



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»
(ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

Συγκριτική μελέτη του μύθου της Ηλέκτρας στους τρεις τραγικούς ποιητές

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Του

Ανδρέα Κ. Αθανασόπουλου

Πτυχιούχου Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου,
2014

Επιβλέπων Καθηγητής: Μαρκαντωνάτος Γ. Ανδρέας, Καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Συνεπιβλέποντες: Καραβάς Ορέστης, Επίκουρος Καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Φουντουλάκης Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής της Ελληνικής Φιλολογίας και Θεατρικής Παιδείας, Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Καλαμάτα, Ιούλιος 2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Αισχύλος: <i>Χοηφόροι</i>	2
I. Περιληπτική Απόδοση του έργου	2
II. Αναλυτική Επεξεργασία της τραγωδίας	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Σοφοκλής: <i>Ηλέκτρα</i>	38
I. Περιληπτική Απόδοση του έργου	38
II. Αναλυτική Επεξεργασία της τραγωδίας	51
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ευριπίδης: <i>Ηλέκτρα</i>	77
I. Περιληπτική Απόδοση του έργου	77
II. Αναλυτική Επεξεργασία της τραγωδίας	93
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Συγκλίσεις και Αποκλίσεις	117
I. Ο Μύθος	117
II. Στοιχεία Πλοκής	118
III. Αναγνώριση	122
IV. Θρησκευτικότητα, Θεοί και Ανθρώπινος Παράγοντας	127
V. Χαρακτήρες	131
VI. Μητροκτονία	140
VII. Ανακεφαλαίωση	141
Επίλογος	149
Βιβλιογραφία	150

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα μελέτη ασχολείται με τον περίφημο μύθο της Ηλέκτρας, όπως τον πραγματεύτηκαν, τον επεξεργάστηκαν και τον παρουσίασαν οι τρεις μεγάλοι τραγικοί ποιητές της αρχαιότητας, ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης. Ειδικότερα, έχει κυρίως συγκριτολογικό προσανατολισμό, ώστε να καταστούν όσο το δυνατόν πιο σαφείς οι μεταξύ τους διαφοροποιήσεις ως προς την τεχνική, να διαφανούν με καθαρότητα τα μηνύματα που ενδεχομένως επιθυμούσαν να περάσουν στο ευρύ κοινό αλλά και να τονιστούν οι καίριες επιλογές του καθενός όσον αφορά την εξέλιξη του ίδιου του μύθου.

Τα παραπάνω στοιχεία αποκτούν βαρύνουσα σημασία, αν αναλογιστεί κανείς πως οι όποιες τροποποιήσεις και μετατροπές εκ μέρους του εκάστοτε τραγικού ποιητή αντιπροσωπεύουν παράλληλα τη δική του άποψη σχετικά με κρίσιμα ζητήματα της κοινωνίας αλλά και την προσωπική του κοσμοθεωρία εν γένει. Ο πανάρχαιος μύθος της Ηλέκτρας αποτελεί, επομένως, μια μοναδική και εξαιρετικά σπάνια ευκαιρία που μας δίνεται για να παρακολουθήσουμε τον τρόπο με τον οποίο επεξεργάζονται και αποδίδουν οι τρεις μεγάλοι τραγικοί δημιουργοί του αρχαίου ελληνικού θεάτρου ένα θέμα με κοινό περιεχόμενο και, έτσι, να προσπαθήσουμε να αποκωδικοποιήσουμε την τέχνη του καθενός ξεχωριστά.

Η διάρθρωση της εργασίας έχει ως βασικό στόχο να δοθεί αρχικά η απαραίτητη έμφαση στα ίδια τα κείμενα των τραγωδιών μέσω μιας ενδελεχούς ανάλυσης τόσο του περιεχομένου όσο και όλων των άλλων λεπτομερειών που πρέπει να επισημανθούν ξεκινώντας από τον αρχαιότερο εκ των τριών, τον Αισχύλο, περνώντας έπειτα στον Σοφοκλή και καταλήγοντας στον Ευριπίδη. Ύστερα, ακολουθεί το συγκριτολογικό μέρος της μελέτης όπου φωτίζονται όλα τα σημεία σύγκλισης και απόκλισης που εντοπίζονται μέσα στα έργα τους. Από τον Αισχύλο, η υπό εξέταση τραγωδία είναι η δεύτερη κατά σειρά από την τριλογία του, *Όρέστεια*, οι *Χοηφόροι*. Στη συνέχεια, η προσοχή εστιάζεται στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και, τέλος, ο κύκλος των έργων ολοκληρώνεται με την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Αισχύλος: Χοηφόροι

I. ΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Το 458 π.Χ. ο Αισχύλος ανέβασε την *Όρέστεια*, την μοναδική τραγική τριλογία που μας έχει σωθεί, και με αυτήν κατάφερε να κερδίσει την τελευταία του νίκη. Την *Όρέστεια* αποτελούν κατά σειρά τα εξής έργα: *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Εύμενίδες*. Όπως είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε, λοιπόν, η *Όρέστεια* γράφτηκε σε μία εποχή προόδου και ανακαλύψεων, ταυτόχρονα όμως και σε μια στιγμή κατά την οποία ο Αισχύλος βρίσκεται σε καλή φόρμα και έχει ήδη πίσω του μια σημαντική καριέρα τραγικού ποιητή. Η χρονιά του 458 τον τοποθετεί ακόμη σε μια στιγμή που η τραγωδία έχει αγγίξει το απόγειό της και κατά την οποία θα πληθύνουν τα σπουδαία έργα που γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, ακόμη και μετά το ναυάγιο που εξαφάνισε τόσα έργα αυτών των δημιουργών.

Η *Όρέστεια* του Αισχύλου σηματοδοτεί στην ιστορία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας μια πρωτοτυπία συναρπαστική και πλούσια σε διδάγματα. Το έργο αποτελείται από τρεις τραγωδίες που συγκροτούν μία τριλογία. Ωστόσο, αυτή η τριλογία είναι η μόνη που έχει διασωθεί από ολόκληρη την αρχαιότητα. Την εποχή του Αισχύλου οι τρεις τραγωδίες που παρουσιάζονταν μέσα στην ίδια μέρα συγκροτούσαν μία ενότητα ακόμη, ενώ τον 5ο αιώνα π.Χ. αυτή η θεματική σύνδεση μεταξύ των τραγωδιών αρχίζει να εξασθενεί σταδιακά. Στην *Όρέστεια*, λοιπόν, η σύνδεση αυτή είναι ακόμη ουσιαστική και συνεισφέρει πραγματικά στο νόημα των τριών έργων που συγκεντρώνονται στην ίδια ενότητα. Προκειμένου, επομένως, να εστιάσουμε στο δεύτερο έργο της εν λόγω τριλογίας είναι απαραίτητο να γίνει μια αναφορά στα όσα έχουν προηγηθεί της υπόθεσης των *Χοηφόρων*.

Έχουν περάσει χρόνια από την ημέρα που επιστρέφοντας θριαμβευτής στο Άργος ο πορθητής της Τροίας Αγαμέμνων έπεσε νεκρός με δόλιο τρόπο από τα χέρια της ίδιας της γυναίκας του. Έκτοτε, η μοιχαλίδα και συζυγοκτόνος Κλυταιμίστρα μαζί με τον εραστή της και συνεργό της στο έγκλημα Αίγισθο βασιλεύουν στο Άργος

απολαμβάνοντας τη χλιδή και τα πλούτη του ένδοξου παλατιού του Αγαμέμνονα, όχι όμως και την αγάπη των υπηκόων τους. Για το λαό του Άργους το ζεύγος που τους κυβερνάει είναι ζεύγος ανόσιων δολοφόνων και μισητών τυράννων. Μία είναι τώρα πια η ελπίδα για τους νομοταγείς πολίτες, ότι οι θεοί δεν θ' αφήσουν ατιμώρητους τους δολοφόνους, αλλά θα στείλουν κάποια μέρα εκδικητή και λυτρωτή τους τον εξόριστο γιο του Αγαμέμνονα, το νεαρό Ορέστη.

Οι θεατές γνωρίζουν ήδη από τον *Αγαμέμνονα*, ότι ο νεαρός Ορέστης έχει σταλεί από τη μητέρα του στη Φωκίδα, ήδη από τότε που ο Αγαμέμνων ήταν ακόμη στην Τροία, κοντά στο θείο του Στρόφιο, ο οποίος έχει αναλάβει την ανατροφή του. Αξίζει εδώ να αναφέρουμε πως ο Στρόφιος ήταν σύζυγος της Αναξιβίας, αδελφής του Αγαμέμνονα, και πατέρας του Πυλάδη. Η πανούργα βασίλισσα φρόντισε να εξορίσει το γιο της για να απολαμβάνει, ακίνδυνα και ανενόχλητα από την παρουσία του, τον έρωτα του Αιγίσθου. Η ίδια δικαιολογήθηκε στο σύζυγό της, μόλις αυτός επέστρεψε από την Τροία, ότι έστειλε το γιο τους στη Φωκίδα, για να τον προστατέψει τάχα από ενδεχόμενη στάση των Αργείων εχθρών τους κατά τη διάρκεια της απουσίας του βασιλιά από την πόλη. Είχε βέβαια στο νου της ότι ο σύζυγός της δεν θα προλάβαινε να ελέγξει την αλήθεια.

Την κόρη τους την Ηλέκτρα, αντίθετα, την έχει κρατήσει στο Άργος περιορίζοντάς την στο ρόλο της δούλας ανάμεσα στις άλλες δούλες του παλατιού. Εκεί, καταφρονημένη, περιφρονημένη και πικραμένη περνά τις ημέρες της με την ανάμνηση του αγαπημένου της πατέρα και ελπίζει για την επάνοδο του αδελφού της. Οι θεατές γνωρίζουν, επίσης από τον *Αγαμέμνονα*, ότι για την Ηλέκτρα και για όλους τους Αργείους η επάνοδος του Ορέστη και η τιμωρία των ενόχων είναι ζήτημα χρόνου.

Στην ορχήστρα υπάρχει ο τύμβος του Αγαμέμνονα και στο βάθος φαίνεται το παλάτι. Αρχικώς, βλέπουμε τον Ορέστη να επιστρέφει στο Άργος, συνοδευόμενος από τον φίλο και συνοδοιπόρο του Πυλάδη, για να προσευχηθεί στον τάφο του πατέρα του και να ζητήσει τη θεϊκή βοήθεια. Τον πατέρα του ο Ορέστης δεν τον γνώρισε. Ήταν νήπιο σχεδόν, όταν αυτός έφυγε για την Τροία. Η πρώτη συνάντησή του, λοιπόν, γίνεται μπροστά στον τύμβο, ο οποίος υποτίθεται ότι περικλείει τον

νεκρό Αγαμέμνονα και θα γίνει το κέντρο αυτού του έργου. Αξιοσημείωτο στοιχείο είναι ότι αυτός ο χωμάτινος σωρός ή αυτός ο τάφος, που κανονικά θα 'πρεπε να βρίσκεται στο μέρος που προορίζεται για το Χορό, θα αποτελέσει το κέντρο όλης της δράσης. Γύρω του, ο Χορός και τα πρόσωπα θα ενώσουν σθεναρά τις δυνάμεις τους με μία ελπίδα.

Στο συντομότερο *πρόλογο* του έργου μιλά ο Ορέστης. Από τη ρήση του σώζονται μόλις 21 στίχοι. Οι πρώτες λέξεις, *Έρμη χθόνιε*, εξορκίζουν αμέσως το βασίλειο των νεκρών. Ο γιος καλεί τον πατέρα, του αφιερώνει μια μπούκλα από τα μαλλιά του - κάτι που θα είχε κάνει κατά την κηδεία του αν ήταν παρών -, θρηνεί γι' αυτόν και νομίζει κανεις πως παίρνει δυνάμεις από την αναστροφή του με τον νεκρό. Εδώ διακρίνουμε τα πρώτα βήματα αυτής της μακράς προετοιμασίας για εκδίκηση, που θα έχει σχεδόν όλη την ώρα μια απόχρωση καθαρά θρησκευτική και θα είναι γεμάτη με εκκλήσεις σε θεϊκές δυνάμεις, χθόνιες ή ολύμπιες.¹ Οι υπόλοιποι 12 σωζόμενοι στίχοι του *προλόγου* αρχίζουν με τον Ορέστη να αντιλαμβάνεται την είσοδο του Χορού που αποτελείται από μια συντροφιά μαυροφορεμένων γυναικών που ετοιμάζονται να προσφέρουν θυσία. Η νεκρική ατμόσφαιρα του τάφου καθίσταται πιο καταθλιπτική με την πένθιμη παρουσία αυτής της πομπής, η οποία έρχεται να προσφέρει χοές.²

Διακρίνει τώρα πιο καθαρά μία παρθένα να ηγείται της λιτανείας των γυναικών. Δεν μπορεί παρά να είναι η αδελφή του. Ο Ορέστης σφίγγει την καρδιά του, ζητεί τη συνδρομή του Δία για να εκδικηθεί το φόνο του πατέρα του, φανερώνοντας έτσι τον σκοπό του ερχομού του, και αποτραβιέται μαζί με τον Πυλάδη, ο οποίος θα παραμείνει επί μακρόν βωβό πρόσωπο, για να εξακριβώσει περί τίνος πρόκειται. Στην *πάροδο* (στ. 22-83) ο Χορός των γυναικών, που αποτελείται από θεραπενίδες του παλατιού που πιθανότατα κατάγονται από την Τροία, εισέρχεται αργά στην ορχήστρα αποκαλύπτοντας τον σκοπό του ερχομού τους, να εναποθέσουν δηλαδή χοές στον τάφο του νεκρού βασιλιά (από τη λέξη *χοές* προέρχεται και ο τίτλος της τραγωδίας). Εντούτοις, πέραν της υπηρεσίας που τους έχει ανατεθεί, είναι έμπιστες και συμπονετικές.

¹ Romilly (2008) 65.

² Χατζηανέστης (2008) 25.

Η εμφάνισή τους δικαιολογείται με το εφιαλτικό όνειρο της βασίλισσας. Ο Ορέστης παρακολουθεί τη σκηνή και καταλαβαίνει αμέσως. Σύντομα, δηλαδή, αποκαλύπτεται από τα λόγια των γυναικών ότι η συζυγοκτόνος μάνα του είχε δεχθεί τη νύχτα στον ύπνο της την επίσκεψη του *προστροπαίου*, της οργισμένης ψυχής του Αγαμέμνονα, με τη μορφή ενός εφιαλτικού και δυσοίωνου ονείρου, γεγονός που τη θορύβησε πολύ. Για να εξευμενίσει, λοιπόν, την άγρια ψυχή του νεκρού και να προστατευτεί από μια εκδίκηση που ήδη επικρέμεται, έστειλε τις δούλες του παλατιού, με επικεφαλής την Ηλέκτρα, για να κάνουν σπονδές στον τάφο του Αγαμέμνονα. Αυτές πλησιάζουν προς τον τάφο πένθιμα και σοβαρά.

Μέσα από τα λόγια τους οι σχέσεις στο ανάκτορο θα γίνουν ξεκάθαρες. Ο Χορός εκφράζει τα συναισθήματά του κατηγορώντας αμέσως την πρωταίτια (Κλυταιμίστρα), τονίζει ότι έχει χαθεί πλέον ο σεβασμός και πως κυρίαρχος στη χώρα πια είναι ο φόβος. Η αποστολή της πομπής υποστηρίζει πως είναι μάταιη, καθώς ο ένοχος αίματος δεν μπορεί να σωθεί. Χωρίς να κατονομάζει, προεξοφλεί την τιμωρία εκείνων που έχυσαν αίμα, αφήνοντας έτσι μερικά υπονοούμενα για τη συμφορά που καρτερεί τα αφεντικά τους. Ο νεκρός δεν δέχεται να ακούσει τις ευχές των φονέων του, δεν καταπραΰνεται, δεν θέλγεται. Για το αίμα που χύθηκε ένα πράγμα ζητεί: να χυθεί το αίμα του δράστη. Τελικά, όμως, σημειώνει την υποχρέωσή του να υποχωρεί και εκφράζει πόνο για την τύχη των αφεντικών του.

Φθάνουν στον τάφο και ξεκινά το πρώτο επεισόδιο (στ. 84-584). Η Ηλέκτρα είναι έτοιμη να προσφέρει τις χοές, αλλά σταματά. Έχει δισταγμούς, κλονίζεται. Η Ηλέκτρα τώρα συνομιλεί με το Χορό των γυναικών, των έμπιστων και φιλικά προδιατεθειμένων προς αυτήν, για την προσευχή της στον τάφο του πατέρα της. Νιώθει αμήχανη διότι οι σπονδές γίνονται με την εντολή της Κλυταιμίστρας. Σπονδές απ' το φονιά στο θύμα είναι σπονδές ανίερες, μίασμα και προσβολή του νεκρού. Η νεαρή κοπέλα διστάζει να γίνει κατ' αυτό τον τρόπο το μέσο της μητέρας της, που είναι και η φόνισσα του πατέρα της, και ο Χορός τότε θα γίνει ο σύμβουλός της.

Η δυστυχής Ηλέκτρα ζητεί τη συμβουλή των δούλων γυναικών, οι οποίες της απαντούν απερίφραστα ότι πρέπει να μνημονεύσει τον εαυτό της, τον Ορέστη και

όποιον μισεί τους σφετεριστές της εξουσίας ευχόμενη να επιστρέψει ένας εκδικητής για να πληρώσουν οι φονιάδες του πατέρα της το φόνο με φόνο. Και η Ηλέκτρα, ενισχυμένη ηθικά, αποβάλλει κάθε δισταγμό και προβαίνει στην εκφώνηση της ευχής. Η πρώτη προσφώνηση που βγαίνει από το στόμα της είναι και πάλι *Ἑρμῆ χθόνιε* (στ. 124), -όμοια με τα πρώτα λόγια του Ορέστη, στον πρώτο στίχο του έργου- καθώς τον επικαλείται για να φέρει τις ευχές της στους θεούς του Άδη. Οι καρδιές των αδελφών βρίσκονται σε προκαθορισμένη αρμονία.³

Η Ηλέκτρα, λοιπόν, αλλάζει τα λόγια της προσευχής και, καθώς ρέουν οι σπονδές, ξεστομίζει την κατάρα, την ευχή δηλαδή να επέλθει η δίκαιη εκδίκηση. Ζητεί από τον νεκρό να την ακούσει, να την λυπηθεί, να στείλει με το καλό πίσω τον εξόριστο Ορέστη σε ρόλο εκδικητή, να αστράψει σαν φως μέσα στο παλάτι και να επιφέρει το ποθούμενο. Για να κινήσει εντονότερα την οργή του νεκρού, του διεκτραγωδεί την άθλια ζωή της μέσα στο παλάτι. Του υπενθυμίζει ότι όλος ο πολύχρυσος θησαυρός του βρίσκεται σε ξένα χέρια και πως ο Ορέστης ζει την πικρή ζωή της ξενιτιάς. Χύνει τις χοές και η σκέψη της είναι δοσμένη στον πατέρα της και τον αδελφό της. Με την προσευχή της, δίνει το σύνθημα στον Χορό να αρχίσει το θρηνητικό, σπαρακτικό τραγούδι του. Ακολουθούν οι ευχές του Χορού, οι οποίες με τη σειρά τους ζητούν να είναι εξορκισμένο το βδελυρό μίasma από τις ανίερες σπονδές και να φανεί επιτέλους ο εκδικητής των φονιάδων.

Την ώρα όμως που ο Χορός συνοδεύει με το τραγούδι του την προσευχή της Ηλέκτρας, η τελευταία ανακαλύπτει ένα σημάδι που τη γεμίζει συγκίνηση. Σκύβει και διακρίνει πάνω στον τάφο του Αγαμέμνονα την κομμένη πλεξούδα που είδαμε να κόβει ο Ορέστης στη σκηνή του *προλόγου* που μόλις προηγήθηκε. Αυτή η προσφορά αναστατώνει την Ηλέκτρα. Η ομοιότητα της πλεξούδας με τα δικά της μαλλιά και η σκέψη πως ούτε της Κλυταιμίστρας μπορεί να είναι, ούτε κανενός άλλου -αφού όσοι χρωστούσαν να πενθήσουν μ' αυτό τον τρόπο είναι εχθροί του Αίγισθου- τη γεμίζουν ταραχή αλλά κι ελπίδα, αφού υποπτεύεται πως ο πλόκαμος αυτός ανήκει στον ταλαίπωρο αδελφό της. Ο Χορός καθίσταται κοινωνός της σκέψης της αυτής, η οποία ουσιαστικά είναι η έκφραση του πόθου της, καθώς η Κορυφαία υποθέτει πως ίσως

³ Lossau (2009) 139.

τον έστειλε ο Ορέστης τιμώντας έτσι τον πατέρα του.

Κατόπιν η Ηλέκτρα κοιτάζει πιο προσεκτικά και αντιλαμβάνεται νωπά ίχνη ποδιών δίπλα στον τάφο, τα οποία ενισχύουν την αβέβαιη υπόνοιά της ότι μπορεί να έχει έρθει ο Ορέστης. Είναι σίγουρο πως κάποιος πάτησε εδώ προ ολίγου και προεκτείνοντας τον αρχικό πυρήνα της σκέψης της, ταυτίζει τα ίχνη αυτά με τα ίχνη του αδελφού της, εφόσον συγγενής άλλος δεν υπάρχει εκτός από τον Ορέστη. Εκπλήσσεται, καθώς αναγνωρίζει ότι το ίδιο το σχήμα του ποδιού αυτού είναι όμοιο με τα χνάρια των δικών της ποδιών. Το δεύτερο αυτό στοιχείο βάζει την Ηλέκτρα σε μεγαλύτερη ταραχή και η συγκίνηση κάνει την καρδιά της να χτυπά πιο γρήγορα. Είναι τόσο συγκινημένη από το απροσδόκητο εύρημα, ώστε δεν προσέχει ότι είναι αδύνατο τα λεπτά της πέλματα να είναι παρόμοια με τα ανδρικά, των οποίων τα ίχνη είναι χαραγμένα πάνω στο έδαφος.

Τη στιγμή αυτή βγαίνει από τη σκιά αποφασιστικός ο Ορέστης μπροστά στην έκπληκτη Ηλέκτρα και της αποκαλύπτεται. Πρόκειται για μια από τις πολυσυζητημένες σκηνές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ιδίως χάρη στο γεγονός ότι ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης αναφέρονται σε αυτήν. Είναι αληθινά παράδοξο ότι, αν και μέσα στη συγκίνησή της η Ηλέκτρα πίστευε ήδη σε ενδείξεις, μάλλον αόριστες, που την είχαν ταραξει τόσο, τώρα χρειάζεται μια ολόκληρη σκηνή και μια ολόκληρη σειρά αποδείξεων για να πειστεί ότι όντως πρόκειται για τον Ορέστη.⁴ Τώρα, μάλιστα, γίνεται δύσπιστη, ενώ προηγουμένως δεν ήταν τόσο. Για να τον αναγνωρίσει η αδελφή του, ο Ορέστης της ζητάει να δει το μέρος απ' όπου έκοψε την πλεξούδα του και της δείχνει ένα πρόσθετο, τρίτο στοιχείο, ένα ρούχο υφασμένο και κεντημένο από τα νεανικά χέρια της ίδιας της Ηλέκτρας. Τα παραπάνω πείθουν την Ηλέκτρα ότι αυτός είναι ο αγαπημένος της αδελφός και έτσι, φτάνει επιτέλους η στιγμή της αναγνώρισής τους.

Σε έναν συγκινητικό διάλογο που παρεμβάλλεται, ο αδελφός και η αδελφή ενώνονται με μια κοινή επιθυμία για εκδίκηση. Οι δυο τους αποτείνονται στον Δία για να τους σπλαχνιστεί και να τους βοηθήσει. Είναι δύο ορφανά και απροστάτευτα. Την περιουσία τους τη νέμονται οι δολοφόνοι του πατέρα τους, ενώ οι ίδιοι ζουν μέσα στη

⁴ Romilly (2008) 67.

δυστυχία. Επομένως, οι κατηγορίες που απευθύνουν έχουν να κάνουν κατά κύριο λόγο με το σκάνδαλο του θανάτου του Αγαμέμνονα και με την εξουσία που ασκούν οι φονιάδες του στο παλάτι που ήταν δικό του. Έτσι, ο Ορέστης δέεται στον Δία να σπλαχνιστεί τα δύο ορφανά, δυστυχισμένα αδέρφια και, υπενθυμίζοντάς του την ευσέβεια του πατέρα τους, τον παρακαλεί να εισακούσει τις ευχές τους και να ορθώσει τον οίκο τους, που μοιάζει γκρεμισμένος. Αν δεν τους βοηθήσει και αφήσει να αφανισθούν, θα στερηθεί ο ίδιος όλων των τιμών και των θυσιών, τις οποίες ένα γένος σαν αυτό των Ατρείδων γνωρίζει να προσφέρει στους θεούς.

Στο σημείο αυτό επεμβαίνει η Κορυφαία για να συστήσει φρονιμάδα και προσοχή, επειδή υπάρχει κίνδυνος να πληροφορηθούν οι άρχοντες την άφιξη του Ορέστη. Ο ίδιος απαντά εκφράζοντας την εμπιστοσύνη του προς τον χρησμό που του έδωσε το μαντείο του Απόλλωνα στους Δελφούς. Αποκαλύπτει μια θεϊκή συμμαχία που θα τον ωθήσει στην πράξη της εκδίκησης, μια συμμαχία κατ' εντολήν του ίδιου του Απόλλωνα. Κι εδώ επιμένει δείχνοντας τον επικυρωτικό κι αποφασιστικό χαρακτήρα της θεϊκής εντολής. Ο Απόλλωνας τον πρόσταξε να επιστρέψει εκδικητής του φόνου του πατέρα του. Υπενθυμίζει μάλιστα τους άπειρους πόνους και τα μύρια βάσανα που επρόκειτο να υποφέρει ο ίδιος αν δεν ακολουθήσει την εντολή του θεού. Ο *προστρόπιος* του νεκρού δεν θα τον άφηνε ήσυχο. Θα άρχιζε η διάβρωση του σώματός του από μία περίεργη και ανεξήγητη αρρώστια.

Από πληγές θα γέμιζε το κορμί του και έτσι, αποκρουστικός και μολυσμένος, θα περιφερόταν ως βδέλυγμα όλων των ανθρώπων. Ο ανεκδίκητος νεκρός πατέρας του θα τον καταδίωκε μέχρις αφανισμού. Ωστόσο, εκτός από την οργή των νεκρών του Άδη, τις αρρώστιες που τον περιμένουν, τις Ερινύες του πατέρα, την περιφρόνησή του από τους συμπολίτες του και τα δεινά της εξορίας, υπάρχει και η προσωπική θέληση του ίδιου του Ορέστη. Με άλλα λόγια, πέρα από τη θεϊκή εντολή που είναι ρητή, τον σπρώχνει το χρέος του προς τον αδικοχαμένο πατέρα και η επιθυμία του να γλιτώσουν από την τυραννία οι συμπολίτες του. Ως εκ τούτου, από τον θεό αλλά και από δικά του κίνητρα η πράξη είναι γι' αυτόν αναπόφευκτη.

Μόλις τελειώνει ο Ορέστης τον δραματικό μονόλογο, ακολουθεί ένα μακρύ θρηνητικό λυρικό άσμα διακοσίων περίπου στίχων (306-509) του πρώτου *επεισοδίου*,

ένας μεγαλειώδης *κομμός*. Οι γυναίκες του Χορού δίνουν το σύνθημα του άγριου επικήδειου θρήνου επάνω από τον τάφο του νεκρού και αρχίζει μια παθητική επίκληση προς τους θεούς και τον Αγαμέμνονα. Ο *κομμός* άδεται από το Χορό, τον Ορέστη και την Ηλέκτρα και αποτελεί έναν αξιοσημείωτο τελετουργικό συνδυασμό θρήνου και μαγικής επίκλησης που στηρίζεται στη στέρεα ριζωμένη πίστη ότι ο νεκρός βασιλιάς ακούει.

Έτσι, όλοι τους θρηνούν από κοινού τον χαμό του Αγαμέμνονα, εκφράζουν το σεβασμό και την αφοσίωσή τους σε αυτόν, εξορκίζουν το πνεύμα του δολοφονημένου να τους ενισχύσει στο έργο της εκδίκησης ανακαλώντας το από τον Άδη και επικαλούνται τη βοήθεια καθώς και τη συνδρομή των θεών του ουρανού και της γης ώστε να αποδοθεί το δίκιο και να τιμωρηθούν οι ένοχοι.⁵ Τους συνθλίβει η σκέψη πως ο νεκρός βασιλιάς γλίτωσε από τις μάχες της Τροίας και ήρθε εδώ στο σπίτι του πέφτοντας νεκρός τόσο άναδρα.

Ο Χορός ίσως να έχει αντιληφθεί τους αφανέρωτους δισταγμούς του Ορέστη, γι' αυτό και με κάθε τρόπο προσπαθεί να του εμβάλει την ιδέα της εκδίκησης που ορίζει ο Νόμος.⁶ Εδώ η ηθική μοιάζει τρομακτική και η ατμόσφαιρα εκδικητικού μίσους κόβει την ανάσα. Φωνάζουν, θρηνούν, χτυπιούνται κατά τρόπο ασιατικό και οι θρήνοι, υποβλητικοί μέσα στην αγριότητα και τη σκοτεινότητά τους, μας μεταφέρουν σ' έναν πανάρχαιο κόσμο, όπου οι ζωντανοί πιστεύουν στην παντοδυναμία του νεκρού. Και τόσο περισσότερο θα εξοργιστεί αυτός, όσο εντονότερα του υπομνησθεί το δόλιο έργο των φονέων του. Όλες οι ωμότητες συσσωρεύτηκαν για να αφυπνίσουν το θυμό του νεκρού και να αναζωπυρώσουν συνάμα την αγανάκτηση των θεατών.

Ο σκοπός, λοιπόν, στον οποίο αποβλέπουν οι θρήνοι των δύο παιδιών και του Χορού είναι, όχι μόνο να ενισχύσουν το ηθικό του Ορέστη, αλλά επίσης να εξαφθεί, να αγανακτήσει, να ερεθιστεί η ψυχή του αδικοσκοτωμένου και να προκληθεί η οργή των θεών, ώστε να ανακληθεί ο νεκρός και να παρασταθεί, άορατος βοηθός, στην πάλη που πρόκειται να διεξαχθεί μεταξύ του Ορέστη και των δολοφόνων του. Έχουμε δηλαδή εδώ ένα τυπικό παράδειγμα επίκλησης, η οποία αποσκοπεί στην ανάκληση

⁵ Μπάλτας (2000) 11-12.

⁶ Χατζηανέστης (2008) 28.

της ψυχής του νεκρού. Έτσι μόνο θα αποδοθεί με τη μεγαλύτερη δυνατή ασφάλεια η δικαιοσύνη και με τη νίκη του Ορέστη θα σωθεί το γένος των Πελοπιδών, θα γλιτώσουν όλοι απ' τους τυράννους και θα εξακολουθήσει να τιμάται με τις καθιερωμένες τιμές ο νεκρός Αγαμέμνων. Τον θέλει δίπλα του τον νεκρό στην κρίσιμη στιγμή της δράσης ο Ορέστης, τον θέλει σύμμαχό του. Και εκείνος θα έρθει.

Ύστερα από τους θρήνους και τις επικλήσεις προχωρεί η δράση. Ο Χορός, ο οποίος έδωσε το σύνθημα του άγριου κοπετού και έκανε έτσι να αντλήσει θάρρος και δύναμη η διστακτική ψυχή του Ορέστη, ο ίδιος δίνει και το σύνθημα να σταματήσει ο διάλογος με τον νεκρό, λες και βιάζεται να δει εκτελούμενο το έργο της εκδίκησης. Κατόπιν ο Ορέστης, που πλέον είναι καλά προετοιμασμένος για το έργο για το οποίο εστάλη, ρωτάει να μάθει απο την Κορυφαία το κίνητρο από το οποίο ωθούμενη η Κλυταιμήστρα έστειλε την πομπή για να χυθούν οι χοές. Ζητάει να του πει το όνειρο μιας και αυτή το άκουσε από την ίδια την αλαφιασμένη βασίλισσα. Απ' αυτό θα βεβαιωθεί ότι είναι ο εντεταλμένος τιμωρός.

Είχε δει η Κλυταιμήστρα στον ύπνο της ότι είχε γεννήσει ένα φίδι. Το είχε βάλει στα σπάργανα σαν να ήταν βρέφος και του έδωσε να ρουφήξει γάλα από τον μαστό της. Και εκείνο, ρουφώντας το γάλα, βύζαξε μαζί και αίμα. Τρομαγμένη αυτή έστειλε τις χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα ελπίζοντας να εξευμενίσει το νεκρό και τους θεούς και να βρει έτσι γλιτωμό από τη συμφορά που νιώθει να τη ζώνει. Το όνειρο βέβαια είναι ολοφάνερο κι ο Ορέστης αμέσως το ερμηνεύει ως οϊωνό που ευνοεί τα σχέδιά τους καθώς ο *προστρόπαιος* του νεκρού προειδοποίησε. Το όνειρο σημαίνει ότι ο θυμός του Αγαμέμνονα δεν είχε ούτε στον Κάτω κόσμο σβήσει και γύρευε πάντα εκδίκηση.⁷

Είναι αναμφισβήτητο ότι κατά τη διάρκεια αυτού του *κοιμοῦ* στην ψυχή του Ορέστη κινήθηκε κάτι το αποφασιστικό, αναμφισβήτητο επίσης ότι η κίνηση προωθήθηκε από τους σκηνικούς συντρόφους του.⁸ Ενισχυμένος πια ηθικά και από την επίκληση και από την αφήγηση του ονείρου, ο Ορέστης σχεδιάζει τον δόλο με τον οποίο θα εισέλθει στο παλάτι για να εκπληρώσει τον προορισμό του και δίνει

⁷ Νικολαΐδου (2002) 209.

⁸ Lossau (2009) 142.

στην Ηλέκτρα και στις γυναίκες του Χορού τις σχετικές οδηγίες. Ζητά από την Ηλέκτρα να γυρίσει στο παλάτι και από τον Χορό να κρατήσει μυστικό το σχέδιό του. Ο ίδιος και ο Πυλάδης πρόκειται να εμφανιστούν προσποιούμενοι τους ξένους οδοιπόρους από τη Φωκίδα που έρχονται να φέρουν νέα στη βασίλισσα. Από τη στιγμή που θα μπουν κι αυτοί στο παλάτι, όλα πια θα είναι εύκολα, αρκεί το σχέδιο να κρατηθεί μυστικό.

Στο σημείο αυτό είναι χαρακτηριστικό ότι ο νους του δεν πηγαίνει αμέσως στο φόνο της μητέρας του, αλλά στου Αίγιστου. Ίσως γιατί τον αγανακτεί η ιδέα ότι κάποιος τρίτος κάθεται στο θρόνο που είναι προορισμένος για τον ίδιο. Ενδεχομένως, επίσης, γιατί είναι φυσικό να νομίζει ότι θα τον παρουσιάσουν πρώτα στον δεσπότη των ανακτόρων. Πιθανότερα όμως γιατί δεν θέλει να πιστέψει μέσα του ακόμη ότι θα έρθει η στιγμή κατά την οποία θα πρέπει να χύσει το αίμα της μητέρας του, έργο για το οποίο κυρίως έχει έρθει.⁹

Έπεται η χορική ωδή, όπου ο Χορός τραγουδά για την τερατωδία της γυναικείας παραβατικότητας και υπέρβασης των ορίων. Με αφορμή, δηλαδή, τις συμφορές του οίκου των Ατρείδων ο Χορός αναλογίζεται τα δεινά που επιφέρουν τα ανθρώπινα πάθη, μερικά από τα οποία, όπως η δίχως όρια τόλμη των ανδρών και ο αχαλίνωτος πόθος των γυναικών, είναι κάποτε πιο δυνατά κι από τα στοιχεία της φύσεως. Έτσι, στο πρώτο *στάσιμο* (στ. 585-651) ο Χορός μιλά για τέρατα της στεριάς και της θάλασσας και αναφέρεται σε διάφορες μυθικές περιπτώσεις γυναικών, που από ερωτική παρόρμηση έκαναν εγκλήματα. Παραδείγματα φέρνει την Αλθαία και τη Σκύλλα. Και οι δύο, οδηγημένες από το πάθος τους θανάτωσαν η πρώτη το γιο της και η δεύτερη τον πατέρα της. Τρίτο παράδειγμα είναι οι γυναίκες της Λήμνου, που θανάτωσαν τους άνδρες τους.

Μετά το τραγούδι του Χορού, ο Ορέστης και ο Πυλάδης εισέρχονται από τα δεξιά και πλησιάζουν προς το ανάκτορο. Στο δεύτερο *επεισόδιο* (στ. 652-782) ο Ορέστης κρούει τη θύρα του παλατιού, και ύστερα από λίγο τους ανοίγει ο πυλωρός, στον οποίο λέει πως φέρνει ενδιαφέροντα μηνύματα για τους ανθρώπους του παλατιού. Εμφανίζεται τότε η Κλυταιμήμετρα γεμάτη από φιλόφρονη διάθεση και ο Ορέστης της

⁹ Χατζηανέστης (2008) 30.

συστήνεται ως ξένος από τη Φωκίδα. Η βασίλισσα προσφέρει φιλοξενία στον Ορέστη και στον Πυλάδη και ακούει την πλαστή διήγηση που της μεταφέρει ο πρώτος. Καθώς ξεκινούσε, δηλαδή, να 'ρθει στο Άργος, κάποιος Στρόφιος από τη Φωκίδα, τον οποίο συνάντησε στον δρόμο, τον παρακάλεσε να του κάνει μια χάρη: να μεταφέρει στους γονείς του Ορέστη την είδηση του θανάτου του γιου τους και να τους ρωτήσει αν θέλουν να μεταφερθεί στον τόπο του η τέφρα του παιδιού τους ή να την αφήσουν για πάντα στη Φωκίδα.

Ακούγοντας το απροσδόκητο αυτό μήνυμα, η Κλυταιμίστρα εκφράζει συγκρατημένα τη λύπη της αντιμετωπίζοντας την είδηση ευπρεπώς, πλην όμως ψυχρά. Στο άκουσμα του θανάτου του γιου της στέκεται σχεδόν τυπική. Ψελλίζει κάποιες κουβέντες που θα μπορούσε να τις πει οποιοσδήποτε αλλά όχι μίνα στο άκουσμα ενός τέτοιου φοβερού μαντάτου.¹⁰ Στη συνέχεια, προσκαλεί τους ξένους να εισέλθουν και δίνει εντολή στον θεράποντα να τους οδηγήσει στους ξενώνες του παλατιού για δείπνο και ύπνο. Η ίδια θα σπεύσει να στείλει τη γριά τροφό του Ορέστη να ειδοποιήσει τον Αίγισθο που βρίσκεται έξω, να επιστρέψει στο παλάτι.

Αλλά η τροφός, στο άκουσμα του θανάτου του προσφιλή της Ορέστη, ξεσπάει σε κλάματα και βγαίνει κλαμένη για να φέρει στο μισητό τύραννο την απαίσια είδηση. Ανάμεσα στις σκευωρίες, τις υποκρισίες και τα δαιμονικά πάθη των βασιλιάδων, τα οποία απεικονίζονται έντονα στις προηγούμενες και επόμενες σκηνές, η τροφός στέκεται καταβεβλημένη από την απλή και ανεπιτήδευτη θλίψη, μόλις μαθαίνει για τον ψεύτικο θάνατο του Ορέστη.¹¹ Θρηνεί για τον υποτιθέμενο θάνατό του και μιλά για τον πόνο της, ανακαλώντας την παιδική του ηλικία αλλά και τις φροντίδες που άλλοτε πρόσφερε στο μικρό παιδί. Με μια εξαιρετική αντίθεση, ο πόνος που η Κλυταιμίστρα δεν έδειξε μαθαίνοντας την ψεύτικη είδηση του θανάτου του γιου της υπογραμμίζεται μέσα από την οδύνη της τροφού.¹² Η σκηνή είναι οικεία και συγκινητική.

Καθώς φεύγει εκείνη θρηνώντας για το χαμό του παιδιού που η ίδια ανάθρεψε, συναντά έξω από το ανάκτορο τον Χορό, ο οποίος, πιστός στις υποδείξεις του

¹⁰ Νικολαΐδου (2002) 215.

¹¹ Herington (1988) 136.

¹² Romilly (2008) 72.

Ορέστη, θα πει τα καίρια και θα συμβουλευσει την απαρηγόρητη γερόντισσα να μην εκτελέσει κατά γράμμα την παραγγελία που πήρε. Τη συμβουλεύει, λοιπόν, να πει στον Αίγισθο να έρθει μόνος του χωρίς αρματωσιά και την προσωπική του φρουρά. Η δολοφονία του θα μπορέσει έτσι να γίνει εύκολα και να έρθει η σειρά της Κλυταιμίστρας. Χωρίς να της ανακοινώσει ό,τι ξέρει για τον Ορέστη, της δημιουργεί κάποια αόριστη ελπίδα για κάτι καλό. Το σημείο αυτό αποτελεί εξαιρετο δείγμα της άμεσης εμπλοκής του Χορού στην ανέλιξη της δράσης.¹³ Καμία άλλη εξήγηση δεν δίνει ο Χορός στην αφελή Κίλισσα, η οποία φεύγει σαν χαμένη για να εκτελέσει τις συμβουλές των γυναικών.

Κατόπιν, στο δεύτερο *στάσιμο* του έργου (στ. 783-837), ο Χορός παραδίδεται σε ευχές προς τους θεούς, τον Δία, τον Απόλλωνα και τον δόλιο Ερμή, για να έρθουν αρωγοί στην επιθυμία του νεκρού, ο οποίος προστάζει εκδίκηση με το χέρι του Ορέστη, και να βοηθήσουν τον τελευταίο να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του. Πιο συγκεκριμένα, δέεται να είναι υπέρ του Ορέστη η επικείμενη σύγκρουση, προγεύεται τη χαρά της εκδίκησης και με το άσμα που ψάλλει παρακαλεί τους θεούς να συνδράμουν στην ευόδωση του σχεδίου εκδίκησης. Παράλληλα, μιλά νοερά στον Ορέστη και τον ενθαρρύνει να σκοτώσει τη μητέρα του εμπυχώνοντάς τον να προχωρήσει σαν άλλος Περσέας στη σφαγή της “Γοργόνας-μητέρας” του.

Σε λίγο, στο τρίτο *επεισόδιο* της τραγωδίας (στ. 838-934), καταφθάνει μόνος ο σφετεριστής της εξουσίας και εισέρχεται στο παλάτι. Επιστρέφοντας ο Αίγισθος λέει στο Χορό ότι έχει πληροφορηθεί το θάνατο του Ορέστη. Ενημερωμένος σχετικά από την τροφό, λοιπόν, ο Αίγισθος και υποκρινόμενος, κι αυτός με τη σειρά του, θλίψη και ταραχή, ζητάει απ’ το Χορό κάποια επιβεβαίωση σχετικά με τη δυσάρεστη είδηση. Είναι καχύποπτος και δείχνει να μη θέλει να πιστέψει εύκολα τα λόγια των γυναικών. Επιθυμεί να ανακρίνει τους ξένους λεπτομερώς για να βεβαιωθεί αν πράγματι αληθεύει η είδηση του θανάτου του Ορέστη. Ο Αίγισθος φαίνεται να γνωρίζει από τιμωρούς και δόλους, γεγονός που είναι απολύτως λογικό αφού ο ίδιος στο παρελθόν χρησιμοποίησε δόλους για να δολοφονήσει τον βασιλιά Αγαμέμνονα. Για το λόγο αυτό πρέπει να ελέγξει την είδηση περί του θανάτου του Ορέστη.

¹³ Goldhill (2008) 62.

Η Κορυφαία του συνιστά να πάρει άμεση πληροφορία παραπέμποντάς τον στους δυο ξένους. Επομένως, παροτρυνόμενος από τον Χορό ο Αίγισθος εισέρχεται στο ανάκτορο και σε λίγο ακούγεται στεναγμός του από καίριο χτύπημα. Η κραυγή πόνου που βγάζει καθώς πλήττεται από το χέρι του εκδικητή Ορέστη υποδηλώνει πως οι υποσυνείδητοι φόβοι του σφετεριστή περί του δόλιου τιμωρού, ο οποίος καταφθάνει κάποια απρόσμενη ώρα και χτυπά, δεν ήταν μάταιοι. Ως εκ τούτου, με τη σπαρακτική επιθανάτια κραυγή του Αίγισθου επιβεβαιώνεται η εξόντωση του τελευταίου από τον Ορέστη με συνοπτικές διαδικασίες.

Τρομοκρατημένος ο υπηρέτης αναστατώνει το παλάτι με τις φωνές του. Βγαίνει τρομαγμένος και αναγγέλει τον φόνο λέγοντας πως ο Αίγισθος είναι σκοτωμένος. Προστρέχει και η Κλυταιμίστρα ακούγοντας τις σπαραχτικές κραυγές του δούλου και ρωτά ανήσυχη τι συμβαίνει. Μαθαίνει για το θάνατο του Αίγισθου και ακούει από το στόμα του υπηρέτη τη φριχτή είδηση, πως ήρθε η ώρα των νεκρών να τιμωρήσουν. Δεν χρειάστηκε πολύ για να εννοήσει η βασίλισσα τα αινιγματώδη, κατά τα άλλα, λόγια του υπηρέτη. Ο νεκρός χτύπησε, εκδικήθηκε χρησιμοποιώντας δόλιο μέσο, ανταποδίδοντας κατ' αυτό τον τρόπο τον δόλο με τον οποίο φονεύθηκε.

Καθώς ο δούλος ξεστομίζει το φριχτό νέο, με μια αστραπιαία κίνηση του εύστροφου νου της, ανακαλεί το όνειρό της και συνειδητοποιεί την επαλήθευσή του. Γνωρίζει τον νόμο της Δίκης, ότι δηλαδή ο γιος του νεκρού, άλλος κανείς δεν μπορεί να ζητήσει εκδίκηση. Καταλαβαίνει πως αυτός έπληξε τον Αίγισθο και αρχίζει πλέον να διαισθάνεται και τον δικό της φόνο. Η σειρά της πλησιάζει, το νιώθει και γι' αυτό θα προσπαθήσει να αμυνθεί. Πάνω στην απελπισία της ζητάει κάποιο όπλο, έναν πέλεκυ. Μα ξαφνικά, την ίδια στιγμή, ανοίγει η κεντρική θύρα του ανακτόρου και εμφανίζεται μπροστά στα μάτια των θεατών το αρχινισμένο έργο της Δίκης. Παρουσιάζονται όρθιοι δεξιά κι αριστερά ο τιμωρός Ορέστης κι ο Πυλάδης, κι ανάμεσά τους, πάνω στο εκκύκλημα, το πτώμα του Αίγισθου.

Οι θεατές με δέος παρακολουθούν την αποφασιστική και κρίσιμη στιγμή του δράματος. Το ματωμένο ξίφος που κρατάει ο Ορέστης δείχνει ότι είναι αποφασισμένος να φέρει εις πέρας το έργο του. Ακούγεται η οργισμένη φωνή του γιου που αποτείνεται στη μητέρα του: <<σὲ καὶ ματεύω>> (στ. 892). Αυτά είναι τα

πρώτα λόγια του Ορέστη, μόλις βλέπει τη μητέρα του. Κατόπιν, η βασίλισσα βγαίνει από το παλάτι και εξέρχεται στη σκηνή, καταδιωκόμενη από τον Ορέστη. Στο αντίκρισμα όμως του νεκρού πολυαγαπημένου της Αίγισθου στο εκκύκλημα, η Κλυταιμίστρα χάνει την ψυχραιμία της. Μια κραυγή ψυχικού σπαραγμού βγάζουν τα συγκρατημένα μέχρι τώρα στήθη της και αρχίζει να θρηνεί.

Αλλ' ήδη έχει φτάσει η ώρα για την ολοκλήρωση της εκδίκησης. Η εκδήλωση αυτή της αγάπης προς τον νεκρό γεμίζει αγανάκτηση τη φλογισμένη ψυχή του γιου, ο οποίος ορμά να την χτυπήσει. Εκείνη, όμως, αρχίζει να τον ικετεύει ελπίζοντας ακόμη πως θα τον κάνει να λυγίσει. Γονατιστή πέφτει στα πόδια του Ορέστη, του επιδεικνύει τον μαστό, ο οποίος τον θήλασε και τον ανέθρεψε, και κάνει έκκληση προς τα υϊκά του αισθήματα για έλεος. Μεμιάς, όλοι οι δισταγμοί κυκλώνουν το νου του Ορέστη. Ότι μέχρι τώρα έπνιξαν οι θρήνοι, οι κοπετοί και η ανάμνηση του χρησμού ανασύρεται στην επιφάνεια. Αυτός που τον είδαμε να εμφορείται από ένα τόσο βίαιο πάθος, να επιθυμεί διακαώς να σκοτώσει τη μητέρα του μισώντας την και νιώθοντας σπρωγμένος από τις πιο σημαντικές ιερές δυνάμεις, να που την τελευταία στιγμή, όταν η μητέρα του θρηνώντας του δείχνει το στήθος της, για ένα λεπτό διστάζει!¹⁴

Σε μια εξάισια σκηνή, ο Ορέστης, διστακτικός, περίλυπος και διχασμένος, λιποψυχεί και στρέφεται ικετευτικά προς τον σύντροφο και φίλο του Πυλάδη και του απευθύνει το κλασικό τραγικό ερώτημα: <<Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;>> (στ. 899). Νιώθει να τον πνίγει το συναίσθημα της *αἰδοῦς* πριν προβεί στο απαίσιο καθήκον του. Ζητεί την συμβουλή του Πυλάδη, ο οποίος για πρώτη και τελευταία φορά θα ανοίξει το στόμα του για να του υπενθυμίσει το ιερό χρέος προς το νεκρό, το οποίο του έ χρησε ο Απόλλων. Πρέπει να μολύνει το χέρι του με το αίμα της μητέρας του, για να μη θεωρηθεί ανόσιος απέναντι στο θεό αλλά και στον πατέρα του, τον Αγαμέμνονα.

Ο Πυλάδης, λοιπόν, που εδώ είναι η μοναδική του εμφάνιση σε ολόκληρο το έργο, απαντά επικαλούμενος την εντολή του Απόλλωνα, ο οποίος απαιτεί αυτόν τον φόνο. Εκφέρει τρεις αδυσώπητους, αμείλικτους στίχους, καταφάσκοντας στην ανάγκη να τηρηθούν οι βουλές του Λοξία και ενθαρρύνει τον Ορέστη υποδεικνύοντάς του ότι η

¹⁴ Romilly (2008) 73.

υπακοή στη θεϊκή εντολή είναι πάνω από κάθε ανθρώπινο συναίσθημα. Και έχει δίκιο. Η οργή του νεκρού δεν θα κατασιγαθεί, εάν δεν πληρώσει ο φονέας. Έτσι, αφού του θυμίζει τον όρκο που έδωσαν στο πυθικό μαντείο, θα παραμείνει βουβό πρόσωπο σε όλη τη συνέχεια, μέχρι το τέλος του έργου, όπως δηλαδή ήταν μέχρι τότε.

Ο Ορέστης είναι έτοιμος και πάλι να χτυπήσει. Τα λόγια, ωστόσο, της Κλυταιμίστρας τον αναγκάζουν να αποκριθεί και να επιβραδύνει έτσι την εκτέλεση του εγκλήματος. Ακολουθεί έντονος διάλογος ανάμεσα στη μητέρα και το γιο. Θα προσπαθήσει η μητέρα του να προκαλέσει τον οίκτο και να επιρρίψει αλλού το κακό, στη Μοίρα αλλά και στα σφάλματα του πατέρα του. Θα προσπαθήσει, τέλος, να τον απειλήσει με τις Ερινύες, τις οποίες θα εξαπολύσει νεκρή εναντίον του φονέα της. Με άλλα λόγια, η Κλυταιμίστρα προσπαθεί μάταια να δικαιολογήσει τις πράξεις της, να φοβίσει τον Ορέστη για τις ενδεχόμενες συνέπειες από το φόνο της και να προβάλει τη μητρική της θέση.

Παρ' όλα αυτά, ο Ορέστης απαντά ανασκευάζοντας όλες της τις δικαιολογίες και σπρώχνει με τη βία μέσα στον οίκο των Ατρείδων τη μοιχαλίδα και συζυγοκτόνο μάνα του. Μπαίνουν κι οι δύο στο παλάτι, αφού ο φόνος στην αρχαία τραγωδία δεν λαμβάνει χώρα επί σκηνής ή μπροστά στα μάτια των θεατών. Αυτή τη φορά, όμως, η δράση τοποθετείται πολύ κοντά. Καθώς σύρει την υποταχθείσα πλέον στη μοίρα του θανάτου μητέρα του προς το ανάκτορο ο Ορέστης, για να φέρει εις πέρας εντός αυτού τη φοβερή επιταγή του νεκρού, η κεντρική πύλη κλείνει πίσω τους. Όλα πια έχουν αποφασιστεί και αυτός ο φόνος θα γίνει. Δεν θα ακουστεί ξανά η φωνή της στυγνής και σκληρής Κλυταιμίστρας.

Στο τρίτο *στάσιμο* ο Χορός εκφράζει την ικανοποίησή του για τα γεγονότα και ψάλλει με αλαλαγμούς την άφιξη της Δίκης στο τελευταίο αυτό χορικό αγαλλίασης. Υποστηρίζει ότι η θεϊκή Δίκη νικάει πάντα, όσο κι αν αργεί. Εκείνη είναι που οδήγησε το χέρι του Ορέστη και θεωρεί ότι οι καθαρμοί που θα γίνουν θα διώξουν το μiasma της μητροκτονίας. Τώρα πια το παλάτι γλιτώνει από τα δεινά, αφού οι δύο κακούργοι πήραν τον αγύριστο δρόμο του Άδη. Έτσι τελειώνει και το τελευταίο *στάσιμο* του έργου, το οποίο δεν είναι τίποτε άλλο από έναν θορυβώδη ολολυγμό χαράς που εκδηλώνει ο Χορός για τον θρίαμβο της Δίκης και για τη λύτρωση του

παλατιού από τη βαθιά και σκληρή τυραννία του παράνομου ζεύγους.

Στην *έξοδο* της τραγωδίας (στ. 973-1076) η κεντρική πύλη του καταραμένου ανακτόρου ανοίγει και πάλι, για να αντικρίσουν οι θεατές συμπληρωμένο το έργο της Δίκης, συμπληρωμένο σχεδόν το έργο της κατάρας του Θυέστη. Η θύρα του παλατιού ανοίγει, λοιπόν, κι εμφανίζεται ο Ορέστης, δίπλα του ο Πυλάδης και οι ακόλουθοί τους. Ο Ορέστης ως θριαμβευτής δείχνει τα πτώματα της μάνας του και του Αίγισθου που βρίσκονται πάνω σε εκκύκλημα. Η εμφάνιση του αυτή πάνω από τα πτώματα των σκοτωμένων θυμίζει την αντίστοιχη εμφάνιση της Κλυταιμίστρας στο πρώτο μέρος της τριλογίας, *Αγαμέμνων*, η οποία τότε στεκόταν πάνω από τα άψυχα κορμιά του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας.

Το μήνυμα σαφές. Ο πανάρχαιος νόμος της αντεκδίκησης εκπληρώθηκε και η οικογενειακή βεντέτα έφθασε στο σημείο όπου δεν έχει απομείνει κανένας θνητός εκδικητής.¹⁵ Οι θεατές, εκτός από τα δύο πτώματα των απαίσιων δολοφόνων, βλέπουν και το δίχτυ με το ξεθωριασμένο αίμα μέσα στο οποίο η Κλυταιμίστρα τύλιξε και σκότωσε τον Αγαμέμνονα, ένα τεκμήριο για να αποδείξει ο Ορέστης το δίκιο του. Το αιματοβαμμένο αυτό δίχτυ κρατούν οι θεράποντες, τη στιγμή που οι θεατές έχουν ήδη ενώπιόν τους τον τύμβο του βασιλιά.

Ως εκ τούτου, άπαντες βλέπουν όλα τα θύματα της κατάρας και δίπλα τους έναν αθώο, τον Ορέστη. Ο Ορέστης προσπαθεί να επιχειρηματολογήσει για την αναγκαιότητα του διπλού φόνου (όπως ακριβώς είχε κάνει και η μητέρα του). Αρχίζει να μιλά και να καταφέρεται εναντίον της νεκρής μητέρας του, να φωνάζει ότι έχει δίκιο για ό,τι έκανε. Προσπαθεί να δικαιωθεί απέναντι στους θεατές ή μάλλον απέναντι στον εαυτό του για την ανόσια πράξη στην οποία προέβη.¹⁶ Δείχνοντας στο Χορό το αιματοβαμμένο ύφασμα δικαιολογεί τη δική του πράξη, παρουσιάζοντας την πράξη της Κλυταιμίστρας και του εραστή της ως έργο ληστών και την ίδια την μάνα του ως οχιά ή δράκαινα, που και μόνο με τ' άγγιγμά της σε σαπίζει. Προσπαθεί να πείσει, ή καλύτερα να πειστεί, ότι εκπλήρωσε ένα χρέος και να λυτρωθεί από το άγχος του κακού στο οποίο τον έριξε ο νεκρός.

¹⁵ Herington (1988) 138.

¹⁶ Χατζηανέστης (2008) 34.

Ωστόσο, δεν αργεί να συνειδητοποιήσει το βάρος της μιαιφάνειας του πράξης. Μιλώντας για το τόλμημά του να σκοτώσει τη μητέρα του, δηλώνει ότι σ' αυτό παρακινήθηκε από τον Απόλλωνα και βλέπει ότι από εδώ και πέρα θα περιπλανιέται μακριά από την πόλη των Αργείων. Έπειτα, λίγο πριν από το τέλος, τον βλέπουμε να λυγίζει, να νιώθει μια ξαφνική μεταστροφή. Έχει την αίσθηση πως τον καταδιώκουν και καταλαμβάνεται από τρόμο. Ο Χορός προσπαθεί να τον παρηγορήσει, αλλά εκείνος έχει την ψευδαίσθηση ότι φτάνουν, για να τον κυνηγήσουν οι εκδικήτριες των συγγενικών εγκλημάτων Ερινύες. Παρόλο που παρηγορείται με τη σκέψη πως εκτέλεσε θεϊκή εντολή, οι φρικτές Ερινύες τον πλησιάζουν, άορατες για τους άλλους, ορατές όμως και απειλητικές για τον ίδιο, και κατακλύζουν τον τόπο. Τον πιέζουν, τον κεντρίζουν, τον απειλούν και τον φοβερίζουν.

Ο Ορέστης είναι έτοιμος να φύγει για τους Δελφούς, όπου του πρόσταξε ο Απόλλων να προσφύγει μετά το έγκλημα. Γνωρίζει πια πως είναι ο μισασμένος, ο μητροκτόνος, και οι Ερινύες είναι η ζωντανή γι' αυτόν επενέργεια της πρόσφατης δολοφονίας της νεκρής μητέρας του. Με την παρότρυνση και τις ευχές του Χορού και κρατώντας ήδη το σύμβολο του ικέτη, ένα κλωνάρι ελιάς ζωσμένο με μαλλί, φεύγει, κυνηγημένος από τις Ερινύες, για τον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς. Έτσι, ο δυστυχής Ορέστης, παρηγορούμενος από τις γυναίκες, φεύγει έντρομος και εγκαταλείπει τη σκηνή. Τέλος, ο Χορός κλείνει το έργο με αναφορά στα φονικά της οικογένειας των Πελοπιδών και, ενώ αποσύρεται, διερωτάται πού θα καταλήξει και πότε θα σιωπήσει η μανία και το μένος του κακού που έπληξε για τρίτη φορά αυτόν τον καταραμένο οίκο.

Έφυγε ο Ορέστης, φεύγει και ο Χορός. Ακόμα κι εκείνος κατάλαβε στο τέλος ότι η παλιά δικαιοσύνη και το παλιό φως απέτυχαν. Η βεντέτα δεν τελείωσε. Ο μόνος που μένει είναι ο τύμβος του νεκρού, παντοδύναμος στη σιωπή του, θριαμβευτής της εκδίκησης, την οποία ύφανε. Το πνεύμα της αρχαίας Δίκης, σκοτεινό και αδυσώπητο, φτερουγίζει γύρω του. Οι *Χοηφόροι*, λοιπόν, είναι το μόνο έργο του Αισχύλου, όπου τα επακόλουθα εξαρτώνται καθ' ολοκληρία από την πλοκή και τη δράση.¹⁷ Υπάρχει, φυσικά, ανάλυση χαρακτήρων σε όλο το έργο, ενώ στο επίκεντρο της δράσης

¹⁷ Murray (1993) 153.

βρίσκεται η επιστροφή ενός άνδρα στον οίκο του, ένας διπλός φόνος που διαπράχθηκε με δόλο και η έκθεση πτωμάτων σε κοινή θέα. Οι πράξεις αυτές εντάσσονται σε ένα ευρύ και περίπλοκο αφηγηματικό πλέγμα το οποίο θα εξετάσουμε εν συνεχεία: εκτενής σχολιασμός, ανεύρεση και ανάδειξη των αιτιών, προφητεία και τελετουργία.

Ο Ορέστης βρέθηκε αντιμέτωπος με το δίλημμα σχετικά με το ποιές Ερινύες να κατασιγάσει, του πατέρα ή της μητέρας του. Ανάμεσα στα δύο αυτά φοβερά δεινά που είχε να παλέψει ο αθώος και ταλανισμένος Ορέστης, δέσμιος μιας εποχής που ακούει και υπακούει στην επιτακτική φωνή του νεκρού. Όποια λύση και αν έδινε στο οξύ πρόβλημά του, θα είχε να αντιμετωπίσει το άλλο σκέλος της ανεκπλήρωτης Δίκης. Προτίμησε εν τέλει να κατασιγάσει τις Ερινύες του πατέρα του. Ως εκ τούτου, αυτή η πρώτη νίκη, η αναμενόμενη εδώ και καιρό, η τόσο καλά προετοιμασμένη με τη συνεργασία όλων και την ξεκάθαρη εντολή του θεού, αφήνει τώρα τον θεατή με ένα νέο δράμα, μια νέα καταδίωξη και ένα πρόβλημα ηθικό και θρησκευτικό που θα πρέπει να επιλυθεί.

II. ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Η λατρεία των νεκρών είναι συνδεδεμένη στενά κατά τους αρχαίους χρόνους με τη βαθιά ριζωμένη πίστη και την ακράδαντη πεποίθηση ότι ο νεκρός και πέραν του τάφου ζει, αισθάνεται και παρακολουθεί τα εγκόσμια. Εκτός από τα συνήθη, τα οποία θα γίνουν κατά την ταφή του, οι ζώντες συγγενείς του, και μάλιστα οι πιο κοντινοί, πρέπει τακτικά να αποθέτουν στον τάφο τα σύμβολα της μνήμης και του ιερού σεβασμού που τρέφουν για τον αποθανόντα. Οι χοές και τα εναγίσματα είναι κάτι που απαιτεί ο νεκρός, ο οποίος όχι μόνο δεν είναι μακριά από τους ζωντανούς αλλά διάκειται με ευμένεια προς αυτούς, εφόσον τον θυμούνται και αποτίουν στη μνήμη του όλες τις τιμές που επιβάλλει η ιερότητά του. Η ιερότητά του αυτή προέρχεται από τη μυστηριακή δύναμη, την ακατάλυτη, την οποία του προσδίδει η μετάστασή του και η μετάπλάσή του σε ένα σκοτεινό και αόρατο ον.

Είναι δύσκολο να αποφανθούμε για το πού βρίσκονται οι νεκροί και ποιά μορφή έχουν, τόσο στην εποχή του Αισχύλου όσο και στη δική μας. Τα αρχαία ταφικά τελετουργικά, όχι μόνο στο θέατρο αλλά και στην καθημερινή πρακτική υπαινίσσονται ότι κατά κάποιο τρόπο, το πνεύμα εξακολουθεί να παραμένει στον τάφο. Εκεί τα μέλη της οικογένειας τοποθετούσαν κτερίσματα, παρέθεταν γεύματα και ακόμη έχυναν σπονδές από μία τρύπα που οδηγούσε κατευθείαν στο λείψανο. Συνεπώς, μετά τους θεούς, πρέπει κανείς να φοβάται και να λατρεύει τους νεκρούς, γιατί τότε μόνο οι ψυχές τους ενδιαφέρονται και βοηθούν τους οικείους τους, όταν αυτοί τους τιμούν.

Αντιθέτως, όταν τους ατιμάσουν με την αδιαφορία ή με την περιφρόνησή τους, λησμονώντας το χρέος τους, τότε γίνονται πολύ δυσμενείς και μπορεί να επιφέρουν αναρίθμητες βλάβες. Επομένως, ό,τι αφορά τον νεκρό είναι ιερό και πάνω απ' όλα ο τάφος του. Μπορεί το νεκρό σώμα, το πτώμα, να θεωρείται μίσημα. Από τη στιγμή, όμως, που εναποτίθεται στον τάφο, ο νεκρός προσλαμβάνει την ιερότητα του μυστηριακού χώρου προς τον οποίο κατευθύνεται και όπου πρόκειται μόνιμως να εδράσει. Είναι τόσο στέρα εδραιωμένη η αντίληψη ότι οι νεκροί, εξαιτίας της

μετάπλασής τους σε ιερά σκιοειδή όντα, έχουν δύναμη και τους οφείλεται συνεχής και ακοίμητη προσήλωση και σεβασμός, ώστε μπορούμε να ισχυριστούμε ότι κατά κάποιον τρόπο κυβερνούν τους ζωντανούς και ρυθμίζουν την τύχη τους, ανάλογα με τη συμπεριφορά των τελευταίων προς αυτούς.¹⁸

Ο νεκρός, λοιπόν, πέραν του τάφου ορίζει και επιβάλλει καθήκοντα. Και αν ο οποιοσδήποτε νεκρός, που πήγε από φυσικό θάνατο, έχει απαιτήσεις τις οποίες μπορεί να εκδηλώσει ανά πάσα στιγμή με οποιαδήποτε ήπια ή απειλητικά μέσα, μπορούμε να φανταστούμε πως μπορεί να επενεργήσει στους ζωντανούς ο νεκρός που πήγε από χέρι δολοφόνου ή από άδικο θάνατο. Παρά την καύση που θα υποστεί ένας τέτοιος νεκρός θα διατηρεί ζωηρό το αίσθημα της εκδίκησης. Η ψυχή του δολοφονημένου νεκρού μπορεί να εξοντώσει ένα γένος, να ερημώσει έναν τόπο, ώσπου να βρει ικανοποίηση. Άγρια και αδάμαστη ζητεί εκδίκηση. Οργισμένη θα εμφανίζεται στον ύπνο των ενόχων και με διάφορα σύμβολα θα τους απειλεί. Κανείς ένοχος δεν μπορεί να ξεφύγει από την καταθλιπτική μανία της δίωξης που θα ασκεί επάνω του ο νεκρός.

Ο φόβος θα θρονιάσει στην ψυχή του φονέα. Παντού η σκιά του δολοφονημένου θα τον απειλεί ώσπου να βρει οικτρό θάνατο ή από τον βασανιστικό φόβο του ή από το χέρι ενός συγγενή του θανόντα. Μέσα σ' ένα εφιαλτικό φόβο ζει ο φονιάς, γιατί ξέρει πως βρίσκεται πλέον στην απόλυτη διάθεση του θύματός του. Ο ένοχος δεν είναι πλέον κυρίαρχος του εαυτού του. Ξέρει πως ο *προστρόπαιος* του νεκρού θα χτυπήσει κάποτε σαν σκοτεινή προειδοποίηση ότι το τέλος του φονιά του πλησιάζει. Αμείλικτος, ο αδικοσκοτωμένος νεκρός υφαίνει σταθερά γύρω από τον τρόμο του ενόχου το πικρό νήμα της εκδίκησης. Μπορεί να τον πλήξει αποφασιστικά κάποια απρόσμενη ώρα. Μπορεί, όμως, και να ορίσει κάποιον άμεσο συγγενή του για να ασκήσει αυτός το ιερό χρέος της εκδίκησης.

Όχι με την επιστημονική παρατήρηση, βέβαια, αλλά με την πρακτική εμπειρία μιας κοινωνικής οργάνωσης που αιώνες επικεντωνόταν στο γένος, οι αρχαίοι Έλληνες απέκτησαν μια οξύτατη αίσθηση της έκτασης, στην οποία μπορεί να προγραμματιστεί ένας άνθρωπος για το καλό ή το κακό από την κληρονομικότητα-με ποιόν τρόπο τα χαρακτηριστικά των από πολλά χρόνια νεκρών μπορεί να εξακολουθούν να

¹⁸ Χατζηανέστης (2008) 9.

στοιχειώνουν τον ίδιο και τη συμπεριφορά του.¹⁹ Η ιδέα της οικογενειακής κατάρας, στοιχείο τόσο περιβόητο σε πολλούς από τους γνωστότερους ελληνικούς μύθους, αποτελεί μία μόνον έκφραση αυτής της αίσθησης. Το σημείο στο οποίο διαφοροποιούνται οι αρχαίοι Έλληνες από το σύγχρονο κοσμικό αίσθημα, βρίσκεται στην πεποίθησή τους ότι μπορούμε να έρθουμε σε επαφή με τα νεκρά μέλη της οικογένειάς μας και να τα επηρεάσουμε.

Και αλίμονο σ' αυτόν που θα παραβεί τις εντολές του νεκρού. Μεγάλες συμφορές θα τον βρούν και θα ζει μαρτυρική ζωή μέσα σε αρρώστιες και αλλεπάλληλα δεινά, ώσπου να πεθάνει κακήν κακώς. Ο φονιάς πρέπει να πληρώσει με το αίμα του τον φόνο που έκανε. Το αίμα, δηλαδή, του νεκρού ζητάει το αίμα του δράστη. Και είναι τόσο βαθιά ριζωμένη η αντίληψη αυτή, ώστε, όταν αργότερα η πόλη θα αναλάβει να εκδικάζει στα δικαστήρια της τις ποικίλες περιπτώσεις φόνου, αυτό θα θεωρηθεί ως μετάθεση και μεταβίβαση του καθήκοντος της εκδίκησης από τους συγγενείς στο κράτος. Το δικαστήριο, με άλλα λόγια, θα αναλαμβάνει πλέον να τιμωρεί, δηλαδή να εκδικείται τους δολοφόνους εν ονόματι των συγγενών. Η προομηρική και η μεθομηρική εποχή, μέχρι τέλους των αρχαίων χρόνων, διατηρούν την πρωτόγονη θρησκευτική αντίληψη της εκδίκησης με το αίμα.

Το κράτος αναγνωρίζει στον συγγενή του θύματος το δικαίωμα της εκδίκησης. Η μόνη διαφορά είναι ότι την εκτελεί αυτό αντί για εκείνου. Το θρησκευτικό καθήκον της βεντέτας εν ονόματι του νεκρού δεν παραγνωρίζεται. Γι' αυτό και τα δικαστήρια φόνου διατηρούν θρησκευτικό χαρακτήρα. Τα δικαστήρια φόνου σέβονται τη λατρεία του νεκρού και τις απαιτήσεις που έχει αυτός προς εκδίκηση, γι' αυτό και τίθενται υπό την άμεση διεύθυνση του άρχοντα εκείνου του οποίου κύριο έργο είναι η περί τα θρησκευτικά ζητήματα ενασχόληση, του άρχοντα βασιλιά. Το κράτος, επομένως, αναλαμβάνοντας την εκδίκηση φονικών υποθέσεων, συνεχίζει κατά κάποιον τρόπο την παράδοση της βεντέτας, της οποίας η αρχική προέλευση είναι θρησκευτική και έγκειται στη λατρεία των νεκρών και κυρίως στην αντίληψη ότι ο νεκρός δεν ησυχάζει, εάν δεν ικανοποιηθεί ο ασίγαστος πόθος του για εκδίκηση.

Αυτό το πανάρχαιο έθος της εκδίκησης, που απορρέει από τη λατρεία των νεκρών,

¹⁹ Herington (1988) 16.

είναι ένας από τους άγραφους κανόνες του παλιού δικαίου, της Δίκης, η οποία ρυθμίζει όλες τις αναφερόμενες, μεταξύ των ατόμων ή οικογενειών που ανήκουν στο ίδιο ή διαφορετικό γένος, διαφορές.²⁰ Γύρω από την παλιά Δίκη στρέφεται η υπόθεση των *Χοηφόρων*, που είναι το δράμα της εκδίκησης για αίμα που έχει χυθεί. Κι αυτό προϋποθέτει τη λατρεία των νεκρών, η οποία πηγάζει από την πίστη ότι οι νεκροί διατηρούν και μετά το θάνατο την αίσθηση της πρότερης ζωής και έχουν τη δύναμη την οποία είναι σε θέση να ασκήσουν είτε προς το καλό είτε προς το κακό των ζωντανών. Αν είναι δολοφονημένοι νεκροί, τότε η δύναμή τους είναι φοβερή και αδάμαστη. Τέτοιος νεκρός ήταν ο Αγαμέμνων, γι' αυτό και ο θυμός του είναι άγριος και αμείλικτος. Για τον λόγο αυτό θα επιβάλλει στον Ορέστη να κάνει ένα ανόσιο έργο, να σκοτώσει τη μητέρα του.

Πρέπει να συνειδοτοποιήσουμε, φυσικά, από την αρχή πως ο Ορέστης δεν κατηγορείται πουθενά για θηριωδία ή για υποχώρηση σε μανιασμένα πάθη. Σε εποχή πριν από τον νόμο, το τίμημα του αιτήματος έπαιρνε τη θέση του νόμου. Το καθήκον της πτώσης του θριαμβευτή κακού αναλάμβανε κάποιο άτομο ή κάποια οικογένεια και ήταν καθήκον οδυνηρό. Σήμαινε πως ο εκδικητής έπρεπε να ζήσει μόνο και μόνο γι' αυτό σε κακουχίες και συνεχείς κινδύνους, θυσιάζοντας κάθε ευχαρίστηση στη ζωή μέχρι να σώσει την τιμή του αδικημένου σκοτωμένου. Πρέπει επίσης να συνειδητοποιήσουμε πως το να αμελήσεις το καθήκον αυτό δεν θεωρούνταν στην αρχαία εποχή πράξη ευσπλαχνίας προς τον δολοφόνο, αλλά έλλειψη οίκτου ή σκέψης προς το θύμα του δολοφόνου.²¹

Η δομή της αισχύλειας τριλογίας, όμως, συνδέει ταυτόχρονα το θέμα της νεμέσεως με εκείνο της αντιστροφής: ο φορέας της εκδίκησης, μέσα από την πράξη της εκδίκησης καθ' εαυτήν, μεταβάλλεται αυτομάτως σε ένοχο και έτσι καθίσταται υποκείμενος σε πράξη ανταπόδοσης.²² Η εκδίκηση στην *Ορέστεια* αποτελεί πάντα μέρος μιας βεντέτας. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από τη θεματική εστίαση στις πολλαπλές σημασίες της λέξης τέλος. Όλα τα πρόσωπα της τριλογίας, το ένα μετά το άλλο, ευελπιστούν να θέσουν ένα τέλος στην πορεία των πραγμάτων, αποσκοπούν σε

²⁰ Χατζηανέστης (2008) 14.

²¹ Murray (1993) 165-166.

²² Goldhill (2008) 66.

αυτό και διακηρύσσουν ότι επιτέλους ήρθε. Τελικά, συνειδητοποιούν ότι αυτό που θεωρούσαν ως το πέρας, το τέρμα της πορείας, δεν ήταν τίποτε άλλο από ένας ακόμα κρίκος που, με τη σειρά του, προστέθηκε στην ατελεύτητη αλυσίδα των αιματηρών πράξεων. Αυτή η πραγματικότητα ενισχύει εν μέρει την αίσθηση της βεντέτας, δηλαδή την ύπαρξη μιας κατάστασης που, ακριβώς, δεν έχει τέλος.

Σε κάθε περίπτωση, πάντως, στο σύμπαν του Αισχύλου καίριο ρόλο διαδραματίζει και ο ανθρώπινος παράγοντας. Πρόκειται για ένα σύμπαν όπου όλα έχουν σημασία και όλα αλληλεπιδρούν. Και στο “όλα” περιλαμβάνονται, όπως θα έπρεπε, οι ζωντανοί άνδρες και γυναίκες. Σε ένα νεκρό σημείο των *Χοηφόρων*, ο Αισχύλος βάζει το Χορό να σταματήσει τη δράση και να σκεφτεί. Οι λεπτομέρειες του πρωτοτύπου είναι αμφίβολες, ιδίως προς το τέλος της πρώτης από τις δύο στροφές, αλλά το γενικό νόημα είναι σαφές: ο Χορός αντιπαραβάλλει τις δυνάμεις εκείνου που εμείς οι σύγχρονοι θα ονομάζαμε φυσικό κόσμο, με τις δυνάμεις που είναι κρυμμένες στην ανθρώπινη ψυχή (στ. 585-601). Η ανθρωπότητα, λοιπόν, αποτελεί άλλη μία μεγάλη δύναμη στο σύμπαν του Αισχύλου και συνήθως (όχι πάντα) για κακό. Στα όψιμα σωζόμενα έργα του, και κατά κύριο λόγο στην *Ορέστεια*, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι απλές ανθρώπινες πράξεις και τα πάθη σε τελική ανάλυση κλονίζουν ολόκληρο το οικοδόμημα αυτού του σύμπαντος, δεδομένου ότι διχάζουν τις ίδιες τις έσχατες δυνάμεις.

Αναφορικά με την ιδέα της δικαιοσύνης, η οποία κυριαρχεί στις *Χοηφόρους*, μπορούμε να ισχυριστούμε πως δεν διαφέρει από εκείνη που επικρατούσε στο προηγούμενο έργο. Εξακολουθεί να ταυτίζεται με το σιδερένιο νόμο της αντεκδίκησης και η φαινομενική της απονομή εξακολουθεί να θεωρείται σωτήριο φως. Το σημείο στο οποίο διαφέρουν ο Ορέστης και η Ηλέκτρα δεν είναι η αντίληψή τους για τη δικαιοσύνη, αλλά το πνεύμα μέσα στο οποίο την εκτελούν. Δεν δείχνουν, δηλαδή, σκληρή ικανοποίηση, κάτι που εκφράζεται με σαφήνεια τη στιγμή που η Ηλέκτρα κοντά στον τάφο προσεύχεται για την επιστροφή και εκδίκηση του Ορέστη. Πράγματι, στους στίχους αυτούς περιλαμβάνεται και ένα δίστιχο (στ. 140-141), κατά το οποίο η Ηλέκτρα εύχεται να γίνει αγνότερη και πιο ευσεβής από τη μητέρα της. Τα δύο αδέλφια δείχνουν να συμμαρίζονται μια διαίσθηση, που δεν έχει ακόμη

διατυπωθεί, για μια δικαιοσύνη που ξεπερνά την εκδίκηση.²³

Ωστόσο, ο φόνος της μητέρας από το γιο της πρέπει να διαπραχθεί. Ο Απόλλων, ο Ολύμπιος θεός του φωτός, διέταξε το φόνο και εγγυήθηκε στον Ορέστη την προστασία του. Ο δολοφονημένος πατέρας του Ορέστη κλήθηκε από τον τάφο για να δώσει την προστασία του. Σε τρία επίπεδα ύπαρξης -θεϊκό, ανθρώπινο και υποχθόνιο- το αρσενικό ευθυγραμμίζει τις δυνάμεις του για να συντρίψει μια γυναίκα και πίσω απ' όλα βρίσκεται η αρχή της απόδοσης της δικαιοσύνης. Η Δίκη, ή ο νόμος και η απόδοση δικαιοσύνης, έχει δύο σκοπούς: είναι ο νόμος της φύσης που δηλώνει ρητά ένα γεγονός και επίσης, ο ηθικός νόμος που εντέλλεται το καθήκον.²⁴ Ο παραβάτης τιμωρείται και πρέπει να τιμωρηθεί. Άλλωστε, όπως αναφέραμε νωρίτερα, η θρησκεία των νεκρών και η πίστη στην ακαταδάμαστη δύναμή τους ήταν σταθερά θεμελιωμένη στη συνείδηση όλων των Ελλήνων.

Αφού, λοιπόν, ο Αισχύλος μελέτησε τα θρησκευτικά έθιμα του ελληνικού λαού γύρω από τον νεκρό, εισέδωσε στα βαθύτερα στρώματα της ψυχής του για να ερευνήσει τις μύχιες αντιδράσεις του στο πρόβλημα του θανάτου. Ένα πλήθος δοξασίες και αντιλήψεις περί των νεκρών και των καθηκόντων που ορίζουν αυτοί, τις οποίες ανέσυρε από τα καταχωνιασμένα βάθη για να τις παρουσιάσει ζωντανές και ενεργές. Μελέτησε τον άγραφο κώδικα της παλαιάς Δίκης, γιατί ασφαλώς θα έβλεπε ότι αυτή υπό νέα μορφή εξακολουθούσε να επενεργεί και να ρυθμίζει τις σχέσεις των απλών ανθρώπων. Η θρησκεία των νεκρών κάλυπτε ένα μεγάλο μέρος αυτής της αρχαίας Δίκης. Αυτή όριζε καθήκοντα και υποχρεώσεις στους ζωντανούς.

Αυτή την παλιά Δίκη έχει υπ' όψην του ο Αισχύλος στις *Χοηφόρους*. Και θα την ανασυνθέσει με τα πιο μελανά χρώματα, για να μπορέσει να την φέρει σε αντίθεση προς τη νέα Δίκη, την οποία θα παρουσιάσει στις *Εὐμενίδες*, εδραιωμένη στη σωφροσύνη και την παντοδυναμία του Δία, ο οποίος ορίζει ασφαλή και υγιή κριτήρια, βάσει των οποίων θα ρυθμίζουν οι άνθρωποι τη ζωή τους. Κατ' αυτή τη νέα Δίκη δεν είναι πλέον οι νεκροί που θα κυβερνούν τους ζωντανούς, δεν είναι οι σκοτεινές αδυσώπητες δυνάμεις που θα διέπουν τα ανθρώπινα, αλλά το φως της δικαιοσύνης, το

²³ Herington (1988) 139.

²⁴ Murray (1993) 157.

οποίο θα εκπέμπει ο Ζευς με τη σοφία του. Σύμφωνα, λοιπόν, με την παλιά Δίκη, ο γιος του δολοφονηθέντα είχε την ιερή υποχρέωση να εκδικηθεί τον φόνο του πατέρα του. Ο νεκρός κάτω από τη σκοτεινή κατοικία του ορίζει το επιτακτικό αυτό καθήκον. Αδιαφορία για την εκτέλεση αυτού θα σήμαινε μαρτυρικό θάνατο για τον ασεβή γιο.

Συνεπώς, γύρω από τον άγραφο νόμο της Δίκης στρέφεται η τραγωδία των *Χοηφόρων*. Κύριο πρόσωπο του δράματος δεν είναι ο ταλανισμένος και βασανισμένος Ορέστης, ούτε η αφελής και ανίσχυρη Ηλέκτρα, αλλά ο νεκρός Αγαμέμνονας, ο τύμβος του οποίου βρίσκεται εκεί, στην ορχήστρα, μπροστά στα μάτια των θεατών καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος, για να δηλώσει emphatically ότι αυτός, ο νεκρός, υφαίνει και ανελίσσει την όλη υπόθεση, ότι αυτός είναι που θα οπλίσει το χέρι του γιου του για να χτυπήσει τους δολοφόνους, ότι αυτός ορίζει τους ζωντανούς, γιατί έχει την απόλυτη δύναμη.²⁵ Το ερεβώδες και αμείλικτο αυτό πνεύμα της Δίκης διαπερνά ολόκληρο το δράμα, αφού ακούμε συνεχώς να γίνεται λόγος για τον αδυσώπητο Νόμο, ο οποίος πρέπει να επικρατήσει.

Στην εισαγωγή του έργου ο Ορέστης, που επιστρέφει στον τόπο του ύστερα από μακρόχρονο ξενιτεμό, δίνει την εικόνα ενός νέου που έρχεται να εκτελέσει ένα καθήκον, να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του. Τίποτα ακόμα δεν προοιωνίζει, αλλά και δεν αποκλείει, ότι ο στοργικός για τον πατέρα του νέος θα γίνει μητροκτόνος. Η πένθιμη πορεία των γυναικών του Χορού που ακολουθεί με την Ηλέκτρα, την οποία δε δυσκολεύεται να αναγνωρίσει ο Ορέστης, ανοίγει αμέσως μια ατμόσφαιρα ανησυχίας. Στις *Χοηφόρους*, ο Χορός, που αποτελείται από αιχμάλωτες παρθένες γυναίκες της Τροίας, μεταφέρει τόσο άμεσα όσο και με την έννοια της αντιπροσώπευσης τη διάθεση των καταπιεσμένων υπό την παρούσα ηγεσία του Άργους πολιτών.²⁶ Η συμπεριφορά του Χορού αντανακλά τη θέση κλειδί του κόσμου σε σχέση με μια τάξη πραγμάτων που δεν έχει ακόμη αποκαλυφθεί.

Η Ηλέκτρα είναι το ανάλογο της δύσκολης θέσης στην οποία βρίσκεται η κοινότητα. Με θεατρική σπουδαιότητα, ο δραματουργός ενσωματώνει την καταπίεση της Ηλέκτρας στην ευρύτερη εικόνα των παρθένων ως σκλάβων. Το γεγονός ότι

²⁵ Χατζηανέστης (2008) 19.

²⁶ Τσιώλης (1998) 245.

εμφανίζεται μέσα απ' αυτή την ομάδα, μετά την *πάροδο* που περιλαμβάνει την Ηλέκτρα, είναι δραματικά φορτισμένο. Κατά τους εξήντα τρεις στίχους της *παρόδου* ο τραγωδός Ασχύλος δίνει στο θεατή ελάχιστες ενδείξεις ότι η Ηλέκτρα βρίσκεται στο επίκεντρο της δοκιμασίας. Θεατρικά, όμως, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι παρθένες έχουν έναν εκρηκτικό παράγοντα ανάμεσά τους. Ο Χορός με φανερή ανησυχία αφήνει να διαφανεί ότι κάτι κακό συμβαίνει ή θα συμβεί, ότι υπάρχει ένας γενικός φόβος και κάποια αναταραχή του ρυθμού της ζωής.

Η αντιστροφή συνεχίζει με την ανάπτυξη της δοκιμασίας, το πώς προσεγγίζουν οι παρθένες την τελετή κατευνασμού των πνευμάτων των νεκρών. Έχουν κι αυτές μια προαίσθηση, ίδια με της Κλυταιμίστρας, μόνο η στάση τους διαφέρει. Με τη διαπίστωση των γεγονότων σχετικά με την είσοδό του, ο Χορός συνεχίζει στο επόμενο στροφικό ζεύγος της *παρόδου* να προσδίδει βάθος στη σημασία της τοποθέτησής του. Γνωμολογεί τονίζοντας ότι η ευτυχία είναι σπάνια στον κόσμο και ότι η θεϊκή Δίκη δεν αφήνει, γοργά ή αργά, τίποτε χωρίς να επιβάλει τον δικό της ρυθμό στην αρρυθμία του ανθρώπινου βίου. Η εικόνα με την ορμή της ροής του αίματος σαν μια συσσωρευτική, φρικιαστική εικόνα (στ. 66-74) πρέπει να εννοηθεί παράλληλα με το χύσιμο και τη ροή των σπονδών.

Οι παρθένες μεταφέρουν τις υγρές προσφορές για να καταπραΰνουν το χυμένο αίμα. Η μεταφορά των σπονδών είναι σαν κοφτερό δίκικο μαχαίρι, όπως, κατά συνέπεια, και ο τίτλος του έργου. Αν κατανοήσουμε το κεντρικό σημείο της αιματοχυσίας, είμαστε σε θέση να συλλάβουμε την ειρωνεία του τίτλου, γιατί χρειάζεται περισσότερο αίμα για να κατευναστεί προσωρινά το συγγενικό αίμα που έχει ήδη χυθεί. Έτσι και οι αληθινές σπονδές των παρθένων είναι οι συμβουλές τους προς τους απογόνους, που θα γίνουν αιτία να κυλήσει κι άλλο αίμα πάνω στο λεκέ που έχει ήδη δημιουργηθεί. Η ελπίδα σηματοδοτείται από τη ζωτική δύναμη, τον αμόλυντο, τον Ορέστη. Έτσι, νιώθουμε και καταλαβαίνουμε ότι χοές και αιματοκηλίδες, Μοίρα και Δίκη, πρέπει να έρθουν σε τέλεια συμφωνία, να συνεργαστούν με τη νέα δύναμη ζωής, το λογικό άνθρωπο.²⁷

Οι σπονδές χύνονται, λοιπόν, για να κατευνάσουν την οργή των νεκρών και το

²⁷ Τσιώλης (1998) 249-250.

αίμα χύνεται σαν εκδίκηση για τους αθώους. Επομένως, συνοψίζοντας, σε ένα άλλο επίπεδο οι χοές που προσφέρουν ο Ορέστης, η Ηλέκτρα και ο Χορός είναι οι κατάρες για την Κλυταιμίστρα, το πάθος για τη Δίκη και φυσικά η επιθυμία για φόνο, με σκοπό τον εξευμενισμό του φονευμένου, τη δικαίωσή του και την επικράτηση μιας άλλης ηθικής.²⁸ Στο τέλος της *παρόδου* ο Χορός με ρεαλισμό τελικά προτιμά εξαιτίας της θέσης του να κρύψει το μίσος που φωλιάζει μέσα του και με θεατρική συμβατικότητα δείχνει να έχει συναισθηματική προσήλωση στη μνήμη του νεκρού Αγαμέμνονα. Πριν αρχίσει ο κυρίως *κομμός*, ο Αισχύλος παραθέτει ένα επεισόδιο δομημένο με ακρίβεια, το οποίο διεξάγεται μεταξύ της Ηλέκτρας και του Χορού. Η σχέση με τον *πρόλογο* είναι προφανής μέσω της δομής της προσευχής.

Στην προσευχή που έρχεται αμέσως πριν από το κομμάτι της στιχομυθίας η Ηλέκτρα αρχίζει παρόμοια με τον Ορέστη στον πρόλογό του. Και οι δύο επικαλούνται τον Ερμή και τον ικετεύουν να μεταφέρει όσα λένε στον πατέρα τους, που βρίσκεται κάτω απ' τη γη. Ο τόνος των δύο κειμένων είναι εξαιρετικά παρόμοιος, πέρα από τις όποιες ομοιότητές τους σαν πραδοσιακές προσευχές. Η ομοιότητα αποκτά ευρύτερες διαστάσεις, καθώς οι θεατές παρατηρούν την Ηλέκτρα να στέκεται περίπου εκεί όπου στάθηκε ο Ορέστης λίγο νωρίτερα, εκφράζοντας μια πανομοιότυπη διανοητική κατάσταση και δημιουργώντας την ίδια διάθεση κορυφωμένης προσδοκίας. Η δεύτερη παράκληση της Ηλέκτρας στην προσευχή της οδηγεί στην ιδέα της αθωότητας των απογόνων, που είναι τόσο σημαντική σ' αυτό το έργο.

Ως εκ τούτου, κύριο χαρακτηριστικό της Ηλέκτρας εδώ είναι η ευγενική και αναγνωριστική φύση της δικής της προσέγγισης σε αυτήν την βλοσυρή κατάσταση που η ίδια αντιμετωπίζει.²⁹ Η Ηλέκτρα ταυτίζοντας την προσωπική θέση της με εκείνη των αιχμαλωτισμένων τρωαδιτισσών, βρίσκει συναντίληψη στο Χορό. Αυτός καθοδηγεί στη διεκπεραίωση της αποστολής που της ανέθεσε η μητέρα της με τρόπο που να αποβεί επιζήμιος για το ζεύγος των δολοφόνων του μυκηναίου βασιλιά. Αυτό το είδος καθοδήγησης είναι ίσως η κεντρική ιδέα που επιβάλλει τη δίκαιη και αναγκαία πράξη που είναι όμως λάθος. Ο Χορός, λοιπόν, είναι συνεργός

²⁸ Τοπούζης (1991) 35-36.

²⁹ Conacher (1987) 105.

υποστηρίζοντας και ερμηνεύοντας τον ηθικό σπόρο για δράση. Αυτός είναι ο λόγος που είναι αναπόσπαστο μέρος του *κομμού*, καθώς έχει ηθικό και πολιτικό συμφέρον να προσεύχεται πάνω από τον τάφο του Αγαμέμνονα, τη στιγμή που ο αποτραβηγμένος στην άκρη της σκηνής Ορέστης ακούει το όνομά του επαναλαμβανόμενο ως περιπόθητα αναμενόμενου εκδικητή.

Στον τρίτο μεγάλο λόγο της Ηλέκτρας το μυαλό της εκρήγνυται σχεδόν κυριολεκτικά, με τη σωματική έννοια. Θα ωφελούσε να κατανοήσουμε αυτό το κείμενο θεωρώντας ότι έχει την ίδια θεατρική εγκυρότητα με την αίσθηση αποπροσανατολισμού του Ορέστη, όταν το μυαλό του βασανίζεται από τις Ερινύες μετά το φόνο της μητέρας του. Θα γίνει τότε σαφές ότι η εμπειρική πραγματικότητα της Ηλέκτρας είναι αντίστροφη από του Ορέστη. Η ημίτρελη κατάστασή της έρχεται στο τέλος του μαρτυρίου της στα χέρια του οίκου και τη στιγμή που αισθάνεται το μέλλον, ενώ η συμφορά του Ορέστη έρχεται στο τέλος, μετά το δικό του ξεκαθάρισμα λογαριασμών με το σπίτι και μετά το σημείο σύγκλισης με την αδελφή του, δηλαδή την αναγνώριση.³⁰

Σε κάθε περίπτωση, πάντως, υπάρχει μια τυπική πρόθεση από την πλευρά του δραματουργού να παρουσιάσει τα παιδιά του Αγαμέμνονα μέσα από υποσυνείδητες ομοιότητες στα λόγια, στις πράξεις και στην κορμοστασιά τους κάθε φορά που πλησιάζουν τον πατρικό τάφο. Θεατρικά αυτό το είδος δομής στοχεύει να ενισχύσει την προσεκτική κίνηση προς τα γεγονότα της αναγνώρισης. Μια τούφα από μαλλιά κεφαλιού προμηνύει και συμβάλλει στην παραγωγή ψυχικής δύναμης που πυροδοτεί τη φαντασία της Ηλέκτρας, η οποία συλλογίζεται ότι κανείς από τους συγγενείς της που ζουν εκεί δεν είναι δυνατό να έχει προσφέρει την πλεξίδα του στον τάφο του πατέρα της. Επομένως, κάποιος απ' έξω θα ήρθε, αλλά ο μόνος άμεσα ενδιαφερόμενος που ζει έξω από το Άργος είναι ο Ορέστης. Άρα δική του θα είναι.

Το δεύτερο τεκμήριο είναι τα πατήματα των ποδιών. Ο Ευριπίδης, αρχαίοι και νέοι σχολιαστές επικρίνουν και αυτόν τον τύπο αναγνώρισης. Απολύτως δικαιολογημένη η επίκριση, εάν παραδεχτούμε ότι η Ηλέκτρα βρίσκεται σε απόλυτη ψυχική ισοροπία, κάτι που δύσκολα μπορεί να γίνει πιστευτό. Ήδη από τον στ. 166

³⁰ Τσιώλης (1998) 258.

και έπειτα αφήνεται να υπονοηθεί η έκρυθμη ψυχική κατάσταση της νεαρής κόρης. Επιπλέον, ο στ. 211 είναι ο πλέον ξεκάθαρος. Ο Αισχύλος επιλέγει τη λέξη *ώδης* σε συνδυασμό με τη λέξη *καταφθορά* σε μία έντονη τραγική μεταφορά. Η φράση αυτή ανήκει στα γλαφυρότερα και χαρακτηριστικότερα παραδείγματα στην τραγωδία, κατά τα οποία ο τραγικός ποιητής συνδυάζει την οπτική με τη λεκτική φαντασία με σκοπό να δημιουργήσει μία έντονη θεατρική στιγμή, μια πραγματική κρίση ενός υπερβολικά ταραγμένου νου.³¹ Είναι εξάλλου παρατηρημένο ότι, όταν επιθυμούμε σφοδρά ή αναμένουμε κάτι, το παραμικρό εξωτερικό ερέθισμα τείνουμε να το ταυτίσουμε με το αντικείμενο της επιθυμίας ή της προσδοκίας μας.³²

Επιπλέον, πρόκειται για μια ακόμη υπενθύμιση του χάσματος που χωρίζει τον Αισχύλο από όλους τους μεταγενέστερους τραγικούς. Δεν είναι δυνατό να επιβάλλουμε κοινά ρεαλιστικά δεδομένα στα πρόσωπα που δημιουργεί, τα οποία είναι κάτι περισσότερο ή λιγότερο από συνηθισμένα άτομα και υπάρχουν στα σύνορα της ζωής, όπως τη γνωρίζουμε, με ένα μυθικό, δαιμονικό κόσμο. Σ' αυτόν τον κόσμο, το άτοπο ή το απίθανο μπορεί να έχουν περισσότερο νόημα από οποιεσδήποτε μηδαμινές πραγματικότητες, ως σύμβολα μιας βαθύτερης ενορατικής αλήθειας.³³ Ως εκ τούτου, εκτιμώντας αυτήν, καθώς και πολλές άλλες σκηνές του Αισχύλου, θα ήταν ίσως προτιμότερο να εφαρμόσουμε τα κριτήρια του σουρρεαλισμού κι όχι του ρεαλισμού.

Τα δύο αδέρφια δίνονται στη χαρά της αναγνώρισης, ανυποψίαστα για τους ενδεχόμενους κινδύνους. Και η στιγμή διαμορφώνεται έτσι ώστε ο Ορέστης να παρουσιάσει τα ζητήματα ανοιχτά, να διηγηθεί την ιστορία της άφιξής του και να ενοχοποιήσει το θεό που τον έστειλε. Στους στ. 258-259 μάλιστα προειδοποιεί τον Δία να μη χάσει το μοναδικό κανάλι που διαθέτει για να κερδίσει την εμπιστοσύνη των ανθρώπων, κάνοντας έτσι εμμέσως μια σαφή νίξη στην δική του αθωότητα και στην αναγκαιότητα που του επιβάλλει η πίστη του αλλά και η παράδοση. Ο Χορός θα παίξει στο σημείο αυτό το ρόλο του προνοητικού συμβουλάτορα. Ο Ορέστης, όμως, σαν να μην ακούει την υπόδειξη αυτή ρεαλισμού, μιλά μ' εμπιστοσύνη στο θεό

³¹ Collard (2006) 56.

³² Χατζηανέστης (2008) 155.

³³ Herington (1988) 133.

Απόλλωνα για την ηθική υποχρέωση να σταθεί εκδικητής του πατρικού φόνου.

Στον τραγικό μονόλογό του, ο Ορέστης σαν να προσπαθεί να δικαιολογήσει στον εαυτό του την ενέργεια, στην οποία πρόκειται να προβεί και για την οποία ζήτησε προ ολίγου τη συνδρομή του Δία. Το πιο χαρακτηριστικό από τα σημεία που θίγει εδώ ο Ορέστης είναι η εντολή που πήρε από τον Απόλλωνα. Για να γίνει, όμως, μητροκτόνος ο Ορέστης απαιτείται πρωτίστως η δική του βούληση.³⁴ Γι' αυτό ο Αισχύλος φροντίζει να δείξει προσεκτικά την ελεύθερη βούληση του Ορέστη στα τελευταία λόγια του, αμέσως πριν από την τελετή της επίκλησης, με όρους που υποδηλώνουν ότι η αναγκαιότητα και η ελευθερία επιλογής συμπίπτουν.

Ως εκ τούτου, στους στίχους 297-305 ο Ορέστης μας πληροφορεί για τους λόγους που ο ίδιος θεωρεί ότι επιβάλλουν ρητά τη μητροκτονία, άσχετα με το αν πιστεύει στους χρησμούς που έχει λάβει ήδη ο ίδιος από τον θεό. Ισχυρίζεται, δηλαδή, ότι εκτός από τη θεϊκή εντολή στον φόνο τον ωθεί το βαρύ πένθος του πατέρα του, η φτώχεια της εξορίας αλλά και η διακυβέρνηση της ένδοξης πόλης του Άργους από “δύο γυναίκες”, εξομοιώνοντας έτσι τον Αίγισθο με την μητέρα του στο γένος.³⁵ Θεία και ανθρώπινη βούληση οδηγούν στην ίδια πράξη και έτσι ο δραματουργός δεν επιτρέπει στην ιδέα να είναι μονοδιάστατη. Συνεπώς, ο Ορέστης μπορεί πράγματι να έχει τους δικούς του λόγους να διαπράξει το έγκλημα, όμως καθίσταται σαφές ότι, εξαιτίας και της θεϊκής εντολής που έχει λάβει, δεν έχει ουσιαστικά άλλη επιλογή.³⁶

Έχει επέλθει μια ψυχική ταύτιση ανάμεσα στον Ορέστη, στον Χορό και στην Ηλέκτρα και στήνεται τότε ένας *κομμός*, ένα μακρόσυρτο θρηνητικό τραγούδι κοντά στον τάφο του Αγαμέμνονα με τριαδική συμμετοχή. Σ' αυτόν επιχειρείται ένα είδος ανάκλησης του νεκρού για να έρθει αρωγός στον αγώνα, στον οποίο πρόκειται να αποδυθεί ο νεαρός Ορέστης. Τώρα η πλευρά της απόφασης που αναγνωρίζεται ως ανθρώπινη πρέπει να τονωθεί. Ο νεκρός βασιλιάς είναι κάτι σαν χθόνιος δαίμονας και τα μέσα που επιλέγονται είναι οι γνωστές ανθρώπινες τελετές: θρήνος για τον πατέρα, το επικήδειο μοιρολόι και η ισχυρή αύρα της επίκλησης καθώς και η ικεσία στη γη για δύναμη εκδίκησης. Ο νεκρός ακούει και ακούει πολύ ευκρινέστερα, όταν τα λόγια

³⁴ Ζουλάς (2007) 22.

³⁵ Winnington-Ingram (1983) 138.

³⁶ Conacher (1987) 107.

τα οποία του απευθύνονται, αποβλέπουν στην εκδίκηση.

Με τους επίμονους κοπετούς και τους θρήνους που κάνουν πάνω από τον τάφο, δεν επιδιώκουν ο Ορέστης και η Ηλέκτρα απλώς να ευχαριστήσουν τον νεκρό για να τους βοηθήσει με την σειρά του και εκείνος μέσα από τον τάφο του, αλλά να κατορθώσουν να ανεβάσουν την ψυχή του πατέρα τους έτσι που να τους παρασταθεί εποπτεύοντας προστατευτικά την ώρα της μεγάλης σύγκρουσης. Επιπλέον, πριν από το λυρικό μέρος, η απόφαση με την ανθρώπινη και θεϊκή της μεταμφίεσή της είναι εξωτερική, είναι μια θέση. Τώρα πρέπει να επέλθει μια πολυδιάστατη ενσάρκωση της ιδέας, μια συναισθηματική κατανόηση, μια εμβάθυνση και επέκτασή της. Γι' αυτό και ο Ορέστης γίνεται ηθοποιός στο θέατρο με σάρκα και οστά μόνο στο βαθμό που το λυρικό υπάρχει ως προϋπόθεση στη διάθεσή του.

Ο δραματουργός χρειάζεται το λυρικό για να παρακινήσει τον ανθρώπινο δράστη προς τη δράση. Είναι ένα μέσο ασφαλές για να πάρει θάρρος η διστακτική, ίσως, ψυχή του Ορέστη. Θρηνώντας σπαρακτικά και επικαλούμενος τη βοήθεια του νεκρού, αντλεί το ηθικό θάρρος που του χρειάζεται, για να προβεί σε μία τόσο επιβεβλημένη μεν, αλλ' ανόσια ενέργεια. Ο θρήνος δεν είναι παρά η βαθιά και μουντή απήχηση της μη ακουόμενης, παρά μόνον από αυτόν, οργισμένης φωνής του νεκρού. Είναι, επομένως, παράλληλα και ένας τρόπος να απεκδυθεί ο ίδιος ο Ορέστης της ευθύνης της μητροκτονίας και να δικαιωθεί συγχρόνως για την απαίσια πράξη που θα κάνει.³⁷

Τα δύο αδέρφια ενωμένα εναλλάσσονται με το Χορό. Το κυρίως βάρος της πλάγιας, υπαινικτικής έλξης προς την κατεύθυνση της εκδίκησης ως αναγκαιότητας πρέπει να αποδοθεί στο Χορό. Είναι δικό του καθήκον να είναι ανελέητος, επαναλαμβάνοντας τον εικονισμό του αίματος με πολλές μορφές, φέροντας τυφλά τη δύναμη της παράδοσης. Μ' έναν εκρηκτικό τρόπο και με εσκεμμένα υπαινικτική γλώσσα, οι παρθένες μιλούν ταυτόχρονα στον Αγαμέμνονα και τον Ορέστη. Ο εξορκισμός είναι αναμφισβήτητα και για τους δύο. Η έκσταση της Ηλέκτρας είναι διαφορετικής τάξης, δεδομένου ότι η έντασή της είναι μοναδική.

Η διάθεση του Ορέστη στον *κοιμό* όμως είναι πιο λογική, λιγότερο φρενήρης, όταν την εξετάσει κανείς συνολικά. Η λογική πλευρά της ανάμειξης του Ορέστη

³⁷ Χατζηανέστης (2008) 162.

φανερώνει κίνδυνο και υπολογισμό. Παραμένει ο αποφασιστικός ξένος, η γνησιότητα των συναισθημάτων του οποίου πρέπει να εξακριβωθεί από αυτή τη γη, αυτόν τον τάφο, όλους αυτούς τους συγγενείς και συμμάχους του.³⁸ Κάνει έκκληση και θρηνεί στην παραδοσιακή τελετή μαζί με τους άλλους αλλά ο φορέας της συναισθηματικής δύναμης είναι η Ηλέκτρα και, ως επί το πλείστον, οι παρθένες. Ο Ορέστης, λοιπόν, γίνεται δέκτης της δράσης και είναι εκείνος που εξορκίζεται να προβεί σε δράση με πολλούς και διάφορους τρόπους κατά τη διάρκεια της τραγωδίας. Πρώτον, ωθείται από τον θεό Απόλλωνα, δεύτερον από τον Χορό (κι όχι τόσο από την Ηλέκτρα) που δίνει έμφαση στους ισχυρισμούς του καταχθόνιου κόσμου και προβάλλει τον *lex talionis*, και τρίτον από ανθρώπινα κίνητρα, προσωπικά αλλά παράλληλα και άρρηκτα συνδεδεμένα με τον οίκο στον οποίο ανήκει.³⁹

Ας εστιάσουμε τώρα, όμως, στο δεύτερο επεισόδιο της τραγωδίας. Ο διάλογος του Ορέστη με την Κλυταιμίστρα εδώ είναι γεμάτος τραγική ειρωνεία. Όσα λέει ο Ορέστης είναι πράγματι αλήθεια, αλλά όχι με τον τρόπο που τα αντιλαμβάνεται η μητέρα του. Ο στ. 700, για παράδειγμα, εισάγει έναν ιδιαίτερα ειρωνικό τόνο στο κείμενο, καθώς ο Ορέστης κάνει λόγο για “καλότυχους ξένους” τη στιγμή που ο ίδιος επρόκειτο να καταστρέψει τη δική τους ευδαιμονία. Επιπλέον, η φράση *κεδνῶν ἔκατι πραγμάτων* (στ. 701) είναι εξαιρετικά αμφίσημη, διότι η Κλυταιμίστρα καταλαβαίνει ότι ο Ορέστης εννοεί “υπό καλές περιστάσεις”, ενώ στην πραγματικότητα εδώ υπονοείται η εκδίκηση που θα πάρει από τους δολοφόνους του πατέρα του.⁴⁰

Εν συνεχεία, έντονη τραγική ειρωνεία μπορούμε να εντοπίσουμε στους στίχους 704-706. Στους εν λόγω στίχους η Κλυταιμίστρα καταλαβαίνει από τα λόγια του Ορέστη πως για τον ίδιο θα ισοδυναμούσε με παράβαση του ιερού του καθήκοντος, εάν δεν εκπλήρωνε την αποστολή που έχει αναλάβει. Εντούτοις, η αληθινή σημασία των όσων λέει ο Ορέστης είναι ότι, εφόσον ο Απόλλωνας τον έχει διατάξει να φέρει εις πέρας αυτή την πράξη, εκείνος οφείλει να επιτελέσει το έργο που του έχει ανατεθεί. Συνεπώς, η λέξη *δυσσέβεια* εδώ δηλώνει φαινομενικά την “παραβίαση μιας υπόσχεσης”, αλλά ουσιαστικά σημαίνει “ανυπακοή σε μια θεϊκή εντολή”. Η τραγική

³⁸ Τσιώλης (1998) 271.

³⁹ Winnington-Ingram (1983) 142.

⁴⁰ Markantonatos (2009) 82.

ειρωνεία στα λόγια του Ορέστη ολοκληρώνεται εμφατικά με την λέξη *φίλοις*. Η μητέρα του εισπράττει ότι ο Ορέστης αναφέρεται στην υποδοχή του στο παλάτι, ενώ ο ίδιος μιλά εμμέσως για τον πατέρα του και την Ηλέκτρα, ή ενδεχομένως για τον θεό Απόλλωνα.⁴¹

Τη στιγμή, λοιπόν, που η Κλυταιμίστρα ακούει την πλαστή διήγηση του Ορέστη, δε χύνει δάκρυα για το γιο της. Αναφωνεί βέβαια για το μήνυμα, αλλά δε χρειάζεται πολύ για να ξεχάσει. Έτσι, αποδέχεται με ωμό ρεαλισμό το μήνυμα συμπληρώνοντας το πορτραίτο της κακής συζύγου με αυτό της κακής μητέρας. Η εικόνα της κακής μητέρας θα τονιστεί περισσότερο με την αντιπαράθεση που επιστρατεύει η αισχύλεια επινόηση μέσω της γριάς τροφού. Με την τροφό ο Αισχύλος από τη μια μεριά, παρουσιάζει με έντονο τρόπο τον αντιθετικό ρεαλισμό ενός κόσμου μακριά από το δίλημμα του αίματος για το αίμα και από την άλλη, προτείνει μια συμβολική σύνδεση με τη μητέρα και τα σημαντικά νοήματα που αποκαλύπτει αυτή η σύνδεση μέσω της πράξης της μητροκτονίας. Δεν του διαφεύγει επίσης η δραματική ανακούφιση που επιφέρει αυτός ο χαρακτήρας στις παρούσες δυσχερείς περιστάσεις.

Πριν προχωρήσουμε, όμως, περαιτέρω στην ανάλυση της σκηνής της τροφού στην τραγωδία, αξίζει να επισημάνουμε πρώτα την έντονη ειρωνεία που ανιχνεύεται στα τελευταία λόγια της Κλυταιμίστρας προς τον Ορέστη κατά την πρώτη τους αυτή συνάντηση στο έργο. Στους στίχους, δηλαδή, 707-711 η Κλυταιμίστρα εκφράζει την ετοιμότητά της να φιλοξενήσει τους αγνώστους αγγελιαφόρους οι οποίοι φέρνουν την είδηση του υποτιθέμενου θανάτου του γιου της, αδιαφορώντας για το όνειρο που είδε η ίδια την προηγούμενη νύχτα. Επίσης, στη συγκεκριμένη στιχομυθία η λέξη *ξένος* είναι γεμάτη ειρωνεία, επειδή ο Ορέστης είναι για την Κλυταιμίστρα ένας άγνωστος από την Φωκίδα, αλλά ταυτόχρονα για τους θεατές είναι ο γιος της, που εκείνη και ο Αίγισθος έστειλαν μακριά και πλέον είναι ένας νεαρός άνδρας που έχει επιστρέψει κρυφά στο σπίτι του με σκοπό να εκδικηθεί για τον φόνο του πατέρα του.⁴²

Ας επιστρέψουμε, λοιπόν, τώρα στη θεμελίωση της λειτουργίας της μητέρας, η οποία είναι πολύ κρίσιμη για την εξέλιξη του έργου. Μέσω της ζωντανής

⁴¹ Markantonatos (2009) 83.

⁴² Ο.π. 86.

αντιπαράθεσης ο Αισχύλος μας δείχνει ότι η τροφός είναι εκείνη που ανέθρεψε σαν μάνα τον Ορέστη, ενώ η Κλυταιμήστρα είναι αδιάφορη προς τις καθημερινές φροντίδες της μητρότητας. Τα λόγια της, γεμάτα αγάπη, ανασταίνουν μπροστά μας την παιδική ηλικία του Ορέστη και ανατρέπουν τη φυσική τάξη των πραγμάτων καθιστώντας την παραμάνα υποκατάστατο αξιότερο από τη μάνα. Η εμφάνισή της ακολουθεί τη σκηνή στην οποία η Κλυταιμήστρα εκφράζει γνήσια οδύνη για τα νέα του θανάτου του γιου της. Παρ' ότι τα αισθήματά της είναι λίγο σαν αυτά του νικητή για ένα χαμένο αντίπαλο, δεν παύουν να είναι ανθρώπινη εκδήλωση λύπης.

Τη στιγμή, λοιπόν, που ο δραματουργός έχει αποδώσει μια συμπαθητική και ειλικρινή στιγμή στην αληθινή μητέρα, είναι ανάγκη να φέρει σε αντιπαράθεση μια καταλυτικά αντίθετη, ειλικρινή, ζωντανή και συμπάσχουσα φιγούρα, η οποία θα επισκιάσει το αρχέγονο ένστικτο που μπορεί να έχει ο θεατής για την ειλικρινή αντίδραση της αληθινής μητέρας.⁴³ Οπότε, η τροφός γίνεται η φιγούρα που αντικαθιστά την πραγματική μητέρα, που εκδηλώνει το μητρικό ένστικτο και η οποία τελικά εκθέτει την απόλυτη έλλειψη μητρικής συνείδησης της Κλυταιμήστρας. Η έντονη ανακούφιση που φέρνει, οδηγεί σε μια αρχετυπική ανατροπή, μια κατάλυση του κοινού ενστίκτου για τη μητέρα, που σοκάρει. Επιπροσθέτως, η σύντομη ανάπτυξη του χαρακτήρα της στοχεύει στο να ελαχιστοποιηθεί η φρίκη της μητροκτονίας, δημιουργώντας αντ' αυτού μια αίσθηση μεγάλου τρόμου και δέους.

Η παρεμβολή της τροφού, όμως, εξυπηρετεί και μια άλλη σκοπιμότητα στη λειτουργία της θεατρικής δράσης. Ο Χορός γίνεται φορέας της δράσης και ως συνεργός κατευθύνει τα όσα πρέπει να κάνει η τροφός και παραπλανά εν γνώσει του τον Αίγισθο, οδηγώντας τον στο θάνατό του. Το τέλος του επισημαίνουν οι φωνές του οικέτη, που φωνάζει την Κλυταιμήστρα να βγει από το γυναικωνίτη. Ο σκληρός και ανδρικός χαρακτήρας της διαγράφεται καλά εδώ. Το κοιμισμένο ανδρικό φρόνημά της ξυπνά και ζητά έναν πέλεκυ για να αμυνθεί και να χτυπήσει. Στο διάλογο με την Κλυταιμήστρα ο Ορέστης συνειδητοποιεί το ένστικτο της αγάπης για τη μητέρα του. Σοκάρεται, ωστόσο, που εκείνη αγαπά τον Αίγισθο και πληγώνεται φανερά με παιδιάστικο τρόπο.

⁴³ Τσιώλης (1998) 274.

Ο Ορέστης θεωρεί τη μοιχεία της μητέρας του ως υπέρβαση των ορίων που θέτει η κοινωνία, ένα έγκλημα εναντίον του συζύγου της, αλλά και ενδεικτική της ανεπάρκειάς της να ανταποκριθεί στις υποχρεώσεις της απέναντι στον οίκο των Ατρείδων.⁴⁴ Τονίζει ότι η τιμωρία της είναι απόρροια και των δύο της πράξεων -της μοιχείας και του φόνου. Από την άλλη πλευρά, η μητέρα ανταποκρίνεται επίσης τραγικά, αν και πολύ αργά, σ' ένα ένστικτο αγάπης για το γιο της. Στο σημείο αυτό, μέσα στον Ορέστη ξυπνάνε οι εντολές της ελληνικής ηθικής και προπάντων η ηθική εντολή που υπαγορεύει σεβασμό των παιδιών στους γονείς τους.⁴⁵ Η παράβαση μιας από τις εντολές αυτές δημιουργεί στον Ορέστη το συναίσθημα της *αίδου*ς και αυτό του προκαλεί ψυχική δυσφορία.

Στο κρίσιμο σημείο για πρώτη και μόνη φορά σ' όλο το έργο παρεμβάλλεται και μιλά ο Πυλάδης. Η παρεμβολή του προωθεί τη δράση, καθώς αυτός λειτουργεί σαν εκπρόσωπος του δελφικού θεού, που υπέδειξε την ανάγκη της εκδίκησης του πατρικού φόνου. Εκεί που η δράση του ανθρώπου πάει να ανακοπεί, η φωνή του θεού με το στόμα του Πυλάδη έρχεται να δώσει τη συνέχεια στην ανθρώπινη δράση. Έτσι, οι δισταγμοί του Ορέστη παραμερίζονται, διακόπτει τη συζήτηση με τη μητέρα του, οδηγεί τη στιχομυθία στο αναπόφευκτο συμπέρασμά της (στ. 930) και προχωρά στην πράξη της μητροκτονίας. Το ότι ο Ορέστης είναι η κυρίαρχη φιγούρα στο συγκεκριμένο σημείο αποδεικνύεται συγχρόνως και από το γεγονός ότι εκείνος μιλά τελευταίος στο διάλογό του με την Κλυταιμήστρα.

Στην *έξοδο* του έργου, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία πως η δικαιοσύνη έχει αποδοθεί. Η Κλυταιμήστρα παρουσιάζεται σαν ένα τέρας, αλλά το κλίμα γρήγορα ανατρέπεται. Ο Ορέστης γνωρίζει πλέον ότι ο φόνος αυτός είναι το πρώτο βήμα στη μεγάλη προσωπική του περιπέτεια. Προσπαθεί, αρχικά, να δικαιολογήσει τις πράξεις του, όμως σταδιακά παραδέχεται ότι βρίσκεται στα πρόθυρα διανοητικής ταραχής και σύγχυσης. Ενώ είναι πεπεισμένος ότι προέβη σε πράξη δικαιοσύνης, εντούτοις νιώθει το αίσθημα της ενοχής να τον βαραίνει. Μπορεί να είναι συνεπής απέναντι στον παλιό νόμο που θέλει να πληρώνεται το αίμα με αίμα, απέναντι όμως στον εαυτό του

⁴⁴ Goldhill (2008) 182.

⁴⁵ Χατζηανέστης (2008) 195.

είναι ένοχος γιατί έκανε μια ανίερη και ασυγγώρητη πράξη. Απ' αυτή τη σύγκρουση θα προέλθει και η διατάραξη των φρενών του. Πίσω από τις λοιδορίες που εκπέμπει εναντίον της νεκρής πια μητέρας του, μπορούμε να διακρίνουμε έναν έντονο ψυχικό σπαραγμό, ο οποίος δίνει πολύ τραγικό τόνο σε όλη την *έξοδο*. Οι ύβρεις μαρτυρούν τον εσωτερικό διχασμό του.

Στην τελευταία σκηνή της τραγωδίας οι εκδικήτριες θεότητες των συγγενικών εγκλημάτων, Ερινύες, αρχίζουν να ταλαιπωρούν την ψυχή του και ο ίδιος εγλαταλείπει τον τόπο του για να καταφύγει στον δελφικό ναό του Απόλλωνα ώστε να βρει τη λύτρωσή του εκεί. Παρά τις προσπάθειες του Χορού να τον συνεφέρει, εκείνος αναχωρεί τελικά καταδιωκόμενος από τις Ερινύες. Έτσι όπως άρχισε η παράσταση, λοιπόν, με την επιστροφή του Ορέστη από την εξορία, έτσι και τελειώνει με τη γεμάτη απελπισία αναχώρησή του και πάλι για εκεί και μάλιστα ξανά ως κέτης.⁴⁶ Ο κύκλος ολοκληρώθηκε. Τέλος, ο Χορός απέρχεται σιγά σιγά, αφού ανακεφαλαίωσε τα εγκλήματα που συγκλόνισαν το σπίτι των Ατρειδών και με την αγωνιώδη απορία για το τι μέλλει γενέσθαι, λήγει το δεύτερο αυτό συγκλονιστικό δράμα της *Όρέστειας*.

⁴⁶ Garvie (1986) 317.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Σοφοκλής: *Ηλέκτρα*

I. ΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Η τραγωδία παρουσιάστηκε, χωρίς να μπορούμε να είμαστε σίγουροι, ανάμεσα στα 419 με 413 π.Χ., δηλαδή όταν ο Σοφοκλής ήταν περίπου ογδόντα χρονών, μεσούντος του Πελοποννησιακού πολέμου. Στα κρίσιμα εκείνα χρόνια για την αθηναϊκή πολιτεία ο ποιητής θέτει μέσω του έργου του το ζήτημα της δικαίωσης των αξιών. Οι χαρακτήρες στη συγκεκριμένη τραγωδία ηθογραφούνται κατά τρόπο απaráμιλλο. Επαναλαμβάνοντας την υπόθεση των *Χοηφόρων* του Αισχύλου, ο Σοφοκλής εδώ παραμέρισε το θρησκευτικό χαρακτήρα και, αντί να αφήσει την Ηλέκτρα στη σκιά, την έκανε πρωταγωνίστρια του έργου του. Όλη η υπόθεση, το έργο, παρουσιάζει τις αντιδράσεις της Ηλέκτρας πριν από τα γεγονότα και τη διαδρομή της μέχρι τη μητροκτονία. Επομένως, στο κέντρο όλης της εξέλιξης είναι η Ηλέκτρα, αυτή είναι το κύριο πρόσωπο, ο φορέας του πάθους και εκφραστής του και όλες οι σκηνές με βάση την Ηλέκτρα εκτυλίσσονται.⁴⁷ Από τα παραπάνω προκύπτει εύλογα και ο τίτλος που ο Σοφοκλής επέλεξε για το έργο του.

Μετά το τέλος του Τρωϊκού πολέμου ο Αγαμέμνονας, νικητής, επιστρέφει στις Μυκήνες, φέρνοντας μαζί του και την ερωμένη του, την Κασσάνδρα. Εκεί όμως τον περίμενε ο φόνος του με δόλο από τον ξάδελφό του, τον Αίγιστο, και τη γυναίκα του, την Κλυταιμίστρα. Η κόρη του, η Ηλέκτρα, φοβάται για τη ζωή του μικρού της αδερφού Ορέστη. Για το λόγο αυτό καταφέρνει μέσα στην ταραχή και τη σύγχυση ν' αρπάξει το μικρό Ορέστη και να τον εξασφαλίσει, στέλνοντάς τον κρυφά με έμπιστο πρόσωπο, τον παιδαγωγό του, στο φίλο τους Στρόφιο, βασιλιά της Κρίσας.

Εκεί ο Ορέστης μεγαλώνει μαζί με το γιο του Στρόφιου, τον Πυλάδη, με τον οποίο γίνονται αχώριστοι. Τα χρόνια περνούν και όταν ο Ορέστης έφτασε στην κατάλληλη ηλικία να αναλάβει ένα σημαντικό και υπεύθυνο έργο, κινούμενος από

⁴⁷ Τοπούζης (1997) 41-42.

την άσβεστη επιθυμία και παρακινούμενος κι από όσα του έλεγε ο παιδαγωγός, να εκδικηθεί το φόνο του πατέρα του, ρωτά το μαντείο των Δελφών πώς πρέπει να ενεργήσει. Ο χρησμός του Απόλλωνα ορίζει τον τρόπο της εκδίκησής του: θα πρέπει να γίνει με δόλο. Ύστερα από τις οδηγίες που παίρνει από το μαντείο, ο Ορέστης επιστρέφει στην πατρίδα του, στις Μυκήνες, με τη συνοδεία του Πυλάδη και του παιδαγωγού του. Η συνέχεια αποτελεί το θέμα της τραγωδίας αυτής του Σοφοκλή που προχωρεί αμείλικτα στην ολοκλήρωσή της.

Η σκηνή του δράματος εκτυλίσσεται στις Μυκήνες μπροστά στα ανάκτορα του Αγαμέμνονα. Στη σκηνή μπαίνουν ο παιδαγωγός με τον Ορέστη, ενώ δίπλα στέκεται ο Πυλάδης. Οι στίχοι του *προλόγου* διεγείρουν αμέσως το ενδιαφέρον των θεατών, αφού ο ποιητής διαγράφει την εξέλιξη του δράματος και την υπόθεση.⁴⁸ Ο *πρόλογος* εκτείνεται από τον πρώτο στίχο ως το στίχο 120 και περιέχει τη συνομιλία του παιδαγωγού με τον Ορέστη. Ο παιδαγωγός με την αναφορά του στον Ορέστη και στον πατέρα του, Αγαμέμνονα, καταφέρνει να κάνει γνωστά στο κοινό τα πρόσωπα που εμφανίζονται επί σκηνής, όπως και ο Ορέστης, που με τα λόγια του σκιαγραφεί το χαρακτήρα του παιδαγωγού.

Ο παιδαγωγός κάνει μια θαυμάσια ξενάγηση στον Ορέστη - και ο Σοφοκλής μέσω του παιδαγωγού σ' εμάς - επισημαίνοντας διάφορα μέρη της περιοχής, επιβεβαιώνοντας όσα επί χρόνια του έλεγε για την πατρίδα στην Κρίσα αλλά και κατά τη διαδρομή τους προς τις Μυκήνες. Τονίζει, επίσης, την ανάγκη να δράσουν για να εκδικηθούν το φόνο του Αγαμέμνονα, κάνοντας παράλληλα κι ένα σύντομο υπαινιγμό για την προσφορά του, την αφοσίωσή του και αποσπώντας άλλο ένα ευχαριστώ του Ορέστη. Και οι δύο ήρωες αποκαλύπτουν από την αρχή το σκοπό τους, που δεν είναι άλλος από την εκδίκηση. Ο Ορέστης από μέρους του εκθέτει το σχέδιο δράσης, τι θα κάνει ο παιδαγωγός και τι ο ίδιος.

Ο Ορέστης, λοιπόν, συλλαμβάνει και δρομολογεί την απάτη που θα του επιτρέψει να αιφνιδιαστεί τους εχθρούς του. Χρησιμοποιεί, δηλαδή, ένα σχέδιο εξαπάτησης, σύμφωνα με το οποίο ο παιδαγωγός θα αναγγείλει στο παλάτι ότι ο Ορέστης σκοτώθηκε σε ατύχημα στους πυθικούς αθλητικούς αγώνες. Στη συνέχεια, ο ίδιος με

⁴⁸ Νικολαΐδου (2002) 200.

τον Πυλάδη θα εμφανιστούν ως ξένοι που μεταφέρουν την τεφροδόχο με τις στάχτες του υποτιθέμενου νεκρού, εξασφαλίζοντας έτσι την είσοδό τους στο εσωτερικό του παλατιού. Υποστηρίζει μάλιστα πως έχει πάρει δελφικό χρησμό να πάρει εκδίκηση με τα ίδια τα χέρια του και εξηγεί ποιές ακριβώς οδηγίες του έδωσε ο Απόλλωνας, ο οποίος τον συμβούλεψε να χρησιμοποιήσει δόλο.

Ο Ορέστης συνεχίζει το μονόλογό του λέγοντας ότι όσο ο παιδαγωγός θα είναι μέσα στο παλάτι, αυτός θα επισκεφθεί τον τάφο του πατέρα του Αγαμέμνονα και θα του προσφέρει σπονδές. Τότε ακούγεται ο θρήνος μιας υπηρέτριας, λέει ο παιδαγωγός, της Ηλέκτρας, λέει ο Ορέστης, και επιβεβαιώνεται όταν αμέσως βγαίνει η αδελφή του από το παλάτι στη σκηνή και λέει το από σκηνής άσμα της (στ. 86-120). Την ίδια στιγμή αποχωρούν από τη σκηνή οι τρεις άνδρες για να πάνε στον προορισμό τους. Ανίδη για την άφιξη του Ορέστη, η Ηλέκτρα ξεκινά μία ακόμη μέρα θρήνου και οργής -για άλλη μια μέρα, συναισθηματικά παροξυσμική, καθηλωμένη και αδιέξοδη.

Η Ηλέκτρα απευθύνεται στη φύση, η οποία ξέρει το δερνοχτύπημά της όλη τη νύχτα στο κρεβάτι μην μπορώντας να κοιμηθεί φέρνοντας και ξαναφέροντας στη μνήμη της το φοβερό φονικό του πατέρα της, που της έγινε παντοτινός εφιάλτης. Μοιρολογάει τον αδικοσκοτωμένο πατέρα της και επικαλείται να 'ρθουν σε βοήθειά της όλες οι δυνάμεις όσες τιμωρούν αυτά τα απαίσια εγκλήματα, τον Άδη και την Περσεφόνη, το χθόνιο Ερμή, την αφέντρα Αρά και τις σεβαστές Ερινύες. Έπειτα, παρακαλεί να γυρίσει πίσω ο αδελφός της, γιατί δεν μπορεί μόνη της πια να αντέξει τη λύπη της. Έτσι, με τη σίγουρα επαναλαμβανόμενη διήγηση των γεγονότων στον Ορέστη από παιδί και τον ασίγαστο πόθο για εκδίκηση που δείχνει με το σπαραχτικό θρήνο της η Ηλέκτρα, ο Σοφοκλής δημιουργεί το κλίμα μέσα στο οποίο θα διαδραματιστούν τα επόμενα.⁴⁹

Στην *κομματική πάροδο* (στ. 121-250) μια ομάδα Αργείων γυναικών, που αποτελούν το Χορό του έργου, έρχεται να συντροφεύσει την Ηλέκτρα προσπαθώντας μάταια με τον διάλογο να την παρηγορήσει. Ο Χορός αποτελείται από δεκαπέντε γυναίκες, συνομήλικες της Ηλέκτρας. Η *πάροδος* συγκροτείται από τρεις στροφές και τις ισάριθμες αντιστροφές, ενώ κάθε στροφή συμπληρώνεται από την Ηλέκτρα με τον

⁴⁹ Σακαλής (2001) 11.

κοιμήσει της. Το ίδιο γίνεται και με την επώδύ. Οι Μυκηναίες κόρες επιχειρούν να καταλαγιάσουν τον επίμονο θρήνο της Ηλέκτρας μιλώντας της με αγάπη. Θέλουν να την παρηγορήσουν, θρηνούν όμως και οι ίδιες για το χαμό του Αγαμέμνονα, περιγράφουν τη θέση της Ηλέκτρας μέσα στο παλάτι και εύχονται να πληρώσουν οι δολοφόνοι.

Το πιο χαρακτηριστικό σημείο της *παρόδου*, ωστόσο, είναι το γεγονός ότι ο Χορός των εντόπιων κοριτσιών συμπαραστέκεται μεν στην Ηλέκτρα στο θρήνο της, τη συμβουλεύει όμως να μην προκαλεί πολύ με τους θρήνους και τους αναθεματισμούς της τους δολοφόνους του πατέρα της, να υπομονεύει και να ησυχάσει χωρίς να αντιμάχεται άλλο τους δυνατούς, δηλαδή τη μητέρα της Κλυταιμίστρα και τον εραστή της Αίγισθο. Η τελευταία, αλλά κι αδύναμη, αντίδραση από μέρους της Ηλέκτρας είναι ο πόνος που δεν την αφήνει να πράξει αλλιώς. Προσπαθεί να δικαιολογήσει την παραφορά της, ευχαριστεί τα κορίτσια για τις καλοπροαίρετες συμβουλές τους και διατυπώνει τη θέση, ότι, αν δεν τιμωρηθούν οι δολοφόνοι του πατέρα της, θα χαθεί ο σεβασμός και η ευλάβεια όλων των θνητών. Έτσι, μετά την έξαρση ενός είδους αντιδικίας Χορού και Ηλέκτρας, η τέχνη του Σοφοκλή κάνει τα δύο μέρη να ηρεμήσουν σταδιακά.

Όταν αρχίζει το *πρώτο επεισόδιο* (στ. 251-471), η Ηλέκτρα ήρεμη σχετικά αναπτύσσει όσα είπε προηγουμένως σε έξαρση πάθους. Εκφράζει τη λύπη και την ντροπή και ζητάει συγγνώμη για το πάθος με το οποίο μίλησε. Αλλά η ίδια δικαιολογείται υποστηρίζοντας ότι αυτό το πάθος είναι από την ανάγκη που την πιέζει. Το πάθος, επομένως, και η δικαιολογία είναι χαρακτηριστικά του ήθους της. Έπειτα, η Ηλέκτρα αρχίζει ένα μακρόσυρτο θρήνο, όπου με οξύτητα περιγράφει την κατάσταση στο παλάτι, το μίσος της για τον Αίγισθο και την Κλυταιμίστρα και φυσικά καταλήγει να ζητάει με όλη της την καρδιά την επιστροφή του Ορέστη.

Πιο συγκεκριμένα, μιλάει στο Χορό για τις δυσκολίες που έχει στη ζωή της, να ζει με τους δολοφόνους του πατέρα της, να βλέπει τον Αίγισθο στο θρόνο του πατέρα της και να ακούει τους ονειδισμούς και τις απειλές της μητέρας της για τη φυγάδευση πριν από πολλά χρόνια του αδερφού της Ορέστη. Οι γυναίκες του Χορού τη συγκρατούν ρωτώντας μήπως είναι μέσα ο Αίγισθος, ίσως γιατί φοβούνται νέο

ξέσπασμα. Η Ηλέκτρα απαντά ότι βρίσκεται στα χωράφια και στο διάλογο που ακολουθεί εκφράζεται αμοιβαία η ελπίδα, ότι ο Ορέστης θα γυρίσει να βοηθήσει την αδερφή του.

Από τα ανάκτορα βγαίνει η Χρυσόθεμη, η αδερφή της Ηλέκτρας, κόρη της Κλυταιμνήστρας και του Αγαμέμνονα, η οποία στα χέρια της κρατάει προσφορές για τον τάφο του πατέρα της. Με τη συμπεριφορά της δηλώνει το χαρακτήρα της, που είναι ολωσδιόλου αντίθετος από αυτόν της αδελφής της. Ως εκ τούτου, οι δύο αδερφές θα έρθουν σε αντιπαράθεση, καθώς πρόκειται για δύο διαφορετικές προσωπικότητες. Η Χρυσόθεμη επιτιμά την Ηλέκτρα για την έλλειψη ρεαλισμού, δηλώνει ότι εκείνη προσωπικά υποτάσσεται, για να ζει ελεύθερη και χαρακτηρίζει ανεπίδεκτη την Ηλέκτρα ύστερα από τόσα χρόνια πικρής πείρας. Η Ηλέκτρα με τη σειρά της την κατηγορεί για τη δειλή στάση της και επικρίνει έντονα τη Χρυσόθεμη που μισεί τους φονιάδες αλλά συμπράττει μαζί τους, αφού με τη στάση της αυτή γίνεται ουσιαστικά συνένοχος των φονιάδων.

Τη Χρυσόθεμη τη χρησιμοποιεί ο Σοφοκλής για να δείξει την έντονη προσωπικότητα της Ηλέκτρας, το υψηλό της φρόνημα και το ανυπότακτο ήθος της. Η Χρυσόθεμη, εντούτοις, παρουσιάζεται δειλή και υποταγμένη. Η Ηλέκτρα ισχυρίζεται, άλλωστε, πως με τις παρούσες συνθήκες δεν είναι δυνατόν κανείς να ακολουθήσει τη μέση οδό. Ακολουθεί, λοιπόν, μία οξύτατη στιχομυθία μεταξύ των δύο αδερφών, όπου διαγράφονται οι διαφορετικοί χαρακτήρες τους. Αδύναμη η Χρυσόθεμη, υποταγμένη στην καλή ζωή, χωρίς πολλές σκοτούρες, έρχεται σε αντίθεση με την Ηλέκτρα, η οποία εκφράζει υψηλά ιδανικά και περιφρονεί τα υλικά αγαθά.⁵⁰

Ο Χορός παρεμβάλλεται συμφιλιοτικά και η Χρυσόθεμη διακόπτει τη φόρα της Ηλέκτρας - γνωστή η μια στην άλλη. Υποστηρίζει ότι δε θα έλεγε τίποτα αλλά εν τέλει αποκαλύπτει στην Ηλέκτρα ότι η μάνα τους και ο εραστής της έχουν πάρει μια σιωπηρή απόφαση για εκείνη. Έχουν αποφασίσει, δηλαδή, να την κλείσουν σε κατάκλειστο χώρο έξω από το παλάτι και μακριά από τις Μυκήνες, αν δε σταματήσει τους θρήνους της. Η Ηλέκτρα όμως θεωρεί το πράγμα λυτρωτικό γι' αυτήν και αλαλάζει. Της γεννιέται, ωστόσο, μια απορία σχετικά με τις χοές που έχει στα χέρια η

⁵⁰ Νικολαΐδου (2002) 206.

αδελφή της και σταματάει τη Χρυσόθεμη, που πάει να φύγει. Τότε, η Χρυσόθεμη εξηγεί ότι πάει στον τάφο του πατέρα τους να προσφέρει σπονδές, γιατί η Κλυταιμίστρα είδε ένα όνειρο που τη φόβισε τη νύχτα που πέρασε.

Κατόπιν η Χρυσόθεμη αποκαλύπτει το όνειρο που τάραξε την Κλυταιμίστρα: είδε στον ύπνο της τον Αγαμέμνονα να βγαίνει από τον τάφο του και να μπήγει στην εστία του σπιτιού το σκήπτρο που κρατούσε όταν ήταν βασιλιάς. Από αυτό φύτρωσε βλαστάρι φουντωμένο, που έγινε δέντρο και σκέπασε όλη τη χώρα των Μυκηναίων. Όπως είναι φυσικό, ένα τέτοιο όνειρο σίγουρα θα τάραξε πολύ την Κλυταιμίστρα. Σταλμένη, επομένως, από τη μητέρα τους, η οποία έχει τρομοκρατηθεί από το δυσοίωνα εφιάλτη που είδε, η Χρυσόθεμη εμφανίζεται έτοιμη να πάει και να προσφέρει εξευμενιστικές χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα.

Ύστερα απ' όσα άκουσε, η διάθεση της Ηλέκτρας αλλάζει και πλησιάζει την αδερφή της, καλοπιάνοντάς την. Την προτρέπει να πετάξει τα δώρα της μάνας της και να μην πάει τις σπονδές στον τάφο του πατέρα τους. Αποφασιστική η Ηλέκτρα, παρακινεί τη Χρυσόθεμη, αντί γι'αυτές, να προσφέρει λίγα από τα μαλλιά τους. Ο Χορός συμφωνεί με τα λόγια της Ηλέκτρας και η Χρυσόθεμη τελικά δέχεται την πρότασή της. Η Ηλέκτρα την πείθει, λοιπόν, να μην υπακούσει στην επιθυμία της Κλυταιμίστρας και αντ' αυτού να προσευχηθεί στο νεκρό να βοηθήσει τον Ορέστη στα σχέδιά του. Η Χρυσόθεμη αποχωρεί για να εκτελέσει την αποστολή της παρακαλώντας να μη γνωστοποιηθεί ό,τι θα κάνει, δείχνοντας γι' ακόμη μία φορά τον δειλό της χαρακτήρα.

Στο *πρώτο στάσιμο* του έργου (στ. 472-515) ο Χορός συμπαραστέκεται στην Ηλέκτρα, την ενθαρρύνει και συμφωνεί με αυτά που η ίδια λέει. Οι γυναίκες του Χορού παίρνοντας θάρρος από το όνειρο πιστεύουν ότι έρχεται η τιμωρία εκείνων που προχώρησαν στον αθέμιτο γάμο. Πιστεύουν ότι η ώρα της τιμωρίας είναι κοντά και πως ο εφιάλτης που είδε η Κλυταιμίστρα είναι ένα τέτοιο σημάδι. Το *στάσιμο* τελειώνει με τον Χορό να εκφράζει την ελπίδα για εκδίκηση του φόνου του Αγαμέμνονα και να αναφέρεται στην κληρονομική επιβάρυνση, από την οποία υποφέρει το παλάτι των Μυκηνών για πολλά χρόνια. Αν δεν γίνουν έτσι τα πράγματα, υποστηρίζει, τότε ούτε από τα όνειρα ούτε από τους χρησμούς - πράγματα θεία - έχει

να περιμένει κάτι καλό κανένας. Θα γίνει όμως έτσι αφού έτσι θέλει ο μύθος και μαζί και ο ευσεβής Σοφοκλής. Πάντως ο Χορός εκφράζει γι' άλλη μια φορά τη λύπη του για τους Πελοπίδες, που οι συμφορές τους, αφότου ο Πέλοπας έπνιξε το Μυρτίλο, που τον είχε βοηθήσει, στη θάλασσα, δεν έχουν τελειωμό.

Στο *δεύτερο επεισόδιο* (στ. 516-1057) η δραματικότητα κορυφώνεται. Στη σκηνή εμφανίζεται η Κλυταιμήστρα, για να διαλύσει τη σκιά του εφιάλτη της και να προσευχηθεί στον Απόλλωνα να την απαλλάξει από τους εχθρούς της. Η συνάντηση Ηλέκτρας - Κλυταιμήστρας οδηγεί σε έναν εξοντωτικό αγώνα λόγων πάνω στο δίκαιο και το άδικο, το θεήλατο ή το ανόσιο της θυσίας της Ιφιγένειας και του φόνου του Αγαμέμνονα.⁵¹ Αρχίζει, λοιπόν, μία οξεία αντιπαράθεση μεταξύ μητέρας και κόρης. Η Κλυταιμήστρα είναι επιτιμητική και η Ηλέκτρα οργισμένη και ανυποχώρητη. Πρώτη η βασίλισσα, επιτίθεται στην Ηλέκτρα που επωφελήθηκε από την απουσία του Αίγισθου για να γυρίσει έξω από το παλάτι και να υβρίζει. Η δραματική πάλη μεταξύ των δύο γυναικών μόλις άρχισε και η τραγική ατμόσφαιρα φουντώνει.

Για άλλη μια φορά η Κλυταιμήστρα προβάλλει την πάγια θέση της, ότι ο Αγαμέμνων σκότωσε την κόρη της και για το λόγο αυτό τον σκότωσε η Δίκη. Έτσι, δικαιολογεί το φόνο του με το επιχείρημα ότι πήρε εκδίκηση για τη θυσία της Ιφιγένειας στην Αυλίδα στο ξεκίνημα της τρωικής εκστρατείας, ενώ η υποχρέωση αυτή ήταν του Μενέλαου, να θυσιάσει δηλαδή δικό του παιδί. Το επιχείρημα βέβαια της Κλυταιμήστρας χωλαίνει. Δεύτερη η Ηλέκτρα δικαιολογεί τη θυσία της αδερφής της από τον πατέρα της ως αναγκαίο αντιστάθμισμα για περήφανο λόγο που ξεστόμισε κάποτε κατά της Άρτεμης. Εντούτοις, ακόμα κι έτσι να είναι τα πράγματα, η Ηλέκτρα δεν αναγνωρίζει κανένα ελαφρυντικό στη μητέρα της για το φόνο που διέπραξε.

Την κακολογεί, μάλιστα, για τη συμβίωσή της με τον Αίγισθο και για την συμπεριφορά απέναντι στα παιδιά της που απέκτησε με τον Αγαμέμνονα. Καμία Δίκη δεν τιμώρησε τον Αγαμέμνονα παρά μόνο οι απατηλοί λόγοι του Αίγισθου, σύμφωνα με την Ηλέκτρα. Δεν είναι μάνα αυτή που χρησιμοποιεί σαν υπηρέτρια την κόρη της και ανάγκασε τον Ορέστη να καταφύγει σε ξένη γη για να γλιτώσει από τα χέρια της.

⁵¹ Παπάζογλου (2014) 13.

Απέναντι στη μάνα της είναι σκληρή και ωμή, πετώντας της λόγια που πονούν και διευρύνουν το χάσμα μεταξύ τους. Καμιά δεν οπισθοχωρεί, καμιά δεν αλλάζει γνώμη. Η Κλυταιμίστρα, από την πλευρά της, θεωρεί ανάξιες προσοχής τις ύβρεις της Ηλέκτρας και ο αγώνας λόγων κλείνει με τις απειλές της για τιμωρία της Ηλέκτρας, όταν γυρίσει ο Αίγισθος. Στη συνέχεια, επικαλείται με τις προσφορές της τη βοήθεια του Απόλλωνα και παρακαλεί συγκεκριμένα και παραπλανητικά το θεό, αν το όνειρο είναι δυσάρεστο, να εκτελεστεί εις βάρος των εχθρών της.

Προς στιγμήν ο θεός αφήνει να φανεί ότι η χάρη της θα γίνει. Ο παιδαγωγός φέρνει την ψευδή αναγγελία στο παλάτι τη στιγμή που η Ηλέκτρα και η Κλυταιμίστρα έχουν μόλις συγκρουστεί. Καταφθάνει και διεκτραγωδεί γλαφυρά τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη. Η Κλυταιμίστρα μια στιγμή μόνο ταλαντεύεται κι αμέσως αφήνει ελεύθερο το αληθινό συναίσθημά της να ξεχειλίσει, καθώς δέχεται το νέο με ανακούφιση και, ψύχραιμη, ζητά από τον παιδαγωγό λεπτομέρειες. Η Ηλέκτρα, από την άλλη πλευρά, ακούει την είδηση και εκφράζει τη βαθιά θλίψη της για το χαμό του αδελφού της. Έπειτα, παραστατικότατος ο παιδαγωγός αρχίζει ένα μακρύ μονόλογο με εκτενείς περιγραφές για τον ιπποδρομικό αγώνα που έγινε αιτία να σκοτωθεί ο Ορέστης.

Στον μονόλογό του αυτόν, λοιπόν, που θυμίζει έντονα αγγελική ρήση, ο παιδαγωγός διεκτραγωδεί με γλαφυρές λεπτομέρειες στην πλαστή αφήγησή του πώς ύστερα από διαδοχικές νίκες σε αγώνες ο Ορέστης σκοτώθηκε σε αγώνισμα αρματοδρομίας και λέει ότι τώρα μεταφέρουν την τέφρα του σε χάλκινο σκεύος. Η περιγραφή του είναι γεμάτη ένταση, θεαματικότητα και θεατρικότητα. Στο άκουσμα των λόγων του η Ηλέκτρα νιώθει τον κόσμο να καταρρέει γύρω της, την ίδια στιγμή που η Κλυταιμίστρα, φανερά ανακουφισμένη, ύστερα από έναν έντονο διάλογο με την Ηλέκτρα, καλωσορίζει τον παιδαγωγό στο παλάτι. Στη σκηνή μένει η Ηλέκτρα και ο Χορός. Η Ηλέκτρα νιώθει απελπισία, αφού χάθηκε και η τελευταία της ελπίδα, να έρθει ο Ορέστης και να εκδικηθεί. Μαζί της θρηνούν και οι γυναίκες του Χορού, οι οποίες προσπαθούν να την παρηγορήσουν. Τότε η Ηλέκτρα και ο Χορός αναπτύσσουν έναν κομμό για τον Ορέστη.

Το επεισόδιο συνεχίζεται. Σε λίγο εμφανίζεται η αδερφή της Ηλέκτρας, η

Χρυσόθεμη, γεμάτη χαρά αλλά τελείως ανήξερη και αθώα. Γυρίζει από τον τάφο του πατέρα τους, όπου είχε πάει να προσφέρει χοές, έχοντας δει τις προσφορές του Ορέστη στον τάφο και αναγγέλει χαρούμενη στην Ηλέκτρα τα λυτρωτικά νέα, ότι δηλαδή ο Ορέστης πρέπει να έχει γυρίσει στην πατρίδα. Τα σημάδια που είδε πάνω στον τάφο του Αγαμέμνονα, άλλωστε, δεν επιδέχονται διαφορετική ερμηνεία. Όμως η Ηλέκτρα προσγειώνει σκληρά την αδελφή της αναγγέλοντάς της την είδηση σχετικά με τον θάνατο του Ορέστη, όπως την άκουσε από τον παιδαγωγό νωρίτερα. Ο πόθος για εκδίκηση φουντώνει ακόμα πιο πολύ μέσα στο μυαλό και την καρδιά της.

Χωρίς, φυσικά, να πειστεί στο ελάχιστο από τα όσα της είπε μόλις η αδελφή της, η Ηλέκτρα, έχοντας πλέον υπερβεί τα πιο ακραία όρια της απελπισίας, αποφασίζει να πάρει την εκδίκηση στα χέρια της και προσπαθεί να πείσει τη Χρυσόθεμη να συνεργαστούν, για να εκδικηθούν το φόνο του πατέρα τους. Ως εκ τούτου, έπειτα από τόση εναλλαγή συναισθημάτων κι αφού τίποτ' άλλο δε βλέπει να της έχει μείνει, η Ηλέκτρα συλλαμβάνει ένα σχέδιο από κοινού δράσης με την αδελφή της, ώστε να επιτύχουν οι ίδιες ό,τι περίμεναν από τον Ορέστη.

Σ' αυτό όμως η Χρυσόθεμη, απογοητευμένη πια, δε θέλει να συνδράμει την αδελφή της, καθώς βρίσκει τα λόγια της παράλογα, χωρίς σύνεση και παραδέχεται πως φοβάται. Επομένως, η Χρυσόθεμη επιχειρηματολογώντας προβάλλει την άρνησή της και συμβουλεύει την αδελφή της να παραιτηθεί από τα παράτολμα σχέδιά της. Ξεκινάει έτσι μία έντονη στιχομυθία μεταξύ των δύο αδερφών, η καθεμιά με τη δική της άποψη, που δεν αλλάζει ό,τι και να πει η άλλη. Η Ηλέκτρα είναι ανυποχώρητη και θυμώνει με τη Χρυσόθεμη, η οποία αποχωρεί από τη σκηνή και μπαίνει μέσα στο παλάτι, με αποτέλεσμα τη ρήξη των δύο αδερφών.

Στο *δεύτερο στάσιμο* (στ. 1058-1097), μετά την πλούσια μέχρι καταγιστική δράση του δευτέρου επεισοδίου, ο Χορός επιθυμεί να εκδηλώσει κι αυτός με τη σειρά του τις εντυπώσεις του και το κάνει θαυμάζοντας και επαινώντας την αγάπη των παιδιών προς τους γονείς τους.⁵² Φυσικά ο έπαινος είναι για την Ηλέκτρα και για τη Χρυσόθεμη, που φαίνεται να ακολουθεί άλλο δρόμο, η αποδοκιμασία. Ο Σοφοκλής βάζει με αυτόν τον τρόπο το Χορό να ψάλλει ένα θαυμάσιο εγκώμιο για την ηρωίδα

⁵² Σακαλής (2001) 16.

παινεύοντάς την. Η Ηλέκτρα ζει σε μια κόλαση, αλλά δεν ντροπιάζει το όνομά της αφού ανθεί μέσα της ένας ηθικός κόσμος, η ευσέβεια στο Δία και στους νόμους του. Ο Χορός γνωρίζει την τραγική της θέση, θαυμάζει όμως και το ψυχικό της μεγαλείο, τον αγέρωχο χαρακτήρα της. Πλέκει, λοιπόν, στο *στάσιμο* αυτό το εγκώμιο της Ηλέκτρας, που διακινδυνεύει τη ζωή της, της εύχεται να ευτυχήσει και αναγνωρίζει ότι δεν μπορεί να είναι εύκολη η συμβίωση ανάμεσα στις δύο αδερφές.

Το *τρίτο επεισόδιο* (στ. 1098-1383) αρχίζει με την είσοδο στη σκηνή του Ορέστη σαν ξένου από τη Φωκίδα, σταλμένου από το Στρόφιο. Με τη συνοδεία του Πυλάδη, ο Ορέστης φέρνει σε υδρία τάχα την τέφρα όπου - υποτίθεται - βρίσκονται οι στάχτες του νεκρού και ζητάει τον Αίγισθο. Η Ηλέκτρα του ζητά να τη δώσει σ' αυτήν, καθώς θέλει να κλάψει αγκαλιά με την υδρία, να χύσει δάκρυα πάνω σε ό,τι απέμεινε από τον αδερφό της. Ακούγοντας, λοιπόν, για δεύτερη φορά την είδηση για το θάνατο του αδερφού της, η Ηλέκτρα γραπώνεται από την τεφροδόχο και ξεσπά σε ένα σπαραχτικό μοιρολόι, του οποίου η οξύτητα πιθανότατα δεν συναντάται πουθενά αλλού στην παγκόσμια λογοτεχνία. Το σημείο αυτό αποτελεί ένα πραγματικό μνημείο θαυμάσιας ποιητικής δημιουργίας σε όλη την ελληνική αρχαιότητα.

Οι δραματικές στιγμές φτάνουν στην κορύφωσή τους τη στιγμή που η Ηλέκτρα αγκαλιάζει την υδρία που περιέχει τα απομεινάρια του αδελφού της δίνοντας την εντύπωση πως θέλει ν' ανοίξει το σκεύος και να μπει μέσα κι εκείνη για να κοιμηθεί μαζί με τον αγαπημένο νεκρό τον αιώνιο ύπνο. Το κλάμα της και οι οδυρμοί της είναι σπαρακτικοί και ο θρήνος της σε συνδυασμό με την άθλια εμφάνισή της προκαλούν ζωηρό οίκτο στον Ορέστη. Κάνοντας αρχικά αναγνωριστικές ερωτήσεις, βλέπει το βαθύ της πόνο και πως ο μόνος λυτρωτής που περίμενε ως τώρα βρίσκεται μπροστά της σε στάχτη. Ως εκ τούτου, αισθάνεται ότι δεν μπορεί να παρατείνει περαιτέρω τον πόνο της αδελφής του. Έπειτα, ζητάει από την Ηλέκτρα να παρατήρει το αγγείο με την τέφρα και εδώ ξεκινά μια στιχομυθία, η οποία μεταστρέφει τα συναισθήματα των θεατών από την άκρατη λύπη και συγκίνηση στην υπέρτατη χαρά.

Αντιμέτωπος με την οδύνη της Ηλέκτρας, ο Ορέστης ενδίδει και της αποκαλύπτει την ταυτότητά του. Ο θρήνος της οδηγεί στην αλληλοαναγνώριση των δύο αδελφών, με τον θρήνο της μιας και τη συμπόνια που δείχνει ο άλλος. Όλα πλέον αλλάζουν για

την Ηλέκτρα αφού αυτός που περίμενε τόσο καιρό ήρθε επιτέλους. Η αναγνώριση των δύο αδερφών διαδραματίζεται μπροστά στο Χορό, που εκδηλώνει τη συγκίνησή του. Τότε η Ηλέκτρα ψάλλει το δεύτερο από σκηνής άσμα, που ξεχειλίζει από χαρά και τη δονεί ως τα μύχιά της, όπως ακριβώς ο προηγούμενος θρήνος της, με το ίδιο πάθος, την ίδια ένταση, τον ίδιο συγκλονισμό, αλλά για αντίθετο λόγο.

Ακολουθεί μια συγκινημένη στιχομυθία ανάμεσα στα δύο αδέρφια. Ο Ορέστης εξηγεί στην αδερφή του ότι ο θεός τον πρόσταξε να έρθει, ρωτάει αν είναι ο Αίγισθος μέσα και τη συμβουλεύει να υποκρίνεται τη λυπημένη, για να μην την καταλάβει κανείς και να μην προδοθεί το σχέδιό τους για εκδίκηση. Η Ηλέκτρα υπόσχεται να προσπαθήσει, αν και διακατέχεται από ανάμεικτα αισθήματα χαράς και μίσους. Ωστόσο, η χαρά της υποτάσσεται στην ανάγκη της γρήγορης δράσης. Σε λίγο βγαίνει από το παλάτι ο παιδαγωγός και διακόπτει την αναγνώριση των δύο αδερφών επιπλήττοντάς τους για την επιπολαιότητά τους να διαλαλούν με τόσες φωνές τη χαρά τους. Αφού τους μαλώνει, λοιπόν, για το απρονόητο δόσιμό τους στη χαρά της αναγνώρισης, τους ανακαλεί στην τάξη της εκδίκησης προτρέποντάς τους να μπου στο παλάτι όσο δεν είναι γνωστό ποιοι είναι οι ξένοι εκμεταλλευόμενοι το γεγονός ότι όλοι έχουν πειστεί πως ο Ορέστης είναι πεθαμένος.

Η Ηλέκτρα όμως επιθυμεί να μάθει ποιος είναι ο ξένος, οπότε ακολουθεί η αναγνώριση του παιδαγωγού από την Ηλέκτρα. Ο Ορέστης αποκαλύπτει στην αδερφή του ότι είναι ο πιστός άνθρωπος στον οποίο είχε δώσει κρυφά το νεαρό τότε Ορέστη, για να τον σώσει. Έτσι, ακολουθεί άλλο ένα ξέσπασμα χαράς από την Ηλέκτρα, που προσφωνεί τον παιδαγωγό πολύ συγκινημένη. Το ξέσπασμα αυτό προσπαθεί να καταπραΰνει ο τελευταίος και να οδηγήσει τον εκδικητή Ορέστη στην τελική πράξη, επισημαίνοντας ότι η Κλυταιμίστρα τώρα είναι μόνη της μέσα στο παλάτι και κανένας από τους άντρες δεν είναι μέσα.

Καθώς οι δύο νέοι ετοιμάζονται να μπου στο παλάτι, η Ηλέκτρα επικαλείται τη βοήθεια του Απόλλωνα. Μετά από μια σύντομη προσευχή, ο Ορέστης μαζί με τον Πυλάδη - μόνιμο βουβό πρόσωπο δίπλα στον Ορέστη - και την Ηλέκτρα εισέρχονται στο παλάτι, για να σκοτώσουν την Κλυταιμίστρα. Το κενό που αφήνουν στη σκηνή συμπληρώνεται με το Χορό. Στο *τρίτο στάσιμο* (στ. 1384-1397) ο Χορός παρατηρεί

ότι ο Άρης διψά ακόμα για αίμα και σαν τον κυνηγό έχει και τα κυνηγετικά του σκυλιά, τις Ερινύες, που ιχνηλατούν.

Σε λίγο, όμως, ενώ ο Χορός τραγουδά και προεξοφλεί τη δικαιοσύνη της εκδίκησης, βγαίνει η Ηλέκτρα από το παλάτι, για να παραφυλάξει τον ερχομό του Αίγισθου. Η *έξοδος* είναι πια επί θύραις (στ. 1398- 1510). Σε λίγο, μέσα από το παλάτι ακούγονται κραυγές. Είναι οι φωνές της Κλυταιμίστρας, που καλεί τον Αίγισθο βοηθό και παρακαλεί το γιο της να λυπηθεί τη μάνα του, που όμως αυτός τη χτυπά. Στις επιθανάτιες κραυγές της μάνας της έχει μόνο σαρκασμό και μίσος να αντιπαραθέσει ουρλιάζοντας στον αδελφό της ένα στίχο μανιασμένης έντασης και ανελέητης (όσο και περίφημης) ωμότητας: *παῖσον, εἰ σθένεις, διπλήν*. Ο Χορός δεν τους κατηγορεί, τουλάχιστον φανερά. Παράλληλα, βγαίνοντας ο Ορέστης αναγγέλει το φόνο της Κλυταιμίστρας υποστηρίζοντας πως όλα πράχθηκαν σωστά, αν σωστά τα όρισε ο Απόλλων. Φεύγει, όμως, γρήγορα και πηγαίνει στον προθάλαμο του παλατιού, καθώς φαίνεται να έρχεται ο Αίγισθος.

Τη στιγμή, λοιπόν, που πλέον η Κλυταιμίστρα έχει φύγει από τη ζωή από το χέρι του γιου της, έρχεται ο Αίγισθος επιστρέφοντας από τους αγρούς. Χωρίς να κρύβει την ικανοποίησή του για τις καλές ειδήσεις που είχε και χαρούμενος για τον θάνατο του Ορέστη, απευθύνεται στην Ηλέκτρα με ύφος που δείχνει ξεκάθαρα τον ενθουσιασμό του για το χαμό του αδερφού της. Τη ρωτά πού βρίσκονται οι ξένοι που έφεραν την είδηση για το θάνατο του Ορέστη ώστε να ακούσει το γεγονός ξανά από τους ίδιους θέλοντας έτσι να επιβεβαιώσει την αγγελία που εκείνοι έφεραν. Η Ηλέκτρα του δίνει διαφορούμενες απαντήσεις μιλώντας ήρεμα και υποκριτικά, για να μην υποψιαστεί το παραμικρό και αποκρίνεται πως οι ξένοι βρίσκονται μέσα στο παλάτι.

Τότε εμφανίζεται ο Ορέστης μπροστά στον Αίγισθο και τον καλεί να ανασύρει ο ίδιος το πέπλο που υποτίθεται ότι καλύπτει το νεκρό του σώμα, την ώρα που ο Αίγισθος προστάζει ν' ανοίξουν οι πύλες του παλατιού για να επιδείξει την σορό σε όλους τους Αργείους. Στην τραγική ειρωνεία της τελικής σκηνής, βουβός μάρτυρας είναι το πτώμα της Κλυταιμίστρας επί σκηνής, το οποίο ο Αίγισθος εκλαμβάνει ως το

πτώμα του Ορέστη.⁵³ Επομένως, χωρίς να προφτάσει ν' απολαύσει τη χαρά του ο Αίγισθος αντικρίζει το νεκρό σώμα της Κλυταιμίστρας, συνειδητοποιώντας παράλληλα ότι πρόκειται να πεθάνει και ο ίδιος. Έπειτα, ο Ορέστης ανταλλάσσει κάποια λόγια με τον Αίγισθο, αλλά η Ηλέκτρα επεμβαίνει και του ζητάει να τον σκοτώσει καθώς τώρα πια τα λόγια είναι περιττά. Δεν υπάρχει καιρός πλέον για τίποτε άλλο και όλοι βιάζονται να δοθεί το τελικό χτύπημα και πρώτη η Ηλέκτρα, που διψά για εκδίκηση.

Τελικά ο Ορέστης αναγκάζει τον Αίγισθο να μπει μέσα στο παλάτι, προκειμένου να τον σκοτώσει στο ίδιο μέρος όπου εκείνος είχε σκοτώσει τον πατέρα του Αγαμέμνονα. Πρέπει να πληρώσει στον τόπο του εγκλήματος. Ως εκ τούτου, η Ηλέκτρα παίρνει επιτέλους την εκδίκησή της, το έργο τελειώνει εδώ και κλείνει με τον θριαμβευτικό επίλογο του Χορού για τη λύτρωση του Ορέστη. Ειδικότερα, τα τελευταία λόγια της τραγωδίας αναφέρονται στο λυτρωμό της γενιάς του Ατρέα από το βασανισμό της, δίχως κάποια συγκεκριμένη αναφορά στο διπλό φόνο που μόλις διαπράχθηκε. Τέλος, το έργο κλείνει προτού ολοκληρωθεί ο φόνος του Αιγίσθου και, βεβαίως, χωρίς την παραμικρή μνεία για το ενδεχόμενο της εμφάνισης των Ερινύων αλλά και για την προοπτική του δικαστηρίου που θα αποτιμήσει την εκδίκηση του Ορέστη.⁵⁴ Ένα απότομο, σχεδόν πρόωρο, τέλος, ριζικά και θεαματικά διαφορετικό από αυτό του Αισχύλου και του Ευριπίδη.

⁵³ Γίωση (1996) 148.

⁵⁴ Παπάζογλου (2014) 13.

II. ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Η Ηλέκτρα είναι, μετά την Αντιγόνη, η πιο προβεβλημένη ηρωίδα του Σοφοκλή. Η γυναίκα και ο ρόλος της στην κοινωνία κατέχει εξέχουσα θέση στο σωζόμενο έργο του Σοφοκλή. Ο Σοφοκλής στρέφεται στο άτομο. Στρέφεται στον άνθρωπο που προσπαθώντας να βρει τον εαυτό του και την ελευθερία του παλεύει εναντίον κατεστημένων δομών και καταστάσεων και που μέσα από αυτήν την πορεία απελευθέρωσης γίνεται καταλύτης εξέλιξεων για ολόκληρο το κοινωνικό σύνολο. Η συμπεριφορά του ατόμου γίνεται το κύριο αντικείμενο έρευνας και ανατομίας με τελικό ζητούμενο τη μόρφωση του ατόμου και τη διαμόρφωση του ελεύθερου χαρακτήρα του ανθρώπου - πολίτη. Η *Ηλέκτρα* είναι ένα αριστοτεχνικά γραμμένο έργο και, όπως σε όλα τα έργα του Σοφοκλή, βασικός στόχος της δραματικής σύνθεσης είναι να προωθήσει την εξέλιξη του μύθου μέσα από τις σχέσεις των δραματικών προσώπων.

Παράλληλα ο Σοφοκλής θέλει να προβάλλει στους Αθηναίους την απaráμιλλη τέχνη του, που τόσο πλούσια εκδηλώνεται με την ανάγλυφη σμίλευση των χαρακτήρων, παραθέτοντας τους ανόμοιους και κάνοντας τους όμοιους να συγκρουστούν, με τη διαγραφή των στιγμών έξαρσης και πάθους, με τις οποίες ταραίζει ως τα μύχιά της κάθε ανθρώπινη ψυχή. Με τη σοφή παραπλάνηση, τέλος, των προσώπων του δράματος, παίζοντας σχεδόν μαζί τους, επιθυμεί να βγάλει από αυτό το παιχνίδι ό,τι προάγει την εξέλιξη του έργου, όπως την έχει συλλάβει ο βαθυστόχαστος νους του, και ταυτόχρονα διαμέσου αυτών να περάσει λίγο και να κατασταλάξει στη συνείδηση των θεατών του την απλή αλήθεια, ότι με διασαλευμένη τάξη τίποτα δεν μπορεί να σταθεί.

Σε κάθε περίπτωση πάντως στα παραπάνω συνοψίζεται, αλλά κυρίως εξαντλείται, η ερμηνευτική συναίνεση ανάμεσα στους κατά καιρούς μελετητές του εν λόγω έργου. Από εδώ και πέρα, αρχίζουν οι αντιπαραθέσεις. Δεν υπάρχει κανένα έργο στο τραγικό corpus, και ιδιαίτερα στο corpus των έργων του Σοφοκλή, που η ερμηνεία του να είναι αναμφίλεκτη. Όμως, καμία άλλη τραγωδία δεν έχει προκαλέσει τόσο διχαστικές

αντιπαραθέσεις, όσο η *Ηλέκτρα* - αφότου, βεβαίως, οι μελετητές ξεπέρασαν την αμηχανία ή και την απώθηση που κάποτε προκαλούσε η απουσία (ή η αποσιώπηση) των Ερινύων στο τέλος του έργου. Η εν λόγω τραγωδία θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η απτή απόδειξη για το ότι αντικειμενική λογοτεχνική κριτική δεν είναι δυνατόν να υπάρξει. Τόσο, δηλαδή, ανόμοιες είναι οι ερμηνείες τις οποίες έχει προκαλέσει.

Μ' έναν Απόλλωνα όχι τελείως σαφή - αυτό εξάλλου τον βόλευε -, με μια συμβιβασμένη Χρυσόθεμη, με μια ατίθαση και ασυμβίβαστη Ηλέκτρα, που δε χάνει από τα μάτια της το όραμά της, να δει νεκρή τη μάνα της και τον Αίγισθο, μ' έναν Ορέστη αποφασιστικό, που δε φαίνεται πουθενά να διστάζει παρά την ευσέβειά του, και με μια Κλυταιμίστρα να υποστηρίζει τυφλά το έγκλημά της, το έργο αποκτά αυτόματα πολλαπλές και πολύ διαφορετικές μεταξύ τους ερμηνείες. Χρησιμότερο, λοιπόν, είναι να παρατεθούν κάποιες απόπειρες ερμηνείας μελετητών της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας που συνάντησαν αυτό το σκυθρωπό έργο και συγκέντρωσαν όλα αυτά τα χρόνια πολλούς υποστηρικτές.

Οι μελετητές κατηγοριοποιούνται σε όλο το εύρος που ορίζουν δύο διαμετρικά αντίθετες προσεγγίσεις. Από τη μία πλευρά, υπάρχει η αισιόδοξη προσέγγιση, για την οποία, το έργο παρουσιάζει μια αναμφίλεκτα δίκαιη εκδίκηση και επομένως ο φόνος της Κλυταιμίστρας και του Αιγίσθου στο τέλος ερμηνεύεται εδώ ως αποκατάσταση της τάξης και φέρνει την πολυπόθητη ελευθερία τόσο στους Ατρείδες όσο και στους πολίτες των Μυκηνών. Από την άλλη, η πιο απαισιόδοξη προσέγγιση επισημαίνει πως το έργο διαγράφει ένα μαύρο, ασφυκτικά ζοφερό κόσμο, μια ανελέητη πραγματικότητα και συνεπώς το τέλος του διαβάζεται ως τραγικά ειρωνικό. Το ίδιο εύρος απόψεων καταγράφεται και, ειδικότερα, στις προσεγγίσεις της φύσεως και του ήθους της Ηλέκτρας, οι οποίες εκτείνονται από την απροβλημάτιστη και ηρωολατρική συμπαθεια έως την ηρωοκριτική απώθηση.

Οι οπτιμιστικές και καταφατικές αναγνώσεις υπογραμμίζουν καταρχήν ότι ενώ για τη δική μας, μετα-πλατωνική, μετα-στωική και μετα-χριστιανική εποχή, η δικαιοσύνη της βίας εμφανίζεται πάντα προβληματική, για την αρχαία ελληνική

σκέψη ήταν απαλλαγμένη από ηθικούς προβληματισμούς.⁵⁵ Και αν ο Αισχύλος επέλεξε να αντιμετωπίσει την εκδικητική βία των Ατρείδων ως προβληματική, ο Σοφοκλής βρήκε την έμπνευση του στον Όμηρο, όπου η δικαιοσύνη του Ορέστη και της πράξης του εμφανίζεται ως καθαρά ηρωική και ηθικά ανέφελη. Εξαιτίας αυτού δεν υπάρχουν σχεδόν εδώ οι προβληματισμοί για τη μητροκτονία και για τις συνέπειές της. Ταυτόχρονα υπογραμμίζεται η θεϊκή κάλυψη της εκδίκησης, μέσω του χρησμού που δίνει ο Απόλλων. Συνακολούθως, ο δόλος του Ορέστη, σε αντίθεση με τον δόλο που είχε επιστρατεύσει η Κλυταιμήστρα στον φόνο του Αγαμέμνονα, εμφανίζεται να έχει ξεκάθαρη νομιμοποίηση.

Ο Σοφοκλής θεωρείται από πολλούς μελετητές ως ο ορθοδοξότερος θεολόγος του αρχαίου θεάτρου και η *Ηλέκτρα* δεν αποτελεί εξαίρεση μέσα στο έργο του, καθώς είναι ένα έργο θεολογικό. Όλος ο ανθρώπινος βίος που αναπαρίσταται στη σκηνή σχεδιάζεται και κατευθύνεται από τη θεϊκή βούληση. Η τραγωδία των ηρώων του είναι τρομερότερη, γιατί νομίζουν πως είναι περισσότερο ελεύθεροι απ' ό,τι είναι οι ήρωες του Αισχύλου. Εκείνο που για τον αισχύλειο ήρωα ήταν ανάγκη, για το σοφοκλείο είναι δικαίωμα και το γεγονός αυτό οδηγεί στην πλάνη και την τελική του πτώση. Ο αισχύλειος ήρωας υπακούει, πείθεται και ενίοτε απορεί. Ο σοφοκλείος ζητά να μάθει, ρωτάει και ψάχνει. Ανοίγει διάλογο με το θεό αλλά δεν τον αμφισβητεί, όπως ο ήρωας του Ευριπίδη. Τον θέτει, αλλά ρωτάει. Αναλαμβάνει την ευθύνη του βίου και διεκδικεί το δικαίωμα να τη σχεδιάζει.

Η έμφαση είναι στη ριζική διαφορά μεταξύ του ήθους της Ηλέκτρας και του ήθους της Κλυταιμήστρας. Η εκδίκηση της πρώτης, σε αντίθεση με την εκδίκηση της δεύτερης, είναι ενταγμένη σε ένα καλά και καθαρά εγκατεστημένο πλαίσιο *δίκης* και *ευσέβειας*. Μέσα από την ψυχή της ηρωίδας του Σοφοκλή περνούν έντονα συναισθήματα, που τη βάζουν σε δοκιμασία ιδιότυπη. Η ελπίδα και η απογοήτευση, η άφατη λύπη και η απροσμέτρητη χαρά μέσα στον ανάγλυφο αυτό χαρακτήρα της καρτερίας και της μνήμης εναλλάσσονται με τρόπο απaráμιλλο στο έργο αυτό. Το τραγικό πρόσωπο είναι η Ηλέκτρα. Αυτή είναι η παγιδευμένη, αυτή η γελασμένη. Και στο δικό της επίπεδο η κατάληξη των πραγμάτων αποτελεί λύτρωση. Τώρα, αν για τη

⁵⁵ Παπάζογλου (2014) 71.

δική μας ηθική δε δικαιολογείται η ταύτιση της λύτρωσης με μια μητροκτονία, είναι άλλο θέμα.

Η γυναίκα εκείνη την εποχή βρίσκεται σε καθεστώς θεσμικής και κοινωνικής περιθωριοποίησης. Και είναι γι' αυτό ακόμη περισσότερο σημαντικό ο αγώνας προσωπικής απελευθέρωσης να ενσαρκώνεται από γυναίκα, όπως είναι η Αντιγόνη, η Διηάνειρα και η Ηλέκτρα, τρεις ηρωίδες που η δράση τους κλιμακώνεται σε μια 25ετία δραματουργικής παρουσίας και δημιουργίας του Σοφοκλή. Ως εκ τούτου, σχετικά με την Ηλέκτρα, έχει υποστηριχθεί πως η πορεία της απελευθέρωσής της έρχεται μέσα από το απώτατο έγκλημα της μητροκτονίας και φέρνει την προσωπική της απολύτρωση από τη μία, αλλά και την κοινωνική δικαιοσύνη και την πολιτική ελευθερία από την άλλη.⁵⁶

Επισημαίνεται, επίσης, ότι ο Χορός, ο οποίος θεωρείται ότι εκπροσωπεί την κοινότητα της πόλης, προσφέρει ολόθυμα τη στήριξή του στη συνωμοσία των νεαρών Ατρείδων και την τελική έκβασή της. Επιπλέον, υποστηρίζεται ότι στο τυραννικό ζεύγος των σφετεριστών προβάλλεται το ολιγαρχικό πραξικόπημα του 411 π. Χ. και στην αποκατάσταση των Ατρείδων στο θρόνο η δημοκρατική μεταπολίτευση που ακολούθησε. Βέβαια το έργο στηρίζεται σε μια καλοστημένη απάτη. Ωστόσο, το αφηγηματικό αυτό εύρημα, πέρα από το δομικό ρόλο του στη συνολική διαπραγμάτευση του θέματος, αποτελεί καθεαυτό μια λογοτεχνική λειτουργία εξαιρετικά πετυχημένη, καθώς η πλαστή αφήγηση για το θάνατο του Ορέστη μας κάνει να ξεχνούμε τα καθέκαστα της μυθικής πραγματικότητας.

Έτσι, θεωρείται ότι η γενικότερη και συνολική έμφαση του έργου δεν είναι στη μητροκτονία, αλλά σε μια θριαμβευτική τυραννοκτονία και άρα σε μια ηθική βία, που δεν επιφέρει καμία θεϊκή οργή και ως εκ τούτου απαλλάσσει την ολοκλήρωση της περιπέτειας από περαιτέρω περιπλοκές. Το έργο, δηλαδή, στέλνει ένα μήνυμα πάντοτε επίκαιρο για κάθε κοινωνία και διαρκές ζητούμενο για κάθε άτομο, αφού η ανάδειξη της προσωπικότητας και του χαρακτήρα του ανθρώπου οδηγεί στην υπεύθυνη στάση του απέναντι στην αδικία και την καταπίεση, ακόμα κι αν αυτή προϋποθέτει ενίοτε αγνόηση της κοινής γνώμης και θυσία της κοινωνικής του ευτυχίας.

⁵⁶ Ζούλας (2008) 10.

Με βάση σταθερές που προσδιορίστηκαν από τη θεία βούληση και την αποκρυστάλλωσή της μέσα από την παραδοχή της από την κοινωνία, η Ηλέκτρα με τη συνεχή αντίθεση προς τους δύο τυράννους χτίζει την απελευθερωμένη προσωπικότητά της.⁵⁷ Ανάγει μάλιστα αυτήν τη διαδικασία σε υπέρτατο καθήκον κάθε ανθρώπου, μια διαδικασία που αναπτύσσεται υπό τις πιο αντίξοες περιστάσεις που θα μπορούσαν ποτέ να υπάρξουν. Ο πρώτος δυσμενής παράγοντας είναι το γενικό πλαίσιο, δηλαδή, το ανελεύθερο και καταπιεστικό περιβάλλον του έργου και ο δεύτερος, ειδικός και επιτακτικός του πρώτου, είναι ότι το άτομο που επιχειρεί να χτίσει και να διατηρήσει την ελευθερία του μέσα σ' αυτό το περιβάλλον είναι μια γυναίκα.

Αυτή με τη μαρτυρική παρουσία και την ψυχρά υπολογισμένη και συνεπή δράση φέρνει την πρώτη ρωγή στο κλειστό καθεστώς της αυθαιρεσίας, τυραννίας και ανελευθερίας που έχει επιβάλει το ζεύγος των φονιάδων τυράννων, των ανάξιων σε τελική ανάλυση να κυβερνούν ανθρώπους. Και από αυτή την οσοδήποτε μικρή και μη υπολογίσιμη για τους τυράννους πρώτη ρωγή, όπως συμβαίνει σε όλα τα ανελεύθερα και ανάξια ανθρώπινης κοινωνίας καθεστώτα, χωράει να περάσει η ελευθερία που φέρνει τελικά ο Ορέστης. Εντούτοις, ο τελευταίος για καμία κοινωνία δεν μπορεί να θεωρείται αναμενόμενος, αν η ίδια δεν προετοιμάζει και δεν επιθυμεί τον ερχομό του.

Στο στρατόπεδο όσων προτιμούν τις πεσιμιστικές και ειρωνικές αναγνώσεις, υπογραμμίζεται ότι, όπως δείχνει η αισχύλεια *Όρέστεια*, η εκδικητική βία στο πλαίσιο της αρχαίας σκέψης δεν είναι και δεν μπορεί να είναι ανέφελη. Αν μάλιστα ο Σοφοκλής ήθελε να παραπέμψει στον Όμηρο, αντιλέγει αυτή η ερμηνευτική σχολή, δεν θα επέλεγε να εστιάσει με τόση ένταση και διάρκεια στο πρόσωπο της Ηλέκτρας, αφήνοντας τον Ορέστη ουσιαστικά στο περιθώριο.⁵⁸ Η μεταφορά της εστίασης στην Ηλέκτρα, ειδικότερα, θα πρέπει να ιδωθεί στο πλαίσιο της ελληνικής καχυποψίας προς τις γυναίκες, ως πλάσματα εμπαθή, απαθή και επικίνδυνα. Εξάλλου, για τους πεσιμιστές, ο χρησμός εμφανίζεται ριζικά περιθωριοποιημένος, έως και αμφίβολος,

⁵⁷ Ζούλας (2008) 15.

⁵⁸ Ringer (1998) 129.

και ο Ορέστης έχει σαφώς αντιηρωικά χαρακτηριστικά. Παράλληλα, το έργο θεωρείται ότι εστιάζει αυστηρά εντός του οίκου, παρουσιάζοντας τις ενδοοικογενειακές-προσωπικές σχέσεις, και εκτός της πόλεως.

Εδώ, η έμφαση δεν είναι στην Ηλέκτρα που κατά κύριο λόγο θρηνεί, αλλά σε αυτήν που κυρίως οργίζεται και μισεί, στην Ηλέκτρα που η εκτός ελέγχου ακρότητά της, όχι μόνον δεν τη διαφοροποιεί από την ασύστολη ανηθικότητα της μάνας της, αλλά την καθιστά ακριβές αντίγραφο της στο βίαιο πάθος της εκδίκησης.⁵⁹ Δίνεται βάρος, επίσης, στο σεξουαλικό ανταγωνισμό της Ηλέκτρας με τη μάνα της, κάτι που αποτελεί βασική και κρίσιμη συνισταμένη του μίσους της προς εκείνη. Στο πρόσωπό της αποδίδονται πολλά και, κατα κύριο λόγο, αντιθετικά χαρακτηριστικά. Η Ηλέκτρα παροξύνει θλίψη και χαρά, πένθος και θρίαμβο στα όρια της παράκρουσης και της παθολογικής κυκλοθυμίας που οδηγεί στην καθαρή τρέλα. Μέσα από την εκδίκηση, θυσιάζει την προσωπικότητα, την ηθική ακεραιότητα, την ίδια την ανθρωπιά της. Σακατεύει την ψυχή της και οδηγείται στην εσωτερική παραμόρφωση. Για κάποιους μάλιστα η κοκομορφία της Ηλέκτρας αποτελεί σημείο Ερινύας, καθώς η θνητή διαστρέφεται και μετουσιώνεται σε μια τερατική Ερινύα και έτσι είτε ενσαρκώνει είτε υποκαθιστά τον κατά τα άλλα περιθωριοποιημένο μεταφυσικό παράγοντα.

Ως προς το τέλος, ειδικότερα, η πεσιμιστική προσέγγιση εμφανίζει τουλάχιστον τέσσερις εκδοχές. Σύμφωνα με την πρώτη οι Ερινύες είναι εκεί και κατέχουν το σώμα και το πρόσωπο των νεαρών Ατρείδων εκτοπίζοντας και αφανίζοντας την ανθρωπιά τους. Στη συνέχεια, κατά τη δεύτερη εκδοχή, οι Ερινύες και υπάρχουν και προοικονομούνται μέσα στο έργο. Έτσι, το έργο κλείνει πριν από τον μύθο του και μας αφήνει με δύο τυφλωμένους εκδικητές, ανίκανους να δουν τον ερχομό τους.

Μία τρίτη ερμηνεία αναφέρει ότι οι Ερινύες (και μαζί η προοπτική της θεσμικής αποκατάστασης προσώπων, πράξης, θεϊκής και θνητής τάξης) δεν υπάρχουν, γιατί ο κόσμος του έργου βουλιάζει σταδιακά από το φως στο σκοτάδι, καταλήγοντας σε ένα παροξυσμικό, ανεξέλεγκτο πυροτέχνημα τρόμου και βίας, που διαβρώνει κάθε έννοια και ταυτότητα ευγένειας και ηρωισμού. Με άλλα λόγια, οι χωρίς έλεος και τύψεις Ατρείδες, όντας πια ισχυροί, ενσαρκώνουν τον νέο αμοραλισμό που κατατρώει την

⁵⁹ Παπάζογλου (2014) 73.

εμπόλεμη Αθήνα, ο δε λόγος τους, διαθέτοντας σοφιστικές απηχήσεις, καταδεικνύει τη γλωσσική, ιδεολογική και ηθική διάβρωση της πόλης. Ως εκ τούτου, υποστηρίζεται πως ο Σοφοκλής προτείνει μια διαφορετική θεώρηση του τραγικού καθώς στην *Ηλέκτρα* διακρίνεται μια αποφόρτιση του θεϊκού στοιχείου και μια εγκατάλειψη των ηρώων στην προσωπική τους ευθύνη.

Ακολούθως, η τελευταία είναι μια μεσαία και αγνωστικιστική εκδοχή αναφορικά με το τέλος του έργου. Σύμφωνα με αυτή το τέλος της τραγωδίας μας αφήνει σε μια ανησυχητική αλλά σκόπιμη αβεβαιότητα, μια ηθική ασάφεια, αποφεύγοντας εξίσου το εγκώμιο και την καταδίκη και ίσως αφήνοντας την αποτίμηση της πράξης στην περιφέρη κρίση του θεατή. Ειδικό ενδιαφέρον εδώ έχουν οι αναλύσεις που δείχνουν ότι, επανειλημμένα και συστηματικά, η δράση παραπέμπει σε τελετουργικά σχήματα πένθους, μόνον όμως για να καταδείξει τη ριζική διάβρωση, παραμόρφωση και παραχάραξή τους από όλους τους εμπλεκόμενους, συμπεριλαμβανομένης της Ηλέκτρας. Έχοντας, λοιπόν, εξετάσει πλέον όλες τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις που έχουν διατυπωθεί ως τις μέρες μας για το εν λόγω έργο του Σοφοκλή, ας παρακολουθήσουμε πώς αυτές τεκμηριώνονται μέσα στο ίδιο το κείμενο.

Στην *Ηλέκτρα*, ο Απόλλωνας σπονδυλώνει ολόκληρη τη δράση. Η λειτουργία του Απόλλωνα στη δράση του έργου σχετίζεται καταρχήν με τον χρησμό που δίνει στον Ορέστη, σύμφωνα με τον οποίο ο τρόπος της εκδίκησης θα πρέπει να βασίζεται στον δόλο και όχι σε κάποια στρατιωτική επιχείρηση, χωρίς ωστόσο να εξειδικεύονται τα θύματά της καθεαυτά. Στον Σοφοκλή, ο χρησμός εισάγει κατά κάποιο τρόπο τη δράση του έργου, αφού με αυτόν αρχίζει ο Ορέστης και με αυτόν αρχίζει να κινείται η μυθική διαδικασία. Οι αναφορές στον χρησμό κατά τη διάρκεια του έργου είναι ελάχιστες και εξαιρετικά σύντομες.

Μετά τον πρόλογο, όπου ήδη η έμφαση είναι λιγότερο στα λόγια του θεού και περισσότερο στον σχεδιασμό και την εφαρμογή της απάτης που αποφασίζει ο Ορέστης, ο χρησμός επισημαίνεται, αλλά και αυτό σχεδόν παρεπιπτόντως, στη σκηνή της αναγνώρισης των δύο αδερφών (στ. 1265-1270). Τέλος υπάρχει μια αναφορά στον χρησμό στην *έξοδο*, όταν η Ηλέκτρα ρωτά τον Ορέστη, μετά τον φόνο της Κλυταιμίστρας, αν όλα πήγαν καλά, αυτός απαντά: *τάν δόμοισι μὲν καλῶς,*

Απόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν (1424-1425). Ἐτσι, εκείνο που εξαρχῆς φαινόταν αναντίρρητα λυμένο, γίνεται ξαφνικά εντελῶς προβληματικό.

Στον *πρόλογο* της τραγωδίας ο Ορέστης, επιστρέφοντας από την αυτοεξορία του, με τον Πυλάδη συνοδό και τον παιδαγωγό του, εκθέτει το σχέδιο της δράσης του. Ἐρχεται αποφασισμένος να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του σκοτώνοντας τη μάνα του και τον εραστή της - σφετεριστή του θρόνου. Ο Απόλλωνας, αφού ρωτήθηκε για τον τρόπο της εκδίκησης, συμβούλεψε το δόλο. Μέσο για το σκοπό αυτό θα χρησιμοποιηθεί μια ψεύτικη είδηση, πως ο Ορέστης πέθανε στην εξορία. Την ευθύνη της αναγγελίας αναλαμβάνει ο παιδαγωγός. Με άλλα λόγια, ο Ορέστης είναι ο φορέας ενός δελφικού χρησμού και εμπνευστής μιας καλοστημένης απάτης, ενώ ο παιδαγωγός του είναι η προσωποποίηση της ψυχραιμίας και της προνοητικότητας. Πέρα όμως από το καθαρά τραγικό πρόβλημα που θέτει ο χρησμός, στο οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω, ο *πρόλογος* του έργου μας οδηγεί και σε μορφολογικά προβλήματα.

Ο Σοφοκλής εκθέτει από την αρχή το σχέδιο της πλοκής του και δεδομένου ότι γνωρίζουμε την επιτυχία του εγχειρήματος, η καλλιτεχνική τέρψη περιορίζεται στο χειρισμό. Σπάνια *πρόλογος* τραγωδίας διαγράφει με τόση σαφήνεια την πορεία των γεγονότων. Το εκπληκτικό είναι πως το σχέδιο, μ' όλα τα προσκόμματα, δεν πρόκειται να διασαλευτεί και προχωρεί με άτεγκτο τρόπο μέχρι την *έξοδο* της τραγωδίας. Ἢδη από τον *πρόλογο* προδικάζεται το τέλος. Ἐτσι, σ' ένα κοινό που γνωρίζει το μύθο και τις βασικές του γραμμές, ο ποιητής συμπεριφέρεται με μια τιμιότητα αξιοζήλευτη. Από τους πρώτους στίχους, ο τραγικός προβληματίζεται πάνω στην πλοκή του μύθου και αποκαλύπτει τη μέθοδό του. Αυτοδεσμεύεται με τον πυθικό χρησμό. Ο Απόλλωνας ρωτήθηκε όχι για την αναγκαιότητα του φόνου, αλλά για τον τρόπο της εκτέλεσης του φόνου. Σε αυτό το σημείο, οι μελετητές προσπαθούν να εξαγάγουν τα θεολογικά τους συμπεράσματα.

Ἢδη ως προς τη λειτουργία του χρησμού στο έργο, ακόμη και ως προς τη διατύπωσή του, οι μελετητές διχάζονται. Για τους υπέρμαχους του αισιόδοξου στοιχείου στην τραγωδία, ο χρησμός ξεκάθαρα νομιμοποιεί την εκδίκηση καθώς τη διατυπώνει ως *δίκη*, ενώ το γεγονός ότι δεν εξειδικεύεται ο φόνος της Κλυταιμίστρας

οφείλεται στη γενικότερη τάση του έργου να υποβαθμιστεί η οικογενειακή διάσταση της εκδίκησης προς όφελος της πολιτικής και έτσι να περιθωριοποιηθούν ή και να ακυρωθούν εντελώς οι προβληματισμοί που θα μπορούσαν να προκύψουν από τις ηθικές επιπλοκές της μητροκτονίας.⁶⁰ Το ότι ο Ορέστης δε ρωτά αν πρέπει να εκδικηθεί τον πατέρα του, αλλά απλώς τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να τον εκδικηθεί, οφείλεται στο ότι έχει πλήρη συνείδηση του καθήκοντός του προς τον πατέρα του.⁶¹ Η δε ρητή απαγόρευση της στρατιωτικής εκστρατείας, που συνεπάγεται τη χρήση δόλου, θεωρείται ότι στοχεύει πρωτίστως στο να μην τεθεί σε κίνδυνο η ασφάλεια της πόλης.

Στη συνέχεια, η αντίδραση της Ηλέκτρας (στ. 1265-1270) φαίνεται να είναι σε πρώτη ματιά προβληματική. Ωστόσο, δεν είναι έκφραση αμφιβολίας, αλλά μια δικαιολογημένη έκπληξη στην ανακάλυψη της Ηλέκτρας ότι εισακούστηκαν οι ευχές της και ότι στο αίτημά της για απόδοση δικαιοσύνης οι θεοί της συμπαραστέκονται.⁶² Επιπλέον, η άμεση εμπλοκή του Απόλλωνα στη μητροκτονία υποστηρίζεται ότι σημαίνεται και στη χρονική σύμπτωση ανάμεσα στην προσευχή της Κλυταιμίστρας και την άφιξη του παιδαγωγού, αλλά και στη λειτουργία της δελφικής τεφροδόχου, του αντικειμένου που εξυπηρετεί τον δόλο που πρόσταξε ο θεός και έτσι σφραγίζει με τη θεϊκή επιταγή τόσο την αναγνώριση των δύο αδερφών όσο και τη δρομολόγηση της εκδίκησης.

Τέλος, η αναφορά στο χρησμό στην *έξοδο* από τον Ορέστη υποστηρίζεται ότι εγείρει την αμφιβολία, προκειμένου ακριβώς να την εξουδετερώσει και ότι συντακτικά μπορεί να αποδώσει όχι επιφύλαξη αλλά επιβεβαίωση. Πράγματι, η τελευταία μνεία του ρόλου του Απόλλωνα γίνεται από τον Ορέστη αμέσως μετά τον φόνο της μητέρας του. Είναι γεγονός πως στο σημείο αυτό η στάση του Ορέστη απέναντι στο ρόλο που ο ίδιος έχει αναλάβει να φέρει εις πέρας αλλάζει. Η αυτοπεποίθησή και η αποφασιστικότητά του πριν από το εγχείρημα, τα οποία ενισχύονται τόσο από τον χρησμό του θεού όσο και από το αίσθημα ότι έχει αδικηθεί από τους φονιάδες του πατέρα του, τον κάνουν να είναι αρκετά ψυχρός και ξένος

⁶⁰ Παπάζογλου (2014) 78.

⁶¹ MacLeod (2001) 29.

⁶² Γιόση (1996) 156.

προς όλο το κλίμα του έργου.

Η ψυχρότητά του αυτή, όμως, που τονίζεται ιδιαίτερα σε αντιπαραβολή προς το πάθος της Ηλέκτρας, καταρρέει, πρώτα στη σκηνή της αναγνώρισης - από τον σφοδρό οίκτο που νιώθει βλέποντας την κατάσταση της αδερφής του - και κατόπιν, μετά τον φόνο της μητέρας του, όταν η φρίκη της πράξης του κλονίζει ό,τι μέχρι τότε στήριζε λογικά το δίκαιο του εγχειρήματος.⁶³ Έτσι, ο χρησμός του θεού μένει ο μόνος ισχυρός λόγος που θα μπορούσε να επικαλεστεί και τον επικαλείται με έναν τρόπο σχεδόν απολογητικό, σηματοδοτώντας πάνω από όλα την αυτοσυγκράτηση και την προσοχή, με την οποία ο Ορέστης αντιμετωπίζει τη μητροκτονία.

Στο στρατόπεδο των υποστηρικτών του πιο ζοφερού κλίματος της τραγωδίας, η εικόνα είναι εντελώς διαφορετική. Οι σχετικά υποβαθμισμένες αναφορές στον χρησμό σηματοδοτούν ότι στη δράση του έργου ο ρόλος του θεού είναι μικρός. Επιπλέον το γεγονός ότι ο Ορέστης δεν ρωτά και ο Απόλλων δεν απαντά για το αν θα ήταν σωστό να εκδικηθεί, αλλά απλώς για το ποιος θα είναι ο τρόπος της εκδίκησης, στερεί την πράξη από μια ξεκάθαρη και ρητή θεϊκή νομιμοποίηση. Υπογραμμίζεται δε ότι δεν εξειδικεύεται, στη σύνταξη της φράσης, και άρα δεν νομιμοποιείται με σαφήνεια, ο φόνος της Κλυταιμίστρας ως μέρος της εκδίκησης. Επομένως, ακριβώς εδώ βρίσκεται η *ύβρις* του Ορέστη. Θεωρώντας αυτονόητη γι' αυτόν την ανάγκη του φόνου και ρωτώντας μόνο για τον τρόπο, παίρνει απάντηση, αλλά αναλαμβάνει και την ευθύνη της πράξης του.

Επιπροσθέτως, το σχέδιο εξαπάτησης, να εμφανιστεί ο Ορέστης ως νεκρός, καθορίζει ένα πλαίσιο δράσης, μέσα στο οποίο εμπλέκεται σκόπιμα η χρησμική εξαγγελία. Η εμφατική μάλιστα εμπλοκή του δόλου στην εκδίκηση ρίχνει μια αντιηρωική σκιά στον Ορέστη και την πράξη του. Αναφορικά με την τεφροδόχο, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως, ως αντικείμενο που λειτουργεί κατεξοχήν απατηλά στη δράση, υπογραμμίζει ακριβώς την αμφίβολη και δυνάμει απατηλή πτυχή του χρησμού του Απόλλωνα ή τουλάχιστον ότι συμβολίζει την αμφισημία της γλώσσας, την ικανότητά της όχι μόνον να αναπαριστά την πραγματικότητα, αλλά και

⁶³ Γίωση (1996) 157.

να τη διαστρέφει και να τη χειραγωγεί.⁶⁴ Τέλος, η τελευταία αναφορά στο χρησμό στην *έξοδο* από τον Ορέστη θεωρείται ότι με σαφήνεια και συντακτική άνεση δηλώνει, και μάλιστα στην κρίσιμη στιγμή, την αμφιβολία του Ορέστη για τον χρησμό, υπονομεύοντας έτσι την ξεκάθαρη και τελεσίδικη ηθική εστίαση της μητροκτονίας. Άλλωστε, και μόνο το γεγονός ότι επικαλείται τον χρησμό μετά τον φόνο της μητέρας του δείχνει ακριβώς και τη σύγχυσή του, αφού μέσα του έχει ταυτίσει τον τρόπο με την πράξη.

Η λειτουργία του Απόλλωνα σχετίζεται επίσης και με το όνειρο-οιονό της Κλυταιμίστρας, το οποίο περιγράφει η Χρυσόθεμη στο *πρώτο επεισόδιο* του έργου. Η Κλυταιμίστρα, δηλαδή, στέλνει τη Χρυσόθεμη με προσφορές στον τάφο του Αγαμέμνονα, αλαφιασμένη από το σημαδιακό όνειρο που είδε. Ως εκ τούτου, αν το όνειρο είναι έργο των χθόνιων δυνάμεων, η εκπλήρωσή του ανατίθεται στον Απόλλωνα προς τον οποίο άλλωστε απευθύνεται και η ίδια η Κλυταιμίστρα. Θα μπορούσαμε να πούμε πως με την προσφορά χοών στον νεκρό Αγαμέμνονα η Κλυταιμίστρα επιθυμεί να εξευμενίσει τον θυμό των χθόνιων δυνάμεων, ενώ με την προσευχή της στον Απόλλωνα επιθυμεί να τις εξορκίσει. Φυσικά, ο Απόλλων δρα καίρια και εκπληρώνει, κατά ειρωνικό τρόπο βέβαια, το όνειρο και την προσευχή της, αφού αμέσως μετά εμφανίζεται ο παιδαγωγός με την ψευδή αγγελία του θανάτου του Ορέστη.

Η ακριβής ερμηνεία, όμως, του ονείρου έχει διχάσει για άλλη μια φορά τους μελετητές. Οι οπτιμιστές υποστηρίζουν ότι το σοφόκλειο όνειρο αναδεικνύει την πολιτική διάσταση της εκδίκησης, καθώς το σκήπτρο συνιστά ένα κατεξοχήν πολιτικό σύμβολο, ενώ ο ρόλος της Κλυταιμίστρας-εστίας εμφανίζεται περιθωριοποιημένος, με την έμφαση να δίνεται στο νέο βλαστό που ο πατέρας-βασιλιάς σπέρνει. Το μήνυμα του ονείρου διαβάζεται χωρίς δυσκολία από τον αναγνώστη-θεατή, καθώς η ίδια η γλώσσα του το συνδέει με άλλα σημεία του έργου, έτσι ώστε δεν έχουμε την παραμικρή αμφιβολία ότι αυτός ο “νέος βλαστός” που προμαντεύει είναι ο Ορέστης.⁶⁵

⁶⁴ Παπάζογλου (2014) 80.

⁶⁵ Γίωση (1996) 170.

Άρα, το όνειρο συμβαδίζει με τη γενικότερη έμφαση του έργου στην τυραννοκτονία και την παράλληλη περιθωριοποίηση της μητροκτονίας. Η εκδίκηση των παιδιών της Κλυταιμίστρας είναι δίκαιη, αφού την προσταξε ο θεός και συνεπικουρεί στην εκτέλεσή της με το όνειρο-οιωνό. Με άλλα λόγια, η Κλυταιμίστρα με το έγκλημά της έχει παραβιάσει και διασαλεύσει την ηθική και κοινωνική και γενικότερα την ανθρώπινη τάξη, δηλαδή τη Δίκη, που κυβερνά τον κόσμο, υβρίζοντάς τη με την ανόσια πράξη της.⁶⁶ Γι' αυτό η Δίκη ζητεί την αποκατάστασή της και τη βρίσκει με την ανταποδοτική πράξη του Ορέστη και της Ηλέκτρας, κάτι που θέλει να περάσει ο τραγικός στο ακροατήριό του πέρα από το τι προστάζει ο Απόλλωνας και τι όχι.

Αντίθετα, οι πεσιμιστές, υπογραμμίζοντας ότι η λέξη *όμιλία* μπορεί να σημαίνει και τη σεξουαλική πράξη και ότι τόσο το σκήπτρο όσο και η εστία έχουν σαφείς σεξουαλικές συνδηλώσεις, θεωρούν ότι και στο όνειρο του Σοφοκλή παραμένει εναργής η παρουσία της Κλυταιμίστρας-μητέρας και, άρα, η λειτουργία της ως κομβικού θύματος της εκδίκησης. Συνεπώς, ο θεός ούτε προστάζει την εκδίκηση ούτε βέβαια την επιδοκιμάζει. Σε κάθε περίπτωση πάντως είναι απαραίτητο να σημειώσουμε ότι στο έργο του Σοφοκλή το όνειρο-οιωνός της Κλυταιμίστρας παραμένει ανερμήνευτο από τα δραματικά πρόσωπα.

Ο Ορέστης εμφανίζεται στον *πρόλογο*, επανέρχεται στη σκηνή προς το τέλος του έργου, στο *τρίτο επεισόδιο*, όπου γίνεται η αναγνώριση με την Ηλέκτρα και δρομολογείται η μητροκτονία, και βεβαίως στην *έξοδο*, όπου οδηγεί τον Αίγισθο μέσα στο παλάτι, για να τον σκοτώσει. Ας ασχοληθούμε, λοιπόν, πρωτίστως με την παρουσία του στον *πρόλογο*, όπου και πρωτοεμφανίζεται ως πρόσωπο στη δράση, εισάγοντας μια λέξη και μια ιδέα που θα αποδειχθεί κρίσιμη. Η λέξη-ιδέα αυτή είναι ο *καιρός*, που σημαίνει την κατάλληλη στιγμή-ευκαιρία για δράση και εγκαθιστά μια κομβική για το έργο πολικότητα, αυτήν ανάμεσα στις αξίες των λόγων και τις επιταγές των έργων. Όσον αφορά τώρα το ερμηνευτικό τοπίο, εκεί οι μελετητές διχάζονται ανάμεσα σε μια ηρωόφιλη και σε μια ηρωοκριτική προσέγγιση του προσώπου του Ορέστη.

⁶⁶ Σακαλής (2001) 19.

Για τους πρώτους, ο ηρωικός χαρακτήρας του εν λόγω προσώπου εισάγεται ήδη στον πρώτο στίχο του έργου, με την κάπως μεγαλόστομη απεύθυνση του παιδαγωγού. Η απεύθυνση αυτή, που καθιστά επικά ηρωικούς τόσο τον πατέρα, όσο και τον γιο διευρύνεται με την κατόπτευση του πεδίου από τον παιδαγωγό. Επίσης, η χρονική τοποθέτηση της δράσης σηματοδοτεί για τους ηρωόφιλους μελετητές τη φωτεινή και, άρα, θριαμβευτική διάσταση της εκδίκησης. Σε αυτό το πλαίσιο η λειτουργία του δόλου θεωρείται απολύτως ηρωική, καθώς επιτάσσεται από τον ίδιο τον θεό. Αντιστοίχως θετικά προσλαμβάνεται και η αναφορά του Ορέστη στο *κέρδος* που θα του επιφέρει η απάτη. Εντούτοις, στα λόγια του πολλοί διαβάζουν ένα δισταγμό ως προς τη χρήση του δόλου, δισταγμό που επανέρχεται και στη συνέχεια στο άκουσμα του θρήνου της αδερφής του, αναδεικνύοντας τη συνεσταλμένη και τρυφερή όψη του ήθους του.⁶⁷

Σε κάθε περίπτωση, υποστηρίζεται ότι ο κυρίαρχος προσανατολισμός της σκηνης, της δράσης και του προσώπου είναι πολιτικός. Εξίσου πολιτική θεωρείται ότι είναι και η απόφασή του να μη συναντήσει τελικά την αδερφή του και έτσι να τη συμπεριλάβει και αυτήν στα θύματα της απάτης του. Η άρνησή του να διαταράξει την επιτακτική ροή της δράσης θεωρείται ότι συνιστά πράξη υπακοής στον χρησμό καθώς, στο πλαίσιο του, οι οικογενειακές ταυτότητες περιθωριοποιούνται εντελώς προς όφελος των πολιτικών. Η πραγματική φιλία δεν μπορεί και δεν πρόκειται να κατακτηθεί μέσω αυτών των δεσμών, αλλά μέσα από τη συναίσθηση ενός πολιτικού συναισθήματος, καθώς πάνω απ' όλα αφορά τις σχέσεις συμπάθειας και αλληλεγγύης που πρέπει να υπάρχουν μεταξύ των μελών της ίδιας κοινότητας.⁶⁸ Ο Ορέστης είναι ο φορέας του σχεδίου. Με άλλα λόγια, σ' αυτό το έργο ο Ορέστης είναι το όργανο που χρησιμοποιεί ο θεός για να αποκαταστήσει τη σαλεμένη τάξη των πραγμάτων. Το ότι είναι συνειδητό όργανο κι όχι τυφλό, δεν αλλάζει τα πράγματα.

Ακόμη και μελετητές, όμως, του ηρωόφιλου στρατοπέδου βλέπουν στον Ορέστη κάτι αντιηρωικό, καθώς δεν εστιάζει τόσο στη δικαιοσύνη της πράξης του, όσο στο κλέος και την τιμή που αυτή θα του αποφέρει. Το βασικότερο κίνητρο εκδίκησης του

⁶⁷ Παπάζογλου (2014) 85.

⁶⁸ MacLeod (2001) 38.

είναι ο φόνος του πατέρα του. Πέρα, όμως, από το κίνητρο αυτό, όπως δηλώνει σαφέστατα και ο ίδιος, κίνητρο αποτελεί η ανάκτηση της νόμιμης εξουσίας, περιουσίας και τιμής, που του αφαιρέθηκαν με τον φόνο του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο (στ. 67-73).⁶⁹ Ωστόσο, υποστηρίζεται ότι, συναντώντας και γνωρίζοντας την αδελφή του και τα πάθη της, ο Ορέστης θα κατακτήσει τελικά τόσο το συναισθηματικό υπόβαθρο της εκδίκησης, όσο και τη σαφή και βαθιά αντίληψη της δικαιοσύνης της. Ο αρσενικός κόσμος των ψύχραιμων έργων και ο θηλυκός κόσμος των θερμόαιμων λόγων σταδιακά θα συγκλίνουν, ωστόσο στη σκηνή της αναγνώρισης και της συνακόλουθης εκδίκησης θα αλληλοσυμπληρωθούν.

Για το αντίπαλο στρατόπεδο τώρα, η ηρωοκριτική οπτική διαπιστώνεται ήδη στον τρόπο με τον οποίο το έργο εμφανίζει τον παιδαγωγό, ως ένα μιλιταριστή αξιωματούχο που κατοπτρεύει την τοπογραφία της μάχης και δρομολογεί την εξέλιξή της, με σοφιστικό αμοραλισμό, κυριαρχώντας πάνω στις ιδέες και τους στόχους του Ορέστη και ασκώντας νοσηρή επίδραση στο νεαρό κηδεμονευόμενό του. Ειδικότερα για τη σκιαγράφηση του προσώπου του Ορέστη, θεωρείται ότι η ηρωική απεύθυνση του παιδαγωγού στους πρώτους δύο στίχους του έργου εισάγει, ακριβώς, μια αντίθεση ανάμεσα στο νεαρό Ατρείδη και τον ένδοξο πατέρα του, μια αντίθεση ανάμεσα στον ηρωικό κόσμο του μύθου και του παρελθόντος και ένα αντιηρωικό παρόν.⁷⁰

Ο Ορέστης, δηλαδή, εμφανίζεται πάνω απ' όλα ως ένας στρατιώτης, εκπαιδευμένος με σπαρτιατικό τρόπο στην αυστηρή πειθαρχία και υπακοή.⁷¹ Γι' αυτό και σκέφτεται μόνο για τον τρόπο της εκδίκησης του κι όχι για την ορθότητά της καθεαυτήν. Αντίστοιχο κυνισμό προδίδει και η οδηγία του στον παιδαγωγό να ενισχύσει την απάτη του παίρνοντας όρκο. Σε αυτόν τον κόσμο ο λόγος δεν εκφράζει ή περιγράφει την πραγματικότητα, αλλά χειραγωγείται προκειμένου να εξυπηρετήσει την απάτη. Στο όνομα της έμφασης στον *καιρόν* και στα *ἔργα* φαίνεται να υποχωρούν άλλες αξίες και κατά κύριο λόγο οι αξίες των λόγων. Η δε αναφορά του Ορέστη στην

⁶⁹ Γιόση (1996) 159.

⁷⁰ Παπάζογλου (2014) 87.

⁷¹ Kells (1973) 81.

ιδέα του κέρδους που θα του επιφέρει η απάτη δεν προδίδει κανένα δισταγμό, αντίθετα, έχει σοφοστικούς απόηχους, που υπονομεύουν δραστικά τον ηρωισμό τόσο του προσώπου όσο και της πράξης του.⁷² Έτσι, στο πλαίσιο αυτής της ερμηνευτικής γραμμής, η χρήση του δόλου εξισώνει ηθικά τον Ορέστη με τους αντιπάλους του.

Για τους πεσιμιστές, τόσο ο χρησμός όσο και το περιεχόμενο του δόλου, μας προκαλούν να σκεφτούμε ότι υπάρχει πράγματι ένας πιο συμβατικά ηρωικός κώδικας συμπεριφοράς, που ο Ορέστης θα μπορούσε να ακολουθήσει, αλλά δεν το κάνει. Η απατηλή ρήση διχάζει τον θεατή ανάμεσα στη συμπάθειά του για το έργο της εκδίκησης και την απώθησή του για τις σπαραχτικές επιπτώσεις της απάτης πάνω στην ψυχή της Ηλέκτρας. Επιπλέον, εξόχως προβληματική εμφανίζεται και η απόφαση του Ορέστη να μη συναντήσει την αδερφή του και, άρα, αποστασιοποιούμενος από την οδύνη της, να τη συμπεριλάβει στα θύματα της απάτης του. Ο Σοφοκλής, επειδή θέλει να παρουσιάσει τον Ορέστη αποκομμένο από το παρελθόν, αναβάλλει την επαφή του με την Ηλέκτρα, που είναι η ενσάρκωση του παρελθόντος.⁷³

Το να πούμε ότι ο Ορέστης δεν είναι παρά μία φονική μηχανή συνιστά οπωσδήποτε υπερβολή, όμως ο ήρωας εμφανίζεται εξ αρχής προσηλωμένος σ' ένα σκοπό και τον επιδιώκει αποτελεσματικά, χρησιμοποιεί συστηματικά στρατιωτική γλώσσα και μοιάζει αφοσιωμένος σε μία δολοπλοκία για την οποία δεν αισθάνεται κανέναν ενδοιασμό.⁷⁴ Δεδομένου δε ότι η συμπερίληψη της Ηλέκτρας στην απάτη δεν είναι ακριβώς αναγκαία για την επιτυχή εφαρμογή του σχεδίου, θεωρείται ότι είναι δύσκολο για τον θεατή να ταυτιστεί μαζί του. Ως εκ τούτου, οι δύο κόσμοι που εγκαθιστά ο *πρόλογος* δεν πρόκειται επί της ουσίας να συγκλίνουν ποτέ ή μάλλον, όταν έρθει η στιγμή της αναγνώρισης και της δολοφονίας, η Ηλέκτρα θα αποποιηθεί τον κόσμο της για να υποταχθεί σε αυτόν του Ορέστη και τα φονικά-έργα θα εκτελεστούν ανεξέλεγκτα από τον *λόγον*.

Η Ηλέκτρα, όμως, τώρα απαιτεί την προσοχή μας. Η ομώνυμη ηρωίδα συλλογίζεται επί οκτώ χρόνια τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Διακατέχεται από την

⁷² Παπάζογλου (2014) 88.

⁷³ Γκαστή (2003) 48.

⁷⁴ Winnington-Ingram (2016) 318.

αγάπη, που διατηρεί για τον πατέρα της και τον αδελφό της, από τη φρίκη για το έγκλημα της μητέρας της και από την προσβολή για τη δική της θέση.⁷⁵ Στο πρώτο μέρος του έργου και μέχρι τη σκηνή της αναγνώρισης, το πρόσωπο της Ηλέκτρας εισάγεται στη σκηνή με ένα μοναχικό θρήνο. Στη συνέχεια, εγκαθίσταται μέσα από τη συνομιλία της με τον Χορό, τη Χρυσόθεμη και την Κλυταιμίστρα. Πράγματι, ο μόνος δυνατός τρόπος δράσης για την Ηλέκτρα είναι ο μοναχικός και κρυφός θρήνος.

Αυτός ο θρήνος είναι το μόνο όπλο της - αμυντικό και επιθετικό συγχρόνως - εναντίον των αδίστακτων σφαγέων του πατέρα της.⁷⁶ Η Ηλέκτρα, επομένως, με τον θρήνο της αφενός προκαλεί την καθημερινή όχληση του Αίγισθου και της Κλυταιμίστρας, και αφετέρου αποδίδει στο νεκρό Αγαμέμνονα την οφειλόμενη τιμή. Βροντοφωνάζει την ενοχή των δύο φονιάδων τυράννων και υπενθυμίζει σε όλους τους πολίτες την αδικία που διέπραξαν δολοφονώντας τον Αγαμέμνονα και αναλαμβάνοντας την εξουσία.⁷⁷

Όμως, οι σκηνές που ουσιαστικά αναδεικνύουν και εγκαθιστούν το πρόσωπο της Ηλέκτρας στη σκηνή είναι αυτές, στις οποίες τη βλέπουμε να αντιμετωπίζει τους άλλους και να συνομιλεί μαζί τους. Για τους οπτιμιστές, ο τρόπος με τον οποίο ο Χορός επανειλημμένα διατυπώνει ενστάσεις προς την ηρωίδα, αλλά τελικά πάντα υποχωρεί και τάσσεται με το μέρος της, στοχεύει στο να προσανατολίσει τη συμπάθεια του θεατή αποφασιστικά προς εκείνη. Συνεπώς, θεωρείται ότι ο Χορός εκφράζει τη συλλογική συνείδηση τη πόλης και ως εκ τούτου νομιμοποιεί την εκδίκηση τόσο σε πολιτικό όσο και σε θρησκευτικό επίπεδο. Στο διάλογό της με τη Χρυσόθεμη, ο ηρωισμός της αναδεικνύεται ακόμη πιο ανάγλυφα σε αντίθεση με την ηττοπαθή και συμβιβαστική θέση της αδερφής της.

Όσον αφορά τον αγώνα λόγων της με τη μητέρα της, το πρόσημο του ήθους της παραμένει εξίσου θετικό. Η έμφαση που δίνει η Ηλέκτρα στη μοιχεία της μητέρας της και τη δική της παρθενικότητα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την παραβίαση των συζυγικών νόμων όσο και αυτών της πόλης και με το ότι της έχουν στερήσει τον

⁷⁵ Webster (1994) 87.

⁷⁶ Περοδασκαλάκης (2012) 116.

⁷⁷ Ζούλας (2008) 14.

κοινωνικό και βιολογικό της ρόλο στο πλαίσιο της κοινότητας αντίστοιχα.⁷⁸ Η δε *αίσχροτης* της Ηλέκτρας ριζώνει όχι στη *φύσιν* της αλλά στις συνθήκες μέσα στις οποίες έχει αναγκαστεί να ζει. Έτσι και στον αγώνα λόγων μεταξύ Ηλέκτρας και Κλυταιμίστρας θεωρείται ότι η Ηλέκτρα νικά ξεκάθαρα, καθώς αντιτάσσει με επιτυχία το δίκαιό της απέναντι σε μια Κλυταιμίστρα ρητορικά αδύναμη, αλλά και χειριστική, ωστόσο ανίκανη να διατυπώσει με σαφήνεια και πειστικότητα το δικό της δίκαιο.

Για τους πεσιμιστές, η εικόνα της Ηλέκτρας είναι τελείως διαφορετική. Αρχικά, ο τραγικός Χορός θεωρείται πως είναι μέρος της εικόνας που βλέπει ο θεατής κι όχι ο καθοριστικός διαμορφωτής της. Όσο για την εμπλοκή του στη δράση έμφαση δίνεται στις ενστάσεις που προβάλλει σε πολλά σημεία της τραγωδίας στα όσα λέει και πράττει η Ηλέκτρα. Τα χωρία που αποτυπώνουν την ακρότητα του ήθους της Ηλέκτρας είναι αρκετά για να εγκαταστήσουν στη σκηνή ένα πρόσωπο άκρατου υποκειμενισμού, που ξεγλιστρά επικίνδυνα προς την τρέλα και τη βία. Στον διάλογό της με τη Χρυσόθεμη, ο φανατισμός της Ηλέκτρας ενάντια στους εχθρούς της δείχνει ότι ακριβώς αυτή η αφοσίωση ενέχει ταυτόχρονα την πνευματική της αυτο-εκμηδένιση, τη μετατροπή της ικανότητάς της να αγαπά στο αντίθετό της. Επίσης, υποστηρίζεται ότι η έκκλησή της στη Χρυσόθεμη να σκοτώσουν μαζί τον Αίγισθο, προδίδει ψυχρή και ξαθαρή αφροσύνη, την ίδια στιγμή που αποσιωπά ότι η εκδίκηση αναγκαστικά θα συμπεριλάβει τον φόνο της μητέρας της, επειδή θέλει να εξασφαλίσει τη συνεργία της αδερφής της.⁷⁹

Στη σύγκρουσή της με τη μητέρα της μάλιστα αποκαλύπτονται οι βαθιές αντιφάσεις και τα βαθιά παράδοξα του χαρακτήρα της Ηλέκτρας. Και οι δύο φέρονται από το *πάθος* και όχι από τον *λόγον* και σε αυτόν τον βεβιασμένο από το συναίσθημα *λόγον* αποδίδεται και ο ισχυρισμός της Ηλέκτρας ότι ο Αγαμέμνων δεν είχε καμία επιλογή σχετικά με τα όσα έπραξε. Το ίδιο πάθος δε τροφοδοτεί αφενός το ότι εστιάζει στη σεξουαλικότητα της μάνας της και αφετέρου το ότι η επίκληση του δικαίου δίνει τη θέση της στην ιδέα της *αίσχροτητος*. Τέλος, υποραμμίζεται το

⁷⁸ MacLeod (2001) 95.

⁷⁹ Παπάζογλου (2014) 106.

παράδοξο που προκύπτει από την αναφορά της Ηλέκτρας στον νόμο της αντεκδίκησης, αφού αν πράγματι η βία δεν μπορεί να συνιστά απάντηση στη βία, τότε και η λύση που θα επέφερε και η δική της βία υπονομεύεται άρδην ως προβληματική.

Ας εστιάσουμε τώρα στη σκηνή της αναγνώρισης. Μετά το *δεύτερο στάσιμο*, όπου ο Χορός διαβεβαιώνει την πίστη του ότι η τιμωρία των ενόχων δεν θα αργήσει και καλεί τους νεκρούς να ανταποκριθούν στις προσευχές των ζωντανών, εμφανίζεται ο Ορέστης που μεταφέρει στη σκηνή, μαζί με τον Πυλάδη, την απατηλή τεφροδόχο. Στην αρχή, ο Ορέστης περνάει την εξαθλιωμένη Ηλέκτρα για δούλα και της ζητά να πάει και να ειδοποιήσει τον Αίγισθο. Η Ηλέκτρα καταρρέει, ζητά να πάρει την τεφροδόχο στην αγκαλιά της και ξεχύνεται σε ένα σπαραχτικό και αριστοτεχνικά γραμμένο θρήνο. Το αντικείμενο που δεν περιέχει τίποτα κάνει την Ηλέκτρα ένα τίποτα.⁸⁰ Με δευτερωμένη, λοιπόν, την πλαστή μαρτυρία για θάνατο του Ορέστη η Ηλέκτρα βρίσκεται πλέον σε συναισθηματικό αδιέξοδο και θρηνεί απαρηγόρητη. Όταν ακούει τον θρήνο της Ηλέκτρας και αντιλαμβάνεται ότι η συντετριμμένη δούλα ενώπιόν του είναι η αδερφή του, υποκύπτει στον οίκτο και ομολογεί την ταυτότητά του.⁸¹

Ο Ορέστης φτάνει, βέβαια, πρώτος στην αναγνώριση, όμως δεν προχωρεί ασυγκράτητος στην ολοκλήρωση της αναγνώρισης από την πλευρά της αδερφής του. Κλιμακώνει με υπαινιγμούς δυσκολοπαρακολούθητους από τη συνομιλήτριά του την προσέγγιση προς την ολοκληρωτική αναγνώριση και δίνει την ευκαιρία για επιγραμματικές διατυπώσεις και για χρήση πολύ ευρηματικής τραγικής ειρωνείας (στ. 1198). Η Ηλέκτρα φτάνει δεύτερη στην αναγνώριση και τότε ξεχύνεται η συναισθηματική φόρτισή της, καθώς η ίδια οδηγεί το λυρικό μέρος που ακολουθεί την αναγνώριση. Η συναισθηματική ανάβρα της ποδηγετείται τελικά από τον Ορέστη, που διατηρώντας την ψυχραιμία του δεν ξεχνά διόλου τον προορισμό του και καθοδηγεί την αδερφή του, για να είναι αποτελεσματική η καλοστημένη σκηνοθεσία του θανάτου του. Εντούτοις, η Ηλέκτρα θα αντιτάξει ένα λόγο εκτενή και εξίσου παράφορο με τις λυρικές της αποστροφές.

⁸⁰ Ringer (1998) 188.

⁸¹ Webster (1994) 91.

Μοιάζει ανίκανη να απεμπλακεί από τη συναισθηματική φόρτιση της παρούσας στιγμής, από τη ραγδαία μεταστροφή της θλίψης σε χαρά, του θανάτου σε ζωή. Σχεδόν μέμφεται τον αδερφό της για τις βίαιες συναισθηματικές ανατροπές που της προξένησε και χάρη σε αυτές η υπερέντασή της φτάνει στο όριο των ψευδαισθήσεων (στ. 1315-1317). Τώρα πια, όμως, η Ηλέκτρα παραιτείται και υποτάσσει τον λόγο, το συναίσθημα και την πράξη της στις επιθυμίες του Ορέστη. Τότε, ο παιδαγωγός βγαίνει εξοργισμένος από το παλάτι, για να επαναφέρει τα δύο αδέρφια από την τροχιά των λόγων σε αυτήν των έργων. Έτσι, ο ποιητής συμπληρώνει το *επεισόδιο* αυτό με μια δεύτερη αναγνώριση, της Ηλέκτρας με τον παιδαγωγό, με την Ηλέκτρα να ανανεώνει τον χείμαρρο των λέξεων και των συναισθημάτων της. Όμως ο παιδαγωγός μοιάζει ασυγκίνητος δίνοντας προτεραιότητα στη δράση για ακόμη μια φορά. Έτσι, μετά από μια σύντομη προσευχή της Ηλέκτρας στον Απόλλωνα, μπαίνουν όλοι μέσα στο παλάτι.

Αναφορικά με τη σκηνή της αναγνώρισης, όλοι οι μελετητές ανεξαιρέτως συμφωνούν ότι εδώ αποκαλύπτεται καταρχάς μια φωτεινή Ηλέκτρα. Για πρώτη και μοναδική, ίσως, φορά τη βλέπουμε τρυφερή και ικανή να αγαπήσει. Βλέπουμε την άλλη όψη του φανατισμένου μίσους που σφράγισε τη μέχρι τώρα παρουσία της στη σκηνή. Ο Σοφοκλής δημιουργεί θεατρική ένταση με τον Ορέστη και την Ηλέκτρα να ίστανται ενώπιος ενωπίω, θεατής ο ένας του άλλου. Το ευφυές εύρημα της παρούσας Ηλέκτρας που θρηνωδεί τον ωσει απόντα αδελφό της, ενώπιόν του, επιτρέπει στον ποιητή αφενός να διογκώσει το πάθος της ηρωίδας και αφετέρου να εντάξει τον Ορέστη στον οικογενειακό χώρο, από όπου τόσα χρόνια απουσίαζε.⁸² Ας μην ξεχνάμε άλλωστε πως ο θρήνος της Ηλέκτρας επηρεάζει αποφασιστικά την πλοκή, γιατί επηρεάζει συναισθηματικά τον Ορέστη σε τέτοιο βαθμό ώστε ανατρέπει το αρχικό του σχέδιο και οδηγεί στην αναγνώριση των δύο αδελφών.⁸³

Η αρχική σκηνή της ωτακουστίας του γούου της Ηλέκτρας και αυτή της όψιμης θέασής του διαγράφουν όλη την εντός του δράματος τροχιά του Ορέστη, ο οποίος ανακαλύπτει στη φυσική παρουσία της αδελφής του που ίσταται ενώπιόν του τη

⁸² Περοδασκαλάκης (2012) 121.

⁸³ Γκαστή (2003) 189.

ζοφερή οικογενειακή εικόνα που ως εξόριστος αγνοούσε. Ωστόσο, η θέαση της Ηλέκτρας από τον Ορέστη μεθοδεύεται πρωτίστως και μέσω του τρόπου που η αδελφή θεάται τον αδελφό. Έτσι, η υδρία γίνεται σε τούτη τη σκηνή το οπτικό αντικείμενο που ενώνει και ταυτόχρονα χωρίζει τα δύο τραγικά υποκείμενα. Πριν, όμως, μας παρουσιάσει τη σκηνή της εξόδου της Ηλέκτρας από το πάθος της, ο ποιητής εστιάζει εσχάτως με τον Ορέστη στην όψη και στο εύρος αυτού του πάθους.

Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο ποιητής εκμεταλλεύεται το προσωπίο και τη σκευή της ηρωίδας σε ένα θέατρο ούτως ή άλλως μη ρεαλιστικό, όπως είναι το αρχαίο, για να προβάλει πειστικότερα και να εξηγήσει στο κοινό του την ψυχολογική και σωματική της διάβρωση από το πολύχρονο και πολύφθορο πάθος της για τον χαμό του πατέρα της.⁸⁴ Έτσι, διανοίγεται στον Ορέστη όλο το εσωτερικό πεδίο του έγκλειστου βίου της Ηλέκτρας στη μiasμένη από τον πατρικό φόνο εστία. Ως εκ τούτου, ο Σοφοκλής συνδέει το τέλος με την αρχή της τραγωδίας στο πλαίσιο της δραματικής τελεολογίας και με σκηνικό κάτοπτρο το πάθος της Ηλέκτρας.

Εντούτοις, οι ερμηνείες της σκηνής, ιδιαίτερα ως προς τον ρόλο του Ορέστη αλλά και την κατάληξη της ίδιας της Ηλέκτρας, διχάζονται για άλλη μια φορά. Για τους υπέρμαχους του αισιόδοξου στοιχείου στην τραγωδία η εμφάνιση του Ορέστη συνιστά μια ακόμη σύμπτωση που τεκμηριώνει τον συντονισμό της εκδίκησης με τη θεϊκή βούληση. Στον σπαραχτικό θρήνο της Ηλέκτρας τη βλέπουμε να αναλαμβάνει τον ρόλο της μητέρας, ενώ όταν καταλαβαίνει την αλήθεια, η συναισθηματική της αγαλλίαση σμίγει με την ψυχραιμία του Ορέστη και την υπακοή του στον *καιρόν* και στον θεό δημιουργώντας έτσι τον συγκερασμό των κόσμων και των στάσεών τους.

Αντιμέτωπος με την οδύνη της αδερφής του, ο Ορέστης παύει πια να είναι μια πολεμική μηχανή, στερημένη συναισθήματος και ανακαλύπτει μέσα του μια νέα διάσταση. Συγχρόνως, η Ηλέκτρα του προσφέρει βάθος στην εκδίκησή του, αφού με το θρήνο της καθίσταται σαφές το ότι οι εχθροί του δεν είναι απλώς αυτοί που κάποτε σκότωσαν τον πατέρα του, αλλά είναι επίσης εκείνοι που για χρόνια κακοποιούσαν την αδερφή του.⁸⁵ Ο τρόπος με τον οποίο προσεκτικά της αποκαλύπτει την

⁸⁴ Περοδασκαλάκης (2012) 123.

⁸⁵ Παπάζογλου (2014) 115.

ταυτότητά του δείχνει το τρυφερό και συγκινητικό ενδιαφέρον του γι' αυτήν. Από την άλλη μεριά, η χαρά της Ηλέκτρας προδίδει μιαν εξίσου τρυφερή και συγκινητική αγαλλίαση, η οποία και ολοκληρώνει τη συναισθηματική της πορεία από την απελπισία στην ανακούφιση. Η ίδια τρυφερότητα και συγκίνηση σφραγίζει και την αναγνώρισή της με τον παιδαγωγό, ο οποίος, επιπλέον, εμφανίζεται και υποκαθιστά και τη λειτουργία του νεκρού πατέρα.

Στο στρατόπεδο των υποστηρικτών του πιο ζοφερού κλίματος της τραγωδίας, καταρχάς, επισημαίνεται ότι το γεγονός πως ο θεατής γνωρίζει την αλήθεια, δημιουργεί μια παράξενη απόσταση ανάμεσα σε αυτόν και την ηρωίδα. Ο Ορέστης εδώ εμφανίζεται συναισθηματικά απαθής απέναντι σε μια συναισθηματικά χειμαρρώδη Ηλέκτρα, ενώ είναι προφανές πως οι κόσμοι τους εμφανίζονται ριζικά διαφορετικοί. Οι προσπάθειες του Ορέστη να καταστείλει τη χαρά της αδερφής του χαρακτηρίζονται από συναισθηματική βία, καθώς μοιάζει ανίκανος να συντονιστεί με τον κόσμο της. Παράλληλα, το ότι ο Ορέστης ρωτά πώς η μητέρα του δέχτηκε τα νέα του θανάτου του και ο παιδαγωγός αποφεύγει την απάντηση στο όνομα της δράσης δείχνει την κυνική χειραγώγηση του Ορέστη από τον παιδαγωγό και τη βεβαιωμένη απώθηση οποιασδήποτε ιδέας θα μπορούσε να διαταράξει την αποφασιστικότητά αυτού του ψυχρού εκτελεστή και να προβληματίσει τη μητροκτονία.⁸⁶

Ειδικότερα για την Ηλέκτρα, οι πεσιμιστές βλέπουν στη σκηνή της αναγνώρισης τον απόλυτο, σχεδόν νοσηρό, συναισθηματικό της παροξυσμό. Σε αντίθεση με τον Ορέστη, για την Ηλέκτρα ο *καιρός* της παρούσας στιγμής είναι *καιρός* για να ανανεώσει με ακόμη μεγαλύτερο ζήλο την οργή της. Καμία χαρά δεν μοιάζει ικανή να σβήσει ένα μίσος βαθιά ριζωμένο στην ψυχή, αλλά και στο πρόσωπό της. Η χαρά της Ηλέκτρας διοχετεύεται σε μια αχαλίνωτη εκφραστικότητα, η οποία έχει καλά προετοιμαστεί στον προηγούμενο θρήνο της. Έτσι, ο δραματικός στόχος του πεισιθάνατου θρήνου της πάνω στην τεφροδόχο θεωρείται ότι είναι ακριβώς να παροξύνει συναισθηματικά τον ψυχισμό της και να τον θέσει εκτός ελέγχου.⁸⁷

Στην *έξοδο* του έργου έχουμε τη δεύτερη φάση της εκδίκησης. Το τραγούδι του

⁸⁶ Kells (1973) 212-213.

⁸⁷ Παπάζογλου (2014) 118.

Χορού, στο *τρίτο στάσιμο*, διακόπτεται, καθώς βγαίνει η Ηλέκτρα από το παλάτι, για να παραφυλάξει την άφιξη του Αιγίσθου. Λίγο αργότερα, ακούγονται οι κραυγές της Κλυταιμίστρας, στις οποίες ανταποκρίνεται η Ηλέκτρα με μια φράση έκδηλου κυνισμού (στ. 1406). Με αντιστοίχως μακάβριο περιπαικτικό τόνο ανταποκρίνεται και στις δεύτερες επιθανάτιες κραυγές της (στ. 1409). Στις εκκλήσεις της Κλυταιμίστρας στον Ορέστη να τη λυπηθεί, η Ηλέκτρα, με εντυπωσιακή αμεσότητα και επιθετικότητα, απαντά σαν να παίρνει η ίδια τη θέση και τον ρόλο του αδερφού της επικαλούμενη απλώς τα καθαρά θνητά κίνητρα της πράξης (στ. 1411-1412).

Όμως η πιο χαρακτηριστική της ατάκα προκύπτει, όταν πια η Κλυταιμίστρα δέχεται το πρώτο χτύπημα. Στην κραυγή πόνου της μάνας της, η Ηλέκτρα αντιτάσσει, για άλλη μια φορά επιδεικνύοντας άμεση συνεργία στην πράξη, την περίφημη προτροπή της στον Ορέστη: *παῖσον, εἰ σθένεις, διπλὴν* (στ. 1415). Είναι μια εκτόνωση, λύτρωση όχι μόνο από τα δεινά αυτά καθεαυτά που έχει υποστεί, αλλά και μια λύτρωση από την αγωνία της αναμονής. Στη δε τέταρτη και τελική επιθανάτια κραυγή της Κλυταιμίστρας, διατυπώνει μια θανάσιμη ευχή (στ. 1416). Έπειτα, ο Ορέστης βγαίνει από το παλάτι μαζί με τον Πυλάδη και ενημερώνει την Ηλέκτρα πως η μητέρα τους είναι νεκρή. Τότε, ο Χορός ανακοινώνει ότι ο Αίγισθος πλησιάζει και ο Ορέστης μαζί με τον Πυλάδη κρύβονται ξανά στο παλάτι.

Ίσως η εντονότερη δραματική ειρωνεία στην *Ηλέκτρα* μπορεί να ανιχνευθεί στη σκηνή εξαπάτησης του Αιγίσθου στην *έξοδο* της τραγωδίας. Η σκηνή προχωρά γεμάτη ειρωνεία που προκύπτει κυρίως από τις απαντήσεις της Ηλέκτρας στις ερωτήσεις που της κάνει ο Αίγισθος, οι οποίες αποκαλύπτουν την αλήθεια αλλά ταυτοχρόνως παρασύρουν.⁸⁸ Έτσι, η Ηλέκτρα, με αξιοθαύμαστη ψυχραιμία, εξαπατά τον Αίγισθο, βεβαιώνοντάς τον ότι οι ξένοι ήρθαν πράγματι, φέρνοντας το νεκρό σώμα του Ορέστη. Στη συνέχεια, μετά από μια προβολή έπαρσης του Αιγίσθου και την πετυχημένη προσποίηση της Ηλέκτρας, ο Αίγισθος προστάζει να ανοίξουν οι πύλες του παλατιού, για να δούνε όλοι οι Αργείοι το πτώμα.

Αμέσως μετά την Ηλέκτρα, είναι η σειρά του Ορέστη να συνεχίσει την ειρωνεία εις βάρος του Αιγίσθου. Συνεπώς, στον μεταξύ τους διάλογο (στ. 1468-1474) ο

⁸⁸ Markantonatos (2009) 101.

Ορέστης παίζει πονηρά με την άγνοια του Αιγίσθου παρασύροντάς τον με τα λόγια του, ενώ παράλληλα έχει έτοιμο το σπαθί του ώσπου να φτάσει η κατάλληλη στιγμή.⁸⁹ Ακολουθεί η απροσδόκητη για τον σφετεριστή της εξουσίας θεά της πραγματικότητας, η σκοτωμένη Κλυταιμίστρα. Στο σημείο αυτό διαγράφεται και ο σκοτεινός και δειλός χαρακτήρας του, αφού όταν βλέπει το πτώμα της Κλυταιμίστρας, δεν έχει ούτε μια λέξη λύπης, αλλά σκέφτεται μόνο τη δική του ασφάλεια.⁹⁰ Τότε, η Ηλέκτρα με τεντωμένη, ανυπόμονη και λυσσασμένη οργή, ζητά από τον Ορέστη να σκοτώσει τον Αίγισθο αμέσως και αυτά είναι τα τελευταία της λόγια στο έργο.

Ενώ, λοιπόν, η Ηλέκτρα σωπαίνει, ο Ορέστης προστάζει τον Αίγισθο να μπει μέσα στο παλάτι, για να τον σκοτώσει στο ίδιο μέρος που είχε σκοτώσει κάποτε εκείνος τον πατέρα του. Καθώς ο Ορέστης οδηγεί τον Αίγισθο μέσα στο παλάτι, και προτού ολοκληρωθεί ο φόνος, το έργο κλείνει με τους εξόδιους στίχους του Χορού. Ο ποιητής δε θέλησε να δώσει τη σκηνή του δεύτερου φόνου, ενώ δεν είναι σαφές από το κείμενο αν οι τελευταίοι αυτοί στίχοι του Χορού απευθύνονται στον Ορέστη ή στην Ηλέκτρα. Εξίσου ασαφές είναι το αν η Ηλέκτρα μπαίνει και αυτή μέσα στο παλάτι ή αν μένει έξω.

Για τους υποστηρικτές του αίσιου τέλους θεωρείται, καταρχάς, ότι η αντιστροφή των φόνων της Κλυταιμίστρας και του Αιγίσθου εξυπηρετεί την υποβάθμιση της μητροκτονίας και τη συνακόλουθη ανάδειξη της τυραννοκτονίας ως κλιμάκωσης της εκδίκησης των Ατρείδων. Έτσι, αυτή η αντιστροφή, η οποία και επιβάλλει στη δράση να μη σταθεί περισσότερο πάνω στο φόνο της Κλυταιμίστρας, αλλά να τον διαχειριστεί ως πράξη εν παρόδω, στοχεύει στο να απαλλάξει τη μητροκτονία από ηθικές και δραματικές περιπλοκές. Επιπλέον, ο φόνος αυτός εμφανίζεται, μέσα από τα λόγια του Χορού, να εκτελείται με την άμεση συνεργία των θεών.

Συνακολούθως, η συμπεριφορά του Ορέστη και της Ηλέκτρας στην *έξοδο* εμφανίζεται ως ξεκάθαρα ηρωική, αφού έχουν και οι δύο ακλόνητη πίστη ότι πρέπει να εκλείψει το ζεύγος των φονιάδων δυναστών. Με αυτό το υπέρτατο χρέος

⁸⁹ Markantonatos (2009) 104.

⁹⁰ Webster (1994) 89.

μεγαλώνει μακριά από την πατρική εστία του ο Ορέστης. Και τόσο πολύ τον έχει διαποτίσει η ιδέα της ολοκληρωτικής τιμωρίας των ενόχων, ώστε θέλει να τους σκοτώσει μέσα στο πατρογονικό του σπίτι, στο ίδιο σημείο που δολοφόνησαν τον Αγαμέμνονα. Ο Αίγισθος μάλιστα γνωρίζοντας ότι ο φόνος του από τον Ορέστη αποτελεί γενική προσμονή, παραδίδεται απόλυτα στον Ορέστη, λίγο πριν σηκωθεί ο πανηγυριώτης ύμνος για την απελευθέρωση της γενιάς του Αγαμέμνονα και όλων των πολιτών του κράτους.⁹¹

Όσο για την Ηλέκτρα, η ηρωίδα εμφανίζεται πια να κατακτά τη δυνατότητα της δράσης και να οδηγείται, επιτέλους, σε ενός είδος συναισθηματικής πληρότητας, καθώς ο φόνος του Αιγίσθου φέρνει ακριβώς τη λύση σε όλα της τα δεινά. Η σιωπή της αντιστρέφει τους εκκωφαντικούς και σπαραχτικούς γόους που σημάδεψαν για χρόνια τη ζωή της. Τώρα που το τέλος έχει επιτευχθεί, μπορεί επιτέλους να σωπάσει. Το τέλος του έργου εμφανίζει την τελική όσμωση του κόσμου του Ορέστη με τον κόσμο της Ηλέκτρας. Είναι ένα τέλος που αφενός, εκπληρώνει τις προφητείες του χρησμού και του ονείρου, οδηγώντας έτσι τη δράση σε αφηγηματική τελείωση και αφετέρου, η ολοκλήρωση της δράσης αποκαθιστά την τάξη, αναδεικνύοντας τους άνδρες σε πρωταγωνιστές της πραγματικότητας και οδηγώντας στο περιθώριο τα πρόσωπα γένους θηλυκού.⁹²

Για τους πεσιμιστές η έξοδος του έργου παρουσιάζει έναν κόσμο στον οποίο το μίσος είναι τόσο βαθιά ριζωμένο και οι παραδοσιακές ηθικές αξίες τόσο ευτελισμένες, ώστε κανείς δεν στέκεται να αναρωτηθεί για τις ηθικές επιπτώσεις των πράξεών του. Αυτή υποστηρίζεται ότι είναι και η βασική στόχευση της επιλογής του Σοφοκλή να χειριστεί τον φόνο της Κλυταιμίστρας με τέτοια συντομία. Αναφορικά με τον στ. 1415, αυτός μπορεί να ερμηνευθεί είτε ως μια φράση που δείχνει την Ηλέκτρα σαν να σηκώνει η ίδια το μαχαίρι του φόνου, εξισώνοντάς την με τη μητέρα της είτε ως μια φράση που δείχνει τον αποκλεισμό της από τη δράση με το μίσος της να πνέει καταγιστικά, ανίκανο να εκτονωθεί.

Το τέλος του έργου δεν πρόκειται για δικαιοσύνη, ούτε για λύτρωση, αλλά για

⁹¹ Ζούλας (2008) 13.

⁹² Παπάζογλου (2014) 124.

παθολογική εμμονή σε ένα μίσος που εξακολουθεί να μένει αγιάτρευτο και μάλιστα στερημένο από την αυτοσυνειδησία που το συνόδευε στην αρχή του έργου. Η τελική σύγκλιση λόγων και έργων στη σκηνή της μητροκτονίας διαστρέφει την Ηλέκτρα οδυνηρά, αφού η ζοφερή πραγματικότητα της δράσης κυριαρχεί πάνω στην ακεραιότητα και την ευγένεια των λόγων.⁹³ Όσο για τον Ορέστη, τη στιγμή που έρχεται αντιμέτωπος με τον Αίγισθο αναδεικνύεται ο αντιηρωικός του χαρακτήρας, αυτός δηλαδή του τυφλωμένου εκδικητή, ενώ τα λόγια του Αιγίσθου ενδεχομένως να είναι και προφητικά.

Η τελευταία λέξη του Χορού και του έργου δηλώνει ένα οριστικό τέλος. Ωστόσο, η πεποίθηση αυτή δεν βάζει και την οριστική τελεία στη δράση. Το τέλος είναι απότομο και μοιάζει να παραβιάζει βασικές συμβάσεις του τραγικού θεάτρου, καθιστώντας έτσι το τέλος της εκδίκησης κυριολεκτικά και μεταφορικά σκοτεινό. Για την ίδια την Ηλέκτρα το τέλος πιθανότατα να σηματοδοτεί και το τέλος της προσωπικής της περιπέτειας. Εντούτοις, η μεταβολή της από την απελπισία στο θρίαμβο αφήνει το μίσος της ανέπαφο καθώς η εσωτερική της απομόνωση συνεχίζεται. Η ηθική Ηλέκτρα όχι μόνο δεν διασώζεται αλλά, αντίθετα, καταστρέφεται ολοσχερώς.

Τέλος, είναι απαραίτητο να θίξουμε εν τέλει και το θέμα της παρουσίας και λειτουργίας των Ερινύων στο έργο, το οποίο ανέδειξε κυρίως ο Winnington-Ingram, που ανήκει στην πεσιμιστική σχολή. Ο Winnington-Ingram, λοιπόν, υποστηρίζει ότι στην πραγματικότητα το θέμα των Ερινύων είναι θεμελιώδους σημασίας στην ερμηνεία του έργου και επισημαίνει ότι υπάρχουν πολλές άμεσες αλλά και έμμεσες αναφορές στις Ερινύες μέσα στο έργο. Οι άμεσες προκύπτουν στην προσευχή της Ηλέκτρας στον πρόλογο (στ. 112-116), στην αγανάκτησή της ότι η μάνα της *τῶ μιάστορι ζύνεστ', έρινὸν οὔτιν' έκφοβουμένη* (στ. 275-276), στη βεβαιότητα του Χορού, μετά την ανακοίνωση του ονείρου, στο *πρώτο στάσιμο*, ότι *ἤξει καὶ πολὺπους καὶ πολὺχειρ ἅ δεινοῖς κρυπτομένα λόχοις χαλκόπους Έρινύς* (στ. 489-491), στην αναφορά του Χορού στο ζεύγος Κλυταιμίστρας και Αιγίσθου, στο *δεύτερο στάσιμο*, ως *διδύμαν Έρινόν* (στ. 1080-1081) και τέλος, η πιο θεαματική αναφορά στο τρίτο

⁹³ Παπάζογλου (2014) 126.

στάσιμο, όπου οι Ερινύες εμφανίζονται να πρωταγωνιστούν οι ίδιες στην πράξη, συγγέοντας τα όρια μεταξύ θνητών και θεϊκών εκδικητών (στ. 1386-1388).

Οι έμμεσες παραπομπές στις Ερινύες προκύπτουν, καταρχάς, στον αγώνα λόγων Κλυταιμίστρας - Ηλέκτρας, όπου και οι δύο επικαλούνται τον νόμο της δικαιοσύνης που βασίζεται στην ανταποδοτικότητα, ο οποίος ουσιαστικά είναι ο νόμος των Ερινύων: το αίμα πληρώνεται με αίμα.⁹⁴ Έμμεσες αναφορές στις Ερινύες μπορούν επίσης να εντοπιστούν και στον μύθο που ο Χορός επικαλείται ως παράλληλο της δράσης, τον μύθο του Αμφιάραου και του γιου του Αλκμαίωνα (στ. 846 κ.εξ.), για τον οποίο το μόνο μετά βεβαιότητας γνωστό είναι ότι, εξαιτίας της μητροκτονίας του, καταδιώχθηκε ανελέητα από τις Ερινύες.⁹⁵ Επιπλέον μια αναφορά στις Ερινύες διαπιστώνεται και στην αποστροφή της Κλυταιμίστρας προς την Ηλέκτρα στους στ. 785-786, αποδίδοντάς της έναν χαρακτηρισμό που αναδεικνύει την ίδια την Ηλέκτρα ως Ερινύα.⁹⁶

Όπως μπορεί, λοιπόν, εύκολα να αντιληφθεί κανείς οι απόψεις που έχουν εκφραστεί κατά καιρούς για το εν λόγω έργο του Σοφοκλή είναι πολλές και συχνά αλληλοσυγκρουόμενες. Ένα είναι όμως σίγουρο. Σε κανένα άλλο έργο δεν είναι η χαρακτηριστική εστίαση τόσο ισχυρή και τόσο αποκλειστική, καθώς η τραγωδία αναδύεται μέσα από την ψυχική οδύνη και την ολοκληρωτική απομόνωση, που απειλούν να αφανίσουν την ηρωίδα, η οποία είναι η πιο αυτο-αναλυτική απ' όλους τους τραγικούς ήρωες και, άρα, έντονα ψυχογραφημένη. Η συνολική θεώρηση του έργου μας δείχνει ότι ο ποιητής συγκέντρωσε το έργο του γύρω από ένα πρόσωπο, την ομώνυμη ηρωίδα της τραγωδίας του. Όλα τα άλλα πρόσωπα, φιλικά (Ορέστης, παιδαγωγός) ή εχθρικά (Κλυταιμίστρα, Αίγισθος), είναι συμπληρωματικά και με την παρουσία τους τονίζουν την προσωπικότητα της ίδιας της Ηλέκτρας.

⁹⁴ Winnington-Ingram (2016) 309.

⁹⁵ Ο.π. 315.

⁹⁶ Ο.π. 324.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ευριπίδης: *Ηλέκτρα*

I. ΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Είναι γενικά αποδεκτό ότι η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη διδάχτηκε το 413 π.Χ. Δύσκολα μπορεί να αμφισβητηθεί άλλωστε ότι οι στίχοι 1347-8 αποτελούν μια άμεση αναφορά στην επικουρική εκστρατεία που ξεκίνησε από την Αθήνα για τη Σικελία την άνοιξη αυτού του έτους. Έως την εποχή αυτή της σταδιοδρομίας του ο Ευριπίδης είχε ζωντανέψει επεισόδια απ' τους περισσότερους ελληνικούς μύθους. Είναι πια σχεδόν εβδομηντάρης όταν ξυπνάει το ενδιαφέρον του για την καταραμένη γενιά του Ατρέα. Εισχωρεί, επομένως, σ' ένα θεατρικό πεδίο, όπου ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής είχαν δοξαστεί, γράφοντας τη δικιά του *Ηλέκτρα*.

Σύμφωνα πάντα με τον μύθο, λοιπόν, ο Αγαμέμνων είχε παντρευτεί την Κλυταιμίστρα - κόρη του Τυνδάρεω και αδελφή των Διοσκούρων και της Ελένης - και είχε αποκτήσει μαζί της τον Ορέστη, την Ηλέκτρα και τη Χρυσόθεμη. Φεύγοντας, όμως, για την Τροία, ως αρχιστράτηγος των Ελλήνων, ο Αίγισθος - ο γιος του Θυέστη - συνάπτει ερωτικές σχέσεις με την Κλυταιμίστρα και, όταν ο Αγαμέμνων γυρίζει από την Τροία, η μοιχαλίδα σύζυγος και ο ερωμένος της τον σκοτώνουν μέσα στο λουτρό του. Ο Αίγισθος παντρεύεται την Κλυταιμίστρα και γίνεται βασιλιάς της χώρας.

Για να εξασφαλίσει το θρόνο του αποκλείοντας από τη διαδοχή τον Ορέστη, αλλά και τον πιθανό άρρενα εγγονό του Αγαμέμνονα από την πλευρά της Ηλέκτρας, σχεδιάζει να σκοτώσει τον Ορέστη, ο οποίος όμως φυγαδεύεται στη Φωκίδα κοντά στον Στρόφιο, ενώ την Ηλέκτρα τη δίνει σύζυγο σ' έναν άσημο φτωχό γεωργό, ώστε τα παιδιά της να μην έχουν κληρονομικά δικαιώματα στον θρόνο. Στο μεταξύ ο εξόριστος και επικηρυγμένος Ορέστης παίρνει χρησμό από τον Απόλλωνα να εκδικηθεί το φόνο του πατέρα του σκοτώνοντας τους μοιχούς δολοφόνους του. Από το σημείο αυτό αρχίζει η υπόθεση της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη.

Το σκηνικό παρουσιάζει ένα φτωχό αγροτόσπιτο στην ερημική εξοχή του Άργους.

Τριγύρω υπάρχουν βουνά και κάπου κοντά κυλάει ο ποταμός Ίναχος. Στον *πρόλογο* του έργου (στ. 1-166) ο Αυτουργός, ο φτωχός και ταπεινής καταγωγής Μυκηναίος σύζυγος της Ηλέκτρας, βγαίνει απ' το αγροτόσπιτό του ξημερώματα, έτοιμος να πάει στα χωράφια του. Στέκεται, κοιτάζει πέρα κατά την πεδιάδα του Άργους και τα νερά του κοντινού ποταμού Ίναχου και θυμάται τα περασμένα γεγονότα, τα οποία διηγείται μονολογώντας, γιατί έχουν άμεση σχέση με τη δική του μοίρα. Φέρνει στο νου του το βασιλιά Αγαμέμνονα, το νικητή της Τροίας, και την τραγική τύχη του.

Γυρνώντας απ' τον πόλεμο θριαμβευτής, βρήκε τον θάνατο από τα δολοφονικά χέρια της γυναίκας του και του ερωμένου της. Ο Αίγισθος θέλησε να σκοτώσει τον μικρό Ορέστη, αλλά ο γέρος παιδαγωγός του Αγαμέμνονα τον φυγάδεψε κρυφά στο Στρόφιο, στη Φωκίδα, ενώ την Ηλέκτρα τη γλιτώνει από το θάνατο η μάνα της. Η φιλότεκνη αυτή ενέργεια της Κλυταιμίστρας καθιστά ακόμα ανοσιότερη τη μητροκτονία που θ' ακολουθήσει.⁹⁷ Ωστόσο, για να μην παντρευτεί αριστοκράτη και γεννήσει παιδί που θα εκδικιόταν το αίμα του παππού του και θα διεκδικούσε το θρόνο, ο Αίγισθος την πάντρεψε με τον φτωχό γεωργό. Η Ηλέκτρα, λοιπόν, ζει εδώ στο καλύβι του σαν εξόριστη, μέσα στη φτώχεια και την αθλιότητα.

Συνεχίζοντας ο γεωργός, κρίνει απαραίτητο να πει πως ο ίδιος, σαν τίμιος που είναι και έχοντας συναίσθηση της τεράστιας ταξικής διαφοράς που τον χωρίζει με την βασιλοπούλα γυναίκα του, ομολογεί με ειλικρίνεια ότι δεν έθιξε την παρθενία της και ότι περνάει τη ζωή του μαζί της απέχοντας από κάθε επαφή συζυγική κρατώντας το γάμο του λευκό. Με γνήσια λαϊκή σοφία προλαβαίνει τα τυχόν ειρωνικά σχόλια των επικριτών του για τη στάση του αυτή και σπεύδει να δηλώσει φιλοσοφώντας ότι η σωφροσύνη του δε μετριέται με μέτρο τις αισχρές σκέψεις των άλλων.

Καθώς τελειώνει ο μονόλογος του Αυτουργού, ο *πρόλογος* γίνεται διαλογικός καθώς εκείνη τη στιγμή βγαίνει και η Ηλέκτρα από το καλύβι. Γενικά η εμφάνισή της είναι πανάθλια αφού φοράει ένα κουρελιασμένο ρούχο και τα μαλλιά της είναι πολύ κοντά κουρεμένα. Είναι τσακισμένη ηθικά και πηγαίνει να φέρει νερό απ' το ποτάμι για τη λάτρα του σπιτιού σαν καμιά δούλα, - όχι γιατί την υποχρεώνει ο άντρας της, μα για να συμπράξει στις ανάγκες τους - γι' αυτό και κρατάει μια στάμνα στο κεφάλι

⁹⁷ Νικολακάκης (1993) 81.

της. Εντούτοις ομολογεί πως αυτό είναι περισσότερο μια πρόφαση, γιατί ο αληθινός λόγος που βγαίνει ξημερώματα είναι να θρηνήσει τον πατέρα της. Το ελεεινό αυτό παρουσιαστικό της είναι για να δείχνει στους θεούς την κατάντια της και να τους εξοργίζει ενάντια στους φονιάδες, τον Αίγισθο και τη μάνα της, που γέννησε άλλα παιδιά με τον δεύτερο άντρα της, λογαριάζοντας να θεωρηθούν νόθα ο Ορέστης και η ίδια.

Στη σεβαστική παρατήρηση του άντρα της πως δεν πρέπει να κουράζεται για χάρη του, αυτή, μια βασιλοκόρη, αποκρίνεται με λόγια ευγνωμοσύνης αναγνωρίζοντας την καλοσύνη και το σεβασμό που της έχει, αλλά δηλώνει πως σαν γυναίκα του νιώθει υποχρεωμένη να μοιράζεται τους κόπους του και να ασχολείται τουλάχιστον με τις δουλειές του σπιτιού με αίσθημα ευθύνης. Άλλωστε αυτός είναι ο μόνος φίλος που της απέμεινε και επομένως οφείλει κι εκείνη να τον βοηθάει όσο μπορεί στους βαριούς κόπους της σκληρής ζωής τους. Έτσι, ο γεωργός υποχωρεί μπροστά στην επιμονή της και της λέει ότι και ο ίδιος θα πάει στο χωράφι να σπείρει.

Μόλις φύγουν από τη σκηνή, αυτός για το χωράφι και εκείνη για το ποτάμι, στην άδεια σκηνή εμφανίζονται ο Ορέστης με τον Πυλάδη, συνοδευόμενοι από τους υπηρέτες τους. Ο γιος του Αγαμέμνονα εξηγεί στον φίλο και σύντροφό του πως ήρθε κρυφά στο Άργος για να εκδικηθεί τους δολοφόνους του πατέρα του εκπληρώνοντας έτσι τον χρησμό που του είχε δώσει ο Απόλλωνας. Συνεχίζοντας προσθέτει πως πέρασε από τον τάφο του πατέρα του κρυφά τη νύχτα, τον θρήνησε, έκανε θυσία και του πρόσφερε μια πλεξούδα από τα μαλλιά του, έτοιμος όμως να φύγει αν τον καταλάβουν οι φρουροί του Άργους.

Βρίσκεται, λοιπόν, κοντά στα σύνορα της χώρας, αναζητώντας την αδερφή του που, όπως έχει μάθει, είναι παντρεμένη κάπου εκεί με σκοπό να τη βρει και να συνεργαστεί μαζί της στο εκδικητικό του έργο. Οπότε, θα κρυφτούν κάπου, ώστε να δουν καμιά δούλα ή κάποιον ξωμάχο, για να ρωτήσουν αν εκεί μένει η αδερφή του. Την ίδια στιγμή προβάλλει η Ηλέκτρα, η οποία κουβαλάει στο κουρεμένο της κεφάλι τη στάμνα γεμάτη καθώς γυρίζει απ' το ποτάμι φέρνοντας νερό. Όπως είναι φυσικό, νομίζοντάς τη για καμιά δούλα οι δύο νέοι παραμερίζουν και κρύβονται, μήπως και μάθουν κάτι χρήσιμο. Η Ηλέκτρα δεν τους έχει δει και ανυποψίαστη για την

παρουσία των ξένων, εκφράζει σε μια θλιβερή θρηνητική μονωδία το σπαραγμό της για την εγκατάλειψή της από τον μοναδικό αδελφό της, την αγωνία της για την τύχη του στην εξορία, το μίσος της για την κακούργα μάνα της, τα βάσανά της και τον πόθο της να εκδικηθεί το θάνατο του αδικοχαμένου πατέρα της, τον οποίο μοιρολογεί περιγράφοντας λυρικά τον τραγικό θάνατό του.

Με το τέλος της μονωδίας, μπαίνει στην ορχήστρα από την αριστερή πάροδο ο Χορός, που τον αποτελεί μια ομάδα από δεκαπέντε χωριατοπούλες του Άργους. Είναι όλες ντυμένες γιορτινά, γιατί θα πάνε στη μεγάλη γιορτή της Ήρας. Ετσι, στην *πάροδο* (στ. 167-212) ο Χορός των γυναικών απευθύνεται στην Ηλέκτρα και την καλεί να ετοιμαστεί και να πάρει κι αυτή μέρος μαζί τους στην τριήμερη αυτή γιορτή της αργείας Ήρας. Όμως η δυστυχισμένη βασιλοπούλα αρνιέται με πείσμα και απαντά ότι ούτε διάθεση έχει για γιορτές, ούτε η άθλια κατάστασή της, η ταπείνωση και η δυστυχία, της επιτρέπουν γιορτές και πανηγύρια. Εξηγεί στις Αργίτισσες ότι πενθεί τον πατέρα της και ζει σε εξαθλίωση, ντυμένη με παλιά κουρελιασμένα φορέματα, που δεν ταιριάζουν σε μια κόρη του μεγάλου Αγαμέμνονα.

Έπειτα, οι κοπέλες της προτείνουν να της προσφέρουν δικά τους καινούρια ρούχα και στολίδια και τη συμβουλεύουν να συμμετάσχει στη γιορτή, για να δείξει σεβασμό στους θεούς. Εξουθενωμένη από τον διαρκή ψυχικό κάματο, η Ηλέκτρα προσπερνά αναπάντητες τις συμβουλές τους και προσηλώνει τις σκέψεις και τους καημούς της στη σταθερή ντροπή που της προκαλεί η ποταπή συμπεριφορά της μάνας της.⁹⁸ Συγχρόνως εκφράζει το παράπονό της γιατί οι θεοί δεν έδωσαν σημασία ως τώρα στα κλάματά της και δεν θυμούνται πια τις θυσίες που τους πρόσφερε κάποτε ο πατέρας της. Δε βλέπουν τη δυστυχία τη δική της και του εξορισμένου αδελφού της και αφήνουν ατιμώρητους τον Αίγισθο και τη μάνα της αγνοώντας πως είναι οι φονιάδες του πατέρα της. Στα λόγια αυτά της Ηλέκτρας η Κορυφαία μόλις που προλαβαίνει ν' απαντήσει πως αίτια όλων των κακών στάθηκε η Ελένη. Το πρώτο μέρος της αναγνώρισης συντελέστηκε κι ο Ορέστης ξέρει τώρα ποια είναι η δούλα με τη στάμνα.⁹⁹

⁹⁸ Μπέης (2012) 195.

⁹⁹ Σολομός (1995) 98.

Στο πρώτο επεισόδιο (στ. 213-431) στη σκηνή παρουσιάζεται ξανά ο Ορέστης με τον Πυλάδη. Οι δυο τους άκουσαν το θρηνητικό τραγούδι και κατάλαβαν πως αυτή που νόμισαν για δούλα ήταν τελικά η Ηλέκτρα. Ως εκ τούτου, σίγουρος πλέον ο Ορέστης πως αυτή η άθλια ντυμένη γυναίκα είναι η αδερφή του, βγαίνει από την κρυψώνα του μαζί με τον Πυλάδη και προχωρεί χαρούμενος προς την Ηλέκτρα. Μόλις όμως φανερώνονται μπροστα της, εκείνη τρομάζει και νομίζοντας πως είναι ληστές, διακόπτει την Κορυφαία και φοβισμένη ετοιμάζεται να μπει στο σπίτι, βάζοντας τις φωνές παράλληλα και στις κοπέλες του Χορού να φύγουν κι εκείνες προς το δρόμο.

Ο Ορέστης όμως τρέχει, την προλαβαίνει, της κόβει το δρόμο και προσπαθεί να την καθησυχάσει. Αναπτύσσεται τότε μια στιχομυθία ανάμεσα στα δύο αδέρφια κατά την οποία ο Ορέστης, βλέποντας πως η Ηλέκτρα δεν τον αναγνωρίζει, της λέει πως είναι κάποιος φίλος του αδερφού της και πως ήρθε σταλμένος απ' αυτόν να μάθει πώς ζει εκείνη και να της φέρει νέα του. Τελικά, ο Ορέστης κερδίζει την εμπιστοσύνη της, η Ηλέκτρα τον πιστεύει και ηρεμεί. Στη συνέχεια, η Ηλέκτρα αρχίζει να περιγράφει με τα μελανότερα χρώματα την άθλια ζωή της, τα βάσανα και τους καημούς της. Διηγείται το κατάντημά της, τον άθλιο λευκό και συμβατικό γάμο της με το φτωχό γεωργό, αλλά δεν παραλείπει να αναφερθεί στην καλοσύνη του και τον σεβασμό που της δείχνει καθώς και στους λόγους που ο Αίγισθος την πάντρεψε μ' αυτόν.

Μοναδική της λαχτάρα είναι να γυρίσει πίσω στην πατρίδα του ο αδερφός της και να σκοτώσει τους φονιάδες του πατέρα τους με το ίδιο τσεκούρι που τον σκότωσαν εκείνοι. Μάλιστα επισημαίνει την αμετάκλητη απόφασή της να τον βοηθήσει και η ίδια σε αυτό του έργο. Έπειτα, εκθέτει στον ξένο λεπτομέρειες από την υβριστική συμπεριφορά των δύο δολοφόνων: η σκληρόκαρδη μάνα στο θρόνο, μέσα στη χλιδή και στις Ασιάτισσες σκλάβες, σ' ένα παλάτι, όπου μαύρο ακόμα σαπίζει του αδικοχαμένου βασιλιά το αίμα κι ο Αίγισθος να σεργιανίζει καμαρωτός με τα αγαθά του πατέρα της και μεθυσμένος να πετροβολάει τον τάφο του Αγαμέμνονα, να ασεβεί χλευάζοντας το νεκρό και να βρίζει τον εξόριστο Ορέστη. Το μίσος της Ηλέκτρας είναι τέτοιο, που εύχεται να σφάξει τη μάνα της και ύστερα ας πεθάνει. Το ίδιο αδιάλλακτο πάθος εκφράζει η Ηλέκτρα και ενώπιον του Χορού, καθώς θα λέγαμε στη

δική μας εποχή, απολογούμενη εκ των προτέρων ενώπιον της κοινής γνώμης.¹⁰⁰

Έχει ήδη ολοκληρώσει αυτό το ξέσπασμα της οργής και του μίσους της, και μάλιστα ενώπιον του αδερφού της, όταν προβάλλει ο άντρας της γυρνώντας απ' το χωράφι. Βλέποντας τους ξένους ξαφνιάζεται και ενοχλείται για λίγο που δύο νέοι κουβεντιάζουν με τη γυναίκα του, η Ηλέκτρα όμως τον καθησυχάζει. Μαθαίνοντας, λοιπόν, από την Ηλέκτρα πως οι δύο νέοι είναι απεσταλμένοι του Ορέστη και πως φέρνουν καλά νέα από εκείνον, ο αγαθός γεωργός εκφράζει τη χαρά του, τους καλωσορίζει με καλοσύνη και χωρίς καθυστέρηση και ενδιασμούς τους προσκαλεί να μπουν στο φτωχικό του να τους φιλοξενήσει. Ο Ορέστης εγκωμιάζει το ήθος του Αυτουργού και έπειτα, μαζί με τον Πυλάδη και τους υπηρέτες τους, μπαίνει στο καλύβι.

Εντούτοις, ο γεωργός δέχεται την επίπληξη της Ηλέκτρας που τον κατηγορεί γιατί προσφέρθηκε τόσο επιπόλαια να περιποιηθεί τους ξένους χωρίς να έχει αυτή τη δυνατότητα. Κατόπιν, η ίδια, μόνη με τον άντρα της, τον συμβουλεύει να πάει στο γέρο παιδαγωγό του πατέρα της, που είναι επίσης διωγμένος από το παλάτι και εξόριστος στα σύνορα του Άργους, όπου βόσκει τα πρόβατά του πέρα στο ποτάμι, τον Τάναο, και να του ζητήσει να φέρει τίποτα φαγώσιμα για τη φιλοξενία των ξένων. Αυτός ο γέροντας είναι συν τοις άλλοις που φουγάδεψε τον Ορέστη στη Φωκίδα. Καθώς φεύγει ο γεωργός, μπαίνει στο σπίτι και η Ηλέκτρα και η σκηνή μένει άδεια. Ο συμβατικός σύζυγος της Ηλέκτρας δεν θα ξαναφανεί στο έργο. Είναι σαν να μη γύρισε ποτέ απ' το κοπάδι του γερο-βοσκού, αφού μόνο στο τέλος του έργου θα θυμηθεί ο θεατής τη συμπαθητική ύπαρξή του, όταν ο Κάστορας δίνει εντολή στον Πυλάδη να τον πάρει μαζί του στη Φωκίδα και να του δώσει πολλά δώρα.¹⁰¹

Στο *πρώτο στάσιμο* (στ. 432-486), ο Χορός συμπαρατασσόμενος με την πλευρά των παιδιών του Αγαμέμνονα, μόλις μείνει μόνος του στην ορχήστρα, αρχίζει ένα ενθουσιαστικό τραγούδι που εξυμνεί και εξιδανικεύει την περίλαμπρη εκστρατεία στην Τροία. Μελωδίες αυλών και δελφίνια γυροφέρνοντας τα πλοία συνοδεύουν το στόλο, το λαμπρό στρατηλάτη Αγαμέμνονα και τον Αχιλλέα, της Θέτιδας το γιο.

¹⁰⁰ Μπέης (2012) 197.

¹⁰¹ Μπάλτας (1997) 17.

Νηρηίδες ανεβαίνουν στο Πήλιο να φέρουν στον τελευταίο τ' άρματά του, τα δουλεμένα στο αμόνι του Ήφαιστου. Λαμπρές - και φοβερές για τα μάτια των Τρώων - εικόνες ήταν τεχνουργημένες πάνω σε τούτα τα άρματα, την ασπίδα, το κράνος, το θώρακα και το ξίφος.

Έπειτα, πλέκει έναν ύμνο περιγράφοντας με κάθε λεπτομέρεια την περιλάλητη ασπίδα του Αχιλλέα με σκοπό να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο επικεφαλής ενός τέτοιου θαυμάσιου εξοπλισμού, ο αρχηγός μιας τέτοιας περίφημης εκστρατείας και τόσο μεγάλων ηρώων, όπως ο γιος της Θέτιδας, ήταν ο βασιλιάς των Μυκηνών, Αγαμέμνονας. Αυτόν το στρατηλάτη σκότωσε τόσο άδοξα και δόλια η μοιχαλίδα γυναίκα του, η κακούργα Κλυταιμίστρα. Όμως το έγκλημά της δεν θα μείνει ατιμώρητο από τους θεούς. Γι' αυτό ο Χορός εκφράζει τη βεβαιότητά του πως κάποια μέρα θα τιμωρηθεί σίγουρα πληρώνοντας με το αίμα της το αίμα που έχυσε. Παράλληλα, το χορικό τελειώνει και με κατάρες για την αιτία του τρωικού πολέμου, την Ελένη.

Στο δεύτερο επεισόδιο (στ. 497-698) έχουμε δυο κύρια στοιχεία της υπόθεσης: την αναγνώριση των δύο αδελφιών και τον λεπτομερή σχεδιασμό για την εκδίκηση των δυο σατανικών εραστών. Ας ακολουθήσουμε όμως σταδιακά τη ροή του έργου, όπως την παρουσιάζει ο ίδιος ο Ευριπίδης. Μόλις τελειώσει το *στάσιμο*, καταφθάνει σέρνοντας με δυσκολία - από τα χρόνια που τον βαραίνουν - τα βήματά του ο γέροντας παιδαγωγός φορτωμένος με φαγώσιμα και πληροφορίες για τους ξένους. Είναι συγκινημένος που θα συναντήσει φίλους του Ορέστη. Αυτό λέει στην Ηλέκτρα που βγήκε από το καλύβι να τον υποδεχτεί και προσθέτει κάποια παράξενα πράγματα.

Πέρασε, λέει, καθώς ερχόταν, από τον τάφο του Αγαμέμνονα, τον βρήκε παραμελημένο και λυπήθηκε πολύ. Έτσι, του πρόσφερε χοές απ' το κρασί του και κλαδιά μυρτιάς. Όμως πάνω στον τάφο αντίκρισε κι άλλη προσφορά, ένα αρνί σφαγμένο και μια μπούκλα από ξανθά αντρικά μαλλιά. Αυτές οι ενδείξεις κάνουν τον γέροντα να υποθέτει πως έχει γυρίσει κρυφά ο Ορέστης. Επακολουθεί ένας διάλογος - εδώ ο Ευριπίδης με ορθολογιστικό πνεύμα ειρωνεύεται ανάλογη σκηνή στις *Χοηφόρες* του Αισχύλου (στ. 168-180) -, όπου η Ηλέκτρα θεωρεί άστοχες και απίθανες τις ομοιότητες που αναφέρει ο γέροντας για να την πείσει πως οι προσφορές

αυτές είναι του αδερφού της. Είναι ολοφάνερο πως ο σαρκασμός της Ηλέκτρας αποτελεί μια κάπως απρεπή κριτική του δραματουργού για τον Αισχύλο.¹⁰²

Ο γέροντας, δηλαδή, προτρέπει την Ηλέκτρα να αντιπαραβάλλει την μπούκλα με τα δικά της μαλλιά για να δει αν μοιάζουν στο χρώμα και έπειτα να πάει η ίδια στον τάφο, να βρει τα ίχνη απ' την περπατησιά του επισκέπτη και να τα παραβάλει με τα δικά της. Ωστόσο, η Ηλέκτρα με την τετράγωνη λογική της εύκολα ανατρέπει τα φαιδρά επιχειρήματα του γέροντα, χαρακτηρίζει αφελείς τις προτάσεις του, αποκλείει την πιθανή έλευση του Ορέστη και αμφισβητεί έντονα τη βασιμότητα της υπόθεσής του αυτής. Όσο κι αν ο παιδαγωγός επιμένει στηριζόμενος μόνο στο ένστικτό του, τα όσα λέει αχρηστεύονται και απορρίπτονται από τα ειρωνικά και συντριπτικά επιχειρήματα της κόρης του Αγαμέμνονα.

Στο μεταξύ βγαίνουν από το καλύβι οι δύο ξένοι. Ο γέροντας γυροφέρνει τον ένα, τον καλοκοιτάζει και βρίσκει πάνω του αλάθευτο σημάδι, τη μικρή ουλή που 'χει στο φρύδι του από παλιό τραύμα. Γρήγορα, λοιπόν, τον αναγνωρίζει, η Ηλέκτρα πείθεται και ο Ορέστης δεν έχει πια λόγο να παριστάνει τον ξένο. Ακολουθούν αγκαλιάσματα γεμάτα χαρά από τα δυο αδέλφια, καθώς και πανηγυρισμοί που εκφράζονται από ένα υπόρχημα του Χορού (στ. 585-595). Με το τέλος του τελευταίου, ο Ορέστης ζητάει να αναβληθεί για αργότερα η συνέχιση του πανηγυρισμού και θυμίζει πρώτος το σκληρό έργο που έχουν να επιτελέσουν όλοι μαζί.¹⁰³ Ως εκ τούτου, τα δυο αδέλφια μετά τις πρώτες συγκινήσεις καταστρώνουν κιόλας το σχέδιο της εξόντωσης των δολοφόνων του Αγαμέμνονα με τις συμβουλές του γέροντα.

Ο τελευταίος δίνει πληροφορίες για τις κινήσεις του Αιγίσθου, τον οποίο είδε καθώς ερχόταν από το κοπάδι του να προσφέρει θυσίες στις Νύμφες κάπου εκεί κοντά στα χωράφια και να ετοιμάζει τα σχετικά, μόνος με τους δούλους του, χωρίς στρατιώτες. Η Κλυταιμίστρα δεν πήγε μαζί του, για να αποφύγει μάλλον τα σχόλια του κόσμου. Έτσι, ο γέρος παιδαγωγός θα οδηγήσει τον Ορέστη στο περιβόλι αυτό, που βρίσκεται δίπλα στο δρόμο, και τότε ο φονιάς του πατέρα του, μόλις δει τους ξένους θα τους καλέσει στο τραπέζι για να τους φιλέψει με τα σφάγια της θυσίας, μην

¹⁰² Σολομός (1995) 99.

¹⁰³ Σαμουηλίδης (1990) 21.

ξέροντας ποιος είναι ο νεαρός. Τότε ο Ορέστης θα καταφέρει εύκολα να βρει τρόπο ώστε να τον σκοτώσει.

Όσο για το φόνο της μάνας της, η Ηλέκτρα αναλαμβάνει να βρει τρόπο να την κάνει να επισκεφθεί το καλύβι της για να την παγιδέψει. Επομένως, με υπόδειξή της ο γέροντας θα πάει στο παλάτι και θα μηνύσει στη βασίλισσα ότι τάχα η κόρη της έχει γεννήσει γιο πριν δέκα μέρες και είναι λεχώνα στο κρεβάτι. Στη συνέχεια, θα καλέσει την Κλυταιμίστρα να την εξαγνίσει, προσφέροντας τις καθιερωμένες σε τέτοιες περιπτώσεις θυσίες που καθαρίζουν τη λεχώνα. Και σαν έρθει, είναι σαν να κατέβηκε στον Άδη. Ύστερα, τα δυο αδέλφια και ο γέροντας γονατίζουν και ζητούν τη βοήθεια του Δία και της Ήρας στο έργο του φόνου. Κατόπιν, χτυπώντας τα χέρια τους στο χώμα ζητούν τη βοήθεια του Αγαμέμνονα, τον οποίο καλούν να πάρει μαζί του τις σκιάς των πολυάριθμων γενναίων νεκρών στρατιωτών του της Τροίας και να συνδράμει τα παιδιά του στο μεγάλο έργο της εκδίκησης του φόνου του.¹⁰⁴

Μετά από τη σύντομη αυτή προσευχή που απηύθυναν και οι τρεις, ο Ορέστης φεύγει με τον Πυλάδη και το γέροντα που θα τους δείξει πού βρίσκεται ο Αίγισθος. Αμέσως μετά η Ηλέκτρα δίνοντας πολλές ευχές και θάρρος στον αδερφό της τον προτρέπει να φανεί γενναίος άνδρας. Ο παιδαγωγός δεν θα ξαναφανεί στη σκηνή, καθώς ο ρόλος του θα τελειώσει τη στιγμή που θα μεταφέρει στην Κλυταιμίστρα την είδηση για τη λεχώνα κόρη της.¹⁰⁵ Τέλος, όταν φεύγει ο Ορέστης με τον Πυλάδη και τον γέροντα, η Ηλέκτρα ζητά από τις κοπέλες του Χορού να την ενημερώσουν για το αποτέλεσμα της επικείμενης σύγκρουσης του αδερφού της με τον Αίγισθο και τους δηλώνει ότι αν αποτύχει ο Ορέστης στο εγχείρημά του αυτό, η ίδια θα αυτοκτονήσει. Κατόπιν μπαίνει στο καλύβι.

Στο *δεύτερο στάσιμο* (στ. 699-746) ο Χορός των κοριτσιών του Άργους, που έχει μείνει μόνος του στην ορχήστρα, τραγουδάει τον παλιό θρύλο των Πελοπιδών. Ως εκ τούτου, θέμα του χορικού αυτού αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο ο Θυέστης έκλεψε από το κοπάδι του αδελφού του Ατρέα, ένα χρυσόμαλλο αρνί, με τη βοήθεια της Αερόπης, της γυναίκας του αδελφού του, την οποία πλάνευε ερωτικά και έπειτα,

¹⁰⁴ Σαμουηλίδης (1990) 21.

¹⁰⁵ Μπάλτας (1997) 18.

διακήρυξε πως σ' αυτόν ανήκει η βασιλική εξουσία. Γι' αυτές του τις πράξεις ο Δίας άλλαξε την πορεία του ήλιου και των άστρων προκαλώντας ουράνια αναστάτωση με σκοπό να τιμωρήσει ολόκληρο το ανθρώπινο γένος. Τέτοια ήταν η οργή του για το φταίξιμο του Θυέστη. Επομένως, ο Ατρέας, με τη βοήθεια του Δία, κέρδισε το στοίχημα από τον αδελφό του και ξαναπήρε το θρόνο, τιμωρώντας συνάμα σκληρά τον αδελφό του. Έτσι τιμωρούν οι θεοί, γι' αυτό και τους σέβονται οι θνητοί. Το γεγονός αυτό, ωστόσο, της τιμωρίας του Θυέστη με τη συνδρομή του Δία, καταλήγει ο Χορός, έπρεπε να το λάβει υπόψη της η Κλυταιμίστρα και να διστάσει να σκοτώσει τον άνδρα της.

Στο *τρίτο επεισόδιο* (στ. 747-858) μια υπόκωφη βουή φτάνει ξαφνικά απ' τα χωράφια και ακούγονται απ' τους αγρούς θόρυβοι και φωνές. Για λίγο επικρατεί αγωνία και η Κορυφαία φωνάζει έξω την Ηλέκτρα, η οποία βγαίνει ανήσυχη να μάθει τι έχει συμβεί. Οι κραυγές που φέρνει ο αγέρας είναι βογκητά ανθρώπου που σφάζεται. Για μια στιγμή επικρατεί αμηχανία, καθώς ο Χορός δεν μπορεί να αποδώσει με βεβαιότητα τις κραυγές στον έναν ή στον άλλον, η Ηλέκτρα ταραάζεται και ετοιμάζεται ν' αυτοκτονήσει στην ιδέα ότι νικήθηκε ο Ορέστης. Όμως, ευτυχώς γι' αυτήν, εκείνη τη στιγμή της ταραχής και της αγωνίας φτάνει ο αγγελιοφόρος με ευχάριστα νέα. Ο Αίγισθος είναι νεκρός και η Ηλέκτρα ακούγοντας το χαρμόσυνο μήνυμα ξεσπάει σε χαρούμενες κραυγές. Εντούτοις, το μεγάλο μίσος της για τον Αίγισθο δεν ξεθυμαίνει, γι' αυτό ζητάει να μάθει λεπτομέρειες για το τέλος του μοιχού και δολοφόνου του πατέρα της.¹⁰⁶

Ο αγγελιοφόρος, που δεν είναι άλλος παρά ένας από τους ακόλουθους του Ορέστη και του Πυλάδη, με ομηρική καλλιπέπεια και επική παραστατικότητα, εξιστορεί τώρα καταλεπτώς στην ανήσυχη Ηλέκτρα με λεπτομέρειες τα γεγονότα. Διηγείται, λοιπόν, ότι ο Ορέστης με τον Πυλάδη, κάνοντας τάχα τους ταξιδιώτες, πέρασαν από το μέρος όπου θυσίαζε στις Νύμφες ο Αίγισθος. Όπως το είχε προβλέψει ο γέροντας, αυτός βλέποντας τους ξένους, τους προσκάλεσε στη θυσία και έτσι έγιναν δεκτοί οι δυο φίλοι στην τελετή που ετοίμαζε ο ίδιος. Εκείνοι προσποιήθηκαν τους Θεσσαλούς που πάνε στην Ολυμπία προσκυνητές του Δία και

¹⁰⁶ Σαμουηλίδης (1990) 22.

δέχτηκαν την πρόσκληση. Ο αγγελιοφόρος εκθέτει, επίσης, με ακρίβεια τα λόγια που αντάλλαξαν με τον εχθρό τους, πώς έγινε η θυσία στις Νύμφες και στέκεται ιδιαίτερα στο τελετουργικό της.

Τότε, λοιπόν, ο Ορέστης, με το μαχαίρι που του 'δωσαν να τεμαχίσει το σφαγμένο ταύρο, μαχαιρώνει ξαφνικά πίσώπλατα τον ανυποψίαστο Αίγισθο χτυπώντας τον την κατάλληλη στιγμή, την ώρα που εκείνος σκυμμένος εξέταζε τα σπλάχνα. Μ' αυτόν τον τρόπο ο σφετεριστής του θρόνου δέχτηκε το θανάσιμο χτύπημα στον τράχηλο και σχεδόν αμέσως ξεψύχησε σφαδάζοντας. Κατόπιν, οι δούλοι του Αίγισθου άρπαξαν τα όπλα και ετοιμάζονταν να επιτεθούν στον Ορέστη και τον Πυλάδη. Όμως, η συμπλοκή που απειλήθηκε να γίνει αποτράπηκε όταν ο Ορέστης δήλωσε την ταυτότητά του, τον σκοπό του γυρισμού του στο Άργος και τους εξήγησε πως ήταν ο γιος του σκοτωμένου αφέντη τους Αγαμέμνονα. Τότε, ένας γέροντας δούλος τον αναγνώρισε και συνεπώς όλοι τον δέχτηκαν με χαρά, ξέσπασαν σε πανηγυρισμούς και έτρεξαν να στεφανώσουν το νικητή. Τελειώνοντας ο αγγελιοφόρος προσθέτει πως όπου να' ναι φθάνει και ο ίδιος ο Ορέστης φέρνοντας μάλιστα και το κουφάρι του νεκρού πια δολοφόνου του πατέρα του.

Στο *τρίτο στάσιμο* (στ. 859-879) η είδηση της νίκης του Ορέστη δημιουργεί χαρούμενο κλίμα σε όλους. Το σύντομο αυτό χορικό είναι ουσιαστικά ένα υπόρχημα, με το οποίο οι κοπέλες του Χορού εκφράζουν την μεγάλη τους χαρά για τη νίκη, τραγουδούν για την ωραία είδηση και αρχίζουν τον χορό καλώντας την Ηλέκτρα να χορέψει και να τραγουδήσει μαζί τους.¹⁰⁷ Εκείνη πανηγυρίζοντας, γιατί επιτέλους είδε φως στο σκοτάδι της ζωής της, αποκρίνεται ολόχαρη πως θα πάει μέσα να φέρει τα πιο πολύτιμα στολίδια που έχει κρυμμένα στο σπίτι της για να στολίσει τα μαλλιά του νικήτή αδερφού της στεφανώνοντάς τον.

Στο *τέταρτο επεισόδιο* (στ. 880-1146) φτάνουν, όπως αναμενόταν, ο Ορέστης και ο Πυλάδης με τους δούλους τους που κουβαλούν μαζί τους το πτώμα του Αίγισθου. Η Ηλέκτρα, που βγαίνει από το καλύβι με τα στολίδια, στεφανώνει τους νικητές, εξυμνώντας υπερβολικά τόσο την πράξη του αδελφού της όσο και τη στάση του Πυλάδη, αφού κι εκείνος πήρε μέρος στο νικηφόρο αγώνα του θανάτου. Αναφέρεται

¹⁰⁷ Σαμουηλίδης (1990) 22.

στη νίκη του Αγαμέμνονα και στο γεγονός ότι ο Ορέστης είναι από το ίδιο γένος, οπότε υποσυνείδητα δίνεται μια αόριστη αίσθηση ότι κάτι δυσοίωνο πρόκειται να συμβεί.¹⁰⁸

Η ίδια θεωρεί την πράξη τους αυτή ανώτερη κι από μια ολυμπιακή νίκη, ενώ οι δούλοι αποθέτουν μπροστά της το πτώμα του Αίγισθου. Η Ηλέκτρα μπορεί τώρα να του πει όσα δεν τολμούσε ενόσω εκείνος ζούσε και να εκφράσει μ' έναν μονόλογο όλο το μίσος της για τον αίτιο της δυστυχίας της. Επομένως, πάνω από το νεκρό Αίγισθο, σ' έναν κάπως περίεργο μονόλογο που έχει ερμηνευθεί ποικιλότροπα, με λόγια παθιασμένα, ξεχνάει όλο της το μίσος εξιστορώντας τα άνομα έργα του και τα όσα έχει υποφέρει η ίδια εξαιτίας του.

Ο Χορός που ακούει το μακρύ μονόλογο της Ηλέκτρας, συμφωνεί πως ήταν δίκαιη η τιμωρία του Αίγισθου για τα φριχτά που είχε πράξει. Ο Ορέστης, ωστόσο, πιο ψύχραιμος τούτη τη στιγμή ή πιο ανήσυχος για την αναμενόμενη έλευση της μητέρας του, προστάζει τους δούλους του να μεταφέρουν το πτώμα στο καλύβι.¹⁰⁹ Πράγματι όλα γίνονται έγκαιρα, γιατί την ίδια στιγμή φαίνεται να έρχεται από πέρα η Κλυταιμίστρα, μεγαλόπρεπη και επιβλητική, και παράλληλα ακούγεται ο θόρυβος από το αμάξι της, που το συνοδεύουν Τρωαδίτισσες σκλάβες. Ο Ορέστης καθώς την αντικρίζει από μακριά, βλέποντας με τα μάτια του πια, κι όχι με τη φαντασία του, την ίδια τη μητέρα του, καταλαβαίνει ότι τα ψέματα τελείωσαν και πως ήρθε η δυσκολότερη ώρα της ζωής του, η ώρα να εκτελέσει τους χρησμούς του Απόλλωνα, που τώρα ξαφνικά τους βρίσκει παράλογους. Παλεύει ανάμεσα στο καθήκον που του επέβαλε ο θεός και στην αγάπη του γιου για τη μάνα, νιώθει σοβαρή ηθική αναστολή της αρχικής του σκέψης, ενώ ταυτόχρονα αναλογίζεται με φρίκη το μέγεθος της φριχτής πράξης που πρόκειται να κάνει.

Η Ηλέκτρα, όμως, άκαμπτη και γεμάτη ακόμα από μίσος για τη φόνισσα του πατέρα της, τον στηλώνει με λόγια πειστικά. Αφού πείσει, λοιπόν, τον Ορέστη, κατόπιν τον προτρέπει σπρώχνοντάς τον σχεδόν να μπει μέσα και να κρυφτεί στην καλύβα, ώστε να περιμένει εκεί την κακούργα και να στήσει την ενέδρα του.

¹⁰⁸ McDonald (1991) 179.

¹⁰⁹ Σαμουηλίδης (1990) 23.

Επιπροσθέτως, τον συμβουλεύει να μη δειχτεί δειλός και να μη διστάσει να ανταποδώσει το θανάσιμο χτύπημα που είχε καταφέρει η μάνα τους εναντίον του ανύποπτου πατέρα τους. Ο Ορέστης μπαίνει στο χωριατόσπιτο, μονολογώντας με αγωνία πως αυτό το αγώνισμά του είναι πολύ πικρό.

Μόλις κρυφτεί μέσα στο καλύβι ο Ορέστης, καταφθάνει η Κλυταιμίστρα με ιπήλατο άρμα και περιστοιχισμένη από το υπηρετικό της προσωπικό. Ο Χορός την καλωσορίζει και σπεύδει να την υπηρετήσει, εκείνη όμως έχει τις δικές της σκλάβες που τη βοηθούν να κατέβει από το χρυσό αμάξι της και αρνείται τη βοήθεια του Χορού.¹¹⁰ Τότε την υποδέχεται η Ηλέκτρα, πικρόχολη, που, για να τονίσει την κατάντια της, προθυμοποιείται να τη βοηθήσει, αφού κι αυτή έχει καταντήσει σκλάβα επίσης. Η Κλυταιμίστρα αρνείται. Από το σημείο αυτό ανοίγεται ένας έντονος διάλογος, ο προσφιλής και συνηθισμένος στον Ευριπίδη *ἀγώνας λόγων* ανάμεσα στις δυο γυναίκες που σαν δικανικοί ρήτορες αναπτύσσουν η μια εναντίον της άλλης όλα τα επιχειρήματά τους και παρουσιάζουν όλες τις αποδείξεις του δικού τους δίκιου για να νικήσουν την αντίπαλή τους.

Μάνα και κόρη συγκρούονται και αποκαλύπτουν στο θεατή, η πρώτη τη συγκρατημένη μεταμέλειά της μαζί με κάποιες τύψεις που νιώθει αλλά και την ψευδεπίγραφη ευτυχία της, ενώ η δεύτερη το απύθμενο μίσος της. Η Κλυταιμίστρα, δηλαδή, δείχνεται μαλακή, κουρασμένη, με κατανόηση για την κατάσταση της κόρης της και μετανιωμένη για το παλιό της έγκλημα, το οποίο όμως αιτιολογεί σαν εκδίκηση αφενός για τη θυσία της κόρης της Ιφιγένειας από τον Αγαμέμνονα και αφετέρου για το κουβάλημα στο παλάτι, μετά το γυρισμό του στην πατρίδα, της παλακίδας του Κασσάνδρας. Από την άλλη πλευρά, η Ηλέκτρα είναι γεμάτη άσβεστο μίσος και απειλές. Στο διάλογο που δεν οδηγεί πουθενά δίνει τέλος η μάνα, η οποία εξουθενωμένη και ανυποψίαστη μπαίνει τελικά μέσα στο σπίτι για να τελέσει τις καθαρτικές θυσίες που συνηθίζονταν σε τέτοιες περιπτώσεις για τον εξαγνισμό της λεχώνας. Η κόρη της την ακολουθεί, μιλώντας ειρωνικά και με διαφορούμενα λόγια στο Χορό, λόγια που υπαινίσσονται την πραγματική ανθρωποθυσία που πρόκειται να επακολουθήσει στο βωμό της εκδίκησης.

¹¹⁰ Μπάλτας (1997) 20.

Στο *τέταρτο στάσιμο* (στ. 1147-1171) ο Χορός των κοριτσιών τονίζει ότι τα κακουργήματα ξεπληρώνονται και θυμάται τη σφαγή και το φόνο του Αγαμέμνονα. Εν τω μεταξύ, την ίδια στιγμή μέσα στην καλύβα, συντελείται το έγκλημα της μητροκτονίας και το αίμα πληρώνεται με αίμα. Ο Χορός προσπαθεί να εξισσοροπήσει τα πράγματα και να δημιουργήσει ένα ψυχολογικό αντίβαρο στα όσα συμβαίνουν, περιγράφοντας με τα μελανότερα χρώματα το παλιό έγκλημα που είχε διαπράξει το σημερινό υποψήφιο θύμα σε βάρος του αθώου άντρα της, ο οποίος την εκλιπαρούσε με παραχακτικές κραυγές να μην τον σκοτώσει πάνω στο γυρισμό του στο σπίτι του και στην πατρίδα, έπειτα από έντεκα χρόνια απουσίας.¹¹¹ Τώρα, συνεχίζει, η δικαιοσύνη θα τιμωρήσει τη δολοφόνο και μοιχαλίδα για το ανόσιο έργο της.

Ξαφνικά όμως, ο Χορός σταματάει το τραγούδι του, γιατί ακούστηκε από μέσα η παραχακτική κραυγή της Κλυταιμίστρας, γεγονός που μας προσγειώνει στο σκληρό παρόν. Όταν, λοιπόν, ακούγονται από μέσα οι παρακλητικές αυτές φωνές, οι ευαίσθητες κοπέλες δείχνουν κάποια μεταστροφή αισθημάτων και εκφράζουν αυθόρμητα την ταραγμένη λύπη τους για το ειδεχθές έγκλημα, χωρίς μ' αυτό να αναιρούν την πεποίθησή τους ότι ο θεός μοιράζει το δίκιο. Έτσι, πρώτος ο Χορός αισθάνεται συμπόνια για τη δύστυχη μάνα και νιώθει συμπάθεια για εκείνη, καθώς την σκοτώνουν τα ίδια της τα παιδιά. Ωστόσο, οι κοπέλες δεν παύουν να θεωρούν έργο δικαιοσύνης το φόνο της για το ανάλογο, αν όχι τόσο αποτρόπαιο όπως αυτή η μητροκτονία, παλιό έγκλημα της δολοφονούμενης και υποστηρίζουν πως ο θεός ανταποδίδει το κακό, όταν έρθει η στιγμή που έχει ορίσει η μοίρα.

Ματωμένοι, κουρασμένοι, συγκλονισμένοι και συντετριμμένοι βγαίνουν από το καλύβι οι δυο μητροκτόνοι, όχι θριαμβικά, μα αντίθετα, τσακισμένοι ηθικά, σωστά κουρέλια. Ταυτόχρονα πίσω τους, δούλοι φέρνουν πάνω στο *έκκύκλημα* - ένα για κάθε πτώμα - τις σορούς του Αίγισθου και της Κλυταιμίστρας. Τα δυο αδέλφια είναι ερείπια από την επίγνωση της τρομερής πράξης τους και από τις τύψεις. Ορέστης και Ηλέκτρα θρηγνούν μετανιωμένοι κιόλας, με πλήρη συναίσθηση της δολοφονίας που έχουν διαπράξει, την οποία περιγράφουν ρεαλιστικά, ειλικρινά, με όλη την ωμότητά της, καθώς και με όλες τις συγκινησιακές λεπτομέρειες του διαλόγου ανάμεσα στο

¹¹¹ Σαμουηλίδης (1990) 23-24.

θύμα και στους θύτες. Λυγίζουν υπό το βάρος ενός τόσο φριχτού εγκλήματος, ξεσπούν για την αγαπημένη και μαζί μισητή μάνα τους και σκεπάζουν με τρυφερή κίνηση το λείψανό της.¹¹²

Οι γυναίκες του Χορού ακούν, συμπάσχουν και συμμερίζονται τη φριχτή ψυχική κατάσταση και το δράμα των δυο παιδιών. Συναισθανόμενες το μέγεθος του εγκλήματος, το οποίο αποτελεί και το αποκορύφωμα της καταραμένης μοίρας του οίκου των Ατρείδων, υπογραμμίζουν τη δυστυχία που με το φόνο αυτό έφτασε στο κατακόρυφο καθώς και την οικογενειακή τραγωδία που έχει επιφέρει αυτός ο κύκλος του ατέλειωτου αίματος. Μα, ξαφνικά, την υπερφορτισμένη ατμόσφαιρα απαλαίνει η εμφάνιση ψηλά, στο *θεολογεῖον*, των *ἀπὸ μηχανῆς θεῶν*, των θεϊκών Διόσκουρων, που δίνουν τη λύση στην τραγωδία. Αποστολή των Διοσκούρων είναι να βάλουν κάποια τάξη στο χάος, σύμφωνα με τη Μοίρα και τη βούληση του Δία.¹¹³

Ο θρήνος κοπάζει τώρα θα ακουστεί η φωνή των θεών. Απευθυνόμενοι στα δυστυχισμένα ανίψια τους λένε κάπως καθησυχαστικά ότι η μητέρα τους δίκαια τιμωρήθηκε. Η πράξη τους βέβαια δεν ήταν δίκαια, αλλά και ο χρησμός του Φοίβου δεν ήταν σοφός, πράγμα ελαφρυντικό για τους μητροκτόνους, γιατί σύρθηκαν στο φόνο από θεϊκή εντολή. Επιπλέον, όλα όσα έγιναν είναι σύμφωνα με κάποια δύναμη που βρίσκεται πάνω κι από τους θεούς, την Ανάγκη ή τη Μοίρα, στην οποία υποτάσσονται όχι μόνο οι θνητοί, μα και οι θεοί, οι πάντες και τα πάντα.¹¹⁴ Αυτή είναι η θεϊκή θέση και μ' αυτά τα λόγια οι Διόσκουροι ελαφρύνουν κάπως την πράξη των δυο μητροκτόνων επισημαίνοντας την ευθύνη του Απόλλωνα για το χρησμό του.

Στη συνέχεια, ο Κάστορας και ο Πολυδεύκης διαγράφουν το μέλλον των κύριων προσώπων του δράματος, ζωντανών και νεκρών, δίνοντας τις ανάλογες οδηγίες. Ο Ορέστης θα φύγει από το Άργος, γιατί δεν είναι σωστό να παραμείνει σ' έναν τόπο που τον έβαψε ο ίδιος με μητρικό αίμα. Καταδιωκόμενος από τις σκοτεινές και απαίσιες θεές της νύχτας, τις Ερινύες, θα φτάσει στην Αθήνα. Εκεί πρέπει να παρουσιαστεί στον Άρειο Πάγο, στο νέο θεϊκό δικαστήριο, όπου θα κριθεί και θα αθωωθεί, αφού η Αθηνά θα τον υπερασπιστεί και ο Απόλλωνας θα αναλάβει την

¹¹² Μπάλτας (1997) 21.

¹¹³ Νικολακάκης (1993) 83-84.

¹¹⁴ Σαμουηλίδης (1990) 24.

ευθύνη του φόνου, επειδή αυτός έδωσε το χρησμό για την εκδίκηση σε βάρος της Κλυταιμίστρας. Όμως απαγορεύεται να ζήσει στην πατρίδα του, γιατί δεν παύει να είναι μητροκτόνος. Η δια παντός στέρηση της πατρίδας και της αδελφής του θα είναι η τιμωρία του. Ελεύθερος πια κι απαλλαγμένος από το κυνηγητό των Ερινύων, ο Ορέστης θα πάει στην Αρκαδία, στις όχθες του ποταμού Αλφειού, όπου θα δημιουργήσει μια νέα πόλη που θα πάρει το όνομά του.

Η Ηλέκτρα θα παντρευτεί τον Πυλάδη, αλλά την πατρίδα και τον αδελφό της δεν πρόκειται να ξαναδεί ποτέ πια. Το ζευγάρι θα πάει να ζήσει στην αυλή του πατέρα του Πυλάδη, του βασιλιά Στρόφιου, στη Φωκίδα και η Ηλέκτρα θα πάρει κοντά της τον εικονικό και τυπικά θεωρούμενο άντρα της, τον Αυτουργό, για να τον ανταμείψει γεμίζοντάς τον δώρα για το σωστό φέρεμά του και την τιμιότητά του απέναντί της. Όσο για τα δύο πτώματα, οι Αργείοι θα θάψουν τον Αίγισθο, ενώ αυτό της Κλυταιμίστρας θα το φροντίσουν ο Μενέλαος και η Ελένη, που μόλις έφτασαν στο Ναύπλιο γυρνώντας από τη μακρόχρονη απουσία τους.

Ακολουθεί ο σπαραχτικός αποχωρισμός των δυο αγαπημένων αδελφιών. Τα δυο αδέρφια αγκαλιάζονται, φιλιούνται και αποχωρίζονται για πάντα έπειτα από τόσα χρόνια χωρισμού και τόση λαχτάρα να σμίξουν.¹¹⁵ Οι Διόσκουροι αναχωρούν για το Σικελικό πέλαγος, για να σώσουν τα καράβια που κινδυνεύουν εκεί να βουλιάξουν, συμβουλεύοντας τους θνητούς να αποφεύγουν τις ανομίες. Παράλληλα οι τρομερές και φριχτές κυνοπρόσωπες Ερινύες κάνουν την εμφάνισή τους και ορμούν ήδη καταπάνω στο μητροκτόνο. Το δράμα κλείνει με τον Χορό να εγκαταλείπει την ορχήστρα και να ισχυρίζεται συμπερασματικά ότι ευτυχισμένος άνθρωπος είναι μόνο εκείνος που μπορεί να χαίρεται τη ζωή του χωρίς να τον χτυπήσει και να τον λυγίσει καμιά δυστυχία ή συμφορά.

¹¹⁵ Μπάλτας (1997) 21.

II. ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Απ' την αρχή κιάλας της τραγωδίας ο Ευριπίδης ξεφεύγει απ' τα φημισμένα πρότυπα των συναδέλφων του κι ο *πρόλογός* του κρατάει ξεχωριστή θέση ακόμα και μέσα στη δική του παραγωγή, σαν μια καταξίωση του λαού στην τραγική νομενκλατούρα.¹¹⁶ Γιατί, ενώ στην κωμωδία ο λαός είχε αποκτήσει πρωταγωνιστικό ρόλο, η τραγωδία δεν του εμπιστευόταν παρά επεισοδιακές μονάχα εμφανίσεις σε ρόλους θεραπόντων και μαντατοφόρων. Εδώ απεναντίας τον ανεβάζει ο δραματουργός στο επίπεδο των προλογιστών θεών κι αρχοντάδων, αναθέτοντας την εισήγηση του τραγικού μύθου σ' ένα φτωχό χωριάτη. Και, το σπουδαιότερο, του προσφέρει τιμητική συνύπαρξη στο οικογενειακό δέντρο των Ατρείδων. Δεν έλειπαν, βέβαια, και πρωύτερα οι περιπτώσεις *προλόγων* από φύλακες ή από τροφούς, μα κανένας τους δεν ήταν απόλυτα λυτρωμένος από την παλατιανή ατμόσφαιρα. Εδώ έχουμε μια αυθόρμητη εξομολόγηση της λαϊκής ψυχής, δίχως δουλική υποταγή, δίχως άγχος, δίχως φόβο, δίχως παράπονο.

Ως εκ τούτου, η παράσταση αρχίζει με δύο τυπικά ευριπίδειες εκπλήξεις. Πρώτον, το σκηνικό δεν παριστάνει την αναμενόμενη, για ένα δράμα από το μύθο των Ατρείδων, πρόσοψη του παλατιού αλλά ένα αγροτόσπιτο. Κατόπιν, προλογίζει ένα λαϊκό πρόσωπο, το οποίο δεν δηλώνει την ταυτότητά του παρά μόνο μετά από 35 στίχους. Εννοείται ότι η μεγαλύτερη έκπληξη караδοκεί όταν ο Αυτουργός αποκαλύπτει την συγγενική σχέση του με τα επώνυμα πρόσωπα του δράματος (στ. 35). Αξίζει, επίσης, να προστεθεί η ιδιαίτερη έμφαση του Ευριπίδη στην παρουσίαση του ήθους του Αυτουργού, κάτι μάλλον απροσδόκητο, επειδή όχι μόνο κάτι παρόμοιο προκύπτει τόσο νωρίς, ήδη στον *πρόλογο* του δράματος, αλλά και αφορά σε πρόσωπο ανώνυμο, εκτός του ηρωικού πλαισίου των ομωνύμων.¹¹⁷

Με τη λέξη “Αργος” του κειμένου προσδιορίζεται ο τόπος του δράματος. Στην εισαγωγή του έργου μας δίνεται η προϊστορία των περιστατικών που θα οδηγήσουν στη δράση μέσα σ' αυτό. Το μέρος αυτό του *προλόγου* είναι ένας πολύ συνηθισμένος

¹¹⁶ Σολομός (1995) 96.

¹¹⁷ Χουρμουζιάδης (2009) 125.

τρόπος του Ευριπίδη. Μας εισάγει στα όσα έχουν συμβεί πριν από το δράμα, μας κατατοπίζει γενικά, ενώ παράλληλα κάνει τις πρώτες νύξεις για το ήθος των χαρακτήρων. Ωστόσο, αν και τα μυθολογικά δεδομένα δίνονται στη γνωστή εκδοχή της δολοφονίας του Αγαμέμνονα μετά την επιστροφή του από την Τροία, είναι αξιοσημείωτη μια διαφοροποίηση ανάμεσα στον Αυτουργό και στην Ηλέκτρα ως προς τα κίνητρα της συμπεριφοράς της Κλυταιμίστρας απέναντι στην κόρη της, για την οποία πάντως ο ποιητής εμπνεύστηκε μια εντυπωσιακή εξέλιξη μετά τη δολοφονία του πατέρα της.

Η Κλυταιμίστρα, δηλαδή, που σώζει την κόρη της, δεν είναι τόσο σκληρή και άσπλαχνη όσο την παρουσιάζει η παράδοση και ο μύθος. Ο Ευριπίδης την παρουσιάζει με πιο ήπια μορφή, απ' ό,τι οι άλλοι τραγικοί. Εδώ μας δίνει μια παραλλαγή του μύθου, ότι η ίδια επενέβη για να γλιτώσει από τα χέρια του Αίγισθου την κόρη της, πράγμα που υπογραμμίζει τα καλά μητρικά αισθήματά της. Αυτή η λεπτομέρεια εξωραΐζει λίγο την Κλυταιμίστρα και αναγκάζει την Ηλέκτρα να δείχνει συγκρατημένο προς τη μητέρα της, αφού της οφείλει. Όμως η Ηλέκτρα το αγνοεί αυτό και αυτό είναι στοιχείο της μεγαλύτερης αγριότητάς της.¹¹⁸ Επιπλέον, οι προφάσεις που, όπως φαίνεται εδώ, πρόβαλε η ίδια η Κλυταιμίστρα για το φόνο του άντρα της ήταν ότι εκείνος θυσίασε την κόρη τους Ιφιγένεια στην Αυλίδα και έφερε από την Τροία την ερωμένη του Κασσάνδρα, την κόρη του βασιλιά Πρίαμου.

Η Ηλέκτρα έχει υποστεί έναν εξευτελιστικό καταναγκασμό από τον Αίγισθο: παντρεύεται με το ζόρι έναν πάμφτωχο γεωργό και ζει μαζί του σε μια πανάθλια καλύβα στα βουνά. Αυτός ο γάμος σημαίνει και την αποπομπή της Ηλέκτρας από το παλάτι και παράλληλα την απώλεια του πλούτου και της δύναμης που αυτή απολάμβανε ως πριγκίπισσα.¹¹⁹ Τα γεγονότα αυτά δικαιολογούν άριστα τις δυσμενείς ψυχολογικές διεργασίες που έχουν επισυμβεί στην ηρωίδα και εκδηλώνονται στην εξέλιξη του έργου. Όμως, σύμφωνα με τις ηθικές αλλά και τις καλλιτεχνικές αρχές του Ευριπίδη, έπρεπε να μείνει ανέγγιχτη, παρθένα, για να έχει το κύρος του υψηλού τραγικού προσώπου που με την αγνότητά του θα συγκρουστεί και θα θελήσει να

¹¹⁸ Τοπούζης (1993) 153.

¹¹⁹ McDonald (1991) 180.

συντρίβει ανόσιους ανθρώπους, κυλισμένους στο βούρκο του αίματος, των ανόσιων ερώτων και της ανηθικότητας.

Ο Ευριπίδης που μεθοδεύει ένα τέτοιο πορτρέτο της ηρωίδας του, θέλει να προλάβει την όποια δυσπιστία για την παρθενία της παντρεμένης με τον γεωργό Ηλέκτρας και βάζει στο στόμα του τελευταίου την έντονη διαβεβαίωση ότι δεν κοιμήθηκε ποτέ μαζί της. Έτσι, μαζί με το κύρος της ηρωίδας του, αποτρέπει και οποιαδήποτε διάθεση ειρωνίας των θεατών για την “κουταμάρα” του, υποστηρίζοντας ότι κουτός είναι εκείνος που, κρίνοντας από τον εαυτό του, δεν πιστεύει ότι οι άλλοι μπορεί να είναι συνετοί. Παράλληλα, με αυτόν τον τρόπο ο γεωργός ηθογραφείται με επάρκεια μέσα απ’ αυτόν τον μονόλογό του. Πάντως αυτή η λεπτομέρεια που αναφέρει ο γεωργός για τον γάμο του με την Ηλέκτρα αποτελεί και μια κωμική νότα του ίδιου του δραματουργού, καθώς δίνεται μια πιο προσωπική απ’ ότι θα περίμενε κανείς εικόνα της ιδιωτικής ζωής των δύο συζύγων.¹²⁰

Μετά από τον προλογικό αυτό μονόλογο έχουμε την είσοδο δεύτερου προσώπου και διάλογο, που δίνει συνέχεια στην προλογική σκηνή του έργου. Εισέρχεται στη σκηνή η Ηλέκτρα με μια στάμνα στο κεφάλι, καθώς πηγαίνει να φέρει νερό. Μας δίνει μάλιστα και ένα επιπλέον στοιχείο που επιβαρύνει την άθλια θέση των παιδιών του Αγαμέμνονα, δηλαδή πως η Κλυταιμίστρα απέκτησε άλλα παιδιά τώρα, με τον Αίγισθο, πράγμα που υποβιβάζει τα δύο πρώτα παιδιά της, σαν να είναι νόθα, και επιτείνει την οργή τους, από το φόβο ότι χάνουν πια τα δικαιώματα αποκατάστασής τους στη βασιλική οικογένεια και στην κληρονομιά τους.¹²¹ Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η ρεαλιστική αυτή σκηνή και ο σχετικός διάλογος Ηλέκτρας-Αυτουργού, με τη ζωντάνια του, αγγίζει βαθιά το θεατή και τον κάνει να συμμετέχει στα δρώμενα. Έτσι, η βασιλοπούλα είναι απόλυτα εξομοιωμένη με το λαϊκό περιβάλλον στο οποίο την έχει εντάξει ο ανάρμοστος γάμος της.

Οι δύο υποκριτές που ερμηνεύουν την Ηλέκτρα και τον Αυτουργό αποχωρούν και σε αυτό το σημείο έχουμε ουσιαστικά έναν δεύτερο μονολογικό *πρόλογο*, τον οποίο εκφωνεί ο Ορέστης. Ο Ορέστης παρέχει, ταυτόχρονα, εκτός από την ταυτότητά του,

¹²⁰ Walton (2009) 71.

¹²¹ Σαμουηλίδης (1990) 168.

και πληροφορίες για τις κινήσεις του, ώστε ο θεατής να προσλάβει σε όλο το βάθος της την ειρωνεία που διατρέχει τη σκηνή της συνάντησης με την αδελφή του.¹²² Έχει έρθει στα σύνορα με δύο προσδοκίες κατά νου. Προφανώς, σκοπεύει να περιμένει στα σύνορα για λίγο και να δει αν τον αναγνωρίσει κανείς. Αν όχι, τότε υπάρχει κάποια πιθανότητα ότι δεν θα αναγνωρισθεί ούτε μέσα στο Άργος. Ενώ, σε περίπτωση που θα αναγνωριζόταν, θα είχε μεγαλύτερες πιθανότητες να διαφύγει με επιτυχία, παρά αν είχε επιχειρήσει να προχωρήσει πιο μέσα. Επίσης, σκοπεύει να έρθει σε επαφή με την αδελφή του, να εξασφαλίσει την υποστήριξή της και να ενημερωθεί για την κατάσταση μέσα στην πόλη.¹²³

Πλάι στην κοινωνικά εξαθλιωμένη Ηλέκτρα ο Ευριπίδης στήνει έναν ανάλογα μη ηρωικό Ορέστη, ο οποίος είναι, προφανώς, έτοιμος να αναβάλει την εκδίκησή του, αν ανακαλύψουν την ταυτότητά του. Ο Ευριπίδης σμιλεύει θαυμάσια και επίμονα το χαρακτήρα του Ορέστη για να είναι συνεπής με το κέντρο του νοήματος το οποίο θέλει να δώσει στην τραγωδία του. Να κατεβάσει, δηλαδή, τους μυθικούς ήρωες από την ιδεαλιστική τελειότητα στο έδαφος της πραγματικότητας και να δείξει τον ηθικοψυχικό σπαραγμό των δύο αδελφών που διέπραξαν ένα έγκλημα εκδίκησης το οποίο τους καταράκωσε με τις τύψεις συνείδησης.¹²⁴ Από τώρα, λοιπόν, παρουσιάζει τον Ορέστη, όχι σιδερένιο χαρακτήρα, όχι αποφασισμένο να κάνει το φόνο και να πειθαρχήσει απόλυτα στο χρησμό του θεού, αλλά σαν δίβουλο και άβουλο νεαρό, που φοβάται, είναι προσεκτικός, αποφεύγει τους άσκοπους κινδύνους και σε πρώτη ευκαιρία, αν τον πάρουν χαμπάρι οι φρουροί, έτοιμο να φύγει από τη χώρα. Έτσι, το αν προχωρήσει τελικά στο έγκλημα, θα είναι αποτέλεσμα της πίεσης της αδελφής του πάνω στην πλαστικότητα του χαρακτήρα του.

Σε κάθε περίπτωση ο Ορέστης προτρέπει τον Πυλάδη να κρυφτούν, μόλις αντιλαμβάνεται κάποια δούλα να πλησιάζει, υποθέτοντας πως το φτωχικά ενδεδυμένο πλάσμα δεν μπορεί να είναι η αδελφή του. Η Ηλέκτρα πενθεί τον πατέρα της, γι' αυτό είναι κουρεμένη. Επειδή όμως το κούρεμα επιβαλλόταν στους δούλους, ο Ορέστης νόμιζε πως επρόκειτο για καμιά δούλα που κουβαλάει νερό. Έπειτα, η Ηλέκτρα

¹²² Χουρμουζιάδης (2009) 130.

¹²³ Denniston (2010) 111.

¹²⁴ Σαμουηλίδης (1990) 169.

μιλώντας δίνει, αποκλειστικά για τον Ορέστη, όλα τα στοιχεία της ταυτότητάς της. Ο θρηνητικός αυτός μονόλογός της, που εκφωνείται δυνατά, δεν είναι μια δομική σύμβαση του δράματος, αλλά ένας ρεαλιστικός πίνακας μιας γυναίκας που σκέφτεται δυνατά, όπως συνηθίζουν οι άνθρωποι όταν υποφέρουν. Η ηρωίδα, μπουκωμένη από τα βάσανα και το ηθικό μαρτύριό της, ξεσπάει απευθυνόμενη στον εαυτό της, αφού δεν έχει άλλον δικό της άνθρωπο για να του εκμυστηρευτεί το δράμα της.

Ο σκοπός που υπηρετεί η σύσταση είναι σαφής: μόνο η “συνενοχή” αυτή εξασφαλίζει την απόλυτη συμμετοχή του θεατή στην ένταση αλλά και στην ειρωνεία που διατρέχουν την επακόλουθη σκηνή της μονόπλευρης γνωριμίας, έστω και αν του μένει αναπάντητη η απορία γιατί ο Ορέστης δεν αποκαλύπτει αμέσως και την δική του ταυτότητα.¹²⁵ Για το παιχνίδι, μάλιστα, αυτό, κατά τη διάρκεια του οποίου ο Ορέστης φαίνεται αποφασισμένος να κρύβει την αλήθεια πίσω από αθώα ψέματα, ο ποιητής καταφεύγει σε μια μορφή διαλόγου κατάλληλη γι’ αυτό: τη στιχομυθία. Ωστόσο, ας επανέλθουμε τώρα στην κανονική ροή της τραγωδίας.

Τα πρόσωπα που παρελαύνουν στον *πρόλογο* σκιαγραφούνται με πολλή φροντίδα, όπως ήδη αναφέραμε παραπάνω. Στην *πάροδο*, ο Χορός των γυναικών έρχεται, ανώφελα, να δώσει μια νότα χαράς στην καταπιεσμένη από την εξέλιξη της ζωής της Ηλέκτρα. Ο ποιητής αντιπαραθέτει εδώ αυτή την εκδήλωση ανθρωπιάς με την απογοήτευση από την οποία κυριαρχείται η Ηλέκτρα. Ο Χορός επιχειρεί να βγάλει την Ηλέκτρα από τις μελαγχολικές της σκέψεις και να την πείσει να πάει στη γιορτή της Ήρας που θα γίνει σε δύο μέρες. Η έμμεση πρόσκληση που απευθύνει εδώ ο Χορός στην Ηλέκτρα να συμμετάσχει στη γιορτή είναι μια δικαιολογία για την παρουσία των κοριτσιών στην καλύβα της Ηλέκτρας και έτσι γίνεται μια “σφήνα” με το τραγούδι τους, που χωρίζει τις πράξεις του έργου.¹²⁶

Η Ηλέκτρα στην αρχική έμμεση πρόσκληση των κοριτσιών του Χορού να πάρει μέρος στη μεγάλη γιορτή, απαντάει με λόγια, ότι δεν έχει κέφια για πανηγύρια, αλλά και με την επίδειξη της άθλιας εξωτερικής της εμφάνισης. Ο Χορός αγνοεί την πρώτη παρατήρηση και απαντά στη δεύτερη προτείνοντας να της δανείσει τα δικά του ρούχα.

¹²⁵ Χουρμουζιάδης (2009) 132.

¹²⁶ Σαμουηλίδης (1990) 171.

Η Ηλέκτρα, ωστόσο, αρνείται και πάλι με πειστικότερα επιχειρήματα, ότι έχει παράπονα και με τους θεούς που φάνηκαν αγάριστοι στον πατέρα της και στην οικογένειά της, αλλά και σκληροί για την προσωπική της τύχη. Τα αυτιά της είναι κλειστά στο κάλεσμα του Χορού, καθώς μέσα της δε σκιρτάει ο πόθος για χαρά. Με άλλα λόγια, η άρνηση της Ηλέκτρας για συμμετοχή στη γιορτή εστιάζει και καθορίζει τα αντικειμενικά δεδομένα της κατάστασής της αλλά ταυτόχρονα και την υποκειμενική έκφραση των συναισθημάτων της.¹²⁷

Στο πρώτο επεισόδιο έχουμε το πρώτο μέρος της αναγνώρισης ανάμεσα στα δύο αδέρφια. Ο Ευριπίδης επιλέγει μια από τις προσφιλείς του διαλογικές μορφές, τη στιχομυθία. Μια γοργή εναλλαγή, μεταξύ δύο προσώπων, μονών στίχων, που υπηρετεί ποικίλες χρήσεις. Συχνά χρησιμοποιείται για την παροχή πληροφοριών προς ένα πρόσωπο το οποίο αγνοεί κάποια σημαντικά γεγονότα, απαραίτητα για την προώθηση αποφάσεων, οπότε προσλαμβάνει χαρακτήρα ερωταπόκρισης. Εδώ, πάντως, ο Ορέστης όντως αγνοεί αυτά που ρωτά, αλλά ένας από τους κύριους στόχους της κάπως αφύσικης σε έκταση αυτής στιχομυθίας είναι η ανάδυση μιας ειρωνείας που την διατρέχει σε όλη τη διάρκειά της. Η χρήση στιχομυθίας ειδικά στην περίπτωση αυτή εντείνει την δραματική στιγμή, επειδή οι ερωταποκρίσεις ανταλλάσσονται μεταξύ δύο προσώπων από τα οποία το ένα δεν γνωρίζει τον συνομιλητή του.¹²⁸

Ο Ευριπίδης παίζει με την αγωνία των θεατών στο διάλογο αυτό, που είναι ακροβατικός, γεμάτος συμπτώσεις και υπονοούμενα, τα οποία από στιγμή σε στιγμή μπορούν να οδηγήσουν στην αναγνώριση των αδελφιών, αλλά, παρ' όλα αυτά, η ποθητή αυτή κατάληξη για όλους παρατείνεται. Ως εκ τούτου, η μακρόσυρτη στιχομυθία που αναπτύσσεται ανάμεσά τους είναι διανθισμένη από υπαινιγμούς από την πλευρά του Ορέστη, που βέβαια για λόγους οικονομίας του έργου δεν ολοκληρώνει εδώ την αναγνώριση, και από διάχυτη τραγική ειρωνεία, αφού τα πρόσωπα που δρουν έχουν άγνοια για πολλά στοιχεία γνωστά στους θεατές. Η στιχομυθία, λοιπόν, αυτή λειτουργεί με διπλό στόχο: αφενός η Ηλέκτρα θα εκτονώσει

¹²⁷ Zeitlin (2003) 266.

¹²⁸ Χουρμουζιάδης (2009) 137.

τη φορτισμένη ψυχική κατάστασή της, όπου κυριαρχεί το αθεράπευτο μίσος για τη μητέρα της, η προσήλωσή της στη μνήμη του δολοφονημένου πατέρα και η αγάπη για τον εξορισμένο αδελφό, αφετέρου ο Ορέστης θα αποκομίσει υλικό ενισχυτικό για την αποτόλμηση του ριψοκίνδυνου έργου του.

Μετά από την παραπάνω στιχομυθία ακολουθεί μια σύντομη ρήση της Ηλέκτρας, η οποία δεν περιέχει σχεδόν τίποτα που να μην έχει ήδη ειπωθεί για τον θεατή και συν τοις άλλοις ο Ορέστης δεν αποκαλύπτει την ταυτότητά του αν και η αδελφή του δηλώνει έτοιμη να συνεργήσει στην εκδίκηση εναντίον των φονέων του πατέρα της. Αυτό συμβαίνει διότι ο ποιητής προφανώς χρειαζόταν άλλη μια σκηνή όπου θα τονιζόταν η τραγική έκπτωση της Ηλέκτρας, καθώς αυτή θα την διεκτραγωδούσε, με όλες τις ειρωνικές συνδηλώσεις της, μπροστά στον άγνωστο αδελφό της. Επιπλέον, η τάση του Ευριπίδη να οργανώνει περίπλοκες αναγνωρίσεις, αναβάλλοντας διαρκώς, με ποικίλα ευρήματα, την καίρια στιγμή είναι πιθανότατα ο λόγος για τον οποίο ο δραματουργός επιλέγει να μην προχωρήσει ακόμα στη σκηνή της αναγνώρισης.

Επιπροσθέτως, στο *επεισόδιο* αυτό η λειτουργία του Αυτουργού δίνει τη δυνατότητα στον ποιητή να διατυπώσει με το στόμα του Ορέστη (στ. 367-390) αξιοπρόσεκτες παρατηρήσεις που παραμερίζοντας το παλιό ήθος των αρχοντοθρεμμένων προβάλλει το νέο αστικό ήθος, όπως αυτό αναγνωρίστηκε μέσα στο πλαίσιο του σοφιστικού διαφωτισμού του 5ου π.Χ. αιώνα. Προτεραιότητα δίνεται, δηλαδή, στον χαρακτήρα έναντι της καταγωγής και του πλούτου, ενώ η πνευματική δύναμη και το μυαλό προτάσσονται απέναντι στη σωματική ρώμη. Έτσι, οι απόψεις του Ευριπίδη για τα προτερήματα των ανθρώπων είναι κι εδώ προοδευτικές, για την εποχή του, αφού δεν θεωρεί τις αρετές αποτέλεσμα της αριστοκρατικής καταγωγής.

Στη συγκεκριμένη σκηνή το κριτήριο της ηθικής αξιολόγησης εμφανίζεται ακόμη πιο προχωρημένο, με την αξία παντελώς ανεξαρτημένη από τον οικονομικό παράγοντα. Οπότε δεν είναι συμπτωματικό ότι ο φτωχός, από κοινωνικά παρακμασμένο γένος προερχόμενος, Αυτουργός επιδεικνύει κοινωνική συμπεριφορά πολύ ορθότερη από την “ευγενή” Ηλέκτρα. Την περιπλοκότητα της εξήγησης των ηθικοκοινωνικών φαινομένων ο Ευριπίδης την εκφράζει αγνωστικιστικά, αποδίδοντας την στην τύχη, πράγμα που είναι πρόοδος σε σχέση με την απλοϊκή και δογματική

άποψη ότι όλα τα καλά προέρχονται από τους αριστοκράτες και όλα τα κακά από τον λαό.¹²⁹

Συνεχίζοντας αξίζει να επισημάνουμε στο σημείο αυτό πως αντίθετα απ' ότι στην κωμωδία, στην τραγωδία περιπτώσεις αποστροφής προς το κοινό είναι σπανιότητες. Εντούτοις, εδώ ο Ορέστης απευθύνεται μάλλον προς το κοινό, προς τους θεατές, κάνοντας ένα είδος *παράβασης*, αφού δεν μπορεί να απευθύνεται, φαινομενικά τουλάχιστον, στα υπόλοιπα πρόσωπα της σκηνής αλλά πολύ γενικά, πέρα από αυτά, άρα σε κάποιους απροσδιόριστους ακροατές, που θα μπορούσαν, ίσως, να ταυτιστούν με το κοινό. Εν προκειμένω, ο Ορέστης επηρεασμένος από το παράδειγμα του Αυτουργού, όχι μόνο αλλάζει αντιλήψεις, αλλά ζητάει και από τους θεατές να αναθεωρήσουν τις πλανερές τους αρχές και να κρίνουν τους ανθρώπους από το περιβάλλον, τις καλές συναναστροφές τους και από το χαρακτήρα τους, κι όχι από την καταγωγή τους.

Μετά τη ρήση του Ορέστη οι δύο νέοι αποχωρούν προς το εσωτερικό του αγροτόσπιτου μαζί με τη συνοδεία τους. Η Ηλέκτρα θεωρεί, τουλάχιστον αφέλεια, αν όχι αδεξιότητα, τη χειρονομία του άντρα της να καλέσει στο σπίτι του για φιλοξενία δύο αρχοντόπουλα. Ο γεωργός, όμως, εκφράζει με πεποίθηση τη δική του ηθική άποψη, θεωρώντας ότι η πραγματική αρχοντιά και ανωτερότητα είναι να αρκείται κανείς και στα λίγα, όπως και στα πολλά, και πως σημασία έχει η καλή διάθεση. Ο Αυτουργός, λοιπόν, θα κλείσει τη γοητευτική σκηνική παρουσία του αποτελώντας τη γέφυρα για την ολοκλήρωση της αναγνώρισης και θα αποσυρθεί διακριτικά από τη σκηνή χωρίς να υποστεί οποιαδήποτε διακύμανση από την εξέλιξη των πραγμάτων. Ο ποιητής τον αποσύρει από τη δράση, αφού πρόβαλε την ανθρώπινη περίπτωσή του, η οποία αποτελεί μια από τις λεπτότερα, αλλά και ευγλωττότερα, σχεδιασμένες μορφές που μας έχουν σωθεί στην ελληνική τραγωδία.

Στο *πρώτο στάσιμο* έχουμε ένα χορικό, που εξωτερική μόνο σχέση έχει με τα διαδραματιζόμενα, καθώς όλη αυτή η αναφορά στον τρωικό πόλεμο και η περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα δε σχετίζονται άμεσα με όσα έχουν προηγηθεί στη σκηνική δράση και περισσότερο εξυπηρετούν τη θεατρική συμβατικότητα, για να περάσουμε

¹²⁹ Σαμουηλίδης (1990) 174.

στη συνέχεια της δράσης με το κύλισμα κάποιου χρόνου. Συνεπώς, αυτό το *στάσιμο* έχει ταλαιπωρήσει πολύ τους φιλόλογους, κάποιοι από τους οποίους το χαρακτηρίζουν εμβόλιμο, δηλαδή περίπου παρείσακτο. Ωστόσο, παρόμοια συμπεράσματα βασίζονται σε απλουστευτικές αντιλήψεις σχετικά με τη λειτουργία των χορικών, αφού συχνά τα *στάσιμα* αποτελούν, κατά κάποιον τρόπο, λυρικές γέφυρες, που υποβοηθούν τη μετάβαση από ένα *επεισόδιο* στο επόμενο.¹³⁰

Όλο σχεδόν το χορικό, εξαιρώντας την εκστρατεία της Τροίας και ιδιαίτερα τον Αχιλλέα και την ασπίδα του, αποσκοπεί να σπουδαιοποιήσει τον αρχηγό αυτής της εκστρατείας, τον Αγαμέμνονα, και επομένως και το έγκλημα που διαπράχθηκε σε βάρος του από τη γυναίκα του, την άμυαλη και ανόσια, ερωτευμένη με τον Αίγισθο, Κλυταιμίστρα. Η έλλειψη στενότερης οργανικής σχέσης με τα δρώμενα και ο διθυραμβικός χαρακτήρας του χορικού θεωρήθηκε από πολλούς μελετητές σαν απλή σφήνα, παρά την ομορφιά του, ανάμεσα στις πράξεις. Η αλήθεια όμως είναι πως το *στάσιμο* αυτό είναι χρήσιμο στον ποιητή γιατί τον βοηθά να τονίσει τις στάσεις και τις κρίσεις που θα τροποποιηθούν ή θα ανατραπούν καθώς το δράμα προχωρά.¹³¹

Στο *δεύτερο επεισόδιο* έχουμε το δεύτερο μέρος της αναγνώρισης ανάμεσα στα δυο αδέρφια. Ο πρέσβυς που έρχεται καλεσμένος, για να χαρεί, θα προσφέρει χαρά. Αποτελεί το διάμεσο της ολικής αναγνώρισης, που προετοιμάζεται με ενδεικτικό υλικό. Στη σκηνή της αναγνώρισης που ακολουθεί, παρουσιάζεται ανάγλυφη η διαφορά ανάμεσα στην τέχνη του Αισχύλου και του Ευριπίδη. Στον πρώτο η αναγνώριση γίνεται πολύ σύντομα και με ελάχιστες ενδείξεις, ενώ στον Ευριπίδη κρατάει πολύ και περιλαμβάνει μια συζήτηση με ρεαλισμό και ψυχολογική δικαίωση. Είναι στο σημείο αυτό εύλογη η επιφυλακτικότητα της Ηλέκτρας να μεταφράσει μέσα της ως αποδεικτικό το ενδεικτικό υλικό που της προσφέρει ο πρέσβυς.

Η Ηλέκτρα αντικρούει τα δύο σημεία της άποψης του γέροντα. Στο πρώτο η αντίδρασή της δεν φαίνεται από πρώτη ματιά δικαιολογημένη, όταν λέει ότι ο αδελφός της δεν θα καταδεχτεί να έρθει κρυφά και φοβισμένος, αλλά φανερά και σαν άτρομος εκδικητής. Είναι σαν να αγνοεί ότι ο Ορέστης είναι εξόριστος και

¹³⁰ Χουρμουζιάδης (2009) 145.

¹³¹ Mastronarde (2010) 140.

επικηρυγμένος και ότι θα έπρεπε να φυλάγεται σε κάθε βήμα του μέσα στη χώρα. Στο δεύτερο σημείο η αντίδρασή της είναι και ρεαλιστική και αυστηρά λογική. Τα μαλλιά του άντρα και τα δικά της δε μπορούν να μοιάζουν, αλλά και να μοιάζουν δεν αποδεικνύουν ότι είναι του αδελφού της. Η δυσπιστία της εκφράζεται επιθετικά και ειρωνικά και αιτία της είναι οι απανωτές διαψεύσεις που δέχτηκε η ηρωίδα στη ζωή της, η προσγειωμένη νοοτροπία που απέκτησε από τον καθημερινό μόχθο της αγροτικής ζωής που κάνει και το οξυμμένο ένστικτο που πλέον διαθέτει.¹³²

Ο γέροντας που, λόγω ηλικίας, η λογική και τα αντανακλαστικά του ατόνησαν, και στηρίζεται μόνο στο ένστικτό του, κάνει άλλη μια παιδαριώδη πρόταση στην Ηλέκτρα: να κοιτάξει τα ίχνη που άφησε ο ξένος, μήπως και μοιάζουν με τα δικά της. Η απάντηση της Ηλέκτρας είναι το ίδιο καταπέλτης, πράγμα που δεν συνετίζει το γέροντα, που ωστόσο δημιουργεί με το διάλογό του μια τρυφερή, οικεία και χαριτωμένη ατμόσφαιρα. Έπειτα, ο γέροντας φτάνει σε παραλογισμό και ρωτάει την Ηλέκτρα αν θα αναγνώριζε τον Ορέστη, από τα ρούχα που φορούσε μικρός, σε περίπτωση που θα τον έβλεπε. Η Ηλέκτρα, απαντώντας, γίνεται πιο επιθετική και ειρωνική. Αναλύει με εξοντωτική συλλογιστική ένα-ένα τα στοιχεία της αβασιμότητας και του παραλογισμού που κρύβουν τα λόγια του γέροντα χλευάζοντάς τον ουσιαστικά. Ωστόσο, όσο παράλογος και αν αποδεικνύεται ο γέροντας, τόσο πιο συμπαθητικός γίνεται στους θεατές, γιατί αυτοί ξέρουν ότι στην πραγματικότητα ο Ορέστης ήρθε στο Άργος.

Στη συνέχεια, επιτέλους ο γέροντας αναφέρει ένα αδιάψευστο σημάδι: μια παλιά πληγή στο φρύδι του Ορέστη. Έτσι, δεν μπορεί πια να αμφιβάλει κανείς ούτε η Ηλέκτρα βλέποντας κάτι πραγματικό, ένα τεκμήριο, μια ακαταμάχητη απόδειξη, που επιβεβαίωσε το ένστικτο του γέροντα. Η σκηνή της αναγνώρισης είναι οπωσδήποτε τυπική και δεν είναι τόσο περίτεχνη αλλά δίνεται κλιμακωτά και δεν της λείπει η συναισθηματική διάχυση που επιβάλλουν τέτοια γεγονότα. Έπειτα, τα συναισθήματα, που τον απόηχο τους κρατά ο Χορός, παραχωρούν τη θέση τους στη λογική. Την πρωτοβουλία έχει ο Ορέστης, αλλά δεν υστερεί και η Ηλέκτρα. Παράλληλα ο πρέσβυς έχει συμμετοχικό ρόλο στις αντίστοιχες πρωτοβουλίες των δυο αδελφιών.

¹³² Σαμουηλίδης (1990) 180.

Εντούτοις, η αποστροφή του Ορέστη προς τον γέροντα, ένα ανώνυμο, κοινωνικά κατώτερο πρόσωπο, και η έκκληση για παροχή συμβουλής σχετικά με την πραγματοποίηση της εκδίκησης προωθεί άλλο ένα βήμα τον βαθμιαίο αφηρωισμό του Ορέστη, εξομοιώνοντάς τον με τον συνομιλητή του, κάπως ανάλογα με την υποβάθμιση της Ηλέκτρας κατά τη συζήτησή της με τον σύζυγό της για τις πρακτικές ανάγκες του σπιτιού.¹³³ Η πρόθεση αυτή θα συνεχιστεί και περαιτέρω, όταν ο γέροντας θα προτείνει ένα πλήρες σχέδιο για το πρώτο στάδιο της εκδίκησης, την εξόντωση του Αίγισθου, το οποίο θα ακολουθήσει πιστά ο Ορέστης.

Επιπλέον, η συμπεριφορά και τα λόγια του Ορέστη στο εν λόγω απόσπασμα υποδηλώνουν το χαρακτήρα και τις διαθέσεις του, που δεν είναι απολυτα αποφασιστικές. Θέτει σαν ερώτημα το πώς θα σκοτώσει, μαζί με τον Αίγισθο, και την Κλυταιμίστρα (στ. 646), κάνοντας έναν διαχωρισμό στον τρόπο εκδίκησης της μάνας του, και αφήνοντας μια ανομολόγητη ή υποσυνείδητη ελπίδα να μη φτάσει τελικά στην ανόσια πράξη της μητροκτονίας. Η Ηλέκτρα, σαν να κατάλαβε κι αυτή τον μικρό κλονισμό του, βιάζεται να απαντήσει πως εκείνη η ίδια θα φροντίσει για το φόνο της μάνας της. Εννοεί, φυσικά, την οργάνωση και την παγίδα που θα της στήσει, αλλά στην ουσία θέλει επιπλέον να ελαφρύνει προς το παρόν τον αδελφό της από το βάρος και αυτής της έγνοιας που μπορεί να μην την αντέξει. Ακόμα θέλει να προλάβει καμιά ενδεχόμενη πρόωρη έκφραση αδυναμίας φανεράς από την πλευρά του Ορέστη.

Επιπλέον, η ατάκα του Ορέστη στη φράση της αδελφής του (στ. 648) δεν είναι η διεκδίκηση του έργου από τον ίδιο, όπως θα ταίριαζε στον ανδρισμό και την επιβεβλημένη απ' τον ανδρισμό αποφασιστικότητά του, αλλά η αόριστη μετάθεση του έργου αυτού στην τύχη, τη σύμπτωση, τη συγκυρία των περιστατικών που θα ακολουθήσουν. Η ανθρώπινη και διαφοροποιημένη αυτή αντίδραση του Ορέστη κάνει πιο ενδιαφέρουσα την εξέλιξη της υπόθεσης. Από την άλλη πλευρά, η βεβαιότητα της Ηλέκτρας ότι η μητέρα της θα ανταποκριθεί σίγουρα στην πρόσκλησή της να έρθει στο καλύβι της, και έτσι να πέσει στην παγίδα, στηρίζεται σε ατράνταχτα, ρεαλιστικά στοιχεία. Η φράση της μάλιστα πως είναι βέβαιη ότι η μάνα της όχι μόνο νοιάζεται γι' αυτήν, αλλά ότι θα δακρύσει κιόλας από τη συγκίνησή της

¹³³ Χουρμουζιάδης (2009) 151.

που απέκτησε εγγονάκι, αποδεικνύει ότι ο Ευριπίδης έπλασε μια Κλυταιμήστρα καθόλου σατανική, καθόλου πονηρή και επιφυλακτική, αλλά μια γυναίκα ευάλωτη, όπως κάθε μητέρα, ήπια, ανθρώπινη και αμνησίκακη, που παραβλέπει το άσβηστο μίσος της κόρης της προς αυτήν και πάει να τη συναντήσει.¹³⁴

Σε κάθε περίπτωση, στο σημείο αυτό, πριν από την εκκίνηση του σχεδίου, προηγείται μία σύντομη έκκληση προς τους θεούς. Παρά τη συρρίκνωσή της, πάντως, η παραπομπή στον Αισχύλο είναι αναμφισβήτητη, ακόμη και στο, επιφανειακά τουλάχιστον, μορφολογικό επίπεδο, αφού κι εκεί, όπως κι εδώ, στη δέηση συμμετέχουν τρία εναλασσόμενα πρόσωπα. Αξίζει να σημειωθεί πως επειδή η εν γένει συμπεριφορά του Ορέστη δεν φαίνεται στην Ηλέκτρα μαχητική και αποφασιστική, αλλά και επειδή η όλη προηγούμενη στάση του της εμπνέει κάποιες βάσιμες αμφιβολίες για τη σταθερότητά του, γι' αυτό τον κεντρίζει στο πιο ευαίσθητο σημείο του, προστάζοντάς τον να φανεί άντρας.

Στο *δεύτερο στάσιμο* η αναφορά από το Χορό του μύθου των Πελοπιδών έχει και εδώ μόνο εξωτερική σύνδεση με όσα έχουν διαδραματιστεί πριν από λίγο στη σκηνή. Το θέμα του είναι ο μύθος του χρυσόμαλλου αρνιού, που ο Ευριπίδης τον διαπλάθει καλλιτεχνικά. Και αυτό το, εξαιρετικά δομημένο και, παρά την ελλειπτικότητά του, περιεκτικό, *στάσιμο*, ειδικά στο συγκεκριμένο σημείο της δραματικής πορείας, εμφανίζει ισχυρή συνάφεια προς τα συμφραζόμενά του, αλλά, σε κάθε περίπτωση, θεματολογικά αισθητότερη από το προηγούμενο, αφού ανάγει την περιπέτεια των τελευταίων Ατρείδων στην απώτατη αρχή της.¹³⁵ Ωστόσο, παρόμοια με το προηγούμενο χορικό, και εδώ η κατακλείδα συνάπτει τον μύθο με τα δραματικά συμφραζόμενα, προσθέτοντας ένα ηθικό υστερόγραφο. Επίσης, η κατάληξη του χορικού με την άμεση αναφορά στην Κλυταιμήστρα αποτελεί ίσως ένα προανάκρουσμα για την τύχη που την περιμένει.

Στο *τρίτο επεισόδιο* έχουμε την εκτέλεση του πρώτου μέρους του σχεδίου εκδίκησης. Στην αρχή μια στιχομυθία αγωνίας ανάμεσα στο Χορό και στην Ηλέκτρα φορτίζει την ατμόσφαιρα. Ο Ευριπίδης, για να φανεί η επικείμενη νίκη πιο θριαμβική,

¹³⁴ Σαμουηλίδης (1990) 183.

¹³⁵ Χουρμουζιάδης (2009) 152-153.

βάζει την Ηλέκτρα να βρίσκεται σε απόγνωση, ώστε η νίκη να της φανεί ακόμα πιο μεγάλη. Και, για την πλοκή, η στιγμιαία απόγνωση και ο φόβος της Ηλέκτρας ενεργούν συγκινησιακά στους θεατές, που μολονότι ξέρουν το μύθο, μπαίνουν κι οι ίδιοι στον ίδιο φόβο με την Ηλέκτρα μήπως και δεν πραγματοποιήθηκε με επιτυχία το εγχείρημα του Ορέστη.

Η Ηλέκτρα έχει ορκιστεί να αυτοκτονήσει, αν ο Ορέστης αποτύχει. Πρέπει να βιαστεί, επειδή, αν την πιάσουν, θα την κακοποιήσουν και θα την προσβάλουν. Ο Ορέστης και ο Πυλάδης είναι δύο εναντίον πολλών και έτσι η μόνη τους ελπίδα έγκειται στην αιφνιδιαστική επίθεση και στη γρήγορη επιτυχία. Το γεγονός ότι υπάρχει καθυστέρηση σημαίνει, μέσα στον πυρετό της αγωνίας της, ότι η υπόθεση είναι χαμένη.¹³⁶ Πιο ψύχραιμες οι γυναίκες του Χορού, της συνιστούν να μάθει πιο σίγουρα για το αποτέλεσμα του αγώνα και να περιμένει, γιατί οι βασιλιάδες δύσκολα εξοντώνονται.

Στο σημείο αυτό ο αγγελιαφόρος, πράγματι, καταφθάνει με εντυπωσιακή ταχύτητα, ευθύς μόλις παύσουν οι κραυγές, χωρίς καν να παρεμβάλλεται ούτε μια χορική ωδή. Όπως οι *ἀγῶνες λόγων*, επίσης χαρακτηριστικές της δραματουργικής τεχνικής του Ευριπίδη είναι οι εκτενείς αφηγήσεις, που μεταδίδουν εξωσκηνικά γεγονότα, βασικά για την πορεία της δράσης, ένα δομικό στοιχείο καθοριστικό κατά τη διαμόρφωση του είδους, το οποίο κληρονόμησε η τραγωδία από το έπος. Ως προς το πρόσωπο που αφηγείται, είναι τυπική η περίπτωση ενός αυτόπτη μάρτυρα. Εντελώς ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Ευριπίδη αποτελούν, αφενός, κάποιες χαρακτηριστικές λεπτομέρειες της συμπεριφοράς των προσώπων και, αφετέρου, η παρεμβολή σύντομων διαλογικών μερών, στοιχεία που προσδίδουν στις ρήσεις σχεδόν σκηνική αμεσότητα.¹³⁷ Η *αγγελική ρήση* εδώ είναι μια πολύ πετυχημένη διηγηματική αφήγηση, η οποία διαθέτει αμεσότητα, παραστατικότητα και αμείωτο ενδιαφέρον για τον ακροατή.

Η δυσπιστία της Ηλέκτρας λόγω των περιπετειών της εκφράζεται και σε αυτή την κρίσιμη στιγμή. Η ψυχολογική δικαιολόγησή της είναι πλήρης αφού επιθυμεί τόσο

¹³⁶ Denniston (2010) 247.

¹³⁷ Χουρμουζιάδης (2009) 155.

πολύ το θάνατο του Αίγισθου και φοβάται τόσο πολύ κάθε τυχόν αποτυχία ή ψέμα, ώστε δεν θα μπορούσε να αντέξει σε καμιά διάψευση αυτών που ακούνε τα αυτιά της. Γι' αυτό θέλει να πειστεί με επανειλημμένες διαβεβαιώσεις για την αλήθεια του γεγονότος. Έτσι, ο αγγελιαφόρος αρχίζει την αφήγησή του. Αυτό που μπορεί να παρατηρήσει κανείς, λοιπόν, είναι πως και στον Αίγισθο, όπως και στο πορτραίτο της Κλυταιμίστρας, ο Ευριπίδης δε χρησιμοποιεί μόνο μαύρα χρώματα. Είναι ρεαλιστής, αντικειμενικός και ξέρει πως ακόμα και οι εγκληματίες έχουν τις ανθρώπινες στιγμές ή καλές πλευρές τους. Εντούτοις, είναι δύσκολο να αμφισβητηθεί η αναγκαιότητα του φόνου του από τον Ορέστη, καθώς οι αρετές που φαίνεται να διαθέτει ο Αίγισθος εδώ δεν μπορούν να αναιρέσουν την τερατωδία των προηγούμενων εγκλημάτων του.¹³⁸

Αντίθετα, ο Ορέστης στην τραγωδία αυτή περυσιάζεται ελάχιστα ηρωικός και επικός. Παρακαλάει τους αντιπάλους του δούλους να του χαρίσουν τη ζωή, ενώ προηγουμένως σκοτώνει τον Αίγισθο ξαφνικά, πισώπλατα, με δόλο, αφού πρώτα κατέκτησε την εμπιστοσύνη του. Η κριτική στάση του ποιητή απέναντι στο μύθο φτάνει στην λεγόμενη απομυθοποίηση, γιατί βάζει τον Ορέστη να ενεργεί πολύ ρεαλιστικά, χωρίς μεγαλείο ή θεϊκή έμπνευση, προανάκρουσμα της κατοπινής τύψης του και του ηθικού μαρτυρίου του.¹³⁹ Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η αφήγηση του αγγελιαφόρου είναι ένα δυνατό και πολύ ζωντανό κείμενο που τιμά τον Ευριπίδη. Εδώ η τέχνη του λόγου φτάνει στο απόγειό της αφού καταφέρνει να μας κρατάει με κομμένη την αναπνοή σ' όλη τη διάρκεια της μακράς περιγραφής των γεγονότων που ξετυλίχτηκαν στον τόπο της εκδίκησης.

Το *τρίτο στάσιμο* έχει άμεση σύνδεση με όσα έχουν προηγηθεί. Αυτό το μικρό χορικό είναι *ύπόρχημα*, δηλαδή ένας ζωηρός Χορός που εκφράζει ενθουσιώδη χαρά και έχει κινήσεις πιο έντονες από τις στατικές επιτηδευμένες κινήσεις ενός κανονικού τραγικού Χορού. Με άλλα λόγια, το *ύπόρχημα* είναι ένας χορικός ύμνος, ένα τραγούδι που συνοδεύεται από χορό, κάπως πιο ζωηρό από το συνηθισμένο, με πολλές και ζωηρές εκφραστικές κινήσεις, κατάλοιπο του Χορού των σατύρων του Διονύσου. Ο Χορός εδώ προσκαλεί την Ηλέκτρα να χορέψει μαζί του, γιατί προηγουμένως δεν είχε

¹³⁸ Lloyd (1992) 57.

¹³⁹ Σαμουηλίδης (1990) 188.

διάθεση για χορό, αλλά τώρα, επιτέλους, τα βάσανά της έχουν τελειώσει, ή έχουν σχεδόν τελειώσει. Ανυπόκριτη η χαρά του Χορού συνδυάζεται με την ευγνωμονική πρόθεση της Ηλέκτρας να τιμήσει το νικητή αδελφό. Ως εκ τούτου, ο Χορός εκδηλώνει τη χαρά για το θάνατο του Αίγισθου σαν σύμμαχος και συμπαραστάτης των αδελφιών στο κοινό έργο της κάθαρσης του θρόνου από τους ανόσιους εραστές. Ένας φόνος γίνεται αφορμή πανηγυριού.

Στο *τέταρτο επεισόδιο* έχουμε κορυφωμένες εντάσεις. Σε πρώτη φάση ο ποιητής παρουσιάζει το στεφάνωμα του Ορέστη και του Πυλάδη από την Ηλέκτρα. Τα λόγια αυτά πιθανότατα τα έβαλε στο στόμα της Ηλέκτρας ο Ευριπίδης, όχι τυχαία και μόνο για λόγους καλλιτεχνικής υπερβολής, αλλά συνεπής προς τον τονισμό της πέρα από το οικογενειακό δράμα κοινωνικής σημασίας του αγώνα εναντίον ενός διεφθαρμένου καθεστώτος. Η παρομοίωση της νίκης κατά του Αίγισθου με τη νίκη του Αγαμέμνονα κατά του Πριάμου και του Πάρη, καθώς και τα πανηγυρικά στολίδια, τα στεφάνια και οι ύμνοι, θέλουν να ανεβάσουν το γεγονός στο βάθρο της ιστορίας και στις διαστάσεις εθνικοκοινωνικού συμβάντος. Η ελπίδα του Ευριπίδη για μια αναγέννηση της παρακμάζουσας πατρίδας του Αθήνας υποβώσκει στο έργο αυτό. Την ελπίδα του αυτή την κάνει να θριαμβεύει αλληγορικά μετά τη νίκη του Ορέστη, για να διαψευστεί ωστόσο στο τέλος της τραγωδίας με την συρρίκνωσή της και την έκπτωσή της σε ένα καθαρά εκδικητικό, αν όχι δολοφονικό, έργο οικογενειακής εμβέλειας.

Έπειτα, τα λόγια του Ορέστη, με τη σκληρότητά τους και το προσβλητικό περιεχόμενό τους, σε βάρος του νεκρού Αίγισθου, παρόλο που παρασύρουν τους θεατές σε μέθεξη και απελευθέρωση των παθών τους, στο βάθος εξισώνουν, από άποψη ηθικής συμπεριφοράς, κατά κάποιον τρόπο, τους θύτες με τα θύματα και συντείνουν μαζί με άλλες τροποποιήσεις και χειρισμούς του βασικού μύθου από τον Ευριπίδη, στην απομυθοποίηση των προσώπων του δράματος, στη ρεαλιστική και αντικειμενική τους απεικόνιση και, τελικά, στην προετοιμασία της μη ηθικής δικαίωσης των πράξεών τους.¹⁴⁰ Επομένως, ο ποιητής σίγουρα θα πέτυχε απόλυτα το σκοπό του, αν ληφθεί υπόψη ο σεβασμός που έδειχναν οι αρχαίοι προς τους νεκρούς εχθρούς τους, ο οποίος είχε καθιερωθεί και με νόμο, όσο κι αν οι αιώνιοι ψυχολογικοί

¹⁴⁰ Σαμουηλίδης (1990) 189.

νόμοι είναι πιο δυνατοί και κάνουν τους ανθρώπους να είναι χαιρέκακοι, εκδικητικοί και απρόθυμοι να παραιτηθούν από τα άγρια πάθη τους.

Στη συνέχεια, η Ηλέκτρα αναπτύσσει ένα δριμύ κατηγορητήριο για το νεκρό Αίγισθο, κάτι που γίνεται αποδεκτό μέσα στο πλαίσιο του συσσωρευμένου από χρόνια πάθους της για τον άνθρωπο που ρήμαξε τη ζωή της. Η εξαιρετικά τολμηρή αυτή ρήση κατέχει μοναδική θέση στο συνολικό έργο του Ευριπίδη. Αυτός ο εκτονωτικός καταγισμός ύβρεων επάνω από ένα πτώμα, παρά την ηθικά και ψυχολογικά αιτιολογημένη αφορμή του, δεν κατορθώνει να καλύψει το γεγονός ότι πρόκειται για πράξη απωθητική, ειδικά με την πιθανότητα η Ηλέκτρα να απευθύνεται στο αποχωρισμένο κεφάλι του Αίγισθου.¹⁴¹ Πρόκειται, ουσιαστικά, για εφιαλτική παρωδία, αφενός νεκρικού θρήνου, όπου όμως δεν εγκωμιάζεται, όπως συνήθως, η αξία του νεκρού, και, αφετέρου, αγώνα λόγων, όπου ο αντίπαλος αδυνατεί να απαντήσει σε όσα του καταμαρτυρούν.

Πέρα από την ασέβεια προς τον νεκρό, η Ηλέκτρα, με τον μακρύ μονόλογό της, που εξυπηρετεί και την δραματική οικονομία τεχνικά, δείχνει τη μαντευόμενη ως τώρα εσωτερική κόλασή της με παραστατικά λόγια, γεμάτα απίθμενο μίσος και αβυσσαλέο πάθος, γεμάτα τραγική ύβρη. Μετά τη σχεδόν συμπαθητική παρουσίαση του Αίγισθου στα συμφραζόμενα του φόνου και την απροσδόκητα κυνική αντιμετώπιση του πτώματός του από την Ηλέκτρα, δεν θα ήταν εύκολο να ταχθεί κανείς στο πλευρό της, δικαιώνοντάς την. Εντούτοις, οι θεατές παρασύρονται και συμμετέχουν στην άγρια και σκοτεινή χαρά της, που είναι μια παγίδα του ποιητή για την κατοπινή κάθαρση της ηρωίδας και εμάς από τα ίδια τα πάθη που ξεσπούν τώρα στη σκηνή. Αξιοσημείωτο, πάντως, είναι το γεγονός ότι πολλά από τα λεγόμενα της Ηλέκτρας παραπέμπουν στην προσωπικότητα του Αίγισθου όπως αυτή παρουσιάζεται παραδοσιακά σύμφωνα με το μύθο και τα όσα του καταμαρτυρά εδώ γενικότερα αποδίδονται στη συμπεριφορά των τυράννων.¹⁴²

Στη συνέχεια έχουμε με την εμφάνιση της Κλυταιμίστρας την ηθική αναστολή του Ορέστη. Η Ηλέκτρα, από την πλευρά της, δεν έχει χώρους στην παθιασμένη της

¹⁴¹ Χουρμουζιάδης (2009) 158.

¹⁴² Cropp (1988) 160.

ψυχή για συναισθηματισμούς βλέποντας τη μητέρα της. Αντίθετα τονίζει τη μεγαλοπρεπή στολή της και το πολυτελές αμάξι της, για να φανεί, αντιθετικά, η δική της αθλιότητα, για την οποία φταίει η Κλυταιμίστρα. Ωστόσο, όσο πλησιάζει το θύμα και η ώρα της πράξης, ο Ορέστης νιώθει μεγαλύτερη αστάθεια στην απόφασή του και ρωτάει με αμηχανία και αγωνία την αδελφή του, αν στ' αλήθεια θα πρέπει να σκοτώσουν τη μητέρα που τους γέννησε. Ο χαρακτήρας του νεαρού Ορέστη και οι ανθρώπινες μεταπτώσεις του ζωγραφίζονται ανάγλυφα από τον ποιητή και εδώ. Έτσι, ο Ορέστης στον Ευριπίδη δεν φαίνεται να ενσαρκώνει τον παραδοσιακό μυθικό ρόλο του εκδικητή του πατέρα του ούτε και τον κοινωνικό ρόλο του νεαρού εφήβου που προσπαθεί να αποδείξει ότι ο ίδιος είναι έτοιμος για ανεξάρτητη δράση.¹⁴³

Η Ηλέκτρα, σκληρά και χωρίς περιστροφές, τον ειρωνεύεται ωμά για τον κλονισμό του και την αδυναμία του. Για την Ηλέκτρα η ίδια η εκδίκηση περιέχει και τη δικαίωση από μόνη της, όπως δηλαδή σκότωσε η μάνα τους τον πατέρα, πρέπει να πεθάνει και η ίδια. Αρκεί λοιπόν ο λόγος ότι το μελλοντικό θύμα έχει σκοτώσει για να θανατωθεί τώρα. Ο Ορέστης όμως δεν έχει καθόλου την ίδια άποψη με την Ηλέκτρα. Σκέφτεται, αντίθετα, ότι θα έπρεπε να αποφύγει τη μητροκτονία, γιατί δεν βρίσκει ότι μπορεί με κάποιον λόγο να δικαιολογηθεί για να δικαιωθεί. Ωστόσο, νιώθει ότι είναι αλυσοδεμένος με το χρησμό του Απόλλωνα. Γι' αυτό φωνάζει παραπονεμένα στον Απόλλωνα, αμφισβητώντας την λογικότητα του χρησμού του, αλλά και την λογική του θεού.

Η Ηλέκτρα, για να στηρίζει το κλονισμένο ηθικό του αδελφού της, δεν προβάλλει κανένα άλλο επιχείρημα για να ανατρέψει την άποψη ότι ο χρησμός του Απόλλωνα ήταν προϊόν αμάθειας και παραλογισμού, παρά μόνο ότι ο θεός της σοφίας δε μπορεί να είναι άσοφος και έτσι ο Ορέστης συνεχίζει να απευθύνεται προς το θεό. Συνεχίζοντας το δραματικό διάλογο με την αδελφή του, ο Ορέστης εκφράζει το φόβο του για την τιμωρία του από θεούς και ανθρώπους. Τότε, η Ηλέκτρα χρησιμοποιεί πάλι τα μεγάλα μέσα και τον απειλεί έμμεσα, προβάλλοντας μπροστά στα μάτια του μια τιμωρία πιο μεγάλη που θα έρθει από τον Απόλλωνα, ο οποίος θα εκδικηθεί αν δεν εκτελέσει τον χρησμό του. Τον χτυπάει ουσιαστικά εκεί που πονάει, με τα ίδια

¹⁴³ Mastronarde (2010) 288.

μέσα και δεν του αφήνει διέξοδο, αφού ό,τι και να κάνει η τιμωρία θα έρθει. Καλύτερα λοιπόν να αποφύγει την τιμωρία του θεού και ταυτόχρονα να εκτελέσει το χρέος προς τον πατέρα του και το θεό.

Στη συνέχεια, όταν ο Ορέστης εξακολουθεί να αμφισβητεί την ορθότητα του χρησμού, η Ηλέκτρα και πάλι, ξεφεύγοντας από την ευθεία αντιπαράθεση επιχειρημάτων, προκαλεί, όπως και στο στίχο 693, τον ανδρισμό του Ορέστη, θέτοντας το ζήτημα στην ευαίσθητη βάση του άνδρα, ο οποίος το μόνο που φοβάται είναι να μην τον πουν άνανδρο και δειλό.¹⁴⁴ Ως εκ τούτου, η θαυμάσια ψυχολογική ανάλυση του χαρακτήρα και της κρίσιμης στιγμής κορυφώνεται με τις τελευταίες φράσεις του Ορέστη. Ο ίδιος συναισθάνεται ότι θα κάνει φριχτή πράξη, αλλά δε μπορεί να την αποφύγει, γιατί νιώθει καθαρά πως είναι απλό όργανο της θέλησης του θεού. Αρνείται την πράξη, δεν τη θέλει, διότι δε θα του δώσει καμιά ικανοποίηση και γιατί θα είναι ένα πικρό κατόρθωμα. Πλήρης απομυθοποίηση και αποηθικοποίηση του δίκαιου της πατριαρχίας που δικαιολογεί και δικαιώνει τη μητροκτονία.

Φτάνουμε, λοιπόν, στο σημείο αυτό του *επεισοδίου* όπου εμφανίζεται επιτέλους η Κλυταιμίστρα. Αυτό που ακολουθεί αποτελεί έναν *άγωνα λόγων*, ένα δραματουργικό στοιχείο ιδιαίτερα προσφιλές στον Ευριπίδη, μέσω του οποίου, σε μια οξεία αντιπαράθεση δύο κεντρικών προσώπων, προβάλλονται με σαφέστατα διατυπωμένη επιχειρηματολογία οι δύο αντίπαλες θέσεις σχετικά με κεντρικό πρόβλημα του δράματος. Σε αυτό το σημείο ειδικά ο ποιητής βρίσκει την ευκαιρία να ανατρέψει - ή, πάντως, να τροποποιήσει - το αρνητικό είδωλο της Κλυταιμίστρας, το οποίο είχε όχι μόνο περιγραφεί ως τώρα από όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος αλλά και παραδοθεί από προηγούμενες πραγματεύσεις του μύθου.¹⁴⁵

Αφορμή να ξεκινήσει η Κλυταιμίστρα το κατηγορητήριο της εναντίον του Αγαμέμνονα γίνεται η στάση της Ηλέκτρας, η οποία εξομοιώνει τον εαυτό της με τις Τρωαδίτισσες σκλάβες της μητέρας της. Η Κλυταιμίστρα, επιχειρηματολογώντας ρητορικά λέει ότι θα μπορούσε να συγχωρέσει τη θυσία της κόρης της από τον Αγαμέμνονα, αν ο άντρας της πρόσφερε την Ιφιγένεια στο βωμό ενός ανώτερου

¹⁴⁴ Σαμουηλίδης (1990) 192.

¹⁴⁵ Χουρμουζιάδης (2009) 161.

σκοπού, κι όχι για να τιμωρήσει την απιστία της γυναίκας του αδελφού του, της ξεμυαλισμένης Ελένης. Συνεχίζοντας την ρητορική επιχειρηματολογία της η Κλυταιμίστρα δείχνεται μεγαλόψυχη και αυτοσυγκρατημένη λέγοντας πως, παρ' όλη την άδικη κι αδικαιολόγητη απώλεια της κόρης της, δεν έγινε θηρίο κι ούτε σκόπευε να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα, αν δεν έφερνε αυτός γυρνώντας από την Τροία, ως παλακίδα του, την Κασσάνδρα.¹⁴⁶ Αυτό ξεχείλισε το ποτήρι κι έγινε αφορμή να σκοτώσει η ίδια τον άντρα της. Ωστόσο, θα της παρατηρούσε κανείς ότι εκείνη προηγήθηκε στη μοιχεία, συνάπτοντας δεσμό με τον Αίγισθο.

Εδώ ο παρεξηγημένος Ευριπίδης αποδεικνύεται για μια ακόμα φορά υπερασπιστής των γυναικών, βάζοντας στο στόμα της Κλυταιμίστρας τη διαμαρτυρία του για την άνιση μεταχείριση της πατριαρχικής κοινωνίας σε βάρος της γυναίκας, στο θέμα τουλάχιστον της μοιχείας, όπου ο άντρας, που είναι και πρωταίτιος, δεν κατηγορείται και δεν διασύρεται.¹⁴⁷ Για να κάνει πιο ανάγλυφη την ανισότητα ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες και για να υπερασπιστεί το δίκιο της, η Κλυταιμίστρα χρησιμοποιεί ένα καθαρά δικηγορικό και ρητορικό τρόπο, βάζοντας υποθετικά στη θέση του Αγαμέμνονα την ίδια να σκοτώνει τον Ορέστη για να σώσει τον Μενέλαο αντίστοιχα. Σε αυτήν την περίπτωση, ισχυρίζεται, αν ο Αγαμέμνονας τη σκότωνε, το δίκιο θα ήταν με το μέρος του. Συνεπώς, η Κλυταιμίστρα υποστηρίζει ότι η ανισοτιμία άντρα και γυναίκας επεκτείνεται και στην ανισοτιμία αρσενικού, σε σχέση με το θηλυκό παιδί.

Ο αντίλογος της Ηλέκτρας είναι ανάλογος σε έκταση με το λόγο της μητέρας της και απαντάει στην απολογία της Κλυταιμίστρας με τον ίδιο ρητορικό τρόπο, αλλά πολύ επιθετικά, από την αρχή κιόλας. Στο βασικότερο επιχείρημα της Κλυταιμίστρας, δηλαδή τη θυσία από τον Αγαμέμνονα της Ιφιγένειας, η Ηλέκτρα απαντά αμέσως με έναν ισχυρισμό που καθιστά την μητέρα της πρωταίτια στο φαύλο κύκλο της κόλασης των αντεκδικήσεων, της οικογενειακής βεντέτας. Το ότι πριν αποφασιστεί η θυσία, η Κλυταιμίστρα, αμέσως μετά την αποχώρηση του άντρα της για την Τροία, άρχισε να στολίζεται αναζητώντας ερωμένο. Έτσι έδειξε ότι δεν έχει δικαίωμα να παριστάνει

¹⁴⁶ Lloyd (1992) 63.

¹⁴⁷ Σαμουηλίδης (1990) 194.

την άμεμπτη μητέρα και σύζυγο η οποία τάχα έφτασε ως το έγκλημα για να εκδικηθεί τον άσπλαγχο σύζυγό της. Επίσης, η κατηγορία ότι η ίδια χαιρόταν για τις νίκες των Τρώων επιβαρύνει ακόμα περισσότερο τη θέση της και την καθιστά ακόμα πιο αναξιόπιστη για όσα είπε και ασυγχώρητη για όσα έπραξε.

Άλλο ένα συντριπτικό επιχείρημα που αποδυναμώνει το βασικό επιχείρημα της Κλυταιμίστρας είναι ο κατατρεγμός των δυο άλλων παιδιών της, της Ηλέκτρας και του Ορέστη. Αν ήταν καλή μητέρα, όπως θέλει να εμφανίζεται και να υποστηρίζει, δεν θα στερούσε από τα δυο ζωντανά παιδιά της την περιουσία και την κληρονομιά τους πάνω στο παλάτι. Τέλος, το τελευταίο επιχείρημα της Ηλέκτρας είναι πως η ίδια, ξεσπιτωμένη και πεταγμένη στην καλύβα ενός αγρότη, είναι σαν να θανατώθηκε από τον Αίγισθο, και μάλιστα διπλά, κι ας είναι ακόμα ζωντανή. Ο “φονιάς”, όμως, Αίγισθος ούτε θανατώθηκε (όπως ο Αγαμέμνονας από τη μητέρα της) ούτε και εξορίστηκε (όπως ο Ορέστης, χωρίς μάλιστα να φταίει σε τίποτα) για να πληρώσει για τη “δολοφονία” αυτή.

Η ανοιχτή απειλή της Ηλέκτρας που ακολουθεί στο τέλος της ρήσης της, σε πληθυντικό αριθμό μάλιστα, φαίνεται από πρώτη ματιά αψυχολόγητη και αρκετά τολμηρή, αν όχι αστόχαστη. Κι όμως εδώ η απειλή είναι πολύ καλά ψυχολογημένη και έχει τη θέση της εκεί, στο αποκορύφωμα της επιχειρηματολογίας, του πάθους και της έξαψης, από την οποία κυριεύτηκε η Ηλέκτρα ενθυμούμενη τα παθήματα της οικογένειάς της και έχοντας μπροστά της τον αίτιο της συμφοράς της. Από την άλλη μεριά, αυτή η απροκάλυπτη απειλή, με την ωμή ειλικρίνειά της, γίνεται λιγότερο πιστευτή από το θύμα, που βλέπει σ’ αυτήν ένα ξέσπασμα δικαιολογημένο, μια υπερβολή, γιατί η ίδια είναι πρόξενος αυτής της έξαλλης κατάστασης της κόρης της. Έτσι, η Κλυταιμίστρα δεν υποψιάζεται πως αυτοί οι στίχοι αποτελούν την αναγγελία του θανάτου της.¹⁴⁸

Η Κλυταιμίστρα ρίχνει γέφυρα επικοινωνίας με την κόρη της, δείχνοντας πράγματι κατανόηση και προβάλλει έναν εαυτό ψύχραιμο και ανώτερο που παρουσιάζεται με επιείκεια θέλοντας να δικαιολογήσει τον άντρα της. Αν και άκουσε σκληρά λόγια από την κόρη της, της φέρεται σαν μεγάλη απέναντι σε μια μικρή και

¹⁴⁸ Hose (2011) 160.

ανήσυχη νεαρή κόρη, ενώ η έκφραση λύπης για ό,τι έπραξε η ίδια κάνουν την Κλυταιμίστρας του μύθου να φαίνεται κουρασμένη και μετανιωμένη. Στο σημείο αυτό η Ηλέκτρα υπόσχεται στην Κλυταιμίστρα πως θα πνίξει την οργή της. Η έννοια αυτής της υπόσχεσης όμως είναι διφορούμενη και διττή, καθώς και καθυσιχάζει τη μητέρα της αλλά και την ειρωνεύεται τραγικά, αφού ο Αίγισθος είναι νεκρός πια.¹⁴⁹

Αυτή είναι η πιο καλή στιγμή της προς την κόρη της και η καλή αυτή στιγμή θα την οδηγήσει στη σφαγή της.¹⁵⁰ Δικαιολογεί την εξορία του γιου της με το φόβο της ότι ο Ορέστης μπορεί να της κάνει κακό, εξαιτίας της οργής του για το φόνο του πατέρα του. Ωστόσο, ο στίχος 1114 αποτελεί μια σκληρή πινελιά στο πορτραίτο της εμφανιζόμενης σαν ήπιας και καλοπροαίρετης Κλυταιμίστρας. Ο ποιητής εδώ κάνει μια ρωγμή στο ως τώρα πρόσωπό της και αφήνει να διαφανεί το σκληρό υπόστρωμα της γυναίκας που ο μύθος στάθηκε ανελέητος μαζί της. Παράλληλα, συν τοις άλλοις, γίνεται σταδιακά και μια διακριτική μετάβαση σε μια πολύ μικρή ενότητα του έργου που δεν αποτελεί πια μέρος του *ἀγώνα*, αλλά είναι τυπικό παράδειγμα σκηνης κατά την οποία κυριαρχεί το ξεγέλασμα και η εξαπάτηση του καταδικασμένου θύματος.¹⁵¹

Στη συνέχεια, μετά από αυτόν τον έντονο *ἀγώνα λόγων* μεταξύ Ηλέκτρας και Κλυταιμίστρας, η τελευταία εισέρχεται, χωρίς καμία συνοδεία, στο αγροτόσπιτο. Τα τελευταία λόγια της Ηλέκτρας περιέχουν μια πολύ πικρή και σκληρή ειρωνεία, που κοντά στα άλλα υπονοούμενα, φέρνουν στην επιφάνεια και πάλι την αντίθεση της κατάστασης ανάμεσα στη μάνα και την κόρη. Ενώ, δηλαδή, η Κλυταιμίστρα καταλαβαίνει απ' τα λόγια της κόρης της πως η ίδια επρόκειτο να προσφέρει τη θυσία που οφείλει στους θεούς, οι θεατές αντιλαμβάνονται πως η ίδια η βασίλισσα θα αποτελέσει την θυσία.¹⁵² Μόλις μπει η Κλυταιμίστρα στην καλύβα, η Ηλέκτρα γίνεται σαφέστερη και ξεσπάει, χωρίς υπαινιγμούς, μιλώντας για τη σφαγή της μάνας της, βγάζοντας όλη, την κρυμμένη στην ψυχή της, οργή, ανάμικτη με μια χαϊρέκακη ειρωνεία και εκδικητική ικανοποίηση.

Στο *τέταρτο στάσιμο* ο Χορός είναι πολύ κοντά στα τεκταινόμενα επί σκηνης και

¹⁴⁹ Markantonatos (2009) 134.

¹⁵⁰ Τοπούζης (1993) 157.

¹⁵¹ Cropp (1988) 174.

¹⁵² Markantonatos (2009) 135.

τα λεγόμενά του συνδέονται με την υπόθεση σχεδόν άμεσα, σε σημείο που παίζουν ένα ρόλο δικαιολόγησης της σκληρής και αιματηρής πράξης, με το να περιγράφουν, θυμίζοντας και τονίζοντας συναισθηματικά, την εξίσου σκληρή και αιματηρή δολοφονία του Αγαμέμνονα από τη γυναίκα του, που αυτή τη στιγμή πληρώνει για το έγκλημά της. Μ' αυτόν τον τρόπο δημιουργεί και ένα συναισθηματικό αντίβαρο στον θεατή, για να ανεχθεί τη σκληρότητα της πράξης των μητροκτόνων, έστω κι αν αυτή δεν συντελείται μπροστά τους. Ακούγοντας την επιθανάτια κραυγή του θύματος, όμως, ο Χορός ζει την ωμότητα αυτού που θεωρητικά και αφηρημένα ονόμαζε απονομή δικαιοσύνης, δίκαιη ανταπόδοση και εκδίκηση σε μια πολύ ψυχολογημένη αλλά και απότομη μεταστροφή του. Συγκλονίζεται από το φριχτό πάθημα της Κλυταιμίστρας και εκφράζει τη συμπάθειά του προς το θύμα, όσο κι αν εξακολουθεί να πιστεύει πως η θεϊκή δικαιοσύνη επιβάλλεται στην ώρα της και πως το έγκλημα που είχε διαπράξει η γυναίκα του Αγαμέμνονα ήταν φριχτό κι εκείνο.

Στην έξοδο του έργου εμφανίζονται ο Ορέστης και η Ηλέκτρα, λουσμένοι στο αίμα της Κλυταιμίστρας. Τα λόγια του Χορού, μολονότι αναγγέλουν τη σιγουριά της νίκης, ταυτόχρονα καθρεφτίζουν και περιγράφουν μελαγχολικά τη φρίκη της εικόνας που παρουσιάζουν τα δυο αιματοβαμμένα αδέλφια. Έπειτα, πρώτος μιλάει ο Ορέστης. Η έκφραση της βαθιάς και απότομης μετάνοιας για την εκδικητική πράξη από τον Ορέστη, αμέσως μετά το έγκλημα, είναι συγκλονιστική, ρεαλιστική και βαθύτατα ψυχολογημένη. Το ότι μιλάει πρώτος δεν είναι τυχαίο γιατί μ' αυτό θέλει να μας δείξει ο ποιητής ότι αυτός, σαν πιο ευαίσθητος και πιο διστακτικός από την αδελφή του, πρώτος κυριεύεται από τη φρίκη του κακούργηματος.¹⁵³

Με τα λόγια της Ηλέκτρας, αφού πέρασε η έξαψη της μακρόχρονης εκδικητικής μανίας της, φανερώνει την κρυμμένη ηθικότητα, την τρυφερότητα και την υπευθυνότητά της. Παραδέχεται ότι αυτή είναι η ηθική αυτουργός που έσπρωξε τον αδελφό της στο έγκλημα της μητροκτονίας καθώς ήταν κυριευμένη από τη φωτιά του μίσους εναντίον της μητέρας της. Η κάθαρση της ηρώιδας από τα πάθη της, που συντελείται μπροστά στα μάτια των θεατών, είναι κάθαρση και για τους ίδιους, οι οποίοι λυτρώνονται από τα ίδια πάθη από τα οποία ήταν κυριευμένοι πριν από λίγο.

¹⁵³ Σαμουηλίδης (1990) 199.

Οι άγριοι αυτοοικτιρμοί των δύο αδελφών αντηχούν στις δύο επόμενες ρήσεις του Χορού, μολονότι στην πρώτη επιμένει να προβάλλει επιχειρήματα δικαιολογίας.¹⁵⁴

Το ακόλουθο μέρος ως τον στίχο 1232 καλύπτεται από έναν *κομμό*. Στον *κομμό* των δυο αδελφών ακούμε δυο ανθρώπους που σωριάζονται κάτω από το βάρος της πράξης τους, μιας πράξης που δεν έπρεπε να γίνει. Αυτό καθιστά σαφές ότι με τη μητροκτονία οι θύτες κατέστησαν θύματα της ίδιας τους της πράξης.¹⁵⁵ Ο Ορέστης επαναλαμβάνει την αμφισβήτησή του για το χρησμό του Απόλλωνα, ενώ οι στίχοι 1201-1205 εμπεριέχουν την καταδικαστική θέση του Χορού στην πιο αυστηρή της μορφή, αποδίδοντας την πρώτη ευθύνη για τη μητροκτονία στην Ηλέκτρα. Αντίθετα, δεν κρατάει αυτή τη στάση απέναντι στον Ορέστη. Στα τελευταία λόγια της Ηλέκτρας μέσα στον *κομμό* ο Ευριπίδης βάζει στο στόμα της λόγια αγάπης για τη μάνα. Αγάπης που αναδύεται ελεύθερα πια, αφού το αντικείμενό της, σαν εχθρικό πρόσωπο, έπαψε να υπάρχει και στην ψυχή ξαναγυρνάει η παλιά παιδική και εφηβική λατρεία για τη μάνα, την πριν από τη μοιραία εκστρατεία του πατέρα της για την Τροία. Η τελική νίκη γίνεται αφορμή θρήνου και ο Χορός, ο οποίος στην αρχή της τραγωδίας διατηρούσε εορταστική διάθεση, πλέον έχει λάβει μέρος σε τελετουργίες που απέχουν πολύ από οποιαδήποτε γιορτή.¹⁵⁶

Στο σημείο αυτό έχουμε την εμφάνιση των *ἀπὸ μηχανῆς* Διοσκούρων, από τους οποίους ο Ευριπίδης έβαλε τον Κάστορα να μιλάει κι όχι τον Πολυδεύκη. Η τοποθέτησή του, ωστόσο, δεν έχει να κάνει τόσο με τον θάνατο της αδελφής του ή με τους δολοφόνους της, όσο με μία ευρεία καταδίκη όλων όσων έχουν συμβεί, καθώς και του Απόλλωνα για τον όποιο ρόλο ενδεχομένως έπαιξε σε αυτά.¹⁵⁷ Εδώ φαίνονται καθαρά και οι θρησκευτικές αντιλήψεις του ποιητή. Η αιχμή που αφήνεται αποτελεί οξύτατη αμφισβήτηση ενός στοιχείου καθοριστικού για τη συγκρότηση του μύθου των Ατρείδων στο πλαίσιο της τραγωδίας, δηλαδή σχετικά με το ρόλο του Απόλλωνα.

Επιπλέον, η ευθεία αμφισβήτηση της ορθότητας των χρησμών αποκτά ιδιαίτερο

¹⁵⁴ Denniston (2010) 322.

¹⁵⁵ Hose (2011) 161.

¹⁵⁶ Zeitlin (2003) 274.

¹⁵⁷ Walton (2009) 120.

βάρος, όταν εκφέρεται από το στόμα ενός προσώπου από τον χώρο των θεών.¹⁵⁸ Βέβαια, παρ' όλο που οι Διόσκουροι προβαίνουν σε μια τέτοιου είδους δήλωση, τελικά υποστηρίζουν ότι δε μπορούσε ούτε έπρεπε να γίνει αλλιώς αφού οι εντολές των χρησμών έστω και άδικες, ήταν θεϊκές. Η παράδοση του μύθου και οι παραδοσιακές αντιλήψεις δεν έπρεπε να ανατραπούν, για να είναι ήσυχοι οι Αθηναίοι θεατές ή για να μην κατηγορηθεί ευθέως ο ποιητής για άθεος.

Έπειτα, αφού πρώτα οι Διόσκουροι δώσουν τις απαραίτητες κατευθύνσεις στα δυο αδέλφια συνδιαλλέγονται με τον Χορό, την Ηλέκτρα και τον Ορέστη. Στο σημείο αυτό, την ευθύνη του φόνου της Κλυταιμίστρας ο ποιητής, με το στόμα του θεού Κάστορα, την αποδίδει στον Απόλλωνα, ελαφρύνοντας τη θέση και την ενοχή ακόμα και της Ηλέκτρας, όχι μόνο του Ορέστη, πράγμα που δείχνει την τροποποίηση του μύθου από τον Ευριπίδη. Επιπροσθέτως, στις ερωτήσεις του Χορού και της Ηλέκτρας σχετικά με την αιτία της συμφοράς ο Κάστορας απαντά αφενός ότι η δύναμη της *ανάγκης* είναι πάνω από τη θέληση των ανθρώπων και των θεών και αφετέρου, ότι τα δυο αδέλφια έχουν κοινή μοίρα και πεπρωμένο αναφέροντας παράλληλα την *ἄτη*, την οποία στέλνουν οι θεοί στους ανθρώπους για να διαπράξουν ανοσιουργήματα.

Τέλος, αξιοσημείωτο είναι ότι ο Ορέστης δεν βλέπει τις Ερινύες ούτε, βέβαια, κάποιο άλλο από τα παρόντα πρόσωπα ή το κοινό. Τις βλέπουν μόνο οι θεϊκοί Διόσκουροι. Τροποποιώντας, επομένως, κι εδώ και υποβιβάζοντας το μυθικό στοιχείο, προς όφελος του πραγματικού, ο Ευριπίδης αφήνει να εννοηθεί ότι οι Ερινύες είναι μια εσωτερική υπόθεση τρομερών τύψεων του Ορέστη, που μπορεί ο Κάστορας να τις βλέπει σαν σκυλόμορφα δαιμόνια τα οποία εισορμούν στην ψυχή του μητροκτόνου για να τον τιμωρήσουν, αλλά στην πραγματικότητα δεν έχουν ορατή υπόσταση.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Χουρμουζιάδης (2009) 166.

¹⁵⁹ Σαμουηλίδης (1990) 204.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Συγκλίσεις και Αποκλίσεις

I. Ο ΜΥΘΟΣ

Οι περιπέτειες της δυναστείας των Ατρείδων αποτελούν ένα από τα βασικότερα μυθολογικά μοτίβα και απασχόλησαν την αρχαία ελληνική ποίηση από τον Όμηρο και έπειτα. Στην *Όδύσσεια* αναφέρεται ο φόνος του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας από την Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο, ο γυρισμός και η εκδίκηση του Ορέστη και εξής. Ως κόρες του Αγαμέμνονα στα ομηρικά κείμενα καταγράφονται η Χρυσόθεμις, η Λαοδίκη και η Ιφιάνασσα. Στα *Κύπρια Έπη* η Ιφιγένεια θυσιάζεται με την παρότρυνση του Κάλχαντα και στους *Νόστους* του Αγία εμφανίζεται ο Πυλάδης ως φίλος και σύντροφος του Ορέστη και τον βοηθά να πάρει την εκδίκησή του. Η αναφορά στον Πυλάδη υπονοεί ότι ο Ορέστης στάλθηκε μικρός στη Φωκίδα, όπως αναφέρεται από τους τραγικούς, κι όχι στην Αθήνα, όπως λέγεται στην *Όδύσσεια*. Αυτό μας φέρνει πιο κοντά στους Δελφούς και στον χρησμό του Απόλλωνα. Η Ηλέκτρα (α στερητικό και *λέκτρον*) μνημονεύεται για πρώτη φορά από τον *Ξάνθο*, για τον οποίο δεν ξέρουμε τίποτα εκτός από το ότι ήταν λυρικός ποιητής, προγενέστερος του Στησιχόρου.

Αργότερα, στην *Όρέστειά* του ο *Στησίχορος* εισάγει την Τροφό του Ορέστη, που εμφανίζεται στις *Χοηφόρες*, το όνειρο της Κλυταιμίστρας για το φίδι και έχουμε για πρώτη φορά το χρησμό του Απόλλωνα που επιτάσσει την τιμωρία των δολοφόνων του Αγαμέμνονα. Επίσης, στον *Στησίχορο* κάνουν την εμφάνισή τους για πρώτη φορά και οι Ερινύες, που καταδιώκουν τον μητροκτόνο Ορέστη. Ανάμεσα στον *Στησίχορο* και στην παράσταση της αισχυλικής *Όρέστειας* το 458 π.Χ. δεν υπάρχει κάποια εκτενής λογοτεχνική αναφορά στον μύθο, εκτός και αν ο *Προς Πυθιόνικος* του *Πινδάρου* χρονολογηθεί το 474 π.Χ. κι όχι το 454 π.Χ. Εδώ η Κλυταιμίστρα βρίσκεται στο προσκήνιο και είναι αυτή που σκοτώνει τον Αγαμέμνονα και την Κασσάνδρα. Ο Πίνδαρος μάλιστα προβαίνει σε εικασίες σχετικά με το κίνητρό της, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι στο κείμενό του δεν γίνεται αναφορά στις Ερινύες.

Με το ίδιο, λοιπόν, θέμα ασχολήθηκε ο Αισχύλος στις *Χοηφόρες*, ο Σοφοκλής στην *Ηλέκτρα* και ο Ευριπίδης στην δικιά του *Ηλέκτρα*. Η *Ηλέκτρα* βέβαια δεν είναι το μόνο έργο από τα σωζόμενα του Ευριπίδη, που πραγματεύεται τη μοιραία οικογένεια του Αγαμέμνονα και τις συνέπειες της παράφορης συμπεριφοράς των μελών της. Με την *Ιφιγένεια εν Αύλιδι*, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και τον *Ορέστη* ο μεγάλος τραγικός ασχολείται με τον οίκο των Ατρειδών. Αλλά και σε άλλα έργα του υπάρχουν πρόσωπα ή αναφορές στους απογόνους του Πέλοπα (*Ελένη*, *Εκάβη*, *Τρωάδες*, *Ανδρομάχη* κ.α.). Οι τίτλοι και τ' αποσπάσματα των χαμένων τραγωδιών του μας πληροφορούν επίσης πως έγραψε κι άλλα δράματα με κεντρικό άξονα και υπόθεση κάποια περιπέτεια των Πελοπιδών (*Θυέστης*, *Πλεισθένης*). Σε κάθε περίπτωση, οι τρεις τραγικοί αντιμετωπίζουν το ίδιο ηθικό πρόβλημα, αλλά το βλέπουν από διαφορετική οπτική γωνία ο καθένας και φυσικά προτείνουν διαφορετική λύση.

II. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΠΛΟΚΗΣ

Έχοντας στα χέρια τους ένα υλικό τόσο ευμεταποίητο, πέρα από τις όποιες καινοτομίες που οι ίδιοι θα θεωρούσαν κατάλληλες να εισαγάγουν, οι τραγικοί ποιητές του 5ου αιώνα μπορούσαν να παρουσιάσουν τρία έργα στα οποία ταυτίζονται μόνο οι γενικές γραμμές της δράσης, χωρίς να αναφερόμαστε φυσικά στις χτυπητές αντιθέσεις πάνω σε θρησκευτικές και ηθικές απόψεις. Πράγματι, τα κοινά στοιχεία του μύθου μόλις που φθάνουν τα παρακάτω: ο Ορέστης επιστρέφει σπίτι, συνοδευόμενος από τον Πυλάδη, προσφέρει έναν πλόκαμο από τα μαλλιά του στον τάφο του Αγαμέμνονα, αναγνωρίζεται από την Ηλέκτρα και σκοτώνει την Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο.

Όσον αφορά στην εξωτερική σκηνική δράση, ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής βρίσκονται πιο κοντά μεταξύ τους απ' όσο με τον Ευριπίδη. Και στους δύο η Ηλέκτρα ζει στο παλάτι. Και στους δύο η Κλυταιμίστρα έχει αναστατωθεί από ένα όνειρο (μολονότι ο Αισχύλος μας δίνει ένα όνειρο αρκετά πιο τρομακτικό) με συνέπεια να

στείλει προσφορές στον τάφο του Αγαμέμνονα - στον Αισχύλο με την Ηλέκτρα, στον Σοφοκλή με τη Χρυσόθεμη. Και στους δύο τραγικούς ο ίδιος ο Ορέστης ανακοινώνει τον θάνατό του, μολονότι στον Σοφοκλή αυτό γίνεται με πολύ περισσότερες λεπτομέρειες και είναι εδώ όπου εξαπατάται και η ίδια η Ηλέκτρα.

Με το να κάνει την Ηλέκτρα σύζυγο ενός γεωργού στα βουνά του Άργους, ο Ευριπίδης επιχειρεί μια εντυπωσιακή καινοτομία. Στις *Χοηφόρες*, η Ηλέκτρα, θεωρητικά, είναι μια πουλημένη σκλάβα εξορισμένη σε ξένη χώρα όπως ακριβώς και ο αδελφός της. Όμως δεν υφίσταται σωματική κακοποίηση ή χλεύη. Στην τραγωδία του Σοφοκλή η κατάστασή της είναι ακόμα χειρότερη. Βρίσκεται σε στενό περιορισμό, δεν της επιτρέπεται να φύγει από το παλάτι ούτε καν για να επισκεφθεί τους βωμούς των θεών. Είναι κακοντυμένη και πεινασμένη, ζει σε σκλάβια, είναι εκτεθειμένη ακόμη και σε σωματική βία. Μεταφέροντάς την σε μια ορεινή αγροικία και κάνοντάς τη σύζυγο ενός γεωργού, ο Ευριπίδης βρίσκει μια δικαιολογία να της φορτώσει μεγάλες δυσκολίες και στερήσεις.¹⁶⁰ Φτάνει μάλιστα σε τέτοιο σημείο ώστε να παρουσιάζει το άθλιο περιβάλλον όπου ζει η Ηλέκτρα με τρόπο υπερβολικό ακόμη και για τη σύζυγο ενός μικροκτηματία αγρότη.

Επομένως, η δράση του έργου εκτυλίσσεται σε ένα χώρο αντιηρωικό, που σχεδόν αφομοιώνει και τα ενοικούντα πρόσωπα. Η αλλαγή αυτή είναι τολμηρή ακόμη και για τον Ευριπίδη, αν ληφθεί υπόψη ότι οι περιπέτειες των τραγικών ηρώων συνδέονται, κατά κανόνα, με κάποιο μνημιακό κτίσμα ταυτισμένο είτε με τον οίκο τους είτε με μια εστία ανάλογου κύρους ή ιερότητας.¹⁶¹ Στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* η δράση μεταφέρεται εκτός τειχών, σε έναν τόπο βραχύδη και έρημο, εμπρός σε ένα καλύβι πενιχρό και καπνισμένο, που δεν διαθέτει καν τα στοιχειώδη για την παροχή φιλοξενίας, με τον οικοδεσπότη να οργώνει μόνος το χωράφι και τη σύζυγο, ρυπαρή και ρακένδυτη, να μεταφέρει πάνω στο κεφάλι νερό για τη λάτρα του σπιτιού.

Σε αυτόν τον χώρο εντάσσει και σε αυτό το επίπεδο, ως ένα βαθμό, υποβιβάζει ο ποιητής και τα, πρώην ηρωικά, πρόσωπα του δράματος. Είναι, άλλωστε, όλοι τους απόβλητοι και πρώτος, βέβαια, ο Αγαμέμνων, που έχει ταφεί μακριά από το ανάκτορο

¹⁶⁰ Denniston (2010) 4.

¹⁶¹ Χουρμουζιάδης (1991) 13.

του, έξω από την πόλη. Τον τάφο του επισκέπτονται και ο εξόριστος Ορέστης και ο γερο-Παιδαγωγός, που έχει επίσης αποβληθεί από το παλάτι και βόσκει κοπάδια στην ερημιά. Φυσικά, κατεξοχήν απόβλητη η Ηλέκτρα, διάγει βίο υβριδικό: σύζυγος αλλά παρθένα, βασιλοκόρη αλλά αγρότισσα. Αυτή, ωστόσο, η μετατόπιση καθορίζει και τη μοίρα των προσώπων που διατηρούν, έστω παράνομα, το ηγεμονικό κύρος τους, αφού τόσο ο Αίγισθος όσο και η Κλυταιμίστρα έχουν παρασυρθεί εκτός τειχών, έχουν απομακρυνθεί από την βασιλική εστία που τους παρείχε ασφάλεια και μεγαλείο, και έχουν εκτεθεί στον κίνδυνο του αφανισμού, που επιφυλάσσει ο αφιλόξενος τόπος.¹⁶² Έτσι, ο Αίγισθος δολοφονείται σε ένα κτήμα, πλάι σε ένα βωμό θυσίας με δυσοίωνα σημεία, ενώ η Κλυταιμίστρα μέσα στο καπνισμένο καλύβι του Αυτουργού.

Υπάρχουν και άλλοι λόγοι που μπορεί να οδήγησαν τον ποιητή σε αυτήν την καινοτομία. Τοποθετώντας τη σκηνή έξω από τα τείχη της πόλης, απαλλάσσεται από την ανάγκη να βρει έναν αληθοφανή τρόπο για την είσοδο του Ορέστη. Και, μολονότι αυτό το είδος της ρομαντικής παρεκτροπής γοήτευε κατά κάποιο τρόπο τον Ευριπίδη, ενδεχομένως θα το θεωρούσε αταίριαστο προς τον αυστηρό ρεαλισμό που επιζητούσε σε αυτό το έργο. Από την άλλη, του δίνεται έτσι μια δικαιολογία να εισαγάγει με τον γεωργό έναν συμπαθητικό χαρακτήρα παρμένο από μια τάξη που τον γοήτευε ιδιαίτερα. Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, ότι γενικότερα οι χαρακτήρες που παρουσιάζονται στη σκηνή του Ευριπίδη είναι συνηθισμένοι, προσγειωμένοι στην πραγματικότητα και καθημερινοί τύποι ανθρώπου.¹⁶³ Ένας τέτοιος άνθρωπος χρειάζεται πάρα πολύ σε αυτό το έργο. Η τροφός επιτελεί αυτή τη λειτουργία στις *Χοηφόρες*. Έτσι, ο τρόμος της μητροκτονίας εντείνεται καθώς απομακρύνεται από το ηρωικό περιβάλλον και τοποθετείται στο περιβάλλον της καθημερινής ζωής.¹⁶⁴

Η ριζοσπαστικότερη ίσως, λοιπόν, εμβολή του Ευριπίδη στην περιοχή των Ατρείδων οφείλεται στην εισαγωγή του Αυτουργού, ο οποίος, εκτός του ότι σηματοδοτεί μια εντυπωσιακή απόκλιση από την βασική παραλλαγή του μύθου, λειτουργεί καθοριστικά και στο δραματουργικό επίπεδο, ρυθμίζοντας, εν μέρει, την πορεία αλλά οπωσδήποτε το ήθος και τον τόνο των πρώτων σκηνών του έργου. Ο

¹⁶² Χουρμουζιάδης (1991) 14.

¹⁶³ Goff (1999-2000) 94.

¹⁶⁴ Denniston (2010) 5.

ποιητής, επινοώντας τον λευκό γάμο της ηρωίδας του, επισπεύδει την κατολίθωσή της προς τον αφανισμό, αφού, πλάι στη στέρηση, την άκαρπη αναμονή και τους οδυνηρούς νυγμούς της μνήμης, ο κοινωνικός θάνατος, που εξασφαλίστηκε από τη συμβίωση με έναν άνθρωπο κοινωνικά ανύπαρκτο, ολοκληρώνει την τραγική μοίρα της.¹⁶⁵

Αυτό συμβαίνει διότι τα παιδιά ενός τέτοιου ανθρώπου δεν έχουν δικαίωμα να επωμισθούν την ευθύνη μιας εκδίκησης, που αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο των ευγενών. Άρα, για την Ηλέκτρα, ακυρώνεται και ο μόνος λόγος ύπαρξης. Αλλά η παρουσία του Αυτουργού λειτουργεί καταλυτικά και επειδή αφομοιώνει, κατα κάποιον τρόπο, κοινωνικά αλλά και ψυχολογικά την Ηλέκτρα, επιβάλλοντάς της τον δικό του, καθαρά λαϊκό, τόνο και τα δικά του ταπεινά, νοικοκυρίστικα, ενδιαφέροντα. Το σημαντικό είναι ότι η Ηλέκτρα ανταποκρίνεται φυσικότητα και άρα ταυτίζεται μαζί του. Σε κάθε περίπτωση, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο ρεαλισμός της παράστασης την οδηγεί κάποιες στιγμές επικίνδυνα κοντά στο είδος της κωμωδίας.¹⁶⁶

Το ακόμη σημαντικότερο είναι ότι, όταν ανακύπτει θέμα κοινωνικής συμπεριφοράς με την υποδοχής των ξένων, η ευγενής θυγατέρα του Ατρείδη αποδεικνύεται σαφώς κατώτερη από τον συμπαθή χειρώνακτα, ο οποίος επιβάλλει τη θέλησή του, θυμίζοντάς της την αυτονόητη αλήθεια, ότι η φιλοξενία δεν σταθμίζεται με βάση την ποιότητα των προσφερόμενων αγαθών αλλά την αγαθότητα της διάθεσης. Και, φυσικά, με την επιλογή του αυτή, ο ταπεινός Αυτουργός όχι μόνο αποσπά το εγκάρδιο εγκώμιο του Ορέστη αλλά και καθορίζει την περαιτέρω εξέλιξη του μύθου, που εξαρτάται από την κατάλυση του Ορέστη στο αγροτόσπιτό του. Εννοείται ότι, μετά την σημαντική αυτή αποστολή του, ο ταλαίπωρος Αυτουργός εξαφανίζεται από το έργο, για να συρρικνωθεί σε μια απλή μνεία ανάμεσα στα λόγια του Κάστορα στο τέλος.

Ωστόσο, ενώ στο γενικό περίγραμμα της πλοκής ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής βρίσκονται πολύ κοντά ο ένας στον άλλο, αντίθετοι πάντως και οι δυο τους προς τον Ευριπίδη, υπάρχουν λεπτομέρειες στις οποίες οι δύο τελευταίοι συμφωνούν καθώς

¹⁶⁵ Χουρμουζιάδης (1991) 14.

¹⁶⁶ Goff (1999-2000) 98.

απομακρύνονται από τον αρχαιότερο Αισχύλο. Και οι δύο για παράδειγμα εμφανίζουν ένα τυπικό *ἀγώνα* στο ύφος του 5ου αι., ανάμεσα στην Ηλέκτρα και την Κλυταιμίστρα, στον οποίο συζητείται το δίκαιο και το άδικο σχετικά με τον φόνο του Αγαμέμνονα από τη σύζυγό του Κλυταιμίστρα. Στον Αισχύλο η συζήτηση είναι απείρως δραματικότερη και συμπίεζεται σε σαράντα περίπου στίχους. Αξιοσημείωτο, επίσης, είναι ότι ο παιδαγωγός του Σοφοκλή συνοδεύει τον Ορέστη στην εξορία, ενώ ο πρεσβύτες του Ευριπίδη επινοεί την απόδρασή του. Και οι δύο παίζουν ένα σημαντικό ρόλο ως συνεργοί στην πλοκή, ενώ στον Αισχύλο ο Ορέστης επινοεί το σχέδιο διαφυγής από μόνος του.

Ένας άλλος χαρακτήρας στον παλαιό μύθο, η τροφός, εμφανίζεται μόνο στον Αισχύλο. Παίζει ένα συγκεκριμένο ρόλο στην πλοκή, καθώς πείθεται από τον Χορό να καλέσει τον Αίγισθο να έρθει χωρίς οπλισμένους ακολούθους. Εντούτοις, η κύρια λειτουργία της είναι να ελαφρύνει κάπως την αβάσταχτη ένταση του έργου δίνοντας μια νότα συνηθισμένου ανθρώπου.¹⁶⁷ Η ευγενική Χρυσόθεμη είναι παράξενη στον Σοφοκλή τονίζοντας την ανδρική πλευρά του χαρακτήρα της Ηλέκτρας. Σε δύο, όμως, βασικά σημεία, που αφορούν το βαθύτερο νόημα του δράματος, ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης συμφωνούν μεταξύ τους και διαφωνούν με τον Σοφοκλή. Και στους δύο ο φόνος της Κλυταιμίστρας ακολουθεί τον φόνο του Αίγισθου αντί να προηγείται, κάτι που συντελεί στην κλιμάκωση της τραγωδίας. Τέλος, και στους δύο οι Ερινύες αναφέρονται πιο ανοιχτά.

III. ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ

Ήδη στον πρόλογο των *Χοηφόρων* βλέπουμε τον Ορέστη να προσφέρει έναν πλόκαμο από τα μαλλιά του στον νεκρό του πατέρα. Ο πλόκαμος αυτός είναι το πρώτο από τα τρία σημάδια αναγνώρισης, στα οποία θα στηριχθεί η Ηλέκτρα. Το άλλο είναι το αποτύπωμα των ποδιών στο χώμα του τάφου και το τρίτο το ύφασμα, το οποίο ο ίδιος ο Ορέστης επιδεικνύει στην αδελφή του ως αποφασιστικό τεκμήριο της

¹⁶⁷ Denniston (2010) 6.

ταυτότητάς του. Η σειρά δεν είναι τυχαία καθώς όλο και πιο παράξενες οι ενδείξεις, παραπέμπουν όλο και πιο αποκλειστικά στον Ορέστη.

Τα μαλλιά, από την ιδιαίτερη ποιότητά τους, διέκριναν τους κοινούς Αργείους από την ξενική γενιά των βασιλέων. Όμως κάποιος άλλος θα μπορούσε να τα έχει αποθέσει εκεί. Επίσης, τα χνάρια των ποδιών, μικρότερης σημασίας ως προς το μέγεθος παρά ως προς το σχήμα, αποτελούν διακριτικό σημάδι του γένους των Ατρείδων. Το αποτύπωμα, λοιπόν, στον τάφο είναι παρόμοιο με το αποτύπωμα του ποδιού της Ηλέκτρας, αλλά αποδεικνύεται στη δεύτερη ματιά ανδρικό. Όσο για το ύφασμα, αυτό το είχε υφάνει άλλοτε η ίδια η Ηλέκτρα για τον αδελφό της, είναι δηλαδή κατά κυριολεξία ένα σύμβολο.

Η Ηλέκτρα, καταπνίγοντας τις ίδιες τις ελπίδες της, δεν θέλει να πειστεί για την επιστροφή του Ορέστη, γιατί διακρίνει σ' αυτήν κάτι υπεράνθρωπο. Ένα τέτοιο κατόρθωμα απαιτεί υπερβολική τόλμη. Προτιμά να νομίζει ότι ο Ορέστης θα έστειλε τους κομμένους βοστρύχους του με κάποιον αγγελιοφόρο και δεν θα θέλησε να εκθέσει τη ζωή του στους χειρότερους εχθρούς του. Αν βρίσκεται εκεί παρών, σώος και αβλαβής, χωρίς να κρύβεται, θα έχει τους θεούς προστάτες, Χρέος των θεών, λοιπόν, να δώσουν στη δεόμενη Ηλέκτρα την πρόσθετη απόδειξη που ζητά. Η δεύτερη ένδειξη της παρουσιάζεται ως απάντηση των θεών στις προσευχές της και η σκηνή βρίσκει τη φυσιολογική της κατάληξη με την αναπομπή δεήσεων από μέρους των δύο αδελφών στον Δία.

Στον Σοφοκλή τέτοια σκηνή δεν υπάρχει. Την έχει αντικαταστήσει η αφήγηση της Χρυσόθεμης προς την αδελφή της από την επίσκεψή της στον τάφο. Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται αυτή η αφήγηση φανερώνει ήδη την αλλαγή ατμόσφαιρας. Δηλαδή εδώ πια έχουμε τον παραδεδομένο τρόπο παρουσίασης του ρομαντικού ήρωα, όπως αυτός απαντά στην επική ποίηση.¹⁶⁸ Στην επάνοδό του για την ανάκτηση του θρόνου του, ο νόμιμος διάδοχος φροντίζει να μην αμελήσει κανένα από τα πατροπαράδοτα τελετουργικά τυπικά.

Επικαλούμενος το χόμα των προπατόρων του και τους θεούς της πατρίδας του, αποδίδοντας τις πρέπουσες τιμές στον πατέρα του, χοές και βοστρύχους, εκτελεί όλο

¹⁶⁸ Brunel (1992) 81.

το τυπικό που απαιτείται για την ευτυχή έκβαση της επιχείρησής του, ώστε να ανακτήσει τον πλούτο του και να ανορθώσει τον οίκο του. Αν και κινείται από την υπακοή στο θείο, δεν εμφανίζεται εντούτοις ως θεόπνευστος. Η Χρυσόθεμη δεν έχει την παραμικρή αμφιβολία: τα σημάδια στον πατρικό τάφο δεν μπορούν να φενερώνουν παρά εκείνον που καρτερεί η Ηλέκτρα και τον οποίο έχει προοιωνίσει το προφητικό όνειρο της Κλυταιμίστρας με τα βασιλικά του χαρακτηριστικά.

Ο Ευριπίδης διατηρεί την επική μορφή αφήγησης. Αλλά από το στόμα μιας πριγκίπισσας την μεταφέρει στο στόμα ενός ανθρώπου του λαού, ενός πρεσβύτε, στον οποίο ο σύζυγος της Ηλέκτρας πήγε να ζητήσει λίγη τροφή για τους απρόσμενους ξένους του. Παρωδώντας δίχως άλλο την τεχνική της αφήγησης που χρησιμοποίησε ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί επίσης με σκωπτική διάθεση τα τρία αναγνωριστικά σημεία του Αισχύλου.¹⁶⁹ Περνώντας ο πρεσβύτες μπροστά από τον τάφο του Αγαμέμνονα, για να αποθέσει λίγους κλάδους μυρτιάς, βλέπει σημάδια από μια θυσία που μόλις είχε γίνει. Με το απλό χαρακτηριστικό του χρώματος, ο βόστρυχος εδώ δεν μπορεί να σταθεί διακριτικό σημάδι κάποιου ατόμου, ούτε και γένους. Έπειτα, όταν ο πρεσβύτες συγκρίνει τα μαλλιά αυτά με της Ηλέκτρας, εκείνη απαντά πως το σημάδι αυτό δεν αποδεικνύει τίποτα απολύτως.

Στη συνέχεια, ο πρεσβύτες καλεί την Ηλέκτρα να πάει να δοκιμάσει το πάτημα του ποδιού της πάνω στο χνάρι που άφησε το υπόδημα του αγνώστου, για να δει αν τα δύο αποτυπώματα μοιάζουν. Η Ηλέκτρα απορρίπτει την πρόταση χωρίς μεγάλη συζήτηση. Πώς μπορεί να υπάρξει αποτύπωμα ποδιού σε έδαφος βραχώδες; Αλλά κι αν αυτό γινόταν, είναι ποτέ δυνατόν τα χνάρια των ποδιών αδελφού και αδελφής να έχουν ίδιο μέγεθος; Από τις δύο αντιρρήσεις της, η μία είναι καθαρό επινόημα, ενώ η άλλη απόρροια του κοινού νου, που πείθει τον αναγνώστη μόνο επειδή ο συγγραφέας έχει αποδυναμώσει το αρχικό δεδομένο.

Ο πρεσβύτες προβάλλει τώρα την τρίτη απόδειξη, η οποία στις *Χοηφόρους* είχε καταρρίψει τη δυσπιστία της Ηλέκτρας. Αν ο Ορέστης εμφανιζόταν μπροστά της, εκείνη άραγε θα αναγνώριζε το ρούχο που του είχε υφάνει άλλοτε; Και η Ηλέκτρα χλευάζει: πώς ένας ενήλικος άνδρας θα μπορούσε να φοράει ρούχο παιδικό; Θα

¹⁶⁹ Brunel (1992) 82.

έπρεπε να υποθέσει κανείς πως τα ρούχα μεγαλώνουν μαζί με το σώμα του ανθρώπου. Ο Αισχύλος όμως δεν μιλούσε υποχρεωτικά για κάποιο ρούχο. Πιθανότατα επρόκειτο για κάποιο μικρό κομμάτι υφάσματος κεντημένου, καθαρά διακοσμητικού, ένα είδος εμβλήματος. Η αμφισβήτηση όμως δεν σταματάει εδώ. Πέρα από τις ανεκδοτολογικές λεπτομέρειες, στοχεύει στο ίδιο το πρόσωπο του Ορέστη. Οι αμφιβολίες της Ηλέκτρας δημιουργούνται από τη διστακτική εμφάνιση του αναμενόμενου τιμωρού. Αν, δηλαδή, ο Ορέστης είχε πραγματικά επιστρέψει, δεν θα δείλιαζε να εμφανιστεί ενώπιον όλων με σάρκα και οστά. Ως εκ τούτου, καθίσταται σαφές ότι ο Ευριπίδης αναφέρεται στο μύθο με σκοπό να τον αμφισβητήσει, βάλλοντας εναντίον του ψεύτικου μεγαλείου των πρωταγωνιστών.¹⁷⁰

Σε κάθε περίπτωση, ο πλέον προφανής απόηχος του Αισχύλου στην ευριπίδεια τραγωδία συναντάται στη σκηνή της αναγνώρισης. Τα σημάδια που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης είναι τα ίδια ακριβώς αντικείμενα που είχε χρησιμοποιήσει και ο Αισχύλος στην αντίστοιχη σκηνή των *Χοηφόρων*. Αυτή η σκηνή έχει προκαλέσει συχνά την οργή σοβαρών λογίων, επειδή ο Αισχύλος παρωδείται απροσημάτιστα. Όμως η πρόθεση του τραγικού ποιητή είναι σοβαρή, καθώς ο ορθολογισμός οδηγεί την Ηλέκτρα στην εξαγωγή λανθασμένου συμπεράσματος, ένα λάθος κρίσεως ακόμη στο πλαίσιο ενός δράματος που εστιάζει στο πώς οι λανθασμένες εκτιμήσεις, πρωτίστως οι παραπλανητικές δεσμεύσεις σε ηρωϊκά πρότυπα, μπορεί να οδηγήσουν στη βία της τραγωδίας.¹⁷¹

Συνεπώς, και ο Ευριπίδης και ο Σοφοκλής επεξεργάζονται ρητά και επισταμένως το έργο του μεγάλου τους προκατόχου, είτε τον ακολουθούν είτε αντιπαρατίθενται σε αυτόν. Ο Ευριπίδης κριτικάρει ειρωνικά μέσα από την *Ηλέκτρα* του τις λεπτομέρειες στη σκηνή αναγνώρισης από τις *Χοηφόρους*. Η επίθεση όμως δεν τραυματίζει την εκπληκτική σκηνή του Αισχύλου. Η σκηνή της αναγνώρισης δεν εκτυλίσσεται στο έργο του με τον τρόπο ενός συστηματικού συλλογισμού που στηρίζεται σε αποδείξεις, τέτοιου που διατυπώνεται ενώπιον ενός δικαστηρίου. Πρόκειται για ασαφείς υπαινιγμούς, για προαισθήματα, για συναισθήματα. Από την άλλη πλευρά, δεν πρέπει

¹⁷⁰ Brunel (1992) 85.

¹⁷¹ Goldhill (2008) 196.

να ξεχνάμε την ιερή ατμόσφαιρα που περιβάλλει όλη αυτή τη σκηνή. Η αληθοφάνεια δεν είναι λοιπόν λογικής ή δικαστικής φύσεως και έγκειται εξ ολοκλήρου σε συναισθήματα. Είναι η σπουδαιότητα των ιερών τελετών, από τη μία πλευρά, και η μοναξιά των πιστών στον Αγαμέμνονα προσώπων, από την άλλη.

Ο Ευριπίδης εμφανίζεται χρόνια αργότερα σε μια στιγμή κατά την οποία οι Αθηναίοι είχαν αποκτήσει τη συνήθεια της δικανικής αντιπαράθεσης και της εξέτασης της αληθοφάνειας. Στον Αισχύλο δεν υπάρχει τίποτα τέτοιο. Οι χαρακτήρες υποχωρούν στις παρορμήσεις που δεν μπορούν πάντοτε να εξηγήσουν ακόμη και οι ίδιοι και οι οποίες τους παρασύρουν βίαια. Η κριτική του Ευριπίδη μας κάνει να εκτιμήσουμε καλύτερα τη δύναμη των παρορμήσεων, που στον παραλογισμό τους δεν μπορεί κανείς να αντισταθεί. Αυτό το κατανοούμε καλά, αν θυμηθούμε ότι η Ηλέκτρα, που πείστηκε τόσο γρήγορα και ενθουσιάστηκε από τις αδικαιολόγητες ελπίδες, γίνεται δύσπιστη και διστακτική όταν βλέπει στ' αλήθεια μπροστά της τον Ορέστη και απαιτεί αποδείξεις πιο πειστικές και πιο συγκεκριμένες.

Η αντίθεση ανάμεσα σ' αυτές τις δύο στιγμές δείχνει καθαρά τον εύθραυστο και αυθόρμητο χαρακτήρα της σκηνής της αναγνώρισης, που δεν ανταποκρίνεται στους κανόνες που θα καταστούν παραδοσιακοί.¹⁷² Η απόσταση μισού περίπου αιώνα που χωρίζει τα δύο δράματα σηματοδοτεί τη μετάβαση από μια περίοδο δραματουργών όπως ο Αισχύλος να χαρακτηρίζονται από ένα στοιχείο υπερ-λογικής ελευθερίας και ποιητικής απλότητας στην περίοδο δραματουργών όπως ο Ευριπίδης, όπου ένα στοιχείο διακριτού ρεαλισμού έχει αρχίσει να διεισδύει στα δράματά τους καθοριστικά. Πάντως, με δεδομένο ότι τελικά στον Ευριπίδη, ο γέρος είχε δίκιο, φαίνεται ότι στόχος του ποιητή δεν ήταν να κατακρίνει, ως αφελή, την προσέγγιση του Αισχύλου αλλά, μάλλον, σε μια απόπειρα χαρακτηρολογικής συνέπειας, να συμπληρώσει με κάποια ακόμα στοιχεία το πρόσωπο της ηρωίδας του, επιδιώκοντας να παρατείνει την καθυστέρηση της αναγνώρισης ταυτόχρονα εντείνοντας την ειρωνία της κατάστασης, αφού ο Ορέστης είναι παρών, σχεδόν δίπλα τους.¹⁷³

¹⁷² Romilly (2008) 78.

¹⁷³ Χουρμουζιάδης (2009) 28.

IV. ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΤΗΤΑ, ΘΕΟΙ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΣ ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ

Το μεγαλείο των κειμένων του Αισχύλου εξαρτάται κατά πολύ από τη θρησκευτικότητα που διαπνέει όλο του το έργο. Η ευλάβεια, που δίνει τόσο έντονα το στίγμα της στις *Χοηφόρους*, είναι χαρακτηριστική της σκέψης του Αισχύλου εν γένει όσο και της ίδιας της τραγωδίας. Η κύρια σκηνή, όπου εκφράζονται όλα αυτά, εκτυλίσσεται γύρω από έναν τάφο. Το τελετουργικό είναι αυτό της επίκλησης των νεκρών αλλά ταυτόχρονα και πένθους με βίαιες εκδηλώσεις αφού σε αυτό υπάρχει κάτι άγριο. Στις *Χοηφόρους* δεν τίθεται πια θέμα μαθήματος από το πάθημα, μόνο θέμα εκδίκησης.¹⁷⁴ Γι' αυτό μνημονεύονται συχνά οι Ερινύες και η Άτη.

Η σκηνή της επίκλησης απουσιάζει σχεδόν τελείως από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Ο Αγαμέμνωνας δεν είναι πια ενεργός παρουσία, παρά μόνο στο όνειρο της Κλυταιμίστρας, όπου και πάλι η εμφάνισή του είναι μάλλον εμβληματική παρά αποτελεσματική και ανήκει περισσότερο στο λόγο παρά στο μύθο, σε κάποια αόριστα λεγόμενα. Η Ηλέκτρα θεωρεί τον πατέρα της νεκρό, όσο για την ίδια δεν είναι από εκείνες που πιστεύουν στις αναστάσεις των νεκρών. Ωστόσο, δημιουργείται η αίσθηση ότι η επίκληση του νεκρού είναι έτοιμη να επαναληφθεί στο *β' στάσιμο*. Αλλά το αντικείμενο της προσευχής μειώνει σημαντικά τη δύναμη της έκκλησης, ενώ η μετάβαση γίνεται με την απολογία της ζωντανής ηρωικής Ηλέκτρας.

Εδώ δεν χρειάζεται να ανοίξει η γη, για να βγει στο φως ο νεκρός βασιλιάς γιατί αυτός έχει επιστρέψει με τα χαρακτηριστικά του Ορέστη. Ο λυρικός διάλογος μετά τη σκηνή αναγνώρισης όπως και ο *κομμός των Χοηφόρων* το αποδεικνύουν καθαρά. Αν οι νεκροί που κείτονται κάτω από τη γη είναι ζωντανοί, όπως ψάλλει ο Χορός συνοδεύοντας τις κραυγές της θνήσκουσας Κλυταιμίστρας, είναι γιατί οι απόγονοί τους βρίσκονται εδώ και τους ξαναδίδουν ζωή.¹⁷⁵ Ο Ορέστης δεν είναι πια προστατευόμενος, αλλά προστάτης και αρωγός των νεκρών.

¹⁷⁴ Romilly (2008) 87.

¹⁷⁵ Brunel (1992) 95.

Αντίθετα με τον Σοφοκλή, ο Ευριπίδης ανατρέχει σχεδόν μονίμως στον Αισχύλο. Στην *Ηλέκτρα* μάλιστα υπάρχουν δύο επικλήσεις στον Αγαμέμνονα. Η πρώτη γίνεται από την Ηλέκτρα στη μονωδία που προηγείται του *κομμού* και που έχει θέση παρόδου. Ο τόνος του περάσματος, η εικόνα του κύκνου, το τελετουργικό του πένθους με το οποίο η Ηλέκτρα συνοδεύει το θρήνο της, όλα συντείνουν στο δραματικό αποτέλεσμα που επιδιώκεται με την επίκληση. Ο Ευριπίδης έχει εγκαταλείψει το μύθο υπέρ του πάθους, καθώς το κεντρικό πρόσωπο είναι ένα αδύναμο πρόσωπο, μια γυναίκα, απομονωμένη από την ίδια της την αδυναμία, και τα αισθήματά της, παραπλήσια με τα δικά μας, οφείλουν να μας συγκινούν.¹⁷⁶

Μετά την επίκληση, στην ίδια πάντα μονωδία, ανακαλεί περαιτέρω σκηνές και λεπτομέρειες σχετικές με τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Αλλά αντί έτσι να προκαλεί την πράξη της εκδίκησης, βυθίζεται με την αυταρέσκεια της αδυναμίας στη δυστυχία της και πολλαπλασιάζει τα δάκρυστά της. Σε αντίθεση, λοιπόν, με τους θρήνους στον Σοφοκλή, αυτοί του Ευριπίδη εκφράζουν έντονη συγκέντρωση στην προσωπική κατάσταση της Ηλέκτρας.¹⁷⁷ Έπειτα, στο τέλος του *β' επεισοδίου*, ο πρεσβύτες, ο Ορέστης και η Ηλέκτρα κάνουν μια επίκληση με τρεις φωνές, η οποία θα μπορούσε να θυμίζει τον *κομμό* των *Χοηφόρων*, αν ήταν λυρική και δεν περιοριζόταν σε πολύ μικρό αριθμό στίχων (στ. 677-683). Εντούτοις, η πτώση εδώ είναι απότομη. Μόλις ολοκληρώσουν αυτό το τυπικό, σπεύδουν να εξαφανιστούν χωρίς να ενδιαφερθούν καθόλου για την αμφίβολη αποτελεσματικότητά του.

Συναντάμε, λοιπόν, μια σκοτεινή θρησκευτικότητα στις *Χοηφόρους* που δεν υπάρχει στους άλλους δύο δραματουργούς. Καθώς, όμως, όλα έδειχναν πως η εκδίκηση που πήρε ο Ορέστης ήταν σε μεγάλο βαθμό νόμιμη και την υποστήριζε το θεϊκό στοιχείο, έπρεπε να περιγραφεί αυτός ο σκληρός και τρομακτικός κόσμος, ακριβώς για να προσπαθήσει να τον υπερβεί.¹⁷⁸ Ο Αισχύλος έπρεπε να αφήσει το πεδίο ελεύθερο ώστε να αναπτυχθεί η δράση άλλων θεοτήτων, άλλων βουλήσεων, εγκαθιδρύοντας μια πιο γαλήνια και σταθερή τάξη. Κατά τον ίδιο τρόπο πρέπει να γνωρίζουμε τον ηθικό νόμο που επιβάλλουν οι θεότητες αυτές, ο οποίος έχει μια

¹⁷⁶ Brunel (1992) 96.

¹⁷⁷ Lombard (1992) 54.

¹⁷⁸ Romilly (2008) 87-88.

απλότητα συχνά άγρια και αφόρητη.

Από την αρχή το γνωρίζουμε πως τον Ορέστη τον περιμένουν φοβερά δεινά και φριχτοί πόνοι εάν δεν εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του. Όμως το τέλος του έργου μάς το λέει κιόλας: τον περιμένουν οι ίδιοι κατατρομοί, επειδή θα έχει εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του με ένα έγκλημα. Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου τηρείται απόλυτη σιγή γύρω από τη μητροκτονία. Απουσιάζει η οποιαδήποτε συζήτηση για την εγκυρότητα αυτής της πράξης, ενώ υπάρχουν μόνο δύο σύντομες αλλά αμφίσημες αναφορές στον χρησμό. Γενικότερα, δίνεται ελάχιστη προσοχή στα κίνητρα των θεϊκών ενεργειών, τα οποία όμως κατέχουν δεσπίζουσα θέση στην *Όρέστεια*.

Κατά συνέπεια, η τραγωδία του Σοφοκλή φαίνεται να απομακρύνεται από την αισχύλεια προβληματική και να επιστρέφει στον ομηρικό κόσμο, όπου ο Ορέστης είναι ο εμβληματικός ήρωας.¹⁷⁹ Στο έργο δραματοποιείται η επιταγή, σύμφωνη με τη θεϊκή βούληση, να περαιωθεί η σκληρή αλλά αναπόφευκτη αναγκαιότητα της ανταπόδοσης. Επίσης, κύριο ζήτημα που πραγματεύεται η εν λόγω τραγωδία είναι, συν τοις άλλοις, και η αποτυχία του Ορέστη να θέσει τα ορθά ερωτήματα, μια άμβλυση του ήθους, η οποία τον οδήγησε στην ειδεχθή μητροκτονία.

Σε κάθε περίπτωση, η γενική πεποίθηση στα έργα αυτά είναι ότι ο Αγαμέμνων θα ικανοποιηθεί μόνο μέσω του Ορέστη και μόνο με έναν τρόπο. Αν ο Ορέστης αποτύχει να σκοτώσει τη μητέρα του, θα καταδιωχθεί από τις Ερινύες του πατέρα του που θα του επιβάλλουν τις ποινές που περιγράφονται με φρικτές λεπτομέρειες στις *Χοηφόρες*. Αυτές οι ποινές επιβάλλονται από τις Ερινύες κι όχι από τον Απόλλωνα. Αλλά ο Απόλλων, ως θεϊκός εξηγητής, εγγυάται ότι θα επιβληθούν. Τόσο με την εγγύηση του αυτή όσο και με την υπόσχεσή του να βοηθήσει τον Ορέστη, ο Απόλλων αποδέχεται την ευθύνη της μητροκτονίας και ο χρησμός του παρουσιάζεται ως ο αποφασιστικός παράγοντας που σημάδεψε καθοριστικά τον Ορέστη.

Ωστόσο, ο χρησμός δεν εμφανίζεται πάντα ως ο μοναδικός κρίσιμος παράγοντας. Στον Σοφοκλή ο χρησμός παίζει ένα λιγότερο σημαντικό ρόλο απ' ό τι στον Αισχύλο και στον Ευριπίδη.¹⁸⁰ Ο Ορέστης έχει ήδη αποφασίσει να εκδικηθεί και απλώς ρωτά

¹⁷⁹ Goldhill (2008) 194.

¹⁸⁰ Denniston (2010) 15.

τον Απόλλωνα με ποιο τρόπο να φέρει σε πέρας την εκδίκησή του. Εντούτοις, είναι αλήθεια ότι η απάντηση του Απόλλωνα σε αυτή την ερώτηση υπονοεί ότι ο θεός εγκρίνει την εκδίκηση του Ορέστη κατ' αρχήν. Αλλά ακόμα και στον Αισχύλο, όπου το υπερφυσικό υπόβαθρο εμφανίζεται τόσο ζωντανό στη σκέψη, όπου η αδιαμφισβήτητη και αναπόφευκτη φύση της θεϊκής εντολής τονίζεται με έμφαση, ο Ορέστης λέει ότι θα σκότωνε τη μητέρα του ακόμα κι αν δεν υπήρχε ο χρησμός, υποκινημένος από μια θεμιτή ανθρώπινη επιθυμία να εκδικηθεί τον πατέρα του, να ανακτήσει τη νόμιμη περιουσία του και να ελευθερώσει το Άργος από τους τυραννικούς σφετεριστές.

Με παρόμοιο ύφος ο Χορός στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη αγαλλιάζει με τη σκέψη ότι η παλιά δυναστεία θα ξανακυβερνήσει (στ. 876-8). Στον Ευριπίδη, ενώ ο χρησμός θεωρείται συνήθως ο καθοριστικός παράγοντας, ενίοτε αγνοείται ή παραμένει στο περιθώριο, ακόμα και σε κρίσιμες στιγμές της ιστορίας.¹⁸¹ Έτσι, ο Ορέστης στηρίζει την πίστη του όχι σε μια συγκεκριμένη εντολή του Απόλλωνα αλλά στο γενικότερο συναίσθημα ότι, αν υπάρχουν θεοί στον ουρανό, η αδικία δεν μπορεί να θριαμβεύσει σε βάρος της δικαιοσύνης. Όμως, εκτός από μεμονωμένες εξαιρέσεις, ο χρησμός του Απόλλωνα θεωρείται καθοριστικός. Έτσι, όταν ο δραματουργός μας δείχνει τον Ορέστη μετά τον φόνο, ο Απόλλων, κατά κοινή αντίληψη, είναι ένας άσοφος, αμαθής θεός που εξαπάτησε έναν δυστυχή θνητό και μετά τον παράτησε.

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη όλο το θεολογικό υπόβαθρο των *Χοηφόρων* έχει συρρικνωθεί στο βάθος ως απλό μυθολογικό πρόσχημα για την εκκίνηση του Ορέστη, αφού η εντολή του Απόλλωνα όχι μόνο ελάχιστα καθορίζει, σε κρίσιμες στιγμές, τη βούληση και τις επιλογές των προσώπων, αλλά αμφισβητείται ρητά, ως προς το λογικό και ηθικό κύρος της, από ένα θεϊκό πρόσωπο, που επισκέπτεται από μηχανής τους τελευταίους Ατρείδες την ώρα της έσχατης εξουθένωσής τους.¹⁸² Θα έλεγε κανείς ότι ο ποιητής καταγράφει τα δεδομένα του μύθου, με μόνο σκοπό να ελέγξει την εγκυρότητα και την εφαρμοστικότητα τους σε πραγματικές καταστάσεις της ζωής. Έτσι, στο δράμα του, πολύ σαφέστερα από ό,τι

¹⁸¹ Denniston (2010) 16.

¹⁸² Χουρμουζιάδης (1991) 13.

στου Σοφοκλή, παρουσιάζονται διάφορες φάσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς στα πρόθυρα μιας ακραίας πράξης, αν και η απόφαση για την εκτέλεσή της, στο έργο του νεότερου ποιητή, φαίνεται να είναι κατασταλαγμένη, και δεν παρατηρείται οποιαδήποτε κορύφωση κατά την πορεία της ηρωίδας προς αυτήν.

V. ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

Στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου είναι σαφές πως αδερφός και αδερφή έχουν την ίδια βούληση, είναι το ίδιο σημαντικοί και μοιράζονται τα ίδια συναισθήματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί πως στο λυρικό μέρος που εναλλάσσονται τα πρόσωπα, το οποίο εκτυλίσσεται γύρω από τον τάφο του Αγαμέμνονα, ο λόγος μοιράζεται εξίσου μεταξύ Ορέστη - Ηλέκτρας - Χορού. Ο Ορέστης, όντας ο άνδρας, θα έχει ως ρόλο να χτυπήσει, όμως αδερφός και αδερφή είναι απόλυτα ίσοι σε ό,τι εύχονται και σ' αυτό που επιχειρούν να κάνουν. Παράλληλα, η Ηλέκτρα εδώ δεν είναι απλά ένας βαρετός και ασήμαντος χαρακτήρας, αλλά μια ηρωίδα που αναζητά εκδίκηση και δικαιοσύνη, γεγονός που πρέπει να τονιστεί ώστε να κατανοήσουμε την τραγική αυτή φιγούρα.¹⁸³

Είναι γεγονός πως και ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης έγραψαν τραγωδίες με τον τίτλο *Ηλέκτρα*. Εκείνη καθοδηγεί τα πάντα στην εκδοχή του Σοφοκλή, όπου και έχει την ιδέα για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να ενεργήσουν, για τις πανουργίες, για την πορεία που θα ακολουθήσουν. Στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, όχι μονάχα εκείνη οργανώνει τα πάντα, μηχανεύεται το δόλο και έπειτα τον φέρει εις πέρας με επιτυχία, αλλά χτυπά ταυτόχρονα με τον Ορέστη, όπως αποκαλύπτει στο τέλος, μέσα σ' ένα είδος κλωνισμού από σύντομες τύψεις. Αντίστοιχα στις *Χοηφόρους* ο Ορέστης, αν και έρχεται από μακριά, έχει παρασυρθεί λιγότερο από τη μνησικακία και το πάθος απ' ότι η αδερφή του, η οποία βίωσε τις ταπεινώσεις και τις δυσκολίες και έζησε σε στενή επαφή με τη μητέρα της σε μια πικρή μοναξιά.¹⁸⁴

Είναι εξάλλου γεγονός πως οι μεταγενέστεροι συγγραφείς επέμειναν στην

¹⁸³ Auer (2006) 250.

¹⁸⁴ Romilly (2008) 85.

κακοτυχία της Ηλέκτρας, στην κακομεταχείρισή της, στην κοινωνική της ταπείνωση και στις συγκρούσεις της και εύκολα την έφεραν σε αντίθεση με τη μητέρα της. Στον Σοφοκλή, συναντάμε σκηνές οικογενειακών καβγάδων με δριμείες προσβολές και με καταστάσεις θυμού που μόλις συγκρατούνται. Στον Ευριπίδη, θα γίνει η φτωχή σύζυγος ενός χωρικού καταπονημένου από τις δυσκολίες. Και ο δόλος της συνίσταται στο να έρθει η μητέρα της στο σπίτι της, με την πρόφαση μιας θυσίας που θα πραγματοποιηθεί με την ευκαιρία μιας γέννας, και εκεί να την σκοτώσει.

Πρέπει, επίσης, να προσθέσουμε πως αυτή η αποφασιστικότητα της Ηλέκτρας είναι τόσο έντονη που, για να την κάνει πιο κατανοητή, ο Σοφοκλής εισήγαγε στο έργο μία αδερφή της Ηλέκτρας, πολύ λιγότερο αποφασιστική και πολύ πιο συνετή. Ανάμεσα στις δύο αδερφές συνυπάρχουν η συμπάθεια και η διαφωνία, σύμφωνα με τη μέθοδο που χρησιμοποίησε και στην *Αντιγόνη*, όπου η ηρωίδα βρίσκει μπροστά της μία αδερφή πιο συνεσταλμένη, την Ισμήνη. Αυτή η συγκυρία προκαλεί στο έργο του Σοφοκλή συζητήσεις ηθικού περιεχομένου για το θάρρος ή τη σύνεση, στα οποία αντιπαρατίθενται οι δύο αδερφές.

Στον Ευριπίδη, επιφέρει πικρές απολογίες, όπου έρχονται επίσης αντιμέτωπες με την οπτική των δύο γυναικών σχετικά με τη συμπεριφορά της Κλυταιμίστρας κατά το παρελθόν. Εκεί πρόκειται για απολογίες καθώς η ατμόσφαιρα είναι τελείως διαφορετική. Ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης δημιούργησαν στα έργα αυτά ηρωίδες. Διάλεξαν για το ρόλο αυτό την πιο αδύναμη γυναίκα, την πιο απειλούμενη, που είναι κυριευμένη από το πάθος. Αν και οι ηρωίδες αυτού του είδους δεν είναι πάντοτε απολύτως συμπαθείς, υπάρχει κάποια μεγαλοπρέπεια, καθώς με τον τρόπο αυτό επιθυμούν να εξυψώσουν τον πιο αδύναμο χαρακτήρα για να δημιουργήσουν αυτό που λέμε *τραγική ηρωίδα*.¹⁸⁵

Αναφορικά με τον Ορέστη στις *Χοηφόρους*, αυτός έχει πάρει εξαρχής την οριστική του απόφαση. Ακόμη, η επιθυμία του ενισχύθηκε απ'όλες τις εκδηλώσεις συμπάθειας όσων βρίσκονται γύρω του, από τη βούληση των θεών και από τη συγκατάθεση που φαίνεται να δίνει ο δολοφονημένος πατέρας του ύστερα από τις δεήσεις που έγιναν γύρω από τον τάφο του. Ας μην ξεχνάμε μάλιστα πως η συμβολή

¹⁸⁵ Romilly (2008) 86.

της Ηλέκτρας είναι αξιοσημείωτη, καθώς μέσω εκείνης αναπτύσσεται η αλληλεγγύη μεταξύ της ίδιας, του Χορού και του Ορέστη και είναι αυτή που εμμέσως σπρώχνει τον αδελφό της στο γκρεμό.¹⁸⁶ Μα ξαφνικά στο *τρίτο επεισόδιο* παρακολουθούμε τον σύντομο δισταγμό του Ορέστη, στον οποίο απαντά ο Πυλάδης. Και αυτή είναι η μοναδική του παρέμβαση σε ολόκληρο το κείμενο της τραγωδίας.

Εδώ κατανοούμε γιατί ο Αισχύλος χρειαζόταν αυτή την ελάχιστη στιγμή αμφιβολίας και αυτή την υπενθύμιση, στην κρίσιμη στιγμή, της εντολής του Απόλλωνα. Καταλαβαίνουμε, επίσης, πως ο Πυλάδης ήταν ο μόνος που μπορούσε να υπενθυμίσει εκείνη την ώρα το χρησμό, αφού ήταν ο μοναδικός μάρτυρας που είχε συντροφεύσει τον Ορέστη από την αρχή ως το τέλος. Από εκεί πηγάζει η αναγκαιότητα να ακουστεί εκείνη τη στιγμή η φωνή αυτή που δεν είχαμε μέχρι τώρα ακούσει και που είναι, κατά κάποιον τρόπο, η ίδια η φωνή του χρησμού.

Εντούτοις, το ενδιαφέρον πρέπει να στραφεί στο σύντομο χρονικό διάστημα αμφιβολίας που αποδίδεται στον Ορέστη. Εκεί ήταν σημαντικό να φανεί πως ο Ορέστης είχε πραγματικά συναισθανθεί τη φρίκη του εγκλήματος που επρόκειτο να διαπράξει. Έπρεπε να γίνει φανερό πως, παρά τα ατελείωτα ενθαρρυντικά λόγια που προοριζόνταν γι' αυτόν καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, ήταν απαραίτητο να νιώσει την τελευταία στιγμή αυτό το ξάφνιασμα της φρίκης. Το ξάφνιασμα αυτό δείχνει πως δεν ωθείται από κάποιο άγριο μίσος που είναι προσωπική του υπόθεση.

Λειτουργεί ως τιμωρός σύμφωνα με την εντολή του θεού και όχι από μια μνησικάκη και προσωπική οργή. Ο ίδιος ο δισταγμός, όσο σύντομος κι αν είναι, είναι πολύ ωραίος. Αυτή η ξαφνική αμφιβολία αντιστοιχεί στην ξαφνική πίστη της Ηλέκτρας όταν βλέπει την πλεξίδα πάνω στον τάφο, σ' εκείνες τις απρόβλεπτες εκδηλώσεις συναισθημάτων και πέραν της λογικής αντιδράσεων που αρέσει στον Αισχύλο να εμφανίζει στους χαρακτήρες του.¹⁸⁷ Η αμφιβολία ξεπηδά με τρόπο ξαφνικό και αναπάντεχο, όπως και οι αντιδράσεις, που αλλού είναι αποτέλεσμα θυμού, φόβου ή απελπισίας.

Ο Ορέστης δίστασε όσο διαρκεί ένας στίχος του Αισχύλου. Θα διστάζει κάθε

¹⁸⁶ Auer (2006) 273.

¹⁸⁷ Romilly (2008) 83.

φορά, στην αρχαία Ελλάδα και στο σύγχρονο κόσμο. Έτσι λοιπόν στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη τον βλέπουμε και πάλι να έχει τις αμφιβολίες του πριν προβεί στη δολοφονία της μητέρας του (στ. 965). Η Ηλέκτρα, σε αυτήν την περίπτωση, οφείλει να του υπενθυμίσει το καθήκον του, υπογραμμίζοντας τη σχέση ανάμεσα στον αδερφό και την αδερφή και κυρίως τη διαφορετική θέση της Ηλέκτρας και του Ορέστη ως προς την εκδίκηση.

Η τελευταία, όμως, σκηνή της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή - η οποία βρίσκεται από λεκτικές υπομνήσεις του αισχύλειου κειμένου - καταδεικνύει με τον πλέον γλαφυρό τρόπο την αντιπαράθεση της σοφόκλειας *Ηλέκτρας* με την *Ορέστεια*. Ο Ορέστης έρχεται αντιμέτωπος με τη μητέρα του και τη δολοφονεί μέσα στο παλάτι, ενώ η Ηλέκτρα βρίσκεται μόνη της μακριά, με τον Χορό στην ορχήστρα. Σε μια ανατριχιαστική, ζοφερή σκηνή, ακούμε μέσα από το παλάτι την Κλυταιμίστρα να εκλιπαρεί για έλεος, όπως είχε πράξει και στην αισχύλεια εκδοχή. Την ίδια στιγμή, η Ηλέκτρα κραυγάζει ενθαρρύνοντας τον αδερφό της να χτυπήσει ξανά τη μητέρα τους (στ. 1415).

Αλλά, ενώ στον Αισχύλο έχουμε την περίφημη εκδήλωση αναποφασιστικότητας από τη μεριά του Ορέστη και την καθηλωτική παρέμβαση του Πυλάδη, ο οποίος ενεργεί έτσι ώστε η θεϊκή βούληση να λάβει την επικύρωσή της χωρίς να υπάρξει παρέκκλιση από τις επιταγές του χρησμού, στην περίπτωση του Σοφοκλή δεν παρατηρείται αναποφασιστικότητα και ανάγκη για επικύρωση.¹⁸⁸ Αντιθέτως, αυτό που δραματοποιείται είναι η αμετακίνητη, βίαιη επιθυμία της Ηλέκτρας για εκδίκηση. Το πάθος που εκφράζει είναι αναμφίλεκτο και αδιαπραγμάτευτο. Πράγματι, αφού η Κλυταιμίστρα έχει δολοφονηθεί, ο Ορέστης οδηγεί τον Αίγισθο μέσα στο παλάτι και η τραγωδία ολοκληρώνεται. Δεν έχουμε καταδίωξη από τις Ερινύες εδώ, τη στιγμή που η *έξοδος* στην *Ηλέκτρα* μας οδηγεί μέσα στον σιωπηλό, ερεβώδη και φονικό οίκο.

Ο Ορέστης του Ευριπίδη είναι ένα πολύ διαφορετικό πρόσωπο από τον δραστήριο και γεμάτο αυτοπεποίθηση ήρωα του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Όταν κάνει την πρώτη του εμφάνιση στο έργο, τον βλέπουμε ήδη να έχει βασανιστεί από τη σκέψη του φρικτού καθήκοντος που βρίσκεται μπροστά του. Στον Σοφοκλή ο Ορέστης

¹⁸⁸ Goldhill (2008) 193.

βρίσκεται σε επικοινωνία με την αδελφή του, αλλά η Ηλέκτρα του Ευριπίδη αγνοεί παντελώς πού βρίσκεται ο αδελφός της. Κατά την απουσία του, τον φαντάζεται σαν ένα ρομαντικό ήρωα που θα επιστρέψει φανερά, περιφρονώντας κάθε προφύλαξη.

Ο πραγματικός, όμως, Ορέστης απέχει πολύ απ' αυτό το ιδεώδες. Επιστρέφει στο Άργος με το ένα μάτι στραμμένο στην υποχώρηση, σε περίπτωση που τον υποψιαστούν. Όταν φτάνει στο σημείο να εφαρμόσει ένα σχέδιο, δείχνει χαμένος και όλες οι τεχνικές συμβουλές αναγκαστικά προέρχονται από την αδελφή του ή τον πρεσβύτε. Πρέπει να χαλυβδωθεί για να επιτελέσει το καθήκον του και με κανένα τρόπο να μην υποκύψει σε ηπιότερα αισθήματα. Στον στίχο 620 η αγανάκτηση για την ίδια του την ανημποριά ξεσπά στην αφίθυμη ειρωνεία. Αρχικά, αντιμετωπίζει με κυνική δυσπιστία τα κίνητρα του γεωργού, ενώ απέναντι στην αδελφή του δείχνει κάποια αληθινή τρυφερότητα. Και οι δύο χαιρετίζουν την επανένωσή τους με έναν κάπως τυπικό τρόπο. Γενικά, δεν είναι ένας χαρακτήρας συμπαθητικός, αλλά η προοπτική της μητροκτονίας δεν κάνει τους ανθρώπους συμπαθητικούς και ο Ευριπίδης δεν έχει τον παραμικρό δισταγμό να μας το δείξει αυτό.¹⁸⁹

Όπως είναι ευνόητο, η ένταξη σε ένα αλλότριο περιβάλλον και ο συγχρωτισμός με τα αντίστοιχα πρόσωπα, και μάλιστα κάποτε σε σχέση εξάρτησης από αυτά, αφαιρεί από τους επώνυμους ήρωες την αριστοκρατική μονολιθικότητά τους, τους εξανθρωπίζει αισθητά και, χωρίς βέβαια να εμπλουτίζει τη συμπεριφορά τους με ψυχολογικές φωτοσκιάσεις ώστε να προσλάβουν στοιχεία ατομικών χαρακτήρων, τους τοποθετεί σε πλησιέστερη προς τον θεατή απόσταση, αφήνοντας στα περιγράμματά τους αναγνωρίσιμες ρωγμές.¹⁹⁰ Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Ορέστης, σε αντίθεση με τον ήρωα των *Χοηφόρων*, παρουσιάζεται θλιβερά άτολμος και ανίκανος να επωμιστεί το βάρος μιας πράξης που τον συνθλίβει. Επομένως, ελάχιστη έκπληξη προκαλεί η κατάρρευση του Ορέστη μετά τον φόνο της μητέρας του.

Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή είναι ηρωική αλλά ταυτόχρονα ευγενική, τρυφερή και με θηλυκότητα. Ο εξαιρετικά συγκινητικός λόγος της πάνω από την τεφροδόχο, που υποτίθεται ότι περιέχει τις στάχτες του αδελφού της, έχει έναν τόνο που απουσιάζει

¹⁸⁹ Denniston (2010) 23.

¹⁹⁰ Χουρμουζιάδης (2009) 19.

από τα έργα του Αισχύλου και του Ευριπίδη. Μισεί τη μητέρα της αλλά γνωρίζει ότι αυτό το μίσος είναι κακό. Επίσης, ενώ είναι έτοιμη, σε περίπτωση που πρέπει να στηριχθεί μόνο στις δικές της δυνάμεις, να διακινδυνεύσει τα πάντα, σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να σκοτώσει τον Αίγισθο χωρίς καμιά βοήθεια, ενώ την ίδια ώρα υποχωρεί υπάκουα στον αδελφό της όταν έρχεται να πάρει την κατάσταση στα χέρια του.

Στον Ευριπίδη είναι μια γυναίκα μέσα στην οποία η ψυχική τρυφερότητα είναι παντελώς νεκρή. Καθώς χαιρετά τον αδελφό της που επιστρέφει, τα αισθήματά της είναι εντελώς ρηχά. Το πιο ανθρώπινο στοιχείο που διαθέτει είναι η ευγνωμοσύνη της προς τον ευγενικό γεωργό. Κατά το ευριπίδειο ήθος, ενδιατρίβει επί μακρόν στη φυσική απομόνωση και ταλαιπωρία και θεωρεί εξαιρετικά προσβλητικό όταν ξένοι γίνονται μάρτυρες όλων αυτών.¹⁹¹ Όπως πολλές ευριπίδειες ηρωίδες, έτσι και η Ηλέκτρα είναι δεσποτική και επινοητική. Ενδεικτικό είναι πως οι περισσότερες λεπτομέρειες του σχεδίου οφείλονται στην επινοήσή της. Επιπλέον, η Ηλέκτρα είναι ιδιαίτερα ευαίσθητη σχετικά με την επαμφοτερίζουσα κατάστασή της, καθώς ούτε κυρία είναι ούτε υπηρέτρια. Τέλος, η ισχυρή βούλησή της είναι ο αποφασιστικός παράγοντας που οδηγεί τον Ορέστη στη μητροκτονία, αφού χωρίς εκείνη ο Ορέστης δεν θα μπορούσε ποτέ να χαλυβδώσει τον εαυτό του για να σκοτώσει, μολονότι εκείνη σε αντίθεση με αυτόν δεν έχει κανέναν χρησμό να στηριχθεί.

Η απόγνωσή της Ηλέκτρας, στο μέτρο που εξαρτάται από την άγνοιά της ως προς την τύχη του Ορέστη, αναστέλλεται έγκαιρα, επειδή της παρέχεται νωρίς η πληροφορία ότι ο αδελφός της είναι ζωντανός και πρόκειται να επιστρέψει, οπότε η κατάστασή της εμφανίζεται, από αυτή την άποψη, σχεδόν στατική σε σύγκριση με την εναγώνια αναμονή της Ηλέκτρας του Σοφοκλή, αν και η βύθισή της σε ένα χώρο εξαθλίωσης και απελπισίας προσλαμβάνει διαστάσεις ακραίες, ενώ η εμμονή της στην επίδειξη της δυστυχίας της εικονογραφείται με ακρίβεια ψυχοπαθολογικής συμπτωματολογίας.¹⁹² Οι δικές της περιπέτειες προκύπτουν από παλινδρομήσεις άλλης κατηγορίας και, κατά κύριο λόγο, από την πρωτοφανή ιδέα του ποιητή να

¹⁹¹ Denniston (2010) 24.

¹⁹² Χουρμουζιάδης (1991) 13.

μεταφέρει την ηρωίδα του, μαζί και όλη τη δράση του έργου, σε ένα περιβάλλον με ειδικά χαρακτηριστικά, που επιβάλλει ανοίκειες σχέσεις και συμπεριφορές.

Η κύρια συμβολή του Ευριπίδη στην ερμηνεία του μύθου έγκειται σε μια δραστική μετατόπιση κοινωνικού χαρακτήρα: η Ηλέκτρα, για να ακυρωθεί ως παραγωγός πιθανών εκδικητών των φονέων του πατέρα της, υποβιβάζεται κοινωνικά με τη σύναψη ενός γάμου με έναν γεωργό, ο οποίος, μολονότι σέβεται την αριστοκρατική παρθενία της με λευκή συμβίωση, εντούτοις επιβάλλει, ακούσια, στη σύζυγό του τους δικούς του όρους συμπεριφοράς. Η Ηλέκτρα ζει μέσα στην αθλιότητα ενός φτωχικού αγροτόσπιτου, αναγκασμένη να διεκπεραιώνει και όλες τις χειρωναξίες των γυναικών αυτής της τάξης. Καταδεικνύει μάλιστα την ταπείνωσή της στους θεούς επιδεινώντας μια συμπεριφορά παραίτησης προς αυτούς, καθώς δεν τους επικαλείται καν.¹⁹³

Στον Ευριπίδη εντύπωση προκαλεί η μονολιθικότητα της ηρωίδας, η οποία κινείται από την αρχή ως το τέλος του δράματος σχεδόν ευθύγραμμα, με ελάχιστες δραματικές κορυφώσεις. Ωστόσο, μέσα σε αυτήν την χαρακτηριστική μονοτονία, ο ποιητής παρεμβάλλει ορισμένα στοιχεία συμπεριφοράς και αντιδράσεων, που μας εκπλήσσουν με την σχεδόν διαγνωστική ευστοχία τους. Η Ηλέκτρα εμφανίζει σαφέστατα συμπτώματα υστερίας και μανιοκατάθλιψης, ενώ η εμμονή με την οποία επιδεικνύει τη ρυπαρότητα και την πενία της αγγίζει τα όρια του παθολογικού.¹⁹⁴ Είναι μάλιστα νοσηρή η εμμονή της σε ένα κυρίως θέμα: τη σύζευξη Κλυταιμίστρας-Αίγισθου. Ιδιαίτερα στην ανεπανάληπτη σκηνή της εκτόνωσης επάνω στο πτώμα του Αίγισθου εξαπολύει όσα είχε από φόβο μέσα της απωθημένα, επιμένοντας κυρίως να χλευάζει τον ναρκισσισμό και την αήθη συμπεριφορά του στις γυναίκες δηλώνοντας την αποστροφή της για την θηλυκωτή όψη του.

Η ευριπίδεια Ηλέκτρα, λοιπόν, έχει αποβάλει όλη την απλότητα και τη διαισθητικότητα της “προκατόχου” της, επειδή έχει, όπως άλλωστε και ο Ορέστης, στερηθεί το ηρωικό ήθος της. Έχει μετατραπεί από την υπερήφανη απόγονο της βασιλικής οικογένειας των Ατρείδων στη σύζυγο ενός πενόμενου γεωργού,

¹⁹³ Lombard (1992) 50.

¹⁹⁴ Χουρμουζιάδης (2009) 20.

ρακένδυτη, νευρωτική και απελπισμένη. Έτσι, η μεγαλειώδης αναμονή της ηρωίδας των *Χοηφόρων* έχει εδώ μετατραπεί σε τυφλή άρνηση κάθε ελπίδας και πλήρη ακύρωση της λογικής.

Η τιτανική μορφή της αισχύλειας Κλυταιμήστρας, μιας γυναίκας υπεράνθρωπης και απάνθρωπης, ισοπεδώνεται στα έργα των διαδόχων του Αισχύλου. Ο Σοφοκλής την εξεικονίζει με ασυνήθιστα αποκρουστικά χρώματα. Ζει με τον διαρκή τρόμο του Ορέστη αλλά δεν μετανοεί για το έγκλημά της. Είναι σκληρή απέναντι στην Ηλέκτρα στην οποία έχει ασκήσει ακόμα και σωματική βία. Ωστόσο, δεν μπορεί να την έχει υπό τον έλεγχό της, μολονότι ο Αίγισθος μπορεί. Η Κλυταιμήστρα φοβάται ότι η κόρη της μπορεί να προκαλέσει δυσαρέσκεια εναντίον της στο Άργος και όσο κι αν τη μισεί, είναι έτοιμη να εκμεταλευθεί κάθε πιθανή ευκαιρία φιλίας. Στο άκουσμα του θανάτου του Ορέστη νιώθει ειλικρινή λύπη, παρηγορείται όμως με τη σκέψη ότι τώρα είναι ασφαλής. Έτσι, ξεσπά χυδαία στην Ηλέκτρα και τη χλευάζει με σκληρότητα.

Ο Ευριπίδης προσδίδει στην Κλυταιμήστρα ορισμένα χαρακτηριστικά που αντισταθμίζουν τα άσχημα. Σώζει την Ηλέκτρα από τον Αίγισθο, που θέλει να τη σκοτώσει, αν και το βασικό της κίνητρο είναι να αποφύγει τον φθόνο. Δείχνει κάποια μεταμέλεια για τον φόνο του συζύγου της και, σε ένα βαθμό, αληθινό οίκτο για την Ηλέκτρα. Είναι ίσως σημαντικό ότι τόσο η Κλυταιμήστρα όσο και ο Αίγισθος εκθέτουν τον εαυτό τους στον κίνδυνο μιας δολοφονικής επίθεσης, κάνοντας μια καλή πράξη.¹⁹⁵ Η Κλυταιμήστρα επισκέπτεται την υποτιθέμενη λεχώνα κόρη της, ενώ ο Αίγισθος φιλοξενεί άγνωστους για μεγάλο διάστημα. Τέλος, στον Ευριπίδη, όπως και στον Σοφοκλή, η Κλυταιμήστρα φοβάται την κοινή γνώμη και δεν τολμά να τη δουν να περπατά έξω μαζί με τον Αίγισθο.

Ο Αισχύλος σκιαγραφεί τον Αίγισθο στον *Αγαμέμνονα* με εξαιρετική μαεστρία. Στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη παίζει ένα μικρότερο ρόλο και δεν εμφανίζεται σχεδόν καθόλου επί σκηνής, αν και ακούμε πολλά γι' αυτόν. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει τον Αίγισθο περισσότερο αποκρουστικό και την Κλυταιμήστρα λιγότερο απωθητική απ' ότι ο Σοφοκλής. Πάντως, στον Σοφοκλή ο Αίγισθος έχει περισσότερη εξουσία πάνω στην Ηλέκτρα απ' όσο η Κλυταιμήστρα. Στον Ευριπίδη εμφανίζεται να

¹⁹⁵ Denniston (2010) 25.

είναι ολότελα υποχείριο της συζύγου του. Διαθέτει θηλυπρεπή ομορφιά και αυτή η ομορφιά μαζί με τον πλούτο του είναι τα μόνα προσόντα του. Στον Σοφοκλή το μόνο που βρίσκει η Ηλέκτρα να πει εναντίον του είναι ότι κάθεται στον θρόνο του Αγαμέμνονα, φορά τα ρούχα του και κάνει σπονδές στο σημείο όπου τον σκότωσε. Στον Ευριπίδη, με την υστερική βία ενός αδύναμου άνδρα, χοροπηδάει πάνω στον τάφο του Αγαμέμνονα, ρίχνει πέτρες στο μνήμα του και μεθυσμένος εκτοξεύει ύβρεις και στον νεκρό και στον Ορέστη.

Ο Ευριπίδης, στην προσπάθεια αλλοίωσης των ηρωικών προσώπων εντάσσει, αλλά εντελώς αντίστροφα, και την άμβλυνση των χαρακτηριστικών της σκληρότητας από τους αντιπάλους. Και ο Αίγισθος και η Κλυταιμίστρα, με την απροσδόκητα ανθρώπινη συμπεριφορά τους στα πρόθυρα του θανάτου, ανατρέπουν την εικόνα που είχε δώσει γι' αυτούς η Ηλέκτρα, αφού δείχνουν μάλλον πανικόβλητοι και φοβισμένοι παρά άτεγκτοι και σκληροί. Ο Αίγισθος, όπως αναδύεται από την αφήγηση του αγγελιαφόρου, γενναιόδωρος, φιλόξενος και προσηνής, ελάχιστη σχέση έχει με το απάνθρωπο τέρας που πετροβολεί μεθυσμένο τον τάφο του Αγαμέμνονα, ενώ η Κλυταιμίστρα, σαφώς μεταμελημένη για τις πράξεις της καθώς ετοιμάζεται να αποδώσει μια φροντίδα στο υποτιθέμενο εγγόνι της, φωτίζεται σχεδόν συμπαθητικά.

Τα δύο αυτά πρόσωπα, έχοντας εξαγνισθεί ενόψει μιας τελετουργίας, διοχετεύουν μέρος της αναληψίας και την ανομίας τους στους φονιάδες τους. Η πράξη της εκδίκησης, ενταγμένη σε αυτό το κοινωνικά υποβιβασμένο περιβάλλον, έχει αποβάλει όχι μόνο το ηθικό κύρος αλλά και το ηρωικό ήθος της και προσλάβει τις πραγματικές αποτροπιαστικές διαστάσεις της. Επομένως, ο ποιητής έχει οδηγήσει τον μύθο στη διαπίστωση ότι ένα έγκλημα δεν παύει να αποτελεί μια αποτρόπαιη και καταδικαστέα πράξη, όταν πραγματοποιείται ως αυτοδικία και καμία δύναμη δεν μπορεί να την δικαιώσει. Έτσι, και οι Διόσκουροι στο τέλος επικυρώνουν το αδιέξοδο, χαρακτηρίζοντας άσοφη την εντολή του Απόλλωνα, η οποία προκάλεσε τους δύο φόνους.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Χουρμουζιάδης (1991) 17.

VI. ΜΗΤΡΟΚΤΟΝΙΑ

Στον Αισχύλο το θεολογικό παρελθόν της δράσης είναι αδιαλλείπτως παρόν και περιγράφεται πιο ζωντανά απ' ότι στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη. Περιττεύει να πούμε πως για τον Αισχύλο δεν υπάρχει κάποια λανθάνουσα υποψία σχετικά με την αξιοπιστία του χρησμού. Πρόκειται για χρησμό του Απόλλωνα και οι ποινές για όσους τον αρνηθούν περιγράφονται με τρόπο λεπτομερή και τρομακτικό. Ανεξάρτητα από τα ανθρώπινα κίνητρα, αυτή η κατηγορηματική προσταγή δεν αφήνει στον Ορέστη καμία επιλογή. Όντως την κρίσιμη ώρα διστάζει μπροστά στο καθήκον του για μια στιγμή, αλλά μόνο για μια στιγμή. Αφού το εκτελέσει, μολονότι αισθάνεται τη φρίκη της πράξης του και ενώ τρελαίνεται στο τέλος του έργου, το λογικό του δεν έχει αμφιβολία για το δίκαιο της πράξης του.

Η θέση του Χορού στις *Χοηφόρες* υφίσταται αλλαγή κατά την πορεία του έργου. Πριν από τον φόνο οι γυναίκες είναι ανοικτίρμονα άγριες, αλλά στον στίχο 463 φαίνονται φοβισμένες. Στους στίχους 871-4 χάνουν το ηθικό τους και προσπαθούν να αποδεσμευτούν από τα γενόμενα. Τη στιγμή που δολοφονείται η Κλυταιμίστρα, μολονότι αδυνατούν να συγκρατήσουν εντελώς τον οίκτο τους γι' εκείνη και τον Αίγισθο, εγκρίνουν ενσυνειδήτως τη μητροκτονία και ξεσπούν σε ένα τραγούδι θριάμβου. Αλλά στο τέλος, μετά από τον φόνο, ενώ προσπαθούν να παρηγορήσουν τον βασανισμένο Ορέστη είναι γεμάτες από κρυφές ανησυχίες.

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή συνειδητοποιούμε, από τον τρόπο με τον οποίο ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης χειρίζονται τον μύθο, πως η ατμόσφαιρα διαταράχτηκε. Εδώ δεν βρίσκουμε κανέναν υπαινιγμό ότι η μητροκτονία προκαλεί κάποιο ηθικό πρόβλημα. Ο Χορός επιδοκιμάζει την πράξη χωρίς καμιά επιφύλαξη. Ο Ορέστης λέει ότι όλα είναι καλά και η φαινομενική πιστοποίηση υπονοεί, μέσα στα συμφραζόμενα, την ανυπαρξία οποιασδήποτε σοβαρής αμφιβολίας.¹⁹⁷ Δεν γίνεται σχεδόν καθόλου λόγος για τις Ερινύες. Ο Ορέστης θα εγκατασταθεί ευχαριστημένος στο Άργος. Είναι πράγματι περίεργο ότι ο Σοφοκλής, καθώς επικεντρώνει την προσοχή του στην ωραία

¹⁹⁷ Denniston (2010) 19.

μορφή της Ηλέκτρας θα έπρεπε φαινομενικά να αγνοήσει πλήρως το ηθικό ζήτημα, που ο Αισχύλος χειρίστηκε με τόση δύναμη.

Θα ήταν εύκολο γι' εκείνον να καλέσει τη θεολογία σε βοήθεια της ηθικής, όπως έκανε ο Αισχύλος, για να τονίσει την αδήριτη φύση της θεϊκής εντολής και για να ρίξει το βάρος της ευθύνης στον Απόλλωνα. Στην πραγματικότητα κάνει ακριβώς το αντίθετο. Ο δικός του Ορέστης έχει αποφασίσει τη μητροκτονία προτού συμβουλευτεί τον Απόλλωνα και ο χρησμός παίζει έναν πολύ μικρό ρόλο στο έργο. Προφανώς, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο Σοφοκλής επέλεξε να χειριστεί το θέμα του υποκειμενικά, με τρόπο ομηρικό, αρχαϊκό, και να εγκαταλείψει σκόπιμα το ηθικό ζήτημα, αρκούμενος να δώσει στο κοινό του ένα ερεθιστικό κείμενο, φωτισμένο από τη δύναμη και την τρυφερότητα του χαρακτήρα της ηρωίδας του.¹⁹⁸ Το γεγονός ότι έπρεπε να επιλέξει αυτή τη λύση όταν όλα έχουν ειπωθεί, παραμένει εντυπωσιακό.

Σε κάθε περίπτωση, πάντως, γενικότερα η δολοφονία του Αίγισθου γίνεται αποδεκτή χωρίς αμφισβήτηση ως ορθή και ενδεδειγμένη. Επιπροσθέτως, πουθενά στα έργα των τριών δραματουργών δεν αμφισβητείται το γεγονός πως η Κλυταιμίστρα αξίζει να πεθάνει. Όμως ο θάνατός της από τα χέρια του γιού της, αν και δίκαιος, προκάλεσε την ηθική συνείδηση. Αυτή η ιδέα επανέρχεται διαρκώς. Επομένως, λοιπόν, για να ανακεφαλαιώσουμε: και οι τρεις τραγικοί θεωρούν δεδομένο ότι η εκδίκηση, ακόμη και αν φτάνει μέχρι την αιματοχυσία, είναι δικαιολογημένη ή ακόμα και αξιέπαινη. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι πιστεύουν πως κάτι τέτοιο συνιστά αληθινή ηθική. Εντούτοις, για δραματικούς σκοπούς αυτή είναι η δεδομένη ηθική.

VII. ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ

Η *Όρεστεια* του Αισχύλου απέχει από την ομότιτλη σύνθεση του Σησιχόρου περίπου έναν αιώνα, αλλά για εμάς, με το έργο του μεγάλου Σικελού λυρικού χαμένο, η οριστική διαμόρφωση του μύθου είναι για πρώτη φορά διατυπωμένη στην

¹⁹⁸ Denniston (2010) 19-20.

σωζόμενη τραγική τριλογία, όπου η καταστροφική πορεία των τελευταίων Ατρείδων προσφέρει το μυθικό υπόβαθρο για μια βαθύτατα θρησκευτική σπουδή πάνω στην απονομή της δικαιοσύνης, μια λεπταίσθητη ανίχνευση των ορίων της ανθρώπινης ευθύνης, μια πρωτοποριακά πολιτική ενδοσκόπηση στους όρους της οργάνωσης μιας πολιτείας. Μέσα στο θεολογικό πλαίσιο όπου εντάσσει ο Αισχύλος τον προβληματισμό του, συσχετίζοντας τις ανθρώπινες ενέργειες με την θεϊκή βούληση, η ταραχώδης ιστορία της τραγικής οικογένειας προβάλλεται ως ανώμαλη εμβολή στην κοσμική ισοροπία, η οποία τελικά αποκαθίσταται με ένα είδος δικαστικής τελετουργίας που πραγματοποιείται στο ανθρώπινο επίπεδο αλλά με αυτοπρόσωπη συμμετοχή των θεών κατά τη διαδικασία.¹⁹⁹

Στον Αισχύλο ανιχνεύουμε τα κατάλοιπα μιας αρχαίας ηθικής πάλης. Το δίκαιο της μητριαρχίας ενάντια στο νέο κώδικα της πατριαρχίας. Μια νέα τάξη πραγμάτων που επιβάλλει νέους κανόνες. Ο φόνος του πατέρα είναι μια πράξη που διακόπτει και αναστατώνει τη φυσική ροή των πραγμάτων, την ηθική νομοτέλεια του κόσμου, μέσα στον οποίο λειτουργεί και η ανθρώπινη ηθική. Έτσι πρέπει να αποκατασταθεί οπωσδήποτε η χαμένη ενότητα με το φόνο του φονιά. Δεν έχει σημασία αν ο φονιάς είναι η μητέρα του εκδικητή. Εξάλλου, σύμφωνα με τα πατριαρχικά ήθη που απηχεί ο Αισχύλος, η σφαγή της μάνας δεν λογαριάζεται μπροστά στο φόνο του πατέρα.

Αυτό το αποτρόπαιο καθήκον, τόσο αβάσταχτο για τον Ορέστη, το στεγάζει ο Απόλλωνας, το επιβάλλει ο θεός αναλαμβάνοντας και την ευθύνη της φριχτής πράξης. Ο Ορέστης, φορέας αυτής της πράξης, παρά την ανθρώπινη, αυτόβουλη θέλησή του, καταλήγει να γίνει το οπλισμένο χέρι του θεού, σχεδόν ένα ενεργούμενο της μοίρας, δηλαδή το μέσο για την αποκατάσταση της ισορροπίας.²⁰⁰ Παράλληλα έχει την εγγύηση του θεού ότι θα καθαρθεί από το μίasma του φόνου, που σημαίνει πως από μια στιγμή και πέρα η συνείδησή του θα είναι ήσυχη. Το ηθικό πρόβλημα της μητροκτονίας είναι ακόμα πρόβλημα των θεών. Οι άνθρωποι δεν έχουν αποκτήσει την ηθική τους αυτονομία.

Ο Αισχύλος είναι αρχαϊκός, δηλαδή απλός στη θεατρική του αντίληψη. Τα

¹⁹⁹ Χουρμουζιάδης (2009) 13.

²⁰⁰ Ρούσσο (1988) xvii.

δευτερεύοντα πρόσωπά του διαγράφονται αμυδρά και η παρουσία τους εκπληρώνει έναν και μοναδικό σκοπό: να προχωρήσει η δράση του έργου. Δεν ενδιαφέρεται να εκμεταλλευτεί τις δευτερεύουσες καταστάσεις, δημιουργώντας και εκεί αντιδράσεις και συγκρούσεις ούτε να διερευνήσει και ν' αναλύσει σφαιρικότερα τους χαρακτήρες του. Ο σκοπός του είναι να προσελκύσει το κοινό στην καρδιά του προβλήματος και από εκεί, με τον τρόπο που αυτός θεωρούσε ως πιο νόμιμο, να το διδάξει. Ας μην ξεχνάμε πως η τραγωδία στην εποχή του Αισχύλου, ενώ έχει αποκτήσει τη θεατρική της μορφή και αυτοτέλεια, έχει ισχυρότατο θρησκευτικό χαρακτήρα και μέσω αυτού λειτουργεί στη συνείδηση του λαού, επικοινωνεί με τον ψυχισμό του και τον συγκινεί στις βαθύτερες και ουσιαστικότερές του καταβολές.²⁰¹

Στους δύο νεότερους τραγικούς οι όροι του αυτοτελούς δράματος επέβαλαν αναπόφευκτα μια μορφή δραματουργικής πυκνότητας, που συναρτήθηκε με τη συγκέντρωση της δράσης γύρω από ένα κεντρικό πρόσωπο, την Ηλέκτρα και στις δύο περιπτώσεις, με αποτέλεσμα μια αποφασιστική μετατόπιση βάρους, καθώς η οπτική γωνία ταυτίστηκε καθοριστικά με την πλευρά του προσώπου που παρέμεινε στην πατρική εστία και όχι εκείνου που επέστρεψε. Έτσι, η ηρωίδα, θεματοφύλακας της οικογενειακής μοίρας, τραγικός δέκτης της παρακμής και της οδύνης, συντηρητής της μνήμης και φύλακας των δικαιωμάτων των νεκρών, δεσπόζει στο δράμα.

Κυρίως στο δράμα του Σοφοκλή η Ηλέκτρα, σύμβολο αναμονής και απόγνωσης, καθορίζει όχι μόνο την πορεία της δράσης αλλά και τον προβληματισμό του έργου, το οποίο κλείνει μόλις η αναμονή της δικαιωθεί και η απόγνωσή της εκτονωθεί με μια κραυγή εκδικητικού θριάμβου. Ο ποιητής, κορυφώνοντας, με επιδέξιες παλινδρομήσεις και παραπλανητικές μεταπτώσεις, το πάθος της ηρωίδας ως τον παροξυσμό, αφήνει μόλις για το τελευταίο πέμπτο της διάρκειας του έργου την ραγδαία τροπή των γεγονότων προς τη λύση, με την αναγνώριση και τους δύο αλληπάλληλους φόνους, με μια χαρακτηριστική, μάλιστα, ως προς τους δύο ομοτέχνους του, αντιστροφή: προτάσσοντας τον φόνο της Κλυταιμίστρας και εισάγοντας μόλις στους τελευταίους στίχους τον Αίγισθο, ώστε να σφραγιστεί τελεσίδικα με τον δικό του θάνατο η ολοκλήρωση μιας πράξης που δικαίωσε, πάνω

²⁰¹ Ρούσσο (1988) xix.

απ' όλα, την μαρτυρική περιπέτεια της ηρωίδας.²⁰²

Έτσι ο Σοφοκλής, έχοντας εξαγνίσει μέσα στις φλόγες της οδύνης την Ηλέκτρα, δεν αφήνει κανένα περιθώριο συνέχειας και ηθικού προβληματισμού, παρά το γεγονός ότι, τουλάχιστον σε σύγκριση με τον Αισχύλο, η εκδικητική πράξη φαίνεται να προκύπτει ως προϊόν μάλλον της βούλησης των ηρώων παρά της εντολής του θεού. Άλλωστε, γι' αυτή την νικηφόρα έκβαση προετοιμάζει, μαζί με άλλα, και η απροκάλυπτα αρνητική παρουσίαση της Κλυταιμίστρας, όπου κάθε προοπτική οίκτου έχει ακυρωθεί πίσω από ένα προσωπείο άτεγκτης σκληρότητας και αναλγησίας. Πλάι στη γυναίκα, ο Αίγισθος, εντελώς ετερόφωτος και σκιώδης, είναι περίπου ανύπαρκτος.

Το δραματικό σύμπαν του Σοφοκλή κυριαρχείται από την παθολογία του ακραίου ήθους. Σε κάθε του έργο, ο δραματουργός αναπαριστά πρόσωπα που είναι αφοσιωμένα με τη μέγιστη δυνατή σφοδρότητα στην προσωπική τιμή και στο προσωπικό κλέος, τα οποία έρχονται σε δριμύτατη, αδυσώπητη σύγκρουση με την κοινωνία, γεγονός που τα ωθεί να έρθουν σε πλήρη ρήξη με το εκάστοτε συλλογικό σώμα.²⁰³ Μέσω του λεγόμενου σοφόκλειου ήρωα δραματοποιείται μια παράδοξη κατάσταση: η απόκτηση μεγαλείου προϋποθέτει την υπέρβαση του κοινωνικώς αποδεκτού. Η παράβαση των ορίων και η αίγλη παρωθούν στην επιτέλεση ακραίων πράξεων. Παρ' όλα αυτά, το κέντρο της δράσης στην *Ηλέκτρα* δεν είναι ο Ορέστης, αλλά η φερόνυμη ηρωίδα, ενώ κινητήριοι μοχλός της δράσης είναι η χωρίς φραγμούς παθιασμένη δέσμευσή της για εκδίκηση, η οποία διαμορφώνει το ήθος της και την ποδηγετεί μέχρι το τέλος του έργου.

Η σοφόκλεια *Ηλέκτρα* έχει μεταθέσει το κέντρο βάρους. Η τραγωδία διαδραματίζεται αποκλειστικά μέσα στο ανθρώπινο επίπεδο. Βέβαια υπάρχει η παραγγελία του Φοίβου, αλλά η αναγκαιότητα της στυγερής πράξης, της μητροκτονίας, εκπορεύεται από την ανθρώπινη συνείδηση.²⁰⁴ Είναι ουσιαστικά το μίσος για την Κλυταιμίστρα και η απεριόριστη λατρεία των παιδιών για τον αδικοσκοτωμένο θαυμαστό στρατηλάτη και πατέρα. Αυτά τα δύο ισχυρότατα

²⁰² Χουρμουζιάδης (2009) 13.

²⁰³ Goldhill (2008) 192.

²⁰⁴ Ρούσσο (1988) xvii.

συναισθήματα παγιώνουν και την ηθική του Ορέστη και της Ηλέκτρας.

Η βαθιά αίσθηση και η συνείδηση ότι επιτελούν ένα ύψιστο καθήκον δεν τους αφήνει περιθώρια, δεν τους επιτρέπει ούτε να διστάσουν ούτε και να συλλογιστούν την τεράστια ευθύνη τους μετά το φόνο αλλά και τις αναπόφευκτες τύψεις. Γι' αυτό επωμίζονται ολόκληρη την ευθύνη της μητροκτονίας. Η επιταγή του θεού διαδραματίζει δευτερεύοντα ρόλο και αποτελεί περισσότερο αφορμή, απλό κίνητρο ή ερέθισμα, για να οδηγηθούν σ' αυτήν την αντίληψη και να σταθούν στη μόνη, κατά τη γνώμη τους, σωστή απόφαση, τη μητροκτονία.

Στον Σοφοκλή το θέατρο αυτονομείται. Ο θρησκευτικός τόνος επικοινωνίας υπάρχει και εδώ σαφής, αλλά κυριαρχεί το ηθικό στοιχείο που εκπηγάει από τις ανθρώπινες συγκρούσεις, δεν παρέχεται άνωθεν και για το λόγο αυτόν είναι δραστικότερο. Από την άποψη αυτή, η τεχνική του Σοφοκλή αποβλέπει στο να φωτίσει τα εσωτερικά ελατήρια του ήρωα, το ήθος του και στη συνέχεια, μέσω αυτών, να τον οδηγήσει αναπόφευκτα στη συγκεκριμένη τραγική πράξη.²⁰⁵ Έτσι, στην *Ηλέκτρα* του φωτίζει και αυτήν και τον Ορέστη ως προς τα βασικά τους συναισθήματα, που έχουν γίνει οι πόλοι κάθε τους επιθυμίας και παρόρμησης.

Το γεγονός αυτό, αν το κοιτάξουμε με ορθολογιστική προοπτική, φαίνεται ν' ανήκει στην περιοχή της παθολογίας. Ο Σοφοκλής το γνωρίζει καλά και γι' αυτό χρησιμοποιεί τις συγκρούσεις. Βάζει αντίθετους χαρακτήρες να συγκρούονται, με στόχο την ολοένα και κατά τρόπο θαυμαστά ανεπαίσθητο, δικαίωση εκ των προτέρων, μέσα στη συνείδηση του θεατή, της φριχτής μητροκτονίας. Τα δύο αδέρφια, από σκηνή σε σκηνή, κερδίζουν την συμπάθεια και τον οίκτο. Όταν θα έρθει η κορυφαία στιγμή της μητροκτονίας, ο Σοφοκλής έχει προετοιμάσει τον κόσμο να αντιμετωπίσει την αποτρόπαιη πράξη. Οι θεατές έχουν συνταχθεί και συμπάσχουν με την Ηλέκτρα και τον Ορέστη. Το κοινό έχει ταυτιστεί με τους ήρωες, αισθάνεται με ένταση τους δισταγμούς, την αγωνία και το πάθος τους. Έτσι τα συναισθήματα που προκαλούνται μετά το τραγικό τέλος, λειτουργούν και ανακουφίζουν το κοινό με λυτρωτική δύναμη, σαν να πρόκειται για ατομικά πάθη και βιώματα του καθένα.

Ως εκ τούτου, και στο δράμα του Σοφοκλή, όπως και, πολύ σαφέστερα, στην

²⁰⁵ Ρούσσο (1988) xx.

τριλογία του Αισχύλου, αν και υπό τελείως διαφορετικούς όρους, μπορεί να γίνει λόγος για τελική δικαίωση. Αυτήν ακριβώς αρνείται η ερμηνεία του μύθου που προκρίνει ο Ευριπίδης, μετατρέποντας την δική του *Ηλέκτρα* σε διεισδυτική σπουδή πάνω στη διαβρωτική διαδικασία της εκτέλεσης ενός εγκλήματος. Αλλά η πορεία ως εδώ είναι περίπλοκη. Γιατί, μολονότι και στο δικό του δράμα, ανάλογα με του Σοφοκλή, κυριαρχεί η Ηλέκτρα, κεντρόμολη δύναμη προς την οποία συγκλίνουν οι βουλήσεις και οι κινήσεις των υπόλοιπων προσώπων, υπάγεται, ωστόσο, και αυτή σε μια δραματουργική σκοπιμότητα που συνεπιφέρει ένα πλέγμα γεγονότων και καταστάσεων χωρίς ευθύγραμμη φορά.²⁰⁶ Έτσι, στην εν λόγω τραγωδία εντοπίζονται έκδηλα οι ρωγμές πάνω στο κέλυφος που συγκροτούσαν οι συμβάσεις του είδους αλλά και οι απόπειρες διαφυγής προς περιοχές προβληματισμού καινοφανείς και ανοίκειες. Τα παραπάνω στοιχεία ακυρώνουν γρήγορα την υπαγωγή του δράματος σε κάποιο ορθόδοξο τραγικό πρότυπο, πέρα, βέβαια, από το επίπεδο της μορφής, όπου διατηρούνται, σχεδόν αναλλοίωτες, οι παραδοσιακές συμβάσεις.

Ο Ευριπίδης, στην *Ηλέκτρα* του, αρχίζει από εκεί που σταμάτησε ο Σοφοκλής. Διευρύνει την ηθική του προβλήματος, που απομόνωσε και φώτισε ο συνάδελφός του, κυρίως σε δύο σημεία: επικρίνει αυστηρά και ελέγχει ως παράλογη και ανήθικη την εντολή του Απόλλωνα για την με φόνο τιμωρία της φόνισσας μητέρας. Εδώ βλέπουμε πόση ηθική πρόοδος έχει συντελεστεί. Κάτι τέτοιο θα ήταν αδιανόητο για τον Αισχύλο. Διερευνά επίσης τις ψυχολογικές συνέπειες του φόνου και την αυτόματα επερχόμενη συνειδησιακή κατάπτωση για τους εκδικητές, οι οποίοι θα τυραννιούνται από τις τύψεις.²⁰⁷ Οι τερατώδεις ανθρωπόμορφες Ερινύες του Αισχύλου, έχουν μετατραπεί τώρα σε αόρατες δυνάμεις που ελέγχουν τη συνείδηση.

Ο μητροκτόνος δεν εισπράττει πια μiasματικές και φρικώδεις αρρώστιες, αλλά μια ουσιαστικότερη και μόνιμη ασθένεια της ψυχής, της συνείδησής του. Αυτήν που επιβάλλει ο ψυχολογικός μηχανισμός της ανθρώπινης ηθικής, όπως την ξέρουμε σήμερα και την παραδεχόμαστε ως αυτονόητη, δηλαδή πως ο φόνος είναι το μέγιστο αμάρτημα. Κανένας θεός, καμία ηθική ή δικαιοσύνη δεν μπορεί να το εξιλεώσει. Στο

²⁰⁶ Χουρμουζιάδης (2009) 14.

²⁰⁷ Ρούσσο (1988) xviii.

τέλος της τραγωδίας η Ηλέκτρα και ο Ορέστης είναι σχεδόν δύο ηθικά ερείπια. Ίσως από εδώ και πέρα να αρχίζει η πραγματική τους τραγωδία. Από την άποψη αυτή το μήνυμα του έργου είναι κρυστάλλινο: η μητροκτονία δεν εξαργυρώνεται με τίποτα.

Οι τρόποι του Ευριπίδη σε όλο το σωζόμενο έργο του, και ιδιαίτερα στην *Ήλέκτρα*, είναι καθαρά θεατρικοί. Η ιεροπρεπής θρησκευτική τραγωδία του Αισχύλου, το ηθικό δέον και η συνειδησιακή αξιοπρέπεια του Σοφοκλή, έχουν γίνει στα χέρια του δράμα με τη σημερινή περίπτωση σημασία του όρου.²⁰⁸ Αυτό προϋποθέτει υπέρβαση, αν όχι αναίρεση, της ως τότε θεατρικής μεθοδολογίας και πρακτικής. Περιπλέκει την πλοκή, οδηγώντας συχνά σε αδιέξοδο, για να δώσει τελικά τη λύση με τον *deus ex machina*, τον *ἀπὸ μηχανῆς θεόν*. Με το μέσο αυτό ο Ευριπίδης ασκεί, κατά τρόπο σαρκαστικό, αυστηρή κριτική στους θεσμούς και την πρόληψη για το αλάνθαστο των θεών και της δικαιοσύνης τους.

Είναι σαφώς επηρεασμένος από τους σοφιστές και τις ιδέες τους. Οι αρετές δεν αποτελούν πια, σύμφωνα με τα ομηρικά πρότυπα, φυσική περιουσία των ευγενών, των αρίστων. Μπορεί να υπάρχουν και απλοί άνθρωποι, άτομα χωρίς υψηλή καταγωγή, με τέτοια χαρίσματα. Παράδειγμα ο Αυτουργός, ο συμβατικός άνδρας της Ηλέκτρας, που και φρόνηση διαθέτει και τιμιότητα και ήθος. Η επίδραση των σοφιστών φαίνεται ακόμη στους *ἀγῶνες λόγων*, όπου οι ήρωες υποστηρίζουν το δίκιο τους με ιδιαίτερα ρητορική επιχειρηματολογία. Δεν διστάζει ακόμη να φορτώσει με ελαττώματα τα βασικά πρόσωπα του έργου. Σε αυτά αν προσθέσουμε τη χαρακτηριστική αναγνώριση που την εξαντλεί όσο γίνεται, τους *προλόγους* και τις διάσπαρτες κοινωνικοηθικές αποστροφές του, θα έχουμε ολοκληρωμένη την ευριπίδεια τεχνική. Μια τεχνική που δεν ήταν και τόσο ευχάριστη στην εποχή του αλλά που πραγματοποιεί το είδος θέατρο όπως το αντιλαμβανόμαστε σήμερα.

Ο Ευριπίδης είναι ρεαλιστής και στις ιδέες και στη διαγραφή των χαρακτήρων - εδώ μάλιστα γίνεται αρκετές φορές και νατουραλιστής. Όλη η όψη του έργου και οι συνθήκες ζωής των βασικών ηρώων είναι νατουραλιστικές, σχεδόν μια επίδειξη φτώχειας και αθλιότητας. Η θεωρία του για την τέχνη της τραγωδίας είναι ευρύτατη. Δεν διστάζει να προβάλλει ψυχολογικές αποχρώσεις της καθημερινότητας,

²⁰⁸ Ρούσσο (1988) xxi.

συναισθήματα και αντιδράσεις, που, από την πλευρά της αυστηρής οικονομίας του δράματος, φαίνονται περιττές. Αυτό το στοιχείο, ίσως το πιο χαρακτηριστικό της μεθόδου του, δείχνει το δρόμο που έχει διανύσει και ποια απόσταση τον χωρίζει από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή. Στα χέρια του η τραγωδία παύει να αποτελεί ιδιαίτερο, μεμονωμένο θεατρικό είδος, αλλά γίνεται και δράμα και τραγικοκωμωδία και μελόδραμα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Έχοντας ολοκληρώσει την αναλυτική εξέταση των τριών τραγωδιών από τους μεγάλους δραματουργούς της αρχαιότητας είναι πλέον κανείς σε θέση να συνειδητοποιήσει το μεγαλείο της τέχνης του καθενός ξεχωριστά αλλά και να αισθανθεί την τέρψη που προσφέρουν τα έργα αυτά μέχρι και σήμερα τόσο στους αναγνώστες τους όσο και στους θεατές τους, όταν αυτά παριστάνονται. Μάλιστα, ένα από τα πιο σπουδαία στοιχεία στα εν λόγω κείμενα είναι η κοινή τους θεματολογία, αφού και τα τρία πραγματεύονται τον ίδιο μύθο, τον μύθο της Ηλέκτρας. Ενδεικτικό της σημασίας του στοιχείου αυτού είναι το γεγονός πως δεν έχουμε στα χέρια μας καμία άλλη αντίστοιχη περίπτωση κατά την οποία να παρατηρείται τέτοια θεματολογική σύμπτωση σε έργα των αρχαίων τραγικών ποιητών μας.

Παρακολουθώντας το κάθε έργο αφενός ξεχωριστά και αφετέρου σε συνάρτηση με τα υπόλοιπα μνηθήκαμε στις τεχνικές του κάθε ποιητή και προσπαθήσαμε να κατανοήσουμε σε βάθος τη σκέψη και τις αντιλήψεις του. Επιπροσθέτως, καταφέραμε να εστιάσουμε με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη διεισδυτικότητα και συνέπεια στα σημεία εκείνα που διαφοροποιούνταν κατά περίπτωση αλλά και σε όσα υπήρχε σύμπλευση μεταξύ των δημιουργών. Ως εκ τούτου, έγινε μια απόπειρα να παρουσιαστούν με ενάργεια και σαφήνεια οι διαφορετικές προσεγγίσεις του μύθου όπως αυτές εκφράστηκαν από τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη.

Μέσα από τη συγκριτολογική αυτή μελέτη των υπό εξέταση τραγωδιών προέκυψαν σταδιακά ενδιαφέροντα πορίσματα και χρήσιμα συμπεράσματα σχετικά με τη θεωρία και τη θεατρική ιδεολογία των τριών μεγάλων αρχαίων δραματουργών, τα οποία ενδεχομένως μπορούν να αποτελέσουν πολύτιμα ερμηνευτικά εργαλεία και για την υπόλοιπη εργογραφία τους. Πάντως, ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζεται ο εκάστοτε τραγικός ποιητής τον εν λόγω μύθο είναι μοναδικός και αξίζει να τον εξετάσει κανείς χωρίς παρωπίδες, έχοντας ως γνώμονά του τη θεατρική τέχνη και τις ιδέες που προάγονται μέσω αυτής. Συνεπώς, αντιλαμβανόμαστε εν τέλει την αναλλοίωτη αξία των κειμένων αυτών και τους λόγους της διαχρονικότητάς τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Auer, J. (2006) "The Aeschylean Electra.", *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 46: 249-273.
2. Brunel, P. (1992) *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, Εκδ. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα.
3. Cairns, D. και Liapis, V. (2006) *Dionysalexandros: essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Εκδ. Classical Press of Wales, Swansea.
4. Γίωση, Μ. Ι. (1996) *Μύθος και λόγος στον Σοφοκλή*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
5. Γκαστή, Ε. (2003) *Η διαλεκτική του χρόνου στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή*, Εκδ. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Τμήμα Φιλολογίας, Ιωάννινα.
6. Conacher, D. J. (1987) *Aeschylus' Oresteia: a literary commentary*, Εκδ. University of Toronto Press, Toronto.
7. Cropp, M. J. (1988) *Euripides Electra*, Εκδ. Aris & Phillips Classical Texts, Oxford.
8. Denniston, J. D. (2010) *Ηλέκτρα Ευριπίδου*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
9. Garvie, A. F. (1986) *Aeschylus Choephoroi*, Εκδ. Clarendon Press, Oxford.
10. Goff, B. (1999-2000) "Try to Make it Real Compared to What? Euripides' Electra and the Play of Genres.", *Illinois Classical Studies* 24-25: 93-105.
11. Goldhill, S. (2008) *Αισχύλου Ορέστεια*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
12. Ζούλας, Α. Χ. (2007) *Αισχύλου τραγωδίαι: Ορέστεια Χοηφόροι*, Εκδ. Πατάκης, Αθήνα.
13. Ζούλας, Α. Χ. (2008) *Σοφοκλέους τραγωδίαι: Ηλέκτρα*, Εκδ. Πατάκης, Αθήνα.
14. Herington, C. J. (1988) *Αισχύλος*, Εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη.
15. Hose, M. (2011) *Ευριπίδης: ο ποιητής των παθών*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
16. Kells, J. H. (1973) *Sophocles Electra*, Εκδ. Cambridge University Press, London.
17. Lloyd, M. (1992) *The Agon in Euripides*, Εκδ. Clarendon Press, Oxford.
18. Lombard, D. B. (1992) "The Suffering of Electra: Various Introductory

- Techniques adopted by Euripides and Sophocles.”, *Akroterion* 37: 46-60.
19. Lossau, M. J. (2009) *Αισχύλος*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
 20. MacLeod, L. (2001) *Dolos and Dike in Sophokles' Elektra*, Εκδ. Brill, Leiden Boston Köln.
 21. Markantonatos, G. A. (2009) *Tragic Irony in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*, Εκδ. Gutenberg, Athens.
 22. Mastronarde, D. J. (2010) *The Art of Euripides: dramatic technique and social context*, Εκδ. Cambridge University Press, Cambridge.
 23. McDonald, M. (1991) *Οι όροι της ευτυχίας στον Ευριπίδη*, Εκδ. Οδυσσεάς, Αθήνα.
 24. Mossman, J. (2003) *Euripides*, Εκδ. Oxford University Press, Oxford.
 25. Μπάλας, Χ. Α. (1997) *Ευριπίδου Ηλέκτρα*, Εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμας, Αθήνα.
 26. Μπάλας, Χ. Α. (2000) *Αισχύλου Χοηφόροι*, Εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμας, Αθήνα.
 27. Μπέης, Κ. Ε. (2012) *Ο Ευριπίδης και τα τραγικά πάθη των Ελλήνων: διακριτική συμβολή στη φιλοσοφία του τραγικού*, Εκδ. Κάκτος, Αθήνα.
 28. Murray, G. (1993) *Αισχύλος: ο δημιουργός της τραγωδίας*, Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
 29. Νικολαΐδου, Ε. (2002) *Αισχύλος: ο πατέρας της τραγωδίας*, Εκδ. Σαββάλας, Αθήνα.
 30. Νικολαΐδου, Ε. (2002) *Σοφοκλής: ο μεγάλος τραγικός*, Εκδ. Σαββάλας, Αθήνα.
 31. Νικολακάκης, Η. Δ. (1993) *Η ιδέα περί Θεού στις τραγωδίες του Ευριπίδη*, Εκδ. Κυρομάνος, Θεσσαλονίκη.
 32. Παπάζογλου, Ε. (2014) *Το πρόσωπο του πένθους: η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Εκδ. Πόλις, Αθήνα.
 33. Περοδασκαλάκης, Δ. Ε. (2012) *Σοφοκλής: τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*, Εκδ. Gutenberg, Αθήνα.
 34. Ringer, M. (1998) *Electra and the Empty Urn: metatheater and role playing in Sophocles*, Εκδ. University of North Carolina, Chapel Hill.
 35. Romilly, J. D. (2008) *Η αφήγηση της Ορέστειας του Αισχύλου*, Εκδ. Ωκεανίδα, Αθήνα.

36. Ρούσσοσ, Τ. (1988) *Ευριπίδου Ηλέκτρα*, Εκδ. Ακαδημία Αθηνών Κέντρο Εκδόσεωσ Ελλήνων Συγγραφέων, Αθήναι.
37. Σακαλής, Ι. Μ. (2001) *Σοφοκλέουσ Ηλέκτρα*, Εκδ. Πατάκησ, Αθήναι.
38. Σαμουηλίδησ, Χ. (1990) *Ευριπίδη Ηλέκτρα*, Εκδ. Γκοβόσθησ, Αθήναι.
39. Σολομόσ, Α. (1995) *Ευριπίδησ: ευφύησ και μανικόσ*, Εκδ. Κέδροσ, Αθήναι.
40. Τοπούζησ, Κ. (1991) *Αισχύλοσ: Χοηφόροι*, Εκδ. Επικαιρόθητα, Αθήναι.
41. Τοπούζησ, Κ. (1993) *Ευριπίδησ: Ηλέκτρα*, Εκδ. Επικαιρόθητα, Αθήναι.
42. Τοπούζησ, Κ. (1997) *Σοφοκλήσ: Ηλέκτρα*, Εκδ. Επικαιρόθητα, Αθήναι.
43. Τσιώλησ, Ι. (1998) *Μυθικό θέατρο, πολιτική φωνή: ο τραγωδόσ Αισχύλοσ*, Εκδ. Καστανιώθησ, Αθήναι.
44. Walton, J. M. (2009) *Euripides our contemporary*, Εκδ. Methuen Drama, London.
45. Webster, T. B. L. (1994) *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, Εκδ. Ζήτροσ, Θεσσαλονίκη.
46. Winnington-Ingram, R. P. (1983) *Studies in Aeschylus*, Εκδ. Cambridge University Press, Cambridge New York.
47. Winnington-Ingram, R. P. (2016) *Σοφοκλήσ: ερμηνευτική προσέγγιση*, Εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Καρδαμίτσα, Αθήναι.
48. Χατζηανέσθησ, Ε. (2008) *Αισχύλοσ: Χοηφόροι*, Εκδ. Δαίδαλοσ (Ι. Ζαχαρόπουλοσ), Αθήναι.
49. Χουρμουζιάδησ, Ν. Χ. (1991) *Ευριπίδου: Ηλέκτρα*, Εκδ. Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.
50. Χουρμουζιάδησ, Ν. Χ. (2009) *Ευριπίδου: Ηλέκτρα*, Εκδ. Στιγμή, Αθήναι.

