

ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΕΥΡΙΠΙΔΗ
Ἰφιγένεια
ἡ ἐν Ταύροις



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

κθβε

ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

www.ntng.gr



ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

Πρόεδρος

Νίκος Μακραντωνάκης

Αντιπρόεδρος

Σπύρος Παγιατάκης

Μέλη

Ρούλα Αλαβέρα

Ρήγας Αξελός

Τιτίκα Βλαχοπούλου

Θανάσης Μπίντας

Γιάννης Χρυσούλης

Καλλιτεχνική Διεύθυνση

Νικήτας Τσακίρογλου

Αναπληρωτής Διευθυντής

Κωνσταντίνος Οικονόμου

ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ευριπίδου
Ιφιγένεια η εν Ταύροις

Πρώτες παραστάσεις:

Παρασκευή 7 Ιουλίου 2006, Αρχαίο Θέατρο Φιλίππων
Τετάρτη 19 & Πέμπτη 20 Ιουλίου 2006, Θέατρο Δάσους, Θεσσαλονίκη
Παρασκευή 28 & Σάββατο 29 Ιουλίου 2006, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 2005-2006

Ευριπίδου Ιφιγένεια η εν Ταύροις

Μετάφραση: Κ.Χ. Μύρης
Σκηνοθεσία-κίνηση: Γιώργος Μιχαλίδης
Σκηνικά-κοστούμια: Αγνή Ντούτση
Μουσική: Γιώργος Χριστιανάκης
Φωτισμοί: Στέλιος Τζολόπουλος
Μουσική διδασκαλία: Νίκος Βουδούρης

Βοηθός σκηνοθέτη: Κατερίνα Πετσατώδη
Βοηθός σκηνογράφου: Αθανάσιος Κολαλάς
Βοηθός επιμελητή κίνησης: Τατιάνα Μύρκου
Οργάνωση παραγωγής: Ροδή Στεφανίδου

Διανομή (με σειρά εμφάνισης):

Ιφιγένεια Μαρία Ναυπλιώτου
Ορέστης Νίκος Ψαρράς
Πυλάδης Οδυσσέας Σταμούλης
Α΄ Αγγελιοφόρος Κώστας Μπάσης
Θόας Δημήτρης Καμπερίδης
Β΄ Αγγελιοφόρος Αλέξης Σταυράκης
Αθηνά Ιφιγένεια Δεληγιαννίδη

Κορυφαίες χορού: Ξανθίππη Καραθανάση, Κατερίνα Γιαμαλή

Χορός γυναικών (με αλφαβητική σειρά):

Τίνα Γιωτοπούλου, Χρύσα Διαμαντοπούλου, Μαρία Καραμήτρη, Βίβιαν Κοντομάρη, Βάσια Λακουμέντα, Πάολα Μυλωνά, Λίλια Παλάντζα, Αγγελική Πέτκου, Ερατώ Πίσση, Δέσποινα Σαρόγλου, Εύη Στοϊδου, Ελεάνα Ταχιάου, Μαρία Χατζιωαννίδου, Ειρήνη Χέλιου.

Φρουροί: Δημήτρης Βέργαδος, Γιάννης Καραμφίλης, Αργύρης Σαλακλής, Βασίλης Τσόρλαλης

Η **ηχογράφηση** της μουσικής έγινε τον Ιούνιο του 2006 στο στούντιο Μ του Γιώργου Μάνιου, με τεχνικούς ήχου τον Γιώργο Μάνιο και τον Βασίλη Στεργίου.

Έπαιξαν οι μουσικοί: Κυριάκος Ταπάκης (ούτι), Φώτης Σιώτας (βιόλα, βιολί), Παντελής Στόικος (καβάλ), Σωκράτης Σινόπουλος (πολίτικη λύρα), Βασίλης Μπαχαρίδης (νταούλι-κρουστά), Τραϊανός Μόσχος (ζουρνάς, γκάιντα), Μάκης Δέλλιος (ζουρνάς), Αβεντίς Αγκοπιάν (ντουντούκ), Γιώργος Χριστιανάκης (πλήκτρα-κρουστά).



Σημείωμα του σκηνοθέτη

«Επικρατεί μεγάλη ταραχή στον κόσμο των θεών και των ανθρώπων»

Ο σίχος αυτός που λέγεται από τον κουρασμένο, βυθισμένο στην απόγνωση, τον κυνηγημένο από άγριες ενοχές Ορέστη, εκφράζει με πληρότητα τον πυρήνα του έργου Ιφιγένεια η εν Ταύροις. Έχει χαθεί η ισορροπία στον κόσμο, οι άνθρωποι πιστεύουν πως οι θεοί τους οδηγούν σε λάθος αποφάσεις, σε εγκλήματα αποτρόπαια και ο ουρανός δείχνει γεμάτος εχθρότητα για τον άνθρωπο και τη μοίρα του. Παγιδευμένοι οι ήρωες στην «τύχη» και στην «ανάγκη», παλεύουν να επιβιώσουν.

Η Αρτεμη κλέβει την Ιφιγένεια με τρόπο θαυμαστό από το βωμό της θυσίας της και μεταφέρεται στη βαρβαρική χώρα Ταυρίδα, όπου υποχρεώνεται να τελεί ανθρωποθυσίες, οδηγώντας στη σφαγή Έλληνες αιχμαλώτους. Το θύμα γίνεται θύτης. Ο Ορέστης φτάνει στην Ταυρίδα με εντολή του Απόλλωνα για να κλέψει από το ναό το ιερό άγαλμα της θεάς, συλλαμβάνεται μαζί με το φίλο του Πυλάδη και πρόκειται να θυσιαστεί από την αδελφή του.

Για άλλη μια φορά ένας τραγικός ποιητής θα οδηγήσει την ανθρώπινη ύπαρξη στα άκρα του γκρεμού, εκεί που δεν κινδυνεύει μόνο η ζωή του αλλά και η έννοια της παρουσίας του μέσα στον κόσμο. Αυτό που ακολουθεί είναι μια σειρά από ανατροπές, κάτι που μοιάζει με επαναλαμβανόμενο μοτίβο σε όλες τις τραγωδίες και με κορυφαίο παράδειγμα τον Οιδίποδα Τύραννο.

Η Ιφιγένεια πιστεύει πως ο αδελφός της ο Ορέστης είναι νεκρός —το φριχτό όνειρο που είδε τη νύχτα τη βεβαίωσε γι' αυτό— όταν όμως τελειώσει το μονόλογό της και μπει στο ναό, ο Ορέστης εμφανίζεται τυραννισμένος από τύψεις, βέβαιος πως ο θεός Απόλλων τον παραπλανά και τον οδηγεί στην εξουθένωσή του με τους «λοξούς» χρησμούς του. Ζει λοιπόν! Αργότερα, θα οδηγηθεί μπροστά στην ιέρεια αδελφή του σαν υποψήφιο σφάγιο. Μαθαίνοντας η Ιφιγένεια πως είναι Αργείος, του προτείνει να του σώσει τη ζωή για να πάει ένα γράμμα της στην Ελλάδα. Καινούργια ανατροπή όταν ο Ορέστης αρνείται και εξασφαλίζει τη σωτηρία του Πυλάδη. Και έρχεται η μεγάλη σκηνή της αναγνώρισης από τους περισσότερους θεωρείται η συγκλονιστικότερη «αναγνώριση» από αυτή του Αισχύλου στις Χοηφόρες και από εκείνη του Σοφοκλή στην Ηλέκτρα. Όλα τώρα, όμως, είναι μετέωρα. Το σχέδιο δραπετεύσης που προτείνει η Ιφιγένεια είναι παρακινδυνευμένο και η έκβασή του αβέβαιη. Και τότε κάνει την εμφάνισή του ο θεός —συγκεκριμένα η θεά Αθηνά. Δεν πρόκειται για θεατρικό εύρημα του Ευριπίδη. Εάν για μας σήμερα, οι δώδεκα θεοί, οι δεκάδες ημίθεοι, οι πολλοί δαίμονες είναι απλά ονόματα που πρωταγωνιστούν σε συναρπαστικούς μύθους, τότε περιείχαν τόση αλήθεια όσο και μια τρομερή καταστροφή.

Όλα βεβαιώνουν πως το έργο παίχτηκε μεταξύ 414 και 411. Σίγουρα, μετά την καταστροφή του αθηναϊκού στρατού και στόλου στη Σικελική εκστρατεία. Δεν είναι τυχαίο πως την Ιφιγένεια διατρέχει απ' άκρη σ' άκρη το ρίγος του νόστου. Απείρου κάλλους σίχοι μιλούν για την ομορφιά της Ελλάδος, της πατρίδας του χορού και της Ιφιγένειας: απλά, καθημερινά πράγματα, πανηγύρια, γιορτές, τοπία. Στη Σικελία, οι αιχμάλωτοι Αθηναίοι που πέθαναν δουλεύοντας στα λατομεία τραγουδούσαν χορικά του Ευριπίδη.

Είναι τραγωδία η Ιφιγένεια η εν Ταύροις; Το γεγονός πως έχει ευτυχισμένο τέλος —οι ήρωες σώζονται και επιστρέφουν στην πατρίδα τους— οδήγησε πολλούς μελετητές να ονομάσουν το έργο μελόδραμα, περιπέτεια, έργο που θα μπορούσε να έχει τη θέση σατυρικού δράματος όπως η Άλκηστη. Τα θεολογικά, όμως, προβλήματα που θέτει το έργο, η ερημία της ψυχής των ηρώων, σπαραγμένη από αμφιβολίες για το δίκαιο ή την ύπαρξη των θεών, η ανισορροπία ανάμεσα στο επέκεινα και στο εδώ, η απεγνωσμένη προσπάθεια των ανθρώπων να επιβιώσουν από παγίδες και καταστροφές χαρίζουν στην Ιφιγένεια τουλάχιστον μια τραγική αίσθηση.

Γιώργος Μιχαηλίδης

Ο ειρωνικός Ευριπίδης

Η Ιφιγένεια η εν Ταύροις του Ευριπίδη τις τελευταίες δεκαετίες έχει χαρακτηριστεί από δεκάδες ειδικούς, φιλολόγους, ιστορικούς του θεάτρου, δραματολόγους αλλά και πρακτικούς της σκηνικής τέχνης, έργο ειρωνικό. Σπεύδω εδώ να πω ότι η λέξη ειρωνεία στην πρώτη της, αρχαία, σημασία, είναι προσποίηση, κάμωμα. Έτσι, ως γνωστόν χαρακτηρίστηκε η μέθοδος του Σωκράτη, ο οποίος προσποιείτο ότι αγνοούσε κάτι και με μια σειρά αποριών εκμαίευε από το συνομιλητή του ό,τι κοιμόταν μέσα του απροσδιόριστο και θολό.

Ο Ευριπίδης ήταν συνομιλητής του Σωκράτη αλλά και των Σοφιστών· δανείστηκε την αμφιβολία τους για τα στερεότυπα του ηθικού και του πολιτικού βίου, την εριστική τους μέθοδο και τη λογική αποδόμηση του μύθου, των κατεστημένων αξιών και των δογματικών ιδεών της εποχής του.

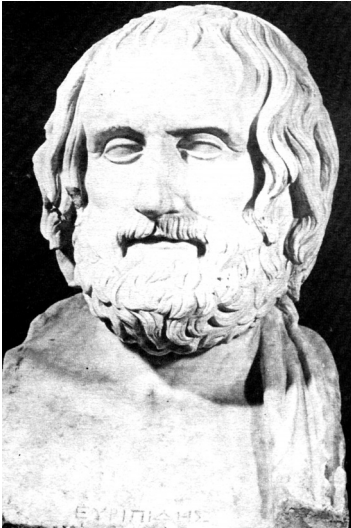
Έτσι, πολλά από τα δράματά του, ο Ίων, η Ελένη, η Ανδρομάχη, ο Ρήσος και οι δύο Ιφιγένειες ανατρέπουν καθιερωμένες εκδοχές των μύθων, κρίνουν πάγιες ηθικές συμπεριφορές, αρνούνται την επέμβαση των θεών στα ανθρώπινα, έτσι ώστε να καθοδηγείται η ιστορία, και κυρίως αρνούνται το διαχωρισμό των ανθρώπων με κριτήρια φυλής, γλώσσας, εθίμων και φύλων.

Στην Ιφιγένεια την εν Ταύροις ο Ευριπίδης μελετά την αντίθετη συνθήκη από αυτή που τον οδήγησε στη σύλληψη της Μήδειας π.χ. Στη Μήδεια ερευνά τον τρόπο που μια ξένη προσπαθεί να αφομοιωθεί και να επιβιώσει σε μια άλλη, διαφορετική πολιτιστικά χώρα. Στην Ιφιγένεια μελετά τον τρόπο που Έλληνες προσπαθούν να επιβιώσουν μέσα στα ήθη μιας «βάρβαρης» χώρας. Η κριτική και ειρωνική του ματιά θέτει εν αμφιβόλω το θείον, το απόλυτο των ανθρωπίνων σχέσεων και την ουσία του πολιτισμού. Το θείον βρίσκεται σε κρίση, αφού οι θεοί διαφωνούν μεταξύ τους για τα ανθρώπινα πράγματα, έτσι ώστε ο Ορέστης π.χ. να είναι για άλλους θεούς αθώος και για άλλους ένοχος. Η Ιφιγένεια, που στην πατρίδα της ήταν θύμα ανθρωποθυσίας, απεχθάνεται τους βαρβάρους που εθιμικά ανθρωποθυσιάζουν!! Οι ορθολογιστές Έλληνες δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν, γελοιοποιώντας την, μια βαρβαρική καθαρκτική τελετουργία και ένας «βάρβαρος» ηγεμόνας υπακούει χωρίς δεύτερη γνώμη στις επιταγές των θεών. Ως μέγας σοφιστής και από σκηνής φιλόσοφος ο Ευριπίδης, στα ειρωνικά του κυρίως έργα, αποδεικνύεται δεινός διαλεκτικός, αφού τα πρόσωπα του και ως ήθος και ως διάνοια είναι αντιφατικές προσωπικότητες, ζουν με τις αμφιβολίες τους και βιώνουν τις αντινομίες της φύσης, της κοινωνίας και της υπάρξεως.

Κώστας Γεωργουσόπουλος
Ιούνιος 2006

Ευριπίδης

(Αθήνα, περ. 485 – Πέλλα, περ. 406 π.Χ.).



Ευριπίδης. (Ρωμαϊκό αντίγραφο, 4ος αι. Νεάπολη, Εθνικό Μουσείο).

Ευριπίδης Αθηναίος

Γέρασε ανάμεσα στη φωτιά της Τροίας και στα λατομεία της Σικελίας.

Του άρεσαν οι σπηλιές στην αμμουδιά κι οι ζωγραφιές της θάλασσας.

Είδε τις φλέβες των ανθρώπων σαν ένα δίχτυ των θεών, όπου μας πιάνουν σαν τ' αγρίμια· προσπάθησε να το τρυπήσει.

Ήταν στρυφνός, οι φίλοι του ήταν λίγοι· ήρθε ο καιρός και τον σπαράξαν τα σκυλιά.

Γιώργος Σεφέρης, *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ'*, Ίκαρος, Αθήνα 1955.

Τραγικός ποιητής, ο νεότερος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς του 5ου π.Χ. αι. Ήταν γιος του Μνησάρχου ή Μνησαρχίδη και της Κλειώς, από τον αττικό δήμο Φυλά (σημ. Χαλάνδρι), οι οποίοι, σύμφωνα με τον Φιλόχορο, ήταν ευκατάστατοι. Αρκετές, εξάλλου, από τις πληροφορίες για τη ζωή του ποιητή συνγορούν για την καλή, κοινωνική και οικονομική, κατάσταση της οικογένειάς του. Κατά την αρχαία παράδοση, ήταν μαθητής του Αναξαγόρα, του Προδίκου και του Πρωταγόρα, και ο Σωκράτης ήταν ενθουσιώδης θαυμαστής των τραγωδιών του. Φανατικός βιβλιοφίλος, διέθετε μία από τις μεγαλύτερες βιβλιοθήκες της Αθήνας και περνούσε πολύ καιρό γράφοντας και διαβάζοντας, πιθανότατα σε πατρικό κτήμα, στη Σαλαμίνα. Γενικά ζούσε αποτραβηγμένος, χωρίς να συμμετέχει ενεργά στην κοινωνική και πολιτική ζωή της πόλης. Υπηρέτησε ως χορευτής και λαμπαδηφόρος του Ζωστήριου Απόλλωνα και μια φορά πήγε στις Συρακούσες ως μέλος μιας πρεσβείας.

Ο Ευριπίδης πρωτοεμφανίστηκε στο κοινό το 455 χωρίς επιτυχία (Γ' βραβείο· ένα από τα έργα της τετραλογίας που παρουσίασε είχε τίτλο *Πελιάδες*). Συνολικά του δόθηκε «χορός» (χορηγία) για 22 τετραλογίες, πήρε 4 πρώτα βραβεία (πρώτη φορά το 441) και ένα ακόμη μετά το θάνατό του (με την *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*). Το 407 ή το 406 πήγε, ύστερα από πρόσκληση του βασιλιά Αρχέλαου, στην Πέλλα της Μακεδονίας, όπου και πέθανε πιθανόν το 406, πριν από τα Μεγάλα Διονύσια. Τάφηκε στην Αρέθουσα, ενώ κενοτάφιο του υπήρχε στην Αθήνα. [...]

Τα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη με χρονολογική σειρά είναι τα εξής: *Αλκυστις* (Β' βραβείο, Δ' έργο τετραλογίας, σε θέση σατυρικού δράματος), *Μήδεια* (Γ' βραβείο), *Ιππόλυτος* (*Στεφανηφόρος* ή *Στεφανίας*, Α' βραβείο), *Ηρακλείδαι*, *Εκάβη*, *Ικέτιδες*, *Ανδρομάχη* (δεν ανέβηκε στην Αθήνα), *Ηρακλής*, *Τρωάδες*, *Ηλέκτρα*, *Ελένη*, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, *Φοίνισσαι*, *Ορέστης*, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, *Βάκχαι*, *Ρήσος* (η γνησιότητα του αμφισβητείται) και *Κύκλωψ* (το μόνο σατυρικό δράμα που σώζεται ολόκληρο).

Ο Ευριπίδης έζησε σε μια εποχή που σφραγίστηκε από τη σοφιστική κίνηση και τον Πελοποννησιακό πόλεμο. Παράλληλα με τη βαθμιαία πτώση της αθηναϊκής ηγεμονίας, είδε να αμφισβητούνται και να ανατρέπονται καθιερωμένες αξίες και πεποισθήσεις που για αιώνες αποτελούσαν το θεμέλιο της ελληνικής κοινωνίας. Ανήσυχος πνεύμα ο ίδιος δεν έπαψε ούτε στιγμή να προβληματίζεται, να πειραματίζεται και να ασκεί κριτική, πράγμα που δίνει στο έργο του μοναδική πρισματικότητα και ποικιλία. Θα ήταν επομένως λάθος να απομονωθεί ένα γνώρισμά του και με βάση

αυτό να χαρακτηριστεί συνολικά, όπως συχνά έγινε στο παρελθόν. Ευτυχώς τα τελευταία χρόνια υπάρχει η τάση ο Ευριπίδης να εξετάζεται περισσότερο ως ποιητής και λιγότερο σαν ο από σκηνής φιλόσοφος ή ο μαθητής των σοφιστικών κτλ. Σχεδόν όλα τα έργα του Ευριπίδη αρχίζουν με αφηγηματικό πρόλογο, στον οποίο ένας θεός ή θνητός εκθέτουν την προϊστορία της δράσης και συχνά προαναγγέλλουν την εξέλιξή της. Τα περισσότερα έργα τελειώνουν με τον «από μηχανής θεό», ο οποίος δίνει συνήθως λύση στο αδιέξοδο που έχουν προκαλέσει οι ανθρωπίνες χαρακτήρες. Μολονότι σε ορισμένα έργα τα χορικά εκ πρώτης όψεως δεν φαίνονται τόσο στενά δεμένα με τη δράση, πρόσφατες έρευνες φέρνουν συνεχώς στην επιφάνεια τη βαθύτερη σχέση ανάμεσά τους. Η μουσική που τα συνόδευε ακολούθησε τη «νέα σχολή», που απέβλεπε κυρίως στο να εκφράσει συναισθηματική ένταση, χωρίς να παίρνει πολύ υπόψη τους τυπικούς κανόνες της συμμετρίας. Σε αντίθεση με τον όλο και μεγαλύτερο γλωσσικό φόρτο των χορικών, των μονωδιών και των λυρικών διαλόγων, η γλώσσα στα διαλογικά μέρη πλησίαζε την καθομιλουμένη, στην οποία ο Ευριπίδης έδωσε μεγάλη εκφραστική δύναμη.

Ο Ευριπίδης χειρίστηκε με μεγάλη ελευθερία τους μύθους, από τους οποίους πήρε τις υποθέσεις των έργων του. Η πλοκή π.χ. της *Ελένης*, του *Ίωνα*, της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις*, του *Ορέστη* είναι κατά το μεγαλύτερο μέρος δική του επινόηση. Στα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου ο Ευριπίδης έγραψε έργα τα οποία, χωρίς να τους λείπει η κριτική διάθεση, μπορούν να χαρακτηριστούν πατριωτικά, όπως οι *Ηρακλείδαι* και οι *Ικέτιδες*. Από την άλλη μεριά πολλά έργα του διέπονται από πνεύμα αντιπολεμικό. Στις τρεις τραγωδίες με θέμα τις αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες (*Ανδρομάχη*, *Εκάβη*, *Τρώαδες*) ο ποιητής διεκτραγωδεί τις συμφορές του πολέμου, όπως τις ζουν οι υποδουλωμένες γυναίκες, ενώ η *Ελένη* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα από τα πιο αντιπολεμικά έργα όλων των εποχών. Συνεπώς με την κριτική του στάση ο Ευριπίδης «απομυθοποιεί» τους παραδοσιακούς ήρωες και τους παρουσιάζει ρεαλιστικά, χωρίς να παραλείπει να ανυψώνει ταπεινά πρόσωπα, όπως δούλους, βαρβάρους κτλ. Για πρώτη φορά στην ιστορία του δράματος οι χαρακτήρες είναι έρμαια των παθών τους και ειδικότερα του έρωτα, που ισχυρότερος από τη λογική παρασύρει στην καταστροφή (*Μήδεια*, *Ιππόλυτος*). Συχνά τα πάθη εκφράζονται και με λογομαχίες, («αγώνες λόγων»), οι οποίες για πολύ καιρό έγιναν αιτία να υπερτιμηθεί η επίδραση της ρητορικής στο έργο του Ευριπίδη. Άλλη χαρακτηριστική εκδήλωση των παθών, τα οποία κατέχουν τους ήρωες ή καλύτερα τις ηρώιδες του Ευριπίδη, είναι η εσωτερική πάλη που τους προκαλούν. Η *Μήδεια* παλεύει ανάμεσα στην αγάπη για τα παιδιά της και στην επιθυμία να εκδικηθεί, η *Φαίδρα* θέλει και δεν θέλει να φανερώσει τον έρωτά της κτλ.

Η Ευριπίδης και η εποχή του

Σήμερα βρισκόμαστε σε κατάσταση αντίδρασης προς μια άλλη μεγάλη εποχή, μια εποχή που τα επιτεύγματά της στην τέχνη είναι αξιομνημόνευτα, στη λογοτεχνία στέρεα και λαμπρά, στην επιστήμη και τις εφευρέσεις ολότελα ασύγκριτα, που είναι, ίσως, η μεγαλύτερη από όλες τις εποχές, για την υψηλή στάθμη όλων των κανόνων του καθήκοντος προς την πολιτική κοινότητα, τον εξανθρωπισμό του νόμου και της κοινωνίας και την προβολή υψηλών ιδανικών στην κοινωνική και διεθνή πολιτική σκηνή. [...] Ο Ευριπίδης, όπως κι εμείς, γεννιέται σε μια εποχή κριτικής, που ακολουθεί μια εποχή κίνησης και δράσης. Κι όπως εμείς, παραδέχεται κι εκείνος τις πιο πολλές απ' τις γενικές αρχές που θεμελίωσαν αυτήν την κίνηση και τη δράση. Παραδέχτηκε τα αθηναϊκά ιδανικά της ελεύθερης σκέψης, του ελεύθερου λόγου, της δημοκρατίας, της αρετής και του πατριωτισμού. Και κατηγορεί την πατρίδα του γιατί δεν ήταν πιστή σ' αυτά.

Gilbert Murray, *Ο Ευριπίδης και η εποχή του*,
Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, χχ, σ. 9.
Μετάφραση: Κ.Ν. Παπανικολάου.

Απέναντι στις γυναικείες μορφές που είναι κυριευμένες από τα πάθη τους (Μήδεια, Φαίδρα) ή που είναι εξασθλιωμένα θύματα ανθρώπινης ή θεϊκής βίας (Εκάβη, Ανδρομάχη, Ηλέκτρα, Κρέουσα κ.ά.) οι άνδρες παρουσιάζονται συνήθως συμφεροντολόγοι, εγωιστές, φαύλοι: π.χ. ο Άδμπος και ο Φέρης στην *Άλκηστη*, ο Μενέλαος στην *Ανδρομάχη*, ο Αγαμέμνων και ο Μενέλαος στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, ο Ιάσων στη *Μήδεια*. Ανάμεσα στους χαρακτήρες του Ευριπίδη ξεχωρίζουν μερικά νέα άτομα που με τον εθελοντικό τους θάνατο διασώζουν ό,τι εξιδανικευμένο και ηρωικό υπάρχει ακόμη στα έργα του ποιητή: η Μακαρία στους *Ηρακλείδες*, η Πολυξένη στην *Εκάβη*, η Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*, η Άλκηστις στην ομώνυμη τραγωδία, και ο Μενοικεύς (ο μοναδικός νέος) στις *Φοίνισσες*.

Το ίδιο κριτικά με τους ήρωες ο ποιητής αντιμετωπίζει και τους θεούς: χωρίς να αποκλείονται εκδηλώσεις πραγματικής ευσέβειας, αρκετές φορές οι θεοί παρουσιάζονται με ανθρώπινες αδυναμίες (π.χ. ο Απόλλων στον *Ίωνα*), άλλοτε τα πρόσωπα των έργων αμφισβάζουν ή αρνούνται την ύπαρξη θεών ή υποκαθιστούν τους θεούς με φυσικούς νόμους ή το λογικό. Γενικά, εκτός από την αρχή και το τέλος των έργων, όπου οι θεοί παίζουν συνήθως κάποιο ρόλο, η δράση καθορίζεται σχεδόν αποκλειστικά από τους ανθρώπινους χαρακτήρες. Παρόλα αυτά ο άνθρωπος δεν είναι κύριος της μοίρας του. Η Τύχη παίζει σπουδαίο ρόλο ιδιαίτερα σε ορισμένα όψιμα έργα (*Ίων*, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* και *Ελένη*), τα οποία με την περιπετειώδη πλοκή και το αίσιο τέλος τους βρίσκονται στα όρια του τραγικού είδους, που ποτέ, ωστόσο, δεν ξεπέρασε ο ποιητής.

Από τον 4^ο αι. π.Χ. ο Ευριπίδης έγινε ο δημοφιλέστερος τραγικός και η επίδρασή του στην ελληνική και ρωμαϊκή λογοτεχνία διατηρήθηκε για αιώνες. Ως δημιουργός του ερωτικού δράματος υπήρξε το υπόδειγμα της Νέας Κωμωδίας, η οποία έμαθε πολλά από την τεχνική, το ύφος και την ψυχολογική του διεισδυτικότητα. Γενικότερα τα γνωρίσματα που πρώτος αυτός έδωσε στο δράμα αποτελούν και σήμερα ουσιαστικά γνωρίσματα σύγχρονων λογοτεχνικών έργων.

Κατερίνα Συνοδινού-Παπά,
Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Εκδοτική Αθηνών.

Μυθολογικά στοιχεία

Η Ιφιγένεια Ο μύθος ο σχετικός με την Ιφιγένεια είναι πολύ παλιός και σύνθετος. Αρχαίες μαρτυρίες και πληροφορίες συνδέουν άμεσα δύο τοποθεσίες της Αττικής, τις Αραφηνίδες Αλές, που ταυτίζονται με τη σημερινή Ραφήνα, και τη Βραυρώνα, τη σημερινή Βραώνα, με τη λατρεία της θεάς Άρτεμης. Ο Στράβων παραδίδει πως στις Αραφηνίδες Αλές υπήρχε ναός όπου λατρευόταν η Άρτεμη με την επωνυμία Ταυροπόλος. Σ' αυτόν υπήρχε ένα ξύλινο άγαλμα που πιστευόταν πως είχε μεταφερθεί εκεί από τη χώρα των Ταύρων. Στο ναό της Ταυροπόλου Άρτεμης, του οποίου ερείπια έχουν ανασκαφεί στα βόρεια της Βραυρώνας, τελούνταν τα Ταυροπόλια, γιορτή με χαρακτήρα λαϊκού πανηγυριού. Τα Ταυροπόλια, που ήταν επιβίωση αρχαιολατρικών ανθρωποθυσιών και τελούνταν για να τιμηθεί η Ταυροπόλος Άρτεμη, αποτελούσαν ανάμνηση της αποτροπής της θυσίας του Ορέστη, όταν αυτός είχε συλληφθεί στη χώρα των Ταύρων, και της σωτηρίας του.

Ο Πausanias, πάλι, αναφέρει πως στη Βραυρώνα υπήρχε ναός αφιερωμένος σε κάποια θεά που λατρευόταν με την επωνυμία Άρτεμη-Ιφιγένεια ή απλώς Ιφιγένεια. Η παράδοση έλεγε πως σ' αυτό το ναό είχε μεταφερθεί το ξύλινο άγαλμα της θεάς από τη χώρα των Ταύρων. Στη Βραυρώνα η Άρτεμη-Ιφιγένεια λατρευόταν κυρίως ως θεά της γονιμότητας και του τοκετού, ως θεά των γυναικών που πέθαιναν ξαφνικά πάνω στη γέννα και προστάτισσα των παιδιών που με αυτό τον τρόπο έμεναν ορφανά από μητέρα.

Εκτός όμως από την Ιφιγένεια αυτή, που χαρακτηρίζεται Αττική, η μυθολογική παράδοση αναφέρεται και στη λεγόμενη Ταυρική Ιφιγένεια. Ο Πρόκλος στη *Χρηστομάθειά* του ανακεφαλαιώνει τις πληροφορίες που περιεχόνταν στα *Κύπρια έπη* σχετικά με την Ιφιγένεια και αναφέρεται στην αρπαγή της από την Αυλίδα από τη θεά Άρτεμη και τη μεταφορά της στη χώρα των Ταύρων. Ο Ηρόδοτος, από την άλλη πλευρά, παραδίδει πως στη χώρα των Ταύρων, τη σημερινή Κριμαία, λατρευόταν στην αρχαιότητα μια θεά με την επωνυμία Παρθένος. Στη θεά αυτή οι κάτοικοι της Ταυρικής θυσίαζαν ανθρώπους, και ιδιαίτερα τους ναυαγούς και τους Έλληνες που συλλαμβαναν. Τονίζει, μάλιστα, πως οι ίδιοι οι κάτοικοι της χώρας των Ταύρων πίστευαν πως η θεά στην οποία θυσίαζαν ήταν η Ιφιγένεια, η κόρη του Αγαμέμνονα.

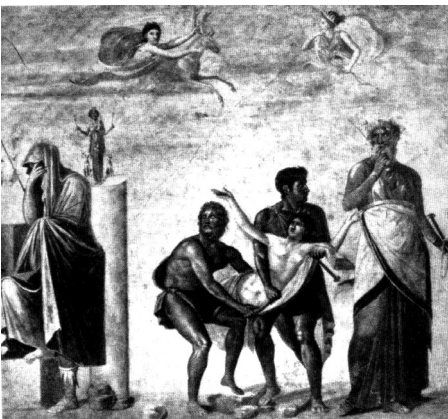
Η ταύτιση της σκληρής και αιμοχαρούς θεότητας με την Ιφιγένεια φαίνεται περίεργη. Βέβαια, η μακρινή, άγνωστη στους πολλούς και φιλόξενη χώρα των Ταύρων ασκούσε μεγάλη γοητεία στους ανθρώπους, που την κατέτασσαν βασικά στη σφαίρα του μύθου παρά της αλήθειας και της πραγματικότητας. Έτσι, η παράδοση μετέφερε την Ιφιγένεια, που υποτίθεται πως θυσιάστηκε στην Αυλίδα, στη χώρα των Ταύρων και της έδωσε την ιδιότητα να θυσιάζει ξένους, ιδιαίτερα τους Έλληνες, για το κακό που αυτοί θέλησαν να της κάνουν. Φαίνεται πως ο Ηρόδοτος συνδέει τη θεά Παρθένο που λατρευόταν στη χώρα των Ταύρων με την τέλεση ανθρωποθυσιών, με τις αντιλήψεις και τις αφηγήσεις των Ελλήνων ναυτικών που επισκέπτονταν τη μακρινή αυτή χώρα, αν και, όπως ο ίδιος σημειώνει, οι Έλληνες ναυτικοί πίστευαν πως κάτω από τη θεά Παρθένο κρύβεται όχι η Ιφιγένεια, αλλά η Άρτεμη.

Ανεξάρτητα από όλα αυτά, η ελληνική λογοτεχνία δείχνει πως η βαρβαρική θεότητα δεν πέρασε στην ελληνική σκέψη και τέχνη με την παραδομένη μορφή. Οι Έλληνες εξανθρώπισαν και εξιδανίκευσαν τη δαιμονική θεότητα των Ταυρίων, την απάλλαξαν από κάθε σκληρό και βάρβαρο ένστικτο και έτσι την υιοθέτησαν και την εισήγαγαν στη θρησκεία και τη λογοτεχνία. Μετέβαλαν την αιμοδιψή θεότητα Παρθένο σε ήρεμη και ευγενική μορφή, την κόσμησαν με αγαθοποιές ιδιότητες και έτσι την πολιτογράφησαν στο πάνθεόν τους. Η μεταβολή αυτή αντικατοπτρίζεται θαυμάσια στην τραγωδία του Ευριπίδη.

Πέρα όμως από τη θεοποιημένη Ιφιγένεια, υπάρχει η Ιφιγένεια που έχει ανθρώπινη υπόσταση και παρουσιάζεται σαν ιστορικό πρόσωπο. Υπάρχει η Ιφιγένεια, η κόρη του Αγαμέμνονα, βασίλισσα των Μυκηνών και αρχηγού των Ελλήνων που πήραν μέρος στην Τρωική Εκστρατεία, η Ιφιγένεια που με δόλο κλήθηκε στην Αυλίδα για να παντρευτεί με τον Αχιλλέα, στην πραγματικότητα, όμως, για να θυσιαστεί στην Άρτεμη για την ευόδωση της εκστρατείας.



Η Άρτεμιν δέχεται τους πιστούς στη Βραυρώνα.
(Αναθηματικό ανάγλυφο, πρώιμος 4^{ος} αι. π.Χ.
Βραυρώνα, Αρχαιολογικό Μουσείο).



Η θυσία της Ιφιγένειας στην Αυλίδα. Ο Οδυσ-
σέας και ο Μενέλαος φέρνουν με τη βία την
Ιφιγένεια στο βωμό, όπου ο μάντης Κάλχας
περιμένει για τη θυσία. Ο Αγαμέμνωνας, συντε-
τριμμένος από τη θλίψη, αποστρέφει και καλύ-
πτει το πρόσωπο με το μανδύα του. Ένα ελάφι
κατεβαίνει από τον αιθέρα με την Άρτεμιν.
(Ρωμαϊκή τοιχογραφία από το Σπίτι του Τραγικού
ποιητή στην Πομπηία, 63-79 μ.Χ. Εθνικό Μου-
σείο, Νάπολη).

Γενικά, στο συσχετισμό των τριών μορφών της Ιφιγένειας που ήταν γνωστές, της Αττικής, της Ταυρικής και της θνητής, συνέβαλαν οι Έλληνες ναυτικοί και οι πρώτοι Έλληνες άποικοι του Πόντου που ήταν φορείς του μύθου του σχετικού με την Ιφιγένεια, όπως αυτός παραδιδόταν από τα *Κύπρια έπη*. Όταν εγκαταστάθηκαν στην Κριμαία, γνώρισαν τη λατρεία της Ταυρικής θεάς Παρθένου, που δεν διέφερε πολύ από τη λατρεία της Αττικής Άρτεμης-Ιφιγένειας. Αυτό είναι το πλαίσιο του μύθου που διαπραγματεύθηκε ο Ευριπίδης προβαίνοντας, κατά πάγια τακτική του, σε αναγκαίες τροποποιήσεις και προσαρμογές ανάλογα με τις απαιτήσεις του έργου του και τους δραματικούς στόχους που έθετε.

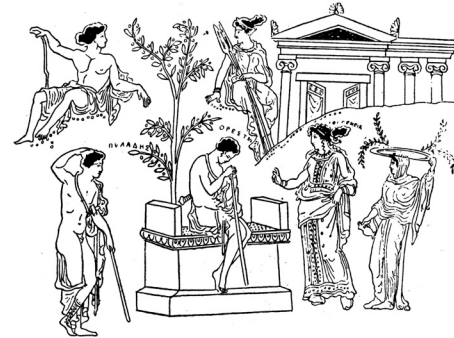
Η θεά Άρτεμιν Η Άρτεμιν είναι μια από τις πιο αντιφατικές θεότητες στο πάνθεον του Ολύμπου. Είναι ταυτόχρονα η θεά του κυνηγιού αλλά και η *πόντια θηρών*, η προστάτιδα των ζώων, ιδιαίτερα όταν αυτά είναι νεαρά. Ένα από τα ομηρικά της επίθετα: *ιοχέαιρα*, τη συνδέει με την άγρια φύση σ' έναν κάπως ανδρικό ρόλο· αντίθετα, ένα άλλο της επίθετο: *χρυσηλάκατος*, δηλώνει χαρακτηριστικά γυναικείες δραστηριότητες. Παρθένα η ίδια, είναι προστάτης των παρθένων, στην πραγματικότητα μάλιστα της νεότητας γενικά· από την άλλη μεριά είναι εκείνη που τις θανατώνει, και είναι υπεύθυνη για τους αιφνίσιους, ανώδυνους θανάτους γυναικών. Αν και συνήθως θεωρείται ψηλή και εντυπωσιακά όμορφη, απ' όπου το επίθετο της *Καλλίστη*, παρ' όλα αυτά, στη Βραυρώνα τουλάχιστον, φαίνεται πως είχε ταυτιστεί με μια αρκούδα, όπως αφήνει να εννοηθεί και η ιστορία της Καλλιστώ. Παρά το γεγονός ότι είναι παρθένα, είναι και η θεά της γονιμότητας, και μ' αυτήν της την ιδιότητα παρευρίσκεται στον τοκετό, γι' αυτό –όπως σημειώνει ο Πausanias– αποκαλείται Ιφιγένεια. Και μολονότι, όπως κι ο αδελφός της, δεν θέλει να μολυνθεί με τη θεά του θανάτου, μπορεί και απαιτεί ανθρωποθυσίες. Από ανθρωπολογική άποψη, οι αντινομίες αυτές εξηγούνται απλώς από το γεγονός ότι σε διάφορες περιοχές ταύτιστηκε με άλλες θεότητες. Από λογική όμως και θεολογική άποψη δημιουργούνται προβλήματα του είδους εκείνου που έδωσαν σε πολλές περιπτώσεις ερέθισμα στη φαντασία του Ευριπίδη. **Η εορτή της Ταυροπόλου Αρτέμιδος** Το άγαλμα της Αρτέμιδος, το οποίο έφερε ο Ορέστης μαζί με την Ιφιγένεια από την Ταυρίδα, απαιτούσε ανθρώπινο αίμα. Έτσι λεγόταν ότι μεταφέρθηκε στην τοποθεσία *Αλαί Αραφηνίδες* στην Αττική (σημ. Ραφήνα), όπου κατά την εορτή της Ταυροπόλου Αρτέμιδος γινόταν μια αιματηρή αμυχή στο λαιμό ενός ανθρώπου, αλλά και στη Σπάρτη, όπου κατά την εορτή της Ορθίας χυνόταν το αίμα των εφήβων. Η μαστίγωση στο θέατρο, ως διαγωνισμός αντοχής προσφερόμενος ως θέαμα σε κοινό τουριστών, είναι προφανώς επινόηση των Αυτοκρατορικών μόλις χρόνων. Οι παλαιότερες πηγές παραπέμπουν σ' ένα λατρευτικό παιχνίδι, κατά το οποίο κάποια ομάδα ή ομάδα συνομηλίκων έπρεπε να κλέψει το «τυρί» από το βωμό της Αρτέμιδος, ενώ οι άλλοι κρατώντας μαστίγιο εμπόδιζαν την προσέγγιση. Κι αυτό επίσης για τους Έλληνες ήταν κάθε άλλο παρά εικόνα καθαρής ευσέ-

βειας. Στην τελετουργική σκληρότητα διακρίνεται μέσα στον πολιτισμό της πόλεως κάτι από την πρωτόγονη τραχύτητα της προ-πολιτισμένης ζωής. Στους Έλληνες άρεσε να συνδέουν αυτήν τη σκληρότητα με τους βαρβαρικούς Ταύρους του μακρινού βορρά, χωρίς όμως να αμφισβητούν την ταύτιση αυτής της θεάς με τη χαρούμενη αρχηγό των Νυμφών.

Οι Ταύροι Η μόνη περιγραφή που έχουμε για τους Ταύρους πριν από την εποχή του Ευριπίδη προέρχεται από τον Ηρόδοτο, υπάρχουν ωστόσο κάποιες πληροφορίες και από αρχαιολογικές ενδείξεις. Ήταν εγκατεστημένοι στη βραχώδη νοτιοανατολική ακτή και τα βουνά της Κριμαίας (στην ελληνική *Ταυρική Χερσόνησο*), πιθανότατα ήταν ιρανικών ή προ-ιρανικών καταβολών και έφτασαν στον Καύκασο γύρω στο 1.000 π.Χ., ως οι πρώτοι κάτοικοι της περιοχής. Την εποχή του Ευριπίδη ήταν ποιμενικός λαός (αυτοί που ανακαλύπτουν τον Ορέστη και τον Πυλάδη βόσκουν κυριολεκτικά ζώα στην ακτή) και συνήθιζαν να χρησιμοποιούν ευρέως καταλύματα μέσα σε σπηλιές και καταφύγια στους βράχους. [...]

Οι Ταύροι παρέμειναν στην περιοχή αρκετούς αιώνες μετά την εποχή του Ευριπίδη, ως περιφερειακοί γείτονες των Ελλήνων. [...] Παρείχαν, κατά περίπτωση, μισθωτή εργασία στους Έλληνες ή τους προμήθευαν με σκλάβους και υιοθέτησαν κάποιες από τις τεχνικές των Ελλήνων για τις αγροτικές καλλιέργειες. Διατηρώντας τη φήμη άγριων επιδρομέων και πειρατών, εμφανίζονται περιστασιακά σε δευτερεύοντες ρόλους στα ελληνικά και ρωμαϊκά ιστορικά χρονικά. Στη λογοτεχνία, κυρίως χάρη στα πορτρέτα του Ευριπίδη και του Ηρόδοτου, ταυτίστηκαν με την τέλεση ανθρωποθυσιών. [...] Τους συναντούμε, επίσης, στο μύθο της αργοναυτικής εκστρατείας ως συγγενείς των κατοίκων της Κολχίδας (που κατοικούσαν στην ανατολικότερη ακτή της Μαύρης Θάλασσας, τη σημερινή Γεωργία). Ο Αιήτης, βασιλιάς της Κολχίδας, είχε αδερφό τον Πέρση, βασιλιά των Ταύρων· και οι δυο ήταν γιοι του Θεού-βασιλιά Ήλιου. Η κόρη του Πέρση, η Εκάτη, παντρεύτηκε το θείο της Αιήτη και γέννησαν τις μάγισσες Μήδεια και Κίρκη. Ο Ιάσων και οι Αργοναύτες επισκέφτηκαν τη γη των Ταύρων στο ταξίδι τους προς την Κολχίδα. Οι φύλακες του Δέρατος, που η παράδοση τους ήθελε ταύρους που ξερνούσαν φωτιές, μετατράπηκαν σε άγριους Ταύρους στις υπηρεσίες του Αιήτη. Παρόλο που αυτές οι λεπτομέρειες επινοήθηκαν μετά την εποχή του Ευριπίδη, στην περιγραφή του ταξιδιού του Ορέστη διαμέσου των Συμπληγάδων και της Μαύρης Θάλασσας, στο πρώτο Στάσιμο του έργου, υπάρχουν αξιοσημείωτες αναφορές στην αργοναυτική εκστρατεία, όπως και ένας εμφανής παραλληλισμός της αποστολής του Ορέστη με αυτή του Ιάσωνα: και οι δύο βρέθηκαν σε βαρβαρική γη και με τη βοήθεια μιας γυναίκας κατόρθωσαν να επιβιώσουν και να σωθούν.

Οι σχεδόν μυθικοί Ταύροι του έργου, όπως και οι Σκύθες του Ηρόδοτου, είναι πολύ διαφορετικοί από τους Έλληνες, κατώτεροι



Η άφιξη του Ορέστη και του Πυλάδη στη χώρα των Ταύρων. Ο Ορέστης κάθεται περίλυπος στο βωμό της Αρτεμης, στη χώρα των Ταύρων, ενώ ο Πυλάδης του συμπαραστέκεται αμήχανος. Η Ιφιγένεια, με τη συνοδεία μιας θεράπεινας, πλησιάζει στο βωμό. Πίσω διακρίνονται οι θεοί Αρτεμης και Απόλλωνας. (Ερυθρόμορφος κρατήρας από την Απουλμία, του ζωγράφου της «Ιλίου Πέρσεως», 370-360 π.Χ. Νάπολη).



Ο Ορέστης στο ιερό του Απόλλωνα. (Ερυθρόμορφο αγγείο, Νεάπολη, Εθνικό Μουσείο).

και απειλητικοί απέναντι τους. Ο Ορέστης με όπλα του το θάρρος και την προσαρμοστικότητα, χαρακτηριστικά των Ελλήνων, πρέπει να κατατροπώσει έναν ξένο λαό, όπως έκαναν κι άλλοι σπουδαίοι ήρωες, μεταξύ των οποίων, ο Ηρακλής, ο Οδυσσέας και ο Ιάσοντας. Για την Ιφιγένεια (και το Χορό, του οποίου η κατάσταση αντι-κατοπτρίζει τη δική της) η χώρα των Ταύρων είναι τόπος αιχμαλωσίας και εξορίας. Για την Άρτεμη είναι το «λάθος» περιβάλλον, όπου της προσφέρεται «ακατάλληλη» λατρεία.

Η εικόνα της διάσχισης των Συμπληγάδων και της εχθρικής Θάλασσας προς μια άγονη γη λειτουργεί ως σύμβολο του απειλητικού εξωτισμού αυτού του κόσμου. Το ίδιο ξένη και βάρβαρη είναι και η συμπεριφορά των Ταύρων, που αποδέχονται την αυθαίρετη εξουσία του βασιλιά τους Θόα, δεν έχουν εμπορικές ανταλλαγές με άλλους λαούς, είναι αφιλόξενοι, αντιμετωπίζουν τους ξένους ως υποψήφια θύματα ανθρωποθυσιών και ακρωτηριάζουν ανθρώπινα σώματα. Άλλα «πρωτόγονα» χαρακτηριστικά τους είναι η τεχνολογική και πολεμική τους κατωτερότητα, η έλλειψη θρησκευτικής διαίσθησης και η ευπιστία.

Αυτά τα χαρακτηριστικά στοιχειοθετούν μια εικόνα «μη-ελληνικότητας», που χρησιμοποιείται από συγγραφείς του 5ου αιώνα και αργότερα για να περιγράψει «βάρβαρους» λαούς, καθώς οι Έλληνες –συνειδητά ή όχι– χρησιμοποιούσαν τη «διαφορετικότητα» των βαρβάρων για να αυτοπροσδιοριστούν και, κυρίως, για να δικαιωθούν προσωπικά. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει ορισμένες φορές αυτή την αντίθεση με πνευματώδη ειρωνεία ή με ασάφεια: οι Ταύροι που παρουσιάζονται στο έργο είναι μάλλον απλοί·κοί παρά κακοί, δεν έχουν διαφθαρεί από τα πλούτη και την πολυτέλεια και, περιέργως, είναι πρόθυμοι· ο βοσκός και ο αγγελιοφόρος είναι παρατηρητικοί και ευφραδείς (αν και εύκολα λοξοδρομούν) και εκτιμούν τις αρετές των αντιπάλων τους· ο Θόας εμπιστεύεται την Ιφιγένεια, ενδιαφέρεται για την κοινότητα του και δέχεται με χαρά τις υποδείξεις της Αθηνάς στο τέλος του έργου. Υπονοείται, επίσης, ότι οι Έλληνες υπερτερούν των βαρβάρων σε εγκληματικότητα και δολιότητα.

Πηγές:

1. **Η Ιφιγένεια:** Αθ. Φραγκούλης, «Το έργο *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*» (αποσπάσματα) στο: Ευριπίδου, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* Μετάφραση: Κ.Χ. Μύρης), Πατάκης, Αθήνα 1999, σσ. 20-22.
2. **Η Άρτεμη:** C.H. Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1996, σ. 15. Μετάφραση: Ευαγγελία Θωμαδάκη.
3. **Η εορτή της Ταυροπόλου Αρτέμιδος:** W. Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σ. 322. Μετάφραση: Ν.Π. Μπεζαντάκος – Α. Αβαγιανού
4. **Οι Ταύροι:** M.J. Cropp, *Euripides, Iphigenia in Tauris*, Aris & Phillips Ltd., 2000, σσ. 47-50. Μετάφραση: Δώρα Γιαννοπούλου.



Μ. Ναυπλιώτου, Χορός



Ν. Ψαρράς, Ο. Σταμούλης



Χορός, Ι. Δεληγιαννίδη, Δ. Καμπερίδης



Ξ. Καραθανάση, Χορός



Κ. Γιαμαλή, Χορός



Κ. Μπάσης, Χορός



Α. Σταυράκης, Χορός



Δ. Καμπερίδης



Ι. Δεληγιαννίδη



Μ. Ναυπλιώτου



Ο. Σταμούλης, Ν. Ψαρράς



Χορός



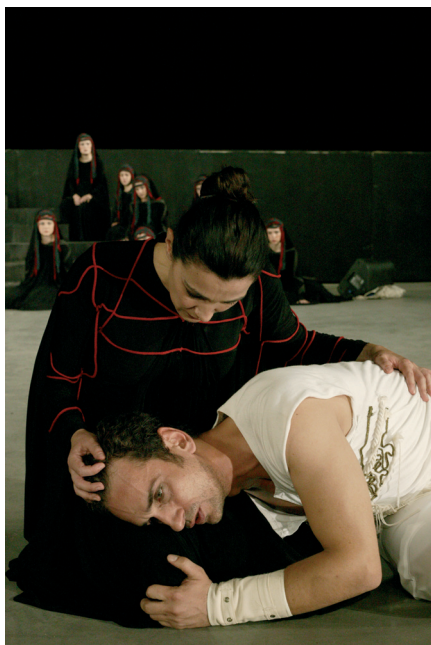
Χορός, Μ. Ναυπλιώτου



Ν. Ψαρράς, Ο. Σταμούλης



Χορός



Χορός, Μ. Ναυπλιώτου,
Ν. Ψαρράς



Ι. Δεληγιαννίδη, Δ. Καμπερίδης



Μ. Ναυπλιώτου, Ν. Ψαρράς



Ξ. Καραθανάση



Κ. Γιαμαλή



Δ. Καμπερίδης



Χορός



Α. Σταυράκης, Χορός



Ν. Ψαράς, Ο. Σταμούλης



Κ. Μπάσης, Χορός



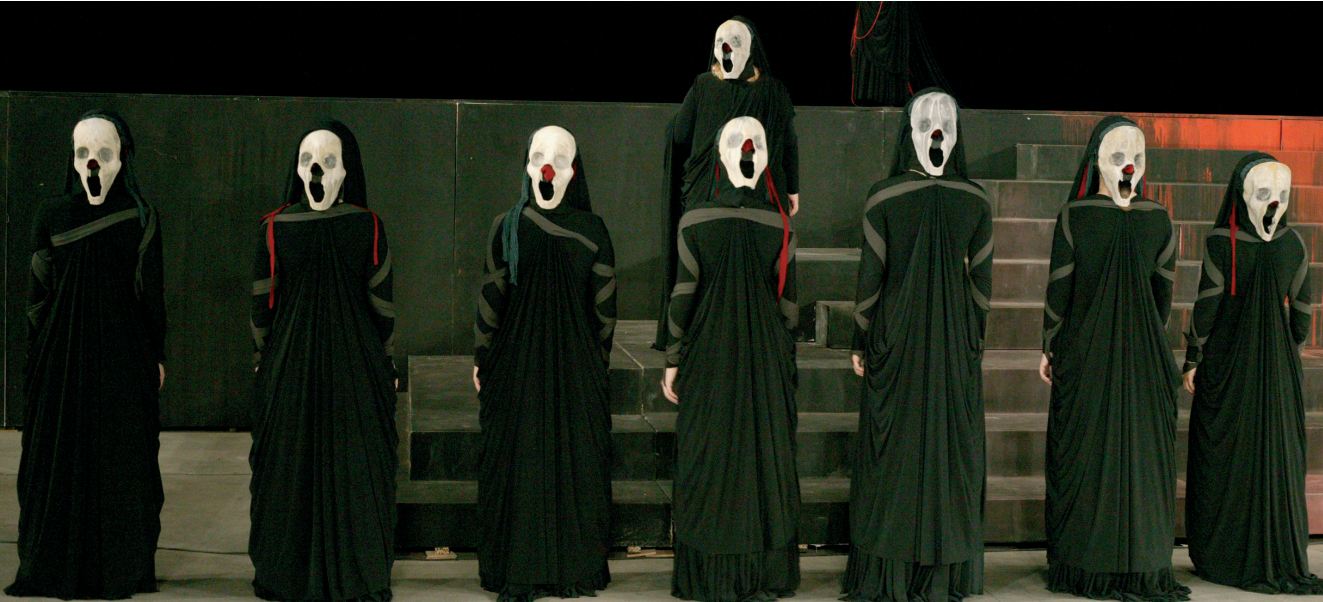
Χορός, Ν. Ψαρράς



Μ. Ναυπλιώτου



Δ. Καμπερίδης, Χορός, Φρουροί



Η δραματοποίηση του μύθου και οι καινοτομίες του Ευριπίδη

Ο μύθος της Ιφιγένειας περιέχει πολλά στοιχεία που μπορούν να γοητεύσουν και να προσελκύσουν το ενδιαφέρον ενός δραματογράφου. Απ' όσα είναι γνωστά, φαίνεται πως ο Αισχύλος είχε συνθέσει ιδιαίτερο δράμα με τον τίτλο *Ιφιγένεια*. Το δράμα αυτό χάθηκε ολόκληρο, εκτός από ένα στίχο, που δεν επιτρέπει να συμπεράνουμε αν πρόκειται για τραγωδία ή σατυρικό δράμα, επειδή οι ήρωες των τραγωδιών παρουσιάζονται συνήθως και στα σατυρικά δράματα με εύθυμη μορφή, αλλά πάντα μέσα στα πλαίσια και τους περιορισμούς του μύθου. Και ο Σοφοκλής έγραψε τραγωδία με τον ίδιο τίτλο. Τα αποσπάσματα που σώζονται οδηγούν στην υπόθεση ότι η πλοκή του μύθου της δεν διέφερε πολύ απ' αυτή του μύθου της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* του Ευριπίδη. Ο Σοφοκλής, όμως, δραματοποίησε το σχετικό μύθο και σε κάποιο άλλο έργο του που χάθηκε και είχε τον τίτλο *Χρύσης*. Το έργο αυτό, που ορισμένοι θεωρούν σατυρικό δράμα, φαίνεται πως συντέθηκε πριν από τη συγγραφή της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* του Ευριπίδη.

Δεν είναι βέβαιο πως ο Ευριπίδης με την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* κέρδισε κάποιο βραβείο. Είναι, όμως, βέβαιο πως το δράμα αυτό θεωρήθηκε απ' τους αρχαίους κι απ' τους νεότερους απ' τα καλύτερα του ποιητή. [...] Παραβάλλοντας τη δραματοποίηση του μύθου της Ιφιγένειας από τον Ευριπίδη στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* και την καθιερωμένη μυθολογική και λογοτεχνική παράδοση, διακρίνει κανείς αρκετές και ουσιαστικές καινοτομίες. Ο Ευριπίδης θεωρεί αιτία της οργής της Αρτεμης την αθέτηση κάποιου τάματος του Αγαμέμνονα και όχι το φόνο του ελαφιού της θεάς, όπως θέλει η παράδοση. Εμφανίζει την Ιφιγένεια ως ιέρεια στο ναό της θεάς Αρτεμης και την επιφορτίζει με το θλιβερό καθήκον της τέλεσης των προκαταρκτικών της θυσίας των ξένων. Αποδίδει σ' αυτή ένα δυσοίωνο όνειρο σχετικά με την τύχη του Ορέστη, πράγμα που δεν αναφέρεται σε καμιά μυθολογική εκδοχή. Διαπραγματεύεται το μύθο του Ορέστη με τρόπο που αποκλίνει από την υπόλοιπη μυθολογική παράδοση και από τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου και παρουσιάζει τον ήρωα να καταλαμβάνεται από μανία, εξαιτίας της καταδίωξης των Ερινύων. Πέρα από αυτά, ο Ευριπίδης εισάγει στο έργο τη σκηνή της διπλής αναγνώρισης, που είναι τόσο φυσική και ευλογοφανής, και συλλαμβάνει και σχεδιάζει τη σκηνή ανάμεσα στον Ορέστη και τον Πυλάδη με έναν τρόπο που έχει τη σφραγίδα της τέχνης του. Ακόμα, ο Ευριπίδης αποδίδει στην επινοητικότητα της Ιφιγένειας, ως γυναίκας, το σχέδιο παραπλάνησης και εξαπάτησης του Θόα και παρουσιάζει το βασιλιά να δρα και να φέρεται προς την Ιφιγένεια και τον Ορέστη με έναν τρόπο που μαρτυρεί την τεχνική που αυτός ακολουθεί στη διαγραφή και την παρουσίαση ανάλογων προσώπων. Ο Ευριπίδης, αντιπαραθέτει την ευτυχισμένη και πολιτισμένη ελληνική ζωή στα βαρβαρικά ήθη και έθιμα και προβάλλει την ανωτερότητα των Ελλήνων από σωματική και ψυχοπνευματική άποψη και, παράλληλα, συσχετίζει και συνδυάζει τις μυθολογικές παραδόσεις που κυκλοφορούσαν στην Ελλάδα, και την Αιτική ειδικότερα, σχετικά με την Ιφιγένεια και τον Ορέστη με τις πληροφορίες που παραδίδει ο Ηρόδοτος για τη λατρεία της Ιφιγένειας και με τη λατρεία της Ιφιγένειας και της Αρτεμης στη Βραυρώνα και τις Αραφνίδες Αλές. Όλα αυτά τα στοιχεία καταγράφονται, σχεδόν με βεβαιότητα, ως καινοτομίες, επινοήσεις, ευρήματα και νεωτερισμοί στο ενεργητικό και την ποιητική ευαισθησία του Ευριπίδη.

Αθ. Φραγκούλης, «Το έργο *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*» (αποσπάσματα) στο: Ευριπίδου, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* (Μετάφραση: Κ.Χ. Μύρης), Πατάκης, Αθήνα 1999, σσ. 23-24, 28.

Θυσία και απάτη

Η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* είναι ένα έργο θυσίας και λύτρωσης, αναγνώρισης και αποκατάστασης. Είναι, επίσης, ένα έργο για την κλοπή και την εξαπάτηση, καθώς πίσω από θετικές ενέργειες κρύβονται πράξεις εξαιρετικά προβληματικές —μπροκτονία, δολοφονία και ψέματα— ενώ ο δρόμος του ήρωα προς τον αναγκαίο εξαγνισμό περνάει μέσα από την αμαρτία. Με αυτές τις ανθρώπινες πράξεις συνδέονται άμεσα και τρεις θεοί, τα συμφέροντα των οποίων υποκινούν κάποιες δράσεις και φέρουν εις πέρας κάποιες άλλες. Μια τέτοια σύνθετη διαπλοκή θεμάτων είναι φυσικό να παράγει ένα δράμα υψηλών συγκινήσεων και εναλλασσόμενων συναισθημάτων· πολλοί αναγνώστες συναρπάζονται τόσο από την καλοφτιαγμένη υπόθεση της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις*, ώστε βρίσκουν το νόημά της εκεί και παραβλέπουν οποιαδήποτε άλλη ποιότητα στο έργο. Όμως, το να αρνείται κανείς οποιαδήποτε τραγική διάσταση στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, σημαίνει ότι την αντιλαμβάνεται μόνο επιφανειακά, καθώς ένα έργο που διαπραγματεύεται θέματα, όπως αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω, επενδύοντας τα με ηθικά αμφισβητούμενες αρχές, αξίζει περισσότερη [διανοητική] προσοχή.

Ο Ευριπίδης δεν έγραφε μόνο για να διασκεδάσει το κοινό, γι' αυτό, αν και παραδεχόμαστε ότι η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* είναι ένα ιδιαίτερα συναρπαστικό δράμα, οφείλουμε, επίσης, να το εξετάσουμε πιο προσεκτικά. Γιατί ο δόλος, η κλοπή και η αμαρτία λειτουργούν ως σημαντικές παράμετροι της θυσίας και της λύτρωσης και αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του μυθολογικού παρελθόντος και της καλλιτεχνικής κατασκευής του έργου, καθώς και βασικό χαρακτηριστικό της συμπεριφοράς των θεών.

Το κύριο θέμα στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* είναι η θυσία και κύρια δράση της η απάτη· το έργο ξεκινά με το μοτίβο της απάτης· απ' αυτήν εξαρτάται και η ευτυχής έκβαση του τέλους. Τα ψέματα άρχισαν πολλά χρόνια νωρίτερα, στο Άργος, όταν η Ιφιγένεια παρασύρθηκε με δόλο από τις Μυκήνες στην Αυλίδα, με την υπόσχεση ότι θα παντρευόταν τον Αχιλλέα. Ο Αγαμέμνων χρησιμοποίησε δόλο για να εκπληρώσει το χρέος του στην Άρτεμη. Ο ελληνικός στόλος ήταν ακινητοποιημένος στην Αυλίδα, μέχρι να εκτελεστεί η θυσία που απαιτούσε η κόρη της Λητούς. Αλλά και η ίδια η θεά εξαπάτησε τον Αγαμέμνονα και το στρατό, όταν τους άφησε να πιστεύουν ότι είχαν πράγματι σφάξει την Ιφιγένεια. Ο Ορέστης, έχοντας διαπράξει τη μπροκτονία με δόλο, όπως είχε προστάξει ο Απόλλων, φτάνει στην Ταυρίδα για να κλέψει, και πάλι με δόλο, το θεϊκό ξόανο· η λύτρωσή του προϋποθέτει τη σύλληψη του ναού. Η ίδια η Ιφιγένεια, όταν συμμαχεί με τον αδερφό της και καταστρώνει το σχέδιο της απόδρασης, γίνεται συνεργός στην εξαπάτηση του βασιλιά Θόα: η σωτηρία της εξαρτάται από μια εικονική τελετή. Η απάτη των θνητών έχει επιβληθεί και αντικατοπτρίζεται την απάτη των θεών. Ο Ορέστης δεν επέλεξε ούτε την πράξη, ούτε τα μέσα της, αλλά καθοδηγήθηκε από τον Απόλλωνα στο αρχικό έγκλημα και στην απαιτούμενη εξιλέωση, ενώ η Ιφιγένεια ήταν ταυτόχρονα θύμα και μέσο της εξαπάτησης των Ελλήνων από την Άρτεμη. Έτσι, η σωτηρία της Ιφιγένειας από την Άρτεμη και η εξαπάτηση του βασιλιά Αγαμέμνονα στην Αυλίδα έχει δημιουργήσει τη συνθήκη της αναγνώρισης και της απόδρασης από την Ταυρίδα, όπου η κατευθυνόμενη από τον Απόλλωνα κλοπή του ξόανου, με την εξαπάτηση του βασιλιά Θόα, οδηγεί στη σωτηρία της Ιφιγένειας και του Ορέστη.

Ο μύθος και η δομή του έργου ενισχύουν, επίσης, αυτό το θέμα. Η πρώτη λέξη της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* είναι το όνομα του Πέλοπα, του μέλους του οίκου των Ατρείδων, με το οποίο η Ιφιγένεια συνδέεται στενότερα. Ο Πέλοπας υπήρξε, επίσης, θύμα της πατρικής βίας, σώθηκε και αποκαταστάθηκε με την παρέμβαση των θεών. Όμως, όπως ο Τάνταλος εισήγαγε το δόλο στον οίκο [των Ατρείδων], έτσι κι ο Πέλοπας, ακολουθώντας την παράδοση, παντρεύτηκε την Ιπποδάμεια, αφού πρώτα εξαπάτησε τον Οινόμαο και τον Μυρτίλο. Η σχέση της Ιφιγένειας με τον πρόγονό της παραμένει διφορούμενη. Και οι δύο υπέφεραν σε νεαρή ηλικία —αν και ο Πέλοπας σφάχτηκε πραγματικά— και οι δύο σώθηκαν με θεϊκή επέμβαση, απομένει, όμως, να δούμε τι πορεία θα πάρουν και οι πράξεις της ηρωίδας. [...] Η θυσία δεν λειτουργεί μόνο δραματουργικά ως μια αληθοφανής πτυχή του χαρακτήρα της Ιφιγένειας αλλά και ως ένα ισχυρό μοτίβο της δομής του έργου. Φυσικά, κατά τη διάρκεια του έργου δεν γινόμαστε μάρτυρες κάποιας θυσίας, όμως οι ζωντανές αναμνήσεις της Ιφιγένειας συντηρούν τον τρόπο της πράξης αυτής μπροστά μας. Οι εντυπωσιακές αφηγήσεις της Ιφιγένειας προοικονομούν, όπως μια

ανεστραμμένη αγγελική ρήση, αυτό που θα αντιμετωπίσει ο Ορέστης στο βωμό. Η ενδεχόμενη θυσία του Ορέστη από τα χέρια της αδερφής που δεν αναγνωρίζει, δημιουργεί την ισχυρή δραματική ένταση του έργου. Εξίσου σημαντικός είναι και ο τύπος της θυσίας στην οποία στηρίζεται το έργο. Με την εξαίρεση της Πολυξένης, λίγοι από τους γνωστούς μύθους αναφέρουν ανθρωποθυσίες: πρέπει να υποθέσουμε ότι δεν συνηθίζονταν στην Ελλάδα. Η Ιφιγένεια επικρίνει τη βαρβαρική φύση της ταυρικής θρησκείας και αμφισβητεί το αν πραγματικά η Άρτεμη απαιτεί ανθρώπινα θύματα. Ο Ορέστης έχει σταλεί στην Ανατολή για να βάλει τέλος σε αυτήν ακριβώς τη «βαρβαρική» τελετή, κλέβοντας το θεϊκό άγαλμα και μεταφέροντάς το στην πολιτισμένη Αθήνα. Ωστόσο, οι αναμνήσεις της Ιφιγένειας υπονομεύουν αυτήν την πραγματικότητα, καθώς και η ίδια είχε συρθεί στο βωμό, στην Αυλίδα, ως ένα ανθρώπινο θύμα. Στην πραγματικότητα η Άρτεμη δεν ήταν λιγότερο απαιτητική με τους Έλληνες απ' ό,τι με τους Ταύρους. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η πράξη του Αγαμέμνονα ήταν η πράξη ενός Έλληνα και ότι οι Έλληνες ήταν πρόθυμοι να παραβιάσουν τις αρχές τους, για να επιτύχουν το σκοπό τους. Η τελετουργική ανθρωποθυσία δεν εξαρτάται από την εθνικότητα και οι κατηγορίες της Ιφιγένειας απέναντι στους Ταύρους θα μπορούσαν να στραφούν κατά τον ίδιο ορθό τρόπο και απέναντι στους Έλληνες. [...]

Η ανάμνηση, η εκτέλεση, η απειλή, η αποφυγή και η διαιώνιση της θυσίας είναι τα θέματα της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις*. Αλλά, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η εξαπάτηση είναι η κύρια δράση της. Κάποιοι από τους τρόπους με τους οποίους η απάτη και το ψέμα λειτουργούν στην πλοκή και τη δομή του έργου έχουν ήδη επισημανθεί. Η ιστορία άρχισε στην Αυλίδα, όταν ο Αγαμέμνων με δόλο παρέσυρε την κόρη του στο θυσιαστήριο, αντί στο γαμήλιο βωμό, με επακόλουθο την εξαπάτηση των Ελλήνων από την Άρτεμη, η οποία έσωσε την Ιφιγένεια και άφησε τον Αγαμέμνονα, το στρατό και την οικογένειά της να πιστεύουν ότι έχει πεθάνει. Ο Ορέστης σκότωσε την Κλυταιμνήστρα και τον εραστή της, αφού απέκτησε πρόσβαση στο παλάτι, με τη μεταμφίεσή του και την αναγγελία του ψεύτικου θανάτου του. Και τώρα βρίσκεται στη χώρα των Ταύρων για να κλέψει, *ή τέχναισιν ή τύχη τινί*, το άγαλμα της Άρтемης: η σύλληψη του ναού επιβάλλεται για να εξαγνιστεί ο Ορέστης από το μίasma του φόνου και για να απελευθερώσει την αδερφή του Απόλλωνα από τις βαρβαρικές τελετές, τις οποίες (υποτίθεται) ότι απαιτεί. Από τη στιγμή που αποκαλύπτουν την ταυτότητά τους, ο Ορέστης και η Ιφιγένεια μηχανορραφούν για να εξαπατήσουν το βασιλιά Θόα και να δραπετεύσουν με το ξόανο· για να το επιτύχουν αυτό μετέρχονται ως μέσο σωτηρίας το ίδιο το έγκλημα για το οποίο ο Ορέστης έχει έρθει στην Ταυρίδα για να εξαγνιστεί, τη μητροκτονία: το στίγμα του φόνου θα τον γλιτώσει από το θάνατο. Γι' αυτό, η θυσία και η σωτηρία εξαρτώνται από παράγοντες, που στην πραγματική ζωή θα καταδικάζονταν: μητροκτονία, κλοπή και απάτη. Και, εκτός από την εξαπάτηση του βασιλιά Θόα, όλες τις υπόλοιπες ηθικά αμφισβητούμενες πράξεις τις έχουν προκαλέσει, κατευθύνει και υποβοηθήσει οι θεοί.

Karelisa V. Hartigan (ed.), *Ambiguity and Self-Deception. The Apollo and Artemis Plays of Euripides*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt 1991, σσ. 89-94.
Μετάφραση: Μαρία Βογιατζή

Σωτηρία και διάσωση

Η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, όπως και η *Αλκυστις*, διαπραγματεύονται το θέμα μιας καθ' όλα δίκαιας διάσωσης. Μαζί με την *Αλκυστη* υπήρξε ένα από τα αγαπημένα έργα του Γκαίτε, κάτι εύλογο, αφού είναι η πιο ανθρωπιστική και η πιο εύληπτη από τις κλασικές τραγωδίες. Το κεντρικό γεγονός στο έργο αυτό είναι ο οριστικός τερματισμός αυτής της πανάρχαιας *καταστροφής*, της ανθρωποθυσίας, και αυτός ο τερματισμός παρουσιάζεται ως μια μορφή θείκης διάσωσης των θνητών. Η παρουσία των θεών στο έργο μπορεί να ερμηνευτεί με πολλούς τρόπους, κανείς όμως δεν θα μπορούσε να αρνηθεί ότι το κεντρικό θέμα του έργου είναι η σωτηρία. Το έργο είναι γεμάτο από λέξεις που αναφέρονται στη σωτηρία, και ο ποιητής αναφέρει μέσα στο έργο τουλάχιστον δέκα παραδείγματα σχετικά με τη διάσωση ανθρώπων πλασμάτων.

Και οι δύο πρωταγωνιστές του έργου οφείλουν την ιωρνή τους ύπαρξη στο γεγονός ότι στο παρελθόν διασώθηκαν την τελευταία στιγμή από μια ιδιαίτερα δυσάρεστη μοίρα, είτε από το χέρι (28-30) είτε —στην περίπτωση του Ορέστη— από τη διάνοια (965) του Θεού. Και οι δύο χρήζουν, αδιαμφισβήτητα, ακόμα σωτηρίας και αυτές οι δυο «σωτηρίες» μπλέκονται και δημιουργούν τη θετική ανατροπή της δράσης του έργου. Η εκ νέου λύτρωση του Ορέστη από τις Ερινύες, ωστόσο, εξαρτάται τώρα από μια τρίτη σημαντική πράξη σωτηρίας, τη διάσωση του λατρευτικού αγάλματος της Άρτεμης από τους Ταύρους. Η απόπειρα του αυτή είχε ως αποτέλεσμα την αιχμαλωτισή του από την ίδια τη δύναμη, από την οποία προσπαθούσε να απελευθερώσει το άγαλμα. Κατά συνήθεια, ο Ορέστης πρέπει τώρα να σωθεί εκ νέου και μάλιστα δύο φορές: μία φορά από την ιέρεια της Άρτεμης και μία από τον προστάτη βασιλιά της. Όταν αυτή η πενταπλή διάσωση έχει κατά τα φαινόμενα επιτευχθεί και όλοι οι εμπλεκόμενοι έχουν επιβιβαστεί στο καράβι, αυτό επιστρέφει στην ακτή εξαιτίας μιας θύελλας και όλοι πρέπει να σωθούν ξανά, μαζικά, από την Αθηνά αυτοπροσώπως.

Αυτή η σωωτική πράξη θείας διάσωσης επηρεάζει τελικά τόσο πολύ τον Θόα, τον βασιλιά των Ταύρων, ώστε λυτρώνεται από τη βάρβαρη φύση του και αποφασίζει να παίξει και ο ίδιος το ρόλο του σωτήρα. Στο τέλος του έργου, πρώτα φροντίζει για τη διάσωση του χορού των Ελληνίδων, τις οποίες αναγκάστηκε να εγκαταλείψει η Ιφιγένεια, και στη συνέχεια, καταργώντας την αιματηρή λατρεία των Ταύρων, εγγυάται τη διάσωση όλων των Ελλήνων που ενδεχομένως θα επισκεφθούν στο μέλλον τις ακτές της χώρας των Ταύρων.

Αυτή η θαυμαστή ομορφοντία διασώσεων σηματοδοτεί ένα έργο οργαστικής πολυπλοκότητας, στο οποίο παρακολουθούμε τις περιπέτειες και τα κατορθώματα των ηρώων την ίδια στιγμή που βιώνουμε τα αληθινά συναισθήματα της τραγωδίας. [...]

Ο ποιητής ενδιαφέρθηκε πολύ για τις μορφικές συμμετρίες του έργου. Μας διηγείται την ιστορία δύο αδερφικών ζευγών, ενός θείου και ενός θνητού, μιας ομάδας τεσσάρων ατόμων που έχουν αποκτήσει τόσο στενές σχέσεις μεταξύ τους ώστε ο θείκός αδερφός, ο Απόλλωνας είναι ο προστάτης του θνητού αδερφού, Ορέστη, ενώ η θείκη αδερφή Άρτεμη έχει την ίδια σχέση με τη θνητή αδερφή, την Ιφιγένεια. Το τελικό επίτευγμα του έργου είναι διπλό, καθώς καθένας από τους αδερφούς σώζει την αδερφή του με ένα ζεύγος αλληλοκαθρεφτιζόμενων πράξεων, ταυτόχρονων και αλληλοεξαρτώμενων, που βαρύνονται, ωστόσο, με διαφορετικές σημασίες. Η διάσωση της Άρτεμης από τον Απόλλωνα επιτυγχάνεται με τη μεσολάβηση του θνητού Ορέστη, καθώς όμως συμφωνεί με τη βούληση του θεού, έχει από την αρχή εξασφαλισμένη επιτυχία. Η διάσωση της Ιφιγένειας από τον Ορέστη από την άλλη είναι αυτοσχεδιαστική ενέργεια: φαίνεται ως παράδειγμα μιας αυθόρμητης ανθρώπινης ενέργειας, ωστόσο, και αυτή στιγματίζεται από τον ευφυή φορμαλισμό του ποιητή, αφού αυτή η θνητή διάσωση επιτυγχάνεται με τη μεσολάβηση του λατρευτικού αγάλματος της Άρτεμης.

Οι αλληλένδετες αδερφικές διασώσεις, η κάθε μια το ανάστροφο είδωλο της άλλης, διασταυρώνονται με μια δράση διαφορετικού τύπου, την τραγωδία της τυφλής αδερφοκτονίας, η *καταστροφή* της οποίας διακόπτεται, και σ' αυτό το σημείο ο ποιητής επιδεικνύει τη μεγαλύτερη εφευρετικότητα του. Μετατρέπει την αρνητική αυτή

πράξη (ουσιαστικά μια πράξη εκδίκησης) σε ολοκληρωμένο εσωτερικό δράμα που το τοποθετεί, αδιάσπαστο, στο κέντρο του έργου του, όπως ένα οικόσημο σε μια ταπετσαρία. Το θέμα του είναι η ελευθερία και *μιμείται* [Σ.τ.μ.: η λέξη κατά την Αριστοτελική έννοια] μια πράξη κατά την οποία οι θνητοί βάζουν μόνοι τους ένα τέλος στο ίδιο τους το έγκλημα και απελευθερώνονται από την τυφλότητα, την τύχη και το προσωπικό τους παρελθόν. [...]

Η Άρτεμη και η Ιφιγένεια, εμπλεκόμενες και οι δυο σε ένα μηχανισμό τυφλής εκδίκησης, τίθενται αντιμέτωπες με τη θεϊκά κατευθυνόμενη πράξη διάσωσης. Μια τέτοια κατάσταση θα απαιτούσε ίσως θεϊκή παρέμβαση, ωστόσο, ο Ευριπίδης τοποθετεί τα γεγονότα με τέτοιο τρόπο ώστε, στη χώρα των Ταύρων, η ελεύθερη αλληλεπίδραση της ανθρώπινης συμπεριφοράς είναι αυτή που μεταστρέφει την πλοκή και που επαναφέρει το έργο στη θεολογική του βάση.

Ο αδερφός και η αδερφή φτάνουν στην αναγνώριση τους αβοήθητοι και, καθώς προσδίδουν ο ένας στον άλλο την ταυτότητά του, ο Ορέστης συνειδητοποιεί την αναγκαιότητα της διάσωσης της θεάς αλλά και τη δυνατότητά του να απελευθερώσει την αδερφή του. Αυτοβούλως, αποφασίζει να συνενώσει τις δύο διασώσεις σε ένα και μοναδικό σκοπό, και έτσι ανακαλύπτει και το μηχανισμό διάσωσης για τον εαυτό του και για το φίλο του. Η παρορμητικότητα του Ορέστη σε συνδυασμό με την ευφυΐα της Ιφιγένειας επιτυγχάνει την κλοπή του αγάλματος, κι έτσι διασώζονται και οι δύο, ενώ, ταυτόχρονα, έχουν διασώσει και το άγαλμα.

Anne Pippin Burnett, *Catastrophe Survived, Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Calendar Press, Oxford, 1971, σσ. 47-49.

Μετάφραση: Δώρα Γιαννοπούλου



Ιφιγένεια εν Ταύροις, Εθνικό Θέατρο, 1941 (σκην. Τ. Μουζενίδης)

Η Ιφιγένεια και ο Ορέστης στη χώρα των Ταύρων

Γιατί βρέθηκαν η Ιφιγένεια και ο Ορέστης στη χώρα των Ταύρων; Η απάντηση είναι προφανής: η Ιφιγένεια βρίσκεται εκεί, κυρίως επειδή, μετά τη διάσωσή της, έπρεπε να κρυφτεί κάπου μακριά· ο Ορέστης στάλθηκε εκεί για να κλέψει το ξόανο· αλλά γιατί ο Ευριπίδης έχει προσθέσει αυτές τις λεπτομέρειες με τέτοιο τρόπο στο μύθο;

Η παρουσία της Ιφιγένειας [στη χώρα των Ταύρων] εξηγείται μάλλον εύκολα. Η μακρινή χώρα, όπου η Ιφιγένεια βρήκε καταφύγιο, ήταν γνωστή ως λατρευτικό κέντρο της Άρτεμης και φημιζόταν ως ένας τόπος, όπου τελούνταν ανάρμοστες θυσίες (αν πιστέψουμε την αιτιολόγηση της λατρείας, όπως παρουσιάζεται από την Αθηνά). Η ειρωνεία και η τυπική θεϊκή αδιαφορία είναι χαρακτηριστικά των έργων του Ευριπίδη: η Άρτεμη βάζει το κορίτσι, που έσωσε από το βωμό, να πρωτοστατεί σε τελετές ανθρωποθυσιών, μια κατάσταση που επιτρέπει στο συγγραφέα να δημιουργήσει έναν εξαιρετικά σύνθετο χαρακτήρα. Η Ιφιγένεια επιθυμεί και ταυτόχρονα απεχθάνεται τις τελετές των οποίων ηγείται και οι αμφιβολίες της για το αν είναι η Άρτεμη ή οι Ταύροι που επιβάλουν αυτό το έθιμο προσφέρουν και πάλι στον Ευριπίδη την ευκαιρία να ενδώσει στις αγαπημένες του αμφισβητήσεις. Η Ιφιγένεια κατηγορεί τους Ταύρους ότι προβάλλουν στη θεά τις δικές τους επιθυμίες, ωστόσο, το γεγονός ότι και η ίδια θυσιάστηκε στην Αυλίδα [κατόπιν εντολής της Άρτεμης] τους απαλλάσσει από κάθε ενοχή. Όπως ο Ηρακλής αρνείται το θυμό της Ήρας τη στιγμή που η ίδια η οδύνη του τον επιβεβαιώνει (*Ηρακλής* 1340-1346), όπως η Εκάβη αρνείται την κρίση του Πάρι τη στιγμή που ο ρημαγμένος κόσμος της αποδεικνύει την ισχύ της (*Τρωάδες* 969-982), έτσι και η Ιφιγένεια αρνείται να πιστέψει ότι η θεά, που απαίτησε και τη δική της θυσία, αντλεί ευχαρίστηση από το ανθρώπινο αίμα και ότι ο πατέρας της και οι συμπατριώτες του συναίνεσαν για να οδηγηθεί στο θυσιαστήριο. Γι' αυτό το λόγο ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί την παρουσία της Ιφιγένειας στη χώρα των Ταύρων: για να υπογραμμίσει την ασυνέπεια ανάμεσα στα λόγια και τις πράξεις των ανθρώπων.

Το ταξίδι του Ορέστη στην Ανατολή είναι περισσότερο προβληματικό: γιατί θα έπρεπε η κλοπή του αγάλματος της Ταυροπόλου Άρτεμης να κατευνάσει τις Ερινύες που δεν ικανοποιήθηκαν με την ψήφο της Αθηνάς στο δικαστήριο [του Αρείου Πάγου]; Ο Ορέστης ξέρει ότι αυτή η πράξη θα τερματίσει τα βάσανά του, αλλά ούτε εκείνος ούτε εμείς μαθαίνουμε γιατί αυτό θα εμποδίσει τις Κόρες του Σκότους να τον καταδιώκουν. Αν και η μεταφορά ενός αντικειμένου από ένα μέρος σε ένα άλλο, αποτελεί συχνά μέρος ενός θρησκευτικού τελετουργικού, π.χ. στους Αρρεφόρους, στα Ανθεστήρια, ακόμα και στην Ελευσίνια πομπή, αυτή η κλοπή με σκοπό τον εκπολιτισμό, σε συνδυασμό με την πράξη του Ορέστη, την αναγκαστική μπροκτονία, δεν φαίνεται να εμπίπτει στην ίδια κατηγορία.

Το επιβεβλημένο από τον Απόλλωνα ταξίδι του Ορέστη στη χώρα των Ταύρων, ουσιαστικά είναι η *κατάβασή* του στον κόσμο των νεκρών. Όπως και άλλοι μυθικοί ήρωες, πρέπει να αντιμετωπίσει και να υπερνικήσει το θάνατο. Γνωρίζει και τους κινδύνους που ελλοχεύουν και από τι εξαρτάται η επιτυχημένη επιστροφή του. Η αναζήτησή του δεν απαιτεί να θυσιάσει στους νεκρούς, όπως έκανε ο Οδυσσέας, όμως μπορεί ο ίδιος να είναι το θύμα της θυσίας. Ο Ορέστης μετέχει στη μοίρα της αδερφής του. Υπάρχουν ομοιότητες με τους άθλους του Ηρακλή στα μοτίβα, αλλά όχι στα αντικείμενα: όπως ο γιος της Αλκμήνης έπρεπε να κλέψει τα μήλα από τον κήπο των Εσπερίδων ή τον Κέρβερο από τον Άδη, ο Ορέστης πρέπει να κλέψει το ξόανο. Η κυριαρχία του πάνω στο θάνατο θα τον εξαγνίσει και θα τον απαλλάξει από την καταδίωξη των γεννημένων από τη γη Ερινύων. Γι' αυτό ο Ορέστης, με το ταξίδι του, την αναμέτρησή του με το θάνατο, την απόκτηση ενός ιερού αντικειμένου και την επιτυχημένη επιστροφή του, θα μπορεί να θεωρείται ισάξιος με τους άλλους ήρωες που ταξίδεψαν στο βασίλειο του θανάτου και που κατόρθωσαν παρόμοιους άθλους και περάσματα. Ο Ορέστης, αντίθετα από τον Ηρακλή, αλλά όπως ακριβώς ο Οδυσσέας και κυρίως όπως ο Ιάσωνας χρειάστηκε τη συνδρομή μιας γυναίκας για να επιτύχει το στόχο του. Στο μύθο, το έξυπνο θηλυκό είναι η ίδια η αδερφή του και όχι κάποια «μάγισσα», ερωτευμένη μαζί του, με τη βοήθεια της οποίας μπορεί να επιτύχει και τη δική του σωτηρία αλλά και να απαλλάξει την ίδια από τα δυσάρεστα καθήκοντά της και να την επαναφέρει στον κόσμο, απ' τον οποίο κρυβόταν τόσο καιρό. Έτσι, η *κατάβαση* του Ορέστη οριστικοποιεί τον εξαγνισμό του και ολοκληρώνει την αποκατάσταση του οίκου των Ατρειδών. [...]

Τη στιγμή όμως που ο Ορέστης και η Ιφιγένεια έχουν εξαπατήσει με επιτυχία το Θόα και είναι έτοιμοι να ξεφύγουν με το κλεμμένο είδωλο, ξαφνικά το σχέδιο της διαφυγής τους αποτυγχάνει. Τη στιγμή που η επιστροφή στο Άργος μοιάζει σχεδόν αναπόφευκτη και η σωτηρία έχει σχεδόν επιτευχθεί, ένα μυστήριο κύμα φέρνει το πλοίο των Ατρείδων πίσω στην ακτή των Ταύρων. Όλες οι ενδείξεις των θεϊκών προθέσεων και της θεϊκής υποστήριξης φαίνονται να ακυρώνονται, να αποδεικνύονται ψεύτικες. Ένα γεγονός μόνο παραμένει αληθινό: η Άρτεμη και ο Απόλλων δεν εμφανίζονται ώστε να σώσουν τον Ορέστη και την Ιφιγένεια, που τους εμπιστεύτηκαν. Τη στιγμή που ο Χορός τραγουδά ότι οι χρησμοί του Απόλλωνα έχουν ισχύ, το τέχνασμα τους αποκαλύπτεται και όλα διαλύονται. Όπως οι άνεμοι είχαν ακινητοποιήσει το στόλο στην Αυλίδα, έτσι και τα κύματα φέρνουν τους Ατρείδες πίσω στην Ταυρίδα: παρελθόν και παρόν ενώνονται και γίνονται ένα. Καμιά πράξη των θνητών δεν είναι αρκετή για να εκπληρώσει ένα σκοπό που φαινόταν θεϊκός. Ο θεός των Δελφών, που είχε επιβάλλει την κλοπή, τώρα εγκαταλείπει τον κλέφτη και η Άρτεμη δεν πραγματοποιεί την πράξη της σωτηρίας, όπως στην Αυλίδα.

Karelisa V. Hartigan (ed.), *Ambiguity and Self-Deception The Apollo and Artemis Plays of Euripides*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt 1991, σσ. 94-96, 103.

Μετάφραση: Μαρία Βογιατζή



Ιφιγένεια η εν Ταύροις, Εθνικό Θέατρο, 1958 (σκην. Κ. Μιχαλίδης)

Η επιστροφή της Ιφιγένειας

...Κείνα τα χρόνια στην ξεντειά,
μ' ανακούφιζε κάπως να ξέρω
πως μ' έχουν εδώ για πεθαμένη.
νά 'χω απομείνει
μικρό αμετάβλητο κορίτσι, όπως την
ώρα του θανάτου μου, ενώ μέσα
μου
μεγάλωνα αλλιώτικα, ελεύθερα, σε
μιαν άχρονη σχεδόν ηλικία.
Ίσως η ωραία φήμη του θανάτου μου
να με βοηθούσε ν' αντέξω
τη ζωή μου και τον αναπότρεπτό μας
θάνατο. Εκείνη
η μυθική στιγμή μου είχαν μαζί κ' η
ελευθερία μου κ' η σκλαβιά μου.
είταν το μέτρο
για κάθε μου κίνηση, πράξη και λέξη.
Θά 'πρεπε πάντα
να μιμούμαι με πολλή προσοχή τον
εαυτό μου μιας ώρας,
σταματημένη εκεί, μ' ένα ξερό στε-
φάνι στα μαλλιά μου...

Γιάννης Πίτσος

Το όνειρο της Ιφιγένειας

Τα όνειρα είναι μια ακόμα μορφή φαινομενικής πραγματικότητας, απ' αυτές που έχουν ιδιαίτερη σημασία στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*. Τα όνειρα, για κάποιο λόγο, αποτελούν ένα κοινό μοτίβο στις διάφορες εκδοχές του μύθου των Ατρείδων: μπορούμε να θυμηθούμε το τρομερό όνειρο της Κλυταιμνήστρας για τον Αγαμέμνονα (στην *Ορέστεια* του Σπυσίχου) και για τον Ορέστη (στις *Χοηφόρες* του Αισχύλου και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή).

Το έργο ξεκινά, μετά την παρουσίαση των αρχικών λεπτομερειών για το μύθο και τη γενεαλογία του, με την περιγραφή του ονείρου που είδε η Ιφιγένεια την προηγούμενη νύχτα. Η Ιφιγένεια βλέπει στο όνειρο αυτό ότι το ανάκτορο των Ατρείδων έχει σωριαστεί σε ερείπια, εκτός από ένα στύλο που έχει ανθρώπινα χαρακτηριστικά: αυτόν το στύλο η Ιφιγένεια τον ραντίζει τελετουργικά με αγίασμα, όπως θα έκανε σε κάποιον μελλοθάνατο. Όπως αποδεικνύεται αργότερα, οι λεπτομέρειες του ονείρου προσεγγίζουν την αλήθεια –αν και δεν ταυτίζονται με αυτή. (Το όνειρο παρουσιάζει με ακρίβεια την εξαθλίωση του οίκου των Ατρείδων και προοικονομεί τη θυσία που μόλις και μετά βίας αποτρέπεται αλλά και την εικονική τελετή του εξαγνισμού και προσιωνίζει την επιστροφή της Ιφιγένειας στην Ελλάδα και τα λατρευτικά καθήκοντά της στη Βραυρώνα. Ωστόσο, ο χώρος [του ονείρου] και η χρονική σειρά των γεγονότων παρουσιάζονται διαστρεβλωμένα). Η ερμηνεία της Ιφιγένειας όμως, βασισμένη σ' αυτό που *φαίνεται* ότι είναι αλήθεια (*δόξα*), είναι λανθασμένη: πιστεύει ότι ο Ορέστης είναι νεκρός. Τα γεγονότα της πλοκής αποδεικνύουν το όνειρο πραγματικά προφητικό, η Ιφιγένεια, όμως, επιμένει να το αποκαλεί ψεύτικο: *ψευδοῖς όνειροι, χείρετ' ουδέν τι' άρα (Όνειρα ψεύτικα κι απατηλά, χαθείτε από το νου μου)*.

Οι λεπτομέρειες του ονείρου και ο τρόπος με τον οποίο εκπληρώνεται, το καθιστούν λιγότερο άμεσο από άλλα τραγικά όνειρα. Όπως παρατηρεί ο Devereux, μια από τις λειτουργίες του [ονείρου] σχετικά με την πλοκή είναι η δημιουργία δραματικής έντασης, καθώς με τη λανθασμένη προφητεία γεγονότων που πρόκειται να ακολουθήσουν, «μειώνει τις πιθανότητες του Ορέστη να αναγνωριστεί [από την Ιφιγένεια] και αυξάνει τον κίνδυνο να θυσιαστεί. Όπως και να είναι, η πραγματική σημασία του ονείρου, είτε είναι αληθινό είτε ψεύτικο, είναι ότι παρουσιάζει με έμφαση την ανθρώπινη παρανόηση και τον πόνο που μπορεί να προκαλέσει.

Τα όνειρα είναι μια μορφή παραίσθησης, άρρηκτα δεμένα με την πραγματικότητα, αλλά δεν μπορούμε να εμπιστευτούμε τις αισθήσεις μας ή την προσωπική μας αντίληψη (*δόξα*) για να ερμηνεύσουμε ή να επικοινωνήσουμε αυτήν την πραγματικότητα.

Matthew Wright, *Euripides' Escape-Tragedies. A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford University Press, 2005, σσ. 287-288.

Μετάφραση: Μαρία Βογιατζή

Ο μηχανισμός της αναγνώρισης

Η απόκρυψη και η επακόλουθη αποκάλυψη της ταυτότητας προσώπων είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της τραγικής πλοκής που έχουν μελετηθεί διεξοδικά. Σκηνές αναγνώρισης, στις οποίες οι ήρωες ανακαλύπτουν ο ένας την ταυτότητα του άλλου (στις περισσότερες περιπτώσεις φίλων ή οικείων), εμφανίζονται σε τραγωδίες όλων των εποχών. Οι περισσότερες μελέτες τραγικής αναγνώρισης, επηρεασμένες από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, ακολουθούν κυρίως αφηγηματικά μοντέλα: αυτό σημαίνει ότι η αναγνώριση αντιμετωπίζεται ως ένας μηχανισμός της πλοκής κι εξετάζεται από τη σκοπιά της δομής και της ενότητας του έργου.

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, υπάρχουν έξι είδη αναγνώρισης: αυτή που γίνεται με σημάδια, αυτή που κατασκευάζεται από τον ποιητή, αυτή που προκαλείται από αναμνήσεις, αυτή που προκύπτει από ένα λογικό συλλογισμό, αυτή που βασίζεται σε ένα λανθασμένο συλλογισμό και, τέλος, αυτή που προκύπτει φυσικά, [από την πλοκή των γεγονότων]. Αυτή η ταξινόμηση, ανάλογα με τα χαρακτηριστικά, ίσως φαίνεται πολύ αυστηρή, ωστόσο ο Αριστοτέλης δεν θεωρεί υποχρεωτικό να συμμορφώνονται όλες οι αναγνώρισεις αποκλειστικά μ' έναν από τους παραπάνω τύπους.

Η σκηνή της αναγνώρισης στην *Ιφιγένεια*, μάλιστα, αναφέρεται [ως παράδειγμα] σε δύο (ή και τρία) από αυτά τα είδη. Ο ζήλος του Ορέστη να αποκαλύψει την ταυτότητά του, μετά την ανάγνωση του γράμματος της Ιφιγένειας, θεωρείται κατασκευασμένος (σύμφωνα με το δεύτερο τύπο). Ωστόσο, η σκηνή αυτή παραπέμπει και στο τελευταίο (και «καλύτερο») είδος, καθώς ήταν φυσικό να θέλει η Ιφιγένεια να στείλει ένα γράμμα. Τόσο στην *Ελένη* όσο και στην *Ιφιγένεια*, υπάρχουν σημαντικές και εκτενείς σκηνές αναγνώρισης, με ιδιαίτερη σημασία για την εξέλιξη της πλοκής. [Δραματουργικά] βρίσκονται σχεδόν στο κέντρο των έργων και δομικά επιφέρουν μια κλιμάκωση. Σε κάθε έργο η πορεία της πλοκής αλλάζει ριζικά, μετά τη σκηνή αυτή: από την άγνοια και τη σύγχυση περνάμε στην εκούσια απόκρυψη [της ταυτότητας], στην εξαπάτηση και στα σχέδια διαφυγής. [...]

Ωστόσο, η αναγνώριση δεν μας ενδιαφέρει μόνο ως μηχανισμός της πλοκής είναι (όπως φανερώνει και η ετυμολογία του) μια γνωστική περιοχή, άρρηκτα δεμένη με τη γενικότερη διαπραγμάτευση των ιδεών μέσα στο έργο. Οι σκηνές αναγνώρισης συμπυκνώνουν τα κύρια θέματα του έργου: το πώς το φαίνεσθαι συμπλέκεται με το είναι και το πώς ορίζουμε την προσωπική μας ταυτότητα. Φυσικά, και αυτή η πτυχή της αναγνώρισης είναι παρούσα στην *Ποιητική*. Όπως παρατηρεί ο Αριστοτέλης, στις περισσότερες τραγωδίες υπάρχει, κατά μια έννοια, μια ανατροπή: στο τέλος των έργων, οι χαρακτήρες (και οι θεατές;) γνωρίζουν περισσότερα απ' όσα γνώριζαν στην αρχή. Ο Αριστοτέλης ορίζει την αναγνώριση ως τη μετάβαση από την άγνοια στη γνώση, που οδηγεί είτε σε συμμαχία είτε σε εχθρότητα προσθέτει ότι σηματοδοτεί μια ανατροπή στις τύχες των ηρώων, γεγονός που εξηγεί, γιατί την διαπραγματεύεται μαζί με την *περιπέτεια*.

Matthew Wright, *Euripides' Escape-Tragedies. A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford University Press, 2005, σσ. 297-299.
Μετάφραση: Μαρία Βογιατζή

Η σκηνή της αναγνώρισης εκτυλίσσεται σε τέσσερις βασικές φάσεις: την ανάκριση (στ. 467-577), το σχέδιο της Ιφιγένειας (στ. 578-642), τη συνομιλία Ορέστη και Πυλάδην (στ. 658-724), την αναγνώριση καθ'αυτή, της οποίας προηγούνται οι όρκοι και η οποία επιβεβαιώνεται με σημεία (στ. 725-826). Μεταξύ του δεύτερου και του τρίτου μέρους υπάρχει ένας πολύ σύντομος κομμός ώστε να μη διακόπτει την ενότητα του όλου, και στο τέλος το τυπικό ντουέτο της αναγνώρισης, που, αν υπολογιστεί σαν ένα μέρος της σκηνής, ανεβάζει το σύνολο σε 433 στίχους, πάνω από το διπλάσιο του μήκους που έχει η αντίστοιχη σκηνή στην Ηλέκτρα, και αποτελεί ένα αριστούργημα αποκάλυψης χαρακτήρων, όπως επίσης, και δραματικής αγωνίας.

C.H. Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1996, σσ. 29-30.
Μετάφραση Ευαγγελία Θωμάδακη

Ο διαφορούμενος χρησμός του Απόλλωνα

Ο Ορέστης αφηγείται ότι ο Απόλλωνας τον διέταξε να πάρει στην κατοχή του το άγαλμα «με τέχνασμα ή και με την τύχη βοηθό» (*τέχναισιν ή τύχη τινί*). Όπως γίνεται συνήθως, η μαντική προσταγή αφήνει αρκετά περιθώρια στον παραλήπτη της, ώστε να καταστρώσει μόνος του το σχέδιο δράσης. Η διαφορούμενη σημασία αυτού του χρησμού δηλώνεται με την αντινομία ανάμεσα στην *τέχνη* και την *τύχη*, δηλ. την προσχεδιασμένη ενέργεια σε αντίθεση με την τυχαία ενέργεια, μια αντινομία που αποτέλεσε σημαντική έκφανση της σκέψης του 5^{ου} αι. Η παρουσία της είναι πολύ έντονη στα ρομαντικά δράματα (τη συναντάμε στον Αγάθωνα) –κι είναι, επίσης, βασική στο έργο του Θουκυδίδη.

Σε μια ιστορική περίοδο που οι παραδοσιακές θρησκευτικές αξίες ή τουλάχιστον η θρησκευτική πίστη βρίσκονταν κάτω από τον ανηλεή και εξονυχιστικό έλεγχο των στοχαστών του Διαφωτισμού, δεν πρέπει να θεωρείται εκπληκτικό το γεγονός ότι θα μπορούσε να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι αυτό που καθόριζε την εμπειρία ήταν ένας συνδυασμός ανθρώπινης επινοητικότητας και ανεξέλεγκτης τύχης. *Τύχη*, βέβαια, δεν σημαίνει πάντοτε το «τυχαίο γεγονός», μπορεί επίσης και να σημαίνει: «εκείνο που πραγματικά συνέβη», «το γεγονός», κι αυτή τη σημασία είναι που συναντάει κανείς πιο συχνά στους πρώτους τραγικούς. Ο Ευριπίδης τη χρησιμοποιεί και με τις δύο έννοιες (καινούργια σημασία στ. 501, παλιά σημασία στ. 511), αλλά πιο συχνά για να δηλώσει τα απροσδόκητα γεγονότα της ζωής, κι αυτή τελικά η σημασία είναι εκείνη που πρόκειται να επικρατήσει και να θεοποιηθεί σαν «Θεά Τύχη» στην Ελληνιστική εποχή. Οι δύο σημασίες πάντως δεν είναι αυστηρά διακεκριμένες: αντιπροσωπεύουν απλούστατα τους δυο τρόπους που μπορεί κανείς να δει ένα γεγονός, σαν αποτέλεσμα ενός ή πολλών αιτίων, που ίσως γίνεται κατανοητό μόνο μετά την πραγματοποίησή του, ή σαν ένα τυχαίο δημιούργημα ενός κόσμου ουσιαστικά παράλογου, που δεν θα γίνει κατανοητός ποτέ. Είναι χαρακτηριστικό για τον Ευριπίδη το γεγονός ότι συχνά αφήνει ανοιχτό το ερώτημα ποια άποψη υιοθετεί ο ίδιος.

Ο άλλος όρος, *τέχνη*, εκτός από τις σημασίες «καλλιτεχνική δημιουργία», «επιστήμη» ή οποιαδήποτε άλλη δεξιότητα, μπορεί να είναι, επίσης, συνώνυμος με τον όρο *μηχανή*: «τέχνασμα», «πλεκτάνη», «δολοπλοκία» και με τη χρήση αυτού του είδους της *τέχνης* και της *τύχης* (ή και μόνον της *τύχης*) περιμένει ο Απόλλωνας από τον Ορέστη να πετύχει το σκοπό του.

C.H. Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*,
Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1996, σσ. 20–21.
Μετάφραση: Ευαγγελία Θωμάδακη

Η ποιητική εξιλέωση του οίκου των Ατρείδων

Ο Ευριπίδης απαλλάσσει ολόκληρο τον οίκο των Ατρείδων από το εγκληματικό του παρελθόν. Δεν θα μπορούσε να αφαιρέσει το αίμα από την ιστορία του γνωστού οίκου, ούτε και το ήθελε άλλωστε, αφού και μόνο η επιλογή των πρωταγωνιστών από το συγκεκριμένο χώρο θα μπορούσε να οδηγήσει στην πιο παράδοση μεταστροφή του έργου: από την ακραία ενοχή στην τέλεια αθωότητα.

Αυτό που έκανε ο Ευριπίδης ήταν να αφήσει τα παλιά εγκλήματα όπως είχαν, αλλά να τα συγκαλύψει, όποτε αυτό ήταν δυνατό, με ένα πλήθος από υπέροχες εικόνες. Έτσι, ο Χορός δεν αναγνωρίζει ποτέ το έγκλημα του Ορέστη αλλά τον βλέπει απλά ως τον ήρωα μιας αναζήτησης, παρομοιάζοντάς τον με Αργοναύτη και, ταυτόχρονα, με διάφορες αναφορές, υπενθυμίζει συνεχώς στο κοινό ότι πρόκειται για έναν άνδρα που έχει περάσει από τις Συμπληγάδες (ειδικά στο πρώτο στάσιμο). Αφαιρεί, επίσης, τα πιο σκοτεινά ονόματα της οικογενειακής ιστορίας: αποφεύγει να μιλήσει για τους Ατρείδες και προτιμά τους Τανταλίδες και τους Πελοπίδες, ενώ η Ιφιγένεια εξαγνίζει τον Τάνταλο, αφού αρνείται κατηγορηματικά ότι υπήρξε το δείπνο του. Το οικογενειακό έγκλημα, επομένως, θάβεται για τα καλά στο παρελθόν και υποβαθμίζεται από ένα γεύμα με τις σάρκες των παιδιών του Θυέστη στην απλή απομάκρυνση ενός κατώτερου κοινωνικά συνεργού στο έγκλημα.

Ο καυγός μεταξύ των διάσημων αδερφών [του Ατρέα και του Θυέστη], τους οποίους τόσο έντεχνα αποφεύγει να κατονομάσει ο Χορός, αναφέρεται με ένα ζεύγος εικόνων που «βυθίζουν» την αμαρτωλή ιστορία σε μια ασπρόμαυρη λάμψη: εικόνες όπως το χρυσό κριάρι και η ακινησία του ήλιου χρησιμοποιούνται για να τραβήξουν την προσοχή του κοινού από τη σφαγή και να τη μετατοπίσουν στον πλούτο του οίκου, την αριστοκρατικότητά του και τη συγγένειά του με τους Θεούς.

Η ποιητική εξιλέωση του οίκου του Ατρέα γίνεται ακόμη πιο έντονη στη σκηνή της αναγνώρισης, καθώς στη σκηνή αυτή τα παλιά εγκλήματα των Ατρείδων συμβάλλουν στη ευτυχή αναγνώριση [μεταξύ των δύο αδερφών], όπως και η βαμμένη με αίμα ενοχή του Ορέστη συμβάλλει αργότερα στην απόδραση. Ο Ορέστης, ακολουθώντας το παράδειγμα του Χορού, «κουκουλώνει» το όνομα του πατέρα και του παππού του μέσα σε αυτό των Πελοπιδών, ωστόσο, ο ποιητής έχει προετοιμάσει εδώ ένα ακόμα καλύτερο τέχνασμα. Ο Ορέστης, ανάμεσα στα άλλα τεκμήρια της αναγνώρισης, ανασύρει από τη μνήμη του ένα παιδικό εργόχειρο της αδερφής του, ένα κομμάτι από ένα χαλί που αναπαριστούσε τον καυγά μεταξύ Ατρέα και Θυέστη. Με το στοιχείο αυτό ο Ευριπίδης μεταφέρει όλη την ιστορία στη σφαίρα της μυθοπλασίας: τη μετατρέπει σε ένα απλό θέμα που μπορεί να εξιστορείται απλά ή να στολίζει ένα κομμάτι υφάσματος (συμπτωματικά, αυτή είναι και η μόνη αναφορά στο όνομα του Θυέστη: ο Ατρέας αναφέρεται εδώ και άλλη μια φορά στο στίχο 3). Κατ' αυτόν τρόπο καλυμμένη, η παλιά οργή [ανάμεσα στα δυο αδέρφια], που για ακόμα μια φορά απεικονίζεται με το χρυσό κριάρι και όχι με διαμελισμένα σώματα, συμβάλλει στην τελική κατάληξη του έργου. Η λόγχη του Πέλοπα, σύμβολο του πρώτου εγκλήματος του οίκου, «τιθασεύεται» με ακόμα μεγαλύτερη επιμέλεια. [...] Το παλιό φονικό όπλο γίνεται το τελικό τεκμήριο της μνήμης που αποδεικνύει στην Ιφιγένεια ότι ο αδερφός της έχει βρεθεί και μαζί με το χαλί του Θυέστη αναπαριστούν τα παλιά εγκλήματα του οίκου, σχεδόν ως παραδείγματα μιας τυχερής πτώσης.

Anne Pippin Burnett, *Catastrophe Survived, Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Calendar Press, Oxford, 1971, σσ. 63-64.

Μετάφραση: Δώρα Γιαννοπούλου

Ο από μηχανής θεός

Ο Ευριπίδης έχει περιπλέξει τόσο τη δράση στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, ώστε η επέμβαση ενός από μηχανής θεού κρίνεται αναγκαία. Ο ποιητής ήξερε ότι το κοινό θα προσδοκούσε να δει πάνω στη μηχανή τα δύο παιδιά της Λητούς. Αλλά, όπως είχε ξαφνιάσει τους θεατές του στην τελευταία σκηνή του *Ίωνα*, έτσι τους εκπλήσσει για ακόμα μια φορά. Η Αθηνά είναι αυτή που έρχεται να τερματίσει τη διαμάχη και να ξεμπλέξει την κατάσταση. Είναι η τρίτη θεότητα που παίρνει μέρος στο έργο και, καθώς είναι η μόνη που εμφανίζεται, κατέχει και την πιο σημαντική θέση. Η θεά διατάσσει το βασιλιά Θόα να σταματήσει την καταδίωξη και επιβεβαιώνει ότι ο Απόλλων είχε επιβάλλει την πράξη του Ορέστη. Διαβεβαιώνει ότι η ίδια ζήτησε από τον Ποσειδώνα να κατευθύνει τα κύματα κι επιτρέπει στον Ορέστη να μεταφέρει την αδερφή του και το είδωλο, στο Άργος / την Αττική. Έπειτα, περιγράφει με πολλές λεπτομέρειες την καθιέρωση των λατρευτικών τελετών της Άρτεμης στις Αλές και επιβεβαιώνει την αθώωση του Ορέστη λόγω ισοψηφίας στον Άρειο Πάγο.

Η τελευταία αναγνώριση στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, όπως και στον *Ίωνα*, σχετίζεται με το ρόλο της Αθηνάς και της [Αθηναϊκής] πόλης. Η εμφάνισή της φαίνεται να υποδηλώνει ότι ούτε η Άρτεμη και ο Απόλλων ούτε και οι θνητοί αντιπρόσωποί τους μπορούν να επιτύχουν τους σκοπούς τους. Ο Ορέστης και η Ιφιγένεια ευσυνειδητα ακολουθούν τις θεϊκές προσταγές, μηχανεύονται το σχέδιο της διαφυγής, δράττονται κάθε ευκαιρίας για να εκπληρώσουν το στόχο τους, μάχονται γενναία για να εξαφανίσουν τα βαρβαρικά έθιμα. Όμως αποτυγχάνουν. Χωρίς τη θεϊκή συνδρομή, οι ανθρώπινες πράξεις προφανώς είναι καταδικασμένες να αποτύχουν. Η Ιφιγένεια και ο Ορέστης τελικά εμπιστεύονται, αφού προσωρινά αμφισβητούν, τον Απόλλωνα και την Άρτεμη, όμως, η εμπιστοσύνη τους προδίδεται, καθώς αυτοί οι δύο θεοί είτε τους εγκαταλείπουν από αδιαφορία είτε αποτυγχάνουν να τους βοηθήσουν τελικά. Μόνο η Αθηνά, η προστατίδα της Αθήνας, ήταν ικανή να σώσει τους τελευταίους απόγονους του οίκου των Ατρείδων. Γι' αυτό και πιστεύω ότι ο ρόλος και η θέση της απαιτεί περισσότερη προσοχή.

Η Αθηνά εδώ, όπως και στον *Ίωνα*, μιλάει ως εκπρόσωπος της Αθήνας και γι' αυτό είναι σημαντικό να εξετάσουμε τη λειτουργία της μέσα στο έργο. Χάρη στη διάσωση του Ορέστη και της Ιφιγένειας από την Αθηνά, ο χρησμός του Απόλλωνα επικυρώνεται και η λατρεία της Άρτεμης εκπολιτίζεται. Με την παρέμβαση της Αθηνάς εκπληρώνονται οι σκοποί των Ολύμπιων θεών. Ωστόσο, η εμφάνιση της σημαίνει επίσης ότι αποδέχεται τις πράξεις τους, αποδεικνύει ότι εγκρίνει την κλοπή και την απάτη ως θεμιτά μέσα για την εκπλήρωση ενός στόχου. Τι υποδηλώνει, όμως, η δικαίωση των πράξεών τους; Θα υποστήριζα ότι ο Ευριπίδης επιβεβαιώνει ότι η θεά και η πόλις της έχουν το δικαίωμα και τη δύναμη να πράττουν, όπως επιθυμούν. Μπορούν να «Αθηνοποιούν» τις θρησκείες των άλλων πόλεων, να δημιουργούν ό,τι θέλουν και να το κάνουν με όποιον τρόπο επιθυμούν. Η πόλη των Αθηνών μπορεί να ασκεί έλεγχο σε άλλες χώρες και πολιτισμούς και να περιβάλλει τις πράξεις της με θεϊκές δικαιολογίες. Η Αθηνά με την αποδοχή της εξαπάτησης και της κλοπής, επιβεβαιώνει την εξουσία της και εγκαθιδρύει την αθηναϊκή αλήθεια.

Η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* είναι ένα έργο συναρπαστικό, με πολλή δράση, ίσως μελοδραματικό, στον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσεται η πλοκή, ίσως ρομαντικό, στον τρόπο με τον οποίο διαπραγματεύεται την ανθρώπινη *φιλία*. Αλλά πέρα από αυτό το λαμπερό θέαμα, ο Ευριπίδης έχει θέσει κάποια σοβαρά ζητήματα. Μας αφήνει να αναρωτηθούμε με ποιους όρους ο εκπολιτισμός είναι δυνατός και ποιες πράξεις είναι θεμιτές στο όνομά του. Μας παρακινεί να αναρωτηθούμε για τα μέσα που χρησιμοποιούνται για να πραγματοποιηθεί κάποιος στόχος. Μας προειδοποιεί να εξετάζουμε προσεκτικά τις πηγές και τη φύση των πληροφοριών, βάσει των οποίων δρούμε, μήπως και πλανηθούμε παρερμηνεύοντας τους. Τέλος μας ζητάει

να στοχαστούμε πάνω στα συμπεράσματα στα οποία οδηγούν οι μύθοι: την κλοπή, την αιματοχυσία και τη σωτηρία μέσω του δόλου. Μπορούν πραγματικά αυτές οι πράξεις να καθορίσουν μια ηρωική πορεία προς τη δόξα ή είναι αυταπάτη να πιστεύουμε ότι τέτοιες αμφιλεγόμενες πράξεις αξίζουν μίμησης; Η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, πιστεύω ότι προηγείται εκείνων των έργων, στα οποία ο Ευριπίδης δεν διαβλέπει καμιά ελπίδα για την Αθήνα και την πολιτική της, ωστόσο, εισάγει το σχολιασμό για το ρόλο της Αθήνας στον ελληνικό κόσμο, ένα θέμα που θα διαπραγματευτεί στα μετέπειτα έργα του. Πιστεύει ακόμα στο αθηναϊκό μεγαλείο, αλλά παρουσιάζοντας την Αθηνά να υποστηρίζει διεφθαρμένες ανθρώπινες πράξεις, δηλώνει ότι η πολιτική που έχει υιοθετήσει η πόλις του θα πρέπει να εξεταστεί σοβαρά, προκειμένου να μην αμαυρώσει την προηγούμενη δόξα της.

Karelisa V. Hartigan (ed.), *Ambiguity and Self-Deception
The Apollo and Artemis Plays of Euripides*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt 1991, σσ. 103-106.
Μετάφραση: Μαρία Βογιατζή



Ιφιγένεια εν Ταύροις Θέατρο του Νότου και Θέατρο Λα Μάμα, 1992 (σκην. Γ. Χουβαρδός)

Η ερμηνεία της ανθρωποθυσίας από τους Έλληνες

Η ανθρωποθυσία θεωρείται από τους Έλληνες ως μια καθ' αυτό βαρβαρική πρακτική, που βρίσκεται σε ριζική αντίθεση με το ελληνικό ιδεώδες. [...] Θεωρούν την ανθρωποθυσία ξένη, τη χρησιμοποιούν ως δείγμα της απόλυτης βαρβαρότητας και τοποθετούν την τέλεσή της πέρα από τα γεωγραφικά σύνορα του εξελληνισμένου κόσμου. Η ελληνική σκέψη για τις ανθρωποθυσίες βρίσκεται πολύ κοντά στη σκέψη που θα αναπτυχθεί αργότερα για την ανθρωποφαγία, η οποία, επίσης, τοποθετείται εκτός ελληνικού χώρου. Όταν ο Σοφοκλής παρουσιάζει την Κλυταιμνήστρα να λέει πως η θυσία της κόρης της δεν είχε προηγούμενο στην ελληνική κοινωνία, υπονοεί ταυτόχρονα πως κάτι τέτοιο δεν ίσχυε και για τους μη Έλληνες, τους βαρβάρους. [...] Αυτή η εικόνα συνδέεται με ένα άλλο κοινό τόπο στην Αρχαιότητα, που παρουσίαζε τις ξένες χώρες να κυβερνούνται από ελεεινούς ηγεμόνες, διψασμένους για το αίμα Ελλήνων ταξιδιωτών, τους οποίους θυσιάζαν στους τοπικούς βωμούς ελληνικών θεοτήτων· πρόκειται για ένα στοιχείο που αποδεικνύει τον ιδεολογικό –και όχι εθνολογικό– χαρακτήρα αυτών των διηγήσεων. [...] Η τέλεση ανθρωποθυσιών δεν τοποθετείται μόνο έξω από τον ελληνικό χώρο αλλά και σε παρελθόντα χρόνο, έτσι ώστε αυτού του είδους οι τελετουργίες να φαίνονται εξασθενημένες και σχεδόν εξευγενισμένες. [...]

Οι Έλληνες αντί να δικαιολογήσουν το φαινόμενο των ανθρωποθυσιών ως γεγονός, εστιάζονται στην ηθική εξέλιξη και πρόοδο του ελληνικού στοιχείου ανά τους αιώνες, φροντίζοντας να προβάλουν μια νέα διάκριση, προκειμένου να γνωστοποιήσουν τη διαφορά ανάμεσα στην ευγένεια της Ελλάδας και τη βαρβαρότητα των γειτονικών λαών. Η ανθρωποθυσία που τελείται από ξένους παρουσιάζεται πάντοτε συνυφασμένη με τα τοπικά έθιμα, ως μια τελετουργική πρακτική της καθημερινότητάς τους, ενταγμένη σ' ένα απολύτως νόμιμο πλαίσιο. [...] Αντίθετα, οι αρχαίοι πρόγονοι των Ελλήνων υποκύπτουν στην ακρότητα της τέλεσης ανθρωποθυσιών μόνον όταν αναγκάζονται να το κάνουν είτε γιατί τους απειλεί κάποιος θεός είτε γιατί βρίσκονται σε απόλυτο κίνδυνο, και πάντοτε νιώθοντας απέχθεια και βαθιά αποδοκιμασία γι' αυτή την αναπόφευκτη και παράνομη σε φυσιολογικές συνθήκες πράξη, που παρουσιάζεται ως η μόνη εναπομείναντα λύση.

Υπάρχουν λοιπόν για έναν Έλληνα δύο βασικοί τύποι ανθρωποθυσιών: οι πρώτοι ενσωματώνονται στο πολιτικό σύστημα και στα έθιμα των Βάρβαρων λαών. Οι δεύτεροι, τουλάχιστον σύμφωνα με τη νοοτροπία του 5ου αιώνα και αυτών που ακολουθούν, επιβάλλονται μόνο όταν οι θεσμοί της πόλεως κινδυνεύουν. Υπάρχουν και δρουν, δηλαδή, έξω από το πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της κοινότητας, υπό τη θεϊκή προσταγή, που διαβιβάζεται στους ανθρώπους μέσω της οδού του χρησμού. Αυτές οι χωρικές και χρονικές τοποθετήσεις κάποτε συγκλίνουν, όπως για παράδειγμα στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* του Ευριπίδη: Η Ιφιγένεια σε μια βάρβαρη χώρα εξαναγκάζεται να ακολουθήσει τις τοπικές πρακτικές εξαγνισμού των Ελλήνων σε μια θεά που ονομάζεται Άρτεμη. Ο Ορέστης, με την επιστροφή του στις Αραφρνίδες Αλές και προκειμένου να εξιλεωθεί για τις αμαρτίες του, οφείλει να καθιερώσει μια τελετουργία που δεν είναι παρά μια ήπια μορφή των σκυθικών θυσιών. Με αυτόν τον τρόπο, ο Ευριπίδης ανάγει την τέλεση των αρχαίων θυσιών στους ίδιους τους Βαρβάρους και τονίζει την εκπαιδευτική αποστολή των Ελλήνων, οι οποίοι, ενώ στο παρελθόν ήρθαν αντιμέτωποι με ανθρωποθυσίες, τις αρνήθηκαν φροντίζοντας συγχρόνως να μην δυσαρεστήσουν τους θεούς τους: τόσο σε επίπεδο χώρου όσο και σε επίπεδο χρόνου, το φαινόμενο της ανθρωποθυσίας δεν είναι ελληνικό.

Pierre Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Athènes, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1994, σσ. 237-243.
Μετάφραση: Μαρία Παπαστεργίου

Έλληνες και βάρβαροι

Σε μια πρώτη ανάγνωση, ο Ευριπίδης φαίνεται να εκμεταλλεύεται κάθε ευκαιρία για να αντιπαραβάλλει την ελληνική γενναιότητα με τη βαρβαρική δειλία, την ελληνική ευστροφία με τη βαρβαρική ευκολοπιστία και την ελληνική ευαισθησία με τη βαρβαρική αγριότητα.

Γι' αυτό και για κάποιους από τους θεατές [το έργο] δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα διασκεδαστικό παιχνίδι, που νομιμοποιεί τον πατριωτισμό και την ξενοφοβία τους. Ωστόσο, σε ένα δεύτερο επίπεδο, το έργο αυτό, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο κείμενο του 5ου αιώνα, προκαλεί τους θεατές να αμφισβητήσουν την ελληνική υπεροχή. Γιατί η καταστροφή της τραγωδίας που αποσοβείται –η θυσία του Ορέστη– συσχετίζεται διαρκώς στη φαντασία των θεατών με την προσχεδιασμένη θυσία της Ιφιγένειας από τον Έλληνα πατέρα της, πριν από χρόνια στην Αυλίδα.

Η αναλογία ανάμεσα στις μοίρες των δύο αδερφών υπογραμμίζεται διαρκώς, προκαλώντας το κοινό να αναρωτηθεί, αν πραγματικά οι ελληνικές αρχές είναι τόσο ανώτερες. Εξάλλου, όσον αφορά τους Ταύρους, ο Ορέστης ήταν μόνο ένας ναυαγός. Αντίθετα, ο Έλληνας Αγαμέμνωνας είχε δώσει τη συγκατάθεσή του για την τελετουργική σφαγή της ίδιας της αγαπημένης κόρης του. Η πιο κατηγορηματική αμφισβήτηση του «δίπολου», που βρίσκεται κάτω από τη στερεότυπη ελληνική σκέψη για την κατωτερότητα των άλλων πολιτισμών τοποθετείται εντυπωσιακά και καίρια στο στόμα του βάρβαρου βασιλιά Θόα· όταν μαθαίνει ότι ο Ορέστης έχει σκοτώσει την ίδια τη μητέρα του, αναφωνεί με τρόμο: «Απόλλων, μια τέτοια πράξη δεν θα τολμούσε ούτε βάρβαρος ποτέ!».

Edith Hall, "Iphigenia among the Taurians" (introduction to:

Euripides, *Iphigenia among the Taurians, Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη, 1998, σ. 17.

Μετάφραση: Μαρία Βογιατζή



Ιφιγένεια εν Ταύροις, Αμφι-Θέατρο, 1997 (σκην. Σπ. Ευαγγελάτος)

Τραγωδία ή απλή μυθιστορία;

Ένα από τα πιο σημαντικά προβλήματα της φιλολογικής και δραματικής κριτικής σχετικά με την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* είναι αν το έργο αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί γνήσια «τραγωδία» ή πρέπει να υπαχθεί σε άλλο ποιητικό είδος. Πολλοί φιλόλογοι και κριτικοί υποστηρίζουν την άποψη πως η πλοκή και η εξέλιξη του μύθου, και ιδιαίτερα η κατάληξη του έργου, δείχνουν πως πρόκειται μάλλον για μια ρομαντική μυθιστορία ή ένα μελοδράμα ή ακόμη για ένα είδος τραγικοκωμωδίας ή ιλαροτραγωδίας.

Αυτοί που δεν θεωρούν την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* γνήσια τραγωδία επικαλούνται πολλά επιχειρήματα. Έτσι, υποστηρίζουν πως το έργο αυτό δεν στηρίζεται πάνω σε ένα πραγματικό τραγικό θέμα, αλλά έχει ένα συνηθισμένο στις μυθιστορίες και τα μελοδράματα μύθο. Ακόμη, παρατηρούν πως η έκβαση του μύθου δεν είναι η συνηθισμένη σε άλλα έργα καταστροφή, αλλά αφήνει μια γεύση χαράς, ότι δεν καταλήγει στη δυστυχία, αλλά τελειώνει με την ευτυχία των προσώπων που συμμετέχουν σ' αυτό. Ούτε και οι άλλοι ήρωες αποτελούν αυθεντικούς τραγικούς ήρωες που συγκρούονται με τις αδυσώπτες δυνάμεις της μοίρας και δοκιμάζονται μέσα σε αντίξοες συνθήκες. Παρατηρείται, τέλος, πως μέσα στο έργο δεν διαπιστώνεται η απαραίτητη τραγική κορύφωση και δεν ανιχνεύεται κανένα βαθύτερο νόημα, το διανοητικό εκείνο βάθος που καταξιώνει μια τραγωδία. Βέβαια, υπάρχουν και αυτοί που υποστηρίζουν αντίθετες απόψεις και καταρρίπτουν ένα προς ένα αυτά τα επιχειρήματα.

Αθ. Φραγκούλης, «Το έργο *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*» (αποσπάσματα) στο: Ευριπίδου, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* (Μετάφραση: Κ.Χ. Μύρης), Πατάκης, Αθήνα 1999, σσ. 24-25.



Ιφιγένεια εν Ταύροις, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Λάρισας, 1999 (σκην. Κ. Τσιάνος)

Ο ρόλος του Χορού

Στα τελευταία έργα του Ευριπίδη ο Χορός σπάνια συγκεντρώνει το ενδιαφέρον της δράσης, ωστόσο, έχει συχνά σημαντική ανάμειξη στα γεγονότα της πλοκής. Ο Χορός στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* αποτελείται από Ελληνίδες ευγενικής καταγωγής (όπως υπονοείται από την περιγραφή του παρθενικού εορταστικού χορού τους στους στίχους 1143-52), που η εμπειρία της αιχμαλωσίας τους, της εξορίας τους και της παρθενίας τους παραλληλίζεται με την ανάλογη εμπειρία της Ιφιγένειας, με τρόπο που ο προσωπικός τους θρήνος, η νοσταλγία τους και η συμπαράστασή τους προς την Ιφιγένεια μας βοηθά να κατανοήσουμε καλύτερα τη δυσχερή της κατάσταση. Καθώς προχωρά η ιστορία, ο χορός αποκλείεται από τη σκηνή της αναγνώρισης (ο Ευριπίδης δεν τον αφήνει, για παράδειγμα, να πει στον Ορέστη ποια είναι η Ιφιγένεια, ενώ θα μπορούσε πολύ εύκολα να το κάνει), αλλά αναμειγνύεται ενεργά στη σκηνή της απόδρασης, όταν η Ιφιγένεια του υπόσχεται τον επαναπατρισμό του, ως ανταπόδοση για τη βοήθεια που της προσέφερε στην εξαπάτηση του Θόα.

Στο δεύτερο στάσιμο (που ακολουθεί τη σκηνή κατά την οποία καταστρώνεται το σχέδιο της απόδρασης) οι γυναίκες του χορού τραγουδούν για τη συγγένεια τους με την Άρτεμη, για τη σκλαβιά τους και για το φόβο τους μήπως η Ιφιγένεια φύγει χωρίς αυτές. Στο τρίτο στάσιμο, που ακολουθεί τη σκηνή της εξαπάτησης, προτρέπουν τον Απόλλωνα να φέρει τη σωτηρία και προμηνύουν την κατάληξη της αποστολής του Ορέστη, καθώς τη συσχετίζουν με τη θριαμβευτική επικράτηση του Απόλλωνα, όταν με την υποστήριξη του Δία κατέστειλε την αντίσταση των πρωτόγονων και επέβαλε τη λατρεία των ολύμπιων θεών στους Δελφούς. Έπειτα, όταν εμφανίζεται ο αγγελιαφόρος φέρνοντας νέα από την ακτή, ο Χορός προσποιείται ότι ο Θόας δεν βρίσκεται στο ναό και τον καθυστερεί. Αυτή η καθυστέρηση, ωστόσο, δεν είναι κρίσιμη για την απόδραση των φυγάδων, αφού αυτή εξαρτάται από την επέμβαση της Αθηνάς· η παρέμβαση των γυναικών του Χορού αποδεικνύει την πίστη τους στην Ιφιγένεια, γεγονός που δικαιολογεί μεν την απελευθέρωσή τους, αλλά ταυτόχρονα τη θέτει σε κίνδυνο, εξαιτίας του εξοργισμένου Θόα. Η μοίρα των γυναικών του χορού, επομένως, προκαλεί το ενδιαφέρον μας στο τέλος του έργου και ίσως το πλοίο να επιστρέφει στην ακτή για να μπορέσουν και αυτές να επιβιβαστούν.

Η ρήση της Αθηνάς εξασφαλίζει την απελευθέρωσή τους και πιθανόν να περιείχε και άλλα στοιχεία για τον τελικό τους προορισμό, που, δυστυχώς, λείπουν από το κείμενό που μας έχει παραδοθεί. [...] Κάποιοι σχολιαστές υποθέτουν ότι η Αθηνά στέλνει τις γυναίκες στα σπίτια τους που, ίσως, να βρίσκονται στη Δήλο ή τη Σπάρτη. Θα μπορούσε να θεωρηθεί επίσης, όπως παρατηρεί ο Wolff, ότι οι κοπέλες του Χορού ολοκληρώνουν τον κύκλο της τελετουργικής προετοιμασίας για το γάμο, όπως οι Αθηναίες παρθένες που επιστρέφουν στη Βραυρώνα ως «αρκούδες», έπειτα από την προσωρινή τελετουργική τους αιχμαλωσία. Ο Χορός, ωστόσο, όπως θυμόμαστε, αποτελείται από κορίτσια που αιχμαλωτίστηκαν, όταν η πόλη τους λεηλατήθηκε και καταστράφηκε και οι οικογένειές τους χάθηκαν. Επομένως, φαίνεται τουλάχιστον πιθανόν ότι δεν θα μπορούσαν να επιστρέψουν στο σπίτι τους και ότι προορίζονταν για να συνεχίσουν να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στην Άρτεμη, μαζί με την ιέρεια Ιφιγένεια στο νέο ιερό της θεάς, στη Βραυρώνα. Αυτό το θέμα παραμένει υπό εξέταση, ωστόσο, μια τέτοια έκβαση θα ήταν συνεπής με την πρόθεση του Ευριπίδη να ενσωματώσει το χορό στην υπόθεση στο τέλος του έργου.

M.J. Cropp, *Euripides, Iphigenia in Tauris*, Arts & Phillips Ltd., 2000, σσ. 59-60.

Μετάφραση: Δώρα Γιαννοπούλου

Ο ρόλος του Χορού στην αρχαία τραγωδία

Ο Χορός [στην τραγωδία] αποτελεί την πιο περίεργη και την πιο ωραία από όλες αυτές τις παλαιές και τόσο μακρινές συμβατικότητες. Αν μπορέσουμε να καταλάβουμε τι είναι Χορός, τότε θα κατανοήσουμε την ίδια τη βαθύτερη ουσία της ελληνικής τραγωδίας.

Οι αντιρρήσεις για την ύπαρξη του χορού είναι ευκολονόητες κι από μικρά παιδιά ακόμα. Αυτά τα δώδεκα ομοιογενή πρόσωπα, γέροι άντρες ή νέες γυναίκες, που είναι πάντοτε παρόντα και που δεν κάνουν σχεδόν ποτέ τίποτα, ακάλεστα έπαιρναν μέρος στη δράση, όπου συχνά επιβάλλεται απόλυτη εχεμύθεια· το άτοπο της παρουσίας τους, από όποια πλευρά του ρεαλισμού κι αν το εξετάσουμε, είναι ολοφάνερο. Περιττό να πούμε πιο πολλά πάνω σ' αυτό το σημείο. Η αληθοφάνεια πάει περίπατο. Αυτό βέβαια είναι μια μεγάλη θυσία κι οι έξοχοι καλλιτέχνες συνήθως δεν κάνουν θυσίες, αν δεν είναι βέβαιοι ότι θα έχουν ένα ικανοποιητικό κέρδος. Ας προσπαθήσουμε λοιπόν να βρούμε ποιο ήταν αυτό το κέρδος ή τουλάχιστον τι επιδίωκαν οι μεγάλοι Έλληνες καλλιτέχνες. Κι ας αρχίσουμε με το να ξεχάσουμε ολότελα το νεότερο δράμα και να γυρίσουμε πίσω στις πρώτες αρχές του.

Η λέξη «χορός» σημαίνει «όρχηση» ή το «χώρο της όρχησης». Τέτοιοι χώροι για το χορό υπήρχαν στην Ελλάδα και πριν έρθουν οι Έλληνες. Βρέθηκαν στην προϊστορική Κρήτη και στα νησιά. Ακούμε να λέει ο Όμηρος για «σπίτια και χώρους για χορό» του Αυγερινού. Ο χορός είναι τόσο παλαιός, όσο κι ο άνθρωπος· μόνο που ήταν ένα είδος χορού που τον έχουμε σχεδόν ξεχάσει. Ο αρχαίος χορός δεν έχει τις ρίζες του στη σεξουαλική συγκίνηση, όπως το δικό μας μπαλέτο. Ήταν θρησκευτικός χορός, ένα είδος προσευχής, όπου χρησιμοποιούσαν ολάνθερο το κορμί, κάθε μέλος και κάθε μούσкул, για να εκφράσουν αυτή την πλημμύρα της συγκίνησης που δεν υπάρχουν λόγια για να τη φανερώσει ο άνθρωπος. Κι ο πρωτόγονος άνθρωπος είχε λιγότερες λέξεις στην κατοχή του από μας. Όταν οι άντρες βρίσκονταν μακριά στον πόλεμο, οι γυναίκες προσεύχονταν γι' αυτούς με ολάνθερο το κορμί τους. Χόρευαν για να γυρίσουν με το καλό οι άντρες τους. Όταν η γη της φυλής ξεραινόταν απ' την αναβροχιά, οι άντρες της φυλής χόρευαν για να έρθει η βροχή. Ο χορός δεν περιλάβαινε αναγκαστικά και κινήσεις. Μπορούσε να είναι η διατήρηση της ίδιας αλύγιστης στάσης, όπως όταν ο Μωυσής κρατούσε ψηλά σκωμένα τα χέρια του, όσο κράτησε η μάχη με τους Αμαληκίτες ή ο Αχούρ της Αιγυπτιακής ιστορίας που περίμενε γονατιστός και νησιτικός το γυρισμό της Νεφρεκεπτά.

Αν τώρα εξετάσουμε τι λογής συγκίνηση θα προκαλούσε κυρίως αυτή η μορφή της έκφρασης, είναι εύκολο να διαπιστώσουμε ότι θα ήταν το είδος εκείνο που πάει να ξεπεράσει το λόγο· θρησκευτικές συγκινήσεις κάθε λογής, ανέλπιδες επιθυμίες, ανώφελη λύπη κι όλα τα αισθήματα για τα περασμένα. Όταν σκεφτούμε το είδος της ιεροπραξίας από όπου γεννήθηκε η τραγωδία, το θρήνο δηλαδή για ένα νεκρό θεό, τότε θα μπορέσουμε να καταλάβουμε πόσο ταίριαζε στους πρωτόγονους καιρούς ο χορός, για να εκφράσει τις συγκινήσεις εκείνες που ονομάζουμε τραγικές.

Αυτός ο χορός σιγά σιγά εξελίχτηκε στο δράμα· πώς έγινε αυτό είναι μια παλιά ιστορία. Στον άναρθρο σωρό των συγκινήσεων και στη βουβή επίδειξη που είναι ο Χορός, προσθέτονται μερικά έναρθρα στοιχεία. Τότε εμφανίζεται κάποιος που διηγείται ή παριστάνει το θάνατο ή το «πάθος» του ήρωα κι ο Χορός εξακολουθεί, όπως και πριν, να εκφράζει τη συγκίνησή του γι' αυτό. Αυτή η συγκίνηση, είναι εύκολο να το δούμε, μπορεί νά 'ναι ολότελα διαφορετική από εκείνη που ένιωσε ο ήρωας. Και η θέαση όποιος μεγάλης πράξης προκαλεί αυτή την τελευταία συγκίνηση, που δεν τη νιώθουν όσοι έκαμαν την πράξη, και δεν είναι δυνατό, στη μεγαλύτερη έντασή της, να εκφραστεί με τη συνηθισμένη γλώσσα του διαλόγου. Ο δραματικός συγγραφέας μπορεί να κάμει τα πρόσωπα του έργου του να εκφράσουν όλα εκείνα που πρέπει να αισθάνονται· μπορεί ακόμα να βάλει σε διάλογο όλα εκείνα που αυτός νομίζει. Όμως μένει ακόμα ένα κάποιο υπόλοιπο που δεν μπορεί κανένας από όσους είναι στη σκηνή να νιώσει και που μπορεί να εκφραστεί μόνο σαν μουσική ή σαν επιθυμία του σώματος. Αυτό το υπόλοιπο βρίσκει σαν μοναδικό όργανό του το Χορό. [...]

Το πρόβλημα του Χορού για τον Ευριπίδη δεν ήταν το πώς θα τον κάμει όσο γίνεται λιγότερο αντικείμενο αντιρρήσεων, αλλά το πώς θα βγάλει απ' αυτόν τα μεγαλύτερα κι υψηλότερα ωφελήματα. Κι αυτό αναλύεται στο πρόβλημα του χειρισμού εκείνων των δύο πεδίων δράσης, με τη χρησιμοποίηση τότε του κατώτερου, τότε του ανώτερου, τότε του διαχωρισμού τους, τότε την ανάμειξή τους και κάπου κάπου με το να αφήνει το ένα να μπαίνει βίαια στην περιοχή του άλλου. Δεν μπορώ να προχωρήσω σε λεπτομέρειες σχετικά με τα διάφορα αποτελέσματα που πετυχαίνει ο Ευριπίδης με το Χορό· θα παρουσιάσω, όμως, μερικά χαρακτηριστικά, ξεχωρίζοντας σε κάθε περίπτωση τις σκηνές εκείνες που κατακρίθηκαν πάρα πολύ από τους κριτικούς.

Ο πρώτος κι ο πιο συνηθισμένος στόχος του Χορού είναι η «παραμυθία»· να παρουσιάσει, ας πούμε, τον ιδεατό κόσμο για να γιατρέψει τις πληγές του πραγματικού. Δεν είναι βέβαια η «κωμική παραμυθία», που τη χρησιμοποίησαν με τόση ελευθερία οι Ελισαβετιανοί, αλλά μια μετάθεση από τη φρίκη και τον πόνο, στην απλή ομορφιά ή μουσική, χωρίς σχεδόν χαλάρωση της έντασης. Αυτό σημαίνει ότι, αν ο πόνος έφερε τα δάκρυα στα μάτια σας, η ομορφιά είναι τέτοια που τα κρατάει εκεί, ενώ βέβαια αλλάζει το χαρακτήρα τους. Αυτή ακριβώς η χρήση του λυρισμού είναι εκείνη που διευκολύνει τον Έλληνα δραματογράφο να παρουσιάζει ελεύθερα σκηνές φρίκης κι, όμως, να μην καταστρέφει ποτέ την κυριαρχική ατμόσφαιρα υψηλής ομορφιάς. Κοιτάξτε το Χορικό των *Τρωάδων* στη Σαλαμίνα, που ακολουθεί αμέσως το θάνατο του παιδιού· το λυρικό διάλογο ανάμεσα στον Οιδίποδα και το Χορό, μόλις μπήκε ο πρώτος με ματωμένα μάτια· ή ακόμα πιο πολύ το τραγούδι που τραγουδάει ο Χορός στον *Ιππόλυτο*, μόλις η Φαίδρα πετάχτηκε έξω για ν' αυτοκτονήσει. Έχουμε μια σκηνή υψηλής έντασης και σχεδόν ανυπόφορου πόνου, κι ο Χορός που έμεινε μόνος, δεν κάνει καμιά παρατήρηση πάνω σ' όλα αυτά, παρατήρηση που θα ήταν μιαν άτοπη χαλάρωση της έντασης. Λέει μόνο:

*Ηλιβάτοις υπό κευθμῶσι γενοίμαν
ίνα με περούσαν ὄρνιν
θεός εν πετεαναίς ἀγέλαις θεΐν.*

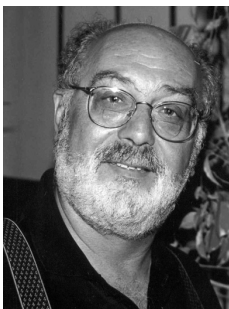
Είναι η συγκίνηση που νιώθουμε κι εμείς στην καρδιά μας, η κραυγή γι' απόδραση σε κάποιον τόπο που είναι ακόμα όμορφος, αν και μελαγχολικός· στο άλσος από λεύκες κοντά στο Αδριατικό πέλαγος όπου θρηνούν τον Φαέθωνα οι αδερφές του· ή τουλάχιστον, όσο το τραγούδι συνεχίζεται και γίνεται πιο τολμηρό, σε κάποιο τόπο όπου υπάρχει και ευτυχία και ομορφιά.

*Κρηναί τε ἀμβρόσιαι χέονται
Ζήνος μελάρων παρὰ κοίταις,
ιν' ολβιόδωρος αὖξει ζαθέα
χθών ευδαιμονίαν θεοίς.*

Κι η επιθυμία της απόδρασης φέρνει την πραγματική απόδραση, με την πνοή της ομορφιάς, από τον κόσμο του Χορού.

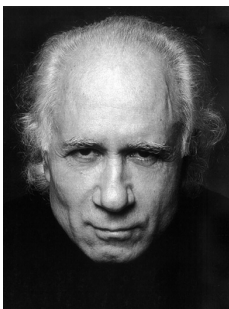
Βιογραφικά σημειώματα – Οι συντελεστές

Κ.Χ. ΜΥΡΗΣ



Ο Κ.Χ. Μύρης (φιλολογικό ψευδώνυμο του Κώστα Γεωργουσόπουλου) γεννήθηκε στη Λαμία. Σπούδασε ιστορία και αρχαιολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, και θέατρο με δάσκαλο τον Δ. Ροντήρη. Δίδαξε στη Δημόσια και Ιδιωτική Εκπαίδευση. Από το 1990 διδάσκει θεατρολογία στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι κριτικός θεάτρου, δοκιμιογράφος, μεταφραστής, ποιητής και σχολιογράφος. Έχει τιμηθεί με το κρατικό βραβείο Δοκιμίου, με το βραβείο Ουράνη της Ακαδημίας Αθηνών και με το χρυσό μετάλλιο των πόλεων των Αθηνών. Κυριότερα τυπωμένα έργα του: *Αμήχανον τέχνημα* (ποίηση), *Δύο πεζά* (διηγήματα), *Χρονικό, Ιθαγένεια, Μεγάλη Αγρυνία* (τραγούδια), *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου I - Αρχαίο θέατρο, Κλειδιά και κώδικες θεάτρου II - Ελληνικό θέατρο, Παγκόσμιο θέατρο (Α΄ Από τον Μένανδρο στον Ίψεν, Β΄ Από τον Τσέχοφ στον Μπρεχτ, Γ΄ Από τον Μίλλερ στον Μύλλερ), Τα μετά το θέατρο* (δοκίμια), *Θίασος ποικιλιών* (δοκίμια), *Το νήμα της στάθμης* (δοκίμια), *Προσωπολατρία* (θεατρικά πορτρέτα), *Ελλαδογραφία* (Λυρική Γεωγραφία), *Οι πλάγιες ερωτήσεις του Πορφύριου* (σχόλια). Έχει μεταφράσει Αισχύλο (6), Σοφοκλή (6), Ευριπίδη (10), Αριστοφάνη (8) και Μολιέρο (*Ταρτούφος, Ασυλλόγιστος*).

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ



Γεννήθηκε στην Αθήνα, το 1938. Σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Γκρας της Αυστρίας και Υποκριτική στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Το 1965 δημιούργησε το «Θέατρο της Νέας Ιωνίας», στην ομώνυμη συνοικία της Αθήνας, το πρώτο λαϊκό περιφερειακό θέατρο στην Ελλάδα. Λειτουργησε μόνο για δύο χρόνια, γιατί το σταμάτησε η Δικτατορία των Συνταγματαρχών, το 1967. Το 1972, μέσα στη Δικτατορία, δημιουργεί το πρώτο «Ανοιχτό Θέατρο» στην Κυψέλη και παράλληλα εκδί-

δει το περιοδικό «Ανοιχτό Θέατρο», μηνιαία επιθεώρηση πολιτικού θεάτρου. Το 1975 διακόπτεται η λειτουργία του «Ανοιχτού Θεάτρου». Στα εννιά χρόνια που μεσολαβούν ως τη δημιουργία του δεύτερου «Ανοιχτού Θεάτρου», συνεργάζεται με τα κρατικά θέατρα. Το 1984, αρχίζει η λειτουργία του δεύτερου «Ανοιχτού Θεάτρου» που συνεχίζεται ως σήμερα. Έχει εκδώσει τη μελέτη: *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς και τα μυθιστορήματα Πέτρος Δαρζέντας, Φίλμ Νουάρ, Πύλη, Τα φονικά, Λάμδα και την Τριλογία της Επανάστασης, της Μοναξιάς και της Λαγνείας: Η μύηση, Ο λαβύρινθος, η Έξοδος*.

ΑΓΝΗ ΝΤΟΥΤΣΗ



Γεννήθηκε στην Ήπειρο. Σπούδασε σκηνογραφία-ενδυματολογία στην Αθήνα και στο εξωτερικό. Το 1977 εργάστηκε στο καλλιτεχνικό εργαστήριο του Γ. Σκαρπερού. Ήρθε σε επαφή με το θέατρο, όταν ο Γ. Μιχαηλίδης της ανέθεσε να σκηνογραφήσει στο «Ανοιχτό Θέατρο» το έργο *Μικρός στρατιώτης* του Στραβίνσκι. Από τότε και μέχρι σήμερα έχουν συνεργαστεί σε περισσότερα από τριάντα έργα κλασικού και σύγχρονου ρεπερτορίου, όπως και έργα αρχαίου δράματος (Επίδαυρος). Συνεργάστηκε, επίσης, με τους: Β. Νικολαΐδη (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, Αετοπούλειο, Παλιό Πανεπιστήμιο), Ρ. Μουζενίδου (Εθνικό Θέατρο), Γ. Μαργαρίτη (Θέατρο της Άνοιξης, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρόδου, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου), Β. Θεοδωρακόπουλο (Νέα Σκηνή Τέχνης), Ε. Γαβριηλίδη (Θέατρο Ντάνα), Γ. Ιορδανίδη (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Λάρισας, Επίδαυρος), Σπ. Ευαγγελάτο (Αμφι-θέατρο, Επίδαυρος, Εθνική Λυρική Σκηνή), Λ. Τασσοπούλου (Αμφι-θέατρο, Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2004). Έχει διακριθεί με δύο θεατρικά βραβεία σκηνογραφίας, ενδυματολογίας για το θεατρικό έργο *Μάνα Κουράγιο* του Μπ. Μπρεχτ. Έχει υπογράψει, επίσης, πολλές τηλεταινίες και σειρές για την τηλεόραση, όπου και πήρε το βραβείο σκηνογραφίας για τη σειρά εποχής *Η αίθουσα του θρόνου*. Τέλος, στον κινηματογράφο συνεργάστηκε με τους Σ. Κωστανταράκο, Γ. Πανουσόπουλο, Δ. Αρβανίτη, Π. Μαρούλη (βραβείο σκηνογραφίας στην ταινία επιστημονικής φαντασίας *Πριν το τέλος του κόσμου*),

Κ. Τοαμδάκη, Μ. Ηλιού (βραβείο ενδυματολογίας για την ταινία εποχής *Αλεξάνδρεια*). Με το Κ.Θ.Β.Ε. συνεργάστηκε στις παραστάσεις *Τέλος καλό όλα καλά* (σκην. Γ. Μιχαηλίδη) και *Οπερέτα* (σκην. Β. Νικολαΐδης).

ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΑΚΗΣ



Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, το 1961. Είναι πτυχιούχος της Νομικής Σχολής. Άρχισε τις σπουδές του στο κλασικό πιάνο, σε ηλικία 17 χρονών. Από το 1982 πειραματίζεται στα πεδία της ηλεκτρονικής μουσικής. Παράλληλα, ηχογραφεί σε διάφορα στούντιο και παίζει ζωντανά με πολλά γνωστά συγκροτήματα της ελληνικής μουσικής σκηνής, όπως: Α. Priori, Jazz Quartet, Rodondo Rocks,

Τρύπες, Da Capo κ.ά. Από το 1984, συνθέτει μουσική για τον κινηματογράφο, το θέατρο, για βίντεο Art, για εικαστικές εγκαταστάσεις και για παραστάσεις χορού. Έχει γράψει μουσική για περισσότερες από σαράντα πέντε θεατρικές παραστάσεις. Συνεργάστηκε, μεταξύ άλλων, με τους σκηνοθέτες: Β. Παπαβασιλείου, Γ. Ρήγας, Κ. Τσιάνο, Στ. Ντουφεζή, Γ. Ιορδανίδη, Β. Βαφέα, Β. Θεοδωρόπουλο, Κ. Κατζουράκη, Π. Μιχαηλίδη, Ε. Πέγκα κ.ά. Στον κινηματογράφο έχει συνεργαστεί με τους: Ν. Γιαννόπουλο, Ν. Γραμματικό, Γ. Καρυπίδη, Ν. Παναγιωτόπουλο, Π. Καρκανεβάτο και Φ. Σισκοπούλου. Το 2000 τιμήθηκε με βραβείο Μουσικής Θεάτρου για τη μουσική της παράστασης *Γέρμα*, στο Εθνικό Θέατρο. Οι προσωπικοί του δίσκοι *Τέμπλο* (1997), *Ο θυρωρός* (2001) και *Παράξενες ιστορίες* (2003), έχουν κυκλοφορήσει στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

ΣΤΕΛΙΟΣ ΤΖΟΛΟΠΟΥΛΟΣ



Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι φοιτητής της τμήματος Φυσικών Επιστημών του Ε.Α.Π. Ασχολείται με το σχεδιασμό φωτισμών θεατρικών παραστάσεων από το 1991. Έχει συνεργαστεί με τον Ο.Π.Π.Ε.Θ. '97 (*Περιμένοντας τον Γκοντό* και *Κάιν* -σκην. Μ. Βολανάκης), με το Ν.Θ.Θ. (*Ναι* -σκην. Α. Βουτσινάς, *Το παιχνίδι των*

ρόλων -σκην. Γ. Ρήγας, *Τα μαξιλάρια της Ουρανούπολης* -σκην. Σ. Κακάλας), με το Κ.Θ.Β.Ε. (*Ιστορίες από το δάσος της Βιέννης* και *Ιβάνοφ* -σκην.

Ν. Μαστοράκης, *Τρελαντώνης* -σκην. Γ. Καλαϊτζή, *Τέλος καλό όλα καλά* -σκην. Γ. Μιχαηλίδης) και με το Χοροθέατρο του Κ.Θ.Β.Ε. (*Η ωραία κοιμωμένη* [Όπερα του Καΐρου], *Η μνήμη των κύκνων* [Biennale Lyon, Φεστιβάλ Σιγκαπούρης], *Ο ταξιδιώτης του χειμώνα*, *Κιθαιρώνας/ Αριάδνη*, *Το δωμάτιο του Ιγκόρ*, -χορ. Κ. Ρήγος). Το 2006 σχεδίασε τους φωτισμούς για το μιούζικαλ *Ντόλλυ!*, σε σκηνοθεσία Γ. Ιορδανίδη (Κ.Θ.Β.Ε.).

ΝΙΚΟΣ ΒΟΥΔΟΥΡΗΣ



Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι πτυχιούχος του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης. Από το 1976 στράφηκε οριστικά στη μουσική, εγκαταλείποντας τις σπουδές του στη Νομική Σχολή του Α.Π.Θ. 1982-1988: συνεργασία με το Αέναον Χοροθέατρο του Κ.Θ.Β.Ε., όπου συμμετέχει ως πιανίστας στις παραστάσεις: *Μπαλετομάνια*, *Φάσμα*, *Τα μυστήρια του Αιτη* και ως

μουσικός σύμβουλος στις παραστάσεις: *Γιώργος Σεφέρης* και *Τρεις σωματοφύλακες*. Έχει γράψει, προσαρμόσει και διασκευάσει περισσότερα από 300 κομμάτια πιάνου για την άσκηση των χορευτικών της ομάδας. 1988-1993 και 2000 έως σήμερα: καθηγητής μουσικής στην Ανωτέρα Σχολή Δραματικής Τέχνης του Κ.Θ.Β.Ε. Ταυτόχρονα, συνεργάζεται σε μουσικές επιμέλειες θεατρικών έργων. 1993 έως σήμερα: συνεργασία με το Κ.Θ.Β.Ε. ως μουσικός δάσκαλος, συνθέτης ή πιανίστας στα έργα: *Μεταμορφώσεις*, *Αιχμές*, *Χαμάμ*, *Στίχοι*, *Ματωμένος γάμος*, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα επί δύο*, *Πλούτος*, *Καραγκιόζης ο Μέγας*, *Σαμιά*, *Οι αλλοπαρμένοι*, *Εκάβη-Κύκλωπας*, *Το Κατερινάκι από το Χαϊλμπρόν*, *Αντιγόνη*, *Βάτραχοι*, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, *Η μοιρασιά του διαβόλου*, *Τραχίνιες*, *Ο Αρχοντοχωριάτης*, *Ειρήνη*, *Οπερέτα*, *Ντόλλυ!* και, τέλος, ως σκηνοθέτης στα εκπαιδευτικά προγράμματα *Σερφάροντας στο Κ.Θ.Β.Ε.* και *Ιλιάδος Ίχθυευσis*.

KATERINA PETSATΩΔΗ



Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ. Ως βοηθός σκηνοθέτη συνεργάστηκε με το Κ.Θ.Β.Ε. στις παραστάσεις: *Το δόντι του εγκλήματος* (σκην. Μ. Πάσσαρη), *Η μοιρασιά του διαβόλου* (σκην. Π. Σεβαστικό-γλου) και *Ήταν όλοι τους παι-διά μου* (σκην. Κ. Αρβανιτάκης), καθώς και στις παραστάσεις *Χορός μεταμφιεσμένων* και *Μαγικός αυλός* με την Όπερα Θεσσαλονίκης, όπου έχει, επίσης, εργαστεί και ως οδηγός σκηνής.

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΚΟΛΛΑΣ



Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, το 1981. Πήρε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής σε ηλικία εννέα ετών, κερδίζοντας μια τριετή υποτροφία από το Βαφοπούλειο Ίδρυμα, μετά από διαγωνισμό. Είναι τελειόφοιτος του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ (εργ. Τ. Μακρή). Παρακολούθησε, επίσης, μαθήματα σκηνογραφίας και ενδυματολογίας στο Τμήμα Θεάτρου της ίδιας Σχολής με καθηγήτρια την Ι. Μανωλεδάκη. Από το 2001 ασχολείται με το Θέατρο. Ως βοηθός σκηνογράφου-ενδυματολόγου συνεργάστηκε σε παραγωγές Όπερας και Θεάτρου με τους Ι. Μανωλεδάκη, Pamela Howard, Μ. Τριανταφυλλίδου, Γ. Μετζι-κόφ, Κ. Δημητριάδη: *Il Barbiere di Siviglia* (Όπερα Δωματίου), *Fidelio*, *Tosca*, *Don Giovanni*, *Amahl and the Night Visitors*, *Un Ballo in Maschera*, *Τα Ελληνικά πάθη* (Όπερα Θεσσαλονίκης), *Η τύχη της Μαρούλας*, *Οπερέτα* (Κ.Θ.Β.Ε.), *Το φράγμα*, *Εκκλησιάζουσες*, *Ο έμπορος της Βενετίας*, *Ο άγνωστος εχθρός* (Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»), *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του* (Δημοτικό Θέατρο Σταυρούπολης), *Οι δρόμοι των караβανιών* (Πολιτιστική Ολυμπιάδα), καθώς και στη Χριστουγεννιάτικη εκδήλωση του Κέντρου Απόδημου Ελληνισμού. Συμμετείχε στη διαμόρφωση του εκθε-σιακού χώρου της Όπερας Θεσσαλονίκης στο πλαίσιο της έκθεσης *Το Θέατρο στη Θεσσαλονίκη* που οργά-

νωσε το Ίδρυμα Μελίνα Μερκούρη στη ΔΕΘ. Ασχολήθηκε με τη συντήρηση και την κατασκευή θεατρικών κοστούμιών και αντικειμένων της Ι. Μανωλεδάκη για τη συμμετοχή της στο Ελληνικό περίπτερο της 'Quadriennale' σκηνογραφίας της Πράγας. Πρώτη αυτόνομη σκηνογραφία του, στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», με το έργο *Δάφνες και μικροδάφνες* (σκην. Ε. Βασιλικιώτη).

TATIANA MYPKOY



Γεννήθηκε στην Αθήνα, το 1980. Είναι απόφοιτος της Ανώτερης Επαγγελματικής Σχολής Χορού του Δήμου Σταυρούπο-λης. Σπούδασε θεωρητικά της μουσικής, φλογέρα και φλάουτο στο Μακεδονικό Ωδείο Θεσσα-λονίκης. Παρακολούθησε το τμήμα Dance maker (χορογρα-φίας) στην Arnhem Dance Academe. Είναι ιδρυτικό μέλος της ομάδας χορού "INERTIA".

Συμμετείχε στην 11^η και 12^η Biennale Νέων Καλλιτε-χνών στο τμήμα χορού. Επίσης στο "Festival Monumenti" στην Perugia. Συνεργάστηκε με την Όπερα Θεσσαλονίκης στις παραστάσεις: *Un Ballo in Maschera* (Χορεύτρια) και ως βοηθός σκηνοθέτη στην *La Bohème*. Πήρε μέρος στα έργα του Κ.Θ.Β.Ε.: *Αρχοντοχωριάτης* (σκην. Γ. Ιορδανίδης), *Τέλος καλό όλα καλά* (σκην. Γ. Μιχαλίδης), ως βοηθός χορογρά-φου στην *Ωραία Ταϊλάνδη* (σκην. Π. Μιχαλίδης) και στο *Τσικλινιάν* (σκην. Τ. Ράντζος), ως βοηθός σκη-νοθέτη στον *Πρώτο έρωτα* και *Ο πειρασμός* (σκην. Π. Μιχαλίδης).

Βιογραφικά σημειώματα – Οι ηθοποιοί

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΓΙΑΜΑΛΗ



Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. και της Αγγλικής Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Συνεργάστηκε με το Κ.Θ.Β.Ε., τη Θεατρική Διαδρομή, τα ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Καλαμάτας, Πάτρας και Βόλου, την Εθνική Λυρική Σκηνή, το Θέατρο Άνοιξης, το Εθνικό Θέατρο, με τους σκηνοθέτες: Α. Βουτσινά, Γ. Μιχαηλίδη, Κ. Αποστόλου,

Ν. Χαραλάμπους, Φ. Μπουντούρογλου, Δ. Πανατζή, Κ. Νταλιάνη, Ε. Βασιλικιώτη, Ν. Αρμάο, Θ. Εσπίριτου, Α. Στάικο, Γ. Κακλέα, Κ. Φέρρη, Κ. Τσιάνο, Θ. Μουμουλίδη, Γ. Μαργαρίτη, Π. Μιχαηλίδη, Γ. Καλαϊτζή, Π. Ζηβανό, Α. Ρέτλι, Γ. Ιορδανίδη, Σ. Χατζάκη. Τελευταία, συνεργάστηκε και πάλι με το Κ.Θ.Β.Ε. στις παραστάσεις: *Γλυκιά μου Ίρμα* (Κομπέρ), *Τρελαντώνης* (Βασίλισσα, Μπτέρα), *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (Μι Τσου), *Το Κατερινάκι από το Χαϊλμπρόν* (Άγγελος), *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (Χείζελ), *Ο Αρχοντοχωριάτης* (Τραγουδίστρια), *Οπερέτα* (Μαρκησία), *Ουζερί Τσιτσάνης - Παύλου Μελά 22* (Ζωή Τσιτσάνη, Γερμανίδα). Έχει πάρει μέρος σε πολλές συναυλίες και συμμετέχει σε δισκογραφικές δουλειές των συνθετών: Μ. Θεοδωράκη, Μ. Χατζιδάκη, Γ. Σπανού, Γ. Μαρκόπουλου, Τ. Καρακατσάνη, Η. Ανδριοπούλου, Π. Ανδριτσάκη, Δ. Παπαδημητρίου, Γ. Ανδρέου, Κ. Ζευγαδέλη, Η. Λιουγκού, Σ. Αρσένη, Κ. Βόμβολου, Γ. Χριστιανάκη.

ΤΙΝΑ ΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ



Γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι αριστούχος απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. (2001), απόφοιτος του θερινού Τμήματος του Lee Strasberg Theatre and Film Institute στη Νέα Υόρκη και πτυχιούχος του Τμήματος Κοινωνικής Πολιτικής και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πάντειου Πανεπιστημίου. Συμμετείχε στις παραστάσεις του

Κ.Θ.Β.Ε.: *Ντόλλυ!* (σκην. Γ. Ιορδανίδη), *Οπερέτα*

(σκην. Β. Νικολαΐδης), *Το απδόνι και ο αυτοκράτορας* (σκην. Ε. Θεοδώρου), *Τραχίνιες* (σκην. Β. Αρδίτης), *Ηρακλής* (σκην. Α. Σερμπάν). Συμμετείχε, επίσης, στις παραστάσεις: *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (σκην. Δ. Μαυρίκιος, Εθνικό Θέατρο), *Η αρπαγή της πριγκίπισσας Αιώρας* (σκην. Ι. Σιδέρης, Νέο Θέατρο Θεσσαλονίκης). Στο πλαίσιο της 4^{ης} θερινής Ακαδημίας του Εθνικού Θεάτρου συμμετείχε στην performance *ODC... after Homer Ποταμός Λεξεών* (σκην. Ε. Παπακωνσταντίνου-Δ. Καμαρωτός, ODC Ensemble).

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΙΔΗ



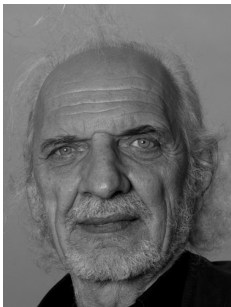
Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. Έχει συνεργαστεί με το Κ.Θ.Β.Ε., τους θιάσους της Κ. Δανδουλάκη, του Κ. Καρρά, του Γ. Βόγλη, το Θέατρο Λαμπέτη, το Θέατρο Αθήναιον, το Αμφιθέατρο του Σπ. Ευαγγελιάτου, τα ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Κρήτης, Ρόδου και Καλαμάτας. Έχει πάρει μέρος στις παραστάσεις: *Ερωφίλη* (Ερωφίλη) *Εβραία* (Εβραία), *Γλάρος* (Μάσα), *Δράκος* (Έλσα), *Ομήρου Οδύσσεια* (Αθηνά), *Το φάντασμα της Μασσαλίας* (Ραχήλ), *Κλυταιμνήστρα*, *Η γυναίκα του Λωτ* (Θεοδώρα), *Λυτρωμένοι* (Μαίρη), *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (Κα Σιν), *Τραχίνιες* (Τροφός), *Ο Αρχοντοχωριάτης* (κα Ζουρντέν), *Ιβάνοφ* (Αβνόντια Ναζάροβνα), *Ντόλλυ!* (Φλόρα Βαν Χόϊζεν) κ.ά. Συνεργάστηκε με τους σκηνοθέτες: Σπ. Ευαγγελάτο, Ν. Κούνδουρο, Δ. Χρονόπουλο, Γ. Ρεμούνδο, Α. Βουτσινά, Ν. Χαραλάμπους, Γ. Ιορδανίδη, Κ. Κατσουλάκη, Λ. Τριβιζά, Π. Ζηβανό, Β. Αρδίτη, Ν. Μαστοράκη. Το Μάιο του 2004, στον πανελλήνιο διαγωνισμό ερασιτεχνικών θιάσων στη Βέροια, πήρε το πρώτο βραβείο ενδυματολογίας με το έργο *Γέρμα*. Επιμελήθηκε τα κοστούμια στο *Παίδι* του Γ. Φόσε (σκην. Π. Ζηβανός, Πειραματική σκηνή της «Τέχνης»).

ΧΡΥΣΑ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ



Γεννήθηκε στην Αθήνα, το 1976. Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής Αθηνών (1999) και της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών (1999). Συνέχισε τις σπουδές της στη R.A.D.A. στο Λονδίνο, με μεταπτυχιακό στη σκηνοθεσία (2001). Συνεργάστηκε με το Place Theatre του Λονδίνου στο έργο *Melanostos* μια διασκευή του έργου *Πίτερ, Ντένε, Φος* του Τ. Μπέρνχαρτ (Ντένε, σκν. Σ. Γκουντούνα), με την «Άλλη Σκηνή» του Ν. Περέλν στο έργο *Μισοφέγγα* (Νέα, σκν. Ο. Ποζέλη), με το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου στο έργο *Strange Lands* (Μίλα, σκν. Τ. Μπαντής), με το «Ανοιχτό Θέατρο» στην *Ορέστεια* (Χορός, σκν. Γ. Μιχαηλίδης), με το Κ.Θ.Β.Ε. στο έργο *Ο Μικρός Πρίγκιπας* (Επιχειρηματίας, σκν. Τ. Ράτζος), *Τραχίνιες* (σκν. Β. Αρδίτης) και *Το απόδονι και αυτοκράτορας* (Ξωτικό, σκν. Ε. Θεοδώρου), με το Studio Vis Motrix στο μονόλογο *Ανοιχτές δοκιμές γένους θηλυκού* (σκν. Γ. Αστέρης), με το Θεσσαλικό Θέατρο στο έργο *Προμηθέας Δεσμώτης* (σκν. Κ. Καζάκος). Συνεργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτης με τους Β. Μαυρομάτη, Β. Ναχμία, Τ. Μπαντή. Παρακολούθησε σεμινάρια με τους Μ. Μαρμαρινό, Complicité Hollandia, Eugenio Barba, Marco Martinez, Μ. Λυμπεροπούλου, Β. Ναχμία, Τ. Μπαντή.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΜΠΕΡΙΔΗΣ



Γεννήθηκε στη Δράμα. Φοίτησε στις Δραματικές Σχολές του Εθνικού Θεάτρου και του Πέλου Κατσέλη. Συμμετείχε, ως σπουδαστής σε παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, του Κ.Θ.Β.Ε. και ως χορευτής στην ομάδα «Χορικά» της Ζ. Νικολούδη. Ως επαγγελματίας πρωτοεμφανίζεται με το Λαϊκό Θέατρο του Μ. Κατράκη. Στη δεκαετία του '70-'80 συμμετείχε στον πυρήνα που δημιούργησε το Ελεύθερο Θέατρο. Τη δεκαετία του '80, με τα μέλη του Ελεύθερου Θεάτρου και άλλους ηθοποιούς, μετασκευάζοντας ένα παλιό γκαράζ, δημιούργησαν το θέατρο «Αμόρε» και την ομάδα «Θέατρο της Αθήνας», με την οποία συμμετείχε στις παραστά-

σεις: *Λυσιστράτη* (σκν. Στ. Ντουφεξής), *Μπάαλ* (σκν. Χ.Ο. Χάους), *Κυρία των δυνάμεων* (σκν. Π. Γκαϊταντζή), και *Γάμοι* (σκν. Π. Μάρκαρης). Συνεργάστηκε με το Θέατρο Τέχνης (*Πράβδα*), το Εθνικό Θέατρο (*Οι μάγισσες του Σάλεμ*), το Αμφι-θέατρο του Σπ. Ευαγγελάτου (*Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*), το Θέατρο «Κάππα» του Ν. Κούρκουλου (*Η φωλιά του κούκου*), το θέατρο Ξ. Καλογεροπούλου (*Ένας μίνας στην εξοχή*) και τους «Δεσμούς» της Α. Παπαθανασίου (*Βυσσινόκηπος*). Συμμετείχε, επίσης, στις παραστάσεις: *Πέρα από τον ορίζοντα* (σκν. Γ. Μαργαρίτης), *Δον Ζουάν* (σκν. Β. Νικολαΐδης), *Οθέλλος* (σκν. Κ. Καζάκος), *Λίστα γάμου* (σκν. Γ. Κιμούλης), *Παραμύθι χωρίς όνομα* (σκν. Θ. Μουμουλίδης), *Λούλου* (σκν. Α. Καλογριδής), *Ηρακλής* (σκν. Α. Σερμπάν), *Το Κατερινάκι από το Χαϊλμπρόν* (σκν. Α. Ρέτλι), *Τα ελάφια και οι κατάρες* (σκν. Μ. Αβκιραν), *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* (σκν. Β. Νικολαΐδης), *Ειρήνη* (σκν. Γ. Ιορδανίδης) και *Ιβάνοφ* (σκν. Ν. Μαστοράκης). Εμφανίστηκε σε πολλές τηλεοπτικές σειρές, καθώς και σε κινηματογραφικές ταινίες των Θ. Αγγελόπουλου, Π. Βούλγαρη, Α. Θωμόπουλου, Λ. Παπαστάθη, Ν. Σμαράγδη, Χ. Χριστοφή και Θ. Μαραγκού.

ΞΑΝΘΙΠΠΗ ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗ



Γεννήθηκε στα Ν. Μουδανιά Χαλκιδικής. Από ηλικία δεκαέξι ετών αρχίζει την ενασχόλησή της με το παραδοσιακό τραγούδι, συλλέγοντας τραγούδια της Μακεδονίας και στη συνέχεια της υπόλοιπης Ελλάδας. Με ένα σημαντικό αρχείο, κάνει τις πρώτες της εκπομπές στο Ραδιοφωνικό Σταθμό Μακεδονίας. Για πολλά χρόνια τραγουδάει το γνήσιο δημοτικό τραγούδι με έναν μοναδικό τρόπο, και επί πλέον το ερμηνεύει με τα πλούσια φωνητικά της προσόντα. Η πορεία της κορυφώνεται στη δεκαετία του εξήντα και γίνεται ευρύτερα γνωστή, δισκογραφώντας τραγούδια της Μακεδονίας. Έχει βραβευτεί πολλές φορές σε Παγκόσμια Φεστιβάλ και έχει αποσπάσει Χρυσά Βραβεία Βαλκανιάδος (Σόφια), Ευρώπης (Ντιζόν, Γαλλία). Έχει τραγουδήσει για την ομογένεια στην Αμερική, Αυστραλία, Καναδά. Τη δεκαετία του '70 αρχίζει να ασχολείται με το έντεχνο τραγούδι, με τραγούδια των Χατζηδάκη, Καλδάρη, Πλέσσα, Μαρκόπουλο. Στη

δεκαετία του ενενήντα, συνεργάζεται με το Πανεπιστήμιο Κρήτης και κάνει ένα σπουδαίο άλμπουμ με Μακεδονίτικα τραγούδια, που γίνεται αφορμή να βραβευτεί από την Ακαδημία Αθηνών με τρίπτυχο βραβείο φωνής, ήθους, πατριωτισμού. Επί σειρά ετών δίνει συναυλίες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Η πολύχρονη θητεία της στο έντεχνο και στο παραδοσιακό τραγούδι, την κατατάσσει ως μία από τις πιο σπουδαίες φωνές της χώρας, που αθόρυβα και ταπεινά υπηρετεί την Τέχνη. Γράφει διηγήματα με μια ερασιτεχνική αθωότητα που θα τη ζήλευαν επαγγελματίες: *Η άνοιξη της σιωπής, Ο δρόμος των λύκων, Έρωτας δυνάστης*, κ.ά.

ΜΑΡΙΑ ΚΑΡΑΜΗΤΡΗ



Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. (1997). Συνεργάστηκε με το Κ.Θ.Β.Ε. στις παραστάσεις: *Όπως σας αρέσει* (σκην. Β. Παπαβασιλείου), *Όταν οι γυναίκες το γλεντούν* (σκην. Γ. Ιορδανίδης), *Playmobil* (σκην. Φ. Μακρής), *Του νεκρού αδελφού* (σκην. Σ. Χατζάκης), *Εκάβη-Κύκλωπας* (σκην. Δ. Χρονόπουλος

-Γ. Ρήγας), *Στέλλα Βιολάντη* (σκην. Γ. Παρασκευόπουλος), *Γερνάω επιτυχώς* (σκην. Σ. Χατζάκης), *Τρελαντώνης* (σκην. Γ. Καλαϊτζή), *Ιστορίες από το δάσος της Βιέννης* (σκην. Ν. Μαστοράκης), *Τα ελάφια και οι κατάρες* (σκην. Μ. Άβκιραν), *Γόλφω!* (σκην. Σ. Κακάλας), *Τσικλινιτάν* (σκην. Τ. Ράτζος) και *Ευτυχώς τρελάθηκα* (σκην. Ν.Αρμάος).

BIBIAN KONTOMARH



Γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι αριστούχος απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου. Συνεργάστηκε με το θέατρο του Ήλιου στις παραστάσεις: *Μόγλης, Πίτερ Παν* (Πίτερ Παν, σκην. Α. Παπασπύρος), με το Εθνικό Θέατρο: *Του νεκρού αδελφού* (σκην. Σ. Χατζάκης), *Εκκλησιάζουσες* (σκην. Κ. Ρουγγέρη), *Ορνίθες* (σκην. Κ. Τσιάνος), *Φοιτητές*

(Κλειώ, σκην. Κ. Τσιάνος), *Το νησί των μεταναστών* (σκην. Π. Σεβαστίκογλου), *Ίων* (σκην. Λ. Κονιόρδου), με το Αμφι-θέατρο: *Ιφιγένεια εν Ταύροις, Μήδεια, Οι τρελοί της Βαλένθια* (Φαίδρα, σκην. Σπ. Ευγενλάτος), *Τρεις κύβοι ζάχαρη για τον καφέ της Κίρκης* (σκην. Λ. Τασσοπούλου), με το θέατρο Πολιτεία: *Εκκλησιάζουσες* (σκην. Σ. Χατζάκης), με το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας: *Λυσιστράτη, Βυσσινόκηπος* (Άννια, σκην. Θ. Μουμουλίδης), με το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Λάρισας: *Ράφτης κυριών* (Υβόν Μουλινό, σκην. Γ. Ιορδανίδης), με το Κ.Θ.Β.Ε.: *Αρχοντοχωριάτης* (Νικόλ, σκην. Γ. Ιορδανίδης), *Η ωραία Ταϊλάνδη* (Λίτσα, σκην. Π. Μιχαηλίδης), *Πειρασμός* (Καλλιόπη, σκην. Π. Μιχαηλίδης). Στον κινηματογράφο συνεργάστηκε με τον Β. Σερντάρη στην ταινία *Βαστική* (Β' γυναικείος ρόλος) και στις μικρού μήκους, *67%* (σκην. Δ. Νικολοπούλου), *Η πλαιοία* (σκην. Π. Ανδρακάκος). Στην τηλεόραση συνεργάστηκε με τους Μ. Σπανό, Χ. Δήμα, Λ. Λαζόπουλο και Λ. Ζαρουτιάδη.

ΒΑΣΙΑ ΛΑΚΟΥΜΕΝΤΑ



Γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι απόφοιτος της σχολής Θεοδοσιάδης. Έχει σπουδάσει κλασικό τραγούδι με τη Δ. Τσίλφ και χορό στη σχολή της Ρ. Μάνου. Από το 1996 έχει συνεργαστεί με την Παιδαγωγική Σκηνή της Τζ. Φωτίου στα έργα: *Τα ταξίδια του τυχερού Πέτρου, Ορφέας και Ευριδίκη, Ανδρομέδα και Παραμύθι της Ανέμης* σε σκηνοθεσίες της ίδιας. Με το θέατρο ΕΛΥΖΕ στα έργα: *Αγκάλιασέ με Φολβίλ* (Υπηρέτρια, σκην. Μ.Α. Παπαδοπούλου) και *Ένα σπίτι άνω κάτω* (Ένα Βήτα, σκην. Μ. Ρεσιλάς). Με το θίασο του Θ. Καρακατσάνη στις *Ορνίθες* (Κήρυκας, σκην. Θ. Καρακατσάνης). Με το Εθνικό Θέατρο στη *Χώρα των πουλιών* (Πατραλοία, σκην. Γ. Καλαϊτζόπουλος). Με το θέατρο ΗΒΗ στο *Άνθρωπος εν πολέμω* (Κασσάνδρα). Και με το Κ.Θ.Β.Ε. στην *Ντόλλυ!* (Μίνι Φέι, σκην. Γ. Ιορδανίδης). Έχει συμμετάσχει σε μια ταινία μικρού μήκους και στις τηλεοπτικές σειρές *Σκιές στο περιστύλιο, Φωνή* (ΕΤ1), *Μέχρι τρεις είναι δεσμός*. Από το 2004 συνεργάζεται με το μουσικοσυνθέτη Τ. Καρακατσάνη σε διάφορα ρεσιτάλ, συναυλίες και στη δισκογραφία.

ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΣΗΣ



Γεννήθηκε στον Πειραιά. Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Πέλου Κατσέλη. Έχει συνεργαστεί με το Αμφι-θέατρο του Σπ. Ευαγγελάτου (ιδρυτικό στέλεχος), το Εθνικό θέατρο, το Θέατρο Τέχνης Κ. Κουν, το Κ.Θ.Β.Ε., τα ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Λάρισας, Καλαμάτας, Κρήτης, Ρόδου, με την Ξένια Καλονεροπούλου και άλλα θεατρικά σχήματα. Έχει ερμηνεύσει τους ρόλους: Ερωτόκριτος, Μυρίνη (*Λυσιστράτη*), Ερμής (*Πλούτος*), Πανάρετος (*Ερωφίλη*), Άμλετ, Ασπρώφ (*Ο θεός Βάνιας*), Μαλβόλιο (*Δωδέκατη νύχτα*), Πίσαμ (*Η όπερα της πεντάρας*), Οδυσσέας (*Οδύσσεια*), Αιακός (*Βάτραχοι*), Ευριπίδης (*Αχαρνείς*), Δάσκαλος (*Παραμύθι χωρίς όνομα*), Ορέστης (*Ηλέκτρα*), Ζαρλός (*Φον Δημητράκης*), Σολιόνι (*Οι τρεις αδελφές*), Γκίρι (*Η άνοδος και η πτώση του Αρτούρο Ουί*), Κάμιλος (*Χειμωνιάτικο παραμύθι*), Νουρήμπες (*Καπετάν Μιχάλης*), Λογιότατος (*Βαβυλωνία*), Βαν Νταάν (*Το ημερολόγιο της Άννας Φρανκ*), Δάσκαλος φιλοσοφίας (*Ο αρχοντοχωριάτης*), Λαφέ (*Τέλος καλό όλα καλά*), Καθηγητής (*Οπερέτα*) κ.ά.

ΠΑΟΛΑ ΜΥΛΩΝΑ



Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Γ. Ροντίδη (2005). Είναι, επίσης, σπουδάστρια στο 2ο έτος της ανώτερης επαγγελματικής σχολής μπαλέτου της Μ. Καφαντάρη, καθώς και κάτοχος του επιπέδου Intermediate του συστήματος της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου κατόπιν μαθημάτων και προετοιμασίας στη σχολή του χορογράφου-χορευτή Θ. Γκουντή. Συνεργάστηκε με το Κ.Θ.Β.Ε. στις παραστάσεις: *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* (Ζωστή, σκην. Β. Νικολαΐδης), *Τέλος καλό όλα καλά* (Ισαβέλλα, σκην. Γ. Μιχαηλίδης), *Ιβάνοφ* (σκην. Ν. Μαστοράκης), *Ντόλλυ!* (σκην. Γ. Ιορδανίδης και ως βοηθός χορογράφου). Έχει παρακολουθήσει σεμινάρια κλασικού μπαλέτου, σύγχρονου χορού και jazz στη Νέα Υόρκη στις σχολές της Martha Graham, Broodway dance centre, steps on Broodway και Alvin Ailey. Έχει κάνει μαθήματα πιάνου, σολφέζ και αρμονίας με την Μαντοβάνι, Μ. Αθανασάτου και Μ. Γκουντή.

ΜΑΡΙΑ ΝΑΥΠΛΙΩΤΟΥ



Φοίτησε στη Δραματική Σχολή «Σύγχρονο Θέατρο Αθήνας» (1998) και είναι απόφοιτος της Επαγγελματικής Σχολής Χορού «Ραλλού Μάνου» (1990). Παρακολούθησε, επίσης, μαθήματα υποκριτικής στο θεατρικό εργαστήριο του Γιάννη Ρήγα και μαθήματα χορού στη σχολή «Ροδόπη Κουβάρη». Συνεργάστηκε με το Εθνικό Θέατρο στις παραστάσεις: *Βασιλιάς Δηρ* (Ρεγάνη), *Η τέταρτη αδερφή* (Βιέρα, Β΄ βραβείο ερμηνείας γυναικείου ρόλου του περιοδικού *Αθηνόραμα*), *Αγάπης αγώνας άγονος* (Πριγκίπισσα, Πειραματική Σκηνή), *Ορέστεια* (Θεά Αθηνά), *Δον Ζουάν* (Δόνια Ελβίρα), *Ξαφνικά πέσει το καλοκαίρι* (Κάθριν), *Ίωνας*, *Ιππόλυτος* (Αφροδίτη). Με το Κ.Θ.Β.Ε.: *Δωδέκατη νύχτα* (Ολίβια) και *Φοίνισσες* (Αντιγόνη). Επίσης έπαιξε το ρόλο της Μήδειας στην παράσταση *Μήδεια η εξοδος* (Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Δράματος, Δελφοί). Έπαιξε τον πρώτο γυναικείο ρόλο στις κινηματογραφικές ταινίες: *Πεθαίνοντας στην Αθήνα* του Ν. Παναγιωτόπουλου, *Η χωροδία του Χαρίτωνα* του Γ. Καραντινάκη, *Η Νιόβη χορεύει για τη ζωή* της (Νιόβη, Παραγωγή της NET), *Από 'δω και πέρα* (Δάφνη, Εθνική Σχολή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης, Λονδίνο) και το ρόλο της Πόπης στην ταινία *Ψυχή στο στόμα* του Ι. Οικονομίδη. Συμμετείχε στις τηλεοπτικές σειρές: *Μείνε πλάι μου* (Μελίνα, Alpha) και *Η αίθουσα του θρόνου* (Γλαύκη, Mega). Συμμετείχε σε παραστάσεις χορού με την ομάδα «Ροές» της Σοφίας Σπυράτου, με την ομάδα «Ανδρομέδα» και με το «Ελληνικό χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου.

ΛΙΔΙΑ ΠΑΛΑΝΤΖΑ



Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. Συνεργάστηκε με το Κ.Θ.Β.Ε. στις παραστάσεις: *Ματωμένος γάμος* (Νύφη), *Δόνια Ροζίτα* (Δόνια Ροζίτα), *Πάρτυ γενεθλίων* (Λούλου), *Το φιόρο του λεβάντε* (Λιλή), *Το καινούργιο σπίτι* (Μενεγκίν), *Οθέλλος* (Μπιάνκα), *Η μεγάλη στιγμή* (Μίνα), *Ο Λεπρέντης* (Σμαράγδα), *Κρίμα*

που είναι πόρνη (Φιλότης), *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (Ζιζάνιο), *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* (Ντίνα Αγκάτσι), *Το όνειρο του σκιάχτρου* (Τιτιβούε), *Το φιντανάκι* (Εύα), *Κα-λοκαίρι και καταχνιά* (Νέλι), *Ένα καπέλο από ψάθα Ιταλίας* (Βιρζινί), *Ο γάμος* (Αμαλία), *Η νύφη της Κούλουρης* (Αγγέλω), *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (Μίννυ), *Τσικλιντάν* (Φανή), *Μικροαστικά*, *Του νε-κρού αδελφού*, *Καραγκιόζης ο Μέγας*, *Οράματα και θάματα*, *Ικέτιδες*, *Τρώαδες*, *Όρνιθες*, *Νεφέλες*, *Ηλέκτρα*, *Βάκχες*, *Κύκλωπας*, *Επτά επί Θήβας*, *Λυσιστράτη*, *Πενθεσίλεια*, *Ερωφίλη*, *Φοίνισσες* κ.ά. Συνεργάστηκε με τους σκηνοθέτες: Γ. Μιχαηλίδη, Α. Βουτσινά, Κ. Τσιάνο, Γ. Χουβαρδά, Γ. Αρμένη, Ν. Χαραλάμπους, Δ. Έξαρχο, Χ. Κανδρεβιώτου, Ε. Βασιλικιώτη, Ν. Αρμάο, Ν. Χουρμουζιάδη, Π. Οικονομούλου, Στ. Τσακίρη, Τ. Καλφόπουλο, Γ. Καλατζόπουλο, Στ. Γούτη, Γ. Ρήγα, Χ. Χριστοφί, Ν. Νικολάου, Β. Θεοδωρόπουλο, Τ. Ράντζο, Σ. Χατζάκη. Έπαιξε στην ταινία μεγάλου μήκους *Γάμος στο περιθώριο* (σκην. Β. Κεσσίσογλου).

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΕΤΚΟΥ



Γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής Βεάκη (2000) και τελειόφοιτη του Οικονομικού Πανεπιστημίου Πειραιά. Συνεργάστηκε με το Κ.Θ.Β.Ε. στις παραστάσεις: *Τσικλιντάν* (Κυρά Σουλτάνα, Νοσοκόμα, σκην. Τ. Ράτζος) και *Ευτυχώς τρελάθηκα* (Ηρώ, σκην. Ν. Αρμάος). Με το Αμφιθέατρο του Σπ. Ευαγγελάτου: *Οιδίποδας επί Κολωνώ* (Ισμήνη), *Ολυμπία - Ειρήνη*, φεστιβάλ Ολυμπίας στο πλαίσιο της πολιτιστικής Ολυμπιάδας, *Ανδρομάχη* (Χορός, Επίδαυρος). Με το «Ανοιχτό Θέατρο» του Γ. Μιχαηλίδη: *Ορέστεια* (Χορός). Επίσης, έχει συνεργαστεί με το ΔΗ.Π.Ε.Θ.Ε. Πάτρας στον *Υπνρέτη δύο αφεντάδων* (Κλαρίσα, σκην. Θ. Μουμουλίδης), με το ΔΗ.Π.Ε.Θ.Ε. Καλαμάτας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (Χορός, σκην. Στ. Τσακίρης), με το ΔΗ.Π.Ε.Θ.Ε. Λάρισας στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (σκην. Κ. Αρζόγλου, παιδική σκηνή). Στον κινηματογράφο έλαβε μέρος στις ταινίες: *Μια μέρα τη νύχτα* του Γ. Πανουσόπουλου, *Η Λίζα και οι άλλοι* του Ν. Περάκη, καθώς και στο δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ *Ταξιδεύοντας - Σύρος* της Κ. Τσουράκη. Έχει παρακολουθήσει μαθήματα μονωδίας στο ωδείο Φ. Νάκας με τη Λ. Αγγελοπούλου.

ΕΡΑΤΩ ΠΙΣΣΗ



Γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι τελειόφοιτος του Τμήματος Γαλλικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και αριστούχος απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου (2001). Παρακολούθησε μαθήματα κλασικού χορού (1989-1995), υπό την καθοδήγηση του Θ. Γκουντί, στην Πρέβεζα. Παρακολούθησε το σεμινάριο τη Λ. Κονιόρδου «Αντιθέσεις στο αρχαίο δράμα» και είναι απόφοιτος της Θερινής Ακαδημίας του Εθνικού Θεάτρου, στο πλαίσιο της οποίας πήρε μέρος στην παράσταση *Οι γυναίκες στον Σαίξπηρ* (σκην. Κ. Αρβανιτάκης). Με το ΔΗ.Π.Ε.Θ.Ε. Καλαμάτας συνεργάστηκε στις παραστάσεις: *Ο χρουσαϊτός Άιγας κ' η βασιλιπούλα Ροδογάλη* (Ροδογάλη, σκην. Τ. Ράτζος) και *Ορέστης* (Ερμιόνη, σκην. Στ. Τσακίρης). Συμμετείχε, επίσης, στις παραστάσεις του Κ.Θ.Β.Ε.: *Το αθάνατο νερό* (Κόρη, σκην. Τ. Ράτζος), *Αρκαδία* (Τομασίνα, σκην. Κ. Αρβανιτάκης), *Τραχίνιες* (σκην. Β. Αρδίτης), *Ο αρχοντοχωριάτης* (Λουσίλ, σκην. Γ. Ιορδανίδης), *Από 'δω και πέρα* (Τζέννυ, σκην. Κ. Αρβανιτάκης), *Οπερέτα* (Αλμπερτίνα, σκην. Β. Νικολαΐδης) και *Ντόλλυ!* (Ερμενγκάρντε, σκην. Γ. Ιορδανίδης). Τέλος, συνεργάστηκε με τον Τ. Ράτζο στην παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε. *Ο Μικρός Πρίγκιπας*, ως βοηθός σκηνοθέτη.

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΣΑΡΟΓΛΟΥ



Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής «Θυμέλη» (1998). Σπούδασε μουσική και χορό και παρακολούθησε σεμινάρια υποκριτικής. Συμμετείχε, επίσης, σε παραστάσεις stand up comedy και commedia dell' arte. Συνεργάστηκε με το χοροθέατρο «Παρουσίες» της Μπ. Βυτινάρου. Έπαιξε στην ταινία *Το μίλλον της Έριδος* του Β. Μπουντούρη (Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 2000). Συμμετείχε, επίσης, στις παραστάσεις: *Η Μήδεια, ο Κούρδος και τα σφηνάκια* (σκην. Β. Μπουντούρης), *Λυσιστράτη* (σκην. Δ. Καλός), σε φεστιβάλ δραματικών σχολών στο Παρίσι, *Οι θαυμαστοί γάμοι της φωτο-*

γραφίας, της εικόνας και του κινηματογράφου (σκην. Α. Ψαλτόπουλος), *Οι ψευδοεξομολογήσεις* (σκην. Α. Ψαλτόπουλος, Θέατρο Αναζήτηση) και *Οι δρόμοι του ουρανού - ιερές μουσικές* (σκην. Ν. Κούνδουρος). Με το Κ.Θ.Β.Ε. συνεργάστηκε στις παραστάσεις: *Γλυκιά μου Ίρμα* (σκην. Π. Μιχαηλίδης), *Ηρακλής* (σκην. Α. Σερμπάν), *Το Κατερινάκι από το Χαϊλμπρόν* (σκην. Α. Ρέτλι), *Τα ελάφια και οι κατάρες* (σκην. Μ. Άβκιραν), *Τραχίνιες* (σκην. Β. Αρδίτης), *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* (σκην. Β. Νικολαΐδης) και *Ουζερί Τσιτσάνης - Παύλου Μελά 22* (σκην. Σ. Χατζάκης). Τα τελευταία τρία χρόνια ασχολείται με το θέατρο για παιδιά, το θεατρικό παιχνίδι και τη συγγραφή παιδικού θεατρικού κειμένου σε συνεργασία με τη Χ.Α.Ν.Θ. Έχει σκηνοθετήσει για παιδιά τις παραστάσεις: *Ο κύκλος με την κλωδιά*, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, *Η τύχη της Μαρούλας*, *Αφιέρωμα στον Μ. Χατζιδάκι*, *Παραμύθια της Ασίας* κ.ά.

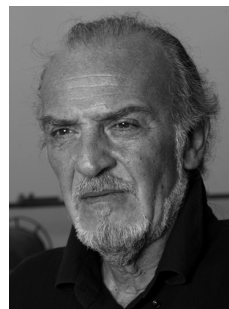
ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΣΤΑΜΟΥΛΗΣ



Γεννήθηκε στην Αθήνα. Παράλληλα με τις σπουδές του στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, σπουδάζει στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου από όπου αποφοιτά με άριστα. Έτσι προσλαμβάνεται στο Εθνικό Θέατρο, όπου παρέμεινε για μια περίπου δεκαετία, συμμετέχοντας σε πολλές παραγωγές του μοντέρνου και του κλασικού ρεπερτορίου. Ενδεικτικά αναφέρονται: *Η εξορία* (Ιωσήφ, σκην. Κ. Μπάκας), *Οιδίπους Τύραννος* (σκην. Γ. Μιχαηλίδης), *Βεγγέρα* (Νίκος, σκην. Γ. Νικολαΐδης), *Οιδίπους επί Κολωνώ* (σκην. Α. Μινωτής), *Η θυσία του Αβραάμ* (Άγγελος, σκην. Α. Μινωτής), *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκαμ* (Έρχαρτ Μπόρκαμ, σκην. Γ. Βεάκης), *Ο Φορτουνάτος* (Φορτουνάτος, σκην. Κ. Αποστόλου), *Πλούτος* (Νεανίας, σκην. Στ. Φασουλής), *Ο έμπορος της Βενετίας* (Λορέντζο, σκην. Κ. Μπάκας), *Η τρέλα του Γεωργίου του Γ΄* (Δούκας Υόρκης, σκην. Α. Βουτσινάς). Στη συνέχεια συνεργάστηκε με το ελεύθερο θέατρο, συμμετέχοντας μεταξύ άλλων στις παραστάσεις: *Ο παππούς έχει πίεςη*, *Οι μικροαστοί* (Πιότρ, σκην. Κ. Καζάκος), *Ο επιθεωρητής έρχεται* (Κροφτ, σκην. Ε. Γαβριηλίδης), *Παθιασμένη γυναίκα* (Τζόνι, σκην. Ν. Τσακίρογλου), *Αλίμονο στους νέους* (Μανώλης, σκην. Κ. Τσιάνος), *Ούτε γάτα ούτε ζημιά* (Νίκος, σκην. Κ.

Τσιάνος), *Η κωμωδία των παρεξηγήσεων* (Αντίφιλος Συρακούσιος, σκην. Ν. Νικολάου, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κοζάνης), *Ο ασυλλόγιστος* (Ασυλλόγιστος, σκην. Γ. Καραχισαρίδης), *Προμηθέας Δεσμώτης* (Κράτος, σκην. Ν. Τσακίρογλου). Συμμετείχε σε πολλές τηλεοπτικές σειρές, όπως: *Μέρες οργής*, *Κόψη του ξυραφιού*, *Δυο ξένοι*, *Φιλαράκια*, *Απαγορευμένη αγάπη* κ.ά., καθώς και στις κινηματογραφικές ταινίες: *Θηλυκή εταιρία* του Ν. Περάκη, *Παιχνίδια στην Εδέμ* της Στ. Μπελέση, *Πάρτα όλα* του Β. Μπουντούρη.

ΑΛΕΞΗΣ ΣΤΑΥΡΑΚΗΣ



Γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι αριστούχος απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του «Πειραϊκού Συνδέσμου». Εργάστηκε με τους θιάσους: Πειραματική Σκηνή Πειραιά, Μ. Ανουσάκη, Γ. Φέρτη -Ξ. Καλογεροπούλου, Α. Βουγιουκλάκη, Δ. Μυράτ, Ε.Λ.Θ. του Μ. Κατράκη, Ε.Θ.Ε. Κρήτης, Κ. Δανδουλάκη, Εθνικό Θέατρο. Συμμετείχε στις παραστάσεις: *Εκατόχροнос*, *Παπαφλέσσας* (Φλέσσας), *Επιθεωρητής* (Χλεστακώφ), *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Γκαίτε (Πυλάδης), *Φτωχέ φονιά*, *Μαντώ Μαυρογένους* (Ξάνθος), *Εύθυμη χήρα*, *Φαύστα*, *Προμηθέας Δεσμώτης* (Ωκεανός), *Ερωφίλη* (Φιλόλογος), *Φουρτουνάτος* (Γιαννούτσος), *Σοκολατένιος στρατιώτης* (Πετκώφ), *Δον Κιχώτης*, *Τέλος καλό όλα καλά*, *Ιππόλυτος*, *Άλκηστις*, *Κύκλωψ*, *Πλούτος*, *Ειρήνη*, *Βάτραχοι*, *Αντιγόνη* (Αγγελιοφόρος), *Οιδίπους Τύραννος* (Τειρεσίας), *Ανάκριση* (3ος Μάρτυρας), *Στρατιώτες* (Υμπύ), *Οθέλλος*, *Η δούκισσα του Μάλφι*, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (Όμπερον), *Μαρά - Σαντ* (Ζακ Ρου), *Μαλλιά κουβάρια* (Λουλάς), *Φουέντε Οβεχούνα* (Διοικητής), *Μαρία Σπιούαρτ* (Τάλμποτ), *Το αυγό* (κος Μπερτουλέ), *Άμλεϊ* (Κλαύδιος), *Προμηθέας Δεσμώτης* (Ωκεανός), *Προμηθέας Δεσμώτης* (Αναλόγιο στο Γ΄ Πρόγραμμα). Εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην εναρκτήρια παράσταση του *Ερωτόκριτου* (Ρήγας) και ακολούθησαν οι παραστάσεις: *Λυσιστράτη* (Κλεονίκη), *Οδύσσεια* (Κύκλωψ), *Γενοβέφα*, *Τίτος Ανδρόνικος* (Σατουρνίνος), *Άμλεϊ* (Κλαύδιος), *Ο γύρος του κόσμου σε 80 ημέρες* (Φιξ), *Βάκχες* (Κάδμος), *Μαρία Σπιούαρτ* (Τάλμποτ), *Αίας* (Τεύκρος), *Μήδεια* (Κρέων).

ΕΥΗ ΣΤΟΪΔΟΥ



Σπούδασε Αγγλική Φιλολογία στο Α.Π.Θ. και υποκριτική στη Δραματική Σχολή Αθηνών του Γ. Θεοδοσιάδη. Έπαιξε στις παραστάσεις: *Παράξενο ζευγάρι, Μαύρη κωμωδία, Περιμένοντας τον Γκοντό, Τρωάδες, Τι είδε ο υπηρέτης, Ο πρίγκιπας των λύκων* (Ομάδα «Bald Theatre»), *Μάκβεθ με παντόφλες, Pressure Points* (Θέατρο Μουσούρη), *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (Δημοτικό Θέατρο Τρικάλων), *Φοίνισσες, Δωδέκατη νύχτα, Πλούτος, Του νεκρού αδελφού, Οι αλλοπαρμένοι, Εκάβη-Κύκλωπας, Γλυκιά μου Ίριμα, Ηρακλής, Οπερέτα, Ντόλλυ!* (Κ.Θ.Β.Ε.), στο μιούζικαλ *Follow the Fellow who Follows a Dream* (Κ.Θ.Β.Ε.-Ε.Λ.Σ.-ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας), *Έλα να φιληθούμε Φολβίλ* (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης). Συμμετείχε στις τηλεοπτικές σειρές *Λόγω τιμής* και *Είμαστε στον αέρα*, σε σειρά *Εκπαιδευτικής Τηλεόρασης*, και στην ταινία μικρού μήκους *Το τελευταίο ταξίδι*. Υπήρξε, επίσης, ραδιοφωνική παραγωγός στον 88.5, παρουσιάστρια τηλεοπτικής εκπομπής και ειδήσεων στην *TV Μακεδονία*, καθώς και μεταφράστρια.

ΕΛΕΑΝΑ ΤΑΧΙΑΟΥ



Γεννήθηκε στη Γλασκώβη και μεγάλωσε στη Θεσσαλονίκη. Αποφοίτησε από τη Δραματική Σχολή Βεάκη (2001) και από το Royal Holloway University of London (1997) με πτυχίο στην Αρχαία Ιστορία. Συνεργάστηκε με το «Θέατρο Τόπος Αλλού» στις παραστάσεις: *Be my Baby* (σκην. Ν. Καμπούρης) και *Στεφάνι ελίας στο νικητή* (σκην. Ν. Καμπούρης) και με το Κ.Θ.Β.Ε. στην παράσταση *Πειρασμός* (σκην. Π. Μιχαηλίδης). Συμμετείχε στις κινηματογραφικές ταινίες: *Μαραθώνιος* (σκην.Α. Κόκκινος), *Η τρίτη νύχτα* (σκην. Δ. Παναγιωτάκος), *Πάμε για ένα ούζο* (σκην. Κ. Φλέσσας), *Κάθε Σάββατο* (Β. Βαφέας) και στις τηλεοπτικές σειρές *Το παιχνίδι της συγγνώμης* (Μ. Μανουσάκης) και *Τι συμβαίνει με τον Χάρη* (Μ. Τσάπα).

ΜΑΡΙΑ ΚΑΤΖΗΩΑΝΝΙΔΟΥ



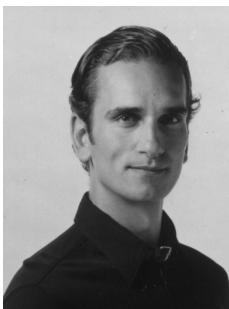
Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. (1994). Συνεργάστηκε με αθηναίικους θιάσους στις παραστάσεις: *Τα καλύτερά μας χρόνια, Απόψε αυτοσχεδιάζουμε, Το τέλος των Ατρείδων* και *Όνειρο ηλεκτρονικής νύχτας*. Με το Κ.Θ.Β.Ε. έχει συνεργαστεί στις παραστάσεις: *Η σιωπή της Άλκηστης* (Ηρώ, σκην. Α. Ουδινότης), *Ο μαγικός αυλός* (Παπαγγένα, σκην. Γ. Καλατζόπουλος), *Εκάβη-Κύκλωπας* (Χορός, σκην. Δ. Χρονόπουλος-Γ. Ρήγας), *Λυτρωμένοι* (Παμ, σκην. Π. Ζηβανός), *Φυγή* (Λιούσκα, σκην. Ν. Μιλιβόγεβιτς), *Ηρακλής* (Λύσσα, σκην. Α. Σεργιάν), *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (Σεν Τε, σκην. Π. Ζηβανός), *Αντιγόνη* (Μάνα-Μαρία, σκην. Β. Αρδίτης), *Ο οίκος του Μπάτλερ* (Έλεν, σκην. Γ. Καλαϊτζή), *Τα ελάφια και οι κατάρες* (Τζουντάνα, σκην. Μ. Αβκιραν), *Εφτά λογικές απαντήσεις* (Χαρά, σκην. Π. Ζηβανός), *Ουζερί Τσιτσάνης-Παύλου Μελά 22* (Στέλλα, Ηθοποιός, Κυρά Σταυρούλα, Εβραία, σκην. Σ. Χατζάκης) και *Ο πειρασμός* (Αγγέλα Παπαστάμου, σκην. Π. Μιχαηλίδης).

ΕΙΡΗΝΗ ΧΕΛΙΟΥ



Γεννήθηκε και μεγάλωσε στο Π. Φάληρο. Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Πειραιϊκού Συνδέσμου. Συνεργάστηκε με το Θέατρο Στοά στις παραστάσεις: *Ακούω ήχον κώδωνος, Μήδεια, Το σπίτι της Μπερνάρντα Αλμπα, Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (σκην. Θ. Παπαγεωργίου) και *Εντελώς αναξιοπρεπές* (σκην. Γ. Αναστασάκης), καθώς και στην παιδική σκηνή στο έργο *Μέσα στο νερό δασκάλα* (σκην. Λ. Πρωτοψάλτη). Με το Θέατρο Διαδρομή: *Τρωάδες* (σκην. Δ. Χρονόπουλος) και *Ορέστης* (σκην. Στ. Φασουλής). Με το Κ.Θ.Β.Ε.: *Εφιάλτες* (σκην. Π. Ζηβανός) και *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* (σκην. Κ. Αρβανιτάκης). Έκανε μαθήματα φωνητικής με τη Νένη Ζάππα. Συνεργάστηκε με την ΕΡΑ 5 σε κύκλο επεισοδίων της εκπομπής *Λόγος ανάγλυφος*.

ΝΙΚΟΣ ΨΑΡΡΑΣ



Γεννήθηκε στο Σοχό Θεσσαλονίκης. Είναι αριστούχος απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κ.Θ.Β.Ε. (1994). Συνέχισε τις σπουδές του το 1999 στο H.B. Studio και Stella Adler Institute με υποτροφίες Ωνάση και Μελίνα Μερκούρη. Στο Θέατρο έχει παίξει: Αίμωνα στην *Αντιγόνη* (σκην. Μ. Βολανάκης), Μερκούτιο στον *Ρωμαίο και Ιουλιέτα* και Ορέστη στο *Καληνύχτα Μαργαρίτα* (σκην. Δ. Χρονόπουλος), Γιαννίδη στο *Βαλς εξιτασιόν* και Ρος στον *Μακμπέθ* (σκην. Γ. Χουβαρδάς), Γκιόρκι στην *Πυριτιδαποθήκη* (σκην. Β. Μαυρομάτη), Ντιαν στο *Τόσο κοντά* (σκην. Θ. Μοσχόπουλος), Πενθέας στις *Βάκχες* (σκην. Β. Νικολαΐδης), Νεοπτόλεμος στον *Φιλοκτήτη* (σκην. Γ. Ιορδανίδης), *Παίζουν το τραγούδι μας* (σκην. Ε. Παπακωνσταντίνου). Έπαιξε στις τηλεοπτικές σειρές: *Πρόβα νυφικού*, *Νίκος Καζαντζάκης*, *Είμαστε στον αέρα*, *Η συκοφαντία του αίματος*, *Μαύρος ωκεανός*, *Μυστικές διαδρομές*, *Οι μάγισσες της Σμύρνης*, *Τα τέσσερα μάτια*. Στον κινηματογράφο στις ταινίες: *Το μαύρο γάλα* του Ν. Τριανταφυλλίδη, *Το κυνήγι του λαγού* του Ν. Βεζυργιάννη, *Βασίλισσα μαϊμού* του Χ. Χριστοφόρη, *Φοβού τους Έλληνες* του John Tatoulis, *Καυτός ορίζοντας* του Α. Σαμουράκη, *Κρυφός θεατής* του Ν. Βεζυργιάννη και *Το πρόσωπο του δολοφόνου* του Ν. Κροντηρά. Τα τελευταία χρόνια δούλεψε στις ΗΠΑ σε σειρές και ταινίες όπως: *One life to live* (ABC), *Guiding light* (CBS), *General hospital* (ABC), *The shield* (SONY PICTURES), *Hollywood confidential* (Warner Bros), *Mine* του Micheal Kane και *Wanted* του Brian Cohen.

Υπεύθυνοι Παράστασης

Οδηγός σκηνής

Τζένη Ζαπτιέ

Μηχανικοί σκηνής

Κωνσταντίνος Παπαλεξανδρίδης

Νίκος Τσίγκος

Χειριστής κονσόλας φωτισμών

Στάθης Φρούσσος

Ηλεκτρολόγος σκηνής

Δημήτρης Μαντζούκας

Χειριστές κονσόλας ήχου

Δημοσθένης Παπαδήμος

Νίκος Δρακόπουλος

Φροντιστής

Νίκος Συμεωνίδης

Ενδύτρια

Σμαρώ Κατσαντώνη

Ειδικές κατασκευές

Τίνα Παραλή

Βοηθοί σκηνογράφου:

Δανάη Πανά, Χαρά Τσουβαλά (στο πλαίσιο της πρακτικής τους άσκησης
ως φοιτήτριες του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ.)

Κατασκευή σκηνικών & κοστούμιών

Εργαστήρια Κ.Θ.Β.Ε.



BOARD OF DIRECTORS

CHAIRMAN

Nikos Makrantonakis

VICE CHAIRMAN

Spiros Pagiatakis

MEMBERS

Roula Alavera
Rigas Axelos
Thanassis Bintas
Yannis Chrissoulis
Titika Vlachopoulou

ARTISTIC DIRECTOR

Nikitas Tsakiroglou

DEPUTY DIRECTOR

Konstantinos Economou

NATIONAL THEATRE OF NORTHERN GREECE

Iphigenia in Tauris

by EURIPIDES

First performances:

Friday 7 July 2006, Ancient Theatre at Philippi

Wednesday 19 & Thursday 20 July 2006, "Dassous" Theatre, Thessaloniki

Friday 28 & Saturday 29 July 2006, Ancient Theatre at Epidauros

THEATRE SEASON 2005-2006

Iphigenia in Tauris

by EURIPIDES

Translation: K.H. Myris
Stage Direction-Movement: Yorgos Michailidis
Set & Costumes Design: Agni Doutsis
Music: Yorgos Christianakis
Light Design: Stelios Tzolopoulos
Music Instruction: Nikos Voudouris

Assistant Director: Katerina Petsatodi
Assistant Set & Costume Designer: Athanassios Kolalas
Movement Assistant: Tatiana Mirkou
Production Co-ordinator: Rodi Stefanidou

Cast (in order of appearance):

Iphigenia	Maria Nafpliotou
Orestes	Nikos Psaras
Pylades	Odysseas Stamoulis
Messenger A'	Kostas Bassis
Thoas	Dimitris Kamberidis
Messenger B'	Alexis Stavrakis
Athena	Iphigenia Deligianidi

Chorus' Leaders: Xanthipi Karathanassi, Katerina Yamali

Chorus (in alphabetical order)

Chrissa Diamantopoulou, Maria Hatzioannidou, Erini Heliou, Maria Karamitri, Vivian Kontomari, Vassia Lakourmenta, Paola Milona, Lilia Palantza, Ageliki Petkou, Erato Pissi, Despina Saroglou, Evi Stoidou, Eleana Tachiaou, Tina Yotopoulou.

Guards: Dimitris Vergados, Yannis Karamfilis, Argiris Salaklis, Vassilis Tsorlalis

Music recording: Studio M by Yorgos Manios (June 2006)
Sound Engineers: Yorgos Manios, Vassilis Stergiou
Musicians: Kiriakos Tapakis (oud), Fotis Siotas (viola, violin), Pantelis Stoikos (kaval), Sokratis Sinopoulos (lyre), Vassilis Bacharidis (phol, percussion), Traianos Moschos (zournas [shawm], bagpipes), Makis Delios (zournas [shawm]), Avedis Agopian (duduk), Yorgos Christianakis (keyboard, percussion).



Director's Note

“There is great upheaval in the world of god and man”

These words are spoken by Orestes, who is exhausted, deep in despair and persecuted by terrible guilt, and fully express the core of the play Iphigenia in Tauris. The world's balance has been overturned, people believe that the gods are guiding them towards the wrong decisions, towards horrific crimes, and the sky seems loaded with hatred for man and his destiny. The heroes, trapped between “fortune” and “need”, are fighting to survive. Artemis steals Iphigenia away from the sacrificial altar with miraculous skill and transfers her to the barbaric land of Tauris, where she is obliged to perform human sacrifices, and lead Greek prisoners to the slaughter. The prey thus becomes the hunter. Apollo orders Orestes to travel to Tauris and steal the holy statue of the goddess from the temple, is arrested with his friend Pylades and is about to be sacrificed by his sister. Once again, the tragic poet will lead a human being to the edge of the precipice, where not only his life is in danger but also the meaning of his presence in the world. What follows, is a series of reversals that resemble a motif repeated in all tragedies, and is best exemplified in Oedipus Tyrannos.

Iphigenia believes that her brother Orestes is dead –assured by the terrible dream she had during the night– however, when she ends her monologue and enters the temple, Orestes appears tormented by remorse, and certain that the god Apollo is misleading him and driving him to exhaustion with his “bizarre” prophecies. So, he is alive. He is then taken before his sister, the priestess, like a potential victim of sacrifice. When Iphigenia finds out he comes from Argos, she says that she will spare him his life if he takes a letter to Greece for her. A new reversal occurs when Orestes refuses and ensures that Pylades is saved. Then comes the magnificent recognition scene. Most people believe it is an even more shattering “recognition” scene than that of Aeschylus in Choeporoi and of Sophocles in Electra. But now, everything is at a standstill. The escape plan suggested by Iphigenia is too risky and its outcome is not guaranteed. Right at that moment, a god comes to the rescue – goddess Athena in fact. This is no theatrical invention of Euripides. And if for us today, the twelve gods, the twelve half-gods, the innumerable demons, are simply names that star in fascinating myths, back then, they were as true as any terrifying disaster.

All evidence points to the fact that the play was performed during 414 and 412, definitely following the destruction of the Athenians' army and fleet during the military campaign to Sicily. It is not by chance that Iphigenia in Tauris is pervaded throughout by feelings of nostalgia. Splendidly crafted verses speak of the beauty of Greece, the homeland of dance and Iphigenia: about simple, everyday things, festivals, celebrations, landscapes. The imprisoned Athenians who died in Sicily working in the mines used to sing verses from Euripides.

Is Iphigenia in Tauris a tragedy? The fact that it has a happy ending –the heroes are saved and return to their homeland– has led numerous researchers to name the play a melodrama, an adventure, a play that could be characterized as a satirical drama, like Alceste. Nevertheless, the theological questions posed by this play, the solitude in the souls of the heroes, ripped apart by their doubts about justice and the existence of the gods, the lack of balance between here and beyond, the desperate efforts of man to live his life amidst toils and destruction, endow Iphigenia with a sense of tragedy at the very least.

Yorgos Michailidis

The Ironic Euripides

During the last decades, many experts, philologists, theatre historians, dramatists and practitioners of scenic art have described Iphigenia in Tauris by Euripides as an ironic play. I hasten to add at this point, that the word irony in its first, ancient, sense had the meaning of an act of pretense. Thus, the same characterization was attributed to the method used by Socrates, who would pretend to be unaware of a certain fact and would then, through a series of questions, elicit from his fellow speaker what lay within him dormant, undefined and vague.

Euripides conversed with Socrates and the Sophists; he borrowed their doubts concerning the stereotypes of moral and political life, their disputatious method and the rational destructuring of the myth, of established values and of the dogmatic views of his day and age.

Thus, many of his dramas, such as Ion, Helen, Andromache, Rhesus and the two Iphigenia plays subvert established versions of the myths, are judgmental towards fixed moral behaviours, deny the intervention of the gods in human matters for the purposes of manipulating history, and mainly reject any discrimination between people based on criteria such as race, language, customs and gender.

In Iphigenia in Tauris, Euripides studies the reverse condition to the one that led him to the conception of Medea. In Medea, for example, he explores the way in which a foreign woman can be assimilated and survive within a different country and culture. In Iphigenia he examines the way in which the Greeks try to survive surrounded by the customs of a “barbaric” country. His critical, ironic viewpoint questions what is considered divine, the absolute nature of human relations and the true essence of civilization. The divine element is in crisis, since the gods cannot agree about human affairs, and consequently e.g. Orestes is found innocent by certain gods and guilty by others. Iphigenia, who was a victim of human sacrifice in her own land, detests the barbarians who traditionally perform human sacrifices!! The rationalist Greeks do not hesitate to use and make fun of a barbaric ritual of catharsis and a “barbaric” leader obeys the orders of the gods without thinking twice. As a great sophist and philosopher on stage, Euripides, in his ironic works mainly, proves himself to be an eloquent user of the dialectic method, since his characters constitute contradictory personalities as regards their ethos and intellect, live with their uncertainties and experience the paradoxes of nature, society and of their own existence.

*Kostas Georgoussopoulos
June 2006*

The Plot of the Play

In *Iphigenia in Tauris*, Euripides negotiates an episode from the mythological circle of the Atreides.

Iphigenia introduces the play, summarizing the preceding events which constitute the background of the tragedy: When the fleet of the Argians that was stationed in Aulis was waiting for a tail wind in order to set off on its expedition against Troy, Odysseus convinced Agamemnon, her father and the commander of the Greek army, to bring his daughter to Aulis under the ruse that she was to be married to Achilles and to offer her for sacrifice at the altar of the goddess Artemis. However, after placing a deer in Iphigenia's place, the goddess takes her to the land of the Tauri and names her a priestess at her temple. In this land, ruled by the barbaric king Thoas, it is customary to slaughter strangers in the name of the goddess, particularly the Greeks who arrive there. Iphigenia, as the priestess of the goddess, is obliged to consecrate the victims before each sacrifice.

At the beginning of the tragedy, Iphigenia is distressed by a fateful dream she has seen the previous night, is convinced that her brother Orestes has died and prepares funeral offerings for him.

Orestes and his friend Pylades arrive in the land of the Tauri intending to steal the statue of goddess Artemis and transport it to Attica. This is the order they have been given by Apollo, so that Orestes can rid himself of the Furies that persecute him for the murder of his mother, Clytemnestra. Almost immediately however, they are arrested and led to the priestess in preparation for the sacrifice.

Iphigenia, is devastated on the one hand because she will have to sacrifice her fellow citizens and mourns their fate, and on the other hand tries to get information from them about the expedition to Troy and her family. Thus, she finds out that her brother Orestes is alive and decides to send him a letter, to explain what happened after that day in Aulis. In exchange, she promises to spare the stranger's life if he delivers the letter to her brother. Orestes chooses to save Pylades and so he is the one who undertakes this mission. However, since they are afraid that the ship might sink and the letter might be lost, Iphigenia also recites its content orally, so that the stranger may memorize it and her message may arrive at its destination.

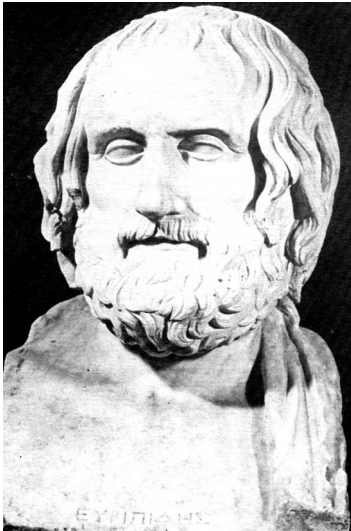
The recognition scene between the two siblings follows and right afterwards they draw up a plan to escape from the land of the Tauri. Iphigenia is to declare to king Thoas that in order for the sacrifice to proceed, the strangers and the goddess' statue must be purified at a remote part of the sea because they have been tainted by matricide. And so they manage to escape.

Thoas is persuaded, but at the moment of the escape, a messenger informs him about the fugitives' plan and he prepares to pursue them. Just then, goddess Athena appears, and asks Thoas to let the strangers go; she also orders Orestes to found the temple of Tavropolos Artemis in Attica and Iphigenia to serve as a priestess at the temple of Artemis in Vravron.

Following the goddess' intervention, the play's protagonists along with the women of the Chorus prepare to return to their homeland.

Euripides

Ancient Greek Dramatist (484 – 406 B.C.)



Euripides is said to have written ninety-two plays, of which there survive sixteen tragedies, one satyr-drama (the *Cyclops*), and a large number of fragments, testimony to his later popularity.

The extant tragedies are: *Medea*, *Hippolytus*, *Children of Heracles*, *Hecuba*, *Trojan Women*, *Iphigenia in Tauris*, *Helen*, *Phoenician Women*, *Orestes*, and, of unknown date, the *Madness of Heracles*, the *Suppliant Women*, *Ion* and *Electra*. The *Bacchae* and *Iphigenia in Aulis* were both

produced posthumously. One other play, *Alcestis*, though usually classed among the tragedies, was entered for competition at the festival in place of the customary satyr-drama and contains pronounced satiric elements. The *Rhesus*, a curious play with several puzzling features, is thought by some to be by Euripides and by others to be a fourth century imitation of his style.

Euripides' unpopularity with his contemporaries appears to have affected his career. He won only five victories compared to Sophocles' eighteen and in 408 he left Athens, perhaps not entirely of his own free will to visit the Court of Archelaus, King of Macedonia, where he died.

Phyllis Hartnoll (ed.) *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, 1993.

Euripides and his Age

We are in reaction now against another great age, an age whose achievements in art are memorable, in literature massive and splendid, in science and invention absolutely unparalleled, but greatest of all perhaps in the raising of all standards of public duty, the humanizing of law and society, and the awakening of high ideals in social and international politics. [...]

Euripides, like ourselves, comes in an age of criticism following upon an age of movement and action. And for the most part, like ourselves, he accepts the general standards on which the movement and action were based. He accepts the Athenian ideals of free thought, free speech, democracy, 'virtue' and patriotism. He arraigns his country because she is false to them.

Gilbert Murray, *Euripides and his Age*, London
Oxford University Press, New York,
Toronto 1965, pp.5-6.

Mythical Background

Iphigenia and Orestes The mythical Iphigenia was partly a figure of epic poetry (the princess killed by her father to allow his conquest of Troy) and partly a figure of cult, a subordinate or “faded” goddess connected with the rituals and myths of Artemis. In the archaic period these two aspects were already intertwined. Although she is not mentioned in the *Iliad* or the *Odyssey* (perhaps because her story did not suit the purposes of these heroic poems), the Hesiodic *Catalogue of Women*, a 6th-century poem summarizing earlier traditions, recorded that the Achaeans slaughtered “Iphimedê” and that Artemis substituted a phantom (*eidôlon*) and immortalized the girl as Artemis Einodia (“Artemis of the Wayside”). The *Cypria*, another archaic epic poem which related the Trojan war up to the beginning of the *Iliad*, seems to have included the transportation of Iphigenia to the Taurians, probably reflecting an elaboration of the myth amongst Greek traders and settlers in the Black Sea area. According to the much later summary on which most of our knowledge of the *Cypria* depends,

When the expedition had gathered for the second time at Aulis, Agamemnon shot a deer while hunting and claimed to be excelling Artemis. The goddess took umbrage and held them back from their voyage by sending storms. Calchas explained the goddess’s wrath and told them to sacrifice Iphigenia to Artemis, so they sent for her on the pretext of marriage with Achilles and set about sacrificing her. But Artemis snatched her away, transported her to the Taurians and made her immortal, setting a deer on the altar instead of the girl.

The first extant text to mention the Taurians and Iphigenia’s association with them is the *History* of Euripides’ older contemporary Herodotus, who describes the Taurians’ customs in his description of the Scythians and is clearly the source of Euripides’ account of Taurian rituals:

[The Taurians] sacrifice to the Maiden shipwrecked men and any Greeks they capture by putting out to sea after them, in the following way. After consecrating the victim they strike his head with a club. Some say they then push the body down for the cliff (the sanctuary stands on a cliff) and impale the head. Others agree about the head but say the body is not pushed from the cliff but buried in the ground. This deity to whom they sacrifice is said by the Taurians themselves to be Agamemnon’s daughter Iphigenia. [...]

By contrast, earlier Attic tragedy probably never mentioned Iphigenia’s surviving or being immortalized. Aeschylus’ *Oresteia*, Sophocles’ *Electra*, and Euripides’ *Electra* all rely on the assumption that she died at Aulis, and while this is compatible with her having survived secretly, no such revelation is made by Apollo or Athena in Aeschylus’ *Eumenides*, nor by Castor in the final scene of Euripides’ *Electra*. Aeschylus’ *Iphigenia* and Sophocles’ *Iphigenia* (date unknown) probably told the story of her sacrifice similarly.

Before Euripides, then, Iphigenia either died at Aulis (as in earlier tragedy), or was rescued and immortalized in Greece (the *Catalogue*, Stesichorus), or was rescued and immortalized amongst the Taurians (*Cypria*, Herodotus). Euripides diverges from all of these and reconciles the last two by having her transported and surviving as a *mortal* and in bringing her *back* to Greece to die and become a cult-figure there. He connects her return to Orestes’ quest for the image of Artemis, and seems to indicate that this quest was a new development of the myth of Orestes when he twice makes Orestes explain at length that Apollo sent him to steal the image of Artemis when some Furies continued to persecute him after his acquittal at Athens. By extending Orestes’ story in this way Euripides cleverly unraveled and redirected the authoritative tradition in late 5th century Athens, that of Aeschylus’ *Oresteia*, which ends with the Furies accepting Orestes’ acquittal, a home on the Areopagus and a function in the Athenian justice system while Orestes returns to Argos to reclaim his kingdom. It seems possible that a cult-legend connecting Orestes with the bringing of the image already existed at Halai when Euripides composed his play, for the story follows a pattern in which a cult’s alien features are said to have originated long ago in a faraway barbarian land and to have been brought into a Greek community by an

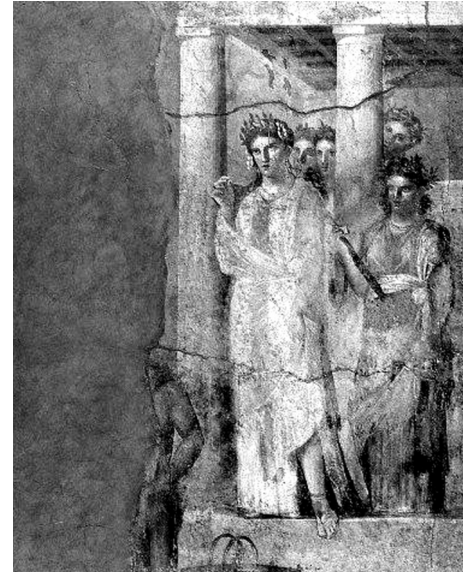
outsider on a special mission. But even if this is so, it was probably Euripides himself who blended this with a purposeful reformulation of Aeschylus' account of Orestes and of the story of Iphigenia. The final product, bringing Iphigenia to Brauron and Artemis Tauropolos to Halai through Orestes' quest for purification, and so explaining the cults and cult-features of both Halai and Brauron while defining the relationship between Artemis and Iphigenia in these places, is ingeniously constructed and characteristic of the master myth-maker that Euripides clearly was.

Artemis Artemis is one of the most self-contradictory divinities in the Olympian pantheon. Though she is a huntress, she is also Mistress of Animals and protects them, especially when young. One of her Homeric epithets, "Arrowscatterer", associates her with the wilds in a somewhat masculine role; another, "Of the golden distaff", connotes the utmost in feminine domesticity. Herself a virgin, she is a patroness of virgins, in fact of youth in general; on the other hand, she slays them, and is accountable for any sudden, painless death of women. Though normally conceived of as tall and of striking beauty, whence her epithet "Most Fair", yet she seems, at Brauron at least, to have been identified with a bear, and the story of Callisto implies the same. For all her virginity, she is a fertility goddess who presides over childbirth, whence, as Pausanias notes (II, 35, 1), she has the epithet Iphigenia. And although, like her brother, she cannot defile herself with the sight of death, she can require human sacrifice. Anthropologically speaking, these contradictions are simply the result of various local identifications with other goddesses; but logically and theologically, puzzles arise of the kind that captivated Euripides' imagination on many occasions.

The Taurians Our only description of the Taurians before Euripides comes from Herodotus, but archaeological evidence is also informative. They occupied the rugged south-east coast and mountains of the Crimea (in Greek terms, the Tauric Chersonese), and were probably of Iranian or pre-Iranian stock, arriving from the Caucasus around 1,000 B.C. as the first settlers of this area. In Euripides' time they were a pastoral people (those who discover Orestes and Pylades are realistically herding cattle on the seashore), and used cave-dwellings and cliff-refuges extensively. [...] The Taurians subsisted for centuries after Euripides' time as peripheral neighbours of the Greek settlers, [...] providing casual or slave-labour on occasion, adopting some Greek agricultural techniques, maintaining a reputation as ferocious raiders and pirates,



Neck Amphora with Iphigenia in Tauris (Attributed to the Libation Painter, Made in Campania; 4th century BC, Nicholson Museum).



Iphigenia as priestess of Artemis in Tauris (Roman fresco).

and appearing occasionally as minor players in the Greek and Roman historical record. In literature, thanks mainly to the portrayals of Herodotus and Euripides, they remained a byword for human sacrifices. [...] We find them also co-opted into the myth of the Argonauts as relatives of the Colchians (who occupied the eastern coast of the Black Sea in what is now Georgia). King Aietes of Colchis was said to have had a brother Perses king of the Taurians; both were sons of the sun-god Helios. Perses' daughter Hecatê married her uncle Aietes and became the mother of the witches Medea and Circê. Jason and the Argonauts visited the Taurians as they sailed to Colchis. The traditional fire-breathing bulls (Greek *tauroi*) guarding the Fleece were redefined as fierce Taurians hired by Aietes. All this may have been invented after Euripides' time, but there are notable allusions to the Argonaut expedition in Orestes' voyage through the (formerly) Clashing Rocks and across the Black Sea in the play's First Stasimon (392-455), and striking similarities between Orestes' and Jason's missions to barbarian lands and their reliance on female aid for survival and escape.

The semi-mythical Taurians of Euripides' play, like the Scythians of Herodotus, are systematically different from Greeks, both threatening and inferior to them. Like the great wanderers Heracles, Odysseus and Jason, Orestes must overcome an alien people with Hellenic courage and adaptability. For Iphigenia (and for the Chorus whose situation mirrors hers) the Taurians are a site of captivity and separation from home. For Artemis they are a 'wrong' environment, offering improper worship. Images of passing through the Dark or Clashing Rocks (Symplêgades) and crossing the Unfriendly Sea to a barren land evoke symbolically the threatening alienness of this world.

Equally alien is the behaviour of the Taurians themselves, who accept the arbitrary rule of their king Thoas, show no sign of commerce with other peoples or the laws of hospitality, see strangers as victims to be hunted down for sacrifice, and mutilate human bodies. Other 'primitive' features are their technological and military inferiority, lack of religious insight, and gullibility.

These features add up to a general un-Greekness of the kind which we find projected onto 'barbarian' peoples by Greek writers of the 5th century and later as the Greeks used barbarian 'difference' more or less consciously for their own self-definition and (for the most part) self-justification. Euripides at times presents this contrast with sophisticated irony or ambivalence: the Taurians whom we meet in the play are simple and ignorant in their behaviour rather than evil, far from corruption by wealth or luxury, and surprisingly amenable; the Herdsman and the Messenger are observant and eloquent (though easily misled), and appreciate their adversaries' finer points; Thoas trusts Iphigenia, cares for his community, and cheerfully accepts Athena's instructions at the end; it is even suggested that Greeks might excel barbarians in criminality and treachery.

Bibliography:

1. **Iphigenia and Orestes / The Taurians:** M. J. Cropp, *Euripides*, Iphigenia in Tauris, Arts & Phillips Ltd., 2000, pp.43-49.
2. **Artemis:** C.H. Whitman, *Euripides and the Full Circle of Myth*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts 1974, p. 1.

Sacrifice and Deception

The *Iphigenia in Tauris* is a play of sacrifice and salvation, recognition and restoration. It is also a play of theft and deception, and behind the positive actions lie deeds that are highly suspect-matricide, murder and lies –while the requisite purification is to be obtained via the hero's impurity. Closely involved with these mortal exploits are three divinities whose own interests initiate some of the actions and resolve others. Such a complexity of themes and issues naturally produces a drama of high excitement and shifting emotions, and many readers are so caught up by the good theatre of the *Iphigenia in Tauris* that they find its meaning there and deny the play any further seriousness. But to deny *Iphigenia in Tauris* any aspects of true tragedy is to be dazzled by its surface appearance, for surely a play which takes as its themes the topics listed above and shadows these with qualities morally questionable is worthy of intellectual respect.

Euripides did not at any time write only to entertain and thus while admitting that the *Iphigenia in Tauris* is a visually exciting drama we must also accord it serious consideration. For deception, theft, and impurity function as significant ingredients in the themes of sacrifice and salvation and are an integral part of the play's mythic background and artistic structure as well as an essential aspect of the divinities' role.

The main subject of the *Iphigenia in Tauris* is sacrifice and its main action is deception; it is with the motif of deceit that the story begins and upon it that the successful outcome of the plot depends. False words started years ago in Argos, when Iphigenia was lured from Mykenai to Aulis with a promise of marriage to Achilles: Thus did Agamemnon use deceit to make good his debt to Artemis. There at Aulis the Greeks were bound in, until the sacrifice demanded by Leto's daughter was accomplished. But the goddess herself deceived Agamemnon and the army, for she let them think Iphigenia had actually died beneath the knife. Orestes, having committed the matricide with deception as Apollo had ordered, has arrived at Tauris to steal, by deceptive means, the divine image; his salvation rests upon temple robbery. Iphigenia herself, when she joins forces with her brother and devises the escape plot, becomes a participant in the deception of King Thoas: Her salvation rests upon a false ritual. Mortal deceit has been commanded and mirrored by divine deception. Orestes had chosen neither the act nor the means but was directed by Apollo in his original deed and the requisite appeasement, while Iphigenia has been both victim and agent of Artemis' deception of the Greeks. Thus Artemis' salvation of Iphigenia and deception of King Agamemnon at Aulis has created the recognition and rescue situation at Tauris, where the Apolline directed theft of the image by the deception of King Thoas achieves the salvation of Iphigenia and Orestes.

Myth and structure of the play also support this theme. The first word of the *Iphigenia in Tauris* is the name of Pelops, and it is with this member of the Atreid house that Iphigenia is most closely associated. Pelops also was a victim of paternal violence, rescued and restored by the gods. But as Tantalos had initiated deceptive acts in the House, so Pelops followed by obtaining the hand of Hippodameia by deceiving Oinomaos and Myrtilos. Iphigenia's relationship with her ancestor remains ambiguous. They shared similar early suffering –although surely Pelops felt the knife– and divine rescue, but what course the princess' actions will take is yet to be revealed. [...]

The sacrifice functions not only dramatically believable aspect of Iphigenia's character but also as a potent motif for the artistry of the play. We do not, of course, see any sacrifice during the course of the action, but Iphigenia's vivid recollections keep the terror of the deed before us. Her striking reports foreshadow, like a reversed messenger's speech, what Orestes faces at her altar. For his potential sacrifice at the unknowing hands of his sister creates the high suspense of the drama.

Equally important is the type of sacrifice upon which the play is based. With the exception of the Polyxena story, few of the major legends report human sacrifice; we are supposed to believe it was not practiced among



Niki Triantafilidi, Dimitris Karelis, Christos Parlas,
Iphigenia in Tauris, N.T.N.G., 1972.



Niki Triantafilidi, Chorus,
Iphigenia in Tauris, N.T.N.G., 1987.

the Greeks. Iphigenia makes much of the barbaric nature of the Taurian cult and doubts whether Artemis could actually demand human victims (35–41, 381–391). It is this “barbaric” ritual that Orestes has been sent to the East to halt by stealing the divine image and taking it back to a civilized Attica. But Iphigenia’s own recollections give the lie to this situation, for she as a human victim was taken to the altar at Aulis. Artemis, indeed, was no less cruel in her demands to the Greeks than she is to the Taurians. We are never allowed to forget that Agamemnon’s deed was a Greek act, that the Greeks were willing to transgress their own basic precepts to achieve their chosen goal. Ritual slaughter is not constrained by national boundaries. Iphigenia’s charge against the Taurians (388–391) could with equal propriety be leveled against the Greeks. [...]

Sacrifice remembered, practiced, threatened, avoided and commemorated, then, is the subject of the *Iphigenia in Tauris*. But as noted above, deception is its main action. Some of the ways deceit and falsehood function in the plot and structure have already pointed out. The immediate situation began at Aulis, with Agamemnon’s deceptive luring of his daughter to the sacrificial rather than the marriage altar, and the attendant result of Artemis’ deception of the Greeks when she rescued Iphigenia and allowed Agamemnon, his troops and his family to believe she had died. Orestes had killed Clytemnestra and her lover after gaining access to the palace by disguise and a false report of his own death. And he is present in the land of the Taurians to steal (89), *ἡ τέχναισιν ἡ τύχην τινί*, the *agalma* of Artemis: Temple robbery is to cleanse his *miasma* of murder and to liberate Apollo’s sister from the barbaric rituals she (supposedly) demands. Once their identity has been recognized, brother and sister plot to deceive Thoas to escape with the image, and to achieve this they use as a means to salvation the very crime Orestes has come to Tauris to absolve, his matricide: His blood stain is to save him from bloodshed. Thus the sacrifice and salvation themes are based upon criteria that in “real life” would be condemned: matricide, theft, and deception. And, with the exception of the tricking of Thoas, all of the morally questionable deeds have been initiated, directed, and assisted by the divinities. Certainly this is a troubling detail, worthy of consideration.

Karelisa V. Hartigan (ed.), *Ambiguity and Self-Deception The Apollo and Artemis Plays of Euripides*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt 1991, pp. 89–94.

Iphigenia and Orestes in the Land of the Taurians

Why are Iphigenia and Orestes in the land of the Taurians at all? The overt reasons are obvious: Iphigenia is there essentially because after her rescue she had to be concealed far away, Orestes has been sent to steal the *agalma*; but why has Euripides added these elements to the story in this way?

Iphigenia's presence is rather easily explained. Her distant place of concealment was known to be a cult center for Artemis and was reputed to be a site where improper sacrifices were made (if we are to believe the aetiology of the cult as outlined by Athena). The irony and typical divine oblivion are vintage Euripides: Artemis puts the girl she rescued from the altar in charge of rites of human sacrifice, a situation which also allows the playwright to create a character interestingly complex. Iphigenia both desires and detests the rites over which she presides, and her doubts about whether it is Artemis or the Taurians who command these practices again offers Euripides the opportunity to indulge in his favorite ambiguities. Iphigenia credits the Taurians with attributing their wishes to the goddess, yet her own story denies them any unique culpability, for the (attempted/intended) sacrifice at Aulis did take place. As Heracles denies Hera's wrath at the very moment his own suffering confirms it (*Hercules* 1340-1346), as Hecabe denies the Judgment of Paris at the time her own crumbling world proves its validity (*Troades* 969-982), so Iphigenia refuses to believe the goddess who demanded her own sacrifice takes delight in human blood or that her own father and his countrymen acquiesced in the practices which raised her over the altar's flame. Euripides thus uses Iphigenia's presence among the Taurians to emphasize the discrepancies between the words men speak and the deeds they do.

Orestes' journey to the East is more problematical: Why should stealing the *agalma* of the Taurian Artemis appease the Furies dissatisfied with the vote at Athena's court? Orestes understands this will bring an end to his afflictions (90-92), but neither he nor we are told why this will distract the Children of Darkness from their pursuit. While the taking of an object from one place to another is often a part of cult ritual, e.g., the Arrephoroi, the Anthesteria, even the Eleusinian *pompe*, this "civilizing" theft, in its relationship to Orestes' deed, the obligatory murder, does not seem to be the same type of action.

Orestes' Apolline directed journey to the land of the Taurians is, in fact, his *κατάβασις*, his "descent" to the land of the dead. Like other epic heroes he must face and overcome death. He knows the risks involved (kindunon 90) and upon what his successful return depends. His quest does not require that he make sacrifices to the dead, as did Odysseus', but he himself may well be the sacrificial victim; Orestes shares the destiny of his sister. With Heracles he shares a similarity of motif, but not object: As the son of Alkmene had to bring back (steal) the apples from the Garden of the Hesperides or Cerberus from the Underworld, so Orestes has to bring back (steal) the *agalma*. His successful conquest of death would purify him and then render him beyond the earthborn Furies' pursuit. Thus Orestes, by his journey, confrontation with death, acquisition of a sacred object and successful return, would be worthy to be considered a hero similar to the other heroes who journeyed to the Realm of the Dead, who completed equivalent tasks and passages. Orestes, unlike Heracles but like Odysseus and especially like Jason, needed the aid of a woman to achieve his goal. In his story the clever female is his own sister, not a "witch" with romantic interests, and thus he can both attain his own salvation and save his sibling from her uncomfortable duties and restore her to the world from which she had been so long concealed. Orestes' *κατάβασις*, then, both finalizes his purification and completes the restoration of his House. [...]

When Orestes and Iphigenia have successfully duped the king and are ready to flee with the stolen image, suddenly their escape plot fails. Just at the moment when a return to Argos seemed inevitable and salvation virtually achieved, the mysterious wave drives the Atreid ship back to the Taurian shore. All evidence of divine intent and support now seems to be revealed as invalid, false, deceptive. One thing

alone is true: Artemis and Apollo do not appear to save the brother and sister who have finally come to trust them. Thus even as the Choros sings that Apollo's words have validity, the trick is discovered and all is undone. As winds had bound in the fleet at Aulis, so the waves hold the Atreids at Tauris, past and present merge into one. There is no mortal action that can achieve the intent that seemed divinely ordained. For the Delphic god who had commanded the theft now abandons the thief, Artemis does not repeat the salvation she carried out at Aulis.

Karelisa V. Hartigan (ed.), *Ambiguity and Self-Deception The Apollo and Artemis Plays of Euripides*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt 1991, pp. 94-96, 103.



M. Nafpliotou, O. Stamoulis, N. Psaras, Chorus

Iphigenia's Dream

Dreams are another form of deceptive appearance, made much of in *Iphigenia*. Dreams are, for whatever reason, a common motif in various versions of the Atreid myths: one thinks of Clytemnestra's horrific dreams of Agamemnon (in Stesichorus' *Oresteia*) and Orestes (in Aeschylus' *Libation Bearers* and Sophocles' *Electra*).

The play opens, after the initial details of myth and genealogy have been outlined, with Iphigenia's account of the dream which she had during the previous night. In this dream, Iphigenia seemed to see the royal palace at Argos collapsing in ruin, except for a single pillar with remarkably human features; to this pillar Iphigenia gave a ritual sprinkling of water, as to one about to die. As it later transpires, the details of the dream are close (though not identical) to the truth. (It correctly represents the miserable state of the house of Atreus, and it prefigures the narrowly averted sacrifice and bogus purification ritual, as well as anticipating Iphigenia's return to Greece and her ritual duties at Brauron. However, the geography and the temporal sequence are distorted). It is Iphigenia's interpretation of the dream, based on what *seems* to be true (δόξα), that is erroneous: she thinks that Orestes is dead. The events of the play show that the dream was genuinely prophetic, but Iphigenia persists in saying that it was false: *ψευδεῖς όνειροι, χείρ' ουδέν ήτ' άρα* ("Farewell, false dreams: so you were nothing after all", 569).

The details of the dream, and the manner in which it is fulfilled, make it less straightforward than other tragic dreams. As Devereux points out, one of its functions, in terms of plot, is the creation of suspense by falsely anticipating later actions: "it decreases Orestes' chances of being recognized, and increases the risk that he will be sacrificed. Nevertheless, the real significance of Iphigenia's dream is that, true or false, it emphasizes human misunderstanding and the suffering which it can bring.

Dreams are a form of illusion with a genuine connection to reality, but we cannot trust our senses or our δόξα to explain or communicate that reality.

Matthew Wright, *Euripides' Escape-Tragedies. A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford University Press, 2005, pp. 287-288.

Scenes of Recognition

The concealment and subsequent revelation of identity is a well-documented characteristic of tragic plots in general. Scenes of recognition, in which certain characters come to recognize the identity of others (in most cases, friends and relatives), appear in tragedies of all periods. Most studies of tragic recognition (*αναγνώρισις*), influenced by Aristotle's *Poetics*, are broadly narratological: that is, the recognition is seen as a plot device and studied from the point of view of the play's structure and unity.

There are, according to Aristotle, six species of recognition: those arising from tokens; those contrived by the poet; those arising from memory; those arising through a process of reasoning; those based on false inference; and those which come about naturally. Although it might seem that this characteristically taxonomic scheme is too rigid, Aristotle does not specify that all recognitions must conform exclusively to a single type.

The recognition scene in the *Iphigenia*, in fact, is mentioned under two (or is it three?) different headings. Orestes' speed at making himself known, after Iphigenia's letter has been read, is said to be contrived (the second type); but this scene also conforms to the last (and 'best') kind, since it was natural that Iphigenia should want to send a letter. Both *Helen* and *Iphigenia* are marked by prominent and protracted recognition-scenes, which are certainly important in terms of plot. They occur roughly in the centre of the plays and are structurally climactic. As I remarked above, in each play the direction of the plot completely changes after the recognition has taken place: from ignorance and confusion to deliberate concealment, deception and escape-stratagem. [...]

However, it is clear that here recognition is more interesting than a plot-device; it is (as even its etymology shows) an epistemological *topos*, profoundly connected to the plays' treatment of ideas in general. The recognition-scenes encapsulate the main themes of the plays: how are appearances and reality connected, and how do we define personal identity? Of course, this sense of *αναγνώρισις* is also present in the *Poetics*. As Aristotle saw, most tragedies involve, in some sense, a change of state: at the end of the plays, the characters (and the audience?) tend to know more than they did at the beginning. Aristotle defines *αναγνώρισις* as a change from ignorance to knowledge, leading either to affection or enmity; he adds that it marks a turning-point in the fortunes of the characters involved, which explains why he deals with it alongside *περιπέτεια* ('reversal').

Matthew Wright, *Euripides' Escape-Tragedies. A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford University Press, 2005, pp. 297-299.

Apollo's Ambiguous Oracle

Orestes says that Apollo had commanded him to get possession of the statue “by devices or some stroke of luck” (τέχναισιν ἢ τύχῃ τινί). As usual, the oracular command leaves much for the recipient to think out for himself. Here the doubt is cast in terms of the antinomy between τέχνη and τύχη (hereafter *technē* and *tyche*), plan versus the unplannable, an antinomy which formed an important part of late fifth century thinking. It is highly prevalent in the romances, one meets with it in Agathon and it is basic to the work of Thucydides.

In an era when old religious values, or at least religious credence, were under shrewdly questioning scrutiny by the thinkers of the enlightenment, it is not surprising that the feeling should arise that the shape of experience was determined by a combination of human contrivance and uncontrollable chance. Tyche, of course, does not always mean “chance”; it can also be “that which actually occurred”, “the event”, and this is the more usual meaning in the earlier tragedians. Euripides uses it in both senses (new sense, 501; old sense, 511), but more often to denote the unforeseeable happenings of life, and this was the meaning that was destined to prevail eventually and become deified as the goddess Tyche, Fortune, in the Hellenistic age. The two meanings are not, however, sharply distinct: they simply represent two ways of looking at an event, as a result of a cause, or causes, perhaps understandable only after it has occurred, or as a random by-product of an essentially irrational world never to be understood. It is characteristic of Euripides that he often leaves it open to question as to which view he is taking.

The other term, *technē*, apart from its meanings of “art”, “science”, or any skill, can be synonymous with μηχανή (*mechane*), “plot”, “device”, “intrigue”, and it is by the use of this and/or *tyche* that Apollo expects Orestes to achieve his end.

C.H. Whitman, *Euripides and the Full Circle of Myth*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1974, pp. 6-7



X. Karathanassi, Chorus

The Poetic Redemption of the House of Atreus

The poet has arranged a verbal release from criminality for the whole House of Atreus. He could not remove the blood from the history of that notorious house, and he would not have wanted to, for only with principals chosen from such a context could he have arranged his peculiar overturn, from extremest guilt to perfect innocence.

What he has done is to leave the old crimes as they were but to obscure them whenever possible by a crowd of fine images. Thus the chorus never recognizes the criminality of Orestes, but sees him as a hero on a quest, likening him to one of the Argonauts and inaugurating a system of allusions that reminds the audience that this is a man who has passed through the Symplegades (especially in the first stasimon). They excise the blackest names from the family history, never speaking of Atreidae, but rather of Tantalids or Pelopids, while Iphigenia clears Tantalus with her explicit repudiation of his banquet. The family crime is thus pushed well back into the past and is reduced from dining on children's flesh to the mere removal of a lower class accomplice.

The quarrel between the famous brothers so artfully left nameless by the chorus is referred to by means of a pair of images that bathe the whole sinister affair in an argent glow, for the golden ram and the sun that stood still are used to draw the eye away from the slaughter and to fix it instead upon the wealth of the house, its nobility, and its kinship with the gods.

This poetic redemption of the House of Atreus is carried one step further in the recognition scene, for there the old Atreid crimes are actually made to contribute to the happy recognition, just as Orestes' blood-guilt is made to contribute to the later escape. Orestes begins, following the chorus's example, by muffling his father's and his grandfather's names in that of Pelops, but the poet has here prepared a better trick. He makes the boy call up, among the unseen recognition tokens, the memory of a childish piece of tapestry that his sister had made, one that depicted the quarrel of Thyestes and Atreus, and with this single stroke he assigns the whole history to the realm of fiction, making it the sort of thing that is recited or put into an embroidery. (This, incidentally, is the play's only mention of Thyestes; Atreus is named here and at 3). In this guise the old outrage, once again imaged not by dismembered bodies but by the golden lamb (813), takes its part in the hopeful resolution of the play. The spear of Pelops, symbol of the family's first crime, is even more thoroughly tamed. [...] The antique murder weapon becomes the final memory token that proves to Iphigenia that her brother is found and, thus utilized, it joins the Thyestes tapestry to represent a pair of ancient misdeeds that almost seem to be examples of the fortunate fall.

Anne Pippin Burnett, *Catastrophe Survived, Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Calendar Press, Oxford, 1971, pp. 63-64.

Greeks and Barbarians

Superficially Euripides seems to take every available opportunity to contrast Greek valour with barbarian cowardice, Greek cunning intelligence with barbarian gullibility, and Greek sensibility with barbarian savagery.

For some of its spectators it may therefore have offered little more than an escapist romp legitimizing their patriotism and xenophobia. Yet on a deeper level the play presents a greater challenge to unthinking Greek ethnic supermacism than any other text of the fifth century. For the averted catastrophe of the tragedy – the sacrifice of Orestes – is consistently paired in the audience’s imaginations with the intended sacrifice of Iphigenia by her Greek father, so long ago at Aulis.

The parallelism between the fates of the siblings is repeatedly stressed, forcing the audience to question whether Greek ethics were really so superior. After all, as far as the Taurians were concerned, Orestes was only a shipwrecked sailor: the Greek Agamemnon, on the other hand, had been prepared to authorize the ritual killing of his own beloved daughter. The most explicit questioning of the “double standard” underlying conventional Greek thinking about the inferiority of other cultures is, strikingly and appropriately, put into the mouth of the barbarian king Thoas: when told that Orestes had murdered his own mother, he exclaims, in horror, “By Apollo, no one would have dared to do this even among barbarians!”.

Edith Hall, “Iphigenia among the Taurians” (introduction to: Euripides, *Iphigenia among the Taurians*, *Bacchae*, *Iphigenia at Aulis*, *Rhesus*, Oxford University Press, New York, 1998, p. 17.



The Role of the Chorus

In Euripides’ latest plays the Chorus rarely focalizes the whole dramatic action but it is often significantly involved in the play’s events. The Chorus of *Iphigenia* consists of well-born Hellenic women (as the description of their girls’ festive dancing in 1143–52 clearly implies) whose experience of captivity, exile and loss of marriage parallels Iphigenia’s, so that their own grief and nostalgia as well as their sympathy with her enlarge our awareness of her predicament. As the story unfolds they are excluded from the recognition scene (Euripides does not let them tell Orestes who Iphigenia is, as they easily might at 658 ff., for example), but they do become actively involved in the escape sequence when Iphigenia promises them repatriation in return for their help in misleading Thoas.

After the planning scene they sing in the ornate Second Stasimon of their affinity with Artemis, their condition as slaves, and their fear that Iphigenia will leave without them. Their Third Stasimon following the deception scene encourages Apollo to exercise his saving powers and foreshadows the outcomes of Orestes’ mission by relating how Apollo himself triumphed over primitive resistance with Zeus’s support and established an Olympian cult at Delphi. Then as the Messenger arrives with the news from the shore, the Chorus delays him by pretending that Thoas is not in the temple. This delay is not crucial for the refugees’ escape, which will depend on Athena in any case; rather, the Chorus’s intervention demonstrates the loyalty to Iphigenia which justifies their release, and also puts this release excitingly in jeopardy because of Thoas’s anger. The fate of the Chorus thus demands our attention as the play closes, and we may notice that one effect of the ship’s being driven back to the shore is to make it possible for them to join the escape-party on board.

Athena’s speech ensures the Chorus’s release, and the goddess probably made a further declaration about their final destiny which is unfortunately missing from our text. Probably it is their ‘righteous discernment’ which remains to be rewarded, and probably she went on to outline a future for them in Greece. Some scholars suppose that she despatched them to their homes, and some place these homes speculatively at Delos or Sparta. Wolff suggests further that they could be thought of as resuming the cycle of ritual preparation for marriage, like Athenian girls returning from their temporary ritual captivity as ‘Bears’ at Brauron. Yet the Chorus, we should recall, were girls enslaved when their city was plundered and destroyed and their families dispersed. It seems at least as likely that they could not return home and were destined to continue their service to Artemis with the priestess Iphigenia at the new sanctuary at Brauron. This must remain a matter of speculation, but that outcome would be consistent with the care which Euripides took to integrate the Chorus into the narrative towards the end of the play.

M.J. Cropp, *Euripides, Iphigenia in Tauris*, Arts &Phillips Ltd., 2000, pp. 59–60.

The Chorus in Ancient Greek Tragedy

And lastly there is the Chorus, at once the strangest and the most beautiful of all these ancient and remote conventions. If we can understand the Chorus we have got to the very heart of Greek tragedy.

The objections to the Chorus are plain to any infant. These dozen homogeneous persons, old men or young women, eternally present and almost never doing anything, intruded on action that often demands the utmost privacy: their absurdity, on any plane of realism, is manifest. We need waste no more words upon it. Verisimilitude is simply thrown to the winds. That is, no doubt, a great sacrifice, and fine artists do not as a rule incur a sacrifice without making sure of some compensating gain. Let us try to find out what that gain was, or at least what the great Greek artists were aiming at. And let us begin by forgetting the modern stage altogether and thinking ourselves back to the very origins of drama.

The word 'chorus' means 'dance' or 'dancing-ground'. There were such dancing floors on Greek soil before ever the Greeks came there. They have been found in prehistoric Crete and in the islands. We hear in Homer of the 'houses and dancing-grounds' of the Morning Star. The dance was as old as mankind; only it was a kind of dance that we have almost forgotten. The ancient dance was not, like our ballets, rooted in sexual emotion. It was religious: it was a form of prayer. It consisted in the use of the whole body, every limb and every muscle, to express somehow that overflow of emotion for which a man has no words. And primitive man had less command of words than we have. When the men were away on the war-path, the women prayed for them with all their bodies. They danced for the men's safe return. When the tribe's land was parching for lack of rain the tribesmen danced for the rain to come. The dance did not necessarily imply movement. It might consist in simply maintaining the same rigid attitude, as when Moses held out his arms during the battle with the Amalekites or Ahure in the Egyptian story waited kneeling and fasting for Nefrekepta's return.

Now if we consider what kind of emotion will specially call for this form of expression it is easy to see that it will be the sort that tends quickly to get beyond words: religious emotions of all kinds, helpless desire, ineffectual regret and all feelings about the past. When we think of the kind of ritual from which tragedy emerged, the lament for a dead god, we can see how well a dance was fitted, in primitive times, to express the emotions that we call tragic.

This dance gradually grew into drama; how it did so is an old story. Into the inarticulate mass of emotion and dumb show which is the Dance there comes some more articulate element. There comes someone who relates, or definitely enacts, the actual death or 'pathos' of the Hero, while the Chorus goes on as before expressing emotion about it. This emotion, it is easy to see, may be quite different from that felt by the Hero. There is implied in the contemplation of any great deed this ultimate emotion, which is not as a rule felt by the actual doers of it, and is not, at its highest power, to be expressed by the ordinary language of dialogue. The dramatist may make his characters express all that they can properly feel; he may put into articulate dialogue all that it will bear. But there still remains some residue which no one on the stage can personally feel and which can only express itself as music or yearning of the body. This residue finds its one instrument in the Chorus. [...]

The problem of the Chorus to Euripides was not how to make it as little objectionable as possible; it was how to get the greatest and highest value out of it. And that resolves itself largely into the problem of handling these two planes of action, using now the lower and now the upper, now keeping them separate, now mingling them, and at times letting one forcibly invade the other. I cannot here go into details of the various effects obtained from the Chorus by Euripides; but I will take a few typical ones, selecting in each case scenes that have been loudly condemned by critics.

The first and most normal effect is to use the Chorus for ‘relief’; to bring in, as it were, the ideal world to heal the wounds of the real. It is not, of course, ‘comic relief’, as indulged in so freely by the Elizabethans. It is a transition from horror or pain to mere beauty or music, with hardly any change of tension. I mean, that if the pain has brought tears to your eyes, the beauty will be such as to keep them there, while of course changing their character. It is this use of lyrics that enables the Greek playwright to treat freely scenes of horror and yet never lose the prevailing atmosphere of high beauty. Look at the Salamis Chorus in the *Trojan Women* immediately following the child’s death; the lyrics between Oedipus and the Chorus when he has just entered with his bleeding eyes; or, in particular, the song sung by the Chorus in *Hippolytus* just after Phaedra has rushed off to kill herself. We have had a scene of high tension and almost intolerable pain, and the Chorus, left alone, make certainly no relevant remark that would not be an absurd bathos. They simply break out:

Could I take me to some cavern for mine hiding,
In the hill-tops, where the sun scarce hath trod,
Or a could make the home of mine abiding,
As a bird among the bird-droves of God. . . .

It is just the emotion that was in our own hearts; the cry for escape to some place, however sad, that is still beautiful: to the poplar grove by the Adriatic where his sisters weep for Phaethon; or, at last, as the song continues and grows bolder, to some place that has happiness as well as beauty; to that ‘strand of the Daughters of the Sunset’,

Where a sound of living waters never ceaseth
In God’s quiet garden by the sea,
And Earth, the ancient Life-giver, increaseth
Joy among the meadows, like a tree.

And the wish for escape brings an actual escape, on some wind of beauty, as it were, from the Chorus’s own world.

Gilbert Murray, *Euripides and his Age*, London Oxford University Press, New York, Toronto 1965, pp.116-120.

PRODUCTION ACKNOWLEDGEMENTS

Stage Manager

Jenny Zaptie

Stage Technicians

Konstantinos Papalexandridis

Nikos Tsigos

Lighting Technician

Stathis Froussos

Electrician

Dimitris Mantzoukas

Sound Technicians

Dimosthenis Papadimos

Nikos Drakopoulos

Props

Nikos Simeonidis

Costume Supervisor

Smaro Katsantoni

Special Constructions

Tina Parali

Assistants Set Designer

Danai Pana, Hara Tsouvala (Part of the students' practical training at the School of Drama, Faculty of Fine Arts, A.U.Th.)

Costume & Set Constructions

N.T.N.G. studios

Iphigenia in Tauris by EURIPIDES



N.T.N.G.'s Publishing Department

THEATRE SEASON 2005-2006

Issue no 546 (143)

Editor:

Elpida Vianni

Sub-editors:

Eleni Mamassouka, Maria Papastergiou,
Maria Vogiatzi, Dora Yanopoulou*

English Transalation:

British Council

Programme Design:

Eleni Matziri

Rehearsal Photographs:

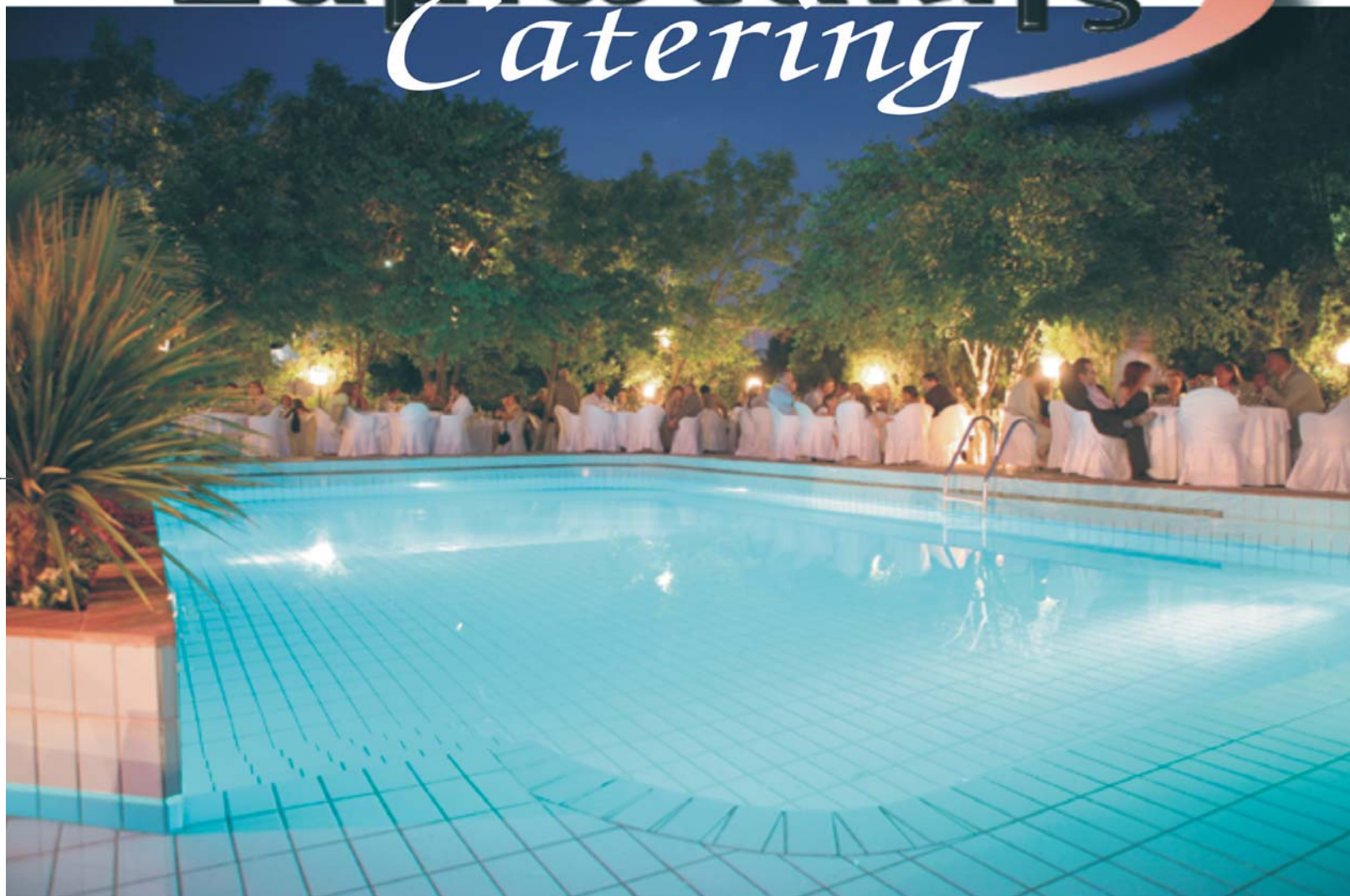
Kostas Papantoniou

Printing-Binding:

Grapholine

*(Part of the students' practical training at the School of Drama, Faculty of Fine Arts, A.U.Th.)

Σαμιωτάκης *Catering*



Gourme Μενού - Gala Δεξιώσεις - Bussines Lunch

Λαγονά Θεσσαλονίκης

Τραφεία Πόλης Αρτάκης 6 Κ. Τούμπα Τηλ. (2310) 942 032

2004



Les Lazaristes
A DOMOTEL LUXURY HOTEL

2005



Αρνη
est. 1921
A DOMOTEL HISTORIC HOTEL

2006



XENIA VOLOU
A DOMOTEL CITY & CONVENTIONS RESORT

Domotel Creating Hospitality

Les Lazaristes
Θεσσαλονίκη Τηλ. 2310 647400

Αρνη
Καρδίτσα Τηλ. 24410 22161

Xenia Volou
Βόλος Τηλ: 24210 37793

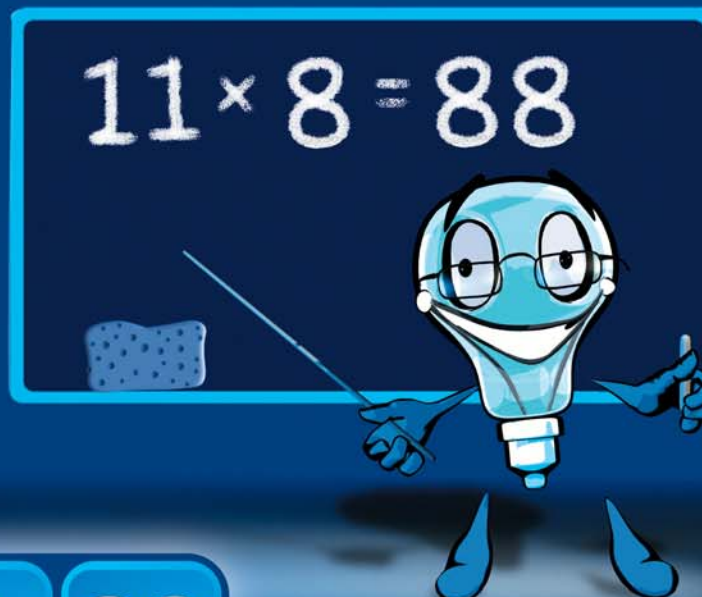
<http://www.domotel.gr>



Η πιο σταθερή μας σχέση

ΜΑΡΤΙΟΣ 2006

PROXIMUS



Ό,τι ψάχνετε

Η χαμηλότερη τιμή
για κλήσεις από σταθερό τηλέφωνο



💡 ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΤΗΛΕΦΩΝΙΚΟΥ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

💡 Κινηματογράφος 💡 Θέατρο 💡 Γεύση 💡 και τώρα... Όλα τα επαγγέλματα
€0,40 ανά κλήση ανεξάρτητα από τη διάρκεια

Συμπεριλαμβάνεται ΦΠΑ 19%

Σ Τ Α Θ Ε Ρ Η Τ Η Λ Ε Φ Ω Ν Ι Α & Ε Υ Ρ Υ Ζ Ω Ν Ι Κ Ε Σ Υ Π Η Ρ Ε Σ Ι Ε Σ



Ιφιγένεια η εν Ταύροις Ευριπίδης

Θεατρική περίοδος 2005-2006
Αρ. Δελτίου 546 (143)

Τμήμα Εκδόσεων Κ.Θ.Β.Ε.

Επιμέλεια εκδόσεων:

Ελπίδα Βιάννη

Έρευνα:

Μαρία Βογιατζή, Δώρα Γιαννοπούλου, Ελένη Μαμασούκα, Μαρία Παπαστεργίου *

Επιμέλεια μεταφράσεων:

Ελπίδα Βιάννη

Μεταφράσεις στην αγγλική γλώσσα:

British Council

Σχεδιασμός εντύπων:

Ελένη Ματζίρη

Φωτογραφίες δοκιμών:

Κώστας Παπαντωνίου

Παραγωγή εντύπου:

Grapholine

* Στο πλαίσιο της πρακτικής τους άσκησης ως φοιτήτριες του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ.

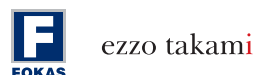
Το φωτογραφικό υλικό του προγράμματος προέρχεται από τις πηγές:

1. Αρχείο Κ.Θ.Β.Ε. [Παραστάσεις έργων του Ευριπίδη στο Κ.Θ.Β.Ε.]
2. Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου (Θεατρικό Μουσείο) [Παραστάσεις της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* στην Ελληνική Σκηνή]
3. Pierre Grimal, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1991.[Φωτογραφίες της ενότητας «Μυθολογικά στοιχεία»].

Χορηγοί επικοινωνίας:



Το προσωπικό υποδοχής του Κ.Θ.Β.Ε. ντύνουν οι εταιρείες:



Με την ευγενική υποστήριξη:



Ολοκληρωμένος Κύκλος Αεροπορικών Υπηρεσιών



Olympic Airways - Services / Art Studio

ΕΞΥΠΗΡΕΤΗΣΗ ΠΕΛΑΤΩΝ - HANDLING
ΕΜΠΟΡΕΥΜΑΤΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ - CARGO
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ - ΕΠΙΣΚΕΥΗ ΑΕΡΟΣΚΑΦΩΝ

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗ

ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

ΕΛΙΚΟΠΤΕΡΑ ΟΛΥΜΠΙΑΚΗΣ ΑΕΡΟΠΛΟΪΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
ΧΕΙΡΙΣΤΩΝ ΟΛΥΜΠΙΑΚΗΣ ΑΕΡΟΠΛΟΪΑΣ

GALILEO HELLAS S.A.

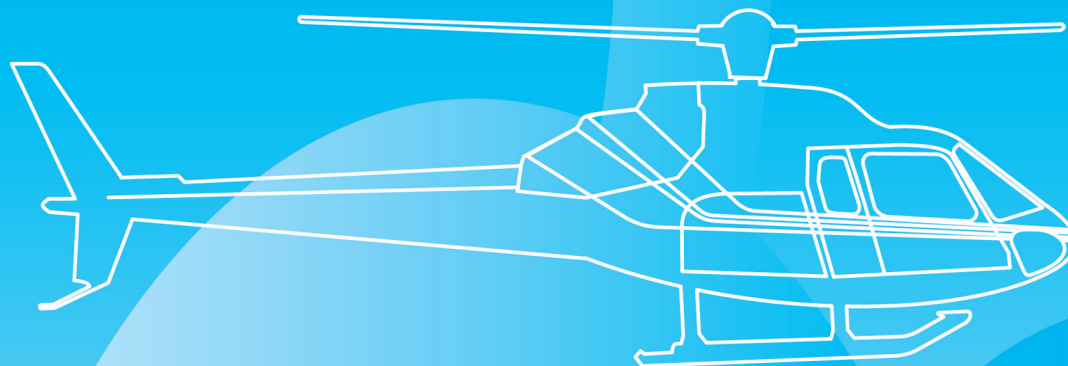
ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΚΑΥΣΙΜΩΝ Α.Ε.

OLYMPIC INTORPLANE COMPANY S.A.

ΕΤΑΙΡΙΑ ΑΓΩΓΟΥ ΚΑΥΣΙΜΟΥ
ΑΕΡΟΔΡΟΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ Α.Ε.



Συγγρού 96-100, Αθήνα 117 41 * Τηλ. Κέντρο: 210 3569111 * www.olympic-airways.gr



Ελικόπτερα

***Όταν το απρόσιτο γίνεται προσιτό
Όταν το αναγκαίο είναι και επείγον***

Για περισσότερες πληροφορίες και κρατήσεις επικοινωνήστε:
Τηλ.: **210-3565.200, 210-3565.202, 210.3565.203**

Fax : **210.3565.201**



OLYMPIC
AVIATION

www.olympic-airways.gr



Μεγαλώνουμε.

70 χρόνια κι είμαστε πάντα στη μόδα. Με 6 πολυκαταστήματα, ακόμη περισσότερο πάθος και καινούργιες ιδέες. Έτσι μεγαλώνουμε εμείς.

Θεσσαλονίκη: Τσιμισκή 48-50, Τσιμισκή 64 (F Sport), Ερμού 14 • Αθήνα: Σταδίου 41, Ερμού & Βουλής • Βόλος: Ερμού 164.



μόδα για επίδειξη