



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»

(ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

Ο Ρόλος των Θεών στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: οι περιπτώσεις των έργων
«Αγαμέμνων» του Αισχύλου, «Ηλέκτρα» του Σοφοκλή και «Ιφιγένεια η εν Αυλίδι»
του Ευριπίδη.

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της Βασιλικής Α. Κότσια

Διπλωματούχου Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών, (2011)

Επιβλέπων Καθηγητής: Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Καθηγητής Πανεπιστημίου
Πελοποννήσου

Συνεπιβλέποντες: Σωτηρίου Μαργαρίτα, Επίκουρος Καθηγήτρια Πανεπιστημίου
Πελοποννήσου

Κορνάρου Ελένη, Διδάκτωρ Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας

Καλαμάτα, Αύγουστος 2019

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία αποτελεί διπλωματική εργασία στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος «Αρχαία και Νέα Ελληνική Φιλολογία με ειδίκευση στην Αρχαία».

Πριν την παρουσίαση των αποτελεσμάτων της παρούσας διπλωματικής μου εργασίας, αισθάνομαι την υποχρέωση να ευχαριστήσω ορισμένους από τους ανθρώπους που γνώρισα, συνεργάστηκα μαζί τους και έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στην πραγματοποίησή της.

Πρώτο από όλους θέλω να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή της διπλωματικής εργασίας, Καθηγητή Ανδρέα Μαρκαντωνάτο για την πολύτιμη καθοδήγησή του, την εμπιστοσύνη και εκτίμηση που μου έδειξε.

Στη συνέχεια θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών για την πολύτιμη γνώση που μετέδωσαν σε όλους τους συμμετέχοντες φοιτητές και τη σημαντική βοήθεια που προσέφεραν καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μας. Τις ευχαριστίες μου εκφράζω και στην επίκουρο καθηγήτρια Μαργαρίτα Σωτηρίου και τη διδάκτορα Κορνάρου Ελένη που δέχτηκαν να είναι μέλη της τριμελούς επιτροπής αξιολόγησης της μεταπτυχιακής μου εργασίας.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω τους γονείς μου Αθανάσιο και Σοφία, τον αρραβωνιαστικό μου Γιάννο καθώς και τους αδερφούς μου Παναγιώτη και Θωμά, που με υπομονή και κουράγιο πρόσφεραν την απαραίτητη ηθική συμπαράσταση για την ολοκλήρωση της μεταπτυχιακής μου εργασίας

Πίνακας περιεχομένων

Συντμήσεις- Συντομογραφίες	4
Περίληψη.....	5
Abstract	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	19
1.1 Θείο και Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Μια Πρώτη Προσέγγιση.....	19
1.2 Ο Ρόλος του Διονύσου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία	22
1.3 Απόλλων και Αρχαία Ελληνική Τραγωδία	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	28
2.1 Η Έννοια του Θείου στην <i>Ορέστεια</i> του Αισχύλου	28
2.2 Αισχύλου <i>Αγαμέμνων</i> : Λίγα Λόγια για το Έργο.....	32
2.3 Ο Ρόλος των Θεών στον <i>Αγαμέμνονα</i> του Αισχύλου.....	35
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ.....	47
3.1 Η Έννοια του Θείου στον Σοφοκλή	47
3.2 Σοφοκλέους <i>Ηλέκτρα</i> : Λίγα Λόγια για το Έργο	52
3.3 Ο Ρόλος των Θεών στην <i>Ηλέκτρα</i> του Σοφοκλή	56
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ.....	63
4.1 Η Έννοια του Θείου στον Ευριπίδη	63
4.2 Ευριπίδου <i>Ιφιγένεια η εν Αυλίδι</i> : Λίγα Λόγια για το Έργο	66
4.3 Ο Ρόλος των Θεών στην « <i>Ιφιγένεια η εν Αυλίδι</i> » του Ευριπίδη	68
Συμπεράσματα- Επίλογος	79
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	82

Συντμήσεις- Συντομογραφίες

Ελληνικές:

Αγαμ.: *Αγαμέμνων*

βλ.: βλέπε

κ.ε.: κι εξής

κ.λπ.: και λοιπά

Ό. π.: όπως παραπάνω

π. Χ.: προ Χριστού

π.χ.: παραδείγματος χάρη

σελ.: σελίδα/ -ες

στ. : στίχος/-οι

Αγγλικές:

ed.: editor

eds: editors

n.d.: no date

no: number

p.: page

pp.: pages

Λατινικές:

ibid. = ibidem

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να εξεταστούν ζητήματα που άπτονται της θείας παρέμβασης και του ρόλου που διαδραματίζουν οι θεοί στην αρχαία ελληνική Τραγωδία και συγκεκριμένα σε τρία έργα: στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* του Ευριπίδη. Η έννοια του θείου στην *Τραγωδία* και ο ρόλος των θεών στα τρία προαναφερθέντα έργα, αποτελούν τους δύο βασικούς άξονες γύρω από τους οποίους στρέφεται η εργασία αυτή. Η προσέγγιση και η εξέταση των ζητημάτων αυτών βασίστηκε σε πρωτογενή (κειμενοκεντρική προσέγγιση) και δευτερογενή βιβλιογραφική έρευνα προκειμένου να απαντηθούν εντός προβλεπόμενου ορίου τα υπό εξέταση ερωτήματα. Το πεδίο της έρευνας επικεντρώνεται στην εξέταση πρωτογενών πηγών, όπως λόγου χάρη στην εξέταση σχετικών χωρίων που δεικνύουν θέματα σχετικά με τα προς ανάπτυξη ζητήματα.

Αφού πρώτα γίνει μια αναφορά στο αρχαίο θέατρο, το δράμα και την αρχαιοελληνική τραγωδία, και μέσα από την εξέταση διαφόρων στοιχείων και την εννοιολογική οριοθέτηση και προσέγγιση σχετικών θεμάτων, πριμοδοτείται η έρευνα με τους θεματικούς άξονες γύρω από τους οποίους θα αναπτυχθεί η εργασία. Στη συνέχεια, η εργασία εστιάζει στην έννοια και τον ρόλο του θείου στην αρχαία ελληνική Τραγωδία, για να ακολουθήσει η ανάπτυξη για τον ρόλο των θεών στις τρεις υπό εξέταση τραγωδίες (*Αγαμέμνων*, *Ηλέκτρα*, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*).

Η δομή που ακολουθείται στην παρούσα εργασία είναι η εξής:

- a) Περίληψη (στα ελληνικά και στα αγγλικά)
- b) Εισαγωγή
- c) Το θείο στην αρχαία ελληνική Τραγωδία
- d) Η έννοια του θείου στον Αισχύλο
- e) Αισχύλου *Αγαμέμνων*
- f) Ο ρόλος των θεών στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου
- g) Η έννοια του θείου στον Σοφοκλή
- h) Σοφοκλέους *Ηλέκτρα*
- i) Ο ρόλος των θεών στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή
- j) Η έννοια του θείου στον Ευριπίδη

- k) Ευριπίδου Ιφιγένεια η εν Αυλίδι
- l) Ο ρόλος των θεών στην Ιφιγένεια η εν Αυλίδι του Ευριπίδη
- m) Συμπεράσματα- Επίλογος
- n) Βιβλιογραφία

Λέξεις- Κλειδιά:

Αγαμέμνων, Αισχύλος, Δράμα, Ευριπίδης, Ηλέκτρα, Θείο, Θεοί, Ιφιγένεια η εν Αυλίδι, Σοφοκλής, Τραγωδία

Abstract

The purpose of this thesis is to examine issues related to divine intervention and the role that the gods play in ancient Greek Tragedy, namely in three works: *Agamemnon* of Aeschylus, *Electra* of Sophocles and *Iphigenia at Aulis* of Euripides. The concept of the divine in Tragedy and the role of the gods in the three works are the two main axes around which this work is directed. The approach and examination of these issues was based on a primary (text-based approach) and secondary bibliographic research in order to answer the questions under consideration. The field of research focuses on examining primary sources, such as examining relevant passages showing issues related to issues to be developed.

After first making a reference to the ancient theater, Drama and Ancient Greek *Tragedy*, and through examining various elements and conceptual delineation and approach to relevant issues, the research with the thematic axes around which the work will be developed is primed. Next, the work focuses on the meaning and role of the divine in ancient Greek Tragedy, to follow the development of the role of the gods in the three tragedies under consideration (*Agamemnon*, *Electra*, *Iphigenia at Aulis*).

The structure followed in the present work is as below:

- (i) Abstract
- (ii) Preface
- (iii) Gods in ancient Greek Tragedy
- (iv) The concept of Gods in Aeschylus
- (v) Aeschylus' *Agamemnon*
- (vi) The role of the gods in the *Agamemnon* of Aeschylus
- (vii) Gods in Sophocles
- (viii) Sophocles' *Electra*
- (ix) The role of the gods in Sophocles' *Electra*
- (x) The notion of divine in Euripides
- (xi) Euripides' *Iphigenia at Aulis*
- (xii) The role of the gods in Euripides' *Iphigenia at Aulis*
- (xiii) Conclusions – Epilogue
- (xiii) References

Keywords:

Aeschylus, Agamemnon, Divine, Drama, Electra, Euripides, Gods, Iphigenia at Aulis, Sophocles, Tragedy.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην εισαγωγή της εργασίας αυτής γίνεται μια σύντομη ανάλυση περί αρχαίου ελληνικού θεάτρου, στην οποία συμπεριλαμβάνονται στοιχεία όπως είναι η προέλευση του δράματος, ο ρόλος που διαδραμάτιζε το θέατρο στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων αλλά και γενικότερα στην αρχαία ελληνική κοινωνία, τα αίτια ανάπτυξης και άνθισης του αρχαίου θεάτρου στον ελληνικό κόσμο, ο χώρος του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, μια μικρή ιστορική αναδρομή, καθώς και τα σημαντικότερα μέρη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στα «Μεγάλα Διονύσια», τα «Ανθεστήρια», τα «Λήναια», καθώς και στο ρόλο που είχε ο θεός Διόνυσος στο αρχαιοελληνικό θέατρο ευρύτερα.

Επόμενο θέμα που αναλύεται στην εισαγωγή αυτή είναι η προέλευση της αρχαίας ελληνικής *Τραγωδίας*, ο ορισμός που δίνει για εκείνη ο Αριστοτέλης, η ετυμολογία της λέξης και κάποια στοιχεία για την τέχνη του Θεάτρου. Ακόμη, ένα θέμα το οποίο θίγεται είναι η εκούσια πράξη ενός ελεύθερου ανθρώπου, καθώς και η καταλυτική εμφάνιση μιας παρεμβατικής δύναμης (μοίρας / θεού), η οποία υπερβαίνει τους ατομικούς σκοπούς του ήρωα και επικαθορίζει την ύπαρξή του.

Αρχικά, το αρχαίο δράμα σχετίζεται με τη λατρεία της φύσης και συνδέεται με τελετουργικά στοιχεία. Πηγάζοντας από τα λαϊκά θεατρικά δρώμενα το θέατρο αποτέλεσε θεσμό της αρχαιοελληνικής πόλης-κράτους, έχοντας αρχικά έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα και άμεση διασύνδεση με τις λατρευτικές συνήθειες και τελετουργίες. Τα πρώτα θέατρα για δραματικούς αγώνες χτίστηκαν σε ιερά του θεού Διονύσου και φιλοξενούνταν σε αυτά προς τιμήν του τα «Μεγάλα Διονύσια»¹, καθώς υπήρχε κατ' αρχήν στενή σχέση των περισσότερων δραστηριοτήτων των πολιτών με το θρησκευτικό στοιχείο, γεγονός που συνέβαινε σε όλο τον ελληνικό κόσμο αλλά και πέρα από αυτόν².

¹ P. Foucart, *Le Culte de Dionysos en Attique*, Paris, Belles Lettres, 1904, pp. 163-165

² P. Cartledge, «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας», στο: *Η Τραγωδία ως θεσμός: το ιστορικό πλαίσιο*, n.d. [ekivolos.gr]
<http://www.ekivolos.gr/H%20tragwdia%20ws%20thesmos.pdf> (accessed 15 August 2019)

Βεβαίως αν και τα θέατρα διατήρησαν τη στενή σχέση με τις θρησκευτικές τελετουργίες, κατόπιν κείνται σε δημόσιους χώρους. Πλέον εκτός από τα ιερά συναντούμε θέατρα και σε αγορές που σχετίζονταν κυρίως με την πολιτική ζωή της πόλης. Ουσιαστικά το θέατρο συνδέεται όχι μόνο με τη θρησκευτική ζωή αλλά και με τη δημόσια. Κατά μία ευρεία οπτική, αυτές οι γιορτές όπου ανέβαιναν τραγωδίες αποτέλεσαν το έναυσμα να αναπαρασταθούν συμβολικά τα θέματα που σχετίζονταν με την ορθή ή την απρεπή συμπεριφορά, όταν μέχρι τότε το κύριο χαρακτηριστικό που άρμοζε και με βάση το οποίο κρινόταν ο άνθρωπος και ο πολίτης, ως προσωπικότητα, ήταν η πολεμική του ικανότητα. Αυτή η μετάβαση από τα «ιερά» στην «αγορά», ταυτόχρονη σχεδόν στην πολιτική και στο θέατρο, μοναδική δε στα παγκόσμια χρονικά, σημαδεύει την αρχή της κορύφωσης των κλασικών χρόνων και αποδεικνύει με εκπληκτικά ξεκάθαρο τρόπο την τεράστια σημασία του αρχαίου δράματος τόσο στη θρησκευτική - λατρευτική όσο και στην πολιτική - κοινωνική ζωή των πολιτών³.

Το θέατρο γενικά αποτέλεσε για την κοινωνία της πόλης υπέρτερο δημόσιο αγαθό και ταυτόχρονα ορόσημο στην ιστορία της λογοτεχνίας⁴. Για πρώτη φορά δηλαδή παγκοσμίως μεγάλο μέρος του πληθυσμού γίνεται κοινωνός ενός λογοτεχνικού είδους, που παρουσιάζεται πλέον σε δημόσιες παραστάσεις και όχι κατά μόνας ή σε ιδιωτικές συνάξεις και μάλιστα σε χώρους που σχετίζονταν τόσο με την πολιτική λειτουργία όσο και με την θρησκευτική ζωή της πόλης - κράτους με τρόπο που ήταν στενά συνυφασμένος με τη δημόσια σφαίρα. Έτσι, από τα τέλη της προκλασικής περιόδου το θέατρο, οπότε αναπτύχθηκε πρώτα, ως την κλασική περίοδο στην Αθήνα, οπότε και το βρίσκουμε πλέον πλήρως διαμορφωμένο, απέκτησε διαυγή πολιτικό και κοινωνικό χαρακτήρα.

Όλα αυτά τα στοιχεία θα πρέπει να συνδυαστούν άμεσα με την οικονομική πρόοδο και ευημερία του ελληνικού κόσμου, απαραίτητα μεγέθη για την ανάπτυξη των τεχνών, οι οποίες εξελίσσονταν όσο η χώρα άκμαζε. Χάρη στα νέα οικονομικά δεδομένα και

³ P. Cartledge, «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας», στο: *Η Τραγωδία ως θεσμός: το ιστορικό πλαίσιο*, n.d. [ekivolos.gr] <http://www.ekivolos.gr/H%20tragwdia%20ws%20thesmos.pdf> (accessed 15 August 2019)

⁴ Πausanίας, 10. 4.1: «Τούτοις μὲν δὴ τοιαῦτα ὑπῆρχεν ἐς μνήμην: στάδια δὲ ἐκ Χαιρωνείας εἴκοσιν ἐς Πανοπέας ἐστὶ πόλιν Φωκέων, εἴ γε ὀνομάσαι τις πόλιν καὶ τούτους οἷς γε οὐκ ἀρχαία οὐ γυμνάσιον ἐστίν, οὐ θέατρον οὐκ ἀγορὰν ἔχουσιν, οὐχ ὕδωρ κατερχόμενον ἐς κρήνην, ἀλλὰ ἐν στέγαις κοίλαις κατὰ τὰς καλύβας μάλιστα τὰς ἐν τοῖς ὄρεσιν, ἐνταῦθα οἰκοῦσιν ἐπὶ χαράδρᾳ. ὁμῶς δὲ ὅροι γε τῆς χώρας εἰσὶν αὐτοῖς ἐς τοὺς ὁμούς, καὶ ἐς τὸν σύλλογον συνέδρους καὶ οὗτοι πέμπουσι τὸν Φωκικόν. καὶ γενέσθαι μὲν τῇ πόλει τὸ ὄνομα λέγουσιν ἀπὸ τοῦ Ἐπειοῦ πατρός, αὐτοὶ δὲ οὐ Φωκεῖς, Φλεγυαὶ δὲ εἶναι τὸ ἐξ ἀρχῆς καὶ ἐξτὴν γῆν διαφυγεῖν φασὶ τὴν Φωκίδα ἐκ τῆς Ὀρχομενίας.»

μέσα στο δημοκρατικό περιβάλλον των κλασικών χρόνων, που ευνοεί την ελεύθερη διακίνηση ιδεών δίχως καταναγκασμούς από τους άρχοντες, οι πολίτες καθορίζουν ουσιαστικά το περιεχόμενο της τέχνης και επομένως του θεάτρου διαμέσου της πληρωμής «εισιτηρίου», αφού σε μεγάλο βαθμό η νέα αυτή δραστηριότητα συντηρούνταν οικονομικά από αυτούς.

Έτι περαιτέρω η υποχρεωτική για τους πλούσιους και τους άρχοντες χρηματική χορηγία των θεατρικών αγώνων αναδεικνύει σε πρωταγωνιστές τους δημιουργούς και το δήμο. Κατά συνέπεια οι συντελεστές του δράματος στράφηκαν στα εσωτερικά ζητήματα των ανθρώπων παρά στην εξύμνηση των ηρώων - βασιλέων και αυτό είναι ένα γεγονός συγκλονιστικό για την ανθρωπότητα. Αυτή δε η αλλαγή σηματοδότησε τη σχετική αποσύνδεση του θεάτρου από τον λατρευτικό ενιαύσιο κύκλο και το σφιχτό εναγκαλισμό με τη θρησκεία.

Η τόσο μεγάλη δε εξάπλωση του θεάτρου με την πάνδημη, θεσμοθετημένη και κοινωνικά επιτακτική συμμετοχή των πολιτών καθιστούσε εξόχως ανεπαρκείς τους παλαιούς χώρους πλησίον των θρησκευτικών τόπων. Χρειάζόταν πλέον ένας νέος χώρος για να χωρέσει το μεγαλείο όλων των καινούριων δραματουργικών συνθέσεων και έτσι γεννήθηκαν τα θαυμάσια και μεγαλοπρεπή αρχιτεκτονήματα των αρχαίων θεάτρων, σύμβολα πολιτισμού, δημοκρατίας και κοινωνικής ζωής.

Τα θέατρα, λοιπόν, σύμφωνα με τους Scholes και Klaus⁵, προορίζονται γενικά για το ανέβασμα μιας παράστασης. Ο χώρος του θεάτρου είναι ο χώρος στον οποίο τα θεατρικά έργα διδάσκονται και οι θεατές τα παρακολουθούν. Η λειτουργία της παράστασης και ο βασικός σκοπός των θεατρικών έργων έχει παραμείνει αναλλοίωτος μέχρι και σήμερα. Το στοιχείο βέβαια που έχει τροποποιηθεί, είναι ο χώρος από άποψη σχήματος. Κάτι τέτοιο, όπως είναι φυσικό, κατά τους Scholes και Klaus⁶ προξενεί ένα διαφορετικό επίπεδο δραματικής εμπειρίας. Αυτό εδράζεται στο γεγονός ότι το σχήμα ενός θεάτρου ασκεί επιρροή στους συμμετέχοντες στην εξέλιξη του δράματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα που επιβεβαιώνει την ανωτέρω θέση είναι εκείνο των δραματουργών, των ηθοποιών, των θεατών και λοιπά.

⁵ R. Scholes and G.H. Klaus, *Elements of Drama*, Oxford, Oxford University Press, 1969, pp. 14-15

⁶ Ibid., pp. 14-15

Συγκεκριμένα οι δραματουργοί λαμβάνουν υπόψη κατά τη συγγραφή του έργου τα φυσικά χαρακτηριστικά της σκηνής και του σχήματος του θεάτρου εν γένει, με σκοπό την ευχερέστερη αναπαράσταση καθώς και την μετάδοση των ιδεών και νοημάτων που θέλουν να εμφυσήσουν στο κοινό. Περαιτέρω οι ηθοποιοί επηρεάζονται άμεσα από τη δομή του θεάτρου και της σκηνής όσον αφορά την αισθητική αναπαράσταση του έργου. Τέλος, οι θεατές αλληλοεπιδρούν με διαφορετικό τρόπο αναλόγως του μεγέθους του θεάτρου και της σκηνής. Άλλοτε λόγω της αμεσότητας της θέσεως του θεατή, του σχήματος της σκηνής και του μεγέθους του θεάτρου ταυτίζονται με τον πρωταγωνιστή του έργου και το βιώνουν με τον ίδιο τρόπο που το βιώνει και ο ηθοποιός. Άλλοτε έμμεσα καθότι αποστασιοποιημένοι, λόγω της θέσεως τους, διερωτώνται και προβληματίζονται για τα νοήματα του έργου με αποτέλεσμα να εκπαιδεύονται στα νοήματα του δραματουργού.

Από τα παραπάνω γίνεται εμφανές ότι η μορφή που έχει ένα θέατρο μπορεί να διαδραματίσει καταλυτικό ρόλο στη φύση μιας δραματικής εμπειρίας⁷, που σημαίνει ότι χώρος και δράμα αλληλοσυνδέονται και αλληλοεπιδρούν. Σε ό,τι έχει να κάνει με το αρχαιοελληνικό θέατρο καλό θα ήταν σε αυτό το σημείο να αναφερθούν κάποια σημαντικά στοιχεία γι' αυτό, σύμφωνα με τους Scholes και Klaus⁸.

Το μέγεθος του αρχαίου ελληνικού θεάτρου είναι πράγματι μεγάλο. Για παράδειγμα, το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα στο οποίο διδάχτηκε για πρώτη φορά ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλέους, περί τα 425 π.Χ., ήταν σε θέση να φιλοξενήσει γύρω στα 14.000 άτομα, ενώ το θέατρο της Επιδαύρου γύρω στα 20.000, τέλος της Εφέσου πάνω από 50.000. Λαμβάνοντας υπόψη τα πληθυσμιακά δεδομένα της εποχής εκείνης, μπορούμε να εικάσουμε σχετικά βάσιμα ότι το ανέβασμα μιας παράστασης λάμβανε δημόσιο χαρακτήρα, στο πλαίσιο της πόλης-κράτους.⁹

Το αρχαίο θέατρο λοιπόν είχε τέτοιο μέγεθος, ώστε να προσδίδει κάτι μεγαλοπρεπές. Έτσι, οι ηθοποιοί φορούσαν μεγάλα σχηματοποιημένα προσωπεία, καθότι οι εκφράσεις του προσώπου δεν ήταν δυνατό να γίνουν αντιληπτές από τους θεατές -όπως συμβαίνει σήμερα στα κλειστά θέατρα 300, 500-1000 ατόμων- και ενδύματα -κάτι που απορρέει από πρωτόγονες λατρείες. Αυτό είναι που διαφοροποιεί κιόλας το αρχαίο Δράμα από τις σημερινές νόρμες του δραματικού ρεαλισμού, καθώς οι υπερβολικές

⁷ R. Scholes and G.H. Klaus, *Elements of Drama*, Oxford, Oxford University Press, 1969, pp. 14-15

⁸ Ibid., p.15

⁹ Ibid., pp.15-16

χειρονομίες, οι τολμηρές κινήσεις, οι πομπώδεις εκφράσεις και γενικά το καθετί στη ζωή αποκτούσαν τυποποίηση σε μέγιστο βαθμό για πληρέστερη εντύπωση.¹⁰

Το μέγεθος, λοιπόν, του θεάτρου στην αρχαία Ελλάδα ήταν κάτι που συνέβαλε στο να έχει το δράμα τέτοιο ρόλο ώστε να συλλαμβάνεται και να βιώνεται μεγαλοπρεπώς σε σημασία και με το ανάλογο εμφατικό ύφος. Βέβαια, δεν ήταν το μόνο στοιχείο που επηρέαζε τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα στα έργα των δραματουργών. Το σχήμα όσο και η διασύνδεση του με τις λατρευτικές συνήθειες και τελετουργίες και κατ' επέκταση με την τελετουργική εμπειρία του ατόμου έχει ως άμεσο αποτέλεσμα την εμφάνιση και την παρέμβαση των θεών, οι οποίες διαδραματίζουν κομβικό ρόλο ως προς το περιεχόμενο των έργων, γεγονός που θα αναλυθεί παρακάτω στην εργασία. Σε ό,τι τώρα έχει να κάνει με τα μέρη του θεάτρου στην αρχαία Ελλάδα, σημειώνονται τα εξής¹¹:

Τα σημαντικότερα μέρη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου είναι:

α) η *σκηνή*: ή αλλιώς το οικοδόμημα (μακρόστενο κτήριο) της σκηνής, που χρησίμευε για την αποθήκευση υλικών αλλά και για να λαμβάνει χώρα η αλλαγή των φορεμάτων. Υπήρχαν τρεις πόρτες που χρησιμοποιούνταν αντί για εισόδους και εξόδους. Αρχικώς ήταν ισόγειο κτήριο. Κατά τον 5ο αιώνα π.Χ. προστέθηκε και ένας όροφος.

β) η *ορχήστρα*: το σημαντικότερο τμήμα του θεάτρου. Κυκλικός περίπου χώρος με διάμετρο γύρω στα 26 μέτρα, που χρησιμοποιούνταν για την εξέλιξη της δράσης. Έτσι, οι ηθοποιοί εισέρχονταν σε αυτήν εκ των παρόδων, μπροστά στο κοινό. Ο χορός, σε αυτή την περίπτωση, έδινε ένα συνεχώς σταθερό σημείο αναφοράς που κάλυπτε το διάστημα μεταξύ ηθοποιών και κοινού. Εντούτοις, οι ηθοποιοί δραστηριοποιούνταν πέρα-δώθε στον χώρο.

γ) το *κοίλον*: μέρος που κάθονται οι θεατές. Επιστημονικά χωρίζεται σε περισσότερα μέρη (πχ. κερκίδες, διαζώματα, σκάλες, εδώλια, προεδρία κλπ)

Κάτωθι, μια και αναφέρθηκαν τα μέρη του θεάτρου, απεικονίζεται ένα τυπικό αρχαιοελληνικό θέατρο¹²:

¹⁰ Ibid., p.15

¹¹ R. Scholes and G.H. Klaus, *Elements of Drama*, Oxford, Oxford University Press, 1969, p. 17

¹² Το παρόν σκαρίφημα έχει ληφθεί από τον διαδικτυακό ιστότοπο http://49lyk-athin.att.sch.gr/MERH_THEATROY.htm



Εικόνα 1

Η συμμετοχή σε αυτά τα δρώμενα ήταν πάνδημη και όσοι δεν είχαν ενεργό ρόλο στην παράσταση σχημάτιζαν έναν κύκλο γύρω από τους καθορισμένους ερμηνευτές, με τρόπο που να συμμετέχουν με τις αισθήσεις τους και τις αντιδράσεις τους και να επικοινωνούν μαζί τους. Η διάκριση αυτή μεταξύ κοινού και ηθοποιών προϋπέθετε οι πρώτοι να βρίσκονται στο οπτικό και ακουστικό πεδίο των δεύτερων, ώστε να υπάρχει θεατρική διάδραση. Αυτή ήταν και η αφορμή κατασκευής των πρώτων θεάτρων στις πλαγιές λόφων, με ξύλινα έδρανα σε ευθύγραμμο σχηματισμό, με τις θέσεις αμφιθεατρικά γύρω από τους ηθοποιούς.

Όπως είπαμε παραπάνω, το πρώτο θέατρο της ιστορίας και ο πιο σημαντικός θεατρικός χώρος στην αρχαία Αθήνα είναι το Θέατρο του Διονύσου. Η οικοδόμηση και αποπεράτωση του τελευταίου συνέβαλε θετικά στην ανάπτυξη του εμβληματικού πολιτιστικού κέντρου της πόλης. Ανήκε στο συγκρότημα του ιερού του Ελευθερέως Διονύσου στους νοτιοανατολικούς πρόποδες της Ακρόπολης, τοποθετημένο σχεδόν τρία μέτρα πάνω από αυτό¹³ και αποτέλεσε τον τόπο παράστασης του αττικού

¹³ Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, *Αρχαιολογία της Πόλης των Αθηνών- Διονυσιακό Θέατρο* [web site], n.d., http://www.eie.gr/archaeologia/gr/02_DELTIA/Theatre_of_Dionysos.aspx (ανακτήθηκε στις 15 Αυγούστου 2019)

δράματος, φιλοξενώντας τη σπουδαιότερη θεατρική γιορτή της πόλης των Αθηνών, τα «Μεγάλα Διονύσια»¹⁴.

Οι θεατρικές παραστάσεις στα «Μεγάλα Διονύσια» δεν ήταν φαινόμενο καθημερινό, ήτοι ήταν μοναδικά, μη επαναλαμβανόμενα γεγονότα τα οποία προσέδιδαν εμπειρία εορταστικής εκδήλωσης με έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα. Μόνο εκεί παρουσιάζονταν σε πρώτη εκτέλεση οι νέες θεατρικές δημιουργίες. Οι επαναληπτικές παραστάσεις των δραματικών έργων γινόντουσαν σε άλλους χώρους, που δεν είχαν το συμβολικό φορτίο και την κεντρική σημασία για τη ζωή της πόλης που είχαν οι παραστάσεις στο θέατρο του Διονύσου. Αυτή η σύνδεση είναι γεγονός μοναδικό στην παγκόσμια ιστορία του θεάτρου. Η εξέλιξη του θεάτρου ως καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική ιδέα έχει ταυτιστεί τόσο πολύ με την Αθήνα και τη Δημοκρατία, όπως επίσης και η εμφάνιση του θεού της γονιμότητας, της βλάστησης, της υπαίθρου και του κρασιού, δηλαδή του Διονύσου, σχετίζεται πάντα με την ιδιότητά του ως πάτρωνας των δραματικών αγώνων.

Ο Wycherley¹⁵ υποστηρίζει πως το θέατρο αποτελούσε τον ίδιο τον ναό του Διονύσου και ο Μ. Ανδρόνικος¹⁶ περιγράφει, πως το θέατρο της Βεργίνας στη Μακεδονία έχει μία ιερότητα σχετιζόμενη με τη λατρεία του θεού Διόνυσου. Έτσι καταλαβαίνουμε, πως σε κάποιες περιοχές ο θεατρικός χώρος συνδέεται πολύ έντονα με τον Διόνυσο¹⁷, ειδικά όταν το θέατρο είναι μέσα στο ιερό ή σε κοντινούς βωμούς του και μάλιστα όταν στο χώρο του θεάτρου υπάρχουν γλυπτά και επιγραφές που αφορούν τον θεό. Πιθανότατα οι ανωτέρω χώροι επιλέχθηκαν με σκοπό ο συναισθηματικός κόσμος των θνητών να κυριεύεται από τον Διόνυσο με πρωτοφανή ορμή, να τους αποδεσμεύει από τις υποχρεώσεις και τους παγιωμένους

¹⁴ P. Cartledge, «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας», στο: *Η Τραγωδία ως θεσμός: το ιστορικό πλαίσιο*, n.d. [ekivolos.gr], σελ. 3 <http://www.ekivolos.gr/H%20tragwdia%20ws%20thesmos.pdf> (accessed 15 August 2019)

¹⁵ R. E Wycherley, *How the Greeks Built Cities*, London, Macmillan, 1962, chapter 4

¹⁶ Μ. Ανδρόνικος, *Βεργίνα. Οι Βασιλικοί Τάφοι και Άλλες Αρχαιότητες*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1984, σελ. 49

¹⁷ «Υπάρχουν βέβαια και κάποιες άλλες περιπτώσεις που αποτελεί μάλλον δευτερεύον στοιχείο ο Διόνυσος για το θέατρο», όπως σημειώνει ο Adrados, σελ. 13.

καταναγκασμούς¹⁸ και κατ' αυτόν τον τρόπο να τους κατακλύζει ένα αίσθημα ελευθερίας εκφράσεως και δημιουργίας.

Με το πέρασμα του χρόνου ο Διόνυσος έγινε ο πιο δημοφιλής θεός στην αρχαία Αθήνα, καθώς στους εορτασμούς του σε καθεστώς έκστασης ο άνθρωπος άγγιζε και ξεπερνούσε τα όριά του. Εκείνη μάλιστα τη στιγμή, ο θεατής γινόταν ο Θεός του διθυράμβου¹⁹ και κατά μία έννοια του ίδιου του θεάτρου Η νέα αυτή λατρεία για να μπορέσει να συμπεριληφθεί στο επίσημο εορτολόγιο της πόλης έπρεπε να αποκοπεί από τα όργια, τη βία και τη μέθη και να υιοθετήσει έναν πιο ήπιο χαρακτήρα. Έτσι, αξίζει αναφοράς ότι ποτέ στο αρχαίο δράμα δεν παρουσιάζονται στη σκηνή μπροστά στα μάτια του κοινού βίαια γεγονότα, όπως φόνοι, ανθρωποθυσίες, αυτοκτονίες, αλλά πάντοτε πίσω από τον *οίκο*. Σταδιακά η λατρεία του Διονύσου καθιερώθηκε να εορτάζεται τέσσερις φορές το χρόνο, με τα κατ' αγρούς Διονύσια και τα Ανθεστήρια, που δεν έχουν άμεση σύνδεση με το δράμα, τα «Λήναια» και τα «εν άστει Διονύσια» με τους θεατρικούς τους αγώνες.²⁰

Η αρχαία ελληνική Τραγωδία, λοιπόν, αποτέλεσε την απαρχή του δράματος, εκεί που ο μύθος απέκτησε για πρώτη φορά την τραγική του έννοια. Το θέατρο με την κωμωδία και την τραγωδία, τη σάτιρα και το σατυρικό δράμα είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό. Ο ύμνος του Αριστοτέλη στην αρχαία τραγωδία την περιγράφει ως το ύψιστο είδος καλλιτεχνίας και δίνει την ευκαιρία στο θεατή - αναγνώστη για την «κάθαρσή» του συμμετέχοντας συναισθηματικά και ψυχικά²¹: «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν».

Η λέξη «τραγωδία» ετυμολογικά πηγάζει από το γεγονός ότι στα Διονύσια το έπαθλο για το νικητή αρχικά ήταν ένας τράγος. Τα έργα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας που έχουν σωθεί αποτελούν ως τώρα αναπόσπαστο κομμάτι του θεατρικού ρεπερτορίου.

¹⁸ Έτσι κατανοούμε καλύτερα το λόγο για τον οποίο οι γυναίκες που ήταν αποκλεισμένες από την κοινωνική ζωή, έλκονταν τόσο από αυτή τη θρησκεία, που τις απόκοπτε για λίγο από τις οικογενειακές υποχρεώσεις και δεσμεύσεις και τις μετέφερε κοντά στην ελευθερία και την άγρια φύση.

¹⁹ *Διθύραμβος* ονομάστηκε η εξιστόρηση των περιπετειών του θεού Διόνυσου με μορφή λυρικής φόρμας που συνδύαζε τραγούδι και χορό.

²⁰ Ε. Ανδριανού και Π. Ξιφαρά, *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο, ο Δραματικός Λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2001, σελ. 15 και 19

²¹ R. Kassel (ed.), *Aristotelis, De Arte Poetica Liber*, Oxford, Oxford Classical Texts, 1965, 1449 B.25

Έργα όπως η *Αντιγόνη*, η *Μήδεια* και ο *Αγαμέμνων* έχουν στιγματίσει τον πολιτισμό του δυτικού κόσμου²² και εμπεριέχουν σημαντικό βαθμό δυσκολίας εξαιτίας των νοημάτων με τα οποία καταπιάνονται και της ποιητικής τους μορφής. Το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο και οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες συντέθηκαν τα έργα πρέπει να μελετηθεί και να συνυπολογισθεί από τον αναγνώστη - θεατή. Τα έργα αυτά πραγματεύονται διάφορα ζητήματα, φανερώνουν τις διαχρονικές αλήθειες της ζωής ενώ προσφέρονται για πολλαπλές ερμηνείες κυρίως αναφορικά με την προσωπικότητα, τα συναισθήματα και τα αίτια δράσης των πρωταγωνιστών.

Στην «Τέχνη του Θεάτρου», η Μπακονικόλα²³ αναφέρει «τα στοιχεία - θεμέλια της αρχαίας τραγωδίας» και ένα από αυτά «είναι η σύγκρουση δύο τάξεων, δύο αξιών, του γραπτού και του άγραφου δικαίου. Ακόμη, συναντούμε συχνά τόσο την εκούσια πράξη ενός ελεύθερου ανθρώπου, όσο και την καταλυτική εμφάνιση μιας παρεμβατικής δύναμης (μοίρας / θεού) η οποία υπερβαίνει τους ατομικούς σκοπούς του ήρωα και επικαθορίζει την ύπαρξή του. Στα θεμέλια της αρχαιοελληνικής τραγωδίας πρέπει να προστεθεί η απώλεια κάποιου αγαθού, υπαρξιακής ή ηθικής και όχι πρακτικής αξίας για τον ήρωα, που επηρεάζει το χαρακτήρα του, ενώ τέλος συντελούνται γεγονότα σε μία κοινωνία με δεδομένο κώδικα αξιών και τοποθετούνται σε μία υπέρ το δέον ηθική πραγματικότητα.»

Την ίδια στιγμή, στη *Μήδεια* του Ευριπίδη και στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ²⁴ ο θεατής εμβαθύνει σε ζητήματα που αφορούν την σχέση των φύλων, στον τρόπο έκφρασης της γυναίκας στην πόλη και στην οικογένεια. Αναδεικνύονται στερεότυπα που αφορούν τη θέση της στην κοινωνία, στο ζήτημα της μητρότητας, στην εξουσία, στην προδοσία²⁵. Στην *Αντιγόνη* ο Σοφοκλής πλάθει μία γυναίκα που ερμηνεύτηκε από άντρα για να μεταδώσει πολιτικό ήθος στους άνδρες πολίτες που είχαν, εν αντιθέσει με αυτήν, δικαίωμα λόγου και ψήφου.

Ζητήματα που σχετίζονται με την τυραννία, την ελευθερία, τη δουλεία, τη σχέση του πολίτη με την εξουσία βλέπουμε στην *Εκάβη* του Ευριπίδη, στην *Αντιγόνη* του

²² P. Cartledge, «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας», στο: *Η Τραγωδία ως θεσμός: το ιστορικό πλαίσιο*, n.d. [ekivolos.gr], σελ. 3 και 21 <http://www.ekivolos.gr/H%20tragwdia%20ws%20thesmos.pdf> (accessed 15 August 2019)

²³ Χαρά Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου, *Θέατρο και Σχολείο: Η τέχνη του θεάτρου*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, 1998, σελ.116

²⁴ T. Chanter, *Antigone's Exemplarity: Irigaray, Hegel, and Excluded Grounds as Constitutive of Feminist Theory* in Rawlinson, C. Mary, Hom., L. Sabrina and Khader, J. Serene, (eds.), *Thinking with Irigaray*, Albany, U.S.: State University of New York Press, p.265

²⁵ J. Zorn, *Rhetorical Feminism in Euripides's Medea*, *Classical Outlook*, vol. 83, no.4, 2005, pp. 129-130.

Σοφοκλή²⁶, καθώς και στο μοναδικό σατυρικό δράμα του Ευριπίδη που έχει διασωθεί ακέραιο, ο *Κύκλωψ*²⁷. Ο θεατής εμβαθύνει σε θέματα ταυτότητας στα έργα του Σοφοκλή *Αίας* καθώς και *Οιδίπους επί Κολωνώ*, όπως και στους *Πέρσες* του Αισχύλου²⁸

Ακόμη ένα ζήτημα με το οποίο καταπιάνεται στην «Αντιγόνη» ο Σοφοκλής καθώς και στην τριλογία *Ορέστεια*^{29 30} ο Αισχύλος είναι αυτό των αξιών, του νόμου, της δικαιοσύνης, των μορφών δικαίου, ενώ η μετανάστευση απασχόλησε τον Αισχύλο στις *Ικέτιδες*³¹. Ο θεατής εμβαθύνει σε ζητήματα πίστης, λατρείας στους θεούς και ανυπακοής στις *Βάκχες* του Ευριπίδη.

Τέλος, στον *Φιλοκτήτη* ο Σοφοκλής καταπιάνεται με ζητήματα ελευθερίας και εκπαίδευσης³² καθώς και με τη αξία των επιλογών μας στη ζωή, τις σχέσεις και τη γενικότερη πορεία μας³³. Η παρουσίαση των βαθιά ριζωμένων κοινωνικών θεσφάτων και η αντίδραση των πρωταγωνιστών σε αυτά αποτελεί συστατικό στοιχείο της δράσης, κεντρικό διακύβευμα της πλοκής, της «κάθαρσης» κατά τον Αριστοτέλη, προσωπική πολιτική παρέμβαση του δραματουργού και ηθικό και κοινωνικό νεωτερισμό. Συντελεί, έτσι, το αρχαίο θέατρο άμεσα στο χτίσιμο της σπουδαίας κλασικής παιδείας για τον θεατή - πολίτη και έμμεσα στη δημιουργία μιας νέας, ελεύθερης, δημοκρατικής κοινωνίας.

²⁶ T. Chanter, *Antigone's Exemplarity: Irigaray, Hegel, and Excluded Grounds as Constitutive of Feminist Theory* in Rawlinson, C. Mary, Hom., L. Sabrina and Khader, J. Serene, (eds.), *Thinking with Irigaray*, Albany, U.S.: State University of New York Press, p.265-6

²⁷ B. Nikolsky, "Slavery and Freedom in Euripides, Cyclops" in R. Alston & E. Hall, *Reading Ancient Slavery*. London, Bristol Classical Press, 2011, p.121

²⁸ C. Karamitrou, Atossa, a Barbarian Melancholic Queen. *Παρνασσός*, ΛΗ, no.1, 1996, p.124

²⁹ A. Sommerstein, "Orestes's Trial & Athenian Homicide" Procedure in E. M. Harris *Law and Drama in Ancient Greece*, London, Bristol Classical Press, 2010, pp. 31-2

³⁰ E. Harris (ed.), *Is Oedipus guilty? Law and Drama in Ancient Greece*, London, Bristol Classical Press, 2010, Introduction

³¹ G.W. Bakewell, *Aeschylus's Suppliant Women: The Tragedy of Immigration* [researchgate.net], 2013,

https://www.researchgate.net/publication/293083306_Aeschylus's_Suppliant_women_The_tragedy_of_immigration (accessed 15 August 2019)

³² J. Carlevale, Education, Phusis, and Freedom in Sophocles, *Philoctetes*, *Arion*, vol. 8, no.1, 2001, p. 26

³³ A.H. Hawkins, *Ethical Tragedy and Sophocles, Philoctetes* in CW 92, 1999, p.337

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1.1 Θείο και Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Μια Πρώτη Προσέγγιση

Οι ελληνικές τραγωδίες δεν είναι διαχρονικές, με την έννοια ότι αποτελούν πολιτιστικά αντικείμενα ενσωματωμένα στην κοινωνία που τα δημιούργησε, γιατί δημιουργήθηκαν και κατανοήθηκαν μέσω της ανάπτυξης των αντιληπτικών φίλτρων που διαμορφώνονται από τις πολιτιστικές συνθήκες της Αθήνας του 5ου αιώνα την οποία οι δράστες μοιράστηκαν με το σύγχρονο ακροατήριό τους. Επιπλέον, αυτά πραγματοποιήθηκαν σε ένα τελετουργικό πλαίσιο και αυτό δεν ήταν μια τυχαία πτυχή που μπορεί να αγνοηθεί όταν εξετάζουμε την έννοια που οι τραγωδίες είχαν για το αρχαίο κοινό, αλλά ένα κεντρικό στοιχείο που διαμορφώθηκε για τις τραγωδίες και τους τρόπους με τους οποίους το κοινό τις έβλεπε³⁴.

Παρ' όλα αυτά, οι ελληνικές τραγωδίες μπορούν επίσης να γίνουν αισθητές μέσα από φίλτρα που διαμορφώνονται από πολιτιστικές συνθήκες διαφορετικές από εκείνες που τις παρήγαγαν και για τις οποίες έχουν απήχηση σε άλλες κοινωνίες, διότι αρθρώνουν πλούσιες, πολυσήμαντες και πολυεθνικές έννοιες διερευνώντας προβλήματα που σε ορισμένες συνθήκες (αν και όχι σε όλες) υπερβαίνουν τις συγκεκριμένες πολιτιστικές μορφές που ήταν ειδικές για την Αθήνα του 5ου αιώνα. Αυτό οφείλεται εν μέρει στο γεγονός ότι οι τραγωδίες τέθηκαν στο παρελθόν του ακροατηρίου, την ηρωική εποχή, όταν είχαν περπατήσει οι άντρες- θεοί και επομένως ακόμη και οι επίκαιρες ανησυχίες διερευνήθηκαν σε μια εκδοχή που δεν αφορά σε συγκεκριμένες στιγμές. Αλλά οι σύγχρονες αναγνώσεις μπορεί να είναι πολύ διαφορετικές από αυτές που είχαν κατασκευαστεί από το κοινό του πέμπτου αιώνα³⁵.

Σε αντίθεση με τον Χριστιανισμό, η αρχαία ελληνική θρησκεία δεν είχε κανονικό «σώμα πεποιθήσεων», ούτε «θεϊκή αποκάλυψη» ούτε «γραπτά κείμενα» - μόνο μερικές περιθωριακές αιρέσεις είχαν ιερά βιβλία. Επίσης, δεν είχε επαγγελματικό χαρακτήρα κατά τον οποίο ο εκάστοτε θρησκευόμενος κληρικός κατέχει ειδική γνώση ή εξουσία. Ως εκ τούτου δεν υπήρχε και Εκκλησία. Με ακρίβεια, στην ελληνική θρησκεία η πόλις (εναλλακτικά η εθνοτική, φυλετική κατάσταση) έπαιξε το ρόλο που παίζει ο

³⁴ C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, United States of America, Lexington Books, 2003, pp.21-22

³⁵ Ibid., p.15

χριστιανισμός μέσα από την εκκλησία: ήταν η πόλις που αναλάμβανε την ευθύνη και την εξουσία ούτως ώστε να θέσει σε λειτουργία τη δομή του σύμπαντος και του θεϊκού κόσμου σε ένα θρησκευτικό σύστημα. Η πόλις είχε καθιερώσει ένα σύστημα λατρείας, τελετουργιών και ένα ιερό ημερολόγιο. Η μόνη διαθέσιμη καθοδήγηση ήταν μέσω των χρησμών και μάλιστα οι διάφορες πόλεις συμβουλευόνταν τους χρησμούς για διάφορα θέματα³⁶.

Αλλά, ενώ ο θεός μιλούσε πάντα για την αλήθεια, η ανθρώπινη φύση είναι τέτοια που θα μπορούσε να παρεμβαίνει και να παραποιεί ή να εκφράζει κατά το δοκούν τα λόγια της θεότητας. Έτσι οι Έλληνες δεν θα μπορούσαν ποτέ να είναι σίγουροι ότι μια συγκεκριμένη προφητεία μπορεί να λέει αλήθεια³⁷. Αυτή η φύση της ελληνικής θρησκείας προκάλεσε τη θρησκευτική εξερεύνηση και κατ' επέκταση τη δημιουργία μιας θέσης για την αναζήτηση και επίλυση των θρησκευτικών ζητημάτων. Τα προβλήματα αυτά είναι που εντάσσονται συν τοις άλλοις στην αρχαία ελληνική τραγωδία³⁸.

Έχει γίνει πολλή συζήτηση αναφορικά με τη σχέση μεταξύ της τελετουργίας γενικά και των τελετουργικών στην τραγωδία ειδικά. Για παράδειγμα, τα τελετουργικά που έχουν θεσπιστεί ή αναφέρονται στην τραγωδία (παραδείγματος χάρη στην ταφή της Αντιγόνης από μια γυναίκα, απαγόρευση της ταφής των προδοτών), ήταν κανονιστικές ή παραβατικές τελετουργίες; Αυτό το στοιχείο περιθωριοποιείται στις αναγνώσεις που αναπτύσσονται από τις σύγχρονες προσεγγίσεις³⁹.

Πάντως, αυτό που προκύπτει από τις αναγνώσεις και από τη συνολική εικόνα που έχουμε για την αρχαία ελληνική κοινωνία και την αρχαία ελληνική τραγωδία είναι ότι υπάρχει μια στενή σχέση μεταξύ της τραγωδίας και της τελετουργίας κατά τον 5^ο π.Χ. αιώνα. Γίνονται αντιληπτές σε τραγωδίες πολλές τελετουργίες, όπως θυσίες, προσευχές, αλλά και θεϊκά επιθήματα που δεν είναι ακριβώς τελετουργικά, αλλά έχουν να κάνουν με τελετουργίες και διάφορες λατρείες (πάρτε για παράδειγμα την *Αντιγόνη* και τα περί ταφής του νεκρού αδερφού της). Αυτή είναι μια πτυχή αυτής της στενής σύνδεσης. Τέλος, χρειάζεται να λάβουμε υπόψη μας το χώρο στον οποίο διδάχτηκαν

³⁶ C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, United States of America, Lexington Books, 2003, p. 22

³⁷ Ibid., p.22

³⁸ Ibid., p.22

³⁹ Ibid., p.22

οι τραγωδίες⁴⁰. Πέρα από το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, το θέατρο του Διονύσου κάτω από την Ακρόπολη υποδηλώνει τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο θείο και την αρχαία ελληνική τραγωδία, όπως αναφέρθηκε ανωτέρω.

⁴⁰ C. Sourvinou- Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, United States of America, Lexington Books, 2003, pp. 22-23

1.2 Ο Ρόλος του Διονύσου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία

Όλη η αρχαιότητα αντιλαμβανόταν τον Διόνυσο ως τον θεό που έδωσε το κρασί στον άνθρωπο. Ωστόσο, ήταν γνωστός και ως ο θεός του οποίου η παρουσία κάνει τον άνθρωπο τρελό και τον υποκινεί σε αγριότητα ακόμη και σε λαχτάρα για αίμα. Ήταν ο έμπιστος και σύντροφος των πνευμάτων των νεκρών. Τα λουλούδια της άνοιξης μαρτυρούν κάτι τέτοιο επίσης. Ο κισσός, το πεύκο, η συκιά ήταν αγαπητοί του. Ωστόσο, πολύ πάνω από όλες αυτές τις ευλογίες, στον φυσικό κόσμο της βλάστησης ήταν το δώρο της αμπέλου. Ο Διόνυσος ήταν ο θεός της πιο ευλογημένης έκστασης και η πιο ευτυχισμένη αγάπη. Αλλά ήταν και ο διωκόμενος θεός, ο πάσχων και ο «θάνατος θεός» και όλοι όσοι τον αγάπησαν, όλοι όσοι τον παρακολούθησαν, έπρεπε να μοιραστούν την τραγική του μοίρα ⁴¹.

Σε όλους τους μύθους, κάθε φορά που εμφανίζεται ο Διόνυσος, έρχεται βίαια και με ανησυχητικό τρόπο. Η παρουσία του ξυπνάει την αίσθηση του επείγοντος, της έκστασης και της τρομοκρατίας στις καρδιές όλων των γύρω του. Ο επείγων χαρακτήρας που προκαλεί η παρουσία του οφείλεται στην απροσδιόριστη και αγωνιώδη μυστική φύση της ύπαρξής του, στο γεγονός ότι συμβολίζει «τα αιώνια αινίγματα της δυαδικότητας και του παράδοξου»⁴². Όταν φτάνει ο Διόνυσος, κάποιος βρίσκεται αντιμέτωπος με μια έντονη συνειδητοποίηση της περίπλοκης φύσης της πραγματικότητας, «πέφτοντας» σε ευφορία ή αλλιώς χάνοντας την επαφή με την πραγματικότητα μέσα από μια παροδική παραφροσύνη.

«Τα τελικά μυστικά της ύπαρξης και της μη ύπαρξης μεταθέτουν την ανθρωπότητα με τερατώδη μάτια ... Αυτό το πνεύμα της δυαδικότητας είναι που ξεχωρίζει τον Διόνυσο ... είναι η πηγή της γοητείας και της σύγχυσης που όλος ο Διονυσιακός προκαλεί, γιατί είναι το πνεύμα ενός άγριου όντος. Ο ερχομός του φέρνει τρέλα...» σημειώνει πολύ εύστοχα ο Otto⁴³. Η τρέλα που εμπνέει η άφιξή του μπορεί να κατανοηθεί πιο καθαρά στους μύθους των νυμφών και των μαινάδων. Ομάδες γυναικών που περιθάλπουν και τροφοδοτούν τον νεαρό Διόνυσο -όπως συμβαίνει στις *Βάκχες* του Ευριπίδη- και οι

⁴¹ W. F. Otto, *Dionysus: Myth and Cult*. Translated with an introduction by Robert B. Palmer, Indiana Bloomington and London, University Press, 1933, pp.55-56

⁴² Ibid.

⁴³ W. F. Otto, *Dionysus: Myth and Cult*. Translated with an introduction by Robert B. Palmer, Indiana Bloomington and London, University Press, 1933, pp.55-57

οποίες κατεχόμενες από το άγριο πνεύμα του, οδηγήθηκαν στα βουνά, όπου ανέθρεψαν τους νέους με τα άγρια ζώα ή τους έκαναν κομμάτια και έκαψαν την ωμή σάρκα τους.

Εύστοχα σημειώνει ο Otto⁴⁴ στο εμβληματικό του έργο *Dionysus: "Myth and Cult"*, ότι «ο θεός που δίνει το μυαλό, ο θεός που εμφανίζεται στην ανθρωπότητα με την πιο επείγουσα αμεσότητα, χαιρετίζεται και γιορτάζεται από τις γυναίκες σε μια απόλυτη έκσταση και υπερβολική αρπαγή. Αντιδρούν στην έλευση του με τη συμπεριφορά των τρελών. Ο μύθος λέει ξανά και ξανά πως η μανία του «έσπασε» την ειρηνική τους οικειότητα, από τις ταπεινές και ομαλές δραστηριότητες της καθημερινής τους ζωής, με σκοπό να τους κάνουν χορευτές στην έρημο και τη μοναξιά των βουνών, μέσω της νύχτας ως μέλη της διαδρομής του.» Η τρέλα των μαινάδων δεν απεικονίστηκε μόνο σε ένα αιμοδιψές πανδαιμόνιο, αλλά και σε μερικούς μύθους, μέσα από τη σάρκα των δικών τους παιδιών, αλλά και στην παράλυση και τη θανατική σιωπή.

Η τρέλα, εν κατακλείδι, , που ονομάζεται «Διόνυσος» δεν είναι εν τέλει ασθένεια, ούτε κάποια αστάθεια στη ζωή, αλλά σύντροφος της ζωής στην πιο υγιή της μορφή.⁴⁵ Πρόκειται για το πλήγμα που εκρήγνυται από τις εσοχές που ωριμάζουν και ωθούν το δρόμο τους προς την επιφάνεια. Είναι η τρέλα που είναι εγγενής στη μήτρα της μητέρας, γιατί «αυτή παρακολουθεί όλες τις στιγμές της δημιουργίας, αλλάζει διαρκώς τη διαταγμένη ύπαρξη στο χάος και οδηγεί στην αρχική σωτηρία και στον πρωταρχικό πόνο, στην πρωταρχική άγρια κατάσταση της ύπαρξης. Όταν η ζωή αρχίζει να υποχωρεί και να αποσυντίθεται, όταν βρεθεί κάποιος σε αλυσίδες, αυτοκαθοριζόμενος ή όχι, όταν η κοινωνία γίνεται όλο και πιο κατασταλτική και αντιθετική στην ικανότητα του ατόμου να ανθίσει, ο Διόνυσος φθάνει να σπάσει τις αλυσίδες, να αναζωογονήσει και να αναπληρώσει τη ζωή που βρισκόταν σε κίνδυνο θανάτου».⁴⁶

Στους μύθους, έτσι, ο Διόνυσος παίζει συχνά τον ρόλο του «απελευθερωτή», έναν άλλο από τους πολλούς τίτλους που του έδωσαν οι αρχαίοι Έλληνες. Το απελευθερωτικό πνεύμα του Διόνυσου ενσωματώνεται στο ρόλο του ως θεού του κρασιού, που έχει τη δύναμη να ζωντανέψει, να διεγείρει και να εμπνεύσει. Λέγεται ότι σε δημόσια φεστιβάλ που έδωσαν φόρο τιμής στον Διόνυσο, έρρεε άφθονο κρασί και τα αμπέλια άνθιζαν και ωρίμαζαν μέσα σε μια μέρα. Όμως, όπως όλες οι πτυχές που

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

εμπεριέχονται στο σχήμα του Διόνυσου, το κρασί έχει και μια διπλή φύση: μπορεί να μαγέψει, αλλά η υπερβολική χρήση μπορεί επίσης να οδηγήσει στην καταστροφή.

Τέλος, αν ο «θεός πολλών μορφών», όπως μπορεί να λεχθεί, έχει μια βασική φύση και ουσία, συμβαίνει το παράδοξο και η δυαδικότητα να ενσωματώνονται στην ίδια την ύπαρξή του. «Η πληρότητα της ζωής και η βία του θανάτου» είναι ένα και το αυτό, αδιαφοροποίητο μέσα σε αυτόν. Ο Διόνυσος είναι ο θεός της τραγικής αντίθεσης. Με τα λόγια του Otto ⁴⁷, «είναι αλήθεια ότι οι κόσμοι των άλλων θεών δεν είναι παράδοξοι. Αλλά κανένας από αυτούς τους κόσμους δεν διαταράσσεται όπως διαταράσσεται αυτός τού Διονύσου. Αυτός, ο κτηνοτρόφος και ο θεός της αρπαγής. Αυτός, ο θεός που επαινούν για πάντα ως δωρητή τού κρασιού και που αφαιρεί όλη τη θλίψη και τη φροντίδα. Αυτός, ο αποστολέας και θεραπευτής, "η χαρά των θνητών", "ο θεός πολλών χαρών", ο χορευτής και ο εκστατικός εραστής, ο «ευεργέτης» - αυτός ο θεός που είναι ο πιο ευχάριστος από όλους τους θεούς, αλλά είναι επίσης και ο πιο φοβερός. Κανένας ελληνικός Θεός δεν προσεγγίζει τον Διόνυσο με τη φρίκη των επιθημάτων του, που μαρτυρούν μια αγριότητα που είναι απολύτως χωρίς έλεος. Στην πραγματικότητα, κάποιος πρέπει να προκαλέσει τη μνήμη του τερατώδους τρόμου του αιώνιου σκοταδιού για να βρει κάτι συγκρίσιμο. Ονομάζεται "η απόδοση των ανθρώπων", "ο τρώγων της ωμής σάρκας", "που απολαμβάνει το σπαθί και την αιματοχυσία". Αντίστοιχα ακούμε όχι μόνο την ανθρώπινη θυσία στη λατρεία του, αλλά και το θλιβερό τελετουργικό στο οποίο ένας άνθρωπος είναι σκισμένος.»

⁴⁷ W. F. Otto, *Dionysus: Myth and Cult*. Translated with an introduction by Robert B. Palmer, Indiana Bloomington and London, University Press, 1933, p.xi

1.3 Απόλλων και Αρχαία Ελληνική Τραγωδία

Ο Απόλλωνας χαρακτηρίζεται συχνά ως ο πιο «ελληνικός» των θεών. Η άποψη του Guthrie είναι παραδειγματική, χαρακτηρίζοντάς τον «*ως την ίδια την ενσάρκωση του ελληνικού πνεύματος, όλα όσα σηματοδοτούν την ελληνική αντίληψη από αυτήν των άλλων λαών και ιδιαίτερα από τους βαρβάρους που τους περιβάλλουν - ομορφιά κάθε είδους, είτε της τέχνης, είτε της μουσικής, είτε της ποίησης είτε της νιότης, αρμονία και μετριοπάθεια - όλα συνοψίζονται στον Απόλλωνα*»⁴⁸.

Για τον Nietzsche, ο Απόλλωνας είναι πρωτίστως ο θεός της εικαστικής τέχνης και στη συνέχεια ο θεός των ονείρων, της εμφάνισης και της ψευδαίσθησης, η αρχή της «προσωπικοποίησης». Αλλά αυτές οι δηλώσεις φαίνεται να είναι το αποτέλεσμα μόνο της συνεχιζόμενης έκφρασης της ιδεαλιστικής άποψης του Winckelmann για τον Απόλλωνα ως θεό της γαλήνης στη μορφή του Belvedere⁴⁹.

Στην *Τραγωδία*, ωστόσο, ο Απόλλωνας φαίνεται να έχει εντελώς διαφορετικό χαρακτηρισμό. Μόνο σε καλλιτεχνικές σκηνές, όπου η χορωδία εγκωμιάζει τον θεό, η ειδυλλιακή όψη λάμπει με έναν αδιαφανή τρόπο. Οπουδήποτε αλλού αναφέρεται και αντανακλάται, είτε με τη φωνή των τραγικών χαρακτήρων είτε όταν εμφανίζεται ο ίδιος στη σκηνή, σαν ένας φοβερός, φρικτός θεός στερείται όλου του μέτρου που γενικά αποδίδεται στην δελφική του πτυχή τού *μηδέν ἄγαν*⁵⁰.

Τουλάχιστον ο Απόλλωνας είναι αμφίθυμος, όπως όλοι οι θεοί στην *Τραγωδία*. Οι θεοί αντί να είναι ένας μόνιμος πόρος για βοήθεια στο τραγικό παιχνίδι, τείνουν να γίνουν μια τρομερή απειλή για την ανθρωπότητα. Ειδικά ο Απόλλωνας αναγκάζει κάποιους χαρακτήρες σε τραγικές καταστάσεις και έπειτα, ακόμα και όταν συμμετέχει στη δράση, φαίνεται να είναι παράξενα αποσπασμένος, παραμένοντας όπως πάντα ο «Θεός του Αφάρ», όπως αυτός δικαίως ορίστηκε από τον Walter F. Otto⁵¹.

Εκπληκτικά, έχει γίνει ελάχιστη έρευνα σχετικά με τη συγκεκριμένη λειτουργία των μεμονωμένων θεών στην ελληνική *Τραγωδία*. Ενώ πολλοί μελετητές συζητούν την εμφανή εχθρότητα του τραγικού απέναντι στον Απόλλωνα, ειδικά στην περίπτωση του

⁴⁸ A. Bierl, *Apollo in Greek Tragedy: Orestes and the God of Initiation*, in: J. Solomon (ed.), *Apollo. Origins and Influences*, Tucson/London, The University of Arizona Press, 1994, p. 81

⁴⁹ Ibid., p. 81

⁵⁰ Ibid., p. 81

⁵¹ Ibid., p. 81

Ευριπίδη και άλλων, σε άρθρα σχετικά με τέτοια δράματα όπως οι *Ευμενίδες*, ο *Ιων* και ο *Ορέστης*, κατανοούν τον ρόλο του ως κλειδί στην ερμηνεία ολόκληρου του δραματικού παιχνιδιού⁵².

Ο Απόλλωνας είναι επίσης συγκρίσιμος και με τον Διόνυσο. Ως θεός των Μουσών, του χορού και της μουσικής, ο Απόλλωνας είναι επίσης υπεύθυνος για τη δραματική διαδικασία στο σύνολό της, μια λειτουργία που ο Διόνυσος ως προστάτης του δράματος μπορούσε να δανειστεί από αυτόν. Ειδικά, σε αυτή τη δραματικά αυτοαναφορική πλευρά είναι σχεδόν εναλλάξιμοι και πολύ συχνά αναφέρονται μαζί. Αυτό ισχύει κυρίως για τον τύπο χορωδιακών τραγουδιών που εκφράζουν την εκστατική ευτυχία σε έντονη αντίθεση με την καταστροφή που ακολουθεί αμέσως.⁵³

Αυτή η εσωτερική ένταση ήταν προφανώς διαθέσιμη στους τραγωδούς ως δραματική διάταξη. Στη λατρεία, ο Διόνυσος και ο Απόλλωνας υποτίθεται ότι δημιουργούν ειδυλλιακή ευτυχία και γι' αυτό οι δραματικοί χαρακτήρες που συνδέονται στενά με τη λατρεία ενός από αυτούς τους θεούς δεν μπορούν να καταλάβουν πότε η πραγματική τους τραγική εμπειρία έρχεται σε σύγκρουση με τις θετικές προσδοκίες τους. Η Κασσάνδρα στον *Αγαμέμνονα*, καθώς και η Αντιγόνη στο έργο *Φοίνισσαι* του Ευριπίδη λατρεύουν αυτούς τους θεούς αλλά δεν μπορούν να αντιληφθούν πώς οι θεοί μπορεί να τους κάνουν ζημιά⁵⁴.

Αυτοί οι «συμπληρωματικοί» θεοί χρησιμοποιούνται επίσης και εμφιατικώς αντιθετικά. Στο έργο *Φοίνισσαι* η προσδοκία μιας ειδυλλιακής ατμόσφαιρας στους Δελφούς αντιπαραβάλλεται με τις φρικτές συνθήκες στη Θήβα, όπου βασιλεύει ο Διόνυσος. Η δραματική ένταση στο έργο *Ιων* ενισχύεται από την αντίθεση μεταξύ του Απόλλωνα και του Διονύσου. Η χορωδία τραγουδά ένα υποτιθέμενο ειδύλλιο στους Δελφούς υπό την αιγίδα του Απόλλωνα, ενώ προβάλλει βία και όχι μόνο αρνητική άποψη για τον Διόνυσο και τις αιματηρές τελετουργίες του στον Παρνασσό. Η αμφιθυμία του Δελφικού τοπίου είναι στην πραγματικότητα μέρος της αμφιθυμίας του Απόλλωνα. Η Θήβα και οι Δελφοί είναι συγκρίσιμα μέρη, αφού οι Ολύμπιοι θεοί συνδέονται με τα χθόνια τέρατα και στα δύο μέρη. Το ειδυλλιακό βέβαια είναι πάντα

⁵² A. Bierl, *Apollo in Greek Tragedy: Orestes and the God of Initiation*, in: J. Solomon (ed.), *Apollo. Origins and Influences*, Tucson/London, The University of Arizona Press, 1994, p. 83

⁵³ Ibid., p. 83

⁵⁴ Ibid., p.82

στα πρόθυρα της καταστροφής⁵⁵. Συμπληρωματικά προς την θετική καλλιτεχνική αντίληψη του Απόλλωνα βρίσκεται ο δυνητικά αρνητικός προβληματισμός των μυθικών τραγικών χαρακτήρων. Επιπλέον, κάθε φορά που ο Απόλλων εμφανίζεται απευθείας στην τραγική σκηνή, απέχει πολύ από το να είναι «η ενσάρκωση του ελληνικού πνεύματος». Αντιθέτως, είναι υπερβολικός, μονόπλευρος, ευερέθιστος, τραχύς και αγενής⁵⁶.

Έτσι, κλείνοντας, παρά την ευθύνη του, φαίνεται πολύ μακριά από τους ανθρώπινους χαρακτήρες. Ακόμα και όταν είναι παρών, φαίνεται να τους αφήνει μόνους τους. Έχει λίγη συμπάθεια προς την ταλαιπωρία τους η οποία πολύ συχνά είναι το αποτέλεσμα της παρεμβολής του θεαματικού Θεού στον κόσμο τους. Σε μερικές τραγωδίες απλώς ενεργεί με άδικο τρόπο - δεν μπορεί να συγχωρήσει και είναι υπεύθυνος για το θάνατο του Νεοπτόλεμου - ή δεν βοηθά πραγματικά τους υποψηφίους του - Ορέστη, Οιδίποδα. Τέλος, σε άλλες περιπτώσεις παρατηρούμε ότι δεν δείχνει συστολή ακόμη και για τη σεξουαλική παρενόχληση και τον βιασμό, στις περιπτώσεις της Κασσάνδρας και της Κρέουσας⁵⁷.

⁵⁵ A. Bierl, *Apollo in Greek Tragedy: Orestes and the God of Initiation*, in: J. Solomon (ed.), *Apollo. Origins and Influences*, Tucson/London, The University of Arizona Press, 1994, pp. 82-83

⁵⁶ Ibid., p. 83

⁵⁷ Ibid., p. 83

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

2.1 Η Έννοια του Θεού στην *Ορέστεια* του Αισχύλου

Στον Αισχύλο, ειδικά στην *Ορέστεια*, εντοπίζεται σε πολλά σημεία η έννοια της δικαιοσύνης (*δίκης*). Στον *Αγαμέμνονα*, επί παραδείγματι, στους στ. 40- 71 ⁵⁸, σε ζητήματα δικαιοσύνης ο Αισχύλος αναμειγνύει και τους θεούς. Ο λόγος στα ανωτέρω χωρία για δικαιοσύνη γίνεται για να διευκρινιστεί το θέμα της τιμωρίας, που σημαίνει ότι η τιμωρία των Τρώων για το αδίκημα του Πάρη είναι το ένα θέμα που τίγεται, ενώ το άλλο αφορά στην τιμωρία εκείνων που αποστέρησαν τους αετούς από τους νεοσσούς τους. Και οι δύο πράξεις όμως διέπονται από την έννοια της δικαιοσύνης/τιμωρίας ⁵⁹.

Η ανάμειξη των θεών σε ζητήματα δικαιοσύνης γίνεται εμφανής στον Αισχύλο πάλι στον *Αγαμέμνονα*, όταν η χρήση της γλώσσας για την αντιδικία ανάμεσα στους Ατρείδες και στον οίκο του Πριάμου γίνεται με νομική χροιά, ενώ η δικαιοσύνη στο έργο εκφράζεται μέσα από την τιμωρία που παίρνει η ζημιωθείσα πλευρά με άγριο τρόπο παρουσία και των θεών.⁶⁰ Οι πράξεις αυτές βιαιότητας στον *Αγαμέμνονα* άπτονται του ζητήματος της δικαιοσύνης και λαμβάνουν χώρα υπό την έγκριση του Δία, όπως παρατηρεί ο Sommerstein ⁶¹ στους στίχους 56-57, 355-369, 525-526, 581-582, 748, 973-974, 1485-1488. Η δικαιοσύνη, προσθέτει ο Sommerstein ⁶² είναι αδυσώπητη, καθώς στον *Αγαμέμνονα* δεν είναι δυνατή η μεταστροφή της ούτε σε προσευχή, ούτε σε θυσία, ούτε σε μεταμέλεια, όπως φαίνεται και από τους στίχους 69-71, 396, 1168-1171, 1246-1250. Αδυσώπητη είναι επίσης, επειδή πλήττει το ίδιο τόσο τον αθώο, όσο και τον ένοχο -αθώοι Τρώες και Έλληνες σε αντίθεση με τον ένοχο Πάρη- ενώ ο πόλεμος αυτός για να είναι σε θέση να ξεκινήσει έπρεπε να θυσιαστεί πρώτα η Ιφιγένεια και να σφαχτούν με πάσα φρικαλεότητα τα παιδιά του Θυέστη, ως αντίποινα του Ατρέα για την αδικία που υπέστη.⁶³

⁵⁸ A. Sommerstein, *Orestes's Trial & Athenian Homicide Procedure* in E. M. Harris, *Law and Drama in Ancient Greece*, London, Bristol Classical Press, 2010, pp. 45-46

⁵⁹ Ibid., p.46

⁶⁰ Ibid., p.46

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ A. Sommerstein, *Orestes's Trial & Athenian Homicide Procedure* in E. M. Harris, *Law and Drama in Ancient Greece*, London, Bristol Classical Press, 2010, p.46

Κατ' επέκταση, κάθε πράξη δικαιοσύνης διαδέχεται και μια πράξη τιμωρίας ή το αντίστροφο, όλα κατά την βουλήν Διός, ο οποίος ευθύνεται για όλα αυτά.⁶⁴ Αυτή η ζοφερή εικόνα για τη δικαιοσύνη στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου μπορεί να μετριαστεί κάπως μέσα από τον κύμνο στον Δία (*Αγαμέμνων*, στ. 173-178), καθώς και μέσα από το μάθημα που τελικά προκύπτει ως απόρροια του παθήματος. Έτσι, όλοι οι ήρωες στο έργο δεν έχουν την παραμικρή αμφιβολία πως, όταν συμβαίνει μια άδικη πράξη, δεν πρέπει αυτή να ευλογείται, αλλά να τιμωρείται και μάλιστα μέσα από μια άγρια και βίαιη μορφή εκδίκησης.⁶⁵

Από την άλλη στις *Ευμενίδες* βλέπουμε να έρχονται σε σύγκρουση παλαιότεροι με νεότερους θεούς. Οι παλαιότεροι εκπροσωπούνται από τις Ερινύες και τις Μοίρες, ενώ οι νεότεροι από τον Απόλλωνα.⁶⁶ Σύμφωνα με τον παλαιότερο νόμο, τον οποίο και στηρίζει ο Δίας, ο δράσας πρέπει να πάθει για να μάθει, ενώ στην περίπτωση του νέου νόμου, που εκπροσωπείται από τον Απόλλωνα, το σκεπτικό είναι ότι ο δράσας πρέπει να πάθει για να μάθει εκτός κι αν ο Δίας έχει διαφορετική άποψη.⁶⁷ Συμπληρωματικά, η Αθηνά έρχεται να προσθέσει ότι ο δράσας πρέπει να πάθει για να μάθει, αλλά με την προϋπόθεση ότι υπάρχει ένα δικαστήριο που αποτελείται από αντικειμενικούς δικαστές και οι οποίοι συμφωνούν με την τιμωρία/ απόδοση δικαιοσύνης στον δράσαντα⁶⁸.

Όπως και να έχει, όμως, η Δίκη, τόσο στους παλαιούς όσο και στους νέους νόμους παραμένει σταθερή: οι άνθρωποι από τη στιγμή που σφάλλουν και δεν είναι τέλειοι πρέπει να πληρώσουν για τις πράξεις τους. Το πώς αυτό θα εκφραστεί είναι ένα άλλο θέμα, αλλά η έννοια της δικαιοσύνης/ τιμωρίας κατά βάση παραμένει ίδια.⁶⁹

Τέλος, στο έργο *Χοηφόροι*, κατά την Ηλέκτρα,⁷⁰ το πρόσωπο που αδίκησε πρέπει να τιμωρηθεί, αλλά όχι από το άτομο που έπαθε το ίδιο το κακό, αλλά από μία ανεξάρτητη αρχή η οποία λειτουργεί ως δικαστής και όχι μανιωδώς για να πάρει εκδίκηση. Πέρα από αυτή την άποψη, προστίθεται και το γεγονός ότι οι αθώοι δεν είναι δυνατό να

⁶⁴ A. Sommerstein, *Orestes's Trial & Athenian Homicide Procedure* in E. M. Harris, *Law and Drama in Ancient Greece*, London, Bristol Classical Press, 2010, p.46

⁶⁵ Ibid., p.47

⁶⁶ Ibid., p.48

⁶⁷ Ibid., p.48

⁶⁸ Ibid

⁶⁹ Ibid., p.49

⁷⁰ Ibid., p.49

συμπαράσύρονται και να θυσιάζονται από τους ενόχους στο βωμό της απονομής δικαιοσύνης.⁷¹

Αν τολμήσει να αντιπαραβάλλει κανείς τα πορίσματα στα οποία κατέληξε ο Sommerstein, μελετώντας την τριλογία του Αισχύλου *Ορέστεια* με εκείνα της ιστορικής εξέλιξης του σύγχρονου δικαϊκού συστήματος απονομής δικαιοσύνης μπορεί να καταλήξει στα εξής συμπεράσματα: Ο σκοπός της Δίκης/δικαιοσύνης δεν είναι ποτέ εκδικητικός. Αντίθετα ο σκοπός είναι ο σωφρονισμός αυτού που διέπραξε το έγκλημα και ο παραδειγματισμός των άλλων. Το γεγονός ότι οι περισσότερες πατροκτονίες, μητροκτονίες και εν γένει οι φόνοι που έλαβαν χώρα στον οίκο των Ατρείδων είχαν τη θεϊκή συναίνεση/συνδρομή, κατά την κρίση και ερμηνεία που έδιδαν βέβαια πάντοτε οι άνθρωποι, οι τελευταίοι δεν απαλλάσσονται των ευθυνών τους από τα εγκλήματα. Εξού και η τιμωρία του Αγαμέμνονα με τη θανάτωση για τη θυσία της κόρης του Ιφιγένειας, της Κλυταιμίστρας για τον φόνο του ανδρός της και ούτω καθ' εξής. Ουσιαστικά τα τρία σωζόμενα έργα της *Ορέστειας* θα μπορούσαν να ερμηνευτούν σαν εξέλιξη του δικαϊκού συστήματος από την εκδίκηση και τη βίαια απονομή δικαιοσύνης μεταβαίνουμε στη γενική πρόληψη, μέσω της εξαντλήσεως του προβλεπόμενου μέτρου της ποινής στο πρόσωπο του δράστη, ώστε να εξαλειφθεί "το κακό", και τέλος σε κάποια στοιχεία ειδικής πρόληψης διαμέσου αναγνώρισης πιθανών ελαφρυντικών στο πρόσωπο του δράστη κατά την αντιμετώπιση του από ένα αμερόληπτο σύστημα Δικαστών. Η άποψη αυτή στηρίζεται τόσο στην ιστορικοπολιτική κατάσταση των Αθηνών της Κλασσικής περιόδου με τη μετάβαση στη Δημοκρατία όσο και στα μεταγενέστερα επιστημονικά κείμενα, όπως του Τσεζάρε Μπεκαρία "Περί εγκλημάτων και ποινών",⁷² και τέλος από το ίδιο το έργο του Αισχύλου ο οποίος τοποθετεί τους ήρωες του δράματός του, πρώτα αντιμέτωπους με ένα σύστημα δικαιοσύνης

⁷¹ A. Sommerstein, *Orestes's Trial & Athenian Homicide Procedure* in E. M. Harris, *Law and Drama in Ancient Greece*, London, Bristol Classical Press, 2010, p.50

⁷² Πραγματεία, στην οποία ο Μπεκαρία κατά το έτος 1764 προσπαθεί να εφαρμόσει τις διαφωτιστικές ιδέες του Μοντεσκιέ, Ντιντερό και Ρουσσώ στο ποινικό δίκαιο, το οποίο μέχρι εκείνης της στιγμής θεμελιωνόταν σ' ένα αυθαίρετο καθεστώς καταλογισμού ευθυνών και απονομής δικαιοσύνης. Στο έργο του ο Μπεκαρία ορίζει την γενική πρόληψη ως μορφή παραδειγματικής τιμωρίας του δράστη, ώστε το κοινωνικό σύνολο να σωφρονιστεί και να αποφευχθεί "το κακό". Υπό μια άλλη μορφή ο νομοθέτης προσπαθεί ουσιαστικά να εξαφανίσει το έγκλημα πριν την εμφάνιση του. Στις ακραίες μορφές το σύστημα ποινών του σχετικού ποινικού νομοθετήματος που ακολουθεί τις αρχές της γενικής πρόληψης καταλήγει να είναι εξαντλητικό για τον άνθρωπο. Περαιτέρω ορίζει ως ειδική πρόληψη το σύστημα με το οποίο αποτρέπεται το συγκεκριμένο άτομο από το να προβεί σε εγκληματικές ενέργειες. Λόγω του γεγονότος ότι αποσκοπεί περισσότερο στο σωφρονισμό του δράστη, σκοπός της ειδικής πρόληψης είναι ο παραδειγματισμός του ατόμου να δρα ως ανασχετικός παράγοντας στην επέκταση του εγκλήματος, ουσιαστικά ακολουθώντας τις διαφωτιστικές ιδέες. Το έργο του Μπεκαρία οδήγησε σε μεταρρυθμίσεις του ποινικού συστήματος στην Ευρώπη, συγκεκριμένα στη Γαλλία και στη Ρωσία.

εκδικητικό στον Αγαμέμνονα, εν συνεχεία με ένα σύστημα εν μέρει εκδικητικό δευτερεύοντος προληπτικό διαμέσου των απόψεων που εκφράζει η Ηλέκτρα στις Χοηφόρους και τέλος γενικώς προληπτικό με σπέρματα ειδικού σωφρονισμού, όπως εκφράζεται αυτός στις *Ευμενίδες* διαμέσου αναγνωρίσεως ελαφρυντικών στο πρόσωπο του δράσαντα Ορέστη από ένα σύστημα ανεξάρτητων δικαστών.

2.2 Αισχύλου *Αγαμέμνων*: Λίγα Λόγια για το Έργο

Η *Ορέστεια* αποτελεί την μοναδική τριλογία που περισώζεται από την κλασική αθηναϊκή δραματουργία –η τετραλογία της *Ορεστειάς* αποτελούνταν από τέσσερα έργα –*Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Ευμενίδες*, και το σατυρικό έργο *Πρωτεύς*, που χάθηκε ⁷³. Το έργο διδάχτηκε το 458 π.Χ. και απέσπασε το πρώτο βραβείο. Η *Ορέστεια* αποτελεί το τελευταίο έργο του Αισχύλου ⁷⁴. Το θέμα της Ορέστειας, της δικαιοσύνης, αποτελούσε μια διαρκή και επείγουσα συνάμα ανησυχία για μια δημοκρατία ούτε ενός αιώνα.

Ο Αισχύλος ανασκευάζει τον μύθο, για να μεγιστοποιήσει τη δραματική δυνατότητα του θέματός του, έτσι ώστε το σύστημα της δικαιοσύνης της «βεντέτας» να φτάσει σε μια απόλυτη κορύφωση με τη μορφή ενός ενδοοικογενειακού πολέμου που παίρνει μια κοσμική κλίμακα. Απόφθεγμα της λογικής αυτής είναι ένα νομικό σύστημα κατά το οποίο οι άνθρωποι είναι υπόλογοι για τις ενέργειές τους και δοκιμάζονται/κρίνονται από άλλους ανθρώπους που δεν συμμετέχουν σε αυτές τις ενέργειες. Ο Αισχύλος, ασυνήθιστα για την ελληνική τραγωδία, ασχολήθηκε με την απονομή της δικαιοσύνης μέσω του Αρείου Πάγου, κάτι που αποτελούσε ένα από τα πλέον εκρηκτικά πολιτικά ζητήματα της εποχής, αφού πριν λίγα χρόνια ο Εφιάλτης προσπάθησε να ελέγξει τη δύναμη των αριστοκρατικών θεσμών, όπως του Αρείου Πάγου, αφαιρώντας από το Όργανο αυτό ευρύτερες εξουσίες. Η *Ορέστεια* συμμετείχε επίσης σε σημαντικές αλλαγές στην αθηναϊκή δραματουργία, καθώς ο Αισχύλος χρησιμοποίησε - ενδεχομένως για πρώτη φορά –τη *σκηνή*, καθώς και το *εκκύκλημα* και έναν τρίτο ηθοποιό ⁷⁵.

Σχετικά με τον μύθο περί των παθών του οίκου των Ατρείδων, η προέλευση του οποίου χάνεται στα βάθη των αιώνων, σημειώνεται πως η *Ορέστεια* εντάσσεται σε αυτό το μυθολογικό πλαίσιο. Ο Πέλοψ -ο επώνυμος μυθικός ήρωας της Πελοποννήσου- είχε δύο γιους: τον Ατρέα και τον Θυέστη. Μετά την εξορία τους από τον πατέρα τους για ζητήματα που αφορούσαν στη διαδοχή του θρόνου, κατέφυγαν στις Μυκήνες, όπου υποσχέθηκαν να βασιλεύουν εναλλάξ. Οι δυο γιοι ήρθαν όμως σε σύγκρουση. Αυτή η διαμάχη είχε ως αποτέλεσμα ο Ατρέας να σφάζει τα παιδιά του Θυέστη και να του τα

⁷³ Σ. Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα: Αναλύσεις*, Αθήνα: Κέδρος, 1985, σελ. 37

⁷⁴ Ο. π. , σελ. 37

⁷⁵ R. Mitchell- Boyask, *Aeschylus's Oresteia*, [Oxford Bibliographies.com], 2018, Doi 10.1093/OBO/9780195389661-0289, (accessed 15 August 2019)

προσφέρει για δείπνο. Οι θεοί, οργισμένοι από τις πράξεις αυτές, έριξαν κατάρα στο γένος των Ατρείδων κι έτσι ο Αίγισθος, που ήταν γιος του Θυέστη γλίτωσε από τη σφαγή, σκότωσε δε σε αντίποινα τον ίδιο τον Ατρέα, που ήταν βασιλιάς των Μυκηνών. Γιοι του Ατρέα ήταν ο Αγαμέμνων, βασιλιάς των Μυκηνών, και ο Μενέλαος, βασιλιάς της Σπάρτης ⁷⁶.

Όταν ο Αγαμέμνων αναχώρησε για την Τροία, η γυναίκα του Κλυταιμήστρα πήρε για ομόκοιτό της τον Αίγισθο. Με την επιστροφή του Αγαμέμνονα από την Τροία, η Κλυταιμήστρα τον σκότωσε μέσα στο λουτρό εκδικούμενη τάχα για τον θάνατο της κόρης τους Ιφιγένειας, την οποία είχε θυσιάσει ο Αγαμέμνων ούτως ώστε να πνεύσουν ούριοι άνεμοι και να σαλπάρουν τα πλοία των Αργιτών για την Τροία ⁷⁷. Αυτός είναι ο μύθος του Αγαμέμνονα, έργο το οποίο θα μας απασχολήσει στη συνέχεια.

Ο φόνος, λοιπόν, του Αγαμέμνονα ενδεχομένως λαμβάνει χώρα για να κρατήσει η Κλυταιμήστρα την εξουσία -μητριαρχία- ⁷⁸. Με αυτό το μυθολογικό υπόβαθρο και τα όσα διαδραματίζονταν στην αρχαία Αθήνα την εποχή εκείνη γράφτηκε ο *Αγαμέμνων*. Η τραγωδία αυτή αποτελεί τη μεγαλύτερη τραγωδία του Αισχύλου, καθώς υπερβαίνει κατά πεντακόσιους στίχους τις υπόλοιπες. Είναι επίσης χαρακτηριστικό πως ούτε για μια στιγμή σε ένα τόσο μεγάλο σε έκταση έργο δεν χαλαρώνει ούτε για λίγο η δράση, με τις συναισθηματικές εξάρσεις να διαδέχονται η μία την άλλη ⁷⁹.

Ο μύθος των Ατρείδων σαφώς και δεν ήταν κάτι άγνωστο στους Αθηναίους. Αλλά ο μύθος από μόνος του δεν ήταν ικανός να τους προσφέρει συγκίνηση, καθώς αφορούσε γεγονότα που τους ήταν ήδη γνωστά. Γι' αυτό το λόγο χρειαζόταν η μετάπλαση του μύθου στα χέρια του Αισχύλου, εντάσσοντάς τον στο σύγχρονο ιδεολογικό και πολιτικό υπόβαθρο της εποχής ⁸⁰. Σχετικά με τα ιστοριοπολιτικά γεγονότα έχουμε να προσθέσουμε τα εξής: η Αθήνα την εποχή που διδασκόταν η *Ορέστεια* είχε ανοικτά δύο πολεμικά μέτωπα, ένα με τους Πελοποννήσιους κι ένα με τους Πέρσες στην Αίγυπτο. Αυτό από μόνο του δεικνύει μια επεκτατική πολιτική, η οποία δεν άρεσε και πολύ στον Αισχύλο ⁸¹.

⁷⁶ Σ. Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα: Αναλύσεις*, Αθήνα: Κέδρος, 1985, σελ. 38-39

⁷⁷ Ο. π., σελ. 38-39

⁷⁸ Ο. π., σελ. 38-39

⁷⁹ Σ. Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα: Αναλύσεις*, Αθήνα: Κέδρος, 1985, σελ. 38-39

⁸⁰ Ο. π., σελ. 39-40

⁸¹ Ο. π., σελ. 39-40

Μετά τους νικηφόρους αγώνες των Ελλήνων ενάντια στους Πέρσες, άλλαξαν και πολλά πράγματα σχετικά με το πολίτευμα. Ο Άρειος Πάγος, επί παραδείγματι, αποδυναμώθηκε, καθώς ασχολούνταν μόνο με την εκδίκηση φόνων, όπως αποδυναμώνεται και η αριστοκρατική τάξη, η οποία ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τον Άρειο Πάγο. Εκτός από τα συμβάντα που έχουν να κάνουν με το πολιτικό σκηνικό μέσα στο οποίο εκτυλίχτηκε η διδασκαλία της *Ορέστειας*, συμπυκνώνεται εύστοχα από τον Αισχύλο το εξής νόημα ⁸²: «*Αρκετά οι θεοί μάς μπέρδεψαν, προστατεύοντας πότε τον έναν και πότε τον άλλον. Ήρθε η ώρα να περάσει η δικαιοσύνη στα χέρια των ανθρώπων...*». Λαμβάνοντας λοιπόν αυτά υπόψη, ακολουθεί η ανάλυση για τον ρόλο των θεών στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου.

⁸² Ο.π., σελ. 40

2.3 Ο Ρόλος των Θεών στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου

Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, μετά τον πρόλογο, ακολουθεί μια όχι και τόσο συνηθισμένη μακρά πάροδος, η οποία λειτουργεί κατά κάποιον τρόπο ως λυρική εισαγωγή για όλη την Τριλογία, αλλά και την αρχή του πρώτου επεισοδίου της συγκεκριμένης τραγωδίας. Ο *πρόλογος* εκφωνείται από τον φύλακα, ο οποίος δέκα χρόνια περιμένει νυχθημερόν πάνω στη στέγη του σπιτιού του Αγαμέμνονα για να αντικρίσει το σημάδι της φωτιάς που θα σημάνει ότι έπεσε η Τροία. Τη στιγμή που φτάνει το μήνυμα ότι εάλω η Τροία, η χωρίς προσποίηση χαρά του φύλακα επισκιάζεται από μια ανησυχία για το μέλλον⁸³.

Στην *πάροδο* βλέπουμε τον Χορό που αποτελείται από τους γέροντες του Άργους να παρουσιάζεται για να μάθει από τη βασίλισσα τον λόγο για τον οποίο γίνονται παντού θυσίες. Έναυσμα κατ' αυτόν τον τρόπο δίδεται ώστε να πραγματοποιηθεί ιστορική αναδρομή στην έκβαση της Αργείτικης εκστρατείας. Στην πρώτη αντιστροφή αναφέρεται (από τον Χορό) το περίφημο περιστατικό που φανερώθηκε ως οiwνός επιτυχίας και εκδικήσεως από το μάντη Κάλχα (δυο αετοί που σπάραζαν ετοιμόγεννη λαγίνα) και η ερμηνεία που έδωσε στο εν λόγω περιστατικό ο μάντης (οι δυο αετοί είναι οι δυο Ατρείδες, που θα πάρουν κάποια μέρα την Τροία), αλλά και συνάμα τον φόβο του για την ενδεχόμενη οργή της Άρτεμης για τον σπαραγμό του ανυπεράσπιστου ζώου. Ο Χορός όντας ταραγμένος, καθώς θυμήθηκε τα λόγια του μάντη, απηύθυνε τον περίφημο ύμνο στον Δία, σ' αυτόν που θέσπισε τον νόμο «*πάθει μάθος*»⁸⁴. Σε αυτό το σημείο βλέπουμε την παρέμβαση του Δία στο δράμα, ήτοι το πώς ο θεός επηρεάζει το όλο σκεπτικό και τη φύση της δικαιοσύνης σχετικά με την ανταπόδοση, που σημαίνει ότι «παθαίνεις, για να μάθεις».

Όμως η οργή του θεού δεν θ' αργήσει να ξεσπάσει για αυτά που έγιναν στον Οίκο των Ατρείδων: άνεμοι από τον Στρυμόνα καθηλώνουν τα πλοία στην Αυλίδα και ο μάντης θέτει τον Αγαμέμνονα μπροστά στο δίλημμα ή να εγκαταλείψει την εκστρατεία ή να θυσιάσει την κόρη του στην Άρτεμη. Εκείνος, έχοντας να επιλέξει ανάμεσα σε δύο κακά, επιλέγει το δεύτερο⁸⁵. Και σ' αυτό το σημείο λαμβάνει χώρα η θυσία της

⁸³ Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, *Αισχύλου Αγαμέμνων* [web site], 2012, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=153, (ανακτήθηκε 13 Αυγούστου 2019)

⁸⁴ Ο. π.

⁸⁵ Ο. π.

Ιφιγένειας. Η θυσία αυτή η οποία αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του μύθου και βασικό μυθολογικό υπόβαθρο για τη σχετική και όχι μόνο τραγωδία, επηρεάζεται από τις βουλές του Δία, ο οποίος δημιουργεί το δίλημμα στον Αγαμέμνονα, ούτως ώστε να επέλθει η δικαιοσύνη και η ισορροπία. Η στιγμή της θυσίας και οι αντιδράσεις της Ιφιγένειας περιγράφονται με αρκετές λεπτομέρειες και περισσή ενάργεια, ώστε ακόμα και αν δεχθεί κάποιος ότι ο Αγαμέμνων δεν είχε άλλη επιλογή, το γεγονός αυτό δεν αμβλύνει διόλου την ανησυχία γι' αυτά που θα έρθουν, μια ανησυχία που είναι έκδηλη ιδιαίτερα στους τελευταίους στίχους της παρόδου (6η αντιστροφή).

Μετά από κάποιον υπαινιγμό για τη θυσία της Ιφιγένειας στους στ. 224-226 «*θυτήρ γενέσθαι/θυγατρός, γυναικοποιώνων/ πολέμων άρωγών*» γίνεται λόγος ότι η Δίκη (θεία δράση) έχει καθορίσει εκείνους που παθαίνουν για να μαθαίνουν («*Δίκη δέ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν έπιρρέπει*·». Επόμενη θεϊκή οντότητα στην οποία βλέπουμε να γίνεται αναφορά είναι ο Άρης⁸⁶ (στ. 438-444), ο οποίος παρουσιάζεται ως «*αργυραμοιβός και ζυγιαστής στον κονταριών τη μάχη*»⁸⁷:

ό χρυσαμοιβός δ' Άρης σωμάτων

καί ταλαντοῦχος έν μάχη δορός

πυρωθέν έξ Ιλίου

φίλοισι πέμπει βαρύ

ψήγμα δυσδάκρυτον άν-

τήνορος σποδοῦ γεμί-

ζων λέβητας εύθέτους.

Ένα ακόμη σημείο που χρήζει αναφοράς είναι η αντικατάσταση της μοίρας του μύθου με τη Δίκη από πλευράς τού Αισχύλου. Παρ' ότι όλοι οι άλλοι θεοί καλούνται να εποπτεύσουν τα έργα του κάθε ήρωα, η Δίκη παίζει το ρόλο καθολικής θεάς, που

⁸⁶Το κείμενο προέρχεται από το Perseus:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0003>

⁸⁷ Σ. Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα: Αναλύσεις*, Αθήνα: Κέδρος, 1985, σελ. 42

απονέμει τα ίσα, ήτοι «έκανες κακό, κακό θα λάβεις» κατά το «πεπρωμένοις τούς δε πρὶν παθεῖν εἴξαντες ὥρα· χρῆν τάδ' ὥς ἐπράξαμεν» (στ. 1657-1658)⁸⁸

Ο ρόλος της Δίκης φαίνεται και στους στίχους 772-781⁸⁹

Δίκη δὲ λάμπει μὲν ἐν
δυσκάπνοις δώμασιν,
τὸν δ' ἐναΐσιμον τίει βίον.
τὰ χρυσόπαστα δ' ἔδεθλα σὺν
πίνῳ χερῶν παλιντρόποις
ῥμμασι λιποῦσ', ὅσια προσέμολ-
ε, δύναμιν οὐ σέβουσα πλού-
του παράσημον αἶνω·
παῖν δ' ἐπὶ τέρμα νομᾷ..

Επίκληση, τώρα, των θεών στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου βλέπουμε ήδη να γίνεται στην αρχή του έργου από τον Φύλακα (στ.1-4)⁹⁰:

θεοὺς μὲν αἰ τῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν κυνὸς δίκην
ἄστρων κάτοιδα νυκτέρων ὁμήγυριν,

Εδώ ο Φύλακας παρακαλεί τους θεούς να τον απαλλάξουν από το καθήκον που του έχει επιβληθεί και συνάμα από τα βάσανα που περνάει τόσα χρόνια εκτελώντας το. Πρόκειται για μια απλή επίκληση στα θεία.

Επόμενη αναφορά σε θεό είναι στους στ. 55-68⁹¹:

⁸⁸Ο. π.

⁸⁹Το κείμενο προέρχεται από το Perseus:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0003>

⁹⁰Ο. π.

⁹¹Ο. π.

ὕπατος δ' αἰών ἦ τις Ἀπόλλων
ἦ Πᾶν ἦ Ζεὺς οἰωνόθροον
γόνον ὄξυβόαν τῶνδε μετοίκων
ὑστερόποινον
πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν.
οὕτω δ' Ἀτρέως παῖδας ὁ κρείσσων
ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ πέμπει ξένιος
Ζεὺς πολυάνορος ἀμφὶ γυναικὸς
πολλὰ παλαίσματα καὶ γυιοβαρῇ
γόνατος κονίαισιν ἐρειδομένου
διακναιομένης τ' ἐν προτελείοις
κάμακος θήσων Δαναοῖσι
Τρωσὶ θ' ὁμοίως. ἔστι δ' ὅπη νῦν
ἔστι· τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπρωμένον·

Στους πιο πάνω στίχους, αλλά και στους στ. 41-48 βλέπουμε επίσης ότι το ζευγάρι των Ατρειδῶν είναι από τον Δία τιμώμενο ο οποίος έχει εγκρίνει τα βασιλικά τους αξιώματα στις πόλεις που διοικούσαν, την αρχιστρατηγία που τους έχει δοθεί στον επερχόμενο πόλεμο έναντι των Τρώων και στον οποίο έχουν αποταθεί για βοήθεια «Από τα φύλλα της καρδιάς τους κράζαν τον Ἄρη σα γύπες που κεντρίζει ο πόνος», λόγω της παραβιάσεως των κανόνων της φιλοξενίας. "Εκδικήτρια κατοπινὴ στέλνει στους ἐνόχους την Ερινύα. Ἐτσι του Ατρέα τα παιδιά ἐναντίον του Αλέξανδρου στέλνει ο προστάτης της “φιλοξενίας”:

Μενέλαος ἄναξ ἡδ' Ἀγαμέμνων,
Διθρόνου Διόθεν καὶ δισκήπτρου
τιμῇ σόχυρὸν ζεῦγος Ἀτρειδᾶν

στόλον Ἀργείων χιλιοναύτην,

τῆσδ' ἀπὸ χώρας

ἦραν, στρατιῶτιν ἄρωγαν,

μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη

Γίνεται επίσης επίπληξη στον Ἄρη, τον θεό του Πολέμου, για τα δεινά που τραβάει η ανθρωπότητα εξαιτίας του πολέμου, όπως εξάλλου πολύ εύστοχα κάνει τη μετάφραση του έργου ο Γ. Σεφέρης ⁹²:

«Για το χαμό των παιδιών τους πάνω απ' τη φωλιά στροβιλίζονται

με τα φτερά τους κουπολάτες

γιατί η φροντίδα

να φυλάζουν τα μικρά τους

πήγε του κάκου.

Και πιο ψηλά τους

κάποιος, ο Απόλλων, ο Παν ή ο Δίας

ακούγοντας το γοερό κράξιμο

των ξένων αυτών τ' ουρανού

βγαλμένο από στόμα πουλιού

στέλνει στο φταίχτη την Ερινύα,

υστεροτιμωρήτρα.

Έτσι τα παιδιά του Ατρέα στέλνει

ο δυνατός Ξένιος Δίας στον Αλέξαντρο

⁹² Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, *Αισχύλου Αγαμέμνων* [web site], 2012, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=153, (ανακτήθηκε 13 Αυγούστου 2019)

και γύρω από την πολύναντρη γυναίκα
παλέματα που τσακίζουν τα μέλη
γόνατα μες στον κουρνιαχτό
και δόρατα σπασμένα
όμοια στους Τρώες και στους Δαναούς.
Η μοίρα βρίσκεται όπου βρίσκεται.»

Στο πιο πάνω χωρίο όχι μόνο επιπλήττονται τα δεινά που προξενεί ο πόλεμος στους ανθρώπους, με ειδική νύξη στα μικρά παιδιά, αλλά βλέπουμε και τον ειδικό παρεμβατικό ρόλο που έχει ο Ξένιος Δίας στον στίχο 61.

Επόμενη αναφορά γίνεται στη Μοίρα και στην Άρτεμη στους στ. 125-137 ⁹³:

‘χρόνω μὲν ἀγρεῖ
Πριάμου πόλιν ἄδε κέλευθος,
πάντα δὲ πύργων
κτήνη πρόσθετὰ δημοπληθῇ
Μοῖρ’ ἀλαπάξει πρὸς τὸ βίαιον:
οἷον μή τις ἄγα θεόθεν κνεφά-
ση προτυπὲν στόμιον μέγα Τροίας
στρατωθέν. οἴκτω γὰρ ἐπί-
φθονος Ἄρτεμις ἀγνὰ
πτανοῖσιν κυσὶ πατρὸς
αὐτότοκον πρὸ λόχου μογερὰν πτάκα θυομένοισιν

⁹³ Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, *Αισχύλου Αγαμέμνων* [web site], 2012, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=153, (ανακτήθηκε 13 Αυγούστου 2019)

στυγεῖ δὲ δεῖπνον αἰετῶν.’

Η πόλη του Πριάμου, τελικά, θα αλωθεί. Αυτή είναι η βούληση της Μοίρας, να πέσει η Τροία. Σε αυτή τη συνθήκη λυπάται και θυμώνει η αγνή Άρτεμις με τους φτερωτούς φύλακες του πατέρα της, όταν σπαράζουν ένα δειλό δυστυχισμένο ζώο και το νεογνό του· σιχαίνεται των αετών τα δείπνα. Εδώ, η Άρτεμις παρουσιάζεται ανθρώπινη (ανθρωπομορφισμός θεών), με συμπεριφορά που απορρέει συναισθηματισμό και λύπη για όλα εκείνα που προξενεί ο πόλεμος.

Στο στόμα του Χορού γίνονται εμφανή κι άλλα στοιχεία που έχουν να κάνουν με τους θεούς στους στ. 140-183 ⁹⁴:

‘τόσον περ εὖφρων, καλά,

δρόσοισι λεπτοῖς μαλερῶν λεόντων

πάντων τ’ ἀγρονόμων φιλομάστοις

θηρῶν ὀβρικάλοισι τερπνά,

τούτων αἶνει ζύμβολα κρᾶναι,

δεξιὰ μέν, κατάμομφα δὲ φάσματα στρουθῶν.

ἰήιον δὲ καλέω Παιᾶνα,

μή τινας ἀντιπνόους Δανα-

οῖς χρονίας ἐχενῆδας ἄ-

πλοίας τεύξῃ,

σπευδομένα θυσίαν ἐτέραν ἄνομόν τιν’, ἄδαιτον

νεικέων τέκτονα σύμφυτον,

οὐ δεισήνορα. μῖμνει γὰρ φοβερά παλίνορτος

⁹⁴ Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, *Αισχύλου Αγαμέμνων* [web site], 2012, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=153, (ανακτήθηκε 13 Αυγούστου 2019)

οἰκονόμος δολία μνάμων μῆνις τεκνόποινος. '

τοιάδε Κάλχας ζῆν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξεν

μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὀδίων οἴκοις βασιλείοις:

τοῖς δ' ὁμόφωνον

αἴλινον αἴλινον εἶπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

Ζεὺς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὖ-

τῷ φίλον κεκλημένῳ,

τοῦτό νιν προσεννέπω.

οὐκ ἔχω προσεικάσαι

πάντ' ἐπισταθμώμενος

πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος

χρὴ βαλεῖν ἐτητύμῳς.

οὐδ' ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας,

παμμάχῳ θράσει βρύων,

οὐδὲ λέξεται πρὶν ὦν:

ὅς δ' ἔπειτ' ἔφν, τρια-

κτῆρος οἷχεται τυχών.

Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων

τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-

σαντα, τὸν πάθει μάθος

θέντα κυρίως ἔχειν.

στάζει δ' ἔνθ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας

μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ' ἄ-

κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.

δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος

σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

Στους στίχους που μόλις παρατέθηκαν, ο Χορός κάνει προσφώνηση/ επίκληση στην Άρτεμη, την οποία και χαρακτηρίζει τόσο καλόγνωμη για τα αδύνατα μικρά των φοβερών λεόντων και ότι τέρπεται τόσο πολύ με τα μικρά τα βυζανιάρικα όλων των άγριων θηρίων, παρακαλώντας την να επιβεβαιώσει τους χρησμούς για την Τροία. Έτσι, γίνεται αντιληπτός ο ρόλος του θείου, ο οποίος πέρα από παρεμβατικός, εδώ λειτουργεί συμπληρωματικά και επιβεβαιωτικά στον χρησμό.

Στη συνέχεια, βλέπουμε τον χορό να επικαλείται τον Παιάνα ο οποίος έχει γιατρευτικές ικανότητες και εμπλέκει αυτόν με τη φύση, πράγμα που φαίνεται από την επίκληση και το παρακαλετό να μη φέρει η θεά «ενάντιους στους Δαναούς ανέμους και μη τους δέσει για καιρό σε νηνεμία αταξίδευτη γυρεύοντας κάποια άλλη ανίερη θυσία (νύξη για την Ιφιγένεια) που θα βλαστήσει, αχόρταγη αιτία συμφορών, όταν θα λείψει του ανδρός ο φόβος».

Αν υπήρξε πριν ένα μικρό ίχνος οργής, τώρα ο Χορός ευθυγραμμίζεται πλήρως με την παντοδυναμία και θέληση του Δία, λέγοντας «ένας που ήταν πριν μεγάλος και γεμάτος θάρρος παντοδύναμος, ίσως καν να μη λογαριαστεί, πως άλλοτε υπήρξε κι άλλος, που κατόπι του γεννήθηκε, βρήκε κι αυτός τρίδιπλα ισχυρότερό του κι αφανίσθηκε. Όποιος όμως σε μια επιτυχία του υμνολογεί τον Δία, αυτός θα έχει την μεγάλη φρόνηση.»

Έτσι, σημειώνεται πως ο Δίας έβαλε τους ανθρώπους στις φρόνησης το δρόμο, καθώς εκείνος κύρωσε το νόμο «το πάθημα να είναι μάθημα». Ακόμα και στον ύπνο μας, προσθέτει ο Χορός, ο Δίας έρχεται να μας θυμίσει τα παθήματά μας, είτε μας αρέσει είτε όχι, γιατί μέσα από αυτό θέλει να μας σωφρονίσει. Βέβαια η σκληρή αυτή χάρη μας δίδεται από τους θεούς, που κάθονται στο σεμνό τους θρόνο.

Στους στίχους 281-284:

Ἥφαιστος Ἰδης λαμπρὸν ἐκπέμπων σέλας.

φρυκτὸς δὲ φρυκτὸν δεῦρ' ἀπ' ἀγγάρου πυρὸς

ἔπεμπεν: Ἰδῃ μὲν πρὸς Ἑρμαῖον λέπας»

Λήμνου: μέγαν δὲ πανὸν ἐκ νήσου τρίτον,

Η Κλυταιμήστρα αναφέρει τον Ἥφαιστο λέγοντας ότι ο θεός εκείνος αναμένεται να φέρει τα νέα σχετικά με την Τροία. Λίγο πιο κάτω αναφέρει και τον Ερμή. Εδώ, και οι δύο θεοί ενδεχομένως να χρησιμοποιούνται για να τονιστεί η ιδιότητά τους ως αγγελιοφόρων. Για τον Ερμή είναι γνωστό ότι ήταν αγγελιοφόρος των θεών και προστάτης των κηρύκων. Στη σκηνή αυτή, όμως, μαθαίνουμε ότι και ο Ἥφαιστος μπορεί να οικειοποιείται τον ανωτέρω ρόλο στέλνοντας τρανή λάμψη από την Ἴδα ενημερώνοντας για τα καθεκαστα.

Στους στίχους 355-366 γίνεται επίκληση στον Δία. Ο Δίας κατά το πρώτο αυτό στάσιμο χαρακτηρίζεται παντοδύναμος, τόσο που τρέμουν μπροστά του οι θνητοί τιμώντας τα έργα του. Η *βουλή Διός* είναι που κατά τον Χορό καθορίζει τις τύχες των ανθρώπων. Αν τώρα κάποιοι άνθρωποι δεν δείξουν τον δέοντα σεβασμό στα θεία και διαπράξουν *ὑβριν*, τότε θα βρει όλη τη γενιά τους το κακό. Εδώ, λοιπόν, υπεισέρχεται τόσο η έννοια της αιδούς όσο και του σεβασμού στα θεία, καθώς η Δίκη έρχεται να απονείμει τιμωρία ή χάρη σε αυτόν που έκανε ή δεν έκανε αντίστοιχα το κακό, ως καθολική της δικαιοσύνης Θεά:

ὦ Ζεῦ βασιλεῦ καὶ νῦν φίλῃ

μεγάλων κόσμων κτεάτειρα,

ἦτ' ἐπὶ Τροίας πύργοις ἔβαλες

στεγανὸν δίκτυον, ὥς μήτε μέγαν

μήτ' οὖν νεαρῶν τιν' ὑπερτελέσαι

μέγα δουλείας

γάγαμον, ἄτης παναλώτου.

Δία τοι ξένιον μέγαν αἰδοῦμαι

τὸν τάδε πράξαντ' ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ

τείνοντα πάλαι τόζον, ὅπως ἄν
μήτε πρὸ καιροῦ μήθ' ὑπὲρ ἄστρον
βέλος ἡλίθιον σκήψειεν.

Στο δεύτερο επεισόδιο, ο Κήρυκας επικαλείται τον Δία, τον Απόλλωνα καθώς και τον κήρυκα Ερμή μαζί με ένα χαιρετισμό στην Πατρίδα. Πρόκειται για τυπική θεοσεβούμενη επίκληση στον παντοδύναμο Δία και τους θεούς Ερμή και Απόλλωνα για τις αντίστοιχες ιδιότητές τους (στ. 510-515).

Στο τρίτο επεισόδιο, βλέπουμε τον Αγαμέμνονα (στ. 944 κ.ε.) να λέει πως οι θεοί επιβλέπουν τα πάντα από ψηλά κι αν κάποιος δεν είναι σκληρός αφέντης, τότε θα τον καλοβλέπουν. Στο τέταρτο επεισόδιο, η Κασσάνδρα επικαλείται πολλές φορές τον θεό Απόλλωνα για τις συμφορές που την έχουν βρει. Ο Χορός εκφράζει την άποψη ότι η Κασσάνδρα σε εκείνο το σημείο ενδεχομένως και να βλασφημεί, καθώς δεν ταιριάζουν τα όσα φωνάζει μοιρολογώντας η Κασσάνδρα. Τέλος, σε άλλο χωρίο (στ. 1560-1566) ο Χορός επικαλείται τον Δία, λέγοντας πως χωρίς εκείνον τον Θεό δεν είναι δυνατό να γίνει θέλημα ανθρώπου. Η παντοδύναμη διάσταση και υπόσταση του Δία φαίνεται για ακόμη μια φορά στην τραγωδία, τόσο στους προαναφερθέντες στίχους όσο και λίγο παρακάτω ότι «αν έκανες κάτι, θα το' βρεις», καθ' όσον αυτός είναι νόμος που ο Δίας έχει θεσπίσει.

Με βάση, λοιπόν, τα όσα παρουσιάστηκαν πιο πάνω και με τα όσα προκύπτουν από την προσεκτική ανάγνωση των στίχων του έργου σχετικά με τον ρόλο των θεών, σημειώνονται συγκεντρωτικά και συμπερασματικά τα εξής:

- Εκτός των υπολοίπων ιδιοτήτων του, ο ρόλος του Δία είναι η προστασία της φιλοξενίας, που παραβιάστηκε από τον Πάρη ⁹⁵.
- Η άλωση της Τροίας θα γίνει, γιατί αυτό είναι το θέλημα του Δία. Η καθορισμένη μοίρα θα πραγματοποιηθεί ό,τι και να γίνει (στ. 67-71) ⁹⁶.
- Σε συνέχεια των πιο πάνω, ο Δίας δίνει την υπόσχεση με emphaticό τρόπο ότι η άλωση της Τροίας θα πραγματοποιηθεί. Από την άλλη, η αγνή Άρτεμη δείχνει

⁹⁵ M.J. Lissau, *Αισχύλος*, Μετάφραση: Ν.Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, 2009, σελ. 120

⁹⁶ Ο. π., σελ. 120

αποστροφή στο γεύμα των αητών κι έτσι στρέφεται ενάντια στην άλωση της Τροίας. Εξάλλου η θεά προστατεύει συν τοις άλλοις και την αγέννητη ζωή, άρα και τη ζωή της λαγίνας μαζί με το έμβρυο, αλλά και τις ζωές όλων εκείνων των αθώων εντός των τειχών της Τροίας ⁹⁷.

- Σε έναν ύμνο που αφιερώνει ο Χορός στον Δία, ο οποίος παρουσιάζεται ως ο θεός που διώχνει «*από την σκέψη το βάρος των φροντίδων*» και μέσω του οποίου αποκτά σημασία η ίδια η ανθρώπινη ύπαρξη. Στον στ. 177 το «*πάθει μάθος*» έχει ουσιαστικά την ισχύ νόμου ⁹⁸.
- Το πόσο σημαντικός είναι ο ρόλος των θεών φαίνεται και από τους στ. 338 – 347, καθώς για να υπάρξει ευτυχής έκβαση είναι ανάγκη να υπάρχει και σεβασμός προς τους θεούς των Τρώων, καθώς αν απουσιάζει ο σεβασμός, τότε οι νικητές φερόμενοι αλαζονικά, θα οδηγηθούν σε διάπραξη *ύβρεως*⁹⁹.
- Στον στ. 459 βλέπουμε μέσα από τα λόγια του Χορού ότι οι θεοί δεν είναι αδιάφοροι απέναντι σε εκείνους που θανάτωσαν αρκετούς, καθώς η υπέρβαση των ορίων οδηγεί σε τιμωρία μέσω του Δία¹⁰⁰. Έτσι, η τάξη αποκαθίσταται και νομοτελειακά υπερτερεί το δίκαιο και η *βουλή* των θεών.
- Γενικά, τόσο ο ρόλος του Διός ειδικά όσο και των υπολοίπων θεών είναι κυρίαρχος. Οι άνθρωποι που διαπράττουν *ύβριν*, που υπερβαίνουν τα όρια, πρέπει να πάθουν/ τιμωρηθούν για να μάθουν. Αυτή είναι μία πολύ βασική ιδέα η οποία διατρέχει και χαρακτηρίζει τον Αγαμέμνονα του Αισχύλου, μια ακόμη απόδειξη του θεοκεντρικού χαρακτήρα της δραματουργίας του.

⁹⁷ M.J. Lossau, *Αισχύλος*, Μετάφραση: Ν.Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, 2009, σελ. 121

⁹⁸ Ο. π., σελ. 123

⁹⁹ Ο. π., σελ. 127

¹⁰⁰ Ο. π., σελ. 129

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

3.1 Η Έννοια του Θείου στον Σοφοκλή

Ο Σοφοκλής έχει χαρακτηριστεί ως ο προφήτης της σωφροσύνης, καθώς μέσα από τα έργα του προσπάθησε να φανεί μετριοπαθής, διδάσκοντας παράλληλα την ανθρώπινη αδυναμία και την έλλειψη γνώσης που χαρακτηρίζει το ανθρώπινο ον, υποβάλλοντας ταυτόχρονα τους ήρωές του σε καταστάσεις πόνου. Μέσα από αυτή τη δοκιμασία, προκύπτει ένα μάθημα, το οποίο θα χρησιμεύσει στα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου και κατ' επέκταση στο κοινωνικό σύνολο, σε περίπτωση που δεν μπορεί να γίνει κάτι τέτοιο από τους ίδιους τους ήρωες ¹⁰¹.

Πέραν του θέματος της σωφροσύνης, ένα άλλο ζήτημα που εγείρεται είναι η στάση των θεών και το αν αυτοί είναι δίκαιοι. «*Τί δικαιοσύνη τελικώς απονέμουν;* ¹⁰². *Αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι στο σοφόκλειο σύμπαν οι θεοί υπάρχουν. Οι θεοί αυτοί έχουν δύναμη και κυβερνούν* ¹⁰³. *Το θέμα είναι: αυτό το κάνουν όντες δίκαιοι; Ποιες αρχές και ιδανικά φέρουν;*» Αυτά είναι ζητήματα τα οποία πρόκειται να αναλυθούν στη συνέχεια.

Στον *Πρόλογο* του *Αίαντα* μέσα από τις δύο σκηνές που παρουσιάζονται, ο άνθρωπος φαίνεται να έχει επίγνωση των ορίων του, κάτι που συνδέεται με τη σωφροσύνη για την οποία έγινε λόγος προηγουμένως ¹⁰⁴. κι όλα αυτά έρχεται να τα επιβραβεύσει η Αθηνά -θεϊκή παρέμβαση- λέγοντας πως «οι θεοί αγαπούν τους φρόνιμους -ήτοι τους σώφρονες- και μισούν τους κακούς (στ. 132-133): «*ἅπαντα τὰνθρώπεια: τοὺς δὲ σώφρονας / θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακούς.*» ¹⁰⁵

Στην περίπτωση της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή, ο Αίας παρουσιάζεται διαφορετικός από τον ομηρικό Αίαντα, κάτι που εκφράζεται μέσα από την αυτοπεποίθηση που παρουσίαζε σχετικά με τις νίκες που μπορεί να σημειώσει, χωρίς τη βοήθεια των θεών. Το γεγονός αυτό έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με τον ομηρικό Αίαντα, καθώς στον Όμηρο βλέπουμε ότι η θεϊκή βοήθεια αποτελούσε έναν τρόπο

¹⁰¹ R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική Προσέγγιση*, Μετάφραση: Ν. Πετρόπουλος, Χ. Φαράκλας. Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1999, σελ. 31

¹⁰² Ό. π., σελ. 33

¹⁰³ Ό. π., σελ. 33

¹⁰⁴ Ό. π., σελ. 35-36

¹⁰⁵ Το κείμενο αντλήθηκε από το Perseus:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0183>

μέσω του οποίου ο ήρωας ήταν σε θέση να πετύχει μια νίκη, παρουσιάζοντας μεν ανδρεία, αλλά πετύχαινε ό,τι ήταν να πετύχει με τη βοήθεια των θεών. Στην περίπτωση, βέβαια, του σοφόκλειου Αίαντα, εκείνος δείχνει να μη θέλει τη βοήθεια των θεών, καθώς θεωρούσε μειωτική τη θεϊκή παρέμβαση για τον ίδιο και για το γόητρό του ¹⁰⁶. Έτσι, ο Αίας στον Σοφοκλή φτάνει στο σημείο να απορρίπτει την αίσθηση εξάρτησης του ανθρώπου από τον θεό, κάτι το οποίο ανατρέπει την ομηρική εικόνα του ήρωα. Αυτή η έπαρση είναι που διαφοροποιεί τον σοφόκλειο Αίαντα, προσδίδοντας ο ποιητής ένα διαφορετικό χαρακτηρισμό στον ήρωα από τον αντίστοιχο που γνωρίζουμε στα *Ομηρικά Έπη*.

Την υπερβολική αυτοπεποίθηση και την αλαζονεία έρχεται να επικρίνει η Αθηνά, λέγοντας ότι οι θεοί μισούν τους κακούς. Την Αθηνά θα την δούμε να εμφανίζεται και σε άλλα σημεία στο έργο, όπως για παράδειγμα στους στίχους 450-453, όταν η Αθηνά «έμβαλοῦσα λυσσώδη νόσον, ὥστ' ἐν τοιοῖσδε χεῖρας αἰμάζει βοτοῖς». Στον Αίαντα, η οργή της Αθηνάς εκδηλώνεται με την προσωρινή τρέλα του πρωταγωνιστή της τραγωδίας που τον οδηγεί να κατασφάζει κοπάδια ζώων του στρατοπέδου αντί τους εχθρούς του δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο η θεά στον Αίαντα ότι τον περιπαίζει και τον εξευτελίζει με αυτήν της την κίνηση ¹⁰⁷.

Στο έργο *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή, οι ήρωες, η φύση αυτών και η ίδια η μοίρα έχουν μια προβληματική σχέση με το θείο. Για παράδειγμα, ο Ηρακλής που είναι γιος του Δία καταστρέφεται εν γνώσει του πατέρα του. Ποιός όμως πατέρας είναι τόσο αδιάφορος; Στον στίχο 1278 ο Ύλλος κλείνει το έργο αναφέροντας πως «κούδ' ἐν τούτων ὅ τι μὴ Ζεὺς», λέξεις που είναι νοηματικά και εκφραστικά ουδέτερες, αλλά όπως και αν τις αντιληφθούμε, η καταστροφή του Ηρακλή είναι κάτι που δεν μπορεί να αποδοθεί κάπου άλλου πέραν του Διός.

Σπουδαίο ρόλο στο έργο του Σοφοκλή γενικά παίζει και η μοίρα. Στα αρχαία κείμενα άλλοτε συναντάται ως μοίρα κι άλλοτε ως Μοίρες -οπότε γίνεται λόγος για θεότητες. Στον Σοφοκλή, ο Οιδίπους, ο Αίας, ο Ηρακλής είτε έτσι είτε αλλιώς υφίστανται περιορισμούς από μια δύναμη πέρα και πάνω από τον άνθρωπο. Επομένως σε πολλές περιπτώσεις μπορούμε να πούμε ότι οι σοφόκλειοι ήρωες υπόκεινται στη μοίρα ¹⁰⁸.

¹⁰⁶ R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική Προσέγγιση*, Μετάφραση: Ν. Πετρόπουλος, Χ. Φαράκλας. Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1999, σελ. 40-44

¹⁰⁷ Ο. π., σελ. 47

¹⁰⁸ Ο. π., σελ. 40-44

Στην περίπτωση της Αντιγόνης, εκείνη έρχεται αντιμέτωπη με τη μοίρα της. Η λέξη *μοῖρα* δεν εμφανίζεται στο τέλος, ενώ μάλιστα εμφανίζεται όλες κι όλες δύο φορές σε όλο το έργο¹⁰⁹. Παρ' όλα αυτά όμως η Αντιγόνη είναι γραφτό να πεθάνει, υποκύπτοντας στην τραγική της μοίρα, αφού όμως πρώτα αγωνίστηκε υψώνοντας ανάστημα και αντιτιθέμενη στον γραπτό και ανθρώπινο νόμο.

Στην περίπτωση του *Οιδίποδα Τυράννου*, έργο το οποίο αποτελεί το απαύγασμα της σοφόκλειας τραγικής ποίησης, ο άνθρωπος μοιάζει ανήμπορος και εκτεθειμένος μπροστά στη δύναμη των θεών. Η μοίρα του Οιδίποδα οφείλεται σε μια κακόβουλη και πάνω από τον άνθρωπο δύναμη, η οποία τον συνοδεύει από τότε που γεννιέται¹¹⁰. Σε άλλο σημείο στον *Οιδίποδα Τύραννο*, βλέπουμε ότι ο Οιδίποδας θεωρεί υπαίτιο για τα παθήματά του τον θεό Απόλλωνα (στ. 1329-1332)¹¹¹:

Απόλλων τάδ' ἦν, Απόλλων, φίλοι,

ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.

ἔπαισε δ' αὐτόχειρ' οὗτις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων.

Το θέμα βέβαια που εγείρεται σε αυτό το σημείο είναι το γιατί ο Οιδίποδας επιλέγει τον Απόλλωνα ως αποδιοπομπαίο τράγο για τα δεινά που τον βρήκαν. Γιατί αυτόν και όχι κάποιον άλλον; Ενδεχομένως αυτή η επιλογή τού Οιδίποδα να οφείλεται στο γεγονός ότι ο Απόλλωνας εκπροσωπεί γενικά τη θεία πρόγνωση για τα μελλούμενα. Αυτό βέβαια από μόνο του δεν είναι αρκετό για να δώσει κάποια πιστευτή εξήγηση στο ερώτημά μας.

Σε ό,τι αφορά, λοιπόν, την *Ηλέκτρα*, οι θεοί κατά μία έννοια έπαιξαν λιγότερο σημαντικό ρόλο σε αυτή την τραγωδία συγκριτικά με την Αντιγόνη του Σοφοκλή επί παραδείγματι. Στην Αντιγόνη, η λειτουργία του θεϊκού στοιχείου εξυπηρετούσε την ηθική υπενθύμιση σε όλη την ιστορία ότι η σωστή διαδρομή στη ζωή περιλαμβάνει το σεβασμό των θεών. Στην αρχαία Ελλάδα δεν υπήρχαν θρησκείες με τη μορφή που υπάρχουν σήμερα, αλλά οι κύριοι χαρακτήρες επέδειξαν ηθική συμπεριφορά που τουλάχιστον στην περίπτωση της Αντιγόνης ήταν το αποτέλεσμα της πίστης στο θεϊκό.

¹⁰⁹ R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική Προσέγγιση*, Μετάφραση: Ν. Πετρόπουλος, Χ. Φαράκλας. Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1999, σελ. 431

¹¹⁰ Ο. π., σελ. 233

¹¹¹ Το κείμενο αντλήθηκε από το Perseus:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0187>

Το ίδιο μπορεί να λεχθεί και για τα κίνητρα του Ορέστη στην Ηλέκτρα: οι μαντείες, πιθανότατα από τις εντολές του Απόλλωνα, έδωσαν ψευδώς εντολή στον Ορέστη να τιμήσει τον πατέρα του, σκοτώνοντας τον Αίγισθο και την Κλυταιμίστρα.¹¹²

Αν και η προέλευση των κινήτρων των κύριων χαρακτήρων μπορεί να ήταν η ίδια σε κάθε ιστορία (να ακολουθηθεί η «βούληση» των θεών), ο ρόλος των θεών στο υπόλοιπο του κάθε έργου είναι διαφορετικός. Οι περισσότερες από τις ηθικές συνέπειες που υπήρχαν στην Αντιγόνη, επί παραδείγματι, αγνοήθηκαν στην Ηλέκτρα, με την τελευταία να εστιάζει περισσότερο στους χαρακτήρες και τα συναισθήματά τους. Αντί να κοιτάζει επανειλημμένα τους θεούς για το σωστό μονοπάτι, η Ηλέκτρα και ο Ορέστης υποκινήθηκαν από τη βαθιά τους θλίψη και φοβία, ζητώντας μόνο από τους θεούς στήριξη ή αποδοκιμασία.¹¹³ Τόσο η Ηλέκτρα όσο και ο Ορέστης δε μεταμελούν, καθότι κατά την κρίση τους δεν έχουν ανάγκη καθάρσεως, αφού ως όργανα των θεών επιτέλεσαν οι ίδιοι κάθαρση εκδικούμενοι τον φόνο του πατέρα τους.

Συγκριτικά, στην ομώνυμη Τραγωδία του Ευριπίδη η οποία διαπραγματεύεται τον ίδιο μύθο τα πρόσωπα της Ηλέκτρας και του Ορέστη λυγίζουν κάτω από το βάρος των πράξεων τους, αφού μετά την δολοφονία του Αίγισθου και της Κλυταιμίστρας, ο Ορέστης και η Ηλέκτρα, οι οποίοι είχαν κίνητρα βασιζόμενα στα συναισθήματά τους, θεώρησαν ότι η πράξη τους δεν έπρεπε να είχε λάβει χώρα ποτέ και εξαιτίας αυτής θα τιμωρηθούν. Οι Διόσκουροι που θα εμφανιστούν στο τέλος της Τραγωδίας θα αποκαταστήσουν την εξέλιξη του δράματος της παράδοσης και της δικαιοσύνης, πληροφορώντας τους ότι οι ενέργειές τους είχαν ως κίνητρο το συναίσθημα και όχι την δικαιοσύνη. Κατ' αυτόν τον τρόπο η Ηλέκτρα θα παντρευτεί τον Πυλάδη και Ορέστης θα οδηγηθεί ενώπιον του Αρείου Πάγου, όπου και εν τέλει θα αθωωθεί. Ο σκοπός της εμφάνισης αυτών των θεοτήτων στο τέλος του έργου μπορεί θεωρηθεί και ως ένας τρόπος να εκφραστεί η ιδέα ότι οι θεοί παρακολουθούν πάντα τους ανθρώπους και ίσως μπορούν να φτάσουν και στο σημείο να τους συγχωρέσουν, επειδή ανησυχούν τόσο πολύ για το αν θα ακολουθήσουν το λανθασμένο μονοπάτι.

Αυτά τα δύο έργα (Ηλέκτρα και Αντιγόνη του Σοφοκλέους) παρουσιάζουν διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους ο ρόλος των θεών έχει απεικονιστεί στις

¹¹² T., Brian, *The Role of Gods in Antigone and Electra*. Home Boy Media News [web site] July, 2006, Retrieved <https://grhomeboy.wordpress.com/2006/07/29/the-role-of-gods-in-antigone-and-electra/>, (accessed 10 August 2019)

¹¹³ Ibid.

ελληνικές τραγωδίες. Αν και τα μέρη τους μπορεί να είναι ήσσονος σημασίας σε σύγκριση με άλλα κλασικά, στα οποία οι θεοί συμμετέχουν φυσικά στα καθημερινά γεγονότα, η παρουσία τους εξακολουθεί να γίνεται αισθητή και στα δύο έργα. Στην περίπτωση της Αντιγόνης, κανένας θεός δεν εμφανίζεται ποτέ με βεβαιότητα, αλλά ο θεϊκός νόμος και η αφοσίωσή της στην ευχαρίστηση των θεών διαμορφώνουν τις ενέργειες της Αντιγόνης, προετοιμάζοντάς την για τον θάνατο. Ο Κρέων, η κρίση του οποίου μπορεί να είχε επηρεαστεί σκόπιμα από τους θεούς, έπαθε για να μάθει, όπως και η υπόλοιπη πόλη και το ακροατήριο.

3.2 Σοφοκλέους Ηλέκτρα: Λίγα Λόγια για το Έργο

Η *Ηλέκτρα* είναι ένα από τα επτά έργα του Σοφοκλή που σώζονται ολόκληρα, τη στιγμή που εκτιμάται ότι ο τραγικός ποιητής έγραψε πάνω από 120. Το έργο αυτό του Σοφοκλή βασίζεται στο μύθο του Ορέστη ο οποίος σκότωσε τη μητέρα του Κλυταιμίστρα και τον εραστή της Αίγισθο, επειδή σε προγενέστερο χρόνο είχε σκοτώσει τον πατέρα του Αγαμέμνονα. Ενώ ο Αισχύλος είχε αντιμετωπίσει αυτόν τον μύθο σε μια συνδεδεμένη τριλογία (την Ορέστεια του 458 π.Χ.), ο Σοφοκλής, όπως και ο Ευριπίδης, το χειρίζεται σε ένα μόνο έργο και δεν το αναπτύσσει σε τριλογία. Οι δύο μεταγενέστεροι τραγωδοί επικεντρώνονται στην Ηλέκτρα, την αδερφή του Ορέστη, που περιμένει από καιρό την επιστροφή του αδελφού της. Στον Σοφοκλή οι συγκινήσεις της Ηλέκτρας βρίσκονται στην καρδιά του δράματος: η λαχτάρα της για τον Ορέστη και η επιστροφή του για εκδίκηση, η οργή απέναντι στη μητέρα της, η αποσπασματική αντίδρασή της στα ψεύτικα νέα του θανάτου του αδελφού της, η χαρά της όταν ανακαλύπτει ότι η είδηση είναι ψευδής, η πικρή της απόλαυση στην εκδίκηση με την οποία τελειώνει το δράμα. Το έργο είναι αξιοσημείωτο και για τον αριθμό των σκηνών που περιέχει.¹¹⁴

Η *Ηλέκτρα* εκτιμάται ότι διδάχτηκε κάπου ανάμεσα στα 419-413, χρόνια ταραγμένα εν μέσω του Πελοποννησιακού Πολέμου. Κρίσιμα βέβαια δεν είναι μόνο τα χρόνια, αλλά και τα ζητήματα γύρω από την Τραγωδία. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή δεν υπάρχει κάποιος που να διέταξε τον φόνο της Κλυταιμίστρας και του Αίγισθου. Η Ηλέκτρα το αποφάσισε και ο Ορέστης είναι το πρόσωπο που θα υλοποιήσει το σχέδιο. Δικαστήρια δεν υπάρχουν να δικάσουν τον Ορέστη, ρόλο που θα αναλάβουν οι Ερινύες. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή δεν βλέπουμε μεταμέλεια, αφού ο Ορέστης δεν δείχνει να έχει ανάγκη την κάθαρση, καθώς είναι ο ίδιος «καθαρτής», από τη στιγμή που τα παιδιά του Αγαμέμνονα έχουν ένα χρέος να εκπληρώσουν.¹¹⁵

Σχετικά με το μυθολογικό υπόβαθρο του έργου, γνωρίζουμε ότι ο βασιλιάς των Μυκηνών Αγαμέμνων (ή του Άργους σε ορισμένες εκδοχές του μύθου) επέστρεψε από τον Τρωικό πόλεμο με την Κασσάνδρα. Η σύζυγός του, η Κλυταιμίστρα, είχε μανία κατά του Αγαμέμνονα, λόγω της θυσίας της κόρης τους Ιφιγένειας που έλαβε χώρα ως μέσο για τον κατευνασμό της Άρτεμης στην αρχή του Τρωϊκού Πολέμου. Περαιτέρω

¹¹⁴ P. J. Finglass, *Sophocles' Electra*, [Academia.edu], 2017, DOI: 10.1093/OBO/9780195389661-0270 (accessed 13 October 2019)

¹¹⁵ Σ. Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα: Αναλύσεις*, Αθήνα: Κέδρος, 1985, σελ. 193-4

και ενάντια στα δίκαια, διαπράττοντας μοιχεία, κοιμόταν μαζί με τον Αίγισθο όσο ο Αγαμέμνων έλειπε. Ο εραστής της Κλυταιμήστρας σκότωσε και τον Αγαμέμνονα και την Κασσάνδρα, όταν αυτοί επέστρεψαν από την Τροία.

Αναφορικά με τον μύθο, ξέρουμε ότι ο Αγαμέμνονας, αφού επέστρεψε από την Τροία, δολοφονήθηκε μέσα στο παλάτι από τον Αίγισθο, ο οποίος κοιμόταν με την Κλυταιμήστρα. Η Ηλέκτρα μετά τα γεγονότα αυτά φυγάδευσε τον Ορέστη, που ήταν μικρός σε ηλικία και τον έστειλε εξόριστο για να σωθεί. Η Ηλέκτρα όντας περιφρονημένη μέσα στα παλάτια, αλλά και μη δείχνοντας κάποια πρόθεση να υποταχθεί στο νέο καθεστώς, σκέφτεται τον πατέρα της και μισεί τη μάνα της και τον Αίγισθο. Μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα, η Ηλέκτρα περιμένει τον Ορέστη να μεγαλώσει και να γυρίσει για να εκδικηθεί για τον θάνατο του πατέρα της. Τη στιγμή λοιπόν που φτάνει ο Ορέστης και είναι έτοιμος να σκοτώσει τον Αίγισθο¹¹⁶, του λέει:

μη μὲν οὖν καθ' ἡδονὴν

θάνης· φυλάζαι δεῖ με τοῦτό σοι πικρόν.

χρῆν δ' εὐθὺς εἶναι τήνδε τοῖς πᾶσιν δίκην,

ὅστις πέρα πράσσειν τι τῶν νόμων θέλει,

κτείνειν· τὸ γὰρ πανοῦργον οὐκ ἂν ᾔην πολὺ.

Στους παραπάνω στίχους βλέπουμε τον Ορέστη να λέει ότι με τέτοια πληρωμή, δηλαδή με θάνατο, πρέπει να τιμωρείται όποιος πατά το νόμο. Μνεία γίνεται εκ νέου στο σημείο αυτό αναφορικά με το θέμα της δικαιοσύνης/ τιμωρίας στην αρχαία ελληνική Τραγωδία. «*Η επιταγή του κοινωνικού αισθήματος, όπως εκφράζεται εντός της Τραγωδίας είναι να ξεπλυθεί η ντροπή και να ανατραπούν οι σφετεριστές της εξουσίας δίνοντας τοιουτοτρόπως την ελευθερία στους Ατρείδες*», όπως πολύ εύστοχα σημειώνει ο Δρομάζος¹¹⁷.

Καθώς ξεκινάει το έργο πολλά χρόνια μετά το θάνατο του Αγαμέμνονα, ο Ορέστης, τώρα έχοντας πλέον μεγαλώσει, φτάνει στις Μυκήνες κρυφά με τον Παιδαγωγό του, πρόσωπο στο οποίο η Ηλέκτρα είχε εμπιστευτεί τον Ορέστη την ώρα του θανάτου του Αγαμέμνονα και τον φίλο του Πυλάδη από τη Φωκίδα. Για να εισέλθουν στο παλάτι

¹¹⁶ Ο. π., σελ. 195

¹¹⁷ Σ. Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα: Αναλύσεις*, Αθήνα: Κέδρος, 1985, σελ. 195

της Κλυταιμίστρας, ο Ορέστης προτρέπει τον Παιδαγωγό να μεταφέρει απατηλά μαντάτα ότι δήθεν ο Ορέστης σκοτώθηκε σε έναν ιππικό αγώνα. Όταν ο αγγελιοφόρος (Παιδαγωγός) έρχεται με νέα για το θάνατο του Ορέστη, η Ηλέκτρα καταστρέφεται, αν και η Κλυταιμίστρα ανακουφίζεται από την ακρόαση αυτού του νέου. Η Χρυσόθεμις αναφέρει ότι είδε κάποιες προσφορές και τρίχες από μαλλιά στον τάφο του Αγαμέμνονα καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι ο Ορέστης πρέπει να επέστρεψε, αλλά η Ηλέκτρα απορρίπτει τα επιχειρήματά της, πεπεισμένη ότι ο Ορέστης είναι πλέον νεκρός. Η Ηλέκτρα προτείνει στην αδελφή της και επιχειρηματολογεί ότι οφείλουν πλέον αυτές να σκοτώσουν τον μισητό πατριό τους, Αίγισθο, αλλά η Χρυσόθεμις αρνείται να βοηθήσει, επισημαίνοντας την αδυναμία του σχεδίου. Όταν ο Ορέστης φτάνει στο παλάτι μεταμφιεσμένος, μεταφέροντας τάχα τη δική του στάχτη, η Ηλέκτρα δεν τον αναγνωρίζει. Όταν ανακαλύπτει με καθυστέρηση ποιος είναι -ο Ορέστης αποκαλύπτει την ταυτότητά του στην αδελφή του- σχεδόν προδίδει την ταυτότητά του με τον ενθουσιασμό και τη χαρά της ότι εκείνος είναι ζωντανός ¹¹⁸.

Με την Ηλέκτρα τώρα να εμπλέκεται κι αυτή στο σχέδιο δολοφονίας της Κλυταιμίστρας και του Αιγίσθου, ο Ορέστης και ο Πυλάδης εισέρχονται στο παλάτι και σκοτώνουν τη μητέρα του, την Κλυταιμίστρα. Έπειτα, κρύβουν το πτώμα της κάτω από ένα πέπλο και το παρουσιάζουν στον Αίγισθο όταν επιστρέφει στο σπίτι, ισχυριζόμενοι ότι είναι το σώμα του Ορέστη. Όταν ο Αίγισθος ανασηκώνει το πέπλο για να ανακαλύψει την νεκρή σύζυγό του, ο Ορέστης αποκαλύπτει τον εαυτό του και το έργο τελειώνει καθώς ο Αίγισθος απομακρύνεται για να σκοτωθεί στην εστία, στον ίδιο ακριβώς τόπο, όπου δολοφονήθηκε ο Αγαμέμνονας ¹¹⁹.

Η ιστορία βασίζεται σε ένα χαμένο επικό έργο της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας και μέρος του «επικού κύκλου», που καλύπτει περίπου την περίοδο μεταξύ της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*. Πρόκειται για μια παραλλαγή της ιστορίας που συμπεριλαμβάνει ο Αισχύλος στην *Ορέστεια*, περίπου σαράντα χρόνια νωρίτερα. Ο Ευριπίδης συνέθεσε επίσης τραγωδία με τίτλο «Ηλέκτρα» περίπου την ίδια εποχή με τον Σοφοκλή, αν και υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ των δύο, παρότι βασίζονται στην ίδια ιστορία ¹²⁰.

¹¹⁸ P. J. Finglass, *Sophocles' Electra*, [Academia.edu], 2017, DOI: 10.1093/OBO/9780195389661-0270 (accessed 13 October 2019)

¹¹⁹ P. J. Finglass, *Sophocles' Electra*, [Academia.edu], 2017, DOI: 10.1093/OBO/9780195389661-0270 (accessed 13 October 2019)

¹²⁰ Ibid.

Η *Ηλέκτρα* θεωρείται ευρέως ως το καλύτερο δράμα από πλευράς χαρακτήρων του Σοφοκλή, λόγω της διεξοδικής εξέτασης των ηθών και των κινήτρων της ίδιας της Ηλέκτρας. Όπου ο Αισχύλος αναφέρθηκε στην ιστορία με προσοχή στα συναφή ηθικά ζητήματα, ο Σοφοκλής (όπως και ο Ευριπίδης) αντιμετωπίζει το πρόβλημα του χαρακτήρα και αναρωτιέται τί είδους γυναίκα θα ήθελε τόσο έντονα να σκοτώσει την ίδια της τη μητέρα ¹²¹.

Η Ηλέκτρα είναι πολύ συναισθηματική και επίμονα αφοσιωμένη στις αρχές της δικαιοσύνης, του σεβασμού και της τιμής (αν και μερικές φορές η αντίληψή της γύρω από αυτές τις αρχές φαίνεται αμφισβητήσιμη). Από την άλλη πλευρά, ο Ορέστης απεικονίζεται ως αφελής και άπειρος νέος, ο οποίος ενεργεί με τον τρόπο που ενεργεί περισσότερο, λόγω αίσθησης καθήκοντος και δυνάμει των επιταγών του Απόλλωνα (ερμηνεία δε που έδωσε ο ίδιος στον χρησμό) παρά από οποιαδήποτε έντονη ή βαθιά συγκίνηση. Η Χρυσόθεμις είναι λιγότερο συναισθηματική και πιο ανεξάρτητη από την Ηλέκτρα και προσκολλάται στην αρχή της σκοπιμότητας με την ελπίδα να μεγιστοποιήσει την άνεση και το κέρδος της ¹²². Ο Χορός του έργου παραμένει παραδοσιακός και συντηρητικός, αν και στο τέλος εγκαταλείπεται η συμβατική του στάση για να στηρίζει τόσο την Ηλέκτρα όσο και την πράξη της εκδίκησης ¹²³.

Βασικοί θεματικοί άξονες γύρω από τους οποίους στρέφεται το έργο είναι η σύγκρουση μεταξύ δικαιοσύνης και σκοπιμότητας -όπως ενσωματώνονται στους χαρακτήρες της Ηλέκτρας και της Χρυσοθέμιδος αντίστοιχα. ¹²⁴Ο Σοφοκλής αναγνωρίζει τις «κακές» πλευρές των ηρώων και τις «καλές» πλευρές των κακοποιών, εκμηδενίζοντας τις διαφορές μεταξύ αυτών των δύο κατηγοριών δίνοντας έτσι στο έργο έναν ηθικά διφορούμενο τόνο. Πολλοί μελετητές αναρωτιούνται για το αν η νίκη της Ηλέκτρας επί της μητέρας της αντιπροσωπεύει τον θρίαμβο της δικαιοσύνης ή την πτώση (ακόμα και την τρέλα) της ίδιας της Ηλέκτρας ¹²⁵.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ P. J. Finglass, *Sophocles' Electra*, [Academia.edu], 2017, DOI: 10.1093/OBO/9780195389661-0270 (accessed 13 October 2019)

¹²⁵ Ibid.

3.3 Ο Ρόλος των Θεών στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή

Αρχικά, στην *Ηλέκτρα*, συναντάμε τις Ερινύες. Τη λέξη «Ερινύς» συναντάμε τέσσερις φορές στο έργο ¹²⁶:

- Στ. 112: «σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἐρινύες»: η Ηλέκτρα επικαλείται τις Ερινύες, αλλά κι άλλες χθόνιες δυνάμεις.
- Στ. 276: «ζύνεστ', ἐρινὺν οὕτιν' ἐκφοβουμένη»: η Ηλέκτρα δείχνει αγανάκτηση που η Κλυταιμνήστρα κοιμάται με τον Αίγισθο χωρίς να νιώθει καμία Ερινύα.
- Στ. 491: «χαλκόπους Ἐρινύς»: ο Χορός τραγουδά για τον ερχομό της Ερινύας
- Στ. 1080: «διδύμαν ἐλοῦσ' Ἐρινύν: τίς ἂν εὐπατρις ὧδε βλάστοι;»: εδώ ο Χορός παρατηρεῖ πως η Ηλέκτρα θα πεθάνει όταν θα έχει καταστρέψει την δίδυμη Ερινύα, υπονοώντας την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο.

Σε ό,τι έχει να κάνει με τις Ερινύες και τον Ορέστη, παρ' ότι ο θεατής/ αναγνώστης θα περίμενε να εμφανίζονται στον Ορέστη, ο Σοφοκλής ενδεχομένως να μη θέλησε να δώσει έμφαση στο θέμα της καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες, καθώς η τραγωδία έχει ως κεντρική ηρωίδα την Ηλέκτρα. Η Ηλέκτρα είναι αυτή που πέφτει θύμα και γίνεται όργανο στα χέρια των Ερινυών και όχι ο Ορέστης ¹²⁷.

Σε σύγκριση με την *Ορέστεια* του Αισχύλου, το στοιχείο της μοιχείας είναι αρχικά εκείνο που κάνει τις Ερινύες να στραφούν ενάντια στον Πάρη και την Τροία. Σε ό,τι έχει να κάνει με την *Ηλέκτρα*, η προσβολή της γαμήλιας σχέσης είναι που ενεργοποιεί τον μηχανισμό των Ερινυών ¹²⁸. Στους στ. 275-276, οι Ερινύες παρουσιάζονται ως τιμωροί της μοιχείας ¹²⁹:

ἡ δ' ὧδε τλήμων ὥστε τῷ μιάστορι

ζύνεστ', ἐρινὺν οὕτιν' ἐκφοβουμένη:

¹²⁶ R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική Προσέγγιση*, Μετάφραση: Ν. Πετρόπουλος, Χ. Φαράκλας. Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1999, σελ. 304

¹²⁷ R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική Προσέγγιση*, Μετάφραση: Ν. Πετρόπουλος, Χ. Φαράκλας. Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1999, σελ. 321-322

¹²⁸ Ο. π., σελ. 316

¹²⁹ Μ. Γιώση, *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1996, σελ. 163

Σε άλλο σημείο, στους στ. 489-491, έχουμε πάλι την εμφάνιση των Ερινυών, οι οποίες παρουσιάζονται ως τιμωροί της Κλυταιμίστρας και του Αίγισθου ¹³⁰:

ἥξει καὶ πολύπους καὶ πολύχειρ ἄ δεινοῖς

κρυπτομένα λόχοις

χαλκόπους Ἐρινύς.

Επόμενη αναφορά στις Ερινύες γίνεται στους στ. 1074-1081:

τα· πρόδοτος δὲ μόνα σαλεύει

Ἥλεκτρα, τὸν ἀεὶ πατρὸς

δειλαία στενάχουσ', ὅπως

ἄ πάνδυρτος ἀηδών,

οὔτε τι τοῦ θανεῖν προμη-

θῆς τό τε μὴ βλέπειν ἐτοί-

μα, διδύμαν ἐλοῦσ' Ἐρι-

νύν· τίς ἂν εὐπατρὶς ὧδε βλάστοι;

Ο Χορός εδώ δίνει στην Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο την ονομασία *διδύμαν ἐλοῦσ' Ἐρινύν*¹³¹. Τώρα, σε ό, τι έχει να κάνει με τις Ερινύες, είναι γνωστό ότι εκείνες ταυτίζονται τόσο με τη συνείδηση όσο και με την αντεκδίκηση. Αυτό σημαίνει πως για τον φόνο του Αγαμέμνονα η Κλυταιμίστρα θα μπορούσε να ισχυριστεί το δίκαιο της αντεκδίκησης, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την Ηλέκτρα, που το επικαλείται για τον φόνο της Κλυταιμίστρας και του Αίγισθου. Εδώ, όμως, δεν είναι και τόσο δεδομένο ότι για τον φόνο αυτό θα ζητήσουν οι Ερινύες εκδίκηση, γιατί η πράξη του φόνου περνά μέσα από τα χέρια του Ορέστη, κι έτσι την πράξη αυτή αντεκδίκησης ο Σοφοκλής επιλέγει να την αποσιωπήσει ¹³².

Σε συνέχεια της σύγκρισης που έγινε σε προηγούμενο σημείο λίγο πιο πάνω, παρατηρείται πως στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, τόσο οι Ερινύες όσο και ο Απόλλωνας

¹³⁰ Ο. π.

¹³¹ Μ. Γιώση, *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1996, σελ. 147

¹³² Ο. π., σελ. 147

δεν εκπροσωπούν δύο αντιμαχόμενες απόψεις περί δικαίου, όπως συμβαίνει στους άλλους δύο τραγικούς. Εδώ, οι Ερινύες δεν βοηθούν την Κλυταιμίστρα, αλλά έρχονται να την τιμωρήσουν. Έτσι, στο συγκεκριμένο σημείο δεν τίθεται ηθικό θέμα σύγκρουσης δύο μορφών δικαίου¹³³.

Μια και αναφέρθηκαν οι Ερινύες και ο Απόλλωνας, στην *Ηλέκτρα* ο ρόλος τους είναι λιγότερο εμφανής από εκείνον του Απόλλωνα, κάτι σαν να μπαίνουν στο περιθώριο αυτές καθαυτές και να εκπροσωπούνται από την Ηλέκτρα. Με άλλα λόγια, ο ρόλος των Ερινυών μετατίθεται στο πρόσωπο της Ηλέκτρας, ως ακόμη μια απόδειξη της ανθρωποκεντρικής, αλλά όχι αιρετικής στάσης του Σοφοκλή. Τέλος, η Ηλέκτρα στο έργο φαίνεται να επικαλείται χθόνιες δυνάμεις ούτως ώστε όλες να παίξουν τον ρόλο τους, που δεν είναι άλλος από την εκδίκηση για τον άδικο φόνο του Αγαμέμνονα¹³⁴. Αυτό μπορεί να συνδεθεί και με το όνειρο της Κλυταιμίστρας, όπως θα φανεί και σε άλλο σημείο πιο κάτω, καθώς οι χθόνιες δυνάμεις που επικαλέστηκε η Ηλέκτρα μοιάζουν να είναι με το μέρος της, σύμφωνα με τους στ. 459-460: *οἶμαι μὲν οὖν, οἶμαί τι κάκείνῳ μέλον πέμψαι τάδ' αὐτῇ δυσπρόσοπτ' ὀνείρατα*.¹³⁵ Το όνειρο φαίνεται, λοιπόν, να συνδέεται και με τον Απόλλωνα, ως έργο των χθόνιων δυνάμεων που του ανατίθεται για εκπλήρωση, δηλώνοντας έτσι μια αντίθεση, που στον Σοφοκλή βέβαια λειτουργεί προς την ίδια και όχι προς την αντίθετη κατεύθυνση: αυτό σημαίνει πως τα όνειρα συνδέονται με τις χθόνιες δυνάμεις (Γη) ενώ τα θέσφατα με τις ουράνιες (Απόλλων). Στην προκειμένη περίπτωση όμως, τόσο οι χθόνιες δυνάμεις -όνειρα- όσο και οι ουράνιες- θέσφατα- κατευθύνονται στην ίδια πλευρά, όπως δεικνύεται και στους στ. 498-502:

*ἥ τοι μαντεῖαι βροτῶν
οὐκ εἰσὶν ἐνδεινοῖς ὀνεί-
ροις οὐδ' ἐνθεσφάτοις,
εἰ μὴ τόδε φάσμα νυ-
κτὸς εὖ κατασχήσει.*

¹³³ Ο. π., σελ. 153

¹³⁴ Ο. π., σελ. 158 και 162

¹³⁵ Ο. π., σελ. 160-161

Ένα άλλο σημείο που είναι άξιο αναφοράς στο έργο είναι το όνειρο της Κλυταιμίστρας, καθώς απ' όσο γνωρίζουμε ήδη από την αρχαιότητα τα όνειρα πολλές φορές συνδέονταν είτε με τα θεία (θεϊκή παρουσία) είτε με κάτι το προφητικό. Συγκεκριμένα, στον στ. 276 *ζύνεστ', έρινὸν οὐτὶν' έκφοβουμένη*: βλέπουμε το αίσθημα του φόβου ως ένδειξη της θεϊκής παρουσίας/ τιμωρίας, συναίσθημα το οποίο εκφράζεται πάλι στον στ. 427 *πέμπει με κείνη τοῦ δε τοῦ φόβου χάριν*¹³⁶.

Αναφορικά με τον ρόλο του Απόλλωνα στο έργο, ίσως να μην υπάρχει επιδοκιμασία της εκδίκησης από πλευράς του θεού και απλώς εκείνος, όντας αγανακτισμένος, να αφήνει τον άνθρωπο να υποστεί τις συνέπειες των πράξεων του.¹³⁷ Κατά τον Bowra, ο Σοφοκλής εφαρμόζει έναν πολύ προσεκτικό διαχωρισμό ανάμεσα στην εκδίκηση και τον Απόλλωνα.¹³⁸ Στη σκηνή που ο Ορέστης απευθύνεται στον Απόλλωνα για το πώς να ξεκινήσει (την πράξη του), δεν λαμβάνει κάποια προσταγή –όπως συμβαίνει στον Αισχύλο– καθώς ο Σοφοκλής επιθυμεί να παρουσιάσει την πράξη της δολοφονίας ως προϊόν της βούλησης και της επιλογής του Ορέστη που συνδέεται με ένα φυσικό και αναπόφευκτο επακόλουθο του αρχικού εγκλήματος.¹³⁹

Επιπροσθέτως, σύμφωνα με τον Kitto¹⁴⁰, η εξήγηση που δίνει ο Bowra δεν είναι ικανοποιητική, πράγμα που συνεπάγεται πως η δικαιοσύνη πρέπει να αποδοθεί όπως και να' χει , ακόμη κι αν κάτι τέτοιο μπορεί να προκαλέσει οδύνη. Όταν όμως πραγματοποιηθεί η πράξη της εκδίκησης –ήτοι του φόνου– η κατάσταση ισορροπεί και η τάξη επανέρχεται. Αυτό κιόλας μπορεί να συνδεθεί και με το τέλος που δίνει ο Σοφοκλής στο έργο, καθώς βλέπουμε την Ηλέκτρα να φωνάζει «*Χτύπα δύο φορές, αν έχεις το κουράγιο!*» και «*Πέτα τον άφαντο στους νεκροθάφτες που του αξίζουν*». Σε περίπτωση που ο Σοφοκλής ήθελε να τελειώσει με μικρότερη ένταση το έργο, ίσως να επέλεγε μια πιο ήρεμη σκηνή που θα έδειχνε ότι η τάξη επανήλθε κι αυτό ήταν όλο. Παρ' όλα αυτά, ο Σοφοκλής επιλέγει να δώσει μια έντονη σκηνή για να τελειώσει το έργο η οποία κάπως αποσυνδέεται από τον Απόλλωνα, όταν ο Ορέστης ρωτά τον θεό

¹³⁶ Μ. Γιώση, *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1996, σελ. 163

¹³⁷ Ε. Ξανθάκου, “Ευριπίδη Ηλέκτρα: Συγκριτική προσέγγιση στη δομή και στην ηθογράφηση με τις Χοηφόρους τους Αισχύλου και την Ηλέκτρα του Σοφοκλή”, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Καλαμάτα, 2016, σελ. 53

¹³⁸ Ο. π., σελ. 55

¹³⁹ Ο. π.,

¹⁴⁰ Ε. Ξανθάκου, “Ευριπίδη Ηλέκτρα: Συγκριτική προσέγγιση στη δομή και στην ηθογράφηση με τις Χοηφόρους τους Αισχύλου και την Ηλέκτρα του Σοφοκλή”, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Καλαμάτα, 2016, σελ. 55

το πώς να αρχίσει και δεν παίρνει προσταγή για να το κάνει, δείχνοντας ίσως κατ' αυτόν τον τρόπο ο ποιητής ότι ο Ορέστης με την Ηλέκτρα πήραν το δίκιο στα χέρια τους και μέσα από την εκδίκηση απένειμαν δικαιοσύνη ¹⁴¹.

Γενικά, ο Σοφοκλής τοποθετεί τον Απόλλωνα στο περιθώριο του δράματος, καθώς η βαρύτητα της εντολής για εκδίκηση πέφτει όχι στον θεό, αλλά στην Ηλέκτρα. ¹⁴² Ίσως μέσα από αυτή την επιλογή ο Σοφοκλής θέλει να δείξει τον ανθρωποκεντρισμό και την γενικότερη αντίληψή του για τους θεούς, όντας κάπου στο μέσον, ανάμεσα στον θεοκεντρικό Αισχύλο και τον ρεαλιστή/ σκεπτικιστή ενίοτε Ευριπίδη. Έτσι, δίνοντας έμφαση στην προσταγή της Ηλέκτρας και όχι του Απόλλωνα, δίνει έναν τόνο ανθρωποκεντρικό στο έργο σχετικά με τον ρόλο των θεών στην εξέλιξη του δράματος.

Σε συνέχεια των όσων αναφέρθηκαν πιο πάνω για τον Απόλλωνα, σε αυτό το σημείο προστίθενται μερικά ακόμη στοιχεία που αφορούν στον χρησμό του Απόλλωνα στο έργο ¹⁴³: ο Ορέστης απευθύνεται στο μαντείο (στ. 33-34) κι αυτό γίνεται αντιληπτό στους στ. 35-38 «*χρῆ μοι τοιαῦθ' ὁ Φοῖβος ὦν πεύσει τάχα:*», μέσα από αυτή την εισαγωγική μνεία στον Απόλλωνα. Ο χρησμός έρχεται να δώσει απάντηση στο «*ὅτω τρόπῳ*». Επίσης, ως επεξήγηση της θεϊκής προσταγής «*δόλοισι κλέψαι*» μπορούν να θεωρηθούν και οι στίχοι 51-58 του έργου ¹⁴⁴.

Ο χρησμός του Απόλλωνα συναντάται πάλι στο έργο στους στίχους 82-85 ¹⁴⁵:

ἦκιστα: μηδὲν πρόσθεν ἢ τὰ Λοζίου

πειρώμεθ' ἔρδειν κάπὸ τῶνδ' ἀρχηγετῆιν,

πατρὸς χέοντες λουτρά: ταῦτα γὰρ φέρει

νίκην τ' ἐφ' ἡμῖν καὶ κράτος τῶν δρωμένων.

¹⁴¹ Ο. π.

¹⁴² A. Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Μετάφραση Α. Τσοπανάκης, Εκδόσεις Κυριακίδη: Θεσσαλονίκη, 2014, σελ. 405

¹⁴³ Μ. Γιώση, *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1996, σελ. 153-4

¹⁴⁴ Μ. Γιώση, *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1996, σελ. 154

¹⁴⁵ Οι στίχοι αυτοί αντλήθηκαν από το Perseus:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0183>

Ο στίχος 83 δεικνύει την αμφισημία του χρησμού του Απόλλωνα, όπως συγκεκριμένα και οι λέξεις «*Λοξίου*», «*τῶνδ'*», «*ταῦτα*». Τελευταία μνεία του Απόλλωνα γίνεται από τον Ορέστη ευθύς αμέσως της δολοφονίας (στ.1424-25)

Άξια αναφοράς είναι και η επίκληση του Δία στο έργο. Συγκεκριμένα, ο Χορός επικαλείται τον Δία (τέλος χορικού στο έργο), λέγοντας «*ευσέβεια στον Δία*». Η ευσέβεια συνδέεται με την Ηλέκτρα η οποία απέκτησε φήμη σοφίας και αρετής, καθώς ζούσε έχοντας έναν κώδικα τιμής. Η Ηλέκτρα φαίνεται ότι τηρεί τα έθιμα *ἃ δὲ μέγιστ' ἔβλαστε νόμιμα, τῶν δε φερομέναν* (στ. 1095) και μάλιστα τα σπουδαιότερα απ' όλα. Αυτό μπορεί να παραλληλιστεί και με την περίπτωση της Αντιγόνης η οποία έβαλε πάνω απ' όλα το θεϊκό και άγραφο δίκαιο που απορρέει κατ' επέκταση από τον Δία. Ο Ζευς είναι ο μόνος θεός που μνημονεύεται στην περίπτωση του καθήκοντος της Ηλέκτρας. Στο χορικό όμως δεν αναφέρεται το όνομα του Δία, αλλά υπαινίσσεται ¹⁴⁶.

Επιπλέον, στους στίχους 173-184, ο Χορός μνημονεύει τον Δία. Βλέπουμε ότι η Ηλέκτρα πρέπει να «μεταθέσει» το βάρος της οδύνης της στον Δία, ενώ παράλληλα η ίδια δεν θα πρέπει ούτε να μισεί πολύ, αλλά ούτε να ξεχνάει, ¹⁴⁷ καθώς «*χρόνος γὰρ εὐμαρῆς θεός*» (στ.179). Στον στ.110, η Ηλέκτρα επικαλείται τον θεό του Κάτω Κόσμου, στοιχείο που παραπέμπει σε μια άλλη «Αισχύλεια» αντιπαράθεση δυνάμεων: θεϊκή και ανθρώπινη, που από τη μια έχουμε τον Δία που κυβερνά τον Ουρανό, από την άλλη τον θεό που κυβερνά τον Αχέροντα και στη μέση τον Ορέστη που συνδέεται με τον ανθρώπινο παράγοντα. ¹⁴⁸Τέλος, στους στίχους 201-212 στους οποίους μιλά η Ηλέκτρα, βλέπουμε την ηρωίδα να εύχεται ο μεγάλος θεός του Ολύμπου («*οἷς θεός ὁ μέγας Ὀλύμπιος*») να τιμωρήσει τους υπαίτιους για τον θάνατο του Αγαμέμνονα. ¹⁴⁹

Επιπροσθέτως, παρατηρούμε κι άλλον ένα θεό να εμφανίζεται στο έργο, τον Ερμή. Συγκεκριμένα, στον στίχο 111 η παρουσία του Ερμή συνδέεται με τους νεκρούς, καθώς ο θεός σχετίζεται με αυτούς, οδηγώντας κατά τη μυθολογία τις ψυχές στον Άδη. Στο απόσπασμα χαρακτηρίζεται *χθόνιος*, καθώς έχει να κάνει με τη γη/ Κάτω Κόσμος ¹⁵⁰. Προηγουμένως, στον στ. 92 συναντάμε τη λέξη *παννυχίδες*, ήτοι ολονύκτιες γιορτές κοριτσιών προς τιμήν του θεού Διονύσου κι άλλων θεών. Η Ηλέκτρα σε αυτό το σημείο

¹⁴⁶ R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική Προσέγγιση*, Μετάφραση: Ν. Πετρόπουλος, Χ. Φαράκλας. Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1999, σελ. 334-5

¹⁴⁷ R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική Προσέγγιση*, Μετάφραση: Ν. Πετρόπουλος, Χ. Φαράκλας. Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1999, σελ. 465

¹⁴⁸ Ο. π., σελ. 321,325,339

¹⁴⁹ Ο. π., σελ. 467

¹⁵⁰ Θ. Μαυρόπουλος, *Σοφοκλής: Ηλέκτρα*, εκδόσεις Ζήτηρος, 2008, σελ. 218-9

χρησιμοποιεί με πικρή ειρωνεία τη λέξη αυτή για τη γιορτινή ατμόσφαιρα που επικρατούσε.¹⁵¹

Συμπερασματικά, λοιπόν, σημαντικό στοιχείο που αξίζει να σημειωθεί είναι το γεγονός ότι ο Σοφοκλής δεν τόνισε το θέμα της καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες, επιλέγοντας τοιουτοτρόπως να θέσει στο κέντρο του δράματος, όχι κάποια θεότητα αλλά έναν άνθρωπο, την Ηλέκτρα. Αυτή με τη σειρά της μοιάζει να έχει γίνει θύμα στα χέρια των Ερινυών, καθώς εκείνη επιμένει για την εκδίκηση, με τον Ορέστη να συνιστά το εκτελεστικό όργανο του φόνου. Έτσι, η βαρύτητα εντολής περί εκδίκησης δίδεται στην Ηλέκτρα και όχι σε κάποια θεότητα.¹⁵² Κατ' επέκταση, ο ανθρωποκεντρισμός στο έργο του Σοφοκλή είναι εμφανής, με τους θεούς να μην υπάρχουν στο δράμα και να παρεμβαίνουν, αλλά το βάρος να πέφτει περισσότερο στις επιλογές των ηρώων.

¹⁵¹ Ο. π., σελ. 217

¹⁵² Α. Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Μετάφραση Α. Τσοπανάκης, Εκδόσεις Κυριακίδη: Θεσσαλονίκη, 2014, σελ. 405-6

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

4.1 Η Έννοια του Θείου στον Ευριπίδη

Παρά το γεγονός ότι ο Ευριπίδης δεν ενδιαφέρθηκε να χαρακτηρίσει τους θεούς ως κεντρικούς ή πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες στα έργα του, αυτό που κέρδισε τις εντυπώσεις -εξ ου και η νίκη του 403 π.Χ.- ήταν το έργο του *Βάκχαι*. Θεωρείται μία από τις καλύτερες τραγωδίες που γράφτηκαν ποτέ και ειρωνικά ο θεός Διόνυσος είναι το επίκεντρο του έργου. Παρ' όλο που ο Ευριπίδης καθιστά τον Διόνυσο κεντρικό χαρακτήρα, παραμένει πιστός στην «ανθρωπιστική» του προσέγγιση κατά την εξέλιξη του έργου, κάνοντας τον Διόνυσο να εμφανίζεται στους ανθρώπους της πόλης της Θήβας κάτω από το «πρόσωπο ενός κοινού ανθρώπου»¹⁵³. Κάτωθι παρατίθενται και οι σχετικοί στίχοι από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, στους οποίους υμνείται ο Διόνυσος¹⁵⁴ (στ. 72-87):

τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ

Διόνυσον ὑμνήσω.

ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαί-

μων τελετὰς θεῶν εἰ-

δὼς βιοτὰν ἀγιστεύει

καὶ θιασέβεται ψυ-

χὰν ἐν ὄρεσσι βακχεύ

ων ὁσίοις καθαρμοῖσιν,

τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-

για Κυβέλας θεμιτεύων

ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων

¹⁵³ M. Child, *Acting and Greek Theatre: Honoring Dionysus*, [Ancient History et Cetera], February 2015, <http://etc.ancient.eu/culture/acting-greek-theatre-honoring-dionysus/>, (accessed 13 August 2019)

¹⁵⁴ Το κείμενο αντλήθηκε από: http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=2&text_id=116.

κισσῶι τε στεφανωθεῖς

Διόνυσον θεραπεύει.

ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι,

Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ

Διόνυσον κατάγουσαι

Φρυγίων ἐξ ὁρέων Ἑλλάδος εἰς εὐ-

ρυχόρους ἀγνιάς, τὸν Βρόμιον·

Στην *Ἀλκῆστη* το έργο ξεκινά με μια αξιοσημείωτη αντίδραση/ αντίθεση ανάμεσα στον Απόλλωνα (φως) και στον Θάνατο (σκοτάδι), που έρχεται να πάρει το θύμα του ¹⁵⁵. Στον *Ιππόλυτο* εμφανίζεται η Αφροδίτη η οποία ανοίγει το δράμα, ενώ η Άρτεμις είναι εκείνη που το κλείνει σαν από μηχανής θεά (Dea ex machina). Η θεά αυτή είναι που ταιριάζει περισσότερο στο έργο γιατί χάρη σε κείνη ο Ιππόλυτος παριστάνεται με αμεσότητα. Στα σημεία εκείνα που παρουσιάζεται η Άρτεμις, βλέπουμε τον Ιππόλυτο να έχει μια αγνή σχέση με τη θεά του. Μετά από τη σκηνή με την Αφροδίτη, βλέπουμε τον Ιππόλυτο να προσφέρει τιμές στη θεά Άρτεμη, καταθέτοντας ένα στεφάνι από λουλούδια από απάτητο λιβάδι¹⁵⁶. Στην ίδια σκηνή όμως ο Ιππόλυτος φαίνεται να αποπαίρνει τον γέροντα υπηρέτη που τον προτρέπει να τιμήσει την Αφροδίτη, διαπράττοντας έτσι κατά μία έννοια ύβριν. Ίσως, σε αυτό το σημείο να είναι εμφανής η ρεαλιστική σκοπιά από την οποία αντιλαμβάνεται το ρόλο των θεών ο Ευριπίδης.

Στην *Ιφιγένεια*, ο Ευριπίδης βάζει τους ανθρώπους που έχουν στενό δεσμό μεταξύ τους να κινδυνεύουν να σκοτώσουν από αναποδιά ο ένας τον άλλον ¹⁵⁷. Η Άρτεμη έχει γλιτώσει την Ιφιγένεια από τη θυσία και είναι ιέρειά της στην χώρα των Ταύρων. Σύμφωνα με ένα έθιμο, ήταν υποχρεωτική η θυσία των ξένων στη θεά, με την Ιφιγένεια να είναι εκείνη η οποία εκτελούσε τις θυσίες. Ο Πυλάδης είναι εκείνος που τη συγκεκριμένη στιγμή συντροφεύει τον Ορέστη και τον θέτει μπροστά σε ένα μεγάλο κίνδυνο. Ο Ορέστης, βρισκόμενος πλέον αντιμέτωπος με τον θάνατο, κάνει την

¹⁵⁵ A. Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Μετάφραση Α. Τσοπανάκης, Εκδόσεις Κυριακίδη: Θεσσαλονίκη, 2014, σελ. 501-2

¹⁵⁶ Ο. π., 508-9

¹⁵⁷ Ο. π., 529-30

Ιφιγένεια να προβληματίζεται για τον τρόπο με τον οποίο θα σωθούν και οι δύο. Ο Ορέστης από πλευράς του θέλει να έχει την ίδια τύχη με την Ιφιγένεια: ή να πεθάνουν μαζί ή να ζήσουν αμφότεροι. Τελικά, για να σωθούν και οι δύο, χρειάζεται να επιστρατευτεί η γυναικεία πονηριά¹⁵⁸. Συγκεκριμένα, η Ιφιγένεια καταφέρνει να ξεγελάσει τον Θόαντα λέγοντάς του πως χρειάζεται να καθαριστεί το ξόανο της θεάς Άρτεμης στην ακρογιαλιά. Διά πυρός και σιδήρου, μετά από μια δραματική μάχη καταφέρνουν να διαφύγουν διαμέσου του πλοίου στο οποίο επέβαιναν ο Ορέστης με τον Πυλάδη κατά την άφιξή τους. Αυτή είναι η στιγμή που η Αθηνά παρουσιάζεται ως από μηχανής θεά (*Dea ex machina*) και δίνει τη λύση, κάτι που μας δεικνύει ότι ο Ευριπίδης δεν ήταν άθεος όπως τον είχαν κατηγορήσει, αλλά μάλλον ρεαλιστής. Η επιλογή του βέβαια να εμφανίσει την κρίσιμη στιγμή την Αθηνά ίσως να έχει να κάνει περισσότερο με το γεγονός ότι το κοινό αγαπούσε το πλαίσιο των λατρειών στις οποίες ο Ευριπίδης εντάσσει την Αθηνά εν προκειμένω. Έτσι, γνωρίζοντας ο Ευριπίδης ότι το κοινό αγαπούσε τις λατρείες αποφάσισε να κινηθεί με τον τρόπο που μόλις αναφέρθηκε ούτως ώστε να κερδίσει το κοινό ¹⁵⁹.

¹⁵⁸ A. Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Μετάφραση Α. Τσοπανάκης, Εκδόσεις Κυριακίδη: Θεσσαλονίκη, 2014, σελ. 530

¹⁵⁹ Ο. π.

4.2 Ευριπίδου Ιφιγένεια η εν Αυλίδι: Λίγα Λόγια για το Έργο

Η *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* πρόκειται για ένα έργο που αντικατοπτρίζει το κλίμα που επικρατούσε στην Αθήνα, ως συνέπεια του Πελοποννησιακού Πολέμου με την επακόλουθη αποχαλίνωση των ηθών (υπολογίζεται ότι διδάχτηκε το 406 π.Χ.). Στοιχεία που μας ωθούν προς αυτό το συμπέρασμα είναι η ουσιαστική γενοκτονία των Μηλίων από τους Αθηναίους, το ιστορικό παρελθόν που γνωρίζουμε από τον Τρωικό πόλεμο για τους Έλληνες, όταν σκότωσαν ένα αθώο παιδί, τον Αστυάνακτα. Καίριο όμως είναι το ίδιο το κείμενο της *Ιφιγένειας*: η Πατρίδα μέσα από τη μορφή του Αγαμέμνονα σκοτώνει στην ουσία το ίδιο της το παιδί για να κερδηθεί ο πόλεμος ¹⁶⁰. Αυτή η σύνδεση είναι που εγείρει τον προβληματισμό του Ευριπίδη σχετικά με τον πόλεμο. Έτσι, δημιουργούνται διάφορα ερωτήματα, όπως για ποιον πόλεμο θυσιάστηκε η Ιφιγένεια, για ποια Ελλάδα, για το αν η Ιφιγένεια τρελάθηκε ή μήπως αηδίασε μπροστά στα διεφθαρμένα ήθη του πατέρα της και των υπολοίπων στρατηγών κι έτσι δέχτηκε να αυτοκτονήσει/ «θυσιαστεί»¹⁶¹.

Η ιστορία, λοιπόν, αφορά στη θρυλική θυσία της Ιφιγένειας από τον πατέρα της, τον Αγαμέμνονα. Όταν ο ελληνικός στόλος βυθιζόταν στην Αυλίδα, εμποδίζοντας έτσι την κίνηση της εκστρατευτικής δύναμης ενάντια στην Τροία, ο Αγαμέμνονας λέγεται ότι έπρεπε να θυσιάσει την Ιφιγένεια για να κατευνάσει τη θεά Άρτεμη που προκάλεσε τις δυσμενείς καιρικές συνθήκες. Ο Αγαμέμνονας τότε δελέασε την κόρη προσποιούμενος ότι θα την έδινε για γυναίκα στον Αχιλλέα. Μόλις όμως η Ιφιγένεια έμαθε την αλήθεια, άρχισε να ικετεύει για τη ζωή της, αλλά τελικά πέθανε με δική της επιθυμία ¹⁶².

Το έργο αρχίζει με το εξής σκηνικό: πλοία και στρατιώτες από όλη την Ελλάδα έχουν συγκεντρωθεί στο λιμάνι, στην Αυλίδα. Δυστυχώς, δεν μπορούν να πλεύσουν λόγω της κατάστασης των ανέμων, για την οποία ευθύνεται η θεά Άρτεμη που εξοργίστηκε εξαιτίας του Αγαμέμνονα. Ο μύθος λέει ότι ο βασιλιάς είχε πει πως για να πλεύσουν οι Έλληνες στην Τροία έπρεπε πρώτα να θυσιάσει την κόρη του Ιφιγένεια. Καθώς οι Έλληνες στρατιώτες εκδήλωναν ανησυχία για την όλη κατάσταση, ο Αγαμέμνονας γράφει στη σύζυγό του να φέρει την κόρη τους στην Αυλίδα για να παντρευτεί τάχα

¹⁶⁰ Σ. Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα: Αναλύσεις*, Αθήνα: Κέδρος, 1985, σελ. 420

¹⁶¹ Σ. Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα: Αναλύσεις*, Αθήνα: Κέδρος, 1985, σελ. 422 και 424

¹⁶² Encyclopedia Britannica, "Iphigenia at Aulis" [Electronic Encyclopedia Britannica], 2019, <https://www.britannica.com/topic/Iphigenia-at-Aulis> (accessed 14 August 2019)

τον Αχιλλέα. Ωστόσο, μετά την επανεξέταση του σχεδίου, ο Αγαμέμνονας στέλνει μια δεύτερη επιστολή λέγοντας στην Κλυταιμίστρα να μην έρθει. Ο αδερφός του Μενέλαος παρεμβαίνει και η επιστολή δεν παραλαμβάνεται ποτέ από την Κλυταιμίστρα. Καθώς οι δύο αδελφοί συζητούν το ζήτημα, φτάνει η γυναίκα, η κόρη και ο γιος του Αγαμέμνονα, Ορέστης. Η Ιφιγένεια είναι ενθουσιασμένη με την ιδέα ότι πρόκειται να παντρευτεί τον Αχιλλέα. Δυστυχώς όμως, η ιδέα του γάμου είναι είδηση για τον Έλληνα ήρωα. Όταν τελικά αποκαλυφθεί η αλήθεια στην Κλυταιμίστρα, τον Αχιλλέα και την Ιφιγένεια, εκείνοι αντιμετωπίζουν τον Αγαμέμνονα. Έξω από τη σκηνή του Αγαμέμνονα, τα στρατεύματα αντιμετωπίζουν δυσκολίες - υπήρχε η πιθανότητα μιας ανταρσίας ακόμη και εντός των στρατευμάτων του Αχιλλέα. Ο Αχιλλέας είναι έτοιμος να υπερασπιστεί το όνομά του και την τιμή του και κατ' επέκταση τη σχεδόν νύφη/γυναίκα του. Έτσι, συνειδητοποιώντας τη σοβαρότητα του θέματος, η Ιφιγένεια αποφασίζει ότι το σωστό είναι να υποταχθεί και να θυσιαστεί¹⁶³.

Η Ιφιγένεια έχει σίγουρα αμφισβητούμενο ρόλο, που σημαίνει ότι χρειάζεται να εξεταστεί η συμπεριφορά της πριν και μετά τη μεταστροφή της. Αρχικά, είναι η μόνη που εξυμνεί την ομορφιά της ζωής μπροστά στη φρίκη και τη μαυρίλα του πολέμου και είναι η μόνη που πραγματικά δείχνει να αντιστέκεται στην πολεμοχαρή ανθρωποφαγία. Υμνώντας τη ζωή, ικετεύει τον πατέρα της μ' ένα μονόλογο κι έπειτα αποχωρεί από τη σκηνή. Ξαφνικά βλέπουμε μετά από λίγο να αλλάζει γνώμη και να δηλώνει πως επιθυμεί να πεθάνει για την Πατρίδα. Η μεταστροφή αυτή ίσως να αποτελεί κατασκευάσμα του ίδιου του Ευριπίδη για δραματικούς λόγους, ούτως ώστε να καυτηριάσει τους πολεμοκάπηλους και πολεμοχαρείς που από τη μια επιζητούν με τόση θερμότητα τον πόλεμο και από την άλλη κόπτονται τάχα για τη σωτηρία της πατρίδας¹⁶⁴.

¹⁶³ D. Wasson, "Iphigenia in Aulis" [Ancient History Encyclopedia], 2018, https://www.ancient.eu/Iphigenia_in_Aulis/ (accessed 14 August 2019)

¹⁶⁴ Σ. Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα: Αναλύσεις*, Αθήνα: Κέδρος, 1985, σελ. 422

4.3 Ο Ρόλος των Θεών στην «Ιφιγένεια η εν Αυλίδι» του Ευριπίδη

Η θυσία της Ιφιγένειας συνδέεται εν μέρει με την απαίτηση της θεάς Άρτεμης να εκδικηθεί τον Αγαμέμνονα, επειδή εκείνος σκότωσε το ελάφι της ή/ και αθέτησε την υπόσχεσή του. Η θεά ήταν ξεκάθαρη: θυσιάζετε την Ιφιγένεια για να γίνει η εκστρατεία¹⁶⁵. Αυτή η απαίτηση της Άρτεμης μοιάζει σαν να περιέχει μέσα της οργή ενάντια σε όλους τους Έλληνες εξαιτίας του αδικήματος του Αγαμέμνονα. Το γεγονός όμως ότι η θεά βούληση επιλέγει να σφαγιαστεί μια αθώα κοπέλα, μας δημιουργεί ερωτηματικά σχετικά με το ηθικό κομμάτι των θεών. Ο σκεπτικισμός του Ευριπίδη είναι έκδηλος σε αυτό το σημείο. Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι τα ελληνικά πλοία μαζεύτηκαν στην Αυλίδα για μια άλλη τιμωρία, η οποία υπαγορευόταν από τους θεούς, κατανοούμε ότι η θεά μπορεί να ανακόψει μία άλλη θεά βούληση. Ποιά όμως θεά βούληση υπερτερεί; Άλλο ένα ερωτηματικό.

Παρ' όλα αυτά όμως ο Ευριπίδης κρατάει στη βάση του τον μύθο, κάνοντας τις όποιες τροποποιήσεις κρίνει ο ίδιος απαραίτητες, αναλογιζόμενος ότι το φαινόμενο του μύθου σαφώς και δεν τον εξαπάτησε, αλλά έβλεπε από άλλη σκοπιά το μύθο και τον ρόλο που αυτός μπορούσε να εξυπηρετήσει, δίνοντας άλλη διάσταση στην αρχική επιφάνεια του μυθολογικού πλαισίου¹⁶⁶. Επιπλέον, ο Ευριπίδης δεν αντιλήφθηκε το αίτημα της θεάς σαν κάτι που ανακόπτει μίαν άλλη θεϊκή βούληση, αλλά ότι με αυτό το αίτημα θα μπορούσαν να δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις για να πετύχει η εκστρατεία των Ελλήνων. Έτσι, η πατρικότητα έπρεπε να υπερκεραστεί από κάτι ανώτερο, τη σωτηρία της Πατρίδας. Ο Αγαμέμνονας ήταν ο πατέρας της Ιφιγένειας και αρχιστράτηγος της εκστρατείας. Ως αρχιστράτηγος, ο Αγαμέμνονας σαφώς και είχε φιλοδοξίες -μια ισχυρή εσωτερική δύναμη- οι οποίες όμως έρχονταν σε σύγκρουση με την πατρικότητα (εσωτερική δύναμη που αντικρούεται από εξωτερική παρέμβαση). Μέσα από αυτή την οπτική, είναι δυνατό να θεωρήσουμε ότι η θεϊκή απειλή ήταν αναγκαίο να στραφεί ενάντια στην εσωτερική και εξωτερική δύναμη, γιατί αλλιώς δεν θα ήταν δυνατό να θυσιαστεί η Ιφιγένεια¹⁶⁷. Η θεά, λοιπόν, μέσα από το αίτημά της, πίεζε κι έτσι ο Αγαμέμνονας δεν θα πλήρωνε μόνο αυτό που χρωστούσε,

¹⁶⁵ Σ. Σταυρουπούλου, «Η Μορφή της Ιφιγένειας στις Τραγωδίες Ιφιγένεια εν Ταύροις και Ιφιγένεια εν Αυλίδι», Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Καλαμάτα, 2016, σελ. 80-1

¹⁶⁶ Ο. π., 80

¹⁶⁷ Ο. π., 80-1

ούτε μόνο θα σωζόταν ως αρχιστράτηγος. Με την κίνησή του αυτή θα μπορούσε να αποτρέψει την αρνητική έκβαση της εκστρατείας, εφόσον οι άνεμοι θα ήταν ούριοι¹⁶⁸.

Σε αυτό το σημείο, συγκεντρωτικά, παρατίθενται οι στίχοι στους οποίους γίνεται αναφορά σε θεούς¹⁶⁹ και κάτω από αυτούς κάποια μικρά σχόλια. Εκτενέστερα στο τέλος του κεφαλαίου γίνεται τοποθέτηση στο ρόλο των Θεών στην Ιφιγένεια την εν Αυλίδι:

- *ἐλθὼν δ' ἐκ Φρυγῶν ὁ τὰς θεὰς* (στ.71)
Ο στίχος αυτός αναφέρεται στον Πάρη, ο οποίος μπήκε στις θεές κριτής και με τη θέλησή του άρπαξε την Ελένη, επειδή την ποθούσε.
- *Ἀρτέμιδι θῦσαι τῇ τόδ' οἰκούσῃ πέδον* (στ. 91)
Ο στίχος αυτός παραπέμπει στον χρησμό που έδωσε ο Κάλχας στον Αγαμέμνονα ότι η Ιφιγένεια πρέπει να προσφερθεί ως θυσία στη θεά Άρτεμη για να γίνει το ταξίδι στην Τροία. Εδώ, είναι ο πρώτος στίχος στον οποίο βλέπουμε τη σχέση που έχει η Άρτεμη με τη θυσία της Ιφιγένειας, κάτι που θα αναλυθεί παρακάτω.
- *θνητὸς γὰρ ἔφυς. κἂν μὴ σὺ θέλῃς, / τὰ θεῶν οὕτω βουλόμεν' ἔσται.* (στ. 32-33)¹⁷⁰
Εδώ ο Γέροντας απευθύνεται στον Αγαμέμνονα και με τη σοφία που τον διακρίνει λέει στον βασιλιά πως από τη στιγμή που είμαστε θνητοί, μας πέφτουν και χαρές και λύπες, είτε το θέλουμε είτε όχι, γιατί έτσι πάντα «των θεών η βουλή θα ορίζει». Ο Γέροντας σε αυτό το σημείο επικαλείται τις βουλές των θεών, οι οποίες κατά τον ίδιο είναι πάνω από αυτές των ανθρώπων.
- *δῶρον τᾶς Ἀφροδίτας, / ὅτ' ἐπὶ κρηναίαισι δρόσοις / Ἥρα Παλλάδι τ' ἔριν ἔριν / μορφᾶς ἅ Κύπρις ἔσχεν.* / (στ. 181-184)

¹⁶⁸ Σ. Σταυρουπούλου, «Η Μορφή της Ιφιγένειας στις Τραγωδίες Ιφιγένεια εν Ταύροις και Ιφιγένεια εν Αυλίδι», Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Καλαμάτα, 2016, σελ. 81

¹⁶⁹ Το κείμενο στο οποίο έχουν εντοπιστεί οι αναφορές σε θεούς προέρχεται από το Perseus: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0107>

¹⁷⁰ Εδώ εντοπίζεται πρόβλημα με την αρίθμηση στίχων βάσει του Perseus και της έκδοσης Oxford.

Αναφορά στη θεά Αφροδίτη η οποία είχε λάβει μέρος σε αγώνα με την Ήρα, την Αθηνά και κέρδισε. Ο Πάρης ήταν κριτής και για την πράξη του αυτή η Αφροδίτη του προσέφερε δώρο.

- *Πολύθυτον δὲ δι' ἄλσος Ἄρ- /τέμιδος ἦλυνθον ὀρομένα,* (στ. 185-186)

Αναφορά στο πλούσιο σε θυσίες ἄλσος της θεάς Ἀρτεμης.

- *Παλαμήδεά θ', ὃν τέ κεπαῖς ὁ Ποσει- /δᾶνος, Διομήδεά θ' ἡδο- /ναῖς δίσκου κεχαρημένον, /παρὰ δὲ Μηριόνην, Ἄρεος* (στ. 198-201)

Αναφορά στον Παλαμήδη, γιο του Ποσειδώνα και τον Μηριόνη, παιδί τού Ἄρη.

- *δεξιὸν πλάτας ἔχων/ Φθιώτας ὁ Μυρμιδῶν Ἄρης* (στ. 236-237)

Περιγραφή του σκηνικού, στο οποίο βρίσκονταν στη δεξιά ἄκρη του στόλου οι πολεμόχαροι Μυρμιδόνες από την Φθιώτιδα, με πενήντα πολεμικά πλοία. Λόγω του πολεμόχαρου χαρακτήρα των Μυρμιδόνων, γίνεται αναφορά στον θεό Ἄρη.

- *λευκήρετμον δ' Ἄρη* (στ. 283)

Ο Ἄρης ἐδῶ χαρακτηρίζεται «λευκήρετμος», ἥτοι αὐτός που ἔχει ἄσπρα κουπιά. Συνέχεια πολεμικού σκηνικού.

- *καῖτ', ἐπεὶ Κάλχας ἐν ἱεροῖς εἶπε σὴν θῦσαι κόρην/Ἀρτέμιδι, καὶ πλοῦν ἔσεσθαι Δαναΐδαις, ἡσθεῖς φρένας* (στ. 359-360)

Εδῶ, ο Μενέλαος απευθύνεται στον Αγαμέμνονα και του θυμίζει ὅτι ερευνώντας τα ιερά, ο Κάλχας εἶχε πει ὅτι πρέπει να θυσιαστεῖ ἡ Ἰφιγένεια για χάρη της θεάς Ἀρτεμης, για να μπορέσει να γίνει ἡ εκστρατεία, πράγμα με το οποίο εἶχε συμφωνήσει ο Αγαμέμνονας. Σε μερικούς στίχους πιο κάτω, ο Μενέλαος υπενθυμίζει στον Αγαμέμνονα πως το σχέδιο ἦταν πως θα ἐπειθε την Ἰφιγένεια και την Κλυταιμῆστρα να στείλουν την Ἰφιγένεια τάχα για νύφη στον Αχιλλέα, ἀλλὰ ο τελικός σκοπός ἦταν να θυσιαστεῖ ἡ Ἰφιγένεια. Μετά, συνεχίζει ο Μενέλαος επιρρίπτοντας ευθύνες στον Αγαμέμνονα για το ὅτι ἄλλαξε γνώμη σχετικά με τη θυσία της κόρης του.

- *Φιλόγαμοι μνηστήρες — ἡ δὲ γ' Ἐλπίς, οἶμαι μὲν, θεός, /κάξέπραξεν αὐτὸ μᾶλλον ἢ σὺ καὶ τὸ σὸν σθένος — /οὓς λαβὼν στράτευσεν: ἔτοιμοι δ' εἰσὶ μωρία φρενῶν. /οὐ γὰρ ἄσύνετον τὸ θεῖον, ἀλλ' ἔχει συνιέναι* (στ. 392-395)

Πιο χαρακτηριστική λέξη στους ως άνω στίχους είναι το «*ἀσύνετον*». Ο Αγαμέμνονας απευθυνόμενος στην κορυφαία του Χορού λέει πως δεν είναι το θείο ασύνετο, δηλαδή ανόητο, αλλά από την άλλη δεν μπορεί να στείλει στη σφαγή το ίδιο του το παιδί. Βρισκόμαστε στη φάση που δεν έχει μεταπεισθεί ακόμη ο Αγαμέμνονας σχετικά με τη θυσία της Ιφιγένειας.

- *Ἀρτέμιδι προτελίζουσι τὴν νεάνίδα/Αὐλίδος ἀνάσση. τίς νιν ἄζεται ποτε;* (στ. 433-434)

Αναφορά στην Άρτεμη, πολιούχο της Αυλίδας, στην οποία αναμένεται να προσφερθεί ως θυσία η Ιφιγένεια.

- *γενναῖ' ἔλεξας Ταντάλω τε τῷ Διὸς/πρέποντα: προγόνους οὐ καταισχύνεις σέθεν.* (στ. 504-505)

Απλή αναφορά στον Τάνταλο, γιο του Δία.

- *Ἀρτέμιδι θύσειν; οὐ ξυναρπάσας στρατόν,* (στ. 531)

Ο στίχος αναφέρεται στη θυσία που πρέπει να κάνει ο Αγαμέμνονας -να σφαγιαστεί προς τιμήν της Άρτεμης η κόρη του, η Ιφιγένεια- στη θεά Άρτεμη.

- *μάκαρες οἷ μετρίας θεοῦ / μετὰ τε σωφροσύνας μετέ- /σχον λέκτρων Ἀφροδίτας, /γαλανεῖα χρυσάμενοι /μανιάδων οἷστρων, ὅθι δὴ / δίδυμ' Ἔρωσ ὁ χρυσοκόμας/τόξ' ἐντείνεται χαρίτων, /τὸ μὲν ἐπ' εὐαίωνι πότμῳ,/ τὸ δ' ἐπὶ συγχύσει βιοτᾶς./ ἀπενέπω νιν ἀμετέρων,/ Κύπρι καλλίστα, θαλάμων./ εἴη δέ μοι μετρία μὲν/ χάρις, πόθοι δ' ὅσιοι, /καὶ μετέχοιμι τᾶς Ἀφροδί- /τας, πολλὰν δ' ἀποθείμαν.* (στ. 543-557)/

Ο Χορός εδώ χαρακτηρίζει καλότυχους (*μάκαρες*) τους ανθρώπους που με μέτρο και συγκράτηση δοκιμάζουν τις χαρές που τους δίνει η Αφροδίτη. Λίγο πιο κάτω γίνεται αναφορά στον χρυσομάλλη Έρωτα με τα τόξα του, που φέρνει αναστάτωση. Η αναφορά πάλι στην Αφροδίτη και τον Έρωτα συνδέεται με την αρχή τού συγκεκριμένου χωρίου, όπου χαρακτηρίζονται «*μάκαρες*» όσοι με μέτρο δοκιμάζουν τις χαρές της Αφροδίτης.

- *γυναιξὶ μὲν κατὰ Κύπριν* (στ. 569)

Απλή αναφορά στην Αφροδίτη.

- *ταύτην δὲ θνητῶν ἢ θεῶν ἔξευξε τίς;/Ζεὺς: Αἰακὸν δ' ἔφυσεν, Οἰνώνης πρόμον./* (στ.698-699), *θεοῦ διδόντος, ἢ βία θεῶν λαβών;/ Αἰγαμέμνων Ζεὺς ἡγγύησε καὶ δίδωσ' ὁ κύριος.*(στ. 702-703) *καὶ ἔνταῦθ' ἔδαισαν Πηλέως γάμους θεοί.*(στ. 707)

Εδώ γίνεται αναφορά στον Δία, ο οποίος πήρε την Αίγινα, ενώ ο Πηλέας, τη Νηρηίδα γυναίκα του, όπως όρισε ο Δίας και έπραξε ο Νηρέας.

- *Θύσας γε θύμαθ' ἃ ἐμὲ χρὴ θῦσαι θεοῖς*(στ. 721)
Νύξη για τη θυσία που πρέπει να γίνει στη θεά Άρτεμη. Εν τω μεταξύ, γλωσσικά είναι αξιοθαύμαστη η χρήση παρήχησης του «θ» από τον Ευριπίδη.

- *μὰ τὴν ἄνασσαν Ἀργεῖαν θεάν./ ἐλθὼν δὲ τᾶξω πρᾶσσε, τὰν δόμοις δ' ἐγώ,/ ἃ χρὴ παρῆναι νυμφίοισι παρθένοις.*(στ. 739-741)

Αναφορά στην Αργίτισσα Ήρα. Σε αυτό το χωρίο η Κλυταιμίστρα απλώς την επικαλείται.

- *Τρῶες, ὅταν χάλκασπις Ἄρης/ πόντιος εὐπρώροιο πλάτας* (στ. 764-765)
Αναφορά στον θεό Άρη, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως «χάλκασπις», δηλαδή αυτός που φέρει χάλκινη ασπίδα.

- *Λήδα ὄρνιθι πταμένῳ /Διὸς ὅτ' ἠλλάχθη δέμας, εἴτ'*(στ. 795-796)
Ο Χορός αναρωτιέται αν ο Δίας πήρε μορφή πετούμενου (*πταμένῳ*).

- *πάντ' ἔχεις: Ἀρτέμιδι θύσειν παῖδα σὴν μέλλει πατήρ.* (στ. 883)
Νύξη για τη θυσία (Ιφιγένεια) που πρόκειται να πραγματοποιηθεί προς τιμήν της θεάς Άρτεμης από τον Αγαμέμνονα.

- *παρέχων, Ἄρητὸ κατ' ἐμὲ κοσμήσω δορί./ σὲ δ', ὧ σθένε παθοῦσα πρὸς τῶν φιλάτων, (στ. 930-931)*

Ο Αχιλλέας αναφέρει πως έχει ανατραφεί κοντά σε θεοσεβούμενο άνθρωπο, τον Χείρωνα, κι έχει μάθει ως εκ τούτου απλούς τρόπους, αλλά όπως και να' χει, θα υπηρετεί ως άνθρωπος ελεύθερος με τα όπλα του τον Άρη.

- *ἔστιν τάδ': ἄρχε· σοί με δουλεύειν χρεών./ εἰ δ' εἰσὶ θεοί, δίκαιος ὢν ἀνὴρ θεῶν / ἐσθλῶν κυρήσεις· εἰ δὲ μή, τί δεῖ πονεῖν;* (στ. 1033-1035)

Η Κλυταιμήστρα απευθυνόμενη στον Αχιλλέα εκφράζει μια υπαρξιακή απορία η οποία θέτει υπό αμφισβήτηση τους θεούς: «κι αν υπάρχουν θεοί, θα δείξουν/ σ' εσέ, το δίκιον άντρα, καλοσύνη· / αλλιώς, γιατί κανέννας να κοπιάζει;»¹⁷¹

Αν βέβαια υπάρχουν, διατυπώνει, τότε θα πρέπει να απονέμουν τα ίσα. Σύνδεση θεών-δικαιοσύνης.

- *μόσχοι τε, πρὸ γάμων ἅς θεᾶ πεσεῖν χρεών./ Ἀρτέμιδι, μέλανος αἵματος φυσήματα (στ. 1113-1114)*

Αναφορά στη θυσία των μοσχαριών προς τιμήν της θεάς Άρτεμης, λίγο πριν τον δήθεν γάμο της Ιφιγένειας με τον Αχιλλέα. Εδώ ο Αγαμέμνων δε λέει την αλήθεια στην Κλυταιμήστρα, συνεχίζοντας να πιστεύει πως εκείνη δεν έχει μάθει ακόμη ότι η Ιφιγένεια θα σφαγιαστεί.

- *οὔτ' ἄρ' ἀσυνέτους τοὺς θεοὺς ἡγοίμεθ' ἄν, / εἰ τοῖσιν αὐθένταισιν εὖ φρονήσομεν;* (στ. 1189-1190)

Η Κλυταιμήστρα απευθύνεται στον Αγαμέμνονα λέγοντας πως θα πρέπει να θεωρούν ανόητους τους θεούς με το να ζητούν το καλό των φονιάδων. Έπειτα η Κλυταιμήστρα προσπαθεί να δημιουργήσει στον Αγαμέμνονα ενοχές για τη μελλούμενη πράξη του.

¹⁷¹Η μετάφραση των στίχων αποδίδεται στον Θρασύβουλο Σταύρου (1980).

- *ἄνθε' ὑακίνθινά τε θεαῖς δρέπειν: ἔνθα ποτὲ/Παλλὰς ἔμολε καὶ δολιόφρων
Κύπρις/ Ἥρα θ' Ἑρμῆς θ', ὁ Διὸς ἄγγελος,/ ἃ μὲν ἐπὶ πόθῳ τρυφῶσα/Κύπρις, ἃ
δὲ δορὶ Παλλὰς, Ἥρα τε Διὸς ἄνακτος/εὐναῖσι βασιλίσιν, /κρίσιν ἐπὶ στυγνὰν
ἔριν τε /καλλονᾶς, ἐμοὶ δὲ θάνατον — / ὄνομα μὲν φέροντα Δαναῖ- /δαισιν, ὧ
κόραι, πρόθυμα δ' /ἔλαβεν Ἄρτεμις πρὸς Ἴλιον. (στ. 1299-1312)*

Πρόκειται για λόγια της Ιφιγένειας, η οποία μες στην απελπισία της κάνει αναφορά τόσο στις θεές Αθηνά, Αφροδίτη, Ἥρα και Ἄρτεμη, όσο στον Δία και τον Ερμή. Οι αναφορές εδώ στους θεούς εντάσσονται στην ευρύτερη περιγραφή της Ιφιγένειας στων Φρυγῶν το φαράγγι, στο βουνό της Ἰδης και στο χλοερό λιβάδι στο οποίο μάζευαν άνθη και είχαν συγκεντρωθεῖ οι θεές.

- *τὸ μὲν σόν, ὧ νεᾶνι, γενναίως ἔχει:/τὸ τῆς τύχης δὲ καὶ τὸ τῆς θεοῦ νοσεῖ.(στ.
1402-1403)*

Η κορυφαία του Χορού χαρακτηρίζει γενναία την Ιφιγένεια, λέγοντας ότι φταίνει η θεά και η τύχη. Στη συνέχεια ο Αχιλλέας λέει πως θα γινόταν ευτυχισμένος αν ὄντως ἐπαιρνε την Ιφιγένεια ως γυναίκα του και πως η Ελλάδα θα πρέπει να είναι καλότυχη που ἔχει αναθρέψει τέτοιους νέους, ὅπως η Ιφιγένεια.

- *παιᾶνα τῆμῃ συμφορᾷ Διὸς κόρην/Ἄρτεμιν: ἴτω δὲ Δαναῖδαις εὐφημία. (1469-
1470)*

Η Ιφιγένεια προτρέπει τις νεανίδες να ψάλλουν παιᾶνα προς τιμὴν της θεάς Ἄρτεμης, κόρης του Δία, ὥστε τον ὕμνο να τον ἀκούσουν και οι Αργεῖοι, καθώς μέσα ἀπὸ τη θυσία της θα δώσει στους Ἕλληνες σωτηρία νικηφόρα.

- *ἐλίσσει' ἀμφὶ ναὸν/ἀμφὶ βωμὸν Ἄρτεμιν,/τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν, ἄγετέ με τὰν
Ἰλίου/καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν./στέφεα περίβολα δίδοτε, φέρετε/— πλόκαμος ὃδε
καταστέφειν — / χερνίβων τε παγὰς. /ἐλίσσει' ἀμφὶ ναὸν/ἀμφὶ βωμὸν Ἄρτεμιν, /
τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν,/τὰν μάκαιραν: ὥς ἐμοῖσιν, εἰ χρεῶν,/ αἵμασι θύμασί τε /
θέσφατ' ἐξαλείψω. / ὧ πότνια πότνια μάτερ, οὐ δάκρυά γέ σοι/ δώσομεν ἀμέτερα:
/ παρ' ἱεροῖς γὰρ οὐ πρέπει. / ἰὼ ἰὼ νεάνιδες, / συνεπαείδεται Ἄρτεμιν/ Χαλκίδος*

ἀντίπορον, / ἵνα τε δόρατα μέμονε δαΐ' / ὄνομα δι' ἐμὸν τᾶσδ' Αὐλίδος / στενοπόροις ἐνδῶροις. (στ.1475-1497)

Από τον στ. 1475, η Ιφιγένεια, συνεπαρμένη από όλο και πιο βαθιά έκσταση, ζητά να της δώσουν στεφάνι ώστε να τιμηθεί η Άρτεμη, η τρανή κυρά και μακάρια θεά. Η Ιφιγένεια προσθέτει πως από τη στιγμή που είναι θεία βουλή, τότε είναι αποφασισμένη να εκπληρώσει το αίτημα της θεάς για να σωθεί η Ελλάδα.

- *ἐπεὶ δ' ἅπαν/κατηνθρακώθη θυμ' ἐν Ἥφαιστου φλογί,/τὰ πρόσφορ' ἠϋΰαθ', ὥς τύχοι νόστου στρατός.*(στ. 1602-1604)

Στη φλόγα του Ἡφαιστου έπεσε το σφαγμένο ελάφι.

Μετά, λοιπόν, από την παράθεση στίχων που αναφέρονται στο θεϊκό στοιχείο, ακολουθούν ορισμένα σχόλια σχετικά με την παρουσία και τον ρόλο των θεών στο έργο. Στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι* ο Ευριπίδης αναλογίζεται τη φύση της Άρτεμης ειδικά και του θεϊκού στοιχείου γενικά¹⁷². Αναφορικά με την Άρτεμη, εκείνη παρουσιάζεται πιο πολύ ως θεά που θέλει να πάρει εκδίκηση για προσωπικούς λόγους και λιγότερο ως θεά που εκδικείται για να μεταδώσει το μήνυμα της παραδειγματικής τιμωρίας εκείνων που διασάλευσαν την τάξη στον κόσμο. Λαμβάνοντας αυτά υπόψη, βλέπουμε την Άρτεμη να ζητά από τον Αγαμέμνονα τη θυσία της κόρης του Ιφιγένειας ως αντάλλαγμα για την ύβρη που είχε υποπέσει στο παρελθόν, προκειμένου να ευνοήσει τον απόπλου για την εκστρατεία στην Τροία. Παρ' όλα αυτά, η Άρτεμη δεν μοιάζει να επιτάσσει τον Αγαμέμνονα για αυτή του την πράξη, αφήνοντας ένα μικρό περιθώριο ανυπακοής αυτού, γεγονός όμως που δεν λαμβάνει χώρα, καθώς ο Αγαμέμνονας θέλει να έχει όλα τα εχέγγυα για να πλεύσει στην Τροία, παρ' όλο που δεν επιθυμεί να θυσιάσει την κόρη του. Εντούτοις, ο στρατός του επιθυμεί να επιτεθεί στην Τροία και τον αναγκάζει να θυσιάσει την κόρη του για να πραγματοποιηθεί η εκστρατεία¹⁷³.

¹⁷² Κ. Κυριάκης, *Θεϊκή Επενέργεια και Θεϊκή Παρέμβαση στο Έργο του Ευριπίδη* [constantinoskyriakis.blogspot.com], 2013, από: http://constantinoskyriakis.blogspot.com/2013/05/blog-post_8.html (ανακτήθηκε στις 15 Αυγούστου 2019)

¹⁷³ Ο. π.

Οι ήρωες στο έργο φαίνεται να αναγνωρίζουν στους θεούς ότι εκείνοι έχουν τη δυνατότητα να παρεμβαίνουν στα ανθρώπινα, κάτι που φαίνεται από τους στίχους 18-19 και 25-26. Παρά το γεγονός όμως ότι αναγνωρίζεται αυτή η δυνατότητα, οι άνθρωποι έχουν το δικαίωμα αμφισβήτησης των θεϊκών βουλών¹⁷⁴. Για παράδειγμα στους στ. 80 κ.ε. ο Αγαμέμνονας αντιδρά στο άκουσμα του χρησμού με τρόπο σπασμωδικό και με αυτόν τον τρόπο εναντιώνεται στη μαντική. Το ότι ο Αγαμέμνονας θα αλλάξει γνώμη, αφενός οφείλεται στην επέμβαση του Μενελάου και αφετέρου στον διψασμένο για πόλεμο στρατό του, συμβάντα που του υπαγορεύουν να ακολουθήσει τον χρησμό και να θελήσει να θυσιάσει την Ιφιγένεια για να γίνει η εκστρατεία, κίνηση όμως που δεν απορρέει από τον σεβασμό και την υπακοή στα θεία, όσο από τους δύο λόγους που μόλις παρατέθηκαν¹⁷⁵. Εν κατακλείδι, η Κλυταιμήμετρα, η Ιφιγένεια και ο Αχιλλέας παίζουν καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη του δράματος (στ. 1241-1252), με την Άρτεμη να τοποθετείται στο περιθώριο αναφορικά με τα κίνητρα της θυσίας.

Η ανθρώπινη επενέργεια είναι ορατή μέσα στο έργο καθώς το ηρωικό στοιχείο, η σκέψη, οι ενέργειες και οι πράξεις του Αγαμέμνονα, του Μενελάου και του Αχιλλέα αμφισβητούνται (στ. 334-349, 378-390, 959-974 αντίστοιχα), όπως δυσπιστία φαίνεται να υπάρχει και για τη μυθική παράδοση (στ. 751-800). Τέλος, το γεγονός ότι η Ιφιγένεια ηθελημένα οδεύει προς τη θυσία και τον θάνατο (στ. 1368-1401), έγκειται στο αποτέλεσμα της ανθρώπινης επενέργειας και όχι στη θεϊκή παρέμβαση, αν και το ότι παρεμβαίνει η Άρτεμη στο τέλος, αφήνεται κι ένα ενδεχόμενο ότι η δικαιοσύνη θα αποκατασταθεί¹⁷⁶.

Σχετικά και επιπρόσθετα με την Άρτεμη, αρχικά εντοπίζουμε ότι το σκηνικό πλαίσιο του έργου είναι τα ιερά της θεάς Άρτεμης, οπότε σε ένα πρώτο επίπεδο η θεϊκή παρουσία υπάρχει ή έστω υποβόσκει. Στην Αυλίδα, όπου διαδραματίζεται το έργο, υπάρχει κοντά ένα ιερό άλσος το οποίο είναι αφιερωμένο στη θεά Άρτεμη, οπότε το σκηνικό σχετίζεται με τη θεά. Η θεά βλέπουμε να «εμφανίζεται» μέσα από τον μάντη Κάλχα, ο οποίος μεταβιβάζει την επιταγή της Άρτεμης μέσα από τη μορφή χρησμού. Η θεά δεν δίνει μόνο τον χρησμό στον μάντη, αλλά και επεμβαίνει με αποτέλεσμα στους στ. 1034- 1035 η Κλυταιμήμετρα να διατυπώνει μια απορία που παραπέμπει σε

¹⁷⁴ Κ. Κυριάκης, *Θεϊκή Επενέργεια και Θεϊκή Παρέμβαση στο Έργο του Ευριπίδη* [constantinoskyriakis.blogspot.com], 2013, από: http://constantinoskyriakis.blogspot.com/2013/05/blog-post_8.html (ανακτήθηκε στις 15 Αυγούστου 2019)

¹⁷⁵ Ο. π.

¹⁷⁶ Ο. π.

αμφισβήτηση ή/ και αγνωστικισμό σχετικά με τα θεία: *εἰ δ' εἰσὶ θεοί, δίκαιος ὢν ἀνὴρ θεῶν / ἔσθλ' ὢν κυρήσεις: εἰ δὲ μή, τί δεῖ πονεῖν;*

Παρακάτω, στους στ. 1395-1405 παρατηρούμε ότι ο θυμός της Άρτεμης λόγω της ασέβειας που επέδειξε ο Αγαμέμνωνας, θα περάσει μόνο αν πραγματοποιηθεί η θυσία της κόρης του Αγαμέμνονα, Ιφιγένειας, κι έτσι θα αποκατασταθεί η τάξη. Με τον ίδιο τρόπο κατά τη θυσία, η μορφή της Άρτεμης επανέρχεται, βλέποντας να γίνεται ανταλλαγή της Ιφιγένειας με ένα ελάφι, το οποίο αποτελεί σύμβολο της θεάς Άρτεμης και μας παραπέμπει σε εκείνη. Μέσα από εκπλήξεις και ανατροπές, όπως συνηθίζει να κάνει ο Ευριπίδης¹⁷⁷, ενώ δείχνει την πρόθεση να προχωρήσει σε απαλλαγή τού θεϊκού κόσμου από τα κακώς κείμενα, εν τέλει, εμφανίζει την Άρτεμη να απεμπολεί τα αρνητικά της χαρακτηριστικά και να αλλάζει συμπεριφορά.

Επιπροσθέτως, στο έργο βλέπουμε ότι η Άρτεμη αρχικά παρεμβαίνει, άσχετα αν μετά, τα κίνητρα για τη θυσία και η ίδια η θυσία μετατίθενται στο «στρατόπεδο» των ανθρώπων. Ο Κάλχας μεταφέρει μέσα από τη μορφή χρησμού την επιταγή της Άρτεμης, ο Αγαμέμνωνας αποφασίζει να θυσιάσει την Ιφιγένεια, που όμως, όπως αναλύθηκε σε άλλο σημείο πιο πάνω οφείλεται περισσότερο στον Μενέλαο και στον στρατό του Αγαμέμνονα και λιγότερο εν τοις πράγμασι στη θεά Άρτεμη. Στη συνέχεια, ο Αγαμέμνωνας φαίνεται ότι πάει να μετανιώσει την πράξη του, αλλά τελικά πείθεται να κάνει τη θυσία χωρίς την οιαδήποτε θεϊκή παρέμβαση.

Αναφορικά με τον Μενέλαο, εκείνος χρησιμοποιεί τον χρησμό για να κερδίσει πίσω τη γυναίκα του. Τα κίνητρα κατ' επέκταση είναι ιδιοτελή και η Άρτεμη χρησιμοποιείται ως πρόσχημα από τον ίδιο για να πραγματοποιηθεί η θυσία της Ιφιγένειας. Έτσι, η θεά αγνοείται τόσο από τον Μενέλαο όσο και από τον Αγαμέμνονα, όπως είδαμε και πιο πριν, όπως και από τον Αχιλλέα ο οποίος παραβλέπει τη θεϊκή παρέμβαση λόγω του θιγμένου εγωισμού του, προβαίνοντας σε πράξη ιερόσυλη προσπαθώντας να αντικαταστήσει το θεϊκό στοιχείο, καθώς τάζει ότι θα σώσει την Ιφιγένεια, υπερβαίνοντας το θείο και δηλώνοντας ευθαρσώς και αλαζονικώς στην Κλυταιμίστρα ότι θα φαντάζει στα μάτια της με θεό, κάτι που θα γίνει σύντομα. Στη συνέχεια όμως θα ακολουθήσει μεταστροφή του ήρωα (στ. 1568-1569).

¹⁷⁷ J. Romilly, *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, Αθήνα, Ινστιτούτο του βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1997, σελ. 42

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο Ευριπίδης επιλέγει να «αποσύρει» τους θεούς στο βάθος της σκηνής, προτιμώντας να τοποθετεί στο επίκεντρο τους ανθρώπους οι οποίοι εξ αιτίας των παθών τους και των επιλογών τους οδηγούνται σε ανάλογα αποτελέσματα. Η δράση ολοκληρώνεται, παρουσία των θεών μεν, συμμετέχει ενεργητικά ο ανθρώπινος παράγοντας δε, ούτως ώστε να αναζητηθεί η τάξη μέσα στην αταξία και η αποκατάσταση της δικαιοσύνης. Έτσι, στο έργο του ο Ευριπίδης επεκτείνει τα όρια πέραν του «ανθρωποκεντρισμού» του Σοφοκλή προσδίδοντας ένα χαρακτήρα ουμανιστικό.

Συμπεράσματα- Επίλογος

Για τον ρόλο των θεών στην *Τραγωδία* έχουν γραφτεί πολλά. Ένα από αυτά που έχει ιδιαίτερη σημασία και αξία είναι η θέση του Διονύσου και του Απόλλωνα στο Δράμα γενικότερα. Στο διάσημο έργο του “*Die Geburt der Tragödie*”, ο Nietzsche μιλά για το πνευματικά προσανατολισμένο φαινόμενο του δράματος στο «Απολλωνικό» στοιχείο, που εμφανίζεται στα πρώτα κλασικά χρόνια, όταν και ήταν έντονο το τελετουργικό της λατρείας του Διονύσου¹⁷⁸. Ο Νίτσε θεωρούσε πως η Τραγωδία εμφανίστηκε ως Απολλώνια έκφραση της εκστασιακής εμπειρίας του Διονυσιακού τελετουργικού και ολοκληρώθηκε ως «συγχώνευση του διαλόγου και του ατόμου με τη Διονυσιακή χορωδία». Η έκσταση της Διονυσιακής λατρείας εκφράζεται με τον θεϊκό διθύραμβο. Κατά τον Nietzsche, ο Διόνυσος αντιτίθεται συχνά στον Απόλλωνα, κάτι που φαίνεται από την αντίθεση σε αυτά με τα οποία είναι ταυτισμένοι οι δύο αυτοί θεοί: με την τάξη, τη δομή, το φως και τη διάνοια του Απόλλωνα από τη μια και με το χάος, το σκοτάδι, τη συγκίνηση και το ένστικτο του Διονύσου από την άλλη¹⁷⁹.

Τώρα, σχετικά με τους τρεις τραγικούς και πώς αντιλαμβάνονταν εκείνοι τους θεούς, παρατηρούνται σε γενικές γραμμές τα εξής:

- Ο αισχύλειος κόσμος κυβερνάται από την παντοδυναμία και σοφία των θεών. Ο Αισχύλος είναι θεοκεντρικός: το «*πάθει μάθος*» (*Άγαμ.* 177) μπορεί να θεωρηθεί ότι ενισχύει αυτή την άποψη: μέσα από το πάθημα, ο άνθρωπος μαθαίνει και γίνεται πιο προσεκτικός, κάτι που σε ένα βαθύτερο επίπεδο αντικατοπτρίζει τη γενικότερη αντίληψη του Αισχύλου για τα θεία, μέσα σε ένα σύμπαν θρησκευτικό¹⁸⁰. Στον *Αγαμέμνονα* (στ. 1564), ο θεός του Αισχύλου είναι που μας οδηγεί μέσα από το σκληρό και δύσβατο μονοπάτι τελικά στη Γνώση.
- Ο Σοφοκλής δείχνει γενικά ευσέβεια και είναι κατά της αναστάτωσης των πνευμάτων από την σοφιστική¹⁸¹. Η θεώρηση του Σοφοκλή για το θείο είναι κατά βάση ανθρωποκεντρική, που σημαίνει ότι στο κέντρο είναι ο άνθρωπος

¹⁷⁸ N. Berberović, “Ritual, Myth and Tragedy: Origins of Theatre in Dionysian Rites”, *Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies*, vol.8, no. 1, 2015, pp. 34-36.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ A. Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Μετάφραση Α. Τσοπανάκης, Εκδόσεις Κυριακίδη: Θεσσαλονίκη, 2014, σελ. 350

¹⁸¹ Ο. π., σελ. 409 και 495

και όχι οι θεοί, χωρίς όμως να αμφισβητεί τους δεύτερους. Οι άνθρωποι αναλαμβάνουν την ευθύνη των πράξεων τους, είτε τιμωρώντας οι ίδιοι τους εαυτούς τους (π.χ. η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα) είτε απονέμοντας οι ίδιοι δικαιοσύνη, με την παραίνεση ενίοτε των θεών (ο Απόλλωνας στον Ορέστη), χωρίς όμως αυτό να δείχνει ασέβεια από πλευράς του Σοφοκλή απέναντι στους θεούς. Οι θεοί είναι δίπλα, συμμετέχουν, ωστόσο στο κέντρο της θεώρησης του τραγικού ποιητή είναι ο άνθρωπος.

- Αναφορικά με τον μύθο της Ηλέκτρας και του Ορέστη, ο Σοφοκλής αποκλίνει σε ορισμένα σημεία από τον τρόπο με τον οποίο τον χειρίστηκαν ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης¹⁸². Η βασικότερη διαφορά στην προσέγγιση και τον χειρισμό του μύθου από τον Σοφοκλή έγκειται στο γεγονός ότι δεν φαίνεται μέσα στο έργο ούτε υπονοείται η καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες, αλλά ούτε αφήνεται να εννοηθεί ότι ο Ορέστης δίστασε να πραγματοποιήσει τη δολοφονία¹⁸³. Έτσι, μέσα από αυτή την προσέγγιση, η δράση μετατίθεται στο ανθρώπινο επίπεδο («ανθρωποκεντρική προσέγγιση» του Σοφοκλή). Εντούτοις, σεβόμενος ο Σοφοκλής τα θεία, παρ' όλη την ανθρωποκεντρική του προσέγγιση, δεν αφήνει να αποσιωπηθεί ο ρόλος των θεών στο έργο, που σημαίνει ότι στο έργο γίνονται αναφορές για τον χρησμό του Απόλλωνα και την παρουσία των Ερινυών, χωρίς ωστόσο αυτές να καταδιώκουν τον Ορέστη¹⁸⁴.

Σχετικά με τον ρόλο που έχουν οι Ερινύες στο έργο του Σοφοκλή, εκείνες φαίνεται να απεμπολούν τον ρόλο που είχαν παραδοσιακά και να μετατίθενται ενσάρκωμένες στην Ηλέκτρα¹⁸⁵. Άλλο ένα παράδειγμα λοιπόν που δεικνύει τη μετάθεση της δράσης σε ανθρώπινο επίπεδο από πλευράς του Σοφοκλή, παρουσία βέβαια του θείου στοιχείου.

- Στον Ευριπίδη είναι φανερή η νεωτερικότητα. Η ρεαλιστική του οπτική αποτελεί σε μεγάλο βαθμό βασική αφορμή για να θεωρηθεί για την εποχή του άθεος. Στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για έναν ουμανιστή και διαφωτιστή του καιρού του¹⁸⁶.

¹⁸² Μ. Γίωση, *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1996, σελ. 149 και 455

¹⁸³ Ό. π., σελ. 149 και 153

¹⁸⁴ Ό. π., σελ. 153

¹⁸⁵ Ό. π.

¹⁸⁶ Α. Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Μετάφραση Α. Τσοπανάκης, Εκδόσεις Κυριακίδη: Θεσσαλονίκη, 2014, σελ. 495

- Οι ήρωες στον Ευριπίδη διακρίνονται από κινήσεις που απορρέουν από τα πάθη τους και από τον δικό τους κώδικα αξιών, ενώ οι θεοί μοιάζουν σαν να αποσύρονται, με αποτέλεσμα οι άνθρωποι να βρίσκονται στο επίκεντρο και οι θεοί στο βάθος της σκηνής. Η δράση, λοιπόν, ολοκληρώνεται μονάχα όταν ο ανθρώπινος παράγοντας συμμετέχει ενεργητικά, αναζητώντας απεγνωσμένα την τάξη μέσα στην αταξία, τη δικαιοσύνη μέσα στην αδικία¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Κ. Κυριάκης, *Θεϊκή Επενέργεια και Θεϊκή Παρέμβαση στο Έργο του Ευριπίδη* [constantinoskyriakis.blogspot.com], 2013, από: http://constantinoskyriakis.blogspot.com/2013/05/blog-post_8.html (ανακτήθηκε στις 15 Αυγούστου 2019)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση:

Ε. Ανδριανού και Π. Ξιφαρά, *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο, ο Δραματικός Λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2001.

Μ. Ανδρόνικος, *Βεργίνα. Οι Βασιλικοί Τάφοι και Άλλες Αρχαιότητες*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1984.

P. Cartledge, «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας», στο: *Η Τραγωδία ως θεσμός: το ιστορικό πλαίσιο*, n.d. [ekivolos.gr], <http://www.ekivolos.gr/H%20tragwdia%20ws%20thesmos.pdf> (accessed 15 August 2019)

Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, *Αρχαιολογία της Πόλης των Αθηνών- Διονυσιακό Θέατρο*. [Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών], n.d., Αθήνα, http://www.eie.gr/archaeologia/gr/02_DELTIA/Theatre_of_Dionysos.aspx (ανακτήθηκε 15 Αυγούστου 2019)

Μ. Γιόση, *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1996.

Σ. Δρομάζος, *Αρχαίο Δράμα: Αναλύσεις*, Αθήνα, Κέδρος, 1985.

Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας *Αισχύλου Αγαμέμνων*. [Greek-language.gr], 2012, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=153 (ανακτήθηκε στις 13 Αυγούστου 2019)

Κ. Κυριάκης, *Θεϊκή Επενέργεια και Θεϊκή Παρέμβαση στο Έργο του Ευριπίδη* [constantinoskyriakis.blogspot.com], 2013 http://constantinoskyriakis.blogspot.com/2013/05/blog-post_8.html 2013 (ανακτήθηκε 15 Αυγούστου 2019)

Θ. Μαυρόπουλος, *Σοφοκλής: Ηλέκτρα*. Εκδόσεις Ζήτρος, 2008.

Ε. Ξανθάκου, *Ευριπίδη Ηλέκτρα: Συγκριτική προσέγγιση στη δομή και στην ηθογράφηση με τις Χοηφόρους τους Αισχύλου και την Ηλέκτρα του Σοφοκλή*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Καλαμάτα, 2016.

Α. Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μετάφραση Α. Τσοπανάκης, εκδόσεις Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 2014.

M.J. Lossau, *Αισχύλος*, Μετάφραση: Ν.Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα, Ινστιτούτο του βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, 2009

Χαρά Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου, *Θέατρο και Σχολείο: Η τέχνη του θεάτρου*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, 1998.

J. Romilly, *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, Αθήνα, Ινστιτούτο του βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1997.

A. H. Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες: Κριτική και Ερμηνευτική Έκδοση*. Μετάφραση: Ν. Γεωργαντζόγλου, β' έκδοση, Αθήνα, Ινστιτούτο του βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 2004.

Θ. Σταύρου, *Τραγωδίες του Ευριπίδη*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι.Δ. Κολλάρου, 1980.

Σ. Σταυρουπούλου, *Η Μορφή της Ιφιγένειας στις Τραγωδίες Ιφιγένεια εν Ταύροις και Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Καλαμάτα, 2016.

Τεσσαρακοστό Έκτο Γενικό Λύκειο Αθηνών, Τα μέρη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και η εξέλιξή του [46^ο ΓΕΛ Αθηνών], n.d., http://49lyk-athin.att.sch.gr/MERH_THEATROY.htm (ανακτήθηκε 15 Αυγούστου 2019)

R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική Προσέγγιση*. Μετάφραση: Ν. Πετρόπουλος, Χ. Φαράκλας, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 1999.

Ξενόγλωσση:

F.R. Adrados, *Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theatre*. Leiden: E.J. Brill, 1975

G.W. Bakewell, *Aeschylus's Suppliant Women: The Tragedy of Immigration* [researchgate.net], 2013, https://www.researchgate.net/publication/293083306_Aeschylus's_Suppliant_women_The_tragedy_of_immigration (accessed 15 August 2019)

N.Berberović, *Ritual, Myth and Tragedy: Origins of Theatre in Dionysian Rites. Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies*, vol.8, no. 1, 2015, pp. 31-38.

T. Brian, *The Role of Gods in Antigone and Electra* [Home Boy Media News], July 2006, <https://grhomeboy.wordpress.com/2006/07/29/the-role-of-gods-in-antigone-and-electra/> (accessed 10 August 2019)

A. Bierl, *Apollo in Greek Tragedy: Orestes and the God of Initiation*, in: J. Solomon (ed.), *Apollo. Origins and Influences*, Tucson/London: The University of Arizona Press, 1994, pp. 81–96 and 149–159.

J. Carlevale, *Education, Physis, and Freedom in Sophocles, Philoctetes, Arion*, vol. 8, no.1, 2001, pp. 26-60.

T. Chanter, *Antigone's Exemplarity: Irigaray, Hegel, and Excluded Grounds as Constitutive of Feminist Theory* in Rawlinson, C. Mary, Hom., L. Sabrina and Khader, J. Serene, (eds.), *Thinking with Irigaray*, Albany, U.S.: State University of New York Press, pp. 265-292

M. Child, *Acting and Greek Theatre: Honoring Dionysus* [Ancient History et Cetera] February 2015, <http://etc.ancient.eu/culture/acting-greek-theatre-honoring-dionysus/> (accessed 13 August 2019)

Encyclopedia Britannica, “Iphigenia at Aulis” [Electronic Encyclopedia Britannica] 2019, <https://www.britannica.com/topic/Iphigenia-at-Aulis> (accessed 14 August 2019)

P. J. Finglass, *Sophocles' Electra*, [Academia.edu], 2017, DOI: 10.1093/OBO/9780195389661-0270 (accessed 13 October 2019)

P. Foucart, *Le Culte de Dionysos en Attique*, Paris, Belles Lettres, 1904.

E. Harris (ed.), *Is Oedipus guilty ? Law and Drama in Ancient Greece*, London, Bristol Classical Press, 2010.

A.H. Hawkins, *Ethical Tragedy and Sophocles, Philoctetes* in CW 92, 1999, pp.337-357.

C. Karamitrou, Atossa, a Barbarian Melancholic Queen. *Παρνασσός*, ΛΗ, no.1, 1996, 124-130.

R. Mitchell- Boyask, *Aeschylus' Oresteia*, [Oxford Bibliographies.com], 2018, Doi 10.1093/OBO/9780195389661-0289, (accessed 15 August 2019)

B. Nikolsky, “Slavery and Freedom in Euripides, Cyclops” in R. Alston & E. Hall, *Reading Ancient Slavery*. London, Bristol Classical Press, 2011.

W. F. Otto, *Dionysus: Myth and Cult*. Translated with an introduction by Robert B. Palmer, Indiana Bloomington and London, University Press, 1933.

R. Scholes, G.H. Klaus, *Element of Drama*, Oxford: Oxford University Press, 1969.

A. Sommerstein, “Orestes's Trial & Athenian Homicide” Procedure in E. M. Harris *Law and Drama in Ancient Greece*, London, Bristol Classical Press, 2010.

C. Sourvinou- Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, United States of America, Lexington Books, 2013.

D. Wasson, “Iphigenia in Aulis”, Ancient History Encyclopedia, December 2018, https://www.ancient.eu/Iphigenia_in_Aulis/ (accessed 14 August 2019)

R. E Wycherley, *How the Greeks Built Cities*, London, Macmillan, 1962.

J. Zorn, Rhetorical Feminism in Euripides's Medea, *Classical Outlook*, vol. 83, no.4, 2005, pp. 129-130.

Πρωτότυπα Κείμενα:

Aeschylus. Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 2. Agamemnon. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd, 1926. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0003%3Acard%3D772> (accessed 13 August 2019)

R. Kassel (ed.) (1965). *Aristotelis, De Arte Poetica Liber*, Oxford, Oxford Classical Texts.

G. Murray, *Euripides. Euripidis Fabulae*, vol. 3, Oxford, Clarendon Press, Oxford, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0107> (accessed 13 August 2019)

M.H. Rocha- Pereira, Pausanias, *Graeciae Descriptio*, The Teubner Pausanias 2 vols. Pp. xxv + 358, 338, 1973, Leipzig, Teubner, DOI: <https://doi.org/10.1017/S0009840X00230163> (accessed 13 August 2019)

Sophocles. Sophocles. Vol 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone. With an English translation by F. Storr. The Loeb classical library, 20. Francis Storr. London; New York. William Heinemann Ltd.; The Macmillan Company, 1912, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0191%3Acard%3D1329> (accessed 13 August 2019)

Sophocles. Sophocles. Vol 2: Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes With an English translation by F. Storr. The Loeb classical library, 21. Francis Storr. London; New York. William Heinemann Ltd.; The Macmillan Company, 1913. from: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0183> (accessed August 13 2019)

Εικόνες:

Εικόνα 1 (σελ.14). Ανακτήθηκε στις 17 Αυγούστου 2019 από: http://49lyk-athin.att.sch.gr/MERH_THEATROY.htm