

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η πρόσληψη της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* του Ευριπίδη από τον  
Γκαίτε

Αναστάσιος Παπαβασιλείου

Επιβλέπων Καθηγητής  
Αικατερίνη Τσολακίδου

Δεκέμβριος 2018

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

***Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία***

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Η πρόσληψη της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* του Ευριπίδη από τον  
Γκαίτε**

**Αναστάσιος Παπαβασιλείου**

**Επιβλέπων Καθηγητής  
Αικατερίνη Τσολακίδου**

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.

**Δεκέμβριος 2018**



## Περίληψη

Βασιζόμενη στις βασικές αρχές των θεωριών της πρόσληψης και της αναγνωστικής ανταπόκρισης, η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή μελετά την πρόσληψη της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* του Ευριπίδη από τον Γκαίτε. Το δράμα του Ευριπίδη κατέχει μια πολύ σημαντική θέση ανάμεσα στα αρχαία ελληνικά κείμενα που άσκησαν τεράστια επιρροή στην τέχνη και την λογοτεχνία των μεταγενέστερων περιόδων και διαθέτει μια εντυπωσιακή ιστορία πρόσληψης. Η επαναπραγμάτευση της τραγωδίας από τον Γκαίτε συνιστά την πιο σημαντική στιγμή σε αυτήν την ιστορία. Η εργασία εξετάζει την μεταμόρφωση του μύθου και του αρχαίου κειμένου και τον τρόπο με τον οποίο ο Γκαίτε χειρίζεται το αρχαίο ελληνικό μυθολογικό και λογοτεχνικό υλικό και ενώνει το παλιό με το νέο για να δημιουργήσει ένα έργο που απηχεί προβληματισμούς, ιδανικά και αξίες της δικής του εποχής.

## Summary

Based on the basic principles of the theories of reception and reader-response criticism, this postgraduate dissertation studies the reception of Euripides' *Iphigenia at Tauris* by Goethe. Euripides' drama occupies a very important place among the ancient Greek texts that exercised an immense influence on the art and the literature of later periods and possesses an impressive history of reception. Goethe's treatment of the myth is the most important moment in this history. This dissertation studies the transformation of the myth and of the ancient text and the way in which Goethe handles the ancient Greek mythological and literary material and brings together the old and the new in order to create a work that reflects the problems, ideas and values of his own era.

## **Ευχαριστίες**

Πρωταρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω ολόψυχα τη Δρ Αικατερίνη Τσολακίδου για το συνεχές ενδιαφέρον της, την ατσάλινη υπομονή και επιμονή της, τις καίριες επισημάνσεις και διορθώσεις της και κυρίως την ενθάρρυνση που μου παρείχε σε όλη τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής.

Παράλληλα, οφείλω να εκφράσω τις ευχαριστήριες ευχές μου σε όλους τους Ακαδημαϊκούς υπεύθυνους και διδάσκοντες του Πανεπιστημίου και κυρίως στον Δρ Παναγιώτη Σεράνη, διότι η επαφή μαζί τους με οδήγησε στη διεύρυνση των πνευματικών μου οριζόντων και την πρακτική εφαρμογή της θεωρίας.

Τέλος, επιθυμώ να εκφράσω τον ειλικρινή μου σεβασμό και εκτίμηση απέναντι στους γονείς μου και το οικείο μου περιβάλλον, για την καθημερινή τους υποστήριξη.

# Περιεχόμενα

Περίληψη .....	iii
Summary .....	iv
Ευχαριστίες .....	v
Κεφάλαιο 1.....	1
Εισαγωγή.....	1
1.1 Οι θεωρίες της πρόσληψης και της αναγνωστικής ανταπόκρισης.....	1
1.2 Η Πρόσληψη της Κλασικής Λογοτεχνίας.....	5
1.3 Οι Ιφιγένειες του Ευριπίδη και του Γκαίτε .....	7
Κεφάλαιο 2.....	8
Η <i>Ιφιγένεια εν Ταύροις</i> του Ευριπίδη .....	8
2.1 Εισαγωγικό Σημείωμα.....	8
2.2 Η Ιφιγένεια και η θυσία .....	9
2.3 Η αναγνώριση και ο δόλος.....	16
2.4 Η Σωτηρία.....	20
Κεφάλαιο 3.....	22
Η <i>Ιφιγένεια εν Ταύροις</i> του Γκαίτε.....	22
3.1 Εισαγωγικό σημείωμα.....	22
3.2 Η νέα Ιφιγένεια .....	24
3.3 Η αναγνώριση και ο δόλος.....	277
3.4 Η αποκατάσταση της αλήθειας και η σωτηρία .....	300
Κεφάλαιο 4.....	366
Επίλογος.....	366
Βιβλιογραφία .....	399

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

### 1.1 Οι θεωρίες της πρόσληψης και της αναγνωστικής ανταπόκρισης

Στο πλαίσιο της νεότερης και σύγχρονης κριτικής και θεωρίας η έννοια του αναγνώστη και ο ρόλος του στην ερμηνεία των κειμένων έμειναν για μεγάλο διάστημα στην αφάνεια και η θεωρία της πρόσληψης, η οποία μελετά τον ρόλο του αποδέκτη της λογοτεχνίας είναι, όσο και αν αυτό μοιάζει ενδεχομένως παράξενο, μια σχετικά καινούρια εξέλιξη. Μπορούμε να διακρίνουμε σε αδρές γραμμές ανάμεσα σε τρία στάδια στην ιστορία της σύγχρονης θεωρίας της λογοτεχνίας: κατά το πρώτο στάδιο (Ρομαντισμός και τον 19<sup>ος</sup> αιώνας) η έμφαση πέφτει αποκλειστικά στον συγγραφέα, το δεύτερο χαρακτηρίζεται από ένα αποκλειστικό ενδιαφέρον για το κείμενο, όπως αυτό εκφράζεται από τον φουρμαλισμό, τη Νέα Κριτική και τον δομισμό, ενώ κατά το τρίτο το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στον αναγνώστη (Eagleton 1996: 121). Όπως παρατηρεί και ο Eagleton, οι θεωρίες της πρόσληψης και της αναγνωστικής ανταπόκρισης μας οδήγησαν στην συνειδητοποίηση ότι «τα λογοτεχνικά κείμενα δεν υπάρχουν στα ράφια των βιβλιοθηκών, είναι διαδικασίες νοηματοδότησης που υλοποιούνται μόνο με την πράξη της ανάγνωσης. Για να υπάρξει λογοτεχνία, ο αναγνώστης είναι σχεδόν τόσο απαραίτητος όσο και ο συγγραφέας» (Eagleton 1996: 121).

Η θεωρία της πρόσληψης γεννήθηκε στην Γερμανία στα τέλη της δεκαετίας του 1960 μέσα στο πλαίσιο ενός ευρύτερου προβληματισμού στον χώρο των ακαδημαϊκών σπουδών και της λογοτεχνικής κριτικής. Οι δύο βασικοί εισηγητές της θεωρίας της πρόσληψης στη Γερμανία είναι ο Hans Robert Jauss και ο Wolfgang Iser. Στη συνέχεια θα παρακολουθήσουμε εν συντομία τις βασικές θέσεις των θεωριών τους και τον τρόπο με τον οποίο αυτές αποκαθιστούν τον ρόλο του αναγνώστη της λογοτεχνίας.



Το ενδιαφέρον του Jauss για το θέμα της πρόσληψης συνδέεται με το ενδιαφέρον του για τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην ιστορία και τη λογοτεχνία. Στόχος του, όπως παρατηρεί και ο Holub, είναι η αποκατάσταση της ιστορίας στο κέντρο των λογοτεχνικών σπουδών (Holub 2004: 94). Σύμφωνα με τον θεωρητικό της πρόσληψης, αυτός ο στόχος μπορεί να επιτευχθεί μέσα από τη γεφύρωση και τη συμφιλίωση των βασικών θέσεων δύο αντίπαλων μεθόδων, του Μαρξισμού, ο οποίος αντιμετωπίζει την λογοτεχνία ως αντανάκλαση και παθητικό καθρέφτη του εξωτερικού κόσμου και του Φορμαλισμού, ο οποίος έχει την τάση να ασχολείται μόνο με το αισθητικό μέρος της λογοτεχνίας και προωθεί το δόγμα 'η τέχνη για την τέχνη'. Ο Jauss προσπαθεί να γεφυρώσει τις αντιθέσεις και να ξεπεράσει την διχοτομία μαρξισμού-φορμαλισμού εισάγοντας την ανάγκη για τη θεώρηση της λογοτεχνίας από την οπτική γωνία του αναγνώστη. Η «αισθητική της πρόσληψης» (Rezeptionsaesthetik), όπως ονομάζει ο Jauss την θεωρία του, υιοθετεί τη θέση ότι δεν αρκεί να εξετάσουμε απλώς την παραγωγή του λογοτεχνικού κειμένου, ή να αρκεστούμε σε μια απλή περιγραφή του. Αντιθέτως, η λογοτεχνία θα πρέπει να εξετάζεται ως «διαλεκτική διαδικασία παραγωγής και πρόσληψης» (Holub 2004: 101).

Κατά τον Jauss, το νόημα ενός λογοτεχνικού έργου εξαρτάται από τον «ορίζοντα των προσδοκιών» του αναγνώστη, ο οποίος θέτει κάποια ερωτήματα στο κείμενο και το κείμενο αποκρίνεται αναλόγως. Ο «ορίζοντας των προσδοκιών» του αναγνώστη «εκφράζει τις πολιτιστικές και κοινωνικές του καταβολές αλλά και την εκάστοτε ιστορική συγκυρία» (Τζιόβας 2003: 247). Σύμφωνα με τον Jauss, «ένα λογοτεχνικό έργο, ακόμη και τη στιγμή την οποία εμφανίζεται, δεν συστήνεται ως κάτι απολύτως νέο εντός πληροφοριακού κενού, αλλά προδιαθέτει το κοινό του για μια εντελώς συγκεκριμένη μορφή πρόσληψης. Ανακαλεί στη μνήμη παλαιότερα διαβάσματα, οδηγεί τον αναγνώστη σε μια ορισμένη συναισθηματική στάση και δημιουργεί προσδοκίες για τη 'μέση και το τέλος', οι οποίες στην πορεία της ανάγνωσης θα επιβεβαιωθούν ή θα τροποποιηθούν, θα αλλάξουν προσανατολισμό ή θα τύχουν ειρωνικής διάψευσης» (Jauss 1995: 57). Η μελέτη των οριζόντων προσδοκιών των διαφόρων αναγνωστών μέσα στο χρόνο μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δεν μπορούμε να καταλήξουμε σε ένα οριστικό νόημα ενός λογοτεχνικού έργου, καθώς αυτό είναι μια ατέρμονη διαδικασία ερωτήσεων και αποκρίσεων (Τζιόβας 2003: 247). Αυτό που μπορούμε να κάνουμε είναι να σχηματίσουμε μια εικόνα για την πορεία και την ιστορία της ερμηνείας και της αξιολόγησης ενός λογοτεχνικού έργου σε διαφορετικές εποχές, από διαφορετικά αναγνωστικά κοινά και από διαφορετικούς

αναγνώστες. Ιδιαίτερη σημασία για τον Jauss έχει η αισθητική απόκλιση ανάμεσα στον ορίζοντα προσδοκιών και στο έργο, η οποία μας επιτρέπει να προσδιορίζουμε και την καλλιτεχνική του αξία. Εδώ βλέπουμε και την επιρροή στη σκέψη του Jauss της θεωρίας των Ρώσων φορμαλιστών.

Ο Wolfgang Iser ενδιαφέρεται για το τον τρόπο με τον οποίο και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ένα κείμενο αποκτά νόημα για τον αναγνώστη και αντιμετωπίζει το νόημα ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης που δημιουργείται ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη. Αυτή η θεώρηση έρχεται σε αντίθεση με την παραδοσιακή ερμηνευτική, η οποία αντιμετώπισε το νόημα ως δοσμένο και κρυμμένο μέσα στο κείμενο και επιχείρησε να αποκρυπτογραφήσει (Holub 2004: 145-6).

Για τον Iser το λογοτεχνικό έργο συγκροτείται και ζωντανεύει όταν διαβάζεται. Επηρεασμένος από τον χώρο της Φαινομενολογίας και την θεωρία του Ingarden, θεωρεί ότι το κείμενο διαθέτει «χάσματα» ή «κενά απροσδιοριστίας» και το αντιμετωπίζει ως έναν σκελετό, μια «σχηματική δομή», η οποία περιμένει να συμπληρωθεί από τον αναγνώστη (Τζιόβας 2003: 241). Έτσι, το κείμενο πρέπει να συγκεκριμενοποιηθεί μέσα από την «πράξη της ανάγνωσης», όπως υπονοεί και ο τίτλος του σημαντικότερου βιβλίου του. Στην περίπτωση των λογοτεχνικών κειμένων, η «πράξη της ανάγνωσης» χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι αυτά διαθέτουν κάποια κενά (*Leerstellen*) τα οποία καλείται να συμπληρώσει ο αναγνώστης. Για τον Iser, η ανάγνωση συνεπάγεται μια εναλλαγή κειμενικών στοιχείων που παρέχουν σαφείς πληροφορίες και οδηγούν τον αναγνώστη προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση και σημείων απροσδιοριστίας τα οποία απελευθερώνουν σε έναν τουλάχιστον βαθμό τον αναγνώστη και τον καλούν να προβεί σε εικασίες σχετικά με την συνέχεια της αφήγησης ή να αναθεωρήσει αυτά που νόμιζε ότι έχει καταλάβει και γνωρίζει. Έτσι, το λογοτεχνικό κείμενο δεν είναι απλώς οι λέξεις που βρίσκονται αποτυπωμένες πάνω στην σελίδα αλλά μια δυναμική διαδικασία και μια εικόνα η οποία αλλάζει διαρκώς κατά την πράξη της ανάγνωσης, μια διαδικασία αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον αναγνώστη και τα δεδομένα του κειμένου (Schmitz 2007: 90).

Μια έννοια που είναι κεντρική στην θεωρία του Iser είναι αυτή του «εννοούμενου» ή «νοητού» αναγνώστη, ο οποίος δεν ταυτίζεται με τον πραγματικό, ιστορικό αναγνώστη ενός κειμένου. Ο Iser αντιλαμβάνεται τον «εννοούμενο αναγνώστη» ως ένα «δίκτυο

δομών, που προσκαλούν τον αναγνώστη να προσλάβει το κείμενο με συγκεκριμένο τρόπο, έναν ενδοκειμενικό πομπό που προσδοκά την παρουσία ενός αποδέκτη, αντιπροσωπεύει τις προδιαθέσεις του κειμένου προτείνοντας στον πραγματικό να παίξει έναν συγκεκριμένο ρόλο» (Τζιόβας 2003: 243).

Από άλλη πλευρά του Ατλαντικού, ο Αμερικανός κριτικός Stanley Fish ασκεί κριτική στην διάκριση που κάνει ο Iser ανάμεσα σε σημεία όπου το κείμενο προσφέρει ξεκάθαρα δεδομένα τα οποία ελέγχουν και καθοδηγούν την ερμηνεία και άλλα σημεία όπου ο αναγνώστης διαθέτει μεγαλύτερη ελευθερία στη σχέση που αναπτύσσει με το κείμενο. Αυτό κατά τον Fish δεν μπορεί να είναι σωστό, καθώς από την στιγμή που ο αναγνώστης εμπλέκεται σε μια διαδικασία ερμηνείας τίποτα δεν μπορεί να θεωρείται δεδομένο.

Έτσι, ο Fish υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει κανένα «αντικειμενικό» λογοτεχνικό κείμενο. Ο κριτικός θέτει στον τίτλο ενός έργου του το ερώτημα: *Is there a text in this class?: the authority of interpretive communities*. Η απάντηση που δίνει είναι αρνητική. Σύμφωνα με τον Fish, ο πραγματικός συγγραφέας του κειμένου είναι ο αναγνώστης του, δεν υπάρχει τίποτα μέσα στο κείμενο που είναι αντικειμενικά δεδομένο και όλα είναι προϊόντα ερμηνείας (Eagleton 1996: 137).

Προκειμένου να αποφύγει την κατηγορία της αναρχίας στην ερμηνεία, στην οποία ενδεχομένως μοιάζουν να οδηγούν οι θέσεις του, ο Fish εισάγει την έννοια της «ερμηνευτικής κοινότητας» και πιστεύει ότι σε μια κοινωνία υπάρχουν πολλές τέτοιες κοινότητες, τα μέλη των οποίων μοιράζονται ορισμένες «ερμηνευτικές στρατηγικές» που τελικά περιορίζουν κάπως την ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων (Eagleton 1996: 137, Τζιόβας 2003: 238-9).

Οι θεωρίες της πρόσληψης και της αναγνωστικής ανταπόκρισης προκάλεσαν έντονες και ενδιαφέρουσες συζητήσεις στο χώρο της θεωρίας της λογοτεχνίας και το πεδίο της λογοτεχνικής κριτικής. Η σημαντικότερη συνεισφορά τους είναι η έμφαση στον ρόλο του αναγνώστη στην δημιουργία του νοήματος και την ερμηνεία του λογοτεχνικού κειμένου. Αυτή η έμφαση με την σειρά της κλονίζει την παραδοσιακή αντίληψη σύμφωνα με την οποία το κείμενο διαθέτει ένα παγιωμένο νόημα που βρίσκεται κρυμμένο μέσα του και περιμένει τον αναγνώστη να το αποκαλύψει και να το καταναλώσει παθητικά. Όπως παρατηρεί και ο Τζιόβας, «Με το να υπογραμμίζεται ο ενεργητικός ρόλος του αναγνώστη

υπονομεύεται και η πίστη στην «ορθή» ερμηνεία. Δεν υπάρχουν πλέον ορθές ή λανθασμένες ερμηνείες, αφού δεν υπάρχουν αντικειμενικά κριτήρια για να αξιολογηθούν. Απλώς υπάρχουν αναγνώστες που ερμηνεύουν και η ερμηνεία τους είναι ταυτόχρονα ατομική και συλλογική όντας βασισμένη στις εκάστοτε συμβάσεις ανάγνωσης και ερμηνείας. Τούτο σημαίνει πως και το νόημα του κειμένου παύει να είναι μοναδικό, γιατί η μοναδικότητά του δεν συμβιβάζεται με την πολλαπλότητα των αναγνωστών που δεν είναι μόνο συγχρονική αλλά με τις ποικίλες προσεγγίσεις του παρελθόντος και διαχρονική» (Τζιόβας 2003: 254-5).

## 1.2 Η Πρόσληψη της Κλασικής Λογοτεχνίας

Ο χώρος της κλασικής φιλολογίας αρχικά αντιμετώπισε την θεωρία της πρόσληψης με επιφυλακτικότητα. Το 1993 ο Charles Martindale έγραψε ένα βιβλίο-σταθμό για την πρόσληψη στις κλασικές σπουδές. Στο βιβλίο αυτό ο Martindale ασκεί κριτική στην παραδοσιακή αντίληψη των μελετητών των κλασικών κειμένων, σύμφωνα με την οποία τα κλασικά κείμενα αντιμετωπίζονται ως αυτόνομα αντικείμενα που διαθέτουν ένα καθορισμένο νόημα το οποίο συνδέεται με τις προθέσεις των συγγραφέων τους και είναι διαθέσιμο σε όσους διαθέτουν την ικανότητα και τη σοφία να το ανακαλύψουν. Σύμφωνα με αυτή την παραδοσιακή αντίληψη περί ερμηνείας των κειμένων, καθήκον της κλασικής φιλολογίας είναι να αποκαλύψει το αρχικό αυτό νόημα το οποίο παραμένει αναλλοίωτο από το πέρασμα του χρόνου. Πρέπει επίσης να διαβάζουμε τα κείμενα απαλλαγμένοι από οποιεσδήποτε προκαταλήψεις. Όπως όμως παρατηρεί ο Martindale, η ιδέα ότι μπορεί να επιτευχθεί μια «απογυμνωμένη» και αγνή συνάντηση, μια συνάντηση «στο κενό» μεταξύ ενός κειμένου και ενός αναγνώστη ο οποίος μπορεί και οφείλει να συμπεριφερθεί ως *tabula rasa* είναι παράλογη. Όταν προσεγγίζουμε τα κείμενα, είτε τα κλασικά είτε κάποια άλλα, φέρουμε πάντα τις δικές μας «αποσκευές», οι οποίες είναι γεμάτες με τις αξίες μας, τις ιδεολογίες μας, τις εμπειρίες μας και τις προκαταλήψεις μας. Αυτές οι αποσκευές, χωρίς τις οποίες δεν θα μπορούσαμε να διαβάσουμε καθόλου, συνδέονται με το γεγονός ότι είμαστε ανθρώπινα και ιστορικά όντα (Martindale 1993: 5).

Όπως παρατηρεί και ο Martindale, με την αποδοχή των αρχών των θεωριών της πρόσληψης η μελέτη της επιβίωσης της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας σε μεταγενέστερες περιόδους αποκτά έναν νέο χαρακτήρα και έναν καινούριο προσανατολισμό. Η θεωρία της πρόσληψης μας έχει οδηγήσει πλέον στην

συνειδητοποίηση ότι δεν είμαστε άμεσοι κληρονόμοι της αρχαιότητας, ότι δηλαδή τα λογοτεχνικά έργα της αρχαιότητας δεν φτάνουν σε εμάς αδιαμεσολάβητα. Μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή δεν περιορίζει το νόημα ή την σημασία ενός κειμένου. Αντιθέτως, τα κείμενα αποκτούν διαφορετικά νοήματα σε διαφορετικές περιστάσεις. Τα κείμενα σφραγίζονται λοιπόν με νέα και διαφορετικά νοήματα μέσα στην ιστορία της πρόσληψής τους (Martindale 2006: 4).

Μια ακόμη σημαντική παρατήρηση που κάνει ο Martindale είναι ότι τα κείμενα δεν φτάνουν σε εμάς ανέγγιχτα, αμόλυντα από τις προηγούμενες αναγνώσεις, αλλά αντιθέτως φέρουν κατά μία έννοια μέσα τους την ιστορία της πρόσληψής τους και τα στάδια αυτής της πρόσληψης. Όπως παρατηρεί Martindale - αλλά και ο Jauss πριν από αυτόν - κάθε συγγραφέας είναι πρώτα αναγνώστης και οι αναγνώσεις των σημαντικών συγγραφέων συχνά σφραγίζουν και την πρόσληψη των προτύπων με τα οποία αυτοί επιλέγουν να αναμετρηθούν (Jauss 1995: 51, Martindale 2006: 7-8). Ίσως το διασημότερο παράδειγμα είναι αυτό του Βιργιλίου και του Ομήρου, το οποίο συζητά και ο Martindale: λόγω της ιδιαίτερης θέσης και του ειδικού στάτους που κατέχει η *Αινειάδα* στην παγκόσμια λογοτεχνία, η επιλογή του Βιργιλίου να αναμετρηθεί και -κατά μία έννοια - να ξαναγράψει τα ομηρικά έπη σφραγίζει στη συνέχεια την πρόσληψη των ίδιων των ομηρικών επών. Η ανάγνωση δηλαδή του Ομήρου από τον Βιργίλιο καθορίζει σε ένα βαθμό τον τρόπο με τον οποίο οι μετέπειτα γενιές αναγνωστών διάβασαν τον ίδιο τον Όμηρο (Martindale 2006: 8).

Ο Martindale επισκέπτεται εκ νέου τις θέσεις του Jauss και διατυπώνει την άποψη ότι η πρόσληψη βασισμένη στο μοντέλο του Γερμανού θεωρητικού μας προσφέρει την δυνατότητα να αποφύγουμε αφενός μια ανάγνωση η οποία συνδέει με επιτακτικό τρόπο το κείμενο αποκλειστικά με το παρόν (crude presentism), και αφετέρου τον ωμό ιστορικισμό (crude historicism). Όπως παρατηρεί ο κριτικός, «η αρχαιότητα και η σύγχρονη εποχή, το παρόν και το παρελθόν συνδέονται πάντα μεταξύ τους, βρίσκονται πάντα σε διάλογο. Προκειμένου να κατανοήσουμε το ένα πρέπει να σκεφτούμε με τους όρους του άλλου» (Martindale 2006: 5-6).

### **1.3 ΟΙ Ιφιγένειες του Ευριπίδη και του Γκαίτε**

Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* είναι στις μέρες μας ένα από τα λιγότερο γνωστά και διαβασμένα έργα του Ευριπίδη. Τα πράγματα όμως ήταν διαφορετικά στο παρελθόν. Ο μύθος που πραγματεύεται η τραγωδία ήταν διάσημος ήδη στην αρχαιότητα, θαυμάστηκε από τον Αριστοτέλη αλλά και σε μεταγενέστερες εποχές, ιδίως από το τέλος του δέκατου έβδομου μέχρι τις αρχές του εικοστού αιώνα (Hall 2013:3). Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* κατέχει μια πολύ σημαντική θέση ανάμεσα στα αρχαία ελληνικά κείμενα που άσκησαν τεράστια επιρροή στην παγκόσμια τέχνη και λογοτεχνία και έχει μια μακρά και εντυπωσιακή ιστορία πρόσληψης. Στην παρούσα εργασία θα εξετάσουμε την επαναπραγμάτευση και την πρόσληψη του Ευριπίδειου δράματος από τον Γκαίτε, ο οποίος έγραψε την δική του *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (*Iphigenie auf Tauris*) και σφράγισε την μετέπειτα πρόσληψη του μύθου σε επίπεδο λογοτεχνίας αλλά και κριτικής.

# Κεφάλαιο 2

## Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη

### 2.1 Εισαγωγικό Σημείωμα

Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* ανήκει στην ύστερη φάση του Ευριπίδειου corpus, ωστόσο δεν είναι γνωστή η χρονολογία της πρώτης παράστασης της τραγωδίας. Η ομοιότητα δομής και περιεχομένου της ταυρικής *Ιφιγένειας* με την *Ελένη*, η οποία ανέβηκε στη σκηνή το 412 π.Χ., σε συνδυασμό με εσωτερικά (μετρικά) κριτήρια, οδηγούν τους περισσότερους κριτικούς στο συμπέρασμα ότι η *Ιφιγένεια* γράφτηκε το 414 π.Χ. (Μαρκαντωνάτος 1996: 20-24).

Η *Ιφιγένεια* είναι μια ιδιαίτερα διάσημη μορφή της ελληνικής μυθολογίας, κόρη του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, η μεγάλη αδελφή της Ηλέκτρας και του Ορέστη. Η δράση της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* τοποθετείται περίπου δύο δεκαετίες μετά από αυτήν που δραματοποιείται στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, όπου παρουσιάζονται τα γεγονότα της ημέρας στην οποία η νεαρή *Ιφιγένεια* φτάνει στην Αυλίδα μαζί με την Κλυταιμνήστρα πιστεύοντας ότι θα παντρευτεί τον Αχιλλέα, αλλά στην πραγματικότητα για να σφαγιαστεί στο βωμό της Άρτεμης προκειμένου να φυσήξει ο ούριος άνεμος που οι Έλληνες περιμένουν για να οδηγήσουν το στόλο τους στην Τροία. Το δράμα καταλήγει με τη θεά Άρτεμη να επεμβαίνει και να σώζει την τελευταία στιγμή την ηρώίδα από τη σφαγή.

Στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* το σκηνικό μεταφέρεται πλέον στην Ταυρίδα με την *Ιφιγένεια* να εκτελεί χρέη ιέρειας στο ναό της Άρτεμης. Η σωτηρία της πρωταγωνίστριας από τη θυσία γίνεται καταδίκη για τους ξένους επισκέπτες, καθώς, σύμφωνα με το αρχαίο εθιμοτυπικό στην Ταυρίδα, κάθε ξένος προσφέρεται για θυσία στη θεά. Αντιμέτωπος με την κατάσταση αυτή βρίσκεται ο αδερφός της *Ιφιγένειας* Ορέστης, ο οποίος φτάνει στη χώρα των Ταύρων καταδιωκόμενος από τις Ερινύες και συνοδευόμενος από τον παιδικό

του φίλου Πυλάδη με στόχο τον εξαγνισμό του από τη μητροκτονία, σύμφωνα με το χρησμό του Απόλλωνα που προβλέπει και τη μεταφορά του ξόανου της Άρτεμης από τη βαρβαρική Ταυρίδα στην Ελλάδα (Βραυρώννα). Οι δύο ήρωες θα συναντήσουν την Ιφιγένεια, και μετά την αναγνώριση θα καταστρώσουν μαζί το σχέδιο της διαφυγής τους από τη βαρβαρική χώρα.

Η τραγική φιγούρα της Ιφιγένειας είναι ο συνεχιστής της τραγικής μοίρας των Τανταλιδών και συγκεκριμένα του προπάππου της Πέλοπα καθώς και οι δύο προδόθηκαν από συγγενικά τους πρόσωπα και μάλιστα από τον πατέρα τους και θυσιάστηκαν. Ωστόσο και για τους δύο στο τέλος επήλθε η σωτηρία ως εξιλέωση των παθών της γενιάς τους. Όπως τονίζει και ο Michael O' Brien (1988: 112), είναι προφανής η σύνδεση του αίσιου τέλους της βαρβαρότητας που υπέστησαν ο Πέλοπας – δείπνο στους θεούς – και η Ιφιγένεια – θυσία στην Αυλίδα – αντίστοιχα.

## 2.2 Η Ιφιγένεια και η θυσία

Στον πρόλογο του δράματος η Ιφιγένεια εμφανίζεται και εκφωνεί έναν μονόλογο που δίνει στο κοινό την απαραίτητη προϊστορία της πλοκής. Η ηρωίδα στέκεται έξω από την είσοδο ενός ναού της Άρτεμης ντυμένη ως ιέρεια της θεάς και αφηγείται ότι πριν από καιρό παραλίγο να θυσιαστεί στην Αυλίδα αλλά σώθηκε την τελευταία στιγμή από τη θεά και μεταφέρθηκε στην Ταυρίδα, στην οποία βασιλεύει ο Θόας. Στην βαρβαρική γη των Ταύρων έγινε υπεύθυνη για την επίβλεψη αιματηρών θυσιών που συμπεριλαμβάνουν και τη θυσία κάθε Έλληνα που συλλαμβάνεται στην χώρα.

Η βασική πηγή του Ευριπίδη για το έθιμο των ανθρωποθυσιών στην Ταυρίδα είναι ο Ηρόδοτος (Zetlin 2011: 451). Σύμφωνα με την μαρτυρία του ιστορικού, «οι Ταύροι κρατούν τις εξής συνήθειες· θυσιάζουν στην Παρθένο θεά τούς ναυαγούς κι όσους Έλληνες φέρει το κύμα στη στεριά τους, μ' έναν τέτοιο τρόπο: κάνουν τις αρχικές ιεροπραξίες κι ύστερα τους χτυπούν με ρόπαλο στο κεφάλι. Κι άλλοι λένε πως το σώμα το ρίχνουν κάτω, στο γκρεμό (γιατί ο ναός είναι χτισμένος πάνω σε γκρεμό), και το κεφάλι το μπήγουν σε πάσσαλο, κι άλλοι πάλι για το κεφάλι λένε τα ίδια, αλλά για το σώμα, πως δεν το ρίχνουν κάτω, στο γκρεμό, αλλά το θάβουν στη γη. Και η θεότητα αυτή, που στη χάρη της τους θυσιάζουν, οι Ταύροι οι ίδιοι τους λένε πως είναι η Ιφιγένεια, η κόρη του Αγαμέμνονα. Και τους εχθρούς, όσους πιάσουν αιχμάλωτους, να τι τους κάνουν:



κόβουν το κεφάλι και το φέρνουν στο σπίτι τους κι έπειτα το καρφώνουν σε μεγάλο πάσσαλο, που τον στήνουν όρθιο ψηλά πάνω από το σπίτι, έτσι που να ξεπερνά πολύ τη στέγη του, συνήθως πιο ψηλά από την καπνοδόχο· λένε πως τα κεφάλια αυτά τα κρεμάνε ψηλά, φρουρούς όλου του σπιτιού· και ζουν από τα λάφυρα κι από τον πόλεμο» (4.103.1-3, μετάφραση Η. Σπυρόπουλου). Ο Ευριπίδης εισάγει κάποιες τροποποιήσεις και συγκεκριμένα δίνει στο τελετουργικό έναν πιο ελληνικό χαρακτήρα, καθώς τώρα αυτό συμπεριλαμβάνει προκαταρκτικές τελετές καθαισμού με νερό, απαιτεί ένα καθαρό, μη μολυσμένο θύμα και λήγει με έναν πιο «πολιτισμένο» τρόπο, με την αποτέφρωση του θύματος (Zetlin 2011: 451).

Η Ιφιγένεια είναι μια ηρωίδα που διαθέτει δύναμη και κύρος. Έχει στην κατοχή της τα κλειδιά του ναού, επιβλέπει τις τελετές προς τιμή της Άρτεμης, είναι η μόνη στην οποία επιτρέπεται να αγγίξει το ξόανο της θεάς και έχει κερδίσει τον σεβασμό και την εμπιστοσύνη του βασιλιά της Ταυρίδας Θόα. Η Ιφιγένεια είναι επίσης η μόνη ιέρεια πρωταγωνίστρια στις σωζόμενες ελληνικές τραγωδίες (Hall 2013: 28). Ο ρόλος της ως διαμεσολαβήτριας ανάμεσα στους θεούς και τους θνητούς τονίζεται σε όλη τη διάρκεια του δράματος. Είναι επίσης η μοναδική ηρωίδα στην αρχαία ελληνική τραγωδία που αποκτά δική της λατρεία στην Αττική, όπως μαθαίνουμε από τον λόγο της Αθηνάς στο τέλος του δράματος (Hall 2013: 32).

Ακόμη, σημαντική είναι η σχέση αντιστοιχίας ανάμεσα στην Άρτεμη και την Ιφιγένεια η οποία δομείται μέσα στο έργο, καθώς η ηρωίδα παρουσιάζεται ως η 'σωσίας' ή το alter ego της θεάς που υπηρετεί (Zeitlin 2011: 452): Και οι δύο φτάνουν στην Ταυρίδα με υπερφυσικό τρόπο (στ. 29-30, 88, 977), καθώς το άγαλμα της Άρτεμης αλλά και η Ιφιγένεια πέφτουν από τον ουρανό στο χώρο του ναού (στ. 29-30, 87-88, 977-8, 986, 1384), επίσης και οι δύο διαθέτουν ιδιαίτερη οξύνοια και εξυπνάδα («σόφισμα», στ. 380, 1031), και οι δύο είναι παρθένοι και ανύπαντρες. Τέλος, είναι και οι δύο αντικείμενα κλοπής ή απαγωγής και σωτηρίας (στ. 28, 1400, 1359): η θεά απήγαγε την Ιφιγένεια από την Αυλίδα και την μετέφερε στο ναό της στην Ταυρίδα και στο τέλος του έργου η Ιφιγένεια κλέβει το άγαλμα της θεάς και το μεταφέρει πίσω στην Ελλάδα. Επίσης μοιράζονται μέσα στο έργο τον χαρακτηρισμό 'πότνια'.

Ο ρόλος της Ιφιγένειας ως ιέρειας της Άρτεμης, επιφορτισμένης με την επίβλεψη των θυσιών προς τιμή της θεάς και την τέλεση των προκαταρκτικών δηλώνεται από την ίδια την πρωταγωνίστρια ήδη από την αρχή του έργου:

ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με·  
ὄθεν νόμοισι τοῖσιν ἤδεται θεὰ  
Ἄρτεμις, ἔορτῆς, τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον  
τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη  
θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει,  
ὃς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλήν ἀνὴρ.  
κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει  
ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς. (στ. 34-41)

(Μ' ἔβαλε εδῶ για ἱέρεια του ναοῦ της·  
με τα ἔθιμα —χαρές της θεᾶς— βαδίζω  
μιας γιορτῆς, που εἶναι μόνο τ' ὄνομά της  
ωραίο, ὅσο για τ' ἄλλα πια ... σωπαίνω·  
τη θεὰ φοβούμαι. Εδῶ αν κανεῖς ξεπέσει  
Ἑλληνας, για θυσία τον ετοιμάζω  
—αυτὴ ἦταν η συνήθεια και πριν νὰ ῥθω—,  
40μα της σφαγῆς της ἀρρητης την ἔγνωια  
μες στο ιερό της θεᾶς την ἔχουν ἄλλοι.<sup>1</sup>)

Η στάση της ηρωίδας ἀπέναντι στο εθιμοτυπικό της ἀνθρωποθυσίας εἶναι ἀμφίθυμη (Zeitlin 2011: 460): ἀπὸ τη μια, εἶναι προφανές ὅτι δεν ἀπολαμβάνει το ρόλο της και τονίζει ὅτι δεν εκτελεῖ η ἴδια τη θυσία, ἀλλὰ περιορίζεται σε κάποια προκαταρκτικά τελετουργικά. Ὅταν ο Ορέστης, πριν ἀπὸ την ἀναγνώριση, την ρωτᾷ αν θα εκτελέσει η ἴδια τη θυσία, η Ἰφιγένεια ἀπαντᾷ ὅτι πρόκειται για ἕνα θλιβερό καθήκον που της ἐπιβάλλεται και οφείλει να εκτελέσει, και ἐπίσης ὅτι αὐτὴ θα ρίξει μόνο ἀγιασμό στα μαλλιά του, ἐνῶ την ἴδια τη θυσία θα την εκτελέσουν κάποιοι ἄνδρες του ναοῦ (622-24). Ἐκφράζει ἐπίσης ἀμφιβολίες για το κατὰ πόσο η Ἄρτεμη ἐπιθυμεί αὐτές τις θυσίες ἢ αν πρόκειται για ἐπιθυμία των βαρβάρων που την προβάλλουν στη θεὰ:

τοὺς δ' ἐνθάδ', αὐτοὺς ὄντας ἀνθρωποκτόνους,  
ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ·  
οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν. (στ. 389-91)

---

<sup>1</sup> Οι μετάφρασεις των ἀποσπασμάτων ἀπὸ το ἀρχαῖο δρᾶμα που παρατίθενται στο κεφάλαιο εἶναι του Θρασύβουλου Σταύρου.

(οι ντόπιοι πάλι,  
νομίζω, είν' αιμοβόροι και ζητούνε,  
στους θεούς να ρίξουν τ' άγριο φυσικό τους·  
κανέννας, λέω, θεός κακός δεν είναι.)

Από την άλλη, νωρίς μέσα στο έργο παρατηρείται μια μεταβολή στη στάση της Ιφιγένειας. Η μεταβολή αυτή συνδέεται με ένα όνειρο που είδε το προηγούμενο βράδυ, το οποίο είναι και ο λόγος για τον οποίο βγήκε από το ναό. Η Ιφιγένεια αφηγείται το όνειρο στον πρόλογο (42-58):

ἄ καινὰ δ' ἤκει νύξ φέρουσα φάσματα,  
λέξω πρὸς αἰθέρ', εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος.  
ἔδοξ' ἐν ὕπνῳ τῆσδ' ἀπαλλαχθεῖσα γῆς  
οἰκεῖν ἐν Ἄργει, παρθένοισι δ' ἐν μέσαις  
εὐδειν, χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σάλῳ,  
φεύγειν δὲ κάξω στᾶσα θριγκὸν εἰσιδεῖν  
δόμων πίτνοντα, πᾶν δ' ἐρείψιμον στέγος  
βεβλημένον πρὸς οὐδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν.  
μόνος λελεῖφθαι στῦλος εἷς ἔδοξέ μοι  
δόμων πατρῶων, ἐκ δ' ἐπικράνων κόμας  
ξανθὰς καθεῖναι, φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν,  
κάγῳ τέχνην τήνδ' ἦν ἔχω ξενοκτόνον  
τιμῶσ' ὑδραίνειν αὐτὸν ὡς θανούμενον,  
κλαίουσα. τοῦναρ δ' ὦδε συμβάλλω τόδε·  
τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγώ.  
στῦλοι γὰρ οἴκων παῖδές εἰσιν ἄρσενες·  
θνήσκουσι δ' οὐς ἂν χέρνιβες βάλωσ' ἐμαί.

(Τ' όνειρο τώρα που είδα ψες τη νύχτα  
θα πω στο φως· γιατρεία ίσως τούτο φέρει·  
έμενα, λέει, μακριά απ' αυτή τη χώρα,  
στο Άργος, κι ενώ κοιμόμουν στο δωμάτιο  
των κοριτσιών, σεισμός τη γη τραντάζει·

έφυγα, στάθηκα έξω, και είδα τότε  
να πέφτει του σπιτιού η γρηπίδα, η στέγη  
να σωριάζεται ολούθε απ' τ' ακροστύλια.  
Μου φάνηκε πως ένας μόνο στύλος  
από το πατρικό μου έμεινε σπίτι,  
ξανθά μαλλιά φύτρωσαν στην κορυφή του  
και πήρε ανθρώπινη λαλιά· και το έργο  
κάνοντας που έχω εδώ - θυσία των ξένων -  
του 'ριχνα εγώ τον αγιασμό με θρήνους,  
για να σφαγεί. Και να πώς το ξηγάω  
τ' όνειρο αυτό: ο Ορέστης, που για θύμα  
τον ετοιμάζα, πέθανε· γιατί είναι  
στύλοι σπιτιών τ' αρσενικά παιδιά·  
κι όποιον το ράντισμά μου βρει, πεθαίνει.  
Σ' άλλους δικούς τ' όνειρο δεν ταιριάζει·).

Η Ιφιγένεια εξηγεί στις γυναίκες του χορού ότι την προηγούμενη νύχτα είδε «φάσματα», στα οποία μια σεισμική δόνηση στο Άργος γκρεμίζει το παλάτι εκτός από έναν στύλο «μόνος λελεϊφθαι στῦλος» (στ. 50). Ο στύλος απέκτησε ανθρώπινη φωνή, στην κορυφή του φύτρωσαν ξανθά μαλλιά και η Ιφιγένεια τον ράντιζε, όπως ραντίζει τα θύματα που περιμένουν σφαγή στο πλαίσιο των προκαταρκτικών της θυσίας για τα οποία είναι υπεύθυνη στους Ταύρους («ὕδραίνειν αὐτὸν ὡς θανούμενον», στ. 54). Η Ιφιγένεια ερμηνεύει το όνειρο με βάση την «τέχνη» (στ. 53) που κατέχει στην Ταυρίδα ως ένδειξη του θανάτου του Ορέστη που τον είδε τελευταία φορά όταν αυτός ήταν ακόμη μωρό στην Αυλίδα (στ. 56). Η ηρώιδα κυριεύεται από απελπισία, καθώς ήλπιζε ότι ο Ορέστης θα την έσωζε, και εκτελεί έναν θρήνο μαζί με τον χορό των αιχμάλωτων Ελληνίδων που πουλήθηκαν εκεί σκλάβες μετά την εκπόρθηση των πόλεών τους. Η ιέρεια μετά την προσωπική της ερμηνεία του ονείρου, έχει θωρακίσει την ψυχή της απέναντι στην πρακτική της ανθρωποθυσίας.

ὦ καρδία τάλαινα, πρὶν μὲν ἐς ξένους  
γαληνὸς ἦσθα καὶ φιλοικτίμων αἰεί,  
ἐς θοῦμόφυλον ἀναμετρομένη δάκρυ,  
Ἕλληνας ἀνδρας ἠνίκ' ἐς χέρας λάβοις.

νῦν δ' ἐξ ὄνειρων οἷσιν ἠγριώμεθα,  
[δοκοῦσ' Ὀρέστην μηκέθ' ἥλιον βλέπειν,]  
δύσνουν με λήψεσθ', οἴτινές ποθ' ἤκετε.  
[καὶ τοῦτ' ἄρ' ἦν ἀληθές, ἠσθόμην, φίλαι]  
οἱ δυστυχεῖς γὰρ τοῖσι δυστυχεστέροις  
αὐτοὶ κακῶς πράξαντες οὐ φρονοῦσιν εὔ.

(Δόλια καρδιά μου, ως τώρα για τους ξένους  
ήσουν γλυκιά, πονετικιά ήσουν πάντα,  
κι όταν Έλληνες σου 'πεφταν στα χέρια,  
δάκρυζες, σαν ομόφυλοί σου που ήταν.  
Μα τώρα, μ' έχει αγριέψει τ' όνειρό μου·  
ο Ορέστης, λέω, δε ζει για σας συμπόνια,  
όποιοι και να 'στε που έρχεστε, δε νιώθω.  
Σωστό ειν' αυτό που λένε, φίλες· τώρα  
το βλέπω· συμφορά σα σε χτυπήσει,  
δε συμπαθάς τον πιο δυστυχισμένο.)

Ακολουθεί η αιχμαλωσία του Ορέστη και του Πυλάδη, η οποία μοιάζει να οδηγεί στην εκπλήρωση του θανατικού που η Ιφιγένεια είδε στο όνειρό της, με αποτέλεσμα να εντείνεται η αγωνία στο κοινό.

Λίγο αργότερα, η Ιφιγένεια πληροφορείται ότι ο αδελφός της, ο οποίος εν αγνοία της βρίσκεται μπροστά της αιχμάλωτος, έτοιμος για θυσία, είναι εν ζωή. Η ηρώιδα αισθάνεται ανακούφιση, καθώς καταλαβαίνει ότι οι φόβοι που της είχε προκαλέσει το όνειρο δεν ευσταθούν: «ψευδεῖς ὄνειροι, χαίρετ'· οὐδὲν ἦτ' ἄρα» (569). Η αναγνώριση όμως δεν έχει ακόμα συντελεστεί και υπάρχει μεγάλη πιθανότητα το όνειρο να εκπληρωθεί. Είναι μια στιγμή έντονης τραγικής ειρωνείας. Η αγωνία συνεχίζεται, καθώς ο Ορέστης, αποδεικνύοντας την αδελφική αγάπη που τρέφει για τον Πυλάδη, προσφέρεται για θυσία. Η σκιά του ονείρου στοιχειώνει κάθε στίχο, ενώ η άγνοια συνεχίζει να κυριεύει τις ψυχές των ηρώων: «σὺ δὲ θανῆ· πολλὴ δέ τις / προθυμία σε τοῦδ' ἔχουσα τυγχάνει», λέει η Ιφιγένεια απευθυνόμενη στον Ορέστη στους στίχους 615-616. Λίγο αργότερα, η δήλωση της Ιφιγένειας στο στίχο 622 σχετικά με το ρόλο της στο πλαίσιο της θυσίας «χαίτην ἀμφὶ σὴν χερνίψομαι», δημιουργεί την πιθανότητα ότι το

όνειρο θα επιβεβαιωθεί, καθώς παραπέμπει στο ράντισμα στο όνειρο του προλόγου (στ. 54).

Είδαμε ότι η στάση της Ιφιγένειας απέναντι στην ανθρωποθυσία συνοδεύεται από μια αμφιθυμία και μια ρευστότητα – η ανθρωποθυσία είναι κάτι που και το επιθυμεί και το καταδικάζει (Zeitlin 2011: 461). Η ηρώίδα επίσης επισημαίνει ότι θα ήθελε πολύ να δει στην Ταυρίδα τον Μενέλαο και την Ελένη, για τους οποίους θα έστηνε μια άλλη Αυλίδα ως εκδίκηση για τα δεινά που αυτοί της προκάλεσαν:

ἀλλ' οὔτε πνεῦμα Διόθεν ἦλθε πώποτε,  
οὐ πορθμῖς, ἥτις διὰ πέτρας Συμπληγάδας  
Ἑλένην ἀπήγαγ' ἐνθάδ', ἢ μ' ἀπώλεσεν,  
Μενελέων θ', ἴν' αὐτοὺς ἀντετιμωρησάμην,  
τὴν ἐνθάδ' Αὔλιν ἀντιθεῖσα τῆς ἐκεῖ,  
οὔ μ' ὥστε μόσχον Δαναΐδαι χειρούμενοι  
ἔσφαζον, ἱερεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ. (στ. 354-60)

(Ἀλλ' ἀπ' το Δία δεν ἦρθε ως τώρα οὐτ' ἕνας  
ἀέρας, ἕνα πέραμα δεν ἦρθε,  
που μέσ' ἀπ' το στενό των Συμπληγάδων  
τὴν Ελένη, πηγὴ τῆς συμφορᾶς μου,  
μαζί με το Μενέλαο να μας φέρει,  
για να εκδικιόμουν, και μιαν ἄλλη Αυλίδα  
να ἴστηνα ἐδὼ γι' αὐτοὺς, ἀντὶς για κείνη,  
ὅπου οἱ Ἀργεῖοι κρατώντας με ως δαμάλα  
μ' ἔσφαζαν κι ἦταν θύτης μου ο γονιός μου.)

Ὅπως παρατηρεῖ και ο Christian Wolf, ἡ εκδικητικὴ στάση τῆς Ιφιγένειας ἀπέναντι στους Ἕλληνες συνδέεται με το παρελθόν τῆς, καθὼς μέσα ἀπὸ τὴν θυσία των Ἑλλήνων ἡ Ιφιγένεια ουσιαστικὰ εκδικεῖται τους υπαίτιους των συμφορῶν τῆς, τὴν Ελένη και τον Μενέλαο (Wolf 1992: 317).

Πολλοὶ κριτικοὶ σχολιάζουν τὴ μεταστροφή του θύματος τῆς Αυλίδας σε θύτῃ τὴν Ταυρικὴ χώρα. Ἡ Edith Hall (2013: 34) προτείνει ἕναν παραλληλισμὸ ἀνάμεσα τὴν

ευριπίδεια Ιφιγένεια και τον Αχιλλέα του Τρωικού πολέμου. Ο Αχιλλέας, μαινόμενος μετά το θάνατο του Πατρόκλου, στρέφει την εκδικητική του μανία εναντίον των Τρώων. Αντίστοιχα, και η Ιφιγένεια, εξαιτίας του δυσοίωνου μηνύματος του προλογικού ονείρου για την τύχη του Ορέστη και της δικής της θυσίας στην Αυλίδα, έχει σκληρύνει την ψυχή της και είναι έτοιμη να ξεσπάσει στους Έλληνες συμπατριώτες της (O' Brien 1988: 110-111).

Ο Caldwell (1974: 25-27) προτείνει την συνεξέταση του θέματος του θανάτου στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και στις τραγωδίες *Αγαμέμνων* και *Χοηφόροι* του Αισχύλου. Συγκεκριμένα, η Ιφιγένεια στην ομώνυμη τραγωδία κινδυνεύει να αναλάβει τον ρόλο της φονικής Κλυταιμνήστρας του *Αγαμέμνονα*, καθώς εν αγνοία της ετοιμάζεται να θυσιάσει τον αδερφό της. Συνεπώς, το αιματοβαμμένο χέρι της Κλυταιμνήστρας φαίνεται να το διαδέχεται αυτό της κεντρικής ηρωίδας του Ευριπίδη, η οποία λειτουργεί ως επιβλέπουσα της εθιμοτυπικής παράδοσης των ανθρωποθυσιών στη χώρα των Ταύρων. Επίσης, δημιουργείται μία ακόμη παραλληλία ανάμεσα στην ταυρική *Ιφιγένεια* και στις *Χοηφόρους*, καθώς στην αντεκδίκηση του Ορέστη και της Ηλέκτρας προς το δίδυμο Κλυταιμνήστρα- Αίγισθος αντιστοιχεί η εναντίωση των αδερφών Ορέστη και Ιφιγένειας στην Άρτεμη και το Θόα.

Σύμφωνα με τον Strachan (1976: 140), η επιλογή του Ευριπίδη να φέρει τα δύο αδέρφια αντιμέτωπα, με την Ιφιγένεια στη θέση του θύτη και τον Ορέστη σε αυτή του θύματος, ενισχύει τα αισθήματα του ελέου και του φόβου των θεατών και επέρχεται στη συνέχεια δυναμικότερα η λύτρωση με τη σωτηρία των ηρώων.

## 2.3 Η αναγνώριση και ο δόλος

Τελικά, τα πιθανά σκοτεινά σενάρια που δημιουργούνται κατά τη διάρκεια της πλοκής ακυρώνονται. Η αναγνώριση της Ιφιγένειας και του Ορέστη σημαίνει και το τέλος της επίβλεψης των ανθρωποθυσιών για την ιέρεια της Άρτεμης, και τελικά τη σωτηρία και τη φυγή των αδελφών από την ξένη χώρα. Όπως επισημαίνει και ο Caldwell, μετά την αναγνώριση η Ιφιγένεια μετατρέπεται από «Κλυταιμνήστρα» στον *Αγαμέμνονα* και τις *Χοηφόρους* σε μια «Ηλέκτρα» απόλυτα δοσμένη στον αδερφό της και την οικογένειά της, από Ερινύα σε Ευμενίδα (Caldwell 1974: 30). Ο Θόας, ως νέος Αίγισθος αποτελεί το νέο και μοναδικό εμπόδιο στο δρόμο διεξόδου τους.

Η αναγνώριση, όπως επισημαίνει και η Belfiore, επισφραγίζει το τέλος μιας πολύχρονης σειράς από βίαιες πράξεις. Σφραγίζει την τραγική μοίρα και ανοίγει πλέον για τα δύο αδέρφια και τη γενιά των Ατρείδων μια νέα αρχή (Belfiore 2000: 32). Η Ιφιγένεια, μετά τη συγχώρεση του δολοφόνου πατέρα της, ανοίγει ένα νέο κύκλο κάθαρσης και εξιλέωσης μέσα στον οποίο εισέρχεται και ο Ορέστης μετά τον εξαγνισμό του από τη μητροκτονία και τα δύο αδέρφια, αφήνοντας πίσω το αμαυρωμένο παρελθόν τους κατευθύνονται πλέον ελεύθεροι προς την πατρίδα (Belfiore 2000: 33). Πριν από αυτό, επόμενος σταθμός στην περιπέτειά τους, είναι η απόδραση.

Εκτός από τον ιδιαίτερο ρόλο της ως ιέρειας που την τοποθετεί σε ένα ανώτερο επίπεδο από τις άλλες μορφές που εμφανίζονται μέσα στο δράμα, η Ιφιγένεια είναι επίσης οξύνουσα, ευρηματική, δυναμική και γενναία περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο χαρακτήρα της τραγωδίας (Hall 2013: 28). Διαθέτει κριτική σκέψη και είναι έτοιμη να ριψοκινδυνέψει. Μετά την αναγνώριση ανάμεσα στα δύο αδέρφια η Ιφιγένεια είναι διατεθειμένη να αυτοθυσιαστεί προκειμένου να φυγαδεύσει τον αδερφό της και το ξόανο της θεάς (στ. 990-1006).

Άμεσα όμως ο Ορέστης απορρίπτει την αυτοθυσία της και προτείνει τη δολοφονία του βασιλιά. Η Ιφιγένεια θεωρεί αδιανόητη τη δολοφονία ως μέσο φυγής και σωτηρίας: «δεινὸν τόδ' εἶπας, ξενοφονεῖν ἐπήλυδας» (1021). Παρά τις αντιξοότητες, το τραγικό παρελθόν της και το βαρύ φορτίο του αιμοδιψούς εθιμοτυπικού της ανθρωποθυσίας που φέρει όλα αυτά τα χρόνια στην ξενιτιά, η ηρωίδα αδυνατεί να συλλάβει την ανθρωποκτονία ως λύση στο αδιέξοδό της. Έτσι, η Ιφιγένεια αρνείται ένα σενάριο απόδρασης που περιλαμβάνει την δολοφονία του βασιλιά της Ταυρίδας και αποτρέπει το αιματοκύλισμα του οικοδεσπότη της (O'Brien 1988: 109).

Στη συνέχεια, η Ιφιγένεια καταφεύγει στο μέσο που κατά κανόνα συνδέεται με την γυναίκα στην τραγωδία, τον δόλο. Όπως παρατηρεί και η Zeitlin, στην αρχαία ελληνική δραματική ποίηση η γυναίκα είναι άμεσα συνδεδεμένη με την μηχανορραφία. Τα σχέδια των γυναικών έχουν συνήθως μεγαλύτερη επιτυχία από αυτά των ανδρών και όταν οι άνδρες επιτυγχάνουν αυτό οφείλεται στην συμμαχία που συνάπτουν με γυναίκες (Zeitlin 1996: 356-61). Αυτές οι θέσεις επιβεβαιώνονται και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, όπου ο Ορέστης παρατηρεί ότι «δειναὶ γὰρ αἱ γυναῖκες εὐρίσκουσιν τέχνας» (στ. 1032). Έτσι, η



πρωταγωνίστρια καταστρώνει ένα ιδιοφυές πλάνο φυγής και καταφέρνει να εξαπατήσει τον Θόα:

ΟΡ. οἴμοι διεφθάρμεσθα· πῶς σωθεῖμεν ἄν;  
ΙΦ. ἔχειν δοκῶ μοι καινὸν ἐξεύρημά τι.  
ΟΡ. ποῖόν τι; δόξης μετάδος, ὡς κάγῳ μάθω.  
ΙΦ. ταῖς σαῖς ἀνίαις χρήσομαι σοφίσμασι.  
ΟΡ. δειναὶ γὰρ αἱ γυναῖκες εὐρίσκουσιν τέχνας.  
ΙΦ. φονέα σε φήσω μητρὸς ἐξ Ἄργους μολεῖν.  
ΟΡ. χρῆσαι κακοῖσι τοῖς ἔμοῖς, εἰ κερδανεῖς.  
ΙΦ. ὡς οὐ θέμις σε λέξομεν θύειν θεᾶ,  
ΟΡ. τίς αἰτίαν ἔχουσ'; ὑποπτεύω τι γάρ.  
ΙΦ. οὐ καθαρὸν ὄντα· τὸ δ' ὄσιον δώσω φόβῳ.  
ΟΡ. τί δῆτα μᾶλλον θεᾶς ἄγαλμ' ἀλίσκεται;  
ΙΦ. πόντου σε πηγαῖς ἀγνίσαι βουλήσομαι,  
ΟΡ. ἔτ' ἐν δόμοισι βρέτας, ἐφ' ᾧ πεπλεύκαμεν.  
ΙΦ. κάκεῖνο νίψαι, σοῦ θιγόντος ὡς, ἐρῶ. (στ. 1028-41)

(ΟΡΕ. Χαμένοι! Αχ πού θα βρούμε σωτηρία;  
ΙΦΙ. Θαρρῶ πως βρήκα ένα καινούριο σχέδιο.  
ΟΡΕ. Σαν τί; Κι εμένα πες το, να το ξέρω.  
ΙΦΙ. Τα πάθια σου για τέχνασμα θα πάρω.  
ΟΡΕ. Στα τέτοια φοβερές εἶν' οι γυναίκες.  
ΙΦΙ. Θα πω: φονιάς της μάνας του ἦρθε απ' τ' Ἄργος...  
ΟΡΕ. Βάλε μπρος τα δεινά μου, αν βγαίνει ωφέλεια.  
ΙΦΙ. Θα πω πως δε βολεί να σε θυσιάσω...  
ΟΡΕ. Για ποιάν αιτία; σαν κάτι να μαντεύω.  
ΙΦΙ. Σα μολυσμένον· μόνο αγνούς προσφέρνω.  
ΟΡΕ. Και παίρνεται μ' αυτό της θεάς η εικόνα;  
ΙΦΙ. Η θάλασσα, θα πω, θα σ' εξαγνίσει.  
ΟΡΕ. Η εικόνα η ποθητή στο ναό εἶν' ακόμα.  
ΙΦΙ. Την άγγιξες, θα πω, και θα την πλύνω.)

Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ο δόλος της Ιφιγένειας βασίζεται στην αλήθεια και στις συμφορές της οικογένειάς της (Zeitlin 2011 453).

Πολλοί κριτικοί σχολιάζουν την σχεδόν φορμαλιστική αντιστοιχία ανάμεσα στους χαρακτήρες που δημιουργείται μέσα στο δράμα (Zeitlin 2011: 452, 454): ένα ζεύγος θεών, που είναι αδέρφια (η Άρτεμη και ο Απόλλων) αντιστοιχεί σε ένα ζεύγος θνητών, που είναι επίσης αδέρφια (την Ιφιγένεια και τον Ορέστη). Το κάθε μέλος του ενός ζεύγους συνδέεται με τη σειρά του με μια ειδική σχέση με ένα από τα μέλη του άλλου ζεύγους: ο Απόλλων συνδέεται με τον Ορέστη, ο οποίος φτάνει στην Ταυρίδα ακολουθώντας τον χρησμό του θεού και η Άρτεμη συνδέεται, όπως σχολιάστηκε και παραπάνω, με την Ιφιγένεια. Τα δύο ζεύγη μοιράζονται αμοιβαία συμφέροντα τα οποία συνδέονται με την ανάγκη για σωτηρία.

Συζητήσαμε πιο πάνω τον παραλληλισμό που δημιουργείται ανάμεσα στην Ιφιγένεια και την Άρτεμη. Ταυτόχρονα, μέσα από το σχέδιο απόδρασης της Ιφιγένειας το έργο φαίνεται να δημιουργεί και μια σύνδεση ανάμεσα στην Άρτεμη και τον Ορέστη: όπως ο Ορέστης είναι μολυσμένος και πρέπει να εξαγνιστεί λόγω του φόνου της μητέρας του, έτσι και η Άρτεμη μοιάζει να χρειάζεται εξαγνισμό από τις αιματηρές τελετουργίες που τελούνται προς τιμή της στην Αυλίδα. Έτσι, το τελετουργικό που επινοεί η Ιφιγένεια για να πείσει τον βασιλιά να της επιτρέψει να φύγει με τον Ορέστη και τον Πυλάδη αλλά και με το άγαλμα της Άρτεμης στην παραλία ώστε να ξεφύγουν, τελικά κρύβει και μια μεγάλη αλήθεια: τα θύματα που προσφέρονται στην Άρτεμη στην Ταυρίδα πρέπει να μην είναι μολυσμένα και ο Ορέστης ως μητροκτόνος όντως έχει μολύνει τη θεά και το ιερό της. Ταυτόχρονα και η Άρτεμη πρέπει να εξαγνιστεί στη θάλασσα πριν μεταφερθεί στην Ελλάδα (Zeitlin 2011: 452).

Βάση λοιπόν του σχεδίου θα αποτελέσει η επιτακτική ανάγκη για φαινομενικό (αλλά, όπως είδαμε, και ουσιαστικό) καθαρισμό και εξαγνισμό των υποψήφιων θυμάτων και του αγάλματος της θεάς από τις ανόσιες πράξεις και τα μιάσματα του παρελθόντος. Η ιέρεια, με τη συνοδεία του Ορέστη και του Πυλάδη και το άγαλμα της θεάς θα μεταβούν στη θάλασσα έτσι ώστε την κατάλληλη στιγμή να επιβιβαστούν στο κρυμμένο καράβι του Ορέστη και να διαφύγουν.

Η Ιφιγένεια επικαλείται και κερδίζει τη σιωπή των γυναικών του χορού. Άλλωστε, όπως επισημαίνει και η ηρωίδα, μαζί με τη σωτηρία της θα κερδίσουν και τη δική τους «σωθεισα δ', ὡς ἂν καὶ σὺ κοινωνῆς τύχης / σώσω σ' ἐς Ἑλλάδ'. ἀλλὰ πρὸς σε δεξιᾶς» (στ. 1067-1068). Αξίζει στο σημείο αυτό να συγκριθεί η δράση της Ιφιγένειας με αυτή δύο άλλων ηρωίδων του Ευριπίδη, οι οποίες επίσης χρησιμοποιούν τον δόλο για να πετύχουν τον στόχο τους και δένουν τον χορό με όρκο σιωπής: πρόκειται για τη Μήδεια και τη Φαίδρα. Τόσο η Μήδεια όσο και η Φαίδρα δένουν με όρκο σιωπής τις γυναίκες του χορού των έργων στα οποία εμφανίζονται με στόχο να προκαλέσουν κακό στους άνδρες-θύματα τους, τον Ιάσονα και τον Ιππόλυτο, χωρίς παρεμβάσεις οι οποίες θα μπορούσαν να ακυρώσουν τη δράση τους. Αντιθέτως, στην παρούσα τραγωδία, η ιέρεια δεν αποσκοπεί στην υποδούλωση ή την καταστροφή του άνδρα, αλλά στην σωτηρία του. Η σιωπή του χορού κερδίζεται και η πλοκή συνεχίζεται.

Ο βασιλιάς πέφτει θύμα του δόλου της Ιφιγένειας, όμως, προς στιγμή, το σχέδιο των φυγάδων απειλείται. Η απόπειρα της φυγής προκαλεί την οργή του βασιλιά: «λαβόντες αὐτοὺς ἢ κατὰ στύφλου πέτρας / ῥίψωμεν ἢ σκόλοψι πῆξωμεν δέμας.» (στχ 1429-1430), είναι τα λόγια που φανερώνουν όλο το μένος του. Άλλωστε, όπως επισημαίνει και ο ιστορικός Ηρόδοτος στο απόσπασμα που παρατέθηκε στην αρχή του κεφαλαίου (IV 103), οι Ταύροι θρυμμάτιζαν με ρόπαλο τα κεφάλια των ναυαγών και γκρέμιζαν τα σώματα από βράχους της ακτής ή τα έθαβαν. Στη συνέχεια, κάρφωναν σε πασσάλους ή σε κοντάρια τα κεφάλια τους και τα έστηναν ως τρόπαια νίκης (Μαρκαντωνάτος 1996: 268).

Η άρνηση της θάλασσας να δεχτεί το καράβι των φυγάδων και η επιδρομή των βαρβάρων για την επαναφορά των αιχμαλώτων οδηγούν στη θεϊκή παρέμβαση και ενεργοποιούν την εμφάνιση της θεάς Αθηνάς ως «από μηχανής θεάς».

## 2.4 Η Σωτηρία

Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* είναι ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον και ανθρώπινο δράμα το κύριο θέμα του οποίου περιστρέφεται γύρω από τη σωτηρία, τον εξαγνισμό, τον καθαρισμό από τη μόλυνση που φέρνει ο θάνατος με τη μορφή του φόνου ή της ανθρωποθυσίας. Όροι όπως «όσιος», «ανόσιος», «καθαρός» και «καθάρσια» εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα μέσα στο δράμα. Το ίδιο ισχύει και για τη λέξη «σωτηρία» ή ομόριζες λέξεις

(σωτήρ) και αυτό δεν είναι τυχαίο: ένα από τα επίθετα με τα οποία λατρευόταν η Άρτεμης ήταν «Σωτήρα» (στα Μέγαρα, στην Τροιζήνα, στη Λακεδαιμονία και αλλού) (Hall 2013: 27). Το έργο τελειώνει με ένα διπλό κατόρθωμα: Ο Απόλλων σώζει την Άρτεμη μέσω του Ορέστη (τον οποίο έχει στείλει στην Ταυρίδα για να φέρει πίσω το άγαλμα της θεάς) και ο Ορέστης βρίσκει και σώζει την αδελφή του Ιφιγένεια, ενώ ταυτόχρονα απαλλάσσεται και ο ίδιος από την κατάρα της οικογένειας του και τις Ερινύες που τον καταδίωκαν.

Στο τέλος του δράματος η θεά Αθηνά προστάζει το Θόα για άμεση παύση του ανθρωποκνηγητού και βάζει τη σφραγίδα της στην εξέλιξη της πλοκής προσφέροντας αιτιολογικές αφηγήσεις: Ο Ορέστης θα κτίσει ένα ναό στις Αλές και θα εγκαταστήσει εκεί το άγαλμα της Άρτεμης. Η θεά θα ονομαστεί «Ταυροπόλος», εις ανάμνηση της καταγωγής της από την Ταυρίδα και της περιπλάνησης, του περίπολου του Ορέστη υπό το διωγμό των Ερινύων. Ο Ορέστης θα καθιερώσει επιπλέον ένα νέο τελετουργικό, κατά το οποίο μια σταγόνα αίματος από το λαιμό ενός άνδρα θα λειτουργεί ως συμβολική ικανοποίηση της απαίτησης της θεάς για ανθρώπινη θυσία. Είναι λοιπόν φανερό ότι η βία των τελετουργικών της ανθρωποθυσίας της Ταυρίδας δεν έχει θέση στην Ελλάδα. Η Ιφιγένεια θα γίνει ιέρεια της Άρτεμης στο ιερό της θεάς στη Βραυρώνα της Αττικής, θα ταφεί εκεί όταν πεθάνει και τα ρούχα των γυναικών που πεθαίνουν πάνω στη γέννα θα αφιερώνονται σε αυτή.

# Κεφάλαιο 3

## Η Ιφιγένεια εν Ταύροις του Γκαίτε

### 3.1 Εισαγωγικό σημείωμα

Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα την πρόσληψη του μύθου της Ιφιγένειας από τον Γκαίτε, οφείλουμε αρχικά να εξετάσουμε σύντομα το έργο του στο πλαίσιο των κοινωνικών και πολιτιστικών αλλαγών που συντελέστηκαν στην Ευρώπη προς το τέλος του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα. Άλλωστε, ο μετασχηματισμός μιας μυθικής και δραματικής ηρωίδας όπως της Ιφιγένειας, δεν συνδέεται μόνο με το δημιουργικό πνεύμα του συγγραφέα αλλά και με γενικότερες αντιλήψεις, όπως αυτές διαμορφώνονται και εκφράζονται μέσα στην κοινωνία της εποχής του. Σύμφωνα με το Brunel (1998), τα μυθικά πρόσωπα παραμένουν ζωντανά όσο βρίσκουν έκφραση στην κοινωνία, στην πολιτική και στην ιστορία.

Το κοινωνικό πλαίσιο το οποίο διαμορφώνεται στη Γερμανία κατά τα τέλη του 18ου αιώνα χαρακτηρίζεται από πολιτικές και θρησκευτικές αλλαγές. Στον πολιτικό τομέα επικρατεί η έξαρση εθνικιστικών ιδεολογιών, ενώ η θρησκευτική πίστη αμφισβητείται λόγω της φιλοσοφικής και μεταφυσικής αναζήτησης του ανθρώπου που μπαίνει στη διαδικασία της διερεύνησης του Θεού. Στο κοινωνικό επίπεδο, η νεοδημιουργηθείσα αστική τάξη αναζητά τρόπους αυτοπροσδιορισμού, καθώς οι νέες κοινωνικές αντιλήψεις θέλουν τον άνθρωπο να αναπτύσσεται ελεύθερα, χωρίς περιορισμούς. Συνεπώς, η πραγματικότητα της εποχής διαμορφώνεται σε νέες βάσεις, οι οποίες, ταυτόχρονα, αντικατοπτρίζονται στον πολιτισμό και συγκεκριμένα στο θέατρο (Fischer – Lichte 2002).

Το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα είναι επίσης μια εποχή αναγέννησης της σχέσης ανάμεσα στους Ευρωπαίους και την κλασική λογοτεχνία, μια περίοδος κατά την οποία εκδηλώνεται ένα ανανεωμένο ενδιαφέρον για την κλασική τέχνη, φιλοσοφία και ποίηση. Δίνεται λοιπόν μια νέα έμφαση στην εκτίμηση της ομορφιάς της αρχαίας τέχνης και

εκφράζεται η ανάγκη μιας ουσιαστικότερης επαφής με τα κλασικά μοντέλα, το πνεύμα και την ουσία του κλασικού πολιτισμού. Σημαντική μορφή είναι ο J.J. Winkelmann, ο οποίος γράφει και δημοσιεύει πάνω στην ελληνική τέχνη και λογοτεχνία στα μέσα του 18ου αιώνα. Οι δημοσιεύσεις του Winkelmann θεωρείται ότι σηματοδοτούν την έναρξη μιας νέας ενασχόλησης και τη γέννηση ενός νέου ενδιαφέροντος για την Ελλάδα στους σημαντικότερους στοχαστές και συγγραφείς της εποχής. Αυτή είναι η εποχή του κλασικισμού της Βαϊμάρης, η οποία διαρκεί από το ταξίδι του Γκαίτε στην Ιταλία το 1786 μέχρι το θάνατο του Σίλλερ το 1805.

Εντός αυτού του κοινωνικό – πολιτικού γίνεσθαι ο Γκαίτε (1749 – 1832), ως ένας άνθρωπος των γραμμάτων, της ποίησης και του θεάτρου, γίνεται ένας από τους σημαντικούς εκπροσώπους του κινήματος του Sturm und Drang, το οποίο μεσουρανεί για 15 χρόνια, από το 1770 έως το 1785 (Fischer – Lichte 2002). Στη συνέχεια, ο Γκαίτε ζει για ένα σύντομο χρονικό διάστημα στην Ιταλία και εκεί έρχεται σε άμεση επαφή με την αρχαιότητα και με τον κλασικό πολιτισμό, γεγονός που αποτυπώνεται και στην μετέπειτα συνεργασία του με τον Σίλλερ. Επίσης, η γνωριμία του με τον Χέρντερ και τα εγκώμιά του για τα αρχαιοελληνικά έργα επηρέασε τον τρόπο με τον οποίο ο Γκαίτε επέλεξε να προσεγγίσει την αρχαιοελληνική γραμματεία και την ελληνική μυθολογία (Highet 1988).

Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* σηματοδοτεί την πρώτη ολοκληρωμένη λογοτεχνική αναμέτρηση του Γκαίτε με την ελληνική κλασική λογοτεχνία και είναι ένα από τα πρώτα λογοτεχνικά έργα της Γερμανικής Αναγέννησης που εμπνέονται από κλασικά πρότυπα. Όταν γεννήθηκε ο Γερμανικός φιλελληνισμός στα μέσα και προς τα τέλη του 18ου αιώνα, κυριαρχούσε η ενασχόληση με την κατανόηση του πνεύματος και της ουσίας της κλασικής τέχνης και της κλασικής ποίησης, η απόπειρα κατανόησης και εκτίμησης της ομορφιάς τους και η έμπνευση από τις σπουδαίες αυτές μορφές τέχνης και λογοτεχνίας. Σε αυτό το πλαίσιο κινείται και το έργο του Γκαίτε (Torrance 2007: 179).

Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα του Γκαίτε. Θεωρήθηκε επίσης ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα της Γερμανικής λογοτεχνίας και μια από τις σημαντικότερες επαναπραγματεύσεις μιας ελληνικής τραγωδίας όλων των εποχών, μαζί με έργα όπως είναι η *Αντιγόνη* του Ανούιγ και η *Φαίδρα* του Ρακίνα (Hall 2013: 208). Μια πρώτη εκδοχή του έργου σε πεζή μορφή εμφανίζεται το 1779 και ο Γκαίτε έπαιξε το

ρόλο του Ορέστη. Η ποιητική εκδοχή (σε ελεύθερο στίχο) ολοκληρώθηκε στην Ιταλία το 1787, μεταφράστηκε στα Αγγλικά ήδη το 1793 και θεωρείται ένα από τα έργα που φέρνουν στο διεθνές προσκήνιο της εποχής τη Γερμανική λογοτεχνία.

Η πλοκή του έργου ακολουθεί σε γενικές γραμμές αυτήν του Ευριπίδειου δράματος, παρόλα αυτά παρατηρούνται και κάποιες σημαντικές διαφοροποιήσεις, οι οποίες θα σχολιαστούν στη συνέχεια. Η Ιφιγένεια, μετά τη σωτηρία της στην Αυλίδα, βρίσκεται για περίπου δεκαπέντε χρόνια στην ακτή των Ταύρων, στη Σκυθία, όπου υπηρετεί την Άρτεμη, ενώ αγνοεί την τύχη της οικογένειάς της. Στην ακτή αυτή φτάνουν τώρα και ο Ορέστης και ο Πυλάδης, σταλμένοι από τον Απόλλωνα και αναζητώντας την εξιλέωση και την θεραπεία του Ορέστη από την μανία στην οποία τον έχουν υποβάλει οι Ερινύες ως τιμωρία για τον φόνο της μητέρας του. Οι δύο ήρωες συλλαμβάνονται και η Ιφιγένεια λαμβάνει εντολή από τον Θόα, τον βασιλιά της γης να τους προσφέρει ως θυσία στη θεά. Ύστερα από την αναγνώριση των δύο αδελφών και μια αποτυχημένη απόπειρα απόδρασης, η πρωταγωνίστρια του έργου πείθει τελικά τον Θόα να τους επιτρέψει να φύγουν ειρηνικά από τη γη του και να επιστρέψουν στην Ελλάδα.

### **3.2 Η νέα Ιφιγένεια**

Βασικό χαρακτηριστικό της διάθεσης της Ιφιγένειας του Γκαίτε είναι η νοσταλγία, η οποία διαφαίνεται ήδη από την αρχή του δράματος και συγκεκριμένα από τον αρχικό της μονόλογο. Η ηρωίδα αποζητάει τη χαρά του γυρισμού στην πατρίδα, μακριά από τη «δέσμια ζωή» των απαιτήσεων του βασιλιά της Ταυρικής, Θόα. Όπως και στο δράμα του Ευριπίδη, η Ιφιγένεια εμφανίζεται ως μια τελείως απομονωμένη γυναικεία μορφή, θρηνεί την τύχη της στην ακτή της Μαύρης Θάλασσας, δίνει επίσης έμφαση στην επιθυμία της να επιστρέψει στην πατρίδα. Η Ιφιγένεια του Γκαίτε είναι ακόμη πιο απομονωμένη από αυτήν του Ευριπίδη, καθώς από το έργο του Γκαίτε λείπει ο χορός των γυναικών (Torrance 2007: 184).

Άλλη μια πολύ σημαντική διαφοροποίηση σε σχέση με την αρχαία τραγωδία που προκύπτει νωρίς στο έργο είναι ότι η Ιφιγένεια του Γκαίτε έχει πείσει τον Θόα να καταργήσει το βάρβαρο τελετουργικό της ανθρωποθυσίας. Όπως συζητήθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, στην Ευριπίδεια τραγωδία η Ιφιγένεια ως ιέρεια της Άρτεμης είναι υπεύθυνη για την επίβλεψη των θυσιών προς τιμή της θεάς, παρόλο που δεν τις

εκτελεί η ίδια, καθώς ο ρόλος της περιορίζεται στην τέλεση των προκαταρκτικών. Είδαμε επίσης ότι η στάση της ηρωίδας απέναντι στο έθιμο χαρακτηρίζεται από αμφιθυμία, καθώς μοιάζει άλλοτε να αγκαλιάζει και άλλοτε να απεχθάνεται τον ρόλο της. Στον Γκαίτε τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα. Έτσι, η Ιφιγένεια τώρα εμφανίζεται εντελώς απαλλαγμένη από τις πιο σκοτεινές συνδηλώσεις που συνοδεύουν την απεικόνισή της στον Ευριπίδη.

Ήδη στην αρχή του έργου ο ακόλουθος του Θόα Αρκάς επαινεί τα ευεργετικά αποτελέσματα της παρουσίας της Ιφιγένειας στη χώρα:

«Δεν έχεις κάνει τίποτα εδώ αφότου ήρθες; Ποιος έφερε λίγη χαρά στου βασιλιά τη θλίψη; Ποιος μπόρεσε σιγά-σιγά να καταργήσει με λόγια ψύχραιμα και πειστικά το βάρβαρο και αρχαίο έθιμό μας, πως στο βωμό της Άρτεμης πρέπει ο κάθε ξένος ν' αφήνει με το αίμα τη ζωή του; Δεν επιστρέφουν πλέον οι αιχμάλωτοι από το βέβαιο θάνατο στις χώρες τους; Κι η Άρτεμις, αντί να εξοργιστεί που της στερούμε εκείνες τις πανάρχαιες αιματηρές θυσίες, δεν έχει εισακούσει γενναιόδωρα τις συνετές σου προσευχές; Δεν φτερουγίζει πάντα γύρω απ' το στρατό μας χαρμόсуна η Νίκη; Δεν έγινε σχεδόν ο προπομπός του; Και ο καθένας μας δεν νιώθει πιο καλότυχος αφότου ο βασιλιάς, που με σοφία και τόλμη τόσο καιρό μας κυβερνούσε, τώρα δείχνει και επιείκεια χάρη στην παρουσία σου και μας απάλλαξε από τον καταναγκασμό της σιωπηλής υποταγής; Αυτό το βρίσκεις άχρηστο; Όταν η παρουσία σου στάζει βάλσαμο πάνω σε χίλιους άλλους;<sup>2</sup>» (I.2)

Σημαντικοί όροι που συνδέονται με την Ιφιγένεια από την αρχή του δράματος είναι η πειθώ, η ηπιότητα και η αβρότητα. Η Ιφιγένεια πείθει τον βασιλιά να εγκαταλείψει την πρακτική της ανθρωποθυσίας με «λόγια ψύχραιμα και πειστικά». Κερδίζει την εύνοια της Άρτεμης με την συνετή της προσευχή. Η παρουσία της ηρωίδας στην χώρα έχει αλλάξει και μαλακώσει την στάση του βασιλιά απέναντι στους υπηκόους του και τον έχει κάνει πιο επιεική. Υπό την επήρεια της Ιφιγένειας μοιάζει να προκύπτει ένα νέο κοινωνικό συμβόλαιο ανάμεσα στο Θόα και τους υπηκόους του, στο οποίο η υποταγή αντικαθίσταται από την πειθώ που επιτυγχάνεται μέσω της αβρότητας και της ηπιότητας. (Hall 2013: 210)

---

<sup>2</sup> Οι μετάφρασεις των αποσπασμάτων από την *Ιφιγένεια* του Γκαίτε που παρατίθενται στο κεφάλαιο είναι του Γιώργου Δεπάστα



Μια άλλη σημαντική έννοια που συνοδεύει την απεικόνιση της Ιφιγένειας του Γκαίτε είναι αυτή της καθαρότητας – ο όρος «καθαρός» (reine) και ομόριζες και συνώνυμες λέξεις εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα στο έργο (Hall 2013: 210). Η παρθενική και απαλλαγμένη από σεξουαλικότητα θηλυκότητα γίνεται κύριας σημασίας, καθώς η Ιφιγένεια παρουσιάζεται ως αδελφή και ως μητέρα. Στη μορφή της Ιφιγένειας ενσαρκώνεται ένα νέο ιδανικό, αυτό της γυναίκας-αγίας. (Torranca 2007: 186)

Όπως παρατηρεί και η Torranca (2007: 182), στον Γκαίτε η μίμηση του Ευριπίδη χαρακτηρίζεται από 'transvalorization', δηλαδή τη μεταβολή και τον επαναπροσδιορισμό αξιών και ηθικών αρχών που γίνεται με τέτοιο τρόπο και παίρνει τέτοια μορφή ώστε οι νέες αξίες και τα νέα ηθικά πρότυπα που προκύπτουν να αντικατοπτρίζουν αυτά της σύγχρονης κοινωνίας. Αυτό είναι ιδιαίτερα προφανές στην απεικόνιση της μορφής της Ιφιγένειας, η οποία φέρει έντονες τις επιρροές των χριστιανικών αξιών και της χριστιανικής ηθικής.

Είδαμε πιο πάνω ότι η Ιφιγένεια συστηματικά παρουσιάζεται ως αγνή και καθαρή. Επίσης, παρουσιάζεται ως μια ιερή μορφή. Ήδη από την αρχή του έργου ο Αρκάς την προσφωνεί ως 'ιερή/άγια παρθένο' (I.2). Η Ιφιγένεια είναι φυσικά ιέρεια της Άρτεμης και διατηρεί την αγνότητά της όπως και το Ευριπίδειο πρότυπό της και η θεά που υπηρετεί – εξάλλου, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, και στον Ευριπίδη η Ιφιγένεια είναι «παρθένος» και «πότνια» και αυτά τα επίθετα η ηρωίδα τα μοιράζεται και με την Άρτεμη με την οποία βρίσκεται σε στενή αντιστοιχία. Στο έργο του Γκαίτε όμως έχουμε την προσθήκη μιας επιπλέον συνδήλωσης, η οποία προκύπτει από τη σύνδεση της πρωταγωνίστριας με την Παναγία, για την οποία χρησιμοποιείται ακριβώς η ίδια έκφραση (αγία Παρθένος / Heilige Jungfrau). Ο όρος 'ιερός' (heilig) συνοδεύει την Ιφιγένεια συστηματικά σε όλη τη διάρκεια του έργου και συντελεί στην αναπαράστασή της ως μιας θεϊκής και ιερής μορφής που έχει τη δύναμη να θεραπεύει (Torranca 2007: 186). Σημαντικό εδώ είναι επίσης ότι στα Γερμανικά οι όροι «ιερός» (heilig) και «θεραπεύω» (heilen) προέρχονται από την ίδια ρίζα (Torranca 2007: 186). Στο απόσπασμα από τον λόγο του ακόλουθου του βασιλιά που παρατέθηκε πιο πάνω είδαμε ότι γίνεται λόγος για τα ευεργετικά αποτελέσματα της παρουσίας της Ιφιγένειας στη χώρα: ο Αρκάς αναφέρεται στην κατάργηση ανθρωποθυσίας, την αλλαγή στο χαρακτήρα και τη διάθεση του βασιλιά, ο οποίος έγινε πιο ήπιος και επιεικής, το βάλαμο που έπεσε

πάνω σε χιλιάδες. Για ένα χριστιανικό κοινό αυτή η εικόνα παραπέμπει ξεκάθαρα στις έννοιες της ιερότητας και της αγιοσύνης και επίσης παραπέμπει σε μια μορφή με θεραπευτικές δυνάμεις και στην θεραπεία που προέρχεται από ένα ιερό ον, όπως είναι ο Ιησούς στην Καινή Διαθήκη (Torrance 2007: 186).

### **3.3 Η αναγνώριση και ο δόλος**

Η δεύτερη πράξη ανοίγει με την εμφάνιση των συμπρωταγωνιστών και συμπατριωτών της Ιφιγένειας, Ορέστη και Πυλάδη και δομείται σταδιακά το σκηνικό της μεταξύ τους αναγνώρισης. Όπως επισημαίνει και ο John Hritzu (1944: 218), η σκηνή χαρακτηρίζεται από έντονη δραματική ειρωνεία, καθώς η πρώτη προσπαθεί να επιστρέψει στην πατρίδα της αγνοώντας την τύχη των δικών της, ενώ οι δεύτεροι περιπλανώμενοι αναζητούν τη σωτήρια θεϊκή παρέμβαση που θα απαλλάξει τον Ορέστη από την μόλυνση της μητροκτονίας.

Η πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης αφιερώνεται στην παρουσίαση των δύο ηρώων: ο Ορέστης δείχνει χαμένος υπό την επιρροή των Ερινύων, ενώ ο Πυλάδης εμφανίζεται επίμονος και δραστήριος και προσπαθεί να βρει λύση στο αδιέξοδό τους. Παράλληλα, τα λόγια που ανταλλάσσουν οι δύο ήρωες αποκαλύπτουν το εύρος της αγαστής τους συντροφικότητας, ενώ στο τέλος της σκηνής η αναφορά στην ιέρεια της Ταυρίδας δίνει το έναυσμα για την εμφάνιση της Ιφιγένειας και την έναρξη της σταδιακής πορείας προς την αναγνώριση (Puhner 2002: 10).

Στη δεύτερη σκηνή παρακολουθούμε έναν εκτενή διάλογο μεταξύ της Ιφιγένειας και του Πυλάδη, όπου τίθενται οι πρώτες βάσεις για την αναγνώριση, η οποία τελικά συντελείται μεταξύ των δύο αδερφών στην τρίτη πράξη. Ο Πυλάδης, αρχικά, επιδεικνύοντας δυσπιστία προς τη γυναίκα που έχει απέναντί του, εκθέτει μια πλαστή ιστορία σχετικά με την καταγωγή του ίδιου και του συνοδού του Ορέστη, τον οποίο παρουσιάζει ως αδελφό του και ως φονέα του τρίτου τους αδελφού. Για αυτό το λόγο – ισχυρίζεται ο ήρωας – τώρα και οι δύο βρέθηκαν στην Ταυρίδα αναζητώντας τον εξαγνισμό (Puhner 2002: 11). Τα ψευδή στοιχεία περί της ταυτότητάς τους που δίνει ο Πυλάδης θολώνουν την ατμόσφαιρα και εντείνουν την αγωνία του κοινού πριν από την αναγνώριση (Heitner 1964: 290).

Η Ιφιγένεια, για ακόμη μια φορά, τηρεί μια βαθιά ανθρώπινη στάση, καθώς κατανοεί και συμπονά το συνομιλητή της για τα δεινά του, ενώ έκπληκτη και γεμάτη αγωνία ζητά να πληροφορηθεί για την τύχη του Τρωικού πολέμου. Με τον τρόπο αυτό οδηγούμαστε σταδιακά προς την αποκάλυψη της ταυτότητας των ηρώων, αφού το έκδηλο ενδιαφέρον της ηρωίδας για την τύχη της Τροίας και των Ελλήνων προδίδει έμμεσα τη θέση της στον Πυλάδη. Έτσι, στη δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης η Ιφιγένεια πληροφορείται από τον Πυλάδη για την τύχη των ηρώων που συμμετείχαν στον Τρωικό πόλεμο, καθώς και για τον τραγικό θάνατο του πατέρα της στα χέρια της μητέρας της. Η τρίτη πράξη ανοίγει με την εμφάνιση του Ορέστη και οδηγεί στην κορύφωση της πλοκής, την αναγνώριση (Heitner 1964: 300).

Φτάνουμε έτσι στην τελική φάση της αποκάλυψης της αλήθειας. Ο ήρωας, έπειτα από την αγωνιώδη παράκληση της ηρωίδας, αναλαμβάνει το χρέος της πληροφόρησής της σχετικά με το φονικό που διαπράχθηκε στο παλάτι των Μυκηνών και επίσης για την τύχη του Ορέστη και της Ηλέκτρας.

Το συγκλονιστικό βέβαια της στιγμής έγκειται στον εκούσιο χαρακτήρα της αποκάλυψης της ταυτότητας του Ορέστη. Καθώς η ανθρωπιά της ιέρειας διαπνέει την ατμόσφαιρα και έχει δημιουργηθεί το κατάλληλο κλίμα εμπιστοσύνης, ο Ορέστης χωρίς κανέναν ενδοιασμό και καθυστέρηση αποκαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα και καταγωγή. Παράλληλα, η Ιφιγένεια εκφράζοντας μεγάλη χαρά αποδέχεται και ασπάζεται τον πολυαγαπημένο αδελφό της και τον καλεί να εκδιώξει τις Ερινύες και να αποδεχτεί πλέον τη ζωντανή, απτή αλήθεια.

Στο έργο του Γκαίτε ο Ορέστης θεραπεύεται από τις κρίσεις μανίας που του προκαλούν οι Ερινύες ως τιμωρία για τον φόνο της μητέρας του από την Ιφιγένεια. Έτσι, ο ήρωας φανερώνει ότι όταν η Ιφιγένεια τον κράτησε στην αγκαλιά της το κακό έφυγε από μέσα του 'όπως το φίδι στη φωλιά' (V.6). Οι Ερινύες, οι χθόνιες θεότητες που χειραγωγούν τη σκέψη και τις κινήσεις του Ορέστη, παραδοσιακά σχετίζονται με τα φίδια στην ελληνική τραγωδία- όμως η εικόνα του ενός φιδιού ως προσωποποίησης της αφηρημένης έννοιας του Κακού έχει, όπως παρατηρεί και η Torrance, ξεκάθαρα βιβλικό χαρακτήρα (Torrance 2007: 187).

Έχει υποστηριχθεί ότι στη διαμόρφωση της μορφής της Ιφιγένειας ο Γκαίτε ίσως να επηρεάστηκε και από την μορφή της Θεονόης, της αδελφής του βασιλιά της Αιγύπτου Θεοκλύμενου από την *Ελένη* του Ευριπίδη. Όπως σημαίνει και το όνομά της, η Θεονόη γνωρίζει τα θεία, επίσης εναντιώνεται στις επιθυμίες του αδελφού της και δρα για το καλό. Με παρόμοιο τρόπο και η Ιφιγένεια του Γκαίτε είναι μια μορφή που συνδέεται με το θείο, και θα δούμε σε λίγο ότι και αυτή εναντιώνεται στον Πυλάδη μένοντας πιστή στις αρχές που καθοδηγούν την δράση της (Torrance 2007: 187).

Μπορούμε λοιπόν να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η Ιφιγένεια απεικονίζεται ως μια ιερή, αγνή, καθαρή, εξιδανικευμένη γυναίκα, μια γυναίκα που έχει ιερό, θεϊκό σκοπό. Ο ρόλος της ως ιέρειας της Άρτεμης διευκολύνει αυτή την παρουσίαση. Η Ιφιγένεια προβάλλει ως μια ιδεώδης μορφή, απομακρυσμένη από τις πραγματικές γυναίκες της εποχής κατά την οποία γράφεται το έργο του Γκαίτε και διαμορφωμένη περισσότερο ως ένα ιδανικό.

Στην τέταρτη πράξη του δράματος, εκτυλίσσεται το σχέδιο της απόδρασης της Ιφιγένειας, του Ορέστη και του Πυλάδη. Ο Γκαίτε, ακολουθώντας την πλοκή της Ευριπίδειας τραγωδίας, αρχικά τουλάχιστον, δομεί την πλοκή της απόδρασης πάνω στην εξαπάτηση του Θόα με πρόσχημα την ανάγκη καθαρισμού του Ορέστη. Ωστόσο, πολλά στοιχεία κατά τη συνολική σύλληψη της απόφασης και εκτέλεσης της διαφυγής μαρτυρούν μια σημαντική απόκλιση από το αρχαίο πρότυπο.

Στον Γκαίτε το ιδιοφυές πλάνο της Ευριπίδειας Ιφιγένειας μεταφέρεται στον Πυλάδη, καθώς είναι δική του η ιδέα να εξαπατήσουν τον βασιλιά και αρχικά πείθει την Ιφιγένεια να συνεργαστεί. Η ιέρεια επιθυμεί ως αδερφή να σταθεί δίπλα στον Ορέστη και τις ανάγκες του αλλά παράλληλα δεν επιθυμεί τον δόλο απέναντι στο γνήσιο, φιλόξενο οικοδεσπότη της Θόα. Το δίλημμα λοιπόν που αντιμετωπίζει θα διαδραματίσει πρωτεύοντα ρόλο στη ροή της απόδρασης και κατ' επέκταση του δράματος (Heitner 1964: 300). Η Ιφιγένεια έχει από την αρχή σοβαρούς ενδοιασμούς και ενοχές για την απόφασή της να πει ψέματα και να συμπράξει στην εκτέλεση του σχεδίου του Πυλάδη. Οι δύο άνδρες έχουν φύγει στην ακτή για να προετοιμάσουν την απόδραση. Η ηρωίδα, σε αντίθεση με το Ευριπίδειο πρότυπό της, στον μονόλογό της στην πρώτη σκηνή της τέταρτης πράξης καταδικάζει το ψέμα και τον δόλο:

«Δεν έχω μάθει να υποκρίνομαι ούτε να εξαπατώ.

Αλίμονο! Αλίμονο στο ψέμα!

Δεν μας λυτρώνει την καρδιά όπως τα λόγια που

ξεστομίζει η αλήθεια.

Δεν μας καθησυχάζει, και τρομάζει εκείνον που μυστικά το υφαίνει, γιατί επιστρέφει, σαν βέλος, που ένας θεός του άλλαξε πορεία, και πετυχαίνει τον τοξότη.

Έγνοια και αγωνία παλεύουν μες στο στήθος μου. (IV.1)»

Στην σκηνή εμφανίζεται ο Αρκάς, ο οποίος ζητά την επίσπευση της θυσίας και όταν η Ιφιγένεια τον ενημερώνει για τους λόγους της καθυστέρησης ακολουθώντας τις οδηγίες που της έδωσε ο Πυλάδης, φεύγει για να ανακοινώσει τα νέα δεδομένα στον βασιλιά και να επιστρέψει μαζί του.

### **3.4 Η αποκατάσταση της αλήθειας και η σωτηρία**

Κεντρική θέση στην πέμπτη πράξη, που κορυφώνεται με τη σωτηρία των ηρώων από την ταυρική χώρα, κατέχει ένας σημαντικός χαρακτήρας του δράματος, ο Θόας. Στην *Ιφιγένεια* του Γκαίτε ο Θόας τρέφει ερωτικά αισθήματα για την κεντρική ηρωίδα, την οποία θέλει να παντρευτεί. Τα αισθήματα του Θόα για την Ιφιγένεια έχουν γίνει γνωστά ήδη από την αρχή του έργου, καθώς στον διάλογο ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες στην τρίτη σκηνή της πρώτης πράξης ο βασιλιάς διατυπώνει χωρίς υπεκφυγές την επιθυμία του να νυμφευτεί την Ιφιγένεια. Η ηρωίδα, παρά την εκτίμηση που νιώθει προς το πρόσωπό του, προσπαθεί να διατηρηθεί αγνή και αφοσιωμένη στο ιερό καθήκον της απέναντι στη θεά Άρτεμη προκειμένου να αποφύγει την πίεση του βασιλιά και να κατευνάσει το πάθος του, τονίζει την επιθυμία της να επιστρέψει στην Ελλάδα, εκθέτει την τραγική μοίρα της γενιάς της και την βαριά κατάρα που βαραίνει την οικογένειά της, τις οποίες και παρουσιάζει ως τα βασικά εμπόδια συζυγικής ένωσης με τον Θόα. Όπως αποκαλύπτει και η ίδια, μοναδικό πλέον μέλημα στη ζωή της είναι η γαλήνη και η ηρεμία στο ναό της Άρτεμης.

Η άρνηση της ιέρειας, ως αναμενόμενο, πυροδοτεί την οργή του Θόα και φέρνει στην επιφάνεια τα βαρβαρικά του ένστικτα. Ο βασιλιάς απειλεί με επαναφορά του μισητού στην Ιφιγένεια εθίμου της ανθρωποθυσίας ως ένδειξη ανάκτησης της δύναμής του και

ισχύος. Άλλωστε, νιώθει ότι η υποχωρητικότητά του μπροστά στην θέληση της Ιφιγένειας και σε αντίθεση με την κρίση του λαού δεν τον καθιστούν άξιο κυβερνήτη. Η αλλαγή της στάσης του προοικονομεί τον αγώνα για τη ζωή τους που θα χρειαστεί να δώσουν στην συνέχεια ο Ορέστης και ο Πυλάδης και προσδίδει ένταση και δραματικότητα στο έργο (Heitner 1964: 307).

Στην πέμπτη πράξη ο Αρκάς έχει πλέον αποκαλύψει στον βασιλιά ότι η θυσία που διέταξε καθυστερεί και ο Θόας καλεί την Ιφιγένεια να δώσει εξηγήσεις. Η Ιφιγένεια δίνει εδώ και ώρα μια μεγάλη μάχη μέσα στην ψυχή της και αντιμετωπίζει ένα τεράστιο δίλημμα: αν υπακούσει τον Θόα και σκοτώσει τον Ορέστη και τον Πυλάδη ουσιαστικά θα συνεχίσει την βία και την κατάρρα που βαραίνει την οικογένειά της. Αν πάλι εξαπατήσει τον βασιλιά θα πράξει ενάντια στις αρχές που την χαρακτηρίζουν και θα χάσει την καθαρότητα και την αγνότητα της, τα βασικά συστατικά της ψυχοσύνθεσής της, τα οποία τονίζονται τόσο emphaticά μέσα στο έργο και από την ίδια και από τους άλλους χαρακτήρες. Η ηρώίδα ταλαντεύεται ανάμεσα στις δυο εναλλακτικές και τελικά, αποφασίζει να πει την αλήθεια στον Θόα:

«Μέσα μου ταλαντεύεται μια ενέργεια παράτολμη, κι αν αποτύχω, δεν θα αποφύγω τύψεις βαριές και συμφορά μεγάλη. Την αποθέτω ταπεινά στα γονατά σου! Αν είσαι ακέραιος, όπως σ' εγκωμιάζουν, τότε απόδειξέ το με τη βοήθειά σου και δόξασε μέσα από μένα την αλήθεια! Λοιπόν, κύριε, άκου, υπάρχει μια απάτη: Μάταια ρωτάς πού είναι οι αιχμάλωτοι. Δραπέτευσαν και ψάχνουν τους συντρόφους τους που περιμένουν με το πλοίο στην ακτή. Ο μεγαλύτερος, που έπαθε εδώ κρίση μανίας και ύστερα συνήλθε – είναι ο Ορέστης, ο αδελφός μου, ο άλλος είναι ο έμπιστός του, ο παιδικός του φίλος που λέγεται Πυλάδης. Ο Απόλλωνας τους στέλνει απ' τους Δελφούς σ' αυτή την όχθη με θεϊκή εντολή να απαγάγουν το είδωλο της Άρτεμης και να του επαναφέρουν την αδελφή του, κι υπόσχεται ως αντάλλαγμα στον αδελφό μου, που τον βαραίνει της μητέρας μας το αίμα, να τον λυτρώσει από τις Ερινύες. Εμάς τους δύο κρατάς τώρα στα χέρια σου, τους τελευταίους απ' του Τάνταλου το σπίτι. Θανάτωσέ μας – αν κρίνεις ότι πρέπει. (V.3)»

Ο Θόας μαινεται και είναι έτοιμος για εκδίκηση, εξαιτίας της απάτης των ξένων και κυρίως της ίδιας της φιλοξενούμενής του.

Η σύγκρουση πλέον, όπως όλα δείχνουν, είναι αναπόφευκτη και ο Ορέστης, ο Θόας και η Ιφιγένεια συναντώνται για τελευταία φορά πάνω στη σκηνή. Τα ξίφη είναι έτοιμα να μιλήσουν και να δώσουν λύση στο αδιέξοδο. Οι δύο άντρες φαίνεται να λαμβάνουν θέσεις μάχης· ωστόσο, η σύγκρουση των σπαθιών δεν θα ηχήσει, καθώς όλοι λυγίζουν μπροστά στην αποφασιστικότητα της Ιέρειας, η οποία ως αδερφή και φιλοξενούμενη αναλαμβάνει το χρέος της συμφιλίωσης των πρωταγωνιστών.

Η Ιφιγένεια λοιπόν καταφέρνει να πείσει τους άνδρες να μιλήσουν και όχι να πολεμήσουν. Η έμφαση τώρα μετατοπίζεται από το ζήτημα της θυσίας σε αυτό του αγάλματος της Άρτεμης, το οποίο οι Έλληνες θέλουν να πάρουν μαζί τους πίσω στην πατρίδα. Τελικά δίνεται λύση και σε αυτό το αδιέξοδο, όταν ο Ορέστης καταλαβαίνει ότι παρανόησε τον χρησμό του Απόλλωνα. Έτσι, ο ήρωας απευθύνεται στην Ιφιγένεια και λέει:

«Για συμβουλή τον παρακάλεσα και λύτρωση από τη συνοδεία των Ευμενίδων. Και μου είπε: “Αν φέρεις πίσω στην Ελλάδα αυτή την αδελφή που ζει παρά τη θέλησή της στο ιερό των Ταύρων, τότε η κατάρα θα λυθεί”. Εμείς σκεφτήκαμε την αδελφή του Απόλλωνα, αλλά εκείνος εννοούσε εσένα! Τα πνιγηρά δεσμά λύθηκαν πια...(V.6)»

Όπως καταλαβαίνουμε από τα λόγια του Ορέστη, στην εκδοχή του Γκαίτε ο Απόλλων δίνει τον αμφίσημο χρησμό ότι ο ήρωας πρέπει να σώσει την «αδελφή». Ο Ορέστης αρχικά νόμιζε ότι ο θεός αναφερόταν στην αδελφή του Άρτεμη, τώρα όμως συνειδητοποιεί ότι η «αδελφή» για την οποία τον έστειλε ο Απόλλωνας στην Ταυρίδα είναι η Ιφιγένεια. Συνεπώς δεν επιθυμεί πλέον να μεταφέρει το άγαλμα της θεάς πίσω στην Ελλάδα. Ο Ορέστης συνεχίζει λίγο παρακάτω, απευθυνόμενος αυτή τη φορά στον Θόα:

«Κύριε, ας στραφεί η ψυχή σου στην ειρήνη, μην εμποδίσεις την αδελφή μου να ευλογήσει πάλι το πατρικό μου σπίτι, να με οδηγήσει στον εξαγνισμένο θρόνο και να ακουμπήσει το αρχαίο στέμμα στο κεφάλι μου! Δέξου ν' ανταποδώσεις την ευλογία που σου 'φερε κι άσε με να χαρώ τα αδελφικά μου δικαιώματα! Η βία και ο δόλος, το μεγαλείο του ανδρισμού, ντροπιάζονται απέναντι στην ειλικρίνεια μιας τόσο ευγενικής ψυχής, ενώ η αθώα, παιδική εμπιστοσύνη απέναντι σε έναν γενναίο άνδρα ανταμείβεται (V.6)».

Στο τέλος του έργου ο Θόας πείθεται από την Ιφιγένεια να τους επιτρέψει να φύγουν πίσω στην Ελλάδα και αυτή είναι μια ακόμη σημαντική αλλαγή που εισάγει ο Γκαίτε στην

δική του πραγμάτευση του μύθου. Ο βασιλιάς δίνει την συγκατάνευσή του, υποκρινόμενος τουλάχιστον καλή διάθεση και καλή θέληση, ενώ η θεά Αθηνά που σφραγίζει με την παρουσία της το τέλος της Ευριπίδειας *Ιφιγένειας* απουσιάζει (Hall 2013: 213). Το έργο κλείνει με την ηρωίδα να υπόσχεται στον βασιλιά της Ταυρίδας αιώνια ευγνωμοσύνη και δεσμούς φιλοξενίας και τον Θόα να τους αποχαιρετά.

Όπως παρατηρεί και η Hall, ολόκληρο το έργο είναι έτσι σχεδιασμένο ώστε να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι η επανάσταση που συνδέεται με την νέα ηθική της *Ιφιγένειας* μπορεί να απελευθερώσει όλους γύρω της από την ηθική του παρελθόντος που εξακολουθεί να τους δεσμεύει. Τα ηθικά δεσμά του παρελθόντος τα οποία τελικά λύνονται μέσα από την επαναστατική δράση της ηρωίδας συμβολίζονται στο έργο μέσω της πνευματικής ή σωματικής δέσμευσης όλων των χαρακτήρων. Ακόμη και η πρωταγωνίστρια στον αρχικό της μονόλογο αποκαλύπτει ότι υπηρετεί την Άρτεμη με 'σιωπηλή αποστροφή', φυλακισμένη με 'επίσημα και ιερά δεσμά' από τον Θόα. Αργότερα μέσα στο έργο η *Ιφιγένεια* αποδεσμεύει τον Πυλάδη και τον Ορέστη από τα σωματικά δεσμά που τους φυλακίζουν (Hall 2013: 213).

Αν και η *Ιφιγένεια* αρχικά μοιάζει αδύναμη και αβοήθητη, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της (αγνότητα, ιερότητα, ειλικρίνεια) και η ιδιαίτερη φύση της αναδεικνύονται καθώς η πλοκή εξελίσσεται και στο τέλος προκύπτει ως η ισχυρότερη και η λαμπρότερη μορφή του δράματος. Το ίδιο ισχύει και για την *Ιφιγένεια* του Ευριπίδη, όμως στο έργο του Γκαίτε η πρωταγωνίστρια είναι η μοναδική πηγή της σωτηρίας. Σε αντίθεση με την τραγωδία του Ευριπίδη, όπου εμφανίζεται στο τέλος η θεά Αθηνά για να δώσει λύση στο αδιέξοδο, στον Γκαίτε οι θεοί δεν παρεμβαίνουν ούτε καν την ύστατη και πιο κρίσιμη στιγμή. Έτσι το έργο εστιάζει κυρίως στην ευθύνη των ανθρώπων για τις πράξεις τους, χωρίς αναφορά σε παρεμβάσεις των θεών (Heitner 1964: 307). Στην ουσία, η μοναδική επαφή με το θείο συντελείται μέσω της ενδόμυχης προσευχής του ανθρώπου (Browning 1957: 98). Όπως τονίζει και η Torrance (2007: 201), η επίλυση των προβλημάτων έρχεται μέσα από την ψυχή των ανθρώπων· οι ίδιοι εκπλήσσουν τους εαυτούς τους με τη δύναμη που κρύβουν, ενώ οι θεοί απλώς στέκονται ως παρατηρητές των γεγονότων.

Επιπλέον, ο δρόμος της βίας και του πολέμου τον οποίο ετοιμάζονται να ακολουθήσουν οι άνδρες καταδεικνύεται ως η λάθος πορεία. Στο έργο προκρίνονται θετικές αξίες όπως η διαλλακτικότητα, η πειθώ και η συμπόνοια οι οποίες συνδέονται με την εξιδανικευμένη



κεντρική ηρωίδα, ενώ η δράση και η βία των ανδρών αμφισβητούνται και απορρίπτονται. (Hall 2013: 214)

Αναλογιζόμενη το αμαυρωμένο παρελθόν της γενιάς της, η ηρωίδα καλείται να ξεπεράσει τα εμπόδια της φαύλης μοίρας και να εισέλθει μέσα στον κύκλο της αρετής και της αγνότητας που ορίζουν οι θεοί. Ένα τέτοιο καθάριο μοντέλο, επιθυμεί και σκιαγραφεί ο Γκαίτε. Η πρωταγωνίστρια, σε όλους τους ρόλους που καλείται να διαδραματίσει – κόρη, αδερφή, φίλη – θέτει ως οδηγό της την ειλικρίνεια, το σεβασμό, την ενότητα. Σε όλες τις περιπτώσεις θέλει να ξεπεράσει το βάρος της γενιάς της και να αρθεί σε ένα ανώτερο πνευματικό και ψυχικό επίπεδο. Γι' αυτό, ενώ επιθυμεί αφάνταστα την επιστροφή στην πατρίδα, τη σωτηρία του αδερφού της και των συντρόφων του, η Ιφιγένεια αδυνατεί να ανεχτεί την εξαπάτηση του Θόα, του οικοδεσπότη της όλα αυτά τα χρόνια. Αφού η απόπειρα ικεσίας της Ιφιγένειας απέναντι στο Θόα αποτυγχάνει και συνάμα η πλεκτάνη δεν αντιστοιχεί στο χαρακτήρα της, ως μοναδική λύση στο αδιέξοδο προβάλλει η αλήθεια, την οποία η ηρωίδα αποκαλύπτει (Heitner 1964: 307). Προφανώς, μια τέτοια πράξη δεν αποτελεί ένδειξη λιποψυχίας αλλά συνδέεται με τις ηθικές αξίες της πρωταγωνίστριας, αξίες που είναι αναγκαίες για την αναστήλωση του οίκου των Τανταλιδών.

Το τέλος του έργου με τον ειρηνικό αποχαιρετισμό του βασιλιά και των Ελλήνων σηματοδοτεί μια σημαντική αλλαγή (Hall 2013: 211). Μέχρι τώρα οι βάρβαροι συμπεριφέρονταν βίαια, καθώς θυσίαζαν όλους τους ξένους που έφταναν στην ακτή τους. Οι Έλληνες από την άλλη, όπως επισημαίνει ο Θόας προς το τέλος του έργου, συμπεριφέρονταν άδικα και αλαζονικά, ήταν άπληστοι, εξαπατούσαν και έκλεβαν τα πιο πολύτιμα αγαθά και κτήματα άλλων χωρών. Έτσι, σύμφωνα με την Hall, τώρα «αυτές οι αρχές αντικαθίστανται από ένα σύστημα ουμανιστικών και κρυπτο-Χριστιανικών αρετών» (Hall 2013: 211). Όπως επισημαίνει και ο Browning (1957: 105), από την Ιφιγένεια πηγάζουν συναισθήματα συμπάθειας, συγχώρεσης και οίκτου (συμπόνιας) και αυτά τα συναισθήματα διαμορφώνουν πλέον έναν νέο κόσμο. Επίσης, σύμφωνα με τον Ruhner (2002: 11), «η αγνότητα της Ιφιγένειας, ασκεί καταπραϋντική επιρροή στο Θόα και μετατρέπει το μοτίβο των ανθρωποθυσιών σε θεσμό φιλοξενίας».

Όπως συζητήθηκε νωρίτερα, στην εκδοχή του Γκαίτε ο Απόλλων δίνει τον αμφίσημο χρησμό ότι ο Ορέστης πρέπει να σώσει την αδερφή, και, έστω και καθυστερημένα, ο

ήρωας καταλαβαίνει ότι πρόκειται για τη δική του αδελφή, την Ιφιγένεια, και όχι για την Άρτεμη. Έτσι, το άγαλμα της Άρτεμης, το οποίο στο τέλος του αρχαίου δράματος μεταφέρεται στην Ελλάδα για να εγκατασταθεί στις Αλές, έχει μεταμορφωθεί στον Γκαίτε σε ένα ζωντανό άγαλμα, την Ιφιγένεια, η οποία προβάλλει ως μια ζωντανή ενσάρκωση του κλασικού ιδεώδους (Torrance 2007: 178).

# Κεφάλαιο 4

## Επίλογος

Είδαμε ότι ο Γκαίτε ενώνει με δεξιοτεχνία το αρχαίο με το νέο, το παρελθόν με το παρόν και δημιουργεί ένα έργο που απηχεί τις αξίες, τις αρχές και τα ιδανικά της εποχής του. Η *Ιφιγένεια* του Γκαίτε θεωρήθηκε για μεγάλο διάστημα ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα της Γερμανικής λογοτεχνίας και μια από τις πιο σημαντικές επανοικειποιήσεις ενός ελληνικού δράματος όλων των εποχών. Αυτό που πιο πολύ συγκίνησε την κριτική, ήδη από την εποχή του Γκαίτε αλλά και στη συνέχεια, είναι το γεγονός ότι, σε αντίθεση με το αρχαίο δράμα, όπου η λύση στα αδιέξοδα της πλοκής δίνεται από μια εξωτερική δύναμη, από τη θεά Αθηνά, η οποία κάνει την εμφάνισή της στο τέλος του έργου και ορίζει πώς πρέπει να διευθετηθούν τα πράγματα σύμφωνα με τη βούληση των θεών, στο έργο του Γκαίτε η λύση δίνεται από την ίδια την κεντρική ηρωίδα (Torranca 2007: 201). Όπως είδαμε, η *Ιφιγένεια* συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να εξαπατήσει τον Θόα και ότι η αλήθεια είναι μονόδρομος και τελικά πείθει τους άνδρες να εγκαταλείψουν την μάχη και τα όπλα και δίνει μόνη της την λύση στο αδιέξοδο της πλοκής. Όπως παρατηρεί η Hall, «Το κείμενο γενικότερα προβάλλει μια ιδανική μορφή του κόσμου στην οποία η βία, ο αμοραλισμός, η ανταγωνιστικότητα παραχωρούν τη θέση τους στην ευγένεια και την καλοσύνη» (Hall, 2013 : 209-210). Έτσι, το έργο διαβάζεται ως μανιφέστο του ουμανισμού που προβάλλει έναν ιδανικό κόσμο στον οποίο κυριαρχεί η ειρηνική συνύπαρξη και καταδικάζεται η εκμετάλλευση. Ακόμη, η *Ιφιγένεια* θεωρείται μια εξιδανικευμένη και ανώτερη γυναικεία μορφή, η οποία καταφέρνει να απαλλάξει το γένος της από την κατάρα που το βάραινε και οδηγεί μέσα από την δύναμη της ψυχής της τους χαρακτήρες του έργου στην σωτηρία (Hall, 2013 : 215-216).

Το έργο του Γκαίτε διατηρεί το στάτους του ως αριστουργήματος του παγκόσμιου θεάτρου μέχρι και λίγο μετά τα μέσα του εικοστού αιώνα στην Γερμανία αλλά και στην Αμερική και στην Μεγάλη Βρετανία, όπου εντάσσεται ανάμεσα στα δημοφιλέστερα πανεπιστημιακά αναγνώσματα (Hall, 2013: 221). Όμως τα πράγματα αλλάζουν στις αρχές τις δεκαετίας του 1960, οπότε και αρχίζει μια σημαντική αναθεώρηση της λογοτεχνίας του παρελθόντος και μια κριτική επανεκτίμηση του λογοτεχνικού κανόνα,

που, όπως σημειώθηκε και στην εισαγωγή, είναι ένα από τα βασικά αιτήματα και της θεωρίας της πρόσληψης η οποία γεννιέται την ίδια περίπου περίοδο. Εξάλλου, όπως συζητήθηκε και στην αρχή της παρούσας διατριβής, μια από τις κεντρικότερες συνεισφορές της θεωρίας της πρόσληψης είναι ότι κλόνισε την αντιμετώπιση των λογοτεχνικών έργων ως μνημείων τα οποία διαθέτουν αιώνια και οικουμενικά νοήματα που περιμένουν να αποκρυπτογραφηθούν και να καταναλωθούν παθητικά από τον αναγνώστη. Αντιθέτως, η θεωρία της πρόσληψης μας οδήγησε στην συνειδητοποίηση ότι τα λογοτεχνικά έργα προσλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο σε διαφορετικές εποχές και από διαφορετικά αναγνωστικά κοινά.

Ένας από τους βασικούς λόγους για τον οποίο ξεκίνησε η αμφισβήτηση και η κριτική της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε την δεκαετία του 1960 είναι ότι το έργο στο πρόσφατο παρελθόν είχε συνδεθεί με τον ναζισμό (Hall 2013: 222). Κατά την διάρκεια του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου το έργο του Γκαίτε αγαπήθηκε ιδιαιτέρως από την ναζιστική Γερμανία, συνδέθηκε με την ιδεολογία που αυτή ήθελε να προωθήσει και έγινε μέρος του ρεπερτορίου που ανέβαινε συστηματικά στα Γερμανικά θέατρα. Η ειρηνική κατάληξη και τα ηρωικά πρότυπα που προβάλλονται μέσα στην *Ιφιγένεια* ταίριαζαν απολύτως με την πολιτιστική ατζέντα της ναζιστικής Γερμανίας, ειδικά επειδή οι Έλληνες θεωρούνταν οι πραγματικοί πρόγονοι των Γερμανών. Η *Ιφιγένεια* του Γκαίτε διαβάστηκε από τους ναζί ως ένα έργο στο οποίο ο ελληνισμός έρχεται σε τέλεια και αρμονική ένωση με την χριστιανική Γερμανία. (Hall 2013: 220).

Έτσι, στο πλαίσιο της επανεξέτασης και της αναθεώρησης του λογοτεχνικού αλλά και του ιστορικού παρελθόντος στην Γερμανία μετά τους πολέμους και τις φρικαλεότητες του 20ου αιώνα, η *Ιφιγένεια* του Γκαίτε διαβάστηκε και κατακρίθηκε ως ένας συγκεκαλυμμένος «εθνικιστικός και ιμπεριαλιστικός ιδρυτικός μύθος, από τον οποίο είχαν λειανθεί όλες οι ρατσιστικές αιχμές, μια εικόνα διεθνών σχέσεων στην οποία η επιφανειακή συναίνεση απλώς κρύβει την πραγματική εκμετάλλευση και την ιεραρχία» (Hall 2003: 215). Αυτή η ανάγνωση στηρίχτηκε στο τέλος του έργου όπου, όπως είδαμε, η *Ιφιγένεια* αποσπά την – έστω και τυπική – συγκατάθεση του Θόα και οι Έλληνες αποχωρούν. Έτσι, για τον Adorno, ο ουμανισμός της *Ιφιγένειας* καταρρέει, καθώς η δράση της ηρωίδας αφήνει πίσω της τους βαρβάρους σε μια κατάσταση ανικανοποίητου, έλλειψης και επιθυμίας (Hall 2003: 223).

Μια από τις βασικότερες θέσεις της θεωρίας της πρόσληψης είναι ότι η ερμηνεία και η αξιολόγηση των λογοτεχνικών κειμένων εξαρτάται από τις αλλαγές στις προτιμήσεις, το γούστο και την ιδεολογία του εκάστοτε αναγνωστικού κοινού (Τζιόβας 2003: 248). Όπως παρατηρεί και ο Τζιόβας σχολιάζοντας την θεωρία του Jauss και την έννοια του «ορίζοντα των προσδοκιών», «τα 'σκαμπανεβάσματα' στο χρηματιστήριο της λογοτεχνίας παρακολουθούν την 'αγορά', τις μεταμορφώσεις δηλαδή που υφίστανται κατά καιρούς οι 'ορίζοντες' του κοινού» (Τζιόβας 2003: 249).

Όπως συζητήθηκε επίσης στην εισαγωγή, μια από τις σημαντικότερες συνεισφορές της θεωρίας της πρόσληψης είναι ότι μας οδήγησε στην συνειδητοποίηση ότι τα κείμενα, τα οποία σφραγίζονται με νέα νοήματα από την κάθε εποχή στην οποία διαβάζονται, φέρουν την ιστορία της πρόσληψης τους και η ερμηνεία τους από κάθε νέα γενιά αναγνωστών επηρεάζεται από αυτήν την ιστορία. Αυτή η θέση αποδεικνύεται και από την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και περιπετειώδη ιστορία της πρόσληψης του μύθου της Ιφιγένειας.

# Βιβλιογραφία

- Becker-Cantarino, B. (2002). Goethe and Gender. In L. Sharpe (επιμ.) 2002. *The Cambridge Companion to Goethe*, (σσ. 179-92). Cambridge: Cambridge University Press
- Belfiore, E.S. (2000). *Murder among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York: Oxford University Press
- Browning, R.M. (1957). The Humanity of Goethe's Iphigenie. *The German Quarterly*, 30 (2), 98-113
- Brunel P. (1988), *Companion to the Literary Myths: Heroes and Arcetypes*. London: Routledge.
- Caldwell, R. (1974). Tragedy Romanticized: The Iphigenia Taurica. *The Classical Journal*, 70 (2), 23-40
- Eagleton, T. (1989). *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Fischer – Lichte E. (2002), *History of European Drama and Theater*. London: Routledge,
- Fletcher, J. (2003). Women and Oaths in Euripides. *Theatre Journal*, 55 (Ancient Theatre), 29-44
- Δεπάστας, Γ. (2006). *Johann W. Goethe, Ιφιγένεια εν Ταύροις*. (μετάφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη
- Hall, E. (2013). *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*. New York: Oxford University Press
- Heitner R. R. (1964), The Iphigenia in Tauris Theme in Drama of the Eighteenth Century, *Comparative Literature*, Vol. 16, No4, σσ. 289 - 309
- Highet M. G., (1988), *Η κλασική παράδοση: ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης* (μετ. Τζ. Μαστοράκη). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Holub, R.C. (2001). *Θεωρία της Πρόσληψης. Μια κριτική εισαγωγή*. (μετάφρ. Κ. Τσακοπούλου). Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο

- Hritzu, J.N. (1944). Dramatic Irony in Goethe's "Iphigenie auf Tauris". *Monatshefte für Deutschen Unterricht*, 36 (5), 217-223
- Hughes, D.D. (1991). *Human Sacrifice in Ancient Greece*. London: Routledge
- Jauss, H.R. (1995). *Η θεωρία της Πρόσληψης. Τρία Μελετήματα*. (μετάφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας»
- Jenkins S. (1958). *Goethe : Iphigenie auf Tauris*. London and Edindurgh
- Μαρκαντωνάτος, Γ.Α. (1996). *Ευριπίδου. Ίφιγένεια ή έν Ταύροις. Κριτική και Ερμηνευτική Έκδοση*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg
- Martindale, C. (1993). *Redeeming the text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge
- Martindale, C. and Thomas, R.F. (επιμ.) 2006. *Classics and the Uses of Reception*. Blackwell
- O' Brien, M.J. (1988). Pelopid History and the Plot of Iphigenia in Tauris. *The Classical Quarterly*, 48 (1), 98-115
- Puhner, V. (2002). "Η Μετάφραση της Ιφιγένειας του Γκαίτε από τον Ιωάννη Παπαδόπουλο και το πρότυπό της (Ιένα 1818)" [στο διαδίκτυο], <http://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrisi/article/viewFile/10136/10235.pdf> [προσπελάστηκε στις 14/03/2017]
- Schmitz, T.A. (2007). *Modern Literary Theory and Ancient Texts*. Blackwell
- Σταύρου, Θ. "Εύριπίδη, Ίφιγένεια έν Ταύροις" [στο διαδίκτυο], <http://www.mikrosapoplous.gr/eyripedes/tayrois/tayrois.html> [προσπελάστηκε στις 14/03/2017]
- Strachan, J.C.G. (1976). Iphigenia and Human Sacrifice in Euripides' Iphigenia Taurica. *Classical Philology*, 71 (2), 131-140
- Τζιόβας, Δ. (2003). 'Η έννοια του αναγνώστη στη θεωρία της λογοτεχνίας', στο: *Μετά την Αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (σσ. 223-258). Αθήνα: Οδυσσέας
- Torrance, I. (2007). Religion and Gender in Goethe's Iphigenie auf Tauris. *Helios*, 34 (2), 177-206

Trieschnigg, C.P. (2008). Iphigenia's Dream in Euripides' "Iphigenia Taurica". *The Classical Quarterly*, 58 (2), 461-478

Wolff, C. (1992). Euripides' "Iphigenia among the Taurians": Aetiology, Ritual, and Myth. *Classical Antiquity*, 11 (2), 308-334

Zeitlin, F. (1996). Playing the Other: Theater, Gender, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. Στο: *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature* (σσ. 341-374). Chicago and London: The University of Chicago Press

\_\_\_ (2011). Sacrifices Holy and Unholy in Euripides' Iphigenia in Tauris. Στο: F. Prescendi and Y. Volokhine (επιμ.), *Dans le laboratoire de l'historien de religions: Mélanges offerts à Philippe Borgeaud* (σσ. 449-66). Geneva: Labor et Fides.