



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

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

**Ευριπίδη *Ηλέκτρα* :**  
**Συγκριτική προσέγγιση στη δομή και στην ηθογράφηση**  
**με τις *Χοηφόρους* του Αισχύλου και την *Ηλέκτρα* του**  
**Σοφοκλή.**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
Της  
**Ξανθάκου Ελένης του Φωτίου**  
Διπλωματούχου Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου  
Ιωαννίνων 1996

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Ξανθάκη- Καραμάνου Γεωργία ,**  
Ομότιμη Καθηγήτρια τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου  
Πελοποννήσου

**Συνεπιβλέποντες : Μαρκαντωνάτος Ανδρέας ,** αναπληρωτής καθηγητής  
Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Πελοποννήσου  
**Καραβάς Ορέστης,** επίκουρος καθηγητής  
Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

**Καλαμάτα, Ιανουάριος 2016**

Ολόθερμες Ευχαριστίες στην  
επιβλέπουσα κα Ξανθάκη-Καραμάνου Γεωργία  
για την αμέριστη υποστήριξη , καθοδήγηση  
και την αξιοθαύμαστη υπομονή της.

<b>Περιεχόμενα</b>	
Εισαγωγή .....	5
Ευριπίδης.....	6
Ο μύθος της Ηλέκτρας πριν από τον Ευριπίδη.....	6
Παρουσίαση <i>Ηλέκτρας</i> του Ευριπίδη .....	13
Δομικά Στοιχεία <i>Χοηφόρων Αισχύλου</i> , <i>Ηλέκτρας</i> Σοφοκλή, <i>Ηλέκτρας</i> Ευριπίδη .....	18
Επιστροφή του Ορέστη – Αναγνώριση .....	18
Διάπραξη φόνων – Μητροκτονία .....	28
Πρόλογος .....	38
Θεϊκός επίλογος – <i>deus ex machina</i> .....	41
<i>Άγών λόγων</i> .....	44
Ο ρόλος του Απόλλωνα.....	53
Οι Ερινύες.....	58
Σύγκριση Αισχύλου – Σοφοκλή .....	62
Σύγκριση Ευριπίδη – Αισχύλου .....	67
Σύγκριση Ευριπίδη – Σοφοκλή.....	73
<b>Β΄ ΜΕΡΟΣ - ΗΘΟΓΡΑΦΗΣΗ</b> .....	82
Καινοτομίες Ευριπίδη .....	82
Σύγκριση του Ευριπίδη με τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή ως προς την ηθογράφηση.....	84
Ηθογράφηση κύριων Χαρακτήρων .....	87
Ηλέκτρα.....	87
Ορέστης.....	102
Κλυταιμίστρα.....	106
Αίγισθος.....	113
Πυλάδης .....	114
Γεωργός - Αυτουργός.....	115
Πρεσβύτες – Παιδαγωγός – Τροφός .....	117
Χορός.....	118
Η πρόσληψη της <i>Ηλέκτρας</i> του Ευριπίδη στην τέχνη.....	120
Α. Τέχνη .....	120
Β. Θέατρο, Λογοτεχνία, Κινηματογράφος .....	126
Συμπεράσματα - Επίλογος.....	142

**Βιβλιογραφικές Παραπομπές .....144**  
**Παράρτημα Εικόνων .....151**



## Εισαγωγή

---

A comparison of three ancient tragedies with the same theme, based in the myth of Atreidon (Agamemnon, Clytemnestra, Electra and Orestes). The tragedies of *Choephoroi*, *Electra* of Sophocles & Euripides are approached comparatively in their structure and how the characters of its play are presented.

Ο μύθος των Ατρείδων είναι από τους σπουδαιότερους της τραγικής ποίησης και ειδικότερα η Ηλέκτρα, ως ηρωίδα έχει εμπνεύσει τόσο τους αρχαίους τραγικούς ποιητές, όσο και νεώτερους ποιητές και συγγραφείς. Πλούσια μυθολογική παράδοση είχε προηγηθεί, πριν οι τρεις τραγικοί ποιητές συνθέσουν τραγωδίες με θέμα την εκδίκηση του Ορέστη και της Ηλέκτρας για τον πατέρα τους, Αγαμέμνονα.

Στην συνέχεια θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε συγκεκριμένα σημεία του μύθου, τα οποία ενέπνευσαν τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη και να παραθέσουμε συγκριτικά στοιχεία από τις τραγωδίες *Χοηφόροι* του Αισχύλου, *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη τόσο ως προς την δομή των τραγωδιών, όσο και ως προς την ηθογράφιση των ηρώων.

Στόχος είναι ο ολόπλευρος φωτισμός τόσο των σημείων, στα οποία οι τρεις τραγικοί ταυτίζονται και αλληλοεπιρεάζονται, όσο και αυτών, στα οποία διαφέρουν και ο καθένας ξεχωρίζει και αναδεικνύει διαφορετικές πτυχές του μύθου αλλά και του χαρακτήρα των ηρώων. Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στον ρόλο του θεού Απόλλωνα και των Ερινύων, για αυτό και η συμβολή τους στον μύθο συγκριτικά και στις τρεις τραγωδίες αναλύεται σε ξεχωριστές υποενότητες. Ακόμα, γίνεται προσπάθεια ανάδειξης των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών της εποχής, οι οποίες επηρέασαν τους τρεις τραγικούς στην πραγμάτευση του μύθου, καθώς και ποιες από αυτές τις συνθήκες έμμεσα αντικατοπτρίζονται στα έργα. Για παράδειγμα, στο έργο του Αισχύλου διαφαίνονται οι προγενέστερες αξίες μητριαρχικής οργάνωσης της κοινωνίας μέσα από τον ρόλο των Ερινύων, κάτι το οποίο τείνει να εξαφανισθεί στον Σοφοκλή, στο έργο του οποίου αναδεικνύεται το πατριαρχικό μοντέλο, καθώς στην εποχή του το πολίτευμα είναι πλέον δημοκρατικό.

Η μέθοδος εργασίας είναι κειμενοκεντρική με αφετηρία την τραγωδία του Ευριπίδη *Ηλέκτρα* και την σύγκρισή της με τις άλλες δύο σχετικές, του Αισχύλου και του Ευριπίδη, ως προς την δομή και την ηθογράφιση των χαρακτήρων.

Στο τέλος γίνεται σύντομη αναφορά έργων τέχνης, θεατρικών έργων και κινηματογραφικών ταινιών, οι δημιουργοί των οποίων έχουν εμπνευσθεί από την τραγωδία *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη.

## Ευριπίδης

---

Το γένος του Ευριπίδη δεν ήταν επιφανές, όπως των άλλων τραγικών. Γονείς του φέρονται ο Μνήσαρχος και η Κλειτώ, την οποία ο Αριστοφάνης σκώπτει ως λαχανοπώλη (*Αχαρν.* 480, *Ιππ.* 19). Ο Ευριπίδης έζησε τα νιάτα του σε εποχή ακμάζουσα, τον χρυσό αιώνα του Περικλέους, αλλά γέρασε στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου, όπου έχασε έναν από τους γιους του. Το έργο των σοφιστών και, γενικότερα, οι νέες ιδέες και τα καινούρια προβλήματα, συνυπάρχουν στα έργα του Ευριπίδη, αντικατοπτρίζοντας την αμφισβήτηση και τις πνευματικές έριδες της εποχής του. Ήταν σύγχρονος των σοφιστών και για αυτόν τον λόγο, άλλωστε, πολλές από τις απόψεις τους είτε δεν τις δεχόταν, είτε τις παραποιούσε σύμφωνα με την δική του σκέψη. Ο Ευριπίδης με τις τραγωδίες του προβληματίζει τους πάντες ακόμη και σήμερα. Το θέατρο του Ευριπίδη τοποθετείται εξ ολοκλήρου κάτω από τον αστερισμό του νεωτερισμού και της ασυμφωνίας. Ανανεώνει γνωστές ιστορίες, επινοώντας για αυτές μιαν απρόβλεπτη έκβαση ή επιλέγοντας μία σπάνια παραλλαγή του μύθου.<sup>1</sup>

## Ο μύθος της Ηλέκτρας πριν από τον Ευριπίδη

---

Υπάρχει πληθώρα αναφορών και παραπομπών στο γένος των Ατρείδων και στον μύθο που το περιβάλλει, πολύ πριν ο Ευριπίδης ασχοληθεί με το θέμα. Συνοπτικά οι κύριες πηγές άντλησης πληροφοριών είναι : η *Οδύσσεια* του Ομήρου, τα *Κύπρια Έπη* και οι *Νόστοι* του Αγία του Τροιζήνιου που περιέχονται στην *Χρηστομάθεια* του Πρόκλου, ο *Κατάλογος* του Ησιόδου, η *Ορέστεια* του Στησιχόρου και ο *11<sup>ος</sup> Πυθιόνικος* του Πινδάρου και, φυσικά, η τριλογία *Ορέστεια* του Αισχύλου και η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή.

Οι περιπέτειες της δυναστείας των Ατρείδων αποτελούν ένα από τα βασικότερα μυθολογικά μοτίβα που απασχόλησαν την αρχαία ελληνική ποίηση από τον Όμηρο και εξής. Ο μύθος παρουσιάζεται για πρώτη φορά σε αρκετά χωρία της *Οδύσσειας* που δεν συμβιβάζονται απόλυτα μεταξύ τους. Παίρνουμε, όμως, συνθέτοντάς τα μια πολύ συνεπή εικόνα της ομηρικής αντίληψης. Τον καιρό που ο Αγαμέμνων βρισκόταν μακριά από την πατρίδα του στην εκστρατεία της Τροίας, η γυναίκα του, η βασίλισσα Κλυταιμίστρα ξελογιάσθηκε με τον εξάδελφό του, τον Αίγισθο. Όταν ο βασιλιάς γύρισε πίσω φέρνοντας μαζί του την αιχμάλωτη πριγκίπισσα της Τροίας, Κασσάνδρα, βρίσκει τον θάνατο μαζί της. Στο μεταξύ ο γιος του, ο Ορέστης φεύγει κρυφά από την πατρίδα

---

<sup>1</sup> Said S., Trédé M., Boulluec A. Le, (2001), 198

και επανέρχεται στην Αθήνα.<sup>2</sup> Έπειτα ο Όμηρος αναφέρει (*Οδύσσεια*, γ, στ. 304-310) ότι ο Ορέστης σκότωσε τον Αίγισθο και την Κλυταιμίστρα. Δεν αναφέρει, όμως, πώς πέθανε η Κλυταιμίστρα. Κανένας ψόγος δεν βαρύνει τον Ορέστη, ούτε υπάρχει υπόνοια ενοχής στην εκδίκησή του, ούτε καμία νύξη στις Ερινύες. Είναι ο ευγενικός Ορέστης, ο ηρωικός γιος που κάνει το χρέος του. Ο κύριος λόγος που ο Όμηρος αφηγείται εδώ την ιστορία του Ορέστη είναι ότι στο πρόσωπο του Ορέστη ο νεαρός γόνος του Οδυσσέα, ο Τηλέμαχος, βρίσκει ένα υπόδειγμα προς μίμηση. Και η πιθανότερη εξήγηση για την σιωπή του ποιητή γύρω από τον θάνατο της Κλυταιμίστρας είναι πως μια τέτοια αφήγηση θα ήταν αταίριαστη με τα συμφραζόμενα. Ο Τηλέμαχος πρέπει να εκδικηθεί τους άνδρες που σφετερίζονται την πατρική περιουσία. Η μάνα του, Πηνελόπη, δεν είναι Κλυταιμίστρα, αλλά έξοχο παράδειγμα πιστής συζύγου. Στην *Οδύσσεια* (γ, στ.234-235) η Κλυταιμίστρα φαίνεται να σκοτώνει την Κασσάνδρα με τα ίδια της τα χέρια, ωστόσο δεν συμμετέχει ως φυσικός αυτουργός στην δολοφονία του άντρα της. Δεν υπάρχει απόδειξη ότι σκοτώνεται από τα χέρια του Ορέστη.

Στα *Κύπρια Έπη* η Ιφιγένεια θυσιάζεται με την παρότρυνση του Κάλχαντα και στους *Νόστους* του Αγία του Τροϊζηνίου ο Αγαμέμνων σκοτώνεται από τον Αίγισθο και την Κλυταιμίστρα, ενώ ο Πυλάδης βοηθεί τον Ορέστη να πάρει την εκδίκησή του.<sup>3</sup>

Η Ηλέκτρα δεν εμφανίζεται στον Όμηρο. Φαίνεται ότι για πρώτη φορά το όνομα της Ηλέκτρας αναφέρεται στην ποίηση του έβδομου αιώνα : ήταν η κόρη που δεν γνώρισε το νυφικό κρεβάτι (στα αρχαία ελληνικά *λέκτρον*). Το όνομα *Ηλέκτρα* (α στερητικό και *λέκτρον* κατά μία εκδοχή)<sup>4</sup> μνημονεύεται για πρώτη φορά από τον λυρικό ποιητή Ξάνθο, που έζησε λίγο πριν τον Στησίχορο.<sup>5</sup> Άλλος ένας που απουσιάζει από την διήγηση της *Οδύσσειας* είναι ο σύντροφος του Ορέστη, Πυλάδης : το όνομά του συνδέθηκε με την ιστορία του Αγαμέμνονα σε κάποιο μεταγενέστερο χαμένο επικό ποίημα που διηγόταν τους νόστους των ηρώων από την Τροία. Η εμφάνιση του Πυλάδη έχει την έννοια πως καταφύγιο του Ορέστη στα παιδικά του χρόνια πρέπει να ήταν τα γειτονικά στους Δελφούς μέρη, όχι η Αθήνα. Η νύξη αυτή για το μαντείο του Απόλλωνα, στο βάθος της εικόνας, προετοιμάζει για την άλλη παραλλαγή της ίδιας ιστορίας που μετά από την *Οδύσσεια*, πρέπει να ήταν ευρύτερα γνωστή στον Αισχύλο και τους συγχρόνους του. Πρόκειται για την *Ορέστεια* του Στησιχόρου, ένα πολύστιχο επικόλυρικό ποίημα που χρονολογείται ίσως στις αρχές του 6<sup>ου</sup> αιώνα και από όπου σώθηκαν λίγα μονάχα

<sup>2</sup> Baldry (1992), 150

<sup>3</sup> Denniston (2010), 2

<sup>4</sup> Grimal (1969)

<sup>5</sup> Ρούσσος (1987), xvi

αποσπάσματα.<sup>6</sup> Σε αυτά ανακαλύπτουμε νέα γνωρίσματα που ξαναβρίσκονται στις τραγωδίες : την τροφό του Ορέστη, το δυσοίωνο όνειρο που είδε η Κλυταιμίστρα, προτού πεθάνει, και το σπουδαιότερο, την προστασία που δίνει ο Απόλλων με το τόξο του στον Ορέστη για να τον σώσει από τις διώκτριες Ερινύες. Το θέμα της ενοχής έχει επισκιάσει την ιστορία της ηρωικής εκδίκησης.<sup>7</sup>

Πριν από την περίοδο των τραγικών ποιητών, η εκδίκηση του Ορέστη για την δολοφονία του πατέρα του ήταν ήδη γνωστή στον Όμηρο, *Οδύσσεια* α, 28-30 , 298-300 , *τοῖσι δὲ μύθων ἤρχε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε: μνήσατο γὰρ κατὰ θυμὸν ἀμύμονος Αἰγίσθοιο, τὸν ῥ' Ἀγαμέμνονίδης τηλεκλυτὸς ἔκταν' Ὀρέστης, ... ἢ οὐκ αἶεις οἶον κλέος ἔλλαβε δῖος Ὀρέστης πάντας ἐπ' ἀνθρώπους, ἐπεὶ ἔκτανε πατροφονῆα, Αἰγίσθον δολόμητιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα,* αλλά και στην *Οδύσσεια* γ, 304-308 *ἐπτάετες δ' ἦνασσε πολυχρῦσοιο Μυκῆνης, κτείνας Ἀτρεΐδην, δέδμητο δὲ λαὸς ὑπ' αὐτῷ. τῷ δὲ οἱ ὄγδοάτῳ κακὸν ἤλυθε δῖος Ὀρέστης ἄψ ἀπ' Ἀθηνάων, κατὰ δ' ἔκτανε πατροφονῆα, Αἰγίσθον δολόμητιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα.* Σε ό,τι αφορά την πράξη της μητροκτονίας ο Όμηρος την αναφέρει με έμμεσο τρόπο στην *Οδύσσεια*, γ, 309 κ.ε., *ἦ τοι ὁ τὸν κτείνας δαίνυ τάφον Ἀργείοισιν μητρὸς τε στυγερῆς καὶ ἀνάλκιδος Αἰγίσθοιο* . Το γεγονός ότι ο Πυλάδης βρίσκεται από την αρχή στο πλευρό του Ορέστη και τον βοηθεῖ να εκδικηθεῖ τον Αίγισθο και την Κλυταιμίστρα για τον θάνατο του Αγαμέμνονα είναι γνωστό από τους κυκλικούς *Νόστους* : *Ἐπειτα Αγαμέμνονος ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμίστρας ἀναιρεθέντος καὶ τούτων ὑπ' Ὀρέστου καὶ Πυλάδου τιμωρία.*<sup>8</sup>

Ο Αθήναιος παραδίδει ότι η *Οδύσσεια* είχε αντλήσει τις πληροφορίες της από ένα πιο παλιό ποίημα με τον τίτλο *Ατρειδῶν Κάθοδος* (Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, VII 281 b, IX, 399 a).

Τρία αποσπάσματα από τον *Κατάλογο* του Ησιόδου πραγματεύονται διαφορετικές πτυχές του θέματος. Στα πιο σημαντικά από αυτά (23a M-W) η Ηλέκτρα εμφανίζεται για πρώτη φορά, η Ιφιγένεια θυσιάζεται, αλλά διασώζεται από την Άρτεμη και γίνεται αθάνατη και, για πρώτη φορά στις λογοτεχνικές πηγές, αναγράφεται ότι ο Ορέστης πρέπει να σκοτώσει την Κλυταιμίστρα.<sup>9</sup> Ο Ησιόδος αναφέρει στον *Κατάλογόν* του ότι η Κλυταιμίστρα επέλεξε για σύζυγο τον Αίγισθο, ο οποίος ήταν κατώτερος του Αγαμέμνονα: *ὥς δὲ Κλυταιμνήστρη (προ)λιποῦς Ἀγαμέμνονα δῖον Αἰγίσθωι παρέλεκτο καὶ*

<sup>6</sup> Baldry (1992), 151

<sup>7</sup> Baldry (1992), 152

<sup>8</sup> Μιμίδου (2013), 236

<sup>9</sup> Garvie (1986), 16



εἴλετο χείρον' ἀκοίτην<sup>10</sup> και ὅτι ο Ορέστης πρῶτα σκότωσε τον Αἰγίσθο και τελευταία την Κλυταιμῆστρα : *Λοῖσθον δ' ἐν μεγάροισι Κλυταιμῆστρη κυανῶπις γείναθ' ὑποδηθεῖσ' Ἀγαμέμνονι δῖον Ὀρέστην, ὃς ῥα και ἠβήσας ἀπετείσατο πατροφονῆα, κτεῖνε δὲ μητέρα ἦν ὑερήνορα νηλεῖ χαλκῶι*<sup>11</sup>.

Στο τέλος του 7<sup>ου</sup> αι π.Χ. ο μεγάλος χορικός ποιητής Στησίχορος, ο οποίος πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωῆς του στην Ἰμέρα της Σικελίας, ἔγραψε το διεξοδικό ποίημα *Ορέστεια*, στηριζόμενος σε ἕναν παλιό χορικό ποιητή, τον Ξάνθο. Τα αποσπάσματα που ἔχουν σωθεῖ ἀπὸ το ἔργο του Στησιχόρου εἶναι ελάχιστα και δίνουν ως τόπο διεξαγωγῆς των γεγονότων την Σπάρτη.<sup>12</sup>

Ανάμεσα στον Στησίχορο και στον Αισχύλο δεν υπάρχει κάποια εκτενῆς λογοτεχνική αναφορά στον μῦθο εκτός κι αν ο *Ἴλος Πυθιόνικος* του Πινδάρου χρονολογηθεῖ το 474 π.Χ. και ὀχι το 454 π.Χ.<sup>13</sup> Εδὼ η Κλυταιμῆστρα βρίσκεται στο προσκήνιο. Αυτὴ εἶναι που σκοτώνει τον Αγαμέμνονα και την Κασσάνδρα και ο Πίνδαρος εικάζει το κίνητρό της. Ἦταν η εκδίκηση για τη θυσία της Ἰφιγένειας ἢ ἦταν το ἔνοχο πάθος της. Δεν γίνεται καμία αναφορά στις Ερινύες.

Ο Πίνδαρος παραδίδει για την εκδίκηση του Ορέστη τα εξῆς : *Ἀλλὰ χρονίῳ σὺν Ἄρει πέφνεν τε ματέρα θῆκὲ τ' Αἴγισθον ἐν φοναῖς* (Πινδάρου, *Πυθιόνικος* XI 36-37) .

Ο Πausanias περιγράφει σε ἕνα σημεῖο του ἔργου του ἕναν πίνακα που εἶχε δεῖ στην πινακοθήκη των Αθηνῶν, στον οποιόν ο Ορέστης σκότωνε τον Αἰγίσθο και ο Πυλάδης ἔσφαζε τους γιους του Ναυπλίου, που εἶχαν σπεύσει να βοηθήσουν τον Αἰγίσθο : *Ὀρέστης ἐστὶν Αἴγισθον φονεύων και Πυλάδης τοὺς παῖδας τοὺς Ναυπλίου βοηθοὺς ἐλθόντας Αἰγίσθῳ* (Pausanias, I, XXII, 6).<sup>14</sup> Μεταγενέστερες των τριων τραγικῶν πηγῆς, ο Απολλόδωρος και ο Υγίνος παραδίδουν ὅτι ο Ορέστης σκότωσε με την βοήθεια του Πυλάδη πρῶτα την Κλυταιμῆστρα και μετὰ τον Αἰγίσθο : *Ἀπερχεται εἰς Μυκῆνας μετὰ Πυλάδου λαθραίως και κτείνει τὴν τε μητέρα και τὸν Αἴγισθον*» (Απολλόδωρος , *Επιτ.* VI, 25.) και “*Qui occasione capta Orestes cum Pylade noctu Clytaemnestram matrem et Aegisthum interficiunt*” (Υγίνου, *Fab.* 119).<sup>15</sup>

Στην *Ἰλιάδα* δεν υπάρχει αναφορά στην δολοφονία του Αγαμέμνονα και στην εκδίκηση του Ορέστη. Η μόνη αναφορά εἶναι ὅτι ο Αγαμέμνων εἶχε τρεις κόρες, τη Χρυσόθεμη, την Λαοδίκη και την Ἰφιάνασσα και ἕναν γιο, τον Ορέστη (I, 142-145, 284-

<sup>10</sup> Merkelbach-West (1967), 85 , αποσπ. 176

<sup>11</sup> Merkelbach-West (1967), 14, αποσπ. 23a

<sup>12</sup> Campbell (1991), 126-131, απόσπ. 210-219

<sup>13</sup> Denniston (2010), 3

<sup>14</sup> Μιμίδου (2013), 237

<sup>15</sup> Μιμίδου (2013), 238

287) και ότι προτίμησε την κόρη του Χρύση από την γυναίκα του, την Κλυταιμίστρα (Α, στ.113-115). Αντίθετα στην *Οδύσσεια* ο Όμηρος αναφέρεται στον μύθο των Ατρείδων αρκετές φορές και μάλιστα από την αρχή της πρώτης ραψωδίας. Αρχικά, στέλνει τον Τηλέμαχο στην Πύλο και στην Σπάρτη να συναντήσει τον Νέστορα και τον Μενέλαο και επιχειρεί να συνδέσει την ιστορία του Οδυσσέα με τον Τρωικό πόλεμο και πάνω από όλα να συγκρίνει τον νόστο του Οδυσσέα με την επιστροφή και των άλλων στην πατρίδα τους.

Γίνεται αντιληπτό ότι στην α ραψωδία, στ. 326 η αναφορά του Φήμιου που τραγουδά τον νόστον των Αχαιών είναι σκόπιμη και φαίνεται ότι η ιστορία του Αγαμέμνονα και της επιστροφής του αποτελούσε ένα τέτοιο τραγούδι. Επίσης, η σύγκριση της επιστροφής του Αγαμέμνονα με αυτή του Οδυσσέα γίνεται, γιατί και οι δύο έχουν γιους που παίρνουν το μέρος του πατέρα τους. Η μόνη διαφορά είναι ότι η Πηνελόπη παραμένει πιστή στον Οδυσσέα, ενώ η Κλυταιμίστρα όχι. (*Οδύσσεια*, α. 298-300, γ.193, γ. 248, 303, δ. 90-92, δ. 512, λ. 387, 404-410, 422, ω. 20, 93, 192).<sup>16</sup>

Έχει διαπιστωθεί ότι η αναφορά του Ομήρου διαφέρει από μεταγενέστερες εκδοχές και κυρίως στο σημείο ότι η Κλυταιμίστρα παίζει λιγότερο σημαντικό ρόλο. Στον Όμηρο είναι ο Αίγισθος αυτός που σχεδιάζει και εκτελεί την δολοφονία, ενώ η Κλυταιμίστρα, είτε δεν αναφέρεται καθόλου, είτε εμφανίζεται ως απατημένη σύζυγος. Δεν υπάρχει ξεκάθαρη αναφορά στη μητροκτονία ή έστω υπαινιγμοί για την πράξη εκδίκησης του Ορέστη.

Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι μεταξύ του Ομήρου και του Αισχύλου προέκυψε μια θεμελιώδης μεταβολή του μύθου, όπου η Κλυταιμίστρα έρχεται στο προσκήνιο ως προτεργάτιδα του εγκλήματος, βαθαίνουν τα ζητήματα ηθικής και κατασκευάζεται η εκδίκηση του Ορέστη με τη μορφή της τρομερής μητροκτονίας.<sup>17</sup>

Ο Στησίχορος εισάγει την Τροφό του Ορέστη, η οποία εμφανίζεται στις *Χοηφόρους*, το όνειρο της Κλυταιμίστρας για το φίδι και το πιο σημαντικό από όλα, τις Ερινύες.<sup>18</sup> Ο Αθήναιος μας παραδίδει ότι ο Στησίχορος δανείστηκε από τον προκάτοχό του, Ξάνθο, για την δική του *Ορέστεια* και από τον Αιλιανό, ότι αρχικά η Ηλέκτρα ονομαζόταν Λαοδίκη και ότι το όνομά της άλλαξε, επειδή παρέμεινε ανύπαντρη, χωρίς άντρα (*Άλεκτρος*). Αυτό μοιάζει με την εκδοχή που υπάρχει στα *Κύπρια* για την Ιφιγένεια και ταιριάζει με την παράδοση σύμφωνα με την οποία η Ηλέκτρα έπαιξε ρόλο από την

<sup>16</sup> Garvie (1986), 9

<sup>17</sup> Garvie (1986), 10

<sup>18</sup> Denniston (2010), 3

*Ιλιάδα*. Εκτός από αυτά, όμως, δεν γνωρίζουμε κάτι άλλο για τον Ξάνθο. Ο ίδιος ο Στησίχορος είναι πιο σημαντικός.<sup>19</sup>

Δυστυχώς, έχουν διασωθεί μόνο αποσπάσματα από το ογκώδες έργο του, παρόλο που μια σειρά από παπυρικά ευρήματα έχουν συμπληρώσει τις γνώσεις μας. Το έργο του περιλαμβάνει μια *Ορέστεια* σε δύο βιβλία, όπου έχει πραγματευθεί τον μύθο με αξιοσημείωτες λεπτομέρειες. Το ποίημα τοποθετείται όχι στις Μυκήνες, αλλά στην Σπάρτη, όπου βρίσκεται το βασίλειο του Αγαμέμνονα και σε αυτό έχει επηρεάσει τον Πίνδαρο και τον Σιμωνίδα. Μερικοί σχολιαστές συνδέουν αυτό με την διεκδίκηση από την Σπάρτη της κυριαρχίας σε ολόκληρη την Πελοπόννησο και την προσπάθειά της να την αποσπάσει βίαια από το Άργος. Για τον ίδιο λόγο μεταφέρθηκαν τα οστά του Ορέστη από την Τεγέα και ενταφιάσθηκαν στην Σπάρτη, κατά τη μαρτυρία του Ηροδότου. Από αυτό επηρεάστηκε ο Στησίχορος. Επίσης, σημαντικό ρόλο έπαιξε και η πολιτική σύνδεση μεταξύ Σπάρτης και Δελφών, που εξηγεί και τον ρόλο του Απόλλωνα στην παράδοση αυτή. Ο θεός συνδέεται με υποθέσεις ανθρωποκτονίας, εκδίκησης, μιάσματος και κάθαρσης<sup>20</sup>. Ο Wilamowitz προτείνει ότι πηγή του Στησιχόρου ήταν ένα χαμένο δελφικό έπος *Ορέστεια*, όπου η Κλυταιμίστρα εμφανίζεται ως η κύρια δολοφόνος.<sup>21</sup>

Στην *Οδύσσεια*, δ, 514 στ. υπάρχουν ενδείξεις ότι ο Αγαμέμνων έζησε στην Λακωνία. Στην διαδρομή του προς την πατρίδα αντιμετώπισε μια καταιγίδα στον καβο-Μαλιά, όπου αποτελεί πέρασμα για διαδρομή από την Τροία, όχι για την Αργολίδα αλλά για το λακωνικό λιμάνι του Γυθείου. Ο Πausanias μαρτυρεί ότι στις Αμύκλες, κοντά στην Σπάρτη, υπήρχε τύμβος του Αγαμέμνονα και ένα άγαλμα της Κλυταιμίστρας στο μνημείο της Αλεξάνδρας-Κασσάνδρας, στοιχείο που μοιάζει με ένα άλλο ίδιο ίχνος της παράδοσης, αφού στην *Οδύσσεια*, γ, 249 ο Μενέλαος φαίνεται να ζει στις Μυκήνες αντί για την Σπάρτη.

Το πιο σημαντικό στοιχείο που μας παραδίδει το ποίημα του Στησιχόρου είναι αυτό που δείχνει ότι η Κλυταιμίστρα είχε ένα όνειρο παρόμοιο, όχι ακριβώς ίδιο, με αυτό που έχει στις *Χοηφόρους*. Το φίδι στον πρώτο στίχο ξεκάθαρα αντιπροσωπεύει τον Αγαμέμνονα που είναι χωρίς κεφάλι, και η περιγραφή ίσως παραπέμπει στο ότι τραυματίστηκε από τσεκούρι κι όχι από ξίφος.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Garvie (1986), 17

<sup>20</sup> Jebb (1960), 22

<sup>21</sup> Garvie (1986), 18

<sup>22</sup> Garvie (1986), 19

Αλλά και ο Πίνδαρος στον *11<sup>ο</sup> Πυθιόνικο* (στ. 15) τοποθετεί, επίσης, τον μύθο στις Αμύκλες της Λακωνίας. Αναφέρει την τροφό του Ορέστη με το όνομα Αρσινόη και είναι αυτή που σώζει τον Ορέστη μικρό από τον δολοφόνο του πατέρα του. Φαίνεται ότι από αυτή την εκδοχή επηρεάστηκε ο Αισχύλος, όταν απομακρύνει τον Ορέστη και ονομάζει την τροφό Κίλισσα, ενώ στον Στησίχορο ονομάζεται Λαοδάμεια και η οποία σώζει τον Ορέστη, αλλά χάνει τον δικό της γιο.

Ο Πυλάδης, ο Στρόφιος και η Κασσάνδρα εμφανίζονται στον Πίνδαρο. Το πιο εντυπωσιακό στοιχείο, όμως, της προσφοράς του είναι ότι ο Πίνδαρος προμηθεύει την Κλυταιμίστρα με αρκετά κίνητρα για την πράξη της.<sup>23</sup>

Αν η ωδή του Πινδάρου συντέθηκε το 474 π.Χ. , η παράθεση των κινήτρων της Κλυταιμίστρας μπορεί να έδωσε την ώθηση και στον Αισχύλο για περαιτέρω ανάλυση αυτών των κινήτρων στο τελευταίο μέρος του *Αγαμέμνονα*. Άλλοι προκρίνουν ως χρονολογία το 454 π.Χ. και υποστηρίζουν ότι είναι ο Πίνδαρος αυτός που εξαρτάται και επηρεάζεται από τον Αισχύλο.<sup>24</sup> Ωστόσο, η έρευνα του Πινδάρου για κίνητρα φαίνεται λιγότερο τολμηρή, για να υποθέσουμε ότι είχε μπροστά του την τραγωδία του Αισχύλου. Σε κάθε περίπτωση υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στις δύο εκδοχές και είναι πιθανόν ότι δεν υπήρξε άμεση επίδραση της μίας στην άλλη.<sup>25</sup>

Η *Ηλέκτρα* δεν είναι το μόνο έργο από τα σωζόμενα του Ευριπίδη, που ασχολείται με την μοιραία οικογένεια του Αγαμέμνονα και τις συνέπειες της παράφορης συμπεριφοράς των μελών της. Με την *Ιφιγένεια τήν ἐν Αὐλίδι*, την *Ιφιγένεια τήν ἐν Ταύροις* και τον *Όρέστη* ο μεγάλος τραγικός ασχολείται με τον οίκο των Ατρείδων. Με το ίδιο θέμα, τον φόνο του Αιγίσθου και της Κλυταιμίστρας από τον Ορέστη και την Ηλέκτρα ασχολείται ο Αισχύλος στις *Χοηφόρους* και ο Σοφοκλής στην δικιά του *Ηλέκτρα*.<sup>26</sup> Οι *Χοηφόροι* προηγούνται. Οι δύο *Ηλέκτρες* έχουν φανερές συνάψεις με την αισχύλεια μορφή του έργου, κοινά σημεία και αντιθέσεις, παρόλο που τις χωρίζει από εκείνη χάσμα περίπου σαράντα χρόνων, αφού και οι δύο είναι στην δεκαετία 420-410 π.Χ.<sup>27</sup>

Στην *Ηλέκτρα* ο Ευριπίδης εκμεταλλεύθηκε τις υποκείμενες δομές της *Οδύσσειας* από την μια και τις μυθικές αναφορές των *Νόστων* από την άλλη. Από τους *Νόστους* (Πρόκλου *Χρηστομάθεια*, 301-301 Kullmann : *ἔπειτα Ἀγαμέμνονος ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμίστρας ἀναιρεθέντος ὑπ' Ὁρέστου καὶ Πυλάδου τιμωρία, καὶ Μενελάου εἰς τὴν οἰκείαν ἀνακομιδή.*) άντλησε το μυθικό υλικό, ενώ από την *Οδύσσεια* την συνολική

<sup>23</sup> Garvie (1986), 24

<sup>24</sup> Bowra (1936), 129-141

<sup>25</sup> Garvie (1986), 25

<sup>26</sup> Ρούσσο (1987), xvi

<sup>27</sup> Baldry (1992), 149

υποβλητική δύναμη της εικονιστικής διακόσμησης, το ήθος των χαρακτήρων και την πρωτοτυπία της μακρο-δομής της και της παράθεσης των μοτίβων της.<sup>28</sup>

## Παρουσίαση «*Ηλέκτρας*» του Ευριπίδη

---

στ. 1 – 166	Πρόλογος
στ. 167 – 212	Πάροδος
στ. 213 – 431	Πρώτο Επεισόδιο
στ. 432 – 486	Πρώτο Στάσιμο
στ. 487 – 698	Δεύτερο Επεισόδιο
στ. 699 – 746	Δεύτερο Στάσιμο
στ. 747 - 858	Τρίτο Επεισόδιο
στ. 859 – 879	Τρίτο Στάσιμο (Υπόρχημα)
στ. 880 – 1146	Τέταρτο Επεισόδιο
στ. 1147 – 1171	Τέταρτο Στάσιμο
στ. 1172 – 1359	Έξοδος

Το σκηνικό παρουσιάζει ένα φτωχό αγροτόσπιτο στην ερημική εξοχή του Άργους. Γύρω βουνά και κάπου κοντά κυλάει ο ποταμός Ίναχος. Ξημερώνει. Εμφανίζεται ο Γεωργός ή Αυτουργός, ο συμβατικός σύζυγος της Ηλέκτρας, ένας φτωχός Μυκηναίος ταπεινής καταγωγής. Ετοιμάζεται να πάει να σπείρει. Στέκεται, κοιτάζει προς την μεριά του Άργους και σε έναν μακρύ μονόλογο εξιστορεί τα περασμένα, την λαμπρή εκστρατεία του Αγαμέμνονα στην Τροία, την άλωσή της, τον γυρισμό του βασιλιά και τον φόνο του από τον Αίγισθο μετά το δόλιο τέχνασμα της Κλυταιμίστρας. Ο Αίγισθος κατέλαβε τον θρόνο και θέλησε να σκοτώσει τον μικρό Ορέστη, αλλά ο γερο-παιδαγωγός του Αγαμέμνονα τον φυγάδευσε κρυφά. Ο σφετεριστής προσπάθησε να σκοτώσει και την Ηλέκτρα, αλλά την έσωσε η μητέρα της, που φοβήθηκε την κατακραυγή του κόσμου. Ο Αίγισθος επικήρυξε τον Ορέστη και για να εξασφαλισθεί από πιθανόν εκδικητή, αν παντρευόταν η Ηλέκτρα κάποιον ευγενή που θα έκανε μαζί του αρχοντόπουλα, την πάντρεψε με αυτόν τον γεωργό, που ήταν κάποτε από καλή γενιά, μα τώρα είναι φτωχός και άσημος. Η Ηλέκτρα είναι

---

<sup>28</sup> Τσαγγάλης (2008), 106

παντρεμένη, ζει εξόριστη στο αγροτόσπιτό του μέσα στην φτώχεια και την αθλιότητα. Ο άντρας της δεν την αγγίζει ως γυναίκα από σεβασμό στην βασιλική της γενιά. Καθώς τελειώνει ο μονόλογος του Γεωργού, βγαίνει από την καλύβα η Ηλέκτρα. Τα μαλλιά της είναι κουρεμένα πολύ κοντά, φοράει ένα άθλιο κουρελιασμένο ρούχο και έχει μια υδρία στο κεφάλι. Η ίδια λέει ότι το παρουσιαστικό της είναι ελεεινό, για να δείχνει στους θεούς την κατάντια της και να τους εξοργίζει ενάντια στους φονιάδες, τον Αίγισθο και την μάνα της. Στην ταπεινή παρατήρηση του άντρα της ότι δεν πρέπει να μοχθεί, αφού είναι ευγενής, του αποκρίνεται ότι είναι αυτός πια ο μόνος φίλος που της απέμεινε. Για αυτό πρέπει να τον βοηθεί, όσο μπορεί, στους βαρείς κόπους της σκληρής ζωής τους.

Μόλις φεύγουν από την σκηνή, αυτός για το χωράφι και εκείνη για το ποτάμι, παρουσιάζονται ο Ορέστης με τον Πυλάδη μαζί με μερικούς υπηρέτες. Ο Ορέστης λέει στον φίλο και σύντροφό του, για να κατατοπίσει και τους θεατές, ότι ήρθε κρυφά στην χώρα με χρησμό του θεού, για να εκδικηθεί τους δολοφόνους του πατέρα του. Πήγε κρυφά την νύκτα στον τάφο του Αγαμέμνονα, τον θρήνησε, θυσίασε ένα αρνί και του πρόσφερε έναν βόστρυχο από τα μαλλιά του. Βρίσκεται εδώ κοντά στα σύνορα της χώρας αναζητώντας την αδελφή του, για να τον βοηθήσει στον φόνο. Στο μεταξύ πλησιάζει η Ηλέκτρα φέρνοντας νερό από το ποτάμι. Την νομίζουν για δούλα και κρύβονται. Εκείνη δεν τους έχει δει και με μια θλιβερή μονωδία εκφράζει τον σπαραγμό της για την εγκατάλειψή της, τον φόνο του Αγαμέμνονα και την εξορία του αδελφού της. Τον καλεί να γυρίσει από τα ξένα, να την λυτρώσει από την εξευτελιστική ζωή της και να εκδικηθεί για τον αδικοχαμένο πατέρα της. Κι εδώ ο Πρόλογος (στ. 1-166) τελειώνει.

Ο Χορός, που αποτελείται από δεκαπέντε Αργίτισσες χωριατοπούλες μπαίνει από αριστερά στην ορχήστρα. Είναι όλες ντυμένες γιορτινά, γιατί θα πάνε στην μεγάλη γιορτή της Ήρας. Προσκαλούν και την Ηλέκτρα, όμως αυτή αρνείται πεισματικά λέγοντας πως η άθλια κατάστασή της, η ταπείνωση και η δυστυχία δεν της επιτρέπουν γιορτές και πανηγύρια. Οι θεοί την έχουν ξεχάσει και αφήνουν ατιμώρητους τον Αίγισθο και τη μάνα της, τους φονιάδες του πατέρα της. ( Πάροδος, στ. 167 -212)

Στο Πρώτο Επεισόδιο (στ. 213-431) ο Ορέστης σίγουρος ότι η άθλια ντυμένη γυναίκα είναι η αδελφή του, βγαίνει από την κρυψώνα του μαζί με τον Πυλάδη και προχωρεί χαρούμενος προς την Ηλέκτρα. Αυτή φοβισμένη, ειδοποιεί τον Χορό να φύγει, φεύγοντας και η ίδια μακριά από τους δυο ξένους. Ο Ορέστης την

προλαβαίνει, της κόβει τον δρόμο και προσπαθεί να την καθυσχύσει. Σε μια γοργή στιχομυθία, βλέποντας ότι δεν τον αναγνωρίζει, της λέει πως είναι κάποιος φίλος του αδελφού της, σταλμένος για να πληροφορηθεί πώς ζει εκείνη. Η Ηλέκτρα του διηγείται το κατάντημά της, τον λευκό γάμο της, χωρίς να παραλείψει να επαινέσει την σύνεση του άντρα της και τον σεβασμό που της δείχνει, γιατί θεωρεί ότι ο Αίγισθος που την πάντρεψε, δεν είχε τέτοιο δικαίωμα από τον νόμο. Αυτό το δικαίωμα το έχει μόνο ο αδελφός της, Ορέστης. Ένας πόθος την φλογίζει από καιρό, να έρθει πίσω ο αδελφός της και να σκοτώσει τους δολοφόνους του πατέρα τους. Το μίσος της είναι τέτοιο, που εύχεται να σφάζει την μάνα της και ύστερα ας πεθάνει. Στο μεταξύ γυρίζει από τα χωράφια ο άντρας της και μαθαίνοντας ότι οι ξένοι είναι φίλοι του Ορέστη, τους προσκαλεί στο φτωχικό του. Ο Ορέστης με τον Πυλάδη μπαίνουν στο καλύβι. Η Ηλέκτρα, μόνη με τον άντρα της, του λέει να πάει στον γέρο παιδαγωγό του πατέρα της και να του ζητήσει τρόφιμα, για να φιλοξενήσουν τους ξένους που τόσο άμυαλα ο ίδιος προσκάλισε.

Παρεμβάλλεται στην συνέχεια το Πρώτο Στάσιμο (στ.432-486) όπου ο Χορός μένει μόνος στην ορχήστρα και τραγουδάει για την περίλαμπρη εκστρατεία στην Τροία. Περιγράφει, ακόμη, την θαυμαστή ασπίδα του Αχιλλέα, για να καταλήξει πώς η Κλυταιμίστρα σκότωσε τον άντρα της. Τελειώνει με μια ευχή και επιθυμία : Μακάρι η αιματοβαμμένη βασίλισσα να έχει το ίδιο τέλος , να την σφάξουν.

Μόλις τελειώνει το Στάσιμο, έρχεται ο γέροντας παιδαγωγός κουβαλώντας κρασί και τροφές για τους ξένους. Είναι συγκινημένος, επειδή θα συναντήσει φίλους του Ορέστη. Αυτό λέει στην Ηλέκτρα και προσθέτει ότι πέρασε από τον τάφο του Αγαμέμνονα και εκεί αντίκρισε να έχουν σφάξει κάποιο αρνί και να έχουν προσφέρει ξανθούς βοστρύχους. Αυτά τα σημάδια σημαίνουν για τον γέροντα ότι έχει έλθει ο Ορέστης. Η Ηλέκτρα θεωρεί άστοχες και απίθανες τις ομοιότητες που αναφέρει ο γέροντας, για να την πείσει. Τότε, βγαίνουν από το αγροτόσπιτο οι δύο ξένοι και ο γέροντας γρήγορα αναγνωρίζει τον Ορέστη από ένα σκίσιμο στο φρύδι, που έχει κάνει από κάποιο πέσιμο, όταν ήταν μικρός. Τον αναγνωρίζει και η Ηλέκτρα και τα δύο αδέρφια αγκαλιάζονται γεμάτα χαρά. Αμέσως μετά σχεδιάζουν την εκδίκηση με την συμβολή του γέροντα. Ο Ορέστης με βοηθό τον Πυλάδη αναλαμβάνει τον φόνο του Αιγίσθου, που θυσιάζει κάπου εκεί κοντά και είναι μόνος του χωρίς στρατιώτες. Η Ηλέκτρα λέει πώς θα παγιδέψει την μάνα της. Θα της στείλει τον γέροντα, να της πει ότι έχει γεννήσει πριν δέκα ημέρες και θα πρέπει εκείνη να την εξαγνίσει, κάνοντας τις καθιερωμένες θυσίες που εξαγνίζουν τη λεχώνα. Ύστερα τα δυο

αδέλφια γονατίζουν και ζητούν την βοήθεια του Δία και της Ήρας στο έργο του φόνου. Ο Ορέστης φεύγει με τον Πυλάδη και τον γέροντα που θα τους δείξει πού βρίσκεται ο Αίγισθος. Η Ηλέκτρα εμπνυχώνει τον αδελφό της λέγοντάς του να φανεί γενναίος. (Δεύτερο Επεισόδιο, στ. 487- 698)

Ο Χορός μόνος του πια στην ορχήστρα τραγουδά στους στίχους 699-746 (Δεύτερο Στάσιμο) τον παλιό θρύλο των Ατρείδων : πώς ο Θυέστης έκλεψε από τον Ατρέα ένα χρυσόμαλλο αρνί και του πλάνεψε την γυναίκα. Για αυτές τις πράξεις ο Δίας άλλαξε την πορεία του ήλιου και των άστρων. Αυτό, όμως, δεν το σκέφθηκε η Κλυταιμίστρα που δολοφόνησε τον άντρα της.

Στην συνέχεια ακούγονται φωνές από τα χωράφια, επικρατεί αγωνία και ο αγγελιαφόρος, ένας από τους ακολούθους του Ορέστη, διηγείται στην ανήσυχη Ηλέκτρα με ποιον τρόπο ο αδελφός της σκότωσε τον Αίγισθο. Ορέστης και Πυλάδης, παριστάνοντας τους ταξιδιώτες, περνούν από το μέρος που θυσίαζε ο Αίγισθος. Αυτός τους προσκαλεί στην θυσία και την κατάλληλη στιγμή ο Ορέστης τον μαχαιρώνει πισώπλατα και ο Αίγισθος σχεδόν ξεψυχάει σφαδάζοντας. Στους δούλους, που ετοιμάζονται να τον χτυπήσουν, ο Ορέστης εξηγεί ότι είναι ο γιος του σκοτωμένου αφέντη τους, Αγαμέμνονα. Το Τρίτο Επεισόδιο (στ. 747-858) τελειώνει με την αναγνώριση του Ορέστη από κάποιον σκλάβο και όλοι τον δέχονται με χαρά και τον στεφανώνουν.

Ο Χορός χορεύει και τραγουδάει χαρούμενος για την ωραία είδηση στο Τρίτο Στάσιμο, για αυτό και οι στίχοι 859-879 χαρακτηρίζονται ως *Υπόρχημα*. Καλεί την Ηλέκτρα να χορέψει και αυτή. Εκείνη αποκρίνεται ολόχαρη ότι όσα στολίδια έχει, θα τα φέρει για να στεφανώσει τον νικητή αδελφό της.

Έρχονται ο Ορέστης με τον Πυλάδη και η Ηλέκτρα τους στεφανώνει. Φέρνουν μαζί τους και το πτώμα του Αιγίσθου. Ενώπιόν του η Ηλέκτρα ξεχύνει όλο της το μίσος. Έτσι ξεκινά το Τέταρτο Επεισόδιο (στ. 880 -1146). Στο μεταξύ, εμφανίζεται η Κλυταιμίστρα. Ο Ορέστης, καθώς την αντικρίζει από μακριά, αναλογίζεται με φρίκη το μέγεθος της πράξης που πρόκειται να κάνει. Παλεύει ανάμεσα στο καθήκον που του επέβαλε ο θεός και στην αγάπη του γιου για την μάνα. Η Ηλέκτρα, όμως, τον πείθει και τον κρύβει μέσα στην καλύβα μαζί με τον σκοτωμένο Αίγισθο. Η Κλυταιμίστρα φθάνει συνοδευόμενη από δούλες. Η Ηλέκτρα, πικρόχολη, προθυμοποιείται να την βοηθήσει να κατέβει από το αμάξι, αφού κι αυτή έχει καταντήσει σκλάβο. Ακολουθεί ο προσφιλής στον Ευριπίδη *άγών λόγων*, όπου η Κλυταιμίστρα με μαλακό τόνο και κάποιες τύψεις δικαιολογεί την συμπεριφορά της,



ενώ η Ηλέκτρα είναι γεμάτη δίκαιο μίσος και απειλές. Η Κλυταιμίστρα μπαίνει στο καλύβι, για να προσφέρει τις καθιερωμένες θυσίες που εξαγνίζουν τη λεχώνα. Η κόρη της την ακολουθεί, μιλώντας διαφορούμενα για την θυσία που θα επακολουθήσει.

Ενώ μέσα στην καλύβα συντελείται ο φόνος της Κλυταιμίστρας, ο Χορός τονίζει ότι τα κακουργήματα ξεπληρώνονται και θυμάται την σφαγή του Αγαμέμνονα και τις απελπισμένες κραυγές του. Όταν ακούγονται από μέσα οι παρακλητικές φωνές της Κλυταιμίστρας, ο Χορός δείχνει κάποια μεταστροφή αισθημάτων. Νιώθει συμπάθεια για την μάνα που την σκοτώνουν τα παιδιά της, αλλά επισημαίνει ότι ο θεός ανταποδίδει το κακό, όταν έρθει η στιγμή που έχει ορίσει η μοίρα. Έτσι τελειώνει το Τέταρτο Στάσιμο (στ. 1147 -1171).

Ματωμένοι κι συγκλονισμένοι βγαίνουν από το αγροτόσπιτο ο Ορέστης και η Ηλέκτρα στην *Εξοδο* (στ. 1172 -1359). Ταυτόχρονα, με το *έκκύκλημα* παρουσιάζονται τα πτώματα της Κλυταιμίστρας και του Αιγίσθου. Τα δυο αδέλφια είναι ερείπια από την επίγνωση της τρομερής πράξης τους και από τις τύψεις. Έχουν μετανιώσει. Ο Χορός συμμερίζεται την ψυχική τους κατάσταση. Εμφανίζονται στο *Θεολογείο* οι Διόσκουροι, οι *ἀπὸ μηχανῆς θεοί*, που δίνουν την λύση στην τραγωδία. Σωστά τιμωρήθηκε η Κλυταιμίστρα, αλλά ο Ορέστης παρασυρμένος από τους άσοφους χρησμούς του Απόλλωνα δεν έπραξε σωστά. Για αυτό πρέπει να τρέξει στην Αθήνα να δικασθεί και να αθωωθεί, γιατί η ευθύνη για τον φόνο της μάνας του βαραίνει τον Φοίβο, όχι αυτόν. Επειδή, όμως, είναι μητροκτόνος, απαγορεύεται να ζήσει στην πατρίδα του. Υπάρχει κάποιο μέρος στην Αρκαδία, κοντά στον Αλφειό, όπου εκεί θα κατοικήσει. Η Ηλέκτρα θα παντρευτεί τον Πυλάδη και ας γεμίσει με δώρα τον Γεωργό- Αυτουργό, τον τυπικά θεωρούμενο άντρα της, για την σωστή και τίμια συμπεριφορά του. Οι Αργίτες θα θάψουν τον Αίγισθο και ο Μενέλαος, που μόλις έφθασε στο Ναύπλιο, θα ενταφιάσει την Κλυταιμίστρα. Τα δυο αδέλφια με σπαραγμό ψυχής αγκαλιάζονται και φιλιούνται. Χωρίζονται πάλι και για πάντα. Οι Διόσκουροι φεύγουν, πηγαίνουν να σώσουν κάποιο καράβι που κινδυνεύει στην Σικελία, συμβουλεύοντας τους θνητούς να αποφεύγουν τις ανομίες. Ο Χορός κλείνει το έργο λέγοντας πως όποιος μπορεί να είναι χαρούμενος και δεν τον λυγίζει καμιά δυστυχία, αυτός είναι δυνατόν να ζήσει ευτυχισμένος.

Μια πιο εμπεριστατωμένη περίληψη της τραγωδίας έχει επεξεργασθεί ο Τάσος Ρούσσος.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Ρούσσος, Τ. (1987), xxiii - xxx

## Δομικά Στοιχεία *Χοηφόρων Αισχύλου, Ηλέκτρας Σοφοκλή, Ηλέκτρας Ευριπίδη*

Για την αρίστη σύνθεση, την *καλλίστην τραγωδίαν*, ως κύριες προϋποθέσεις πέραν της ενότητας του μύθου, ορίζονται : *ή πεπλεγμένη υπόθεσις*, με την *περιπέτειαν* και την *αναγνώρισιν*, που εγείρουν τα τραγικά αισθήματα του *έλεου* και του *φόβου*.<sup>30</sup> Την πεπλεγμένη σύνθεση χαρακτηρίζουν κυρίως τα δύο αριστοτελικά στοιχεία της δομής του δραματικού έργου : *η περιπέτεια* και *η αναγνώριση*, δηλαδή η ανακάλυψη μιας κατάστασης φιλίας ή έχθρας ανάμεσα σε δύο στενά συγγενικά συνδεδεμένα πρόσωπα του δράματος, την οποία μέχρι τότε τα πρόσωπα αγνοούσαν (Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής* 11, 1452a30-b10). Γνωστότερη από όλες είναι η αναγνώριση ανάμεσα στον Ορέστη και την Ηλέκτρα στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη.<sup>31</sup>

Έχοντας στα χέρια τους ένα υλικό ευμεταποίητο οι τραγικοί ποιητές του 5<sup>ου</sup> αιώνα μπορούσαν να παρουσιάσουν τρία έργα πάνω στον ίδιο μύθο, στα οποία ταυτίζονται μόνο οι γενικές γραμμές της δράσης και διαφοροποιούνται τα επιμέρους θεματικά μοτίβα.

Τα κοινά στοιχεία του μύθου είναι τα εξής :

- ❖ ο Ορέστης επιστρέφει στο σπίτι, συνοδευόμενος από τον Πυλάδη, προσφέρει έναν πλόκαμο από τα μαλλιά του στον τάφο του Αγαμέμνονα,
- ❖ αναγνωρίζεται από την Ηλέκτρα
- ❖ και σκοτώνει την Κλυταιμήμετρα και τον Αίγισθο.<sup>32</sup>

Και τα τρία αυτά σημεία διαφοροποιούνται από τους τρεις τραγικούς ανάλογα με την οικονομία του δράματος και στο σημείο, στο οποίο επιθυμεί ο καθένας να δώσει έμφαση, όπως, για παράδειγμα, η πραγμάτευση της μητροκτονίας.

### Επιστροφή του Ορέστη – Αναγνώριση

Στον Αισχύλο για πρώτη φορά εμφανίζονται δύο βασικά στοιχεία της ελληνικής τραγωδίας : η αναγνώριση , όταν η Ηλέκτρα αναγνωρίζει τον αδελφό της που

<sup>30</sup> Ξανθάκη-Καραμάνου (1990), 110

<sup>31</sup> Ξανθάκη-Καραμάνου (1991), 17

<sup>32</sup> Denniston (2010), 4

επέστρεψε από την εξορία, και η πλεκτάνη, όταν μαζί σχεδιάζουν τον φόνο του Αιγίσθου και της μητέρας τους.<sup>33</sup>

Κοινό σημείο και στα τρία έργα είναι η δραματική λειτουργία του δόλου ή της ίντριγκας στην υλοποίηση της εκδίκησης και της τιμωρίας, στον οποίον εμπλέκονται όλα τα ελάσσονα πρόσωπα, τα φιλικά προς τους δύο ήρωες. Στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή η ίντριγκα είναι σχετικά απλή και υπηρετεί τα γενικότερα συμφραζόμενα των έργων τους. Ο πυρήνας της βρίσκεται στην αναγγελία του θανάτου του Ορέστη. Στις *Χοηφόρους* ο ίδιος ο Ορέστης αναγγέλλει τον χαμό του (στ. 682 *τεθνεῶτ' Ὀρέστην εἰπέ*), αλλά συμμετέχει ενεργά στην πλεκτάνη τόσο ο Χορός όσο και η Τροφός του Ορέστη (στ.763 *τεθνηκότος δὲ νῦν τάλαινα πεύθομαι*), της οποίας ο πόνος για τον χαμό του αντιπαραβάλλεται στην μόλις καλυπτόμενη ανακούφιση της μάνας του Κλυταιμίστρας (στ. 696-699). Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή το έργο της αναγγελίας του «θανάτου» το αναλαμβάνει ο Παιδαγωγός, ο οποίος κουβαλά το δοχείο με την στάχτη του Ορέστη (στ.673 *τέθνηκ' Ὀρέστης* & στ. 676 *θανόντ' Ὀρέστην νῦν τε...*). Ο δόλος του «νεκρού» Ορέστη, σε πλαίσιο έντονης τραγικής ειρωνείας, συνδέεται οργανικά με το τραγικό εκτόπισμα των δύο έργων, καθώς το μόνιμο μοτίβο που υπόκειται, στο πλαίσιο της εκπλήρωσης της Δίκης, είναι ότι οι νεκροί σκοτώνουν τους ζωντανούς. (Σοφ. στ. 1420-1421 *παλίρρυτον γὰρ αἴμ' ὑπεξαίρουσι τῶν κτανόντων οἱ πάλαι θανόντες*). Στον Ευριπίδη η *πεπλεγμένη πλοκή* γίνεται πιο σύνθετη και μοιράζεται στα δύο αδέλφια και τον παιδαγωγό. Δεν περιέχει πια τον «θάνατο» του Ορέστη, αλλά είναι σύστοιχη με την δραματική αλήθεια του έργου και των χαρακτήρων και παίρνει την λάμψη του θεατρικού εντυπωσιασμού. Αυτό που βαραίνει τώρα περισσότερο είναι η αγωνία για το τι θα συμβεί στην σκηνή. Ο αναποφάσιτος Ορέστης θα σκοτώσει ύπουλα και άγρια τον ανυποψίαστο Αίγισθο, ενώ η Ηλέκτρα θα καλέσει την Κλυταιμίστρα στο καλύβι της με το ψέμα της υποτιθέμενης γέννας, για να την σκοτώσει με τον αδελφό της στο ταπεινό και φτωχό μέρος, όπου την ανάγκασαν οι εχθροί της να ζει.<sup>34</sup>

Στις *Χοηφόρους* στον Πρόλογο ο Ορέστης εμφανίζεται προσευχόμενος στον τάφο του πατέρα του αμόλυντος ως αυτή την στιγμή από την κατάρα του οίκου του και το στυγερό έγκλημα που έχει στιγματίσει το γένος του. Αλλά ο Απόλλων, εντολοδόχος της Δίκης και του Δία, του έχει ορίσει βαρύ καθήκον : επιστρέφει εκδικητής του γονιού του. (στ.269 – 274 *οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενής χρησμός κελεύων τόνδε*

<sup>33</sup> Easterling-Knox (1990), 383

<sup>34</sup> Μπεχλιβάνης (212), 136

κίνδυνον περᾶν, κάξορθιάζων πολλά, και δυσχειμέρους ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμόν ἐξαιδόμενος, εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους τρόπον τὸν αὐτόν, ἀνταποκτεῖναι λέγων).<sup>35</sup> Μόλις δούμε τον οπλισμένο νέο να προσεύχεται στον παραμελημένο τάφο, καταλαβαίνουμε την κατάσταση: στ. 1-3, *Ἐρμῆ χθόνιε, πατρῶϊ' ἐποπτεύων κράτη, σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος τα' αἰτουμένω.*<sup>36</sup>

Ο Ορέστης φαίνεται μόνος στον τάφο. Βλέπει τις Χοηφόρους να πλησιάζουν και κρύβεται (στ.20-21) . Ανακαλύπτει από την προσευχή της Ηλέκτρας ποιες είναι και ποιος παράδοξος σκοπός τις έφερε εκεί. (στ. 84-90). Ακολουθεί η αναγνώριση (στ.219-234). Αδελφός και αδελφή γονατίζουν και προσεύχονται με πάθος στον πεθαμένο πατέρα, να ξυπνήσει και να τους βοηθήσει : στ. 315-318 *ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι φάμενος ἢ τί ρέξας τύχοιμ' ἄγκαθεν οὐρίσας ἔνθα σ' ἔχουσιν εὐναί;* και στ. 332 – 335 *κλῆθί νυν, ὦ πάτερ, ἐν μέρει πολυδάκουτα πένθη. Δίπαις τοί σ' ἐπιτύμβιος θρῆνος ἀναστενάζει.* Του φωνάζουν, μέχρι που καταλαβαίνουν από μέσα τους ότι η παράκλησή τους εισακούστηκε. Ο Αγαμέμνων ξυπνά.<sup>37</sup>

Ο χρησμός στις *Χοηφόρους* αποτελεί βασική προϋπόθεση για την εξέλιξη της πλοκής και την προώθηση του μύθου σε συνάρτηση με το όνειρο της Κλυταιμίστρας. Το όνειρο (στ.527 *τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν, ὡς αὐτὴ λέγει*) και ο χρησμός (στ. 270-275) αποτελούν προρρήσεις που προοικονομούν την πλοκή σε ένα έργο σκυθρωπό, όπου ο βασικός θεματικός του άξονας στρέφεται γύρω από την εκδίκηση μέσω της μητροκτονίας , την talio. Έγκλημα και τιμωρία διαδέχονται μοιραία το ένα το άλλο , δημιουργώντας μια αλυσίδα της οποίας κανένας δεν μπορεί με ενάργεια να διακρίνει τον ύστατο κρίκο. Η πεποίθηση ότι η ενοχή γεννά καινούρια ενοχή δομεί την έννοια της κληρονομικής κατάρας στον Αισχύλο.<sup>38</sup>

Η Ηλέκτρα έχει ακούσει αρκετά, ώστε να ρωτήσει τον Χορό τί στάση να κρατήσει η ίδια απέναντι στις χοές (στ. 87, *τί φῶ χέουσα τάσδε κηδείους χοάς;*) Οι χοές πρέπει να έχουν σχέση με εκείνον που έμεινε πιστός και εκείνον που φέρνει εκδίκηση: *ὅστις ἀνταποκτενεῖ* (στ. 121) - *τὸν ἐχθρὸν ἀνταμείβεσθαι κακοῖς* (στ.123) . Με τέτοια λόγια συνοδεύει την προσφορά της η Ηλέκτρα αρχίζοντας μάλιστα με μια επίκληση στον χθόνιο Ερμή (στ.124 και εξής *κῆρυξ μέγιστε...Ἐρμῆ χθόνιε, ...* ) . Έχει ανακαλύψει έναν βόστρυχο και τον συγκρίνει με τα δικά της μαλλιά. Μόνο από τον Ορέστη μπορεί να προέρχεται (στ.168 *ὀρῶ τομαῖον τόνδε βόστρυχον τάφω*). Στην

<sup>35</sup> Πανοπούλου (2012), 56

<sup>36</sup> Murray (1993), 153

<sup>37</sup> Murray (1993), 154

<sup>38</sup> Πανοπούλου (2012), 57

στιχομυθία (στ.164-182) η ασυγκράτητη χαρά της δοκιμάζει μια αναστολή: ο Ορέστης ίσως έχει στείλει το δώρο του από τα ξένα. Η ρήση της (στ.183-211) δείχνει τον μετεωρισμό της ανάμεσα σε αμφιβολία και ελπίδα, όταν ξαφνικά παρατηρεί άλλο ένα σημάδι : ίχνη πελμάτων που ταιριάζουν με το περίγραμμα των δικών της (στ. 205-206, *δεύτερον τεκμήριον, ποδῶν, ὁμοῖοι, τοῖς τα'έμοῖσιν ἐμφερεῖς*). Τότε εμφανίζεται ο Ορέστης και σε μια σκηνή, που από στιχομυθία περνά σε χειμαρρώδη λόγο, τα αδέλφια αναγνωρίζονται : η Ηλέκτρα αλαλάζει από χαρά (στ. 235 -236) και ο Ορέστης προσεύχεται στον Δία (στ. 246 και εξής *Ζεῦ Ζεῦ, θεωρὸς τῶνδε πραγμάτων γενοῦ*). Η κορυφαία συμβουλεύει προσοχή, και τώρα ο Ορέστης αποκαλύπτει τον σκοπό του ερχομού του : ο θεός των Δελφών με την απειλή της φρικτής τιμωρίας, που η περιγραφή της στο κείμενο δεν έχει τελειωμό , απαίτησε εκδίκηση για τον φόνο του πατέρα του. (στ.269 -274 *μεγασθενὴς χρησμός κελύων τόνδε κίνδυνον περᾶν...*).<sup>39</sup> Η Ηλέκτρα του Αισχύλου αναγνωρίζει τον Ορέστη από τα μαλλιά και το σχήμα του πέλματος (*Χοηφόροι*, στ.176 *αὐτοῖσιν ἡμῖν κάρτα προσφερῆς ἰδεῖν και στ. 205-206 και μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον, ποδῶν, ὁμοῖοι, τοῖς ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς*). Η Ηλέκτρα του Ευριπίδη στους στίχους 527-529 αναρωτιέται : *ἔπειτα χαίτης πῶς συνοῖσεται πλόκος, ὁ μὲν παλαιστραῖς ἀνδρὸς εὐγενοῦς τραφεῖς, ὁ δὲ κτενισμοῖς θῆλγς;* και στους στίχους 534 -535: *πῶς δ' ἂν γένοιτ' ἂν ἐν κραταιλέῳ πέδῳ γαίας ποδῶν ἔκμακτρον;* Έτσι μεταφέρει την ιστορία από ένα ηρωικό επίπεδο στην κοινή καθημερινή ζωή, με ρεαλιστική προσέγγιση.<sup>40</sup>

Σημαντικές δυσκολίες προκάλεσε το μοτίβο με τα ίχνη των πελμάτων που η Ηλέκτρα τα συγκρίνει με τα δικά της και, με βάση την ομοιότητα , συμπεραίνει την παρουσία του αδελφού της. (στ.205 -210, *και μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον, ποδῶν, ὁμοῖοι, τοῖς ἐμοῖσιν ἐμφερεῖς. και γὰρ δὴ ἔστὸν τῶδε περιγραφὰ ποδοῖν, αὐτοῦ τ'ἐκείνου και συνεμπόρου τινός*). Μέχρι τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα ουδείς σχολιαστής είχε αμφισβητήσει την αυθεντικότητα της σκηνής της αναγνώρισης στον Αισχύλο. Ο Christian Gottlob Schütz, όμως, ο οποίος, πρώτος το 1782, εξέδωσε τον Αισχύλο, επιμένει ότι δεν είναι δυνατόν να γίνει αποδεκτό ότι η ομοιότητα στα ίχνη των ποδιών θα έκανε την Ηλέκτρα να πιστέψει ότι ανήκαν στον αδελφό της ή ότι τα άλλα αποτυπώματα ανήκαν σε κάποιον άλλον που θα είχε έλθει μαζί του. Η προσευχή του Ορέστη σίγουρα θα είχε ακολουθήσει την προσευχή της Ηλέκτρας στους στίχους 201-204 των *Χοηφόρων*. Συμπεραίνει, έτσι, ότι οι στίχοι 205-210 και 228 πρέπει να

<sup>39</sup> Lesky (1990), 202

<sup>40</sup> Webster (1967), 144

οβελισθούν.<sup>41</sup> Ωστόσο η πρόταση αυτή του Schütz δεν έτυχε γενικής αποδοχής από άλλους σχολιαστές<sup>42</sup>, και σωστά κατά την άποψή μας, προσπάθησαν να εξομαλύνουν το χωρίο. Άλλωστε, αν αμφισβητηθεί η αυθεντικότητα των στίχων, πώς μπορεί να εξηγηθεί το γεγονός ότι ο Ευριπίδης στην δική του σκηνή αναγνώρισης προσπάθησε να τους διακωμωδήσει;<sup>43</sup> Ισχυρό έρεισμα για την γνησιότητα αυτού του μέρους είναι επιπρόσθετα η κριτική που ασκεί για τα αισχύλεια σημεία αναγνώρισης ο Ευριπίδης στην *Ηλέκτρα* του (στ. 520-544), όπου μνημονεύονται και τα ίχνη των πελμάτων (στ. 531, *ἴχνος βᾶσ' ἀρβύλης*).<sup>44</sup>

Μια σοφοκλεία καινοτομία σχετίζεται με την διάσημη σκηνή της αναγνώρισης. Στις *Χοηφόρους* η αναγνώριση γίνεται σταδιακά δια της παρουσίασης πολλών στοιχείων που συνηγορούν στην ταυτοποίηση του Ορέστη, ενώ στην *Ηλέκτρα* (στ. 518-540) του Ευριπίδη μόνο οι πλόκαμοι από τα μαλλιά του Ορέστη (στ. 530, *βοστρύχους ὁμοπτέρους*) δηλώνονται με βεβαιότητα. Η διαδικασία της αναγνώρισης φέρει τα σημάδια μιας επικής τυπολογίας αναγνωρίσεων, με την *Οδύσσεια* να προσφέρει πλήθος παραδειγμάτων. Ο Σοφοκλής, όμως, διαφοροποιήθηκε από το επικό πρότυπο καθώς και από την αισχύλεια αναπαραγωγή του, καθιστώντας την λειτουργία των σημείων της αναγνώρισης πρακτικά ανενεργή. Η μετάθεση της αναγνώρισης προς το τέλος της τραγωδίας διαφοροποιεί την πλοκή από τα άλλα δύο έργα, όπου η αναγνώριση επισυμβαίνει νωρίς. Η επιλογή της μετάθεσης της αναγνώρισης προς το τέλος του έργου συνδέεται και με την προτίμηση του Σοφοκλή να παρουσιάσει πρώτα τον φόνο της Κλυταιμίστρας και έπειτα τον φόνο του Αιγίσθου, ώστε να παρουσιασθεί η μητροκτονία απολύτως δικαιολογημένη, καθώς οι Ερινύες απουσιάζουν εντελώς από το έργο.<sup>45</sup>

Ο Σοφοκλής καθυστέρησε την αναγνώριση με μοναδική τέχνη. Δεν ακολούθησε τον Αισχύλο και έβαλε το σχέδιο με το ψεύτικο μήνυμα στην αρχή του έργου. Οι θεατές ξέρουν το μυστικό, η Ηλέκτρα όμως όχι : πιστεύει πως ο αδελφός της είναι νεκρός και οι ελπίδες της έχουν χαθεί (στ.303-306, *ἐγὼ δ' Ὀρέστην τῶνδε προσμένουσ' ἀεὶ /παυστήρ' ἐφήξειν ἢ τάλαιν' ἀπόλλυμαι. /μέλλων γὰρ ἀεὶ δρᾶν τι τὰς οὔσας τέ μου /καὶ τὰς ἀπούσας ἐλπίδας διέφθορεν*). Μετά την διόλου πειστική σκηνή της αναγνώρισης στον Αισχύλο και την διακωμώδησή της από τον Ευριπίδη, ο Σοφοκλής βρήκε τρόπο, ώστε να τα καταφέρει πολύ καλύτερα κι από τους δύο :

<sup>41</sup> Lloyd-Jones (1961), 172

<sup>42</sup> Lesky (1990) , I, 209

<sup>43</sup> Lloyd-Jones (1961), 172

<sup>44</sup> Lesky (1990) , I, 210

<sup>45</sup> Τσαγγάλης (2008), 72

δημιουργεί μια κατάσταση, όπου συνδυάζεται κατά τον Αριστοτέλη η μεταβολή της *περιπέτειας* με την *αναγνώριση*, ενώ η τραγική ειρωνεία βρίσκεται στο αποκορύφωμα της δραστικότητάς της.<sup>46</sup>

Στο τέταρτο επεισόδιο (1098 -1383) που περιλαμβάνει και έναν κομμό αναδεικνύεται η δεξιότητα του Σοφοκλή στη δημιουργία κλιμάκωσης. Ο Ορέστης ζητεί από κάποιον να αναγγείλει την άφιξή του και παραπέμπεται στην Ηλέκτρα. Η ταραχή της άγνωστης για αυτόν γυναίκας, όταν ακούει ότι η υδρία που φέρνουν οι ξένοι περιέχει την τέφρα του Ορέστη, τον αφήνει αδιάφορο. Η Ηλέκτρα ομιλεί στην υδρία και τον παρακαλεί να την αφήσει να αγκαλιάσει την τεφροδόχο (στ.1126 - 1170, *ὦ φιλάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοὶ ψυχῆς Ὀρέστου...*). Όπως στον θρήνο της Αντιγόνης, η ηρωίδα παρουσιάζεται εντελώς ανθρώπινη και εδώ ο ποιητής αφήνει πρώτη φορά να ολοκληρωθεί η εικόνα της ηρωίδας του σε μια άκρως δραματική σκηνή. Η σκληρή και ανυποχώρητη, η κυριευμένη από την δίψα της δίκαιης εκδίκησης Ηλέκτρα αποκαλύπτεται εδώ κάτι παραπάνω από αδελφή : δείχνει αισθήματα μητρικά. Με βαθύτατη τρυφερότητα θυμάται το παιδάκι που φρόντιζε. Με την ευχή να μπορούσε να μοιρασθεί με τον αδελφό της την στενόχωρη κατοικία του, κορυφώνεται ο οδυνηρός της θρήνος (στ.1168 -1169, *..ποθῶ τοῦ σοῦ θανοῦσα μὴ ἀπολείπεσθαι τάφου*).<sup>47</sup> Τώρα, όμως, που ο Ορέστης ξέρει ποια έχει μπροστά του, θέλει, προτού προκαλέσει με τον ίδιο του τον λόγο την αγαλλίαση της Ηλέκτρας, αυτό μόνο : να μάθει για την μοίρα της αδελφής του, για την ζωή της στο παλάτι. Ακόμη μια φορά επιβραδύνει τον αποφασιστικό λόγο, παρακαλώντας την Ηλέκτρα να παραδώσει την υδρία. Ενώ όμως ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης δίνουν μεγάλη έκταση στο παιχνίδι με τα σημάδια της αναγνώρισης, ο Σοφοκλής αρκείται σε μια φευγαλέα αναφορά στην σφραγίδα του Αγαμέμνονα στον στίχο 1222 (*τήνδε προσβλέψασά μου σφραγίδα πατρὸς*), για να δώσει στην Ηλέκτρα τη βεβαιότητα. Όλο το βάρος συγκεντρώνεται στην παράσταση της ψυχικής διάθεσης κατά την στιχομυθία των δύο αδελφών στους στίχους 1176 – 1226 με την κορύφωση των αντιλαβών στους στίχους 1220-1226.<sup>48</sup>

Την διεξαγωγή της αναγνώρισης των αδελφών και την επίθεση εναντίον του βασιλικού ζευγαριού ο Ευριπίδης την ανύψωσε πολύ καλλιτεχνικά και αισθητικά αφαιρώντας παράδοξα και προσθέτοντας αληθοφάνεια στο πλαίσιο του ρεαλισμού, που χαρακτηρίζει την δραματουργία του. Υπάρχουν, βέβαια, αμφιβολίες αν οι στίχοι

<sup>46</sup> Baldry (1992), 169

<sup>47</sup> Lesky (1990) , I, 391

<sup>48</sup> Lesky (1990) , I, 392

με την ανοικτή επίκριση της αισχύλειας σκηνης της αναγνώρισης προέρχονται πραγματικά από τον Ευριπίδη. Δραματική αποδεικνύεται και η χρησιμοποίηση του παλιού υπηρέτη του Αγαμέμνονα, που ζει ως βοσκός λίγο πιο μακριά από την Ηλέκτρα. Όταν ο Ορέστης και ο Πυλάδης φθάνουν στην αυλή της Ηλέκτρας και, άγνωστοι ακόμα, διερευνούν την κατάσταση, η Ηλέκτρα στέλνει να ζητήσει τρόφιμα από τον γέροντα, για να μπορέσει να φιλοξενήσει κάπως τους ξένους. Αυτός έρχεται και συντελεί στην αναγνώριση με αδιάψευστα σημάδια, αφού ο ίδιος είχε σώσει κάποτε τον Ορέστη (στ. 540, *ἐν ᾧ ποτ' αὐτὸν ἐξέκλεψα μὴ θανεῖν*);<sup>49</sup> Στην αρχή υπάρχει μια στιχομυθία ανάμεσα στον Ορέστη και την αδελφή του, γεμάτη τραγική ειρωνεία (στ. 220—289). Ο Γεωργός μπαίνει και δίνει στον Ορέστη την ευκαιρία να απαγγείλει μια ρήση αποφθεγματική για το πόσο ψεύτικο κριτήριο είναι ο πλούτος, όταν κρίνεις ανθρώπους (στ. 372 -376, *πῶς οὖν τις αὐτὰ διαλαβὼν ὀρθῶς κρινεῖ; /πλούτω; πονηρῶ τᾶρα χρήσεται κριτῆ. ἢ τοῖς ἔχουσι μηδέν; ἀλλ' ἔχει νόσον /πενία, διδάσκει δ' ἄνδρα τῆ χρεῖα κακόν.*)<sup>50</sup> Πρόκειται για μια νέα ηθική προσέγγιση στον Ευριπίδη, με στόχο την ανάδειξη των συνεργατικών και όχι των ανταγωνιστικών αξιών.<sup>51</sup> Ο Γεωργός προσκαλεί τους ξένους στο αγρόσπιτο και η Ηλέκτρα τον στέλνει να φωνάζει έναν βοσκό να φέρει κάτι να μαγειρέψει εκείνη για τους ξένους. Ο γέρο-βοσκός είναι αυτός που έσωσε τον Ορέστη, παιδί ακόμη. Ο Χορός τραγουδά ένα λυρικό τραγούδι για τον Αχιλλέα που μόνο στους τελευταίους στίχους του συνδέεται με την υπόθεση (στ. 431-486). Και ύστερα έρχεται ο βοσκός (γέροντας-παιδαγωγός) φέρνοντας αρνί, τυρί και κρασί. Στον δρόμο περνώντας από τον τάφο του Αγαμέμνονα είδε εκεί τον βόστρυχο και τις πατημασιές. Είναι δυνατόν να ανήκουν στον Ορέστη; Η Ηλέκτρα αποκρούει σαρκαστικά και τα δύο σημάδια μαζί και την σκέψη ότι ο Ορέστης μπορούσε να φορά το φόρεμα που κάποτε το είχε υφάνει η ίδια (στ. 542-544, *εἰ δὲ κάκρεκον πέπλους, πῶς ἂν τότ' ὦν παῖς ταῦτὰ νῦν ἔχοι φάρη, εἰ μὴ ζυναύξοιθ' οἱ πέπλοι τῷ σώματι;* ).<sup>52</sup> Ο Ευριπίδης ακολουθεί από κοντά τις λεπτομέρειες της σκηνης της αναγνώρισης στις *Χοηφόρους* (στ. 164 – 245), τον βόστρυχο, τα σημάδια των ποδιών και το κεντημένο ύφασμα, αλλά σε κάθε περίπτωση επιζητεί να καταστήσει αναξιόπιστα τα αισχύλεια *σημεῖα* και εμφανίζει την Ηλέκτρα να πείθεται από μια ουλή δίπλα στο φρύδι του Ορέστη (στ.573).<sup>53</sup> Το έργο του Ευριπίδη απηχεί τον ρεαλισμό και την αληθοφάνεια που χαρακτηρίζει τα

<sup>49</sup> Lesky (1990) , 539

<sup>50</sup> Βλέπε: μέρος Β -Ηθογράφηση

<sup>51</sup> Adkins (1972), 117-118

<sup>52</sup> Baldry (1992), 161

<sup>53</sup> Denniston (2010), 193



έργα του. Κατά τον Ρούσσο <sup>54</sup> η σκηνή της αναγνώρισης (στ. 508-584) είναι μια άλλη όψη της ανάλογης σκηνής των *Χοηφόρων* του Αισχύλου (στ. 166-210). Θεωρεί ότι ο Ευριπίδης επικρίνει ειρωνικά την ορθότητα των *σημείων*, για τα οποία ο γέρο-παιδαγωγός είναι βέβαιος ότι δηλώνουν την κρυφή επιστροφή του Ορέστη. Η Ηλέκτρα καταρρίπτει τα επιχειρήματά του με ορθολογισμό. Δεν είναι δυνατόν να παραδεχθεί ότι ο γενναίος, όπως ονειρεύεται τον αδελφό της, θα ερχόταν κρυφά από τον φόβο του Αιγίσθου. Ξεχνάει ή θέλει να ξεχνάει ότι ο Ορέστης είναι επικηρυγμένος και πρέπει να παίρνει προφυλάξεις. Φυσικότερο θα ήταν να εντυπωσιασθεί από τα νέα του γέροντα σε συνάρτηση με την λαχτάρα της για εκδίκηση. Φαίνεται ότι η Ηλέκτρα αντιδρά ως Ευριπίδης. Καθώς ο μεγάλος τραγικός αποστρέφεται την έλλειψη αληθοφάνειας και βαθειά επηρεασμένος από την σοφιστική, προτείνει την λογική εξέταση των πραγμάτων. Ο παιδαγωγός έχει δίκιο. Ο Ορέστης έχει γυρίσει και τα *σημεία* στον τάφο του Αγαμέμνονα είναι δικά του. Δημιουργείται έτσι, κάπως περίπλοκα, τραγική ειρωνεία, αλλά πιστός στην ρεαλιστική του γραμμή ο Ευριπίδης μεταχειρίζεται ένα αδιάσειστο σημείο αναγνώρισης, το σημάδι στο φρύδι (στ. 573, *ούλῆν παρ' όφρύν*).<sup>55</sup> Μετά τις πνευματώδεις εκρήξεις κατά του Αισχύλου ο Ευριπίδης, για να υπηρετήσει τον ρεαλισμό, πρέπει να δώσει ένα αληθοφανές μέσο αναγνώρισης την στιγμή ακριβώς που θα εμφανισθεί ο Ορέστης : το πετυχαίνει βάζοντας τον ηλικιωμένο βοσκό να αναγνωρίζει τον Ορέστη από μια ουλή στο φρύδι που την είχε από παιδί. (στ.573, *ούλῆν παρ' όφρύν*).<sup>56</sup> Η σκηνή αναγνώρισης ανάμεσα στην Ηλέκτρα και στον Ορέστη επιτρέπει την αξιοποίηση στοιχείων που αρύονται από τις αντίστοιχες σκηνές αναγνώρισης της *Οδύσσειας* και αποτελούν αδιάψευστον μάρτυρα της «ομηρικής» εξοικείωσης του Ευριπίδη. Για τον τελευταίον από τους μεγάλους τραγικούς ο Όμηρος πρέπει να εννοηθεί περισσότερο ως μορφωτική αύρα και ακένωτη πηγή ποιητικής έμπνευσης παρά ως αυστηρά περιχαρακωμένο πρότυπο. <sup>57</sup> Εκτός αυτού, τα σημάδια μπορεί να ανάγονται πίσω στον Στησίχορο. <sup>58</sup> Η σκηνή αναγνώρισης των *Χοηφόρων* ήταν διάσημη στην αρχαιότητα. Οι στίχοι 534 -536 στις *Νεφέλες* ίσως αναφέρονται σε αυτήν και ο Αριστοτέλης, που σπάνια παραπέμπει στον Αισχύλο, επιδοκιμάζει ως έναν βαθμό τα μέσα που χρησιμοποιούνται (*Ποιητική*, 1455a 5). Η

<sup>54</sup> Ρούσσος (1987), 50

<sup>55</sup> Ρούσσος (1987), 51

<sup>56</sup> Baldry (1992), 162

<sup>57</sup> Τσαγγάλης (2008), 106

<sup>58</sup> Denniston (2010), 193

κριτική που ασκείται από τον Ευριπίδη στα αισχύλεια *σημεία* κατά τον Denniston<sup>59</sup> δεν είναι πολύ πειστική και σε ορισμένα σημεία της φαίνεται να βασίζεται σε παρανοήσεις. Ένας διαφορετικός τρόπος ζωής μπορεί να δημιουργήσει διαφορές στα μαλλιά ενός άντρα και μιας γυναίκας. Αυτό όμως δεν εξαλείφει εντελώς την ομοιότητα στα μαλλιά των συγγενών. Όταν μάλιστα η ομοιότητα υποστηρίζεται και από άλλους παράγοντες, (στ.516-517, *ξανθής τε χαίτης βοστρύχους κεκαρμένους*) το γεγονός έχει κάποια βαρύτητα. Ο Wilamowitz υποστηρίζει ότι το πόδι ενός άνδρα είναι μεγαλύτερο από το πόδι μιας γυναίκας, ακόμα και αν ο άνδρας είναι ένας δεκαοκτάχρονος νεαρός. Αλλά και στον Αισχύλο, (όπως επισημαίνουν οι Verrall, Tucker και Wilamowitz), η ομοιότητα μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι ψευδής ως προς τις αναλογίες και όχι ως προς το μέγεθος (*Χοηφ.* στ. 209-201, *εἰς ταὐτὸ συμβαίνουσι*). Πράγματι στους συγγενείς συχνά παρατηρείται ομοιότητα στα χέρια και στα πόδια, κάτι που επεσήμαναν και άλλοι Έλληνες ποιητές (πχ. *Τρωάδες*, στ. 1178-1179, *Οδύσσεια*, δ στ. 148-150 και τ στ.358-359, 381). Παρουσιάζοντας το έδαφος γύρω από τον τάφο βραχώδες δίχως αρκετή σκόνη, ώστε να φανεί καθαρά το σημάδι των ποδιών στους στ. 534-535 και περιορίζοντας την ομοιότητα των βοστρύχων μόνο στο χρώμα, ο Ευριπίδης φαίνεται να βάζει τα δυνατά του για να δημιουργήσει δυσκολίες.<sup>60</sup> Η δυσκολία για το ύφασμα (στ.539, *ἐξύφασμα*), κατά τον ερευνητή αυτόν, αίρεται, αν θεωρήσουμε ότι ο Αισχύλος δεν παρουσιάζει την κωμική φιγούρα ενός δεκαοκτάχρονου νεαρού ντυμένου με τα ρούχα ενός ενδεκάχρονου. Ο Denniston<sup>61</sup> απορρίπτει την πρόταση των Klausen και Wilamowitz ότι στον Αισχύλο ο Ορέστης φοράει τα ρούχα που του έστειλε η Ηλέκτρα στη Φωκίδα. Η δυσκολία αίρεται, αν το *ύφασμα* θεωρηθεί ως ένα είδος κεντημένου ενδύματος που δόθηκε στο αγόρι από την αδελφή του, όταν έφυγε από το σπίτι, και τώρα ο άνδρας το επιστρέφει ως σημάδι αναγνώρισης. Στην μικρή ηλικία που βρισκόταν η Ηλέκτρα, όταν έφυγε ο Ορέστης, πιθανόν να μην ήταν σε θέση να κατασκευάζει ρούχα, μπορούσε, όμως, να κάνει ένα κέντημα. Σχεδόν όλοι οι μελετητές έχουν δει σε αυτό το επεισόδιο ένα είδος εσκεμμένης, ακόμη και κακόβουλης, κριτικής. Ο Wilamowitz αναφέρεται με αυστηρότητα στον Ευριπίδη και επισημαίνει ότι συμπεριφέρεται, όπως η καρικατούρα του στους *Βατράχους*. Ο Murray διαφωνεί με αυτό και διατείνεται ότι ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τα σημάδια, επειδή έχουν καθιερωθεί και δεν μπορεί να τα παραλείψει. Ο Denniston διαφωνεί με το σκεπτικό του Murray, δεν δέχεται όμως ούτε

<sup>59</sup> Denniston (2010), 194

<sup>60</sup> Denniston (2010), 194

<sup>61</sup> Denniston (2010), 195

να οβελισθεί ολόκληρο το επεισόδιο ως παρένθετο, όπως έχει κάνει ο A.Mau. Δεν υπάρχει λόγος, υποστηρίζει ο Denniston, να θεωρηθεί το όλο θέμα ως ένα αδικαιολόγητο δείγμα κακεντρέχειας εναντίον του Αισχύλου. Ο Ευριπίδης, αν και έγραφε ένα αυστηρά ρεαλιστικό δράμα, δεν θέλησε να αφήσει κατά μέρος τα παραδοσιακά *σημεία*. Τα αξιοποίησε πραγματικά με την επανεισαγωγή τους και ταυτόχρονα τα υπονόμωσε, καθώς το δικό του δράμα απεικονίζει σκηνές καθημερινής ζωής και οι άνθρωποι αναγνωρίζονται από πιο απλά, αληθοφανή πράγματα, όπως οι ουλές.<sup>62</sup>

Η τάση της σύγχρονης κριτικής είναι να αποκαταστήσει τον Αισχύλο. Παλαιότεροι μελετητές υποστηρίζουν ότι η αδιαφορία που δείχνει ο Αισχύλος για λεπτομέρειες δεν δικαιολογείται με βάση ορθολογικούς συλλογισμούς.<sup>63</sup> Αυτό, όμως, δεν ανταποκρίνεται στην αλήθεια. Η φράση *εἰς ταῦτο συμβαίνουσι* (*Χοηφ.* στ.210) είναι πιο φυσιολογικό να αναφέρεται στο μέγεθος. Ούτε ο βόστρυχος και το ύφασμα είναι προβληματικά. Μόνο, όταν συνδυάσουμε τις *Χοηφόρους* με την *Ηλέκτρα*, προκύπτει πρόβλημα. Ο Ευριπίδης θα πρέπει να ήταν περίπου είκοσι χρονών, όταν γράφθηκαν οι *Χοηφόροι* και πιθανόν να είδε την παράσταση, όπως και άλλοι ηλικιωμένοι άνδρες που είδαν την *Ηλέκτρα* του. Αυτοί θα ήξεραν τι εννοούσε ο Αισχύλος από τον τρόπο με τον οποίο θα παιζόταν στην σκηνή. Αν ο Ευριπίδης αναπαριστά λανθασμένα τον Αισχύλο, το κάνει εσκεμμένα, με τρόπο που εύκολα ανιχνεύεται. Η εναλλακτική λύση είναι να θεωρηθεί ο Αισχύλος ως εκπληκτικά αφελής, όπως υποστηρίζει ο Page και η κριτική του Ευριπίδη να θεωρηθεί δικαιολογημένη και αποτελεσματική. Όσο ανορθόδοξη κι αν είναι αυτή η άποψη, πρέπει να ληφθεί υπόψη.<sup>64</sup> Ο Ορέστης φυσιολογικά δεν θα το είχε τοποθετήσει εκεί και η κριτική της Ηλέκτρας βασίζεται στην υπόθεση ότι το ύφασμα είναι το ρούχο που φορούσε ο Ορέστης.<sup>65</sup> Ωστόσο υπάρχει ευκολότερη εξήγηση. Είναι οπωσδήποτε περίεργος ο τρόπος, με τον οποίο η Ηλέκτρα εκμηδενίζει όλα τα στοιχεία της αναγνώρισης που χρησιμοποιούνται στον Αισχύλο. Βάσιμα επιχειρήματα για την γνησιότητα του μέρους αυτού του έργου του Ευριπίδη, που φυσικά προϋποθέτει το αντίστοιχο τμήμα στον Αισχύλο, υποστηρίζουν οι H.Lloyd-Jones και H.-J. Newiger.<sup>66</sup> Αυτές όμως οι σκέψεις σχετικά με τους στίχους της *Ηλέκτρας* δεν πρέπει να αποκλείσουν τη διεισδυτικότερη ερμηνεία του K. Matthiessen, ο οποίος βλέπει και σε

<sup>62</sup> Denniston (2010), 196

<sup>63</sup> Lesky (1990), I, 209

<sup>64</sup> Denniston (2010), 197

<sup>65</sup> Denniston (2010), 202

<sup>66</sup> Lloyd-Jones (1961) 172 και Newiger (1961) 427,5

αυτό το σημείο τον τρόπο για να δείξει ο ποιητής πόσο δύσκολα ο άνθρωπος προχωρεί από τα φαινόμενα στην αλήθεια.<sup>67</sup> Ο Ευριπίδης αναπλάθει εξ ολοκλήρου την σκηνή της αναγνώρισης και την καθιστά περισσότερο αληθοφανή. Επιδίδεται στην πορεία σε μία πολύ αστεία κριτική του προκατόχου του Αισχύλου.<sup>68</sup>

Ο Ορέστης αναγνωρίζει την αδελφή του από την πρώτη στιγμή. Δεν αυτοαποκαλύπτεται, χωρίς εξήγηση. Η διαδικασία γίνεται σκοπός.<sup>69</sup> Αν ο Ορέστης είχε αποκαλύψει αμέσως την ταυτότητά του, τότε η περιγραφή της Ηλέκτρας για την πολιτική κατάσταση στο Άργος θα είχε μείνει ημιτελής, αφού η επιστροφή του Ορέστη θα την γέμιζε χαρά ότι τα βάσανά της θα πλησίαζαν στο τέλος τους. Επιπλέον οι απαντήσεις του, που δείχνουν συμπόνια (στ.240, 264, 282) την βοηθούν να συνεχίσει τον λόγο της. Είναι, επίσης, σημαντικό ο Ορέστης να εκτιμήσει πόσο πολύ η αδελφή του έχει υποφέρει κατά την απουσία του.<sup>70</sup>

### **Διάπραξη φόνων – Μητροκτονία**

Πουθενά στα έργα των τριών δραματουργών δεν αμφισβητείται το γεγονός ότι η Κλυταιμίστρα αξίζει να πεθάνει. Στις *Χοηφόρους* ο υπηρέτης στον στ. 884 λέει ότι ο σβέρκος της χτυπήθηκε από το δίκαιο (*αὐχὴν πεσεῖσθαι πρὸς δίκης πεπληγμένος*).<sup>71</sup> Οι τρεις τραγικοί θεωρούν δεδομένο ότι η εκδίκηση, ακόμα και αν φθάνει μέχρι την αιματοχυσία, είναι δικαιολογημένη ή ακόμα και αξιόπαινη. Αυτό δεν σημαίνει ότι πιστεύουν πως κάτι τέτοιο συνιστά αληθινή ηθική. Ο αθηναϊκός νόμος αθώωνε τον σύζυγο που σκότωνε τον εραστή της γυναίκας του. Η ιερότητα της ζωής είχε λιγότερη αξία στην αρχαία Ελλάδα από ό,τι στον σύγχρονο κόσμο. Σε γενικές γραμμές ήταν αποδεκτό ότι η εκδίκηση ήταν ορθή πράξη. Μόνο ο Πλάτων φαίνεται ανορθόδοξος αρνούμενος αυτή τη θέση.<sup>72</sup>

Από την αρχή αξίζει η επισήμανση της κλιμάκωσης της Ηλέκτρας, ως ηρωίδας, στους φόνους. Στον Αισχύλο η Ηλέκτρα έχει πια εξαφανισθεί, στον Σοφοκλή συντρέχει τον αδελφό της και συμμετέχει νοερά έξω από το παλάτι, ενώ στον Ευριπίδη μπαίνει στην καλύβα και συμμετέχει ενεργά εξίσου με τον Ορέστη στον φόνο της μάνας.<sup>73</sup>

<sup>67</sup> Lesky (2010), II, 224-225

<sup>68</sup> Said S., Trédé M., Boulluec A. Le, (2001), 198

<sup>69</sup> Χουρμουζιάδης (1986), 103

<sup>70</sup> Lloyd (1986), 13

<sup>71</sup> Denniston (2010), 18

<sup>72</sup> Denniston (2010), 20

<sup>73</sup> Μπεχλιβάνης (212), 134

Αναλυτικότερα, οι *Χοηφόροι* ως μέρος της τριλογίας *Ορέστεια* έχει ως κεντρικό θέμα την δικαιοσύνη, την δικαιοσύνη των ανθρώπων και την Δίκη του Δία, ανθρώπινη και θεϊκή δικαιοσύνη. Κι αυτό δημιουργεί ένα πρόβλημα, αφού και στα δύο επίπεδά της η δικαιοσύνη φαίνεται αρχικά να είναι ζήτημα ανταπόδοσης (talio).<sup>74</sup> Ο Απόλλων διέταξε τον Ορέστη να εκδικηθεί τον θάνατο του Αγαμέμνονα και συνόδευσε την εντολή του με φοβερές απειλές. Ωστόσο τον ανόσιο αυτόν φόνο τον θέλησαν οι θεοί. Η Κλυταιμίστρα υπερασπίζεται τον εαυτό της υπογραμμίζοντας στον Ορέστη ότι το «πεπρωμένο είχε το δικό του μερίδιο ευθύνης σε ό,τι συνέβη» (*Χοηφόροι*, στ. 910, ή *Μοῖρα τούτων παραιτία*).<sup>75</sup> Ο Ορέστης, μια μάλλον άχρωμη μορφή, επέστρεψε για να πάρει εκδίκηση για την δολοφονία του πατέρα του και να αποκαταστήσει την ανδρική κυριαρχία στο Άργος.<sup>76</sup> Το δίλημμα είναι καταφανές : η δικαιοσύνη πρέπει να επικρατήσει, αλλά αυτό μπορεί να γίνει μόνο από τον Ορέστη και μάλιστα με μια πράξη μητροκτονίας, με ένα έγκλημα αντίστοιχο εκείνου της Κλυταιμίστρας. Ο Ορέστης ενεργεί κατ' εντολήν του Απόλλωνα , αλλά και κάτω από την απειλή δίωξης από τις Ερινύες, ο οποίες πράγματι θα τον καταδιώξουν.<sup>77</sup> Ο Ορέστης, εμφανίζεται έχοντας ήδη πάρει αυτή την απόφαση, που την εδραιώνει απαριθμώντας διεξοδικά τις φρικτές απειλές του θεού. Ο Schadewaldt στην ερμηνεία του για τον κομμό αντικρούει με έμφαση τις απόψεις του Wilamowitz και γράφει : «Η αποφασιστικότητα του Ορέστη απέναντι στην πράξη δεν είναι μια μεταβλητή που απασχόλησε την φαντασία του ποιητή και θα έπρεπε να απασχολήσει και τον ακροατή». Χωρίς να θέλω να αμφισβητήσω ότι η απόφαση του Ορέστη είναι αμετακίνητη από την πρώτη του εμφάνιση, απλώς αντιπαραθέτω σε αυτή την άποψη μια άλλη, που αποτελεί τη βάση για την ανάλυσή μου : ο κομμός είναι το μέρος όπου ο Ορέστης ενοφθαλμίζει την εντολή του Απόλλωνα για φόνο στην ίδια του την βούληση και μετατρέπει έτσι σε βαθύτατη επιθυμία ό,τι αρχικά ήταν απλώς εντολή που απαιτεί τυφλή υποταγή. Για πρώτη φορά στον κομμό ο Ορέστης μεταμορφώνεται από όργανο του θεού σε άνθρωπο ολοκληρωμένον και υπεύθυνον απέναντι στην πράξη του. Το μεγαλύτερο, όμως, εμπόδιο είναι ότι Ορέστης, αμέσως μόλις μνημονεύει την πιθανότητα να μην υπακούσει στον χρησμό του θεού, αναφέρει ότι ένα από τα κίνητρα που επιβάλλουν την εκτέλεση της πράξης είναι *αί θεοῦ ἐφευμαί!* Όποιος διατηρεί τους στίχους 299-301 πρέπει να τους θεωρήσει ένα είδος θεματική

<sup>74</sup> Easterling - Knox (1990), 383

<sup>75</sup> Saïd S., Trédé M., Boulluec A. Le, (2001), 177

<sup>76</sup> Easterling - Knox (1990), 382

<sup>77</sup> Easterling - Knox (1990), 384

σύνοψη του κομμού που ακολουθεί και να καταλογίσει στον ποιητή την άχαρη συναρμογή.<sup>78</sup>

Η σκηνή των στ. 652-718 περιέχει την είσοδο του Ορέστη στο παλάτι.<sup>79</sup> Ο Ορέστης μπροστά στην μητέρα του είναι έτοιμος να παρατήρει τα όπλα, πρέπει να επέμβει ο θεός. Αυτό γίνεται με τους τρεις μοναδικούς στίχους (στ. 900 – 902, *ποῦ δαὶ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα/τὰ πυθόχρηστα, πιστὰ τὰ εὐορκώματα;/ ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἠγοῦ πλέον*) που ακούγονται σε ολόκληρο το έργο από το στόμα του Πυλάδη. Οι τρεις αδυσώπητοι στίχοι του θυμίζουν στον Ορέστη την εντολή του Απόλλωνα (στ. 900-901, *Λοξίου μαντεύματα τὰ πυθόχρηστα*) και παραμερίζουν ακόμη κι έναν δισταγμό τόσο ισχυρό σαν αυτόν που δουλεύει μέσα στο μυαλό του Ορέστη.<sup>80</sup>

Η προσταγή του νικά και ο Ορέστης ετοιμάζεται να οδηγήσει την μητέρα του στον θάνατο. Εκείνη προσπαθεί ακόμη, υπερασπίζοντας τον εαυτό της και παρακαλώντας, να αποτρέψει τη μοίρα της. Όπως προέβλεψε ο Χορός (στ.829), αγκιστρώνεται στην λέξη «τέκνον», ενώ ο Ορέστης αποφεύγοντας την λέξη «μητέρα» αντιτάσσει τον πατέρα και την οδηγεί στον θάνατο δίπλα στο πτώμα του εραστή της. Ωστόσο στους τέσσερις στίχους που κλείνουν την σκηνή ακούγεται η βαρυσήμαντη και απειλητική φράση της κορυφαίας ότι ο Ορέστης έφθασε τώρα στην αιμάτινη κορυφή του οίκου των Ατρείδων.<sup>81</sup>

Εξαιρετικά έντονη είναι η αντίθεση της επόμενης σκηνής. Ανοίγει ξανά η πύλη του παλατιού (εκκύκλημα) και δείχνει τον Ορέστη δίπλα στα πτώματα των δύο θυμάτων του. Στις *Χοηφόρους*, στον κομμό που ακολουθεί την αναγνώριση, ο ίδιος ο Ορέστης για την αναγκαιότητα της πράξης του παραπέμπει στον Απόλλωνα και στην αυστηρή του χρησιμοδοσία. Ωστόσο, καμία αναφορά δεν γίνεται στον κομμό στα προστάγματα του Απόλλωνα : η μητροκτονία παρουσιάζεται ως απότοκο προσωπικής βούλησης και θα εκτελεσθεί με ανάληψη προσωπικής ευθύνης. Στην εντολή του Απόλλωνα επισυνάπτεται και η ατομική ισχυρή βούληση, το θεϊκό και ανθρώπινο κίνητρο συγκεράννυνται και συναντούμε εδώ μια συνιστώσα διττά αντινομική και αποκλίνουσα : η θεϊκή καθοδήγηση και η ανθρώπινη βούληση ως χαρακτηριστικό της ομηρικής ψυχολογίας.<sup>82</sup> Το πρόβλημα του κομμού, σημαντικό για ολόκληρη την τριλογία, ορίζεται με το ερώτημα κατά πόσο αυτό το μέρος πρέπει να ερμηνευθεί

<sup>78</sup> Lesky (1990), I, 211-212

<sup>79</sup> Lesky (1990), I, 205

<sup>80</sup> Kitto (1993), 114

<sup>81</sup> Lesky (1990), I, 206-207

<sup>82</sup> Πανοπούλου (2012), 56

στατικά, ως εικόνα της μοίρας των τελευταίων Ατρείδων συνυφασμένη με στοιχεία θρήνου, ή δυναμικά, ως λυρικοδραματική σύνθεση με αποφασιστική σημασία για τη θέση του Ορέστη απέναντι στο πρόβλημα της μητροκτονίας. Η νεότερη συζήτηση έχει γίνει γύρω από μια αστήρικτη, κατά τον Lesky, ερμηνεία του Wilamowitz<sup>83</sup>, που υποστηρίζει ότι ο κομμός δείχνει τον Ορέστη αρχικά σε αξιοσημείωτη απόσταση από την πράξη της εκδίκησης, έτσι ώστε χρειάζεται μια ερεθιστική εξιστόρηση για να τον οδηγήσει στην τελεσίδικη απόφαση.<sup>84</sup> Τώρα φαίνεται απροκάλυπτα εκείνο που ήδη έχουμε ακούσει σε σύντομους υπαινιγμούς : η εκδικητική πράξη του Ορέστη, η πίστη του στην εντολή του θεού και στον πατέρα του, έχει και μια άλλη όψη : ως μητροκτονία είναι ένα έγκλημα ανείπωτης φρίκης. Ήδη η Κασσάνδρα (Αισχ. *Αγαμέμνων*, στ. 1283) έδωσε στον εκδικητή Ορέστη τον χαρακτηρισμό εκείνου που επιστρέφει την ανομία του οίκου των Ατρείδων. Σε αυτό αντιστοιχεί απόλυτα το *πολλῶν αἱμάτων ἐπήκρισε* (έφθασε στην κορυφή της εγκληματικής πορείας) του Χορού (στ. 932). Ήδη, όμως, στο τέλος του κομμού ο Χορός κάνει λόγο για το αδιέξοδο και την ενοχή, που είχαν κυκλώσει αμετάκλητα το σπίτι και με ένα αξιοσημείωτο οξύμωρο προβάλλει στον Ορέστη την «*ἀνεπίμομφον ἄταν*» (στ.831).

Η τελευταία σκηνή των *Χορηφόνων* είναι ένας μοναδικός σε απόγνωση αγώνας του Ορέστη να δικαιολογήσει την πράξη που και ο ίδιος ακριβώς πριν από την εκτέλεσή της, την είχε χαρακτηρίσει σαν κάτι *μὴ χρεῶν* (στ.930). Φέρνει στην σκηνή και δείχνει το μοιραίο δίχτυ όπου δολοφονήθηκε ο Αγαμέμνων, και μέσα σε έναν αλλόκοτο κύκλο μεταφορών σχετικά με το γεγονός αποκαλύπτει την κλιμάκωση της παραφροσύνης του.<sup>85</sup> Ο Ορέστης απεικονίζει την «τρικυμία» του μυαλού του, και ωστόσο αγκιστρώνεται από την εντολή του θεού, του μόνου δυνατού σωτήρα του. Και καθώς η παρηγορητική διάθεση του Χορού μένει δίχως αποτέλεσμα, αφού μπροστά στα μάτια του, αθέατες στους άλλους, πλημμυρίζουν τον τόπο οι Ερινύες, φεύγει από την σκηνή κυνηγημένος από τις δαιμόνισσες της τρέλας (στ. 1048-1049).<sup>86</sup> Ο Αισχύλος δεν ενθάρρυνε την σκέψη μας να ασχοληθεί με την φρίκη της μητροκτονίας. Η πάλη στάθηκε εξωτερική, όχι ψυχολογική κατά τον Kitto.<sup>87</sup> Είναι φανερό αυτό που ήθελε να δείξει ο Αισχύλος: έγκλημα και τιμωρία διαδέχονται

<sup>83</sup> Wilamowitz (1901), 148 - (1914), 205

<sup>84</sup> Lesky (1990), I, 210

<sup>85</sup> Lesky (1990), I, 207

<sup>86</sup> Lesky (1990), I, 208

<sup>87</sup> Kitto (1993), 114

μοιραία το ένα το άλλο, δημιουργώντας μια αλυσίδα, που δεν μπορεί κανείς να προβλέψει το τέλος της.<sup>88</sup>

Η κεντρική σκηνή στο έργο του Αισχύλου είναι ο φόνος της μητέρας από τον γιο, της Κλυταιμίστρας από τον Ορέστη. Τίποτα δεν υποχρέωνε τον Αισχύλο να δείξει αυτόν τον φόνο. Η Κλυταιμίστρα και ο Ορέστης ήταν και οι δυο μέσα στο παλάτι: βγαίνουν και οι δύο για να βρεθούν αντιμέτωποι και να συγκρουσθούν, σε μια σκηνή βίας που δεν έχει το όμοιό της (στ.885 -930). Υπάρχει στην αρχή η δυνατή σύγκρουση μεταξύ τους και η οργή που προκαλεί το όνομα του Αιγίσθου (στ. 893, *φίλτατ' Αιγίσθου*). Ακολουθεί η διπλή χειρονομία, του γιου που σείει δυνατά το σπαθί του (στ. 894-895, *ἐν ταύτῳ τάφῳ κείσῃ*) και της μητέρας που δείχνει το στήθος της (στ.896-897, *ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἰδεσαι, τέκνον, μαστόν,*) και το δίλημμα που καίει τον Ορέστη σε έναν μόνο στίχο (στ. 899, *Πυλάδη, τί δράσω ; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;*). Τελικά έρχεται η άκαμπτη απόφαση, οι μομφές και οι απειλές εναλλάσσονται στίχο με στίχο χωρίς τίποτα να κλονίζει τον γιο. Και η εναλλαγή αυτή τους οδηγεί σχεδόν ως το τελικό κτύπημα (στ.931, *«Ὅποιον δεν έπραξε έσφαξες κι όμοια θα πάθεις»*). Κανόνας αισθητικός και συγχρόνως πρακτικός απαγόρευε να γίνεται φόμος εμπρός στα μάτια του θεατή. Στις *Χοηφόρους* η σκηνή συμβαίνει όσο το δυνατόν μακρύτερα και δεν ακούγεται ούτε μια φωνή, για να βεβαιώσει τον θάνατο της Κλυταιμίστρας.<sup>89</sup> Στον Σοφοκλή δεν βλέπουμε πια τον Ορέστη μαζί με την μητέρα του. Ο φόμος δεν γίνεται μπροστά στους θεατές. Συμμετέχουμε όμως έμμεσα. Γιατί ακούγονται από το παλάτι οι φωνές και οι εκκλήσεις της Κλυταιμίστρας πέντε διαδοχικές φορές : στ. 1405, 1408, 1410, 1415, 1416 *ὄμοι πέπληγμα*. Και έξω από το παλάτι βρίσκεται η Ηλέκτρα που σχολιάζει, συμμετέχει από μακριά και στέλνει τις φοβερές προτροπές της, όπως στον στίχο 1415, *παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν*. Ο Ευριπίδης διατήρησε από την σκηνή αυτή μόνο κάποιους στίχους : ακούγονται οι εκκλήσεις της Κλυταιμίστρας, αλλά δυο φορές (στ.1165, *ὦ τέκνα, πρὸς θεῶν, μὴ κτάνητε μητέρα*, και στ. 1167) και μόνο ο Χορός (στ. 1168-1176) είναι εκεί για να τις ακούσει και να τις σχολιάσει. Συγκρίνοντας τους δύο συγγραφείς η σκηνή εκτυλίσσεται μακριά από τους θεατές, περιορίζεται, γίνεται λιγότερο σημαντική. Η βιαιότητα της χειρονομίας απομακρύνεται από τα μάτια του θεατή με κάποια διακριτικότητα.

<sup>88</sup> Lesky (1990), I, 209

<sup>89</sup> Romilly (2000), 23



Ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης δεν δίστασαν να επαναλάβουν την σκηνή που έγραψε ο Αισχύλος. Επίσης δεν ήθελαν να δώσουν περισσότερη σημασία στο ένα πρόσωπο από το άλλο. Υπάρχει πρόθεση να έχει ο φόνος της Κλυταιμίστρας λιγότερη σημασία από τον φόνο του Αιγίσθου. Ειδικά στον Σοφοκλή, στον οποίο ο θάνατος της βασίλισσας συμβαίνει πριν από τον θάνατο του εραστή της, η ιδέα της μητροκτονίας θα έσβηνε μπροστά στην ιδέα της απελευθέρωσης.<sup>90</sup>

Η επεξεργασία του Σοφοκλή προκαλεί αβεβαιότητα για το πώς εκείνος αντιλαμβανόταν τον παραδοσιακό μύθο. Η αβεβαιότητα φαίνεται σε μερικά δείγματα μελετητών : Jebb « Από την πρώτη στιγμή κυριαρχεί η φωτεινή επίδραση του Απόλλωνα». Sheppard: « Η τραγωδία του Ορέστη είναι ότι ούτε χρησιμοποίησε σωστά ούτε κατάλαβε το χρησμό». Lesky: «Το δράμα μιας ανθρώπινης ψυχής που το θάρρος της την οδηγεί από την αγωνία και τον απελπισμό στην απελευθέρωση... Ο δρόμος είναι ανοιχτός προς ένα ασφαλές μέλλον». Thomson: «Η ελπίδα της Ηλέκτρας εκπληρώθηκε, έφτασε στη λύτρωσή της, το αποτέλεσμα όμως είναι η απόλυτη εγκατάλειψη» . Murray: «Συνδυασμός μητροκτονίας και καλής διάθεσης». Kitto: «Νηφάλιο και αγαλήνευτο όσο κανένα άλλο έργο του Σοφοκλή». Waldock: «Για τον απροκατάληπτο αναγνώστη δεν υπάρχει απλούστατα κανένα πρόβλημα».<sup>91</sup>

Η *Ηλέκτρα* του διαφέρει από τα αντίστοιχα έργα του Αισχύλου και του Ευριπίδη, γιατί το πρόβλημα της μητροκτονίας δεν αποτελεί κεντρικό θέμα.<sup>92</sup> Για αυτό και η σειρά των φόνων αντιστρέφεται σε σχέση με τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη. Πρώτα πέφτει η Κλυταιμίστρα και έτσι, όταν τελειώνει, μένουμε με την εντύπωση της τιμωρίας του Αιγίσθου. Ο φόνος της Κλυταιμίστρας παίρνει την μορφή ενός «αμοιβαίου» με στροφή και αντιστροφή (στ.1398-1441).<sup>93</sup> Στην αρχή της στροφής βγαίνει από το παλάτι η Ηλέκτρα. Ο ερχομός της αιτιολογείται με το καθήκον που αναλαμβάνει η ηρωίδα να προστατεύσει τον Ορέστη και τον Πυλάδη από την δυσάρεστη έκπληξη της επιστροφής του Αιγίσθου. Ακούγονται οι έντρομες κραυγές της Κλυταιμίστρας, η έκκλησή της για βοήθεια, η ικεσία της και δύο φορές η ομιωγή της, καθώς δέχεται το φονικό πλήγμα. Η ύψιστη κορύφωση έρχεται στον στίχο 1415 : *παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν.*

Στην αρχή της αντιστροφής βγαίνουν από το παλάτι ο Ορέστης και ο Πυλάδης. Βλέπουν τον Αίγισθο να πλησιάζει, οπότε η Ηλέκτρα γεμάτη προθυμία, αναλαμβάνει

<sup>90</sup> Romilly (2000), 24- 25

<sup>91</sup> Baldry (1992), 172

<sup>92</sup> Lesky (1990), I, 395

<sup>93</sup> Lesky (1990), I, 393

τον ρόλο να τον υποδεχθεί. Στον σύντομο διάλογο της σκηνης του Αίγισθου (στ. 1442 – 1507) ο Σοφοκλής έχει αποτυπώσει την μεγαλύτερη δραματική ένταση στην συνοπτικότερη δυνατή μορφή. Με προσποιητή δουλοπρέπεια η Ηλέκτρα επιβεβαιώνει στον θριαμβευτή τον θάνατο του Ορέστη και του ανοίγει, κατά την επιθυμία του, την πύλη : Ο Ορέστης και ο Πυλάδης φαίνονται δίπλα στο φορείο της Κλυταιμίστρας. Με διφορούμενα λόγια ο Ορέστης προτείνει στον Αίγισθο να σηκώσει ο ίδιος το κάλυμμα από το φορείο. Αμέσως εκείνος καταλαβαίνει την μοίρα του, αλλά θέλει να κερδίσει χρόνο μιλώντας. Η Ηλέκτρα όμως του αφαιρεί τον λόγο και ο Ορέστης τον οδηγεί στο παλάτι στον στίχο 1491 (*χωροῖς ἄν εἴσω σύν τάχει*), για να τον σκοτώσει εκεί, όπου εκείνος είχε κτυπήσει τον πατέρα του (στ. 1495-1496, *χώρει ἔνθαπερ κατέκτανες πατέρα τὸν ἁμόν*).<sup>94</sup>

Ο ποιητής θέλησε να δείξει την οδύνη και το πάθος, την επιμονή και την λύτρωση μιας μεγάλης καρδιάς. Η αδιάλειπτη παρουσία της Ηλέκτρας στην σκηνή είναι ο άξονας του έργου. Υπάρχει και η παραδοξολογία : αυτή που με το μίσος της πρέπει να είναι ασεβής, δρέπει το ύψιστο εγκώμιο της ευσέβειας. Υπάρχει μια πλατιά διαδεδομένη άποψη ότι απέναντι στο ιδιαίτερο βάρος της κεντρικής μορφής, το πρόβλημα της δικαίωσης της μητροκτονίας είναι εντελώς παραμερισμένο, αν δεν είναι ολότελα αδιάφορο. Από την άλλη μεριά έχει σχηματισθεί ένα μέτωπο ερμηνευτών οι οποίοι αποδίδουν και για το έργο του Σοφοκλή, μεγάλη, αν όχι κεντρική, σημασία στο πρόβλημα της μητροκτονίας. Από τους προδρόμους αυτής της άποψης είναι ο J.T. Sheppard<sup>95</sup>.

**Ο Ευριπίδης** μεταβάλλει ριζικά τις συνθήκες της εκδίκησης, προκειμένου να υπογραμμίσει την φρίκη : ο Αίγισθος φονεύεται κατά τη διάρκεια μιας θυσίας από αυτόν, τον οποίον είχε φιλοξενήσει, και η Κλυταιμίστρα είναι θύμα των μητρικών της αισθημάτων, αφού η Ηλέκτρα την είχε οδηγήσει σπίτι της υποκρινόμενη ότι είχε γεννήσει.<sup>96</sup> Παρουσιάζει τον Ορέστη να σκοτώνει πρώτα τον Αίγισθο κοντά στον βωμό των Νυμφών και μετά την Κλυταιμίστρα στο εσωτερικό του σπιτιού της Ηλέκτρας, παρακινημένος από την Ηλέκτρα. (Ευριπ.Ηλ., στ. 1094 -1095, *ἀποκτενῶ σ' ἐγὼ καὶ παῖς Ὀρέστης πατρὶ τιμωρούμενοι*). Στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου ο Ορέστης σκοτώνει πρώτα τον Αίγισθο και μετά την Κλυταιμίστρα στο εσωτερικό του παλατιού (Αισχ. Χοηφ. στ. 869). Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ο Ορέστης σκοτώνει

<sup>94</sup> Lesky (1990), I, 394

<sup>95</sup> Sheppard (1927), 2-9 and 163-166

<sup>96</sup> Said S., Trédé M., Boulluec A. Le, (2001), 199

πρώτα την Κλυταιμίστρα στο παλάτι και μετά τον Αίγισθο (Σοφ.Ηλ. στ. 1404)<sup>97</sup>. Ο Αισχύλος είδε την πράξη του Ορέστη σε σχέση με την αλληλουχία ενοχής και τιμωρίας, που περνά από γενιά σε γενιά, και έτσι την τοποθέτησε μέσα στην εξέλιξη μιας καινούριας τάξης δικαίου, που καθορίζει την δικαιοσύνη της πόλης όσο και του κόσμου. Ο Σοφοκλής άφησε τον προβληματισμό της μητροκτονίας να υποχωρήσει σε δεύτερο επίπεδο, για να δείξει το αδιέξοδο και την δικαίωση μιας μεγάλης ψυχής. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει την μοίρα δύο ανθρώπων, οι οποίοι κάτω από μια φοβερή δέσμευση αλλά και από μίσος και πικρία οδηγούνται σε μια πράξη που δεν μπορούν να την αντέξουν και πάνω σε αυτήν, τελικά, συντρίβονται. Η εντολή του Απόλλωνα δεν είναι πια ο αποφασιστικός παράγοντας, και έτσι έχει ουσιαστική σημασία το γεγονός ότι η Ηλέκτρα, που προωθεί αποτελεσματικά το σχέδιο της μητροκτονίας, δεν δεσμεύεται από την εντολή.<sup>98</sup>

Ο Χορός στον στίχο 1147 με την φράση *ἀμοιβαὶ κακῶν*, την ώρα που μέσα στην καλύβα συντελείται ο φόνος, εκφράζει την πίστη ότι η συντελούμενη μητροκτονία είναι η δίκαιη ανταπόδοση για την σφαγή του Αγαμέμνονα. Όταν όμως ακούει τις κραυγές της Κλυταιμίστρας, ταραίζεται. Λυπάται την σκοτωμένη μάνα (στ. 1168, *ᾠμωζα κάγῳ πρὸς τέκνων χειρουμένης*) και μόλις εμφανίζονται καταματωμένα τα παιδιά της και συντριμμένα από τις τύψεις (στ. 1176 -1184), το μόνο συναίσθημα που τον κατέχει είναι οίκτος για τους φονιάδες. Αυτό που λίγο πριν το θεωρούσε σωστό και δίκαιο, τώρα είναι *δεινότατον παθέων* (στ.1226).<sup>99</sup> Η σκηνή της δολοφονίας της Κλυταιμίστρας συντελείται μέσα στην καλύβα και έξω ακούγονται μόνο οι κραυγές της. Ο Χορός είναι αυτός που μεταφέρει το κλίμα, την ατμόσφαιρα, και ομιλεί για δικαιοσύνη. Στον στίχο 1169 (*νέμει τοι δίκαν θεός, ὅταν τύχη*) η απόδοση της θείας δικαιοσύνης δεν συντελείται αμέσως, αλλά είναι βέβαιη. Το ίδιο νόημα αποδίδει και ο στίχος (*ἡ Δίκη*) *σῖγα καὶ βραδεῖ ποδὶ στείχουσα μάρψει τοὺς κακοὺς, ὅταν τύχη*<sup>100</sup>. Σχεδιάζοντας την εκδίκηση ο Ευριπίδης συμφωνεί με τον Αισχύλο σε ένα πάρα πολύ σημαντικό σημείο : εκείνο που ενδιαφέρει περισσότερο από ο,τιδήποτε άλλο είναι ο φόνος της Κλυταιμίστρας και αυτός ο φόνος θα αποτελέσει το αποκορύφωμα του έργου. Το πρώτο θύμα θα είναι ο Αίγισθος. Ο Χορός και η Ηλέκτρα χορεύουν για να δείξουν την χαρά τους, όταν εμφανίζονται ο Ορέστης και ο Πυλάδης με το πτώμα του

<sup>97</sup> Μιμίδου (2013), 237

<sup>98</sup> Lesky (2010), II, 224

<sup>99</sup> Ρούσσοις (1987), 106

<sup>100</sup> Kannicht<sup>2</sup>, Ευριπίδου αποσπ.979, Αστυδάμας, αποσπ.8 Nauck<sup>2</sup>/Snell, Xanthakis-Karamanos, 123

Αιγίσθου.<sup>101</sup> Στην σπαρασσόμενη από τους πολέμους Αθήνα ήταν συνηθισμένοι οι επιτάφιοι λόγοι προς έπαινο των νεκρών. Η Ηλέκτρα απευθύνει στον Αίγισθο έναν μακρύ λόγο αποστροφής και μίσους. Το νεκρό σώμα του μεταφέρεται μέσα στην καλύβα και βλέπουμε την Κλυταιμίστρα να πλησιάζει. Η Ηλέκτρα την παρασύρει σε παγίδα με ψεύτικο μήνυμα πως της είχε γεννήσει εγγόνι. Ο Ορέστης βλέποντας την μάνα του, χάνει το θάρρος του και θεωρεί τώρα ότι η προσταγή του Απόλλωνα είναι βάρβαρη και τυφλή (στ.971, *ὦ Φοῖβε, πολλὴν γ' ἄμαθ' ἰαν ἐθέσπισας*). Η Ηλέκτρα είναι εκείνη που του ενδυναμώνει την κλονισμένη του θέληση και τον στέλνει μαζί με τον Πυλάδη να μπει στην καλύβα και να προσμένει εκεί την ευκαιρία (στ. 982-984, *οὐ μὴ κακισθεὶς εἰς ἀνανδρίαν πεσῆ*). Η Ηλέκτρα ομιλεί για το παιδί της και πείθει την μητέρα της να μπει μέσα και να κάνει θυσίες για την γέννα. Και καθώς ο Χορός με το τραγούδι του θυμάται πώς η Κλυταιμίστρα σκότωσε τον Αγαμέμνονα, ακούγονται τα ουρλιαχτά του θανάτου της στον στίχο 1167, *ἰὼ μοί μοι. Δεν βγαίνει, όμως, κανένας αγγελιαφόρος από την πόρτα της σκηνής. Αντί για αυτόν βγαίνει το εκκύκλημα με την Ηλέκτρα, τον Ορέστη και τον Πυλάδη να στέκονται πάνω από τα νεκρά σώματα των θυμάτων τους. Στην θέση της αναμενόμενης ρήσης αγγελιαφόρου τα αδέλφια μαζί με τον Χορό ενώνουν τις φωνές τους σε ένα τραγούδι θρηνητικό για όσα φρικτά έγιναν και αφηγούνται λεπτομερώς τον θάνατο της Κλυταιμίστρας (στ.1168 -1237). Η Ηλέκτρα τόσο σκληρή πριν, τώρα νιώθει το ίδιο συντετριμμένη και ένοχη, όσο και ο Ορέστης. Είναι χαρακτηριστική του ευριπίδειου ύφους η έντονη μελοδραματική σκηνή στους στίχους 1221 -1233, όπου τα αδέλφια θρηνούν.<sup>102</sup> Ο Ευριπίδης είναι ο πρώτος Έλληνας τραγικός που συνέλαβε στην φαντασία του την Ηλέκτρα και τον Ορέστη μετά τον θάνατο της μητέρας τους να φρικιούν για ό,τι έκαναν : αφού ο πόθος τους ατόνισε τώρα, ξαναβρίσκουν αισθήματα πολύ διαφορετικά και πέφτουν σε παράφορη λύπη (στ. 1226, *δεινότατον παθέων ἔρεξα*).<sup>103</sup>*

Σύμφωνα με τον Lesky πολλά σημεία της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη επιτρέπουν να φθάσουμε στον αρχαιότατο από τους τρεις τραγικούς, έτσι κι εδώ αυτός συμβαδίζει με τον Αισχύλο στο πρόβλημα της μητροκτονίας, η οποία κατέχει την πρώτη θέση, ενώ ο Σοφοκλής σημάδευε άλλους στόχους.<sup>104</sup> Το ειδικό πρόβλημα της *Ηλέκτρας* είναι η σχέση των υπολοίπων μερών του έργου με τη μητροκτονία. Προϋπόθεση για αυτήν αποτελεί οπωσδήποτε ο φόνος του Αιγίσθου, η πραγματοποίησή του όμως

<sup>101</sup> Baldry (1992), 162

<sup>102</sup> Baldry (1992), 163

<sup>103</sup> Romilly (1990), 117

<sup>104</sup> Lesky (1990), 538

καλύπτει ένα τόσο μεγάλο τμήμα, ώστε διεκδικεί κι αυτός το δικαίωμα στην σύνθεση του δράματος. Δεν επιτρέπεται, ωστόσο, να παραβλέψουμε ότι η αντιδιαστολή των δύο φόνων, όπως εκφράζεται ολοφάνερα στην κατάσταση που δημιουργείται μετά την πραγματοποίησή τους, συντελεί πάρα πολύ στην απομόνωση της μητροκτονίας, επειδή αυτή είναι η ανήκουστη και αβάστακτη πράξη. Έτσι, πρέπει να θεωρήσουμε ότι γενικά η σύνθεση τείνει προς αυτή την πράξη. Αυτό συμβαίνει με την παρουσίαση της αθλιότητας που υπομένει η Ηλέκτρα τόσο πεισματικά, με τον επιμερισμό της αναγνώρισης σε δύο στάδια, με το ατελείωτο παιχνίδι του ποιητή στο πρώτο από τα δύο, όπου μόνο ο αδελφός αναγνωρίζει την αδελφή και, τέλος, με το εκτεταμένο μέρος του Αιγίσθου.<sup>105</sup>

Η *Ηλέκτρα* μεταφράζεται συνήθως ως κριτική του Ευριπίδη προς το ηθικό δίκαιο που απορρέει από τον μύθο. Ενώ στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή οι δολοφονίες της Κλυταιμίστρας και του Αιγίσθου εμφανίζονται ως δικαιολογημένες, στον Ευριπίδη είναι ειδικές και μη αναγκαίες. Η μητροκτονία καταδικάζεται σαφώς από τον Κάστορα στο τέλος του έργου και η Ηλέκτρα με τον Ορέστη έχουν ήδη νιώσει αμφιβολίες και έχουν γεμίσει τύψεις για την πράξη τους. Η ρεαλιστική αντιμετώπιση της Ηλέκτρας και του Ορέστη από τον Ευριπίδη μπορεί να καταδικάσει την ασέβεια της στάσης τους και να καταδείξει, όχι μόνο στο τέλος αλλά σε όλο το έργο, πως η μητροκτονία είναι λάθος.<sup>106</sup>

Ο Ευριπίδης αντιμετώπισε τον μύθο κάτω από ένα πιο ρεαλιστικό πρίσμα, απορρίπτοντας κάθε τι απίθανο, κάνοντας πιστευτά τα συμβαίνοντα, κατεβάζοντας τους χαρακτήρες του στο επίπεδο της πραγματικότητας. Η μορφή που παίρνει η αφήγηση στον Ευριπίδη είναι η πιο δυνατή από τις τρεις. Η επίρροια αυτού του ρεαλιστικού λόγου και δράσης ίσως σε κάποια σημεία να αναιρείται από την θέση της μέσα στον χώρο όπου ολόκληρος ο μύθος ανάγεται σε φαντασίωση.<sup>107</sup>

Το έργο του Ευριπίδη χαρακτηρίζεται από καινοτομίες σε μεγαλύτερο βαθμό σε σχέση με τους άλλους δύο τραγικούς. Γίνονται αντιληπτές ακόμη και στην αρχιτεκτονική των δραμάτων του, όπως ο Πρόλογος και ο θεϊκός Επίλογος, στοιχεία που τείνουν να αποκτήσουν μεγαλύτερη αυτοτέλεια<sup>108</sup>. Διαφοροποίηση υπάρχει συγκριτικά και με τον Σοφοκλή στον *ἀγῶνα λόγων*. Περιπλέκει την πλοκή οδηγώντας σε αδιέξοδο, για να δώσει τελικά την λύση με τον *deus ex machina*, τον

<sup>105</sup> Lesky (2010) II, 223

<sup>106</sup> Lloyd (1986), 1

<sup>107</sup> Baldry (1992), 165

<sup>108</sup> Lesky (2010), II, 394

από μηχανής θεόν. Με το μέσο αυτό ο Ευριπίδης ασκεί κατά τρόπο σαρκαστικό αυστηρή κριτική στους θεσμούς και την πρόληψη για το αλάνθαστο των θεών και της δικαιοσύνης τους. Η κριτική του εκτείνεται και στις κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής του. Είναι σαφώς επηρεασμένος από τους σοφιστές και τις ιδέες τους. Η ισχυρότερη ένδειξη της επίδρασης της ρητορικής στην τραγωδία του Ευριπίδη είναι η ύπαρξη *ἀγώνων λόγων*, κατά τα σοφιστικά και ρητορικά πρότυπα, ανάμεσα σε δύο ή τρία πρόσωπα του δράματος<sup>109</sup>, όπου οι ήρωες υποστηρίζουν το δίκιο τους με ιδιαίτερα ρητορική επιχειρηματολογία.<sup>110</sup> Μία από τις αγαπημένες ρητορικές ασκήσεις των σοφιστών ήταν να βάζουν τους μαθητές τους να υποστηρίζουν και τις δύο πλευρές ενός ζητήματος ή να επιχειρηματολογούν υπέρ ή κατά της ίδιας άποψης.<sup>111</sup> Αυτή η σοφιστική κίνηση αντικατοπτρίζεται στους *ἀγῶνες λόγων*, στις λεκτικές αντιπαραθέσεις, που ήταν συχνές στις τραγωδίες του Ευριπίδη. Το κεντρικό στοιχείο στην δομή τους είναι ένα ζεύγος αντιπαρατιθέμενων ρήσεων ικανής και σχετικά ίσης έκτασης. Ο δραματουργός παρουσιάζει τα δύο πρόσωπα να υποστηρίζουν αντίθετες απόψεις. Το κάθε πρόσωπο απαγγέλλει μια εκτενή ρήση, όπου επιχειρηματολογεί για την άποψή του και αντικρούει τα επιχειρήματα του αντιπάλου του. Κατόπιν ακολουθεί μια φορτισμένη στιχομυθία εν είδει ρητορικού διαξιφισμού ανάμεσα στους δύο αντιπάλους. Συνήθως οι ρήσεις στους *ἀγῶνες λόγων* είναι συνειδητά ρητορικές και χρησιμοποιούν πολλά τεχνάσματα της αττικής ρητορείας.<sup>112</sup>

## Πρόλογος

Η προλογική ρήση των έργων του Ευριπίδη αμέσως κατευθύνει και προσανατολίζει το κοινό σε πτυχές της αφήγησης, τοποθετώντας όλους στο ίδιο επίπεδο της πληροφόρησης, στοιχείο απαραίτητο, ιδίως όταν το έργο έχει μια ευρηματική και αντισυμβατική υπόθεση<sup>113</sup>. Στον Ευριπίδη ο Πρόλογος μοιάζει περισσότερο με αφήγηση εξαιτίας του εκθετικού χαρακτήρα του<sup>114</sup>. Από την άλλη, ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί το διαλογικό στοιχείο, όπως είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, στις έξι από τις επτά σωζόμενες τραγωδίες του.

<sup>109</sup> Ξανθάκη-Καραμάνου (1991), 53

<sup>110</sup> Ρούσσο (1987), xxi

<sup>111</sup> Αγγελόπουλος (2014), 165

<sup>112</sup> Αγγελόπουλος (2014), 166

<sup>113</sup> Goward (1999), 125

<sup>114</sup> Ιακώβ (2012), 14

Ενώ η δραματικότητα των τραγωδιών στον Ευριπίδη έγκειται περισσότερο στο πάθος παρά στην δράση των ηρώων, στα έργα του Σοφοκλή το παρελθόν των ηρώων τονίζεται περισσότερο στους Προλόγους στο μέτρο που επηρεάζονται οι ενέργειες και τα κίνητρα των ηρώων στο παρόν. Στην *Ηλέκτρα*, για παράδειγμα, η δολοφονία του Αγαμέμνονα έγινε στο παρελθόν, ωστόσο στιγμάτισε και καθορίζει την παρούσα σκέψη και συμπεριφορά της Ηλέκτρας, για αυτό ο Ορέστης και η Ηλέκτρα μιλούν για αυτήν την δολοφονία. Συνεπώς, η τραγική δράση της υπόθεσης των έργων του Σοφοκλή βασίζεται στην δράση μεταξύ των ηρώων, δράση η οποία τονίζεται και ενισχύεται ήδη από τον Πρόλογο των έργων μέσω των έντονων διαλόγων των ηρώων<sup>115</sup>.

Στον Αισχύλο τα τρία έργα της τριλογίας *Ορέστεια* αρχίζουν με μονόλογο, τον οποίο διαδέχεται διαλογική σκηνή στο έργο *Ευμενίδες*.

Ο Ευριπίδης δεν δίστασε να διασκευάσει πολύ ελεύθερα τα μυθολογικά δεδομένα που είχε στην διάθεσή του, με σκοπό να επιφέρει τις απαιτούμενες αλλαγές έντασης και να τις συνδέσει με τους ήρωές του. Αυτήν του την τεχνική ενισχύουν οι μακροσκελείς αφηγηματικοί του Πρόλογοι, που αποσκοπούν στην διαφώτιση του κοινού για τις νέες καταστάσεις και τα νέα δεδομένα<sup>116</sup>.

Κοινή συνισταμένη των μελετητών του Ευριπίδη είναι ότι οι Πρόλογοι των έργων του έχουν μια καθιερωμένη τυπική μορφή που είναι η ακόλουθη: ένας εναρκτήριο μονόλογος και μια σύντομη διαλογική σκηνή. Είθισται στον διάλογο να συμμετέχει ο ομιλητής του μονολόγου και ο διάλογος αυτός σκοπό έχει είτε να δραματοποιεί μια εκδοχή της κατάστασης που παρουσιάζεται στον μονόλογο, είτε να προσθέτει κάποιες επιπρόσθετες πληροφορίες σχετικά με την υπόθεση. Συνήθως ο διάλογος που ακολουθεί είναι ήσσονος σημασίας συγκριτικά με τον μονόλογο, ωστόσο σταδιακά εξάπτεται η ένταση και η αγωνία των θεατών<sup>117</sup>. Επομένως, ο Πρόλογος μεταφέρει τον θεατή στο πολύ μακρινό παρελθόν, καθώς η δράση του έργου συνδέεται με προγενέστερα γεγονότα, τα οποία με τη σειρά τους δικαιολογούν την κατάσταση του *dramatis personae* κατά την έναρξη του έργου. Άρα, μια εισαγωγική έκθεση των γεγονότων είναι απαραίτητο χαρακτηριστικό στοιχείο ενός Προλόγου και δη των Προλόγων του Ευριπίδη<sup>118</sup>. Αρκετοί, μάλιστα, έχουν παρομοιάσει τους Προλόγους του Ευριπίδη με ένα σύγχρονο θεατρικό πρόγραμμα,

<sup>115</sup> Kitto (1961<sup>3</sup>), 277 - 282

<sup>116</sup> Romilly (1988), 135 - 136

<sup>117</sup> Haigh (1896), 249, βλ. και Goward (1999), 126

<sup>118</sup> Decharme (1906), 273

επειδή μεταδίδει πληροφορίες για το παρασκήνιο της θεατρικής πλοκής. Ωστόσο, δεν είναι μόνο αυτή η λειτουργικότητά του. Επιπροσθέτως, προσδίδει έμφαση σε συγκεκριμένα στοιχεία απαραίτητα για την πλοκή του έργου, κατασκευάζει μοτίβα, αναφέρεται σε παρελθόντα μυθολογικά γεγονότα και κάποιες φορές προοικονομεί γεγονότα που πρόκειται να συμβούν στο μέλλον (πχ. *Ιππόλυτος*, στ. 51-60, όπου η θεά Αφροδίτη θυμωμένη με τον Ιππόλυτο προβλέπει τον θάνατό του, ...τόνδε παῖδα Θησέως...*Ιππόλυτον, οὐ γὰρ οἶδ' ἀνεωγμένας πύλας Αἴδου, φάος δὲ λοίσθιον βλέπων τόδε*) και, τέλος, προβάλλει το ήθος ενός ήρωα του έργου<sup>119</sup>.

Ο Haigh,<sup>120</sup> χωρίζει τους Προλόγους του Ευριπίδη σε τρεις κατηγορίες : α) αυτούς που εκφέρονται από θεό ή πνεύμα, β) όσους εκφέρονται από έναν εκ των πρωταγωνιστών του έργου και γ) σε αυτούς που εκφέρονται από κάποιο δευτερεύον πρόσωπο της τραγωδίας, όπου ανήκει και η *Ηλέκτρα*, καθώς ο Πρόλογός της εκφωνείται από τον σύζυγό της.

Με το να κάνει την Ηλέκτρα σύζυγο ενός γεωργού στα βουνά του Άργους ο Ευριπίδης επιχειρεί μια εντυπωσιακή καινοτομία. Στις *Χοηφόρους* η Ηλέκτρα θεωρητικά είναι μια πουλημένη σκλάβα (στ.132-135), όμως δεν υφίσταται την σωματική κακοποίηση ή χλεύη. Στην τραγωδία του Σοφοκλή η κατάστασή της είναι ακόμα χειρότερη. Βρίσκεται σε στενό περιορισμό, όπως και στον Ευριπίδη, (στ.23-24, πριν από τον γάμο της με τον Γεωργό, δεν της επιτρέπεται να φύγει από το παλάτι, ούτε καν για να επισκεφθεί τους βωμούς των θεών).<sup>121</sup> Είναι κακοντυμένη και πεινασμένη (στ. 190-192, στ.1177-1183)<sup>122</sup>, ζει σαν σκλάβα (στ. 339, 1192), είναι εκτεθειμένη ακόμα και σε σωματική βία (στ.28). Μεταφέροντάς την σε μια ορεινή αγροικία και κάνοντάς την σύζυγο ενός γεωργού, ο Ευριπίδης βρίσκει μια δικαιολογία να την επιβαρύνει με επιπλέον δυσκολίες και στερήσεις. Άλλωστε, για αυτή την επιλογή του επικρίθηκε από τον Αριστοφάνη (*Άχαρνής*, στ.407 κ.ε). Φθάνει πράγματι σε τέτοιο σημείο, ώστε να παρουσιάζει το άθλιο περιβάλλον όπου ζει η Ηλέκτρα με τρόπο υπερβολικό ακόμη και για την σύζυγο ενός μικροκτηματία αγρότη. Υπάρχουν και άλλοι λόγοι που μπορεί να οδήγησαν τον ποιητή σε αυτή την καινοτομία. Τοποθετώντας την σκηνή έξω από τα τείχη της πόλης, απαλλάσσεται από την ανάγκη να βρει έναν αληθοφανή τρόπο για την είσοδο του Ορέστη. Επίσης, είναι μια καλή δικαιολογία να εισαγάγει τον Γεωργό, έναν συμπαθητικό χαρακτήρα, έναν

<sup>119</sup> Halleran, (2005), 177

<sup>120</sup> Haigh (1896), 247

<sup>121</sup> Denniston (2010), 4

<sup>122</sup> Kells (1973)



συνηθισμένο έντιμο άνθρωπο που χρειάζεται πολύ σε αυτό το έργο. Η Τροφός επιτελεί αυτή την λειτουργία στις *Χοηφόρους*. Επίσης, η ύπαιθρος, όπου τελικά διαπράττεται η μητροκτονία είναι ένας χώρος που υπερτονίζει την συγκεκριμένη πράξη. Όπως επισημαίνουν οι Steiger και Pohlenz, ο τρόμος της μητροκτονίας εντείνεται, καθώς απομακρύνεται από το ηρωικό περιβάλλον και τοποθετείται στο περιβάλλον της καθημερινής ζωής. Έτσι κάθε θεατής της παράστασης αισθάνεται πως αυτό είναι κάτι που θα μπορούσε να συμβεί σε οποιονδήποτε.<sup>123</sup> Το κοινό που συγκεντρώθηκε να παρακολουθήσει την πρώτη παράσταση της *Ηλέκτρας* θα πρέπει να ξεπλάγη μη βλέποντας κανένα από τα συνήθη εξαρτήματα στην σκηνή. Ούτε παλάτι, ούτε τύμβος, παρά μόνο μια καλύβα.<sup>124</sup>

### Θεϊκός επίλογος – *deus ex machina*

Η αγγελική ρήση αντίθετα προς την σοφόκλεια, δεν έχει καθόλου επικό χαρακτήρα. Είναι αφήγηση ρεαλιστική. Εξαντλείται σχεδόν ολόκληρη στην περιγραφή των προκαταρκτικών μιας θυσίας, την σφαγή και το γδάρσιμο του μοσχαριού, με το πρόσθετο στοιχείο ότι ο Ορέστης σκοτώνει σχεδόν άνανδρα τον Αίγισθο. Τον κτυπά αιφνιδιαστικά με μαχαίρι στην πλάτη.<sup>125</sup>

Στους στίχους 1233 -1237 ο Χορός μας πληροφορεί για την εμφάνιση των Διοσκύρων. Εμφανίζονται ψηλά στο *θεολογείο* ως *ἀπὸ μηχανῆς θεοί*. Είναι ο Κάστωρ και ο Πολυδεύκης, αδελφοί της Κλυταιμήμεστρας και της Ελένης. Η επιλογή τους δεν έγινε μόνο, γιατί είναι συγγενείς των μητροκτόνων. Ίσως να αναμενόταν ο Απόλλων, αλλά θα ήταν μέγα λάθος ένας θεός να αναιρέσει ο ίδιος όσα πρόστασε με τους χρησμούς, παραδεχόμενος ότι έσφαλε.<sup>126</sup>

Κατά τον Ν.Χουρμουζιάδη<sup>127</sup> πρόκειται για μια από τις πιο ιδιότυπες συμβατικότητες του αρχαίου θεάτρου, καθώς ο ένας από τους δύο είναι καταδικασμένος σε μερική ή απόλυτη σιωπή. Οι *ἀπὸ μηχανῆς θεοί* μας γυρίζουν πίσω στον χώρο της δραματικής «απάτης»: μένουμε με το αίσθημα ότι τα όσα φρικώδη ακούσαμε και είδαμε δεν ήταν τίποτε άλλο από μύθος, διόλου περισσότερο

<sup>123</sup> Denniston (2010), 5- 6

<sup>124</sup> Grube (1941), 297

<sup>125</sup> Ρούσσοις (1987), xxxvi

<sup>126</sup> Ρούσσοις (1987), 114

<sup>127</sup> Χουρμουζιάδης (1968), 286

αξιοπύστευτος από την ιστορία για μιαν Ελένη-φάντασμα που είχε σταλεί στην Τροία.<sup>128</sup>

Οι Διόσκουροι εμφανίζονται ως *ἀπὸ μηχανῆς θεοί*, μόνο που η εμφάνισή τους εδώ δεν αείρει κανένα αδιέξοδο, όπως στην *Ελένη* ή στην *Ιφιγένεια τὴν ἐν Ταύροις*. Είναι το σαρκαστικό στην τραγωδία. Από τον στίχο 1240 προκύπτει ότι ομιλεί ο Κάστωρ. Ο βωβός συνοδός του, ο Πολυδεύκης, είναι το θεϊκό αντίστοιχο του Πυλάδη δίπλα στον Ορέστη. Φαίνεται ότι οι απόψεις τους ταυτίζονται, για αυτό και ομιλεί μόνο ο ένας. Αλλά δεν θα ήταν δυνατόν να ομιλούν και οι δύο μαζί. Για αυτό και έχουμε την χρήση δυϊκού αριθμού από τους ίδιους στους στίχους 1241 -1243 στην *Ηλέκτρα*, (*παύσαντ' ἀφίγμεθα...*). Με επιγραμματική συντομία ο Κάστωρ κρίνει το γεγονός: η Κλυταιμίστρα πλήρωσε σύμφωνα με το δίκαιο. Ο Φοίβος, αν και κύριος των Διοσκούρων, ο θεός, σοφός ο ίδιος, έδωσε άσοφο μήνυμα. Το γεγονός ανάγεται στον Δία και την Μοίρα που στον στίχο 1301 κ.ε. ενώνεται με την ανάγκη και τους άσοφους χρησμούς του Απόλλωνα. Ολότελα παραστατική παραμένει και η αναφορά στην οικογενειακή κατάρα (στ. 1306): πρόκειται για την μοίρα αυτών των δύο ανθρώπων και καμιά μεταφυσική αιτιολόγηση δεν μπορεί να μειώσει το οδυνηρό βάρος της. Οι Διόσκουροι φέρνουν πάνω στα συντρίμια κάποια τάξη και ουσιαστικά επιτελείται η *κάθαρσις*. Τα δύο αδέλφια θα χωρίσουν οριστικά. Ο Ορέστης θα δώσει την Ηλέκτρα για γυναίκα στον Πυλάδη, ενώ ο ίδιος κυνηγημένος από τις φοβερές Κήρες, θα εγκαταλείψει το Άργος. Στην Αθήνα θα βρει άσυλο στο ξόανο της Παλλάδας και θα κερδίσει την αθώωσή του με ισοψηφία από το δικαστήριο του Αρείου Πάγου. Τον γενναιόψυχο Γεωργό ο Πυλάδης θα τον εγκαταστήσει στην Φωκίδα και θα τον ανταμείψει (στ. 1285 -1287, *Πυλάδης μὲν οὖν κόρην τε καὶ δάμαρτ' ἔχων/ Ἀχαιίδος γῆς οἴκαδ' ἔσπορευέτω, /καὶ τὸν λόγῳ σὸν πενθερὸν κομιζέτω /Φωκέων ἐς αἶαν καὶ δότῳ πλούτου βάρος*).<sup>129</sup> Όταν τον χαρακτηρίζει κατ' όνομα μόνο γαμπρό του Ορέστη, χρειάζεται να έχουμε στον νου μας ότι η Ηλέκτρα πρέπει να παντρευτεί τον Πυλάδη παρθένα. Ο Χορός και η Ηλέκτρα ζητούν την άδεια να υποβάλουν ερωτήσεις και παίρνουν απάντηση ότι οι δυνάμεις της Μοίρας (στ.1301, *μοῖρά τ' ἀνάγκη*) εμπόδισαν τους Διοσκούρους να προστατεύσουν την αδελφή τους, Κλυταιμίστρα και ότι η Ηλέκτρα δεν δεσμευόταν από την εντολή του Απόλλωνα, αλλά ήταν κι αυτή καταδικασμένη από την οικογενειακή κατάρα στην ίδια μοίρα με τον Ορέστη. Εδώ δίδονται απαντήσεις σε ερωτήσεις που θα μπορούσε να απευθύνει

<sup>128</sup> Baldry (1992), 165

<sup>129</sup> Lesky (2010), II, 221

στον ποιητή ο θεατής. Οι Διόσκουροι φέρνουν βέβαια κάποια τάξη, αλλά δεν είναι σε θέση να εξαλείψουν την πικρή οδύνη. Τα δύο αδέρφια, που μόλις συναντήθηκαν, πρέπει, μετά το έγκλημα που διέπραξαν, να χωρίσουν για πάντα. Ακόμη και οι θεοί αισθάνονται συμπάθεια για τον πόνο τους (στ. 1327, *δεινὸν τόδ' ἔγηρύσω καὶ θεοῖσι κλύειν*). Αμέσως, όμως, στέλνουν τον Ορέστη στον δρόμο του, ενώ οι ίδιοι βιάζονται να φύγουν για τη σικελική θάλασσα (στ. 1347-1348, *νὰ δ' ἐπὶ πόντον Σικελὸν σπουδῆ / σφύσοντε νεῶν πρόρας ἐνάλους*). Με συγκρατημένα λόγια τους αποχαιρετά ο Χορός στους στίχους 1357-1359.<sup>130</sup>

Αυτοί οι δευτερεύοντες θεοί αποκαλούν λανθασμένη την εντολή του Απόλλωνα και τα αποδίδουν όλα στην αόριστη θεότητα της Μοίρας και στον Δία (στ. 1248, *πράσσειν ἅ Μοῖρα Ζεὺς τ' ἔκρανε σοῦ πέρι*). Η παρουσία τους υποδηλώνει έμμεσα πως οι πράξεις των ανθρώπων, οι παράφορες πέρα από το μέτρο πράξεις, οδηγούν σε αδιέξοδο, σε τέτοιους αζεπεραστους λαβύρινθους, που η ανθρώπινη αντοχή δεν μπορεί μόνη της να ξεπεράσει.<sup>131</sup> Οι λεπτές δικανικές διακρίσεις ανάμεσα στην πράξη και στον αυτουργό της πράξης απαντούν στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, (στ.1244, *δίκαια μὲν νῦν ἦδ' ἔχει, οὐ δ' οὐχὶ δρᾶς*), όπου ο Κάστωρ παραδέχεται ότι η Κλυταιμίστρα δίκαια θανατώθηκε, αλλά αρνείται στον Ορέστη το δικαίωμα να διαπράξει αυτός τον φόνο. Αυτό αποτελεί μία σαφή έκφραση της επίδρασης του ρητορικού-δικανικού ύφους και στην μεταγενέστερη τραγωδία.<sup>132</sup>

Τα σχόλια των Διοσκούρων μαζί με τις οδηγίες και τις προφητείες τους για τον Ορέστη και την δίκη και την εξορία του πολύ λίγο συνεισφέρουν στην εξέλιξη της υπόθεσης. Είναι ο ρόλος της Ηλέκτρας που κυριαρχεί στο έργο, τα κίνητρα και τα χαρακτηριστικά της δεν έχουν καμία σχέση με τις οδηγίες του Απόλλωνα. Ο τεχνικά εξαρτημένος «μυθολογικός» Επίλογος εδώ δίνει έμφαση περισσότερο στον Ορέστη, όταν τα ανθρώπινα κίνητρα δεν λαμβάνονται καθόλου υπόψη. Όταν η Ηλέκτρα επιμένει να ακουσθεί (στ. 1295), μόνο τότε την συμπεριλαμβάνουν οι Διόσκουροι στην ηθική λύτρωση από την προγονική μοίρα. Κατά τον Conacher, ωστόσο, αυτός ο «οικογενειακός» συσχετισμός που γίνεται στο τέλος δεν συμφωνεί καθόλου με τον ανεξάρτητο και αυτόβουλο χαρακτήρα της Ηλέκτρας και βοηθεί να αποσυνδέσουμε τα πραγματικά μηνύματα της δράσης του έργου από τον Επίλογο που ειρωνικά και με μυθολογικό τρόπο «δένει» ο Ευριπίδης.<sup>133</sup>

<sup>130</sup> Lesky (2010), II, 222

<sup>131</sup> Ρούσσο (1987), xxxviii

<sup>132</sup> Ξανθάκη-Καραμάνου (1991), 53

<sup>133</sup> Conacher (1967), 210

## *Άγών λόγων*

Στους *άγῶνες λόγων* του Ευριπίδη δίδεται έμφαση όχι τόσο στην δομή και στην τετραμερή διαίρεση (*Προοίμιον, Διήγησις, Πίστις-Άποδείξις, Έπίλογος*), όσο στην επιχειρηματολογία του ομιλητή, όπως συμβαίνει και στις *Τετραλογίες* του Αντιφώντα αλλά και στον *Παλαμήδη* του Γοργία. Συνήθως, δεν υπάρχουν ίχνη διαχωρισμού μεταξύ *Διηγέσεως* και *Πίστεως* στους *άγῶνες λόγων* του Ευριπίδη.<sup>134</sup>

Ο *άγών λόγων* στην *Ήλέκτρα* διεξάγεται στο τέλος του έργου μεταξύ δύο προσώπων με στενή συγγένεια μεταξύ τους, μάνας και κόρης, Κλυταιμίστρας και Ηλέκτρας. Δεν υπάρχει κάποια μορφή που να προεδρεύει και ούτε χρειάζεται να ληφθεί μια απόφαση, στοιχεία που τον διαφοροποιούν από την δικανική ρητορεία<sup>135</sup>.

Ο Ευριπίδης παραθέτει έναν οιονεί δικαστικό *άγῶνα λόγων* πριν από τον θάνατο της Κλυταιμίστρας<sup>136</sup>. Αντίθετα, ο *άγών* στον Σοφοκλή είναι μέρος μια ακολουθίας γεγονότων, όπου υπογραμμίζεται η απομόνωση και η ηρωική ισχυρογνωμοσύνη της Ηλέκτρας. Στον Σοφοκλή, το πιο σημαντικό επιχείρημα της Κλυταιμίστρας είναι η θυσία της Ιφιγένειας, ενώ ο Ευριπίδης προσθέτει και την απιστία του Αγαμέμνονα. Ωστόσο ο Σοφοκλής χειρίζεται τον *άγῶνα λόγων* με μεγαλύτερη φυσικότητα, καθώς η μορφή του είναι πιο διαδεδομένη στην εποχή του<sup>137</sup>. Νικήτρια και στα δύο έργα αναδεικνύεται η Ηλέκτρα, καθώς αντικρούει επιτυχώς τα επιχειρήματα της μητέρας της<sup>138</sup>.

Ο τόνος του *άγῶνα* ανάμεσα σε μητέρα και κόρη διαφαίνεται ξεκάθαρα. Η Κλυταιμίστρα, που θεωρεί την κόρη της ευτυχισμένη σύζυγο και μητέρα, υιοθετεί την υπερασπιστική της γραμμή προβάλλοντας την θυσία της Ιφιγένειας, για να πλησιάσει τις οικογενειακές αρχές της Ηλέκτρας και να την συγκινήσει, αφού και η ίδια είναι νέα μητέρα, ξυπνώντας το μητρικό της ένστικτο. Η Κλυταιμίστρα ελεύθερα παραδέχεται ότι θα μπορούσε να συγχωρήσει τον Αγαμέμνονα για τον θάνατο της Ιφιγένειας, αλλά δεν μπορεί να παραβλέψει την επιστροφή του μαζί με την Κασσάνδρα. (στ.1029-1032, *παῖδ' ἔμην διώλεσεν. ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν καίπερ ἡδικομένη οὐκ ἠγριώμην οὐδ' ἂν ἔκτανον πόσιν: ἀλλ' ἦλθ' ἔχων μοι μαινάδ' ἔνθεον κόρην λέκτροις τ' ἐπεισέφρηκε, καὶ νύμφα δύο ἐν τοῖσιν αὐτοῖς δώμασιν κατείχομεν*).

<sup>134</sup> Lloyd, (1992), 24- 25

<sup>135</sup> Cropp, (1988), 168

<sup>136</sup> Lloyd (1992), 55-56 βλ. και Cropp (1988), xlix

<sup>137</sup> Winnington – Ingram (1999), 306

<sup>138</sup> Lesky (2010<sup>5</sup>), 218

Γιατί ένας άντρας μπορεί να απολαύσει μια εξωσυζυγική σχέση, ενώ μια γυναίκα όχι; (στ. 1032-1040) Η λογική σύνδεση ανάμεσα στην απιστία του Αγαμέμνονα και την δική της απιστία είναι αδύναμη, αλλά η Κλυταιμίστρα ομιλεί σε πειστικό τόνο ως γυναίκα προς γυναίκα.<sup>139</sup>

Πριν αρχίσει ο *ἀγὼν λόγων* υπάρχει ένας εισαγωγικός διάλογος (στ. 998-1010, *ἐγὼ δὲ τάσδε, Τρωάδος χθονὸς ἐξαίρετ', ἀντὶ παιδὸς ἦν ἀπώλεσα σμικρὸν γέρας*), στον οποίο η Κλυταιμίστρα αναφέρει τα λάφυρα της Τροίας και την χλιδή από τη μία, και την απώλεια της κόρης της, της Ιφιγένειας, από την άλλη, προκαλώντας την ειρωνική απάντηση της Ηλέκτρας ότι η ίδια έχει καταντήσει σκλάβα και ορφανή από πατέρα εξαιτίας της μητέρας της (στ. 1008-1010, *αἰχμάλωτόν τοί μ' ἀπόκισας δόμων ...πατρὸς ὄρφαναὶ λελειμμένοι*). Η αναφορά της Ηλέκτρας ως σκλάβα υπάρχει και στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου (στ.135, *κἀγὼ μὲν ἀντίδουλος*) και στην *Ἡλέκτρα* του Σοφοκλή (στ.814, *δεῖ με δουλεύει*, και στ.1192, *εἶτα τοῖσδε δουλεύω βία*).<sup>140</sup>

Ο λόγος της Κλυταιμίστρας είναι γεμάτος από ρητορικά τεχνάσματα<sup>141</sup>. Αναλυτικότερα, ξεκινά με μια δίστιχη εισαγωγή (στ. 1011-1012, *τοιαῦτα μέντοι σὸς πατὴρ βουλεύματα ἐς σὺς ἐχρῆν ἤκιστ' ἐβούλευσεν φίλων*), στην οποία απαντά στο παράπονο της κόρης της ότι είναι εξόριστη και σκλάβα, επιρρίπτοντας την ευθύνη εξ ολοκλήρου στον Αγαμέμνονα. Το δίστιχο αυτό, κατά τον Lloyd, λειτουργεί ως επικεφαλίδα στον λόγο της, αφού η ενοχή του Αγαμέμνονα θα αποτελέσει την βάση της υπερασπιστικής της γραμμής. Οι στίχοι 1011 – 1017 αποτελούν το Προοίμιο του λόγου της, στο οποίο προσπαθεί να κερδίσει την εύνοια του κοινού, αλλά και της κόρης της, και να τους προδιαθέσει θετικά απέναντί της. Ως εισαγωγή χαρακτηρίζονται οι στίχοι 1011-1017 και από τον Cropp<sup>142</sup>. Η Κλυταιμίστρα επιτίθεται στο ήθος του συζύγου της από την μία, αλλά και επικαλείται το δικό της ήθος, δηλώνοντας την πρόθεσή της να απολαμβάνει της εκτιμήσεως της κοινωνίας, αφού έχει το δίκαιο με το μέρος της.

Κατά τον Lloyd<sup>143</sup>, το καλύτερο επιχείρημα της Κλυταιμίστρας είναι η εκδίκηση για τον φόνο της κόρης της, με την προϋπόθεση να αποδείξει ότι αποτέλεσε προσβολή προς το πρόσωπό της. Η Κλυταιμίστρα στον Σοφοκλή (*Ἡλέκτρα*, στ.530-533, *οὐκ ἴσον καμῶν ἐμοὶ λύπης, ὅς ἔσπειρ', ὥσπερ ἡ τίκτουσ' ἐγὼ*.) αναφέρεται πιο εκτεταμένα στην άποψη, που ήδη υπάρχει στον Αισχύλο (*Ἀγαμέμνων* 1417 κ.εξ.), ότι

<sup>139</sup> Zeitlin, (2003), 282

<sup>140</sup> Lloyd (1992), 61, βλ. και Denniston (2010), 295

<sup>141</sup> Cropp (1982), 51

<sup>142</sup> Cropp (1988), 169 και Lloyd (1992), 61

<sup>143</sup> Lloyd (1992), 62

η μητέρα πονά περισσότερο το παιδί από τον πατέρα, αλλά στον Ευριπίδη υιοθετεί άλλη γραμμή επικαλούμενη ένα φανταστικό συμβόλαιο που συνήφθη μεταξύ του πατέρα της και του συζύγου της, ως κάτι δεσμευτικό για την συμπεριφορά του Αγαμέμνονα απέναντί της. Ο Αγαμέμνων με το να θυσιάσει την κόρη της (στ.1020, *παῖδ' ἐμήν*) καταπάτησε αυτό το συμβόλαιο, σαν να σκότωνε την ίδια, και για τον λόγο αυτόν αισθάνεται *ἡδίκημένη* (στ.1030). Η αναφορά της στον πατέρα της, (στ.1018, *ἡμᾶς ἔδωκε Τυνδάρεως τῷ σῶ πατρί*), επειδή παρουσιάζεται ως ο προστάτης και ο εγγυητής των δικαιωμάτων της, όταν απειλείται από τον σύζυγό της, ενδυναμώνει το επιχείρημά της. Η θυσία της Ιφιγένειας αποτέλεσε προσβολή για την ίδια και τον πατέρα της και, με τον τρόπο αυτό, δικαιολογεί την αδικία που νιώθει ότι έχει υποστεί.

Το επόμενο επιχείρημα διατυπώνεται στους στίχους 1024 – 1029 και αφορά πάλι στην θυσία της Ιφιγένειας. Η Κλυταιμίστρα θα μπορούσε, ενδεχομένως, να δικαιολογήσει την θυσία ενός παιδιού της, αν ήταν να σωθεί ολόκληρη η πόλη, το σπίτι ή τα άλλα παιδιά (στ.1024 – 1026, *κεῖ μὲν πόλεως ἄλωσιν ἐξιώμενος, ἢ δῶμ' ὀνήσων τᾶλλα τ' ἐκσφύζων τέκνα, ἔκτεινε πολλῶν μίαν ὕπερ, συγγνώστ' ἂν ἦν*).<sup>144</sup> Αντιθέτως, την θυσιάσε, επειδή ήταν άμυαλη η Ελένη και ο Μενέλαος δεν μπόρεσε να την μαζέψει (1027-1029). Η Κλυταιμίστρα του Ευριπίδη δεν προσφέρει καμία απολύτως δικαιολογία για την θυσία της Ιφιγένειας, ενώ στην *Ἡλέκτρα* του Σοφοκλή η Ηλέκτρα ισχυρίζεται ότι η θυσία της Ιφιγένειας ήταν απαραίτητη, προκειμένου να προχωρήσει η αποστολή ή ακόμα και για να μπορούν τα στρατεύματα να επιστρέψουν σπίτι<sup>145</sup>.

Το τρίτο επιχείρημα της Κλυταιμίστρας διατυπώνεται στους στίχους 1030 – 1040. Αναλυτικότερα, η Κλυταιμίστρα δεν αναφέρεται πια στον άδικο χαμό της Ιφιγένειας και στον πόνο της για αυτό, αλλά πραγματεύεται την απιστία του συζύγου της. Αποφασίζει να χρησιμοποιήσει την απιστία του Αγαμέμνονα (στ. 1032 – 1034) ως όπλο, για να δικαιολογήσει την δική της απιστία<sup>146</sup>. Γνωρίζει ότι έχει σφάλει και η ίδια και προκαταλαμβάνει (*προκατάληψις*) την αντίδραση και της αντιπάλου της, της Ηλέκτρας, αλλά και του εξωκειμενικού κοινού. Η αναφορά στην Κασσάνδρα στόχο έχει να τονίσει την δική της αντίδραση, η οποία ισχυρίζεται πως μιμήθηκε την άπιστη συμπεριφορά του συζύγου της (στ. 1035-1038). Συνεπώς, δεν μπορεί κανείς να την κατηγορήσει, αφού ουσιαστικά ακολούθησε τα βήματα του συζύγου της.

<sup>144</sup> Lloyd (1992), 33

<sup>145</sup> Lloyd, (1992), 62 - 63

<sup>146</sup> Lloyd, (1992), 63

Το επιχείρημα για την Κασσάνδρα δεν εμφανίζεται στον Σοφοκλή. Κατά τον Lloyd<sup>147</sup>, το επιχείρημα της Κλυταιμίστρας ενδυναμώνεται από την αντίθεση μεταξύ της κόρης που έχασε και της παλλακίδος που έφερε ο σύζυγός της στο σπίτι. Στο τρίτο, όμως, αυτό επιχείρημα της Κλυταιμίστρας η ηρωίδα αναφέρει γεγονότα του άμεσου παρελθόντος, τα οποία αφορούν, όμως, την υπόθεση. Η Κλυταιμίστρα, επομένως, υποστηρίζει ότι η δική της μοιχεία δεν είναι χειρότερη από αυτήν του συζύγου της, απλά η δική της ήταν αναμενόμενη ως το λογικό επακόλουθο της συμπεριφοράς του Αγαμέμνονα. Άρα, η εμφάνιση της Κασσάνδρας δικαιολογεί την δική της απιστία. Ενώ οι Ελληνίδες σύζυγοι ήταν ανεκτικές στην απιστία (στ. 459-462, η Δηάνειρα στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, στ.222-227, η Ανδρομάχη στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη), η αρχαία ελληνική ηθική δεν συγχωρούσε τα ελαττώματα και την ανήθικη συμπεριφορά των γυναικών, όντας πιο αυστηρή απέναντι στις γυναίκες παρά στους άντρες και αυτό αποτυπώνεται στους παραπάνω στίχους<sup>148</sup>.

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η Κλυταιμίστρα θέτει ένα πιο προφανές ερώτημα (στ. 534-545), γιατί να μην είχε θυσιάσει ο Μενέλαος κάποιο από τα δικά του παιδιά. Το επιχείρημα της Κλυταιμίστρας του Ευριπίδη δεν επιδέχεται την ολοφάνερη απάντηση που επιδέχεται το επιχείρημα του Σοφοκλή, ότι, δηλαδή, η Άρτεμις απαίτησε ένα από τα παιδιά του Αγαμέμνονα και όχι του Μενελάου<sup>149</sup>. Την ίδια επισήμανση αναφέρει και ο Denniston<sup>150</sup> παρουσιάζοντας ως ενδεχόμενη αιτιολογία την επιθυμία του Ευριπίδη να ακολουθήσει διαφορετική πορεία από τον Σοφοκλή και να χαράξει μια νέα γραμμή στην επιχειρηματολογία της Κλυταιμίστρας.

Οιπίστεις συνεχίζονται στους στίχους 1046-1048, όπου η Κλυταιμίστρα ομολογεί ότι σκότωσε τον σύζυγό της και για να το πετύχει, αναγκάστηκε να συνεργασθεί με τους εχθρούς του συζύγου της, θέτοντας το ρητορικό ερώτημα ποιος από τους φίλους του Αγαμέμνονα θα την βοηθούσε (στ. 1047-1048, *φίλων γὰρ ἂν τίς ἂν πατρὸς σοῦ φόνον ἐκοινώνησέ μοι;*). Η απάντηση στο ερώτημα είναι κανείς και, έτσι, η ίδια δικαιολογεί την συνέργεια του Αιγίσθου στην δολοφονία του Αγαμέμνονα. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (στ.591-594), η Ηλέκτρα αρνείται ότι θα ήταν σωστό η μητέρα της να παντρευτεί έναν εχθρό και να απαρνηθεί την ίδια της την κόρη (την Ηλέκτρα) και, έτσι, προκύπτουν ερωτήματα σχετικά με την σχέση

<sup>147</sup> Lloyd, (1992), 64

<sup>148</sup> Denniston (2010), 302-303

<sup>149</sup> Lloyd (1992), 65

<sup>150</sup> Denniston (2010), 301-302

μεταξύ των δύο *ἀγώνων λόγων*, καθώς είναι όπως το ένα απόσπασμα να απαντά στο άλλο<sup>151</sup>. Συνοψίζοντας, η Κλυταιμίστρα βασίζει την υπεράσπισή της σε δύο κυρίαρχα επιχειρήματα: ο Αγαμέμνων θυσίασε άδικα την κόρη της (στ. 1018-1029) και έφερε μια παλλακίδα στο παλάτι (στ. 1030-1040)<sup>152</sup>.

Ο λόγος της Κλυταιμίστρας κλείνει με έναν επίλογο στους στίχους 1049-1050, στους οποίους απευθύνεται στην Ηλέκτρα και την προκαλεί να απαντήσει, και μάλιστα, δίχως ενδοιασμούς ή αναστολές αλλά με παρρησία να της δηλώσει για ποιο λόγο ο πατέρας της δεν πέθανε άδικα : *λέγ', εἴ τι χρήζεις, κἀντίθεες παρρησία, ὅπως τέθνηκε σὸς πατήρ οὐκ ἐνδίκως*.

Στους *ἀγῶνες λόγων* του Ευριπίδη, συνήθως μεταξύ των δύο ρήσεων, παρεμβάλλεται ένα δίστιχο ή τρίστιχο του Χορού. Εξαιρέση αποτελεί ο συγκεκριμένος *ἀγὼν λόγων* και ο *ἀγὼν* στις *Ἰκέτιδες* (στ. 513-516). Αναλυτικότερα, μετά την ρήση της Κλυταιμίστρας έχουμε τέσσερις στίχους του Χορού (στ. 1051-1054) και έναν σύντομο διάλογο μεταξύ των δύο ηρωίδων (στ.1055-1059). Ο Χορός απερίφραστα καταδικάζει την Κλυταιμίστρα, καθώς όφειλε να συγχωρήσει τα λάθη του συζύγου της. Περιορίζεται το πρόβλημα ως προς την σωστή συμπεριφορά μιας γυναίκας και αυτό δεν αποτελεί επαρκή απάντηση στην όλη κατάσταση. Η Ηλέκτρα επαληθεύει την ελευθερία του λόγου που της έδωσε η μητέρα της (στ. 1055-1056) και θυμίζει αντίστοιχα την *Ἡλέκτρα* του Σοφοκλή (στ. 552-557 και στ. 626-629), ωστόσο στον Σοφοκλή η Ηλέκτρα ελέγχεται από την Κλυταιμίστρα, η οποία δεν είναι ανεκτική απέναντι στην ελευθερία του λόγου, ενώ στον Ευριπίδη η Κλυταιμίστρα παραχωρεί χωρίς ενδοιασμούς την άδεια στην Ηλέκτρα να μιλήσει ελεύθερα (στ.1057 και στ. 1059)<sup>153</sup>.

Η Ηλέκτρα αποδέχεται την πρόσκληση της μητέρας της και αρχίζει να εκθέτει την δική της επιχειρηματολογία με το *Λέγοιμ' ἄν* (στ. 1060). Την επικρίνει ευχόμενη να είχε ορθότερη σκέψη (στ.1061, *εἴθ' εἶχες, ὦ τεκοῦσα, βελτίους φρένας*) μαζί και με την αδερφή της, την Ελένη, καθώς η Ελένη κλέφτηκε και χάθηκε, ενώ η Κλυταιμίστρα σκότωσε τον άντρα της. Άρα, και οι δύο είναι ανάξιες αδερφές του Κάστορα (στ. 1064, *ἄμφω ματαίω Κάστορός τ' οὐκ ἀξίω*). Η Ηλέκτρα αρνείται την σωφροσύνη της μητέρας της, ιδίως στους στίχους 1069-1075, ενώ βλέπουμε, ήδη από τον Όμηρο, να πιστώνεται η Κλυταιμίστρα με μια αρχική εικόνα κοινής λογικής

<sup>151</sup> Lloyd (1992), 65

<sup>152</sup> Denniston (2010), 300

<sup>153</sup> Lloyd (1992), 65 - 66



(*Ὀδύσσεια*, γ, 265-272, *Κλυταιμνήστρη φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσι*)<sup>154</sup>. Το προοίμιο του λόγου της Ηλέκτρας σκιαγραφεί, και κατά τον Denniston, τον χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας ήδη από τον στίχο 1061. Στην προκειμένη περίπτωση το προοίμιο της Ηλέκτρας δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στο επιχείρημα που ακολουθεί για την ουσία της υπόθεσης (στ.1086-1099)<sup>155</sup>.

Στους στίχους 1066-1068 η Ηλέκτρα διατυπώνει το κατηγορητήριο, το οποίο θα μπορούσε να αποτελεί και την επικεφαλίδα του λόγου της. Στο κατηγορητήριο ηχούν έντονα οι λέξεις *ἄνδρ' ἄριστον Ἑλλάδος διώλεσας* (στ. 1066) και αυτό γιατί σκοτώνοντας έναν γενναίο άντρα έκανε κακό όχι μόνο στην οικογένειά της αλλά και σε ολόκληρη την Ελλάδα.

Από τον στίχο 1069 αρχίζει το κυρίως μέρος του λόγου της Ηλέκτρας. Η Ηλέκτρα κατηγορεί την Κλυταιμνήστρα ότι ο θάνατος της Ιφιγένειας είναι απλώς μια πρόφαση για την δολοφονία του συζύγου της. Προκειμένου να το αποδείξει, αναλύει την συμπεριφορά της μητέρας της, όσο καιρό έλειπε ο Αγαμέμνων στην εκστρατεία. Έτσι, την επικρίνει διότι, ενώ έλειπε ο άντρας της, καλλωπιζόταν συνεχώς και φρόντιζε την εμφάνισή της, κάτι το οποίο, για την Ηλέκτρα, δεν αρμόζει σε συνετή και ηθική γυναίκα (στ.1071-1073, *γυνή δ', ἀπόντος ἀνδρός ἥτις ἐκ δόμων ἐς κάλλος ἄσκεϊ, διάγραφ' ὡς οὔσαν κακὴν*). Ολοκληρώνει αυτόν της τον συλλογισμό με την άποψη ότι δεν χρειάζεται μια γυναίκα να καλλωπίζεται, αν δεν έχει κάτι κακό στον νου της (στ.1074-1075, *οὐδὲν γὰρ αὐτὴν δεῖ θύρασιν εὐπρεπὲς /φαίνειν πρόσωπον, ἦν τι μὴ ζητῆ κακόν*). Άρα, με τον συλλογισμό της κατηγορεί την Κλυταιμνήστρα ότι ήδη είχε στο μυαλό της σκοπό να απατήσει τον σύζυγό της, κάνοντας επίθεση στο ήθος της μητέρας της και προσπαθώντας να αναιρέσει την εικόνα της αδικημένης συζύγου, που είχε παρουσιάσει η Κλυταιμνήστρα για τον εαυτό της στον δικό της λόγο (στ.1030). Στον βαθμό που υπαινίσσεται στους στίχους 1069-1071 ότι η απιστία της Κλυταιμνήστρας ή η τάση της προς απιστία ξεκίνησε προτού μάθει για την απιστία του Αγαμέμνονα, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η Ηλέκτρα απαντά στην κατηγορία της απιστίας που είχε διατυπωθεί κατά του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα<sup>156</sup>. Το ερώτημα τελικά ποιο ήταν το κίνητρο της ενέργειας της Κλυταιμνήστρας, αν ήταν, δηλαδή, εκδίκηση για τον φόνο της Ιφιγένειας ή η απιστία, έχει απασχολήσει και τον Πίνδαρο στον *11<sup>ο</sup> Πυθιονόνικο* (στ. 22-24, *πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρίπω σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας ἔκνισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον; ἢ ἑτέρω λέχει δαμαζομέναν*

<sup>154</sup> Cropp (1988), 172

<sup>155</sup> Denniston (2010), 310

<sup>156</sup> Denniston (2010), 301

ἔννοχοι πάραγον κοῖται;). Για την Ηλέκτρα κίνητρο της μητέρας της ήταν η απιστία, ἄρα καταρρίπτει, ἔτσι, τα επιχειρήματα της Κλυταιμίστρας για την αδικία και τον πόνο που ἔνιωσε από τον ἄδικο χαμό της κόρης της.

Στον Ευριπίδη η Ηλέκτρα εξαντλεί την επιχειρηματολογία της, κάνοντας επίθεση στο ἦθος της μητέρας της, ενώ στον Σοφοκλή η Ηλέκτρα υπερασπίζεται τον Αγαμέμνονα στον λόγο της.

Κοινά σημεία μεταξύ των δύο λόγων Ευριπίδη και Σοφοκλή είναι η επιχειρηματολογία ότι δεν ήταν ο φόνος της Ιφιγένειας το αληθινό κίνητρο της Κλυταιμίστρας, η κριτική που ασκείται κατά του Αίγισθου, η αναφορά στον διωγμό των παιδιών από την Κλυταιμίστρα αλλά και η χρήση του νόμου της ανταπόδοσης, *lex talionis*, σε βάρος της Κλυταιμίστρας. Κατά τον Kirk, ο Σοφοκλής δίνει την ἔμφαση στην σχέση της Ηλέκτρας με την Κλυταιμίστρα στον *ἀγῶνα* τους, κυρίως, για τον ρόλο της παντρεμένης γυναίκας. Την ενδιαφέρει το ότι είναι ανύπαντρη, γιατί αναγκάζεται να ζήσει με την Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο και εμμέσως ευθύνονται αυτοί, γιατί εξαιτίας τους η Ηλέκτρα είναι αφοσιωμένη στον νεκρό πατέρα της.<sup>157</sup>

Το απόσπασμα του λόγου της Ηλέκτρας στους στίχους 1086-1093 γενικά παραλληλίζεται με τους στίχους 584-605 της *Ἡλέκτρας* του Σοφοκλή. Η αναφορά στον φόνο της Ιφιγένειας είναι φευγαλέα στον στίχο 1086 με την υποθετική ἔκφραση *εἰ σὴν θυγατέρ' ἔκτεινεν πατήρ*, και, κατά την Ηλέκτρα, δεν δικαιολογεί με κανένα τρόπο τον αποκλεισμό των ἄλλων της παιδιών<sup>158</sup>.

Η Ηλέκτρα ολοκληρώνει τον λόγο της με τον νόμο της ανταπόδοσης, *lex talionis*, που η ίδια η Κλυταιμίστρα επέσυρε κατά του εαυτού της. Δίκαιο είναι να σκοτωθεί και αυτή από τα παιδιά της, τα οποία με την σειρά τους την εκδικούνται για τον φόνο του πατέρα τους, ὅπως η Κλυταιμίστρα επικαλέσθηκε την εκδίκηση για τον φόνο της κόρης της Ιφιγένειας. Παρόμοιο επιχείρημα εκφράζεται και στην *Ἡλέκτρα* του Σοφοκλή (στ. 580-583, *ὄρα τιθεῖσα τόνδε τὸν νόμον βροτοῖς / μὴ πῆμα σαυτῆ καὶ μετάγνοϊαν τιθῆς. / εἰ γὰρ κτενοῦμεν ἄλλον ἀντ' ἄλλον, σὺ τοι / πρώτη θάνοις ἄν, εἰ δίκης γε τυγχάνοις*), αλλά διατυπωμένο με κάπως πιο διστακτικό τρόπο. Εξάλλου, οι επιπτώσεις από αυτό το επιχείρημα δεν είναι ορατές για τον Ορέστη και την Ηλέκτρα, κάτι που δεν ισχύει στον Ευριπίδη, καθώς το επιχείρημα αυτό κλείνει με εμφαντικό τρόπο τον λόγο της Ηλέκτρας, η οποία γνωρίζει ότι ἐπίκειται ο θάνατος της μητέρας της. Η Κλυταιμίστρα ἔπεσε στην ίδια της την παγίδα και, μάλιστα, ο συλλογισμός

<sup>157</sup> Kirk (1999), 61

<sup>158</sup> Lloyd (1992), 68

αυτός της Ηλέκτρας κλείνει με την ίδια λέξη *ἔνδικα* (στ.1096) με την οποία κλείνει και ο λόγος της Κλυταιμίστρας (στ.1050, *οὐκ ἐνδίκως*), δημιουργώντας μια εντυπωσιακή κλιμάκωση στον λόγο της. Οι στίχοι 1097-1099 ενδεχομένως θα μπορούσαν να δικαιολογηθούν ως μια τελευταία και χαριστική επίθεση στο ήθος της μητέρας της, η οποία δεν αποδείχθηκε, τελικά, συνετή και καλή σύζυγος για τον Αγαμέμνονα.

Ο Kubo<sup>159</sup> στα σχόλιά του στην είσοδο του Χορού στην αρχή αναδεικνύει ότι οι *λόγοι* του *ἀγῶνα* αναμετρούνται μεταξύ τους στο κρίσιμο σημείο : οι κατηγορίες και των δύο αγωνιστριών είναι ακριβώς ίδιες. Τα αδικήματα αφορούν την ιερότητα του γάμου, καταστρέφουν τον δεσμό μεταξύ γονιού και παιδιού. Μάρτυρας αυτής της «δίκης» είναι ο Χορός που συνδέεται με την Ήρα, την θεά που προστατεύει την ιερότητα του γάμου και της τεκνοποίησης.<sup>160</sup>

Οι *ἀγῶνες λόγων* ολοκληρώνονται, συνήθως, με μια στιχομυθία μεταξύ των ηρώων. Έτσι, και εδώ έχουμε διάλογο μεταξύ της Κλυταιμίστρας και της Ηλέκτρας (στ.1102-1122), ο οποίος, όμως, διαφέρει από το σύνηθες και αυτό, γιατί η Κλυταιμίστρα παρουσιάζεται εδώ ως πιο συγκαταβατική και διαλλακτική. Είθισται να αυξάνεται η εχθρικότητα μεταξύ των δύο πλευρών, κάτι που παρατηρείται στο αντίστοιχο τμήμα στον *ἀγῶνα λόγων* στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή αλλά όχι εδώ. Αντιθέτως, η Κλυταιμίστρα μετά τα αιχμηρά και δηκτικά λόγια της Ηλέκτρας, όχι μόνο δεν δείχνει να προκαλείται (στ.1102-1105) αλλά, τουναντίον δικαιολογεί την κόρη της (στ.1103-1104, *ὦ παῖ, πέφυκας πατέρα σὸν στέργειν ἀεὶ*) και δηλώνει μετάνοια για τα πεπραγμένα της (στ.1105-1106, *συγγνώσομαί σοι/ καὶ γὰρ οὐχ οὕτως ἄγαν /χαίρω τι, τέκνον, τοῖς δεδραμένοις ἐμοί.* και στ. 1109-1110, *οἴμοι τάλαινα τῶν ἐμῶν βουλευμάτων/ὡς μᾶλλον ἢ χρῆν ἤλασ' εἰς ὄργην πόσιν.*).

Εκ διαμέτρου αντίθετη είναι η συμπεριφορά της Κλυταιμίστρας στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (στ.549-551), η οποία παρουσιάζεται ως μια υπέρμετρα δαιμονική, τιτάνια γυναίκα, που επιμένει μέχρι τέλους στην πράξη της και είναι αμετανόητη λέγοντας στον στίχο 549, *ἐγὼ μὲν οὖν οὐκ εἰμὶ τοῖς πεπραγμένοις δύσθυμος*, αλλά και στον Αισχύλο, όπου παρουσιάζεται ως μια δυναμική προσωπικότητα.<sup>161</sup> Ακόμη και στον *11<sup>ο</sup> Πυθιονικό* του Πινδάρου (στίχο 22) η Κλυταιμίστρα αποκαλείται ως αδίστακτη γυναίκα, *νηλῆς γυνά*. Έτσι, αυτή της η συμπεριφορά στο έργο του Ευριπίδη είναι ηπιότερη και αντιτίθεται στις όποιες προσδοκίες είχε δημιουργήσει η

<sup>159</sup> Kubo (1966), 15-31

<sup>160</sup> Zeitlin (2003), 282

<sup>161</sup> Lesky (2010<sup>5</sup>), 218, βλ. και Denniston (2010), 315, Cropp (1988), xlix

Κλυταιμήστρα του Πινδάρου, του Αισχύλου και του Σοφοκλή<sup>162</sup>. Ενδεικτικό στοιχείο της αλλαγής της στάσης της Κλυταιμήστρας στα έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη είναι και το γεγονός ότι στον Σοφοκλή η Κλυταιμήστρα αποκαλεί την κόρη της *θρέμμ' ἀναιδές* (Σοφοκλής, *Ἡλέκτρα* στ. 622), ενώ πουθενά δεν την προσφωνεί *τέκνον*, όπως συμβαίνει τρεις φορές στον Ευριπίδη (στ.1057, 1106, 1123)<sup>163</sup>. Η προσφώνηση αυτή έχει τόνο συμφιλιωτικό, ενώ περισσότερο ειρωνική χροιά έχει η προσφώνηση της Ηλέκτρας *μητέρα* στους στίχους 1006, 1055, 1058 και η προσφώνηση *ὦ τεκοῦσα* στον στίχο 1061<sup>164</sup>. Η υποχωρητική στάση της Κλυταιμήστρας του Ευριπίδη ενισχύεται και από τον στίχο 1114, *δέδοικα*, όπου ξεκάθαρα εκφράζει τον φόβο της και το ενδιαφέρον της για την κοινή γνώμη. Παρουσιάζεται ως ένα ευάλωτο άτομο κατά αντιστοιχία με την πιο συμπαθή πλευρά του Αιγίσθου λίγο πριν πεθάνει<sup>165</sup>. Ενώ στον Σοφοκλή είναι μια δαιμονική γυναίκα, που εμμένει ως την έσχατη στιγμή στην πράξη της, ο Ευριπίδης οδηγεί στον τόπο της εκτέλεσης μια αμαρτωλή που αισθάνεται μεταμέλεια για όσα έχουν γίνει, (στ. 1105).

Αντί για σφοδρή σύγκρουση στην στιχομυθία περισσότερο έχουμε μετανοημένη την Κλυταιμήστρα<sup>166</sup>, η οποία, μάταια, προσπαθεί να καταπραΰνει την οργή της κόρης της. Η απάντηση της Ηλέκτρας ανασκευάζει τα επιχειρήματα της μητέρας της και επικεντρώνεται στην γοητεία και τον ερωτισμό της μητέρας της. Την κατηγορεί ότι για την υπεράσπιση της Ιφιγένειας κακομεταχειρίστηκε τα άλλα της παιδιά. Εξανάγκασε την ίδια σε έναν ζωντανό θάνατο, που είναι πολύ χειρότερος από την μοίρα της Ιφιγένειας (στ. 1086-1093). Την κατηγορεί ότι έφερε τον εραστή της στην κληρονομιά των παιδιών της. Η Κλυταιμήστρα διακόπτει την κόρη της, γιατί βιάζεται να επιστρέψει στον άντρα της. Η Ηλέκτρα χαρακτηρίζει τον δικό της γάμο *θανάσιμον* (στ.247) και αντικατοπτρίζει έτσι την ίδια μοίρα με της μητέρας της.<sup>167</sup> Με πολύ σκληρό τρόπο κλείνει τον *ἀγῶνα λόγων* δηλώνοντας ευθέως στην μητέρα της, αν θέλει, θα νυμφευτεί στον Άδη (στ.1144, *νυμφέυση δὲ κὰν Ἄιδου δόμοις*) και αναδεικνύει την αυστηρότητα και την αμετάκλητη απόφασή της για εκδίκηση, η οποία δεν κάμφθηκε από τα επιχειρήματα της μητέρας της.

<sup>162</sup> Cropp (1988), 174 - 175

<sup>163</sup> Lesky (2010<sup>3</sup>), 219-220,

<sup>164</sup> Denniston (2010), 308

<sup>165</sup> Lloyd (1992), 69

<sup>166</sup> Lesky (2010<sup>3</sup>), 219 και Cropp (1988), 174-175

<sup>167</sup> Zeitlin (2003), 282

## Ο ρόλος του Απόλλωνα

---

Ο θεός Απόλλων σύμφωνα με τον μύθο είναι αυτός που καθοδηγεί τον Ορέστη στην διάπραξη των εγκλημάτων. Η παρουσία του θεού είναι έντονη στον Αισχύλο και σταδιακά υποβαθμίζεται και ξεθωριάζει στους άλλους δύο τραγικούς.

Στις *Χοηφόρους* η πλοκή είναι απλή : ένας μόνο φονιάς κι ένα μόνο θύμα. Το θύμα υποκύπτει τιμωρημένο για τα εγκλήματά του. Δεν το φονεύει μόνος ο Ορέστης. Ενεργεί κάτω από την άμεση προσταγή του Απόλλωνα. Είναι η πρώτη φορά όπου ένας θεός απευθύνει μια άμεση προσταγή σε έναν άνθρωπο<sup>168</sup>, (στ.269-270, *οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενής χρησμός κελεύων τόνδε κίνδυνον περᾶν*). Στο πλευρό του οδηγός είναι η επιταγή του Απόλλωνα και η απαίτηση των νεκρών. Για αυτό την στιγμή της δολοφονίας ο Αισχύλος φροντίζει να φανερώσει την αιτία της θείας επιταγής. Το κτύπημα εναντίον της Κλυταιμίστρας προέρχεται από τη θεία δικαιοσύνη (στ. 782, *γένοιτο δ' ὡς ἄριστα σὺν θεῶν δόσει*). Αλλόκοτη δικαιοσύνη που περνά από έναν φόνο, που υποχρεώνει τον Ορέστη να μολυνθεί με το αίμα της μάνας του και που τον παραδίδει τέλος στις εκδικήτριες Ερινύες.<sup>169</sup> Ο κόσμος των θεών δείχνει προβληματικός στον Αισχύλο. Ο Ορέστης έρχεται αντιμέτωπος με τις αξιώσεις δύο θεοτήτων. Ο Απόλλων απαιτεί την διάπραξη της μητροκτονίας, ενώ οι Ερινύες απειλούν να τον τιμωρήσουν για αυτή την πράξη. Κάτω από το βάρος αυτής της διπλής αξίωσης του θείου ο άνθρωπος στέκεται απόλυτα μόνος.<sup>170</sup> Ο Δίας και η Δίκη, που ονομάζονται στους στίχους 244-245 (*Κράτος τε καὶ Δίκη σὺν τῷ τρίτῳ ἄντων μεγίστῳ Ζηνὶ συγγένοιτό μοι*), ως συνεργοί του Ορέστη, καθιστούν την αποστολή επιβεβλημένη.<sup>171</sup>

Όταν ο αισχύλειος Ορέστης εκδικείται τον θάνατο του πατέρα του και πρέπει να γίνει μητροκτόνος, ανοίγεται ένα βαθύ χάσμα στον κόσμο. Δεν διχάζεται μόνο ο Ορέστης αλλά και ό,τι ως τώρα αποτελούσε το σταθερό στήριγμα του ανθρώπου. Το γεγονός ότι δύο θεότητες (Απόλλων και Ερινύες) απαιτούν διαφορετικά πράγματα από τον ίδιον άνθρωπο οδηγεί τον ήρωα σε απομόνωση. Μια νέα αντίληψη του ανθρώπου αναδύεται στον εσωτερικό του κόσμο : η συνείδηση της ελευθερίας και της αυτόνομης δράσης.<sup>172</sup> Στις *Χοηφόρους* ο Απόλλων απειλούσε τον Ορέστη με τις

---

<sup>168</sup> Kitto (1993), 110

<sup>169</sup> Romilly (1990), 59

<sup>170</sup> Snell (1981), 153-154

<sup>171</sup> Δεληγιώργης (2012), 107

<sup>172</sup> Snell (1981), 170

χειρότερες ποινές, εάν δεν σκότωνε τους φονιάδες του πατέρα του. Για την Zeitlin ο Ορέστης είναι «ένας απρόθυμος εκδικητής, υποκινούμενος από τον Απόλλωνα, τρομοκρατημένος από τον θεό»<sup>173</sup>. Το αίσθημα της τιμής σχετίζεται με την ελευθερία της βούλησης. Πολλές φορές αυτή η αξιοπρέπεια φαίνεται να είναι τυφλή, δηλαδή να λειτουργεί ως δάκτυλος της μοίρας και θεϊκή επιταγή και όχι ως αποτέλεσμα ελεύθερης συνείδησης. Πρόκειται για συναίσθημα τιμής, πάθος που γνωρίζει έναν τρόπο έκφρασης, που είναι προϊόν ενδόμυχης ανάγκης και που αναγκάζει τους φορείς του να πάσχουν από την αποφασιστικότητά τους. Αυτή οδηγεί τους ήρωες σε σύγκρουση με τον εαυτό τους και πολλαπλασιάζει τη δύναμη του πάθους για εκδίκηση.<sup>174</sup>

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ο κόσμος των θεών υπάρχει αναμφισβήτητα, αλλά έχει σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό αποσυρθεί στο βάθος. Την θέση του παίρνει ένας νέος ψυχικός πλούτος, μια βαθύτερη διείσδυση στα προβλήματα του ανθρώπου, ο οποίος είναι υποχρεωμένος να προχωρήσει ανεπηρέαστος στον δρόμο του ορθού, σε έναν κόσμο όπου η τάξη έχει σοβαρά διαταραχθεί.<sup>175</sup> Ο Απόλλων περιορίζεται να υποδείξει στον Ορέστη, μετά από αίτημά του, τον τρόπο να εκδικηθεί και δεν επηρεάζει παρά έμμεσα την πορεία των γεγονότων. Εάν εκδηλώνεται, αυτό γίνεται, όπως υποδεικνύεται από το παρωνύμιό του *Λοξίας*, με πλάγιο τρόπο: η άφιξη του αγγελιαφόρου, που μεταφέρει το ψευδές νέο του θανάτου του Ορέστη, διαδέχεται αμέσως την προσευχή της Κλυταιμίστρας, με την οποία ζητεί από το θεό να την προστατεύσει από τους εχθρούς της.<sup>176</sup> Στον στίχο 6 ο Απόλλων χαρακτηρίζεται *λύκειος*, επίθετο που τον συνδέει με το φως ως θεό του φωτός. Ο Σοφοκλής εξηγεί εδώ την στάση του Απόλλωνα ως «λυκοτόνου», καταστροφέα των εχθρών.<sup>177</sup>

Κεντρικό πρόβλημα αναδεικνύεται το πρόβλημα της δίκης στον Σοφοκλή, σχετικά με την μητροκτονία. Ο Jebb θεωρούσε ότι έπρεπε να γίνεται αποδεκτή ως δίκαιη και ένδοξη, αφού την πρόσταξε ο θεός, ότι από την πρώτη σκηνή, όπου τα πουλιά τραγουδούν τα πρωινά τραγούδια τους, κυριαρχεί η λαμπρή ακτινοβολία του Απόλλωνα, ότι ο Σοφοκλής καλεί το ακροατήριο να τοποθετηθεί πάνω σε ένα ομηρικό βήθο, από όπου η πράξη του Ορέστη θα φαίνεται ως μια απλή πράξη αρετής. Ο Kitto διαφωνεί, γιατί όλα τα δραματικά δεδομένα είναι εναντίον του. Το

<sup>173</sup> Garvie (1986), 32

<sup>174</sup> Κουκουλομάτης (1993), 29

<sup>175</sup> Lesky (1990), I, 395

<sup>176</sup> Said S., Trédé M., Boulluec A. Le (2001), 184

<sup>177</sup> Jebb (1960), 56

έργο ανοίγει με μια σκηνή, όπου η αυγή κυνηγά την νύκτα, αλλά από το σημείο αυτό και πέρα το έργο είναι βαρύ και ασάλευτο.<sup>178</sup>

Ο Sheppard<sup>179</sup> ισχυρίζεται το αντίθετο, ότι δηλαδή ο Απόλλων στην *Ηλέκτρα* δεν επιδοκίμαζε την εκδίκηση κι ότι ο αγανακτισμένος θεός αφήνει τον ανόσιο άνθρωπο να κάνει τη δουλειά του και να υποστεί τις συνέπειες. Αλλά και ο Bowra<sup>180</sup> αναφέρει ότι ο Σοφοκλής διαχωρίζει προσεκτικά τον Απόλλωνα από την εκδίκηση. Ο Ορέστης ρωτάει τον Απόλλωνα πώς να ξεκινήσει. Ο λόγος που δεν παίρνει προσταγή από τον θεό, όπως παίρνει στον Αισχύλο, είναι ακριβώς ότι ο Σοφοκλής θέλει να παρουσιάσει την πράξη της δίκης ως το φυσικό και αναπόφευκτο επακόλουθο του αρχικού εγκλήματος.<sup>181</sup> Ο Kitto παρατηρεί ότι ο τρόπος του Bowra δεν ικανοποιεί, όταν υποστηρίζει ότι η δικαιοσύνη πρέπει να αποδοθεί κι ότι αυτό είναι κάποτε έργο οδυνηρό, για όποιον πρέπει να το εκτελέσει. Αλλά όταν πραγματοποιείται σε τούτο το έργο και η τάξη αποκαθίσταται, μία νέα δύναμη αγάπης γεννιέται. Αν ο Σοφοκλής ήθελε να δείξει την αποκατάσταση της τάξης και της αγάπης, θα μπορούσε να μην δώσει στην *Ηλέκτρα* το τέλος που έδωσε με εκείνες τις δύο αδυσώπητες σκηνές όπου η Ηλέκτρα κραυγάζει : «*Διπλοχτύπα, αν έχεις το κουράγιο!*» και «*Πέτα τον άφαντο στους νεκροθάφτες που του αξίζουν*». Αν ο Σοφοκλής σκόπευε να τελειώσει το έργο ήρεμα, θα είχε προσθέσει μια ήρεμη σκηνή που να δείχνει την τάξη και την αγάπη να παίρνουν δύναμη. Μια καταπληκτική σκηνή του Χορού δεν είναι δυνατόν να σβήσει από τον νου την φρίκη και τον τρόμο των τελικών σκηνών. Κατά τον Kitto ο Σοφοκλής διάλεξε το μυθικό του υπόβαθρο, χωρίς ούτε να το καταδικάσει, όπως έκανε ο Ευριπίδης, ούτε να το εξηγήσει, όπως το εξήγησε ο Αισχύλος, ως μια μη ικανοποιητική αλλά μεταβατική φάση στην πάλη για τη δικαιοσύνη. Στην *Ηλέκτρα* δίκη σημαίνει σωστή και φυσική τάξη των πραγμάτων όχι στον φυσικό κόσμο, αλλά στα ανθρώπινα πράγματα, τα ηθικά και κοινωνικά. Αν η σωστή τάξη διαταραχθεί από κάποια αδικία, πρέπει να αποκατασταθεί. Η αποκατάσταση της ισορροπίας είναι μια πράξη δικαιοσύνης, γιατί επαναφέρει την *δίκην*, έστω και αν η πράξη αυτή δεν είναι κατ' ανάγκη ευχάριστη. Η Κλυταιμίστρα δολοφονώντας τον Αγαμέμνονα διατάραξε βίαια την φυσική τάξη. Εφόσον η πράξη της είναι μιαρική, δεν υπάρχει λόγος να περιμένουμε ότι η αντίδραση θα είναι αρεστή. Η αδικία προκάλεσε τραύμα. Η *δίκη* μπορεί να περιέχει έναν ακρωτηριασμό. Η φροντίδα για την αποκατάσταση της *δίκης*

<sup>178</sup> Kitto (1993), 175

<sup>179</sup> Sheppard (1927), 2

<sup>180</sup> Bowra (1944), 216

<sup>181</sup> Kitto (1993), 181

ανήκει στους θεούς αλλά και στους ανθρώπους. Στην *Ηλέκτρα* η *δίκη* αποκαθίσταται με απόλυτα φυσική διαδικασία. Τα τρία παιδιά του Αγαμέμνονα που ζουν θα αποδώσουν την δικαιοσύνη.<sup>182</sup>

Στο θέατρο του Ευριπίδη οι θεοί δεν είναι περισσότερο λογικοί από τους ανθρώπους. Ο Ευριπίδης δεν έχει πια στους θεούς την απλή και ολοκληρωμένη πίστη που συναντούμε στον Σοφοκλή και στον Αισχύλο. Είναι ένας ποιητής φιλόσοφος, συνεπαρμένος από νέες ιδέες. Εφόσον ο ίδιος ο Απόλλων διέταξε στα αλήθεια τον Ορέστη να σκοτώσει την Κλυταιμίστρα, δεν έκανε καλά : στο τέλος της *Ηλέκτρας* ο Κάστορας δεν διστάζει να το βεβαιώσει : *Φοῖβος ...σοφὸς δ'ὼν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά* (στ. 1245-1246).<sup>183</sup> Όταν η *Ηλέκτρα* αντιτείνει (στ. 972) «*τότε ποιος είναι σοφός, αν δεν είναι ο Απόλλων;*», προετοιμάζεται το τέλος του έργου με την επικριτική στάση των Διοσκούρων, (στ. 1246, 1302) που αφορά στην ίδια φράση *σοφά-ἄσοφοι ἔνοπαί*.<sup>184</sup> Ο Απόλλων της *Ηλέκτρας* πήρε μία «όχι συνετή απόφαση» (στ. 1246, *οὐκ ἔχρησε σοφά* ) προστάττοντας τον Ορέστη να σκοτώσει την μητέρα του.<sup>185</sup> Ο Ευριπίδης θεωρεί όνειδος για τον Απόλλωνα που διέταξε την μητροκτονία και που οι Διόσκουροι στο τέλος του έργου (στ.971) χαρακτηρίζουν *ἄσοφα* όσα χρησιμοδότησε<sup>186</sup> και ασκούν κριτική στον Απόλλωνα, θεωρώντας τον επίσημα υπεύθυνο για την μητροκτονία. Για τον Ευριπίδη ο Απόλλων δεν ήταν ούτε ο υπερασπιστής κάποιας αρχής της κοινωνίας, ούτε η ενσωμάτωση ενός συμπαντικού νόμου. Ήταν απλώς ο θεός των Δελφών, ενός ανήθικου και αντιδραστικού θεσμού. Συνεπώς η ισχύς του θεού δεν διαποτίζει πλέον την όλη δράση. Ο Απόλλων απλώς επιβάλλει την τάξη του, όπως μπορούσε να το κάνει ένας τύραννος, και ο Ευριπίδης το καθιστά αυτό όσο μπορεί πιο απεχθές.<sup>187</sup> Ούτε η *Ηλέκτρα*, ούτε ο *Χορός* αναφέρουν τον Απόλλωνα. Μόνο ο Ορέστης κάνει μια επικριτική αναφορά (στ.1190-1192, *ὠὸ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαι' /ἄφαντα, φανερά δ' ἐξέπρα- /ζας ἄχεα,*) που οδηγεί στον Επίλογο.<sup>188</sup> Στις *Χορηφόρους* του Αισχύλου και ο Ορέστης και η *Ηλέκτρα* παρουσιάζονται να εκπληρώνουν την διαταγή του θεού Απόλλωνα για εκδίκηση. Από την άλλη πλευρά, στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, η *Ηλέκτρα* κατευθύνει την δράση με καθαρά ανθρώπινα κίνητρα. Εδώ τα πολύ ανθρώπινα κίνητρα της *Ηλέκτρας*, όχι μόνο

<sup>182</sup> Kitto (1993), 179

<sup>183</sup> Romilly (1990), 126

<sup>184</sup> Lesky (2010) II, 218

<sup>185</sup> Said S., Trédé M., Boulluec A. Le, (2001), 205

<sup>186</sup> Kells (1973), 3

<sup>187</sup> Kitto (1993), 446

<sup>188</sup> Conacher (1967), 209



για εκδίκηση αλλά και με πικρία και ζήλεια για την μητέρα της, δραματοποιούνται με έμφαση, ειδικά στην αρχή του έργου.<sup>189</sup>

Ωστόσο αξίζει να αναφερθεί και μια διαφορετική θεώρηση της κατάστασης, αυτή που διατύπωσε ο H.D.Kitto. Αυτό που έχει ενδιαφέρον στην σύγκριση των τριών δραματουργών δεν είναι ηθική τους στάση απέναντι σε ένα πολύ απλό πρόβλημα, αλλά η δραματική τους στάση απέναντι στην κατάσταση και στους παράγοντές της. Ο Αισχύλος προϋποθέτει ότι δεν υπάρχει κανένα σύστημα δημόσιας δικαιοσύνης, γιατί το πραγματικό του δράμα είναι η εξέλιξη της ηθικής τάξης που συνεπάγεται την εγκαθίδρυση αυτής της δικαιοσύνης. Ο Σοφοκλής προϋποθέτει το ίδιο, γιατί η δική του πρόθεση είναι να παρουσιάσει την πράξη της εκδίκησης ως ένα ειδικό περιστατικό ενός συμπαντικού νόμου: το έγκλημα γεννά την ίδια του την ανταπόδοση. Αποφεύγει οποιοδήποτε υπαινιγμό για το ότι οι εκδικητές θα μπορούσαν ή θα έπρεπε να έχουν χρησιμοποιήσει διαφορετικές και πιο πολιτισμένες μεθόδους. Αυτό θα είχε μεταμορφώσει το έργο σε κάτι που ο Σοφοκλής ποτέ δεν επεδίωξε: σε ένα έργο κοινωνικής ή δικανικής ιστορίας. Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί διαφορετική μέθοδο.<sup>190</sup> Μολονότι οι Διόσκουροι καταδικάζουν τον Απόλλωνα και τον Ορέστη (στ. 1244, στ.1302) , τίποτε δεν αναφέρεται σχετικά με την δυνατότητα να προσαχθεί η Κλυταιμίστρα σε δίκη. Σχεδιάζει έναν ορισμένο τύπο ακραίου χαρακτήρα και, συνεπώς, θα ήθελε να τον τοποθετήσει σε περιστάσεις που τον ωθούν στα άκρα. Ο Ευριπίδης επιτρέπει στους Διοσκύρους να καταδικάζουν την εκδίκηση χωρίς να διατυπώνουν την εναλλακτική λύση. Αυτό φαίνεται ελάχιστα λογικό, και αν ο Ευριπίδης έγραφε κοινωνικό δράμα, αυτή η εναλλακτική λύση θα είχε σταθεί η θριαμβευτική κατάληξή του. Ο Kitto υποστηρίζει ότι ο Ευριπίδης γράφει μελόδραμα και ότι δεν δίνει εναλλακτική λύση με σκοπό να διαφυλαχθεί η γνησιότητα της κατάστασης και έπειτα υπάρχει μια νύξη, αλλά όχι διατύπωση, εναλλακτικής λύσης, ώστε να εμποδίσει να ληφθεί η μελοδραματική *Ηλέκτρα* τραγικά. Όταν οι Διόσκουροι αιτιολογούν σχετικά με την δίκη στον Άρειο Πάγο, αποφεύγουν να πουν : «Και από εδώ και μπρος η ιδιωτική εκδίκηση θα υπερκερασθεί από το νόμο». Αυτό θα ήταν φυσικό και θα είχε διαφημίσει τις απόψεις του Ευριπίδη, αλλά θα σήμαινε ότι ο Ορέστης και η Ηλέκτρα είχαν πράγματι βρεθεί σε μια τραγική κατάσταση από όπου το ζήτημα είναι αν θα μπορούσαν να είχαν γλυτώσει σκοτώνοντας την μητέρα τους. Συνεπώς, η δίκη αναφέρεται για να εδραιώσει κάτι που δεν είναι σπουδαιότερο από

<sup>189</sup> Conacher (1998), 21

<sup>190</sup> Kitto (1993), 446- 447

το ότι από εδώ και μπρος οι ίσες ψήφοι θα φέρουν την απαλλαγή. Δεν είναι επιθυμία του να πει κάτι καινούργιο σχετικά με το πρόβλημα. Ούτε ήταν μια απλή επιθυμία να διορθώσει τον Σοφοκλή.<sup>191</sup>

Ό,τι κι αν ήθελε να τονίσει ο Ευριπίδης, το σίγουρο είναι ότι στην δική του τραγωδία το θεϊκό στοιχείο εξασθενεί και είναι το ανθρώπινο στοιχείο αυτό που ενεργεί και λαμβάνει πρωτοβουλίες καθοριστικές για την ίδια του την ύπαρξη. Ο άνθρωπος είναι αυτός που απονέμει δικαιοσύνη και αποκαθιστά την «τάξη».

## Οι Ερινύες

Οι Ερινύες είναι σύμβολο μητριαρχικής κυριαρχίας. Για αυτό και η παρουσία τους είναι έντονη στον Αισχύλο, ενώ απουσιάζουν στον Σοφοκλή. Στην εποχή του Σοφοκλή το πέρασμα από την μητριαρχική οργάνωση της κοινωνίας στην πατριαρχία είναι εμφανές, για αυτό και ο ρόλος των Ερινύων δεν είναι ενεργός.

Οι Ερινύες είναι αυτές που καταδιώκουν τον Ορέστη στο τέλος των *Χοηφόρων* και γίνονται *Ευμενίδες* στην τελευταία ομώνυμη τραγωδία της τριλογίας *Ορέστεια*. Εμφανίζονται ως *άγριες σκύλες της μάνας του* (στ. 1054, *μητρὸς ἔγκοτοι κύνες*), μαυροντυμένες (στ. 1049, *φαιοχίτωνες*), να πλημμυρίζουν απειλητικές τον τόπο, με φίδια κουλουριασμένα στα μαλλιά τους και με αίμα να κυλάει από τα μάτια τους (στ. 1049-1050, *πεπλεκτανημέναι/πυκνοῖς δράκουσιν*, στ.1058, *κάξ ὀμμάτων στάζουσιν αἷμα δυσφιλές*) και να απειλούν να συντρίψουν τον Ορέστη. Αυτός με σαλεμένο το μυαλό ορμάει έξω από την σκηνή, κυνηγημένος από τις δαιμόνισσες της φρίκης (στ. 1061-1062). Με παρόμοια μελανά χρώματα περιγράφονται οι Ερινύες να καταδιώκουν τον Ορέστη και στον Πρόλογο των *Ευμενίδων* (στ. 47, *Γοργόνας* και στ. 52 -54 *αὗται μέλαιναί τ', ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι, /ρέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν,/ ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβα*).

Στον Σοφοκλή οι Ερινύες που ρουφούσαν άπλειστα το αίμα των εγκληματιών, εξαφανίζονται. Αντικαταστάθηκαν στο παλάτι από μια Ηλέκτρα που κατά την Κλυταιμίστρα της ρουφούσε το αίμα (στ. 785-786 *τοῦμὸν ἐκπίνουσ' ἀεὶ /ψυχῆς ἄκρατον αἷμα*).<sup>192</sup> Επιπλέον, δεν διαφαίνεται καμιά προοπτική τύψεων ή τιμωρίας, όπως στον Ευριπίδη.<sup>193</sup>

<sup>191</sup> Kitto (1993), 447 - 448

<sup>192</sup> Baldry (1992), 185

<sup>193</sup> Romilly (2000), 22

Το έργο του Σοφοκλή όχι μόνο απλώς παραλείπει τις Ερινύες, αλλά τελειώνει με τελεσίδικο τρόπο, ώστε να αποκλείονται από οποιαδήποτε φανταστική συνέχεια. Ένα ουσιώδες σημείο, στο οποίο ο Σοφοκλής διαφέρει από τον Αισχύλο και από τον Ευριπίδη και την παράδοση συνολικά, είναι ότι στον Σοφοκλή δεν υπάρχει τίποτε σχετικό με καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες της μητέρας του και ότι έχει αντιστρέψει την σειρά των θανάτων, προτάσσοντας την δολοφονία της Κλυταιμίστρας. Η δικαιοσύνη των Ερινύων είναι μία σωστή δικαιοσύνη : εκείνοι που έπραξαν το κακό τιμωρούνται. Η Ηλέκτρα είναι ταυτόχρονα θύμα και όργανο των Ερινύων. Ενώ ο Ορέστης στον Αισχύλο είναι θύμα των Ερινύων, στον Σοφοκλή αυτό μπαίνει στο περιθώριο. Ο Sheppard και ο Kells υιοθετούν την άποψη ότι το ερώτημα που διατύπωσε ο Ορέστης στο μαντείο ήταν λανθασμένο. Έστω κι αν ο Ορέστης ρώτησε για τα μέσα και όχι για τον σκοπό του εγχειρήματός του, δεν δίδεται κανένας λόγος να υποθέσουμε ότι ο θεός δεν ενέκρινε τον σκοπό ή και ότι οι θεοί του Σοφοκλή δεν είναι πίσω από τον νόμο της ανταπόδοσης.<sup>194</sup>

Λέγεται ότι ο Σοφοκλής σκόπιμα παρέλειψε τις Ερινύες. Αυτό δεν αληθεύει κατά κυριολεξία. Η λέξη *Ερινύς* απαντάται τέσσερις φορές στο έργο. Στον στίχο 112 η Ηλέκτρα προσεύχεται στις Ερινύες, όπως και σε άλλες χθόνιες δυνάμεις. Στον στίχο 276 αγανακτεί που η Κλυταιμίστρα, όταν κοιμάται με τον Αίγισθο, δεν φοβάται καμιά Ερινύα. Στον στίχο 491 ο Χορός τραγουδά για τον ερχομό της Ερινύας και στον στίχο 1080 ο Χορός παρατηρεί ότι η Ηλέκτρα είναι έτοιμη να πεθάνει, όταν θα έχει καταστρέψει την δίδυμη Ερινύα. Επίσης, στον στίχο 1388 σε ένα σύντομο χορικό που βρίθει από αισχύλειους απόηχους είναι γενικά αποδεκτό ότι γίνεται αναφορά στις Ερινύες, καθώς ο Χορός περιγράφει τις εκδικήτριες ως «σκυλιά που δεν μπορεί κανείς να τους ξεφύγει».<sup>195</sup> Στην πραγματικότητα το θέμα των Ερινύων αναπτύσσεται από τον Σοφοκλή σε στενή συνάφεια προς τον στοχασμό του Αισχύλου και αποτελεί θέμα θεμελιώδους σημασίας στην ερμηνεία του έργου.<sup>196</sup> Η διαφορά προσέγγισης μεταξύ των δύο δραματουργών μπορεί να διατυπωθεί επισημαίνοντας ότι ο Αισχύλος χωρίς να υποτιμά τα παθήματα του παρελθόντος και του παρόντος, έχει το βλέμμα του στραμμένο προς το μέλλον με την παρουσία των Ερινύων, ενώ ο Σοφοκλής συγκεντρώνεται στο παρόν ως απόρροια του παρελθόντος. Αυτό βρίσκει αντιστοιχία και σε μία διαφορά μορφής, την διαφορά μεταξύ τριλογίας και ενός μόνο έργου και σε μία διαφορά στάσης των ποιητών ως προς τους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες

<sup>194</sup> Winnington – Ingram (1999), 327

<sup>195</sup> Winnington – Ingram (1999), 304

<sup>196</sup> Winnington – Ingram (1999), 305

των έργων τους. Όσο πιο δυνατά εστιάζεται το φως πάνω στο ανθρώπινο πρόσωπο, το πιασμένο στα γρανάζια των Ερινύων, τόσο μεγαλύτερη θα παρουσιάζεται η έμφαση που δίδεται στην αλύγιστη αγριότητά τους.<sup>197</sup>

Τρεις διαφορετικές θεωρίες έχουν αναπτυχθεί για την απουσία των Ερινύων από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Πρώτον, η αποκαλούμενη «θεωρία της ανηθικότητας», ότι δηλαδή ο Σοφοκλής δεν ενδιαφερόταν για τις ηθικές ή νομικές πτυχές της ιστορίας. Στόχος του ήταν να παρουσιάσει μια λαμπρή εξωστρεφή αφήγηση του Ομηρικού προτύπου της ιστορίας της επιστροφής του Ορέστη. Για αυτό και έχει παραλείψει όλες τις ευθύνες και τα βάρη της παραδοσιακής ιστορίας, όλα τα συναισθηματικά δεδομένα, όλες τις σκοτεινές πλευρές του Ορέστη και προπάντων τις Ερινύες. Αυτή είναι η θεωρία στην οποία βασίζονται ο Jebb και ο J.D.Denniston. Αλλά είναι αξιοσημείωτο ότι κανείς από τους δύο δεν είναι ευχαριστημένος με αυτό. Ο Jebb<sup>198</sup> αποδεικνύει ότι σύμφωνα με τις αρχαιοελληνικές ιδέες αναφορικά με την μητροκτονία, ο Ορέστης θα έπρεπε να μianθεί/ μολυνθεί από την δολοφονία της μητέρας του και ότι το κοινό θα περίμενε τις Ερινύες να εμφανισθούν ως ζωντανή απόδειξη του μιάσματος. Η δεύτερη θεωρία, της «δικαιοσύνης», υποστηρίζει ότι το έργο δίνει κεντρική θέση στην μητροκτονία αποφεύγοντας, όμως, το ηθικό του μέρος. Ο Ορέστης του δεν διστάζει να την σκοτώσει, γιατί δεν υπάρχει κάτι για έναν ειλικρινή γιο να διστάσει. Και οι Ερινύες απουσιάζουν για τον ίδιο λόγο : Γιατί να έχουμε Ερινύες, όταν δεν υπάρχει έγκλημα που απαιτεί τιμωρία ; Ο Σοφοκλής έχει έξυπνα αντιστρέψει την σειρά των θανάτων, για να προλάβει τις προσδοκίες του κοινού, που είχαν εκτραφεί από τον παραδοσιακό μύθο. Αν η Κλυταιμίστρα είχε δολοφονηθεί στο τέλος του έργου, θα υπήρχε μια αταίριαστη παύση, όπου το κοινό θα είχε χρόνο να περιμένει την εμφάνιση των Ερινύων. Ωστόσο, μετά την δολοφονία της Κλυταιμίστρας η προσοχή αποσπάται αμέσως από την προσέγγιση του Αιγίσθου και μετά τον θάνατο του Αιγίσθου δεν υπάρχει χώρος για τις Ερινύες.<sup>199</sup> Ωστόσο, υπάρχει μια τρίτη θεωρία , η οποία αποκαλείται «ειρωνική» και η οποία βρίσκεται ολοκληρωμένη και επακριβώς διατυπωμένη σε ένα άρθρο του J.T.Sheppard<sup>200</sup>. Σύμφωνα με αυτή την θεωρία ο Σοφοκλής θα χειρισθεί τον Ορέστη και την Ηλέκτρα με συνεχή ειρωνεία. Οι παραδοσιακές Ερινύες δεν θα τους καταδιώκουν. Το μυαλό

<sup>197</sup> Winnington – Ingram (1999), 316-317

<sup>198</sup> Jebb (1960), 41

<sup>199</sup> Kells (1973), 3

<sup>200</sup> Sheppard (1927), 2-9

τους θα σκέπτεται μόνο την εκδίκηση και θα βυθίζονται ολοένα και πιο βαθειά πέρα από την πραγματικότητα.<sup>201</sup>

Στην γλώσσα της τραγωδίας μανία σημαίνει πρωταρχικά μια μορφή τρέλας που εκδηλώνεται με βίαιες συγκινησιακές κρίσεις, στην διάρκεια των οποίων ο πάσχων επιφέρει στον εαυτό του ή σε άλλους βλάβη, που συχνά παίρνει τις διαστάσεις μοιραίας καταστροφής.<sup>202</sup> Ο Ευριπίδης είναι εκείνος από τους τρεις τραγικούς που παρουσιάζει συχνότερα εικόνες μανίας. Μία από τις μορφές που λαμβάνει η μανία είναι η νοσηρή ψυχοπνευματική κατάσταση με συγκεκριμένα συμπτώματα. Τέτοια είναι η μανία του Ορέστη που, όμως, παρουσιάζει διαλείψεις, καθώς οι στιγμές κρίσης εναλλάσσονται με φάσεις διανοητικής διαύγειας και θυμικής νηφαλιότητας. Η τρέλα του Ορέστη είναι ψυχοφυσικό σημάδι που οι Ερινύες επιθέτουν πάνω στον ανοσιουργήσαντα.<sup>203</sup> Οι Ερινύες μετατρέπονται από τον Ευριπίδη σε τύψεις, σε ψυχολογική διαταραχή.

Στον *Ορέστη* η ρεαλιστική παρουσίαση είναι ακόμη πιο ακραία. Ο ήρωας μετά τον φόνο της Κλυταιμίστρας δεν βασανίζεται μόνο από τις Ερινύες αλλά από μια αρρώστια, για την οποία δεν λείπουν οι λεπτομέρειες (στ.219-220, *λαβοῦ λαβοῦ δῆτ', ἐκ δ' ὄμορζον ἄθλιον /στόματος ἀφρώδη πέλανον ὀμμάτων τ' ἐμῶν* λέει στην αδελφή του).<sup>204</sup> Τον βασανίζει η ανάμνηση της πράξης του. Και η αρρώστια του είναι αληθινή αρρώστια. Στην αρχή είναι ξαπλωμένος, κοιμάται, μόλις που αναπνέει. Μετά, στον στίχο 211, ξυπνάει συντετριμμένος : γίνεται λόγος για αφρούς αίματος που λερώνουν τα χείλη και τα μάτια του, για τα βρώμικα μαλλιά του που είναι κολλημένα, άπλυτα (στ.225-226, *ὃ βοστρύχων πινῶδες ἄθλιον κάρα, / ὡς ἠγγίωσαι διὰ μακρᾶς ἀλουσίας*), για τις σπασμένες αρθρώσεις του (στ.228, *ἄναρθρός εἰμι κάσθενῶ μέλη*). Αυτήν ακριβώς την στιγμή τον πιάνει μια νέα κρίση : βλέπει οράματα , νομίζει ότι είναι λεία των Ερινύων (στ.260-261, *ἀποκτενοῦσί μ' αἱ κυνώπιδες /γοργῶπες, ἐνέρων ἰέραι, δειναὶ θεαί.*), μετά συνέρχεται και αναγνωρίζει την αδελφή του (στ.290 και εξής).<sup>205</sup> Οι ψυχολογικές διαταραχές του Ορέστη αποτελούν έξοχη έκφραση ρεαλισμού του Ευριπίδη. Αυτό το στοιχείο των εσωτερικών ενοχών, των τύψεων είχε πολύ μεγάλη επίδραση και στο μεταγενέστερο θέατρο.

<sup>201</sup> Kells (1973), 8

<sup>202</sup> Μπακονικόλα (1994), 105

<sup>203</sup> Μπακονικόλα (1994), 107

<sup>204</sup> Easterling - Knox (1990), 440

<sup>205</sup> Romilly (1997), 108

Σε αυτή την τόσο επίμονη αναφορά η αντίθεση με τον Αισχύλο είναι κραυγαλέα. Η αντίθεση εξαρτάται από την αλλαγή της θεώρησης του κόσμου : οι Ερινύες ήταν πραγματικές (στ. 1048, *δμοιαὶ γυναῖκες*) στον Αισχύλο και αντιπροσώπευαν μια από τις μορφές της θείας δικαιοσύνης που τιμωρούσε το έγκλημα. Στον Ευριπίδη οι Ερινύες είναι τα φανταστικά οράματα μιας βασανισμένης καρδιάς. Συγχρόνως, όμως, η αντίθεση φαίνεται σε αυτόν τον ρεαλισμό που αναφέρεται στην αρρώστια και στις πιο συγκεκριμένες πλευρές της. Ανάμεσα στον υπερήφανο νέο, που καταδιώκεται από τις Ερινύες, γίνεται όμως δεκτός από τον Απόλλωνα, τον οποίο μας παρουσίαζε ο Αισχύλος, και τον άρρωστο που βογγάει φροντισμένος από την αδελφή του, που παρουσιάζει ο Ευριπίδης, διαπιστώνεται η ύπαρξη μιας αληθινής καινοτομίας, μιας ολοκληρωμένης λογοτεχνικής επανάστασης. Και αυτή συμβάλλει για να εξαρθεί πάρα πολύ το θέαμα του ανίσχυρου πόνου.<sup>206</sup>

Σύμφωνα με τον Hose, στον Ευριπίδη τα δύο αδέλφια διαπράττουν έγκλημα, το οποίο παραμένει ατιμώρητο, εφόσον δεν εμφανίζονται Ερινύες. Η Ηλέκτρα και ο Ορέστης διαπράττουν φόνο στο έργο θέλοντας να πάρουν εκδίκηση. Η Ηλέκτρα δεν κατέστη δυνατόν να αλλάξει το φονικό της σχέδιο. Σύμφωνα με την παραδοσιακή ελληνική ηθική τα αδέλφια έπραξαν δίκαια, ακόμα κι αν η πράξη τους είναι άδικη, εφόσον έδρασαν εναντίον των εχθρών τους, όπως τους όρισαν οι ίδιοι (στ. 1189, *πατρός δ'έτεισας φόνον δικαίως*). Φαίνεται ότι υπερασπίστηκαν με επιτυχία το αξίωμα, σύμφωνα με το οποίο κανείς οφείλει να ωφελεί τους φίλους και να βλάπτει τους εχθρούς του. Η πράξη τους παραμένει χωρίς τιμωρία ελλείπει Ερινύων.<sup>207</sup>

## Σύγκριση Αισχύλου - Σοφοκλή

Στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου διαδραματίζεται η επιστροφή του Ορέστη που έρχεται να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του σκοτώνοντας την μητέρα του Κλυταιμίστρα. Στις τραγωδίες με τίτλο *Ηλέκτρα* ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης πραγματεύονται το ίδιο θέμα. Το έργο του Αισχύλου παίρνει το όνομά του από τις σπονδές που φέρνει ο Χορός στον τάφο του Αγαμέμνονα. Αυτός είναι ο λόγος που έρχεται ο Χορός στην σκηνή και γίνεται η πρώτη συζήτηση με την Ηλέκτρα. Από τον Αισχύλο ως τους διαδόχους του χάνονται σχεδόν τελείως τα μεγάλα θεατρικά εφέ και έτσι μεταβάλλεται η δραματική αίσθηση.<sup>208</sup>

<sup>206</sup> Romilly (1997), 109

<sup>207</sup> Hose (2011), 162

<sup>208</sup> Romilly (2000), 21

Ο Αισχύλος πρωτοτυπεί στις *Χοηφόρους*, γιατί επιλέγει να αξιοποιήσει δραματικά προομηρικές αντιλήψεις που επιζούν μέσα σε διάφορες δοξασίες και μεθομηρικές αντιλήψεις που συνδέονται με την λατρεία των νεκρών, η οποία αποσκοπεί στον εξευμενισμό τους και στην αποτροπή των δεινών, που μπορεί να προκαλέσει η οργή τους. Συγκεκριμένα, ο νεκρός που αδικήθηκε, που βρήκε θάνατο από χέρι δολοφόνου, ζητεί εκδίκηση και η απαίτησή του αυτή δημιουργεί φόβο εφιαλτικό για τον δράστη, ο οποίος γνωρίζει ότι είναι πια έρμαιο στην οργή του νεκρού και η τιμωρία θα έλθει οπωσδήποτε. Ο Αισχύλος αναφέρεται στην οργή του νεκρού, που δεν την δαμάζει η φωτιά της καύσης του σώματος: *φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμάζει πυρός μαλερά γνάθος, φαίνει δ' ὕστερον ὀργάς* (*Χοηφόροι*, στ. 324-326) και που ζητεί εκδίκηση απειλώντας τους ενόχους με εφιαλτικά ενύπνια σημεία (στ. 32-41). Ο ποιητής στηρίχθηκε στον άγραφο κώδικα της αρχαίας Δίκης, που διαπίστωνε ότι επιζεί σε θρύλους, παραδόσεις και έθιμα και επενεργεί στις σχέσεις των ανθρώπων, έστω κι αν η έννομη τάξη τον αντικατέστησε με νέα κριτήρια ηθικής και δικαίου.<sup>209</sup> Πίσω από όλα βρίσκεται η αρχή της απόδοσης της Δικαιοσύνης: *δράσαντα παθεῖν*. Η Δίκη ή ο νόμος και η απόδοση δικαιοσύνη, έχει δύο σκοπούς : είναι ο νόμος της φύσης που δηλώνει ένα γεγονός, και επίσης, ο ηθικός νόμος που εντέλλεται το καθήκον. Ο παραβάτης τιμωρείται και πρέπει να τιμωρηθεί.<sup>210</sup>

Επαναλαμβάνοντας την υπόθεση των *Χοηφόρων* του Αισχύλου ο Σοφοκλής απομάκρυνε την θρησκευτική χροιά και αντί να αφήσει την Ηλέκτρα στην σκιά, την κάνει ηρωίδα του.<sup>211</sup> Ο Σοφοκλής ακολουθώντας το μορφωτικό πνεύμα της εποχής του βάζει τον άνθρωπο στο επίκεντρο και η τραγωδία του είναι ανθρωποκεντρική.<sup>212</sup>

Στο ένα άκρο έχουμε έναν ρωμαλέο «ομηρικό» Σοφοκλή και στο άλλο μια αισχύλεια ευαισθησία για τις ηθικές προεκτάσεις της μητροκτονίας. Οι σχολιαστές χωρίζονται, επίσης, σε εκείνους που θεωρούν το ηθικό και θρησκευτικό ζήτημα ως κεντρικής σημασίας στο έργο του Σοφοκλή και σε εκείνους για τους οποίους το ζήτημα είτε απουσιάζει, είτε είναι περιστασιακής σημασίας σε ένα κατ' ουσίαν ψυχολογικό δράμα. Αλλά ακόμα κι εδώ, δεν υπάρχει ομοφωνία: σύμφωνα με τον έναν σχολιαστή, η Ηλέκτρα τρελαίνεται, ενώ για έναν άλλον φθάνει σε ύψη ανθρώπινης αρετής.<sup>213</sup> Στον Σοφοκλή υποχωρεί το πρόβλημα της θεοδικίας και στρέφεται σε μη θρησκευτικά ζητήματα. Τραγικό για τον Σοφοκλή είναι το

<sup>209</sup> Αλεξοπούλου (2012), 118

<sup>210</sup> Murray, G. (1993), 157

<sup>211</sup> Romilly (1990), 77

<sup>212</sup> Δημάρατος (1975), 3

<sup>213</sup> Winnington – Ingram (1999), 303

αναπόδραστο του ήρωα από τα προβλήματά του, το αδιέξοδο στο οποίο οι ήρωές του περιέρχονται, αν και στην αρχή εμφανίζονται να δρουν ή να πιστεύουν ότι δρουν χωρίς να επιβαρύνονται από κάποια αμαρτία.<sup>214</sup>

Η τραγωδία *Ηλέκτρα* βρίθεται από υπομνήσεις των *Χοηφόρων*, κάτι που πρέπει να σημαίνει ότι ο Σοφοκλής έγραψε την τραγωδία έχοντας διαρκώς στον νου την *Ορέστεια*.<sup>215</sup> Ο Sheppard επισημαίνει ότι στην τραγωδία του Σοφοκλή δεν υπάρχει κανένα γνώρισμά του που να μην μπορεί να ανευρεθεί ήδη με τη μία ή την άλλη μορφή στον Αισχύλο.<sup>216</sup>

Όπως και στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, έτσι και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η δράση αρχίζει την αυγή και ολοκληρώνεται το βράδυ. Η αυγή φέρνει στην σκηνή τον Ορέστη και δείχνει την απελπισία της Ηλέκτρας.<sup>217</sup> Η σκηνή μας δείχνει το παλάτι. Δεν είναι όμως στο Άργος, αλλά στις Μυκήνες, σύμφωνα με την ομηρική αφήγηση. Ωστόσο, ο Σοφοκλής προτίμησε να αποκαλύψει το σχέδιο δράσης στην εναρκτήρια σκηνή κι όχι στη μέση του έργου, όπως ο Αισχύλος.<sup>218</sup>

Το όνειρο της Κλυταιμίστρας, που είδε ότι θήλαζε ένα φίδι που το είχε γεννήσει, κι αυτό την δάγκωσε στο στήθος (στ. 526, *τεκεῖν δράκοντ'*, και στ. 531, *αὐτὴ παρέσχε μαστὸν ἐν τῶνείρατι*) προοικονομεί το τέλος της. Πρόκειται για την ίδια δραματική εικονογραφία που χρησιμοποιήθηκε αργότερα από τον Σοφοκλή στην *Ηλέκτρα* του (στ.644-645, *ἃ γὰρ προσεῖδον νυκτὶ τῆδε φάσματα/ δισσωῶν ὄνειρων*). Το όνειρο ως προς την τεχνική κατατάσσεται στον τύπο του ονείρου της Πηνελόπης, είναι, επομένως, αλληγορικό και χρήζει ερμηνείας. Ανατρέχοντας στον βίο και την πολιτεία της Κλυταιμίστρας του Αισχύλου το όνειρό της έχει διττή ψυχολογική διάσταση. Ικανοποιεί τις επιλογές της, αλλά αυτό επιτυγχάνεται μέσω μιας εκ των ένδον δομημένης αυτό-καταστροφής. Αυτό ικανοποιεί το αμείλικτο υπερ-εγώ της κακιάς μητέρας, της μοιχού και της φόνισσας του συζύγου εκδηλώνοντας προς τα έξω μια τιμωρία που η λογική της την τρομάζει αλλά που το ένοχο υποσυνείδητό της την εκλιπαρεί: *τῷ πάθει μάθος*. Αυτό αποδεικνύει ότι το όνειρο της Κλυταιμίστρας είναι από τα πλέον υπέροχα και πειστικά λογοτεχνικά σχήματα στον Αισχύλο. Είναι, επομένως, όνειρο αλληγορικό –προφητικό. Ο προφητικός του χαρακτήρας προκύπτει από την αναφορά στον θηλασμό, δεδομένου ότι η Κλυταιμίστρα δεν θήλασε τον Ορέστη αλλά η τροφός του παλατιού. Άρα, η αναφορά δεν παραπέμπει στο παρελθόν.

<sup>214</sup> Δημάρατος (1975), 4

<sup>215</sup> Winnington – Ingram (1999), 304

<sup>216</sup> Sheppard (1927), 2-9 and 163-166

<sup>217</sup> Vernant - Vidal-Nacquet (1988) II, 199-200

<sup>218</sup> Baldry (1992), 166- 167



Ούτε, όμως, και στο μέλλον μόνον παραπέμπει. Το όνειρο και ο χρησμός αποτελούν προρρήσεις που προοικονομούν την πλοκή σε ένα έργο σκυθρωπό, που ο βασικός θεματικός του άξονας στρέφεται γύρω από την εκδίκηση μέσω της μητροκτονίας, την talio.

Στον τρόπο της έστειλε την Ηλέκτρα να κάνει χοές στον τάφο, ελπίζοντας να καταπραΰνει την οργή του νεκρού. Την ώρα που ο εκδικητής επιστρέφει από την εξορία, η Κλυταιμίστρα βλέπει όνειρο που προοιωνίζεται καθαρά την εκδίκηση. Και στις δύο περιπτώσεις η πρόθεση είναι η ίδια, δηλαδή, να φανεί ότι η εκδίκηση δεν είναι απλώς προσωπικό κατόρθωμα ή έγκλημα. Η πράξη του Ορέστη είναι τολμηρή, αλλά είναι επίσης μια πράξη, όπου οι αόρατες δυνάμεις του σύμπαντος είναι αναμειγμένες. Το να ανταμειφθεί ο εχθρός με κακό ήταν η φυσιολογική ελληνική ηθική και ο Αισχύλος δεν το αμφισβητεί. Η Ηλέκτρα χρησιμοποιεί την λέξη *δικηφόρος* για τον εκδικητή, ως φορέα ανταπόδοσης.<sup>219</sup>

Ένα ουσιώδες σημείο, στο οποίο ο Σοφοκλής διαφέρει από τον Αισχύλο και από τον Ευριπίδη και την παράδοση συνολικά, είναι ότι στον Σοφοκλή δεν υπάρχει τίποτε σχετικό με την καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες της μητέρας του και ότι έχει αντιστρέψει την σειρά των θανάτων, προτάσσοντας την δολοφονία της Κλυταιμίστρας. Ο Winnington – Ingram δεν δέχεται ότι αυτό έγινε, διότι ο Σοφοκλής θεωρούσε τον φόνο της Κλυταιμίστρας λιγότερο σημαντικό και την μητροκτονία ήσσον ζήτημα, ενώ τον Αίγισθο τον θεωρούσε ως μεγαλύτερο εμπόδιο για την απελευθέρωση της Ηλέκτρας και του βασιλικού οίκου.<sup>220</sup> Είναι σαφές ότι οι αμφίσημες ειρωνικές εκφράσεις μετά τον φόνο της Κλυταιμίστρας προκαλούν αντιδράσεις και ίσως σκόπιμα ο Σοφοκλής τις βάζει, για να μην γίνει ξεκάθαρο αν ενέκρινε τη μητροκτονία ή όχι. Γενικά φαίνεται ότι προέκρινε την ανάγκη να τιμωρηθεί ο Αίγισθος και η Κλυταιμίστρα και μόνο μέσω των παιδιών του Αγαμέμνονα ήταν δυνατόν να τιμωρηθούν έστω και με τόσο ακριβό τίμημα.

Ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας στην τραγωδία *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή είναι αυτή η γυναικεία μορφή. Η δεξιοτεχνία, με την οποία ο δραματουργός παρουσιάζει την ηρωίδα του, και προσανατολίζει την δομή ολόκληρου του έργου προς το σκοπό αυτό, έχει συγκεντρώσει τόσον μεγάλο και τόσον δίκαιο θαυμασμό, ώστε ορισμένοι σχολιαστές έχουν την τάση να διαγράφουν ολόκληρο το θρησκευτικό και ηθικό

<sup>219</sup> Kitto (1993), 105

<sup>220</sup> Winnington – Ingram (1999), 325

ζήτημα θεωρώντας το απλά κάτι ως σκηνικό βάθους για την προβολή ενός δράματος πρωτίστως ψυχολογικού.<sup>221</sup>

Η Ηλέκτρα νιώθει βαθιά προσβεβλημένη από την πράξη μοιχείας της μάνας της. Αυτό μπορεί να συνδεθεί με το παράπονό της για την δική της θέση, στερημένη από γάμο και από παιδιά (στ.164-65, *ἀκάματα προσμένουσ', ἄτεκνος, /τάλαιν', ἀνύμφευτος αἰὲν οἴχνα*, και στ.187-88, *ἄνευ τεκέων κατατάκομαι, /ἄς φίλος οὔτις ἀνὴρ ὑπερίσταται*,) και σε αυτό το σημείο μπορεί να συσχετισθεί με την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Ο Ευριπίδης με το ιδιοφυές εύρημα του ανολοκλήρωτου γάμου, παρουσιάζει μία Ηλέκτρα στερημένη, που ζηλεύει την άνετη και ερωτικά δραστήρια Κλυταιμήστρα.<sup>222</sup>

Μετά από τα λόγια της Χρυσόθεμης ότι δεν είναι λογικό δύο άνθρωποι να ερίζουν για το *δίκαιον* (στ. 466-467), ακολουθεί μία έριδα μεταξύ Ηλέκτρας και Κλυταιμήστρας για το πού έγκειται η δικαιοσύνη. Η αντιλογία αυτή έχει ρητορικό χαρακτήρα και μια σύγκριση με τους περιβόητους «δικανικούς» λόγους του Ευριπίδη είναι δικαιολογημένη. Ωστόσο δεν πρέπει να υπερτονίζεται, γιατί ο Σοφοκλής χειρίζεται την διαδεδομένη μορφή του λόγου με κάπως μεγαλύτερη φυσικότητα. Βέβαια, όπως και στον Ευριπίδη, η συγκεκριμένη μορφή χρησιμοποιείται για την επίτευξη ξεκάθαρων δραματικών στόχων. Εδώ ο στόχος του είναι να αμαυρωθεί ο χαρακτήρας της Κλυταιμήστρας και να παραχωρηθεί στην Ηλέκτρα ένας εύκολος διαλεκτικός θρίαμβος.<sup>223</sup>

Γιατί άραγε ο Σοφοκλής έχει αντιστρέψει την σειρά των θανάτων, όπως την συναντούμε στον Αισχύλο και στον Ευριπίδη; Ο Winnington – Ingram δεν δέχεται ότι αυτό έγινε, διότι ο Σοφοκλής θεωρούσε τον φόνο της Κλυταιμήστρας λιγότερο σημαντικό και την μητροκτονία ήσσον ζήτημα, ενώ τον Αίγισθο τον θεωρούσε ως μεγαλύτερο εμπόδιο για την απελευθέρωση της Ηλέκτρας και του βασιλικού οίκου. Ο θάνατος της Κλυταιμήστρας είναι που είναι φρικιαστικός, ως έχει, αν ερχόταν και τελευταίος, θα έπρεπε να ακολουθείται από ακόμη μεγαλύτερη αντίδραση, ενώ θα ήταν πιο δύσκολο για τον Σοφοκλή να αποφύγει ειδικότερη αναφορά στις μελλοντικές εξελίξεις με ρητή παραδοχή ή απόρριψη της παράδοσης για την μετέπειτα τύχη του Ορέστη. Δεν συμφωνεί με τον Bowra ότι η πίστη του Ορέστη στην ορθότητα της πράξης του κλονίζεται.<sup>224</sup> Η δικαιοσύνη των Ερινύων είναι μία

<sup>221</sup> Winnington – Ingram (1999), 317

<sup>222</sup> Winnington – Ingram (1999), 321

<sup>223</sup> Winnington – Ingram (1999), 306

<sup>224</sup> Winnington – Ingram (1999), 326

σωστή δικαιοσύνη : εκείνοι που έπραξαν το κακό τιμωρούνται. Η Ηλέκτρα είναι ταυτόχρονα θύμα και όργανο των Ερινύων. Ηλέκτρα και Ορέστης στον Σοφοκλή θεωρούν καθήκον τους να εκδικηθούν για τον πατέρα τους, απηχώντας τις απόψεις της πατριαρχικά δομημένης κοινωνίας. Ο Ορέστης, ενώ στον Αισχύλο είναι θύμα των Ερινύων, στον Σοφοκλή αυτό μπαίνει στο περιθώριο. Ο Σοφοκλής παρουσιάζει τον Ορέστη να αυτονομείται από την θεϊκή βούληση και να τιμωρεί την μητέρα του σε μια εποχή που με την άνοδο της δημοκρατίας στην Αθήνα κυριαρχεί η πατριαρχική αντίληψη. Ο Sheppard και ο Kells υιοθετούν την άποψη ότι ήταν λάθος το ερώτημα που διατύπωσε ο Ορέστης στο μαντείο. Έστω κι αν ο Ορέστης ρώτησε τον θεό Απόλλωνα, όχι αν πρέπει να σκοτώσει ή όχι την μητέρα του, αλλά με ποιον τρόπο να την σκοτώσει, δεν δίδεται κανένας λόγος να υποθέσουμε ότι ο θεός δεν ενέκρινε τον σκοπό ή και ότι οι θεοί του Σοφοκλή δεν είναι πίσω από τον νόμο της ανταπόδοσης.<sup>225</sup>

Όσον αφορά στην εξωτερική σκηνική δράση, ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής βρίσκονται πιο κοντά μεταξύ τους από όσο με τον Ευριπίδη. Και στους δύο η Ηλέκτρα ζει στο παλάτι. Και στους δύο η Κλυταιμίστρα έχει αναστατωθεί από ένα όνειρο, - μολονότι ο Αισχύλος δίνει ένα όνειρο αρκετά πιο τρομακτικό- με συνέπεια να στείλει προσφορές στον τάφο του Αγαμέμνονα – στον Αισχύλο με την Ηλέκτρα, στον Σοφοκλή με την Χρυσόθεμη. Και στους δύο τραγικούς ο ίδιος ο Ορέστης ανακοινώνει τον θάνατό του, μολονότι στον Σοφοκλή αυτό γίνεται με πολύ περισσότερες λεπτομέρειες και είναι εδώ όπου εξαπατάται και η ίδια η Ηλέκτρα.<sup>226</sup>

## Σύγκριση Ευριπίδη – Αισχύλου

Σε δύο βασικά σημεία ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης συμφωνούν μεταξύ τους και διαφωνούν με τον Σοφοκλή. Και στους δύο ο φόνος της Κλυταιμίστρας ακολουθεί τον φόνο του Αιγίσθου, αντί να προηγείται, κάτι που συντελεί στην κλιμάκωση της τραγωδίας. Και στους δύο οι Ερινύες<sup>227</sup> παίζουν ρόλο, από διαφορετική όμως οπτική.<sup>228</sup>

Ο φόνος του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμίστρα δεν ήταν απλώς ο φόνος ενός ανθρώπου από έναν άλλον με τον οποίον τον έδεναν στενοί δεσμοί. Υπήρχαν και άλλοι λόγοι που έκαναν τον φόνο ιδιαίτερα ειδεχθή στα μάτια ενός Έλληνα του 5<sup>ου</sup>

<sup>225</sup> Winnington – Ingram (1999), 327

<sup>226</sup> Denniston (2010), 4

<sup>227</sup> Βλέπε υποκεφάλαιο *Ερινύες*

<sup>228</sup> Denniston (2010), 7

αιώνα. Ο Αγαμέμνων δεν ήταν μόνο ένας σύζυγος, ήταν και ο βασιλικός αρχιστράτηγος σε έναν στρατό που επέστρεφε από εκστρατεία. Το γεγονός, ότι ο συνεργός της Κλυταιμίστρας δεν υπηρέτησε ποτέ στην Τροία (στ. 917, *οὐκ ἔλθῶν Φρύγας*), επιδεινώνει την κατάσταση. Αν οι γυναίκες των στρατιωτών μπορούν να είναι δολοφονικές μοιχαλίδες και μάλιστα ατιμώρητες, τότε η στρατιωτική θητεία θα καταστεί αδύνατη. Επιπλέον, ο φόνος του Αγαμέμνονα ήταν φόνος ενός άντρα από μια γυναίκα. Οι σημερινές αντιλήψεις με το ιπποτικό παρελθόν τους σβήνουν από αποτροπιασμό μπροστά σε μια τέτοια δολοφονία. Αλλά οι Έλληνες του 5<sup>ου</sup> αιώνα σπάνια αισθάνονταν έτσι. Έβλεπαν την γυναίκα ως ένα ον παθιασμένο και πανούργο που, αν δεν υπήρχαν φραγμοί, θα μπορούσε να αποδειχθεί απίστευτα επικίνδυνο.<sup>229</sup> Στον Ευριπίδη, όπως και στον Αισχύλο, η δολοφονία του Αγαμέμνονα είναι έγκλημα όχι μόνο αποκλειστικά προς αυτόν τον ίδιο, αλλά και εναντίον ολόκληρου του οίκου των Ατρείδων. Μέρος της ατυχίας του επιβαρύνει τα παιδιά του, τα οποία υποφέρουν εξαιτίας του θανάτου του και υπάρχουν συχνές αναφορές στα βάσανά τους στις *Χοηφόρους* (στ.249, *τοὺς δ' ἀπωρφανισμένους* και στ.502, *οἴκτιρε θῆλυν ἄρσενός θ' ὁμοῦ γόνον*). Παρόμοια και στον Ευριπίδη η Ηλέκτρα αναφέρεται στα δικά της βάσανα και ξεκινά με τέτοια αναφορά και την μονωδία της (στ.118-121, *κικλήσκουσι δέ μ' ἀθλίαν/ Ἥλεκτραν πολιῆται. /φεῦ φεῦ σχετλίων πόνων /καὶ στυγερᾶς ζόας*.) και την ρήση της (στ.303-313, *ἄγγελ' Ὀρέστη τάμα καὶ κείνου κακά, /πρῶτον μὲν οἴοις ἐν πέπλοις ἀλίζομαι, /πίνω θ' ὄσω βέβριθ', ...αὐτὴ μὲν ἐκμοχθοῦσα κερκίσιν πέπλους, /ἢ γυμνὸν ἔξω σῶμα κάστερήσομαι, /αὐτὴ δὲ πηγὰς ποταμίους φορουμένη, /ἀνέορτος ἱερῶν καὶ χορῶν τητωμένη. /ἀναίνομαι γυναῖκας οὔσα παρθένος, ἀναίνομαι ...ἐλθεῖν ἔμ' ἐμνήστευον, οὔσαν ἐγγενῆ*). Αυτό το κάνει όχι επειδή τα θεωρεῖ ως υψίστης σημασίας, αλλά επειδή θέλει να δημιουργήσει μία κλίμακα όπου θα τοποθετήσει την δολοφονία.

230

Ο τάφος του Αγαμέμνονα, όπου στις *Χοηφόρους* ξανασιμύουν τα αδέλφια, γίνεται το κέντρο μιας μακράς λυρικής σκηνής που είναι γεμάτη τελετουργικές εκκλήσεις, ένταση και έξαρση και διαρκεί εκατόν εβδομήντα πέντε στίχους. Στον Ευριπίδη η σκηνή περιορίζεται σε μια σύντομη επίκληση σε λίγους στίχους (στ. 677 – 684) με απλά λόγια, ενώ στον Σοφοκλή η επίκληση έχει εξαφανισθεί τελείως.<sup>231</sup> Η αναφορά στην αρματοδρομία υπάρχει και στις *Χοηφόρους* τους Αισχύλου (στ. 794-798, *πᾶλλον*

<sup>229</sup> Denniston (2010), 12

<sup>230</sup> Lloyd (1986), 5

<sup>231</sup> Romilly (2000), 22

εὐνιν ζυγέντ' ἐν ἄρμασιν πημάτων) και στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* (στ. 1253-1254, δεινὰ δὲ κῆρές σ' αἰ κυνώπιδες θεαὶ /τροχηλατήσουσ' ἔμμανῆ πλανώμενον.).<sup>232</sup>

Και η *Ηλέκτρα* και ο *Ορέστης* του Ευριπίδη ἔχουν τούτο το κοινό με τις *Χοηφόρους*, ὅτι, δηλαδή, μας αφήνουν να διαγνώσουμε την στάση του συγγραφέα απέναντι στο θέμα του.<sup>233</sup>

Στην σκηνή του Αισχύλου αγωνία και πάθος συνδέονται στην ίδια πράξη. Αντίθετα στο ἔργο του Ευριπίδη, ὅσα ανήκουν στον χώρο του συναισθήματος χωρίζονται από την πράξη και δίνονται με περισσότερη επιμονή.<sup>234</sup> Ο Ευριπίδης απέφυγε τις μεγάλες σκηνές βίας, για να δώσει ἔμφαση σε σκηνές οδύνης, παρέλειψε την σύγκρουση, το δράμα, για να τονιστούν οι συνέπειες του πάθους. Ἐμφαση δίδεται στις συναρπαστικές σκηνές. Το παθητικό στοιχείο δεν καταργήθηκε, αλλά μετατοπίστηκε από την δράση στο συναίσθημα.<sup>235</sup> Για αυτόν τον λόγο ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης συγκρίνονται στις σκηνές πάθους. Ἐνα παράδειγμα αποτελεί η σύγκριση της σκηνής του θανάτου της Κλυταιμίστρας, ὅπως εμφανίζεται στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου και στην σοφοκλεία και ευριπίδεια *Ηλέκτρα*. Στον Αισχύλο γινόμαστε μάρτυρες μιας εκτενούς σκηνής ανάμεσα στην μάνα και στον γιο, ζούμε «μια σκηνή βίας που δεν ἔχει ὁμοιό της». Σύγκρουση χαρακτήρων και αισθημάτων, οργή και ἔνταση ανάμεσα στους δυο χαρακτήρες και η δραματική κίνηση της Κλυταιμίστρας να δείξει το στήθος της στον Ορέστη (στ.896-897, *ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον, μαστόν*). Και ὕστερα ακούγεται το τελικό κτύπημα του σπαθιού. Στον Σοφοκλή γιος και μάνα δεν εμφανίζονται μαζί στην σκηνή του φόνου. Ακούγονται μόνο οι κραυγές του θύματος και οι φοβερές προτροπές της Ηλέκτρας στον αδελφό της να τελειώσει το ἔργο (στ. 1415, *παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν*). Στον Ευριπίδη η σκηνή του φόνου είναι ἀκόμη πιο απομακρυσμένη. Ὅ,τι προβάλλεται είναι η αγωνία και ο φόβος. Το παθητικό στοιχείο στον Ευριπίδη δεν καταργείται αλλά μετατοπίζεται. Το πραγματικό «πάθος» ἔρχεται μετά την πράξη. Η σκηνή αναβιώνει μέσα στο συναίσθημα και η παραγόμενη συγκίνηση κατακλύζει τους θεατές με φράσεις ὅπως, *δακρὺτ' ἄγαν, ὦ σύγγον'* (στ.1183), *ἴδετε τὰδ' ἔργα φόνια μυσάρᾳ, ... ἄποιν' ἐμῶν πημάτων* (στ.1181-1883).<sup>236</sup>

Ο δισταγμός του Ορέστη στον Ευριπίδη δεν συνδέεται με την πράξη, δεν διακόπτει τον φόνο την στιγμή που συντελεῖται. Αντίθετα, παρατείνεται σε μια μακρά

<sup>232</sup> Τσαγγάλης (2008), 73

<sup>233</sup> Baldry (1992), 172

<sup>234</sup> Romilly (2000), 29

<sup>235</sup> Romilly (2000), 28

<sup>236</sup> Γιατρομανωλάκης (2000), 9

σκηνή αμφιβολίας και αγωνίας που αποτυπώνεται σε μια αγωνιώδη στιχομυθία ανάμεσα στα δύο αδέρφια στους στίχους 967 -987. Όλα τα επιχειρήματα που στον Αισχύλο η Κλυταιμίστρα πρόβαλλε για να σωθεί, έρχονται τώρα στον νου του Ορέστη και αισθάνεται την ανάγκη η απάντηση της αδελφής του σε αυτά να έχει την ίδια αποφασιστικότητα που έδειξε ο ίδιος εναντίον της μητέρας του. Τελικά αποφασίζει να δράσει (στ.986-987, *δεινοῦ ἄρχομαι προβλήματος/ καὶ δεινὰ δράσω γε.../ἔστω. πικρὸν δὲ χηδὺ τ' ἀγώνισμά μοι*), όπως ένα θύμα αποφασίζει να υποστεί την μοίρα του.<sup>237</sup> Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι σε αυτό το άγχος και σε αυτή την πικρία βρίσκεται μία πηγή πάθους. Η ροπή προς την αδυναμία, την αμφιβολία, την ανησυχία μπροστά στην δράση (στ. 967, *τί δῆτα δρῶμεν μητέρ' ; ἧ φονεύσομεν;*) είναι χαρακτηριστικό του Ευριπίδη. Επειδή αποδέχεται τις συγκλονιστικές στιγμές, που πηγάζουν από την οδύνη πριν την πράξη, προτιμά να αναπτύσσει την έκφραση της οδύνης και για αυτό την απομονώνει από την πράξη, της παρέχει κάποιο χρόνο ανάπαυλας, ώστε να εκδηλωθεί ελεύθερα.<sup>238</sup> Το πραγματικό, όμως, πάθος έρχεται μετά την πράξη. Και σε αυτό επιμένει ο Ευριπίδης. Αυτό είναι ιδιαίτερα αισθητό στην *Ηλέκτρα*, όπου όλη η σκηνή του θανάτου παρουσιάζεται ως μια ανάκληση που γίνεται εκ των υστέρων στον κομμό της Ηλέκτρας και του Ορέστη με τον Χορό στους στίχους 1177-1237. Και το αποτέλεσμα είναι ότι το πάθος έτσι απομονωμένο έχει την δυνατότητα να αναπτύσσεται άνετα. Ο Ευριπίδης αναζητούσε την υπερβολή και δείχνει την σκηνή όχι να κινείται στον ρυθμό της δράσης. Την παρουσιάζει μέσα από τις τρομακτικές αναμνήσεις της Ηλέκτρας και του Ορέστη, μέσα από την οδύνη τους.<sup>239</sup> Ο ήρωας του Αισχύλου στις *Χοηφόρους* τραβάει το σπαθί του να κτυπήσει δύο βασιλικούς εραστές που στην πραγματικότητα πέθαιναν.<sup>240</sup> Ο Αισχύλος παρουσιάζει την Κλυταιμίστρα να γυμνώνει το στήθος της για να συγκινήσει τον γιο της. Ο Ευριπίδης δεν παραμελεί αυτή την λεπτομέρεια. Αντίθετα την επαυξάνει, όταν η Κλυταιμίστρα ακούγεται να εκλιπαρεί τα παιδιά της από το εσωτερικό του οίκου στον στίχο 1165, *ὦ τέκνα, πρὸς θεῶν, μὴ κτάνητε μητέρα.*<sup>241</sup>

Κατά τον Lesky η σύλληψη της σύγκρουσης στον Ευριπίδη είναι ασφαλώς τόσο διαφορετική από την περιγραφή του Αισχύλου, όσο είναι και ο κόσμος των Μαραθωνομάχων από εκείνον που με το σύνθημα της σοφιστικής έμαθε να

<sup>237</sup> Romilly (2000), 29

<sup>238</sup> Romilly (2000), 30

<sup>239</sup> Romilly (2000), 31

<sup>240</sup> Romilly (2000), 48

<sup>241</sup> Romilly (2000), 31

αμφιβάλλει για την παράδοση.<sup>242</sup> Οι *Χοηφόροι* του Αισχύλου διαδραματίζονταν στο Άργος, η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή στις Μυκήνες, μια ασήμαντη παραλλαγή στην τοποθεσία. Ο Ευριπίδης, όμως, κάνει την κόρη του Αγαμέμνονα να περιμένει την ημέρα της εκδίκησης σε ένα κτήμα στα σύνορα της αργείτικης χώρας. Για να μην γεννήσει έναν επικίνδυνο εκδικητή, ο Αίγισθος την πάντρεψε με έναν φτωχό άνθρωπο, που έχει, βέβαια, αριστοκρατική καταγωγή, τώρα, όμως, βγάζει το ψωμί του δουλεύοντας με τα χέρια του. Ο Ευριπίδης με αυτή την μετατόπιση της σκηνής του δράματος κέρδισε αρκετά για την πλοκή, την χρησιμοποίησε, όμως, έντονα και προς κάποιαν άλλη πλευρά. Ο φτωχός γεωργός, που δεν άγγιξε την Ηλέκτρα και με βαθιά κατανόηση προσπαθεί να γλυκάνει τον πόνο της, είναι μια από εκείνες τις μορφές, στις οποίες ο ποιητής δείχνει την διείσδυση νέων αξιών. Παλιοί φραγμοί γκρεμίζονται και στον Ευριπίδη εμφανίζεται ο γεωργός, που το σκλαβωμένο του σώμα κρύβει ευγενική ψυχή.<sup>243</sup> (Για τον Γεωργό και τον ρόλο του θα γίνει διεξοδική αναφορά στην *Ηθογράφηση*).

Αλλά και ο Baldry υποστηρίζει ότι η αντίθεση ανάμεσα στις *Χοηφόρους* και την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη απεικονίζει εκπληκτικά την πραγμάτευση του μύθου των Ατρείδων. Ο Ευριπίδης δεν ξανάπιασε απλώς το θέμα εξαρχής. Στην *Ηλέκτρα* του υπάρχουν νύξεις σε λεπτομέρειες της αισχύλειας διασκευής, που επιβεβαιώνουν την εντύπωση ότι οι *Χοηφόροι* είτε είχαν πρόσφατα παρασταθεί, είτε όχι, ο Ευριπίδης έγραψε την δική του δραματοποίηση ως συνειδητή απόρριψη του τρόπου, με τον οποίο προσέγγισε το θέμα ο Αισχύλος. Η δική του λύση στο πρόβλημα, πώς θα βάλει τους εκδικητές μέσα στο παλάτι, ήταν να το παραμερίσει ολότελα.<sup>244</sup>

Ο Ευριπίδης στην *Ηλέκτρα* δεν ακολουθεί ούτε τον δικό του καθιερωμένο δρόμο του τραγικού, ούτε εκείνον που είχε χαράξει ο Αισχύλος. Διότι σε σχέση με τον Αισχύλο δίδει έμφαση σε σπουδαία νέα πράγματα. Ακόμα και ο τίτλος του έργου, *Ηλέκτρα*, δείχνει ότι στο επίκεντρο του έργου βρίσκεται πλέον όχι ο Ορέστης, αλλά η αδελφή του, η Ηλέκτρα. Στον Αισχύλο η Ηλέκτρα παίζει απλώς έναν δευτερεύοντα ρόλο. Έχει την αποστολή να προετοιμάσει την εκδίκηση, είναι εκείνη, η οποία αναγνωρίζει δίπλα στον τάφο του πατέρα τον αδελφό της, που έχει επιστρέψει από μακριά και τον ενημερώνει για την κατάσταση στο ανάκτορο και με έναν σημαντικό κομμό παρακαλεί μαζί με τον αδελφό της τον νεκρό πατέρα τους να βοηθήσει την

<sup>242</sup> Lesky (1990), 538

<sup>243</sup> Lesky (1990), 539

<sup>244</sup> Baldry (1992), 159

εκδίκηση.<sup>245</sup> Ενώ η Ηλέκτρα του Αισχύλου γνωρίζει πολύ καλά το ανάκτορο των Ατρείδων και είναι υποχρεωμένη να έχει καθημερινή επαφή με το νέο βασιλικό ζεύγος, ο Ευριπίδης σε αυτό ακριβώς το σημείο διαφοροποιεί την πλοκή με σημαντικές συνέπειες. Η δική του Ηλέκτρα δεν ζει πλέον στο ανάκτορο, αλλά την έχουν παντρέψει με έναν απλό αγρότη και ζει μακριά από την πόλη του Άργους σε ένα απομακρυσμένο αγρόκτημα, όπου ζει δύσκολα και φτωχικά προσδοκώντας την επιστροφή και την εκδίκηση του αδελφού της. Αυτή η μετατόπιση του χώρου δράσης παραμερίζει την πολιτική διάσταση που κυριαρχεί στον Αισχύλο : αφού το γεμάτο συμβολισμούς ανάκτορο των Ατρείδων δεν αποτελεί το σκηνικό του έργου, η δράση των χαρακτήρων στον Ευριπίδη πραγματώνεται σε έναν εξωτερικό απολιτικό χώρο.<sup>246</sup> Μία από τις καινοτομίες του Ευριπίδη ήταν ότι κατέβασε τα μυθικά πρόσωπα από το βήθρο τους, τα έκανε ανθρώπινα, πάρα πολύ ανθρώπινα. Κάνοντας την Ηλέκτρα σύζυγο γεωργού επιχειρεί μια εντυπωσιακή καινοτομία και ρήξη με την παράδοση : μεταφέροντάς την σε μια ορεινή αγροικία και κάνοντάς την σύζυγο του συγκεκριμένου ανθρώπου βρίσκει μια δικαιολογία να την εμφανίσει να ζει με μεγάλες δυσκολίες και στερήσεις. Για αυτή του την επιλογή επικρίθηκε βέβαια από τον Αριστοφάνη (*Αχαρνής*, στ.407 κ.ε.). Τοποθετώντας, όμως, την σκηνή έξω από τα τείχη της πόλης , απαλλάσσεται από την ανάγκη να βρει έναν αληθοφανή τρόπο για την είσοδο του Ορέστη. Η παρουσία του Γεωργού λειτουργεί καταλυτικά, επειδή αφομοιώνει κοινωνικά και ψυχολογικά την Ηλέκτρα, επιβάλλοντάς της τον δικό του λαϊκό τόνο. Στις *Χοηφόρους* παρόμοια λειτουργία επιτελεί η Τροφός στους στίχους 736 και εξής.<sup>247</sup>

Στον Αισχύλο το θεολογικό παρελθόν της δράσης είναι αδιαλλείτως παρόν και περιγράφεται πιο ζωντανά από ό,τι στον Σοφοκλή και στον Ευριπίδη, καθώς η παρουσία του Απόλλωνα είναι αισθητή, ακόμα και στους τρεις στίχους που περιλαμβάνουν τα λόγια του Πυλάδη.<sup>248</sup>

Οι *Χοηφόροι* καταλήγουν με το παραλήρημα του Ορέστη, που καταδιώκεται από τις Ερινύες, οι οποίες θα λάβουν υπόσταση με τον φοβερότερο τρόπο στις *Ευμενίδες*. Στον Ευριπίδη η καταδίωξη του Ορέστη αναγγέλλεται (στ. 1252 -1253, *δειναί δὲ κῆρὲς αἱ κυνώπιδες θεαὶ...έμμανῆ πλανώμενον*). Πουθενά, όμως, στα έργα του οι

---

<sup>245</sup> Hose (2011), 153

<sup>246</sup> Hose (2011), 154

<sup>247</sup> Βουβονίκος (2014), 112

<sup>248</sup> Denniston (2010), 12



Ερινύες δεν προσωποποιούνται.<sup>249</sup> Τα δύο αδέρφια καταρρέουν υπό το βάρος της δολοφονίας, μια σκηνή σε ανθρώπινο πλαίσιο.

Με την έκβαση του δράματος που προκρίνει ο Αισχύλος ταυτίζει την τελική φάση της τραγικής πορείας με την μετάβαση από μια περίπου «πρωτόγονη» κοινωνία αυθαίρετης αυτοδικίας σε έναν πολιτικό οργανισμό έννομης τάξης. Ο Ευριπίδης, από την άλλη, μετατρέπει την *Ηλέκτρα* του σε μια διεισδυτική σπουδή πάνω στην διαβρωτική διαδικασία της εκτέλεσης ενός εγκλήματος.<sup>250</sup> Ο Αισχύλος υπηρέτησε τις επιταγές του άγραφου δικαίου, ο Ευριπίδης ανέδειξε τον ρεαλισμό των καταστάσεων και των χαρακτήρων σε διαστάσεις καθημερινές, μακριά από τον ηρωισμό και το υπερβατικό στοιχείο. Ο Αισχύλος παραμένει ο στοχαστικός εμπνευστής της δραματοποίησης του συγκεκριμένου μύθου, ενώ ο Ευριπίδης ο τολμηρός νεωτεριστής, αλλά και των δύο τα έργα παραμένουν διαχρονικά δείγματα ερμηνείας ψυχικών καταστάσεων και επιλογών δράσης.<sup>251</sup>

Στην *Ορέστεια* το έγκλημα και η τιμωρία παρουσιάζονται ως κατάρα του οίκου των Ατρειδών που την κληρονομούν από γενιά σε γενιά. Αυτή η οπτική δεν υπάρχει στον Ευριπίδη. Εκεί όλα καθορίζονται από τον ανθρώπινο παράγοντα. Στο τέλος των *Χορηφών* ο Χορός αναρωτιέται πού θα τελειώσει αυτό το κακό (στ.1076-1077, *ποῖ καταλήξει μετακοιμισθὲν μένος ἄτης;*). Θα τελειώσει στο επόμενο έργο, στις *Ευμενίδες*, με την συμφιλίωση των αντιθέτων. Έτσι είδε ο Αισχύλος να θεμελιώνεται η αθηναϊκή δημοκρατία μέσα από συγκρούσεις και αντιθέσεις. Ο Ευριπίδης, όμως, ζει την διάλυσή της και την βία του πολέμου. Η Αθήνα δεν έχει πια το ηθικό έρεισμα ότι μάχεται εναντίον των βαρβάρων. Αυτή την βία προβάλλει στην *Ηλέκτρα*.<sup>252</sup>

## Σύγκριση Ευριπίδη – Σοφοκλή

Με δεδομένη την διχογνωμία των μελετητών για το ποια *Ηλέκτρα* προηγήθηκε χρονικά, αυτή του Σοφοκλή ή αυτή του Ευριπίδη, οι δύο τραγικοί ποιητές εμφανίζουν κοινά σημεία αλλά και αποκλίνοντα μεταξύ τους ως προς την θεώρηση του μύθου και την δομή της τραγωδίας.

Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη διδάχθηκε πιθανώς το 413 π.Χ. Οι στίχοι των Διοσκούρων *νῶ δ' ἐπὶ πόντον Σικελὸν σπουδῆ σωσοντε νεῶν πρόρας ἐνάλους* (στ.1347-1348) είναι μάλλον μια σαφής αναφορά στην εκστρατεία των Αθηναίων στη

<sup>249</sup> Romilly (2000), 22

<sup>250</sup> Βουβονίκος (2014), 116

<sup>251</sup> Αλεξοπούλου (2012), 125

<sup>252</sup> Βουβονίκος (2014), 111

Σικελία, την άνοιξη του 413 π.Χ. Είναι μεταγενέστερη των *Χοηφόρων*. Παραμένει, όμως, το ερώτημα αν είναι μεταγενέστερη και της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή. Το θέμα έχει απασχολήσει πολλούς ερευνητές, αν και οι περισσότεροι συμφωνούν ότι προηγήθηκε η Σοφοκλεία *Ηλέκτρα*.<sup>253</sup> Πρώτος ο August Boeckh θεώρησε ότι στα λόγια των Διοσκούρων (στ.1347–1356) υπάρχει αναφορά στην σικελική εκστρατεία (στ. 1347 -1348 , *νὰ δ' ἐπὶ πόντον Σικελὸν σπουδῆ σῶσοντε..*) και ότι, επομένως, το έργο θα μπορούσε να χρονολογηθεί στα 413 π.Χ. Ο H.Weil συσχετίζοντας το χωρίο πιο συγκεκριμένα με την αποστολή της βοήθειας που ξεκίνησε με τον Δημοσθένη την άνοιξη του 413 (Θουκυδίδης, Η, 17) κατέληξε στα Διονύσια του 413 π.Χ. Για αρκετό διάστημα πίστευαν ότι εδώ υπάρχει ένα βέβαιο χρονολογικό δεδομένο, ώσπου ο G. Zuntz κλόνισε αυτή την πίστη και βρήκε τόσους οπαδούς, ώστε αναγκαστικά τώρα θεωρείται αφετηρία μιας καινούριας χρονολόγησης του έργου ανάμεσα στις *Ικέτιδες* και στις *Τρωάδες*.<sup>254</sup> Ο W.Theiler κατέφυγε στην «θεωρία του συρτάρι»: « Η *Ηλέκτρα* που γράφθηκε το 419/18, έμεινε στο συρτάρι, ώσπου παίχθηκε το 413». Τότε ενσωματώθηκαν τα χωρία που αναφέρονται στη Σικελία.<sup>255</sup> Ωστόσο τα περισσότερα στοιχεία συνηγορούν στο γεγονός ότι η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή προηγήθηκε χρονικά της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη.

Ο Σοφοκλής με τον ανεπιτήδευτο τρόπο του αναδεικνύει περισσότερο διακριτικά την ευρηματικότητά του σε σχέση με τον Ευριπίδη, ο οποίος προσπαθεί με κάθε τρόπο να την επιδείξει. Συγκρίνοντας τις δυο *Ηλέκτρες*, ο Ευριπίδης καινοτομεί τολμηρά με την δική του «παντρεμένη» Ηλέκτρα και την μετατόπιση της δράσης σε ένα αγρόσπιτο στην εξοχή, πράγμα που τον αναγκάζει να αναζητήσει τρόπους, να μεταφέρει την Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο μέσα σε ακτίνα τέτοια, η οποία να επιτρέπει τον φόνο τους. Ο Σοφοκλής στενά προσκολλημένος στην παράδοση και την δραματική συμβατικότητα αναβάλλει την αναγνώριση και έτσι μετασχηματίζει το δράμα, μια πινελιά τόσο εύστροφη και τόσο πρωτότυπη όσο και οι πιο προφανείς καινοτομίες του Ευριπίδη.<sup>256</sup>

Η *Ηλέκτρα* δείχνει το ύφος του ηλικιωμένου Σοφοκλή. Αντί για την απομόνωση του κάθε ήρωα και τον στατικό τύπο του πάθους τους, μπήκε ένα καινούργιο αμοιβαίο δέσιμο των προσώπων που δρουν. Σε συνάρτηση με αυτό έχουμε μια εκτέλεση των σκηνών επηρεασμένη εντονότερα από το ψυχικό στοιχείο και πλούσια

<sup>253</sup> Ρούσσο (1987), xxxviii

<sup>254</sup> Lesky (2010) II, 206

<sup>255</sup> Lesky (2010) II, 208

<sup>256</sup> Winnington – Ingram (1999), 22-23

σε εναλλαγές, έναν διάλογο με καινούργιο τρόπο ζωντανεμένο χάρη σε αγωνίες και μεταπτώσεις.

Ο άνθρωπος έρχεται με καινούργιο τρόπο στο κέντρο του έργου. Αυτό δεν σημαίνει μια εγκοσμιοποίηση της τραγωδίας, που είναι συνδεδεμένη με την λατρεία, όπως μπορούμε να δούμε στον Ευριπίδη, σε έργα στα οποία αυτός εμφανίζει θεούς επάνω στην σκηνή, όπως η εμφάνιση των Διοσκούρων στο τέλος της *Ηλέκτρας*.<sup>257</sup>

Στην βαθιά θρησκευτική θεώρηση του κόσμου δεν εισχώρησε από τον Σοφοκλή κάποια αλλαγή. Περισσότερο πρόκειται για μετατόπιση των τόνων που είχε συνέπειες. Και οι δύο τραγικοί, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, έχουν απομακρυνθεί από την απόλυτα θεοκεντρική προσέγγιση του Αισχύλου. Η εντολή του Απόλλωνα στον Ορέστη να εκδικηθεί μένει στο περιθώριο του δράματος. Η εντολή αυτή συγκεντρώνεται δυνατά στο πρόσωπο της Ηλέκτρας, στον πόνο, στην ελπίδα της και τον γενναίο αγώνα της. Μέσα στο καινούργιο φως στο οποίο παρουσιάζεται μπροστά μας ο άνθρωπος στον Σοφοκλή γίνεται ορατός ένας νέος πλούτος του ψυχικού στοιχείου. Όταν η Ηλέκτρα του Σοφοκλή απευθύνεται στην υδρία, που όπως πιστεύει, κρύβει την τέφρα του αδελφού της, σε μια σκηνή χαρακτηριστικής τραγικής ειρωνείας, βρίσκει τόνους ύψιστης τρυφερότητας και εσωτερικότητας (στ.1126-1127, *φιλάτου μνημείον ψυχῆς Ορέστου...*), τέτοιους στίχους που πουθενά σχεδόν αλλού δεν τους νιώθουμε στο αττικό θέατρο. Η ίδια Ηλέκτρα αργότερα εκφράζεται με άγριο μίσος εναντίον της μητέρας της και, ενώ ο Ορέστης μέσα στο παλάτι την χτυπά, ακούγεται η φράση που δύσκολα αντέχεται : στ.1415, *παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν*.

Ο Σοφοκλής εδώ δεν υποστηρίζει την μεγάλη ανεξερεύνητη για τον άνθρωπο παγκόσμια τάξη, που επιβεβαιώνεται με την καταστροφή του ατόμου. Αυτό που παρουσιάζεται, είναι η ψυχή ενός ανθρώπου, καθώς υπομένει γενναία τον πόνο και χαίρεται την λύτρωση. Η *Ηλέκτρα* αναδεικνύει αληθινά καταστάσεις μεγάλης δύναμης και βάθους στο σύνολό της.<sup>258</sup> Όπως στον Ευριπίδη, και στον Σοφοκλή η Ηλέκτρα μπαίνει τραγουδώντας θρηνητικό τραγούδι.<sup>259</sup> Και στους δύο τραγικούς η αδελφή έχει μεγαλύτερη βαρύτητα από τον αδελφό, για αυτό και τα δύο έργα ονομάστηκαν *Ηλέκτρα*. Δεν θα μπορούσαν, όμως, να μας δείξουν την Ηλέκτρα να συμμετέχει στον φόνο ; Στον Σοφοκλή η Ηλέκτρα διακατέχεται από το πάθος μιας δολοφόνου. Και καταλαβαίνουμε ότι αγεφύρωτη απόσταση χωρίζει αυτήν, την

<sup>257</sup> Lesky (1990), 413

<sup>258</sup> Lesky (1990), 414

<sup>259</sup> Baldry (1992), 167

αμείλικτη κόρη, από το θύμα στο οποίο απευθύνεται. Όσο για τον Ευριπίδη δεν διστάζει να βεβαιώσει ότι η Ηλέκτρα βοήθησε στο έγκλημα αυτό, από το οποίο δεν μας δείχνει τίποτα. Το ομολογεί η ίδια με σαφήνεια : *ἐγὼ δ' ἐπεγκέλευσά σοι /ζίφους τα' ἐφηψάμαν ἅμα* (στ.1224-1225). Οι δύο συγγραφείς θα μπορούσαν να δώσουν την σκηνή της εκτέλεσης χωρίς να βάλουν την Ηλέκτρα στην σκιά.<sup>260</sup>

Ίσως το αίσθημα του τραγικού φόβου και του ἑλέου να συγκλονίζει την ανθρώπινη καρδιά ζωηρότερα στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Αλλά ο Σοφοκλής διερμηνεύει πιο ειλικρινά την ανθρώπινη φύση, γιατί δημιουργείται ένα αγεφύρωτο ηθικό χάσμα ανάμεσα στα παιδιά και την μητέρα τους, που σκότωσε τον ίδιο τον πατέρα τους έχοντας μάλιστα και συνεργό, με τον οποίον ζει έκλυτο και ασεβή βίο. Για αυτό και ο Σοφοκλής βάζοντας πρώτα την δολοφονία της Κλυταιμίστρας και έπειτα του Αιγίσθου αποκλείει ψυχολογικά την εκδήλωση συντριβής για την πράξη της μητροκτονίας.<sup>261</sup> Η τραγική καταστροφή των ηρώων του, η εισβολή δαιμονικών καταστροφικών δυνάμεων στην ζωή τους δεν έρχεται φυσιολογικά κι όπως έτυχε, αλλά είναι σύμμετρη με τους ήρωες, έχει μυστηριώδη συγγένεια με αυτούς, είναι ζυμωμένη με την φύση των ηρώων που πάσχουν. Για αυτό και ο Χορός στους στίχους 216 κ.ε. λέει στην Ηλέκτρα *«Πάρα πολλά βάσανα υπέρ το δέον τράβηξες, μόνη σου προκάλεσες, διότι δημιουργείς με την οξύθυμη ψυχή σου πάντοτε πολέμους, αντιτασσόμενη στους ισχυρούς»*. Για τον λόγο αυτόν πολλές φορές ο Χορός παρεμβαίνει συμβουλευτικά προς τους παρεκτραπόμενους ήρωες να μην υπερβαίνουν το μέτρο και να αποφεύγουν τα μεγάλα λόγια (στ. 990-991, *ή προμηθία...σύμμαχος*).<sup>262</sup>

Η τραγωδία *Ηλέκτρα* έχει ως κύριο μέλημα όχι να λύσει το ζήτημα της ενοχής και της τιμωρίας του Αιγίσθου και της Κλυταιμίστρας. Τον Σοφοκλή γοητεύουν υποθέσεις, στις οποίες η μετάπτωση στην δυστυχία προκαλείται όχι από προσωπικό ή κληρονομικό αμάρτημα των ηρώων, αλλά από παρανόηση και άστοχες ενέργειες, που όμως υπαγορεύονται από ευγενείς ανώτερους σκοπούς.<sup>263</sup>

Ο Ευριπίδης ως προς την δομή του έργου του παραθέτει την αναγνώριση, την ίντριγκα, τον αγγελιαφόρο και, τέλος, τον *ἀγῶνα λόγων*, ενώ ο Σοφοκλής (*Ηλέκτρα*, στ.516-659) ακολουθεί αντίστροφη πορεία ξεκινώντας από τον *ἀγῶνα λόγων*.<sup>264</sup> Και οι δύο εμφανίζουν έναν τυπικό *ἀγῶνα* στο ύφος του 5<sup>ου</sup> αι. ανάμεσα στην Ηλέκτρα

<sup>260</sup> Romilly (2000), 26

<sup>261</sup> Δημάρατος (1975), 29

<sup>262</sup> Δημάρατος (1975), 5

<sup>263</sup> Δημάρατος (1975), 12

<sup>264</sup> Lloyd (1992), 55-56, βλ. και Cropp (1988), xlix

και την Κλυταιμίστρα, στον οποίο συζητείται το δίκαιο και το άδικο σχετικά με τον φόνο του Αγαμέμνονα από την σύζυγό του, Κλυταιμίστρα. Στον Αισχύλο η συζήτηση είναι απείρως δραματικότερη και συμπίεζεται σε σαράντα περίπου στίχους (στ. 792 -830).<sup>265</sup>

Τόσο ο Σοφοκλής, όσο και ο Ευριπίδης δίνουν προτεραιότητα σε ένα από τα δύο παιδιά που συμμετέχουν στην μητροκτονία. Ό,τι βλέπουμε ή ακούμε για το άλλο είναι για να συνεισφέρει στην κατανόηση του κεντρικού χαρακτήρα. Και είναι ολοφάνερο ότι και οι δύο τραγικοί επιλέγουν να τοποθετήσουν στο επίκεντρο την Ηλέκτρα. Η Ηλέκτρα είναι ανεξάρτητη, απαλλαγμένη από την επιρροή του Απόλλωνα, κάτω από την οποία βρίσκεται ο Ορέστης.<sup>266</sup>

Ο Παιδαγωγός του Σοφοκλή και ο Πρεσβύτες του Ευριπίδη είναι και οι δύο λογοτεχνικοί απόγονοι του αγγελιαφόρου Ταλθύβιου,<sup>267</sup> αν και ο πρώτος συνοδεύει τον Ορέστη στην εξορία, ενώ ο δεύτερος, δηλαδή ο Πρεσβύτες, επινοεί την απόδρασή του. Επίσης, και οι δύο συμβάλλουν στην οργάνωση της μητροκτονίας. Στον Ευριπίδη ο Πρεσβύτες συμβάλλει στην οργάνωση του φόνου του Αίγισθου. Τον οδηγεί στο χώρο τέλεσης θυσίας από τον Αίγισθο. Ένας άλλος χαρακτήρας στον παλιό μύθο, η Τροφός εμφανίζεται μόνο στον Αισχύλο. Ότι ο Πρεσβύτες του Ευριπίδη είναι ο παλαιός Τροφός του Αγαμέμνονα (στ.409) είναι μια λεπτομέρεια η οποία πιθανώς προέρχεται από την Τροφό του Αισχύλου.<sup>268</sup>

Όπως ο Ευριπίδης, έτσι και ο Σοφοκλής καινοτομεί εγκαταλείποντας την τριλογία με κοινή θεματική και αχανείς χρονικές προοπτικές, προκειμένου να συσφίξει την δράση σε μία μοναδική τραγωδία και σε μία κρίσιμη στιγμή. Δεν αλλάζει το πλαίσιο της δράσης, (το παλάτι του Αγαμέμνονα στο Άργος) ούτε την κατάσταση των προσώπων (η Ηλέκτρα παραμένει η «ανύπαντρη», *ἄ +λέκτρον*, όπως υποδεικνύει το όνομά της).<sup>269</sup>

Εισάγοντας, ωστόσο, στην τραγωδία μία δεύτερη κόρη του Αγαμέμνονα, την Χρυσόθεμη, ελευθερώνει την Ηλέκτρα από τον ρόλο τον οποίο έπαιζε στις *Χοηφόρους*. Είναι η Χρυσόθεμις και όχι η Ηλέκτρα αυτή που εισέρχεται στην σκηνή με προσφορές στα χέρια (στ.326-327, *Χρυσόθεμιν, ἔκ τε μητρός, ἐντάφια χεροῖν/φέρουσαν,..*). Η Ηλέκτρα ξαναπαρουσιάζεται στην σκηνή της αναγνώρισης

---

<sup>265</sup> Denniston (2010), 6

<sup>266</sup> Conacher (1967), 204

<sup>267</sup> Jebb (1960), 16-17

<sup>268</sup> Denniston (2010), 6

<sup>269</sup> Said S., Trédé M., Boulluec A. Le, (2001), 184

των *Χοηφόρων* ανακαλύπτοντας πάνω στον τάφο του πατέρα της τον βόστρυχο από τα μαλλιά του Ορέστη. Ο Σοφοκλής μεταβάλλει την δομή του έργου, καθυστερώντας την αναγνώριση ανάμεσα στα δύο αδέρφια. Στις *Χοηφόρους* η σκηνή αυτή, που εκτυλισσόταν στο πρώτο τρίτο του έργου, δεν αποτελούσε παρά τον πρόλογο μιας δράσης που κορυφωνόταν με την αντιπαράθεση μητέρας και γιου και ολοκληρωνόταν με τον θάνατο της Κλυταιμίστρας. Στην *Ηλέκτρα* η σκηνή αυτή τοποθετείται στο τελευταίο τρίτο του έργου όπου κυριαρχεί μία ηρωίδα η οποία, από τη στιγμή που εισέρχεται στην σκηνή στον στ. 86, δεν την εγκαταλείπει ως το τέλος. Είναι, επίσης, η Ηλέκτρα αυτή που αντιμετωπίζει την Κλυταιμίστρα και όχι ο Ορέστης. Είναι, τέλος, αυτή που καθοδηγεί με τις κραυγές της το χέρι του Ορέστη την στιγμή της μητροκτονίας. Την ίδια στιγμή οι θεοί γίνονται περισσότερο απόμακροι και αινιγματικοί.<sup>270</sup>

Στην σκηνή της αναγνώρισης το σημάδι της ουλής στον Ευριπίδη (στ.573, *ούλην παρ' όφρυν*) συμβάλλει στην απόδοση της σκηνής με φυσικό και δραματικό τρόπο. Αντίθετα στον Σοφοκλή η όλη σκηνή είναι ασύγκριτα δραματικότερη (στ.1126 - 1170), ειδικά στο σημείο όπου η Ηλέκτρα αγκαλιάζει την τεφροδόχο που υποτίθεται πως έχει την στάχτη του αδελφού της και θρηνεί για ολόκληρη την γενιά της.<sup>271</sup> Πρόκειται για μια από τις χαρακτηριστικότερες σκηνές τραγικής ειρωνείας στο αρχαίο θέατρο.

Στον Σοφοκλή, όμως, δεν υπάρχει καμία νύξη για όσα θα ακολουθήσουν, κανένας λόγος για Ερινύες ή για τη δίκη του Ορέστη. Μερικά χρόνια αργότερα ο Ευριπίδης δίνει την συνέχεια με τον *Ορέστη*, ένα ζοφερό μελόδραμα όπου ο ήρωας χάνει τα λογικά του εξαιτίας των Ερινύων.<sup>272</sup>

Σύμφωνα με τον Kells<sup>273</sup> η οπτική του Σοφοκλή είναι αρκετά διαφορετική σε διάφορα σημεία. Για παράδειγμα, ο Ορέστης του δεν διστάζει να προχωρήσει στην δολοφονία της μητέρας του, όπως στις άλλες δύο τραγωδίες. Στον Σοφοκλή δεν βρίσκουμε κανένα τέτοιο ίχνος δισταγμού στον Ορέστη πριν από την μητροκτονία. Σε αυτόν ο Ορέστης εκτελεί τον φόνο χωρίς ταραχή ούτε πριν, ούτε κατά τη διάρκεια, ούτε μετά. Αντίθετα, ο δισταγμός έχει γίνει ένα από τα κύρια θέματα του Ευριπίδη.<sup>274</sup>

Ο Σοφοκλής έχει λόγο που αντιστρέφει την σειρά των δολοφονιών, σκοτώνοντας εδώ την Κλυταιμίστρα πριν από τον Αίγισθο, ενώ στα άλλα δύο έργα πρώτα

<sup>270</sup> Said S., Trédé M., Boulluec A. Le, (2001), 184

<sup>271</sup> Δημάρατος (1975), 29

<sup>272</sup> Baldry (1992), 172

<sup>273</sup> Kells (1973), 3

<sup>274</sup> Romilly (2000), 29

σκοτώνεται ο Αίγισθος και έπειτα η Κλυταιμίστρα ; Και το πιο σημαντικό από όλα : Δεν υπάρχουν Ερινύες να καταδιώξουν τον Ορέστη, όπως συμβαίνει στους δύο άλλους τραγικούς. Το έργο του Σοφοκλή όχι μόνο απλώς τις παραλείπει, αλλά τελειώνει με τελεσίδικο τρόπο ώστε να αποκλείονται από οποιαδήποτε φανταστική συνέχεια.

Ο Kells<sup>275</sup> παραθέτει τρεις διαφορετικές απαντήσεις, που έχουν δοθεί στα παραπάνω ερωτήματα. Πρώτον, η αποκαλούμενη «θεωρία της ανηθικότητας», ότι, δηλαδή, ο Σοφοκλής δεν ενδιαφερόταν για τις ηθικές ή νομικές πτυχές της ιστορίας. Στόχος του ήταν να παρουσιάσει μια λαμπρή εξωστρεφή αφήγηση του Ομηρικού προτύπου της ιστορίας της επιστροφής του Ορέστη. Για αυτό και έχει παραλείψει όλες τις ευθύνες και τα βάρη της παραδοσιακής ιστορίας, όλα τα συναισθηματικά δεδομένα, όλες τις σκοτεινές πλευρές του Ορέστη και προπάντων τις Ερινύες. Αυτή είναι η θεωρία, στην οποία βασίζονται ο Jebb και ο J.D.Denniston. Η δεύτερη θεωρία, της «δικαιοσύνης», υποστηρίζει ότι το έργο δίνει κεντρική θέση στην μητροκτονία αποφεύγοντας όμως το ηθικό του μέρος. Ίσως ο Σοφοκλής έχοντας δει την παράσταση του Ευριπίδη στο θέατρο όπου επιτίθεται στον Απόλλωνα, ο οποίος είχε διατάξει την μητροκτονία, ως σταθερός υποστηρικτής της θρησκείας και ισχύουσας ηθικής, αντέδρασε συνθέτοντας ένα έργο, το οποίο θα υποστήριζε τον Απόλλωνα εναντίον της ασεβούς επίθεσης του Ευριπίδη, ξαναδουλεύοντας την αισχύλεια εκδοχή και αποδεικνύοντας ότι και οι δύο φόνοι, της Κλυταιμίστρας και του Αιγίσθου, ήταν αναγκαίοι και πλήρως δικαιολογημένοι. Έτσι η Κλυταιμίστρα του Σοφοκλή είναι πολύ πιο αχρεία και ανήθικη από τις δύο άλλες εκδοχές. Ο Ορέστης του δεν διστάζει να την σκοτώσει, γιατί δεν υπάρχει κάτι για έναν ειλικρινή γιο, ώστε να διστάσει. Ο Σοφοκλής έχει έξυπνα αντιστρέψει την σειρά των θανάτων, για να προλάβει τις προσδοκίες του κοινού, που είχαν εκτραφεί από τον παραδοσιακό μύθο. Αν η Κλυταιμίστρα είχε δολοφονηθεί στο τέλος του έργου, θα υπήρχε μια αταίριαστη παύση, όπου το κοινό θα είχε χρόνο να περιμένει την εμφάνιση των Ερινύων. Ωστόσο, μετά την δολοφονία της Κλυταιμίστρας η προσοχή αποσπάται αμέσως από την προσέγγιση του Αιγίσθου και μετά τον θάνατο του Αιγίσθου δεν υπάρχει χώρος για τις Ερινύες.<sup>276</sup>

Οι περισσότεροι σύγχρονοι κριτικοί με περιστασιακές αμφιβολίες ή επιφυλάξεις έχουν ακολουθήσει την μία ή την άλλη από τις παραπάνω θεωρίες ή κάποιον

---

<sup>275</sup> Kells (1973), 3

<sup>276</sup> Kells (1973), 3

συνδυασμό αυτών. Ωστόσο, υπάρχει μια τρίτη θεωρία, η οποία αποκαλείται «ειρωνική» και βρίσκεται ολοκληρωμένη και επακριβώς διατυπωμένη σε ένα άρθρο του J.T.Sheppard. Ο Sheppard σκέφθηκε ότι ο Σοφοκλής όχι μόνο δεν εγκρίνει ή παραβλέπει την στυγερή πράξη της μητροκτονίας, όπως κάνει ο Ευριπίδης, αλλά ότι αυτό ήταν μια παρωδία να το παρουσιάσει έτσι. Τίτλος του άρθρου του ήταν “*In defence of Sophocles*”, «*Σε υπεράσπιση του Σοφοκλή*». Συγκρίνοντας τον Σοφοκλή με τον Ευριπίδη, ως προς την σκηνή της μητροκτονίας, υποστήριξε ότι η προσέγγιση του Σοφοκλή ήταν περισσότερο έξυπνη και λιγότερο ευθεία από του Ευριπίδη. Είναι ειρωνικό υπονοούμενο να βλέπουμε την πράξη να είναι τόσο αποκρουστική, όσο ήταν στην πραγματικότητα. Και θα ήταν αντίθετο σε όλα όσα ξέρουμε για τον Σοφοκλή να τον κατηγορήσουμε για τον Απόλλωνα, του οποίου η εξουσιοδότηση για την μητροκτονία ήταν κυρίαρχος παράγοντας στην παραδοσιακή ιστορία και έχει ίσως επηρεάσει πάρα πολύ σύγχρονους κριτικούς, οι οποίοι βλέπουν την μητροκτονία ως απόδοση δικαιοσύνης. Ο Sheppard, όμως, προτείνει ότι η απάντηση του Απόλλωνα στον Ορέστη δεν είναι καθαρή εξουσιοδότηση, εξαιτίας του ιδιαίτερου τρόπου με τον οποίον ο Ορέστης διατυπώνει την ερώτησή του: «*Πώς θα μπορούσα να εκδικηθώ;*»(στ.37) και όχι «*Πρέπει να εκδικηθώ;*». Με άλλα λόγια προσεγγίζει το μαντείο έχοντας ήδη λάβει την απόφασή του ως προς το βασικό θέμα, ότι πρέπει να σκοτώσει την μητέρα του. Σε αυτή την περίπτωση ο Sheppard υποστηρίζει ότι ο Ορέστης έχει ήδη στο μυαλό του την πρόθεση να διαπράξει ασέβεια. Και είναι μέρος του χρησμού όχι να προσπαθήσει να τον μεταπείσει, αλλά να τον ενθαρρύνει να συνεχίσει, ώστε να συντελέσει το συντομότερο την δική του καταστροφή. Ο Sheppard υποδεικνύει αρκετά χωρία, τα οποία προοικονομούν δυσκολίες ακόμα και την καταστροφή, όχι την δόξα του Ορέστη. Για παράδειγμα, όταν μπαίνει στο παλάτι (στ.1422) και από το σπαθί του στάζει το αίμα της μητέρας του και η Ηλέκτρα με τον Πυλάδη τον ρωτούν: *‘Ορέστα, πῶς κυρεῖτε;*, εκείνος απαντά: *τὰν δόμοισι μὲν καλῶς, Απόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν.* (στ. 1424-1425) και αυτό δείχνει ότι μια αμφιβολία βασανίζει το μυαλό του ομιλητή και δημιουργεί την ίδια αμφιβολία και στο κοινό.<sup>277</sup> Αν ο Σοφοκλής ήταν σίγουρος ότι η μητροκτονία είναι δίκαιη και αρμόζουσα, γιατί προτείνει το -εἰ- σε αυτό το κρίσιμο σημείο;

Ωστόσο, η προσέγγιση του Sheppard σχεδόν αγνοήθηκε από τους σύγχρονους μελετητές. Οι λόγοι είναι κυρίως δύο. Ο πρώτος είναι ότι η προσέγγισή του είναι πολύ ευφυής και ιδιαίτερη και ο δεύτερος: αυτή η προσέγγιση δεν θα γινόταν

---

<sup>277</sup> Kells (1973), 4



κατανοητή από το κοινό, το οποίο θα περίμενε μια πιο συνηθισμένη εκδοχή του μύθου. Αν ο Σοφοκλής ήθελε να μεταδώσει ως μήνυμα κάτι από αυτά που προτείνει ο Sheppard, θα έπρεπε να το είχε εκφράσει με έναν πιο σαφή και ξεκάθαρο τρόπο.

Κατά τον Kells η προσέγγιση του Sheppard έχει κακώς αγνοηθεί και υποστηρίζει ότι οι απαντήσεις που δόθηκαν ως δικαιολογίες είναι και οι δύο ασήμαντες και αμφιλεγόμενες. Είναι παράλογο ένας αρχαίος τραγικός να μην μπορούσε να ξεφύγει από την συνηθισμένη εκδοχή του μύθου, όταν εξ υποθέσεως έχει ήδη ξεφύγει σημαντικά παραλείποντας το κομμάτι εκείνο του μύθου που αναφέρεται στις Ερινύες.

278

Όπως ο Ευριπίδης, έτσι και ο Σοφοκλής δεν ανέβασε τριλογία με το γνωστό θέμα, αλλά ένα μονάχα έργο και με τον ίδιο τίτλο. Η πρόκληση ήταν άμεση. Ο Ευριπίδης είχε απομακρυνθεί πολύ από την επική αντίληψη. Ο Σοφοκλής μένει σε αυτήν, όχι τόσο πηγαίνοντας στον Στησίχορο, όσο στην *Οδύσσεια*. Στην δική του επεξεργασία δράση και χαρακτήρες ανήκουν στο ηρωικό επίπεδο. Ο Ευριπίδης με το έργο του είχε αποκηρύξει τον Αισχύλο. Ο Σοφοκλής δεν αναβιώνει ολόκληρη την αισχύλεια θεώρηση του μύθου, αποκαθιστά όμως και χρησιμοποιεί εξ αρχής τα κύρια στοιχεία της αισχύλειας πλοκής, το σχέδιο του Ορέστη να μπει στο παλάτι, τον βόστρυχο, το όνειρο της Κλυταιμίστρας. Το αποτέλεσμα ήταν ένα έργο που γέννησε ατέρμονες συζητήσεις ως προς το ποια ήταν η πραγματική θέση του ποιητή απέναντι στην μητροκτονία. Έργο πάντως που θεατρικά είναι το τεχνικότερο από τα τρία και δίνει στον πρωταγωνιστή την ευκαιρία να αναδείξει, στο πρόσωπο της Ηλέκτρας, έναν από τους πιο έξοχους ρόλους ολόκληρης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας.<sup>279</sup>

*ή μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο [25] δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν: σημείον δὲ μέγιστον: ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦτα φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγὶ [30] κώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.* (Αριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, κεφ.13,1453a 20-30). Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη. Ενώ η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή καταλήγει με τον θρίαμβο και την χαρά των τέκνων του Αγαμέμνονα, στον Ευριπίδη καταλήγει στην δυστυχία και την απόγνωση των μητροκτόνων. Κακώς ο Ευριπίδης κατηγορείται ότι δεν υπηρετεί τις αρχές της

<sup>278</sup> Kells (1973), 5

<sup>279</sup> Baldry (1992), 166

τραγωδίας. Ο Αριστοτέλης θεωρεί ότι ακόμα κι αν ο Ευριπίδης δεν υπηρετεί (*εὖ οἰκονομεῖ*) την διάταξη της ύλης στα έργα του, όταν αυτά επιτύχουν στην παράσταση, δεν υστερούν στην διέγερση των τραγικών συγκινήσεων και για αυτό και τον θεωρεί *τραγικώτατον*.<sup>280</sup>



## Β΄ ΜΕΡΟΣ - ΗΘΟΓΡΑΦΗΣΗ

---

### Καινοτομίες Ευριπίδη

---

Ο Ευριπίδης είναι ο ρεαλιστικότερος τραγικός μεταξύ των τριών τραγικών ποιητών. Ο ρεαλισμός κατέχει στο έργο του εξέχουσα θέση και είναι έκδηλος και στην *Ηλέκτρα*. Σε αυτή την τραγωδία ξανάπλασε τους ήρωες, για να ταιριάζουν στην δική του οπτική του μύθου και έτσι τους γκρέμισε από το ηρωικό τους βάθος.<sup>281</sup> Ο Ευριπίδης ως βαθύς νεωτεριστής στοχαστής με τα χείλη του Χορού στην *Ηλέκτρα* του αποφαίνεται ότι η πίστη στους θεούς προέρχεται από την άγνοια και τον φόβο των απλών ανθρώπων (στ. 744-745, *φοβεροὶ δὲ βροτοῖσι μῦθοι/ κέρδος πρὸς θεῶν θεραπείαν..*).

Στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη υπάρχουν δύο κύρια χαρακτηριστικά. Το πρώτο είναι ο ψυχολογικός ρεαλισμός που αποδίδεται με ευφυή τρόπο. Δεύτερο χαρακτηριστικό είναι ότι υπάρχει μια νέα ηθική ατμόσφαιρα. Ο Ευριπίδης φαντάζεται ένα δράμα όπου περιγράφει τι είδους άνθρωποι έχουν γίνει αυτά τα παιδι, τα οποία για πολλά χρόνια ανατράφηκαν με μίσος και στο τέλος σκότωσαν την μητέρα τους.<sup>282</sup>

Η αμφισβήτηση των παλιών αντιλήψεων, που ταύτιζαν την ευγένεια της καταγωγής με την αρετή του χαρακτήρα, είναι μια πνευματική κατάκτηση της

---

<sup>280</sup> Συκουτρής (2004), 107

<sup>281</sup> Baldry (1992), 164

<sup>282</sup> Murray (1913), 152

Σοφιστικής που επέδρασε στην σκέψη του Ευριπίδη.<sup>283</sup> Στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη βρίσκουμε την πιο περιεκτική έκφραση στην επίδραση των σοφιστών για την χρήση της αντίθεσης *νόμος-φύσις*. Η τραγωδία αυτή χρησιμοποιεί την φύση ως εργαλείο κοινωνικής κριτικής και αποδεικνύεται ότι η πραγματικότητα διαψεύδει την αίσθηση ανωτερότητας του ευγενούς. Η ευγένεια και τα πλούτη, που μεταβιβάζονται με την γέννηση, είναι ψεύτικα και εν μέρει συμβατικά (*νόμος*) σε σύγκριση με την θεοδώρητη ευγένεια που συνίσταται στη λογική. Οι εξαιρετικές ιδιότητες του φτωχού αγρότη, τον οποίο παντρεύτηκε η Ηλέκτρα, προβληματίζουν τον Ορέστη ως προς τη σχέση της πραγματικής με την φαινομενική ευγένεια (στ. 376-390, *οὗτος γὰρ ἀνὴρ οὗτ' ἐν Ἀργείοις μέγας / οὗτ' αὖ δοκῆσει δωμάτων ὠγκωμένος, / ἐν τοῖς δὲ πολλοῖς ὄν, ἄριστος ἠρέθη. / οὐ μὴ ἀφρονήσῃθ', οἱ κενῶν δοξασμάτων / πλήρεις πλανᾶσθε, τῆ δ' ὀμιλία βροτοὺς / κρινεῖτε καὶ τοῖς ἤθεσιν τοὺς εὐγενεῖς; / οἱ γὰρ τοιοῦτοι καὶ πόλεις οἰκοῦσιν εἶ / καὶ δόμαθ': αἱ δὲ σάρκες αἱ κεναὶ φρενῶν / ἀγάλματ' ἀγορᾶς εἰσιν. οὐδὲ γὰρ δόρυ / μᾶλλον βραχίων σθεναρὸς ἀσθενοῦς μένει: / ἐν τῇ φύσει δὲ τοῦτο κὰν εὐψυχία.*). Το κριτήριο για την ανίχνευση της αληθινής ευγένειας του χαρακτήρα είναι η ηθική συμπεριφορά και οι ιδιότητες που επιδεικνύει ο άνθρωπος. Απορρίπτεται η αξιολόγηση με κριτήριο το γόητρο της οικογένειας, η οποία οφείλεται στη δογματική κενότητα και την φυσική ανδρεία. Ο Ορέστης πιστεύει ότι η αξία στον άνθρωπο δεν προέρχεται από εξωτερικούς παράγοντες, όπως είναι η ευγενική καταγωγή, τα πλούτη και η εντυπωσιακά ωραία εμφάνιση. Είναι μάλιστα αξιοπρόσεκτη η παρομοίωσή του στους στίχους 386-387: *αἱ δὲ σάρκες αἱ κεναὶ φρενῶν ἀγάλματ' ἀγορᾶς εἰσιν*, ότι τα σώματα που δεν έχουν μυαλό είναι αγάλματα που στολίζουν την αγορά. Η αρετή, κατά τον Ορέστη, είναι θέμα καλού χαρακτήρα.<sup>284</sup> Ο Ευριπίδης καινοτομεί σε αυτό το σημείο σε μια εποχή αμφισβήτησης, κατά την διάρκεια της οποίας κάποιοι έδιναν μεγαλύτερη σημασία στο ρωμαλέο σώμα και λιγότερο στο πνεύμα, προέκριναν τα πλούτη και αξιολογούσαν τους ανθρώπους με βάση την *ἀρίστην* καταγωγή τους. Ο Ορέστης, σε αυτόν τον στοχασμό του, υπερβαίνει τα συμφραζόμενα του έργου και προτείνει την *ὀμιλίαν* και τα *ἤθη* (την κοινωνική συμπεριφορά και τον χαρακτήρα) ως κριτήρια για την αξιολόγηση των ανθρώπων. Σε αυτό το σημείο, ίσως, ο Ευριπίδης να

<sup>283</sup> Αλεξόπουλος (2014), 171

<sup>284</sup> Ρούσσο (1987), 38 & Grube (1941), 304

προετοιμάζει, κατά τον Lesky, την ηθική που εκφράζεται αργότερα στα έργα του Μενάνδρου.<sup>285</sup>

Η Ηλέκτρα καυχιέται στην συνέχεια του έργου πάνω στο πτώμα του Αιγίσθου στους στίχους 938 - 944 και διατυπώνει τις ιδέες της για τον εφήμερο χαρακτήρα και την αστάθεια του πλούτου-χρήματος, το οποίο συνιστά αρνητικό παράγοντα στην απόκτηση της ευτυχίας<sup>286</sup> : *ὁ δ' ἡπάτα σε πλεῖστον οὐκ ἐγνωκότα, / ἤϋχεις τις εἶναι τοῖσι χρήμασι σθένων: / τὰ δ' οὐδὲν εἰ μὴ βραχὺν ὀμιλῆσαι χρόνον. / ἢ γὰρ φύσις βέβαιος, οὐ τὰ χρήματα. / ἢ μὲν γὰρ αἰεὶ παραμένουσ' αἶρει κακά: / ὁ δ' ὄλβος ἀδίκως καὶ μετὰ σκαιῶν ξυνῶν / ἐξέπτατ' οἴκων, σμικρὸν ἀνθήσας χρόνον.* Τα χρήματα διαρκούν για λίγο ή και καθόλου. Μόνο ο έμφυτος χαρακτήρας, η φύσις, παραμένει ακλόνητος, όχι τα υλικά αγαθά, διότι ο χαρακτήρας διαρκεί για πάντα και βοηθεί να εκλείψουν οι αντιξοότητες. Όταν, όμως, η ευημερία αποκτάται με αδικία ή τιμωρία, ανθίζει μόνο για λίγο και μετά απομακρύνεται. Επομένως, οι απλοί και ταπεινοί άνθρωποι, όπως ο γεωργός, δείχνουν μεγάλη εντιμότητα και προσήλωση στο δίκαιο και την γενναιοψυχία σε αντίθεση με άλλους χαρακτήρες υψηλής καταγωγής.<sup>287</sup>

## **Σύγκριση του Ευριπίδη με τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή ως προς την ηθογράφηση**

---

Οι τρεις τραγικοί αντιμετωπίζουν το ίδιο ηθικό πρόβλημα της εκδίκησης για την δολοφονία του Αγαμέμνονα, αλλά το βλέπουν από διαφορετική οπτική γωνία ο καθένας και, φυσικά, προτείνουν διαφορετική λύση.<sup>288</sup>

Στον Αισχύλο ανιχνεύουμε τα κατάλοιπα μιας αρχαϊκής ηθικής, το δίκαιο της μητριαρχίας ενάντια στον νέο κώδικα της πατριαρχίας. Πρόκειται για μια νέα τάξη πραγμάτων, που επιβάλλει νέους κανόνες. Ο φόνος του πατέρα είναι μια πράξη, που διακόπτει και αναστατώνει την φυσική ροή των πραγμάτων, την ηθική νομοτέλεια του κόσμου, μέσα στον οποίο λειτουργεί και η ανθρώπινη ηθική. Έτσι, πρέπει να αποκατασταθεί η χαμένη ενότητα. Και αυτό θα γίνει μόνο με την τιμωρία του ενόχου, με τον φόνο του φονιά.

Η σοφοκλεία *Ηλέκτρα* έχει μεταθέσει το κέντρο βάρους σε ανθρώπινο επίπεδο. Η μητροκτονία εκπορεύεται από την απεριόριστη λατρεία των παιδιών για τον άδικα

---

<sup>285</sup> Lesky (2010) II, 209

<sup>286</sup> Ρούσσο (1987), 84

<sup>287</sup> Αλεξόπουλος (2014), 170

<sup>288</sup> Ρούσσο (1987), xvi

σκοτωμένο πατέρα τους (στ. 1232–1233, *ἰὼ γονεαί, γοναὶ σωμάτων ἐμοὶ φιλάτων...*).<sup>289</sup> Η βαθιά αίσθηση και η συνείδηση ότι επιτελούν ένα ύψιστο καθήκον, δεν τους αφήνει περιθώρια, δεν τους επιτρέπει ούτε να διστάσουν, ούτε και να συλλογισθούν την τεράστια ευθύνη τους μετά τον φόνο, αλλά και τις αναπόφευκτες τύψεις. Το *δέον* το θεωρούν ως την υπέρτατη συνειδησιακή τους αποστολή. Για αυτό επωμίζονται ολόκληρη την ευθύνη της μητροκτονίας. Η επιταγή του θεού διαδραματίζει δευτερεύοντα ρόλο. Αποτελεί περισσότερο αφορμή, απλό κίνητρο ή ερέθισμα, για να οδηγηθούν στην μόνη, κατά τη γνώμη τους, σωστή απόφαση, την μητροκτονία.<sup>290</sup>

Ο Ευριπίδης αρχίζει από εκεί που σταμάτησε ο Σοφοκλής. Διευρύνει την ηθική περιοχή του προβλήματος κυρίως σε δύο σημεία: επικρίνει αυστηρά και ελέγχει ως παράλογη, άρα και ανήθικη, την εντολή του Απόλλωνα για την μητροκτονία (στ. 1246, *Φοῖβος...οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά*). Έχει συντελεσθεί ηθική πρόοδος, αφού κάτι τέτοιο θα ήταν αδιανόητο για τον Αισχύλο. Διερευνά, επίσης, τις ψυχολογικές συνέπειες του φόνου και την αυτόματα επερχόμενη συνειδησιακή κατάπτωση για τους εκδικητές, που τυραννιούνται από τις τύψεις (στ.1183-1184, η Ηλέκτρα λυγίζει από τις τύψεις, *δακρύτ' ἄγαν, ὃ σύγγον', αἰτία δ' ἐγώ. /διὰ πυρὸς ἔμολον ἂ τάλαινα ματρὶ τᾶδ', / ἄ μ' ἔτικτε κούραν*, και στους στ. 1190 -1197, *ἰὼ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαι' /ἄφαντα, φανερά δ' ἐξέπρα- /ζας ἄχεα, φόνια δ' ὄπασας /λάχε' ἀπὸ γᾶς τᾶς Ἑλλανίδος. /τίνα δ' ἔτεραν μὸλω πόλιν; /τίς ξένος, τίς εὖσεβῆς /ἐμὸν κᾶρα προσόψεται /ματέρα κτανόντος;* ο Ορέστης ομολογεί απευθυνόμενος στον Απόλλωνα ότι μετά τα φρικτά του εγκλήματα δεν θα είναι ευπρόσδεκτος πουθενά και από κανένα). Οι τερατώδεις ανθρωπόμορφες Ερινύες του Αισχύλου, έχουν μεταμορφωθεί τώρα σε αόρατες δυνάμεις που ελέγχουν τη συνείδηση.<sup>291</sup>

Ο Αισχύλος είναι αρχαϊκός, δηλαδή απλός, στην θεατρική του αντίληψη. Τα δευτερεύοντα πρόσωπά του διαγράφονται αμυδρά και η παρουσία τους εκπληρώνει έναν και μοναδικό σκοπό : να προχωρήσει την δράση του έργου. Δεν ασχολείται από θεατρική άποψη με την *αναγνώριση*, διότι ίσως δεν τον ενδιέφερε να τραβήξει το ενδιαφέρον των θεατών σε τέτοιες επιμέρους λεπτομέρειες. Ο σκοπός του είναι να προσελκύσει το κοινό στην καρδιά του προβλήματος και από εκεί να το διδάξει με τον τρόπο που αυτός θεωρούσε πιο νόμιμο. Άλλωστε η τραγωδία στην εποχή του Αισχύλου έχει ακόμα ισχυρότατο θρησκευτικό χαρακτήρα και μέσω αυτού λειτουργεί

<sup>289</sup> Ρούσσο, (1987), xvii

<sup>290</sup> Ρούσσο (1987), xviii

<sup>291</sup> Ρούσσο (1987), xviii

στην συνείδηση του λαού, επικοινωνεί με τον ψυχισμό του και τον συγκινεί στις βαθύτερες και ουσιαστικότερες του καταβολές.

Στον Σοφοκλή το θέατρο αυτονομείται. Εξακολουθεί να υπάρχει ο θρησκευτικός τόνος επικοινωνίας, αλλά κυριαρχεί το ηθικό στοιχείο που πηγάζει από τις ανθρώπινες συγκρούσεις, δεν παρέχεται άνωθεν και για τον λόγο αυτόν είναι δραστικότερο.<sup>292</sup>

Η τεχνική του Σοφοκλή αποβλέπει στο να φωτίσει τα εσωτερικά ελατήρια του ήρωα, το ήθος του και να τον οδηγήσει αναπόφευκτα στην συγκεκριμένη τραγική πράξη. Έτσι στην *Ηλέκτρα* του φωτίζει και αυτήν και τον Ορέστη ως προς τα δύο βασικά τους συναισθήματα, που έχουν γίνει οι πόλοι κάθε τους επιθυμίας και παρόρμησης. Μίσος, ακραίο και φονικό για την μητέρα τους (στ. 289, *ὦ δύσθεον μίσημα*, στ.298, *ἀλλ' ἴσθι τοι τίσουσά γ' ἄξιαν δίκην*) και λατρεία για τον πατέρα τους (στ.94-96, *ὄσα τὸν δύστηνον ἐμὸν θρηναῶ/πατέρ', ὃν κατὰ μὲν βάρβαρον αἴαν/φοίνιος Ἄρης οὐκ ἐξένισεν*). Ουσιαστικά πρόκειται για ένα δυνατό πάθος με δύο αντίθετες όψεις. Η ιδέα του καθήκοντος λειτουργεί ως υποκατάστατο. Τρέφει και τρέφεται από τα συναισθήματά τους. Έτσι, ο Σοφοκλής βάζει αντίθετους χαρακτήρες να συγκρούονται με στόχο την ολοένα και κατά τρόπο ανεπαίσθητο δικαίωση εκ των προτέρων της φρικτής μητροκτονίας μέσα στην συνείδηση του θεατή. Όταν θα έλθει η κορυφαία στιγμή της μητροκτονίας, ο Σοφοκλής έχει προετοιμάσει τον κόσμο να αντιμετωπίσει την αποτρόπαιη πράξη. Οι θεατές έχουν συνταχθεί και συμπάσχουν με την Ηλέκτρα και τον Ορέστη. Το κοινό έχει ταυτισθεί με τους ήρωες.<sup>293</sup> Έτσι, η *κάθαρσις*, ο *φόβος* και ο *ἔλεος* λειτουργούν και ανακουφίζουν το κοινό με λυτρωτική δύναμη, σαν να πρόκειται για ατομικά πάθη και βιώματα του καθενός.<sup>294</sup>

Οι τρόποι του Ευριπίδη είναι καθαρά θεατρικοί. Η ιεροπρεπής θρησκευτική τραγωδία του Αισχύλου, το ηθικό «δέον» και η συνειδησιακή δύναμη των ηρώων του Σοφοκλή έχουν γίνει στα χέρια του δράμα με την σημερινή περίπου σημασία του όρου. Αυτό προϋποθέτει υπέρβαση, αν όχι αναίρεση, των έως τότε θεατρικών συμβάσεων και πρακτικών. Εύγλωττο παράδειγμα προσφέρει το σκηνικό, στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση της τραγωδίας, μία καλύβα στην ύπαιθρο, μακριά από την πόλη και το παλάτι.

Ο Ευριπίδης είναι ρεαλιστής και στις ιδέες και στην διαγραφή των χαρακτήρων και μάλιστα σε αυτό το σημείο γίνεται αρκετές φορές και νατουραλιστής. Δεν

<sup>292</sup> Ρούσσοις (1987), xix

<sup>293</sup> Ρούσσοις (1987), xx

<sup>294</sup> Ρούσσοις (1987), xxi

διστάζει να προβάλλει ψυχολογικές αποχρώσεις της καθημερινότητας, συναισθήματα και αντιδράσεις, που από την πλευρά της αυστηρής οικονομίας του δράματος φαίνονται περιττές, όπως για παράδειγμα ο λόγος του Ορέστη (στ.367-400). Παρουσιάζεται ως παράδειγμα φιλοσοφίας. Επιτελεί, βέβαια, και δραματικό ρόλο : υπογραμμίζει τον δισταγμό του Ορέστη και την απροθυμία του να αποκαλύψει την ταυτότητά του. Ακόμα και ο μονόλογος της Ηλέκτρας (στ. 907 -956), ο οποίος φαινομενικά κατά τον Ρούσσο<sup>295</sup> είναι περιττός, αποβλέπει στην ολοκλήρωση της ηθογράφησης της Ηλέκτρας. Επίσης, αποκαλύπτει την σημαντική συνεισφορά του γεωργού στο έργο: ο ταπεινός μπορεί να είναι και ευγενής σε αντίθεση με την κακία των ηγεμόνων του Άργους. Αυτό το στοιχείο δείχνει τον δρόμο που έχει διανύσει και ποια απόσταση χωρίζει τον Ευριπίδη από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή.<sup>296</sup>

Ο Ευριπίδης ανανεώνει γνωστές ιστορίες, επινοώντας για αυτές μία απρόβλεπτη έκβαση ή επιλέγοντας μία σπάνια παραλλαγή του μύθου. Ακόμα κι όταν υιοθετεί ένα παραδοσιακό θέμα, τροποποιεί σε βάθος την πραγμάτευση, όπως δείχνει το παράδειγμα της Ηλέκτρας. Σε αυτή την τραγωδία, στην οποία επαναλαμβάνεται το κυρίαρχο θέμα των *Χοηφόρων* και δραματοποιείται η επιστροφή και η εκδίκηση του Ορέστη, ο Ευριπίδης δεν περιορίζεται να εισαγάγει στον Πρόλογο ένα πρόσωπο τόσο αναπάντεχο όσο ο «σύζυγος» της Ηλέκτρας και να μεταφέρει την δράση στην εξοχή. Μεταβάλλει, επίσης, και τους παραδοσιακούς χαρακτήρες : παρουσιάζει τον Αίγισθο ως έναν φιλόξενο οικοδεσπότη, ενώ δίνει μια λιγότερο αρνητική εικόνα της Κλυταιμίστρας, που δεν δείχνει ευτυχισμένη με αυτό που έκανε (στ. 1105-1106, *ούχ οὕτως ἄγαν χαίρω τι, τέκνον, τοῖς δεδραμένοις ἐμοί*).<sup>297</sup>

## Ηθογράφηση κύριων Χαρακτήρων

---

### Ηλέκτρα

Η Ηλέκτρα έχει δεχθεί σκληρή κριτική. Ο Sheppard την σκέπτεται «ψυχρή και πικραμένη»<sup>298</sup>, ο Solmsen την αποκαλεί «πικρή, ευερέθιστη και εγωκεντρική»<sup>299</sup>. Από τον Ευριπίδη δίδεται έμφαση στο ότι η Ηλέκτρα είναι πράγματι φτωχή και υποφέρει τόσο, όσο και η Ηλέκτρα στον Σοφοκλή. Δεν είναι φυλακισμένη στο ίδιο

---

<sup>295</sup> Ρούσσο (1987), 84

<sup>296</sup> Ρούσσο (1987), xxii

<sup>297</sup> Said-Trédé- Boulluec (2001), I, 198

<sup>298</sup> Sheppard (1918), 139

<sup>299</sup> Solmsen (1967), 40

της το παλάτι, όπως είναι στον Σοφοκλή (στ. 911-912), και δεν υπόκειται σε βίαιη κακοποίηση (στ.1195-1196, *καὶ χερσὶ καὶ λύμαισι καὶ πᾶσιν κακοῖς* ), αλλά ούτε και της δίδεται η ευκαιρία να βελτιώσει τη ζωή της συμβιβαζόμενη, όπως γίνεται στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή.<sup>300</sup>

Η έκφραση του θρήνου της Ηλέκτρας γίνεται σε τέσσερα μέρη : με μονωδία (στ.112-166), με λυρικό διάλογο με τον Χορό (στ.167-212), με ιαμβικό διάλογο με τον Ορέστη (στ.220-296) και με ρήση (στ.300-338). Αυτή η σκηνή είναι παρόμοια με του Σοφοκλή, αν και ο Ευριπίδης δημιουργεί μια περίτεχνη μονωδία, εκεί όπου ο Σοφοκλής ξεδιπλώνει έναν λυρικό διάλογο (στ.120-252), στην διάρκεια του οποίου η ηρωική μοναξιά και η ισχυρογνωμοσύνη της Ηλέκτρας αντιπαρατίθενται στις προσπάθειες του Χορού να επηρεάσει την συμπεριφορά της. Η δομή αυτού του μέρους του έργου του Ευριπίδη δεν μοιάζει με κανένα άλλο από τα έργα του.<sup>301</sup>

Η Ηλέκτρα των *Χοηφόρων* έχει περισσότερο παθητικό χαρακτήρα με τονισμένη την γυναικεία ευαισθησία. Την κατέχει ο πόθος της εκδίκησης, αλλά ζει μέσα στον φόβο κάτω από τη βαριά σκιά της Κλυταιμίστρας. Αντιδρά παθητικά (στ.444-450, *χέουσα πολύδακρυον γόνον*) και περιμένει τον Ορέστη με ανεξάντλητα αποθέματα αγάπης, για να δει τιμωρημένους από το χέρι του τους δολοφόνους του πολυαγαπημένου της πατέρα.<sup>302</sup>

Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή είναι ηρωική και ταυτόχρονα ευγενική, τρυφερή, με θηλυκότητα. Ο εξαιρετικά συγκινητικός λόγος της πάνω από την τεφροδόχο έχει έναν τόνο που απουσιάζει από τα έργα του Αισχύλου και του Ευριπίδη. Μισεί την μητέρα της, αλλά μπορεί και θυμάται ότι αυτό το μίσος είναι κάτι κακό (στ.307-309, *ἐν οὖν τοιούτοις οὔτε σωφρονεῖν, φίλαι, / οὔτ' εὐσεβεῖν πάρεστιν· ἀλλ' ἔν τοι κακοῖς/πολλή 'στ' ἀνάγκη κάπιτηδεύειν κακά.*, και στ. 616-621, *εὖ νυν ἐπίστω τῶνδ' ἐμ' αἰσχύνῃν ἔχειν, / κεί μὴ δοκῶ σοι· μανθάνω δ' ὀθούνεκα/ἔξωρα πρᾶσσω κοῦκ ἐμοὶ προσεϊκότα. / ἀλλ' ἢ γὰρ ἐκ σοῦ δυσμένεια καὶ τὰ σὰ/ ἔργ' ἐξαναγκάζει με ταῦτα δρᾶν βία· / αἰσχροῖς γὰρ αἰσchrὰ πράγματ' ἐκδιδάσκειται.*). Ακόμα και όταν η Χρυσόθεμις την έχει εγκαταλείψει, δέχεται πρόθυμα κάθε ευκαιρία συμφιλίωσης (στ.1035, *ἀλλ' οὖν ἐπίστω γ' οἷ μ' ἀτιμίας ἄγεις* ). Είναι οπλισμένη με μεγάλο θάρρος τόσο, που κάποια στιγμή συλλογίζεται να σκοτώσει η ίδια τον Αίγισθο (στ.955-956, *ὅπως τὸν αὐτόχειρα πατρῶου φόνου/ζὼν τῆδ' ἀδελφῆ μὴ κατοκνήσεις κτανεῖν/Αἴγισθον*). Και ενώ είναι έτοιμη, σε κάθε περίπτωση πρέπει να στηριχθεί μόνο στις δικές της δυνάμεις, να

<sup>300</sup> Lloyd (1986), 2

<sup>301</sup> Lloyd (1986), 4

<sup>302</sup> Ρούσσοις (1987), xxxv



διακινδυνεύσει τα πάντα, σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να σκοτώσει τον Αίγισθο χωρίς καμιά βοήθεια, την ίδια ώρα υποχωρεί υπάκουα στον αδελφό της, όταν έρχεται να πάρει την κατάσταση στα χέρια του.<sup>303</sup> Το μίσος της για την μητέρα της και τον Αίγισθο είναι βαθύ, όσο βαθιά και απέραντη είναι η αγάπη της για τον Ορέστη (στ.1126-1127, *ὦ φιλάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοὶ/ψυχῆς Ὀρέστου*).<sup>304</sup>

Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή είναι απόλυτα αφοσιωμένη στο άγραφο θεϊκό δίκαιο αλλά και στην αγάπη της για τον πατέρα της<sup>305</sup>. Η αγάπη της αυτή καθορίζει κάθε της ενέργεια.<sup>306</sup> Η Ηλέκτρα θεωρείται ως θύμα και όργανο των Ερινύων. Είναι μια σοφόκλεια ηρωίδα προικισμένη με όλον εκείνον τον γενναιόψυχο ιδεαλισμό και την φιλοτιμία που διαθέτουν τέτοιοι ήρωες. Η ηρωίδα στον Σοφοκλή φωτίζεται μέσω της αντιθετικής παρουσίασης χαρακτήρων σε σύγκριση με την αδελφή της Χρυσόθεμη σε δύο σκηνές (στ.871-989 και στ.1016-1057), όπου παρουσιάζονται τα προβλήματα του ηρωισμού και του αντιθέτου του. Ο ρόλος της Χρυσόθεμης για τον φωτισμό του χαρακτήρα της Ηλέκτρας είναι ανάλογος με αυτόν της Ισμήνης στην *Αντιγόνη*. Η Χρυσόθεμη με τους ανθρώπινους φόβους της, την προσπάθειά της να την λογικέψει, την ελπίδα που φουντώνει μέσα της από την θέα των προσφορών στον τάφο του Αγαμέμνονα και την άρνησή της να συμπράξει μαζί της στον φόνο του Αιγίσθου και της μάνας τους υπογραμμίζει με την ευάλωτη συναισθηματικότητά της την σκληρότητα και την ακαμψία της κεντρικής ηρωίδας στις αποφάσεις της και την κορύφωση της απομόνωσής της πριν από την εμφάνιση του Ορέστη. Η Ηλέκτρα επιλέγει την δράση (στ.350, *τήν τε δρῶσαν*), η αδελφή της απέχει από την δράση. Συμπεριφέρεται ηρωικά, η αδελφή της αντι-ηρωικά.<sup>307</sup> Ο Σοφοκλής έβαλε δίπλα της μια αδελφή, όπως και στην *Αντιγόνη*, πιο διστακτική, πιο δειλή, που αρνείται να αναλάβει κάτι που νομίζει ακατόρθωτο. Έτσι έχουμε μια σειρά διαπληκτισμών της Ηλέκτρας με την αδελφή της, Χρυσόθεμη (στ. 328 -471), με την Κλυταιμίστρα (στ.515-659) και πάλι με την αδελφή της (στ.870-1057). Στο διάστημα αυτών των διαπληκτισμών η θέληση της Ηλέκτρας χαλυβδώνεται, αποσαφηνίζεται, κορυφώνεται, με αποτέλεσμα ο διπλός φόνος της Κλυταιμίστρας και του Αιγίσθου να φαίνεται ως φυσική απόρροια αυτής της έντασης. Με άλλα λόγια σημασία έχει αυτό που γίνεται στην ψυχή της Ηλέκτρας πρώτα, όταν είναι μόνη κι απελπισμένη.<sup>308</sup>

<sup>303</sup> Denniston (2010), 23

<sup>304</sup> Ρούσσο (1987), xxxv

<sup>305</sup> Kitto (1953), 9 & Bakogianni (2011), 41

<sup>306</sup> Bowra (1944), 244

<sup>307</sup> Winnington – Ingram (1999), 331

<sup>308</sup> Romilly (1990), 75

Η Ηλέκτρα είναι *εὔπατρις, σοφή, ἀρίστη, εὐσεβής*. Είναι μια γυναίκα βίαιη, σαν την μητέρα της, στα λόγια και στα έργα. Είναι μία Ερινύα, ένα όργανο οργής των χθόνιων δυνάμεων. Είναι μία μητροκτόνος με την θέλησή της. Είναι σοφόκλεια ηρωίδα και κινείται στον κόσμο των σοφόκλειων θεών : ενός Απόλλωνος που παροτρύνει σε εκδίκηση αντάξια της αισχύλειας τέχνης, ενός Διός που απαιτεί εκδίκηση , η οποία, όπως και στον Αισχύλο, αποτελεί καθεαυτήν έγκλημα ενάντια στους νόμους, ενός Διός που βρίσκεται σε στενή συνάφεια με τις Ερινύες (στ.490, *χαλκόπους Έρινύς*), όπως και στον Αισχύλο.<sup>309</sup>

Ο ρεαλισμός του Ευριπίδη θέλησε την Ηλέκτρα παντρεμένη με έναν χωρικό, η προτίμησή του για το πάθος θέλησε την Ηλέκτρα να έχει μετάσχει στον φόνο της μητέρας της, η ψυχολογία των παθών έδειξε στην συνέχεια την Ηλέκτρα να περνά από το μίσος στη μετάνοια, αφού στους στίχους 1183-1184 η σκληρή έως πριν από λίγο Ηλέκτρα λυγίζει από τις τύψεις : *δακρύτ' ἄγαν, ὧ σύγγον', αἰτία δ' ἐγώ. /διὰ πυρὸς ἔμολον ἀ τάλαινα ματρὶ τᾷδ',/ ἄ μ' ἔτικτε κούραν.*<sup>310</sup> Αρχικά την παρουσιάζει ως γυναίκα, της οποίας η ψυχική τρυφερότητα είναι παντελώς νεκρή. Καθώς χαιρετά τον αδελφό της που επιστρέφει, τα αισθήματά της είναι εντελώς ρηχά μέσα σε μόλις έναν στίχο (στ.578, *ὧ χρόνω φανείς,/ ἔχω σ' ἀέλπτως*). Ο πόθος για εκδίκηση είναι σε αυτή την Ηλέκτρα ισχυρότερος από την στοργή για τον αδελφό της. Αυτός είναι ο λόγος που η σκηνή της αναγνώρισης κόβεται όσο γίνεται πιο απότομα.<sup>311</sup>

Το πιο ανθρώπινο στοιχείο που διαθέτει είναι η ευγνωμοσύνη της προς τον ευγενικό Γεωργό και την εκφράζει στον στίχο 67, όταν η Ηλέκτρα εξομολογείται στον Γεωργό ότι τον θεωρεί ισότιμο με τους θεούς, (*ἐγὼ σ' ἴσον θεοῖσιν ἠγοῦμαι φίλον*), και στον στίχο 70 τον παρομοιάζει με γιατρό μέσα στην μαύρη της συμφορά, (*μεγάλῃ δὲ θνητοῖς/ μοῖρα συμφορᾶς κακῆς /ιατρὸν εὐρεῖν, ὡς ἐγὼ σὲ λαμβάνω*). Την ίδια στιγμή μέσα στην αμηχανία της φανερώνει κάποια λεπτότητα εξαιτίας της αγένειας του Γεωργού απέναντι στον Ορέστη και τον Πυλάδη και τους ζητά να τον συγχωρήσουν (στ.348, *ἀλλ', ὧ ξένοι, σύγγνωτε τοῖς εἰρημένοις*). Ενώ εκτιμά τα καλά στοιχεία του συζύγου της, ο γάμος μαζί του είναι για αυτήν «ζωντανός θάνατος», αφού η ίδια τον χαρακτηρίζει : *θανάσιμον γάμον* (στ.247). Κατά το ευριπίδειο ήθος ενδιατρίβει επί μακρόν στην φυσική απομόνωση και ταλαιπωρία και θεωρεί εξαιρετικά προσβλητικό, όταν ξένοι γίνονται μάρτυρες όλων αυτών (στ. 304 -338). Η

<sup>309</sup> Winnington – Ingram (1999), 341

<sup>310</sup> Romilly (2010), 127

<sup>311</sup> Kitto (1993), 453

Ηλέκτρα επαναλαμβάνει πόσο ντρέπεται, στον στίχο 312 με το ρήμα *αἰσχύνομαι*, και στον στίχο 336 με την έκφραση *αἰσχρὸν γάρ*.<sup>312</sup>

Στον Πρόλογο η Ηλέκτρα κουβαλά νερό σαν δούλα . Η ίδια αποκαλεί τον εαυτό της σκλάβο στους στίχους 1004 : *δούλη γὰρ ἐκβεβλημένη* και 1008 : *αἰχμάλωτόν τοί μ' ἀπόκισας* , όταν απευθύνεται στην μητέρα της. Είναι ντυμένη με κουρέλια, με ατημέλητα μαλλιά, σημάδι θρήνου (στ. 335, *κάρα τ' ἐμὸν ζυρῆκες, ὃ τ' ἐκείνον τεκῶν*). Στους στίχους 1107-1108 η μητέρα της την μαλώνει, γιατί είναι βρώμικη και κακοντυμένη (*σὺ δ' ᾧδ' ἄλουτος καὶ δυσείματος χροά/ λεχὼ νεογνῶν ἐκ τόκων πεπαυμένη*;). Στον στίχο 966 η Ηλέκτρα συγκρίνει τα πολυτελή ενδύματα της Κλυταιμίστρας, που πλησιάζει συνοδευόμενη από Τρωαδίτισσες δούλες, με τα δικά της κουρέλια (*καὶ μὴν ὄχοις γε καὶ στολῇ λαμπρύνετα*).<sup>313</sup>

Ο Ευριπίδης σκιαγραφεί την Ηλέκτρα ψυχικά και σωματικά εξασθλιωμένη να ζει μακριά από το παλάτι παντρεμένη με έναν φτωχό χωρικό, σε αντίθεση με τα έργα του Αισχύλου και του Σοφοκλή, στα οποία είναι αναγκασμένη να συναναστρέφεται τους φονιάδες του πατέρα της.<sup>314</sup> Η Ηλέκτρα του Ευριπίδη είναι ένα πλάσμα αποθριωμένο, σχεδόν παθολογικό. Παραμένει σταθερή στις θέσεις της, αρνείται να εμπιστευθεί ακόμη και τους θεούς φθάνοντας στην *ύβρι*, αποδεχόμενη μια κοινή πίστη εκείνης της εποχής, ότι η απόδειξη για την ύπαρξη των θεών είναι ακριβώς η μέριμνά τους να τιμωρούν τους ενόχους<sup>315</sup> (στ. 198 -200, *οὐδεὶς θεῶν ἐνοπᾶς κλύει/ τᾶς δυσδαίμονος, οὐ παλαι-/ῶν πατρὸς σφαγιασμῶν*). Η Ηλέκτρα έμμεσα επικρίνει τους θεούς που έχουν λησμονήσει τις θυσίες του Αγαμέμνονα και φαίνεται πως έχουν ξεχάσει την υποχρέωσή τους να τιμωρήσουν τους δολοφόνους του πατέρα της.<sup>316</sup> Ανάλογη ιδέα εκφράζεται και στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου στους στίχους 255-257 : *καῖτοι θυτῆρος και σε τιμῶντος μέγα /πατρὸς νεοσσὸς τούσδ' ἀποφθείρας πόθεν/ ἔξεις ὁμοίας χειρὸς εὐθιοινον γέρας ;*

Η άθλια ζωή που έχει υποχρεωθεί να ζει, επιτείνει το μίσος της για τους δολοφόνους του Αγαμέμνονα. Μόνη ελπίδα που την κρατάει στην ζωή, είναι ο θάνατός τους. Δεν υπάρχει χώρος στην ψυχή της για κανένα άλλο συναίσθημα. Μια δυο φορές ευχαριστεί τον άντρα της για την έντιμη στάση του προς αυτήν. Η τρυφερότητά της είναι ελάχιστη, το μίσος κατακλύζει την ψυχή της. Ζει έτσι πανάθλια, για να θυμίζει στους θεούς τις συνέπειες του κακουργήματος που έκαναν ο

<sup>312</sup> Denniston (2010), 23- 24

<sup>313</sup> Ιακώβ (2011), 122

<sup>314</sup> Μιμίδου (2013), 237

<sup>315</sup> Cropp (1988), 113

<sup>316</sup> Ρούσσοις (1987), 25

Αίγισθος και η μάνα της.<sup>317</sup> Όπως πολλές ευριπίδειες ηρωίδες, έτσι και η Ηλέκτρα είναι δεσποτική και επινοητική. Οι περισσότερες λεπτομέρειες του σχεδίου οφείλονται σε δική της επινοήση. Τείνει να ξεπεράσει τα ανθρώπινα όρια. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει την ηρωίδα του σε αυτή την ακραία κατάσταση από την αρχή του έργου, χωρίς καμιά εξέλιξη στον χαρακτήρα της. Ενδιαφέρεται μόνο να φωτίσει το φοβερό μίσος της και το πετυχαίνει, διασταυρώνοντας την εξωτερική, ρεαλιστικά δοσμένη, αθλιότητά της με την ψυχική της ερήμωση. Η αγάπη της για τον Ορέστη έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Πρώτα κυριαρχεί η εκδίκηση. «*Θάνοιμι μητρὸς αἷμα ἐπισφάζασ' ἐμῆς*» (στ.281) κραυγάζει γεμάτη πάθος και θυμίζει την Μήδεια και την Εκάβη. Συμμετέχει ενεργητικά στον φόνο της μάνα της αποδεικνύοντας έμπρακτα την έχθρα της. Αντίθετα, στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή η Ηλέκτρα μένει μακριά από την πράξη της μητροκτονίας, όπου μοναδικός εκτελεστής της είναι ο Ορέστης. Στον *ἀγῶνα λόγων* με την Κλυταιμίστρα την απειλεί απροκάλυπτα λέγοντας «*ἀποκτενῶ σ' ἐγὼ καὶ παῖς Ὀρέστης πατρὶ τιμωρούμενοι*» (στ. 1094-1095). Και στην Έξοδο η Ηλέκτρα παρά τις τύψεις ομιλεί πολύ λίγο σε σχέση με τον Ορέστη, όπου αυτός εκφράζει όλη την ψυχική τους μετάπτωση. Αυτό δεν είναι τυχαίο.<sup>318</sup> Διότι θα ήταν ψυχολογικά ανακόλουθο για την Ηλέκτρα με τόσο ερημωμένη ψυχή από το χρόνιο μίσος, να ξεσπάει σε γόους μεταμέλειας. Δίνει την εντύπωση ότι τώρα μόλις αρχίζει να αναρωτιέται αν η ευθύνη της για τον φόνο δεν είναι συνέπεια μόνο του τρομερού μίσους της (στ.1303–1304, *ποῖοι χρησιμοὶ / φονίαν ἔδοσαν μητρὶ γενέσθαι;*). Η ανεπαρκής απόκριση των Διοσκούρων για κοινές με τον Ορέστη πράξεις και κοινή τύχη, πολύ λίγο την ικανοποιεί. Για αυτό και δεν ρωτάει τους θεούς για τίποτε άλλο. Έτσι αποχαιρετάει τον Χορό και τον αδελφό της με την επίγνωση ότι την περιμένει μια άλλη διάσταση της δυστυχίας : η ξενιτιά και ο παντοτινός αποχωρισμός της από τον Ορέστη (στ. 1331, *οὐδ' ἐγὼ ἐς σὸν βλέφαρον πελάσω* και στ.1334–1335). Στην συνείδηση του θεατή η εκδοχή αυτή παίρνει το νόημα της *κάθαρσις*. Τέτοιο μανιώδες μίσος δεν είναι δυνατό να καθαρθεί, έστω και με έναν δίκαιο φόνο. Ο φονιάς θα υφίσταται τις συνέπειες και μετά το τέλος της τραγωδίας.<sup>319</sup>

Οι ευριπίδειοι χαρακτήρες μοιάζουν όλοι να έχουν πάρει κάποια βασικά, τουλάχιστον, μαθήματα για δημόσιες αγορεύσεις. Οι ρήσεις τους είναι κάποτε συνειδητά ρητορικές. Η Ηλέκτρα αρχίζει τις καταγγελίες της εναντίον του νεκρού Αιγίσθου με γλώσσα που μοιάζει να προέρχεται από εγχειρίδιο : «*...τι να πω στην*

<sup>317</sup> Ρούσσο (1987), xxxv

<sup>318</sup> Ρούσσο (1987), xxxvi

<sup>319</sup> Ρούσσο (1987), xxxvi

αρχή για τα κακά που μου έκανες και τι στο τέλος ; Και ποια λόγια να τάξω ενδιαμέσως;»<sup>320</sup> Ο μακρός υβριστικός λόγος της Ηλέκτρας (στ.907 -956) ανήκει στα πιο αταίριαστα κομμάτια του Ευριπίδη, διότι στο σύνολό του δίνει την εντύπωση μιας ελάχιστα επιτυχημένης ρητορικής άσκησης. Ο Ευριπίδης πάντα προωθεί, όσο γίνεται, τις συγκρούσεις και δείχνει τους ανθρώπους κυριευμένους από το μίσος μέχρι και μετά τον θάνατο. Στην *Ηλέκτρα* στον στίχο 880 φέρνουν το πτώμα του Αιγίσθου και το ξαναπαίρνουν στον στίχο 961. Αυτό το διάστημα καλύπτεται από μια εκτενή ρήση, στην οποία η Ηλέκτρα εξαπολύει ύβρεις προς αυτό το πτώμα. Ότι αυτό προκαλεί δυσφορία το ξέρει. Λέει ότι ντρέπεται (στ. 902, *νεκρούς ύβρίζειν, μή μέ τις φθόνω βάλῃ.*), παρ' όλα αυτά το κάνει με ευχαρίστηση και μέθοδο, εξετάζοντας όλη την συμπεριφορά του νεκρού και όλα του τα ελαττώματα, σαν να ένιωθε ανακούφιση, αφού επιτέλους μπορούσε να εκφράσει το μίσος της (στ. 912-913, *ἀποδώσω δέ σοι / ἐκεῖν' ἅ σε ζῶντ' ἤθελον λέξαι κακά.*)<sup>321</sup> Φθάνει σχεδόν στην *ὑβριν*, όταν χωρίς δισταγμό χλευάζει το πτώμα του Αιγίσθου. Το μίσος της αποκαλύπτει ότι βαθειά της μπορεί να υπάρχουν και άλλα ελατήρια, εκτός από τον πόθο για εκδίκηση για τον θάνατο του αδικοχαμένου πατέρα της. Ο Conacher<sup>322</sup> υποστηρίζει ότι εκείνο που προέχει για την Ηλέκτρα δεν είναι ο άδικος θάνατος του πατέρα της αλλά η προβολή της προσωπικής της συμφοράς. Τα λόγια της: *ἀλλ' ἔμοιγ' εἶη πόσις μὴ παρθενωπός, ἀλλὰ τάνδρειου τρόπου* (στ.948-949) ηχούν παράξενα. Δεν υπάρχει ανάγκη μιλώντας για τον νεκρό Αίγισθο να διατυπώνει τις απόψεις της για το είδος του άντρα που προτιμάει για σύζυγο. Τα εγκλήματα του Αιγίσθου θίγονται λίγο σύντομα, ενώ στον υπόλοιπο λόγο ακούγονται διάφορες διακηρύξεις για τις ατελείωτες απιστίες, που είναι φυσικό να περιμένει κανείς από μια μοιχαλίδα, για την υπεροχή της *φύσεως* πάνω στο *χρήμα* (στ.941, *ἢ γὰρ φύσις βέβαιος, οὐ τὰ χρήματα*), για την μηδαμινή αξία ενός ωραίου άνδρα, (στ.948 -951, *ἀλλ' ἔμοιγ' εἶη πόσις /μὴ παρθενωπός, ἀλλὰ τάνδρειου τρόπου. /τὰ γὰρ τέκν' αὐτῶν Ἄρεος ἐκκρεμάννυται, /τὰ δ' εὐπρεπῆ δὴ κόσμος ἐν χοροῖς μόνον.*), όπου μάλιστα η Ηλέκτρα δείχνει μια χαρακτηριστική παρθενική σεμνοτυφία (στ.945, *παρθένω γὰρ οὐ καλὸν /λέγειν*). Στην καλύτερη περίπτωση μόνο τα λόγια της για τον αξιοθρήνητο ρόλο του Αιγίσθου στον γάμο έχουν ίσως ακόμη κάποια πραγματική σχέση με τον νεκρό. Είναι, όμως, δύσκολο να καταλάβουμε τα υπόλοιπα. Μίσος και περιφρόνηση έχει στην καρδιά της και η Ηλέκτρα του Σοφοκλή, αλλά τα δικά της λόγια κινούνται σε διαφορετικό επίπεδο. Στον Σοφοκλή η Ηλέκτρα

<sup>320</sup> Easterling - Knox (1990), 436

<sup>321</sup> Romilly (1997), 99

<sup>322</sup> Conacher (1967), 205

συνομιλεί με τον Αίγισθο στους στίχους 1441–1465. Τον κατηγορεί ευθέως ως υπεύθυνο για όλες τις συμφορές των αγαπημένων της προσώπων (στ. 1448 – 1449, *συμφορᾶς γὰρ ἂν /ἔξωθεν εἶην τῶν ἐμῶν γε φιλτάτων*). Ίσως ο Ευριπίδης να παρέλειψε στον μονόλογο της Ηλέκτρας προς τον νεκρό Αίγισθο κάποια επιχειρήματα, για να τα αξιοποιήσει καλύτερα στον *ἀγῶνα* των δύο γυναικών.<sup>323</sup>

Αυτό που προέχει είναι ο τρόπος με τον οποίο οι ήρωες στους δύο τραγικούς αντιμετωπίζουν τις φοβερές δοκιμασίες τους και εδώ ανακύπτει το ερώτημα το σχετικό με τον ιδεαλισμό του Σοφοκλή. Όπως είναι σε όλους γνωστό, ο Σοφοκλής παριστάνει τα πρόσωπά του *οἷα δεῖ εἶναι*, αλλά κατά ποια έννοια μπορούν εξιδανικευμένοι χαρακτήρες να εκφράσουν την πραγματικότητα της ανθρώπινης εμπειρίας; Αν συγκρίνουμε τις *Ηλέκτρες* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, διαπιστώνουμε ότι ο Ευριπίδης μάς εξαναγκάζει να δούμε τις συνέπειες που θα είχε μια τέτοια κατάσταση στην πραγματική ζωή : οι κοινωνικές δυσχέρειες και η ζηλοτυπία της Ηλέκτρας του μας υποχρεώνουν να αποδεχτούμε την αδιάκοπη και επιτακτική πραγματικότητα του αρχαίου ηρωικού μύθου. Η *Ηλέκτρα* του είναι από την αρχή ως το τέλος μια σαφής πρόκληση προς την ορθόδοξη αισχύλεια εκδοχή. Περιλαμβάνει μάλιστα μια σκηνή που μπορεί να θεωρηθεί ως παρωδία και κριτική της αισχύλειας σκηνής αναγνώρισης (στ.509 κ.ε.). Το έργο διαδραματίζεται στο σπίτι ενός γεωργού στην εξοχή. Αυτός απαγγέλλει την προλογική ρήση και μας δίνει την απροσδόκητη πληροφορία ότι είναι σύζυγος της Ηλέκτρας. Ο Ορέστης συμπεριφέρεται ως εξόριστος του 5<sup>ου</sup> αιώνα που επιστρέφει κρυφά στην πατρίδα του, για να κατασκοπεύσει. Αντί να πάει στο παλάτι, μόλις περάσει τα σύνορα, έρχεται σε αυτό το απόμακρο αγρόκτημα. Όταν ο γεωργός τον προσκαλεί μαζί με τον Πυλάδη στο σπίτι τους για φαγητό, η Ηλέκτρα τον επιπλήττει σε οξύ τόνο, γιατί δεν αντιλαμβάνεται ότι το φτωχικό τους δεν είναι χώρος, για να υποδεχθεί τους καταφανώς ανώτερης τάξης επισκέπτες του. Συνέπεια αυτού του οικογενειακού κλίματος είναι η αποστέρηση της Ηλέκτρας και του Ορέστη από το ηρωικό ανάστημα που τους είχαν αποδώσει οι μύθοι, με αποτέλεσμα να μην αντιμετωπίζουμε τον ύπουλο φόνο του Αιγίσθου και την εν ψυχρώ δολοφονία της Κλυταιμίστρας ως ενέργεια της μοίρας ή μιας κατάρας, ούτε ως εκπλήρωση κάποιας θεϊκής εντολής, αλλά μάλλον ως εγκλήματα που διαπράχθηκαν από ανθρώπους συνηθισμένους, κατά

---

<sup>323</sup> Lesky (2010) II, 217

τη σοφόκλεια άποψη για τους χαρακτήρες του Ευριπίδη (Αριστοτέλους , *Ποιητική* , 1460b 33).<sup>324</sup>

Ωστόσο και η σοφόκλεια ηρωίδα, μολονότι περισσότερο εξιδανικευμένη, δεν διαθέτει μικρότερη δύναμη πειθούς και ειδικά με την ολοκληρωτική της αφοσίωση στην υπόθεση της μητροκτονίας και με την απουσία τύψεων στο τέλος του έργου αποτελεί ένα φοβερό παράδειγμα της ανθρώπινης ικανότητας για αυτοκαταστροφή με σκοπό την διατήρηση της ηθικής ακεραιότητας.

Και στον Σοφοκλή δεν υπάρχει καμιά αναποφασιστικότητα: η Ηλέκτρα από σκηνης φωνάζει στον αθέατο Ορέστη, καθώς εκείνος σκοτώνει τη μητέρα τους, (στ.1415, *παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν*). Μετά την τρυφερή σκηνή της επανένωσής της με τον Ορέστη, η ακαμψία και η σκληρότητα του τέλους του δράματος είναι σχεδόν αφόρητα, αλλά προκύπτουν από την προηγούμενη δράση με έναν τρόπο που εξαναγκάζει το κοινό να τα δεχθεί ως αληθινά.<sup>325</sup> Ο Σοφοκλής θέτει επί σκηνης ήρωες εξ ολοκλήρου αποφασισμένους για την πραγματοποίηση των σχεδίων τους. Η Ηλέκτρα διαθέτει μια αρετή που είναι πρώτιστα ικανότητα αντίστασης και δύναμη να λέει «όχι», (στ. 239 – 250) : για να προκαλέσει δυστυχία στους δολοφόνους του πατέρα της, δέχθηκε να παραιτηθεί από ό,τι αποτελεί την χαρά της ζωής. Δεν αλλάζει συμπεριφορά ακόμα κι όταν μαθαίνει για τον θάνατο του Ορέστη , στον οποίο είχε εναποθέσει όλες τις ελπίδες της. Μπορεί όμως, να περάσει στην δράση: σχεδιάζει να θέσει τέλος στις δυστυχίες που την πνίγουν, δολοφονώντας τον Αίγισθο.<sup>326</sup>

Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στην μοναξιά της Ηλέκτρας. Από την αρχή βλέπουμε σε αυτήν μια ηρωίδα μόνη, που κανείς δεν καταλαβαίνει. Είναι η μόνη που θα κρατήσει τον πόθο για ανταπόδοση του εγκλήματος και την υϊκή ευλάβεια μέσα στην οικογένεια. Ο Χορός την κατηγορεί (στ. 610-611, *ὄρῳ μένος πνέουσαν: εἰ δὲ σὺν δίκη /ζύνεστι, τοῦδε φροντίδ' οὐκέτ' εἴσορῶ*.) Η αδελφή της, η Χρυσόθεμη την κατηγορεί ως ανόητη (στ.394, *ἀλλ' ἦν ἄν, εἰ σὺ γ' εἶ φρονεῖν ἠπίστασο*). Η μητέρα της τής επιτίθεται και την απειλεί, (στ. 626-627, *ἀλλ' οὐ μὰ τὴν δέσποιναν Ἄρτεμιν θράσους /τοῦδ' οὐκ ἀλύξεις, εἴτ' ἂν Αἴγισθος μόλῃ*.) Αυτή όμως η απομόνωση δεν είναι για πάντα. Μεγαλώνει σε όλη την τραγωδία κατά δύο διαδοχικά χρονικά διαστήματα. Στην αρχή έμενε μια μόνη ελπίδα στην Ηλέκτρα, η επιστροφή του Ορέστη. Ο Σοφοκλής (μόνος από τους τρεις τραγικούς) επινόησε να κάνει την Ηλέκτρα θύμα της ψεύτικης διάδοσης ότι ο Ορέστης πέθανε (στ. 676, *θανόντ' Ὀρέστην νῶν τε καὶ πάλαι*

<sup>324</sup> Easterling - Knox (1990), 440

<sup>325</sup> Easterling - Knox (1990), 413

<sup>326</sup> Said-Trédé- Boulluec (2001) , I, 186

λέγω) και μάλιστα με την αναλυτική περιγραφή του Παιδαγωγού (στ. 680 – 763). Από αυτή την εγκατάλειψη γεννιέται τότε μια ηρωική ιδέα : χωρίς βοήθεια θα εκδικηθεί και για τον Ορέστη (στ.792, *ἄκουε, Νέμεσι τοῦ θανόντος ἀρτίως*). Η σύνδεση της ηρωικής θέλησης της Ηλέκτρας με αυτή την εικονική μοναξιά είναι εύρημα του Σοφοκλή. Η Ηλέκτρα αντιμετωπίζει τον εαυτό της και την Χρυσόθεμη ως αντικαταστάτριες του Ορέστη.<sup>327</sup> Πάλι δεν είναι απόλυτα μόνη, αφού φαντάζεται ότι η αδελφή της θα την βοηθήσει. Ὑστατη αυταπάτη που διαλύεται : η Χρυσόθεμη αρνείται να την βοηθήσει (στ. 404, *χωρήσομαί τ᾽ ἄρ' οἴπερ ἐστάλην ὁδοῦ*) και τραβάει τον δρόμο της.<sup>328</sup>

Μετά τον μακρόσυρτο κομμό ανάμεσα σε αυτήν και τις Μυκηναίες γυναίκες του Χορού (στ.121-235), η Ηλέκτρα με ψύχραιμο λόγο περιγράφει την συμφορά της. Ὅπως η Αντιγόνη (στ. 423–425,) και η Ηλέκτρα παρομοιάζεται με πουλί που θρηνεύει, με την διαφορά ότι η Ηλέκτρα συγκρίνει μόνη της τον εαυτό της , όπως οι ήρωες της Σαπφούς και του Αλκμάνου παρουσιάζουν τους εαυτούς τους με μεταφορικούς όρους για να υποδηλώσουν αδυναμία.<sup>329</sup> Αυτή η σκηνή (στ. 254 -309) δίνει τον τόνο όλου του έργου: εδώ βρίσκεται μια δεύτερη Αντιγόνη, σπρωγμένη σε άκαμπτο μίσος και θέληση από την απόλυτη χυδαιότητα του Αιγίσθου (στ. 267-270) και της μητέρας της (στ. 274, *μητέρ' εἰ χρεῶν /ταύτην προσαυδᾶν τῶδε συγκοιμωμένην*). Καμιά συμβουλή του Χορού για μετριοπάθεια (στ. 251 -253) δεν μπορεί να αγγίξει την φανατισμένη της αποφασιστικότητα : δεν πρόκειται να διστάσει, όταν φθάσει η στιγμή. Η ομοιότητά της με την Αντιγόνη ενισχύεται από την είσοδο της αδελφής της Χρυσόθεμης από τον στίχο 327, η οποία είναι ο συνήγορος της κοινής λογικής (στ. 335-336 με την παρομοίωση από την θάλασσα, *πλεῖν ὑφειμένην*), αντίθετη προς τις υψηλές αρχές, όπως η Ισμήνη στην *Αντιγόνη*.<sup>330</sup>

Όταν οι δύο νεότεροι ποιητές θέλησαν να απαλλάξουν την μορφή της Ηλέκτρας από τον λιτό της ρόλο στον Αισχύλο, χρειάστηκε να την αντιπαραθέσουν σε μια μεγάλη σκηνή με την μητέρα της. Η διαφορά στην απόδοση της μορφής της ηρωίδας, όπως την βρίσκουμε στον Σοφοκλή και στον Ευριπίδη, αποτελεί την αφετηρία για την επισήμανση της αυτοτέλειας των δύο έργων. Είναι αλήθεια ότι θεματικά οι αντίστοιχες σκηνές συμπίπτουν ως έναν μεγάλο βαθμό. Και στα δύο έργα την υπεράσπιση αρχίζει πρώτη η Κλυταιμίστρα. Το σημαντικότερο επιχείρημά της είναι

<sup>327</sup> Mossman (2012), 498

<sup>328</sup> Romilly (1990), 84

<sup>329</sup> Nooter (2012), 107

<sup>330</sup> Baldry (1992), 168



η θυσία της Ιφιγένειας. Στον Ευριπίδη προστίθεται και ο έρωτας του Αγαμέμνονα για την Κασσάνδρα. Και στα δύο έργα η Ηλέκτρα εκμηδενίζει την απολογία της μητέρας της και κερδίζει την ηθική νίκη.<sup>331</sup>

Η Ηλέκτρα στον Σοφοκλή έχει παγιδευτεί σε μια δράση που είναι ανόσια, όμως αναγκαστική, γιατί το κακό που της έγινε και η αδικία που συντελέσθηκε σε βάρος της είναι τόσο μεγάλα που δεν μπορεί να κάνει αλλιώς. Όπως και η ίδια λέει, στην κατάσταση της δεν της επιτρέπεται ούτε η ευσέβεια, ούτε η σωφροσύνη (στ. 307-308, *ἐν τοιούτοις οὔτε σωφρονεῖν, φίλαι, οὔτε εὐσεβεῖν πάρεστιν*) εκφράζοντας αυτό που αποτελεί την μοίρα όλων των ηρώων του Σοφοκλή: Όταν η άμετρη αδικία και ο αβάστακτος πόνος τους πλήττουν πέρα από κάθε όριο, δεν τους επιτρέπεται ούτε το *σωφρονεῖν*, ούτε το *εὐσεβεῖν*. Έχουν παγιδευτεί τόσο φοβερά μέσα στην διαταραγμένη τάξη που επέφερε το κακό, ώστε πρέπει να πράξουν και οι ίδιοι το κακό (στ. 308-309, *ἀλλ' ἐν τοι κακοῖς/ πολλή 'στ' ἀνάγκη κάπιτηδεύειν κακά.*)<sup>332</sup>

Σημαντική θέση στην τραγωδία του Ευριπίδη κατέχει και το θέμα του γάμου και της παρθενίας της Ηλέκτρας. Το πέρασμα από την κατάσταση της δεσποσύνης στην κατάσταση του γάμου δεν πραγματοποιείται ποτέ για την Ηλέκτρα. Το θέμα της αγνότητάς της κατέχει κύριο ρόλο στο έργο. Ο γεωργός το γνωστοποιεί ήδη από τον Πρόλογο (στ. 43, *παρθένος δ' ἔτ' ἐστὶ δῆ.*). Ο Ορέστης θεωρεί φυσιολογικό η παντρεμένη αδελφή του να μην είναι πια παρθένα (στ.99, *οὐδὲ παρθένον μένειν*). Μόνο αργότερα πληροφορείται από την ίδια την Ηλέκτρα για την ιδιαίτερη κατάσταση της και την ρωτά αν ο Αίγισθος είναι γνώστης αυτής. Του απαντά ότι το έχει κρατήσει μυστικό και του αποκαλύπτει την οδυνηρή εμπειρία της. Αν και αναγνωρίζει τον ευγενικό χαρακτήρα του συζύγου της, η ίδια θεωρεί τον γάμο της καταστροφή (στ.247, *θανάσιμον*). Οι συμπολίτες της την χαρακτηρίζουν *ἀθλίαν Ἠλέκτραν* (στ.118) αλλά και η ίδια αποκαλεί τον εαυτό της *ἀθλίαν* (στ. 366). Η Ηλέκτρα είναι ιδιαίτερα ευαίσθητη σχετικά με την επαμφοτερίζουσα κατάστασή της, καθώς ούτε κυρία είναι, ούτε υπηρέτρια. Στους στίχους 945-946 παρατηρεί με πικρία ότι πρέπει να διατηρεί παρθενική συστολή σε συγκεκριμένα θέματα (*— παρθένω γὰρ οὐ καλὸν/ λέγειν — σιωπῶ, γνωρίμως δ' αἰνίζομαι.*)<sup>333</sup> Επίσης, η Ηλέκτρα εκφράζει σοβαρές επιφυλάξεις για την συμμετοχή της στην εορτή της Ήρας, στην οποία την προσκαλεί ο Χορός στους στίχους 166-174, αγνοώντας, φυσικά, το γεγονός ότι η Ηλέκτρα είναι ακόμα δέσποινα και για τον λόγο αυτόν δεν μπορεί να συμμετάσχει σε

<sup>331</sup> Lesky (2010) II, 218

<sup>332</sup> Lesky (1990), I, 386

<sup>333</sup> Denniston (2010), 24

μια εορτή προς τιμήν της Ήρας, της προστάτιδας του γάμου και της οικογένειας.<sup>334</sup> Αποστρέφεται με έντονο τρόπο κάθε τι που θα μπορούσε να την παρηγορήσει ή να την κάνει να ξεχάσει, όπως η πρόταση του Χορού να συμμετάσχει στην εορτή της Ήρας. Αυτή της η αρνητική εικόνα ενισχύεται εμμέσως κι από την παρθενία της. Από εδώ προκύπτει η απροσδιόριστη κοινωνική της κατάσταση (έγγαμη–άγαμη), που της επιβάλλει μια ιδιότυπη απομόνωση από την κοινότητα, καθώς βρίσκεται έξω από κοινωνικές τάξεις και σχετικές δραστηριότητες.<sup>335</sup> Για αυτό και ταυτίζει τον εαυτό της με τον Ορέστη και αυτοπροσδιορίζεται ως *ἄπολις* και *ἄφιλος*.

Ο νεωτερισμός του Ευριπίδη για τον γάμο της Ηλέκτρας επιτρέπει μια ειρωνική θεώρηση, η οποία αντιπαραθέτει τον γάμο της κόρης στον γάμο της μητέρας. Τρεις βαθμίδες του θεσμού του γάμου ξεδιπλώνονται, η γέννηση παιδιών, τη κοινωνική κατάσταση και το ερωτικό πάθος. Η Κλυταιμίστρα έχει ικανοποιήσει και τα τρία αυτά σημεία, ενώ η Ηλέκτρα κανένα από αυτά. Το πορτρέτο της Ηλέκτρας από τον Ευριπίδη έξυπνα προβάλλει την ανύπαρκτη σεξουαλικότητά της και αποδίδεται τόσο παραστατικά, ώστε ο πλαστός γάμος να φαίνεται ως ακόμα πιο φρικτή τιμωρία, και να χαρακτηρίζεται θανάσιμος (στ. 247).<sup>336</sup>

Ως προς την παρουσία της Ηλέκτρας κατά την τέλεση των εγκλημάτων, στις *Χοηφόρους* η Ηλέκτρα δεν εμφανίζεται στην σκηνή ούτε μετά την εκτέλεση των φόνων από τον Ορέστη, ούτε μετά την εμφάνιση των Ερινύων. Αποσύρεται μέχρι την ολοκλήρωση της εκδίκησης από τον Ορέστη. Ενώ ο αδελφός της βρίσκεται στα πρόθυρα διανοητικής σύγχυσης (στ. 988 και εξής, *ὡς ἂν παρῆ μοι μάρτυς ἐν δίκη ποτε...*), εκείνη δεν βρίσκεται επί σκηνής για να του συμπαρασταθεί ως αδελφή. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η ηρωίδα δεν είναι παρούσα στον φόνο της Κλυταιμίστρας, όμως, παροτρύνει με μίσος τον Ορέστη να χτυπήσει διπλά την μητέρα τους στον στίχο 1415 με την φράση *παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν*. Στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, αντίθετα, ο ρόλος της ηρωίδας περιλαμβάνει άμεση συμμετοχή στην εκδίκηση, καθώς η ίδια παροτρύνει τον αδελφό της να μην δειλιάσει (στ. 967, *καὶ μὴν ὄχοις γε* ) κρατώντας μάλιστα το ξίφος του Ορέστη (στ. 1225, *ξίφος τ' ἐρηψάμαν ἄμα* ). Το ευριπίδειο δράμα δίνει ενεργό ρόλο στην Ηλέκτρα και αναφορικά με την κατάστροψη του σχεδίου της εκδίκησης, όπου η ηρωίδα αρχίζει να ομιλεί ύστερα από μακρά σιωπή (στ. 647). Η Ηλέκτρα ελέγχει την κατάσταση και μένει μακριά από συναισθηματισμούς. Οι υπολογισμοί της γίνονται με ακρίβεια και αυτό σημαίνει ότι

<sup>334</sup> Ιακώβ (2011), 122

<sup>335</sup> Foley (1985), 43

<sup>336</sup> Zeitlin (2003), 281

αντιλαμβάνεται πόση σημασία έχει να τονώσει το ηθικό του αδελφού της επιβραβεύοντας την ανδρεία του, από την στιγμή που τίποτα δεν ολοκληρώνεται μόνο με την δολοφονία του Αιγίσθου. Έπεται ο θάνατος της Κλυταιμίστρας και εκεί ο Ορέστης είναι και πάλι αναγκαίος. Είναι οι στιγμές που η Ηλέκτρα εμφανίζεται να ηγείται και να διδάσκει, να οργανώνει και να ενεργεί μέσω άλλων. Είναι ο αδιαμφισβήτητος αρχηγός. Αυτή η παρουσία και δράση την διαφοροποιεί και πάλι απολύτως από την Ηλέκτρα των *Χοηφόρων*.

Η Ηλέκτρα στις *Χοηφόρους* φέρει στοιχεία που προδίδουν την βαριά ψυχική της κατάσταση αλλά παραμένει σε δεύτερο πλάνο. Ο παρεμβατικός της ρόλος στο έργο εστιάζεται στο να επηρεάσει με την συναισθηματική της φόρτιση τον ήρωα και να τον οδηγήσει στην μοιραία απόφαση της μητροκτονίας. Όταν αυτό επιτυγχάνεται, η ηρωίδα αποσύρεται και την θέση της παίρνουν οι σκλάβες γυναίκες που ενθαρρύνουν τον Ορέστη ως την ώρα του εγκλήματος. Αντίθετα, η ηρωίδα του Ευριπίδη αποτελεί τον κύριο δραματικό χαρακτήρα του έργου, που την ώρα της εγκληματικής πράξης δεν αρκείται σε μια μακρόθεν ηθική υποστήριξη του εκτελεστή αδελφού της, αλλά αναλαμβάνει να ολοκληρώσει η ίδια τον φόνο την στιγμή που ο δισταγμός του Ορέστη κορυφώνεται.

Ένα από τα ενδιαφέροντα σημεία της ευριπίδειας τεχνικής είναι ότι, ενώ η Ηλέκτρα έχει πρωταγωνιστικό ρόλο σε σχέση με τον Ορέστη, διατυπώνει την άποψη μπροστά στο πτώμα του Αιγίσθου, ότι μια γυναίκα δεν πρέπει ποτέ να έχει αρχηγικό ρόλο στο σπίτι (στ. 932, *καίτοι τόδ' αίσχρὸν, προστατεῖν γε δωμάτων /γυναῖκα, μὴ τὸν ἄνδρα:*).<sup>337</sup> Μετά την τέλεση των εγκλημάτων και στον Σοφοκλή και στον Ευριπίδη τα δύο αδέλφια παρουσιάζονται να είναι μαζί. Και οι δύο θρηνούν και αλληλοστηρίζονται.

Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή είναι μια τραγική ηρωίδα σχεδιασμένη με πληρότητα στην έκταση, όπου διακρίνουμε το πώς οι πολλές ευγενικές ιδιότητές της έχουν εκτραχυνθεί από τις περιστάσεις της ζωής της.<sup>338</sup> Μοιάζει με την Ηλέκτρα του Ευριπίδη, η οποία παρουσιάζεται ως μια γυναίκα δίχως αρετές. Είναι ανελέητη, εγωκεντρική, ασύλληπτη στο μίσος της, σκληρή ως την παραφροσύνη. Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή, επειδή πρέπει να είναι τραγική, πρέπει να μένει σε στενή επαφή με τον συνηθισμένο άνθρωπο, ακόμη και αν είναι κατά ανάγκη μια ασυνήθιστη γυναίκα. Πρέπει να γίνει έτσι, ώστε να αναδεικνύεται από τις πράξεις της πώς είναι να φθάνει

<sup>337</sup> Παπαδοπούλου (2008), 163

<sup>338</sup> Kitto (1993), 450

μια αφοσιωμένη και φιλόστοργη γυναίκα στο σημείο να μισεί την μητέρα της με θανάσιμο τρόπο. Έτσι η αγάπη της για τον πατέρα και τον αδελφό της είναι παντού τονισμένη και ιδιαίτερα στο τέλος της σκηνης της αναγνώρισης (στ.1126 – 1127, *ὦ φιλάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοὶ / ψυχῆς Ὀρέστου*). Αλλά ο Ευριπίδης δεν ενδιαφέρεται να συγκεράσει τον χαρακτήρα της Ηλέκτρας με ισχυρά φυσικά συναισθήματα και μολονότι για χάρη της αληθοφάνειας η στοργή για τον Ορέστη αναφέρεται στην μονωδία (στ. 130 και εξής), στην έμπρακτη αναγνώριση (στ.578, *ὦ χρόνω φανείς, / ἔχω σ' ἀέλπτως*) κανένα παραλήρημα χαράς δεν παρεισφρύνει στην αδυσώπητη ιστορία που ο Ευριπίδης απεργάζεται.<sup>339</sup>

Η αξιοπρέπεια και το φιλότιμο χαρακτηρίζουν τα πρόσωπα του Σοφοκλή. Κάποιες φορές η τιμή αυτή γίνεται ανεξέλεγκτη ευαισθησία που τα οδηγεί σε ακραίες εκδηλώσεις. Η Ηλέκτρα στην προσπάθειά της να πείσει την αδελφή της να συνεργασθεί στην εκτέλεση του χρέους προς τον νεκρό πατέρα τους, καταφεύγει στην υπόμνηση της δόξας και της τιμής που τις περιμένει, προφανώς γιατί πίστευε στην έλξη που ασκούν στην ψυχή του νέου οι έννοιες αυτές (στ. 973-976, *λόγων γε μὴν εὐκλειαν οὐχ ὀρᾶς ὄσσην / σαυτῆ τε κάμοι προσβαλεῖς πεισθεῖσ' ἐμοί; / τίς γάρ ποτ' ἀστῶν ἢ ξένων ἡμᾶς ἰδὼν / τοιοῖσδ' ἐπαίνοις οὐχὶ δεξιῶσεται*). Οι θέσεις της Ηλέκτρας επαινούνται από τον Χορό, δηλαδή την κοινή γνώμη, ο οποίος θαυμάζει την αξιοπρέπεια και το φιλότιμο που την διακρίνει (στ. 1082-1084, *οὐδεὶς τῶν ἀγαθῶν γὰρ / ζῶν κακῶς εὐκλειαν / αἰσχῶναι θέλει / νόνημος, ...*).<sup>340</sup>

Ο Ευριπίδης ενδιαφέρεται να αποδώσει τις ακραίες ψυχικές καταστάσεις, που χαρακτηρίζουν την Ηλέκτρα. Η ηρωίδα μισεί θανάσιμα την μητέρα της. Και αυτό φαίνεται πιο ξεκάθαρα στον *ἀγῶνα λόγων* μεταξύ Ηλέκτρας και Κλυταιμίστρας, όπου τα θέματα της μοιχείας και του σφετερισμού της εξουσίας αναπτύσσονται περισσότερο. Και οι δύο ηρωίδες πολύ ρεαλιστικά και ψυχρά αντικαθιστούν τα μυθολογικά και «ηρωικά» κίνητρα, που βρίσκουμε στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή, με τα συναισθηματικά και ψυχολογικά κίνητρα της ζήλειας και του ερωτικού πάθους. Η Κλυταιμίστρα υπερασπίζεται την στάση της να σκοτώσει τον σύζυγό της παρουσιάζοντας την πράξη της ως εκδίκηση για την θυσία της Ιφιγένειας και δίνοντας έτσι ένα «σεβαστό» κίνητρο στο δικό της έγκλημα. Στο ίδιο μήκος η Ηλέκτρα εναντιώνεται στην μητέρα της δίνοντας έμφαση στην μοιχεία της Κλυταιμίστρας. Και στους δύο μονολόγους το συγκεκριμένο θέμα της μοιχείας τείνει

<sup>339</sup> Kitto (1993), 452

<sup>340</sup> Κουκουλομάτης (1993), 41

να ξεχασθεί πλημμυρισμένο με Ευριπίδειους αφορισμούς που πλαισιώνουν το ίδιο αυτό θέμα. Αποδειξείς αυτού είναι ότι η Κλυταιμίστρα παρουσιάζεται αδύναμη από την γυναικεία φύση της, που οφείλει να ξεπληρώσει την απιστία με το ίδιο νόμισμα (στ.1036-1038, *ὅταν δ', ὑπόντος τοῦδ', ἀμαρτάνῃ πόσις /τᾶνδον παρώσας λέκτρα, μιμεῖσθαι θέλει /γυνή τὸν ἄνδρα χᾶτερον κτᾶσθαι φίλον.*) και οι προκαταρκτικές δηλώσεις της Ηλέκτρας (στ. 1069-1075) για τους πρόποντες και ανάρμοστους τρόπους που πρέπει να συμπεριφέρονται οι σύζυγοι, όταν οι σύζυγοί τους βρίσκονται στον πόλεμο (στ.1072 -1073, *γυνή δ', ἀπόντος ἀνδρός ἤτις ἐκ δόμων /ἐς κάλλος ἀσκεῖ, διάγραφ' ὡς οὔσαν κακὴν*). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η δολοφονία του Αγαμέμνονα εξαφανίζεται εντελώς. Και όταν η Ηλέκτρα επανέρχεται στο θέμα της δολοφονίας, το κάνει με τέτοιο τρόπο που μας θυμίζει τον πραγματικό σκοπό αυτού του *ἀγῶνα λόγων*. Η Ηλέκτρα ρωτά την μητέρα της, αφού σκότωσε τον άντρα της, για να εκδικηθεί για την κόρη της Ιφιγένεια, τότε γιατί βρήκε άλλον άντρα και τον παντρεύτηκε σε βάρος των άλλων παιδιών της (στ. 1086-1087, *εἰ δ', ὡς λέγεις, σὴν θυγατέρ' ἔκτεινεν πατήρ, /ἐγὼ τί σ' ἠδίκησ' ἐμός τε σύγγονος;*). Το εγωιστικό, εμποτισμένο με πίκρα, ευριπίδειο κίνητρο της μητροκτονίας επανεμφανίζεται.<sup>341</sup>

Ο λυρικός διάλογος ανάμεσα στην Ηλέκτρα και στον Χορό (στ.167-212) αντικατοπτρίζει τον λυρικό διάλογο της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή (στ.120-252), όπου ο Χορός προσπαθεί να την πείσει, ώστε να συμπεριφερθεί με έναν πιο συγκαταβατικό τρόπο. Ο Χορός του Ευριπίδη προσπαθεί να την πείσει να παρακολουθήσει την εορτή της Ήρας. Η Ηλέκτρα απαντά ότι δεν έχει διάθεση για τέτοια πράγματα και υπογραμμίζει την άθλια κατάστασή της και την ακατάλληλη ενδυμασία της (στ.175-189).<sup>342</sup> Της προτείνει καλύτερα ρούχα, αλλά εκείνη επιμένει να αρνείται. Ο Χορός επιχειρηματολογεί λέγοντας ότι δεν γίνεται να αντιμετωπίσει τους εχθρούς της με θρήνους και ότι ίσως θα έπρεπε να συνεργασθεί με τους θεούς (στ.193-197, *δοκεῖς τοῖσι σοῖς δακρύοις/ μὴ τιμῶσα θεούς, κρατή- /σειν ἐχθρῶν; οὔτοι στοναχαῖς, /ἀλλ' εὐχαῖσι θεοὺς σεβί-/ζουσ' ἔξεις εὐαμερίαν, ᾧ παῖ.*). Η Ηλέκτρα απαντά ότι οι θεοί την αγνοούν, όπως αγνόησαν τη δολοφονία του Αγαμέμνονα και συνεχίζει τον θρήνο της για την μοίρα την δική της και του Ορέστη. Αυτό το σημείο της συμπεριφοράς της Ηλέκτρας μπορεί να συγκριθεί με την αντιμετώπιση της Ηλέκτρας από τον Χορό στον Σοφοκλή, όπου κι εκεί της επισημαίνει ότι δεν θα φέρει πίσω τον Αγαμέμνονα θρηνώντας (στ.137 -139, *ἀλλ' οὔτοι τὸν γ' ἐξ Αἴδα παγκοίνου λίμνας πατέρ' ἀν-*

<sup>341</sup> Conacher (1967), 208

<sup>342</sup> Lloyd (1986), 6

*/στάσεις οὔτε γόοισιν οὔτ' εὐχαῖς.)* . Ωστόσο η Ηλέκτρα του Ευριπίδη σωστά αντιστέκεται, καθώς ζει μακριά από το παλάτι. Δεν μπορεί να συμμετάσχει σε μια τελετή που γίνεται σε αυτό και είναι ανάρμοστο να παραστεί σε αυτήν, ενώ θρηνεῖ (στ 181-186, *δάκρυσι νυχέω- /ω, δακρύων δέ μοι μέλει /δειλαία τὸ κατ' ἡμῶν. /σκέψαι μου πιναρὰν κόμαν ...εἰ πρόποντ'...*). Είναι αρκετές οι περιπτώσεις στον Ευριπίδη όπου συνήθεις τόποι χρησιμοποιούνται ανάρμοστα και σωστά οι ήρωες τους απορρίπτουν.<sup>343</sup>

Ο Αριστοτέλης επιδιώκοντας να ανατρέψει την επιτιμητική πλατωνική κριτική για την ποίηση εστιάζει σε τρία σημεία. Ένα από αυτά είναι ότι οι ποιητές διηγούνται πράξεις ανήθικες και ασεβείς για τους θεούς και για τους ήρωες. Ένα ακόμη είναι ότι η ποίηση διεγείρει πάθη και εξοικειώνει τους ανθρώπους, ιδιαίτερα τους νέους, να παρασύρονται από τις άλογες επιθυμίες τους, αντί να κυριαρχούν στις συναισθηματικές παρορμήσεις τους.<sup>344</sup> Η μεταβολή από την κατάσταση της ευτυχίας στην δυστυχία για τον τραγικό ήρωα, ο οποίος πρέπει να είναι ούτε μοχθηρός ή σφόδρα πονηρός, ούτε ηθικά άμεμπτος, *ἐπιεικής*, αλλά να είναι *ο μεταξύ*, να βρίσκεται δηλαδή στον μέσο όρο από άποψη ηθικού οπλισμού και να δυστυχεί *δι' ἁμαρτίαν*. Η *ἁμαρτία* δεν σημαίνει ηθικό σφάλμα, ηθική ενοχή ή ηθική κατωτερότητα. Αν και ο Αριστοτέλης δεν προχωρεί σε εννοιολογική διασάφηση του όρου, διαφαίνεται ότι η *ἁμαρτία* έχει κυρίως νοησιακό χαρακτήρα, είναι κακός υπολογισμός, παράβλεψη, άγνοια και έτσι φαίνεται να συμβαίνει και στην περίπτωση του Ορέστη και της Ηλέκτρας.<sup>345</sup>

## **Ορέστης**

Ο Ορέστης, ο γιος του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, ο αδελφός της Ηλέκτρας στον οποίον η ηρωίδα έχει στηρίξει όλες τις ελπίδες της είναι μια προσωπικότητα, η οποία εμφανίζεται και στις τρεις τραγωδίες. Η μορφή του είναι έντονη, κυρίαρχη και η παρουσία του αισθητή στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, αλλά ο ρόλος του περιορίζεται και αποδυναμώνεται στις άλλες δύο τραγωδίες του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, όταν αναδεικνύεται περισσότερο η μορφή της Ηλέκτρας. Είναι ήρωας, του οποίου τα χαρακτηριστικά ξεθωριάζουν και η φιγούρα του αφηρωίζεται

<sup>343</sup> Lloyd (1986), 7

<sup>344</sup> Ξανθάκη-Καραμάνου (1990), 108

<sup>345</sup> Ξανθάκη-Καραμάνου (1990), 110

σταδιακά από τον Σοφοκλή με αποκορύφωση την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, όπου εμφανίζεται δειλός, με πολλές αμφιβολίες, ανθρώπινος, σχεδόν συμπαθητικός.

Ο Ορέστης είναι κεντρικό πρόσωπο των *Χοηφόρων*. Αν και δεν είναι στην κυριολεξία θύτης, είναι πάντως κυνηγός και πολεμιστής. Αυτό που τραβάει αμέσως την προσοχή είναι ο διπλός χαρακτήρας του Ορέστη.<sup>346</sup> Στο τέλος των *Χοηφόρων* ο Χορός δεν ξέρει αν ο Ορέστης αντιπροσωπεύει τον σωτήρα ή τον δολοφόνο. Ο Ορέστης, που υπακούει στον θεό και εκδικείται για τον πατέρα του είναι ο θεοσεβέστερος πάντων και, όμως, την ίδια στιγμή ως μητροκτόνος μπαίνει στον κύκλο της τύφλωσης που αγκαλιάζει την γενιά του (στ.1073-1076, *νῦν δ' αὖ τρίτος ἦλθέ ποθεν σωτήρ, / ἢ μόρον εἶπω;/ ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει / μετακοιμισθὲν μένος ἄτη;*).<sup>347</sup>

Οι *Χοηφόροι* παρουσιάζουν τον συνδυασμό ανθρώπινης και θεϊκής ευθύνης, ελευθερίας και εξαναγκασμού. Τρία στοιχεία οδηγούν τον Ορέστη να δολοφονήσει την Κλυταιμίστρα. Πρώτον είναι η βούληση των θεών του Ολύμπου ότι πρέπει να τιμωρηθεί. Ο Δίας είναι ο υποστηρικτής της Δίκης (στ.244-245, *μόνο Κράτος τε και Δίκη σὺν τῷ τρίτῳ/πάντων μεγίστῳ Ζηνὶ συγγένοιτό μοι*, στ.306 -307, *Διόθεν ... ἢ τὸ δίκαιον μεταβαίνει* , και στ.641, 783, 949 ) και είναι ο Απόλλων μέσω του χρησμού του, αυτός που θα στείλει τον Ορέστη στο σπίτι του για να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του (στ. 269, *οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενῆς/χρησμός*, στ. 900-902, *Λοξίου μαντεύματα* και στ.953, 1030). Δεύτερον, η επιβολή της εκδίκησης απατείται από τον ίδιο τον νεκρό Αγαμέμνονα (στ. 1-2, *Ἐρμῆ χθόνιε... σωτήρ γενοῦ μοι σύμμαχος* και στ. 275 -276, *αὐτὸν δ' ἔφασκε τῇ φίλῃ ψυχῇ τάδε/τείσειν μ' ἔχοντα...*) και τις υποχθόνιες δυνάμεις του κάτω κόσμου (στ. 272-273, *...δυσχειμέρους ἄτας*) και τρίτον ο Ορέστης είναι η *εκτελεστής των θεϊκών και υποχθόνιων δυνάμεων*.<sup>348</sup>

Στις *Χοηφόρους* παρατηρείται μια αξιοπρόσεκτη ηθική διαφοροποίηση σε σχέση με τους υπόλοιπους δράστες. Ο Ορέστης αντιλαμβάνεται ότι η πράξη του είναι εγκληματική, πριν ακόμη την διαπράξει, αλλά την αποδέχεται ως καθήκον. Δρα μέσα στο πλαίσιο του ηθικού κώδικα μιας κοινωνίας, για την οποία ο γονιός αποτελεί ύψιστο αντικείμενο «αιδούς». Ως γιος θα κλονισθεί και την κρίσιμη ώρα της δοκιμασίας μπροστά στο μητρικό στήθος (στ. 913, *τεκοῦσα γάρ μ' ἔρριψας ἐς τό δυστυχές*), αλλά με την επενέργεια των θεών μέσω του Πυλάδη (στ. 900-903, *ποῦ δαι τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα... ἡγοῦ πλέον*), θα νικήσει τους δισταγμούς του, ίσως και

<sup>346</sup> Vernant - Vidal-Nacquet (1988) I, 174

<sup>347</sup> Πανοπούλου (2012), 57

<sup>348</sup> Garvie (1986), 31

τον ίδιο τον εαυτό του (στ.904, *κρίνω σε νικᾶν, καὶ παραινεῖς μοι καλῶς*).<sup>349</sup> Ο Ορέστης με την διαφοροποιημένη στάση του αλλάζει τα δεδομένα και απολαμβάνει, σε αντίθεση με τον πατέρα του, την προστατευτική μεσολάβηση του Δία. Σε αντίθεση με τους γονεῖς του υποπίπτει σε ἐγκλημα ὄντας πολύ πιο απλός, ἔχοντας την ενθάρρυνση τρίτων (Ηλέκτρα, Πυλάδης) και αποδεχόμενος ότι μοιραία στη συνέχεια θα υποφέρει. Αυτό φαίνεται να το γνωρίζει και ο Ορέστης στον Ευριπίδη. Στον Ορέστη την μεγαλύτερη ώθηση για το ἐγκλημα δίνει η διαβεβαίωση του θεού Απόλλωνα ότι θα είναι ελεύθερος από κάθε ενοχή (στ.1030-1032, *τὸν πυθόμαντιν Λοξίαν, ... ἐμοὶ πράξαντα μὲν ταῦτ' ἐκτὸς αἰτίας κακῆς εἶναι*), αλλά ἔχει ἐπίγνωση ότι δεν θα ησυχάσει ποτέ πια μετά την τέλεση της μητροκτονίας. Είναι ἀκρῶς παραστατική η αποστροφή του λόγου του προς τις Ερινύες που τον κυνηγούν στο τέλος των *Χοηφόρων* στους στίχους 1048 -1050, *δμοιαὶ γυναῖκες αἶδε Γοργόνων δίκην/ φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένα...*

Ο Ορέστης στον Ευριπίδη είναι ένα πολύ διαφορετικό πρόσωπο από τον δραστήριο και γεμάτο αυτοπεποίθηση ἥρωα του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Στον Σοφοκλή ο Ορέστης βρίσκεται σε ἐπικοινωνία με τη ἀδελφή του. Αντίθετα, η Ηλέκτρα του Ευριπίδη αγνοεῖ παντελῶς πού βρίσκεται ο ἀδελφός της, νομίζει ότι είναι κάπου σκλάβος (στ.201-205, *οἴμοι τοῦ καταφθιμένου /τοῦ τε ζῶντος ἀλάτα, /ὄς που γᾶν ἄλλαν κατέχει,/ μέλεος ἀλαί- /νων ποτὶ θῆσαν ἐστίαν*). Κατά την ἀπουσία του, μολονότι ἀδημονεῖ για την ἐξαιρετικά ἀργοπορημένη ἐπιστροφή του, τον φαντάζεται, ὅπως ἕναν ρομαντικό ἥρωα και ἀπορρίπτει τον υπαινιγμό ότι δεν πρόκειται να ἐπιστρέψει στο Ἄργος, ἢ ἐφόσον ἐπιστρέψει, πιστεύει ότι θα ἐνεργήσει με γενναιότητα και θα σκοτώσει τον Αἰγισθο με το ίδιο ὄπλο που σκότωσαν τον πατέρα του (στ. 277, *τολμῶν ὑπ' ἐχθρῶν οἷ' ἐτολμήθη πατήρ* και στ. 279, *ταῦτῶ γε πελέκει τῷ πατήρ ἀπόλετο*). Το κυριότερο: θα ἐπιστρέψει φανερά, περιφρονώντας κάθε δειλή προφύλαξη. Ο πραγματικός Ορέστης, ὅμως, ἀπέχει τόσο πολύ από αυτό το ιδεώδες. Επιστρέφει στο Ἄργος με το ένα του μάτι στραμμένο στην υποχώρηση σε περίπτωση που τον υποψιασθούν (στ.96-97, *ἴν' ἐκβάλω ποδὶ /ἄλλην ἐπ' αἴαν, εἴ μέ τις γνοίη σκοπῶν*). Όταν φθάνει στο σημεῖο να ἐφαρμόσει ένα σχέδιο, δείχνει χαμένος και ὅλες οι τεχνικές συμβουλές ἀναγκαστικά προέρχονται από την ἀδελφή του ἢ τον γέροντα Παιδαγωγό.<sup>350</sup> Στον στίχο 620 η ἀγανάκτηση για την ἴδια του την ἀδυναμία

<sup>349</sup> Δεληγιώργης (2012), 107

<sup>350</sup> Denniston (2010), 22



ξεσπά στην ειρωνεία (*έσθλόν τι μηνύσειας, αίσθοίμην δ' έγώ*). Ο Ευριπίδης διαλέγει να τον κάνει αναποφάσιστο.

Για τον Ευριπίδη ο Ορέστης είναι ένας αντι-ήρωας. Αντιμετωπίζει με κυνική δυσπιστία τα κίνητρα του Γεωργού (στ.260), πράγμα εξαιρετικά δυσάρεστο, καθώς τα κίνητρα του Γεωργού είναι όντως λεπτά, και είναι αγενής απέναντι στον Πρεσβύτε (στ.553-554, *τοῦ ποτ', Ἡλέκτρα, τόδε /παλαιὸν ἀνδρὸς λείψανον φίλων κυρεῖ;*). Απέναντι στην αδελφή του, βέβαια, δείχνει κάποια αληθινή τρυφερότητα. Και οι δυο χαιρετίζουν την επανένωσή τους με έναν κάπως τυπικό τρόπο, με ένα αγκάλιασμα (στ.578-579, *ὦ χρόνῳ φανείς, ἔχω σ' ἀέλπτως* —λέει η Ηλέκτρα και απαντά ο Ορέστης : *κάξ έμοῦ γ' ἔχη χρόνῳ*). Πρέπει να χαλυβδωθεί για να επιτελέσει το καθήκον του και με κανέναν τρόπο να μην υποκύψει σε ηπιότερα αισθήματα. Είναι ένας χαρακτήρας καθόλου συμπαθητικός. Αλλά η προοπτική της μητροκτονίας με κανέναν τρόπο δεν κάνει τους ανθρώπους συμπαθητικούς και ο Ευριπίδης δεν διστάζει να τον παρουσιάσει έτσι.<sup>351</sup> Ο Ορέστης του Ευριπίδη αποδίδεται πιο ρεαλιστικά και ανθρώπινα σε σύγκριση με τον ήρωα στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή. Δεν έχει την βεβαιότητα του Ορέστη των *Χοηφόρων* ότι ο θεός, ο Φοῖβος, οδηγεί το χέρι του, ότι εκτελεί αυτός, ως σκευός εκλογής, το έργο της Δικαιοσύνης. Έτσι περίπου αντιδρά και ο Ορέστης του Σοφοκλή. Έχει την βαθιά επίγνωση ότι επιτελεί ύψιστο ηθικό καθήκον και καμία αμφιβολία δεν θολώνει την απόφαση και την πράξη του, (στ.69-70, *σοῦ γὰρ ἔρχομαι/ δίκη καθαρτῆς πρὸς θεῶν ὠρμημένος*).<sup>352</sup> Αυτός έχει την πρωτοβουλία στην επινόηση του σχεδίου και την εκτέλεσή του. Αντίθετα, ο Ορέστης του Ευριπίδη βρίσκεται σε σύγχυση. Στην αρχή του έργου έχει την πεποίθηση πως ο χρησμός του Απόλλωνα είναι αλάνθαστος (στ.399-400, *Λοξίου γὰρ ἔμπεδοι/ χρησμοί, βροτῶν δὲ μαντικὴν χαίρειν ἑῶ*). Όταν, όμως, πλησιάζει προς την πράξη της μητροκτονίας, ο δισταγμός του μεγαλώνει και οι αμφιβολίες για την ορθότητα της εντολής του Απόλλωνα τον κατακλύζουν (στ.967, *τί δῆτα δρῶμεν; μητέρ' ἢ φονεύσομεν;*, στ.969, *πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἢ μ' ἔθρεψε κᾶτεκεν;* στ.971, *ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας*, στ.973, *ὅστις μ' ἔχρησας μητέρ'*, ἦν οὐ χρῆν, *κτανεῖν*., στ.979, *ἄρ' αὐτ' ἀλάστορ εἶπ' ἀπεικασθεῖς θεῶ;*, στ. 983, *ἀλλ' ἢ τὸν αὐτὸν τῆδ' ὑποστήσω δόλον;*, και στ.987, *πικρὸν δὲ χήδὺ τάγωνισμά μοι*). Η ψυχολογική του εξέλιξη σε όλη την τραγωδία ακολουθεί μια κυματοειδή γραμμή αυτογνωσίας. Η θεϊκή επιταγή είναι απλώς η αφετηρία, το ερέθισμα. Από εκεί και πέρα ο Ορέστης

<sup>351</sup> Denniston (2010), 23

<sup>352</sup> Ρούσσος (1987), xxxiii

δοκιμάζεται, δοκιμάζει την αντοχή του, την αντοχή της συνείδησής του πάνω σε έτοιμες ηθικές αξίες και νόμους δεδομένους άνωθεν, όπως είναι η μητροκτονία, και στο δικό του ηθικό δέον που τον αποτρέπει από τέτοιο κακούργημα. Με αυτή την συνειδησιακή πάλη ο ήρωας καταθέτει μια νέα ποιότητα : είναι ο πρώτος ουσιαστικά προβληματισμένος για την πράξη του ανδρικός χαρακτήρας στο παγκόσμιο θέατρο. Λίγο ακόμη και ο αγώνας του ανάμεσα στο επιβεβλημένο καθήκον και στο σωστό, όπως αυτός το αισθάνεται και το αποδέχεται, θα κατέληγε στην άρνηση από μέρους του της μητροκτονίας. Αυτός είναι ο ρεαλισμός του Ευριπίδη. Ο Ορέστης είναι τραγικός χαρακτήρας με αντιρωικούς δισταγμούς, αμφιβολίες, με πολύ ανθρώπινες διακυμάνσεις συμπεριφοράς. Για αυτό μαχαιρώνει πισώπλατα και σκοτώνει τον Αίγισθο και για αυτό και στο τέλος του έργου παρουσιάζεται ψυχικό ράκος από τις τύψεις για τον φόνο της μητέρας του (στ.1195 -1197, *τίς ξένος, τίς εὐσεβῆς/ἐμὸν κάρη προσόψεται/ ματέρα κτανόντος;*). Εκείνη την στιγμή συνειδητοποιεί το απαίσιο κακούργημά του σε όλη του την έκταση. Αυτό το κορυφαίο σημείο της τραγωδίας δίνει διαφανές το μήνυμα του Ευριπίδη.<sup>353</sup> Καμιά δικαιολογία, καμιά θεϊκή εντολή, κανένα καθήκον δεν μπορεί να νομιμοποιήσει την μητροκτονία.<sup>354</sup>

### **Κλυταιμήστρα**

Η Κλυταιμήστρα, η μητέρα της Ηλέκτρας και του Ορέστη κρίνεται ένοχη από τα παιδιά της για την δολοφονία του Αγαμέμνονα και πρέπει να τιμωρηθεί. Η εμφάνισή της είναι τιτανική στον Αισχύλο, υποκριτική στον Σοφοκλή, αλλά στην τραγωδία του Ευριπίδη εμφανίζεται πιο ανθρώπινη και μεταμελημένη.

Στον Αισχύλο έχουμε μια δυναμική προσωπικότητα σε μια διάσταση τεράστια. Εκφράζει σχεδόν την καταστροφή. Το θάρρος και η αποφασιστικότητά της, που οδηγούν την δολοφονική της μανία, είναι τρομερά. Ελάχιστες φορές λειτουργεί μέσα της η μητρότητα. Στις *Χοηφόρους*, όταν μαθαίνει για τον θάνατο του γιου της, εκδηλώνει την θλίψη της με μια συμβατική αποστροφή στην κατάρα που βαραίνει τον οίκο των Ατρείδων (στ.691-699, *ὦ δυσπάλαιστε τῶνδε δωμαίων Ἄρα, ...*). Ο Ορέστης είναι πρώτα θανάσιμος εχθρός και ύστερα παιδί της. Με δυσκολία κρύβει από τους υπηρέτες την χαρά της για τον υποτιθέμενο χαμό του γιου της (στ. 717–719, *...φίλων βουλευσόμεσθα τῆσδε συμφορᾶς πέρι* ). Πρόκειται για εξαιρετικά επίφοβο

<sup>353</sup> Ρούσσο (1987), xxxiv

<sup>354</sup> Ρούσσο (1987), xxxv

άνθρωπο που στον *Αγαμέμνονα*, μετά τον φόνο ταυτίζεται σχεδόν με τον *άλάστορα*, τον δαίμονα της γενιάς και στις *Ευμενίδες* το φάντασμα της ξυπνά και ερεθίζει τις Ερινύες, ζητώντας εκδίκηση (στ.94-139, ...*ἐγὼ δ' ὕφ' ὑμῶν ὦδ' ἀπητιμασμένη* ...).<sup>355</sup> Η τιτανική μορφή της αισχύλειας Κλυταιμήστρας, μιας γυναίκας εξίσου υπεράνθρωπης και απάνθρωπης, αυτή που λέει ότι δεν είναι γυναίκα αλλά *δαίμων*, ενσαρκωμένη κατάρα (*άλάστορ*), ισοπεδώνεται στα έργα των διαδόχων του Αισχύλου. Αξιοσημείωτος είναι ο τόνος λόγων της Κλυταιμήστρας (στ.691-699) μόλις δέχεται την πλαστή είδηση για τον θάνατο του Ορέστη. Η ρήση εκφράζει την φρίκη μπρος σε μια δύναμη που δεσπόζει πάνω στα πρόσωπα ενός οίκου, ακόμη και αν βρίσκονται μακριά του.<sup>356</sup> Η Κλυταιμήστρα υπήρξε ένα αφύσικο «ανδρόμορφο» δημιούργημα με ανάλογα πνευματικά χαρακτηριστικά. Αυτό ευθύνεται κατά πολύ και για την τραγωδία της, καθώς δεν μπόρεσε να αποβάλει την δίψα της για εξουσία και κυριαρχία : αυτή κρύβεται πίσω από την μοιχεία και το έγκλημα, αυτή τροφοδοτείται από το ισχυρό άλλοθι που της εξασφαλίζει η θυσία της Ιφιγένειας. Όταν αφαιρεί την ζωή του άνδρα της, αφαιρεί την εξουσία του, οικειοποιείται το ρόλο του. Η μοίρα όρισε να ανακτήσει την γυναικεία-μητρική της φύση μπροστά στον Ορέστη, προς τον οποίον ουδέποτε φέρθηκε ως γνήσια μητέρα.<sup>357</sup> Με την κυριαρχική-αυταρχική μορφή της Κλυταιμήστρας αλλά και με την παρουσία των Ερινύων ο Αισχύλος υπερτονίζει την μητριαρχική δομή της κοινωνίας της αρχαϊκής εποχής.

Ο Σοφοκλής την απεικονίζει με ασυνήθιστα αποκρουστικά χρώματα. Η σοφόκλεια Κλυταιμήστρα δεν έχει, βέβαια, τιτανικό ύψος. Είναι μια γυναίκα φιλόδοξη και αυταρχική που φοβάται την επιστροφή του Ορέστη, λυπάται λίγο, όταν μαθαίνει τον θάνατό του, αλλά χαίρεται πολύ περισσότερο, γιατί νιώθει ασφαλής πια από αυτό τον κίνδυνο (στ. 766-768, *πότερον εὐτυχῆ λέγω, /ἢ δεινὰ μὲν, κέρδη δέ; λυπηρῶς δ' ἔχει, /εἰ τοῖς ἐμαυτῆς τὸν βίον σώζω κακοῖς*). Η σχέση της με την Ηλέκτρα είναι σχέση αμοιβαίου μίσους. Δεν έχει καμία τύψη για τον φόνο του Αγαμέμνονα, δεν τον αρνείται , αλλά λέει πως η πράξη της αυτή ήταν έργο της Δικαιοσύνης (στ.528, *ἢ γὰρ Δίκη νιν εἶλεν, οὐκ ἐγὼ μόνη*).<sup>358</sup> Ζει με τον διαρκή τρόπο της επιστροφής του Ορέστη, αλλά δεν μετανοεί για το έγκλημά της (στ.549-550, *ἐγὼ μὲν οὖν οὐκ εἰμὶ τοῖς πεπραγμένοις/ δύσθυμος*:). Είναι σκληρή απέναντι στην Ηλέκτρα, στην οποία έχει ασκήσει ακόμα και σωματική βία (στ.1195-1196, *καὶ χερσὶ*

<sup>355</sup> Ρούσσο (1987), xxxii

<sup>356</sup> Lesky (1990), I, 212

<sup>357</sup> Δεληγιώργης (2012), 106

<sup>358</sup> Ρούσσο (1987), xxxiii

καὶ λύμαισι καὶ πᾶσιν κακοῖς). Ωστόσο, όταν δεν μπορεί να την έχει υπό τον έλεγχό της, επιστρατεύει τον Αίγισθο (στ.312-313, ἤ κάρτα: μὴ δόκει μ' ἄν, εἴπερ ἦν πέλας, /θυραῖον οἴχνην: νῦν δ' ἄγροῖσι τυγχάνει, στ. 516-517, οὐ γὰρ πάρεστ' Αἴγισθος, ὅς σ' ἐπεῖχ' ἀεὶ /μὴ τοι θυραῖαν γ' οὔσαν αἰσχύνειν φίλους, στ.626-627). Όταν η κόρη της τῆς ομιλεῖ πολύ σκληρά και αυθαδιάζει, την απειλεῖ ευθέως με τον Αίγισθο (στ.626-627, ἀλλ' οὐ μὰ τὴν δέσποιναν Ἄρτεμιν θράσους /τοῦδ' οὐκ ἀλύξεις, εὔτ' ἂν Αἴγισθος μόλη.).<sup>359</sup> Η Κλυταιμῆστρα φοβάται ότι η κόρη της μπορεί να προκαλέσει δυσαρέσκεια εναντίον της στο Άργος και όσο κι αν τη μισεί, είναι έτοιμη να εκμεταλλευθεῖ κάθε πιθανή ευκαιρία φιλίας. Στο άκουσμα του θανάτου του Ορέστη νιώθει ειλικρινή και φυσική λύπη. Παρηγορεῖται, όμως, με την σκέψη ότι τώρα είναι ασφαλής και έτσι ξεσπά χυδαία στην Ηλέκτρα και την χλευάζει με σκληρότητα (στ.795, οὐκουν Ὀρέστης καὶ σὺ παύσετον τάδε. ).<sup>360</sup> Η Κλυταιμῆστρα είναι κακή γυναίκα. Και ο Σοφοκλῆς την παρουσιάζει τόσο κακή, για να μετριάσει την φρίκη της μητροκτονίας.<sup>361</sup> Πώς αλλιώς χαρακτηρίζεται μια γυναίκα που κάθε μήνα εορτάζει τον σκοτωμό του άντρα της με γιορτές; (στ. 277-281, ὥσπερ ἐγγελωῶσα τοῖς ποιουμένοις, /εὐροῦσ' ἐκείνην ἡμέραν, ἐν ἧ' τότε /πατέρα τὸν ἄμὸν ἐκ δόλου κατέκτανεν,/ ταῦτη χοροῦς ἴστησι καὶ μηλοσφαγεῖ /θεοῖσιν ἔμμην' ἱερά τοῖς σωτηρίοις.) Στον στίχο 655 προσεύχεται στον Απόλλωνα να πεθάνει ο ίδιος της ο γιος (στ.655-666, ταῦτ', ὦ Λύκει' Ἀπολλων, ἴλεως κλύων /δὸς πᾶσιν ἡμῖν ὥσπερ ἐξαιτούμεθα). Όταν ακούει την είδηση του θανάτου του, τα μητρικά αισθήματά της επιστρέφουν και αναδεικνύουν με σύντομο τρόπο έτσι τον τραγικό χαρακτήρα της κατάστασης, όταν τα καλύπτει μία καταλυτική ανακούφιση από τον φόβο. Αυτή είναι η γυναίκα που κατέληξε να μισεί τον άντρα της και να φοβάται τον γιο της.<sup>362</sup> Οι θρηνητικοί τόνοι της για τον Ορέστη ακούγονται συγκρατημένα στις *Χοηφόρους* (στ.695, φίλων ἀποπιλοῖς με τὴν παναθλίαν, και στ.698). Υποκρίνεται εδώ η Κλυταιμῆστρα; Αυτό έχει υποστηριχθεῖ από πολλούς, που έχουν επικαλεσθεῖ τα λόγια της τροφού (στ. 737-738, πρὸς μὲν οἰκέτας/ θέτο σκυθρωπῶν ἐνθος ὀμμάτων, γέλων κεύθουσ') ότι η βασίλισσα δείχνει στους υπηρέτες θλιμμένο το πρόσωπο, ενώ τα μάτια της κλείνουν ένα κρυφό γέλιο. Ο Lesky<sup>363</sup> συμφωνεί με τον Dawe<sup>364</sup>, ο οποίος δεν θεωρεῖ υποκρισία τους στ. 691-699., όπου θρηνεῖ για τον Ορέστη. Ταυτόχρονα όμως με την

<sup>359</sup> Ρούσσοις (1987), xxxii

<sup>360</sup> Denniston (2010), 25

<sup>361</sup> Winnington – Ingram (1999), 322

<sup>362</sup> Winnington – Ingram (1999), 323

<sup>363</sup> Lesky (1990), I, 213

<sup>364</sup> Dawe (1964), 53

αντιπαραβολή των δύο χωρίων, επισημαίνει την πλήρη διάσταση στον χαρακτήρα της Κλυταιμίστρας, ακολουθώντας έτσι τα ίχνη του Wilamowitz.

Η Κλυταιμίστρα έχοντας ακούσει την είδηση του θανάτου του γιου της στην αρματοδρομία στα Πύθεια, ξαφνικά γυρίζει στο παρελθόν και ξεσπάει στους στίχους 766-768 (*ὦ Ζεῦ, τί ταῦτα, πότερον εὐτυχῆ λέγω, /ῆ δεινὰ μὲν, κέρδη δέ; λυπηρῶς δ' ἔχει, /εἰ τοῖς ἐμαυτῆς τὸν βίον σφάζω κακοῖς.*) και στους στίχους 770-771 (*δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν: οὐδὲ γὰρ κακῶς /πάσχοντι μῖσος ὧν τέκη προσγίγνεται.*). Είναι άξιον απορίας, γιατί εκδότες και κριτικοί απέτυχαν να εκτιμήσουν το τραγικό μήνυμα αυτών των στίχων. Οι περισσότεροι αναγνωρίζουν απλά μερικά μητρικά αισθήματα στην Κλυταιμίστρα για τον Ορέστη. Και μάλιστα θεωρούν ότι είναι ελάχιστα για μια μητέρα και ότι αυτή επανέρχεται στην αρχική της στάση στον στίχο 773 και εξής. Η Κλυταιμίστρα εκφράζει το μητρικό της συναίσθημα σε λίγους στίχους. Αλλά κανένας δεν υπογραμμίζει ότι ο μακρὺς μονόλογος, τον οποίο εκφωνεί, είναι τόσο έντονος και τραγικός που την καθιστά αναμφίβολα μια επιβλητική και τραγική φιγούρα. Γιατί ο Σοφοκλῆς έβαλε τόσες πολλές λέξεις στο στόμα της, αν ήθελε να είναι ένα απωθητικό και υποδεέστερο πρόσωπο; Στην πραγματικότητα δεν ήθελε. Και σε αυτή την σκηνή ο Σοφοκλῆς ευφυῶς προκαλεί την συμπάθειά μας για αυτήν. Σε μια απόπειρα να κατανοήσουμε πῶς σκέφθηκε ο Σοφοκλῆς για να συνθέσει το έργο του, θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε στην εξής υπόθεση : Πολλοί είχαν πραγματευτεί το ίδιο θέμα. Ο Ευριπίδης έχει γράψει αρκετές τραγωδίες που έχουν απροσδόκητο τέλος. Η Κλυταιμίστρα σκότωσε τον Αγαμέμνονα ως εκδίκηση για την θυσία της Ιφιγένειας. Δεν θα προσπαθήσει να την εξιλεώσει. Θα την παρουσιάσει να ζει μέσα στην ανομία με τον εραστή της, τον Αίγισθο, να φέρεται στην κόρη της άσχημα, ακόμα και να προσεύχεται για τον θάνατο του ίδιου της του γιου. Αλλά σε μια κρίσιμη δραματική στιγμή θα την παρουσιάσει να ανατρέχει στο παρελθόν και θα δείξει την φυσική μητρική της αγάπη για τον απόντα γιο της και έτσι θα τονίσει ακόμα περισσότερο την τραγικότητά της.<sup>365</sup>

Η Κλυταιμίστρα στις *Χοηφόρους* είναι μια δαιμονική γυναίκα. Στον Σοφοκλή είναι η σκληρή και ανόσια γυναίκα που οδηγεί τα παιδιά της, ιδίως την Ηλέκτρα, στην ανάγκη της δολοφονίας της, δηλαδή σε ένα ανοσιούργημα. Η Κλυταιμίστρα, άγρια θυμωμένη, προσφωνεί την θυγατέρα της *θρέμμ' αναιδές* (στ. 622), ενώ πουθενά δεν απαντά η προσφώνηση *τέκνον*, που χρησιμοποιείται τρεις φορές στον Ευριπίδη

<sup>365</sup> Kells (1973), 7- 8

(στ.1057, 1106, 1123). Όχι ότι αυτή η Κλυταιμήστρα θα μπορούσε να απαλλαγεί από τις πράξεις της.<sup>366</sup>

Η Κλυταιμήστρα του Ευριπίδη έχει μεγάλες διαφορές από τις δύο προηγούμενες. Είναι μια μεγάλη πια, κουρασμένη γυναίκα με συνείδηση των αμαρτιών της, που ζητά συνδιαλλαγή και συγχώρεση.<sup>367</sup>

Η ευριπίδεια Κλυταιμήστρα σε σχέση με την Κλυταιμήστρα του Αισχύλου και του Σοφοκλή είναι διαφοροποιημένη σημαντικά. Ο Ευριπίδης προσδίδει στην Κλυταιμήστρα ορισμένα χαρακτηριστικά που αντισταθμίζουν τα άσχημα. Είναι ίσως σημαντικό ότι τόσο η Κλυταιμήστρα, όσο και ο Αίγισθος εκθέτουν τον εαυτό τους στον κίνδυνο μιας δολοφονικής επίθεσης, κάνοντας μια καλή πράξη (στ. 637, *ὄθεν γ' ἰδὼν σε δαιτὶ κοινωνὸν καλεῖ*, όπου ο Αίγισθος θα καλέσει να φιλοξενήσει τους μελλοντικούς του δολοφόνους). Στον Ευριπίδη, όπως και στον Σοφοκλή η Κλυταιμήστρα φοβάται την κοινή γνώμη και δεν τολμά να την δουν να περπατά έξω μαζί με τον Αίγισθο (στ. 643, *τί δ' οὐχ ἄμ' ἐξωρμᾷτ' ἐμὴ μήτηρ πόσει;*).<sup>368</sup> Θεωρείται ανεπιθύμητη (*μισεῖται*) στον στίχο 645 (*μισεῖται γάρ ἀνόσιος γυνή*), και για αυτό και χαρακτηρίζεται από τον Πρεσβύτερο ως *ἀνόσιος γυνή*.

Ωστόσο, στον Ευριπίδη η Κλυταιμήστρα είναι φωτισμένη και από την ανθρώπινη, την συναισθηματική της πλευρά. Η Κλυταιμήστρα επισκέπτεται την υποτιθέμενη λεχώνα κόρη της (στ.998 και εξής). Εξακολουθεί να είναι μια δυναμική βασίλισσα, τόσο που η προσωπικότητά της επισκιάζει τον Αίγισθο, τον οποίο στο Άργος θεωρούν βασιλικό σύζυγο (στ. 930-931, *πᾶσιν δ' ἐν Ἀργείοισιν ἤκουες τάδε: / Ὁ τῆς γυναικὸς — οὐχὶ τάνδρὸς ἢ γυνή.*). Η μητρότητά της, όμως, είναι πιο εκδηλωμένη. Έσωσε την κόρη της από τον Αίγισθο που ήθελε να την σκοτώσει (στ.28, *μήτηρ νιν ἐξέσφωσεν Αἰγίσθου χερὸς*), νιώθει τύψεις για τις παλιές αποφάσεις της (στ.1109-1110, *οἴμοι τάλαινα τῶν ἐμῶν βουλευμάτων: / ὡς μᾶλλον ἢ χρῆν ἦλασ' εἰς ὄργην πόσιν.*) και δείχνει ανεκτικότητα στην Ηλέκτρα που την απειλεί απερίφραστα. Την συγχωρεί και αναγνωρίζει το σφάλμα της (στ.1105, *συγγνώσομαί σοι: καὶ γὰρ οὐχ οὕτως ἄγαν χαίρω τι, τέκνον, τοῖς δεδραμένοις ἐμοί.*). Πρόθυμα δέχεται το μήνυμά της και μπαίνει ανύποπτη στην καλύβα, για να προσφέρει θυσίες για το μωρό και την δήθεν λεχώνα κόρη της (στ.1132-1133, *ἀλλ' εἴμι, παιδὸς ἀριθμὸν ὡς τελεσφόρον / θύσω θεοῖσι.*). Αυτά τα χαρακτηριστικά της Κλυταιμήστρας την κάνουν πιο συμπαθή στο κοινό την στιγμή του φόνου της, προετοιμάζουν την ατμόσφαιρα και δικαιολογούν θεατρικά και

<sup>366</sup> Lesky (2010) II, 219

<sup>367</sup> Μπεχλιβάνης (2012), 135

<sup>368</sup> Denniston (2010), 25-26

ψυχολογικά τις τύψεις του Ορέστη και της Ηλέκτρας. Είναι εξασθενημένη και απογοητευμένη. Η μεταμέλεια, το νέο ρεαλιστικό στοιχείο που εισάγει ο Ευριπίδης, πρώτος αυτός, γίνεται αποδεκτή από τους θεατές φυσικά και αβίαστα.<sup>369</sup>

Ο Ευριπίδης βάζει την Ηλέκτρα να σκιαγραφεί στο έργο η ίδια την μητέρα της ως ένα απολύτως σκοτεινό και δαιμονικό πρόσωπο : η Κλυταιμίστρα, η άθλια κόρη του Τυνδάρεω, την εξόρισε από το ανάκτορο για χάρη του Αιγίσθου (στ. 60-61, *ή γάρ πανώλης Τυνδαρίς, μήτηρ ἐμή, / ἐξέβαλέ μ' οἴκων, χάριτα τιθεμένη πόσει*). Υποδέχθηκε τον Αγαμέμνονα με ξίφος αντί για στεφάνια για χάρη της ανέντιμης σχέσης της με τον Αίγισθο (στ. 160-165, *πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς /σᾶς, πάτερ, πικρᾶς δ' ἐκ /Τροῖας ὀδίου βουλᾶς/οὐ μίτραισι γυνή σε /δέξασ' οὐδ' ἐπὶ στεφάνοις, /ξίφεσι δ' ἀμφιτόμοις λυγρὰν /Αἰγίσθου λώβαν θεμένα /δόλιον ἔσχεν ἀκοίταν*). Ξαπλώνει μαζί του στο φονικό κρεβάτι (στ. 211-212, *μάτηρ δ' ἐν λέκτροις φονίους /ἄλλω σύγγαμος οἴκει*.) και στολίζεται με τα λάφυρα του Αγαμέμνονα από την Τροία (στ. 314-318, *μήτηρ δ' ἐμή Φρυγίοισιν ἐν σκυλεύμασιν /θρόνω κάθηται, πρὸς δ' ἔδραισιν Ἀσίδες /δμοαὶ στατίζουσ', ἅς ἔπερσ' ἐμὸς πατήρ, /Ιδαῖα φάρη χρυσέαις ἐξευγμένα /πόρπαισιν*). Η τελευταία αυτή κατηγορία φαίνεται να επιβεβαιώνεται εντυπωσιακά με την σκηνική παρουσίαση : Όταν η Κλυταιμίστρα εξαπατάται από την είδηση του υποτιθέμενου τοκετού της Ηλέκτρας, φθάνει στην καλύβα του φτωχού αγρότη με άμαξα συνοδευόμενη από Τρωαδίτισσες δούλες (στ. 998-1003, *ἔκβητ' ἀπήνης, Τρωάδες, χειρὸς δ' ἐμῆς / λάβεσθ', ἴν' ἔξω τοῦδ' ὄχου στήσω πόδα. /σκύλοισι μὲν γὰρ θεῶν κεκόσμηται δόμοι /Φρυγίοις, ἐγὼ δὲ τάσδε, Τρωάδος χθονὸς /ἐξαίρετ', ἀντὶ παιδὸς ἦν ἀπόλεσα /σμικρὸν γέρας, καλὸν δὲ κέκτημαι δόμοις*).<sup>370</sup> Αυτή η μεγαλοπρεπής εμφάνιση όχι μόνο επιβεβαιώνει τις μομφές της Ηλέκτρας, αλλά και εμφανίζει την Κλυταιμίστρα ως δολοφόνο του Αγαμέμνονα. Ο θεατής, ο οποίος γνωρίζει, αμέσως θα καταδικάσει εκ των προτέρων την Κλυταιμίστρα. Με τον τρόπο αυτό ο Ευριπίδης δημιούργησε μια πραγματικά έξοχη εισαγωγή στον διάλογο που ακολουθεί μεταξύ της Κλυταιμίστρας και της Ηλέκτρας, ο οποίος από σκηνική άποψη προαναγγέλλει τον θάνατο της μητέρας. Στην σκηνή βρίσκονται αντικείμενα , που θυμίζουν τον φόνο του Αγαμέμνονα, ενώ μέσα στο σπίτι, όπου κατευθύνεται η Κλυταιμίστρα, την περιμένει ο γιος της και δολοφόνος της. Αυτή η ροή της πλοκής που θα κατέληγε ολοφάνερα σε μια «δικαιολογημένη» εκδίκηση, διακόπτεται αναπάντεχα. Η Κλυταιμίστρα δεν αντιδρά σαν την τερατόμορφη ύπαρξη, που την

<sup>369</sup> Ρούσσος (1987), xxxiii & Romilly (1990), 89

<sup>370</sup> Hose (2011), 158

περιέγραφε ως τότε η Ηλέκτρα. Βεβαίως και σκότωσε τον Αγαμέμνονα, όμως κι εκείνος είχε παλαιότερα θυσιάσει την κόρη της, Ιφιγένεια, στο όνομα της τρωικής εκστρατείας : *κεῖνος δὲ παῖδα τὴν ἐμὴν Ἀχιλλέως /λέκτροισι πείσας ὄχρετ' ἐκ δόμων ἄγων /πρυμνοῦχον Ἀῦλιν*, και είχε φέρει από την Τροία την Κασσάνδρα για δούλη και ερωμένη του : *ἦλθ' ἔχων μοι μαινάδ' ἔνθεον κόρην /λέκτροις τ' ἐπεισέφρηκε, καὶ νύμφα δύο/ ἐν τοῖσιν αὐτοῖς δώμασιν κατείχομεν*. (στ.1018-1040). Η Ηλέκτρα δεν είχε αναφέρει καθόλου ότι η Κλυταιμῆστρα είχε πράγματι ισχυρά κίνητρα για την πράξη της, τα οποία την καθιστούν πράξη εκδίκησης. Η βασίλισσα ξεκινά την ρήση της με συμφιλιακό τόνο, γνωρίζει το μίσος της κόρης της, αποζητεί, όμως, τον διάλογο και επιθυμεί την συμφιλίωση. (στ. 1013-1018, *τοιαῦτα μέντοι σὸς πατὴρ βουλευόμενα ἐς οὖς ἐχρῆν ἦκιστ' ἐβούλευσεν φίλων. /λέξω δὲ ... καίτοι δόξ' ὅταν λάβῃ κακὴ /γυναῖκα, γλώσση πικρότης ἔνεστί τις. /ὡς μὲν παρ' ἡμῖν, οὐ καλῶς: τὸ πρᾶγμα δὲ /μαθόντας, ἦν μὲν ἀζίως μισεῖν ἔχη, /στυγεῖν δίκαιον: εἰ δὲ μή, τί δεῖ στυγεῖν;*).<sup>371</sup>

Η Κλυταιμῆστρα στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη περιγράφει μια τελείως διαφορετική γυναικεία αντίδραση στην μοιχεία, η οποία συνίσταται στην ανταπόδοση της απιστίας με απιστία. Και αυτή η άποψη της Κλυταιμῆστρας εξηγείται με βάση τα κειμενικά συμφοραζόμενά της και αποτελεί μέρος της υπεράσπισής της. Συγκεκριμένα, η Κλυταιμῆστρα δεν δικαιολογεί την γυναικεία απιστία αυτή καθεαυτή. Είναι χαρακτηριστικό ότι κατηγορεί την Ελένη και το ερωτικό της πάθος που την έκανε να προδώσει το γάμο της (στ. 1027-1028, *νῦν δ' οὐνεχ' Ἐλένη μάργος ἦν ὃ τ' αὖ λαβῶν /ἄλοχον κολάζειν προδότιν οὐκ ἠπίστατο*), ενώ τονίζει στην συνέχεια ότι η γυναικεία απιστία, την οποία η ίδια επικροτεί, είναι αυτή που έχει χαρακτήρα ανταπόδοσης. Υπαίτιος της γυναικείας απιστίας είναι ο ίδιος ο σύζυγος , όπως στην δική της περίπτωση παρουσιάζεται ως υπεύθυνος ο ίδιος ο Αγαμέμνων που έφερε μαζί του από την Τροία την Κασσάνδρα (στ.1033-1034). Η άποψη της Κλυταιμῆστρας που ανταποκρίνεται με εύστοχο τρόπο στην δική της κατάσταση αποκτά γενικό χαρακτήρα και παρουσιάζεται να εκπροσωπεί την γυναικεία πλευρά, όταν ολοκληρώνεται, με την παρατήρηση ότι οι γυναίκες επικρίνονται, εάν απιστήσουν , ενώ οι άνδρες όχι (στ. 1039-1040, *κάπειτ' ἐν ἡμῖν ὁ ψόγος λαμπρύνεται, /οἱ δ' αἴτιοι τῶνδ' οὐ κλύουσ' ἄνδρες κακῶς*).<sup>372</sup>

Η προσωπικότητα της Κλυταιμῆστρας και στις τρεις τραγωδίες παρουσιάζεται με διαφορετικό τρόπο και έτσι, ώστε να προωθεί την εξέλιξη του δράματος. Από τους

<sup>371</sup> Hose (2011), 159

<sup>372</sup> Παπαδοπούλου (2008), 166



τρεις τραγικούς μόνο ο Ευριπίδης είναι αυτός που την παρουσιάζει ανθρώπινη, μετανιωμένη και με περισσότερο μητρικά αισθήματα. Άλλωστε η μητριαρχικά οργανωμένη κοινωνία έχει στην εποχή του δώσει την θέση της στην πατριαρχική οργάνωση και η Κλυταιμίστρα φαίνεται να αντιπροσωπεύει αυτή την άποψη .

### Αίγισθος

Ο Αίγισθος, αυτός που με την βοήθειά του η Κλυταιμίστρα δολοφόνησε τον Αγαμέμνονα και στην συνέχεια τον παντρεύτηκε, εμφανίζεται στις *Χοηφόρους* σε ελάχιστους στίχους (στ. 838-847, στ. 851 - 854), όταν του αναγγέλλουν τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη και εμφανίζεται στην σκηνή, για να πληροφορηθεί τις λεπτομέρειες από τους ξένους, που φέρνουν την είδηση. Ουσιαστικά εμπίπτει στην ενέδρα του Ορέστη και του Πυλάδη και δεν αργούν να ακουστούν οι κραυγές του, καθώς τον σκοτώνουν (στ. 869, *ἔ᾽ ὅτοτοτοῖ*).

Ο Αίγισθος στον Σοφοκλή και στον Ευριπίδη παίζει μικρότερο ρόλο και δεν εμφανίζεται επί σκηνής, αν και ακούμε πολλά για αυτόν. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει τον Αίγισθο περισσότερο αποκρουστικό και την Κλυταιμίστρα λιγότερο απωθητική από ό,τι ο Σοφοκλής. Στον Σοφοκλή φαίνεται να έχει περισσότερη εξουσία πάνω στην Ηλέκτρα από όση η Κλυταιμίστρα (στ. 516-517, *οὐ γὰρ πάρεστ' Αἴγισθος, ὅς σ' ἐπεῖχ' ἀεὶ /μὴ τοι θυραίαν γ' οὔσαν αἰσχύνειν φίλους*, στ.626-627). Όταν η κόρη της τής φέρεται πολύ σκληρά και αυθαδιάζει, την απειλεί ευθέως με τον Αίγισθο (στ.626-627, *ἀλλ' οὐ μὰ τὴν δέσποιναν Ἄρτεμιν θράσους /τοῦδ' οὐκ ἀλύξεις, εὔτ' ἂν Αἴγισθος μόλη*). Αντίθετα, στον Ευριπίδη εμφανίζεται να είναι ολότελα υποχείριο της συζύγου του (στ. 931-933, *Ὁ τῆς γυναικός — οὐχὶ τάνδρὸς ἢ γυνή. /καίτοι τόδ' αἰσχρόν, προστατεῖν γε δωμάτων/ γυναῖκα, μὴ τὸν ἄνδρα*), όπου αναγκάζεται να την παντρευτεί σύμφωνα με τον στίχο 922 (*κρυπταῖσιν εὐναῖς εἶτ' ἀναγκασθῆ λαβεῖν*). Η Ηλέκτρα τον περιγράφει να διαθέτει θηλυπρεπή ομορφιά, την οποία χρησιμοποιεί για να ξελογιάζει παρθένες (στ. 945-949, *ὑβρίζεις, ὡς δὴ βασιλικὸς ἔχων δόμους/ κάλλει τ' ἀραρώς. ἀλλ' ἔμοιγ' εἶη πόσις /μὴ παρθενωπός, ἀλλὰ τάνδρείου τρόπου*). Αυτή η ομορφιά και ο πλούτος του (στ. 939, *ἠῦχεις τις εἶναι τοῖσι χρήμασι σθένων*) είναι τα μόνα προσόντα του. Στον Σοφοκλή το μόνο που βρίσκει η Ηλέκτρα να πει εναντίον του είναι ότι κάθεται στον θρόνο του Αγαμέμνονα, φορά τα ρούχα του, κάνει σπονδές στο σημείο που τον σκότωσε και κοιμάται με την μητέρα της (στ. 267-273, *ὅταν θρόνοις Αἴγισθον ἐνθακοῦντ' ἴδω /τοῖσιν πατρώοις, εἰσίδω δ' ἐσθήματα/ φοροῦντ' ἐκείνω ταῦτὰ καὶ παρεστίους /σπένδοντα λοιβὰς ἔνθ' ἐκείνον ὤλεσεν, /ἴδω δὲ τούτων τὴν τελευταίαν*

ὕβριν,/ τὸν αὐτοέντην ἡμῖν ἐν κοίτῃ πατρὸς /ζὼν τῇ ταλαίῃ μητρὶ). Στον Ευριπίδη, με την υστερική βία ενός αδύναμου άνδρα, χοροπηδάει πάνω στον τάφο του Αγαμέμνονα, ρίχνει πέτρες στο μνήμα του και μεθυσμένος εκτοξεύει ύβρεις και προς τον νεκρό και στον Ορέστη (στ. 326 -331, *μέθη δὲ βρεχθεὶς τῆς ἐμῆς μητρὸς πόσις /ὀ κλεινός, ὡς λέγουσιν, ἐνθρόσκει τάφῳ /πέτροις τε λεύει μνήμα λάινον πατρὸς,/ καὶ τοῦτο τολμᾷ τοῦπος εἰς ἡμᾶς λέγειν: /ποῦ παῖς Ὀρέστης; ἄρα σοι τύμβῳ καλῶς/ παρῶν ἀμύνει; — ταῦτ' ἀπὼν ὑβρίζειται.*)<sup>373</sup> Περισσότερα στοιχεία για τον Αίγισθο στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη πηγάζουν από τα λόγια του Αυτουργού στον Πρόλογο. Επτά φορές μάλιστα τον κατονομάζει (στ. 10, 12, 17, 24, 27, 38, 32)<sup>374</sup>. Παρουσιάζεται ως σκληρός και αδίστακτος δολοφόνος, σφετεριστής του θρόνου, που επιδιώκει με κάθε μέσον να εξασφαλισθεί από κάθε κίνδυνο. Για αυτό, άλλωστε, πάντρεψε και την Ηλέκτρα με κάποιον, για να φύγει μακριά από το παλάτι (στ. 34 -35, *ἡμῖν δὲ δὴ δίδωσιν Ἥλέκτραν ἔχειν /δάμαρτα,*), ώστε να είναι και σίγουρος ότι δεν θα κάνει κρυφά αρσενικό παιδί με κάποιον γενναίο (στ. 26), ενώ στον στίχο 27 φαίνεται ότι ο Αίγισθος σκόπευε να σκοτώσει την Ηλέκτρα (*κτανεῖν σφε βουλευσάντος*) και την έσωσε η μητέρα της. Παρουσιάζοντας τον Αίγισθο τόσο σκληρό και απάνθρωπο, ο Ευριπίδης δικαιολογεί το μίσος της Ηλέκτρας εναντίον του και ταυτόχρονα μετριάζει την σκληρότητα της Κλυταιμίστρας.

## Πυλάδης

Ο Πυλάδης, ο σύντροφος του Ορέστη, είναι *κωφὸν πρόσωπον* στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, όπως και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, καθώς δεν ομιλεῖ καθόλου. Στις *Χοηφόρους* εκφέρει μόνο τρεις αλλά πολύ σημαντικούς στίχους (στ.900 -902, *ποῦ δαὶ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα/τὰ πυθόχρηστα, πιστὰ τα' εὐορκώματα; / ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον*).

Ο τριταγωνιστής που οι θεατές τον έχουν δει στο μεταξύ να παίζει τον Πυλάδη και την Τροφό, εμφανίζεται ξανά ως δούλος (Οϊκέτης) κι έπειτα αστραπιαία εμφανίζεται ξανά ως Πυλάδης. Φαίνεται εκπληκτικό ότι ο Αισχύλος δημιουργεῖ αυτή την δυσκολία με το να δείχνει τον Πυλάδη να εκφωνεῖ τα μόνα λόγια που του δίνει ο ρόλος του στο έργο. Αν έλειπαν τα λόγια αυτά, ο ρόλος του Πυλάδη θα μπορούσε να παιχθεῖ από βωβό πρόσωπο. Ποιος σύγχρονος δραματουργός αποφασισμένος να

<sup>373</sup> Denniston, J.D. (2010), 26

<sup>374</sup> Ρούσσοσ (1987), 10

συμπεριλάβει στο έργο του μια τέτοια μορφή, δεν θα της έδινε μεγαλύτερο μερίδιο στη δράση, ή τουλάχιστον στον λόγο ; Όμως και σε αυτό ο Αισχύλος χρησιμοποιεί τους χαρακτήρες του για τον σκοπό ακριβώς που τους χρειάζεται , τίποτε περισσότερο. Ο Πυλάδης δεν προβάλλεται ως «χαρακτήρας». Ο ποιητής τον βάζει απλώς να εκπληρώσει το κύριο έργο του : είναι φερέφωνο του Απόλλωνα, η φωνή του θεού. Επειδή παραμένει βωβός σε ολόκληρο το υπόλοιπο μέρος του έργου, δεν ξέρουμε τίποτε για τον χαρακτήρα του, τα λόγια του όμως πέφτουν πάνω μας, όπως λέει ο Kitto<sup>375</sup>, σαν κεραυνός. Όσο υπερβολικός κι αν είναι ο χαρακτηρισμός αυτός, δικαιολογείται απόλυτα, καθώς τα λόγια του Πυλάδη απαντούν στην ερώτηση του Ορέστη (στ. 899, *Πυλάδη, τι δράσω; μητέρ' αΐδεσθῶ κτανεῖν;*) και προωθούν την εξέλιξη της υπόθεσης.

Στον Ευριπίδη και δια στόματος του Διοσκουρίδη Κάστορα δίδεται η πληροφορία ότι ο Πυλάδης θα νυμφευτεί την Ηλέκτρα (στ.1284-1285, *Πυλάδης μὲν οὖν κόρην τε καὶ δάμαρτ' ἔχων / Ἀχαιίδος γῆς οἴκαδ' ἐσπορευέτω,*) και ο Ορέστης δίνει την συγκατάθεσή του σε αυτό τον γάμο στους στίχους 1340 -1341 : *Πυλάδη, χαίρων ἴθι, νυμφεύου /δέμας Ἡλέκτρας.* Επιπλέον είναι αυτός που θα αποκαταστήσει τον Γεωργό–Αυτουργό, πρώην άντρα της Ηλέκτρας και θα του δώσει πολλά πλούτη (στ. 1286-1287, *καὶ τὸν λόγῳ σὸν πενθερὸν κομιζέτω / Φωκέων ἐς αἶαν καὶ δότω πλούτου βάρος*).

Συγκριτικά ο ρόλος του Πυλάδη είναι πιο σπουδαίος και καταλυτικός στον Αισχύλο συνδυαζόμενος με την θεϊκή βούληση, ενώ στον Ευριπίδη σκιαγραφείται πιο απλός, συντροφικός και ο ρόλος του στο έργο είναι περισσότερο πρακτικός.

## **Γεωργός - Αυτουργός**

Ο Γεωργός, ο άντρας της Ηλέκτρας, είναι ένα τολμηρό θεατρικό επινόημα του Ευριπίδη και εξυπηρετεί πολλαπλούς στόχους. Ο Γεωργός-Αυτουργός, αποτελεί τον αντίποδα του κόσμου των κεντρικών ηρώων. Ενώ στις δύο προηγούμενες τραγωδίες όλα εκτυλίσσονται εντός του κύκλου της βασιλικής οικογένειας, ο Ευριπίδης τολμά να ευρύνει την οπτική του. Στον αντιρωϊκό χαρακτήρα του Ορέστη και της Ηλέκτρας αντιπαραβάλλει την φυσική ευγένεια και καλοσύνη των απλών ανθρώπων της υπαίθρου.<sup>376</sup> Ο καθημερινός, αντι-τραγικός και αντιρωϊκός τύπος δίνει τη δυνατότητα στον ποιητή να διατυπώσει πειστικά τις ιδέες του. Ένας απλός άνθρωπος

<sup>375</sup> Baldry (1992), 158 & Kitto (1993), 114

<sup>376</sup> Μπεχλιβάνης (2012), 137

του λαού ομιλεί στον λαό, στους θεατές, συγκινεί τον λαό και γίνεται αποδεκτός, πειστικός. Θέλοντας ο Ευριπίδης να προλάβει τις δυσμενείς εντυπώσεις και να απαλύνει τη δυσφορία που θα προκαλούσε η εμφάνιση στην σκηνή ενός ταπεινού ξωμάχου, ως συζύγου μιας από τις πιο δημοφιλείς τραγικές ηρωίδες, της Ηλέκτρας, υπογραμμίζει δύο σημεία : ο φτωχός αυτός γεωργός κρατάει από αρχοντική γενιά (στ.38 -39, *λαμπροὶ γὰρ ἐς γένος γε, χρημάτων δὲ δὴ /πένητες, ἔνθεν ἠύγενει' ἀπόλλυται*), είναι τίμιος και φρόνιμος. Σέβεται και δεν αγγίζει τη γυναίκα του (στ. 45-46, *αἰσχύνομαι γὰρ ὀλβίων ἀνδρῶν τέκνα/ λαβῶν ὑβρίζειν, οὐ κατάξιος γεγώς*). Διατηρεῖ λευκό τον γάμο του (στ. 43-44, *ἦν οὐποθ' ἀνήρ ὄδε — σύνοιδέ μοι Κύπρις — / ἤσχυεν ἐνῆ: παρθένος δ' ἔτ' ἐστὶ δὴ*), ἔστω κι αν κινδυνεύει να θεωρηθεῖ ανόητος που δεν εκμεταλλεύεται μια τέτοια ευκαιρία (στ.50-54, *ὄστις δέ μ' εἶναί φησι μῶρον, εἰ λαβῶν/νέαν ἐς οἴκους παρθένον μὴ θιγγάνω,/ γνώμης πονηροῖς κανόσιν ἀναμετρούμενος /τὸ σῶφρον ἴστω καὐτὸς αὖ τοιοῦτος ὄν*). Παράλληλα επιτυγχάνεται και ἕνας αφανής αλλά πολύ σημαντικός ψυχολογικός σκοπός. Προκαλείται από την αρχή του έργου η συμπάθεια του κοινού για την Ηλέκτρα. Ο Γεωργός, νομιμοποιημένος τυπικά και ψυχολογικά μέσα στην τραγωδία, γίνεται το ὄχημα να μεταφέρει τις ιδέες του ο Ευριπίδης.<sup>377</sup>

Ὡς άτομο, ο Γεωργός διαγράφεται με αδρότητα. Είναι ἕνας σωστός τίμιος ἄνδρας που αντιμετωπίζει με ρεαλισμό, σύνεση, κατανόηση και στοργή την κατάσταση και το ψυχικό δράμα της γυναίκας του. Αντί να θυμώνει με την σύζυγό του που ξυπνά νωρίς το πρωί, για να κουβαλήσει νερό, χωρίς να υπάρχει ανάγκη, την αντιμετωπίζει με συγκατάβαση (στ.77-78, *εἴ τοι δοκεῖ σοι, στείχε: καὶ γὰρ οὐ πρόσω /πηγαὶ μελάθρων τῶνδ'*). Η μικρή σκηνή ανάμεσα σε εκείνον και στην Ηλέκτρα, όταν εκείνη τον επιπλήττει, επειδή προσκάλεσε σε δείπνο τους ξένους με την αρχοντική εμφάνιση, ενώ δεν ἔχει τίποτε κατάλληλο να τους προσφέρει, γίνεται με χαριτωμένο τρόπο (στ.404-414, *ὦ τλήμον, εἰδὼς δωμάτων χρεῖαν σέθεν / τί τούσδ' ἐδέξω μείζονας σαυτοῦ ξένους; ...*).<sup>378</sup> Η Ηλέκτρα εκτιμᾷ την καλή συμπεριφορά του Γεωργού. Στον στίχο 67, (*ἐγὼ σ' ἴσον θεοῖσιν ἠγοῦμαι φίλον*) τον θεωρεῖ μετά τους θεούς ως μοναδικόν της φίλο. Στον στίχο 253 (*πένης ἀνήρ γενναῖος ἔς τ' ἔμ' εὐσεβής*,) τον χαρακτηρίζει φτωχό, αλλά γενναίο και ευσεβή, ενώ και στον στίχο 261 τον αποκαλεῖ

<sup>377</sup> Ρούσσο (1987), xxxi

<sup>378</sup> Denniston (2010), 27

σώφρων. Την εκτίμησή της εκφράζει και στον στίχο 345, όταν τον προσφωνεί *ὦ φίλτατ'*, και η αντίδρασή της δεν δείχνει καμία μομφή εναντίον του.<sup>379</sup>

Ο Γεωργός έχει σχεδιασθεί ευχάριστα : διαθέτει αυτογνωσία, είναι ίσως λίγο ηθικολόγος, αλλά είναι έντιμος, συμπνετικός και ευγενικός. Αναφέρεται με σεβασμό για τον οίκο του Αγαμέμνονα, είναι απλοϊκός, δεν υπερηφανεύεται για την καταγωγή του και έχει έμφυτη ευγένεια. Ωστόσο, λυπάται για τον Ορέστη και ίσως να φοβάται και λίγο τις συνέπειες, αλλά και να διεκδικήσει τα συζυγικά του δικαιώματα. Ο ρόλος του είναι μικρός, αλλά αναγνωρίζεται δραματουργικά ως ο πιο επιτυχημένος από τους ελάσσονες χαρακτήρες.<sup>380</sup> Ο Ευριπίδης δημιουργεί τον χαρακτήρα αυτόν και επινοεί τον γάμο του με την Ηλέκτρα και για πρακτικούς λόγους : για να μεταφέρει την δράση έξω από το παλάτι και να μεταθέσει την υπόθεση στην ύπαιθρο, διαγράφοντας τους ήρωές του πιο ρεαλιστικά και με ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Ο Γεωργός-Αυτουργός είναι η προσωποποίηση του ρεαλισμού του Ευριπίδη. Το συμπαθές αυτό πρόσωπο στο τέλος του έργου δικαιώνεται για την στάση του. Ο Πυλάδης, σύμφωνα με τα λόγια του Κάστορα, στους στίχους 1286 - 1287, θα τον οδηγήσει στην Φωκίδα και θα του δώσει πλούτη (*πλούτου βάθος*).

### Πρεσβύτες – Παιδαγωγός – Τροφός

Ο Γέροντας του Ευριπίδη αντιστοιχεί στον Παιδαγωγό της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή και κατά κάποιο τρόπο στην Τροφό (στ.734-765) των *Χοηφόρων*. Το γραφικά δοσμένο αυτό πρόσωπο αποτελεί το κλειδί της «αναγνώρισης» (στ. 508 – 574), ενώ παράλληλα δίνει την δυνατότητα στον Ευριπίδη να επικρίνει ειρωνικά την ανάλογη σκηνή των *Χοηφόρων*.<sup>381</sup> Αυτός είναι που αναγνωρίζει τον Ορέστη όχι από τα μαλλιά ή από τα ίχνη των πελμάτων του, αλλά από ένα σημάδι που είχε πάνω από το φρύδι του (στ. 573-574, *οὐλὴν παρ' ὀφρύν, ἦν ποτ' ἐν πατρὸς δόμοις /νεβρὸν διώκων σοῦ μέθ' ἡμάχθη πεσών.*) Ο Πρεσβύτες του Ευριπίδη δεν φαίνεται να είναι πολύ ζωντανός. Έχει σχεδιασθεί πολύ καλά, όπως εμφανίζεται στην σκηνή με κομμένη την ανάσα, παραπονιάρης (στ.490 και 492, *ῥυσῶ γέροντι τῷδε προσβῆναι ποδί. / ... διπλὴν ἄκανθαν καὶ παλίρροπον γόνυ.*) και αναστατωμένος έχοντας

<sup>379</sup> Lloyd (1986), 9

<sup>380</sup> Grube (1941), 298

<sup>381</sup> Ρούσσο (1987), xxxvii

σκαρφαλώσει στο λόφο. Όμως, αμέσως μετά γίνεται και πάλι άχρωμος<sup>382</sup> και απλά αναγγέλλει τον λόγο της άφιξης του. Στο τέλος δικαιώνεται. Όσο γελοία κι αν είναι τα επιχειρήματά του, στο τέλος τον οδηγούν σε σωστό συμπέρασμα. Γιατί, όταν σε λίγα λεπτά αργότερα διασταυρώνεται με τον Ορέστη, ο Παιδαγωγός θα τον αναγνωρίσει από το σημάδι από παλαιό ατύχημα (στ. 574), στοιχείο δανεισμένο από την αναγνώριση του Οδυσσέα από την Ευρύκλεια στην *Οδύσσεια*.<sup>383</sup>

Στις *Χοηφόρους* από τον στίχο 734 και εξής εμφανίζεται η Τροφός του Ορέστη σταλμένη από την Κλυταιμίστρα ως αγγελιαφόρος προς τον Αίγισθο του χαρμόσυνου νέου ότι πλέον ο Ορέστης έχει πεθάνει.

Στον Σοφοκλή είναι ο Παιδαγωγός του Ορέστη, που ως οδηγός και σύμβουλος του συμβάλλει αποφασιστικά τόσο στον σχεδιασμό, όσο και στη δρομολόγηση του έργου της εκδίκησης (στ. 1 και εξής). Η συνεισφορά του είναι καίρια και συχνά επικαλείται τον Απόλλωνα (στ.81-82, *τὰ Λοξίου πειρώμεθ' ἔρδιν*). Στον στίχο 666 προσφωνεί την Κλυταιμίστρα και της αναγγέλλει πως φέρνει ευχάριστα νέα σε εκείνη και στον Αίγισθο (*ἼΩ χαῖρ' ἄνασσα. σοὶ φέρων ἤκω λόγους ἠδεῖς φίλου παρ' ἀνδρὸς Αἰγίσθω θ' ὁμοῦ*) και φυσικά αφορούν τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη, τον οποίο περιγράφει λεπτομερώς τους στίχους 680 -764.

Στον Ευριπίδη η διαφορά είναι ότι πρόκειται για τον Παιδαγωγό του Αγαμέμνονα κι όχι του Ορέστη. Ο ρόλος του λειτουργεί θεατρικά με μεγάλη ευστοχία. Ο Ευριπίδης τον χρησιμοποιεί για την ανατρεπτική του αναφορά στην σκηνή του Αισχύλου με τα σημάδια του Ορέστη στον τάφο του Αγαμέμνονα (στ. 508-540). Είναι αυτός που αποκαλύπτει την ταυτότητα του Ορέστη στην Ηλέκτρα. Με τον τρόπο αυτό ο Ευριπίδης υπογραμμίζει τον διστακτικό και αναποφάσιστο χαρακτήρα του ήρωα, αφού φοβάται να παρουσιασθεί ακόμα και στην αδελφή του.

## Χορός

Στις *Χοηφόρους* ο Χορός πρωταγωνισθεί . Είναι η κοινότητα μέσα στην οποία συντελείται η δράση και δίνει το πλαίσιο του τραγικού μηνύματος του έργου. Για αυτό και ο Χορός δίνει το όνομά του στην τραγωδία. Μέσα στο πλαίσιο αυτό αναδύονται οι ήρωες και μέσα σε αυτό οι πράξεις τους αποκτούν το νόημά τους.

Χωρίς τον περίφημο εκτεταμένο κομμό για τον νεκρό Αγαμέμνονα οι ήρωες ως τραγικές μορφές και δραματικά υποκείμενα θα ήταν τελείως ανυπόστατοι και

<sup>382</sup> Denniston (2010), 27

<sup>383</sup> Lloyd-Jones (1961), 180

αυθαίρετοι. Ο Χορός μετέχει ενεργά στη δράση, καθοδηγεί σωστά την Τροφό για την επιτυχή εξέλιξη του σχεδίου (στ. 767, 769, 779-780), αλλά κυρίως προσφέρει στην πράξη των πρωταγωνιστών τις θεολογικές και φιλοσοφικές εκείνες παραμέτρους που την εξηγούν και την τεκμηριώνουν, τις προοπτικές και τις διαστάσεις που την συνδέουν με την κοσμική αρχή της Δίκης και την προβληματική, που αναπτύσσεται για τη μετατροπή της σε Δικαιοσύνη (στ. 782-837).

Στον Σοφοκλή ο Χορός έχει υποσκελισθεί από τους υποκριτές χωρίς να χάνει όμως την αυτόνομη δραματική του λειτουργία. Δεν είναι αυτός πια που δίνει το φόντο του έργου αλλά οι τραγικές ανθρώπινες σχέσεις που οικοδομούνται μέσα στο περίπλοκο δίκτυο των περιστάσεων. Μολονότι δεν πλαισιώνει και δεν ελέγχει τη δράση, όμως η δράση τον αφορά. Στην τραγωδία ενσαρκώνει την συμπόνια της πόλης προς την Ηλέκτρα (στ. 849, *δειλαία δειλαίων κυρεῖς*), αποτελεί ουσιαστικά προέκταση της προσωπικότητάς της, αν και ο Σοφοκλής του δίνει αρκετή ανεξαρτησία, ώστε να λειτουργεί δραματικά αυτόνομα, ως ένα πρόσωπο. Στην *Ποιητική* του ο Αριστοτέλης υπογραμμίζει ότι ο Χορός πρέπει να εκλαμβάνεται ως υποκριτής : Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1456<sup>a</sup>25 : *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.*

Το νέο δράμα που αντιπροσωπεύει η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη στηρίζεται στην συναρπαστική πλοκή περιστατικών που σχετίζονται όχι τόσο με ευρύτερες καταστάσεις, όσο με ζητήματα ιδιωτικού χαρακτήρα. Ο Χορός παύει να είναι εκπρόσωπος μια κοινότητας και δεν έχει πια δικό του ανεξάρτητο ανάστημα. Η παρουσία του στην ορχήστρα γίνεται με διάφορες προφάσεις, όπως οι κόρες από τα περίχωρα που εμφανίζονται για να πάρουν μαζί τους την Ηλέκτρα στην γιορτή της Ήρας (στ.167-174).<sup>384</sup>

Ο Χορός στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη αποτελείται από απλές χωριάτισσες, γεμάτες συμπάθεια και σεβασμό για μια βασιλική θυγατέρα που ζει σε αγρόσπιτο (στ.167-168). Η Ηλέκτρα είναι μία από αυτές και μπορούν να την αποκαλούν με οικειότητα «κόρη» (*ὦ παῖ*) και να της δίνουν, χωρίς να την προσβάλλουν, χρήσιμες οικιακές συμβουλές (στ.189 -197, *οὔτοι στοναχαῖς /ἀλλ'εὐχαῖσι θεοῦς σεβί-/ζουσ' ἔξεις ἐνάμεριαν, ὦ παῖ*). Η Ηλέκτρα, όμως, είναι κλεισμένη στον εαυτό της, αισθάνεται πως την έχουν εγκαταλείψει οι ουρανοί, πως δεν μπορεί να βρει καθημερινή ευτυχία και παρηγοριά. Οι γυναίκες προσπαθούν να την βγάλουν από τη μελαγχολία της και να την πείσουν να πάει στην γιορτή της Ήρας, πρώτον γιατί πιστεύουν ότι λίγη

<sup>384</sup> Μπεχλιβάνης (2012), 139

διασκέδαση θα της κάνει καλό και δεύτερον γιατί βρίσκουν ότι μοναδική ελπίδα για να βελτιωθεί η κατάστασή της είναι να τηρεί συμβατικές θρησκευτικές τελετές.<sup>385</sup> Το τραγούδι του Χορού εδώ είναι ένα διάλειμμα για την αίσθηση, όταν οι υποκριτές αποχωρούν από τη σκηνή ανάμεσα στα επεισόδια.

Αν κάπου το δράμα του Ευριπίδη εκπροσωπεί μια άλλη εξελικτική φάση, αυτό είναι, εν μέρει, στη χρήση του Χορού. Η συμβολή του στην εξέλιξη της δράσης απέχει πολύ από την αντίστοιχη του Αισχύλου. Από τα τρία χορικά άσματα, που εκτελεί ο Χορός, ένα μόνο αποτελεί άμεση αντίδραση στα δρώμενα, ενώ τα άλλα δύο λειτουργούν ως αυλαίες στα ενδιάμεσα των δύο φάσεων της δράσης. Στον Ευριπίδη ο Χορός είναι αγρότισσες, δεν έχουν άμεση σχέση με το παλάτι, είναι μια νότα νατουραλισμού, ένα ξεκάθαρο ευριπίδειο στοιχείο. Είναι ταυτόχρονα μία από τις καινοτομίες του θεάτρου στον Ευριπίδη, δηλαδή η αποδέσμευση των χορικών από την τραγική δράση, καινοτομία, η οποία προμηνύει την λειτουργία του Χορού στο μετακλασικό δράμα.<sup>386</sup>

## Η πρόσληψη της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη στην τέχνη

Τα έργα του Ευριπίδη αποτέλεσαν αστείρευτη πηγή έμπνευσης για καλλιτέχνες, συγχρόνουστού αλλά και μεταγενέστερους, όχι μόνο ποιητές, λογοτέχνες ή δραματουργούς, αλλά και για ζωγράφους, γλύπτες, σκηνοθέτες. Είναι εξαιρετικά δύσκολη η συνοπτική παράθεση όλων αυτών που εμπνεύσθηκαν από την τραγωδία *Ηλέκτρα*, ωστόσο αξίζει μια απόπειρα αναφοράς τους.

### Α. Τέχνη

Στην τέχνη τα εμπνευσμένα θέματα από την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη είναι τα ακόλουθα : η συνάντηση των δύο αδελφιών, η θανάτωση του Αιγίσθου, η θανάτωση της Κλυταιμίστρας και η μεταμέλεια του Ορέστη για την πράξη της μητροκτονίας.

Η συνάντηση των δύο αδελφιών απεικονίζεται σε έναν ερυθρόμορφο ετρουσκικό κιονωτό κρατήρα του πρώιμου 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα (*εικόνα 153*)<sup>387</sup>. Στο σώμα του παριστάνονται από τα αριστερά προς τα δεξιά μία γυναίκα με υδρία στο κεφάλι, ένας νεαρός ταξιδιώτης και μία δεύτερη γυναικεία μορφή. Σύμφωνα με τον Beazley η παράσταση πιθανότατα παραπέμπει στην αρχή της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, «μόνο που ο καλλιτέχνης θα έπρεπε να παρουσιάσει το περιστατικό πιο ξεκάθαρα». Πράγματι,

<sup>385</sup> Denniston (2010), 28

<sup>386</sup> Xanthaki – Karamanou (1980), 8-10 & Ξανθάκη-Καραμάνου (1991), 4 -16 και 24 και εξής

<sup>387</sup> Παράρτημα εικόνων



στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, η Ηλέκτρα βγαίνει από το φτωχικό της σπίτι με μια υδρία στο κεφάλι.<sup>388</sup> Στο αγγείο αυτό η μία από τις δύο γυναικείες μορφές φέρει υδρία στο κεφάλι και ο χώρος του σπιτιού πιθανότατα δηλώνεται χάρη στην ύπαρξη του κίονα, ο οποίος είναι τοποθετημένος ανάμεσα στην γυναικεία μορφή με την υδρία στο κεφάλι και στον νεαρό ταξιδιώτη. Σε αυτή την εικονογραφική σύνθεση, η οποία πράγματι μπορεί να συνδεθεί με το έργο του Ευριπίδη, ο κίονας πρέπει να συμβολίζει το σπίτι της Ηλέκτρας, ενώ σε άλλες παραστάσεις συνδεόμενες με την Ηλέκτρα του Σοφοκλή, ο κίονας δηλώνει τον τάφο του Αγαμέμνονα, όπου συναντήθηκαν τα δύο αδέρφια (*εικόνα 154<sup>α</sup>*)<sup>389</sup>. Μάλιστα, σε ορισμένες διακρίνεται και η τεφοδόχος, την οποία ο Ορέστης φέρνει στην Ηλέκτρα δήθεν για να της αποδείξει ότι ο αδελφός της είναι νεκρός, μολονότι της αποκαλύπτει ότι οι ζωντανοί δεν έχουν τάφο (*εικόνα 154β*)<sup>390</sup>. Παρά τις ομοιότητες, υπάρχουν και ορισμένες διαφορές μεταξύ της εικονογραφικής σύνθεσης με αριθμό 153 και του κειμένου. Στην αγγειογραφία η Ηλέκτρα έχει παρασταθεί με μακριά κόμη και με καθαρά ενδύματα, ενώ στο κείμενο (στ.148) παρουσιάζεται με κουρεμένο κεφάλι.<sup>391</sup> Η ύπαρξη της δεύτερης γυναικείας μορφής μπορεί να δικαιολογηθεί, αν θεωρηθεί ότι αντιπροσωπεύει την κορυφαία του Χορού, η οποία ήταν παρούσα στην σκηνή της συνάντησης, δεδομένου ότι η Ηλέκτρα απευθύνεται προς αυτήν. Από την απεικόνιση αυτή απουσιάζει ο Πυλάδης. Ενδεχομένως ο καλλιτέχνης ήθελε να περιορισθεί στα κύρια πρόσωπα του επεισοδίου και για αυτό δεν τον συμπεριέλαβε μεταξύ αυτών.

Στην κατωϊταλιώτικη αγγειογραφία που συνδέεται με την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη τα θεατρικά στοιχεία είναι ο κίονας, που συμβολίζει το σπίτι της Ηλέκτρας και η κορυφαία του Χορού.

Το περιστατικό της δολοφονίας του Αίγισθου από τον Ορέστη έλαβε χώρα, σύμφωνα με το ευριπίδειο κείμενο, σε υπαίθριο χώρο, επειδή ο Αίγισθος είχε πάει συνοδευόμενος από δούλους, να θυσιάσει στις Νύμφες (Ευρ.Ηλ. στ. 774-858) και ο Ορέστης τον σκότωσε την ώρα που εξέταζε τα σπλάχνα του ταύρου. Το ίδιο θέμα απαντά σε αττικά και κατωϊταλιωτικά αγγεία.

Σε μία αττική μελανόμορφη υδρία του 6<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα (*εικόνα 155*)<sup>392</sup> παριστάνεται δεξιά ο Ορέστης, ο οποίος ετοιμάζεται να χτυπήσει τον Αίγισθο με ξίφος. Ο Αίγισθος κρατά το μαχαίρι που είχε χρησιμοποιήσει για τη θυσία του

<sup>388</sup> Μιμίδου (2013), 238

<sup>389</sup> Παράρτημα εικόνων

<sup>390</sup> Παράρτημα εικόνων

<sup>391</sup> Μιμίδου, Ευαγγ. (2013), 239

<sup>392</sup> Παράρτημα εικόνων

ταύρου. Την ταύτιση των προσώπων έχει κάνει ο Fittschen, ο οποίος είχε κατά νου τον τρόπο θανάτου του Αιγίσθου, όπως περιγράφεται από τον Ευριπίδη. Η άποψη του ευσταθεί, δεδομένου ότι πίσω από τον Ορέστη υπάρχει ένας άνδρας, ο οποίος θα μπορούσε να ταυτισθεί με τον Πυλάδη, κι επειδή πίσω από τον Αίγισθο διακρίνεται ένας άλλος άνδρας, ο οποίος θα μπορούσε να είναι ένας από τους δούλους που τον είχαν συνοδεύσει στον χώρο της θυσίας. (Ευρ.*Ηλέκτρα*, στ. 798-799). Το γεγονός ότι η παράσταση προηγείται χρονολογικά της *Ηλέκτρας* συνδέεται με την προγενέστερη του Ευριπίδη φιλολογική παράδοση, την οποία ο μεγάλος τραγικός πρέπει να γνώριζε και να είχε σε κάποιο βαθμό επηρεασθεί από αυτή.<sup>393</sup>

Εμπνευσμένη από το έργο του Ευριπίδη είναι μία ερυθρόμορφη καμπανική οinoχόη του 340-330 π.Χ. αποδιδόμενη στον «Ζωγράφο του Αιγίσθου» (*εικόνα 156*)<sup>394</sup>. Σε αυτήν ο Ορέστης ετοιμάζεται να σκοτώσει με ξίφος τον Αίγισθο κοντά σε έναν βωμό. Η σύνδεση της αγγειογραφίας με το έργο του Ευριπίδη είναι ορθή, δεδομένου ότι πράγματι υπήρχαν βωμοί στον χώρο που είχε πάει ο Αίγισθος για τη θυσία του ταύρου (Ευρ.*Ηλ.* στ. 800-802). Ο Ορέστης απεικονίζεται να σπρώχνει το κεφάλι του Αιγίσθου προς τα κάτω ως να πρόκειται για θυσιασμένο ζώο, ενώ στο κείμενο παρουσιάζεται να τον χτυπά από πίσω την ώρα που είναι σκυμμένος και εξετάζει τα σπλάχνα του ταύρου.

Υπάρχουν δύο παραστάσεις, στις οποίες ο Ορέστης σκοτώνει τον Αίγισθο παρουσία μίας γυναικείας μορφής. Σε μία ερυθρόμορφη λευκανική πελίκη του πρώιμου 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα, η οποία αποδίδεται στον «Ζωγράφο του Vaste» (*εικόνα 157*)<sup>395</sup>, ενώ ο Ορέστης κρατά με το αριστερό χέρι τον Αίγισθο από τα μαλλιά και με το δεξί ετοιμάζεται να του καταφέρει θανατηφόρο χτύπημα με εγχειρίδιο. Ο Αίγισθος είναι καθισμένος σε βωμό. Πίσω του υπάρχει κίονας, ο οποίος επιστέφεται από βουκράνιο. Η ύπαρξη του βωμού και του βουκρανίου παραπέμπει στο ευριπίδειο δράμα (Ευρ.*Ηλ.*στ.803-804 και στ.813-814). Σύμφωνα με την άποψη του Moret το συμβάν διαδραματίζεται σε χώρο ιερού. Ακριβώς δίπλα στον Ορέστη υπάρχει μια γυναικεία μορφή με απλωμένα χέρια και ίσως είναι η Ηλέκτρα. Δεν την ταυτίζει ούτε με την Κλυταιμίστρα, ούτε με θεραπαινίδα, δεδομένου ότι καμία γυναίκα δεν ήταν παρούσα την στιγμή της προσφοράς θυσίας από μέρους του Αιγίσθου, σύμφωνα με το ευριπίδειο δράμα. Την θεωρεί συμβατικό εικονογραφικό τύπο, ο οποίος περιλαμβάνεται σε βίαιες σκηνές που διαδραματίζονται σε ιερά.

<sup>393</sup> Μιμίδου (2013), 240

<sup>394</sup> Παράρτημα εικόνων

<sup>395</sup> Παράρτημα εικόνων

Σε έναν ερυθρόμορφο καμπανικό αμφορέα του 330-310 π.Χ. του «Ζωγράφου του Ιξίονα» (*εικόνα 158*) ο Ορέστης με ξίφος στο δεξί χέρι χτυπά τον Αίγισθο στην πλάτη, ο οποίος τρέχει να ξεφύγει. Δεξιά υπάρχει ένας κίονας, επάνω στο κιονόκρανο του οποίου στηρίζεται άγαλμα του Δία.<sup>396</sup>

Αριστερά διακρίνεται η προτομή μίας γυναικείας μορφής που δείχνει με το αριστερό χέρι προς το κέντρο της σύνθεσης. Η εν λόγω γυναίκα ταυτίζεται ή με Ερινύα ή με την Ηλέκτρα. Στο βάθος υπάρχει μία ασπίδα. Η παρουσία του Δία στην παράσταση μπορεί να εξηγηθεί γιατί σκοτώνεται ο Αίγισθος κοντά σε ιερό του Δία, ή αλλιώς, ότι οι από μηχανής θεοί που θα οδηγήσουν στη λύση του δράματος είναι οι Διόσκουροι, δηλαδή οι γιοι του Δία. Η ασπίδα πιθανότατα υπονοεί τη συμπλοκή μεταξύ των δύο ανδρών. Σε αντίθεση με το κείμενο έρχεται η παρουσία της γυναικείας μορφής, η οποία δεν θα μπορούσε να είναι ούτε η Ηλέκτρα, δεδομένου ότι απουσίαζε από το επεισόδιο θανάτου του Αιγίσθου, ούτε μία Ερινύα, επειδή δεν κρατάει ερπετό. Πιο λογικό θα ήταν να ταυτισθεί με την κορυφαία του Χορού, η οποία ανακοίνωσε στην Ηλέκτρα τη χαρμόσυνη είδηση του θανάτου του Αιγίσθου.

Σε όλες τις παραπάνω αγγειογραφίες, οι οποίες χρονολογούνται από τον 6<sup>ο</sup> έως το τέλος τους 4<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. υπάρχουν θεατρικά στοιχεία: το ξίφος του Ορέστη, το μαχαίρι του Αιγίσθου, ο βωμός, ο κίονας, η Ερινύα, η κορυφαία του Χορού.<sup>397</sup>

Η θανάτωση της Κλυταιμίστρας στο έργο του Ευριπίδη συντελείται στο εσωτερικό του σπιτιού της Ηλέκτρας από τον Ορέστη, με την ενεργό ανάμειξη και της αδελφής του (στ. 1094-1095, 1139, 1142-1144, 1224-1225). Στην τέχνη υπάρχουν δύο παραστάσεις προγενέστερες του ευριπίδειου δράματος, οι οποίες αξίζει να παρουσιασθούν.<sup>398</sup>

Στην πρώτη, η οποία απαντά σε ένα χάλκινο έλασμα του 570 π.Χ από την Ολυμπία (*εικόνα 159*)<sup>399</sup> έχει απεικονισθεί η Ηλέκτρα να προτρέπει τον Ορέστη να σκοτώσει την Κλυταιμίστρα με την παρουσία του Αιγίσθου, ο οποίος ξεφεύγει. Πιο συγκεκριμένα ο Ορέστης βυθίζει ξίφος με το δεξί του χέρι στο σώμα της Κλυταιμίστρας, η οποία είναι ετοιμόρροπη. Πίσω του βρίσκεται η Ηλέκτρα, η οποία σπρώχνει με το δεξί της χέρι το οπλισμένο χέρι του αδελφού της, όπως και στο έργο του Ευριπίδη. Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης διακρίνεται ο Αίγισθος, που κατευθύνεται προς το βαθμιδωτό βωμό σε αναζήτηση προστασίας. Η παρουσία του

<sup>396</sup> Μιμίδου (2013), 242

<sup>397</sup> Μιμίδου (2013), 244

<sup>398</sup> Μιμίδου (2013), 245

<sup>399</sup> Παράρτημα εικόνων

Αίγισθου στο επεισόδιο έρχεται σε αντίθεση με το ευριπίδειο δράμα, όπου αυτός έχει δολοφονηθεί πριν από την Κλυταιμίστρα. Το γεγονός ότι έχει παρασταθεί να τρέχει προς το μέρος του βωμού παραπέμπει σε εκείνο το χωρίο της *Οδύσσειας*, όπου ο Ορέστης τον χαρακτηρίζει *δειλό*. Επειδή η παράσταση αυτή προηγείται του έργου του Ευριπίδη, θα ήταν λογικό να ανατρέξει κάποιος στην προγενέστερη φιλολογική παράδοση ως προς το θέμα της θανάτωσης της Κλυταιμίστρας, στον Όμηρο, τον Αγία και τον Ησίοδο.

Η δεύτερη παράσταση που προηγείται χρονολογικά του έργου του Ευριπίδη απαντά σε δύο μετώπες από το Ηραίο του Foce del Sele της Κάτω Ιταλίας, οι οποίες είναι σύγχρονες με την περίοδο της ακμής του Στησιχόρου, που τοποθετείται μεταξύ 560 -540 π.Χ. (*εικόνα 160*)<sup>400</sup>. Αυτές οι μετώπες είναι διακοσμημένες με το επεισόδιο δύο φόνων. Στην μία ο Ορέστης σκοτώνει με ξίφος τον Αίγισθο, ο οποίος έχει αγκαλιάσει έναν κίονα, και στην άλλη, μία γυναικεία μορφή, η Ηλέκτρα, κρατά τον αδελφό της από τον ώμο, προκειμένου να τον εμψυχώσει για τη θανάτωση της Κλυταιμίστρας. Η σύνδεση από τον Prag των συγκεκριμένων απεικονίσεων με το έργο του Στησιχόρου τεκμηριώνεται ως εξής: ο Στησίχορος πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Ήμερα της Σικελίας και η *Ορέστειά* του είχε σημαντική απήχηση στην Μεγάλη Ελλάδα του δεύτερου μισού του 6<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Ο τρόπος απόδοσης του επεισοδίου του διπλού φόνου παραπέμπει και στα αντίστοιχα χωρία του κειμένου του Ευριπίδη, δεδομένου ότι ο Αίγισθος έχει παρασταθεί να αγκαλιάζει έναν κίονα. Αυτό ανακαλεί στον νου το ιερό των Νυμφών, όπου σφαγιάστηκε, και επειδή η Ηλέκτρα έχει απεικονισθεί να παροτρύνει τον αδελφό της να προβεί στην αποτρόπαιη πράξη της θανάτωσης της μητέρας τους. Η πρώιμη χρονολόγηση της παράστασης την συνδέει με την *Ορέστεια* του Στησιχόρου, από την οποία είναι πολύ πιθανό να είχε επηρεασθεί και ο Ευριπίδης.<sup>401</sup>

Στο τέλος του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. ο Θεωρός είχε ζωγραφίσει έναν Ορέστη που σκοτώνει την μητέρα του και τον Αίγισθο, σύμφωνα με την μαρτυρία του Πλινίου. Περισσότερες πληροφορίες για το έργο αυτό μας δίνει ο Λουκιανός: « *Ο ζωγράφος πιστεύω, έχει εμπνευσθεί από τον Ευριπίδη ή από τον Σοφοκλή. Γιατί και εκείνοι έχουν περιγράψει μία παρόμοια σκηνή. Δύο νεαροί φίλοι, ο Πυλάδης από την Φωκίδα και ο Ορέστης, που θεωρούνταν νεκρός, έχουν μπει κρυφά στα ανάκτορα και*

<sup>400</sup> Παράρτημα εικόνων

<sup>401</sup> Μιμίδου (2013), 246

σκοτώνουν και οι δύο τον Αίγισθο. Η Κλυταιμίστρα έχει ήδη θανατωθεί και κείται ημίγυμνη πάνω σε ένα κρεβάτι.» (Λουκιανός, *Περὶ τοῦ Οἴκου* 23).

Υπάρχουν δύο εικονογραφικές συνθέσεις εμπνευσμένες από το χωρίο του ευριπίδειου δράματος, στο οποίο ο Ορέστης μετανιώνει για την πράξη της μητροκτονίας. Σε αυτές ο νεαρός ετοιμάζεται να σκοτώσει την Κλυταιμίστρα με ξίφος και η γυναίκα αποκαλύπτει το στήθος της την ώρα που ο γιος της την σφάζει χωρίς την παρουσία της Ηλέκτρας.<sup>402</sup>

Σε μία αργυρή ενεπίγραφη ηπειρωτική σφραγίδα των αρχών του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. (*εικόνα 161*)<sup>403</sup> η Κλυταιμίστρα, της οποίας το στήθος φαίνεται, έχει ήδη δεχθεί την πρώτη μαχαιριά και κινεί τα χέρια της προσπαθώντας να απωθήσει τον Ορέστη, ο οποίος δείχνει αποφασισμένος να τελειώσει το έργο του.

Στο ίδιο χωρίο του κειμένου του Ευριπίδη παραπέμπει και η παράσταση ενός ερυθρόμορφου καμπανικού αμοφορέα, ο οποίος χρονολογείται περίπου στο 340 π.Χ. και αποδίδεται στον Αστέα ή στον «Ζωγράφου του Würzburg H5739» (*εικόνα 162*)<sup>404</sup>. Σε αυτόν παριστάνεται ο Ορέστης έτοιμος να σκοτώσει την μητέρα του. Με το αριστερό χέρι την κρατά από τα μαλλιά και με το δεξί κρατά ξίφος. Εκείνη σηκώνει το δεξί της χέρι σε ένδειξη ικεσίας, ενώ με το αριστερό κρατά το στήθος της, που έχει ήδη αποκαλύψει.<sup>405</sup>

Στην επάνω δεξιά πλευρά της σύνθεσης μία Ερινύα προοιωνίζεται τη μεταμέλεια του Ορέστη έπειτα από την θανάτωση της Κλυταιμίστρας.

Διαπίστωση αποτελεί ότι δεν υπάρχουν πολλές παραστάσεις που να είναι επηρεασμένες αποκλειστικά και μόνο από την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Πιο σύνηθες είναι για τους καλλιτέχνες να έχουν κάνει συνδυασμό ευριπίδειων και προγενέστερων στοιχείων είτε αυτά προέρχονται από τα έργα του Αισχύλου και του Σοφοκλή, είτε από την παλαιότερη φιλολογική παράδοση (Όμηρος, Αγίας, Στησίχορος, Πίνδαρος). Η διαδικασία της ανάμειξης στοιχείων από διάφορες φιλολογικές πηγές είναι λογική, δεδομένου ότι ο μύθος των Ατρείδων ήταν ιδιαίτερα γνωστός και διαδεδομένος πολύ πριν από την εποχή του Ευριπίδη και των άλλων τραγικών. Οι παραστάσεις που παρατέθηκαν χρονολογούνται από τον 6<sup>ο</sup> έως το τέλος του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα. Το γεγονός ότι οι περισσότερες προέρχονται από την Κάτω Ιταλία και χρονολογούνται τον 4<sup>ο</sup> αιώνα θα μπορούσε να συνδεθεί με την διδασκαλία της *Ηλέκτρας* το 413 π.Χ. περίοδο

<sup>402</sup> Μιμίδου (2013), 247- 248

<sup>403</sup> Παράρτημα εικόνων

<sup>404</sup> Παράρτημα εικόνων

<sup>405</sup> Μιμίδου (2013), 249

κατά την οποία τελειώσε άδοξα για τους Αθηναίους η σικελική εκστρατεία. Όταν οι Αθηναίοι ηττήθηκαν, οι Σικελοί τους αιχμαλώτισαν, αλλά ελευθέρωσαν τους μορφωμένους εξ αυτών για να διδάξουν τα παιδιά τους έργα του Ευριπίδη, όπως παραδίδει ο Πλούταρχος στον βίο του Νικία. Εκτός αυτού, την ίδια περίοδο λειτουργούσαν στη Μεγάλη Ελλάδα δραστήρια εργαστήρια κεραμικής που αντλούσαν τη θεματολογία τους και από τους ελληνικούς μύθους.<sup>406</sup>

## **B. Θέατρο, Λογοτεχνία, Κινηματογράφος**

Το καλοκαίρι του 1969 στην Επίδαυρο το Εθνικό ανεβάζει την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη σε παγκόσμια πρώτη, ύστερα από 2500 περίπου χρόνια σε σκηνοθεσία Μουζενίδη. Ο Μουζενίδης προσπάθησε να δώσει μια παράσταση εντελώς ρεαλιστική, καθώς το κλίμα και η ατμόσφαιρα της τραγωδίας αυτής βοηθούσαν στην πραγματοποίησή της. Η ατμόσφαιρα του χώρου, που αποπνέει το χρώμα και το κλίμα της ελληνικής υπαίθρου, ήταν η αιτία, για την οποία ο Μουζενίδης οδήγησε τους ηθοποιούς σε ένα γνήσιο ρεαλιστικό παίξιμο και επιπλέον ο ενδυματολόγος σχεδίασε ανάλογα και τα κοστούμια. Έτσι τα κλασικά αρχαία ενδύματα έδωσαν την θέση τους στα παραδοσιακά κοστούμια της ελληνικής υπαίθρου, που συγγένευαν με το ύφος και τη γραμμή της παράστασης. Ήταν περίπου ένα κράμα από ηπειρώτικα, σαρακατσανέικα και αρβανίτικα κοστούμια, προκαλώντας σάλο αντιδράσεων ότι ξέφυγε ο ενδυματολόγος από την ελληνική γραμμή της εθνικής παράδοσης.<sup>407</sup>

Η θεατρική τριλογία του Ευγένιου Ο'Νιλ «*Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*» (Eugene O' Neill, *Mourning Becomes Electra*, 1931) που αποτελείται από τα έργα *Νόστος (Homecoming)*, *Οι Κονηγημένοι (The Hunted)* και *οι Στοιχειωμένοι (The Haunted)*, αντιπροσωπεύει μία από τις γνωστότερες και πιο επιτυχημένες απόπειρες να μεταγλωττισθεί ένας αρχαίος τραγικός μύθος στο σύγχρονο θεατρικό ιδίωμα. Εμβληματικό δείγμα αμφισημίας είναι, βέβαια, ο αγγλικός τίτλος της τριλογίας, που μπορεί να μεταφρασθεί όχι μόνο ως «*Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*», αλλά και ως «*Το πένθος γίνεται Ηλέκτρα*». Η δεύτερη εκδοχή επισημαίνει την νοσηρή ταύτιση της Λαβίνιας με τον θάνατο και την οιονεί ερωτική προσκόλλησή της στους νεκρούς προγόνους της (ιδιαίτερα στον πατέρα της).<sup>408</sup>

<sup>406</sup> Μιμίδου (2013), 250

<sup>407</sup> Παπαποστόλου (2014), 247

<sup>408</sup> Λιαπής (2008), 333

Η τριλογία του Ευγένιου Ο' Νηλ είναι ένα πραγματικά μοντέρνο ψυχολογικό δράμα. Μέσα σε αυτό ο δραματουργός αναζητά μια ορθολογιστική εξήγηση της ζωής και του θανάτου αλλά και όλων αυτών που σε παλαιότερες εποχές θεωρούνταν κρίμα και αμαρτία. Ο Ο' Νηλ εκμεταλλεύτηκε ορισμένες θεατρικές συμβατικότητες που οι αρχαίοι Έλληνες είχαν υιοθετήσει και που του έδιναν την ευκαιρία να παρουσιάσει τις απόψεις εκείνες της ζωής που θεωρούσε αξιόλογες, χωρίς να αναγκάζεται να καταφύγει σε πολλές λεπτομέρειες και εξηγήσεις σχετικά με το ιστορικό παρελθόν ή τα κίνητρα και το ψυχικό υπόστρωμα των ηρώων.<sup>409</sup>

Άσκηση στην τέχνη του υπαινιγμού μοιάζει το γεγονός ότι τα τρία επιμέρους έργα της τριλογίας έχουν ως πρώτο γράμμα του (αγγλικού) τίτλου τους το Η, που παραπέμπει δίχως άλλο στο αρχικό γράμμα του ονόματος της Ηλέκτρας. Επίσης, πολλοί από τους ήρωες του έργου έχουν ονόματα που παραπέμπουν στους τραγικούς ομολόγους τους. Έτσι το όνομα του νικητή στρατηλάτη, που φονεύεται μετά την επιστροφή του από την μοιχαλίδα σύζυγό του, είναι Έσδρα Μάννον (Ezra Mannon), που περιέχει λανθάνουσα ηχητική συνάφεια με τον Αγαμέμνονα (Agamemnon). Το όνομα της συζύγου του, Κριστίν (Christine) καθώς και του γιου τους, Όριν (Orin), παραπέμπουν έστω και με τα αρχικά τους γράμματα μόνο στην Κλυταιμίστρα και στον Ορέστη, ενώ ο εραστής της Κριστίν ονομάζεται Αδάμ (Adam), για να θυμίζει και πάλι με το πρώτο γράμμα του τον Αίγισθο, εραστή της Κλυταιμίστρας. Η κεντρική ηρωίδα τώρα που αντιστοιχεί στην Ηλέκτρα ονομάζεται Λαβίνια (Lavinia). Η γενεαλογία του ονόματός της δεν ανάγεται στο μύθο των Ατρείδων, αλλά στην *Αινειάδα* του Βεργιλίου, όπου Λαβίνια ονομάζεται η κόρη του ιταλού βασιλιά Λατίνου, το χέρι της οποίας κερδίζει ο Αινείας έπειτα από μονομαχία με τον αντεραστή του πρίγκηπα Τύρνο. Ο Ο'Νιλ όμως φαίνεται να έχει εδώ υπόψη του μιαν άλλη Λαβίνια, την θυγατέρα του Τίτου Ανδρόνικου στην ομώνυμη τραγωδία του Σαίξπηρ. Η Λαβίνια του Ο'Νιλ, ανέραστη ως το τέλος, αποδεικνύεται ψυχολογικά ακρωτηριασμένη, έρμαιο των εμμονών της για εκδίκηση και του ανάπηρου εγκλωβισμού της στον κόσμο των νεκρών προγόνων. Κατά κάποιον τρόπο μάλιστα «φονεύεται» από τον νεκρό πατέρα της, όταν στο τέλος της τριλογίας παίρνει την απόφαση να εγκλεισθεί στο αρχοντικό της οικογένειας μαζί με τους υπόλοιπους νεκρούς Μάννον.<sup>410</sup>

<sup>409</sup> Μανιουδάκη-Μπεϊκάκη, (2012), 237

<sup>410</sup> Λιαπής (2008), 334

Στο πρώτο έργο της τριλογίας, στον *Νόστο*, εμφανίζονται επί σκηνής μάνα Κριστίν και κόρη Λαβίνια. Η φυσιολογική τους ομοιότητα είναι εξόφθαλμη, αν και το ασκητικό, αντιερωτικό παρουσιαστικό της Λαβίνιας υποδεικνύει την θεληματική προσπάθειά της να διαδηλώσει την νευρωτική αναφροδισία της, υποβαθμίζοντας την ομορφιά που κληρονόμησε από την μητέρα της. Η φυσιολογική ομοιότητα των δύο γυναικών αντιστοιχεί σε ομοιότητα συμπεριφοράς και επιδιώξεων. Και οι δυο τους ισχυρίζονται πως έχουν το δίκαιο με το μέρος τους, και οι δυο τους είναι δοσμένες στην εκδίκηση και στον φόνο, και οι δυο τους στρεβλώνουν την ερωτική ομιλία σε όργανο ολέθρου. Θυμάται κανείς εδώ ότι και στην Σοφοκλεία *Ηλέκτρα* ο φρενήρης *άγων λόγων* ανάμεσα στην Ηλέκτρα και στην Κλυταιμίστρα (στ.516-631), αν και αυτονόητα απορρέει από την ριζική διαφορά των χαρακτήρων τους, καταλήγει ωστόσο να αναδείξει μια ανησυχητική ομοιότητα μεταξύ τους. Η τέταρτη και τελευταία πράξη του έργου φέρνει την μοιραία κορύφωση. Ο Μάννον δολοφονείται από την γυναίκα του, όπως ο Αγαμέμνων, αν και όχι με το ίδιο όπλο. Στους επιθανάτιους ρόγχους του ο Μάννον βρίσκει το κουράγιο να αποκαλύψει στην Λαβίνια ότι η μητέρα της είναι υπεύθυνη για τον θάνατό του. Ο *Νόστος* τελειώνει με μια απελπισμένη επίκληση της Λαβίνιας προς τον νεκρό πατέρα της, που μοιάζει με επιγραμματική σύνοψη του μεγάλου κομμού των *Χοηφόρων*: «*Πατέρα, μη με αφήνεις μόνη! Γύρνα πίσω κοντά μου! Πες μου τι να κάνω!*» (στ. 315-318)

Στο δεύτερο έργο της τριλογίας, οι *Κυνηγημένοι*, η οικογένεια Μάννον περιμένει την άφιξη του τραυματία Όριν, γιου του νεκρού στρατηγού και της Κριστίν. Η Κριστίν προσπαθεί να προσεταιρισθεί την επίδοξη μνηστή του Όριν, για να απομονώσει την Λαβίνια. Η Λαβίνια από την πλευρά της προσπαθεί να προειδοποιήσει τον Όριν για τις διαθέσεις της μητέρα τους. Εκείνος δεν δείχνει διατεθειμένος να συμμερισθεί τις ανησυχίες της, ούτε καν την συντριβή της για τον θάνατο του πατέρα τους.<sup>411</sup> Η συναισθηματική ασυμφωνία ανάμεσα στα αδέρφια θυμίζει την σκηνή της συνάντησης του Ορέστη και της Ηλέκτρας στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Εκεί η Ηλέκτρα δεν νοιάζεται να συγκρατήσει την χαρά της για την επιστροφή του αδελφού της, όμως ο Ορέστης ανταποκρίνεται συγκρατημένα. Απογοητευμένη από την απάθεια του αδελφού της η Λαβίνια πασχίζει να τον πείσει για την ενοχή της μητέρας τους. Εκείνος όμως παγιδευμένος στην σαγήνη του μητρικού ερωτισμού, αρνείται να την πιστέψει. Όταν όμως η Λαβίνια του θυμίζει τα σχετικά με τον εραστή της μητέρας τους, στην ψυχή του Όριν αφυπνίζεται

<sup>411</sup> Λιαπής (2008), 339- 340



η ερωτική αντιζηλία και η τυφλή επιθυμία να εκδικηθεί τον «αντεραστή» του.<sup>412</sup> Στο τέλος ο Όριν δολοφονεί τον εραστή της και η μητέρα του αποσύρεται στο εσωτερικό του σπιτιού και αυτοκτονεί με το περίστροφο του συζύγου της. Ο Όριν θρηνεί πάνω από το πτώμα της και καταγγέλλει τον εαυτό του ως υπαίτιο για τον θάνατό της, ως οιονεί μητροκτόνο. Αντίθετα, η Λαβίνια διαπιστώνει με ψυχρή ικανοποίηση ότι αποδόθηκε επιτέλους δικαιοσύνη για τον θάνατο του πατέρα της.

Στο τελευταίο έργο της τριλογίας, στους *Στοιχειωμένους*, τα δύο αδέρφια κάνουν ένα ταξίδι στις Νότιες Θάλασσες και αποκαλύπτεται ότι η κληρονομική ενόρμηση της αυτοκαταστροφής που κατατρώχει τους Μάννον δεν άφησε ανεπηρέαστα τα δύο επιζώντα μέλη της οικογένειας. Η Λαβίνια έχει μεταμορφωθεί σε ανατριχιαστικά ακριβές αντίγραφο της νεκρής μητέρας της. Η ομοιότητα με την μητέρα της εκτείνεται ακόμη και στην αφόρητα αυταρχική συμπεριφορά της, στον τρόπο με τον οποίο χειραγωγεί απόλυτα τον άβουλο Όριν.<sup>413</sup> Ο Όριν μισότρελος πια κατατρώχεται από τα φαντάσματα των νεκρών προγόνων και είναι πεπεισμένος ότι το πατρογονικό σπίτι είναι στοιχειωμένο, έτσι όπως ο Ορέστης τρομοκρατείται από τις Ερινύες. Ο ίδιος ο Όριν διαπιστώνει ότι η σχέση των δύο αδελφών αναπαράγει πιστά το ίδιο στερεότυπο σχήμα της αυτοκαταστροφικής εσωστρέφειας που ως προγονική κατάρα εμίανε και συνέτριψε γενιές ολόκληρες. Η αδελφή του έχει πάρει πλέον την θέση της μητέρα τους. Ο ίδιος ο Όριν προκαλεί την αδελφή του σε αιμομεικτική πράξη και εκείνη του συστήνει να αυτοκτονήσει.<sup>414</sup> Τελικά ο Όριν αυτοκτονεί και η Λαβίνια εξασφαλίζει το χειρόγραφο.<sup>415</sup> Στο τέλος η Λαβίνια παρακαλεί τον Πήτερ να παντρευτούν και να φύγουν μακριά. Διαπιστώνει ότι πάντα οι νεκροί χώνονται ανάμεσά τους, όπως και στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου (στ. 886-667) και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (στ. 1417-1421, 1477-1478) η διαπίστωση ότι οι νεκροί ζουν και είναι πανίσχυροι συνοδεύει την θριαμβική επανεμφάνιση του Ορέστη.

Στο τέλος της τριλογίας του Ο'Νιλ, αντίθετα, η ίδια διαπίστωση υπογραμμίζει την απελπισμένη παραδοχή ενός αμετάκλητου πεπρωμένου: η Λαβίνια είναι ζωντανή μόνο κατ' όνομα, αφού είναι αιχμάλωτη των νεκρών συγγενών της. Η τελευταία ενέργειά της είναι να εισέλθει με αποφασιστικότητα στο πένθιμο εντάφιο ενδιαίτημα,

---

<sup>412</sup> Λιαπής (2008), 343

<sup>413</sup> Λιαπής (2008), 345- 346

<sup>414</sup> Λιαπής (2008), 347 -349

<sup>415</sup> Λιαπής (2008), 351

δηλώνοντας ότι θα περάσει εκεί ολόκληρη την υπόλοιπη ζωή της κυκλωμένη από τους νεκρούς της.<sup>416</sup>

Οι *Μύγες*, το πρώτο θεατρικό έργο του Ζαν-Πωλ Σαρτρ παραστάθηκε στο Theatre de la Cite του Παρισιού σε σκηνοθεσία του Charles Dullin κατά την διάρκεια της γερμανικής κατοχής (1943). Αποτελούν ανάπλαση του μύθου των Ατρείδων βασισμένη κυρίως στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και δευτερευόντως στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου και στην *Ηλέκτρα* και τον *Ορέστη* του Ευριπίδη.

Όπως και στην σοφοκλεία *Ηλέκτρα* η εναρκτήρια σκηνή του έργου παρουσιάζει τον Ορέστη να καταφθάνει στο γενέθλιο Άργος με την συνοδεία του παιδαγωγού του. Ο Παιδαγωγός όμως των *Μυγών*, σε αντίθεση με τον σοφοκλείο ομόλογό του, δεν εγκρίνει τον νόστο του Ορέστη. Το Άργος είναι μια πόλη, άκρα αντίθετη από την φωτισμένη Αθήνα, πνιγμένη στις μύγες και βυθισμένη στην θρησκόληπτη δεισιδαιμονία. Επικρατούσα θρησκεία είναι η φρικτή, νοσηρή λατρεία των νεκρών.

Οι «μύγες» του τίτλου είναι εικόνα που συμπυκνώνει την θεματική του έργου. Η φυσική σύνδεση των μυγών με τα πτώματα και τον θάνατο τις ανάγει σε κεντρικό σύμβολο του δράματος, στο οποίο κυριαρχούν η νοσηρή εμμονή στους νεκρούς και η υλική και μεταφυσική παρουσία του μιάσματος, που βρίσκει απτή έκφραση στο αποπνικτικό, ακατάπαυστο, αναπόδραστο μαρτύριο των τύψεων. Ο Ορέστης αρχικά αρνείται να εμπλακεί στις αλληλοφονίες των Ατρείδων και προτείνει στην αδελφή του να δραπετεύσουν μαζί στην Αθήνα. Άνθρωπος χωρίς ρίζες, χωρίς παιδική ηλικία και αναμνήσεις που να του ανήκουν, συνειδητοποιεί σταδιακά ότι η ενδεχόμενη δολοφονία του Αιγίσθου και της Κλυταιμίστρας θα του έδινε την δυνατότητα να οικειοποιηθεί ένα αλλότριο πρόσωπο, το πρόσωπο του φασματικού Ορέστη που στοιχειώνει τις ονειροπολήσεις της Ηλέκτρας. Οι φόννοι αυτοί αναδεικνύονται τελικά σε κορυφαίο γύμνασμα ελευθερίας για τον Ορέστη, ελευθερίας απέναντι στις δόλιες παροτρύνσεις του Δία που θέλει να τον αποτρέψει από αυτή την πράξη, ελευθερίας απέναντι στις τύψεις και στον φόβο που παρεισφρύουν ύπουλα στην ψυχή της Ηλέκτρας μετά τη μητροκτονία.<sup>417</sup>

Ο Ορέστης υπερβαίνει την αγωνία και την ενοχή. Είναι ενδεικτικό στον Σάρτρ, όπως και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, ότι η Κλυταιμίστρα φονεύεται μετά τον Αίγισθο, ώστε να μην υποβαθμισθεί ούτε στο ελάχιστο η φρίκη της μητροκτονίας.

<sup>416</sup> Λιαπής (2008), 353

<sup>417</sup> Λιαπής (2008), 357 - 359

Αντίθετα στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη η δολοφονία του Αιγίσθου ακολουθεί την σφαγή της Κλυταιμήμεστρας μετριάζοντας έτσι κάπως τον αντίκτυπό της. Ο Ορέστης του Σάρτρ αναλαμβάνει πλήρως το φορτίο της ευθύνης δίχως ελαφρυντικά. Δεν γλυτώνει, ωστόσο, από τον κατατρεγμό των Ερινύων. Στην προσπάθειά τους να σαηνέψουν την Ηλέκτρα και να την πείσουν να παραδοθεί στο θανατηφόρο αγκάλιασμά τους, οι Ερινύες στήνουν κύκλιο χορό. Η Ηλέκτρα, τελικά, υποκύπτει και παραδίδεται μετανιωμένη στον Δία εκλιπαρώντας την συγχώρεση και την προστασία του. Πρόκειται για την ίδια Ηλέκτρα που ονειρευόταν άλλοτε πώς θα καθοδηγούσε η ίδια το φονικό χέρι του Ορέστη. Στο τέλος των *Μυγών* ο μόνος άνθρωπος που απομένει ελεύθερος είναι ο Ορέστης.<sup>418</sup>

Στην πολυπρισματική ποίηση του Ρίτσου η μυθική παρουσία της Ηλέκτρας αποτέλεσε δημιουργικό ερέθισμα για τον ποιητή και τροφή για σκέψη για τον μελετητή του έργου του. Ο Αισχύλος παρουσιάζει την ηρωίδα του με τέτοιο τρόπο, ώστε, ενώ φαίνεται αδύναμη και απροστάτευτη, αποτελεί μοχλό ψυχικής δραστηριοποίησης και φορέα ενδυνάμωσης του αδελφού της, Ορέστη, για να εκδικηθεί εκείνος τον φόνο του πατέρα τους, Αγαμέμνονα, από την ίδια την μητέρα τους και τον εραστή της. Η Ηλέκτρα είναι μια πριγκίπισσα δούλη που υπακούει στις εντολές της Κλυταιμήμεστρας. Ο Ρίτσος προσλαμβάνοντας την μορφή της Ηλέκτρας από το μυθολογικό περιβάλλον που του κληροδότησε ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης, την μετασηματίζει και ως ένα βαθμό την αναδομεί, με πρόθεση να ανιχνευθεί σε βάθος ένα νέο πρόσωπο που θα αντικατοπτρίζει το ποιητικό του Εγώ.<sup>419</sup> Αγγίζει την μορφή της, μα και συνοδοιπορεί μαζί της, αφού εκείνη ενυπάρχει έμμεσα και άμεσα σε τέσσερις από τις δεκαεπτά εκπληκτικές συνθέσεις της *Τέταρτης Διάστασης* : *Το Νεκρό Σπίτι* (Σεπτέμβρης 1959) , *Κάτω απ'τον ίσκιο του βουνού* (Μάης 1960) , *Ορέστης* (Ιούνιος 1962-Ιούλιος 1966) και *Χρυσόθεμις* (Μάης 1967 – Ιούλιος 1970). Η *Τέταρτη Διάσταση* είναι ένα από τα κορυφαία ποιητικά επιτεύγματα του Γιάννη Ρίτσου. Μέσα από το λεκτικό παιχνίδι με τα πρόσωπα, τους τόπους, τις εποχές και τις καταστάσεις ο ποιητής βλέπει με τα πνευματικά του μάτια τον χρόνο και τον κόσμο ανοίγοντας διάπλατα για τον μνημένο αναγνώστη νέο παράθυρο ως ένα πέρασμα σε μια άλλη διάσταση, μια διάσταση ξεχωριστή.<sup>420</sup>

<sup>418</sup> Λιαπής (2008), 360 - 361

<sup>419</sup> Νάσιου (2012), 247

<sup>420</sup> Νάσιου (2012), 243

Στο *Νεκρό Σπίτι* η ηρωίδα δεν κατονομάζεται, αλλά από τις πληροφορίες που παρέχει ο θεατρικός μονόλογος γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για την Ηλέκτρα. Ο Ρίτσος την παρουσιάζει τρελή και γερασμένη. Αποτελεί το προσωπείο του ποιητή, για να περιγράψει τα δεινά που αντιμετωπίζει η δική του οικογένεια λόγω της απώλειας και της παρακμής : τον θάνατο από φυματίωση της μητέρας και του αδελφού του, την προσβολή του ίδιου από την ασθένεια αυτή σε νεαρή ηλικία και την πορεία προς την παραφροσύνη, που βίωσε ο πατέρας του καθώς και η αδελφή του. Αναθέτοντας στην Ηλέκτρα να κάνει λόγο για τα βάσανά του, ίσως αισθάνεται ότι μπορεί να αντιμετωπίσει τις τόσο οδυνηρές καταστάσεις.

Υπάρχει υποψία ότι η πρωταγωνίστρια της ιδιαίτερα τραγικής σύνθεσης «*Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*» είναι η Ηλέκτρα, παρόλο που και πάλι ο ποιητής δεν της αποδίδει το όνομα αυτό ξεκάθαρα. Πρόκειται πάλι για μεγάλης ηλικίας που όμως την αποκαλεί «κόρη». Είναι μια ανυμνένιος κόρη, όπως η Ηλέκτρα, τρέφει αισθήματα αγάπης για τον πατέρα της, ενώ την διακρίνει αρνητική στάση προς την μητέρα της. Αισθάνεται πάνω από το κεφάλι της τον όγκο του πελώριου βουνού, που για τον ποιητή έχει τη μορφή του βράχου της Μονεμβασιάς, να κρέμεται και να την απειλεί. Η μόνη λύτρωση είναι η κάθαρση, είναι ο θάνατος.

Στις συνθέσεις «*Ορέστης*» και «*Χρυσόθεμις*» η Ηλέκτρα δεν έχει πρωταγωνιστικό χαρακτήρα. Είναι, όμως, ένα από τα πρόσωπα που κάνει αναφορά ο ποιητής χωρίς πάλι να κατονομάζεται.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Ρίτσος απογυμνώνει την Ηλέκτρα από το μυθικό αρχετυπικό δυναμικό της παθιασμένης αδελφής που περιμένει τον αδελφό της πρώτα ως λυτρωτή και έπειτα ως εκδικητή. Παρουσιάζει την Ηλέκτρα εγκλωβισμένη σε ένα αίτημα αμετάκλητα ανεπίκαιρο, προσκολλημένη σε έναν χρόνο τελεσίδικα παρελθοντικό. Μοναδικό επίκεντρο της ζωής της η λαχτάρα για τιμωρία και ο φθόνος για την ζωή των άλλων, χαμένη σε υπαρξιακούς λαβυρίθους δίχως εξόδους. Η Ηλέκτρα λειτούργησε για τον Ρίτσο ως σύμβολο και ο μύθος της ως φορέας έκφρασης, συναισθηματικής αποφόρτισης και επικοινωνίας με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον.<sup>421</sup>

Υπαρξιστικές μεταβολές έχει και ο μονόλογος *Ορέστης* του Γιάννη Ρίτσου γραμμένος μεταξύ 1962 και 1966. Ο ήρωας φθάνει στις Μυκήνες με την συνοδεία του σιωπηλού Πυλάδη με σκοπό να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του. Συνειδητοποιεί, όμως, ότι την επικείμενη πράξη του την έχει επιβάλει μια μοίρα

<sup>421</sup> Νάσιου (2012), 248- 252

αλλότρια. Ο ίδιος είναι «ανέτοιμος μπροστά στο κατώφλι της πράξης, ολότελα ξένος...». Οι θρήνοι της αδελφής του Ηλέκτρας, που καλούν, σε εκδίκηση ηγούν παράταιροι και τραγικά παρωχημένοι. Η Ηλέκτρα είναι εγκλωβισμένη σε ένα αίτημα αμετάκλητα ανεπίκαιρο, σε έναν χρόνο τελεσίδικα παρελθοντικό. Αντίθετα η Κλυταιμίστρα δοσμένη στην χάρη και στον κομψό αισθησιασμό ανανεώνεται διαρκώς παραμένοντας «σύγχρονη, καθημερινή, σωστή». Της Ηλέκτρας η ζωή έχει μοναδικό επίκεντρο την λαχτάρα για τιμωρία, δηλαδή τον φθόνο για την ζωή των άλλων.<sup>422</sup> Ο Ορέστης φθάνει να νιώσει ακόμα και για την φόνισσα μάνα του κάποιου είδους συμπάθεια. Είναι τόσο διχασμένος ανάμεσα στα δυο πεπρωμένα του, το αυθεντικό και το αλλότριο, που βεβαιώνει ότι η υδρία με την υποτιθέμενη τέφρα του περιέχει την αληθινή του τέφρα, την τέφρα του γνήσιου Ορέστη που πέθανε, δίνοντας την θέση του στον άλλον, τον ξένο Ορέστη, αυτόν που υποδύεται τον πιστό εκτελεστή του χρέους. Τελικά, ο Ορέστης υπερβαίνει το δίλημμα επιλέγοντας να προχωρήσει στην φονική πράξη, ως έλλογη και υπεύθυνη εκδήλωση της βούλησής του, να ελευθερωθεί από τα δεσμά του χρόνου και της νομοτέλειας, να νικήσει τον φόβο, να θραύσει τα όρια της άρνησης. Στο τέλος ο Ορέστης αναγνωρίζει την μοίρα του.<sup>423</sup>

Στον Οδυσσέα Ελύτη οι απηχίσεις του τραγικού μύθου της *Ηλέκτρας* εμφανίζονται με την μορφή νύξεων ή και παραθεμάτων κατά το μάλλον ή ήττον αναγνωρίσιμων, αφού κάποτε συνοδεύονται και από δήλωση της πηγής τους. Μια σπάνια αναφορά του Ελύτη στον Ευριπίδη βρίσκουμε στο “*Electra Bar*” (Μαρία Νεφέλη, 1978) : εκεί, η Μαρία Νεφέλη αυτοσυστήνεται ως άλλη Ηλέκτρα εν μέρει συγκροτώντας την διακειμενική ταυτότητά της με σπαράγματα από την ευριπίδεια εκδοχή του μύθου.<sup>424</sup>

Στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη κυρίως στον κομμό της επώνυμης ηρωίδας στην πάροδο του έργου, στ.112-166, στ.175-189 η θυγατέρα του Αγαμέμνονα έχει υποχρεωθεί να παντρευτεί έναν άσημο Μυκηναίο αγρότη. Η άλλοτε πριγκίπισσα δεν έχει άλλη ελπίδα από τον ερχομό του αδελφού της Ορέστη. Ιδού πώς οικειοποιείται την ευριπίδεια εκδοχή ο Ελύτης :

«...εάν ποτέ μου αξιωθώ (και πάλι ζήτημα είναι)

τη φλέβα εκείνη όπου κυλάει ακόμη το αίμα του Αγαμέμνονα

<sup>422</sup> Λιαπής (2008), 361 - 362

<sup>423</sup> Λιαπής (2008), 363

<sup>424</sup> Λιαπής (2008), 385

*χωρίς άλλη βοήθεια κανέναν άγνωστο αδελφό»  
«...βόσκω τους χοίρους κουρεμένη και άσκημη  
αιώνες τώρα έξω από τα τείχη  
περιμένω το μήνυμα –τον πρώτο πετεινό μέσα στον Άδη»*

Με την προϊστορία και κυρίως με την φανταστική μεθιστορία των κεντρικών προσώπων του Αργείου μυθικού κύκλου ασχολείται το θεατρικό έργο του Παύλου Μάτεσι *Η Βουή*, που δημοσιεύτηκε το 1997, αλλά δεν έχει παρουσιασθεί ως τώρα στην σκηνή. Η Κλυταιμήστρα, η Ηλέκτρα και ο Αίγισθος είναι κλειδαμπαρωμένοι σε μια αίθουσα που θα μπορούσε να θυμίζει ανάκτορο ή πολύ αμυδρά μουσείο. Από τα σκηνικά αντικείμενα ξεχωρίζει ένα τραπέζι τρόλεϋ με σερβίτσιο φαγητού που σύντομα αποκαλύπτεται ότι περιέχει εκατό χρόνων αποφάγια, τα λείψανα των θύστειων δείπνων. Σύντομα γίνεται φανερό ότι η Ηλέκτρα δεν είναι παραγκωνισμένη ή εξόριστη, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στον Σοφοκλή και στον Ευριπίδη, αλλά αντιθέτως έχει αναδειχθεί σε έναν ιδιότυπο δυνάστη της έγκλειστης οικογένειας. Η Κλυταιμήστρα είναι πια εβδομήντα πέντε ετών, ενώ ο Αίγισθος υπέστη σοβαρό εγκεφαλικό επεισόδιο την ώρα της δολοφονίας του Αγαμέμνονα και είναι πλέον *φυτό*. Κατά διαστήματα ακούγονται εκκωφαντικές βροντές στην αμπαρωμένη χάλκινη εξώπορτα. Δεν αργεί να υποψιασθεί κανείς ότι οι απειλητικοί επίδοξοι εισβολείς είναι οι Ερινύες. Χτυπούν μανιασμένα την εξώπορτα με χάλκινα πόδια, (*Ηλέκτρα* Σοφοκλή, στ.491).<sup>425</sup> Σατιρικά κατεδαφίζονται δύο θέματα που κατέχουν εξέχουσα θέση στο μύθο των Ατρείδων. Πρόκειται για την αντιερωτική μοναξιά και την άγαμη περιθωριοποίηση της Ηλέκτρας, αλλά και για τον αμφίσημο και αμφίθυμο τρόπο, με τον οποίον η Κλυταιμήστρα αποδέχεται τον μητρικό της ρόλο. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η ηρωίδα θρηνεί ακατάπαυστα για τις ταπεινώσεις που είναι αναγκασμένη να υπομένει και για την ταπείνωση της αγαμίας και της ατεκνίας (στ.164-165). Ακόμα στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* που η ηρωίδα είναι παντρεμένη για τιμωρία με κάποιον αγρότη, παραμένει πάντοτε παρθένα, γιατί ο σύζυγός της δεν τόλμησε να αγγίξει την βασιλοπούλα που του έδωσαν για γυναίκα. Η Κλυταιμήστρα κλυδωνίζεται ανάμεσα στην κατάφαση του μητρικού της ρόλου και στο έμφοβο μίσος για τον γιο της και επίδοξο δολοφόνο της (*Χοηφόροι*, στ. 315 κ.ε), αλλά απελπίζεται, όταν μαθαίνει την είδηση του υποτιθέμενου θανάτου του Ορέστη, ενώ την ώρα της μητροκτονίας θυμίζει στον γιο της, το μητρικό γάλα που κάποτε τον πότισε. Στο έργο του Μάτεσι τώρα αυτά τα δύο μοτίβα συμπλέκονται μόνο και μόνο

<sup>425</sup> Λιαπής (2008), 386 - 388

για να αναλυθούν σε κωμωδικά πυροτεχνήματα. Η Ηλέκτρα μεμψιμοιρεί για την ατεκνία της με αγοραίο λεξιλόγιο : «*εκείνη τουλάχιστον-η Κασσάνδρα-ξεπερθευέτηκε, έστω και από θεό*», ενώ η Κλυταιμίστρα απαξιώνει ορθά κοφτά την μητρότητα. Οι λεκτικοί διαξιφισμοί μεταξύ Ηλέκτρας–Κλυταιμίστρας, παρωδία των *άγωνων λόγων* ανάμεσα σε μάνα και κόρη, διαστίζονται από βροντές που ακούγονται από την εξώπορτα των Ερινύων. Όταν όμως εισέρχεται στο μέγαρο μια ομάδα από τουρίστες, η ξεναγός αποκαλύπτει ότι δήθεν οι υπερφυσικοί θόρυβοι προέρχονται απλώς από τα αγριογούρουνα που ζουν στην τριγύρω ερημιά. Η ξεναγός και οι τουρίστες αντιμετωπίζουν τον χώρο, καθώς και την Ηλέκτρα και την Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο ως μουσειακά αντικείμενα. Η τελετουργία, που την κατάληξή της παρακολουθούμε στην διάρκεια της αφήγησης της ξεναγού, είναι ένα είδος μνημοσύνου. Το τελούν κάθε χρόνο η Ηλέκτρα και η Κλυταιμίστρα για χάρη του Αίγισθου σε ανάμνηση των θυέστειων δείπνων.<sup>426</sup> Το μνημόσυνο τελείται στον οικογενειακό τάφο της οικογένειας του Θυέστη, ο οποίος όμως έχει την μορφή αποχωρητηρίου. Η διακωμώδηση του τραγικού μύθου συνεχίζεται σε μια εξωφρενική σκηνή, όπου Ηλέκτρα και Κλυταιμίστρα παίζουν ποδόσφαιρο με το αναπηρικό καροτσάκι του Αίγισθου. Εντελώς αφηνδιαστικά όμως ο Αίγισθος σηκώνεται και αρχίζει να περπατάει.<sup>427</sup>

Η αμφίσημη ταλάντευση μεταξύ αλήθειας, ονείρου και θεατρικής αναπαράστασης διατηρείται ως το τέλος του έργου. Η εναρκτήρια αδράνεια των τραγικών προσώπων διακόπτεται απότομα με το όνειρο του Αίγισθου. Την πρωτοβάθμια αυτή αντίδραση από την πραγματικότητα έρχεται να την συμπληρώσει μια δεύτερη, η θεατρική παράσταση που λαμβάνει χώρα μέσα στο όνειρο. Η δευτεροβάθμια αυτή απομάκρυνση από την πραγματικότητα διασπάται από εμβόλιμα στιγμιότυπα. Το εφιαλτικό παιχνίδι ανάμεσα στην μυθική πραγματικότητα, στην θεατρική μίμηση και στην ονειρική φαντασίωση κορυφώνεται στην «μεταθεατρική» κατάληξη του έργου : η εισβολή των τουριστών σηματοδοτεί την λήξη της μυθοπλασίας, στην πραγματικότητα όμως τεχνουργεί την διαιώνισή της με την επανάληψη των αρχέγονων εγκλημάτων του Θυέστη.

Με την φανταστική «μεθιστορία» των προσώπων του Αργείου μύθου ασχολείται και ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στο τρίπτυχό του «*Ο Δείπνος*», που περιλαμβάνει τον μονόλογο «*Γράμμα στον Ορέστη*» και τα μονόπρακτα «*Ο Δείπνος*» και «*Πάροδος*

<sup>426</sup> Λιαπής (2008), 390

<sup>427</sup> Λιαπής (2008), 392

Θηβών». Το τρίπτυχο αυτό παραστάθηκε για πρώτη φορά στην Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου την χειμερινή περίοδο 1992 -1993.<sup>428</sup>

Στο δεύτερο μέρος του τριπτύχου ο Καμπανέλλης πραγματεύεται τον μύθο με τολμηρά αναθεωρητικό τρόπο. Η Κλυταιμίστρα δεν πάντρεψε την Ηλέκτρα με τον αγρότη για να αποφύγει την γέννηση πιθανών διεκδικητών του θρόνου, όπως συμβαίνει στον Ευριπίδη, αλλά για να αποτρέψει περαιτέρω αιματοχυσία. Με τον ταπεινό ξωμάχο, μάλιστα, η Κλυταιμίστρα και ο Αίγισθος διατηρούσαν φιλικές σχέσεις. Άλλωστε, ο γάμος της Ηλέκτρας με τον Φόλο δεν ήταν ακριβώς άσπιλος, όπως στον Ευριπίδη. Η Ηλέκτρα δίνεται ολοπρόθυμα στον άνδρα που της διάλεξαν, αλλά εκείνος αντιστέκεται στις περιπαθείς διαχύσεις της νεαρής πριγκίπισσας! Η Ηλέκτρα φθάνει σε σημείο όχι απλώς να συγχωρήσει αλλά και να δικαιολογήσει τις πράξεις της μητέρας της.<sup>429</sup>

Ο Καμπανέλλης υπογραμμίζει δεξιοτεχνικά την αέναη ανακύκλιση των αμαρτιών που απορρέουν από την κατάρα των Ατρείδων με αδιόρατες αλλά σημαδιακές λεπτομέρειες: ο Αίγισθος μοιάζει ανατριχιαστικά στον Αγαμέμνονα, έτσι που ένας αδαής θα νόμιζε πως ο άνδρας που έπεσε νεκρός από το κτύπημα της Ηλέκτρας δεν ήταν ο εραστής της μητέρας της, αλλά ο ίδιος ο πατέρας της. Η Ηλέκτρα μοιάζει κι αυτή εντυπωσιακά στην Κλυταιμίστρα και η ομοιότητα γίνεται όλο και πιο έντονη με το πέρασμα του χρόνου. Με άλλα λόγια η Ηλέκτρα δεν είναι παρά μια δεύτερη Κλυταιμίστρα που εκδικείται τον φόνο του πατέρα της σκοτώνοντας τον οιωνεί πατέρα της, με τον ίδιο τρόπο που η πραγματική Κλυταιμίστρα εκδικήθηκε τη σφαγή ενός παιδιού της ρίχνοντας τα υπόλοιπα στην περιθωριοποίηση (Ηλέκτρα) ή στην εξορία (Ορέστης).<sup>430</sup>

Ο Ευριπίδης αποδεικνύεται ότι είναι η αγαπημένη επιλογή των σκηνοθετών για μεταφορά των έργων του στον κινηματογράφο. Δύο θεατρικές παραστάσεις κινηματογραφήθηκαν και θεωρούνται σημαντικά ντοκουμέντα και σπουδαία δείγματα κινηματογραφημένου θεάτρου. Ταινία όμως έκανε μόνο ο Κακογιάννης το 1961. Πρόκειται για μια ταινία για την τραγωδία, μια μεταφορά από είδος σε είδος, από την σκηνή στο κινηματογραφικό μέσον.<sup>431</sup> Ο Μιχάλης Κακογιάννης, που γεννήθηκε το 1921 στην Λεμεσό της Κύπρου και πέθανε το 2011 στην Αθήνα, είναι

<sup>428</sup> Λιαπής (2008), 396- 397

<sup>429</sup> Λιαπής (2008), 401

<sup>430</sup> Λιαπής (2008), 402

<sup>431</sup> Βατούγιου (2014), 250



αναμφίβολα ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του ελληνικού κινηματογράφου. Η *Ηλέκτρα* του είναι η πιο επιτυχημένη «κινηματογραφημένη τραγωδία» παγκοσμίως. Αυτή έφερε το επιστέγασμα της επιτυχίας του το 1962 και βραβεύθηκε στις Κάννες ως η καλύτερη μεταφορά τραγωδίας στην οθόνη.<sup>432</sup> Ο κόσμος της ευριπίδειας τραγωδίας προσφέρεται για αναπαράσταση στον κινηματογράφο ιδιαίτερα από τον Κακογιάννη, ο οποίος προσπαθεί να ανιχνεύσει το παράλογο στην περιοχή ανάμεσα στο θείο και το ανθρώπινο. Ο ρεαλισμός του Ευριπίδη στην *Ηλέκτρα* προτείνει μια σκηνοθετική αντίληψη όπου η ηρωίδα έχει λιγότερο σκεπτικισμό και περισσότερο ανάγκη για απόδοση δικαιοσύνης, ενώ η Κλυταιμίστρα και ο Αίγισθος εκπροσωπούν το κακό. Ο σκηνοθέτης δεν ξεκαθαρίζει απόλυτα τι κυριαρχεί τελικά, η εκδίκηση ως απόδοση δικαιοσύνης ή η ηθική έννοια της δικαιοσύνης. Ο Κακογιάννης εμπιστεύεται τον λόγο και στην κινηματογραφική απόδοση σε συνδυασμό με την εικόνα, όχι στην εικόνα σε βάρος του λόγου.<sup>433</sup>

Η *Ηλέκτρα* του Κακογιάννη είναι μια οικογενειακή υπόθεση. Ο Κακογιάννης ξεκίνησε την Τρωική Τριλογία του με την *Ηλέκτρα* το 1961. Η ταινία του αυτή παραμένει πιστή στο ρεύμα του Ευριπίδη, αν και αλλάζει τις λεπτομέρειες και «εξωραΐζει» την Ηλέκτρα και τον Ορέστη. Όμως και αυτός και ο Ευριπίδης επικρίνουν τον ανόητο κύκλο της βίας που φέρνει η εκδίκηση. Ο Κακογιάννης δεν δίνει στην *Ηλέκτρα* το μήνυμα τόσο έντονα και καθαρά, όπως ο Ευριπίδης. Παρά τις όποιες ελευθερίες, ο Κακογιάννης έμεινε πιστός και το δήλωσε επανειλημμένα στην αρχαία τραγωδία. Δεν ανέπλασε απλώς το μύθο. Γιατί στην συγκεκριμένη περίπτωση, ο κύριος στόχος ήταν μέσω του κινηματογράφου «να ανασυρθεί από τη λησμονιά, την αδιαφορία, από τη σκόνη, ένα μεγάλο κλασικό έργο, απολιθωμένο μέσα στην παράδοση και τη σχολική μνήμη».<sup>434</sup>

Σχετικά με τους χαρακτήρες της ταινίας σε σχέση με την τραγωδία, οι γνώμες των κριτικών διίστανται. Η Mc Donald θεωρεί, όπως αποδεικνύεται στην συνέχεια, ότι ο Κακογιάννης εξωραΐζει την Ηλέκτρα και τον Ορέστη, ενώ ο Γουδέλης ισχυρίζεται ότι η Ηλέκτρα εμφανίζεται ως πλάσμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Παρόλα αυτά ο Κακογιάννης μένει πιστός στην τραγωδία. Δεν μεταφέρει απλώς τον μύθο. Κρατεί όλους τους κύριους όρους προς την υπόθεση και προς τον λόγο και άλλοτε έχουμε ακριβή μεταφορά των αρχαίων στίχων σε μετάφραση πάντα, και άλλοτε αναφορά κάποιων στοιχείων των χορικών που παραλείπονται σε άλλα σημεία του σεναρίου. Τα

<sup>432</sup> Μυρογιάννη (2014), 255

<sup>433</sup> Βατούγιου (2014), 252

<sup>434</sup> Μυρογιάννη (2014), 257

πρόσωπα είναι ίδια με της τραγωδίας με την προσθήκη του Αιγίσθου. Κρατάει ακόμα και τον Χορό, ο οποίος συνδέει το έργο με την θεατρική του προέλευση. Διατηρείται το ομοιόμορφο ντύσιμο, οι γεωμετρικές διατάξεις και η ενίοτε στυλιζαρισμένη κίνηση. Καταργείται η ομαδική απαγγελία του Χορού και τα χορικά. Όταν δεν καταργούνται, διασκευάζονται σε στίχους που είτε τραγουδιούνται, είτε απαγγέλλονται.<sup>435</sup>

Η Ηλέκτρα μας κάνει να θεωρήσουμε πιθανό ότι ο Αγαμέμνων θυσίασε την Ιφιγένεια εξαιτίας του Δελφικού χρησμού και ότι σφαγιάστηκε άγρια από τη μοιχό σύζυγό του και τον εραστή της. Έτσι τα δύο κατατρεγμένα παιδιά φαίνονται ως ήρωες μέχρι το τέλος τους, αφού έχουν σκοτώσει τον εραστή της. Ο Ευριπίδης δίνει στην Ηλέκτρα εύλογα επιχειρήματα για την υπεράσπιση της Κλυταιμίστρας, αλλά ο Κακογιάννης με έξυπνους ελιγμούς καταφέρνει να ελαττώσει την κατανόηση του κοινού για την Κλυταιμίστρα.<sup>436</sup>

Στην *Ηλέκτρα* την αρχή κάνει η έτοιμη για φόνο κόρη, που σκοπό της είναι να ανακτήσει την κληρονομιά της και την ιδιότητα ως μέλους της βασιλικής οικογένειας. Αισθάνεται την ζωή της ως συζύγου χωρικού «θανάσιμο γάμο» και σε αυτήν την καταδίκασαν η μητέρα της και ο Αίγισθος. Ξαναγίνεται η βασιλική Ηλέκτρα, όταν καταφέρνει να θέσει υπό τον έλεγχό της τον Ορέστη και να οργανώσει τον φόνο της μητέρα της, όπως η μητέρα της κατάφερε να θέσει υπό τον δικό της έλεγχο τον Αίγισθο και να οργανώσει τον φόνο του Αγαμέμνονα. Όμως δεν έχει τις δικαιολογίες της μητέρα της. Από τον καυγά με την μητέρα της συμπεραίνεται ότι είναι εξαγριωμένη, όχι τόσο για τον φόνο του πατέρα της, όσο για το χάσιμο της δικής της κληρονομιάς. Ο Κακογιάννης της δίνει μερικά ελαφρυντικά, ειδικά για την συμπεριφορά της προς τον Αίγισθο, αλλά μόνο προς αυτόν. Στην ουσία καταδικάζεται ολόκληρος ο φονικός κύκλος, όχι μόνο ως προς τις εξωτερικές συνέπειες των φονικών πράξεων πάνω στους φονιάδες, αλλά και όσον αφορά στις εσωτερικές ενοχές που οι φονιάδες αισθάνονται. Κάθε πρωταγωνιστής φοβάται τον άλλο πρωταγωνιστή και τελικά, όλοι απομένουν να φοβούνται τους εαυτούς τους.<sup>437</sup>

Μία σύντομη ματιά στις εκδοχές του Κακογιάννη και του Ευριπίδη δείχνει την αξία που μπορεί να έχουν αυτά τα σχόλια. Ο Πρόλογος του Κακογιάννη δεσμεύει στην αρχή τον θεατή παρουσιάζοντας τους δύο κακούς, την Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο, να διαπράττουν φόνο χωρίς να έχουν καν την δικαιολογία ότι γνωρίζουν την

<sup>435</sup> Μυρογιάννη (2014), 261

<sup>436</sup> Donald, Mc. (1989), 251

<sup>437</sup> Donald, Mc. (1989), 252

ύπαρξη της Κασσάνδρας. Ο Κακογιάννης ακολουθεί το κείμενο του Ευριπίδη από το σημείο που η Ηλέκτρα φθάνει στο νέο της σπίτι. Αντί του Προλόγου του χωρικού του Ευριπίδη, ο Κακογιάννης εξηγεί στον θεατή τα προηγούμενα γεγονότα, όσα συνέβησαν πριν τον γάμο της Ηλέκτρας. Ο Πρόλογος του Ευριπίδη αναφέρει ότι η Κλυταιμίστρα είχε σώσει την ζωή της Ηλέκτρας, αλλά ο χωρικός υποστηρίζει ότι το έκανε αυτό φοβούμενη τα σχόλια του κόσμου. Ο Κακογιάννης βάζει αυτά τα λόγια στο στόμα ενός εργάτη στα χωράφια. Το έργο του Ευριπίδη συνεχίζει με την άφιξη του Ορέστη, την συνάντησή του με την Ηλέκτρα. Η Ηλέκτρα αναφέρει στον αδελφό της την άσχημη συμπεριφορά του Αιγίσθου, που όταν πίνει πολύ, πάει και πατάει πάνω στον τάφο του Αγαμέμνονα και φωνάζει (στ. 326). Αναμφίβολα ο Κακογιάννης δημιούργησε δική του σκηνή από αυτούς τους στίχους. Δικαιώνει όμως περισσότερο την Ηλέκτρα και δικαιολογεί το μίσος της, όταν δείχνει πόσο την κακομεταχειρίζονται. Στον Ευριπίδη, ο Αίγισθος δεν φαίνεται παρά μόνο νεκρός κι έτσι η αθλιότητά του απαλύνεται. Στον Ευριπίδη υπάρχει περισσότερο χιούμορ, ιδίως στην Ηλέκτρα που παραπονιέται υπέρμετρα σε σχέση με τον Κακογιάννη. Η Ηλέκτρα του Ευριπίδη ενδιαφέρεται σαφώς περισσότερο που έχασε την κληρονομιά της και φθονεί τις πολυτέλειες για τις οποίες κατηγορεί τη μητέρα της. Ο Κακογιάννης υποβαθμίζει το σημείο αυτό. Έχει συντομεύσει τα χωρικά, τα έχει κάνει να δένουν με το υπόλοιπο έργο.<sup>438</sup>

Ο Κακογιάννης δείχνει την αντίθεση Ηλέκτρας –Κλυταιμίστρας στην σκηνή της διένεξής τους που φθάνει μέχρι και στις διαφορές στο ντύσιμο και στο βήξιμο, ενώ ο Ευριπίδης έδειχνε με τα λόγια τους τις ομοιότητές τους. Στον Ευριπίδη το κύριο πρόβλημα της Ηλέκτρας είναι η απώλεια της κληρονομιάς, έτσι αυτή παρουσιάζεται υλίστρια, όπως η μητέρα της. Ακόμα κι αυτή θα διαπράξει όμοιο φόνο. Ο Ευριπίδης δείχνει μάλλον συμπαθητική την Κλυταιμίστρα, κάτι που δεν κάνει ο Κακογιάννης. Στην πραγματικότητα η Κλυταιμίστρα αποδεικνύεται ευαίσθητη, αφού σπεύδει στην έκκληση της κόρης της. Το μόνο μελανό σημείο είναι ότι βιάζεται να γυρίσει στον άντρα της. Ο Κακογιάννης επηρεάζει τα συναισθήματα του κοινού. Εμφανίζει την Κλυταιμίστρα ως γηραλέα μέγαιρα, με το εξεζητημένο μακιγιάζ, το φόρεμα, τα κοσμήματα και αλαζονικό, πανούργο ύφος. Και μόνο η εμφάνισή της την παρουσιάζει σκοτεινή.<sup>439</sup>

<sup>438</sup> Donald, Mc. (1989), 273 - 274

<sup>439</sup> Donald, Mc. (1989), 277

Ο Κακογιάννης δεν δίνει καθαρό τέλος, όπως δίνουν οι Διόσκουροι στο έργο του Ευριπίδη. Αναρωτιέται κανείς γιατί τα αδέλφια παίρνουν χωριστούς δρόμους και γιατί θα πρέπει να φύγουν εξορία, αν πράγματι το κάνουν. Στον εορτασμό για τον θάνατο του Αιγίσθου πανηγύριζαν που ξαναπήραν τον θρόνο. Στο τέλος της ταινίας ο Κακογιάννης δείχνει απλώς τον Ορέστη και την Ηλέκτρα να χωρίζουν. Το κοινό δεν ξέρει πού πάνε. Εικάζεται ότι ακολουθεί την εκδοχή του Ευριπίδη, γιατί στα γράμματα αναφέρεται ότι η ταινία είναι βασισμένη στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ηλέκτρα*, σύμφωνα με την οποία τα παιδιά πηγαίνουν εξορία. Η Ηλέκτρα παντρεύεται τον Πυλάδη. Η αυτοεξορία του Ορέστη φαίνεται πιο φυσική. Η κληρονομιά που τόσο ανησυχούσε η Ηλέκτρα να ξαναπάρει, δεν δικαιολογεί τον φόνο που διέπραξε. Και πάλι ο Κακογιάννης, όμως, την αντιμετωπίζει ευμενώς. Την παρουσιάζει ως αισθαντική κόρη και γυναίκα που υποφέρει για την πράξη της. Ωρίμασε στην πορεία της τραγωδίας και απέκτησε πικρή πείρα.

Σε σχέση με το έργο του Ευριπίδη, ο Κακογιάννης κατ' αρχήν παρουσιάζει διαφορετικά τους δύο κύριους πρωταγωνιστές, ιδίως την Ηλέκτρα που την δείχνει πιο ανθρώπινη και ελκυστική. Ο Ορέστης εξακολουθεί να είναι ο διστακτικός νέος που χρειάζεται να τον παρακινήσει κάποιος, αλλά έχει περισσότερο θάρρος από τον ευριπίδειο Ορέστη που τόσες φορές ρωτάει αν είναι απαραίτητο να σκοτώσουν την μητέρα τους. Έχει κανείς την υποψία ότι ο Ορέστης δεν θα αποκάλυπτε την ταυτότητά του, αν δεν είχε αναγνωρισθεί.<sup>440</sup> Το γεγονός ότι αποκαλύφθηκε μάλλον παρά δήλωσε στην αδελφή του ποιος ήταν, είναι επινόηση του Ευριπίδη και αποκλίνει από τις εκδοχές του Αισχύλου και του Σοφοκλή δίνοντας ένα ακόμα στοιχείο του χαρακτήρα του. Τα παράπονα της Ηλέκτρας έχουν ελαττωθεί και στο τέλος παίρνει ένα δίδαγμα. Και το κοινό γίνεται δέκτης αυτού του διδάγματος. Δεν βλέπει απλώς με τρόμο τις πράξεις δύο κακών παιδιών, αλλά αισθάνεται συμπάθεια για όσα αισθάνονται μετά τον φόνο της μητέρας τους. Αφαιρώντας τον ρόλο των Διοσκύρων και βάζοντας τον Ορέστη να αμφισβητήσει την ύπαρξη και την κρίση του Απόλλωνα, ο Κακογιάννης επιρρίπτει τις ευθύνες στα δύο αδέλφια, τα οποία είναι όμως αρκετά ευαίσθητα για να καταλάβουν το λάθος τους. Βρισκόμαστε ενώπιον ενός δράματος με μαύρες και λευκές αξίες, όπου ο θεατής μπορεί να ταυτισθεί με τις λευκές ως και βγαίνοντας σπλωμένος. Στον Ευριπίδη όλα είναι εντελώς γκρίζα.<sup>441</sup>

---

<sup>440</sup> Donald, Mc. (1989), 280

<sup>441</sup> Donald, Mc. (1989), 281

Η Ηλέκτρα γυρίστηκε στην Ελλάδα με την Ειρήνη Παπά στον ρόλο της Ηλέκτρας. Την χρηματοδότησε η United Artists και χρησιμοποίησε τον τεχνικό εξοπλισμό της Φίνος Φιλμ. Ο ίδιος ο Φιλοποίμην Φίνος, ο οποίος αρνήθηκε εξ αρχής να χρηματοδοτήσει την ταινία, συμβούλεψε τον σκηνοθέτη, όταν είδε τα πρώτα γυρίσματα, να σταματήσει αμέσως, γιατί διέβλεψε καλλιτεχνική και εμπορική αποτυχία. Ευτυχώς, ο Κακογιάννης δεν τον άκουσε και σκηνοθέτησε μία από τις ωραιότερες ταινίες του ελληνικού διεθνούς κινηματογράφου. Εμπορικά στάθηκε επίσης επιτυχημένη η ταινία κόβοντας 76.846 εισιτήρια.

Τα κύρια προβλήματα που αντιμετώπιζε ο Κακογιάννης ως σκηνοθέτης ήταν, όπως ο ίδιος αναφέρει σε συνέντευξή του στην εφημερίδα «ΤΑ ΝΕΑ» στις 2 Αυγούστου 1961, τα εξής : *«να ξεφύγει από τη στενή θεατρική φόρμα, χωρίς να προδώσει την ουσία της τραγωδίας, να δημιουργήσει το σωστό οπτικό στυλιζάρισμα, αποφεύγοντας συγχρόνως τα εξωτερικά νατουραλιστικά εφέ και να εναρμονίσει τέσσερα διαφορετικά στοιχεία : τον διάλογο, την κίνηση, τη μουσική και την σιωπή»* . Σχετικά με το ύφος της ταινίας ως αναπαράστασης τραγωδίας ο Κακογιάννης προσπάθησε να αποφύγει τη ρητορική απαγγελία που συγγεί το πομπώδες ύφος με την μεγαλοπρέπεια.<sup>442</sup>

Ασφαλώς στην επιτυχία της ταινίας συνέβαλαν οι εξαιρετικοί συντελεστές. Η μουσική ήταν του Μίκη Θεοδωράκη, καλλιτεχνικός διευθυντής ήταν ο Σπύρος Βασιλείου, διευθυντής φωτογραφίας ο Ουώλτερ Λάσσαλυ, και βέβαια υπήρχαν οι εξαιρετικές ερμηνείες της Ειρήνης Παπά, του Γιάννη Φέρτη, της Αλέκας Κατσέλη, του Μάνου Κατράκη, του Νότη Περγιάλη και άλλων.<sup>443</sup>

Η ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη *Ηλέκτρα* ανήκει στην πολιτισμική μας κληρονομιά, όπως και η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, και θα πρέπει να προβάλλεται και στους μαθητές της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης όχι μόνο για να τους συγκινήσει, αλλά και για να τους βοηθήσει να προσεγγίσουν την αρχαία τραγωδία με ένα άμεσο, ζωντανό και καθόλου βαρετό τρόπο.<sup>444</sup>

Μια ακόμα ταινία είναι αυτή με την τίτλο *«Δάκρυα για την Ηλέκτρα»* σε σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη και σενάριο Νίκου Φώσκολου σε μια παραγωγή της Φίνος Φιλμ και διάρκεια 84 λεπτά. Πρωταγωνιστούν: Λάσκαρη Ζωή, Χρονοπούλου Μαίρη, Αλεξανδράκης Αλέκος, Κατράκης Μάνος, Κομνηνός Λάκης, Κουμαριανού Ειρήνη, Μπισλάνης Δημήτρης, Κουντούρη Λίζα. Η Α' Προβολή της έγινε στις

<sup>442</sup> Μυρογιάννη (2014), 256

<sup>443</sup> Μυρογιάννη (2014), 262

<sup>444</sup> Μυρογιάννη (2014), 266

7/11/1966 και έκοψε 328277 εισιτήρια. Πρόκειται για ελεύθερη διασκευή και μεταφορά στην σύγχρονη εποχή του μύθου των Ατρείδων. Πρώτη συνεργασία του Γιάννη Δαλιανίδη στην σκηνοθεσία και του Νίκου Φώσκολου στο σενάριο. Η Ηλέκτρα αποπειράται να σκοτώσει με το αμάξι της την μητέρα της Λίνα και τον εραστή της Γιώργο, την ημέρα του γάμου τους. Η αποκάλυψη της παράνομης σχέσης της Λίνας και του σωφέρ του άντρα της, Γιώργου, έγινε η αιτία να πεθάνει ο πατέρας της. Η Ηλέκτρα δεν θα συγχωρέσει ποτέ την μητέρα της γι' αυτό. Από την πράξη της θα τραυματισθεί η ίδια. Μετά την ανάρρωση της αποφασίζει να φύγει από το σπίτι αλλά την τελευταία στιγμή αλλάζει γνώμη και μένει σχεδιάζοντας την εκδίκηση της...  
πηγή υπόθεσης: Multimedia CD-ROM Ελληνικός Κινηματογράφος 1997 ΕΘΝΟDATA

πηγή σχολίων: Δίτομη Εγκυκλοπαίδεια Ελληνικός Κινηματογράφος 2005 Ελληνικά Γράμματα ISBN: 9604067761<sup>445</sup>

## Συμπεράσματα - Επίλογος

Ο Ευριπίδης στην *Ηλέκτρα* του πρωτοτυπεί συγκριτικά με τους άλλους δύο τραγικούς ποιητές, καθώς χειρίζεται τον γνωστό μύθο ρεαλιστικά, με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο και καινοτομεί τόσο δομικά, όσο και στην ηθογράφηση, στην ανάδειξη νέων ηθικών αξιών. Ο ρεαλισμός του είναι διάχυτος τόσο στην δομή, όσο και στην παρουσίαση των ηρώων του.

Ως προς την δομή, ο Ευριπίδης μετατοπίζει τον χώρο δράσης των ηρώων εκτός των τειχών της πόλης και μακριά από το παλάτι, έξω στην ύπαιθρο. Η Ηλέκτρα του φέρεται να ζει εκεί παντρεμένη με έναν Γεωργό. Βασική καινοτομία του αποτελεί ο Γεωργός-Αυτουργός, ο οποίος εμφανίζεται ως νόμιμος σύζυγος της Ηλέκτρας, σύζυγος νόμιμος αλλά όμως τυπικά, καθώς η Ηλέκτρα είναι ακόμη παρθένα, *νύμφη ανύμφευτη*. Δομικά διατηρεί τα στοιχεία αναγνώρισης του Ορέστη, τα οποία προέβαλε ο Αισχύλος, τους βοστρύχους και τα ίχνη των πελμάτων, ωστόσο ο Ευριπίδης τα επικρίνει με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο και εισάγει το πιο αληθοφανές-ρεαλιστικό στοιχείο αναγνώρισης, το σημάδι πάνω από το φρύδι του Ορέστη (στ.573-574), το οποίο αναγνωρίζει ο Παιδαγωγός. Διατηρεί την σειρά των

<sup>445</sup><http://www.cinehellas.com/tainies/1966/dakryahlektra/dakryahlektra.html>  
(τελευταία είσοδος 23/9/2015)

φόνων, όπως τους παρουσίασε ο Αισχύλος, σε αντίθεση με τον Σοφοκλή, ο οποίος προτάσσει την δολοφονία της Κλυταιμίστρας και ακολουθεί η δολοφονία του Αιγίσθου. Εκμεταλλεύεται το στοιχείο του δόλου, όπως ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής, αλλά ο Ευριπίδης εμφανίζει την Ηλέκτρα να εξαπατά την μητέρα της, Κλυταιμίστρα, και να την παραπλανά λέγοντάς της ότι γέννησε και είναι λεχώνα, προσκαλώντας την να έλθει κοντά της, για να την φροντίσει. Ευριπίδεια καινοτομία, επίσης, αποτελεί η εμφάνιση των Διοσκούρων, ως *από μηχανής θεών*, στο τέλος του δράματος και οι εξαγγελίες τους για την τύχη του Ορέστη, της Ηλέκτρας, του Πυλάδη και του Γεωργού. Ο ρόλος του Απόλλωνα ως υποκινητή του Ορέστη στην εκδίκηση, όχι μόνο δεν τονίζεται από τον Ευριπίδη, αλλά αμφισβητείται έντονα μέσα από τα λόγια του Κάστορα στον στίχο 1302 χαρακτηρίζοντας τους χρησμούς του *ασόφους*. Οι Ερινύες με την μορφή, την οποία παρουσιάζονται στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, δεν υπάρχουν πια στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, αλλά έχουν αντικατασταθεί από τις ψυχολογικές διαταραχές, τις τύψεις που ταλανίζουν τους ήρωες, μέσα στο πλαίσιο του ευρύτερου ψυχολογικού ρεαλισμού του Ευριπίδη. Δομικά, επίσης, οφείλουμε να επισημάνουμε την επίδραση των σοφιστών προς τον Ευριπίδη, όπως αυτή αντικατοπτρίζεται στον *ἀγώνα λόγων* Ηλέκτρας-Κλυταιμίστρας. Ανάλογο *ἀγώνα λόγων* παραθέτει και ο Σοφοκλής με διαφορές στην διατύπωση των επιχειρημάτων.

Σχετικά με τους ήρωες η Ηλέκτρα, η οποία είναι μια θαμπή φιγούρα στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, ενώ η παρουσία της είναι καταλυτική στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, στο έργο του Ευριπίδη κυριαρχεί. Εμφανίζεται όμως πολύ πιο ρεαλιστικά δοσμένη, ως ξεπεσμένη βασιλοπούλα, ατημέλητη με βρώμικα μαλλιά και κουρελιασμένα ρούχα. Παρουσιάζεται σκληρή και δίχως κανένα ίχνος συμπόνιας για την μητέρα της. Η Ηλέκτρα ηθογραφείται ως μια αποθριωμένη ηρωίδα, η οποία εμπορεύεται μόνο από πάθος για εκδίκηση και θανάσιμο μίσος για την μητέρα της. Χρέος της είναι η εκδίκηση για τον πατέρα της και όλες της οι κινήσεις γίνονται με γνώμονα την απόδοση δικαιοσύνης στους δολοφόνους του Αγαμέμνονα. Η Κλυταιμίστρα ηθογραφείται από τον Ευριπίδη πιο ευαίσθητη, με περισσότερο ανεπτυγμένο το μητρικό φίλτρο συγκριτικά με την σκληρή και αμετανόητη βασίλισσα του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Τρέχει στην λεχώνα κόρη της, όταν την καλεί και κατά τον *ἀγώνα λόγων* δικαιολογεί το μίσος της Ηλέκτρας. Τα λόγια της (στ.1105, *συγγνώσομαί σοι*) δείχνουν μεταμέλεια. Όσο ο Ευριπίδης ενισχύει την προσωπικότητα της Ηλέκτρας, τόσο υποβαθμίζει τον ρόλο του Ορέστη. Η φιγούρα του Ορέστη που κυριαρχεί στον Αισχύλο ως πολεμιστής και ήρωας, ξεθωριάζει στον

Ευριπίδη, καθώς ο ήρωας έχει σοβαρές αμφιβολίες για το αν θα πρέπει να προχωρήσει στην μητροκτονία. Ο Αυτουργός- Γεωργός κερδίζει την συμπάθεια του κοινού και ουσιαστικά λειτουργεί ως φερέφωνο των ιδεών του Ευριπίδη. Απηχεί τις συνεργατικές ηθικές αξίες, ευγένεια (όχι με την έννοια της υψηλής καταγωγής), σωφροσύνη και ηθική συμπεριφορά. Τέλος, ο ρόλος του Παιδαγωγού λειτουργεί στον Ευριπίδη ως πληροφοριοδότης-αγγελιαφόρος, ενώ πιο καθοριστικός είναι ο ρόλος της Τροφού στον Αισχύλο και του Παιδαγωγού στον Σοφοκλή, ο οποίος συμμετέχει ενεργά και ως καθοδηγητής στην εκτέλεση των φόνων.

Εν κατακλείδι, ο Ευριπίδης επιτυγχάνει να μεταπλάσει έναν γνωστό παραδεδομένο μύθο σε μια εντελώς νέα ιστορία και να δώσει ρεαλιστικά νέα τροπή, τόσο στην πλοκή της υπόθεσης, όσο και στην διαγραφή των χαρακτήρων του αναδεικνύοντας νέες ηθικές αξίες.



---

### **Βιβλιογραφικές Παραπομπές**

- 📖 Adkins, A. W. H. (1972) *Moral Values and Political Behaviour in Ancient Greece: From Homer to the End of the Fifth Century*, London
- 📖 Bakogianni, An. (2011) *Electra and Modern aspects of the reception of the tragic heroine*, Institute of Classical Studies (School of advanced study) , University of London



- 📖 Baldry, H.C. (1992) *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, εκδόσεις Καρδαμίτσα (μετάφραση Γιώργος Χριστοδούλου)
- 📖 Bowra, C. M. (1936) "Pindar, Pythian XI", *The Classical Quarterly* Vol. 30, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1936), pp. 129-141, Cambridge
- 📖 Bowra, C.M. (1944) *Sophoclean Tragedy*, Oxford University Press
- 📖 Campbell, D.A. (1991) *Greek Lyric*, vol 3, Loeb Classical Library, Cambridge
- 📖 Conacher, D.J. (1967) *Euripidean drama : myth, theme and structure*, Toronto
- 📖 Conacher, D.J. (1998) *Euripides and the Sophists*, London: Duckworth
- 📖 Cropp, M.J. (1988) *Euripides Electra*, Oxford
- 📖 Dawe, R.D. (1964) *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge
- 📖 Decharme, P. (1906) *Euripides and the Spirit of his Dramas*, translated by J. Loeb, New York
- 📖 Denniston, J.D. (2010) *Ευριπίδου Ηλέκτρα*, Αθήνα, (εκδόσεις Καρδαμίτσα, μετάφραση Αδαμίδα Φένια)
- 📖 Easterling, P.E.-Knox, B.M.W. (1990) *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, (μετάφραση Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή , Εκδόσεις Παπαδήμα)
- 📖 Foley H.P. (1985) *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca and London
- 📖 Garvie, A. F. (1986) *Aeschylus "Choephoroi"*, Oxford, Clarendon Press
- 📖 Goward, B. (1999) *Telling Tragedy, Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London
- 📖 Grube, G. M. A. (1941) *The Drama of Euripides*. Pp. viii+456. London: Methuen, ανατύπωση 1964
- 📖 Haigh, A. E. (1896) *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford
- 📖 Halleran, M. R. (2005) "Episodes", στο J. Gregory (επιμέλ.), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden, MA : 167 – 182
- 📖 Hose, Martin (2011) *Ευριπίδης, ο ποιητής των παθών*, Αθήνα (μετάφραση Ταραντίλη Μπέττυ, φιλολογική επιμέλεια Μπεζαντάκος Νικόλαος, εκδόσεις Καρδαμίτσα)
- 📖 Iakov, Daniel (2011) "Fragmenting the Self : Society and Psychology in Euripides' Electra and Ion" in Markantonatos- Zimmermann , *Crisis on Stage, Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Boston (De Gruyter)
- 📖 Jebb, R.C. (1960) *The Electra of Sophocles with a commentary*, Cambridge
- 📖 Kassel, R. (1966), Aristotle, *Aristotle's Ars Poetica*, Oxford, Clarendon Press
- 📖 Kells, J. H. (1973) *Sophocles Electra*, Cambridge

- 📖 Kirk, Ormand (1999) *Exchange and the maiden : marriage in Sophoclean Tragedy*, University of Texas Press
- 📖 Kitto, H.D. (1953) *Sophocles Dramatist and Philosopher*, London
- 📖 Kitto, H. D. F. (1961<sup>3</sup>) : *Greek Tragedy, A literary study*, London
- 📖 Kitto, H.D.F. (1993) *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα (εκδόσεις Παπαδήμα, Πέμπτη, έκδοση μετάφραση Ζενάκος Λ.)
- 📖 Kubo, M. (1966), “The Norm of Myth: Euripides' Electra,” *HSCP* 71 15–31.
- 📖 Lesky, Albin (1990α) *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμος Α΄, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, (μετάφραση Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης)
- 📖 Lesky, Albin (1990β) *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη (εκδ. ΑΦΟΙ Κυριακίδη, μετάφραση Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη)
- 📖 Lloyd, M. (1986) *Realism and Character in Euripides' Electra*, *Phoenix* 40 : 1-19
- 📖 Lloyd, M. (1992) *The agon in Euripides*, Oxford Clarendon Press; New York: Oxford University Press
- 📖 Lloyd-Jones, H. (1961) “Some Alleged Interpolations in Aeschylus' Choephoroi and Euripides' Electra” in *The Classical Quarterly / Volume 11 / Issue 2 / Νοέμβριος 1961*, pp 171 – 184
- 📖 Mc Donald, Marianne (1989) *Ο Ευριπίδης στον κινηματογράφο : Η ορατή καρδιά*, Αθήνα (εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» )
- 📖 Merkelbach, R.; West, M.L. (1967), *Fragmenta Hesiodica*, Oxford
- 📖 Mossman, Judith (2012) “Women’s voices in Sophocles” at *Brill’s companion to Sophocles*, ed. by Andreas Markantonatos
- 📖 Murray, Gilbert (1913), *Euripides and his age*, New York
- 📖 Murray, Gilbert (1993) *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας*, Αθήνα (εκδόσεις Καρδαμίτσα, μετάφραση Μανδηλαράς Βασίλειος, 2<sup>η</sup> έκδοση διορθωμένη)
- 📖 Newiger , H.-J. (1961) «Elektra in Aristophanes’ Wolken’», *Hermes* 89, 422-430
- 📖 Nooter, Sarah (2012) *When heroes sing. Sophocles and the shifting soundscape of tragedy*, Cambridge University Press
- 📖 Romilly, J. de (1988) *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, μετάφρ. Θ. Χριστοπούλου – Μικρογιαννάκη, Αθήνα
- 📖 Romilly, J. De. (1990) *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα, μτφρ.: Ε. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου, εκδόσεις Καρδαμίτσα
- 📖 Romilly, J. De. (1997) *Η νεότερικότητα του Ευριπίδη*, Αθήνα (μετάφραση : Στασινοπούλου –Σκιαδά Αγγελική, εκδόσεις Καρδαμίτσα)

- 📖 Romilly, J. De. (2000) *Η εξέλιξη του πάθους: Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*, Αθήνα, (εκδόσεις Άστυ) μετάφραση Γιώργης Γιατρομανωλάκης
- 📖 Said, S.- Trédé, M.- Boulluec, A. Le. (2001) *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, τόμος 1, Αθήνα (μετάφραση Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, Δ. Τσιλιβέρδης, Β. Πόθου, εκδ. Παπαζήση, β' έκδοση )
- 📖 Sheppard, J.T. (1918) "The Electra of Euripides", *Classical Review* 32, 137-141
- 📖 Sheppard, J.T.(1927) "Electra: A Defence of Sophocles" and "Electra again" in *Classical Review* 41, 2-9 and 163-166
- 📖 Snell, Bruno (1981) *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, Αθήνα, Μετάφρ. Δ. Ιακώβ, ΜΙΕΤ
- 📖 Solmsen, F. (1967), "Electra and Orestes: Three Recognitions in Greek Tragedy" at *MedNederlAkadWet* 30.2 31-62
- 📖 Vernant, Jean-Pierre - Vidal-Nacquet, Pierre (1998) *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα I*, Αθήνα (εκδόσεις Ι. Ζαχαρόπουλος)
- 📖 Vernant, Jean-Pierre - Vidal-Nacquet, Pierre (1998) *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα II*, Αθήνα (εκδόσεις Ι. Ζαχαρόπουλος)
- 📖 Webster, T. B. L. (1967) *The Tragedies of Euripides*, London
- 📖 Wilamowitz (1901) *Griechische Tragödie, 2: Orestie*, Berlin
- 📖 Wilamowitz (1914) *Aischylos Interpretationen*, Berlin
- 📖 Winnington – Ingram, R.P. (1999) *Σοφοκλής, Ερμηνευτική Προσέγγιση*, Αθήνα (εκδόσεις Καρδαμίτσα, Μετάφραση Πετρόπουλος Νικ. – Φαράκλας Χρ).
- 📖 Xanthaki-Karamanou, G. (1980) *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Athens
- 📖 Zeitlin, Froma I. (2003) "The Argive Festival of Hera and Euripides' *Electra*" in Mossman Judith, *Euripides*, Oxford



- 📖 Αγγελόπουλος, Γεώργιος (2014) «Η επίδραση των σοφιστών στις τραγωδίες του Ευριπίδη» στο *Ευριπίδης, ο Τραγικώτατος των ποιητών και ο «από σκηνης φιλόσοφος»*, παράδοση και νεοτερικότητα, Αθήνα
- 📖 Αλεξοπούλου, Χρύσα (2012) «Η Ηλέκτρα στις Χοηφόρους και η Ηλέκτρα του Ευριπίδη : προτυπικές ανιχνεύσεις και νεωτερισμοί» στο *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, Αθήνα

- 📖 Αριστοτέλους , *Περί Ποιητικής*, Αθήνα, 2004 (Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», μετάφραση Συκουτρής Ιωάννης)
- 📖 Βατούγιου, Στυλιανή (2014) «Η παράδοξη παρηγορία που αντλούμε από το θέαμα. Η λειτουργία του λόγου του Ευριπίδη μέσα από το έργο του Μιχάλη Κακογιάννη» στο *Ευριπίδης , ο Τραγικότατος των ποιητών και ο «από σκηνης φιλόσοφος» , παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα
- 📖 Βουβονίκος, Βασίλειος (2014) «Αισχύλου Χοηφόροι – Ευριπίδη Ηλέκτρα, Συγκλίνοντα και Αποκλίνοντα» στο *Ευριπίδης , ο Τραγικότατος των ποιητών και ο «από σκηνης φιλόσοφος» , παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα
- 📖 Γιατρομανωλάκης, Γιώργης (2000) «Πρόλογος» στο Romilly J. De , *Η εξέλιξη του πάθους : Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*, Αθήνα
- 📖 Δεληγιώργης, Κωνσταντίνος (2012) «Συμπλοκή θεών και ανθρώπων στην *Ορέστεια* : ο νόμος της τιμωρίας και της συγχώρησης» στο *Αισχύλος , ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, Αθήνα
- 📖 Δημάρατος, Β.Ι. (1975) *Σοφοκλέους Ηλέκτρα*, Αθήνα (εκδόσεις Πάπυρος)
- 📖 Ιακώβ, Δ. Ι. (2012) : *Ευριπίδης Άλκηστη. Ερμηνευτική Έκδοση*, τόμ. Ι, Αθήνα
- 📖 Κουκουλομμάτης, Ιων. Δημήτριος (1993) *Το συναίσθημα της τιμής στην τραγική ποίηση (με αναφορά στη νεοελληνική λογοτεχνία) και η παιδευτική του διάσταση*, Αθήνα (εκδόσεις «ΕΛΛΗΝ»)
- 📖 Λιαπής, Βάιος (2008) «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας» στο : *Μαρκαντωνάτος – Τσαγγάλης , Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα, 2008 (συλλογικός τόμος)
- 📖 Μανιουδάκη, Μαρία- Μπεϊκάκη, Κασσάνδρα (2012) *Η «Ορέστεια» του Αισχύλου: επίδραση του έργου του Αισχύλου στην ελληνική και παγκόσμια δραματολογία : Ιάκωβος Καμπανέλλης «ο Δείπνος» και Ευγένιος Ο' Νηλ «Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα»* στο *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, Αθήνα
- 📖 Μιμίδου, Ευαγγελία Κ. (2013) *Ευριπίδης : Η εικονογραφία των έργων του* , Αθήνα (εκδόσεις Παπαζήση)
- 📖 Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου, Χαρά (1994) *Στιγμές της Ελληνικής Τραγωδίας*, Αθήνα (εκδόσεις Ινστιτούτο του Βιβλίου –Μ. Καρδαμίτσα)
- 📖 Μπεχλιβάνης, Θωμάς (2012) «Οι Χοηφόροι του Αισχύλου και οι Ηλέκτρες των Σοφοκλή και Ευριπίδη : η διαδρομή του τραγικού» στο *Αισχύλος, ο δημιουργός της*

τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία, Αθήνα

- 📖 Μυρογιάννη, Έλσα (2014) «Η κινηματογραφική μεταφορά της Ηλέκτρας του Ευριπίδη από τον Μιχάλη Κακογιάννη» στο *Ευριπίδης, ο Τραγικώτατος των ποιητών και ο «από σκηνης φιλόσοφος»*, παράδοση και νεοτερικότητα, Αθήνα
- 📖 Νάσιου, Δέσποινα (2012) «Από την Ηλέκτρα του Αισχύλου στην Ηλέκτρα του Γιάννη Ρίτσου :ο μετασχηματισμός του ποιητικού προσώπου» στο *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, Αθήνα
- 📖 Ξανθάκη – Καραμάνου, Γεωργία (1990) « Εκλεκτική Πραγματεύσει της Τραγωδίας στην Ποιητική : Μίμησις – Μύθος – Κάθαρσις» στο *Πλάτων*, 1990 , τόμος 42, τεύχη 83-84
- 📖 Ξανθάκη – Καραμάνου, Γεωργία (1991) *Παράλληλες Εξελίξεις στη μετακλασική (4<sup>ος</sup> π.Χ. αι.) Τραγωδία και Κωμωδία*, Αθήνα (εκδόσεις Καρδαμίτσα, 2<sup>η</sup> επηυξημένη έκδοση)
- 📖 Πανοπούλου, Χαρίκλεια (2012) «Τα όνειρα και οι χρησμοί στην τραγωδία του Αισχύλου» στο *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, Αθήνα
- 📖 Παπαδοπούλου, Θάλεια (2008) «Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και Λογοτεχνική Παράδοση» στο : *Μαρκαντωνάτος – Τσαγγάλης, Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα (συλλογικός τόμος)
- 📖 Παπαποστόλου, Μεταξία (2014) «Το Ευριπίδειο Δράμα στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου» στο *Ευριπίδης, ο Τραγικώτατος των ποιητών και ο «από σκηνης φιλόσοφος»*, παράδοση και νεοτερικότητα, Αθήνα
- 📖 Ρούσσοι, Τάσος (1987) *Ευριπίδου Ηλέκτρα*, Αθήνα (εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών)
- 📖 Τσαγγάλης, Χρήστος (2008) «Μεταμορφώσεις του μύθου» στο : *Μαρκαντωνάτος – Τσαγγάλης, Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα, 2008 (συλλογικός τόμος)
- 📖 Χουρμουζιάδης, Ν. (1968) «Μορφές σιωπής και προβλήματα λόγου» *Ελληνικά*, τόμος 21ος (τχ.2) Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη
- 📖 Χουρμουζιάδης, Ν. (1986) *Ευριπίδης σατυρικός*, Αθήνα, εκδόσεις Στιγμή

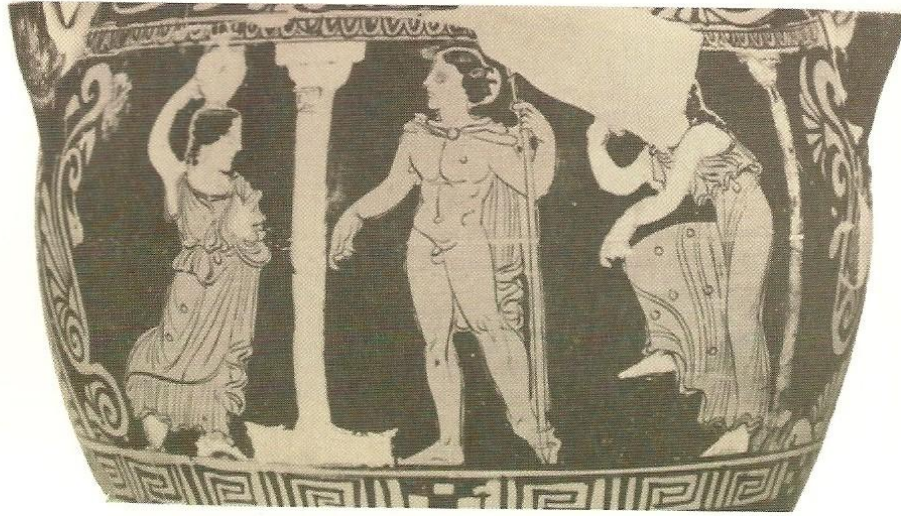


### Πρωτότυπο κείμενο 3 τραγωδιών

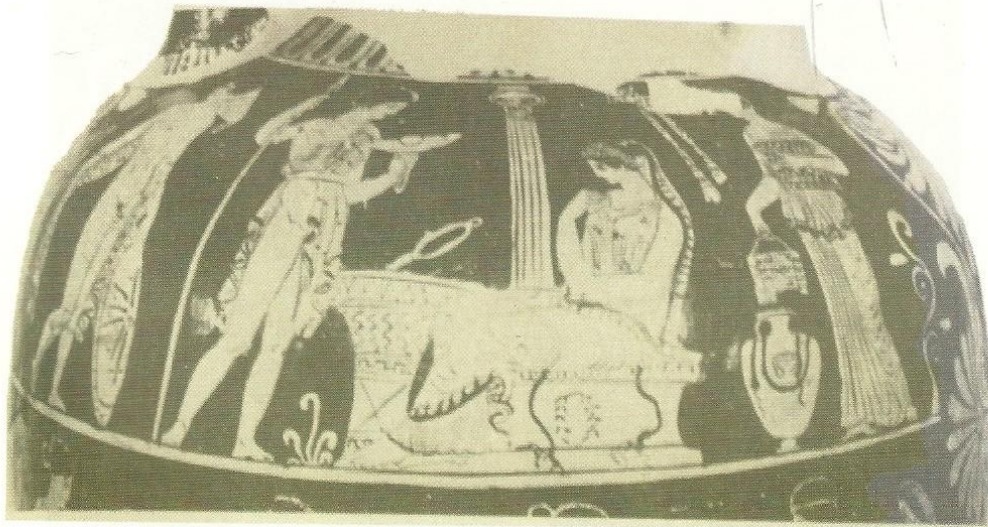
Αισχύλου *Χοηφόροι* , Σοφοκλέους *Ηλέκτρα* , Ευριπίδου *Ηλέκτρα*

- 📖 Page Denys , *Aeschylus Tragoediae: Septem Quae Supersunt Tragoedias* , Oxford, 1972 (εκδόσεις Καρδαμίτσα)
- 📖 Pearson A. C. , *Sophoclis fabulae* , Oxford, 1924, rpt with corr. 1975 (εκδόσεις Καρδαμίτσα)
- 📖 Murray Gilbert, *Euripidis fabulae tomus II* , Oxford, 1904, rpt 1977 (εκδόσεις Καρδαμίτσα)
- 📖 Diggle James, *Euripidis Fabulae, tomus II: Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion.* (Oxford Classical Texts.) Oxford: Clarendon Press, 1981



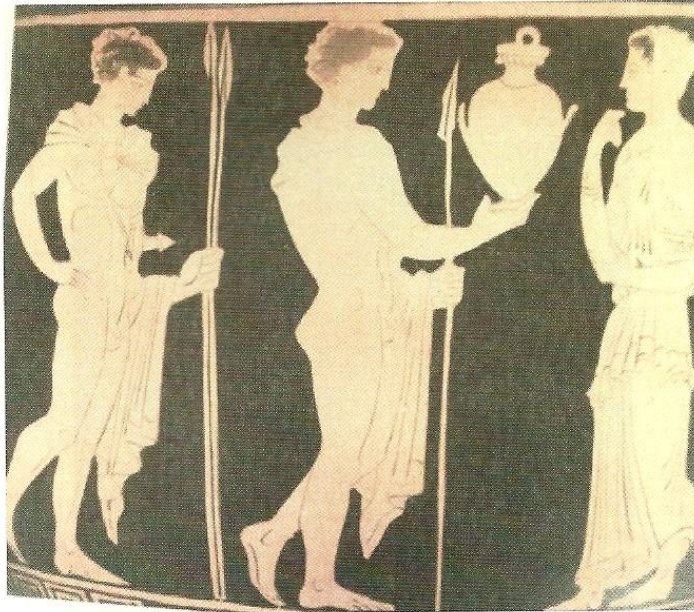


ΕΙΚΟΝΑ 153: Ερυθρόμορφος ετρουσκικός κιονωτός κρατήρας του πρώιμου 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα, Βερολίνο, Staatl. Mus. 30042 (Φωτ.: LIMC III 2, σ.549, εικ.66).

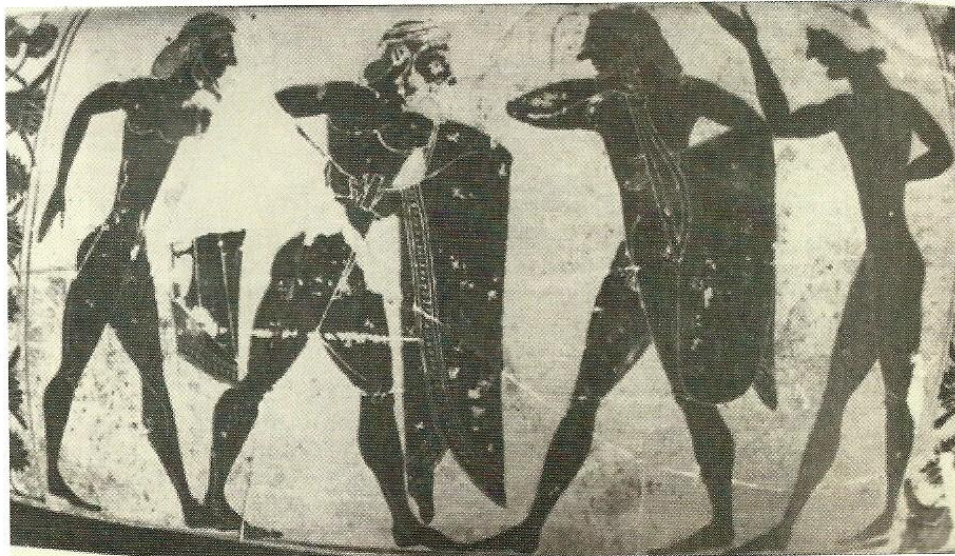


ΕΙΚΟΝΑ 154 α: Ερυθρόμορφος απουλικός παναθηναϊκός αμφορέας του 400 π.Χ., Τάραντας, Mus. Naz., του «Ζωγράφου του Σισύφου» (Φωτ.: LIMC III 2, σ.543, εικ.2).

<sup>446</sup> Εικόνες από : Μιμίδου (2013) *Ευριπίδης : Η εικονογραφία των έργων του*, Αθήνα (εκδόσεις Παπαζήση)



-ΕΙΚΟΝΑ 154 β: Ερυθρόμορφος λευκανικός κωδωνόσχημος κρατήρας του 360 - 350 π.Χ., Βιέννη, Kunsthist. Mus. 689, του «Ζωγράφου του Sydney» (Φωτ.: Κακριδής, 1986, τ.5, σ.178, εικ.149).

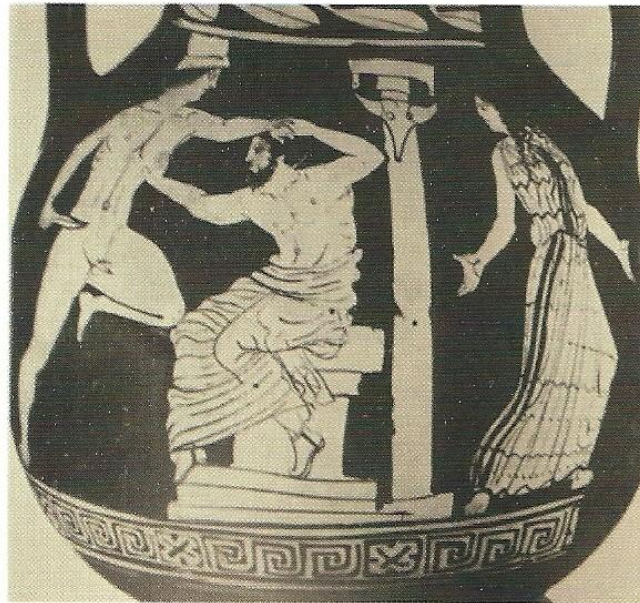


ΕΙΚΟΝΑ 155: Μελανόμορφη αττική υδρία του 6<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα, Βασιλεία, Antikenmuseum BS 408 (Φωτ.: LIMC I 2, σ.292, εικ.39).

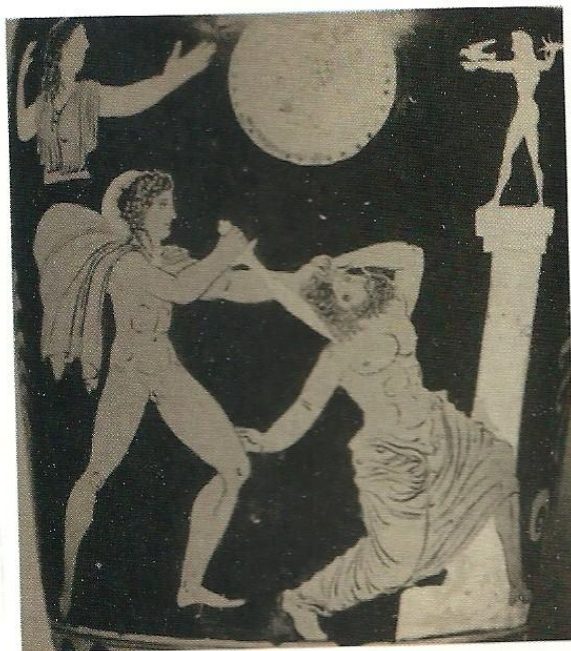




*ΕΙΚΟΝΑ 156: Ερυθρόμορφη καμπανική οινοχόη του 340 – 330 π.Χ., Adolphseck, Schloss Fasanerie 166, του «Ζωγράφου του Αιγίσθου» (Φωτ.: LIMC I 2, σ.293, εικ.48).*



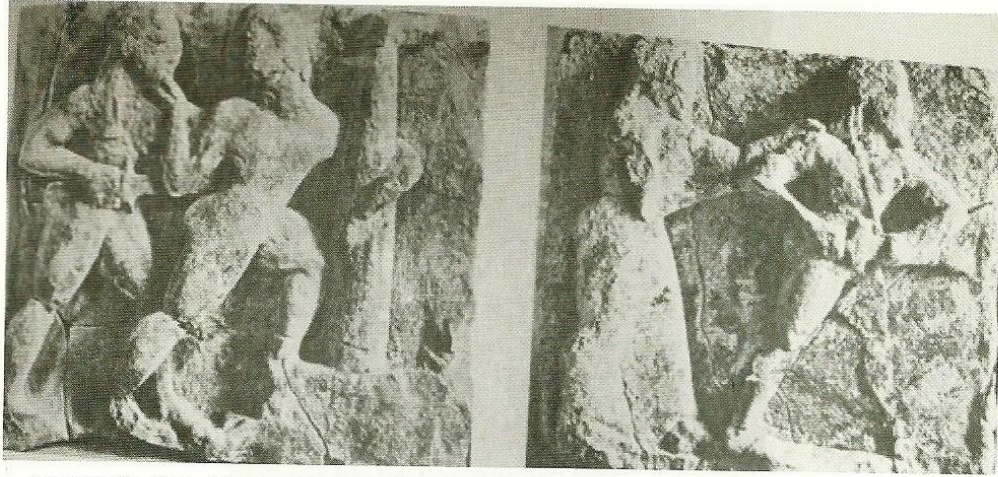
*ΕΙΚΟΝΑ 157: Ερυθρόμορφη λευκανική πελίκη του πρώιμου 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα, Logie Coll. University of Canterbury, Christchurch, του «Ζωγράφου του Vaste» (Φωτ.: LIMC I 2, σ.289, εικ.15)..*



*ΕΙΚΟΝΑ 158: Ερυθρόμορφος καμπανικός αμφορέας του 330 - 310 π.Χ., Βερολίνο 3167, του «Ζωγράφου του Ιξίωνα» (Φωτ.: LIMC I 2, σ.290, εικ.22).*



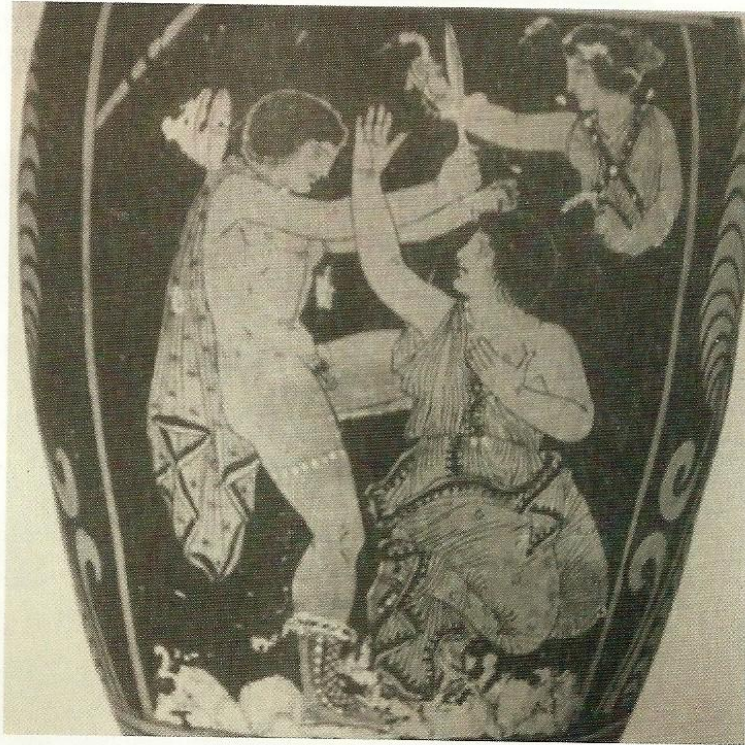
*ΕΙΚΟΝΑ 159: Χάλκινο έλασμα από την Ολυμπία του 570 π.Χ., Ολυμπία Μ 77 (Φωτ.: Κακριδής, 1986, τ.5, σ.184, εικ.153).*



*ΕΙΚΟΝΑ 160: Δύο μετόπες από το Ηραίο του Foce del Sele της Κάτω Ιταλίας του 560 - 540 π.Χ., Μουσείο Paestum (Φωτ.: Prag, 1985; σ.12, 73, 75, ειχ.7 b, c).*



*ΕΙΚΟΝΑ 161: Αργυρή ενεπίγραφη ηπειρώτικη σφραγίδα των αρχών του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα, Μουσείο Ιωαννίνων 4279 (Φωτ.: Κακριδής, 1986, τ.5, σ.166, 167, ειχ.142).*



*ΕΙΚΟΝΑ 162: Ερυθρόμορφος καμπανικός αμφορέας του 340 π.Χ., Malibu, Getty Mus. 80. ΑΕ. 155.1, κοντά στην περίοδο δράσης του Αστέα ή «του Ζωγράφου του Würzburg H 5739» (Φωτ.: LIMC VI 2, σ.37, ειχ.31).*

