



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Εκφάνσεις του φόβου
στην Ορέστεια και τους Πέρσες του Αισχύλου»

ΛΕΝΤΗ ΙΩΑΝΝΑ



ΡΟΔΟΣ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΛΕΝΤΗ ΙΩΑΝΝΑ Α.Μ.: 4372021021

«Εκφάνσεις του φόβου
στην Ορέστεια και τους Πέρσες του Αισχύλου»

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:
Συρόπουλος Σπυρίδων

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:
Μικεδάκη Μαρία
Παπάς Θεόδωρος

ΡΟΔΟΣ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023

Ευχαριστίες

Η ολοκλήρωση αυτής της εργασίας συνοδεύεται από την επιθυμία και προσωπική ανάγκη να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα, κύριο Σπύρο Συρόπουλο, για την ευκαιρία που μου έδωσε να συμμετάσχω σε αυτό το μεταπτυχιακό πρόγραμμα, τιμώντας με με την εμπιστοσύνη του για δεύτερη φορά. Οφείλω, σαφώς, να τον ευχαριστήσω για τις γνώσεις που μου προσέφερε και στον επιστημονικό κλάδο που θεραπεύει το παρόν μεταπτυχιακό, χαράσσοντας μία ακόμη ατραπό προς το πλατωνικό Αγαθό, τη γνώση. Ομοίως, ευχαριστώ όλους ανεξαιρέτως τους καθηγητές του Τμήματος, καθώς και τα μέλη της επιτροπής επιστημονικής καθοδήγησης της παρούσης εργασίας, κυρία Μαρία Μικεδάκη και κύριο Θεόδωρο Παππά. Η φοίτησή μου θα ήταν δυσεπίτευκτη χωρίς την υποτροφία που μου χορήγησε το Πανεπιστήμιο Αιγαίου, την εκπαιδευτική κοινότητα και τους επικεφαλής του οποίου ευχαριστώ θερμά. Ευχαριστώ, επίσης, τη συνάδελφο Παναγιώτα Παπαγαπητού για την υπομονή και την εμπύχωση καθ' όλη τη διάρκεια του προγράμματος. Τέλος, ευχαριστώ τον μικρό μου γιο, Γεώργιο – Ευάγγελο, που αν και σε βρεφική ηλικία, ανέχτηκε να μοιράζεται τη μαμά του.

Περιεχόμενα

| | | |
|------|--|-----|
| 1 | Εισαγωγή..... | 9 |
| 2 | Η έννοια του φόβου στην αρχαιοελληνική σκέψη..... | 12 |
| 2.1 | Τα είδη του φόβου | 15 |
| 3 | Η μετάβαση από το έπος στο δράμα - Ο Αριστοτελικός ορισμός..... | 18 |
| 4 | Αισχύλος..... | 25 |
| 4.1 | Εγκωμιάσεις για τον Αισχύλο..... | 25 |
| 4.2 | Το πολιτικό πλαίσιο της Αθήνας στην εποχή του Αισχύλου - Ο φόβος του πολέμου | 26 |
| 4.3 | Η σχέση του Αισχύλου με τη θρησκεία | 28 |
| 4.4 | Οι τραγωδίες του Αισχύλου..... | 31 |
| 5 | Πέρσες..... | 34 |
| 5.1 | Εισαγωγικά | 34 |
| 5.2 | Ο φόβος στους Πέρσες..... | 35 |
| 6 | Ορέστεια | 45 |
| 7 | Αγαμέμνων..... | 47 |
| 7.1 | Εισαγωγικά | 47 |
| 7.2 | Ο φόβος στον Αγαμέμνονα..... | 48 |
| 8 | Χοηφόροι..... | 67 |
| 8.1 | Εισαγωγικά | 67 |
| 8.2 | Ο φόβος στις Χοηφόρους | 67 |
| 9 | Ευμενίδες..... | 81 |
| 9.1 | Εισαγωγικά | 81 |
| 9.2 | Ο φόβος στις Ευμενίδες | 81 |
| 10 | Ο φόβος στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη | 92 |
| 10.1 | Αίας του Σοφοκλή..... | 92 |
| 10.2 | Αντιγόνη του Σοφοκλή | 98 |
| 10.3 | Τρωάδες του Ευριπίδη | 104 |
| 10.4 | Ελένη του Ευριπίδη | 105 |

| | | |
|--------|-------------------------|-----|
| 11 | Συμπεράσματα..... | 110 |
| 11.1 | Πέρσες..... | 110 |
| 11.2 | Ορέστεια..... | 119 |
| 11.2.1 | Αγαμέμνων..... | 121 |
| 11.2.2 | Χοηφόροι..... | 124 |
| 11.2.3 | Ευμενίδες..... | 125 |
| 11.2.4 | Συνολική αποτίμηση..... | 128 |

Συντομογραφίες

[Μτφρ.] - Μετάφραση

στ. - Στίχος

Περίληψη

Ο σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι να εξετάσει και να καταδείξει την έννοια του φόβου, έτσι όπως εκείνη ενυπάρχει στις τραγωδίες του Αισχύλου. Συγκεκριμένα, θα ανιχνευθούν οι ποικίλες εκφάνσεις του φόβου στα έργα Πέρσες και στην τριλογία Ορέστεια (Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες).

Πριν την ανίχνευση των μοτίβων του φόβου στα αισχύλεια έργα, κρίνεται σκόπιμη η παρουσίαση του συναισθήματος του φόβου στην ευρύτερη αρχαιοελληνική σκέψη, στην αποτύπωσή του στα έπη αλλά και στη φιλοσοφία του Αριστοτέλη.

Έπειτα, θα επιχειρηθεί η ανάλυση των εκφάνσεων του φόβου έτσι όπως αυτές αποκρυσταλλώνονται στις συγκεκριμένες τραγωδίες, μέσα από την παράθεση και εκτενή ανάλυση και σχολιασμό σκηνών φόβου, πώς αυτές διαμορφώνουν την πλοκή, πώς λειτουργούν στην οικονομία του έργου και μέσα από ποιες τεχνικές αυτές αναδεικνύονται.

Θα ακολουθήσει μία σύντομη ενδεικτική παρουσίαση του φόβου, όπως αυτός εκδηλώνεται σε κάποια από τα έργα των δύο άλλων μεγάλων τραγικών ποιητών, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη.

Τέλος, θα παρατεθούν τα συμπεράσματα στα οποία θα γίνει συσχετισμός των συγκεκριμένων έργων με την περιρρέουσα κοινωνικοπολιτική ατμόσφαιρα της εποχής στην οποία παρήχθησαν ως πολιτισμικά προϊόντα.

Λέξεις Κλειδιά:

Αισχύλος – Ορέστεια – Αγαμέμνων – Χοηφόροι – Ευμενίδες – Πέρσες – Αριστοτέλης - αρχαιοελληνική τραγωδία – φόβος – θρησκεία.

Abstract

The purpose of this thesis is to examine and demonstrate the concept of fear, as it exists in the tragedies of Aeschylus. Specifically, the various manifestations of fear will be detected in the plays *Persians* and in the *Oresteia* trilogy (*Agamemnon*, *The Libation Bearers*, *The Eumenides*).

Before tracing the motifs of fear in Aeschylus' plays, it is considered appropriate to present the emotion of fear in the wider ancient Greek thought, in its imprint in the epics and in the philosophy of Aristotle.

Then, an attempt will be made to analyze the manifestations of fear as they are embodied in the specific tragedies, through the quotation and extensive analysis and commentary of scenes of fear, how the plot is shaped, how the economy of the work is functioned and through which techniques they are highlighted.

This will be followed by a brief indicative presentation of fear, as it manifests itself in some of the works of the other two great tragic poets, Sophocles and Euripides.

Finally, the conclusions will be presented in which the specific works will be correlated with the surrounding socio-political atmosphere of the era in which they were produced as cultural products.

Keywords:

Aeschylus – *Oresteia* – *Agamemnon* – *The Libation Bearers* – *Eumenides* – *Persians*
– Aristotle – ancient Greek tragedy – fear – religion.

1 Εισαγωγή

Είναι πλέον ευρέως αποδεκτό ότι η περιγραφή των συναισθημάτων μπορεί να διαφέρει από πολιτισμό σε πολιτισμό. Η ιδέα ότι υπάρχει ένα περιορισμένο σύνολο των λεγόμενων βασικών συναισθημάτων που είναι καθολικά και εύκολα αναγνωρίσιμα σε όλους τους πολιτισμούς, είτε από την έκφραση του προσώπου είτε από κάποιον άλλο δείκτη, έχει υποστεί καταστροφική κριτική. Επιπλέον, η ίδια η ιδέα του συναισθήματος ως ξεχωριστής ψυχολογικής κατηγορίας ποικίλλει και μάλιστα δεν αναγνωρίζεται καθόλου σε ορισμένες λαϊκές ταξινομίες των νοητικών ικανοτήτων. Παρ' όλα αυτά, τα συναισθήματα φαίνεται να εδράζονται ή τουλάχιστον να έχουν κάποια σχέση με ορισμένες σταθερές της ανθρώπινης φύσης, και διάφορες θεωρίες έχουν προσφερθεί να εξηγήσουν πώς ακριβώς¹.

Τα γνήσια συναισθήματα συνεπάγονται την ικανότητα διατύπωσης προτάσεων στις οποίες μπορεί κανείς να δώσει ή να αρνηθεί τη συγκατάθεσή του, με βάση τις αξίες του και την αίσθηση της ευπρέπειας. Αυτό είναι που διακρίνει το συναίσθημα τόσο από τις καθαρά σωματικές αντιδράσεις, όπως η ανατριχίλα ή ο ίλιγγος, όσο και από τις αντιδράσεις φόβου ή οίκτου που μπορεί να βιώσει κανείς όταν βλέπει μια τραγωδία.

Στην Ποιητική, ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι ο πραγματικός στόχος της τραγωδίας είναι να επιφέρει έναν "εξαγνισμό" του συναισθήματος. Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι δεν πρέπει να αναζητά κανείς κάθε ηδονή από την τραγωδία, αλλά εκείνη που είναι χαρακτηριστική γι' αυτήν. Με άλλα λόγια, εφόσον ο φόβος και ο οίκτος είναι χαρακτηριστικά της τραγωδίας, αυτά είναι τα συναισθήματα που πρέπει να προκαλεί μια τραγωδία σε όσους την διαβάζουν ή την βλέπουν. Αυτή η "κάθαρσις", ή η παραγωγή φόβου και οίκτου στο κοινό και αποτελεί απόδειξη της επιτυχημένης κατασκευής μιας τραγωδίας². Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, οι συγγραφείς της τραγικής ποίησης πρέπει να παράγουν την ηδονή που προέρχεται από τον οίκτο και τον φόβο, και πρέπει να το κάνουν με τη βοήθεια της μίμησης. Η μίμηση αυτή επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: μέσω της αναπαράστασης της ανθρώπινης δυστυχίας, η οποία περιλαμβάνει τόσο την καταστροφή όσο και τον πόνο, ή μέσω της αναπαράστασης γεγονότων που συμβαίνουν αντίθετα προς την προσδοκία αλλά

¹ Leo, 2019.

² Nanay, 2018, 1371.

εξαιτίας του ενός και του άλλου, όπως συμβαίνει σε μια τραγική πλοκή που περιλαμβάνει την ανατροπή και την αναγνώριση. Στην Ποιητική υπογραμμίζεται η σημασία της κάθαρσης μέσω του φόβου και του οίκτου για την κατασκευή και την κατανάλωση τραγωδιών και υποστηρίζεται ότι οι τραγικές πλοκές που περιλαμβάνουν αντιστροφή και αναγνώριση είναι οι καλύτερες για την παραγωγή συναισθημάτων φόβου και οίκτου³.

Στην αριστοτελική θεωρία η κάθαρση είναι ένα κρίσιμο μέρος της τραγωδίας και οι τραγικές πλοκές πρέπει να προκαλούν ειδικά φόβο και οίκτο, καθώς αυτά είναι τα συναισθήματα που συνδέονται συχνότερα με αυτές. Οι περισσότερες τραγωδίες περιλαμβάνουν ανθρώπινο πόνο, πράξεις που συνεπάγονται καταστροφή ή σπαραγμό (π.χ. θάνατοι, ακραία αγωνία, τραυματισμοί). Τέτοιες φοβερές και αξιοθρήνητες πράξεις πρέπει να προκαλούν στο κοινό τα συναισθήματα του φόβου και του οίκτου, αλλιώς η τραγωδία αποτυγχάνει να εκπληρώσει τον σκοπό της, να μιμηθεί δηλαδή μια συγκεκριμένη κατάσταση, εν προκειμένω τον ανθρώπινο πόνο, όσο το δυνατόν πιο πιστά και με ακρίβεια. Ο φιλόσοφος ισχυρίζεται ότι οι άνθρωποι βρίσκουν ευχαρίστηση στην παρακολούθηση οδυνηρών μιμήσεων, όπως αυτές που εντοπίζονται στην τραγωδία, αρκεί να τις βλέπουν από ασφαλή απόσταση. Η κάθαρση μέσω της τραγωδίας όχι μόνο επιτρέπει στο κοινό να δει μια οδυνηρή εικόνα, αλλά του επιτρέπει να βιώσει νοερά τα ίδια συναισθήματα⁴.

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η ισχυρότερη κάθαρση προέρχεται από τραγικές πλοκές που περιλαμβάνουν ανατροπή και επιτυγχάνεται καλύτερα κατά τη διάρκεια τραγωδιών, στις οποίες τα γεγονότα συμβαίνουν αντίθετα από αυτά που δηλώνονται, εφόσον αυτά είναι απαραίτητα και εφικτά. Κάθαρση επιτυγχάνεται και μέσα από τραγικές πλοκές που περιλαμβάνουν αναγνώριση. Ο Σταγειρίτης ορίζει την αναγνώριση ως μια μεταβολή από την άγνοια στη γνώση, που αποκαλύπτει είτε στενή σχέση είτε εχθρότητα, από την πλευρά των ανθρώπων που έχουν χαρακτηριστεί για καλή ή κακή τύχη. Με άλλα λόγια, η αναγνώριση είναι μια ξαφνική κατανόηση ή αποκάλυψη, η οποία για το μεγαλύτερο μέρος της πλοκής παραμένει άγνωστη. Κατά τον Αριστοτέλη υπάρχουν περισσότερα από ένα είδη αναγνώρισης στις τραγωδίες. Αυτή συμβαίνει σε σχέση με άψυχα και τυχαία αντικείμενα αλλά ενδέχεται να αφορά και την συνειδητοποίηση αν κάποιος έχει εκτελέσει μία πράξη ή όχι. Το είδος της

³ Curran, 2015.

⁴ Ford, 2016.

αναγνώρισης που περιλαμβάνει καλή ή κακή τύχη είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικό στην περίπτωση της τραγωδίας όπως είναι και όταν αυτή συμβαίνει παράλληλα με την αντιστροφή⁵, την εξέλιξη δηλαδή των γεγονότων με αντίθετο τρόπο από αυτόν που δηλώνεται.

Τραγωδίες, όπως ο Οιδίπους Τύραννος, που περιλαμβάνουν αλλαγή της τύχης μέσω ανατροπής, αναγνώρισης ή και των δύο, είναι αυτό που ο Αριστοτέλης ονομάζει σύνθετη πλοκή, σε σύγκριση με την απλή πλοκή, η οποία δεν περιλαμβάνει κάποιο από τα δύο αυτά γνωρίσματα. Ο Αριστοτέλης θεωρεί ότι τέτοιες ανατροπές και αναγνώρισεις πρέπει να προκύπτουν από την πραγματική δομή της πλοκής, έτσι ώστε να προκύπτουν ως αποτέλεσμα όσων έχουν συμβεί προηγουμένως, από ανάγκη ή σύμφωνα με την πιθανότητα. Οι σύνθετες πλοκές, όπως πιστεύει, οδηγούν αποτελεσματικότερα τον θεατή στην κάθαρση μέσω των συναισθημάτων του οίκτου και του φόβου, των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της τραγωδίας⁶.

⁵ Nehamas, 2015, 257-256.

⁶ Turri, 2015, 370-371.

2 Η έννοια του φόβου στην αρχαιοελληνική σκέψη

Στην Ιλιάδα του Ομήρου, ο Φόβος παρουσιάζεται ως εξής:

- **Ραψωδία Δ, στ. 439-440:**

«ᾠρσε δὲ τοὺς μὲν Ἄρης, τοὺς δὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη Δεῖμός τ' ἠδὲ Φόβος καὶ Ἔρις
ἄμοτον μεμαυῖα»

[Μτφρ.] Τούτους ο Ἄρης, η Αθηνά τους Αχαιούς κεντάει, ο Δείμος και ο Φόβος κει, η
λυσσασμένη Ἔρις,⁷

- **Ραψωδία Ν, στ. 298-299:**

«οἷος δὲ βροτολογιγὸς Ἄρης πόλεμόνδε μέτεισι, τῷ δὲ Φόβος φίλος υἱὸς ἅμα κρατερὸς
καὶ ἀταρβῆς»

[Μτφρ.] Ο Ἄρης ως ο φονικός ορμά στην μάχην κι έχει σιμά τον Φόβον, δυνατόν κι
ατρόμητον υιόν του,⁸

- **Ραψωδία Ο, στ. 119-120:**

«Ὡς φάτο, καὶ ῥ' ἵππους κέλετο Δεῖμόν τε Φόβον τε ζευγνύμεν, αὐτὸς δ' ἔντε'
ἐδύσετο παμφανόωντα.»

[Μτφρ.] Και να του ζέψουν τ' ἄλογα στον Φόβον και στον Τρόμον εἶπε, και αυτός τα
υπέρλαμπρα εζώνετο ἄρματά του⁹.

Οι αρχαίοι Ἕλληνες θεοποίησαν συναισθήματα, ὅπως τον Ἔρωτα, τον Πόθο και τον Φόβο και, το σημαντικότερο, δημιούργησαν λογοτεχνία, μύθους και τέχνη για να εκφράσουν, για πρώτη φορά στο Δυτικό πολιτισμό, βαθύ προβληματισμό για την υφή του συναισθήματος και τις συνέπειες των ανεξέλεγκτων συναισθημάτων¹⁰.

Ὅπως ὅλα τα συναισθήματα στην αρχαιοελληνική σκέψη, ἔτσι και ο Φόβος προσωποποιείται και παίρνει τη μορφή θεοῦ. Ειδικότερα, πιστεύεται ὅτι εἶναι γιος του θεοῦ Ἄρη και της θεᾶς Αφροδίτης. Αδελφός του εἶναι ο Δείμος, προσωποποίηση του Τρόμου. Αμφότεροι συντρόφευαν τον πατέρα τους στους πολέμους και εξαιτίας

⁷ Πολυλάς, 2015.

⁸ Πολυλάς, 2015.

⁹ Πολυλάς, 2015.

¹⁰ Καζαντζάκης, Κακριδής, 2015.

αυτού τους προσφέρονταν θυσίες στα πεδία των μαχών. Οι μορφές του Φόβου στόλιζαν τις περίφημες ασπίδες του Αγαμέμνονα και του Αχιλλέα. Η Λάρνακα του Κυβέλου τον αναπαριστά με δύο διαφορετικές μορφές, η μία με κεφάλι λιονταριού κι η άλλη όμοιο με τον θεό Πάνα. Για τους Σπαρτιάτες το ιερό του Φόβου συνιστούσε σύμβολο πειθαρχίας και συνοχής των στρατιωτικών δυνάμεων¹¹.

Στην Ιλιάδα του Ομήρου μπορούν να ανιχνευθούν εκφράσεις του φόβου, με ιδιαίτερη έμφαση στα σωματικά συμπτώματα που εκείνος προκαλεί. Για παράδειγμα, στη ραψωδία Γ, στ. 34-35:

«οὔρεος ἐν βήσσης, ὑπό τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα,
ἄψ δ' ἀνεχώρησεν, ὄχρὸς τέ μιν εἶλε παρειάς,»

[Μτφρ.] γυρίζει οπίσω, τρέμοντας εις όλα του τα μέλη
και στρέφει από τον δρόμον του στην όψη κερωμένος,¹²

Ομοίως, στη ραψωδία Η, στ. 215-216:

«Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον,
Ἔκτορι τ' αὐτῷ θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι πάτασεν.»

[Μτφρ.] ἀλλ' από τρόμον φοβερόν επάγωγσαν οι Τρώες,
και ακόμα και του Έκτορος εσπάραξε η καρδιά.¹³

Στη ραψωδία Κ, στους στίχους 374-377:

«ἐν γαίῃ ἐπάγη· ὁ δ' ἄρ' ἔστη τάρβησέν τε
βαμβαίνων — ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνεται ὀδόντων—
χλωρὸς ὑπαὶ δείους· τῷ δ' ἀσθμαίνοντε κιχήτην,
χειρῶν δ' ἀψάσθην· ὁ δὲ δακρύσας ἔπος ηὔδα.»

[Μτφρ.] κι εκείνος εσταμάτησε κι εψέλλιζ' από τρόμον
375χλωμός και μες στο στόμα του τα δόντι' αντικτυπιόνταν.

Λεχάζοντας τον πρόφθασαν εκείνοι και τον πιάσαν.

«Αχ! πάρετέ με ζωντανόν», δακρύζοντας τους είπε.¹⁴

¹¹ Easterling, 2007, 24.

¹² Πολυλάς, 2015.

¹³ Πολυλάς, 2015.

¹⁴ Πολυλάς, 2015.

Στη ραψωδία Ν, στους στίχους 279-283, περιγράφονται τα συμπτώματα του φόβου στη μάχη:

«τοῦ μὲν γάρ τε κακοῦ τρέπεται χρῶς ἄλλυδις ἄλλη,
οὐδέ οἱ ἀτρέμας ἦσθαι ἐρητύετ' ἐν φρεσὶ θυμός,
ἀλλὰ μετοκλάζει καὶ ἐπ' ἀμφοτέρους πόδας ἴζει,
ἐν δέ τέ οἱ κραδίη μεγάλη στέρνοισι πατάσσει
κῆρας οἰομένω, πάταγος δέ τε γίγνεται ὀδόντων.»

[Μτφρ.] του ανάνδρου βλέπεις τη θωριά να συχναλλάζει χρώμα,
δεν τον αφήν' η αστήρικτη ψυχή του να ησυχάζει,
αλλά στες δύο φτέρνες του συχνά καθίζει επάνω,
σφόδρα η καρδιά του βροντά στα στήθη, ως βλέπει εμπρός του
τες μοίρες, και τα δόντια του τριζοκοπούν στο στόμα¹⁵.

Ο φόβος απεικονίζεται ως το κυρίαρχο συναίσθημα κατά τη διάρκεια του πολέμου, από τον οποίο κανείς δεν μένει αλώβητος (Ν 298-300):

«οἷος δὲ βροτολοιγὸς Ἄρης πόλεμόνδε μέτεισι,
τῷ δὲ Φόβος φίλος υἱὸς ἅμα κρατερός καὶ ἀταρβῆς
ἔσπετο, ὅς τ' ἐφόβησε ταλάφρονά περ πολεμιστήν.»

[Μτφρ.] Ο Άρης ως ο φονικός ορμά στην μάχην κι έχει
σιμά τον Φόβον, δυνατόν κι ατρόμητον υιόν του,
που και τον γενναιότερον πολεμιστήν φοβίζει.¹⁶

Στη ραψωδία Ω, στ. 358-361:

«Ὡς φάτο, σὺν δὲ γέροντι νόος χύτο, δεΐδιε δ' αἰνῶς,
ὄρθαι δὲ τρίχες ἔσταν ἐνὶ γναμptoῖσι μέλεσσι,
στῆ δὲ ταφῶν· αὐτὸς δ' ἐριούνιος ἐγγύθεν ἐλθῶν,
χεῖρα γέροντος ἐλῶν ἐξείρετο καὶ προσέειπε.»

[Μτφρ.] Και ως τ' άκουσεν ο γέροντας ζαλίσθη από τον τρόπον
και ορθές σ' όλα τα μέλη του οι τρίχες σηκωθήκαν

¹⁵ Πολυλάς, 2015.

¹⁶ Πολυλάς, 2015.

κι έμεινε ακίνητος βουβός· ήλθε ο θεός σιμά του
και από το χέρι έπιασε τον γέροντα και του 'πε:¹⁷

Το «τρέμουλο των γονάτων» αποτελούσε, επίσης, ένα τόσο συνηθισμένο σύμπτωμα φόβου, ώστε δηλώνεται με στερεότυπες εκφράσεις:

- τρόμος έλλαβε γυῖα (Γ 34)
- λῦσε δὲ γυῖα (Δ 469)
- λύντο δὲ γυῖα (Ζ 12, 16)
- τρόμος έλλαβε φαίδιμα γυῖα (Η 452)
- ὑπό δ' ἔτρεμε γυῖα (Ι 390)¹⁸

Ομοίως και στην Οδύσσεια στη ραψωδία λ 526-530:

«ἔνθ' ἄλλοι Δαναῶν ἠγήτορες ἠδὲ μέδοντες
δάκρυά τ' ὠμόργυντο, τρέμον θ' ὑπὸ γυῖα ἐκάστου·
κεῖνον δ' οὐ ποτε πάμπαν ἐγὼν ἴδον ὀφθαλμοῖσιν
οὔτ' ὠχρήσαντα χροά κάλλιμον οὔτε παρειῶν
δάκρυ' ὀμορξάμενον·»

[Μτφρ.] τότε λοιπόν οι ἄλλοι, των Δαναῶν οι αρχηγοί κι οι σύμβουλοι,
δεν μπόρεσαν να κρύψουν το δάκρυ και τον τρόμο, που τους παρέλυε τα γόνατα.

Εξόν εκείνος, που ούτε μια φορά, ποτέ, τα μάτια μου δεν είδαν
να χλωμιάζει η ωραία του όψη ή να σκουπίζει κάποιο δάκρυ
στα μάγουλά του.¹⁹

2.1 Τα είδη του φόβου

Ο φόβος δεν αποτελεί μία μονοδιάστατη έννοια για τους αρχαίους Έλληνες, αλλά αντίθετα είναι ένας σύνθετος όρος με λεπτότερες σημασιολογικές αποχρώσεις. Σύμφωνα με τον καθηγητή Gregory Nagy (2010), υπάρχουν τρεις λέξεις που

¹⁷ Πολυλάς, 2015.

¹⁸ Πολυλάς, 2015.

¹⁹ Μαρωνίτης, 2006.

αναφέρονται στο συναίσθημα του φόβου. Αυτές είναι το δέος (ρήμα δείδια), ο φόβος (ρήμα φοβέομαι) και η έκπληξις (ρήμα εκπλήσσομαι)²⁰.

Το ουσιαστικό δέος και το αντίστοιχο ρήμα δείδια προέρχονται από τη ρίζα *dw- / *du-, που σημαίνει «δύο», που πιστοποιείται και στο λατινικό ουσιαστικό *dubium*, που σημαίνει «αμφιβολία»²¹. Έτσι, ο φόβος προέρχεται από εκείνον που έχει αμφιβολίες για το ποια επιλογή να κάνει, όπως εκφράζει και το ομηρικό ἐν δοιῇ (Ιλιάδα, στ. 193):

«δειδμεν· ἐν δοιῇ δὲ σαωσέμεν ἢ ἀπολέσθαι

νήας εὐσσέλμους»

[Μτφρ.] φοβόμαστε· κι αμφίβολο είναι αν θα σωθούν ή αν θα χαθούν

τα στέρα τα πλοία²².

Σύμφωνα με το λεξικό Liddell και Scott, το δέος αποτυπώνει την αίσθηση του φόβου, δηλαδή μία εσωτερική διεργασία και όχι την εξωτερική εκδήλωση του φόβου. Αυτή την εξωτερική εκδήλωση του φόβου περιγράφει το ουσιαστικό φόβος από το ρήμα φοβέω, που σημαίνει τρέπω σε φυγή. Στον Όμηρο έχει τη σημασία του προξενώ φόβο, τρομοκρατώ, φοβίζω, τρομάζω. (Liddell και Scott). Η σχέση του φέβεται (*rhebetai*) / φοβέω (*rhobeō*) είναι παράλληλη με τη σχέση του σέβεται (*sebetai*) / σοβέω (*sobeō*). Τώρα το ελληνικό ρήμα σέβεται σημαίνει «λατρεύει [έναν θεό]»²³. Σύμφωνα με το ίδιο λεξικό, το ρήμα σοβέω συναντάται στον Αριστοφάνη με την έννοια «εκφοβίζω, διώχνω πουλιά» και το σοβούμαι με την έννοια «νιώθω σφοδρή ταραχή».

Το ρήμα εκ-πλήττω έχει τη σημασία «χτυπώ προς τα έξω, βγάζω με χτυπήματα, εκδιώκω» στον Αισχύλο, και στον Όμηρο έχει τη σημασία «κάνω κάποιον να χάσει τα λογικά του, καταπλήσσω, ξαφνιάζω, σαστίζω». Έτσι η έκπληξις συνδέεται με την έντονη ταραχή που προκαλεί το απροσδόκητο.

Η έκπληξις έχει σημαντικό ρόλο στην τραγωδία, αφού πρόκειται για τη συλλογική αντίδραση του αθηναϊκού κοινού σε έναν αρχέγονο φόβο, τον οποίο βιώνει ένα και

²⁰ Nagy, 2010.

²¹ Nagy, 2010.

²² Πολυλάς, 2015.

²³ Nagy, 2010.

μόνο άτομο, ο ήρωας. Αυτό έχει στο μυαλό του ο Αριστοτέλης στην Ποιητική (1455a17) όταν μιλά για την έκπληξη που βίωσε το κοινό αντιδρώντας στον αρχέγονο φόβο που βιώνει ο Οιδίποδας²⁴.

Όταν η αρχαία αισθητική ορίζει ότι η έκπληξη αποτελεί βασικό στόχο της τραγωδίας, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι ο Αισχύλος είναι ο δυνατότερος από τους αρχαίους τραγικούς²⁵.

²⁴ Nagy, 2010.

²⁵ Lesky, 2014.

3 Η μετάβαση από το έπος στο δράμα - Ο Αριστοτελικός ορισμός

Ο αρχαιότερος αλλά και ο πιο σύνθετος ορισμός της τραγωδίας διατυπώθηκε από τον Αριστοτέλη στην Ποιητική. Συγκεκριμένα, στο έκτο κεφάλαιο της Ποιητικής (1449 b24-28) διατυπώνεται μία και μόνη πρόταση που περιλαμβάνει όλα τα επιμέρους στοιχεία που διαμορφώνουν τον χαρακτήρα της τραγωδίας²⁶ κι αυτή η πρόταση είναι:

«Ἔστιν οὖν Τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας
μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν
ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ
φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.»

[Μτφρ.] Η τραγωδία λοιπόν είναι μίμηση πράξεως σοβαρής και αξιόλογης, πράξεως ολοκληρωμένης, που έχει και κάποιο μέγεθος. Ο λόγος της τραγωδίας είναι λόγος εμπλουτισμένος με διάφορα «καρυκεύματα που τον νοστιμίζουν»: το κάθε, πάντως, είδος αυτών των «καρυκευμάτων» χρησιμοποιείται χωριστά στα διάφορα μέρη της. Η μίμηση δεν γίνεται στην τραγωδία με απαγγελία, αλλά με το να παρουσιάζονται οι άνθρωποι που είναι το αντικείμενο της μίμησης σαν να δρουν οι ίδιοι. Διεγείροντας τα ψυχικά πάθη της συμπόνιας και του φόβου η τραγωδία φέρει εις πέρας την κάθαρση των τάδε συγκεκριμένων πράξεων-παθημάτων²⁷.

Κατά τον Αριστοτέλη, η τραγωδία συνιστά μία «μίμησις πράξεως». Η μίμηση εδώ δεν νοείται με τη στενή έννοια του όρου, ως απομίμηση ή πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας. Στην πραγματικότητα η μίμησις δηλώνει – εάν θέλει να αποδώσει κανείς τον όρο με μία λέξη – γενικά την «αναπαράσταση» και συνοψίζει τις βασικές αντιλήψεις που συγκροτούν την αντίστοιχη με την νεοελληνική έννοια των «καλών τεχνών» στην αρχαιότητα: ότι δηλαδή το δημιουργήμα της τέχνης (μίμημα) δεν ταυτίζεται με το πραγματικό αντικείμενο και ότι ο καλλιτέχνης (μιμητής) δεν δημιουργεί τα ίδια τα πράγματα αλλά εικόνες τους, διπλασιάζει συνεπώς, υπό μία έννοια, την πραγματικότητα²⁸.

²⁶ Hall, 2017, 30.

²⁷ Λυπουρλής, 2008.

²⁸ Τσιτσιρίδης, 2010, 27.

Ως πράξις δεν νοείται μόνον κάτι που έχει συμβεί, αλλά και οτιδήποτε θα μπορούσε να συμβεί. Με αυτόν τον τρόπο η τραγωδία λειτουργεί σαν μεγεθυντικός φακός, παριστάνοντας ακραίες καταστάσεις, που ο θεατής ίσως δεν πρόκειται να γνωρίσει ποτέ στη ζωή του. Ωστόσο, η υπερβολή τους κρύβει μια αλήθεια²⁹. Αυτή η ερμηνεία του όρου πράξις απορρέει και τεκμηριώνεται στο ένατο κεφάλαιο της Ποιητικής του Αριστοτέλη:

«Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον.»

[Μτφρ.] Από όσα έχουμε πει έγινε επίσης φανερό ότι έργο του ποιητή δεν είναι να μιλάει για όσα συνέβησαν στο παρελθόν, αλλά γι’ αυτά που θα ήταν αναμενόμενο να συμβούν, γι’ αυτά δηλαδή που θα ήταν δυνατό να συμβούν σύμφωνα με ό,τι είναι λογικά πιθανό και σύμφωνα με ό,τι επιβάλλεται στον άνθρωπο κατανάγκη³⁰.

Η πράξις σύμφωνα με τον Αριστοτέλη πρέπει να είναι «σπουδαία». Το επίθετο σπουδαίος έχει ποικίλες σημασίες στα αρχαία συμφραζόμενα. Μπορεί να ερμηνευθεί είτε ως όρος κοινωνικός, («αυτός που κατέχει υψηλή κοινωνική θέση») είτε ως όρος ηθικός, είτε μπορεί να έχει μία γενική αξιολογική σημασία («εξάίρετος»). Αντιθέτως, πρέπει να αποκλείσει κανείς οποιαδήποτε αισθητική σημασία της λέξης στην αρχαιότητα, καθώς προϋποθέτει σοβαρό αναχρονισμό³¹.

Πότε μία ουσία ή ένα πράγμα είναι τέλειον το εξηγεί ο Αριστοτέλης στα Μετά τα φυσικά (Δ 1021b 21): «όταν σε σχέση με το ιδιαίτερο είδος της αρετής του δεν απουσιάζει κανένα μέρος του ορισμένου από τη φύση μεγέθους του»³². Έτσι η «τελεία» έχει την έννοια της ολοκληρωμένης τραγωδίας.

Ο Αριστοτέλης επεκτείνει τον ορισμό του προσθέτοντας τον όρο του μεγέθους, δηλαδή την εσωτερική χρονική διάρκεια που απαιτεί ο μύθος για την ανάπτυξη και ολοκλήρωση της πράξης³³.

Ο «ηδυσμένος λόγος» (ήδυσμένω λόγω) αποτελεί μία μεταφορά από τη μαγειρική, δηλαδή τα στοιχεία εκείνα που «νοστιμίζουν» τον λόγο, που προφανώς αναφέρεται στο μέτρο και τη μουσική³⁴.

²⁹ Ιακώβ, 2004.

³⁰ Λυπουρλής, μτφρ. 2008.

³¹ Τσιτσιρίδης, 2010, 27.

³² Τσιτσιρίδης, 2010, 31-32.

³³ Ιακώβ, 2004.

Ο στίχος: «χωρίς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις» μεταφράζεται ως: «με διάφορα ‘καρυκεύματα που τον νοστιμίζουν’». Τα διαφορετικά «καρυκεύματα» αναλογούν στα διαφορετικά μέρη της τραγικής παράστασης. Στα επεισόδια, βασικό «καρυκεύμα» αποτελεί η ρυθμική απαγγελία (με βασικό μέτρο το ιαμβικό τρίμετρο), ενώ στα χορικά, ο λόγος «καρυκεύεται» με τη μελοποιία και ένα πλήθος λυρικών μέτρων, καθένα από τα οποία έχει έναν ιδιαίτερο μουσικό και ρυθμικό χαρακτήρα³⁵.

Με το στίχο «δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας» εννοείται ότι πρόκειται για μίμησιν που εκτελείται από πρόσωπα που δρουν, δεν απαγγέλλουν. Με άλλα λόγια, οι ηθοποιοί επιτελούν πράξεις μπροστά στους θεατές, παρουσιάζουν ζωντανά τα γεγονότα μέσω της δράσης.

Το δεύτερο μισό του ορισμού, το πιο δυσνόητο μέρος του, έχει γίνει έναυσμα προβληματισμού πολλών μελετητών³⁶. Στη συνέχεια θα γίνει απόπειρα για ανάλυση του στίχου «δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν».

Η τραγωδία προκαλεί στην ψυχή των θεατών τον έλεο και τον φόβο. Οι θεατές, δηλαδή, καθώς παρακολουθούν τον ήρωα να πάσχει – που έχει κατά κανόνα υψηλά και ευγενή αισθήματα, αλλά συντρίβεται λόγω κάποιας κληρονομικής ενοχής ή λόγω κάποιας ύβρης ή αμαρτίας – αισθάνονται ζωηρή συμπάθεια προς αυτόν και βαθιά ανησυχία για την τύχη του³⁷. Σύμφωνα με τον αριστοτελικό ορισμό, ο έλεος και ο φόβος είναι δύο αλληλένδετα συναισθήματα, των οποίων η βίωση αποτελεί προϋπόθεση για τον θεατή, προκειμένου να βιώσει την κάθαρση, που δίνει πρόσβαση στην «οικίαν ηδονήν», που ορίζεται ως ο τελικός σκοπός της τραγωδίας³⁸.

Ο Αριστοτέλης δεν ήταν ο πρώτος που έκανε τη σύνδεση του ελέου και του φόβου με την ποίηση, αλλά ακολουθούσε μια παλαιά παράδοση. Ο συσχετισμός αυτός μπορεί να ανιχνευτεί στον Όμηρο, τους τραγικούς, τον Γοργία και τον Πλάτωνα. Όπως είναι γνωστό, η συζήτηση για τη σημασία τους ξεκινά με τον Lessing, ο οποίος στη Hamburgische Dramaturgie (1767) απέδωσε τον φόβον όχι, όπως συνηθιζόταν από την Αναγέννηση και εξής, ως «τρόμο» (terror, horror, pavor)

³⁴ Τσιτσιρίδης, 2010, 33.

³⁵ Τσιτσιρίδης, 2010, 36.

³⁶ Hall, 2017, 32-33.

³⁷ Τσιτσιρίδης, 2010, 35.

³⁸ Τσιτσιρίδης, 2010, 35.

αλλά ως «φόβος» («Furcht») και τον έλεον ως «συμπόνια» («Mitleid»), καταλήγοντας έτσι να θεωρήσει τον (ασθενή πλέον) φόβον ως τον «έλεον που αναφέρεται σε εμάς τους ίδιους [δηλ. τους θεατές]» και την τραγωδία γενικά ως «ένα ποίημα που προκαλεί συμπόνια»³⁹.

Ο Schadewaldt αμφισβητούσε την απόδοση στη γερμανική γλώσσα από τον Lessing του ελέους και του φόβου ως Furcht και Mitleid, διότι οι λέξεις αυτές ανακαλούν ηθικοθηρησκευτικούς συνειρμούς του Χριστιανισμού, και, ερχόμενος σε συμφωνία με τον Wilamowitz, πρότεινε την ταύτιση των δύο εννοιών με στοιχειώδεις σωματικές αντιδράσεις, όπως ο δακρύβρεκτος θρήνος ή η συγκίνηση (έλεος) και το ρίγος που προκαλεί στο ανθρώπινο σώμα ο τρόμος (φόβος)⁴⁰.

Προκειμένου να γίνει κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο νοείται ο φόβος μέσα στον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας, χρειάζεται να εξεταστεί η ανάλυση των δύο συναισθημάτων, ελέου και φόβου, με τον τρόπο που αυτά περιγράφονται στη Ρητορική του Αριστοτέλη. Συγκεκριμένα (Ρητ. II 5.1382a21):

«ἔστω δὴ ὁ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας

μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ.»

[Μτφρ.] Ας δεχτούμε ότι φόβος είναι κάποια λύπη ή ταραχή που προέρχεται από την ιδέα πως πρόκειται να συμβεί κάποιο κακό, δηλ. κάποια καταστροφή ή μεγάλη λύπη⁴¹.

Ο φόβος παρουσιάζεται ως ένα συναίσθημα, το οποίο εμφανίζεται σε καταστάσεις μεγάλου κινδύνου, όταν υπάρχουν ήδη σημάδια ότι πρόκειται να συμβεί κάποιο κακό:

1. Πρόκειται για έντονο συναίσθημα, αφού προκαλεί μεγάλη λύπη.
2. Στηρίζεται στη συνείδηση της ανθρώπινης φύσης και στο γεγονός ότι παρόμοια κακά μπορούν να συμβούν σε όλους.
3. Το προσδοκώμενο κακό δεν μπορεί να προβλεφθεί.

³⁹ Τσιτσιρίδης, 2010, 35.

⁴⁰ Τσιτσιρίδης, 2010, 35.

⁴¹ Λυπουρλής, 2002.

4. Η ένταση του συναισθήματος επιτείνεται, όταν πρόκειται για κάτι ανεπανόρθωτο ή όταν δεν υπάρχει δυνατότητα βοήθειας⁴².

Ο φόβος στην τραγωδία, όμως, εγείρεται στον θεατή υπό συγκεκριμένες προϋποθέσεις. Όπως αναλύει ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του στο 13ο Κεφάλαιο:

«πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἔλεινόν τοῦτο ἀλλὰ μιαιρόν ἐστιν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον [1453a] οὔτε ἔλεινόν οὔτε φοβερὸν ἐστίν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἔλεινόν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον.»

[Μτφρ.] Είναι πριν από όλα φανερό ότι ούτε οι καλοί άνθρωποι πρέπει να παρουσιάζονται να περνούν από την ευτυχία στη δυστυχία (γιατί αυτό δεν προκαλεί φόβο ούτε συμπόνια, αλλά αποτροπιασμό), ούτε οι κακοί από τη δυστυχία στην ευτυχία (γιατί αυτό είναι από όλα το πιο αταίριαστο με την τραγωδία, αφού δεν έχει τίποτε από αυτά που χρειάζεται η τραγωδία: ούτε φιλόανθρωπα αισθήματα κινεί [1453a] ούτε συμπόνια και φόβο προκαλεί), ούτε ο υπερβολικά κακός να περνάει από την ευτυχία στη δυστυχία: μια τέτοια πλοκή μπορεί να κινεί τα φιλόανθρωπα αισθήματά μας, ούτε όμως συμπόνια ούτε φόβο προκαλεί, αφού η συμπόνια είναι κάτι που γεννιέται γι' αυτόν που δυστυχεί δίχως να το αξίζει, και ο φόβος για τον όμοιό μας που δυστυχεί — στην περίπτωση, άρα, αυτή δεν θα υπάρξει τίποτε που να προκαλέσει συμπόνια και φόβο⁴³.

Ο θεατής φοβάται στο θέατρο, όπως γίνεται κατανοητό, για τον ήρωα αλλά συγχρόνως και για τον εαυτό του, επειδή λειτουργεί ο μηχανισμός της ταύτισης και τα δύο αυτά δεν διαχωρίζονται. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο στην Ποιητική θεωρείται ως προϋπόθεση του φόβου η «ομοιότητα» (53α5: φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον). Η ερμηνεία για τη φράση ἀνάξιος δυστυχῶν ενισχύεται από το γεγονός ότι, για να νιώσει ο θεατής «τραγικό» φόβο, πρέπει ο τραγικός ήρωας να μην είναι εντελώς ξένος προς την ανθρώπινη φύση.

⁴² Τσιτσιρίδης, 2010, 37.

⁴³ Λυπουρλής, 2008.

Ανάλογη περιγραφή του φόβου από ιατρική σκοπιά έχει επιχειρήσει ο Αριστοτέλης στα Προβλήματα. Εκεί εξηγεί ότι οι φοβισμένοι γίνονται «πελιδνοί», χλωμοί, επειδή το αίμα ψύχεται, κατατάσσοντας αμέσως τον φόβο στα ψυχρά αισθήματα (κατάψυξις τις). Άλλα συμπτώματα του φόβου είναι η αδυναμία για ύπνο, το ρίγος στα άκρα λόγω της έλλειψης αίματος που είναι θερμό, το σήκωμα της τρίχας, το ιδρώμα των ποδιών, η δίψα, η σύσπαση των γεννητικών οργάνων⁴⁴.

Στο Περί άναπνοῆς ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι το πάγωμα του φόβου μπορεί να επιφέρει ακόμα και το θάνατο, ενώ στο Περί ζώων μορίων (4.692a21-25) περιγράφοντας τον χαμαιλέοντα αναφέρει ότι είναι το πιο ισχνό ζώο από τα ωτόκα της στεριάς, γιατί έχει το λιγότερο αίμα, η δε πολυμορφία του είναι αποτέλεσμα του φόβου του, καθώς ο φόβος είναι μια διαδικασία ψύξης που παράγεται από την έλλειψη αίματος και την ανεπάρκεια θερμότητας⁴⁵.

Όπως, λοιπόν, σύμφωνα με το Περί ψυχῆς, όλα τα συναισθήματα είναι λόγοι ένυλοι, έχουν δηλαδή «ύλη» και «μορφή», έτσι και ο φόβος αποτελείται από κάποια «ύλη», η οποία συνίσταται στο ρίγος, το ψύχος και τη συστολή στην περιοχή κυρίως της καρδιάς. Αυτό με τη σειρά του προκαλεί ακούσιες σωματικές αντιδράσεις, όπως δυνατό χτύπημα της καρδιάς, τρέμουλο, χλόμισμα⁴⁶.

Μία περιγραφή του φόβου βρίσκεται και στο «Ελένης εγκώμιον» του σοφιστή Γοργία, ο οποίος επιχειρώντας να περιγράψει τα συναισθήματα των ακροατών της ποίησης αναφέρει:

«ἤς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής»

[Μτφρ.] Ὅποιοι την ακούν, εἰσχωρεῖ μέσα τους φρίκη γεμάτη φόβο, οἶκτος ὅλο δάκρυα, πόθος ὅλο λαχτάρα⁴⁷.

Η περιγραφή συνεχίζεται με βάση τα σωματικά συμπτώματα που προκαλεί ο φόβος:

«ἤδη δέ τινες ἰδόντες φοβερὰ καὶ τοῦ παρόντος ἐν τῷ παρόντι χρόνῳ φρονήματος ἐξέστησαν· οὕτως ἀπέσβεσε καὶ ἐξήλασεν ὁ φόβος τὸ νόημα. πολλοὶ δὲ ματαίοις πόνοις καὶ δειναῖς νόσοις καὶ δυσίατοις μανίαις περιέπεσον· οὕτως εἰκόνας τῶν

⁴⁴ Τσιτσιρίδης, 2010, 40.

⁴⁵ Κωσταρά, 2007.

⁴⁶ Κωσταρά, 2007.

⁴⁷ Καλλιγιάς, 1991.

ὄρωμένων πραγμάτων ἢ ὄψις ἐνέγραψεν ἐν τῷ φρονήματι. καὶ τὰ μὲν δειματοῦντα πολλὰ μὲν παραλείπεται, ὅμοια δ' ἐστὶ τὰ παραλειπόμενα οἷάπερ «τὰ» λεγόμενα.»

[Μτφρ.] Μερικοί μάλιστα, έχοντας δει κάτι φοβερό, έχασαν τη στιγμή εκείνη και το νου που είχαν· τόσο ο φόβος έσβησε και έδιωξε το λογικό τους. Και πολλοί έπεσαν έτσι σε μάταιους κόπους, φοβερές αρρώστιες και αθεράπευτη τρέλα· τόσο η όραση χάραξε στο νου τους τις εικόνες των πραγμάτων που είδαν. Υπάρχουν και πολλά άλλα τρομερά που δεν τα αναφέρουμε εδώ, όμως αυτά που παραλείπονται είναι όπως αυτά που είπαμε⁴⁸.

⁴⁸ Καλλιγιάς, 1991.

4 Αισχύλος

4.1 Εγκωμιάσεις για τον Αισχύλο

Μία εγκωμιαστική εικόνα του Αισχύλου σκιαγραφείται από τον Αριστοφάνη στους Βατράχους, πενήντα χρόνια μετά τον θάνατο του ποιητή. Ο Αισχύλος στην πρώτη του εμφάνιση χαιρετίζεται με τα λόγια: «Ω συ, που πρώτος από τους Έλληνες ύψωσες μεγαλόπρεπες φράσεις κι έναν κόσμο έφτειαξες με λόγια τραγικά»⁴⁹. Δεν είναι τυχαία η έκβαση της κωμωδίας, δηλαδή ότι ανάμεσα στον Ευριπίδη και τον Αισχύλο, ο Αισχύλος ήταν εκείνος που επιλέγεται να γυρίσει από τον Άδη στην Αθήνα.

Ιδιαίτερη μνεία στον Αισχύλο γίνεται και στην Ποιητική του Αριστοτέλη, όταν ο τελευταίος αναφέρεται στις καινοτομίες που έφερε ο Αισχύλος στην τραγωδία. Συγκεκριμένα, αναφέρει:

«καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασε».

[Μτφρ.] Έτσι: Πρώτος ο Αισχύλος ανέβασε τον αριθμό των υποκριτών από έναν σε δύο, μείωσε το μέρος του Χορού και έκανε τον διάλογο πρωταγωνιστή⁵⁰.

Ένα ακόμη έργο με τίτλο «Περί Αισχύλου» σώζεται από τον Χαμαιλέοντα, τον περιπατητικό φιλόσοφο από την Ηράκλεια του Πόντου, που γράφτηκε γύρω στο 300 π.Χ. Μαζί με πολλή анеκδοτολογία, προσφέρονται μερικές έξοχες κρίσεις για την τέχνη του ποιητή⁵¹.

Ο Πλάτων δεν παραλείπει να αναφέρει το όνομα του Αισχύλου στην Πολιτεία, (ο μόνος ποιητής που ονοματίζεται και αναφέρεται σε παράθεμα εκτός από τον Όμηρο), αναφερόμενος σε στίχο στους Επτά επί Θήβας:

«τούτον δέ τοιούτον θέντες τόν δίκαιον αν παρ' αντόν ιστώμεν τώ λόγω άνδρα απλούν και γενναϊόν. κατ' Αισχύλον ού δοκεῖν άλλ είναι αγαθόν έθέλοντα.»

⁴⁹ Murray, 1993, 24.

⁵⁰ Λυπουρλής, 2008.

⁵¹ Lesky, 2014.

[Μτφρ.] Τώρα ας βάλωμε πλάϊ σ' αυτόν, σύμφωνα με την υπόθεσή μας, τον δίκαιο, έναν άνθρωπο άκακο και ειλικρινή, που καθώς λέει ο Αισχύλος : να είναι θέλει και όχι να φαίνεται αγαθός⁵².

Αυτή η αναφορά μπορεί να καταδεικνύει την θέση του Αισχύλου στην παιδεία της εποχής του.

4.2 Το πολιτικό πλαίσιο της Αθήνας στην εποχή του Αισχύλου - Ο φόβος του πολέμου

Ο Αισχύλος έζησε σε ένα πολιτικά έντονα μεταβαλλόμενο σκηνικό, με την κατάλυση της τυραννίδας του Πεισίστρατου, τις δημοκρατικές μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη, την άνοδο της δημοκρατίας και την κορύφωσή της με αρχηγό τον Περικλή. Ζει την δολοφονία του Ιπάρχου το 514 π.Χ., την εκδίωξη του Ιππία και τις απόπειρες του ολιγαρχικού Ισαγόρα να καταλάβει την εξουσία με τη βοήθεια της Σπάρτης. Ζει στο απόγειο της κλασικής εποχής, που περικλείεται ανάμεσα σε δύο μεγάλους πολέμους, τους Περσικούς και τον Πελοποννησιακό. Ο ίδιος ο Αισχύλος πολέμησε στη μάχη του Μαραθώνα το 490π.Χ και στη ναυμαχία του Αρτεμισίου και της Σαλαμίνας δέκα χρόνια αργότερα, ενώ είναι πιθανό να πολέμησε και στη μάχη των Πλαταιών.

Όσον αφορά τη ναυμαχία της Σαλαμίνας, δεν υπάρχει στην αρχαία ιστορία καμία άλλη μάχη της οποίας διατίθεται μία τόσο ουσιαστική περιγραφή από έναν αυτόπτη μάρτυρα, γραμμένη λίγα μόλις χρόνια μετά τη διεξαγωγή της, που συν τοις άλλοις απευθύνεται σε ένα ακροατήριο που και αυτό είχε βιώσει το ίδιο αυτό γεγονός⁵³. Κατά κάποιον τρόπο η αναφορά του στην πραγματική ναυμαχία της Σαλαμίνας είναι καλύτερη ακόμη και από αυτή που κάνει ο ιστορικός Ηρόδοτος, που έγραψε, σαράντα χρόνια ύστερα, με άφθονο στα χέρια του και προσεχτικά διαλεγμένο υλικό⁵⁴. Το έργο που περιγράφει τη ναυμαχία δεν είναι άλλο από τους Πέρσες. Όταν αναφέρεται στον πόλεμο, γράφει σαν άνθρωπος που γνωρίζει και τη δόξα και την αθλιότητά του⁵⁵.

⁵² Γρυπαρης, 1950, 106-107.

⁵³ Sommerstein, 2016.

⁵⁴ Murray, 1993, 100.

⁵⁵ Easterling, 1985.

Το γεγονός ότι ο Αισχύλος υπήρξε ένα πολιτικό ον με ενεργό συμμετοχή στις πολιτικές ζυμώσεις της εποχής του, το μαρτυράει το επιτύμβιο επίγραμμα του, στο οποίο δεν εξυμνείται ως ποιητής, αλλά ως πολεμιστής:

«Αισχύλον Ευφορίωνος Αθηναίων τόδε κεύθει

Μνήμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας·

αλκήν δ' ευδόκιμον Μαραθώνιον άλσος αν είποι

και βαθυχαιτήεις Μήδος επιστάμενος.»

[Μτφρ.] Τον Αισχύλο, τον γιο του Ευφορίωνα, τον Αθηναίο,

που πέθανε στη σιτοφόρα Γέλα, σκεπάζει τούτο το μνήμα·

για την πολυθρύλητη ανδρεία του ας μιλήσει το δάσος του Μαραθώνα

και ο βαθυχαιτής Μήδος που τη γνώρισε⁵⁶.

Το επίγραμμα αυτό αποδίδεται από τους βιογράφους του Αισχύλου στους Γελώους, ενώ μία άλλη παράδοση υποστηρίζει ότι το έγραψε ο ίδιος ο Αισχύλος. Γίνεται δύσκολα πιστευτό ότι θα μπορούσε κάποιος μεταγενέστερος να συνθέσει ένα επιτάφιο επίγραμμα για τον Αισχύλο, στο οποίο δεν γίνεται η παραμικρή μνεία του ποιητικού έργου του. Ως το τέλος της ζωής του θα παραμείνει ένας αγνός δημοκρατικός πολίτης της Αθήνας και θα υπηρετήσει την πολιτεία είτε ως οπλίτης στους μεγάλους πολεμικούς αγώνες της είτε ως πνευματικός άνθρωπος⁵⁷.

Η ίδια η εποχή του Αισχύλου χαρακτηρίζεται από ένα γενικευμένο κλίμα φόβου, που οφείλεται στην επίδραση των πολέμων. Ο φόβος ήταν το συναίσθημα που κινούσε όλες τις αποφάσεις των Ελλήνων. Ο φόβος της ήττας δημιουργούσε μία επισφαλή κατάσταση, η οποία για να εξυμνιστεί απαιτούσε θυσίες ζώων που θα ικανοποιούσαν τους θεούς. Πριν από την έναρξη της μάχης και για να ευδοωθεί η έκβασή της, θυσιάζονταν κατσίκες στην Άρτεμη. Οι Έλληνες και κυρίως οι ιδιαίτερα θεοφοβούμενοι Σπαρτιάτες, μετέφεραν στις εκστρατείες τους ολόκληρα κοπάδια ζώων για τις απαραίτητες θυσίες. Υπήρχε, ακόμη, ο φόβος της υποδούλωσης που πολλές φορές υποκινούσε τον πόλεμο.

⁵⁶ Στεφανόπουλος, 2012.

⁵⁷ Sommerstein, 2016.

Αυτή η ιστορική συγκυρία, αδιαμφισβήτητα σφυρηλάτησε ιδεολογικά, πολιτικά και φιλοσοφικά τον τραγικό ποιητή, αλλά και ευρύτερα τις πολιτισμικές εκφάνσεις του αρχαιοελληνικού πολιτισμού⁵⁸.

4.3 Η σχέση του Αισχύλου με τη θρησκεία

Ο Αισχύλος υπήρξε βαθιά θρησκευόμενος ποιητής. Οι θεοί στις τραγωδίες του παίζουν καθοριστικό ρόλο και παρουσιάζονται κατά βάση αδίστακτοι και σκληροί, έτοιμοι να επιβάλουν τη θεϊκή δικαιοσύνη. Το αφετηριακό σημείο της θρησκευτικότητας του Αισχύλου δεν θα πρέπει με κανέναν τρόπο να αναζητηθεί στην περιοχή των μυστηρίων. Στην ποίησή του δεν υπάρχουν καθοριστικά στοιχεία ούτε από τον ορφισμό ούτε από άλλες μυστηριακές θρησκείες⁵⁹.

Έχει υποστηριχθεί ότι η καταγωγή του από την Ελευσίνα δεν αποκλείει ο Αισχύλος να ήταν μύστης στα Ελευσίνια μυστήρια. Μάλιστα είχε κατηγορηθεί ότι στο έργο του «Ευμενίδες» είχε αποκαλύψει επί σκηνής μέσα από τους στίχους του μυστικά των Μυστηρίων και κινήθηκε δίκη εναντίον του στην οποία τελικά αθωώθηκε.

Το ζήτημα που απασχολεί τον Αισχύλο είναι η θεϊκή παντοδυναμία μπροστά στην ανθρώπινη αδυναμία. Ο άνθρωπος δεν συντρίβεται κάτω από τη θεϊκή παρουσία. Ελπίζει στη θεϊκή διέξοδο, την προετοιμάζει, με την αλυσιδωτή τεχνική με την οποία ο Πλάτωνας φτάνει στο ανυπέρθετο. Φαίνεται ότι είναι γενικά σωστό ότι στον Αισχύλο, ενώ ο θεϊκός και ανθρώπινος παράγοντας ενεργούν ταυτόχρονα, η θεϊκή δικαιοσύνη εκπληρώνεται μέσα από την ανθρώπινη πράξη. Έτσι, οι αποφάσεις και πράξεις των ανθρώπων είναι εκείνες που επιφέρουν την θεϊκή οργή και τιμωρία⁶⁰.

Η τραγωδία καταπιάνεται με *res sacra* όχι απλώς σε συμβατική μορφή, αλλά πραγματική. Στον Αισχύλο ειδικά οι σκέψεις για τον άνθρωπο και τον κόσμο που εκφράζονται στα έργα του, αποτελούσαν σημαντικό μέρος της έμπνευσής του. Με άλλα λόγια, ο Αισχύλος ενδιαφέρεται πολύ για τη φιλοσοφική ή θρησκευτική

⁵⁸ Κωσταρά, 2007.

⁵⁹ Lesky, 2014, 272.

⁶⁰ Θεοδωροπούλου, 2000, 27.

αλήθεια, όπως και για την ομορφιά, και χρησιμοποιεί την τέχνη του, για να εξηγήσει αυτή την αλήθεια⁶¹.

Το ζήτημα της θεοδικίας δεν ήταν άγνωστο στην εποχή του Αισχύλου, ούτε αποτέλεσε δική του καινοτομία. Όσο περισσότερο οι Έλληνες αισθάνονταν τους θεούς ολόγυρά τους και μέσα τους και όσο μεγαλύτερη ένιωθαν την εξάρτησή τους από αυτούς, τόσο και περισσότερο επιχειρούσαν να κατανοήσουν τους τρόπους των θεών. Η κατανόηση της θεϊκής βούλησης είναι, λοιπόν, ο στόχος, μέσα από τη σκιαγράφηση της θεϊκής εικόνας στο αισχύλειο σύμπαν⁶².

Στην τραγική σύγκρουση ο άνθρωπος βρίσκεται αντιμέτωπος με το αξεδιάλυτο· βρίσκεται σε κατάσταση αναμονής και αγωνίας· δεν μπορεί να ελπίζει σε καμιά βοήθεια. Και εκεί όπου η ηθική δε μπορεί να προσφέρει τίποτε, επιβάλλεται η θρησκεία⁶³. Η τραγωδία είναι τόπος σύγκρουσης, αλλά και συμφιλίωσης. Ο Αισχύλος διανέμει τα δεδομένα σε τρία επίπεδα: οριζόντιο (άνθρωπος / άνθρωπος), κάθετο (άνθρωπος / θεός), θεϊκό (θεός / θεός), διαλεκτική που θεμελιώνει τη τάση για ολοκλήρωση του νοήματος⁶⁴.

Πυρήνας της θρησκευτικής σκέψης του Αισχύλου είναι ο Δίας. Από τον Αισχύλο υπάρχουν δύο ύμνοι προς τον Δία: στις Ικέτιδες και στον Αγαμέμνονα⁶⁵:

«εἴθ' εἴη Διὸς εὖ παναληθῶς [στρ. δ]

Διὸς ἴμερος· οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη. παντᾶ τοι φλεγέθει

κάν σκότῳ μελαίνα ξὺν τύχα

μερόπεσσι λαοῖς.»

[Μτφρ.] Στο Δία ας έχω όλα τα θάρρη μου,

κι αν είναι ανεξιχνίαστο το θέλημά του,

μ' άξαφν' αστράφτει και φεγγοβολά

και μες τα σκότη, με τη μαύρη συμφορά

⁶¹ Murray, 1993, 28.

⁶² Easterling, & Knox, 2013.

⁶³ Θεοδωροπούλου, 2000, 15.

⁶⁴ Θεοδωροπούλου, 2000. 76.

⁶⁵ Lesky, 2014, 273.

για τους εφήμερους ανθρώπους εδώ κάτω⁶⁶.

«Ζεύς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὖ- [στρ. β] 160

τῷ φίλον κεκλημένω,

τοῦτό νιν προσεννέπω.

οὐκ ἔχω προσεικάσαι

πάντ' ἐπισταθμώμενος

πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος

χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.»

[Μτφρ.] Ο Δίας —όποιος κι αν είναι— αν μ' αυτό

τ' ὄνομ' ἀρέσει να τον λένε,

μ' αυτό κι εγώ τον ονομάζω·

ὄλα στη στάθμη τ' απεικάζω

κι ἔξω απ' το Δία δε βρίσκω κι ἄλλο

για να μπορέσω αν πρέπει ἀλήθεια

μες απ' τα στήθια

το βάρος της ἀμφιβολίας να βγάλω⁶⁷.

Στον ὕμνο προς τον Δία, ὅμως, του Ἀγαμέμνονα παρατηρεῖται ἡ δευτέρα ἐκείνη φράση που οδηγεῖ τον ἄνθρωπο στην ἐπίγνωση τῆς θεϊκῆς δύναμης. Σε αὐτή μάλιστα τὴν περίπτωση μὴν και ἐπαρκεῖ στον ποιητὴ τὸ ὄνομα του Δία: Ζεὺς, ὅστις ποτ' ἐστίν: τὴν πράξη τὴν ἀκολουθεῖ τὸ πάθος, μετὰ τὸ πάθος ἐρχεται ἡ γνώση: πάθει μάθος. Στὴ γνώση αὐτοῦ του βασικοῦ νόμου ὁ θεὸς οδηγεῖ τον ἄνθρωπο ἀκόμη και παρά τὴ θέληση του⁶⁸. Ἐτσι, γίνεται κατανοητὸ ὅτι στο ἐπίκεντρο τῆς ἀισχύλειας σκέψης εἶναι ἡ ιδέα ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι υπεύθυνος για τὶς πράξεις του, για τὶς ὁποῖες πρέπει να πληρώσει («πάσχειν»), ἀλλὰ μετὰ ἐρχεται ἡ γνώση «πάθει μάθος»:

⁶⁶ Γρυπάρης, 2015.

⁶⁷ Γρυπάρης, 2015.

⁶⁸ Lesky, 2014.

«τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδώσαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.»

[Μτφρ.] Αυτός στον άνθρωπο άνοιξε το δρόμο
της φρόνησης κι έβαλε νόμο: πάθος μάθος.⁶⁹

Ο Δίας που κατευθύνει την ιστορία του κόσμου μπορεί να είναι ο δίκαιος πατέρας των θεών και των ανθρώπων, που τιμωρεί την ασέβεια στον Αγαμέμνονα ή που οι βουλές του μένουν ανεξιχνίαστες στις Ικέτιδες και ταυτόχρονα ο άδικος και πεισματάρης θεός του Προμηθέα που φοβάται το μυστικό του Τιτάνα.

4.4 Οι τραγωδίες του Αισχύλου

Οι τραγωδίες του Αισχύλου που σώζονται ακέραιες είναι επτά: Πέρσες (472 π.Χ.), Επτά επί Θήβας (467 π.Χ.), Ικέτιδες (463 π.Χ.), Προμηθεύς Δεσμώτης (αχρονολόγητο, αμφισβητείται η πατρότητά του) και η τριλογία της Ορέστειας (Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες) (458 π.Χ.).

Ο Αισχύλος διαμορφώνει τους ήρωές του ως σύμβολα, παρά ως καθημερινούς ανθρώπους. Έτσι, σε κάποιους μπορεί να υπάρχει η εντύπωση ότι ο ποιητής ήταν ανίκανος να ζωγραφίσει την ανθρώπινη φύση. Ίσως ο λόγος είναι ότι οι κριτικοί επιμένουν με αδικαιολόγητη επιμονή για την προτίμησή του για θεούς και ημίθεους ή για ανθρώπινους ήρωες κολοσσιαίου όγκου, του οποίου οι γραμμώσεις φαίνονται αμυδρά και των οποίων τα κίνητρα δε μπορούν παρά να σαρωθούν αόριστα μέσα στο έντονο φως μιας έμπνευσης που είναι μάλλον θολή παρά διαφωτιστική⁷⁰.

Οι ήρωές του παρουσιάζονται ως ατρόμητοι Μαραθωνομάχοι ή ως πλάσματα υπερφυσικά (Τιτάνες, Γίγαντες), όχι μόνο στις σωματικές διαστάσεις, αλλά και στο πάθος και την καρτερία. Στις αισχύλειες τραγωδίες δεν απασχολεί τόσο ο ανθρώπινος χαρακτήρας και η ψυχολογική του διάσταση, αλλά ο τρόπος δράσης και τα κίνητρα

⁶⁹ Γρυπάρης, 2015.

⁷⁰ Becker, 1922, 422-429.

των ανθρώπων σε ένα πλαίσιο αλληλεπίδρασης με τον θεϊκό παράγοντα, δηλαδή κάτι που ξεπερνά τον χαρακτήρα του ανθρώπου⁷¹.

Ο Αισχύλος σκιαγραφεί τους περισσότερους χαρακτήρες του σε αδρές γραμμές, με το σκεπτικό να μην αποπροσανατολίζει ο χαρακτήρας των ηρώων από αυτό που συμβαίνει έξω από αυτούς. Όσοι ήρωες σκιαγραφούνται με μεγαλύτερη παραστατικότητα, ξεδιπλώνοντας τον εσωτερικό τους κόσμο, όπως είναι για παράδειγμα η Κλυταιμνήστρα, αυτό γίνεται σε συνάρτηση με τα εξωτερικά συμβάντα. Όπως ισχυρίζεται ο F.D.H Kitto (2010), η ενότητα ενός θεατρικού έργου δεν έγκειται οπωσδήποτε σε έναν χαρακτήρα. Ακόμα και αν υπάρχει αναμφισβήτητος ένας κεντρικός και κυριαρχικός χαρακτήρας στο έργο, μπορεί πάλι, χάρη στο ενδιαφέρον του καιρού μας για την προσωπικότητα και για το άτομο, να παρεξηγηθεί τελείως ο βαθμός σπουδαιότητας που είχε στο μυαλό του δραματουργού κι έτσι, λίγο – πολύ σοβαρά, να παρεννοηθεί το έργο του⁷².

Όσον αφορά στη γλώσσα του Αισχύλου, δεν είναι τυχαίο ότι σε εκείνον αποδίδεται το ύψος της τραγωδίας, στο Σοφοκλή το κάλλος και στον Ευριπίδη το πάθος. Στην κατανόηση της γλώσσας που χρησιμοποιούσε ο Αισχύλος, συνεπικουρεί το χωρίο από τους Βατράχους του Αριστοφάνη, όπου ο χορός απευθύνεται στον ποιητή (στ. 1004-1005):

«ἀλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ
καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον, θαρρῶν τὸν κρουνὸν ἀφίει.»

[Μτφρ.] Ω που απ' όλους τους Έλληνες πρώτος εσύ
μεγαλόπρεπα πύργωσες λόγια
και στη φράση έχεις δώσει μορφή τραγική,
τον κρουνό σου άνοιξέ τον με θάρρος⁷³.

Στα διαλογικά μέρη των τραγωδιών του Αισχύλου, σύμφωνα με τον Murray (1993)⁷⁴, μερικές φορές γίνεται αισθητή η προσπάθεια για συμμετρία. Ακόμα και εκείνο που η μεταγενέστερη επιστήμη της υφολογίας ονομάζει «σχήμα», στον Αισχύλο δεν είναι

⁷¹ Becker, 1922, 422-429.

⁷² Kitto, 2010.

⁷³ Θρασύβουλος, 2012.

⁷⁴ Murray, 1993, 15.

εξωτερικός καλλωπισμός του λόγου. Λέξη και ήχος παλεύουν, με μέσα προσιτά στην έκφραση, να φτάσουν στην ουσία της έκφρασης⁷⁵. Ορισμένες λέξεις κατανέμονται με χαρακτηριστικό τρόπο σε διάφορα μέρη του έργου, ενώ μία έντονη νοηματικά έκφραση επαναλαμβάνεται.

Στο τραγικό σύμπαν του Αισχύλου, ο φόβος παίζει μεγάλο ρόλο. Και το λεξιλόγιο του φόβου είναι αρκετά πλούσιο όχι μόνο σε λέξεις (π.χ. φόβος, δειμα, τάρβος, φροντῖς, μέριμνα κ.λπ.), οι οποίες επανέρχονται συνεχώς απλές ή με τα σύνθετά τους, αλλά και σε μεταφορικές εκφράσεις του φόβου (π.χ. πτοέω, φρίσσω) ή σε περιγραφές των συμπτωμάτων του⁷⁶.

⁷⁵ Moretti, 2002.

⁷⁶ Murray, 1993, 15.

5 Πέρσες

5.1 Εισαγωγικά

Το παλαιότερο σωζόμενο έργο του Αισχύλου (και, επομένως, το πρώτο πλήρες δράμα που σώζεται στην ιστορία του θεάτρου) είναι οι Πέρσες (472 π.Χ.). Ο Αισχύλος γράφει τους Πέρσες όταν ήταν περίπου 50 ετών. Οι Πέρσες αποτελούν το μόνο σωζόμενο δράμα που αντλεί το θέμα του από ένα ιστορικό γεγονός και όχι από το πεδίο του μύθου. Κάτι αντίστοιχο είχε κάνει ο Φρόνιχος, παρουσιάζοντας στους Αθηναίους το έργο του «Μιλήτου Άλωσις», για το οποίο, όμως, τιμωρήθηκε με πρόστιμο, επειδή θύμιζε στους Αθηναίους «οικεία κακά». Τέσσερα χρόνια πριν τους Πέρσες, είχε παρουσιαστεί και το έργο «Φοίνισσαι» με ακριβώς την ίδια θεματολογία. Οι Πέρσες είναι το σπουδαιότερο αντιπολεμικό έργο του Αισχύλου⁷⁷.

Ο Αισχύλος χωρίς μισαλλοδοξία, σ' ένα δράμα που στερείται εξωτερικής δράσης, περιγράφει την καταστροφή των Περσών στη Σαλαμίνα (αγγελική ρήση) και τον αντίκτυπό της στην Περσία, ενώ μέσα από έναν εντυπωσιακό εξορκισμό του νεκρού Δαρείου, ο ποιητής βρίσκει έδαφος να περάσει στοιχεία της κοσμοθεωρίας του σχετικά με τη θεία δικαιοσύνη και τα ανθρώπινα. Στόχος του Αισχύλου δεν είναι ο εξευτελισμός και η μείωση των «βαρβάρων». Αυτό δε σημαίνει ότι ο Αισχύλος είναι αντικειμενικός, εφόσον διδάσκει την τραγωδία στο αθηναϊκό κοινό, ένα κοινό που περιλάμβανε μέσα του ανθρώπους που είχαν πολεμήσει στη μάχη της Σαλαμίνας. Από τη μία, είχε ως στόχο να επιβραβεύσει όσους πολέμησαν γενναία στη μάχη που επέφερε τη νίκη, από την άλλη, όμως, αυτό γίνεται με έναν τρόπο που ξεφεύγει από τα στενά όρια ενός εθνικισμού ή υπερπατριωτισμού⁷⁸.

Ο Αισχύλος δεν σκοπεύει να αντιπαραβάλει τη λαμπρή νίκη των Ελλήνων μπροστά στη συντριπτική ήττα των Περσών και, συνεπώς, την ανωτερότητα των πρώτων έναντι των τελευταίων. Αυτό που θέλει να δείξει είναι αυτήν την συντριπτική ήττα ως κομμάτι της θείας δικαιοσύνης, που έπεται της Ύβρεως, που διαπράχθηκε από τον Ξέρξη. Με άλλα λόγια, οι Πέρσες διαπράττουν ύβρη και πληρώνουν για αυτό.

⁷⁷ Χριστόπουλος, 2000, 22.

⁷⁸ Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης, 2008.

Ο φόβος είναι ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο θέατρο του Αισχύλου, αλλά πουθενά δεν είναι πιο διακεκριμένο από τους Πέρσες. Ο φόβος είναι εκείνο το αίσθημα που κινεί τα νήματα της τραγωδίας ήδη από την αρχή με την είσοδο του χορού. Η καινοτομία του Αισχύλου σε αυτήν την τραγωδία έγκειται στο ότι επιλέγει οι ήρωές του να μην ανακοινώσουν αμέσως την καταστροφή, όπως έκανε ο Φρόνιχος. Έτσι ο Αισχύλος δημιουργεί μία ατμόσφαιρα γεμάτη από ένα παρατεταμένο απροσδιόριστο αίσθημα φόβου για τη συμφορά που επέρχεται⁷⁹.

Αυτό που είναι σημαντικό στους Πέρσες του Αισχύλου είναι να καταλάβει κανείς την φύση των γεγονότων που δημιουργούν την αίσθηση ενός κακού προμηνύματος. Ο φόβος στους Πέρσες είναι το πρώτο πράγμα που εκφράζεται μέσα από τον χορό, ο οποίος αγωνιά για την έκβαση του πολέμου, αλλά και μέσα από το όνειρο στους Άτοσσας, το οποίο δημιουργεί ένα αρνητικό προαίσθημα για αυτό που πρόκειται να συμβεί. Δεν είναι τυχαίο ότι ο χορός του Αισχύλου στις τραγωδίες του αποτελείται από τρομαγμένους ανθρώπους, όπως είναι ο χορός των Περσών, που αποτελείται από γέροντες, που αμέσως εκθέτουν την αγωνία στους για την έκβαση του πολέμου⁸⁰.

5.2 Ο φόβος στους Πέρσες

Το έργο δεν έχει πρόλογο, επομένως οι πρώτες πληροφορίες για τα γεγονότα δίνονται στην άροδο του χορού. Ξεκινώντας το έργο με ένα μεγάλο πρώτο τραγούδι του Χορού μας προετοιμάζει για την αίσθηση του συλλογικού τρόμου. Η ένταση είναι εμφανής ήδη από την άροδο του χορού, όπου οι γέροντες που έχουν μείνει πίσω εκφράζουν την αγωνία τους για τον περσικό στρατό⁸¹.

«Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων», είναι ο πρώτος στίχος του έργου. Η μετοχή οἰχομένων χρησιμοποιείται από τον χορό για να χαρακτηρίσει τους Πέρσες πολεμιστές. Κυριολεκτικά, η μετοχή σημαίνει «εκείνων που έχουν φύγει για τον πόλεμο», εδώ όμως ο Αισχύλος την χρησιμοποιεί με την έννοια εκείνων που έχουν πεθάνει, συνεπώς ήδη προϊδεάζει το κοινό για το τι συμβαίνει, χωρίς να το αναφέρει ρητά. Η χρήση του όρου οἰχομένων υποβάλλει εσκεμμένα μια ειρωνική αμφισημία, εφόσον ο οἰχόμενος σημαίνει και τον νεκρό, και εισάγει το θέμα της αγωνίας, ενώ τα

⁷⁹ Χριστόπουλος, 2000, 30.

⁸⁰ Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης, 2008.

⁸¹ Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης, 2008.

συναισθήματα του κοινού μένουν μετέωρα μες στο χρόνο. Το ρήμα οίχεται εμφανίζεται με μια μορφή κυκλικής σύνθεσης, εφόσον στον πρώτο κιόλας στίχο επισημαίνεται ότι ο στρατός έχει φύγει (οίχομένων), αλλά η επιστροφή του δεν είναι εγγυημένη, και επαναλαμβάνεται στον στίχο 13 (οίχωκε). Αυτού του είδους η κυκλική σύνθεση σημειώνει την δυσοίωνη φύση της αναχώρησης και ενισχύει το αίσθημα ότι ο περσικός στρατός βρίσκεται σε κίνδυνο και γι' αυτό σε κρίσιμη καμπή⁸².

Ο χορός συνεχίζει εκφράζοντας ρητά την αγωνία του με τη φράση «ὄρσολοπεῖται θυμὸς ἔσωθεν.», που μεταφράζεται ως «η καρδιά μου ταραάζεται», κάτι που αποτελεί ξεκάθαρη περιγραφή του φόβου που νιώθει ο χορός για τον στρατό, που δεν έχει γυρίσει ακόμα, και για το γεγονός ότι δεν έχει φτάσει καμία νέα πληροφορία.

Συνεχίζοντας, στον στίχο 60: «τοκέης τ' ἄλοχοί θ' ἡμερολεγδὸν τείνοντα χρόνον τρομέονται.»⁸³, ο χορός περιγράφει το συναίσθημα που βιώνουν οι κοντινοί άνθρωποι των πολεμιστών και επιλέγει να χρησιμοποιήσει το ρήμα τρομέομαι, που σημαίνει τρέμω από φόβο.

Ο χορός συνεχίζει περιγράφοντας τα συναισθήματά του στον στίχο 115-116:

«ταῦτά μοι μελαγχίτων [στρ. δ] φρήν ἀμύσσειται φόβῳ»

[Μτφρ.] Γι' αυτό τώρα ένας φόβος χαράζει τη θλιμμένη μου μαύρη καρδιά⁸⁴.

Εδώ γίνεται η επιλογή του ρήματος ἀμύσσω, που δε σημαίνει απλώς χαράζω, αλλά και κατασχίζω, σπαράσσω, τραυματίζω, κομματιάζω. Το συγκεκριμένο ρήμα προσδίδει ακόμη μεγαλύτερη δραματική ένταση στα λεγόμενα του χορού, προοιωνίζοντας το κακό που θα έρθει. Αυτά τα παραδείγματα δείχνουν αγωνία για αυτούς που έχουν πάει στον πόλεμο, τα οποία το αθηναϊκό κοινό θα μπορούσε να είχε αντιληφθεί με συμπάθεια, αφού και οι ίδιοι είχαν βιώσει παρόμοια συναισθήματα. Έτσι το αβοήθητο πλήθος των Αθηναίων που έπρεπε να εκκενώσει την Αθήνα και να πάει στην Τροιζήνα για να περιμένει τη μοίρα των Αθηναίων, πιθανότατα ένιωσε το είδος του τρόμου που σκίζει την καρδιά⁸⁵.

⁸² Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης, 2008.

⁸³ Γρυπάρης, 2015.

⁸⁴ Γρυπάρης, 2015.

⁸⁵ Munteanu, 2011.

Στη συνέχεια ο χορός αναφέρει πολλά ονόματα Περσών στρατηγών και τονίζει τον φόβο που προκαλούσε ο περσικός στρατός στους εχθρούς, τόσο για τη γενναιότητα που επιδείκνυαν στον πόλεμο, όσο και για την τεράστια δύναμή τους, στους στίχους 27 και 48 αντίστοιχα:

«φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην
ψυχῆς εὐτλήμονι δόξῃ»

[Μτφρ.] φοβεροὶ να τους δεις και στον πόλεμο
τρομεροὶ με τ' αδάμαστο
της ψυχῆς τωνα θάρρος⁸⁶.

«φοβερὰν ὄψιν προσιδέσθαι.»

[Μτφρ.] που τρομάρα σε πιάνει να βλέπεις⁸⁷.

Μπαίνοντας στη σκηνή, η Άτοσσα, μητέρα του Ξέρξη και σύζυγος του Δαρείου, εκφράζει την ανησυχία της με το ίδιο λεξιλόγιο που χρησιμοποίησε και ο χορός: «καὶ με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς» (στ. 161). Έτσι, βασίλισσα και χορός χρησιμοποιούν την ίδια γλώσσα για να εκφράσουν την ανησυχία τους για το συγκεκριμένο θέμα. Το θέμα του σχισίματος των ρούχων έχει μια ιδιαίτερη οπτική σημασία για το έργο. Οι επαναλαμβανόμενες παραπομπές στα ρούχα του Ξέρξη (199, 468, 832-6 845-50, 1017, 1030) δραματοποιούνται εντέλει από τον Χορό στα λυρικά μέρη του τελευταίου θρήνου. Αυτό είναι ένα εξαιρετο παράδειγμα που δείχνει πώς ο Αισχύλος ενεργοποιεί λεκτικά και οπτικά την φαντασία για να δημιουργήσει έντονες στιγμές όσον αφορά στα συναισθήματα των χαρακτήρων του έργου⁸⁸.

Συμπερασματικά, δύο τύποι εικόνων που σχετίζονται με τον φόβο κυριαρχούν στο πρώτο μέρος του έργου, και αυτά θα μπορούσαν να προκαλέσουν αντικρουόμενες συναισθηματικές αντιδράσεις το σύγχρονο κοινό. Το ένα είναι το ευφάνταστο άγχος της βασίλισσας, φοβούμενης για τον στρατό που αναχώρησε, με τον οποίο οι

⁸⁶ Γρυπάρης, 2015.

⁸⁷ Γρυπάρης, 2015.

⁸⁸ Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης, 2008.

Αθηναίοι μπορεί να είχαν σχέση συμπάθειας, ενθουμούμενοι τους δικούς τους φόβους για τους μαχόμενους Αθηναίους. Η άλλη εικόνα, του φοβερού περσικού στρατού, πιθανότατα ώθησε τον Αθηναίο στην ανάμνηση του πρόσφατου φόβου του εχθρού βάσει δεδομένων. Αυτό θα έπρεπε να διώξει την συμπάθεια, αν οι Αθηναίοι φοβούνταν ακόμη τους Πέρσες. Ωστόσο, αν οι Αθηναίοι είχαν πλέον αυτοπεποίθηση και δεν φαντάζονταν άλλη εισβολή, η ανάμνηση του τρομακτικού εχθρού μπορεί να είχε δημιουργήσει ευχαρίστηση⁸⁹.

Στη συνέχεια, και μέσα στο κλίμα φόβου και αγωνίας που έχει αρχίσει ήδη να διαμορφώνεται, ο Αισχύλος βρίσκει σκόπιμο να εκφράσει η Άτοσσα ένα όνειρο που είδε. Εδώ έχει σημασία να αναλυθεί ο ρόλος του ονείρου στην αρχαιοελληνική σκέψη.

Γενική πεποίθηση στην αρχαιοελληνική κοινωνία ήταν ότι τα όνειρα δεν ήταν τυχαία, ούτε ασήμαντα, και αυτό επειδή τα έστελνε ο Δίας. Αυτό μαρτυρείται ήδη στην Ιλιάδα του Ομήρου με την έκφραση «καὶ γάρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν». Άρα το αθηναϊκό κοινό εκείνη τη στιγμή αντιλαμβάνεται ότι η διήγηση του ονείρου στη συνέχεια δεν θα πρέπει να αγνοηθεί, αλλά να ληφθεί σοβαρά υπόψη. Το όνειρο εξυπηρετεί την κορύφωση της δραματικής έντασης. Χαρακτηρίζεται μάλιστα έναργές (179), δίνοντας έμφαση στην διαυγή εμπειρία του ονείρου. Πιο σημαντικό να αναφερθεί είναι ότι στο όνειρο της βασίλισσας οι εικόνες που σχετίζονται με το ζυγό συντελούν στην κλιμάκωση του κακού προαισθήματος⁹⁰.

Ο ζυγός, η μεταφορά που είναι από τις πιο κυρίαρχες εικόνες στο έργο, ρίχνει μια δυσοίωνη σκιά στην εκστρατεία του Ξέρξη εναντίον της Ελλάδας. Ο ζυγός ως σύμβολο παραπέμπει στην ίδια την υβριστική πράξη του Ξέρξη, δηλαδή την ζεύξη που επιχείρησε στον Ελλήσποντο, που προκάλεσε την οργή του Ποσειδώνα και που τον οδήγησε στην ήττα. Από την άλλη μεριά, ο ζυγός έχει και μία πολιτική σημασία στο έργο και αντιπροσωπεύει την τυραννική άσκηση της εξουσίας. Έτσι, με την κατάλυση της Περσικής Αυτοκρατορίας, ο χορός φοβάται ότι τα κυριαρχούμενα έθνη δεν θα υπακούν πια στους νόμους «οὐκέτι περσονομοῦνται», δεν θα αποτιμούν φόρο τιμής στο βασιλιά αναγκαστικά «οὐδ' ἔτι δασμοφοροῦσιν δεσποσύνοισιν ἀνάγκαις», δεν θα πέφτουν στα γόνατα υπακούοντας σε εντολές «οὐδ' ἔς γὰν προπίτνοντες

⁸⁹ Munteanu, 2011.

⁹⁰ Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης, 2008.

ἄζονται». Και όλα αυτά, γιατί καταστράφηκε ο ζυγός της καταπίεσης «ὡς ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς.», η γλώσσα των ανθρώπων δεν θα βρίσκεται «ἐν φυλακαῖς» αλλά θα κυριαρχεί η ελευθερία του λόγου «λαὸς ἐλεύθερα βάζειν». Εν τέλει η προσπάθεια του Ξέρξη να επιβάλει ζυγό και στην Ελλάδα, «ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι», διαψεύδεται μέσα από το όνειρο.

Ο Αισχύλος φαίνεται να θεωρεί ότι το όνειρο της Ατοσσας προέρχεται από την ταραγμένη ψυχική της κατάσταση. Η αφοσίωση στο γιο της και η ανιδιοτελής αγάπη της, ο φόβος για το όνειρο και τον οινὸ που βλέπει στη συνέχεια αλλά και το άγχος της καθώς δεν υπήρχαν νέα για την έκβαση της εκστρατείας ήταν οι αιτίες που το προκάλεσαν⁹¹.

Στο όνειρό της ο Δαρειός εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο, ενώ ο Ξέρξης στη θέα του πατέρα του σκίζει τα ρούχα του (στ. 199). Το όνειρο εισάγει το θέμα του σκισίματος των ρούχων και συνεισφέρει στην εντύπωση ότι η επικείμενη καταστροφή πλησιάζει. Το αυθεντικό ακροατήριο γνωρίζει ότι το σκίσιμο των ρούχων αποτελεί ένδειξη θλίψης και ταπείνωσης. Είναι κοινός τόπος ότι τα όνειρα στην αρχαία τραγωδία αποκαλύπτουν όχι μόνο τη θέληση των θεών αλλά και ακόμα τα συναισθήματα και τους ενδόμυχους φόβους των χαρακτήρων στη σκηνή⁹².

Μετά την αφήγηση του ονείρου, το άσχημο αίσθημα του χορού κορυφώνεται κι έτσι προλειαίνεται το έδαφος για την ανακοίνωση του αγγελιαφόρου που ακολουθεί, μέσα από τρεις νοηματικά ισοδύναμες εκφράσεις (στ. 252-253 και 255):

«ὡς ἐν μιᾷ πληγῇ κατέφθαρται πολὺς
ὄλβος, τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν.»

[Μτφρ.] πὼς μ' ἓνα μόνο χτύπημα τόση ευτυχία
γένηκε στάχτη κι έρεψε των Περσῶν τ' ἄνθος!⁹³

«στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων.»

[Μτφρ.] γιατί' ὅλος πάει, χάθηκ' ο στρατὸς μας⁹⁴

⁹¹ Βαγενά, 2010.

⁹² Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης, 2008.

⁹³ Γρυπάρης, 2015.

⁹⁴ Γρυπάρης, 2015.

Με αυτόν τον τρόπο το κακό προαίσθημα του χορού και της βασίλισσας επιβεβαιώνεται και κορυφώνεται. Δεν υπάρχει πια η αγωνιώδης αναμονή για τους εξαιρετους άνδρες του περσικού στρατού, εφόσον γνωρίζουμε από την αγγελική ρήση ότι πολλοί από τους άνδρες του Ξέρξη δε θα κατορθώσουν να νοστήσουν. Υπάρχει, όμως, ακόμη η αγωνία της βασίλισσας - μητέρας, που περιμένει την επιστροφή του γιου της που έχει ενημερωθεί ότι είναι ζωντανός, αλλά φοβάται επίσης ότι η επιστροφή του θα φέρει κι άλλα κακά: «μη καί τι πρὸς κακοῖσι προσθῆται κακόν» (στ. 531). Παρ' ὅλο που η αγωνία εκπληρώνεται, η ένταση διατηρείται⁹⁵.

Σκόπιμα ο Αισχύλος δημιουργεί στο κοινό την προσδοκία ότι ο Ξέρξης θα γυρίσει σύντομα. Αυτό στη συνέχεια διαψεύδεται, αφού ανάμεσα στην αγγελική ρήση και την επιστροφή του Ξέρξη παρεμβάλλεται μία μακρά σκηνή νεκρομαντείας του βασιλιά Δαρείου, δημιουργώντας ένταση και ορίζοντας την επιστροφή του Ξέρξη ως την πηγή της αγωνίας έπειτα από την ανακοίνωση της ήττας.

Η σκηνή της νεκρομαντείας του Δαρείου και η συνομιλία του με τον χορό, φανερώνει μία άλλη πτυχή φόβου, τον φόβο απέναντι στην απολυταρχική εξουσία. Με τον Αισχύλο, παρουσιάζεται για πρώτη φορά ολοκληρωμένη σκηνή νεκρομαντείας ως λογοτεχνική τεχνική. Βασίλισσα και χορός προσφέρουν χοές στον τάφο του βασιλιά Δαρείου και προσπαθούν να επικοινωνήσουν μαζί του. Ήταν σύνηθες στην αρχαιοελληνική σκέψη, να αναζητούνται συμβουλές από έναν νεκρό αρχηγό. Επιχειρείται, λοιπόν, η είσοδος του φαντάσματος του Δαρείου, δημιουργώντας μία επιβλητική εικόνα. Ο χορός τρομάζει μόλις βλέπει τον Δαρείο και εκφράζει τον φόβο του απέναντί του:

«σέβομαι μὲν προσιδέσθαι,
σέβομαι δ' ἀντία λέξαι
σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει.»

[Μτφρ.] Δεν τολμώ να υψώσω μάτι,
δεν τολμώ ν' ανοίξω στόμα
μπρος σου, απ' το αρχαίο το σέβας⁹⁶.

Το ρήμα σέβομαι έχει τη σημασία του «φοβάμαι, δεν τολμώ». Δεν είναι τυχαίο που ένα τέτοιο ρήμα χρησιμοποιούταν κυρίως για τον ιερό φόβο απέναντι στους θεούς,

⁹⁵ Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης, 2008.

⁹⁶ Γρυπάρης, 2015.

κάτι το οποίο δεν είναι ασύνδετο με τη θεοποίηση του Δαρείου που θα αναλυθεί στη συνέχεια. Χρησιμοποιείται, επίσης, το ουσιαστικό «τάρβος», το οποίο μάλιστα χαρακτηρίζεται αρχαίο. Το τάρβος σημαίνει τον ευσεβή σεβασμό και ιερό φόβο⁹⁷.

Γίνεται κατανοητό ότι ο φόβος του χορού δεν πηγάζει από το γεγονός ότι είδε μπροστά του ένα φάντασμα. Όπως υποστηρίζει ο Kantzios (2004) αν ίσχυε κάτι τέτοιο, θα ήταν πιο λογικό ο χορός να χρησιμοποιούσε την έκφραση «νέω τάρβει», δηλαδή ο νέος φόβος που δημιουργήθηκε από το θέαμα του φαντάσματος⁹⁸. Συνεπώς, ο αρχαίος φόβος σημαίνει τον φόβο απέναντι στην αρχαία περσική απολυταρχική εξουσία. Γίνεται φανερό, επομένως, μία σχέση εξουσιαστική (Δαρείος) και εξουσιαζόμενου (χορός). Ανεξάρτητα από το ποιο άλλο συναίσθημα προκαλεί, είτε πρόκειται για στοργή, είτε για σεβασμό, είτε για θαυμασμό, η σχέση του αφέντη με τους υπηκόους του ορίζεται από το τεράστιο δέος που παράγει η θέση του. Η σχέση αυτή γίνεται πιο έντονη με την απάντηση του Δαρείου στην έκκληση του χορού, ο οποίος μιλάει προστακτικά και απαιτεί πληροφορίες από τον χορό:

«ἀλλ' ἐπεὶ κάτωθεν ἦλθον σοῖς γόοις πεπεισμένος,
μή τι μακιστήρα μῦθον ἀλλὰ σύντομον λέγων
εἰπὲ καὶ πέραινε πάντα, τὴν ἐμὴν αἰδῶ μεθείς.»

[Μτφρ.] Μ' αφού βγήκα τραβηγμένος απ' τους θρήνους σου στο φως,
σύντομα, με δίχως λόγια να μακραίνεις περιττά,
λέγε, τέλειων' όλα κι άφησ' τη ντροπή που μου κρατάς⁹⁹.

Σε απάντηση, ο χορός χρησιμοποιεί το ρήμα δίομαι, το οποίο σημαίνει απομακρύνομαι τρέχοντας, στους συγκεκριμένους στίχους του Αισχύλου, όμως, έχει το νόημα του «φοβάμαι».

Ο Δαρείος παρουσιάζεται ως ένας αλάνθαστος, διορατικός βασιλιάς. Μάλιστα του προσδίδονται θεϊκές ιδιότητες: «ὡς θεὸς διήγαγες». Στον στίχο 634 ο χορός τον αποκαλεί «ἰσοδαίμων βασιλεὺς», στον στίχο 654-655 «θεομήστωρ», ενώ στον στίχο 856 ισόθεο «ἰσόθεος Δαρεῖος». Σε αντίθεση με τον Ξέρξη, ο Δαρείος διαθέτει σεβασμό προς τους θεούς και γνωρίζει τα ανθρώπινα όρια.

⁹⁷ Montanari, 2015.

⁹⁸ Kantzios, 2004. 3-5.

⁹⁹ Γρυπάρης, 2015.

Επειδή ο χορός έχει μείνει άναυδος στην παρουσία του, αναλαμβάνει η Άτοσσα να τον πληροφορήσει για το τι έχει συμβεί. Προφανώς, εκείνος, όπως τα ομηρικά φαντάσματα, δεν έχει τη δύναμη να γνωρίζει τι συμβαίνει στον σύγχρονο κόσμο, αν και μπορεί σε κάποιο βαθμό τουλάχιστον να προβλέψει το μέλλον και οι συμβουλές του είναι τόσο σοφές όσο ποτέ¹⁰⁰.

Ακόμα και μετά την προσωρινή ανακούφιση της Άτοσσας στην πληροφορία ότι ο Ξέρξης είναι ζωντανός και θα γυρίσει, ο φόβος δεν εξαλείφεται. Σε αυτό το σημείο φανερώνεται μία άλλη διάσταση του φόβου της βασίλισσας, ο φόβος ότι έχει χαθεί όλη η περιουσία τους. Αυτόν τον φόβο εκφράζει και ο Δαρείος στους στίχους 751-752, μη χαθεί όλος ο πλούτος της αυτοκρατορίας που κόπιασε τόσο να αποκτήσει:

«δέδοικα μὴ πολὺς πλούτου πόνος

οὐμὸς ἀνθρώποις γένηται τοῦ φθάσαντος ἀρπαγῆ.»

[Μτφρ.] Μα φοβούμαι, ο άπειρος ο πλούτος, τόσων κόπων μου καρπός,
μη γενεί οποιανού προφτάσει απ' τους ανθρώπους αρπαγή¹⁰¹.

Η Άτοσσα εκφράζει την ταραχή που της φέρνει η εικόνα του Ξέρξη ταπεινωμένου και ατιμωμένου, φορώντας πλέον κουρέλια, στους στίχους 845-848:

«ὦ δαῖμον, ὧς με πόλλ' ἐσέρχεται κακῶν
ἄλγη, μάλιστα δ' ἦδε συμφορὰ δάκνει,
ἀτιμίαν γε παιδὸς ἀμφὶ σώματι
ἐσθημάτων κλύουσας, ἢ νιν ἀμπέχει.»

[Μτφρ.] Ω μαύρη μοίρα, πόσος με γιομίζει πόνος
να βάζω αυτά στο νου μου τα κακά, μ' απ' όλα
με σκίζει εκείνο πιο πολύ, ν' ακούω την τόση
της φορεσιάς του καταφρόνια, που σκεπάζει
του γιου μου το κορμί¹⁰².

Γι' αυτό και τα τελευταία της λόγια στο έργο δείχνουν την ανάγκη της να φέρει μία καινούργια στολή ώστε να υποδεχθεί τον Ξέρξη.

¹⁰⁰ Rose, 1950, 260-262.

¹⁰¹ Γρυπάρης, 2015.

¹⁰² Γρυπάρης, 2015.

Ο χορός στη συνέχεια υμνεί τον Δαρείο και όσα είχε καταφέρει ως βασιλιάς, για να δημιουργήσει αντίθεση με την είσοδο του ταπεινωμένου Ξέρξη, προσδίδοντας δραματική ένταση¹⁰³.

Ο Ξέρξης συνδιαλέγεται με τον χορό και θρηνεί εκφράζοντας τον φόβο που βίωσε, όταν κατάλαβε ότι μετά την συντριπτική ήττα έπρεπε να αντικρίσει τον χορό, στους στίχους 908-914:

«ὶὼ ἰὼ,
δύστηνος ἐγὼ στυγεραῖς μοίρας
τῆσδε κυρήσας ἀτεκμαρτοτάτης,
ὡς ὠμοφρόνως δαίμων ἐνέβη
Περσῶν γενεᾶ· τί πάθω τλήμων;
λέλυται γὰρ ἐμῶν γυίων ῥώμη»

[Μτφρ.] Οἴμέ!

Συμφορά μου, ο βαριόμοιρος! τί 'τανε
η φριχτή κι η πιο απ' όλα ανεπάντεχη
συμφορά που μου σύντυχε;
με ποιά ανήμερη μάνητα ο δαίμονας
στων Περσῶν τη γενιά πάνω χύμηξε!
Ο άθλιος τί να γενώ; μου κοπήκανε
γόνα κι ήπατα, που είδα της χώρας μου
τους γερόντους αυτούς.¹⁰⁴

Η ανησυχία του για το μέλλον γίνεται έκδηλη στην ερώτηση «τί πάθω τλήμων;», ενώ το μοτίβο της παράλυσης των γονάτων από τον φόβο χρησιμοποιείται «λέλυται γὰρ ἐμῶν γυίων ῥώμη.» Ο Ξέρξης δηλώνει ρητά ότι θα προτιμούσε να είχε πεθάνει με τους υπόλοιπους συντρόφους του, παρά να πρέπει να υποστεί τις συνέπειες της ήττας.

¹⁰³ Rose, 1950, 260-262.

¹⁰⁴ Γρυπάρης, 2015.

Στον στίχο 1030 πραγματοποιείται και το τελευταίο στοιχείο του ονείρου της Άτοσσας με τη δήλωση του Ξέρξη για το σκίσιμο των ρούχων¹⁰⁵:

«πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφορᾷ κακοῦ.»

[Μτφρ.] Πόσχισ' ἀπάνω μου κι αυτά
τα ρούχα από τη συμφορά.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Rose, 1950, 260-262.

¹⁰⁶ Γρυπάρης, 2015.

6 Ορέστεια

Η Ορέστεια είναι η μοναδική σωζόμενη τριλογία και το τελευταίο σωζόμενο έργο του Αισχύλου. Διδάχθηκε για πρώτη φορά το 458 π.Χ. Αποτελείται από τις τραγωδίες Αγαμέμνων, Χοηφόροι και Ευμενίδες, και συνοδεύονταν από το σατυρικό δράμα Πρωτέας. Ενώ ήταν κανόνας οι ποιητές να παρουσιάζουν τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα στους δραματικούς αγώνες, ο Αισχύλος ήταν ο πρώτος που σκέφτηκε να δημιουργήσει μία τριλογία με συναφές περιεχόμενο. Στην πραγματικότητα πρόκειται για την ίδια ιστορία, ιδωμένη από διαφορετικές οπτικές. Η Ορέστεια, η μοναδική σωζόμενη τριλογία του αρχαίου δράματος και το τελευταίο σωζόμενο έργο του Αισχύλου, ενσαρκώνει πράγματι, με τρόπο αρχετυπικό, το ιδεώδες του καθολικού καλλιτεχνικού έργου¹⁰⁷.

Μολονότι παραστάθηκε το 458 π.Χ., δηλαδή όταν η τραγωδία ως λογοτεχνικό είδος βρισκόταν ακόμη στην παιδική ηλικία της, η Ορέστεια είναι ένα έργο εκπληκτικής δραματουργικής ωριμότητας. Ο συγγραφέας της έχει πλήρη έλεγχο των εκφραστικών μέσων του και αξιοποιεί, με τη σιγουριά του φτασμένου τεχνίτη, τις σκηνικές και άλλες δυνατότητες του νεοπαγούς θεατρικού είδους. Ίσως περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο έργο του Αισχύλου, η Ορέστεια δικαιώνει τη φήμη που είχε ο δημιουργός της ήδη στην αρχαιότητα ως θεμελιωτής και κορυφαίος εκπρόσωπος της τραγωδίας.

Η Ορέστεια αντλεί το θέμα της από τον μύθο του οίκου των Ατρείδων, που ήταν γνωστός στο αθηναϊκό κοινό. Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί γνωστά θεματικά μοτίβα της μυθολογίας, όχι εν είδει αναπαραγωγής του μύθου, αλλά προσαρμογής του στην σύγχρονή του εποχή. Γι' αυτό η Ορέστεια είναι το *par excellence* αισχύλειο έργο που αναδεικνύει προβληματισμούς σχετικά με το δίκαιο και το άδικο, την ύβρι, την θεϊκή δικαιοσύνη, το μίσος που φτάνει μέχρι την συζυγοκτονία και μητροκτονία, την ενοχή που συνοδεύει συγκεκριμένες αποφάσεις και γενικά την ηθική και πολιτική διάσταση της εποχής¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Sommerstein, 2013.

¹⁰⁸ Rousseau, 1963, 130-135.

Και στα τρία έργα το μοτίβο του φόβου είναι προφανές. Όπως έχει παρατηρήσει ο Sommerstein¹⁰⁹, και τα τρία έργα διαθέτουν πρόλογο, ο οποίος ξεκινάει με μία δέηση προς τους θεούς. Το πρόσωπο που κάνει, όμως, κάθε φορά τη δέηση διακόπτεται από ένα απρόσμενο θέαμα, που του δημιουργεί αγωνία. Η αγωνία και οι εκπλήξεις προκύπτουν μέσα από την εισαγωγή μη παραδοσιακών στοιχείων, ανεξιχνίαστων ενεργειών και εκφράσεων, αντιφατικών χαρακτηρισμών, και απρόσμενων ανατροπών.

¹⁰⁹ Sommerstein, 2013.

7 Αγαμέμνων

7.1 Εισαγωγικά

Ο Αγαμέμνων είναι ένα έργο που από την αρχή μέχρι το τέλος διακατέχεται από το μοτίβο του κληρονομικά διαιωνιζόμενου κακού. Πρόκειται για μία ολόκληρη σειρά γενεών, από τον Τάνταλο μέχρι τον Αγαμέμνονα, οι οποίες είναι παγιδευμένες σε έναν αέναο κύκλο αμαρτημάτων, όπου το αίμα πρέπει να ξεπλένεται με αίμα, στη βάση μίας συνεχώς διαιωνιζόμενης κληρονομικής κατάρας, που κανείς δεν μπορεί να αποτρέψει¹¹⁰.

Πρόκειται για έναν κύκλο ενδοοικογενειακών εγκλημάτων, που ξεκινά από το ανθρωποφαγικό δείπνο που προσέφερε ο Τάνταλος στους θεούς με σκοπό να τους ξεγελάσει, κάτι που συνεχίζεται και στην επόμενη γενιά με τα Θυέστεια Δείπνα, ως εκδίκηση του Ατρέα απέναντι στον αδερφό του Θυέστη για τη μοιχεία που διέπραξε με τη γυναίκα του. Στην επόμενη γενιά ο γιος του Ατρέα, Αγαμέμνων, και ο γιός του Θυέστη, Αίγισθος, συνεχίζουν να κουβαλούν την κληρονομική κατάρα, με τον Αίγισθο να διαπράττει μοιχεία με τη γυναίκα του Αγαμέμνονα, Κλυταιμίστρα, και τον φόνο του Αγαμέμνονα από εκείνη, μετά από έναν άλλο ενδοοικογενειακό φόνο, την θυσία της Ιφιγένειας¹¹¹.

Υπό αυτό το πρίσμα, ο Αγαμέμνων είναι, επίσης, ένα έργο με ισχυρό το στοιχείο του φόβου, αφού κάθε έγκλημα που πραγματοποιείται εντείνει τον φόβο για το επόμενο που θα ακολουθήσει.

Το έργο χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο, μέχρι τον στίχο 800, αποτελεί μία αναδρομική αφήγηση του χορού που φτάνει έως δέκα χρόνια πριν, φανερώνοντας την αιτία του πολέμου και δίνοντας στοιχεία για την κατάρα του οίκου των Ατρείδων και μία σκοτεινή περιγραφή της θυσίας της Ιφιγένειας. Ο Αισχύλος δίνει σε αυτούς τους στίχους τις απαραίτητες πληροφορίες και δομεί ένα κλίμα αγωνίας και αναμονής, έως ότου ξεκινάει στο δεύτερο μέρος η δράση με την επιστροφή του Αγαμέμνονα¹¹².

¹¹⁰ Herington, 1986.

¹¹¹ Marshall, 2017.

¹¹² Herington, 1986.

Τα κυρίαρχα θέματα της Ορέστειας είναι αλήθεια ότι πρωτοεμφανίζονται στον Αγαμέμνονα, αλλά με τρόπο συγκεχυμένο και αινιγματικό, αφού αυτό το έργο απεικονίζει έναν κόσμο σε ηθικό χάος, έναν κόσμο όπου φαίνεται ότι δεν έχει απομείνει καμία σταθερή αρχή στην οποία μπορεί κανείς να στηριχτεί.

7.2 Ο φόβος στον Αγαμέμνονα

Το πρώτο συναίσθημα φόβου που εκφράζεται στον Αγαμέμνονα, ήδη από τον στίχο 14 «φόβος γάρ' ὕπνου παραστατεῖ», είναι από τον φύλακα, ο οποίος έχει διαταγή από την Κλυταιμίστρα να φυλάει τα τείχη, ώστε να δει τις φρυκτωρίες του Αγαμέμνονα, που θα σημάνουν την άλωση της Τροίας και τη νίκη της Ελλάδας. Ο φύλακας φοβάται για την τύχη του παλατιού από εδώ και πέρα, αφού χωρίς τον Αγαμέμνονα αυτό δεν κυβερνάται σωστά. Όμως δεν μπορεί να αποκαλύψει τι συμβαίνει μέσα στο παλάτι, γιατί «ένα βόδι του πατάει τη γλώσσα», δημιουργώντας μία δυσοίωνα ατμόσφαιρα¹¹³.

Με μοναδική δεξιοτεχνία διαγράφεται μέσα στους λίγους στίχους ή συναισθηματική καμπύλη ολόκληρου του μεγάλου δραματικού μέρους ως την τελική καταστροφή: ενθουσιασμός για τη νίκη κάτω από τα σκοτεινά σύννεφα, από όπου θα πέσει ο κεραυνός. Οι στίχοι αυτοί και όσοι ακολουθούν στο μονόλογο του φρουρού, όπως άλλωστε και ένα μεγάλο μέρος του Αγαμέμνονα, είναι φτιαγμένοι από το υλικό του εφιάλη. Οι μεταλλασσόμενες αντιφατικές εικόνες – το φως μέσα στο σκοτάδι, η μέρα μέσα στη νύχτα, το θηλυκό με την αρσενική καρδιά – συνταιριάζονται με μεταλλασσόμενα και αντιφατικά συναισθήματα, την ελπίδα και τον τρόμο, την παρόρμηση για τραγούδι που σβήνει μέσα σε θρήνο. Οι απειλητικές υπαινικτικές σκέψεις του φύλακα είναι μοναδικά κατάλληλες να συνδέσουν την σκηνή με την καταστροφή και η σύνδεση θα παραμείνει συνεχώς εντεινόμενη μέχρι το τέλος του πρώτου μέρους¹¹⁴.

Το φως, που ο απλοϊκός φρουρός πιστεύει ότι αναγγέλλει τη λύτρωση, σύντομα θα αποδειχθεί πιο τρομακτικό και από το σκοτάδι από το οποίο ξεπήδησε, αφού φέρνει όχι μόνο την είδηση της νίκης στην Τροία, αλλά και το σημάδι, για την ανυπόμονη

¹¹³ Sommerstein, 2013.

¹¹⁴ Herington, 1986.

Κλυταιμῆστρα, ότι έφτασε η στιγμή να προετοιμαστεί για τον φόνο. Ο Αισχύλος επιλέγει να ανοίξει την τραγωδία με έναν ελάχιστο χαρακτήρα, ο οποίος δεν έχει κανέναν άλλο ρόλο στη συνέχεια. Έτσι, φαίνεται ότι χρησιμοποιεί αυτόν τον χαρακτήρα μόνο και μόνο για να εμφυτεύσει την αγωνία ότι τα πράγματα στο παλάτι δεν πηγαίνουν καλά.

Βεβαίως το ίδιο σημαντική φαίνεται να είναι η ανησυχία των Αργείων γερόντων· αυτή μπορεί αμέσως να ανιχνευθεί στην σκέψη που προδίδει αμφιβολία, ότι ο ίδιος ο Ζευς για χάρη της «πολύανδρης γυναίκας» έστειλε πολλά βάσανα του πολέμου και στους Τρώες και στους Δαναούς, κατόπιν στη σκοτεινή βεβαιότητα ότι η καθορισμένη μοίρα θα πραγματοποιηθεί αναπόφευκτα (67-71), και τέλος στην αντίδραση για τις φωτιές των θυσιών, οι οποίες, όχι μόνο δεν απομακρύνουν το φόβο αλλά τον ενδυναμώνουν. Στη συνέχεια ο χορός αφηγείται πώς ξεκίνησαν τα δέκα χρόνια πολέμου. Ο χορός αποτελείται από γέροντες, ανίκανους να πολεμήσουν και ήδη από την αρχή τονίζουν αυτή τους τη σωματική αδυναμία. Σύμφωνα με τον Murray, η ανακοίνωση αυτή γίνεται για να εξυπηρετήσει την πλοκή, αφού τη στιγμή της δολοφονίας του Αγαμέμνονα γίνεται κατανοητό ότι ο χορός αδυνατεί να επέμβει και να τον σώσει¹¹⁵.

Στη συνέχεια ο χορός, ανατρέχοντας δέκα χρόνια πίσω, περιγράφει έναν οϊωνό που είδαν οι Αχαιοί πριν φύγουν για την Τροία, στους στίχους 114-120:

«οϊωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν ὁ κελαινός, ὃ τ' ἐξόπιν
ἀργᾶς,
φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δοριπάλτου
παμπρέπτοις ἐν ἔδραιοι,
βοσκομένοι λαγίναν, ἐρικούμονα φέρματα, γένναν,
βλαβέντα λιοισθίων δρόμων.»

[Μτφρ.] Δυο βασιλιάδες των πουλιών στον πλοίων τους βασιλιάδες
φανήκαν, ο κατάμαυρος κι ο άλλος μ' άσπρην ουρά,
πλάι στα παλάτια απ' το δεξί του κονταριού το χέρι
σε πρόφαντη ψηλή μεριά,

¹¹⁵ Medda, 2012, 40.

κι αρπάζοντας σπαράζανε στον τελευταίο της δρόμο,
μια λάγισσα με πρόσβαρη της ώρας της κοιλιά.¹¹⁶

Ο οiwνός ως λογοτεχνικό μοτίβο, όπως και το όνειρο, βρίθει από συμβολισμούς. Έτσι, δια στόματος του μάντη Κάλχα, φανερώνεται ότι τα δύο πουλιά συμβολίζουν τους γιούς του Ατρέα, Αγαμέμνονα και Μενέλαο, και η ετοιμόγεννη λάγισσα είναι η Τροία. Έτσι προμηνύεται ότι η Τροία θα κατακτηθεί από τους Έλληνες. Ωστόσο ο χρησμός συνεχίζεται, χωρίς να προβλέπει ένα ευοίωνο μέλλον. Τη χαρά της κατάκτησης της Τροίας επισκιάζει η αγωνία και ο φόβος για την τιμωρία της θεάς Άρτεμης, που έχει οργισθεί με τους Ατρείδες, στους στίχους 150-153:

«σπευδομένα θυσίαν έτεραν, άνομόν τιν', άδαιτον,
ναικέων τέκτονα σύμφυτον,
ού δεισήνορα. μίμνει γάρ φοβερά παλίνορτος
οικονόμος δολία μνάμων μήνις τεκνόποινος.»

[Μτφρ.] για να ζητήσει κάποια
θυσία άλλη, ανίερη και απρόσφορη, αφορμή
πολλών δεινών συγγενικών, γιατί η άφοβη η οργή
μένει στο σπίτι η δολερή, μια μέρα να ξυπνήσει
κι εκδίκηση, θυμάμενη, του τέκνου να ζητήσει.¹¹⁷

Ο μάντης φοβάται μήπως η θεά ζητήσει μία σκληρή θυσία για το θάνατο της λάγισσας και του εμβρύου, που συμβολίζει την καταστρατήγηση της ζωής που επιφέρει ο πόλεμος. Η βιαιότητα ξεσήκωσε την αγανάκτηση της Άρτεμης· ο μάντης φοβάται ότι πάνω στο θυμό της ενάντια στους φτερωτούς αετούς του πατέρα της μπορεί να απαιτήσει μία θυσία τέτοια που να προκαλέσει στην πατρίδα μια οργή, μήνιν, μόνιμη, ενάντια στον αρχηγό του στρατού. Ο οiwνός, «ανταποκρίνεται απόλυτα στην αισχύλεια κοσμοθεωρία ότι το ίδιο σημάδι που προοιωνίζεται την άλωση της Τροίας προμηνύει και την έλευση μιας φοβερής συμφοράς.»¹¹⁸.

¹¹⁶ Γρυπάρης, 2015.

¹¹⁷ Γρυπάρης, 2015.

¹¹⁸ Kitto, 2010.

Οι φόβοι του μάντη επιβεβαιώνονται, αφού αυτή η θυσία δεν είναι άλλη από εκείνη της Ιφιγένειας. Ο χορός απεικονίζει (στ. 205) με μεγάλη έμφαση το αδιέξοδο του βασιλιά, αλλά η υποχρέωση απέναντι στο στρατό και το στόλο (στ. 212: πώς λιπόνους γένωμαι ξυμμαχίας άμαρτών;) τον βάζει στο ζυγό της ανάγκης. Ο Αγαμέμνων φτάνει σε μια απόφαση πού του ανήκει και πρέπει να τηρηθεί, και ωστόσο την παίρνει υπό την πίεση των περιστάσεων που τον έχει τοποθετήσει η μοίρα του. Ο Αγαμέμνων παλεύει άγρια για μια απόφαση, που σε οποιαδήποτε περίπτωση συνεπάγεται ενοχή: θυσία του παιδιού του ή ματαίωση της εκδικητικής εκστρατείας. Επειδή, όμως, έχει φτάσει στη βεβαιότητα ότι πρέπει να θυσιάσει το παιδί του, το θέλει και ο ίδιος· επιθυμεί την πράξη και την εκτελεί σαν να προέρχεται από τη δική του βούληση. Έτσι, σύμφωνα με τη Romilly, ο Αισχύλος «συνδυάζει τον ανεξήγητο τρόπο με τον οποίο ένας θεός μας κυριεύει ξαφνικά με τον τρόπο που προκύπτει από ένα συναίσθημα ενοχής»¹¹⁹.

Ο Αισχύλος, δια στόματος χορού παίρνει την ευκαιρία να κάνει μία γλαφυρή περιγραφή της θυσίας της Ιφιγένειας στους στίχους 228-247:

«λιτάς δὲ καὶ κληδόνας πατρώους [άντ. ε]
παρ' οὐδὲν αἰῶ τε παρθένειον
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς.
φράσεν δ' ἀόζοις πατήρ μετ' εὐχὰν
δίκαν χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ
πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ
προνωπῆ λαβεῖν ἀέρδην,
στόματός τε καλλιπρώρου
φυλακᾶ κατασχεῖν
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις.

βία χαλινῶν δ', ἀναύδω μένει, [στρ. ζ]
κρόκου βαφὰς [δ'] ἐς πέδον χέουσα,
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή-
ρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτω,
πρέπουσα τὼς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν
θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις

¹¹⁹ Romilly de, 2004.

πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους
ἔμελψεν, ἀγνᾶ δ' ἀταύρωτος αὐδᾶ πατρὸς
φίλου τριτόσπονδον εὐποτμον
παιῶνα φίλως ἐτίμα.»

[Μτφρ.] Φωνές και παρακάλια στον πατέρα της,
για τίποτε, κι ουδέ τα τρυφερά της νιάτα
οι πολεμόχαροι αρχηγοί δε λόγιασαν,
μα ο ίδιος στους δούλους έδωσε τη διάτα,
μετά 'πο την ευχή, ο πατέρας της
σα ρίφι πάν' απ' το βωμό, περιζωσμένη
σφιχτά μέσα στους πέπλους και στη γη
προύμυτα μ' όλη της τη δύναμη πεσμένη,
ψηλά να τη σηκώσουν, φράζοντας
καλά το έμορφο στόμα, μήπως βγει
κατάρα για τα σπίτια του οργισμένη,

Με βία και με τη δύναμη του φίμωτρου βουβή·
κι ενώ στη γης το ζαφρά φόρεμα κυλούσε,
ένα ένα τους δημίους της με σαϊτιές
δεητικές από τα μάτια της χτυπούσε·
κι έμοιαζε σα με ζωγραφιά
πώς να 'θελε, χωρίς φωνή, να σου μιλήσει.
Κι όμως στα πατρικά τ' αρχοντοτράπεζα
πολλές φορές τους είχε τραγουδήσει
κι αγνή με την φωνή της την παρθενικιά
του αγαπημένου της πατέρα από καρδιάς
πάνω στις τρίτες τις σπονδές
τον καλορίζικο παιάνα είχε τιμήσει.¹²⁰

Η αφήγηση αυτή διεγείρει οπωσδήποτε τον έλεον και τον φόβον των θεατών, αφού η Ιφιγένεια παρουσιάζεται αγνή και αθώα, χωρίς να τη βαραίνει κάποιο αμάρτημα που θα δικαιολογούσε τον φόνο. Παρόλα αυτά είναι ανάγκη να θυσιαστεί προκειμένου να

¹²⁰ Γρυπάρης, 2015.

φυσήξει ευνοϊκός άνεμος για να ξεκινήσουν τα καράβια. Ο Αισχύλος υποβιβάζει εδώ το μεγαλείο του Αγαμέμνονα και εγείρει αισθήματα αντιπάθειας στο κοινό απέναντι στο πρόσωπό του. Η στιγμή της θυσίας και οι αντιδράσεις της Ιφιγένειας περιγράφονται με τόσες λεπτομέρειες και τέτοια ενάργεια, ώστε, ακόμα και αν δεχθεί κάποιος ότι ο Αγαμέμνων δεν είχε άλλη επιλογή, το γεγονός αυτό δεν αμβλύνει διόλου την ανησυχία γι' αυτά που θα έρθουν, μια ανησυχία που είναι έκδηλη ιδιαίτερα στους τελευταίους στίχους της παρόδου (6η αντιστροφή). Και τώρα εκφράζεται η πεποίθηση ότι οι προφητείες του Κάλχαντος δεν θα μείνουν ανεκπλήρωτες. Ακόμα, αφού είναι γνωστό ότι η θυσία της Ιφιγένειας αποτελεί μία μελανή σελίδα στο γάμο Κλυταιμίστρας και Αγαμέμνονα, ο Αισχύλος δίνει έναν λόγο στην Κλυταιμίστρα να μισεί τον σύζυγό της, πριν εκείνη μιλήσει¹²¹.

Σε τρία σύνολα υψώνεται έτσι η εισαγωγή στον Αγαμέμνονα, και μάλιστα και τα τρία, ο πρόλογος του φύλακα, οι ανάπαιστοι και το χορικό άσμα, οδηγούν το καθένα με τον δικό του τρόπο στο ίδιο σημείο, εκεί όπου ένα μείγμα συμπάθειας, γνώσης και συνειδητοποίησης προβάλλει την ιδέα της καταστροφής¹²².

Στη συνέχεια ο χορός απευθύνει χαιρετισμό στην Κλυταιμίστρα, η οποία τον ενημερώνει ότι η Τροία έχει πέσει. Από τα λόγια της, όμως, φαίνεται ότι τη χαρά της νίκης επισκιάζει ο φόβος. Η Κλυταιμίστρα ανησυχεί και δε θεωρεί δεδομένο ότι οι νικητές θα γυρίσουν, αν έχουν αλαζονεία και προκαλέσουν την οργή των θεών (στ. 338-347):

«εἰ δ' εὐσεβοῦσι τοὺς πολισσούχους θεοὺς
τοὺς τῆς ἀλούσης γῆς θεῶν θ' ἰδρύματα,
οὐ τᾶν ἐλόντες ἀνθαλοῖεν ἄν.
ἔρως δὲ μή τις πρότερον ἐμπίπτη στρατῶ
πορθεῖν ἄ μὴ χρή, κέρδεσιν νικωμένους.
δεῖ γὰρ πρὸς οἴκους νοστήμου σωτηρίας
κάμψαι διαύλου θάτερον κῶλον πάλιν·
θεοῖς δ' ἀναμπλάκητος εἰ μόλοι στρατός,
ἐγρηγορὸς τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων
γένοιτ' ἄν, εἰ πρόσπαιά πη τεύχοι κακά.»

¹²¹ Medda, 2012, 42-43.

¹²² Romilly de, 2004.

[Μτφρ.] Κι αν σεβαστούνε τους θεούς τους πολιούχους
της νικημένης γης και τ' άγια των θεών της,
μια που νικήσαν δε θα νικηθούνε πάλι.
φτάνει μην πέσει στο στρατό κακός πριν πόθος
ν' αρπάξει όσα δεν πρέπει από αγάπη κέρδους.
γιατί για τον καλό στο σπίτι γυρισμό του
έχει και τ' άλλο χέρι του σταδίου να στρίψει·
κι αν δίχως κρίμα στους θεούς γυρίσουν πίσω,
μα πάλι ακοίμητο μπορεί των σκοτωμένων
το αίμα να μένει, κι άλλη συμφορά αν δεν λάχει.¹²³

Έτσι και στη νίκη των Ατρείδών προσάπτεται μια ενοχή, και ακούγεται πάλι ανοιχτά η αμφίσημη αξία της ανθρώπινης συμπεριφοράς: ακόμη και η δίκαιη εκστρατεία για την τιμωρία του Πάρη βαρύνεται με ενοχή, αφού για χάρη μιας μοιχαλίδας χάθηκαν ανθρώπινες ζωές. Η ανομία του ανθρώπου διαιωνίζεται: η ύβρη γεννά την ύβρη και από μια καινούρια ένοχή πηγάζει πάντα μια καινούρια καταστροφή. Σύμφωνα με τον Kitto, η ανησυχία της Κλυταιμήστρας φαίνεται από τη χρήση της υποτακτικής στον στίχο 341: «ἔρωσ δὲ μή τις πρότερον ἐμίπτῃ στρατῶ». ¹²⁴

Ο χορός, ευτυχισμένος με τα νέα της νίκης, σε αυτό το σημείο απευθύνει ύμνο στον Δία, φανερώνοντας τον ιερό φόβο του απέναντί του: «Δία τοι ξένιον μέγαν αἰδοῦμαι». Ο χορός εναποθέτει όλες του τις ελπίδες στον Δία, σε μία προσπάθεια να απαλλαγεί από τον φόβο ¹²⁵.

Εκφράζει, έπειτα, και άλλον ένα φόβο, εκείνον της ανθρώπινης αλαζονείας. Όταν ο άνθρωπος δεν αρκείται σε αυτά που έχει, και προσπαθεί να αποκτήσει πράγματα που ξεπερνούν τα όρια του, τότε επέρχεται η τιμωρία των θεών (στ. 366-384):

«Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν, [στρ. α]
πάρεστιν τοῦτό γ' ἐξιχνεῦσαι.
ἔπραξεν ὡς ἔκρανεν. οὐκ ἔφα τις
θεοὺς βροτῶν ἀξιοῦσθαι μέλειν
ὄσοις ἀθίκτων χάρις

¹²³ Γρυπάρης, 2015.

¹²⁴ Kitto, 2010.

¹²⁵ Romilly de, 2004.

πατοῖθ'· ὁ δ' οὐκ εὐσεβής.
πέφονται δ' ἐγγονοῦσα τόλμη τῶν Ἄρη
πνεόντων μείζον ἢ δικαίως,
φλεόντων δωμάτων ὑπέρφευ
ὑπὲρ τὸ βέλτιστον. ἔστω δ' ἀπή-
μαντον, ὥστ' ἀπαρκεῖν
εὖ πραπίδων λαχόντι.
οὐ γὰρ ἔστιν ἔπαλξις
πλούτου πρὸς κόρον ἀνδρὶ
λακτίσαντι μέγαν Δίκας
βωμὸν εἰς ἀφάνειαν.»

[Μτφρ.] Του Δία το χτύπημα ἔχουνε να πουν,
το χέρι του φως φανερό καθένας βλέπει·
βουλή του η τύχη των· και αν πει κανείς
πως δεν τους μέλει
να γνοιάζοντ' οι θεοί για ὅσους πατούν
τ' ἀνέγγιχτ' ἄγια, εἰν' ἀσεβής·
θα το 'βρει κάπου ὅλη' η γενιά
κείνου, που ἀχόρταγη φουντώνει
πέρ' ἀπ' το δίκιο η ἀποκοτιά,
ενώ με βίος τα σπίτια του
πάν' ἀπὸ κάθε μέτρο τα φορτώνει.
Ἄς θέλει ὅσα του φτάνουν ξέγνοιαστος
κι ἀκίνδυνα να ζει ο που ἔχει γνώση·
μα ἕνας, που μέσα στο μεθύσι
του πλούτου θα ποδοπατήσει
το μέγα το βωμὸ της Δίκης,
κάστρο δεν εἶναι να τον σώσει.¹²⁶

Ἀπὸ τη στιγμή που ο ἀνθρώπινος νους θα τυφλωθεῖ ἀπὸ την ἀλαζονεία, στην
προσπάθεια να ἀποκτήσει ὅσα δεν εἶναι δικά του, η Πειθώ, η κόρη της Ἄτης θα τον

¹²⁶ Γρυπάρης, 2015.

καταλάβει. Ο χορός κάνει ξεκάθαρο ότι από αυτό το μονοπάτι δεν υπάρχει γυρισμός, ότι από το σημείο αυτό ο θεός δεν ακούει τα παρακάλια, γιατί η ζημιιά έχει συμβεί και ο ασεβής θα πρέπει να τιμωρηθεί. Συνεχίζει, εκφράζοντας τον φόβο του και για εκείνους που δεν διστάζουν να χύσουν αίμα μέσα στη δίνη του πολέμου (στ. 461-469):

«τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ
ἄσκοποι θεοί. κελαι-
ναί δ' Ἐρινύες χρόνῳ
τυχηρὸν ὄντ' ἄνευ δίκας
παλιντυχεῖ τριβᾶ βίου
τιθεῖσ' ἀμαυρόν, ἐν δ' αἴστοις
τελέθοντος οὔτις ἀλκά·
τὸ δ' ὑπερκόπως κλύειν εὖ
βαρὺ»

[Μτφρ.] Γιατ' όποιος θενά χύσει αιμάτων ποταμούς
απ' των θεών το μάτι δεν ξεφεύγει·
έρχεται μέρα κι οι Ερινύες οι ζοφερές
μ' άλλη στροφή της τύχης που γυρίζει,
τους αφανίζουν, όσοι η ευτυχία των
με τη δικαιοσύνη δε βαδίζει
κι όποιος θα πάει έτσι άφαντος, πάει για καλά.¹²⁷

Έτσι ο χορός, ανησυχεί για το τι πρόκειται να συμβεί, αφού και οι Έλληνες αφάνισαν πάρα πολλές ζωές προκειμένου να καταλάβουν την Τροία. Πιστεύει ότι αυτήν τη νίκη τη συνοδεύουν μεγάλες συνέπειες, για αυτό δεν αφήνεται ολοκληρωτικά στη χαρά της νίκης. Γνωρίζει ότι είναι αναπόφευκτο να συμβεί η συμφορά, παρόλο που δεν μπορεί να προσδιορίσει ακριβώς τι φοβάται, ή τι νομίζει ότι πρόκειται να συμβεί. Γι' αυτό «η αγωνία του περιμένει, κάτι ν' ακούσει σκοτεινό». Ολόκληρος ο ύμνος προς τον Δία, διακατέχεται έτσι από ένα απροσδιόριστο αίσθημα φόβου¹²⁸.

¹²⁷ Γρυπάρης, 2015.

¹²⁸ Romilly de, 2004.

Έπειτα ο χορός ανησυχεί και για την ίδια την αξιοπιστία της πληροφορίας της νίκης. Πιστεύει ότι μπορεί να είναι κάποια θεική απάτη και δε δείχνει την παραμικρή εμπιστοσύνη στα λόγια της Κλυταιμίστρας, που την θεωρεί αφελή. Έτσι ο χορός προλογίζει την είσοδο του κήρυκα, από τον οποίο περιμένει με αγωνία να μάθει την αλήθεια.

Ο κήρυκας επιβεβαιώνει τη νίκη, αλλά ταυτόχρονα επιβεβαιώνει και τον φόβο που εξέφρασε ο χορός προηγουμένως (στ. 524-528):

«ἀλλ' εὖ νιν ἀσπάσασθε, καὶ γὰρ οὖν πρέπει,
Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου
Διὸς μακέλλη, τῇ κατείργασται πέδον.
βωμοὶ δ' ἄιστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα,
καὶ σπέρμα πάσης ἐξαπόλλυται χθονός.»

[Μτφρ.] Λοιπὸν πανηγυρίστε τον γιατί του πρέπει,
που με του Δία τη δίκηλα του δικαιοκρίτη
την Τροία ξωλόθρεψε κι ανάσκαψε τη γη της
κι ἀφαντοὶ των θεῶν οἱ βωμοὶ καὶ τα ιερά τους
κι οὐδέ σπόρος δε μένει ἀπ' ὅλη τους τη χώρα.¹²⁹

Επικρατούσα σκέψη στην τελική επωδὸ είναι να σχηματίσει η ίδια ένα υπόβαθρο που απλῶς δημιουργεῖ αγωνία για την επικείμενη αφήγηση του κήρυκος που θα εξηγήσει τα πάντα. Το κοινὸ ἔχει μόλις ακούσει τον λόγο του χοροῦ σχετικά με την ὕβρη και την παραβίαση των ἀνθρώπινων ορίων. Είναι συνεπῶς λογικό να ακούει τα επιβραβευτικά λόγια του κήρυκα με τρόπο. Έτσι δεν είναι δύσκολο να σκεφτεῖ την τύχη των Ελλήνων, που ἔχουν υπερβολική επιτυχία. Η νίκη τους ἐναντίων των Τρώων μπορεί να αντιστραφεῖ σύμφωνα με την ιδιοτροπία των θεῶν. Αν ἔτσι ἐπράξε ο Αγαμέμνων, η καταδίκη του είναι βέβαιη (στ. 750-771)¹³⁰.

«παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος [ἀντ. γ]
τέτυκται, μέγαν τελε-
σθέντα φωτὸς ὄλβον

¹²⁹ Γρυπάρης, 2015.

¹³⁰ Medda, 2012, 44.

τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν,
ἐκ δ' ἀγαθᾶς τύχας γένει
βλαστάνειν ἀκόρεστον οἰζύν.
δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ-
μί. τὸ δυσσεβῆς γὰρ ἔργον
μετὰ μὲν πλείονα τίκτει,
σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννα.
οἴκων γὰρ εὐθυδίκων
καλλίπαις πότμος αἰεί.

φιλεῖ δὲ τίκτειν Ὑβρις [στρ. δ]
μὲν παλαιὰ νεά-
ζουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν
Ὑβριν τότε ἢ τόθ', ὅτε τὸ κύριον μόλη
φάος τόκου, δαίμονά τ' ἔταν,
ἄμαχον ἀπόλεμον ἀνίερν,
Θράσος, μελαίνα μελάθροισιν Ἄτα,
εἰδομένα τοκεῦσιν.»

[Μτφρ.] Εἶν' ἓνας λόγος που στον κόσμο απ' τα παλιά
χρόνια βαστά: πως σαν παραφουντώσει,
ὅσο που παίρνει, ενός σπιτιού η καλοτυχιά,
γεννοβολά κι ἀκλερῆ δε ξεφτά,
μ' απ' την καλή την τύχη στη γενιά
βαριά κακομοιριά θενα φυτρώσει.
Μα εγὼ απ' τους ἄλλους χωριστά
ἔχω δική μου γνώμη και για μένα
η ασέβεια μόνο τα πολλά παιδιά γεννά
760που μοιάζουνε της μάνας που τα ἔγεννα·
ἐνὼ στα δίκαια σπίτια πάντα μία
καλλίτεκνη βαστάει ευτυχία.

Γιατ' ἔτσι το ἔχει, μες σε μια κακιά σειριά
η μια ανομία να γεννά την ἄλλη
αργά η νωρίς, ὅταν θα ἔρθει

η ώρα της γέννας η γραφή,
που μαζί της τότε ξεπροβάλλει
ανίκητος κι αδάμαστος ο ανίερος
των σπιτιών μαύρος δαίμονας — η Θεοβλάβη,
που απ' τους γονιούς που τη γεννούσανε
το κάθε της μοιασίδι κι έχει πάρει.¹³¹

Την επόμενη μέρα καταφθάνει ο Αγαμέμνων στο παλάτι. Θα επιστρέψει σε μία παραγμένη πόλη της οποίας η ατμόσφαιρα εγκυμονεί έναν μεγάλο κίνδυνο – αν και το κοινό γνωρίζει ότι ο κίνδυνος δεν προέρχεται, όπως νομίζουν οι γέροντες, από τον αναστατωμένο λαό αλλά από τη γυναίκα του¹³².

Η Κλυταιμίστρα τον υποδέχεται γεμάτη υποκριτική χαρά. Εδώ περιγράφεται με μεγάλη παραστατικότητα μία άλλη εικόνα φόβου, από τη μεριά του Αγαμέμνονα. Η Κλυταιμίστρα διατάζει να στρώσουν κόκκινο χαλί για τον Αγαμέμνονα, προκειμένου να μπει στο παλάτι. Αυτό γίνεται σε μία προσπάθειά της να παγιδεύσει τον Αγαμέμνονα, ώστε να διαπράξει ύβρη, αφού αυτή η υποδοχή ταίριαζε σε θεούς και όχι θνητούς. Ο Αγαμέμνων διστάζει κι φοβάται την ενδεχόμενη θεϊκή τιμωρία (στ. 923-924)¹³³:

«έν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν
βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου.»

[Μτφρ.] θνητός, σε τέτοια πολυξόμπλιαστα στολίδια
δεν πάει σε μένα να πατώ με δίχως φόβο.¹³⁴

Παρόλα αυτά πείθεται και διαπράττει την ύβρη, προσιωνίζοντας την τύχη του.

Ακόμα και μετά την άφιξη του Αγαμέμνονα και τη θερμή υποδοχή της Κλυταιμίστρας, το κακό προαίσθημα του χορού δεν φεύγει στους στίχους 974-1000¹³⁵:

¹³¹ Γρυπάρης, 2015.

¹³² Παπαγιαννοπούλου, 2020

¹³³ Sommerstein, 2013.

¹³⁴ Γρυπάρης, 2015.

¹³⁵ Παπαγιαννοπούλου, 2020

«τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως [στρ. α]
δεῖμα προστατήριον
καρδίας τερασκόπου
πωτᾶται,
μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος ἀοιδά,
οὐδ' ἀποπτύσαι δίκαν
δυσκρίτων ὄνειράτων
θάρσος εὐπειθὲς ἴ-
ζει φρενὸς φίλον θρόνον;
χρόνος δ' † ἐπεὶ
πρυμνησίων ξυνεμβολαῖς
ψαμμίας ἀκάτα † παρή-
βησεν, εὖθ' ὑπ' Ἴλιον
ῶρτο ναυβάτας στρατός.

πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων [ἀντ. α]
νόστον, αὐτόμαρτυς ὄν·
τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως
ὕμνωδεῖ
θρῆγον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν
θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων
ἐλπίδος φίλον θράσος.
σπλάγχνα δ' οὔτοι ματά-
ζει, πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν
τελεσφόροις
δίναις κυκλούμενον κέαρ.
εὐχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς
ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν
ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον.»

[Μτφρ.] Γιατί με τόσο πείσμα εμπρός
στη λαφροῖσκιωτή μου την καρδιά
αυτός ο φόβος να πηδά
κι ἀκάλεστος κι ἀπλέρωτος

μαντείες να μου καλοναρχά;
Γιατί σαν τα όνειρα τα σκοτεινά
να μην μπορώ να τον ξορκίσω
και το καλό το θάρρος μου ξανά
στο θρόνο της καρδιάς να στήσω;

Του γυρισμού των τώρα εγώ
μάρτυρας είμαι μόνος μου μ' αυτά
τα δυο μου μάτια· κι όμως, πώς
ψέλνει από μέσα μου η καρδιά
χωρίς κιθάρας συνοδειά
των Ερινύων το θρήνο, που κανείς
δεν της τον έχει ποτέ μάθει;
κι αχ! της γλυκιάς ελπίδας το καλό
το θάρρος μού έφυγε κι εχάθη.

Γιατί τα σπλάχνα δε σπαρνούνε
έτσι άδικα ποτέ κι ουδέ του κάκου
χοροπηδά στα στήθια μου η καρδιά.
μα εύχομαι κατ' ανέμου οι φόβοι μου
να παν και ψεύτικοι να βγούνε.¹³⁶

Ο χορός και πάλι δεν μπορεί να προσδιορίσει τι είναι αυτό που φοβάται και γιατί δεν μπορεί να νιώσει την ανακούφιση της νίκης και του γυρισμού, και συνεπώς την αποκατάσταση της τάξης στο παλάτι. Ο χορός εκφράζει στη συνέχεια τον φόβο του για την απότομη αλλαγή της τύχης, από υγεία σε αρρώστια και από την ευτυχία στη δυστυχία. Τα λόγια τους είναι τόσο σκοτεινά όσο σκοτισμένα είναι τα μυαλά τους· αισθάνονται, όπως και πριν, ότι ο Αγαμέμνων κινδυνεύει, επειδή χύθηκε αίμα πολύ στον πόλεμο και ο πλούτος που ο ίδιος συσσωρεύσε είναι εξαιρετικά μεγάλος.

Στη σκηνή υπάρχει ένα βουβό πρόσωπο, η Κασσάνδρα. Η σιωπή της δεν οφείλεται στη αμηχανία του Αισχύλου να χρησιμοποιήσει τον τρίτο υποκριτή. Ο Αισχύλος σκόπιμα επιλέγει να επενδύσει με μία παρατεταμένη σιωπή την Κασσάνδρα, την παλιά βασίλισσα της Τροίας και τωρινή σκλάβο. Ο ποιητής ήταν γνωστός στην

¹³⁶ Γρυπάρης, 2015.

αρχαιότητα για την έκπληξη και την αγωνία που απορρέουν από σιωπηλούς χαρακτήρες, όπως ο Αχιλλέας, η Νιόβη και η Κασσάνδρα¹³⁷.

Η Κλυταιμίστρα μα και ο χορός συμπεραίνουν ότι η Κασσάνδρα δε μιλάει επειδή δεν καταλαβαίνει τη γλώσσα. Φαίνεται, όμως, ότι η σιωπή της Κασσάνδρας προέρχεται από το σοκ και τον φόβο της για όσα πρόκειται να συμβούν μέσα στο παλάτι. Ακολουθεί μια σκηνική σύνθεση όπου πάθος και λόγος συνυφαίνονται με τέτοια δεξιοτεχνία, ώστε καταλαβαίνουμε καλά γιατί η Υπόθεση υπογραμμίζει ότι εδώ βρίσκουν την τελειότερη διαμόρφωσή τους η έκπληξις και ο οίκτος. Στο σύνολο της τριλογίας, αυτό ειδικά το μέρος επιδιώκει να δώσει απτά την αλυσίδα ένοχης και τιμωρίας, πού ζώνει το παλάτι των Ατρείδων (στ. 1090-1094 και στ. 1096-1097)¹³⁸.

«μισόθεον μὲν οὔν· πολλὰ συνίστορα, [στρ. γ]
αὐτόφωνα, ἴκακὰ καρτάναι†
ἄνδρὸς σφαγεῖον καὶ πέδον ῥαντήριον.»

[Μτφρ.] Α, α!

Θεομίσητο σπῖτι· και πόσα ξέρει
φονικά, σκοτωμούς από δικών χέρι,
ανθρωπομακελειό αιματοραντισμένο!¹³⁹

«κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγὰς
ὀπτὰς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.»

[Μτφρ.] βρέφη που σκούζουν κάτω απ' το μαχαίρι,
κρέατα ψητά, από τον πατέρα φαγωμένα.¹⁴⁰

Οι πρώτες μαντείες της Κασσάνδρας έχουν να κάνουν με την πατρογονική κατάρα, περιγράφοντας τις φρικαλεότητες που έχουν ήδη διαπραχθεί, γι' αυτό ο χορός δεν τρομάζει, αφού θεωρεί ότι τα γεγονότα αυτά είναι γνωστά (στ. 1100-1104 και στ. 1107-1111).

¹³⁷ West, 2015

¹³⁸ West, 2015

¹³⁹ Γρυπάρης, 2015.

¹⁴⁰ Γρυπάρης, 2015.

«ὦ πόποι, τί ποτε μήδεται; [στρ. δ]
τί τόδε νέον ἄχος μέγα;
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν,
ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον· ἀλκὰ δ'
ἐκὰς ἀποστατεῖ.»

[Μτφρ.] Αλί κι απ' αλί! και το τί έχει στο νου της!
τί 'ν αυτό το καινούργιο κακό το μεγάλο,
το μεγάλο, που εδώ μέσα ετοιμάζει, κακό
για τους φίλους βαρύ
και δεν έχει γιατρεία
κι είναι κάθε βοήθεια μακριά¹⁴¹.

«ὦ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς; [ἀντ. δ]
τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν
λουτροῖσι φαιδρύνασα—πῶς φράσω τέλος;
τάχος γὰρ τόδ' ἔσται· προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ
χερὸς ὀρεγομένα.»

[Μτφρ.] Αλί σου, αθλία· και το κάνεις αυτό;
τον άντρα, το δεξί σου το πλευρό,
τον βάζεις στο λουτρό — πώς να το πω το τέλος;
μα όπου και να 'ναι γίνεται· κι απλώνει
χέρι το χέρι γοργό.¹⁴²

Στο σημείο αυτό ο χορός αρχίζει να προβληματίζεται (στ. 1114-1118).

«ἔ ἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται; [στρ. ε]
ἦ δίκτυόν τί γ' Ἴιδου.
ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνεννος, ἢ ξυναιτία
φόνου. στάσις δ' ἀκόρετος γένει
κατολολυξάτω θύματος λευσίμου.»

¹⁴¹ Γρυπάρης, 2015.

¹⁴² Γρυπάρης, 2015.

[Μτφρ.] Ωή, πωπώ, πωπώ! τί ἔναι που φαίνεται;
δεν εἶναι δίχτυ του Ἄδη;
μα δίχτυ ἔναι ἡ γυναῖκα του, ἡ φόνισσά του·
κι ἡ κατάρα ἡ ἀχόρταγη του γένους
ἀς κλάψει του φριχτοῦ το θρήνο φονικοῦ.¹⁴³

Τα αινίγματα ἀρχίζουν νὰ κλιμακώνονται καὶ σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ χορός ἀρχίζει νὰ πιστεύει καὶ νὰ φοβάται, περιγράφοντας πολὺ παραστατικὰ τὸ συναίσθημα τοῦ φόβου (στ. 1119-1124)¹⁴⁴:

«ποῖαν Ἐρινὸν τήνδε δώμασιν κέλη
ἐπορθιάζειν; οὐ με φαιδρύνει λόγος.
ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς
σταγῶν, ἅτε καὶ δορὶ πτωσίμοις
ξυνανύτει βίου δύντος ἀγαῖς.
ταχεῖα δ' ἅτα πέλει.»

[Μτφρ.] Ποιὰ τούτ' ἡ Ερινύα που προσκαλεῖς νὰ υψώσει
1120θρήνο στο σπίτι; δε μ' ευφραίνει αὐτός σου ὁ λόγος
καὶ κίτρινο ἀναρρόησε τὸ αἷμα μου στὴν καρδιά
καθὼς ἀπὸ θανάσιμη πληγὴ
στὶς ὕστερες στιγμὲς τοῦ βίου που σβήνει
καὶ ταχιά φτάνει ἡ σκοτεινιά.¹⁴⁵

Ὁ χορός, παρόλο που εἶναι μπερδεμένος καὶ δὲν καταλαβαίνει ἀπὸ τοὺς χρησμούς, δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ τοὺς ἀμφισβητήσῃ. Γνωρίζει καλὰ ὅτι οἱ χρησμοὶ δὲν βγαίνουν σὲ καλὸ (στ. 1130-1135):

«οὐ κομπάσαιμ' ἂν θεσφάτων γνώμων ἄκρος
εἶναι, κακῶ δὲ τῷ προσεικάζω τάδε.
ἀπὸ δὲ θεσφάτων τίς ἀγαθὰ φάτις

¹⁴³ Γρυπάρης, 2015.

¹⁴⁴ Nooter, 2017.

¹⁴⁵ Γρυπάρης, 2015.

βροτοῖς τέλλεται; κακῶν γὰρ διαὶ
πολυεπεῖς τέχνηαι θεσπιῶδοι
φόβον φέρουσιν μαθεῖν.»

[Μτφρ.] Δε θα το καυχηθῶ πως νιώθω τους χρησμούς σου,
με κάτι ὅμως κακό μου φαίνεται πως μοιάζουν.
Και πότε απ' τους χρησμούς βγήκε για τους θνητούς
καμιὰ χαρά; — μες ἀπὸ συμφορές
των μάντηδων οἱ περισσόλογες οἱ τέχνες
το φόβον ἔρχονται να φέρουν.¹⁴⁶

Ο Αἰσχύλος σε αυτό το σημείο, για να εξυπηρετήσῃ και να κλιμακώσῃ τον αἰσθημα του φόβου στον χορὸ ἀλλὰ και στον θεατῆ, κάνει τον χορὸ να πιστεύει τα λόγια της Κασσάνδρας, παρόλο που μας ἔχει φανερῶσῃ πιο πριν, ὅτι ἡ Κασσάνδρα κουβαλάει θεϊκὴ κατάρα ἀπὸ τον Ἀπόλλωνα, να μην την πιστεύει κανεῖς, ὅταν ἐκεῖνη βλέπει την ἀλήθεια. Ἡ Κασσάνδρα, κουβαλώντας αὐτὴν την κατάρα, εἶναι ἓνα πρόσωπο που διεγείρει τον οἶκτο των θεατῶν (στ. 1242-1245 και στ.1532-1534)¹⁴⁷.

«τὴν μὲν Θυέστου δαῖτα παιδείων κρεῶν
ξυνηκα καὶ πέφρικα, καὶ φόβος μ' ἔχει
κλύοντ' ἀληθῶς οὐδὲν ἐξηκασμένα.
τὰ δ' ἄλλ' ἀκούσας ἐκ δρόμου πεσῶν τρέχω.»

[Μτφρ.] Το δείπνο του Θυέστη με παιδιῶν του σάρκες
το ἴνωσα κι ανατρίχιασα· κι ἔχω ἓνα φόβο,
γι' αὐτὰ σου που εἶπες και δε μοιάζουν παραμύθια·
μα τ' ἄλλα π' ἀκούσα — βγήκα και πάω απ' το δρόμο!¹⁴⁸

«ὄπα τράπωμαι, πίτνοντος οἴκου.
δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ
τὸν αἵματηρόν. ψακὰς δὲ λήγει;»

¹⁴⁶ Γρυπάρης, 2015.

¹⁴⁷ Nooter, 2017.

¹⁴⁸ Γρυπάρης, 2015.

[Μτφρ.] πού να στραφώ; πέφτει το σπίτι·
τρέμω — δεν είναι πια ψιχάλα,
τρέμω της αιματοβροχής τον χτύπο,
που απ' τα θεμέλια σείει το σπίτι.¹⁴⁹

Στην επόμενη σκηνή ακούγονται οι κραυγές του Αγαμέμνονα και η σκηνή ξετυλίγεται γρήγορα. Εμφανίζεται το αποτρόπαιο θέαμα του δολοφονημένου Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Γρυπάρης, 2015.

¹⁵⁰ Nooter, 2017.

8 Χοηφόροι

8.1 Εισαγωγικά

Οι Χοηφόροι ή Χοηφόρες αποτελούν το δεύτερο έργο της τριλογίας. Το μοτίβο του φαύλου κύκλου αίματος του οίκου των Ατρείδων συνεχίζεται και σε αυτό το έργο.

Αν στον Αγαμέμνονα δέσποζαν τα κοσμικά στοιχεία της φωτιάς (η πυρπόληση της Τροίας, η φρυκτωρία της Κλυταιμίστρας), του αέρα (οι ενάντιοι άνεμοι της Αυλίδας, ο οϊωνός των γυπαετών) και του νερού (η τρικυμία που συντρίβει τον ελληνικό στόλο, τα θαλασσινά κοχύλια από τα οποία παρασκευάζεται η πορφυρή βαφή), στις Χοηφόρους κυριαρχεί το χθόνιο στοιχείο: η γη και οι νεκροί που βρίσκονται κρυμμένοι στα σπλάχνα της. Το έργο επισκιάζει ο κόσμος των νεκρών που ζητούν εκδίκηση. Ήδη από τον πρώτο στίχο, ο Ορέστης επικαλείται τον χθόνιο Ερμή, που είχε την ιδιότητα του ψυχοπομπού¹⁵¹.

Στον θρήνο τους, Ηλέκτρα και Ορέστης επικαλούνται τον νεκρό πατέρα τους, για να βγει από τον τάφο. Σκοτεινά χθόνια σύμβολα διατρέχουν ολόκληρο το έργο από την αρχή μέχρι το τέλος, από το φίδι που ονειρεύεται η Κλυταιμνήστρα μέχρι τους χαρακτηρισμούς που η ίδια αποκτά από τον γιο της και τον χορό ως Έχιδνα και Γοργόνα, που αποτελούν πλάσματα του κάτω κόσμου.

Ενώ το έργο ξεκινά με τη βαθιά ελπίδα ότι η κατάρα του οίκου των Ατρείδων, που περνάει από γενιά σε γενιά, μπορεί επιτέλους να σταματήσει, μετά τη διάπραξη της μητροκτονίας «Η προσδοκία για επούλωση των πληγών διαψεύδεται, καθώς το φρεσκοχυμένο αίμα της μάνας ζητάει εκδίκηση.»¹⁵²

8.2 Ο φόβος στις Χοηφόρους

Το έργο ξεκινάει με την επιστροφή του Ορέστη, κάτι που έχει ήδη γίνει φανερό από το προηγούμενο έργο, τον Αγαμέμνονα. Έτσι, η είσοδος του Ορέστη δεν εξυπηρετεί μόνο στο να ξεκινήσει το έργο, αλλά έχει δραματική φόρτιση.

¹⁵¹ Marshall, 2017.

¹⁵² Marshall, 2017.

Ο Ορέστης βρίσκεται στον τάφο του πατέρα του, όταν βλέπει μαυροφορεμένες γυναίκες να πλησιάζουν. Πρόκειται για τον χορό, που αποτελείται από γυναίκες μέσης και μεγαλύτερης ηλικίας, είναι θεραπεαινίδες ασιατικής καταγωγής που ανήκουν στον βασιλικό οίκο. Μέσα σε αυτές αναγνωρίζει και την αδερφή του Ηλέκτρα, που τις συνοδεύει. Το παρουσιαστικό του χορού στη σκηνή δημιουργεί μία ανησυχητική εικόνα, αφού το μαύρο χρώμα αντιπροσωπεύει το σκοτάδι στο οποίο έχει περιπέσει το παλάτι μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Το πρώτο συναίσθημα που βιώνει ο Ορέστης είναι ο φόβος, ήδη από τους στίχους 12-13, μήπως οι γυναίκες έρχονται επειδή έχει συμβεί και κάποιο άλλο κακό¹⁵³.

«ποία ξυμφορᾷ προσεικάσω;
πότερα δόμοισι πῆμα προσκυρεῖ νέον;»

[Μτφρ.] τί να φαντασθῶ πως τρέχει;
μη βρήκε νέα τα σπίτια μας συμφορὰ πάλι;¹⁵⁴

Για αυτό ο Ορέστης μαζί με τον Πυλάδη αποτραβιούνται στην άκρη, μέχρι να καταλάβουν για ποιο λόγο πλησιάζει ο χορός. Η πένθιμη πορεία των γυναικών του χορού που ακολουθεί με την Ηλέκτρα, την οποία δε δυσκολεύεται να αναγνωρίσει ο Ορέστης, ανοίγει αμέσως μια ατμόσφαιρα ανησυχίας. Ο χορός των αιχμαλωτίδων γυναικών της Τροίας αφήνει να φανεί μια φανερή ανησυχία ότι κάτι κακό συμβαίνει ή θα συμβεί, ότι υπάρχει ένας γενικός φόβος και κάποια αναταραχή του ρυθμού της ζωής. Στοχάζονται, ακόμη, οι γυναίκες ότι το αυθόρμητο σέβας του λαού για τους βασιλιάδες του χάθηκε πια και ότι τώρα η λαϊκή συναίνεση εκμαιεύεται με τον φόβο και τον τρόμο. Ο χορός εξηγεί ότι ο φόβος ήταν εκείνος που τον παρακίνησε να φτάσει στον τάφο του Αγαμέμνονα, ένας φόβος που αποκαλείται «ονειρόμαντις», σταλμένος από τον Φοῖβο, και έκανε να αντηχούν ξεφωνητά τρόμου στο παλάτι, χωρίς να προβαίνει σε περαιτέρω λεπτομέρειες, εξυπηρετώντας με αυτόν τον τρόπο τη δραματική ένταση (στ.32-36):

«τορὸς γὰρ [Φοῖβος] ὀρθόθριξ δόμων [ἀντ. α]
ὄνειρόμαντις, ἐξ ὕπνου κότον πνέων,
ἄωρόνυκτον ἀμβόαμα

¹⁵³ Conacher, 2016.

¹⁵⁴ Γρυπάρης, 2015.

μυχόθεν ἔλακε περὶ φόβῳ,
γυναικείοισιν ἐν δώμασιν βαρὺς πίτνων,»

[Μτφρ.] Γιατί φόβος ορθότριχος τρανός,
των παλατιῶ ονειροπροφήτης
οργή απ' τα βάθη του ύπνου πνέοντας
νυχτάωρα, μεσ' απ' τ' ἄδυτα του γυναικίτη,
έκαμε πέφτοντας βαρὺς
τρόμου ξεφωνητό ν' αντιβουΐσει.¹⁵⁵

Ο υπαινιγμός γίνεται στην Κλυταιμνήστρα και ολόκληρο το χωρίο είναι κατεργασμένο στη γλώσσα του φόβου. Φυσικά, το κοινό γνωρίζει ότι το όνειρο αναφέρεται στον εφιάλτη της Κλυταιμνήστρας και έτσι θα αντιδρούσε όλο και πιο έντονα στην ενοχή της βασίλισσας, που αποκαλύπτεται από την κραυγή της τη νύχτα. Το όνειρο είναι συνδεδεμένο με τον Αγαμέμνονα καθώς προσπαθεί να αποκαλύψει το ἄγχος και την σύγχυση του ξύπνιου κόσμου, όπως αντικατοπτρίζεται στον ύπνο. Στη συνέχεια ο χορός ανακοινώνει ότι φοβάται να αποκαλύψει για ποιον λόγο ακριβώς τον έστειλε η Κλυταιμνήστρα, μιλώντας για το αίμα που θα χυθεί στο μέλλον. Τώρα, ο σεβασμός που υπήρχε πρωτίτερα έχει εξαφανιστεί, γι' αυτό έχει απομείνει μόνο ο φόβος «που τους εξαναγκάζει να υπακούν στους δολοφόνους – τυράννους Αίγισθο και Κλυταιμνήστρα». Σε αυτήν την έκφανση φόβου αναφέρεται ο στίχος 57¹⁵⁶:

«φοβεΐται δέ τις.»

[Μτφρ.] και μόνο ο φόβος έμεινε¹⁵⁷

Έπειτα μιλάει για τη Δίκη και την τιμωρία που θα επιφέρει (στ. 61-65):

«ρόπή δ' ἐπισκοτεῖ δίκας
ταχεῖα τοῖς μὲν ἐν φάει,
τὰ δ' ἐν μεταίχμιῳ σκότου
† μένει χρονίζοντ' ἄχη βρῦει †
65τοὺς δ' ἄκραντος ἔχει νύξ.»

¹⁵⁵ Γρυπάρης, 2015.

¹⁵⁶ Copacher, 2016.

¹⁵⁷ Γρυπάρης, 2015.

[Μτφρ.] Μα άγρυπνη η Δίκη άλλους χτυπά
γοργή καταμεσήμερα,
γι' άλλους χρονίζει η συμφορά
για νά 'ρθει μεροσκότεινα
κι άλλους φυλάει μεσάνυχτα.¹⁵⁸

Μέσα σ' ένα αυταρχικό – τυραννικό καθεστώς, που έχουν επιβάλει οι νέοι κυβερνήτες, το μόνο που μπορεί να εύχεται κανείς είναι να έχει καλή τύχη που να τον γλυτώνει απ' τα χειρότερα. Υποδηλώνεται η αγωνία του χορού, που δεν ξέρει πότε θα έρθει η τιμωρία για αυτούς που πρέπει. Το δίκιο θα αποδοθεί νωρίς ή αργά: άλλοι πληρώνουν αμέσως, άλλοι αργότερα, κι άλλοι πολύ καθυστερημένα. Ο χορός θεωρεί ότι οι χοές που πρόκειται να προσφέρει είναι μάταιες, γιατί τώρα πια είναι αργά και δεν μπορεί να ξεπλυθεί με τίποτα το αίμα. Παρόλα αυτά υπακούει, γιατί πρόκειται για βασιλική διαταγή (στ. 73-74)¹⁵⁹.

«βαίνοντες τὸν χερομυσῆ
φόνον καθαίροντες ἴθυσαν μάταν.»

[Μτφρ.] όσο να λούζουνε, δεν τα ξεπλένουν πια
τα αίματα, που μολεύουνε το χέρι του φονιά.

Στον στίχο 166 δίνεται δια στόματος Ηλέκτρας μία νέα πληροφορία:

«- έχει μὲν ἤδη γαπότους χοὰς πατήρ·
νέου δὲ μύθου τοῦδε κοινωνήσατε.
- λέγοις ἄν· ὀρχεῖται δὲ καρδία φόβῳ.»

[Μτφρ.] - Ἦπιεν η γη, κι έχει ο πατέρας τις χοές μας·
μα κι ένα νέο παράξενο ν' ακούστε τώρα.
-Λέγε μας· κι απ' το φόβο μου πηδά η καρδιά μου.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Γρυπάρης, 2015.

¹⁵⁹ Said, 2005.

¹⁶⁰ Γρυπάρης, 2015.

Ο χορός περιμένει να ακούσει με αγωνία αυτό που γνωρίζει η Ηλέκτρα: «ὄρχεϊται δὲ καρδία φόβῳ». Ο Αισχύλος και πάλι δημιουργεί μία παραστατική εικόνα του συναισθήματος του φόβου, χρησιμοποιώντας το ρήμα ορχέω, που σημαίνει «αναπηδῶ, τινάζομαι, τρέμω». Η Ηλέκτρα νιώθει και εκείνη φόβο που εκφράζεται στον στίχο 183: «Και μένα στην καρδιά μου ανέβηκ' ένα κύμα χολής».

Έπειτα φανερώνει ότι η μπούκλα που βρίσκεται πάνω στον τάφο του Αγαμέμνονα είναι του Ορέστη. Ακολουθεί η σκηνή αναγνώρισης Ορέστη και Ηλέκτρας κι έτσι ο Αισχύλος παίρνει την ευκαιρία να φανερώσει την κινητήριο δύναμη που φέρνει τον Ορέστη στον τάφο του πατέρα τους¹⁶¹.

Έτσι, ο Ορέστης στον στίχο 269, φανερώνει ότι τον έχει οδηγήσει εκεί ο τρομερός χρησμός του Απόλλωνα λέγοντας «φριχτές φοβέρες». Άρα το συναίσθημα του τρόμου είναι εκείνο που καθοδηγεί και τον Ορέστη. Ο χρησμός στέκεται σαν δαμόκλειος σπάθη πάνω από το κεφάλι του, απειλώντας ότι αν δεν ξεπλύνει τον φόνο του πατέρα του με άλλον φόνο, κινδυνεύει η ίδια η ζωή του. Έπειτα ακολουθεί μία παραστατική αφήγηση για τα φοβερά πράγματα που θα του συμβούν αν αγνοήσει τον χρησμό, στους στίχους 278-284:

«τὰ μὲν γὰρ ἐκ γῆς δυσφρόνων μηνίματα
βροτοῖς πιφαύσκων εἶπε τάσδε νόσους,
σαρκῶν ἐπαμβατῆρας ἀγρίαις γνάθοις,
λιχῆνας ἐξέσθοντας ἀρχαίαν φύσιν·
λευκὰς δὲ κόρσας τῆδ' ἐπαντέλλειν νόσῳ·
ἄλλας τ' ἐφώνει προσβολὰς Ἐρινύων
ἐκ τῶν πατρώων αἱμάτων τελομένας.»

[Μτφρ.] Γιατ' είπε, φανερώνοντας των χολιασμένων
κάτω απ' τον Άδη τις οργές, φριχτές αρρώστιες
280πως θ' αδράζουν τις σάρκες: λέπρες να σπαράζουν
μ' άγριες σαγόνες και παράλλαμα να κάνουν
την αρχαία τη φύση του κορμιού, που ύστερ' απάνω
απ' τις πληγές του άσπρα μαλλιά θα το σκεπάσουν.

¹⁶¹ Said, 2005.

Κι άλλες των Ερινύων πληγές μου έλεγε ακόμα
που απ' τ' ανεκδίκητο θα 'ρθουν πατρικό γαίμα..¹⁶²

Και συνεχίζει με τις οδυνηρές συνέπειες (στ. 285-297)¹⁶³:

«ὄρῳ̄ντα λαμπρόν, ἐν σκότῳ̄ νωμῳ̄ντ' ὄφρῳ̄ν.
τὸ γὰρ σκοτεινὸν τῶν ἐνεργέτερον βέλος
ἐκ προστροπαίων ἐν γένει πεπτωκότων,
καὶ λύσσα καὶ μάταιος ἐκ νυκτῶν φόβος
κινεῖ ταρασσει καὶ διωκάθει πόλεως
χαλκηλάτῳ̄ πλάστιγγι λυμανθὲν δέμας.
καὶ τοῖς τοιούτοις οὔτε κρατῆρος μέρος
εἶναι μετασχεῖν, οὐ φιλοσπόνδου λιβός,
βωμῶν τ' ἀπείργειν οὐχ ὀρωμένην πατρὸς
μῆνιν· δέχεσθαι <δ'> οὔτε συλλύειν τινά,
πάντων δ' ἄτιμον κᾶφιλον θνήσκειν χρόνῳ̄
κακῶς ταριχευθέντα παμφθάρτῳ̄ μόρῳ̄.
τοιοῖσδε χρησιμοῖς ἄρα χρῆ πεποιθέναι;»

[Μτφρ.] Γιατί τα σκοτεινά της κόλασης τα βέλη
που επικαλούνται οι συγγενείς οι σκοτωμένοι,
η λύσσα κι ο νυχτερινός ο μάταιος φόβος
σειεί και ταραίζει κι ὄξω διώχτει από την πόλη
κορμί απ' το χάλκινο κεντρί τέλεια φθαρμένο.
κι ένας τέτοιος δεν είναι μήτε σε κρατήρες,
μήτε σε γιορτινές σπονδές να λάβει μέρος,
μ' απ' τους βωμούς, αθώρητος, μακριά τον διώχτει
ο χολιασμένος του πατέρα; και κανένας
ουδέ στέγη του δίνει, μ' ούδε και βοήθεια,
όσο που τέλος έρμος, καταφρονημένος,
κακὴν κακῶς ἀθλιος να τον ξεράνει χάρος.¹⁶⁴

¹⁶² Γρυπάρης, 2015.

¹⁶³ Said, 2005.

¹⁶⁴ Γρυπάρης, 2015.

Ο χορός συνεχίζοντας, στους στίχους 401-404, υπενθυμίζει την πατρογονική κατάρα του οίκου των Ατρείδων, προοιωνίζοντας τις συμφορές που θα έρθουν. Ακόμη και αν ο Ορέστης υπακούσει στο χρησμό και σκοτώσει την Κλυταιμίστρα, αυτό δεν θα είναι το τέλος, αλλά μία ακόμη πράξη που θα φέρει και άλλες παρόμοιες:

«ἀλλὰ νόμος μὲν φονίας σταγόνας
χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν
αἷμα· βοᾷ γὰρ λοιγὸς Ἐρινὸν
παρὰ τῶν πρότερον φθιμένων ἄτην
ἐτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτη.»

[Μτφρ.] Μα είναι νόμος, το αίμα που εχύθη στη γη
νέον αίμα να θέλει· κι ο φόνος βοά,
ως που νά 'ρθει η Ερινύα και φέρει γι' αυτούς
που σκοτώθηκαν πριν,
συμφορ' άλλην στην πρώτην απάνω.¹⁶⁵

Ακολουθεί ένας μακρύς θρήνος από το χορό και τα δύο παιδιά του Αγαμέμνονα. Ηλέκτρα και Ορέστης καλούν τον πατέρα τους να βγει από τον τάφο, φέρνοντας στο φως ανατριχιαστικές λεπτομέρειες του φόνου του.

Ο χορός τρομάζει ακούγοντας τις κατάρες του Ορέστη και της Ηλέκτρας στον στίχο 463: «Τρέμω που ακούω αυτές σου τις ευχές»

Στον στίχο 563 γίνεται επιτέλους φανερός ο λόγος που η Κλυταιμίστρα στέλνει χοές στον τάφο του συζύγου της. Φυσικά κάτι τέτοιο δεν ήταν λογικό, αφού ήδη στο προηγούμενο έργο εμφανίστηκε περήφανη για τον φόνο που διέπραξε και δήλωσε ότι δεν θα θρηνήσει τον Αγαμέμνονα¹⁶⁶.

«πόθεν χοὰς ἔπεμψεν, ἐκ τίνος λόγου
μεθύστερον τιμῶσ' ἀνήκεστον πάθος;
θανόντι δ' οὐ φρονοῦντι δειλαία χάρις
ἐπέμπετ'·»

¹⁶⁵ Γρυπάρης, 2015.

¹⁶⁶ Θεοδωροπούλου, 2000.

[Μτφρ.] Πόθεν και πώς σαν στείλει τις χοές; ποιός λόγος
να θυμηθεί το αγιάτρευτο κακό από χρόνια,
και πήε την άθλια χάρη σε νεκρό να στείλει
που δεν αιστάνεται;¹⁶⁷

Ο χορός φανερώνει την αιτία. Η Κλυταιμήστρα στέλνει τις χοές για εξαγνισμό, αφού ένα τρομακτικό όνειρο την αναστάτωσε (στ. 526-534):

ΟΡ. ἤ και πέπυσθε τοῦναρ, ὥστ' ὀρθῶς φράσαι;
ΧΟ. τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν, ὡς αὐτὴ λέγει.
ΟΡ. και ποῖ τελευτᾷ και καρανοῦται λόγος;
ΧΟ. ἐν σπαργάνοισι παιδὸς ὀρμίσαι δίκην.
ΟΡ. τίνος βορᾶς χηρίζοντα, νεογενὲς δάκος;
ΧΟ. αὐτὴ προσέσχε μαστὸν ἐν τῶνείρατι.
ΟΡ. και πῶς ἄτρωτον οὔθαυ ἦν ὑπὸ στύγους;
ΧΟ. ὥστ' ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος σπάσαι.
ΟΡ. οὔτοι μάταιον· ἀνδρὸς ὄψανον πέλει.

[Μτφρ.] ΟΡ. Και τ' όνειρο το μάθατε, να μου το πείτε;
ΧΟ. Πως γέννησε φαντάστηκε, λέει, ένα φίδι.
ΟΡ. Κι έπειτα τί; ποιό τέλος είχε τ' όνειρό της;
ΧΟ. Στα σπάργανα το τύλιξε σα να ήταν βρέφος.
ΟΡ. Και ποιά νά 'βρε θροφή το νεογέννητο τέρας;
ΧΟ. Η ίδια του πρόσφερε βυζί μες στ' όνειρό της.
ΟΡ. Κι έμειν' απ' το θεριό απλήγωτο το στήθος;
ΧΟ. Με το γάλα τής τράβηξε και κόμπο γαίμα.
ΟΡ. Δε θενα πάει λοιπόν τ' όνειρο αυτό του κάκου.
ΧΟ. Και βγάζει εκείνη μια φωνή τρόμου απ' τον ύπνο,
που αμέσως πλήθος φώτα, που 'χαν στο σκοτάδι
τυφλά τα μάτια, ανάψανε στην προσταγή της·
κι έπειτα στέλνει αυτά τα νεκρικά της δώρα
έτσι μ' ελπίδα το κακό πως θα ξορκίσει.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Γρυπάρης, 2015.

¹⁶⁸ Γρυπάρης, 2015.

Το όνειρο εδώ, αλληγορικό και προφητικό, εξυπηρετεί άριστα ως μηχανισμός την πλοκή της τραγωδίας. Με ένασμμα τον φόβο της, που προκύπτει από το όνειρο, η Κλυταιμνήστρα στέλνει τις Χοηφόρες στον τάφο του Αγαμέμνονα. Έτσι γίνεται μία φυσική μετάβαση στη σκηνή της αναγνώρισης των δύο αδελφιών.

Το πιο σημαντικό στοιχείο, που κινεί τη δράση είναι η ερμηνεία του Ορέστη. Αφότου ο Ορέστης ακούει το όνειρο, αμέσως θεωρεί ότι ο ίδιος συμβολίζει το φίδι, και ότι το όνειρο του υποδεικνύει αυτό που και ο ίδιος σκεφτόταν να κάνει. Η ερμηνεία του ονείρου από τον Ορέστη του δίνει κυρίαρχη θέση στην εξέλιξη της συνάντησης αυτής: θα δώσει οδηγίες στην Ηλέκτρα, θα ζητήσει εχεμύθεια από το χορό και θα αναπτύξει το σχέδιο του για το οποίο επικαλείται, για μια ακόμη φορά, τη συνδρομή του νεκρού πατέρα. Τα πράγματα οδεύουν πια με καλοστημένες προϋποθέσεις στην αναπόφευκτη πράξη της εκδίκησης (στ. 540-550)¹⁶⁹:

«ἀλλ' εὐχομαι γῆ τῆδε καὶ πατρὸς τάφῳ
τοῦνειρον εἶναι τοῦτ' ἐμοὶ τελεσφόρον.
κρίνω δέ τοί νιν ὥστε συγκόλλως ἔχειν.
εἰ γὰρ τὸν αὐτὸν χῶρον ἐκλιπὼν ἐμοὶ
οὔφισ ἐπ' ἀμὰ σπάργαν' ἢ ἠπλείζετο,
καὶ μαστὸν ἀμφέχασκ' ἐμὸν θρεπτήριον,
θρόμβῳ τ' ἔμειξεν αἵματος φίλον γάλα,
ἢ δ' ἀμφὶ τάρβει τῷδ' ἐπώμωξεν πάθει,
δεῖ τοί νιν, ὡς ἔθρεψεν ἔκπαγλον τέρας,
θανεῖν βιαίως· ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ
κτείνω νιν, ὡς τοῦνειρον ἐννέπει τόδε.»

[Μτφρ.] Μα εγώ παρακαλώ τη Γη κι αυτό το μήμα
σε καλό τέλος τ' όνειρο να βγει για μένα·
κι αλήθεια κρίνω να ταιριάζει ένα προς ένα:
αφού με μένα βγήκε από τον ίδιο κόρφο
και σαν παιδί στα σπάργανα το φίδι μπήκε
κι άνοιξε στόμα στο βυζί που μ' έχει θρέψει
και κόμπο γαίμ' ανάμιξε σε μάνας γάλα
και τρομαγμένη αυτή ξεφώνησε απ' τον πόνο,

¹⁶⁹ Χριστόπουλος, 2000.

πρέπει, όπως μ' αίμα το 'θρεψε τ' άγριο το σκιάχτρο,
να πάει χυμένο το αίμα της· κι εγώ θα γίνω
ο δράκος, που είπε τ' όνειρο, να τη σκοτώσω.¹⁷⁰

Όταν το σχέδιο του Ορέστη μπαίνει σε εφαρμογή, με την πλήρη στήριξη του χορού, φυσικά είναι η Κλυταιμνήστρα το άτομο που φοβάται μόλις πληροφορείται τη δολοφονία του Αίγισθου, στους στίχους 880-884¹⁷¹:

«οἱ ἴγώ, ξυνῆκα τοῦπος ἐξ αἰνιγμάτων.
δόλοισ ὀλούμεθ', ὥσπερ οὔν ἐκτείναμεν.
δοίη τις ἀνδροκμηῆτα πέλεκυν ὡς τάχος·
890εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν, ἢ νικώμεθα.
ἐνταῦθα γάρ δὴ τοῦδ' ἀφικόμην κακοῦ.»

[Μτφρ.] Οἰμέ!

Κατάλαβα τί παν να πουν τα αινίγματά σου·
με δόλο, όπως σκοτώσαμε, και θα χαθούμε·
μ' ας δώσει ένας ευτύς το αντρόφονο πελέκι,
να δούμε αν θα νικήσουμε ή θα νικηθούμε,
μια που ως εδώ κατάντησε το κακό νά 'ρθει.¹⁷²

Η δολοφονία του Αίγισθου συντελείται γρήγορα, με την είσοδό του στο παλάτι. Αυτό γίνεται προκειμένου να δοθεί έμφαση στην επερχόμενη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας, εντείνοντας την αγωνία μέσα από τον διάλογο που πραγματοποιούν λίγη ώρα πριν τη δολοφονία. Ο Ορέστης στη συνέχεια δηλώνει ρητά στην μητέρα του τι πρόκειται να πάθει:

«ΟΡ. φιλεῖς τὸν ἄνδρα; τοιγὰρ ἐν ταῦτῳ τάφῳ
895κείσῃ. θανόντα δ' οὔτι μὴ προδῶς ποτε.
ΚΛ. ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον,

¹⁷⁰ Γρυπάρης, 2015.

¹⁷¹ Χριστόπουλος, 2000.

¹⁷² Γρυπάρης, 2015.

μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἅμα
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.»

[Μτφρ.] ΟΡ. Τον αγαπάς αυτόν; λοιπόν στον ίδιο τάφο
μαζί, δε θα τον χωριστείς νεκρόν ποτέ σου.

ΚΛΥΤ. Στάσου, παιδί μου! τούτο καν σεβάσου, γιε μου,
το στήθος, που συχνά κοιμισμένος επάνω
άρμεξες με τα γούλια σου θραφτερό γάλα.¹⁷³

Η Κλυταιμήστρα, σε μία απελπισμένη προσπάθεια να γλιτώσει από τη βέβαιη δολοφονία, ξεγυμνώνει το στήθος της, προσπαθώντας να συγκινήσει τον Ορέστη. Ο Ορέστης μετά από αυτό αποκτά αμφιβολίες για αυτό που πρόκειται να κάνει, γνωρίζοντας προφανώς το βάρος της μητροκτονίας, που θεωρούταν το χειρότερο από όλα τα εγκλήματα.

Την κρίσιμη στιγμή επεμβαίνει ο Πυλάδης, υπενθυμίζοντας στον Ορέστη τον χρησμό και προσπαθώντας να τον κάνει να αποβάλει τον φόβο του, αφού πρόκειται να πράξει κάτι με την προτροπή του θεού. Μπορεί να φαίνεται ότι κρύβει την αγχώδη ένταση που τον κυριαρχεί καθώς συζητά με τον εαυτό του για τη βαρύτητα της πράξης που πρόκειται να διαπράξει. Όμως, μόλις διαπράττει τον φόνο, χάνει τον έλεγχο, και όλες οι προηγούμενες εντάσεις, οι οποίες στην πραγματικότητα τον κατασπάραζαν, φανερώνονται στα οράματα που βλέπει¹⁷⁴.

Ο χορός αντιδράει με χαρά στη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας. Όμως γρήγορα τον κατακλύζει ο φόβος ότι αυτό το κακό θα ακολουθήσει ένα επόμενο, στον στίχο 1020:

«μόχθος δ' ὁ μὲν αὐτίχ', ὁ δ' ἤξει.»

[Μτφρ.] τώρα η μια συμφορά κι η άλλη αμέσως θα φτάσει.¹⁷⁵

¹⁷³ Γρυπάρης, 2015.

¹⁷⁴ Raeburn, Thomas, 2011.

¹⁷⁵ Γρυπάρης, 2015.

Ο φόβος των Αργείων γερόντων στον Αγαμέμνονα δεν είναι τώρα «σκιά ενός ονείρου», αλλά μία καθαρή πραγματικότητα. Τώρα η ίδια η πράξη αντικαθιστά τον φόβο. Η διαφορά είναι ότι τότε ήταν κρυμμένη στο υποσυνείδητο, αλλά τώρα διεκδικεί τη θέση της στη βίαιη πράξη.

Ο Ορέστης υπενθυμίζει ότι έπραξε όπως ακριβώς έπρεπε, σύμφωνα με την προτροπή του θεού, όμως δεν μπορεί να διώξει τον φόβο της τρέλας που ξέρει ότι θα τον κατακλύσει. Από τη στιγμή που δολοφονεί, ο Ορέστης προσδοκά και σχεδόν αναμένει την τρέλα και τα οράματα να τον κυριεύσουν (στ. 1025-1032):

«ἄδειν ἑτοῖμος ἦδ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ.
ἕως δ' ἔτ' ἔμφρων εἰμί, κηρύσσω φίλοις,
κτανεῖν τέ φημι μητέρ' οὐκ ἄνευ δίκης,
πατροκτόνον μίασμα καὶ θεῶν στύγος.
καὶ φίλτρα τόλμης τῆσδε πλειστηρίζομαι
τὸν πυθόμαντιν Λοξίαν, χρήσαντ' ἔμοι
πράξαντα μὲν ταῦτ' ἐκτὸς αἰτίας κακῆς
εἶναι, παρέντα δ'—οὐκ ἐρῶ τὴν ζημίαν»

[Μτφρ.] στέκετ' εμπρός ο φόβος έτοιμος να ψάλει
και να χοροπηδάει αυτή καθώς της κρούει —
μα όσο μου στέκει ακόμα ο νους, λέω στους δικούς μου
και διαλαλώ πως σκότωσα, μα με το δίκιο,
την πατροχτόνα θεομίσητή μου μάνα.
κι αυτής της τόλμης το κεντρί λέω και καυχιούμαι
πως μόβαλε ο πυθόμαντης Λοξίας, που μου 'πε
όζω από κάθε φταιξίμο θα 'μαι αν το πράξω,
κι αν τ' αμελήσω — δεν το λέω το τί θα πάθω¹⁷⁶

Πριν, όμως, προλάβει να πάει ικέτης στο ιερό του Φοίβου, εμφανίζονται μπροστά του οι τρομερές Ερινύες (στ. 1048-1050):

«ἄ, ἄ,
δμωαὶ γυναῖκες· αἶδε, Γοργόνων δίκην,

¹⁷⁶ Γρυπάρης, 2015.

φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι
πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκέτ' ἂν μείναιμ' ἐγώ.»

[Μτφρ.] «Α! α!

Πιστές μας σκλάβες, να τις κείνες σα Γοργόνες
σταχτόμαυρα ντυμένες, πλοκαμοζωσμένες
μ' αρμαθιές φίδια· δε μπορώ πια εδώ να μείνω¹⁷⁷

Γίνεται αμέσως κατανοητό από την απάντηση του χορού (στ. 1051-1052):

« τίνες σε δόξαι, φίλτατ' ἀνθρώπων πατρί,
στροβοῦσιν; ἴσχε, μὴ φοβοῦ, νικῶν πολὺ.»

[Μτφρ.] Ποιές φρεναπάτες, πολυαγάπητε, σε δέρνουν;
θάρρος· κι ας μη σε παρακυριεύει ο φόβος.¹⁷⁸

ὅτι τις Ερινύες βλέπει μόνο ο Ορέστης, ενώ ο χορός πιστεύει ὅτι εἶναι ψευδαισθήσεις που απορρέουν ἀπὸ τον φόβο και τις ενοχές του Ορέστη για το πρόσφατο φονικό που διέπραξε.

Το ἔργο κλείνει με τον χορό να εκφράζει τον φόβο του για αυτά που πρόκειται να γίνουν, χωρίς να εἶναι σε θέση πια να ελπίζει για ἓνα αἴσιο τέλος. Ο λόγος ολοκληρώνεται με μία ἀπελπισμένη ερώτηση του χορού, που αναρωτιέται πότε θα τελειώσουν τα δεινά του παλατιοῦ (στ. 1065-1076)¹⁷⁹:

«— ὄδε τοι μελάθροις τοῖς βασιλείοις
τρίτος αὖ χειμῶν
πνεύσας γονίας ἐτελέσθη.
παιδοβόροι μὲν πρῶτον ὑπῆρξαν
μόχθοι τάλανες [τε Θυέστου]·
1070δεύτερον ἀνδρὸς βασιλεια πάθη,
λουτροδάικτος δ' ὄλετ' Ἀχαιῶν
πολέμαρχος ἀνήρ·
νῦν δ' αὖ τρίτος ἤλθέ ποθεν σωτήρ—

¹⁷⁷ Γρυπάρης, 2015.

¹⁷⁸ Γρυπάρης, 2015.

¹⁷⁹ Sommerstein, 2013.

ἢ μόρον εἶπω;
1075 ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει
μετακομισθὲν μένος ἄτης;»

[Μτφρ.] Νά κι ο τρίτος που ξέσπασε πάνω σ' αυτά
τα παλάτια ξανά
μ' άγριαν άξαφνη μπόρα χειμώνας.
Πρώτην έκαμε αρχή του Θυέστη, οϊμέ,
το φριχτό παιδοφάγωμα εκείνο.
Δεύτερ' ήρθ' η σειρά του γενναίου βασιλιά
που σφαγμένος εχάθηκε μες σε λουτρό,
ο αρχηγός των Ελλήνων!
Τώρα πάλ' ήρθε τρίτο από κάπου — μα πώς
σωτηρία ή χαμό να το πω;
Αχ! πού τάχα θα βγει και πού θα σταθεί,
ησυχία να βρει αυτ' η άγρια η Λύσσα;¹⁸⁰

Είναι φανερό αυτό που ήθελε να δείξει ο ποιητής: έγκλημα και τιμωρία διαδέχονται μοιραία το ένα το άλλο, δημιουργώντας μια αλυσίδα, που δεν μπορεί κανείς να προβλέψει το τέλος της. Αυτό το εκφράζουν καθαρά οι ανάπαιστοι πού κλείνουν τις Χοηφόρες.¹⁸¹

¹⁸⁰ Γρυπάρης, 2015.

¹⁸¹ Sommerstein, 2013.

9 Ευμενίδες

9.1 Εισαγωγικά

Οι Ευμενίδες, το τελευταίο έργο της τριλογίας, δεν συνεχίζει, όπως τα δύο προηγούμενα, το μοτίβο του αιώνια διαιωνιζόμενου κακού. Η μητροκτονία του Ορέστη δεν οδηγεί σε άλλον φόνο, αλλά στις συνέπειες που πρέπει ο ίδιος να δεχτεί. Εδώ έχει εξέχουσα θέση ο φόβος, γιατί τώρα παρουσιάζεται προσωποποιημένος με τη μορφή των Ερινύων. Ο χορός αποτελείται. Λοιπόν. από τις Ερινύες, τις χθόνιες σκοτεινές θεότητες. Σε πρώιμους χρόνους δεν προσωποποιούνται παρά μόνο αχνά, το δε όνομά τους μπορεί αρχικά να ήταν απλώς ένα αφηρημένο ουσιαστικό που σήμαινε «Οργές». Σύμφωνα με τον Όμηρο οι Ερινύες ενσαρκώνουν την κατάρα πατέρα ή μητέρας που έχει αδικηθεί.

Ο Αισχύλος ήταν ο πρώτος που τις ενσάρκωσε με λεπτομέρειες πάνω στη σκηνή, δημιουργώντας ένα αποτρόπαιο θέαμα. Στις Ευμενίδες, οι Ερινύες συνεισφέρουν στην στοιχειωμένη ατμόσφαιρα του αρχικού σκοταδιού, το οποίο ο ποιητής αναζητά.

Προς το τέλος των Ευμενίδων οι Ερινύες υφίστανται μεταμόρφωση, όχι όμως ολική. Ακόμη και στα μάτια του θεατή, παρά το ότι φέρνουν πλέον διαφορετικά ενδύματα (στ. 1028-9), τα «τρομακτικά πρόσωπά» τους (στ. 990) παραμένουν ίδια, ενώ δεν έχουν παύσει να είναι αδυσώπητες εκδικήτριες της αδικίας (στ. 928-37, 954-5). Όμως, τώρα είναι επίσης διατεθειμένες να ανταμείψουν και να ευλογήσουν εκείνους που τις σέβονται και σέβονται την δίκη· και οι Αθηναίοι, ανταποδίδοντας, θα τις τιμούν με διάφορους τύπους λατρείας και θα δώσουν σ' αυτές μόνιμη θέση κατοικίας κοντά στην Ακρόπολη¹⁸².

9.2 Ο φόβος στις Ευμενίδες

Στις Ευμενίδες η πρώτη σκηνή που εκτυλίσσεται μπροστά στο ναό του Απόλλωνα, επιβάλλει μία διάθεση αξιοπρέπειας, ηρεμίας και ομορφιάς. Αυτή η ηρεμία διασαλεύεται όταν η μεσαία πύλη ανοίγει και αντικρίζουμε τα αποτρόπαια τέρατα

¹⁸² Sommerstein, 2013.

που καταδιώκουν τον Ορέστη, τις Ερινύες. Στις Ευμενίδες η έκφραση του φόβου έρχεται και πάλι από τους πρώτους στίχους, συγκεκριμένα από τον στίχο 34, όπου η Πυθία, αφού κάνει επίκληση στους θεούς, εισέρχεται στον ναό. Το ακροατήριο ίσως τώρα αναμένει να εμφανιστεί ο Ορέστης· όμως η Πυθία είναι που βγαίνει πάλι στη σκηνή, μετά από ένα βραχύ διάλειμμα κατά το οποίο ο χώρος όπου παίζουν οι ηθοποιοί μένει άδειος, κάτι που δεν συναντάμε άλλη φορά στις σωζόμενες τραγωδίες. Βγαίνοντας περιγράφει τη σκηνή φρίκης που μόλις είδε. Ο φόβος της μάλιστα είναι τόσο δυνατός, που δε μπορεί να στήσει όρθιο το σώμα της (στ. 34-38)¹⁸³:

«ἢ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν,
πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου,
ὡς μήτε σωκεῖν μήτε μ' ἀκταίνειν στάσιν·
τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκεία σκελῶν.
δείσασα γὰρ γραῦς οὐδέν, ἀντίπαις μὲν οὖν.»

[Μτφρ.] Ω! φρίκη να το πεις, φρίκη να δεις στα μάτια
αυτό που απ' τους ναούς του Φοίβου μ' έχει διώξει,
που όρθια να μη μπορώ να στήσω το κορμί μου
και τρέχω με τα χέρια αντίς με γοργό πόδι,
γιατ' είναι τίποτα η γριά, μωρό, στο φόβο.¹⁸⁴

Έπειτα κάνει μία παραστατική περιγραφή των πλασμάτων που μόλις είδε στους στίχους 46-56:

«πρόσθεν δὲ τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος
εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἥμενος.
οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω,
οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.
εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας
δειπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν
αὗται, μέλαιναί δ', ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι·
ρέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν·
ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβα·

¹⁸³ Sommerstein, 2013.

¹⁸⁴ Γρυπάρης, 2015.

καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα
φέρειν δίκαιος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας.»

[Μτφρ.] Και μπρος στον άντρ' αυτό —θάμα να δεις— κοιμάται
κοπάδι από γυναίκες, μα Γοργόνες λέω πως είναι·
μα ούτε και πάλι με Γοργόνες παρομοιάζω,
γιατί τις έχω κάπου ιδεί ζωγραφισμένες
ν' αρπάζουν του Φινέα το δείπνο· μ' αυτές όμως
φτερά δεν έχουν, μαύρες και βδελύγματα είναι
κι έτσι αγκομαχητά ρουχνίζουν, που να φεύγεις·
τα μάτια τους σταζοβολούν αιμάτινο έμπτυο
κι είναι η στολή τους να μην πλησιάζουν ούτε
σε αγάλματα θεών ούτε σε ανθρώπων στέγες.¹⁸⁵

Έτσι, από την αρχή ήδη του έργου δομείται ένα κλίμα φρίκης και φόβου. Ο Αισχύλος επιλέγει να μην ανοίξει το έργο δείχνοντας την τρομερή όψη των Ερινύων, αλλά μέσω της περιγραφής δομεί ένα κλίμα αναμονής και αγωνίας. Η παραστατική περιγραφή των Ερινύων από την Πυθία με τους απόηχους από τις Χοηφόρους καθιστά σαφές ότι αυτό που είδε τότε ο Ορέστης δεν ήταν φρεναπάτη, και προετοιμάζει για την στιγμή που θα τις δει και το ακροατήριο.

Οι Ερινύες παρομοιάζονται αρχικά με γοργόνες, όπως είχε περιγράψει και ο Ορέστης στις Χοηφόρες. Ο χαρακτηρισμός υποδηλώνει ότι είχαν ειδεχθή πρόσωπα και στη θέση των μαλλιών φίδια. Η Πυθία όμως αλλάζει γνώμη και φανερώνει ότι τις έχει δει ζωγραφισμένες μαζί με τον Φινέα. Αυτό αποτελεί έναν υπαινιγμό στις Άρπυιες, που ήταν δύσμορφες και φτερωτές. Όμως και πάλι επισημαίνει ότι εκείνες είναι κάτι άλλο, γιατί δεν έχουν φτερά. Χαρακτηρίζονται «μέλαιναι», που υποδηλώνει ότι φορούσαν σκουρόχρωμα ρούχα και πιθανώς σκουρόχρωμο προσωπίο, ως τέκνα της Νυκτός και κάτοικοι του σκότους, κάτι που φανερώνει αμέσως τη χθόνια καταγωγή

¹⁸⁵ Γρυπάρης, 2015.

τους. Τέτοιο χρώμα κανονικά φοριέται εις ένδειξιν πένθους και θα ήταν πολύ δυσοίωνα να το φοράει κανείς εισερχόμενος σε ένα ιερό¹⁸⁶.

Στη συνέχεια χαρακτηρίζονται «βδελύκτροποι» δηλαδή αηδιαστικές ως προς τις συνήθειες, και «οὐ πλατοῖσι», δηλαδή που είναι πλάσματα τόσο φρικιαστικά ή σιχαμερά ώστε κανείς δε θα τις πλησιάσει και «λείβουσι δυσφιλή λίβα», μισητό υγρό, που παραπέμπει στο αίμα.

Στους στίχους 57-59 επαναλαμβάνεται το γνωστό μοτίβο της περίπτωσης κατά την οποία ένα θρέμμα γίνεται φόβος και τρόμος για αυτούς που το ανέθρεψαν, που υπάρχει και στα δύο προηγούμενα έργα:

«τὸ φῦλον οὐκ ὄπωπα τῆσδ' ὀμιλίας
οὐδ' ἦτις αἶα τοῦτ' ἐπεύχεται γένος
τρέφουσ' ἀνατεῖ μὴ μεταστένειν πόνον.»

[Μτφρ.] Δε γνώρισα ποτέ της φάρας των τη φύτρα
κι ουδέ ποιά γη καυχάται να ἔθρεψε το γένος
ἀβλαβ' αυτό, χωρίς τον κόπο της να κλάψει.¹⁸⁷

Δεν είναι σαφές πότε ακριβώς εμφανίζονται οι Ερινύες επί σκηνής, μπροστά στα μάτια των θεατών. Όμως η πληροφορία της Πυθίας, ότι οι Ερινύες βρίσκονται μέσα στον ναό αποτελεί ένα στοιχείο έκπληξης, αφού ο χορός έμπαινε συνήθως από την πάροδο.

Έπειτα παίρνει τον λόγο ο Απόλλωνας, δίνοντας κι άλλες πληροφορίες για τα φρικτά πλάσματα στους στίχους 68-73¹⁸⁸:

«ὔπνω πεσοῦσαι δ' αἰ κατάπτυστοι κόραι,
γραῖαι παλαιαὶ παῖδες, αἶς οὐ μείγνυται
θεῶν τις οὐδ' ἄνθρωπος οὐδὲ θήρ ποτε—
κακῶν δ' ἕκατι κάγένοντ', ἐπεὶ κακὸν
σκότον νέμονται Τάρταρόν θ' ὑπὸ χθονός,
μισήματ' ἀνδρῶν καὶ θεῶν Ὀλυμπίων.»

¹⁸⁶ Marshall, 2017.

¹⁸⁷ Γρυπάρης, 2015.

¹⁸⁸ Marshall, 2017.

[Μτφρ.] Πιάστηκαν, βλέπεις, τώρ' αυτές οι λυσσασμένες
σε ύπνο βαρύ παράδοτες, οι πομπιασμένες
οι γριές οι κόρες της Νυχτός, που δεν τις σμίγει
κανείς θεός, ούτ' άνθρωπος ούτε θηρίο,
μα έγιναν μόνο για κακό κι έχουν μονιά τους
το σκότος και του Τάρταρου τα καταχθόνια,
απ' τους θεούς κι απ' τους ανθρώπους μισημένες.¹⁸⁹

Εδώ είναι πιθανό να βλέπει το κοινό κάποιες από τις Ερινύες. Το ακροατήριο δύναται να βλέπει τον σκοτεινόχρωμο ιματισμό τους και τα φίδια να ελίσσονται μέσα στα μαλλιά τους ή/και γύρω από τους βραχιόνες τους, αλλά όχι τα πρόσωπά τους ή την εντελώς φρικτή εμφάνισή τους. Εξ άλλου η θεά του Ορέστη να προστατεύεται από τον Απόλλωνα αλλά χωρίς να περιστοιχίζεται από τις Ερινύες θα διέλυε απογοητευτικά την ένταση που δημιουργήθηκε από την περιγραφή της σκηνής εντός του ιερού με τον τρόπο που την έδωσε η Πυθία.

Στον στίχο 88 ο Απόλλωνας προτρέπει τον Ορέστη να μην επιτρέπει στον φόβο να τον κυριεύσει:

«μέμνησο, μὴ φόβος σε νικάτω φρένας.»

[Μτφρ.] Θύμας το αυτό κι ας μη νικά το νου σου ο φόβος¹⁹⁰

Ο φόβος του Ορέστη απορρέει από την καταδίωξη του από τις Ερινύες και από την αδυναμία του Απόλλωνα να του παρέχει πλήρη προστασία από εκείνες, όπως του είχε υποσχεθεί. Ο Απόλλων μπορεί να τις ρίξει σε βαθύ ύπνο, αλλά δε μπορεί να τις σταματήσει από την καταδίωξη. Γι' αυτό η προηγούμενη επίκλησή του στον Απόλλωνα, σύμφωνα με τον Sommerstein¹⁹¹ ενέχει τόνο επίκρισης (στ.85-87):

«ἄναξ Ἄπολλον, οἴσθα μὲν τὸ μὴ ἀδικεῖν·
ἐπεὶ δ' ἐπίστα, καὶ τὸ μὴ ἀμελεῖν μάθε.
σθένος δὲ ποιεῖν εὖ φερέγγυον τὸ σόν.»

¹⁸⁹ Γρυπάρης, 2015.

¹⁹⁰ Γρυπάρης, 2015.

¹⁹¹ Sommerstein, 2013.

[Μτφρ.] Βασιλιά Απόλλωνα, τί 'ναι το δίκαιο ξέρεις,
κι όπως το ξέρεις, κάμε και την έγνοια να 'χεις·
κι εγγύηση, πως μπορείς, έχω τη δύναμή σου.¹⁹²

Στους στίχους 185-197 γίνεται περιγραφή βίαιων πράξεων, τις οποίες συνηθίζουν να κάνουν οι Ερινύες. Ο Απόλλων είναι περισσότερο από θυμωμένος. Η γλώσσα του είναι πικρή· οι μεταφορές του επιλέγονται για να εντείνουν τον τρόπο του κάτω κόσμου. Όλες σχετίζονται με το αίμα, και θεωρούνταν πράξεις που έκαναν οι βάρβαροι, γι' αυτό προσδίδουν ακόμη μεγαλύτερη αποκρουστικότητα στις Ερινύες:

«οὔτοι δόμοισι τοῖσδε χρίμπτεσθαι πρέπει·
ἀλλ' οὗ καρανιστῆρες ὀφθαλμωρύχοι
δίκαι σφαγαί τε, σπέρματός τ' ἀποφθορᾶ
παίδων κακοῦται χλοῦνις, ἠδ' ἀκρωνία
λευσμοί τε, καὶ μύζουσιν οἰκτισμὸν πολὺν
ὑπὸ ράχιν παγέντες. ἄρ' ἀκούετε
οἷας ἐορτῆς ἔστ' ἀπόπτυστοι θεοῖς
στέργηθρ' ἔχουσαι; πᾶς δ' ὑφηγεῖται τρόπος
μορφῆς. λέοντος ἄντρον αἱματορρόφου
οἰκεῖν τοιαύτας εἰκός, οὐ χρηστηρίοις
ἐν τοῖσδε πλησίοισι τρίβεσθαι μύσος.
χωρεῖτ' ἄνευ βοτῆρος αἰπολούμεναι.
ποίμνης τοιαύτης δ' οὔτις εὐφιλῆς θεῶν.»

[Μτφρ.] Σ' αυτά τα σπίτια δε σου πρέπει να ζυγώνεις,
μα όπου σφαγές και δίκες κεφαλιών κομμένων,
ματιών βγαλμένων και γι' αφανισμό του γένους
των παιδιών στίβουν τον αφρό κι ακρωτηριάζουν,
καταπετρώνουν και σπαραχτικά μουγκρίζουν
190οι καρφωμένοι στα παλούκια. Τάχ' ακούτε
γιατί σας αποστρέφονται οι θεοί, που τέτοια
στρέγετε πανηγύρια; κι όλος της μορφής σας
το δείχνει ο τρόπος: μέσα σε σπηλιά να ζείτε

¹⁹² Γρυπάρης, 2015.

πρέπει αιμοβόρου λιονταριού κι όχι σε τέτοια
λαμπρά μαντεία να τρίβετε το μόλυσμά σας.
σύρτε, δίχως βοσκό να περιβοσκηθείτε·
κανείς θεός δεν τ' αγαπά τέτοιο κοπάδι.¹⁹³

Στον στίχο 307 ξεκινάει το τραγούδι των Ερινύων και εκτείνεται μέχρι τον στίχο 396. Οι ερινύες περήφανες περιγράφουν τις σκοτεινές τους αρμοδιότητες απέναντι στους θνητούς. Για τέτοιο τραγούδι αναπαριστά τις Ερινύες στα χειρότερα τους. Στοιχειώνουν κάποιον, τον αρπάζουν και αποστραγγίζουν το αίμα του. Ούτε η φυσική παρουσία των Ερινύων, με αιματηρά φίδια να βγαίνουν από τα κεφάλια τους, πλησιάζουν την παραλυτική επίδραση που επιτυγχάνεται σε αυτό το τραγούδι. Το αίμα ανάγεται σε leitmotif του τραγουδιού. Η διάθεση φόβου που προκαλεί είναι σαν αυτό που ένιωσαν οι Αργείοι στην αρχή της τριλογίας. Αυτός είναι ένας κόσμος όπου βίαιες και καταστροφικές δυνάμεις επισκιάζουν, και το άτομο δεν έχει ελπίδα διαφυγής¹⁹⁴.

Μετά από το φρικτό τραγούδι εμφανίζεται για πρώτη φορά η θεά Αθηνά. Η παρουσία της οπωσδήποτε επιφέρει την προσωρινή ανακούφιση των θεατών. Στην στιχομυθία τους, όμως, με την Αθηνά, ο σκοτεινός τόνος επανέρχεται, όταν τις ρωτάει πού σκοπεύουν να οδηγήσουν τον Ορέστη (στ. 422-423).

ΑΘ. καὶ τῷ κτανόντι ποῦ τὸ τέρμα τῆς φυγῆς;
ΧΟ. ὅπου τὸ χαίρειν μηδαμοῦ νομίζεται.

[Μτρφ.] ΑΘ. Και πού στο τέλος σταματά το διώξιμό του;
ΧΟ. Εκεί που τί θα πει χαρά ποτέ δε ξέρουν.¹⁹⁵

Ο Αισχύλος επιλέγει να μην κατονομάσει τον Άδη, αλλά να δημιουργήσει έναν υπαινιγμό. Η σειρά των λέξεων στον στίχο είναι υπολογισμένη και σίγουρα θα έμενε το μυαλό των θεατών για την τεράστια ασάφεια και τον τρόμο· δεν αναφέρει τον Άδη αλλά η γενικότητα του κάνει τον κάτω κόσμο σαν «μέρος» να φαίνεται απαίσιος.

¹⁹³ Γρυπάρης, 2015.

¹⁹⁴ Marshall, 2017.

¹⁹⁵ Γρυπάρης, 2015.

Η Αθηνά διστάζει να καταδικάσει ή να αθώσει τον Ορέστη με αποκλειστικά προσωπική της ευθύνη, γιατί και στις δύο περιπτώσεις θα επισύρει την οργή – την οργή του Απόλλωνα και του Ορέστη εάν τον απορρίψει, ή την οργή του αθηναϊκού λαού τον οποίον θα βλάψουν οι Ερινύες αν απορρίψει αυτές (στ. 476-481)¹⁹⁶:

«αὐ̃ται δ' ἔχουσι μοῖραν οὐκ εὐπέμπελον,
καὶ μὴ τυχοῦσαι πράγματος νικηφόρου—
χωρεῖ μεταῦθις ἰὸς ἐκ φρονημάτων,
πέδοι πεσῶν ἄφερτος αἰανῆς νόσος.
480τοιαῦτα μὲν τάδ' ἐστίν· ἀμφότερα, μένειν
πέμπειν τε, † δυσπήματ' ἀμηχάνως ἐμοί. †»

[Μτφρ.] μα κι αυτές πάλιν εύκολα κανείς δε διώχτει,
που τέτοιο έχουν αξίωμα, κι αν δεν νικήσουν
θα στάξει αργότερα σ' αυτή τη γη φαρμάκι
το χόλιασμά τους, μαύρη αβάσταγη αρρώστια.
Έτσ' είναι· κι είτε μείνουνε κι είτε τις στείλω,
κι απ' τα δυο κίντυνος βαρύς, που άκρη δε βρίσκω.¹⁹⁷

Στους στίχους 490-565 ο χορός προειδοποιεί όλους αδιακρίτως για τις φρικώδεις συνέπειες που θα επιφέρει η απαλλαγή του Ορέστη. Αυτή θα ανοίξει τον δρόμο για τη δολοφονία και άλλων γονέων, αφού οι θεσμοί θα αντιστραφούν. Τέτοια κατάσταση ηθικού και κοινωνικού χάους είναι δυνατόν να αποφευχθεί μόνο με την αναγνώριση της σπουδαιότητας που έχει ο Φόβος για μια σταθερή κοινωνία (στ. 517-525).

«ἔσθ' ὅπου τὸ δεινὸν εὖ [ἀντ. β]
καὶ φρενῶν ἐπίσκοπον
δεῖ μένειν καθήμενον·
ξυμφέρει
σωφρονεῖν ὑπὸ στένει.
τίς δὲ μηδὲν ἐν φάει
καρδίας ἀνήρ τρέμων

¹⁹⁶ Lesky, 2010.

¹⁹⁷ Γρυπάρης, 2015.

ἢ πόλις βροτῶν ὁμοί-
ως ἔτ' ἂν σέβοι δίκαν;»

[Μτφρ.] Κάπου ο φόβος εἶν' καλός
και να μένει καθισμένος
πρέπει μες στο νου φρουρός·
πάντ' ἀξίζει
ἡ γνώση και με το στανιό·
γιατί ποιός μες στην καρδιά
σα δε θρέφει φόβου σκιά,
εἴτε πόλη εἴτ' ἄνθρωπος
σέβεται τη δίκη πια;»¹⁹⁸

Σε αυτό το σημείο ο Αισχύλος γνωστοποιεί, δια στόματος Ερινύων, ότι ο φόβος δεν πρέπει να εκλείψει τελείως από την πόλη. Αυτό, γιατί ο φόβος εξυπηρετεί την εύρυθμη λειτουργία της πόλης. Αν εκλείψει ο φόβος, η πόλη θα οδηγηθεί στη δεσποτεία ή στην αναρχία. Οι Ερινύες «ξυπνούν στην φαντασία την εικόνα του Φόβου που παρακολουθεί προσεκτικά τις σκέψεις και τις πράξεις ενός ανθρώπου, δίκην ἐπόπτου, ο οποίος κάθεται και παρακολουθεί τους εργάτες στα ανατεθειμένα έργα τους έτοιμος να επιστήσει την προσοχή ή να επιβάλει ποινή για οποιαδήποτε ανεπάρκεια καθήκοντος¹⁹⁹.

Την ίδια αντίληψη εκφράζει και η Αθηνά για τη λειτουργία του Αρείου Πάγου στους στίχους 692-694:

«σχήσει τό τ' ἤμαρ καὶ κατ' εὐφρόνην ὁμῶς,
αὐτῶν πολιτῶν μὴ ἴπικαινούντων νόμους
κακαῖς ἐπιρροαῖσι·»

[Μτφρ.] — σ' αυτόν επάνω ο Σεβασμός κι ο αδερφός Φόβος
θα συγκρατούνε το λαό μέρα και νύχτα
να μη αδικούν·²⁰⁰

¹⁹⁸ Γρυπάρης, 2015.

¹⁹⁹ Lesky, 2010.

²⁰⁰ Γρυπάρης, 2015.

Η Αθηνά θεωρεί τον φόβο συστατικό στοιχείο μίας εύρυθμης κοινωνίας, που εξωθεί τους πολίτες να είναι δίκαιοι και φοβάται ότι χωρίς αυτόν το πολίτευμα θα παρακμάσει (στ.696-698).

«τὸ μήτ' ἄναρχον μήτε δεσποτούμενον
ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλεύω σέβειν,
καὶ μὴ τὸ δεινὸν πᾶν πόλεως ἔξω βαλεῖν.»

[Μτφρ.] Ούτε δεσποτισμό μα ούτε αναρχία να στρέγει
— κι έγνοια του ας το 'χει — το λαό μου συμβουλεύω,
κι οὐτ' απ' την πόλη κάθε φόβο να εξορίζει.
Σα δε φοβάται τίποτα, ποιός θα 'ναι δίκιος,²⁰¹

Μετά την έκβαση της δίκης και την αθώωση του Ορέστη, η Αθηνά φαίνεται να φοβάται την οργή των Ερινύων (στ. 824-825):

«οὐκ ἔστ' ἄτιμοι, μηδ' ὑπερθύμως ἄγαν
θεαὶ βροτῶν κτίσητε δύσκηλον χθόνα.»

[Μτφρ.] Κανείς δε σας ταπείνωσε και μη με τόση
οργή θελήσετε, θεές, θνητῶν ανθρώπων
έρμη τη γη να κάμετε.²⁰²

Η Αθηνά προτρέπει τις Ερινύες «αυτές που είναι θεές να μην καταστρέψουν τη χώρα των θνητῶν» αφήνοντας να εννοηθεί ότι είναι ανάρμοστο σε θεότητες να βλάπτουν θνητούς αδικώς. Και αργότερα η ίδια λέει στον λαό της ότι οι Ερινύες έχουν μεγάλη δύναμη «ανάμεσα στους αθάνατους, ανάμεσα σ' εκείνους κάτω από την γη, και ανάμεσα στους ανθρώπους», υπονοώντας ότι αυτές τιμωρούν και θεούς με την ίδια ευχέρεια που τιμωρούν θνητούς. Η δύναμη του φόβου, του δεινού που δεν πρέπει να διωχθεί τελείως από την πόλιν, περιορίζει τόσο θεούς όσο και ανθρώπους. Οι Ερινύες που κάποτε εκπροσωπούσαν τους θεούς στην εξαντλητική καταστροφή και τιμωρία

²⁰¹ Γρυπάρης, 2015.

²⁰² Γρυπάρης, 2015.

των θνητών, γίνονται –μεταξύ άλλων – και εγγυήτριες του ότι οι θεοί θα «σέβονται δεόντως» τα δικαιώματα και την αξιοπρέπεια της θνητής ανθρώπινης φύσης²⁰³.

²⁰³ Lesky, 2010.

10 Ο φόβος στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη

Σε αυτό το κεφάλαιο της εργασίας αποπειράται η εύρεση αναλογιών στην πολιτική διάσταση των έργων του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Πρόκειται για μια αδρομερή προσέγγιση, που θίγει ενδεικτικά κάποια από τα σωζόμενα ποιητικά έργα των τριών μεγάλων τραγικών. Επιδιώκεται ο σχηματισμός μίας γενικότερης εικόνας πάνω στο θέμα, η οποία ίσως αποτελέσει το έναυσμα για μία νέα εργασία.

10.1 Αίας του Σοφοκλή

Όσον αφορά στον Αίαντα, επειδή δεν γνωρίζουμε την ακριβή χρονολογία παράστασης του έργου δεν μπορούμε να πούμε με ακρίβεια με ποια συγκεκριμένη πολιτική συνθήκη συνδέεται²⁰⁴.

Στην υπόθεση του έργου βλέπουμε τον Αίαντα να συντρίβεται λόγω ύβρεως. Θεώρησε ότι δεν είχε ανάγκη τους θεούς για να πολεμήσει γενναία στην Τροία. Πίστευε στην αυτάρκειά του και υποτιμούσε τους άλλους. Αν και ο πιο γενναίος μετά τον Αχιλλέα, ο Οδυσσέας είναι εκείνος κι όχι ο Αίας που επιλέγεται να πάρει τα όπλα του νεκρού Αχιλλέα, μάλλον με παρέμβαση των Ατρείδων. Έτσι κάτω από τη θεϊκή βούληση της θεάς Αθηνάς παρανοεί και επιδίδεται σε πράξεις και λόγια που τον εκθέτουν. Χάνει το αριστοκρατικό του κύρος. Όταν συνέρχεται από τη μάνητα συνειδητοποιεί ότι μόνο ο θάνατός του θα επαναφέρει την ισορροπία. Έτσι αποφασίζει να αυτοκτονήσει. Οι Ατρείδες, που παρουσιάζονται τυραννικοί, δεν επιτρέπουν την ταφή του. Ο αδερφός του νεκρού ήρωα, Τεύκρος, διεκδικεί το δικαίωμα για ταφή και συγκρούεται αρχικά με τον Μενέλαο κι έπειτα με τον Αγαμέμνονα. Τότε παρεμβαίνει ο Οδυσσέας, ο μεγαλύτερος αντίπαλος του Αίαντα και εξασφαλίζει την ταφή του νεκρού.

Το έργο πιθανόν να σχετίζεται με τον νόμο του Περικλή το 451 π.Χ. να θεωρείται πολίτης μόνο εκείνος που και οι δύο γονείς του ήταν Αθηναίοι. Σε αυτό μας οδηγεί το σχόλιο του Τεύκρου για την κρητική καταγωγή του Αγαμέμνονα και του Μενέλαου, όταν εκείνος κατηγορείται από τους Ατρείδες για την βαρβαρική κι επομένως μη

²⁰⁴ Meier, 1997, 200

αριστοκρατική καταγωγή του, η οποία του στερεί το δικαίωμα να συνομιλεί με τους «ανωτέρους» του²⁰⁵.

Στον ίδιο τον Αίαντα ίσως αντικατοπτρίζεται η σπουδαιότητα που απέδιδε η πόλη της Αθήνας στην αυτάρκειά της, η οποία βέβαια ήταν αποτέλεσμα του ηγεμονισμού της έναντι των συμμάχων της²⁰⁶. Ίσως σε αυτόν ο Σοφοκλής βλέπει την εξωτερική πολιτική της πόλης του, που θα πρέπει να αλλάξει. Ο Αίαντας, όταν ανακτά τη διαύγειά του, θεωρεί ότι ο θάνατός του θα αποκαταστήσει τη διασαλευμένη τάξη και θα εξευμενίσει τη θεά Αθηνά, θεωρεί ότι δεν έχει λόγο ύπαρξης²⁰⁷. Η απόφασή του αυτή δεν συνοδεύεται από τη συνειδητοποίηση του λάθους των πράξεών του ή από μετάνοια για αυτές, αλλά πρόκειται, ίσως, για το σημείο αποκορύφωσης του τραγικού στοιχείου για τον ήρωα²⁰⁸.

Αντίθετα με τον Αίαντα που συντρίβεται διότι δεν συνειδητοποιεί την αμοιβαιότητα, την αλληλοσυμπλήρωση κι αντίθετα με τους Ατρείδες, ο Οδυσσεάς αν και εγωιστής ταυτόχρονα υπηρετεί το σύνολο, το συλλογικό συμφέρον, γιατί μπορεί να βλέπει τον εαυτό του στις ζωές και στη μοίρα των άλλων²⁰⁹. Στο έργο εμφανίζεται η ανάγκη υποταγής του ισχυρού, είτε του φίλαυτου, υπεροπτικού Αίαντα είτε των εγωιστών, τυραννικών και κατ' ουσίαν αδύναμων Ατρείδων στην δημοκρατία. Οφείλουμε να αντιλαμβανόμαστε τον εαυτό μας ως μονάδα μέσα στο πλήθος. Ο Οδυσσεάς συνειδητοποιεί την μικρότητά του, διότι αντιλαμβάνεται τον ατομισμό ως αδυναμία και το δίκαιο, όχι την επιβολή, ως μόνο εχέγγυο για την ύπαρξη του κράτους. Έτσι είναι σε θέση να διαδραματίσει εκείνον τον ρόλο που η Αθηνά ανέλαβε στις Ευμενίδες. Σηματοδοτείται με το ρόλο του ένα νέο επίπεδο στην απομάκρυνση από την αρχαϊκή εποχή, ένα επίπεδο στο οποίο η πόλη αντιλαμβάνεται μία νέα οπτική των προϋποθέσεων της²¹⁰. Η συχνή αναφορά στην υποταγή στο νόμο, στη συμμόρφωση στις κοινωνικές επιταγές, στην στρατιωτική πειθαρχία σε συνδυασμό με τις παρελάσεις των οπλοφόρων ορφανών πριν τους θεατρικούς αγώνες, την αναφορά των ευεργετών και την επιδεικτική προβολή των εισφορών της συμμαχίας αποτυπώνουν

²⁰⁵ Meier, 1997, 219

²⁰⁶ Meier, 1997, 219

²⁰⁷ Meier, 1997, 213

²⁰⁸ Lesky, 2014, 397

²⁰⁹ Meier, 1997, 209-211

²¹⁰ Meier, 1997, 217-9

υποδηλώνουν έναν αυταρχισμό²¹¹, που σίγουρα δεν συνάδει με την ιδεώδη δημοκρατία που συχνά έχουμε στο μυαλό μας. Αντιθέτως αποδεικνύει ότι οι Αθήνα και οι πολίτες της πασχίζουν να εδραιώσουν το νέο πολίτευμα ακροβατώντας επί ξυρού ακμής.

Όσον αφορά στο στοιχείο του φόβου, αυτό εκφράζεται στον πρόλογο της εν λόγω τραγωδίας με την έκφραση της εκπλήξεως:

«τὰ δ' ἐκπέπληγμαι, κούκ ἔχω μαθεῖν ὄτου» στ. 33

[Μτφρ.] άλλα με κάνουν να σαστίζω, και δεν μπορώ να καταλάβω τίπος είναι.²¹²

Με την έκφραση του πανικού:

«θαρσῶν δὲ μίμνε μηδὲ συμφορὰν δέχου
τὸν ἄνδρ'·» στ. 68-9

[Μτφρ.] Θάρρος προς το παρόν, μείνε εδώ, και μη σε πιάνει πανικός, νομίζοντας πως θα σε βλάψει.²¹³

Με την έκφραση της αμηχανίας:

«- τί δρᾶς, Ἀθάνα; μηδαμῶς σφ' ἔξω κάλει.
- οὐ σῖγ' ἀνέξῃ μηδὲ δειλίαν ἀρῆ;
- μὴ πρὸς θεῶν· ἀλλ' ἔνδον ἀρκείτω μένων.
- τί μὴ γένηται; πρόσθεν οὐκ ἀνὴρ ὄδ' ἦν;» στ. 74-77

[Μτφρ.] - Τί πας να κάνεις, Αθηνά! Μην τον φωνάζεις έξω.
- Σταμάτα, μη μιλάς, μη δείχνεσαι δειλός.
- Όχι, για τον θεό· μέσα καλύτερα να μείνει.
- Μα τί φοβάσαι πως θα γίνει· δεν ήταν άνθρωπος κι αυτός;²¹⁴

«μεμνηότ' ἄνδρα περιφανῶς ὀκνεῖς ἰδεῖν;»

[Μτφρ.] Διστάζεις μήπως ν' αντικρίσεις έναν παράφορο τρελό;²¹⁵

²¹¹ Hesk, 2011, 93

²¹² Μαρωνίτης, 2012

²¹³ Μαρωνίτης, 2012

²¹⁴ Μαρωνίτης, 2012

²¹⁵ Μαρωνίτης, 2012

Ο φόβος, επίσης, εκφράζεται ως η λυδία λίθος στη συμπεριφορά του ανθρώπου. Αν φοβάται, αν σέβεται την ανθρώπινη υπόστασή του και κατ' επέκταση δεν αντιτίθεται στους θεούς, αν συνειδητοποιεί την μικρότητά του δεν θα βρεθεί στη μήνη των θεών.

«τοιαῦτα τοίνυν εἰσορῶν ὑπέρκοπον
μηδέν ποτ' εἵπης αὐτὸς ἐς θεοὺς ἔπος,
μηδ' ὄγκον ἄρη μηδέν', εἴ τινος πλέον
ἢ χειρὶ βρίθεις ἢ μακροῦ πλούτου βάθει.
ὡς ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν
ἅπαντα τὰνθρώπεια· τοὺς δὲ σῶφρονας
θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακοῦς.» στ. 126-133

[Μτφρ.] Γι' αυτό, σε τέτοιο θέαμα μπροστά, κοίτα
μη σου ξεφύγει κομπασμός για τους θεούς,
μήτε και να το πάρεις πάνω σου, αν τύχει κι είσαι
πιο βαρὺς στα χέρια ἢ στα μεγάλα πλούτη πιο βαθύς.
Μια μέρα μόνο αναστυλώνει ἢ συντρίβει
ὅλα τα ανθρώπινα· τους φρόνιμους μόνο οι θεοὶ
αγαπούν, μισοῦν τους ἀφρονες.²¹⁶

Στην πάροδο μέσω μιας εξαισίας παρομοίωσης ἔχουμε τον φόβο ως δέος μπροστά σε ανεξέλεγκτες, απρόσμενες εξελίξεις:

«μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι
πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας.» στ. 139-140

[Μτφρ.] αγωνία με πιάνει μεγάλη
κι ἀπὸ φόβο φουντώνω, καθὼς αλαφιάζει
φτερωτῆς περιστέρας το μάτι²¹⁷

Λίγο αργότερα ο χορός προβάλλει τον φόβο ως σιωπή, αδράνεια:

«ἀλλ' ὅτε γὰρ δὴ τὸ σὸν ὄμμ' ἀπέδραν,
παταγοῦσιν ἅπερ πτηνῶν ἀγέλαι·
μέγαν αἰγυπιὸν <δ' > ὑποδείσαντες

²¹⁶ Μαρωνίτης, 2012

²¹⁷ Μαρωνίτης, 2012

τάχ' ἄν, ἐξαίφνης εἰ σὺ φανείης,
σιγῆ πτήξειαν ἄφωνοι.» στ. 167-171

[Μτφρ.] Ἀν ωστόσο, ὅσο ξέφυγαν το δικό σου
το μάτι, πεταρίζουν προσώρας σαν σμήνη
πουλιῶν, στο μεγάλο γεράκι μπροστά
θα τους πιάσει φόβος ξανά·
αν ἐσύ ξαφνικά βγεις μπροστά τους,
σιωπηλοί θα κουρνιαῖσουν, παραμένοντας
ἄφωνοι.²¹⁸

Κι ἔπειτα στο πρώτο επεισόδιο ο φόβος του χορού εκφράζεται ως ανικανότητα δράσης μπροστά στο προκαθορισμένο, το μοιραίο:

«οἷαν ἐδήλωσας ἀνδρὸς αἴθονος [στρ.]
ἀγγελίαν ἄτλατον οὐδὲ φευκτάν,
τῶν μεγάλων Δαναῶν ὑπο κληζομέναν,
τὰν ὁ μέγας μῦθος ἀέξει.
οἶμοι φοβοῦμαι τὸ προσέρ-
πον.» 221-228

[Μτφρ.] Νέο φριχτό, ἥρωα λαμπρού μάς φανέρωσες,
ἀφευκτο, ἀβάστακτο,
που οἱ μεγάλοι Δαναοί το διέδωσαν,
καὶ μέγας ο λόγος τους γρήγορα τώρα φουσκώνει.
Ἀλίμονο, το κακό, ὅταν ἔρπει σα φίδι, φοβάμαι²¹⁹

Ἐπειτα στο δεύτερο στάσιμο ο χορός στον στίχο 693 χρησιμοποιεῖ το ρῆμα «ἐφριξα», «ρίγησα» για να δηλώσει τον φόβο ως έντονο συναίσθημα λύτρωσης, αφού ο Αἴας μοιάζει να βρήκε ξανά τη λογική του. Ο αγγελιαφόρος στο τρίτο επεισόδιο δίνει μία ἀκόμη πτυχή του φόβου με την επανάληψη του επιφωνήματος «ἰοῦ ἰοῦ» στον στίχο 737, στον οποίο η ανησυχία για την τύχη του Αἴαντος καὶ την πραγματοποίηση ὄσων μῆνυσε ο Κάλχας κυριεύει τον αγγελιαφόρο.

²¹⁸ Μαρωνίτης, 2012

²¹⁹ Μαρωνίτης, 2012

Ο φόβος ως συνεκτικός κρίκος, ως εγγυητής της ευρυθμίας, ως σεβασμός στα πολιτικά και στρατιωτικά ειωθότα εκφράζεται δια στόματος Μενέλαου στους στίχους 1073-6:

«οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἄν ἐν πόλει νόμοι καλῶς
φέροιנט' ἄν, ἔνθα μὴ καθεστήκη δέος,
οὔτ' ἄν στρατός γε σωφρόνως ἄρχοιτ' ἔτι,
μηδὲν φόβου πρόβλημα μηδ' αἰδοῦς ἔχων»

[Μτφρ.] Γιατί ποτέ μέσα στην πόλη οι νόμοι δεν κρατούν
το κύρος τους, αν από δίπλα δεν υπάρχει κάποιος φόβος.
Ούτε ο στρατός δεν ἄρχεται πειθαρχημένα και σωστά,
εφόσον δεν τον συγκρατεί ο φόβος και το σέβας.²²⁰

Ενδιαφέρουσα είναι η έκφραση του φόβου ως διαψευσμένης ελπίδας, όπως εκφράζεται από τον Τεύκρο στον στίχο 1382 «καί μ' ἔψευσας ἐλπίδος πολύ», όπου η ελπίδα σημασιοδοτείται ως προσμονή αρνητικών εξελίξεων.

Στο σημείο αυτό θεωρώ φρόνιμο να ολοκληρώσω την αναφορά στην τραγωδία του Αίαντα θίγοντας ένα άλλο ζήτημα, το οποίο για πρώτη φορά κατονομάζεται από τον Σοφοκλή και δεν είναι άλλο από το άγραφο δίκαιο, το δίκαιο των θεών. Έτσι στο απόσπασμα της στιχομυθίας μεταξύ Τεύκρου και Μενέλαου, στίχοι 1129-1132, γίνεται επίκληση του θρησκευτικού συναισθήματος των Αθηναίων:

- «- ἢ νυν ἀτίμα θεούς, θεοῖς σεσωμένος.
- ἐγὼ γὰρ ἄν ψέξαιμι δαιμόνων νόμους;
- εἰ τοὺς θανόντας οὐκ ἔῃς θάπτειν παρών.
- τοὺς γ' αὐτὸς αὐτοῦ πολεμίους· οὐ γὰρ καλόν.»
- Μην ατιμάζεις τότε τους θεούς, αν στους θεούς
χρωστάς που σώθηκες.
- Νομίζεις θα καταφρονούσα εγώ τους νόμους των θεών;
 - Αν δεν αφήσεις να ταφούν οι πεθαμένοι.
- Αν οι νεκροί είναι εχθροί, τότε η ταφή τους περισσεύει.²²¹

²²⁰ Μαρωνίτης, 2012

²²¹ Μαρωνίτης, 2012

Αλλά και στον διάλογο Οδυσσέα Αγαμέμνονα που ακολουθεί, στίχοι 1343-4, ο βασιλιάς της Ιθάκης λέει: «οὐ γάρ τι τοῦτον, ἀλλὰ τοὺς θεῶν νόμους φθείροις ἄν.»

Ωστόσο, ο τραγικός ποιητής εναργέστερα θα ασχοληθεί με αυτό το θέμα στην τραγωδία «Αντιγόνη».

10.2 Αντιγόνη του Σοφοκλή

Στο έργο αυτό ο ποιητής πιθανότατα κατοπτρίζει την πολιτική κατάσταση της αθηναϊκής δημοκρατίας της εποχής του. Η πόλη έχει επιβληθεί στη συνείδηση όλων ως κραταιά ναυτική δύναμη. Ο Περικλής βρίσκεται στην αρχηγία της πόλης και, μάλλον, η οικοδομική του πολιτική έχει προκαλέσει αντιπαραθέσεις²²². Αυτές, όπως είναι επόμενο, προκαλούν συγκρούσεις τόσο μεταξύ των συμμάχων όσο και μεταξύ του αθηναϊκού λαού.

Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς παραστάθηκε η Αντιγόνη, αλλά δεν πρέπει να απείχε από την εκλογή του Σοφοκλή ως στρατηγού στον Σαμιακό πόλεμο 441 – 440 π.Χ.²²³. Το γεγονός, επίσης, πως υπήρξε ελληνοταμίας την περίοδο 443 – 442 π.Χ. πολύ πιθανό να του έδωσε τη δυνατότητα να γνωρίζει καλύτερα από τον καθένα τις αντιδράσεις εντός της πόλης – κράτους της Αθήνας αλλά και εντός της συμμαχίας λόγω των μεταρρυθμίσεων που επιβλήθηκαν στο καθεστώς των εισφορών των μελών της συμμαχίας²²⁴.

Αν και η υπόθεση του έργου είναι γνωστή, υπενθυμίζεται πως οι δύο γιοι του Οιδίποδα, Ετεοκλής και Πολυνείκης, αλληλοσκοτώνονται, όταν ο δεύτερος έρχεται να καταλάβει την πόλη. Μετά το θάνατό τους την εξουσία αναλαμβάνει ο θείος τους, Κρέων, του οποίου ο γιος, Αίμων, είναι αρραβωνιασμένος με την Αντιγόνη, την αδερφή των δύο νεκρών νέων. Ο Κρέων διακηρύσσει την απόφασή του να μην ταφεί ο Πολυνείκης και δηλώνει ρητά πως ο παραβάτης του νόμου θα θανατωθεί. Η

²²² Meier, 1997, 234

²²³ Lesky, 2014, 395

²²⁴ Lesky, 2014, 391

Αντιγόνη ως δράστης της ταφής θα καταδικαστεί σε θάνατο, στον οποίο την ακολουθεί ο Αίμων. Μέσα στην τραγικότητά του ο Κρέων συνειδητοποιεί ότι ο ανθρώπινος νόμος πρέπει να υποτάσσεται στον θεϊκό, πρέπει πάντα να υπάρχει ένα όριο σε ό,τι επιδιώκει η ανθρώπινη φύση, αν δεν θέλει να διαταράξει την κοσμική ισορροπία προκαλώντας την μήνιδα των θεών.

Παρά το γεγονός πως η παρούσα εργασία έχει στόχο την έκφραση του φόβου και τον ρυθμιστικό ρόλο αυτού στην αρχαία κοινωνία, στην τραγωδία «Αντιγόνη» θεωρώ ότι το στοιχείο του φόβου δεν καλύπτει όλο το φάσμα των σημασιολογικών αποχρώσεων, αλλά περιορίζεται περισσότερο στην ανησυχία του συνομιλητή (χορός, Αίμων, Τειρεσίας – όχι μόνο ως μάντης), ο οποίος βλέπει και αντιλαμβάνεται όσα δεν βλέπει και δεν μπορεί να αντιληφθεί το τραγικό πρόσωπο, είτε πρόκειται για την Αντιγόνη είτε για τον Κρέοντα. Αυτή, ωστόσο, που είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η πτυχή του φόβου ως φόβου ελεύθερης έκφρασης εν καιρώ δημοκρατίας. Γιατί να αισθάνεται έτσι ο Αθηναίος πολίτης; Δεν έχει αποκρυσταλλωθεί η λαϊκή πολιτική κυριαρχία; Οι νόμοι δεν πηγάζουν από τον λαό και για το συμφέρον αυτού; Ποιοι είναι οι άγραφοι, οι παλαιοί νόμοι και ποιοι οι νέοι; Γιατί οι δεύτεροι να στέκουν απειλητικά εμπρός στους πρώτους;

Έτσι μια ενδεικτική παρουσίαση του γεγονότος αποτελούν οι στίχοι:

«Οἷμοι· φρόνησον, ᾧ κασιγνήτη, στ. 49

[Μτφρ.] «Ωμιένα, σκέψου, αδερφή μου,»

«Οἷμοι ταλαίνης ὡς ὑπερδέδοικά σου.»

«Μὴ ᾿μοῦ προτάρβει· τὸν σὸν ἐξόρθου πότμον.» στ. 82 – 83

[Μτφρ.] - Ω δυστυχία, τι φόβο πόχω
για σένα.

Ἡσύχασε και μη φοβάσαι
για μένα, τη δικιά σου να φροντίσης
ζωή να εξασφάλισης.225

²²⁵ Γρυπάρη, 2012

«ἔσω γὰρ εἶδον ἀρτίως
λυσοῦσαν αὐτὴν οὐδ' ἐπήβολον φρενῶν.» στ. 491 – 492

[Μτφρ.] την εἶδα τώρα μέσα
πῶκανε σαν τρελή κι αλλοπαρμένη.²²⁶

Ο Κρέοντας ζητώντας την σύμπραξη – τη συμμετοχή του χορού μιλά ουσιαστικά για ελευθερία λόγου του πολίτη με σκοπό την καλοδιοίκηση της πόλης:

«ἐμοὶ γὰρ ὅστις πᾶσαν εὐθύνων πόλιν
μὴ τῶν ἀρίστων ἄπτεται βουλευμάτων,
ἀλλ' ἐκ φόβου του γλῶσσαν ἐγκλήσας ἔχει,
κάκιστος εἶναι νῦν τε καὶ πάλαι δοκεῖ.» στ. 178 – 181

[Μτφρ.] Γιατί, για μένα, ένας που ενώ διευθύνει
ολόκληρη τη χώρα, δεν εἶν' ἄξιος
την πιο σοφὴν ἀπόφαση να παίρνει,
μα κλεισμένη κρατεῖ ἀπ' ὅποιο φόβο
τη γλώσσα του, και τώρα κι ἀπὸ πάντα
μου φαίνεται ο πιο ἀχρεῖαστος πῶς εἶναι.²²⁷

Όταν, ὁμως, καταφθάνει ο φύλακας, ο λαϊκός κουτοπόνηρος και θρασύδειλος τύπος, αποδεικνύεται πῶς ο Κρέων ζητά την ἔκφραση ἀνευ φόβου, ἀλλὰ η συμπεριφορά του εξωθεῖ τους πολίτες στο ἄλλο ἄκρο.

«τοιαῦθ' ἐλίσσω ἦνυτον σχολῆ βραδύς,
χοῦτως ὁδὸς βραχεῖα γίνετα μακρά.» στ. 231 – 232

[Μτφρ.] τέτοια κλωθογυρίζοντας στο νου μου
μόλις και μετὰ βίας εμπρός τραβούσα
κι ἔτσι μακρὺς γίνεται ο λίγος δρόμος.²²⁸

«τέλος δ' ὅτ' οὐδὲν ἦν ἐρευνῶσιν πλέον,
λέγει τις εἷς, ὃς πάντας ἐς πέδον κάρᾳ
νεῦσαι φόβῳ προὔτρεψεν.» στ. 268 – 270

²²⁶ Γρυπάρη, 2012

²²⁷ Γρυπάρη, 2012

²²⁸ Γρυπάρη, 2012

[Μτφρ.] Στο τέλος, αφού τίποτα πιο πέρα
δεν έβγαινε με τα ψαξίματά μας,
λέει ένας κάτι που μας έκαμε όλους
να σκύψομε στη γη την κεφαλή μας
απ' το φόβο,²²⁹

Κι αν η έκφραση δειλίας, δισταγμού ή δεύτερων σκέψεων μοιάσει, έστω για λίγο, σε κάποιους ως συναίσθημα του ενός μόνο, έρχεται ο λόγος της Αντιγόνης και του Αίμονα να επιβεβαιώσει το φόβο της σκληρής τιμωρίας για όποιον τολμά να διαφωνήσει σε όσα ο Κρέων διατάσσει.

«τούτοις τούτο πᾶσιν ἀνδάνειν
λέγοιτ' ἄν, εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλήοι φόβος.
ἄλλ' ἢ τυραννὶς πολλὰ τ' ἄλλ' εὐδαιμονεῖ
κᾶῤῥεστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἄ βούλεται» στ. 504 – 507

[Μτφρ.] Θα ομολογούσαν
κι όλοι αυτοί εδώ πως μ' επιδοκιμάζουν,
αν φόβος δεν τους έκλεινε τη γλώσσα·
μα οι βασιλείες, εχτός από άλλα τόσα
πῶχουν να χαίρονται αγαθά, μπορούνε
να λένε και να κάνουν ό,τι θέλουν.»²³⁰

«τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν ἀνδρὶ δημότῃ
λόγοις τοιοῦτοις οἷς σὺ μὴ τέρψη κλύων στ. 690 – 691

[Μτφρ.] Γιατί μπροστά σε σένα θα 'χε φόβο
να λέει ένας πολίτης τέτοια λόγια
που δε θα ευχαριστιόσουν να τ' ακούσεις.²³¹

²²⁹ Γρυπάρη, 2012

²³⁰ Γρυπάρη, 2012

Μάλιστα ήδη από τον πρόλογο η Αντιγόνη χαρακτηρίζει «κήρυγμα» (στίχος 8) την απόφαση του Κρέοντα και όχι «νόμο» για να εκφράσει ακόμα διαυγέστερα στη συνέχεια:

« οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
οὐδ' ἡ ξύνουικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὄρισεν νόμους,
οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ὥμην τὰ σὰ
κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν
νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.
οὐ γάρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ' ἀεί ποτε
ζῆ ταῦτα, κούδεις οἶδεν ἐξ ὄτου ἴφάνη.
τούτων ἐγὼ οὐκ ἔμελλον, ἀνδρὸς οὐδενὸς
φρόνημα δείσασ', ἐν θεοῖσι τὴν δίκην
δώσειν» στ. 450 – 460

[Μτφρ.] Ναι, γιατί δεν ήταν
ο Δίας που μου τα ἔχε αυτά κηρύξει,
οὔτε η συγκάτοικη με τους θεούς
του Κάτω κόσμου, η Δίκη, αυτούς τους νόμους
μες στους ανθρώπους ὄρισαν· και μήτε
πίστευα τόση δύναμη πῶς να ἔχουν
τα δικά σου κηρύγματα, ὥστ' ενώ εἶσαι
θνητός να μπορεῖς των θεῶν τους νόμους
τους ἀγραφτους κι ασάλευτους να βιάζεις·
γιατί ὄχι σήμερα και χτες, μα αἰώνια
ζουν αυτοί, και κανεῖς δεν το γνωρίζεις
ἀπὸ πότε φανήκανε· κι ἐγὼ
ποτέ δε θα μπορούσα να τρομάξω
θέλημ' ἀνθρώπου κανενός και δώσω
στους θεούς δίκη, παραβαίνοντάς τους.²³²

²³¹ Γρυπάρη, 2012

²³² Γρυπάρη, 2012

Στα λόγια αυτά πιθανόν να υπάρχει ταύτιση του Κρέοντα με τον Περικλή και του αριστοκρατικού χορού με τους Αθηναίους. Ίσως εδώ εκφράζεται από τον ποιητή μία «αντιπολιτευτική» στάση για τις ασφυκτικές νομοθετικές αποφάσεις των αττικών συνελεύσεων²³³. Πολύ πιθανόν ο Σοφοκλής στο συγκεκριμένο έργο να στέκει απέναντι, αλλά όχι βίαια, από τον Περικλή ως πομπός ενός «σύμπαντος», που οι νόμοι υπαγορεύονται από το θείο, ενώ ο δεύτερος ως πομπός ενός άλλου, στο οποίο οι νόμοι είναι καθαρά ανθρωπογενείς²³⁴. Οι απόψεις που απηχούνται στην «Αντιγόνη» υποδεικνύουν ένα άτομο με μετριοπάθεια και σοφία και πιθανόν αυτό οδήγησε τους Αθηναίους να εκλέξουν τον Σοφοκλή «πρόβουλο»²³⁵, δηλαδή πολιτικό σύμβουλο μετά τη σικελική καταστροφή.

Ο φόβος με την έννοια της συντριβής είναι αυτός που διδάσκει τον Κρέοντα, αλλά και τον χορό, στο τέλος του έργου, πως πρέπει να σέβεται κανείς τους γραπτούς αλλά να υπακούει και στους άγραφους νόμους, τους θεσπισμένους από τους θεούς, αφού μόνο αυτοί εξασφαλίζουν την ορθότητα των αποφάσεων.

«δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους
ἄριστον ἢ σῶζοντα τὸν βίον τελεῖν.» στ. 1113 – 1114

[Μτφρ.] γιατί φοβούμαι
μη δεν εἶν' το καλύτερο να ζούμε
φυλάγοντας τους νόμους που 'ναι για όλους.²³⁶

Ο Σοφοκλής με την «Αντιγόνη» εν είδει καθρέφτη οδηγεί τους Αθηναίους μπροστά στο είδωλό τους. Οι συμπολίτες του μπορούν λόγω του μυθολογικού παρελθόντος, που προσέδωσε ο ποιητής στην υπόθεση, να γίνουν πιο δεκτικοί στο τυραννικό καθρέφτισμά τους και να συνειδητοποιήσουν την ανάγκη αλλαγής της στάσης τους²³⁷. Ο άκρατος ηγεμονισμός αναπόδραστα θα επιφέρει την καταστροφή.

²³³ Meier, 1997, 233-234

²³⁴ Lesky, 2014, 402

²³⁵ Avery, 1973, 512

²³⁶ Γρυπάρη, 2012

²³⁷ Meier, 1997, 239

10.3 Τρωάδες του Ευριπίδη

Για αυτήν την επερχόμενη καταστροφή προσπάθησε να μιλήσει ο Ευριπίδης με το έργο του Τρωάδες το 415 π.Χ. Ίσως η σφαγή των Μηλίων, που είχε προηγηθεί, να ενέπνευσε τον ποιητή και να θέλησε να την απεικονίσει ανάγοντάς την στον τρωικό κύκλο και ίσως, έχοντας στο νου πως γένεση και φθορά βρίσκονται σε συνεχή χορό διαδοχής, να θέλησε να προιδεάσει για τα μελλούμενα²³⁸, που δεν άργησαν, αφού η πανωλεθρία στη Σικελία βρισκόταν ante portas.

Στο έργο η βασίλισσα Εκάβη, η Κασσάνδρα και η Ανδρομάχη θρηνούν για την Τροία, τους νεκρούς της και το δικό τους μέλλον. Η δολοφονία του μικρού Αστυάνακτα συντρίβει τις γυναίκες. Η βαρβαρότητα των Ελλήνων κάνει το ένδοξο παρελθόν να χάνει τη λάμψη του και το φόβο για τις μεταπτώσεις της ανθρώπινης μοίρας να κυριεύει κάθε θεατή του θεάτρου. Η σκληρότητα της Αθήνας απέναντι στους άλλους Έλληνες, συμμάχους και μη, στη διάρκεια του μακρόχρονου και «ανθρωποβόρου» Πελοποννησιακού πολέμου απεικονίζεται στον κτηνώδη τρόπο αντιμετώπισης του ηττημένου.

Έτσι, στην πάροδο ήδη, προβάλλει ο φόβος ως ταραχή της ψυχής μπροστά στην εξέλιξη των πραγμάτων που δεν μπορεί ο άνθρωπος να επηρεάσει:

«διὰ δὲ στέρνων φόβος αἴσσει
Τρωάσιν, αἶ τῶνδ' οἴκων εἴσω
δουλείαν αἰάζουσιν.» 156 – 158

[Μτφρ.] την καρδιά των Τρωαδίτισσων
που κλειστές στις καλύβες αυτές
τη σκλαβιά τους θρηνούν
τη συντάραξε ο φόβος.²³⁹

Και συνεχίζει στους στίχους 182-3 η γηραιά βασίλισσα να εκφράζει την φρίκη που της παίρνει τη λογική: «ὦ τέκνον, ὀρθρεύουσα ψυχὰν ἐκπληχθεῖς ἦλθον φρίκα», καθώς αγωνιά για την τύχη της ίδιας και των γυναικῶν της Τροίας. Άλλος είναι ο φόβος των στίχων 555 – 561, όπου περιγράφεται το σάστισμα, ο πανικός των ανθρώπων σαν από την κοιλιά του Δούρειου Ίππου βγήκαν οι Έλληνες, που έκανε

²³⁸ Lesky, 2003, 204

²³⁹ Σταύρου, 2012,

ακόμα και τα μωρά να φοβηθούν: «φοινία δ' ἀνὰ πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περ/γάμων ἔδρας· βρέφη δὲ φίλι/ α περι πέπλους ἔβαλλε μα/ τρὶ χεῖρας ἐπτοημένας/ λόχου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης,/ κόρας ἔργα Παλλάδος.»

Ο τρόμος, απελπισία και σπαραγμός, κορυφώνονται στα λόγια της Ανδρομάχης όταν αγκαλιάζει τον μελλοθάνατο Αστυάνακτα (στίχοι 740 – 777) και μαζί με το δικό της θρήνο περιγράφει τις αντιδράσεις του τρομαγμένου παιδιού. Ποιος Αθηναίος θα ἔμεινε ατάραχος σ' αυτή την σκηνή; Ποιος δεν θα είδε τις ολέθριες συνέπειες του πολέμου; Ποιος δεν θα κατάλαβε το ευμετάβολο της μοίρας του ανθρώπου; Ακόμα κι αν ο ίδιος ο Ευριπίδης αποτελούσε μία αμφιλεγόμενη προσωπικότητα για τους συμπολίτες του, τα έργα του ἔχαιραν της αθηναϊκής εκτίμησης²⁴⁰ κι επομένως τα μηνύματα που επικοινωνούσε θα είχαν πάντα ένα σεβαστό πλήθος αποδεκτών, είτε το μήνυμα αυτό αφορούσε στη δουλεία, την οποία θεωρούσε ονομαστική και όχι φυσική κατάσταση²⁴¹, είτε στην ταπεινή διάθεση του ηττημένου, την οποία μάλλον υιοθέτησαν οι Αθηναίοι μετά την αποτυχία και τη συνακόλουθη απελπισία της σικελικής καταστροφής²⁴².

10.4 Ελένη του Ευριπίδη

Με το ἔργο «Ελένη», που διδάχτηκε το 412 π.Χ., μετά δηλαδή την ήττα στη Σικελία, και ἔχει ταυτόχρονα στοιχεία κωμωδίας αλλά και τραγωδίας²⁴³, ο ποιητής εκφράζει ένα αντιπολεμικό μήνυμα, αφού ηρωισμός και δόξα είναι ἔννοιες παραπλανητικές και ὅποιος στηρίζεται στα ὅπλα και τη βία, ὄχι στον διάλογο, για να τα αποκτήσει στην πραγματικότητα δεν είναι νικητής²⁴⁴.

Η υπόθεση του ἔργου βασίζεται στην ιδέα ὅτι η Ελένη δεν πήγε ποτέ στην Τροία. Αντιθέτως, μέσα σε σύννεφο μεταφέρθηκε κατ' εντολή του Δία από τον Ερμή στην Αίγυπτο για να την προστατεύσει ο βασιλιάς Πρωτέας, ὅσο οι Ἕλληνες και οι Τρώες μάχονταν για ένα εἶδωλο. Αυτό πλάστηκε από τη θεά Ἥρα, ὅταν με δόλο νικήθηκε από την Αφροδίτη σε διαγωνισμό ομορφιάς με κριτή τον Πάρη, ο οποίος τώρα θα

²⁴⁰ Stevens, 1956, 94

²⁴¹ Gregory, 2002, 155

²⁴² Drew, 1930, 187

²⁴³ Segal, 1971, 612-613

²⁴⁴ Meltzer, 1994, 254-255

λάμβανε ένα απατηλό αντίδωρο για την άδικη κρίση του. Μετά την πτώση της Τροίας, που χρειάστηκε δέκα χρόνια, και την επταετή περιπλάνηση και το ναυάγιο του Μενέλαου στην Αίγυπτο, έρχεται η ώρα να ανταμώσουν ξανά οι δύο σύζυγοι. Ο κόσμος του ήρωα καταρρέει, όταν αντιλαμβάνεται πως πολεμούσε για ένα «αερικό», ενώ παράλληλα βρίσκεται μπροστά στην απειλή ενός νέου εχθρού, του γιου του Πρωτέα, Θεοκλύμενου, που επιθυμεί την Ελένη για γυναίκα του. Δεν είναι πια τα όπλα αλλά ο λόγος που θα δώσει λύση στην υπόθεση και θα ανοίξει το δρόμο του γυρισμού για τους συζύγους στην Ελλάδα.

Μία προσέγγιση της υπόθεσης από την οπτική των φύλων θα έλεγε ότι, όπως η Αντιγόνη του Σοφοκλή, η Ελένη ενσαρκώνει μία κοινωνική δυναμική κι έχει έναν ρόλο που ποτέ δεν θα δινόταν στην πραγματικότητα σε γυναίκα. Αν και η Ελένη διαμορφώνει έναν νέο Μενέλαο, είναι απαραίτητο να αποκατασταθεί το ηρωικό του κύρος και η συζυγική αξιοπρέπεια του, γεγονός που αιτιολογεί την αναγκαιότητα της σφαγής των Αιγυπτίων στο πλοίο που ανοίγεται στο πέλαγος. Παρόλο που η γυναίκα αναδεικνύεται άξια να θέσει στόχους και να τους πραγματοποιήσει, ακόμα κι αν αυτό χρειάζεται να «εξαϋλώσει» και να «αναγεννήσει» έναν άντρα, στο τέλος υποτάσσεται σε αυτόν²⁴⁵.

Ωστόσο, ο σκεπτικισμός που εκφράζεται στο έργο δεν αφορά στα φύλα και τους ρόλους τους στην αθηναϊκή κοινωνία, αλλά άπτεται της εξωτερικής πολιτικής της πόλης. Τα δέκα χρόνια που ο Μενέλαος μάχεται στην Τροία συμβολίζουν στο έργο «Ελένη» τα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου από το 431 ως το 421 π.Χ., δηλαδή ως την Ειρήνη του Νικία²⁴⁶, ενώ τα επτά χρόνια περιπλάνησης συμβολίζουν την ρήξη λόγω της διεκδίκησης της Επιδαύρου από τους Αργείους. Ακόμα και οι θεές, που οδήγησαν στην καταστροφική σύγκρουση Τρώες και Έλληνες, είναι οι θεές προστάτιδες του Άργους, η Ήρα, και της Κορίνθου, η Αφροδίτη. Όσον αφορά την Κόρινθο, αυτή ενοχοποιείται, διότι δεν αποδέχεται την Νικεΐο Ειρήνη. Ίσως ο Θεοκλύμενος να αναπαριστά την Αθήνα και η Θεονόη τους Ίωνες συμμάχους που δικαιολογημένα την πρόδωσαν. Σε αυτή την περίπτωση οι Διόσκουροι είναι όσοι συμβουλεύουν την Αθήνα να δεχτεί την ειρήνη και να εγκαταλείψει την διάθεση

²⁴⁵ Jansen, 2012, 343-345

²⁴⁶ Drew, 1930, 188

κατίσχυσης στη θάλασσα, ιδέα που θα έβρισκε σύμφωνους τους συμμάχους που βρίσκονται στις κερκίδες του θεάτρου το 412 π.Χ.²⁴⁷

Αναφορικά με το στοιχείο του φόβου, σημειώνονται ενδεικτικά η ταραχή και η απορία ενόψει νέων συνθηκών:

«ὦ μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶκτον
ποιον ἀμιλλαθῶ γόνον ἢ τίνα μοῦσαν ἐπέλω
δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; αἰαῖ.» 164 – 166

[Μτφρ.] Σε τί κλάμα βαθύ να ξεσπάσω, που θλίψη τρανή
την ψυχή μου πλακώνει με πόνο μεγάλο κι ασήκωτο;
Ποιό μοιρολόι να πιάσω
με θρήνους, με βόγκους, με δάκρυα;²⁴⁸

Στον στίχο 312 η Ελένη λέει: «φόβος γὰρ ἐς τὸ δεῖμα περιβαλὼν μ' ἄγει.» δηλώνοντας μέσω του πλεονασμού (φόβος, δεῖμα), των ρηματικών τύπων και του εμπρόθετου το μέγεθος της απαισιοδοξίας, την ενέργεια της ψυχής όταν αντιλαμβάνεται τη ματαιότητα για το μέλλον.

Φόβος, αλλά ιδωμένος ως στοιχείο αστεϊσμού κι αντι-ηρωισμού, υπάρχει και στα λόγια του Μενέλαου, «ἄ, μὴ πρόσσειε χεῖρα μηδ' ὄθει βίαι.» (στ. 445) όταν δηλαδή ζητά από την ηλικιωμένη να μην του σφίγγει το χέρι. Έπειτα ο φόβος ως υποταγή στον αφέντη δηλώνεται στους στίχους 481 – 482 «εὔνους γὰρ εἰμ' Ἕλλησιν, οὐχ ὄσον πικροὺς / λόγους ἔδωκα δεσπότην φοβουμένη.»

Στη συνέχεια η τροπή σε φυγή και η έκπληξη εναλλάσσονται στη σκέψη της Ελένης κι έπειτα του Μενέλαου:

«-ἔα, τίς οὗτος; οὐ τί που κρυπτεύομαι
Πρωτέως ἀσέπτου παιδὸς ἐκ βουλευμάτων;
οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ βάκχη θεοῦ
τάφωι ξυνάψω κῶλον; ἄγριος δέ τις
μορφὴν ὄδ' ἐστὶν ὅς με θηρᾶται λαβεῖν.
- σὲ τὴν ὄρεγμα δεινὸν ἡμιλλημένην
τύμβου 'πὶ κρηπῖδ' ἐμπύρους τ' ὀρθοστάτας,

²⁴⁷ Drew, 1930, 189

²⁴⁸ Ρούσσο, 2006

μείνον· τί φεύγεις; ὡς δέμας δείξασα σὸν
ἔκπληξιν ἡμῖν ἀφασίαν τε προστίθης.» στ. 541 – 549

[Μτφρ.] -Ἄα, ποιός είναι αυτός; Ο ἀνόσιος του Πρωτέα
γιος μηχανεύεται για με παγίδες;
Σα γρήγορο πουλάρι ή σα Μαινάδα
δεν πάω στο μνήμα; Μ' ὄψη αγριεμένη
κάποιος με κυνηγά για να με πιάσει.
- Εσύ που φοβισμένη ορμάς απάνω
στου τάφου τα σκαλιά και στον βωμό του·
μη φεύγεις, στάσου· ως είδα τη θωριά σου,
σάστισα και βουβός έχω απομείνει.²⁴⁹

Στον μονόλογο της Ελένης (στ. 894 – 942) και στην επιχειρηματολογία που αναπτύσσει για να πείσει την Θεονόη να συμπράξει στην διάσωση και απόδρασή τους, εκδηλώνεται η έννοια του φόβου ως σεβασμού απέναντι στα θεία με τις προσφωνήσεις «ὦ παρθέν', ikétiς», τα ρήματα «πίτνω, προσκαθίζω, λίσσομαι».

Στην στιχομυθία 1193 – 1249 μεταξύ Θεοκλύμενου και Ελένης, αλλά και σε εκείνην που ακολουθεί με τον Μενέλαο 1250 – 1278, ο φόβος έχει τη μορφή του δισταγμού, ὅπως αυτός αποκαλύπτεται από το πλήθος των ερωτήσεων του Αιγύπτιου βασιλιά, που φαίνεται να διατηρεί τις επιφυλάξεις του για ὅσα ακούει.

Το ἔργο ολοκληρώνεται με την αποδοχή των νουθεσιῶν των Διοσκούρων από τον Θεοκλύμενο και την συνακόλουθη εκδήλωση του φόβου ως σεβασμού:

«ὦ παῖδε Λήδας καὶ Διός, τὰ μὲν πάρος
νείκη μεθήσω σφῶιν κασιγνήτης πέρι·
κείνη δ' ἴτω πρὸς οἶκον, εἰ θεοῖς δοκεῖ,
ἐγὼ δ' ἀδελφὴν οὐκέτ' ἂν κτάνοιμ' ἐμήν.
ἴστον δ' ἀρίστης σωφρονεστάτης θ' ἅμα
γεγῶτ' ἀδελφῆς ὁμογενοῦς ἀφ' αἵματος.
καὶ χαίρεθ' Ἐλένης οὔνεκ' εὐγενεστάτης
γνώμης, ὃ πολλὰῖς ἐν γυναιξὶν οὐκ ἔνι.» στ. 1680 – 1687

²⁴⁹ Ρούσσο, 2006

[Μτφρ.] Τέκνα της Λήδας και του Δία, θα πάψω
την έχθρα μου για την Ελένη κι ούτε
την αδερφή μου θα σκοτώσω. Ας πάει
πίσω στην Σπάρτη, αφού οι θεοί το θέλουν.
Να ξέρετε πως είν' η αδερφή σας
γεμάτη ευγένεια και φρονιμάδα.
Να καμαρώνετε για τους καλούς της
τρόπους, χαρίσματα που λίγες τα 'χουν.²⁵⁰

²⁵⁰ Ρούσσοις, 2006

11 Συμπεράσματα

11.1 Πέρσες

Ήδη από τον Όμηρο, αλλά και μεταγενέστερους συγγραφείς έχει γίνει προσπάθεια αποτύπωσης στον έντεχνο λόγο των ανθρώπινων συναισθημάτων. Όμως ο Αισχύλος με το ενδιαφέρον του και την εξέχουσα θέση που δίνει στον θυμό, την καρδιά και την φρένα (φρην) δίνει την εντύπωση της μοναδικότητας στη σύλληψη της εσωτερικής ζωής. Μέσα από τα δράματά του είχε την ευκαιρία να εξερευνήσει τη σχέση ανάμεσα στα πάθη και τη λογική ενός ατόμου και να δείξει πώς θα έπρεπε οι θνητοί να προσπαθούν να βρουν το δρόμο τους μέσα από οδυνηρές καταστάσεις και να αποκτήσουν ασφάλεια σε έναν κόσμο όχι πάντα ευγενικό προς την ανθρωπότητα²⁵¹.

Με ποιον τρόπο θα χαρακτηί αυτή η ασφαλής ατραπός; Ποιος θα είναι ο αστρολάβος για την πορεία προς το αύριο; Δεν θα βρει σθεναρούς πολέμιους η άποψη πως έναν τέτοιο ρόλο καλείται να διαδραματίσει η ιστορία. Αυτή είναι η γραπτή χρονολογική καταγραφή σημαντικών γεγονότων που επηρεάζουν ένα έθνος. Από την άλλη, συλλογική μνήμη είναι ένα σύνολο αναμνήσεων, επαναλήψεων και ανακεφαλαιώσεων που είναι κοινωνικά, ηθικά ή πολιτικά χρήσιμες για μια ομάδα ή κοινότητα. Το ιστορικό τείνει να δημιουργείται μεμονωμένα, μονοσήμαντα και να ανταποκρίνεται στα πρωτόκολλα αποδεικτικών στοιχείων. Η συλλογική μνήμη τείνει να είναι ομαδική, πολυφωνική και να ανταποκρίνεται σε ένα κοινωνικό πλαίσιο. Ο Maurice Halbwachs θεωρεί ότι η μνήμη μπορεί να αντέξει μόνο μέσα σε διαρκή κοινωνικά πλαίσια. Το παρελθόν επανεφευρίσκεται συνεχώς σε ζωντανές αναμνήσεις, συνεχώς αναθεωρείται για να ταιριάζει στο παρόν. Όσοι βρίσκονται στην εξουσία έχουν την δυνατότητα να κατασκευάζουν αναμνηστικές εκδηλώσεις σύμφωνες με τους πολιτικούς τους σκοπούς²⁵².

Κατά τον 5ο αιώνα π.Χ. οι Αθηναίοι κινητοποίησαν και αναστάτωσαν τον εσωτερικό κι εξωτερικό χώρο, όπου δραστηριοποιούνταν. Σύντομα ξεπέρασαν την παραδοσιακή δράση, σκέψη, τάξη και άσκηση εξουσίας. Αποτέλεσμα ήταν να πρέπει συνεχώς να καταβάλλουν προσπάθεια για να συνειδητοποιήσουν αυτή τη νέα θέση τους και να

²⁵¹ Thalmann, 1986, 511

²⁵² Favorini, 2003, 100-101

προσαρμοστούν στις νέες συνθήκες²⁵³. Η τραγωδία προσφέρει την επικουρία της σε αυτήν την απόπειρα προσαρμογής.

Οι Πέρσες είναι ένα από τα τρία έργα που έχουν θέμα τους περσικούς πολέμους και όταν διδάσκονται το 472 π.Χ. αντιμετωπίζουν τα γεγονότα στη ζωντανή μνήμη των ακροατών. Ομοίως έπραξε και ο Φρύνιχος με την Άλωση της Μιλήτου το 492 π.Χ., αλλά η διαφορά είναι ότι ενώ ο Αισχύλος κέρδισε βραβείο με τους Πέρσες ο Φρύνιχος καταδικάστηκε και σε χρηματικό πρόστιμο, αλλά και σε αποκλεισμό του έργου του από μελλοντικές διδασκαλίες. Δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι γιατί συνέβη αυτό. Ίσως να ήταν ακόμα νωπή η μνήμη του ιστορικού γεγονότος για το οποίο ενδέχεται οι Αθηναίοι αισθάνονταν ντροπή, ίσως και την ευθύνη για την απώλεια ζωών, ίσως να την εξέλαβαν ως μία εκδικητική υπενθύμιση στίγματος²⁵⁴. Επομένως οι Πέρσες είναι ένα από τα σπάνια έργα με ιστορικό περιεχόμενο που διδάσκεται λίγα χρόνια μετά το ιστορικό γεγονός από το οποίο εμπνέεται και φυσικά αυτό ενώ ενέχει κινδύνους για τον τραγωδό, εξυπηρετεί και πολιτικές σκοπιμότητες²⁵⁵.

Σχετικά με αυτό ακριβώς το θέμα της εξυπηρέτησης ή όχι πολιτικών σκοπιμοτήτων αλλά και την ταυτότητα αυτών, υπάρχουν τόσο συγκλίνουσες όσο και αποκλίνουσες απόψεις μελετητών. Για να τις κατανοήσουμε θα πρέπει να εντάξουμε το έργο σε ένα ιστορικό πλαίσιο, απομακρυνόμενοι για λίγο από την αισθητική διάσταση του θεάτρου.

Λίγο μετά το 510 π.Χ. και την πτώση των Πεισιστρατίδων ο αριστοκράτης Κλεισθένης επιχειρεί να εγκαθιδρύσει την ισονομία, μια έκφανση δημοκρατίας. Δηλαδή επιδιώκει να περιορίσει την εξουσία των αριστοκρατών δίνοντας δικαίωμα συμμετοχής στην άσκηση της εξουσίας στη μεσαία, τουλάχιστον, τάξη των Αθηνών. Η ανταπόκριση των πολιτών στα νέα καθήκοντα υπήρξε δυναμική, ώστε σύντομα να ξεκινήσουν οι πόλεμοι που θα διευρύνουν τα εδάφη και τη σφαίρα επιρροής της Αθήνας. Η ενίσχυση της αυτοπεποίθησης του λαού υπήρξε λόγος συνειδητοποίησης της δύναμής του και λόγος να αποφασίσει να στηρίξει την Ιωνική Επανάσταση, μεταβάλλοντας το πεδίο δράσης του από εθνικό σε διεθνές, αφού η απόφασή του

²⁵³ Meier, 1997, 26

²⁵⁴ Favorini, 2003, 102

²⁵⁵ Γκιργκένης, 2016, 39

επέσεισε την εκδικητικότητα των Περσών που θα ηττηθούν στον Μαραθώνα αντιμετωπιζόμενοι από τους Αθηναίους και μόνο²⁵⁶.

Όσο οι Πέρσες ετοιμάζονται για μία νέα εκστρατεία υποδούλωσης όλης της Ελλάδας οι Αθηναίοι υπό τις ηγετικές παραινέσεις του Θεμιστοκλή κατασκευάζουν τον μεγαλύτερο και ισχυρότερο στόλο εκείνης της εποχής. Αυτός είναι που θα επιφέρει καίριο πλήγμα στις περσικές ορδές στη Σαλαμίνα, ώστε ο Πέρσης ηγεμόνας, Ξέρξης, να αναχωρήσει εσπευσμένα φοβούμενος εξεγέρσεις στο εσωτερικό της αυτοκρατορίας του μετά την παταγώδη ήττα του στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Το ζητούμενο για την Αθήνα τώρα ήταν αν θα στηρίζει τις ιωνικές πόλεις, πράγμα στο οποίο διαφωνούσε η Σπάρτη προτείνοντας να μετοικήσουν οι εν λόγω πληθυσμοί σε άλλες περιοχές. Η Αθήνα, όμως, με αρχηγό τον Κίμωνα αισθάνεται την αυτοπεποίθηση κι έχει τη διάθεση να μεταφέρει τον πόλεμο στο περσικό βασίλειο, γι' αυτό και συγκροτεί την Α' Αθηναϊκή ή Δηλιακή Συμμαχία το 478 π.Χ. την οποία σύντομα μετατρέπει σε αθηναϊκή ηγεμονία²⁵⁷.

Ο Θεμιστοκλής ήταν εκφραστής μίας πολιτικής που ήθελε την Αθήνα να γίνει ισχυρή εντός του ελλαδικού χώρου, επιβάλλοντας τη δύναμή της σε οποιονδήποτε είχε αντίθετα συμφέροντα από αυτήν. Επομένως θα έπρεπε να συγκεντρώσει όσο το δυνατό περισσότερους συμμάχους και όταν θα ήταν έτοιμη θα έπρεπε να καταφέρει πλήγμα στην Σπάρτη, που έστεκε ως αντίπαλο δέος και προσέλκυε όποιον ήταν δυσαρεστημένος με την Αθήνα. Οι στόχοι που έθετε ήταν απαιτητικοί κι επίπονοι. Αρχικά η αυθεντία του κι έπειτα η ευγνωμοσύνη για την λύτρωση από τον κίνδυνο έκαναν τους Αθηναίους να τάσσονται στο πλευρό του. Όμως, ο αριστοκράτης Κίμωνας άρχισε να γίνεται λαοφίλης, όπως και η πολιτική του. Εκείνος πίστευε ότι ο κίνδυνος των Περσών δεν έχει εξαλειφθεί και πως θα έπρεπε όλοι οι Έλληνες να είναι έτοιμοι για μία νέα επίθεση κι ακόμα καλύτερα να αποτελέσουν όλοι ένα ενιαίο μέτωπο κατά των Περσών. Επομένως, θα έπρεπε να έρθουν σε συνεννόηση και συνεργασία και με τη Σπάρτη. Σε αντίθεση με τον Θεμιστοκλή στήριζε την εξουσία του στην λειτουργία του Αρείου Πάγου, όπου συνεδρίαζαν και αποφάσιζαν οι αριστοκράτες, αφού κατά την πεποίθησή τους δεν χρειαζόταν να απασχολείται με επίπονες και σύνθετες σκέψεις ο λαός. Οι στόχοι του και η εν γένει συμπεριφορά του ήταν πιο κοντά σε ό,τι είχαν παραδοσιακά συνηθίσει οι Αθηναίοι. Έτσι η

²⁵⁶ Meier, 1997, 28-29

²⁵⁷ Meier, 1997, 30-31

αντιπαλότητα των δύο ανδρών οδήγησε στον οστρακισμό του Θεμιστοκλή. Όταν όμως αποστάτησε από τη συμμαχία η πλούσια Θάσος, άρχισε να γίνεται αντιληπτό σε πολλούς ότι οι κίνδυνοι που επεσήμανε ο Θεμιστοκλής ήταν βάσιμοι. Έτσι μία νέα ομάδα αριστοκρατών, με επικεφαλής τον Εφιάλτη κι αργότερα τον Περικλή, θα θελήσουν να πάψουν τη φιλοσπαρτιατική πολιτική, να θέσουν σε δεύτερη μοίρα τον περσικό κίνδυνο και να επικεντρωθούν στην παγίωση της αθηναϊκής δύναμης ως ισχυρότερης στον ελλαδικό χώρο. Για να γίνει αυτό εφικτό έπρεπε να συμμετάσχουν στη λήψη αποφάσεων όλοι εκείνοι που αποτελούσαν την κινητήριο δύναμη της Αθήνας, από τους κωπηλάτες των πλοίων ως των εργατών που παρήγαν όλα τα απαραίτητα για τον εξοπλισμό πλοίων και στρατιωτών. Έπρεπε δηλαδή να ενισχυθεί η εξουσία της Εκκλησίας του Δήμου, της Βουλής των 500 (πεντακοσίων) και την Ηλιαίας και να περιοριστεί η εξουσία του Αρείου Πάγου, του κατεξοχήν αριστοκρατικού συμβουλίου της πόλης. Το πλήθος των πολιτών, η πληθώρα των αγαθών που τώρα απολάμβαναν, οι νέες προοπτικές για την πόλη έκαναν τώρα τον Εφιάλτη τον ισχυρό πολιτικό της πόλης²⁵⁸.

Έτσι ανάμεσα στο 492 π.Χ. και το 472 π.Χ. μεσολαβεί ένα διάστημα οξείας αντιπαράθεσης μεταξύ Κίμωνα και Θεμιστοκλή. Κάθε στοιχείο κοινωνικής – πολιτικής ζωής βρέθηκε να εξυπηρετεί την πολιτική προπαγάνδα. Ομοίως και το θέατρο, θα έλεγε κανείς. Αν ο Κίμων είχε συμφέρον να θυμίζει τη μάχη του Μαραθώνα, αφού πατέρας του ήταν ο πρωτεργάτης της νίκης, Μιλτιάδης, τότε ο Θεμιστοκλής είχε συμφέρον να θυμίζει τη νίκη στη ναυμαχία της Σαλαμίνας, αφού αυτός ερμήνευσε το χρησμό του μαντείου με τρόπο που ώθησε τους Αθηναίους να εναποθέσουν τις ελπίδες τους στο ναυτικό κι έτσι κατάφεραν καίριο πλήγμα στους Πέρσες νικώντας και σε αυτή την αναμέτρηση. Να ήθελε όντως ο Φρόνιχος με την Άλωση της Μιλήτου να υπενθυμίσει στους Αθηναίους ότι δεν βοήθησαν τις Ιωνικές πόλεις παρά τις προτροπές του Θεμιστοκλή κι επομένως να παρουσιάσει ως σοφό πολιτικό τον τελευταίο; Να ήθελε ο Αισχύλος να στηρίξει τον Θεμιστοκλή διδάσκοντας τους Πέρσες, θυμίζοντας τη νίκη του στη Σαλαμίνα; Δεν θα μπορούσαμε να απαντήσουμε με βεβαιότητα²⁵⁹.

Το γεγονός ότι ο Θεμιστοκλής δεν κατονομάζεται στο έργο δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν σαφείς υπαινιγμοί για τη δράση του. Για παράδειγμα η αναφορά στο

²⁵⁸ Meier, 1997, 30-31

²⁵⁹ Favorini, 2003, 100-101

τέχνασμα με τον στρατιώτη – αγγελιαφόρο που τάχα μετέφερε συμβουλές στον Ξέρξη, έμμεσα αναφέρεται στον Θεμιστοκλή αφού αγγελιαφόρος ήταν ο Σίκιννος, ο έμπιστος δούλος του. Επίσης η αναφορά στον πλούτο των Αθηναίων και συγκεκριμένα στο κοίτασμα αργύρου, παραπέμπει στον ίδιο άνθρωπο, αφού ο Θεμιστοκλής συμβούλεψε, αντί να μοιραστεί το αναλογούν ποσό στους πολίτες από την εύρεση του κοιτάσματος, να δαπανηθεί για την κατασκευή στόλου διακοσίων πλοίων²⁶⁰. Σε αυτό συνηγορεί, κατά την άποψη των υποστηρικτών αυτής της γνώμης, το γεγονός ότι αν και η θάλασσα και η νίκη στη Σαλαμίνα, με την οποία σχετίζεται ο Θεμιστοκλής, αναφέρονται πολλές φορές στο έργο, η αναφορά στον Μαραθώνα, με τον οποίο σχετίζεται ο Κίμωνας, είναι σαφέστερα μικρότερη²⁶¹. Ίσως βέβαια να μην ήταν πρόθεση του ίδιου του Αισχύλου να στηρίξει τον Θεμιστοκλή, αλλά τον χορηγό των Περσών, Περικλή. Με τη χορηγία αυτή ο Περικλής κάνει το ντεμπούτο του στα δημόσια πράγματα και ενδέχεται να θέλει να επικοινωνήσει την πρόθεσή του να στηρίξει την παράταξη των δημοκρατικών με το να στηρίζει ή και να διαδεχθεί τον Θεμιστοκλή²⁶².

Από μια άλλη οπτική το γεγονός ότι δεν γίνεται αναφορά στον Μαραθώνα, συμβαίνει επειδή απλά εξυπηρετεί το θέμα, την υπόθεση της τραγωδίας. Το γεγονός, επίσης, πως ο Περικλής υπήρξε χορηγός του έργου μπορεί να θεωρηθεί καθαρή σύμπτωση, αφού δεν γνωρίζουμε πώς ακριβώς λειτουργούσε ο «μηχανισμός επιλογής των χορηγών», ενώ ταυτόχρονα υποστηρίζεται πως οπωσδήποτε έχουμε συσχέτιση με τη δράση της δηλιακής συμμαχίας, αν όχι και με του ίδιου του Κίμωνα²⁶³.

Αυτός επιβλέπει τις επιχειρήσεις της Δηλιακής Συμμαχίας σε Θράκη και Αιγαίο και δεν θα πρέπει να κρίνουμε γνωρίζοντας τις εξελίξεις του αιώνα, αλλά έχοντας στο μυαλό μας πως στην αθηναϊκή λαϊκή σκέψη τα πράγματα λειτουργούν διαφορετικά, αφού η δημοκρατία είναι μία συνεχής επίπονη διαδικασία, αν λάβει ειδικά κανείς υπόψη τις φατριαστικές διαφορές ως και συγκρούσεις για την εσωτερική και εξωτερική πολιτική της πόλης και της συμμαχίας, όπως και τις αντίστοιχες των συμμάχων. Πρόκειται για μία εποχή τεράστιων κοινωνικοπολιτικών και οικονομικών αλλαγών, χωρίς όμως να υπάρχει βεβαιότητα υπέρ τίνος τάσσεται με το έργο αυτό ο

²⁶⁰ Γκιργκένης, 2016, 41

²⁶¹ Γκιργκένης, 2016, 43

²⁶² Γκιργκένης, 2016, 40

²⁶³ Sampson, 2015, 38

Αισχύλος. Πιθανόν να τάσσεται υπέρ της πολιτικής του Κίμωνα που επιχειρεί και εναντίον των Περσών, αφού το φάντασμα του Δαρείου είναι πάντα παρόν, αλλά και η εξουσία του Ξέρξη στο τέλος της τραγωδίας έχει αποκατασταθεί, επομένως η περσική δύναμη και απειλή είναι πάντα παρούσα²⁶⁴.

Οφείλουμε να σημειώσουμε και μία άλλη προσέγγιση, η οποία μας μετατοπίζει στην κεντρική Μεσόγειο. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση οι νικητές στους Πέρσες είναι οι Έλληνες, δεν κατονομάζονται οι Αθηναίοι κι αυτό ίσως δείχνει ότι η συγκεκριμένη τραγωδία ήθελε να εξυπηρετήσει συγκεκριμένους σκοπούς. Ο ένας ίσως είναι να εκθειάσει στο πλαίσιο των Μεγάλων Διονυσίων όλους τους Έλληνες θεατές για τη νίκη κατά των Περσών κι ο άλλος ίσως να φανερώνει ότι το έργο γράφτηκε για να διδαχτεί πρώτη φορά στις Συρακούσες²⁶⁵. Το κοινό εκεί θα εκλάμβανε την αναφορά στους Δωριείς και τους Ίωνες ως ονομασία με την οποία θα διακρίνονταν οι ίδιοι ως Δυτικοί Έλληνες από εκείνους που πέτυχαν τη νίκη κατά των Περσών, του Ανατολικούς Έλληνες²⁶⁶. Μάλιστα, ίσως, το έργο να γράφτηκε για να τιμήσει τη νίκη στην Ιμέρα το 480 π.Χ. και τη νίκη στην Κύμη το 474 π.Χ. Πιθανόν, δηλαδή, ο Αισχύλος να θέλησε με τους Πέρσες να αποδείξει την δύναμη του δυτικού μετώπου εναντίον των εχθρών. Να εξισώσει τη νίκη των Ελλήνων της Ανατολής επί των Περσών με τη νίκη των Ελλήνων της Δύσης επί των Ετρούσκων και των Καρχηδονίων²⁶⁷. Σαφώς δεν είχε πρόθεση να τιμήσει το τυραννικό καθεστώς του Ιέρωνα, όταν δέχτηκε να διδαχτούν οι Πέρσες στη Σικελία μαζί με τις Αιτναίες. Εξυπηρέτησε την πρόθεση του τυράννου να συνυφάνει στη συνείδηση του κόσμου τις νίκες των Ελλήνων κατά των Περσών με τη νίκη του κατά των Καρχηδονίων. Θέλησε, δηλαδή, να συσχετίσει τις νίκες αυτές ως απόθηση του βαρβαρικού στοιχείου από τους Έλληνες²⁶⁸. Ίσως, τέλος, ο Αισχύλος με την καταστροφή των Περσών να θέλει να υπονοήσει όλους εκείνους που επιθυμούσαν να επεκτείνουν την εξουσία τους, είτε πρόκειται για τη Δηλιακή Συμμαχία είτε για την επέκταση της δύναμης του Ιέρωνα Α'²⁶⁹.

Πώς ενσαρκώνονται όμως όλα αυτά στο έργο; Πώς «ανθρωποποιούνται»;

²⁶⁴ Sampson, 2015, 37-38

²⁶⁵ Karanasiou, 2017, 33

²⁶⁶ Karanasiou, 2017, 38

²⁶⁷ Karanasiou, 2017, 34

²⁶⁸ Γκιργκένης, 2016, 34

²⁶⁹ Karanasiou, 2017, 37

Κάθε πρόσωπο του έργου εξυπηρετεί την πλοκή και την εξέλιξη της υπόθεσης. Ο διάλογος της βασίλισσας με τον χορό επικεντρώνεται εκ μέρους της στο παρόν, αφού ρωτά για το ανθρώπινο δυναμικό της Αθήνας, την τεχνολογία, τον πλούτο και τη δομή της διοίκησης, τα οποία αφορούν την στρατιωτική ικανότητα του εχθρού²⁷⁰. Ιδιαίτερα μετά την είσοδο του αγγελιαφόρου η Άτοσσα φαίνεται να θέτει ερωτήματα στο χορό με πρόθεση, ίσως, να αμφισβητήσει την Αθήνα. Αν και δεν φαίνεται να υπάρχει κάποιο κίνητρο για αυτήν την αμφισβήτηση, οι κριτικοί πιστεύουν πως πρόκειται για μία μέθοδο με στόχο την επίκληση στην πατριωτική αντίδραση των Αθηναίων. Κάθε ερώτησή της έχει σκοπό να θίξει ένα σοβαρό θέμα βάσει του μιλιταριστικού πνεύματος που επικρατεί στην πόλη τον 5^ο αιώνα π.Χ., όπως η αναφορά στους στρατιώτες, το πλήθος τους, το όπλο που έφεραν και αν πολεμούσαν στην ξηρά ή την θάλασσα²⁷¹. Υποστηρίζεται ότι η φάλαγγα ήταν αυτή που από το πεδίο της μάχης μετέφερε την ισότητα στο πεδίο της πολιτικής. Ο στρατιώτης δεν πολεμά ως άτομο αλλά ως μέλος μιας ενότητας. Εμπιστεύεται κανείς και θέλει να ακούσει αυτόν στον οποίο εμπιστεύτηκε προηγουμένως τη ζωή του στο πεδίο της μάχης²⁷². Ο «ωθισμός» από πολεμική στρατηγική έγινε και πολιτικοκοινωνική. Μετά τη μάχη στο Μαραθώνα η φάλαγγα, τμήματα της οποίας κινούνται προς διάφορες κατευθύνσεις όπως επινόησε ο Μιλτιάδης, ανάγεται στο κατεξοχήν «όργανο» μάχης στη στεριά, ενώ μεγάλο πλήθος στρατού ξηράς μεταβάλλεται σε πλήρωμα πλοίων. Αυτά τα καίρια γνωρίσματα στρατιωτικής οργάνωσης απασχολούν τους Αθηναίους θεατές του θεάτρου²⁷³.

Το έργο βρίθει, επίσης, ενδείξεων για τις ρητορικές συζητήσεις του 5ου αιώνα π.Χ. περί των αντιθέσεων δημοκρατίας – τυραννίας και αθηναϊκού – βαρβαρικού. Μέσα από τη συζήτηση της Άτοσσας και του χορού προβάλλει η γνώση των πολιτευμάτων της εποχής εκ μέρους του Αισχύλου και η προσπάθεια ανάδειξης της αντίθεσης του δημοκρατικού πολιτεύματος και του ενάρκτου μονάρχη (Δαρείου ή και Ιέρωνα Α΄)²⁷⁴.

Η αναφορά, για παράδειγμα, στη χλιδή των Περσών και στην φλέβα αργύρου των Αθηναίων, που είτε θα μοιραζόταν σε όλους τους πολίτες είτε, όπως έγινε τελικά, θα

²⁷⁰ Sampson, 2015, 29

²⁷¹ Goldhill, 1988, 190

²⁷² Kyriazis, Paparrigopoulos, Economou, 2015,

²⁷³ <https://armyvoice.gr/2020/04/to-pezikio-stin-archaia-athina>

²⁷⁴ Karanasiou, 2017, 46

επενδύοταν στην κατασκευή ναυτικού προβάλλει την αντίθεση Ελλήνων βαρβάρων. Αυτή γίνεται ακόμα σαφέστερη μετά την ερώτηση για το ποιος δεσπάζει – κυβερνά τυραννικά – την Αθήνα κι ο χορός απαντά πως δεν υπάρχει ένας δεσπότης, αλλά ζουν δημοκρατικά. Όλα αυτά είναι τα βασικά πολιτικά και στρατιωτικά θέματα που απασχολούν την Αθήνα τον 5ο αιώνα π.Χ. και καθορίζονται από τις συμβουλές κι αποφάσεις του Θεμιστοκλή, που οδηγούν την πόλη σε μια τροχιά μεγαλείου²⁷⁵.

Μία ακόμα έμμεση προβολή της δημοκρατικής ανωτερότητας αποτελεί η αναφορά των περσικών ονομάτων με τον μακρύ κατάλογο των συμμετεχόντων και η απουσία αναφοράς σε ελληνικά ονόματα συμβολίζουν ότι ο Αθηναίος νοηματοδοτείται μέσα από την προσφορά του στο σύνολο. Η συζήτηση και η περιγραφή της μάχης αναδεικνύει τις συλλογικές αξίες ενάντια στην κυριαρχία ενός ανθρώπου²⁷⁶.

Ο Αισχύλος κατανέμει στον Δαρείο την έννοια του φωτός και στον Ξέρξη της σκιάς με τέτοιον τρόπο, ώστε οι Πέρσες να αποτελούν μία σαφή έκφανση του πανανθρώπινου πεπρωμένου. Η ευφυέστατη επίκληση στο πνεύμα του νεκρού βασιλιά καθιστά τραγικό πρόσωπο τόσο τον Δαρείο όσο και τον Ξέρξη²⁷⁷.

Όταν ο χορός προτείνει στη βασίλισσα να ζητήσει τη βοήθεια του νεκρού βασιλιά εκείνη αισθάνεται ανακούφιση αφού αυτός είναι ο δημιουργός του πλούτου που η ίδια απολαμβάνει. Όταν όμως γίνει αναφορά στην περσική ήττα στον Μαραθώνα μετά από την επίθεση του Δαρείου, τότε αυτός παύει να είναι μέσω – όργανο προπαγάνδας της περσικής ευημερίας κι αισιοδοξίας και γίνεται πηγή άγχους για την εξέλιξη της εκστρατείας του Ξέρξη. Ενώ αρχικά το παρελθόν μοιάζει να βρίθει ιμπεριαλισμού και στρατιωτικών κατακτήσεων έχοντας θεϊκή υποστήριξη, τελικά η συλλογική μνήμη οδηγείται στον τρόπο. Η ανάμνηση της ιστορικής ήττας έχει τη δύναμη να αποσταθεροποιήσει το διαχρονικό παρόν, ενώ ένα ηττημένο παρόν επηρεάζει τη συγκρότηση του παρελθόντος²⁷⁸.

Αν και από τα λόγια της βασίλισσας, του Δαρείου αλλά κυρίως από τα λόγια του χορού ο Ξέρξης φαίνεται επιπόλαιος και υβριστής, η παρουσία του στη σκηνή δείχνει ένα άλλο πρόσωπο από αυτό που έχει περιγραφεί ως τη στιγμή της εμφάνισής του. Έτσι βλέπουμε έναν άνδρα που αναλαμβάνει πλήρως την ευθύνη της καταστροφής

²⁷⁵ Goldhill, 1988, 191-192

²⁷⁶ Goldhill, 1988, 192

²⁷⁷ Meier, 1997, 98

²⁷⁸ Sampson, 2015, 30-31

και θρηνεί για το αποτέλεσμα της εκστρατείας του. Τα σκισμένα ρούχα του και η άδεια φαρέτρα του είναι εμβληματικά της περσικής απώλειας. Ο ειλικρινής κομμός του και η ανάληψη της ευθύνης τον καθιστά έναν γνήσιο εκπρόσωπο του έθνους που θρηνεί. Ο Ξέρξης διέπραξε ύβρη και συνετρίβη, πλήρωσε για τα σφάλματά του αλλά ταυτόχρονα αποδεικνύεται τόσο ώριμος, ώστε να μην τα επαναλάβει. Καθώς γίνεται ο επικεφαλής του θρηνητικού άσματος κι ο χορός εθελούσια θρηνεί μαζί του αποκαθίσταται και συμβολικά η σχέση του λαού με τον βασιλιά του. Δεν πρόκειται απλά για έναν κομμό που υμνεί και κατευοδώνει τους νεκρούς αλλά ταυτόχρονα για μία απόδειξη της συνέχειας και της αδελφοσύνης ανάμεσα στους επιζήσαντες. Όταν ο Ξέρξης αποχωρεί από τη σκηνή μαζί με το χορό προπαγανδίζεται η ενότητα της περσικής κοινωνίας, ο μονάρχης είναι μεν υπεύθυνος για όσα συνέβησαν, αλλά η εξουσία του είναι ακόμα σε ισχύ²⁷⁹.

Ο τρόπος που προβάλλει ο Αισχύλος την καταστροφή της Περσίας διαφέρει από τον τρόπο που καταστρέφονται οι ήρωες στα άλλα έργα του. Αλλού κάθε τιμωρία του άδικου δημιουργεί ένα νέο άδικο. Αντίθετα στους Πέρσες η ήττα είναι αποκλειστικά προσωπική ήττα του Ξέρξη κι όταν ο ίδιος τιμωρείται με τις πολλαπλές απώλειες αυτής, ακόμα και με τον θυμό των γερόντων, τότε Αισχύλος καθιστά παγκόσμιο το πρότυπο της δικαιοσύνης της ισόνομης πόλης²⁸⁰.

Η εστίαση στον Δαρείο κάνει το έργο μία τραγωδία δύναμης που επιβεβαιώνεται με επιτυχία στη στρατιωτική νίκη, ένα ιστορικό μάθημα τόσο για τον νικητή όσο και για τους ηττημένους. Η εστίαση στην Άτοσσα κάνει το έργο μία τραγωδία απώλειας και πένθους με την αναφορά στα ονόματα και συνεπώς την υπόμνηση των Περσών που χάθηκαν άμεσα και των νεκρών Αθηναίων έμμεσα. Αν ο Δαρείος λογίζεται ως η σοβαρότητα του ιστορικού και η Άτοσσα ως η εσυναίσθηση του αυτόπτη μάρτυρα, τότε ο Ξέρξης είναι το σημείο σύγκλισης αυτών των δύο. Είναι το σημείο όπου η ιστορία συναντά τη μνήμη. Η προσοχή στο θέαμα ενός ηττημένου Ξέρξη, μιας δακρυσμένης Άτοσσας και μιας μεγαλοπρεπούς νεκρώσιμης πομπής φέρνει στο προσκήνιο μια μεταφορική ερμηνεία: η περσική οικογένεια είναι σαν εμάς, η αγάπη,

²⁷⁹ Schenker, 1994, 291-293

²⁸⁰ Davidson, 1989, 100

το πένθος που εκφράζουν είναι δική μας. Η μνήμη άλλων νικών και της κερδισμένης δόξας και χαράς τους εξισορροπείται από το ιστορικό μάθημα της απώλειας²⁸¹.

Η άποψη του Pierre Nora είναι ότι η ιστορία με την μνήμη έχουν σχέση ρητορικού ανταγωνισμού με την πρώτη να προσπαθεί να εκτοπίσει τη δεύτερη. Αντίθετα ο Patrick Hutton θεωρεί ότι η ιστορία με τη μνήμη έχουν σχέση αλληλεπίδρασης χωρίς να λείπουν τα σημεία σύγκλισης²⁸². Το έργο είναι πολιτικό και επίκαιρο αλλά δεν είναι προπαγάνδα. Αν στοχεύει να υπηρετήσει μία ατζέντα αυτή είναι να θυμίσει στους Αθηναίους αυτό που ξέχασαν οι Πέρσες της υπόθεσης, δηλαδή να μην λησμονήσουν τον εχθρό. Οι Πέρσες και τα συμφέροντά τους θα είναι πάντα παρόντες. Υπ' αυτή την έννοια στο στόχαστρο του ποιητή μπαίνουν οι κουρασμένοι από τον πόλεμο, οι φρονούντες ότι ο πόλεμος έχει λήξει οριστικά ή εκείνοι που ήθελαν να στρέψουν την Αθήνα ενάντια στη Σπάρτη. Με άλλα λόγια εμμέσως στο στόχαστρο τίθεται η αντιπολίτευση της εποχής²⁸³. Ο Αισχύλος με το συγκεκριμένο έργο του παγίωσε στη γνώση των Αθηναίων το σπουδαιότερο επίτευγμα της εποχής. Την ίδια στιγμή εξυπηρετεί και έναν πολιτικό σκοπό, την κατάδειξη στους Αθηναίους πως δεν θα πρέπει να ξεπεράσουν τα όριά τους, αλλά να περιοριστούν σε αυτά, αφού η τιμωρία εκείνου που διαταράσσει την κοσμική τάξη επισφραγίζει την αποκατάσταση της διασάλευσής της. Ο στίχος «ὡς οὐχ ὑπέρφευ θνητὸν ὄντα χρὴ φρονεῖν» (στ. 820) δεν μπορεί να έχει παρά καθολικό χαρακτήρα κι οι Αθηναίοι πρέπει να το αντιληφθούν²⁸⁴, ιδιαίτερα όταν προέρχεται από τον γηραιό στρατιώτη Αισχύλο, που ίσως ενσαρκώνεται στα λόγια του αγγελιαφόρου «καὶ μὴν παρῶν γε κοῦ λόγους ἄλλων κλύων» (στ. 266)²⁸⁵.

11.2 Ορέστεια

Δεν ξέρουμε ποιες πολιτικές σκέψεις είχαν οι άνθρωποι που προσήλθαν το 458 π.Χ. στο θέατρο να παρακολουθήσουν την Ορέστεια. Δεν μπορούμε παρά να υποθέτουμε, χωρίς να γνωρίζουμε επακριβώς, τα τεκταινόμενα, την ακριβή πολιτική

²⁸¹ Favorini, 2003, 107-109

²⁸² Favorini, 2003, 101

²⁸³ Sampson, 2015, 40

²⁸⁴ Meier, 1997, 106

²⁸⁵ Favorini, 2003, 106

καθημερινότητα των συγκεκριμένων πολιτών. Όταν ξεκινούν οι Ευμενίδες κανένας θεατής δεν έχει στο μυαλό του κάποια πολιτική υπόνοια. Όλοι είναι καθηλωμένοι από τα τρομερά πλάσματα που καταδιώκουν τον Ορέστη²⁸⁶.

Όταν παρουσιάζει ο Αισχύλος την Ορέστεια, κατά το 458 π.Χ., βρισκόμαστε σε μία πολιτικά διαφορετική εποχή. Οι αλλαγές στις οποίες θα πρέπει να σταθεί κανείς αν θέλει να συνδέσει το αισχύλειο έργο με την περιρρέουσα πολιτική ατμόσφαιρα είναι αφενός η απομάκρυνση από τη συνεργασία με τη Σπάρτη και η συμμαχία με το Άργος, τον βασικό αντίπαλο της Σπάρτης, κι αφετέρου η ενίσχυση της Εκκλησίας του Δήμου και άλλων λαϊκών δικαστηρίων, με την απόδοση των δικαιοδοσιών που αφαιρέθηκαν από τον Άρειο Πάγο²⁸⁷. [Ο Αισχύλος δεν θα μπορούσε να γνωρίζει μια μετάβαση που συνέβη σε προγενέστερη από εκείνον εποχή και αφορά στη μεταβολή της οικογενειακής δομής και λειτουργίας από μητριαρχική σε πατριαρχική, ώστε να την υπαινιχθεί, όπως υποστηρίζει ο Bachofen, ο οποίος βλέπει την Κλυταιμίστρα να διεκδικεί τα δικαιώματά της μέσω των Εριννυών και την Αθηνά, την εκπορευόμενη εκ του πατρός και συνεπώς «στερημένη» από μητέρα, να επιβάλλει τα δικαιώματα του πατρός²⁸⁸. Ο Markovits πάλι θεωρεί ότι ο Αισχύλος παρουσιάζει τις διαγενεακές εντάσεις που χαρακτηρίζουν τη ζωή, τοποθετώντας το δράμα και την επίλυσή του με όρους σύγκρουσης μεταξύ εκείνων που είχαν την εξουσία – Ερινύες – αριστοκράτες και εκείνων που απαιτούν το μερίδιο που τους αναλογεί – νέοι θεοί – δημοκράτες. Η γνώμη του είναι πως η τριλογία της Ορέστειας πλαισιώνεται από προβλήματα διαγενεακής δικαιοσύνης και κορυφώνεται με την ίδρυση πολιτικών θεσμών στην Αθήνα και πως η δικαιοσύνη αυτή απαιτεί την ωριμότητα και την υπευθυνότητα των γενεών.²⁸⁹]

Κατά το 462-461 π.Χ. ο Εφιάλτης κατορθώνει να αποδυναμώσει πλήρως τον Άρειο Πάγο περιορίζοντάς τον να δικάζει μόνο υποθέσεις φόνου. Έτσι η Εκκλησία του Δήμου και η Βουλή των Πεντακοσίων γίνονται τα κυρίαρχα όργανα της αττικής πολιτικής. Αν και το αξίωμα του ναυάρχου και άλλων ανώτερων ναυτικών και χερσαίων αξιωμάτων εξακολουθούν να καταλαμβάνονται από ευγενείς, αυτοί τώρα κάνουν εισηγήσεις στη Βουλή και την Εκκλησία προσπαθώντας να επηρεάσουν τη

²⁸⁶ Dover, 1957, 230

²⁸⁷ Γκιργκένης, 2016, 43

²⁸⁸ Ιακώβ, 1986, 49

²⁸⁹ Markovits, 2009, 433-435

χάραξη πολιτικής. Όμως τα όργανα αυτά δεν τους εκχωρούν το δικαίωμα συζήτησης επειγόντων θεμάτων ή προετοιμασίας αποφάσεων. Μετά τον οστρακισμό του Κίμωνα και τη δολοφονία του Εφιάλτη, η Αθήνα αλλάζει πλευρά στην εξωτερική πολιτική της με τη συμμαχία του Άργους και της Θεσσαλίας και την πολεμική σύγκρουση με την Αίγινα, ενώ τα Μέγαρα προσχωρούν στη σφαίρα επιρροής της. Την χρονιά που διδάσκεται η Ορέστεια ο Περικλής έχει αρχίσει την ανέγερση των Μακρών Τειχών του Πειραιά²⁹⁰. Δεν είναι για όλους προφανές αν ο ποιητής αποδέχεται αυτές τις αλλαγές ή όχι²⁹¹. Σαφώς απομακρύνεται από τη μονολιθικότητα του συντηρητικού αλλά και από τον ακραιφνή ριζοσπαστισμό του δημοκρατικού²⁹², χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το έργο στο σύνολό του δεν απηχεί βεβαιότητα και αισιοδοξία. Η Αθήνα κάνει τους σωστούς πολέμους με τους σωστούς συμμάχους²⁹³.

Εάν θέλαμε να αποδώσουμε όσο το δυνατό πιο συνοπτικά το περιεχόμενο της τριλογίας θα λέγαμε ότι το θέμα της σχέσης καταπιεσμένης αντιπολίτευσης (Αίγισθος) με την εκπίπτουσα νόμιμη κυβέρνηση (Αγαμέμνων) τίθεται στο πρώτο μέρος της Ορέστειας, στο δεύτερο εξετάζεται η πάλη μεταξύ νομιμότητας και σφετερισμού και στο τρίτο παίρνει μυθολογικές διαστάσεις η εξωτερική πολιτική της Αθήνας όσον αφορά στη φίλια σχέση με το Άργος²⁹⁴.

11.2.1 Αγαμέμνων

Η τριλογία αρχίζει με τον Αγαμέμνονα και πιο συγκεκριμένα με την αμφισβήτηση και το πεπερασμένου του ανθρώπινου νου για τον αν μπορεί ο άνθρωπος να «δαμάσει» το χώρο και πιο ειδικά τις μεγάλες αποστάσεις, όπως διαφαίνεται από τις αμφιβολίες των γερόντων για την είδηση της νίκης που έφτασε από μακριά με τα σήματα φωτιάς²⁹⁵. Φυσικά δεν πρόκειται για έργο «επιστημονικών» αποριών και αναζητήσεων. Αυτό που κατ' ουσίαν πραγματεύεται η υπόθεση είναι η ευθύνη μεταξύ των γενεών για την αποδοχή των συνθηκών ως έχουν και την αναγνώριση της θέσης κάποιου σε μια ιστορική συνέχεια. Μπορεί οι ήρωες της Ορέστειας να μην επέλεξαν τις καταστάσεις με τις οποίες βρέθηκαν αντιμέτωποι μιας και ήταν προϊόν

²⁹⁰ Meier, 1997, 126-127

²⁹¹ Costa, 1962, 24

²⁹² Ιακώβ, 1986, 49

²⁹³ Dover, 1957, 235

²⁹⁴ Stoessl, 1952, 135

²⁹⁵ Meier, 1997, 131

θεϊκής επιταγής, αλλά ακόμα κι όταν η ελευθερία περιορίζεται, υπάρχουν επιλογές που πρέπει να γίνουν, όπως πώς θα προσεγγίσει κανείς τη συζήτηση ή πώς θα χειριστεί τα επακόλουθα μιας κατάστασης. Η πολιτική μας ζωή χαρακτηρίζεται από την ικανότητά μας να βιώνουμε γεγονότα και να ανταποκρινόμαστε σε αυτά με μοναδικό τρόπο. Έτσι και ο Αγαμέμνων δεν είναι απλά το πόνι σε μια οικογενειακή κατάρα. Είχε τη δυνατότητα να κάνει, ακόμα και κάτω από τις επιταγές της Αρτέμιδος ή του Δία, τις δικές του επιλογές όσον αφορά τη θυσία της κόρης του ή τη συμπεριφορά του στην Τροία. Ωστόσο, όταν επιστρέφει από το πολεμικό πεδίο δεν φαίνεται να βαραίνουν στην συνείδησή του τα ανοσιουργήματα και οι ύβρεις που διέπραξε εκεί, ούτε η άδικη και ατιμώρητη θυσία της κόρης του. Ομοίως, η Κλυταιμίστρα θα μπορούσε να διαχειριστεί την κατάσταση διαφορετικά, αλλά κάνει τις δικές της επιλογές. Οι επιλογές της μάλιστα συνάδουν με την παλιά νοοτροπία της αυτοδικίας και ταυτόχρονα αποκαλύπτουν συμπεριφορά όχι τυπικής γυναίκας, αλλά συμπεριφορά που υποκινείται από κίνητρα. Δεν αρνείται τις δολοφονίες, αλλά τις δικαιολογεί. Του μεν Αγαμέμνονα ως αποτέλεσμα της θανάτωσης της κόρης τους και της προσβολής στο πρόσωπό της ως συζύγου, της δε Κασσάνδρας ως ερωμένης του συζύγου της²⁹⁶.

Με τα πρόσωπα της βασιλικής οικογένειας να πρωταγωνιστούν λέγοντας και πράττοντας ηχηρά, χρειάζεται ενσυνείδητη προσπάθεια αν θέλουμε να αντιληφθούμε το ρόλο που διαδραματίζει ο χορός. Ποια είναι η θέση του στα πολιτικά ζητήματα για τα οποία εμμέσως γίνεται νύξη στον Αγαμέμνονα; Η θέση είναι θα λέγαμε αδρανής. Ο λαός – χορός περιορίζεται από φόβο, ο οποίος έχει τις ρίζες του στην απόδοση δικαιοσύνης. Ο λαός, δηλαδή, φοβάται πως η επιστροφή του Αγαμέμνονα θα επισείσει τιμωρίες και για το έγκλημα που ο ίδιος διέπραξε πριν φύγει, αλλά και για τις ύβρεις που είτε ο ίδιος είτε οι στρατιώτες κατ' εντολή του διέπραξαν στην Τροία²⁹⁷. Οι δύο αυτές αιτίες ενοχοποιούν στα μάτια του χορού – λαού και του θεατή τον Αγαμέμνονα. Μάλιστα η αναφορά στη θυσία καταλαμβάνει μεγάλο μέρος αν και ανήκει στο μυθολογικό παρελθόν κι αυτό γιατί το κοινό πρέπει να μείνει με την εικόνα του σφαγέα²⁹⁸. Η ενοχή του δεν ανήκει μόνο στη σφαίρα του μυθικού, αλλά και στην σφαίρα του δικαίου του 5^{ου} αιώνα π.Χ., διότι η μοίρα του δεν οφείλεται

²⁹⁶ Markovits, 2009, 433-435

²⁹⁷ Meier, 1997, 147

²⁹⁸ Leahy, 1974, 20

μόνο στις βουλές του Δία, αλλά κυρίως στις δικές του επιλογές, επιλογές ελεύθερης βούλησης²⁹⁹. Ο τρωικός πόλεμος ήταν παγιωμένος στη συνείδηση των ανθρώπων ως γεγονός δόξας, πράγμα που σημαίνει ότι ο Αισχύλος έπρεπε να κοπιήσει για να μεταβάλει αυτή την αντίληψη. Έτσι η αναφορά στα δεινά του στρατιώτη στο πολεμικό μέτωπο γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να φανεί ότι ήταν απότοκο της αδυσώπητης προσωπικότητας του Αγαμέμνονα. Τα τραγούδια του χορού έχουν προετοιμάσει το κοινό για το ήθος του ανθρώπου που σε λίγο θα ανέβει ως αδιαφιλονίκητος πορθητής στη σκηνή. Τα λόγια του και οι πράξεις του, που οδήγησαν στη μιζέρια και στο θάνατο τόσους άνδρες, τον καθιστούν αντιπαθή, τον εξισώνουν με τον μισητό Πάρη και τον καταδικάζουν στη σκέψη του θεατή³⁰⁰. Όμως ο χορός – λαός του βασιλείου του δεν επιθυμεί να πεθάνει, αντιθέτως προσεύχεται για τη ζωή του, επικαλείται τον δικηφόρο Δία που με το «πάθει μάθος» οδηγεί τους ανθρώπους στη γνώση, στη σοφία³⁰¹. Οι πολίτες δεν επιθυμούν την πολιτική ανατροπή – καταστροφή, αλλά την πολιτική μεταβολή. Την μεταβολή επιθυμούν και σε οικονομικό επίπεδο, όπως δηλώνεται μέσα από την αναφορά στο πορφύρο ύφασμα. Ως τότε οι πλούσιοι ζούσαν επιδεικτικά χρησιμοποιώντας και το ένδυμα ως εργαλείο κοινωνικής διαφοροποίησης. Άλλες φορές η επίδειξη πλούτου γινόταν εμμέσως με δωρεές προαιρετικές ή επιβεβλημένες από το κράτος, όπως οι χορηγίες. Το κοινό του Αισχύλου δεν απορρίπτει το μεγαλοπρεπές, αλλά αποστρέφεται τον πλούτο που μετατρέπεται σε θέση. Αν πάμε ένα βήμα παραπέρα, η συγκέντρωση του πλούτου της δηλιακής συμμαχίας στα χέρια της Αθήνας αντίκειται στο επιθυμητό. Η Περικλής ανοικοδομώντας και εξωραϊζοντας αρχιτεκτονικά την Αθήνα και επαυξάνοντας τον στόλο της χωρίς να ανταποδίδει στους συμμάχους, σφάλλει. Η πόλη θα πρέπει, αν θέλει να απολαμβάνει τον πλούτο, να το πράττει τοιουτοτρόπως ώστε μαζί με αυτήν να επωφελούνται και οι υπόλοιποι³⁰². Αν δεν υπάρξει συνετή διαχείριση του πλούτου η πόλη θα μοιάσει με τον Αγαμέμνονα που σώρευσε πλούτο λεηλατώντας την Τροία και στη συνέχεια, σαν να βλασφημεί απέναντι σε όλους εκείνους από τους οποίους τον στέρησε, πατά πάνω σε ακριβά υφάσματα για να

²⁹⁹ Edwards, 1977, 31

³⁰⁰ Leahy, 1974, 21-22

³⁰¹ Clinton, K., 1979, 19

³⁰² Crane, 1993, 134-136

εισέλθει στο παλάτι του νικητής, διαπράττοντας ύβρη και βαδίζοντας προς την συντριβή³⁰³.

11.2.2 Χοηφόροι

Ίσως για τον πολίτη ως πολίτη ο «Αγαμέμνων» και οι «Χοηφόροι» να μην είχαν καμία πολιτική σημασία και να υπήρξαν απλώς ο αντίποδας, ώστε να γίνει ακόμα πιο φωτεινή η νέα κατάσταση, ο νέος πολιτικός κόσμος³⁰⁴. Σαφέστατα, όμως, είχαν κοινωνικούς, συνεπώς και πολιτικούς προβληματισμούς, διότι, όχι μόνο με την τριλογία στο σύνολό της αλλά και με τις Χοηφόρους μεμονωμένα, φαίνεται να νομιμοποιούνται προβληματικοί αποκλεισμοί στην πολιτεία και να υπογραμμίζονται τρόποι με τους οποίους οι δημοκρατικές διαδικασίες υπολείπονται του συχνά εξιδανικευμένου στάτους τους³⁰⁵.

Για παράδειγμα, εμφαντική είναι η σύνδεση του δικαίου με το φύλο και ο ρόλος αυτού στην πολιτική. Η φιγούρα της Κλυταιμίστρας αποδίδεται ως ανδρική και του Αιγίσθου ως θηλυκή, ενώ η αναφορά στις Ερινύες στο τέλος του έργου αποδίδει σε αυτές θηλυκό φύλο. Η αναφορά στο φύλο είναι πολύ πιο έντονη, βέβαια, στις Ευμενίδες, όπου τονίζεται η παρθενία της θεάς Αθηνάς και εκπίπτει ο ρόλος της μάνας δια στόματος Απόλλωνα σε ρόλο τροφού και γονέας θεωρείται μόνο ο πατέρας. Τα συναισθήματα, ιδιαίτερα όσα σχετίζονται με θλίψη και θυμό ταυτίζονται με το θηλυκό. Ο Απόλλωνας ως θεός του νόμου, τα μέλη του χορού ως μέλη του συστήματος λειτουργίας της πόλης έχουν αρσενικό φύλο. Έτσι φαίνεται να είναι αποκλεισμένο το θηλυκό από την πολιτική, αλλά στο τέλος γίνεται μία προσπάθεια συμπερίληψής του. Αυτή, βέβαια, γίνεται με πειθαναγκασμό, με χρήση βίας, αφού οι Ερινύες είτε θα αποδεχτούν το νέο τους ρόλο είτε θα κατακεραυνωθούν από την Αθηνά, που έχει ανδρόγυνη υπόσταση³⁰⁶.

Ένα άλλο παράδειγμα προβληματισμού στο έργο αφορά στην πενία. Αν ο «Αγαμέμνων» πραγματεύεται τον πλούτο οι «Χοηφόροι» συνυφαίνονται με το θέμα της πενίας. Η Ηλέκτρα, μιλώντας στον γυναικείο χορό, αποκαλύπτει στον θεατή ότι η

³⁰³ Flintoff, 1987, 123-126

³⁰⁴ Meier, 1997, 156

³⁰⁵ Markovits, 2009, 432

³⁰⁶ Gewirtz, 1988, 1050-3

ίδια έχει εκπέσει σε καθεστώς δουλείας, αφού έχει αποκλειστεί από τον πατρικό πλούτο, ενώ ο Ορέστης έχει κυριολεκτικά απομακρυνθεί από αυτόν λόγω της εξορίας του. Αντιθέτως, το άνομο ζευγάρι, της Κλυταιμίστρας και του Αίγισθου, ζει με τρυφιλότητα³⁰⁷. Επομένως, ο Ορέστης δεν έχει να αποκαταστήσει μόνο την πολιτική κατάσταση στο Άργος, αλλά με τη βοήθεια των θεών πρέπει να διευθετήσει το ζήτημα του πλούτου του οίκου και τη διαχείρισή του από τους νόμιμους κληρονόμους.

Όσον αφορά στην πολιτική κατάσταση που εμμέσως θίγεται στις Χοηφόρους, η Κλυταιμίστρα, όπως και πριν ο Αγαμέμνονας, αποτυγχάνει να αναλάβει τη διαγενεακή ευθύνη. Ο Ορέστης, αντίθετα, φαίνεται να προσπαθεί να λύσει ένα πολιτικό πρόβλημα στην προσπάθειά του να αποκαταστήσει τη σταθερότητα και τη δικαιοσύνη στο Άργος μετά τις εγκληματικές ενέργειες των γονιών του. Εξελίσσεται στο επόμενο μέρος της τριλογίας σε υπόδειγμα δημοκρατικής συμπεριφοράς, υπόλογος και υπεύθυνος, αν και, έστω και κατ' επίφαση, δεμένος στο παρελθόν³⁰⁸. Με τον τρόπο αυτό βοηθά και τον λαό – χορό που και στο έργο αυτό είναι πολιτικά περιορισμένος, φοβισμένος, γεγονός που εκφράζεται από την ανησυχία για την διακυβέρνηση του τόπου από το παράνομο ζευγάρι³⁰⁹.

11.2.3 Ευμενίδες

Ο Ορέστης έχει κάθε λόγο να εδραιώνεται στη σκέψη μας ως το πιο τραγικό πρόσωπο της τριλογίας. Απομακρυσμένος από το παλάτι για χρόνια χάνει οριστικά τον πατέρα του προτού προλάβει να τον συναντήσει και μάλιστα με τρόπο ατιμωτικό. Επιφορτισμένος όχι μόνο από το καθήκον απέναντι στον πατέρα αλλά και από την διαταγή του Απόλλωνα να εκδικηθεί, καλείται να διαπράξει ένα έγκλημα για το οποίο έχει έστω και στιγμιαία αμφιβολίες. Ωστόσο, ακόμα και μετά τη μητροκτονία και την καταδίωξη από τα τρομερά πλάσματα του Κάτω Κόσμου επιδεικνύει τέτοιο ήθος, ώστε καταφεύγει μετά τη συμβουλή του Λοξία στην Αθήνα, στη θεά Αθηνά και ζητά να δικαστεί, για να αποκατασταθεί η τάξη, όχι μόνο για τον ίδιο αλλά κυρίως για την πόλη του, το Άργος. Ένας Αργίτης, επομένως, ζητά τη βοήθεια της θεάς Αθηνάς και

³⁰⁷ Flintoff, 1987, 127

³⁰⁸ Markovits, 2009, 436

³⁰⁹ Meier, 1997, 152

της εκλεκτής της πόλης, Αθήνας. Η αθηναϊκή συμμαχία με το Άργος δεν θα μπορούσε να δοθεί διαυγέστερα. Όπως δεν θα μπορούσε να θιγεί και η πολιτική μεταρρύθμιση που συνέβη λίγα χρόνια πριν την διδασκαλία του έργου και αφορούσε στο ρόλο του Αρείου Πάγου.

Φαίνεται ότι δεν ήταν δική του επινόηση να δικαστεί ο Ορέστης στον Άρειο Πάγο. Είναι, όμως, σίγουρα δική του επινόηση ο ρόλος της Αθηνάς στον δικαστήριο και η διενέργεια της ανάκρισης του Ορέστη να γίνεται με τον ίδιο τρόπο που έπρεπε να ενεργεί ο πρόεδρος του αθηναϊκού δικαστηρίου την εποχή του Αισχύλου. Όπως, δηλαδή, ο πρόεδρος διεξάγει την ανάκριση, αλλά δεν δίνει ετυμηγορία και η απόφαση ανήκει στο σώμα των δικαστών, έτσι συνέβη και στη δίκη του Ορέστη. Περιορίζεται, δηλαδή, η θεά, μετά τη διεξοδική ανάκριση, στον συντονισμό της διαδικασίας και μόνο μετά την ψηφοφορία των δικαστών δίνει την υπερισχύουσα ψήφο της και απευθύνει έκκληση για την αθώωση του μητροκτόνου (υπάρχει και η άποψη ότι ο υπαινιγμός του Αισχύλου δεν αφορά στον Άρειο Πάγο αλλά στην αυτόματη έφεση, τη νέα διαδικασία που είχε εισαχθεί στο δικαστήριο της Ηλιαίας εκείνη την εποχή³¹⁰).

Η έκκληση που απευθύνει η Αθηνά στις Ερινύες ίσως να είναι έκκληση στους συντηρητικούς Αθηναίους να δεχτούν τις πολιτικές μεταρρυθμίσεις και να θέσουν υπεράνω όλων την πόλη. Αλλά η αναφορά στην αναγκαιότητα να λαμβάνεται υπόψη η πολιτική ζωή για να κριθεί η συνολική ζωή του ατόμου, ίσως δείχνει ότι ο Άρειος Πάγος είναι αυτός που ως νόμιμη δύναμη, ως σύμβολο ήθους πρέπει να κρίνει τις ανθρωποκτονίες. Έτσι όσον αφορά στο συγκεκριμένο σημείο δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τη θέση του ποιητή³¹¹. Ίσως να είχε προταθεί η πλήρης κατάργηση του Αρείου Πάγου και για αυτό να αναφέρεται τόσες φορές στο έργο. Ο Stoessl θεωρεί ότι η αναφορά στον Άρειο Πάγο στο συγκεκριμένο έργο δείχνει πως ο Αισχύλος θεωρεί ότι πρέπει να διατηρήσει την αριστοκρατική του σύνθεση κι όχι να συμμετέχουν στο σώμα του και Ζευγίτες³¹². Όπως και να έχει αυτό που φαίνεται είναι ότι ο Αισχύλος θέλει ειρήνη και συμφωνία μεταξύ των διαφωνούντων στην αθηναϊκή πολιτική κι επομένως απευθύνεται και στις δύο πλευρές³¹³. Με την απόφαση του

³¹⁰ Costa, 1962, 25-27

³¹¹ Costa, 1962, 29

³¹² Stoessl, 1952, 138

³¹³ Costa, 1962,30

δικαστηρίου αποκαθίσταται το δίκαιο. Η διαφάνεια και η ελευθερία συνυπάρχουν με τον φόβο, στον οποίο πηγάζει το δέος και ο σεβασμός³¹⁴.

Η θεά Αθηνά δεν αποφασίζει μόνη της, αλλά δημιουργεί θεσμούς με τους οποίους οι πολίτες μπορούν να διαπραγματεύονται τις διαγενεακές τους συγκρούσεις, αποδεχόμενοι τις κληρονομημένες συνθήκες, αλλά και ανοίγοντας μελλοντικές δυνατότητες. Στην πραγματικότητα η θεά αναγκάζει τη νεοσύστατη αθηναϊκή δημοκρατία να αναλάβει τις ευθύνες της, αφού και οι δύο πλευρές έχουν θεμιτές αλλά ασυμβίβαστες αξιώσεις³¹⁵. Η δυσκολία της ψηφοφορίας στη δίκη του Ορέστη ανέδειξε τη σφοδρότητα της πολιτικής αντιπαλότητας ανάμεσα σε δημοκρατικούς και αριστοκράτες που υπερασπίζονταν το θεσμό του Αρείου Πάγου. Δεν υφίσταται πλέον η αρχή της αναλογίας, αλλά αυτό που επιδιώκεται είναι η επιβολή της μιας παράταξης πάνω στην άλλη. Αυτό είναι το νέο πολιτικό καθεστώς της δημοκρατίας που ενσαρκώνει η θεά Αθηνά, αφού αυτή με την ψήφο της καθορίζει το αποτέλεσμα. Ωστόσο δεν είναι η βούλησή της αυτό που έχει σημασία, αλλά ότι η ψηφοφορία την έκανε εφαρμόσιμη. Η αθώωση του Ορέστη δεν αποτελεί τη λύση της υπόθεσης, αλλά ο εξευμενισμός των Ερινυών από την Αθηνά με την πειθώ. Δεν πρόκειται, όμως, μόνο για πειθώ αλλά και πειθαναγκασμό – απειλή, όταν γίνεται λόγος για τον κεραυνό του Δία, τον οποίο θα μπορούσε αλλά δεν επιθυμεί να χρησιμοποιήσει η Αθηνά για να καταστρέψει τις Ερινύες. Τελικά αυτό που κατορθώνει να πει ξεκάθαρα με την τριλογία αυτή ο Αισχύλος είναι πως νομιμοποιείται το νέο καθεστώς, αλλά θα πρέπει να υπάρχει πάντα συμφιλίωση μεταξύ νικητή και νικημένου με πρωτοβουλία προσέγγισης εκ μέρους του πρώτου³¹⁶. Δυστυχώς, όπως έδειξε η ιστορία, η Αθήνα δεν υιοθέτησε αυτό το ρόλο του νικητή, αλλά το ρόλο του νικητή που επιβάλλεται επειδή είναι ισχυρότερος. Στο έργο έγινε πολλές φορές αναφορά στον Δία ως νέο θεό που ως δυνατότερος επιβλήθηκε στους παλαιούς θεούς. Αυτό το δρόμο της επιβολής θα ακολουθήσει και η πόλη, όπως θα καταφανεί στην σφαγή στη Μήλο, στη Σκιώνη και άλλες ελληνικές πόλεις³¹⁷.

³¹⁴ Meier, 1997, 152

³¹⁵ Markovits, 2009, 437

³¹⁶ Meier, 1997, 142-143

³¹⁷ Cohen, 1986, 140-141

11.2.4 Συνολική αποτίμηση

Η πεμπουσία της ποιητικής λειτουργίας έγκειται αφενός στη διαπαιδαγώγηση κι αφετέρου στην ευαισθητοποίηση του κοινού αναφορικά με ζητήματα του εκάστοτε παρόντος υπό το πρίσμα του μύθου και πάντοτε με τρόπο υπαινικτικό. Με δεδομένο ότι ο ποιητής αντλεί το θέμα του από συγκεκριμένου μυθικούς κύκλους, ο θεατής γνωρίζει a priori το θέμα. Συνεπώς, ο ποιητής επενδύει τη δημιουργική του δύναμη στην ερμηνευτική και ψυχαγωγική (ψυχή + άγω) επεξεργασία του μύθου³¹⁸.

Τις φορές που γίνεται δια της αισχύλειας τέχνης αναφορά σε κάποιο γεγονός, καίριας σημασίας είναι ο τρόπος που γίνεται. Ο Αισχύλος φαίνεται να επέλεξε να μην παίρνει θέση σθεναρά στις πολιτικές διαμάχες, αλλά να προτείνει πώς οι άνθρωποι θα πρέπει να προσεγγίζουν τα προβλήματα της δημόσιας ζωής και να τα λύνουν προς το συμφέρον όλων³¹⁹. Σε αυτό συμφωνεί και ο Peter Euben που θεωρεί ότι η τραγωδία δεν κατηύθυνε τους πολίτες πώς να σκεφτούν και να λύσουν συγκεκριμένα προβλήματα. Αντίθετα παρείχε ένα χώρο αμφισβήτησης και σκεπτικισμού, ώστε να αναπτύξουν λογικές συνήθειες, απαραίτητες στην ιδιότητα του πολίτη³²⁰.

Αυτό, όμως, που θα πρέπει να έχουμε πρώτα και πάνω από όλα υπόψη είναι ότι ο Αισχύλος ήταν ποιητής κι αυτό σημαίνει ότι ακόμα κι αν ανιχνεύονται στο έργο του πολιτικές απόψεις αυτές έχουν να κάνουν με τη δημιουργία μιας καλής υπόθεσης που θα κερδίσει στους θεατρικούς αγώνες κι όχι ότι έχουν πρωταρχική θέση στο έργο του³²¹. Άλλωστε ο Αισχύλος θα ήταν ένας πολύ φτωχός ποιητής αν δεν μπορούσε να συνθέσει ένα έργο με δραματικής συνέπεια και τοπική συνάφεια³²².

³¹⁸ Ιακώβ, 1986, 47

³¹⁹ Costa, 1962, 22

³²⁰ Markovits, 2009, 430

³²¹ Costa, 1962, 34

³²² Samons, 1999, 229

Βιβλιογραφία

Allan, W., 2013, The Ethics of Retaliatory Violence in Athenian Tragedy, *Mnemosyne*, vol. 66, pp. 593-615, Brill

Avery, H. C., 1973, Sophocles' political career, *Historia: Zeitschrift für alte Geschichte*, 4th qtr., bd. 22, h. 4, pp 509-514, Franz Steiner Verlag

Becker, T. A. 1922. Aeschylus, Poet and Moralizer. *The Classical Journal*, 17(8).

Bednarowski, K. P. 2015. Surprise and suspense in Aeschylus' "Agamemnon". *American Journal of Philology*.

Cartledge, P. 1997. *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge University Press.

Chou, M. 2012. *Greek Tragedy and Contemporary Democracy*. Bloomsbury Publishing USA.

Christopoulos, M., Papachrysostomou, A., & Antonopoulos, A. P. eds. 2022. *Myth and History: Close Encounters*. De Gruyter.

Clinton, K., 1979, The "Hymn to Zeus", Πάθει μᾶθος, and the end of parodos of "Agamemnon", vol. 35, pp. 1-19

Conacher, D. J. 2016. *Aeschylus' Oresteia*. In *Aeschylus' Oresteia*. University of Toronto Press.

Cohen D., 1986, The theodicy of Aeschylus: Justice and Tyranny in the "Oresteia", *Greece & Rome*, vol. 33, no. 2, pp. 129-141, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association

Costa C. D. N., 1962, Plots and Politics in Aeschylus, *Greece & Rome*, Vol. 9, No. 1 (Mar., 1962), Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, pp. 22-34

Crane, G., 1993, Politics of consumption and Generosity in the carpet scene of the "Agamemnon", *Classical Philology*, vol. 88, no. 2, pp. 117-136

Csapo, E., Goette, H. R., Green, J. R., Le Guen, B., Paillard, E., Stoop, J., & Wilson, P. eds. 2022. *Theatre and Autocracy in the Ancient World*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

Curran, A. 2015. *Aristotle and the Poetics*. Routledge.

Davidson, J., F., 1989, Aeschylus, "Persae" 161-4, *Mnemosyne* , vol. 42, pp. 82-86, Brill

De Romilly, J. 2004. *Δημοκρατία και Τραγωδία στην Αθήνα του 5ου αιώνα*. *Φιλολογος*, 118: 533-546.

Dermati, A. 2017. *Η Αριστοτελική Σκέψη για το Θέατρο και το Χορό: Σύνδεση με το Σήμερα*. *Conatus-Journal of Philosophy*, 2(1).

Dover, K., J., 1957, *The political aspect of Aeschylus's Eumenides*, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 77, part 2, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, pp. 230-237

Drew, D. L., 1930, *The political purpose in Euripides' Helena*, *Classical Philology*, vol. 25, no. 2, pp 187-189, The University of Chicago Press

Easterling, P. E. ed. 2007. *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*. μτφρ Ρόζη, Λ. Βαλάκας, Κ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Easterling, P. E., & Knox, B. M. W. eds. 2013. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Παπαδήμας.

Easterling, P.E., and Knox.B.M. W. 1985. *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Edwards, M. W., 1977, *Agamemnon's decision: freedom and folly in Aeschylus*, *California Classical Antiquity*, vol. 10, pp. 17-38

Favorini, A., 2003, *History, Collective Memory, and the Aeschylus' "The Persians"*, *Theater Journal*, vol. 55, no. 1, The John Hopkins University Press, pp. 99-111

Fletcher J., 2014, *Polyphony to silence: the jurors of the "Oresteia"*, *College Literature*, vol. 41, no. 2, The John Hopkins University Press, pp. 56-75

Flintoff, E., 1987, *The Treading of the Cloth*, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 25, no. 1, pp. 119-130, Fabrizio Serra Editore

- Forbes P., B., R., 1948, law and politics in the Oresteia, the *Classical Review*, vol. 62, no. 3, Cambridge University Press, pp. 99-104
- Ford, A. L. 2016. Catharsis, Music, and the Mysteries in Aristotle. Skenè. *Journal of Theatre and Drama Studies*, 2(1).
- Garvie, A. F. 1969. *Aeschylus' Supplikes: play and trilogy*. CUP Archive.
- Gewirtz, P., 1988, Aeschylus' law, 101 *Harvard Law Review*, 1043-1055
- Gregory, J., 2002, Euripides as Social Critic, *Greece & Rome*, vol. 49, no. 2, pp 145-162, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association
- Grethlein, J., 2007, The hermeneutics and poetics of memory in Aeschylus's "Persae", *Arethusa*, vol. 40, no. 3, pp. 363-396, The Johns Hopkins University Press
- Goldhill, S., 1988, Battle Narrative and Politics in Aeschylus' Persae, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 108, pp. 189-193, The Society for the Promotion of Hellenic Studies
- Hall, E. 2017. Aristotle's theory of katharsis in its historical and social contexts. In *Transformative Aesthetics* (pp. 26-47). Routledge.
- Herington, J. 1986. *Aeschylus*. Yale University Press.
- Hesk J., 2011, Η κοινωνικοπολιτική πλευρά της αρχαίας τραγωδίας, σελ. 90-114, στο MacDonald, M., Walton, M., J., 2011, Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο
- Jansen, M. C., 2012, Exchange and the Eidolon: Analyzing Forgiveness in Euripides's Helen, *Comparative Literature Studies*, vol. 49, no. 3, pp. 327-347, Penn State University Press
- Kane F., I., 1986, Peitho and the Polis, *Philosophy & Rhetoric*, vol. 19, no. 2, pp. 99-124, Penn State University Press
- Kantzios, I. 2004. The Politics of Fear in Aeschylus' "Persians". *The Classical World*.
- Karanasiou, A. G., 2017, Hieron I and Aeschylus's Persians: Re-considering the probability of a Syracusan production, in *Politics and performance in Western Greece*,

Essays on the Hellenic Heritage of Sicily and Southern Italy, Parnassos Press, Iowa, pp 33-54

Kitto H.D.F. 2010. Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Αθήνα, Παπαδήμας.

Kitto, H. D. F. 1938. Greek Tragedy. The Classical Review, 52(6).

Kyriazis, N., Paparrigopoulos, X., Economou, Emm., 2015, The glue of democracy: Economics, warfare and values in classical Greece, Essays in contemporary Economics, Springer, pp. 175-189

Lattimore, R. 1943. Greek and Latin Inscriptions. The Classical Bulletin, 20, 12.

Leahy, D., M., 1974, The representation of the Trojan War in Aeschylus' Agamemnon, The American Journal of Philology, vol. 95, no. 51, The John Hopkins University Press, pp. 1-23

Leo, R. 2019. Tragedy as Philosophy in the Reformation World. Oxford University Press.

Lesky, A. 1966. Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus. The Journal of Hellenic Studies, 86, 78-85.

Lesky, A. 2010. Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. MIET.

Lesky, A. 2014. Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας, μετφρ. Αγ. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη, Κυριακίδης.

MacLeod, C. W. 1982. Politics and the Oresteia. The Journal of Hellenic Studies, 102, 124-144.

Markovits E., 2009, Birthrights: Freedom, responsibility, and democratic comportment in Aeschylus' "Oresteia", the American Political Science Review, vol. 103, no. 3, American Political Science Association, pp. 427-441

Marshall, C. W. 2017. Aeschylus: Libation Bearers. Bloomsbury Publishing.

Medda, E. 2012. Aeschylus, Agamemnon 78: no room for Ares. The Classical Quarterly, 62(1).

Meier, C., 1997, Η πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, μετφρ. Μανακίδου, επιμ. Ιατρού, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου, Καρδαμίτσα

- Meltzer, G. S., 1994, "Where Is the Glory of Troy?" "Kleos" in Euripides' "Helen", *Classical Antiquity*, vol. 13, no. 2, pp. 234-255, University of California Press
- Mitchell-Boyask, R. 2013. *Aeschylus: Eumenides*. A&C Black.
- Montanari, F. 2015. The Brill dictionary of ancient Greek. In *The Brill Dictionary of Ancient Greek*. Brill.
- Moretti, J. CH. 2002. *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Δημητρακοπούλου, Ελ. Αθήνα.
- Müller, C. G. ed. 1811. *Isaakiu kai Iōannu tu Tzetzū Scholia eis Lykophrona: volumina tria (Vol. 1)*. Vogelius.
- Munteanu, D. L. 2011. *Tragic pathos: Pity and fear in Greek philosophy and tragedy*. Cambridge University Press.
- Murray, G. 1993. *Αισχύλος: ο δημιουργός της τραγωδίας*. Αθήνα, Καρδαμίτσα.
- Nagy, G. 2010. The subjectivity of fear as reflected in ancient Greek wording. *Dialogues*.
- Nanay, B. 2018. Catharsis and vicarious fear. *European Journal of Philosophy*, 26(4).
- Nehamas, A. 2015. Pity and Fear in the Rhetoric and the Poetics. In *Aristotle's Rhetoric* (pp. 257-282). Princeton University Press.
- Nooter, S. 2017. *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge University Press.
- Papadimitropoulos, I., 2008, Xerxes' "hubris" and Darius in Aeschylus' "Persae", *Mnemosyne*, vol. 6, pp. 451-458, Brill
- Raeburn, D., & Thomas, O. 2011. *The Agamemnon of Aeschylus: a commentary for students*. Oxford University Press.
- Rose, H. J. 1950. Ghost ritual in Aeschylus. *Harvard theological review*, 43(4).
- Ross, W. D. 1955. *Parva Naturalia*. Oxford.

Rousseau, G. S. 1963. Dream and Vision in Aeschylus' Oresteia". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 2(3).

Said, S. 2005. *Aeschylean tragedy. A Companion to Greek Tragedy*.

Samons II L. J., 1999, Aeschylus, the Alkmeonids and the Reform of the Areopagos, *The Classical Journal*, Vol. 94, No. 3, The Classical Association of the Middle West and South, Inc. (CAMWS), pp. 221-233

Sampson M., C., 2015, Aeschylus on Darius and Persian Memory, *Phoenix*, vol. 69, no. 1 /2, Classical Association of Canada, pp. 24-42

Schenker, D., 1994, The Queen and the Chorus in Aeschylus' Persae, vol. 48, no. 4, pp. 283-293, Classical Association of Canada

Scullion, S. 2005. *Tragedy and Religion: The Problem of Origins* (pp. 23-37), Wiley Online Library

Segal, Ch., 1971, The Two Worlds of Euripides' Helen, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 102, pp. 553-614, The Johns Hopkins University Press

Seidensticker, B. 2005. Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play. Pp. 38-54, In "A Companion to Greek Tragedy", Edited by Justina Gregory, Blackwell Publishing Ltd

Sommerstein, A. H. 2013. *Aeschylean tragedy*. A&C Black.

Sommerstein, A. H. 2016. Η ζωή και το έργο του Αισχύλου, μτφ. Πολυκάρπου, Π. επιμ. Μαρκαντωνάτος, Α. Γ. Αθήνα, Gutenberg.

Stevens, P. T., 1956, Euripides and the Athenians, *the Journal of Hellenic Studies*, vol. 76, pp. 87-94, The Society for the Promotion of the Hellenic Studies

Stoessl Franz, 1952, Aeschylus as a Political Thinker, *The American Journal of Philology*, Vol. 73, No. 2, The Johns Hopkins University Press, pp. 113-139

Thalman, W., G., 1986, Aeschylus's Physiology of the Emotions, *The American Journal of Philology*, vol. 107, no. 4, pp. 489-511, The Johns Hopkins University Press

Tsantsanoglou, K., 2015. Τραγωιδία – Κωμωιδία. From private feast to public festival. *Logeion: A Journal of Ancient Theatre*. 5.

Turri, M. G. 2015. Transference and katharsis, Freud to Aristotle. *The International Journal of Psychoanalysis*, 96(2).

Vernant, J. P., & Vidal-Naquet, P. (1981). *Tragedy and myth in ancient Greece* (Vol. 7). Harvester Press.

Walton, J. M. 2015. *The Greek sense of theatre: Tragedy and comedy*. Routledge.

West, M. L. 2015. *Studies in Aeschylus* (Vol. 1). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

Zeitlin, F. I. 1965, January. The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' Oresteia. In *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (Vol. 96, pp. 463-508). Johns Hopkins University Press, American Philological Association.

Βαγενά, Χ. Γ. 2010. Το όνειρο στην αρχαία ελληνική τραγωδία (No. GRI-2010-5754). Aristotle University of Thessaloniki.

Γκάρτζιου-Τάττη, Α. 2016. Η καταγωγή της τραγωδίας και του αττικού θεάτρου. *Επιστημονική Επετηρίδα Τμήματος Φιλολογίας*, 39.

Γκιργκένης, Στ., 2016, Οι πολιτικές πεποιθήσεις του Αισχύλου, *Φιλοσοφείν*, τ. 14, 35-48

Γρυπάρη, Ι.Ν. μτφρ. 2012. Σοφοκλής, “Αντιγόνη”. Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ

Γρυπάρη, Ι.Ν. μτφρ. 2015. Αισχύλος, “Πέρσες”. Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ

Γρυπάρης, Ι.Ν. μτφρ. 2015. Αισχύλος, “Αγαμέμνωνας”. Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ.

Γρυπάρης, Ι.Ν. μτφρ. 2015. Αισχύλος, “Ευμενίδες”. Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ.

Γρυπάρης, Ι.Ν. μτφρ. 2015. Αισχύλος, “Χοηφόρες”. Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ.

Γρυπάρης, Ι.Ν., μτφρ. 2015. Αισχύλος, “Πέρσες”. Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ.

Γρυπάρης, Ι.Ν., μτφρ. 2015. Αισχύλου *Επτά επί Θήβας*. Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ.

Θεοδωροπούλου, Ε. 2000. Αισχύλος. Αθήνα: Ατραπός.

Θεοδωροπούλου, Έ. 2008. Η Φιλοσοφία, τα παιδιά και η Φιλοσοφία της Παιδείας. *Παιδαγωγικά ρεύματα στο Αιγαίο*, 3(1).

Θρασύβουλος, Σ. μτφρ. 2012. Αριστοφάνης, “Οι Βάτραχοι”. Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ.

- Ιακώβ, Δ. Ι., 1986, Η πολιτική διάσταση των «Ευμενίδων» του Αισχύλου, περιοδικό Αντί, τεύχος 299, σ. 47-49
- Ιακώβ, Δ. Ι. 2004. Ζητήματα λογοτεχνικής θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη, Αθήνα.
- Καζαντζάκης, Ν, Κακριδής, Θ. Ι. μτφρ. 2015. Ομήρου, Ιλιάδα. Με γλωσσάρι. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη.
- Καλλιγιάς, Π. μτφρ. 1991. Η Αρχαία Σοφιστική. Τα σωζόμενα αποσπάσματα. Επιμέλεια κειμένων, μετάφραση, σχολιασμός Ν.Μ. Σκουτερόπουλος. Αθήνα, «Γνώση».
- Κωσταρά, Ε. 2007. Ο "έλεος" και ο "φόβος" στο έργο του Αριστοτέλη (Doctoral dissertation).
- Λυπουρλής, Δ. μτφρ. 2002, 2004. Αριστοτέλης, "Ρητορική". Τόμος 1ος: Βιβλίο Α, τόμος 2ος: Βιβλία Β-Γ. Θεσσαλονίκη, Ζήτρος.
- Λυπουρλής, Δ. μτφρ. 2008. Αριστοτέλης, "Ποιητική". Θεσσαλονίκη, Ζήτρος.
- Μαρκαντωνάτος, Α. και Τσαγγάλης, Χ. επιμ. 2008. Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και πράξη. Αθήνα, Gutenberg.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν., 1964. Ηροδότου Ιστορία. Κλειώ. Αθήνα, Γκοβόστη
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. μτφρ. 2006. Ομήρου Οδύσσεια. Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. μτφρ. 2012, Σοφοκλής, "Αίας", Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., Κ.Ε.Γ.
- Παπαγιαννοπούλου, Π. 2020. Ορέστεια και Ερινύες. (μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία)
- Πολυλάς, Ι. μτφρ. 2015. Όμηρος, "Ιλιάδα". Θεσσαλονίκη, ΚΕΓ.
- Ρούσσο, Τ., 2006, Ευριπίδης, «Ελένη», Αθήνα, ΟΕΒΔ, ΚΕΓ
- Σταύρου, Θρ., 2012, Ευριπίδης, «Τρωάδες», Θεσσαλονίκη, ΚΕΓ
- Στεφανόπουλος, Θ. Κ., μτφρ. 2012, Το επιτύμβιο του Αισχύλου, ΚΕΓ

Τσιτσιρίδης, Σ. 2010. Ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας, Ελληνικά 60 (2010): 25-61.

Χριστόπουλος, Μ. 2000. Μυθικά Θέματα Με Δραματικό Προσωπείο. Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.

Ηλεκτρονικές Πηγές

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=413

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=4&text_id=30

<https://armyvoice.gr/2020/04/to-pezikio-stin-archaia-athina>