کنت مک‌کینون

تراژدی یونانی در فیلم

ترجمه‌ی علی‌اکبر علیزاد

یادداشت مترجم: در کتاب «تراژدی یونانی در فیلم» کنت مک‌کینون اساساً به مسئله‌ی تبدیل تراژدی یونانی به فیلم می‌پردازد. ظاهراً، اغلب فیلمسازانی که قصد دارند تراژدی یونانی را به فیلم تبدیل کنند با مشکلات و مسایل عدیده‌ای روبرو هستند، به‌ویژه مشکل مخالفت نظری با فیلم کردن آثاری که برای اجرای تئاتری طرح ریزی شده‌اند؛ اما همیشه چنین به نظر می‌رسد که این مشکلات هنگام تبدیل تراژدی یونانی به فیلم تشدید می‌شوند. چرا که در اینجا ما به خصوص با مسئله‌ی تبدیل و ترجمه‌ی آثاری تشریفاتی و صورتی (Formal)، یعنی آثاری مبتنی بر عرف های قراردادی سر و کار داریم، آثاری که باید در بطن رسانه ای طرح ریزی شوند که اساساً، به طور سنتی، رئالیسم را مزیت و ویژگی خود به شمار می‌آورد.[1] با این همه و به رغم مشکلات و مسایل فراوان، فیلمسازان معروف و صاحب سبکی نظیر پی‌یر پائولو پازولینی، مایکل کاکویانیس، لیلیانا کاوانی، ژول داسّن، و میکلوش یانچو خود را موظف ساخته‌اند که این تراژدی ها را به فیلم تبدیل کنند. مک‌کینون، در مقدمه‌ی کتاب توضیح می‌دهد که مسئله‌ی ترس از چیزی که سینما یا تراژدی کهن را ناسازگار و مغایر با هم می‌سازد، از این مسئله که این آثار چگونه به فیلم تبدیل شده‌اند کمتر جالب است. بدین ترتیب برای مک‌کینون، بررسی رویکردهای مربوط به فیلم کردن تراژدی های یونانی، و بررسی سلسله تدابیری که برای تبدیل یک فرهنگ باستانی به فرهنگ مدرن اتخاذ شده است، و در نهایت بررسی مشکلات و مسایلی که به خصوص هنگام فیلم کردن آنچه که در ابتدا نوعی هنر عالی به شمار می‌آید ولی بعداً هنری مردمی درنظر گرفته می‌شود، مهم‌تر از بقیه‌ی مسایل است.

کتاب «تراژدی یونانی در فیلم»، تحلیلی مهم و قابل تأمل درمورد برنامه‌ی تبدیل تراژدی یونانی به فیلم است. مک‌کینون، علاوه بر پیش کشیدن مباحث نظری مهمی چون رابطه سینما و تئاتر و مشکلات خاص تبدیل تراژدی یونانی به فیلم، تقریباً تمامی فیلم های ساخته شده براساس تراژدی های یونانی را تحلیل می‌کند. در بخش زیر تحلیل او درمورد فیلم «الکترا» اثر مایکل کاکویانیس آورده می‌شود.

تریلوژی کاکویانیس براساس آثار اوریپیدس

مایکل کاکویانیس سه تراژدی *اوریپیدس* را به فیلم برگردانده است. فیلم «الکترا» (۱۹۶۱) و «زنان تروا» (۱۹۷۱) بر مبنای نمایشنامه هایی با همین عنوان از *اوریپیدس*، ساخته شده‌اند، درحالی که فیلم «ایفی ژنیا»ی او (۱۹۷۶) بر مبنای نمایشنامه‌ی «ایفی ژنیا در آئولیس» (Iphigenia in Aulis) اوریپیدس است. از سال ۱۹۶۲ به بعد بود که توجه *کاکویانیس* به ساختن یک تریلوژی براساس تراژدی های یونانی جلب شد، اگرچه در آن لحظه به جای نمایشنامه‌ی «زنان تروا»، نمایشنامه‌ی «اورستس» درنظر گرفته شده بود. هر سه فیلم، با کامل شدن آنها از سال ۱۹۷۶، در فصل فیلم تئاتر ملی در روز ۶و۷ ژوئن سال ۱۹۸۱، برخلاف ترتیبی که ساخته شده بودند، و به وضوح، به خاطر [حفظ] پیوستگی روایی به نمایش درآمدند. نمایشنامه‌ی «ایفی ژنیا» به مسئله‌ی درگیری آگاممنون، کلی تم نسترا و دخترشان، ایفی ژنیا، هنگام سفر دریایی لشکر یونان به تروا برای شروع جنگ می‌پردازد. نمایشنامه‌ی «زنان تروا»، داستان رنج زنان قربانی جنگ، آن هم بلافاصله بعد از شکست تروا را نقل می‌کند. نمایشنامه‌ی «الکترا»، داستان انتقام گیری اورستس و الکترا از جنایت مادرشان، کلی تم نسترا، و همسر جدیدش، ایجیستوس است؛ انتقامی که به خاطر قتل پدرشان، آگاممنون، بعد از بازگشت پیروزمندانه‌ی وی از تروا صورت می‌گیرد.

این که *کاکویانیس* (به جای ساختن سه فیلم جداگانه براساس تراژدی های یونانی) یک تریلوژی ساخته است، جای شک دارد. به رغم این که نمایشنامه‌ی «زنان تروا» آخرین نمایشنامه از یک تریلوژی (کاملاً جدا) است، نمایشنامه های *اوریپیدس* مطمئناً به عنوان تریلوژی نوشته نشده بودند. اگرچه هرکدام از این نمایشنامه ها با رویدادهایی درمورد جنگ تروا و یا رویدادهای ناشی از آن سر و کار دارد، امکان داشت که همان وقایع یا شخصیت ها را به شیوه‌ای کاملاً متفاوت از نمایشنامه های مختلف *اوریپیدس* پرداخت کرد. افزون بر این میان این سه فیلم تفاوت های آشکاری به چشم می خورد. فیلم «الکترا» سیاه و سفید است و دو فیلم دیگر رنگی؛ فیلم «زنان تروا» به زبان انگلیسی ست، و دو فیلم دیگر به زبان یونانی مدرن؛ نقش کلی تم نسترا توسط دو بازیگر مختلف بازی می شود: *آلکا کاتسلی* در «الکترا»، و *ایرنه پاپاس* در «ایفی ژنیا». مهم تر از این، بسط پرسش فلسفی در این فیلم ها به آسانی قابل تشخیص نیست، یعنی به همان صورت که در تریلوژی اینگار برگمان، «همچون در یک آینه» (۱۹۶۱)، «نور زمستانی» (۱۹۶۲)، و «سکوت» (۱۹۶۳) به چشم می خورد، و در آن، مسئله‌ی ارتباط خدا با بشر، عامل ایجاد پیوند میان سه فیلمی ست که به ندرت از روایت یا شخصیت [مشابه] استفاده کرده‌اند.

... [در بررسی فعلی] بیشترین توجه معطوف این پرسش است که آیا این سه فیلم به سبک *اوریپیدس* است یا نه. چرا که *کاکویانیس* هربار آثار همین نویسنده را [برای اقتباس] برگزیده است. بنابراین مقایسه‌ی این آثار با نمایشنامه های اصلی

اوریپیدس تقریباً ضروری ست. بررسی اختلافات در نحوه ی پرداخت این آثار میان *اوریپیدس* و *کاکویانیس* می تواند سنجش این ادعا را که دو فیلم آخری تریلوژی کاکویانیس ـ «الکترا» و «ایفی ژنیا» ـ هنوز تا حد زیادی بهترین فیلم های ساخته شده براساس تراژدی های یونانی هستند، فراهم آورد.[2]

«الکترا» (۱۹۶۱)

کاکویانیس با استفاده از شهر و محل باستانی میسنا (Mycenae) برای بخش پرولوگ فیلمش، کنش فیلم را در دنیای واقعی قرار می دهد، و از مابقی کنش در نواحی روستایی خارج از جاده ی آتن و سونیون (Sounion) فیلمبرداری می کند. *کاکویانیس* با ضبط فیلم به شیوه ای کاملاً متفاوت از دنیای تئاتر (برخلاف کار *فیلیپ ساویل*) و با اجتناب از به کارگیری هر گونه امکانات استودیویی (برخلاف کار *تزاولاس* در همان سال)، به یک مفهوم فیلمی [با حال و هوای] واقعگرایانه می سازد، ولی در همان زمان این رئالیسم هرگز آمیخته به ناتورالیسم نمی شود، چرا که [سبک] فیلم اغلب بسیار شسته و رُفته است.

این امر خصوصاً درمورد پرولوگ فیلم که از بعضی دستمایه های درونی اما عمدتاً خارج از [چارچوب] نمایشنامه اصلی یونانی مایه گرفته است، صدق می کند، جایی که مونتاژ بدون کلام رویدادها، که یادآور سبک *آیزنشتاین* است (به خصوص تاثیر «ایوان مخوف» [۴۶ ـ ۱۹۴۲] در اینجا چشمگیر است)، اطلاعاتی را پیرامون قتل آگاممنون به دست کلی تم نسترا (*آله کا کاتسلی*) و ایجیستوس (*فوئبوس رازیز*) و شکل گیری میل الکترا (*ایرنه پاپاس*) به انتقام فراهم می آورد. کلی تم نسترا از همان ابتدا به یک بازوی جواهرنشان تنزل پیدا می کند، به نحوی که حضور او اندکی پیش از کشته شدنش با آرایش غلیظ و جامه های بلند فاخر کمتر مایه ی تعجب است. او همان زن مغرور و سطحی همیشگی ست. با شروع سکانس ها، *کاکویانیس* روشش را به عنوان روشی مجازی (Synecdochic)، تلمیحی (allusiv) و استعاری (metaphorical) بنا می نهد.

حتی در نواحی روستایی، همسرایان مفاهیم چندگانه ی خود را از دست نمی دهند. آواز همسرایی یک ترانه ی مدرن (ساخته ی میکیس *تئودراکیس*) دامنه ی تپه را هنگام گذر مرد روستایی و الکترا پر می کند. زنانی روستایی نیز به اتفاق همسرایی می کنند، ولی حتی زمانی که آنها به طور ساده صحبت می کنند و یا [به صحبت های دیگران] گوش می دهند، آشکالی که به خود می گیرند، استیلیزه، غالباً متقارن و معمولاً به سبکی پرداخت شده است که آنها را از مردان و زنانی که گاهی اوقات در لحظه های کلیدی مشاهده می شوند جدا می کند (مثلاً در جشن شراب، جایی که اورستس (*یانیس فرتیس*) و پیلادیس، بعد از عمل مادرکشی، با ایجیستوس مواجه می شوند). همسرایان محرم راز الکترا هستند، و حتی زمانی که اورستس از قتل سخن می گویند، کاملاً مورد اطمینان قرار می گیرند.

از تصاویر و صداهای طبیعی نیز کمتر در فیلم استفاده می شود. وقتی آگاممنون می میرد صدای تندر شنیده می شود، درحالی که هنگام قتل کلی تم نسترا طوفانی ناگهانی شروع به وزیدن می کند. نور سپیده دم بعد از قتل ایجیستوس، صرفاً نوعی تعمیم نوری آزادی ست که به وسیله ی مشعل هایی که در تاریکی شب روشن شده اند علامت داده می شود. بنابراین، هیچ گونه کوششی برای پنهان ساختن وجه تشریفاتی (Formality) تراژدی کهن صورت نمی گیرد، فقط، گاه و بیگاه این جنبه ی فیلم نسبتاً ملایم و تعدیل می شود. برای مخاطب امروزی، پذیرش آواز کارگران در مزارع دشوار نیست. آیین جنایت ها به منظور [ایجاد] واکنشی آیینی شده فراخوانده می شود، دقیقاً همچون مراسم احترام باکوس که علت دسته بندی ها و رقص های ساختگی جشن شراب را «شرح» می دهد. بنابراین، حتی لحظاتی وجود دارد که آمیختگی نواحی روستایی اصیل و زنان روستایی نیمه اصیل همسرا، تاثیرات ناهمگون و آزاردهنده ای را موجب می شود. دوستان روستایی الکترا با آرایشی متحرك که گونه ای از بازی راگبی (ragby) را به ذهن متبادر می کند، از وی پشتیبانی می کنند. (برحسب اتفاق، جالب است که نمایشنامه ی اصلی نیازمند چنین سبک پردازی ای نیست. در نمایشنامه، زنان، به سادگی هنگام برخورد با بیگانگان متفرق می شوند.)[3] به جز صحنه های آب آوردن [از چشمه]، آوازخوانی، و رقص، شیوه ای که زنان روستایی به عنوان یک گروه عمل می کنند، [البته] جدای از کوششی که از طریق نمای درشت برای تشخص بخشیدن به آنها شده است، و به عنوان جمعی که ظاهراً هدف یگانه شان حمایت از الکتراست، فقدان حس زندگی برای آنها را مشکل می توان در فیلمی که [قصد دارد] ناحیه روستایی اش را فقط از طریق مهارت کافی در شخم زدن و برداشت کردن باورپذیر کند، از میان برد.

ظاهراً فیلم *کاکویانیس*، به رغم بعضی مشکلات، برای بسیاری از منتقدین اجرایی بسیار موثر از تراژدی یونانی ست، به خصوص آن دسته از منتقدینی که به نوعی تلقی عام از تراژدی با مناسبات ارسطویی شکل بخشیده اند. آن طور که در فیلم مشخص است، نمایشنامه ی *اوریپیدس* تشریفاتی تر (Formal) از هر تراژدی دیگری ست که «احتمال» (Probability) و «ضرورت» (necessity) را برای ایجاد نوعی نقطه ی اوج عاطفی در تماشاگر به هم می آمیزد ـ نوعی کلیت ارگانیک که برای نیل به کاتارسیس طراحی شده است. [اما] تناقض این است که ظاهراً *کاکویانیس* نمایشنامه ی شگفت انگیز *اوریپیدس* را آشکارا تراژیک تر از آنچه که نمایشنامه ی اصلی می توانست باشد پرداخت کرده است، و فیلمی ساخته است که بیشتر به تراژدی یونان باستان، [تراژدی به سبک اشیل و سوفوکلس] نزدیک است تا «الکترای» *اوریپیدس*.

اولین اجرای نمایشنامه ی «الکترا»ی اوریپیدس باید به طرزی تکان دهنده شروع شده باشد. ساختمان «اسکنه» (Skene) که به طور سنتی، حتی در محیط ساحلی نمایشنامه ی «فیلوکتتس» و شخصیتهای شریف آن با قسمت های جلوی کاخ در ارتباط بود، اینجا [در نمایشنامه ی «الکترا»] یک کلبه ی روستایی را در

کناره های مرزی شهر آرگوس به نمایش می گذاشت. علاوه بر این، پرولوگ که به کرات از سوی یک خدا یا خدایان ادا می شد، اینجا توسط یک مالک روستایی ادا می شود. با این که اطلاعاتی که وی در اختیار می گذارد از عینیت سنتی پرولوگ برخوردار است، حقیقت این است که او گوینده ای ست که باید به طور قطع، عمل کاهش رویدادهای بازگشت به خانه ی آگاممنون، قتل او و سرسختی فرزندان خانواده ی سلطنتی درمورد جلوس ایجیستوس را به عهده بگیرد ـ ترفندی که می تواند نشانگر علاقه ی اوریپیدس به خلق گونه ای جدید از درام باشد، آن هم پیش از آن که نامی بر آن اطلاق شود،[۴] یا بیانگر این نکته است که نیازی نیست تراژدی از تجربه ی واقعیت های بشری محروم شود.[۵] با محول کردن حجم نقش اطلاعاتی به دوربین و نه به مرد روستایی در سکانس های آغازین فیلم *کاکویانیس*، مرکز ثقل توجه به خاندان سلطنتی در زمینه ی مرسومش بازمی گردد، و با درنظر گرفتن این حقیقت که یک دوره ی زمانی گذر از کاخ به کلبه ی روستایی وجود دارد، احساس شوك ایجاد شده به وسیله ی نمایشنامه از میان می رود.

با این وجود، تفاوت های میان دو «الکترا»، [الکترای *اوریپیدس* و *کاکویانیس*] ساختاری تر از این است. با وجود این که ویژگی ضدقهرمانی و ناهمگون نمایشنامه ی اصلی بسیار برجسته است، این امر تقریباً به طور کامل در فیلم از بین می رود. روشن است که ناله های برخاسته از حالت تاسف الکترا برای خویش، با حذف چنین انگیزه هایی که آب آوردن او را به عنوان «توهین مستقیم به ایجیستوس»[۶] معرفی می کند تغییر پیدا کرده است، و با رفتار بدون تغییر الکترا با مرد روستایی و با وارد کردن صحنه ی پیش رس اهانت ایجیستوس به مزار آگاممنون، که فقط به صورت «شایعه» در نمایشنامه ی اصلی بیان می شود، این امر بدل به رویدادی عینی می شود که به عنوان توهین مستقیم به الکترا صورت می گیرد. حال و هوای اضطراب عصبی که به عنوان مثال در نمایشنامه از طریق «آناگنورسیس» (بازشناسی)[۷] سرد و بسیار سرسری ایجاد می شود، در فیلم به خاطر طول زمان و حس خلاصی ایجاد شده از آناگنورسیس تاثیر خود را از دست داده است. در واقع، تحقیر و فلاکت قاتلین که در پایان فیلم با عزیمت آنها به تبعید آن هم به خاطر عمل گناهکارانه شان درنظر گرفته شده است، محدود به وحشتی می شود که به خاطر عمل مادرکشی هرچند عادلانه ی آنها احساس می شود. در نمایشنامه، در حین مراسم، و درحالی که ایجیستوس با مهربانی به غریبه ها خوشامد می گوید ضربه ای هولناك به وی وارد می شود؛ در فیلم، او به راحتی خارج از دوربین، و درحالی که ریاست جشنی بسیار شهوت انگیزتر از جشن نمایشنامه ی اصلی را برعهده دارد، کشته می شود. در نمایشنامه، این سر ایجیستوس است، و نه جنازه ی او، که نزد الکترا آورده می شود.

کاکویانیس در بخش «آگون»[۷]، به سختی، برنده ای را انتخاب می کند، و بحث و جدل الکترا با مادرش، استدلالات به ظاهر منطقی کلی تم نسترا را سطحی جلوه می دهد، و نطق بلیغ الکترا که بیانگر حسادت جنسی اوست، عقلانی و مستدل به نظر می رسد. کاکویانیس، از طریق واداشتن الکترا به فریاد هشداردهنده ی «مادر!» شخصیت او را ملایم کرده است، به نحوی که آنچه که در نمایشنامه اشاره ای نیشدار و کنایی ست، «مواظب باش این دیوار پر دود / لباست را آلوده نسازد»[۸] (الکترا، ۴۰ ـ ۱۱۳۹)، فقط برای سرپوش گذاشتن بر افشای قریب الوقوع مقصود او از طریق علایق دخترانه اش بیان شده است. همچنین [در فیلم]، با حذف دستگاه «دی اکس ماشینا»[۹]، به نظر می رسد که به گونه ای چشمگیر حرکت غم انگیز به تبعید، به جای دستور صرفاً بیرونی از آپولو، به خاطر گناه شخصیت ها و دیدگاه عمومی صورت گرفته است.

اوریپیدس، در الکترای خود، به کرات پیشنهاد نقد انتقال اسطوره ی قهرمانی در کار نویسندگانی نظیر اشیل را، که بدون توجه کافی به شخصیت بشری و یا حتی واقعیت بشری صورت می گیرد، مطرح می کند. «اورستیای» *اشیل*، امر مادرکشی را به عنوان یک مشکل اخلاقی مورد توجه قرار می دهد، و پایان نمایشنامه بر این امر دلالت می کند که آلودگی اولیه رفع شده است و مسئولیت اخلاقی از دوش اورستس ساقط شده است، و این که [از نظر اخلاقی] هیچ نقض و مشکلی برجای نمانده است. *اوریپیدس*، ظاهراً علاقه ی چندانی به پرسش های انتزاعی در مورد عدالت ندارد، بلکه می خواهد مخاطبش را پیرامون عمل قتل مادر، خواه عادلانه یا ناعادلانه، با آگاهی از واقعیت های مادّی ای که در امر قتل دخیل هستند، به تعمق وادارد.[۱۰] افزون بر این، وی انتقام گیرندگان را تا حد زیادی غیرجذاب نشان می دهد، و قربانیان را به همان حد ترحم انگیز، به نحوی که حس همدلی ای که ارسطو از آن به عنوان شرط لازم برای تجربه ی تراژیک یاد می کند، کمتر قابل دستیابی ست. مخاطب نمی تواند با مسایل درست یا غلط منحرف شود، و از ناخوشایندی جنایت ها با در نظر گرفتن حقانیت آنها شانه خالی کند. *اوریپیدس*، به عنوان بخشی از نقد خود، استفاده ی *اشیل* از نشانه های [بازشناسی] را، در صحنه ای که هدایای مزار آگاممنون مورد بحث است به سخره می گیرد، و توجه الکترا به علامت های مختلف بازگشت اورستس را با دلایل منطقی شکل می دهد. بدین ترتیب *اوریپیدس*، با نقد *اشیل* به لحاظ استفاده ی قراردادی وی از نشانه هایی که منجر به «آناگنورسیس» می شود، سنت مطلق ساختار تراژیک را با زمینه هایی که با مسامحه می توان آن را طبیعتگرایانه ـ صفت عام تر در شناخت ویژگی آثار *اوریپیدی* ـ یا واقعگرایانه خواند، زیر سوآل می برد. فیلم *کاکویانیس* به تلقی *اشیل* از تراژدی نزدیک تر است تا تلقی *اوریپیدس*.

کاکویانیس، خود، درمورد وفاداری اش به نمایشنامه ی اصلی چنین می گوید: «علاقه ی من به متن، معیار توجه من به آن بود».[۱۱] اعتقاد راسخ او مبنی بر این که کارکرد همه ی تراژدی ها، از جمله تراژدی های *اوریپیدس*، برطبق شرایط پیشنهادی *ارسطو* مشخص شده است، و توجه به این نکته که

ایجاد ترس و ترحم به کاتارسیس می انجامد، به طور ضمنی در این اظهارنظر وی بیان شده است: «هدف اصلی درام یونانی ... برانگیختن [حس ترس و ترحم] است. کارگردان باید با خدمت به نویسنده اصلی و مخاطبش، فاصله ی میان آنها را از میان بردارد.»[۱۲]

در مقابل این نگرش *ارسطویی* از تراژدی، می توان نظریه ی *اکبرت فاس* را قرار داد که عقیده دارد *اوریپیدس* در آثارش نگرش ضدتراژیک و گاهی اوقات مابعد تراژیک داشت. اعم از اینکه نمایشنامه اصلی (عمدتاً) با تلقی *فاس* از این اصطلاح تراژیک باشد یا نه، موانع زیادی برای تسلیم غیرانتقادی مخاطب در دنیای نمایشنامه وجود دارد، انواع موانعی که فاصله زیادی را که *کاکویانیس* درصدد نفی آن است، فراهم می کند. بدین ترتیب، مخاطب، از ارتباط آسوده با تراژدی [*اوریپیدس*] قاصر است، آن هم به وسیله ی رقابت تنگاتنگی که ظاهراً در لحظه ای که *اوریپیدس* انواع نشانه های بازشناسی *اشیل* را در نمایشنامه ی «حاملین اشربه ی نذری»، به تمسخر می گیرد، مورد توجه است. حضور دستگاه «دی اکس ماشینا»، برای روشن کردن تقدیر باقی قهرمانان و پایان گرفتن کنش نمایشی -ولی نه پایانی به مفهوم ارسطویی- روش دیگری ست که مخاطب را از دنیای نمایشنامه دور می کند. قرار دادن کنش نمایشنامه در یک محیط روستایی نیز همین کارکرد را دارد، *کاکویانیس*، از خدایان حاضر در بخش اپیلوگ صرف نظر می کند، تمام ارجاعاتی را که به نمایشنامه نویسان دیگر [نظیر *اشیل* و *سوفوکلس*] شده است حذف می کند، و لحظه ی بازشناسی را یکدست و قراردادی می کند، و بدین ترتیب تماشاگر را بعد از بنا کردن حس سنگین تراژدی در سکانس های آغازین، از فضای روستایی جدا می کند. [در فیلم]، الکترا و اورستس همدلی برانگیزند، و کلی تم نسترا، حتی در لحظه ی کوتاهی که مهربان جلوه می کند ریاکار است، و نیز ایجیستوس، حتی زمانی که می توان او را پرهیزگار به حساب آورد، شهوت ران و هرزه به نظر می رسد. حمایت و همدلی های تماشاگر به نفع شخصیت و کنش های اصلی، و علیه شخصیت ها و کنش های دیگر است. گواینکه نتیجه بخش بودن این امر نیازمند بررسی ست. اگر رفتار الکترا در قبال کلی تم نسترا موجه است، پس چرا در پایان وی به عنوان فردی گناهکار معرفی می شود؟ اگر روستاییان و دانایان، الکترا و اورستس را تحریک به مادرکشی می کنند، پس چرا آنها بعد از عمل مادرکشی از اورستس و الکترا رویگردان می شوند، به خصوص هنگامی که آنها از حس مشمئزکننده ی عمل مادرکشی چشم پوشی می کنند، آیا مخاطب هم (عمدتاً) همین احساس را دارد؟

به قول *ژان آرداگ*، پروفسور *للوید - جونز* هیچ کاری نکرده است به جز تحسین فیلم *کاکویانیس*: «حذف پرولوگ صحنه ای که به وسیله ی دهقان ادا می شد، و حذف دستگاه «دئوس اکس ماشینا» که به نمایشنامه پایان می دهد ... نوعی ترقی و پیشرفت محسوب می شود و همچنین بخشیدن نظم تازه ای ست به نظم و

ایرنه پاپاس در نقش ایفی ژنیا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی