό της *ὑποκρίσεως* του Αριστοτέλη τονίζει ότι «…το πρόβλημα είναι ποιά φωνή πρέπει να χρησιμοποιεί κάποιος αναφορικά με κάθε συναίσθημα».

[214] Ο Σηφάκης (2007: 132–134) αναλύοντας το χωρίο 1456b 9–13 της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη, συμπεραίνει ότι «η υποκριτική αναγνωρίζεται στην *Ποιητική* σαν «ένα είδος θεωρίας» που έχει να κάνει, όχι με την ίδια την *λέξιν* ως ποιητικό ύφος, αλλά με «τα σχήματα της λέξεως» [τρόπους εκφοράς ή χρωματισμού του λόγου] που είναι έργο της υποκριτικής να τα γνωρίζει». Και συνεχίζει παρατηρώντας ότι «το αξιοπρόσεκτο που υποδηλώνεται εδώ είναι η αμοιβαία σχέση μεταξύ του ύφους της τραγικής γραφής, που ήταν δουλειά του ποιητή, και του ύφους (και τέχνης) της από σκηνής απόδοσης, που ήταν δουλειά του υποκριτή. Ο όρος κλειδί (αλλά και ενδεχόμενη πηγή σύγχυσης) είναι η *λέξις*, την οποία χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης για να δηλώσει το ύφος τόσο της ποιητικής γραφής όσο και της απαγγελίας».

[215] Για τους θεωρητικούς της αρχαιότητας και τους διάφορους ορισμούς περί *ὑποκρίσεως*, βλ. Κατσούρης (1989: 33–35).

[216] Ο Πούχνερ (χχ: 35) αναφέρει ότι «τα παραγλωσσικά σημεία έχουν άμεση σχέση με τα γλωσσικά και τα κινησιακά, δηλαδή εκείνα τα σημεία που συγκροτούν, όλα μαζί, την άμεση επικοινωνία».

[217] Elam (2001: 102). Ο Τσατσούλης (1999: 32) αναφέρει ότι «τα παραγλωσσικά [ενν. σημεία] συνιστούν εκείνα τα βοηθήματα του λόγου που διευκολύνουν την καλύτερη μετάδοση του μηνύματος. Πηγάζουν κυρίως από τον ήχο της φωνής του ηθοποιού και αφορούν αυτό που στο θέατρο αποκαλούμε προσωδία ή απαγγελία». Ο Πούχνερ (χχ: 35) επισημαίνει ότι «τα παραγλωσσικά σημεία […] εμφανίζονται σε συνδυασμούς, και είναι αχώριστα από τη γλώσσα: ύψος και δύναμη της φωνής, έκταση, άρθρωση, τονισμός, ποιότητα, ρυθμός, απήχηση».

[218] Ο Elam (2001: 102) τονίζει ότι «αυτού του είδους τα χαρακτηριστικά παρέχουν ουσιαστικές πληροφορίες σχετικά με την κατάσταση του ομιλητή, τις προθέσεις και τις διαθέσεις του, βοηθώντας περαιτέρω (σε συνδυασμό με τους κινησιακούς παράγοντες) στην *άρση της αμφισημίας* (disambiguation) της γλωσσικής πράξης, καθώς η διαλογική σκοπιμότητα της ομιλούμενης γλώσσας δεν μπορεί να κατανοηθεί σωστά εκτός και αν ληφθούν υπ'όψιν τα παραγλωσσικά στοιχεία». Ο Πούχνερ (χχ: 36) παρατηρεί ότι «τα παραγλωσσικά σημεία […] ρυθμίζουν την επικοινωνία, αλλά δίνουν και μια σειρά από πληροφορίες για τον ομιλητή και τον συναισθηματικό του κόσμο».

Στο παρόν υποκεφάλαιο, από το σύνολο των παραγλωσσικών σημείων,[219] θα επικεντρωθώ στις «φωνητικές εκφορές», δηλαδή στους πραγματικά εκφερόμενους ήχους και ειδικότερα στις υποδιαιρέσεις τους που είναι οι «φωνητικοί χαρακτήρες» (γέλιο, κλάμα, χαχάνισμα, κραυγή, ψίθυρος, βογγητό, αναστεναγμός, χασμουρητό, κ.λπ.) και οι «φωνητικοί ποιοτικοί δείκτες» (ένταση, οξύτητα και εύρος).[220] Οι «φωνητικοί χαρακτήρες» αποτελούν ένα αναπόσπαστο στοιχείο της θεατρικής απόδοσης του κειμένου, καθώς λειτουργούν ως δείκτες της συναισθηματικής κατάστασης του δραματικού προσώπου. Για αυτόν τον λόγο, η εγγραφή τους στο κείμενο είτε intraversum είτε extraversum δύναται να λειτουργήσει καθοριστικά στην από σκηνής απόδοση του κειμένου, επηρεάζοντας ολόκληρη τη σκηνική ερμηνεία.[221] Άλλωστε, όλοι αυτοί οι «φωνητικοί χαρακτήρες» έχουν ως στόχο να ενισχύσουν το στοιχείο του θεάματος, συνεπικουρώντας στη μετάδοση του *ελέους* και του *φόβου*, συναισθημάτων που αποτελούν διαρκή στόχο της τραγωδίας, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη.

Ένας μεγάλος αριθμός επιφωνημάτων στην τραγωδία λεκτικοποιεί τον πόνο (σωματικό ή ψυχικό), τη δυσφορία, τη θλίψη και το άγχος για την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο εκάστοτε πομπός. Μερικά από αυτά είναι τα εξής: *οἴμοι, οἴ, αἰαῖ, παπαῖ, φεῦ, ἰώ*. Τα επιφωνήματα *οἴμοι* και *οἴ* χαρακτηρίζονται από έναν έντονο προσωπικό τόνο. Τόσο το *οἴ* που συνοδεύεται συχνά από την προσωπική αντωνυμία *ἐγώ*, όσο και το *οἴμοι* που προέρχεται από το επιφώνημα *οἴ* και τη δοτική *μοι* της προσωπικής αντω-

[219] Ο Elam (2001: 102–103) παραθέτει τις κατηγορίες των φωνητικών γνωρισμάτων, σύμφωνα με τον διαχωρισμό του Trager (1958), ως εξής: «‘τα περιβάλλοντα φωνής’ (το ‘παρασκήνιο’ των φωνητικών χαρακτηριστικών, το οποίο διαμορφώνεται από παράγοντες που σχετίζονται με τη φυσιολογία ή τις λειτουργίες του σώματος, όπως το φύλο, η ηλικία, η φυσική κατατομή κ.λπ.), ‘τις φωνητικές ποιότητες’ (κλίμακα οξύτητας ήχων, φωνητικός έλεγχος χειλέων, έλεγχος γλωττίδας, έλεγχος ρυθμού, έλεγχος άρθρωσης, ταχύτητα, συνήχηση, κ.λπ.) και τις ‘φωνητικές εκφορές’ (οι πραγματικοί εκφερόμενοι ήχοι)». Ο Πούχνερ (χχ: 35–36) αναφέρει ότι «στα παραγλωσσικά σημεία διακρίνουμε τρεις κατηγορίες: φωνητικές ποιότητες, μη φωνητικές που εμφανίζονται πάντα σε συνδυασμό με γλωσσικά σημεία (τονισμός, διαλείμματα, προφορά, προσωδία κ.τ.λ.), και μη φωνητικές που εμφανίζονται ανεξάρτητα από τη γλώσσα ή και την αντικαθιστούν (γέλιο, κλάμα, επιφωνήματα). Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν τα περισσότερα παραγλωσσικά σημεία, που μαζί με τα γλωσσικά σημεία διαμορφώνουν το νόημα».

[220] Η άλλη υποδιαίρεση των «φωνητικών εκφορών», σύμφωνα με τον Elam (2001: 103) είναι οι «‘φωνητικές διαζεύξεις’ (διακριτοί αλλά εξω–φωνημικοί ήχοι της γλώσσας και των χειλέων, όπως πλαταγίσματα της γλώσσας, ‘αχά’, ‘τσ–τσ’)».

[221] Η Fischer–Lichte (2012: 252) αναφέρει ότι «η στενή σχέση φωνής και σώματος γίνεται εμφανής κυρίως στην κραυγή, στον αναστεναγμό, στο βογγητό, στον λυγμό, στο γέλιο που εκφέρονται με διαδικασίες οι οποίες επηρεάζουν ολόκληρο το σώμα που διπλώνει στα δύο, σείεται κ.ο.κ.».

νυμίας,[222] λειτουργούν ως δείκτες σύνδεσης του συναισθηματικού κόσμου του πομπού με τον δέκτη. Ωστόσο, σε αυτήν την περίπτωση, ο πομπός και ο δέκτης ταυτίζονται.[223]

Στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, το επιφώνημα *οἴμοι* απαντά τρεις φορές και εκφωνείται από τον Αγαμέμνονα. Αρχικά, στον Πρόλογο, αφού ο Αγαμέμνονας εξηγεί το περιεχόμενο της νέας επιστολής που πρόκειται να στείλει στην Κλυταιμνήστρα και λαμβάνει την επικριτική απάντηση του Πρεσβύτη, ο Αγαμέμνονας εκφράζει τον πόνο και την αγανάκτησή του για την απόφασή του να καλέσει την Ιφιγένεια στην Αυλίδα (*οἴμοι, γνώμας ἐξέσταν*, 136). Η παρουσία του επιφωνήματος intraversum υποδεικνύει και τη συνάρτησή του με τον υπόλοιπο στίχο. Η παύση που προκαλείται μετά το επιφώνημα *οἴμοι*, υπερτονίζει τη λειτουργική παρουσία του εκφωνήματος στην αρχή του στίχου, καθώς το συναίσθημα πρώτα λεκτικοποιείται κι έπειτα αιτιολογείται.[224] Η ανυπομονησία και η αγανάκτηση που εκφράζονται μέσω του επιφωνήματος του Αγαμέμνονα,[225] αιτιολογούνται από το *γνώμας ἐξέσταν*. Ο Αγαμέμνονας συνειδητοποιεί ότι η άφιξη της Ιφιγένειας και κατ' επέκταση η θυσία της θα ήταν ιδιαίτερα επώδυνη για τον ίδιο, διότι θα ήταν προϊόν δικής του ενέργειας και για αυτόν τον λόγο εκφέρει αυτό το επιφώνημα αγωνίας.

Ο Τσιάνος, ο οποίος απέδωσε και το δραματικό κείμενο, απαλείφει το επιφώνημα, αντικαθιστώντας ωστόσο τη λειτουργική του παρουσία. Η απόδοση «ξεστράτισε ο νους μου» εκφωνείται με έντονη οξύτητα. Η διάρκεια της εκφώνησης της συλλαβής ξε– στην αρχή του στίχου αντικαθιστά την ύπαρξη του επιφωνήματος *οἴμοι*, επιτείνοντας παράλληλα την ηχηρότητα και την οξύτητα του εκφωνήματος. Με αυτόν τον τρόπο, επιδεικνύεται ο θυμός του Αγαμέμνονα και η αγανάκτησή του για την πρότερή του απόφαση.

---

[222] Η Perdikoyianni–Paléologue (2002: 54) αναφέρει ότι «it is noteworthy the particular origin of οἴμοι, constituted of a primary interjection and a personal pronoun, in the dative». Το ίδιο επισημαίνει και ο Nordgren (2015: 114).

[223] Ο Nordgren (2015: 93) επισημαίνει ότι «interjections [ενν. of this category] contain an EXPERIENCER (the entity which receives or accepts, or experiences, or undergoes the effect of an action) of a mental state and are indexical, referring to the speaker him–or herself. The reference may be explicitly mentioned with μοι and ἐγώ».

[224] Η Perdicoyianni–Paléologue (2002: 55) επισημαίνει ότι «[ενν. most interjections] they are followed by a sentence which comments on them, explains them or completes them and which is not linked with them».

[225] Ο Stevens (1976: 17) αναφέρει ότι το *οἴμοι* δηλώνει ενόχληση ή ανυπομονησία. Ο Nordgren (2015: 119) επισημαίνει ότι το επιφώνημα *οἴμοι* ενέχει τη σημασία της ενόχλησης που εκτείνεται από την απλή ανυπομονησία έως την απόγνωση και το σοκ.

Αντίθετα, στην παράσταση του Χατζάκη, το επιφώνημα *οἴμοι* μεταφράζεται ως «αλιά μου». Ο Αγαμέμνονας υπερτονίζει λεκτικά το επιφώνημα με άρση της τονικότητας της φωνής. Παράλληλα, η μικρή παύση που δημιουργείται μεταξύ του επιφωνήματος «αλιά μου» και της συνέχειας του στίχου («σάλεψε το μυαλό μου», 136) υποδεικνύει την αρχική λεκτικοποίηση των συναισθημάτων του και έπειτα τον λόγο για τον οποίο υπάρχουν. Επίσης, η εξωτερίκευση των συναισθημάτων του συνεπικουρείται και από τις κινήσεις του. Η άρση των χεριών στο ύψος του κεφαλιού και η κίνησή του προς το σκηνικό οικοδόμημα υποδεικνύουν την αδυναμία του να διαχειριστεί τα συναισθήματά του. Η σκηνική συμπεριφορά του Αγαμέμνονα στην παράσταση του Χατζάκη υποδεικνύει την απόγνωσή του καθώς συνειδητοποιεί τον αντίκτυπο που θα έχει η πράξη του να θυσιάσει την κόρη του.

Η δεύτερη φορά που απαντά το επιφώνημα *οἴμοι* είναι στο Α΄ Επεισόδιο, μετά από την αναγγελία της άφιξης της Ιφιγένειας και της Κλυταιμνήστρας από τον άγγελο (*οἴμοι, τι φῶ δύστηνος; ἄρξωμαι πόθεν;*, 442). Το επιφώνημα και πάλι στην αρχή του στίχου λειτουργεί διαφωτιστικά για την ανάδειξη του συναισθηματικού κόσμου του Αγαμέμνονα.[226] Με τη χρήση του *οἴμοι* απελευθερώνονται ο πόνος, η λύπη και η έκπληξη που δηλώνονται τόσο από τη μικρή παύση μετά το επιφώνημα όσο και από τις δύο ερωτήσεις που ακολουθούν. Το κόμμα διαχωρίζει το επιφώνημα από τις δύο ερωτήσεις αναδεικνύοντας τις ερωτήσεις σε επεξήγηση του επιφωνήματος.[227] Παράλληλα, η έκπληξη που διατρέχει τον στίχο διαφαίνεται και από την ολοκλήρωση της ερώτησης στο σημείο της εφθημιμερούς τομής. Οι ερωτήσεις *τί φῶ δύστηνος* και *ἄρξωμαι πόθεν;* αποτελούν ουσιαστικά την ίδια ερώτηση με αποδέκτη τον ίδιο τον Αγαμέμνονα,[228] ωστόσο το ασύνδετο, με το οποίο αναπτύσσονται, δημιουργεί την αίσθηση ότι πρόκειται για δύο διαφορετικές ερωτήσεις.[229] Από την άλλη πλευρά, η λύπη του εκφράζεται και με το αυτοπροσδιοριστικό επίθετο *δύστηνος*.[230] Ο Αγαμέμνονας συνειδητοποιεί ότι η θυσία της Ιφιγένειας είναι αναπόφευκτη, καθώς και ότι ο ίδιος είναι παγιδευμένος από

---

[226] Οι Collard–Morwood (2017: 360 ad 442–443) υποδεικνύουν ότι το επιφώνημα *οἴμοι*, μεταξύ άλλων στοιχείων, λειτουργεί ως δείκτης των συναισθημάτων του Αγαμέμνονα σε αυτήν του τη ρήση.

[227] Βλ. Κλαίρης–Μπαμπινιώτης (2005: 1069–1070).

[228] Βλ. Collard–Morwood (2017: 360 ad 442–443).

[229] Ο Σηφάκης (2007: 134–135) ερμηνεύοντας τη *Ρητορική* 1413b 30–34 του Αριστοτέλη παρατηρεί ότι το ασύνδετο σχήμα δημιουργεί αύξηση, δηλαδή « η ασύνδετη σειρά λέξεων […] που κάνει το ένα πράγμα να φαίνεται σαν πολλά, αν και λέγεται σε ίσο χρόνο με το ένα πράγμα που προκύπτει από την ίδια σειρά λέξεων».

[230] Ο Nordgren (2015: 114) παρατηρεί ότι το *οἴμοι* «is frequently followed by mostly self–pitying expressions such as τάλαιν(α), τάλας, δείλαιος and κακοδαίμων».

τις πράξεις του, οι οποίες θα έχουν άμεσο αντίκτυπο στον ίδιο. Εξ ου και η ανάγκη του να πράξει κάτι.

Στην παράσταση του Τσιάνου, ο Αγαμέμνονας μετά την αναγγελία της άφιξης της Ιφιγένειας και της Κλυταιμνήστρας, εκφωνεί με οξύ τρόπο ένα σπαρακτικό επιφώνημα πόνου και έκπληξης. Το παρατεταμένο «ااااا» του Αγαμέμνονα σε αντικατάσταση του επιφωνήματος *οἴμοι* του δραματικού κειμένου συνοδεύεται και από την κίνηση του υποκριτή να σκύψει, διπλώνοντας ουσιαστικά στα δύο. Ο συντονισμός φωνητικής και σωματικής επιτέλεσης οπτικοποιεί σε μέγιστο βαθμό τον ψυχικό κόσμο του Αγαμέμνονα. Αυτό φαίνεται και από την εκφώνηση των δύο ερωτήσεων («τι να πω, από που ν'αρχίσω;»), τις οποίες εκφωνεί χωρίς παύση εκδηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο την ταραχή και την έκπληξή του.

Αντίθετα, στην παράσταση του Χατζάκη, ο Αγαμέμνονας εκφωνεί το επιφώνημα «αλιά μου» αντί του *οἴμοι*. Η συνεπής μεταφραστική προσπάθεια του Μύρη ως προς την απόδοση του επιφωνήματος υποδεικνύει και την λειτουργικότητά του στο επίπεδο της παράστασης. Ωστόσο, ο ιδιαίτερος τρόπος απόδοσης του στίχου από τον υποκριτή αναδεικνύει τη συναισθηματική του κατάσταση. Το επιφώνημα εκφωνείται με ήπια ηχηρότητα και χαμηλή οξύτητα, χαρακτηριστικά που διαπνέουν και τις δύο ερωτήσεις που ακολουθούν («τι να πω και πούθε ν' αρχίσω, ο δόλιος;», 442). Τα χαρακτηριστικά αυτά σε συνδυασμό με τη χρήση του όρου «δόλιος» στο τέλος του στίχου αναδεικνύουν τη θλίψη που νιώθει ο Αγαμέμνονας, η οποία συνοδεύεται από αμηχανία.

Η τρίτη φορά που απαντά το επιφώνημα *οἴμοι* είναι στο τέλος του Β΄ Επεισοδίου, όπου ο Αγαμέμνονας, αφού δεν κατάφερε να πείσει την Κλυταιμνήστρα να εγκαταλείψει την Αυλίδα, καταλαβαίνει ότι η ειλημμένη πλέον απόφασή του για τη θυσία της Ιφιγένειας δεν θα είναι εύκολη (*οἴμοι· μάτην ἦιξ', ἐλπίδος δ' απεσφάλην, | ἐξ ὀμμάτων δάμαρτ' ἀποστεῖλαι θέλων. | σοφίζομαι δὲ κἀπὶ τοῖσι φιλτάτοις | τέχνας πορίζω, πανταχῆι νικώμενος*, 742–745). Η απόγνωση του Αγαμέμνονα που εκφράζεται από το επιφώνημα *οἴμοι*, ακόμη μια φορά τοποθετημένο στην αρχή του στίχου, διατρέχει και τους τέσσερεις στίχους. Η άνω τελεία εγγράφεται στο κείμενο για να υποβάλει τη σταθερή και όχι την καθοδική πορεία του τονικού ύψους της τελευταίας συλλαβής (*οἴμοι*). Με αυτόν τον τρόπο, επισημαίνεται ότι η περίοδος λόγου δεν έχει φτάσει στο τέλος της, όπως ακριβώς και το συναίσθημα που εκφράζεται μέσω του επιφωνήματος που προηγείται.[231]

[231] Για τη χρήση της άνω τελείας, βλ. Κλαίρης–Μπαμπινιώτης (2005: 1067–1068).

Η φράση *πανταχῆι νικώμενος* (στ. 745) υποδεικνύει τη θλίψη και την απαισιοδοξία του Αγαμέμνονα, καθώς αντιλαμβάνεται ότι οι ενέργειές του για να μην αποκαλυφθεί το σχέδιό του είναι άκαρπες. Βέβαια, η απόγνωση του Αγαμέμνονα οφείλεται και στην έκπληξη που του επεφύλαξε η Κλυταιμνήστρα, η οποία αντιστάθηκε και δεν υπάκουσε στις εντολές του (*πιθοῦ δέ μοι*, 725, *πιθοῦ*, 739).

Πάντως, και στις τρεις περιπτώσεις, το επιφώνημα *οἴμοι* λειτουργεί ως μέσο προσδιορισμού της διανοητικής κατάστασης του Αγαμέμνονα στο παρόν της σκηνικής πράξης.[232] Η παροντικότητα του εκφωνήματος υποκαθιστά και αντιπροσωπεύει το τώρα του συναισθηματικού κόσμου του Αγαμέμνονα. Έτσι, λειτουργεί ως ένα είδος δραματουργικού εργαλείου για την καλύτερη κατανόηση των αποφάσεων και των πράξεών του.

Αντίθετα, το επιφώνημα *οἴ* συνοδευόμενο από την προσωπική αντωνυμία *ἐγώ* απαντά δύο φορές στο Δ΄ Επεισόδιο, πρώτα από την Κλυταιμνήστρα (*οἴ 'γὼ θανάτου <τοῦ> σοῦ μελέα*, 1277) κι έπειτα από την Ιφιγένεια (*οἴ 'γώ, μῆτερ· ταὐτὸν †ταὐτὸν γὰρ† | μέλος εἰς ἄμφω πέπτωκε τύχης*, 1279–1280). Το εκφώνημα δηλώνει τη λύπη και τον πόνο που αισθάνονται οι δύο γυναίκες,[233] ενώ το επιφώνημα, όπως επισημαίνει ο Nordgren, αποτελεί έναν γυναικείο τρόπο έκφρασης των ανωτέρω συναισθημάτων.[234]

Η αντίδραση των δύο γυναικών είναι προϊόν έκπληξης και θλίψης, καθώς συνέβη ακριβώς αυτό το οποίο φοβούνταν.[235] Ο Αγαμέμνονας τους ανακοίνωσε την αμετάκλητη απόφασή του να θυσιάσει την κόρη του, μολονότι η Ιφιγένεια και η Κλυταιμνήστρα μεταχειρίστηκαν κάθε μέσο για να τον πείσουν για το αντίθετο. Η επανάληψη του εκφωνήματος *οἴ 'γώ* δημιουργεί μια αντιφωνία που επεξηγεί την αμοιβαία τους θλίψη για τον επικείμενο θάνατο της Ιφιγένειας,[236] ενώ παράλληλα λειτουργεί ως ένας δείκτης της

---

[232] Ο Nordgren (2015: 93) επισημαίνει ότι «the utterance itself emphasizes the time of utterance as especially relevant, which is marked by now».

[233] Για τη σημασία του όρου, βλ. LSJ (1996[9]) s.v. *οἴ*. Η Carson (2001: 43–44) σχολιάζοντας τη δυσκολία μετάφρασης των επιφωνημάτων στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, παρατηρεί ότι, η αφαίρεση στην προσωπική αντωνυμία, λειτουργεί καθοριστικά για την επέκταση του επιφωνήματος *οἴ*, καθορίζοντας με αυτόν τον τρόπο και τονικά τη θλίψη του υποκειμένου.

[234] Nordgren (2015: 144).

[235] Ο Nordgren (2015: 144) επισημαίνει ότι το επιφώνημα *οἴ* «χρησιμοποιείται ως μια αντίδραση σε κάτι μη επιθυμητό ή σε κάτι φοβερό».

[236] Ο Μύρης (1992: 127) διατηρεί αυτή την αντιφωνία του επιφωνήματος με τη μετάφραση «ωχού» (1277), «ώχου μου μάνα» (1279). Από την άλλη μεριά, ο Μπλάνας (2017: 145) εκφράζει λεκτικά το νόημα του επιφωνήματος, διατηρώντας παράλληλα την αντιφωνία με τη μετάφραση «ω δυστυχία μου·» (1277, 1279).

κοινωνικής τους υποβάθμισης.[237] Επίσης, η αντιφωνική εκτέλεση του εκφωνήματος δημιουργεί μια μουσικότητα, η οποία αιτιολογεί την ύπαρξη του όρου *μέλος* (1279). Η χρήση του όρου *μελέα* (1277) δεν είναι τυχαία καθώς ο Ευριπίδης, στα πρότυπα του Αισχύλου, εκμεταλλεύεται την ηχητική ομοιότητα *μέλος–μελέα* ώστε το μέλος να είναι η ηχώ της έννοιας του όρου *μέλεος*.[238] Συνεπώς, ο ήχος που παράγεται από την επανάληψη του επιφωνήματος και την παρετυμολογική συνήχηση αντικατοπτρίζει σκηνικά τα σημαινόμενα.

Στην παράσταση του Τσιάνου, η Κλυταιμνήστρα απαλείφει τη δυναμική που προσφέρει το επιφώνημα *οἴ ’γώ* του στίχου 1277, αρχικά με ένα παρατεταμένο «ωωωωω» ήπιας ηχηρότητας και χαμηλής οξύτητας το οποίο υποδηλώνει τη θλίψη της,[239] με αποδέκτη του εκφωνήματος την Ιφιγένεια, η οποία βρίσκεται στην αγκαλιά της. Έπειτα, η Κλυταιμνήστρα αλλάζει αυτό το επιφώνημα σε ένα έντονο και οξύ επιφώνημα («ااااا») με αποδέκτες τις γυναίκες του Χορού, ως μια πράξη εξωτερίκευσης του πόνου και της θλίψης της. Ωστόσο, τα επιφωνήματα αυτά της Κλυταιμνήστρας χρησιμοποιεί και η Ιφιγένεια, συντασσόμενη τόσο τονικά όσο και συναισθηματικά με την Κλυταιμνήστρα. Έτσι, δημιουργείται μια αντιφωνία, η οποία, συνεπικουρούμενη από τη στάση των σωμάτων της Ιφιγένειας και της Κλυταιμνήστρας, αποδίδει και λεκτικά και οπτικά τον θρήνο των δύο γυναικών. Άλλωστε, η απόδοση του όρου *μέλος* σε «μοιρολόι» λειτουργεί ως ειδολογικός δείκτης για τη σκηνική συμπεριφορά των δύο γυναικών.

Μια άλλη περίπτωση λεκτικοποίησης ενός συναισθήματος είναι αυτή του επιφωνήματος *αἰαῖ*, το οποίο εκφωνείται δύο φορές από τον Αγαμέμνονα και μία φορά από τον Μενέλαο. Το επιφώνημα παράγεται από τον αναδιπλασιασμό του επιφωνήματος *αἴ* και υποδηλώνει τη θλίψη ή την αγανάκτηση του ομιλητή.[240] Για πρώτη φορά απαντά στον Πρόλογο, όταν ο Αγαμέμνονας συνειδητοποιεί την τρομερή πράξη του να καλέσει την κόρη του στην Αυλίδα για να τη θυσιάσει (*αἰαῖ, πίπτω δ’ εἰς ἄταν*, 137). Η παρουσία του επιφωνήματος intraversum υποδεικνύει και την οργανική του θέση στον στίχο,

---

[237] Η Perdicoyianni–Paléologue (2002: 63) παρατηρεί ότι «social degradation hurts persons previously ranking highly in the socio–political ladder, and its moral pain is indicated by ὤμοι, ἔ ἔ, ἰὼ ἰώ, οἴμοι, οἴ ’γω, ὀττοτοτοῖ».

[238] Για την ηχητική ομοιότητα ως μέσο επίτευξης των δραματικών στόχων του Αισχύλου, βλ. Higgins (1978: 24–25). Η Γκαστή (2009: 65–66, 65 σημ. 183) εντοπίζει την ποιητολογική αξία της ηχητικής ομοιότητας στους στίχους 1455–1461 του αισχύλειου *Αγαμέμνονα*, όπου επισημαίνει ότι βρίσκει εφαρμογή η διατύπωση του Pope «the sound must seem an echo of the sense».

[239] Βλ. τον πίνακα του Davitz στον Elam (2001: 105).

[240] Βλ. LSJ (1996[9]) s.v. *αἴ*, Perdikoyianni–Paléologue (2002: 54–55), Nordgren (2015: 130, 130 σημ. 184).

καθώς λεκτικοποιεί το αίσθημα της αγανάκτησης που νιώθει ο Αγαμέμνονας, το οποίο απορρέει από τη συνειδητοποίηση της πράξης του (*πίπτω δ' εἰς ἄταν*),[241] ενώ παράλληλα το *αἰαῖ* συνιστά έναν αναβαθμό σε σχέση με το *οἴμοι* του προηγούμενου στίχου.[242] Αντίθετα, η δεύτερη φορά που χρησιμοποιείται το επιφώνημα από τον Αγαμέμνονα στο Α΄ Επεισόδιο, εκφράζει την αγανάκτησή του για τα αποτελέσματα του γάμου του Πάρη και της Ελένης (*αἰαῖ, τὸν Ἑλένης ὥς μ' ἀπώλεσεν γάμον | γήμας ὁ Πριάμου Πάρις, ὅς εἴργασται τάδε*, 467–468). Σε παρόμοιο επίπεδο συμφραζομένων κινείται και η χρήση του επιφωνήματος από τον Μενέλαο λίγο νωρίτερα (*αἰαῖ, φίλους ἄρ' οὐκ ἐκεκτήμην τάλας*, 403). Ο Μενέλαος αυτοοικτίρεται για την επιλογή των φίλων και συμμάχων του, επιλογή που φαίνεται ότι αποτελεί πλέον τροχοπέδη για τον ίδιο και τα σχέδιά του.

Ο Τσιάνος αναγνωρίζοντας τη λειτουργικότητα του εκφωνήματος αποδίδει τον στίχο 403 ως εξής: «ωχ! Ο δύστυχος δεν έχω φίλους». Το επιφώνημα *αἰαῖ* γίνεται ένα πιο εσωτερικό επιφώνημα που αποδεικνύει την πολιτική μοναξιά του Μενελάου, η οποία γίνεται ορατή καθώς γυρίζει την πλάτη στον Αγαμέμνονα και τον Χορό. Το εκφώνημα εκφέρεται με πομπό και άμεσο αποδέκτη τον ίδιο, ωστόσο η όλη σκηνική συμπεριφορά του υποδεικνύει την έμμεση προσπάθειά του να κερδίσει τον οίκτο του Αγαμέμνονα.

Πάντως, σύμφωνα με τον Nordgren, ο αναδιπλασιασμός του επιφωνήματος *αἴ* δίνει τη δυνατότητα στον ομιλητή να προεκτείνει τη συναισθηματική του κατάσταση μέσω του τρόπου εκφοράς του λόγου.[243] Άλλωστε, η εκφώνηση του επιφωνήματος *αἰαῖ* αφήνει το στόμα του υποκριτή ανοιχτό για αρκετή ώρα, γεγονός που είναι οδυνηρό τόσο για τον ίδιο σωματικά όσο και για τους θεατές–ακροατές.[244] Και στις τρεις περιπτώσεις, ο εκφέρων το επιφώνημα *αἰαῖ* δίνει έμφαση στη συναισθηματική του κατάσταση και στη συνέχεια αιτιολογεί τη χρήση του επιφωνήματος.

Σε αντίθεση με τα προηγούμενα παραδείγματα, το επιφώνημα *παπαῖ* απαντά μόνο μία φορά στο Β΄ Επεισόδιο, όταν ο Αγαμέμνονας στη στιχομυθία του με την Ιφιγένεια, εκφράζει την ψυχική του διάθεση (*παπαῖ· τὸ σιγᾶν οὐ σθένω, σὲ δ' ἤνεσα*, 655). Η συ-

---

[241] Οι Collard–Morwood (2017: 280 ad 136–137) τονίζουν ότι το *αἰαῖ* χρησιμοποιείται για να δηλώσει τις συνέπειες των πράξεων είτε του ομιλητή είτε κάποιου άλλου.

[242] Ο Μύρης (1992: 41) μεταφράζει το δίστιχο ως εξής: «Αλιά μου, σάλεψε το μυαλό μου| και πάει του χαμού, π'ανάθεμά με». Η τοποθέτηση των δύο επιφωνημάτων στις εμφατικές θέσεις της αρχής και του τέλους του στίχου αναδεικνύει τον αναβαθμό που εγγράφει ο Ευριπίδης με τη χρήση των δύο διαφορετικών επιφωνημάτων.

[243] Nordgren (2015: 130 σημ. 184, 133 σημ. 186).

[244] Carson (2001: 43). Βλ. ακόμη Γκαστή (2013: 40, 40 σημ. 25)=[Gasti (2016: 26, 26 σημ. 27)].

ναισθηματική έκρηξη του Αγαμέμνονα απορρέει από την αφέλεια της Ιφιγένειας και το «κύμα» αγάπης που εκδηλώνει προς τον ίδιο. Η κίνηση της Ιφιγένειας να τον αγκαλιάσει (στ. 631–632) αποτελεί την αφετηρία της συγκινησιακής του φόρτισης, ενώ η επιθυμία της να είναι η ίδια η μοναδική του έγνοια έστω για λίγο (στ. 646) και η παιδιάστικη απάντησή της ότι θα μιλάει ασύνετα αν είναι να τον δει χαρούμενο (στ. 654) πιστοποιούν τη συναισθηματική κατάσταση του Αγαμέμνονα, η οποία ενοφθαλμίζεται και στην σκηνική στάση του. Οι παρατηρήσεις της Ιφιγένειας ότι μια την κοιτάζει χαρούμενος και μια λυπημένος (στ. 644), ότι είναι συνοφρυωμένος (στ. 648) και ότι δακρύζει (στ. 650) λειτουργούν ως δείκτες πιστοποίησης της παρατεταμένης συναισθηματικής του φόρτισης μέσω της σκηνικής του παρουσίας.[245] Η συναισθηματική κατάσταση του Αγαμέμνονα σχολιάζεται και από τον ίδιο με τη φράση *εἰς οἶκτόν μ' ἄγεις* (στ. 653). Άλλωστε, η παραγόμενη ηχητικότητα του *παπαῖ* σχολιάζεται,[246] μετά την παύση που δημιουργείται από τον ίδιο τον Αγαμέμνονα, με τη φράση *τὸ σιγᾶν οὐ σθένω*. Η λεκτική εκφορά λειτουργεί ως επικύρωση της ήδη υπάρχουσας σκηνικής στάσης του Αγαμέμνονα, ενώ παράλληλα συμπληρώνει και καθιστά σαφέστερα τα ήδη υπάρχοντα μη λεκτικά σήματα της σκηνής.

Στην παράσταση του Χατζάκη, η σκηνική συμπεριφορά του Αγαμέμνονα ακολουθεί πιστά το κείμενο. Η συναισθηματική του φόρτιση πιστοποιείται τόσο από τη στάση του σώματος και του προσώπου, όσο και από τις παρατηρήσεις της Ιφιγένειας, όπως η κίνησή της να σκουπίσει το δάκρυ από τα μάγουλα του πατέρα της (στ. 650). Ωστόσο και σε αυτήν την περίπτωση, ο στίχος 655 λειτουργεί ως μια πιστοποίηση του συναισθηματικού κόσμου του Αγαμέμνονα. Η μετάφραση «αλιά μου· δεν αντέχω να σωπαίνω»,(στ. 655) αποτελεί την ομολογία της παρατεταμένης συναισθηματικής φόρτισης του Αγαμέμνονα. Η γυρισμένη πλάτη του Αγαμέμνονα προς την Ιφιγένεια και την Κλυταιμνήστρα και η φορά του προς το κοινό υποδεικνύει μια μεταθεατρική διαχείριση. Τα συναισθήματά του, αν και εσωτερικά, εκφράζονται για χάρη της θεατρικής παρουσίασης, γι αυτό και η φράση «δεν αντέχω να σωπαίνω».

Επιπλέον, υπάρχουν επιφωνήματα που έχουν διπλή σημασία και ο τρόπος λεκτικής εκφοράς τους αποσαφηνίζει το συναισθηματικό μήνυμα του εκάστοτε πομπού. Ένα

---

[245] Ο Nordgren (2015: 123) παρατηρεί ότι «the evidence also seems to point at παπαῖ having a reference to a prolonged – rather than a sudden – sensation». Οι Collard–Morwood (2017: 413 ad 655) τονίζουν ότι «the exclamation marks not just Ag[amemnon] 's sudden pain, but also an emotional transition in the stichomythia».

[246] Για τη σημασία του επιφωνήματος, βλ. LSJ (1996[9]) s.v. *παπαῖ*, Montanari (2013) s.v. *παπαῖ*.

από τα σημαντικότερα επιφωνήματα που έχει επιβιώσει μέχρι τις μέρες μας είναι το *φεῦ*. Το επιφώνημα, σύμφωνα με το LSJ, υποδηλώνει από τη μια μεριά τη λύπη ή τον θυμό και από την άλλη μεριά τον θαυμασμό ή την έκπληξη.[247] Στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* απαντά τέσσερις φορές. Τρεις φορές εκφωνείται από την Κλυταιμνήστρα και μία φορά από την Ιφιγένεια. Το επιφώνημα βρίσκεται σε όλες τις περιπτώσεις extra metrum και extraversum, γεγονός που υποδεικνύει την αυτοτέλεια και αυτονομία του εκφωνήματος, ενώ προσφέρει παράλληλα τη δυνατότητα στον υποκριτή να διαχειριστεί το εκφώνημά του τόσο χρονικά όσο και τονικά.[248]

Σε δύο εκ των περιπτώσεων (στ. 666 και 1124), το επιφώνημα *φεῦ* λεκτικοποιεί τη θλίψη που αισθάνονται η Ιφιγένεια και η Κλυταιμνήστρα αντίστοιχα. Στο Β΄ Επεισόδιο, μετά την παραδοχή του Αγαμέμνονα ότι θα χωριστούν, σαλπάροντας ο καθένας για διαφορετικό προορισμό (στ. 660–665), η Ιφιγένεια εκφράζει τη θλίψη της με τη χρήση του επιφωνήματος *φεῦ*.[249] Επίσης, στο Δ΄ Επεισόδιο, όταν έχουν αποκαλυφθεί τα σχέδια του Αγαμέμνονα για τη θυσία της Ιφιγένειας, η σωματική στάση της Ιφιγένειας δημιουργεί αμφίσημα σήματα στον ανίδεο –για την αποκάλυψη της δολοπλοκίας του– Αγαμέμνονα (*τέκνον, τί κλαίεις οὐδ' ἔθ' ἡδέως μ' ὁρᾷς, | ἐς γῆν δ' ἐρείσασ' ὄμμα πρόσθ' ἔχεις πέπλους;*, 1122–1123). Έτσι, η εκφώνηση του επιφωνήματος *φεῦ* από την Κλυταιμνήστρα, ενισχύει και αποσαφηνίζει τη σκηνική εικόνα της Ιφιγένειας και τον συναισθηματικό κόσμο της Κλυταιμνήστρας. Αντιθέτως, στις δύο άλλες περιπτώσεις που απαντά το επιφώνημα *φεῦ* (στ. 710 και 977), το συναίσθημα που εξωτερικεύεται είναι εκείνο της ανακούφισης με θαυμασμό. Στην περίπτωση του στίχου 710, η Κλυταιμνήστρα αφού «ανακρίνει» τον Αγαμέμνονα για τη γενιά του Αχιλλέα (στ. 695–709) εκφράζει την ανακούφισή της με τη χρήση του όρου *φεῦ*, σχολιάζοντας παράλληλα με κατάπληξη το γεγονός ότι ο Πηλέας είχε την ορθή κρίση να στείλει τον γιο σε εξαιρετικό δάσκαλο (στ. 710).[250]

Έτσι, θεωρούμε ότι το επιφώνημα *φεῦ* ίσως είναι ένα ηχομιμητικό προϊόν της από του στόματος εκπνοής. Το ξεφύσημα, με μια βαθιά εισπνοή και μια παρατεταμένη εκπνοή, που υποδηλώνει την ανακούφιση, ή το ξεφύσημα με καθοδική καμπή του παρα-

---

[247] LSJ (1996[9]) s.v. *φεῦ*. Για τη σημασία του όρου, βλ. επίσης Montanari (2013) s.v. *φεῦ*. Πρβλ. Nordgren (2015: 123).

[248] Οι Collard–Morwood (2017: 424 ad 710) επισημαίνουν ότι «the same exclamation 'outside the metre', marking an important moment».

[249] Βλ. Collard–Morwood (2017: 424 ad 710).

[250] Ο Stockert (1992: 407 ad 710) τονίζει ότι το επιφώνημα ενέχει το στοιχείο της έκπληξης. Οι Collard–Morwood (2017: 424 ad 710) θεωρούν ότι το εκφώνημα εκφράζει μια «χαρμόσυνη έκπληξη».

γόμενου αέρα, που υποδηλώνει τη θλίψη του πομπού βρίσκουν τη λεκτική τους έκφραση μέσω της χρήσης του επιφωνήματος *φεῦ*. Άλλωστε, αυτό επιβάλλει και η σκηνική σύμβαση του προσωπείου, καθώς τα ανωτέρω μη λεκτικά σήματα δεν θα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά από τους θεατές. Συνεπώς, η τονική και χρονική χρήση του φωνήματος «φ» δημιουργεί μια λεκτική αντιστοιχία με τα μη λεκτικά σήματα.

Ένα ακόμη επιφώνημα με διπλή σημασία είναι και το *ἰώ*. Το επιφώνημα έχει συνδυαστεί με καταστάσεις θλίψης και θρήνου.[251] Απαντά είτε μόνο του είτε διπλασιασμένο είτε με συνοδεία άλλου όρου. Στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* απαντά επτά φορές (στ. 590, 1283, 1333, 1491, 1497,1505,1510).

Στο Δ΄ Επεισόδιο, αφού ο Αγαμέμνονας ανακοινώνει την αμετάκλητη απόφασή του να θυσιάσει την Ιφιγένεια και αποχωρεί, η Ιφιγένεια αρχίζει έναν θρήνο με τη μορφή μονωδίας (στ. 1283–1335). Το επιφώνημα *ἰώ* απαντά στους στίχους 1283 και 1333 σηματοδοτώντας την αρχή και το τέλος του θρήνου. Η μετρική αυτονομία των επιφωνημάτων, ελλείψει άλλων όρων, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια ευέλικτη διαχείριση. Ο τρόπος εκφώνησής τους καθορίζει σε μεγάλο βαθμό και το συναισθηματικό φορτίο όλης της μονωδίας. Έτσι, ο αργός ρυθμός εκφώνησης δύναται να δημιουργήσει την αίσθηση ότι ο πομπός διακατέχεται από ένα αίσθημα θλίψης.[252]

Το αίσθημα θλίψης και απόγνωσης αντιλαμβάνεται και ο Τσιάνος, οποίος αντικαθιστά το επιφώνημα *ἰώ* με το εκφώνημα «συμφορά μου». Το εκφώνημα χρησιμοποιείται σταθερά αντί του επιφωνήματος και στην αρχή και στο τέλος του θρήνου τόσο από τη Ιφιγένεια όσο και από την Κλυταιμνήστρα λειτουργώντας περισσότερο ως ένας λεκτικός δείκτης της συναισθηματικής κατάστασης που διέπει τον θρήνο των δύο γυναικών. Η μεταφραστική συνέπεια του Τσιάνου ως προς τη διαχείριση του εκφωνήματος «συμφορά μου» έρχεται σε πλήρη αντιστοιχία με τη συνέπεια της χρήσης του επιφωνήματος *ἰώ* στο δραματικό κείμενο και την αφηγηματική του λειτουργία.

Από την άλλη μεριά, το επιφώνημα δύναται να αποδίδει και το αίσθημα της χαράς, όταν βρίσκεται σε άλλο πλαίσιο συμφραζομένων, όπως αυτό του παιάνα. Στο Δ΄ Επεισόδιο, αφού η Ιφιγένεια έχει δηλώσει ότι πρόκειται εκούσια να θυσιαστεί, λίγο πριν αποχωρήσει από τον σκηνικό χώρο, καλεί τις γυναίκες του Χορού να ψάλουν μαζί έναν παιάνα (*ὑμεῖς δ' ἐπευφημήσατ', ὦ νεάνιδες, | παιᾶνα τήμῇ συμφορᾷ Διὸς κόρην | Ἄρτεμιν*, 1467–1469). Η διατύπωση *ἐπευφημήσατε παιᾶνα* λειτουργεί ως σήμα ειδολογι-

[251] Βλ. LSJ (1996[9]) s.v. *ἰώ*. Πρβλ. Perdicoyianni–Paléologue (2002: 67), Nordgren (2015: 136–137).
[252] Βλ. Elam (2001: 104).

κής αυτοσυνειδησίας. Έτσι, η χρήση του επιφωνήματος *ἰώ* στους στίχους 1491, 1497, 1505 και 1510 από την Ιφιγένεια και τον Χορό ανακαλεί ή καλύτερα υποκαθιστά το παιανικό επίφθεγμα *ἰή Παιάν*.[253] Η επιφωνηματική κραυγή αυτού του τύπου, σύμφωνα με τον Rutherford, χρησιμοποιείται για να εκφράσει χαρά.[254] Παρόμοιες απόψεις διατυπώνονται από τη Weiss και τις Gerolemou και Zira.[255] Ωστόσο, η χαρούμενη εκφώνηση του επιφωνήματος δεν υποβάλλεται μόνο από το είδος του ύμνου και από το περιεχόμενο του παιάνα, αλλά και από τον τρόπο διαχείρισης του επιφωνήματος. Η δυνατή ηχηρότητα, η ανοδική καμπή της φωνής και η γρήγορη ταχύτητα εκφώνησης δηλώνουν αυτό το αίσθημα χαράς. Συνεπώς, η διαχείριση των παραγλωσσικών γνωρισμάτων θα έκανε το αθηναϊκό κοινό να καταλάβει και να ανταποκριθεί στη διαφορετική συναισθηματική κατάσταση του εκάστοτε πομπού.[256] Ο Τσιάνος, αναγνωρίζει το χαρούμενο περιεχόμενο του ύμνου και γι' αυτό προτιμά να αναδείξει τη χαρά της Ιφιγένειας με την έντεχνη προσθήκη ενός χαρούμενου μουσικού σκοπού, απαλείφοντας την παραγλωσσική δυναμική του επιφωνήματος.

Η άλλη εξεταζόμενη υποκατηγορία των παραγλωσσικών σημείων, δηλαδή οι «φωνητικοί ποιοτικοί δείκτες», όπως η ένταση, η οξύτητα ή το εύρος της φωνής, αποτελούν τα απαραίτητα στοιχεία που προσδιορίζουν τον λόγο και τη διάθεση του κάθε ομιλητή.[257] Καίτοι η Shisler παρατηρεί ότι οι κειμενικές ενδείξεις που διαθέτουμε είναι λίγες,[258] θεωρώ ότι υπάρχουν αρκετοί «φωνητικοί ποιοτικοί δείκτες» στα έργα της δραματικής ποίησης που δεν έχουν αξιοποιηθεί επαρκώς και επικαθορίζουν τη σκηνική ερ-

---

[253] Ο Fairbanks (1900: 48) παρατηρεί ότι το επίφθεγμα αποτελούσε το πρωιμότερο χαρακτηριστικό του παιάνα, ωστόσο δεν θεωρούνταν απαραίτητο στους παιάνες αργότερα. Ο Käppel (1992: 65) συμπεραίνει ότι το επίφθεγμα είναι ένα τυπικό χαρακτηριστικό που απαντά πολύ συχνά στον παιάνα σε διάφορους συνδυασμούς και παραλλαγές. Βλ. Nordgren (2015: 142), ο οποίος συνδέει το επιφώνημα *ἰώ* με το παιανικό επίφθεγμα.

[254] Rutherford (2018: 196).

[255] Η Weiss (2014: 124) αναφέρει ότι το επιφώνημα *ἰώ ἰώ* στους συγκεκριμένους στίχους, διαφέρει από τον θρηνητικό τρόπο που το χρησιμοποίησε προηγουμένως η Ιφιγένεια. Οι Gerolemou & Zira (2017: 76) υποστηρίζουν ότι η εντολή της Ιφιγένειας να τραγουδηθεί ένας παιάνας αντί ενός θρήνου, πραγματοποιείται και θεωρούν ότι είναι πιθανό ο Χορός να επιθυμούσε να υποστηρίξει την Ιφιγένεια και να της εμφυσήσει κουράγιο για να ξεκουράσει το πνεύμα της και να χαλαρώσει την τελική της έξοδο, χαιρετίζοντας φωναχτά τη θυσία της.

[256] Η άποψη αυτή αποτελεί παραλλαγή της άποψης της Swift (2010: 70), η οποία υποστηρίζει ότι οι αναφορές στους παιάνες και η χρήση του παιανικού επιφθέγματος στο Αττικό δράμα, παρέχουν ισχυρές ενδείξεις ότι το αθηναϊκό κοινό θα καταλάβαινε και θα ανταποκρινόταν σε τέτοιες αναφορές.

[257] Ο Elam (2001: 103–104) αναφέρει ότι «ορισμένοι ποιοτικοί δείκτες όπως η οξύτητα και η ένταση του ήχου, καθώς επίσης ορισμένες φωνητικές εκφορές όπως το γέλιο, το κλάμα, η κραυγή και ο ψίθυρος, εκλαμβάνονται ως δείκτες της συγκινησιακής ή φυσικής κατάστασης του ομιλητή καθώς και του 'διαθεσικού χρωματισμού' που ο ομιλητής προσδίδει στον λόγο του».

[258] Η Shisler (1945: 389) επισημαίνει ότι «when we seek evidence of the dramatist's wishes concerning vocal delivery, we are brought up short by the comparatively few indications in the dramas».

μηνεία του κειμένου. Ως τέτοιοι δείκτες δύνανται να λογιστούν τα ρήματα που δηλώνουν ομιλία, επίθετα και επιρρήματα, αλλά και διάφορα άλλα υφολογικά μέσα. Στο παρόν υποκεφάλαιο, θα εστιάσω την προσοχή μου στα κειμενικά εκείνα στοιχεία που υποδεικνύουν τη διαφορετική μεταχείριση της φωνής ανάλογα με την περίσταση. Κατά βάση θα στηριχτώ στη χρήση των διάφορων λεκτικών ρημάτων. Τα ρήματα *αὐδῶ, θροῶ, φυσῶ, βοῶ*, μολονότι ερμηνεύονται ως ταυτόσημα από τα λεξικά, έχουν διαφορετικό σημασιολογικό περιεχόμενο στο πλαίσιο των συμφραζομένων του έργου.

Στο Α΄ Επεισόδιο, ενώ ο Μενέλαος έχει αρπάξει το γράμμα που έστελνε ο Αγαμέμνονας στην Κλυταιμνήστρα, έρχεται αντιμέτωπος με τον αδερφό του. Στη ρήση του ο Μενέλαος (στ. 334–375) εκθέτει την τυφλή φιλοδοξία του Αγαμέμνονα να ηγηθεί της εκστρατείας, αλλά και την αδυναμία του δεύτερου και ζητά τη συνέχιση της εκστρατείας.[259] Οι πρώτοι στίχοι της απάντησης του Αγαμέμνονα, είναι δηλωτικοί της ερμηνείας της προηγούμενης σκηνικής συμπεριφοράς του Μενελάου, η οποία προκύπτει από τη συναισθηματική του κατάσταση (*εἰπέ μοι, τί δεινὰ φυσᾷς αἱματηρὸν ὄμμ' ἔχων;*, 381). Η φράση *τί δεινὰ φυσᾷς* προσδιορίζει τον τρόπο απαγγελίας του Μενελάου. Το ρήμα *φυσάω–ῶ* σημαίνει «φυσώ, ξεφυσώ».[260] Η χρήση του όρου σε ενεστώτα σε συνδυασμό με τη φράση *αἱματηρὸν ὄμμ' ἔχων* προσδιορίζει εν είδει παρατήρησης του Αγαμέμνονα τη συναισθηματική έξαψη και τον θυμό του Μενελάου,[261] τόσο με όρους ηχητικής όσο και με όρους οπτικής εικονοποιίας.[262] Ο θυμός του Μενελάου γίνεται αντιληπτός από τον τρόπο απαγγελίας της ρήσης του, ωστόσο η συναισθηματική του φόρτιση εξακολουθεί να υφίσταται και μετά την ολοκλήρωση του ξεσπάσματός του. Όμως, η οπτική διάσταση του θυμού του Μενελάου δεν θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή μέσω των μιμικών ποιοτήτων του υποκριτή, λόγω της σκηνικής σύμβασης του προσωπείου.

Ακόμη, ο όρος *φυσᾷς* επισημαίνει τον ρυθμό και την ταχύτητα που διέπει τη ρήση του Μενελάου. Η χρήση του τροχαϊκού τετραμέτρου υποβάλλει τον υποκριτή σε μια

[259] Βλ. Lesky (2000[3]: 342–343).

[260] Για τις σημασίες του όρου, βλ. Chantraine (1968) s.v. *φυσα*, LSJ (1996[9]) s.v. *φυσάω*, Montanari (2013) s.v. *φυσάω*.

[261] Ο Stockert (1992: 308 ad 381) παρατηρεί ότι η φράση *αἱματηρὸν ὄμμ' ἔχων* εκφράζει το συναίσθημα, δηλαδή τον θυμό, μέσα από την περιγραφή του ματιού. Πρβλ, επίσης, Collard–Morwood (2017: 344 ad 381–384).

[262] Η Shisler (1945: 390) αναφέρει ότι «surely δεινὰ φυσᾷς (I.A. 381) gives an idea of the way Euripides wished the anger of Menelaus (304–379) to be portrayed».

γρήγορη απαγγελία,[263] χωρίς παύση για αναπνοή, η οποία έχει ως απόρροια τη δημιουργία βαθιών εισπνοών και εκπνοών.[264] Η σκηνική σύμβαση του προσωπείου και ιδιαιτέρως η οπή που βρισκόταν στο ύψος του στόματος δημιουργεί την εντύπωση ενός φυσερού που με τις εισπνοές και τις εκπνοές ανατροφοδοτεί το εσωτερικό του, το οποίο είναι σαν ένα τεράστιο καμίνι.[265] Παράλληλα, η χρήση του όρου *δεινὰ* λειτουργεί προσδιοριστικά τόσο για το περιεχόμενο των λεγομένων του Μενελάου, όσο και για την ένταση της λεκτικής του εκφοράς. Ο όρος στον Όμηρο περιγράφει τη λειτουργία του ήχου,[266] ενώ προσδιορίζει τη σφοδρότητα και τη δριμύτητα του ρητορικού ύφους.[267] Στην παρούσα περίσταση, θεωρώ ότι ο όρος *δεινὰ* ίσως υποδηλώνει τη σφοδρότητα της λεκτικής υπόκρισης, η οποία δημιουργεί δυνατή ηχηρότητα στα λεγόμενα του Μενελάου.[268] Σε αυτήν την άποψη συνεπικουρεί και η μετάφραση «snorting so dreadfully» των Collard–Morwood, οι οποίοι με το προσδιοριστικό «so» τονίζουν τον υπερβολικό τόνο που προσδίδει ο αγγλικός όρος «dreadfully».[269]

Ο Χατζάκης, εκμεταλλεύεται τη μετάφραση του Μύρη («Πες μου, γιατί φυσομανάς κι αναψοκοκκινίζεις;», 381) για να αναδείξει την έντονη σκηνική συμπεριφορά του Μενελάου. Οι έντονες κινήσεις, το διαρκές περπάτημα επί σκηνής και οι απτικές επαφές με τον Αγαμέμνονα πιστοποιούν τον θυμό του. Επιπλέον, οι φράσεις του τέμνονται και είναι κοφτές. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργούνται παύσεις που αναδεικνύουν τις εισπνοές και τις εκπνοές του υποκριτή, οι οποίες θυμίζουν την ηχητική του ανέμου και πιστοποιούν το σχόλιο του Αγαμέμνονα με την απόδοση «φυσομανάς».

---

[263] Ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* του 1408b 36 παρατηρεί ότι *ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα*. Για την ταχύτητα που προσδίδει ο τροχαϊκός τετράμετρος, βλ. Λυπουρλής (2005: 56) και West (2005[2]:42–43).

[264] Ο Mastronarde (2010: 239) επισημαίνει ότι «Euripides seems to be experimenting in Iphigenia in Aulis with the potential of trochaic tetrameters to modulate the pace and tone of dialogue toward the excited or even the feverish». Πρβλ. επίσης, Mastronarde (1994: 319–320). Οι Collard–Morwood (2017: 323 ad 317–414a) παρατηρούν ότι η ρήση του Μενελάου είναι εκτενής και γεμάτη πάθος, ενώ παραθέτουν την ανέκδοτη παρατήρηση του Καθηγητή William Ritchie, ο οποίος επισημαίνει ότι «[ενν. Menelaus] rushes headlong into his tirade without pausing for breath».

[265] Ο Μπαμπινιώτης (1998[2]) s.v. φυσώ, επισημαίνει ότι «η ινδοευρωπαϊκή ρίζα του αρχαίου όρου *φυσάω–ῶ* είναι η *p(h)us– (με παρέκταση –s–), με ονοματοπ. ρίζα από τον ήχο της πνοής του ανέμου και από εκρήξεις ψημένων υλικών». Τη σημασία αυτή φαίνεται πως ενστερνίζεται ο Μύρης (1992: 59) στη μετάφρασή του («Πες μου, γιατί φυσομανάς κι αναψοκοκκινίζεις;», 381), καθώς ο όρος «φυσομανάς» χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο όταν περιγράφεται η ένταση του ανέμου.

[266] Βλ. Όμ. *Ιλιάδα* Α 49, όπου ο όρος αποδίδεται ως «φρικτός, τρομερός».

[267] Βλ. Montanari (2013) s.v. *δεινός*.

[268] Για τις συγκινήσεις που συνδέονται με παραγλωσσικά γνωρίσματα, βλ. στον Elam (2001: 104) τον πίνακα του Davitz (1964).

[269] Βλ. Collard–Morwood (2017: 117, 344 ad 381–384).

Στην παράσταση του Τσιάνου, ο Μενέλαος, στην καταγγελτική ρήση του ενάντια στον Αγαμέμνονα, χρησιμοποιεί κάθε μέσο για να δείξει τη δυσαρέσκεια και την οργή του για τη μεταστροφή του Αγαμέμνονα. Ένας συνδυασμός στοιχείων αναδεικνύει σκηνικά τη συναισθηματική του κατάσταση. Μιλάει έντονα και δυνατά με επιτονισμό των σημείων εκείνων που έχουν ιδιαίτερο σημασιολογικό φορτίο για τον ίδιο και αναβαθμίζει την οξύτητα του λόγου του, ενώ παράλληλα, ο ρυθμός εκφώνησης του λόγου του είναι ακανόνιστος. Αναπόφευκτα, οδηγείται στο να παίρνει βαθιές ανάσες και να εκπνέει βαριά. Αυτά τα στοιχεία, σε συνδυασμό με τα έντονα χαρακτηριστικά μιμικής, όπως το σφίξιμο της γνάθου, η εμφάνιση των νεύρων και των φλεβών στο μέτωπο και τον λαιμό και το φυσικό κοκκίνισμα του προσώπου λειτουργούν ως στοιχεία του θυμού του Μενελάου. Συνεπώς, ο στίχος 381 έρχεται ως μια επιβεβαίωση της σκηνικής εικόνας του Μενελάου από τον Αγαμέμνονα («πες μου·γιατί μανιασμένος ξεφυσάς και μάτωσαν τα μάτια σου;»). Ο όρος «ξεφυσώ» ανακαλεί τόσο τη σημασία του όρου *φυσῶ* στο δραματικό κείμενο, όσο και τη σκηνική συμπεριφορά του Μενελάου στη σύγχρονη παράσταση. Επίσης, η μετοχή «μανιασμένος» τονίζει και λεκτικά τη σκηνική ερμηνεία του Μενελάου.

Βέβαια, ο όρος *φυσῶ* απαντά και λίγο νωρίτερα, στον Πρόλογο του έργου. Αφού ο Αγαμέμνονας αποσαφήνισε στον Πρεσβύτη το περιεχόμενο της νέας του επιστολής προς τη σύζυγό του, Κλυταιμνήστρα, ο Πρεσβύτης υπενθυμίζει με τη σκηνική του συμπεριφορά την επικείμενη αντίδραση του Αχιλλέα στο ενδεχόμενο του μη ερχομού της νύφης και της εξαπάτησής του (*οὐ μέγα φυσῶν θυμὸν ἐπαρεῖ | σοὶ σῇ τ' ἀλόχῳ; τόδε καὶ δεινόν*, 125–126). Η αντίδραση του Πρεσβύτη αποδίδει θεατρικά την οργισμένη αντίδραση του Αχιλλέα. Το ξέσπασμα αυτό λειτουργεί ως μια σκηνική προεξαγγελία του ενδεχόμενου *θυμοῦ* του Αχιλλέα, ο οποίος είναι ανίδεος για το σχέδιο του Αγαμέμνονα.[270] Ο όρος *φυσῶν* είναι δηλωτικός της θυμικής αντίδρασης του Αχιλλέα.[271] Ωστόσο, σε αυτήν την περίπτωση, η γεμάτη θυμό περιγραφόμενη αντίδραση του Αχιλλέα προσδιορίζεται από τον όρο *μέγα*. Ο όρος *μέγας*, ως επίρρημα, προσδιορίζει σκηνικά τα αποτελέσματα της ενέργειας της μετοχής *φυσῶν*, λειτουργώντας ως δείκτης ηχηρότητας της εξωτερίκευσης του συναισθήματος του θυμού.[272] Η κυριολεκτική μετάφραση «blowing

[270] Βλ. Michelakis (2002: 92).

[271] Ο Stockert (1992: 213 ad 125) επισημαίνει ότι η φράση *μέγα φυσῶν* απεικονίζει τον θυμό του Αχιλλέα και συνδέει τη φράση με εκείνη του στίχου 381 που αναλύσαμε ανωτέρω.

[272] Η Shisler (1945: 390) επισημαίνει ότι «sometimes the word μέγας indicates vocal delivery; for example Sophocles intended Electra' s words (El. 830) of wailing to be given in a loud voice, for he makes

out a great breath» των Collard–Morwood υπερτονίζει όλα τα στοιχεία της φράσης.[273] Ακόμη, ο όρος *ἐπαρεῖ* ίσως λειτουργεί ως ένας επιπλέον δείκτης της υποτιθέμενης σκηνικής πραγμάτωσης του περιγραφόμενου *θυμοῦ* του Αχιλλέα. Η ετυμολογική προέλευση του ρήματος υποδεικνύει όχι μόνο τη συναισθηματική έκρηξη, αλλά και τη σκηνική της επιτέλεση, η οποία δύναται να επιτευχθεί με τονική άρση της φωνής.[274] Έτσι, ο *θυμός* λεκτικοποιείται και γίνεται πιο έντονα αισθητός, λόγω της δυνατής ηχηρότητας του εκφωνήματος.

Ο Πρεσβύτης, στην παράσταση του Τσιάνου, μεταφέρει την επικείμενη αντίδραση του Αχιλλέα με γλαφυρό τρόπο. Η ερωτηματική φράση *οὐ μέγα φυσῶν θυμὸν ἐπαρεῖ;* (125) αποδίδεται με κατάφαση («θα φρενιάσει ο Αχιλλέας») προεξοφλώντας με σιγουριά τη σκηνική συμπεριφορά του Αχιλλέα. Οι όροι *φυσῶν θυμὸν* εγκολπώνονται στην απόδοση «φρενιάζω», ενώ οι όροι *μέγα* και *ἐπαρεῖ* που λειτουργούν ως δείκτες της ηχηρότητας του εκφωνήματος, συγχωνεύονται λειτουργικά στο εκφώνημα. Ο Πρεσβύτης επιτονίζει το αρχικό φρ του ρήματος «φρενιάσει» δημιουργώντας ένα ηχηρό ηχομιμητικό παράλληλο του όρου *φυσῶν*. Η συμπαράταξη του δασύπνοου φ με το υγρό ρ υποβάλλουν μια επίπονη εκφορά του λόγου, η οποία λειτουργεί ως ένα ακόμη στοιχείο της εξωτερίκευσης του θυμού του Αχιλλέα δημιουργώντας συμφωνία μεταξύ του σημαίνοντος και του σημαινομένου.

Αντίθετα, στην παράσταση του Χατζάκη, ο οποίος χρησιμοποιεί τη μετάφραση του Μύρη, ο επικείμενος θυμός του Αχιλλέα δεν αποδίδεται ανάλογα από τον Πρεσβύτη. Η μετάφραση του Μύρη,[275] «δε θ'αστράψει και δε θα βροντήσει» αναδεικνύει την αναμενόμενη ηχηρότητα του *θυμοῦ*, ενώ παράλληλα, ο Μύρης παραμένει πιστός στην απεικόνιση του θυμού, παραβάλλοντάς το με εκφάνσεις των καιρικών φαινομένων. Η ερμηνεία του Πρεσβύτη δεν αναδεικνύει φωνητικά τη μετάφραση του Μύρη. Ίσως ο Χατζάκης να ήθελε να αποσιωπήσει τον επικείμενο *θυμό* του Αχιλλέα, γιατί ξέρει ότι

---

the chorus say μηδὲν μέγ' ἀύσῃς». Ο όρος *μέγας*, σύμφωνα με τον Montanari (2013) s.v. *μέγας* έχει τις σημασίες του δυνατού, βίαιου, ισχυρού όταν χαρακτηρίζει ήχο ή φωνή. Πρβλ. Αισχύλου *Προμηθέας Δεσμώτης* 732 και Σοφοκλή *Αίας* 226.

[273] Η κυριολεκτική μετάφραση των Collard–Morwood (2017: 278 ad 124–127) ίσως είναι καλύτερη από εκείνη που επέλεξαν στη μετάφρασή τους στη σελίδα 95, καθώς η μετάφραση «burst out in indignation» υποδεικνύει τον θυμό, αλλά δεν είναι καθόλου επεξηγηματική όσον αφορά τον τρόπο εκφοράς του υποτιθέμενου θυμού που προσδίδει ο όρος *μέγα*.

[274] Για τη σημασία του όρου, βλ. Montanari (2013) s.v. *ἐπαίρω*. Για τη χρήση του όρου *ἐπαίρω* ως προς τη φωνή, πρβλ. Δημοσθένη, *Περί του στεφάνου* 291, *ἀλλ' ἐπάρας τὴν φωνὴν καὶ γεγηθὼς καὶ λαρυγγίζων ᾤετο μὲν ἐμοῦ κατηγορεῖν*.

[275] Μύρης (1992: 39).

θα είναι κίβδηλος και δεν εγείρει προσδοκίες στο κοινό του για την ενεργητική συμμετοχή του Αχιλλέα.

Αυτή η περιγραφόμενη, από τον Πρεσβύτη, αντίδραση του Αχιλλέα φαίνεται ότι αποτελεί εξαγγελία της αντίδρασης του Αχιλλέα όταν μαθαίνει ότι είναι κι αυτός θύμα της πλεκτάνης του Αγαμέμνονα στο Γ΄ Επεισόδιο. Μετά τη σκηνή ικεσίας της Κλυταιμνήστρας, ο Αχιλλέας φαίνεται ότι εξεγείρεται παρουσιάζοντας τον θυμό του (*ὑψηλόφρων μοι θυμὸς αἴρεται πρόσω*, 919). Η παρουσία του όρου *θυμός* σε συνδυασμό με τους όρους *ὑψηλόφρων* και *αἴρεται* δημιουργεί την εντύπωση της εκπλήρωσης σε επίπεδο γλώσσας της προγενέστερης εξαγγελίας του Πρεσβύτη στον Πρόλογο.[276] Ο *θυμός* αποτελεί το δηλωτικό στοιχείο της συναισθηματικής κατάστασης στην οποία περιέρχεται ο Αχιλλέας. Οι όροι *ὑψηλόφρων* και *αἴρεται* θα μπορούσαν να λογιστούν ως όροι με διττή σημασία. Εκτός του σημασιολογικού τους περιεχομένου, ίσως αποτελούν και τεχνικούς όρους που υποδεικνύουν την ηχηρότητα και την καμπή του εκφωνήματος του Αχιλλέα. Τόσο το πρώτο συνθετικό της λέξης *ὑψηλόφρων* όσο και η σημασία του ρήματος *αἴρομαι* υποδεικνύουν μια ανύψωση, όχι μόνο του συναισθήματος, αλλά και του τρόπου με το οποίο εκφράζεται.[277] Ίσως, κατά την εξελικτική πορεία εκφώνησης του στίχου, να υπάρχει μια ανοδική τάση στην ομιλία του Αχιλλέα, δημιουργώντας ταύτιση του σημαινόμενου με τα σημαίνοντα. Δηλαδή, η περιγραφόμενη επίταση του θυμού του Αχιλλέα επιτελείται με παράλληλη φωνητική άρση.

Η άρση της φωνής (*αἴρεται*, 919) ίσως υποβάλλει και μια συγκεκριμένη στάση του σώματος. Σε αυτό συντείνει η χρήση του όρου *πρόσω* σε συνδυασμό με τον όρο *αἴρεται*. Η φράση, σύμφωνα με τον Stockert, υποδεικνύει μια κίνηση προς τα εμπρός και πάνω.[278] Η φράση ίσως είναι δηλωτική του τρόπου με τον οποίο ο υποκριτής εκφωνεί τον συγκεκριμένο στίχο, καθώς συντονίζεται η κινησιολογία με τη φωνητική υπόκριση.[279] Η στάση του σώματος και του κεφαλιού του υποκριτή ίσως είναι τέτοια που όταν εκφωνεί τον στίχο αυτόν, ο θυμός που απελευθερώνεται σε συνδυασμό με τη χρή-

[276] Ο Michelakis (2002: 94) επισημαίνει ότι «the reference to θυμὸς ('spirit') looks back to the anapaests of the prologue and the fears of the Old Man that Achilles will become angry when the plan of his fictitious marriage with Iphigenia is revealed». Οι Collard–Morwood (2017: 476 ad 919–921) αναφέρουν ότι «the language is matched in the (O)ld (M)an' s expectation that Achilles will 'stir up his resentment' θυμὸν ἐπαρεῖ 124–126».

[277] Για την ετυμολογία του όρου *ὑψηλός* και τις σημασίες του, βλ. Chantraine (1968) s.v. *ὑψι*. Για τις σημασίες του *αἴρομαι* και τη σύνδεσή του με τον όρο *ἀείρω*, βλ. Chantraine (1968) s.v. *ἀείρω*.

[278] Stockert (1992: 463 ad 919), ο οποίος αναφέρει ότι η φράση γενικά αμφισβητείται.

[279] Η Fischer–Lichte (2012: 252) επισημαίνει ότι «η φωνή εκδηλώνει και παράγει πάντα και σωματικότητα. […] Η φωνή ακούγεται με το να απελευθερώνεται από το σώμα και να διαχέεται στον χώρο, έτσι ώστε να γίνεται αντιληπτή τόσο από αυτόν που την εκφέρει όσο και από τον ακροατή».

ση του προσωπείου, δημιουργεί την αίσθηση ύπαρξης ενός διαμαρτυρόμενου διαδηλωτή με έναν ιδιόμορφο τηλεβόα. Ο Αχιλλέας παρουσιάζει τον θυμό του, μεταχειριζόμενος κάθε μέσο για να πείσει τόσο τους ενδοδραματικούς όσο και τους εξωδραματικούς ακροατές του για τα συναισθήματά του, ίσως και τον ίδιο του τον εαυτό. Ίσως, γνωρίζει και ο ίδιος ότι ο θυμός του είναι κίβδηλος. Το επιβεβαιώνει, άλλωστε και η χρήση του όρου *ἐπίσταμαι* στην αρχή του στίχου 920, καθώς και το γεγονός ότι ο όρος *θυμός* δεν απαντά ξανά στις αντιδράσεις του Αχιλλέα, απομακρύνοντάς τον από το ομηρικό και το αισχύλειο μητρώο του.[280]

Άλλες δύο περιπτώσεις προσδιορισμού της φωνητικής διακύμανσης υπάρχουν στα χορικά του δράματος. Αρχικά, στην Πάροδο του έργου, και ειδικότερα στην επωδό όπου περιγράφεται ο αγώνας δρόμου του Αχιλλέα με το τέθριππο άρμα του Εύμηλου (στ. 206–230), ο τελευταίος παρουσιάζεται να φωνάζει οδηγώντας το άρμα του (*ὁ δὲ διφρηλάτας ἐβοᾶτ' | Εὔμηλος Φερητιάδας*, 216–217). Η χρήση του όρου *βοάομαι–ῶμαι* ίσως επεξηγεί και τον τρόπο της σκηνικής προσέγγισης. Το μέσο δυναμικό ρήμα υποδεικνύει την επίπονη προσπάθεια του Εύμηλου–χορευτή να «συγκεντρώσει» τα βλέμματα πάνω του με τη χρήση παρατεταμένου ήχου.[281] Όπως έχω ήδη αναφέρει στο υποκεφάλαιο για τις όψεις χορικής αυτοαναφορικότητας, ολόκληρη η επωδός αποτελεί μια χορική προβολή των εξωσκηνικών κινήσεων του Αχιλλέα, οι οποίες αποτυπώνονται στον σκηνικό χώρο από τον Χορό. Καθώς, οι στίχοι 206–215 εστιάζουν στις κινήσεις του Αχιλλέα–χορευτή, η μετάβαση από τον χορευτή στο τέθριππο άρμα γίνεται όχι με οπτικά, αλλά με ηχητικά μέσα. Το μέλος του Χορού που ανέλαβε να υποδυθεί τον Εύμηλο, υποβάλλεται στη διαδικασία να φωνάξει δυνατά (*ἐβοᾶτ'*, 216) τη στιγμή που ακούγεται ο στίχος, κατευθύνοντας την εστίαση των θεατών στον ίδιο.[282] Η οπτική διάσταση του θεάματος του Αχιλλέα υποχωρεί μπροστά στην ηχητική δυναμικότητα του εκφωνήματος του χορευτή–Εύμηλου. Έτσι, η προσοχή μεταφέρεται πλέον στο ιδιότυπο τέθριππο που σχηματίζεται, μέσω μιας ηχητικής εικονοποιίας. Επιχειρείται, λοιπόν, η

[280] Για μια κατατοπιστική ερμηνεία της μετάβασης του Αχιλλέα από τον θυμό στην αυτοσυγκράτηση και την απομάκρυνσή του από το επικό και αισχύλειο αντίστοιχό του , βλ. Michelakis (2002: 92–94).

[281] Ο Μύρης (1992: 47) αποδίδει τον όρο *ἐβοᾶτ'* ως «φωνοκοπούσε». Η απόδοση του Μύρη διατηρεί τη σημασία του μέσου δυναμικού ρήματος, ενώ παράλληλα η χρήση του παρατατικού επιτείνει τη διάρκεια του παραγόμενου παρατεταμένου ήχου.

[282] Για τη σημασία του όρου *βοάομαι–ῶμαι*, βλ. Chantraine (1968) s.v. *βοή* και Montanari (2013) s.v. *βοάομαι–ῶμαι*.

σήμανση του χώρου μέσω της ηχηρότητας του επιτελούμενου εκφωνήματος, με σκοπό της καλύτερη εναρμόνιση του σκηνικού αποτελέσματος με το κείμενο.[283]

Από την άλλη μεριά, στο Γ΄ Στάσιμο, κι ενώ στην στροφή περιγράφεται και επιτελείται ο χορός των Πιερίδων και των Νηρηίδων, στην αντιστροφή περιγράφεται η παρουσία των Κενταύρων στους γάμους του Πηλέα και της Θέτιδας (στ. 1058–1079). Η προβολή της παρουσίας των Κενταύρων στον σκηνικό χώρο της ορχήστρας φαίνεται ότι επιτυγχάνεται με ηχητικούς όρους. Η προφητεία για τον *ἄριστον* γιο που θα αποκτήσουν ο Πηλέας και η Θέτιδα αποκτά τη μορφή εξαγγελίας (*μέγα δ' ἀνέκλαγον*, 1062). Η φράση ίσως αποτελεί ένα στοιχείο κειμενικής ένδειξης της σκηνικής παρουσίασης του θιάσου των Κενταύρων. Η μεταμόρφωση των μελών του Χορού σε Κενταύρους ίσως είναι δύσκολη με όρους οπτικής πραγμάτωσης, ωστόσο η ηχητική μεταμόρφωση φαίνεται ευκολότερη με τη χρήση των φωνητικών μέσων. Η χρήση του όρου *ἀνακλάζω* υποδεικνύει την ένταση της φωνής των Κενταύρων στον εξωσκηνικό χώρο και χρόνο,[284] ένταση που χρειάζεται να έχουν και τα μέλη του Χορού στο σκηνικό παρόν. Το πρόθημα *ἀνά*– επιτείνει την τονική αύξηση της φωνής που υποβάλλει το ρήμα *κλάζω*.[285] Στην τονική άρση της φωνής σημαντικό ρόλο φαίνεται ότι επιτελεί και ο όρος *μέγα*, λειτουργώντας ως ένας ακόμη δείκτης της ισχυρής ηχηρότητας του εκφωνήματος. Η συσσώρευση όρων που υποβάλλουν τη δυνατή φωνή των χορευτών του Χορού, υποδεικνύει και τον τρόπο εκφώνησης της προφητείας που ακολουθεί (στ. 1062–1075). Η προφητεία εκφωνείται ως ένα είδος ανακοίνωσης τόσο για τους εξωσκηνικούς ακροατές των Κενταύρων, όσο και για τους θεατές του Χορού. Έτσι, η εκφώνηση αποκτά μια τραχύτητα σε αντίθεση με τη γλυκιά χάρη των τραγουδιών του γάμου στη στροφή (*μελῳδοῖς Θέτιν ἀχήμασι τόν τ' Αἰακίδαν*, 1045).[286]

Στην παράσταση του Καλαβριανού ιδιαίτερη έμφαση δίδεται και στο οπτικό και στο φωνητικό μέρος της περιγραφής των Κενταύρων. Η χορογραφική παρουσίαση των Κενταύρων στο σκηνικό παρόν δια μέσου του Χορού προκύπτει με συνεχείς αναπηδή-

[283] Η Fischer–Lichte (2012: 252) αναφέρει ότι «η ηχητικότητα δημιουργεί πάντα χωρικότητα, και μάλιστα, όπως είδαμε, όχι μόνο ως ατμοσφαιρικό χώρο».

[284] Για τη σημασία του όρου *ἀνακλάζω*, βλ. Montanari (2013) s.v. *ἀνακλάζω*. Ο Denniston (1960[3]: 66 ad 125–126) στο υπόμνημά του για την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, παρατηρεί ότι ο όρος *ἄναγε* υποδηλώνει την ανύψωση της έντασης της φωνής. Για την ερμηνεία του Denniston, πρβλ. Νικολαΐδου–Αραμπατζή (2013: 58).

[285] Το επίρρημα *ἀνά*, σύμφωνα με τον Montanari (2013) s.v. *ἀνά*, όταν βρίσκεται σε σύνθεση σημαίνει «επάνω, προς τα επάνω». Οι Collard–Morwood (2017: 507 ad 1062–1066) επισημαίνουν ότι το ρήμα *κλάζω*, χωρίς το πρόθημα σημαίνει «φωνάζω (δυνατά)».

[286] Το ρήμα *ἀνακλάζω*, σύμφωνα με τον Stockert (1992: 505 ad 1062), προσδίδει μια αίσθηση τραχύτητας.

σεις και με μια συντονισμένη κίνηση των χεριών και των ώμων που προσιδιάζει την κίνηση των γονάτων και των δελτοειδών μυών των αλόγων. Όσον αφορά το φωνητικό μέρος της περιγραφής, ο Μπουκάλας, ανέδειξε τη σημασία του όρου *μέγας* στον στίχο 1062 καθώς τον διατήρησε στη μετάφρασή του («και είπαν φωνή μεγάλη σέρνοντας»). Ο στίχος εκφωνείται από όλες τις κοπέλες του Χορού περιγράφοντας τον τρόπο εκτέλεσης της επικείμενης προφητείας, η οποία εκφωνείται από μικροφώνου από μια μόνο κοπέλα του Χορού. Η εκφώνηση γίνεται με δυνατή, σταθερή φωνή ερχόμενη σε συμφωνία με την περιγραφή του στίχου 1062. Η σκηνική ερμηνεία της προφητείας ενέχει στοιχεία τόσο από ροκ συναυλία όσο και από συγκεντρώσεις διαμαρτυρίας, αφού η κοπέλα που εκφωνεί τα λόγια στο μικρόφωνο, τονίζει τις φράσεις τις τέμνοντάς τις και σηκώνει τα χέρια στον αέρα σαν ένας τραγουδιστής της ροκ σκηνής.

Στο ίδιο μήκος κύματος βρίσκεται και η παράσταση του Τσιάνου. Η σκηνοθεσία του εμπεριέχει τόσο οπτικά όσο και φωνητικά χαρακτηριστικά. Στο οπτικό επίπεδο, ο σκηνοθέτης διαχωρίζει τον Χορό από την Κορυφαία, η οποία στέκεται εκτός της ομάδας. Όλα τα μέλη του Χορού κρατάνε δέσμες φυτών που ανακαλούν τα κλαδιά ελάτων που κρατούσαν οι περιγραφόμενοι Κένταυροι (*ἐλάταισι*, 1058). Από την άλλη μεριά, στο επίπεδο της φωνής, η Κορυφαία αναλαμβάνει να μεταφέρει την περιγραφή των Κενταύρων. Η απόδοση του στίχου 1062 («με δύναμη όλοι μαζί φωνάξαν») καταδεικνύει τη λειτουργική παρουσία του όρου *μέγας*, καθώς στη συνέχεια εκφωνείται η αρχή της προφητείας με υψηλή ηχηρότητα, η οποία επιτείνεται από την παύση της μουσικής που συνόδευε το χορικό. Με αυτόν τον τρόπο, επιτυγχάνεται η εστίαση στην περιγραφή, η οποία εκφωνείται από όλο τον Χορό σύμφωνα και με την απόδοση του στίχου 1062 «όλοι μαζί φωνάξαν». Έτσι, μεταφέρεται στο σκηνικό παρόν τόσο οπτικά, όσο και με τη συνεκφώνηση η περιγραφή του εξωσκηνικού θιάσου των Κενταύρων.

Επίσης, μια ακόμη ένδειξη της φωνητικής υπόκρισης απαντά στο Δ΄ Επεισόδιο, στον διάλογο μεταξύ του Αχιλλέα και της Κλυταιμνήστρας. Στην πρώτη αποστροφή του λόγου του προς την Κλυταιμνήστρα, ο Αχιλλέας επισημαίνει τη δυστυχία της (*ὦ γύναι τάλαινα, Λήδας θύγατερ…*, 1345). Η απάντηση που λαμβάνει στην αντιλαβή του στίχου από την Κλυταιμνήστρα υποδεικνύει τον τρόπο της σκηνικής του υπόκρισης (*οὐ ψευδῆ θροεῖς*, 1345). Ο Αχιλλέας εισέρχεται γρήγορα στον σκηνικό χώρο. Αυτήν την ταχύτητα υποβάλλει και ο τροχαϊκός τετράμετρος που αποτελεί το μέτρο του διαλόγου. Παράλληλα, ο κατακερματισμός των στίχων με την τεχνική της αντιλαβής υποδεικνύει

την προσπάθεια του Αχιλλέα να πάρει ανάσα, ενόσω προσπαθεί να μεταφέρει τα εξωσκηνικά γεγονότα στην Κλυταιμνήστρα.[287] Αυτά τα στοιχεία φαίνεται ότι επιδρούν καταλυτικά στην επιλογή του όρου *θροέω–ῶ*, καθώς υποδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο εκφέρει ο υποκριτής τα λόγια του. Η σημασία του ρήματος είναι «φωνάζω», «κραυγάζω», «μουρμουρίζω».[288] Στη συγκεκριμένη περίσταση η ταχύτητα του λόγου σε συνδυασμό με το λαχάνιασμα δημιουργούν μια διακεκομμένη εκφώνηση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο λόγος να έχει χαμηλή ηχηρότητα και να γίνεται αμφίσημος. Έτσι, θεωρούμε ότι η σημασία «μουρμουρίζω» βρίσκεται πιο κοντά στην απόδοση του όρου *θροέω–ῶ*, λειτουργώντας ως όρος σκηνικής ερμηνείας της υπόκρισης του Αχιλλέα.[289]

Άλλωστε, η χρήση των αποσιωπητικών τόσο στον στίχο 1345 όσο και στους στίχους 1346, 1347, 1349 υποδηλώνουν την διαρκή και επίπονη προσπάθεια του Αχιλλέα να πάρει ανάσα.[290] Τα αποσιωπητικά, όπως αναφέρουν οι Κλαίρης–Μπαμπινιώτης, εντάσσονται στα σχολιαστικά ή κειμενικά σημεία στίξης και «χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν στον γραπτό λόγο ό, τι εκφράζουν οι επιτονικές κυμάνσεις της φωνής του ομιλητή».[291] Η παραδοχή του Αχιλλέα ότι διέτρεξε και ο ίδιος τον κίνδυνο να λιθοβοληθεί καθώς υπερασπίστηκε την Ιφιγένεια στη συνέλευση του στρατού υποβάλλει τη γρήγορη είσοδό του επί σκηνής και τη δυσκολία του να μιλήσει λόγω του λαχανιάσματος που επέρχεται από το έντονο τρέξιμο (*ἐς θόρυβον ἐγώ τιν' αὐτὸς ἤλυθον…*, 1349/ *σῶμα λευσθῆναι πέτροισι*, 1350).[292] Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να υπάρχει αμφισημία στα λεγόμενά του που δημιουργεί δυσκολία στην επικοινωνία του με την Κλυταιμνήστρα.[293] Έτσι, η προτροπή της τελευταίας *σήμαινέ μοι* στον στίχο 1346 λειτουργεί ως ένα μεταεπιτελεστικό σχόλιο που έχει ως στόχο να αρθεί η αμφισημία των λεκτικών πράξεων του Αχιλλέα, τονίζοντας αυτήν την δυσκολία της επικοινωνίας.

---

[287] Η παρατήρηση οφείλεται στον Stockert (1992: 576 ad 1345). Πρβλ. επίσης Collard–Morwood (2017: 573 ad 1467–1509).

[288] Για τις σημασίες και την ετυμολογία του όρου, βλ. Chantraine (1968) s.v. *θρέομαι* και Montanari (2013) s.v. *θροέω*.

[289] Η δυσκολία απόδοσης του όρου φαίνεται και από το γεγονός ότι το σύνολο σχεδόν των μεταφραστών απαλείφει τη διάσταση που έχει το ρήμα. Ο Μύρης(1992: 133) μεταφράζει «έξω δεν πέφτεις», ο Turato (2016[2]: 183) «ah com' è vero…», οι Collard–Morwood (2017: 207) «there you speak the truth», ενώ ο Μπλάνας (2017: 151) «αυτό ξαναπές το».

[290] Τα αποσιωπητικά εγγράφονται στις εκδόσεις του κειμένου από τους Stockert (1992), Diggle (1994), Collard–Morwood (2017), όχι όμως από τον England (1979[2]).

[291] Κλαίρης–Μπαμπινιώτης (2005: 1064).

[292] Βλ. Vellacott (1975:176) και Michelakis (2002: 118–119).

[293] Ο Michelakis (2002: 117–118) επεσήμανε την αποτυχία της επικοινωνίας του Αχιλλέα με την Κλυταιμνήστρα, καθώς και τα αμφίσημα σήματα των όρων *βοᾶται* (1346), *θόρυβος* (1349) και *κεκραγμοῦ* (1357) στον λόγο του Αχιλλέα.

Τέλος, μια ακόμη ένδειξη που υποδεικνύει τον τρόπο εκφοράς του λόγου απαντά στο Δ΄ Επεισόδιο. Η Ιφιγένεια έχει ήδη αναγγείλει την απόφασή της να οδηγηθεί εκούσια στη θυσία, και λίγο πριν αποχωρήσει, αφού απορρίπτει την πρόταση της Κλυταιμνήστρας να τη συνοδεύσει μέχρι το βωμό, κινείται προς την έξοδο. Η Κλυταιμνήστρα επισημαίνει αυτήν την κίνηση της Ιφιγένειας με τρεις προσφωνήσεις προς την κόρη της, οι οποίες καταλαμβάνουν το πρώτο ημιστίχιο τριών συνεχόμενων στίχων (*ὦ τέκνον, οἴχῃ;*,1464a, *λιποῦσα μητέρ';*, 1465a, *σχές, μή με προλίπῃς*.,1466a). Οι τρεις παρεμβάσεις της Κλυταιμνήστρας, από τη μια μεριά προσδιορίζουν τον τρόπο θεατρικής απόδοσης του κειμένου, από την άλλη αποτελούν δείκτες της χωροταξικής απόστασης που αρχίζει να δημιουργείται ανάμεσα στην ίδια και την κόρη της. Οι όροι *οἴχῃ*, *λιποῦσα*, *μή με προλίπῃς* πιστοποιούν τη σταθερά αυξανόμενη χωρική απομάκρυνση της Ιφιγένειας από τη μητέρα της. Σε αυτό συντείνουν και οι άμεσες απαντήσεις της Ιφιγένειας σε μορφή αντιλαβής (*καὶ πάλιν γ' οὐ μὴ μόλω*, 1464b, *ὡς ὁρᾷς γ', οὐκ ἀξίως*, 1465b, *οὐκ ἐῶ στάζειν δακρυ*, 1466b). Η χρήση των όρων *πάλιν* και *μὴ μόλω* υποδεικνύουν την ακάθεκτη πορεία της Ιφιγένειας, ενώ η φράση *ὡς ὁρᾷς* λειτουργεί ως όρος που κατευθύνει το βλέμμα τόσο της Κλυταιμνήστρας όσο και των θεατών στην κίνηση της Ιφιγένειας.[294]

Από την άλλη μεριά, οι συνεχείς παρεμβάσεις της Κλυταιμνήστρας που πιστοποιούν το ίδιο ακριβώς πράγμα, δηλαδή την απομάκρυνση της Ιφιγένειας, υποβάλλουν και μια συγκεκριμένη λεκτική απόδοση. Όπως επισημαίνει ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* του, η επανάληψη του ίδιου πράγματος με μικρές παραλλαγές *ὁδοποιεῖ πρὸς τὸ ὑποκρίνεσθαι*.[295] Η Κλυταιμνήστρα ως μητέρα που βλέπει την κόρη της για τελευταία φορά, προσπαθεί να της αλλάξει τη γνώμη, έστω και την ύστατη στιγμή ή τουλάχιστον προσπαθεί να την κρατήσει όσο το δυνατόν περισσότερο χρόνο κοντά της.[296] Για να το πετύχει αυτό επιστρατεύει τη μέθοδο της συναισθηματικής πίεσης προς την κόρη της. Η συναισθηματική της φόρτιση εκδηλώνεται με μια ακολουθία όρων όπου ο καθένας τους εκφράζει έναν φωνητικό αναβαθμό που αποτυπώνεται μέσω του διαφορετικού ήθους

[294] Η Cerbo (2009: 95–96 επισημαίνει ότι η αντιλαβή σε συνδυασμό με την τεχνική της καθυστέρησης της εξόδου της Ιφιγένειας στρέφει την εστίαση στην πράξη της Ιφιγένειας να αυτοθυσιαστεί και προσθέτει ότι η κίνηση της Ιφιγένειας έχει κατεύθυνση είτε την *εἴσοδον* είτε την ορχήστρα για να βρεθεί κοντά στον Χορό. Συμμεριζόμενος την ερμηνεία της Cerbo, θεωρώ άστοχη τη διδασκαλία του Σταύρου (1990: 113), ο οποίος εγγράφει «Η Ιφιγένεια συνοδεύει τη μητέρα της ως στην πόρτα της σκηνής και έπειτα επιστρέφει».

[295] Αριστοτέλης, *Ρητορική* 1413b 22–23. Πρβλ. Σηφάκης (2007: 134–135).

[296] Η τεχνική της καθυστέρησης της εξόδου ενός προσώπου (delayed exit) αποτελεί ένα αγαπημένο δραματουργικό εργαλείο των ποιητών του 5ου αιώνα σύμφωνα με τον Taplin (1988).

και τόνου της φωνής.[297] Η απλή παρατήρηση της κίνησης της Ιφιγένειας (*οἴχῃ*) προσλαμβάνει μια συναισθηματική χροιά με την αναφορά στην εγκατάλειψη της μητέρας της (*λιποῦσα μητέρα*) και ολοκληρώνεται με έναν ακόμη συναισθηματικό αναβαθμό που υπερτονίζει τον αντίκτυπο που έχει η πράξη της Ιφιγένειας στη μητέρα (*σχές, μη με προλίπῃς*). Ο προσωπικός τόνος που επιτυγχάνεται μέσω της χρήσης της προσωπικής αντωνυμίας *με* είναι ένα σημαντικό κριτήριο για τον υφολογικό εμπλουτισμό της λεκτικής εκφοράς της Κλυταιμνήστρας. Συνεπώς, ο τρόπος με τον οποίο αποδίδει το κείμενο καθορίζει εν πολλοίς όλη τη σκηνική της παρουσία.

Αυτό φαίνεται ότι το αντιλαμβάνεται ο Τσιάνος και τοποθετεί την Ιφιγένεια και την Κλυταιμνήστρα στη «δημόσια» απόσταση. Η ένταση και η στενοχώρια που κατατρύχουν την Κλυταιμνήστρα αποδίδονται κυρίως με φωνητικά μέσα. Η Κλυταιμνήστρα απευθύνεται στην Ιφιγένεια («παιδί μου φεύγεις;», 1464a). Η απάντηση της Ιφιγένειας δημιουργεί την έξαρση της συναισθηματικής έντασης της Κλυταιμνήστρας, ένταση που γίνεται αισθητή τόσο με την προσπάθειά της να πλησιάσει την κόρη της όσο και με την τονική άρση της φωνής της («και αφήνεις τη μητέρα σου;», 1465a). Ο φωνητικός αναβαθμός της τρίτης ερώτησης της Κλυταιμνήστρας εμφαίνεται από το περιεχόμενο και την απόδοση του στίχου 1466a («έρημη; μη μ'αφήνεις»). Η υψηλή ηχηρότητα του εκφωνήματος και η κατάτμηση της λέξης «έρημη» σε τρεις συλλαβές κατά την εκφώνηση, αναδεικνύει τη συναισθηματική κατάσταση της Κλυταιμνήστρας, η οποία ασκεί συναισθηματική πίεση στην κόρη της.

Από την εξέταση των παραπάνω χωρίων, συμπεραίνω ότι όλοι οι μη λεκτικοί ήχοι λειτουργούν ως μέσο απόδοσης των ιδιαίτερων συναισθημάτων του εκάστοτε δραματικού προσώπου. Διαδραματίζουν έναν ιδιαίτερο ρόλο στην άρση της αμφισημίας των λεγομένων, αιτιολογώντας απόλυτα την ύπαρξή τους στο κείμενο.

Στην πρώτη περίπτωση, οι «φωνητικοί χαρακτήρες» όπως τα επιφωνήματα *οἴμοι, οἴ, αἰαῖ, παπαῖ, φεῦ, ἰώ* λεκτικοποιούν τη συναισθηματική κατάσταση του δραματικού προσώπου, ενώ η intraversum παρουσία τους στο κείμενο καταδεικνύει και τη λειτουργικότητά τους. Η απόδοση αυτών των «φωνητικών χαρακτήρων» στις σύγχρονες παραστάσεις, δεν είναι δεδομένη. Οι σκηνοθέτες και οι μεταφραστές δεν περιορίζονται απλά

[297] Ο Αριστοτέλης στη Ρητορική 1413b 30–31 αναφέρει ότι η θεατρική απόδοση επιβάλλει, ο ομιλών να μην λέει τα πάντα με το ίδιο ήθος και τον ίδιο τόνο φωνής (*ἀνάγκη γὰρ ὑποκρίνεσθαι καὶ μὴ ὡς ἕν λέγοντα τῷ αὐτῷ ἤθει καὶ τόνῳ εἰπεῖν*). Για την ερμηνεία του ανωτέρω χωρίου, βλ. Σηφάκης (2007: 134–135).

και μόνο στη χρήση τους, αλλά σε πολλές περιπτώσεις απαλείφουν ή ενσωματώνουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους στον φωνητικό κώδικα των υποκριτών. Έτσι, προβάλλεται, αναδεικνύεται ή αποσιωπείται ο συναισθηματικός κόσμος των δραματικών χαρακτήρων, ανάλογα με την πρόθεση του εκάστοτε σκηνοθέτη.

Από την άλλη μεριά, οι «φωνητικοί ποιοτικοί δείκτες», δηλαδή τα στοιχεία που καταδεικνύουν την ένταση, την οξύτητα και το εύρος της φωνής, βρίσκονται ενσωματωμένοι στο κείμενο κυρίως σε λεκτικά ρήματα, όπως το *θροῶ, βοῶ, φυσῶ*. Η διαφορετική σημασιολογική τους χροιά αναδεικνύει και τον τρόπο φωνητικής υπόκρισης από μέρους του υποκριτή. Στις παραστάσεις του Τσιάνου, του Χατζάκη και του Καλαβριανού, οι «φωνητικοί ποιοτικοί δείκτες» λειτουργούν εν πολλοίς ως δείκτες προσδιορισμού του τρόπου υπόκρισης στο σκηνικό παρόν.

2. Φραστικές ενδείξεις σκηνογραφικού σχεδιασμού;

Η σκηνογραφία αποτελεί ένα «αμφιλεγόμενο ζήτημα»[298] που εντάσσεται στο ευρύτερο ζήτημα της *ὄψεως* στο θέατρο του 5ου αιώνα π.Χ. Ο Αριστοτέλης, πρώτος αναφέρει τον όρο *σκηνογραφία* αποδίδοντας τη χρήση της στον Σοφοκλή (*τρεῖς δε καὶ σκηνογραφία Σοφοκλῆς*).[299] Αργότερα, ο Βιτρούβιος αποδίδει τη χρήση της σκηνογραφίας στον Αισχύλο, ο οποίος χρησιμοποίησε ως σκηνογράφο τον Αγάθαρχο (namque primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit).[300]

Ωστόσο, τι μπορεί να σημαίνει ο όρος σκηνογραφία και πόσο κοντά βρίσκεται στη σύγχρονη θεατρική πρακτική;[301] Ο Walton αναφέρει ότι «σκηνογραφία θα πρέπει να σήμαινε "γραφή ή ζωγραφική πάνω στο σκηνικό οικοδόμημα" ή ίσως "αθηναϊκό γκράφιτι", σαφώς όμως σημαίνει κάποιο είδος σκηνικής διακόσμησης».[302] Θεωρεί ότι η σκηνογραφία αποτελεί μια μέθοδο αναγνώρισης του τόπου όπου διαδραματίζεται η σκηνική πράξη. Αντίθετα, ο Blume τονίζει ότι «σκηνογραφία μπορεί να σημαίνει μόνο "ζωγραφισμένος τοίχος του σκηνικού οικοδομήματος"», θεωρώντας ότι πρόκειται ουσιαστικά για ζωγραφικές παραστάσεις αρχιτεκτονικών μελών.[303]

Μολονότι δεν μπορεί να συναχθεί κάποιο βέβαιο συμπέρασμα για τον τρόπο απόδοσης της σκηνογραφίας, έχουν διατυπωθεί αρκετές απόψεις για τον τρόπο κατασκευής της. Ο Hourmouziades επισημαίνει ότι ίσως χρησιμοποιούνταν ορισμένα ζωγραφισμένα ταμπλό ως επιθέματα πάνω και γύρω από το σκηνικό οικοδόμημα, αλλάζοντας με αυτόν τον τρόπο τη φυσιογνωμία του τόπου δράσης.[304] Ο Arnott θεωρεί ότι το φόντο της

---

[298] Δανείζομαι τη φράση από τη Σακαρέλλου (2019: 25).

[299] Αριστ. *Ποιητική* 1449a 17–18). Τον σκεπτικισμό τους για την ανακάλυψη της σκηνογραφίας από τον Σοφοκλή διατυπώνουν οι Taplin (1977: 457– 458, σημ. 4), Brown (1984: 1–2) και Rehm (2002: 18) καθώς αμφισβητούν τη γνησιότητα της φράσης.

[300] Βιτρούβιος *De Architectura* VII, Praef 11. «Αρχικά, λοιπόν, ο Αγάθαρχος στην Αθήνα, όταν ο Αισχύλος ανέβαζε μια τραγωδία, έφτιαξε ένα σκηνικό και άφησε ένα υπόμνημα σχετικά μ' αυτό». Η μετάφραση είναι από τον Ζερεφό (1997: 222), ενώ το απόσπασμα παραθέτουν μεταξύ άλλων ο Hourmouziades (1965: 40), ο Brown (1984: 2), ο Δημογλίδης (2015: 273 σημ. 25), ο Χατζής (2018: 23 σημ. 41) και η Σακαρέλλου (2019: 25 σημ. 86).

[301] Για μια πληρέστατη επισκόπηση του όρου, βλ. Small (2013: 111–128).

[302] Walton (2007: 59).

[303] Blume (1989[2]: 81). Ο Valakas (2002: 76) υποστηρίζει ότι αυτού του τύπου η ζωγραφική αρχιτεκτονικών μελών δημιουργεί την αίσθηση του χωρικού βάθους δημιουργώντας την εντύπωση της τρισδιάστατης απεικόνισης του σκηνικού οικοδομήματος.

[304] Hourmouziades (1965: 42–43). Βλ. ακόμη Χουρμουζιάδης (1991[2]: 54–57), Brown (1984: 6), Walton (2007: 60–61), Davidson (2014: 280).

σκηνής καλυπτόταν από ένα είδος ζωγραφισμένης κουρτίνας,[305] ενώ ο Webster υποθέτει ότι χρησιμοποιούνταν παραπετάσματα που παρουσίαζαν χαρακτηριστικά του φυσικού περιβάλλοντος, όπως βράχια ή τη θάλασσα.[306] Τις απόψεις αυτές απορρίπτει ο Blume, ο οποίος τονίζει ότι «πουθενά δεν αφήνεται να εννοηθεί ότι τοποθετούσαν ζωγραφισμένα πανό μπροστά από το σκηνικό οικοδόμημα ή ότι οι τοίχοι του οικοδομήματος καλύπτονταν από ζωγραφικούς πίνακες ή παραπετάσματα».[307] Πάντως, ο κυριότερος φορέας άντλησης αυτών των οπτικών στοιχείων είναι το ίδιο το θεατρικό κείμενο και οι διδασκαλίες που ενυπάρχουν σ' αυτό (τοποσημαντική). Ο Χουρμουζιάδης, εστιάζοντας στη σκηνική ερμηνεία του θεατρικού κειμένου, προχώρησε στον επιμερισμό της έννοιας του χώρου σε διαφορετικά επίπεδα ως προς την κατανόηση και την ερμηνεία του.[308] Τα δύο επίπεδα που αναδείχτηκαν είναι ο σκηνικός και ο δραματικός χώρος. Ιδιαίτερα σημαντική, ωστόσο, είναι η παρατήρησή του ότι «τα δύο αυτά […] επίπεδα χώρου αναπτύσσουν μια σχέση λειτουργική την ώρα της παράστασης, οπότε προκύπτει η αίσθηση μιας σύμβασης, που οφείλεται στην επιβολή της ταυτότητας του δραματικού χώρου πάνω στη φυσιογνωμία του σκηνικού. Αν επρόκειτο για πραγματικό προϊόν αυτής της σχέσης, θα μιλούσαμε για *συμβατικό* χώρο».[309]

Σ' αυτό το κεφάλαιο θα μελετήσω τον τρόπο με τον οποίο σχηματίζεται αυτός ο συμβατικός χώρος στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*. Στην ανάλυσή μου δεν θα επιχειρήσω να δώσω μια απάντηση στον τρόπο απόδοσης της σκηνογραφίας, αλλά να αναδείξω τις οπτικές ενδείξεις που υποβάλλονται από το δραματικό κείμενο της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* και τη λειτουργία τους στα σκηνικά δρώμενα. Όπως αναφέρει ο Πούχνερ, η σκηνογραφία αποτελεί ένα από τα οπτικά στοιχεία του χώρου, στοιχεία που καθορίζονται από

---

[305] Arnott (1962: 16).

[306] Webster (1970[2]: 14–17).

[307] Blume (1989[2]: 80). Παρόμοια άποψη διατυπώνει και ο Goldhill (2012: 503), ο οποίος αναφέρει ότι «οι γνώσεις μας για τις δυνατότητες που υπήρχαν, όσον αφορά τη σκηνική απόδοση των έργων –τις τεχνικές ζωγραφικής διακόσμησης της σκηνής, την κατασκευή των σκηνικών και τις μηχανές που χρησιμοποιούσαν– είναι στην καλύτερη περίπτωση στοιχειώδεις και συχνά στοιχειοθετούνται μόνο από τα κείμενα των θεατρικών έργων ή από μεταγενέστερες πηγές…». Η Σακαρέλλου (2019: 27) διατυπώνει τις επιφυλάξεις της για τον τρόπο απόδοσης της σκηνογραφίας, καθώς επισημαίνει ότι «οποιαδήποτε απάντηση και αν δοθεί θα είναι υποθετική, καθώς τα ίδια τα δραματικά κείμενα δεν παρέχουν επαρκή στοιχεία για το συγκεκριμένο ζήτημα, αλλά οδηγούν τουλάχιστον στο συμπέρασμα ότι στην αρχαία τραγωδία η χρήση σκηνικών φαίνεται να περιοριζόταν στα απολύτως αναγκαία».

[308] Ο Χουρμουζιάδης (1991[2]: 20–21) επισημαίνει ότι «με αφετηριακό δεδομένο τη σκέψη ότι η ολοκλήρωση ενός θεατρικού έργου συντελείται μόνο κατά τη σκηνική του ερμηνεία –δηλαδή: με την παράστασή του μέσα σε έναν συγκεκριμένο χώρο– προχωρώ πρώτα στην καθιέρωση μιας, έστω συμβατικής, ορολογίας, επιμερίζοντας την έννοια του χώρου σε δύο, ενμέρει παράλληλα και ανεξάρτητα μεταξύ τους ενμέρει τεμνόμενα ή ταυτιζόμενα, επίπεδα και προσδιορίζοντάς τα αντίστοιχα με ένα διαφορετικό κάθε φορά επίθετο». Για τη διάκριση στα επίπεδα του χώρου βλ. επίσης Rehm (2002).

[309] Χουρμουζιάδης (1991[2]: 21).

το κείμενο και με τη σειρά τους επικαθορίζουν τη σκηνική δράση.[310] Άλλωστε, αυτή είναι και η συμβολή της σκηνογραφίας στη σύγχρονη παράσταση, καθώς, σύμφωνα με την Παντουβάκη, «η σκηνογραφία και η ενδυματολογία ως εικαστικές εφαρμοσμένες τέχνες διαμορφώνουν την οπτική και τη χωρική ποιητική μιας παράστασης, αφού ο στόχος με τον οποίο έρχεται αντιμέτωπος ο σκηνογράφος είναι να μετατρέψει λεκτικές αναφορές σε οπτικές ιδέες».[311]

Η σκηνογραφία της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* φαίνεται ότι δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την έρευνα.[312] Η ταυτότητα του σταθερού σκηνικού οικοδομήματος τροποποιείται σε πολεμική σκηνή του Αγαμέμνονα, πρακτική που ήταν ήδη γνωστή από την παρουσίαση προηγούμενων έργων.[313] Ωστόσο, εκείνο που έχει απασχολήσει λιγότερο την έρευνα είναι αν υπάρχει σκηνογραφικό φόντο, το οποίο προβάλλεται, γίνεται αντικείμενο θέασης και βιώνεται τόσο από τα επί σκηνής πρόσωπα όσο και από τους θεατές ως ένα σημαντικό γεγονός, το οποίο επηρεάζει τις αποφάσεις των προσώπων του έργου.[314]

Η Πάροδος του έργου (στ. 164–302) είναι το χωρίο εκείνο που έχει χαρακτηριστεί ως μια πλήρης σκηνογραφία που παρέχει ίσως το παρασκήνιο που πλαισιώνει το δράμα.[315] Ο σκηνογραφικός σχεδιασμός σε σύγχρονες παραστάσεις του έργου αποκαλύπτει τις πολλαπλές δυνατότητες που παρέχει η Πάροδος. Η σκηνογραφική διευθέτηση του χώρου υπαγορεύεται από τις απαιτήσεις της εικαστικής γλώσσας της σκηνογραφίας. Ο Καλαβριανός σε συνεργασία με την Αλεξάνδρα Μπουσουλέγκα και τη Ράνια Υφαντίδου επέλεξε ένα λιτό, αφαιρετικό σκηνικό αφήνοντας ακάλυπτο το πίσω μέρος της ορχήστρας όπου καθόταν σε πέτρες ο Χορός και οι πρωταγωνιστές της τραγωδίας.

---

[310] Βλ. Πούχνερ (χχ: 51–57), ο οποίος αναφέρει ότι «τα οπτικά σημεία της σκηνογραφίας καθορίζουν τον τόπο της σκηνικής δράσης και το χρόνο·μπορούν να δώσουν πληροφορίες για την ίδια την υπόθεση ή και να επηρεάσουν την υποκριτική».

[311] Παντουβάκη (2014: 416).

[312] Ο Walton (2007: 248) αναφέρει ότι «δεν υπάρχει τίποτε περίπλοκο στη σκηνική παρουσίαση της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι*. Το σκηνικό αναπαριστάνει το αντίσκηνο του Αγαμέμνονα στην Αυλίδα». Ο Turato (2016[2]: 205 σημ. 1) συμφωνεί με την παραπάνω άποψη, ωστόσο δίνει έμφαση στον τρόπο με τον οποίο χαρακτηρίζεται το οικοδόμημα από το εκάστοτε πρόσωπο. Πρβλ. ακόμη Sommerstein (2010: 172, 172 σημ. 4) και Collard–Morwood (2017: 247 ad 1–3).

[313] Σοφοκλέους *Αίας*, Ευριπίδη *Εκάβη* και *Τρωάδες*. Τα τρία έργα και ο ψευδεπίγραφος *Ρήσος* παίζονται με σκηνογραφικό φόντο μια πολεμική σκηνή.

[314] Ο Lloyd (2012: 345) αναφέρει ότι στα έργα του Ευριπίδη «he (ενν. Euripides) often has a nearby offstage place at which decisions are made in perhaps unpredictable ways about the characters onstage, and this displacement of political power from the scene of the action is a distinctive feature of his plays».

[315] Η Zeitlin (1994: 158) επισημαίνει ότι «here the sense is one of a full *skēnographia*, broad painted vista that might provide an actual backdrop to frame the drama of Iphigenia as it unfolds on stage before the eyes of the spectators in the audience». Πρβλ. Weiss (2014: 121).

Στη σκηνική όψη λείπει ο σαφής χωρικός προσδιορισμός στον οποίο διαδραματίζεται το έργο. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης εντάσσει τα πλοία και τον στρατό ενεργά στον δραματικό ιστό του έργου. Στο δεύτερο μέρος της Παρόδου, ενώ οι κοπέλες του Χορού ετοιμάζονται να περιγράψουν τα πλοία των Αχαιών (στ. 231–302), συγκεντρώνονται όλες μαζί στην δεξιά από τη μεριά των θεατών πλευρά της ορχήστρας. Ένα εκ των κοριτσιών προΐσταται της συγκεντρωμένης ομάδας και δείχνει με το χέρι της το δεξί μέρος του κοίλου αρχίζοντας την περιγραφή των καραβιών του Αχιλλέα (Εικόνα 13). Η κίνηση της κοπέλας αποτελεί ουσιαστικά μια χειρονομιακή δείξη που μεταφέρει το εστιακό κέντρο της προσοχής του Χορού, αλλά και των εξωτερικών θεατών στον εξωσκηνικό χώρο. Έτσι, επιτυγχάνεται μια νοητική θέαση του εξωσκηνικού χώρου (χώρος του στρατού), ο οποίος ενθρονίζεται στον φυσικό χώρο του κοίλου του θεάτρου (θεατές).

(Εικόνα 13)

Πράγματι, στο δεύτερο μέρος της Παρόδου (στ. 231–302), οι γυναίκες του Χορού αρχίζουν να καταγράφουν τα πλοία ως άλλον ένα *νεῶν κατάλογο* (*Ιλιάδα* Β).[316] Η στροφή από την αθλητική δραστηριότητα του Αχιλλέα, η οποία επιτελείται στην ορχήστρα από τα μέλη του Χορού, προς το θέαμα του στόλου των Αχαιών στο σκηνογραφικό φόντο της σκηνής υποδηλώνεται με τους στίχους 231–234, *ναῶν δ᾽ εἰς ἀριθμὸν ἤλυθον | καὶ θέαν ἀθέσφατον, | τὰν γυναικεῖον ὄψιν ὄμμάτων | ὡς πλήσαιμι †μείλινον† ἀδονάν*.

[316] Για μια αναλυτική επισκόπηση περί γνησιότητας ή μη του χωρίου, βλ. Collard–Morwood (2017: 293–295). Για μια μεταποιητική ανάλυση του καταλόγου, βλ. Torrance (2013: 82–93).

Αρχικά, η εμφατική θέση του όρου *ναῶν* στην αρχή του στίχου, αλλά και στην αρχή της νέας ενότητας της Παρόδου δηλώνει και τη θεματική του χωρίου. [317] Ωστόσο, η συσσώρευση των όρων όρασης (*θέαν, ὄψιν, ὀμμάτων*) συμβάλλει στη σκηνογραφική οριοθέτηση του ευρύτερου σκηνικού χώρου στην οποία προβάλλεται η παρουσία των πλοίων.[318] Η χρήση του όρου *θέαν* σε συνδυασμό με τον προσδιορισμό *ἀθέσφατον* συνιστά την παραδοχή της αδυναμίας του λόγου και θέτει σε πρώτο πλάνο την οπτική διάσταση. [319] Η θέα, δηλαδή, των πλοίων είναι τόσο εντυπωσιακή που δεν μπορεί να περιγραφεί.[320] Ο Μύρης αποδίδει το *θέαν ἀθέσφατον* ως «θώρι θεόρατο», ενώ οι Collard–Morwood ως «a spectacle beyond words to describe» υπερτονίζοντας αυτήν την οπτική λειτουργία σε αντίθεση με τον λόγο.

Παράλληλα, η συνάφεια των όρων *ὄψιν ὀμμάτων* θέτει το πλαίσιο της επικοινωνιακής σχέσης του θεώμενου Χορού –και κατ' επέκταση των θεατών– με το αντικείμενο της θεασής του (*ὄψις*) καθώς το *ὄμμα*, ως όργανο της αισθητηριακής αντίληψης, λειτουργεί ως μετωνυμία του θεώμενου Χορού. Η συμπλοκή των δύο όρων λειτουργεί ως μια απόδειξη της αξιοπιστίας του θεάματος,[321] αφού τόσο οι θεατές όσο και το αντικείμενο της όρασης βρίσκονται σε κοντινή απόσταση.[322] Επιπλέον, η χρήση των φράσεων *ὡς πλήσαιμι* και *μείλινον ἀδονάν* παρέχει ένα σχόλιο αισθητικής ποιότητας του θεάματος. Ίσως εδώ ο ποιητής προσπαθεί να υποβάλει την αισθητική απόλαυση που θα επιθυμούσε να αισθανθούν οι θεατές από τη *θέαν* και την *ὄψιν* μέσα από την παραδοχή του Χορού. Έτσι, μέσα από αυτό το σχόλιο εσωτερικής πρόσληψης, ο Ευριπίδης προ-

---

[317] Ο Lesky (2000[3]: 340–341) και οι Collard–Morwood (2017: 290) θεωρούν ότι τα δύο μέρη της Παρόδου είναι ευδιάκριτα χωρισμένα τόσο μορφικά όσο και θεματικά. Οι στίχοι 164–230 είναι σε αιολοχοριαμβικό μέτρο και περιγράφονται οι ήρωες των Αχαιών, ενώ οι στίχοι 231–302 είναι σε ιαμβοτροχαϊκό μέτρο όπου αναπτύσσεται η περιγραφή των πλοίων.

[318] Η Γκαστή (1998: 193–194) ερμηνεύοντας τη χρήση όρων όρασης στον *Αίαντα* του Σοφοκλή, αναφέρει ότι «μ' αυτή την εμφατική επανάληψη δύο τύπων ενός ρήματος όρασης ο ποιητής, απευθυνόμενος άμεσα στο κοινό του, οριοθετεί «σκηνογραφικά» στον ευρύτερο σκηνικό χώρο το επίπεδο στο οποίο «προβάλλεται» η παρουσία του Αίαντα.» Επισημαίνει δε ότι «με τη χρήση του λεξιλογίου όρασης, ο ποιητής επιδιώκει να περιορίσει την όραση του θεατή στην εντυπωσιακή σκηνική εικόνα που δημιουργεί…».

[319] Η ανάλυσή μου βασίζεται στη Γκαστή (2009: 40–41), η οποία σχολιάζοντας τον στίχο 238 από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου θεωρεί ότι «το *ἄναυδον μένος* εξαναγκάζει τον ποιητή να επικεντρώσει πρωτίστως το ενδιαφέρον του στην οπτική ποιότητα των λεπτομερειών της θυσίας και δευτερευόντως να παραπέμψει σε μια κατ' εξοχήν «ηχητική εικόνα» του παρελθόντος.[…] Συγχρόνως, με τη χρήση του επιθέτου *ἄναυδος* ο ποιητής εξηγεί γιατί δίνει προτεραιότητα στο οπτικό στοιχείο της περιγραφόμενης σκηνής».

[320] Για τις σημασίες του όρου, βλ. LSJ (1996[9]) s.v. *ἀθέσφατος*. Βλ. Μύρης (1992: 47), Collard–Morwood (2017: 105).

[321] Πρβλ. τη σημερινή φράση «το είδες με τα μάτια σου;» για να διαπιστωθεί η αξιοπιστία της πληροφορίας.

[322] Βλ. Collard–Morwood (2017: 291).

σπαθεί να κατευθύνει την προσληπτική δεκτικότητα των εξωτερικών θεατών. Η γλυκιά ηδονή (*μείλινον ἀδονάν*) και το αίσθημα της πλήρωσης (*ὡς πλήσαιμι*) θα έρθουν μετά από την αυτοψία στο σκηνογραφικό φόντο της σκηνής και την περιγραφική εξερεύνησή του.[323] Άλλωστε, η ύπαρξη του τελικού μορίου *ὡς* σε συνδυασμό με την ευκτική *πλήσαιμι* υποδεικνύει την πληρότητα που θα νιώσει ο Χορός μέχρι και το τέλος της περιγραφής.[324]

Στη συνέχεια, ο Χορός αρχίζει την περιγραφή του στόλου εστιάζοντας κυρίως στα εμβλήματα των πλοίων. Η παρατακτική διάρθρωση του στόλου, το εικονιστικό λεξιλόγιο ειλημμένο από τον χώρο της τέχνης,[325] οι όροι δείξης σε συνδυασμό με τη ρεαλιστική τάση του Ευριπίδη,[326] δημιουργούν ισχυρές ενδείξεις για τη σκηνογραφική παρουσία του στόλου στο σκηνογραφικό φόντο.[327]

Η περιγραφή αρχίζει με τα πλοία του Αχιλλέα τα οποία βρίσκονται στο δεξί μέρος του στρατοπέδου (*καὶ κέρας μὲν ἦν | δεξιὸν πλάτας ἔχων | Φθιώτιδας ὁ Μυρμιδὼν Ἄρης | πεντήκοντα ναυσὶ θουρίαις*, 235–238). Ο χωρικός προσδιορισμός *κέρας δεξιόν πλάτας ἔχων* λειτουργεί αφενός ως μια μαρτυρία του τόπου στον οποίο είναι αγκυροβολημένα τα πλοία του Αχιλλέα, και αφετέρου ως ένας χωρικός δείκτης της σκηνογραφικής παρουσίας των πλοίων στο δεξί μέρος του σκηνικού.

Επιπρόσθετα, η περιγραφή του εμβλήματος στην πρύμνη των καραβιών επιτυγχάνεται με την τεχνική της *ἐκφράσεως* (*χρυσέαις δ' εἰκόσιν κατ' ἄκρα Νη– | ῥῆιδες ἔστασαν θεαί, | πρύμναις σῆμ' Ἀχιλλείου στρατοῦ*, 239–241).[328] Η χρήση των όρων *εἰκόσιν* και *σῆμα* ανακαλεί την τεχνική της ζωγραφικής εντύπωσης στις ασπίδες ή τα νομίσματα. Ο όρος *εἰκόσιν* λειτουργεί και ως ένας όρος που τονίζει την οπτική διάσταση της περιγραφής, ενώ η περιγραφή καθώς και ο όρος *σῆμα* έχει ως προηγούμενο την περι-

---

[323] Δέχομαι ότι ο όρος *μείλινον* αποτελεί ένα επίθετο προερχόμενο από το μέλι και χρησιμοποιείται ως όρος αισθητικής επιβράβευσης. Για τις διάφορες σημασίες του όρου, βλ. Stockert (1992: 257 ad 234). Άλλωστε, το ίδιο φαίνεται ότι αντιλαμβάνεται ο Μύρης (1992: 47), ο οποίος μεταφράζει «μελώσαν τα ματάκια τα γυναίκεια μου| και χόρτασαν χαρές» στ. 233–234.

[324] Για την άποψη αυτή στηρίχτηκα αρκετά στην ανάλυση των Collard–Morwood (2017: 296 ad 171–173a).

[325] Για την εικονιστική ποιότητα του χωρίου βλ. Collard–Morwood (2017: 291).

[326] Ο Arnott (1962: 118) επισημαίνει ότι «he (ενν. Euripides) is compelled to rationalize the scenic background just as he rationalizes the myths which form the subjects of his play. If a real and solid building is permanently in view, it is unnatural to ignore it. This fundamental change of attitude transforms the *skēne* into a representational setting, and prepares the way for the total realism of Middle and New Comedy».

[327] Η άποψη αυτή έρχεται σε αντίθεση με την επισήμανση του Walton (2007: 248) ότι «ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν ζωγραφιστοί πίνακες για να αποδώσουν το τοπίο κοντά στη θάλασσα».

[328] Για την χρήση της τεχνικής της *ἐκφράσεως* κυρίως ως μεταποιητικό εργαλείο σε όλη την Πάροδο, βλ. Zeitlin (1994) και Torrance (2013: 82–93).

γραφή των εμβλημάτων στην ασπίδα του Αχιλλέα στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη (στ. 452–456) και στους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου (στ. 369–676).[329] Η *ἐνάργεια* και η *σαφήνεια* που συνοδεύουν την περιγραφή του εμβλήματος προσδίδει ζωντάνια και παραστατικότητα στην εικόνα οξύνοντας ακόμη περισσότερο την παρατηρητικότητα των θεατών.[330]

Στη συνέχεια, περιγράφονται τα καράβια των Αργείων (*Ἀργείων δὲ ταῖσδ' ἰσήρετμοι | νᾶες ἔστασαν πέλας*, 242–243). Η παρουσία της δεικτικής αντωνυμίας *ταῖσδε* υποδεικνύει το σημείο που βρίσκονται τα πλοία. Όπως, επισημαίνει ο Taplin, η χρήση της δεικτικής αντωνυμίας μπορεί να παρομοιαστεί με την κίνηση που κάνει κάποιος για να δείξει κάτι με το χέρι του.[331] Η δεικτική αντωνυμία σε συνδυασμό με τον τοπικό επιρρηματικό προσδιορισμό *πέλας* τοποθετεί χωροταξικά τα πλοία τόσο στο επίπεδο της πραγματικής τους θέσης στον κόλπο, όσο και στο σκηνικό καθώς προσδίδεται μια αίσθηση εγγύτητας στο *εδώ* και το *τώρα*.[332] Η θέση των πλοίων ορίζεται σε συνάρτηση με την θέση των προηγούμενων καραβιών, αλλά και της θέσης του Χορού.

Ακολουθεί η περιγραφή των καραβιών από την Αθήνα, των οποίων αρχηγός είναι ο γιος του Θησέα (*Ἀτθίδας δ' ἄγων | ἑξήκοντα ναῦς ὁ Θησέως | παῖς ἑξῆς ἐναυλόχει*, 247–249). Αξιοσημείωτη είναι η παρουσία του επιρρήματος *ἑξῆς*, το οποίο δείχνει τη διαδοχικότητα της περιγραφής, αλλά υποδεικνύει και τη θέση των καραβιών σε σχέση με τα υπόλοιπα.[333] Ωστόσο, και σε αυτήν την περίπτωση σημαντική είναι η χρήση της τεχνικής της *ἐκφράσεως* όσον αφορά το έμβλημα των καραβιών (*θεὰν | Παλλάδ' ἐν μωνύχοις ἔχων πτερω– | τοῖσιν ἅρμασιν θετόν, | εὔσημον γε φάσμα ναυβάταις*, 249–252). Ο όρος *φάσμα* ενισχύει την οπτική διάσταση του θεάματος προσδίδοντας ωστόσο και την ανάγκη της νοητικής διεργασίας από πλευράς των θεατών.[334] Επίσης, η χρήση του όρου *εὔσημος* ίσως λειτουργεί διττά. Αφενός μεν χαρακτηρίζει το έμβλημα ως προς τη θετική του λειτουργία για τους ναύτες, αφετέρου δε ίσως αποτελεί και έναν όρο ενδοδραματικής αποτίμησης της αισθητικής ποιότητας. Το πρόθημα *εὖ* ίσως προσδιορίζει την καλαίσθητη εφαρμογή της περιγραφής του εμβλήματος στο σκηνογραφικό φόντο, προ-

[329] Βλ. Collard–Morwood (2017: 292).

[330] Η Zeitlin (1994: 157) επισημαίνει τη χρηστικότητα μιας τέτοιας περιγραφής, καθώς σχεδιάστηκε για να μετατρέψει τους ακροατές σε θεατές.

[331] Βλ. Taplin (1996: 162).

[332] Βλ. Πεφάνης (1999: 181).

[333] Για τη σημασία του επιρρήματος, βλ. LSJ (1996[9]) s.v. *ἑξῆς*.

[334] Για τις σημασίες του όρου βλ. LSJ (1996[9]) s.v. *φάσμα*. Πρβλ. ακόμη Collard–Morwood (2017: 309 ad 249b–252).

σπαθώντας παράλληλα να κατευθύνει την προσληπτική δεκτικότητα των εξωτερικών θεατών.

Έπειτα, σειρά έχουν τα πλοία των Βοιωτών τα οποία έχουν στις πρύμνες ως έμβλημα τον Κάδμο να κρατάει έναν χρυσό δράκοντα (*Βοιωτῶν δ' ὅπλισμα πόντιον | πεντήκοντα νῆας εἰδόμαν |σημείοισιν ἐστολισμένας· | τοῖς δὲ Κάδμος ἦν | χρύσεον δράκοντ' ἔχων | ἀμφὶ ναῶν κόρυμβα,* 253–258). Η χρήση του όρου *εἰδόμαν* δημιουργεί εκ νέου την αίσθηση της αυτοψίας, καθώς η ρίζα *εἰδ–* δίνει έμφαση στο αντικείμενο της όρασης.[335] Τα πλοία βρίσκονται κοντά και η παρατηρητική ματιά του Χορού βρίσκεται εστιασμένη σ' αυτά, γεγονός που υποδεικνύει την παρουσία τους στον σκηνικό χώρο.[336] Σ' αυτό συντείνει και η μετοχή *ἐστολισμένας*. Η μετοχή χρησιμοποιείται αφενός για να αναδείξει την πολεμική εξάρτυση του πλοίου, αφετέρου για να υποδείξει τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες που αφορούν το πλοίο και κατ' επέκτασιν στο ίδιο το σκηνικό φόντο.

Η στροφή κλείνει με την αναφορά στα πλοία από τη Φωκίδα και τη Λοκρίδα (*Φωκίδος δ' ἀπὸ χθονὸς | Λοκρὰς δὲ ταῖσδ' δ' ἴσας ἄγων | ναῦς,* 261–263). Από ένα αρκετά φθαρμένο χωρίο, ξεχωρίζει η δεικτική αντωνυμία *ταῖσδε* όπου και πάλι υποδεικνύονται τα καράβια στα οποία αναφέρεται ο Χορός, διαχωρίζοντάς τα από τα υπόλοιπα πλοία.[337]

Στην παράσταση του Καλαβριανού, η ομάδα των κοριτσιών περιγράφει τα πλοία με συνεχείς εναλλαγές των κορυφαίων. Κάθε στροφή και αντιστροφή περιγράφεται από διαφορετικά μέλη του Χορού, ενώ τα πλοία τοποθετούνται σε μια γραμμική σειρά ακολουθώντας το μήκος του κοίλου. Η χειρονομιακή δείξη της εκάστοτε κορυφαίας κατευθύνει και το βλέμμα των υπόλοιπων κοριτσιών, οι οποίες συντεταγμένα στρέφουν την προσοχή τους στο σημείο που υποδεικνύεται (Εικόνες 14 και 15).

---

[335] Για τη σημασία της ρίζας *εἰδ–*, βλ. Chantraine (1968) s.v. *ὁράω*. Πρβλ. ακόμη Γκαστή (1998: 172, 172 σημ. 2).

[336] Η Zeitlin (1994: 145) εξηγεί ότι «these effects are most evident in what I would call examples of "hyperviewing": that is, those moments in Euripidean drama of ecphrastic discourse, which in their absortive gaze that is focused on a visual scene or tableau, join word and image in pictorial language».

[337] Ο Elam (2001: 96) υποστηρίζει ότι «οι αντωνυμικοί ή δεικτικοί προσδιοριστές υποδεικνύουν με χειρονομιακό τρόπο τα αντικείμενα στα οποία αναφέρεται ταυτόχρονα ο λόγος. Το σημείο ορισμού είναι το σώμα του ομιλητή–ηθοποιού, έτσι ώστε καθοριστική σημασία να αποκτά η εγγύτητα του εκάστοτε αναφερομένου αντικειμένου σε σχέση με το υποκείμενο».

(Εικόνα 14)

(Εικόνα 15)

Στο δραματικό κείμενο, εν αντιθέσει με τις προηγούμενες περιγραφές, τα καράβια του Αγαμέμνονα και του Μενελάου δεν περιγράφονται εκτενώς (*ἐκ Μυκήνας δὲ τᾶς Κυκλωπίας | παῖς Ἀτρέως ἔπεμπε ναυβάτας | ναῶν ἑκατὸν ἠθροϊσμένους*, 265–267). Παρουσιάζεται μόνο ο αριθμός τους χωρίς κανένα στοιχείο μεγαλοπρέπειας που να απορρέει από τα εμβλήματα των πλοίων τους. Η έλλειψη όρων όρασης και της τεχνικής της *ἐκφράσεως* αντικαθίστανται από τις αντικειμενικές συμβάσεις του θεάτρου του 5^{ου} αιώνα. Η γραμμική περιγραφή των καραβιών στο σκηνογραφικό φόντο από τα δεξιά προς τα αριστερά καταλήγει στο σκηνικό οικοδόμημα, το οποίο ως πολεμική σκηνή του Αγαμέμνονα αντικαθιστά τα εκατό πλοία των Ατρειδών και τη σκηνογραφική τους απεικόνιση.

Αντίθετα, στην περιγραφή των πλοίων του Νέστορα που ακολουθεί, χρησιμοποιείται εκ νέου η τεχνική της *ἐκφράσεως*, γεγονός που αναδεικνύει τη σκηνογραφική διάσταση του θεάματος (*ἐκ Πύλου δὲ Νέστορος | Γερηνίου κατειδόμαν | πρύμνας σῆμα ταυρόπουν ὁρᾶν, | τὸν πάροικον Ἀλφέον*, 273–276). Η χρήση του μεσοδυναμικού ρήματος *καθορῶμαι* επαναφέρει την αίσθηση της αυτοψίας και της γνώσης που απορρέει από αυτήν, καθώς ο Χορός φαίνεται ότι παρατηρεί με λεπτομέρεια τα πλοία. Η αυτοψία υποβοηθείται από την περιγραφή του εμβλήματος. Ο όρος *ὁρᾶν* προσδιορίζει έναν τρόπο όρασης που επικεντρώνεται στις ικανότητες του υποκειμένου να παρατηρεί, να κρατάει το βλέμμα του πάνω στο αντικείμενο της θέασης.[338] Εν προκειμένω, το έμβλημα ως αντικείμενο της όρασης λειτουργεί αποφασιστικά για την κατανόησή του από το υ-

[338] Βλ. Γκαστή (1998: 171). Για τις σημασίες του όρου, βλ. Chantraine (1968) s.v. *ὁράω*.

ποκείμενο της όρασης, δηλαδή τον Χορό, αλλά σε ένα άλλο επίπεδο και από τους θεατές.

Στη συνέχεια, η τελευταία στροφή αυτού του εναλλασόμενου στροφικού ζεύγους περιγράφει τα πλοία των Αινιάνων, των Επειών και των Ταφίων (στ. 277–287). Η χωρική τους παρουσία εγγράφεται με τη χρήση των δεικτικών αντωνυμιών *τῶνδε* (στ. 279, 282) και του τοπικού επιρρήματος *πέλας*. Και οι δύο όροι ίσως υποδεικνύουν τη δυνατότητα εντοπισμού και διαχωρισμού τους στο σκηνογραφικό φόντο.

Τέλος, η περιγραφή του στόλου κλείνει με τη θέση των καραβιών του Αίαντα (*Αἴας δ' ὁ Σαλαμῖνος ἔντροφος | †δεξιὸν κέρας | πρὸς τὸν λαιὸν ξύναγε | τῶν ἆσσον ὥρμει πλάταισιν† |ἐσχάταισι συμπλέκων*, 288–292). Η θέση των πλοίων του Αίαντα στο αριστερό πλευρό έρχεται να ολοκληρώσει την χωροταξία του στόλου, ενώ ο στίχος 292 ίσως προσφέρει και μια σκηνογραφική πληροφορία. Ο όρος *ἐσχάταισι* ίσως δηλώνει την άκρη του σκηνογραφικού φόντου, όπου βρίσκονται στριμωγμένα τα πλοία του Αίαντα. Για αυτό χρησιμοποιείται και ο όρος *συμπλέκων* που υποδηλώνει τη δυσκολία να τα ξεχωρίσουν.[339] Φαίνεται πως η περιγραφή των πλοίων είναι σε μια διάταξη γραμμική ακολουθώντας τη φυσική πορεία ενός κόλπου. Ο Αχιλλέας έχει το δεξί πλευρό, ενώ ο Αίας το αριστερό.

Η περιγραφή ολοκληρώνεται με την παραδοχή του Χορού για τη δύναμη του στόλου των Αχαιών (στ. 293–300). Η επανάληψη του ρήματος *εἰδόμαν* δύο φορές (στ. 295, 299) λειτουργεί ως ένα είδος υπενθύμισης της σκηνικής αυτοψίας που τελείωσε και ως μια ανακεφαλαίωση των περιγραφών που προηγήθηκαν.[340] Επιπλέον, ανακαλεί το *ὡς ἐσιδοίμαν* του στίχου 171, διευκρινίζοντας ότι αυτό για το οποίο είχαν έρθει να δουν, το είδαν, σηματοδοτώντας επίσης τη λήξη της συγκέντρωσης της προσοχής των θεατών στο αντικείμενο τη θέασης. Η πρόθεση των γυναικών της Χαλκίδας να δουν τον στρατό των Αχαιών διατυπώνεται με την είσοδό τους στην ορχήστρα (*Ἀχαιῶν στρατιὰν ὡς ἐσιδοίμαν*, 171). Η χρήση του όρου *εἰσοράω* υποδεικνύει την αυτοψία ως μέσο πιστοποίησης των φαινομένων,[341] καθώς η σημασία του ρήματος υποδηλώνει την κατεύθυνση αλλά και την απρόσκοπτη διατήρηση της προσοχής του θεατή στο αντικείμενο

[339] Για τον όρο *συμπλέκων*, βλ. Collard–Morwood (2017: 315 ad 288–293a).

[340] Η Kozak (2018: 142–143) χαρακτηρίζει το *εἰδόμαν* ως άμεση γνώση σε αντίθεση με το *κλύουσα* που το θεωρεί ως διαμεσολαβημένη γνώση.

[341] Βλ. Γκαστή (1998: 175–176, 176 σημ. 1), η οποία τονίζει ότι «η προσθήκη της μετοχής *εἰσιδών* προβάλλει ακόμη πιο εμφατικά τη γνωσιολογική αξία της αυτοψίας».

της θέασής του.[342] Παράλληλα, η χρήση του επιρρήματος *ἐνθάδε* στον στίχο 299 ορίζει την οπτική πραγμάτωση στο *εδώ* και το *τώρα* της δραματικής αφήγησης τοποθετώντας τη στον σκηνικό τόπο και χρόνο. Έτσι, τα πλοία ίσως είναι ζωγραφισμένα στο σκηνογραφικό φόντο δεξιά και αριστερά του σκηνικού οικοδομήματος.

Ο Καλαβριανός αντιλαμβανόμενος τη γραμμική σειρά των καραβιών που υποβάλλεται στο σκηνογραφικό φόντο από το δραματικό κείμενο, με τον Αχιλλέα στο δεξί μέρος του στόλου και τον Αίαντα στο αριστερό, εκμεταλλεύεται την αρχιτεκτονική του αρχαίου θεάτρου και τοποθετεί τον στόλο των Αργείων στο κοίλο του θεάτρου. Με αυτόν τον τρόπο, το κοίλο μετασχηματίζεται νοητικά στον κόλπο της Αυλίδας. Αυτή η πνευματική διεργασία του Χορού, αλλά και των ίδιων των θεατών αντικατοπτρίζει το *ὡς ἑσιδοίμαν* του στίχου 171.

Βέβαια, η ενσωμάτωση του στρατού στον σκηνικό χώρο δεν είναι τυχαία.[343] Ο Ευριπίδης τοποθετεί τον στρατό στο σκηνογραφικό φόντο μέσω της διηγητικής ανάπτυξης της περιγραφής του Χορού καταλύοντας τα όρια σκηνικού και εξωσκηνικού χώρου.[344] Έτσι, η υπόμνηση του στρατού καθ' όλη τη διάρκεια του έργου είναι ένα στοιχείο που ίσως εξηγεί και τις αποφάσεις που λαμβάνονται από τα δραματικά πρόσωπα.[345]

Στο ίδιο επίπεδο κινείται και ο Καλαβριανός, ωστόσο, η σκηνοθεσία του ενέχει μια μεταθεατρική σκοπιά. Ο στρατός εφόσον καταλαμβάνει, έστω και νοητικά, τη θέση των θεατών γίνεται και ο ίδιος θεατής των επί σκηνής γεγονότων λειτουργώντας καταλυτικά στις αποφάσεις των προσώπων. Με αυτόν τον τρόπο υποβάλλεται ένα ιδιότυπο *θέατρον εν θεάτρω*.

Η υπόμνηση του στρατού στα σκηνικά δρώμενα είναι συνεχής. Στο Β΄ Επεισόδιο, όταν η Κλυταιμνήστρα και ο Αγαμέμνονας συζητούν για τις ετοιμασίες του υποτιθέμενου γάμου της κόρης τους με τον Αχιλλέα, η Κλυταιμνήστρα ρωτάει τον Αγαμέμνονα για τον τόπο του γαμήλιου δείπνου προς τιμήν των γυναικών (*ἡμεῖς δὲ θοίνην ποῦ γυναιξὶ θήσομεν;*, 722). Η απάντηση του Αγαμέμνονα είναι ότι το τραπέζι θα γίνει κοντά

[342] Οι Collard–Morwood (2017: 296 ad 171–173a) αναφέρουν ότι «the compound verb εἰσοράω means 'set (and keep) eyes on', asense aided by the mid. Voice».

[343] Χουρμουζιάδης (1991[2]: 232). Η Zeitlin (1994: 145) επισημαίνει ότι «they (ενν. the scenes) take place as counterpaint to an initial speaker or speakers, and their immediate function is to shift the perspective to expand in detail and scope the sense of the actual visual décor as well as to set the scene in the mind' s eye».

[344] Βλ. Issacharoff (1981: 215–216).

[345] Ο Michelakis (2006: 44–46) και οι Collard–Morwood (2017: 28) θέτουν τον στρατό ως ένα εξωσκηνικό πρόσωπο που επηρεάζει τα δραματικά τεκταινόμενα. Βλ. ακόμη Lloyd (2012: 345).

στα καράβια (*ἐνθάδε πάρ' εὐπρύμνοισιν Ἀργείων πλάταις*, 723). Η χρήση του *ἐνθάδε* λειτουργεί ως μια υπενθύμιση της παρουσίας των καραβιών στο σκηνογραφικό φόντο καθώς το επίρρημα λειτουργεί ως προσδιορισμός του τόπου προσδίδοντας μια αμεσότητα και μια εγγύτητα με το θέαμα των καραβιών.[346] Παράλληλα, το *εὐπρύμνοισιν* ανακαλεί την εκφραστική λειτουργία της Παρόδου με την περιγραφή των εμβλημάτων στις πρύμνες των πλοίων, επαναφέροντας την οπτική πραγμάτωσή της.

Ένα ακόμη σημείο που προσδιορίζει τον ενεργό ρόλο του στρατού στη λήψη των αποφάσεων των δραματικών προσώπων, είναι στο Δ΄ Επεισόδιο. Μετά την ικεσία της Ιφιγένειας, ο Αγαμέμνονας εξηγεί γιατί δεν μπορεί να υπαναχωρήσει στην απόφασή του να θυσιάσει την κόρη του. Εξηγεί ότι είναι στην υπηρεσία της Ελλάδος και υπό την πίεση του στρατού. Μάλιστα υποδεικνύει και την ύπαρξή του (*ὁρᾶθ' ὅσον στράτευμα ναύφαρκτον τόδε*, 1259). Η χρήση του ρήματος *ὁράω*, όπως επισημάναμε και προηγουμένως, λειτουργεί ως προσδιορισμός του τρόπου θέασης του αντικειμένου. Επιπλέον, η κατευθυντική λειτουργία της προστακτικής σε συνδυασμό με τη δεικτική αντωνυμία *τόδε* ενισχύει την παρουσία του στρατού στο οπτικό πεδίο τόσο των εσωτερικών αποδεκτών του εκφωνήματος (Κλυταιμνήστρα, Ιφιγένεια), όσο και των εξωτερικών αποδεκτών (θεατές).[347] Παράλληλα, ως αντικείμενο της δείξης καθορίζεται ο στρατός, ο οποίος διευκρινίζεται ως *ναύφαρκτος*. Η σύνθεση του όρου *ναῦς* με το επίθετο *φαρκτός–ή–όν* αφενός δύναται να λειτουργήσει ως μια πολεμική εικονοποϊία που προκαλεί φόβο,[348] αφετέρου μπορεί να προσδιορίζει το σκηνογραφικό φόντο με τα ζωγραφισμένα καράβια στο σκηνικό να λειτουργούν ως ένας εικαστικός φράκτης. Η παρουσία του στρατού λειτουργεί καθοριστικά για τον Αγαμέμνονα και για την απόφασή του να θυσιάσει την κόρη του, ενώ εξηγεί και την άκαρπη ικεσία της Ιφιγένειας.

Τέλος, άλλο ένα χωρίο που υποδεικνύει τη λειτουργική υπόμνηση του στρατού στο προσκήνιο είναι στο Δ΄ Επεισόδιο, όταν παίρνει τον λόγο η Ιφιγένεια και δηλώνει τη μεταστροφή της παραπέμποντας στην παρουσία του θεώμενου στρατού (*εἰς ἔμ' Ἑλλὰς ἡ μεγίστη πᾶσα νῦν ἀποβλέπει*, 1378). Η Ιφιγένεια προβάλλει την οπτική διάσταση της σκηνής (*ἀποβλέπει*) και την ίδια το αντικείμενο της θέασης (*εἰς ἔμ'*). Ο όρος

[346] Η εγγύτητα των καραβιών αναγνωρίζεται από τον Μπλάνα (2017: 91), ο οποίος μεταφράζει «εδώ, δίπλα στα ένδοξα καράβια μας». Το κόμμα λειτουργεί ως δείκτης σύνδεσης των δύο επιρρηματικών προσδιορισμών, καθώς η φράση «δίπλα στα ένδοξα καράβια μας» λειτουργεί ως επεξήγηση στον τοπικό προσδιορισμό «εδώ».

[347] Για την προστακτική *ὁρᾶτε* και σε άλλα έργα του Ευριπίδη, βλ. Collard–Morwood (2017: 552 ad 1259–1262).

[348] Βλ. Collard–Morwood (2017: 552 ad 1259–1262).

ἀποβλέπω συντασσόμενος με την πρόθεση *εἰς* και αιτιατική δηλώνει τη σταθερή θέαση.[349] Η Ιφιγένεια τοποθετεί ολόκληρη την Ελλάδα στη σταθερή θέση του παρατηρητή, θέση την οποία θα μπορούσε να κατέχει σκηνογραφικά ο στρατός, λόγω της σταθερότητας του σκηνικού.[350]

Η παρουσία του στρατού στον σκηνικό χώρο απασχόλησε και τους σύγχρονους σκηνοθέτες. Ο Χατζάκης στην παράστασή του για το Θεσσαλικό θέατρο αντιλαμβάνεται τη λειτουργικότητα της ύπαρξης του στόλου στο σκηνογραφικό φόντο. Σε συνεργασία με τη σκηνογράφο Έρση Δρίνη, ο Χατζάκης δημιουργεί ένα σκηνικό από λευκά τριγωνικά πανιά που εφάπτονται σε ιστία. Τα πανιά είναι τοποθετημένα εναλλάξ και διαδοχικά σε βάθος τεσσάρων σειρών (Εικόνα 16).

(Εικόνα 16)

Οι σκηνογραφικές επιλογές που θυμίζουν προσκοπικές σκηνές ανακαλούν και το σκηνικό φόντο της τραγωδίας που είναι η πολεμική σκηνή του Αγαμέμνονα ενώ συγχρόνως παραπέμπουν σε ιστία πλοίων υποδεικνύοντας την εγγύτητα της σκηνής του Αγαμέμνονα με τα πλοία των Αχαιών.[351] Ωστόσο, παρόλη την ευρηματικότητα του

[349] Για τις σημασίες του όρου *ἀποβλέπω*, βλ. LSJ (1996[9]) s.v. *ἀποβλέπω*.

[350] Για το πανελλήνιο στοιχείο στο έργο, βλ. Michelakis (2006: 76–78) και Collard–Morwood (2017: 15–18).

[351] Ο ίδιος ο Χατζάκης υποστηρίζει ότι επιδίωξε ένα λιτό σκηνικό που να θυμίζει ιστία πλοίων και σκηνές. Για την άποψη του σκηνοθέτη, βλ. Β. Αγγελικόπουλος, «Η Ιφιγένεια στην Αυλίδα, μια μαραμένη ψυχή», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 25/08/2007.

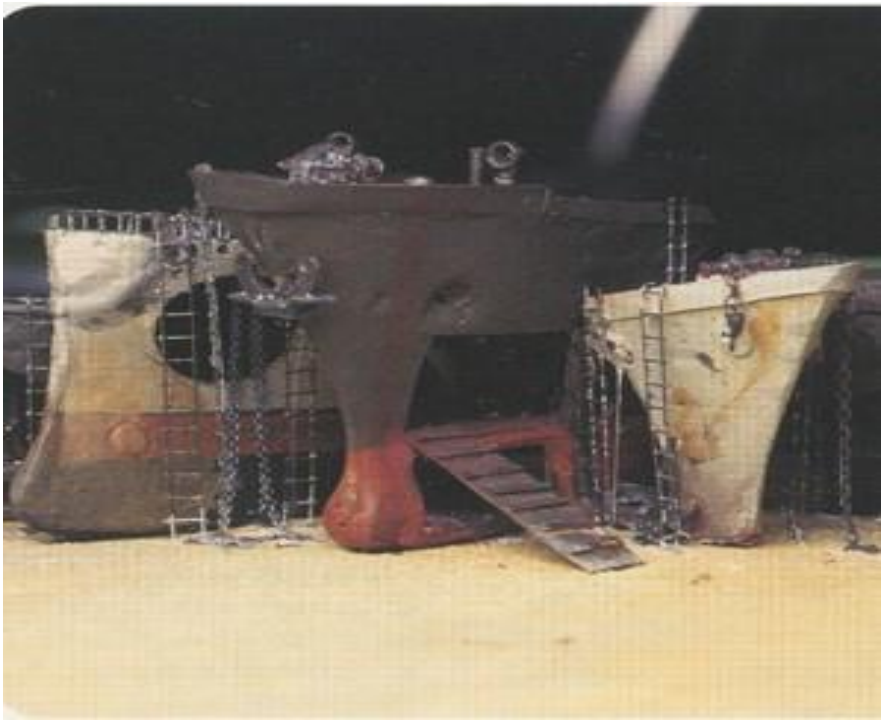
σκηνικού, ο Χατζάκης παρουσιάζει τις γυναίκες του Χορού να εισέρχονται με γέλια και να αφηγούνται τι είδαν στο στρατόπεδο των Αχαιών χωρίς να αξιοποιεί καθόλου το σκηνογραφικό του φόντο με τη χρήση χειρονομιακών δεικτικών ενεργειών. Η σκηνοθεσία του εστιάζει κυρίως στο οπτικό παραμερίζοντας το λεκτικό μέρος της Παρόδου.

Βέβαια, στη συνέχεια φαίνεται ότι το σκηνικό συνεισφέρει στη δραματική οικονομία. Στο Β΄ Επεισόδιο, κατά τη διάρκεια της συνομιλίας της Κλυταιμνήστρας με τον Αγαμέμνονα για τις διαδικασίες του γάμου της Ιφιγένειας με τον Αχιλλέα, στην ερώτηση της Κλυταιμνήστρας «και πού θα στήσουμε των γυναικών το φαγοπότι;» (στ. 722), ο Αγαμέμνονας απαντά «Εδώ σιμά· στων Αργείων τα καλόπρωρα πλοία» (στ. 723). Η απάντηση του Αγαμέμνονα συνοδεύεται και από την χειρονομιακή δείξη του σκηνικού. Έτσι, δηλώνεται η χωρική εγγύτητα του στρατού με τα επί σκηνής τεκταινόμενα, επηρεάζοντας την εξέλιξη του δράματος.

Σε αντίθεση με τον Χατζάκη, ο Τσιάνος στην παράστασή του με το Εθνικό Θέατρο προσπάθησε να επιτύχει ένα μεγαλοπρεπές σκηνικό αποτέλεσμα.[352] Σε συνεργασία με τον σκηνογράφο Γιάννη Μετζικώφ στήθηκαν ως σκηνογραφικό φόντο τρεις «σιδερένιες» πλώρες αντιτορπιλικών καραβιών του 19ου αιώνα (Εικόνα 17).[353]

[352] Βλ. Ε.Δ. Χατζηιωάννου, «Ναυπηγείο στη σκηνή της Επιδαύρου. Ένα ναυπηγείο ετοιμάζεται από τον Γιάννη Μετζικώφ, για να στηθεί στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου», *ΤΑ ΝΕΑ*, 18–19/05/2002, όπου αναφέρεται ότι «ο σκηνοθέτης και ο σκηνογράφος της "Ιφιγένειας εν Αυλίδι" έχουν κοινή την πεποίθηση, πως, όπως όλα τα Εθνικά Θέατρα οφείλουν να κάνουν μεγάλες παραστάσεις, έτσι και μια παράσταση του Εθνικού Θεάτρου οφείλει να είναι μεγαλειώδης»

[353] Βλ. Γ.Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Η Ιφιγένεια… στο Ναυτικό. Μια "Ιφιγένεια εν Αυλίδι" - υπερπαραγωγή παρουσίασε το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο», *ΤΑ ΝΕΑ*, 05/08/2002. Η αρχική ιδέα περιελάμβανε την τοποθέτηση τεσσάρων πλοίων ως σκηνικό (βλ. Ε.Δ. Χατζηιωάννου, «Ναυπηγείο στη σκηνή της Επιδαύρου», *ΤΑ ΝΕΑ*, 18–19/05/2002).



(Εικόνα 17)

Τα καράβια ήταν απολύτως λειτουργικά καθώς οι υποκριτές έμπαιναν και έβγαιναν από αυτά και χρησιμοποιούνταν ακόμη και το κατάστρωμά τους. Έτσι, το σκηνικό αποτελούσε και τη σκηνή του Αγαμέμνονα, αλλά και τη «ζωντανή» παρουσία του στόλου. Το ύψος των καραβιών έφτανε τα 6,80 μέτρα ενώ η επιβλητική τους παρουσία έδινε την αίσθηση ότι ξεπερνούσαν τα 20 μέτρα.[354] Η μεγαλειώδης σκηνική εικόνα των καραβιών λειτούργησε ως αντιστάθμισμα της απόκλισης από το δραματικό κείμενο καθώς ο Τσιάνος παρέβλεψε τελείως τους στίχους της Παρόδου με την περιγραφή των πλοίων (στ. 231–302).[355] Μολαταύτα, το σκηνικό αποτέλεσμα δημιούργησε την εντύπωση ενός σιδερόφρακτου τείχους,[356] μετασχηματίζοντας την εικόνα του *ναύφαρκτου* στρατεύματος (στ. 1259) και εκτεινόταν απειλητικό τόσο για τους πρωταγωνιστές του έργου, όσο και για τους θεατές.[357]

Πέρα από το σκηνικό του Μετζικώφ, η στρατιωτική παρουσία είναι εκτεταμένη στην παράσταση του Τσιάνου. Ένας 14μελής Χορός στρατιωτών παρουσιάζεται ήδη

[354] Τα στοιχεία ανακτήθηκαν από τον Γ.Δ.Κ. Σαρηγιάννη, «Τα πλοία ήταν χαμηλότερα… και ο υπουργός παρών», *ΤΑ ΝΕΑ*, 17–18/08/2002.

[355] Θυμίζουμε ότι ο Τσιάνος επέλεξε την απόδοση και όχι τη μετάφραση του κειμένου.

[356] Βλ. χ.σ., «"Ιφιγένεια εν Αυλίδι". Το θύμα και οι πολεμοκάπηλοι "ήρωες"», *ΕΘΝΟΣ*, 12/07/2002.

[357] Βλ. Κ. Ραπανάκη, «Κατάμεστο το Αρχαίο Ωδείο στην "Ιφιγένεια εν Αυλίδι"», *Η ΝΙΚΗ*, 09/08/2002.

εξαρχής στον σκηνικό χώρο.[358] Βρίσκονται τοποθετημένοι σε μια πρόχειρη σκηνή, η οποία βρίσκεται μπροστά και δεξιά από τα καράβια (Εικόνα 18). Ο Χορός των στρατιωτών εκφωνεί εναλλάξ τους στίχους 45–88 του Προλόγου με αποδέκτη τον Αγαμέμνονα, ο οποίος κάθεται στη θυμέλη που αποτελείται από τρία μεγάλα σκουριασμένα γρανάζια. Η μέθοδος του *θεάτρου εν θεάτρω*, αγαπημένη του Τσιάνου λειτουργεί και ως ένα είδος πίεσης για τον Αγαμέμνονα, ενώ ο τρόπος με τον οποίο είναι ενδεδυμένος ο Χορός, θυμίζει έναν διονυσιακό Χορό, πράγμα που επιτείνει τον μεταθεατρικό χαρακτήρα της σκηνής.[359] Η αφήγηση της προϊστορίας από τον Χορό σταματά απότομα ύστερα από παρέμβαση του θεατή Αγαμέμνονα όταν αναφέρουν ότι «δεμένοι είμαστε ακόμη στην Αυλίδα» (στ. 88).[360] Η απότομη κίνηση του Αγαμέμνονα που διαλύει την μικρή παράσταση του στρατού, υποδεικνύει την τεράστια πίεση που του ασκείται.

(Εικόνα 18)

[358] Ο Έννιος πρώτος χρησιμοποίησε έναν ανδρικό Χορό αποτελούμενο από στρατιώτες στην *Iphigenia* του, γεγονός που όπως επισημαίνει ο Michelakis (2006: 122) «must have redefined the dynamics of the relation between the on–stage characters and the army, increasing the pathos of their confrontation while also reducing some of its ambiguities and ironies».

[359] Για τη χρήση της μεθόδου του *θεάτρου εν θεάτρω* στις *Χοηφόρους* του Τσιάνου, βλ. Σακαρέλλου (2019: 48).

[360] Αυτό υποστηρίζει και ο ίδιος ο Τσιάνος στο Β. Αγγελικόπουλος, «Η Ιφιγένεια πεθαίνει από αηδία… Μια νέα "ανάγνωση" της τραγωδίας του Ευριπίδη στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου», *Ελευθεροτυπία*, 21/07/2002.

Επίσης, η στρατιωτική πίεση γίνεται ακόμη πιο ενεργή στη συνέχεια της παράστασης όταν ο ιδιότυπος Χορός των στρατιωτών ανεβαίνει στο κατάστρωμα των πλοίων και γίνεται επόπτης των σκηνικών και γεγονότων και η παρουσία του γίνεται ακόμη πιο πιεστική για τους επί σκηνής δρώντες. Στο Δ΄ Επεισόδιο, μετά την ικεσία της Ιφιγένειας, ενώ ο Αγαμέμνονας βρίσκεται ξαπλωμένος στη θυμέλη, πετάγεται όρθιος και εν εξάλλω προσπαθεί να δικαιολογήσει τη στάση του να θυσιάσει την Ιφιγένεια. Αναφέρεται στον στρατό με τη φράση «κοιτάχτε πόσοι Έλληνες στα καράβια» συμπυκνώνοντας το νόημα των στίχων 1259–1260. Η αποστροφή του λόγου του Αγαμέμνονα βρίσκει το οπτικό του αντίστοιχο στο σκηνικό φόντο. Οι στρατιώτες βρίσκονται ως άλλοι θεατές των γεγονότων, αντιστρέφοντας το θέατρο εν θεάτρω της αρχής του έργου. Η παρουσία τους στο κατάστρωμα των πλοίων λειτουργεί καταλυτικά στην απόφαση του Αγαμέμνονα (Εικόνα 19).

(Εικόνα 19)

Επίσης, η παρουσία του στρατού δεν εξαντλείται μόνο στον χώρο του σκηνικού φόντου. Στο Δ΄ Επεισόδιο, παράλληλα με την είσοδο του Αχιλλέα, εισέρχεται και ο Χορός των στρατιωτών, ο οποίος κινείται αργά και σταθερά περιμετρικά της ορχήστρας. Οι στρατιώτες δημιουργούν έναν απειλητικό κλοιό που περικλείει την Ιφιγένεια, την Κλυταιμνήστρα και τον Αχιλλέα. Όταν ο Αχιλλέας διαμηνύει τον επικείμενο ερχομό του Οδυσσέα για να πάρει την Ιφιγένεια και να τη σφάξει, οι στρατιώτες επιτελούν την απειλή πιάνοντας τα μαχαίρια που έχουν στα θηκάρια τους. Ο Τσιάνος φανερά επιδεικνύει τη δύναμη του στρατού επάνω στην Ιφιγένεια, η οποία οδηγείται στη μικρή σκηνή μπροστά από τα πλοία. Από εκεί ανακοινώνει την απόφασή της να θυσιαστεί εκουσίως κάνοντας παράλληλα μνεία στην ύπαρξη του στρατού «σ' εμένα η παντοδύναμη Ελλάδα τα μάτια της έστρεψε» (στ. 1378). Η ύπαρξη της ίδιας στο ιδιότυπο αυτό πάλκο και η περιμετρική παρουσία των στρατιωτών δημιουργεί και πάλι την εικόνα του *θεάτρου εν θεάτρω* με την Ιφιγένεια στον ρόλο του πρωταγωνιστή και τον στρατό στον ρόλο του θεατή, καθώς η περιμετρική του θέση στην ορχήστρα αντιπροσωπεύει τη θέση των εξωτερικών θεατών. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται σκηνικά η λειτουργία του ρήματος *ἀποβλέπει* (στ. 1378), με την Ιφιγένεια ως το σκηνικό αντικείμενο της θέασης και τον Χορό στη θέση του υποκειμένου.

Παρόμοια είναι και η σκηνοθετική πρόταση του Καλαβριανού. Στην παράστασή του, η Ιφιγένεια προχωράει και παίρνει θέση σε ένα από τα δύο μικρόφωνα που είναι στημένα στην άκρη της ορχήστρας. Η απόφασή της είναι σημαντική και πρέπει να εκφωνηθεί από το μικρόφωνο για να ακουστεί καθαρά (Εικόνα 20). Η θέση δίπλα στο μικρόφωνο αποκτά μια ιδιαίτερη χωρική σημασία. Η Ιφιγένεια αναδεικνύεται σε εστιασμένο οπτικό αντικείμενο της σκηνής, ενώ οι υπόλοιποι γίνονται υποκείμενα της θέασης. Σε αυτούς συγκαταλέγονται εκτός από τους εσωτερικούς θεατές και οι εξωτερικοί θεατές, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο τον όρο *ἀποβλέπει* του στίχου 1378.

(Εικόνα 20)

Από την εξέταση του αρχαίου κειμένου, διαπιστώνω ότι στο δεύτερο μέρος της Παρόδου υπάρχουν αρκετά στοιχεία που ενισχύουν τις ήδη παραδεδομένες απόψεις για την ύπαρξη της σκηνογραφίας στο θέατρο του 5^{ου} αιώνα. Τα ρήματα όρασης, το ρεαλιστικό εικονιστικό λεξιλόγιο σε συνδυασμό με όρους σκηνικής δείξης και της παρατακτικής περιγραφής των καραβιών μας επιτρέπει να υποθέσουμε την πιθανή ύπαρξη ρεαλιστικά αποδιδόμενων σκηνογραφικών μέσων. Επιπλέον, η διαρκής υπόμνηση της παρουσίας του στρατού επιτυγχάνεται με τη χρήση όρων όρασης και σκηνικής δείξης σε σημεία που είναι ιδιαιτέρως σημαντικά για την εξέλιξη του δράματος. Αυτό ενισχύει ακόμη περισσότερο την οπτική διάσταση της Παρόδου. Παράλληλα, οι σύγχρονες σκηνοθετικές προσεγγίσεις του έργου υποδεικνύουν αυτήν τη λειτουργική παρουσία του στρατού είτε με σκηνικά ή με μεταθεατρικά μέσα.

Συμπεράσματα

Από την ανάλυση που προηγήθηκε, επιβεβαιώνεται η άποψη ότι οι εσωκειμενικές διδασκαλίες αποτελούν καθοριστικό παράγοντα στη σκηνική πραγμάτωση του έργου. Ως εκ τούτου, βασική είναι η ερμηνευτική λειτουργία των σύγχρονων σκηνοθετικών προσεγγίσεων που σε αρκετές περιπτώσεις αξιοποιούν με εφευρετικότητα τις ενδείξεις που ενυπάρχουν στο δραματικό κείμενο. Πιο συγκεκριμένα, τα βασικά εξαγόμενα της μελέτης μου συμπυκνώνονται στις ακόλουθες συμπερασματικές προτάσεις:

1) Από την εξέταση των προσεγγιστικών σχέσεων, φαίνεται ότι μεγάλη δραματική και δραματουργική σημασία επιτελούν οι χειρονομίες και η είσοδος των υποκριτών στην «οικεία» απόσταση. Οι χειρονομίες που επιτελούνται είναι σημαντικές για την εξέλιξη της δράσης του έργου και προσφέρουν αρκετά στοιχεία για τη σχέση των χαρακτήρων σε κοινωνικό, πολιτικό και διαπροσωπικό επίπεδο. Αυτό εμφαίνεται από τη χωροταξική τοποθέτηση των ηθοποιών και στις σύγχρονες παραστάσεις. Γενικότερα, οι σύγχρονοι σκηνοθέτες στοχεύουν στην απόδοση των εγγεγραμμένων στο κείμενο προσεγγιστικών σχέσεων.

Η είσοδος ενός χαρακτήρα στην «οικεία» απόσταση ενός άλλου χαρακτήρα δημιουργεί μια ανισορροπία. Στην περίπτωση του Πρεσβύτη με τον Μενέλαο, η τολμηρή παρέμβαση του Πρεσβύτη αναδεικνύει την πολιτική κατάπτωση του Μενελάου. Αντίθετα, η απτική σχέση του Μενελάου με τον Αγαμέμνονα αισθητοποιεί την κοινωνική και πολιτική υπονόμευση του τελευταίου. Στην περίπτωση της σχέσης της Κλυταιμνήστρας με τον Αχιλλέα, γίνεται αντιληπτή η αντιστροφή των κοινωνικών δεδομένων. Η δυναμική Κλυταιμνήστρα ταπεινώνεται ικετεύοντας για το παιδί της μπροστά στον μέχρι πρότινος αιδήμονα Αχιλλέα. Τέλος, η σχέση της Ιφιγένειας με τον Αγαμέμνονα εξελίσσεται από την αμοιβαία συναισθηματική αδυναμία στην παντοδυναμία του Αγαμέμνονα και την κοινωνική αδυναμία της Ιφιγένειας.

Από την εξέταση των δύο σκηνών ικεσίας, εκείνη της Κλυταιμνήστρας στο Γ΄ Επεισόδιο και της Ιφιγένειας στο Δ΄ Επεισόδιο, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το σύμπλεγμα ικετευτικών χειρονομιών αποτελεί μια χειρονομιακή στάση. Η φυσική κίνηση χαμηλώματος του σώματος, το γονάτισμα και η αποστροφή προς ορισμένα μέλη του σώματος του ικετευόμενου λειτουργούν και ως ένα σχόλιο των κοινωνικών σχέσεων των δύο χαρακτήρων. Η αυτοϋποβάθμιση του ικέτη εξαίρει το κοινωνικό και πολιτικό status του ικετευόμενου. Η φυσική στάση κατωτερότητας που διατηρεί ο ικέτης ανα-

δεικνύει την ανωτερότητα του ικετευόμενου τόσο σε κοινωνικό, όσο και σε διαπροσωπικό επίπεδο με συνέπεια να προβάλλεται η δύναμη του δέκτη της ικεσίας έναντι της αδυναμίας του ικέτη. Στις σύγχρονες σκηνοθετικές προσεγγίσεις, η «μεταφορική» ικεσία, δηλαδή η ικεσία χωρίς την απτική επαφή, αποτελεί ένα σκηνικό μέσο που προεξοφλεί την απόρριψη της ικεσίας από τον ικετευόμενο. Αντίθετα, η φυσική επαφή του ικετευόμενου με τον ικέτη παράγει ένα tableau vivant εξάπτοντας τα συναισθήματα και την *φαντασίαν* των θεατών.

2) Το λεξιλόγιο της χορικής αυτοαναφορικότητας δύναται να λειτουργήσει και ως δείκτης της σκηνικής αποτύπωσης των κινήσεων του Χορού. Τα μέλη του Χορού τραγουδούν και ορχούνται αναφερόμενοι στον ρόλο τους, ενώ οι αναφορές σε άλλους Χορούς που εκτελούν τις χορευτικές τους κινήσεις εξωσκηνικά, δύνανται να προβάλλονται από τον Χορό με την ταυτόχρονη επιτέλεση των κινήσεών τους.

Στην Πάροδο του έργου, η περιγραφή των κινήσεων του εξωσκηνικού Αχιλλέα ανακαλείται και οπτικοποιείται με τις κινήσεις ενός χορευτή, ενώ το τέθριππο άρμα, με το οποίο διαγωνίζεται ο Αχιλλέας, αναπαριστάνεται από ορισμένα μέλη του Χορού, τα οποία καταλαμβάνουν συγκεκριμένες θέσεις στη σκηνική διάταξη του θιάσου στην ορχήστρα. Στην παράσταση του Καλαβριανού, οπτικοποιούνται τόσο ο εξωσκηνικός Αχιλλέας με τη μεταμόρφωση ενός χορευτή σε σκηνικό του αντίγραφο, όσο και το ιδιότυπο τέθριππο αποτελούμενο από πέντε μέλη του Χορού.

Στο Γ΄ Στάσιμο που αποτελεί την άλλη περίπτωση χορικής αυτοαναφορικότητας, οι Χοροί των Πιερίδων Μουσών και των Νηρηίδων προβάλλονται μέσα από την εκτεταμένη *χορεία* του Χορού. Οι χορευτικές κινήσεις που περιγράφονται, εκτελούνται από το ένα ημιχόριο του Χορού. Η διάταξη του Χορού σε συνδυασμό με τις χορευτικές κινήσεις προσφέρει τη δυνατότητα της νοερής μετατόπισης από τον δραματικό χώρο σε έναν εξωδραματικό. Παρόμοια, οι σύγχρονες παραστάσεις του Τσιάνου, του Χατζάκη και του Καλαβριανού διαπνέονται από μια έντονη χορευτικότητα. Ο Τσιάνος και ο Χατζάκης ακολουθούν τις υποδείξεις του κειμένου με κυκλικές και ελικοειδείς κινήσεις. Αντίθετα, ο Καλαβριανός εστιάζει στη δυναμική αναπαράσταση του χορευτικού μοτίβου.

3) Ως προς τα παραγλωσσικά σημεία, όλοι οι μη λεκτικοί ήχοι λειτουργούν ως μέσο απόδοσης των ιδιαίτερων συναισθημάτων του εκάστοτε δραματικού προσώπου. Η εγγραφή τους στο κείμενο επηρεάζει ολόκληρη τη σκηνική ερμηνεία των υποκριτών

καθώς δημιουργείται συντονισμός της φωνής και του σώματος με στόχο την ενίσχυση του θεάματος.

Οι «φωνητικοί χαρακτήρες» όπως τα επιφωνήματα *οἴμοι, οἴ, αἰαῖ, παπαῖ, φεῦ, ἰώ* λεκτικοποιούν τη συναισθηματική κατάσταση του δραματικού προσώπου, ενώ η in-traversum παρουσία τους στο κείμενο καταδεικνύει και τη λειτουργικότητά τους. Ωστόσο, παρατηρείται ότι η απόδοση αυτών των «φωνητικών χαρακτήρων» στις σύγχρονες παραστάσεις, δεν είναι δεδομένη. Οι σκηνοθέτες και οι μεταφραστές δεν περιορίζονται απλώς και μόνο στη χρήση τους, αλλά σε πολλές περιπτώσεις απαλείφουν ή ενσωματώνουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους στον φωνητικό κώδικα των υποκριτών. Έτσι, προβάλλεται, αναδεικνύεται ή αποσιωπάται η συναισθηματική κατάσταση των δραματικών χαρακτήρων, ανάλογα με την πρόθεση του εκάστοτε σκηνοθέτη.

Οι «φωνητικοί ποιοτικοί δείκτες», δηλαδή τα στοιχεία που καταδεικνύουν την ένταση, την οξύτητα και το εύρος της φωνής, βρίσκονται ενσωματωμένοι στο κείμενο κυρίως σε λεκτικά ρήματα, όπως το *θροῶ, βοῶ, φυσῶ*. Η διαφορετική σημασιολογική τους χροιά αναδεικνύει και τον τρόπο φωνητικής υπόκρισης από μέρους του υποκριτή. Στις παραστάσεις του Τσιάνου, του Χατζάκη και του Καλαβριανού, οι «φωνητικοί ποιοτικοί δείκτες» αξιοποιούνται ώστε να προσδιορίσουν τον τρόπο υπόκρισης.

4) Όσον αφορά τις φραστικές ενδείξεις σκηνογραφίας στο έργο, φαίνεται ότι στο δεύτερο μέρος της Παρόδου υπάρχουν αρκετά στοιχεία που ενισχύουν τις ήδη παραδεδομένες απόψεις για την ύπαρξη της σκηνογραφίας στο θέατρο του 5^{ου} αιώνα. Τα ρήματα όρασης, το ρεαλιστικό εικονιστικό λεξιλόγιο σε συνδυασμό με όρους σκηνικής δείξης και της παρατακτικής περιγραφής των καραβιών μας επιτρέπει να υποθέσουμε την πιθανή ύπαρξη ρεαλιστικά αποδιδόμενων σκηνογραφικών μέσων.

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται από τον Ευριπίδη στην οπτική διάσταση της Παρόδου που ενισχύεται ιδιαίτερα από τη διαρκή υπόμνηση της παρουσίας του στρατού. Η υπόμνηση αυτή επιτυγχάνεται με τη χρήση όρων όρασης και σκηνικής δείξης σε σημεία που είναι ιδιαιτέρως σημαντικά για την εξέλιξη του δράματος. Παράλληλα, οι σκηνοθέτες του έργου αντιλαμβάνονται αυτήν τη λειτουργική παρουσία του στρατού και τη μεταγράφουν στο σύγχρονο θέατρο με τη βοήθεια είτε σκηνικών ή μεταθεατρικών μέσων.

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1. Ο Πρεσβύτης (Ν. Χατζόπουλος) και ο Μενέλαος (Φ. Μουρατίδης), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2002, Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&photoID=9473

Εικόνα 2. Η διαμάχη του Πρεσβύτη (Γ. Καύκας) με τον Μενέλαο (Ν. Μαραγκόπουλος), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: Κ.Θ.Β.Ε., Φωτογράφος: Τάσος Θώμογλου

Εικόνα 3. Η Κλυταιμνήστρα (Μ. Τσιμά) ικετεύει τον Αχιλλέα (Θ. Ραφτόπουλος), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: Κ.Θ.Β.Ε., Φωτογράφος: Τάσος Θώμογλου

Εικόνα 4. Η Κλυταιμνήστρα (Μ. Κεχαγιόγλου) ικετεύει τον Αχιλλέα (Αι. Χειλάκης), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2002, Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=207&photoID=9468

Εικόνα 5. Η Ιφιγένεια (Α. Ευστρατιάδου) φιλάει το χέρι του Αγαμέμνονα (Γ. Γλάστρας), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: Κ.Θ.Β.Ε., Φωτογράφος: Τάσος Θώμογλου

Εικόνα 6. Η Ιφιγένεια (Α. Ευστρατιάδου) ικετεύει τον Αγαμέμνονα (Γ. Γλάστρας), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: http://greekfestival.gr/festival_events/ifigeneia-en-aylidi/#iLightbox[gallery_image_1]/26, Φωτογράφος: Τάσος Θώμογλου.

Εικόνα 7. Η Ιφιγένεια (Α. Ευστρατιάδου) και ο Αγαμέμνονας (Γ. Γλάστρας), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: http://greekfestival.gr/festival_events/ifigeneia-en-aylidi/#iLightbox[gallery_image_1]/18, Φωτογράφος: Τάσος Θώμογλου.

Εικόνα 8. Η Ιφιγένεια (Α. Ευστρατιάδου) ικετεύει τον Αγαμέμνονα (Γ. Γλάστρας), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: Κ.Θ.Β.Ε. https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=49748&mode=25&pg=1&item=51329#gallery-19, Φωτογράφος: Τάσος Θώμογλου.

Εικόνα 9. Triumphal Quadriga, Πηγή: http://mikestravelguide.com/things-to-do-in-venice-visit-the-basilica-and-museum-of-st-mark/, Φωτογράφος: Mike Young.

Εικόνα 10. Το ιδιότυπο τέθριππο από τον Χορό, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: https://www.facebook.com/greekdramafest/photos/a.1253720911504439/1253745531501977

Εικόνα 11. Ο Χορός ορχείται γύρω από την Κλυταιμνήστρα (Μ. Τσιμά), Πηγή: http://greekfestival.gr/festival_events/ifigeneia-en-aylidi/#iLightbox[gallery_image_1]/17.

Εικόνα 12. Ο Χορός ορχείται γύρω από την Κλυταιμνήστρα (Μ. Τσιμά), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: https://www.facebook.com/greekdramafest/photos/a.1253720911504439/1253728368170360.

Εικόνα 13. Ο Χορός, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: Κ.Θ.Β.Ε., Φωτογράφος: Τάσος Θώμογλου.

Εικόνα 14. Ο Χορός, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: Κ.Θ.Β.Ε., Φωτογράφος: Τάσος Θώμογλου.

Εικόνα 15. Ο Χορός, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: https://www.facebook.com/greekdramafest/photos/a.1253720911504439/1253722229150430 1.

Εικόνα 16. Σκηνογραφικό φόντο, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 2007.

Εικόνα 17. Φωτογραφία του σκηνικού, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2002, Πηγή: Περιοδικό *Εικόνες* 22/06/2002, Φωτογράφος: Χριστίνα Γεωργιάδου.

Εικόνα 18. Χορός Στρατιωτών, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2002, Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=207&photoID=9540

Εικόνα 19. Στο κάτω μέρος ο Χορός των γυναικών και στο πάνω μέρος ο Χορός των στρατιωτών, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2002, Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=207&photoID=9550

Εικόνα 20. Η Ιφιγένεια (Α. Ευστρατιάδου) αναγγέλλει την απόφασή της να θυσιαστεί, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* 2019, Πηγή: Κ.Θ.Β.Ε., Φωτογράφος: Τάσος Θώμογλου.

Βιβλιογραφία

Α. Στερεότυπες εκδόσεις– Υπομνήματα– Μεταφράσεις– Λεξικά– Γραμματικές– Συντακτικά

- Chantraine, P. (1968), *Dictionaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris: Klincksieck.
- Collard, C. & J. Morwood (2017), *Iphigenia at Aulis* (2 τόμοι), Liverpool: Liverpool University Press.
- Denniston, J.D. (1960[3]), *Euripides: Electra*, Oxford: Clarendon Press [ανατ. 1939[1]].
- Diggle, J. (1994), *Euripidis Fabulae* (τόμος 3), Oxford: Oxford University Press.
- England, E.B. (1979[2]), *The Iphigeneia at Aulis of Euripides*, New York: Arno Press [ανατ. 1891[1]].
- Fraenkel, E. (1950), *Aeschylus Agamemnon* (τόμος 3), Oxford: Clarendon Press.
- Ζερεφός, Σ. (1997), *Βιτρούβιος: Δέκα Βιβλία*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Humbert, J. (2002[2]), *Συντακτικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης* (μτφρ. Γ.Ι. Κουρμούλης), Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Κλαίρης, Χ. & Γ. Μπαμπινιώτης (2005), *Γραμματική της Νέας Ελληνικής. Δομολειτουργική–Επικοινωνιακή*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Λεκατσάς, Π. & Θ. Σταύρου (1990), *Ευριπίδης. Ἡρακλεῖδαι, Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι, Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις*, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Liddel, H.G. & R. Scott & H.S. Jones (1996[9]), *A Greek–English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- Mastronarde, D.J. (1994), *Euripides Phoenissae. Edited with introduction and Commentary*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Michelakis, P. (2006), *Euripides: Iphigenia at Aulis*, London: Duckworth.
- Montanari, F. (2013), *Σύγχρονο Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας* (επιμ. Α. Ρεγκάκος), Αθήνα: Παπαδήμας.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1998[2]), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.

• Μπλάνας, Γ. (2017), *Ευριπίδης. Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, Αθήνα: Εκδόσεις Γαβριηλίδης.

• Μύρης, Κ.Χ. (1992), *Ευριπίδης. Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* (εισαγωγή–σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου), Αθήνα: Κάκτος.

• Murray, G. (1969[2]), *Euripidis Fabulae* (τόμος 3), Oxford: Clarendon Press [ανατ. 1909[1]].

• Schwartz, E. (1887), *Scholia in Euripidem* (τόμος 1), Berolini: Typis et impensis Georgii Reimer.

• Σταματάκος, Ι. (1999), *Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*, Αθήνα: Βιβλιοπρομηθευτική.

• Stockert, W. (1992), *Euripides, Iphigenie in Aulis* (2 τόμοι), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissensschaften.

• Τζάρτζανος, Α. (2003[4]), *Συντακτικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*, Αθήνα: Εκδόσεις Κυριακίδη.

• Turato, F. (2016[2]), *Euripide Ifigenia in Aulide*, Venice: Marsilio [ανατ. 2001[1]].

• Wilamowitz–Moellendorff, U. von (1895), *Euripides Herakles*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

• Walz, Ch. (1968), *Rhetores Graeci* (τόμος 6), Osnabrück: Otto Zeller.

Β. Δευτερεύουσα ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

• Albini, U. (2000), *Προς Διόνυσον. Το Θέατρο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων* (μετ. Λ. Τζαλλήλα), Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

• Ανανιάδου, Α. (2009), *Εν σώματι: Η σωματικότητα ως υποκριτικός κώδικας στην Ηλέκτρα των Σοφοκλή και Hugo von Hofmannsthal και στις παραστάσεις των Max Reinhardt, Antoine Vitez και Μιχαήλ Μαρμαρινού*, Μεταπτυχιακή Διατριβή: Α.Π.Θ. Ανακτήθηκε από: https://ikee.lib.auth.gr/record/128437/?ln=el.

• Βαρζελιώτη, Γ.Κ. (επιμ.) (2014), *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Αθήνα, 26–30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα.

• Βαροπούλου, Ε. (1993), «Οι Περιπέτειες του Σκηνοθετικού Βλέμματος», στο Σ. Μερκούρης. (επιμ.), *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο: Η επίδρασή του στην Ευρώπη*, Αθήνα, 67-79.

• Βερβεροπούλου, Ζ. (2009), «Η ιδιοσυγκρασία της θεατρικής κριτικής: Ζεύξεις, τομές, μεταίχμια», *Κ* 19: 139-149.

• Blume, H–D. (1989[2]), *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο* (μτφρ. Μ. Ιατρού), Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

• Γεωργίου, Χ. (επιμ.) (2016), *Πρακτικά του Δέκατου Τρίτου Διεθνούς Συμποσίου Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Δραματικός και σκηνικός χώρος στο αρχαίο ελληνικό δράμα*, Λευκωσία: Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου.

• Γκαστή, Ε. (1998), «Σοφοκλέους *Αἴας*: Η Τραγωδία της Όρασης», *Δωδώνη: Φιλολογία* 27: 165–204.

• Γκαστή, Ε. (2009), *Αισχύλου Αγαμέμνων: Ζητήματα εσωτερικής ποιητικής*, Αθήνα: Gutenberg.

• Γκαστή, Ε. (2013), «Σοφοκλέους *Ηλέκτρα* 147–149: Ένα σχόλιο ποιητικής και θεατρικής αυτοσυνειδησίας», *Logeion* 3: 33–50.

• Γκαστή, Ε. (2018), «Η σκηνική ερμηνεία της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή από τον Θ. Παπακωνσταντίνου», *Σκηνή* 10: 139–158.

• Davidson, J. (2014), «Θεατρική Παράσταση», στο J. Gregory, *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας: 31 Εισαγωγικά Δοκίμια* (μτφρ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζεντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. Δ. Ιακώβ), Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα, 268-292.

• Δημογλίδης, Β. (2015), «Ενσωματωμένες σκηνοθετικές οδηγίες στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη», *Κυμοθόη* 25: 269–297.

• Διαμαντάκου, Κ. (2014), «Ευριπίδης εναντίον Αριστοφάνη, 'Ίων' εναντίον 'Ορνίθων'; Μια Πιθανότητα 'Παρα–κωμικής' Παραπεμπτικότητας και οι Προσληπτικές Συνεπαγωγές της», στο Γ.Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Αθήνα, 26–30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα, 287–296.

• Easterling, P.E. (2012), «Ένα θέαμα προς τιμήν του Διονύσου», στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (μτφρ.–επιμ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Π.Ε.Κ.), 53–80.

• Easterling, P.E. (2012α), «Μορφολογία και Παράσταση», στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (μτφρ.–επιμ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Π.Ε.Κ.), 225–266.

• Elam, K. (2001), *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος* (μτφρ.–εισαγ. Κ. Διαμαντάκου), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

• Ευαγγελάτος, Σ.Α. (2007[2]), «Σύγχρονοι προβληματισμοί για την αναβίωση του αρχαίου δράματος», στο Δ.Ι. Ιακώβ & Ε. Παπάζογλου (επιμ.) *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον Ν.Χ. Χουρμουζιάδη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Π.Ε.Κ.), 33–48.

• Fischer–Lichte, E. (2012), *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια Νέα Αισθητική του Επιτελεστικού* (μτφρ. Ν. Σιουζουλή, εισαγωγή–επιστημονική εποπτεία έκδοσης Π. Μαυρομούστακος), Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

• Goldhill, S. (2012), «Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας», στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (μτφρ.–επιμ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Π.Ε.Κ.), 483–518.

• Goldhill, S. (2012α), «Το κοινό της αθηναϊκής Τραγωδίας», στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (μτφρ.–επιμ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Π.Ε.Κ.), 81–101.

• Gould, J. (2018), «ΙΚΕΤΕΙΑ», στο J. Gould, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία και Τελετουργία, Δέκα Μελετήματα* (μτφρ. Β. Λιαπής), Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 15–105.

• Hardwick, L. (2012), *Πρόσληψη. Ερευνητικές προσεγγίσεις* (μτφρ. Ι. Καραμάνου), Αθήνα: Παπαζήσης.

• Ιακώβ, Δ.Ι. & Ε. Παπάζογλου (επιμ.) (2007[2]), *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον Ν.Χ. Χουρμουζιάδη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Π.Ε.Κ.)

• Καμπουρέλλη, Β. (2008), «Ο Σκηνικός Χώρος στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία», στο Α. Μαρκαντωνάτος & Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: Gutenberg, 567–608.

• Κατσούρης, Α.Γ. (1989), *Ρητορική Υπόκριση, Δωδώνη: Φιλολογία*, παράρτημα αρ. 26, Ιωάννινα.

• Κυριακός, Κ. (2002), *Από τη σκηνή στην οθόνη. Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*, Αθήνα: Αιγόκερως.

• Lesky, A. (2000[3]), *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Β΄. Ο Ευριπίδης και το Τέλος του Είδους* (μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης), Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

• Λυπουρλής, Δ. (2005), *Αρχαία Ελληνική Μετρική. Μια Πρώτη Προσέγγιση*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

• Μπαϊρακτάρη, Μ. (2018), «Αμεσότητα και προφορικότητα στον θεατρικό λόγο: από το πρωτότυπο στο μετάφρασμα», *Θεατρογραφίες* 23. Ανακτήθηκε από: https://uoa.academia.edu/MariaBa%C3%AFraktari.

• Murray, G. (χχ), *Ο Ευριπίδης και η εποχή του* (μτφρ.Κ. Παπανικολάου), Αθήνα: Εστία.

• Νικολαΐδου–Αραμπατζή, Σ. (2013), «Καταργώντας τα όρια ανάμεσα στον υποκριτή και τον χορό: Οι λυρικές ωδές της Ηλέκτρας στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη», στο *Xenia Toruniensia, Series Nova III (XIII): Hellenika*: 53–74.

• Παντουβάκη, Σ. (2014), «Οπτικοποιώντας το κείμενο: Η σκηνογραφική έρευνα και η ‘εκ των έσω’ θεώρηση της πορείας από το κείμενο στη σκηνή», στο Γ.Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Αθήνα, 26–30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα, 415–422.

• Παπάζογλου, Ε. (2007), «Η Θέα των Προσώπων», στο Δ.Ι. Ιακώβ & Ε. Παπάζογλου (επιμ.), *Θυμέλη: Μελέτες για το Θέατρο Χαρισμένες στον Ν.Χ. Χουρμουζιάδη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 217–249.

• Πεφάνης, Γ.Π. (1999), *Το Θέατρο και τα Σύμβολα. Οι διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

• Πεφάνης, Γ. (2013), *Περιπέτειες της Αναπαράστασης*, Αθήνα: Παπαζήση.

• Πούχνερ, Β. (χχ), *Σημειολογία του Θεάτρου*, Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη.

• Power, T. (2019), «Σοφοκλής και Μουσική», στο Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ. πρωτότυπης έκδοσης), *Σοφοκλής: Τριάντα δύο μελέτες* (επιμ. ελληνικής έκδοσης Χ. Τσαγγάλης, μτφρ. Κ. Δημοπούλου), Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

• Rutherford, I. (2018), «Παιανική αμφισημία: Μια μελέτη της αναπαράστασης του ‘παιάνα’ στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία», στο Φ. Μανακίδου & Μ. Νούσια

Fantuzzi (επιμ.), *ἄρχομ' ἀείδειν: Δεκατρείς μελέτες για τους αρχαίους ελληνικούς ύμνους* (μτφρ. Ειρήνη–Ευδοκία Νούσια), Αθήνα: Gutenberg, 195–218.

• Σακαρέλλου, Μ. (2019), *Αισχύλου Χοηφόροι: Τα ερμηνευτικά προβλήματα του έργου και η σκηνική τους ανάγνωση στις παραστάσεις του Κ. Κουν και του Κ. Τσιάνου*, Μεταπτυχιακή Διατριβή: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

• Σακελλαροπούλου, Ι. (2010), *Η Θεωρία της Αρχαίας Χειρονομίας και των Κινήσεων μέσα από Γραμματειακές Πηγές και η Απεικόνισή τους στα Αρχαιολογικά Ευρήματα*, Μεταπτυχιακή Διατριβή: Πανεπιστήμιο Πατρών. Ανακτήθηκε από: https://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/handle/10889/4297.

• Σηφάκης, Γ.Μ. (2007), «Αναζητώντας την τέχνη του υποκριτή στον Αριστοτέλη», στο Γ.Μ. Σηφάκης (επιμ.), *Μελέτες για το Αρχαίο Θέατρο*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 117–146.

• Σηφάκης, Γ.Μ. (2018), «*Ὄψις*: Ἡ παρερμηνεία ἑνὸς ὅρου τῆς *Ποιητικῆς* τοῦ Ἀριστοτέλη», *Logeion* 8: 78–102.

• Snell, B. (1984[2]), *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος. Ελληνικές Ρίζες της Ευρωπαϊκής Σκέψης* (μτφρ. Δ.Ι. Ιακώβ), Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

• Στράτου, Δ.Ν. (1979), *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χοροί*, Αθήνα: Ο.Ε.Δ.Β.

• Συνοδινού, Κ. (1985), «Η Κλυταιμνήστρα στην *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* του Ευριπίδη: Από την υποταγή στην εξέγερση», *Δωδώνη: Φιλολογία* 14: 55–64.

• Taplin, O. (1988), *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση* (μτφρ. Β.Δ. Ασημομύτης), Αθήνα: Παπαδήμας.

• Taplin, O. (1996), «Ανοίγοντας την παράσταση: Κλείνουμε τα κείμενα;» (μτφρ. Κ. Βαλάκας), *Ἴνδικτος* 5: 141–178.

• Taplin, O. (2012), «Οι μαρτυρίες των εικόνων», στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (μτφρ.–επιμ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Π.Ε.Κ.), 103–134.

• Τσατσούλης, Δ. (1999), *Σημειολογικές Προσεγγίσεις του Θεατρικού Φαινομένου*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

• Τσιτσιρίδης, Σ. (επιμ.) (2019), *Το Θέατρο του Διονύσου*, *Logeion 9*.

• Walton, M.J. (2007), *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο επί σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους* (μτφρ. Κ. Αρβανίτη & Β. Μαντέλη), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

• West, M.L. (2005[2]), *Εισαγωγή στην Αρχαία Ελληνική Μετρική* (μτφρ. Μ. Ξάνθου & Τ. Τυφλόπουλος, επιμ. Γ.Μ. Παράσογλου), Θεσσαλονίκη: Ι.Ν.Σ. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.

• Wiles, D. (2011), «Η Ποιητική του Αριστοτέλη και η Θεωρία του Θεάτρου στην αρχαιότητα», στο M. McDonald & J.M. Walton (επιμ.), *Οδηγός για το Αρχαίο Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο* (μτφρ. Β. Λιαπής), Αθήνα: Καρδαμίτσα, 115-134.

• Wilson, P. (2014), «Η Μουσική», στο J. Gregory, *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας: 31 Εισαγωγικά Δοκίμια* (μτφρ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζεντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. Δ. Ιακώβ), Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα, 253–267.

• Χατζηγεωργίου, Κ. & Ν. Σιαφκάλης (επιμ.) (1997), *Πρακτικά του Τέταρτου Διεθνούς Συμποσίου Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Ο Φιλόλογος και ο σκηνοθέτης: αποκωδικοποίηση των ερμηνευτικών οδηγιών του κειμένου*, Λευκωσία: Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου.

• Χατζής, Α. (2018), Τα σκηνικά αντικείμενα στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Διδακτορική Διατριβή: Πανεπιστήμιο Πατρών. Ανακτήθηκε από: https://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/handle/10889/11965.

• Χουρμουζιάδης, Ν.Χ. (1991[2]), *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα: Εκδόσεις «Γνώση».

Γ. Δευτερεύουσα ξενόγλωσση βιβλιογραφία

• Aélion, R. (1983), *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris: Belles Lettres.

• Arnott, P. (1962), *Greek Scenic Conventions in the fifth century b.c.*, Oxford: Clarendon Press.

• Bierl, A. (2012), «Dionysos' Epiphany in Performance. The God of Ecstatic Cry, Noise, Song, Music, and Choral Dance», *Electra* 2: 1–12.

• Birdwhistell, R.L. (1970), *Kinesics and Context: Essays on Body–Motion Communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

• Bremmer, J. (1991), «Walking, standing, and sitting in ancient Greek culture», στο J. Bremmer & H. Roodenburg (επιμ.), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge: Polity Press, 15–35.

• Brown, L.A. (1984), «Three and scene–painting Sophocles», *PCPhS* 30: 1–17.

• Cairns, D. (1993), *Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press.

• Carson, A. (2001), *Sophocles Electra, with Introduction and Notes by M. Shaw*, Oxford: Oxford University Press.

• Cerbo, E. (2009), «Χαῖρέ μοι, φίλον φάος: il commiato di Ifigenia dalla scena, Eur. *IA* 1467–1509», στο C. Braidotti & E. Dettori & E. Lanzillotta (επιμ.), *οὐ πᾶν ἐφήμερον. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Roma, 93–106.

• Csapo, E. (1999–2000), «Later Euripidean Music», στο M. Cropp & K. Lee & D. Sansone (επιμ.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, *ICS* 24–25, 399–426.

• Csapo, E. (2008), «Star Choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance», στο M. Revermann & P. Wilson (επιμ.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, New York: Oxford University Press, 262–290.

• Davidson, J.F. (1986), «The Circle and the Tragic Chorus», *G&R* 33.1: 38–46.

• Davitz, J. (1964), *The Communication of Emotional Meaning*, New York: McGraw-Hill.

• De Jorio, A. (2002[2]), *Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity. A Translation of La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano with introduction and notes by Adam Kendon*, Bloomington: Indiana University Press.

• Denniston, J.D. (1954[2]), *The Greek Particles*, Oxford: Clarendon Press.

• Fairbanks, A. (1900*), A Study of the Greek Paean*, New York: Macmillan.

• Ferri, S. (1931–1933), «Coro melico e coro tragico», *Dioniso* 3: 336–345.

• Fischer–Lichte, E. (2006), «Embodiment–from page to stage: the dramatic figure», στο W. Nöth (επιμ.), *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments, and Cyberbodies*, Kassel: Kassel University Press, 101–116.

• Fletcher, J. (1999), «Choral Voice and Narrative in the First Stasimon of Aeschylus *Agamemnon*», *Phoenix* 53: 29–49.

• Flory, S. (1978), «Medea's Right Hand: Promises and Revenge», *TAPhA* 108: 69–74.

• Gasti, H. (2016), «Sophocles' *Electra* 147–149: An Authorial Comment», *Mediterranean Chronicle* 6: 21–35.

• Gerolemou, M. & M. Zira, (2017), «The Architecture of Memory: The case of Euripides' *Iphigenia in Aulis*», *Skenè: Journal of Theatre and Drama Studies* 3.1: 59–81.

• Gibert, J. (1995), *Change of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

• Goldhill, S. (1986), *Reading Greek Tragedy*, NY: Cambridge University Press.

• Green, J.R. (2002), «Towards a reconstruction of performance style», στο P.E. Easterling & E. Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge: Cambridge University Press, 93–126.

• Hall, E.T. (1966), *The Hidden Dimension*, New York: Doubleday.

• Halleran, M.R. (1985), *Stagecraft in Euripides*, London & Sydney: Croom Helm.

• Henrichs, A. (1994–1995), «Why Should I Dance?: Choral Self–Referentiality in Greek Tragedy», *Arion* 3.1: 56–111.

• Henrichs, A. (1996), «Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides», *Philologus* 140.1: 48–62.

• Higgins, W.E. (1978), «Double–dealing Ares in the Oresteia», *CP* 73: 24–35.

• Hourmouziades, N.C. (1965), *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the scenic space*, Athens: Greek Society for Humanistic Studies 5.

• Issacharoff, M. (1981), «Space and Reference in Drama», *Poetics Today* 2.3: 211–224.

• Issacharoff, M. (1985), *Le Spectacle du discours*, Paris: Corti.

• Kaimio, M. (1988), *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

• Kampourelli, V. (2016), *Space in Greek Tragedy*, London.

• Käppel, L. (1992), *Paian: Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin & New York.

• Kovacs, D. (1994), *Euripidea*, Leiden & New York & Köln: Brill.

• Kozak, L. (2018), «Searching for Homeric Fandom in Greek Tragedy», *Yearbook of Ancient Greek Epic Online* 2: 118–150.

• Lada–Richards, I. (2002), «The subjectivity of Greek performance», στο P.E. Easterling & E. Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge: Cambridge University Press, 395–418.

• Lateiner, D. (2005), «Proxemic and Chronemic in Homeric Epic: Time and Space in Heroic Social Interaction», *CW* 98.4: 413–421.

• Lloyd, M.A. (2012), «Space in Euripides», στο I.J.F. de Jong (επιμ.), *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Leiden: Brill.

• Mastronarde, D.J. (1979), *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.

• Mastronarde, D.J. (2010), *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge: Cambridge University Press.

• Michelakis, P. (2002), *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.

• Mueller, M. (2011), «The Politics of Gesture in Sophocles' *Antigone*», *CQ* 61.2: 412–425.

• Nikolaidou–Arabadzi, S. (2015), «Choral Projections and *Embolima* in Euripides' Tragedies», *G&R* 62.1: 25–47.

• Nordgren, L. (2015), *Greek Interjections*, Berlin/Boston: De Gruyter.

• Perdikoyianni–Paléologue, H. (2002), «The Interjections in Greek Tragedy», *QUCC* 70.1: 49–88.

• Petrides, A.K. (2012), «Proxemics and Structural Symmetry in Euripides' *Medea*», *Logeion* 2: 60–73.

• Pickard–Cambridge, A. (1988[2]), *The Dramatic Festivals of Athens, (second edition revised by J. Gould and D.M. Lewis with new supplement)*, Oxford: Oxford University Press.

• Poe, J.P. (2003), «Word and Deed: On 'Stage–Directions' in Greek Tragedy», *Mnemosyne* 56: 420–448.

• Pohlenz, M. (1954), *Die griechische Tragödie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

• Rehm, R. (2002), *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton & Oxford: Princeton University Press.

• Sampatakakis, G. (2011), «Gestus or Gesture? Greek Theatre Performance and Beyond», στο J. Nelis (επιμ.), *Receptions of Antiquity*, Gent: Academia Press, 103–115.

• Seidensticker, B. (1978), «Comic Elements in Euripides' *Bacchae*», *AJPh* 99.3: 303–320.

• Shisler, F.M. (1945), «The Use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy», *AJPh* 66.4: 377–397.

• Small, J.P. (2013), «Skenographia in brief», στο G.W.M. Harrison & V. Liapis (επιμ.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden: Brill, 111–128.

• Sommerstein, A.H. (2010), *The Tangled Ways of Zeus and other studies in and around Greek Tragedy*, Oxford: Oxford University Press.

• Stevens, P.T. (1976), *Colloquial Expressions in Euripides* (Hermes 38), Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

• Stockert, W. (1982), «Eine Komödienszene in Euripides' aulischer Iphigenie», *WS* 16: 71-78.

• Swift, L.A. (2010), *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford: Oxford University Press.

• Taplin, O. (1977α), «Did Greek Dramatists write Stage Instructions?», *PCPhS* 23: 121–132.

• Taplin, O. (1977β), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.

• Telò, M. (2002), «Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere aterra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto», *MD* 48: 9–75.

• Telò, M. (2002α), «Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II): la supplica», *MD* 49: 9–51.

• Thomas, K. (1991), «Introduction» στο J. Bremmer & H. Roodenburg (επιμ.), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge: Polity Press, 1–14.

• Trager, G.L. (1958), «Paralanguage: A first Approximation», *Studies in Linguistics* 13: 1–12.

• Ubersfeld, A. (1977), *Lire le théâtre*, Paris: Éditions sociales.

• Valakas, K. (2002), «The use of the body by actors in tragedy and satyr–play», στο P.E. Easterling & E. Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge: Cambridge University Press, 69–92.

• Vellacott, P. (1975), *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.

• Walsh, G.B. (1974), «*Iphigenia in Aulis*: Third Stasimon», *CPh* 69.4: 241–248.

• Wassermann, F.M. (1949), «Agamemnon in the *Iphigeneia at Aulis*, a Man in the Age of Crisis», *TAPhA* 80: 174–186.

• Webster, T.B.L. (1970[2]), *Greek Theatre Production*, London: Methuen.

• Weiss, N. (2014), «The Antiphonal Ending of Euripides' *Iphigenia in Aulis* (1475–1532)», *CPh* 109.2: 119–129.

• West, M.L. (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford: Clarendon Press.

• Wiles D. (1987), «Reading Greek Performance», *G&R* 34: 136-151.

• Wiles, D. (1997), *Tragedy in Athens: Performance, Space and Theatrical Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.

• Zeitlin, F.I. (1994), «The artful eye: vision, ecphrasis, and spectacle in Euripidean theatre», στο S. Goldhill & R. Osborne (επιμ.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 138–196.

Δ. Κριτικές σε εφημερίδες

• Αγγελικόπουλος, Β. «Η Ιφιγένεια πεθαίνει από αηδία... Μια νέα "ανάγνωση" τραγωδίας του Ευριπίδη στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 21/07/2002, στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=7979

• Αγγελικόπουλος, Β. «Η Ιφιγένεια στην Αυλίδα, μια μαραμένη ψυχή», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 25/08/2007,στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

https://www.kathimerini.gr/295959/article/politismos/arxeio-politismoy/h-ifigeneia-sthn-aylida-mia-maramenh-yyxh

• Ευαγγελάτος, Σ. «Επίδαυρος: *Ηλέκτρα*», *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 2/7/1992.

• Ραπανάκη, Κ. «Κατάμεστο το Αρχαίο Ωδείο στην "Ιφιγένεια εν Αυλίδι"», *Η ΝΙΚΗ*, 09/08/2002, στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=8013

• Σαρηγιάννης, Γ.Δ.Κ. «Η Ιφιγένεια... στο ναυτικό. Μια "Ιφιγένεια εν Αυλίδι" - υπερπαραγωγή παρουσίασε το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο», *ΤΑ ΝΕΑ*, 05/08/2002, στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=7987

• Σαρηγιάννης, Γ.Δ.Κ. «Τα πλοία ήταν χαμηλότερα… και ο υπουργός παρών», *ΤΑ ΝΕΑ*, 17–18/08/2002, στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=8034

• Χατζηιωάννου, Ε.Δ. «Ναυπηγείο στη σκηνή της Επιδαύρου. Ένα ναυπηγείο ετοιμάζεται από τον Γιάννη Μετζικώφ, για να στηθεί στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου», *ΤΑ ΝΕΑ*, 18–19/05/2002, στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=8108

• χ.σ. «"Ιφιγένεια εν Αυλίδι". Το θύμα και οι πολεμοκάπηλοι "ήρωες"», *ΕΘΝΟΣ*, 12/07/2002, στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=207&pubID=7981