

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ & ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*"Η σημασία και ο ρόλος της μαντικής στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία:
Συγκριτική μελέτη των έργων Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη"*

*"The importance and function of divination in Ancient Greek tragedy: A
comparative study of the works of Aeschylus, Sophocles and Euripides"*

ΚΑΡΑΝΑΣΗ Α. ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Ρόδος, Μάϊος 2023

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
**«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ & ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

Τίτλος:

**«Η σημασία και ο ρόλος της μαντικής στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία:
Συγκριτική μελέτη των έργων Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη»**

**"The importance and function of divination in Ancient Greek tragedy: A
comparative study of the works of Aeschylus, Sophocles and Euripides"**

ΚΑΡΑΝΑΣΗ Α. ΒΑΣΙΛΙΚΗ (Α.Μ. 4372021013)

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Συρόπουλος Σπύρος

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: Παππάς Θεόδωρος, Μικεδάκη Μαρία

Ρόδος, Μάϊος 2023

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	4
Abstract	5
1 Εισαγωγή.....	6
2 Η θρησκεία από την Ομηρική Εποχή ως και τον 5 ^ο αιώνα στην Αθήνα	7
2.1 Θεοί.....	11
2.2 Δαίμονες	12
2.3 Ήρωες.....	13
2.4 Σοφιστές	15
3 Η μαντική από την αρχαϊκή έως την κλασική περίοδο	18
3.1 Μάντιες και Μάντισσες.....	19
3.1.1 Πυθία.....	19
3.1.2 Η Κασσάνδρα.....	20
3.1.3 Η Σίβυλλα.....	22
3.1.4 Τειρεσίας.....	24
3.1.5 Κάλχας.....	26
4 Ελληνικά Μαντεία.....	28
4.1 Το Μαντείο των Δελφών	28
4.2 Το μαντείο της Δωδώνης.....	31
4.3 Το μαντείο του Τροφωνίου	33
5 Η μαντική στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία	37
5.1 Αισχύλος.....	38
5.1.1 Πέρσαι.....	40
5.1.2 Προμηθέας Δεσμώτης.....	44
5.1.3 Ορέστεια.....	49
5.1.4 Αγαμέμνων.....	51
5.2 Σοφοκλής.....	56
5.2.1 Αντιγόνη.....	59
5.2.2 Οιδίπους Τύραννος.....	65
5.3 Ευριπίδης.....	72
5.3.1 Ελένη.....	74
5.3.2 Βάκχαι.....	81
6 Συμπεράσματα.....	88
Βιβλιογραφία.....	93

Περίληψη

Βαθιά συνυφασμένη με θρησκευτικές και κοινωνικές πρακτικές, η μαντική, υπήρξε ανέκαθεν μια μορφή τέχνης, την οποία ασκούσαν προικισμένοι ή ενίοτε κατάλληλα εκπαιδευμένοι άνθρωποι, που συνέβαλαν με τις «προβλέψεις» τους στην διαμόρφωση διαφόρων προσωπικών επιλογών, πολιτικών στρατηγικών ή ακόμα και στρατιωτικών τακτικών. Μέσω χρησμών, προφητειών ή ερμηνείας ονείρων, που άλλοτε επιβεβαιώνονταν και άλλοτε διαψεύδονταν, η μαντική τέχνη έδινε διεξόδους στις πάντα πολύπλοκες σχέσεις μεταξύ θεών και ανθρώπων και κυρίως εξασφάλιζε για κάποιους τουλάχιστον την ελπίδα. Αποτελούσε ένα μέσο πρόσβασης στην σοφία ανώτερων δυνάμεων, μια σοφία ωστόσο, που συχνά ερμηνευόταν από τους ενδιαφερόμενους κατά το δοκούν.

Στην παρούσα διπλωματική εργασία γίνεται μια προσπάθεια εμβάθυνσης σε θέματα που άπτονται της μαντικής, από την ομηρική εποχή ως τα κλασσικά χρόνια του 5^{ου} αιώνα, ενώ μελετάται η επίδραση που είχαν διάφορες μορφές μαντείας σε έργα των τριών Ελλήνων τραγικών ποιητών, Αισχύλο, Σοφοκλή και Ευριπίδη. Με την ανάλυση συγκεκριμένων τραγωδιών τους, στις οποίες η μαντική εν γένει κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο, αναδεικνύεται η μεγάλη σημασία που είχε για τους αρχαίους Έλληνες η συγκεκριμένη τέχνη.

Ο Αισχύλος, ένας βαθιά θρησκευόμενος ποιητής, ενδεχομένως και ο ίδιος μνημένος στα Ελευσίνεια Μυστήρια, αναδεικνύει μέσω της συγγραφικής του τέχνης, την μεγαλοπρεπή εικόνα της θεϊκής εξουσίας. Οι θεοί δεν λείπουν ποτέ από τα έργα του και η βούληση του Δία κυριαρχεί παντού. Η μαντεία, ως σημείο σύνδεσης μεταξύ θεών και ανθρώπων, κατέχει ενεργό ρόλο στις τραγωδίες του και συχνά οδηγεί στην λύση τους.

Ο Σοφοκλής, προσδίδοντας στα έργα του έναν ξεκάθαρα ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα, προβάλλει τις ανθρώπινες αξίες, τα πάθη και τα συναισθήματα ενώ τονίζει το πεπερασμένο και το φθαρτό, ως ειδοποιό διαφορά ανάμεσα σε θεούς και ανθρώπους. Η λάμψη που περιβάλλει τους θεούς είναι για τον Σοφοκλή δεδομένη και ο σεβασμός απέναντί τους αδιαπραγμάτευτος. Η μαντική τέχνη, ως έκφανση της παραδοσιακής θρησκείας, ενυπάρχει στις τραγωδίες του και συχνά αποτελεί τον σκελετό, πάνω στον οποίο δομείται ολόκληρη η πλοκή.

Τον Ευριπίδη απ' την άλλη πλευρά χαρακτηρίζει η απομυθοποίηση των παραδοσιακών αξιών και κατ' επέκταση και της θρησκείας. Αμφισβητεί συχνά τους θεούς και αξιολογεί την αξιοπιστία του μύθου, της μαντείας και της παράδοσης. Ασκεί κριτική στις θείες δυνάμεις και θέτει υπό την κρίση των θεατών του τις θεϊκές αποφάσεις.

Η αρχαία Ελληνική τραγωδία γενικότερα, είναι γεμάτη από θεούς, δαίμονες, μάντιες και προφήτες, κάτι που αντανακλά τις πεποιθήσεις και της ίδιας της αρχαίας Ελληνικής κοινωνίας, και αποτελεί έναν εξαιρετικά σημαντικό παράγοντα, που λαμβάνεται πάντοτε υπόψη στα έργα των σύγχρονων μελετητών του αρχαίου δράματος.

Abstract

Deeply intertwined with religious and social practices, divination has always been an art form, practiced by gifted or sometimes properly trained people, who contributed with their "predictions" to the shaping of various personal choices, political strategies or even military tactics. Through oracles, prophecies or the interpretation of dreams, which were sometimes confirmed and sometimes denied, divination provided a way out of the always complex relationships between gods and men and, above all, at least for some, provided hope. It was a means of accessing the wisdom of higher powers, a wisdom, however, that was often interpreted by those concerned as they saw fit.

In this thesis, an attempt is made to delve deeper into issues related to divination, from Homeric times to the classical years of the 5th century, and to study the influence that various forms of divination had on the works of the three Greek tragic poets, Aeschylus, Sophocles and Euripides. By analysing specific tragedies in which divination plays a leading role, the great importance of this art for the ancient Greeks is highlighted.

Aeschylus, a deeply religious poet, possibly himself initiated into the Eleusinian Mysteries, highlights through his writing the magnificent image of divine power. The gods are never absent from his works and the will of Zeus prevails everywhere. Divination, as a point of connection between gods and men, occupies an active role in his tragedies and often leads to their resolution.

Sophocles, giving his works a clearly anthropocentric character, promotes human values, passions and emotions while emphasizing the finite and perishable as the idiomatic difference between gods and humans. For Sophocles, the glamour surrounding the gods is a given and the respect for them is non-negotiable. Divination, as a manifestation of traditional religion, is inherent in his tragedies and often forms the skeleton on which the entire plot is built.

Euripides, on the other hand, is characterized by the demystification of traditional values and, by extension, of religion. He often questions the gods and evaluates the credibility of myth,

divination and tradition. He criticizes divine powers and puts divine decisions under the judgment of his viewers.

Ancient Greek tragedy in general is full of gods, demons, soothsayers and prophets, which reflects the beliefs of ancient Greek society itself, and is an extremely important factor that is always taken into account in the works of modern scholars of ancient drama.

1 Εισαγωγή

Συνθέτοντας και σταχυολογώντας κανείς τους κρυστάλλους από το καλειδοσκόπιο αυτού που ονομάζουμε «*Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*», θα συναντήσει ήρωες και πολεμιστές, δούλους και βασιλείς, αγγελιοφόρους και παραμάνες. Θα εντοπίσει χαρακτήρες ατρόμητους, γενναίους και δυνατούς κι άλλους φυγόπονους, δειλούς και φοβισμένους. Θα μάθει ιστορίες για οικογένειες, πατρίες, έρωτες και διχόνοιες και θα κοιτάξει κατάματα πολέμους, μάχες, και φονικά. Θα πορευτεί ανάμεσα σε κάθε λογής θεούς κι ανθρώπους και θα αφουγκραστεί ανησυχίες, όνειρα και πόνους. Και μέσα σ' όλ' αυτά, θ' ακούσει πράγματα για προφητείες και χρησμούς. Για μάντισσες και μάντεις. Θα περπατήσει ανάμεσά σε 'κείνους, που στα λεγόμενά τους, ακόμα και οι βασιλείς, κάνουνε πίσω, υποχωρούν και υποτάσσονται. Ο ρόλος τους σπουδαίος και σχεδόν πάντα καταλυτικός. Με όσα προφητεύουν, οδηγούν σε αποφάσεις διαφορετικές απ' τις αναμενόμενες, καθοδηγούν τους ανθρώπους σε δρόμους άγνωστους και συχνά, προδιαγράφουν το μέλλον τους. Επηρεάζουν καταστάσεις και συναισθήματα και λειτουργούν ως εμπνευστές της μοίρας των ανθρώπων.

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα ο θεός έδωσε στους ανθρώπους την μαντική ως αντίβαρο της αφροσύνης τους. Σημείωσε μάλιστα ότι κανείς δεν ασκεί την ένθεη και αληθινή μαντική μονάχα με το νου του, αλλά αυτό, είτε συμβαίνει στον ύπνο του, άβουλα με την μορφή ονείρου ή αποτελεί σύμπτωμα μιας ψυχικής νόσου ή διαταραχής. Οι μάντεις κατά τον Πλάτωνα είναι ερμηνευτές όλων των αινιγματικών ρήσεων και των φαντασιώσεων και θα' πρεπε μάλλον να ονομάζονται όχι μάντεις αλλά ερμηνευτές των μαντευμάτων.¹

Οι μάντεις κατά την αρχαιότητα, αποτελούσαν μια συντεχνία, στην οποία μετείχαν μέλη συγκεκριμένων οικογενειών, που μετέδιδαν την γνώση από γενιά σε γενιά. Η γνώση αυτή παρέμενε μυστική και συχνά φώτιζε το ανεξιχνίαστο μέλλον των ανθρώπων, ικανοποιώντας

¹ Πλάτωνας, 1995, σσ. 185-187

την πάγια ανάγκη όλων να γνωρίζουν την έκβαση διαφόρων καταστάσεων. Κατά την ομηρική εποχή η αλληλεπίδραση μεταξύ θεών και ανθρώπων ήταν ιδιαίτερα εμφανής. Οι μεν παρενέβαιναν σε πολλά σημαντικά ζητήματα της καθημερινότητας των δε, αποφασίζοντας συχνά για 'κείνους. Αργότερα, στην Αθήνα του 5ου αιώνα, οι πολίτες είχαν την δυνατότητα της ελευθερίας της πίστης, με την προϋπόθεση, ότι σέβονταν και τιμούσαν εκείνους, που η πόλις αναγνώριζε επίσημα ως θεούς. Χρησιμοποιούσαν λοιπόν ενίοτε τους μάντεις ως διαμεσολαβητές, ως μεσάζοντες, προκειμένου «ν' αγγίξουν» το θείο. Οι μάντεις απ' την πλευρά τους, φρόντιζαν να λειτουργούν στο ιδεολογικό πλαίσιο της θρησκείας και έτσι να γίνονται προσηνεείς και αγαπητοί. Είτε έντεχνη είτε φυσική, η μαντική επηρέαζε τις ζωές των ανθρώπων και καθόριζε συχνά τις αποφάσεις τους.

Η ανάγκη αυτή των ανθρώπων, να προσελκύσουν την εύνοια των θεών είχε ως αποτέλεσμα να ιδρυθούν μαντεία σε πολλές περιοχές της Ελλάδας. Κάποια απ' αυτά ήταν τα ονομαζόμενα «*Πανελλήνια Ιερά*» και αυτά συνιστούσαν έναν από τους σημαντικότερους συνεκτικούς δεσμούς των Ελλήνων, καθώς εκεί συναντώνταν άνθρωποι από διάφορες περιοχές, προκειμένου να τιμήσουν κοινούς θεούς όπως τον Απόλλωνα στους Δελφούς ή τον Δία στη Δωδώνη.² Άλλα είχαν περισσότερο τοπικό χαρακτήρα και ήταν αφιερωμένα σε τοπικές θεότητες, καλύπτοντας τις ανάγκες συγκεκριμένων πόλεων.

Στην παρούσα εργασία θα γίνει μια προσπάθεια να διερευνηθεί ο ρόλος των μάντεων και της μαντικής, των χρησμών, των προφητειών και των ονείρων στην Αρχαία Ελλάδα, ξεκινώντας με αναφορές στην θρησκεία από την Ομηρική Εποχή και φτάνοντας ως τον 5ο αιώνα π.Χ. στην Αθήνα. Θα εξερευνηθεί η μαντική τέχνη, από την αρχαϊκή έως την κλασική περίοδο και θα γίνει αναφορά στις μαντικές πρακτικές στην Αθήνα και σε άλλες περιοχές, καθώς και μια πρώτη γνωριμία με τα μεγάλα Μαντεία, τους μάντεις και τις μάντισσες της Αρχαίας Ελλάδας. Επιπλέον θα διερευνηθεί η παρουσία του στοιχείου της μαντικής στις τραγωδίες των μεγάλων Ποιητών, Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη, καθώς και ο ρόλος που η μαντική διετέλεσε στην εξέλιξη των δραματικών γεγονότων, με αναφορές σε συγκεκριμένα έργα και χωρία.

2 Η θρησκεία από την Ομηρική Εποχή ως και τον 5^ο αιώνα στην Αθήνα

Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, ο Όμηρος και ο Ησίοδος ήταν εκείνοι που δημιούργησαν το μυθολογικό υπόβαθρο της ελληνικής θρησκείας. Αναφέρθηκαν στη γέννηση των θεών, τους

² Μπιργάλιας, 2000, σ. 365

έδωσαν επωνυμίες, ασχολίες, συγκεκριμενοποίησαν τις ιδιότητες που κάθε θεός είχε και περιέγραψαν την μορφή τους.³ Κατά τον Έλληνα ιστορικό, το Ελληνικό Δωδεκάθεο δεν ήταν λοιπόν παρά ένα ποιητικό δημιούργημα, ένα ποιητικό εφεύρημα της γενεαλογίας των θεών, με εμπνευστές τους δύο μεγάλους ποιητές.⁴ «Οί ποιήσαντες θεογονίην Έλλησι και τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες και τιμάς τε και τέχνας διελόντες»

Η πίστη, είναι πάντα άρρηκτα συνδεδεμένη με ένα δόγμα, με κάτι που κάποιος είτε υποστηρίζει είτε καταπολεμά. Αυτή η αντίληψη ήταν παντελώς άγνωστη στους Έλληνες της Ομηρικής εποχής. Η ύπαρξη των θεών ήταν κάτι απόλυτα φυσικό και αυτονόητο, που δεν οδηγούσε ποτέ, κανέναν, στη σκέψη, ότι ενδεχομένως κάποιιοι άλλοι άνθρωποι είχαν διαφορετική πίστη ή διαφορετικούς θεούς. Η θεϊκή παρέμβαση στη ανθρώπινη ζωή είναι κατά την Ομηρική εποχή κάτι απόλυτα φυσικό. Οι θεοί, επεμβαίνουν ή ενίοτε πρέπει να επεμβαίνουν στην ανθρώπινη δράση. Κάτι αντίστοιχο γίνεται ολοφάνερο στη Οδύσσεια:

*«Τώρα πρέπει ν' ακούσετε κι εμένα, Ιθακήσιοι· γιατί το έργο αυτό μήτε το σκέφτηκε μήτε και το 'πραξε ο Οδυσσεάς μόνος του, δίχως να το θελήσουν οι θεοί· σας λέω εγώ πως είδα με τα μάτια μου κάποιον θεό να στέκεται στο πλάι του, ίδιος στην όψη με τον Μέντορα. Ένας αθάνατος λοιπόν θεός στημένος μπρος του, στον Οδυσσέα θάρρος έδινε, αλλά και τους μνηστήρες αναστάτωνε μες στο παλάτι — κι έπεσαν όλοι τους νεκροί σωρός.»*⁵

Κατά την Ομηρική εποχή οι Ολύμπιοι θεοί «ντύνονται» με το ανθρώπινο σώμα, τα πάθη και τα συναισθήματά του. Εμφανίζονται και κυκλοφορούν ανάμεσα στους ανθρώπους ως άνθρωποι, άλλοτε χαρούμενοι άλλοτε λυπημένοι ή ενίοτε θυμωμένοι. Δεν παύουν ωστόσο να αποτελούν ανώτερες δυνάμεις. Διαθέτουν πνευματική καθαρότητα και εντάσσονται σε μία παγκόσμια τάξη πραγμάτων που διευθύνεται και κατευθύνεται από τον Δία.

Επιπλέον, εξαιτίας του ότι οι θεοί των Ελλήνων ανήκουν στη φυσική τάξη του κόσμου, δεν περιορίζονται σε εθνικά σύνορα, αλλά ούτε και συνδέονται με συγκεκριμένες ομάδες. Οι Έλληνες, διασκορπισμένοι σε διάφορες χώρες, λατρεύουν τους ίδιους θεούς, αποδίδοντάς τους ωστόσο, διαφορετικές μορφές και ονόματα. Όπως οι έννοιες αποδίδονται με διαφορετικές λέξεις από χώρα σε χώρα και από πολιτισμό σε πολιτισμό, έτσι για παράδειγμα και οι Αιγύπτιοι θεοί, μπορούσαν να είναι διαφορετικοί από τους ελληνικούς, αλλά ταυτόχρονα να «μεταφράζονται» στην Ελληνική γλώσσα και να αντιστοιχούν σε Ελληνικές αντιλήψεις. Κατά το ταξίδι του στην Αίγυπτο ο Ηρόδοτος ήρθε σε επαφή με ντόπιες παραδόσεις και ιθαγενείς θεούς. Θεώρησε λοιπόν αυτονόητο, αφού κάθε όνομα αντιπροσωπεύει το σημαινόμενο, ότι

³ Nesselrath, 2014, σσ. 483-484

⁴ Ηρόδοτος, Ιστορία, 2.53

⁵ Ομηρος Οδύσσεια, Ραψ. Ω, στ.445-449

εκείνοι, οι Αιγύπτιοι θεοί δεν ήταν άλλοι από τους ίδιους θεούς των Ελλήνων. Ώρος ήταν ο Απόλλωνας και Όσιρις ο Διόνυσος, Βούβαστις η Άρτεμις και Άμμων ο Δίας.⁶

Ο κόσμος των αρχαίων Ελλήνων ήταν ένας κόσμος «πλήρης θεών»,⁷ στον οποίο η έννοια του *ιερού*, διαπτότιζε ανέκαθεν το υλικό αλλά και το πνευματικό σύμπαν των ανθρώπων. Κέντρο αυτού του *σύμπαντος* κατά τον 5^ο αιώνα, αποτελεί αναμφισβήτητα η «πόλις», γύρω απ' την οποία ανθρωπόμορφοι θεοί και ήρωες συγκροτούν ένα Πάνθεο. Η θρησκεία, ήταν μια από τις πολλές λειτουργίες της *πόλεως* και για τον λόγο αυτόν η *πόλις*, αποτελούσε τον αποκλειστικό υπεύθυνο, για τα πάσης φύσεως θέματα, που αφορούσαν την θρησκεία. Σχεδόν όλοι οι βασικοί θεσμοί της ζωής, όπως η γέννηση, ο θάνατος, η δημόσια ζωή, ακόμα και ο πόλεμος, συνδέονταν ποικιλοτρόπως με την θρησκεία. Για τους αρχαίους Έλληνες της Κλασικής Εποχής, η έννοια της *θρησκείας*, διέφερε σημαντικά από αρχαιότερες δοξασίες. Βασιζόταν κυρίως στην συμμετοχή των πολιτών στις επίσημες τελετές. Εκφραζόταν μέσα από την τέχνη, την πλαστική, την αρχιτεκτονική, την ποίηση και δεν υπαγόρευε ηθικούς κανόνες, που όφειλε να ακολουθεί ο κάθε πιστός.

Στην θρησκεία της Αρχαίας Αθήνας δεν υπήρχαν ιερά βιβλία, ούτε κλειστή κάστα ιερέων, οι οποίοι υποδείκνυαν ή επέβαλαν στους πιστούς συγκεκριμένο τρόπο σκέψης και κοινωνικής συμπεριφοράς, ή ρύθμιζαν την ηθική ζωή των πολιτών. Η θρησκεία δεν επεδίωκε να επιβληθεί στην οικογενειακή, επαγγελματική ή πολιτική ζωή των ανθρώπων. Δεν συνιστούσε ένα ξεχωριστό τμήμα κλεισμένο στα όριά του, αλλά αντίθετα, αποτελούσε κομμάτι του κοινωνικού στοιχείου.

Οι ιερείς, χωρίς να συγκροτούν κάποια ιδιαίτερα προνομιακή τάξη, ήταν εκπρόσωποι της πόλης και όχι του θεού, ενώ στη θέση του ιερέα, μπορούσε να εκλεγεί ή να διοριστεί οποιοσδήποτε γνώριζε το λειτουργικό του θεού. Μία από τις ελάχιστες προϋποθέσεις ήταν αυτό που ίσχυε και για την εκλογή των Αρχόντων: Όφειλαν να είναι ελεύθεροι Αθηναίοι πολίτες. Μέτοικοι ή ξένοι δεν είχαν το δικαίωμα να διεκδικήσουν το αξίωμα του ιερέως. Στις περισσότερες των περιπτώσεων εκλέγονταν με κλήρωση και η θητεία τους ήταν μονοετής. Μετά την ολοκλήρωση του έτους, κατά το οποίο είχαν επιτελέσει τον ρόλο τους, όφειλαν να απολογηθούν για τα πεπραγμένα τους.

Επιπρόσθετα, η *πόλις* και συγκεκριμένα υπάλληλοι του κράτους, ήταν εκείνοι στους οποίους ανατίθετο ο έλεγχος της περιουσίας των ναών. Ήταν οι λεγόμενοι «*έπιστάται*», που

⁶ Snell, 2009, σσ. 44-45

⁷ Vernant-Naquet, 1988, σ. 98

είχαν τον οικονομικό έλεγχο των λατρειών καθώς και οι «*ίεροποιοί*», που φαίνεται πως ενεργούσαν σε διάφορες πόλεις. Στην Αθήνα, η ομάδα των «*ίεροποιών*», αποτελείτο από δέκα άτομα που εκλέγονταν κάθε χρόνο από την Βουλή και ήταν υπεύθυνοι για τις μεγάλες γιορτές που γίνονταν κάθε τέσσερα χρόνια.

Κύριος φορέας της θρησκευτικής εξουσίας στην Αθήνα, μιας εξουσίας που ασκείτο υπό κρατική επίβλεψη, ήταν ο «*Άρχων Βασιλεύς*». Ήταν εκείνος που καθόριζε το θρησκευτικό ημερολόγιο, που διηύθυνε θυσίες, προήδρευε στα Μυστήρια και ασκούσε δικαστική εξουσία, καθώς εκδίκαζε υποθέσεις ασέβειας. Επιπλέον έπαιζε και τον ρόλο του «*διαιτητή*» σε περιπτώσεις συγκρούσεων, σχετικών με την ανάληψη ιερατικών αξιωμάτων.⁸ Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει, πως στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα, υπήρχε –ως ένα βαθμό τουλάχιστον-, ανεξιθρησκεία, καθώς κάθε πολίτης διατηρούσε το δικαίωμα να έχει την δική του πίστη, αρκεί, να μην αμφισβητούσε δημόσια τους θεούς της πόλης και να επεδείκνυε σεβασμό απέναντί τους.⁹ Η θρησκεία των Αρχαίων Ελλήνων δεν ήταν εγκλωβισμένη σ' ένα δόγμα, κάτι που έδινε την δυνατότητα της ελευθερίας της πίστης στους πολίτες. Κανείς δεν ήταν υποχρεωμένος να ζει και να λειτουργεί υπηρετώντας κάποιους αυστηρούς κανόνες κάποιου συγκεκριμένου ιερού βιβλίου.

Στην αρχαία Ελληνική κοινωνία, μια κοινωνία σαφώς διαφορετική από την σύγχρονη, η θρησκεία διαπλέκεται με όλα τα μέρη της δημόσιας ζωής και η καθημερινή λατρευτική δραστηριότητα, αντικατοπτρίζει την ίδια την πολυπλοκότητα αυτής της κοινωνίας. Στα μάτια των Ελλήνων δεν είναι οι θεοί αυτοί που δημιούργησαν το σύμπαν και τους ανθρώπους, αλλά είναι και οι ίδιοι δημιουργήματα. Έχουν αυξημένες δυνάμεις και δεν είναι αιώνιοι αλλά αθάνατοι. Μοιράζονται μεταξύ τους ικανότητες και προτερήματα και υποτάσσονται και οι ίδιοι στην *Τύχη*.¹⁰

Έχοντας ανάγκη να πιστεύουν σε κάτι, –όπως όλοι άλλωστε- οι Έλληνες ενστερνίστηκαν αυτούς τους θεούς. Τους έκαναν δικούς τους, όμοιούς τους, κομμάτι της καθημερινότητάς τους και τους τίμησαν ποικιλοτρόπως. Με τελετές, με θυσίες, με γιορτές αφιερωμένες σε 'κείνους. Τους κράτησαν δίπλα τους στις λύπες και στις χαρές τους, στη δουλειά τους, στις τέχνες τους και εν τέλει στη ζωή τους την ίδια.

Η ενότητα της έννοιας του *θείου* για τους Έλληνες είναι δεδομένη. Εκφράζεται ωστόσο και εκδηλώνεται με ποικίλους τρόπους, σε ένα πλήθος θεών και θεϊκών δυνάμεων, όπως είναι

⁸ Zaidman -Pantel , 2020, pp. 48-50

⁹ Μπιργάλιας, 2000, σ. 359

¹⁰ Zaidman -Pantel, 2020, p. 12

οι Δαίμονες, οι Ήρωες, ή ακόμα και συμπλέγματα θεϊκών μορφών όπως οι Μούσες και οι Χάριτες. Καθένας τους έχει ένα διαφορετικό τρόπο δράσης αλλά και συγκεκριμένες υπερφυσικές δυνάμεις. Όλοι τους όμως αποτελούν συνδετικούς κρίκους της κοινωνίας των ανθρώπων και ενεργό κομμάτι της. Κατά τον Vernant δεν υφίσταται ανάγκη αιτιολόγησης της προσκόλλησης των αρχαίων Ελλήνων στην θρησκευτική παράδοση. Όπως η γλώσσα, ο τρόπος ζωής, τα έθιμα, έτσι και η λατρεία, θεωρείται δεδομένη και αποτελεί ουσιώδες στοιχείο της ύπαρξής τους.¹¹

2.1 Θεοί

Ένα μέρος του θείου υπάρχει στον κόσμο, όπως αντίστοιχα, ένα μέρος του κοσμικού ενυπάρχει στις θεότητες. Ο φυσικός αλλά και ο υπερφυσικός κόσμος, είναι για τους αρχαίους Έλληνες δύο κόσμοι, άρρηκτα συνδεδεμένοι μεταξύ τους. Οι θεοί αποτελούν Δυνάμεις, που εκδηλώνονται στους ανθρώπους και στο σύμπαν, με όλα εκείνα τα στοιχεία που φέρουν την σφραγίδα μιας εμφανούς ανωτερότητας και μιας υπεροχής. Στο Ελληνικό Πάνθεο κάθε θεότητα έχει έναν συγκεκριμένο ρόλο, έναν ιδιαίτερο τρόπο δράσης, και μια μοναδική μορφή εξουσίας, με συγκεκριμένες αρμοδιότητες και όρια. Οι θεότητες συγκροτούν μία ιεραρχημένη κοινωνία, περιορίζουν η μία την άλλη αλλά ταυτόχρονα αλληλοσυμπληρώνονται¹²

Ανάλογα με τον τόπο στον οποίο λατρεύονται και ανάλογα με την λειτουργία την οποία επιτελούν, συνοδεύονται από ένα λατρευτικό επίθετο. Είναι πολυδιάστατοι και πολυπράγμονες και για το λόγο αυτό αναφέρονται με διαφορετικά προσωνύμια, κάθε ένα απ' τα οποία τους προσδίδει μία διαφορετική ιδιότητα. Είναι γνωστό για παράδειγμα πως υπάρχουν τουλάχιστον πενήντα διαφορετικά προσωνύμια για την θεά Αθηνά. Το πιο γνωστό είναι το «*Αθηνά Παλλάδα*» και ενδεχομένως να προέρχεται από τον γίγαντα Πάλλαντα, τον οποίο σκότωσε η Αθηνά στη Γιγαντομαχία. Κατά άλλη εκδοχή πήρε το προσωνύμιο αυτό, επειδή γεννήθηκε από το κεφάλι του Δία πάλλοντας το δόρυ της. Η ίδια θεά ωστόσο, αποκαλείται επίσης, «*Εργάνη*» ως η εφευρέτρια όλων των τεχνών, εκείνη που βοήθησε τους ανθρώπους στον εκπολιτισμό τους. Αποκαλείται «*Αγέστρατη*» καθώς ήταν εκείνη που οδηγούσε τον στρατό, «*Αφαία*», δηλαδή λαμπρή, «*Βουλαία*», ως προστάτιδα της Βουλής και των δημοκρατικών θεσμών. Αντίστοιχα και οι υπόλοιποι θεοί συνοδεύονταν από προσωνύμια, τα οποία οι θνητοί τους προσέδιδαν, ανάλογά με τις ανάγκες που οι ίδιοι ήθελαν να καλύψουν.

¹¹ Vernant, 2000, p. 99

¹² Vernant, 2000, σσ. 98-102

2.2 Δαίμονες

Πέρα όμως απ' τους θεούς, στην αρχαία Ελληνική θρησκεία συναντά κανείς τους *δαίμονες*, που αποτελούν κάποτε ευεργετικές και άλλοτε κακοποιές μορφές, μια ενδιάμεση τάξη μεταξύ θεών και ανθρώπων, έναν σύνδεσμο μεταξύ ουρανού και γης. Διατηρούν μία αμφίδρομη σχέση μεταξύ θνητών και αθάνατων και παίζουν το ρόλο του ενδιάμεσου αγγελιοφόρου των θεών προς τους ανθρώπους. Σύμφωνα με τον Ησίοδο, οι Δαίμονες ήταν οι θεοποιημένες ψυχές του «Χρυσού Γένους» που έλαβαν εντολή από τον Δία να προστατεύουν τους ανθρώπους.¹³

Ο Ησίοδος, πίστευε πως υπήρχαν τέσσερα είδη όντων: θεοί, δαίμονες, ήρωες και άνθρωποι. Για κείνον οι δαίμονες, ήταν ψυχές, ήταν εκείνοι που δρούσαν ως οι φύλακες των ανθρώπων πάνω στη γη. Αναφερόμενος στη συγγραφή των έργων του, λέει ότι εμπνεύστηκε προκειμένου να τα γράψει, από τις Μούσες, οι οποίες του αποκάλυψαν την Αλήθεια, δηλαδή, «αυτό που ήταν, αυτό που είναι και αυτό που θα υπάρξει». Στο «Έργα και ήμέραι», έργο το οποίο αναλύει τον Μύθο των Γενών, αναφέρει για τους δαίμονες: «Κι όταν με τον καιρό της γης το χόμα σκέπασε τούτο το γένος, έγιναν επιχθόνια πνεύματα, αγνά, καλόγνωμα, να διώχνουν το κακό, φύλακες των θνητών ανθρώπων. Αυτοί φυλάν το δίκιο, αυτοί αποτρέπουνε τα ανόσια έργα.»¹⁴ Πνεύματα, ενδεχομένως μυθικά, ουράνιες δυνάμεις ήταν για τους Αρχαίους Έλληνες οι δαίμονες, που ήλεγχαν την μοίρα και τη ζωή των ανθρώπων και μοίραζαν (από το ρήμα «δαίω» και «δαίομαι» που σημαίνει μοιράζω), την τύχη του καθενός.

Κατά τον Μένανδρο, οι δαίμονες, είναι επίσης οι φύλακες άγγελοι ενός συγκεκριμένου ανθρώπου ή και μιας οικογένειας. Ανάλογα με το αν είναι καλοί ή κακοί, οι δαίμονες κάνουν τον άνθρωπο ευτυχισμένο ή δυστυχισμένο, ενώ όσο χαμηλότερα στην κλίμακα της ύπαρξης βρίσκεται ένα ον, τόσο μεγαλύτερες είναι οι πιθανότητες να καταληφθεί από έναν κακό δαίμονα.

Ο Πλούταρχος πάλι, στο «Περί του Σωκράτους Δαιμονίου», αναφέρει πως όταν οι ψυχές υπακούουν τον δαίμονά τους, γίνονται ευσεβείς και ηθικές και ότι απ' αυτές τις ψυχές προέρχεται και το γένος των μάντεων: «Από εκείνες, όμως, τις ψυχές που είναι ευπειθείς και υπακούουν ευθύς εξ αρχής και από την γέννησή τους στον οικείο δαίμονα, προέρχεται το γένος

¹³ Zaidman - Pantel, 2020, σσ. 174-175

¹⁴ Ησίοδος, Έργα και ήμέραι, στ. 121-124

των μάντεων και των θεόπνευστων ανθρώπων». ¹⁵Ο Πλάτωνας στο “Συμπόσιο”, και συγκεκριμένα στο διάλογο του Σωκράτη με την ιέρεια Διοτίμα, αναφέρεται στις αντιλήψεις του περί δαιμόνων και μιλάει για τον έρωτα, τον οποίο παρουσιάζει ως δαίμονα, ως ένα όν που υπάρχει ανάμεσα σε ανθρώπους και θεούς:

«Μα τι τέλος πάντων θα μπορούσε να είναι ο Έρωτας; Μήπως θνητός;»

«Σε καμιά περίπτωση.»

«Τότε τί;»

«Όπως και στα παραδείγματα που αναφέραμε προηγουμένως, κάτι μεταξύ θνητού και αθανάτου.»

«Δηλαδή, Διοτίμα, τι;»

«Δαίμων μέγας, Σωκράτη. Αφού βέβαια καθετί δαιμονικό βρίσκεται μεταξύ θεού και θνητού.»

«Και ποια είναι», είπα εγώ, «η ιδιαίτερη ικανότητά του;»

«Να διερμηνεύει και να μεταφέρει στους θεούς όσα προέρχονται από τους ανθρώπους, και στους ανθρώπους όσα προέρχονται από τους θεούς: τις δεήσεις και τις θυσίες των μεν, τις εντολές και τις ανταποδόσεις των δε. Και καθώς βρίσκεται στη μέση μεταξύ των δύο συμπληρώνει το κενό, ώστε το σύμπαν να αποτελεί ένα αδιάσπαστο σύνολο. Μέσω αυτής της δαιμονικής ικανότητας λειτουργεί τόσο ολόκληρη η μαντική όσο και η τέχνη των ιερέων που σχετίζεται με θυσίες, τελετουργίες, εξορκισμούς και γενικά με κάθε είδους μαγεία και μαγανεία. Ο θεός δεν έρχεται σε επαφή με τον άνθρωπο. Με τη μεσολάβηση αυτού του δαίμονα υπάρχει οποιαδήποτε επικοινωνία και συνομιλία των θεών με τους ανθρώπους, και ενόσω είναι ζαγγρυπνοι και όταν κοιμούνται. Όποιος είναι γνώστης αυτών των πραγμάτων είναι άνδρας δαιμόνιος, –όποιος γνωρίζει μόνον άλλα πράγματα, είτε πρόκειται για το χώρο της επιστήμης είτε των χειρωνακτικών εργασιών, αυτός είναι χυδαίος. Τέτοιοι, λοιπόν, δαίμονες υπάρχουν πολλοί και πολλών ειδών. Ένας από αυτούς είναι και ο Έρωτας.»¹⁶

2.3 Ήρωες

Το τέταρτο κατά σειρά ανθρώπινο Γένος, στην φθίνουσα –κατά τον Ησίοδο– πορεία του ανθρώπινου είδους, αποτελούν οι Ήρωες. Στο έργο του «Έργα και ήμέραι», ο Έλληνας ποιητής και συγγραφέας, ραψωδός και μυθογράφος, αναφέρεται στην διαδοχή των γενών, χωρίς ωστόσο και να την αιτιολογεί. Χρησιμοποιώντας τον Μύθο των Γενών, προσπαθεί να καταδείξει πως ότι κακό συμβαίνει στους ανθρώπους οφείλεται στην *ὑβριν* παλαιότερων γενεών, κάτι που καθιστά αναγκαία την επίπονη εργασία των σύγχρονών του. Οι άνθρωποι του *Χρυσού Γένους*, πλασμένοι απ’ τους αθάνατους του Ολύμπου, ζούσαν και κείνοι σαν θεοί, ξένοιαστοι, χωρίς συμφορές, άφθαρτοι και αγέραστοι. Ακόμη κι όταν πέθαιναν, γίνονταν πνεύματα αγαθά και πράα και αποτελούσαν φύλακες των θνητών ανθρώπων. Φυλάγανε το δίκαιο κι απέτρεπαν τα ανόσια έργα.¹⁷ Παρόλα αυτά χάθηκαν και τους διαδέχθηκαν οι άνθρωποι του *Αργυρού Γένους*, και ήταν κι αυτοί πλασμένοι απ’ τους θεούς, ωστόσο παντελώς αλλιώτικοι. Ζούσαν δυστυχισμένοι γιατί δεν είχαν το σθένος ν’ αντισταθούν στη μεταξύ τους

¹⁵ Πλούταρχος «Περί του Σωκράτους Δαιμονίου», 592C- D

¹⁶ Πλάτωνας, «Συμπόσιον» 202d- 203a

¹⁷ Ησίοδος, «Έργα και ήμέραι», στ. 110-124

βία. Ήτανε αλαζόνες και δεν τιμούσαν τους θεούς προσφέροντας θυσίες, κάτι που εξόργισε τον Δία. Ωστόσο μετά τον θάνατό τους γίναν κι αυτοί ευλογημένα πνεύματα κατώτερα όμως από εκείνα του Χρυσού Γένους.¹⁸ Διάδοχοι του Αργυρού Γένους ήταν οι άνθρωποι του Χάλκινου. Σαφώς χειρότεροι, ανελήθοι, φριχτοί. Ζούσανε μόνο για να πολεμούν κι είχαν καρδιά σκληρή σαν το ατσάλι. Είχανε χάλκινα όπλα, κατοικούσαν σε χάλκινα σπίτια, δούλευαν μόνο τον χαλκό. Ξεκληρίστηκαν με τα ίδια τους τα χέρια και πέθαναν ανώνυμοι.

Έπειτα απ' αυτό ο Δίας έπλασε το Γένος των Ηρώων, που λέγονται και *ημίθεοι*, κάτι που αιτιολογείται από την καταγωγή τους, καθώς ήτανε γεννημένοι από πατέρα θεό και μητέρα θνητή. Οι Ήρωες σκοτώνονται στους πολέμους της Θήβας και της Τροίας και κάποιοι απ' αυτούς, ευνοημένοι απ' τους θεούς, κατοικούν «*ευτυχείς, με δίχως λύπη στην ψυχή τους*» στα νησιά των Μακάρων. Το γένος των Ηρώων είναι το μόνο που δεν αντιστοιχεί σε κάποιο μέταλλο και το μόνο που είναι λαμπρότερο από εκείνο που διαδέχεται. Είναι αυτό που προηγείται του τελευταίου, του Σιδερένιου Γένους, στο οποίο ανήκουν ο Ησίοδος και οι άνθρωποι της εποχής του. Εδώ κυριαρχούν η βία και η αδικία ενώ η *Αϊδώς* και η *Νέμεσις* εγκαταλείπουν την γη.¹⁹ Το ανθρώπινο είδος φθίνει ηθικά και τυγχάνει άδοξης μεταθανάτιας ζωής. Ο Ησίοδος περιγράφει με μελανά χρώματα την εξέλιξη της ανθρωπότητας ενδεχομένως επειδή ο ίδιος ένιωθε βαριά αδικημένος απ' τη ζωή. Η κατάρα των θεών ισχύει σύμφωνα με τον ποιητή, για την χρυσή, την αργυρή, την χάλκινη και την σιδερένια εποχή του μύθου. Οι ήρωες του έπους, ως πραγματικοί πρόγονοι των Ελλήνων παραμένουν σε λαμπρό φως.²⁰

Η λέξη «*ήρωας*» κατά τον Γεώργιο Μπαμπινιώτη, συνδέεται πιθανότατα με το θεονύμιο «*Ηρα*». ²¹ Σε κάθε περίπτωση η σχέση με τους θεούς είναι δεδομένη. Όπως στους θεούς, αντίστοιχα και στους ήρωες αποδίδεται λατρεία, τουλάχιστον στον αρχαίο κόσμο. Ήρωας είναι ένας επώνυμος ή ανώνυμος νεκρός, που έζησε ένδοξο βίο και πέθανε με ένδοξο τρόπο. Στην λατρεία των ηρώων που είχε ως επίκεντρο το χώρο στον οποίο ήταν θαμμένοι, το *ήρωον*, συμμετείχε σύσσωμη η πόλη. Κάποιοι, όπως ο Ηρακλής, ήταν αναγνωρισμένοι σ' ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο, ενώ οι περισσότεροι ήταν τοπικής εμβέλειας, λάμβαναν τιμές από τους κατοίκους της συγκεκριμένης περιοχής λόγω των κατορθωμάτων τους και οι ηρωικοί μύθοι κατέγραφαν το τοπικό παρελθόν. Ανάλογες με το μέγεθος των άθλων του κάθε ήρωα, ήταν και οι τελετές που γίνονταν προς τιμήν του. Οι ήρωες δεν αποτελούσαν -όπως οι δαίμονες- ενδιάμεσους συνδετικούς κρίκους μεταξύ θεών και ανθρώπων, αλλά ήταν οι ίδιοι αυτόνομες

¹⁸ Ησίοδος, *Έργα και ημέραι*, στ. 127-142

¹⁹ Snell, 2009, σ. 77

²⁰ Snell, 2009, σ. 212

²¹ Μπαμπινιώτης, 2004, σ. 547

θεϊκές δυνάμεις και είχαν την δυνατότητα να παρεμβαίνουν στην ζωή των ανθρώπων με ποικίλους τρόπους. Μπορούσαν να προστατεύουν, να θεραπεύουν, να χρησιμοδοτούν, ακόμη και να τιμωρούν. Έχοντας πίσω του σχεδόν πάντα ο καθένας την δική του μυθολογία, τα δικά του ιερά, τους δικούς του ιερείς, λειτουργούσαν ενίοτε αντίστοιχα με τους θεούς.²² Στην μυθολογία, οι ήρωες αποτελούν καρπούς της ένωσης θεών και θνητών.

Ήδη από τον 8^ο π.Χ. αιώνα, η λατρεία των ηρώων αποτελεί σημαντικό κεφάλαιο στις πόλεις-κράτη, καθώς από κείνους ισχυρίζονταν πως κατάγονταν οι ευγενείς, διεκδικώντας με τον τρόπο αυτό τη αφοσίωση και την εύνοια των πολιτών. Η ηρωική καταγωγή των αριστοκρατικών οικογενειών, ενίσχυε υπερβολικά το κύρος τους και αποτελούσε παράγοντα κυριαρχίας, τόσο σημαντικό, όσο και η κατοχή μέσων παραγωγής. Η διευρυμένη ηγεμονία των αριστοκρατών άρχισε σιγά σιγά να αμφισβητείται με την επικράτηση των τυραννικών καθεστώτων κατά την αρχαϊκή εποχή και την ενίσχυση στο πλαίσιο αυτών των καθεστώτων της λατρείας των «θεών του λαού» και ιδιαίτερα του Διονύσου.

Από τα τέλη του 6^{ου} αιώνα, επέρχεται μία σχετική ισορροπία μεταξύ των παλαιών λατρειών της πόλης και εκείνων που προοδευτικά καθιερώθηκαν, ενώ ταυτόχρονα, εμφανίζονται πολιούχες θεότητες ενίοτε ηρωικοί χαρακτήρες, που γίνονται αφορμή για την θεσμοθέτηση εορτών και τελετών προς τιμήν τους. Οι εκδηλώσεις αυτές έχουν ενωτικό χαρακτήρα για την πόλη, ενισχύουν το θρησκευτικό συναίσθημα και διεξάγονται συνήθως με χορηγίες πλουσίων πολιτών.²³ Ανάλογη με την σπουδαιότητα του εκάστοτε θεού ή ήρωα αλλά και την σπουδαιότητα της κοινότητας που διοργανώνει την γιορτή, είναι και η λάμψη της. Οι γιορτές που γίνονταν στη Αρχαία Αθήνα προς τιμήν του Θησέα για παράδειγμα, ήταν συχνά αντίστοιχες με γιορτές προς τιμήν της θεάς Αθηνάς. Τελούνταν στο «Θησεϊόν», κοντά στην *Αγορά*, διαρκούσαν τέσσερις μέρες και περιλάμβαναν στρατιωτικές ασκήσεις, γυμνικούς αγώνες, ιπποδρομίες και λαμπαδηδρομία.

2.4 Σοφιστές

Την περίοδο αυτή, η καθημερινή ζωή των Αθηναίων είναι γεμάτη από τελετές, δοξασίες, μικρές ή μεγάλες γιορτές, αφιερωμένες στους ανθρωπόμορφους θεούς, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο παρεμβαίνουν στις πάσης φύσεως υποθέσεις των ανθρώπων. Μέρος της θρησκευτικής πίστης είναι και οι μύθοι, οι οποίοι είτε προέρχονται από τοπικές παραδόσεις,

²² Zaidman – Pantel, 2020, σ. 176

²³ Μπιργάλιας, 2000, σσ. 360-361

είτε από επινοήσεις ραψωδών που αφηγούνταν με γλαφυρό τρόπο κάθε φορά μία ξεχωριστή ιστορία γύρω απ' το πρόσωπο κάποιου θεού. Πρόκειται για μία φάση συνεχούς άνθησης της ελληνικής θρησκείας, την οποία ωστόσο νέοι παράγοντες-τόσο ενδογενείς όσο και εξωγενείς-θα ανακόψουν από τα μέσα του 5^{ου} αιώνα. Η ήττα της Αθήνας στον Πελοποννησιακό Πόλεμο, οι περιπέτειες που έζησαν οι Αθηναίοι κατά τη διάρκειά του, αλλά και η επιδείνωση των κοινωνικών και πολιτικών αντιθέσεων είχαν ως απόρροια, τον κλονισμό της πίστης στους Ολύμπιους θεούς. Η ιδέα ότι ο άνθρωπος αποτελεί το μέτρο όλων των πραγμάτων και η σκέψη πως ίσως ακόμα και να μην υπάρχουν θεοί, μόνον εκείνη την περίοδο, στα μέσα του 5^{ου} αιώνα, ήταν δυνατόν να διατυπωθεί.²⁴ Ο Πρωταγόρας, ο πρώτος των σοφιστών, τοποθετώντας τους θεούς για πρώτη φορά σε ορθολογικό πλαίσιο, κάνει την αρχή μιας θρησκευτικής επανάστασης. *«Πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπος, των μεν όντων ως έστι των δε μη όντων ως ούκ έστι»*. (Για όλα τα πράγματα ο Άνθρωπος είναι το μέτρο, γι' αυτά που υπάρχουν, ότι υπάρχουν και για αυτά που δεν υπάρχουν, ότι δεν υπάρχουν).²⁵ Ο κυοφορούμενος σκεπτικισμός και η έκφραση ιδεών κόντρα στο υπάρχον κατεστημένο, οδηγούν σε πληθώρα δικών για ασέβεια, ένα παράπτωμα που μπορούσε να επιφέρει ακόμα και την ποινή του θανάτου, σε ένα πλαίσιο ευρύτερης πολιτικής δίωξης πνευματικών ανθρώπων, μεταξύ των οποίων και του Σωκράτη.

Το κίνημα των σοφιστών φαίνεται πως ξεκινά να ανθίζει στην Αθήνα λίγο πριν την έναρξη του Πελοποννησιακού Πολέμου και μέχρι το τέλος του 5^{ου} αιώνα. Ελεύθεροι και θαρραλέοι διανοητές, οι *«σοφιστές»*, βρήκαν το έδαφος της Αθηναϊκής Δημοκρατίας απολύτως κατάλληλο, προκειμένου μέσα σ' αυτό, να εκφράσουν τις διάφορες ρηξικέλευθες αντιλήψεις τους και να μεταδώσουν τις γνώσεις τους σε όσους ήταν διατεθειμένοι και ενδεχομένως «έτοιμοι» να τις ενστερνιστούν. Μέσα από παραστάσεις, διαλέξεις και μαθήματα συνήθως προφορικά, κατάφεραν να οξύνουν την κριτική σκέψη των πολιτών αναφορικά με την ηθική υπόσταση του ανθρώπου, τόσο σε κοινωνικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο και το έκαναν αυτό μέσα σ ένα πλαίσιο που μόνο η Περικλειϊκή Αθήνα μπορούσε να προσφέρει.

Αξιοσημείωτη είναι σύμφωνα με τον Lesky, η ανθεκτικότητα των συνεπειών της πνευματικής κίνησης των σοφιστών.²⁶ Η ελληνική πνευματική ζωή, κάτω από τις επιδράσεις τους, μεταμορφώθηκε εκ βάθρων και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, που οι αμφιβολίες τις οποίες έσπειραν, φτάνουν, περνώντας μέσα από την Ευρωπαϊκή Πνευματική Ιστορία, μέχρι τις μέρες μας. Μέσα από την διδασκαλία τους, προσέγγισαν θέματα που είχαν να κάνουν με την θεωρία

²⁴ Snell, 2009, σ. 47

²⁵ Πλάτωνος Θεαίτητος, 152a

²⁶ Lesky, 1983, σ. 482

της γνώσης, την δικαιοσύνη, την παιδεία, την σχέση μεταξύ «αυτού που φαίνεται και αυτού που πραγματικά είναι». Διακήρυξαν με πάθος την τεράστια δύναμη της «έλλογης σκέψης», υποστηρίζοντας, πως μόνον μέσω αυτής, μπορεί να κατανοηθεί ο κόσμος και η ανθρώπινη ύπαρξη στο σύνολό τους.

Οι ιδέες αυτές, ήταν αρκετές για να τους θέσουν απέναντι στο υπάρχων κατεστημένο. Ανάμεσα σε άλλα θα λέγαμε ότι κατά την περίοδο αυτήν και η μαντική σταδιακά περιέπεσε μάλλον σε ανυποληψία, ενώ κάτι αντίστοιχο φαίνεται πως συνέβη για ολόκληρη την ελληνική θρησκεία. Με έναν ενσυνείδητο θρησκευτικό σκεπτικισμό να τους διακρίνει, οι σοφιστές επέκριναν την ίδια την ηθική των θεών, στηριζόμενοι συχνά στον ανθρωπομορφισμό τους και στο γεγονός ότι αυτοί οι θεοί διακατέχονταν από ποικίλα ανθρώπινα πάθη.²⁷ Το κίνημα των σοφιστών έδωσε αναμφισβήτητα μία σημαντική ώθηση στην μεταβατική κατάσταση στην οποία βρισκόταν η Αθήνα στα μέσα του 5^{ου} αιώνα, τόσο αναφορικά με πνευματικά όσο και με κοινωνικά ζητήματα. Μια ώθηση τόσο σημαντική σύμφωνα με τον Γερμανό φιλόσοφο Hegel, η οποία οδήγησε στην γένεση του «Ελληνικού Διαφωτισμού»

Το ανήσυχο ελληνικό πνεύμα με αρωγό την φιλοσοφία και την σοφιστική, στέκεται απέναντι στην παραδοσιακή αυθεντία, προσπαθώντας να ερμηνεύσει-με πρίσμα πάντα το ορθολογικό- τον κόσμο, την κοινωνία, τον ίδιο τον άνθρωπο. Οι σοφιστές έναντι συχνά αδράς αμοιβής, παραδίδουν σε φιλόδοξοι Αθηναίους μαθήματα ρητορικής και διαλεκτικής. Μαζί με τον Πρωταγόρα, ο Γοργίας, ο Λυκόφρων, ο Πρόδικος, ο Αντιφών και πολλοί άλλοι, όλοι τους δάσκαλοι της έντεχνης χρήσης του λόγου, συμβάλουν στη αναμόρφωση της Ελληνικής γλώσσας, στη συστηματική μόρφωση της νεολαίας, προβάλλοντας την καθαρότητα του Ελληνικού πνεύματος και δημιουργώντας έτσι τις σταθερές βάσεις που απαιτούνται για την εδραίωση της Αθηναϊκής Δημοκρατίας.

Πολλοί βέβαια-μεταξύ των οποίων ο Πλάτων και ο Αριστοφάνης- υπήρξαν πολέμιοι των σοφιστών εξαιτίας του κλονισμού που εκείνοι προκαλούσαν σε παραδοσιακές αξίες και αντιλήψεις. Επέκριναν επίσης την ξενική τους καταγωγή, καθώς οι περισσότεροι εξ αυτών προέρχονταν από Ιωνικές περιοχές όπως άλλωστε και ο ίδιος ο Πρωταγόρας, που ήταν γεννημένος στα Άβδηρα, την πατρίδα του Δημόκριτου. Εκεί, στην Ιωνία είχαν ήδη από καιρό δημιουργηθεί σημαντικές προϋποθέσεις που ευνοούσαν την ανάπτυξη της σοφιστικής.²⁸

²⁷ Guthrie, 2014, σσ. 280-281

²⁸ Lesky, 1983, σ. 483

Το πιο σημαντικό στοιχείο ωστόσο που προκαλούσε το μένος πολλών εναντίον των σοφιστών ήταν το γεγονός ότι πρόσφεραν τις υπηρεσίες τους έναντι αμοιβής. Τους κατηγορούσαν λοιπόν για φιλαργυρία, παρά το γεγονός ότι κάτι τέτοιο δεν ήταν πρωτόγνωρο στην αθηναϊκή κοινωνία. Αντίστοιχη πρακτική ακολουθούσαν και οι μάντεις πολύ πριν από την εμφάνιση του Πρωταγόρα και του κινήματός του. Κάτι σαν «πρόγονοι» των σοφιστών, πολλοί μάντεις, μετέδιδαν κι εκείνοι την γνώση και την σοφία τους με το αζημίωτο. Ήταν και κείνοι περιπλανώμενοι, χρησιμοποιούσαν και κείνοι τον προφορικό λόγο και συνήθιζαν και κείνοι, όπως και οι σοφιστές, να προσεγγίζουν άτομα της υψηλής κοινωνίας διεκδικώντας να αποκομίσουν όσο το δυνατόν περισσότερα οφέλη.

3 Η μαντική από την αρχαϊκή έως την κλασική περίοδο

Μία σύμπραξη θρησκείας και μαγείας αποτελεί η μαντική τέχνη. Απόρροια της ανάγκης του ανθρώπου να ερμηνεύσει όσα δεν μπορούσε ανέκαθεν να αντιληφθεί. Η δημιουργία των θεών και των θρησκειών και γενικότερα η αποδοχή από τον άνθρωπο της ύπαρξης ανώτερων δυνάμεων, οδήγησε στην ανάγκη μιας τέχνης, που θα ήταν σε θέση, να δώσει απαντήσεις σε όσα ο άνθρωπος αδυνατούσε.

Η προφητεία, η πρόβλεψη των γεγονότων, πρέπει να φέρει την εγγύηση της εγκυρότητας για να κερδίσει την προσοχή. Μπορεί να δίνεται από έναν θεό ή από κάποιον που είναι θεϊκά προικισμένος με την κατανόηση των σημείων και των προφητειών, με γνώση της μοίρας και του μέλλοντος. Αν ειπωθεί από έναν θνητό που δεν έχει λάβει ιδιαίτερο χάρισμα τότε, ο χαρακτήρας και η δύναμη του ομιλητή, καθώς και οι συνθήκες υπό τις οποίες μιλάει, πρέπει να είναι τέτοιες ώστε να πείθουν, αλλιώς το επιθυμητό αποτέλεσμα χάνεται ²⁹

Διατηρώντας τις τεχνικές της μαγείας και λειτουργώντας στο ιδεολογικό πλαίσιο της θρησκείας, η μαντική, με τρόπο ενίοτε σαφή και άλλοτε αλληγορικό, ερμήνευε γεγονότα και καταστάσεις και ικανοποιούσε την ανάγκη του ανθρώπου να αποκωδικοποιήσει το άγνωστο, το μη αντιληπτό του παρελθόντος, του παρόντος ή του μέλλοντος. Μεσάζοντες στη διαδικασία αυτή ήταν οι μάντεις και οι μαντισσες, που είτε διέθεταν το έμφυτο χάρισμα, δοσμένο σ αυτούς από κάποιον θεό, είτε αποκτούσαν τις μαντικές ικανότητες μέσω της εκπαίδευσης.

²⁹ C.H.Moore, 1921, σ.100

Με βάση τα παραπάνω προκύπτει, ότι υφίσταται η «φυσική» ή «άτεχνη», ή «έμφυτη» μαντική, εκείνη που δεν διδάσκεται αλλά ενυπάρχει σε κάποιους ανθρώπους ως μία έκτη αίσθηση, ως μια θεόπνευστη ορμή. Απ' την άλλη πλευρά υπάρχει η «έντεχνη» ή «τεχνική» μαντική, κατά την οποία ο μάντης προφητεύει παρατηρώντας τα θεϊκά σημάδια και χρησιμοποιώντας για την ερμηνεία τους το λογικό και την εμπειρία του.³⁰ Τον διαχωρισμό αυτόν φαίνεται πως εισήγαγε πρώτος ο Μάρκος Τύλλιος Κικέρων, Ρωμαίος πολιτικός και φιλόσοφος που έζησε τον πρώτο αιώνα π.Χ., στο έργο του «Περί μαντικής», μία δίτομη φιλοσοφική γραμματεία σε μορφή διαλόγου. Εκπρόσωποι της «φυσικής» ή αλλιώς «ένθεης» μαντικής υπήρξαν μεταξύ άλλων η Πυθία, η Κασσάνδρα και η Σίβυλλα, τρεις μάλλον μυστηριακές μορφές του αρχαίου κόσμου στις οποίες αποδόθηκαν χρησμοί με συνήθως διφορούμενες προβλέψεις, που αφορούσαν τόσο ιδιωτικές υποθέσεις όσο και θέματα γενικού ενδιαφέροντος μεταξύ των οποίων η πολιτική πόλεων και ηγετών, ή η έκβαση κάποιου πολέμου. Πολλοί ήταν αντίστοιχα και οι εκπρόσωποι της έντεχνης μαντικής του αρχαίου κόσμου. Ανάμεσά τους ο Τειρεσίας καθώς επίσης και ο Κάλχας για τους οποίους θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στη συνέχεια.

3.1 Μάντιες και Μάντισσες

3.1.1 Πυθία

Η Πυθία, ιέρεια του μαντείου των Δελφών, που δεν ήταν μία συγκεκριμένη μάντισσα αλλά ένας τίτλος, τον οποίο κέρδιζε η εκλεκτή του Απόλλωνα, αποτελούσε –σύμφωνα με τον καθηγητή Κλασσικής Αρχαιολογίας Πάνο Βαλαβάνη, «ένα υπερευαίσθητο πλάσμα που είχε την δυνατότητα να περιπίπτει σε κατάσταση καταλυτικής αλλοτρίωσης, όχι μόνο πιστεύοντας ότι επικοινωνεί με τον θεό, αλλά πείθοντας και τους άλλους γι' αυτό». Πριν μπει στο άδυτο του ναού εξαγνιζόταν με το νερό της Κασταλίας Πηγής, που της χάριζε προφητική έμπνευση και αποτελούσε τον ενδιάμεσο μεταξύ του θεού και των πιστών.³¹

Η πίστη και η αφοσίωση στη λατρεία του Απόλλωνα ήταν πιθανότατα μεταξύ άλλων, κριτήρια για την επιλογή της εκλεκτής του θεού που θα κέρδιζε το ρόλο της Πυθίας. Επιλεγόταν μεταξύ γυναικών άνω των πενήντα ετών, «που είχαν παύσει να έχουν συζυγικές σχέσεις», και που είχαν καθήκον να κρατούν αναμμένη τη φλόγα του ναού, τροφοδοτώντας την με κλαδιά

³⁰ Καραδημητρίου, 2003, σ. 28

³¹ Βαλαβάνης, 2004

πέυκου. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο, -ο οποίος εκτός των άλλων, κατείχε για χρόνια και μία από τις δύο θέσεις των βασικών ιερέων του μαντείου,- η Πυθία δεν επιλεγόταν από κάποια οικογένεια με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ούτε λάμβανε κάποια συγκεκριμένη μόρφωση. Επίσης, δεν είχε ειδικά χαρίσματα όταν δεν ήταν εμπνευσμένη απ' τον Απόλλωνα. Με βάση πάλι τα όσα μαθαίνουμε απ' τον Διόδωρο Σικελιώτη, που έζησε τον 1ο αιώνα π.Χ., αρχικά, η γυναίκα που επιλεγόταν έπρεπε να είναι νεαρή παρθένα. Χρησιμοδοτούσε μία φορά τον χρόνο, κάθε 7^η μέρα του Δελφικού μήνα Βύσιου, και γενέθλια μέρα του Απόλλωνα. Αυτό όμως άλλαξε με την άφιξη στο μαντείο του Εχεκράτη απ' τη Θεσσαλία, που προσερχόμενος να συμβουλευτεί την Πυθία, την ερωτεύτηκε, την άρπαξε και τη βίασε. Μετά απ' αυτό το γεγονός, αποφασίστηκε ότι πλέον η Πυθία έπρεπε να έχει περάσει τα πενήντα έτη, αλλά να εξακολουθεί να φοράει ένδυμα κόρης, σε ανάμνηση της παλιάς συνήθειας.³²

3.1.2 Η Κασσάνδρα

Η Κασσάνδρα, η ωραιότατη κόρη του Πρίαμου και της Εκάβης και δίδυμη αδελφή του Έλενου, επίσης εκλεκτή του Απόλλωνα, είχε το χάρισμα της μαντικής, αλλά όχι και της πειθούς. Σύμφωνα με τον μύθο οι γονείς της γιόρταζαν τα γενέθλια των διδύμων τους στο ναό του Θυμβραίου Απόλλωνα, έξω από τις πύλες της Τροίας. Το βράδυ τα παιδιά αποκοιμήθηκαν μέσα στο ιερό και οι γονείς κουρασμένοι και μεθυσμένοι από την ολοήμερη διασκέδαση, αναχώρησαν για την πόλη λησμονώντας τα παιδιά τους. Την επόμενη μέρα τα αναζήτησαν και τα βρήκαν να κοιμούνται μέσα στο ιερό αμέριμνα. Όμως δίπλα τους βρίσκονταν δύο φίδια που τους έγλυφαν τα αφτιά καθαρίζοντάς τα. «*Τούς παίδας ταῖς τῶν ὄφεων γλώτταις τοὺς πόρους τῶν αἰσθητηρίων καθαιρομένους*».³³ Τα φίδια αυτά έδωσαν σύμφωνα με τον μύθο στα δύο παιδιά το χάρισμα της μαντικής.

Με βάση έναν άλλον μύθο, γνωστό από τον «*Αγαμέμνονα*» του Αισχύλου,³⁴ ο Απόλλωνας, τρελά ερωτευμένος με την Κασσάνδρα, *ίμέρω πεπληγμένος*, της ζήτησε να του δοθεί, με αντάλλαγμα να της χαρίσει την προφητική εμπνευση και την μαντική τέχνη. Εκείνη υποσχέθηκε να ανταποκριθεί στον έρωτά του, αλλά αθέτησε την υπόσχεσή της, οργίζοντας έτσι τον θεό. Ο Απόλλωνας την έφτυσε στο στόμα και με την κίνησή του αυτή, χωρίς να της αφαιρέσει την μαντική ικανότητα, την καταράστηκε να χάσει τη δύναμη της πειθούς, μια

³² Parke, 2000, σσ. 91-92

³³ Στέφος, 1994, σ. 14

³⁴ Αισχύλου, *Αγαμέμνων* στ.1202-1212 και 1270-1275

κατάρα, που την συνόδευε σε όλη της τη ζωή. Σύμφωνα με τον Χαλκιδέα τραγικό ποιητή Λυκόφρονα, (γενν. Περ. 320 π.Χ.), ο ίδιος ο Πρίαμος φυλάκισε την Κασσάνδρα, καθώς δεν άντεχε ν' ακούει τις προφητείες της. Έδωσε ωστόσο ταυτόχρονα εντολή να καταγράφονται τα λεγόμενά της.³⁵

Την Κασσάνδρα, μία από τις πιο τραγικές μορφές της Ελληνικής μυθολογίας, την συναντάμε για πρώτη φορά στα Ομηρικά Έπη και συγκεκριμένα στην Ιλιάδα. Εκεί η Κασσάνδρα παρουσιάζεται από τον Όμηρο ως η άτυχη μνηστή του Οθρυονέα από την Κάβησο της Θράκης. Ο Οθρυονέας έφτασε στην Τροία κατά τον τελευταίο χρόνο του πολέμου και ζήτησε από τον Πρίαμο να του δώσει για νύφη την ομορφότερη απ' τις κόρες του. Μάλιστα ως αντάλλαγμα δεν του πρόσφερε προίκα αλλά του υποσχέθηκε να συμμαχήσει με τους Τρώες και να τους βοηθήσει να νικήσουν τους Αχαιούς και να τους διώξουν από την Τροία. Ο Πρίαμος είδε θετικά της πρόταση του Οθρυονέα, αποδεχόμενος με τον τρόπο αυτό ότι είχε ήδη περιέλθει σε δυσμενή θέση και ότι κάθε βοήθεια θα του ήταν απαραίτητη στην μάχη του να σώσει την Τροία. Ο γάμος όμως δεν έγινε, καθώς ο Οθρυονέας δεν πρόλαβε να εκπληρώσει την υπόσχεσή του, αφού με το που ρίχτηκε στη μάχη, σκοτώθηκε από το δόρυ του Ιδομενέα. *«Και τότε με τους Δαναούς ο Ιδομενεύς, αν κι ήταν μισοασπρομάλλης όρμησε κι εσκόρπισε τους Τρώας. Τον Οθρυονέα φόνευσε, που απ' τα Καβήσια μέρη στην Τροίαν ήλθε, ως άκουσε την φήμην του πολέμου, και του Πριάμου την καλήν απ' όλες θυγατέρα, Κασσάνδραν, νύμφην άπροικα ζητούσε κι έργον μέγα υπόσχονταν, τους Δαναούς να διώξει από την Τροίαν»*³⁶ Η ομορφιά της εξυμνείται από τον ποιητή και στην συνέχεια του έργου όπου την παρομοιάζει με την Αφροδίτη: *«και δεν τους νόησε κανείς παρ' η Κασσάνδρα μόνη, η κόρη οπού της χρυσής ομοίαζε Αφροδίτης»*³⁷ Είναι η στιγμή που πρώτη απ' όλους η Κασσάνδρα, πάνω στα τείχη της Τροίας, αντικρίζει τον Πρίαμο να φθάνει με το πτώμα του νεκρού Έκτορα και με γοερή φωνή καλεί τους κατοίκους της Τροίας να θρηνήσουν το νεκρό αδελφό της.

Στην Οδύσσεια πληροφορούμαστε για πρώτη φορά το τραγικό τέλος της ζωής της Κασσάνδρας και μάλιστα μέσα από τα λόγια του ήδη νεκρού Αγαμέμνονα, ο οποίος απευθυνόμενος στον Οδυσσέα του περιγράφει με περισσή γλαφυρότητα τον φόνο της κοπέλας από την Κλυταιμνήστρα. Ο Αγαμέμνονας είχε διαλέξει ως λεία από την Τροία την ομορφότερη από όλες τις Τρωαδίτισσες κάτι που προφανώς προκάλεσε το μένος της Κλυταιμνήστρας. Αναφερόμενος στη δολοφονία της ο Αγαμέμνονας, παρότι ήδη νεκρός, μιλάει με συγκινητικά

³⁵ Μήττα, Κασσάνδρα, 2012

³⁶ Όμηρος, Ιλιάδα, Ραψ.Ν, στ. 363-372

³⁷ Όμηρος Ιλιάδα, Ραψ. Ω, στ. 699

λόγια που ενδεχομένως υποκρύπτουν μία ερωτική διάθεση. Πρόκειται μόνο για μία εντύπωση, που διαχέεται στην ατμόσφαιρα, παρά το γεγονός ότι ο Όμηρος σε κανένα σημείο του έργου του δεν αναφέρεται ξεκάθαρα στα αισθήματα του Αγαμέμνονα για την Κασσάνδρα. Η ανάμνηση της κραυγής της Κασσάνδρας της ώρα που δολοφονείται προκαλεί έντονη συγκίνηση στον Αγαμέμνονα ακόμη και όταν αυτός βρίσκεται στον κάτω κόσμο.³⁸ «*Μα ακόμη πιο σπαραχτική άκουσα τη φωνή της κόρης του Πριάμου, της Κασσάνδρας, την ώρα που τη σκότωνε πανούργα η Κλυταιμνήστρα πλάι και πάνω μου*»

Στα έργα του Ομήρου δεν γίνεται πουθενά άμεσα λόγος για τις μαντικές ικανότητες της Κασσάνδρας. Υπάρχουν βέβαια απόψεις που υποστηρίζουν, ότι ο ποιητής παρουσιάζει την Κασσάνδρα να είναι η πρώτη που ξεχωρίζει τη σορό του Έκτορα, κάτι που αποδίδεται στο θεϊκό χάρισμα που διαθέτει. Ο Όμηρος εστιάζει βασικά στην ομορφιά της Κασσάνδρας και στο τραγικό της τέλος ενώ για πρώτη φορά πληροφορούμαστε την ιδιότητά της ως μάντισσας στα Κύκλια Έπη ή αλλιώς στον Επικό Κύκλο. Πρόκειται για έπη έχουν τις ρίζες τους σε παλιούς μύθους, αλλά θεωρείται βέβαιο ότι συντέθηκαν μετά την Ιλιάδα και την Οδύσσεια. Πληροφορίες για τον αριθμό και το περιεχόμενό τους αντλούμε κυρίως από τον Πρόκλο, έναν συγγραφέα του 5^{ου} αιώνα μ.Χ.³⁹ Στον Επικό κύκλο ανήκουν και τα *Κύπρια* που διηγούνται τα πολεμικά γεγονότα μέχρι την αρχή της Ιλιάδας. Ο ποιητής των Κυπρίων δίνει έμφαση στις προφητικές ικανότητες τόσο της Κασσάνδρας όσο και του αδελφού της Έλενου. Ο Έλενος μάλιστα αποτελεί την βασική προφητική μορφή στο έργο και συγκεκριμένα σε ένα απόσπασμα των Κυπρίων, όπου τα δύο αδέρφια προφητεύουν τις συμφορές που επρόκειτο να φέρει το ταξίδι του Πάρη στην Ελλάδα. Μάταια τα δύο αδέρφια προσπαθούν να αποτρέψουν το ταξίδι αυτό, που θα οδηγήσει τελικά στην άλωση της Τροίας.

Στην τραγική ποίηση η Κασσάνδρα διαθέτει πλέον έναν αυτοδύναμο, πρωταγωνιστικό ρόλο. Τόσο στον Αισχύλο όσο και στον Σοφοκλή αλλά και στον Ευριπίδη, εμφανίζεται ως η εμπνευσμένη προφήτισσα, κάτι για το οποίο θα γίνει εκτενέστερη αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο.

3.1.3 Η Σίβυλλα

Μια μυστηριακή μορφή αποτελούσε η Σίβυλλα. Πρώτος ο φιλόσοφος Ηράκλειτος, (500π.Χ) αναφέρεται στην εμπνευσμένη και εκστατική Σίβυλλα., λέγοντας πως: «*με στόμα*

³⁸ Στέφος, 1994, σ. 30

³⁹ Όμηρος, *Κύκλια έπη*

μαινόμενο εκστομίζει λόγια αγέλαστα, αφτιασίδωτα και αμύριστα, διασχίζει με τη φωνή της χιλιάδες χρόνια με τη βοήθεια του θεού.» Με βάση πάλι τα λεγόμενα του Οβίδιου, η Σίβυλλα θα μπορούσε να είχε κερδίσει την αθανασία, σε αντάλλαγμα για την παραχώρηση της παρθενίας της στον θεό Απόλλωνα, καθώς όταν εκείνος την ρώτησε τι επιθυμεί, εκείνη του ζήτησε να ζήσει τόσα χρόνια, όσοι ήταν οι κόκκοι μιας δράκας άμμου, ξεχνώντας ωστόσο να ζητήσει και την αιώνια νεότητα. Έτσι λέγεται, πως όντως έζησε χίλια χρόνια συρρικνούμενη ωστόσο συνεχώς και φτάνοντας σε ένα μικροσκοπικό μέγεθος πριν το τέλος της ζωής της.⁴⁰

Μεταγενέστεροι συγγραφείς απαρίθμησαν περισσότερες από δέκα διαφορετικές Σίβυλλες με καταγωγή από διάφορα μέρη του τότε γνωστού κόσμου, οι οποίες με τρόπο αυθόρμητο και συνήθως όχι ύστερα από ερώτηση, όπως έκανε η Πυθία στους Δελφούς, προφήτευαν τα μελλούμενα. Οι Σίβυλλες είχαν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους όπως για παράδειγμα το γεγονός ότι γεννιόντουσαν με το προφητικό χάρισμα, και γι' αυτό θεωρούνταν υπάρξεις ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους, ζούσαν πολύ περισσότερα χρόνια από τους κοινούς ανθρώπους και παρέμεναν παρθένες, κάτι που αποτελούσε αναγκαία προϋπόθεση για την επαφή τους με το θείο. Κρατούσαν επίσης τη σαμβύκη, ένα είδος τριγωνικής λύρας κάτι που παρέπεμπε στον θεό της μαντικής Απόλλωνα, ενώ ενίοτε, προφήτευαν στη φύση, μέσα σε σπήλαια, ή πάνω σε μια πέτρα που την κουβαλούσαν μαζί τους.⁴¹

Εικάζεται ότι η πρώτη Σίβυλλα είχε Μικρασιατική προέλευση. Όταν ιδρύθηκε η πρώιμη Ελληνική Αποικία της Κύμης στην Ιταλία μετά από προσπάθειες της Χαλκίδας, της Ερέτριας και της Κύμης, η τελευταία έδωσε στην αποικία όχι μόνο το όνομά της αλλά και κάποια στοιχεία από μικρασιατικά λατρευτικά έθιμα. Εκεί ιδρύθηκε ένα από τα σημαντικότερα μαντεία του αρχαίου κόσμου. Ιέρειά του ήταν η Κυμαία Σίβυλλα, η οποία όταν επρόκειτο να χρησιμοδοτήσει, έμπαινε μέσα σε μία θαλάσσια σπηλιά. Όλοι όσοι ζητούσαν χρησμό από την μάντισσα διέσχισαν μία στενή στοά μήκους 131 μέτρων και έφταναν στο σπήλαιο.

Σε κάθε περίπτωση οι Σίβυλλες υπήρξαν μορφές του μακρινού παρελθόντος και το έργο τους επέζησε με τη μορφή παραδοσιακών προφητειών, των λεγόμενων Σιβυλλικών Χρησμών που αποτελούν το περιεχόμενο των Σιβυλλικών βιβλίων. Οι γραπτές αυτές προφητείες, που διαφυλάχθηκαν από την Ρωμαϊκή πολιτεία ως ένα αξιόπιστο αρχείο, αποτέλεσαν πηγή συμβουλών για τους Ρωμαίους σε στιγμές αβεβαιότητας. Σε δύσκολες περιόδους, οι Ρωμαίοι κατέφευγαν σ αυτά αναζητώντας απαντήσεις. Αστρολόγοι και προφήτες κάθε είδους

⁴⁰ Parke , 2000, σσ. 62-63

⁴¹ Μήττα, Σίβυλλα, 2012

ερμήνευαν οιωνούς, που αναφέρονταν στην οργή των θεών και πρότειναν λύσεις για την αποκατάσταση της ειρήνης μεταξύ θεών και ανθρώπων.⁴² Αυτή η συλλογή προφητειών πιστευόταν πως περιείχαν μια επικίνδυνα σημαντική πρόβλεψη της μοίρας, ενώ λέγεται πως Ταρκύνιος ο Υπερήφανος (Lucius Tarquinius Superbus), ο τελευταίος βασιλιάς της Ρώμης, αγόρασε τα κείμενα σε πολύ ακριβή τιμή από μια Σίβυλλα. Έτσι πέρασαν τελικά στην ιδιοκτησία της Ρώμης και μόνο λίγοι και εκλεκτοί είχαν πρόσβαση στα βιβλία αυτά και μόνον μετά από άδεια της Συγκλήτου. Σύμφωνα με τον Parke στην πραγματικότητα ήταν σαν να είχε η ρωμαϊκή διοίκηση μόνιμα υπό τον έλεγχό της ένα ελληνικό μαντείο, κάτι που κατά τον Στράβωνα συνέβαλε σημαντικά στην απαξίωση των ελληνικών μαντείων, καθώς σε κάθε ανάγκη, η Σύγκλητος κατέφευγε σ' αυτά τα βιβλία αποφεύγοντας επερωτήσεις σε άλλες πηγές προφητείας μεταξύ των οποίων και τα ελληνικά μαντεία.⁴³

3.1.4 Τειρεσίας

Ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της έντεχνης μαντικής του αρχαίου κόσμου υπήρξε ο Τειρεσίας, γιος του Ευήρους και της νύμφης Χαρικλούς. Ήταν από την Θήβα και θεωρήθηκε ιδρυτής της οιωνοσκοπίας, ασκούσε ωστόσο και άλλα είδη μαντικής. Αόμματος και ανδρόγυνος σύμφωνα με την μυθολογία έζησε για περισσότερα από εκατό χρόνια εκ των οποίων τα επτά ως γυναίκα.⁴⁴ Στον Όμηρο τον συναντάμε σε ένα από τα σημαντικότερα επεισόδια της Οδύσσειας που αναφέρεται στην κάθοδο στον Άδη, και συγκεκριμένα στην ραψωδία λ, την επονομαζόμενη και «*Νέκυια*». Η Κίρκη ενημερώνει τον Οδυσσέα πως για να καταφέρει να επιστρέψει στην πατρίδα του την Ιθάκη πρέπει υποχρεωτικά να περάσει από τον κόσμο των νεκρών και να πάρει χρησμό από την ψυχή του μάντη Τειρεσία.⁴⁵ Ακολουθώντας με τελετουργική αυστηρότητα τις οδηγίες της Κίρκης πραγματοποιεί το μακάβριο ταξίδι και λαμβάνει την μαντεία από το είδωλο της ψυχής του Τειρεσία.

Ορισμένοι μελετητές πίστευαν στο παρελθόν ότι η επίσκεψη του Οδυσσέα στον Κάτω Κόσμο δεν είχε κανέναν λόγο αφού δεν ήταν απαραίτητο για τον ήρωα να ταξιδέψει στον Άδη για να ανακαλύψει το δρόμο της επιστροφής στην Ιθάκη- θα ήταν αρκετό αν η Κίρκη του είχε δώσει τις απαραίτητες οδηγίες. Μια ερμηνεία αυτού του είδους, παραβλέπει ωστόσο δύο σημαντικά σημεία. Πρώτον, το ταξίδι του Οδυσσέα είναι απαραίτητο επειδή τον παρουσιάζει ως τον καλύτερο ναυτικό, ως τον μόνο που θα μπορούσε να πάει με το πλοίο του πιο μακριά από τα όρια του ανθρώπινου κόσμου, ακόμη και μέχρι το βασίλειο του θανάτου. Επιπλέον,

⁴² Nesselrath, 2015, σ. 538

⁴³ Parke, 2000, σ. 162

⁴⁴ Σολομός, 1989, σ. 362

⁴⁵ Καραδημητρίου, 2003, σ. 124

ένα τέτοιο μοναδικό ταξίδι είχε επίσης έναν πολύ συγκεκριμένο στόχο, τη συνάντηση με τον Τειρεσία, ο οποίος παρουσιάζεται ως ένας μοναδικός χαρακτήρας, σχεδόν σαν ένα ζωντανό πρόσωπο ανάμεσα στους νεκρούς.

Ο μάντης αφού ρωτήσει τον Οδυσσέα πώς έφτασε στον Άδη θα του εξιστορήσει τι θα συμβεί στη συνέχεια. Θα του μιλήσει για τους κινδύνους που θα του προκαλέσει ο Ποσειδώνας στην θάλασσα, τις περιπέτειες που θα περάσει, για την δολοφονία των μνηστήρων της Πηνελόπης αλλά και για τον δικό του θάνατο:

*«θάνατος δέ τοι ἐξ ἄλλος αὐτῶ
ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη
γῆρα ὑπο λιπαρῶ ἀρημένον· ἀμφὶ δὲ λαοὶ
ὄλβιοι ἔσσονται· τὰ δέ τοι νημερτέα εἴρω.»*
*«Ο θάνατός σου λέω θα σε βρει απόμακρα απ' τη θάλασσα,
ἡσυχος και γλυκός, τέτοιος θα ῥθει για να σε σβήσει
σε βαθιά, μεστά γεράματα· και γύρω σου λαοί,
όλοι θα ζουν ευτυχισμένοι. Αυτός ο λόγος μου,
αλάνθαστος κι αληθινός.»⁴⁶*

Διάφοροι μύθοι ακολούθησαν την πορεία του Τειρεσία, δύο είναι όμως οι γνωστότεροι. Σύμφωνα με τον πρώτο, τυφλώθηκε απ' την Αθηνά όταν τυχαία την είδε γυμνή στην πηγή Ιπποκρήνη στον Ελικώνα. Εκεί η Αθηνά λουζόταν κι ο Τειρεσίας είχε βγει για κυνήγι. Καθώς το θέαμα ήταν απαγορευμένο για τους θνητούς η Αθηνά τον τύφλωσε. Παρά τα παρακάλια της μητέρας του της Χαρικλώς, την οποία η Αθηνά αγαπούσε πολύ, η θεά δεν μπόρεσε να επαναφέρει την όρασή, του ἔδωσε όμως το χάρισμα να μαντεύει τα μελλούμενα ακούγοντας και ερμηνεύοντας τις φωνές των πουλιών και του ἔταξε ακόμα ζωή μακρόχρονη.

Σύμφωνα με τον δεύτερο μύθο μια μέρα, που ο Τειρεσίας βρισκόταν στον Κιθαιρώνα για κυνήγι, είδε δύο φίδια να ζευγαρώνουν και τα χτύπησε με το ραβδί του σκοτώνοντας το θηλυκό. Το συμβάν αυτό προκάλεσε το θυμό της Ἥρας που τον μεταμόρφωσε σε γυναίκα. Κατά τον ίδιο μύθο, επτά χρόνια αργότερα ξαναπέρασε απ' το ίδιο σημείο και ξαναείδε την ίδια σκηνή. Αυτή τη φορά σκότωσε με το ραβδί του το αρσενικό φίδι κι έτσι ξανάγινε άντρας.

Σημαντικά γεγονότα του θηβαϊκού μυθικού κύκλου σχετίζονται με προφητείες του Τειρεσία. Αποκάλυψε τα εγκλήματα που εν αγνοία του διέπραξε ο Οιδίποδας, το γεγονός ότι χωρίς να το ξέρει είχε σκοτώσει τον πατέρα του και είχε παντρευτεί την ίδια του τη μητέρα. Κατά τον πόλεμο των Επτά επί Θήβαις, ο Τειρεσίας ήταν εκείνος που προφήτευσε ότι για να νικήσουν οι Θηβαίοι θα έπρεπε ο Μενοικέας, ο γιος του Κρέοντα, να προσφερθεί ως σφάγιο στον Άρη, όπως και τελικά έγινε. Κατήγγειλε επίσης την τακτική του Κρέοντα, λέγοντας πως

⁴⁶ Torres, 2014, σ. 342-343

αιτία για τον λοιμό στη Θήβα, ήταν ο ίδιος ο Κρέων που είχε αφήσει άταφο το πτώμα του Πολυνείκη.

Σύμφωνα με μία εκδοχή πέθανε ακολουθώντας τους θηβαίους κατά την έξοδό τους από την πόλη μετά την άλωσή της από τους Επιγόνους. Κουρασμένος και διψασμένος από την διαδρομή ήπιε νερό από την πηγή Τιφλούσα, που όμως ήταν τόσο κρύο που επέφερε τον θάνατό του. Άλλη εκδοχή εμφανίζει τον Τειρεσία να πάνεται αιχμάλωτος κατά την άλωση της Θήβας και να πεθαίνει από κούραση στην διαδρομή προς τους Δελφούς.

3.1.5 Κάλχας

Ως «ο άριστος των οιωνοσκόπων ερμηνευτών, της πτήσεως και των κραυγών των πτηνών, που γνώριζε και τα παρόντα και τα μέλλοντα και τα παρελθόντα», αποκαλείται στην Ραψωδία Α της Ιλιάδας από τον Όμηρο ο Κάλχας.⁴⁷ Ένας διαπρεπής μάντης που φαίνεται ότι συνδύαζε την εμπνευσμένη αλλά και την επίκτητη ικανότητα να βλέπει το μέλλον. Στα ομηρικά έπη ο Κάλχας είναι γιος του Θέστορα ή Θεστορίδη, από τις Μυκήνες ή κατά άλλη εκδοχή από τα Μέγαρα, απόγονος του μάντη Μελάμποδα, και τελικά του ίδιου του Απόλλωνα. Εξαιτίας αυτής ακριβώς της κληρονομικότητας, εξηγούνταν αλλά και του αποδίδονταν εξαιρετικές ικανότητες.

Θεωρείτο ήταν μακράν ο καλύτερος από τους ορνιθομάντες, που γνωρίζει το παρόν, το μέλλον και το παρελθόν και καθοδηγούσε τα πλοία των Ελλήνων προς την Τροία μέσω της μαντικής ικανότητας που ο Φοίβος Απόλλωνας του έδωσε ενώ σε διάφορα σημεία της Ιλιάδας τον συναντάμε ενεργό στο πεδίο της μάχης.

Ο Κάλχας, είναι πρότυπο του αρχαϊκού Έλληνα θεραπεινίδα: άνδρας, ορνιθομάντης, Εκείνος που λύνει τα προβλήματα, στενά συνδεδεμένος με έναν θεό, και διάσημος πολεμιστής. Ο ρόλος του μοιάζει πολύ με αυτόν των μάντεων στις παραδοσιακές αφρικανικές κοινότητες, οι οποίοι συχνά πρέπει να επικυρώσουν αποφάσεις που έχουν ήδη ληφθεί και να συμβουλεύουν τους ανθρώπους κάνοντας συγκεκριμένες επιλογές.

Οι παραδοσιακοί μάντες, λοιπόν, –στους οποίους ανήκει και ο Κάλχας, - δεν είναι άνθρωποι που απλώς προβλέπουν το μέλλον. Ακριβώς λόγω της τεχνικής φύσης της μαντικής τους ικανότητας, οι αριστοκράτες μάντες είχαν ανάγκη από κάποιου είδους «νομιμοποίηση» Για τον λόγο αυτόν φρόντιζαν να τονίζουν την επαφή με έναν θεό ως την πηγή των οιωνών

⁴⁷ Parke, 2000, σ.17-18

τους. Ο θεοπρόπος , είναι αυτός που κάνει τους θεούς να εμφανίζονται, "αυτός που προφητεύει", και συνεπώς είναι συνώνυμο του μάντη⁴⁸

Οι προφητείες του ήταν σε ποιητικό μέτρο και λέγεται ότι είχε άριστη γνώση των γεγονότων του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος. Γνώριζε ότι ένα γεγονός γίνεται αιτία για ένα άλλο γεγονός, ότι η δράση ακολουθείται από την αντίδραση , ότι το χρέος δεν παραγράφεται.⁴⁹ Συνδέθηκε άμεσα με τον Τρωικό πόλεμο και προέβλεψε διάφορα σημαντικά γεγονότα προς όφελος των Αχαιών. Κατά τη συγκέντρωση του αχαϊκού στόλου στην Αυλίδα και ενώ όλοι προετοιμάζονταν για την καθιερωμένη ιεροτελεστία που λάμβανε χώρα πριν από κάθε εκστρατεία και η οποία περιλάμβανε μεγάλη θυσία προς τους θεούς, ο Κάλχας προανήγγελλε μακρά διαδρομή αλλά νικηφόρα έκβαση ερμηνεύοντας έναν οϊωνό. Είχε δει ένα φίδι να καταβροχθίζει οχτώ πουλιά και τη μητέρα τους και στη συνέχεια να φτάνει στον βωμό και να μεταμορφώνεται σε πέτρα. Τα εννέα πουλιά κατά τον μάντη συμβόλιζαν τα χρόνια του πολέμου «...κι εμείς θα πολεμήσομεν αυτού χρόνους εννέα, και η πόλις η πλατύδρομη στον δέκατον θα πέσει»⁵⁰ Ήταν τα χρόνια που θα πέραγαν, ως την κατάκτηση της πόλης του Πριάμου. Ο Απολλόδωρος προσδιορίζει χρονικά το επεισόδιο πριν από την πρώτη αποτυχημένη εκστρατεία προς την Τροία με αρχηγό τον Αγαμέμνονα, όταν οι Έλληνες έφθασαν μόνο μέχρι τη Μυσία, όπου ο Αχιλλέας πολέμησε εναντίον του Τήλεφου, και μετά επέστρεψαν στην Ελλάδα.

Στα Κύπρια Έπη, ένα έργο που ανήκει στον λεγόμενο *Επικό Κύκλο* και περιείχαν την προϊστορία και το μεγαλύτερο μέρος των επεισοδίων του Τρωικού πολέμου, μέχρι την αρχή της Ιλιάδας, μαρτυρείται η θυσία της Ιφιγένειας στην Αυλίδα κατόπιν προφητείας του Κάλχαντα. Τα πλοία ήταν έτοιμα να ξεκινήσουν αλλά ο άνεμος δεν ήταν ευνοϊκός. Ο Κάλχας τότε αποφαινεται πως αφορμή είναι η οργή της Αρτέμιδος και αιτία ο Αγαμέμνονας, που είχε σκοτώσει το ιερό ελάφι της. Και συμπληρώνει: «Για να εξιλεωθείς και να φουσήξει ούριος άνεμος, πρέπει να θυσιάσεις την Ιφιγένεια». Ο μάντης ουσιαστικά αποκάλυψε τότε ότι ο Αγαμέμνονας είχε προκαλέσει την οργή της Άρτεμις, η οποία απαιτούσε τη θυσία της βασιλοκόρης Ιφιγένειας. Η κόρη θυσιάστηκε στον βωμό και η θεά κατευνάστηκε.

Λέγεται ότι ο Κάλχας πέθανε από τη στεναχώρια του, μετά από μία ιδιότυπη αναμέτρηση μαντείας, ανάμεσα στον ίδιο και τον μάντη Μόψο, που ήταν ο εγγονός του Τειρεσία.

⁴⁸ Bremmer, 1993, σ. 152

⁴⁹ Snell, 2009, σ. 206

⁵⁰ Όμηρος, Ιλιάδα, Ραψ. Β, στ.327-329

4 Ελληνικά Μαντεία

4.1 Το Μαντείο των Δελφών

Έναν διάυλο μεταξύ θεών και ανθρώπων αποτελούσε το μαντείο των Δελφών κατά την αρχαιότητα. Ο μύθος σύμφωνα με τον οποίο το μαντείο βρισκόταν στον ομφαλό της γης, υποδεικνύει τη σπουδαιότητά του. Με βάση την συγκεκριμένη μυθική παράδοση, που μας παραθέτει ο Πλούταρχος στα *Ηθικά*, ο Δίας, προσπαθώντας να βρει το κέντρο του κόσμου, ελευθέρωσε δύο αετούς, έναν προς την Ανατολή και έναν προς τη Δύση. Εκείνοι συναντήθηκαν στους Δελφούς, ανάμεσα στις Φαιδριάδες, δύο τεράστιους βράχους στους πρόποδες του Παρνασσού. Ιερός χώρος μάλλον από πάντα, καθώς εκεί λατρευόταν η γυναικεία θεότητα Γη, η *προμάντισσα*, όπως την ονομάζει ο Αισχύλος στον πρώτο στίχο των *Ευμενίδων*. Κι από την Γη ο χώρος πέρασε στην κόρη της την Τιτανίδα Φοίβη, επίσης μάντισσα, που μαζί με τα όνομά της, χάρισε και τον τόπο στον Απόλλωνα.⁵¹

Μεταξύ των Ομηρικών Ύμνων, που στο σύνολό τους αποτελούνταν από 33 ποιήματα γραμμένα σε επική –ομηρική γλώσσα, ήταν και ο *Ύμνος προς Απόλλωνα*. Ο συγκεκριμένος αποτελούσε την συνένωση δύο αρχικά ανεξάρτητων ποιημάτων εκ των οποίων το πρώτο ήταν αφιερωμένο στον θεό ως προστάτη της Δήλου και το δεύτερο στην ίδρυση του μαντείου του στους Δελφούς.⁵² Σύμφωνα με τον Ομηρικό *Ύμνο προς Απόλλωνα*, οι πρώτοι ιερείς του ναού φαίνεται πως έρχονται από την Κρήτη, τόπο στον οποίο ο θεός ήταν ευνοούμενος των Δωριέων. Στον συγκεκριμένο Ύμνο παρουσιάζεται ο Απόλλωνας ως ένα τεράστιο δελφίνι, που με τη δύναμή του αλλάζει την πορεία ενός πλοίου από την Κρήτη, που κατευθυνόταν προς την Πύλο και το κατευθύνει στην Κρίσα, μια πόλη χτισμένη στους δυτικούς πρόποδες του Παρνασσού. Εκεί, με ανθρώπινη πλέον μορφή, οδηγεί το πλήρωμα του πλοίου στους Δελφούς και ονομάζει όλα τα μέλη του πληρώματος *ιερείς* του, θεμελιώνοντας μ' αυτόν τον τρόπο το περίφημο μαντείο.⁵³

Ο ρόλος των ιερέων ήταν σημαντικός, καθώς ήταν εκείνοι που αναλάμβαναν να καταγράψουν τον χρησμό της Πυθίας και να τον παραδώσουν στον εκάστοτε ενδιαφερόμενο. Η ίδια η Πυθία φαίνεται πως καθόταν σ' έναν ακατέργαστο χώρο σε ύψος ενός μέτρου πάνω

⁵¹ Αισχύλου, *Ευμενίδες*, 1999, σελ. 275, στ. 1-2)

⁵² Nesselrath, 2014, σ. 180

⁵³ Όμηρος, *Ύμνος εις Απόλλωνα* στ. 388-396

από το δάπεδο του ναού, όπου είχε τοποθετηθεί ο ιερός τρίποδας.⁵⁴ Εκεί, κατειλημμένη από την ιερή πνοή του Απόλλωνα και λαμβάνοντας την έμπνευσή της από το χάσμα του εδάφους που βρισκόταν στο βάθος του αδύτου, η Πυθία σε κατάσταση παραληρήματος και κατεχόμενη από μανία προφήτευε. Ειδικά σε μεταγενέστερες περιόδους ενδυνάμωνε την έμπνευσή της μασώντας φύλλα δάφνης που ήταν το δέντρο του Απόλλωνα και πίνοντας *ιέρο ύδωρ*, από την Κασσοτίδα πηγή, για την οποία ο Πausανίας γράφει: «*Λένε ότι το νερό της εκτινάσσεται από τη γη και στο άδυτο του θεού κάνει τις γυναίκες προφητικές*»

Κατά της διάρκειας του 5ου αι. π. Χ. και μετέπειτα, γίνονται όλο και πιο συχνές οι αναφορές του Διονύσου σε σχέση με τους Δελφούς. Στην εποχή του Πλουτάρχου δέχονταν, ότι ο Διόνυσος έπαιρνε τη θέση του Απόλλωνα κατά τη διάρκεια τρίμηνης απουσίας του στους Υπερβόρειους κάθε χειμώνα. Έτσι σύμφωνα με κάποιους λόγιους της τελευταίας δεκαετίας του τελευταίου αιώνα (Bouché – Leclercq και Rohde), το ενθουσιαστικό στοιχείο του δελφικού χρησμού οφειλόταν στην επίδραση του Διονύσου. Ο Απόλλων αντιπροσώπευε το λογικό στοιχείο της ελληνικής σκέψης ενώ αντίθετα ο Διόνυσος το συγκινησιακό και αυθόρμητο.⁵⁵

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, η διαδικασία της χρησμοδοσίας από την Πυθία αρχικά λάμβανε χώρα μόνο μία φορά το χρόνο και συγκεκριμένα στις 7 του μηνός Βυσίου, που αντιστοιχεί στο διάστημα μεταξύ μέσων Φεβρουαρίου και μέσων Μαρτίου. Αργότερα λόγω της μεγάλης προσέλευσης πιστών οι οποίοι ζητούσαν χρησμό, αυξήθηκε η συχνότητα και η χρησμοδοσία γινόταν στις 7 κάθε μήνα με εξαίρεση τους τρεις χειμερινούς μήνες κατά τους οποίους ο Απόλλωνας μετέβαινε στους Υπερβόρειους. Λόγω ακριβώς του μεγάλου αριθμού πιστών κατά την περίοδο ακμής του μαντείου, μία Πυθία δεν ήταν αρκετή. Έτσι υπήρχαν τρεις, εκ των οποίων οι δύο εναλλάσσονταν στη χρησμοδοσία και η τρίτη είχε εφεδρικό χαρακτήρα.

Γυναίκες δεν είχαν το δικαίωμα να εισέρχονται στο χώρο του μαντείου, μπορούσαν ωστόσο να λάβουν χρησμό δι' αντιπροσώπου. Οι πιστοί υπέβαλαν τα ερωτήματά τους γραπτώς ή προφορικώς και με αντίστοιχο τρόπο λάμβαναν τον χρησμό από την Πυθία μέσω των ιερέων. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι οι χρησμοί είτε διατυπώνονταν σε πεζό λόγο είτε ήταν έμμετροι σε δακτυλικό εξάμετρο, όπως δηλαδή γράφονταν τα έπη, γεγονός που συνετέλεσε στο να θεωρούνται οι χρησμοί τμήματα της ευρύτερης επικής παράδοσης.⁵⁶ Πιθανό θεωρείται το ότι οι εκστατικές προφητείες της Πυθίας δεν ήταν άλλο παρά αποτέλεσμα της υπνωτικής κατάστασης στην οποία βρισκόταν, μέσω της υποβολής και με τη βοήθεια αναθυμιάσεων από

⁵⁴ Zaidman - Pantel, 2020, σσ. 121-122

⁵⁵ Parke H.W, 2000, σσ. 50-51

⁵⁶ Καραδημητρίου, 2003, σσ. 66-67

αέρια όπως αιθάνιο και μεθάνιο, που εκλύονταν στην επιφάνεια του εδάφους μέσω του χάσματος που λέγεται ότι υπήρχε κάτω απ' το άδυτο. Η είσοδος της Πυθίας στο Άδυτο γινόταν μόνον εφόσον η μέρα είχε κηρυχθεί «ευοίωνη» από τους ιερείς, οι οποίοι παρουσίαζαν μπροστά στον Απόλλωνα την *λατρευτική γίδα* και ραντίζοντάς την με κρύο νερό, ανάλογα με τις αντιδράσεις της, ήλεγχαν τους οiwονούς.

Το διάστημα από τον 7^ο έως τον 4^ο αιώνα αποτελεί την περίοδο της μεγάλης ακμής του μαντείου των Δελφών. Είναι η εποχή κατά την οποία το μαντείο καθίσταται ρυθμιστής διακρατικών και θρησκευτικών προβλημάτων. Η εποχή κατά την οποία δίνει ή όχι την συγκατάθεσή του για την ίδρυση αποικιών, την κήρυξη πολέμων, την ίδρυση λατρειών. Η πλειονότητα των χρησμών αυτής της περιόδου αφορούν γενικού ενδιαφέροντος θέματα και μόνον λίγοι απ' αυτούς απαντούν σε ιδιωτικές υποθέσεις.⁵⁷

Συνδεδεμένος με το ιερό των Δελφών ήταν ο θεσμός της *αμφικτιονίας*. Επρόκειτο για μία της ομοσπονδία, μία αρχικά θρησκευτική ένωση, που αποτελείτο από δώδεκα φυλές της Στερεάς και της Θεσσαλίας, τα μέλη της οποίας, μετέφεραν τη φθινοπωρινή τους συνεδρία στους Δελφούς. Αργότερα η ομοσπονδία αυτή απέκτησε και πολιτική σημασία. Έχοντας ως αρμοδιότητα να ορίζει τους ιερείς καθώς και τους άλλους αξιωματούχους του ιερού, τους οποίους αποτελούσαν πάντα κάτοικοι των Δελφών, η δελφική αμφικτιονία κατείχε ουσιαστικά και τον έλεγχο της περιουσίας και λειτουργίας του ιερού. Με τον τρόπο αυτό και υπό την προστασία και τη διοίκησή της αμφικτιονίας τον 6ο αι. π.Χ., το ιερό των Δελφών μεγάλωσε σε έκταση, εδραίωσε την αυτονομία του και αύξησε την πανελλήνια θρησκευτική και πολιτική του επιρροή. Μεταξύ πολλών άλλων, μεγάλων αλλαγών που έγιναν εκείνη την περίοδο, αναδιοργανώθηκαν και τα Πύθια, οι δεύτεροι σε σημασία πανελλήνιοι αγώνες μετά τους Ολυμπιακούς. Μια γιορτή που λάμβανε χώρα κάθε τέσσερα χρόνια προς τιμήν του Απόλλωνα, και περιλάμβαναν μουσικούς, αθλητικούς και ιππικούς αγώνες.

Η φήμη του μαντείου ξεπερνούσε κατά πολύ τα σύνορα των ελληνικών πόλεων και έφθανε στα πέρατα του κόσμου, κάτι που φανερώνουν προσφορές βαρβάρων βασιλέων, μεταξύ των οποίων ο περίφημος κρατήρας του Κροΐσου στον οποίο αναφέρεται ο Ηρόδοτος λέγοντας πως αυτός θα μπορούσε να χωρέσει το περιεχόμενο 600 αμφορέων.⁵⁸ Πόλεις, ηγεμόνες αλλά και απλοί άνθρωποι κατέφθαναν σε κάθε ευκαιρία, προκειμένου να λάβουν έναν χρησμό, εκφράζοντας την ευγνωμοσύνη τους προς το θεό με αναθήματα, που σταδιακά κατέκλυσαν το ιερό. Λαμπρά κτίρια και προσφορές μεγάλης αξίας κοσμούσαν το ιερό κατά την χρυσή εποχή

⁵⁷ Nesselrath, 2014, σ. 496

⁵⁸ Zaidman - Pantel, 2020, σσ 19

των Δελφών. Μεταξύ αυτών ήταν ο θησαυρός και η στοά των Αθηναίων που βρίσκονταν στην ιερά οδό, τον δρόμο που οδηγούσε στο ναό του Απόλλωνα. Μετά τη μάχη των Πλαταιών οι Έλληνες αφιέρωσαν στο ιερό του Απόλλωνα στους Δελφούς το ένα δέκατο των περσικών λαφύρων. Απ' αυτά κατασκευάστηκε ο χρυσός τρίποδας που βρισκόταν πάνω σε ένα τρικέφαλο φίδι από χαλκό. Το σύμπλεγμα συμβόλιζε τη συμμετοχή των ελληνικών πόλεων-κρατών στον πόλεμο. Μία άλλη εξαιρετικά σημαντική προσφορά στο μαντείο των Δελφών ήταν εκείνη του τυράννου Πολύζαλου, ύστερα από νίκη του σε αρματοδρομία στα Πύθια το 478 ή το 474. Πρόκειται για τον Ηνίοχο των Δελφών, ένα χάλκινο άγαλμα σε φυσικό μέγεθος (ύψους 1,80μ.) που κατασκευάστηκε με τη μέθοδο του «χαμένου κεριού» και αποτελεί ένα από τα (Clark, 1968)σημαντικότερα δείγματα του αυστηρού ρυθμού. Το άγαλμα απεικονίζει έναν νεαρό που στέκεται όρθιος στο δίφρο, αμέσως μετά τη νίκη του. Ο πλούσιος χιτώνας του με τις έντονες, βαθιές ραβδώσεις δίνει την εντύπωση ενός δωρικού κίονα, ενώ στο κεφάλι του ο νέος φέρει μια ταινία, σύμβολο της νίκης, διακοσμημένη με ένθετο ασημί μαϊάνδρο. Τα μάτια του είναι επίσης ένθετα, κατασκευασμένα από ημιπολύτιμο λίθο και γυαλί. Το άγαλμα θεωρείται τμήμα ενός μεγάλου αφιερώματος, ενός συμπλέγματος, που περιλάμβανε το τέθριππο άρμα και μια δεύτερη ανδρική μορφή και ήταν πιθανότατα έργο κάποιου μεγάλου καλλιτέχνη, ίσως του Πυθαγόρα του Ρήγιου από την Σάμο που ζούσε εξόριστος στο Ρήγιο της Καλαβρίας.

Κατά τον 3^ο αιώνα π.Χ. και με την έλευση του κινήματος του ορθολογισμού ξεκινά ουσιαστικά και η παρακμή του μαντείου. Οι Δελφοί πέρασαν τότε στον έλεγχο της νέας δύναμης που αναδείχτηκε στη νότια Ελλάδα, της Αιτωλικής Συμπολιτείας. Οι Αιτωλοί διατήρησαν την κυριαρχία τους ως το 190 π.Χ. και ακολούθησε η ρωμαϊκή κυριαρχία. Η περιοχή λεηλατήθηκε κατά τη διάρκεια των Μιθριδατικών πολέμων από τον Ρωμαίο στρατηγό Σύλλα το 86 π.Χ. ο οποίος απαίτησε και πήρε τα πολύτιμα μέταλλα αναθήματα του ναού. Το μαντείο έκλεισε οριστικά με διάταγμα του βυζαντινού αυτοκράτορα Θεοδοσίου Α' το έτος 395 μ.Χ., στο πλαίσιο απαγόρευσης από τον αυτοκράτορα, παγανιστικών τελετουργιών.

4.2 Το μαντείο της Δωδώνης

Την φήμη του αρχαιότερου μαντείου της αρχαίας Ελλάδος είχε το μαντείο της Δωδώνης. Οι απαρχές του μαντείου ανάγονται στην εποχή των Πελασγών, και αποτέλεσε για αιώνες το πολιτικό και θρησκευτικό κέντρο των μυθικών προγόνων των Ελλήνων.⁵⁹ Το ιερό

⁵⁹ Βαρθ.Παπαδοπούλου-Ελ.Βασιλείου, 2021, σσ. 226-235

βρίσκεται σε μία κοιλάδα, ανατολικά του όρους Τόμαρου και σε υψόμετρο 1600 ποδών από την επιφάνεια της θάλασσας. Ήταν θρησκευτικό κέντρο της βορειοδυτικής Ελλάδας, αρχικά επικεντρωμένο στη λατρεία της Γαίας και στη συνέχεια άρρηκτα συνδεδεμένο με τον θεό που έριχνε κεραυνούς από τον ουρανό,⁶⁰ τον Δία. Κατά τον Τρωικό πόλεμο, στην περιοχή της Δωδώνης κατοικούσαν άνθρωποι που ήταν πιθανότατα μέλη μιας ποιμενικής κοινωνίας. Χρησιμοποιούσαν χειροποίητα αγγεία νεολιθικής τεχνοτροπίας και έρχονταν σε αυτά τα υψίπεδα με τα άφθονα νερά κάθε καλοκαίρι διαμένοντας σε προσωρινές καλύβες. Αναφορικά με την ίδρυση του μαντείου και σύμφωνα με τον Ηρόδοτο και έναν αρχαίο μύθο, δυο περιστέρια (πελειάδες), έφυγαν απ' την Θήβα της Αιγύπτου. Απ' αυτά, το ένα πήγε στη Λιβύη, όπου χτίστηκε ο ναός του Άμμωνα Δία και το δεύτερο έφτασε στην Δωδώνη, κάθισε επάνω σε μία βελανιδιά, και με ανθρώπινη ομιλία υπέδειξε το σημείο όπου έπρεπε να ιδρυθεί το μαντείο του θεού. «...η δεύτερη αυτή πήγε και κάθισε σε μια ιερή βελανιδιά και μίλησε με φωνή ανθρώπινη και είπε ότι έπρεπε να ιδρύσουν εκεί μαντείο του Δία, και οι Δωδωναίοι θεώρησαν ότι τούτο ήταν γι' αυτούς θεϊκό άγγελμα, και έπραξαν ανάλογα».⁶¹

Χάλκινα αντικείμενα κρέμονταν από μια βελανιδιά την *ιερὰ φηγὸ*, και ανάλογα με τους ήχους που δημιουργούσαν, ερμήνευαν τους χρησμούς οι ιερείς του ναού. Σύμφωνα με αρχαίες πηγές, αρχικά μόνον άνδρες οι λεγόμενοι «Σελλοί», είχαν την δυνατότητα να είναι ιερείς του μαντείου. Περιπατούσαν ξυπόλυτοι και κοιμούνταν στη γη για να έχουν άμεση επαφή με αυτή, καθώς απ' τη γη αντλούσαν την ειδική δύναμη που διέθεταν και την οποία δεν έπρεπε για κανένα λόγο να αποβάλουν πλένοντας τα πόδια τους ή κοιμώμενοι σε κρεβάτια.⁶² Αργότερα το μαντείο άρχισε να δέχεται ως ιέρειες και γυναίκες, τις λεγόμενες Πελειάδες. Πέντε διαφορετικοί τρόποι χρησιμοδοσίας φαίνεται πως εφαρμόζονταν στην Δωδώνη: με το θρόισμα της ομιλούσας βελανιδιάς, με τον ήχο των περιστεριών, τον ήχο απ' το νερό της ιερής πηγής και με τις ιέρειες, οι οποίες χρησιμοδοτούσαν είτε βρισκόμενες σε έκσταση είτε ανασύροντας κλήρους από ένα αγγείο.⁶³

Η πλειοψηφία των χρησμών που ζητούνταν απ' το μαντείο της Δωδώνης φαίνεται πως ήταν ιδιωτικού ενδιαφέροντος. Ήταν ερωτήματα που είχαν να κάνουν με την υγεία ανθρώπων, με περιουσιακά ζητήματα, με την απόκτηση παιδιών, με κάποιον επικείμενο γάμο ή με θέματα που άπτονταν επαγγελματικού ενδιαφέροντος όπως το εμπόριο, την αλιεία, την κτηνοτροφία ή την ναυπήγηση πλοίων. Οι επισκέπτες του μαντείου χάραζαν πάνω σε λεπτά μολύβδινα

⁶⁰ Parke H.W, 2000, σ. 26

⁶¹ Ηρόδοτος, Ιστορία 2.55.2

⁶² Parke H.W, 2000, σ. 28

⁶³ Καραδημητρίου, 2003, σ. 90

ελάσματα τα ερωτήματά τους προς τον Δία. Στη συνέχεια τα ελάσματα αυτά διπλώνονταν περικλείοντας στο εσωτερικό τους το εκάστοτε ερώτημα. Οι απαντήσεις δίδονταν συνήθως προφορικός και σπανιότερα γραπτώς. Η γλώσσα που συναντά κανείς σ αυτά τα ελάσματα ποικίλει και περιλαμβάνει διαλέκτους από διάφορες περιοχές του τότε γνωστού κόσμου όπως την Αττική, την Πελοπόννησο, την Ρόδο, την Κάτω Ιταλία. Πλήθος τέτοιων μολύβδινων ελασμάτων ανακαλύφθηκαν από αρχαιολογικές έρευνες που έγιναν κατά βάση από τον Κωνσταντίνο Καραπάνο το διάστημα 1875-1876 αλλά και από τον ηπειρώτη αρχαιολόγο Δημήτριο Ευαγγελίδη τα χρονικά διαστήματα 1929-1935 και 1952-1959.⁶⁴

Το ιερό της Δωδώνης καταστράφηκε το 219 π.Χ. από τον Αιτωλό στρατηγό Δωρίμαχο επειδή οι Ηπειρώτες είχαν συμμαχήσει με τους Μακεδόνες και τους Αχαιούς. Το 189 π.Χ. η Ήπειρος λεηλατήθηκε άγρια και ολοκληρωτικά από τους Ρωμαίους, γεγονός που οδήγησε και στην ουσιαστική εξαφάνιση του μαντείου του Δία στην Δωδώνη. Η επίσημη αναγνώριση του χριστιανισμού αποτέλεσε την αρχή του τέλους των ελληνικών μαντείων. Η συστηματική εκθεμελίωση όσων οι χριστιανοί θεωρούσαν *ιδιαίτερη κατοικία των δαιμόνων* επέφερε το τέλος των ελληνικών μαντείων⁶⁵

Πέρα απ' τα δύο αυτά, πολύ γνωστά σε όλους μαντεία, υπήρχαν πολλά ακόμη σε πολλές περιοχές της Ελλάδας. Η επιθυμία των ανθρώπων να γνωρίσουν τα μελλούμενα, τους οδηγούσε στην ίδρυση τέτοιων χώρων, απ' όπου έπαιρναν προφητείες τόσο για ιδιωτικές όσο και για δημόσιες υποθέσεις. Γνωστά μαντεία ήταν αυτό του Αμφιάραου στον Ωρωπό, όπου εφαρμοζόταν η ονειρομαντεία, το Τροφώνιο στη Λειβαδιά, το μαντείο των Διδύμων στην Μίλητο, αφιερωμένο στον Απόλλωνα.

4.3 Το μαντείο του Τροφωνίου

Ο Τροφώνιος, γιος του Απόλλωνα κατά τον Πausανία, ήταν ένας από τους χθόνιους θεούς της Αρχαιότητας ο οποίος είχε μαντικές ιδιότητες. Λατρεύτηκε ιδιαίτερα στην περιοχή της Λειβαδιάς κατά την ελληνιστική και ρωμαϊκή περίοδο, όπου υπήρχε και μαντείο προς τιμήν του. Η ακριβής τοποθεσία του μαντείου δεν είναι γνωστή αλλά σύμφωνα με τον Πausανία και τον Φιλόστρατο βρισκόταν κάπου ανάμεσα στον όρος του Προφήτη Ηλία και στις πηγές του ποταμού της Έρκυνας, νύμφης, απ' την οποία πήρε τ' όνομά του το ομώνυμο ποτάμι στη Λειβαδιά. ⁶⁶Ο Τροφώνιος με τον αδελφό του Αγαμήδη, χθόνιες θεότητες αλλά και θρυλικοί

⁶⁴ Βαρβ.Παπαδοπούλου-Ελ.Βασιλείου, 2021, σσ. 226-235

⁶⁵ Parke H.W, 2000, σ. 180

⁶⁶ Μικεδάκη, 2019, σ. 61

αρχιτέκτονες της αρχαιότητας, λέγεται ότι κατασκεύασαν θαυμαστά οικοδομήματα, όπως τον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς, τον ναό του Ποσειδώνα στην Μαντινείας και το θησαυροφυλάκιο του βασιλιά της Βοιωτίας Υριέα. Το τελευταίο- κατά την παράδοση- αποτέλεσε και την αφορμή για την ίδρυση του μαντείου. Οι δύο αρχιτέκτονες είχαν φροντίσει κατά την κατασκευή του θησαυροφυλακίου να δημιουργήσουν ένα μυστικό πέρασμα ώστε να έχουν πρόσβαση και οι ίδιοι στον θησαυρό. Ο Υριέας διαπίστωσε ότι χωρίς να υπάρχουν σημάδια παραβίασης, σταδιακά, τα υπάρχοντά του μειώνονταν. Έστησε λοιπόν ενέδρα στην οποία πιάστηκε ο Αγαμήδης και ο Τροφώνιος για να μην συλληφθεί και ο ίδιος, έκοψε το κεφάλι του αδελφού του και προσπάθησε να διαφύγει. Οι θεοί όμως τον τιμώρησαν, η γη άνοιξε και τον κατάπιε κι έτσι δημιουργήθηκε το άντρο του Τροφωνίου.

Αναφορικά με την ίδρυση του μαντείου και σύμφωνα με τον Περιηγητή Πausανία, ο χώρος ήταν αρχικά άγνωστος στους Βιωτούς. Σε μια περίοδο ανομβρίας κάτοικοι της περιοχής, κατέφυγαν στο μαντείο των Δελφών, προκειμένου να λάβουν χρησμό. Με βάση τα λεγόμενα της Πυθίας έπρεπε να αναζητήσουν τον Τροφώνιο και σύμφωνα με την παράδοση κανείς δεν μπόρεσε να βρει την λύση, πλην του γηραιότερου αυτών. Ο Σάων του Ακραιφνίου συνάντησε ένα σμήνος μελισσών και το ακολούθησε στα έγκατα της γης. Ήταν οι μέλισσες εκείνες που τον οδήγησαν τελικά στο άντρο του Τροφωνίου, ο οποίος τον δίδαξε την ιεροουργία για την λατρεία που επρόκειτο να εγκαθιδρυθεί.⁶⁷

Απ τον Pausanία έχουμε την μοναδική πλήρη αφήγηση της διαδικασίας της χρησιμодότησης, που μαρτυρεί ότι και ο ίδιος συμβουλευτήκε τον Τροφώνιο και είδε και άλλους να κάνουν το ίδιο. (Pausanία, 9.39.14: «γράφω ούκ άκοήν άλλά έτέρους τε ίδών και αύτός τῷ Τροφωνίῳ χρησάμενος»). Η περιγραφή του ανάγεται στον 2^ο μ.Χ. αιώνα, ωστόσο είναι πιθανό τα βασικά σημεία της ιεροτελεστίας να είχαν επιζήσει από τους αρχαίους χρόνους μέχρι την Ελληνιστική περίοδο.⁶⁸

Σύμφωνα με την συγκεκριμένη αφήγηση του Pausanία, το τελετουργικό της χρησιμодότησης ήταν εξαιρετικά σύνθετο και περιλάμβανε εξαγνιστική απομόνωση του χρηστηριαζόμενου, θυσίες καθαρμούς και βάπτισμα σε κρύες πηγές. Φαίνεται πως οι τελετές ήταν σταθερές καθ' όλη την ιστορία του άδουτου καθώς και προγενέστερες πηγές έχουν κοινά χαρακτηριστικά με την συγκεκριμένη περιγραφή.⁶⁹

⁶⁷ Bonnechere, 2003, 228-229

⁶⁸ Parke H.W, 2000, 155

⁶⁹ Bonnechere, 2003, 36

Ο επισκέπτης πριν κατέλθει στο άδυτο, παρέμενε μερικές μέρες σ ένα οίκημα αφιερωμένο στον καλό Δαίμονα και στην καλή Τύχη. Πιθανόν επρόκειτο για ένα λιτό κτήριο, στο οποίο υπήρχαν ξύλινα ανάκλιτρα. Σε όλο το διάστημα της καθόδου του ο επισκέπτης όφειλε να απέχει από τα θερμά λουτρά και είχε ως μοναδική επιλογή τα παγωμένα νερά της Έρκυνας. Εξάλλου, το κρύο νερό ήταν ένα απ' τα χαρακτηριστικά της λατρείας του Αμφιάραου.⁷⁰

Αναφορικά με την διατροφή του χρηστηριαζόμενου, ο Πausανίας λέει, ότι υπήρχε αφθονία κρέατος από τις θυσίες (9.39.5), καθώς όποιος κατέρχεται για χρησμό θυσιάζε τόσο στον Τροφώνιο όσο και στα παιδιά του. Σε κάθε θυσία ένας ιερέας εξέταζε τα σπλάχνα του σφάγιου και προμάντευε αν ο Τροφώνιος θα δεχθεί τον επισκέπτη με ευμένεια ή όχι.⁷¹ Η καθοριστική ωστόσο θυσία, για το αν ο επισκέπτης θα λάμβανε χρησμό, γινόταν την νύχτα της καθόδου, όπου ένα κριάρι που θυσιαζόταν σε *βόθρον του Αγαμήδη*, επιβεβαίωνε ή όχι την τελική αποδοχή του υποψηφίου.

Οι ιερείς οδηγούσαν τον επισκέπτη στον ποταμό Έρκυνα όπου τον έχριαν με έλαια, κάτι που αφενός είχε πρακτικό χαρακτήρα, καθώς συνέβαλε στην αύξηση της θερμοκρασίας του σώματος, ενώ αφετέρου παρέπεμπε σε κάτι μαγικό και συνδεόταν με τελετές προσέγγισης του κάτω κόσμου.⁷² Εν συνεχεία ο επισκέπτης μετέβαινε στις πηγές της Μνημοσύνης και της Λήθης. Έπινε αρχικά το νερό της Λήθης προκειμένου να ξεχάσει την μέχρι τότε ζωή του και στη συνέχεια έπινε το νερό της Λήθης, που θα του έδινε την δυνατότητα να θυμάται όσα βιώνει κατά την κάθοδό του στο άδυτο. Αφού προσευχόταν μπροστά στο άγαλμα του Τροφωνίου, φορούσε ένα λινό χιτώνα, ύφασμα που χρησιμοποιούσαν και στις αιγυπτιακές τελετουργίες και που ήταν συνώνυμο της απόλυτης καθαρότητας.⁷³ Στο υπόγειο μαντείο ο επισκέπτης κατερχόταν από μία στενή και ελαφριά σκάλα και ξάπλωνε ανάσκελα στο έδαφος προσπαθώντας να χωρέσει τα πόδια του σε μια στενή οπή (9.39.10). Στα χέρια του κρατούσε μελόπιτες, προκειμένου να κατευνάσει τα φίδια που βρίσκονταν το πάτωμα του αδύτου,⁷⁴ μια προσφορά που είχε μάλλον συμβολικό χαρακτήρα. Στο σημείο αυτό σύμφωνα με τον Πausανία μία δίνη, ένα βίαιο ρεύμα, ρουφούσε ολόκληρο το σώμα του επισκέπτη στο άδυτο. (9.39.11). Με βάση την μελέτη του Bonnechere, «ο επισκέπτης πρέπει να βρισκόταν σε μία κατάσταση

⁷⁰ Bonnechere, 2003, σ.148-149

⁷¹ Parke H.W, 1967,155

⁷² Bonnechere, 2003, σ. 236

⁷³ Bonnechere, 2003, σ. 287

⁷⁴ Αριστοφάνης, Νεφέλαι, στ. 506-508

πλήρους διανοητικής υπερδιέγερσης, κάτι που τον οδηγούσε σε σκέψεις που μπορούσαν να ερμηνευτούν ως «μαντική παρόρμηση»⁷⁵

Σύμφωνα με τον Raymond Clark, ο επισκέπτης κατερχόμενος, άκουγε ήχους που πιθανότατα ήταν οι φωνές ενός ιερέα, οι οποίες, συνοδευόμενες από πιθανές οπτικές παραισθήσεις μέσα στο απόλυτο σκοτάδι του χάσματος, συμπλήρωναν την όλη εμπειρία. Ο ίδιος δεν αποκλείει την υπόθεση όλη η διαδικασία να είχε σκηνοθετηθεί από τους ιερείς ακόμα και την πιθανότητα προσθήκης παραισθησιογόνων ουσιών στα ύδατα της Λήθης και Μνημοσύνης, καθιστώντας, έτσι, την εμπειρία του επισκέπτη εντελώς «ψυχεδελική»⁷⁶

Μετά την άνοδο του χρησμολήπτη απ' το άδυτο, τον παραλάμβαναν ιερείς και τον έβαζαν να καθίσει στο θρόνο της Μνημοσύνης, ρωτώντας τον τι είδε και τι άκουσε.⁷⁷

Το 1969, ο αρχαιολόγος της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας Ν. Φαράκλας και ο ερευνητής Ε. Βαλλάς αποκάλυψαν, σε μικρή απόσταση από το ναό του Διός Βασιλέως στο λόφο του Προφήτη Ηλία, ένα κλιβανοειδές κατεστραμμένο κτίσμα, λίγο μικρότερο από αυτό που περιγράφει ο Πausanias για το μαντείο. Στο μέσο του δαπέδου υπήρχε μια ακανόνιστη οριζόντια αύλακα μικρού μήκους, και δίπλα σε αυτήν ένας μεγάλος λίθος, κοίλος από τη μία πλευρά, ικανός να καλύψει τμήμα του μήκους της. Η κατασκευή αποτελούταν από ασβεστόλιθους και πωρόλιθους που είχαν επαναχρησιμοποιηθεί, ενώ κάποια από τα όστρακα που βρέθηκαν στον χώρο, χρονολογήθηκαν στο δεύτερο μισό του 3ου αι. μ.Χ.. Οι ανασκαφείς κατέληξαν ότι «*εύρέθη ἤδη τὸ μαντεῖον τοῦ Τροφωνίου*».⁷⁸

Το μαντείο του Τροφώνιου δραστηριοποιήθηκε μέχρι και την περίοδο του Πλουτάρχου, όταν άλλα μαντεία είχαν ήδη εγκαταλειφθεί. Την ίδια περίοδο απέκτησε ιδιαίτερη φήμη και στη ρωμαϊκή κοινότητα, καθώς Ρωμαίοι στρατηγοί και αριστοκράτες το επισκέπτονταν συχνά προκειμένου να λάβουν έναν χρησμό. Σύμφωνα μάλιστα με τον Πλούταρχο υπήρξε το μοναδικό ελληνικό μαντείο, που είχε προβλέψει την επιτυχή έκβαση της εκστρατείας του Ρωμαίου στρατιωτικού και πολιτικού Lucius Cornelius Sulla Felix (138 π.Χ.-78 π.Χ.) Συγκεκριμένα στο δέκατο βιβλίο της αυτοβιογραφίας του, ο Ρωμαίος στρατηγός αναφέρει ότι μετά την νίκη του στην Χαιρώνεια, ένας έμπορος που λεγόταν Quintus Titius μετέφερε

⁷⁵ Bonnechere, 2003, 163

⁷⁶ Clark, 1968, σ. 73-74

⁷⁷ Parke H.W, 1967, σ. 156

⁷⁸ Βαλλάς Ε.-Φαράκλας Ν. 1969,228-233

μήνυμα του μαντείου του Τροφώνιου, που προέβλεπε μια δεύτερη μάχη και μία δεύτερη νίκη στην ίδια περιοχή σε σύντομο χρονικό διάστημα.

Κατά την αρχαιότητα προς τιμήν του μαντείου, λάμβαναν χώρα τα λεγόμενα *Τροφώνια*, μία γιορτή που διατηρήθηκε μέχρι το 80 π.Χ. Αργότερα φαίνεται πως η συγκεκριμένη γιορτή αναβίωσε μετά το 260 μ.Χ. από τον λαό της Λειβαδιάς⁷⁹

5 Η μαντική στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία

Πλήθος χρησμών, ονείρων και οίωνων συναντάμε στα έργα της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας, κάτι που μοιάζει λογικό να συμβαίνει καθώς πολύ συχνά η τέχνη δανείζεται χαρακτηριστικά από τη ζωή και γενικότερα από την εκάστοτε εποχή. Θα πρέπει να θεωρούμε δεδομένη την βαθιά θρησκευτική ανησυχία των Ελλήνων της κλασικής Ελλάδας και συνεπώς και οτιδήποτε σχετίζεται μ' αυτήν. Το γεγονός ότι τα μαντεία στην αρχαία Ελλάδα λειτουργούσαν υπό την προστασία των θεών αλλά και η επικρατούσα τότε αντίληψη, ότι όποιος αμφέβαλε για την μαντική ήταν ύποπτος και για αθεΐα,⁸⁰ ενίσχυε την ανάγκη των ποιητών να την συμπεριλάβουν στα έργα τους. Η κάθε προσπάθεια των ανθρώπων της περιόδου εκείνης να προσεγγίσουν το θείο και να ικανοποιήσουν τα θελήματα των θεών συνδέθηκε αναπόφευκτα με πρακτικές που παρέπεμπαν στην μαγεία και την μαντική, κάτι που αποτυπώθηκε ποικιλοτρόπως σε πλήθος έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας.

Μελετώντας κανείς τα έργα των τραγικών ποιητών που μας έχουν διασωθεί, και έχοντας ως αφετηρία σκέψης την σχέση τους με την μαντική και την πρόβλεψη μελλοντικών καταστάσεων, οδηγούμαστε εύκολα στο συμπέρασμα ότι τουλάχιστον σε ότι αφορά τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή υπήρχε από μέρους τους ένας απεριόριστος σεβασμός και μία ισχυρή πίστη στον ρόλο που η μαντική διαδραμάτισε στην εξέλιξη των γεγονότων. Οι επιθυμίες του Δία και η αποδοχή πως τα πάντα εξαρτώνται απ' αυτόν αλλά και από την θέληση των υπόλοιπων θεών είναι ευδιάκριτη στα έργα των συγκεκριμένων ποιητών. Η τιμωρία είναι δεδομένη για τους ήρωες του Αισχύλου που ενεργούν ενάντια στις επιταγές των θεών. Αντίστοιχα λειτουργούν οι χαρακτήρες και στα έργα του Σοφοκλή, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την Αντιγόνη που αναφορικά με την ταφή του αδελφού της κάνει *εκείνο που επιτάσσει ο θεϊκός άγραφος νόμος*.

⁷⁹ Μικεδάκη, 2019, σ. 61-62

⁸⁰ Μπιργάλιας, 2000, σ. 366

Ο Ευριπίδης απ' την πλευρά του έχοντας μια σαφή επιρροή από τους σοφιστές, τις προοδευτικές και ίσως ενίοτε ανατρεπτικές ιδέες και αντιλήψεις τους, τηρεί μια μάλλον πιο ουδέτερη στάση. Εκφράζει πάντα και χωρίς φόβο τις προσωπικές του απόψεις και ασκεί συχνά κριτική στους θεούς και στις πράξεις τους. Δεν διστάζει να εκθέσει τις αμφιβολίες και τους δισταγμούς του έναντι της θρησκείας επί σκηνης και να καταγγείλει τις διαστροφές των θεών.⁸¹ Οι ήρωές του αναζητούν πάντα την αλήθεια με γνώμονα την λογική στους μύθους, στις παραδόσεις και στα λεγόμενα των μάντεων. Οι οίωνοι, οι προφητείες και οι χρησμοί δεν απορρίπτονται αλλά ελέγχονται προκειμένου να προκύψει η αλήθεια. Οι απόψεις του Ευριπίδη δεν ήταν συμβατές με την αβίαστη και άκριτη αποδοχή όσων για τους άλλους δύο τραγικούς θεωρούνταν θέσφατα. Δέχεται τους θεούς ως βοηθούς και συμπαραστάτες των ανθρώπων και όχι ως τιμωρούς αυτών.

Ένας από τους βασικούς στόχους των έργων των αρχαίων τραγικών πέρα από την ψυχαγωγία των θεατών ήταν και η ευαισθητοποίησή τους αναφορικά με διάφορα επίκαιρα της εποχής θέματα. Η τραγωδία εγκωμιάζε την δημοκρατία και την ελεύθερη βούληση. Είχε μεταξύ άλλων ως επιδίωξη την εξιλέωση, την απαλλαγή της ψυχής από παθητικές καταστάσεις και συγκινήσεις, κάτι που συχνά επιτυγχάνεται δι' έλεου και φόβου. Είναι κάτι που το συναντάμε εξάλλου και στον Αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας. «...περαίνουσα τήν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν». Η μαντική, οι χρησμοί, οι προφητείες, τα όνειρα και οι οίωνοι αποτελούσαν στοιχεία, που μέσω της πλοκής των έργων μπορούσαν να οδηγήσουν στα επιθυμητά αποτελέσματα, να παίξουν καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη των δρώμενων και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο και χρησιμοποιούνταν απ' τους τραγικούς. Το μοτίβο της μαντικής δεν λείπει από καμιά τραγωδία ούτε του Αισχύλου ούτε του Σοφοκλή, ούτε του Ευριπίδη.⁸²

5.1 Αισχύλος

Τον τίτλο του κορυφαίου εκπροσώπου και θεμελιωτή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας κατέχει δικαιοματικά ο Αισχύλος, παρά το γεγονός ότι από αρχαιολογική άποψη δεν ήταν ο πρώτος δημιουργός δράματος. Προηγήθηκαν αρκετοί άλλοι μεταξύ των οποίων ο Φρόνιχος ο Χοιρίλος, ο Πρατίνας και βέβαια ο αρχαιότερος όλων ο Θέσπης.⁸³

⁸¹ Μπιργάλιας, 2000, σ. 371

⁸² Καραδημητρίου, 2003, σ. 161

⁸³ Murray, 1993, σ. 15

Η ιδεολογία του και ο συνεπής δημοκρατικός προσανατολισμός του προσδιορίστηκαν σε μεγάλο βαθμό κάτω απ' την επιρροή της δημοκρατικής μεταρρύθμισης του Κλεισθένη (508-507 π.Χ.) και τις δραστικές παρεμβάσεις του για την κατάλυση της τυρρανίδας και αργότερα του Εφιάλτη.⁸⁴ Η αρχαιότερη από τις σωζόμενες τραγωδίες του «*Πέρσαι*», διδάχθηκε οκτώ χρόνια μετά τη μεγάλη νίκη των Αθηναίων στη Σαλαμίνα με χορηγό παράστασης τον Περικλή το 472 π.Χ., και κέρδισε το πρώτο βραβείο. Είναι σημαντικό ότι οι νίκες, ο θρίαμβος και η καθιέρωση της δόξας και του μεγαλείου της Αθήνας, συγχρονίζονται με το ποιητικό έργο του Αισχύλου, όπου άφησαν βαθιά τη σφραγίδα τους.⁸⁵ «*Ο Αισχύλος ήταν πάνω απ' όλα ένας μεγαλειώδης άνθρωπος του θεάτρου*»⁸⁶

Σ' έναν κόσμο όπου η θρησκεία αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα του καθημερινού βίου, οι θεοί δεν μπορούν να λείπουν από τα έργα των ποιητών. Ο Αισχύλος, βαθιά θρησκευόμενος και έχοντας ανατραφεί στη Ελευσίνα, με την καθοριστική επιρροή των Ελευσίνιων Μυστηρίων, προβάλλει στα έργα του την μεγαλοπρεπή εικόνα της θεϊκής εξουσίας. Η θεία βούληση του Δία κυριαρχεί παντού. «*Ο Δίας, όποιος κι αν είναι, αν του αρέσει να τον αποκαλούν έτσι, μ αυτό το όνομα τον επικαλούμαι*»⁸⁷ Στους Βατράχους και πριν από τον αγώνα του με τον Ευριπίδη, ο Αισχύλος επικαλείται την Δήμητρα, την θεά του ιδιαίτερου δήμου του,⁸⁸ την θεά, προς τιμήν της οποίας γίνονταν τα Ελευσίνεια Μυστήρια. «*Δήμητρα εσύ, που έχεις το νου μου θρέψει, των μυστηρίων σου άξιος κάμε να είμαι*»⁸⁹ Ο ποιητής προσεύχεται να φανεί αντάξιος των μυστηρίων αυτών, γεγονός που οδήγησε αρκετούς μελετητές στην σκέψη ότι ήταν και ο ίδιος μνημένος.

Διαπνεόμενος από την βαθιά θρησκευτικότητα της γενιάς του και έχοντας ως αφετηρία της έμπνευσής του τους μύθους, προσπαθεί μέσα από τα έργα του να κατανοήσει την θεϊκή βούληση. Προσπαθεί να διερευνήσει και ενδεχομένως να ερμηνεύσει την σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον φυσικό και τον μεταφυσικό κόσμο. Όνειρα, προφητείες, οιωνοί, μάντιες και μάντισσες λειτουργούν ως συνδεδεικτοί αρμοί της ανθρώπινης ζωής και του θεϊκού κόσμου και εναρμονίζονται στα θέλω και τα πιστεύω των θεατών των έργων του Αισχύλου.

⁸⁴ Lesky, A', 2010, σ. 116

⁸⁵ Romilly, 1997, σ. 59

⁸⁶ .Kitto, 1968, σ. 147

⁸⁷ Αισχύλου *Αγαμέμνων*, στ.160-162

⁸⁸ Lesky, A', 2010, σ. 118

⁸⁹ Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, στ. 884-885

5.1.1 Πέρσαι

Η τραγωδία *Πέρσαι* μαζί με τις *Ικέτιδες* αποτελούν τα αρχαιότερα σωζόμενα δράματα του ποιητή. Ένα έργο με ιστορικό περιεχόμενο, γραμμένο με μαεστρία, που είχε ως στόχο να φέρει με έμφαση μπροστά στα μάτια των Αθηναίων την νίκη τους στη Σαλαμίνα ενώ ταυτόχρονα τους τοποθετούσε στην αξιολύπητη θέση των εχθρών.⁹⁰ Διδάχθηκε το 472 π.Χ. με χορηγό τον νεαρό τότε Περικλή και ο Αισχύλος κέρδισε το πρώτο βραβείο. Ένα έργο που αναδεικνύει την μεγαλοψυχία του δημιουργού απέναντι στους ηττημένους Πέρσες, και ταυτόχρονα επιδιώκει να μετριάσει την αλαζονεία των νικητών Ελλήνων, υπενθυμίζοντάς τους πως μια τέτοια συμπεριφορά μπορεί να τους οδηγήσει σε επικίνδυνα μονοπάτια. Το έργο, που διαδραματίζεται στα Σούσα, πρωτεύουσα του περσικού κράτους, ξεκινάει μ' ένα όνειρο κι έναν οϊωνό.

Αρχικά εμφανίζεται ο Χορός των Γερόντων οι οποίοι εκφράζουν την βαθιά ανησυχία τους για την έκβαση της εκστρατείας των Περσών. Στη σκηνή έρχεται στη συνέχεια η βασίλισσα Άτοσσα, γυναίκα του νεκρού βασιλιά Δαρείου και μητέρα του Ξέρξη, τρομαγμένη από ένα όνειρο που είδε, το οποίο και ξεκινά να αφηγείται στον Χορό. Μέσω της παράθεσης ενός ονείρου ο Αισχύλος, αφουγκραζόμενος τις αντιλήψεις του αθηναϊκού κοινού περί προλήψεων, ενισχύει την αγωνία για την εξέλιξη της πλοκής και κρατά ζωντανό το ενδιαφέρον των θεατών. Η Άτοσσα αφού λέει στον Χορό πως από τότε που ο Ξέρξης ξεκίνησε την εκστρατεία, η ίδια ταλαιπωρείται από εφιάλτες, περιγράφει το συγκεκριμένο όνειρο ως το πιο φανερό απ' όλα και ζητά την συμβουλή των Γερόντων. «*Μες σ' όνειρα πολλά περνώ τις νύχτες μου όλες, από τότε π' αρμάτωσε στρατόν ο γιος μου και πήε τη χώρα να υποτάξει των Ιώνων· μ' ακόμα τόσο φανερό δεν είδα κι άλλο, σαν τη νύχτα που πέρασε*»⁹¹ Λέει στους Γέροντες πως είδε στον ύπνο της δυο γυναίκες, που απ' τις φορεσιές τους κατάλαβε πως η μία ήταν απ' την Περσία και η άλλη απ' την Ελλάδα. Παρότι ήταν αδελφές, φιλονικούσαν μεταξύ τους. Ο Ξέρξης, προκειμένου να δώσει τέλος στον καυγά τους τις έξεψε και τις δυο στο άρμα του. Η πρώτη καμάρωνε και έδειχνε χαρούμενη και υπερήφανη η δεύτερη όμως αφηνίασε, έσπασε τον ζυγό κι έριξε τον Ξέρξη κάτω απ' το άρμα του. Τότε δίπλα στον Ξέρξη εμφανίζεται ο νεκρός πατέρας του ο Δαρείος, οικτίροντας τον γιο του γι' αυτό που του είχε συμβεί. Ο Ξέρξης αρχίζει τότε να διαρρηγνύει τα ιμάτιά του, εκφράζοντας μ' αυτόν τον τρόπο τον θυμό αλλά και την ντροπή του. Ένα αλληγορικό όνειρο μ' έναν ξεκάθαρο συμβολισμό, κι ένα βαθύτερο

⁹⁰ Meier, 1997, σ. 104

⁹¹ Αισχύλου, *Πέρσες*, 1999, σελ. 55, στ. 176-180

νόημα, που επιτρέπει τόσο στην Άτοσσα όσο και στους Γέροντες να το αποκωδικοποιήσουν εύκολα, να αντιληφθούν την σημασία του και να αρχίσουν να νιώθουν τον φόβο να τους κυριεύει. Και σαν να μην έφτανε το όνειρο έρχεται κι ένας οiwονός για να επιβεβαιώσει τους φόβους της Άτοσσας και των Γερόντων και να λειτουργήσει ως μέσο προοικονομίας, για τα όσα επρόκειτο να συμβούν.

Ουσιαστικά το όνειρο λειτουργεί ως αιτία και αφορμή για την δημιουργία του οiwονού, καθώς το ίδιο το ονειρικό περιεχόμενο οδηγεί την βασίλισσα προς τον βωμό προκειμένου να προσφέρει θυσία, προς αποτροπή του κακού.⁹² Εκεί η Άτοσσα βλέπει έναν αετό να πετά προς τον βωμό του Απόλλωνα και ένα γεράκι να τρέπει τον αετό σε φυγή. Ο αετός αδύναμος και δίχως να κάνει την παραμικρή προσπάθεια να σωθεί αφήνεται στα νύχια του αετού που του κατασπαράσσει τις σάρκες.⁹³ «και, νά, βλέπω να φεύγει ένας αϊτός προς το βωμό του Φοίβου· στέκω βουβή απ' το φόβο, φίλοι μου, κι ευτύς αμέσως βλέπω να χύνει επάνω του ένα κερκινέζι γοργόπτερο και να μαδάει την κεφαλή του με τ' αρπάγια του· εκείνος τίποτ' άλλο, μόνο του παρατούσε ζαρωμένος το κορμί του. Τρόμος για μέν' αυτά να δω, και να τ' ακούτε όμοια και σεις. γιατί, το ξέρετε, που ο γιος μου, αν θα πετύχει, δόξα ασύγκριτη θα πάρει, μα κι αν του ερθούν ενάντια, δεν έχει να δώσει λόγο στη χώρα του και, φτάνει να 'ρθει πίσω, το ίδιο πάντα ρήγας της κι αφέντης θα 'ναι» Η Άτοσσα περιγράφει τον οiwονό, αλλά ταυτόχρονα προσπαθεί να λάβει και την διαβεβαίωση των Γερόντων, πως όταν επιστρέψει ο γιος της, ότι κι αν έχει κάνει, θα του φερθούν με τις τιμές που αρμόζουν σ έναν βασιλιά. Λίγο αργότερα οι φόβοι όλων επαληθεύονται με την άφιξη του αγγελιοφόρου που μεταφέρει την είδηση της καταστροφής.

Όλα αυτά συνταράσσουν τον Χορό των Γερόντων που συμβουλεύουν την Άτοσσα να ζητήσει την βοήθεια των θεών αλλά και του Δαρείου. Ο Χορός θρηνεί επαναλαμβανόμενα τους άντρες που χαθήκαν και καλεί το πνεύμα του βασιλιά Δαρείου. Έντρομοι όλοι βλέπουν τον Δαρείο να εμφανίζεται και αφού ακούει από το στόμα της Άτοσσας τα τεκταινόμενα, θυμάται μια παλιά προφητεία που με σαφήνεια είχε αναγγείλει το τέλος της περσικής κυριαρχίας.⁹⁴ Ο Δαρείος ενημερώνεται πως ο περσικός στρατός ηττήθηκε στη θάλασσα, και επικρίνει με σφοδρότητα την νεανική υπεροψία του Ξέρξη που οδήγησε τον στρατό του σε συντριβή. Κατά τον Δαρείο Ο Ξέρξης ως θνητός πίστευε, ακούγοντας κακές συμβουλές, ότι μπορεί να νικήσει όλους τους θεούς ακόμα και τον ίδιο τον Πωσειδώνα.⁹⁵ Η ύβρις που διέπραξε θέλοντας να μετατρέψει την θάλασσα σε ξηρά, δένοντας με αλυσίδες τον Βόσπορο και τολμώντας

⁹² Καραδημητρίου, 2003, σ. 163

⁹³ Αισχύλου, *Πέρσες*, 1999, σελ. 55, στ. 205-215

⁹⁴ Meier, 1997, σ. 93

⁹⁵ Γρυπάρης, Αισχύλου, *Πέρσες*, 1999, σελ. 75 στ. 750

γεμάτος ασέβεια να επέμβει στον θεϊκό χώρο της φύσης,⁹⁶ έφερε την καταστροφή νωρίτερα απ' ό τι ο Δαρειός υπολόγιζε. *«Αχ, τί γρήγορα το τέλος ήρθε των χρησμών! κι ο Δίας στον ίδιο του παιδιού μου επάνω το κεφάλι έκαμε έτσι να ξεσπάσουν οι μαντείες· και γελιόμουν πάντα εγώ πως οι θεοί ίσως και ν' αφήναν χρόνια να περνούσαν πριν. μα όταν ο άνθρωπος τα σπρώχνει, βάζει χέρι κι ο θεός»*⁹⁷

Με την ενέργειά του αυτή ο Ξέρξης επαλήθευσε τον χρησμό που χρόνια πριν ο μάντης Βάκης είχε προβλέψει και στον οποίο αναφέρεται ο Ηρόδοτος: *Τώρα, δεν μπορώ ν' αμφισβητήσω την αλήθεια των χρησμών, κι ούτε έχω πρόθεση να τους ανασκευάσω την ώρα που μιλούν ξεκάθαρα, όταν έχω μπροστά μου περιπτώσεις σαν και αυτή που παραθέτω: Γιατί χαλκός με το χαλκό θα 'ρθουν να χτυπηθούνε κι ο Άρης θε να βάψει το πέλαγο με πορφυρό αιμάτινο ποτάμι. Και τότε στην Ελλάδα θα φέρει μέρα λευτεριάς ο Δίας ο παντεπόπτης και η σεβάσµια Νίκη.*⁹⁸ Ο Ξέρξης υπό την επήρεια της Άτης διέπραξε ύβριν, διασαλεύοντας με τον τρόπο αυτό την ηθική τάξη. Θεωρώντας εαυτόν ισόθεο και προσπαθώντας να εκπληρώσει τις κυριαρχικές του φιλοδοξίες γίνεται ιεροσύλος απέναντι στους θεούς και τιμωρείται γι' αυτή του την συμπεριφορά ο ίδιος αλλά και ολόκληρο το έθνος του. Το πνεύμα του Δαρειού επικαλείται θεϊκές ρήσεις που πραγματώθηκαν μέσω των πράξεων του γιου του. Προσπαθεί να πείσει την Άτοσσα και τους Γέροντες πως δεν επιτρέπεται στους θνητούς να υπερβαίνουν το μέτρο γιατί θα έρθει η τιμωρία. Με νηφαλιότητα τους λέει πως επιθυμώντας τα αγαθά των άλλων μπορεί να χάσουν κι αυτά που ήδη έχουν γιατί ο Δίας εκδικείται την υπέρμετρη έπαρση.⁹⁹ *«Την τέτοια λοιπόν βλέποντας την πλερωμή τους, μη ξεχνάτε την Αθήνα και την Ελλάδα κι ας μην καταφρονά κανείς τ' αγαθά π'όχει, μην πάει και χάσει, άλλα ζηλεύοντας, το βίός του. γιατί βαρύς κριτής στέκει από πάνω ο Δίας που την υπέρμετρη έπαρση σκληρά κολάζει»*

Ο Δαρειός αποχωρεί και στην σκηνή εμφανίζεται ο Ξέρξης θρηνώντας για τα παθήματα αυτού και του στρατού του. Ο Χορός απαριθμεί μια σειρά από ονόματα ηρώων Περσών και ζητά να ενημερωθεί για την τύχη τους και ο Ξέρξης αναγκάζεται να πει ότι τους έχασε όλους. *«Οϊμέ, οϊμένα την πανάρχαια την μισητήν Αθήνα ήταν να δούνε κι όλοι τους τώρα μια βουτιά, αλί μου, αλί μου, στη στεριά οι δόλιοι σπαρταρούνε»*¹⁰⁰ Η ήττα των Περσών επαναλαμβάνεται συνεχώς σε έναν θρηνητικό διάλογο μεταξύ Χορού και Ξέρξη, έναν διάλογο με όλα τα χαρακτηριστικά του τραγικού με τον οποίο ολοκληρώνεται το έργο. Όπως παρατηρεί η Meier

⁹⁶ Lesky, A', 2010, σ. 146

⁹⁷ Αισχύλου, Πέρσες, 1999 σελ. 75 στ. 738-742

⁹⁸ Ηρόδοτος, Ιστορία, 8.77.1- 8.77.2.

⁹⁹ Αισχύλου, Πέρσες, 1999 σελ. 78, στ. 823-829

¹⁰⁰ Αισχύλου, Πέρσες, 1999 σελ. 82, στ. 974-979

«Μόνο απ' την σκοπιά των Περσών θα μπορούσαν τα γεγονότα αυτά να αποτελέσουν υλικό για τραγωδία»¹⁰¹

Ο Αισχύλος με τους Πέρσες παρουσιάζει στο αθηναϊκό κοινό με δραματικό τρόπο ιστορικά γεγονότα που έλαβαν χώρα μόλις οχτώ χρόνια πριν. Οι Αθηναίοι θυμούνται ακριβώς τι είχε συμβεί στην Σαλαμίνα. Όμως ο ποιητής εντέχνως τους μεταφέρει στην απέναντι όχθη. Με ευφυή σκηνοθετικά ευρήματα και ανυπέρβλητο ποιητικό λόγο τους προκαλεί έκπληξη, φόβο, θυμό και στο τέλος οίκτο για τους ηττημένους εχθρούς. Χρησιμοποιώντας ένα όνειρο, έναν οιδώνο κι έναν χρησμό εξιστορεί τα γεγονότα που και ο ίδιος προσωπικά βίωσε, θέτοντας όμως αυτή τη φορά ως πρωταγωνιστές τους Πέρσες που περιγράφουν την καταστρεπτική τους ήττα. Μέσω των συγκινητικών θρήνων και του συνεχούς ξορκισμού του πεπρωμένου, των επαναλαμβανόμενων αναφορών στον Δία και την βεβήλωση των ιερών, οι θεατές συμμετέχουν σε ένα παιχνίδι ψυχολογικών μεταπτώσεων που τους μεταφέρει από το μίσος και την οργή στην λύπη και ενδεχομένως ακόμα και τη συμπάθεια για τους εχθρούς. Οι Αθηναίοι ξαναζούν έναν περίλαμπρο θρίαμβο αντιλαμβανόμενοι ωστόσο ταυτόχρονα και την θέση των αντιπάλων τους.

Με το εξαιρετικό εύρημα της εμφάνισης του ειδώλου του Δαρείου, ο Αισχύλος προκαλεί στο κοινό έκπληξη και δέος. Μέσα από τον λόγο του νεκρού βασιλιά προβάλλονται διδάγματα και ηθικές αξίες που ο ποιητής έβλεπε να χάνονται στους Αθηναίους κάτω από την ολοένα αυξανόμενη δύναμη της πόλης τους. Ο Δαρείος συμβουλεύει τους Πέρσες να έχουν φρόνηση και μέτρο και θέτει ως αιτία της καταστροφής την ασέβεια και την ύβρη. Όλα αυτά οι Αθηναίοι τα εκλαμβάνουν ως προειδοποιήσεις για το δικό τους μέλλον. Αντίστοιχες συμπεριφορές θα έχουν ως συνέπεια να κάνουν στα ίδια λάθη και να τους βρουν τα ίδια δεινά.

Δεν είναι τυχαίο πως το πρώτο Στάσιμο της τραγωδίας ξεκινά με μία επίκληση στον Δία. «ὦ Ζεῦ βασιλεῦ»¹⁰² Μια από τις πολλές περιπτώσεις που συναντάμε στα έργα του Αισχύλου κατά την οποία οι θεοί κατέχουν πρωταγωνιστικό ρόλο και καθορίζουν τον ρου των γεγονότων στη ζωή των ανθρώπων. Ζητούμενο είναι πάντα η κοσμική τάξη. Η περιφρόνηση των Περσών απέναντι στους θεούς, οι ιεροσυλίες που διαπράττουν, η σιγουριά τους ότι μόνον οι ίδιοι ορίζουν την μοίρα τους, η υπέρβαση του μέτρου, διαταράσσουν αυτή την κοσμική τάξη.

¹⁰¹ Meier, 1997, σ. 95

*Ο Βάκης λεγόταν πως κατεχόταν από τις νύμφες (Παυσ. 10.12.11, Σχόλ. Αριστοφάνη Ειρήνη στ. 1071). Ο Ηρόδοτος κατά πάσα πιθανότητα αναφέρεται στους δικούς του χρησμούς όταν γράφει πως ο Βάκης προφήτεψε μεταξύ άλλων και τους Μηδικούς Πολέμους.

¹⁰² Αισχύλου, Πέρσες, 1999 σελ. 66, στ. 532

Στο πρόσωπο του Ξέρξη ενσαρκώνονται όλα αυτά τα χαρακτηριστικά και τον οδηγούν στην πτώση. Ο ρόλος των θεών αποκαλύπτεται σε διαδοχικά στάδια σε όλη την διάρκεια του έργου. Η επιβολή της δικαιοσύνης από τους θεούς και η τιμωρία της αμαρτίας καθορίζουν το αποτέλεσμα που δεν είναι άλλο από την συντριβή των εισβολέων. Η ταύτιση αλλά και ταυτόχρονα η αντίθεση μεταξύ του αθηναϊκού κοινού και των πρωταγωνιστών του έργου, δηλαδή των Περσών, συνυπάρχουν και λειτουργούν ως κινητήρια δύναμη ώστε το ίδιο το κείμενο να αποτελεί μια σιωπηρή προειδοποίηση προς τους θεατές.

5.1.2 Προμηθέας Δεσμώτης

Ο Προμηθέας Δεσμώτης αποτελεί πιθανότατα το πρώτο μέρος της τριλογίας «Προμήθεια», στην οποία ανήκουν επίσης οι τραγωδίες «Προμηθέας Λυόμενος» και «Προμηθέας Πυρφόρος». Το έργο μας παραδίδεται με το όνομα του Αισχύλου.¹⁰³ Ωστόσο, επιχειρήματα που στηρίχθηκαν σε μορφολογικές και νοηματικές διαφοροποιήσεις¹⁰⁴ του συγκεκριμένου έργου σε σχέση με άλλα Αισχύλεια δράματα, αμφισβήτησαν κατά καιρούς τη γνησιότητα της πατρότητας. Τέτοια χαρακτηριστικά ήταν η απλότητα της γλώσσας, η χρήση μοτίβων και κυρίως η βίαιη και βάνουση εικόνα του Δία που έρχεται σε αντιπαράβολη με τον δίκαιο κυβερνήτη του κόσμου όπως τον επικαλείται ο Αγαμέμνωνας στο ομώνυμο έργο και όπως τον συναντάμε και σε άλλα Αισχύλεια δράματα.¹⁰⁵

Η χρονολογία στην οποία πρέπει να κατατάξουμε το έργο είναι επίσης αμφίβολη. Εφόσον δεχθούμε ότι αποτελεί γνήσιο έργο του τραγικού ποιητή-κάτι για το οποίο καμία αρχαία πηγή δεν εκφράζει αμφιβολίες-,¹⁰⁶ τότε πιθανότατα χρονολογείται στα όψιμα χρόνια του δημιουργού του. Σύμφωνα με αρκετούς μελετητές η συγγραφή του τοποθετείται ανάμεσα στους *Επτά επί Θήβας* (467π.Χ.) και στην *Ορέστεια* (458π.Χ.)

Φαίνεται πως σ' αυτό το έργο χρησιμοποιούνται από τον Αισχύλο για πρώτη φορά τρεις υποκριτές –πράγμα το οποίο επίσης από κάποιους αμφισβητήθηκε-, και πως ο Χορός των Ωκαιανίδων δεν διαδραματίζει πρωταγωνιστικό ρόλο, όπως σε άλλα Αισχύλεια δράματα, αλλά απλά συμπάσχει με τον δραματικό ήρωα.¹⁰⁷ Μια άλλη ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου έργου

¹⁰³ Meier, 1997, σ. 170

¹⁰⁴ Romilly, 1997, σ. 70

¹⁰⁵ Lesky, 1983, σ. 368

¹⁰⁶ Lesky, A', 2010, σ. 236

¹⁰⁷ Σολομός, 1989, σ. 314

είναι ότι πρόκειται για ένα δράμα που εκτυλίσσεται εξ ολοκλήρου μεταξύ αθανάτων και το μοναδικό στο οποίο η θεϊκή δικαιοσύνη δεν διακηρύσσεται αλλά ούτε και επιβεβαιώνεται.¹⁰⁸

Ο λόγος για τον οποίο επιλέχθηκε η ανάλυση του συγκεκριμένου έργου στην παρούσα εργασία είναι κατ' αρχάς επειδή ο Προμηθέας είναι εκείνος που μαζί με την φωτιά χάρισε στους ανθρώπους και την τέχνη της μαντικής, μιας από τις σημαντικότερες τέχνες στην Αρχαία Ελλάδα αμέσως μετά την ιατρική. Έπειτα παρατηρεί κανείς ότι στο έργο χρησιμοποιείται συνδυασμένη χρήση ονείρου και χρησμού. Η στάση του κεντρικού ήρωα Προμηθέα αλλά και η γενικότερη δομή του έργου επηρεάζεται από την μαντική που είναι ορατή σε διάφορα σημεία του.¹⁰⁹

Ο Ησίοδος στο «*Έργα και Ημέραι*»¹¹⁰ περιγράφει την «μονομαχία της πανουργίας», που υπήρξε η αιτία της αντιπαράθεσης Δία-Προμηθέα. Από την μία πλευρά βρίσκεται ο Δίας, νικητής των Τιτάνων και από την άλλη ο Προμηθέας, που παρότι δεν είναι εχθρός του Δία, είναι ωστόσο γιος του Τιτάνα Ιαπετού. Στην μάχη αυτή που καθορίζει την φύση των σχέσεων θεών και ανθρώπων, το διακύβευμα είναι η κατανομή των αγαθών ανάμεσά τους.¹¹¹ Ο Δίας αρνείται να παραχωρήσει στους ανθρώπους την φωτιά η οποία στην πραγματικότητα έχει διπλή αξία για τους θνητούς. Είναι η φλόγα που ανάβει στους βωμούς και τους ενώνει με τους θεούς τους. Είναι επίσης αυτό που τους διακρίνει από τα ζώα καθώς τους επιτρέπει να ψήσουν την τροφή τους. Ο Δίας ήταν αποφασισμένος να σβήσει το άνοηλο κατά την κρίση του ανθρώπινο γένος από προσώπου γης. Ο Προμηθέας κλέβει την φωτιά για να τη δώσει στους ανθρώπους προκαλώντας μ' αυτό τον τρόπο την οργή του Δία.¹¹² Η εξωτερική φωτιά δίνει στον άνθρωπο την εξουσία πάνω στην τέχνη και την τεχνική, ενώ η εσωτερική φωτιά του χαρίζει την ψυχή.¹¹³

Κάπως έτσι ξεκινάει το έργο. Με τον οργισμένο Δία να διατάζει να αλυσοδεθεί ο Τιτάνας που γίνεται εμπόδιο στα σχέδιά του, σ' ένα βράχο ενός μοναχικού βουνού κάπου στην άκρη του κόσμου,¹¹⁴ εκεί όπου ο Ωκεανός περιβρέχει την άκρη της γης.¹¹⁵ Στη σκηνή εμφανίζεται ο Ήφαιστος μαζί με δύο απεσταλμένους του Δία, το Κράτος και την Βία που προσωποποιούν τη δύναμη και τον εξαναγκασμό. Ο Ήφαιστος δένει τα χέρια και τα πόδια του Προμηθέα και του μπήγει μία ατσαλένια σφήνα στο στήθος, που τον καθηλώνει πάνω στο

¹⁰⁸ Romilly, 1997, σ. 70

¹⁰⁹ Καραδημητρίου, 2003, σ. 165

¹¹⁰ Ησίοδος, , *Έργα και ημέραι*, στ. 42-106

¹¹¹ Zaidman- Pantel P, 2020, σ. 161

¹¹² Zaidman- Pantel P 2020, σ. 162

¹¹³ Murray, 1993, σ. 35

¹¹⁴ Lesky, 1983, σ. 367

¹¹⁵ Meier, 1997, σ. 171

βράχο. Σε αντίθεση με τους δύο υποτακτικούς του Δία το Κράτος και τη Βία, ο Ήφαιστος εκτελεί το αποτρόπαιο καθήκον του με δισταγμό και έκδηλη την συμπάθειά του προς τον κρατούμενο. Η τυραννία του νέου άρχοντα των θεών αντιμετωπίζεται από τον Προμηθέα με μία μεγαλόπρεπη σιγή. Περιφρονώντας την εξουσία του Δία σιωπά καθ' όλη τη διάρκεια του μαρτυρίου του και για όσο χρόνο επί σκηνής βρίσκονται ακόμα οι βασανιστές του. Μία καινούργια κοσμική εποχή ξεκινά και ο Ήφαιστος πριν αποχωρήσει από τον τόπο του μαρτυρίου δικαιολογώντας ενδεχομένως τις πράξεις του και ίσως και τις εντολές του Δία, απευθυνόμενος προς τον Προμηθέα του λέει πως «ο καθένας είναι σκληρός μόλις πάρει την εξουσία στα χέρια του». Αντίστοιχα μεγαλόπρεπο με την αρχική του σιωπή είναι το ξέσπασμα της ευγλωτίας του Προμηθέα όταν αυτός μένει μόνος του.¹¹⁶ Επικαλείται τα στοιχεία της φύσης και αναγγέλλει την άφιξη του Χορού των Ωκαιανίδων που καταφθάνουν ανεβασμένες πάνω σ' ένα φτερωτό άρμα, γεμάτες οίκτο για τον Προμηθέα και ζητώντας να μάθουν την πρωταρχική αιτία αυτής της απάνθρωπης τιμωρίας. Ο Προμηθέας κάνοντας μια αναδρομή στο παρελθόν περιγράφει τη μάχη του Δία με τους Τιτάνες και αναφέρεται στο γεγονός ότι ο ίδιος σ αυτή τη μάχη τάχθηκε με το μέρος του Δία και τον βοήθησε να αφανίσει τους αντιπάλους του.¹¹⁷ Η ανταμοιβή που εισέπραξε από τον Δία όταν προσπάθησε να σώσει το γένος των ανθρώπων, αντιβαίνοντας στη θέληση του Ολύμπιου θεού, ήταν αυτή ακριβώς η τιμωρία.

Η δύναμη του αδύναμου Προμηθέα και ταυτόχρονα η αδυναμία του παντοδύναμου Δία είναι ότι ο πρώτος γνωρίζει εκ των προτέρων τι πρόκειται να συμβεί, τόσο στον ίδιο όσο και στον Ολύμπιο θεό. Γνωρίζει πολύ καλά το μέλλον, καθώς είναι γιος της Γαίας-Θέμιδας της πρωτομάντισσας, απ' την οποία και έχει κληρονομήσει το θείο δώρο της μαντείας.¹¹⁸ Διατηρώντας την προσωπική του θέληση και την προσωπική του κρίση ο Προμηθέας δεν υποτάσσεται. Θέλει μόνο να παραμείνει πιστός στον εαυτό του και στα πιστεύω του και αυτό τον καθιστά επαναστάτη.¹¹⁹ Ανθίσταται με όλη τη δύναμη της ψυχής του καθώς είναι ο μόνος που γνωρίζει την πηγή του μοναδικού κινδύνου που μπορεί να απειλήσει τον Δία. Την ένωσή του με μια γυναίκα που της έχει οριστεί, πως ο γιος που θα γεννήσει θα είναι ισχυρότερος απ' τον πατέρα του. Η αχίλλειος πτέρνα του Δία είναι το ότι δεν γνωρίζει το όνομα αυτής της γυναίκας. Αντίθετα ο Προμηθέας κατέχοντας αυτή τη γνώση ξέρει από τι εξαρτάται η αλλαγή στη διακυβέρνηση του κόσμου. Αυτό αποτελεί και το μεγάλο του όπλο.¹²⁰

¹¹⁶ Murray, 1993, σ. 45

¹¹⁷ Lesky, A', 2010, σ. 229

¹¹⁸ Καραδημητρίου, 2003, σ. 165

¹¹⁹ Meier, 1997, σ. 177

¹²⁰ Lesky, 2010, σ. 22

Στη σκηνή, υπεύοντας έναν Γρύπα εισέρχεται ο Ωκεανός σε μία μάλλον μεσολαβητική προσπάθεια και συμβουλεύει τον Προμηθέα σε φρόνιμη υποχώρηση.¹²¹ Με μία ελαφρώς ειρωνική ανωτερότητα ο ήρωας απορρίπτει αυτή την προσπάθεια του πατέρα των Ωκαιανίδων και αντιστέκεται σθεναρά.

Στο δεύτερο επεισόδιο του έργου, ο Προμηθέας εξιστορεί τον τρόπο με τον οποίο γλύτωσε το ανθρώπινο γένος απ' την εξόντωση. Τονίζοντας τον δικό του κεντρικό ρόλο στη γένεση του πολιτισμού ως μεγάλου ευρετή, αναφέρει ότι μεταμόρφωσε τους ανθρώπους σε πνευματικά όντα που είναι ικανά να ελέγχουν τις ανάγκες τους και να ερμηνεύουν τους οiwονούς. Σε έναν μάλλον προσοφιστικό λόγο, ως προς το ότι αποδίδει μεγάλη δύναμη και αξία στην μαντική και στην πρόβλεψη του μέλλοντος με βάση τους οiwονούς,¹²² ο Προμηθέας αναδεικνύει το ρόλο που ο ίδιος έπαιξε στον εκπολιτισμό του ανθρώπινου γένους.

*Και τους πολλούς της μαντικής χώρισα τρόπους
κι έκρινα πρώτος, απ' τα ονείρατα ποιά πρέπει
να βγουν αλήθεια, και τους έμαθα να κρίνουν
τ' αρπαχτά λόγια και τις συντυχίες του δρόμου.
Κι ακόμα τα πετάματα των άγριων όρνιων
όρισα καθαρά, ποιά είναι δεξιά σημάδια
και ποιά ζερβά, καθώς και τις συνήθειες πῶχουν,
τις έχθρες, τις φιλίες, τα συνταιριάσματά τους.
Εγώ, και τί λογής τα σπλάχνα πρέπει να 'ναι,
τί χρώμα να 'χουν για ν' αρέσουν στους θεούς των
και της χολής και του λοβού τις τόσες όψεις·
και μες στη σκέπη τυλιχτούς καίοντας τους γόφους
και της ράχης το κόκαλο, δύσκολης τέχνης
το δρόμο στους ανθρώπους άνοιξα, και μάτια
στις φλόγας έδωσα τα πριν τυφλά σημάδια.¹²³*

Το τρίτο επεισόδιο ξεκινά και στη σκηνή εισέρχεται η Ιώ, η νεαρή κοπέλα απ' το Άργος για την οποία είχε εκδηλώσει έντονο ερωτικό ενδιαφέρον ο Δίας. Όλα ξεκίνησαν μ' ένα επαναλαμβανόμενο όνειρο της Ιούς που έβλεπε τον Δία να της ζητά να δεχθεί τον έρωτά του. Η κοπέλα εξομολογήθηκε το όνειρο στον πατέρα της Ίναχο, ο οποίοςς ζήτησε χρησμό απ' τα μαντεία των Δελφών και της Δωδώνης, ρωτώντας τι έπρεπε να κάνει. Η απάντηση του μαντείου

¹²¹ Lesky, 1983, σ. 367

¹²² Lesky, 2010, σ. 231

¹²³ Αισχύλου, *Προμηθέας Δεσμώτης*, 1999 σελ. 148,στ 484-499

των Δελφών ήταν σκληρή και έλεγε στον Ίναχο πως έπρεπε ν' απομακρύνει από το σπίτι του την θυγατέρα του, αν ήθελε να γλυτώσουν αυτός και η γενιά του από τον κεραυνό του Δία. Έτσι κι έκανε, παρά τη θέλησή του. Από τότε η Ιώ, κυνηγημένη απ' την οργή και τη ζήλια της Ήρας, γυρνούσε από τόπο σε τόπο, φτάνοντας στα πέρατα του κόσμου, με κέρατα αγελάδας στο κεφάλι της και μια αλογόμυγα να την κατατρέχει.

Μετά από αλληπάλληλες ερωτήσεις της Ιούς ο Προμηθέας αποφασίζει να την πληροφορήσει για τα πάθη που την περιμένουν. Προφητεύει την μεγάλη της περιπλάνηση ανά τον κόσμο και καταλήγει λέγοντάς της, πως μόνον ένας μπορεί να βάλει τέλος στο δικό του μαρτύριο.

*Στην άκρη άκρη της γης του Νείλου είναι μια πόλη,
ο Κάνωβος, στις ίδιες εκβολές του επάνω·
εδώ σε φέρνει πάλι ο Δίας στα λογικά σου
μ' άσφαλο χέρι αγγίζοντας – μ' επαφή μόνο.
κι έτσι απ' το Δία μάρο γιο θε να γεννήσεις,
τον Έπαφο με τ' όνομα, που όση ποτίζει
χώραν ο Νείλος ο πλατύς θα εξουσιάσει¹²⁴*

Οι μοίρες των δύο πρωταγωνιστών συνενώνονται: Μόνο ένας απόγονος της Ιούς από την δέκατη τρίτη γενιά θα μπορέσει ν' απελευθερώσει τον Προμηθέα και μόνο τότε θα αποφύγει ο Δίας την πτώση του. Η Ιώ επιμένει για περισσότερες λεπτομέρειες και ο Προμηθέας της λέει πως το τέλος του μαρτυρίου της θα είναι στον Κάνωβο, μια πόλη στις εκβολές του Νείλου. Εκεί ο Δίας, μονάχα μ' ένα άγγιγμα του χεριού του, θα την θεραπεύσει απ' τη μανία της και θα την κάνει μητέρα του Έπαφου. Πέντε γενιές θα γεννηθούν και θα φτάσει η ώρα που οι Δαναΐδες θα ζητήσουν καταφύγιο στο Άργος κυνηγημένες απ' τα ξαδέρφια τους. Στους ματωμένους γάμους τους μονάχα μιας ο άντρας θα ζήσει κι απ' αυτής τη γενιά θα γεννηθεί ο Ηρακλής, απ' την θνητή Αλκμήνη και τον Δία, ο ήρωας που κάποτε θα απελευθερώσει τον Προμηθέα.¹²⁵ Μ' αυτό το χρησμό ολοκληρώνεται το τρίτο επεισόδιο.

Το θέμα του μυστικού που απειλεί τον Δία επανέρχεται στο τέταρτο επεισόδιο της τραγωδίας. Ο Προμηθέας προλέγει το τέλος της βασιλείας του Ολύμπιου θεού:

*ας κυβερνά κι ας κάνει
της κεφαλής του, όσος καιρός του μένει ακόμα·
γιατί δε θα 'ναι των θεών κύριος για πάντα.¹²⁶*

¹²⁴ Αισχύλου, *Προμηθέας Δεσμώτης*, 1999,σελ.161 στ.846-852)

¹²⁵ Lesky, A', 2010, σσ. 232-234

¹²⁶ Αισχύλου, *Προμηθέας Δεσμώτης*, 1999, σελ. 165,στ.939-941

Στον Όλυμπο πληροφορούνται τις ρήσεις του Προμηθέα και στέλνουν τον αγγελιοφόρο Ερμή να αποσπάσει το μυστικό. Με φωνές, με προτροπές, με απειλές ο Ερμής προσπαθεί αλλά μάταια. Ο Προμηθέας τον αποκαλεί «υπηρέτη του Δία», τον αντιμετωπίζει με σαρκασμό και περιφρόνηση και εν τέλει αρνείται κατηγορηματικά να αποκαλύψει αυτά που ξέρει. Ο Ερμής έχοντας αντιληφθεί πως δεν έχει καμιά ελπίδα να μάθει όσα ο Δίας του ζήτησε, πληροφορεί τον Προμηθέα για όσα του ετοιμάζει ο άρχοντας του Ολύμπου: τον καταποντισμό του στην άβυσσο και το ατέρμονο μαρτύριό του με τον αετό να του κατατρώνει το συκώτι.

Ο Ερμής παροτρύνει τις Ωκαιανίδες να απομακρυνθούν για να γλυτώσουν. Εκείνες όμως αποφασίζουν να παραμείνουν πιστές στον Προμηθέα ως το τέλος και καταποντίζονται μαζί του στο χάος.

5.1.3 *Ορέστεια*

Το αποκορύφωμα της Αισχύλειας καλλιτεχνικής δημιουργίας, η Ορέστεια, αποτελεί την μοναδική σωζόμενη Τριλογία του πατέρα της τραγωδίας αλλά και γενικότερα της αρχαίας Ελληνικής γραμματείας. Διδάχθηκε το 458 π.Χ. με χορηγό κάποιον Ξενοκλή από το δήμο των Αφιδνών και απ' όσο γνωρίζουμε αποτελεί το κορύφωμα της Αισχύλειας δημιουργίας.¹²⁷ Συνοδευόταν από το σατυρικό δράμα «*Πρωτεύς*», απ' το οποίο μόνο έξι πολύ μικρά αποσπάσματα έχουν σωθεί. Η Τριλογία απέσπασε το πρώτο βραβείο στα εν Άστει Διονύσια μόλις δύο χρόνια πριν από τον θάνατο του τραγικού ποιητή. Το έργο ανήκει στο μυθολογικό κύκλο της κατάρας των Ατρείδων και αποτελεί ιστορικά το πρώτο έργο τέχνης που πραγματεύεται το έγκλημα και την εξιλέωση.¹²⁸

Ο φόνος του βασιλιά Αγαμέμνονα από την ίδια την σύζυγό του Κλυταιμνήστρα λίγο μετά την επιστροφή του από την άλωση της Τροίας είναι το θέμα του πρώτου μέρους της τριλογίας και έχει τον τίτλο «*Αγαμέμνων*». Βασικό στοιχείο του έργου αποτελεί η μαντική τέχνη. Ο Αγαμέμνονας επιστρέφοντας νικητής από την Τροία φέρνει μαζί του λάφυρα, ανάμεσα στα οποία είναι και η Κασσάνδρα, η διαπνεόμενη από το πνεύμα του Απόλλωνα μάντισσα, που ως δούλα μεταφέρεται στο Άργος και προφητεύει το φόνο τον δικό της αλλά και του αφέντη της. «*Αλίμονο της άμοιρης μαύρη μου τύχη! βάζω και κλαίω μαζί και τα δικά*

¹²⁷ Lesky, A', 2010, σ. 184

¹²⁸ Σολομός, 1989, σ. 280

μου πάθη, που ήρρες να φέρεις την ταλαίπωρη και μένα τι άλλο, πάρεξ να πεθάνω εδώ μαζί σου;»¹²⁹

Στο δεύτερο μέρος του έργου υπό τον τίτλο «Χοηφόροι» ο Ορέστης, γιος του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, έχοντας ενημερωθεί για την δολοφονία του πατέρα του επιστρέφει στο Άργος συνοδευόμενος απ' τον αδελφικό του φίλο Πυλάδη, για να πάρει εκδίκηση. Δολοφονεί την μητέρα του Κλυταιμνήστρα και καλείται να αντιμετωπίσει την θεική τιμωρία. Ο τίτλος του μέρους αυτού αναφέρεται στον Χορό που αποτελείται από δώδεκα γυναίκες που «φέρουν χοές», δηλαδή νεκρικές σπονδές στον τάφο του Αγαμέμνονα. Η κληρονομική κατάρρα και η πεποίθηση ότι η ενοχή γεννά καινούργια ενοχή, τέκνο όμοιά της, «η ασέβεια μόνο τα πολλά παιδιά γεννά που μοιάζουνε της μάνας που τα 'γέννα»,¹³⁰ αποτελεί την κεντρική ιδέα του έργου που επιβεβαιώνει την αντίληψη που υπήρχε στη αρχαία ελληνική σκέψη πως ο καθένας συνδέεται με το γένος του και συνεπώς ευθύνεται για τις πράξεις των προγόνων του, μεταδίδοντας το μόλυσμα της ενοχής από άνθρωπο σε άνθρωπο και τελικά σ' ολόκληρο το περιβάλλον του πρωταίτιου.

Οι *Ευμενίδες*, το τρίτο μέρος της Ορέστειας, είναι οι ευεργετικές θεότητες που έρχονται να αντικαταστήσουν τις Ερινύες μετά την απόφαση της Αθηνάς Παλλάδας να απαλλάξει τον Ορέστη από την αποδιδόμενη κατηγορία μέσω μάλιστα δικαστικής διαδικασίας στην οποία η ίδια προεδρεύει.¹³¹ Στον πρόλογο αυτής της τραγωδίας συναντάμε την Πυθία να τελεί αρχικά εξαγνισμό στα νερά της Κασταλίας Πηγής και στη συνέχεια να καίει φύλλα δάφνης με κριθάρι ως προσφορά στο θεό Απόλλωνα. Το σατυρικό δράμα «*Πρωτεύς*» που συνόδευε την τριλογία, αναφέρεται πιθανότατα σ' ένα επεισόδιο της Οδύσσειας, όπου ο Μενέλαος μαζί με τους συντρόφους του, έχοντας εκτραπεί από την πορεία του γυρνώντας από την δεκάχρονη πολιορκία της Τροίας, βρίσκονται σ' ένα μικρό νησί και προσπαθούν με το ψάρεμα και το κυνήγι να κατευνάσουν την πείνα τους.

Η ενοχή, η τιμωρία και η μετάνοια συγκροτούν την ραχοκοκαλιά της Αισχύλειας τραγωδίας που πραγματεύεται μια αλληλουχία φόνων και κορυφώνεται με την λύτρωση, την εξιλέωση και την απαλλαγή του τελικού ενόχου από τους ίδιους τους θεούς. Τρεις βασικές θεματικές ενότητες διακρίνονται στην Ορέστεια. Η πρώτη αναφέρεται στην αέναη διαμάχη ανάμεσα στο μητριαρχικό και πατριαρχικό καθεστώς. Στη συνέχεια τίθεται ο προβληματισμός αναφορικά με το αν ο γόνος του θύματος έχει δικαίωμα ή ενδεχομένως και καθήκον να πάρει

¹²⁹ Αισχύλου, *Αγαμέμνονας*, 1999 σελ. 211, στ. 1135-1139

¹³⁰ Αισχύλου, *Αγαμέμνονας*, 1999 σελ.198, στ.759-760)

¹³¹ Lesky,2010, σσ. 274-275

εκδίκηση, διαπράττοντας αντίστοιχη πράξη. Τέλος, η απονομή δικαιοσύνης από 'κείνους που έχουν αυτή την δικαιοδοσία.¹³² Από τα τρία μέρη της τριλογίας θ αναφερθούμε αναλυτικότερα στο πρώτο, στο οποίο εντοπίζεται έντονο το στοιχείο της μαντικής που ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της Κασσάνδρας.

5.1.4 *Αγαμέμνων*

Το έργο ξεκινάει με την μορφή ενός φρουρού, ενός νυχτοφύλακα, τον οποίο ο Αισχύλος έχει τοποθετήσει στη στέγη του παλατιού στο Άργος, προσαρμόζοντας έτσι στα θεατρικά δεδομένα την εικόνα του Αίγισθου που ακουμπισμένος πάνω σ' έναν βράχο παρακολουθεί την επιστροφή του ελληνικού στόλου.¹³³ Ο φρουρός αναμένει την είδηση μήνυμα μέσω των φρυκτωριών, για την νίκη των Αχαιών επί της Τροίας παρακαλώντας τους θεούς να τον γλυτώσουν απ' το βασανιστήριο της προσμονής.¹³⁴ «*Τους θεούς παρακαλώ να με γλιτώνουν τέλος απ' τα βάσανα αυτά, που ολάκερο ένα χρόνο σαν το σκυλί πάνω στον Ατρείδών τις στέγες κοιμάμενος τραβώ μ' αυτή εδώ τη φρουρά μου.*»¹³⁵ Όταν το σήμα δίδεται, ο φρουρός σπεύδει να ενημερώσει την Κλυταιμνήστρα.

Η πλοκή του έργου ξεκινά ουσιαστικά με μία αναφορά στο θεϊκό στοιχείο μέσω της επίκλησης του φρουρού. Μια επίκληση που είναι απόλυτα συνεπής με την γενικότερη θρησκευτική κοσμοθεωρία του ποιητή, που στόχο έχει σε κάθε περίπτωση την προβολή μιας μεγαλοπρεπούς εικόνας της θεϊκής εξουσίας.¹³⁶ Ο πρόλογος του έργου που αποτελεί ένα αρχαίο τεχνικό μέσο για την προπαρασκευή των τραγουδιών του Χορού, εδώ, διαμορφώνεται από τον ποιητή με τέτοιο τρόπο ώστε να λειτουργεί ως φορέας εναλλασσόμενων διαθέσεων¹³⁷

Σε μία εκτεταμένη Πάροδο στην οποία το χωρικό εκτείνεται απ' τον στίχο 40 έως τον στίχο 257, ο Χορός εξιστορεί τα Ηγεγονότα απ' το ξεκίνημα του στόλου στην Αυλίδα. Μιλά για τον καθοριστικό τότε ρόλο του μάντη Κάλχα. Όταν ο Αγαμέμνονας είδε δυο αετούς να σκοτώνουν ένα λαγό ρώτησε τον μάντη για τη σημασία του οιωνού. Ο Κάλχας απάντησε πως

¹³² Φωτιάδης, 1978, σ. 449

¹³³ Όμηρος, *Οδύσσεια*, Ραψ.Δ στ.522-526

¹³⁴ Baldry, 1971, σ. 103

¹³⁵ Αισχύλου, *Αγαμέμνονας*, 1999, σελ. 175, στ.1-4

¹³⁶ Lesky, 2010, σ. 270

¹³⁷ Lesky, 1983, σ. 371

ο λαγός ήταν η Τροία και οι αετοί ήταν οι γιοι του Ατρέα, ο Αγαμέμνονας και ο Μενέλαος. Πρόκειται για μία παραλλαγή της ομηρικής εκδοχής του οiwονού με το φίδι που κατασπάραξε εννέα πουλιά και ερμηνεύτηκε τότε από τον Κάλχα ως ο προάγγελος μιας μακράς αλλά νικηφόρας εκστρατείας.

Ο στόλος των Αχαιών είναι εγκλωβισμένος στην Αυλίδα λόγω της άπνοιας ή, σύμφωνα με άλλη εκδοχή, εξαιτίας αντίθετων ανέμων. Και τότε τίθεται στον Αγαμέμνονα ένα τραγικό δίλημμα. Για να εξιλεωθεί η Άρτεμις και να κατευνάσει τους ανέμους, ο βασιλιάς καλείται να θυσιάσει την κόρη του Ιφιγένεια. Καλείται να λάβει μία μοιραία απόφαση κάτω από έναν βαρύ εξαναγκασμό. Βρίσκεται ανάμεσα σε δύο δρόμους που ο καθένας τους μοιάζει απέραστος και που όμως ένας απ' τους δύο πρέπει να περαστεί.¹³⁸ Μέσα στη γριφώδη γλώσσα του ενυπάρχει μια ολοφάνερη αλήθεια: η νίκη στην Τροία είναι αποτρόπαιη και ένοχη, εφόσον προϋποθέτει ένα έγκλημα, τη θυσία μιας αθώας κόρης. Ο Αγαμέμνων γνώριζε το κόστος της νίκης και το δέχτηκε.¹³⁹ Μία πολύστροφη πάροδος, μέρος των γενικότερα εκτεταμένων χορικών αυτού του έργου, απ' τα οποία ωστόσο ούτε μια στροφή δεν πρέπει να παραληφθεί, προκειμένου να υπάρξει ορθή κατανόηση της Ορέστειας.¹⁴⁰ Το Χορικό της Παρόδου τελειώνει με την δυσοίωνη προοπτική ότι η θυσία της Ιφιγένειας δεν θα μείνει αναπάντητη, σύμφωνα και με όσα είχε προφητεύσει ο μάντης Κάλχας. Με βάση εκείνη την προφητεία του Κάλχαντα η αιτία για την οποία ο στόλος δεν μπορούσε να συνεχίσει, ήταν ότι ο Αγαμέμνονας είχε προκαλέσει την οργή της Άρτεμις, η οποία απαιτούσε τη θυσία της βασιλοκόρης Ιφιγένειας.

Στο πρώτο επεισόδιο και στους στίχους 258-354 οι Γέροντες του Χορού απευθυνόμενοι στην Κλυταιμνήστρα με σεβασμό την ρωτούν αν μπορεί να τους ενημερώσει για το κατά πόσον τα λόγια του φρουρού ανταποκρίνονται στην αλήθεια. Εκείνη αποκρίνεται πως πριν από την εκστρατεία είχαν συμφωνήσει με τον Αγαμέμνονα αναφορικά με τον τρόπο που θα την ενημέρωνε για την πτώση της Τροίας και την επιστροφή του στόλου του. Η συμφωνημένη φωτεινή σηματοδότηση είχε πραγματοποιηθεί και έτσι η βασίλισσα εξέφρασε την βεβαιότητά της. Συνεχίζοντας μάλιστα τον μακρύ λόγο της περιγράφει αναλυτικά τον δρόμο των φρυκτωριών από βουνοκορφή σε βουνοκορφή,¹⁴¹ εκφράζοντας τη χαρά της για την είδηση της άλωσης της Τροίας και την επιστροφή του συζύγου της. Παρά την επιβεβαίωση ωστόσο, οι Γέροντες δεν θριαμβολογούν και εξακολουθούν να θρηνούν για τα πάθη του πολέμου και τις ζωές των νέων που χάθηκαν. Καταγγέλλουν την αντίθεση ανάμεσα στα αίτια του πολέμου και

¹³⁸ Lesky, 1983, σ. 371

¹³⁹ Murray, 1993, σ. 159

¹⁴⁰ Murray, 1993, σ. 152

¹⁴¹ Lesky, 1983, σ. 372

στα δεινά που αυτός προκαλεί και με λόγια γεμάτα μομφές περιγράφουν το πένθος που βασιλεύει σε όλα τα σπίτια.¹⁴² «για χατίρι γυναίκας πολύαντρης, που πολλά στη γη γόνα να γέρνουνε και κοντάρια πολλά να συντρίβονται στους προμάχους ανάμεσα όμοια Ελλήνων και Τρώων.»¹⁴³ Πρώτος που φτάνει απ' τον επιστρέφοντα στρατό είναι ένας κήρυκας που περιγράφει γλαφυρά τα εξαντλητικά χρόνια της πολιορκίας στην Τροία και αναγγέλλει πως ο βασιλιάς πλησιάζει. «Ένας απλός, ολωσδιόλου ξέγνοιαστος άνθρωπος» όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Lesky στην Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας,¹⁴⁴ που δεν συμμετέχει καθόλου στα βάσανα εκείνων που είναι μέσα στα πράγματα. Ο κήρυκας προτρέπει τους Γέροντες του Χορού να ετοιμάσουν στον Αγαμέμνονα την υποδοχή και τις τιμές που του αρμόζουν.

Ο βασιλιάς εμφανίζεται με μεγαλοπρέπεια πάνω στο άρμα του ευχαριστώντας τον λαό αλλά και τον Χορό για την υποδοχή που του ετοίμασε. Χαιρετίζει τους θεούς και μιλά για την καταστροφή της Τροίας εξομολογούμενος ταυτόχρονα ότι είχε πολλές επιφυλάξεις για την εκστρατεία του. Τονίζει ωστόσο ότι το αποτέλεσμα της το δέχεται με ανεπιφύλακτη ευχαρίστηση. Η Κλυταιμνήστρα τον υποδέχεται με σεβασμό και ίσως ακόμα με υποταγή¹⁴⁵ Στρώνει πορφυρά χαλιά για να πατήσει πάνω τους ο Αγαμέμνονας και σημειολογικά προϊδεάζει το κοινό για το αιματοκύλισμα που θα ακολουθήσει. Διακρίνει κανείς μια αναντιστοιχία ανάμεσα στην εντυπωσιακή άφιξη του βασιλιά και το τραγικό του τέλος που προμηνύεται. Μετά από έναν αγώνα λόγων – καθώς ο βασιλιάς αρνείται να πατήσει στα κόκκινα χαλιά υποστηρίζοντας πως τέτοια τιμή μονάχα σε θεούς αρμόζει-, η θέληση της Κλυταιμνήστρας επιβάλλεται. Με προσποιητή χαρά και ταυτόχρονα με κλιμακούμενη υποκρισία η βασίλισσα προετοιμάζει το τέλος. Έχοντας ήδη κερδίσει μία συμβολική μάχη στην οποία ο άντρας νικιέται από την γυναίκα,¹⁴⁶ επικαλείται τον Δία, ζητώντας την βοήθειά του για να γίνουν όλα όπως πρέπει. «Ω Δία μου τέλειε, δίνε στις ευχές μου τέλος κι έχε την έγνοια σου γι' αυτά που έχεις να κάμεις!»¹⁴⁷ Το μένος της για τον άντρα που θυσίασε την κόρη της, η ζήλια της για την προτίμησή του στην Κασσάνδρα αλλά και ο φόβος της για τυχόν αποκάλυψη της παράνομης σχέσης της με τον Αίγισθο οδηγούν την Κλυταιμνήστρα σε παραλήρημα. Μια αναπρότερπη συμφορά πλησιάζει εν μέσω δυσάρεστων προαισθημάτων που εκφράζονται από τον Χορό.

¹⁴² Romilly, 1997, σ. 84

¹⁴³ Αισχύλου, *Αγαμέμνονας*, 1999 σελ. 177, στ.64-68

¹⁴⁴ Lesky, 1983, σ. 373

¹⁴⁵ Meier, 1997, σ. 132

¹⁴⁶ Lesky, A', 2010, σ. 193

¹⁴⁷ Αισχύλου, *Αγαμέμνονας*, 1999 σελ. 205, στ. 973-975)

Μετά την έλευση του Αγαμέμνονα εμφανίζεται η Κασσάνδρα, το «*διαλεχτόν άνθος*»¹⁴⁸ που ανάμεσα σε πολλά άλλα λάφυρα προσέφερε στον Αγαμέμνονα ο ελληνικός στρατός για την νίκη του. Ένα αμφίσημο σύμβολο της εκπόρθησης της Τροίας και της ενοχής του πορθητή.¹⁴⁹ Η μάντισσα που γνωρίζει καλά τι πρόκειται να επακολουθήσει, συνοδεύεται από την Κλυταιμνήστρα στην είσοδο του παλατιού. Η κραυγαλέα σιωπή της Κασσάνδρας επισκιάζει τις επίμονες προτροπές της βασίλισσας αλλά και του Χορού που ζητούν απόκριση σε όσα της απευθύνουν. Δεν είναι η άγνοια της ελληνικής γλώσσας που την κάνει να παραμένει σιωπηλή ούτε οι προσβολές που η βασίλισσα απευθύνει εναντίον της. Μια σιωπή, που στην θεατρική σκηνή μπορεί να αποτελεί συμπλήρωμα ή προέκταση του λόγου, η παρουσία της να είναι απαραίτητη στην σύνθεση του έργου, και η δραματική σημασία της να προσδιορίζει την εξέλιξη. Η αιτία που κρύβεται πίσω απ' την σιωπή της Κασσάνδρας είναι εκ των προτέρων δεδομένη και έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις άναρθρες κραυγές που πρόκειται να εκστομίσει στη συνέχεια. Αποτελεί επίσης αυτή η σιωπή αντίδραση σε μία δραματική κατάσταση που προηγήθηκε, την άλωση της πόλης της, της Τροίας, τους φόνους που διαπράχθηκαν εκεί αλλά και τη αιχμαλωσία της ίδιας. Είναι τέλος προάγγελος όλων όσων πρόκειται να συμβούν. Η άρση αυτής της σιωπής θα πραγματοποιηθεί λίγο αργότερα με μία έκρηξη φορτισμένου, λυρικού λόγου. Η χρήση επομένως της σιωπής από τον ποιητή είναι δραματικά απολύτως λειτουργική και επιτελεί έργο αντίστοιχο με τον λόγο.¹⁵⁰

Η Κλυταιμνήστρα αποχωρεί από το παλάτι, θέτοντας σε πλήρη εφαρμογή το φονικό της σχέδιο. Και τότε, η Κασσάνδρα μένει μόνη της επί σκηνής με τον Χορό και ξεσπά. Μ' ένα εκστατικά οραματικό τραγούδι αλλά ταυτόχρονα και με έναν συγκροτημένο προφητικό λόγο απαριθμεί μία μία τις αμαρτίες του οίκου των Ατρείδων. Είναι η στιγμή που ένας καινούργιος κρίκος χαλκεύεται στην αλυσίδα της αμαρτίας του γένους τους.¹⁵¹ Ένας ξαφνικός καταιγισμός λόγου που ακολουθεί την αδράνεια της σιωπής της Κασσάνδρας ξεκινά με ακατάληπτα ψελλίσματα και κορυφώνεται τελικά σε έναν εναργέστατο οραματισμό του άμεσου μέλλοντος.¹⁵² Ενώ μέχρι πριν από λίγο στη σκηνή υπήρχε ένα άβουλο πλάσμα που δεν μπορούσε να αρθρώσει λόγο, ξαφνικά αποκαλύπτεται μια εμπνευσμένη προφήτισσα, κατεχόμενη απ' τον Απόλλωνα, τον θεό που κάποτε της έδωσε την δύναμη αλλά μαζί και την κατάρρα της προφητείας.¹⁵³ Κατειλημμένη από μανία, έχει τη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται

¹⁴⁸ Αισχύλου, *Αγαμέμνονας*, 1999 σελ. 204, στ.954)

¹⁴⁹ Χουρμουζιάδης, 2003, σ. 216

¹⁵⁰ Χουρμουζιάδης, 2003, σ. 219

¹⁵¹ Lesky, 1983, σ. 374

¹⁵² Χουρμουζιάδης, 2003, σ. 218

¹⁵³ Lesky, 1983, σ. 373

σαν να συμβαίνουν εκείνη τη στιγμή, γεγονότα του παρελθόντος αλλά και του μέλλοντος. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα των προφητών της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας που αναφέρεται στην ενιαία διάσταση του χρόνου.¹⁵⁴

Η γνώση της και ο λόγος της εκφράζονται μεν από την ίδια, προέρχονται όμως απευθείας από τον θεό και γι' αυτό έχουν αυτό τον ακατάληπτο χαρακτήρα. Ιδιαίτερα στους αφηγηματικούς στίχους αυτής της σκηνής, στους μονολόγους δηλαδή της Κασσάνδρας, τα λεγόμενά της μπορούν να χαρακτηριστούν τουλάχιστον αινιγματικά και αμφίσημα. Εδώ η ικανότητα της Κασσάνδρας να περιγράφει το μέλλον εξισορροπεί την εγκυρότητα του Χορού να περιγράφει το παρελθόν.¹⁵⁵ Ο Χορός αρχικά εντυπωσιάζεται απ' τον θρήνο της Κασσάνδρας και τα ακατάληπτα λόγια της. Η δραματική μονωδία της που προοιωνίζει τον θάνατο του νέου αφέντη της αλλά και τον δικό της, προσδίδει μεγαλύτερο σημασιολογικό βάρος στην δεδομένη ούτως ή άλλως δυστυχία της.¹⁵⁶ Ο Χορός αμύνεται σε ό,τι απ' όσα λέει η Κασσάνδρα τον αγγίζει. Σε μία εκτεταμένη σκηνή διαλογικών με τον Χορό μέτρων, η μάντισσα, μιλά για όσα στο παρελθόν γίνανε μέσα σ' αυτό το παλάτι, εκεί όπου σε λίγο θα πέσει χτυπημένος απ' το χέρι της γυναίκας του ο πορθητής του Ίλιου και η ίδια η Κασσάνδρα θα συμπληρώσει αυτό το φόνο.¹⁵⁷ Μέσα στον ίδιο χώρο που εκείνη ονομάζει «ανθρωπομακελειό αιματοραντισμένο!»,¹⁵⁸ μέσα σ' αυτό το αιματοβαμμένο παλάτι, ξεκινά ν' αποκαλύπτει το πεπρωμένο του Αγαμέμνονα, που την ίδια στιγμή στο πίσω μέρος της σκηνής δολοφονείται και συνεχίζει αποκαλύπτοντας και το δικό της επερχόμενο τέλος.¹⁵⁹ Η πορεία των εγκλημάτων συνεχίζεται. Αντιλαμβανόμενη ότι το τέλος έφτασε, σπάζει την προφητική της ράβδο και πετά από πάνω της τις ιερές ταινίες. Στον τρίτο μονολόγο της¹⁶⁰ και σε έναν νέο προφητικό παροξυσμό, «βλέπει» την εκδίκηση που θα πάρει ο Ορέστης σκοτώνοντας την μητέρα του. Κι αφού προφητεύσει και το δικό της τέλος αποχωρεί στο εσωτερικό του παλατιού.

Η διπλή επιθανάτια κραυγή του Αγαμέμνονα ακούγεται¹⁶¹ και ενώ τα μέλη του Χορού αδυνατούν να λάβουν μια απόφαση για το αν θα επέμβουν ή όχι, η πύλη του παλατιού ανοίγει και εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα. Στα πόδια της βασίλισσας είναι ξαπλωμένα τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας¹⁶² Αμετανόητη και μεθυσμένη απ' το αίμα, παρομοιάζει τις

¹⁵⁴ Schein, 1982, σ. 11

¹⁵⁵ Goward, 2002, σ. 156

¹⁵⁶ Walton, 2011, σ. 316

¹⁵⁷ Lesky, 2010, σ. 194

¹⁵⁸ Αισχύλου, *Αγαμέμνονας*, 1999 σελ.209, στ. 1093

¹⁵⁹ Meier, 1997, σ. 132

¹⁶⁰ Γρυπάρης Αισχύλου, *Αγαμέμνονας*, 1999 σελ. 215-216, στ.1256-1294

¹⁶¹ Lesky, 2010, σ. 19

¹⁶² Meier, 1997, σ. 132

αιμάτινες σταγόνες που πέσανε στο μέτωπό της κατά το φονικό με την βροχή που δροσίζει τα σπαρμένα χωράφια.¹⁶³ Η Κλυταιμνήστρα υπό την πίεση του Χορού που προσπαθεί να κατανοήσει όσα έχουν συμβεί, αναγνωρίζει πως η πράξη της είναι απλά ένας κρίκος στην αλυσίδα που περισφίγγει τον οίκο των Ατρείδων ¹⁶⁴

Σ' αυτό το πρώτο μέρος της τριλογίας *Ορέστεια* του Αισχύλου, ο ρόλος της μαντικής αποδεικνύεται καταλυτικός, καθώς κατευθύνει την εξέλιξη των γεγονότων. Η παρουσία του Κάλχαντα και η ερμηνεία των οιωμών γίνονται η αφορμή για να ξεκινήσει το έργο ο ποιητής. Πάνω σ αυτούς τους οiwονούς στηρίζεται η έναρξη της εκστρατείας, η απόφαση που πήρε ο Αγαμέμνωνας και η θυσία της κόρης του Ιφιγένειας. Μια θυσία που γίνεται με τη σειρά της αφορμή για το μένος της Κλυταιμνήστρας και της εφαρμογή του φονικού της σχεδίου.

Η παρουσία της Κασσάνδρας απ' την άλλη πλευρά, ενισχύει την απόφαση της Κλυταιμνήστρας για εκδίκηση, καθώς πέρα απ' το μένος της μάνας που έχασε το παιδί της, νιώθει να την κυριεύει και η ζήλια για την προφήτισσα. Επιπλέον η Κασσάνδρα μέσα από την παραληρηματική της έκσταση συνδέει όσα έγιναν στο παρελθόν μ' αυτά που πρόκειται να γίνουν, διευκολύνοντας έτσι το κοινό να κατανοήσει την αλληλουχία των γεγονότων. Πέρα όμως αυτών και μελετώντας την σκηνοθετική ματιά του Αισχύλου, η παρουσία της Κασσάνδρας συμπυκνώνει μέσα απ' τα οράματά της τις εικόνες και τις ιδέες του έργου, βοηθά να αποκαλυφθούν ένα ένα τα οδυνηρά νοήματα και προσδίδει στην συγκεκριμένη τραγωδία έναν χαρακτήρα υπερβατικό, συμβάλλοντας με τον τρόπο σε αυτό ένα τουλάχιστον εντυπωσιακό αποτέλεσμα για τον θεατή.

Η *Ορέστεια* συνολικά ως δημιούργημα, είναι ακριβώς αυτό που είπε ο Αριστοτέλης για την τραγωδία: *«η παρουσίαση ενός περιστατικού ή μιας σειράς αλληλένδετων περιστατικών μεταμορφωμένων σ ένα πλήρες, συμπαγές και ενιαίο έργο τέχνης»*.¹⁶⁵

5.2 Σοφοκλής

Κατά μία γενιά νεότερος από τον Αισχύλο, ο Σοφοκλής, γιος του Σόφιλου από τον Κολωνό, γεννήθηκε πιθανότατα στα 497/496 π.Χ. και υπήρξε ένας από τους επιφανέστερους ποιητές της αρχαίας Ελλάδας. Ανατράφηκε μέσα σε μια εύπορη οικογένεια, μία από τις

¹⁶³ Αισχύλου, *Αγαμέμνωνας*, 1999 σελ. 220,στ. 1388-1392

¹⁶⁴ Lesky, 2010, σ. 195

¹⁶⁵ Baldry, 1971, σ. 115

αρχοντικές οικογένειες της Αθήνας,¹⁶⁶ γεγονός που του προσέφερε το προνόμιο να λάβει άρτια μόρφωση.

Η πολιτική άνθηση που γνώρισε η Αθήνα κατά τα χρόνια του βίου του Σοφοκλή, προϋπέθετε την εμπιστοσύνη στον άνθρωπο, στην δύναμη και στα ιδανικά του. Παρέμεινε φιλόπατρις μέχρι το τέλος της μακράς ζωής του και ύμνησε την πόλη που τον γέννησε στο τελευταίο του έργο τον «Οιδίποδα επί Κολωνῶν», δικαιολογώντας έτσι απόλυτα τον χαρακτηρισμό του ως «φιλαθηναϊότατος», που του αποδίδουν οι πηγές. Έχοντας ο ίδιος γαλουχηθεί σ' ένα αθηναϊκό μεγαλείο γερά στερεωμένο, που το μόνο που απαιτούσε ήταν σωστή διαχείριση, τοποθέτησε τον άνθρωπο στο κέντρο των πάντων και γέμισε τις τραγωδίες του με αλληλοσυγκρουόμενα καθήκοντα και πάθη των ανθρώπων. Οι ήρωές του υπακούουν στο ανθρώπινο ιδεώδες και σε συνάρτηση μ αυτό ακριβώς το ιδεώδες βρίσκεται και το τραγικό στοιχείο στα έργα του.¹⁶⁷

Το γεγονός ότι στα έργα του Σοφοκλή είναι ευδιάκριτος ένας ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας και μια προσπάθεια να αναδειχθούν αξίες, συναισθήματα και πάθη στην ανθρώπινη τους διάσταση, δεν σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι παραμερίζονται οι θεοί ή ότι μένουν αμέτοχοι στην εξέλιξη των δραμάτων. Ο ποιητής τρέφει έναν εξαιρετικό σεβασμό για την παραδοσιακή θρησκεία και την αποδέχεται χωρίς να εξετάζει τις αρχές της. Ταυτόχρονα πολεμά τον σχετικισμό των σοφιστών και θεωρεί εκ των ων ουκ άνευ την αναγνώριση της αξίας των πατροπαράδοτων νόμων και την υποταγή «στη δικαιοσύνη που καθορίζεται από τον όρκο». (Αντιγόνη, στ. 332-375) Η υπεράσπιση της μαντικής και η παθιασμένη επίκληση των νόμων του Δία επαναλαμβάνονται συχνά στα έργα του.¹⁶⁸ Για τον ίδιο τον Σοφοκλή, οι θεοί αντιπροσωπεύουν το φως, το διηνεκές, τη γαλήνη ενώ ο άνθρωπος είναι ον ασταθές και εφήμερο. Χρησιμοποιεί συχνά τον όρο «*ἡμέριοι*» μιλώντας για τους ανθρώπους, προκειμένου να τους προσδώσει τον χαρακτήρα του πεπερασμένου και του φθαρτού, καθώς αυτό είναι που τους διαχωρίζει απ' τους θεούς. Αυτή η ριζική διαφορά, που είναι συνυφασμένη με τον χρόνο και απ' την οποία εκπορεύονται και όλες οι άλλες, καθιστά απόλυτη την λάμψη που περιβάλλει οτιδήποτε έχει να κάνει με τους θεούς. Έτσι και οι ηθικοί κανόνες που οι ίδιοι οι θεοί επιβάλλουν βρίσκονται στο απυρόβλητο, είναι απρόσβλητοι και όλοι οφείλουν να τους σέβονται.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Lesky, 1983, σ. 390

¹⁶⁷ Romilly, 1997, σ. 93

¹⁶⁸ Nesselrath, 2014, σ. 230

¹⁶⁹ Romilly, 1997, σσ. 112-114

Στα έργα του γίνεται αναφορά σε χρησμούς, όνειρα και οιωμούς που εκπληρώνονται. Κατά τον ποιητή όλα αυτά αποτελούν εκφάνσεις της παραδοσιακής θρησκείας, αλλά και η δικαιολογία για την ύπαρξή της. Η εκπλήρωσή τους είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον λόγο της ύπαρξης της πίστης των ανθρώπων προς τους θεούς. Ο Σοφοκλής δείχνει την πίστη του στους χρησμούς με το να τους κάνει σκελετό της δραματικής πλοκής. Στα έργα του Σοφοκλή οι χρησμοί επαληθεύονται ακόμη κι αν όχι πάντοτε με την προσδοκώμενη έννοια.¹⁷⁰

Αναφορικά με τον τρόπο γραφής του, ο Σοφοκλής απομακρύνθηκε απ' το πομπώδες ύφος και τις τολμηρές μεταφορές του Αισχύλου,¹⁷¹ υιοθετώντας έναν πιο συγκρατημένο λόγο που βρισκόταν εγγύτερα στην ανθρώπινη υπόσταση. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο, ο ίδιος ο ποιητής θεωρούσε για τον εαυτό του ότι *«αρχικά απελευθερώθηκε από τον όγκο του Αισχύλου και στη συνέχεια χρειάστηκε να ξεπεράσει την δυσκαμψία και την επιτήδευση της ίδιας του της φύσης για να φτάσει στην τελειότητα»*.¹⁷² Η συνδρομή του Σοφοκλή στα θεατρικά ήθη της κλασσικής Ελλάδας υπήρξε εξαιρετικά σημαντική καθώς προχώρησε σε καινοτομίες τόσο λειτουργικές αλλά και υφολογικές που ώθησαν την τέχνη του πολλά βήματα μπροστά: Κατ' αρχάς, αύξησε τον αριθμό των υποκριτών σε τρεις, σε σχέση με τους δύο του Αισχύλου και τον έναν του Θέσπη. Καθιέρωσε τον δεκαπενταμελή Χορό και εξέλιξε την τέχνη της σκηνογραφίας με την χρήση σκηνικού κτιρίου, θεολογείου και ζωγραφικών πινάκων. Διαχώρισε επίσης τους ρόλους ποιητή και ηθοποιού. Στα πρώιμα έργα του διακρίθηκε ο ίδιος τόσο ως ηθοποιός όσο και ως χορευτής. Στη συνέχεια ωστόσο κυρίως λόγω του περιορισμένου εύρους της φωνής του, της λεγόμενης και *«μικροφωνίας»* του, περιορίστηκε στο να συγγράφει, να σκηνοθετεί και να σκηνογραφεί. Κατήργησε επίσης τον ενιαίο μύθο στις τετραλογίες, καθιστώντας τα έργα του αυθύπαρκτα και υπήρξε ο ευρετής της *«τραγικής ειρωνείας»*, την οποία χρησιμοποίησε αριστοτεχνικά.¹⁷³ Βασική επιδίωξή του κατά την συγγραφή των τραγωδιών του ήταν πάντα η δημιουργία και η παρουσίαση μεγάλων προσωπικοτήτων.¹⁷⁴ Δίνοντας ιδιαίτερη βαρύτητα στην ψυχολογία και την ιδιοσυγκρασία των δραματικών ηρώων του, επεδίωκε να προσδίδει στα συναισθήματά τους την μεγαλύτερη δυνατή έκταση, συνέπεια αλλά και ποικιλία.¹⁷⁵

Η μακρά και επιτυχημένη ζωή του ως δραματουργού, ξεκίνησε με την πρώτη του νίκη το 468 π.Χ. με το έργο *«Τριπτόλεμος»*. Στην πορεία απέσπασε τουλάχιστον 18 νίκες ενώ ποτέ

¹⁷⁰ Webster, 1969, σσ. 41-42

¹⁷¹ Nesselrath, 2014, σ. 231

¹⁷² Lesky, A', 2010, σ. 285

¹⁷³ Σολομός, 1989, σ. 351

¹⁷⁴ Webster, 1969, σ. 103

¹⁷⁵ Webster, 1969, σ. 104

δεν κατετάγη τρίτος σε δραματικούς αγώνες.¹⁷⁶ Συνέγραψε συνολικά 123 τραγωδίες απ' τις οποίες μόνον επτά σώζονται. Όσες και του Αισχύλου. Πέθανε το 406 π.Χ. σε βαθιά γεράματα σύμφωνα με κάποιες πηγές τρώγοντας άγουρο σταφύλι και σύμφωνα με άλλες από την συγκίνηση, ενώ διάβαζε ένα εκτενές, δίχως παύσεις, κομμάτι της Αντιγόνης του.¹⁷⁷

5.2.1 Αντιγόνη

Η Αντιγόνη, ένα έργο αρχαιοελληνικού ουμανισμού, με τον άνθρωπο στο επίκεντρο όλων, απηχεί πρόδηλα την επίμονη προσπάθεια του Σοφοκλή, που σε όλες τις τραγωδίες του επιχειρούσε να «*παραστήσει τους ανθρώπους*» όπως «*όφειλαν να είναι*»¹⁷⁸ Ένα κείμενο στο οποίο αδιαμφισβήτητα αναδεικνύεται η επιταγή για σύζευξη ανθρώπινων και θεϊκών νόμων, ενώ ταυτόχρονα καταδεικνύονται οι αδυναμίες της τρωτής ανθρώπινης φύσης αλλά και το μεγαλείο της. Η *Αντιγόνη* διδάχθηκε στα Μεγάλα Διονύσια του 442 π.Χ. χαρίζοντας στον Σοφοκλή το πρώτο βραβείο. Είναι η εποχή, κατά την οποία στην Αθήνα το δημοκρατικό πολίτευμα βρίσκεται στο απόγειό του και ταυτόχρονα η εποχή που ο Σοφοκλής προσπαθεί να καθυποτάξει την επιρροή από τον όγκο και το στομφώδες ύφος του Αισχύλου αλλά και την επιτήδευση της δικής του φύσης προκειμένου να πετύχει την ολοκλήρωση.¹⁷⁹ Και εδώ ο ρόλος της μαντικής είναι καίριος, καθώς ουσιαστικά οδηγεί στην λύση της τραγωδίας. Εν προκειμένω παρούσα είναι η έντεχνη μαντική δια του εξέχοντος εκπροσώπου της Τειρεσία. Ο τυφλός μάντης ερμηνεύοντας τα σημάδια της τέχνης του, είναι εκείνος που θα «*επιβάλει*» στον βασιλιά Κρέοντα, την ανάγκη για σεβασμό των θεϊκών νόμων.¹⁸⁰

Μία διαλογική σκηνή ανάμεσα στις δύο αδελφές, την Αντιγόνη και την Ισμήνη σηματοδοτεί την έναρξη του έργου. Μια σκηνή εξαιρετικής έντασης και μοναδικής αποτελεσματικότητας στην διαγραφή των χαρακτήρων¹⁸¹ που προϊδεάζει τον θεατή αναφορικά με το τι πρόκειται να ακολουθήσει. Είναι σημαντικό ωστόσο στο σημείο αυτό να γνωρίζουμε τι ακριβώς έχει προηγηθεί, κάτι που βεβαίως γνώριζε και το αθηναϊκό κοινό του 5^{ου} αιώνα. Μετά την αποχώρηση του Οιδίποδα από το θρόνο, την εξουσία παίρνουν οι δυο γιοι του, οι οποίοι συμφωνούν να εναλλάσσουν την βασιλεία ανά έτος. Πρώτος αναλαμβάνει το θρόνο ο Ετεοκλής. Όμως όταν η θητεία τελειώνει, αρνείται να παραχωρήσει την εξουσία στον

¹⁷⁶ Webster, 1969, σ. 22

¹⁷⁷ Lesky, A', 2010, p. 292

¹⁷⁸ Καστοριάδης, 2013

¹⁷⁹ Lesky, 1983, σ. 400

¹⁸⁰ Καραδημητρίου, 2003, σ. 174

¹⁸¹ Lesky A', 2010, σ. 325

Πολυνείκη, ο οποίος διωγμένος από τη Θήβα, κατέφυγε στο Άργος. Οργισμένος, εκστρατεύει εναντίον της Θήβας έχοντας ως σύμμαχό του τον πεθερό του Άδραστο, βασιλιά του Άργους, και άλλους πέντε σπουδαίους ηγεμόνες. Φτάνοντας στη Θήβα, καθένας τους είχε παραταχθεί απέναντι σε μια από τις επτά πύλες της πόλης. Εκεί μονομαχώντας τα δύο αδέρφια, αλληλοσκοτώνονται. Έτσι, ο Κρέων, αδελφός της Ιοκάστης, στέφεται βασιλιάς ως νόμιμος διάδοχος και διατάζει να ταφεί ο Ετεοκλής με τιμές, καθώς πέθανε υπερασπιζόμενος την πατρίδα, ενώ για τον Πολυνείκη, δίνει ρητή διαταγή το σώμα του να παραμείνει άταφο.

Στον πρόλογο η Αντιγόνη ρωτάει την Ισμήνη αν έχει ακούσει για το κακό που ετοιμάζουν για τους αγαπημένους τους οι εχθροί τους. Η Ισμήνη δηλώνει άγνοια ενώ ταυτόχρονα δείχνει να αντιλαμβάνεται ότι κάτι προβληματίζει την αδελφή της. Η Αντιγόνη την ενημερώνει για το διάταγμα του Κρέοντα, δηλαδή το σώμα του Πολυνείκη *«αθρήνητο και άταφο να τ' αφήσουν, γλυκό για τα όρνια θησαυρό, που γύρω καρτερούν λιμασμένα για θροφή τους»* και ανακοινώνει την απόφαση της να θάψει τον αδελφό της. Με βάση τις ελληνικές δικαιοκτικές αντιλήψεις, το σώμα του Πολυνείκη θα μπορούσε να ταφεί λίγο έξω απ' τα σύνορα της πόλης. Ωστόσο ο Κρέοντας πάει πολύ πέρα απ' αυτό και βάζει φρουρούς να φυλάνε το άψυχο σώμα του, προκειμένου κανείς να μην μπορέσει να το τιμήσει. Μια αλαζονική υπερβολή που εμφανίζεται με το κύρος της εξουσίας, επικίνδυνη και απαράδεκτη που οδηγεί τον Κρέοντα στην *ὕβριν*.¹⁸² Η Αντιγόνη ζητά απ' την αδελφή της να την βοηθήσει, ωστόσο η Ισμήνη θεωρώντας απαράβατη την εντολή της κρατικής εξουσίας αρνείται. *«Εγώ τα τίμια των θεών καθόλου δεν τα περιφρονώ, μα και δε βλέπω, πώς ενάντια μπορώ να πάω στην πόλη μου»*¹⁸³ Μέσα σε λίγους στίχους ο Σοφοκλής σκιαγραφεί ξεκάθαρα δυο εκ διαμέτρου αντίθετους χαρακτήρες. Μια υποταγμένη, έτοιμη για συμβιβασμό γυναίκα απ' την μια πλευρά και μια δυναμική, σκληρή, γεμάτη πάθος απ' την άλλη, έτοιμη να πεθάνει, προκειμένου να τιμήσει την μνήμη του αδελφού της. Η Ισμήνη ζητά απ' την Αντιγόνη να μην μοιραστεί με άλλους τα σχέδιά της και υπόσχεται και η ίδια να μην μιλήσει πουθενά. Ωστόσο η Αντιγόνη αντιδρά έντονα και φορτισμένη απ' το πάθος της απαντά στην Ισμήνη πως δεν έχει λόγο να το κρατήσει κρυφό. Είναι βαθιά πεπεισμένη πως αυτό που θα κάνει έχει την ευλογία των θεών. *«Σκοτιά μου! πρόδωσέ το· πιο θα μού είσαι εχθρή αν σωπάσεις, παρ' αν το κηρύξεις σ' όλον τον κόσμο»*¹⁸⁴

¹⁸² Lesky, 1983, σ. 401

¹⁸³ Σοφοκλή, *Αντιγόνη*, 2015, στ. 77-79

¹⁸⁴ Σοφοκλή, *Αντιγόνη*, 2015, στ. 90-92)

Οι δύο αδελφές αποχωρούν και αφού μεσολαβήσει η πάροδος με τον Χορό των γερόντων να εξιστορούν τα γεγονότα που προηγήθηκαν και να αναρωτιούνται τον λόγο για τον οποίο τους κάλεσε ο βασιλιάς, ξεκινά το πρώτο επεισόδιο με τον Κρέοντα που στο τέλος ενός εκτεταμένου λόγου, ανακοινώνει την απαγορευτική διαταγή του σχετικά με την ταφή του Πολυνείκη.¹⁸⁵ Λίγο αργότερα στη σκηνή εμφανίζεται έντρομος ο φρουρός. Πρέπει να αναγγείλει στον Κρέοντα πως κάποιος τίμησε κρυφά τον νεκρό Πολυνείκη μα φοβάται για την ίδια του τη ζωή. Με τρόμο ανακοινώνει στον Κρέοντα πως ο νεκρός σκεπάστηκε με άμμο και τιμήθηκε και πως κανένα ίχνος του δράστη δεν έχει βρεθεί. Ο Κρέοντας κατηγορεί τους φύλακες ότι δωροδοκήθηκαν απ' τους εχθρούς προκειμένου να επιτρέψουν την ταφή και τους απειλεί με βασανιστήρια προκειμένου να ομολογήσουν. Ο φρουρός αποχωρεί και ξεκινάει το πρώτο στάσιμο, όπου ο Χορός των γερόντων εξυμνεί τα όσα ο άνθρωπος έχει πετύχει αλλά επισημαίνει και το πόσο ανήμπορος είναι μπροστά στον θάνατο.

«Πολλά 'ναι τα θάματα, πιο θάμ' απ' τον άνθρωπο, τίποτα.»¹⁸⁶ Ο Σοφοκλής στο έργο του αυτό χρησιμοποιεί πρώτος δύο λέξεις μοναδικές που για αιώνες αποτέλεσαν και συνεχίζουν να αποτελούν αντικείμενο συζήτησης. Τις λέξεις *Υψίπολις* και *Άπολις*.¹⁸⁷ Τοποθετεί μάλιστα την μία, ακριβώς δίπλα στην άλλη, θέλοντας με τον τρόπο αυτό να τονίσει ακόμα περισσότερο την αντίθεσή τους. Ορίζει την έννοια του Υψιπόλιδος, ως εκείνου του ανθρώπου που μπορεί να συνυφαίνει και να σέβεται τους νόμους των ανθρώπων μαζί με τη δίκη των Θεών. Αυτός ο άνθρωπος για τον Σοφοκλή είναι ο Υψίπολις, είναι αυτός που δικαιούται να βρίσκεται στην υψηλότερη θέση της πόλης. Άπολις δε, είναι εκείνος που δεν έχει θέση μέσα στην Πόλη επειδή δεν σέβεται δύο πράγματα ταυτόχρονα, τους νόμους των ανθρώπων και τους νόμους των Θεών. Και κατ' αυτήν την έννοια τόσο ο Κρέοντας όσο και η Αντιγόνη είναι Απόλιδες, καθώς καθένας, για λογαριασμό του, υπερασπίζεται με τυφλό και απόλυτο τρόπο τη γνώμη του.

Το δεύτερο επεισόδιο ξεκινά με την επανεμφάνιση του φρουρού, ο οποίος όμως αυτή τη φορά συνοδεύει την Αντιγόνη, προκειμένου να την οδηγήσει στον Κρέοντα. Σ έναν πρώτο διάλογο με τον κορυφαίο του Χορού, ο φρουρός αποκαλύπτει τις με περισσό ρεαλισμό και γλαφυρότητα παράνομες πράξεις της. Κι όταν ο Κρέων την ρωτά εκείνη δίχως δεύτερη σκέψη ομολογεί: «Και ομολογώ και διόλου δεν αρνούμαι πως δεν το 'καμα»¹⁸⁸ και αμέσως μετά δικαιολογεί την πράξη της:

«δεν ήταν ο Δίας που μου τα 'χε αυτά κηρύξει,

¹⁸⁵ Lesky, 2010, σ. 327

¹⁸⁶ Σοφοκλή, *Αντιγόνη*, 2015, στ.331-332

¹⁸⁷ Σοφοκλή, *Αντιγόνη*, 2015, στ.370

¹⁸⁸ Σοφοκλή, *Αντιγόνη*, 2015, στ.444-445

ούτε η συγκάτοικη με τους θεούς
του Κάτω κόσμου, η Δίκη, αυτούς τους νόμους
μες στους ανθρώπους όρισαν· και μήτε
πίστευα τόση δύναμη πώς να 'χουν
τα δικά σου κηρύγματα, ώστ' ενώ είσαι
θνητός να μπορείς των θεών τους νόμους
τους άγραφτους κι ασάλευτους να βιάζεις»¹⁸⁹

Ο Κρέοντας πέρα απ' την οργή που έχει για την πράξη της Αντιγόνης αυτή καθ' αυτή, νιώθει επιπλέον να απειλείται ο ανδρισμός του, καθώς αφήνει μια γυναίκα να του επιβάλλεται.¹⁹⁰ Ο Χορός των γερόντων μπροστά σ αυτό το διάλογο σιωπά, κάτι που ο Κρέοντας εκλαμβάνει ως καταδίκη της Αντιγόνης κι ο βασιλιάς αποφασίζει να τιμωρήσει με θάνατο τόσο την ίδια όσο και την αδελφή της Ισμήνη. Διεκδικεί κι εκείνη μερίδιο της ευθύνης, σε μια έξαρση ηρωισμού που δείχνουν αδύναμοι άνθρωποι σε οριακές καταστάσεις.¹⁹¹ Όμως η Αντιγόνη παίρνει όλο το φταίξιμο πάνω της και την διώχνει.

Ακολουθεί το δεύτερο Στάσιμο με μια παρομοίωση απ' το χώρο της θάλασσας που αναφέρεται στην ιστορία του καταραμένου γένους των Λαβδακιδών.¹⁹² Σε λίγο αναγγέλλεται η άφιξη του Αίμωνα, και ξεκινά το τρίτο Επεισόδιο με έναν μακρύ διάλογο με τον πατέρα του Κρέοντα. Ο Αίμωνας προσπαθεί αρχικά με ήπιο και κατευναστικό τρόπο να πείσει τον βασιλιά ότι πρόθεσή του είναι να τον προφυλάξει από μια λανθασμένη απόφαση. Του λέει ότι θα μπορούσε να ταχθεί με το μέρος του, αν ο ίδιος έπραττε ορθά και δίκαια. Παρόλα αυτά δεν σημαίνει πως είναι εναντίον την Αντιγόνης, καθώς θεωρεί την πράξη της τίμια. Όταν συνειδητοποιεί ωστόσο ότι υπάρχει ξεκάθαρο αδιέξοδο, αποχωρεί αποφασιστικά απ' τη σκηνή δηλώνοντας την πρόθεσή του να βάλει τέρμα στη ζωή του.

Ο χορός θλίβεται όταν η Αντιγόνη οδηγείται στον σκοτεινό υπόγειο τάφο της όμως της υπογραμμίζει ότι αυτό ήταν μονάχα δική της επιλογή και συνέπεια του ότι απήφησε τη δύναμη εκείνου που βρίσκεται στην εξουσία. Ταυτόχρονα προσπαθεί να της δώσει κουράγιο αλλά και να δείξει την συμπόνια του, αναγνωρίζοντάς της ότι πληρώνει τα κρίματα της οικογένειας της και ότι προσπάθησε κάτι το ακατόρθωτο, να συγκρουστεί δηλαδή με την εξουσία .

Η Αντιγόνη, σ' έναν υπέροχο μονόλογο κάνει μια αποτίμηση των όσων της έχουν συμβεί και χωρίς να μετανιώνει ούτε μια στιγμή για την απόφασή της να προχωρήσει στην

¹⁸⁹ Σοφοκλή, *Αντιγόνη*, 2015, στ.449-457

¹⁹⁰ Meier, 1997, σ. 225

¹⁹¹ Lesky, A', 2010, σ. 331

¹⁹² Lesky, A', 2010, σ. 332

ταφή, θρηνεί ταυτόχρονα για τον εαυτό της καθώς θα πεθάνει τόσο νέα χωρίς να προλάβει να παντρευτεί και να κάνει παιδιά. Επίσης, συνειδητοποιεί ότι η τιμωρία είναι ένας μοναχικός δρόμος αφού όλοι την έχουν εγκαταλείψει ακόμη και οι θεοί, τους νόμους των οποίων προσπάθησε να προστατεύσει. Ο Κρέοντας παρακολουθεί αυτόν τον θρήνο της Αντιγόνης, λέγοντάς της ωστόσο, ότι ο θρήνος της δεν πρόκειται να την σώσει και μάλιστα απευθυνόμενος στους φρουρούς τους λέει να επισπεύσουν την διαδικασία γιατί θα τιμωρηθούν. Η Αντιγόνη οδηγούμενη προς τον τάφο κάνει έκκληση στους γέροντες του Χορού, να αναλογιστούν από ποιους εκείνη τιμωρείται:

*Ω της Θήβας πατρική μου πόλη,
ω πανάρχαιοι θεοί της γενεάς μας,
πάει τέλειωσε, με παίρνουν·
βλέπετε, άρχοντες της Θήβας,
τη στερνή βασιλοπούλα σας,
τί παθαίνω κι από ποιους,
γιατί φύλαξα το σέβας στους θεούς.¹⁹³*

Το πέμπτο επεισόδιο ξεκινά με την άφιξη του τυφλού μάντη Τειρεσία, ο οποίος υποβασταζόμενος από τον βοηθό του, βαθιά ανήσυχος, απευθύνει μία κλιμακούμενη προειδοποίηση προς τον Κρέοντα στηρίζοντας τα λόγια του στα σημάδια της τέχνης του. Είδε τα πουλιά να κράζουν αλληλοσπαραζόμενα, είδε τη φωτιά να σβήνει πάνω απ' τους βωμούς με τα σφάγια κι ο τόπος να γεμίζει καπνούς. Κατάλαβε πως οι θεοί δεν δέχονται πια τις θυσίες εξαιτίας της ύβρεως του Κρέοντα. Το άταφο, νεκρό σώμα του Πολυνείκη εξόργισε τους θεούς και εξάντλησε την υπομονή τους.¹⁹⁴ Άδικά προσπαθεί ο Τειρεσίας ν' αλλάξει την απόφαση του βασιλιά, ο οποίος δείχνει σαν να μην αντιλαμβάνεται διόλου το θεϊκό μήνυμα και φτάνει μέχρι και στην βλασφημία. Δηλώνει αποφασιστικά πως ο Πολυνείκης δεν θα ταφεί ακόμα κι αν αρπάξουνε τις σάρκες του οι αετοί του Δία και τις πάνε ψηλά στο θρόνο του. «*Ούτε κι αυτό θα το φοβηθώ*». Στα λόγια αυτά του άνακτα, ο μάντης χάνει την υπομονή του. Η προφητεία που ακολουθεί είναι σκληρή κι αμείλικτη για τον Κρέοντα και προοικονομεί το τέλος της τραγωδίας. Ο ρόλος της μαντικής αποδεικνύεται για ακόμα μια φορά καταλυτικός στην εξέλιξη του έργου. Τα λόγια του Τειρεσία φαίνεται πως αυτή τη φορά θα σταθούν ικανά ν αλλάξουν γνώμη στον βασιλιά:

Μάθε λοιπόν κι εσύ πως δε θα δεις

¹⁹³ Σοφοκλή, *Αντιγόνη*, 2015, στ.937-943

¹⁹⁴ Καραδημητρίου, 2003, σσ. 174-175

πολλούς του ήλιου γοργόδρομους ακόμα,
δίχως μ' έναν απ' τα δικά σου σπλάχνα
κι εσύ νεκρό νεκρούς ν' αντιπλερώσεις·
γιατ' έχεις έναν απ' τους επάνω ρίξει
στον Κάτω κόσμο κι άνομα έχεις κλείσει
μια ζωντανή ψυχή μέσα σε τάφο·
κι έναν πάλι νεκρό μακριά απ' τους Κάτω
θεούς κρατάς, χωρίς ταφή και δίχως
τις νόμιμες τιμές, ενώ δεν έχεις
δικαίωμα, μήτε εσύ μήτε και οι επάνω
θεοί, μα με τη βία τούς αναγκάζεις.
Για όλ' αυτά κι οι εκδικήτρες στερνοφθόρες
του Άδη και των θεών οι Ερινύες
σ'όχουν στήσει καρτέρι, για να πέσεις
κι ο ίδιος μες στις συμφορές τις ίδιες.¹⁹⁵

Ο Κρέοντας μοιάζει να συγκλονίζεται απ' τα λεγόμενα του μάντη. Όλα μέσα του ταρασσονται κι αμέσως αλλάζει γνώμη. Αποφασίζει ξαφνικά να θάψει τον Πολυνείκη και να ελευθερώσει την Αντιγόνη. Οι θεοί όμως έχουν ήδη αποφασίσει. Για τον Κρέοντα είναι αργά. Μα πιο αργά είναι ήδη για την ηρωίδα του έργου που βρίσκεται κρεμασμένη στον υπόγειο θάλαμο. Δίπλα της κείται νεκρός και ο Αίμωνας. Η τιμωρία του Κρέοντα όμως δεν τελειώνει εδώ. Στο άκουσμα του θανάτου των δύο νέων, δίνει τέλος στη ζωή της και η μητέρα του Αίμονα Ευρυδίκη.

Η προφητεία του Τειρεσία εκπληρώνεται. Ο Κρέοντας θέλοντας να διαφυλάξει την ισχύ των ανθρώπινων νόμων και την εύρυθμη λειτουργία της πόλης μέσω της εφαρμογής τους, προκαλεί εν τέλει την καταστροφή της οικογένειάς του και κατ' επέκταση του ίδιου. Η πώση του είναι η τιμωρία της ύβρης του και την ίδια στιγμή και η δικαίωση της Αντιγόνης, η οποία τελικά πεθαίνει για χάρη των αιώνιων θεϊκών νόμων. Ένα δράμα δύο τραγικών προσώπων, καθώς εκτός από την Αντιγόνη κι εκείνος, παγιδευμένος μέσα στην πλάνη του και στην αλαζονεία της εξουσίας, σκορπά γύρω του μια συμφορά που τελικά πλήττει και τον ίδιο με αντίστοιχα τραγικό τρόπο.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Σοφοκλή, *Αντιγόνη*, 2015, στ. 1064-1079

¹⁹⁶ Lesky, 2010, σσ. 338-340

5.2.2 Οιδίπους Τύραννος

Ένα έργο που τοποθετείται στη μέση δραματουργική περίοδο του Σοφοκλή, (430-422), ο *Οιδίπους Τύραννος*, θεωρείται σήμερα η κορύφωση της τέχνης του, παρά το γεγονός ότι όταν διδάχθηκε δεν κατάφερε να αποσπάσει την νίκη και το πρώτο βραβείο και ηττήθηκε από ένα έργο του Φιλοκλή το οποίο δεν σώζεται. Το πρώτο –από τα σωζόμενα– έργο του μεγάλου τραγικού, στο οποίο ο πρωταγωνιστής στο τέλος, δεν είναι νεκρός και δεν πρόκειται να πεθάνει. Μια τραγωδία με αβέβαιη και επισφαλής την αποκάλυψη της αλήθειας απ' την αρχή μέχρι το τέλος, τόσο για τους ήρωες όσο και για το κοινό. Ολόκληρο το έργο διαπνέεται από την μαντική τέχνη, καθώς αφορμή για την έναρξη της πλοκής είναι ένας χρησμός, ενώ μέσω της μαντείας δίδονται απαντήσεις σε πολλά ερωτήματα αναφορικά με τους χαρακτήρες και τις συμπεριφορές των πρωταγωνιστών του έργου.

Η πόλη της Θήβας πλήττεται από λοιμό και ο βασιλιάς Οιδίποδας αναζητώντας λύση στο πρόβλημα, καταφεύγει στο μαντείο των Δελφών. Ο χρησμός του Απόλλωνα είναι ξεκάθαρος: Για να γλυτώσει η πόλη, πρέπει να βρεθεί και να τιμωρηθεί ο δολοφόνος του Λαίου. Μέσα από τις παραδοξότητες και τις ειρωνικές μεταστροφές της ζωής, ο χρησμός αυτός παραπέμπει σ έναν παλαιότερο, που το μαντείο των Δελφών είχε δώσει στον Λαίο: Ο γιος που θα γεννούσε με την Ιοκάστη θα σκότωνε τον πατέρα του και θα παντρευόταν τη μητέρα του. Ήταν εκείνος ο χρησμός, που «ανάγκασε» τους δύο γονείς ν' αφήσουν έκθετο στον Κιθαιρώνα το παιδί που απέκτησαν, προκειμένου να ξεφύγουν απ' το πεπρωμένο. Όλα όμως τελικά έγιναν όπως ακριβώς ο θεός τα είχε προδιαγράψει. Ένας βοσκός βρήκε το βρέφος, το έδωσε σε άλλον βοσκό κι αυτός με τη σειρά του στον βασιλιά Πόλυβο της Κορίνθου.

Όταν ο Οιδίποδας μεγάλωσε, καθώς αμφέβαλε για την καταγωγή του, ζήτησε και ο ίδιος χρησμό απ' το μαντείο των Δελφών κι αυτό που άκουσε ήταν ότι θα σκότωνε τον πατέρα του και θα παντρευόταν τη μητέρα του. Θέλοντας ν' αποφύγει τη μοίρα του, αποφάσισε να μην ξαναγυρίσει στην πόλη του και σε 'κείνους που θεωρούσε γονείς του. Περνώντας απ' τα εδάφη της Φωκίδας συνάντησε σ' έναν στενό δρόμο τον Λαίο και την συνοδεία του.

Ξεκίνησε μια λογομαχία, για το ποιος θα παραμερίσει για να περάσει το άρμα του άλλου. Ο Λαίος χτύπησε πρώτος τον Οιδίποδα και κείνος αμυνόμενος ανταπέδωσε το χτύπημα, σκοτώνοντας τον βασιλιά της Θήβας και τους συνοδούς του. Μονάχα ένας απ' τη συνοδεία του Λαίου γλύτωσε και ήταν εκείνος που χρόνια αργότερα υπέδειξε τον Οιδίποδα ως δράστη του φόνου του Λαίου. Ήταν ο ίδιος δούλος στον οποίο χρόνια νωρίτερα, είχε ανατεθεί από τον Λαίο και την Ιοκάστη να εγκαταλείψει το γιο τους στον Κιθαιρώνα. Τα αποφασιστικά για τη

ζωή των ηρώων γεγονότα έχουν ήδη συντελεστεί στο παρελθόν, σ αυτή την τραγωδία στην οποία η δράση συνίσταται στην πράξη της αφήγησης. Με αριστοτεχνικό τρόπο και ευφυή τεχνάσματα ο Σοφοκλής συμπυκνώνει τις πράξεις του παρελθόντος μέσω της αφήγησης, προσδίδοντας μία πρωτοφανή για την εποχή δύναμη και συνοχή στην σύνθεση του έργου.¹⁹⁷ Παρά το γεγονός ότι το έργο δείχνει να είναι γεμάτο από περιστατικά και δράση, στην πραγματικότητα η αφήγηση και η επιχειρηματολογία κατέχουν τον πρώτο ρόλο.¹⁹⁸

Το έργο ξεκινά με μια φράση που εμπεριέχει όλα όσα συγκροτούν το πώς αντιμετωπίζει ο Οιδίποδας τους υπηκόους του. «Παιδιά μου». Έτσι προσφωνεί το γεμάτο ικέτες και ικέτιδες ακροατήριό του, ο βασιλιάς της Θήβας, ενώ λίγους στίχους πιο κάτω καθιστά με απόλυτα σαφή τρόπο την αγάπη και την στοργή που θρέφει για τον λαό του.

Επιθυμώ παντού και πάντα

να σπεύδω στην ανάγκη σας.¹⁹⁹

Είναι ο ίδιος άνθρωπος που λίγο καιρό πριν είχε σώσει την ίδια πόλη από την Σφίγγα, αποκωδικοποιώντας τον γρίφο της και είχε έτσι κερδίσει τον θρόνο της πόλης αλλά μαζί και την -εν αγνοία του μητέρα του - Ιοκάστη, για σύζυγο. Τώρα, γνωρίζοντας για τον λοιμό που πλήττει την Θήβα, έχει ήδη στείλει τον Κρέοντα στους Δελφούς για να ζητήσει χρησμό. Λίγο μετά ο Κρέων καταφθάνει και μετά από προτροπή του βασιλιά, μιλά μπροστά σε όλους για τον χρησμό του Απόλλωνα: Πρέπει να βρεθεί και να τιμωρηθεί παραδειγματικά ο δολοφόνος του Λαίου, του βασιλιά που κάποτε κυβερνούσε τούτο τον τόπο. Ο Οιδίποδας ανακοινώνει την ανεπιφύλακτη πρόθεσή του να ανακαλύψει και να τιμωρήσει τον δράστη. Μη μπορώντας να διανοηθεί, πως πραγματικά είχαν εκτυλιχθεί τα γεγονότα, πιστεύει, πως φροντίζοντας τον νεκρό Λαίο προστατεύει τον εαυτό του, καθώς ο δράστης θα μπορούσε να βλάψει και τον ίδιο.²⁰⁰ Μία αν μη τι άλλο φριχτή ειρωνεία, καθώς ο ίδιος, λίγο αργότερα, πρόκειται να συνειδητοποιήσει ότι αυτός που ψάχνει δεν είναι άλλος από τον ίδιο του τον εαυτό.

Το πρώτο επεισόδιο ξεκινά με τον Οιδίποδα να απευθύνει ουσιαστικά ένα βασιλικό διάταγμα με το οποίο απαιτεί την ενεργή δράση όλων των πολιτών προκειμένου να εξιχνιαστεί το έγκλημα και να βρεθεί ο δολοφόνος. Υπόσχεται μάλιστα ανταλλάγματα σε όσους βοηθήσουν ουσιαστικά στην σύλληψη του δράστη, ενώ δηλώνει επίσης, ότι αν ο ίδιος ο δράστης παραδεχθεί αυτοβούλως το έγκλημά του αυτό θα τον οδηγήσει μεν στην εξορία, χωρίς

¹⁹⁷ Lesky, 1983, σ. 407

¹⁹⁸ Baldry, 1971, σ. 129

¹⁹⁹ Σοφοκλή, *Οιδίπους Τύραννος*, 2000 στ.12-13

²⁰⁰ Lesky, 2010, σ. 368

ωστόσο να υποστεί άλλες συνέπειες. Η απόφαση αυτή του Οιδίποδα να εξορίσει τον δολοφόνο του Λαίου καθορίζει ειρωνικά τη δική του μοίρα. Ακολουθεί ένας διάλογος με τον Χορό των Γερόντων στον οποίο ο κορυφαίος ζητά απ' τον Οιδίποδα να καλέσει τον Τειρεσία, εκείνον που «βλέπει» το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, να τους βοηθήσει με την ταυτότητα του δράστη. Καλωσορίζοντας τον Τειρεσία, ο χορός περιγράφει τις μαντικές του ικανότητες:

Ξέρω καλά πως όσα βλέπει ο μέγας Φοίβος

τα ίδια βλέπει κι ο μέγας Τειρεσίας.

Αν κάποιος τον εξέταζε

μπορούσε να φωτίσει, βασιλιά μου, την υπόθεση.²⁰¹

Για τον Σοφοκλή, η μαντική πρόσβαση του Τειρεσία στην αλήθεια ενυπάρχει ως θεϊκό δώρο. Στις μαντικές ικανότητες, ανώτερος είναι μόνο ο Απόλλωνας ο ίδιος ο θεός της μαντικής. Ο Τειρεσίας είναι αυτός που καταλαβαίνει τα πάντα, που γνωρίζει ακόμη και τα μυστικά του ουρανού. Και είναι αυτή η ιδιαίτερη ικανότητα που δίνει στον Οιδίποδα την ελπίδα ότι ο Τειρεσίας μπορεί να είναι σε θέση να κατονομάσει την αιτία της Θηβαϊκής επιδημίας.

Ο Σοφοκλής περιγράφει τον Τειρεσία να διαθέτει ικανότητες τόσο της έμφυτης όσο και της έντεχνης μαντικής. Όσον αφορά τη έμφυτη μαντική, ο Τειρεσίας δεν βασίζεται σε μια αποκάλυψη από τον Απόλλωνα ή οποιαδήποτε άλλη θεότητα. Διαθέτει μια ιδιαίτερη αντίληψη για τον κόσμο που μπορεί να περιγραφεί καλύτερα ως μια έκτη αίσθηση.²⁰²

Ο Οιδίποδας δηλώνει στον κορυφαίο πως έχει ήδη φροντίσει να καλέσει τον Τειρεσία μετά από προτροπή του Κρέοντα και λίγο αργότερα τον υποδέχεται εκφράζοντάς του την ελπίδα ότι θα βοηθήσει τον λαό της Θήβας να βρει τον δολοφόνο του Λαίου και να λυτρωθεί από τον λοιμό.

Ω παντεπόπτη Τειρεσία

που τα ρητά διαβάζεις και τ' απόρρητα,

τα μυστικά της γης και τ' ουρανού,

τη νόσο που την πόλη δυναστεύει.

Ο μόνος είσαι πια προστάτης και σωτήρας μας.

Ο Φοίβος, αν δεν άκουσες απ' τους απεσταλμένους,

στις ερωτήσεις που του θέσαμε μας μήνυσε,

πως από τη νόσο ο μόνος τρόπος να γλιτώσουμε

είναι να βρούμε του Λαΐου τους φονιάδες

και να τους θανατώσουμε

²⁰¹ Σοφοκλή, *Οιδίπους Τύραννος*, 2000 στ. 286-289

²⁰² Lange, 2007, σ. 479

*ή να τους στείλουμε εξορία.
Μην αρνηθείς να μας μιλήσεις
είτε των οiwωνών τη γλώσσα διάβασες
είτε μιας άλλης μαντικής
τα μονοπάτια πήρες.
Σώσε τον εαυτό σου, σώσε την πόλη,
σώσε και μένα·
σώσε μας από το μίasma του σκοτωμένου.
Σ' εσένα τις ελπίδες αποθέτουμε. (310-317)*

Ο Τειρεσίας εμφανίζεται επί σκηνής κι αυτή του η εμφάνιση μετατρέπει ουσιαστικά την αναζήτηση του δολοφόνου του Λάιου σε μια βαθιά και ενδελεχή αναζήτηση της πραγματικής ταυτότητας του βασιλιά, που στην κορύφωσή της θα αποκαλύψει την αλήθεια. Ο μάντης κατέχοντας την αδιαμφισβήτητη θεϊκή γνώση μπορεί να «δει» το παρελθόν, το παρόν αλλά και το μέλλον του Οιδίποδα, γνωρίζει την φριχτή του μοίρα, όπως γνωρίζει επίσης πως ο βασιλιάς δεν είναι έτοιμος ν' αποδεχθεί αυτή την αλήθεια. Εδώ η τραγική ειρωνεία εμφανίζεται σε όλο της το μεγαλείο, καθώς μόνο οι θεατές –που επίσης γνωρίζουν-, μπορούν να αντιληφθούν την δύσκολη θέση στην οποία βρίσκεται ο Τειρεσίας. Εμφανίζεται στη σκηνή μόνο και μόνο για να πει ότι δεν θέλει να μιλήσει. Σιωπά και η συμπεριφορά του αυτή μοιάζει ακατανόητη στον βασιλιά και στους Γέροντες του Χορού. Ο Οιδίποδας τον προκαλεί επανειλημμένως και θα έλεγε κανείς ανελέητα, βάνουσα. Τον κατηγορεί για προδοτική συμπεριφορά απέναντι στην πόλη, αφού ξέρει με ποιο τρόπο θα την λυτρώσει απ' τον λοιμό αλλά δεν το κάνει. Τον κατηγορεί ακόμα και για συνενοχή στον φόνο του Λάιου καθώς αυτός –κατά τον Οιδίποδα- είναι ο μόνος λόγος που κάνει τον μάντη να σιωπά.

Η ασυγκράτητη οργή του Οιδίποδα προκαλεί την αγανάκτηση του μάντη, που ξεκινά εν τέλει τις αποκαλύψεις αποκαλώντας τον βασιλιά «μίasma της πόλης»²⁰³ Σιγά σιγά αποκαλύπτεται όλη η αλήθεια: Ο βασιλιάς είναι φονιάς και αιμομίκτης.²⁰⁴ Μια τόσο τερατώδης αλήθεια, που θα μπορούσε ήδη από το πρώτο επεισόδιο να οδηγήσει στη λύση της τραγωδίας, μια αλήθεια ωστόσο που δεν γίνεται πιστευτή ούτε απ' τον Οιδίποδα αλλά ούτε απ' τον Χορό. Ένα τέχνασμα του Σοφοκλή που επιτρέπει στο έργο να εξελιχθεί. Ο Οιδίποδας είναι απόλυτα σίγουρος πως ποτέ του δεν έχει συναντήσει τον Λάιο και αναμφισβήτητα δεν τον έχει σκοτώσει κι αυτή του η πεποίθηση τον οδηγεί στη σκέψη πως ο μάντης ψεύδεται και μάλιστα υποκινούμενος απ' τον Κρέοντα. Για τον Οιδίποδα αυτό που τώρα συμβαίνει δεν είναι άλλο

²⁰³ Σοφοκλή, *Οιδίπους Τύραννος*, 2000 , στ. 354

²⁰⁴ Lesky, A' 2010, σ. 370

παρά μια συνωμοσία του Κρέοντα και του Τειρεσία που επιδιώκουν την εκθρόνισή του, προσάπτοντάς του το έγκλημα. Φυσικά, δεν υπήρχε τίποτα κακό στη συλλογιστική του ήρωα και αν η κατάσταση ήταν όπως τη βλέπει ο Οιδίποδας, η διστακτικότητα του Τειρεσία θα ήταν πράγματι αιτία για υποψίες. Δυστυχώς, η οπτική γωνία του Οιδίποδα είναι τόσο περιορισμένη που οποιοδήποτε συμπέρασμα λογικό από μόνο του, θα μπορούσε να τον οδηγήσει μόνο πιο μακριά από την αλήθεια. Ο Οιδίποδας βλέπει ότι ο προφήτης τον κατηγορήσε, αλλά δεν αντιλαμβάνεται τα γεγονότα που κάνουν την κατηγορία αυτή αληθινή. Με την δική του λογική λοιπόν υποθέτει ότι όλα είναι μια συνωμοσία που έχει μοναδικό σκοπό την εκδίωξή του από το θρόνο.²⁰⁵

Το δεύτερο επεισόδιο ξεκινά με τον απολύτως δικαιολογημένα οργισμένο Κρέοντα. Έχει ενημερωθεί γι' αυτά που ο Οιδίποδας τον κατηγορεί και η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη. Ακολουθεί ένας τεταμένος διάλογος ανάμεσα στους δύο άντρες. Ο Οιδίποδας επισημαίνει στον Κρέοντα ότι εκείνος του πρότεινε να καλέσουν τον Τειρεσία για να τους βοηθήσει στην εξιχνίαση του εγκλήματος και ότι αυτό ήταν μέρος της συνωμοσίας τους. Ο Κρέων απ' την πλευρά του απαντά πως έτσι κι αλλιώς ως αδελφός της Ιοκάστης απολαμβάνει βασιλικές τιμές και παράλληλα κοιμάται ήσυχος και πως δεν θα είχε κανένα λόγο να συνωμοτήσει εναντίον του Οιδίποδα. Ο βασιλιάς τον απειλεί με την ποινή του θανάτου και ο Κρέοντας προκαλεί τον Οιδίποδα να ρωτήσει το μαντείο των Δελφών και να επιβεβαιώσει ότι μετέφερε τον χρησμό πιστά, χωρίς να τον διαστρεβλώσει. Του λέει μάλιστα πως αν διαπιστώσει το αντίθετο θα έχει και την δική του ψήφο για την καταδίκη του.

Να πας στο πυθικό μαντείο

και να ρωτήσεις αν ανήγγειλα

αυτούσιο το χρησμό.

Αν, ύστερα, με πιάσεις

να 'χω συνωμοτήσει με τον μάντη

να με συλλάβεις

κι όχι με μια, με δύο ψήφους

μια τη δική σου και τη δική μου δυο,

να με σκοτώσεις.²⁰⁶

Η άφιξη της Ιοκάστης ανακουφίζει τους Γέροντες του Χορού που θεωρούν ότι εκείνη θα διευθετήσει τη φιλονικία. Η βασίλισσα ρωτά επίμονα να μάθει την αιτία της σύγκρουσης

²⁰⁵ Kane R. , 1975, σελ.190

²⁰⁶ Σοφοκλή, *Οιδίπους Τύραννος*, 2000 στ.606-614

των δύο αντρών. Ο Οιδίποδας μετά από συνεχείς παραινέσεις του Χορού και της Ιοκάστης συγχωρεί τον Κρέοντα και του ζητά να φύγει. Και τότε ξεκινά ένας αποκαλυπτικός διάλογος με την Ιοκάστη. Εκείνη θυμάται τον παλιό χρησμό που στάθηκε αιτία να χάσει το παιδί της. Αμφισβητεί την μαντική τέχνη και την αλήθεια των χρησμών αλλά ταυτόχρονα ανακαλεί μνήμες παλιές και τις μοιράζεται με τον Οιδίποδα. Όσο εκείνη μιλά για το παρελθόν ο βασιλιάς ενώνει τα κομμάτια του παζλ και τα γεγονότα μοιάζουν να ξεκαθαρίζουν στο μυαλό του. Της ζητά να του περιγράψει την όψη του Λάιου, ζητά να μάθει που ακριβώς σκοτώθηκε, πόσοι άνθρωποι ήταν παρόντες και άλλες λεπτομέρειες. Κι όταν η Ιοκάστη αναφέρεται στην ακριβή τοποθεσία και στο *τρίστρατο*, τότε ο Οιδίποδας συντριβεται. Τώρα ξέρει πως ο μάντης είχε δίκιο. Ελπίζει ωστόσο ακόμα και ζητά απ' τη γυναίκα του να φέρει μπροστά του τον μοναδικό άνθρωπο που είχε επιζήσει τότε. Έναν βοσκό που αμέσως μετά τα γεγονότα είχε ζητήσει απ' τη βασίλισσα να τον στείλει να προσέχει να κοπάδια μακριά απ' την πόλη.

Το τρίτο επεισόδιο ξεκινά όχι όπως θα περίμενε κανείς. Δεν εμφανίζεται ο βοσκός αλλά ένας αγγελιοφόρος απ' την Κόρινθο, που φέρνει την είδηση πως ο Πόλυβος, ο υποτιθέμενος πατέρας του Οιδίποδα πέθανε και πως ο Οιδίποδας θα στεφθεί βασιλιάς της Κορίνθου. Προς στιγμήν ο Οιδίποδας ανακουφίζεται, αφού ο παλιός χρησμός έτσι διαψεύδεται. Ανησυχεί ωστόσο ακόμα μην τυχόν και επαληθευτεί το δεύτερο σκέλος του χρησμού που έλεγε πως θα παντρευτεί τη μητέρα του και λέει στον αγγελιοφόρο πως για τον λόγο αυτό δεν είναι διατεθειμένος να γυρίσει στην Κόρινθο και να αναλάβει το θρόνο. Και τότε ο αγγελιοφόρος προσπαθώντας να καθησυχάσει τους φόβους του, επιβεβαιώνει τις πιο φριχτές ανησυχίες του βασιλιά. Του λέει πως δεν είναι πραγματικό παιδί του Πόλυβου και της Μερόπης και πως είναι υιοθετημένος. Του λέει πως εκείνος ο ίδιος ο αγγελιοφόρος ήταν αυτός που τον βρήκε νεογέννητο, παρατημένο στα βουνά, τον λυπήθηκε και τον πήγε στο βασιλιά της Κορίνθου που ως τότε δεν είχε καταφέρει να αποκτήσει παιδιά. Του λέει πως εκείνος που είχε μεταφέρει το βρέφος στον Κιθαιρώνα ήταν βοσκός του Λάιου. Ο Οιδίποδας προσπαθώντας να μάθει την αλήθεια για την καταγωγή του ζητά να βρεθεί και να του παρουσιαστεί εκείνος ο βοσκός. Διαπιστώνει ότι είναι ο ίδιος άνθρωπος με τον βοσκό που έχει καλέσει ως μάρτυρα στο φόνο του Λάιου. Όταν εκείνος εμφανίζεται διστάζει να μιλήσει και ο βασιλιάς χρησιμοποιώντας σκληρή βία ²⁰⁷τον αναγκάζει. Ομολογεί πως ήταν εκείνος που έδωσε το βρέφος στον αγγελιοφόρο και πως του το χε δώσει η γυναίκα του Λάιου για να το εγκαταλείψει στον Κιθαιρώνα και να αποφύγει έτσι την κατάρα των χρησμών. Όμως εκείνος το λυπήθηκε.

²⁰⁷ Lesky, 2010, σ. 376

*Το πόνεσα και νόμισα
πως σ' άλλη χώρα θα το ταξίδευε· στα μέρη του.
Το 'σωσε και το βύθισε στη συμφορά.
Αν είσαι αυτός που λέει πως είσαι,
τόρα το ξέρεις πια:
γεννήθηκες καταραμένος.*

Ο Οιδίποδας έχει πλέον καταλάβει το μέγεθος της συμφοράς. Η Ιοκάστη έχει ήδη αποχωρήσει απ' τη σκηνή προς το εσωτερικό του παλατιού γνωρίζοντας την αλήθεια.

*Αλίμονο,
τα πάντα γίναν διαυγή!
Ω φως,
για τελευταία σε βλέπω φορά.
Εγώ, περίοπτος και διαφανής.
Απ' αυτούς που δεν έπρεπε φύτρωσα,
μ' αυτούς που δεν έπρεπε πλάγιασα
κι αυτούς που δεν έπρεπε σκότωσα.*

Η έξοδος ξεκινά με την εμφάνιση του εξάγγελου, που συντετριμμένος περιγράφει στο Χορό τα όσα αντίκρυσαν τα μάτια του στο εσωτερικό του παλατιού. Ωρυσόμενος ο Οιδίποδας βρήκε την Ιοκάστη απαγχονισμένη και με τις περόνες απ' το πέπλο της αυτοτυφλώθηκε. Η αυτοτύφλωσή του σημαίνει και την αυτοεξορία του. Όλα γίνονται όπως ακριβώς τα όρισε ο χρησμός. Όπως ακριβώς τα όρισε ο Απόλλωνας. Ο ίδιος δεν έχει πια θέση μέσα στην πόλη που τόσα υπέφερε εξαιτίας του. Γι' αυτό ζητά βοήθεια προκειμένου να απομακρυνθεί απ' την πόλη. Σε μια θρηνητική ρήση φορτισμένη με το υπέρμετρο πάθος του πόνου,²⁰⁸ ο Οιδίποδας δεν θυμίζει πλέον σε τίποτα τον δυνατό, γεμάτο αυτοπεποίθηση βασιλιά της αρχής του έργου. Καταρακωμένος, λίγο πριν το τέλος ζητά από τον Κρέοντα, τον νέο βασιλιά, να του επιτρέψει να αποχαιρετήσει τις κόρες του κι έπειτα να τον εξορίσει.

Στην τραγωδία αυτή του Σοφοκλή οι αόρατες συνέπειες του παρόντος συνάγονται από τα προφανή διδάγματα του παρελθόντος. Ο υπολογισμός με βάση την εμπειρία και όχι η διορατικότητα, γίνεται το κλειδί για την πρόβλεψη του μέλλοντος. Το έργο καταδεικνύει τη ματαιότητα αυτής της μεθόδου, καθώς κάθε φορά που οι χαρακτήρες την εφαρμόζουν, οι πράξεις τους επιφέρουν τη δικαίωση των χρησμών που οι ίδιοι προσπάθησαν να διαψεύσουν.

²⁰⁸ Lesky, 2010, σ. 376

Το γεγονός ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να συνυπολογίσει το «τυχαίο», τον οδηγεί ενίοτε στην αποτυχία. Αντίθετα, οι χρησιμοί επαληθεύονται επειδή προέρχονται από την ίδια την πηγή που ελέγχει την τύχη.²⁰⁹

Ο Σοφοκλής ισορροπώντας με απόλυτο τρόπο τον ρεαλισμό και την ποίηση και ταυτόχρονα την πυκνότητα της πλοκής και τα ιδιαίτερα ψυχολογικά χαρακτηριστικά του κάθε ήρωα, συνέγραψε αναμφίβολα ένα από τα μεγαλύτερα θεατρικά αριστουργήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ένα έργο που η αξία του παραμένει ανεξίτηλη στο χρόνο παρά το πέρασμα των αιώνων.

5.3 Ευριπίδης

Υπήρξε «ὁ τραγικώτατος τῶν ποιητῶν», όπως αποκάλεσε τον Ευριπίδη ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του. Γιος του κτηματία Μνήσαρχου και της Κλειώς, γεννήθηκε σε ένα κτήμα των γονιών του στην Σαλαμίνα, σύμφωνα με έναν θρύλο την μέρα της μεγάλης ναυμαχίας, αλλά καταγόταν από τη Φλύα.

Ο Ευριπίδης είναι ο δημιουργός ενός νέου θεάτρου που προσεγγίζει διαφορετικά από τους άλλους δύο τραγικούς τα προβλήματα της εποχής του και χαρακτηρίζεται από την απομυθοποίηση των παραδοσιακών αξιών και κυρίως της θρησκείας.²¹⁰ Τύπος μάλλον εσωστρεφής, μελαγχολικός και δυσπρόσιτος, περίπου συνομήλικος με τον Πρωταγόρα, βρέθηκε στην ακμή του την εποχή που το σοφιστικό κίνημα ανέπτυσε ανοδική πορεία. Σύμφωνα με την αρχαία βιογραφία, δάσκαλοί του υπήρξαν ο Αναξαγόρας, ο Πρόδικος και ο ίδιος ο Πρωταγόρας και φίλος του ο Σωκράτης.²¹¹ Σκεπτικιστής και μοντέρνος για την εποχή του στις κρίσεις του, ήταν μάλλον λιγότερο δημοφιλής από τους άλλους δύο τραγικούς τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή γεγονός που είχε ως συνέπεια να αναδειχθεί νικητής σε τραγικούς αγώνες μόνο πέντε φορές.²¹² Το έργο του εκτιμήθηκε πολύ περισσότερο μετά τον θάνατό του και αποτέλεσε παράδειγμα για μίμηση στους δραματουργούς της Νέας Κωμωδίας, στους Αλεξανδρινούς, στον Σενέκα και άλλους πολλούς. Εξαιτίας μάλιστα αυτής της μεταθανάτιας δόξας του σώθηκαν και πολύ περισσότερα έργα του σε σχέση με τα επτά του Σοφοκλή και του Αισχύλου.²¹³

²⁰⁹ Kane, σ. 208

²¹⁰ Nesselrath, 2014, σ. 231

²¹¹ Lesky, B', 2010, σ. 12

²¹² Χάρντολ, 1980, σ. 17

²¹³ Σολομός, 1989, σ. 131

Παρά το γεγονός ότι οι θεοί είναι παρόντες σε όλα τα έργα του, ωστόσο ο Ευριπίδης εκθέτει συχνά επί σκηνής τις αμφιβολίες του και τις αβεβαιότητές του έναντι της θρησκείας και καταγγέλλει τις διαστροφές των θεών.²¹⁴ Οι ήρωές του δεν απορρίπτουν τους θεούς αλλά ταυτόχρονα δεν δέχονται και άκριτα τον μύθο, την μαντεία και την παράδοση. Εξάλλου, σ' έναν κόσμο, στον οποίο η θρησκεία αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του καθημερινού βίου, η μίμηση του βίου αυτού, δηλαδή το θεατρικό έργο, δεν γίνεται να παραλείπει τους θεούς.²¹⁵ Ο Ευριπίδης χωρίς να αποστερεί το μεγαλείο των θεών, καταφέρνει ταυτόχρονα, να παρουσιάζει τους ήρωές του ικανούς να ασκήσουν κριτική στις θείες δυνάμεις. Συνεπαρμένος από τις καινούργιες ιδέες την εποχή της ακμής του και το πνευματικό περιβάλλον μέσα στο οποίο γαλουχήθηκε, συνηθίζει ν' αμφισβητεί τα πάντα. Δεν είναι τυχαίο ότι ονομάστηκε «*ἀπὸ σκηνῆς φιλόσοφος*», ένας ποιητής-φιλόσοφος, που θέτει υπό την κρίση τη δική του αλλά και των θεατών των έργων του, επίκαιρα προβλήματα που έχουν να κάνουν με την παιδεία, την κληρονομικότητα, την αρετή ή την κακία. Εκφράζεται απέναντι στους θεούς μάλλον με τόλμη παρά με αθεΐα, όπως από διάφορους κατά καιρούς κατηγορήθηκε. Μια τόλμη, που κρύβει μέσα της την επιθυμία του για μια αγνή και λιγότερο πρωτόγονη θρησκεία.²¹⁶

Ο ρεαλισμός με τον οποίο αποδίδονται οι χαρακτήρες των ηρώων του Ευριπίδη, τον διαφοροποιεί ξεκάθαρα από τους άλλους δύο τραγικούς ποιητές. Υπάρξεις ευάλωτες από κάθε είδους ανθρώπινη αδυναμία, παραδομένοι στα πάθη και στις εμμονές τους, οι πρωταγωνιστές του Ευριπίδη είναι άνθρωποι που η ζωή τους μοιάζει πολύ με τις ζωές απλών καθημερινών ανθρώπων.²¹⁷ Ζητούμενο για τον ποιητή ήταν ο άνθρωπος να αντιληφθεί πως τα όποια πάθη του, οι αγωνίες, οι αδυναμίες και τα προβλήματά του, οφείλονται σε πραγματικά - κοινωνικά και ανθρώπινα - αίτια και όχι σε υπερβατικά και θεόσταλτα.

Ο Ευριπίδης έχοντας ζήσει τα πιο γόνιμα χρόνια της ζωής του μέσα στη φρίκη του Πελοποννησιακού πολέμου- ενός πολέμου μεταξύ Ελλήνων-,επηρεάστηκε απ' αυτόν και η επιρροή αυτή αποτυπώθηκε στα έργα του. Ένας καταστροφικός για την Αθηναϊκή Ηγεμονία πόλεμος, που κράτησε 27 χρόνια και αποτέλεσε αιτία, ώστε συχνά τα έργα του ποιητή να διαχέονται από μία ατμόσφαιρα απογοήτευσης. Αν ο Αισχύλος εκφράζει μέσω των έργων του την άνοδο και ο Σοφοκλής την ακμή του Ελληνισμού, ο Ευριπίδης εκφράζει την κάμψη του. Με τον φιλοσοφικό του σκεπτικισμό κατάφερε να περιγράψει μέσα από τα έργα του την χαώδη

²¹⁴ Μπιργάλιας, 2000, σ. 371

²¹⁵ Walton, 2011, σ. 86

²¹⁶ Romilly, 1997, σσ. 166-168

²¹⁷ Romilly, 1997, σσ. 146-147

πολιτική και φλεγόμενη πνευματική ατμόσφαιρα της εποχής κατά την οποία έζησε.²¹⁸ Ο ίδιος, οξυδερκής παρατηρητής, παρά το γεγονός ότι έτρεφε βαθιά αγάπη για την πόλη του, δεν αναμείχθηκε ποτέ ενεργά με την πολιτική. Ωστόσο, δεν δίσταζε να στέκεται με κριτική και ενίοτε καυστική διάθεση απέναντι σε όσους λάμβαναν τις πολιτικές εκείνες αποφάσεις που έκριναν το παρόν και το μέλλον των Αθηναίων.

Την άνοιξη του 406 π.Χ. έφτασε στην Αθήνα η είδηση για τον θάνατο του Ευριπίδη. Στον «προάγωνα» των Μεγάλων Διονυσίων, μια εκδήλωση, που προηγείτο των δραματικών αγώνων, στην οποία, οι χορηγοί, οι δραματικοί ποιητές, οι ηθοποιοί και οι Χοροί, εμφανίζονταν στο Ωδείο και ανακοίνωναν τους τίτλους και τις υποθέσεις των έργων τους, ο Σοφοκλής, ντυμένος ο ίδιος πένθιμη στολή παρουσίασε το Χορό και τους ηθοποιούς του χωρίς στεφάνια, ως ένδειξη πένθους για τον θάνατο του Ευριπίδη.

5.3.1 Ελένη

Η «Ελένη» του Ευριπίδη διδάχθηκε για πρώτη φορά την άνοιξη του 412 π.Χ. στο πλαίσιο των Μεγάλων Διονυσίων. Ένα έργο που δίνει μία τελείως διαφορετική οπτική για τον Τρωικό Πόλεμο και για την αρπαγή της Ελένης. Μια έμμεση αντιπολεμική κραυγή του Ευριπίδη, μέσα στα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου. Η τραγωδία διαδραματίζεται στην Αίγυπτο και όχι στην Τροία όπως ενδεχομένως θα περίμενε κανείς. Η Ελένη εμφανίζεται ως κέτισσα στον τάφο του Πρωτέα, παρακαλώντας να γλυτώσει από τον βασιλιά της Αιγύπτου και γιο του Πρωτέα Θεοκλύμενο, που θέλει επίμονα να την παντρευτεί. Στον πρόλογό της η Ελένη αναφέρεται και στην κόρη του Πρωτέα, που όταν γεννήθηκε την ονόμασαν Ειδώ, όνομα που παραπέμπει στην Ειδοθέα της Οδύσειας,²¹⁹ και όταν έφτασε σε ηλικία γάμου της έδωσαν το όνομα Θεονόη, γιατί είχε το χάρισμα της μαντικής δοσμένο σε κείνη από τον πρόγονό της τον Νηρέα. Μιλάει επίσης η Ελένη για την διαμάχη για το βραβείο της ομορφιάς, ανάμεσα στις τρεις θεές, την Ήρα την Αθηνά και την Αφροδίτη. Η τελευταία κέρδισε γιατί έταξε στον Πάρη- τον κριτή- για γυναίκα του την Ωραία Ελένη. Η Ήρα όμως οργισμένη εμπόδισε τον γάμο αυτόν και έδωσε στον Πάρη, όχι την πραγματική Ελένη μα το είδωλό της, ένα ομοίωμα «νεφέλης». Ταυτόχρονα ο Ερμής οδήγησε την αληθινή Ελένη στον Φάρο της Αιγύπτου, εκεί όπου την βρίσκουμε τώρα να ικετεύει στον τάφο του Πρωτέα. Ο Ευριπίδης υιοθετεί την εκδοχή του

²¹⁸ Καργάκος, 2005, σσ. 305-306

²¹⁹ Lesky, Β', 2010, σ. 242

λυρικού ποιητή Σησιχόρου, που στην Παλινωδία του φέρεται η πραγματική Ελένη να βρίσκεται στην Αίγυπτο και μόνο το είδωλό της στην Τροία. Με τον τρόπο αυτό ο Ευριπίδης τονίζει την ματαιότητα του δεκαετούς πολέμου και τον άδικο αλληλοσπαραγμό Αχαιών και Τρώων ουσιαστικά για ένα φάντασμα.²²⁰

Ο Τεύκρος, αδελφός του Αίαντα φτάνει στην Αίγυπτο ελπίζοντας να λάβει μια προφητεία από την Θεονόη για το πώς θα πλεύσει με ούριο άνεμο μέχρι την Κύπρο, όπου σύμφωνα με προηγούμενο χρησμό του Απόλλωνα²²¹ έπρεπε να φτάσει και να ιδρύσει μια πόλη που θα την ονόμαζε Σαλαμίνα, τιμώντας έτσι την γενέτειρά του. Ο Τεύκρος μεταφέρει στην Ελένη τις φήμες που θέλουνε τον άντρα της Μενέλαο, να έχει πέσει νεκρός στις μάχες του Τρωικού Πολέμου. Η Ελένη θρηνεί και ταυτόχρονα συμβουλεύει τον Τεύκρο να φύγει το συντομότερο δυνατόν απ' την Αίγυπτο, πριν τον βρει ο Θεοκλύμενος που θρέφει μίσος εναντίον κάθε Έλληνα.

Η Πάροδος ξεκινά με την Ελένη να επικαλείται τις Σειρήνες και την Περσεφόνη και λίγο αργότερα εμφανίζεται ο Χορός, αποτελούμενος από αιχμάλωτες Ελληνίδες που οδηγούνται στη σκηνή ακούγοντας τις θρηνητικές κραυγές της Ελένης. Η ηρωίδα μιλάει με οδύνη για τον άδικο διασυρμό του ονόματός της, την αυτοκτονία της μητέρας της Λήδας και τον χαμένο της σύζυγο Μενέλαο.

Στο πρώτο επεισόδιο η Ελένη ανακοινώνει στον Χορό την απόφασή της να θέσει τέρμα στη ζωή της, προκειμένου να αποφύγει τον γάμο με τον Θεοκλύμενο. Ο Χορός την συμβουλεύει πριν πάρει την τελική της απόφαση, να λάβει προφητεία από την Θεονόη για να μάθει τι πραγματικά έχει συμβεί στον Μενέλαο κι αν εκείνος πέθανε ή ζει. Η Ελένη δέχεται και ο Χορός την συνοδεύει προκειμένου να ακούσουν μαζί την προφητεία της Θεονόης. Η σκηνή αδειάζει και σ' αυτήν εισέρχεται ο Μενέλαος, ναυαγός, ψάχνοντας τροφή για τους συντρόφους του, οι οποίοι στο μεταξύ φρουρούν την υποτιθέμενη Ελένη. Συναντά μια γερόντισσα, θυρωρό του παλατιού του Θεοκλύμενου. Εκείνη τον προτρέπει να φύγει μιλώντας του για το μίσος του αφέντη της για τους Έλληνες. Του λέει πως βρίσκεται στην Αίγυπτο και του μιλάει και για την Ελένη, την δικιά του Ελένη από την Σπάρτη, εξηγώντας του πως η άρνησή της να παντρευτεί τον Αιγύπτιο βασιλιά, είναι που φέρνει την οργή του για τους Έλληνες. Ο Μενέλαος περιέρχεται σε σύγχυση και προσπαθώντας να σκεφτεί λογικά θεωρεί

²²⁰ Σολομός, 1989, σ. 118

²²¹ Καραδημητρίου, 2003, σ. 184

ότι πρόκειται για συνωνυμία. Αποφασίζει παρά τις συμβουλές της γερόντισσας να περιμένει τον Θεοκλύμενο.

Οι γυναίκες του Χορού εμφανίζονται στη σκηνή και αναγγέλλουν την προφητεία της Θεονόης που λέει ότι ο Μενέλαος ζει και ότι μάλιστα βρίσκεται ναυαγός στις όχθες του Νείλου.

*Άκουσα τη μάντισσα που μέσα
στο παλάτι ζάστερα το είπε·
ο Μενέλαος δεν επήγε
στον τρισκότεινο τον Άδη,
δεν τον σκέπασεν ο τάφος,
μα στο πέλαο παραδέρνει
και δεν έφτασεν ακόμη
στα λιμάνια της πατρίδας.²²²*

Στη σκηνή έρχεται και η Ελένη που έχει μεν πληροφορηθεί από την μάντισσα πως ο άντρας της ζει, ωστόσο δηλώνει, πως μέσα στην χαρά της ξέχασε να την ρωτήσει αν στο τέλος εκείνος θα γλυτώσει κιόλας. Ένα τέχνασμα του ποιητή με το οποίο κρατά αβέβαιη την μετέπειτα πορεία των γεγονότων. Και ξάφνου βλέπει μπροστά της έναν άντρα που δεν αναγνωρίζει και θεωρώντας πως εκείνος την καταδιώκει, ζητά καταφύγιο στον τάφο του Πρωτέα. Ένα πλήθος συνεχόμενων ερωτοαπαντήσεων μεταξύ Ελένης και Μενελάου, οδηγεί τελικά σε μερική αναγνώριση μεταξύ τους. Η Ελένη έχοντας πριν λίγο ακούσει την προφητεία της Θεονόης πως ο άντρας της ζει και μάλιστα βρίσκεται κάπου εκεί κοντά, αναγνωρίζει τον Μενέλαο και προσπαθεί να τον πείσει για την ταυτότητά της και για το τι πραγματικά έχει συμβεί. Ο Μενέλαος απ' την πλευρά του διστάζει να πιστέψει, καθώς ξέρει πως η δικιά του Ελένη είναι προστατευμένη κοντά στους συντρόφους του.²²³ Και ενώ δείχνει να μην πιστεύει τίποτα και είναι έτοιμος να φύγει, εμφανίζεται μπροστά του ένας απ' τους υπηρέτες του, που έχοντας το ρόλο του αγγελιοφόρου, του ανακοινώνει πως το Είδωλο της Ελένης αναλήφθηκε στους ουρανούς αφού πρώτα τους εξήγησε τα πάντα. Και τώρα την σύγχυση την έχει ο αγγελιοφόρος που πιστεύει πως η Ελένη που βλέπει μπροστά του είναι το Είδωλο που πριν λίγο πέταξε στον ουρανό. Η σκηνή είναι μάλλον περίεργη ωστόσο όλα πλέον γίνονται σαφή και ξεκάθαρα για τον Μενέλαο. Τώρα ξέρει πως η γυναίκα που είναι μπροστά του είναι η δική του Ελένη και επιπλέον γνωρίζει, πως η ίδια καμία ευθύνη δεν έφερε για τον Τρωικό πόλεμο.

²²² Ευριπίδη, *Ελένη*, 2006, στ. 515-516

²²³ Lesky, B', 2010, σ. 246

Ακολουθεί ένας μακρύς διάλογος ανάμεσα στους δύο συζύγους, στον οποίο ο ένας εξιστορεί στον άλλο τα όσα συνέβησαν στη διάρκεια των προηγούμενων χρόνων. (στ.622-698) Κάποια στιγμή παρεμβαίνει ο γέροντας αγγελιοφόρος, που έχοντας συνειδητοποιήσει τι έχει γίνει απευθυνόμενος στον Μενέλαο εκφράζει σε λίγες λέξεις όλο το νόημα της τραγωδίας:

*Τόσος μόχθος κι αγώνας για έναν ίσκιο;*²²⁴

Ένας απλός άνθρωπος, που όμως κουβαλάει στους ώμους του την σοφία της ηλικίας του, εκφράζει την αγανάχτησή του για έναν πόλεμο που έγινε για το τίποτα. Για μια σκιά, μια θεϊκή πλάνη. Καταδικάζει κάθε πόλεμο και μπαίνει στην ψυχή του κάθε Αθηναίου θεατή, που τα χρόνια εκείνα ζούσε στο πετσί του την φρίκη του πολέμου και τις συνέπειες της καταστροφικής ήττας που υπέστησαν οι Αθηναίοι από τα στρατεύματα των Συρακούσιων και των συμμάχων τους κατά την Σικελική εκστρατεία, που είχε ολοκληρωθεί λίγο καιρό πριν, μόλις το καλοκαίρι του 413 π.Χ. Λίγους στίχους παρακάτω ο αγγελιοφόρος ξεσπά ενάντια στην μαντική εκφράζοντας κατά πάσα πιθανότητα για μία ακόμα φορά το σύνολο των απόψεων των θεατών, καθώς και οι χρησμοί για την έκβαση της Σικελικής εκστρατείας ήταν ευνοϊκοί για τους Αθηναίους μα δεν επαληθεύτηκαν.

βλέπω

*κούφια τη μαντική, ψευτιές γεμάτη.
Με τη φωτιά και τα πουλιά μαντείες
τίποτα δεν αξίζουν· αν πιστεύεις
πως τα πουλιά ωφελούνε τους ανθρώπους,
ανόητος είσαι. Ο Κάλχας στον στρατό μας
δεν μίλησε καθόλου, κι ας θεωρούσε
να χάνονται οι δικοί του για έναν ίσκιο.*²²⁵

Στρέφεται κατά των μάντεων, αμφισβητώντας την ικανότητά τους να γνωρίζουν την θέληση των θεών, και ειδικότερα κατά του Κάλχαντα, καθώς θεωρεί πως εκείνος, αν γνώριζε, όφειλε να ενημερώσει τους Αχαιούς για το Είδωλο της Ελένης. Έτσι ο πόλεμος θα είχε αποφευχθεί.

Η τύχη του ζευγαριού είναι τώρα στα χέρια της μάντισσας Θεονόης. Διαπιστώνουμε για ακόμη μία φορά πως η τέχνη της μαντείας είναι που καλείται να δώσει λύση στο πρόβλημα και μάλιστα παρά το γεγονός, ότι λίγους στίχους παραπάνω αυτή η τέχνη είχε αμφισβητηθεί έντονα δια στόματος αγγελιοφόρου. Η Ελένη, γνωρίζοντας τη δύναμη της Θεονόης προτίθεται να πέσει ικέτισσα στα πόδια της μάντισσας ζητώντας της να μην μαρτυρήσει στον αδελφό της την παρουσία του Μενέλαου. Μονάχα με την δική της συμπαράσταση έχουν ελπίδες να τα καταφέρουν. Ο Ευριπίδης καταφέρνει να κορυφώσει την αγωνία των θεατών, καθώς κανείς δεν

²²⁴ Ευριπίδη, *Ελένη*, 2006, στ 707)

²²⁵ Ευριπίδη, *Ελένη*, 2006, στ.745-752)

ξέρει ποια θα είναι τελικά η στάση που θα κρατήσει η Θεονόη. Ταυτόχρονα ανυψώνει την προσωπικότητα της Ελένης, καθώς είναι έκδηλος ο ηρωισμός και η αυταπάρνησή της την στιγμή που όλα κρέμονται από μια κλωστή. Παρά την ένταση που υπάρχει στην ατμόσφαιρα και τον φόβο που αναμφισβήτητα την διακατέχει, αντιλαμβάνεται τον κίνδυνο, σκέπτεται ορθολογικά και αποφασίζει πως ο μόνος τρόπος να γλυτώσουν είναι να προσεταιριστούν την Θεονόη και να καταστρώσουν ένα σχέδιο διαφυγής. Λαμβάνοντας ωστόσο υπόψη της και την περίπτωση να μην πάνε όλα καλά, δηλώνει έτοιμη να πεθάνει αν χαθεί ο Μενέλαος κι ορκίζεται γι' αυτό στο δεξί του χέρι. Αντίθετα ο Μενέλαος ακόμα κι αυτές τις στιγμές δείχνει να χάνει την πίστη του αλλά και την εμπιστοσύνη του στην Ελένη, αμφισβητώντας την και απαιτώντας και τον δικό της θάνατό της αν εκείνος πεθάνει.

Η Θεονόη εμφανίζεται στη σκηνή συνοδευόμενη από δούλες, τις οποίες καλεί, να εξυγιάνουν το χώρο με θειάφι και φωτιά. Απευθύνεται στην Ελένη λέγοντάς της πως η προφητεία της επιβεβαιώθηκε και πως ο Μενέλαος είναι κοντά της και ζωντανός. Η ίδια η Θεονόη δεν τους αποκαλύπτει ακόμα ποια στάση θα κρατήσει τελικά. Έτσι εξυπηρετείται η εξέλιξη του έργου και η πραγμάτωση των όσων προηγούμενα η Ελένη είπε ότι θα πράξει. Πράγματι πέφτει ικέτιδα στα πόδια της μάντισσας και την παρακαλεί με όλο της το είναι να τους βοηθήσει και να μην αποκαλύψει στον Θεοκλύμενο την παρουσία του Μενέλαου. Επικαλείται το αίσθημα του δικαίου, που δεν μπορεί παρά να είναι δεσμευτικό για την Θεονόη.²²⁶ Ο Μενέλαος συνδράμοντας την Ελένη, στρέφεται στον τάφο του βασιλιά και ζητά απ' τον νεκρό να του δώσει πίσω την γυναίκα του, που ο Δίας την είχε στείλει σ' αυτά τα μέρη για να την προστατέψει ο ίδιος ο Πρωτέας. Σαν τελευταία λύση ανακοινώνει στην Θεονόη πως αν παλέψει με τον Θεοκλύμενο και χάσει, είναι αποφασισμένος πρώτα να σκοτώσει την Ελένη και ύστερα να πεθάνει και κείνος απ' το ίδιο μαχαίρι.

Η Θεονόη δείχνει να γνωρίζει απόλυτα την κατάστασή του ζευγαριού και τους ενημερώνει ότι διεξάγεται συμβούλιο των θεών, στο οποίο η Ήρα παρακαλεί για την ασφαλή επιστροφή τους και η Αφροδίτη για την καταστροφή τους. Και προσθέτει : *«και η απόφαση εναπόκειται σε μένα αν θα πρέπει να σας καταστρέψω λέγοντας στον αδελφό μου ότι βρίσκεστε εδώ ή να σώσω τη ζωή σας κρατώντας την παρουσία σας μυστική από τον αδελφό μου.»*

Η προφήτισσα πρέπει να κάνει μια ρινοκίνδυνη επιλογή, αφού οι κίνδυνοι που απειλούν τη ζωή της είναι πραγματικοί, καθώς ο αδελφός της θέλει να την δολοφονήσει για την ενδεχόμενη επιλογή της να προστατέψει το ζευγάρι. Εδώ σύμφωνα με τον J. C. Kamerbeek

²²⁶ Lesky, B', 2010, σ. 250

μπορεί να εμπεριέχεται κάποια ειρωνεία, επειδή ως προφήτισσα υποτίθεται ότι θα έπρεπε να γνωρίζει εκ των προτέρων τη μοίρα της.

Μετά τις εκκλήσεις της Ελένης και του Μενέλαου, αποφασίζει υπέρ τους. Έτσι, η προφήτισσα της Ελένης του Ευριπίδη, αποκαλύπτεται ως ευεργέτιδα των δυστυχισμένων, ως κάποια που, με την χάρη της και την καθαρότητα του μυαλού της, αποδεικνύεται δύναμη του καλού. Και αυτό έρχεται σε απόλυτη αρμονία με το γενικότερο νόημα του πιο παράξενου έργου του Ευριπίδη, μια τραγωδία, όπου συναντάμε έναν κόσμο στον οποίο η Ελένη είναι αθώα και οι θεοί δείχνουν κάποιο τουλάχιστον βαθμό καλοσύνης²²⁷

Η Θεονόη πιστεύοντας πως είναι ασέβεια να μην επιστρέψει κανείς ό,τι του έχουν εμπιστευτεί, τάσσεται με το μέρος της Ήρας και αποφασίζει να βοηθήσει το ζευγάρι και να σταθεί απέναντι στον αδελφό της που έχει το άδικο. Μετά τον «έλεον και τον φόβο» τόσο για τους ήρωες, όσο και για τους θεατές, έρχεται η κάθαρση, αποτέλεσμα της απόφασης της Θεονόης. Τίποτα όμως δεν έχει τελειώσει ακόμα. Οι δύο σύζυγοι πρέπει να καταστρώσουν ένα σχέδιο διαφυγής. Η Θεονόη τους προτρέπει να προσευχηθούν στην Αφροδίτη να τους επιτρέψει να γυρίσουν στην πατρίδα και στην Ήρα να μην αλλάξει την ευνοϊκή γι' αυτούς απόφασή της.

Ακολουθεί το πρώτο Στάσιμο, κατά το οποίο ο Χορός εύχεται να μπορούσε να τραγουδήσει με την λυπητερή λαλιά των αηδονιών, για να μπορέσει να θρηνήσει, όπως τους πρέπει, Αχαιούς και Τρώες που χάθηκαν για το τίποτα. Εκφράζει την αμφιβολία του για όσα κάνουν οι θεοί και για το κατά πόσο είναι σωστή η κρίση τους. Τέλος καταδικάζει τους άδικους πολέμους αγγίζοντας γι' ακόμα μια φορά ευαίσθητες χορδές στις ψυχές των Αθηναίων θεατών.

Το δεύτερο επεισόδιο αρχίζει με την εμφάνιση του Θεοκλύμενου, που ψάχνει ταραγμένος την Ελένη, έχοντας ήδη ακούσει πως στην περιοχή του βρίσκεται κάποιος Έλληνας και φοβούμενος την απαγωγή της. Εκείνη εμφανίζεται μπροστά του με πένθιμη αμφίεση, κουρεμένα μαλλιά και θλιμμένη όψη. Ακολουθεί ένας διάλογος μεταξύ τους στον οποίο η Ελένη ανακοινώνει στον Θεοκλύμενο τον δήθεν θάνατο του Μενελάου. Του λέει πως ένας Έλληνας ναύτης του της είπε τα μαντάτα και του ανακοινώνει πως τώρα που πέθανε ο πρώτος της ο άντρας πρόθυμη είναι να παντρευτεί εκείνον. Ο Θεοκλύμενος χαίρεται φανερά μ αυτά τα νέα και δέχεται ό,τι κι αν του ζητήσει η Ελένη. Εκείνη μαζί με τον Μενέλαο ερμηνεύοντας με περισσή πειστικότητα τον ρόλο τους, του λένε πως ο νεκρός Μενέλαος πρέπει να τιμηθεί σύμφωνα με τα Ελληνικά έθιμα. Του λένε πως χρειάζονται ένα πλοίο που να μπορεί να πάει

²²⁷ Kamerbeek, 1965, σ. 40

μακριά στο πέλαγος ώστε να μην φτάσει το μίasma απ' τις σπονδές στη στεριά. Του ζητούν ένα σφάγιο, καρπούς της γης και όπλα γιατί έτσι –του λένε- πρέπει σ έναν πολεμιστή. Του λένε τέλος πως στο πλοίο πρέπει να βρίσκεται και η ίδια η Ελένη για να τιμήσει τον νεκρό άντρα της. Εκείνος δέχεται τα πάντα και προθυμοποιείται να τους δώσει ό,τι του ζήτησαν.

Ακολουθεί το δεύτερο στάσιμο, γεμάτο από λυρικά στοιχεία και εικόνες της φύσης. Ο Χορός μιλά για την Μητέρα Γη, εννοώντας πιθανόν την Δήμητρα, και για την κόρη της την Περσεφόνη που την κλέψανε. Μιλάει για την θλίψη και την οργή της θεάς που απ' τον καημό της άφησε τη γη χωρίς χορτάρι, τα βοσκοτόπια κατάξερα και αφάνιζε το γένος των ανθρώπων. Λέει για την παρέμβαση του Δία που ζήτησε απ' τις Χάριτες κι από τις Μούσες να σκορπίσουν την θλίψη της θεάς και που κατάφεραν στο τέλος να την κάνουν να γελάσει. Συνδέοντας το λυρικό αυτό τμήμα με την δράση του έργου, επιρρίπτει ευθύνες στη Ελένη για παραλείψεις της απέναντι στη Μεγάλη θεά που προκάλεσαν την οργή της και όσα τελικά γίνανε. Τέλος, κάνει αναφορά σε βακχικές τελετές, υπογραμμίζοντας έτσι το ενδιαφέρον που έδειχνε ο Ευριπίδης τα τελευταία χρόνια της ζωής του για την Διονυσιακή λατρεία.

Στο τρίτο επεισόδιο του έργου η Ελένη απευθυνόμενη στον Χορό, μιλάει για την υποστήριξη της Θεονόης. Λέει πως ο Θεοκλύμενος την ρώτησε –καθώς μάλλον αμφέβαλε ακόμα- αν όντως ο Μενέλαος είχε πεθάνει κι εκείνη του το επιβεβαίωσε. Λέει ακόμα στις γυναίκες του Χορού πως ο Μενέλαος είναι έτοιμος για το ταξίδι, αρματομένος όπως του πρέπει, και τους ζητάει να κρατήσουν φυλαγμένο το μυστικό της, τάζοντάς τους μάλιστα να της βοηθήσει και κείνες να σωθούν. Ο Θεοκλύμενος εμφανίζεται και της ζητά να μην ανέβει στο καράβι φοβούμενος μην τυχόν απ' την θλίψη της και βάλει τέλος στη ζωή της. Εκείνη τον καθησυχάζει και τον πείθει πως έτσι πρέπει να κάνει για να τιμήσει τον πρώτο της γάμο. Κι ενώ ο Μενέλαος και η Ελένη φεύγουν με τους Αιγύπτιους ναύτες προς την ακτή, δημιουργώντας μια παρωδία νεκρικής πομπής με τον «νεκρό» μάλιστα να συμμετέχει στην «τελετουργία»²²⁸, ο Αιγύπιος βασιλιάς ετοιμάζεται για έναν γάμο που δεν πρόκειται να γίνει.

Στο τρίτο Στάσιμο ο Χορός τραγουδά για την επιστροφή της Ελένης στην πατρίδα. Επικαλείται τους Διόσκουρους, τους αδελφούς της Ελένης και τους ζητά να φέρνουν ούριο άνεμο στο ταξίδι της. Οι γυναίκες εκφράζουν και την δική τους νοσταλγία για την πατρίδα και την ελπίδα τους να μπορέσουν να σωθούν κι εκείνες.

Το έργο ολοκληρώνεται με την Έξοδο, κατά την οποία ο Θεοκλύμενος βγαίνει από το παλάτι και ένας Αιγύπιος αγγελιοφόρος αναλαμβάνει τον δύσκολο ρόλο να τον ενημερώσει για τα τεκταινόμενα. Ο αγγελιοφόρος λέει στον Αιγύπτιο βασιλιά ότι η Ελένη δεν είναι πια στη

²²⁸ Χουρμουζιάδης, 2003, σ. 167

χώρα και του περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια το σχέδιο εκείνης και του Μενελάου να ταξιδέψουν για την Σπάρτη. Του αποκαλύπτει ότι ο θάνατος του Μενελάου ήταν μέρος ενός καλοφτιαγμένου σχεδίου και του εξιστορεί με δραματικό τρόπο τις μάχες που έγιναν πάνω στο καράβι, που ο ίδιος τους είχε δώσει, και που είχαν ως αποτέλεσμα όλοι οι Αιγύπτιοι ναύτες να ριχτούν στη θάλασσα και μόνο εκείνος να γλυτώσει.

Ο Θεοκλύμενος πλημμυρισμένος από οργή, ορμά στο παλάτι με σκοπό να σκοτώσει την Θεονόη, καθώς αντιλαμβάνεται ότι τα γνώριζε όλα και βοήθησε το ζευγάρι. Ένας υπηρέτης όμως τον λογικεύει. Του λέει πως όλα γίνανε δίκαια και με βάση τις προσταγές των θεών. Τα λόγια του υπηρέτη έρχονται να επικυρώσουν ως «*ἀπὸ μηχανῆς θεοί*» οι Διόσκουροι, οι αδελφοί της Ελένης. Του μιλάνε για τον σεβασμό της Θεονόης στους νόμους των θεών και κατευνάζουν το θυμό του. Ο Θεοκλύμενος, ήρεμος πλέον αποδέχεται τα όσα έχουν συμβεί και μάλιστα απευθυνόμενος στους Διόσκουρους παινεύει την Ελένη για τους τρόπους και τα χαρίσματά της. Το έργο τελειώνει με τον Χορό να λέει πως οι θεοί είναι εκείνοι που πάντα έχουν τον τελευταίο λόγο.

5.3.2 Βάκχαι

Οι «*Βάκχες*» αποτελούν αναμφισβήτητα ένα έργο ύψιστης δραματουργικής ολοκλήρωσης στην συγγραφική πορεία του Ευριπίδη. Μία μεγαλειώδης τραγωδία, την οποία ο ποιητής συνέγραψε σε προχωρημένη ηλικία κατά το έτος 407 π.Χ. και ενώ βρισκόταν φιλοξενούμενος στην αυλή του Μακεδόνα βασιλιά Αρχέλαου.

Με την δραματοποιημένη παρουσία ενός θεού, ο Ευριπίδης ουσιαστικά επιχειρεί να συνδέσει την λατρεία του Διονύσου με την τραγωδία. Εδώ η παρουσία του θεού δεν κατέχει απλά έναν διεκπεραιωτικό ρόλο στην αρχή και στο τέλος του έργου όπως συμβαίνει στις περισσότερες τραγωδίες. Αντίθετα, ο ρόλος του είναι ουσίας και μάλιστα καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Ο Διόνυσος με σκοπό να εκδικηθεί όσους αμφισβητούν την θεϊκή του υπόσταση καταφθάνει στη Θήβα ερχόμενος από τα εδάφη της Ασίας και εναντιώνεται στην κοσμική εξουσία, που στην συγκεκριμένη περίπτωση εκπροσωπείται από τον Πενθέα. Η αντίσταση του Πενθέα απέναντι στη λατρεία του Διονύσου δραματοποιείται με τον πλέον ευφάνταστο τρόπο, ενώ η μαγεία, το παράλογο και η φαντασία πλαισιώνουν ολόκληρο το έργο, απ' το οποίο δεν λείπει και η μαντική, που ενσαρκώνεται στο πρόσωπο του γηραιού μάντη Τειρεσία.

Το έργο ξεκινάει με τον πρόλογο και πρωταγωνιστή τον ίδιο τον Διόνυσο, μεταμορφωμένο σε άνθρωπο, και συγκεκριμένα σε έναν ιερέα από την Λυδία, να απευθύνεται

άμεσα στους θεατές και να τους δίνει όλες τις πληροφορίες που θα χρειαστούν στη διάρκεια της θέασης, αναφορικά με την προϊστορία της δράσης και τους χαρακτήρες των εμπλεκόμενων προσώπων. Με τις πρώτες κιόλας λέξεις, «*Ἦκω Διὸς παῖς*» δηλώνει με έμφαση την παρουσία του και αυτοσυστήνεται ως ο Διόνυσος ο γιος του Διός, διεκδικώντας έτσι την απαιτούμενη προσοχή από το κοινό. Ταυτόχρονα προλέγει το βασικό θέμα της τραγωδίας που δεν είναι άλλο από την άφιξη του θεού, που έχει σκοπό να τιμωρήσει την πόλη για την απόρριψη της Διονυσιακής θρησκείας και στη συνέχεια να της προσφέρει την εξιλέωσή της με την εγκαθίδρυση της λατρείας του. Κανείς άλλος εκτός απ' το κοινό δεν γνωρίζει την πραγματική ταυτότητα του ξένου, παράδειγμα της χρήσης της τραγικής ειρωνείας απ' τον ποιητή.

Στον πρόλόγό του αιτιολογεί την πράξη του να στείλει την βακχική μανία στις γυναίκες της Θήβας, λέγοντας πως έτσι τιμωρεί τις αδελφές της μητέρας του Σεμέλης, που αμφισβήτησαν την θεϊκή του καταγωγή. Με τον παράδοξο διπλό ρόλο του τιμωρού αλλά ταυτόχρονα και του εμπνευστή της διονυσιακής αγαλλίασης, κατευθύνεται προς τον Κιθαιρώνα προκειμένου να λάβει μέρος στους χορούς των μαινάδων και να τις υπερασπιστεί με όλο του το είναι, όταν εναντίον τους θα στραφούν ο Πενθέας, εγγονός του Κάδμου και βασιλιάς τις Θήβας και μαζί του οι ένοπλοι Θηβαίοι.²²⁹

Μετά το τέλος του Προλόγου ακολουθεί η Πάροδος, στην οποία, οι 15 γυναίκες του Χορού, ερχόμενες από βαρβαρικά εδάφη και συγκεκριμένα από την Λυδία, παίρνουν τη θέση τους στην Ορχήστρα, ως οπαδοί του Διονύσου. Στεφανωμένες με κισσούς, κρατούν στα χέρια του θύρσους που τους κινούν εκστατικά. Ντυμένες με φορεσιές ανατολίτικες, εξωτικές, χτυπώντας τύμπανα και τραγουδώντας, αλαλάζοντας, απευθύνουν ύμνο προς το θεό τους τον Διόνυσο, δημιουργώντας έτσι μια βακχική, τελετουργική ατμόσφαιρα. Ενημερώνουν τους θεατές πως οι γυναίκες της Θήβας, φρενιασμένες από τον οίστρο του Διονύσου, έχουν ήδη εγκαταλείψει τα σπίτια τους και βρίσκονται στα βουνά, εκεί όπου λαμβάνουν χώρα βακχικές τελετές.

*Σε λίγο η χώρα ολόκληρη θα χορεύει,
όταν ο Βάκχος θα οδηγεί τους θιάσους
στα όρη στα όρη,
όπου προσμένει το μέγα πλήθος των γυναικών,
που τις σήκωσε από τους αργαλειούς και τις σαΐτες
ο οίστρος του Διονύσου.*²³⁰

Στη συνέχεια οι γυναίκες του Χορού μιλούν για την διπλή γέννηση του Διονύσου από τα σπλάχνα της κεραυνόπληκτης Σεμέλης και τον μηρό του Δία, και καλούν σύσσωμη τη Θήβα

²²⁹ Lesky, Β', 2010, σ. 360

²³⁰ Ευριπίδη, *Βάκχαι*, στ.114-119)

να σπεύσει στον Κιθαιρώνα για να δοξάσουνε τον Διόνυσο. Στην επωδό, εγκωμιάζουν την βακχική έκσταση και όλα όσα αυτή περιλαμβάνει: την περιπλάνηση στα βουνά, την ωμοφαγία, τους βακχικούς χορούς.²³¹

Το πρώτο επεισόδιο ξεκινά με τον τυφλό μάντη Τειρεσία, που κισσοστεφανωμένος, φορώντας νεβρίδα (δέρμα νεαρού ελαφιού) και κρατώντας θύρσο, εισέρχεται στη σκηνή ως διονυσιακός μύστης, καθιστώντας ολοφάνερη απ' την πρώτη στιγμή την στήριξη που θα δώσει στον Διόνυσο. Αναζητά τον επίσης υπέργηρο Κάδμο, προκειμένου να μοιραστεί μαζί του την επιθυμία του να παραστεί στις βακχικές τελετές, να υπηρετήσουν μαζί τον Διόνυσο και να προσπαθήσουν να συνετίσουν τον Πενθέα. Οι δύο γηραιοί άνδρες-όπως φαίνεται και από τα πρώτα λόγια του Κάδμου- έχουν δοθεί με την δική τους θέληση στον θεό Διόνυσο σε αντίθεση με τις γυναίκες, που έχουν χάσει τα λογικά τους λόγω της μανίας που τους εμφύσησε ο θεός. Απ' την αμφιέσή τους φαίνεται ότι δέχονται τα εξωτερικά σύμβολα της λατρείας του Διονύσου και δεν καταβάλουν καμία προσπάθεια ν' αντισταθούν σ' αυτήν.²³²

Η παρουσία του Τειρεσία και του Κάδμου ερμηνεύεται από τον Lesky ως η ανάγκη του Ευριπίδη να προεικονίσει την μορφή του Πενθέα, πριν τον φέρει αντιμέτωπο με τον Διόνυσο. Θέτει λοιπόν επί σκηνής δύο αξιολογούμενα πρόσωπα αντίθετης με τον Πενθέα ιδεολογίας, που εκφράζουν ακραίες περιπτώσεις διονυσιακής επίδρασης.²³³

Στη σκηνή εισέρχεται ο Πενθέας, ο οποίος αρχικά περιγράφει την κατάσταση που επικρατεί στην πόλη, αναφέρεται στις μανιασμένες γυναίκες που εγκατέλειψαν τα σπίτια τους και δίνει μια εικόνα των όσων διαδραματίζονται στον Κιθαιρώνα, με το κρασί να ξεχειλίζει και τις Θηβαίες να επιδίδονται σε όργια, με την πρόφαση πως ως μαινάδες, ιερουργούν στο πλαίσιο βακχικών τελετών. Ο βασιλιάς της Θήβας ενημερώνει τους δύο γέροντες πως έχει ήδη φυλακίσει όσες γυναίκες βρήκε στην πόλη, ενώ εκφράζει και την πρόθεσή του να κυνηγήσει όσες ήδη διέφυγαν στα βουνά του Κιθαιρώνα. Μιλά για τον ξένο, τον Λυδό με τους ξανθούς βοστρύχους, χαρακτηρίζοντάς τον εξορκιστή κι αγύρτη και δηλώνει κατηγορηματικά τον στόχο του να τον σκοτώσει. Ειρωνεύεται και κοροϊδεύει την στάση που κρατούν οι δύο γέροντες και επιρρίπτει στον Τειρεσία την αποκλειστική ευθύνη. Τον κατηγορεί πως όλα είναι μέρος ενός καλοφτιαγμένου σχεδίου του ίδιου που έχει σκοπό να εισάγει έναν ακόμα θεό στους ανθρώπους και να κερδοσκοπεί στο όνομα αυτού του θεού με την οιωνοσκοπία και την πυρομαντεία.

²³¹ Lesky, B', 2010, σ. 361

²³² Taplin, 2014, σ. 119

²³³ Lesky, B', 2010, σ. 363

Ο Πενθέας συγκεντρώνοντας όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός τυράννου, όπως είναι η βιαιότητα, η αλαζονεία και η καχυποψία, δεν έχει καμία αμφιβολία ότι αυτός μόνον φροντίζει για το καλό της πόλης.²³⁴ Ο Χορός, υπηρέτης του Διονύσου και υποστηρικτής των απόψεων του Τειρεσία και του Κάδμου, κατηγορεί τον Πενθέα για ασέβεια και αναίσχυντη συμπεριφορά.

Τον λόγο παίρνει ο Τειρεσίας χαρακτηρίζοντας παράλογη την λογική του Πενθέα ενώ στη συνέχεια κάνοντας χρήση του χαρίσματός του, προφητεύει την επικράτηση του θεού Διονύσου ανά την Ελλάδα. Αναφέρεται στην Δήμητρα, την θεά της γης, που τρέφει τους ανθρώπους με στερεά τροφή, που ισάξιά της είναι το κρασί, το υγρό που χάρισε στους ανθρώπους ο Διόνυσος. Αυτό που τους λυτρώνει απ' τη λύπη, χαρίζει ύπνο κι απομακρύνει τις πίκρες και τα βάσανα. Τονίζει δε με ιδιαίτερη έμφαση πως ο Διόνυσος πέραν όλων των άλλων είναι και μάντης και μάλιστα γνωρίζει την ένθεη μαντική.

Ο θεός αυτός είναι και μάντης.

*Ο,τι έχει να κάνει με βακχεία και μανία
είναι εξόχως μαντικόν.*

*Γιατί όταν ο θεός πληθωρικός έλθει στο σώμα,
οι μαινόμενοι προλέγουν τα μέλλοντα.*²³⁵

Του προσδίδει επίσης χαρακτηριστικά του θεού του πολέμου Άρη. Λέει στον Πενθέα πως η γνώση του νοσεί και τον προτρέπει να συνετιστεί και να δεχθεί τον Διόνυσο στην πόλη.

Ο Χορός επιδοκιμάζει τα λόγια του Τειρεσία και ο Κάδμος υπερτονίζει την σωστή του κρίση, ενώ παρακαλεί τον Πενθέα να σκεφτεί λογικά και να ακολουθήσει τον Διόνυσο για το καλό της πόλης ακόμα κι αν ο ίδιος κατά βάθος δεν το πιστεύει. Η αντίδραση του Πενθέα είναι απόλυτα αρνητική. Αρνείται να δεχθεί τα λόγια των γερόντων και επιπλέον στέλνει άμεσα κάποιους οπλισμένους ακολούθους του να καταστρέψουν τον ιερό χώρο της οιωνοσκοπίας του Τειρεσία και άλλους να συλλάβουν και να λιθοβολήσουν τον ξενόφερτο άνδρα.²³⁶

Στο Πρώτο Στάσιμο ο Χορός επικαλείται την θεά της Ευσέβειας, *Οσία*, ρωτώντας την αν άκουσε για την ύβρη που διέπραξε ο Πενθέας και τον ανόσιο τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρθηκε απέναντι στον θεό του κρασιού και της χαράς τον Διόνυσο. Εξυμνά την ευγενή όψη του θεού και του πλέκει το εγκώμιο. Στη συνέχεια οι γυναίκες του Χορού εύχονται να μπορούσαν να ταξίδευαν στην Πάφο και στην Πιερία, στις πλαγιές του Ολύμπου, εκεί που κατοικούν οι Χάριτες κι ο Πόθος. Το στάσιμο ολοκληρώνεται με τις Ασιάτισσες να παινεύουν γι' ακόμα μια φορά τον Διόνυσο, τον θεό που αγαπάει την ειρήνη και χαρίζει απλόχερα σε

²³⁴ Taplin, 2014, σ. 120

²³⁵ Ευριπίδη, *Βάκχαι*, στ. 297-301)

²³⁶ Taplin, 2014, σ. 120

πλούσιους και φτωχούς τον οίνο του, ενώ κλείνοντας δηλώνουν την απόλυτη εμπιστοσύνη τους στη σοφία του απλού λαού.

Στο Δεύτερο Επεισόδιο ο Πενθέας εισέρχεται στη σκηνή με την αλαζονεία ενός ατρόμητου άρχοντα ενώ ταυτόχρονα ένας Θεράπων από τους ακόλουθους-φρουρούς οδηγεί τον Διόνυσο ως «ξένο», αλυσοδεμένο, μπροστά στον βασιλιά. Ο θεράπων περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια την σύλληψη του «ξένου» δίνοντας έμφαση στο γεγονός ότι εκείνος δεν πρόβαλε καμία αντίσταση κατά την σύλληψή του και στο ότι την ίδια στιγμή, οι γυναίκες που είχε συλλάβει και φυλακίσει ο Πενθέας, ως εκ θαύματος, ελευθερώθηκαν, αφού λύθηκαν μόνα τους τα δεσμά στα πόδια τους χωρίς να τα αγγίξει ανθρώπου χέρι ενώ ταυτόχρονα άνοιξαν μόνες τους οι κλειδωμένες πύλες. Ο θεράπων έκλεισε λέγοντας στον Πενθέα : *«αυτός ο ξένος ήρθε στη Θήβα γεμάτος θαύματα»* κι αυτό αν μη τι άλλο θα έπρεπε να λειτουργήσει ως μία προειδοποίηση στον Πενθέα, ο οποίος ωστόσο δείχνει να μην αντιλαμβάνεται τίποτα.

Ακολουθεί μία εκτενής στιχομυθία-ανάκριση του κρατουμένου απ' τον βασιλιά. Ο Διόνυσος δείχνει να το απολαμβάνει. Εμπαίζει τον Πενθέα με τις απαντήσεις που του δίνει, είναι αναμφισβήτητα ανώτερος και ακτινοβολεί μπροστά στην άγνοιά του βασιλιά.²³⁷ Ο Πενθέας διατάζει την φυλάκισή του, ενώ ταυτόχρονα εξαπολύει απειλές ενάντια στις γυναίκες του Χορού, λέγοντας πως είτε θα τις πουλήσει στα ξένα, είτε θα τις κρατήσει ως δούλες.

Στο Δεύτερο Στάσιμο ο Χορός φοβισμένος από τις απειλές του Πενθέα, επικαλείται την Δίρκη, την κρήνη, που κάποτε είχε δεχθεί στα νερά της τον Διόνυσο, ως θεϊκό έμβρυο, λίγο πριν το ράψει με χρυσές πόρπες ο Δίας στον μηρό του, και τον αποκαλεί «Διθύραμβο», έτσι όπως τότε ο Δίας τον είχε αποκαλέσει. Ο Χορός κατακρίνει την στάση του Πενθέα και λέει πως μ' αυτά που κάνει δικαιολογεί την καταγωγή του απ' το χθόνιο γένος.²³⁸ Ζητά την βοήθεια του Διονύσου, αποκαλώντας τον τώρα «υιό του Διός» και παρακαλώντας τον να καταπαύσει την ύβρη που διαπράττει ο Πενθέας.

Το Τρίτο Επεισόδιο που αποτελεί και το βασικό τμήμα του έργου, έχει ως κυρίαρχο θέμα την απελευθέρωση του Διονύσου, ο οποίος εμφανίζεται στη σκηνή εν είδει εξάγγελου με ανθρώπινη μορφή. Έχοντας ακούσει την επίκληση των Βακχών, που ήδη από το προηγούμενο Στάσιμο, τον καλούσαν να τις προστατέψει, ο θεός, προκαλεί σεισμό στο παλάτι του Πενθέα και φλόγες που ανεβαίνουν ψηλά από τον τάφο της Σεμέλης. Ζητά από τις τρομαγμένες Βάκχες να σηκωθούν από το χώμα και να πάψουν να φοβούνται. Ο Χορός μιλά για τις ρωγμές στους κίονες του παλατιού, δημιουργώντας στους θεατές την δραματική ψευδαίσθηση του

²³⁷ Romilly, 1997, σ. 175

²³⁸ Lesky, Β', 2010, σ. 367

σεισμού, καθώς και για τη φωτιά που προκάλεσε ο κεραυνός, κάτι που ενδεχομένως να μπορούσε ακόμα και τότε να παρασταθεί σκηηνικά, ενώ ο Διόνυσος αρχίζει να περιγράφει στις γυναίκες όσα έγιναν μέσα στο παλάτι και στον στάβλο που τον είχε φυλακίσει ο Πενθέας. Τους λέει για την απεγνωσμένη προσπάθεια του βασιλιά να δέσει έναν ταύρο, θεωρώντας, λόγω των παραισθήσεών του, πως ήταν ο κρατούμενος, ενώ εν συνεχεία ο θεός Διόνυσος εμφάνισε μπροστά στον Πενθέα ένα ομοίωμα του «ξένου» από αιθέρα, μια οπτασία που ο βασιλιάς μάταια προσπαθούσε να σκοτώσει.

*Εγώ ήμουν δίπλα του, καθόμουν ήσυχος και κοιτάζα.*²³⁹

Η ικανοποίηση και η ειρωνεία είναι έκδηλες στα λόγια του «ξένου», κι εδώ, σ' αυτό το ύπουλο και εχθρικό παιχνίδι ενός θεού, βρίσκονται στο απόγειό τους «*όλες οι πλάνες κι οι ψευδαισθήσεις, όλες οι πλαστοπροσωπίες που συχνά συναντάμε στο έργο του Ευριπίδη*».²⁴⁰

Και συμπληρώνει ο «ξένος»:

*Ο σοφός άνδρας οφείλει να είναι νηφάλιος και πράος.*²⁴¹

Ο Πενθέας εξαιρετικά ταραγμένος βγαίνει απ' το παλάτι ψάχνοντας τον «ξένο» που δραπέτευσε και ξαφνικά τον αντικρύζει μπρος του. Σε μια σύντομη στιχομυθία ο θεός του συνιστά ν ακούσει ό,τι έχει να πει ο Άγγελος που έρχεται απ' τον Κιθαιρώνα. Πράγματι, ακολουθεί μία μακριά, αριστοτεχνικά γραμμένη, αγγελική ρήση, στην οποία περιγράφει με εξόχως γλαφυρό τρόπο εκστατικές, βακχικές τελετές. Λέει για τις μαινάδες που θήλαζαν ζαρκάδια κι άγρια λυκόπουλα, για τον οίστρο, τους χορούς και τους αλαλαγμούς τους. Λέει για τους θύρσους τους που τους έμπηγαν στην πέτρα κι ανάβλυζε νερό, τους έμπηγαν στο χώμα κι ανάβλυζε κρασί. Μιλάει για όλα τα θαυμαστά που είδαν τα μάτια του και εκλιπαρεί τον Πενθέα να δεχθεί στην πόλη τον Διόνυσο, καθώς τα θαύματά του είχαν πείσει και τον ίδιο.

Ο Πενθέας όμως είναι ανένδοτος και διατάζει ένοπλη μάχη εναντίον των Βακχών. Ο Διόνυσος παρεμβαίνει και παρά τις αντιρρήσεις του βασιλιά, τον πείθει να μεταμφιεστεί σε γυναίκα προκειμένου έτσι να μπορέσει άφοβα να πάει στον Κιθαιρώνα και να κατασκοπεύσει τις μαινάδες. Ο Πενθέας αποχωρεί απ' τη σκηνή κι ο Διόνυσος προαναγγέλλει, ως μάντης άλλωστε και ο ίδιος όλα όσα πρόκειται να συμβούν.

Στο Τρίτο Στάσιμο οι γυναίκες του Χορού ελεύθερες πια από τον φόβο και ξέροντας πως έχουν βοηθή τους τον Διόνυσο, τραγουδούν για τις βακχικές τελετές με άσματα γεμάτα από εικόνες βγαλμένες απ' τη φύση.

²³⁹ Ευριπίδης, *Βάκχαι*, στ.623)

²⁴⁰ Romilly, 1997, σ. 175

²⁴¹ Ευριπίδη, *Βάκχαι*, στ. 643)

Ακολουθεί το Τέταρτο Επεισόδιο, όπου ο Διόνυσος συνοδεύει τον ντυμένο γυναίκα Πενθέα και με την τραγική ειρωνεία να φτάσει στο αποκορύφωμά της, τον οδηγεί στον θάνατο. Μάλιστα μέσα από καλά κρυμμένα λόγια, του το λέει κίολας. Ο Πενθέας, στον οποίο ο Διόνυσος έχει πλέον εμφυσήσει την βακχική μανία, που τον έχει καταστήσει υποχείριό του, δεν αντιδρά σε όσα συμβαίνουν. Ακολουθεί τον Διόνυσο στο δρόμο προς το πεπρωμένο του.

Το Τέταρτο Στάσιμο αποτελεί ένα μανιασμένο, εκδικητικό άσμα του Χορού, που καλεί τον Διόνυσο να εμφανιστεί ως πυρίπνοος λέοντας ή ως πολυκέφαλος ταύρος και να τιμωρήσει τον άθεο Πενθέα. Επαναλαμβάνοντας μάλιστα δύο φορές τους ίδιους στίχους καλεί την Δίκη να τιμωρήσει παραδειγματικά εκείνον που χλευάζει τον θεό:

*Να έλθει η Δίκη, να φανεί,
να έλθει κρατώντας το ζίφος,
να του κόψει το λαιμό πέρα πέρα,
να σκοτώσει
τον άθεο, άνομο, άδικο
γιο του Εχίονος,
το γένος της γης.²⁴²*

Το αριστούργημα του Ευριπίδη πλησιάζει στο τέλος του με την άφιξη του Αγγέλου που κομίζει τα μακάβρια μαντάτα από τον Κιθαιρώνα. Σε μια επική αγγελική ρήση περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια τον φρικιαστικό θάνατο του Πενθέα. Μιλάει για τον άρτια σκηνοθετημένο τρόπο, με τον οποίο ο θεός παρέσυρε τον βασιλιά στα βουνά και τον οδήγησε στην μοίρα του. Λέει για την εκδικητική μανία των Βακχών, που εν μέσω ουράνιας αστραπής ξεριζώνουν με βία το δέντρο πάνω στο οποίο βρισκόταν ο Πενθέας και τον γκρεμίζουν στη γη. Ο Διόνυσος λίγο νωρίτερα είχε φροντίσει τεχνηέντως ν' ανεβάσει τον βασιλιά στην κορυφή του δέντρου με το πρόσχημα ότι από κει θα μπορεί να κατασκοπεύσει καλύτερα τις μαινάδες. Πρώτη η μάνα του ορμάει πάνω του κι εκείνος ικετεύοντας ζητά συγχώρεση και οίκτο.

*«Εγώ είμαι, μητέρα, ο γιος σου ο Πενθέας,
που με γέννησες στο σπίτι του Εχίονα.
Λυπήσου με, μητέρα·
για το σφάλμα το δικό μου μη σκοτώσεις το παιδί σου.»²⁴³*

Όμως εκείνη μέσα στην βακχική της ζάλη βλέπει μπροστά της ένα λιοντάρι κι άλλοτε ένα ταύρο. Δεν αναγνωρίζει τον γιο της και φρενιασμένη ξεσκίζει τις σάρκες του πετώντας τα μέλη του ολούθε. Τέλος αποκεφαλίζει τον Πενθέα και καρφώνει με τον θύρσο της το κεφάλι του, λάφυρο για την πόλη της. Ο Χορός πανηγυρίζει το τέλος του ασεβούς θνητού και στην σκηνή εμφανίζεται η Αγαθή, υψώνοντας το τρόπαιό της και κομπάζοντας για το κατόρθωμά της μέσα

²⁴² Ευριπίδη, *Βάκχαι*, στ. 1011-1017

²⁴³ Ευριπίδη, *Βάκχαι*, στ.1118-1121

σ' έναν θρίαμβο παραφροσύνης. Στη σκηνή εισέρχεται με αργά βήματα, εξαντλημένος και θρηνώντας ο Κάδμος, μαζί με ακολούθους του, που κουβαλούν το φέρετρο με το διαμελισμένο σώμα του Πενθέα. Ζητά απ' την κόρη του να υψώσει το βλέμμα της στον ουρανό και στον διάλογο που ακολουθεί την συνεφέρνει βαθμιαία στην πραγματικότητα. Εκείνη αρχίζει να αντιλαμβάνεται, να συνειδητοποιεί τι έχει συμβεί, συντρίβεται και ανακοινώνει εν μέσω γοερού θρήνου την αυτοεξορία της.

Ως θεός πλέον, εμφανίζεται στο *θεολογείον* ο Διόνυσος θριαμβευτής. Σαν να μην χόρτασε εκδίκηση και αίμα, μιλά για την κατάρρευση του βασιλικού οίκου της Θήβας. Προφητεύει κι άλλα δεινά που πρόκειται να συμβούν στον Κάδμο και στις κόρες του. Του λέει πως εκείνος και η γυναίκα του η Αρμονία θα μεταμορφωθούν σε ερπετά κι έπειτα πως θα οδηγήσει έναν στρατό βαρβάρων και θα καταστρέψουν πόλεις και χωριά. Θα κάνουν όμως το λάθος να λεηλατήσουν και τους Δελφούς διαπράττοντας ύβρη προς τον θεό Απόλλωνα κι αυτό θα είναι η αιτία για να έχουν έναν άθλιο νόστο. Τέλος τους λέει πως θα γλυτώσουν, καθώς θα τους βοηθήσει ο Άρης, πατέρας της Αρμονίας και πως θα μπορέσουν να κατοικήσουνε στη γη των μακάρων. Ο Κάδμος κι η Αγαύη μέσα σ' έναν συνεχή οδυρμό και θρήνο, αποχαιρετούν ο ένας τον άλλον, οι δρόμοι τους χωρίζουν και το έργο φτάνει στο τέλος του.

Ο Ευριπίδης σε ένα από τα πιο διάσημα και αμφιλεγόμενα έργα του, παρουσιάζει τον Διόνυσο, τον θεό του κρασιού και της έκστασης, ως έναν βίαιο, τρομακτικό και απόλυτα εκδικητικό θεό, να αντιπροσωπεύει τις αρχέγονες και παράλογες πτυχές της ανθρώπινης φύσης, κι απ' την άλλη πλευρά τον Πενθέα, να ενσαρκώνει τις δυνάμεις της λογικής και της τάξης.

6 Συμπεράσματα

Η μαντεία, αποτελούσε αναμφισβήτητα ουσιαστικό μέρος του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και της θρησκείας. Παρείχε έναν τρόπο για να επικοινωνούν οι άνθρωποι με τους θεούς και να αποκτούν εικόνα για το μέλλον τους, προσφέροντας καθοδήγηση και συμβουλές για σημαντικές αποφάσεις και γεγονότα. Οι άνθρωποι πίστευαν ότι οι θεοί και οι θεές μπορούσαν να επικοινωνούν με τους θνητούς μέσω διαφόρων «οδών». Επιπροσθέτως, δεν χρησιμοποιούσαν την μαντική μόνο για να αποκτήσουν γνώση του μέλλοντος, αλλά και για να κατανοήσουν το παρόν και το παρελθόν. Επιπλέον, η χρήση της μαντικής τέχνης δεν περιοριζόταν σε θρησκευτικά ή πνευματικά θέματα. Χρησιμοποιήθηκε επίσης στην πολιτική, όπου οι ηγέτες συμβουλευόνταν διάφορους επιφανείς μάντεις προκειμένου να αποκτήσουν εικόνα για την έκβαση μιας συγκεκριμένης απόφασης ή ενέργειας, μιας μάχης, ενός πολέμου.

Η μαντική στην αρχαία Ελλάδα ήταν γενικά ευρέως διαδεδομένη και περιλάμβανε διάφορες τελετουργίες και τεχνικές.

Μια μορφή μαντείας ήταν για παράδειγμα η ερμηνεία των ονείρων. Οι άνθρωποι πίστευαν, ότι τα όνειρα ήταν μηνύματα από τους θεούς και μπορούσαν να τους δώσουν πληροφορίες για το μέλλον. Ζητούσαν τη συμβουλή εκπαιδευμένων ερμηνευτών ονείρων, οι οποίοι ανέλυαν τα σύμβολα και τις εικόνες του ονείρου δίνοντας έτσι απαντήσεις. Μια άλλη μέθοδος μαντείας ήταν η χρήση θυσιαζόμενων ζώων. Ένας ιερέας εξέταζε τα σπλάγχνα ενός ζώου που είχε θυσιαστεί στους θεούς, αναζητώντας σημάδια και σύμβολα που θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ως μηνύματα από τους θεούς. Οι αρχαίοι Έλληνες εμπιστεύονταν επίσης τους οίονους, ως μια μορφή μαντείας, μέσω της οποίας ερμήνευαν φυσικά φαινόμενα. Τέτοιοί οίονοι ήταν το πέταγμα των πουλιών, η συμπεριφορά των ζώων, η εμφάνιση εκλείψεων ή κομητών.

Η Ομηρική Εποχή, είναι μια περίοδος της αρχαίας ελληνικής ιστορίας που είναι περισσότερο γνωστή για την επική της ποίηση, κυρίως μέσω των έργων του Ομήρου. Αναφορικά με τη θρησκεία, η Ομηρική Εποχή χαρακτηρίζεται από ένα πολυθεϊστικό σύστημα πεποιθήσεων στο οποίο λατρεύονταν θεοί και θεές σε διάφορες τελετουργίες. Οι θεότητες αυτές συμμετείχαν ενεργά στις υποθέσεις των ανθρώπων, παρεμβαίνοντας συχνά και επηρεάζοντας την έκβαση μαχών, ταξιδιών και άλλων γεγονότων.

Εκτός από τους μεγάλους θεούς του Δωδεκάθεου, υπήρχαν διάφορες άλλες μικρότερες θεότητες, Νύμφες, Κένταυροι, Δαίμονες και Ήρωες, που συνδέονταν με συγκεκριμένους τόπους, φυσικά φαινόμενα ή ανθρώπινες δραστηριότητες. Γι' αυτούς, οι άνθρωποι πίστευαν, ότι κατοικούσαν στον φυσικό κόσμο και συχνά τους επικαλούνταν ή τους εξευμένιζαν με θυσίες και άλλους τρόπους, προκειμένου να εξασφαλίσουν καλή τύχη, γονιμότητα ή προστασία.

Οι θρησκευτικές τελετουργίες κατά την Ομηρική Εποχή περιλάμβαναν θυσίες ζώων, σπονδές και προσφορές στους θεούς και στις θεές. Αυτές οι προσφορές γίνονταν συνήθως σε βωμούς ή ιερά, τα οποία συχνά βρίσκονταν σε δημόσιους χώρους, όπως ναούς, ή δημόσιες πλατείες. Εκτός από αυτές τις δημόσιες τελετουργίες, υπήρχαν επίσης ποικίλες ιδιωτικές τελετουργίες και πρακτικές, όπως η οικιακή λατρεία, η λατρεία των προγόνων και η μαντεία.

Οδηγούμαστε λοιπόν στο συμπέρασμα πως η θρησκεία της Ομηρικής Εποχής χαρακτηριζόταν από βαθύ σεβασμό προς τους θεούς, πίστη στην ενεργό συμμετοχή τους στον κόσμο των ανθρώπων και ένα πολύπλοκο σύστημα τελετουργιών και πρακτικών που αποσκοπούσε στην τιμή και τον εξευμενισμό τους. Ενώ οι ακριβείς λεπτομέρειες αυτής της

θηρσκείας διαφοροποιούνταν όσο περνούσαν τα χρόνια καθώς και από περιοχή σε περιοχή, οι θεμελιώδεις πεποιθήσεις και πρακτικές της παρέμεναν σταθερές και συνέβαλαν στη διαμόρφωση του πολιτισμού και της κοσμοθεωρίας των αρχαίων Ελλήνων για τους επόμενους αιώνες.

Κατά τη διάρκεια του 5ου αιώνα π.Χ. εμφανίστηκε στην Ελλάδα μια ομάδα φιλοσόφων και παιδαγωγών που ονομάστηκαν *σοφιστές*. Ήταν γνωστοί για την έμφαση που έδιναν στη σημασία της ρητορικής, ή της τέχνης της πειστικής ομιλίας, ως μέσο για την επίτευξη επιτυχίας στη δημόσια και την πολιτική ζωή. Χαρακτηρίζονταν από τον σκεπτικισμό τους απέναντι στις παραδοσιακές πεποιθήσεις και αξίες και την εστίασή τους στον σχετικισμό, ή την ιδέα ότι η αλήθεια και η ηθική είναι σχετικές με το άτομο και την κοινωνία. Έδιναν μεγάλη έμφαση στην εκπαίδευση και πίστευαν ότι οι γνώσεις και οι δεξιότητες ήταν απαραίτητες για την επιτυχία στη ζωή.

Μερικοί από τους πιο διάσημους σοφιστές υπήρξαν ο Πρωταγόρας, ο Γοργίας και ο Πρόδικος. Οι σοφιστές δεν αποτελούσαν μια ενιαία ομάδα και είχαν διαφορετικές πεποιθήσεις και πρακτικές. Συχνά επικρίνονταν από άλλους φιλοσόφους, όπως ο Πλάτων, οι οποίοι τους θεωρούσαν ανήθικους και κακή επιρροή στην κοινωνία. Παρ' όλα αυτά, είχαν σημαντικό αντίκτυπο στην διαμόρφωση της αρχαίας ελληνικής σκέψης και τον πολιτισμό και η έμφαση που έδιναν στη ρητορική και την εκπαίδευση συνεχίζει να επηρεάζει τη δυτική φιλοσοφία και εκπαίδευση μέχρι σήμερα.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, οι μάντεις, ήταν άτομα με προφητικές ικανότητες που μπορούσαν να ερμηνεύουν οράματα ή όνειρα που παρείχαν εικόνα για μελλοντικά γεγονότα. Οι μάντεις συνδέονταν συχνά με τον θεό Απόλλωνα, ο οποίος θεωρείτο και ο ίδιος προφήτης αλλά και θεός της προφητείας γενικότερα. Τόσο οι μάντεις όσο και οι προφήτες έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην ελληνική κοινωνία, ιδίως σε θέματα πολιτικής και πολέμου. Οι βασιλείς και οι στρατηγοί συχνά τους συμβουλευόνταν πριν λάβουν σημαντικές αποφάσεις και οι συμβουλές τους λαμβάνονταν σοβαρά υπόψη.

Ωστόσο, δεν ήταν όλοι οι μάντεις και οι προφήτες αξιόπιστοι ή άξιοι σεβασμού. Ορισμένοι θεωρούνταν αγύρτες που εκμεταλλεύονταν τους φόβους και τις δεισιδαιμονίες των ανθρώπων. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα, οι προβλέψεις τους ήταν τόσο ασαφείς ή ανοιχτές σε ερμηνείες, που μπορούσαν να εφαρμοστούν σχεδόν σε οποιαδήποτε κατάσταση, κάνοντάς τους να μοιάζουν περισσότερο με απατεώνες παρά με προφήτες. Παρά τις επικρίσεις αυτές, η παράδοση της μαντείας και της προφητείας συνεχίστηκε στην αρχαία Ελλάδα και η κληρονομιά των μάντεων και των προφητών διατηρήθηκε μέσα από τα έργα μεγάλων

συγγραφέων. Σημαντικοί μάντεις της αρχαιότητας υπήρξαν η Πυθία, η Κασσάνδρα, η Σίβυλλα, ο Τειρεσίας και ο Κάλχας.

Ένα από τα πιο διάσημα Ελληνικά μαντεία ήταν το μαντείο των Δελφών. Βρισκόταν σε έναν ναό αφιερωμένο στον Απόλλωνα και άνθρωποι ταξίδευαν από όλη την Ελλάδα προκειμένου να το συμβουλευτούν, καθώς θεωρείτο ιδιαίτερα αξιόπιστη πηγή πληροφοριών και συμβουλών.

Στο μαντείο των Δελφών η διαδικασία της χρησιμοδότησης περιλάμβανε ένα πολύπλοκο τελετουργικό, με προσφορές φαγητού και κρασιού, τελετές εξαγνισμού και καύση φύλλων δάφνης για τη δημιουργία μιας κατάστασης που παραπέμπει στην έκσταση. Η ιέρεια του ναού, η γνωστή Πυθία, έμπαινε σε έναν θάλαμο του ναού και εισέπνεε τις αναθυμιάσεις από τα καμένα δαφνόφυλλα. Σε αυτή την κατάσταση, παρέδιδε το προφητικό της μήνυμα στον ικέτη, ένα μήνυμα, το οποίο ήταν συχνά αινιγματικό και ανοιχτό σε ποικίλες ερμηνείες.

Σημαντικό ρόλο στη θρησκευτική και πολιτική ζωή της αρχαίας Ελλάδας κατείχε βέβαια και το μαντείο της Δωδώνης, που έδινε χρησμούς που αφορούσαν ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, από προσωπικά ζητήματα έως πολιτικές αποφάσεις. Υπήρξε ένα από τα παλαιότερα και σημαντικότερα μαντεία στην αρχαία Ελλάδα και συγκεκριμένα στην περιοχή της Ηπείρου. Γνωστό για τη σύνδεσή του με τη φύση, το μαντείο έδινε χρησμούς που βασιζόνταν στο θρόισμα της ιερής βελανιδιάς που υπήρχε στο ναό. Οι ιερείς του ερμήνευαν ως μηνύματα από τον Δία τους ήχους αυτούς της βελανιδιάς, ενώ άνθρωποι έρχονταν από όλη την Ελλάδα για να ζητήσουν χρησμούς. Σε αντίθεση με άλλα μαντεία, οι ιερείς της Δωδώνης δεν χρησιμοποιούσαν περίπλοκες τελετουργίες ή τεχνικές για να ερμηνεύσουν τα μηνύματα που λάμβαναν. Αντ' αυτού, βασιζόνταν στη διαίσθηση και την εμπειρία τους, προκειμένου να κατανοήσουν τη θέληση των θεών. Το μαντείο ήταν ξακουστό σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο και παρότι η αίγλη του μειώθηκε σε σημασία μετά την άνοδο του Χριστιανισμού στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, ωστόσο παρέμεινε ένας σημαντικός ιερός τόπος στην ελληνική ιστορία και τον ελληνικό πολιτισμό.

Στην αρχαία ελληνική τραγωδία, η μαντεία έπαιξε σημαντικό ρόλο τόσο ως λογοτεχνικό μέσο όσο και ως αντανάκλαση της πολιτισμικής σημασίας της μαντείας στην ελληνική κοινωνία. Οι χαρακτήρες πολλών τραγωδιών συμβουλευόνται συχνά χρησμούς ή μάντεις, προκειμένου να αποκτήσουν εικόνα για τη μοίρα τους ή να λάβουν σημαντικές αποφάσεις. Η μαντεία θεωρείτο ένας τρόπος να αποκτήσει κανείς εικόνα της βούλησης των θεών και να κατανοήσει τις πολύπλοκες δυνάμεις που διαμόρφωναν το ανθρώπινο πεπρωμένο.

Στα έργα του Αισχύλου η μαντική αποτελεί μια αξιοσημείωτη πτυχή. Χρησιμεύει ως ένα ισχυρό εργαλείο για τη διερεύνηση θεμάτων που αφορούν τη μοίρα, και τη σχέση μεταξύ των ανθρώπων και των θεών και εξακολουθεί να αποτελεί σημαντικό στοιχείο της διαχρονικής κληρονομιάς του ως θεατρικού συγγραφέα. Στον «Αγαμέμνονα» ο μάντης προειδοποιεί τον ομώνυμο ήρωα για τις συνέπειες των πράξεών του και τις θυσίες που θα απαιτηθούν για να εξασφαλιστεί ένα ασφαλές ταξίδι προς την Τροία. Ο Αγαμέμνονας ωστόσο επιλέγει να αγνοήσει τις συμβουλές του μάντη. Στους «Πέρσες», ένα έργο που αφηγείται την ιστορία του Πέρση βασιλιά Ξέρξη και την ατυχή εκστρατεία του κατά της Ελλάδας, η μαντεία παίζει επίσης σημαντικό ρόλο. Ο Χορός των Περσών γερόντων συμβουλευεται διάφορους χρησμούς και μαντείες καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, σε μια προσπάθεια να κατανοήσει την έκβαση της εκστρατείας και τη μοίρα του λαού τους.

Ο Σοφοκλής, ενσωμάτωσε συχνά τη μαντεία ως κύριο θέμα στα έργα του. Η μαντική ήταν η πρακτική της αναζήτησης της γνώσης και της καθοδήγησης από υπερφυσικές δυνάμεις, που διέθεταν μάντεις και προφήτες. Στις τραγωδίες του η μαντεία χρησιμοποιήθηκε συχνά για να προβλεφθεί το μέλλον ή να εξηγηθούν γεγονότα του παρελθόντος. Στο έργο "Οιδίπους Τύραννος", το μαντείο των Δελφών προβλέπει ότι ο Οιδίποδας θα σκοτώσει τον πατέρα του και θα παντρευτεί τη μητέρα του. Η προφητεία αυτή θέτει σε κίνηση μια αλυσίδα γεγονότων που τελικά οδηγεί τον Οιδίποδα στην εκπλήρωση της προφητείας, παρά τις προσπάθειές του να την αποφύγει. Αντίστοιχα στην "Αντιγόνη", ο προφήτης Τειρεσίας προβλέπει ότι η άρνηση του Κρέοντα να θάψει το πτώμα του αδελφού της Αντιγόνης, θα οδηγήσει σε μια σειρά από συμφορές την πόλη των Θηβών. Και πάλι, η προφητεία αποδεικνύεται αληθινή και ο Κρέων αναγκάζεται να αντιμετωπίσει τις συνέπειες των πράξεών του.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι, η χρήση της μαντείας στις τραγωδίες του Σοφοκλή δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με το πεπρωμένο, προσθέτει βάθος και πολυπλοκότητα στις ιστορίες του και χρησιμεύει όχι μόνο για την πρόβλεψη γεγονότων αλλά και για τη μελέτη της πάντα ενδιαφέρουσας σχέσης, μεταξύ των ανθρώπων και των θεών.

Η χρήση της μαντείας από τον Ευριπίδη αποκαλύπτει τη διαρκή γοητεία που ασκούσε στους αρχαίους Έλληνες η δύναμη που έχουν οι θεοί, να διαμορφώνουν την ανθρώπινη μοίρα αλλά και συχνά να παρεμβαίνουν σ' αυτήν, ενώ χρησιμοποιείται συνήθως ως ένα μέσο, προκειμένου να διερευνηθούν τα όρια που υπάρχουν ανάμεσα στην λογική και στο συναίσθημα.

Στις «Βάκχες», η μαντεία μοιάζει να εξερευνά τις εντάσεις μεταξύ λογικής και παραλόγου, τάξης και χάους. Ο μάντης Τειρεσίας είναι βασικός χαρακτήρας του έργου, καθώς

αναγνωρίζει τη δύναμη του Διονύσου και προσπαθεί να προειδοποιήσει τον Πενθέα για τον κίνδυνο να του εναντιωθεί. Τα όρια της λογικής αμφισβητούνται μπροστά σε ισχυρές θρησκευτικές και συναισθηματικές εμπειρίες. Το έργο υποδηλώνει ότι οι προσπάθειες καταστολής ή η άρνηση της δύναμης των θεών, μπορεί να οδηγήσουν σε καταστροφικές συνέπειες.

Η σχέση του Ευριπίδη με την θρησκεία γενικότερα, υπήρξε πολύπλοκη και σίγουρα διαφοροποιημένη σε σχέση με εκείνη των άλλων δύο Ελλήνων τραγικών ποιητών. Ο Ευριπίδης αμφισβητούσε συχνά τις παραδοσιακές πεποιθήσεις και πρακτικές του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, ενώ επίσης συχνά παρουσίαζε τους θεούς ως ιδιότροπους και απρόβλεπτους, υποκειμένους στα ίδια ανθρώπινα ελαττώματα και αδυναμίες με τους θνητούς.

Η απεικόνιση της μαντικής στην ελληνική τραγωδία αντανακλά τη σημασία της ίδιας της μαντικής στην ελληνική κοινωνία. Οι μάντεις ήταν προσωπικότητες με μεγάλο σεβασμό, τους οποίους συμβουλευόνταν τόσο οι άρχοντες όσο και οι απλοί πολίτες. Η ακρίβεια των προβλέψεων και των ερμηνειών τους θεωρείτο σημάδι της θεϊκής τους σύνδεσης και της εμπειρογνωμοσύνης τους και οι συμβουλές τους συχνά λαμβάνονταν πολύ σοβαρά υπόψη.

Βιβλιογραφία

- Baldry, H. (1971). *Το Τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, Μεταφρ. Λ. Χ. Γιώργος Χριστοδούλου.
ΑΘΗΝΑ: Ινστιτούτο του Βιβλίου -Α. Καρδαμίτσα.
- Bonnechere, P. (2003). *Trophonios de Lébadée. Cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique* (Religions in the Graeco-Roman World 150), Brill, Leiden
- Bremmer, J. N. (1993). *Prophets, seers, and politics in Greece, Israel, and early modern Europe*. Brill. doi:10.1163/156852793x00121
- Clark, R. J. 'Trophonios: The Manner of His Revelation', Transactions and Proceedings of the American Philological Association 99 (1968)
- Moore, C.H. (1921). *Prophecy in the ancient epic*, Harvard: Department of the Classics, Harvard University. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/310716>
- Goward, B. (2002). *Αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*. Μεταφρ.Ν. Μπεζαντάκος. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Guthrie, W. K. (2014). *Οι Σοφιστές*, Μεταφρ. Δ. Τσεκουράκης.
Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Kitto, H.D.F. (1968). *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Μεταφρ.Λ. Ζενάκου.
Αθήνα: Παπαδήμας.
- Kamerbeek, J.C. (1965). *Prophecy and Tragedy*. Brill. doi:10.1163/156852565x00025
- Kane, R. (1975). *Prophecy and Perception in the Oedipus Rex*.

- The Johns Hopkins University Press. doi:10.2307/283940
- Lange, A.(2007). *Greek seers and Israelite-Jewish prophets*. Brill. doi:10.1163/156853307x222899
- Lesky,A. (1983). *Ιστορία της αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* Μεταφρ.Α.Γ. Τσοπανάκης. Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη.
- Lesky, A. (1989). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων Β΄* Μεταφρ.Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Lesky, A. (2010). *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων Α΄* Μεταφρ.Ν. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Meier, C. (1997). *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*. Μεταφρ.Φ.Μανακίδου, Επιμ. Μ. Ιατρού. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου -Α. Καρδαμίτσα.
- Murray, G. (1993). *Αισχύλος ο δημιουργός της τραγωδίας*, Μεταφρ.Β. Μανδηλαράς. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου –Α.Καρδαμίτσα.
- Nesselrath, H. G. (2014). *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, Έβδομη εκδ., Τόμ. Α΄ *Αρχαία Ελλάδα* Μεταφρ. Ι. Αναστασίου, Επιμ., Δ. Ιακώβ-Α.Ρεγκάκος Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Nesselrath, H. G. (2015). *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, Πέμπτη εκδ., Τόμ. Β΄ *Ρώμη* Μεταφρ. Δημήτρης Ζ.Νικήτας Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Parke H.W. (2000). *Ελληνικά Μαντεία*, Μεταφρ.Α. Βοσκός. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Καρδαμίτσα.
- Romilly, J. d. (1997). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Μεταφρ.Μ. Καρδαμίτσα-Ψυχογιού. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Α.Καρδαμίτσα.
- Schein, S. (1982). *Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Snell, B. (2009). *Η Ανακάλυψη του Πνεύματος*, Μεταφρ. Δ. Ιακώβ. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Tarplin, O. (2014). *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση* (Τρίτη εκδ.). Μεταφρ.Β. Ασημομύτης. Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Torres, J. (2014). Teiresias, the Theban Seer. *Trends in classics*. doi:10.1515/tc-2014-0018
- Vernant, J. P. (2000). *Μύθος και Θρησκεία στην Αρχαία Ελλάδα*, , Μεταφρ.Μ. Γίωση Αθήνα: Σμίλη.
- Vernant-Naquet. (1988). *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα Τόμος Α΄* Μεταφρ.Σ. Γεωργούδη. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Walton, M. M. (2011). *Οδηγός για το Αρχαίο Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο*, Μεταφρ. Β. Λιαπής. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α.Καρδαμίτσα.
- Webster, T. (1969). *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, Μεταφρ. Ι. Α. Μπάρμπας. Θεσσαλονίκη: ΖΗΤΡΟΣ.

- Zaidman L. Pantel P. (2020). *Η Θρησκεία στις Ελληνικές Πόλεις της Κλασικής Εποχής* (Δωδέκατη εκδ.) Επιμ.Μ. Τριανταφύλλου, Μεταφρ. Κ. Μπούρας.
Αθήνα: Πατάκη.
- Βαλλάς Ε. – Φαράκλας Ν. «*Περὶ τοῦ μαντείου τοῦ Τροφονίου ἐν Λεβαδείᾳ*», ΑΑΑ 2 (1969)
- Βαλαβάνης, Π. (2004). *Η ακτινοβολία του Μαντείου των Δελφών. Η αγωνία της πρόγνωσης, Επτά ημέρες - Η Καθημερινή. Ανάκτηση 2023*
- Γρυπάρης, Ι.Ν. (1999). *Οι Τραγωδίες του Αισχύλου*.
Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Καραδημητρίου, Α. (2003). *Η Μαντική στην Αρχαία Ελλάδα και ο ρόλος της στα Αρχαία Ελληνικά Κείμενα*.
Θεσσαλονίκη: Κυρομάνος.
- Καργάκος, Σ. Ι. (2005). *Ιστορία του Ελληνικού Κόσμου και του Μείζονος Χώρου Α΄*
Αθήνα: Gutenberg.
- Καστοριάδης, Κ. *Το πολιτικό βάθος της Αντιγόνης*, (2013). *Φιλολογικός Ιστότοπος*.
- Μήττα, Δ. *Κασσάνδρα*, 2012, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας
- Μήττα, Δ. *Σίβυλλα*, 2012, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας
- Μικεδάκη, Μ. (2019). *Tabula Imperii Romani, J 34 – Athens (Boeotia)*, Ακαδημία Αθηνών
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2004). *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*.
Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.
- Μπιργάλιας, Ν. (2000). *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος στην Ελλάδα: Από την Αρχαιότητα έως και τα Μεταβυζαντινά Χρόνια, τόμος Α*.
Πάτρα: Ε.Α.Π.
- Παπαδοπούλου, Β.-Βασιλείου, Ελ.,(2021), *Τα Χρηστήρια Ελάσματα της Δωδώνης. Αγωνίες χαραγμένες στο μόλυβδο*. Θέματα Αρχαιολογίας, 5(2)
- Σολομός, Α. (1989). *Θεατρικό Λεξικό*, Αθήνα: Κέδρος.
- Στέφος, Α. (1994). *Ο Μύθος της Κασσάνδρας στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*.
Αθήνα: Πορεία
- Φωτιάδης, Δ. (1978). *Ζωή και Τέχνη από τον πρωτόγονο κόσμο ως τη δημοκρατία της Αθήνας*.
Αθήνα: Δωρικός
- Χάρντολ, Φ. (1980). *Ιστορία του Θεάτρου*, Μεταφρ. Ρ. Πατεράκη.
Αθήνα: Υποδομή.
- Χουρμουζιάδης, Ν.(2003). *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*.
Αθήνα: ΣΤΙΓΜΗ.

Πρωτότυπα Έργα

- Αριστοφάνης, *Οι Βάτραχοι*, 2012, Μεταφρ.Θρασύβουλος Σταύρου.
Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας
- Αριστοφάνης, *Νεφέλαι*, 2012, Μεταφρ.Θρασύβουλος Σταύρου.
Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας
- Ευριπίδης, *Ελένη*, 2006, Μεταφρ. Τάσος Ρούσσος.
Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων

- Ευριπίδης, *Βάκχαι*, Μεταφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος.
Αθήνα: Κίχλη
- Ηρόδοτος, *Ιστορίαι*, Ευτέρπη, 1992, Μτφρ. Α. Ζενάκος.
Αθήνα: Γκοβόστη
- ΗΣίοδος, *Έργα καὶ Ἡμέραι*, 2001, Μτφρ. Σταύρος Γκιργκένης.
Θεσσαλονίκη: ΖΗΤΡΟΣ
- Όμηρος, *Κύκλια έπη*, Πόροι για τα Ομηρικά έπη: Ο τρωικός μύθος στην τέχνη και τη λογοτεχνία, Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα
- Όμηρος, *Ιλιάδα*, 2015, Μτφρ. Ιάκωβος Πολυλάς.
Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας
- Όμηρος, *Όδύσσεια*, 2006, Μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτης.
Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών
- Όμηρος, *Ύμνος εις Απόλλωνα*, 2012, Μτφρ. Δ.Π. Παπαδίτσας-Ε. Λαδιά.
Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας
- Παυσανίας ό περιηγητής, Βιβλίο 9: *Βοιωτικά*
- Πλάτωνας, *Συμπόσιον* Ανθολογία Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας,
Αθήνα: Παιδαγωγικό Ινστιτούτο.
- Πλάτωνας, *Τίμαιος Περί Ατλαντίδας και Φύσεως*, 2013, Μεταφρ. Βασίλης Κάλφας.
Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας
- Πλούταρχος, *Περί του Σωκράτους Δαιμονίου*, 2006, Μτφρ. Σταύρος. Γκιργκένης Αθήνα:
Εκδ. ΖΗΤΡΟΣ
- Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, 2000, Μτφρ. Κ.Χ. Μύρης.
Αθήνα: Εκδ. ΟΕΔΒ
- Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, 2015, Μτφρ. Ιωάννης Ν. Γρυπάρης.
Αθήνα: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας

