

έρχονται από τις θεατρικές σπουδές. Μια ενδεικτική καταλογογράφηση της σχετικά πρόσφατης εκδοτικής παραγωγής και αρθρογραφίας δημοσιεύεται στο ψηφιοποιημένο Ενημερωτικό Δελτίο του Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος *Parodos* (<http://ancient-drama.net/wp-content/uploads/2013/10/Parodos5.pdf> / (πρόσβαση: 15.04.2015)

- 4 Πλάτων Μαυρομούστακος, «Σκόρπιες σκέψεις για τη διδασκαλία του αρχαίου ελληνικού δράματος σε ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα: τα τμήματα θεατρικών σπουδών», ομιλία στη διημερίδα «Το αρχαίο δράμα στην εκπαίδευση: σκέψεις - θέσεις - αντιθέσεις», Θεματική 2: «Οι πανεπιστημιακές σπουδές στο αρχαίο δράμα», Ίδρυμα Κακογιάννη, 30 Ιανουαρίου 2015.
- 5 Ομιλία Ελένης Παπάζογλου στην ίδια διημερίδα στο Ίδρυμα Κακογιάννη, ό.π.
- 6 *Αυτ.*
- 7 Μίλαν Κούντερα, *Ο πέπλος*, μτφρ. Γιάννης Η. Χάρης, Εστία, Αθήνα 2005, σ. 118.
- 8 George Steiner, *Η σιωπή των βιβλίων*, μτφρ. Σοφία Διονυσοπούλου, Ολκός, Αθήνα 2008, σ. 14-15.
- 9 Ομιλία Ε. Παπάζογλου στη διημερίδα στο Ίδρυμα Κακογιάννη, ό.π.
- 10 William Bedell Stanford, *The Ulysses Theme*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1968, σ. 3^η η μτφρ. δική μου.
- 11 Peter Brook, *Evoking (and Forgetting!) Shakespeare*, Theatre Communications Group, Ν. Υόρκη 2003, σ. 47: «*It is only when we forget Shakespeare that we can begin to find him*».
- 12 Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, ό.π., σ. 149-150, και ομιλία της στο Ίδρυμα Κακογιάννη, ό.π.
- 13 Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, ό.π., σ. 191. Στο εξής εντός κειμένου ΕΠ.
- 14 «*Si l'ordre est le plaisir de la raison, le désordre est le délice de l'imagination*», εδώ στη μετάφραση του Παντελή Πρεβελάκη Paul Claudel, *Το ατλαζένιο γοβάκι*, Έκδοση του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών για τα εκατόχρονα του ποιητή, Αθήνα 1968, σ. 11.

Η ΠΟΛΛΑΠΛΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ ΤΗΣ ΗΛΕΚΤΡΑΣ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ¹

ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΛΑΚΑΣ

Το βιβλίο αποτελείται από 6 κεφάλαια, στα οποία προτάσσονται εισαγωγικά μέρη που λειτουργούν ως ενδιάμεσες συνεκτικές ενότητες (αποκαλούμενα «ιντερμέδια»). Αρχαιογνωστική εστίαση έχουν το δεύτερο και το έκτο «ιντερμέδιο» και κεφάλαιο αντίστοιχα, καθώς και το Παράρτημα του βιβλίου.

Δεύτερο ιντερμέδιο

Το δεύτερο «ιντερμέδιο», πριν από το κεφάλαιο 2, μας εισάγει στην επιστημονική διχογνωμία γύρω από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή με έμμεσο τρόπο ως εξής: το καλοκαίρι του 1972 δύο ελληνικές παραστάσεις προκάλεσαν ξαφνικά μία θεωρητική διαμάχη για την ερμηνεία του έργου. Η παράσταση της Ελληνικής Σκηνης σε σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου με την Άννα Συνοδινού προέβαλε εξιδανικευμένα την εκδίκηση ως τυραννοκτονία, έμμεσα κατά της δικτατορίας από το 1967, ενώ στο Εθνικό Θέατρο η σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου με την Αντιγόνη Βαλάκου είχε σαφώς αντιηρωική οπτική με ψυχαναλυτικά στοιχεία.

Δεύτερο κεφάλαιο

Το 2ο κεφάλαιο, με ανάπτυξη όλων των σημαντικών δεδομένων της πρόσφατης διεθνούς βιβλιογραφίας, εξηγεί πώς η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή έχει δικάσει τους μελετητές των κλασικών σπουδών όσο κανένα σωζόμενο αρχαιοελληνικό θεατρικό έργο. Η ομοφωνία των ειδικών από τον 19ο αι. μέχρι σήμερα περιορίζεται στη δεξιοτεχνική δομή και μορφολογία, καθώς και στην επικήντρωση στο ανθρώπινο επίπεδο, με την υποβάθμιση του ρόλου των θεών. Από κει και μετά ξεκινούν δύο διαφορετικοί δρόμοι ερμηνείας (βλ. σ. 70). Οι *οπτιμιστικές* προσεγγίσεις, όπως τις χαρακτηρίζει η Παπάζογλου, θεωρούν ότι ο Σοφοκλής ηρωοποιεί τη βίαιη επιβολή δικαιοσύνης εναντίον των μοιχών, δολοφόνων του βασιλιά Αγαμέμνονα και σφετεριστών του θρόνου, Αίγισθου και Κλυταιμήςστρας. Έτσι ο Σοφοκλής ακολουθεί το πρότυπο της ομηρικής *Οδύσσειας*. Εκεί ο φόνος του Αίγισθου αποτελεί ηθική υποχρέωση του Ορέστη και αναγκαία προϋπόθεση για την ηρωική του τιμή και δόξα. Οι *οπτιμιστικές* προσεγγίσεις υποστηρίζουν ότι το σχέδιο εξαπάτησης που επινοεί ο Ορέστης επιστρέφοντας αγνώριστος εκδικητής, νομιμοποιείται τόσο από τον δελφικό χρησμό που είχε λάβει όσο και από τον χορό αργείων γυναικών. Ο χορός στο τέλος συνωμοτεί με τα παιδιά του Αγαμέμνονα, Ηλέκτρα και Ορέστη, για τη δολοφονία των δύο τυράννων της πόλης. Αυτή η ερμηνευτική κατεύθυνση κυριαρχεί από τον 19ο αι., συνδέεται με την τότε εικόνα ενός θεοσεβούς Σοφοκλή και έχει επανέλθει ως έναν βαθμό στις αρχές του 21ου αι.

Στην αντίπερα όχθη, οι *πεσιμιστικές* ερμηνείες, όπως τις χαρακτηρίζει η συγγραφέας, εμφανίστηκαν περιθωριακά στις αρχές του 20ου αι., κοντά στην *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal, αλλά ανα-

Ο Κώστας Βαλάκας διδάσκει στο Τμήμα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Πατρών. Θέματα της έρευνάς του είναι η χρήση του ποιητικού λόγου και της μυθολογικής παράδοσης, οι παραστάσεις, η πολιτική διάσταση, η αισθητική θεωρία και η επίδραση του αρχαιοελληνικού θεάτρου.

δείχθηκαν κυρίως από τα μέσα της δεκαετίας του '60 και εξής. Οι μελετητές της πεσιμιστικής ειρωνείας του *μαύρου* Σοφοκλή, καθώς τον ονόμασε ο πολωνός Jan Kott το 1970,² αντιτίθενται ότι το έργο αυτό συντάσσεται διαρκώς υπόρρητα με τη βασική ιδέα της *Ορέστειας* του Αισχύλου, ότι η εκδικητική βία δεν νομιμοποιείται – κάτι που επισημαίνει εδώ στην Κλυταιμήστρα η ίδια η Ηλέκτρα (στ. 577-583, σ. 101), αν και στην συνέχεια μοιάζει να το έχει ξεκάσει (σ. 108). Κατά την ίδια ερμηνευτική γραμμή, η εστίαση του έργου στην Ηλέκτρα αναπαράγει την καχυποψία πολλών αρχαιοελληνικών μύθων για την επικίνδυνη αστάθεια στον χαρακτήρα των γυναικών, αλλά παράλληλα ο μητροκτόνος είναι εξίσου αντιηρωικό πρόσωπο, και ο δελφικός χρησμός εντελώς περιθωριακή αναφορά. Έτσι, η Ηλέκτρα, ακριβές αντίγραφο, καθώς ομολογεί η ίδια, του μίσους και της ανηθικότητας της μητέρας της (στ. 605-609, σ. 101 και 107), γίνεται ηθική αυτοουργός των φόνων στις Μυκήνες, χωρίς τη γνώμη της πόλης-κράτους του Άργους. Όπως έγραψε πριν από 50 χρόνια ο σημαντικότερος υποστηρικτής της ειρωνικής ερμηνείας αμερικανός Charles Segal,³ το έργο «βουλιάζει σταδιακά από το “φως” στο “σκοτάδι”», έστω κι αν αυτό δεν λέγεται ποτέ ρητά.

Όπως φαίνεται καθ' όλη τη διάρκεια του κεφαλαίου 2, και οι δύο βασικές γραμμές θεώρησης στον χώρο των κλασικών σπουδών οικειοποιούνται για τους δικούς τους αντίστοιχους σκοπούς σύμβολα, τελετουργικά στοιχεία και αξίες του έργου. Αποτέλεσμα, ο Ορέστης να ορίζεται άλλοτε έφηβος σπαρτιατικά εκπαιδευμένος από τον παιδαγωγό του ως δόλιος εκδικητής – «*une machine à tuer*», όπως έγραφε η Gilberte Ronnet⁴ το 1969 – άλλοτε πάλι νόμιμος διάδοχος του θρόνου με το υπόβαθρο των ηρωικών πολιτικών ανδρών της πράξης. Παράλληλα, μελετητές όπως ο R. Seaford⁵ επισημαίνουν ότι αντικανονικά τελετουργικά στοιχεία φανερώουν από την αρχή ως το τέλος την ανατροπή κάθε τάξης στο παλάτι και εντός της ίδιας της Ηλέκτρας. Η συγκινητική σκηνή του αναγνωρισμού τού ως τώρα εξαφανισμένου Ορέστη από την Ηλέκτρα αποκαλύπτει τα βαθιά συναισθήματα που τους δένουν και που θεμελιώνουν την κοινή τους εξέγερση. Αλλά ορισμένες πεσιμιστικές προσεγγίσεις προβάλλουν περισσότερο ότι το σχέδιο εξαπάτησης του Ορέστη έχει προηγουμένως αναγκάσει την Ηλέκτρα να θρηνεί απεγνωσμένα την άδεια τεφροδόχο τού υποτίθεται νεκρού αδελφού της: σ' αυτή τη γνωστή σκηνή, ο θρήνος –δεξιοτεχνικά συντεθειμένος από άποψη μορφολογίας και χαρακτηριστικά στατικός– μαρτυρεί την οριστική εσωτερική της κατάρρευση. Η Παπάζογλου αφιερώνει αρκετές σελίδες (120 και 137-145) στην ανάλυση του λυρικού διαλόγου της σκηνής της μητροκτονίας, που διακόπτει τη φαντασίωση του χορού για την επέμβαση της θείας Δίκης στο τελικό στάσιμο. Εκθέτει τη θεατρική μορφολογία μιας πράξης, που επιταχύνεται «με τους τεταμένους και γρήγορους ρυθμούς ενός αμόκι», όπως γράφει (σ. 144), και εκτυλίσσεται αποκλειστικά στο ανθρώπινο επίπεδο, με τη σιωπηρή πάντοτε συμμετοχή του Πυλάδη, με ηχηρά απούσα τη Χρυσόθεμη και με επικείμενη την άφιξη του Αίγισθου. Μία ενδιαφέρουσα αγνωστικιστική παραλλαγή ερμηνείας της έκβασης του έργου στη σύγχρονη βιβλιογραφία είναι ότι το τέλος αφήνει να αιωρείται μία «ηθική ασάφεια» (σ. 75). Ο προσεγμένος τρόπος γραφής του 2ου κεφαλαίου δεν κλίνει ποτέ καθαρά προς ένα από τα δύο στρατόπεδα ερμηνείας, δεν παραλείπει κανένα επιχείρημά τους· τονίζει συχνά ότι δεν αποκλείεται να διχάζονται και οι θεατές της παράστασης μέχρι σήμερα. Έτσι η αφήγηση ανταποκρίνεται στον σκοπό να νομιμοποιήσει έναν πλουραλισμό προσεγγίσεων που προκαλεί το ίδιο το κείμενο, και η νομιμοποίηση διαφορετικών θεατρικών προσεγγίσεων διευκρινίζεται στο τέλος από το παράθεμα του

βρετανού Richard Buxton:⁶ «*Η Ηλέκτρα είναι ένα έργο, στο οποίο ένας σκηνοθέτης θα μπορούσε νόμιμα να διαμορφώσει τη σημασία του τέλους, είτε προς μια θετική είτε προς μια αρνητική ερμηνεία, χωρίς να παραποιεί το κείμενο*».

Έκτο ιντερμέδιο

Σαν προστάδιο του βου κεφαλαίου –που εξετάζει το ευρύτερο ερώτημα τι είναι για την έρευνα και το θέατρο το τραγικό υποκείμενο στην αρχαιοελληνική τραγωδία– στο «Έκτο ιντερμέδιο» τίθεται πρώτα το πρόβλημα του ορισμού του ανθρώπινου υποκειμένου στη δυτική σκέψη, καθώς και στις μεταπολεμικές αρχαιολογικές μελέτες. Σε αδρές γραμμές, από τη μια πλευρά στη δυτική σκέψη το ανθρώπινο εγώ προσεγγίζεται σχεσιακά, όπως εννοεί πχ. ο όρος «πρόσωπο», δηλαδή σε σχέση με τους άλλους και σύμφωνα με κοινωνικά δεδομένα και στερεότυπα. Από την άλλη πλευρά, το ανθρώπινο εγώ ορίζεται ως αυτόνομο άτομο, όπως εννοεί πχ. ο όρος «εαυτός», συχνά χωρίς πλήρη αυτοσυνείδηση. Είναι ενδιαφέρον σ' αυτήν εδώ την πυκνή ενότητα, ότι τον 20ό αι. οι μελετητές έτειναν να ερμηνεύουν την εικόνα του εαυτού ως αποκλειστικά νεότερη και σύγχρονη ιδέα τόσο στην ανθρώπινη εμπειρία όσο και στη φιλοσοφία: ένα αυτοκαθοριζόμενο εγώ. Τόνιζαν αντίθετα πως η αρχαιοελληνική, φερ' ειπείν, αντίληψη για το ανθρώπινο υποκείμενο ορίζει ένα ετεροκαθοριζόμενο πρόσωπο, και σημαίνει μια σειρά ρόλους που επιτελεί μέσα στην ομάδα που ανήκει. Αναζητώντας στοιχεία της σύγχρονης βιβλιογραφίας, που δείχνουν την υπερβολή και τα όρια αυτής της σχηματοποίησης, η συγγραφέας παρατηρεί ότι σε κείμενα που σώζονται από την περίοδο της αθηναϊκής δημοκρατίας, συγκεκριμένα στον Σοφοκλή, όπως και στον Ηρόδοτο, ανακαλύπτει κανείς ήδη, όπως γράφει (σ. 337), «ανάμεσα στο “πρόσωπο” και τον “εαυτό” [...] ένα διάκενο, στο οποίο έχει αρχίσει να κατοικεί μια εσωτερική συνείδηση (ή, ακόμη, και ασυνείδηση [έλλειψη συνείδησης])». Οι παρατηρήσεις αυτές έχουν τη σημασία τους πριν από το τελικό κεφάλαιο, όπου εκτίθεται ο προβληματισμός προπάντων των μελετητών του αθηναϊκού θεάτρου στον 20ό αι.: πώς ορίζεται ένα θεατρικό πρόσωπο στην τραγωδία; Και πώς η θεωρητική προσέγγιση για το τραγικό πρόσωπο μπορεί να επηρεάσει την παρουσίασή του στη θεατρική παράσταση;

Έκτο κεφάλαιο

Το κεφάλαιο με τίτλο «Το πρόσωπο που ταιριάζει στον τραγικό ήρωα», ξεκινά από το γεγονός ότι αρκετοί κριτικοί παραστάσεων τραγωδίας στην Ελλάδα έχουν επανειλημμένα προβάλλει την αξίωση η υπόδυση της Ηλέκτρας στο έργο του Σοφοκλή να αναδεικνύει την τραγική μορφή, που νοείται συμβολική, αντιψυχολογική, αντιρεαλιστική, συχνά εξιδανικευμένη. Το κεφάλαιο καταρρίπτει αυτή την αξίωση, με ουσιώδη και διεξοδική επεξεργασία των προσεγγίσεων για το αρχαίο τραγικό πρόσωπο στη διεθνή βιβλιογραφία του 20ού αι., εξετάζοντας παράλληλα την εξάρτηση της βιβλιογραφίας από συγγράμματα του Αριστοτέλη, όπως το *Περί ποιητικής*. Ως τα τέλη σχεδόν του αιώνα, σε αντίθεση με ορισμένους θεωρητικούς του θεάτρου, η επικρατέστερη επιστημονική γραμμή στον χώρο των κλασικών σπουδών αρνιόταν να διερευνήσει ψυχολογικά χαρακτηριστικά στοιχεία στην αθηναϊκή τραγωδία, επιμένοντας στην αριστοτελική άποψη ότι στην ουσία προέχει μόνο η δράση των προσώπων και ό,τι συνδέεται μ' αυτήν. Από τη δεκαετία του '70 και ως τις μέρες μας η έρευνα, εντούτοις, αναζητεί και προβάλλει, πέρα από τις θεατρικές συμβάσεις, τα ιδιαίτερα ή εξατομικευμένα χαρακτηριστικά στον λόγο, στη δράση αλλά και στη σωματική συμπεριφορά κεντρικών μυ-

θικών ηρώων, ιδίως στον Σοφοκλή. Μ' έναν αξιοσημείωτα σαφή και επίμονα επικοινωνιακό τρόπο, που χαρακτηρίζει γενικά αυτό το βιβλίο, το κεφάλαιο μελετά τις διαφορετικές επιχειρηματολογίες των σύγχρονων μελετητών, που συνεχίζουν δύο κύριες ερμηνευτικές κατευθύνσεις στις κλασικές σπουδές: την άποψη πως η βάση ενός τραγικού προσώπου είναι οι αντικειμενικοί και συμμετοχικοί του ρόλοι, και την αντίθετη, πως η βάση του τραγικού εαυτού είναι υποκειμενική και ατομική. Η συγγραφέας τοποθετείται ρητά υπέρ της θεώρησης των φιλόλογων Patricia Easterling,⁷ Charles Segal⁸ και Bernd Seidensticker,⁹ που υπερασπίζονται την έννοια της ψυχολογίας στην προσέγγιση της τραγωδίας: η ερμηνευτική γραμμή τους αφορά το βάθος των κεντρικών προσώπων, το αόριστο βάθος που κρύβουν όχι μόνο οι μάσκες, οι σιωπές, οι λέξεις και οι πράξεις των δραματικών ρόλων, αλλά και οι φωνές και τα σώματα των ηθοποιών, που τους υποδύονται κάθε φορά. Σε μία ανάλυση παραδειγμάτων από τον Σοφοκλή, όπως τον Οιδίποδα, του Αίαντα, του Νεοπόλεμου, της Αντιγόνης και της Ηλέκτρας, η Παπάζογλου προτείνει έναν μεθοδολογικό συνδυασμό που είναι από τις πιο πρωτότυπες συμβολές της υπό την επιρροή του Segal¹⁰ (βλ. σ. 341): συνδυάζει, αφενός, τη χαρακτηριστική οπτική, που είναι σαφώς ψυχολογική και εξετάζει το κυμαινόμενο βάθος κεντρικών προσώπων των σωζόμενων έργων, και αφετέρου, την ανθρωπολογική προσέγγιση, που είναι σαφώς αντιψυχολογική και εξετάζει τελετουργικές και κοινωνικές διαδικασίες, τις οποίες οι τραγωδίες τείνουν να προβάλλουν σε μία στρεβλή εκδοχή, με την αίσθηση ανατροπής της τάξης. Απορρίπτοντας κάθε εξιδανίκευση, η συγγραφέας καταλήγει (σ. 399): η Ηλέκτρα του Σοφοκλή «έχει το τρισδιάστατο βάθος ενός εαυτού που πυροδοτείται από ένα “ασυνείδητο” και εξόχως “εσωτερικό” σκοτάδι – και εκτροχιάζεται εντελώς σε σχέση με τα πρόσωπα που κανονικά θα της άρμοζαν, τα πρόσωπα που θα μπορούσαν να την εντάξουν στην κοινότητα: αυτό της ευγενούς, αυτό της κόρης, αυτό της γυναίκας, αυτό της ορθής διαχειρίστριας της τελετής του πένθους».

Παράρτημα. «Διδάσκοντας (με) τους αρχαίους: μια παραβολή, μια διαπίστωση και ένα σύνθημα»

Η επιχειρηματολογία και ο τρόπος γραφής του βιβλίου υπηρετούν τους βασικούς στόχους του: να δείξει εμπειριστωμένα την κατάσταση πραγμάτων ως προς την τραγωδία στην Ελλάδα – ότι στην πράξη οι καλλιτέχνες του θεάτρου τείνουν να αντιπροσωπεύουν έναν πλουραλισμό ερμηνειών των πλούσιων αλλά πράγματι απόμακρων κειμένων της αρχαιότητας, έναν πλουραλισμό που αναδεικνύεται διεθνώς και από τις αρχαιολογικές σπουδές μεταπολεμικά, ιδιαίτερα από τη δεκαετία του '60 και εξής, και μένει να τον αποδεχτούν στη σύγχρονη Ελλάδα οι στήλες της θεατρικής κριτικής και όλο το εκπαιδευτικό σύστημα. Το Παράρτημα στο τέλος του τόμου εξετάζει το βιβλίο του Λυκείου για τον Σοφοκλή – πρόβλημα για πολλούς εκπαιδευτικούς – που έχει θέμα κυρίως την *Αντιγόνη*, αλλά και τον *Αίαντα*: οι στατικές έννοιες του κλασικού και της ηρωικής ηθικής που το βιβλίο προτείνει ως γνώμονα για τη διδασκαλία της τραγωδίας με «κοινόχρηστη αρχαιολογία», όπως αναφέρεται, όχι μόνο απηχούν κατασκευές του 19ου αι. χωρίς επαφή με τη σύγχρονη πραγματικότητα, αλλά αποσιωπούν εντελώς τις πολλαπλές ερμηνείες της έρευνας, υπονοώντας ότι η μελέτη ενός αρχαίου έργου συνοψίζεται σε ορθές και μόνο, ηθικοδιδασκτικές απαντήσεις. Ως φιλόλογος, θεατρολόγος και εκπαιδευτικός η Παπάζογλου σκέπτεται (σ. 426): «η εκπαίδευση και *μπορεί* και *οφείλει* να συζητήσει το παρελθόν και τα κείμενά του με έναν πιο σύνθετο, πιο πολυφωνικό και πιο ιστορικό τρόπο. Αν η διδασκαλία της τραγωδίας,

αλλά και της αρχαιότητας γενικότερα, κατακτούσε αυτήν την πολυφωνική ιστορικότητα, τόσο το θέατρο όσο και η συνολική σχέση μας με την αρχαιότητα, ακόμη και αυτή η ευρύτερη ιστορική μας συνείδηση, θα είχαν πολλά να ωφεληθούν».

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Το παρόν κείμενο αποτελεί μέρος της παρουσίασης που έγινε στο βιβλιοπωλείο «Πλειάδες» (Παγκράτι, Αθήνα) στις 7 Φεβρουαρίου 2015. Η παρουσίαση εστιάζει στις αρχαιολογικές ενότητες του βιβλίου.
- 2 J. Kott, *Θεοφαγία: δοκίμια για την αρχαία τραγωδία* [1970], μτφρ. από τα αγγλικά Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμης, Εξάντας, Αθήνα 1973, σ. 112, 114 και 156.
- 3 C. P. Segal, «The *Electra* of Sophocles», *Transactions of the American Philological Association* 97 (1966), σ. 527. Βλ. και Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, ό.π., σ. 75 σημ. 32.
- 4 G. Ronnet, *Sophocle: poète tragique*, De Boccard, Παρίσι 1969, σ. 209. Βλ. και Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, ό.π., σ. 87 σημ. 89.
- 5 R. A. S. Seaford, «The Destruction of Limits in Sophocles' *Electra*», *Classical Quarterly* 35/2 (1985), σ. 315-323. Βλ. και Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, ό.π., σ. 392-395 και σημ. 131-138.
- 6 R. G. A. Buxton, *Sophocles*, [Greece & Rome New Surveys in the Classics αρ. 16] Clarendon Press, Οξφόρδη 1984, σ. 29. Βλ. και Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, ό.π., σ. 145 και σημ. 256 [= από τυπογραφικό λάθος 257].
- 7 P. E. Easterling, «Presentation of Character in Aeschylus», *Greece & Rome* 20/1 (1973), σ. 3-19· της ίδιας, «Character in Sophocles», *Greece & Rome* 24/2 (1977), σ. 121-129· της ίδιας, «Constructing Character in Greek Tragedy», στον συλλογικό τόμο: C. B. R. Pelling (επιμ.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1990, σ. 83-99. Βλ. και Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, ό.π., σ. 347-350 και σημ. 23-34, σ. 357-358 και σημ. 55-58.
- 8 C. P. Segal, «Greek Tragedy, Writing, Truth and the Representation of the Self», στο *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Ίθακα-N. Υόρκη, 1986 [1984], σ. 75-109. Βλ. και Παπάζογλου, ό.π., σ. 355-356 και σημ. 48-49.
- 9 B. Seidensticker, «Beobachtungen zur sophokleischen Kunst der Charakterzeichnung», στον συλλογικό τόμο *Orchestra, Drama, Mythos, Bühne: Festschrift für H. Flashar*, στο A. Bierl / P. von Möllendorf / S. Vogt (επιμ.), B. G. Teubner, Στουτγάρδη-Λειψία 1994, σ. 276-288· και του ίδιου, «Character and Characterization in Greek Tragedy», στον συλλογικό τόμο: M. Revermann / P. Wilson (επιμ.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of O. Taplin*, Oxford University Press 2008, σ. 333-348. Βλ. και Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, ό.π., σ. 353 σημ. 42, σ. 363-366 και σημ. 67-73.
- 10 C. P. Segal, «Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid. Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy» [1978], στο του ίδιου, *Interpreting Greek Tragedy*, ό.π., σ. 268-292. Βλ. και Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, ό.π., σ. 341 σημ. 4, σ. 356 σημ. 49, σ. 377 σημ. 95.