

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



«Ξένος γὰρ εἰμι εἰς Ἀθήνας, ἰκέτης»:
Ο ρόλος και η λειτουργία του ξένου στην αττική τραγωδία

Νικόλαος Κομιανός

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Κατερίνα Μικελλίδου**

Ιούνιος 2015

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

«Ξένος γὰρ εἰμὶ εἰς Ἀθήνας, ἰκέτης»:

Ο ρόλος και η λειτουργία του ξένου στην αττική τραγωδία

Νικόλαος Κομιανός

**Επιβλέπουσα καθηγήτρια
Κατερίνα Μικελλίδου**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ιούνιος 2015

Περίληψη

Το θέμα της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής αφορά τη λειτουργία του ξένου στις τραγωδίες που έχουν ως χώρο δράσης την Αθήνα. Συγκεκριμένα, μελετώνται οι *Εύμενίδες* του Αισχύλου, οι *Ηρακλείδαι* και οι *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη και ο *Οιδίπους επί Κολωνῶ* του Σοφοκλή. Ο στόχος είναι να φανεί πώς οι κάτοικοι και κυρίως ο ηγεμόνας της πόλης αντιμετωπίζουν τον ξένο -Έλληνα μη Αθηναίο, όχι βάρβαρο- ο οποίος έρχεται στην πόλη για να ζητήσει βοήθεια, ούτως ώστε να αναδειχτούν στοιχεία της αθηναϊκής ιδεολογίας αναφορικά με την αυτοεικόνα των Αθηναίων και τη στάση τους απέναντι στον ξένο. Υποστηρίζω ότι μέσω της βοήθειας που εν τέλει τού προσφέρεται ο ξένος υφίσταται μια βαθμιαία μετατόπιση του status του, η οποία, ενώ τον οδηγεί στην αποδοχή και ενίοτε στην ενσωμάτωση στους κόλπους της αθηναϊκής *πόλεως*, δεν τον εξισώνει πραγματικά με τους Αθηναίους. Θεωρώ ακόμη ότι στα έργα που μελετώνται υπάρχει η σταθερή εξέλιξη ενός βασικού μοτίβου, που φτάνει στην τελειώσή του με το Σοφοκλή, ο οποίος αξιοποιεί τις ιδέες των προκατόχων του και με την ποιητική του δεξιοτεχνία δίνει στο μοτίβο μian ολοκληρωμένη μορφή. Ακόμη, με βάση την άποψη ότι σε κάθε έργο υπάρχουν ίχνη των προηγούμενων μα και αναζητήσεις νέων δρόμων, προτείνω κάποιες πιθανές ερμηνείες για ορισμένες επιλογές των ποιητών, οι οποίες έχουν απασχολήσει τους μελετητές. Τέλος, πραγματεύομαι με συντομία το ζήτημα του τόπου στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση, ώστε να δειχτεί ότι και η επιλογή του τόπου υπαγορεύεται από τις συμβάσεις του θέματος κάθε έργου και του γενικότερου μοτίβου που υιοθετείται, με το σκεπτικό ότι και το θέμα του τόπου καθεαυτό βρίσκει την ολοκλήρωσή του στο Σοφοκλή.

Summary

The subject of the present MA Thesis concerns the function of a foreigner in the tragedies, in which action takes place in Athens. In particular, attention is given to *The Eumenides* by Aeschylus, *The Children of Heracles (Heracleidae)* and *The Suppliant Women (Hiketides)* by Euripides, and *Oedipus at Colonus* by Sophocles. The aim is to show how the inhabitants, and especially the ruler of the city, regard a foreigner (Greek, non-Athenian, not barbaric) who comes to town to seek help, in order to make known elements of the Athenian ideology, apropos the self-image of the Athenians and their attitude towards a foreigner. I maintain that through the aid finally offered, the foreigner undergoes a gradual shift of his status which, even though it leads to his acceptance and sometimes incorporation into the bounds of the Athenian city, it does not actually equate him with the Athenians. I also argue that in the works under study there is a constant development of a basic leitmotiv, which reaches its perfection with Sophocles, who utilizes the ideas of his predecessors, and with his poetic skill gives a complete form to the leitmotiv. Moreover, based on the idea that in every work there are traces of earlier ones but also quests for new ways, I suggest some possible explanations as regards certain choices on the part of the poets which have preoccupied scholars. Finally, I discuss briefly the question of space (i.e. scenic space) where action is taking place, in order to show that the choice of space is dictated by the thematic aspects of each work and the general leitmotiv adopted, on the grounds that the question of space, as such, finds its completion in Sophocles.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια, Κατερίνα Μικελλίδου, για την υπομονή και την ψυχραιμία που έδειξε όλο το διάστημα προετοιμασίας της διατριβής, μα, πάνω απ' όλα, γιατί μπορούσε να βρίσκει λύση σε κάθε πρόβλημα –μικρό ή μεγάλο- που ανέκυπτε.

Οφείλω ακόμη να ευχαριστήσω τον Επίκουρο Καθηγητή Δήμο Σπαθάρα, διότι οι παραδόσεις του στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος, κατά το έτος 2012- 2013, αποτέλεσαν το έναυσμα για την ενασχόλησή μου με ζητήματα ιδεολογίας στην αθηναϊκή κοινωνία της κλασικής εποχής.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στη Μαρία μου, για την αμέριστη συμπαράστασή της –χρόνια τώρα, και στην τετράχρονη κόρη μας, την Ερμίνια, γιατί, όταν –«αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα»- σηκωνόταν από το κρεβατάκι της κι έβρισκε τον μπαμπά της χωμένο στα βιβλία και τις σημειώσεις του, τον έπαιρνε αγκαλιά να τον βάλει για ύπνο.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή.....	1
1.1.	Προκαταρκτικές παρατηρήσεις.....	1
1.2.	Αισχύλου, <i>Εύμενίδες</i>	7
1.2.1.	Η υποδοχή.....	9
1.2.2.	Οι αντιθέσεις ανάμεσα στους ξένους και η δίκη.....	12
1.2.3.	Η μεταστροφή.....	14
2	Ευριπίδη, <i>Ηρακλείδαι</i>.....	16
2.1.	Η υποδοχή.....	16
2.2.	Οι αντιθέσεις ανάμεσα στους ξένους και η απόφαση του βασιλιά.....	20
2.3.	Η θυσία της κόρης.....	23
2.4.	Η μεταστροφή.....	25
3	Ευριπίδη, <i>Ίκέτιδες</i>.....	31
3.1.	Η υποδοχή.....	33
3.2.	Οι αντιθέσεις ανάμεσα στους ξένους και η απόφαση του βασιλιά.....	38
3.3.	Η θυσία της Ευάδνης.....	40
3.4.	Η μεταστροφή.....	42
4	Σοφοκλή, <i>Οιδίπους επί Κολωνῶ</i>.....	46
4.1.	Η υποδοχή.....	46
4.2.	Οι αντιθέσεις ανάμεσα στους ξένους και η απόφαση του βασιλιά.....	50
4.3.	Η μεταστροφή.....	54
4.4.	Η «θυσία».....	57
5	Ο Τόπος.....	59
6	Επίλογος.....	63
	Βιβλιογραφία.....	67

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

1.1. Προκαταρκτικές Παρατηρήσεις

Θέμα της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι ο ρόλος και η λειτουργία του «ξένου» στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Είναι βεβαίως ανάγκη να γίνουν εξ αρχής ορισμένες διευκρινίσεις προκειμένου να οριοθετηθεί το πλαίσιο της πραγμάτευσης και η μεθοδολογία.

Έτσι, πρέπει αρχικά να ξεκαθαριστεί ότι με τον όρο αρχαία ελληνική τραγωδία εννοούμε ακριβέστερα την «αθηναϊκή τραγωδία του πέμπτου π.Χ. αιώνα».¹ Η διευκρίνιση είναι αναγκαία για δύο βασικούς λόγους. Αρχικά, διότι είναι πια ξεπερασμένη η άποψη ότι το λεγόμενο παγκόσμιο, αναλλοίωτο και αμετάβλητο νόημα της αρχαίας τραγωδίας διατηρεί την αναντίλεκτη αξία του επειδή κωδικοποιεί κάποιες αιώνιες αλήθειες που ισχύουν για όλους τους ανθρώπους όλων των εποχών και που συνδέονται με την ιδέα του «αρχαίου ελληνικού πνεύματος». Ο δεύτερος λόγος αφορά το θέμα της διατριβής καθεαυτό. Στο πλαίσιο των σύγχρονων προσεγγίσεων η ανάγνωσή μας τοποθετεί τα έργα εντός των ιστορικών συνθηκών που τα παρήγαγαν και στοχεύει να περιγράψει και να αποκωδικοποιήσει τις απόψεις και την αντίληψη που διαμόρφωναν οι ίδιοι οι Αθηναίοι του 5^{ου} αιώνα για τον εαυτό τους και την πόλη τους όταν έρχονταν σε επαφή με τα συγκεκριμένα έργα.² Δεν είναι στις προθέσεις μας ο εντοπισμός αναφορών σε γεγονότα της εποχής, αλλά η μελέτη της τραγωδίας ως μέσου που συμβάλλει στη διαμόρφωση της ιδεολογίας στην αθηναϊκή κοινωνία της εποχής εκείνης.

Οπωσδήποτε, αυτό δε σημαίνει ότι τα έργα της αρχαίας τραγωδίας είναι μονοσήμαντα ή ότι μπορεί κανείς με ευκολία να καταλήξει σε συμπεράσματα για το ζήτημα της

¹ Hall (2007: 138).

² Griffith & Carter (2011: 7), Hall (2007: 139-140).

ιδεολογίας: ωστόσο η προσέγγιση που ακολουθείται εδώ λαμβάνει υπόψη τουλάχιστον τις βασικές συνθήκες παραγωγής και παρουσίασης των έργων, χωρίς όμως να αγνοεί ότι οι γνώσεις μας σχετικά με την ίδια την παράσταση είναι ελλιπείς.

Η τραγωδία, που παριστάνεται στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα, απευθύνεται σε μαζικά ακροατήρια αθηναίων πολιτών -αλλά και ξένων- στο πλαίσιο μιας μεγάλης θρησκευτικής γιορτής με πανελλήνιο κύρος. Αυτό σημαίνει ότι οι ποιητές, οι οποίοι διαγωνίζονται μεταξύ τους, καταθέτουν στα έργα τους -μέσω της πλοκής, των μυθικών σχημάτων και του τρόπου αναπαράστασης που οι ίδιοι επιλέγουν- έναν προβληματισμό και τον απευθύνουν στο κοινό. Με αυτό τον τρόπο η πόλη αναστοχάζεται μέσω των καταστατικών της μύθων σχετικά με ζητήματα που αφορούν τη σταθερότητα, τη δύναμη και τις προκλήσεις με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπη η ίδια η κοινότητα.³ Επομένως, η θεατρική παράσταση -προσιδιάζοντας σε άλλες λειτουργίες της αθηναϊκής δημοκρατίας, όπως η αντιπαράθεση στην εκκλησία του δήμου ή στο δικαστήριο- αποτελεί μία πολιτική δραστηριότητα. Παράλληλα, η μυθική παράδοση μετασχηματίζεται, προκειμένου να εισαγάγει νέες αντιλήψεις ή να ενισχύσει στη συνείδηση των θεατών τις ήδη υπάρχουσες.⁴ Έτσι, το θέατρο αναδεικνύεται σε σημαντικό θρησκευτικό και πολιτικό θεσμό.

Εφόσον η πραγμάτευση του θέματος της διατριβής εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της ιδεολογίας, πρέπει να διευρυνθεί η πολιτική λειτουργία της αρχαίας τραγωδίας για να ληφθεί υπόψη και η λεγόμενη κοινωνική λειτουργία, δηλαδή ο βαθμός στον οποίο τα όσα παρουσιάζονται επί σκηνής σχετίζονται με την πραγματική ζωή των θεατών.⁵ Είναι λοιπόν προτιμότερο να μιλάμε για ιδεολογία γενικά -όχι για πολιτική, λ.χ., ιδεολογία- αφού τα θέματα που τίγονται δεν αφορούν μόνο τη δημόσια ζωή αλλά και την ιδιωτική· εξάλλου τίθενται ζητήματα σχετικά με πρόσωπα τα οποία δεν εντάσσονται στο σώμα των πολιτών, όπως οι γυναίκες ή οι ξένοι· τέλος, το ίδιο το σώμα των πολιτών της αρχαίας Αθήνας δεν αποτελούσε ένα ομοιογενές σύνολο, αλλά υπήρχαν μεγάλες διαφοροποιήσεις ανάμεσά τους.

Με αυτά τα δεδομένα μπορεί να υιοθετηθεί η άποψη ότι «όλα ανεξαιρέτως τα μέλη μιας οποιασδήποτε δεδομένης κοινότητας προβαίνουν σε εικασίες για την ανθρώπινη φύση και τη συμπεριφορά, έχουν άποψη για την ηθική και τα ήθη και υποστηρίζουν

³ Pozzi (1991: 126-127).

⁴ Hall (2007: 140-141), Pozzi (1991: 133-134).

⁵ Carter (2007: 5). Ο ίδιος εμμένοντας στην πολιτική διάσταση του θέματος κάνει λόγο για «audience studies» (Carter 2007: 6), έναν όρο που επαναλαμβάνει και αλλού (Griffith & Carter 2011: 7).

ορισμένες γενικές πολιτικές αρχές: οι κοινές, στην πλειονότητα των μελών, εικασίες, απόψεις και αρχές περιγράφονται σαφέστερα ως ιδεολογία».⁶ Αυτό λοιπόν που έχει σημασία είναι να διερευνηθεί αν και σε ποιο βαθμό η αρχαία τραγωδία παράγει ή αναπαράγει, αμφισβητεί ή επιβάλλει αντιλήψεις, απόψεις και αρχές για τον άνθρωπο και την κοινωνία γενικά.

Το θέμα της διατριβής αφορά τη λειτουργία του ξένου στις τραγωδίες που έχουν ως χώρο δράσης την Αθήνα. Αυτό που ενδιαφέρει είναι πώς οι κάτοικοι και κυρίως ο ηγεμόνας της πόλης αντιμετωπίζουν τον ξένο που έρχεται για να ζητήσει βοήθεια. Πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι ο «ξένος» δεν είναι βάρβαρος, δεν είναι δηλαδή «μη Έλληνας».⁷ Είναι Έλληνας, μη Αθηναίος, ο οποίος φτάνει στην πόλη ως ικέτης, συνήθως συνοδευόμενος από κάποιο άλλο πρόσωπο, διότι τον καταδιώκει κάποιος ισχυρότερος από αυτόν προκειμένου να τον βλάψει. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχει και ένας δεύτερος ξένος, ο διώκτης, και εδώ προκύπτει ένα πλέγμα αντιθέσεων, ιδίως στην περίπτωση κατά την οποία και οι δύο ξένοι, ο διωκόμενος και ο διώκτης, έρχονται στην Αθήνα (ο διώκτης είτε αυτοπροσώπως είτε μέσω ενός κήρυκα ή άλλου προσώπου, που λειτουργεί ως φερέφωνο του διώκτη). Από την άλλη πλευρά υπάρχει ο Αθηναίος βασιλιάς και άλλοι Αθηναίοι οι οποίοι υποδέχονται τον ξένο, επομένως και εδώ υπάρχει επίσης ένα πλέγμα αντιθέσεων.

Γενικά σε όλα τα σωζόμενα έργα η αντίθεση ανάμεσα στους Έλληνες και τους βαρβάρους ή ανάμεσα σε ντόπιους και ξένους παίζει σημαντικό ρόλο, ιδίως αν αναλογιστεί κανείς ότι μόνο σε ένα έργο από όσα έχουν σωθεί δε χρησιμοποιείται η λέξη *ξένος* ή τα παράγωγά της, στους *Πέρσες* του Αισχύλου· ακόμα και σε έργα όπου, λόγω του θέματος, φαίνεται περιττή η παρουσία του -βάρβαρου ή Έλληνα- ξένου, ο ποιητής δε διστάζει να τη χρησιμοποιήσει.⁸

Από τις τριάντα τρεις σωζόμενες τραγωδίες μόνο τέσσερις έχουν ως τόπο δράσης την Αθήνα και σε όλες αυτές υπάρχει το μοτίβο του ξένου. Πρόκειται για τις *Εύμενίδες* του Αισχύλου (η δράση εκτυλίσσεται στην Αθήνα στο μεγαλύτερο μέρος του δράματος, όχι εξ ολοκλήρου), τους *Ηρακλείδες* και τις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη, και τον *Οιδίποδα επί*

⁶ Ober (2003: 62). Έναν πιο περιγραφικό ορισμό παρέχει ο Pelling (1997: 225-226).

⁷ Με τον όρο «Έλληνας» στην αρχαιότητα νοείται, τουλάχιστον από τον 7^ο αιώνα π.Χ., όποιος μιλάει την ελληνική γλώσσα -προφανώς κάποια από τις διαλέκτους της- και ασπάζεται ορισμένες τουλάχιστον κοινές αρχές με τους κατοίκους άλλων ελληνικών πόλεων, διαφοροποιούμενος έτσι από τους «βαρβάρους» (Cartledge 2001).

⁸ Vidal-Naquet (1997: 113).

Κολωνῶ του Σοφοκλή.⁹ Ένα θέμα που αναδεικνύεται επίσης στα συγκεκριμένα έργα είναι η αντίθεση ανάμεσα στην Αθήνα και άλλες συγκεκριμένες ελληνικές πόλεις, δηλαδή το Άργος και τη Θήβα.¹⁰ Ούτως ή άλλως, ο τόπος στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση έχει μεγάλη σημασία και είναι ένα από τα στοιχεία που θα συζητηθούν στην παρούσα διατριβή, αλλά όχι με στόχο την ανάδειξη αντιθέσεων ανάμεσα στις πόλεις.

Πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι στο πλαίσιο της αττικής τραγωδίας δεν υπάρχει απόλυτη διχοτόμηση ανάμεσα στον Αθηναίο και τον ξένο. Μπορεί δηλαδή η αντίθεση μεταξύ τους να είναι διαρκώς παρούσα -τουλάχιστον στα έργα που μελετώνται εδώ, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το θέμα της ετερότητας, γενικά στην τραγωδία, χρησιμοποιείται συχνά προκειμένου να υπονομεύσει στοιχεία της αθηναϊκής ιδεολογίας. Όπως έχει δείξει η E. Hall στη μελέτη της σχετικά με την αντίθεση Ελλήνων και βαρβάρων στην τραγωδία, ενδέχεται ορισμένα στοιχεία απρεπούς ή ανάρμοστης για έναν Έλληνα συμπεριφοράς είτε να αποδίδονται σε βαρβάρους (ή σε γυναίκες) είτε –όταν αποδίδονται σε Έλληνες- να χαρακτηρίζονται ως βαρβαρικές συνήθειες.¹¹ Από την άλλη πλευρά, η Hall επισημαίνει ότι υπάρχουν –κυρίως στον Ευριπίδη- και περιπτώσεις βαρβάρων που η δράση και η συμπεριφορά τους διέπονται από ελληνικά χαρακτηριστικά.¹² Εξάλλου, συχνά στην τραγωδία, η γυναίκα –που συνιστά κατ' εξοχήν στοιχείο ετερότητας- λειτουργεί ως μέσο για να διερευνήσουν ή να ανακαλύψουν οι (κυρίαρχοι) άνδρες προβληματικές ή περίπλοκες καταστάσεις, οι οποίες μπορεί να αφορούν τους ίδιους, και προτιμούν να τις προσεγγίσουν έμμεσα – όχι μέσω των ιδίων των ανδρών.¹³

Στην ανάλυσή μας θα επικεντρωθούμε στα έργα του Ευριπίδη και του Σοφοκλή. Αυτή η επιλογή οφείλεται στο γεγονός ότι στα τρία αυτά έργα υπάρχει ως δρών πρόσωπο ο Αθηναίος βασιλιάς και οι άνθρωποι εν γένει, ενώ στις *Ευμενίδες* το ρόλο του ηγεμόνα αναλαμβάνει κατά κάποιον τρόπο η θεά Αθηνά –είναι δε καθοριστική και η παρουσία του Απόλλωνα ως συμπαραστάτη του ξένου, πράγμα που σημαίνει ότι πρόκειται γενικότερα για ένα έργο θεών. Επίσης, τα τρία έργα έχουν περισσότερα κοινά σημεία σε

⁹ Vidal-Naquet (1997: 111). Στο εξής προσαρμόζω την κλίση και τον τονισμό όλων των μονολεκτικών τίτλων στη Νέα Ελληνική –με εξαίρεση τους τίτλους των ενοτήτων της διατριβής.

¹⁰ Για την αντιθέσεις αυτές βλ. Zeitlin (1990: 146-147), αν και το θέμα της είναι γενικότερα η αντίθεση ανάμεσα στην Αθήνα και τη Θήβα.

¹¹ Hall (1989: 201-210).

¹² Hall (1989: 211-217).

¹³ Foley (2001: 4).

ό,τι αφορά τα μυθικά σχήματα που αξιοποιούνται για την εξέλιξη της δράσης. Τέλος, είναι κάπως περιορισμένος ο χώρος που έχουμε στη διάθεσή μας.

Παρά ταύτα, κρίθηκε σκόπιμο να παρουσιαστούν έστω εισαγωγικά και με μεγαλύτερη συντομία οι *Ευμενίδες* διότι φαίνεται πως λειτουργούν αρχετυπικά για το θέμα μας και με αυτό το σκεπτικό εξηγούνται και ορισμένες βασικές επιλογές των άλλων ποιητών. Στη συνέχεια αναλύονται διεξοδικότερα τα τρία επόμενα έργα, οι *Ηρακλείδες*, οι *Ικέτιδες* και ο *Οιδίποδας επί Κολωνῶν*. Η σειρά ανάλυσής τους ακολουθεί χρονολογικά κριτήρια, προκειμένου να αναδειχτεί η σύνδεση -ο διάλογος που αναπτύσσεται μεταξύ των ποιητών- και η όποια εξέλιξη υπάρχει στα έργα σε σχέση με το μοτίβο του ξένου που έρχεται ως ικέτης στην Αθήνα.

Σε καθένα από αυτά τα έργα η εξέλιξη της δράσης εντάσσεται στο τυπικό μυθικό σχήμα της ικεσίας, το οποίο, όπως είδαμε και παραπάνω, περιλαμβάνει μία τριμερή αντιπαράθεση: ένας ικέτης (ή ομάδα ικετών), που καταδιώκεται από έναν αδυσώπητο διώκτη, αναζητά και κατορθώνει να εξασφαλίσει την προστασία ενός ηγεμόνα, ο οποίος στη συνέχεια αναλαμβάνει να τον υπερασπιστεί ακόμα και με βίαια μέσα.¹⁴ Η ικεσία (*ικετεία*) αποτελεί γενικότερα μία γνωστή πρακτική της θρησκευτικής και πολιτικής ζωής των αρχαίων Ελλήνων, αφού εξασφαλίζει στον ικέτη την *άσυλία*, δηλαδή την προστασία που του παρέχεται είτε από τον ίδιο το θεό, στο βωμό ή στον ιερό χώρο του οποίου έχει εγκατασταθεί, είτε γενικότερα από τον Δία (*Ζεύς Ικέσιος*).¹⁵ Το να βλάψει ή να σκοτώσει κάποιος τον ικέτη αποτελεί παραβίαση ιερού νόμου και μπορεί να οδηγήσει ολόκληρη την πόλη στην καταστροφή.¹⁶

Ταυτόχρονα, η ικεσία στην τραγωδία προκαλεί αισθήματα *αίδου*ς (ντροπής) τόσο στον ίδιο τον ικέτη όσο και σε αυτόν που δέχεται την ικεσία. Η έννοια της *αίδου*ς αφενός υπαγορεύει την αποδοχή της ικεσίας σε ό,τι αφορά το δέκτη -λειτουργώντας με αυτό τον τρόπο η έννοια θετικά- και αφετέρου συνδέεται με τον ικέτη, τον οποίο τοποθετεί σε θέση υποδεέστερη -ταπεινωμένη- σε σχέση με αυτόν που δέχεται την ικεσία, και πιο συγκεκριμένα σε θέση αντίστοιχη με αυτή της γυναίκας ή του παιδιού.¹⁷

Παράλληλα, ο ξένος είναι ένας άνθρωπος «μετέωρος» με την έννοια ότι δεν ανήκει, δεν εντάσσεται κάπου. Χωρίς πατρίδα, χωρίς δικαιώματα και χωρίς υποχρεώσεις ούτε ο

¹⁴ Burian (2007: 283-287).

¹⁵ Gould (1973: 77-78).

¹⁶ Allan (2001: 39).

¹⁷ Gould (1973: 87-89 και 95).

ίδιος ξέρει πώς να συμπεριφερθεί στους άλλους ούτε οι άλλοι σε αυτόν. Αυτό σημαίνει πως για τον ίδιο τον ξένο τίποτα δεν μπορεί να θεωρηθεί κεκτημένο -όλα βρίσκονται σε κίνδυνο, ενώ για τους άλλους ο ξένος αποτελεί απειλή με την έννοια ότι, αφού δεν μπορεί να ενταχθεί πουθενά, δεν μπορεί ούτε να προβλεφθεί η συμπεριφορά του. Έτσι εξηγείται και ο θεσμός της ξενίας, από την ανάγκη να προσδιοριστούν οι κανόνες και να οριστεί το πλαίσιο εντός του οποίου θα επιτραπεί η συνύπαρξη ατόμων που δεν ανήκουν στην ίδια ομάδα.¹⁸

Σε τούτη τη διατριβή λοιπόν υποστηρίζω την άποψη ότι ο ξένος που φτάνει ως ικέτης στην Αθήνα, μέσα από μία διαδικασία συμπαραστάσης, υποστήριξης και αποδοχής υφίσταται μια βαθμιαία μετατόπιση, ένα είδος εξέλιξης, και φαίνεται να ανέρχεται στο ίδιο ύψος με τους Αθηναίους που τον υποδέχονται. Εντούτοις, αυτή η μετατόπιση, η οποία οδηγεί όχι μόνο στην αποδοχή αλλά και στην ενσωμάτωσή του στους κόλπους της αθηναϊκής πόλεως, δεν τον εξισώνει πραγματικά με τους Αθηναίους. Στην πραγματικότητα παραμένει σε θέση υποδεέστερη από αυτούς ακόμα κι αν παρουσιάζεται αναβαθμισμένος, με αποτέλεσμα να εξυψώνεται ακόμα περισσότερο ο Αθηναίος.

Μια δεύτερη θέση που προσπαθώ να δείξω είναι ότι στα έργα που μελετώνται υπάρχει η σταθερή εξέλιξη ενός βασικού μοτίβου, το οποίο φτάνει στην τελειώσή του με το Σοφοκλή. Πρόκειται για το μοτίβο του ξένου, το οποίο αρχίζει με τον Αισχύλο, που καθορίζει το γενικό πλαίσιο, και, μέσα από τους πειραματισμούς και τις καινοτομίες του Ευριπίδη, καταλήγει στο Σοφοκλή, ο οποίος αξιοποιεί τις ιδέες των προκατόχων του και με την ποιητική του δεξιότητα δίνει στο μοτίβο μιαν ολοκληρωμένη μορφή. Με βάση την άποψη ότι σε κάθε έργο υπάρχουν ίχνη των προηγούμενων μα και αναζητήσεις νέων δρόμων προτείνω και κάποιες πιθανές ερμηνείες για ορισμένες επιλογές των ποιητών οι οποίες έχουν απασχολήσει τους μελετητές. Τέτοιες επιλογές είναι το τυπικό μυθικό σχήμα της θυσίας ή ο επιτάφιος λόγος του Άδραστου στις *Ικέτιδες*.

Ένα από τα θέματα που συζητείται σε μία σύντομη, χωριστή ενότητα στη διατριβή είναι το ζήτημα του τόπου στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση. Σε όλες τις τραγωδίες η ικεσία τελείται σε χώρο έξω από το *άστυ*. Ασφαλώς, δηλώνεται ρητά ότι τον συγκεκριμένο τόπο ορίζει ο Αθηναίος βασιλιάς, επομένως η δράση μπορεί να θεωρηθεί ότι εκτυλίσσεται στην ευρύτερη περιοχή της Αθήνας. Εντούτοις, είναι σημαντικό ότι

¹⁸ Gould (1973: 90-93).

βρίσκεται έξω από το *ἄστυ*. Προσπαθώ λοιπόν να δείξω ότι και η επιλογή του τόπου υπαγορεύεται από τις συμβάσεις τις οποίες επιβάλλει όχι μόνο το θέμα του κάθε έργου αλλά και το ίδιο το μοτίβο του ξένου· παράλληλα, θεωρώ ότι και το θέμα του τόπου καθεαυτό αποτελεί ένα εξελισσόμενο μοτίβο που ολοκληρώνεται στο Σοφοκλή.

Για τις ανάγκες της πραγμάτευσης έχουν οριστεί για κάθε έργο τέσσερις άξονες πραγμάτευσης: η υποδοχή του ξένου, οι αντιθέσεις ανάμεσα στον ξένο διώκτη και τον ξένο ικέτη ή/και τον ντόπιο βασιλιά, η θυσία και η μεταστροφή. Ακολουθείται η κειμενοκεντρική προσέγγιση και η μεθοδολογία της κλασικής φιλολογίας με την επικουρική αξιοποίηση της φιλοσοφίας, κυρίως στο ζήτημα του τόπου.

Έτσι, στο δεύτερο μέρος της εισαγωγής παρουσιάζονται με την απαιτούμενη συντομία οι *Ευμενίδες*, για τις οποίες έχουν οριστεί τρεις άξονες πραγμάτευσης: η υποδοχή, οι αντιθέσεις ανάμεσα στο διώκτη και τον ικέτη και η μεταστροφή. Στο κύριο μέρος της διατριβής παρουσιάζονται τα τρία έργα με χρονολογική σειρά. Προηγούνται οι *Ηρακλείδες*, ακολουθούν οι *Ικέτιδες* και μετά ο *Οιδίπους επί Κολωνῶν*.¹⁹ Στην τέταρτη ενότητα του κύριου μέρους συζητείται το θέμα του τόπου και ακολουθεί ο επίλογος με τα συμπεράσματα.

¹⁹ Οι *Ευμενίδες* παραστάθηκαν το 458 (Sommerstein 2000: 45), οι *Ηρακλείδες* περί το 430 (Allan 2001: 56), οι *Ικέτιδες* περί το 421 (Morwood 2007: 30) και ο *Οιδίπους επί Κολωνῶν* το 401 (Rehm 2004: 31).

1.2. Αισχύλου, *Ευμενίδες*

Το έργο αρχίζει με την Πυθία, την ιέρεια του Απόλλωνα, να εκφωνεί μία προσευχή (1-33) προς τους θεούς που πέρασαν από το θρόνο του μαντείου των Δελφών, προκειμένου να αρχίσει να χρησιμοδοτεί σε όσους έχουν φτάσει στο μαντείο (31-32). Σε πρώτη φάση λοιπόν η δράση εκτυλίσσεται στους Δελφούς. Έχει ακόμη σημασία ότι από την αρχή εξαιρείται η δράση του Λοξία, που «είναι προφήτης του πατρός Διός»²⁰ (19), επομένως μπορεί κανείς να εικάσει ότι πίσω από τις εντολές του Απόλλωνα κρύβεται ο Δίας.

Η Πυθία μετά τη δέηση μπαίνει στο ναό, αλλά ξαναβγαίνει στη σκηνή κατατρομαγμένη, έχοντας πραγματικά παραλύσει πνευματικά και σωματικά από το θέαμα που αντίκρισε μέσα και «φοβισμένη γριά σα μωρό μπουσουλίζει» (38). Ωστόσο, βρίσκει το θάρρος να σταθεί στα πόδια της και να εξηγήσει τι ακριβώς είδε: μπροστά στον ομφαλό στέκει ένα άντρας μιαρός για τους θεούς (*θεομυση*), σε στάση ικεσίας για εξαγνισμό (*ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον*), με χέρια που στάζουν αίμα και σπαθί που πρόσφατα έχει τραβηχτεί από την πληγή (*νεοσπαδές*): κρατάει ικετευτικό κλαδί ελιάς (40-45). Μπροστά του κοιμούνται και ροχαλίζουν φρικτές γυναίκες, μαυροντυμένες, σιχαμερές (*βδελύκτροποι*, 52), με μάτια που στάζουν αίμα (53-54). Ανήμπορη να διαχειριστεί μια τέτοια κατάσταση η Πυθία ζητά τη βοήθεια του *μεγασθενούς* Απόλλωνα (60-61) και η ίδια απομακρύνεται από την ορχήστρα. Εύγλωττα λοιπόν τόσο με την αντίδραση της ιέρειας όσο και με την περιγραφή των δύο αντιμαχόμενων πλευρών δίνεται η τρομακτική εικόνα του διωκόμενου και του διώκτη, η οποία προοιωνίζεται μία σφοδρή σύγκρουση. Ένα στοιχείο που θα συναντήσουμε ολοφάνερα στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* -αλλά υπάρχει και αλλού- είναι πως ο ξένος ικέτης είναι μιαρός. Όχι μόνο ξένος, όχι μόνο ικέτης, αλλά και μιαρός.

Είναι στις *Ευμενίδες* καίριος ευθύς εξαρχής ο ρόλος του Απόλλωνα. Αρχικά αυτός οδήγησε πρόσκαιρα στον ύπνο «τούτες τις μανιασμένες (*μάργους*, 67)» και τώρα προστάζει τον Ορέστη να φύγει για την πόλη της Παλλάδας κι όταν πια φτάσει να καθίσει κοντά στο παλαιό ξύλινο άγαλμά της (*βρέτας*) (74-80). Εκεί, προφητεύει ο Φοίβος, θα τον κρίνουν δικαστές και με λόγια που θέλγουν (*θελκτηρίους μύθους*, 81-82), δηλαδή με τη δύναμη της πειθούς, θα βρουνε διέξοδο (*μηχανάς*, 82), να απαλλαγεί ο

²⁰ Όλες οι εντός εισαγωγικών μεταφράσεις των *Ευμενίδων* είναι του Κ. Χ. Μύρη (1989), ενώ το αρχαίο κείμενο από την έκδοση του Sommerstein (2000).

Ορέστης από τα βάσανά του. Ο λόγος είναι, του λέει, ότι «εγώ σε πρόσταξα τη μάνα σου να σφάζεις» (81-84). Δίνει βοήθo στον ικέτη του τον Ερμή και ρητά δηλώνει τη στάση του Δία, ο οποίος σέβεται τους ξένους²¹ και τους ανοίγει της τύχης το δρόμο (-σέβει τοι Ζεύς τόδ' ἐκνόμων σέβας-92).

Πρέπει να επισημανθεί ότι ο Απόλλωνας πυροδοτεί την εξέλιξη της δράσης και στις άλλες τραγωδίες, τους *Ηρακλείδες* (εν μέρει μόνο), τις *Ικέτιδες* και τον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ*, αλλά εκεί η παρουσία του αποκαλύπτεται βαθμιαία, κατά τη διάρκεια του έργου (στους *Ηρακλείδες* μόνο προς το τέλος, στη ρήση της Αλκμήνης)· εδώ, αντίθετα, ο θεός *επιφαίνεται* ευθύς εξ αρχής και ενεργεί με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο –όχι μέσω (παλαιών ή πρόσφατων) χρησμών. Επίσης, οι θεοί που παρουσιάζονται στις *Ευμενίδες* -ο Φοίβος και η Αθηνά- είναι παρόντες και στα άλλα έργα (μάλιστα η Αθηνά εμφανίζεται από μηχανής στις *Ικέτιδες*), αλλά εδώ αποτελούν πρόσωπα του δράματος.

Ο Απόλλωνας, θυμωμένος, διώχνει τις Ερινύες από το ναό του (179-180) απειλώντας να τους ρίξει με το τόξο του (182). Ας επισημανθεί εδώ κατ' αρχάς το γεγονός ότι οι Ερινύες δεν πρέπει να πλησιάζουν στους Δελφούς ή όπου αλλού –υπαινίσσεται- στον ελληνικό κόσμο, αφού τις προτρέπει να πάνε εκεί όπου αποκεφαλίζουν, τυφλώνουν, σφάζουν, ακρωτηριάζουν, ευνουχίζουν, λιθοβολούν (186-190). Αυτές οι φρικαλεότητες είναι συνήθειες βαρβάρων και όλες έχουν να κάνουν με αιματοχυσία.²² Ένα δεύτερο αξιοσημείωτο στοιχείο είναι ότι εν τέλει δεν ασκεί βία ο Φοίβος, αλλά η πρώτη αντιπαράθεση με τις Ερινύες γίνεται στο επίπεδο του λόγου, της πειθούς (198-234). Τέλος, ο Απόλλων προφητεύει, για δεύτερη φορά (πρβλ. στ. 84), το λυτρωμό του ικέτη του: *ἐγὼ δ' ἀρήξω τὸν ικέτην τε ρύσομαι* (232).

²¹ Έτσι ερμηνεύει το *ἐκνόμων* ο Sommerstein (2000: ad 92).

²² Sommerstein (2000: ad 186-190). Για τις πρακτικές αυτές και την άποψη των Ελλήνων βλ. Visser (1982: 403-405).

1.2.1. Η υποδοχή

Ο Ορέστης έχει πια φτάσει στην Αθήνα²³ εκεί όπου του υπέδειξε ο Απόλλωνας και απευθύνει ικεσία (235-243) στην Αθηνά. Απευθύνεται στη θεά μνημονεύοντας συνάμα και το όνομα του Λοξία (*ἄνασσ' Ἀθάνα, Λοξίου κελεύμασιν/ ἤκω, 235-236*) και την καλεί να δεχτεί τον καταραμένο (*ἀλάστορα*)²⁴, που όμως δεν επιζητεί πια εξαγνισμό αλλά έχει χέρι αποκαθαρμένο (*οὐ προστρόπαιον οὐδ' ἀφοίβαντον χέρα, 237*), όπως δείχνει το γεγονός ότι κατά τις περιπλανήσεις του ήρθε σε επαφή με ανθρώπους και τον αποδέχτηκαν (237-239). Είναι πια κοντά στο ναό και το άγαλμα της θεάς και εδώ περιμένει μian οριστική δίκαιη απόφαση (242-243). Έτσι λοιπόν ο ξένος βρίσκεται ικέτης, προστατευμένος σε έναν ιερό τόπο της Αθήνας, αλλά όχι μέσα στο *ἄστυ*, όπως ακριβώς συμβαίνει και στις άλλες τρεις τραγωδίες. Αναμένει την έλευση της Αθηνάς, την οποία αποκαλεί βασίλισσα (*ἄνασσ'*), ωστόσο, όπως και στους *Ηρακλείδες*, πρώτα φτάνει ο διώκτης του, ο φρικτός, αιμοδιψής Χορός των Ερινύων²⁵ (244) και τον ανακαλύπτει (259-260). Η πρώτη σύγκρουση ανάμεσα στο θύτη και το θύμα πραγματοποιείται απόντος του βασιλιά ή κάποιων που δυνητικά θα μπορούσαν να παίξουν ρόλο προστάτη του θύματος, όπως ακριβώς και στους *Ηρακλείδες*.

Οι Ερινύες αμέσως αντιλαμβάνονται ότι ο ικέτης επιδιώκει να δικαστεί για το κρίμα του, αλλά δηλώνουν πως αυτό δε γίνεται γιατί το αίμα της μάνας του ζητά εκδίκηση· οι Ερινύες πρέπει να του πιούνε το αίμα (260-265) και η τιμωρία του θα συνεχιστεί στον κάτω κόσμος· εκεί θα τον σύρουν (*ἀπάξομαι*)²⁶, 267) για να πληρώσει αντίποινα για τη μητροκτονία (268). Εκεί τιμωρούνται όσοι δε δείχνουν σεβασμό προς το φιλοξενούμενο, προς τους θεούς και προς τους γονείς (270-271). Παρά το φόβο που αναμφίβολα προκαλεί το θέαμα των Ερινύων και το άκουσμα των απειλών τους, ο Ορέστης (όπως και ο Ιόλαος στους *Ηρακλείδες*) απαντά με θάρρος και σιγουριά, αφού ο

²³ Φαίνεται ότι πρώτα ο Ορέστης φτάνει σε κάποιο σημείο της Αθήνας όπου βρίσκεται ο ναός και το *βρέτας* της Αθηνάς και εν συνεχεία, για τη δίκη, αλλάζει ο τόπος δράσης και μεταφέρεται στον Άρειο Πάγο (Sommerstein 2000: *ad* 235-238, Rehm 1988: 238).

²⁴ Η λέξη, που συνήθως αποδίδεται στο Δία ως προστάτη των ικετών, σημαίνει επίσης είτε τον εκδικητή είτε τον καταραμένο. Ο Ορέστης είναι και τα δύο, έστω κι αν φαίνεται πως εδώ η λέξη σημαίνει τον ικέτη (Sommerstein 2000: *ad* 236).

²⁵ Πολύ ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί αυτή η διαφοροποίηση στο ρόλο του Χορού σε κάθε ποιητή, όχι απλώς σε κάθε έργο. Εδώ είναι ο διώκτης, στους *Ηρακλείδες* οι ντόπιοι γέροντες της περιοχής του Μαραθώνα, στις *Ικέτιδες* οι διωκόμενοι, ενώ στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν* είναι οι ντόπιοι προύχοντες του Κολωνού.

²⁶ Η χρήση του ρήματος παραπέμπει στη νομική διαδικασία της *απαγωγής*, κατά την οποία ένας πολίτης μπορούσε να οδηγήσει στους Έντεκα όποιον συλλάμβανε απ' αυτοφώρω να διαπράττει σοβαρό έγκλημα και, εφόσον παραδεχόταν την ενοχή του, να θανατωθεί. Παράλληλα, η διαδικασία μπορούσε να ισχύσει και για όποιον εισερχόταν σε ιερό χώρο ενώ ήταν μισμμένος λόγω ανθρωποκτονίας (Sommerstein 2000: *ad* 267-8).

σοφός διδάσκαλος, ο Απόλλωνας, τον διέταξε να μιλήσει (279). Το μίasma, λέει, είναι παλιό, «έσβησε και ξεράθηκε στο χέρι μου το αίμα» (280). Ξεπλύθηκε (*ἔκπλυτον πέλει*, 281) το μητροκτόνον μίasma όταν τέλεσε καθαρτήρια θυσία (281-283). Ἦρθε σε επαφή με πολλούς ανθρώπους χωρίς να τους μολύνει (284-285). Ἐτσι, μπορεί να επικαλείται την Αθηνά²⁷ -αφού είναι εξαγνισμένος- να έρθει αρωγός του και χωρίς πόλεμο (*ἄνευ δορός*, 289) θα έχει η θεά σύμμαχο τον ίδιο τον Ορέστη και το λαό του (287-291). Ὅπως και στις άλλες τραγωδίες, ο ξένος ικέτης προσφέρει ως αντάλλαγμα στον Αθηναίο βασιλιά τη συμμαχία της Αθήνας με την πόλη του. Οι Ερινύες όμως επιμένουν: δεν μπορεί να σε σώσει ούτε ο Απόλλων ούτε της Αθηνάς το σθένος (299), και προβαίνουν σε φρικτές απειλές (300-306). Παράλληλα, ο Χορός άδει, κυκλώνοντάς τον (306-396), έναν ὕμνον δέσμιοι (306) με στόχο να τον οδηγήσει στην παραφροσύνη (329-332) και να τον αφανίσει (333, 358-359, 368-380), ενώ το άσμα συνοδεύεται από έναν άγριο χορό (370-376).²⁸

Ὅπως και στα άλλα έργα, η υποδοχή του ξένου δεν είναι σε πρώτη φάση σωτήρια για τον ίδιο. Ιδίως εδώ, όπου ο ξένος ικέτης είναι μεν προστατευμένος από το χώρο στον οποίο βρίσκεται αλλά συνάμα εκτεθειμένος στις άγριες διαθέσεις του διώκτη του, ενώ υπάρχει η απειλή βίας και παρουσιάζεται με τρόπο που διεγείρει αναμφίβολα το φόβο και την αγωνία. Δεν προβαίνουν οι αιμοσταγείς θεές στη χρήση σωματικής βίας, όπως ο Θηβαίος κήρυκας εναντίον του Ιόλαου στους *Ηρακλείδες*, αλλά η έννοια της απειλής, την οποία μεγεθύνει η αριθμητική υπεροχή του πλήθους έναντι του ενός, είναι υπαρκτή και τονίζει ακόμη περισσότερο τόσο την αδυναμία του –ούτως ή άλλως αδύναμου- ξένου όσο και την ισχύ της Αθηνάς, δηλαδή του ντόπιου ηγεμόνα ως δυνητικού σωτήρα, κορυφώνοντας συνάμα την αδημονία για την έλευσή του.

Η Αθηνά καταφτάνει εντυπωσιακά με την πανοπλία (*αίγιδος*, 405) και το άρμα της έχοντας λάβει το μερίδιό της από την πολεμική λεία του πολέμου (396-405). Η αντίθεση που προκαλεί η άφιξη της τροπαιούχου βασίλισσας και το γεγονός ότι -αντίθετα με την Πυθία- δε φοβάται το θέαμα που αντικρίζει (407) ισορροπεί την αίσθηση την οποία

²⁷ Δε συμερίζομαι την άποψη του Sommerstein (2000: *ad* 288) στο σημείο ότι η Αθήνα παρουσιάζεται εδώ «να αποτελείται μόνο από την Αθηνά και ένα σώμα πολιτών που δεν είναι υπήκοοι κανενός». Η παρουσία και η δράση της Αθηνάς καθώς και η προσφώνηση *ἄνασσα* του Ορέστη αναμφίβολα προκαλούν τη σύνδεση με το βασιλιά. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι και στα άλλα έργα ικεσίας ο βασιλιάς είναι αυτός ο οποίος συμβουλευεται τους πολίτες. Υπ' αυτή την έννοια θεωρώ ότι και σε αυτό το σημείο το αισχύλειο έργο λειτουργεί ως αρχέτυπο για τη δράση και την παρουσία του ηγεμόνα στα μεταγενέστερα έργα. Εξάλλου, στις *Ευμενίδες* η Αθηνά και ο Απόλλωνας συχνά αναφέρονται μαζί (πρβλ. 235, 299), παραπέμποντας όχι τόσο στο βασιλικό δίδυμο Δημοφώντα και Ακάμαντα των *Ηρακλειδών* όσο στη συμπληρωματική ως προς την υποδοχή του ξένου στάση του Θησέα και της Αίθρας στις *Ικέτιδες*.

²⁸ Sommerstein (2000: *ad* 299-396).

προκάλεσε ο απειλητικός χορός των Ερινύων. Κρατώντας όμως ίσες αποστάσεις τόσο από τον ικέτη της όσο και από τα φρικτά πλάσματα, ζητά -ακολουθώντας ένα τυπικό που μόνο ο Θησέας στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* παρακάμπτει- να πληροφορηθεί ποιοι είναι. Πρώτα ενημερώνουν οι Ερινύες, οι οποίες αφήνουν την υπόθεση στα χέρια της θεάς (*ἀλλ' ἐξέλεγχε, κρῖνε δ' εὐθεῖαν δίκην*, 433) και εν συνεχεία το λόγο παίρνει ο Ορέστης, που επαναλαμβάνει ότι δεν είναι μιαρός και ότι προέβη στη μητροκτονία μετά από την υπόδειξη του Απόλλωνα (465): αφού θυμίζει το φόνο του πατέρα του από τη μάνα του, καταλήγει να ζητά από την Αθηνά να κρίνει η ίδια αν ενήργησε δίκαια ή όχι (*σὺ δ' εἰ δικαίως εἶτε μὴ κρῖνον δίκη*, 468), δηλώνοντας πως θα δεχτεί το αποτέλεσμα - όποιο κι αν είναι.

Η Αθηνά απαντά ότι αδυνατεί να εκφέρει κρίση για τέτοιο έγκλημα, ωστόσο παραθέτει τέσσερις λόγους για τους οποίους πρέπει να βοηθηθεί ο Ορέστης: είναι *κατηρτυκῶς* (η λέξη σημαίνει (LSJ, s.v.) τον τέλειο ικέτη, που έχει εκτελέσει όλα τα αναγκαία), *ικέτης*, *καθαρός* και *άβλαβής* (473-474). Ταυτόχρονα όμως πρέπει να μη δυσαρεστηθούν και οι Ερινύες, αφού μπορούν να προκαλέσουν βλάβη στη χώρα και τους κατοίκους (476-479) –σε όλα τα άλλα έργα το θέμα της απειλής του ξένου διώκτη δεν κάμπτει τον ντόπιο βασιλιά, αλλά αντιμετωπίζεται με σθένος και αποφασιστικότητα δικαιώνοντας την απόφαση του ηγεμόνα να στερήσει τον ικέτη.

Η λύση που προκρίνει η θεά είναι να δικάσει μαζί με το λαό της ιδρύοντας ένα «θεσμό σεβαστό στους αιώνες», ένα άμεμπτο σώμα ορκωτών δικαστών (*ὅμως ἀμόμφους ὄντας αἰροῦμαι πόλει/ φόνων δικαστὰς ὀρκίων αἰδουμένους*, 475 και 483 –ο στ. 475 παρεμβάλλεται μεταξύ του 482 και 483), για να δικάζει φόνους: η Αθηνά αποχωρεί προκειμένου να επιλέξει η ίδια τους πολίτες που θα κρίνουν αυτήν εδώ τη δίκη.

1.2.2. Οι αντιθέσεις ανάμεσα στους ξένους και η δίκη

Σε αυτή την εξέλιξη απαντούν οι Ερινύες άδοντας ένα άσμα γεμάτο απειλές για τις φρικτές συνέπειες που θα προκαλέσει ενδεχόμενη αθώωση του Ορέστη (490-565). Στο σημείο αυτό υπάρχει μία ακόμα σημαντική διαφορά από τα άλλα έργα. Ενώ δηλαδή σε εκείνα η άφιξη του Αθηναίου άρχοντα καταλήγει -μετά το άκουσμα των δύο πλευρών ή μετά την πρώτη απόρριψη της ικεσίας- στη ρητή υποστήριξη του διωκόμενου ξένου, εδώ δε συμβαίνει κάτι τέτοιο, αλλά η Αθηνά εξακολουθεί να κρατά ίσες αποστάσεις. Επίσης, όπως υπαινιχθήκαμε παραπάνω, στα υπόλοιπα έργα ο βασιλιάς αναλαμβάνει ένοπλη δράση εναντίον του διώκτη, πράγμα που εδώ δε συμβαίνει. Ασφαλώς δεν μπορεί να κινηθεί εκστρατεία εναντίον των Ερινύων, αλλά η μάχη ή έστω η αντιπαράθεση μεταξύ θεοτήτων είναι κάτι υπαρκτό στους αρχαίους μύθους, επομένως δε θα ξένιζε η παράσταση ή η περιγραφή της με μία αγγελική ρήση. Επίκειται βέβαια ένας δικαστικός αγώνας -και μάλιστα ο Απόλλων συμμετέχει στο πλευρό του Ορέστη- επομένως ενδέχεται τούτη η δικαστική διαμάχη με τη συμμετοχή του θεού στο πλευρό του ικέτη να λειτουργεί ως αρχέτυπο για τις στρατιωτικές μάχες (πάντα συνοδεία θεών) που δίνουν οι Αθηναίοι βασιλιάδες με τους ξένους στα άλλα έργα.

Το άσμα των Ερινύων προειδοποιεί ότι αν αθωωθεί τώρα ο μητροκτόνος θα γίνονται διαρκώς φόνοι γονέων που θα μένουν ατιμώρητοι από τις Ερινύες με αποτέλεσμα την ανατροπή της Δίκης (511-512). Για το Χορό, μονάχα ο φόβος (*τὸ δεινὸν*, 517) -τον οποίο προς το παρόν εμπνέουν οι ίδιες- επιβάλλει στους ανθρώπους να αποφεύγουν την αναρχία και το δεσποτισμό και να μη διαπράττουν ὕβρη, που την προκαλεί η *δυσσέβεια* (534). Ακόμη, ο φόβος τούς επιβάλλει να τιμούν τους γονείς και το φιλοξενούμενο και να σέβονται τη δικαιοσύνη, γιατί αλλιώς περιμένει φρικτή τιμωρία. Εδώ λοιπόν οι Ερινύες παρουσιάζονται να τιμούν και να υπερασπίζονται τη δικαιοσύνη (*Δίκαν, Δίκας*) με το νόημα που θα της δώσει λίγο πιο κάτω η Αθηνά (690-699), όταν θα επαναλάβει ηθικές απόψεις οι οποίες διατυπώθηκαν εδώ· οι Ερινύες λοιπόν γίνονται (χωρίς να αλλάξει η εικόνα τους- ως *μαινάδες* αυτοπροσδιορίζονται στο στ. 500) ενσαρκώσεις της Δίκης, αφού πράγματι, αν αθωωθεί ο Ορέστης, ο μητροκτόνος, οι επιπτώσεις που παρατίθενται από το Χορό είναι υπαρκτές.²⁹

²⁹ Sommerstein (2000: *ad* 490-565). Ο ίδιος επισημαίνει ότι μπορεί ο Χορός να άδει απευθυνόμενος προς το ακροατήριο, όπως δείχνει το β' ενικό πρόσωπο (538, 542)· αντίστοιχα και η Αθηνά (681 κ.ε.). «Εδώ ο Αισχύλος εξαντλεί τα όρια της συμβατικότητας βάσει της οποίας στην Τραγωδία τα πρόσωπα του δράματος εξ ορισμού δεν απευθύνονται στο ακροατήριο» (Sommerstein 2000: *ad* 526-528).

Ακολουθεί η δίκη του Ορέστη (566-777), όπου επαναλαμβάνονται και προωθούνται τα επιχειρήματα των αντιμαχόμενων πλευρών. Κατηγοροί είναι οι Ερινύες, ενώ παρουσιάζεται και ο Απόλλων ως υποστηρικτής και μάρτυρας (576-580) υπέρ του κατηγορούμενου. Το καινούριο στοιχείο που εισάγει ο Φοίβος είναι ότι η μητέρα δεν έχει συγγένεια εξ αίματος με το παιδί της (663-666): επίσης, δηλώνει ενώπιον του δικαστηρίου ότι ο ίδιος έστρεψε τον Ορέστη στη μητροκτονία βάσει των προσταγών του Δία (618). Το αποτέλεσμα της ψηφοφορίας είναι ισόπαλο, αλλά, χάρη στην ψήφο της Αθηνάς, ο ξένος δικαιώνεται. Έτσι, ευχαριστεί τη θεά που τον αποκατέστησε και πάλι ως Αργείο και υπόσχεται ότι η πόλη του θα είναι αιώνια σύμμαχος της Αθήνας (754-777). Να σημειωθεί εδώ ότι και ο Ορέστης,³⁰ όπως ο Ευρυσθέας και ο Οιδίποδας, εντάσσεται στο πάνθεον των Αθηναίων ηρώων, με τη διαφορά ότι οι δύο τελευταίοι θα έχουν τον τάφο τους στην Αττική, που σημαίνει ότι θα λατρεύονται εδώ και θα προστατεύουν τη χώρα.

³⁰ Visser (1982: 418).

1.2.3. Η μεταστροφή

Ένα άλλο κοινό στοιχείο όλων των έργων είναι η μεταστροφή, η μετατόπιση. Στα άλλα έργα ωστόσο υπάρχει μετατόπιση του ξένου ικέτη, όχι του διώκτη· κι αν υπάρχει μεταστροφή του διώκτη, όπως στην περίπτωση του Ευρυσθέα στις *Ικέτιδες*, αυτή συντελείται στο πλαίσιο της μετατόπισης του ξένου ικέτη, του διωκόμενου. Όπως είδαμε, η μεταστροφή των Ερινύων άρχισε νωρίτερα, με το άσμα που έψαλλαν (490-566) πριν την έναρξη της δίκης, όπου διαφάνηκε μια μικρή διαφοροποίηση ανάμεσα σε όσα υποστήριζαν εκεί και σε όσα έλεγαν πιο πριν.

Παρά ταύτα, τόσο κατά τη διάρκεια της δίκης (711, 720) όσο και μετά την ανακοίνωση του αποτελέσματος, οι Ερινύες εκτοξεύουν απειλές κατά της πόλης με φθορά της γης (ξηρασία) και των ανθρώπων (781-790). Με τη δύναμη της πειθούς προσπαθεί να τις κατευνάσει η Αθηνά σε μία ενότητα δομημένη με βάση την αρχή των «επιρρηματικών» ρήσεων, που σημαίνει ότι ο Χορός διαλέγεται άδοντας στροφικά λυρικά μέρη και ο υποκριτής απαντά απαγγέλλοντας στίχους σε ιαμβικό μέτρο.³¹ Κατ' αρχάς λοιπόν η Αθηνά τούς τάζει ανταλλάγματα: ναούς και κρύπτες ιερές μέσα στη γη, θρόνους λαμπρούς, βωμούς, στασίδια και τιμές απ' τους πολίτες (794-807). Στη συνέχεια, αφού δεν πείθονται, τους θυμίζει πως και η ίδια έχει δύναμη, η οποία στηρίζεται στον ίδιο το Δία (826-828). Τέλος, επειδή οι Ερινύες επιμένουν, η Αθηνά, κλιμακώνοντας, υπόσχεται ότι στη χώρα της, που μέλλεται να γίνει δοξασμένη, θα δέχονται «...πρόσφορα ανδρών και γυναικών, τόσα, όσα ποτέ θνητός δεν έλαβε κανένας» (853-857).

Οι Ερινύες τελικά πείθονται να παραμείνουν στην Αθήνα, αφού εδώ θα έχουν ασφάλεια (*πάσης άπήμον' οϊζύος*, 893), αναγνώριση τιμής («χωρίς εσένα δε στεριώνει σπίτι», *ώς μή τιν' οϊκον εύθενεϊν άνευ σέθεν*, 895) και ισχύ («όποιος σε προσκυνά θα ευτυχήσει», *τῶ γάρ σέβοντι συμφοράς όρθώσομεν*, 897) για πάντα (898-899). Μεταπείθονται λοιπόν και ρωτούν ποιες ευχές να ψάλλουν για τη χώρα (902). Η Αθηνά ζητά ευημερία και γονιμότητα για τη γη και τους ανθρώπους (903- 913), ενώ η ίδια θα προσφέρει άφθονες πολεμικές επιτυχίες (913-915). Τέλος, η Αθηνά ρυθμίζει τα σχετικά με την πομπή (1006) που θα παραλάβει τις «καινούριες συμπολίτισσες» (*ταϊσδε μετοίκους*,³²

³¹ Sommerstein (2000: *ad* 778-891).

³² Ο Sommerstein (2000: *ad* 1010-1011) θεωρεί, με βάση το τέλος στις *Ευμενίδες*, ότι η κοινωνική θέση ενός μετοίκου στην Αθήνα ήταν τιμητική, αν και οι περισσότεροι μελετητές έχουν, όπως γράφει, διαφορετική άποψη. Ας κρατήσουμε ωστόσο το γεγονός ότι η *μετοικία* είναι και του Θησέα η προσφορά στον Οιδίποδα, ενώ ως μέτοικος θα κείτεται και ο ηρωοποιημένος Ευρυσθέας των *Ηρακλειδών*.

1011, πρβλ. *μετοικίαν δ' έμην*, 1018) και θα τις οδηγήσει, ως Ευμενίδες- Σεμνές πια, στη νέα τους κατοικία (1021-1047).

Κεφάλαιο 2

Ευριπίδη, *Ηρακλείδα*

2.1. Η υποδοχή

Είδαμε στην εισαγωγή, με τη δέουσα συντομία, τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, ένα έργο του οποίου ορισμένα βασικά στοιχεία θα μας φανούν χρήσιμα στη συνέχεια. Ακολουθεί το πρώτο από τα έργα που θα αναλύσουμε εκτενέστερα, οι *Ηρακλείδες* του Ευριπίδη.

Το έργο ξεκινάει με τη ρήση του Ιόλαου, του ξένου δηλαδή, που εμφανίζεται ως το πρόσωπο υπό τη σκέπη του οποίου βρίσκονται οι γιοι του Ηρακλή· την ευθύνη για τις κόρες μαθαίνουμε αργότερα (39-41) ότι την έχει η Αλκμήνη.

Το πιο σημαντικό είναι πως η υποδοχή του ξένου καθυστερεί και έτσι ο Ευριπίδης φροντίζει να δώσει τις απαραίτητες πληροφορίες για την προϊστορία του έργου μέσω του ίδιου του Ιόλαου, ενός από τα πρόσωπα του δράματος, που εκφωνεί –όπως σχεδόν σε όλα τα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη- μία προλογική ρήση (1-54). Αξίζει επίσης να επισημανθεί ότι το έργο ξεκινά με τους (άρρηνες) ικέτες να βρίσκονται ήδη στο βωμό του Αγοραίου Δία, έχοντας πάρει τη θέση τους πριν την έναρξη του έργου ('cancelled entry'). Φαίνεται ότι ο Ευριπίδης επιλέγει την ατμόσφαιρα και την ένταση που προκαλείται από την έναρξη με μια σκηνή ικεσίας, την οποία βλέπουμε και σε άλλα ευριπίδεια έργα, μεταξύ των οποίων και στις *Ικέτιδες* (όπου υπάρχει και ο Χορός των ξένων ικετισσών). Αντίθετα, τόσο στις *Ευμενίδες* όσο και στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν* του Σοφοκλή παρακολουθούμε την άφιξη του ικέτη στον ιερό τόπο.³³

Στους *Ηρακλείδες* λοιπόν ο ξένος είναι ο Ιόλαος από κοινού με την Αλκμήνη. Ήδη με την πρώτη του ρήση παρουσιάζει τη ζωή του ως βίο ανθρώπου δίκαιου και ανιδιοτελούς (1-5), που, λόγω του αισθήματος της *αίδου*ς και του σεβασμού για τη συγγενειά του με τον Ηρακλή (5), κύλησε παραστέκοντας τον ήρωα -όσο ζούσε- στους άθλους του (7-8).

³³ Allan (2001: 132). Δεν έχω υπόψη κάποια μετάφραση για τον όρο «cancelled entry», τον οποίο, εκτός από τον Allan, χρησιμοποιεί και ο Rhem (1988: 274), παραπέμποντας στον Taplin.

Τώρα πια, μετά το θάνατο και την αποθέωση του Ηρακλή, ο γέροντας (*δυοῖν γερόντων*³⁴, 39) Ιόλαος έχει πάρει υπό την προστασία του τα παιδιά του Ηρακλή, έχοντας όμως και ο ίδιος ανάγκη προστασίας (9-11). Το γεγονός ότι είναι γέρος επιτείνει ακόμη περισσότερο τη θέση του ξένου στους *Ηρακλείδες*. Το ίδιο θα δούμε και στα άλλα έργα με ενδιαφέρουσα διαφοροποίηση μεταξύ τους την ηλικία του Θησέα.

Ο Ιόλαος χρειάζεται προστασία διότι μετά το θάνατο του Ηρακλή ο Ευρυσθέας θέλησε να σκοτώσει τα παιδιά και τους συγγενείς -*ἡμᾶς λέει ο Ιόλαος-* (13) του άσπονδου εχθρού του, ακολουθώντας προφανώς την επιταγή του αρχαϊκού νόμου της εκδίκησης.³⁵ Ξέφυγαν βέβαια, αλλά το αποτέλεσμα ήταν να φύγουν από την πατρίδα τους εξόριστοι (14-16) και κυνηγημένοι. Από φόβο λοιπόν μήπως πει κανείς ότι ο Ιόλαος δεν επιτέλεσε το συγγενικό του χρέος μετά το θάνατο του πατέρα των παιδιών, συμπάσχει μαζί τους (26-30).³⁶ Έτσι, λέει, «αποδιωγμένοι από τον κάθε τόπο της Ελλάδας έχουμε φτάσει εδώ στο Μαραθώνα και στη γειτονική του γης' ικέτες τους θεϊκούς βωμούς έχουμε πιάσει να μας συντρέξουν» (31-34). Αξίζει εδώ να παρατηρηθεί ότι οι ικέτες βρίσκονται μακριά από το *ἄστυ* καθώς και το γεγονός ότι η Αθήνα αποτελεί το τελευταίο καταφύγιο, την ύστατη ελπίδα τους.

Ο Ύλλος, ο μεγαλύτερος γιος του Ηρακλή και της Δηϊάνειρας, και οι μεγαλύτεροι αδελφοί ψάχνουνε εναλλακτικό μέρος να μείνουν όλοι αν τους διώξουν από το βωμό (45-47). Ο Ύλλος δεν εμφανίζεται στη σκηνή μόνος του, όπως ίσως θα περιμέναμε. Αυτό σημαίνει ότι ο Ευριπίδης θέτει σε δεύτερη μοίρα το ηρωικό ανδρικό πρότυπο και εστιάζει σε λιγότερο σημαντικά πρόσωπα της οικογένειας του Ηρακλή, όπως ο Ιόλαος, η Αλκμήνη και η νεαρή παρθένα κόρη.³⁷

Ξαφνικά, ο Ιόλαος, βλέποντας να πλησιάζει ο κήρυκας που τόσο καιρό τους καταδιώκει από πόλη σε πόλη, ζητάει από τα παιδιά να πιαστούν για προστασία από το ρούχο του

³⁴ Το αρχαίο κείμενο είναι από την έκδοση του Allan (2001), ενώ οι εντός εισαγωγικών μεταφράσεις είναι του Ρούσσου (1992α).

³⁵ Allan (2001: *ad* 13). Μάλιστα παρατηρεί και την τήρηση αυτού του νόμου από την πλευρά της Αλκμήνης αργότερα (879-882, 958-960), η οποία θα παραμερίσει τον αθηναϊκό νόμο θεωρώντας ως αυτονόητο χρέος το φόνο του εχθρού τους, του Ευρυσθέα, όταν δόθηκε η ευκαιρία στον Ιόλαο.

³⁶ Ο Allan (2001: *ad* 29-30) παρατηρεί ότι οι στίχοι απηχούν την ομηρική αντίληψη για το αίσθημα της ηρωικής ντροπής. Πρόκειται για μίαν αντίληψη που εν πολλοίς επιζεί και στην κλασική εποχή και αφορά το «τι θα πουν οι άλλοι» για τον άντρα ο οποίος είτε κατορθώνει να εκπληρώσει τις υποχρεώσεις που υπαγορεύει το φύλο του, πράγμα που συνεπάγεται αναγνώριση από το σύνολο (και έτσι υπερασπίζεται την τιμή του), είτε αδυνατεί να εκπληρώσει τα καθήκοντα που επιβάλλει το φύλο του, πράγμα που προκαλεί στον ίδιο αισθήματα ντροπής (*αἰδοῦς, αἰσχύνης*). Αναλυτικά στο Fisher (1998: 68-73).

³⁷ Η κόρη του Ηρακλή δεν αναφέρεται με το όνομά της στο κείμενο, ωστόσο από τη χειρόγραφη παράδοση (περιθώρια κωδίκων) μαθαίνουμε ότι είναι η Μακαρία. Από την ίδια πηγή μαθαίνουμε ότι ο κήρυκας των Αργείων είναι ο Κοπρέας (Wilkins 1990: 330).

(48-51) και, πριν προλάβει ο κήρυκας να μιλήσει, του απευθύνεται με δικαιολογημένη οργή (52-54) για όσα δεινά τούς έχει προκαλέσει: *ὦ μῖσος, εἴθ' ὄλοιο χῶ πέμψας <σ'> ἀνήρ* (52). Αντίθετα με τις *Ἰκέτιδες* ο διώκτης εμφανίζεται πριν τον προστάτη του ξένου κι έτσι αυξάνεται η απειλή της βίας (και η αγωνία των θεατών), ενώ παράλληλα δίνεται η δυνατότητα στο διώκτη να απομακρύνει τους ικέτες προτού κοινοποιήσουν το πρόβλημά τους στους Αθηναίους.³⁸

Ο κήρυκας λοιπόν εμφανίζεται με ύφος ιταμό και ειρωνικό, που του προσφέρει η αυτοπεποίθηση της δύναμής του σε αντιδιαστολή με την αδυναμία των διωκόμενων. Η αδυναμία τους σχετίζεται και με το γεγονός ότι ακόμα δεν έχουν βρει ένα στήριγμα στην πόλη, αφού κανείς δε φαίνεται να έχει ενημερωθεί για την άφιξή τους. Μοιάζει να του λέει ο κήρυκας: μα σοβαρά νομίζεις ότι κάθεται σε μέρος καλό και ότι έχεις φτάσει σε πόλη συμμαχική; Είσαι αφελής (*κακῶς φρονῶν*, 55). Κανείς δε θα προτιμήσει εσένα αντί για τη δύναμη -τη στρατιωτική προφανώς- του Ευρυσθέα (55-58). Προστάζει λοιπόν τον Ιόλαο να αποχωρήσει για το Άργος, όπου τον περιμένει λιθοβολισμός (59-60). Ο γέροντας όμως αντιστέκεται τόσο στις προσταγές -ο βωμός του θεού και η ελεύθερη χώρα τού φτάνουν για να αντισταθεί (61-62)- όσο και στις απειλές του κήρυκα. Αλλά όταν πια ο τελευταίος ασκεί βία σωματική στους ικέτες τραβώντας τα παιδιά από το βωμό και σπρώχνοντας τον προστάτη τους (65-68), τότε ο Ιόλαος καλεί τους κατοίκους της Αθήνας να βοηθήσουν: *ἀμύνεθ'* (70). Είμαστε ικέτες του Αγοραίου Δία, κι ωστόσο «μας αρπάζουν... μολύνουν τα στέφανα. Βαριά ντροπή στην πόλη (*ὄνειδος*) κι ασέβεια³⁹ στους θεούς (*ἀτιμία*) (69-72). Αναμφίβολα, η συμπεριφορά του ξένου κήρυκα είναι παράνομη και ιερόσυλη ενώ η βοή, το κλάμα του Ιόλαου -συνήθης αντίδραση των ικετών που δέχονται επίθεση-⁴⁰ πυροδοτεί δύο εξελίξεις, την είσοδο του Χορού σε πρώτη φάση και των Αθηναίων ηγεμόνων λίγο αργότερα. Τερματίζοντας τη βία εναντίον του ικέτη, οι γέροντες του Χορού θα αναδείξουν τη δύναμη της Αθήνας.

Το Χορό αποτελούν γέροντες της περιοχής του Μαραθώνα, που ενδέχεται να φέρνουν στο μυαλό των θεατών την ένδοξη γενιά των Μαραθωνομάχων.⁴¹ Αμέσως βλέπουν και συμπονούν τον πεσμένο στο έδαφος γέροντα (75-76). Πληροφορούνται από πού έρχεται ο ξένος, ποιος είναι ο ίδιος και τα παιδιά που κρατάει κοντά του (80-94). Στην παρέμβαση του κήρυκα -μόλις ακούει το αίτημα του ξένου για προστασία (97-98)- προς

³⁸ Allan (2001: ad 55ff).

³⁹ Το στοιχείο της ασέβειας υπάρχει και στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν*, αλλά εκεί την ασέβεια διαπράττει ο διωκόμενος, όχι ο διώκτης. Από τη μεριά του ικέτη θα δούμε και πάλι την ασέβεια στις *Ἰκέτιδες*.

⁴⁰ Allan (2001: ad 69-72).

⁴¹ Allan (2001: ad 73-117)

τον Ιόλαο ότι αυτά δεν είναι αρεστά στους αφέντες του, που τον βρήκαν σε τούτη την ξένη γη ενώ όφειλε να είναι υπό την εξουσία τους (99-100), αναλαμβάνει να απαντήσει ο Χορός. Του λέει ότι το σωστό είναι να σέβεται (*αΐδεϊσθαι*) τους ικέτες και να μην τους απομακρύνει με τη βία (*βιαίω χειρὶ*) από τις θέσεις των δαιμόνων· «η Δίκη η σεβαστή δε θα το στέρξει» (101-104).

Οι γέροντες του Μαραθώνα θεωρούν ασέβεια (*ἄθεον*) για την πόλη να παραδώσουν τους ξένους ικέτες (107-108) και υποδεικνύουν πως χρέος του κήρυκα ήταν (*χρῆν*) πρώτα να μιλήσει στο βασιλιά της χώρας και να μην τραβάει με τη βία τους ξένους, σεβόμενος έτσι την ελεύθερη χώρα (111-113). Πράγματι, ακόμα και για την ικανοποίηση ενός απόλυτα δίκαιου αιτήματος, ο ξένος όφειλε να ζητήσει τη συγκατάθεση του άρχοντα της χώρας και ακριβώς αυτή η συμπεριφορά του κήρυκα αναδεικνύει την αδιαφορία του για το δίκαιο.⁴²

⁴² Allan (2001: *ad* 111-113).

2.2. Οι αντιθέσεις ανάμεσα στους ξένους και η απόφαση του βασιλιά

Ο Δημοφών (είναι βασιλιάς της χώρας από κοινού με τον αδερφό του, τον Ακάμαντα) πληροφορείται από το Χορό ποιοι είναι οι ικέτες, τι έχει συμβεί (120-129) και διαπιστώνει ότι οι πράξεις του κήρυκα είναι *ἔργα βαρβάρου χερὸς* (131). Αντίθετα με ό,τι συμβαίνει σε άλλα δράματα ικεσίας, ο σωτήρας των ικετών φτάνει μετά το διώκτη, άρα δεν έχει προλάβει να υποσχεθεί στον ικέτη την παροχή βοήθειας, πράγμα που εντείνει την αγωνία και το ενδιαφέρον για το αποτέλεσμα του αγώνα λόγων που ακολουθεί.

Χωρίς περιστροφές ο κήρυκας διατυπώνει το αίτημα του: «Αργίτης είμαι (134)» ... «ο αφέντης της Μυκήνας, ο Ευρυσθέας, με στέλνει εδώ να πάρω ετούτους» (136-137). Για να πείσει το Δημοφώντα παραθέτει τα επιχειρήματά του, τα οποία σχετίζονται με την εμφατική πρόταξη της καταγωγής του. Καταρχάς το δίκαιο, δηλαδή η νομοθεσία, επιτάσσει την απομάκρυνση των ικετών από το βωμό. Οι Αργείοι τους καταδίκασαν αυτούς (τους επίσης Αργείους -όχι Αθηναίους) σε θάνατο και θέλουν να εκτελέσουν την ποινή· οι Αθηναίοι δεν έχουν το δικαίωμα να τους προστατεύσουν από το νόμο των Αργείων. Άλλωστε, με αυτό το επιχείρημα πείστηκαν και οι άλλοι που τούτοι προσέπεσαν ικέτες στους βωμούς τους και «κανένας δεν τόλμησε με βάσανα καινούρια να φορτωθεί» (146). Το δεύτερο επιχείρημα δε στηρίζεται πια στην έννοια του δικαίου, αλλά της δύναμης, της ισχύος, που αποτελεί γνωστό πεδίο στους Αθηναίους από το Θουκυδίδη.⁴³ Αν ο Δημοφών δώσει τους ικέτες, θα έχει σύμμαχο το Άργος (156-157)· αν, όμως, τους συμπονέσει, τότε η υπόθεση θα πάει σε πόλεμο (*ἔς πάλιν καθίσταται δορὸς τὸ πρᾶγμα*, 159-160).

Η απάντηση του Ιόλαου αποτελεί έναν εξαιρετικό ρητορικό λόγο. Στον πρόλογό του (181-183) τονίζει τη δυνατότητα που έχει σε τούτη τη χώρα να εκφράσει και αυτός την άποψή του επί ίσοις όροις με τον κήρυκα χωρίς να τον εμποδίσει κανείς, όπως γίνεται αλλού, υπαινισσόμενος την υπεροχή και τη λειτουργία της Αθήνας. Κατ' αρχήν απορρίπτει το πρώτο επιχείρημα του κήρυκα, που σχετίζεται με το δίκαιο. Ο Ιόλαος

⁴³ Εδώ θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι υπάρχει και πάλι το δίκαιο, αλλά αυτή τη φορά το δίκαιο του ισχυροτέρου. Για τη λεγόμενη *Machtropolitik*, που καθορίζει τη στάση του κήρυκα εδώ και των Αθηναίων στο Θουκυδίδη, βλ. Papadopoulou (2012).

διαφοροποιείται από τους Αργείους· αφού με ψήφο⁴⁴ αποφάσισαν να εξορίσουν τους Ηρακλείδες, δεν μπορεί κανείς να επικαλείται γι' αυτούς το δίκαιο των Μυκηναίων (185-188) –*ξένοι γὰρ ἔσμέν* (189), που σημαίνει ότι η ρήξη είναι οριστική και η διαφοροποίηση αδιαμφισβήτητη. Στο δεύτερο επιχείρημά του ο Ιόλαος κατ' αρχήν διαχωρίζει την Αθήνα από τις άλλες πόλεις, απ' όπου ο κήρυκας ἔδιωχνε (*ἤλαυνες*) τους κατατρεγμένους ικέτες χωρίς επιχειρήματα σχετικά με το δίκαιο, αλλά με την απειλή, «τρανεύοντας το Ἄργος» (*τῆ δίκη μὲν οὐ, τὸ δ' Ἄργος ὄγκων*, 194-195). Υπαινίσσεται εδώ και πάλι την ανωτερότητα της Αθήνας έναντι των άλλων πόλεων και ρητά αναφέρει στη συνέχεια ότι αν η Αθήνα τώρα υποκύψει στους λόγους του κήρυκα δε θα είναι ελεύθερη⁴⁵ (197-198). Τα επόμενα επιχειρήματα αφορούν προσωπικά (205-206) το βασιλιά Δημοφώντα. Ο Δημοφών έχει συγγενικούς δεσμούς⁴⁶ με τους Ηρακλείδες (207-213), αφού ο πατέρας τους, ο Ηρακλής, και ο πατέρας του Δημοφώντα, ο Θησέας, έχουν ο καθένας από τη μεριά της μητέρας του μακρινή συγγένεια με τον Πέλοπα. Αλλά και πέραν αυτού, ο Ηρακλής ἔσωσε το Θησέα από τον Ἄδη (218-219).⁴⁷ Τώρα λοιπόν οι Ηρακλείδες «ζητάνε αντίχαρη για τούτα» (*ὧν ἀντιδοῦναί σ' οἶδ' ἀπαιτοῦσιν χάριν*, 220-221). Η έννοια της *χάριτος* είναι πολύ σημαντική, διότι δεν σημαίνει απλώς ότι ο ευεργετούμενος οφείλει στον ευεργέτη τις ευχαριστίες του «αλλά και την ανταπόδοση της ευγνωμοσύνης την οποία, ἄλλωστε, ο ευεργέτης νομίμως απαιτούσε».⁴⁸ Αξίζει να σημειωθεί ότι η *χάρις* μεταφερόταν από τη μια γενιά στην επόμενη.⁴⁹

Ο Αθηναίος βασιλιάς αδυνατεί να απορρίψει τα επιχειρήματα του Ιόλαου (236-237). Είναι δε χαρακτηριστικό ότι καθώς παραθέτει τους λόγους που τον οδήγησαν στην απόφασή του βοηθά -αποδεχόμενος έτσι ἔμπρακτα την ικεσία- τον Ιόλαο να σταθεί στα πόδια του, ενώ παράλληλα αξίζει να επισημανθεί ότι αποφασίζει χωρίς να συμβουλευτεί τους πολίτες, πράγμα που κάνει ο Θησέας τόσο στις *Ίκέτιδες* όσο και στον *Οιδίποδα ἐπί*

⁴⁴ Παρά το γεγονός ότι η φράση *ψήφω δοκῆσαν* (186) μπορεί να αφορά την απόφαση του βασιλιά και όχι κατ' ανάγκη του λαού (Allan 2001: ad 186), θεωρώ ότι η επιλογή του Ιόλαου να απαντήσει με αυτή τη φράση στην αντίστοιχη αναφορά του κήρυκα είναι σκόπιμη, διότι ακούγεται στα αυτιά των Αθηναίων θεατών ως ισχυρή επιλογή του «μυκηναϊκού κράτους».

⁴⁵ Η έννοια της ελευθερίας στους *Ηρακλείδες* συνίσταται στη δύναμη της Αθήνας όχι να επιβάλλεται σε άλλους, αλλά να προστατεύει όσους το έχουν ανάγκη. Πουθενά στο έργο δεν τονίζεται η ανάγκη της επιβολής σε άλλους προκειμένου η Αθήνα να είναι ελεύθερη (Tzanetou 2012: 77).

⁴⁶ Η κοινή καταγωγή είχε μεγάλη πολιτική σπουδαιότητα για τους αρχαίους Έλληνες και οι συγγενικοί δεσμοί συνεπάγονταν αμοιβαίες υποχρεώσεις (Allan 2001: ad 207-213).

⁴⁷ Πρόκειται για τη σύλληψη του Θησέα και του Πειρίθου μετά την αποτυχημένη απόπειρα να απομακρύνουν την Περσεφόνη από τον Ἄδη και τη διάσωση του Αθηναίου βασιλιά από τον Ηρακλή (Allan 2001: ad 218-219).

⁴⁸ Ober (2003: 348). Στη συνέχεια πραγματεύεται τη σημασιολογική εξέλιξη και την αξιοποίηση της έννοιας στο δημόσιο λόγο κατά τον 4^ο αι. Για την έννοια της *χάριτος* πρβλ. Θουκυδίδη 2.40.4

⁴⁹ Allan (2001: ad 220).

Κολωνῶ.⁵⁰ Τον βοηθά από σεβασμό προς το Δία, τον προστάτη των ικετών, προς τη συγγένεια και το προγονικό του χρέος. Τρίτος, τέλος, λόγος είναι η *αίσχυνή* του, η οποία έχει αντίκτυπο και στη χώρα, που δε θα λογίζεται πια ελεύθερη αν ο βασιλιάς αφήσει τον ξένο κήρυκα να λεηλατήσει (*συλᾶσθαι βίᾳ*) το βωμό και αν προδώσει τους ικέτες από φόβο (*ᾄκνω*) για τους Αργείους (238-245). Έτσι, ο Δημοφώντας καλεί τον κήρυκα να μεταφέρει στον Ευρυσθέα την απόφασή του, αδιαφορώντας για τη στρατιωτική επίθεση που ετοιμάζεται να εξαπολύσει ο τελευταίος.

⁵⁰ Allan (2001: *ad* 236-252). Ωστόσο εδώ δεν πρέπει να παραβλέψουμε ότι ο Χορός δήλωσε απερίφραστα τη συμπάθεια ή, ακριβέστερα, τον οίκτο του για αυτούς που είναι μπροστά του. Βέβαια ο Allan επισημαίνει και την αλλαγή της στάσης του δήμου, που παύει να είναι υπάκουος ενόψει της απαίτησης για τη θυσία της κόρης (408-409), με κίνδυνο να ξεσπάσει εμφύλιος πόλεμος.

2.3. Η θυσία της κόρης

Την αποχώρηση του κήρυκα ακολουθεί η ανάληψη δράσης από την πλευρά του βασιλιά (333-343), που προβαίνει στις δέουσες ενέργειες. Μετά το πρώτο στάσιμο, ο Δημοφών επιστρέφει με όψη ανήσυχη αφού όλες οι μαντείες του υποδείκνυαν να θυσιάσει στην κόρη της Δήμητρας παρθένο κόρη ευγενικού πατέρα (408-409). Ωστόσο, δεν πρόκειται να θυσιάσει Αθηναία, αφού μια τέτοια απόφαση κινδυνεύει να προκαλέσει εμφύλιο πόλεμο (418-419). Λύση αναπάντεχη στο αδιέξοδο προσφέρει με την εθελοντική της θυσία μια κόρη του Ηρακλή, που αναλαμβάνει να άρει το αδιέξοδο (501-502). Την επιλογή της δικαιολογεί με μια σειρά επιχειρημάτων: την ευγενική καταγωγή της χάρη στην οποία οφείλει να τιμήσει το όνομα του πατέρα της, να αποφύγει τη σκλαβιά και να μη λιποψυχεί· επίσης, η ζωή της θα είναι αβίωτη αν στερηθεί τ' αδέρφια της (503-527)· τέλος, η ίδια βρήκε το ωραιότερο εύρημα, να τελειώσει τη ζωή της δοξασμένα (534).⁵¹

Η Μακαρία είναι γυναίκα, νέα, ξένη και από ευγενική γενιά. Η θυσία της λοιπόν δημιουργεί μιαν ενότητα μεταξύ της πόλης και των ικετών καθώς με αυτό τον τρόπο η κόρη ασπάζεται τα αθηναϊκά (ανδρικά) ιδανικά του ηρωισμού, του θάρρους και της αυτοθυσίας, ενώ παράλληλα επιτελεί ένα ρόλο αντίστοιχο με αυτό των αντρών πολεμιστών στο πεδίο της μάχης.⁵² Σχετικά με το θέμα της ευγένειας έχει υποστηριχτεί ότι όλη αυτή η σκηνή συμπληρώνει ή καλύτερα διαμορφώνει μιαν εικόνα διαφορετική για τους Ηρακλείδες από αυτή που εμφανίστηκε μέχρι τώρα στο έργο. Ενώ δηλαδή μέχρι τώρα οι απόγονοι του Ηρακλή εμφανίστηκαν ως ικέτες, κατατρεγμένοι και θύματα μιας παράνομης βίας, τώρα -μέσω της ανιδιοτελούς θυσίας της Μακαρίας- η εικόνα τους διαφοροποιείται. Η νέα κοπέλα, που τόσο εμφατικά τόνισε το θέμα της ευγένειας με την παρουσία, την επιλογή και το λόγο της, παρουσίασε μιαν εξιδανικευμένη εικόνα προσωπικής και πολιτικής αρετής, η οποία επεκτείνεται στην εξιδανίκευση όλων των παρόντων ικετών.⁵³ Τέλος, πρέπει να επισημανθεί και το γεγονός ότι μια νέα, ξένη κοπέλα συμβάλλει με τη θυσία της στη σωτηρία της Αθήνας, ενώ τα ίδια ακριβώς στοιχεία, η νεότητα και η ευγένεια των ξένων θα αποβούν

⁵¹ Η ανθρωποθυσία είναι μία πρακτική που δε φαίνεται να συνέβαινε στην Αρχαία Ελλάδα αλλά αποτελούσε βαρβαρική συνήθεια –καταδικαστέα σύμφωνα με τους Έλληνες. Εδώ ωστόσο η θυσία παρουσιάζεται ως εθελοντική, άρα διαφορετική από τη βαρβαρική. Μάλιστα σε αυτό το έργο ο ποιητής στρέφει το ενδιαφέρον στα κίνητρα της κόρης, που θυσιάζεται προς όφελος της πόλης και της οικογένειάς της. Έχει δε υποστηριχτεί ότι με αυτό τον τρόπο η δράση των Ηρακλειδών αλλάζει και από παθητικοί δέκτες γίνονται ενεργοί συμμετοχοί στη σωτηρία τους (Allan 2001: 164-166, 169-170).

⁵² Tzanetou (2012: 91 και 94).

⁵³ Burian (1977: 10).

καθοριστικά για τη νίκη της Αθήνας εναντίον των εχθρών (ο ανανεωμένος Ιόλαος και ο Ύλλος συμβολίζουν αυτά ακριβώς τα στοιχεία).⁵⁴

Δεν πρέπει ωστόσο να μείνει ασχολίαστο το γεγονός ότι η θεά που ζητά τη θυσία δεν είναι άλλη από την Περσεφόνη. Η σύνδεση με τις *Ευμενίδες* είναι προφανής, αφού και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με χθόνιες θεότητες. Θεωρώ ότι η θυσία, πέρα από τις προεκτάσεις και τους συμβολισμούς της –γεννήματα ασφαλώς της ποιητικής δεξιοτεχνίας του Ευριπίδη, υπάρχει στο έργο και για ένα πολύ συγκεκριμένο λόγο, την απόδοση ενός φόρου τιμής στον Αισχύλο. Ο Ευριπίδης φαίνεται ότι σκόπιμα περιλαμβάνει στο έργο έναν υπαινιγμό στις χθόνιες θεότητες του παλαιότερου ομοτέχνου του. Υπάρχει για τα έργα ικεσίας ένα σταθερό μοτίβο, ένα πλαίσιο εντός του οποίου φαίνεται να κινούνται όλοι όσοι έγραψαν έργο ικεσίας με ξένους που έρχονται στην Αθήνα και το εν λόγω μοτίβο ορίζεται από συγκεκριμένους άξονες.

⁵⁴ Wilkins (1990: 331 και 336).

2.4. Η μεταστροφή

Η Αλκμήνη, όπως είδαμε, βρίσκεται μέσα στο ναό με τα κορίτσια διότι πρέπει οι κόρες να μένουν προφυλαγμένες από τα βλέμματα (40-45). Η εμφάνισή της ⁵⁵ στην ορχήστρα (646) παραλληλίζεται με τη *βοηδρομία* των γερόντων του Μαραθώνα προς βοήθεια του Ιόλαου στον πρόλογο και αναδεικνύει μια εικόνα της γερόντισσας αντίστοιχη με του γέροντα.

Το τέταρτο επεισόδιο περιλαμβάνει την αγγελική ρήση (799- 866) ενός υπηρέτη από τον οίκο των Ηρακλειδών, ο οποίος συμμετείχε στη νικηφόρα μάχη εναντίον των Αργείων και έρχεται να ενημερώσει την κυρά του (784-787). Στον πυρήνα της ρήσης εντοπίζεται η θαυμαστή ανανέωση του Ιόλαου, οποίος κυριολεκτικά ξανάγινε νέος (*νέος μεθέστηκ' έκ γέροντος αὔθις αὔ*, 796) και έτσι κατόρθωσε να αιχμαλωτίσει τον Ευρυσθέα (859-863), ενώ εξαιρείται και η καθοριστική συμβολή του Ὑλλου στην περηφανή νίκη και την επακόλουθη σωτηρία των Ηρακλειδών.⁵⁶ Στην απάντησή της η γερόντισσα μάνα του Ηρακλή εκφράζει περιχαρής την ευγνωμοσύνη της στο Δία, ενώ αναφερόμενη στον Ευρυσθέα χρησιμοποιεί μια σκληρή και (μάλλον) λαϊκή φράση (*ἐλεύθεροι δὲ τοῦ κακῶς ὄλουμένου Ευρυσθέως ἔσεσθε*, 874-875), που σηματοδοτεί μian απόκλιση της Αλκμήνης από τις ηρωικές αρχές που διέπουν τη συμπεριφορά του Ιόλαου και της Μακαρίας: μian απόκλιση η οποία θα συνεχιστεί και θα ολοκληρωθεί στην τελική σκηνή με τον Ευρυσθέα.⁵⁷

Τέλος, στην απορία της Αλκμήνης γιατί δεν τον σκότωσε ο Ιόλαος επί τόπου, η απάντηση του αγγελιοφόρου είναι πολύ χαρακτηριστική: για να αναγκαστεί, παρά τη θέλησή του, έρθει ζωντανός μπροστά στα μάτια σου και να τιμωρηθεί (*καὶ γὰρ οὐκ ἐβούλετο ζῶν ἐς σὸν ἐλθεῖν ὄμμα και δοῦναι δίκην*, 886-887). Όπως είναι γνωστό, προκαλεί αισθήματα ντροπής (*αἰδοῦς*) το να δουν κάποιον αυτοί που δεν πρέπει σε κατάσταση που δεν πρέπει. Έτσι κι εδώ είναι δικαιολογημένη η στάση του Ευρυσθέα να

⁵⁵ Allan (2001: ad 646-653), όπου παραθέτει και τις ερμηνείες που έχουν κατά καιρούς προταθεί για την εμφάνιση της Αλκμήνης σε αυτό το σημείο και για την παρεξήγηση που ακολουθεί με το θεράποντα. Πολλοί μελετητές -μεταξύ των οποίων και ο Burian (1977: 10-11)- συνδέουν τη σκηνή αυτή με την τελική σκηνή του έργου.

⁵⁶ Εύστοχα παρατηρεί ο Allan (2001: ad 799-866) ότι, προβάλλοντας τις ενέργειες των δύο ανδρών στο πεδίο της μάχης για τη σωτηρία, αξιοποιείται συμπληρωματικά και η μη πολεμική θυσία της Μακαρίας. Στο ίδιο πνεύμα ο Burian (1977: 14) επισημαίνει το στοιχείο της ευγένειας -που είναι κοινό τόσο στην ηρωική σύλληψη του Ευρυσθέα και στην επιλογή του Ὑλλου να τον προκαλέσει σε μονομαχία και τη δειλία που επέδειξε ο τελευταίος (804-817)- όσο και στη θυσία της κόρης. Είδαμε (σημ. 51) και την άποψη του Wilkins, που αναδεικνύει και το θέμα της νεότητας.

⁵⁷ Ο Allan (2001: ad 873-875), ο οποίος αποδίδει την επισήμανση στον Wilkins, θεωρεί ότι, ανεξάρτητα του κατά πόσον είναι λαϊκή η χρήση, και μόνο η σκληρότητα της φράσης επιτελεί αυτή τη λειτουργία.

μη θέλει να τον δει ο άσπονδος εχθρός του νικημένο και αιχμάλωτο.⁵⁸ Πράγματι, ο υπηρέτης του Ύλλου επανέρχεται, μετά το τέταρτο στάσιμο, φέρνοντας τον αιχμάλωτο Ευρυσθέα μπροστά στην Αλκμήνη (930).

Από την πρώτη στιγμή εκείνη απευθύνεται στον Ευρυσθέα με την ένταση και το πάθος που δηλώνουν οι δύο συνεχείς σε έναν μόνο στίχο ρητορικές ερωτήσεις, οι οποίες καθορίζουν και τη στάση της απέναντί του (*ὦ μῖσος, ἤκεις; εἶλέ σ' ἡ Δίκη χρόνω;*, 941). Η προσφώνηση δείχνει με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο τα αισθήματά της, ενώ η δικαίωση, η αποκατάσταση του δικαίου φαίνεται να τη γεμίζει ανακούφιση. Καταλήγει στην σκληρή της ετυμηγορία για την τιμωρία που αρμόζει: *δεῖ σε κατθανεῖν κακῶς, καὶ κερδανεῖς ἅπαντα· χρῆν γὰρ οὐχ ἅπαξ θνήσκειν σὲ πολλὰ πῆματ' ἐξειργασμένον* (958-960).

Ακολουθεί μια στιχομυθία (961-974), όπου υπογραμμίζεται το γεγονός ότι δεν μπορεί να θανατωθεί ένας αιχμάλωτος πολέμου (961)⁵⁹. Στο κείμενο δεν προβάλλεται κάποιος συγκεκριμένος νόμος που να απαγορεύει τη θανάτωση των αιχμαλώτων, αλλά είναι κάτι που δεν αποδέχονται οι άρχοντες της χώρας (*τοῖς τῆσδε χώρας προστάταισιν οὐ δοκεῖ*, 964). Επομένως, μπορούμε να μιλήσουμε για μία περί δικαίου αντίληψη που υιοθετούν οι Αθηναίοι ή για έναν άγραφο νόμο (custom)⁶⁰, έναν ηθικό κανόνα· επομένως, αποτελεί επιλογή των Αθηναίων ηγετών να ακολουθήσουν με αυτό τον τρόπο το δίκαιο, ιδίως αν δεχτούμε ότι τελικά η μεταχείριση του αιχμαλώτου ήταν στη δικαιοδοσία των νικητών. Εντούτοις, η Αλκμήνη εμμένει στην απόφασή να θανατώσει τον Ευρυσθέα (*τὸ δ' ἔργον τοῦτ' ἐμοὶ πεπράξεται*, 980).

Σ' αυτό το σημείο το λόγο παίρνει ο Ευρυσθέας, που παρουσιάζεται εντελώς διαφορετικός από ό,τι θα περιμέναμε, κερδίζοντας ακόμη και τη συμπάθεια των θεατών. Η ρήση του (983-1017) αποτελεί έναν ρητορικό υπερασπιστικό λόγο, που θα μπορούσε να εκφωνείται μπροστά σε ένα αθηναϊκό δικαστήριο.⁶¹ Έτσι, περήφανα, δεν εκλιπαρεί για τη ζωή του, αλλά εξηγεί πως για την έχθρα του απέναντι στον Ηρακλή δεν ευθύνεται ο ίδιος αλλά η θεά Ήρα (990), που τον ώθησε να αναλάβει τον αγώνα εναντίον του Ηρακλή σκοτώνοντας τα παιδιά του, διότι θα κρατούσαν την έχθρα του πατέρα τους για τον Ευρυσθέα. Έτσι μόνο θα ήταν ασφαλής ο αργίτης βασιλιάς (993-

⁵⁸ Allan (2001: *ad* 887).

⁵⁹ Visser (1982: 424-425).

⁶⁰ Allan (2001: *ad* 963-966),

⁶¹ Allan (2001: *ad* 983-1017). Ας θυμηθούμε εδώ ότι κάτι αντίστοιχο συμβαίνει στις *Ευμενίδες* και κατά την υποδοχή του Οιδίποδα από το Χορό στον Κολωνό.

1004). Καταλήγοντας, προβάλλει ισχυρά επιχειρήματα για να μην τον θανατώσει η Αλκμήνη: όποιος τον σκοτώσει θα είναι μiasμένος (ούχ άγνός είμι τῷ κτανόντι κατθανών, 1010). Επίσης, η πόλη τον άφησε να ζήσει δείχνοντας την ευσέβειά της (σωφρονοῦσα, 1011), αφού θεώρησε ότι είναι πιο σημαντικός ο θεός από την έχθρα (1012-1013). Τέλος, θυμίζοντας τον επίλογο ρητορικού λόγου προς δικαστές,⁶² καταλήγει: προσείπας, άντήκουσας· έντεϋθεν δέ χρή/τόν προστρόπαιον +τόν τε γενναῖον+ καλεῖν (1014-1015) προσθέτοντας πως δε θέλει να πεθάνει, αλλά δε λυπάται και καθόλου αν τελειώσει τη ζωή του (1016-1017).

Οι στίχοι 1014-1015 έχουν προκαλέσει συζητήσεις και υποστηρίζεται⁶³ ότι το νόημα της φράσης αποδίδει τη διπλή δύναμη –ως στοιχείο ηρωολατρίας- του Ευρυσθέα να βλάπτει -εν προκειμένω τους απόγονους της φόνισσάς του, της Αλκμήνης- και να ωφελεί -τους Αθηναίους. Παρόλα αυτά, η λέξη *προστρόπαιος* δηλώνει το δολοφονημένο που ζητά εκδίκηση, όπως επισημαίνει ο Seaford,⁶⁴ χρησιμοποιούμενη επί νεκρών, πράγμα που προφανώς δεν ισχύει στην περίπτωση του Ευρυσθέα. Επίσης, δεν υπάρχει ακόμα στο κείμενο κανένα στοιχείο, κανένας υπαινιγμός για ενδεχόμενη ηρωολατρία που να αφορά τον Αργίτη βασιλιά· αυτό θα προκύψει από την επόμενη ρήση του. Ακόμη και η χρήση του επιρρήματος *έντεϋθεν*, που επικαλείται ο Burian,⁶⁵ μπορεί να σημαίνει «ως εκ τούτου, επομένως» (LSJ s.v.) και όχι «στο μέλλον, στο εξής», ώστε να θεωρήσουμε πως αναφέρεται σε μελλοντική κατάσταση του Ευρυσθέα. Για αυτούς τους λόγους είναι προτιμότερο να δεχτούμε την παλιότερη άποψη ότι ο *προστρόπαιος* εδώ σημαίνει αυτόν που στρέφεται στο θεό για εξαγνισμό (πρβλ. τον Ορέστη), τον ικέτη (LSJ s.v.), γεγονός το οποίο επιβεβαιώνει τη μετατροπή του Ευρυσθέα από διώκτη ικετών σε ικέτη και μάλιστα ικέτη ευγενή (*γενναῖον*), όπως ακριβώς και οι Ηρακλείδες όταν έφτασαν στην Αθήνα. Όπως και να το δούμε, πάντως, αναμφίβολα προκαλεί συνειρμούς σχετικούς με την ικεσία στους θεατές.

Στο αίτημα του Χορού να αφήσει τον Ευρυσθέα διότι αυτή είναι η απόφαση της πόλης, η Αλκμήνη προτείνει έναν περίεργο συμβιβασμό: προτείνει να τον σκοτώσει η ίδια και να παραδώσει το νεκρό στους φίλους που θα τον ζητήσουν. Με αυτό τον τρόπο δε θα παρακούσει τη θέληση της πόλης ενώ οὔτος δώσει δίκην θανών έμοί (1018-1025).

⁶² Ο Allan (2001: ad 1014-1015) παραβάλλει το τέλος του Λυσ. 12: *άκηκόατε, έοράκατε, πεπόνθατε, έχετε δικάζετε.*

⁶³ Allan (*ibidem*)

⁶⁴ Seaford (2003: 212).

⁶⁵ Burian (1977: 18, σημ. 47)

Η τελευταία ρήση του Ευρυσθέα (1026-1044) αποτελεί και την απάντηση στην Αλκμήνη. Την καλεί να τον σκοτώσει και υπόσχεται να δωρίσει στην πόλη που ντράπηκε να τον σκοτώσει (*κατηδέσθη κτανεῖν*, 1027) έναν παλιό χρησμό του Απόλλωνα, «που, όταν περάσουν χρόνια, πióτερο παρ' όσο λογιάζει, θα την ωφελήσει» (1028-1029). Ζητά να τον θάψουν στον καθορισμένο από τη μοίρα τόπο, πλάι στο ιερό της θεϊκής παρθένας, της Αθηνάς Παλληνίδος και κάτω απ' τη γη θα κείται φίλος δικός τους και σωτήρας της πόλης ξένος (*πόλει σωτήριος/ μέτοικος*, 1032-1033), «μα στους απογόνους αυτών φριχτός εχθρός, όταν εδώ με στράτευμα μεγάλο θα 'ρθουν τη χάρη τούτη, λησμονώντας. Για τέτοιους φίλους πολεμήσατε» (1034-1037).

Απαντώντας η Αλκμήνη με περισσή ειρωνεία και σκληρότητα καλεί τους δούλους να τον σκοτώσουν και να τον ρίξουν στα σκυλιά. Ο Χορός συναινεί ήσυχος πως με τις πράξεις του δεν θα μιάνει τους βασιλιάδες του (*τὰ γὰρ ἐξ ἡμῶν/καθαρῶς ἔσται βασιλεῦσιν*. 1054-1055).

Συμπερασματικά, βλέπουμε ότι η επιχειρηματολογία της Αλκμήνης εδράζεται σε ζητήματα και αντιλήψεις αντίστοιχες με αυτές που χρησιμοποίησε στην εισαγωγική του ρήση ο Ιόλαος: αυτοπροσδιορίστηκε ως δίκαιος, αφού σύντρεξε τον Ηρακλή και προστάτευσε τα παιδιά του, ενώ στο στ. 18 χαρακτήρισε εμφατικά (μέσω του ετυμολογικού σχήματος, της παρήχησης του «σ» και του κύκλου: *ὑβρισμ' ἐς ἡμᾶς ἤξιωσεν ὑβρίσαι*) την κίνηση του Ευρυσθέα να διώχνει τους ικέτες από τη χώρα όπου έφταναν. Είναι δε αξιοσημείωτο πως όταν φτάνει ο Αργίτης κήρυκας, που ταυτίζεται με τον ίδιο το διώκτη τους, ο Ιόλαος τον προσφωνεί *ῶ μῖσος* και αναφωνεί στον ίδιο στίχο *εἶθ' ὄλοιο χῶ πέμψας <σ> ἀνήρ,* / *ὡς πολλὰ δὴ καὶ τῶνδε γενναίῳ πατρὶ/ ἐκ τοῦδε ταύτου στόματος ἤγγειλας κακά.* (52-54).

Επομένως, όπως ο κήρυκας ταυτίζεται με το διώκτη, τον Ευρυσθέα, έτσι και η Αλκμήνη ταυτίζεται με τον Ιόλαο· οι δυο τους αποτελούν τον ἕτερο πόλο της αντίθεσης, το θύμα, τον διωκόμενο, τον ικέτη. Υπ' αυτή την έννοια μπορούμε να θεωρήσουμε ότι δεν έχουμε να κάνουμε ακριβώς με μια μεταστροφή της στάσης του ικέτη απέναντι στο διώκτη (αφού τα αισθήματα απέναντί του εξακολουθούν να είναι τα ίδια), αλλά με μια αντιστροφή ρόλων. Τώρα ο διωκόμενος είναι ο Ευρυσθέας, ο οποίος δεν είναι βέβαια ικέτης σε ξένη χώρα, αλλά αιχμάλωτος πολέμου, πράγμα που σημαίνει ότι βρίσκεται σε θέση αντίστοιχη με αυτή των μέχρι πρότινος ικετών. Με άλλα λόγια, προστατεύεται από τον πανελλήνιο νόμο ο οποίος απαγορεύει τη θανάτωση των αιχμαλώτων ενώ

συνάμα βρίσκεται έξω από ένα ναό και πλάι στο βωμό του Δία, σε μία χώρα περήφανη για το γεγονός ότι σέβεται τους νόμους και τους θεούς. Ότι λοιπόν δικαιούται να περιμένει για όλους αυτούς τους λόγους ο αιχμάλωτος, ο νικημένος και ταπεινωμένος Αργίτης ταυτίζεται με ό,τι δικαιούνταν νωρίτερα (για αντίστοιχους –όχι τους ίδιους- λόγους) οι κατατρεγμένοι Αργίτες ικέτες. Δικαιούται προστασία, δικαιούται σωτηρία, δικαιούται υποστήριξη.

Από την άλλη πλευρά, στη θέση του ντόπιου, του Αθηναίου βασιλιά δε βρίσκεται ο Δημοφών και ο Ακάμας, αλλά η Αλκμήνη (και ο Ιόλαος, ο οποίος δια της απουσίας του παραπέμπει στη βουβή παρουσία του Ακάμαντα). Ασφαλώς, η Αλκμήνη δεν είναι Αθηναία, ωστόσο έχει πια αποκατασταθεί η θέση της ως βασίλισσας του Άργους μετά τη μάχη και τη νίκη των Ηρακλειδών, ενώ ταυτόχρονα πρέπει να επισημανθεί ότι από τη στιγμή που εμφανίστηκε στην ορχήστρα (646) η στάση και η παρουσία της παραπέμπει σε βασίλισσα, πράγμα φανερό τόσο κατά την παρουσία του Ιόλαου όσο και -πολύ περισσότερο- μετά την αποχώρησή του. Ασφαλώς κανείς δεν την προσφωνεί με αυτή την ιδιότητα. Ωστόσο, έχει σημασία ότι η Αλκμήνη απελευθερώνει τον Άγγελο, πράγμα που δε συμβαίνει σε καμία άλλη τραγωδία⁶⁶ όπως επίσης και το γεγονός ότι συζητά με τον Θεράποντα και με το Χορό (υιοθετούμε την άποψη πως ολόκληρη η συζήτηση των στίχων 961-982 διεξάγεται ανάμεσα στην Αλκμήνη και το Χορό⁶⁷) την απόφασή της για τον Ευρυσθέα και τελικά την επιβάλλει.

Αυτή όμως η μεταστροφή των ρόλων, δηλαδή ο πανίσχυρος διώκτης, που γίνεται ανίσχυρο θύμα και ο αδύναμος, κατατρεγμένος ικέτης, που γίνεται πανίσχυρος κριτής και αποφασίζει για τη μοίρα του πρώην διώκτη του, έχει διαφορετική κατάληξη. Αυτός ο οποίος νωρίτερα βοηθήθηκε και δικαιώθηκε, τώρα (με τη μορφή της Αλκμήνης) αρνείται όχι μόνο να βοηθήσει, αλλά και να μαλακώσει τη στάση του, να αλλάξει την εκ των προτέρων ειλημμένη απόφασή του για αυτόν που ζητάει οίκτο. Αντίστοιχη στάση τηρεί και ο Οιδίποδας απέναντι στον ικέτη Πολυνείκη.

Θεωρώ ότι αυτή η επιλογή των ποιητών δεν είναι τυχαία, αλλά γίνεται σκόπιμα για να υπογραμμίσει τη στάση των Αθηναίων έναντι των ξένων γενικά. Οι Αθηναίοι φαίνεται πως δε θέλουν να δεχτούν ότι οι ξένοι μπορούν να αρθούν στο ίδιο επίπεδο με αυτούς.

⁶⁶ Η παρατήρηση είναι της E. Hall και την παραθέτει ο Allan (2001: *ad* 788-789 και 890-891). Χωρίς να απορρίπτω τις προτεινόμενες ερμηνείες για το γεγονός της απελευθέρωσης του δούλου από την Αλκμήνη, θεωρώ ότι πρόκειται για μια ενέργεια που αναδεικνύει την πρόθεση του Ευριπίδη να την παρουσιάσει να ενεργεί σαν βασίλισσα.

⁶⁷ Allan (2001: *ad* 961-974) και κριτικό υπόμνημα.

Με άλλα λόγια, πρόκειται για την επιβεβαίωση της κοινής στη συνείδηση των Αθηναίων αντίληψης ότι η πόλη τους υπερτερεί έναντι των υπολοίπων. Αυτό είναι κοινός τόπος στους επιτάφιους λόγους⁶⁸ -ιδιαίτερα στον επιτάφιο του Περικλή- αλλά είναι επίσης κοινός τόπος που επιβιώνει και σε άλλους πανηγυρικούς λόγους του επόμενου αιώνα. Για αυτούς τους λόγους εκτιμώ ότι αποτελεί μια πεποίθηση εδραιωμένη και στη συνείδηση των τραγικών ποιητών, οι οποίοι λογικά, αναπόφευκτα -λόγω αυτής της πεποίθησης- δεν παρουσιάζουν τους ξένους με χαρακτηριστικά που διέπουν κατ' εξοχήν τους Αθηναίους. Αρετές όπως ο αλτρουισμός, η μεγαλοφροσύνη και η παροχή βοήθειας στους αναξιοπαθόντες δεν μπορεί να είναι κοινές σε όλες τις πόλεις διότι με αυτό τον τρόπο υπονομεύεται η υπεροχή, η ανωτερότητα και το θαυμαστό απ' όλους μεγαλείο της ίδιας της Αθήνας. Κανείς ξένος, ακόμη κι αν ενσωματωθεί στην πόλη από τον ιδανικό της ηγέτη, δεν μπορεί να φερθεί όπως ένας Αθηναίος. Είναι υποδεέστερος, έχει αδυναμίες, έχει ελαττώματα· δεν μπορεί να διαχειριστεί την δύναμη, την υπεροχή και την ανωτερότητα· παραμένει μικρός.

Με αυτό το πνεύμα ερμηνεύεται και η παράξενη στάση του Χορού στο τέλος του έργου (1054-1055). Ασφαλώς, έχει μεγάλη σημασία το γεγονός ότι οι θεοί έπαιξαν το ρόλο τους σε όλη αυτή την περιπέτεια, όπως επίσης και η συνακόλουθη ηρωοποίηση του Αργίτη βασιλιά.⁶⁹ Είναι εξάλλου ολοφάνερη η σύνδεση του Ευρυσθέα με τις Ερινύες του Αισχύλου, αφού και αυτές όπως και ο Ευρυσθέας γίνονται σωτήρες της πόλης ενώ ήταν εχθροί.⁷⁰ Ωστόσο ο Ευριπίδης διαφοροποιείται σε ό,τι αφορά την τύχη των ικετών. Ενώ δηλαδή ο Αισχύλος επιφυλάσσει θετική στάση απέναντι στον Ορέστη, ο οποίος γυρίζει στο Άργος, αφού έγινε σύμμαχος, φίλος και προστάτης της Αθήνας, ο Ευριπίδης μεταχειρίζεται διαφορετικά τους Ηρακλείδες· όχι μόνο γιατί δεν τους αφήνει να αρθούν στο ύψος των Αθηναίων, αλλά και γιατί βάζει τον Ευρυσθέα (1034-1037) να προφητεύει την εχθρική για την Αθήνα στάση των απογόνων τους.

⁶⁸ Με αυτό το πνεύμα νομίζω ότι παρατίθενται και οι μύθοι των Ηρακλειδών και των αργιτισσών Ικετίδων στον Επιτάφιο του Λυσία. Το θέμα πραγματεύεται ο Brock (1998).

⁶⁹ Αναλυτικότερα στο Seaford (2003:214-215) και τη Visser (1982: 412-414).

⁷⁰ Πρόκειται για το σχήμα του εχθρού που γίνεται ήρωας (Visser 1982: 403-405).

Κεφάλαιο 3

Ευριπίδη, *Ίκέτιδες*

Όπως και οι *Ηρακλείδαι*, έτσι και οι *Ίκέτιδες* ξεκινούν με τους υποκριτές και το Χορό να έχουν ήδη πάρει τη θέση τους στην ορχήστρα πριν την έναρξη του έργου ('cancelled entry'). Ο Rehm⁷¹ υποστηρίζει ότι ο βωμός βρίσκεται στο κέντρο της ορχήστρας και εκεί με το Χορό των ικέτιδων γυναικών στέκεται η Αίθρα έχοντας το πρόσωπό της στραμμένο προς τους θεατές, ενώ ο Άδραστος κείται με μάτια δακρυσμένα (21) πιο πίσω, μπροστά στο ναό, τον οποίο αναπαριστά η σκηνή, έχοντας πίσω του το δευτερεύοντα Χορό των αγοριών, των γιων δηλαδή των νεκρών πολεμιστών. Έχουμε να κάνουμε λοιπόν με μια ικεσία που δεν περιορίζεται μόνο μπροστά στο βωμό της Δήμητρας στην Ελευσίνα (1), αλλά επεκτείνεται και μπροστά στο ναό της θεάς και της Κόρης, της Περσεφόνης (34).

Με αυτή την έναρξη ο Ευριπίδης διαμορφώνει το κλίμα και την ένταση που είδαμε στους *Ηρακλείδες*, αλλά δε μένει σε αυτό. Την προλογική ρήση (1-41) την εκφωνεί η Αίθρα, η μητέρα του βασιλιά της Αθήνας, του Θησέα (3). Εδώ λοιπόν δεν υπάρχει η άφιξη των ξένων στον ιερό τόπο, όπως στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν*, αλλά, αντίθετα και με ό,τι συμβαίνει στους *Ηρακλείδες*, η υποδοχή των ξένων από τους ντόπιους έχει ήδη συντελεστεί (10-11 και 32-36) και μάλιστα όχι από έναν οποιονδήποτε αλλά από τη βασιλομήτορα, η οποία προβαίνει σε μια δέηση προς τη Δήμητρα. Αυτή η προσευχή σίγουρα δεν προοιωνίζεται την ένταση που προκαλεί η διπλή απόρριψη από τους ντόπιους στην περίπτωση του Οιδίποδα ή η άσκηση λεκτικής και σωματικής βίας έναντι του Ιόλαου από τον Αργίτη κήρυκα στους *Ηρακλείδες*.

Σύμφωνα πάντα με την άποψη του Rehm ότι ο βωμός βρίσκεται στο κέντρο της ορχήστρας, ο Ευριπίδης επικεντρώνει το ενδιαφέρον στη δεσπόζουσα στο πρώτο μέρος γυναικεία μορφή της Αίθρας, η οποία αντιδιαστέλλεται με την ανδρική μορφή του Άδραστου, που θρηνεί έχοντας το πρόσωπό του σκεπασμένο (110-111). Το γεγονός

⁷¹ Rehm (1988: 283-290). Την άποψη αυτή προκρίνει και ο Morwood (2007: 143-144).

εξάλλου ότι καθένα από τα δύο αυτά πρόσωπα περιστοιχίζεται από Χορό ομοφύλων – πέρα από ενδεχόμενη υποχρεωτική σύμβαση- αναδεικνύει και τη διάκριση μεταξύ των δύο φύλων, μία διάκριση κομβικής σημασίας για την εξέλιξη του δράματος μέχρι το στ. 360, όπου η Αίθρα απομακρύνεται από το βωμό και οι ικέτιδες γυναίκες περιστοιχίζουν πια το Θησέα. Η δράση σε αυτό το μέρος προωθείται με την εναλλαγή της γυναικείας και της ανδρικής φωνής.⁷²

Εδώ πρέπει να προστεθεί ότι η Αίθρα είναι σίγουρα μεγαλύτερης ηλικίας όπως και οι αργίτισσες μητέρες των νεκρών πολεμιστών. Ο Άδραστος είναι λογικά περίπου συνομήλικος με τις ικέτισσες -έχει γαμπρό του έναν από τους έξι νεκρούς- αλλά εδώ η αντίθεση ανάμεσα στα γηρατειά και τα νιάτα⁷³ υπογραμμίζεται από το Χορό των -αναμφίβολα νεαρών- γιών των νεκρών. Υπάρχει λοιπόν ένα κοινό σημείο με τις άλλες δυο τραγωδίες, το γεγονός ότι οι ξένοι που γίνονται σε πρώτη φάση δεκτοί από τους ντόπιους είναι γέροντες. Επομένως, εκτός από την αδυναμία τους απέναντι στους Αθηναίους λόγω του γεγονότος ότι έρχονται ως ξένοι, η θέση τους αποδυναμώνεται ακόμη περισσότερο λόγω της ηλικίας τους· είναι γέροι και αδύναμοι να αντιμετωπίσουν το διώκτη τους. Η αντίθεση θα αναδειχτεί περισσότερο από το γεγονός ότι ο Θησέας είναι νέος.

Τέλος, αξίζει να επισημανθεί και η εικόνα του Άδραστου. Δεν είναι σε καμία περίπτωση ο ισχυρός βασιλιάς του Άργους, αυτός που δέχτηκε να κινήσει εκστρατεία ενάντια στη Θήβα για να αποκαταστήσει την τιμή του γαμπρού του· είναι πεσμένος στο έδαφος, κλαίει και οδύρεται με καλυμμένο το πρόσωπο. Αυτή είναι οπωσδήποτε μια εικόνα ανθρώπου συντετριμμένου, αλλά σίγουρα δεν είναι η εικόνα ενός βασιλιά που θα στηρίξει το λαό του στη δύσκολη στιγμή· είναι εικόνα αδυναμίας, αν όχι ξεπεσμού.

⁷² Rehm (1988: 284-285). Με αυτά τα επιχειρήματα σε πρώτη φάση τεκμηριώνει τη διαφωνία του με τον Collard αναφορικά με τη σκηνοθεσία, αφού ο τελευταίος θεωρεί πως όλοι βρίσκονται μπροστά στο ναό.

⁷³ Το θέμα αυτό πραγματεύεται, μεταξύ άλλων, ο Burgan (1985: 143 και αλλού).

3.1. Η υποδοχή

Με την πρώτη ρήση λοιπόν (1-41), τη δέηση της Αίθρας ο Ευριπίδης φροντίζει κατά την προσφιλή του τακτική να δώσει μέσω του μονολόγου τις απαραίτητες πληροφορίες για το έργο. Η βασίλισσα προσεύχεται στη Δήμητρα, την προστάτιδα της Ελευσίνας, όπου βρίσκονται, να δώσει καλοτυχία (*εὐδαιμονεῖν*,⁷⁴ 3). Μετά την επίκληση στη Δήμητρα εξηγεί ότι οι γερόντισσες είναι ικέτισσές της, διότι οι Θηβαίοι νικητές της εναντίον τους εκστρατείας αρνούνται στις manádes των γενναίων πολεμιστών που κείτονται πια νεκροί να θάψουν τα παιδιά τους «και μήτε τις αφήνουν να πάρουν τους νεκρούς, περιφρονώντας τους νόμους των θεών» (*νόμιμ' ἀτίζοντες θεῶν*, 19) (8-19). Σε αντίστοιχη με τις manádes θλιβερή κατάσταση περιγράφεται από την Αίθρα και ο Άδραστος, ο οποίος κλαίει και οδύρεται για τη *δυστυχεστάτην* εκστρατεία που κίνησε (20-23). Έτσι έχει προτρέψει την Αίθρα να πείσει το γιο της με παρακάλια (*λιταῖς*, 24) να πάρει τους νεκρούς είτε με διαπραγματεύσεις είτε με πόλεμο (*ἢ λόγισιν ἢ δορός ῥώμη*, 25-26) και να βοηθήσει με αυτό τον τρόπο να ταφούν, επιφορτίζοντας με αυτό το έργο τόσο τον ίδιο το Θησέα όσο και την πόλη των Αθηνών⁷⁵ (27-28).

Η παρουσία της Αίθρας εδώ εξηγείται με τη θυσία⁷⁶ που ετοίμασε για το επερχόμενο όργωμα των χωραφιών· γι' αυτό βρίσκεται σε τούτο το μέρος που «πρωτοείδανε το μεστωμένο στάχυ να φυτρώνει από το χώμα», αλλά στάθηκε στο βωμό της Περσεφόνης και της Δήμητρας για την προσευχή από οίκτο (*οἰκτίρουσα*, 34) για τις άτεκνες μάνες και από σεβασμό (*σέβουσα*, 36) για την ικεσία τους (28-31). Ο πρόλογος ολοκληρώνεται με το πρώτο άσμα του Χορού των Αργιτισσών ικέτιδων, τον κοπετό τους, που επιβεβαιώνει και δραματοποιεί την αποδοχή του αιτήματος των ξένων από την πλευρά της βασίλισσας· μένει όμως να συμφωνήσει και ο άρχοντας της χώρας.

Στο σημείο αυτό πρέπει να γίνουν ορισμένες επισημάνσεις. Στους στ. 63-64 ο Χορός λέει: *ὀσίως οὔχ, ...ἔμολον δεξιπύρους θεῶν θυμέλας*. Η έλλειψη ευσέβειας έγκειται στο

⁷⁴ Το αρχαίο κείμενο από τον Morwood (2007), ενώ οι εντός εισαγωγικών νεοελληνικές μεταφράσεις είναι του Ρούσσου (1992β).

⁷⁵ Θεωρώ πειστικότερη τη διόρθωση του Reiske, που διορθώνει την πρώτη λέξη του στ. 27 σε *μόνω* αντί για *κοινόν*, όπως προτείνει ο Stahl και δέχεται ο Morwood (2007). Έτσι ο στίχος γίνεται: *μόνω τόδ' έργον προστιθείς ἐμῶ τέκνω/πόλει τ' Ἀθηνῶν* και σημαίνει ότι μόνο ο Θησέας μπορεί να αναλάβει ένα τέτοιο έργο και η Αθήνα. Σωστά επισημαίνει ο Morwood (2007: *ad* 27) ότι ο Θησέας και η Αθήνα θεωρούνται – και αλλού στο έργο (π.χ. 3-4)- αδιάσπαστη ενότητα.

⁷⁶ Φαίνεται πως η γιορτή για τη γονιμότητα που υπαινίσσεται εδώ η Αίθρα είναι τα Προερόσια. Το γεγονός αυτό συσχετίζει την επακόλουθη δράση με μια οιονεί τελετή γονιμότητας που εγγυάται την ευημερία της Αθήνας και του Άργους. Συνάμα, με αυτή τη γιορτή σχετίζεται τόσο το ζήτημα της μεταφοράς των νεκρών πολεμιστών όσο και ο εξευμενισμός των χθόνιων θεοτήτων (Morwood 2007: *ad* 28-29).

γεγονός ότι είναι ντυμένες πένθιμα (97), πράγμα που σημαίνει ότι δεν μπορούν να παρευρίσκονται σε τελετές στην Ελευσίνα. Παράλληλα, είναι ικέτιδες και όποιος άφηνε κατά τη διάρκεια των Μυστηρίων στο βωμό της Δήμητρας και της Κόρης ικετευτικό κλαδί βρισκόταν αντιμέτωπος με βαριά ποινή –από πρόστιμο χιλίων δραχμών μέχρι και θανάτωση. Τέλος, τα δάκρυα και ο θρήνος τους για τους νεκρούς μπορεί να αποτελέσουν κακό οιωνό στην προσπάθεια της Αίθρας να εξασφαλίσει νέα ζωή από τη γη.⁷⁷ Αυτή η υποψία μιάσματος από την πλευρά του ξένου ικέτη, αν ληφθεί υπόψη και η διακοπή των Προεροσίων (αυτό εννοεί η Αίθρα στο στ. 38, όπου κάνει λόγο για τη θλίψη που σκορπίζουν στη χώρα), θυμίζει έντονα την άφιξη του Οιδίποδα στον Κολωνό και την υποδοχή του τόσο από τον ντόπιο κάτοικο της περιοχής όσο και από το Χορό. Εκεί ωστόσο η αντίδραση και των δύο τελευταίων ήταν επιθετική, σχεδόν εχθρική, ενώ εδώ η βασίλισσα έχει ήδη αποδεχτεί την παρουσία των ξένων γυναικών. Παρόλα αυτά, η παρουσία τους αποτελεί μian απειλή, έναν ιδιότυπο θρησκευτικό τρόπο αφού ενδέχεται να μιάνουν την αττική γη. Ασφαλώς η ευσεβής πράξη του Θησέα να απορρίψει αρχικά την ικεσία αρκεί για να αποτρέψει το μίasma.⁷⁸

Η υποδοχή των ξένων αναμένεται να εκπληρωθεί οριστικά από το βασιλιά της πόλης. Έτσι, το πρώτο επεισόδιο ξεκινά με την άφιξη του Θησέα, που όμως δεν τον φέρνει ο κήρυκας της Αίθρας αλλά η ανησυχία για την αργοπορία της μητέρας του.⁷⁹ Πληροφορείται από εκείνη ότι έχει συμβεί (87-103), έχοντας έτσι την πρώτη επαφή με τους ξένους μέσω της Αίθρας. Μόλις μαθαίνει ότι ο Άδραστος είναι αυτός που στενάζει μπροστά στην πόρτα του ναού, τού απευθύνεται –απότομα, είναι αλήθεια (110-112)- και τον καλεί να μιλήσει, να πει δηλαδή ποιος είναι ο λόγος που αυτός και οι υπόλοιποι ξένοι βρίσκονται στην Αθήνα (104-112). Ο Άδραστος απαντά πως είναι ικέτης του ίδιου του Θησέα και της πόλης (*ὦ καλλίνικε γῆς Ἀθηναίων ἄναξ, / Θησεῦ, σὸς ἰκέτης καὶ πόλεως ἤκω σέθεν*, 113-114). Είναι χαρακτηριστικό ότι, σε αντίθεση με τα άλλα έργα, ο ξένος δεν αναφέρει ούτε τον τόπο καταγωγής ούτε το αξίωμά του, παρά μόνο πως είναι ικέτης. Ακολουθεί μια ζωντανή στιχομυθία μεταξύ των δύο ανδρών (115-162), όπου ο Θησέας ευθύς εξαρχής υιοθετεί μian έντονα επικριτική στάση, όπως προδίδει και το «ανακριτικό» ύφος του απέναντι στον Άδραστο. Η συμπεριφορά αυτή μπορεί να ερμηνεύεται από την αυστηρή και επικριτική στάση που δείχνει γενικότερα η νεότητα

⁷⁷ Morwood (2007: ad 63-64).

⁷⁸ Morwood (2007: 18-20).

⁷⁹ Δε νομίζω ότι πρέπει να αναζητήσουμε κάτι άλλο στο ενδιαφέρον του Θησέα για τη μητέρα του εκτός από την αδυναμία του προς εκείνη, πράγμα που προετοιμάζει το έδαφος για την απόφαση του να άρει την αρχική του απόρριψη και να βοηθήσει τους Αργεΐους μετά την παρέμβαση της Αίθρας. Πρβλ. Morwood (2007: ad 90).

απέναντι στις άστοχες επιλογές της μεγαλύτερης ηλικίας ή από την υπεροχή που αισθάνεται ο ντόπιος -βασιλιάς- απέναντι στους ξένους, ικέτες και μάλιστα δυνάμει μιαρούς.

Εδώ όμως φαίνεται πως υπάρχει κάτι ακόμα. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει τον Άδραστο σε ολόκληρο το πρώτο τμήμα του έργου απογυμνωμένο από τα χαρακτηριστικά του βασιλιά. Δεν είναι εδώ απλώς υποδεέστερος του Θησέα. Ο Αθηναίος βασιλιάς διαλέγεται μαζί του (και δη κατόπιν της υπόδειξης της Αίθρας) μόνο και μόνο γιατί είναι άνδρας, επομένως ο Αργείος βασιλιάς είναι ένας συντετριμμένος ικέτης και τίποτα παραπάνω. Μάλιστα, όπως θα φανεί παρακάτω, στα μάτια του Θησέα, ο Άδραστος είναι ένας κακός βασιλιάς, που οι προσωπικές επιλογές του τον οδήγησαν σε αυτή την κατάσταση, επομένως περισσότερο θυμίζει έναν εξόριστο, έναν εκθρονισμένο άρχοντα, έναν επαίτη, ο οποίος δεν αξίζει τη βοήθεια των Αθηναίων.

Στο δίκαιο αίτημα του ξένου (123-126) ο Θησέας ζητά να πληροφορηθεί το λόγο της εκστρατείας εναντίον της Θήβας και μαθαίνει έκπληκτος ότι ο Άδραστος εκστράτευσε για χάρη των γαμπρών του, Πολυνείκη και Τυδέα, αφού πάντρεψε τις κόρες του με ξένους (135)⁸⁰ παρερμηνεύοντας το χρησμό που του έδωσε ο Απόλλωνας (153-154). Μαθαίνει επίσης ότι ο Άδραστος δεν έλαβε υπόψη τη γνώμη των θεών (157 και 159) όπως του τη μεταβίβασαν οι μάντιες, αλλά παρασύρθηκε από τις φωνές (*θόρυβος*, 160) των νέων και έτσι ο Θησέας καταλήγει ότι ο Άδραστος επιδίωξε το αλόγιστο θάρρος αντί για τη σύνεση (*εύψυχίαν ἔσπευσας ἀντ' εὐβουλίας*, 161).

Ακολουθεί μία ρήση του Άδραστου με την οποία προσπαθεί να πείσει το Θησέα να τον συντρέξει. Εξηγεί πως ντρέπεται (*ἐν αἰσχύναις ἔχων*, 164) να κείται στη γη απλώνοντας ικετευτικά το χέρι στο γόνατο του Θησέα, αυτός, με τ' άσπρα του μαλλιά, βασιλιάς ευδαίμων μέχρι πρότινος (*πολιὸς ἀνὴρ τύραννος εὐδαίμων πάρος*, 166). Σε τούτο το στίχο συνοψίζεται η εικόνα του Άδραστου την οποία τόσο προσεκτικά έχει φιλοτεχνήσει ο Ευριπίδης: ήταν μέχρι πρότινος βασιλιάς ευτυχισμένος. Την ανάγνωση αυτή επιτρέπει το ασύνδετο ανάμεσα στις λέξεις *ἀνὴρ* και *τύραννος*, καθώς και η ίδια η επιλογή της λέξης *τύραννος*, που αντιδιαστέλλεται με το *ἄναξ* το οποίο χρησιμοποιεί απευθυνόμενος στο Θησέα. Είναι σίγουρα αρνητικοί οι συνειρμοί που προκαλεί στους

⁸⁰ Για τους Αθηναίους ήταν αδιανόητος ο γάμος με ξένους, αφού έτσι απειλείται η φυλετική καθαρότητα. Αυτό το πνεύμα υπαγόρευσε και τη νομοθεσία του 451 από τον Περικλή να αποδίδεται η ιδιότητα του πολίτη σε όσους ήταν γνήσιοι Αθηναίοι, δηλαδή και από τους δύο γονείς (Morwood, 2007: *ad* 133). Με αυτό το θέμα του μεικτού γάμου σε αυτή την τραγωδία και τον αθηνοκεντρισμό του Θησέα ασχολήθηκε πρόσφατα ο Morwood (2012).

Αθηναίους η συγκεκριμένη λέξη όπως φαίνεται και από την αντίδραση του Θησέα παρακάτω (399 και 403-404), όταν τη χρησιμοποιεί ο Θηβαίος κήρυκας⁸¹.

Ακολουθως, ο Άδραστος εκλιπαρεί το Θησέα να δείξει οίκτο για τις συμφορές του και για τις γερόντισσες, άτεκνες πια, μάνες που έφτασαν στην Αθήνα ξένες ικέτισσες για να θάψουν τους νεκρούς τους (168-175). Μετά το έντονο συναίσθημα ακολουθεί η αναφορά στη λογική: συνετό είναι ο πλούσιος να κοιτάζει τη φτώχεια και το αντίστροφο (176-179).⁸² Τέλος, εξηγεί ότι μόνο η Αθήνα με τον άξιο ηγέτη της μπορεί να τους βοηθήσει και όχι η Σπάρτη –παρόλο που οι Αργίτες είναι Πελοποννήσιοι- διότι «ωμή είναι η Σπάρτη και πονηριές γεμάτη», ενώ η Αθήνα στρέφει το βλέμμα σε όποιον έχει ανάγκη από συμπόνια (184-192).

Ο Θησέας, ψυχρός και λογικός, ανεπηρέαστος από το συναισθηματικό λόγο του Άδραστου, αντικρούει ένα προς ένα τα επιχειρήματα του τελευταίου. Δε θα τον βοηθήσει. Δεν μπορούν οι Αθηναίοι να επωμισθούν την έλλειψη ευθυκρισίας του Αδράστου (...εί γάρ μὴ βεβούλευσαι καλῶς/ αὐτὸς, πιέζειν σὴν τύχην ἡμᾶς τι δεῖ; 249⁸³).

Ο Άδραστος μετά από μια αξιοπρεπή απάντηση στο Θησέα καλεί τις γερόντισσες να φύγουν (253-262), όμως οι ικέτιδες, σε μίαν ὕστατη προσπάθεια να μεταπείσουν τον Αθηναίο βασιλιά, του επισημαίνουν τους μεταξύ τους συγγενικούς δεσμούς και τονίζουν τη μεγάλη ανάγκη στην οποία βρίσκονται (264-270). Εν συνεχεία, απομακρύνονται από το βωμό της Περσεφόνης και προβαίνουν σε μίαν ὕστατη ικεσία προς τον ίδιο το Θησέα (271-285).

Ξαφνικά, ο τελευταίος διαπιστώνει πως η μητέρα του, συγκινημένη από το θρήνο των ξένων ικετισσών, έχει ξεσπάσει σε κλάματα και δέχεται να ακούσει από εκείνη κάτι καλό για τον ίδιο και την πόλη, όπως του λέει (*εἶπω τι, τέκνον, σοί τε καὶ πόλει καλόν;* 293). Πρῶτ' απ' όλα λοιπόν τον καλεί να προσέξει μην κάνει το λάθος να περιφρονήσει τους θεούς (*τὰ τῶν θεῶν... μὴ σφαλῆς ἀτιμάσας*, 301-302). Επίσης, του προσφέρει τιμὴ ἢ βοήθεια σε αυτούς που αδικούνται και τον καλεί να σταματήσει τους «άνομους» (*βιαίους*, 308) άνδρες που απαγορεύουν την ταφή των νεκρῶν και τα κτερίσματα,

⁸¹ Morwood (2007: ad 166). Η λέξη φαίνεται πως έχει να κάνει με τον τρόπο κατάληψης της εξουσίας, δηλαδή αφορά αυτόν που έχει καταλάβει την εξουσία με μη νόμιμα μέσα και, δευτερευόντως, τον τρόπο άσκησής της (LSJ, s.v. και Morwood 2007: ad 399).

⁸² Εδώ υπαινίσσεται το *ῥυσμός* του Αρχιλόχου (128W), στον οποίο θα αναφερθεί παρακάτω και ο Θησέας.

⁸³ Υιοθετώ, όπως και ο Morwood (2007) στη μετάφρασή του, τη διόρθωση του Hermann.

καταπατώντας (συγχέοντας, 311) έτσι ένα νόμο που ισχύει σε όλη την Ελλάδα⁸⁴ (304-312). Θα τον κατηγορήσουν ακόμα για ανανδρία και θα τον πούνε δειλό αν και μπορούσε στεφάνι δόξας να κερδίσει για την πόλη (314-316). Είναι το χρέος του απέναντι στην πατρίδα να μην αφήσει να την περιγελούν, όπως κι η ίδια η πατρίδα απαιτεί, «γιατί με τους αγώνες μεγαλώνει» (323). Τέλος, δεν μπορεί να μη συντρέξει νεκρούς και δύστυχες γυναίκες (326-327). Η Αίθρα, ξέροντας πως ο γιος της θα κινήσει για δίκαιο αγώνα, δε φοβάται· η τύχη θα γυρίσει για τους Θηβαίους, που τώρα ευτυχούν, γιατί ο θεός φέρνει τα πάνω κάτω (328-331).

Τα επιχειρήματα αυτού του αποτελεσματικού μονολόγου είναι πολύ ισχυρά, αφού αναφέρονται στον οίκτο, την τιμή και τη φήμη του ίδιου του Θησέα και της Αθήνας, ενώ έχει και το δίκιο με το μέρος του. Είναι λοιπόν εύλογη η χαρά και ανακούφιση τόσο του Χορού (332-333)⁸⁵ όσο και του Θησέα, ο οποίος, χωρίς να αλλάζει άποψη σχετικά με τον Άδραστο και τα λάθη του (*ὕφ' οἴων ἐσφάλῃ βουλευμάτων*, 336), αναγνωρίζει πως όσα είπε η Αίθρα είναι σωστά (337-339). Η μέχρι τώρα δράση και συμπεριφορά του ως τιμωρού των κακών, αλλά και η τωρινή στάση της μάνας του τον υποχρεώνουν να πάει να ελευθερώσει τους νεκρούς· σε πρώτη φάση θα προσπαθήσει με την πειθώ και, αν αποτύχει, με τα όπλα (πβ 25-26) χωρίς βεβαίως να προκαλεί τους θεούς (*δράσω τὰ δ' εἶμι καὶ νεκροὺς ἐκλύσομαι/ λόγοισι πείθων· εἰ δὲ μή, βία δορὸς/ ἤδη τότε ἔσται κούχι σὺν φθόνῳ θεῶν*, 346-349). Θα ζητήσει όμως και τη γνώμη των πολιτών, αν και ξέρει πως θα συμφωνήσουν, αφού το ζητάει ο ίδιος (349-350).

⁸⁴ Παρά το γεγονός ότι η Ελλάδα εκείνης της εποχής δεν είναι μια κοινή χώρα για τους Έλληνες, είναι κοινή σε όλους τους Έλληνες η πεποίθηση πως οι θεϊκοί και οι ανθρώπινοι νόμοι επιτάσσουν την ταφή των νεκρών (Morwood 2007: 3).

⁸⁵ Έχει παρατηρηθεί ότι η χρήση της φόρμουλας *ὦ φίλτατ'*, την οποία προτάσσει και στην απάντησή του ο Χορός, χρησιμοποιείται είτε ως απάντηση (αντίδραση) σε καλά νέα είτε ως έκφραση ανακούφισης· είναι δε συχνή μετά από αναγνωρίσεις (Morwood 2007: *ad* 332).

3.2. Οι αντιθέσεις ανάμεσα στους ξένους και η απόφαση του βασιλιά

Ο Θησεάς επιστρέφει από την πόλη έχοντας εξασφαλίσει την πρόθυμη συναίνεση των πολιτών (393-394) και ετοιμάζεται να στείλει έναν κήρυκα στον Κρέοντα, το Θηβαίο βασιλιά, για να του ζητήσει να θάψει τους νεκρούς. Αν ο Κρέων αρνηθεί, να περιμένει πόλεμο από τους Αθηναίους (385-390). Εντελώς απροσδόκητα όμως εμφανίζεται κάποιος που φαίνεται⁸⁶ να είναι Θηβαίος κήρυκας (395-397).

Πράγματι, με τις πρώτες του λέξεις ζητά τον *τύραννο* της χώρας (399). Ο Θησεάς σπεύδει να τον διορθώσει. Τύραννος εδώ πέρα δεν υπάρχει, ξένε. Η πόλη μας είναι ελεύθερη, δεν την εξουσιάζει ένας άνδρας, αλλά κυβερνά ο λαός (*δημος ανάσσει*, 406), «που κάθε χρόνο δίνει την εξουσία στους πολίτες με τη σειρά» και ο πλούσιος με το φτωχό έχουν τα ίδια δικαιώματα (403-408). Ευθύς εξαρχής λοιπόν αναδεικνύεται η αγεφύρωτη διαφορά στην αντίληψη των δύο πλευρών. Το πρώτο μέρος του αγώνα λόγων αφορά μία συζήτηση για τη δημοκρατία και την τυραννίδα, πράγμα που συντελεί στην ανάδειξη του ήθους που εκφράζει κάθε πλευρά και την αναπόφευκτη ρήξη μεταξύ τους στο δεύτερο μέρος του αγώνα, το οποίο αφορά την τύχη των νεκρών πολεμιστών.

Ο ξένος κήρυκας απαντά εκφωνώντας έναν επικριτικό για τη δημοκρατία λόγο. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός ότι σε αυτό το λόγο ο Θηβαίος απεσταλμένος αναπαράγει πολλά από τα επιχειρήματα και τη φρασεολογία της αθηναϊκής ελίτ εναντίον της δημοκρατίας.⁸⁷ Ο Θησεάς ασφαλώς σηκώνει το γάντι και απερίφραστα δηλώνει ότι το μεγαλύτερο κακό για μία πόλη είναι ο τύραννος, αφού δεν υπάρχουν νόμοι κοινοί για όλους και έτσι καταλύεται η ισότητα (429-432). Πλάι στην ισονομία, την ελευθερία διασφαλίζει η ισηγορία (438-441). Ωστόσο, πρέπει επιτέλους να μας πει ο κήρυκας για ποιο λόγο έχει έρθει (457).

⁸⁶ Προφανώς, η σκευή μαρτυρά την ιδιότητα και ο ρουχισμός του τον τόπο προέλευσης (Morwood, 2007: ad 396- 397)

⁸⁷ Morwood (2007: ad 209-425): για τα μέσα που μετέλθε η οικονομική και πολιτική ελίτ προκειμένου να διατηρήσει την κυριαρχία της βλ. Donlan (1978), Brock (1991), Rosivach (1991), Ober (2003). Δε νομίζω πως έχει δίκιο ο Morwood (*ibidem*), που θεωρεί πιθανό το ενδεχόμενο να σατιρίζει ο Ευριπίδης τα επιχειρήματα της ανώτερης τάξης εναντίον της δημοκρατίας όταν παρουσιάζει έναν αντιπαθή χαρακτήρα να εκφράζει τόσο αντιδημοκρατικά αισθήματα. Αντίθετα, φαίνεται πως ο ποιητής με αληθοφάνεια παρουσιάζει μιαν υπαρκτή κριτική, δίνοντας συνάμα στο Θησεά τη δυνατότητα να απαντήσει. Με αυτό τον τρόπο αναδεικνύει τη διαφορά ανάμεσα στους δύο συγκρουόμενους χαρακτήρες (δεν πρέπει εξάλλου να παραγνωρισθεί το γεγονός ότι επί της ουσίας ο κήρυκας λειτουργεί ως φερέφωνο του Κρέοντα). Παράλληλα, τονίζει τη διαφορά ανάμεσα στις δύο πόλεις και την εν γένει στάση τους απέναντι στο δίκαιο. Τέλος, μέσα από την απάντηση του Θησεά αναδεικνύεται η δημοκρατικότητά του, ένα καίριο, όπως θα δούμε, στοιχείο για την εξέλιξη του Άδραστου. Γενικότερα το πολιτικό στοιχείο είναι κυρίαρχο στο έργο.

Μιλώντας πια ολοκάθαρα (αυτή τη σημασία έχει η χρήση του α' ενικού προσώπου, που προτάσσεται στο στίχο 467) εξ ονόματος του Κρέοντα προβάλλει το αίτημα του Θηβαίου βασιλιά: απαγορεύω εγώ και όλος ο λαός των Καδμείων να παραμείνει ο Άδραστος σ' αυτήν εδώ τη χώρα (467-468). Αν δε συμφωνήσεις, συνεχίζει, «θα ξεσπάσει τρικυμία πολέμου ανάμεσα σε μας, σε σένα και στους συμμάχους σου» (474-475). Τέλος, υποστηρίζει ότι ο Αθηναίος βασιλιάς δεν μπορεί να βοηθήσει εχθρούς του νεκρούς, τους οποίους αφάνισε η θεϊκή οργή για την *ύβρη* τους (494-505). «Η μεγάλη τόλμη του αρχηγού είναι λάθος» (*σφαλερόν ἡγεμῶν θρασὺς*, 508). Ανδρεία, βεβαίως, είναι η προνοητικότητα (*καὶ τοῦτό τοι τάνδρεϊον, ἢ προμηθία*. 510).

Στον κήρυκα απαντά σε πρώτη φάση ο Χορός τονίζοντας emphaticά την *ύβρη* που διαπράττουν οι Θηβαίοι (*ὕμᾱς δ' ὑβρίζειν οὐκ ἐχρῆν τοιάνδ' ὕβριν* 512). Εδώ ακριβώς παρεμβαίνει ιδιαίτερα επιθετικά ο Άδραστος, μετά από τόση ώρα σιωπής: *ὦ παγκάκιστε* (513), για να εισπράξει όμως -στον ίδιο στίχο- την ιδιαίτερα ταπεινωτική και υποτιμητική παρατήρηση του Θησέα: *σῖγ', Ἄδραστ', ἔχε στόμα*. Του εξηγεί βέβαια ότι πρέπει ο ίδιος ο Θησέας να απαντήσει, διότι σ' αυτόν ήρθε ο κήρυκας, αλλά έχει σημασία να επισημανθεί η απουσία κάθε σεβασμού απέναντι στον ξένο Άδραστο όπως δείχνει η χρήση μιας σκληρής και απότομης έκφρασης από τον καθημερινό λόγο.⁸⁸

Ο Θησέας λοιπόν απαντά ότι δεν τον διαφεντεύει ο Κρέοντας ούτε ξεπερνά την Αθήνα σε δύναμη και ότι, χωρίς συγκρούσεις και πολέμους, γυρεύει δίκαια να θάψει τους νεκρούς τηρώντας έτσι τον Πανελλήνιο νόμο (*νεκρούς δὲ τοὺς θανόντας... /θάψαι δικαίῳ, τὸν Πανελλήνων νόμον/σώζων* 524-527). Αλλιώς, θα τους θάψει με τη βία διότι δε θα βρεθεί κανένας Έλληνας να πει ότι ο Θησέας και η Αθήνα δεν τήρησε, όταν κλήθηκε⁸⁹, τον αρχαίο νόμο των θεών (558-563).

Με την αποχώρηση του Θηβαίου κήρυκα ο Θησέας αποφασίζει να κινηθεί εναντίον της Θήβας «ο ίδιος κοφτερό σπαθί βαστώντας, ο ίδιος κήρυκας» (589-590). Προστάζει τον Άδραστο να μείνει στην Ελευσίνα και «τη δική σου», του λέει, «με τη δική μου τύχη να μην μπλέκεις» (*κάμοι μὴ ἀναμείγνυσθαι τύχας/ τὰς σας* (591-592). Ένα μονάχα χρειάζεται να έχει με το μέρος του, όσους θεούς «τιμούνε το δίκιο» (*τοὺς θεοὺς ἔχειν, ὅσοι/ δίκην σέβονται*, 594-595)· αυτοί σε όποιον είναι μαζί δίνουν τη νίκη (595-596).

⁸⁸ Morwood (2007: *ad* 513), όπου συζητά και το θέμα της μακράς σιωπής του Άδραστου (262- 734).

⁸⁹ Εύστοχη η επισήμανση του Morwood (2007: *ad* 561-563) για την προσωποποίηση του αρχαίου νόμου, που ήλθε (*έλθῶν*, 562) ως ικέτης στο Θησέα και την Αθήνα.

3.3. Η Θυσία της Ευάδνης

Το πέμπτο επεισόδιο (980-1113) καταλαμβάνει η εντυπωσιακή θυσία της Ευάδνης. Εντελώς απροσδόκητα εμφανίζεται η γυναίκα του νεκρού Καπανέα πάνω σε έναν ψηλό βράχο,⁹⁰ ντυμένη με τα νυφιάτικα της, και θυμάται τις ευτυχισμένες μέρες του γάμου της δηλώνοντας στο νεκρό της άντρα πως έφτασε γρήγορα για να πέσει στην πυρά, στον ίδιο τάφο μαζί του (990-1008). Για να κερδίσει δόξα (*εύκλειας χάριν*, 1015) θα πηδήσει μέσα στις φλόγες ώστε να σμίξει με τον αγαπημένο της άντρα και έτσι να κατέβει στις Περσεφόνης τους θαλάμους (1012-1030). Εμφανίζεται ο δύσμοιρος πατέρας της, ο Ίφις, ο οποίος έχασε το γιο του, τον Ετέοκλο, στη μάχη, και τώρα ψάχνει την κόρη του, που έφυγε από το σπίτι λαχταρώντας, από έρωτα, με τον άντρα της να πεθάνει (*θανεῖν έρωσα σὺν πόσει*, 1040). Μετά τη μάταιη απόπειρά του να τη μεταπείσει, η Ευάδνη πέφτει στη φωτιά και ο γέροντας, απαρηγόρητος παίρνει το δρόμο της επιστροφής (1045-1113).⁹¹

Η θυσία της Ευάδνης μπορεί να θεωρηθεί ως απόπειρα να αποδοθεί ένα στοιχείο αρετής στον Καπανέα,⁹² ο οποίος έχει μνημονευτεί πολλές φορές σε αυτό το έργο. Αν όμως αναλογιστεί κανείς τις πράξεις των δύο θα καταλήξει στο συμπέρασμα ότι κανείς τους δεν κατόρθωσε να κερδίσει πραγματικά την αρετή, αφού ο μιν Καπανέας με την *ύβρη* που διέπραξε οδηγήθηκε στον αφανισμό, η δε Ευάδνη οδηγήθηκε συνειδητά στην αυτοκτονία. Επομένως, η εν λόγω συμπεριφορά του Καπανέα οδήγησε την Αθηνά να δείξει τη στάση που επέλεξε στους γιους των Επτά. Με αυτό τον τρόπο η δράση επεκτείνεται πέρα από το έργο και έτσι το επεισόδιο της Ευάδνης συνδέει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της ιστορίας των Επτά και γίνεται ένα ποιητικό παράδειγμα για την κατάληξη της αλαζονείας.

Εδώ ωστόσο πρέπει να επισημανθεί ότι η αυτοκτονία της Ευάδνης δεν αποτελεί μιν αυτόχρονα καταδικαστέα πράξη, που την απομονώνει από το κοινωνικό σύνολο,⁹³ αλλά μιν πράξη αγάπης και αφοσίωσης. Η ίδια η κόρη εμφορείται από το ιδανικό της ηρωικής φήμης, αφού οδηγείται στο θάνατο για τη δόξα (*εύκλειας χάριν*, 1015), ενώ είναι ντυμένη με ρούχο όχι πένθιμο, αλλά, όπως λέει «κάποια δόξα γυρεύει ο στολισμός μου»

⁹⁰ Είναι ελάχιστες οι περιπτώσεις στην αρχαία τραγωδία που εμφανίζεται ένας άνθρωπος ψηλά (Morwood 2007: *ad* 980-1113).

⁹¹ Η σκηνή και πιο συγκεκριμένα ο διάλογος ανάμεσα στον Ίφι και την Ευάδνη, δηλαδή τον πατέρα και την κόρη, φέρνει στο νου τη σκηνή ανάμεσα στην Αίθρα και το Θησέα, δηλαδή τη μάνα και το γιο, στην αρχή του πρώτου επεισοδίου. Εδώ όμως η κατάληξη είναι διαφορετική, αφού ο γονιός δεν καταφέρνει να πείσει το παιδί. (Burian 1985: 150).

⁹² Παραθέτω την ανάλυση της Garrison (1995: 121-125).

⁹³ Όπως υποστηρίζει η Garrison (*ibidem*).

(θέλει τι κλεινὸν οὔτος ὁ στόλμος, πάτερ, 1055).⁹⁴ Εξάλλου, η Ευάδνη εμφανίζεται μετά την αποκατάσταση του Καπανέα τόσο από τον Άδραστο όσο και από τον ίδιο το Θησέα, ο οποίος ζήτησε να τον θάψει χωριστά από τους άλλους και να του στήσει μνημείο (934-938). Με αυτούς τους όρους λοιπόν φαίνεται πιο πιθανό να ανάγεται σε πρότυπο συζυγικής αγάπης, άρα να αποκαθιστά στα μάτια των Αθηναίων θεατών όλες τις Αργίτισσες, οι οποίες σέβονται και τιμούν τους άντρες τους.⁹⁵

Έτσι εξηγείται και η αναφορά της Ευάδνης ότι έρχεται *καλλίνικος*⁹⁶ (1059), για να καταγάγει μια νίκη απέναντι σε όλες τις γυναίκες στην αρετή (1061-1063). Πρόκειται για μια αξία, μια έννοια που την τοποθετεί πάνω από την *εὐβουλία* (1062) και μπορούμε να θεωρήσουμε ότι με αυτό τον τρόπο οι Αργίτες εξισορροπούν την αδυναμία για την οποία ο Θησέας στον πρόλογο επέκρινε τον Άδραστο. Επομένως, η θυσία της Ευάδνης στόχο έχει να αποκαταστήσει την εικόνα των Αργείων και δη των Αργιτισσών (εκτός από τις μάνες ικέτισσες υπάρχουν και οι περήφανες σύζυγοι). Έχει ενδιαφέρον να τονιστεί ότι μόνο ο Ευριπίδης αξιοποιεί⁹⁷ τη γυναικεία παρουσία προκειμένου να αναφερθεί –υπαινικτικά έστω- στις αρετές που χαρακτηρίζουν συνολικά ένα λαό. Η παρουσία των θυγατέρων του Οιδίποδα (και δη της Αντιγόνης) στον Κολωνό επιτελεί άλλο ρόλο. Τέλος, δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητη η αναφορά -και εδώ- στην Περσεφόνη και τις χθόνιες θεότητες που είδαμε και στην περίπτωση της Μακαρίας.

⁹⁴ Burian (1985: 151).

⁹⁵ Morwood (2007: *ad* 1026-1030). Ο ίδιος ωστόσο θεωρεί την αυτοθυσία και τη θυσία γενικότερα ανατολίτικη επίδραση και γενικότερα ένα μη ελληνικό τρόπο να δείξει την πίστη της.

⁹⁶ Την ίδια λέξη χρησιμοποίησε και ο Άδραστος νωρίτερα (113) απευθυνόμενος στο Θησέα.

⁹⁷ Και στα δύο έργα· πρβλ. και σημ. 53.

3.4. Η μεταστροφή

Το τρίτο επεισόδιο (634-777) του έργου καλύπτει κατά κύριο λόγο η αγγελική ρήση και ο διάλογος (634-733) ενός Αργίτη πολεμιστή, που έρχεται από το πεδίο της μάχης για να αναγγείλει τη νίκη του Θησέα (*νίκην τε Θησέως άγγελών*, 638).

Ακολουθεί η λεπτομερής περιγραφή της μάχης (650-730), η οποία ξεκίνησε μετά την ύστατη προσπάθεια των Αθηναίων να ζητήσουν –έστω και τούτη την ώρα, την ώρα που είναι παραταγμένοι κατά μέτωπο οι αντίπαλοι- τους νεκρούς για να τους θάψουν σεβόμενοι τον πανελλήνιο νόμο (669-672). Με την αυταπάρνηση και την αποφασιστική συμβολή (714-717) του στρατηγού τους (707) οι Αθηναίοι επικράτησαν μετά από αμφίρροπο αγώνα. Κι ενώ μπορούσε να μπει στην πόλη ο Θησέας, σταμάτησε, διότι δεν ήρθε για να κυριεύσει την πόλη, παρά μόνο για να απαιτήσει τους νεκρούς (723-725). Τέλος, ο αγγελιοφόρος κλείνει με ένα γενικό συμπέρασμα: «τέτοιος ο στρατηγός που πάντα πρέπει να εκλέγουμε, γενναίος (*άλκιμος*, 727) στις δυστυχίες, μα να μισεί» τον *ύβριστήν λαόν*, (728) «που όταν καλά σ' αυτόν τα φέρνει η τύχη, στο πιο αψηλό σκαλί θέλει ν' ανέβει κι έτσι την ευτυχία του (*όλβον*, 730) χάνει αμέσως, ενώ ήταν μπορετό να την κρατήσει» (726-730).

Την έκφραση ανακούφισης του Χορού (731-733) ακολουθεί η ρήση του Άδραστου (734-751) μετά τη μακρά σιωπή του –από το στ. 262 με μόνη εξαίρεση το στ. 513, όπου πρόλαβε να εκστομίσει μία μόνο λέξη πριν τον αποπάρει ο Θησέας. Από το σημείο αυτό αρχίζει η συνειδητοποίηση του Αργίτη βασιλιά, που ανακτά -απόντος σε πρώτη φάση του Θησέα- τη θέση του ως ηγεμόνα. Σε αυτό το αποτέλεσμα έχει οδηγήσει η μακρά σιωπή του για την οποία ο Collard υποστηρίζει ότι λειτουργεί ως «ηθική διόρθωση» για τον ίδιο, ο οποίος διδάσκεται από τα λάθη τα δικά του και των άλλων. Αντίθετα ο Morwood έχει τη γνώμη ότι αυτή η σιωπηλή φιγούρα αναδεικνύει την αδυναμία του Άδραστου να ανταποκριθεί στο μεγαλείο του Θησέα και χρειάζεται να αποκατασταθεί από τον ίδιο.⁹⁸ Τέλος, η de Jong θεωρεί ότι ο αγγελιοφόρος απευθύνεται κατά κύριο λόγο στον Άδραστο, τόσο με τη λεπτομερή περιγραφή της μάχης όσο και με την καταληκτική του δήλωση για τον ιδανικό στρατηγό, και ότι η αγγελική ρήση έχει το επιθυμητό αποτέλεσμα.⁹⁹

⁹⁸ Και οι δύο αναφορές από τον Morwood (2007: *ad* 513).

⁹⁹ Morwood (2007: *ad* 726-727).

Είναι αλήθεια ότι ο Άδραστος φαίνεται πια να συνειδητοποιεί τη δύναμη των θεών και τη στάση τους απέναντι στην αλαζονεία και τη δύναμη, η οποία τον οδήγησε να απορρίψει την ειρηνευτική πρόταση του Ετεοκλή που εξέφραζε το μέτρο (*μετρίου θέλοντος*, 730) και οδήγησε τους Αργείους στο χαμό (734-740). Η *ύβρις* (εμφατικά στο στίχο *ὑβριζ', ὑβρίζων τ' αὔθις ἀνταπώλετο*, 743) αφάνισε και τον *κακόφρονα* λαό των Θηβαίων (741-744). Τέλος, γενικεύει (745-749) μιλώντας στους ανόητους ανθρώπους (*κενοὶ βροτῶν*, 744), που τους τυφλώνει η αλαζονεία, και τις πόλεις, που λύνουν τις διαφορές τους με τον πόλεμο (*φόνω*) και όχι με την πειθώ (*οὐ λόγῳ*). Πρέπει να επισημανθεί ότι με αυτήν εδώ τη ρήση ο Άδραστος φαίνεται να συνειδητοποιεί το πνεύμα του Θησέα όταν απέρριψε αρχικά το αίτημα του πρώτου να τον συνδράμει. Εκεί ο Θησέας (214-249) πρόβαλε το επιχείρημα της αδυναμίας του Αργίτη βασιλιά να δείξει φρόνηση και, με τον απαιτούμενο σεβασμό προς τους θεούς, να πάρει τις σωστές αποφάσεις. Παρά λοιπόν την περήφανη απάντησή του, τότε ο Άδραστος δε φέρθηκε όπως όφειλε να φερθεί ένας βασιλιάς διότι δεν μπορούσε· τώρα πια συνειδητοποιεί και είναι αυτό το πρώτο βήμα για να αρθεί στο ύψος του.

Ακολουθώντας, ο Άδραστος ρωτά τον αγγελιοφόρο για την τύχη των νεκρών και μαθαίνει ότι ο Θησέας έδειξε και πάλι την ανωτερότητά του φροντίζοντας προσωπικά την ταφή των νεκρών πολεμιστών στο πεδίο της μάχης και τη μεταφορά με τις δέουσες ενέργειες των άταφων νεκρών στην Αθήνα (752-770). Αποφασίζει λοιπόν να πάει να συναντήσει τους νεκρούς, να σηκώσει τα χέρια του και να κλάψει τους φίλους που τον άφησαν μόνο (772-774).

Στη συνέχεια ο Χορός άδει ένα σύντομο στάσιμο (778-793), το οποίο λειτουργεί ως εισαγωγή στο θρηνητικό κομμό που θα ψάλει ο Άδραστος με τις Αργίτισσες μάνες των νεκρών μόλις φτάσουν, πράγμα που συμβαίνει πολύ σύντομα (794). Αξίζει τέλος να σημειωθεί ότι εδώ παριστάνονται όλα τα στάδια μιας ολοκληρωμένης νεκρικής τελετουργίας.¹⁰⁰ Αυτό το γεγονός έχει ακόμα μεγαλύτερη σημασία αν αναλογιστεί κανείς ότι εδώ ο Άδραστος δεν έχει απλώς κεντρικό ρόλο στον κομμό (794-836), αλλά κατά πάσα πιθανότητα έχει την ακολουθία του ως βασιλιάς¹⁰¹ και οπωσδήποτε

¹⁰⁰ Την παρατήρηση του Collard παραθέτει ο Morwood (2007: *ad* 794). Πρβλ. Θουκ. 2.34.

¹⁰¹ Δε συμεριζεται αυτη την αποψη ο Morwood (2007: *ad* 794), που λαμβάνει υπόψη την εξωτερική εμφάνιση του Άδραστου όπως παρουσιάστηκε στο στ. 110. Παρά ταύτα θεωρώ ότι η αλλαγή στάσης, η πρωτοβουλία του να πάει να συναντήσει την πομπή, η συμπεριφορά του από εδώ και πέρα και η κατοπινή στάση του Θησέα απέναντί του οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο Αργίτης βασιλιάς εμφανίζεται πια τελείως διαφορετικός.

καταλαμβάνει δεσπόζουσα θέση στην πομπή, όπως και στο θρήνο των γυναικών – εντελώς αντίθετα με ό,τι συνέβη στον πρόλογο του έργου.

Στο τέταρτο επεισόδιο ολοκληρώνεται η αποκατάσταση του Αδράστου από τον ίδιο πια το Θησέα, ο οποίος τον καλεί να εκφωνήσει έναν επιτάφιο λόγο προς τιμή των νεκρών παλικαριών. Θεωρώ ότι δεν αρχίζει εδώ η διαδικασία για την αποκατάσταση του Αδράστου¹⁰² αλλά ότι εδώ ολοκληρώνεται. Εξάλλου, με αυτό το πνεύμα έχει νόημα και ο στίχος 840 όπως παραδίδεται από τον κώδικα L: *νῦν δ' Ἄδραστον εἴσορῶ* και όχι όπως προτείνει ο Jacobs και δέχεται ο Morwood: *Ἄδραστ', ἀνιστορῶ*. Ανεξάρτητα όμως από αυτό, το ίδιο το γεγονός της ανάθεσης του επιταφίου λόγου αρκεί για να αντιληφθεί κανείς ότι ο Θησέας δεν αντιμετωπίζει πια τον ξένο βασιλιά ως υποδεέστερό του. Δεν τον βλέπει υποτιμητικά λόγω της έλλειψης σύνεσης και της αδιαφορίας για τους θεούς· δεν τον βλέπει ως τύραννο του Ἄργους· ούτε, τέλος, τον βλέπει ως ένα κατώτερό του στρατηγό. Σε αυτούς τους άξονες κινήθηκε η δράση του Αθηναίου βασιλιά μέσα στο έργο και μπορούμε να υποστηρίξουμε πως είναι οι τρεις άξονες (όπως αναδείχτηκαν από τη σύγκρουση του Θησέα σταδιακά με τον Αδραστο, με τον Θηβαίο κήρυκα, και με τον Κρέοντα, στο πεδίο της μάχης), οι οποίοι ρυθμίζουν ορίζουν και την αξία του ηγέτη: φρόνηση (μαζί με τη θεοσέβεια), δημοκρατία και ικανότητα στη στρατηγία, όπως δείχνουν και οι λέξεις που χαρακτηρίζουν το Θησέα σε καθεμιά από τις παραπάνω σκηνές. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι μετά την αγγελική ρήση ο Ἄδραστος έδειξε να αρχίζει να συνειδητοποιεί -σίγουρα λόγω της δράσης και της συμπεριφοράς του Θησέα- όλα αυτά τα στοιχεία και αναλαμβάνει επιτέλους και ο ίδιος μία πρωτοβουλία αντάξια της θέσης του στα μάτια του λαού του.

Εκτός αυτών υπάρχει και κάτι ακόμα. Με την παρακίνηση του Θησέα, ο ξένος μετέχει σε μία κατεξοχήν αθηναϊκή συνήθεια, σε μία κατεξοχήν αθηναϊκή και δημοκρατική τελετουργία. Ασφαλώς, ο επιτάφιος λόγος εκφωνείται από έναν αργίτη βασιλιά για τους δικούς του νεκρούς, αλλά δεν πρέπει να παραγνωριστεί ότι όλη την ταφική τελετουργία που παρουσιάζεται στο έργο μπορούσαν να παρακολουθήσουν και γυναίκες. Έτσι λοιπόν αφενός ο Ἄδραστος μπορεί να απευθυνθεί ως ξεχωριστός πολίτης και στις κέτισσες γυναίκες του Χορού και αφετέρου να αποκατασταθεί στα μάτια των Αθηναίων θεατών (ανδρών και γυναικών)¹⁰³.

¹⁰² Morwood (2007: ad 838-954).

¹⁰³ Το ζήτημα των γυναικών θεατών και ακροατριών επιταφίου λόγου πραγματεύεται με συντομία ο Morwood (2007: 15).

Επομένως, ανεξάρτητα από το περιεχόμενο του λόγου του, βλέπουμε, εκτός από τη βαθμιαία συνειδητοποίηση και αποκατάσταση του στη θέση του ηγεμόνα, και την αποδοχή του από την αθηναϊκή κοινωνία ως μέλους της με το σκεπτικό ότι συμμετέχει σε ενέργειες κατεξοχήν αθηναϊκές. Κάτι τέτοιο είδαμε να συμβαίνει και στους *Ηρακλείδες* αλλά, όπως θα δούμε παρακάτω, και στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν*: μάλιστα, και στις δύο περιπτώσεις μετά την ικανοποίηση του αιτήματος του ξένου. Όμως, όπως είδαμε, η αποδοχή, η ενσωμάτωσή τους υπονομεύεται από τη συμπεριφορά τους όταν εκείνοι από θέση ισχύος δείχνουν ένα διαφορετικό πρόσωπο από αυτό που ίδιοι αντιμετώπισαν όταν είχαν ανάγκη. Αυτή η υπονόμηση υπάρχει και στις *Ικέτιδες*, αλλά με τον πιο απόλυτο και κατηγορηματικό τρόπο.

Στην έξοδο του έργου (1165-1234) ο Θησέας και η πόλη δωρίζει στους Αργίτες τα σώματα των αρίστων για να τους θάψουν και ζητάει να θυμούνται τη *χάριν*, να τη μεταδώσουν από γενιά σε γενιά και να τιμούν την Αθήνα (1165-1175). Ο Άδραστος με τη σειρά του αναγνωρίζει τη *χάριν* και υπόσχεται ευγνωμοσύνη (1176-1179). Εντελώς αναπάντεχα όμως εμφανίζεται από μηχανής η θεά Αθηνά και ζητά να δεσμευτούν με όρκο οι Αργείοι και ο Άδραστος προσωπικά ότι δε θα κινηθούν στο μέλλον ενάντια στην Αθήνα. Απευθυνόμενη πάντα στον Αθηναίο βασιλιά, τού ζητά να τελέσει θυσία και να θάψει το μαχαίρι στη γη –αιώνιο σύμβολο που θα αντιμετωπίσει ενδεχόμενη μελλοντική επίθεση των Αργείων. Αυτοπροσώπως λοιπόν η ίδια η προστάτιδα της πόλης επισημαίνει με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο την αδυναμία των Αργείων να αρθούν σε ένα ύψος αντίστοιχο με εκείνο των Αθηναίων. Δεν αρκεί η αναγνώριση της ευγνωμοσύνης, δεν αρκεί η προφορική δέσμευση –χρειάζεται όρκος (που περιλαμβάνει και *αρά* (1195)), χρειάζεται θυσία. Χρειάζεται κάτι ανώτερο από την ανθρώπινη δέσμευση του ίδιου του βασιλιά τους.

Κεφάλαιο 4

Σοφοκλή, *Οιδίπους επί Κολωνῶ*

4.1. Η υποδοχή

Ο Οιδίποδας φτάνει υποβασταζόμενος από την Αντιγόνη σε ένα άγνωστο μέρος και ζητά από την κόρη του να τον βάλει να καθίσει κάπου, για να μάθουν πού βρίσκονται (9-12): είναι βέβαια ξένοι σε αυτό τον τόπο, που σημαίνει ότι υπόκεινται σε διάθεση και τα κελεύσματα των ντόπιων (12-13). Εκείνη του απαντά πως βρίσκονται σε τόπο ιερό,¹⁰⁴ ενώ πιο πέρα διακρίνεται μια πόλη (15-18). Απάντηση στα ερωτήματά τους σχετικά με το μέρος όπου βρίσκονται θα τους δώσει ένας άγνωστός τους κάτοικος της περιοχής, ο οποίος καταφθάνει ξαφνικά (29).

Ο Κολωνιάτης προστάζει τον ξένο να φύγει από τον ιερό χώρο, αλλά τη θεοσέβειά του κάμπτει το γεγονός ότι ο Οιδίποδας αυτοπροσδιορίζεται ως ικέτης, που δεν εγκαταλείπει τη θέση του (44-45). Μάλιστα, όπως δείχνει η χρήση της λέξης *ξύνθημ'* (σύνθημα) αντιλαμβάνεται πως έχει φτάσει στον τόπο που του μήνυσε ο Φοίβος.¹⁰⁵ Στο διάλογο που ακολουθεί (47-80) ανάμεσα στο γέροντα ικέτη και τον κάτοικο της περιοχής, ο Οιδίποδας (και οι θεατές φυσικά) παίρνει τις πληροφορίες που ήθελε, αφού ο ντόπιος κάτοικος δεν μπορεί να τον σηκώσει από τη θέση του χωρίς τη συμφωνία της πόλης (*τούξανιστάναι πόλεως δίχ'*¹⁰⁶ 47-48).

Ο Οιδίποδας και η Αντιγόνη μαθαίνουν ότι βρίσκονται στο ιερό άλσος των Ευμενίδων, στην περιοχή του Κολωνού, τον οποίο εξουσιάζει ο *σεμνός Ποσειδῶν* (55). Ο τόπος όπου

¹⁰⁴ Ο τόπος περιγράφεται ως *locus amoenus* σύμφωνα με τους Saïd (2012) και Rodighiero (2012).

¹⁰⁵ Jebb (1900: *ad* 46).

¹⁰⁶ Το αρχαίο κείμενο από την έκδοση του Pearson (1924).

βρίσκονται «καλείται χαλκόστρωτο κατώφλι αυτής της χώρας, της Αθήνας έρεισμα»¹⁰⁷ (*χαλκόπους όδος, έρεισμ' Αθηνών*, 57-58), ενώ τους κατοίκους της περιοχής διαφεντεύει της πόλης (*κατ' άστυ*) ο βασιλιάς, ο Θησέας (66-70), τον οποίο ζητά ο Οιδίποδας να ενημερώσει κάποιος για την άφιξη του, διότι ο βασιλιάς θα αποκομίσει όφελος από αυτόν (70-72). Ο κάτοικος της περιοχής φεύγει για να ενημερώσει τους συντοπίτες του –όχι τους *κάτ' άστυ* δημότες- προκειμένου να κρίνουν αν θα πρέπει ο ξένος να μείνει ή να φύγει (75-80).

Ο Οιδίποδας κάνει μια προσευχή προς τις Ευμενίδες και έτσι μαθαίνουμε ότι ο Φοίβος, όταν του χρησιμοδότησε τα φοβερά δεινά που επέπρωτο να ζήσει του προφήτεψε ακόμη ότι το τέλος της ζωής του θα το βρει μετά από χρόνια, όταν φτάσει σε *χώραν τερμίαν* (89),¹⁰⁸ όπου θα βρει *έδραν και ξενόστασιν σεμνών θεών* (89-90) και θα προσφέρει κέρδη σε όσους τον δεχτούν και *άτην σ'* αυτούς που τον *άπήλασαν* (92-93).

Ακολουθεί η πάροδος (117-253). Ο Χορός (οι γέροντες της περιοχής) καταφέρεται εναντίον του ιερόσυλου ξένου και τον πείθει να μετακινηθεί από το άβατο, όπου βρίσκεται, σε μέρος απ' όπου επιτρέπεται να μιλάει (167-168), δίνοντάς του την υπόσχεση ότι κανείς δε θα τον πάρει *άκοντα (...)* *έκ τώνδ' έδράνων* (176-177). Σεβόμενος πια τα νενομισμένα της χώρας υποδοχής και έχοντας μεταφερθεί με τη βοήθεια της Αντιγόνης σε κατάλληλη θέση, ο ξένος ερωτάται για την καταγωγή του και, όταν πια μετά από πολλούς δισταγμούς (208-225), την αποκαλύπτει, δέχεται καινούρια επίθεση ως μιάρος και καλείται να φύγει *έξω πόρσω χώρας* (226) για να μη μολύνει την πόλη. Χάρη στην παράκληση της Αντιγόνης (237-253) και τη θεοσέβεια του ίδιου του Χορού (254-257) οι ντόπιοι γέροντες αποφασίζουν να τον ακούσουν.

Ο Οιδίποδας, προκειμένου να πείσει το Χορό να τον δεχτεί στην πόλη του, αναφέρεται στα γνωρίσματα της Αθήνας ως πόλης θεοσεβούμενης και προστάτιδας των αναξιοπαθούντων (258-262) και παρουσιάζει τον εαυτό του ως θύμα, όχι θύτη των δεινών που εν αγνοία του προκάλεσε (265-274). Υποστηρίζει ακόμη ο ξένος ότι είναι ευσεβής και αποκαλύπτει πως έχει φτάσει φέρνοντας όφελος¹⁰⁹ για την Αθήνα (*ιερός*

¹⁰⁷ Όλες οι εντός εισαγωγικών μεταφράσεις είναι του Μαρωνίτη (2004).

¹⁰⁸ Σύμφωνα με τον Jebb (1900: *ad* 89), *χώρα τερμία* σημαίνει οποιαδήποτε χώρα βρει τις Σεμνές. Διαφορετική η προσέγγιση του Vidal-Naquet (1991: 248), που μιλάει για «έσχατη» χώρα εντάσσοντας το επίθετο *τερμίαν* στην προσέγγιση του έργου ως τραγωδίας περάσματος και οριακής ζώνης (πρβλ. σελ. 62).

¹⁰⁹ Αξίζει να επισημανθεί ότι αυτή η *δνησις* έχει σαφώς πολιτικό περιεχόμενο αφού ο Οιδίπους στους στίχους 448-452 κατηγορεί τους γιους του ότι -αντίθετα με τις κόρες του- προτίμησαν την εξουσία από την τιμή προς τον πατέρα τους και προβλέπει ότι δε θα λάβουν *δνησιν* από τη διακυβέρνηση της πόλης

εύσεβής τε καὶ (...) φέρων ὄνησιν ἀστοῖς τοῖσδ'· 282-288). Βέβαια, αυτό το όφελος θα το μάθουν οι κάτοικοι όταν φτάσει ο ηγεμόνας της πόλης, στην κρίση του οποίου αφήνει την υπόθεση και ο ίδιος ο Χορός (294-295).

Τέλος, όταν πια -πολύ αργότερα- έρχεται ο Θησέας δε ζητά να μάθει την ταυτότητα του ξένου -τον αναγνωρίζει (553)- ζητά μόνο να πληροφορηθεί το αίτημά του (557-558). Ο γέροντας ικέτης επαναλαμβάνει την προσφορά του, ότι κομίζει δῶρον (576-578), αλλά δεν το συγκεκριμενοποιεί· εξηγεί μόνο ότι προϋπόθεση για την εν λόγω ωφέλεια της πόλης είναι να του προσφερθεί τάφος (582). Ο Θησέας αποφασίζει να τον βοηθήσει διότι ο Οιδίποδας είναι *δορύξενος*¹¹⁰ (632), ικέτης και κομίζει όφελος στην πόλη (631-635). Πρόκειται για τρία στοιχεία που αποτελούν στοιχεία της αθηναϊκής ιδεολογίας αφού μιλάμε για βοήθεια προς τους συμμάχους, για θεοσέβεια και για την αποδοχή της αρχής «*φίλει τὸν φιλοῦντα καὶ μίσει τὸν μισοῦντα*».

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι την επιφυλακτικότητα του Κολωνιάτη διαδέχτηκε η επιθετικότητα¹¹¹ του Χορού, για να ακολουθήσει η απόλυτη υποστήριξη και άνευ όρων αποδοχή του Θησέα. Αυτό που φαίνεται ότι βαραίνει σε κάθε περίπτωση είναι η μειονεκτική θέση του Οιδίποδα, ο οποίος είναι ξένος, εξόριστος και ικέτης. Μάλιστα, ο Οιδίποδας είναι και μιάρός, αλλά το στοιχείο αυτό αναιρέθηκε από τα επιχειρήματά του όταν του δόθηκε η δυνατότητα να απολογηθεί. Αυτές οι ιδιότητες -όλες μαζί και καθεμία χωριστά- τοποθετούν, όπως είδαμε, τον Οιδίποδα σε μειονεκτική θέση έναντι των ντόπιων. Παράλληλα όμως δεν μπορεί κανείς να τον αγγίξει ούτε να τον διώξει από τη θέση του στο ιερό τέμενος των Ευμενίδων. Ο Οιδίποδας τέλος, αντίθετα με τον Ορέστη, τον άλλο μιάρό ικέτη που είδαμε στις *Ευμενίδες*, φέρνει και ένα όφελος για τους κατοίκους της πόλης που μέλλει ν' αποτελέσει την τελευταία κατοικία του όπως χρησιμοδότησε ο Απόλλωνας.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί μία καίρια διαφορά από τα άλλα έργα, η οποία διατρέχει τούτο το έργο συνολικά. Ο ξένος ικέτης πέπρωται να γίνει σωτήρας. Ενώ λοιπόν ένα δράμα ικεσίας τελειώνει με τη σωτηρία του ικέτη (την οποία επιδιώκει φτάνοντας ο Οιδίποδας στον Κολωνό και εν τέλει την κατακτά), η σωτηρία αυτή λειτουργεί ως προϋπόθεση για την παροχή μελλοντικής σωτηρίας από την πλευρά του

(Slatkin 1986: 212, σημ. 4). Δε νομίζω ότι έχει δίκιο όμως η Slatkin όταν ισχυρίζεται ότι το όφελος που φέρει ο Οιδίποδας δεν ορίζεται ποτέ.

¹¹⁰ Για τη σημασία της λέξης, δες Vidal-Naquet (1991: 236, σημ. 59).

¹¹¹ Τη στάση του Χορού ο Walker (1995: 177) παραλληλίζει με τη συμπεριφορά των Αθηναίων απέναντι στους Μηλίους.

Οιδίποδα ως ήρωα προς τους δικούς του σωτήρες. Επομένως τούτη η έννοια (η σωτηρία) συνιστά ένα δίπολο και ολόκληρο το έργο δομείται με την κίνηση από τον ένα πόλο στον άλλο.¹¹²

Η θέση του Οιδίποδα ως ξένου ικέτη χαρακτηρίζεται από μίαν ιδιοτυπία, η οποία τον διαφοροποιεί από το status του ξένου ικέτη που περιγράψαμε στην εισαγωγή. Συγκεκριμένα, ο Οιδίποδας, όταν φτάνει στον Κολωνό, είναι εξόριστος από τη Θήβα και μάλιστα θεωρεί κατάφωρα άδικη την εξορία που του επιβλήθηκε από τους γιους του όταν ανέλαβαν την εξουσία αλλά και από τον Κρέοντα· επίσης δεν τους συγχωρεί το γεγονός ότι δεν τον έδιωξαν από τη χώρα όταν το ζήτησε ο ίδιος, μα αργότερα, όταν πια είχε πιστέψει πως μπορεί να παραμείνει (425-444). Άρα η στάση του καθορίζεται από τη δίψα για εκδίκηση και το συνακόλουθο θυμό του,¹¹³ πράγμα που εξηγεί και την κατάρα του να αλληλοσκοτωθούν τα παιδιά του (421-430). Ακόμη, καλείται να επιστρέψει ως σωτήρας όχι μόνο της πόλης και του γαμπρού του αλλά και ως σωτήρας όποιου από τα παιδιά του εξασφαλίσει την εύνοια του κριματισμένου γέροντα, όπως αποκαλύπτει ο νέος χρησμός του Απόλλωνα που φέρνει η Ισμήνη (389-407). Τέλος, ο Οιδίποδας διαθέτει τη θεϊκή μοίρα να προσφέρει καλό σε όποια πόλη τον δεχτεί για να ταφεί και κακό σε όσους τον έδιωξαν (87-93).¹¹⁴

Στο πλαίσιο της ιδιοτυπίας του Οιδίποδα ως προς το status του, ο Wilson υποστηρίζει την άποψη ότι φτάνει στην Αθήνα ως ήρωας, γεγονός που τον καθιστά μεν *ξένο*, αλλά σε καμία περίπτωση *ικέτη*.¹¹⁵ Υπ' αυτή την έννοια, συνεχίζει ο Wilson, το έργο δεν αποτελεί δράμα ικεσίας, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις του Σοφοκλή από αυτό το σχήμα έχει παρατηρήσει ο Burian¹¹⁶ -του οποίου την προσέγγιση έχουμε υιοθετήσει εδώ με κάποιες διαφοροποιήσεις. Ο θεσμός που αφορά τον ξένο σε αυτό το έργο είναι η *ξενία*, όχι η *ικετεία*. Όσες επιφυλάξεις κι αν έχει κανείς για την προσέγγιση του Wilson, είναι αλήθεια ότι αναδεικνύει την ένταση ανάμεσα στις δύο ταυτότητές του Οιδίποδα, αυτήν του ικέτη και αυτήν του ξένου. Μάλιστα, σύμφωνα με το Wilson, ο Οιδίπους φαίνεται πως έχει πλήρη συναίσθηση αυτής της πολυπλοκότητας και γι' αυτό δε διστάζει να προβάλλει είτε τη μία είτε την άλλη ιδιότητά του προσαρμοζόμενος στις

¹¹² Burian (1974: 418).

¹¹³ Winnington-Ingram (1999: 355).

¹¹⁴ Αυτό ακριβώς είναι ένα στοιχείο που διαφοροποιεί τον Οιδίποδα από τον «ικέτη» του δράματος ικεσίας καθώς τον εφοδιάζει με δύναμη και τον καθιστά «σωτήρα» (Burian, 1974: 410). Το θέμα αυτό διερευνά και ο Walker (1995: 186- 189) και καταλήγει ότι η δράση του Θησέα καθορίζεται από την αριστοκρατική αρχή της γενναιότητας (*τὸ γενναῖον*).

¹¹⁵ Wilson (1997: 29- 61).

¹¹⁶ Burian (1974).

περιστάσεις που κάθε φορά διαμορφώνονται κατά την εξέλιξη του έργου. Παρά ταύτα, το ενδιαφέρον στοιχείο για την ανάλυσή μας είναι ότι, ακόμη κι αν δεχτούμε αυτή την προσέγγιση, δεν αίρεται η άποψη ότι στα μελετώμενα έργα παρουσιάζεται η αντιμετώπιση του ξένου από τους Αθηναίους στο πλαίσιο ενός εξελισσόμενου μοτίβου. Ανεξάρτητα λοιπόν από το αν ο Οιδίποδας είναι απλώς ξένος ή ικέτης, παρατηρούμε ορισμένα κοινά σημεία αλλά και κάποιες διαφορές στα έργα που αναλύουμε, οι οποίες δείχνουν ότι το μοτίβο του ξένου βρίσκεται στο Σοφοκλή την ολοκλήρωσή του.

4.2. Οι αντιθέσεις ανάμεσα στους ξένους και η απόφαση του βασιλιά

Η πρώτη μεγάλη σύγκρουση στο έργο είναι ανάμεσα στον Οιδίποδα και τον κατ' εξοχήν διώκτη του, τον Κρέοντα· είναι μια σύγκρουση στην οποία, απόντος του Θησέα, εμπλέκεται αρχικά και ο Χορός (728-885). Η έλευση του Κρέοντα έχει προοικονομηθεί από την Ισμήνη, η οποία έχει αποκαλύψει και τα ταπεινά, συμφεροντολογικά κίνητρά του (396-405), προκαλώντας την εκ των προτέρων σθεναρή άρνηση του Οιδίποδα να συγκατανεύσει στο σκοπό του Κρέοντα (408).

Ο Κρέων εμφανίζεται με τη συνοδεία του και αρχικά απευθύνεται στους κατοίκους της περιοχής. Προκειμένου να εξασφαλίσει την ευμένειά τους επικαλείται την προχωρημένη του ηλικία,¹¹⁷ αναγνωρίζει τη ξεχωριστή δύναμη της Αθήνας στην Ελλάδα και ξεκαθαρίζει ότι ενεργεί εξ ονόματος του συνόλου της πόλεως, προβάλλοντας μάλιστα και τη συγγένειά του με τον ικέτη, που του επιβάλλει συμπόνια για τα δεινά του τελευταίου. Απευθυνόμενος εν συνεχεία στον Οιδίποδα, εκτός από τα παραπάνω, προβάλλει τόσο τη δύστυχη μοίρα της Αντιγόνης όσο και την αξία της πατρίδας (728-760).

Ο Οιδίποδας όμως τον ξεμπροστιάζει, αναδεικνύοντας την υποκρισία και τον ιδιοτελή σκοπό του Κρέοντα (761-799). Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Κρέων αποπειράθηκε να εκμεταλλευτεί για τη δική του ωφέλεια τη συγγένειά του με τον Οιδίποδα, αλλά, μολονότι emphatically αναφέρεται στην έννοια αυτή, η οποία συνεπάγεται τη *φιλία*¹¹⁸ μεταξύ τους και υπαινίσσεται την εκ μέρους του Οιδίποδα τήρηση της ηθικής αρχής «*φίλει τον φιλοῦντα*», επιδεικτικά αποσιωπά, ο Κρέων, την προγενέστερη συμπεριφορά του απέναντι στο γαμπρό του. Έτσι, ο ικέτης απορρίπτει τεκμηριωμένα τη δήθεν «φιλία» του Κρέοντα και αποκαλύπτει το σχέδιό του. Όλα αυτά οδηγούν στην απειλή από την πλευρά του διώκτη, την απόπειρα να ασκήσει βία και την αποκάλυψη της ήδη διαπραχθείσας βίας από τον Κρέοντα, ο οποίος όχι μόνο έχει απαγάγει την Ισμήνη, αλλά απειλεί να κάνει το ίδιο και για την Αντιγόνη (800-821). Αυτή η σκαιά και κατάφωρα άδικη συμπεριφορά προκαλεί την αντίδραση του Χορού, που όμως αδυνατεί να εμποδίσει τη σύλληψη της Αντιγόνης, ενώ ο Κρέων, καταπατώντας κάθε όριο

¹¹⁷ Σε τούτο το έργο όλοι οι εμπλεκόμενοι στο σχήμα του δράματος ικεσίας είναι γέροντες. Η αντίθεση με τη νεότητα υπάρχει μόνο στη σύγκρουση του Οιδίποδα με τον Πολυνείκη, αλλά σε αυτή την περίπτωση το ζήτημα αφορά τη σχέση ανάμεσα τον πατέρα και το γιο. Την ένταση της αντίθεσης ανάμεσα στα γηρατειά και τη νεότητα υπονομεύει η παρουσία των δύο θυγατέρων του Οιδίποδα στο πλευρό του.

¹¹⁸ Blundell (1989: 234-235).

σεβασμού, ετοιμάζεται να αρπάξει και τον ίδιο τον Οιδίποδα από το βωμό! Πάνω στην ώρα όμως έρχεται για δεύτερη φορά στην ορχήστρα ο Θησέας¹¹⁹ (886), που αναγκάζεται να διακόψει τη θυσία του προς τον Ποσειδώνα. Κατακεραυνώνει τον Κρέοντα και αναλαμβάνει δράση προκειμένου να αποκαταστήσει την τάξη, πράγμα που πετυχαίνει μετά από μάχη (1102-1103).¹²⁰

Ο βασιλιάς της Αθήνας, ο Θησέας, εμφανίστηκε για πρώτη φορά αφού τον ενημέρωσε για την άφιξη του ξένου στον Κολωνό ο κάτοικος που συνάντησε πρώτος τον Οιδίποδα και αρχικά ενημέρωσε τους γέροντες της πόλης (297-298). Κατά την άποψη του Χορού, μόλις ο βασιλιάς μάθει από κάποιον διαβάτη και ποιος είναι ο ξένος, θα σπεύσει (303-307).¹²¹

Φτάνοντας λοιπόν την πρώτη φορά ο Θησέας, γνωρίζει. Έχει ακούσει από παλιά (και προφανώς από τον Κολωνιάτη) για τις πληγές στα μάτια του ξένου και -από τους διαβάτες που συνάντησε στο δρόμο- το όνομά του, γεγονός που διαπιστώνει και ιδίως όμμασι (551-556). Ζητά μόνο να μάθει το αίτημά του δηλώνοντας προκαταβολικά την πρόθεσή του να τον βοηθήσει¹²² –δύσκολα θα του αρνηθεί (557-561), αφού κι ο ίδιος υπήρξε ξένος και μ' αυτή του την ιδιότητα κινδύνεψε¹²³ (562-566). Επομένως το βίωμα και όχι η ευγενική καταγωγή¹²⁴ φαίνεται ότι κατ' αρχήν καθορίζει τη στάση του απέναντι στον ξένο.

Ο Οιδίποδας του προσφέρει δώρο το άθλιο κορμί του και απ' αυτό κέρδη, που θα τα μάθει αν δεχτεί να τον θάψει (576-581)· του εξηγεί γιατί δε θέλει ν' αφήσει τους γιους του να τον πάνε πίσω στη Θήβα και ότι αυτό που του ζητάει δεν είναι εύκολο διότι έχει χρησιμοδοτηθεί επίθεση στην Αθήνα, που θα είναι νικήτρια αν έχει θαμμένο τον Οιδίποδα στη γη της (586-623).

¹¹⁹ Όλη αυτή η σκηνή θυμίζει την άφιξη του κήρυκα στους *Ηρακλείδες*.

¹²⁰ Κανονικά, κάπου εδώ θα τέλειωνε το δράμα ικεσίας, αλλά, αντ' αυτού, προκύπτει μια απροσδόκητη εξέλιξη (Burian 1974: 421).

¹²¹ Όπως εξηγεί ο Jebb (1900: *ad* 303), κάποιος περαστικός προς την Αθήνα ίσως έχει ακούσει τη φασαρία από τον τρόπο που προκάλεσε το όνομα του Οιδίποδα και έτσι το όνομα από στόμα σε στόμα θα φτάσει στο Θησέα.

¹²² Δε συμμερίζομαι την άποψη του Walker (1995: 174) ότι ο λαός του Κολωνού απέρριψε τον Οιδίποδα και έτσι δεν κράτησε ψηλά τα ιδανικά της πόλης, ενώ αντίθετα αυτό το κατόρθωσε ο βασιλιάς τους, ο Θησέας, καλωσορίζοντας τον ξένο. Ο ίδιος ο Οιδίπους αναφέρει ότι θα παράσχει αναλυτικότερη ενημέρωση στον άρχοντα κι έτσι θα ενημερωθεί και ο Χορός (288-290), ο οποίος δείχνει σεβασμό για τις σκέψεις του ξένου και αφήνει το ζήτημα στην κρίση του άρχοντα (292-295).

¹²³ Σύμφωνα με το μύθο, ο Θησέας μεγάλωσε στην Τροιζήνα και ήρθε ως ξένος στην Αθήνα, στον πατέρα του, Αιγέα, που τον έσωσε από τη συνωμοσία των γιων του θείου του, Πάλλαντα, εναντίον του. Επίσης, είναι γνωστοί οι άθλοι του στη διαδρομή από την Τροιζήνα στην Αθήνα που τον θέλουν προστάτη των κατατρεγμένων (Jebb, 1900: *ad* 562 και 563).

¹²⁴ Ο Walker (1995: 171) υποστηρίζει ότι ο Θησέας αναπαριστά το αριστοκρατικό πνεύμα της Αθήνας.

Ο Θησέας δέχεται να βοηθήσει διότι, όπως είπαμε, ο ξένος μοιράζεται κοινή, *δορύξενον* *έστιαν* ενώ παράλληλα είναι ικέτης των Ευμενίδων και κομίζει μεγάλο δώρο στην Αθήνα (631-635). Μάλιστα, τον κάνει πολίτη (*έμπολιν*, 637¹²⁵) και ορίζει προστάτη του το Χορό αν μείνει ο ξένος στον Κολωνό· τον καλεί μαζί του στο παλάτι, αλλά ο ξένος προτιμά να μείνει στο άλσος των Ευμενίδων και να εκδικηθεί αυτούς που τον εξόρισαν, ενώ διασφαλίζει ρητά τη σθεναρή προστασία του Αθηναίου βασιλιά (637- 667).

Η καίρια επέμβαση του Θησέα απέναντι στον Κρέοντα με την ακαριαία ανάληψη δράσης (897-901) υπαγορεύεται από στέρεη επιχειρηματολογία που δείχνει και το ποιόν του. Πρώτ' απ' όλα, δε θέλει να γελοιοποιηθεί απέναντι στον ξένο του (και εδώ υπάρχει το αίσθημα της *αίδους*, που είδαμε και στα άλλα έργα). Επίσης, ο Κρέων προσβάλλει το Θησέα, τους γονείς του (του Κρέοντα) και τη χώρα του, τη Θήβα (911-912). Τέλος, εισέβαλε σε πόλη δίκαιη, όπου βασιλεύει ο νόμος, και φυσικά δεν υπολόγισε ούτε τους άντρες της ούτε την ελευθερία της ούτε το Θησέα τον ίδιο (917-918). Όμως δεν κάνουν έτσι οι Θηβαίοι, που σίγουρα καταδικάζουν τέτοια παράνομη και ασεβή συμπεριφορά και μάλιστα από έναν ξένο σε ξένη πόλη. Ντροπιάζει την πόλη του, παρά την ηλικία του (919-923). Ο Κρέοντας απαντά ότι είναι δικός του συγγενής ο Οιδίποδας, όχι του Θησέα· ότι η Αθήνα δε θα δεχόταν έναν κριματισμένο σαν τον Οιδίποδα· ότι ο Άρειος Πάγος¹²⁶ δεν επιτρέπει σε τέτοιους να κυκλοφορούν στην Αθήνα· και ακόμη ότι ο Οιδίποδας τον πρόσβαλε με τις κατάρες που ξεστόμισε σε βάρος του και όφειλε να αντιδράσει (942-953). Αναλαμβάνει να του απαντήσει ο Οιδίποδας, που διακηρύσσει ξανά την αθωότητά του (960-1003) και τη θεοσέβεια της Αθήνας ενώ επικαλείται και τη βοήθεια των θεαινών του Κολωνού (1005-1013).

Από τη μάχη που ακολουθεί με τον Κρέοντα νικητής και τροπαιούχος (με τις κόρες του Οιδίποδα) επιστρέφει ο Θησέας και αρκείται να δηλώσει ότι τήρησε τον όρκο του (1145).

Μετά τη σωτηρία των θυγατέρων του από το Θησέα ο Οιδίποδας θέλει να του σφίξει το χέρι και να τον φιλήσει, αλλά δεν το κάνει διότι θεωρεί πως ένας άθλιος όπως ο ίδιος δεν μπορεί να αγγίξει έναν αμόλυντο, ακηλίδωτο (1132-1134). Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι νωρίτερα ο Οιδίποδας αυτοπροσδιορίστηκε ως ιερός και ευσεβής (287) και απέκρουσε τις κατηγορίες του Κρέοντα, που τον χαρακτήρισε πατροκτόνο και άναγνο

¹²⁵ Για τη λέξη αυτή είναι ενδιαφέροντα όσα αναφέρει ο Jebb (1900: *ad* 637) και ο Vidal-Naquet (1991: 230- 235). Στο ίδιο πνεύμα ο Μαρωνίτης μεταφράζει «συμπολίτη».

¹²⁶ Πρβλ. *Ευμενίδες*.

(944).¹²⁷ Ωστόσο εδώ φαίνεται ότι δε θεωρεί τον εαυτό του ισάξιο του Θησέα, του σωτήρα και ευεργέτη του. Φαίνεται ότι ακόμα τελεί υπό την εξουσία του Αθηναίου βασιλιά, παρά το γεγονός ότι θα φέρει όφελος στην πόλη. Ίσως επειδή δεν έχει έρθει ακόμα η ώρα, για αυτό να αισθάνεται υποδεέστερος του Θησέα και όχι άθλιος ή μιαρός.

Η ανταπόδοση στο Θησέα θα δοθεί από τον Οιδίποδα όταν πια τα σημάδια του Δία σημάνουν ότι έφτασε η ώρα να ταφεί ο γέροντας (1489-1490 και δια στόματος Χορού, 1496-1499). Το όφελος για την πόλη θα είναι, αν δε φανερώσει ο βασιλιάς σε κανένα το μέρος όπου θα ταφεί ο Οιδίποδας, δύναμη (*άλκην*) καλύτερη από πολλές ασπίδες και δορυφόρους (*δορός τ' έπακτοῦ γειτονῶν*) γείτονες (1524-1525). Αν ο βασιλιάς φανερώνει το μυστικό μόνο στο διάδοχό του, θα έχει την πόλη απρόσβλητη από τους σπαρτούς της γης (1533-1534). Αναμφίβολα αναφέρεται στους Θηβαίους.¹²⁸

¹²⁷ Η παρατήρηση στον Jebb (1900: *ad* 1132ff).

¹²⁸ Jebb (1900: *ad* 1533 ff). Στο ίδιο σχόλιο και οι ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με το «*μύριαι πόλεις*», που ακολουθεί στο β' ημιστίχιο του στ. 1534.

4.3. Η μεταστροφή

Ο Πολυνείκης αναπάντεχα φτάνει στην Αθήνα ικέτης (όπως και ο πατέρας του), αλλά το πολύ σημαντικό στοιχείο είναι ότι ενώ ο βασιλιάς της πόλης αποδέχεται το αίτημά του να μιλήσει με τον Οιδίποδα, ο τελευταίος αρνείται (1156- 1180). Είναι φανερή (μετά τη νίκη του Θησέα εναντίον του Κρέοντα) μια μετατόπιση του γέροντα ξένου από την αδυναμία και τη μειονεξία στη δύναμη και την υπεροχή. Μάλιστα, η Αντιγόνη είναι εκείνη που τον ικετεύει να τον ακούσει (1181-1203), όπως έκανε και για να ακούσει ο Χορός τον πατέρα της. Ωστόσο, ο Οιδίπους -αγέρωχος- πείθεται μόνο να ακούσει το γιο του (1204-1205), χωρίς ο ίδιος να του μιλήσει καθόλου.

Ο νέος εμφανίζεται καταρρακωμένος, έτοιμος να ξεσπάσει σε κλάματα για τα βάσανα τα δικά του και του πατέρα του. Μετανιωμένος για τη μέχρι τώρα στάση του απέναντι στον πατέρα του, τον εκλιπαρεί να δείξει συμπόνια, έλεος –με αυτή τη σημασία η *Αίδως*¹²⁹ (1268)- και ζητάει τον οίκτο του (1254-1270): ο Οιδίποδας όμως παραμένει σιωπηλός (1271-1274).

Στη ρήση που ακολουθεί ο Πολυνείκης απευθύνεται στον Οιδίποδα και του εξηγεί ότι κι αυτός είναι εξόριστος από την πατρίδα. Η παρέμβαση του Σοφοκλή στο μυθολογικό υλικό έγκειται στο γεγονός ότι ο Πολυνείκης εμφανίζεται -ως πρωτότοκος-¹³⁰ να θέλει δικαιωματικά να κυβερνήσει και να μην τον αφήνει ο Ετεοκλής, που σφετερίστηκε συνωμοτικά την εξουσία (1292-1298). Αυτή την εξέλιξη ο ίδιος ο Πολυνείκης την αποδίδει, ακολουθώντας τους χρησμούς, στην πατρική αμαρτία (1298-1300). Γι' αυτό, αφού κατέφυγε στο δωρικό Άργος και συγγένεψε με τον Άδραστο, συμμάχησε με γενναίους πολέμαρχους για να κινηθεί εναντίον της Θήβας και είτε να πεθάνει ένδοξα είτε να διώξει αυτούς που τον εξόρισαν (1301-1307).

Ο λόγος τώρα που ο Πολυνείκης βρίσκεται στην Αθήνα είναι για να πάρει τον Οιδίποδα με το μέρος του στην εκστρατεία του εναντίον της Θήβας, εναντίον του αδελφού του, γιατί τον «πέταξε από τη χώρα έξω, γιατί τον λήστεψε» (*έξέωσε κάπεσύλησεν πάτρας*, 1326-1330). Ένας ακόμη χρησμός, ο τρίτος¹³¹ στο έργο, υποστηρίζει ότι από τα δύο

¹²⁹ Η έννοια αυτή, που τη χρησιμοποίησε η Αντιγόνη απευθυνόμενη στο Χορό, στην αρχή του έργου και ο ίδιος ο Οιδίποδας κατηγόρησε τον Κρέοντα για έλλειψη *αίδους* (*φθέγμ' άναιδές*, 863 και *λήμ' άναιδές*, 960) σημαίνει εδώ ένα είδος σεβασμού και υποχρέωσης και έτσι συνδέεται, όπως είδαμε και στην εισαγωγή, τόσο με την ανταπόδοση και τη φιλία όσο και με την ικεσία (Blundell 1989: 242).

¹³⁰ Ο Ευριπίδης (*Φοιν.* 71) ακολουθεί την παράδοση ότι πρωτότοκος είναι ο Ετεοκλής (Jebb 1900: *ad* 375).

¹³¹ Μπορούμε βέβαια να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για το χρησμό που έφερε νωρίτερα η Ισμήνη (389). Για τις εκδοχές βλ. Jebb (1900: *ad* 1331ff).

αδέλφια θα νικήσει όποιος έχει στο πλευρό του τον Οιδίποδα (1331-1332). Μάλιστα, για να τον πείσει, φτάνει –μεταξύ άλλων- να υποσχεθεί στον πατέρα του ότι θα τον αποκαταστήσει στο παλάτι (1343)!

Σε όλα αυτά ο Οιδίποδας δεν μπορεί να μείνει απαθής. Λύνει λοιπόν τη σιωπή του και ξεστομίζει ξανά (πρβλ. στ. 421-427) φοβερές κατάρες εναντίον των γιων του, να βρουν αμοιβαίο θάνατο (1372-1374) ξεπληρώνοντας έτσι την απρεπέστατη στάση τους απέναντι στον πατέρα τους (1353-1382). Μάλιστα τις επαναλαμβάνει κατά την οργισμένη αποπομπή του Πολυνείκη (1383-1388) και προσεύχεται για την ευόδωσή τους τις χθόνιες θεότητες και τον Άρη (1389-1392). Και εδώ πρέπει να επισημανθεί μία ακόμη διαφοροποίηση του Σοφοκλή από την παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο Οιδίποδας καταράστηκε τους γιους του στη Θήβα, προτού ξεσπάσει η μεταξύ τους διαμάχη, η οποία δεν είχε καμία σχέση με την κατάρα.¹³² Εδώ όμως ο ποιητής αποδίδοντας την κατάρα μετά τη φιλονικία μεταξύ των αδελφών αφενός τους αποδίδει ευθύνη για όσα υφίστανται και αφετέρου αναδεικνύει σε μείζονα παράγοντα την οργή του Οιδίποδα για τους γιους του, πράγμα που εξυπηρετεί η σχετικά καθυστερημένη σύγκρουση του πατέρα με το γιο στο έργο, αλλά και το γεγονός ότι τελικά η κατάρα επαναλαμβάνεται συνολικά τρεις φορές. Η στάση του Οιδίποδα λοιπόν καθορίζεται από την αποδοχή της δίδυμης αρχής «*φίλει τόν φιλοῦντα και μίσει τόν μισοῦντα*».¹³³

Έχοντας επίγνωση του πεπρωμένου του ο Πολυνείκης ζητά τη βοήθεια των κοριτσιών μετά τα όσα του μέλλεται να πάθει. Εδώ μιλά με την Αντιγόνη και είναι πολύ ενδιαφέρουσα η προσπάθεια του Σοφοκλή να ευθυγραμμίσει τη στάση της με εκείνη στη φερώνυμη τραγωδία που ο ίδιος παρουσίασε αρκετά χρόνια πριν.¹³⁴

Αν προσέξουμε λίγο αυτή τη σκηνή θα διαπιστώσουμε ότι έχουμε μια εγκιβωτισμένη σκηνή ικεσίας, όπου ο πρώην εξόριστος, ο πρώην ξένος, ο πρώην ικέτης δέχεται μια ικεσία. Και ενώ οι Αθηναίοι με τα πολλά τον σεβάστηκαν, τον βοήθησαν και τον αποδέχτηκαν, ο αποκατεστημένος πια Οιδίποδας δεν κάνει το ίδιο, παρά τις υποδείξεις του ευεργέτη του και της πολυαγαπημένης του κόρης. Αυτό που συμβαίνει και εδώ είναι ό,τι είδαμε να συμβαίνει με την Αλκμήνη και τον Άδραστο. Παρά το γεγονός ότι ο

¹³² Jebb (1900: xxiv-xxv). Δική του και η δραματολογική ερμηνεία.

¹³³ Blundell (1989). Και ο Winnington-Ingram (1999) αναφέρεται σε αυτό το θέμα.

¹³⁴ Ξέρουμε ότι ο *Οιδίπους επί Κολωνῶ* παρουσιάστηκε μετά το θάνατό του Σοφοκλή από τον συνονόματο εγγονό του (το 401), αλλά γράφτηκε στα τέλη του 5^{ου} αιώνα (σίγουρα πριν το 406/5, όπου τοποθετείται και το τέλος της μακρόχρονης ζωής του ποιητή) από τον ίδιο το Σοφοκλή (βλ. Rehm 2004: 31). Η Αντιγόνη παρουσιάστηκε λίγο πριν το 440. Για τη χρονολόγηση των έργων βλ. ενδεικτικά Winnington-Ingram (1999: 473-475).

Οιδίπους έχει γίνει αποδεκτός από την πόλη της Αθήνας και μάλιστα ο Θησέας τον έκανε *έμπολιν* (637) υπό την προστασία των προυχόντων του Κολωνού, παρά το γεγονός ότι είναι έτοιμος να προβεί σε μια ιδιότυπη θυσία για την πόλη, εντούτοις δε δείχνει την αρμόζουσα συμπεριφορά απέναντι στον ικέτη του Ποσειδώνα, απέναντι στον εξόριστο ξένο, απέναντι στο γιο του, που ζητά βοήθεια. Δε λαμβάνει υπόψη τους λόγους που οδήγησαν τους άλλους να δεχτούν τη δική του ικεσία και αυτό τον καθιστά υποδεέστερο από τους Αθηναίους. Είναι μέλος της κοινότητας, μέλλεται να γίνει ήρωας και σωτήρας, αλλά δεν ενεργεί εν προκειμένω ως οφείλει, δεν ασπάζεται στην πράξη τις αξίες και τα ιδανικά της Αθήνας.

Ο Οιδίπους απορρίπτει την ικεσία του Πολυνείκη με τη διττή δύναμη ενός προφήτη που προβλέπει το μέλλον και ενός δαίμονα που το καθορίζει. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο τις νέες δυνάμεις του γέροντα ως μελλοντικού σωτήρα της πόλης και λειτουργεί σαν προοίμιο στη μυστηριακή μεταμόρφωση που ακολουθεί.¹³⁵ Έτσι, ο ξένος εδώ αναπτύσσει τις φρικτές εκείνες δυνάμεις των Ερινύων του Αισχύλου, επιβάλλοντας σκληρή τιμωρία στους δύο γιους του για πράξεις (ασέβεια προς τους γονείς) τις οποίες τιμωρούσαν κι εκείνες πριν τον εξευμενισμό και την επακόλουθη ενσωμάτωσή τους στην πόλη, που είδαμε στις *Ευμενίδες*. Υπ' αυτή την έννοια παρατηρούμε και στις δύο τραγωδίες ότι η Αθήνα μπορεί να αλλάξει για δικό της όφελος τις φρικτές δυνάμεις και να παράσχει τους φορείς τους μια θέση στην επικράτειά της.¹³⁶

Παρά ταύτα, είναι αλήθεια ότι σε τούτο το έργο ο Οιδίποδας δεν είναι ίδιος με το Θησέα, ο οποίος ενσαρκώνει όλες τις αθηναϊκές αρετές και επομένως λειτουργεί ως «καλός Αθηναίος».¹³⁷ Είναι επίσης αλήθεια ότι ένα από τα χαρακτηριστικά του, που εντέχνως αναπτύσσει βαθμηδόν μέσα στο έργο ο Σοφοκλής, είναι η οργή του· μία οργή η οποία ξεσπά με τον πιο σκληρό τρόπο -και δικαίως- στον Πολυνείκη.¹³⁸ Στο σημείο αυτό όμως είναι που χάνει ο Οιδίποδας την ευκαιρία να λειτουργήσει όπως λειτούργησαν οι Αθηναίοι απέναντι στον ίδιο και να προκρίνει το *έπιεικές* αντί για το *δίκαιον*, αντιλαμβανόμενος στην πράξη ότι μπορεί να μην προκαλέσει ο ίδιος το χαμό των παιδιών του -όλων των παιδιών του- ως αποτέλεσμα της δικής του κατάρας. Άλλωστε η αποδοχή του Οιδίποδα από τους Αθηναίους αποτελεί την υπέρτατη δοκιμασία για την

¹³⁵ Burian (1974: 425).

¹³⁶ Lardinois (1992: 327).

¹³⁷ Mills (1997: 174 και *passim*).

¹³⁸ Kitto (1993: 527- 528).

ἐπιείκεια της Αθήνας· χρειάζεται η μεγαλοψυχία ενός Θησέα για να αντιληφθεί την αθωότητα του Οιδίποδα.¹³⁹ Γι' αυτούς ακριβώς τους λόγους ο ξένος ικέτης γίνεται μεν αποδεκτός, αλλά δεν μπορεί να αρθεί στο ίδιο ύψος με τους Αθηναίους.

¹³⁹ Mills (1997: 179).

4.4. Η «Θυσία»

Το δεύτερο σημείο της εντυπωσιακής μεταστροφής του Οιδίποδα ξεκινά με τη συγκλονιστική σκηνή των αστραπών και των σημείων που καθορίζουν την ύστατη ώρα για τον ξένο (1456-1499): τώρα οδηγεί αυτός, ο τυφλός και ανήμπορος μέχρι πρότινος γέροντας, προς το σημείο όπου θα ταφεί, και μάλιστα χωρίς να τον αγγίζουν (1542-1548): αυτόν που έφτασε υποβασταζόμενος και μετακινήθηκε μόνο με τη βοήθεια της κόρης του και τις οδηγίες του Χορού. Ας σημειωθεί ότι από το σημείο αυτό (1500) και μετά αυτός που έχει τον έλεγχο είναι ο Οιδίποδας, αφού τώρα πια έχει γίνει φανερή η σύνδεσή του με τους θεούς, και ο Θησέας υπακούει αδιαμαρτύρητα.¹⁴⁰

Στην αγγελική ρήση (1586-1666) έχουμε λεπτομερή περιγραφή όσων τελετουργικών και μυστικών στοιχείων έλαβαν χώρα κατά την ταφή του Οιδίποδα. Ο ίδιος ο ξένος δείχνει τον τόπο (1587-1597) και προβαίνει σε (δεύτερο, πρβλ. 469-492) καθαρισμό (1597-1603). Κι εδώ ο καθαρισμός αποτελεί ένα πέρασμα σε μία νέα κατάσταση. Όπως πιο πριν από ξένος ικέτης έγινε δεκτός στην πόλη έτσι και τώρα θα μεταβεί σε νέο τόπο και θα γίνει ακόμα πιο ισχυρός από πριν. Θα γίνει ήρωας και σωτήρας. Αξίζει να επισημανθεί ακόμη η παρουσία του θεϊκού στοιχείου με τη φωνή του θεού που ακολουθεί το θρήνο του Οιδίποδα και των θυγατέρων του¹⁴¹ (1623-1628). Επίσης, τώρα μπορεί να αγγίξει το Θησέα: του ζητάει να του δώσει το χέρι του ως εγγύηση (το ίδιο ζητά να κάνουν και οι κόρες) ότι δε θα προδώσει τις θυγατέρες του (1631-1635). Τέλος, μυστήριο καλύπτει τον τρόπο με τον οποίο πέθανε ο Οιδίποδας, που σίγουρα πέθανε με τρόπο *θαυμαστόν* (1656-1665).

Ο Οιδίποδας γίνεται ήρωας που λατρεύεται και ο χώρος της ταφής του γίνεται τέμενος. Είναι η πιο λεπτομερής παρουσίαση ηρωοποίησης που έχουμε από την αρχαιότητα.¹⁴² Εδώ έχουμε το μοτίβο του εχθρού που γίνεται ήρωας, και μας θυμίζει τον Ορέστη στο βαθμό που και οι δύο είναι μiasmμένοι, αλλά έχουν το δίκιο με το μέρος τους αφού ενεργούσαν κατόπιν θεϊκών εντολών. Ο Οιδίποδας πολλές φορές μέσα στο έργο διακηρύσσει την αθωότητά του, αλλά αυτό ακριβώς τον ξεχωρίζει από τους άλλους ανθρώπους, το γεγονός πως έπαθε ό,τι έπαθε ενώ ήταν αθώος.¹⁴³

¹⁴⁰ Mills (1997: 176). Ωστόσο δε νομίζω πως έχει δίκιο ότι το ίδιο συμβαίνει και στο πρώτο μέρος του έργου.

¹⁴¹ Πολύ χαρακτηριστικό το μοτίβο της σιωπής (1622-1623) πριν συμβεί κάτι πολύ σημαντικό.

¹⁴² Mikalson (2012: 444-445).

¹⁴³ Visser (1982: 421).

Ωστόσο, ο θεός τον δικαιώνει. Ο χρησμός του Απόλλωνα¹⁴⁴ εκπληρώνεται και ο Οιδίποδας με το θάνατό του θα μείνει για πάντα στη μνήμη των ανθρώπων, προστάτης -μαζί με τις Ευμενίδες- της Αθήνας. Ο Δίας (Ζεὺς χθόνιος, 1606) στο τελευταίο στάδιο της ηρωοποίησης δείχνει τη μετάβαση του Οιδίποδα στον Κάτω Κόσμο και την επικύρωσή της από την ανώτερη θεϊκή δύναμη τόσο του επάνω κόσμου (Ζεὺς οὐράνιος) όσο και του Κάτω (Ζεὺς χθόνιος).¹⁴⁵

Ό, τι συνιστά την ολοκλήρωση του μοτίβου του ξένου στο Σοφοκλή είναι ακριβώς ο συγκερασμός στην περίπτωση του Οιδίποδα στοιχείων του μοτίβου, τα οποία είναι διακριτά στους άλλους δύο τραγικούς. Συγκεκριμένα, ο Οιδίποδας γίνεται αποδεκτός, χωρίς ωστόσο να μπορεί να αρθεί στο ίδιο ύψος με τους Αθηναίους, όπως ακριβώς συμβαίνει με το διωκόμενο στον Ευριπίδη· ταυτόχρονα όμως εντάσσεται στην πόλη, αλλά στο πάνθεον των ηρώων, όπως είδαμε να κάνουν για το διώκτη τόσο ο Αισχύλος όσο και ο Ευριπίδης στους *Ηρακλείδες*. Συνθέτει δηλαδή ο Σοφοκλής ό,τι στους άλλους ποιητές αφορά χωριστά τον ξένο διωκόμενο και το διώκτη. Είναι ωστόσο πολύ σημαντικό το γεγονός ότι η διαφοροποίηση του Σοφοκλή από τους άλλους γίνεται χωρίς αυτός να προδίδει το πνεύμα της ανωτερότητας των Αθηναίων· γι' αυτό το λόγο ο Οιδίποδας ως σωτήρας της πόλης γίνεται Αθηναίος ήρωας και όχι πολίτης.

¹⁴⁴ Στο έργο εμφανίζονται τρεις περιπτώσεις χρησμών: αυτός που δόθηκε στο Λαίο, αυτός που δόθηκε στον Οιδίποδα και αυτός που δόθηκε στους Θηβαίους. Η καινοτομία του Σοφοκλή αφορά το χρησμό του Οιδίποδα, που είναι ακριβώς το στοιχείο το οποίο καθορίζει τη δράση σε τούτο το έργο και αφορά το τέλος του γέροντα -χρόνια μετά τα εγκλήματά του. Επίσης, καινοτομία φαίνεται πως αποτελεί και ο χρησμός που δόθηκε στους Θηβαίους και τον μεταφέρει η Ισμήνη (Mikalson 2012: 438-439).

¹⁴⁵ Mikalson (2012: 435).

Κεφάλαιο 5

Ο Τόπος

Ένα θέμα που παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον αν το εξετάσουμε συγκριτικά στα τέσσερα έργα αφορά τον τόπο όπου εξελίσσεται η δράση.¹⁴⁶ Οπωσδήποτε ο χώρος αυτός επιβάλλεται από το ίδιο το θέμα του έργου, επομένως είναι αναμενόμενο ότι στις *Ευμενίδες* θα υπάρχει κάπου ο Άρειος Πάγος ή ότι όλα τα έργα θα εξελίσσονται κοντά σε κάποιο βωμό ή ναό όπου έχει καταφύγει ο ικέτης. Ωστόσο, βωμοί ή ναοί μπορεί να υπάρχουν σε πάρα πολλά μέρη, επομένως η επιλογή του χώρου αποκτά και κάποια συμβολική σημασία. Επίσης, έχει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ο κάθε ποιητής παρουσιάζει ή, καλύτερα, αναδεικνύει τον τόπο εξέλιξης της δράσης. Εξετάζοντας λοιπόν το θέμα μπορεί να καταλήξει κανείς σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα.

Στις *Ευμενίδες* υπάρχει μια εναλλαγή του τόπου, ο οποίος καθορίζεται και αναδεικνύεται από τη δράση: από το μαντείο των Δελφών, όπου φτάνει αρχικά ο Ορέστης (και τον ακολουθούν οι Ερινύες) ως ικέτης του Απόλλωνα, μεταφέρεται στην Αθήνα ως ικέτης της Αθηνάς και από εκεί στον Άρειο Πάγο, όπου διεξάγεται η δίκη του. Εκεί θα μεταμορφωθούν οι Ερινύες σε Ευμενίδες και θα τους δοθεί μόνιμη θέση κατοικίας κοντά στην Ακρόπολη.¹⁴⁷ Στους *Ηρακλείδες* η δράση εκτυλίσσεται στο Μαραθώνα, που συνδέεται με τη λατρεία του Ηρακλή¹⁴⁸ και συνειρμικά μόνο συνδέει τη δράση με την ένδοξη γενιά των Μαραθωνομάχων. Στις *Ικέτιδες*, ο χώρος παραμένει η Ελευσίνα, παρόλο που μπορεί να θεωρηθεί ότι βαθμιαία, ιδίως μετά την αποχώρηση της Αίθρας, κυριαρχεί στη συνείδηση των θεατών ο πολιτικός χώρος της Αθήνας, με κορυφαίο συμβολισμό αυτής της μετατόπισης την εμφάνιση από μηχανής της Αθηνάς.¹⁴⁹ Στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* η δράση εκτυλίσσεται στο ιερό τέμενος των

¹⁴⁶ Το θέμα αφορά το χώρο που αναπαριστά η ορχήστρα, το λεγόμενο σκηνικό χώρο (scenic space), όχι άλλους που νοερά ανακαλούνται. Για την έννοια, τις κατηγορίες και τα είδη του χώρου στο αρχαίο θέατρο καθώς και μία δειγματική εφαρμογή στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη βλ. Rhem (2002: 1-34).

¹⁴⁷ Sommerstein (2000: 33-34).

¹⁴⁸ Wilkins (1990: 330).

¹⁴⁹ Rehm (2002: 25).

Ευμενίδων, στον Κολωνό και είναι γνωστό ότι οι Ερινύες ταυτίζονται ή συνδέονται με την κατάρα του Οιδίποδα εναντίον των γιων του.¹⁵⁰

Η πρώτη παρατήρηση που μπορεί να κάνει κανείς είναι ότι υπάρχει μία σύνδεση των τεσσάρων έργων στο επίπεδο του «σκηνικού χώρου». Σε όλα τα έργα υπάρχει το μοτίβο του ξένου που έρχεται στην Αθήνα και αυτό το μοτίβο έχει οριοθετηθεί κατ' αρχήν από τον Αισχύλο. Το θέμα των χθόνιων θεοτήτων επίσης είναι ένα κοινό σημείο. Τόσο στον Αισχύλο όσο και στο Σοφοκλή υπάρχουν οι Ερινύες/Ευμενίδες, οι χθόνιες θεότητες. Ο Ευριπίδης όμως επιλέγει και στα δύο έργα να διαφοροποιηθεί, βεβαίως, αλλά όχι εντελώς. Είδαμε στους *Ηρακλείδες* αλλά και στις *Ικέτιδες* την παρουσία της Περσεφόνης και της Δήμητρας. Αυτό σημαίνει ότι ο ποιητής απομακρύνεται μεν, αλλά όχι εντελώς από τα όρια που έχει θέσει ο προκάτοχός του. Είναι επισφαλής η απόπειρα να ερμηνευθεί αυτή η επιλογή, αλλά οπωσδήποτε δεν μπορεί να είναι τυχαία –ιδιαίτερα στους *Ηρακλείδες* η αναφορά στην Περσεφόνη προκειμένου να αιτιολογηθεί η θυσία της ευγενούς κόρης (πριν την προσφορά της Μακαρίας) δε φαίνεται απαραίτητη. Το ίδιο και στις *Ικέτιδες*. Η πρώτη λέξη του έργου είναι *Δήμητερ* και όλη η δράση τοποθετείται στην Ελευσίνα.

Ας σημειωθεί εξάλλου ότι όλα αυτά τα έργα εκτυλίσσονται στην Αττική, αλλά όχι στην Αθήνα. Ούτε κι αυτό μπορεί να είναι τυχαίο. Όσο κι αν έχουν προταθεί ενδιαφέρουσες και πειστικές εξηγήσεις για την επιλογή του εκάστοτε τόπου δράσης, θεωρώ ότι η εξέλιξη της δράσης εκτός της πόλης αποτελεί επίσης ένα στοιχείο του μοτίβου. Οι ποιητές γνωρίζουν το έργο των προκατόχων τους, πειραματίζονται, δοκιμάζουν και καταλήγουν σε συγκεκριμένες επιλογές –ασφαλώς όχι μονοσήμαντες. Στην περίπτωση τούτης της τετράδας των έργων η κατάληξη (στο Σοφοκλή) είναι ευτυχής, αφού συνδυάζει, συνθέτει και προωθεί το μοτίβο, χωρίς ωστόσο κανείς από τους δύο μεταγενέστερους του Αισχύλου ποιητές να περιορίζει το θέμα και την πολυσχιδή προβληματική του. Με άλλα λόγια ο Ευριπίδης σε πρώτη φάση με τους *Ηρακλείδες* διαφοροποιείται από τον Αισχύλο κρατώντας απλώς μια μικρή αναφορά στις χθόνιες θεότητες, με τη θυσία να τελείται προς τιμή της Περσεφόνης. Στη συνέχεια όμως στις *Ικέτιδες* συνδυάζει καθαρά τον τόπο εξέλιξης της δράσης με τις χθόνιες θεότητες, επιλέγοντας την Ελευσίνα. Ο Σοφοκλής, τέλος, επιλέγει το τέμενος των Ευμενίδων στον Κολωνό. Με αυτό τον τρόπο επαναφέρει στο προσκήνιο τις χθόνιες θεότητες που είδαμε στον Αισχύλο και μάλιστα στον κατεξοχήν τόπο λατρείας τους στην Αθήνα.

¹⁵⁰ Sommerstein (2000: 32).

Συγχρόνως αξιοποιεί σε πολύ μεγάλο βαθμό στο ίδιο το έργο τόσο τον τόπο καθεαυτόν όσο και τις Ευμενίδες.

Η δεύτερη παρατήρηση έχει να κάνει με το γεγονός ότι σε όλα τα έργα ο τόπος λειτουργεί σαν *ετεροτοπία* με το νόημα που δίνει στον όρο ο Foucault.¹⁵¹ Υπάρχουν σε κάθε πολιτισμό τόποι που βρίσκονται έξω από όλους τους άλλους τόπους, είναι υπαρκτοί και ορίζονται από την ίδια την κοινωνία. Υπάρχουν οι *ετεροτοπίες κρίσης*, δηλαδή τόποι προνομιακοί ή ιεροί ή απαγορευμένοι που προορίζονται για εκείνα τα άτομα τα οποία βρίσκονται σε κατάσταση κρίσης σε σχέση με την κοινωνία και το ανθρώπινο περιβάλλον όπου ζουν. Επίσης, οι ετεροτοπίες προϋποθέτουν πάντα ένα σύστημα διάνοιξης και περικλείσεως που τις απομονώνει και συγχρόνως τις καθιστά διαπερατές. Δεν μπορούμε να εισέλθουμε παρά μόνο με κάποια άδεια και εφόσον επιλέξουμε ορισμένες πράξεις, όπως κάποιες δραστηριότητες εξαγνισμού.¹⁵²

Σε έναν τέτοιο τόπο λοιπόν μπορούν να συμβούν οι μεταστροφές, οι αλλαγές, και όλα τα ευτυχή συμβάντα που συμβαίνουν στους ικέτες. Όπως είδαμε και στην εισαγωγή, ο ξένος εξ ορισμού βρίσκεται σε μία κατάσταση «οριακή»: «μετέωρο» τον χαρακτηρίσαμε εκεί. Αυτό σημαίνει ότι δεν ανήκει πραγματικά πουθενά, ότι δεν εντάσσεται στους κόλπους μιας κοινότητας και αυτή η κατάσταση τον κάνει να μην έχει δικαιώματα, να μην ξέρει να πώς να φερθεί, με αποτέλεσμα να αποτελεί απειλή για όποιον συναντά. Την ίδια στιγμή όμως ο ξένος που έρχεται στην Αθήνα έρχεται ως ικέτης, πράγμα που τον εντάσσει σε μία κατάσταση «μεταιχμιακή», αφού δεν ξέρει αν θα περάσει ή δε θα περάσει σε ένα καινούριο καθεστώς δικαίωσης και αποκατάστασης. Επομένως ο οριακός χώρος¹⁵³ στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση αντανακλά αυτήν ακριβώς την οριακή κατάσταση του ξένου ικέτη, την οποία όμως κανείς δεν έχει αποδώσει καλύτερα από το Σοφοκλή.

Μιλώντας γενικά για τον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* ο Vidal-Naquet κάνει λόγο για μία «τραγωδία περάσματος». Επισημαίνει το ρόλο που διαδραματίζει σε αυτή την τραγωδία το θέμα των συνόρων. Ο Οιδίποδας πρέπει, σύμφωνα με τον Κρέοντα, να έρθει στη Θήβα, αλλά όχι μέσα στην πόλη· στην Αθήνα, ο Χορός καλεί βοήθεια ώστε να μην περάσουν οι απαχθείσες κόρες τα σύνορα· ο ίδιος ο Οιδίποδας, σύμφωνα με το χρησμό,

¹⁵¹ Την *ετεροτοπία* ως χρήσιμη για το αρχαίο θέατρο ερμηνεύει ο Rehm (2002: 19), που θεωρεί ότι *ετεροτοπία* αποτελεί και το ίδιο το θέατρο του Διονύσου των κλασικών χρόνων. Το ίδιο το κείμενο στο Foucault (2012).

¹⁵² Foucault (2012: 260-269).

¹⁵³ Ο Bourdieu (2006: 352-353) θεωρεί ότι τα όρια είναι τόποι διαμάχης και δίνει ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα.

θα έβρισκε καταφύγιο στα σύνορα μιας χώρας ή σε μιαν έσχατη χώρα (89). Ερμηνεύει ο μελετητής το «χαλκόστρωτο κατώφλι» αφενός με κριτήρια γεωγραφικά, ότι δηλαδή η περιοχή αποτελεί σύνορο του άστεως ευρισκόμενη στο βόρειο άκρο του, και αφετέρου μυθολογικά, αφού αποτελεί το σύνορο ανάμεσα στους θεούς του Κάτω Κόσμου (ο Άδης θεωρείται *χαλκοῦς*) και τους θεούς του Ολύμπου. Ακόμη, ο χώρος που παρουσιάζεται μπροστά στη σκηνή επίσης χωρίζεται σε δύο μέρη, στο ιερό άλσος και το μη θρησκευτικό χώρο και ότι ανάμεσα σε αυτούς τους δύο χώρους κινείται ο ξένος: από την πέτρα όπου κάθεται αρχικά μεταφέρεται σε ένα *σεμνόν και άσκέπαρνον βάθρον* (100-101) κι από κει, σε ένα *άντίπετρον βῆμα* (192-193), απ' όπου ασφαλής πια μπορεί να μιλάει και να ακούει. Βρίσκεται λοιπόν σ' ένα σημείο απ' όπου μπορεί να μιλάει, αλλά κανείς, αφού τον προστατεύουν οι Ευμενίδες, δεν μπορεί να τον αγγίξει· βρίσκεται στα όρια του ιερού και του μη θρησκευτικού. Ανάλογος διμερισμός χαρακτηρίζει και τον τόπο που πεθαίνει. Έτσι ο ήρωας έχοντας περάσει τα σύνορα εγκαταστάθηκε σε ένα σύνορο κι από εκεί πέρασε σε έναν άλλο κόσμο.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Vidal-Naquet (1991: 246-254).

Κεφάλαιο 6

Επίλογος

Με βάση την πραγμάτευση που προηγήθηκε διαπιστώνουμε ότι υπάρχει σε όλα τα εξεταζόμενα έργα ένα κεντρικό μοτίβο το οποίο εμπλουτίζεται και εξελίσσεται αρχίζοντας από τον Αισχύλο και καταλήγοντας στο Σοφοκλή. Όλα τα έργα μπορούν να ενταχθούν σε αυτό που ονομάζεται «δράμα ικεσίας», αλλά το σχήμα αυτό δε μένει μόνο στην παροχή βοήθειας από την πλευρά των Αθηναίων· προχωράει ένα βήμα παραπέρα καθώς οι Αθηναίοι μπορούν να αποδεχτούν τον ξένο, φτάνοντας να τον ενσωματώσουν στην κοινότητα, χωρίς όμως αυτός να μπορεί να αρθεί στο δικό τους ύψος. Ασφαλώς, τα πρόσωπα που ενσωματώνονται σχετίζονται με την Αθήνα ούτως ή άλλως μέσω της παράδοσης,¹⁵⁵ ωστόσο αυτό που αλλάζει σε κάθε έργο είναι ο τρόπος ένταξης ή ενσωμάτωσής τους στους κόλπους της πόλεως.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η υποδοχή του ξένου στις *Ευμενίδες* είναι κάπως επιφυλακτική, αφού η θεά Αθηνά αρχικά κρατάει ίσες αποστάσεις από τον ικέτη και από τον διώκτη του. Στην πορεία ο Ορέστης δικαιώνεται χάρη στο λόγο -ο οποίος εκφράζεται από τη θεϊκή επέμβαση του Απόλλωνα και της Αθηνάς- και αποχωρεί για την πατρίδα του προσφέροντας συμμαχία στην πόλη που τον δικαίωσε. Οι φρικτές διώκτριες εξασφαλίζουν αιώνια κατοικία στην πόλη (γίνονται *μέτοικοι*) και μεταμορφώνονται σε προστάτιδες της. Επομένως, σε αυτή την τραγωδία το ζήτημα αφορά κυρίως τους θεούς.

Αντίθετα, στους *Ηρακλείδες* έχουμε την αδιαπραγμάτευτη αποδοχή της ικεσίας σε πρώτη φάση από το Χορό των γερόντων του Μαραθώνα και εν συνεχεία από τον ίδιο το βασιλιά. Η αποδοχή εδώ επιτυγχάνεται με τη βαθμιαία μετατόπιση του ξένου από τη θέση του ικέτη στην εμπράκτως αποδεδειγμένη έκφραση της (αθηναϊκής) αρετής: γενναιότητα, αυτοθυσία, ανδρεία, όπως τεκμαίρεται από τις ενέργειες της Μακαρίας και

¹⁵⁵ Η Hall (2007: 150-151) υποστηρίζει ότι η τραγωδία διαχειρίζεται μύθους για ήρωες άλλων πόλεων με γνώμονα να υπηρετήσουν οι εν λόγω μύθοι αθηναϊκά συμφέροντα μέσα από μια διαδικασία ενσωμάτωσής τους στο αθηναϊκό παρελθόν.

του διδύμου Ιόλαου- Ύλλου. Ωστόσο, ο διώκτης ταπεινώνεται με τρόπο *άναιδῆ* από τον αποδεκτό, πια, ξένο (με τη μορφή της Αλκμήνης), που έτσι εμφανίζεται εν τέλει υποδεέστερος των Αθηναίων. Έτσι εξηγείται δραματολογικά η δικαίωση του διώκτη, του Ευρυσθέα, ο οποίος γίνεται προστάτης της πόλης (κι αυτός γίνεται *μέτοικος*).

Στις *Ικέτιδες* η αποδοχή περνά από δύο στάδια, τα οποία δικαιολογεί ο Ευριπίδης με την επιλογή της ηλικίας. Η γερόντισσα Αίθρα αποδέχεται τις ικέτιδες αργίτισσες και θέλει να τις βοηθήσει, σε πρώτη φάση για λόγους συναισθηματικούς (*πάθος*). Ο νεαρός βασιλιάς όμως, ο Θησέας, είναι αρνητικός και έντονα επικριτικός· ωστόσο καταλήγει, πεισμένος από τη μητέρα του με λογικά, πολιτικής φύσης, επιχειρήματα και συνάμα παρακινήμένος από το συναίσθημα, να αποδεχτεί την ικεσία και να βοηθήσει. Η μετατόπιση και η αποκατάσταση του ξένου εδώ γίνεται όταν αντιλαμβάνεται, όταν κατανοεί και αποδέχεται εμπράκτως τις αρετές που χαρακτηρίζουν τον (Αθηναίο) ηγεμόνα: φρόνηση, απόπειρα επίλυσης των διαφορών με το λόγο πρώτα, γενναιότητα και θεοσέβεια –αποφυγή της *ύβρης*. Τότε πια αποκαθίσταται και ανέρχεται στο ύψος του Αθηναίου. Ο ξένος ωστόσο δεν είναι μόνο ο άνδρας, ο ηγεμόνας –είναι και οι γυναίκες· επομένως χρειάζεται να αναδειχτεί και η δική τους αρετή. Τι πιο γενναίο για μια γυναίκα από τη θυσία για την αγάπη προς τον άντρα της; Πλήρης εξίσωση όμως δεν μπορεί να υπάρξει και γι' αυτό παρεμβαίνει η Αθηνά. Είναι θεά και γι' αυτό μπορεί να ξέρει το μέλλον: ο ξένος δεν είναι ίδιος με τους Αθηναίους διότι του λείπει η αξιοπιστία –μα δεν τους ξεγελάει.

Ο ξένος στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* έχει πιο δύσκολη αποδοχή καθώς περνά από τρία στάδια: επιφυλακτικότητα από τον Κολωνιάτη, άρνηση σε πρώτη φάση από το Χορό, αποδοχή από το βασιλιά. Ο ικέτης, ο μιαρός αλλά αθώς, δικαιώνεται κι αυτός χάρη στο λόγο, μα όχι μόνο· η επιχειρηματολογία του και η ευσέβεια –η δική του και των ντόπιων- είναι που τον δικαιώνουν, ώστε να γίνει *ἔμπολις*. Ο Οιδίπους εντούτοις δε δείχνει αντίστοιχη στάση απέναντι στο γιο του. Δεν εκφράζει τις αρετές που δικαίωσαν τον ίδιο και έτσι δεν μπορεί να αρθεί στο ύψος των Αθηναίων. Στο σημείο αυτό ωστόσο υπάρχει η μεγάλη ανατροπή. Ο Οιδίποδας δεν είναι σαν όλους τους άλλους ξένους. Δεν προτείνει συμμαχίες (όπως ο Ορέστης), δε δίνει υποσχέσεις που δε θα τηρήσει (όπως ο Άδραστος), δεν ταπεινώνεται (όπως ο Ευρυσθέας). Είναι ο εκλεκτός των θεών για να γίνει ο ίδιος σωτήρας της *πόλεως*. Αυτό σημαίνει ότι ο Σοφοκλής τηρεί μεν τις δεσμεύσεις του μοτίβου που υιοθετεί, αλλά πάει ένα βήμα παραπέρα, διαφοροποιούμενος από τους ομοτέχνους του. Δεν κάνει σωτήρα το διώκτη, το θύτη.

Κάνει σωτήρα το θύμα, αναδεικνύοντας ακόμη περισσότερο την ιδιότυπη «οριακότητα» του Οιδίποδα, πράγμα στο οποίο συμβάλλει, όπως είπαμε, και η αξιοποίηση του τόπου. Δηλαδή, από τη μία πλευρά μένοντας πιστός στο μοτίβο όπως έχει διαμορφωθεί, κρατά τον αποδεκτό, πια, ξένο υποδεέστερο από τους Αθηναίους. Από την άλλη πλευρά όμως αυτός ο ξένος είναι ο πιο αδικημένος από όλους τους ανθρώπους αφού έφτασε από την απόλυτη υπεροχή και ευτυχία στο έσχατο έγκλημα και τον απόλυτο εξευτελισμό, όντας παιχνίδι στα χέρια των θεών. Γι' αυτό ο Σοφοκλής τού επιφυλάσσει τη θέση που του αρμόζει στην καρδιά των Αθηναίων, όπως δείχνει και το εντυπωσιακό τέλος του –μια ιδιότυπη θυσία για την προστασία της πόλης. Αυτό σημαίνει ότι ο Οιδίποδας είναι μεν υποδεέστερος, αλλά μπορεί συνάμα να ενσωματωθεί στην Αθήνα με την ένταξή του στο πάνθεον των ηρώων, όχι στο κοινό της πόλεως.

Με βάση τα παραπάνω, είναι φανερό ότι οι τραγικοί ποιητές λειτουργούν σε επίπεδο ιδεολογικό ως προς το θέμα μας σε δύο άξονες. Αρχικά, αναπαράγουν τα στερεότυπα υπεροχής των Αθηναίων μέσω της ανάδειξης συγκεκριμένων αρετών -κι αυτό αποτελεί το κοινό σημείο όλων των έργων. Έτσι, μέσω της δράσης του ηγεμόνα της, η Αθήνα παρουσιάζεται ως προστάτιδα των αδικημένων και τιμωρός των αδίκων. Παράλληλα, αναδεικνύεται η υπερηφάνεια των Αθηναίων, αφού λειτουργούν λαμβάνοντας υπόψη το αίσθημα της *αἰδοῦς*, που προκαλείται από την ικεσία, και της επακόλουθης καλής φήμης για την πόλη. Αναδεικνύεται ακόμα ο σεβασμός προς τους θεούς και τα «νενομισμένα», η έκφραση συμπόνιας (οίκτου) και η πίστη στη δικαιοσύνη. Είναι πρόθυμοι να αναλάβουν κινδύνους προκειμένου να υπερασπιστούν την πόλη τους όταν δέχεται απειλή, ενώ συχνά επιδιώκουν την ειρηνική (λόγω) διευθέτηση των διαφορών.¹⁵⁶ Την ίδια στιγμή όμως υπάρχει διαφοροποίηση στα έργα ως προς τις αρετές των Αθηναίων τις οποίες φαίνεται ότι καλείται να εκφράσει ο ξένος. Είδαμε ότι στους *Ηρακλείδες* ο ξένος εκφράζει την ευγένεια, τη γενναιότητα και την αυτοθυσία. Στις *Ικέτιδες* η ηγεμόνας διδάσκεται να δείχνει φρόνηση και σύνεση, να θέτει το συμφέρον του λαού του υπεράνω όλων και να είναι ειλικρινής, ενώ συγχρόνως οφείλει και ο λαός –ιδιαίτερα οι νέοι- να διαθέτει αρετή. Τέλος, ο Οιδίποδας έρχεται να θυσιαστεί προς όφελος της πόλεως. Αυτά σημαίνουν ότι υπάρχουν σημεία υπεροχής των Αθηναίων τα οποία είτε προβάλλονται είτε επιβάλλονται.

¹⁵⁶ Αυτές τις απόψεις διατυπώνει και ο Brock (1998), ο οποίος πραγματεύεται την αξιοποίηση του μυθικού υλικού από τους τραγικούς ποιητές του 5^{ου} κυρίως αιώνα και τους ρήτορες του 4^{ου} και καταλήγει ότι υπάρχει διαφοροποίηση ως προς το στόχο που υπηρετεί η εν λόγω παράθεση κατά τον 5^ο και τον 4^ο αιώνα.

Αυτή ακριβώς η απόπειρα αναπαραγωγής και επιβολής των αθηναϊκών αξιών, που συνιστούν και τα σημεία της αθηναϊκής υπεροχής, μέσω της πραγμάτευσης του μύθου δεν μπορούμε να ξέρουμε αν και σε ποιο βαθμό αποτελεί συνειδητή επιλογή των ποιητών. Ανεξάρτητα από τις προθέσεις όμως είναι φανερό ότι η αττική τραγωδία μπορεί να λειτούργησε ως ένα μέσο για την ανάδειξη της ανωτερότητας και την ανάγκη επιβολής των Αθηναίων έναντι των άλλων, επιτελώντας με αυτό τον τρόπο μια ξεκάθαρη ιδεολογική λειτουργία.¹⁵⁷

Η Αθήνα λοιπόν είναι μια πόλη που μπορεί να αποδέχεται και να ενσωματώνει στους κόλπους της όσους ασπάζονται τις αξίες, τα ιδανικά και την υπεροχή της. Ωστόσο δε γίνεται, δεν είναι δυνατόν όλοι να γίνουν πραγματικά Αθηναίοι. Έτσι, η τραγωδία με την πραγμάτευση των μυθικών προτύπων της ηρωικής εποχής ανάγεται σε μέσο για την προβολή και την επιβολή της ανωτερότητας των Αθηναίων έναντι των άλλων.

¹⁵⁷ Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι στην περίπτωση που εμφανίζεται στις σωζόμενες τραγωδίες ο Αθηναίος στο ρόλο του ξένου, δηλαδή όταν ο ίδιος εμφανίζεται σε κάποια άλλη πόλη, εξακολουθεί να ενσαρκώνει στοιχεία της αθηναϊκής αρετής που τον παρουσιάζουν να υπερτερεί έναντι των άλλων. Αναφέρομαι στον Αιγέα, που εμφανίζεται ως περαστικός από την Κόρινθο στη *Μήδεια* (663-758) και στο Θησέα, που φτάνει στη Θήβα για να βοηθήσει τον Ηρακλή, στον *Ηρακλή Μαινόμενο* (1163-1428).

Βιβλιογραφία

- Allan, W. (2001) *Euripides The Children of Heracles with an Introduction, Translation and Commentary* by W. Allan, Warminster: Aris and Phillips Ltd.
- Blundell M. W. (1989) *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brock, R. (1991) The Emergence of Democratic Ideology, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 40 (H2), 160- 169.
- Brock, R. (1998) 'Mythical polypragmosyne in Athenian drama and rhetoric' στο M. Austin, J. Harris & C. Smith (eds.) *Modus Operandi: Essays in honour of Geoffrey Rickman*, BICS Supplement 71, 327-338.
- Bourdieu, P. (2006) *Η αίσθηση της πρακτικής*, Μτφρ.-Επιστημονική θεώρηση, Θ. Παραδέλλης, Επίμετρο, Κ. Λελεδάκης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Burian, P. (1974) Suppliant and Saviour: Oedipus at Colonus, *Phoenix*, 28 (4), 408-429.
- Burian, P. (1977) Euripides' Heraclidae: An Interpretation, *Classical Philology*, 1, 1-21.
- Burian, P. (1985) 'Logos and Pathos: The Politics of the Suppliant Women' στο P. Burian (ed.) *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*, Durham: Duke University Press, 129- 155.
- Burian, P. (2007) 'Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής', στο P. E. Easterling (επιμ.) *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Μτφρ.-Επιμ., Λ. Ρόζη, Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 267-314.
- Carter, D. M. (2007) *The Politics of Greek Tragedy*, Exeter: Bristol Phoenix Press.
- Cartledge, P. (2001) 'Έλληνες και «βάρβαροι»', στο Α.-Φ. Χριστίδης (επ.) *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας: Από τις Αρχές έως την Ύστερη Αρχαιότητα*, Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ-ΙΝΣ, 231-236.
- Donlan, W. (1978) Social Vocabulary and its Relationship to Political Propaganda in Fifth-Century Athens. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 27, 95- 111.

- Fisher, N. (1998) 'Violence, Masculinity and the Law in Classical Athens', στο L. Foxhall & J. Salmon (eds.) *When Men were Men: Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, London-New York: Routledge, 68-97.
- Foley, H. P. (2001) *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton: Princeton University Press.
- Foucault, M. (2012) *Ετεροτοπίες και Άλλα Κείμενα*, Μτφρ. Τ. Μπέτζελος, Αθήνα: Πλέθρον.
- Garrison, E. P. (1995) *Groaning Tears: Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden: Brill
- Gould, J. (1973) ΗΙΚΕΤΕΙΑ, *JHS*, 93, 74-103.
- Griffith, M. & Carter, D. M. (2011) 'Introduction' στο D. M. Carter (ed.) *Why Athens? A Reappraisal of tragic Politics*, Oxford: Oxford University Press, 1- 16.
- Hall, E. (1989) *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford: Clarendon.
- Hall, E. (2007) 'Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας', στο P. E. Easterling (επιμ.) *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Μτφρ.-Επιμ., Λ. Ρόζη, Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 137-188.
- Jebb, R. C. (1900) *Sophocles: Plays: Oedipus Coloneus*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kitto, H. D. F. (1993) *Η Αρχαία Ελληνική τραγωδία*, Μτφρ., Λ. Ζενάκος, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Lardinois, A. (1992) Greek Myths for Athenian Rituals: Religion and Politics in Aeschylus' *Eumenides* and Sophocles' *Oedipus Coloneus*, *GRBS*, 33 (4), 313-327.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (2004) *Σοφοκλής: Οιδίπους επί Κολωνῶ*, Μτφρ.-Επίμετρο, Δ. Ν. Μαρωνίτης, Αθήνα: MIET.
- Mills, S. (1997) *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford: Oxford University Press
- Mikalson, J. D. (2012) 'Gods and Heroes in Sophocles', στο A. Markantonatos (ed.) *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston: Brill, 429- 446.

- Morwood, J. (2007) *Euripides Suppliant Women with Introduction, Translation and Commentary* by J. Morwood, Oxford: Aris and Phillips Classical Texts.
- Morwood, J. (2012) Euripides' *Suppliant Women*, Theseus and Athenocentrism, *Mnemosene*, 65, 552-564.
- Μύρης, Κ. Χ. (1989) *Αισχύλου Ορέστεια: Άγαμέμνων, Χοηφόροι, Εύμενίδες*, Μτφρ., Κ. Χ. Μύρης, Αθήνα: Εστία.
- Ober, J. (2003) *Μάζες και Ελίτ στη Δημοκρατική Αθήνα: Ρητορική, Ιδεολογία και η Ισχύς του Λαού*, Μτφρ., Β. Γ. Σερέτη, Επιστημονική θεώρηση, Γ. Ι. Μανιάτης, Αθήνα: Πολύτροπον.
- Papadopoulou, T. (2012) 'Altruism, Sovereignty, and the Degeneration of Imperial Hegemony in Greek tragedy and Thucydides', στο A. Markantonatos & B. Zimmermann (eds.) *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin/Boston: DeGruiter, 377-404.
- Pearson A.C. (1924) *Sophoclis Fabulae*, Oxford: Oxford University Press.
- Pelling, C. (1997) 'Conclusion' στο Pelling, C. (ed.) *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford: Oxford University Press, 213- 235.
- Pozzi, D. (1991) 'The Polis in Crisis', στο D. Pozzi & J. M. Wickersham (eds.) *Myth and the Polis*, Ithaca and London: Cornell University Press, 126-163.
- Rehm, R. (1988) The Staging of Suppliant Plays, *GRBS*, 29 (3), 263-307.
- Rehm, R. (2002) *The Play of Space: Spatial Transformations in Greek tragedy*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Rehm, R. (2004) 'Introduction' στο R.C. Jebb *Sophocles: Plays: Oedipus Coloneus*: London: Bristol Classical Press, 31-56.
- Rodighiero, A. (2012) 'The Sense of Place: Oedipus at *Colonus*, 'Political' Geography, and the Defence of a Way of Life' στο A. Markantonatos & B. Zimmermann (eds.) *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin/Boston: DeGruiter, 55-80.

- Rosivach, V. J. (1991) Some Athenian Presuppositions about 'The Poor', *G&R*, 38 (2), 189- 198.
- Ρούσσοι, Τ. (1992α) *Ευριπίδης: Ηρακλείδαι*, Μτφρ., Τ. Ρούσσοι, Εισαγωγή-Σημειώσεις, Δ. Βλασσοπούλου, Αθήνα: Κάκτος.
- Ρούσσοι, Τ. (1992β) *Ευριπίδης: Ίκέτιδες*, Μτφρ., Τ. Ρούσσοι, Αθήνα: Κάκτος.
- Saïd, S. (2012) 'Athens and Athenian Space in Oedipus at Colonus' στο A. Markantonatos & B. Zimmermann (eds.) *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin/Boston: DeGruiter, 81-100.
- Seaford, R. (2003) *Ανταπόδοση και Τελετουργία: Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, Μτφρ., Β. Λιαπής, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Slatkin, L. (1986) 'Oedipus at Colonus: Exile and Integration', στο Euben, J. P., *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley- Los Angeles- London: University of California Press, 210- 221.
- Sommerstein, A. H. (2000) *Αισχύλου Εύμενίδες: Κριτική και Ερμηνευτική Έκδοση*, Μτφρ., Ν. Γεωργαντζόγλου, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Tzanetou, A. (2012) *City of Suppliants: Tragedy and the Athenian Empire*, Austin: University of Texas Press.
- Vidal-Naquet, P. (1991) 'Ο Οιδίπους ανάμεσα σε δύο πόλεις. Δοκίμιο πάνω στον Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν' στο J. P. Vernant. & P. Vidal-Naquet, *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, τ.Β', Μτφρ., Α. Τάττη, Αθήνα: Δαίδαλος- Ι. Ζαχαρόπουλος, 211-254.
- Vidal-Naquet, P. (1997) 'The place and Status of Foreigners in Athenian Tragedy', στο Pelling, C. (ed.) *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford: Oxford University Press, 109-119.
- Visser, M. (1982) Worship Your Enemy: Aspects of the Cult of Heroes in Ancient Greece, *The Harvard Theological Review*, 75 (4), 403-428.
- Walker, H. J. (1995) *Theseus and Athens*, New York-Oxford: Oxford University Press.
- Wilkins, J. (1990) The Young of Athens: Religion and Society in *Heracleidai* of Euripides, *CQ*, 40 (2), 329-339.

Wilson, J. P. (1997) *The Hero and the City: An Interpretation of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Ann Arbor: University of Michigan.

Winnington- Ingram, R. P. (1999) *Σοφοκλής: Ερμηνευτική Προσέγγιση*, Μτφρ., Ν. Κ. Πετρόπουλος, Χ. Π. Φαράκλας, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Zeitlin, F. I. (1990) 'Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama' στο J.J. Winkler & F.I. Zeitlin, ed., *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: Princeton University Press, 130-167.