

Σὺ δὲ πῶς τοὺς προλόγους ἐποίεις;\*  
Ἡ δυναμικὴ τοῦ προλόγου στὴν *Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις*  
τοῦ Εὐριπίδη\*\*

ΑΘΗΝΑ ΚΑΒΟΥΛΑΚΗ

Εἰσαγωγή

Το χειμῶνα τοῦ 405 στους δραματικούς αγῶνες τῶν Ἀθηναίων ο κωμικός ποιητὴς Ἀριστοφάνης ἐπιχείρησε ἕνα δύσκολο ἐγχείρημα: νὰ συνδυάσει στὴ νεότευκτη κωμωδία τοῦ *Βάτραχοι*<sup>1</sup> τὴν ἐκφραση ἀγωνίας γιὰ τὴν ἐκβάση τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου καὶ τὴ σωτηρία τῆς Ἀθήνας μετὰ τὴν ἀγωνία γιὰ τὴν ἐκβάση ἐνὸς λογοτεχνικοῦ ἀγῶνα ἀνάμεσα στὸν Αἰσχύλο καὶ τὸν Εὐριπίδη (νεκροὺς πλέον καὶ τοὺς δύο). Ὁ συνδυασμὸς φαίνεται σήμερα ἐκ πρώτης ὄψεως παράδοξος, ὡστόσο γιὰ τὸν ἀρχαῖο ποιητὴ καὶ τὸ κοινὸ τοῦ πρέπει νὰ ἦταν περισσότερο προφανής: οἱ ποιητὲς εἶναι οἱ διδάσκαλοι τῶν ἀνθρώπων –υπογραμμίζει ρητὰ στους στίχους 1053-54 τῶν *Βατράχων* (τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν/ ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἤβῳσι ποιηταί)– καὶ οἱ καλοὶ ποιητὲς εἶναι οἱ μεγάλοι διδάσκαλοι ποὺ μποροῦν νὰ διαπαιδαγωγήσουν τὴν πόλη,<sup>2</sup> ὥστε νὰ ἐξέλθει ἀπὸ τὴν κρίσιμη περίσταση στὴν ὁποία ἔχει βρεθεῖ, ἐξουθενωμένη ἀπὸ ἕναν πολυετὴ πόλεμο μετὰ τοὺς Πελοποννησίους καὶ ταλαιπωρημένη ἀπὸ ἐσωτερικὲς πολιτικὲς συγκρούσεις, τριβὲς καὶ πολώσεις.<sup>3</sup> 'Σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν' εἶναι ἡ καταληκτικὴ εὐχή πρὸς τὸν

\* Ἀριστοφάνους *Βάτραχοι* 1177.

\*\* Θα ἠθελα νὰ εὐχαριστήσω καὶ ἀπ' αὐτὴ τὴ θέση τὸ κοινὸ τῶν φιλολόγων στὰ Χανιά, ὅπου πρωτοπαρουσιάστηκε τὸ κείμενο αὐτό, γιὰ τὶς ἐνδιαφέρουσες ἐρωτήσεις τους, ἀλλὰ καὶ τὸν ἀνώνυμο κριτὴ γιὰ τὶς χρήσιμες υποδείξεις του.

1 Που διδάχθηκε διὰ Φιλωνίδου σύμφωνα μετὰ τὴν ἀρχαία *Υπόθεση* (ποὺ προτάσσεται ἀκόμα στὶς ἐκδόσεις τοῦ δράματος).

2 'Ὅτι βελτίους τε ποιῶμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν (*Βάτρ.* 1008-09).

3 Τὸ 406 ἡ νίκη στὶς Ἀργινούσες ἀμαυρώθηκε ἀπὸ τὶς ἀντιπαλότητες στὸ ἐσωτερικὸ τῆς Ἀθήνας ποὺ οδήγησαν στὴ θανάτωση τῶν στρατηγῶν.

νικητή ποιητή που διατυπώνεται στο τέλος των *Βατράχων* (1501) και η προτροπή φαίνεται να προβάλλει τη λυτρωτική λειτουργία της ποίησης στην πλέον κυριολεκτική της διάσταση.

Επειδή απώτερος σκοπός του κωμικού λογοτεχνικού αγώνα είναι η επιλογή ενός ποιητή που θα αναλάβει μία τέτοια αποστολή (*Βατρ.* 1418-19), είναι αναμενόμενο τα κριτήρια επιλογής να είναι προσαρμοσμένα στον στόχο αυτό και να έχουν ηθική και πολιτική χροιά. Πράγματι, επιστρατεύονται ηθικά κριτήρια και φαίνεται πως επηρεάζουν και την τελική έκβαση και ετυμωγία.<sup>4</sup> Ωστόσο, κατά τη διάρκεια του αγώνα διαγωνιζόμενοι και κριτές επιμένουν εν πολλοίς και σε αισθητικά κριτήρια, υποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο ότι ποιητική παραμυθία και λύτρωση είναι μάλλον αδύνατες χωρίς την αισθητική φόρμα και την τέρψη που αυτή προσφέρει.<sup>5</sup> Μάλιστα, η έμφαση στη μορφή και τη δομή είναι τόσο ξεκάθαρη κατά την αντιπαράθεση, ώστε ένα ουσιαστικό μέρος της 'αναμέτρησης' εστιάζει σε ένα βασικό δομικό χαρακτηριστικό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας που έχει αφετηριακή, προγραμματική λειτουργία και δεν είναι άλλο από τον *πρόλογο*. Οι δομικές αρχές διαδραμάτιζαν καθοριστικό ρόλο γενικότερα στη σύνθεση των έργων τέχνης στο πλαίσιο της αρχαιοελληνικής κουλτούρας<sup>6</sup> και γι' αυτό το λόγο η σχετική συζήτηση ξεκινά αρκετά πρώιμα,<sup>7</sup> όπως μαρτυρεί και ο ίδιος ο λογο-

4 Το *χρηστά διδάσκειν* είναι το κριτήριο που προβάλλεται σε ένα εκτενές μέρος του αγώνα (1006-1117), ενώ προς το τέλος ο Διώνυσος διακηρύσσει ότι *όπότερος οὖν ἂν τῆ πόλει παραινέσῃ/ μᾶλλον τι χρηστὸν τοῦτον ἄξιον μοι δοκῶ* (1420-21), ζητώντας ταυτόχρονα τη γνώμη των διαγωνιζομένων πάνω στην πολιτική επικαιρότητα (1422-1465). Τελικά, βέβαια, η κρίση είναι εντελώς υποκειμενική (*δὴνπερ ἡ ψυχὴ θέλει* 1468). Βλ. και Dover 1993, 10 κ.ε.

5 Και αυτή φαίνεται πως ήταν ευρύτερα η παγιωμένη αντίληψη. Όπως υπογραμμίζει ο Henderson (1997, 14), για τους ίδιους τους κωμικούς ποιητές «το λογοτεχνικό τους είδος ήταν ταυτόχρονα καλλιτεχνικό και πολιτικό». Βλ. και Sommerstein 1997.

6 Οι ίδιες οι κωμωδίες του Αριστοφάνη μαρτυρούν και αποδεικνύουν την αρχαιοελληνική μέριμνα για την πειθαρχία της μορφής, αφού βασίζονται σε μία εύπλαστη αλλά τυπική δομή. Ανάλογα ο λόγος των ωδών του Πινδάρου υπακούει σε απαιτητικούς κανόνες συμμετρίας, ενώ τα αγάλματα του Πολυκλείτου υποτάσσονται σ' έναν ακριβέστατο κανόνα μετρήσεως.

7 Τα περισσότερα έργα, ωστόσο, δεν σώζονται (βλ. Lanata 1963), όπως δεν σώζεται και ο περίφημος *Κανών* του Πολυκλείτου για τη γλυπτική.

τεχνικός αγώνας στους *Βατράχους*. Στα εν λόγω κωμικά συμφραζόμενα η εξέταση των προλόγων καταλαμβάνει ένα εκτενές μέρος της όλης επιχειρηματολογίας (1119-1248), πράγμα που μαρτυρεί την ιδιαίτερη θέση και σημασία που αποδιδόταν στο συγκεκριμένο δομικό στοιχείο. Η είσοδος στον κόσμο του εκάστοτε δράματος μέσω του προλόγου φαίνεται πως ήταν καθοριστική για τη γενικότερη πρόσληψη του έργου και γι' αυτό στον κωμικό αγώνα οι αριστοφανικοί τραγωδοποιοί υπεραμύνονται με σθένος της τέχνης των προλόγων τους. *Ἐγὼ δὲ τοὺς προλόγους καλοὺς ποιῶ*, επιμένει πεισματικά ο Ευριπίδης (*Βάτρ.* 1197) –κόντρα στην αμφισβήτηση και ειρωνεία του Αισχύλου– παραθέτοντας (1205 κ.ε.) μία σειρά από εναρκτήριοις στίχους τραγωδιών, χαμένων κυρίως σήμερα με φωτεινή εξαίρεση το παράδειγμα της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*.

Η εμμονή στα φορμαλιστικά χαρακτηριστικά και η αναφορά μέσα σε συμφραζόμενα κριτικής αποτίμησης (έστω κωμικής) στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* συνιστούν ένα σταθερό ερέθισμα και υπόμνηση για την ανάγκη εξέτασης και επανεξέτασης των δομικών στοιχείων των τραγωδιών εν γένει, αλλά και ιδιαίτερος των δομικών σχημάτων μίας τραγωδίας, η οποία ήταν γνωστή και δημοφιλής ήδη από την αρχαιότητα<sup>8</sup> και η οποία διαθέτει μία ιδιαίτερα ευρηματική δομή<sup>9</sup> που την καθιστά πρόσφορη για διερεύνηση και διαχρονικά ελκυστική.<sup>10</sup>

Στην ανάλυση που ακολουθεί η προσοχή θα εστιαστεί στον πρόλογο της τραγωδίας και ιδιαίτερος σε ορισμένα σημεία δομικής,

---

8 Γνωστός είναι, βέβαια, ο έπαινος του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του για τη σκηνή της αναγνώρισης (1455a7-18). Γενικότερα, όμως, η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (εφεξής και *IT*) είναι το ένα από τα δύο δράματα που ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί παραδειγματικώς. Για τη δημοφιλία του εν λόγω δράματος στην αρχαιότητα βλ. και Wright 2005, 1-2· Hall 2010, 275.

9 Όπως έχει τονιστεί από πλείστους μελετητές, παλαιότερους (π.χ. Platnauer 1938, xv· Matthiessen 1964· Burnett 1971· Lesky 1989, 239 κ.λπ.) αλλά και νεότερους (βλ. επόμενη σημείωση).

10 Τη γοητεία της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* επαναανακαλύπτουν και επαναπροβάλλουν τα τελευταία χρόνια οι ειδικοί μελετητές, βλ. π.χ. Cropp 2000· Wright 2005· Kyriakou 2006· Hall 2010, 272-76. Το ζωηρό ενδιαφέρον της E. Hall για την Ιφιγένεια προκύπτει και από την πολυαναμενόμενη μονογραφία της: *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Οξφόρδη (υπό δημοσίευση).

σκηνικής και μυθικοτελετουργικής συγκρότησης, τα οποία αξίζει να εξεταστούν εκτενέστερα, καθώς αναδεικνύουν την αξιοσημείωτη δυναμική του προλόγου, η οποία συμβάλλει στη διαμόρφωση του θεατρικού παρόντος, στη συνοχή της δράσης, αλλά και στην πληρέστερη κατανόηση ακόμα και της τελικής έκβασης των γεγονότων.

### Δομή

Αν και η *Ποιητική* του Αριστοτέλη δεν είναι το πρώτο κείμενο στο οποίο εμφανίζεται ο όρος ‘πρόλογος’ με δραματολογική χρήση –αφού (όπως είδαμε) ήδη ο Αριστοφάνης τον χρησιμοποιεί στους *Βατράχους* του με τρόπο φυσικό και αυτονόητο (*Βάτρ.* 1119)– ωστόσο στο αριστοτελικό κείμενο ο όρος εμφανίζεται με συγκεκριμένο περιεχόμενο, το οποίο φαίνεται να πηγάζει από παλαιότερο του Αριστοτέλη θεωρητικό προβληματισμό<sup>11</sup> και το οποίο παγιώθηκε ως ορισμός του δομικού στοιχείου του προλόγου στην ανάλυση της τραγωδίας: *ἔστιν δὲ πρόλογος μέρος ὄλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου* (*Ποιητ.* 1452b).<sup>12</sup>

Κατά τον Αριστοτέλη, και κατά τα δεδομένα των σωζόμενων τραγωδιών, ο πρόλογος δεν είναι υποχρεωτικό μέρος της τραγωδίας: υποχρεωτική φαίνεται να είναι *ἡ πρώτη λέξις ὄλη χοροῦ*, δηλαδή η *πάροδος* (*Ποιητ.* 1452b 12). Ωστόσο, το τμήμα του δράματος πριν από την πάροδο του χορού, αν υπάρχει,<sup>13</sup> χαρακτηρίζεται *πρόλογος*. Επειδή και ο πρόλογος και η πάροδος σηματοδοτούν την έναρξη

11 Βλ. Stoessl 1957.

12 Αν και η μορφή και η θέση του 12<sup>ο</sup> κεφαλαίου της *Ποιητικής* (στο οποίο περιλαμβάνεται και ο ορισμός του προλόγου) έχουν αμφισβητηθεί, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η μέριμνα για τα κατά ποσόν μέρη της τραγωδίας είναι αριστοτελική και οι ορισμοί απηχούν θεωρητικές συζητήσεις της εποχής· βλ. ενδεικτικώς Συκουτρή 1937, 98· Halliwell 1987, 121-22. Παρά την τεχνική σημασία του όρου στην αριστοτελική (και προφανώς και προγενέστερη) παράδοση, ο όρος *προλογίζω* χρησιμοποιείται στην αρχαία σχολιαστική παράδοση πιο ελεύθερα και αναφέρεται στον κατ’ ἐξοχήν εναρκτήριο λόγο (εκφορά) κάθε τραγωδίας είτε ανήκει στο χορό είτε σε κάποιον από τους υποκριτές (βλ. π.χ. τη χρήση του όρου στις αρχαίες *υποθέσεις των έργων*).

13 Απουσιάζει, ως γνωστόν, από τους *Πέρσες* και τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου· η απουσία του, ωστόσο, δεν αποτελεί αποκλειστικά πρώιμο χαρακτηριστικό, αφού απουσιάζει και από τον όψιμο *Ρήσο*.

μιας αρχαίας τραγωδίας, ο σύγχρονος όρος *εισαγωγή* συμπεριλαμβάνει και τα δύο αυτά μέρη, τα οποία συνήθως συνεξετάζονται ως –αυτόνομα ή αλληλένδετα– τμήματα μιας ευρύτερης εναρκτήριας ενότητας.<sup>14</sup> Η συνεξέταση αυτή κρίνεται απαραίτητη πολλές φορές, ειδικώς για τα έργα του ώριμου Σοφοκλή και Ευριπίδη, στα οποία η διάκριση μεταξύ ιαμβικού προλόγου και αναπαιστικής ή και λυρικής παρόδου φαίνεται συχνά να κλονίζεται. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι η ύπαρξη του προλόγου (με την αριστοτελική έννοια) συνδέθηκε ιστορικά με την εμφάνιση του πρώτου υποκριτή, ο οποίος απάγγελλε και δεν τραγουδούσε.<sup>15</sup> Γ' αυτόν τον λόγο ο ρυθμός που επικρατεί στα πρωιμότερα δείγματα προλόγων είναι ο ιαμβικός.<sup>16</sup> Με αυτόν τον τρόπο ο πρόλογος διακρίνεται από την πάροδο, στην οποία χρησιμοποιούνται αναπαιστικοί και λυρικοί ρυθμοί. Με την πάροδο του χρόνου, ωστόσο, η διάκριση αυτή αρχίζει να αμβλύνεται. Από το 430 περίπου και μετά –και σύμφωνα πάντοτε με τα σωζόμενα δείγματα– εμφανίζονται πρόλογοι, οι οποίοι περιλαμβάνουν προς το τέλος τους (και πριν ακριβώς από την πάροδο) αναπαιστικούς και λυρικούς ρυθμούς.<sup>17</sup> Η αλληλουχία γίνεται ακόμα στενότερη, όταν ο υποκριτής στο τέλος του προλόγου προαναγγέλλει την είσοδο του χορού και ο χορός εισέρχεται (δηλαδή πραγματοποιεί την πάροδό του) όχι άδοντας μεμονωμένα, αλλά διαλεγόμενος λυρικά με τον υποκριτή.<sup>18</sup> Με άλλα λόγια, οι ποιητές κάνουν μία προσπάθεια να αμβλύνουν τη διάκριση μεταξύ προλόγου και παρόδου και να δημιουργήσουν ενότητες με φυσική και αβίαστη συνέχεια λόγου και δράσης.<sup>19</sup>

---

14 Ο όρος καθιερώθηκε ουσιαστικά από τον Nestle 1930.

15 Πβλ. Θεμιστίου *Λόγ.* 26, 316d· Σούδα λ. 'Θέσπις'.

16 Βλ. π.χ. τους προλόγους στους *Επτά* ή στα δράματα της *Ορέστειας* του Αισχύλου.

17 Π.χ. Σοφοκλέους *Ηλέκτρα*, Ευριπίδου *Ιππόλυτος* κλπ.

18 Π.χ. Σοφοκλέους *Φιλοκτήτης*, Ευριπίδου *Μήδεια*, *Ηρακλείδα*, *Εκάβη*, *Ελένη* κλπ.

19 Για τη δομή του προλόγου και την εξέλιξή του βλ. ειδικότερα Stoessl 1957, 1959· Schmidt 1971· για το βάρος και το κύρος του προλόγου στο πλαίσιο της τραγικής αφήγησης, σύγχρονη και διεισδυτική είναι η μελέτη του Segal 1992· στα Νέα Ελληνικά για τους δραματικούς προλόγους υπάρχει η μελέτη του Κατσού-

Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* συγγενεύει με τραγωδίες που διαθέτουν τον παραπάνω τύπο διευρυμένης εισαγωγής (*Ελένη, Ίων*), αλλά εμφανίζει κατ'αρχάς έναν διακριτό ιαμβικό πρόλογο, ο οποίος παρπέμπει στο παραδοσιακό σχήμα δραματικής έναρξης, όπου κυριαρχεί μία ιαμβική ρήση που εκφωνείται από έναν υποκριτή (γεγονός που συνάδει, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, και με τα στοιχεία για τη γένεση της τραγωδίας, δηλαδή την προσθήκη του πρώτου υποκριτή ο οποίος απάγγελλε, ενώ ο χορός τραγουδούσε). Η εναλλαγή ιαμβικών ρήσεων και λυρικών ασμάτων δημιουργεί το βασικό μορφολογικό κορμό των πρώτων τραγωδιών, στον οποίο εντάσσονται φυσιολογικά και αβίαστα και οι προλογικοί μονόλογοι. Το αρχικό αυτό σχήμα του προλόγου δεν εκλείπει με την εξέλιξη της τραγωδίας, αλλά εμφανίζεται –ανάλογα με τις δραματικές ανάγκες– ακόμα και στα πιο όψιμα έργα (π.χ. Ευριπίδου *Βάκχες*).

Στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* η ιαμβική ρήση δεν απουσιάζει, όπως δεν απουσιάζει και από τα υπόλοιπα σωζόμενα ευριπίδεια δράματα.<sup>20</sup> Η διατήρηση, όμως, του παραδοσιακού ρυθμού του προλόγου δεν σημαίνει και υιοθέτηση ενός καθαρά παραδοσιακού προλογικού σχήματος. Σε αντίθεση προς τις αρχαιοπρεπείς *Βάκχες* όπου η ρήση εξαντλεί την προλογική ενότητα, εδώ η ιαμβική ρήση (1-66) συνδυάζεται με αλλαγή σκηνής και δραματικό διάλογο (67-122) μέσα σ'ένα πλαίσιο αντιστικτικής παρουσίασης και προβολής βασικών δραματικών χαρακτήρων και θεματικών αξόνων. Η διευρυμένη αυτή μορφή του προλογικού σχήματος 'δένει' με την ευρηματική πλοκή και την αποτελεσματική σκηνική δράση, δεδομένα που εγκαινιάζονται στον πρόλογο αλλά χαρακτηρίζουν τη συνολική δομή της συγκεκριμένης τραγωδίας.<sup>21</sup>

ρη 1997, ενώ ενδιαφέρον και σύγχρονα προσανατολισμένο είναι το κεφάλαιο της Roberts 2010 (χωρίς να επιμένει σε εξελικτικά ζητήματα). Από αφηγηματολογικής πλευράς προσιτά στα Νέα Ελληνικά και χρήσιμα είναι τα σχόλια της Goward 2002. Για τους ευριπίδειους προλόγους βασική είναι η μονογραφία του Erbse 1984 (για άλλες παραπομπές βλ. και παρακάτω).

20 Η απουσία του από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* εγείρει υποψίες για πιθανή κειμενική φθορά.

21 Το γεγονός ότι οι πρόλογοι του Ευριπίδη είναι στενά συνδεδεμένοι με τη δράση που ακολουθεί μέσω ευρύτερων θεματικών ή ακόμα και λεκτικών αποήχων

### Θέματα, σκηνική δράση, μυθικοτελετουργική δυναμική

Ὅπως και σε άλλους ευριπίδειους προλόγους, έτσι και στον ιαμβικό πρόλογο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* προβάλλονται κατ' αρχάς και κατά κύριο λόγο γενεαλογικά δεδομένα και χωροχρονικά στοιχεία. Τέτοιου τύπου πληροφορίες επανέρχονται στις ευριπίδειες προλογικές ρήσεις, με αποτέλεσμα ο ποιητής να κατηγορηθεί πολύ πρώιμα για στερεοτυπική επανάληψη. Ὅπως φαίνεται από τους αριστοφανικούς *Βατράχους* (1200 κ.ε.) που αναφέρθηκαν παραπάνω, αλλά και από αρχαία σχόλια σε άλλα αριστοφανικά έργα (π.χ. *Σ Αχαρ.* 47),<sup>22</sup> οι κωμικοί ποιητές είχαν εντοπίσει και διακωμωδούσαν αλύπητα τα γενεαλογικά κατάστιχα των ευριπίδειων προλογικών ρήσεων. Αν και ο ίδιος ο ήρωας 'Ευριπίδης' στους *Βατράχους* παρουσιάζει το στοιχείο αυτό ως αρετή του έργου του (946 *ἀλλ' οὐξὼν πρῶτιστα μὲν μοι τὸ γένος εἶπ' ἄν εὐθύς*), η οποία μάλιστα αντιδιαστέλλεται προς την αισχύλεια ασάφεια, η κωμική persona του Αισχύλου υποβάλλει τους εναρκτήριους στίχους των ευριπίδειων έργων σε αδυσώπητο κωμικό έλεγχο (*Βάτρ.* 1177 κ.ε.) και δεν παραλείπει να συμπληρώσει κοροϊδευτικά το στερεότυπο και ανιαρό τελείωμα *ληκύθιον ἀπώλεσεν* και στους πρώτους στίχους της *Ιφιγένειας* (*Βάτρ.* 1232-33).<sup>23</sup>

Ὅσο, όμως, κι αν παρουσιάζονται ίχνη μανιερισμού στους πρώτους στίχους της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, η γενεαλογική παρουσίαση γίνεται με τόσο καλοσχεδιασμένο τρόπο που φαίνεται να υπερβαίνει κατά πολύ το στόχο της απλής υπόμνησης και πληροφόρησης. Η emphatic εναρκτήρια δήλωση του ονόματος του Πέλοπος με την εκτεταμένη, δίστιχη αναφορά (1-3) σε αντίστιξη προς τη συμπυκνω-

---

έχει προκύψει από την έρευνα πολλών μελετητών και έχει γίνει γενικότερα αποδεκτό. Αυτό, όμως, που μένει και ανακαλύπτεται κάθε φορά εκ νέου είναι ο *ιδιαιτερός τρόπος* με τον οποίο επιτυγχάνεται η σύνδεση σε κάθε περίπτωση, και αυτό αποτελεί και το στόχο της ανάλυσης που ακολουθεί παρακάτω σχετικά με την *IT*.

22 Βλ. Platnauer 1938, 59.

23 Για τις πολλαπλές ερμηνείες που έχουν δοθεί στο γνωστό αυτό χωρίο των *Βατράχων* βλ. Stanford 2010, στ. 1208· Dover 1993, στ. 1200· Sommerstein 1996, στ. 1198-1247.

μένη παράθεση όλων των υπόλοιπων προγόνων (Ατρέα, Μενελάου, Αγαμέμνονος, Τυνδάρεω και Κλυταιμνήστρας) σε δυόμιση μόλις στίχους (3-5), καθώς και η προβολή του ίδιου του ονόματος της Ιφιγένειας ως κατακλείδας που ενώνεται χιαστί με το προτεταγμένο όνομα του Πέλοπα – όλη αυτή η καλοζυγισμένη σύνθεση διακρίνεται όχι τόσο για τον πληροφοριακό της χαρακτήρα, όσο για τη δραστηριότητά της να διεγείρει τη μνήμη και να παραπέμπει σε μυθικές ιστορίες και γεγονότα που φαίνεται να καθόρισαν την ψυχοδυναμική της ηρωίδας, αλλά που φαίνεται να καθορίζουν ταυτόχρονα και το σχέδιο και τη δυναμική της τραγωδίας. Όπως έχει πειστικά υποστηριχτεί, το μοτίβο του επινοητικού ήρωα που καταφέρνει να ξεγελάσει και να γλυτώσει από τη βαρβαρότητα σκληρών βασιλέων φαίνεται να υποβάλλεται κατ' αρχάς από το παράδειγμα του γενάρχη Πέλοπα (του οποίου το όνομα προτάσσεται στη γενεαλογική γραμμή του προλόγου και συνδιαλέγεται έκδηλα με το όνομα της ίδιας της ηρωίδας στο τέλος) αλλά αξιοποιείται περαιτέρω και εγγράφεται ελεύθερα και δημιουργικά στη 'σύστασιν των πραγμάτων' του δράματος της Ιφιγένειας.<sup>24</sup>

Η διαδικασία αυτή κατά την οποία το παρελθόν και τα βιώματα της ηρωίδας (καθοριστικά για την ψυχοσύνθεσή της) ανα-καλούνται εκλεκτικά και επανεγγράφονται ως συστατικά στοιχεία της σύνθεσης της τραγωδίας συνεχίζεται και στο επόμενο τμήμα της ρήσεως, καθώς η Ιφιγένεια μετά τους πέντε πρώτους στίχους περνάει στο γεγονός που σφράγισε τη ζωή της, δηλαδή τη θυσία της στην Αυλίδα (6-30). Στην περιγραφή αυτού του γεγονότος, που καταλαμβάνει τη μεγαλύτερη έκταση στη ρήση της (σε σχέση με τα άλλα θέματα, π.χ. γενεαλογία 1-5, Ταυρίδα 30-39, όνειρο 40-58), το ύφος φαίνεται να είναι απλό και περιγραφικό· ωστόσο, η συναισθηματική φόρτιση της ηρωίδας και η συγκινησιακή πρόκληση για τον θεατή/ αναγνώστη φαίνεται να αποκαλύπτεται και να εκδηλώνεται με τρία κυρίως βασικά μέσα: α) με τη χρήση της οριστικής για τα ρήματα που σημαίνουν 'φονεύω' (*ἔσφαξεν* 8, *ἐκαινόμην* 27), μέσω της οποίας υπογραμ-

24 Βλ. Sansone 1975· O' Brien 1988· Hartigan 1986. Ορθά, βέβαια, έχει επισημανθεί από την Kyriakou (2006, 12-13) ότι πρόκειται για χαλαρή σύνδεση και όχι για στενή υπαγωγή της πλοκής της *IT* στο μυθικό μοντέλο του Πέλοπα.



μίξεται η πραγματικότητα του θανάτου· β) με τη δημιουργία εικόνων με ρεαλιστικές λεπτομέρειες που παραλληλίζουν άνθρωπο και ζώο και στην ουσία αποκαλύπτουν την τραγική εξουδένωση της ανθρωπίνης υπόστασης της ηρώιδας (*μεταρσία ληφθεῖς' ἐκαινόμην ξίφει* 27) και γ) με τη χρήση του ευθύ λόγου για τη ρήση του Κάλχαντα, επιλογή που εκφράζει το διαχρονικά επίκαιρο του μαντικού λόγου (ο οποίος πηγάζει –κατά τις αντιλήψεις της εποχής– από αιώνια, θεϊκή πηγή) και που εγγράφει το περιεχόμενό του σε συγχρονικό επίπεδο.<sup>25</sup>

Σε όλα τα παραπάνω σημεία και στο σύνολο της περιγραφής γενικότερα δεν αποκλείεται να περιλαμβάνονται ποικίλες διακειμενικές αναφορές ειδικώς στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου<sup>26</sup> και ο ποιητής ίσως να ανταπαντά στις διαφορετικές εκδοχές του μύθου, τονίζοντας (με τη χρήση όλων των παραπάνω μέσων) την άρση των μεταξύ τους διαφορών: η Ιφιγένεια πέθανε όντως για τους θύτες της (πβ. και *IT* 771 *ζῶσ' Ἰφιγένεια, τοῖς ἐκεῖ δ' οὐ ζῶσ' ἔτι*). Η Άρτεμις δεν τους παρηγόρησε αποκαλύπτοντας την αντικατάσταση με το ελάφι (πβ. και *IT* 783-786) και άρα η ευθύνη της απώλειας της ανθρωπίνης ζωής βάρυνε και συνεχίζει να βαραίνει όλους όσοι πρωτοστάτησαν στη σφαγή της.

Κατά κύριο λόγο, όμως, η αιματοχυσία στην Αυλίδα, όπως περιγράφεται στο σημείο αυτό του προλόγου, διακρίνεται για τον σαφή συσχετισμό της με τον άξονα του παρόντος, για την έξοδό της από το στενό πλαίσιο του παρελθόντος και τη σύνδεσή της με μία συγχρονικότητα αίματος και τελετουργικών φόνων, που περιβάλλει τα τεκταινόμενα στην Ταυρίδα και που δεν ολοκληρώνεται παρά μόνο στο τέλος του δράματος με τον εγκαινιασμό νέας περιόδου ζωοθυσιών (όπως αυτή εξαγγέλλεται από την Αθηνά στην έξοδο,

---

25 Στην τραγωδία ο προφητικός λόγος ενσωματώνεται συχνά τόσο σε ρήσεις δραματικών προσώπων όσο και σε λυρικά άσματα του χορού με ποικίλους τρόπους και συνέπειες. Βλ. ενδεικτικώς Athanassaki 1994.

26 Βλ. κυρίως Α. Αγ. 186 και 231 κ.ε. Ο συσχετισμός της *IT* με την *Ορέστεια* του Αισχύλου είναι ένα ζήτημα που έχει ήδη απασχολήσει (Burnett 1971, 70-72· Caldwell 1974-75· Sansone 1975, 292· Goff 1999, 116-123 etc) και συνεχίζει να απασχολεί τους μελετητές όπως αποδεικνύει και η πολύ πρόσφατη συζήτηση της Torrance (2011).

στ. 1435-99). Στην αφήγηση της Ιφιγένειας η θυσία της στην Αυλίδα (26-29) οδηγεί στη μεταφορά της στην Ταυρίδα (30) και στην τέλεση ανθρωποθυσιών (35-41), υπηρεσία η οποία εκβάλλει τελικά στον ονειρικό-συμβολικό καθαγιασμό του τελευταίου θύματος,<sup>27</sup> του αδελφού της Ορέστη (50-58), μετά την απώλεια όλων των άλλων μελών του οίκου της (45-49). Υπ' αυτό το πρίσμα (που διαμορφώνεται ήδη εισαγωγικά) στο έργο αυτό φαίνεται να δραματοποιείται το πέρασμα από την ανθρωποθυσία και το φόνο στη ζωοθυσία και τη διαμεσολάβηση. Ωστόσο, η μετάβαση αυτή –για να επιτευχθεί και να προβληθεί– απαιτεί η πραγματικότητα της θανάτωσης να είναι ενεστώσα και παρούσα όχι μόνο στη 'συνείδηση' των ηρώων, αλλά και στα 'μάτια' των θεατών/ αναγνωστών. Η εκτενής αναφορά, άρα, στο γεγονός της θυσίας ήδη στην αρχή του προλόγου του έργου δεν είναι ούτε τυχαία, ούτε συμβατική (σε ένα πλαίσιο στερεοτυπικής υπενθύμισης και πληροφόρησης).<sup>28</sup> Τα μέσα που προαναφέρθηκαν ότι χρησιμοποιούνται στην περιγραφή της θυσίας, και ειδικώς η χρήση του ευθύ λόγου, δεν προσδίδουν απλώς ζωντάνια και δραματικότητα στο ύφος. Αντιθέτως, λειτουργούν αποφασιστικά στη δημιουργία του θεατρικού παρόντος, στην οικοδόμηση του χωροχρονικού άξονα πάνω στον οποίο θα στηριχτεί το θεματικό κέντρο για την ανάπτυξη της δράσης.

Με την περιγραφή μιας θυσίας που απαιτήθηκε προφητικά, πραγματοποιήθηκε φαινομενικά και ουσιαστικά αποσοβήθηκε με θεϊκή επέμβαση, τίθενται ευθύς εξ αρχής από τον πρόλογο τα καίρια ζητήματα των φαινομένων και της πραγματικότητας, του αδήλου της βούλησης και της δράσης των θεών και της δικαίωσης ή μη των ανθρωπίνων πράξεων. Ο ιστός αυτός των ζητημάτων μπορεί να

27 Σύμφωνα με τη διατύπωση της ίδιας της Ιφιγένειας: *κάγῳ τέχνην τήνδ' ἦν ἔχω ξενοκτόνον/ τιμῶσ' ὑδραίνειν αὐτὸν ὡς θανούμενον* (53-54).

28 Η θυσία στην Αυλίδα αλλά και γενικότερα το μοτίβο της θυσίας διατρέχει ολόκληρη την τραγωδία της *IT*. Για την πολυεπίπεδη λειτουργία του βλ. ενδεικτικά Burnett 1971, 47-9, 58-60· Sansone 1975· Ο' Bryhim 2000. Το ζήτημα της τελετουργίας εν γένει στην *IT* είναι από τα πλέον κεντρικά στον ερευνητικό διάλογο πάνω στο συγκεκριμένο έργο. Στην επισκόπηση του Wright (2005, 350-62) πρέπει οπωσδήποτε να προστεθούν η ειδική μελέτη της Ekroth (2003) και η γενικό-τερη, διεισδυτική προσέγγιση της Sourvinou-Inwood (2003, 31-40, 301-08).

φαίνεται θεωρητικός, δεν είναι όμως και αφηρημένος· προβληματίζει την ηρωίδα ως ιέρεια ανήκουστων και ανείπτων θυσιαστηρίων νομίμων (βλ. 34-41) και συνέχει όλα τα γεγονότα του βίου της, παρόντα, παρελθόντα και μέλλοντα. Προκύπτει, όμως, μέσα από τα πράγματα και επιστρέφει σε αυτά: στον πρόλογο ενεργοποιείται και αρθρώνεται αρχικά με την περιγραφή του γεγονότος της θυσίας, αλλά περιπλέκεται περαιτέρω με τρόπο συγκεκριμένο και απτό μέσα από τη βίωση και την αφήγηση του ονείρου (42-60), η οποία ακολουθεί αμέσως μετά την περιγραφή της θυσίας στην Αυλίδα (6-30) και των τελετουργικών πρακτικών στην Ταυρίδα (35-41).

Ο λόγος της εμφάνισης της Ιφιγένειας μπροστά από το ναό (τον οποίο αντιπροσωπεύει το σκηνικό οικοδόμημα και ο οποίος χαρακτηρίζεται και ως *δόμος*, ενδιαίτημα της ηρωίδας, στ. 65-66) είναι η ανακοίνωση *πρὸς αἰθέρα* (43) και υπό το φως του ήλιου των *καινῶν φασμάτων* που της είχε φέρει η *νύξ* (42-43). Η πρακτική αυτή μπορεί να φαίνεται παράδοξη, ωστόσο τεκμηριώνεται και από άλλες ανάλογες περιπτώσεις στην τραγωδία (Σοφ. *Ηλ.* 424) και η ερμηνεία που δίνεται από τον αρχαίο σχολιαστή (στον παραπάνω στ. της *Ηλέκτρας*) είναι ότι αποτελούσε έθιμο αποτροπαϊκό.<sup>29</sup> Η περίπτωση εδώ κάπως παραλλάσσει, αφού η Ιφιγένεια δεν απευθύνεται στον ήλιο αλλά στον αιθέρα. Ωστόσο, η συχνή απόδοση στον αιθέρα του χαρακτηρισμού 'λαμπρός', όπως έγινε παραπάνω στον πρόλογο στο στ. 29 (*διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα*), αποτελεί ένδειξη της σύνδεσής του με τη φωτεινότητα και τον ήλιο και άρα της συμβατότητάς του με το έθιμο. Εξάλλου, η ίδια η Ιφιγένεια φαίνεται να επιβεβαιώνει την ύπαρξη αυτής της λογικής πίσω από την πράξη της, αφού την αιτιολογεί ως *ἄκος* (43), θεραπεία, μέσον θεραπείας για το οδυνηρό όνειρό της, ακόμα κι αν χρωματίζει την αιτιολόγηση αυτή με λιγότερο ή περισσότερο σκεπτικισμό.<sup>30</sup>

29 *ἐπειδὴ ἐναντίος οὗτός ἐστι τῇ νυκτί*, Σ Σοφ. *Ηλ.* 424.

30 Ανάλογα με το πώς θα ερμηνεύσουμε το *εἰ δὴ* του κειμένου, το οποίο είναι αμφίσημο («sceptical or confident»: Platnauer 1938, 64). Ο Cropp (2000, 73) φαίνεται από τη μετάφραση που προτείνει να συντάσσεται με την άποψη του σκεπτικισμού, ενώ η Κυριακού (2006, στ. 42-43) μάλλον με την αντίθετη.

Στους επόμενους έντεκα στίχους (44-55) εκδιπλώνεται η αφήγηση του ονείρου, το οποίο συνοψίζεται σε μία εικόνα: συγκλονισμός και κατάρρευση όλης σχεδόν της πατρικής οικίας της Ιφιγένειας στο Άργος και διατήρησης μίας μόνον κολώνας, η οποία μάλιστα αποκτά ανθρώπινα χαρακτηριστικά· η Ιφιγένεια με την ιερατική της ιδιότητα, αλλά μέσα σε πένθος, 'υδραίνει', ραντίζει, το ανθρωπόμορφο αυτό στοιχείο *ώς θανούμενον* (54). Η μετοχή αυτή (σε χρόνο μέλλοντα και με το προσδιοριστικό *ώς*) που τοποθετείται εμφανικά στο τέλος του δέκατου στίχου της αφήγησης του νυκτερινού φάσματος συναρτά άμεσα την ολοκλήρωση της αποκαλυπτικής εικόνας του ονείρου με μία πράξη που μένει εκκρεμής – για το μέλλον: ένας στόχος (αν εκληφθεί η μετοχή ως τελική) ή και μία υποκειμενική εξήγηση της πραγματικότητας (αν εκληφθεί ως αιτιολογική υποκειμενικής αιτιολογίας) που ίσως να μην επαληθευτεί ποτέ.<sup>31</sup> Κι όμως, η Ιφιγένεια, τόσο επικαθορισμένη από το παρελθόν της,<sup>32</sup> ερμηνεύει το ατελές ως τετελεσμένο και το όνειρο ως μέσον αποκάλυψης όχι μελλούμενων αλλά παρελθόντων. Το βάρος των περασμένων δεσμεύει την ηρωίδα στο παρόν και η ίδια με τη σειρά της επιδιώκει να δεσμεύσει τον θεατή με την εμμονή της στον χρονικό άξονα του παρελθόντος. Για τον θεατή, όμως, τόσο το πλαίσιο της αποτρεπτικής τελετουργίας (που αναγγέλλει η ίδια η Ιφιγένεια 42-43), όσο και η ονειρική εικόνα με το αμφίσημο τέλος της (*ώς θανούμενον*) αποτελούν στοιχεία, τα οποία σαφώς υπονομεύουν την ερμηνεία της ηρωίδας και την καθιστούν παραδειγματική περίπτωση ανθρώπινης αντιφατικότητας. Μέσα σ' αυτό το κλίμα το συμπέρασμα *τέθνηκ' Ὀρέστης* (56), στο οποίο καταλήγει η Ιφιγένεια (*τοῦναρ δ' ᾧδε συμβάλλω τόδε/ τέθνηκ' Ὀρέστης* 55-56), ανακαλεί την οριστικότητα των προηγούμενων φαινομενικών θυσιών-θανάτων (*ἔσφαξεν* 9, *ἐκαινόμην* 27) και τελεί υπό αίρεση.<sup>33</sup> Το ονειρικό

31 'Τα να πεθάνει, αν θεωρηθεί η μετοχή τελική, 'τάχα πως θα πεθάνει', αν θεωρηθεί αιτιολογική υποκειμενικής αιτιολογίας. Πβλ. και Smyth 1956, 464. Ωστόσο, η σημασία και πολυδύναμη λειτουργία της μετοχής αυτής (για την οποία βλ. και παρακάτω) δεν έχει αξιολογηθεί από τους μελετητές.

32 «Creatures of their past» χαρακτηρίζει η Κυριακού (2006, 10) τα δύο αδέρφια, Ιφιγένεια και Ορέστη.

33 Με άλλα λόγια, οι θεατές/ αναγνώστες αμφισβητούν την ερμηνεία της Ιφιγένειας

εἶδωλον της Ιφιγένειας, ὅπως το εἶδωλον της Ελένης στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, ενεργοποιεῖ την αντίθεση ἢ και αντίφαση ονόματος και πράγματος<sup>34</sup> και προκαλεῖ σε ἓνα παιχνίδι ερμηνείας και πραγματικότητας.<sup>35</sup>

Το 'παιχνίδι' αυτό στο υπόλοιπο του προλόγου εξελίσσεται και πραγματοποιεῖται με ὄρους ὄχι φιλοσοφικούς αλλά καθαρά θεατρικούς: καθὼς η ρήση της Ιφιγένειας ολοκληρώνεται (με το συμπέρασμα *τέθνηκ' Ὀρέστης*), ακολουθεῖ παύση και στη σκηνή εμφανίζεται ο ἴδιος ο Ορέστης με σάρκα και οστά, συνοδευόμενος ἀπὸ τον Πυλάδη (66 κ.ε.). Η φυσική ὑπαρξη του Ορέστη υπογραμμίζεται ἀπὸ την ἔμφαση, που δίνεται κατὰ τον διάλογο, στις αισθήσεις (67, 68, 77), τις φυσικές λεπτομέρειες (72-74) και κυρίως στη διάσταση του χώρου (67, 69, 72, 96-100, 113-15), διάσταση η οποία καθιστὰ δυνατή τη σωματικότητα, τη φυσική ἀνάπτυξη της ζωής. Στη ρήση της Ιφιγένειας, ἀντιθέτως, που προηγείται της εμφάνισης του Ορέστη, η φυσική ὑπαρξη τίθεται σε ἀμφισβήτηση, η χωρικότητα υποχωρεῖ και κυρίαρχη διάσταση ἀναδεικνύεται ο χρόνος και μάλιστα στην 'ἀναληπτική', ἀναδρομική του –κυρίως αλλά ὄχι μόνο– φορά.<sup>36</sup> Με την εἴσοδο του Ορέστη και του Πυλάδη η χρονική παλινδρόμηση υποχωρεῖ και ἀναδύεται το σκηνικό παρόν: οι δύο ἡρώες ἰχνηλατοῦν τον σκηνικό χώρο (96-115) και δεξιώνονται κατ' αὐτόν τον τρόπο τον θεατῆ/ ἀναγνώστη σ' ἓνα τοπίο που καθορίζεται ἀπὸ τον ποιητικό λόγο<sup>37</sup> και καθορίζει με τη σειρά του προσδο-

---

νειας ἤδη πριν ἀπὸ την εἴσοδο του Ορέστη (που επισφραγίζει την ερμηνευτική ἀστοχία της).

34 Βλ. Solmsen 1934· ἐπίσης Zuntz 1960. Η συζήτηση του Wright (2005, 285-334) εἶναι διεξοδική αλλά δε μπορῶ να συμφωνήσω με το μηδενιστικό συμπέρασμά του. (Το οποίο θα ταίριαζε, ἀν τα ζητήματα θίγονταν μόνο σε θεωρητικό, ἐγκεφαλικό ἐπίπεδο. Στο θεατρικό σύμπαν, ὅμως, του Ευριπίδη ο δραματικός ρυθμός –ἀκόμα και μέσα ἀπὸ βαθύτατα ἀμφίσημους φιλοσοφικούς διαύλους– ἀποβαίνει τελικά ἀνοδικός.)

35 Πβλ. και Ιακώβ 1998, 65: «ο Ευριπίδης ἐξωθεῖ στα ἄκρα το παιχνίδι ἀνάμεσα στην υποτιθέμενη και την πραγματική ἀλήθεια», αλλά και τη γενικότερη συζήτησή του για τα γνωστικά ὅρια του ἀνθρώπου στην τραγωδία.

36 Η διαφορά αὐτή ἀνάμεσα στα δύο μέρη του προλόγου εἶναι σημαντική και ἀξίζει να ληφθεῖ υπόψιν.

37 *Λεκτικό σκηνικό* εἶναι ο τεχνικότερος –ἢ θεωρητικότερος– ὅρος που ἔχει χρησιμοποιηθεῖ στη βιβλιογραφία. Βλ. Βαλάκας 1997, 288-89. Στην ἴδια μελέτη ἀνα-

κίες και δράση.<sup>38</sup> Χαρακτηριστικό, όμως, και ίσως παράδοξο είναι το γεγονός ότι τα μακροσκοπικά 'πλάνα' της Ιφιγένειας που έχουν ως κοινό παρονομαστή τον θάνατο (γενεαλογία, θυσία στην Αυλίδα, ονειρική θυσία) συναντώνται με την επίμονη εστίαση του 'φακού' των δύο αντρών σε λεπτομέρειες του σκηνικού 'εδώ και τώρα', όπου προβάλλει σε πρώτο πλάνο και πάλι ο θάνατος: βωμός με υπολείμματα ανθρώπινου αίματος και τριχών (73-74), ανθρώπινα ακροθίνια (74-75), απόπειρα κλοπής καταδικασμένη σχεδόν σε αποτυχία και θάνατο (95-102).

Η έμφαση στο ρεαλισμό υπογραμμίζει το γεγονός της ύπαρξης του Ορέστη και άρα της απόρριψης της ερμηνείας του ονείρου. Όμως ταυτόχρονα και με τρόπο εντελώς ειρωνικό (άδηλο δηλαδή για τους ήρωες, αλλά πρόδηλο για το κοινό) οι ρεαλιστικές<sup>39</sup> λεπτομέρειες ενεργοποιούν το ενδεχόμενο της επαλήθευσης του ονείρου: όσο περισσότερο η Ιφιγένεια εμμένει στο τετελεσμένο του θανάτου του Ορέστη (εμμονή που επιβεβαιώνεται κυρίως στη θρηνητική πάροδο [126-235]) και όσο περισσότερο η παραμονή του Ορέστη στη βαρβαρική Ταυρίδα επιβεβαιώνεται και επιμηκύνεται (με την απόφαση να υπακούσει στο χρησμό και να μην επιστρέψει στην Ελλάδα [118-122]), τόσο περισσότερο η πιθανότητα να συλληφθεί και να οδηγηθεί ως άγνωστος σε θυσία διαγράφεται ζωηρότερα.<sup>40</sup> Ταυτόχρονα, όμως, το ενδεχόμενο να επαληθευτεί κυριολεκτικά το όνειρο θέτει σε κίνδυνο την αλήθεια ενός άλλου θεϊκού σημείου,

δεικνύεται η λειτουργικότητα του προλόγου της σοφόκλειας *Ηλέκτρας* στη διαμόρφωση της πραγματικότητας και του κόσμου της προκείμενης τραγωδίας.

38 'Σκηνοθετική' λειτουργία έχει αναγνωριστεί στις μονολογικές ρήσεις των ευριπίδειων προλόγων (βλ. ενδεικτικά Wright 2005, 159). Ωστόσο, στην *IT* σκηνοθετική διάσταση εμπεριέχει σαφώς η *διαλογική* σκηνή του προλόγου. Σε κάθε περίπτωση, η περιγραφή του χώρου στην προλογική ενότητα της *IT* υπηρετεί τη δράση, τους χαρακτήρες και τη θεματική (όπως έχει υποστηριχτεί γενικότερα για την τραγωδία από την Kuntz 1993, 17). Γενικότερα για το χώρο στην τραγωδία, βλ. στα Νέα Ελληνικά και τις συμβολές των Χουρμουζιάδη 1984, Πασχάλη 2001, Καμπουρέλλη 2008· επίσης Wiles 2009.

39 Ή και νατουραλιστικές λεπτομέρειες, βλ. ειδικώς στ. 72-73.

40 Η αμφισβημία που περιβάλλει την ερμηνεία και τη λειτουργία του ονείρου στην *IT* υπογραμμίζεται από τις σχετικές μελέτες, για μία επισκόπηση των οποίων βλ. Κυγιάκου 2006, στ. 42-58, όπου πρέπει να προστεθεί και η μελέτη του Βαλάκα (1993) στα Νέα Ελληνικά.

της χρησμικής οδηγίας του Απόλλωνα, η οποία υποσχόταν αναγέννηση και σωτηρία και την οποία ο Ορέστης ανακαλεί εισαγωγικά και άμεσα, ακριβώς μόλις έρχεται αντιμέτωπος με ένα περιβάλλον σφραγισμένο από την παρουσία του θανάτου (77-94).

Στο σημείο αυτό τα μεταφυσικά προμηνύματα, τα οποία σε σκηνικό (και δραματικό) επίπεδο αρθρώνονται αντιθετικά μέσα από το δίπολο της διμερούς δομής του προλόγου, φαίνονται να είναι και στη σήμανσή τους αλληλοσυγκρουόμενα και αλληλοαναιρούμενα. Οι θεατές/ αναγνώστες έχουν, βέβαια, ήδη προΐδεασθει σχετικά με την απατηλότητα των φαινομένων, ωστόσο τα ενδεχόμενα περιπλέκονται τόσο έντονα που η συναισθηματική φόρτιση και αγωνία βαίνει συνεχώς αυξανόμενη. Υπ' αυτήν την έποψη η προλογική διατύπωση των φαινομενικά αντιφατικών προρρήσεων αποδεικνύεται ευφυέστατο μέσον για το δέσιμο της πλοκής και τη συγκινησιακή εμπλοκή των θεατών.<sup>41</sup> Αν η σκηνή της αναγνώρισης στο έργο αυτό (766-899) έχει περάσει στην ιστορία του τραγικού είδους ως μία από τις πλέον επιτυχημένες και αξιομνημόνευτες περιπτώσεις,<sup>42</sup> αυτό σε ένα βαθμό οφείλεται και στο γεγονός ότι από τον πρόλογο τα προμηνύματα –στην παράδοση και αντιφατική διαπλοκή τους– διαγράφουν με τρόπο ειρωνικό και απειλητικό το αντίθετο αποτέλεσμα: ενδοοικογενειακή βία και θάνατο στη θέση της γνώσης και της φιλίας εν αγνοία των εμπλεκομένων.

Με τον αναγνωρισμό (766-899) το αποτέλεσμα αυτό αποτρέπεται· ταυτόχρονα, όμως, και το ονειρικό προμήνυμα (είτε ως μήνυμα θανάτου είτε ως μήνυμα επικείμενης θυσίας) φαίνεται να διαψεύδε-

---

41 Ο Hamilton (1978) φέρνει ιδιαίτερα στο προσκήνιο τη λειτουργία αυτή του ευριπίδειου προλόγου ως βασικού μέσου καλλιέργειας των προσδοκιών του κοινού (που στη συνέχεια μπορεί να ανατρέπονται). Στα παραδείγματα που μελετά, περιλαμβάνει την *IT*, όμως μένει στην ευρύτερη δομή της τραγωδίας και δεν αναλύει τα ιδιαίτερα στοιχεία του ίδιου του προλόγου (λεκτικό, εκφραστικά μέσα, σκηνικό χώρο και χρόνο κλπ), τα οποία κατευθύνουν αυτές τις προσδοκίες. Θεωρεί, επίσης, ότι το όνειρο καταρρίπτεται και ότι μόνον προσωρινά, κατά τη διάρκεια της *απάτης*, φαίνεται να συμβαδίζει με τον χρησμό. Στην ανάλυσή μου βλέπω τη λειτουργία και *εκπλήρωση* του ονείρου σε ένα ευρύτερο, συμβολικό επίπεδο (βλ. και παρακάτω).

42 Βλ. Αριστ. *Ποιητική* 1454a8.

ται. Από δω και πέρα (900 κ.ε.) για θεατές και ήρωες, το κυρίαρχο πλέον καθοδηγητικό προμήνυμα φαίνεται να είναι ο χρησμός (977-80). Κατά τρόπο αναπάντεχο, όμως, και ανατρεπτικό τη στιγμή που η ανθρώπινη προσπάθεια επικεντρώνεται στην κλοπή του αγάλματος και την επαλήθευση του χρησμού (αντιθετικού *φαινομενικά* προς το όνειρο) μέσω ενός σχεδίου ‘απάτης’ και ενορχηστρωμένης πομπικής ιεροτελεστίας (1206-1233), ανασυστήνεται μεθοδικά και ορθώνεται εκ νέου μπροστά στα μάτια των θεατών/ αναγνωστών η ονειρική εικόνα με τρόπο θαυμαστό και απροσδόκητο: μέσα σε κλίμα πένθους και αγωνίας (πβ. *κλαίουσα* 55) η Ιφιγένεια ορίζει την τελετουργική τάξη (1189-1220) και οδηγεί εν πομπή τα θύματά της σε καθαρό και θυσία (1221-1233, ειδικώς 1230-31 *ἦν νίψω φόνον/ τῶνδε καὶ θύσωμεν οὗ χρῆ*). Η θυσία, την οποία προεμήνυσε το όνειρο, επιτελείται πλέον σε εντελώς διαφορετικό επίπεδο: ο Ορέστης συνοδεύεται και κατευθύνεται εν πομπή προς τη θάλασσα ως θύμα (*θύματα* 1163) που πρέπει να ραντισθεί και να καθαρθεί ωσάν να ήταν για να πεθάνει,<sup>43</sup> ανακαλώντας το *ὡς θανούμενον* του νυκτερινού φάσματος (54).

Η πολυσημία αυτού του ‘ωσάν’ που αναδεικνύεται μέσα από εικόνες τελετουργικού χαρακτήρα (του τελετουργικού ραντισμού και θυσίας στο όνειρο και του σκηνοθετημένου τελετουργικού καθαρού και θυσίας στη σκηνή της ‘απάτης’) διοχετεύεται εν τέλει σε ένα απώτερο συμβολικό επίπεδο και σε μία συμβολική λειτουργία, η οποία αποκαλύπτεται μόνο στην έξοδο του δράματος με τη ρήση της θεάς Αθηνάς και την αναγγελία των συμβολικών θυσιών στις Αραφηνίδες Αλές (*ὅταν ἐορτάζῃ λεώς,/ τῆς σῆς σφαγῆς ἄποιν’ ἐπισχέτω ξίφος/ δέρη πρὸς ἀνδρὸς αἰμά τ’ ἐξανιέτω,/ ὅσας ἔκατι θεά*

43 Ἀς μὴν ξεχνάμε ὅτι ὁ Ορέστης μετέχει στὴν πομπὴ καθοσιωμένος, προορισμένος ἤδη γιὰ θυσία (1320) καὶ ὅτι σύμφωνα με τὸ ἀρχαιοελληνικὸ τυπικὸ πομπὴ καὶ θυσία ἀποτελοῦν συνέχεια, ἀλληλένδετα μέρη τῆς ἰδίας ἐνότητος. Ἡ πομπὴ θὰ οδηγήσει τελικὰ ὄντως σὲ θυσία – στὴν πρώτη θυσία ὑποκατάστασης ἀνθρώπου ἀπὸ ζῶο στὶς Αλές. Ἡ σημασία τῆς τελετουργικῆς αὐτῆς πομπῆς ποὺ κορυφώνει ἐμβληματικὰ τὸ ‘δέσιμο’ τῆς τραγωδίας διακινεῖται καὶ πάλι ἀνάμεσα στὸς πόλους τοῦ φαίνεσθαι καὶ τοῦ εἶναι, τοὺς ὁποίους μοιάζει παραδόξως νὰ συναρτεῖ. Βλ. καὶ Kavoulaki 2009.



θ' ὅπως τιμὰς ἔχη 1459-1461): με την αναγγελία αυτή το ὡς θανού-  
μενον της προλογικής αφήγησης του ονείρου –σε συνάρτηση με  
το σκηνοθετημένο 'ως θανούμενος' της κεντρικής τελετουργικής  
'απάτης' – αποκτά πλέον την τελική υποθετική (αλλά και τελετουρ-  
γικά πρόσφορη) χροιά του: 'σαν να πεθάνει'<sup>44</sup> – χωρίς όμως πραγμα-  
τικά να πεθάνει, αφού στη θέση του ανθρώπινου θύματος θυσιάζε-  
ται πλέον ένα ζώο.<sup>45</sup>

Η κατάληξη αυτή πραγματοποιείται τελικά με τρόπο ιδιαίτερα  
αποτελεσματικό, ακριβώς γιατί από τον πρόλογο με τις προρρή-  
σεις –οι οποίες υπογραμμίζουν την κρισιμότητα και οριακότητα της  
στιγμής και τη σημασία του ρόλου των θεών– διαμορφώθηκε ένας  
ορίζοντας προσδοκιών για σημαντικές εξελίξεις, οι οποίες τελικά  
ολοκληρώνονται με τρόπο αναπάντεχο. Αποκαλυπτικές ενδεί-  
ξεις και προφητικές οδηγίες, έτσι όπως διατυπώνονται ελλειπτικά  
και ασύνδετα και από τόσο διαφορετικούς φορείς, φαίνεται να  
αποκλείουν το ενδεχόμενο της αλληλοσυμπλήρωσής τους, η οποία  
όμως τελικά πραγματώνεται προς έκπληξη, ωφέλεια και τέρψη των  
θεατών.<sup>46</sup> Με αυτόν τον τρόπο καθίσταται δυνατό να αναδειχτεί

---

44 Για το στοιχείο του 'σαν να' ('as if') σε τέτοιου είδους μετοχές βλ. και Smyth 1956, 464.

45 Οι περισσότερες αναλύσεις του ονείρου παραθεωρούν την ένταξη του στο ευρύτερο σχέδιο της δράσης (και στο σχέδιο απάτης) και αυτό κυρίως λόγω της παρερμηνείας που του δίνει η Ιφιγένεια. Οι Hamilton (1978, 283-85) και Schwindt (1998, 13) βρίσκονται ίσως εγγύτερα προς τη δική μου θέση, αλλά δεν εντοπίζουν τους συσχετισμούς με τη σκηνή της πομπής του καθαρμού και την καθιέρωση ζωοθυσιών στην έξοδο. Τη θέση μου για το όνειρο και την εκπλήρωσή του στην *υπηρεσία* του χρησμού στην *IT* (αφού υπαινίσσεται μέσω εικόνας και συμβόλων τον τρόπο εκπλήρωσης του χρησμού) την έχω εκθέσει και στο Kanoulaki 2009. Το ζήτημα της ιστορικότητας ή μη της αιτιολογίας της σχετικής με τις τελετές στις Αλές Αραφηνίδες δεν επηρεάζει την άποψή μου. Η επινόηση, μάλιστα, της αιτιολογίας θα ενίσχυε τη θέση μου για ένα άρτιο, μυθικοτελετουργικά δομημένο σχέδιο που ξεκινά από τον πρόλογο και 'δένει' τα νήματα της δράσης.

46 Η προβολή του ονείρου/ της ονειρικής πρόρρησης σε ένα επίπεδο όχι μόνο δράσης αλλά και συμβολικής τελετουργίας δεν είναι απλώς δυσθεώρητη για τους ήρωες, αλλά –πιστεύω– και εντελώς καινοτόμος για το θέατρο, αν τη συγκρίνουμε με τη λειτουργία των άλλων ονειρικών περιπτώσεων στην τραγωδία· η πολυσύνθετη αυτή λειτουργία του ονείρου στη διαπλοκή του με το χρησμό συνδέεται άμεσα με την περίτεχνη και ευρηματική δομή όλου του έργου.

μέσα από το σύνολο της δράσης του έργου η βασική προβληματική και θεματική του, η οποία περιλαμβάνει τη σύγκρουση –ή και άδηλη σύμπτωση– φαινομένων και πραγματικότητας, το αδόκητο της δράσης των θεών και το πεπερασμένο της γνώσης και δράσης των ανθρώπων, οι οποίοι λειτουργούν κάτω από συγκυρίες που οδηγούν –όπως ομολογεί η Ιφιγένεια– *ἐς τὸ δυσμαθές* (478).<sup>47</sup>

Η κρίσιμότητα, την οποία διαγράφουν και υπογραμμίζουν τα θεόσταλτα σημάδια, δεν αφορά μόνο στις γενικότερες εξελίξεις, αλλά και στο ήθος και τη θέση των ηρώων οι οποίοι λαμβάνουν τα σημάδια αυτά και οι οποίοι κατ' αυτόν τον τρόπο φαίνονται να βρίσκονται σε μία καίρια μεταιχμιακή φάση, η οποία κυφορεί τη δυναμική της αλλαγής. Όμως και οι δύο ήρωες μπροστά στο κρίσιμο αυτό σημείο, στο οποίο βρίσκονται κατά την έναρξη του έργου, φαίνονται αδύναμοι λόγω συνθηκών να αναπτύξουν τη δυναμική αυτή και εμφανίζουν τάσεις παλινδρόμησης: προς το παρελθόν η Ιφιγένεια (10-56), προς το Άργος άπρακτος ο Ορέστης (102-103). Με τον αναγνωρισμό και την υπέρβαση της αποξένωσης οι δύο ήρωες –ο καθένας από την πλευρά του– αποκτούν την αίσθηση ότι το χειρότερο αποσοβήθηκε: η Ιφιγένεια πιστεύει ότι το προμήνυμα θανάτου διαψεύστηκε, ενώ ο Ορέστης αισθάνεται ότι η υπόσχεση του Απόλλωνα για αποκατάσταση και ζωή δεν έπαψε να είναι ενεργή. Η αίσθηση αυτή, που κερδίζεται λόγω και μέσω του παράδοξου τρόπου με τον οποίο λειτουργούν οι προρρήσεις μέχρι αυτό το σημείο, ενδυναμώνει τους δύο ήρωες και τους ενισχύει στην κοινή προσπάθειά τους για μετάβαση.

Από το σημείο αυτό (του αναγνωρισμού) και μετά ο θεατής γίνεται μάρτυρας των αποτελεσμάτων μιας συνεχώς διευρυνόμενης, επιδιωκόμενης ή και επιβαλλόμενης, διαδικασίας σύμπραξης και συνεργασίας θεών και ανθρώπων σε όλα τα επίπεδα, οριζόντια και κάθετα. Η ανάγκη για προσανατολισμό προς αυτήν την

47 Για την κεντρικότητα των θεμάτων αυτών και τη σημασία χαρακτηριστικών στίχων βλ. και Corp 2000, 34-39.

κατεύθυνση της συν-πόρευσης προτυπώνεται και πάλι ήδη από τον πρόλογο κυρίως μέσω του ρόλου του Πυλάδη, ο οποίος δεν εμφανίζεται απλώς ως υπέρμαχος της ορθότητας του χρησμού (105), αλλά φαίνεται να λειτουργεί κατά κάποιον τρόπο και σαν ένα είδος ανθρώπινου αντιστοίχου του χρησμού σε πρακτικό επίπεδο. Όπως στην *Ορέστεια* η απόφαση και δράση του Ορέστη διαμορφώθηκαν σε μία δεδομένη στιγμή υπό το βάρος του χρησμού τον οποίο υπενθυμίζει ο Φωκέας Πυλάδης (Α. *Χορηφ.* 900-902), έτσι και στην Ταυρίδα την αναποφασιστικότητα του Ορέστη ανατρέπει το βάρος της κρίσης του 'ζωντανού χρησμού', του Πυλάδη (118), του οποίου η παρουσία σηματοδοτεί και επιβεβαιώνει το αλληλένδετο θεϊκής βούλησης και ανθρώπινης δράσης ήδη στον πρόλογο.<sup>48</sup>

Η ανάγκη αυτή για συνεργία όλων των παραγόντων σε όλα τα επίπεδα, ώστε να επιτευχθεί ένα θετικό αποτέλεσμα (όπως υπογραμμίζεται με την παρουσία του Πυλάδη ήδη στην εισαγωγή), τεκμηριώνεται εναργέστερα στην εξέλιξη του δράματος και ολοκληρώνεται τελικά στην έξοδο με την επίτευξη συμφωνίας μεταξύ των ίδιων των θεϊκών και φυσικών δυνάμεων (1442-45), και με τη σύμπραξη και των ίδιων των βαρβάρων (1475-85). Αν το αποτέλεσμα της καθολικής αυτής διάδρασης απαιτεί οι ίδιοι οι θεοί να αφήσουν τα απομακρυσμένα ενδιαυμμά τους και να εμφανιστούν ως 'από μηχανής',<sup>49</sup> για να μεσολαβήσουν και να κατευθύνουν τη νέα πορεία, τόσο το καλύτερο, αφού με τις τελετουργίες που θεσπίζουν και την αλυσίδα της παράδοσης που εγκαινιάζουν, καλλιεργούν ελπίδες στο

---

48 Στην *Ορέστεια* ο Πυλάδης έχει χαρακτηριστεί ως ένα είδος θεϊκού 'αντικαταστάτη' από τη Roberts (1984, 44). Ανάλογος, όμως, φαίνεται πως είναι ο ρόλος του και στην *Ιφιγένεια*. Κατά κάποιον τρόπο 'εκπροσωπεί' τον θεό και διασφαλίζει την εκπλήρωση του χρησμού. Και όπως ο χρησμός του Απόλλωνα απεργάζεται σε ευρύτερο επίπεδο την επανένωση Ιφιγένειας και Ορέστη, έτσι και στην τελική αναγνώριση σε σκηνικό επίπεδο λειτουργεί σαν διαμεσολαβητικός κρίκος ο Πυλάδης (788-92).

49 Για τον τρόπο παρουσίασης της θεάς Αθηνάς στην έξοδο και τα σχετικά σκηνικά προβλήματα βλ. τα σχόλια του Cropp 2000 στους στ. 1435-89 και της Kyriakou 2006 στους στ. 1435-74. Για την προσέγγιση του θέματος των 'από μηχανής' θεών στην τραγωδία στο πλαίσιο θεολογικής διερεύνησης βλ. Sourvinou-Inwood 2003, 414-422 και Sourvinou-Inwood 2008, 119.

θνητό κοινό της εποχής του ποιητή<sup>50</sup> ότι η βία και ο θάνατος –έστω και συμβολικά– μπορεί να υπερνικηθούν.

Αθηνά Καβουλάκη  
Τμήμα Φιλολογίας  
Πανεπιστήμιο Κρήτης  
kavoulaki@phl.uoc.gr



#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Βαλάκας, Κ. 1993. Όνειρα και τραγωδία. Το πρόβλημα των προρρήσεων στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη. *Αριάδνη* 6: 109-39.
- \_\_\_\_\_, 1997. Περιγραφή του δραματικού χώρου: ο εισαγωγικός λόγος του Παιδαγωγού στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Ι.-Θ. Παπαδημητρίου (επιμ.), *Πρακτικά: Πρώτο Πανελλήνιο και Διεθνές Συνέδριο Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας* (23-26 Μαΐου 1994). Αθήνα, 285-310.
- Ιακώβ, Δ. 1998. *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Αθήνα.
- Καμπουρέλλη, Β. 2008. Ο σκηνικός χώρος στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Α. Μαρκαντωνάτος και Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα, 567-608.
- Κατσούρης, Α. 1997. *Πρόλογος: Δραματική Τεχνική*. Ιωάννινα.
- Πασχάλης, Μ. 2001. Σκηνικός και δραματικός χώρος στην *Ελένη* του Ευριπίδη. *Θαλλώ* 12: 97-107.
- Συκουτρής, Ι. 1937. *Αριστοτέλους Περί Ποιητικής*. (Ακαδημία Αθηνών, Ελληνική Βιβλιοθήκη 2.) Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης, Ν.Χ. <sup>1</sup>1984. *Όροι και Μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*. Αθήνα.

50 Πβλ. Ιακώβ 1998, 147 σ. 47: «η εμφάνιση του από μηχανής θεού δεν μαρτυρεί ούτε ειρωνεία ούτε ευσέβεια, αλλά αποτελεί αντίδοτο για τους δύσκολους καιρούς της Αθήνας, αντίδοτο που αποσκοπεί στο να οπλίσει με νέα δύναμη και θέληση για ζωή τους καταπονημένους και καταπιεσμένους από τον πόλεμο συμπολίτες του ποιητή».

- Athanassaki, L. 1994. Choral and Prophetic Discourse in the First Stasimon of the *Agamemnon*. *CJ* 89: 149-62.
- Burnett, A.P. 1971. *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Οξφόρδη.
- Caldwell, R. 1974-75. Tragedy Romanticized: the *Iphigenia Taurica*. *CJ* 70: 21-40.
- Cropp, M.J. 2000. *Euripides: Iphigenia in Tauris*. Warminster.
- Diggle, J. (έκδ.) 1981. *Euripidis Fabulae* II. (Oxford Classical Texts.) Οξφόρδη.
- Dover, K. 1993. *Aristophanes: Frogs*. Οξφόρδη.
- Ekroth, G. 2003. Inventing Iphigeneia? On Euripides and the Cultic Construction of Brauron. *Kernos* 16: 59-118.
- Erbse, H. 1984. *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*. Βερολίνο/Νέα Υόρκη.
- Goff, B. 1999. The violence of community: Ritual in the *Iphigeneia in Tauris*. M. Padilla (επιμ.), *Rites of Passage in ancient Greece: Literature, Religion, Society*. Lewisburg.
- Goward, B. 2002. *Αφήγηση και Τραγωδία: Αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*. Μτφρ. Ν. Μπεζαντάκος. Αθήνα.
- Hall, E. 2010. *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Οξφόρδη.
- Halliwel, S. 1987. *The Poetics of Aristotle: translation and commentary*. Λονδίνο.
- Hamilton, R. 1978. Prologue, Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides. *AJPh* 99: 277-302.
- Hartigan, K.V. 1986. Salvation via Deceit: A New Look at the *Iphigeneia at Tauris*. *Eranos* 84: 119-25.
- Henderson, J. 2007. Ο δῆμος και οι αγώνες κωμωδίας. Μτφρ. Π. Φαναράς. Γ.Δ. Κατσής (επιμ.), *Θάλεια: Δεκαπέντε Μελετήματα για τον Αριστοφάνη*. Αθήνα, 13-79.
- Kavoulaki, A. 2009. Coming from Delphi: Apolline action and tragic interaction. L. Athanassaki, R.P. Martin και J.F. Miller (επιμ.), *Apolline Politics and Poetics* (Proceedings of an International Conference, Delphi 3-11 July 2003). Αθήνα, 229-48.

- Kuntz, K. 1993. *Narrative Setting and Dramatic Poetry*. (Mnemosyne Supplementum 124.) Leiden.
- Kyriakou, P. 2006. *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 80). Βερολίνο/ Νέα Υόρκη.
- Lanata, G. 1963. *Poetica pre-platonica*. Φλωρεντία.
- Lesky, A. 1989. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*. Μτφρ. Ν.Χ. Χουρμούζιάδης. Τόμος Β'. Αθήνα.
- Matthiessen, K. 1964. *Elektra, Taurische Iphigenia und Helena: Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im spätwerk des Euripides*. Göttingen.
- Nestle, W. 1930. *Die Struktur des Eingangs in den attischen Tragödie*. Στουτγάρδη.
- O'Brien, M.J. 1988. Pelopid History and the Plot of *Iphigenia in Tauris*. *CQ* 38: 98-115.
- O'Bryhim, Sh. 2000. The Ritual of Human Sacrifice in Euripides. *CB* 76.1: 29-37.
- Platnauer, M. 1938. *Euripides: Iphigenia in Tauris*. Οξφόρδη.
- Roberts, D.H. 1984. *Apollo and his Oracle in the Oresteia*. (Hypomnemata 78.) Göttingen.
- \_\_\_\_\_, 2010. Πρόλογοι και Επίλογοι. J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*. Μτφρ. Μ. Καίσαρ κ.ά. Αθήνα, 187-205.
- Sansone, D. 1975. The Sacrifice Motif in Euripides' *I.T.* *TAPA* 105: 283-95.
- Schmidt, H.W. 1971. Die Struktur des Eingangs. W. Jens (επιμ.), *Die Bauformen der Tragödie*. Μόναχο.
- Schwindt, J.P. 1998. Tragischer und epischer Traum, *Iph. Taur.* 42-64 und Homer, *Od.* 19, 535-69. *Hermes* 126: 1-14.
- Segal, C. 1992. Tragic Beginnings: narration, voice and authority in the prologues of Greek drama. *YCS* 29: 85-112.
- Smyth, H.W. 1956. *Greek Grammar* (revised by G.M. Messing). Cambridge, Mass.
- Solmsen, F. 1934. ὄνομα and πράγμα in Euripides' *Helen*. *CR* 48: 119-21.
- Sommerstein, A.H. 1996. *Aristophanes: Frogs* (The Comedies of Aristophanes: vol. 9.) Warminster.

- Sourvinou-Inwood, C. 2003. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham.
- \_\_\_\_\_, 2008. Αθηναϊκή θρησκεία και αρχαία ελληνική τραγωδία. Μτφρ. Α. Καβουλάκη. Α. Μαρκαντωνάτος και Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία: θεωρία και πράξη*. Αθήνα, 117-48.
- Stanford, W.B. 2010. *Αριστοφάνους Βάτραχοι*. Μτφρ. Μ. Μπλέτας. Αθήνα.
- Stoessl, F. 1957. Prologos, *Real-Encyclopädie* 23.1, 632-41.
- \_\_\_\_\_, 1959. Prologos, *Real-Encyclopädie* 23.2, 2312-1441.
- Torrance, I. 2011. In the Footprints of Aeschylus: Recognition, Allusion and Metapoetics in Euripides. *AJPh* 132: 177-204.
- Wiles, D. 2009. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*. Μτφρ. Ελ. Οικονόμου, θεώρηση μτφ. Κ. Σκλαβενίτης. Αθήνα.
- Wright, M. 2005. *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*. Οξφόρδη.



The dynamics of the prologue in Euripides' *Iphigenia in Tauris*

ATHENA KAVOULAKI

*Abstract*

THIS article highlights the importance of the prologue for the articulation of the spatiotemporal axes of the play and for the foregrounding of its composite themes. More importantly, it brings to the fore a series of mythicoritually defined elements (previously undetected) that make their appearance in the prologue and function dynamically throughout the play. Their significance contributes to the cohesion of the action and is intimately connected with the inventiveness of its plot.

