

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ *ΗΛΕΚΤΡΑ* 147-149:  
ΕΝΑ ΣΧΟΛΙΟ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ  
ΑΥΤΟΣΥΝΕΙΔΗΣΙΑΣ\*



Η εργασία αυτή έχει ως σκοπό να προσεγγίσει ερμηνευτικά τους στίχους 147-149 της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή και ειδικότερα τη συνάφεια *ἄραρεν φρένας* υπό το πρίσμα της θεατρικής-ποιητικής αυτοαναφορικότητας, υποδεικνύοντας όψεις της σοφόκλειας ενδοποιητικής θεωρίας.<sup>1</sup> Απαραίτητη εισαγωγική παρατήρηση: σε μια τέτοια ερμηνευτική προσέγγιση πρέπει να λαμβάνεται υπόψη το γεγονός του κατά πόσον οι αυτόνομες ειδολογικές συμβάσεις της τραγικής ποίησης αφήνουν περιθώρια στον ποιητή να αποτυπώνει την ποιητική του αυτοσυνειδησία χωρίς να διασπά τη θεατρική ψευδαίσθηση.<sup>2</sup> Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι στην αρχαία ελληνική τραγωδία, λόγω του μιμητικού χαρακτήρα της, τα σή-

\* Η εργασία αυτή παρουσιάστηκε — υπό μορφή ανακοίνωσης — στο I Συμπόσιο Κλασικών Σπουδών του Τομέα Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (20.05.2013). Ευχαριστώ θερμά τον ομότιμο καθηγητή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων Φάνη Κακρυδλή για τις χρήσιμες παρατηρήσεις του κατά τη συζήτηση που ακολούθησε. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στους ανώνυμους κριτές του περιδικού *Logeion* για τις καίριες παρατηρήσεις τους.

1. Με τον όρο “ενδοποιητική θεωρία” (ο όρος ‘ενδοποιητική’ αποτελεί νεολογισμό του Μαρωνίτη) δηλώνεται ότι οι κύριες πληροφορίες για τις αντιλήψεις του Σοφοκλή ή των άλλων τραγικών ποιητών εντοπίζονται ενοφθαλμισμένες στα κείμενα ως μαρτυρίες εσωτερικής ποιητικής. Βλ. Kannicht (1997) 17. Έναν εύστοχο ορισμό της εσωτερικής ποιητικής δίνει ο Μαρωνίτης (1999) 157: “Με τον όρο ‘εσωτερική ποιητική’ εννοούνται εμφανή και λανθάνοντα σήματα, τα οποία ενυπάρχουν στο ποίημα και ομολογούν ή υποδηλώνουν πώς φαντάζεται ο ίδιος ο ποιητής τον ρόλο και την τέχνη του”.
2. Ο Ιακώβ (1998) 2 επισημαίνει αυτόν τον κίνδυνο και υποστηρίζει ότι, ακριβώς επειδή η τραγωδία ως *μίμησις πράξεως* προϋποθέτει την είσοδο στον πλασματικό κόσμο και τα βιώματα των άλλων, δεν παρέχει περιθώρια για μαρτυρίες εσωτερικής ποιητικής.

ματα ποιητικής αυτοσυνειδησίας ανιχνεύονται δύσκολα και η διατύπωση είναι συχνά πλάγια και κρυπτική,<sup>3</sup> αναγνωρίζεται ήδη από τους αρχαίους σχολιαστές και κριτικούς η δυνατότητα να παρεμβάλλει ο ποιητής προσωπικές απόψεις ή να απευθύνεται άμεσα στο κοινό μέσω του Χορού.<sup>4</sup>

Από την επισκόπηση της βιβλιογραφίας το συμπέρασμα που προκύπτει είναι πως η αυτοαναφορική τάση του σοφόκλειου έργου<sup>5</sup> στο σύνολό του έχει απασχολήσει τους μελετητές. Συγκεκριμένα ο Falkner (1993) και (1999), αναλύοντας την προλογική ρήση του *Αίαντα*, ανασυνθέτει τη γνωστική και συναισθηματική εμπειρία θέασης της τραγωδίας, ενώ ο Dobrov (2001: 57-69) επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στο εγκιβωτισμένο θέαμα της τρέλας του Αίαντα και στο ρόλο του σκηνοθέτη που αναλαμβάνει η θεά Αθηνά. Στις περιπτώσεις αυτές μπορούμε να κάνουμε λόγο για μελέτες που εξετάζουν τον υψηλό βαθμό αυτοσυνειδησίας του ποιητή σε ζητήματα θεατρικής αναπαράστασης (θέαμα) και πρόσληψης (θεατής) του έργου.

Πιο προωθημένη είναι η μελέτη του Falkner (1998), ο οποίος, διερευνώντας τα μεταθεατρικά στοιχεία του *Φιλοκτήτη*, καταλήγει στη διαπίστωση πως ο Σοφοκλής εδώ δεν περιορίζεται σ' έναν ποιητολογικό αναστοχασμό των όρων παραγωγής και παράστασης της τραγωδίας αλλά καταθέτει μια θεωρία ποιητικής με ευδιάκριτα χαρακτηριστικά.

3. Γι' αυτό βλ. Bain (1977) 210. Βλ. Επίσης Segal (1986) 97: "In tragedy, where the poet never speaks in his own person, this kind of self-conscious textuality can work only implicitly". Αντίθετα ο κωμικός ποιητής έχει μεγαλύτερη ελευθερία να εκθέσει τον ποιητολογικό προβληματισμό του με ποικίλους τρόπους (διάσπαση της θεατρικής ψευδαίσθησης με την παράβαση, άσκηση λογοτεχνικής κριτικής μέσω της παρατραγωδίας κλπ.). Βλ. Σχετικά Bierl (1990) 358-359 και σημ. 11 και 15 όπου παρατίθεται και βιβλιογραφία.

4. Για τη συχνή παρεμβολή προσωπικών απόψεων στα δράματα από τον Ευριπίδη, δηλ. για ένα είδος παραβάσεως βλ. Πολυδ. IV.11.4: *τραγικὸν δ' οὐκ ἔστιν (δηλ. η παράβασις) ἀλλ' Ἐυριπίδης αὐτὸ πεποίηκεν ἐν πολλοῖς δράμασιν*. Βλ. σχετικά Bain (1975) 14-15 και Μπεζαντάκος (2004) 41. Ο Kranz (1933) 172 αποκαλεί τους στίχους 517-565 από τις *Ευμεινίδες* ένα είδος τραγικής παραβάσεως (με την τεχνική έννοια του όρου). Ο Αίλιος Αριστείδης αναγνωρίζει στους τραγικούς ποιητές τη δυνατότητα του *παραβῆναι*, δηλαδή του να απευθύνονται άμεσα στο κοινό μέσω του Χορού (*Περὶ τοῦ παραφθέγματος*, Dindorf ii 523 = Keil 28.95-7). Βλ. σχετικά Bain (1975) 14 και σημ. 3. Ο Markantonatos (2002) 6-8 αποκαλεί το δραματικό ποιητή "an editorial intelligence".

5. Ο Gould (1990) 159-160 αντιδιαστέλλει την αυτοσυνειδησία του Σοφοκλή και το μεγάλο βαθμό έντεχνου ελέγχου προς την ενθουσιαστική-ένθετη τάση του Αισχύλου, παραθέτοντας αρχαίες μαρτυρίες.

Στην ανίχνευση της μεταθεατρικότητας ή της εσωτερικής ποιητικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας<sup>6</sup> συμβάλλει και η αφηγηματολογία. Η χρήση της αφηγηματολογίας ως μεθοδολογικού εργαλείου αναδεικνύει τους δομικούς αρμούς του έργου και προβάλλει την “κατασκευαστική” ικανότητα του ποιητή και την ιδιαίτερη παρουσία του στη μιμητική εξιστόρηση με χαρακτηριστικές μυθοποιητικές τεχνικές.<sup>7</sup> Ο Dunn (2009) μάλιστα στο άρθρο με τίτλο “Sophocles and the Narratology of Drama”, όπου εξετάζει τις αφηγηματικές τεχνικές του Σοφοκλή, επισημαίνει πως η αφηγηματολογική ανάλυση κατατάσσεται χωρίς αμφιβολία στην κατηγορία του μεταθέατρου. Στην περίπτωση του *Οιδίποδος ἐπὶ Κολωνῶ* ο Dunn (2010: 13) υποστηρίζει πως ο Σοφοκλής δημιουργεί ένα μεταθεατρικό συσχετισμό με την τυφλότητα του Οιδίποδα, καθώς στην άγνοια του γηραιού Οιδίποδα για το πού βρίσκεται, το κοινό αναγνωρίζει τη δική του άγνοια για την ταυτότητα και λειτουργία του δραματικού χώρου.<sup>8</sup> Ιδιαίτερα σημαντική γενικότερα στην αφηγηματολογία είναι η συμβολή της de Jong, η οποία σ’ ένα ενδιαφέρον άρθρο της επιχειρεί να διερευνήσει τη μετα-αφηγηματική λειτουργία του προλόγου των *Τραχινίων*, όπου η παρουσία του ποιητή σημαίνεται με συγκεκριμένες αφηγηματικές παρεμβάσεις που σχολιάζουν τον τρόπο παρουσίασης της ιστορίας και συμβάλλουν στην άμεση επικοινωνία με το κοινό.<sup>9</sup>

Η μεταθεατρική διάσταση όλων των σωζόμενων τραγωδιών του Σοφοκλή έχει απασχολήσει τον Ringer (1998), ο οποίος στα συστατικά

6. Πρέπει να διευκρινίσω ότι ο όρος “εσωτερική ποιητική” είναι ευρύτερος από τον όρο “μεταθέατρο”. Το μεταθέατρο αφορά διάφορες όψεις της θεατρικής αυτοσυνειδησίας και της αναπαραστατικής λειτουργίας του θεάτρου, αλλά σε τελική ανάλυση η ανάδειξη της μεταθεατρικότητας αποτυπώνει την ποιητική του κειμένου. Συνεπώς, συχνά οι όψεις της εσωτερικής ποιητικής ενός δραματικού κειμένου εντοπίζονται κυρίως στη θεατρική του αυτοσυνειδησία (μεταθέατρο) αλλά δεν περιορίζονται σ’ αυτήν.

7. Βλ. Μαρκαντωνάτος (2008) 195 και 180-194, όπου παρέχεται μια αδρομερής ανάλυση σχετικά με τη δυνατότητα εφαρμογής των βασικών αφηγηματολογικών αρχών στη μελέτη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

8. Βλ. Dunn (2010) 12-17, όπου ερμηνεύεται ο *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ* υπό το πρίσμα της μεταθεατρικότητας και υποστηρίζεται ότι ο Σοφοκλής επιδεικνύει μια μεταθεατρική γνώση του χάσματος ανάμεσα στο χώρο και τη σημασία που αυτός προσλαμβάνει στο έργο. Εφαρμογή της αφηγηματολογικής θεωρίας στα έργα των τριών τραγικών επιχειρεί η Goward (2002), ενώ στην περίπτωση του Edmunds (1996) και του Markantonatos (2002) το πεδίο του ερμηνευτικού εγχειρήματος εντοπίζεται στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* του Σοφοκλή.

9. Βλ. de Jong (2007).

στοιχεία του όρου “μεταθέατρο”<sup>10</sup> εντάσσει την αντικατοπτρική αυτοαναφορικότητα (‘θέατρον εν θεάτρῳ’) καθώς και κάθε είδος αναστοχασμού που αφορά τους όρους παραγωγής και παράστασης της τραγωδίας, τις συμβάσεις και την αποτελεσματικότητά της, την τέχνη του υποκριτή και το ρόλο του θεατή και γενικότερα τη θεατρικότητα και τη θεατρική ψευδαίσθηση (Ringer 1998: 7-19).<sup>11</sup> Ο Ringer, αναγνωρίζοντας τις ποικίλες όψεις της θεατρικής αυτοαναφορικότητας της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, αφιερώνει στο έργο ένα μεγάλο τμήμα του βιβλίου του (Ringer 1998: 127-212), προσπαθώντας να συμπληρώσει και να διευρύνει τον προβληματισμό της Batchelder (1995), το βιβλίο της οποίας επικεντρώνεται σε ζητήματα αυτοαναφορικότητας αποκλειστικά σ’ αυτό το έργο του Σοφοκλή.<sup>12</sup> Συγκεκριμένα, αναφορικά προς το υπό εξέταση θέμα, η Batchelder (1995: 52) επισημαίνει ότι η Ηλέκτρα μέσω του μυθολογικού παραδείγματος της Αηδόνας παρουσιάζει τον εαυτό της ως εικόνα του ποιητή που εκθέτει τη δική της εκδοχή για το θάνατο του πατέρα της (στ. 91-109), ενώ στο αμοιβαίο με το Χορό η Ηλέκτρα λειτουργεί ως χορηγός, όπως η Αγησιχόρα στον Αλκίμανα, και με τη σύνθεση αυτού του εκτενέστατου χορικού ο ποιητής κάνει το κοινό να συνειδητοποιήσει την ομορφιά της χορικής ποίησης. Σ’ αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο η Batchelder (1995: 54) διατυπώνει την άποψη πως ο από σκηνης θρήνος της Ηλέκτρας και η πά-

10. Μια ευσύνοπτη επισκόπηση της βιβλιογραφίας σχετικά με τον όρο μεταθέατρο βλ. Thumiger (2009) 9-11.

11. Η Γακοπούλου (2010) 29-30 στην επισκόπηση της σύγχρονης έρευνας που επιχειρεί για το μεταθέατρο επισημαίνει ότι ο Ringer δίνει στον όρο ευρύτερη διάσταση, καθώς περικλείει όλες τις μορφές θεατρικής αυτοαναφορικότητας (ενσάρκωση ρόλων, ενσυνείδητη αναφορά σε δραματικές συμβάσεις, διακειμενικότητα, θρησκευτικές ή τελετουργικές πράξεις μέσα στο έργο που παραπέμπουν στο ευρύτερο λατρευτικό πλαίσιο των παραστάσεων, εσωτερικός συγγραφέας-σκηνοθέτης / εσωτερικό κοινό).

12. Στο πρώτο κεφάλαιο (5-46) η συγγραφέας εξετάζει την προλογική σκηνή του έργου ως ένα είδος θεατρικής πρόβας, όπου ο Παιδαγωγός λειτουργεί ως έμπειρος καλλιτέχνης που καθοδηγεί τον νεότερο θεατρικό συγγραφέα, τον Ορέστη, να οργανώσει την εξαπάτηση της Κλυταιμνήστρας. Στο δεύτερο κεφάλαιο (47-86) οι διεισδυτικές αφηγηματικές εκδοχές της Ηλέκτρας και της Κλυταιμνήστρας σχετικά με το φόνο του Αγαμέμνονα και τη θυσία της Ιφιγένειας ερμηνεύονται ως εκφάνσεις δύο ποιητικών φωνών που ειδολογικά ανήκουν στον έπαινο και ψόγο. Το τρίτο κεφάλαιο (87-110) αναλύει την πλαστή αγγελική ρήση του Παιδαγωγού ως ένα μέσο συγγραφικής παρουσίας. Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο (111-140) εξετάζονται οι τελικές σκηνές του έργου, όπου, μέσα από μια σειρά αναγνωρίσεων, ο Ορέστης επικυρώνει την πολιτική και ποιητική του αυθεντία εν είδει σφραγίδος, όπως αυτή που χρησιμοποιείται ως αναγνωριστικό σημάδι (εξ ου και ο τίτλος του βιβλίου *The Seal of Orestes*).

ροδος έχουν ένα είδος αισθητικής και ειδολογικής αυτοτέλειας στο έργο, ώστε να αναδειχθεί η αυτοαναφορική τους λειτουργία. Ωστόσο, παρά το ότι η Batchelder αναγνωρίζει στο θρήνο της Ηλέκτρας μια αυτοαναφορική πλευρά που επιτείνεται και από τη χρήση του μυθολογικού παραδείγματος της Πρόκνης-Αηδόνας, δεν ερμηνεύει καθόλου τους στίχους 145-152, όπου εντάσσεται η συνάφεια ἄραρεν φρένας:<sup>13</sup>

*νήπιος δς τῶν οἰκτρῶς  
οἰχομένων γονέων ἐπιλάθεται.  
ἀλλ' ἐμέ γ' ἄ στονόεσσ' ἄραρεν φρένας  
ἃ Ἴτην αἰὲν Ἴτην ὀλοφύρεται,  
ῥῆσις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος.  
ἰὼ παντλά-  
μων Νιόβα, σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν,  
ἄτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ,  
αἰαῖ, δακρύνεις.*

Με ιδιαίτερα παραστατικό τρόπο αναδεικνύει την παθολογία του θρήνου της<sup>14</sup> η ίδια η Ηλέκτρα μέσω των μυθολογικών παραδειγμάτων της Πρόκνης και της Νιόβης,<sup>15</sup> απορρίπτοντας τις προτροπές του Χορού για μια ισορροπημένη αντιμετώπιση των συμφορών.<sup>16</sup> Η Ηλέκτρα με τη διατύπωση σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν και κυρίως με τη χρήση του τύπου

13. Όλες οι παραπομπές στο κείμενο του Σοφοκλή είναι από την έκδοση των Lloyd-Jones & Wilson (1990).

14. Για την παθολογία του θρήνου της Ηλέκτρας βλ. Seaford (1985) και Kitzinger (1991). Με την εισαγωγική φράση *νήπιος δς... ἐπιλάθεται* η Ηλέκτρα προγραμματικά εξαγγέλλει το καθήκον της μνήμης ως πρωταρχικό χρέος των τέκνων και συγχρόνως αναδεικνύει τη λειτουργική συμμετοχή του θρήνου της σε αυτή τη διαδικασία διατήρησης της μνήμης του Αγαμέμνονα που συναρτάται με το θέμα της εκδίκησης. Βλ. Billing (2007) 49-51, όπου εξετάζει τη σχέση ανάμεσα στο γυναικείο θρήνο και τις πράξεις εκδίκησης στην αθηναϊκή κοινωνία του 5ου αιώνα καθώς και στο θέατρο (ιδιαίτερα στην *Εκάβη* του Ευριπίδη). Ο Paduano (2002) 271 επισημαίνει ότι ο θρήνος της Ηλέκτρας δεν έχει παθητικό χαρακτήρα, αλλά είναι ένα όπλο ενάντια στους σφετεριστές.

15. Για τη Νιόβη βλ. Hopman (2004). Η Kornaru (2010) εξετάζει αναλυτικά το μυθολογικό exemplum της Νιόβης στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή.

16. Η ανάλυση της παρόδου (121-250), που έχει τη μορφή ενός κομμού ή αμοιβαίου ανάμεσα στο Χορό και την Ηλέκτρα, μας βοηθά να προσδιορίσουμε την παθολογία της στάσης της Ηλέκτρας, καθώς αντιπαράθεται προς τη φυσιολογική συμπεριφορά του Χορού. Για την ανάλυση της παρόδου με όλη τη σχετική βιβλιογραφία βλ. Γκαστή (2003) 55-78.

ἔγωγε<sup>17</sup> σηματοδοτεί την εντελώς προσωπική της αξιολόγηση της Νιόβης, καθώς και την αποκλίνουσα χρήση του συγκεκριμένου μυθολογικού παραδείγματος,<sup>18</sup> η οποία συνίσταται στα εξής: (1) Σε σχέση με τη μυθική παράδοση η απόδοση του θεϊκού status στη Νιόβη είναι παράδοξη, εφόσον ήδη στην *Ψλιάδα* η Νιόβη τιμωρείται, γιατί θέλει να εισέλθει στη θεϊκή σφαίρα συγκρίνοντας τον εαυτό της με τη Λητώ.<sup>19</sup> (2) Παράδοξο είναι και το γεγονός ότι η Νιόβη, παρά τη λιθοποίησή της, εξακολουθεί να θρηνεί, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τα πάγια χαρακτηριστικά που συναντά κανείς σε παρόμοιες ιστορίες λιθοποίησης (απουσία κάθε ένδειξης ζωής, σιωπή, απουσία κάθε αίσθησης και αισθήματος).<sup>20</sup> (3) Επιπρόσθετα, η αναφορά της Ηλέκτρας στη Νιόβη διαφοροποιείται από τον τρόπο που αυτή απαντά στο Ω της *Ψλιάδας* (602-620) ως μυθολογικό παράδειγμα για ναδειχθεί ότι η θλίψη δεν μπορεί να είναι αιώνια και υποχωρεί μπροστά στις καθημερινές ανάγκες της ζωής.

Συνεπώς, η Ηλέκτρα τονίζοντας τη δική της προσωπική αξιολόγηση της Νιόβης (σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν: θεϊκή υπόσταση Νιόβης, απόκλιση από τα συμβατικά χαρακτηριστικά των απολιθωμένων μορφών, διαφορετική ρητορική χρήση σε σχέση με το ιλιάδικό πρότυπο) που αποκλίνει σε σχέση με την καθιερωμένη αντίληψη, συγχρόνως αναγνωρίζει και τη δική της αντισυμβατική συμπεριφορά, που συναρτάται με την επιλογή του αιώνιου θρήνου. Ο τύπος ἔγωγε, παρά το ότι εκφωνείται από τη δραματική ηρωίδα, μεταφέρει τον ποιητολογικό προβληματισμό του ποιητή, καθώς ανακαλεί στη μνήμη του θεατή την ανοίκεια χρήση του μυθολογικού παραδείγματος της Νιόβης και στην *Ἄντιγόνη* (834 ἀλλὰ θεός τοι καὶ θεογενής) και επικυρώνει, μέσω του διακειμενικού διαλόγου, την αποκλίνουσα και υποκειμενική χρήση του και στα δύο έργα του ποιητή. Η Hopman (2004: 452) επισημαίνει ότι και η χρήση του ρήματος νέμω

17. Βλ. τις εύστοχες παρατηρήσεις του Gould (1999) 112 καθώς και το σχόλιο του Finglass (2007) 149ad 150: “the emphatic ἔγωγε emphasizes that Electra’s judgment is unconventional”.

18. Η Swift (2010) 342 τονίζει πως η χρήση του παραδείγματος της Νιόβης από τον Σοφοκλή αποκλίνει από τον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού: “Electra’s use of Niobe to justify her right not to abandon her grief would therefore resonate oddly with Sophocles’ audience, who were familiar with her story being used to support the opposite moral”.

19. Η Hopman (2004) 456 θεωρεί πως σε σχέση με την ομηρική παράδοση η απόδοση της θεϊκής ιδιότητας στη Νιόβη αποτελεί πρόκληση και η όποια ψυχολογική ή ρητορική ερμηνεία της δεν είναι ικανοποιητική δικαιολογία. Η ίδια πιστεύει πως αυτή η λογοτεχνική μορφή έχει ιδιαίτερη θρησκευτική σημασία και συνδέεται με την τοπική λατρεία.

20. Kornarou (2010) 266.

εισάγει την εντελώς προσωπική οπτική γωνία του ποιητή, γεγονός που ενισχύει την ποιητολογική λειτουργία που εντοπίσαμε.

Σ' αυτόν το δείκτη ενδοποιητικής, όπου ενσωματώνεται η ποιητική αυτεπίγνωση της αποκλίνουσας φοράς του μυθολογικού παραδείγματος, έρχεται να προστεθεί και η ιδιαίτερη χρήση της συνάφειας *ἄραρεν φρένας*, που απαιτεί τη "φιλολογική" εγρήγορση του θεατή, καθώς η σύνταξη (αμετάβατος αόριστος του ρήματος *ἄραρίσκω* + αιτιατική) αποκλίνει από την ομαλή χρήση (η ομαλή σύνταξη αυτού του αμετάβατου αναύξητου επικού αορίστου απαιτεί δοτική).<sup>21</sup> Η *στονόεσσα* Πρόκνη ἄ *Ἴτν αἰὲν Ἴτν* ὀλοφύρεται ως το κατεξοχὴν παράδειγμα του αἰώνιου θρήνου και της διαρκούς θλίψης (*ἀτυζομένα*)<sup>22</sup> ανταποκρίνεται πλήρως στην ψυχοσύνθεση της Ηλέκτρας (*ἄραρεν φρένας*).<sup>23</sup> Παρά την προφανή σύγκλιση των δύο ηρωίδων, λόγω του διαρκούς θρήνου, με τη χρήση της συνάφειας *ἄραρεν φρένας*, ο ποιητής παρέχει ένα είδος αυτοαναφορικής απολογίας για την ανοίκεια σύγκριση του αθώου θύματος (Ηλέκτρα) με την παιδοκτόνο Πρόκνη (θύτη, στ. 107 *τεκνολέτειρ' ὡς τις ἀηδών*) τονίζοντας τη βαθύτερη συνάφεια των δύο μορφών. Η Swift (2010: 338-39) επισημαίνει ότι μ' αυτόν τον τρόπο ο ποιητής αναδεικνύει την καταστρεπτική δυναμική της θλίψης της Ηλέκτρας και μας ενθαρρύνει να την εκλάβουμε ως μια στάση προβληματική που οδηγεί στη βία. Η McClure (2012: 372-73) αντιπαράθετει την εικόνα της Ηλέκτρας ως θρηνούσας Πρόκνης, δηλ. ως μητέρας που έχασε το παιδί της, με την εικόνα της Κλυταιμνήστρας και την παντελή απουσία θλίψης από μέρους της στην αναγγελία του θανάτου του Ορέστη. Επιπλέον, η αναλογία που σημαίνεται με το ρήμα *ἄραρίσκω* ανά-

21. Βλ. Jebb (1894) 28ad 147. Ο Kamerbeek (1974) 38 ad 147-148 δικαιολογεί τη σύνταξη του αμετάβατου αορίστου εδώ λόγω της σημασιολογικής του συγγένειας με το *ἄρέσκω* που συντάσσεται με αιτιατική πρόσωπου. Ο Kells (1973) 91 ad 147 θεωρεί πως η απόκλιση από την αναμενόμενη σύνταξη με δοτική ανταποκρίνεται στη συνήθη τακτική του Σοφοκλή να αποκλίνει από τα καθιερωμένα, αυτό που ονομάζει με τον όρο *ἐξηλλαγμένη λέξις*. Παρά το ότι σύμφωνα με το LSJ<sup>9</sup> s.v. *ἄραρίσκω* A III 2 το παράδειγμα εντάσσεται στην κατηγορία του μεταβατικού αορίστου που συντάσσεται κανονικά με αιτιατική, ο Finglass (2007) 147 ad 147 θεωρεί πως οι σημασίες που δίνει το LSJ στην περίπτωση αυτή δεν είναι οι αναμενόμενες. Καταλήγει, λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για έναν αμετάβατο παρακείμενο με την έννοια: "is fixed". Οι δύο αιτιατικές *ἐμέ* - *φρένας* δικαιολογούνται με βάση το *ἰωνικὸν σχῆμα* ἢ το *σχῆμα καθ' ὄλον* και μέρος.

22. Βλ. αρχαίο Σ ad 149 *ἀτυζομένα: ἐκκληττομένη τοῖς συμβεβηκόσι και ὀδυρομένη*.

23. Βλ. την απόδοση της φράσης από την March (2001) 43: "No, she who laments is more congenial to my mind". Ο Finglass (2007) 148 ad 147 επισημαίνει ότι "the example of Procne 'is fixed' in Electra's mind, since she provides the perfect parallel for her perpetual remembrance of her father".

μεσα στην Ηλέκτρα και το αηδόνι<sup>24</sup> αντανακλάται στη δομική διάρθρωση του θρήνου της (μονωδικός και αντιφωνικός θρήνος) και στον τρόπο της μουσικής του εκτέλεσης,<sup>25</sup> αφού το μέλος λειτουργεί ως μέσον της τραγικής αναπαράστασης.<sup>26</sup>

Η χρήση του μυθολογικού παραδείγματος της Αηδόνας ως εμβληματικού του γυναικείου θρήνου<sup>27</sup> και η μεταλογοτεχνική του ερμηνεία στο πλαίσιο της δραματικής ποίησης, δηλαδή το γεγονός ότι παραπέμπει στις συνθήκες δημιουργίας του ποιητικού έργου και της θεατρικής του αναπαράστασης,<sup>28</sup> αναδεικνύει το ιδιαίτερο αυτοαναφορικό του περιεχόμενο. Η

24. Ιδιαίτερα κατατοπιστικό είναι το σχόλιο του αρχαίου σχολιαστή: Ἄττικῶς τὸ ἄραρό με ἄντι τοῦ ἤρεσέ μου ταῖς φρεσὶν ἄντι σύμφωνα πρᾶσσομεν ἐγὼ καὶ <ή> ἀηδὼν ἔνεκα τοῦ θρηνεῖν. ἄλλως ὅσον συνήρομοσταί μου ταῖς φρεσὶ τοιτέστιν ἐκείνην ζηλῶ τὴν αἰὲ τὸν Ἴττυν στενάζουσαν. Η Loraux (1998) 61 σημ. 10 τονίζει πως το ρήμα ἀραρίσκω προβάλλει την αναλογία ανάμεσα στην Ηλέκτρα και το αηδόνι.

25. Για μια ανάλυση του λεκτικού της Ηλέκτρας και της σχέσης του με την ποιητική του θρήνου βλ. Nooter (2012) 101-123, κεφ. 3 που επιγράφεται “Addressing Lament in *Electra*”. Ο ομότιμος καθηγητής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων Φάνης Κακριδής παρατήρησε πως ακόμη και η απλή ανάγνωση του υπό εξέταση χωρίου με την εναλλαγή των μακρών και βραχείων συλλαβών αναδεικνύει τη μουσικότητά του. Τον ευχαριστώ ιδιαίτερα για τις εύστοχες επισημάνσεις του. Η Carson (2001: 42-43) αναφέρει τους ασυνήθιστους συνδυασμούς φωνηέντων που επιλέγει ο ποιητής, όπως *EE*, *AIAI* ή *EEIO* για να αποδώσει μουσικά το θρήνο εξαναγκάζοντας τον ηθοποιό να διατηρεί υψηλούς τόνους στη φωνή του και το στόμα του ανοιχτό ώστε να αποδώσει τη χασμωδία.

26. Ο Σηφράκης (2011) 6 επισημαίνει πως ο “μουσικο-λυρικός λόγος (το μέλος) αποκαλύπτει συναισθήματα και ηθικές ποιότητες που δεν μπορεί να αποδώσει ο λόγος της κοινής ομιλίας”. Η μετρική ανάλυση της παρόδου μπορεί να βοηθήσει στην ανασυγκρότηση μιας πολύπλοκης μετρικής, φωνητικής και μουσικής προσωπογραφίας των δύο πόλων του αμοιβαίου, πράγμα που υπερβαίνει τους στόχους της παρούσας μελέτης. Βλ. Scott (1996) 155-56 όπου επισημαίνει ότι η αδυναμία επικοινωνίας της Ηλέκτρας με το Χορό “υποστηρίζεται” από την επιλογή ενός ομόλογου συστήματος μετρικής αντιστοιχίας. Συγκεκριμένα διατυπώνει την άποψη πως η επιλογή του μέτρου στην πάροδο αντικατοπτρίζει την ομοφωνία Ηλέκτρας και Χορού σε θέματα δικαιοσύνης, ενώ η απόκλιση που παρατηρείται στην επωδό αποκαλύπτει τη διαφορετική στάση του Χορού απέναντι στην υπερβολή του θρήνου της.

27. Βλ. Loraux (1998) 59. Για μια λεπτομερή συζήτηση σχετικά με τη φύση του άσματος του αηδονίου βλ. Loraux (1998) 57-65 και Barker (2004) 187-193.

28. Ο Monella (2006) 147 επισημαίνει ότι ο παραλληλισμός του θρηνού του προσώπου με το αηδόνι συνδέεται με την αποτελεσματική μουσική εκτέλεση στη σκηνή και συνοδεύεται από ένα μεταλογοτεχνικό παιχνίδι. Επίσης στο πέμπτο κεφάλαιο της μονογραφίας του για την Πρόκνη, ο Monella (2005) εξετάζει το θρήνο της αηδόνας ως μια λογοτεχνική μεταφορά. Πβ. Barker (2004) 187 και 204 όπου αναφέρει ότι στους Ὅρνιθες του Αριστοφάνη το αηδόνι χρησιμοποιείται ως σύμβολο της μουσικής πρωτοπορίας. Βλ. επίσης Williams (1997), η οποία εξετάζει διαχρονικά τη χρή-



άποψη μας βασίζεται στις παρατηρήσεις της Suksi (2001) που εξετάζει το αηδόνι ως ένα σύμβολο της ίδιας της θρηνητικής ποίησης. Ειδικότερα θεωρεί πως στο έργο *Οιδίπους επί Κολωνῶ* η μεταμόρφωση του αηδονιού από μια μορφή συνυφασμένη με τη φρίκη της εκδίκησης σε ένα τραγουδιστή μελωδικών θρήνων θεματοποιεί τη δύναμη της τραγικής ποίησης (σσ. 656-57). Η μεταστοιχείωση της θλίψης και της φρίκης σε μορφές αισθητικής απόλαυσης προκαλεί στο κοινό θεραπευτικό οίκτο και θαυμασμό (σσ. 652-53).<sup>29</sup>

Παράλληλα, ο συσχετισμός της συνάφειας *ἄραρεν φρένας* με τους στίχους 163-164 από τον *Ομηρικό Ὕμνο στον Απόλλωνα* (*φαίη δέ κεν αὐτὸς ἕκαστος / φθέγγεσθ'· οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν ἀοιδή*) μπορεί να διαφωτίσει περαιτέρω το μεταθεατρικό του περιεχόμενο.<sup>30</sup> Συγκεκριμένα, στο στ. 164 η διατύπωση *οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν ἀοιδή* αποτελεί την σαφέστερη και πιο πρώιμη αναφορά στην εικόνα ενός άνδρα ποιητή που επιχειρεί μια αποτελεσματική *μίμησιν*, καθώς βάζει στο στόμα του γυναικείου χορού τα κατάλληλα λόγια.<sup>31</sup> Αν η μήτρα της συνάφειας *ἄραρεν φρένας* εντοπίζεται στο χωρίο που αναφέραμε, και ειδικά στη χρήση του ρήματος *συναραρίσκω* ως δείκτη της συγγραφικής παρουσίας, τότε μέσα από το πλέγμα της ομοιότητας ο ποιητής κατευθύνει την προσοχή των θεατών στην ιδιαίτερη ικανότητά του στη δημιουργία του γυναικείου ιδιόλεκτου<sup>32</sup> μέσω μιας αποτελεσματικής και πειστικής μιμήσεως. Ο

---

ση του μυθολογικού παραδείγματος του αηδονιού από τον Όμηρο μέχρι τη Βικτωριανή εποχή.

29. Βλ. Segal (1994) 34: “the poetic elaboration of the Procne-Philomela myth, from Homer on, endows this voice with a lyrical sweetness that seems much closer to poetry and song”.
30. Ο Falkner (1999) 175 υποστηρίζει την άποψη πως η παρουσία των μεταθεατρικών-αυτοαναφορικών σχολίων στο έργο του Σοφοκλή αναδεικνύει τη σχέση ανάμεσα στον ποιητή, τον ηθοποιό και το κοινό και σηματοδοτεί αυτό που ονομάζει “poetic authority”.
31. Βλ. Martin (2001) 56-57, όπου η παρουσία του συγγραφέα στο συγκεκριμένο χωρίο εντοπίζεται στην “παραβατική” του λειτουργία, δηλ. ως ένα αυτοσχόλιο παρόμοιο με την κωμική *παράβασι*. Βλ. επίσης την ανάλυση του χωρίου από τον Richardson (2011) 28-29.
32. Η Ann Carson (2001) 44 αναφέρει: “for her (Electra), Niobe and Procne represent a victory of female sign language”. Εξάλλου, όπως επισημαίνει ο Griffith (2001) 117, το γυναικείο ιδιόλεκτο αποτελεί το κατ’ εξοχήν αντικείμενο μιμήσεως του τραγικού ποιητή, αφού το ένα τρίτο των ρόλων στην τραγωδία είναι γυναικείοι. Κατά συνέπεια ο θρήνος αποτελεί ένα βασικό συστατικό όχι μόνο του γυναικείου λόγου αλλά και της τραγικής φόρμας. Για το θέμα αυτό βλ. Taxidou (2004) 159-192, κεφ. 6 με τίτλο “Mourning and Tragic Form”.

θρήνος ως ο κατεξοχήν γυναικείος τρόπος έκφρασης<sup>33</sup> αποτελεί το αντικείμενο της τραγικής μιμήσεως. Ο ποιητής αξιοποιώντας τα τυπικά και μορφολογικά στοιχεία του θρήνου<sup>34</sup> συνθέτει ένα άσμα που ανταποκρίνεται στο τελετουργικό πλαίσιο και η θεατρική του εκτέλεση (μουσική και υποκριτική απόδοση του θρήνου) απαιτεί την ιδιαίτερη αναπαραστατική ικανότητα του υποκριτή.<sup>35</sup> Ουσιαστικά πρόκειται για τη διανοητική διαδικασία της ταύτισης του αναπαριστάνοντος με το αναπαριστώμενο έτσι όπως την περιγράφει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* 1448<sup>b</sup>17 *ὅτι οὗτος ἐκεῖνος*.<sup>36</sup>

Συνεπώς, με την αυτοαναφορική διατύπωση *ἄραρεν φρένας* ο ποιητής δηλώνει προγραμματικά:

1) Την αποτελεσματική διαχείριση από μέρους του των ειδολογικών συμβάσεων του θρήνου στη διαδικασία δημιουργίας του δραματικού προσώπου της Ηλέκτρας, έτσι ώστε με την υιοθέτηση ενός συγκεκριμένου μορφολογικού σχήματος (κομμός) καθώς και του μυθολογικού παραδείγματος της αηδόνος να προσδίδει στο χαρακτήρα στοιχεία ψυχολογικού βάθους (το αφηγηματικό σχήμα αντιστοιχεί στην προσωπικότητα της Ηλέκτρας).

2) Στο μιμητικό περιβάλλον του θεάτρου η διατύπωση *ἄραρεν φρένας* παραπέμπει σ' ένα υποκριτικό ύφος που απαιτεί από τον ηθοποιό τη βίωση των συναισθημάτων του θρηνούντος προσώπου (αυτό που ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* 1455<sup>a</sup>30 ορίζει ως *ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως*),<sup>37</sup> πράγμα

33. Βλ. McClure (1999) 93.

34. Το ευρύτατο πλαίσιο του θέματος του θρήνου εξετάζεται στις ακόλουθες μελέτες: Reiner (1938) Alexiou (1974), Wright (1986), Holst-Warhaft (1992), Foley (1993) και (2001) 145-171, Loraux (1998) και (1999), Derderian (2002), Schauer (2002), Dué (2004) και (2012), Tsagalis (2004), Suter (2008).

35. Η ιδιαίτερη αναπαραστατική ικανότητα του υποκριτή συναρτάται με τα σχήματα (*Ποιητική* 1455<sup>a</sup>29), δηλ. τις χειρονομίες, τις κινήσεις και την απαγγελία, εφόσον με τη χρήση του προσώπου το σώμα και η φωνή υποκαθιστούν τις εκφραστικές λειτουργίες του προσώπου. Παρά την κρατούσα άποψη ότι ο όρος *σχήματα* συνδέεται με την κίνηση και την όρχηση, συμπεριλαμβάνω και την απαγγελία ως βασική παράμετρο για την εύστοχη κινησιολογική έκφραση του συναισθήματος που εμπεριέχεται στο λόγο. Βλ. σχετικά το σχόλιο του Συκουτρή (1937) 143 και την ανάλυση του χωρίου από τον Else (1957) 490-95.

36. Βλ. Nagy (2008) 83 και 82-88 για την *μίμηση*. Βλ. επίσης Tsitsiridis (2005) 441-45.

37. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* 1455<sup>a</sup>29-32 επισημαίνει ότι η μιμητική αναπαρασταση (*ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον*) των σωματικών εκδηλώσεων ενός ψυχικού πάθους συμβάλλει στην πειστικότερη ανάπλασή του. Επιπλέον η αξιοπιστία της διήγησης αυξάνει αν οι ίδιοι οι ποιητές βρίσκονται στην κατάσταση που περιγράφουν (*ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως*). Οι παρατηρήσεις του Αριστοτέλη έχουν ισχύ και στην περίπτωση των ηθοποιών.

που συνάδει και με το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Σοφοκλή προς τὰς φύσεις αὐτῶν (δηλ. τῶν ὑποκριτῶν) γράφαι τὰ δράματα (Βίος § 6).<sup>38</sup> Με την αναφορά της αηδόνος εγγράφεται στη διαδικασία που περιγράφει η έκφραση ἄραρεν φρένας ένα υπόδειγμα μιμήσεως που προϋποθέτει την ψυχολογική ετοιμότητα του ηθοποιού να επενδύσει το ουδέτερο προσωπίο με τα χαρακτηριστολογικά γνωρίσματα της Ηλέκτρας, δίνοντας έμφαση στον παράφορο τόνο του θρήνου της και στις αντίστοιχες φωνητικές διακυμάνσεις του.<sup>39</sup> Στα Λακωνικά ἀποφθέγματα του Πλουτάρχου το αηδόνι παρουσιάζεται ως ένα άχρηστο πτηνό προικισμένο μόνο με φωνή (233Α φωνὰ τὸ τίς ἔσσι καὶ οὐδὲν ἄλλο) και μάλιστα συνδέεται με την υπερβολή στη μιμητική αναπαράσταση (212F παρατίθεται το ανέκδοτο σχετικά με τον ηθοποιό Καλλιππίδη). Με άλλα λόγια, με βάση την αντίληψη που εγγράφεται στο ανέκδοτο αυτό, το παράδειγμα του αηδονιού προσδιορίζει ένα ύφος υπόκρισης, σύμφωνα με το οποίο η απλή εκφορά των λόγων και η εκτέλεση των κινήσεων δεν αρκούν, αλλά απαιτείται η πλήρης ταύτιση του ηθοποιού (εικόνα) με το πρόσωπο που ενσαρκώνει (αντικείμενο της μίμησης).<sup>40</sup>

3) Η ποιητική μίμηση του γυναικείου ιδιόλεκτου (θρήνος) και η μιμητική ικανότητα του άνδρα ηθοποιού στη δραματική αναπαράσταση της βαθύτερης ουσίας (φρένες) ενός γυναικείου χαρακτήρα<sup>41</sup> και στην υπερβο-

38. Βλ. Duncan (2005) 58-59, όπου αναφέρεται στις αρχαίες θεωρίες υποκριτικής, και Hall (2006) 294.

39. Η Hall (2006) 288 αναφέρει: “But it was not the silent physical presence of the actor so much as his voice which provided the indispensable conduit connecting reality and psychic experience”. Ακριβώς αυτή τη σχέση αναδεικνύει η αναφορά στο αηδόνι που ανακαλεί τις φωνητικές-μουσικές του ικανότητες.

40. Βλ. επίσης το ανέκδοτο σχετικά με τον ηθοποιό Καλλιππίδη που παραθέτει ο Αριστοτέλης στην Ποιητική 1461<sup>b</sup>34-35 (ο παλιότερος ηθοποιός Μυννίσκος αποκαλεί τον Καλλιππίδη *πίθηκον ὡς λίαν ὑπερβάλλοντα*), όπου αντικείμενο σχολιασμού φαίνεται να είναι το υποκριτικό ύφος του ως παράδειγμα υπερβολικής μίμησης. Βλ. σχετικά Csapo (2002) 127-130. Ανεξάρτητα από την ιστορική αξιοπιστία αυτών των ανεκδότων η Duncan (2006) 19 υποστηρίζει πως αντικατοπτρίζουν ένα είδος “popular performance theory”. Ιδιαίτερα χρήσιμες είναι και οι παρατηρήσεις της Lada-Richards (2010) σχετικά με τις αρχαίες και τις σύγχρονες δυτικές αντιλήψεις για την υποκριτική τέχνη. Το ανέκδοτο σχετικά με τον υποκριτή Πώλο, που ερμηνεύοντας το ρόλο της Ηλέκτρας χρησιμοποίησε ως σκηνικό αντικείμενο την υδρία που περιείχε την τέφρα του γιού του, αποδεικνύει μια αντίληψη για την υποκριτική ως καθολική εμπειρία, κατά την οποία ο ρόλος του ποιητή και ο εαυτός του υποκριτή είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι (Lada-Richards [2010] 643).

41. Ιδιαίτερα ικανός στην απόδοση γυναικείων ρόλων ήταν ο ηθοποιός Θεόδωρος. Βλ. σχετικά Duncan (2005) 59-63. Μάλιστα όταν επρόκειτο να ενσαρκώσει τη σοφόκλεια Ηλέκτρα η γυναίκα του φρόντισε όλο το διάστημα των προβών να απέχει ερωτικά, ώστε ο ηθοποιός να διατηρήσει όλες του τις δυνάμεις για αποδώσει καλύτερα το ρόλο της άλεκτρης Ηλέκτρας.

λική έκφραση του συναισθήματος οδηγεί τους θεατές σε ένα αντίστοιχο είδος ανταπόκρισης, που συνεπάγεται τη συναισθηματική τους εμπλοκή και συμπάθεια.<sup>42</sup> Ωστόσο το γεγονός ότι η συνάφεια *ἄραρεν φρένας* ανασηματίζεται στο διακειμενικό καλειδοσκόπιο και λειτουργεί ως μέσο δήλωσης της μιμητικής αυτεπίγνωσης του ποιητή και του υποκριτή, προϋποθέτει μια σημαντική παράμετρο της δεκτικότητας του κοινού, την παράμετρο της “αισθητικής απόστασης”.<sup>43</sup> Το μεταθεατρικό-μεταδραματικό περιεχόμενο της φράσης<sup>44</sup> εξασφαλίζει αυτήν την απαιτούμενη απόσταση, εμπλέκοντας στη διαδικασία πρόσληψης την έλλογη στάθμιση των μιμητικών δεδομένων. Μέσα από την “άσκηση συναισθηματικής νοημοσύνης” το θεατρικό κοινό καθοδηγείται σε συναισθηματική διέγερση με παράλληλη αφύπνιση της στοχαστικής διάθεσης και της κριτικής του ικανότητας.<sup>45</sup>

4) Συγχρόνως ο ποιητής προσπαθεί να εισαγάγει έναν τύπο αυτοαναφορικής απολογίας για την ασυνήθιστη επιλογή του να παρεμβάλει μια θρηνητική μονωδία σε λυρικούς αναπαίστους (86-120) ανάμεσα στον πρόλογο και την πάροδο του χορού.<sup>46</sup> Ο από σκηνης θρήνος της Ηλέκτρας, καθώς προηγείται της εισόδου του χορού, από καθαρά τεχνική άποψη πρέπει να ενταχθεί στον πρόλογο αλλά και δραματικά η ένταξή του στον πρόλογο είναι αναγκαία, γιατί καθιστά σαφή την αντίθεση ανάμεσα στον Ορέστη και την Ηλέκτρα και αναδεικνύει το θέμα, αφενός, των ασύμβατων προοπτικών τους σχετικά με το θέμα της εκδίκησης (επικέντρωση του Ορέστη στο πρακτικό μέρος της εκδίκησης) και, αφετέρου, την έμφυλη προσέγγιση του θρήνου.<sup>47</sup>

42. Για το θέμα της ανταπόκρισης του θεατή στο αρχαίο ελληνικό θέατρο βλ. Lada-Richards (1993) και (1996) 89, όπου τονίζει πως το αρχαίο δράμα βασίζεται σε μπρεχτικά και μη μπρεχτικά στοιχεία.

43. Στο σημείο αυτό αξιοποιώ τις σημαντικές παρατηρήσεις της Lada-Richards (2008) 523 (για την έννοια της αισθητικής απόστασης). Βλ. επίσης Dunn (2012) 100, όπου επισημαίνει ότι το μεταθεατρικό πλαίσιο οδηγεί το θεατή στην “αποξένωση”.

44. Η μεταθεατρική χρήση της φράσης φαίνεται να συναρτάται με το γεγονός ότι η μιμητική αναπαράσταση απαιτεί την ψυχολογική αφομοίωση του ποιητή και του εκτελεστή με το χαρακτήρα που μιμείται, ώστε να μεταδώσει την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα στο κοινό. Για την *μίμησις* και την ψυχολογική μεταμόρφωση βλ. Lear (2011) 205-209.

45. Για τον όρο συναισθηματική νοημοσύνη και το εννοιολογικό του περιεχόμενο βλ. Lada-Richards (2008) 564-565. Βλ. επίσης Duncan (2006) 9 “No matter how well the actor plays the role, the spectator retains a sort of awkward awareness of the actor’s otherness” (η υπογράμμιση δική μου).

46. Βλ. σχετικά Foley (2001) 156 σημ. 59.

47. Βλ. Kitzinger (1991) 301-305 και McCoskey (2009) 224.

Συνεπώς, η διατύπωση *ἄραρεν φρένας* συνιστά ένα σχόλιο αυτοαναφορικής αιτιολογίας και ποιητικής που αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο Σοφοκλής ενσωματώνει τη γυναικεία φωνή στο κείμενό του, ώστε να κατορθώνει την ενσυναίσθηση: η ανδρική φωνή του ηθοποιού δεν υποδύεται απλώς το γυναικείο θρήνο, αλλά ταυτίζεται με τη γυναικεία φωνή / η αφηγηματική φωνή του ποιητή δεξιώνεται τα συναισθήματα του γυναικείου χαρακτήρα<sup>48</sup> και αναπαριστά το γυναικείο ιδιόλεκτο ως εντελώς ασύμβατο προς την ανδρική οπτική του Ορέστη. Οι ασύμβατες τροπές της γυναικείας και ανδρικής φωνής της Ηλέκτρας και του Ορέστη αντίστοιχα εντάσσονται στο πλαίσιο του διακειμενικού διαλόγου με τον κομμό των *Χοηφόρων*,<sup>49</sup> όπου, όπως επισημαίνει ο Griffith, “είναι αδύνατον να

48. Ο Wright (2010) 168 επισημαίνει ότι ήδη από τον 5ο αιώνα διαθέτουμε μαρτυρίες που παραπέμπουν σε μια μέθοδο ποιητικής σύνθεσης αντίστοιχη με την υποκριτική μέθοδο που προϋποθέτει ως βάση της επιτυχημένης μίμησης του χαρακτήρα τη βίωση αντίστοιχων συναισθημάτων από μέρους του ποιητή-ηθοποιού (παραπέμπει στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη 1455<sup>a</sup>23, 1455<sup>a</sup>30-34). Μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση του χάσματος που δημιουργείται ανάμεσα στη βιολογική υπόσταση του ηθοποιού (άνδρας ηθοποιός) και την πολιτιστική ταυτότητα του γυναικείου ρόλου που αυτός ενσαρκώνει επιχειρεί η Rabinowitz σε ένα άρθρο της στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Didaskalia*. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογικό εργαλείο τη διάκριση των θεωρητικών λειτουργιών του θεατή που εισήχθη από τον Rabinowitz (1977), υποστηρίζει πως η θεατρική (authorial) λειτουργία βοηθάει το θεατή στην ορθολογική επίγνωση του μεταθεατρικού επιπέδου, δηλ. ότι βλέπει μια θεατρική μίμηση, όπου ένας άνδρας ηθοποιός υποδύεται ένα γυναικείο χαρακτήρα. Παράλληλα η αφηγηματική (narrative) λειτουργία οδηγεί το θεατή στο να βιώνει τον πλαστό κόσμο του θεάτρου και να παρασύρεται από τη θεατρική μίμηση.

49. Η Foley (2001) 155 παρατηρεί πως, σε αντίθεση με τον Σοφοκλή, ο Αισχύλος τονίζει την ομοιότητα ανάμεσα στα δύο αδέρφια και όχι τις έμφυλες διαφορές. Το ποιητολογικό περιεχόμενο της υπό εξέταση συνάφειας ενισχύεται από τα σχόλια ποιητικής που ενσωματώνονται στους στίχους 51-53 και στην κατηγορηματική άρνηση (*ἦκιστα*) του Παιδαγωγού στην πρόταση του Ορέστη να μείνουν για να ακούσουν το θρήνο της Ηλέκτρας. Μ' αυτόν τον τρόπο ο ποιητής δηλώνει προγραμματικά την πρόθεσή του να μην αξιοποιήσει στον ίδιο βαθμό με τον Αισχύλο τις λειτουργικές προσφορές στον τάφο του Αγαμέμνονα (δηλαδή ως βασικό μέσο της σκηνής της αναγνώρισης) και προσανατολίζει τις προσδοκίες των θεατών σε μια κατεύθυνση διαφορετική απ' αυτή που υπαγορεύει η ποιητική επεξεργασία του ίδιου μοτίβου από τον Αισχύλο. Αυτό επιβεβαιώνεται στο επίπεδο της δραματικής οικονομίας, αφού στη συνέχεια του έργου εκείνα τα στοιχεία που συμβάλλουν στην αναγνώριση της Ηλέκτρας και του Ορέστη στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου χρησιμοποιούνται από τον Σοφοκλή για να καθυστερήσουν την αναγνώριση των δύο αδελφών (871-937: σκηνή Χρυσόθεμης-Ηλέκτρας) (Γκαστή [2003] 41 σημ. 38). Παράλληλα, και η κατάργηση της σκηνής της ωτακουστίας, την οποία ο Παιδαγωγός απορρίπτει λειτουργώντας ως κριτικός της λογοτεχνίας, συμβάλλει στην επιβράδυνση της αναγνώρισης (πρόκειται για άποψη της Batchelder [1995] 43). Το σχόλιο του Fränkel αναφορικά

διακρίνει κανείς την ανδρική φωνή του Ορέστη από τις γυναικείες φωνές της Ηλέκτρας και του Χορού”.<sup>50</sup>

Συμπερασματικά: η σχεδόν “παραβατική” λειτουργία της διατύπωσης *ἄραρεν φρένας* αποκαλύπτει την ηγεμονική κυριαρχία της παρουσίας του ποιητή που εκδηλώνεται αφενός σε ζητήματα διαχείρισης των ειδολογικών και θεατρικών συμβάσεων του θρήνου ως του κατ’ ἐξοχήν αντικειμένου της τραγικής μιμήσεως [μίμησις του γυναικείου ιδιόλεκτου, θεατρική εκτέλεση (μουσική και υποκριτική απόδοση του θρήνου), καθοδήγηση της προσληπτικής ευαισθησίας του κοινού] και αφετέρου σε θέματα δραματικής οικονομίας.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alexiou, M. (1974), *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge (= *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, επιμ. αναθεώρησης – μτφρ. Δ.Ν. Γιατρομανωλάκης – Π.Α. Ροϊλός, Αθήνα 2002).
- Bain, D. (1975), “Audience Address in Greek Tragedy”, *CQ* 25, 13-25.
- Bain, D. (1977), *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.
- Barker, A. (2004), “Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century”, στο P. Murray & P. Wilson (eds.), *Music and the Muses*, Oxford, 185-204.
- Batchelder, A. G. (1995), *The Seal of Orestes. Self-Reference and Authority in Sophocles’ Electra*, Lanham.
- Bierl, A. F. (1990), “Dionysus, Wine, and Tragic Poetry: A Metatheatrical Reading of P. Köln VI 242 A = *TrGF* II F646a”, *GRBS* 31, 353-391.
- Billing, C. M. (2007), “Lament and Revenge in the *Hekabe* of Euripides”, *New Theatre Quarterly* 23.1, 49-57.
- Γακοπούλου, Κ. (2010), *Θέατρο και μεταθέατρο. Θέσεις και αντι-θέσεις πάνω στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας*, (Ακαδημία Αθηνών: Πονήματα 7) Αθήναι.

---

με τον πρόλογο της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή περιγράφει με εύστοχο τρόπο την ενδοποιητική του μέσα από το διακειμενικό καλειδοσκόπιο: “Es ist als wenn Sophokles sagte: ich habe die Choephoren nicht vergessen, aber ich mache es anders” (Davies [1998] 401 σημ. 54). Για το διακειμενικό διάλογο ως βασικό εργαλείο θεματοποίησης της ποιητολογικών αρχών βλ. Φυντίκογλου (2008) 219.

50. Βλ. Griffith (2001) 121.

- Carson, A. (2001), *Sophocles Electra*, with Introduction and Notes by M. Shaw, Oxford.
- Γκαστή, Ε. (2003), *Η διαλεκτική του χρόνου στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή*, (Δωδώνη. Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής: Παράρτημα 70) Ιωάννινα.
- Csapo, E. (2002), "Kallippides on the Floor-Sweepings: The Limits of Realism in Classical Acting and Performance Styles", στο P. Easterling & E. Hall (eds), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 127-147.
- Davies, M. (1998), "Euripides' *Electra*: The Recognition Scene Again", *CQ* 48, 389-403.
- De Jong, I.J.F. (2007), "Sophocles *Trachiniae* 1-48, Euripidean Prologues and their Audiences", στο R.J. Allan & M. Buijs (eds.), *The Language of Literature. Linguistic Approaches to Classical Texts*, Leiden, 7-28
- Derderian, K. (2002), *Leaving Words to Remember. Greek Mourning and the Advent of Literacy*, (Mnemosyne Suppl. 209) Leiden/N. York/Köln.
- Dobrov, G.W. (2001), *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford/N. York.
- Du , C. (2004), *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin.
- Du , C. (2012), "Lament as Speech Act in Sophocles", στο K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden, MA/Oxford, 236-250.
- Duncan, A. (2005), "Gendered Interpretations: Two Fourth-Century B.C.E. Performances of Sophocles' *Electra*", *Helios* 32.1, 55-79.
- Duncan, A. (2006), *Performance and Identity in the Classical World*, N. York.
- Dunn, F. (2009), "Sophocles and the Narratology of Drama", στο J. Grethlein & A. Rengakos (eds.), *Narratology & Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, Berlin/N. York, 337-355.
- Dunn, F. (2010), "Metatheatre and Metaphysics in Two Late Greek Tragedies", *Text and Presentation: The Comparative Drama Conference Series* 7, 5-18.
- Dunn, F. (2012), "*Electra*", στο K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden, MA/Oxford, 98-110.
- Edmunds, L. (1996), *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Lanham.
- Else, G.F. (1957), *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge.
- Falkner, Th.M. (1993), "Making a Spectacle of Oneself: The Metatheatrical Design of Sophocles' *Ajax*", *Text and Presentation: The Journal of the Comparative Drama Conference* 14, 35-40.
- Falkner, Th.M. (1998), "Containing Tragedy: Rhetoric and Self-Representation in Sophocles' *Philoctetes*", *ClAnt* 17, 25-58.
- Falkner, Th.M. (1999), "The Madness Visible: Tragic Ideology and Poetic Authority in Sophocles' *Ajax*", στο Th.M. Falkner, N. Felson & D. Konstan (eds.), *Contextualizing Classics. Ideology, Performance, Dialogue: Essays in Honor of John J. Peradotto*, Lanham, 173-202.
- Finglass, P.J. (2007), *Sophocles Electra Edited with Introduction and Commentary*, Cambridge.
- Foley, H.P. (1993), "The Politics of Tragic Lamentation", στο A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson & B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, 101-143
- Foley, H.P. (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton/Oxford.

- Φυντίκογλου, Β. (2008), “Απάτητα μονοπάτια: οι διαδρομές του Καλλίμαχου από την Κυρήνη”, στο Φλ. Μαννακίδου & Κ. Σπανουδάκης (επιμ.), *Αλεξανδρινή Μούσα. Συνέχεια και νεωτερισμός στην Ελληνιστική Ποίηση*, Αθήνα, 183-219.
- Gould, J. (1999), “Myth, Memory, and the Chorus: ‘Tragic Rationality’”, στο R. Buxton (ed.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford, 107-116.
- Gould, Th. (1990), *The Ancient Quarrel between Poetry and Philosophy*, Princeton.
- Goward, B. (2002), *Αφήγηση και τραγωδία: αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*, μτφρ. Ν. Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα.
- Griffith, M. (2001), “Antigone and Her Sister(s). Embodying Women in Greek Tragedy”, στο A. Lardinois & L. McClure (eds.), *Making Silence Speak. Women’s Voices in Greek Literature and Society*, Princeton/Oxford, 117-136.
- Hall, E. (2006), *Theatrical Cast of Athens. Interactions Between Ancient Greek Drama & Society*, Oxford.
- Holst-Warhaft, G. (1992), *Dangerous Voices. Women’s Laments and Greek Literature*, London/N. York.
- Hopman, M. (2004), “Une déesse en pleurs: Niobé et la sémantique du mot *θεός* chez Sophocle”, *REG* 117.2, 447-467.
- Ιακώβ, Δ. (1998), *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Αθήνα.
- Jebb, R.C. (1894), *Sophocles: The Plays and Fragments*. Part VI: *The Electra*, Cambridge.
- Kamerbeek, J.C. (1974), *The Plays of Sophocles*. Part V: *The Electra*, Leiden.
- Kannicht, R. (1997), *Η παλαιά διαμάχη ποίησης και φιλοσοφίας (Διάγραμμα για την αρχαία ελληνική αντίληψη περί λογοτεχνίας)*, μτφρ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα.
- Kells, J.H. (1973), *Sophocles Electra*, Cambridge.
- Kitzinger, R. (1991), “Why mourning becomes Electra”, *ClAnt* 10, 298-327.
- Kornarou, E. (2010), “The Mythological Exemplum of Niobe in Sophocles’ *Antigone* 823-833”, *RCCM* 52.2, 263-278.
- Kranz, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin.
- Lada-Richards, I. (1993), “Empathetic Understanding?: Emotion and Cognition in Classical Dramatic Audience-Response”, *PCPhS* 39, 94-140.
- Lada-Richards, I. (1996), “‘Weeping for Hecuba’: Is it a ‘Brechtian’ Act?”, *Arethusa* 29, 87-124.
- Lada-Richards, I. (2008), “Η ανταπόκριση των θεατών στην αττική τραγωδία των κλασικών χρόνων: Συναίσθημα και στοχασμός, ποικιλία και ομοιογένεια”, στο Α. Μαρκαντωνάτος – Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Αθήνα, 451-565.
- Lada-Richards, I. (2010), “Η αρχαία ελληνική τραγωδία και οι δυτικές αντιλήψεις για τους ηθοποιούς και την υποκριτική τέχνη”, στο J. Gregory (ed.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα, 641-659.
- Lear, G.R. (2011), “Mimesis and Psychological Change in *Republic* III”, στο P. Destrée & F-G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden, 195-216.
- Lloyd-Jones, H. & Wilson, N.G. (1990), *Sophoclis Fabulae*, Oxford.
- Loraux, N. (1998), *Mothers in Mourning with the Essay of Amnesty and its Opposite*, transl. Corinne Pache, Ithaca/London.
- Loraux, N. (1999), *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris.



- Loraux, N. (2002), *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*, Ithaca/N.York.
- March, J. (2001), *Sophocles Electra. Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Warminster.
- Markantonatos, A. (2002), *Tragic Narrative. A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Berlin.
- Μαρκαντωνάτος, Α. (2008), “Αφηγηματολογία και αρχαία ελληνική τραγωδία: Μια προσέγγιση”, στο Α. Μαρκαντωνάτος & Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Αθήνα, 179-238.
- Martin, R. (2001), “Just Like a Woman. Enigmas of the Lyric Voice”, στο Α. Lardinois & L. McClure (eds.), *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princeton/Oxford, 55-74.
- Μαρωνίτης, Δ.Ν. (1999), *Ομηρικά μεγαθέματα. Πόλεμος – Ομιλία – Νόστος*, Αθήνα.
- McClure, L. (1999), *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton.
- McClure, L. (2012), “Staging Mothers in Sophocles' *Electra* and *Oedipus the King*”, στο K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden, MA / Oxford, 367-380.
- McCoskey, D.E. (2009), “The Loss of Abandonment in Sophocles' *Electra*”, στο D.E. McCoskey & Emily Zakin (eds.), *Bound by The City. Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, Albany, 221-246.
- Monella, P. (2005), *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna.
- Monella, P. (2006), “Il mito di Procne nel corpus tragico senecano: *threnos*, teatro, metateatro”, στο F. Amoroso (ed.) *Teatralità dei cori senecani*, Palermo, 133-148.
- Μπεζαντάκος, Ν. Π. (2004), *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη*, Αθήνα.
- Nagy, G. (2008), “Αρχαϊκές ελληνικές αντιλήψεις για τους ποιητές και την ποίηση”, στο G.A. Kennedy (επιμ.), *Αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κριτική*, μτφρ. Φιλιώ Φιλίππου, θεώρηση μετάφρασης Α. Ρεγκάκος, Θεσσαλονίκη, 23-121.
- Nooter, S. (2012), *When Heroes Sing. Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*, Cambridge.
- Paduano, G. (2002), “L'Elektra di Hofmannsthal come interpretazione di Sofocle”, *SIFC* 20, 266-284.
- Papageorgius, P.N. (1888), *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*, Lipsiae.
- Rabinowitz, N.S., “The Male Actor of Greek Tragedy: Evidence of Misogyny or Gender-Bending?”, <http://www.didaskalia.net/issues/supplement1/rabinowitz.html> (volume 1 issue 6: suppl. 1: How is it Played? Genre, Performance and Meaning, Μάιος 1995).
- Rabinowitz, O.R. (1977), “Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences”, *Critical Inquiry* 4, 121-142.
- Reiner, E. (1938), *Die rituelle Totenklage der Griechen*, Stuttgart/Berlin.
- Richardson, N. (2011), “Reflections on Choral Song in Early Hexameter Poetry”, στο L. Athanassaki & E. Bowie (eds.), *Archaic & Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, Berlin/Boston, 15-31.
- Ringer, M. (1998), *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill.
- Schauer, M. (2002), *Tragisches Klagen. Form und Function der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, (Classica Monacensia 26) Tübingen.
- Scott, W.C. (1996), *Musical Design in Sophoclean Theater*, Hanover.
- Seaford, R. (1985), “The Destruction of Limits in Sophocles' *Electra*”, *CQ* 35, 315-323.

- Segal, C. (1986), *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca/London.
- Segal, C. (1994), "The Gorgon and the Nightingale: The Voice of Female Lament and Pindar's Twelfth 'Pythian Ode'", στο L.C. Dunn & N.A. Jones (eds.), *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge, 17-34.
- Σηφάκης, Γ.Μ. (2011), "Μέτρο, μέλος, όψεις: Η σημασία τους για τη σκηνική ερμηνεία της τραγωδίας", *Logeion* 1, 1-30.
- Suksi, A. (2001), "The Poet at Colonus: Nightingales in Sophocles", *Mnemosyne* 54, 646-653.
- Suter A. (ed.) (2008), *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford.
- Swift, L.A. (2010), *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford.
- Συκουτρής, Ι. (1937), *Αριστοτέλους Περί ποιητικής*, μτφρ. Σ. Μενάρδος, Ακαδημία Αθηνών, Αθήναι.
- Taxidou, O. (2004), *Tragedy, Modernity and Mourning*, Edinburgh.
- Thumiger, C. (2009), "On Ancient & Modern (Meta)theatres: Definitions and Practices", *MD* 63, 9-58
- Tsagalis, Ch. (2004), *Epic Grief. Personal Lament in Homer's Iliad*, Berlin/N. York.
- Tsitsiridis, S. (2005), "Mimesis and Understanding: An Interpretation of Aristotle's *Poetics* 4.1448<sup>b</sup>4-19", *CQ* 55, 435-446.
- Williams, J. (1997), *Interpreting Nightingales: Gender, Class and Histories*, Sheffield.
- Wright, E. (1986), *The Forms of Laments in Greek Tragedy*, Univ. of Pennsylvania Ph.D.
- Wright, M. (2010), "The Tragedian as Critic: Euripides and Early Greek Poetics", *JHS* 130, 165-184.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
egasti@cc.uoi.gr



### *Abstract*

This paper treats the expression *ἄραρον φρένας* from Sophocles' *Electra* (147), which in its association with the nightingale serves the poet as a means of articulating his authorial voice and his stylistic, generic and performative choices through which he shapes his heroine by representing her gendered idiolect (lament).