



**ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Διακειμενική προσέγγιση του ρόλου της Κλυταιμνήστρας
μεταξύ των έργων *Ορέστεια* του Αισχύλου, *Κλυταιμνήστρα* ή
το Έγκλημα της Γιουρσενάρ, *Γράμμα στον Ορέστη & Ο*
Δείπνος του Καμπανέλλη**

Συγγραφή Θεατρικού Μονολόγου.

**Όνομα - Επώνυμο Φοιτητή
Πασχάλης Πράντζιος**

**Επιβλέπων Καθηγητής
Γρηγόριος Ιωαννίδης**

ΠΑΤΡΑ, 2023

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Διακειμενική προσέγγιση του ρόλου της Κλυταιμνήστρας μεταξύ των έργων
Ορέστεια του Αισχύλου, *Κλυταιμνήστρα* ή *το Έγκλημα* της Γιουρσενάρ,
Γράμμα στον Ορέστη & Ο Δείπνος του Καμπανέλλη

Συγγραφή Θεατρικού Μονολόγου.

Πασχάλης Πράντζιος

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Ιωαννίδης Γρηγόριος

Αναπληρωτής Καθηγητής, ΤΘΣ ΕΚΠΑ

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Κονδυλάκη Δήμητρα

Σύμβουλος Καθηγήτρια ΔΓΡ60, ΕΑΠ

Πάτρα, 2023

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο πρώτο μέρος της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας εξετάζεται ο ρόλος της Κλυταιμνήστρας στην τριλογία του Αισχύλου *Ορέστεια*, στον θεατρικό μονόλογο της Γιουρσενάρ *Κλυταιμνήστρα ή το Έγκλημα* και στα μονόπρακτα του Καμπανέλλη *Γράμμα στον Ορέστη* και *Ο Δείπνος*. Ως εργαλείο ερμηνείας των εξεταζόμενων κειμένων επιλέχθηκε η *διακειμενικότητα*, επιχειρώντας μέσα από τις αποκλίσεις που παρουσιάζει η Κλυταιμνήστρα από εποχή σε εποχή, να εντοπιστούν τα καινούρια στοιχεία που συνθέτουν τον ρόλο της και οδηγούν σε μία νέα ανάγνωση των έργων. Συγκεκριμένα, παρουσιάζεται ο νευραλγικός ρόλος της Κλυταιμνήστρας του κάθε έργου, ξεχωριστά και εν συγκρίσει, με απώτερο στόχο να αναδειχθεί ο λειτουργικός της ρόλος, ο οποίος δεν την καθιστά μόνο μοχλό προώθησης της δραματικής πλοκής, αλλά και φορέα των ιδεών του εκάστοτε δημιουργού. Με εργαλείο διερεύνησης τη θεωρία της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* του Iser αποσαφηνίζονται οι κοινωνικοπολιτικές και ιδεολογικές συνθήκες που διαμόρφωσαν τη σκέψη του Αισχύλου κατά τον 5^ο π.Χ. αιώνα, της Γιουρσενάρ και του Καμπανέλλη κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, στη βάση των οποίων δημιουργήθηκε ο χαρακτήρας της κάθε Κλυταιμνήστρας. Επιπρόσθετα, διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο αξιοποίησαν οι συγγραφείς την ιδιουσυγκρασία της Κλυταιμνήστρας, προκειμένου να οικοδομήσουν τον δικό τους λογοτεχνικό μύθο και να τον αναπροσαρμόσουν με βάση τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής τους, παράγοντας πολλαπλές σημασίες. Ειδικότερα, με σημείο εστίασης το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας, εξετάζεται ενδελεχώς το πώς μέσω της διακειμενικής ανάγνωσης τα έργα αυτά καθίστανται πρωτότυπα. Η διακειμενική εξέταση του εν λόγω χαρακτήρα οδηγεί σε νέες προοπτικές ερμηνείας όχι μόνο ως προς τη συμπεριφορά των ηρώων, αλλά και ως προς τις ιδέες που εμφωλεύουν πίσω από τις λέξεις. Το δεύτερο μέρος της εργασίας, ακολουθώντας το πλαίσιο ελευθερίας που διέπει τη δημιουργική γραφή, περιλαμβάνει τη συγγραφή ενός σύγχρονου θεατρικού μονολόγου με τίτλο *Κλυταιμνήστρα χωρίς... το έγκλημα*.

Λέξεις – Κλειδιά

Θέατρο

Κλυταιμνήστρα

Αισχύλος

Καμπανέλλης

Γιουρσενάρ

Iser

Dissertation title

A contextual approach to the role of Clytemnestra between the plays *Oresteia* by Aeschylus, *Clytemnestra or the Crime* by Yourcenar, *Letter to Orestes & The Supper* by Campanelli. Writing of a theatrical monologue.

Summary

The first part of this postgraduate thesis examines the role of Clytemnestra in Aeschylus' trilogy *Oresteia*, in Yourcenar's theatrical monologue *Clytemnestra or The Crime* and in Kambanelli's one-act plays *Letter to Orestes* and *The Supper*. Intertextuality was chosen as a tool for the interpretation of the texts under examination, attempting through the deviations that Clytemnestra presents from era to era to identify the new elements that compose her role and lead to a new reading of the plays. Specifically, the neuralgic role of the Clytemnestra in each play is presented, both separately and in comparison, with the ultimate aim of highlighting her functional role, which makes her not only a lever that promotes the dramatic plot, but also a carrier of the ideas of each author. Using Iser's *Aesthetic Response Theory* as a tool of investigation, the socio-political and ideological conditions that shaped the thought of Aeschylus in the 5th century BC, of Yourcenar and Kambanelli during the 20th century, on the basis of which the character of each Clytemnestra was created, are clarified. In addition, it explores the way in which the writers exploited the temperament of Clytemnestra in order to build their own literary myth and adapt it to the social conditions of their time, producing multiple meanings. In particular, focusing on the person of Clytemnestra, we examine in depth how through intertextual reading these works become original. The intertextual examination of this character leads to new perspectives of interpretation not only in terms of the behavior of the heroes, but also in terms of the ideas that lie behind the words. The second part of the thesis, following the framework of freedom that governs creative writing, involves the writing of a contemporary theatrical monologue entitled *Clytemnestra without... the crime*.

Keywords

Theatre
Clytemnestra
Aeschylus
Kambanellis
Yourcenar
Iser

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	iv
Summary	v
Περιεχόμενα.....	vi
Πρόλογος.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο Η Κλυταιμνήστρα στην <i>Ορέστεια</i> του Αισχύλου ως πεδίο έναρξης διακειμενικού διαλόγου	3
1.1 Η διακειμενικότητα ως εργαλείο ερμηνείας ενός κειμένου.....	3
1.2 Η διακειμενικότητα της <i>Ορέστειας</i>	6
1.3 Η Κλυταιμνήστρα στην τραγωδία «Αγαμέμνων» της <i>Ορέστειας</i> : η γυναίκα με το «άνδρόβουλον κέαρ»	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο Η Κλυταιμνήστρα ως πεδίο διακειμενικού διαλόγου μεταξύ Αισχύλου, Γιουρσενάρ και Καμπανέλλη	18
2.1 Η Κλυταιμνήστρα στον μονόλογο <i>Κλυταιμνήστρα ή το Έγκλημα</i> της Γιουρσενάρ.....	18
2.2 Η Κλυταιμνήστρα στα μονόπρακτα του Καμπανέλλη <i>Γράμμα στον Ορέστη</i> και <i>Ο Δείπνος</i>	24
2.2.1 Η Κλυταιμνήστρα στο μονόπρακτο του Καμπανέλλη <i>Γράμμα στον Ορέστη</i>	25
2.2.2 Η Κλυταιμνήστρα στο μονόπρακτο του Καμπανέλλη <i>Ο Δείπνος</i>	29
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο Η θεωρία της <i>Αισθητικής Ανταπόκρισης</i> του Iser ως θεωρητικό εργαλείο ανάδειξης των νοημάτων	33
3.1 Η εφαρμογή της θεωρίας του Iser	33
3.1.1 Το λογοτεχνικό <i>ρεπερτόριο</i> ως κατευθυντήριος άξονας του αναγνώστη.....	35
3.1.2 Η αναγνωστική επεξεργασία των κειμένων	38

3.1.3 Η διάδραση κειμένου-αναγνώστη	42
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	46
Δημιουργική γραφή – Συγγραφή θεατρικού μονολόγου	50
<i>Κλυταιμνήστρα χωρίς... το έγκλημα.....</i>	<i>50</i>
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	67

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία αφορά τη διακειμενική προσέγγιση του ρόλου της Κλυταιμνήστρας με εξεταζόμενα έργα την *Ορέστεια* του Αισχύλου, τον θεατρικό μονόλογο *Κλυταιμνήστρα ή το Έγκλημα* της Γιουρσενάρ και τα θεατρικά μονόπρακτα *Γράμμα στον Ορέστη* και *Ο Δείπνος* του Καμπανέλλη. Τα έργα αυτά απασχόλησαν πολλές φορές την επιστημονική κοινότητα, και μεμονωμένα και εν συγκρίσει, γι' αυτό και η έρευνα βρίθει μελετών που εμπνεύστηκαν τη θεματική τους από τα εν λόγω κείμενα. Στη διπλωματική αυτή εργασία εξετάζεται ο λειτουργικός ρόλος του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας και ο τρόπος με τον οποίο αξιοποιήθηκε από τους ανωτέρω δημιουργούς. Η επιλογή του θέματος εκκινά με την υπόθεση πως οι δραματουργικές επιλογές του Αισχύλου ανέδειξαν το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας ως κινητήριο μοχλό της δραματικής πλοκής της *Ορέστειας*, γεγονός που ενέπνευσε τους μεταγενέστερους δημιουργούς στη σύνθεση ενός νέου προσώπου της Κλυταιμνήστρας στα δικά τους έργα. Εστιάζοντας κανείς την προσοχή του στον τρόπο με τον οποίο αποδόθηκε από τον κάθε δημιουργό ο νευραλγικός χαρακτήρας της Κλυταιμνήστρας, στις συνέπειες που προκάλεσε η δράση της και στη συμβολή της στη διαμόρφωση του ιδεολογικού πυρήνα των έργων, τίθεται ως κεντρικό ερευνητικό ερώτημα το εξής: Κατά πόσο μπορεί μία διακειμενική προσέγγιση των εξεταζόμενων κειμένων με άξονα το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας να οδηγήσει σε μία νέα ανάγνωση των έργων;

Μέσα από επισταμένη μελέτη των εξεταζόμενων έργων και ακολουθώντας την περιγραφική και ερμηνευτική μέθοδο, στην παρούσα εργασία εντοπίζονται και αναλύονται τα σημεία στα οποία ο μονόλογος της Μαργκερίτ Γιουρσενάρ *Κλυταιμνήστρα ή το Έγκλημα* και τα μονόπρακτα του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Γράμμα στον Ορέστη* και *ο Δείπνος* διαλέγονται διακειμενικά με την *Ορέστεια* του Αισχύλου. Η διπλωματική εργασία διέρχεται τα ακόλουθα στάδια διερεύνησης:

α) Στην εισαγωγική υποενότητα του 1^{ου} κεφαλαίου παρουσιάζονται οι βασικές αρχές της διακειμενικότητας, προκειμένου να καταστεί σαφές το πλαίσιο στο οποίο θα κινηθεί η συνεξέταση των έργων. Στη συνέχεια, επιχειρείται να παρουσιαστεί αδρομερώς η διακειμενική συσχέτιση της *Ορέστειας* του Αισχύλου με προγενέστερα της εποχής του κείμενα, ενώ το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας ως η γυναίκα με το «άνδρόβουλον κέαρ» στην τραγωδία «Αγαμέμνων» της *Ορέστειας*.

β) Στο επόμενο κεφάλαιο επιχειρείται η παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας στη Γιουρσενάρ και τον Καμπανέλλη με απώτερο στόχο τη δημιουργία διακειμενικού διαλόγου μεταξύ των τριών δημιουργών και την εξαγωγή σημαντικών συμπερασμάτων που οδηγούν σε μία νέα θεώρηση των εξεταζόμενων έργων.

γ) Στο τρίτο κεφάλαιο επιδιώκεται η ανάδειξη των σημαντικότερων ιδεολογικών θεμάτων των εξεταζόμενων κειμένων με εργαλείο τη θεωρία της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* (*Wirkungsästhetik*) του Iser, η οποία έρχεται να επιβεβαιώσει τον νευραλγικό ρόλο της Κλυταιμνήστρας και σε αυτό το επίπεδο. Χρησιμοποιώντας τα θεωρητικά εργαλεία του Iser, ήτοι: *υπονοούμενος αναγνώστης, εκκλητική δομή του κειμένου, ρεπερτόριο, διχασμός ερμηνευτικού υποκειμένου, προσκήνιο/παρασκήνιο, θέμα/ορίζοντας*, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο το εκάστοτε έργο λειτουργεί και κατευθύνει τον αναγνώστη μέσω του *ρεπερτορίου* του, το πώς τα θεωρητικά εργαλεία του Iser ενισχύουν την ποιότητα της αναγνωστικής επεξεργασίας των εξεταζόμενων κειμένων και πώς μέσα από τη διαδραστική σχέση κειμένου-αναγνώστη αναφύεται ο ρόλος της Κλυταιμνήστρας ως εργαλείο ανάδειξης της ιδεολογικής βάσης του κάθε έργου.

Η διακειμενική σύγκριση των έργων ολοκληρώνεται με την εξαγωγή συμπερασμάτων σε συνδυασμό με τις διαπιστώσεις που ανέκυψαν μέσω της εφαρμογής των θεωρητικών αρχών του Iser.

Η διπλωματική εργασία περατώνεται με τη συγγραφή ενός θεατρικού μονολόγου με τίτλο *Κλυταιμνήστρα χωρίς... το έγκλημα*, με απώτερο στόχο να δημιουργηθεί ένα νέο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας που αφορά τη σύγχρονη εποχή, μία σύγχρονη δηλαδή Κλυταιμνήστρα η οποία αντιλαμβάνεται πως η απελευθέρωσή της από τα δεσμά της πατριαρχικής εξουσίας συνιστά μία εσωτερική διαδρομή απελευθέρωσης χωρίς να χρειάζεται να εγκληματήσει.

Κεφάλαιο 1^ο

Η Κλυταιμνήστρα στην *Ορέστεια* του Αισχύλου ως πεδίο έναρξης διακειμενικού διαλόγου

1.1 Η διακειμενικότητα ως εργαλείο ερμηνείας ενός κειμένου

Η προσέγγιση της διακειμενικότητας ως εργαλείο ερμηνείας των νέων δεδομένων που ανακύπτουν κατά την αναπροσαρμογή ενός παλαιότερου έργου, προϋποθέτει πως στα νέα αυτά δεδομένα εμφωλεύει και μία νέα λειτουργία.¹ Η Kristeva, στο έργο της *Σημειωτική* το 1969, προκειμένου να ορίσει το φαινόμενο του μετασηματισμού ενός κειμένου μέσα σε ένα άλλο, ή ορθότερα τη μετάβαση ενός συστήματος σημαινόντων σε ένα άλλο, εισήγαγε τον όρο *διακειμενικότητα*.² Με τον όρο αυτόν δηλώνεται ο αναπτυσσόμενος διάλογος μεταξύ κειμένων υπό την προϋπόθεση ότι το εκάστοτε κείμενο αποτελεί ενσωμάτωση και μετασηματισμό ενός άλλου κειμένου,³ χωρίς ωστόσο το αρχικό να χάνει τον προσωπικό χαρακτήρα και την ιδεολογία του. Επί της ουσίας, ο διακειμενικός διάλογος των συγκρινόμενων έργων εξετάζει τα κείμενα, τοποθετώντας τα σε ένα νέο σημασιολογικό περιβάλλον.

Κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί πως πριν από την Kristeva, ο Bakhtin⁴ είχε συμπεράνει πως μέσα από τη συσχέτιση των κειμένων διαμορφώνεται ένα υβριδικό πλαίσιο επικοινωνίας μεταξύ τους. Σύμφωνα με τον Prayer, η Kristeva επανερμηνεύει τη μπαχτινική διαλογικότητα ως διακειμενική διάδραση,⁵ προσδίδει στη διαλογικότητα του Bakhtin προεκτάσεις ιδεολογικές και κοινωνιογλωσσικές, οικοδομώντας στη βάση αυτή μία γνωσιακή και αξιολογική προοπτική.⁶ Εν ολίγοις, στη βάση της διαλογικότητας και της

¹ Κράιας, (2023) 19-42.

² Σιαφλέκης (1989) 15-19.

³ Kristeva (1969) 85.

⁴ «Ο Μπαχτίν είναι ο φιλόσοφος του γίνεσθαι, της ανοιχτής διαδικασίας που δεν ολοκληρώνεται, ούτε οριστικοποιείται, αλλά ανανεώνεται διαρκώς από την εναλλαγή των ιστορικών και κοινωνικών συμφραζομένων». Τζιόβας (2000) 468.

⁵ Κάθε κείμενο αποτελεί «ενσαρκωμένη συνύπαρξη των κοινωνικο-ιδεολογικών αντιφάσεων ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, ανάμεσα σε διάφορες εποχές του παρελθόντος, διάφορες κοινωνικο-ιδεολογικές ομάδες του παρόντος, ανάμεσα σε ρεύματα, σχολές, κύκλους, κ.τ.λ.». Μπαχτίν (1980) 146.

⁶ Prayer (2015) 77-80.

πολυφωνίας που εισήγαγε ο Bakhtin,⁷ η Kristeva χρησιμοποίησε τον όρο *διακειμενικότητα* ορίζοντας το κείμενο ως αλληλεπίδραση άλλων κειμένων και ως αναλυτικό εργαλείο για την ερμηνεία του ίδιου αυτού κειμένου.⁸ Παρουσιάζει, επίσης, ενδιαφέρον η θέση του Jenny, κατά τον οποίο η *διακειμενικότητα* διασπώντας τη γραμμικότητα ενός κειμένου συνιστά ένα νέο τρόπο ανάγνωσης,⁹ δεδομένου ότι στην παρούσα Διπλωματική Εργασία προτείνεται αυτό ακριβώς: η ανάγνωση των εξεταζόμενων κειμένων υπό νέα οπτική με σημείο αναφοράς το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας στον Αισχύλο, τη Γιουρσενάρ και τον Καμπανέλλη. Ο νέος αυτός τρόπος ανάγνωσης προσπερνώντας τον οριζόντιο συνταγματικό άξονα του κειμένου (θέμα κειμένου – παραλήπτης), οδηγεί τον αναγνώστη στο πεδίο του κάθετου παραδειγματικού άξονα (κείμενο – συγκείμενο).¹⁰ Με δεδομένο ότι η διακειμενική προσέγγιση οδηγεί στην εξέταση των έργων με άξονα την εποχή κατά την οποία δημιουργήθηκαν, εξετάζεται στη συνέχεια των κεφαλαίων η νοηματική σχέση των εξεταζόμενων κειμένων με την εποχή τους και πώς μέσα από την Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου, της Γιουρσενάρ και του Καμπανέλλη αναδεικνύεται η σχέση αυτή.

Κατά τον Genette, η *διακειμενικότητα* ορίζεται ως «οτιδήποτε θέτει σε σχέση, ανοιχτή ή μυστική, το κείμενο με άλλα κείμενα»,¹¹ ωστόσο από την πλευρά του δημιουργού η διακειμενική προσέγγιση ενός έργου δεν συνίσταται στην απλή παράθεση στοιχείων που προέρχονται από άλλα κείμενα, αλλά στην ενσωμάτωση και ως έναν βαθμό στη μεταλλαγή αυτών στο νέο κείμενο.¹² Βέβαια, στην ιστορία της *διακειμενικότητας* δεν είναι απίθανο να εντοπίσει κανείς στο δεύτερο έργο διακειμενικά στοιχεία εν αγνοία του συγγραφέα του, η επισήμανση αυτή, ωστόσο, δεν αφορά τα εξεταζόμενα κείμενα, δεδομένου ότι η Γιουρσενάρ και ο Καμπανέλλης φαίνεται ότι επιλέγουν συνειδητά τι θα αναπαράγουν από το έργο του Αισχύλου και τι όχι. Επί της ουσίας, αυτό που πρέπει να ερευνηθεί στη διακειμενική προσέγγιση των έργων είναι η νέα λειτουργία, όπως αυτή προκύπτει από την

⁷ Κατά την Kristeva, ο Μπαχτίν εισήγαγε στη λογοτεχνική θεωρία την άποψη ότι «κάθε κείμενο είναι ένα μωσαϊκό από παραθέματα, κάθε κείμενο είναι η απορρόφηση και ο μετασχηματισμός ενός άλλου κειμένου». Πουρκός (2016) 270.

⁸ Δημητρούλια (2015) 14.

⁹ Jenny (1976) 266-267, ο Jenny εξετάζει την έννοια από τη σκοπιά της γλωσσολογίας.

¹⁰ Κατά τον Jenny (1996) 82, «κάθε διακειμενική αναφορά προσφέρει μια εναλλακτική επιλογή: ή να συνεχίσει κανείς την ανάγνωση βλέποντας εκεί απλώς ένα απόσπασμα, όπως οποιοδήποτε άλλο, ένα αναπόσπαστο δηλαδή τμήμα της συνταγματικής δομής του κειμένου, ή αλλιώς να επιστρέψει με ένα είδος διανοητικής ανάμνησης στο αρχικό κείμενο».

¹¹ Genette (1982) 7.

¹² Σύμφωνα με τον Jenny (1976, 266-267) η διαδικασία αυτή συντελείται σε τρία επίπεδα: στη λεκτική αναπαράσταση της εικόνας, στην ευθυγράμμιση, η οποία αποτελεί την αρχή της ενσωμάτωσης και της ρήξης του νέου κειμένου με το προηγούμενο, και στην κατοχύρωση, όπου συντελείται η παραγωγή του νέου κειμένου.

αναπραγμάτευση της ίδιας θεματικής, λειτουργία η οποία δεν απορρέει από τις συγκλίσεις των έργων μεταξύ τους, αλλά από τις αποκλίσεις τους, καθώς εκεί εντοπίζεται κάθε καινούριο στοιχείο.¹³

Επιπροσθέτως, η *διακειμενικότητα* αφορά και τον αναγνώστη της λογοτεχνίας, ο οποίος, αναλόγως της παιδείας του, λαμβάνει υπόψη του την έννοια και την αξιοποιεί ως εργαλείο ανάγνωσης. Κατά τον Riffaterre, η *διακειμενικότητα* ορίζεται ως «το δίκτυο των λειτουργιών που συγκροτεί και ρυθμίζει τις σχέσεις μεταξύ κειμένου και διακειμένου».¹⁴ Ο Γάλλος θεωρητικός υποστηρίζει ότι το διακείμενο συνίσταται από το σύνολο των κειμένων που ο αναγνώστης ανακαλεί κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης στη μνήμη του, επισημαίνοντας πως το σύνολο αυτό δεν είναι πεπερασμένο, καθώς θεωρητικά μπορεί να αναπτύσσεται συνεχώς, παράλληλα με το πνευματικό επίπεδο του αναγνώστη.¹⁵ Από την άλλη, ο Umberto Eco θεωρεί πως μέσω της ανάγνωσης ενεργοποιείται μία διακειμενική γνώση,¹⁶ ενώ στους Ricardou¹⁷ και Jenny¹⁸ διακρίνονται ανάλογες θέσεις. Συνεπώς, η *διακειμενικότητα* σχετίζεται άμεσα και με την αναγνωστική διαδικασία,¹⁹ εφόσον ο αναγνώστης κομίζει στο κείμενο τις προσωπικές του γνώσεις και τις αναγνωστικές του εμπειρίες. Με άλλα λόγια, όπως διατείνεται και ο Barthes, το κείμενο προσφέρεται στον αναγνώστη ως πολυδιάστατος τόπος, στον χώρο του οποίου ενεργοποιείται ένα ατελεύτητο διακειμενικό παιχνίδι.²⁰

Σε συνάρτηση με τα ανωτέρω, αξιοπρόσεκτη είναι και η θέση του Σιαφλέκη, κατά τον οποίο ο συγγραφέας είναι ένας προνομιούχος αναγνώστης, υπό την έννοια ότι δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μία νέα ανάγνωση του έργου του. Ως εκ τούτου, η διακειμενικότητα νοείται ως πράξη δημιουργική από την πλευρά του συγγραφέα, εφόσον ο ίδιος κινείται παλίνδρομα μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Συνεπώς, στο πλαίσιο των ορίων της κίνησης αυτής ανακύπτει η σημασία του έργου και το αισθητικό του πρόσωπο, με το οποίο αντιμετωπίζει τον αναγνώστη. Με δεδομένο ότι δεν μπορεί να ενεργοποιηθεί η προτεινόμενη από τον συγγραφέα σημασία, να αποκτήσει δηλαδή αισθητικό αποτέλεσμα, παρά μόνο μέσω της διαδικασίας πρόσληψης που πραγματοποιείται κατά την ανάγνωση

¹³ Κράιας (2023) 19-42.

¹⁴ Riffaterre (1990) 57.

¹⁵ Riffaterre (1980) 625.

¹⁶ Eco (1981) 21.

¹⁷ Ricardou (1971) 163.

¹⁸ Jenny (1976) 266.

¹⁹ Worton & Still (1990) 1-5.

²⁰ Barthes (1988) 137-143, 151-160.

του έργου, όσο καίρια είναι η παρέμβαση του συγγραφέα στην αναδημιουργία της σημασίας ενός λογοτεχνικού μύθου τόσο κρίσιμη είναι και η στάση του αναγνώστη. Κοντολογίς, ο συγγραφέας οργανώνει και προτείνει ένα μήνυμα, ενώ ο αναγνώστης καλείται να το ανιχνεύσει και να το σημασιοδοτήσει.²¹ Δεδομένου, λοιπόν, ότι «η διακειμενικότητα δημιουργεί επίπεδα πρόσβασης στο νόημα»,²² στην παρούσα εργασία θα αναζητηθεί η διαφορετική οπτική του κάθε εξεταζόμενου δημιουργού, ο οποίος αξιοποιεί το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας κατ' αναλογία και με το κοινωνικο-πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνει και με το ιδεολογικό-πνευματικό του υπόβαθρο.

1.2 Η διακειμενικότητα της *Ορέστειας*

Μελετώντας κανείς τον μύθο της *Ορέστειας* του Αισχύλου διαπιστώνει πως στον πυρήνα της υπόθεσης ενυπάρχει μία ανασκευή και ανάπλαση στοιχείων προγενέστερων μύθων, που εκτείνονται από τα έπη του Ομήρου έως τις αττικές παραδόσεις.²³ Κατά τη διαδικασία της επανεγγραφής του μύθου στο πλαίσιο της τριλογίας, ο ποιητής κινείται μεταξύ σταθερών και μεταβλητών του μύθου ακολουθώντας τα μυθολογικά πρότυπα των ηρώων τόσο σε επίπεδο ιδεών όσο και πράξεων (λ.χ., η συζυγοκτονία²⁴ από την πλευρά της Κλυταιμνήστρας, ή η μητροκτονία²⁵ από τη μεριά του Ορέστη). Η μεταβλητή βάση αφορά τον χωρόχρονο κατά τον οποίο δρουν οι μυθικές οντότητες σε συνάρτηση με τα εθιμοτυπικά στοιχεία που απορρέουν από τις εκάστοτε κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες. Τέτοιου είδους μεταβλητές δύναται να εντοπίσει κανείς στις *Ευμενίδες*, υπό την έννοια ότι η λύση που δίνεται και η έξοδος από την τραγική κατάσταση συνάδει με την επικράτηση της νέας τάξης πραγμάτων έναντι της παλαιάς και την πολιτική οργάνωση της πόλης-κράτους του 5^{ου} π.Χ. αιώνα.²⁶

Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι στην κλασική Αθήνα είναι γνωστά τα έπη του Ομήρου,²⁷ εύκολα διακρίνει κανείς ότι το τρίπτυχο *δολοφονία – εκδίκηση – δίκη* που διέπει

²¹ Σιαφλέκης (2005) 13-20.

²² Stewart (1980) 1151.

²³ Lesky (2010) 86-187.

²⁴ Αισχύλου, *Αγαμέμνων*, στ.1319-1347.

²⁵ Αισχύλου, *Χοηφόροι*, στ.929-930.

²⁶ Μπονάρι (1985) 201.

²⁷ Πιστοποιείται και από τον Πλάτωνα *Πολιτεία*, Β, 17 και από τον Αριστοτέλη *Περί Ποιητικής*, σ.86.

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

την τριλογία της *Ορέστειας*, υπάρχει εν σπέρματι στην *Οδύσσεια* του Ομήρου.²⁸ Βέβαια, στο ομηρικό κείμενο δεν είναι σαφές ποιος είναι ο φονιάς, καθώς σε άλλα σημεία παρουσιάζεται ως φονέας του Αγαμέμνονα ο Αίγισθος,²⁹ σε άλλα ο Αίγισθος με την Κλυταιμνήστρα,³⁰ σε άλλα μόνο η Κλυταιμνήστρα.³¹ Η διαφοροποίηση του Αισχύλου, ωστόσο, δεν συνίσταται στην επιλογή της παρουσίασης της Κλυταιμνήστρας ως συζυγοκτόνου, αλλά στην επιλογή του να παρουσιάσει ως κίνητρο του φόνου τη θυσία της Ιφιγένειας. Το γεγονός ότι δεν ακολουθεί τον Όμηρο ο οποίος αναφέρεται ξεκάθαρα στη μοιχεία της Βασίλισσας ως κίνητρο του φόνου που διεπράχθη,³² μαρτυρά, ενδεχομένως, τις επιρροές του από άλλες πηγές. Το θέμα της θυσίας της Ιφιγένειας είχε ήδη αναπτυχθεί και στα *Κύπρια έπη*³³ και στους *Ησιοδικούς καταλόγους*, όπως καταγράφεται από τον Πausανία.³⁴ Άλλωστε, ήδη από τα τέλη του 8^{ου} π.Χ. αιώνα η θυσία της Ιφιγένειας είχε αρχίσει να συνδέεται άμεσα με την εκδίκηση του φόνου της Κλυταιμνήστρας.³⁵

Πέραν των ανωτέρω, επιδράσεις ως προς τη δομή της τριλογίας του Αισχύλου, θα μπορούσε, ενδεχομένως, να διακρίνει κανείς και στο χορικό ποίημα των αρχών του 6^{ου} π.Χ. αιώνα, *Ορέστεια* του Στησίχορου.³⁶ Στα αποσπάσματα³⁷ του εν λόγω έργου που έχουν διασωθεί, ο Ορέστης εμφανίζεται ως μητροκτόνος παίρνοντας εντολή από τον Απόλλωνα, ενώ ο ποιητής αναφέρεται και στα προφητικά όνειρα της Κλυταιμνήστρας ως προσημάνσεις της εκδίκησης του Ορέστη. Επιρροές, επίσης, του Αισχύλου θα μπορούσε να εντοπίσει κανείς και μέσα από τον *11^ο Πυθιόνικο* του Πίνδαρου, καθώς ο ποιητής αναρωτιέται αν τον του Κλυταιμνήστρας τον τάραξε η θυσία της Ιφιγένειας ή ο πόθος της για έναν άνδρα, σχολιάζοντας την πράξη της με βάση την επικρατούσα κοινωνική αντίληψη της εποχής του σχετικά με τη μοιχεία και την ηθική εν γένει.³⁸ Στον Πίνδαρο η Κλυταιμνήστρα αναλαμβάνει την ευθύνη της δολοφονίας του Αγαμέμνονα ως εκτελέστρια και αυτουργός.³⁹

²⁸ Στην Ομήρου *Ιλιάδα* η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται ως περιφρονημένη σύζυγος p.A, στ.112-116.

²⁹ Ομήρου *Οδύσσεια*, λ.χ., α, 38.

³⁰ Ομήρου *Οδύσσεια*, λ.χ., λ, 409-410.

³¹ Ομήρου *Οδύσσεια*, λ.χ., λ, 427-429, ω, 200-201.

³² Ομήρου *Οδύσσεια*, λ.χ. γ, 280.

³³ Βλ. Πρόκλου, *Χρηστομαθίας γραμματικής εκλογαί*, Φωτ. Βιβλ. κώδ.239, 318b sqq, όπου γίνεται λόγος για τα *Κύπρια έπη*.

³⁴ Βλ. Πausανίου, *Ελλάδος Περιήγησις, Αττικά, 1, 28, 5*, (μτφρ. Ομάδα Κάκτου), εκδ. Κάκτος, Αθήνα 2001, σ.161.

³⁵ Θέμελης (1954) 8.

³⁶ Romilly (1997) 24.

³⁷ Βλ. Στησίχορου *Ορέστεια* (2001) στ.303-305.

³⁸ Βλ. Πινδάρου *Πυθιόνικοι*, 11ος, 11β-11γ.

³⁹ Κακριδής (1987) 168.

Συνεπώς, κατά τη διαδικασία σύνθεσης της τριλογίας του ο Αισχύλος υιοθετεί από το μυθικό πλαίσιο σταθερές, όπως η μοιχεία της Κλυταιμνήστρας, ο φόνος του Αγαμέμνονα από την ίδια με ηθικό αυτουργό τον Αίγισθο και κίνητρο τη θυσία της Ιφιγένειας, η δολοφονία της Κασσάνδρας από τη Βασίλισσα, τα προφητικά όνειρα της Κλυταιμνήστρας, η εξορία του Ορέστη, η επιστροφή του και η μητροκτονία κατόπιν εντολής του Απόλλωνα, η κληρονομική κατάρα και το πάθος της Ηλέκτρας. Οι σταθερές αυτές αποτέλεσαν τον πυρήνα των δύο πρώτων έργων της τριλογίας του Αισχύλου, *Αγαμέμνων* και *Χοηφόροι*, ενώ στις *Ευμενίδες* η εξύφανση της πλοκής στηρίχτηκε σε μυθικά στοιχεία τα οποία άντλησε, ενδεχομένως, από τις αττικές παραδόσεις, οι οποίες διασώζονται και στο *Κατ' Αριστοκράτους* του Δημοσθένη⁴⁰ και στον Πausανία⁴¹ με αναφορές στη δίκη του Ορέστη στον Άρειο Πάγο. Ωστόσο, η αφομοίωση των στοιχείων αυτών δεν εμπόδισε τον τραγικό ποιητή να εισάγει στη σύνθεση της τριλογίας του νέα στοιχεία, δεδομένου ότι στις *Ευμενίδες* οι δικαστές δεν είναι πλέον θεοί, αλλά εξέχοντες Αθηναίοι πολίτες, ενώ καινοτόμο στοιχείο επινόησης του ποιητή αποτελεί η ίδρυση του Αρείου Πάγου⁴² για την εκδίκαση φόνων από τη θεά Αθηνά. Βέβαια, αν λάβει κανείς υπόψη ότι η παρέμβαση της Αθηνάς δεν αφορά τη θεσμοθέτηση του Αρείου Πάγου, δεδομένου ότι μετά την πολιτική έκπτωσή του ο Άρειος Πάγος διατήρησε την ανώτατη δικαστική εξουσία ως προς την εκδίκαση των προμελετημένων ανθρωποκτονιών, η μιμητικώς τελούμενη θεσμοθέτηση από τον Αισχύλο επανεμνηνύει και επανεγγράφει τις μεταβολές που επέφερε η πολιτική αποδυνάμωση της προδημοκρατικής του εξουσίας.⁴³ Κατά τη Romilly, ο Αισχύλος εξαίρει τον ρόλο που έχει απονεμηθεί στο δικαστήριο του Αρείου Πάγου, τη στιγμή ακριβώς που η Αθήνα αποφάσιζε να μεταβάλει τις αρμοδιότητές του, και κατ' αυτόν τον τρόπο η *Ορέστεια* συνάδει με τη ζωή της πόλεως, ενώ καταδεικνύει τη φιλοπατρία του ποιητή αποκτώντας η έμπνευσή του εθνική σημασία.⁴⁴ Συνεπώς, η διακειμενική προσέγγιση του μύθου αισθητοποιεί τη δημοκρατική μεταρρύθμιση του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Αν μάλιστα αξιοποιηθεί το τρίτο στάδιο της διακειμενικής διαδικασίας που προτείνει ο Jenny,⁴⁵ αυτό του «εγκιβωτισμού»,⁴⁶ εύλογα διακρίνει κανείς μετωνυμικές και μεταφορικές ισοτοπίες ως προς τη σημασιολογική συσχέτιση μεταξύ ποιητικού και κοινωνικοϊστορικού πλαισίου του

⁴⁰ Βλ. Δημοσθένους, *Κατ' Αριστοκράτους*, 23, 7.

⁴¹ Βλ. Πausανίου, *Ελλάδος Περιήγησις*, Αττικά, 1, 28, 7.

⁴² Lesky (2010) 224.

⁴³ Παπαδόπουλος (1999) 243.

⁴⁴ Romilly (1997) 26.

⁴⁵ Jenny (1976) 266-267.

⁴⁶ Τα δύο πρώτα είναι η «λεξικοποίηση» και η «γραμματικοποίηση».

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

μύθου σχετικά με τον Άρειο Πάγο. Εν ολίγοις, ο Αισχύλος, ενσωματώνοντας στο έργο του τη ρήξη του παλαιού με το νέο, προάγει τον διάλογο με την εποχή του, εξασφαλίζοντας επί της ουσίας την «πολυφωνικότητα του νέου εμπλουτισμένου κειμένου».⁴⁷

Η *Ορέστεια* του Αισχύλου καταδεικνύει την πολιτική ταυτότητα του ποιητή, ο οποίος παραδίδει στο αθηναϊκό κοινό ένα έργο που εμφορείται από τις αξίες της εποχής του. Ο Thomson υποστηρίζει ότι η επική ποίηση, κυρίως η ομηρική από την οποία αντλεί υλικό ο Αισχύλος για τη μυθοπλασία του, προκειμένου να εξυπηρετήσει τα συμφέροντα της μοναρχίας, τροποποιεί τη λαϊκή παράδοση αποσιωπώντας θέματα, όπως το συμπόσιο του Ατρέα ή η θυσία της Ιφιγένειας, ο δελφικός χρησμός, το κυνήγι των Ερινύων, ο καθαρισμός από τον Απόλλωνα ή η εκδίκηση της μητροκτονίας.⁴⁸ Εντούτοις, στον αισχύλειο μύθο τα θέματα αυτά είναι παρόντα καταδεικνύοντας το πολιτικό και ιστορικό συγκείμενο. Επί της ουσίας, στο ποιητικό σύμπαν του Αισχύλου εκκινεί ένας διάλογος μεταξύ *πόλεως* και μύθου, παρόντος και παρελθόντος, δεδομένου ότι η τραγωδία δεν αντανακλά απλώς την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα, αλλά την εξετάζει, τη θέτει υπό συζήτηση.⁴⁹

Το ήθος και η διάνοια των τραγικών ηρώων επαναπροσδιορίζονται από τον Αισχύλο, τα ποιητικά προσωπεία αναπλάθονται επί σκηνής, στην οποία συναντώνται ο υποκριτής με τον θεατή-πολίτη, η ταυτότητα με την ετερότητα. Κατά τη Romilly, το σπουδαίο είναι ότι τέτοια θέματα οικογενειών με ιστορικό γεμάτο φόνους που προσφέρει η παράδοση, στα χέρια του Αισχύλου μετατρέπονται σε αφορμές για μια εκ νέου αναπαράσταση ηγεμόνων και ηρώων, των οποίων τα ελαττώματα και οι αρετές τους προσδιόριζαν το πλαίσιο των αξιών που θεωρούσε ενδεχομένως πολυτιμότερες.⁵⁰ Η πρόσληψη της διακειμενικότητας του μύθου υλοποιείται διαμέσου της νέας ποιητικής ιδιολέκτου και κοινωνιολέκτου, αποβλέποντας σε μια νέα αποτύπωση πραγματικότητας συμβόλων και προτύπων, η οποία ωστόσο βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με την παλαιά. Επί της ουσίας, παραμένει αμετάβλητο ένα κομμάτι της παράδοσης εστιάζοντας στο *είναι*, ενώ ένα άλλο επικαιροποιείται κινούμενο στη διαδικασία του *γίνεσθαι*, άμεσα αναγνωρίσιμο στον θεατή του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Συνεπώς, κατά την επανερμηνεία της μυθικής αφήγησης δεν ενδιαφέρει απλώς το τι επανερμηνεύεται, αλλά το πώς η «τραγική δίχασις»

⁴⁷ Σιαφλέκης (2005) 17.

⁴⁸ Thomson (1966) 283.

⁴⁹ Vernant – Naquet (1974) 34.

⁵⁰ Romilly (1997) 78.

μέσα από την έννοια της συγκρούσεως ή της συγκρίσεως μεταξύ αλληπάλληλων θέσεων-αντιθέσεων υπηρετεί τη νέα τραγική συνθήκη.⁵¹

1.3 Η Κλυταιμνήστρα στην τραγωδία «Αγαμέμνων» της *Ορέστειας*: η γυναίκα με το «άνδρόβουλον κέαρ»

Στην τραγωδία *Αγαμέμνων* της *Ορέστειας*, ο Αισχύλος ακολουθεί μία δομική τεχνική στη βάση της οποίας συνθέτει το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας βαθμηδόν. Ήδη από τον *Πρόλογο* του έργου μέσω των υπαινιγμών του Φύλακα και από την *Πάροδο* μέσω του Χορού δημιουργούνται προσημάνσεις για το ποιόν της Βασίλισσας, ώστε στην πορεία της πλοκής να διαφανούν οι πραγματικές της προθέσεις.⁵² «Οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι, σαφέστατ' ἂν λέξειεν» (στ.37-38),⁵³ διαπιστώνει ο Φύλακας υποδηλώνοντας, ενδεχομένως, τη μοιχεία της Κλυταιμνήστρας με τον Αίγισθο,⁵⁴ «μῖμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος οἰκονόμος δολία μνάμων μῆνις τεκνόποιος» (στ.154-155),⁵⁵ αναφωνεί ο Χορός μεταφέροντας τα λόγια του Κάλχα με σαφή υπαινιγμό στην εκδίκηση της Κλυταιμνήστρας για τη θυσία της Ιφιγένειας. Οι έμμεσες αυτές αναφορές στο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας προοικονομούν την εμφάνισή της, λειτουργώντας, κατά μία έννοια, προεξαγγελτικά για όσα θα διαδραματιστούν κατά την εξέφανση της πλοκής.

Ο ποιητής μέσα από τη ρήση του φύλακα «ᾧδε γὰρ κρατεῖ γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ»⁵⁶ (στ.10-11) εισάγει το *leitmotif* της *Ορέστειας*: ο μύθος των Ατρείδων παρουσιάζεται υπό το πρίσμα της ιδιοποίησης ανδρικών ιδιοτήτων από μία γυναίκα. Η Κλυταιμνήστρα επειδή ως “άνδρόβουλος γυνή” σκέφτεται και αποφασίζει σαν άνδρας, προσπερνά τα όρια του φύλου της, προκαλώντας, υπό μία έννοια, την τρέχουσα ηθική του 5^{ου} π.Χ. αιώνα που θέτει συγκεκριμένα όρια συμπεριφοράς και δράσης στο γυναικείο φύλο. Η Βασίλισσα οικειοποιείται ρόλους που δεν συνάδουν με τη γυναικεία ιδιοσυγκρασία, όπως η δολοφονία του Αγαμέμνονα στο πλαίσιο μιας ανταποδοτικής δικαιοσύνης, η δημόσια ρητορεία, η έκδηλη σεξουαλικότητα. Η McClure εστιάζοντας στη συμπεριφορά της

⁵¹ Παπαδόπουλος (1999) 243.

⁵² Lebeck (1971) 52.

⁵³ «Αυτό το σπίτι, αν έπαιρνε φωνή, πιο καθαρά θα μίλαγε». Η μετάφραση των στίχων του Αισχύλου σε όλο το σώμα της εργασίας είναι του Κ. Χ. Μύρη.

⁵⁴ Thomson (1966) 37-38.

⁵⁵ «Προσμένει η οργή φοβερή να χτυπήσει στην ώρα της, οικόσιτη, πανούργα και μακρόθυμη, εκδίκηση του τέκνου της ζητώντας».

⁵⁶ «Έτσι προστάζει ελπίδες τρέφοντας ανδρόβουλης γυναίκας η ψυχή».

Κλυταιμνήστρας διακρίνει έναν μεταβαλλόμενο χαρακτήρα, ο οποίος αποτυπώνεται λεξιλογικά με οξύμωρες αντιπαραθέσεις όρων που αφορούν το άρρεν και το θήλυ. Επί παραδείγματι, στον *Αγαμέμνονα*, πέρα από τον στίχο 11 όπου η αντιπαραβολή «γυναικός» με το «άνδρόβουλον» προσημαίνει τη διπλή σύσταση της Κλυταιμνήστρας, στον στίχο 351 ο Χορός δηλώνει «γύναι, κατ' άνδρα σώφρον' ευφρόνως λέγεις»,⁵⁷ ενώ στον στίχο 861 («τὸ μὲν γυναῖκα πρῶτον ἄρσενος δίχα»)⁵⁸ η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται υποκριτικά στην ευάλωτη φύση της γυναίκας απέναντι στις φήμες και τις συκοφαντίες κατά τη διάρκεια της απουσίας του άνδρα, ή στον στίχο 1231 («θήλυς ἄρσενος φονεύς»)⁵⁹ όπου η Κασσάνδρα προφητεύει τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, εστιάζοντας στον θηλυκό φονιά του ανδρός.⁶⁰

Μέχρι τον φόνο του Αγαμέμνονα, η αμφιταλάντευση της Κλυταιμνήστρας μεταξύ θήλεος και άρρενος προβάλλεται πιο έντονα και υπαγορεύεται κυρίως από το τι επιδιώκει κάθε φορά. Όταν, λόγου χάρη, στοχεύει στην πρόκληση της συμπόνοιας των ακροατών της παρουσιάζεται ευάλωτη ως γυναίκα (στ.587-614). Απευθυνόμενη στον Χορό προτάσσει τη χαρά της γυναικείας ύπαρξης μέσα από τη ρήση της «άνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὑπο»⁶¹ (στ.587), για να δηλώσει τα συναισθήματα που της προκάλεσε η ενημέρωση για την άλωση της Τροίας, εκκινώντας τον μονόλογό της με το ρήμα «άνωλόλυξα», το οποίο παραπέμπει στην ολολυγή⁶² των γυναικείων κραυγών ενθουσιασμού.⁶³ Ενώ στους στίχους 855-913, κατά την υποδοχή του Αγαμέμνονα, υιοθετεί έναν καθαρά ανδρικό τρόπο σκέψης όταν επιχειρηματολογεί, προκειμένου να αποκτήσουν αξιοπιστία οι ισχυρισμοί της (στ.855-913).⁶⁴ Στον μονόλογό της αυτό, η κομπορρημοσύνη της ρητορικής της συνυφαίνεται με το *φαίνεσθαι* ενός ευαίσθητου και ευάλωτου σε φήμες γυναικείου ψυχισμού.⁶⁵

Στους στίχους 611-612 («οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίσογον φάτιν ἄλλου πρὸς άνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφᾶς»),⁶⁶ κατά τη συνομιλία της Κλυταιμνήστρας με τον Χορό ενώπιον του Κήρυκα, θα μπορούσε κανείς να διακρίνει έναν υπαινιγμό για τον επικείμενο θάνατο του Αγαμέμνονα, δεδομένου ότι η ρήση «χαλκοῦ βαφᾶς» συνδέεται, κατά μία έννοια, με τη

⁵⁷ «Σαν άντρας φρόνιμος φρόνιμα μιλάς, γυναίκα».

⁵⁸ «Και πρώτα, γυναίκα δίχως άντρα μες στο σπίτι».

⁵⁹ «Το θηλυκό φονιάς του αρσενικού».

⁶⁰ McClure (1999) 73.

⁶¹ «Ούρλιαξα τη χαρά μου πριν».

⁶² Goheen (1955) 124-125.

⁶³ McClure (1999) 40-46.

⁶⁴ McClure (1999) 75.

⁶⁵ Halliwell (1997) 132.

⁶⁶ «Όπως δεν έμαθα να βάφω τον χαλκό, έτσι δεν χάρηκα και ξένον άντρα, λόγον αισχρό δεν δέχτηκα».

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

ρήση «κρόκου βαφάς»⁶⁷ (στ.239) που αναφέρεται από τον Χορό κατά την περιγραφή της θυσίας της Ιφιγένειας. Με τη σύνδεση αυτή θα μπορούσε, ενδεχομένως, να εντάξει κανείς το έγκλημα της Ιφιγένειας με το επικείμενο έγκλημα του Αγαμέμνονα σε μια αλυσίδα εκδικητικής, ανταποδοτικής δικαιοσύνης.⁶⁸

Στον διαφορούμενο λόγο της στον Αγαμέμνονα «ἀμφί σοι πάθη ὀρῶσα πλείω τοῦ ξυνεύδοντος χρόνου»⁶⁹ (στ.893-894) υποδηλώνεται το σχέδιο της εκδίκησης που δέκα χρόνια κυοφορούσε στη σκέψη της. Στη διαφορούμενη αυτή ρήση λανθάνει το στοιχείο της τραγικής ειρωνείας, καθώς «για τον ανυποψίαστο Αγαμέμνονα η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται στους κινδύνους που διέτρεχε στην Τροία, ενώ για τους θεατές τα λόγια της υποδηλώνουν τα εκδικητικά σχέδιά της».⁷⁰ Προσηλωμένη στον στόχο της επιδιώκει να εφαρμόσει στον Αγαμέμνονα τον νόμο της ανταπόδοσης, προκειμένου να εκδικηθεί τη θυσία της Ιφιγένειας, δίχως να την απασχολούν οι συνέπειες που μπορεί να επιφέρει η πράξη της. Ως εκ τούτου, αξιοποιώντας τη ρητορική της δεινότητα μετέρχεται αμφίσημα υποκριτική συμπεριφορά, για να φτάσει στον επιδιωκόμενο σκοπό της.⁷¹

Συνεπώς, η αμφισημία των λόγων της Κλυταιμνήστρας με τη δεινότητα μιας αντεστραμμένης γυναικείας πειθούς που τεχνηέντως ο Αισχύλος κατασκευάζει μέσα από την υποκριτική υποδοχή του άντρα της και το υβριστικό πέρασμά του στο παλάτι με θεϊκές τιμές πατώντας πάνω σε πορφυρά υφάσματα,⁷² παγιδεύει τον Αγαμέμνονα και καθιστά την Κλυταιμνήστρα σύμβολο γυναίκας-αράχνης (Χορός: «κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ'»,⁷³ στ.1491-1492). Κατά τη συνομιλία της Βασίλισσας με τον Χορό, ο Godhill επισημαίνει την ικανότητα της Βασίλισσας να παίζει και να διαχωρίζει το σημαίνον από το σημαινόμενο, παγιδεύοντας και ποδηγετώντας με τον τρόπο αυτόν τον Χορό. Υπό την οπτική αυτή, ο ποιητής εξυφαίνει τον ιστό της αράχνης-Κλυταιμνήστρας, η οποία μέσα από έναν λόγο σκοτεινό, θολό, αδιαπέραστο και επικίνδυνο, εννοεί αυτά που δεν λέει και αυτά

⁶⁷ «στης ζαφοράς το χρώμα». Ο στίχος αναφέρεται στη θυσία της Ιφιγένειας: «βία χαλινῶν δ', ἀναύδῳ μένει, κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα» (χαλινωμένη στεκόταν βουβή και κυλιόταν στη γη το φόρεμά της στην ζαφοράς το χρώμα).

⁶⁸ McClure (1999) 88, Thomson (1966) 616-617, Fraenkel (1950) ii 305.

⁶⁹ «βλέποντας πάθη να τραβάς περισσότερα από την ώρα που βαστούσε ο ύπνος στο κρεβάτι».

⁷⁰ Συνοδινού (2015) 435.

⁷¹ Συνοδινού (2015) 435.

⁷² Η Κλυταιμνήστρα ως πανούργα γυναίκα, προκειμένου να πείσει τον Αγαμέμνονα για την αλήθεια των λεγομένων της, καθώς γνωρίζει την αλαζονεία της ύβρης του χαρακτήρα του, τον πείθει να εισέλθει στο παλάτι με τιμές που αρμόζουν στους θεούς. Βλ. Oliver Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηηνική παρουσίαση*. Μετάφραση-σχόλια-ελληνική βιβλιογραφία Βασίλη Δ. Ασημομύτη, Αθήνα 1988, 123-31, (Greek Tragedy in Action, London 1978.)

⁷³ «Στο δίχτυ μέσα της αράχνης πλάγιασες».

που λέει δεν τα εννοεί, οδηγώντας τον Αγαμέμνονα στον λουτήρα, για να τον δολοφονήσει.⁷⁴

Η Κλυταιμνήστρα στη συνάντησή της με τον Αγαμέμνονα (στ.855-886) μετέρχεται αμφίσημο λόγο περιγράφοντας την ερημιά που της προκάλεσε η απουσία του («τὸ μὲν γυναῖκα πρῶτον ἄρσενος δίχα ἦσθαι δόμοις ἔρημον ἔκπαυλον κακόν»,⁷⁵ στ.861-862), ενώ οι φήμες που τον ήθελαν νεκρό ή τραυματία («πολλὰς κλύουσιν κληδόνας παλιγκότους [...] καὶ τραυμάτων μὲν εἰ τόσων ἐτύγχανεν ἀνὴρ ὄδ', ὡς πρὸς οἶκον ὠχετεύετο [...] χθονὸς τρίμοιρον χλαῖναν ἐξηύχει λαβεῖν, ἄπαξ ἐκάστῳ κατθανὼν μορφώματι»,⁷⁶ στ.863-873) υποδηλώνουν, ενδεχομένως, τη βαθύτερη επιθυμία του θανάτου του.⁷⁷ Η Κλυταιμνήστρα υποκρίνεται και όταν διατείνεται πως «τοιῶνδ' ἕκατι κληδόνων παλιγκότων πολλὰς ἄνωθεν ἀρτάνας ἐμῆς δέρης»⁷⁸ (στ.872-873) και όταν υποστηρίζει (στ.877-879) πως αναγκάστηκε να απομακρύνει τον Ορέστη από το παλάτι εξαιτίας του φόβου πολιτικῶν αναταραχῶν.⁷⁹ «Τοιάδε μέντοι σκῆψις οὐ δόλον φέρει»⁸⁰ (στ.886) λέει στον Αγαμέμνονα, ωστόσο όσο αρνείται τον δόλο αυτόν τόσο περισσότερο ύποπτη γίνεται.⁸¹ Οι χαρακτηρισμοί της «τῶν σταθμῶν κύνα», «σωτῆρα ναὸς πρότονον», «ὑψηλῆς στέγης στῦλον ποδῆρη», «μονογενὲς τέκνον πατρί», «καὶ γῆν φανεῖσαν ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα», «κάλλιστον ἦμαρ εἰσιδεῖν ἐκ χεῖματος», «ὄδοιπόρῳ διψῶντι πηγαῖον ῥέος»⁸² (στ.896-899), κάλλιστα θα μπορούσαν να αποδοθούν σε έναν νεκρό⁸³ και να διαβαστεί το εγκώμιο αυτό του Αγαμέμνονα ως θρήνος για τον επερχόμενο θάνατο.⁸⁴

Μετά την παγίδευση του Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα στρέφεται προς την Κασσάνδρα μέσω μία σκηνῆς που θα μπορούσε να ιδωθεί ως κάτοπτρο της σκηνῆς των πορφυρῶν υφασμάτων. Ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής συνθέτει το ψυχολογικό προφίλ της Κασσάνδρας παρουσιάζοντάς την ως το αντίπαλο δέος της Κλυταιμνήστρας, εξάρει εκ

⁷⁴ Godhill (1984) 38, 39, 54.

⁷⁵ «Και πρώτα, γυναίκα δίχως άντρα μες στο σπίτι, έρημη και μόνη, είναι φριχτό κακό».

⁷⁶ «Φήμες πολλές, σαν ανοιχτές πληγές ακούει [...] αν τόσες έλαβε λαβωματιές αυτός ο άντρας, όσες ξεφόρτωσε στο σπίτι μας η φήμη [...] πως τρεις φορές του βάλανε το σάβανο της γης πως πέθαινε κάθε φορά και μία μορφή του».

⁷⁷ Headlam (1910) 856.

⁷⁸ «Τέτοιες απανωτές σπερμολογίες κρεμασμένες, μου σφίγγαν τον λαιμό πολλές θηλιές».

⁷⁹ Συνοδινού (2015) 437.

⁸⁰ «Μια τέτοια πρόνοια, θαρρώ, δεν κρύβει δόλο».

⁸¹ Goward (2005) 66.

⁸² «σκύλο της πόλης», «της σωτηρίας άγκυρα», «γερό δοκάρι της σκεπής», «καμάρι του γονιού, μοναχοπαίδι», «ανέλπιστη στεριά στον θαλασσοδαρμένο», «λαμπρή καλοκαιριά μετά την καταιγίδα».

⁸³ Alexiou (1974) 185-205.

⁸⁴ Συνοδινού (2015) 437.

του αντιθέτου τις ιδιότητες που επιδιώκει να αποδώσει στη Βασίλισσα.⁸⁵ Η Κλυταιμνήστρα απευθυνόμενη στην Κασσάνδρα στον στίχο 1039 χρησιμοποιεί τα ίδια ακριβώς λόγια που είχε πει στον Αγαμέμνονα στον στίχο 906 («ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε»⁸⁶) με στόχο να την οδηγήσει στο εσωτερικό του παλατιού και να ενώσει την τύχη της με αυτή του Αγαμέμνονα. Βέβαια, η δολοφονία της Κασσάνδρας ασφαλώς και δεν εμπίπτει στο αρχικό πλάνο εκδίκησης της Βασίλισσας· δεν είναι η μοιχεία του Αγαμέμνονα η αιτία του θανάτου του. Ωστόσο, ενισχύει ακόμη περισσότερο την οργή της Κλυταιμνήστρας και την απαξίωσή της απέναντι στο πρόσωπο του άντρα της («κεῖται φιλήτωρ τοῦδ', ἔμοι δ' ἐπήγαγεν εὐνῆς παροψώνημα τῆς ἐμῆς χλιδῆ»,⁸⁷ στ.447).

Παρ' όλα αυτά, η Κασσάνδρα δημιουργεί αμηχανία στην Βασίλισσα. Η McClure⁸⁸ υποστηρίζει ότι η Τρωαδίτισσα ως γυναίκα και ως μάντισσα έχει την ικανότητα να διακρίνει το στοιχείο του δόλου πίσω από τα λεγόμενα της Κλυταιμνήστρας και για τον λόγο αυτόν παραμένει σιωπηλή, στερώντας της τη δυνατότητα να την παραπλανήσει. Ως φαίνεται, το βεληνεκές της δύναμης της Βασίλισσας δεν προσπερνά τον κόσμο των ανδρών και μάταια η Κλυταιμνήστρα αναμένει κάποια απάντηση ή ἔστω κίνηση από την Κασσάνδρα, για να ξεκινήσει εκ νέου το παιχνίδι της αμφισημίας («εἰ δ' ἄξυνήμων οὔσα μὴ δέχη λόγον, σὺ δ' ἄντι φωνῆς φράζε καρβάνω χερί»,⁸⁹ στ.1060-1061). Η ανδρόγυνη ψυχολογία της Κλυταιμνήστρας δεν συνάδει με τον γυναικείο ψυχισμό της Κασσάνδρας, η οποία ξεσπά σε θρήνους (λ.χ., «ὄτοτοτοτοῖ πόποι»,⁹⁰ στ.1072), και εκφράζεται με χειρονομίες που προσομοιάζουν στο φύλο της, καταδεικνύοντας την απελπισία της μπροστά στον αναπόφευκτο θάνατο που την περιμένει.

Στους στίχους 1372-1398, η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται με τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας στα πόδια της λουσομένη στο αίμα. Θα μπορούσε κανείς να συνδέσει την εικόνα της αυτή με τις Ερινύες των *Ευμενίδων* που θα λειτουργήσουν στο τελευταίο μέρος της τριλογίας ως υπερασπίστριες της Βασίλισσας. Η Κλυταιμνήστρα στέκεται αγέρωχη ανάμεσα στα πτώματα και με μια τρομαχτική ψυχραιμία περιγράφει λεπτομερώς χωρίς αμφισημίες πια, όσα συντελέστηκαν στο εσωτερικό του παλατιού. Η ταυτότητά της πλέον δεν κινείται μεταξύ *φαίνεσθαι* και *εἶναι*, καθώς παρουσιάζεται, όπως

⁸⁵ Thalmann (1985) 229.

⁸⁶ «ἀπ' το ἀμάξι να κατέβεις».

⁸⁷ «Μου την κουβάλησε με το στανιό στις ηδονές του κρεβατιού γλυκό προσφάιν».

⁸⁸ McClure (1999) 93-94.

⁸⁹ «Ἄν πάλι δεν μιλάς τη γλώσσα και δεν νιώθεις, γένεψε, χωρίς φωνή, με το βουβό βάρβαρο χέρι».

⁹⁰ «Ὡλελέμου, ὠλελέμου».

πραγματικά είναι: η γυναίκα με το «άνδρόβουλον κέαρ», αυτή που μπορεί να μηχανεύεται σχέδια και να τα εκτελεί σαν άντρας. Χωρίς περιστροφές διακηρύττει πως «έμοι δ' ἄγων ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μήν· ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις»⁹¹ (στ.1377-1379), αναλαμβάνοντας πλήρως την ευθύνη των ὅσων ἐπραξε («οὕτω δ' ἔπραξα, καὶ τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι»,⁹² στ.1380). Τουναντίον, ἐπαίρεται («ἐπεύχομαι»,⁹³ στ.1394) για τις πράξεις της με θριαμβολογίες πάνω στους νεκρούς, παραβιάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ἕναν βασικό ηθικό κώδικα των Ελλήνων.⁹⁴ Ο Χορός στο πρώτο του σχόλιο (στ.1399-1400) εκφράζει τον αποτροπιασμό του, ὄχι για τον φόνο του Αγαμέμνονα, ἀλλὰ για την ὕβρη των κομπασμών της.⁹⁵ Η Κλυταιμνήστρα, ὁμως, δείχνει να κάμπτεται μόνο ὅταν ο Χορός την ἀπειλεῖ ὅτι η λαϊκὴ κατάρα και το μίσος των πολιτῶν θα την οδηγήσουν στην ἐξορία. Ὡστόσο, ἀκόμη κι ὅταν δικαιολογεί την πράξη της μέσα ἀπὸ τη θυσία της Ἰφιγένειας, δεν σταματᾶ να κατακρίνει («οὐδὲν τότ' ἀνδρὶ τῶδ' ἐναντίον φέρων»,⁹⁶ στ.1414) και να ἀπειλεῖ τον Χορό («τοιαῦτ' ἀπειλεῖν, ὡς παρεσκευασμένη σ' ἐκ τῶν ὁμοίων»,⁹⁷ στ.1422-1423), υποστηρίζοντας πως, ἐνῶ τώρα ἐμφανίζεται «δικαστὴς τραχὺς» (στ.1421) των δικῶν της πράξεων, ὅταν ο Αγαμέμνονας θυσίασε την Ἰφιγένεια, ἔμεινε ἀπραγος («οὐ τοῦτον ἐκ γῆς τῆσδε χρῆν σ' ἀνδρηλατεῖν, μισμάτων ἄποινα;»,⁹⁸ στ.1419-1420). Ἀν μέσα ἀπὸ τις ρήσεις της αὐτῆς η Κλυταιμνήστρα ἔμμεσα υπαινίσσεται τον ἀνταποδοτικὸ νόμο, οἱ γέροντες του Χοροῦ ἀναφέρονται ἄμεσα σ' αὐτόν, ὅταν διατείνονται πως «τύμμα τύμματι τεῖσαι»⁹⁹ (στ.1430). Ἀπέναντι στην προοικονομία αὐτή, στη βάση της ὁποίας κυοφορεῖται η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας ἀπὸ τον Ορέστη, η Βασίλισσα ορκίζεται στο ὄνομα της *Δίκης* που ἀπέδωσε δικαιοσύνη στην κόρη της, στο ὄνομα της *Ἄτης* και της *Ερινός* πως ὅσο ο Αἴγισθος θα ἀνάβει της ἐστίας τη φωτιά «οὐ μοι φόβου μέλαθρον ἐλπὶς ἐμπατεῖ»¹⁰⁰ (στ.1434). Ὡστόσο, και μόνο η ἀνάγκη της να επικαλεσθεῖ την προστασία του Αἴγισθου δείχνει πως στο «άνδρόβουλον κέαρ» της μάλλον ἔχει φωλιάσει ο φόβος για το μέλλον της. Γι' αὐτό, ἐξἄλλου, στη συνέχεια

⁹¹ «Ἀπὸ καιρὸ μελέτησα το σχέδιο, μου πήρε χρόνο, μα ἔφτασε η ὥρα να λογαριαστοῦνε τα παλιά. Ἐδὼ που χτύπησα στέκα, ἐπάνω στα ἔργα μου».

⁹² «Δεν θ' ἀρνηθῶ να πω τι μηχανεύτηκα».

⁹³ «Καμαρώνω».

⁹⁴ Συνοδινού (2015) 438-439.

⁹⁵ Foley (2001) 211.

⁹⁶ «Μα κάποτε στον ἄνθρωπο αὐτόν δεν ἀντιστάθηκες».

⁹⁷ «Ἄν φοβερίζεις, ὁμοιες φοβέρες θ' ἀκούσεις και συ».

⁹⁸ «Δεν ἔπρεπε ἀπὸ τη χώρα να τον διώξετε για να πληρώσει πράξη μιαρῆ;»

⁹⁹ «του φόνου την πληγή με φόνου πληγή θα πληρώσεις».

¹⁰⁰ «του φόβου η ἔννοια στο κατώφλι μου δεν θα πατήσει».

προβάλλει ως επιπρόσθετες δικαιολογίες για τις φονικές της πράξεις την απιστία του Αγαμέμνονα. Η αναφορά του Χορού στην Ελένη της Τροίας (στ.1454-1457) οδηγεί την Κλυταιμνήστρα σε μια σιωπηλή παραδοχή των σφαλμάτων του παρελθόντος, αντιδρά όμως στη θέση των Γερόντων που χρεώνουν ως υπεύθυνη για τους θανάτους στην Τροία την αδερφή της (στ.1464-1467).¹⁰¹ Εντούτοις, ο λόγος της παύει να είναι προκλητικός, στοιχείο που δείχνει πως μάλλον κάτι έχει αρχίσει να αλλάζει μέσα της.¹⁰² Έτσι, όταν ο Χορός ερμηνεύει το κακό που έχει σκεπάσει τον Οίκο των Ατρείδων αποδίδοντάς το στον «δαίμονα» (στ.1468), η Κλυταιμνήστρα φαίνεται να συνειδητοποιεί και τη σύνδεση των δικών της φόνων με τον «τριπάχυντον δαίμονα γέννης»¹⁰³ (στ.1476-1477), που ενέπλεξε και την ίδια στον κύκλο του αίματος.¹⁰⁴

Η ανωτέρω συνειδητοποίηση της Κλυταιμνήστρας έχει κατά καιρούς απασχολήσει την έρευνα σχετικά με το κατά πόσο ειλικρινής είναι αυτή η μεταστροφή. Ο Daube θεωρεί ότι η Βασίλισσα μεταβιβάζοντας την ευθύνη στον *δαίμονα* του Οίκου, προσπαθεί να αποτινάξει από πάνω της την ενοχή,¹⁰⁵ ενώ ο Dodds διατείνεται πως η Κλυταιμνήστρα υιοθετεί τη θέση περί του *δαίμονος*, αδυνατώντας να κατανοήσει τις ειδικές πράξεις της. Ο Dodds μάλιστα αποδίδει μέχρι και την απόφαση του Αγαμέμνονα να θυσιάσει την Ιφιγένεια στην παρέμβαση του *δαίμονος*.¹⁰⁶ Οι Murray και Denniston-Page διακρίνουν στην Κλυταιμνήστρα το στοιχείο της πνευματοληψίας, θεωρώντας ως δεδομένη τη θέση ότι η Βασίλισσα είχε καταληφθεί από το πνεύμα του *δαίμονος*.¹⁰⁷ Ωστόσο, η επιχειρηματολογία τους ασθμαίνει, δεδομένου ότι η εικόνα μίας μετανοημένης Βασίλισσας, η οποία μάλιστα αποποιείται των ευθυνών της αποδίδοντας τις πράξεις της στον «παλαιόν δριμύ ἀλάστωρ»¹⁰⁸ (στ.1501), απέχει παρασάγγας από τη γυναίκα με το «άνδρόβουλον κέαρ», την οποία κατασκεύασε ο Αισχύλος, κι ούτε οι λόγοι που την οδήγησαν στους φόνους δύνανται να ανακληθούν. Το πιο πιθανό είναι η Κλυταιμνήστρα να συνειδητοποίησε απλώς πως πέρα από τα προσωπικά κίνητρα, υπάρχουν κι άλλες δυνάμεις οι οποίες αφορούν την ιστορία του

¹⁰¹ Συνοδινού (2015) 439-440.

¹⁰² Fraenkel (1950) 1467.

¹⁰³ «της γενιάς τον τετράπαχο δαίμονα».

¹⁰⁴ Dodds (1973) 62.

¹⁰⁵ Daube (1939) 190.

¹⁰⁶ Dodds (1973) 45-46.

¹⁰⁷ Murray (1947) xii-xiii, Denniston-Page (1957) 207-208.

¹⁰⁸ «Ο δαίμων της εκδίκησης».

Οίκου, την κληρονομική κατάρα ή τον *δαίμονα* του γένους, δυνάμεις που θα μπορούσαν να ενεργοποιηθούν ενδεχομένως, προκειμένου να ξεπληρωθούν παλαιές αμαρτίες.¹⁰⁹

Συγκεφαλαιώνοντας, ο Αισχύλος στην *Ορέστεια* παρουσιάζει την Κλυταιμνήστρα ως ανδρόβουλη, ακραία μορφή μίας διαταραγμένης φυσικής τάξης των πραγμάτων, εμφανίζοντάς την ως φορέα αξιών που βρίσκονται έξω από αυτές που η πόλις του 5^{ου} π.Χ. αιώνα αναγνωρίζει και δικαιώνει. Επί της ουσίας, ο ποιητής αναπαριστά επί σκηνής μία πανούργα γυναίκα απομακρυσμένη από τα πρότυπα της εποχής του, γι' αυτό και στην εξέλιξη της τριλογίας η Κλυταιμνήστρα φονεύεται από τον γιο της. Ο ίσκιος της, ωστόσο, συνεχίζει να υπάρχει, καθώς η μορφή της επιβιώνει στην καταδικασμένη από τις Ερινύες συνείδηση του μητροκτόνου Ορέστη. Εν κατακλείδι, μπορεί κανείς να εικάσει πως ο Αισχύλος με εργαλείο τις Ερινύες και τη συνακόλουθη εξόντωσή τους με τα μέσα που διαθέτει η πόλις του καιρού του, ήτοι τον Λόγο, τον Νόμο και το Δικαστήριο, μετασηματίζει την αντιμαχία μεταξύ του κόσμου που αντιπροσωπεύεται από την Κλυταιμνήστρα και αυτού που η εποχή του πρεσβεύει, σε υγιές κοινωνικό σώμα ικανό να συμπορευθεί με την ηθική τάξη των πραγμάτων.

¹⁰⁹ Συνοδινού (2015) 441-442.
Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Κεφάλαιο 2^ο

Η Κλυταιμνήστρα ως πεδίο διακειμενικού διαλόγου μεταξύ Αισχύλου, Γιουρσενάρ και Καμπανέλλη

2.1 Η Κλυταιμνήστρα στον μονόλογο *Κλυταιμνήστρα ή το έγκλημα της Γιουρσενάρ*

Στη διακειμενική εκδοχή του μύθου της Κλυταιμνήστρας στη Γιουρσενάρ, η δολοφονία του Αγαμέμνονα συνιστά ένα έγκλημα πάθους από μια γυναίκα που γερνά («Στη θέση της νέας γυναίκας του ο βασιλιάς θα 'βρισκε στο κατώφλι ένα είδος παχύσαρκης μαγεύστρας»,¹¹⁰ σ.192) βιώνοντας την απόρριψη του άντρα της εξαιτίας της φθοράς που έχει επιφέρει ο χρόνος («είναι ζήτημα αν μου έριξε μία ματιά», σ.196).¹¹¹ Αυτή την επέλαση του χρόνου πάνω της, η Κλυταιμνήστρα τη βιώνει με τρόμο, καθώς τα σημάδια της φθοράς στοιχειώνουν τη σκέψη της, οδηγώντας την σε σπασμωδικές ενέργειες μιας απέλπιδας προσπάθειας που καταλήγει στον φόνο, για «να μη διαβάσει στο πρόσωπο [του Αγαμέμνονα] την απογοήτευσή του» (σ.192), όταν θα τη δει γερασμένη. Ή έστω να δεχτεί τον στερνό του εναγκαλισμό καθώς θα βλέπει τα χέρια του να την αγκαλιάζουν κατά την ώρα του στραγγαλισμού (σ.194). Κοντολογίς, η Κλυταιμνήστρα αμφιταλαντεύεται αφενός μεταξύ της ανάγκης για έρωτα και στοργή και αφετέρου από τη δίψα της για εκδίκηση και αυτοεπιβεβαίωση.

Η ηρωίδα της Γιουρσενάρ, η οποία αναπαρίσταται ως ένα πρόσωπο υπο-κείμενο στη βούληση των άλλων,¹¹² λογοδοτεί ενώπιον ενός βωβού δικαστηρίου, επιχειρώντας μέσα από τον απολογισμό της ζωής της να εξηγήσει τις πράξεις της, αιτιολογώντας τη δράση της μέσα από την τεχνική της κατάθεσης ενός κατηγορούμενου σε δικαστική αίθουσα.¹¹³ Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως ο μονόλογος της Κλυταιμνήστρας

¹¹⁰ Η παράθεση των χωρίων σε όλο το σώμα της εργασίας προέρχεται από το βιβλίο: Marguerite Yourcenar, *Φωτιές*, εκδόσεις Χατζηνικολή, σε μετάφραση της Ιωάννας Δ. Χατζηνικολή.

¹¹¹ Smith (1993) 16.

¹¹² Καλογεροπούλου (2018) 217.

¹¹³ Γκίνη (2009) 5.

συνιστά μία απάντηση στην εγκληματική ερώτηση των δικαστών, οι οποίοι εν είδει Χορού αναμένουν την αλήθεια της, προκειμένου να αποφανθούν για την αποδοχή ή την εκτόπισή της από το κοινωνικό σώμα.¹¹⁴ Η συγγραφέας, αξιοποιώντας τον μύθο των Ατρείδων με τη μεταφορά του στη σύγχρονη εποχή, επεμβαίνει στην ιστορία των μυθικών προσώπων και υπό μία έννοια τα καθαιρεί από το βάθρο που τα είχε τοποθετήσει ο μύθος.¹¹⁵ Η «συμμετρικά αντίθετη εικόνα»¹¹⁶ της σύγχρονης Κλυταιμνήστρας, η οποία εμφανίζεται ερωτευμένη με τον Αγαμέμνονα, έρχεται σε αντίθεση με την ερωτικά αδιάφορη αισχύλεια ομόλογό της, ανοίγοντας ένα πεδίο διακειμενικού διαλόγου.

Η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ αισθάνεται πως κάθε γυναίκα θα μπορούσε να κατανοήσει, ακόμη και να ταυτιστεί με το έγκλημά της («Ποια από τις γυναίκες σας δεν ονειρεύτηκε έστω και για μια νύχτα να γίνει Κλυταιμνήστρα;», σ.184). Για τον λόγο αυτόν παρουσιάζεται από τη συγγραφέα ως σύμβολο γυναίκας, στο πρόσωπο της οποίας ενσαρκώνεται όχι μόνο η καταπίεση και η ταπείνωση που υφίσταται από το ισχυρό φύλο, αλλά και η βαθύτερη ανάγκη για εκδίκηση από την πλευρά των γυναικών που βρέθηκαν ή θα βρεθούν σε ανάλογη θέση. Θα έλεγε κανείς πως η Γιουρσενάρ βλέπει στο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας μία γυναίκα που προσπαθεί απεγνωσμένα να χειραφετηθεί, παρουσιάζοντας με παρρησία τα κίνητρα και τις επιθυμίες της, χωρίς να επιζητά από τους κριτές της άφεση αμαρτιών.¹¹⁷ Η Κλυταιμνήστρα συνειδητοποιεί πως γεννήθηκε για να καταστεί άθυρμα ενός άντρα που δεν επέλεξε η ίδια, καταδικασμένη από τη φύση της να «χωνευτεί στη μοίρα του» (σ.186), να καταπιέσει τα προσωπικά της συναισθήματα και τις επιθυμίες, προκειμένου να συμπορευτεί με τις φιλοδοξίες και τον κόσμο των αξιών του συζύγου της. Ο χρόνος της ζωής της αναστέλλεται μετά την απόφαση του Αγαμέμνονα να οδηγήσει τον στρατό του στην τρωική εκστρατεία και βιώνεται από την ίδια ως εγκατάλειψη και προδοσία, καθώς αντιλαμβάνεται πόσο επιρρεπής είναι ο στρατηλάτης στην απιστία («ο στρατός της Ανατολής έβριθε από γυναικομάνι», σ.188). Κατά την επιστροφή του Αγαμέμνονα –τον οποίο αποφεύγει να αποκαλέσει με το όνομά του, πιθανόν γιατί η ανωνυμία του συμβολίζει το οποιοδήποτε άρρεν πρόσωπο– και την άφιξη της Τουρκάλας που κυοφορεί ενδεχομένως το παιδί του άντρα της, η Κλυταιμνήστρα

¹¹⁴ Καλογεροπούλου (2018) 229.

¹¹⁵ Πεφάνης (2009) 217-234.

¹¹⁶ Kristeva (1969) 255-257.

¹¹⁷ Smith (1993) 14.

εξουθενώνεται ψυχολογικά και σε συνδυασμό με τον χρόνο που μετράει αντίστροφα, γίνεται επιρρεπής στα σκοτεινά της κίνητρα αποφασίζοντας να γίνει δολοφόνος.

Η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ παραδέχεται πως η απουσία του Αγαμέμνονα την εξανάγκασε, λόγω της ανάγκης της να ταυτιστεί μαζί του, να επωμιστεί τα καθήκοντά του, να υιοθετήσει συνήθειες που την οδήγησαν σε μια θέαση του κόσμου με βλέμμα αντρικό, να επωμιστεί ρόλους που δεν προσιδιάζουν στη γυναικεία της φύση.¹¹⁸ Οικτίρει τον εαυτό της για τις επιλογές της αυτές, κρατώντας φανερές αποστάσεις από την Κλυταιμνήστρα με τη γυναικεία *ανδρόβουλη* καρδιά του Αισχύλου. Παρότι θα μπορούσε να διακρίνει κανείς στοιχεία αρσενικότητας και στην ηρωίδα της Γιουρσενάρ, η θέαση της συγγραφέως ως προς αυτή την οπτική φαίνεται διαφορετική σε σχέση με τον Αισχύλο.¹¹⁹ Η Κλυταιμνήστρα της *Ορέστειας* επιδιώκει να ιδιοποιηθεί ιδιότητες και χαρακτηριστικά που κατά την εποχή της διαθέτουν μόνο οι άνδρες, αποσκοπώντας στην εξόντωση και την αποκατάσταση του άρρενος. Η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ μιμείται μεν το ανδρικό φύλο εν τη απουσία του Αγαμέμνονα, ωστόσο μέσα από τη μίμηση αυτή διακρίνεται η απόπειρά της να συνδεθεί μαζί του. Ακόμη και το ψέμα της μέσα από το τέχνασμα του γράμματος, προκειμένου να ενεργοποιήσει το συναίσθημα της ζήλειας στον Αγαμέμνονα και να τη διεκδικήσει, επί της ουσίας χρησιμοποιείται από τη συγγραφέα ως απόπειρα επανάκτησης της γυναικείας ταυτότητας, καθιστώντας την Κλυταιμνήστρα ακίνδυνη σε σχέση με την αισχύλεια ομολογία της, εφόσον το δικό της ψέμα παγιδεύει θανάσιμα τον Αγαμέμνονα.¹²⁰ Οι ενέργειές της, σπασμωδικές και απελπισμένες, την απομακρύνουν όλο και περισσότερο από την Κλυταιμνήστρα της αρχαιότητας, καθώς πασχίζει απεγνωσμένα να ανακτήσει τη γυναικεία της φύση παίρνοντας τη θέση της ερωμένης του νεαρού Αίγισθου λειτουργώντας, τρόπον τινά, και ως μητέρα του.¹²¹ Ωστόσο, στην εκδοχή της Γιουρσενάρ, το μητρικό φίλτρο της Κλυταιμνήστρας βρίσκεται σε αδράνεια, καθώς πρωταγωνιστεί η γυναίκα και όχι η μάνα. Σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα της *Ορέστειας*, δεν σκοτώνει για χάρη της Ιφιγένειας («ούτε που έκλαψα, όταν η κόρη μου πέθανε», σ.186), ενώ οι αναφορές στα παιδιά της είναι ελάχιστες.¹²² Η απόπειρά της να εξακριβώσει κατά πόσο θα μπορούσε μέσα από την εξωσυζυγική αυτή σχέση να υποκαταστήσει τα ερωτικά συναισθήματα που έτρεφε για τον Αγαμέμνονα, αποδεικνύεται

¹¹⁸ Smith (1993) 16.

¹¹⁹ Σιβετίδου (2013) 133.

¹²⁰ Καλογεροπούλου (2018) 198.

¹²¹ Ντίνου (2008) 345.

¹²² Πεφάνης (2009) 217-234.

ανεπιτυχής («Και η μοιχεία συχνά δεν είναι άλλο από μια μορφή πίστης», σ.190). Η Κλυταιμνήστρα καθώς εισέρχεται σ' ένα στάδιο απόλυτης ταπείνωσης εκλιπαρώντας την προσοχή του άντρα της με οποιονδήποτε τρόπο, κυριεύεται από σειρά αντιφατικών συναισθημάτων, προκειμένου να αποκαταστήσει στα μάτια της τη γυναικεία της υπερηφάνεια. Η απόφασή της να σκοτώσει τον άντρα της εμφορείται από την ακατανίκητη επιθυμία της να τον εξαναγκάσει να την κοιτάξει στα μάτια και να αναλογιστεί «πως δεν [ήταν] ένα αντικείμενο χωρίς σημασία που μπορούν να το προδίδουν ή να το παραχωρούν στον πρώτο τυχόντα» (σ.198). Αντίθετα, η αισχύλεια Κλυταιμνήστρα, κατά την επιστροφή του Αγαμέμνονα, υποκρίνεται την ερωτευμένη ομολογώντας τον έρωτά της ενώπιον του Χορού. Το έγκλημά της ήταν προσχεδιασμένο, γι' αυτό ούτε αμφιταλαντεύεται για το αν πρέπει να το διαπράξει ή όχι ούτε μετανιώνει. Η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ, όμως, είναι γεμάτη αντιφάσεις καθώς από τη μια λαχταρά να διεκδικήσει τον ρόλο της επιθυμητής ερωτικής συντρόφου, ενώ από την άλλη το μίσος της για τον Αγαμέμνονα παραμένει άσβεστο. Γι' αυτό και η δολοφονία του αποτελεί έγκλημα πάθους από μία γυναίκα που εισέπραξε την περιφρόνηση και την απόλυτη απαξίωση από τον άντρα της.¹²³ Κι επειδή για την Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ η εκδίκηση είναι προσωπική υπόθεση εξόφλησης λογαριασμών, αναλαμβάνει μόνη της την υλοποίηση του φόνου χωρίς να υπολογίζει στη συνεργία του Αίγισθου. Συνεπώς, στη μονολογική εξιστόρηση της Γιουρσενάρ, η περιγραφή του φόνου καθιστά την εγκληματική πράξη αγώνα υπαρκτικής επιβίωσης μέσα από την Κλυταιμνήστρα, η οποία αποζητά τον «άλλο» για να μπορέσει να υπάρξει, γι' αυτό και επιδιώκει απελπισμένα τη σύνδεση μαζί του.¹²⁴

Στο κλείσιμο του μονολόγου, η τραγική υπόσταση της Κλυταιμνήστρας οδηγείται σε κορύφωση μέσα από τη συνειδητοποίηση της μάταιης δολοφονίας του Αγαμέμνονα. Η ηρωίδα αντιλαμβάνεται πως δεν επήλθε κανενός είδους λύτρωση για την ίδια μετά τον φόνο του άντρα της, καθώς το φάντασμα του δολοφονηθέντος δεν έχει σταματήσει να την κατατρύχει. Η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ παραδέχεται πως ακόμη και ο δικός της θάνατος δεν πρόκειται να τη λυτρώσει, εφόσον συνειδητοποιεί τον φαύλο κύκλο που θα δημιουργηθεί, όταν εισέλθει στη σφαίρα της αιωνιότητας και θα συναντήσει εκ νέου τον Αγαμέμνονα, για να τον ποθήσει και να την εγκαταλείψει ξανά για έναν καινούριο πόλεμο ή μια άλλη γυναίκα.¹²⁵ Η Γιουρσενάρ στην ηρωίδα της προτάσσει την ψυχική και

¹²³ Smith (1993) 16.

¹²⁴ Καλογεροπούλου (2018) 202.

¹²⁵ Κοταμανίδου (2004) 44.

συναισθηματική της κατάσταση, αναδεικνύοντας την ανάγκη της για προσωπική λύτρωση, ακόμη κι αν αυτή δεν έρθει ποτέ.¹²⁶ Σε πλήρη αντιστροφή με το μαινόμενο είδωλο της αισχυλικής ηρωίδας, η σύγχρονη Κλυταιμνήστρα θ' αναζητά τη Δίκη της από τον Θεό ακόμη κι ως «πελιδνό» φάντασμα («Θα πάρω νύχτα τους δρόμους αναζητώντας τη δικαιοσύνη του Θεού. [...] Θα χάσω τη δική μου αιωνιότητα περιμένοντάς τον να γυρίσει, έτσι που πολύ γρήγορα θα 'χω γίνει το πιο πελιδνό από τα φαντάσματα», σ.201-202).¹²⁷

Συγκρίνοντας τις δύο Κλυταιμνήστρες, θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς τη μη μεταστροφή του νου των δύο γυναικών υπό την έννοια ότι δεν μετανοούν για την πράξη τους. Ωστόσο, η θέαση της απύσας μεταστροφής στους δύο συγγραφείς είναι διαφορετική. Η απουσία μετάνοιας στην Κλυταιμνήστρα της αρχαιότητας, η οποία συγκροτεί την ταυτότητά της ως χθόνια εκδικήτρια του αρσενικού, συνεπάγεται την οριστική αποβολή της γυναίκας αυτής από την πόλιν, στερώντας της την τραγικότητα. Αντιθέτως, η μη μεταστροφή της σύγχρονης Κλυταιμνήστρας την οδηγεί σε μια μορφή υποταγής στο αρσενικό, ακολουθώντας μια μοίρα αναπόδραστη, από την οποία κάθε απόπειρα διαφυγής αποδεικνύεται μάταιη, καθιστώντας την μία στερεοτυπική γυναίκα-θύμα. Μέσα από την επιλογή αυτή της Γιουρσενάρ θα μπορούσε, ενδεχομένως, να δει κανείς την εξέλιξη της μη μεταστροφής της αισχύλειας Κλυταιμνήστρας, καθώς η υποταγή της στο αρσενικό αποσείει από πάνω της την κατηγορία του Χορού ως *απόπολις*.¹²⁸ Συνεπώς, η Κλυταιμνήστρα της αρχαίας γραμματείας αποτελεί για την εποχή της έμφυλη εξαίρεση, ενώ η ηρωίδα της Γιουρσενάρ μέσα από τον εξομολογητικό της μονόλογο συμπορεύεται με τα κυρίαρχα ιδεώδη. Κατ' επέκταση, η αισχυλική εκδοχή της Κλυταιμνήστρας αποτελεί μία πατριαρχική σκηνική κατασκευή, μία σύλληψη και διερμήνευση του ανδροκεντρισμού που έρχεται σε αντιδιαστολή με την ηρωίδα της Γιουρσενάρ, η οποία δημιουργεί μία γυναίκα που προσδιορίζεται μέσα από το βλέμμα των άλλων και συγκροτεί την ταυτότητά της ακολουθώντας τον κοινωνικό έμφυλο κανόνα ως προϊόν ανδροκεντρικής όρασης. Μέσα από την ομολογία του εγκλήματος δεν δηλώνει το μίσος της ούτε την περιφρόνησή της απέναντι στους ακροατές του σύγχρονου Χορού, όπως αντίστοιχα γίνεται στην *Ορέστεια*. Η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ εξομολογείται τον φόνο μέσα από την εσωτερική της ανάγκη να δημοσιοποιήσει τη μύχια αλήθεια της («όχι μονάχα οι πράξεις μου, αλλά και τα

¹²⁶ Ντίνου (2008) 44.

¹²⁷ Καλογεροπούλου (2017) 221.

¹²⁸ «ἀπόπολις δ' ἔση, μῖσος ὄβριμον ἀστοῖς» (στ. 1410-1411), «εξόριστη θα τριγυρνάς και σαν της πόλης μίσημα θα σ' αποδιώχνουν».

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

κίνητρά μου θα πρέπει να εκτεθούν στο άπλετο φως», σ.185). Σε αντίθεση με την αλαζονεία και τον αυταρχισμό της αισχυλικής ηρωίδα, ο μονόλογος της Γιουρσενάρ εκφράζει την αγωνία της Κλυταιμνήστρας για κατανόηση και αναγνώριση του εαυτού της, προκειμένου να υπερκεράσει την κοινωνική απόρριψη.¹²⁹

Με δεδομένο ότι στην Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ η ετυμηγορία των Δικαστών αποσιωπάται τεχνηέντως από τη συγγραφέα, ο θεατής γίνεται ένορκος, προσιδιάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο με τον αρχαίο Αθηναίο πολίτη-θεατή, ο οποίος παίρνει τη θέση του τελικού κριτή της τιμωρίας ή μη της Κλυταιμνήστρας. Υπό αυτή την οπτική θα μπορούσε κανείς να διακρίνει μία αναλογία ανάμεσα στον αισχυλικό σπαραγμό της διερώτησης του Ορέστη «τί δράσω;» (στ. 886) στις *Χοηφόρους* και στον σύγχρονο θεατή ο οποίος επωμίζεται την απόφαση της ετυμηγορίας.¹³⁰

Συμπερασματικά, η Κλυταιμνήστρα της *Ορέστειας*, παρά τη μεταστροφή της τύχης, παραμένει μέχρι το τέλος αντίδικος και κατήγορος, δεν λογοδοτεί, δεν αναγνωρίζει την ελεγκτική ισχύ της *πόλεως* ούτε υπάγεται σε δίκη, εφόσον η ίδια αυτοπροσδιορίζεται ως απονομή δίκης. Εν αντιθέσει, η ηρωίδα της Γιουρσενάρ απαντά στο αρχαίο κατηγορητήριο μετασηματίζοντας τις αναπαραστάσεις του εαυτού της αισχύλειας ομολόγου της, καθώς μετατρέπεται σε μια ερωτευμένη σύζυγο που ούτε απαρνείται ούτε αποκηρύσσει τον άνδρα. Επί της ουσίας, η Κλυταιμνήστρα φονεύει τον Αγαμέμνονα σ' ένα πλαίσιο υπαρκτικής επιβίωσης, δεδομένου ότι απομακρυσμένη από την αντίληψη και την κρίση του αρσενικού, η ηρωίδα δεν έχει ζωή. Με τον τρόπο αυτό, η σύγχρονη Κλυταιμνήστρα συνομιλεί με τον μύθο της και προεκτείνεται σε αυτόν συνιστώντας νέα νοήματα μέσα από τη διακειμενική συσχέτισή του.¹³¹ Ωστόσο, η απουσία μετάνοιας χαρακτηρίζει και τις δύο ηρωίδες. Η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα* της *Ορέστειας* μετά τη διάπραξη του φόνου αυτοαποκαλείται ενώπιον του Χορού «δικαία τέκτων»,¹³² στις *Χοηφόρους*, παρότι διακατέχεται από αισθήματα φόβου και ενοχής για την επικείμενη τιμωρία της, δεν ομολογεί μετάνοια, ενώ στις *Ευμενίδες* που εμφανίζεται ως φάντασμα, επιζητεί μέσω των Ερινύων εκδίκηση για την αιμωτική θέση της στον Άδη. Η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ βαδίζει συνειδητά στον θάνατο ούσα αμετανόητη, δηλώνοντας: «Ξέρω πως στο

¹²⁹ Καλογεροπούλου (2018) 202-203, 218-220.

¹³⁰ Καλογεροπούλου (2018) 230-231.

¹³¹ Καλογεροπούλου (2018) 237-238, 240.

¹³² «οὗτός ἐστιν Αγαμέμνων, ἐμὸς πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερὸς, ἔργον δικαίας τέκτονος» (στ.1404-1406), «Νά τος ο Αγαμέμνων, ο άντρας μου, νεκρός, ἔργο δικαίου, το τέλεγε σαν τον καλό τεχνίτη, το χέρι μου επιδέξια».

τέλος το κεφάλι μου θα πέσει στην πλατεία του χωριού και πως το κεφάλι του Αίγισθου θα περάσει από το ίδιο μαχαίρι» (σ.201). Με τον τρόπο αυτόν, η Γιουρσενάρ ανατρέπει τη μητροκτονία, καθώς την εκτέλεση της ποινής την αναλαμβάνει ο νόμος του κράτους. Ως εκ τούτου, το τραγικό στη νέα δραματουργία συνίσταται ως αδιέξοδο του ανθρώπινου δράματος και της συνείδησης ενός αμείλικτου τέλους που επιβάλλεται από τον νόμο.¹³³

2.2 Η Κλυταιμνήστρα στα μονόπρακτα του Καμπανέλλη *Γράμμα στον Ορέστη και Ο Δείπνος*

Τα δύο μονόπρακτα του Καμπανέλλη, *Γράμμα στον Ορέστη* και *ο Δείπνος*, συνδιαλέγονται με την *Ορέστεια* του Αισχύλου. Ο συγγραφέας επιλέγει να ασχοληθεί με τον μύθο των Ατρείδων, δημιουργώντας τη δική του εκδοχή στην οποία αναγνωρίζεται εμφανώς το αρχαίομυθο στοιχείο, αποδεικνύοντας πως ένας μύθος, ασχέτως αν προέρχεται από διαφορετικούς πολιτισμούς, επειδή συνδέεται αλληλένδετα με την ανθρώπινη φύση, παραμένει πάντοτε επίκαιρος.¹³⁴ Λαμβάνοντας υπόψη ότι ένας μύθος διαμορφώνεται στη βάση μίας σημειολογικής αλυσίδας που προϋπάρχει, στα μονόπρακτα του Καμπανέλλη μπορεί να διακρίνει κανείς έναν νέο σημειολογικό κώδικα, στον οποίο εμπεριέχονται αισθητικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα που συνδέουν το *εκεί και τότε* με το *εδώ και τώρα* της εποχής του συγγραφέα.¹³⁵ Εξάλλου, με δεδομένο ότι η κοινωνία αλλάζει σε συνάρτηση με το θεατρικό κοινό, κάθε καινούρια μεταγραφή ενός μύθου ευθυγραμμίζεται με τον ορίζοντα των προσδοκιών του αναγνώστη και της εποχής του.¹³⁶ Ο συγγραφέας επιδιώκει να αποκαταστήσει το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας και να της αποδώσει δικαιοσύνη,¹³⁷ αποδομώντας μέσα από αποκαλύψεις εξωτερικών γεγονότων και εσωτερικών βιωμάτων τη σκληρή και αδυσώπητη γυναίκα του Αισχύλου.¹³⁸ Το διακείμενο που δημιουργεί θα μπορούσε κανείς να το εκλάβει ως «απάντηση του συγγραφέα του 20^{ου} αιώνα στην πρόκληση που γι' αυτόν αλλά και τον σύγχρονο κόσμο παρουσιάζει ο μύθος των Ατρείδων».¹³⁹

¹³³ Ντίνου (2008) 346-347.

¹³⁴ Ζιώγας (1990) 69.

¹³⁵ Μπαρτ (1979) 208.

¹³⁶ Σακελλαροπούλου (2008) 124-125.

¹³⁷ Παπανδρέου (1994) 17.

¹³⁸ Μπακονικόλα (2003) 132.

¹³⁹ Γραμματάς (1993) 220.

Ο Καμπανέλλης στα μονόπρακτά του μελετά εκ των έσω τα πρόσωπα διερευνώντας τις εσωτερικές τους πηγές με σκοπό να αναδείξει μια διαφορετική όψη του τραγικού μύθου της αρχαιότητας. Ο μύθος των Ατρείδων συμπληρώνεται με την αλήθεια του κάθε προσώπου αποκαθιστώντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη δικαιοσύνη, για να επέλθει η κάθαρση. Μέσα σ' ένα κλίμα ειλικρινούς μαρτυρίας όπου το κάθε πρόσωπο αποκαλύπτει την ψυχή του, οι ήρωες της αρχαιότητας μετατρέπονται σε σύγχρονους καθημερινούς ανθρώπους, καθώς τα συναισθήματα και οι πράξεις τους κινούνται σε οικεία μέτρα από τη στιγμή που πονούν, μισούν, αγαπούν ή συγχωρούν με οικείο τρόπο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο συγγραφέας καθιστά το παρελθόν παρόν, το μυθικό πραγματικό και το παράδοξο πιθανό.¹⁴⁰

2.2.1 Η Κλυταιμνήστρα στο μονόπρακτο του Καμπανέλλη *Γράμμα στον Ορέστη*

Στον μονόλογο *Γράμμα στον Ορέστη*, ο Καμπανέλλης παρουσιάζει επί σκηνής την ηθοποιό που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα να κάνει δοκιμές για τον ρόλο της «σε συνθήκες πρόβας»,¹⁴¹ διαβάζοντας μεγαλόφωνα ένα γράμμα με αποδέκτη τον Ορέστη. Επί της ουσίας, το μονόπρακτο αυτό συνιστά ένα είδος απολογίας των πράξεων της Κλυταιμνήστρας με μια ταυτόχρονη αναψηλάφηση της δολοφονίας του Αγαμέμνονα, με απώτερο στόχο την ύστατη έκκληση προς τον Ορέστη από τη μητέρα του, να φτάσει εγκαίρως στο παλάτι, για να αποτρέψει την Ηλέκτρα από τη μητροκτόνο μανία («Αν λερώσει τα χέρια της με το αίμα της μάνας της, θα ρημάξει την ψυχή της για πάντα», σ.26).¹⁴²

Κατά τη μεταγραφή του μύθου, ο συγγραφέας παρουσιάζει μία νέα εκδοχή των πράξεων της Κλυταιμνήστρας, η οποία, παρότι οδηγήθηκε σ' έναν συμβατικό γάμο πολιτικών συμφερόντων, ήταν πρόθυμη να αγαπήσει τον Αγαμέμνονα, μολονότι εισέπραττε την περιφρόνησή του, επειδή άργησε να γεννήσει τον αρσενικό διάδοχο που προσδοκούσε ο στρατηλάτης.¹⁴³ Η συμπεριφορά του αυτή δημιούργησε ρήγμα μεταξύ Κλυταιμνήστρας και Ηλέκτρας, δεδομένου ότι η νεαρή κοπέλα συνειδητοποιώντας την αποστροφή του πατέρα απέναντί της επειδή γεννήθηκε κορίτσι, μίσησε τη μητέρα της («έτσι, σιγά σιγά, μέσα στο παιδικό της μυαλό ζυμώθηκε η ιδέα ότι εγώ που τη γέννησα

¹⁴⁰ Λαδογιάννη (2011) 413.

¹⁴¹ Καμπανέλλης (1994) 25.

¹⁴² Σε όλο το σώμα της εργασίας η παράθεση των χωρίων των μονόπρακτων του Καμπανέλλη ανήκει στο βιβλίο: Ι. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος στ', εκδόσεις Κέδρος.

¹⁴³ Μισοπολινού (2015) 230.

κορίτσι τής φταίω», σ.28), καταπνίγοντας τη γυναικεία της φύση, προκειμένου να κερδίσει την αγάπη του Αγαμέμνονα. Ο Καμπαρέλλης μέσα από τις αναφορές της Κλυταιμνήστρας σε στιγμιότυπα του παρελθόντος αναφορικά με τη στάση της Ηλέκτρας, επιδιώκει να αναδυθεί στο κείμενό του μία Κλυταιμνήστρα, η οποία απέχει παρασάγγας από την αισχύλεια ομολογό της. Η στυγνή και αρχομανής συζυγοκτόνος της *Ορέστειας* εμφορείται πλέον από αισθήματα μητρικής στοργής και αυταπάρανης απέναντι στην κόρη, η οποία τη μισεί. Η Κλυταιμνήστρα στο γράμμα της εκθέτει στον Ορέστη τις συνθήκες της σύλληψής του ως προϊόν βιασμού, έχοντας επίγνωση πως διακινδυνεύει να προκαλέσει την αποστροφή του («μπορεί με όσα αηδιαστικά κι ανατριχιαστικά σου είπα [...] να σιχαθείς και κείνον και μένα», σ.30). Ο Καμπαρέλλης επιλέγει να αξιοποιήσει από τους προκατόχους του¹⁴⁴ τον ρόλο που έπαιξε η θυσία της Ιφιγένειας στη διαμόρφωση των συναισθημάτων της Κλυταιμνήστρας, ενώ απομακρύνεται δραστικά από τις τραγικές εκδοχές του μύθου σε σχέση με την περίπτωση του Αίγισθου. Ο θρασύδειλος σφετεριστής Αίγισθος του Αισχύλου δίνει τη θέση του σ' έναν άνδρα φρόνιμο, ο οποίος εξορίζεται από τον Αγαμέμνονα και ανακαλείται από τους Αργείους, για να κυβερνήσει («ο λαός τον ήθελε, Ορέστη, κι ο λαός τον έφερε», σ. 33). Ο έρωτας που έθρεψε η Κλυταιμνήστρα για τον Αίγισθο παρουσιάζεται ως σχέση αγαπητικής μαθητείας («τον δάσκαλό μου, τον έρωτά μου, τον άντρα μου», σ.35). Σε αντίθεση με την *Ορέστεια*, ο συγγραφέας παρουσιάζει τον εραστή της Κλυταιμνήστρας ως υπόδειγμα ηθικής και πολιτικής αρετής, ο οποίος αναλαμβάνει την εξουσία στο Άργος «με μόνη ακολουθία τις ιδέες του, το θάρρος του και τη μεγάλη του καρδιά» (σ.34) και με την υπόσχεση να παραδώσει την εξουσία στον Ορέστη κατά την ενηλικίωσή του.

Ο Καμπαρέλλης παρουσιάζοντας την Κλυταιμνήστρα ως γυναίκα-θύμα σε ένα ευρύτερο συντηρητικό οικογενειακό πλαίσιο συνδιαλέγεται με την ανδροκρατούμενη κοινωνία του Αισχύλου, ο οποίος δικαιολογεί την υποκρισία της Κλυταιμνήστρας προς τον άντρα της στο πλαίσιο των προνομίων του ανδρικού φύλου και της υποδεέστερης θέσης της γυναίκας εντός του Οίκου («γυναίκα πιστήν δ' ἐν δόμοις εὔροι μολῶν οἴανπερ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα, ἐσθλὴν ἐκείνῳ, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν», στ.606-608).¹⁴⁵ Για τον Καμπαρέλλη η υποτίμηση που βιώνει ως γυναίκα η Κλυταιμνήστρα αρκεί, για να την οδηγήσει στο έγκλημα, γι' αυτό και δεν αξιοποιεί στο *Γράμμα* του τον ρόλο της Κασσάνδρας ως ενισχυτικό κίνητρο για τη διάπραξη του φόνου. Η δολοφονία του

¹⁴⁴ Ο Αισχύλος στις *Χοηφόρους*, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης στις *Ηλέκτρες* τους.

¹⁴⁵ «Να ῥθει και θα βρει πιστή γυναίκα στο σπίτι του, όπως την άφησε, σαν την καλή τη σκύλα στο κατώφλι, για κείνον υποτακτική, για τους εχθρούς φοβέρα».

Αγαμέμνονα παρουσιάζεται από τον συγγραφέα ως αναπόφευκτη κι ως αποκλειστική ευθύνη που βαραίνει εξολοκλήρου την Κλυταιμνήστρα. Με δεδομένο ότι ο Αίγισθος δεν θα δεχόταν να φυγαδευτεί, για να αποφύγει το εκδικητικό μένος του Αγαμέμνονα, και ότι η Κλυταιμνήστρα αντιλαμβανόταν πως σε μια φονική αντιπαράθεση μεταξύ των δύο αντρών «θα γλίτωνε όποιος χτυπούσε πρώτος» (σ.34), η Βασίλισσα θέλοντας να διασφαλίσει ότι το πρώτο πλήγμα θα το δεχόταν ο Αγαμέμνων, αποφάσισε να διαπράξει η ίδια τη σφαγή, αποκρύπτοντας την απόφασή της από τον Αίγισθο. Η παραδοχή της Κλυταιμνήστρας ότι «είχαμε κάνει τάμα να μη χυθεί πια σταγόνα αίμα» (σ.35) καταδεικνύει την πρόθεσή της, έπειτα από τον αναπόδραστο φόνο του συζύγου της, να κλείσει ο κύκλος του αίματος. «Προς Θεού, μην παρασυρθείς κι εσύ απ' τα καμώματα του παππού σου και του πατέρα σου!» (σ.35) γράφει στον Ορέστη καλώντας τον να σπάσει τα δεσμά της προγονικής παραφροσύνης και να μην προστεθεί κι από τον ίδιο άλλος ένας κρίκος στην αλυσίδα των εκδικήσεων και των αντεκδικήσεων.¹⁴⁶ Με την επιλογή του Καμπανέλλη να εμφανίσει, με το πέρας της ρήσης αυτής, τον Ορέστη να μπαίνει στη σκηνή χωρίς να γίνεται αντιληπτός από τη μητέρα του «σαν να κρατά με τα δυο του χέρια μαχαίρι, ετοιμάζεται να τη χτυπήσει» (σ.36), διαιωνίζεται εν είδει κληρονομικής νόσου η προγονική αλληλοκτόνος μανία των Ατρείδων. Με τον τρόπο αυτόν ο Ορέστης του Καμπανέλλη υποστασιώνει τον αρχετυπικό Ατρείδη που απομνημείωσε ο Αισχύλος στην *Ορέστεια*.¹⁴⁷ Ωστόσο, η αρχαία εκδοχή φαίνεται να δημιουργεί στον Καμπανέλλη την ανάγκη όχι μόνο να δώσει στην Κλυταιμνήστρα του *Γράμματος* τη δυνατότητα και το δικαίωμα να διεκδικήσει το δίκιο της, αλλά και στον Ορέστη την ευκαιρία να απαλλαγεί από τον περιοριστικό για το αρσενικό φύλο φαλλοκρατισμό, ο οποίος συνεχίζει να υπάρχει και στην εποχή του συγγραφέα.¹⁴⁸

Πέρα από τον θεματικό πυρήνα του *Γράμματος* και τις αποκλίσεις του από την *Ορέστεια*, η επιλογή του Καμπανέλλη να δημιουργήσει έναν θεατρικό μονόλογο σε συνθήκες πρόβας αποκλείει οποιαδήποτε επίφαση θεατρικής ψευδαίσθησης, υπό την έννοια ότι ο θεατής έχει επίγνωση πως το θέαμα που παρακολουθεί είναι *μίμησις* βίου και όχι βίος. Με τον τρόπο αυτό η *μίμησις* επικυρώνεται και συγχρόνως υπονομεύεται, προσδίδοντας στο κείμενο έναν μεταθεατρικό χαρακτήρα μονολόγου.

¹⁴⁶ Seaford (2003) 523.

¹⁴⁷ Γκίνη (2009) 3.

¹⁴⁸ Μισοπολινού (2015) 236.

Είναι σαφής η πρόθεση του συγγραφέα να αποκαταστήσει το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας και να το δικαιώσει,¹⁴⁹ διατηρώντας τα αισχύλεια χαρακτηριστικά του Αγαμέμνονα με την προσθήκη νέων δραματικών επεισοδίων στην παραδεδομένη από τον μύθο ζωή των Ατρείδων. Από τον αρχετυπικό ήρωα επιλέγει να διατηρήσει τον εγωισμό και τη μοιχεία, ενώ προσθέτει στη συμπεριφορά του εξάρσεις βίας και μισογυνισμού, ειρωνείας και απανθρωπιάς.¹⁵⁰ «Το δραματουργικό κίνητρο του Καμπανέλλη υπογραμμίζει την αυτονομία και τη μοναδικότητα της αλληγορικής προσωπικότητας της Κλυταιμνήστρας που μένει σταυρωμένη μεταξύ κάθε μορφής ιμπεριαλισμού και ειρηνικής, μη-ανταγωνιστικής συμβίωσης».¹⁵¹

Παρουσιάζει ενδιαφέρον η άποψη της Μισοπολινού σχετικά με το γεγονός ότι ο Καμπανέλλη αξιοποιεί τον μύθο των Ατρείδων ως φορέα ενός δικού του κοινωνικοπολιτικού μανιφέστου, όπως αντιστοίχως ο Αισχύλος ενσωματώνει στους ρόλους των ηρώων του κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Δεν είναι άστοχο να επισημάνει κανείς πως το ψυχολογικό δράμα που χαρακτηρίζει το κείμενο του *Γράμματος* κυοφορεί τον πολιτικό στοχασμό του συγγραφέα του, χρησιμοποιώντας την Κλυταιμνήστρα εν είδει συμβόλου. Διότι σκοτώνοντας η Βασίλισσα τον επηρμένο Αγαμέμνονα σκοτώνει, ενδεχομένως, τον ιμπεριαλισμό που εκείνος αντιπροσωπεύει, αντιτάσσεται στον φαλλοκεντρισμό και ανατρέπει την υποτίμηση του φιλειρηνικού βίου που αντιπροσώπευε η γυναικεία υπόσταση. Εν ολίγοις, παραχωρώντας η Κλυταιμνήστρα τη θέση του άντρα της στον στοχαστικό και διαλλακτικό Αίγισθο, επιλέγει μία μορφή κοινωνικής συμπεριφοράς, η οποία, μολονότι είναι ιδεαλιστική, είναι ανάγκη, κατά τον Καμπανέλλη, όχι μόνο να προστατευτεί, αλλά και να επιβιώσει.¹⁵²

Ανακεφαλαιώνοντας, η Κλυταιμνήστρα μέσα από την εξομολόγησή της στο *Γράμμα στον Ορέστη*, δεν μειώνει το τραγικό μέγεθος του προβλήματος των Ατρείδων· τουναντίον, η ψυχική αυτή αναμόχλευση κορυφώνει τον σπαραγμό. Ο Καμπανέλλη δεν προσπερνά τις ευθύνες του αισχύλειου Αγαμέμνονα, αλλά τις αναδεικνύει, ανοίγοντας τις κάμαρες του παλατιού των Μυκηνών και βγάζοντας στο φως τα σκοτεινά σημεία της συζυγικής ζωής με στόχο να αποκαταστήσει την αδικημένη, κατά την οπτική του, Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου.¹⁵³

¹⁴⁹ Καμπανέλλη (1994) 20.

¹⁵⁰ Σακελλαροπούλου (2008) 133.

¹⁵¹ Μισοπολινού (2015) 230.

¹⁵² Μισοπολινού (2015) 239.

¹⁵³ Λαδογιάννη (2011) 413.

2.2.2 Η Κλυταιμνήστρα στο μονόπρακτο του Καμπανέλλη *Ο Δείπνος*

Η ανάγνωση του μονόπρακτου *Ο Δείπνος* προϋποθέτει και προεκτείνει την υπόθεση του *Γράμματος στον Ορέστη*. Προϋποθέτει, επίσης, μυθικά γεγονότα από τις *Χοηφόρους* και τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, καθώς κι από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Στον *Δείπνο*, πέρα από τον Αγαμέμνονα και την Κασσάνδρα, νεκροί είναι και η Κλυταιμνήστρα με τον Αίγισθο, ενώ ο Ορέστης έχει ήδη δικαστεί στον Άρειο Πάγο κι έχει φέρει πίσω την Ιφιγένεια από την Ταυρίδα στο Άργος, όπου ξανασυναντά την Ηλέκτρα. Οι νεκροί που παρίστανται κατά τη διάρκεια του *Δείπνου* εν είδει αόρατου θιάσου κριτών και κρινομένων,¹⁵⁴ δρουν σ' έναν ετεροτοπικό τόπο, στον οποίο συμμετέχουν στη συζήτηση ακούγοντας, χωρίς ωστόσο να μπορούν να αλληλοεπιδράσουν.¹⁵⁵ Στους μονολόγους και τους διαλόγους του *Δείπνου* παρατηρεί κανείς τον τρόπο με τον οποίο οι ήρωες αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλον σε συνάρτηση με την τραγωδία που έζησε ο Οίκος των Ατρειδών. Οι νεκροί μαζί με τους ζωντανούς Ατρείδες συγκεντρωμένοι σ' ένα δείπνο αναλογίζονται τις απερισκεψίες που κατέστρεψαν τη ζωή τους.¹⁵⁶ Παρακολουθώντας τις συζητήσεις των ζωντανών εκ παραλλήλου με τα σχόλια των νεκρών είναι πασιφανές ότι όλοι τους μετανιώνουν για τις πράξεις τους. Η Κλυταιμνήστρα μετανιώνει που εξαιτίας της έγιναν τα παιδιά της δολοφόνοι, ο Αγαμέμνων απολογείται γιατί δεν υπήρξε καλός πατέρας, η Ηλέκτρα δηλώνει μετάνοια που την κυριέυσε το πάθος της εκδίκησης, ο Ορέστης είναι γεμάτος ενοχές γιατί δεν πρόλαβε να διαβάσει το γράμμα της μητέρας του.¹⁵⁷ Όλοι τους ζούνε μία ζωή προσανατολισμένη στους νεκρούς, γεγονός που καθιστά το παράδοξο του νεκρόδειπνου φυσικό.¹⁵⁸

Συγκρίνοντας κανείς τα δύο μονόπρακτα του Καμπανέλλη, *Γράμμα στον Ορέστη* και *Ο Δείπνος*, διακρίνει πως στο πρώτο έργο η Κλυταιμνήστρα περιγράφει τον Αγαμέμνονα ως έναν ύπουλο και φιλόδοξο άντρα, ο οποίος δεν διστάζει να θυσιάσει την ίδια του την κόρη, προκειμένου να υλοποιήσει τις στρατιωτικές του φιλοδοξίες, ενώ η Ηλέκτρα και ο Ορέστης εκδικούνται τον θάνατό του σκοτώνοντας στο τέλος την ίδια τους τη μητέρα. Στον *Δείπνο*, εντούτοις, η Κλυταιμνήστρα εμφορείται από το πνεύμα μίας μετάνοιας σχεδόν χριστιανικής, ενώ ο Αγαμέμνων, η Ηλέκτρα και ο Ορέστης βρίσκονται σε απόγνωση και

¹⁵⁴ Εξάρχου (2000) 105-113.

¹⁵⁵ Πεφάνης (2010) 237-256.

¹⁵⁶ Λαδογιάννη (2011) 413.

¹⁵⁷ Shamanidi (2015) 7.

¹⁵⁸ Λαδογιάννη (2011) 414.

μετανιώνουν για τις πράξεις τους. Ο Καμπανέλλης, όμως, δεν αρκείται στη δήλωση της μετάνοιάς τους, αλλά, επιθυμώντας να θέσει τέλος στην τραγωδία των Ατρείδων, αξιοποιεί το πρόσωπο της Ιφιγένειας, η οποία ρίχνει δηλητήριο στο κρασί του δείπνου, δηλητηριάζοντας τον εαυτό της και τα αδέρφια της.¹⁵⁹

Ο *Δείπνος* του τίτλου αφορά τον νεκρόδειπνο που με πρωτοβουλία της Ηλέκτρας παραθέτουν οι ζωντανοί στο σπίτι του συζύγου της, Φόλου,¹⁶⁰ προς τιμή της Κλυταιμνήστρας, του Αγαμέμνονα, του Αίγισθου και της Κασσάνδρας, οι οποίοι, όπως προαναφέρθηκε, παρευρίσκονται στο τραπέζι ως νεκροί, ορατοί στους θεατές, αόρατοι στα πρόσωπα του δείπνου. Η Κλυταιμνήστρα, σε αντίθεση με την αισχύλεια ομόλογό της, δηλώνει συμπόνοια και μητρική αγάπη στην Κασσάνδρα και απολογείται για τη φονική της πράξη, χωρίς, ωστόσο, η Κασσάνδρα να συμερίζεται τη μετάνοιά της. Την αγάπη της Κλυταιμνήστρας για την Κασσάνδρα την επιβεβαιώνει και η Ηλέκτρα, ενώ και η ίδια η Ιφιγένεια διατείνεται πως «τη σκέφτομαι πιο πολύ κι απ' τους γονιούς μας» (σ.55). Ο Καμπανέλλης αξιοποιεί το πρόσωπο της Κασσάνδρας, ασκώντας εμμέσως κριτική στις αρχαίες τραγικές εκδοχές του τρωικού μύθου, κατά τις οποίες, ενώ παρουσιάζεται με έμφαση η θυσία της Ιφιγένειας, σχεδόν αποσιωπώνται οι θυσίες άλλων προσώπων, πολεμιστών και αμάχων («η φωνή στην Αυλίδα, που δεν ξεχάστηκε, ήτανε μία, οι φωνές στην Τροία, που ξεχάστηκαν ήταν χιλιάδες», σ.41). Μέσα σ' ένα πνεύμα συγγνώμης και επιείκειας η Ηλέκτρα παίρνει το μέρος της μητέρας της και την αθώνει («δε φταίει η μητέρα μας, ούτε ο Αίγισθος, το ξέρω καλά αυτό», σ.55).

Η Κλυταιμνήστρα του *Δείπνου*, κατ' αναλογία με αυτήν του *Γράμματος στον Ορέστη*, επιδιώκει με κάθε τρόπο να κλείσει τον κύκλο του αίματος. Γι' αυτό και παντρεύει την Ηλέκτρα μ' έναν ταπεινό ξωμάχο, όχι για να την υποτιμήσει ή για να αποφύγει τη γέννηση ενδεχόμενων διεκδικητικών του θρόνου,¹⁶¹ αλλά για να αποτρέψει τη διαιώνιση της αιματοχυσίας («για να τη σταματήσω απ' αυτά που ετοίμαζε την έφερα εδώ», σ.46). Η Κλυταιμνήστρα με τον Αγαμέμνονα, σε αντίθεση με τον Αίγισθο, αδυνατούν να απαλλαγούν από τα δεσμά της εγκόσμιας διαβίωσής τους και επιθυμούν να συνεχίσουν να υπάρχουν μέσω των ζωντανών απογόνων τους (ΚΛ. «σήμερα που θα 'μαστε πάλι όλοι μαζί,

¹⁵⁹ Shamanidi (2015) 7.

¹⁶⁰ Ο Φόλος του Καμπανέλλη μένει σ' ένα καλοστεκούμενο αγροτόσπιτο κι έχει τη δυνατότητα να παραθέσει πλούσιο γεύμα. Η προσωπικότητά του παραπέμπει στον φτωχό Αγρότη με τον οποίο είναι παντρεμένη η Ηλέκτρα του Ευριπίδη. Το όνομά του παραπέμπει στον μυθικό Φόλο, τον πολιτισμένο Κένταυρο που φιλοξένησε στη σπηλιά του τον Ηρακλή. Βλ. Μήττα, Δ. *Μορφές και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας*.

¹⁶¹ Τη θέση αυτή παίρνει ο Ευριπίδης στην *Ηλέκτρα*.

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

θα μπορούσαμε να πούμε ένα σωρό πράγματα που δεν είπαμε ποτέ», σ.41-42). Η Κλυταιμνήστρα ως νεκρή δεν είναι ένοχη στα μάτια των παιδιών της, ενώ κι ο ίδιος ο Αγαμέμνων εκφράζεται με κατανόηση για την πράξη της Κλυταιμνήστρας και φαίνεται συγκαταβατικός στις παραινήσεις της («καλά λοιπόν, σωπαίνω...», σ.55).¹⁶²

Στα δύο μονόπρακτα του Καμπανέλλη, η Κλυταιμνήστρα αποκαθιστά την αδικημένη ηρώίδα του Αισχύλου, στον οποίο προσπερνιούνται οι ευθύνες του Αγαμέμνονα. Στον διακειμενικό διάλογο του Καμπανέλλη με την *Ορέστεια*, μέσω των λόγων της Κλυταιμνήστρας, διαφοροποιείται κατά πολύ και το πρόσωπο του Αίγισθου, ο οποίος απέχει από την πραγματικότητα του αρχαίου μύθου και παρουσιάζεται περισσότερο ως προϊόν σύλληψης δραματουργικής φαντασίας. Ο *Δείπνος* συμπληρώνει το *Γράμμα στον Ορέστη*, καθώς επιβεβαιώνει πλήρως την οπτική της Κλυταιμνήστρας που είχε προηγηθεί. Η Κασσάνδρα μέσα από τον καταγγελτικό της λόγο («ένα τίποτα σκότωσε η γυναίκα του στην κάμαρά του», σ.66) αθώνει την Κλυταιμνήστρα, φέρνοντας στο φως έναν έντρομο Αγαμέμνονα, έναν ηττημένο νικητή, ο οποίος ηττάται και νεκρός. Με την πρωτοβουλία της Ιφιγένειας να ρίξει δηλητήριο στο κρασί τους κλείνει ο κύκλος των Ατρείδων, τα παιδιά του Αγαμέμνονα δεν θα συνεχίσουν το έργο του, επιλέγοντας αυτό που επιθυμούσε βαθιά η Κλυταιμνήστρα, να κλείσει οριστικά και αμετάκλητα ο κύκλος του αίματος. Υπό μία οπτική, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως η κάθαρση που επέρχεται στον *Δείπνο*, σηματοδοτεί την αποκατάσταση του προσώπου της Κλυταιμνήστρας και την οριστική καταδίκη της κοσμοαντίληψης που εκπροσωπεί ο Αγαμέμνων.¹⁶³

Από την πρόβα του *Γράμματος στον Ορέστη* ο αναγνώστης-θεατής οδηγείται στην πρόβα-παράσταση του *Δείπνου*, όπου κλείνει οριστικά ο κύκλος του αίματος, με την Ιφιγένεια να διαπράττει «μόνο από αγάπη» (σ.67) τον τελευταίο φόνο στην ιστορία των Ατρείδων («αλλά ο θεός να δώσει να είμαστε εμείς οι τρεις τελευταίοι άρρωστοι», σ.62). Ο Καμπανέλλης, τεχνηέντως, κατασκευάζει μία αιγιματική ομοιότητα του Αίγισθου με τον Αγαμέμνονα και της Ηλέκτρας με την Κλυταιμνήστρα. Εύλογα θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως στη σκέψη του Καμπανέλλη ενυπάρχει η ιδέα αφενός να κατασκευάσει μία Ηλέκτρα ως δεύτερη Κλυταιμνήστρα, αφετέρου να δημιουργήσει παραλληλισμούς ανάμεσα στη δολοφονία του Αίγισθου που έγινε με την προτροπή της Ηλέκτρας και τη δολοφονία του Αγαμέμνονα από προτροπή της Κλυταιμνήστρας. Πέραν του ότι η Ηλέκτρα

¹⁶² Μισοπολινού (2015) 234.

¹⁶³ Λαδογιάννη (2011) 414, 416-418.

δηλώνει πως «ένας αδαής θα ἔλεγε ότι σκότωσα τον πατέρα μας» (σ.60), ο Ορέστης αναπαριστά τη μητροκτόνο πράξη στη συγκέντρωση των οκτώ και η Ηλέκτρα υποδύεται τη μητέρα της, οδηγώντας τη νεκρή Κλυταιμνήστρα να αναφωνήσει «γιατί το ξανακάνετε, τι έχετε πάθει;» (σ.62). Θα μπορούσε να εικάσει κανείς πως, υπό μία οπτική, και η Ιφιγένεια μεταμορφώνεται σε Κλυταιμνήστρα, καθώς αυτή διαπράττει τον τελευταίο φόνο, για να επιτύχει αυτό που επιδίωκε η μητέρα της όσο ήταν ζωντανή, να σταματήσει την κατάρα μ' ένα φόνο και να πραγματώσει τη συμφιλίωση της οικογένειας.¹⁶⁴

Με δεδομένο ότι το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας στη σκηνή «διεκδικεί μία παροντικότητα και μία ορατότητα, τη στιγμή που ανήκει σ' έναν παρελθόντα και αόρατο κόσμο»,¹⁶⁵ δεν θα ήταν άτοπο να αναλογιστεί κανείς πως στην Κλυταιμνήστρα του *Δείπνου*, συνυπάρχουν, ενδεχομένως, οι Κλυταιμνήστρες της *Ορέστειας*, της Γιουρσενάρ και του *Γράμματος*, υπό την έννοια ότι και οι τέσσερις Κλυταιμνήστρες διεκδικούν την παροντικότητά τους με τις ενέργειές τους. Το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας ως «μία μεταιχμιακή οντότητα, μία μορφή-κατώφλι ή ένα πέρασμα ανάμεσα σε δυο ριζικά αντίθετους κόσμους [...] ισοδυναμεί με τη δημιουργία μιας γέφυρας»¹⁶⁶ από τον κόσμο των αόρατων δυνάμεων στον κόσμο του ορατού. Κι υπό αυτή την έννοια το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας παραμένει ορατό και επίκαιρο.

¹⁶⁴ Ξάνθος (2021) 5, 6, 12, 13.

¹⁶⁵ Πεφάνης (2013) 192.

¹⁶⁶ Πεφάνης (2013) 192.

Κεφάλαιο 3^ο

Η θεωρία της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* του Iser ως θεωρητικό εργαλείο ανάδειξης των νοημάτων

3.1 Η εφαρμογή της θεωρίας του Iser

Η διακειμενική ανάγνωση ενός θεατρικού κειμένου χαρακτηρίζεται, μεταξύ άλλων, από την αισθητική συσσώρευση των πολιτισμικών και ιδεολογικών στοιχείων, τα οποία στοιχειοθετούν το *εδώ και τώρα* σε συνάρτηση με το *εκεί και τότε*. Το γεγονός αυτό υποχρεώνει τον αναγνώστη που αντικρίζει συγχρονικά ένα κείμενο, να αποκωδικοποιήσει το ιστορικό *εκεί* του θεατρικού έργου, επιστρατεύοντας τις γενικές αλλά και ειδικές γνώσεις του.¹⁶⁷

Προκειμένου να εφαρμόσει κανείς τη θεωρία της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* του Iser κατά τη διακειμενική προσέγγιση των εξεταζόμενων κειμένων με άξονα το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας, είναι απαραίτητος ο διαχωρισμός μεταξύ πραγματικού αναγνώστη και *υπονοούμενου*.¹⁶⁸ Την έννοια του *υπονοούμενου* αναγνώστη την εισήγαγε ο Γερμανός θεωρητικός ως εργαλείο ανάλυσης, με σκοπό να καταστήσει την πράξη ανάγνωσης ενός λογοτεχνικού έργου πράξη νοηματοδότησης. Ο Iser χρησιμοποίησε ως εργαλείο διερεύνησης τον όρο αυτόν, επιχειρώντας να διακριβώσει τις κειμενικές δομές που δύνανται να ενεργοποιηθούν και, κατ' επέκταση, να καθοδηγήσουν τον αναγνώστη κατά την αναγνωστική επεξεργασία του έργου.¹⁶⁹

Ως φαίνεται, ο Iser έχει επηρεαστεί από τη θεωρία του Ingarden,¹⁷⁰ σύμφωνα με την οποία οι δύο πόλοι ενός λογοτεχνικού έργου, ο καλλιτεχνικός και ο αισθητικός, συγκροτούν το λογοτεχνικό κείμενο ως αισθητικό αντικείμενο, υπό την προϋπόθεση ότι διαβάζεται και συμπληρώνεται από τον αναγνώστη.¹⁷¹ Για τον Iser, ένα λογοτεχνικό έργο αποκτά

¹⁶⁷ Θωμαδάκη (1993) 225.

¹⁶⁸ Holub (2004) 147-149.

¹⁶⁹ Iser (1991α) 29.

¹⁷⁰ Τζιόβας (1983) 83.

¹⁷¹ Ο καλλιτεχνικός πόλος αφορά το κείμενο που γράφεται από τον συγγραφέα, ενώ ο αισθητικός αναφέρεται στην πραγμάτωσή του από τον αναγνώστη. Η σύγκλιση κειμένου-αναγνώστη είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την ύπαρξη του λογοτεχνικού έργου. Τζιόβας (1983) 83.

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

υπόσταση μέσω της διαλεκτικής σύγκλισης κειμένου-αναγνώστη και έχει δυναμικό χαρακτήρα,¹⁷² υπό την έννοια ότι το νόημα του κειμένου δεν περιορίζεται ούτε στην κειμενική πραγματικότητα ούτε στην υποκειμενικότητα του αναγνώστη, αλλά η δυναμική του είναι απόρροια αυτής ακριβώς της δυναμικότητας,¹⁷³ δεδομένου ότι ο αναγνώστης παράγει το νόημα του λογοτεχνικού κειμένου μέσα από προβολές της ατομικής του συνείδησης υπό την καθοδήγηση των κειμενικών δομών.¹⁷⁴ Το γεγονός αυτό συμπλέκει τον αναγνώστη με το κείμενο κατά τέτοιο τρόπο, ώστε από τη μια αίρεται η διάκριση υποκειμένου και αντικειμένου, ενώ από την άλλη το νόημα δεν συνιστά πλέον ένα αντικείμενο προς προσδιορισμό, αλλά ένα αποτέλεσμα προς βίωση.¹⁷⁵

Κατά τον Iser, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης ενσωματώνει δύο βασικές παραμέτρους: την προκαταρκτική δόμηση του ενδεχόμενου νοήματος από το κείμενο και την πραγμάτωση αυτής της δυναμικής από το υποκείμενο της αναγνωστικής διαδικασίας. Κοντολογίς, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης εγκολπώνεται τόσο την εκ των προτέρων δόμηση ενός εν δυνάμει νοήματος όσο και τη δυνατότητα συγκεκριμενοποίησης αυτού του νοήματος από τον αναγνώστη, υπό την προϋπόθεση ότι αυτός ενστερνίζεται τον ανάλογο ρόλο.¹⁷⁶ Ο Τζιόβας επισημαίνει ότι ο *υπονοούμενος* αναγνώστης δεν πρέπει να συγχέεται με τον πραγματικό, εφόσον ο πρώτος είναι ενδοκειμενικός, ενώ ο δεύτερος καλείται να παρατηρήσει τις δομές που συνιστούν τον *υπονοούμενο*, προκειμένου να ολοκληρωθεί η πραγμάτωση του κειμένου.¹⁷⁷ Με δεδομένο ότι ο *υπονοούμενος* αναγνώστης ενσαρκώνει όλους τους αναγκαίους προκαθορισμούς, ώστε το λογοτεχνικό έργο να προκαλέσει την ενεργοποίηση του νοήματος, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης συνιστά μία κειμενική δομή, η οποία εκλαμβάνεται από τον πραγματικό αναγνώστη ως περιορισμός.¹⁷⁸ Συνεπώς, όπως υποστηρίζει ο Τζιόβας, η θεωρία του Iser συνδυάζει το κείμενο ως αντικειμενική μορφή με κάποιες λανθάνουσες οδηγίες προς τον αναγνώστη, οι οποίες αναφύονται αναλόγως της υποκειμενικής ματιάς του τελευταίου. Υπό την οπτική αυτή, η θεωρία του Iser θα μπορούσε

¹⁷² Iser (1994) 38.

¹⁷³ Iser (2000) 195.

¹⁷⁴ Iser (1994) 45.

¹⁷⁵ Iser (1991β) 161.

¹⁷⁶ Iser (1994) 60-61, 64, 66.

¹⁷⁷ Τζιόβας (2003) 243.

¹⁷⁸ Iser (1994) 60. Αυτό σημαίνει ότι ο ρόλος του πραγματικού αναγνώστη, κατά τη διαδικασία δόμησης ενός νοήματος, καθορίζεται από ενδοκειμενικούς περιορισμούς.

να διεκδικήσει τη σχετική αντικειμενικότητα, εφόσον η υποκειμενικότητα του αναγνώστη τιθασεύεται από ενδοκειμενικούς περιορισμούς.¹⁷⁹

Συνεπώς, λαμβάνοντας ως δεδομένο αφενός ότι ο *υπονοούμενος* αναγνώστης συνιστά μία κειμενική κατασκευή, καθώς συγκροτείται από το εκάστοτε κείμενο βάσει των ιδιαιτεροτήτων και των απαιτήσεων που συνιστούν την κατανόησή του, και αφετέρου ότι ο πραγματικός αναγνώστης διαλέγεται μαζί του, στη διακειμενική προσέγγιση του μονολόγου της Γιουρσενάρ και των μονόπρακτων του Καμπανέλλη αξιοποιούνται τα θεωρητικά εργαλεία του Iser με εστίαση σε τρία κυρίως επίπεδα: α) στο πώς το λογοτεχνικό *ρεπερτόριο* λειτουργεί και κατευθύνει τον αναγνώστη, β) στον τρόπο της διακειμενικής αναγνωστικής ερμηνείας και γ) στη διαδραστική σχέση μεταξύ κειμένου και αναγνώστη.

3.1.1 Το λογοτεχνικό *ρεπερτόριο* ως κατευθυντήριος άξονας του αναγνώστη

Σύμφωνα με τον Iser, το *ρεπερτόριο* ενός λογοτεχνικού κειμένου συνιστά το “οικείο έδαφος”, όπου συναντώνται το κείμενο και ο αναγνώστης, προκειμένου να αρχίσει η συνομιλία τους.¹⁸⁰ Το *ρεπερτόριο*, εκτός από τα στοιχεία του κυρίαρχου λογοτεχνικού παραδείγματος,¹⁸¹ συμπεριλαμβάνει τα εξωκειμενικά στοιχεία που εισχωρούν στο κείμενο και αφορούν όχι μόνο το κοινωνικοπολιτισμικό συγκείμενο, αλλά και τις διακειμενικές παρουσίες.¹⁸² Υπό την οπτική αυτή, στα εξεταζόμενα θεατρικά έργα, η *Ορέστεια* του Αισχύλου καθιστά αισθητή τη διακειμενική της παρουσία, καθώς λειτουργεί ως το έξω-κείμενο οδηγώντας τον αναγνώστη κατά την αναγνωστική επεξεργασία σε μια διαδικασία σύγκρισης. Συνεπώς, αν θεωρήσει κανείς την *Ορέστεια* ως αρχικό *ρεπερτόριο* των έργων της Γιουρσενάρ και του Καμπανέλλη, το κείμενο του Αισχύλου συνιστά πράγματι έναν οικείο χώρο, όπου συναντιέται ο αναγνώστης με το κείμενο και αρχίζει η επικοινωνία μεταξύ πραγματικού και *υπονοούμενου* αναγνώστη. Δεδομένου μάλιστα ότι από μονόπρακτο σε μονόπρακτο μετατοπίζεται ο τόπος και ο χρόνος, το βασικό συστατικό στοιχείο της κάθε Κλυταιμνήστρας που εκτελεί τον φόνο του Αγαμέμνονα, συνίσταται στο γεγονός ότι διαπράττει ύβρη σε ορισμένο χρόνο, πλήρως εναρμονιζόμενο ως προς την

¹⁷⁹ Τζιόβας (1983) 84.

¹⁸⁰ Holub (2004) 151.

¹⁸¹ Για τους αναγνώστες μίας ορισμένης περιόδου τα στοιχεία του λογοτεχνικού παραδείγματος συνιστούν αναμενόμενες και καθιερωμένες παραμέτρους του συγκεκριμένου κειμενικού είδους, λ.χ., οι αρχές που διέπουν την αρχαία τραγωδία.

¹⁸² Iser (1994) 115.

ψυχοτροπία,¹⁸³ η οποία προτείνεται από τον κοινωνικό περίγυρο της Γιουρσενάρ και του Καμπανέλλη.

Προσεγγίζοντας κανείς διακειμενικά τα εξεταζόμενα έργα, επανεκτιμά τον μύθο που πραγματεύεται ο Αισχύλος, τοποθετεί σε διαφορετικό συγκείμενο τις λογοτεχνικές συμβάσεις της *Ορέστειας* μέσω της *ανοικείωσης*¹⁸⁴ που ο *υπονοούμενος* αναγνώστης υποδεικνύει, καλώντας στη συνέχεια τον κάθε αναγνώστη να σταθεί κριτικά απέναντι σ' αυτό που έως τότε θεωρούσε δεδομένο.¹⁸⁵ Επί παραδείγματι, στην *Κλυταιμνήστρα* ή το *έγκλημα* της Γιουρσενάρ ο *υπονοούμενος* αναγνώστης μέσω του *ρεπερτορίου* της εποχής της συγγραφέως ανάγει το έγκλημα σε επαναστατική πράξη των γυναικών στο πλαίσιο της ανδροκρατούμενης κοινωνίας, ενώ αντίστοιχα στο *Γράμμα στον Ορέστη* και τον *Δείπνο* ο *υπονοούμενος* αναγνώστης οδηγεί τον πραγματικό στην αντίληψη ότι η Κλυταιμνήστρα του Καμπανέλλη, εν αντιθέσει με την αισχύλεια ομόλογό της, επιδιώκει με κάθε τρόπο να κλείσει τον κύκλο του αίματος. Συνεπώς, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης των έργων αυτών διαλέγεται με τον αντίστοιχο της *Ορέστειας* φανερώνοντας στον πραγματικό αναγνώστη την *εκκλητική* δομή¹⁸⁶ των κειμένων που μελετά, ενώ μέσω της αντίστιξης και της αντιπαράθεσης με το *ρεπερτόριο*, το εκάστοτε θεατρικό κείμενο αναδιοργανώνει τις κοινωνικοπολιτικές νόρμες και τις λογοτεχνικές παραδόσεις, ώστε να επανεκτιμηθεί η λειτουργία τους στην πραγματική ζωή.¹⁸⁷

Προς επίρρωση των ανωτέρω, θα έλεγε κανείς πως η *εκκλητική* δομή του *Γράμματος* του Καμπανέλλη οδηγεί στη συμπλήρωση των σημείων απροσδιοριστίας που αφορούν τη σχέση της αισχύλεια Κλυταιμνήστρας με τα παιδιά της, αποκαθιστώντας τη μητρότητα στα μάτια του θεατή μέσα από την απολογία της ηρωίδας στο γράμμα της. Αναλόγως, στον *Δείπνο* αποκαθίσταται και συμπληρώνεται το συγχωρητικό πνεύμα που απουσιάζει από την *Ορέστεια*, όχι μόνο μέσω της χριστιανικής μεταμέλειας της Βασίλισσας, αλλά και μέσω της συγχώρεσης της Κλυταιμνήστρας από την Ηλέκτρα. Αντιστοίχως, στη Γιουρσενάρ ο

¹⁸³ Θωμαδάκη (2010) 56-57.

¹⁸⁴ Η έννοια της *ανοικείωσης* θα μπορούσε να οριστεί ως ένα σύστημα σημείων και τεχνικών που επιδιώκει να υπονομεύσει τους αντιληπτικούς αυτοματισμούς και να υποχρεώσει τον αναγνώστη να επανοργανώσει την αντιληπτική διαδικασία και να αντιμετωπίσει το κείμενο, αλλά και την ίδια την πραγματικότητα, με μια φρέσκια ματιά και με αποαυτοματοποιημένη αντίληψη. Βλ. Holub (2004) 35-37.

¹⁸⁵ Iser (1994) 92.

¹⁸⁶ Η *εκκλητική* δομή του κειμένου είναι βασική παράμετρος της επικοινωνιακής διάστασης της λογοτεχνικής ερμηνείας: κάθε κείμενο περιέχει τόπους ακαθοριστίας, εφόσον η δομή του εδράζεται σε σχηματοποιημένες όψεις· αυτούς τους τόπους ακαθοριστίας καλείται να συμπληρώσει ο αναγνώστης, προβάλλοντας σε αυτούς τις ερμηνευτικές προσδοκίες του και, στη συνέχεια, αναθεωρώντας ή διαψεύδοντάς τις. Βλ. Holub (2004) 145-149.

¹⁸⁷ Holub (2004) 151.

υπονοούμενος αναγνώστης παραμερίζει την *ανδρόβουλη* Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου, αναδεικνύοντας και συμπληρώνοντας τη γυναικεία διάσταση της ηρώιδας, η οποία παρουσιάζεται διχασμένη και αναγκασμένη εκ των συνθηκών να αποξενωθεί από την ίδια της τη φύση. Όλα αυτά αναμορφώνουν τα οικεία σχήματα της *Ορέστειας* πυροδοτώντας την επικοινωνιακή διαδικασία και καθιστούν την αρχαία τραγωδία *ρεπερτόριο* διακειμενικού διαλόγου, παροτρύνοντας τον αναγνώστη να διαλεχθεί με τα στοιχεία του *ρεπερτορίου* αυτού.¹⁸⁸

Όπως προαναφέρθηκε, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης των σύγχρονων εξεταζόμενων κειμένων, κατά την επεξεργασία της θεματικής τους, ανασύρει από τη μνήμη του στοιχεία που αφορούν τον μύθο των Ατρείδων από την *Ορέστεια* του Αισχύλου αλλά και των άλλων τραγωδιών που πραγματεύθηκαν τον ίδιο μύθο, καθώς αντιλαμβάνεται ότι τα κείμενα αυτά αποτελούν το *ρεπερτόριο* της Γιουρσενάρ και του Καμπανέλλη, το σημείο συνάντησης, δηλαδή, μεταξύ αναγνώστη και κειμένου. Επιπλέον, είναι σε θέση να αποτιμήσει τη λειτουργία της *διακειμενικότητας*, η οποία συνιστά, επίσης, στοιχείο *ρεπερτορίου*, και να διακρίνει τις διακειμενικές σχέσεις ανάμεσα στα νέα έργα και την τριλογία. Επιπρόσθετα, επειδή έχει αντίληψη του φεμινιστικού κινήματος, αντιλαμβάνεται εύκολα ότι η Κλυταιμνήστρα αναδεικνύει ως βασικό παράγοντα ανισότητας, βίας και εξαθλίωσης την πατριαρχία. Πέραν αυτών, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Καμπανέλλη είναι εξοικειωμένος και με τα στοιχεία του *ρεπερτορίου* που αφορούν τη *μεταθεατρικότητα*, εφόσον παρακολουθεί τα έργα να λαμβάνουν χώρα σε συνθήκες πρόβας, τον νεκρό Αίγισθο στο τέλος του *Δείπνου* να παίρνει τον λόγο και να απευθύνεται στο κοινό, καθώς επίσης εξοικειωμένος φαίνεται και με εκφάνσεις του νεοελληνικού πολιτισμού, όπως ο νεκρόδειπνος που αποτελεί κι αυτός στοιχείο *ρεπερτορίου*.

Ως εκ τούτων, τα εξεταζόμενα κείμενα συνιστούν μία σπουδή στην απροσδιοριστία, μια έκκληση για συμπλήρωση νοήματος. Για παράδειγμα, στα δύο μονόπρακτα του Καμπανέλλη που παρουσιάζονται σε συνθήκες πρόβας, η πραγματικότητα συγχέεται με τη μυθοπλασία και η αβεβαιότητα που δημιουργείται, ανάγεται σε θεματικό στοιχείο, ή στο κείμενο της Γιουρσενάρ, το οποίο αρνείται τη λογοτεχνική σύμβαση της κλειστής θεατρικής δομής και είναι δομημένο ως εκκρεμότητα, ως προοπτική μίας επανάληψης ατελεύτητης, χωρίς ελπίδα λύσης και λύτρωσης. Επιπλέον, ο τόπος του κάθε έργου παραμένει αμετάκλητα αμφίσημος και ρευστός, καθώς μετεωρίζεται μεταξύ

¹⁸⁸ Πολίτης (2003) 41.

πραγματικότητας και δραματικής μυθοπλασίας χωρίς ποτέ να σταθεροποιείται. Υπό την έννοια αυτή, το κάθε έργο απευθύνει έκκληση για συμπλήρωση των τόπων απροσδιοριστίας, χωρίς ωστόσο να μπορεί η έκκληση αυτή να υλοποιηθεί.

Συγκεφαλαιώνοντας, αν προσεγγίσει κανείς τον όρο *υπονοούμενος αναγνώστης* διακειμενικά, θα διαπιστώσει πως ο *υπονοούμενος αναγνώστης* του Καμπανέλλη “διαλέγεται” με τον αντίστοιχο του Αισχύλου και της Γιουρσενάρ, φανερώνοντας στον πραγματικό αναγνώστη την *εκκλητική* δομή των κειμένων που μελετά, ενώ, μέσω της αντίστιξης και της αντιπαράθεσης προς το *ρεπερτόριο*, καθένα από τα θεατρικά μονόπρακτα αναδιοργανώνει τις κοινωνικοπολιτισμικές νόρμες και τις λογοτεχνικές παραδόσεις, ώστε να επανεκτιμηθεί η λειτουργία τους στο εκάστοτε παρόν.¹⁸⁹ Εν ολίγοις, επειδή το ιστορικό *εκεί και τότε* επιδρά άμεσα κάθε φορά στη θεατρική σύλληψη και δημιουργία, η Γιουρσενάρ και ο Καμπανέλλης συστήνουν μία νέα εκδοχή του αρχετυπικού μύθου που αφενός θυμίζει το πρωτότυπο, αφετέρου όμως αποστασιοποιείται από αυτό, εφόσον εντάσσεται σε διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο σύνθεσης.

3.1.2 Η αναγνωστική επεξεργασία των κειμένων

Για τη διακειμενική προσέγγιση των εξεταζόμενων έργων δύναται να αξιοποιήσει κανείς τις δύο κύριες αναγνωστικές στρατηγικές του Iser, *παρασκήνιο-προσκήνιο* και *θέμα-ορίζοντας*.¹⁹⁰ Παρουσιάζει ενδιαφέρον να επεξεργαστεί κανείς πώς ο *υπονοούμενος αναγνώστης* της *Ορέστειας* οδηγεί στο *παρασκήνιο* το α' ή το β' στοιχείο του κειμένου, το οποίο έως εκείνη τη στιγμή ο τάδε ή ο δείνα αναγνώστης θεωρούσε προσκηνιακό, δηλαδή στοιχείο σημαντικό για τον θεματικό προσανατολισμό του έργου, για να αναδειχθούν τα στοιχεία εκείνα, τα οποία ο *υπονοούμενος αναγνώστης* της Γιουρσενάρ και του Καμπανέλλη θα σύρει στο *προσκήνιο* ανασηματοδοτώντας τα νοήματα.

Υπό την ανωτέρω προϋπόθεση, τα εξεταζόμενα μονόπρακτα αλληλοεπιδρούν με την *Ορέστεια*, προκειμένου να αναδυθεί το αισθητικό αντικείμενο, το οποίο συγκροτείται μέσα από μία πράξη κατανόησης από τη μεριά του αναγνώστη. Αυτό σημαίνει ότι ανά πάσα στιγμή ο αναγνώστης εστιάζει σ' ένα *θέμα* και καθώς προχωρά τη διακειμενική ανάγνωση, αναφύονται καινούρια θέματα, τα οποία αντιπαράτιθενται σε ορισμένες περιπτώσεις μεταξύ τους. Επίσης, τα νέα θέματα που αναδύονται, καθίστανται, ενίοτε, προσκηνιακά απωθώντας

¹⁸⁹ Holub (2004) 151.

¹⁹⁰ Iser (1994) 155-169.

στο *παρασκήνιο* τα προηγουμένως θεωρούμενα ως προσκηνιακά θέματα, χωρίς ωστόσο να εξαλείφονται.¹⁹¹

Υπό την οπτική της μεταγραφής του τραγικού μύθου των Ατρείδων με εστιακό σημείο τον μύθο της Κλυταιμνήστρας στον Αισχύλο, τη Γιουρσενάρ και τον Καμπανέλλη, διακρίνει κανείς την εξέλιξή του, καθώς διαφοροποιούνται τα κοινωνικοπολιτικά και αισθητικά δεδομένα σε συνάρτηση με τα ερωτήματα που καλείται ο κάθε συγγραφέας να απαντήσει. Κατά τη διακειμενική εγγραφή της νέας δραματουργίας, το ήθος της τραγικής οντότητας της Κλυταιμνήστρας ως γυναίκας ανδρόβουλης, άπιστης συζύγου και φόνισσας, υποχωρεί οδηγώντας στο *προσκήνιο* μια πιο αφαιρετική μορφή της Κλυταιμνήστρας, με ελλιπή μυθικά συμφραζόμενα αλλά και νέες πολιτιστικές εγγραφές.¹⁹² Η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ, επί παραδείγματι, ενσαρκώνει την καταπίεση, την ταπείνωση αλλά και τη μανιασμένη δίψα για εκδίκηση όλων των γυναικών που βρίσκονται σε παρόμοια θέση με τη δική της, ενώ η Κλυταιμνήστρα του *Γράμματος* και του *Δείπνου*, λειτουργώντας ενδεχομένως ως ένα πρόσωπο, κρατά αποστάσεις από την αισχύλεια ομολογία της, καθώς γίνεται μία γυναίκα μητρική και έντονα συναισθηματική, ενώ ο υποταγμένος στην Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου σφετεριστής του θρόνου, Αίγισθος, στα μάτια της Κλυταιμνήστρας του Καμπανέλλη γίνεται υπόδειγμα φρόνησης και ανιδιοτέλειας.

Αξιοποιώντας τους προαναφερθέντες όρους του Iser, εύλογα μπορεί να ισχυριστεί κανείς πως ο αναγνώστης των μονόπρακτων του Καμπανέλλη φέρνει στο *προσκήνιο* τον μύθο των Ατρείδων, καθώς επιλέγει να διαλεχθεί με τους θεματικούς άξονες της μοίρας και της ανθρώπινης ύπαρξης, του αδιεξόδου της δράσης των ηρώων και της αδυναμίας κοινωνικής και υπαρξιακής δικαίωσης. Ο διακειμενικός διάλογος των δύο έργων λειτουργεί, κατά μία έννοια, ως απάντηση του συγγραφέα του 20^{ου} αιώνα στην πρόκληση που παρουσιάζει ο μύθος των Ατρείδων, ενώ στο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως δικαιώνεται η σύγχρονη μεταπολεμική γυναίκα.¹⁹³ Υπό την προϋπόθεση αυτή, η συγγνή συζυγοκτόνος του Αισχύλου περνά στο *παρασκήνιο* και στο *προσκήνιο* εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα του *Γράμματος*, στην οποία πλεονάζει η μητρική στοργή και η αυταπάρνηση την ώρα που παραδέχεται ανοιχτά τον έρωτά της για τον Αίγισθο. Ο *ορίζοντας* της μιαρής σχέσης της με τον Αίγισθο της αρχαίας παράδοσης υποχωρεί και ο *υπονοούμενος* αναγνώστης καταδεικνύει ως *θέμα* έναν Αίγισθο πρότυπο

¹⁹¹ Τσιαμπάση (2012) 224.

¹⁹² Ντίνου (2008) 32.

¹⁹³ Ντίνου (2008) 351.

ηθικής και πολιτικής αρετής, άξιο να τον ερωτευτεί κάθε γυναίκα. Κατ' αντιστοιχία, στην Κλυταιμνήστρα του *Δείπνου*, το μίσος των συγγενών υποχωρεί στο *παρασκήνιο* και στο *προσκήνιο* αναδύεται η συχώρεση, ενώ ταυτόχρονα ο *ορίζοντας* της επανάληψης των εγκλημάτων αποσύρεται και το *θέμα* του έργου αφορά πια τη μετάνοια νεκρών και ζωντανών. Σε συνάρτηση με τα παραπάνω, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης της Γιουρσενάρ οδηγεί στο *παρασκήνιο* τη ραδιούργα μοιχαλίδα της *Ορέστειας* και τοποθετεί στο *προσκήνιο* τη νέα ψυχολογική κατάσταση της Κλυταιμνήστρας, η οποία αποζητά εναγωνίως την προσωπική της λύτρωση. Ο *ορίζοντας* των εγκλημάτων της αισχύλειας ηρωίδας οπισθοχωρεί, η καινούρια μεταγραφή της Κλυταιμνήστρας συγκρούεται με την Κλυταιμνήστρα της αρχαίας παράδοσης, ενώ το κείμενο κομίζει νέα θέματα που αφορούν τον έρωτα, την προδοσία, την ανάγκη συντρόφου, την εγκατάλειψη και τη μοναξιά, με προεξέχον *θέμα* τις ψυχολογικές πτυχές της γυναίκας που ταλανίζεται από το αλύτρωτο πάθος της για τον Αγαμέμνονα.¹⁹⁴ Εν αντιθέσει με την αισχύλεια Κλυταιμνήστρα που παρουσιάζεται αμετανόητη για την πράξη της, η ηρωίδα της Γιουρσενάρ φλέγεται από την ερωτική της επιθυμία για τον Αγαμέμνονα, ενώ το προσχεδιασμένο έγκλημα του Αισχύλου παραχωρεί τη θέση του σ' ένα έγκλημα πάθους.

Συνεπώς, η διακειμενική ανάγνωση των έργων με σημείο έναρξης τον αναγνώστη του Αισχύλου και απόληξης τον αναγνώστη του Καμπανέλλη, επιτρέπει να καταστήσει τον *υπονοούμενο* αναγνώστη των κειμένων ως το κυρίαρχο εργαλείο αναζήτησης νέων θεμάτων που έρχονται διαρκώς στο *προσκήνιο* της αναγνωστικής διαδικασίας. Υπό την οπτική αυτή, ο αναγνώστης της Γιουρσενάρ και του Καμπανέλλη έχει ήδη στο *ρεπερτόριο* της ανάγνωσής του το *θέμα* που αφορά τη θέση της γυναίκας, όπως είχε αναδειχθεί από τον *υπονοούμενο* αναγνώστη του Αισχύλου. Με δεδομένο ότι η γυναίκα της κλασικής Αθήνας του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, ούσα υποδεέστερη του άντρα και περιορισμένη στον Οίκο, βιώνει τη μοίρα του φύλου της, η μοίρα αυτή την καθιστά υπόλογη όχι μόνο απέναντι στην αντρική εξουσία του συζύγου, αλλά και απέναντι στην κρίση της αθηναϊκής κοινωνίας. Έτσι, η φόνισσα Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου, καθώς θεωρείται διεφθαρμένη ηθικά, καθίσταται υπόλογη έναντι του Χορού και από ένα σημείο και μετά λογοδοτεί μέσω του βλέμματος των άλλων χωρίς, ωστόσο, ειλικρινές αίσθημα ευθύνης για τις πράξεις της. Επομένως, καθίσταται φανερό ότι η γυναίκα στον Αισχύλο παρουσιάζεται υποταγμένη και μετέρχεται την πονηριά, προκειμένου να εξωραΐσει την πράξη της. Θα έλεγε κανείς πως η κοινωνία είναι

¹⁹⁴ Ντίνου (2008) 344.

αυτή που στρέφει τη Βασίλισσα στον φόνο, καθώς της στερεί τη δυνατότητα να ορθώσει το ανάστημά της και να διεκδικήσει ισότιμη θέση με τον άντρα. Από την άλλη, στον μονόλογο της Γιουρσενάρ, η Κλυταιμνήστρα αναπαρίσταται ως αντικείμενο υποδούλωσης με πλήρη αφοσίωση στον άνδρα, δίχως αυτόνομη υπόσταση, αντιπροσωπεύοντας την εικόνα ενός κυριαρχημένου θηλυκού που αντλεί ικανοποίηση μόνο ως αντικείμενο επιθυμίας του ισχυρού φύλου, ως συμπληρωματικό μέρος της ζωής του αρσενικού. Η εικόνα που έχει η ηρωίδα της Γιουρσενάρ για τον εαυτό της δεν είναι παρά η αντανάκλαση της εικόνας των άλλων απέναντί της, ενώ οι πράξεις της συνιστούν την ανταπόκριση του φύλου της σ' αυτό που θεωρείται κοινωνικά αποδεκτό. Αν η Κλυταιμνήστρα της αρχαιότητας αποξενώθηκε από το κοινωνικό σώμα ως έμφυλη εξαίρεση και κατόπιν αυτού εκτοπίστηκε από την κυρίαρχη νόηση και ορατότητα, η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ με τον εξομολογητικό της μονόλογο επιχειρεί την επάνοδο στον προσδιορισμό της ως στερεοτυπική γυναίκα, η οποία συμμορφώνεται με τα κυρίαρχα ιδεώδη. Κι αν η αισχυλική εκδοχή της Κλυταιμνήστρας συνιστά μία πατριαρχική σκηνική κατασκευή, μία σύλληψη δηλαδή και διερμήνευση του ανδροκεντρισμού, η ηρωίδα της Γιουρσενάρ μολονότι χειραφετεί τη φωνή της, για να δηλώσει την ύπαρξή της, η δόμησή της δεν ξεφεύγει εν τέλει από την εικόνα που επιτάσσει η πατριαρχία. Η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ, σε αντίθεση με την αλαζονεία και τον αυταρχισμό της αισχύλειας ομολόγου της, δεν παρουσιάζεται αμετανόητη για την πράξη της, αλλά υποβάλλει τον εαυτό της στη διαδικασία κρίσης του βλέμματος των δικαστών που αντιπροσωπεύουν την κυρίαρχη κοινωνική αντίληψη, την οποία η ίδια έχει ήδη εσωτερικεύσει ως υπαρκτική έγκληση. Με τον τρόπο αυτό, ο αναγνώστης μεταφέρεται από την απειλητική ως γυναικεία εξαίρεση Βασίλισσα της *Ορέστειας*, στην Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ, η οποία επιδίδεται σ' έναν μονόλογο αγωνίας του εαυτού για κατανόηση και αναγνώριση, προκειμένου να αποδυναμώσει την κοινωνική απόρριψη και την αορατότητά της.¹⁹⁵

Ακολούθως, η αρχαία εκδοχή του εγκλήματος της *Ορέστειας* έδωσε το ερέθισμα στον Καμπανέλλη να δημιουργήσει νέες προϋποθέσεις, ώστε να αποδώσει στην Κλυταιμνήστρα του αυτοέλεγχου, να την απαλλάξει από τα στερεότυπα της συναισθηματικής στρατηγικής που αποδίδονται στο φύλο της και να της δώσει το δικαίωμα να διεκδικήσει το δίκιο της, δίνοντας ταυτόχρονα και την ευκαιρία στον Ορέστη να απαλλαγεί από τον περιοριστικό για το φύλο του φαλλοκρατισμό, ο οποίος συντηρείται

¹⁹⁵ Καλογεροπούλου (2018) 188, 218-220.
Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

ακόμη και στην εποχή του συγγραφέα.¹⁹⁶ Το διακείμενο που δημιουργεί ο Καμπανέλλης μπορεί να ιδωθεί ως απάντηση του συγγραφέα του 20^{ου} αιώνα στην πρόκληση που παρουσιάζει ο μύθος των Ατρείδων για τον σύγχρονο αναγνώστη, ως πρόταση που υποβάλλεται προς κρίση και αποδοχή από τον σύγχρονο θεατή, ως αποτέλεσμα ενός λανθάνοντος ή συνειδητού διαλόγου των έργων που προηγήθηκαν της εποχής του με άξονα το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας.¹⁹⁷ Ο Καμπανέλλης στα εξεταζόμενα μονόπρακτα επεξεργάζεται το θέμα της μοίρας και της τραγικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, εστιάζοντας στο αδιέξοδο της δράσης των ηρώων και την αδυναμία κοινωνικής και υπαρξιακής δικαίωσης,¹⁹⁸ ιδωμένα, ωστόσο, μέσα από το πέρασμα των δεκαετιών που μεσολάβησαν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τις κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις που διαμόρφωσαν την εποχή κατά την οποία συγγράφει τα εν λόγω έργα. Είναι προφανές ότι ο δημιουργός επιζητά την αποκατάσταση της μυθικής οντότητας της Κλυταιμνήστρας με στόχο να δικαιωθεί στο πρόσωπό της η σύγχρονη μεταπολεμική γυναίκα του 20^{ου} αιώνα.¹⁹⁹

3.1.3 Η διάδραση κειμένου–αναγνώστη

Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι, για τον Iser, ο αναγνώστης είναι παρών στο κείμενο μέσω της *περιπλανώμενης οπτικής γωνίας*,²⁰⁰ η διαδικασία της ανάγνωσης των εξεταζόμενων κειμένων συνιστά μία διαλεκτική ανάμεσα στη θεώρηση της *Ορέστειας* και τις προσδοκίες που δημιουργεί η διακειμενική σύγκριση των έργων της Γιουρσενάρ και του Καμπανέλλη. Κατά τον Iser, η αναγνωστική διαδικασία συνιστά μία πορεία, κατά την οποία ο αναγνώστης αξιολογεί συνεχώς τα δεδομένα της αφήγησης, καθώς ένα μη αναμενόμενο κειμενικό στοιχείο τον αναγκάζει να αναπροσαρμόσει τις προσδοκίες του και να ανασηματοδοτήσει τα όσα έχει ήδη διαβάσει.²⁰¹ Επί παραδείγματι, μία καταγραφή ενός μη αναμενόμενου κειμενικού στοιχείου που κομίζει ο αναγνώστης κατά τη διακειμενική ανάγνωση, αφορά το καινούριο πρόσωπο του Αίγισθου στο *Γράμμα στον Ορέστη*, το οποίο δημιουργεί νέους συσχετισμούς που ανασηματοδοτούν το ψυχολογικό πορτρέτο της Κλυταιμνήστρας, με αποτέλεσμα η αναγνωστική διαδικασία να αποκτά άλλη συνεκτικότητα και ο αναγνώστης να γίνεται συμμετοχός στην παραγωγή του κειμενικού

¹⁹⁶ Μισοπολινού (2015) 236.

¹⁹⁷ Γραμματάς (1993) 211.

¹⁹⁸ Γραμματάς (1993) 220.

¹⁹⁹ Ντίνου (2008) 351.

²⁰⁰ Holub (2004) 156.

²⁰¹ Τσιαμπάση (2012) 226.

νοήματος.²⁰² Ωστόσο, είναι απαραίτητο να διευκρινιστεί ότι οι πληροφορίες που λαμβάνει ο εκάστοτε αναγνώστης από το κείμενο είναι διαφορετικές, δεδομένου ότι κάθε πληροφορία που κομίζει είναι άμεσα συναρτημένη με το εύρος της πνευματικότητάς του.²⁰³

Επιπλέον, το υποκείμενο της ανάγνωσης των εξεταζόμενων έργων, καθώς έρχεται σε επαφή με τις καινούριες οπτικές της Κλυταιμνήστρας της *Ορέστειας*, υφίσταται αυτό που ο Iser κατονομάζει ως *διχασμό του ερμηνευτικού υποκειμένου*.²⁰⁴ Ο αναγνώστης διχάζεται και αποξενώνεται από τον εαυτό του, καθώς αμφισβητεί τις προγενέστερες θεωρήσεις του για το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας. Ωστόσο, μέσω της διακειμενικής ανάγνωσης των κειμένων, οδηγείται σε βαθύτερη αυτοσυνειδησία,²⁰⁵ καθώς ο διακειμενικός διάλογος επαναπροσδιορίζει την αναγνωστική του ταυτότητα.²⁰⁶ Από την άλλη, κατά την ερμηνευτική δραστηριότητα, η διάδραση που αναπτύσσεται μεταξύ κειμένου-αναγνώστη αίρει την αντίθεση αντικειμενικού-υποκειμενικού,²⁰⁷ καθώς ο *υπονοούμενος* αναγνώστης προσανατολίζει την αναγνωστική δράση προς την κατεύθυνση που υποδεικνύει το ίδιο το κείμενο. Υπό αυτή την έννοια, ο αναγνώστης βιώνει μια «ελευθερία υπό επιτήρηση».²⁰⁸

Στο πλαίσιο της προαναφερθείσας ελευθερίας, ο αναγνώστης καλείται να καλύψει τα κενά που διασπούν την κειμενική συνοχή με στόχο την αποκατάστασή της. Στον διακειμενικό διάλογο μεταξύ Αισχύλου, Γιουρσενάρ και Καμπανέλλη, τα κενά που αφήνει η *Ορέστεια* ως προς την κατανόηση της δράσης της Κλυταιμνήστρας και των άλλων προσώπων, συμπληρώνονται κατά την αναγνωστική διαδικασία των έργων του 20^{ου} αιώνα. Διαβάζοντας, επί παραδείγματι, τον αισχύλειο *Αγαμέμνονα*, ο αναγνώστης συναντά έναν ήρωα με τα χαρακτηριστικά του αγέρωχου στρατηλάτη. Ωστόσο, καθώς προχωρά η αναγνωστική διαδικασία, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης αναιρεί τις προσδοκίες του πραγματικού αναγνώστη και αναδιοργανώνει τα δεδομένα, καθώς παρατηρεί τον αγέρωχο Αγαμέμνονα να λυγίζει μπροστά στις πορφύρες της Κλυταιμνήστρας και από υποκριτική ταπεινότητα ή φόβο μπροστά στον λαό του να αρνείται να τις πατήσει.²⁰⁹ Έτσι, ο αναγνώστης παλινδρομεί συνεχώς ανάμεσα στις προσωρινές προσδοκίες του και την

²⁰² Holub (2004) 157.

²⁰³ Iser (1994) 110.

²⁰⁴ Holub (2004) 159.

²⁰⁵ Iser (1994) 178, 180.

²⁰⁶ Ηγκλετον (1996) 128.

²⁰⁷ Τζούμα (2005) 129.

²⁰⁸ Compagnon (2003) 225.

²⁰⁹ Μισοπολινού (2015) 233-234.

αναίρεσή τους,²¹⁰ δεδομένου ότι στη συνέχεια, διαβάζοντας το *Γράμμα*, η εικόνα του αλαζόνα Αγαμέμνονα επιστρέφει, καθώς διατηρεί από τον αρχετυπικό ήρωα τον εγωισμό και τη μοιχεία και από την εξομολόγηση της Κλυταιμνήστρας την εικόνα ενός βίαιου και απάνθρωπου μισογύνη.²¹¹ Και η παλινδρόμηση αυτή επανέρχεται στον *Δείπνο*, καθώς ο *υπονοούμενος* αναγνώστης καταδεικνύει την οριστική μεταστροφή του Αγαμέμνονα που ως φάντασμα πια εμφανίζεται ενοχικός και μετανοημένος για τη θυσία της Ιφιγένειας. Η *εκκλητική* δομή του κειμένου επιβάλλει τη θέαση της μεταστροφής αυτής, ωστόσο ο *υπονοούμενος* αναγνώστης δεν ενοχοποιεί την Κλυταιμνήστρα, δεδομένου ότι η μετάνοια του Αγαμέμνονα πραγματοποιήθηκε στη σφαίρα της μεταφυσικής.²¹²

Ακολούθως, το μιαρό πρόσωπο της αισχύλειας Κλυταιμνήστρας εξαγνίζεται στον Καμπανέλλη και υψώνεται σε σύμβολο γυναικείας αντίστασης στη Γιουρσενάρ. Κατά τη διακειμενική ανάπλαση του μύθου της, η Κλυταιμνήστρα υψώνεται σε νέο τραγικό μέγεθος, καθώς το αρχαίο μεγαλείο της μυθικής αυτής οντότητας αμβλύνεται και αποκτά ανθρώπινες διαστάσεις, λόγω της εμβάθυνσης σε ψυχολογικά τοπία. Στη διαδικασία του διακειμενικού διαλόγου, ο διαχρονικός άξονας συναντά τον συγχρονικό, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του παρελθόντος διαλέγεται με αυτόν του παρόντος, προσθέτοντας, λόγω χάρη, σημεία συμπάθειας στο δραματικό πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας είτε προτάσσοντας το μητρικό ένστικτο στον Καμπανέλλη είτε το ερωτικό ένστικτο ως κινητήριο μοχλό του φόνου στη Γιουρσενάρ, η οποία ανατρέπει τη μητροκτονία, αφού την εκτέλεση της ποινής την αναλαμβάνει η δικαιοσύνη και όχι ο Ορέστης, κατ' αντίστιξη με τις *Ευμενίδες* που το δικαστήριο αθώνει τον μητροκτόνο.²¹³

Αν λάβει κανείς υπόψη την άποψη του Σαρτρ, σύμφωνα με την οποία η δημιουργία βρίσκει την τελειώσή της μέσα από την ανάγνωση και το λογοτεχνικό έργο αποτελεί μία έκκληση,²¹⁴ τα κενά ενός κειμένου σε συνδυασμό με τα *διάκενα* που χρησιμοποιεί ως όρους ο Iser, για να περιγράψει την κίνηση της *περιπλανώμενης οπτικής γωνίας*, η οποία καταλαμβάνει προσωρινά μια θεματικά άδεια θέση,²¹⁵ λειτουργούν ως εκκλήσεις προς τον αναγνώστη, προκαλώντας τη νοητική του ενεργοποίηση για τη δόμηση του νοήματος.²¹⁶ Επομένως, αν θεωρήσει κανείς πως οι πράξεις των ηρώων της *Ορέστειας* δημιουργούν νέες

²¹⁰ Τζιόβας (1983) 83.

²¹¹ Σακελαροπούλου (2008)133.

²¹² Μισοπολινού (2015) 234.

²¹³ Ντίνου (2008) 344-345, 355-356.

²¹⁴ Sartre (1971) 59.

²¹⁵ Holub (2004) 163.

²¹⁶ Iser (1994) 284.

εκδοχές προσέγγισης, είναι σε θέση να υποστηρίξει πως το *περιπλανώμενο* βλέμμα του αναγνώστη αναζητά τη συμπλήρωση των κενών που αφήνει η αισχύλεια τραγωδία. Το κενό, λόγου χάρη, που αφήνει η απορία του Χορού στο τέλος των Χοηφόρων «ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει μετακοιμισθὲν μένος ἄτης;» (στ.1075-1076),²¹⁷ συμπληρώνεται από την απάντηση που δίνει ο Καμπανέλλης στον *Δείπνο* σχετικά με το πώς φαντάζεται το τέλος αυτού του αιματηρού κύκλου μέσα στην οικογένεια. Η απάντηση αυτή συνιστά και το θέμα του έργου του, το οποίο αναδύεται μέσα από τον διακειμενικό ορίζοντα της *Ορέστειας*, δεδομένου ότι η αλυσίδα των αντεκδικήσεων της τριλογίας μετασηματίζεται σε αγωνία για την αποφυγή μιας περαιτέρω αιματοχυσίας στο πλαίσιο ενός πνεύματος χριστιανικής μετάνοιας και συγγνώμης.

Συμπερασματικά, η διακειμενική επεξεργασία δεν αλλοιώνει την αξία της *Ορέστειας*, δεδομένου ότι αναδεικνύεται η δυναμική της, καθώς μεταφέρεται χωροχρονικά στην εκάστοτε πραγματικότητα με νέα παραδειγματική μορφή. Η διακειμενική ανάγνωση επικαιροποιεί τον μύθο της *Ορέστειας* και μέσω της Γιουρσενάρ, η οποία ανάγει τα προβλήματα της Κλυταιμνήστρας σε προβλήματα της γυναίκας του 20^{ου} αιώνα οδηγώντας το τραγικό *συνειδέναι* της ηρωίδας στο παρόν, και μέσω του Καμπανέλη, ο οποίος μετατοπίζει τους τραγικούς ήρωες των έργων από τη σκοτεινή-αρνητική πλευρά στη φωτεινή-θετική, καθιστώντας πρωτότυπη τη δραματική σύλληψη. Εν κατακλείδι, η διακειμενική προσέγγιση δημιουργεί νέα αισθητική και κοινωνική διάσταση στον μύθο των Ατρείδων.²¹⁸

²¹⁷ «Πού θα τελειώσει, πού θα σταθεί και πώς της Άτης η μανία θα μερέψει;»

²¹⁸ Ντίνου (2008) 359-363.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η διακειμενική ανάγνωση των εξεταζόμενων έργων και η επεξεργασία τους στο πλαίσιο ενός νέου σημασιολογικού περιβάλλοντος δημιουργεί νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις, χωρίς ωστόσο το αρχικό κείμενο του Αισχύλου να χάνει τον προσωπικό του χαρακτήρα και το ιδεολογικό του πρόσημο. Η διακειμενική προσέγγιση της Κλυταιμνήστρας συμπληρώνει το ψυχολογικό προφίλ της αρχαίας ηρωίδας, καθώς μέσα από τις διαφορετικές εκδοχές του προσώπου της, ο αναγνώστης, συνθέτοντας τα χαρακτηριστικά του φύλου της κάθε Κλυταιμνήστρας, οδηγείται στον σχηματισμό μίας νέα μορφής, στο πρόσωπο της οποίας συντίθενται οι οπτικές του εκάστοτε δημιουργού. Κοντολογίς, η Κλυταιμνήστρα ιδωμένη εν αθροίσει συμπυκνώνει όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της γυναικείας ψυχοσύνθεσης.

Η Κλυταιμνήστρα, λειτουργώντας ως *persona* του εκάστοτε συγγραφέα και με διακύβευμα την ποιότητα και τη σύσταση της εγκληματικής πράξης, κατορθώνει να λειτουργήσει ως αυθύπαρκτος χαρακτήρας κατά την εξέλιξη της στη γραμμή του χρόνου, αφήνοντας ανοιχτό το πεδίο διακειμενικού διαλόγου σε νέες ερμηνείες των εκδοχών του ίδιου μύθου. Υπό την οπτική αυτή, η Κλυταιμνήστρα ως γυναίκα γίνεται εργαλείο του κάθε δημιουργού, ο οποίος δίνοντάς της τη δυνατότητα να επεμβαίνει, να σχολιάζει, να επινοεί αλλά και να εκτελεί τα σχέδιά της, προσέδωσε νευραλγικό χαρακτήρα στο πρόσωπό της, καθώς, πέρα από την έκβαση της δραματικής πλοκής που καθορίζουν οι πράξεις της, αποτελεί και φορέα ιδεών.

Επίσης, κατέστη φανερό πως η Γιουρσενάρ και ο Καμπανέλλης ακολούθησαν το αρχαίο ελληνικό πρότυπο με ελευθερία ως προς τη διασκευή και την εισαγωγή καινοτομιών, προσθέτοντας ταυτόχρονα έναν νέο κρίκο στην αλυσίδα της εξέλιξης του μύθου της Κλυταιμνήστρας. Με “προεξάρχοντα” τον Αισχύλο που δημιούργησε μία ανδρόβουλη Κλυταιμνήστρα με χαρακτηριστικά εγκληματικής φυσιογνωμίας, η Γιουρσενάρ και ο Καμπανέλλης προέβαλαν τις δικές τους καινοτομίες αξιοποιώντας το έγκλημα της Βασίλισσας και κατέστησαν τον νεόδμητο μύθο τους διαφορετικό από το πρωτότυπό του, χωρίς ωστόσο να τον εξοβελίσουν, υπό την έννοια ότι ο πρωτότυπος μύθος ενυπάρχει στον πυρήνα του κάθε έργου. Ως εκ τούτου, ανεξάρτητα από τον χρόνο συγγραφής του κάθε κειμένου και από τις κοινωνικοπολιτικές αλλά και πολιτισμικές συνθήκες που διαμόρφωσαν τη σκέψη του εκάστοτε δημιουργού, επί της ουσίας ο

λογοτεχνικός μύθος της Κλυταιμνήστρας εξελίσσεται, ενώ ταυτόχρονα διατηρεί την ενάργεια της αρχικής του μορφής. Βέβαια, ο τρόπος με τον οποίο οικοδομεί τον χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας ο κάθε δημιουργός αντανakλά τις κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής του, δεδομένου ότι μέσα από την εγκληματική πράξη της Βασίλισσας αναφύεται ο εκάστοτε κώδικας ηθικής δεοντολογίας, ο οποίος αποτυπώνεται στις επιλογές και τα πιστεύω της κάθε Κλυταιμνήστρας. Επί της ουσίας, οι νέες εκδοχές της απόδοσης του λογοτεχνικού μύθου συναρτώνται με την αλλαγή των κοινωνικών αντιλήψεων από εποχή σε εποχή, εφόσον συνιστούν μετεξέλιξη αλλά και μετάπλαση του αρχέτυπου, στο οποίο εμφωλεύουν οι κοινωνικοπολιτικές, οι ιστορικές και οι πολιτισμικές επιδράσεις από τις οποίες διαπνέεται ο εκάστοτε δημιουργός.

Με βάση τις ανωτέρω παρατηρήσεις εξάγεται προσφυώς το συμπέρασμα ότι η διερεύνηση των κειμενικών και εξωκειμενικών στοιχείων των εξεταζόμενων έργων συνδράμουν στην ενεργοποίηση της πρόσληψης και του καθορισμού των αισθητικών κριτηρίων του αναγνώστη, ο οποίος αναπλάθει τον λογοτεχνικό μύθο της Κλυταιμνήστρας αξιοποιώντας αναλόγως τα δεδομένα βάσει των αισθητικών εμπειριών και γνώσεών του. Συνεπώς, η εφαρμογή της θεωρίας της *Αισθητικής Ανταπόκρισης* του Iser ως εργαλείο μελέτης των δεδομένων αυτών επαληθεύεται ως ορθή, εφόσον το προθετικό και οντολογικό αυτό μοντέλο εξετάζει τις αναγνωστικές προσληπτικές διεργασίες που εκκινούν από το κείμενο και στοχεύουν στη νοηματοδότησή του. Με δεδομένο ότι η συγκρότηση ενός συνεκτικού νοήματος συνιστά τον τελικό σκοπό της ερμηνευτικής περιπλάνησης του αναγνώστη, η διαδικασία παραγωγής νοήματος προϋποθέτει την εναργή συμμετοχή του, προκειμένου να συνδιοργανώσει κάθε συστατικό στοιχείο του κειμένου σε ένα συνεκτικό νοηματικό σύνολο.

Αξιοποιώντας κανείς τη θεωρία του Iser ως εργαλείο ανάδειξης των βασικότερων θεμάτων που τίθενται στο *προσκήνιο* μέσω των ενεργειών της κάθε Κλυταιμνήστρας, αντιλαμβάνεται πως η εκάστοτε παραγωγή κειμενικού νοήματος δεν είναι στατική διαδικασία. Αν λάβει κανείς υπόψη ότι το κείμενο και ο εκάστοτε αναγνώστης του που συνιστούν τους δύο πόλους της αναγνωστικής πράξης, δεν μπορούν να διαχωριστούν ευκρινώς, η διαδικασία παραγωγής νοήματος βρίσκεται συνεχώς εν εξελίξει και υπόκειται αναλόγως σε νέες κάθε φορά μορφοποιήσεις. Με άλλα λόγια, ο διάλογος που αναπτύσσεται ανάμεσα στο κείμενο και τον *υπονοούμενο* αναγνώστη, πιστοποιεί στο υποκείμενο της ανάγνωσης πως η διαδικασία νοηματοδότησης, επειδή ακριβώς βρίσκεται εν εξελίξει, δεν ολοκληρώνεται ποτέ.

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Ακολουθώς, ο αναγνώστης, προκειμένου να συλλάβει τα νοήματα που ενεργοποιεί η Κλυταιμνήστρα, είναι απαραίτητο να “συναντηθεί” με το κείμενο στο κοινό έδαφος που ο Iser ονομάζει *ρεπερτόριο*. Ωστόσο, η ενδεχόμενη συμβατική θέαση του αναγνώστη δεν είναι εύκολο να ανατραπεί από τις λογοτεχνικές, πολιτισμικές και ιδεολογικές συμβάσεις που ενυπάρχουν στο εκάστοτε κείμενο και ασπάζεται ο αναγνώστης. Με δεδομένο ότι το *ρεπερτόριο* συνιστά το υπόβαθρο ή το εργαλείο, για να λάβει χώρα η εν λόγω ανατροπή μέσω των απροσδόκητων, ή καινοτόμων κειμενικών στοιχείων που υποσκάπτουν τις βεβαιότητες του αναγνώστη, ο τελευταίος δεν έχει άλλη επιλογή από το να υποβάλει τις δημιουργημένες προσδοκίες του σε συνεχή έλεγχο και αναθεώρηση, ώστε να είναι σε θέση να μεταβάλει την οπτική του γωνία επιλέγοντας κάθε φορά ποια στοιχεία του κειμένου θα εντάξει στο *προσκήνιο* και ποια θα απωθήσει στο *παρασκήνιο*.

Επιπροσθέτως, επισημαίνεται ότι, κατά τη διαδικασία του διακειμενικού διαλόγου που αναπτύχθηκε μεταξύ των δημιουργών, ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Iser επιβεβαίωσε τη διακειμενική ισχύ της παρουσίας της Κλυταιμνήστρας στα εξεταζόμενα έργα. Υπό την προϋπόθεση ότι ο *υπονοούμενος* αναγνώστης διαφοροποιείται κατά περίπτωση, αναλόγως του τρόπου που το κάθε κείμενο δομεί και κατευθύνει τις δυναμικές πραγματώσεις των πιθανών σημασιών του, μπορεί κανείς, ολοκληρώνοντας τον κύκλο της Κλυταιμνήστρας μέσα από τον Καμπανέλλη, να οδηγηθεί σε ένα συμπέρασμα, ικανό να προσδώσει στον χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας ένα επιπλέον λειτουργικό γνώρισμα. Αν παρατηρήσει κανείς τους συλλογισμούς που καταθέτει η κάθε Κλυταιμνήστρα αιτιολογώντας τη διάπραξη του φόνου, διαπιστώνει μία ενδεχόμενη κλιμάκωση στη δράση της Βασίλισσας σε σχέση με τη διαδρομή που διάγει από τον Αισχύλο έως τον Καμπανέλλη για την κατάκτηση της αυτογνωσίας. Με δεδομένο, μάλιστα, ότι ο *υπονοούμενος* αναγνώστης του Καμπανέλλη είναι σε θέση να φανερώσει στο υποκείμενο της ανάγνωσης την εξελικτική αυτή πορεία, ο πραγματικός αναγνώστης συνειδητοποιεί πως η αδυναμία της αισχύλειας Κλυταιμνήστρας να φανερώσει την αλήθεια των σκοτεινών της ενορμήσεων, αποκαθίσταται στην εκδοχή της Γιουρσενάρ και του Καμπανέλλη, μέσα από μία διαδρομή συναισθηματικής ωρίμανσης της ηρωίδας στο πέρασμα του χρόνου.

Συγκεφαλαιώνοντας, στα εξεταζόμενα έργα ο ρόλος της Κλυταιμνήστρας παραμένει μείζων, υπό την έννοια ότι αξιοποιήθηκε η δεσπόζουσα προσωπικότητά της από τους νέους δημιουργούς, προκειμένου να οικοδομήσουν και να αναπροσαρμόσουν τον δικό τους λογοτεχνικό μύθο βάσει των κοινωνικών δεδομένων της εποχής τους, παράγοντας πολλαπλές σημασίες. Για τον λόγο αυτόν, η διακειμενική ανάγνωση των έργων με σημείο Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

εστίασης το πρόσωπο της Βασίλισσας, καθιστά τα έργα “πρωτότυπα”, εφόσον δημιουργούνται όχι μόνο νέες προοπτικές ερμηνείας της συμπεριφοράς της Κλυταιμνήστρας αλλά και των ιδεών που εμφολεύουν πίσω από τη δράση της. Μελετώντας κανείς τους λογοτεχνικούς αυτούς μύθους είναι σε θέση μέσα από ενδελεχή ανάγνωση να επικυρώσει την αισθητική τους αξία, υπό την έννοια ότι, πέρα από την λογοτεχνικότητά τους, συμβάλλουν στη διαχρονικότητα και την εξέλιξη του μύθου της Κλυταιμνήστρας. Εν κατακλείδι, η προσληπτική αναγνωστική ικανότητα μέσω ανίχνευσης θεμάτων, μοτίβων, μυθευμάτων και διακειμένων ενεργοποιείται, εφόσον κάθε μεμονωμένη σύγκριση της Κλυταιμνήστρας με τον αρχετυπικό μύθο διερευνά αναλογίες, επιδράσεις, ομοιότητες και διαφορές και οδηγεί κατά συνέπεια σε μια ενδιαφέρουσα συγκριτική ανάλυση των λογοτεχνικών μύθων.

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ: ΣΥΓΓΡΑΦΗ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΜΟΝΟΛΟΓΟΥ

«Κλυταιμνήστρα χωρίς... το έγκλημα»

Σκηνή 1^η

Ενιαίος χώρος σαλονιού-κουζίνας σύγχρονου διαμερίσματος, απόγευμα. Στη μεριά της κουζίνας μία ανοιχτή σιδερώστρα με το σίδερο σε όρθια θέση. Στον καναπέ του σαλονιού υπάρχουν διπλωμένα σιδερωμένα ρούχα. Στο πλάι ένα άδειο σακβουαγιάζ. Ακούγεται ο ήχος τηλεφώνου πάνω στη σιδερώστρα. Στον χώρο μπαίνει η ΡΟΥΛΑ (σαραντάχρονη γυναίκα μετρίου αναστήματος) με καθημερινά ρούχα και τα μαλλιά πιασμένα πρόχειρα ψηλά σε χαλαρό κότσο. Κρατάει μία μεγάλη λεκάνη με ρούχα πλυμένα και διπλωμένα. Αφήνει βιαστικά τη λεκάνη σ' ένα σκαμπό στο πλάι της σιδερώστρας και σηκώνει το τηλέφωνο.

Ναι... έλα, κορίτσι μου... ναι, ναι... Αύριο όμως... ναι, παιδί μου... και φαγητά και γλυκά, απ' όλα... ε, μετά το μεσημέρι, να προλάβω... έχω και τα ρούχα, τώρα τα σιδερώνω, δεν πρόλαβα... είχα και τον άλλον μέσα στα πόδια μου... Εντάξει, δεν σου τον κακολογώ... όχι πάλι τα ίδια... ναι... Ναι, κορίτσι μου, το μεσημέρι. Έλα, σε φιλώ.

(Κλείνει το τηλέφωνο και το αφήνει στον πάγκο της κουζίνας. Ύστερα, παίρνει ένα γυναικείο πουκάμισο κι αρχίζει να το σιδερώνει).

Χρόνια το ίδιο βιολί εδώ μέσα. Ρούλα, σώβρακο, Ρούλα, κάλτσες, Ρούλα, τη ζώνη, Ρούλα, το 'να, Ρούλα, τ' άλλο. Να, στα μούτρα σου, να και στις Ρούλας *(μουντζώνει και μουντζώνεται κι ύστερα συνεχίζει παίζοντας έναν διάλογο με τον άντρα της)*.

“Και ξέχνα το Ρούλα, Αίμη με λένε”.

“Μμμ, κάτι μας είπες τώρα. Πού είναι το άφτερ σείβ;”

“Μπροστά στα μάτια σου, δεν το βλέπεις;”

(Με νεύρα) Μήπως πότε βλέπεις; Ή μήπως είδες ποτέ εμένα; Αι σιχτίρ. *(Σηκώνει το πουκάμισο και το φέρνει κοντά στα μάτια της)* Τι λεκές είναι αυτός τώρα; Γιατί δεν καθάρισε; *(πηγαίνει στη βρύση και τρίβει με λίγο νερό μία γωνία του πουκαμίσου)*. Μου 'φαγες την ψυχή εδώ μέσα. Αλλά μέχρι εδώ. Θα φύγω.

(Παριστάνοντας τη φωνή του άντρα της) “Είναι που σε περιμένουν πολλοί, φρόκαλο”.

(Τρίβοντας τον λεκέ) Καταπίνω, καταπίνω. Μια ζωή καταπίνω. Φρόκαλο είμαι. Ούτε καν

Ρούλα. *(Κοιτάζει το ντουλάπι της κουζίνας για λίγο)* Και να σκεφτείς, ντουλάπι, με βάφτισαν Κλυταιμνήστρα. *(Πηγαίνει με το πουκάμισο στη σιδερώστρα κι αρχίζει να σιδερώνει)* Με ήθελε βασίλισσα, βλέπεις, η νονά μου. Άλλη τρελή κι αυτή. Σάμπως, τη γνώρισα και ποτέ; Μετά τα βαφτίσια τής απαγορεύτηκε η είσοδος στο σπίτι του πατρός μου. Είχαμε και τη γιαγιά βλέπεις κι έπρεπε να με βγάλουν Αργυρούλα. Γιος και να μη βγάλει το όνομα της μάνας του; Το στρίμωξε από δω, το στρίμωξε από κει, έκανε το Κλυταιμνήστρα Κλυταιμνηστρούλα, να φυλάει ο Θεός *(σταυροκοπιέται)*, κι έγινα Ρούλα. Απ' το χαζαμαρούλα. Γιατί αυτό ήμουν μια ζωή, ντουλάπι. Σαράντα χρόνια χαζή.

(Μένει για λίγο σιωπηλή σιδερώνοντας κι ύστερα σταματά κοιτάζοντας προς το ντουλάπι).

Κι όμως, είχα όνειρα κάποτε, ντουλάπι. Όχι, ν' ανοίξω καθαριστήριο κατ' οίκον, ήμουνα του πνεύματος κάποτε *(συνεχίζει το σίδερο)*. Μέχρι κι απ' τη Φιλοσοφική πέρασα. *(Σταματά το σίδερο και κοιτάζει στο κενό)*. Τότε, που άλλαξα τ' όνομά μου και συστηνόμουν Αίμη. *(Μένει για λίγο σιωπηλή συνεχίζοντας το σίδερο)* Ένωθα ελεύθερη τότε. Δεν έχει δύο εκδοχές το βαφτιστικό μου; Δεν ακούει και στο Κλυταιμνήστρα; Ε, πέταξα κι εγώ το «κλυτός», πετσόκοψα και το «μνάομαι» και ξαναβαφτίστηκα. Αίμη του συστήθηκα του Αγαμέμνων. Θα μου πεις, γιατί όχι Αγαμέμνονος; Έτσι το λέει ο αμόρφωτος, ο άξεστος, ο σαρδανάπαλος.

“Θα πεις τώρα εσύ του Αγαμέμνων αυτό;”

(Σταματά το σίδερο και πηγαίνει στον πάγκο της κουζίνας. Ανοίγει το ντουλάπι, παίρνει μια κούπα και τη γεμίζει με καφέ από την κανάτα της καφετιέρας. Ύστερα πηγαίνει πάλι στη σιδερώστρα).

Μία φορά τόλμησα, ντουλάπι, να του κάνω παρατήρηση και δεν άφησε τίποτα όρθιο εδώ μέσα. *(Πίνει μία γουλιά καφέ και αφήνει την κούπα στην άκρη της σιδερώστρας, συνεχίζοντας το σίδερο)*. Αμόρφωτος αυτός; Ο κολονέλος; Είχε που είχε τα κόμπλεξ του με τους ανωτέρους του στον στρατό, θα ήταν και «του Αγαμέμνονος», επειδή το είπα εγώ; Του Αγαμέμνων, κι άει στα κομμάτια, παράτα με! *(Σιδερώνοντας με νεύρα)* Μου ῥήμαξε τα τζιέρια που έλεγε κι η μάνα μου. Σαν τον μίσχο ήμουν όταν με πήρε, *(σταματά το σίδερο αφήνοντάς το σε όρθια θέση)* «μικρούλι μου» και «μικρουλάκι» μου, κατάλαβες; Ανέκαθεν του καλάρεσαν τα μικρουλάκια του Αγαμέμνων.

(Παίρνει την κούπα με τον καφέ και κάθεται στο τραπέζι της κουζίνας, ανάβοντας τσιγάρο).

(Ειρωνικά) Μικρουλάκι! Μη με βλέπεις τώρα που έγινα ψηλή, ντουλάπι! Ε, είναι και τα κέρατα! Δεν θα ῥναι και τριάντα πόντοι; Όσο να πεις ψήλωσα στον γάμο μου, να στα μούτρα μου, να και στον γάμο μου *(μουντζώνοντας)*.

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

(Μένει για λίγο σιωπηλή καπνίζοντας και πίνοντας καφέ). Κι όμως είχα όνειρα κάποτε, ντουλάπι. (Σβήνει το τσιγάρο, σηκώνεται και αρχίζει πάλι να σιδερώνει) Σκατά όνειρα. (Σηκώνει το πουκάμισο και το κοιτά) Δεν πρόκειται με τίποτα να ισιώσει αυτό. Και της είπα, άμα δεν έχει και λίγο νάλλον το πουκάμισο, δεν σιδερώνεται! Ας είναι καλά η τσούχτρα μου, κι ας τα σιδερώνω. Την τύχη μου να μην έχει μόνο. Μην καταντήσει σαν τη Ρούλα του Αγαμέμνων. (Πηγαίνει στα ντουλάπια της κουζίνας, παίρνει ένα σπρέι σιδερώματος και ραντίζει το πουκάμισο σιδερώνοντας) Είκοσι χρονώ τη γέννησα την Ηλέκτρα μου και στα εικοσιένα είχα και τον Ορέστη μου. Του περίσσευε το πάθος του Αγαμέμνων, βλέπεις. Με το που σαράντισα στην Ηλέκτρα, κάθε βράδυ το γλένταγε το γυναικάκι του. Σερνόμουν η δύσμοιρη, θήλαζα και ξενυχτούσα, αλλά... τα πόδια ανοιχτά. Μην και του λείψει ο έρωτας του Αγαμέμνων. Ήμουν και το Ρουλάκι του τότε! Το Αίμη είχε ήδη ξεχαστεί. Από τότε που μυρίστηκε την προίκα μου και τον κουβάλησα αρραβωνιαστικό στο χωριό μου. «Εμείς τη λέμε Ρούλα» του είπε ο πατέρας μου κοροϊδεύοντάς τον που με αποκαλούσε Αίμη. Αυτό ήταν. Έγινα και γι' αυτόν Ρούλα. Ρουλάκι γινόμουν τις νύχτες του πάθους. Τότε που βάλθηκε να με γκαστρώνει, για ν' αναγκαστώ να παρατήσω τις σπουδές.

(Διπλώνει το σιδερωμένο πουκάμισο και το τακτοποιεί στα σιδερωμένα στον καναπέ του σαλονιού. Παίρνει άλλο ρούχο από τη λεκάνη και συνεχίζει το σίδερο).

Χαιρέτισα τη Φιλοσοφική μαζί με την Αίμη και γίνηκα αυτό που ήθελε. Η Ρούλα του Αγαμέμνων. Να δω πότε θα γίνω Κλυταιμνήστρα! *(Διπλώνει το σιδερωμένο ρούχο, το αφήνει στον καναπέ του σαλονιού με τα άλλα σιδερωμένα κι ύστερα παίρνει άλλο).*

“Ρούλα, τώρα είσαι μάνα. Τέρμα οι σπουδές”.

Άνθρωπο δεν ήθελε να βλέπω ο κολονέλος. Νόμιζα κι εγώ το ζώον πως ζήλευε. Ούτε που μ' υπολόγιζε. Ένα πεταμένο ρούχο μέσα στο σπίτι του. Αυτό. Και δούλα να ήμουν, θα είχα έξοδο τις Κυριακές.

(Βάζει το σίδερο σε όρθια θέση και κάθεται ζανά στο τραπέζι της κουζίνας. Πίνει μία γουλιά καφέ κι ανάβει τσιγάρο).

Ήθελα να γίνω καθηγήτρια κάποτε. Μεγάλη και τρανή! Τώρα, πέταξε το πουλάκι. Μαζί με τ' αρχαία που αγαπούσα! Αλλά ο Αγαμέμνων και σ' αυτό είχε λύση. Μ' άφησε να δώσω στα παιδιά μας αρχαιοελληνικά ονόματα. Η Ηλέκτρα κι ο Ορέστης μου, να 'ναι καλά το παιδάκι μου εκεί στη Φλωρεντία που σπουδάζει. Ήθελα, βέβαια, και μια Ιφιγένεια να τριτώσω, αλλά... ας όψεται που του άρεσαν ανέκαθεν οι πουτάνες του Αγαμέμνων και το μικρόβιο που μου κουβάλησε απ' τις παστρικές –τι μου φταίνε κι αυτές!– μου σκότωσε Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

την Ιφιγένεια, πριν προλάβω να τη γεννήσω. Ούτε θυμάμαι ποιανής παστρικής μόλυσμα πλήρωσα. «Τις μόνιμες να φοβάσαι, Ρούλα μου. Αυτές χαλάνε τα σπίτια. Οι άλλες, έρχονται και παρέρχονται». Α, ρε μάνα, με τις διάτες σου! Τέλος πάντων. Ας είναι, έχω τα δυο μου παιδάκια. Κι έχω καλά παιδιά, ντουλάπι. Μην κοιτάς που η Ηλέκτρα μου είναι τσούχτρα κι έχει αδυναμία του Αγαμέμνων. Πήρε και την ομορφιά του, βλέπεις. Τον χαρακτήρα του μόνο να μην πάρει, κι όλα καλά. Πάντως, η κλίση της στα γράμματα είναι δικό μου δώρο. Διαπρέπει ως φοιτήτρια Ψυχολογίας. Ευτυχώς, γιατί άμα έμοιαζε του Αγαμέμνων, ποια επιστήμη; Κολονέλος μια ζωή ο εύελπς. Που ήθελε να μου στείλει το αγόρι μου σε στρατιωτική σχολή. Άκου εύελπς ο Ορέστης μου! Να γίνει κάνας πόλεμος με την Τουρκία, να μου στείλουν το παιδί στην πρώτη γραμμή! Αξιωματικός, ο ζωγράφος μου! Μωρέ, επανάσταση έκανα για να πάει το παιδί να σπουδάσει Καλές Τέχνες! *(Ανάβει κι άλλο τσιγάρο)* Ούτε στρέμμα δεν άφησα απούλητο στο χωριό, ντουλάπι. Όλα για τ' αγόρι μου. Να 'ναι καλά ο παππούς του εκεί που είναι κι ας μ' έκανε Ρούλα! Τα λυσσακά του έφαγε ο κολονέλος. Μέχρι και χέρι πήγε να σηκώσει, αλλά... χμ, θα του το 'κοβα απ' τη ρίζα έτσι και τόλμαγε. Άμα νομίζει αυτός πως είμαι ακόμη το βόδι που παντρεύτηκε είναι γελασμένος. Η σκλάβα του Αγαμέμνων ζύπνησε. Άργησε, αλλά ζύπνησε. Ε, μπα να μου 'σπασε το καλό σερβίτσιο απ' την τσατίλα του. Το δικό του δεν έγινε πάντως. Αρκετά κυβέρνησε εδώ μέσα. Τώρα, Αγαμέμνων, κυβερνάει η Ρούλα. Στέκα και περίμενε εσύ! Ζυγώνει η ώρα που θα γίνει Κλυταιμνήστρα. Έννοια σου και θα δεις πότε θα πάρεις πόδι απ' το προικώο μου. Όχι, που θα σ' άφηνα να μου ευνουχίσεις το παιδί. Καλλιτέχνης ο Ορέστης μου, ντουλάπι!

(Χτυπά το τηλέφωνο. Κοιτάζει τον αριθμό και το σηκώνει με ζινισμένα μούτρα).

«Ναι. ... ναι, ναι... Ναι...Ναι».

(Πηγαίνει στο σίδερο, παίρνει ένα ακόμη ρούχο απ' τη λεκάνη κι αρχίζει να σιδερώνει με μανία).

Πάλι σκατά τρώει. Καλοφάγωτα. Έννοια σου, Αγαμέμνων, και τα στερνά τιμούν τα πρώτα. *(Σταματά το σίδερο και κοιτάζει το ντουλάπι για λίγο σιωπηλή)* Κι όμως, ντουλάπι... εγώ αυτόν τον άντρα κάποτε τον ερωτεύτηκα. Ο Ιππότης με το σπαθάκι. Έλιωνα στην αγκαλιά του. Τον ήθελα. Τυφλή θα μου πεις. Τυφλή, δεν λέω, αλλά κάποτε αυτά τα χέρια *(κοιτάζει τα χέρια της υψώνοντας, σχεδόν βουρκωμένη, τη φωνή της)* που τα 'φαγαν οι νεροχύτες, έτρεμαν καθώς τ' άγγιζε. Ζεμάταγαν. Πότε άλλαξαν όλα ούτε που θυμάμαι. Έλα που δεν θυμάσαι! *(Με υψωμένη φωνή)* Δεν θέλω να θυμάμαι! Βαρέθηκα. Αει σιχτήρ, Αγαμέμνων!

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

(Βγάζει το σίδερο από την πρίζα κι αρχίζει να κινείται νευρικά στο χώρο, κάνοντας διάφορες δουλειές. Ύστερα, σταματά. Παίρνει ένα ποτήρι από το ντουλάπι και σερβίρει κόκκινο κρασί. Κάθεται στο τραπέζι της κουζίνας σκεφτική κι ύστερα αρχίζει να σιγομιθυρίζει για λίγο έναν νοσταλγικό μουσικό σκοπό).

Τα πρώτα χρόνια, ντουλάπι, δεν με χόρταινε. Χαιρόταν η Ρούλα. Ασίγαστο το πάθος του Αγαμέμνων. Ποιο πάθος, μωρέ Ρούλα! Δόλια Ρούλα! *(Ανάβει τσιγάρο)* Ένα πουλί ήταν ο Αγαμέμνων σου. Ένα πουλί μονίμως σηκωμένο. Που όταν βαρέθηκε να σηκώνεται για σένα, σηκωνόταν μόνο Σάββατο παρά Σάββατο, μετά τις μπριζόλες, στις ταβέρνες που σε κουβάλαγε με τους αξιωματικούς και τις αξιωματικές. Το θυμάσαι εκείνο το βράδυ; Με κείνο το τσόλι, τη γυναίκα του αρχιλοχία, τη Χρύσα! Την έτρωγε με τα μάτια του μπροστά σου όλη τη νύχτα κι αυτή η πρόστυχη χαριεντιζόταν και γελούσε σαν την κοκότα. Εγώ κότα κι αυτή κοκότα! Γιατί, αντί να τη βουτήξω απ' το μαλλί και να τη φέρω δυο σβούρες μαζί με το πουλί του Αγαμέμνων, πήγα στην τουαλέτα κι έκλαιγα. Κατάλαβες; *(Πίνει μια γουλιά απ' το κρασί της και σβήνει το τσιγάρο)*. Κι ύστερα με γύρισε σπίτι. Εγώ πεθαμένη και το πουλί του Αγαμέμνων αναστημένο. Βρωμοκόπαγε κρασί και απιστία, όταν πήγε να με φιλήσει. Ήθελα να κάνω εμετό. Τον έσπρωξα κι αυτός με βούτηξε απ' τον λαιμό και πήρε το σώμα μου με τη βία. Δάγκωνα το χέρι μου να μην ουρλιάξω και μας ακούσουν τα παιδιά, κι αυτός ξεφυσούσε σαν το ζώο πάνω μου. Ήθελα τόσο πολύ να τον σκοτώσω!

(Σηκώνεται και ξεκινά πάλι το σίδερο).

Δεν τον σκότωσα. Θες γιατί ήμουν μάνα, θες γιατί έτσι με μεγάλωσε η δική μου μάνα, θες γιατί... δεν τον σκότωσα. Έκανα υπομονή να μεγαλώσουν τα παιδιά μου. Για την Ηλέκτρα και τον Ορέστη μου. *(Μένει για λίγο σιωπηλή)* Δικαιολογίες. Τον αγαπούσα ακόμη. Τώρα θα μου πεις, τι αγαπούσες. Ξέρω εγώ; Τα ελλείματά μου. Είπα, άντρας είναι, ήπιε κι ένα ποτηράκι παραπάνω. Δώσε τόπο στην οργή, Ρούλα! Έκλαψα καμιά δεκαριά μέρες, κοιμήθηκα και καμιά δεκαριά νύχτες στον ξενώνα, μια χαρά του ήρθε του Αγαμέμνων. Θύμωσε και πήγε να μείνει στις μάνας του.

“Μητέρα, εκεί κοιμάται ο Αγαμέμνων;”

“Εδώ, εδώ τον έχω. Έννοια σου, κορίτσι μου, και θα τα ξαναβρείτε”.

Ποιος ξέρει με ποιο τσουλικό έτρωγε σκατά πάλι! Κι είχα και την τσούχτρα να μου ροκανίζει την ψυχή με ενοχές.

“Σέλω τον μπαμπά μου! Είσαι κακιά!”

(Σταματά το σίδερο και κοιτάζει το ντουλάπι). Τον μίσησα, ντουλάπι. Γέμισε δηλητήριο η ψυχή μου. Έκανε ένα μήνα να γυρίσει σπίτι. Κάθε βράδυ τον σκεφτόμουν
Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

πεθαμένο, για να με πάρει ο ύπνος. Πότε τον έσφαζα, πότε τον ξεκοίλιαζα, κι άλλες φορές του 'κοβα το πουλί και τον έβαζα να το φάει. Το βράδυ τον σκότωνα και το πρωί του τηλεφώνουσα να γυρίσει σπίτι.

“Αγαμέμνων, τα παιδιά”. “Αγαμέμνων, η οικογένεια”.

Τον χαβά του ο Αγαμέμνων.

“Θα ιδούμε”.

Έβαλα την Ηλέκτρα να του τηλεφωνήσει.

“Έλα πίτι μας, μπαμπά. Σε σέλω”.

Γύρισε πίσω μουτρωμένος κι εγώ είπα να βάλω νερό στο κρασί μου. Έβαλα νερό, έβαλα νερό, στο τέλος δεν έμεινε κρασί. Έλεγα, «Ρούλα, δεν μπορεί. Κάπου φταις κι εσύ. Μήπως δεν τον ικανοποιείς; Άντρας είναι, θέλει και τα κόλπα του». Δεν είχα όρεξη. Είπα όμως να γίνω θερμή.

“Πού τα 'μαθες αυτά, μωρή;”

Και μ' έφτυσε. Κανονικά. Ροχάλα. Τ' ακούς, ντουλάπι; Μ' έφτυσε. Κι ύστερα βάρεσε πάλι την πόρτα και πήγε ξανά στη μάνα του. Παλιόγρια. Τον κάλυπτες μια ζωή. Κι είχα και την τσούχτρα να μου ζύνει την πληγή.

“Ολέστη, η μαμά πάλι έδωξε τον μπαμπά”.

“Σέλω τον μπαμπά μου!” φώναζε κι αυτό το χαζό.

Τι αμαρτίες πληρώνουν κι αυτά! Τι φταίγανε;

(Παίρνει ένα σακβουαγιάζ κι αρχίζει να τοποθετεί τα σιδερωμένα ρούχα).

Τι κάθομαι και θυμάμαι βραδιάτικα, μωρέ ντουλάπι; Αλλά είναι κι αυτό το τηλεφώνημα που μ' αναστάτωσε τ' απόγευμα. Τι να πρωτοθυμηθώ! Το και κερατάς και δαρμένος, το ξέρεις; Άει, σιχτίρ, δηλαδή! Ανέχτηκα, ανέχτηκα, ανέχτηκα!

(Κουμπώνει τον σάκο με τα διπλωμένα ρούχα, κι ύστερα κάθεται κουρασμένη στο τραπέζι της κουζίνας. Απ' έξω ακούγονται μπουμπουνητά. Κοιτάζει προς το παράθυρο τις αστραπές).

Ευτυχώς πρόλαβα και μάζεψα τα ρούχα. Να έρθει κι η τσούχτρα μου αύριο να τα πάρει, να βάλω κι εγώ στο μυαλό μου μία τάξη. Δεν μπορώ να ησυχάσω μετά από κείνο το τηλεφώνημα, ντουλάπι. Πήρε, λέει, λάθος αριθμό. Κι έκλαιγε. Κι όμως είμαι σίγουρη πως ήταν αυτή.

(Χτυπάει το τηλέφωνο και το κοιτάζει αναστατωμένη).

«Έλα, αγόρι μου... εσύ είσαι; Ναι, μια χαρά είμαστε... Όχι, πουλάκι μου, δεν μαλώνουμε... ναι, βρε... τις σπουδές σου κοίτα εσύ και να περνάς καλά... Πού θα πας;

Στην Τουρκία; ... Θέλετε να δείτε την Πόλη; ... Καλά, Ορέστη μου, να περάσετε καλά. Έλα, έλα, σε φιλώ».

Βαλτοί είναι όλοι απόψε; *(Βάζει κρασί στο ποτήρι της κι ανάβει τσιγάρο)*. Στην Τουρκία...

“Ποια Τουρκία, Αγαμέμνων, και ποια πρεσβεία; Για τέτοια είμαστε;”

Ύφος δέκα καρδιναλίων! Το γνώριζα αυτό το ύφος του κολονέλου. Αυτό έπαιρνε κάθε φορά, όταν παρίστανε τον αξιωματικό.

“Εκεί με στέλνει το υπουργείο Αμύνης, Ρούλα. Να σου ζητήσει και την άδεια μήπως;”

“Για πόσο;”

“Τρία χρόνια”.

“Είσαι καλά, Αγαμέμνων; Δεν μας φτάνανε οι μεταθέσεις, θα τρέχουμε και στις Τουρκίες τώρα;”

“Δεν θα τρέχουμε, Ρούλα. Εσείς θα μείνετε εδώ και θα έρχομαι να σας βλέπω”.

Όσο τον είδες εσύ, ντουλάπι, άλλο τόσο τον είδα κι εγώ! Σκοτοδίνη μου ήρθε.

“Πού θα μ’ αφήσεις, Αγαμέμνων, με δυο παιδιά στην εφηβεία;”

“Είναι εντολή του Κράτους, τι δεν καταλαβαίνεις;”

“Πώς θα τα βγάλω πέρα;”

“Αμα ακούσεις πόσα λεφτά θα παίρνω!”

“Έχουμε λεφτά. Τόση περιουσία έχεις από τη μάνα σου, κι έχω κι εγώ απ’ τον πατέρα μου”.

“Ξέρεις τι πάει να πει διαταγή στρατού, Ρούλα;”

“Εσύ ξέρεις τι θα πει οικογένεια;”

“Θα πεις εσύ του Αγαμέμνων...”

Κι άρχισε... Είπε, είπε, είπε. Σιγάθηκα να τον ακούω, μέχρι που άφησε το καλύτερο για το τέλος.

“Θα έρθει η μάνα μου να μείνει εδώ, να σε βοηθάει”.

“Ξέχνα το”.

“Τι είπες; Τι τόλμησες να πεις, Ρούλα;”

Σήκωσε χέρι να με χτυπήσει πάλι, μα... μετάνιωσε. Μήτε που να με δείρει! Έφυγε τρεις μέρες μετά. Τον αποχαιρέτησα μαζί με τη γριά που μου άφησε αμανάτι. Τρία χρόνια δεν πάτησε το πόδι του ούτε μία φορά να μας δει. Ούτε στην κηδεία της μάνας του δεν ήρθε ο σκύλος! Μόνη μου την παράχωσα τη γριά, αφού μου 'βγαλε την πίστη πρώτα. Κατάκοιτη Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

την είχα για τρία χρόνια. Έσπασε τη λεκάνη της λίγες μέρες μετά τη φυγή του Αγαμέμνων και μήτε ξανασηκώθηκε. Εδώ την είχα, στον ξενώνα, μερόνυχτα να μου τρώει τα συκώτια με τη στριμάδα και τη μεγαλομανία της. Μεγάλο το τζάκι του Αγαμέμνων, βλέπεις, ντουλάπι. Μην κοιτάς που έμεινε κολονέλος ο αφέντης μου! Από πάππου προς πάππου, στρατηγοί και αρχιστράτηγοι οι πρόγονοι. Μη σου πω απ' τα χρόνια της Τροίας ακόμη! Από τότε μάζευαν θησαυρούς. Εξ ου και η τεραστία περιουσία της οικογενείας κι η μέντα της γριάς για την αριστοκρατική γενιά του ανδρός της. Τρία χρόνια τη λούστηκα, ντουλάπι. Το τι σκατό καθάρισα, δεν λέγεται και δεν περιγράφεται. Σκατό και κατάρα, κατάρα και σκατό. Καλός λόγος δεν βγήκε απ' το στόμα της! Αν ποτέ αγιάσω, απ' την πεθερά μου θ' αγιάσω. Για την υπομονή και το σκατό που έφαγα με το κουτάλι. Με γέρασε πριν την ώρα μου η γάγγραινα.

(Ακούγεται ένα δυνατό μπουμπουνητό κι ύστερα ο ήχος δυνατής βροχής στο τζάμι. Σηκώνεται και κοιτάζει έξω από το παράθυρο μένοντας σκεπτική για λίγο. Ύστερα, κλείνει τη σιδερώστρα, τη στήνει στον τοίχο και κάθεται στον καναπέ του σαλονιού. Σηκώνεται και πηγαίνει στην κουζίνα. Γεμίζει το ποτήρι της με κρασί και κάθεται πάλι στον καναπέ του σαλονιού. Σηκώνεται ξανά και πηγαίνει και φέρνει τα τσιγάρα της. Κάθεται στον καναπέ, ανάβει τσιγάρο και το αφήνει να καίει στο τασάκι).

Έβρεχε το βράδυ που γύρισε πίσω ο Αγαμέμνων. Ηλιθία γαρ, είχα αποφασίσει να του δώσω μια ευκαιρία ακόμη για την οικογένεια. Και θα του την έδινα, άμα δεν έκανε το ανείπωτο. Μου κουβάλησε και μια νεαρή Τουρκάλα μαζί του, την Καντέρ. Τα 'χασα! Ήταν, λέει, κόρη του πρώην πρόξενου της Τουρκίας στην Ελλάδα. Τρέχα γύρευε δηλαδή. Έμεινα και τον κοιτούσα σαν χάνος. Τι μου έλεγε;

“Τι με κοιτάς έτσι; Θα μείνει λίγο καιρό μαζί μας, μέχρι να τακτοποιηθεί. Θα μάθει ελληνικά στο Πανεπιστήμιο. Να σπουδάσει ήρθε”.

(Ανάβει τσιγάρο και ρουφάει δύο τζούρες. Ύστερα κοιτάζει το τασάκι) Μωρέ χαμένα τα 'χω; Κι άλλο τσιγάρο άναψα; (Σβήνοντας το πρώτο τσιγάρο στο τασάκι) Είχε, λέει, μεγάλη υποχρέωση στον πατέρα της και την πήρε υπ' ευθύνη του. Δεν μου τα 'λεγε καλά ο κολονέλος! Ποια κόρη πρόξενου και ποιο Πανεπιστήμιο; Αυτό ήταν ένα φοβισμένο κοριτσάκι δεκαοχτώ χρονών λες και τ' αγόρασε από κάνα σκλαβοπάζαρο. Μωρέ, λες; Είπα, Ρούλα, κατάπια το για την ώρα και θα δεις. Τα βράδια που έμενα άπνη, την άκουγα στο δωμάτιό της να κλαίει. Κάτι πνιχτά αναφιλητά. Ο κολονέλος ροχάλιζε στο κρεβάτι μας, ποιο κρεβάτι μας δηλαδή, ούτε που μ' είχε αγγίξει από την ώρα που γύρισε. Ξέρω εγώ;

Μπορεί να βρώμαγα σκατίλα ακόμη απ' τη μάνα του! Η Τουρκάλα, όμως, γιατί έκλαιγε; Της χτύπαγα την πόρτα.

“Καντέρ, είσαι καλά;”

Έπνιγε το κλάμα της και δεν έβγαζε μιλιά. Κακόμοιρο κι αυτό! Προστασία ήθελε και δεν το είχα καταλάβει. Τα 'βαλα μ' ένα απροστάτετο κορίτσι. Στερνή μου γνώση... *(ρουφάει μια τζούρα και σβήνει το τσιγάρο στο τασάκι)* Μετά το κλάμα ήρθαν οι εμετοί. Πότε μέσα στη νύχτα, πότε τη μέρα στα καλά καθούμενα.

“Τα Πανεπιστήμια, Αγαμέμνων, δέχονται φοιτητές στα μισά του χρόνου;”

“Όλα τα ξέρεις εσύ!”

Ήταν έγκυος η Τουρκάλα και το παιδί ήταν του Αγαμέμνων. Ήθελα να τους σφάξω, κι αυτήν κι αυτόν. Αυτόν! Χμ! Τον ήθελα δεμένο στη λαιμητόμο, να με κοιτάζει τρομοκρατημένος κι εγώ ν' ανεβοκατεβάζω την τριχιά για μέρες... να μην ξέρει πότε θα τη φάει. Αλλά έννοια σου εσύ, Αγαμέμνων, κι έχουν γνώση οι φύλακες! Άρχισα να παίζω θέατρο και να παριστάνω την ηλίθια. Εύκολο. Τον εαυτό μου έπαιζα! Πρώτα έπρεπε να βεβαιωθώ κι ύστερα ν' αναλάβω δράση. Άμα νόμιζε ο Αγαμέμνων πως θ' άφηνα εγώ να γεννηθεί το παιδί της Τουρκάλας, ήταν γελασμένος! Θα στερούσα εγώ μέρος της παρουσίας των παιδιών μου για το πουλί του κολονέλου; Χα!

(Εξω αστράφτει και βροντά. Σηκώνεται και πηγαίνει στο παράθυρο έχοντας το ποτήρι με το κρασί στο χέρι. Στέκεται για λίγο σκεπτική κι ύστερα ακουμπά το σώμα της στον τοίχο μονολογώντας).

Δεν γεννήθηκε ποτέ αυτό το παιδί. Και φρόντισα εγώ γι' αυτό. Της έριχνα χάπια μέσα στο φαί για να της προκαλέσω αιμορραγία.

(Στρέφει το σώμα της και κοιτάζει για λίγο έξω από το παράθυρο. Ύστερα κάθεται ζανά στο τραπέζι της κουζίνας).

Τον έβλεπα τις νύχτες που παρίστανα πως κοιμόμουν να σηκώνεται και να μπαίνει στο δωμάτιο της Καντέρ. Εκεί βεβαιώθηκα. Στεκόμουν έξω απ' την πόρτα κι άκουγα το βρυχηθμό του ζώου να κατασπαράζει το σώμα της Τουρκάλας. Ήθελα να ορμήσω μέσα στο δωμάτιο και να τον κάψω ζωντανό.

“Αγκαμέμνων... γκυναίκα σου... εσύ παντρεμένο... ψέματα Καντέρ”.

Όχι που θα σου έλεγε αλήθεια εσένα, έρμο!

“Καντέρ χόμιλέ”

Κι ύστερα οι ψίθυροι του Αγαμέμνων.

“Έγκυος... έκτρωση...”

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

“Κιούρταζ... όχι”.

Κι ύστερα αναφιλητά. Πολλά αναφιλητά.

(Πίνει μία γουλιά κρασί) Θα τον έπειθε να το κρατήσουν, ντουλάπι. Ο κολονέλος είχε αδυναμία στις μικρούλες κι όσο του σήκωναν το πουλί, δεν χάλαγε χατίρι. Έρμιο κορίτσι! Έσφαλα τότε, ήταν πιο εύκολο να σε βλέπω εχθρό, παρά σύμμαχο. Μαζί έπρεπε να τον ευνουχίσουμε! Μαζί. *(Χτυπά το τηλέφωνο και το σηκώνει αναστατωμένη)*. «Παρακαλώ. Ναι, ναι!» Μου το 'κλεισε. Κι είναι με απόκρυψη. Αυτή είναι.

(Παίρνει το πακέτο με τα τσιγάρα από το σαλόνι και κάθεται ξανά στο τραπέζι της κουζίνας).

Αυτή είναι, ντουλάπι. Η Καντέρ. Με πήρε τ' απόγευμα, έκλαιγε και φώναζε βοήθεια. Όταν τη ρώτησα ποια είναι και τι θέλει, μου είπε πως πήρε λάθος αριθμό και το 'κλεισε. Αυτή είναι. Το ένιωσα. Τι θέλει όμως από μένα; Της σκότωσα το παιδί και το ξέρει. Πήγα να δολοφονήσω και την ίδια. Τι θέλει; Δεν ξέρω τι να κάνω. Είναι δυνατόν να είναι ακόμη με τον κολονέλο μετά από τόσα χρόνια; Αποκλείεται. Αλλού τρώει σκατά τώρα αυτός. Τι να κάνω;

(Ακούγεται ένα δυνατό μπουμπουνητό. Σηκώνεται και πηγαίνει προς το παράθυρο συλλογισμένη. Μονολογεί κοιτώντας τη βροχή).

Κείνα τα μάτια! Τα ολόμαυρα και γεμάτο πόνο μάτια. Τα βλέπω ακόμη στον ύπνο μου να με κοιτούν την ώρα που πήγαινα να της κλείσω την αναπνοή με το μαξιλάρι. Τότε, στο νοσοκομείο.

(Επιστρέφει στο τραπέζι της κουζίνας και κάθεται).

Για το παιδί που της πήρα, θλίβομαι, αλλά δεν μετανιώνω, ντουλάπι. Έτσι νόμιζα πως έπρεπε να κάνω τότε. Θα μετανιώνω όλη μου τη ζωή όμως γιατί πήγα να σκοτώσω μία γυναίκα που ήταν κι αυτή θύμα του κολονέλου. Κοιμόταν στο νοσοκομείο μετά το επεισόδιο αιμορραγίας, κι εγώ καθόμουν δίπλα της στην καρέκλα, δήθεν να τη φροντίζω. Ο Αγαμέμνων ήταν με τα παιδιά στο σπίτι. Δίπλα της στον θάλαμο, τα κρεβάτια άδεια. Πήρα ένα μαξιλάρι και στάθηκα πάνω από το κεφάλι της έτοιμη να της κόψω την αναπνοή. Άνοιξε τα τεράστια μάτια της και με κοίταξε. Με εκλιπαρούσε. Όχι για να ζήσει. Να πεθάνει. Είχαν φωνή τα μάτια της και μου ζητούσαν να κάνω γρήγορα. Να γλιτώσει απ' τη μοίρα της. Πέταξα το μαξιλάρι κάτω και βγήκα τρέχοντας από το δωμάτιο. Όχι, τον άλλον έπρεπε να σκοτώσω. Αν έπρεπε να γίνω φόνισσα, γι' αυτόν θα έπρεπε να γίνω. Όχι για την Καντέρ. Θα τον έβγαζα απ' τη μέση. Ήμουν αποφασισμένη, ντουλάπι.

(Πίνει μια γουλιά κρασί και σηκώνεται. Πηγαίνει στη σερβάντα και παίρνει στα χέρια της μία φωτογραφία με τον Αγαμέμνονα και τα παιδιά).

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Ο κολονέλος με τα παιδιά μου. Αγκαλιά στον καναπέ. Έτσι τους βρήκα εκείνο το βράδυ. Δεξιά η Ηλέκτρα, αριστερά ο Ορέστης και στη μέση ο κολονέλος να τ' αγκαλιάζει. Έβλεπαν τηλεόραση και γελούσαν. Ήθελα να του βγάλω τα μάτια να μην ξαναδεί το φως του ήλιου! Μου ζήτησε να του φτιάξω ένα τσάι. Το μυαλό μου έφερε χίλιες στροφές. Το δηλητήριο που είχα για την Τουρκάλα, θα το 'πινε αυτός. Έφτιαξα το τσάι κι έριξα το δηλητήριο μέσα. Κι ύστερα φόρεσα το πιο υποκριτικό βλέμμα του κόσμου, για να του το σερβίρω. Μόνο που αυτό το βλέμμα έπεσε πάνω στα παιδιά μου και με τσάκισε. Πώς θα ζούσαν με μάνα φόνισσα; Για μια στιγμή σκέφτηκα να το πτώ εγώ.

«Μαμά, θέλω κι εγώ τσάι», μου πέταξε ο Ορέστης.

«Πες το δικό μου, μετάνιωσα. Θα πω ένα ούισκι. Ρούλα, βάλε ένα ούισκι».

Τι πήγαινα να κάνω; Τι; Έκανα πως σκόνταψα κι έριξα την κούπα κάτω. Τι πήγα να κάνω; Και τι θα έκανα, αν... Όχι, δεν μετάνιωσα, ντουλάπι. Δεν μετάνιωσα που δεν τον σκότωσα. Δεν είχε νόημα. Θα συνέχιζε να με κυνηγάει και πεθαμένος. Αλλού, αλλού είναι ο αμετάκλητος θάνατος, ντουλάπι. Στο μυαλό είναι ο στόχος, Κλυταιμνήστρα. Ακούς; *(Χτυπάει ξανά το τηλέφωνο. Το σηκώνει βιαστικά).*

«Ναι. Ναι. Καντέρ, εσύ είσαι; Μίλα μου, Καντέρ. Μίλα μου».

(Ακούγεται απ' έξω ένα δυνατό μπουμπουνητό)

«Καντέρ! Καντέρ!»

(τέλος 1^{ης} σκηνής)

Αυλαία

Σκηνή 2^η

(Ανοιξιάτικο βράδυ. Η Κλυταιμνήστρα βρίσκεται στο σαλόνι και στρώνει ένα λευκό τραπεζομάντιλο στην τραπεζαρία. Φαίνεται πως ετοιμάζει κάποιο τραπέζι και δείχνει χαρούμενη. Είναι περιποιημένη και χαμογελαστή. Κουβαλάει λίγα λίγα τα σερβίτσια φαγητού στο τραπέζι και τα τακτοποιεί).

(Τακτοποιώντας τις πετσέτες και τα μαχαιροπήρουνα) Πέντε γυναίκες θα μαζευτούμε εδώ απόψε, ντουλάπι! Πέντε φίλες απελευθερωμένες πια από τα δεσμά του φαλλοκράτη. Γιατί, μη μου πεις πως δεν κατάλαβες τόσες μέρες ότι έδωξα κι εγώ τον κολονέλο; Τον έστειλα στα τσακίδια! Άργησα να το πω το «ουστ», αλλά το είπα. Έπρεπε να είχε πάρει πόδι από Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

τότε που μου κουβάλησε την Καντέρ. Αλλά ας όψεται η τσούχτρα μου που έπεσε να με φάει ζωντανή τότε που πήγα να τον διώξω. Σύρραξη έφερε η Ηλέκτρα, εμφύλιο. Ούρλιαζε μ' όλη της τη δύναμη κι ο Ορέστης μου στεκόταν στη γωνία και έκλαιγε. Εγώ η κακιά. Αυτόν τον ρόλο μου χρέωσε. Κι άμα ήθελα, λέει, να κάνω τη ζωή μου να έφευγα εγώ, όχι ο κολονέλος. Τα θυμάσαι, ντουλάπι. Μπορούσα να κάνω αλλιώς; Με τα παιδιά μου θα τα έβαζα; Ή να τους έλεγα την αλήθεια; Στην εφηβεία ήτανε, τι να πρωτοδιαχειριστούν; Άσε που η Ηλέκτρα δεν θα με πίστευε κιόλας. Κολλημένη στον πατέρα της από την ώρα που τη γέννησα.

“Η μήπως δεν κατάλαβα, νομίζεις, πως έχεις γκόμενο;”

“Ηλέκτρα, μαζέψου!”

“Γι’ αυτό θέλεις να τον διώξεις από το σπίτι μας. Σκύλα!”

Την κοιτούσα και κρατιόμουν να μην ανοίξω το στόμα μου.

“Εσύ να φύγεις! Εσύ, κι αυτός που κρύβεις”.

(Πηγαίνει στον πάγκο της κουζίνας και παίρνει τον δίσκο με τα ποτήρια και μια πετσέτα. Αφήνει τον δίσκο στην τραπεζαρία κι αρχίζει να σκουπίζει ένα ένα τα ποτήρια, τοποθετώντας τα στο τραπέζι).

Ναι, είχα γκόμενο. Δεν το δικαιούμουν; Ήθελα να τον πληρώσω με το ίδιο νόμισμα. Καλά δεν έκανα; *(Σταματά το σκούπισμα των ποτηριών και στέκεται για λίγο σκεπτική. Είναι συνοφρωμένη. Ύστερα αρχίζει πάλι να ασχολείται με τα ποτήρια και να μιλάει στο ντουλάπι).* Μετά την αποτυχημένη απόπειρα να δολοφονήσω τον Αγαμέμνονα, η Καντέρ εξαφανίστηκε απ’ το νοσοκομείο. Την είχε φυγαδεύσει ο κολονέλος. Τότε δεν ήξερα πού. Ούτε τον ρώτησα. Να τον διώξω από το σπίτι και να πάρω διαζύγιο. Αυτό ήθελα. Όχι έτσι απλά όμως. Θα πλήρωνε πρώτα. Τις νύχτες δεν έκλεινα μάτι. Δεν ονειρευόμουν εκδίκηση πια. Την επιζητούσα. Θα τα πλήρωνε τα κρίματά του και θα τα πλήρωνε ζωντανός, όχι πεθαμένος. Έτσι, για να ’χει να θυμάται!

(Πηγαίνει στην κουζίνα και παίρνει τα τσιγάρα της από τον πάγκο. Ύστερα ανοίγει το παράθυρο, ανάβει τσιγάρο και κοιτάζει για λίγο έξω)

Τι ωραία βραδιά απόψε! Τι όμορφο φεγγάρι. Είχα ξεχάσει πως γύρω μας βασιλεύει η φύση.

(Στέκει για λίγο αμίλητη, ύστερα σβήνει το τσιγάρο και χωρίς να κλείσει το παράθυρο επιστρέφει στα ποτήρια).

Ναι, είχα γκόμενο λοιπόν. Και μου τον κουβάλησε στο σπίτι ο Αγαμέμνων. Έναν ανιψιό, γιο μακρινού ξαδέρφου που ζούσε στο εξωτερικό. Τον Αίγιστο. Αιγιστάκη τον φώναζε ο κολονέλος. Ήρθε λίγες μέρες μετά την εξαφάνιση της Καντέρ.

(Πηγαίνει στον πάγκο της κουζίνας και βάζει κρασί στο ποτήρι της. Ύστερα κάθεται στο τραπέζι της κουζίνας πίνοντας λίγο λίγο το κρασί της).

Για να υπηρετήσει τη μαμά πατρίδα ήρθε ο ανιψιός κι ο κολονέλος ήταν περήφανος για το τιμημένο σόι!

“Εμείς βγάζουμε Έλληνες στην οικογένειά μας”.

Τον κοιτούσε ο Ορέστης.

“Βλέπεις ο ξάδερφός σου; Έτσι είναι οι άντρες. Δεν ονειρεύονται να γίνουν μογιατζήδες!”

Ένα νεαρούδι ο ανιψιός. Είκοσι δύο χρονώ παλικαράκι, ίσα που είχε τελειώσει τις σπουδές του. Ο θείος του θα τον έκανε δόκιμο αξιωματικό στο στρατό. Εγώ ήμουν η θεία. Μου μιλούσε και κοκκίνιζε το Αιγιστάκη. *(Ανάβει τσιγάρο)* Κι όσο κοκκίνιζε, τόσο έφερνε και μένα το μυαλό μου σβούρες. Έννοια σου, Αγαμέμνων, και θα σε κανονίσω εγώ! Θα δεις τώρα πώς θα γίνει η θεία Ρούλα, γυναίκα θεία!

“Έχεις παλαβώσει;”, μου ‘λεγε η Ηλέκτρα. “Τι κουρέματα και τι ντυσίματα είναι αυτά;”

Ούτε που της έδινα σημασία. Είχα τα σχέδιά μου εγώ. Ο Αγαμέμνων, χαμπάρι. Και σε μαύρη να μεταμορφωνόμουν μήτε που θα μ’ έβλεπε. Το Αιγιστάκη όμως... του ‘βαζα να φάει και... την κρυφοκοίταζε τη θεία. Αλλά κι η θεία, θυμάσαι, ντουλάπι... το γέμιζε με χάρδια... μητρικά το Αιγιστάκη. Με τα μπούστα της τα ανοιχτά και με τα όλα της. Λιγωνόταν το Αιγιστάκη. Πόσο θα κρατιόταν; Απ’ το ίδιο το σκατόσογο του Αγαμέμνων δεν καταγόταν; Ε, έπεσε μέσα στα στήθια της θείας και κολύπησε!

(Σηκώνεται από τη θέση της και κλείνει το παράθυρο. Ύστερα κάθεται ξανά στο τραπέζι πίνοντας το κρασί της).

Τη στιγμή που μ’ έπιασε ο Αγαμέμνων με το Αιγιστάκη στο κρεβάτι, την είχα οργανώσει στο μυαλό μου με κάθε λεπτομέρεια. Θα γινόταν το βράδυ που ο Αγαμέμνων θα πήγαινε στη Λέσχη Αξιωματικών και θα ερχόταν στις οκτώ να φορέσει τη στολή του κολονέλου. Τα παιδιά δεν θα ήταν στο σπίτι. Έλειπαν μ’ ένα πρόγραμμα Erasmus στην Μπολόνια. Το Αιγιστάκη θα παρουσιαζόταν στη στρατιωτική του μονάδα τις επόμενες μέρες κι η θεία είχε εντολές από τον κολονέλο να το ετοιμάσει το παιδί. Να του κάνει το πλύσιμο, το σίδερο... ε, τι πειράζει; Του έκανε και το κρεβάτι. Οκτώ είχε πει ο Αγαμέμνων Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

ότι θα γυρίσει για να ντυθεί κολονέλος, οκτώ νταν ακούστηκε το κλειδί στην πόρτα και μπήκε στο σαλόνι. Εγώ γλένταγα με το Αιγιστάκη στην κρεβατοκάμαρα κι είχα την πόρτα ανοιχτή. *(Πίνει μια γουλιά κρασί κι αρχίζει να γελάει)* Ε, λοιπόν, ντουλάπι, τα μούτρα του σαν μας κοιτούσε, όσο ζω, δεν θα τα ξεχάσω. Μ' αυτά τα μούτρα με νανούριζα τα επόμενα χρόνια, όσο τον είχα ακόμη εδώ μέσα. *(Γελάει)* Όπως όπως μάζεψε τα βρακιά του το Αιγιστάκη κι εξαφανίστηκε απ' το δωμάτιο. Μη σου πω πως ακόμη κρυμμένο είναι! Εγώ ατάραχη. Θυμάσαι;

(Σηκώνεται απ' την καρέκλα και παίζει τη σκηνή που αφηγείται στο ντουλάπι).

Σηκώθηκα γυμνή απ' το κρεβάτι κι έβαλα μία καυτή σατέν μαύρη ρόμπα. Στάθηκα στον καθρέφτη κι έστρωνα τα μαλλιά μου. Ο κολονέλος με κοιτούσε στήλη άλατος. Φόρεσα την παντόφλα με την τακούνα και το γουνάκι, πέρασα από μπροστά του σαν να μην υπήρχε κι ήρθα σε σένα, ντουλάπι, να πιούμε καφέ. Στάθηκα εδώ στον πάγκο με την κούπα στο ένα χέρι και στο άλλο το τσιγάρο, και τον κοιτούσα καθώς διέσχισε τον διάδρομο από την κρεβατοκάμαρα στην κουζίνα. Στάθηκε απέναντί μου και με κάρφωσε στα μάτια, όπως κοιτάζει ο ταύρος τον ταυρομάχο. Απτόητη εγώ. Τον κοιτούσα κι έγλυφα φιλήδονα τα χείλη μου. Τον έβλεπα να προχωρά με αργό βηματισμό προς τη μεριά μου θολωμένος, έτοιμος ν' απλώσει τα χέρια του και να με πνίξει. Άφησα την κούπα στον πάγκο, άνοιξα το συρτάρι της κουζίνας που ήταν πίσω μου κι έπιασα το χασαπομάχαιρο.

“Ένα βήμα να κάνεις ακόμη και σ' έσφαξα, Αγαμέμνων!”

(Αρχίζει και γελάει). Εδώ μου έριξε το άλλο βλέμμα που με νανούριζε στο παρελθόν, όταν δεν μ' έπιανε ο ύπνος με το πρώτο. Το σκιαγμένο. Άρχισε να προχωρά πηγαίνοντας προς τα πίσω. Ο εχθρός οπισθοχωρούσε. Έφυγε αμίλητος με την ουρά κάτω από τα σκέλια ο κολονέλος. Σκιάχτηκε απ' τις φωτιές που πετούσαν τα μάτια μου. Βρήκα το Αιγιστάκη να τρέμει απ' τον φόβο του στον ξενώνα. Του 'δωσα τη βαλιτσούλα του και το έστειλα στο ξενοδοχείο, για να μην το σφάζει ο θεός. Έκλαιγε το δόλιο. Όσο για μένα; Αγκαλιά με το χασαπομάχαιρο κοιμήθηκα, ντουλάπι. Και πιστεψέ με, ύπνο ωραιότερο δεν ξανάκανα στη ζωή μου.

(Αρχίζει και γελάει πηγαίνοντας να ανοίξει ξανά το παράθυρο. Ακούγεται ο ήχος του τηλεφώνου).

«Έλα, Καντέρ... ναι, σας περιμένω... Ναι... Έλα μου!»

(Παίρνει τα πιάτα από τον πάγκο της κουζίνας κι αρχίζει να τα τακτοποιεί στην τραπεζαρία).

Η Ηλέκτρα, δεν μου μιλάει, ντουλάπι. Από την ώρα που της ανακοίνωσα ότι χωρίζω τον πατέρα της οριστικώς κι αμετακλήτως, μου γύρισε την πλάτη. Ας μη μου μιλά. Είναι Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

γυναίκα πια. Ας βρει τρόπο να το χωνέψει. Την αλήθεια πάντως δεν θα της την πω. Άμα μάθει ποιος είναι στην πραγματικότητα ο πατέρας της, θα σιχαθεί μέχρι και τον εαυτό της που τη γέννησε. Ας μισεί εμένα. Μάνα είμαι, θα το αντέξω.

(Πηγαίνει στο τραπέζι της κουζίνας και κάθεται. Γεμίζει το ποτήρι της με κρασί και πίνει μία γουλιά).

Όταν φυγάδευσε την Καντέρ απ' το νοσοκομείο, την πήγε στον γαμιστρόνα που νοίκιαζε με τους φίλους του στο κέντρο της πόλης. Εκεί τη γλένταγε, μέχρι που τη βαρέθηκε και την πάσαρε στους ομοίους του. Εκεί την κλειδωναν όλοι μαζί και την έπαιρναν πότε εναλλάξ και πότε παρέα. Ο κολονέλος την είχε κάνει, έτρωγε σ' άλλη γαμιστρόνα σκατά. Αυτό το κορίτσι μαρτύρησε. Όταν τη βαρέθηκαν οι φίλοι του Αγαμέμνων, έφυγαν και την άφησαν στα χέρια του Ευρυάδη. Μ' αυτό το ψευδώνυμο κυκλοφορούσε ο μαστροπός στην πιάτσα. Πέντε πέντε τους κουβαλούσε τους μνηστήρες κι ύστερα οι πέντε γίνανε δέκα κι οι δέκα είκοσι. Δεν χόρταινε λεφτά ο Ευρυάδης! Πουλούσε την Καντέρ όσο όσο. Τι αξία είχε; Γυναίκα ήταν, παλιογύναικο. *(Σωπαίνει για λίγο, πίνει μια γουλιά κρασί και συνεχίζει)* Και να σου πω κάτι, ντουλάπι; Αν για ένα πράγμα θέλω να είμαι περήφανη στη ζωή μου, είναι γιατί εγώ αυτό “το παλιογύναικο” το έσωσα. Της κράτησα ως γυναίκα το χέρι και την έβγαλα στο φως. Γιατί αυτή ήταν που μου τηλεφώνουσε. Εμένα σκέφτηκε σαν σανίδα σωτηρίας, τη βραδιά που τη σάπισαν στο ξύλο γιατί βαρέθηκαν να τη γλεντάνε. Εμένα, τη φόνισσα του αγέννητου παιδιού της. Την πήρα από το χέρι και ορκιστήκαμε εκδίκηση. Θα το πλήρωναν. Κράτησε για καιρό η δίκη κι ο διασυρμός της Καντέρ μέσα στις αίθουσες των δικαστηρίων. Κερί αναμμένο στο πλάι της εγώ. Ανέλαβα δράση από την πρώτη στιγμή. Ζήτησα βοήθεια από γυναίκα δικηγόρο κι ύστερα κινητοποιήσαμε κάθε δομή κακοποίησης γυναικών. Έπεισα την Καντέρ να μιλήσει κι ύστερα βρέθηκαν κι άλλες γυναίκες-θύματα του Ευρυάδη. Ξεφύτρωναν μία μία σαν τα μανιτάρια στο δικαστήριο, να μαρτυρήσουν τα μαρτύριά τους απ' αυτόν και τους άλλους εκπροσώπους του φύλου του. Τους μπουζούριασαν όλους. Μονάχα ο κολονέλος τη γλίτωσε. Εδώ δεν τα κατάφερα να του τη φέρω. Ήξερε να φυλάγεται ο δαίμονας. Τον έστειλα στα τσακίδια όμως!

(Σηκώνεται και πηγαίνει στην τραπεζαρία, για να ολοκληρώσει το στρώσιμο του τραπεζιού).

Σε λίγο θα 'ρθει η Καντέρ εδώ να γιορτάσουμε τη νίκη μας στο δικαστήριο. Θα έρθουν κι άλλες τρεις γυναίκες για τη γιορτή. Γι' αυτό βλέπεις τόσα σερβίτσια, ντουλάπι. Έχω φίλες πια, ντουλάπι, δεν είμαι μόνη. Με αποκαλούν Κλυταιμνήστρα. Μονάχα σ' εσένα επιτρέπω να με φωνάζεις Ρούλα.

(Χτυπά το κουδούνι της εξώπορτας και πηγαίνει προς την είσοδο χαρούμενη. Ακούγονται γυναικεία γέλια)

(τέλος 2^{ης} σκηνής)

Αυλαία

Σκηνή 3^η

(Ανοιξιότικο πρωινό. Η Κλυταιμνήστρα βρίσκεται στον χώρο της κουζίνας κρατώντας μία κούπα με καφέ στο χέρι της. Κοιτάζει το ρολόι της. Στον χώρο διακρίνεται μία μεγάλη βαλίτσα. Κάθεται στο τραπέζι και απολαμβάνει τον καφέ της).

Περιμένω την Καντέρ, να μου τηλεφωνήσει να κατέβω, ντουλάπι. Φεύγουμε ταξίδι στη Φλωρεντία. Δεν άφησα δεκάρα τσακιστή στα βιβλιάρια του Αγαμέμνων. Ακόμη τα ψάχνει. Τα σήκωσα όλα! Χτυπιέται στα τηλέφωνα, μα ούτε που με νοιάζει. Έχει πεθάνει πια ο Αγαμέμνων για μένα. Το μυαλό μου δεν διαβάζει πια τα εισερχόμενα του κολονέλου. Τον σκότωσε και ησύχασα. Τώρα θα μου πεις, ντουλάπι, σιγά και τι έπαθε το παχύδερμο! Ποιος ξέρει πού κοπροσκυλεύει ο ζωντοχήρος! Μήτε που με νοιάζει, ντουλάπι. Μπετόν αρμέ το μυαλό της Κλυταιμνήστρας πια σ' ό,τι αφορά τον κολονέλο. Είναι χαρούμενος; Υποφέρει; Μετάνιωσε; Δεν με νοιάζει. Ο Αγαμέμνων πέθανε, κι εγώ συνεχίζω τη ζωή μου. Για την ώρα θα πάρω τη φίλη μου να πάμε στον Ορέστη. Κι από κει βλέπουμε. Η Ηλέκτρα ακόμη δεν μου μιλά. Με πονάει, αλλά εγώ θα πάω παρακάτω. Το οφείλω στη Ρούλα και στον αγώνα της να γίνει Κλυταιμνήστρα. Θα πάρω την Καντέρ μαζί μου, να ταξιδέψουμε τώρα που μάθαμε πως μπορούμε να γελάμε ξανά. Θυμήθηκα σιγά σιγά την παλιά μου ελευθερία κι έδωσα μια υπόσχεση στην Κλυταιμνήστρα: ποτέ ξανά και σε κανέναν δεν πρόκειται να χαριστώ.

“Ποτέ μου δεν γνώρισα τι σημαίνει ελευθερία, Κλυταιμνήστρα”. Αυτό μου είπε η Καντέρ. “Πάντοτε ο πατέρας μου αποφάσιζε για μένα. Ποτέ δεν ήμουν ελεύθερη να αποφασίσω για τη μοίρα μου, για τις επιλογές μου. Ένα εμπόρευμα ήμουν, γιατί γεννήθηκα γυναίκα. Ένα ανταλλακτικό προϊόν που ο πατέρας μου αντάλλαξε με χρήματα, πουλώντας με στον Αγαμέμνονα. Η μοίρα της γυναίκας στα δικά μου μέρη είναι να ζει σαν δούλα. Να μην μπορεί ν' αποφασίσει για τίποτα, ούτε καν ν' αυτοκτονήσει. Όταν σου τσακίζουν τα κόκκαλα από την ώρα που γεννιέσαι γυναίκα, μαραίνεσαι πριν καν ανθίσεις. Μαραζώνεις

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

και μαθαίνεις να ταπεινώνεσαι. Όταν έμεινα έγκυος δεν ήξερα αν πρέπει να χαρώ ή να κλάψω. Την έβλεπα τη μοίρα του παιδιού μου αν γεννιότανε κορίτσι, τη μάντευα. Γι' αυτό και δεν θρήνησα, όταν μου το πήρες. Καντέρ σημαίνει μοίρα στα τουρκικά, Κλυταιμνήστρα. Κι η μοίρα της γυναίκας είναι η σιωπή. Εσύ όμως μ' έμαθες να μιλάω”.

“Κι εγώ μαζί σου το ίδιο έμαθα, Καντέρ. Μαζί μάθαμε να μιλάμε. Τέρμα η σιωπή όμως πια. Τι λες; Φεύγουμε;”

(Χτυπά το τηλέφωνό της).

«Κατεβαίνω σε λίγο, Καντέρ».

(Η Κλυταιμνήστρα σηκώνεται και πλένει την κούπα της στον νεροχύτη. Ύστερα τη σκουπίζει με μια πετσέτα και την τοποθετεί στο ντουλάπι. Με το ένα της χέρι χαϊδεύει το ντουλάπι και μένει για λίγο σκεφτική. Ύστερα παίρνει τη βαλίτσα της και κατευθύνεται προς την πόρτα της εισόδου. Κοντοστέκεται για λίγο και κοιτάζει το σπίτι της. Χαμογελά πικρά. Ανοίγει την πόρτα και βγαίνει. Ακούγεται ο ήχος του κλειδιού που κλειδώνει την πόρτα).

Αυλαία

(Τέλος)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Alexiou, M. 1974. *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge.

Barthes, R. 1988. *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφρ., Σπανός, Γ., Αθήνα: Πλέθρον.

Compagnon, A. 2003. *Ο Δαίμων της Θεωρίας. Λογοτεχνία και κοινή λογική*, μτφρ., Λαμπρόπουλος, Α., επιμ. Τζούμα, Α., Αθήνα: Μεταίχμιο.

Daube, B. 1939. *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon*, Zurich – Leipzig.

Denniston J.D.–Page, D. 1957. *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford.

Dodds, R.E. 1973. “Morals and Politics in the Oresteia”, στο: Dodds, E.R., *The Ancient Concept of Progress*, Oxford, 45-64.

Eco, U. 1981. *The role of the Reader*, London, Hutchinson.

Foley, H.P. 2001. *Female acts in Greek tragedy*, Princeton.

Fraenkel, E. 1950. *Aeschylus' Agamemnon*, Vol. III, Oxford, 1056-1673.

Genette, G. 1982. *Palimpsestes. La Litterature au Second Degré*, Paris: Seuil.

Goheen, R.F. “Aspects of dramatic symbolism”, στο: *AJPh* 76, 113-137.

Goldhill, S. 1984. *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge.

Goward, B. 2005. *Aeschylus: Agamemnon*, Duckworth, London.

Halliwell, S. 1997. “Between public and private: Tragedy and Athenian experience of rhetoric,” στο: *Pelling* (ed.), 121–41.

Heedlam, W. 1910. *Agamemnon of Aeschylus with Verse Translation, Introduction and Notes*, Cambridge.

Holub, R. 2004. *Θεωρία της πρόσληψης: μία κριτική εισαγωγή*, μτφρ., Τσακοπούλου, Κ., Αθήνα: Μεταίχμιο.

Iser, W. 1991α. «Ανθρωπολογική απολογία της λογοτεχνίας»: «Συζήτηση με τον Wolfgang Iser», *Λόγου χάριν* 2, 25-36, μτφρ. Πεχλιβάνος, Μ., Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Iser, W. 1991β. «Αντί εισαγωγής στο Συνειδησιακό βίωμα της ανάγνωσης», στο Henry, J., *Η εικόνα στο χαλί και τέσσερα δοκίμια των W. Iser, T. Todorov, Shlomith Rimmon και J. Hillis Miller*, μτφρ. νουβέλας Ισχυρίδου, Π., επιλογή και μτφρ. δοκιμίων Παπαδόπουλος, Κ., Αθήνα: Άγρα, 49-162.

Iser, W. 1994. *Der Akt des Lesens: Theorie aesthetischer Wirkung*, Fink, Munchen.

Iser, W. 2000. «Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη», στο: Λεοντσίνη, Μ. (επιμ.), *Όψεις της Ανάγνωσης*, μτφρ. Αθανασίου, Κ. και Σιατίτσας, Φ., Αθήνα: Νήσος, 195-211.

Jenny, L. 1976. “La stratégie de la forme”, στο: *Poétique*, 27, 258-281, Paris: Seuil.

Jenny, L. 1996. «Η στρατηγική της μορφής», μτφρ. Καρπούζου, Π., στο: *Άλως* 3-4, 69-103.

Kristeva, J. 1969. *Σημειωτική. Recherches pour unesémanalyse*, Παρίσι, Seuil.

Lebeck, A. 1971. *The Oresteia: A Study in Language and Structure*, Washington D.C.

Lesky, A. 2010. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τ. Α., Αθήνα: ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ.

McCLure, L. 1999. *Spoken like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton.

Murray, G. 1947. *Greek Studies*, Oxford.

Prayer, E.R. 2015. Text/Texts: “Interrogating Julia Kristeva’s Concept of Intertextuality”, *Ars Artium: An International Peer Reviewed-Cum-Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences*, 3, 77-80.

Ricardou, J. 1971. *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil.

Riffaterre, M. 1980. “Syllepsis”, στο: *Critical Inquiry* 6, 625-638.

Riffaterre, M. 1990. “Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive” στο: *Intertextuality: Theories and Practices*, επιμ. Worton, M. / Still, J., Manchester and New York: Manchester University Press, 56-78.

Romilly, J. D. 1997. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ., Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, Μ., Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Sartre J. P. 1971. *Τι είναι η Λογοτεχνία*, μτφρ., Αθανασίου, Μ., Αθήνα: Πλανήτης.

Seaford, R. 2003. *Ανταπόδοση και τελετουργία*, μτφρ., Λιάπης, Β., Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Shamanidi, S. 2015. «Μεταμορφώσεις της Κλυταιμνήστρας (Γ. Σεφέρης – Γ. Ρίτσος – Ι. Καμπανέλλης)» στο: *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία: Ε’ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, τ.Δ’, επιμ. Δημάδης, Κ., Ανακτήθηκε στις 11/3/2023 από: https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/shamanidi_sophie.pdf.*

Smith, G. 1993. «Ode to Heroine: Marguerite Yourcenar's Dramatic Voice», στο: *Women in French Association*, Vol.1: 13 – 20.

Stewart, S. 1980. «The pickpocket: a study in tradition and allusion», στο: *MLN*, 95, 1127-1154.

Taplin, O. 1988. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, Αθήνα: Παπαδήμας.

Thalmann, W. G. 1985. “Speech and Silence in the Oresteia 2”, στο: *Phoenix* 39.3, 221–37.

Thomson, G. 1954. *Αισχύλος και Αθήνα*, τ.ΙΙ, Αθήνα: Ορίζοντες.

Thomson, G. 1966., *The Oresteia of Aeschylus with an Introduction and Commentary, in Which Is Included the Work of the Late Walter Headlam*, I, II, Amsterdam, Prague.

Yourcenar, M. 1981. *Φωτιές*, μτφρ. Χατζηνικολή, Ι., Αθήνα: Χατζηνικολή.

Vernant, J.P. – Naquet, V.P. 1974. *Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: Κέδρος.

Worton, M./Still, J. 1990. «Εισαγωγή» στο: *Intertextuality: Theories and Practices*, επιμ. Worton, M./Still, J. Manchester and New York: Manchester University Press.

Αισχύλος. 2016. *ΟΡΕΣΤΕΙΑ, Αγαμέμνων, Χορηφόροι, Ευμενίδες*, μτφρ., Μύρης, Κ. Χ., 7^η Έκδοση, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον Εστίας.

Αριστοτέλης. 1995. *Περί Ποιητικής*, εισαγωγή-σχόλια Συκουτρή Ι., Αθήνα: Εστία.

Γκίνη, Ε. 2009. «Ιάκωβος Καμπανέλλης – Μαργκερίτ Γιουρσενάρ – Έντγκαρ Τσία: Στη σκιά της διακειμενικότητας», στο: *Ανακοίνωση στο XIV Συνέδριο της Διεθνούς Ένωσης Λατινοαμερικάνικων και Ελληνικών Σπουδών (FIEALC)/ XIV Congreso de la Federacion Internacional de Estudios Sobre America Latina y el Caribe*, Αθήνα.

Γραμματάς, Θ. 1993. «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο: Καμπανέλης, Ι. 1994. *ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΜΟΣ ΣΤ΄*, Αθήνα: Κέδρος.

Δημητρούλια, Ξ. / Κεντρωτής, Γ. 2015. «Κείμενο - συγκείμενο – διακείμενο». [Κεφάλαιο Συγγράμματος] : *Λογοτεχνική μετάφραση - θεωρία και πράξη*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, κεφ. 2, Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/5253>.

Δημοσθένης. 1994. *Κατ' Αριστοκράτους*, Αθήνα: Κάκτος.

Εξάρχου, Κ. 2000. «Ημέρες κρίσεως των θεατρικών προσώπων στα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, Αόρατος θίασος, Δείπνος και Μια συνάντηση κάπου αλλού», στο: *Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση* [Πετρούνια, Χ. - Σάββαρη, Λ. - Βουλγαρίδου, Ε.] (επιμ.), Έκδοση Πολύτιμης Ύλης. *Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990: Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου: αφιερωμένο στη μνήμη του Αλέξη Σεβαστάκη*, Αθήνα, 105-113.

Ζιώγας, Β. 1990. «Ο αρχαίος μύθος ως διαχρονικός κώδικας ήθους», στο: *Φιλοκτήτης*, Αθήνα: Ερμής, 69.

Ήγκλετον, Τ. 1996. *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφρ., Μαυρωνάς, Μ., εισ.- θεώρηση μτφρ., Τζιόβας, Δ., Αθήνα: Οδυσσέας.

Θέμελης Γ. 1954. *Ορέστεια Αισχύλου*, Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

Θωμαδάκη, Μ. 1993. *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα: Δόμος.

Θωμαδάκη, Μ. 2010. *Φωτοσκιάσεις των Αρχετύπων: Αναζητώντας το τελικό αίτιο στην Τέχνη και στο Θέατρο*, Αθήνα: Leader Books.

Κακριδής, Ι. Θ. 1987. *Ελληνική Μυθολογία. Τρωικός Πόλεμος*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Καλογεροπούλου, Π. 2018. *Διδακτορική Διατριβή: «Μονόλογοι της Κλυταιμνήστρας στη Γαλλία του 20^{ου} και του 21^{ου} αιώνα: νέες μορφές του τραγικού: από τον θεσμό της Πόλης στη συγκρότηση του Προσώπου»*, Ανακτήθηκε στις 16/3/2023 από: Αρχείο διδακτορικών διατριβών: <https://www.didaktorika.gr> .

Καμπανέλης, Ι. 1994. *ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΜΟΣ ΣΤ'*, Αθήνα: Κέδρος.

Κοταμανίδου, Ε. 2004. «Κλυταιμνήστρας Δίκαιον: Σύγχρονες συντεταγμένες της διακειμενικότητας του μύθου», στο: *Θεατρογραφίες*, τχ. 12, 42-50.

Κράιας, Γ. 2023. «Η εξέλιξη τοῦ τραγικοῦ ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο στὸν Σαίξπηρ: Μιὰ διακειμενικὴ προσέγγιση τῶν *Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας* καὶ τοῦ *Μακμπέθ*», στο: *Παράβασις* 17-18/2, 19-42.

Λαδογιάννη, Γ. 2011. *Ο Τόπος του δράματος: Μελέτες για την ελληνική δραματουργία του 19ου και 20ου αιώνα*, Αθήνα: Παπαζήσης.

Μήτα, Δ. *Μορφές και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας*, Ανακτήθηκε στις 11/3/23 από: https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page_269.html .

Μισοπολινού, Α. 2015. «Η Κλυταιμνήστρα του Καμπανέλλη: μια παράλληλη ανάγνωση του διαχρονικού συμβόλου»: *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ανακτήθηκε στις 30/12/2022 από: <http://www.theaterst.upatras.gr/wp-content/uploads/2015/11> .

Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου, Χ. 2003. *Πτυχές του Ευρωπαϊκού Δράματος*, Αθήνα: Επτάλοφος.

Μπαρτ, Ρ. 1979. *Μυθολογίες*, Αθήνα: Κέδρος.

Μπαχτίν, Μ. 1980. *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Σπανός, Γ. Αθήνα: Πλέθρον.
Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Μπονάρ, Α. 1985. *Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός. Ι. Από την Ιλιάδα στον Παρθενώνα*, μτφρ., Θουβιδόπουλος, Δ., Αθήνα: Θεμέλιο.

Ντίνου, Μ. Ζ. 2008. *Διδακτορική Διατριβή*: «Η διαχρονική πορεία του αρχαίου ελληνικού μύθου στο θέατρο: από το κείμενο στη “Νέα Κειμενική Σκηνή”», Ανακτήθηκε στις 16/3/2023 από το Αρχείο διδακτορικών διατριβών: <https://www.didaktorika.gr>.

Ξάνθος, Θ. 2021. *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Ο Δείπνος Η Διακειμενικότητα, οι χαρακτήρες, το μεταθέατρο και η ετεροτοπία στο Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο του Καμπανέλλη*, Ανακτήθηκε στις 11/3/23 από:

https://www.researchgate.net/publication/356961621_Iakobos_Kampanelles_O_Deipnos_E_Diakeimenikoteta_oi_charakteres_to_metatheatro_kai_e_eterotopia_sto_Synchrono_Elliniko_Theatro_tou_Kampanelle.

Όμηρος. 1992. *Ιλιάδα*, Αθήνα: Κάκτος.

Όμηρος. 1992. *Οδύσσεια*, Αθήνα: Κάκτος.

Παπαδόπουλος, Γ. 1999. *Διά παιδαγωγίας κοινωνιών αποτραγικοποιήσεις*, Αθήνα: Εντός.

Παπανδρέου, Ν. 1994. «Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο» στο: Καμπανέλης, Ι. 1994. *ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΜΟΣ ΣΤ'*, Αθήνα: Κέδρος.

Παυσανίας. 2001. *Ελλάδος Περιήγησις, Αττικά*, Αθήνα: Κάκτος.

Πεφάνης, Γ. 2009. «Αναζητώντας το μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο (Ερωτήματα και υποθέσεις σχετικά με την αρχαιομυθη ελληνική δραματουργία από τη μεταπολίτευση μέχρι σήμερα)», στο: Πυλαρινός, Θεοδόσης (επιμ.), *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία*, Πρακτικά Συνεδρίου, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Ιστορίας, Κέρκυρα, 217-234.

Πεφάνης, Γ. Π. 2010. «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωική ανάγνωση της θεατρικής σκηνής», στο: *Παράβασις 10*, 237-256.

Πεφάνης, Γ. Π. 2013. «Ο χώρος και ο χρόνος του φαντάσματος. Μία φαινομενολογική προσέγγιση της ξενότητας στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», στο: *Παράβασις 11*, 189-204.

Πίνδαρος, 1994. *Πυθιόνικοι*, Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη.

Πλάτωνας. 1975. *Πολιτεία, Β, 17*, μτφρ., Παπαθεοδώρου Α. – Παππά Φ., Αθήνα: Πάπυρος.

Πολίτης, Δ. 2003. *Διδακτορική Διατριβή: «Ποίηση για Παιδιά του Η. Τανταλίδη, του Γ. Βιζυηνού και του Α. Πάλλη: Θεωρητικές διαπιστώσεις και διδακτικές προεκτάσεις»*, Ανακτήθηκε στις 16/03/2023 από: Αρχείο διδακτορικών διατριβών: <https://www.didaktorika.gr> .

Πουρκός, Α. Μ. 2016. *Προοπτικές και όρια στον Μιχαήλ Μπαχτίν*, επιμ. – εισ. Πουρκός, Α. Μ., Πάτρα: OPPORTUNA.

Πρόκλος. *Χρηστομαθίας γραμματικής εκλογαί*, Φωτ. Βιβλ. κώδ. 239.318 sqq.

Σακελλαροπούλου, Φ. 2008. «Γράμμα στον Ορέστη και Ο δείπνος του Ι. Καμπανέλλη», στο: *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο – μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα*, Αθήνα: Αιγόκερως, 121-176.

Σιαφλέκης, Ζ.Ι. 1989. «Επίδραση και Διακειμενικότητα στη συγκριτική έρευνα της λογοτεχνίας», στο: *Σύγκριση Ι*, 15-20.

Σιαφλέκης, Ζ.Ι. 2005. *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα: Gutenberg.

Σιβετίδου, Α. 2013. *Το σύγχρονο δράμα: Ο λόγος της σιωπής*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Στησίχορος. 2001. «Ορέστεια», στο: *Λυρικοί ποιητές*, Αθήνα: Κάκτος.

Συνοδινού, Κ. 2015. «Η προσωπική αίσθηση του χρόνου της Κλυταιμνήστρας στον *Αγαμέμνονα του Αισχύλου*» στο: *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου θεατρολογικού Συνεδρίου, Επιμ. Κυριακός, Κ., Πάτρα, 433-443.

Τζιόβας, Δ. 1983. «Η έννοια του αναγνώστη στη θεωρία της Λογοτεχνίας»: στο: *Ο Πολίτης* 62, Αθήνα, 78-87.

Τζιόβας, Δ. 2000. «Επίμετρο: Η αισθητική της άλλης φωνής και η άρνηση της τελεολογίας», *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ., Ιωαννίδου, Α., επιμ. Χατζηβασιλείου, Β., Αθήνα: Πόλις.

Τζιόβας, Δ. 2003. *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Τζούμα, Α. 2005. *Ερμηνευτική: από τη βεβαιότητα στην υποψία*, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Τσιαμπάση, Φ. 2012. *Διδακτορική Διατριβή: «Η αναγνωστική διαδικασία υπό το πρίσμα της θεωρίας της Αισθητικής Ανταπόκρισης στο σύγχρονο ελληνικό εξελικτικό μυθιστόρημα (Bildungsroman) της Λογοτεχνίας για Παιδιά και Νέους»*, Ανακτήθηκε στις 30/1/2023 από: Αρχείο διδακτορικών διατριβών: <https://www.didaktorika.gr> .

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία