

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Κλυταιμνήστρα η Παντότολμος.

Η Μορφή της Ηρώιδας στην Τραγική Ποίηση

Όνομα Επώνυμο

Ασπασία Ν. Οικονομάκη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Αικατερίνη Τσολακίδου

Ιανουάριος 2021

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Κλυταιμνήστρα η Παντότολμος.

Η Μορφή της Ηρωίδας στην Τραγική Ποίηση

Ασπασία Οικονομάκη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

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.

Ιανουάριος 2021

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε ως μεταπτυχιακή διατριβή στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών *Ελληνικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας* του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Σκοπός είναι να ερευνηθεί ο τρόπος παρουσίασης της Κλυταιμνήστρας στο έργο των τριών τραγικών, συγκεκριμένα στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Η ανδρόβουλος Κλυταιμνήστρα υπήρξε μία ανατρεπτική και παραβατική μορφή της αρχαίας ελληνικής ποίησης και της τραγωδίας, καθώς ήρθε σε σύγκρουση με τις συμβάσεις της κοινωνίας της εποχής της και επεδίωξε την προώθηση του προσωπικού της συμφέροντος και την επίτευξη στόχων, όπως η κυριαρχία, κάτι που την οδήγησε να αποποιηθεί τον κοινωνικό ρόλο της συζύγου, αλλά και να θέσει στο περιθώριο τον δεσμό με τα παιδιά της. Εξετάζεται η παρουσίασή της από τους τρεις τραγικούς και γίνεται προσπάθεια ερμηνείας των όποιων συγκλίσεων και διαφορών. Τέλος, επιχειρείται η ερμηνεία της παρουσίασης ανατρεπτικών γυναικών στο αρχαίο ελληνικό δράμα, το οποίο ήκμασε μία εποχή και σε μία πόλη που δεν αναγνώριζαν στην γυναίκα το αυτόβουλο.

Summary

This thesis was prepared as a postgraduate dissertation under the Postgraduate program in Greek Language and Literature of the Open University of Cyprus. The purpose is to investigate the way in which Clytemnestra is shown in the work of the three tragic poets, specifically in *Oresteia* of Aeschylus, in *Electra* by Sophocles and in *Electra* by Euripides. The androgynous Clytemnestra was a subversive and delinquent character in the ancient Greek poetry and tragedy, since she came into conflict with the norms of the society of the time period and she sought to promote her personal interests and to achieve goals such as domination, which led her to renounce her social role as a wife and also to be alienated from her children. We investigate how Clytemnestra is represented by the three tragic poets and we will attempt to interpret any convergences and differences. Finally, we are trying to interpret the presentation of subversive women in the ancient Greek drama, which flourished at a time and place where women were not considered to have a will of their own.

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της παρούσης μεταπτυχιακής διατριβής, θα ήθελα να εκφράσω τις ειλικρινείς ευχαριστίες μου στην επιβλέπουσα καθηγήτρια, κ. Αικατερίνη Τσολακίδου για την στήριξη και την επιστημονική καθοδήγησή της που υπήρξαν πολύτιμες σε όλα τα στάδια της ερευνητικής προσπάθειας. Πολύτιμη στάθηκε και η ηθική της στήριξη, κυρίως σε περιόδους που αντικειμενικές συνθήκες έκαναν την ολοκλήρωση της παρούσης εργασίας να φαίνεται δύσκολη ή και ακατόρθωτη.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της επιτροπής, την κ. Βασιλική Δημουλά και τον κ. Παναγιώτη Σεράνη, για τον χρόνο που αφιέρωσαν στη μελέτη και στην αξιολόγηση της εργασίας.

Τέλος, ευχαριστώ την κ. Αφροδίτη Μέντις, για τη βοήθειά της σε θέματα ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας.

Στη σεβαστή μνήμη

Νικολάου Οικονομάκη

Αγγελικής Μυριανθοπούλου Οικονομάκη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή	σελ. 1
1.1. Η θέση της γυναίκας στην Αρχαία Αθήνα	σελ. 2
1.2. Η γυναίκα στο Δράμα	σελ. 11
1.3. Η Κλυταιμνήστρα στη λογοτεχνική παράδοση	σελ. 19
2. Η Κλυταιμνήστρα στην <i>Ορέστεια</i> του Αισχύλου.....	σελ. 25
2.1. Η Κλυταιμνήστρα στον <i>Αγαμέμνονα</i>	σελ. 25
2.2. Η Κλυταιμνήστρα στις <i>Χοηφόρους</i>	σελ. 43
2.3 Η Κλυταιμνήστρα στις <i>Ευμενίδες</i>	σελ. 54
3. Η Κλυταιμνήστρα στην <i>Ηλέκτρα</i> του Σοφοκλή	σελ. 66
4. Η Κλυταιμνήστρα στην <i>Ηλέκτρα</i> του Ευριπίδη	σελ. 87
5. Επιλογος.....	σελ. 101
Βιβλιογραφία	σελ. 106

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Θέμα της παρούσης εργασίας είναι η έρευνα του τρόπου παρουσίασης της Κλυταιμνήστρας στο έργο των τριών τραγικών, συγκεκριμένα στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Η Κλυταιμνήστρα στην τραγωδία παρουσιάζεται ως μια ανατρεπτική ηρώιδα με ανδροπρεπές ήθος, η οποία παραβαίνει τις συμβάσεις της κοινωνίας της εποχής της, χρησιμοποιεί τη γλώσσα με τρόπο που εξυπηρετεί τις προθέσεις της, αρνείται τον κοινωνικό ρόλο της συζύγου δολοφονώντας τον άντρα της και θέτει στο περιθώριο τον δεσμό με τα παιδιά της, τα οποία βλέπει ως απειλή. Αρχικά προσεγγίζεται η θέση της γυναίκας κατά την εποχή ακμής του δράματος, εξετάζεται η παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας διαχρονικά, από την Επική και Λυρική Ποίηση μέχρι την Τραγωδία και γίνεται προσπάθεια ερμηνείας των όποιων διαφορών. Τέλος, επιχειρείται η ερμηνεία της παρουσίασης γενικά των ανατρεπτικών γυναικών στο Δράμα, το οποίο ήκμασε μία εποχή και σε μία πόλη που δεν αναγνώριζαν στην γυναίκα το αυτόβουλο.

1.1. Η θέση της Γυναίκας στην Αρχαία Αθήνα.

Η μελέτη της θέσης της γυναίκας στην αρχαιοελληνική κοινωνία παρουσιάζει πολλά προβλήματα. Βασίζεται σε πηγές που προέρχονται από άντρες, άρα είναι μονομερής και συχνά προκατειλημμένη ή περιέχει παρανοήσεις. Εξάλλου, οι γυναίκες πάρα πολλά θέματα δεν τα συζητούσαν με τους άντρες τους και οι ίδιοι δεν ενδιαφέρονταν να τα μάθουν. Οι πηγές αναφέρονται ως επί το πλείστον σε γυναίκες των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, ελεύθερες και ευκατάστατες, ενώ ελάχιστες πληροφορίες έχουμε για φτωχές Αθηναίες, μετοίκους ή δούλες. Τέλος, διαφορές εντοπίζονται ανάμεσα στην παρουσίαση των γυναικών στα πεζά κείμενα και στη λογοτεχνία¹. Και οπωσδήποτε, είτε η πηγή της μελέτης της θέσης της γυναίκας είναι μαρτυρίες πεζών κειμένων είτε ποιητικά κείμενα, περισσότερο γίνεται αναφορά στη δέουσα συμπεριφορά παρά στην πραγματικότητα. Πάντως, σύμφωνα με την Foley², τα πεζά κείμενα δίνουν έμφαση στον περιορισμό των γυναικών στην ιδιωτική σφαίρα, ενώ το δράμα τους δίνει σημαντικό ρόλο στη δημόσια ζωή. Όπως παρατηρεί και ο Gomme³, σε καμίας χώρας την τέχνη οι γυναίκες δεν είναι πιο επιφανείς, πιο προσεκτικά και με περισσότερο ενδιαφέρον μελετημένες από ό,τι στην τραγωδία, στη γλυπτική και στη ζωγραφική του 5^{ου} αιώνα π. Χ. στην Αθήνα.

Η γενική εικόνα που προκύπτει είναι ότι η γυναίκα στην αρχαία Αθήνα όχι μόνο δεν είχε την ιδιότητα του πολίτη⁴, αλλά παρέμενε εφ' όρου ζωής «νομικά ανήλικη», όπως αναφέρει η Foley⁵. Την εκπροσωπούσε ο κηδεμόνας της (*κύριος*), δηλαδή όσο ήταν ελεύθερη ο πατέρας της και μετά τον γάμο της ο σύζυγός της. Η Blundell⁶ περιγράφει τη νομική κατάσταση της Αθηναίας : ακόμα και την προίκα της δεν είχε δικαίωμα να διαχειριστεί. Αν πέθαινε ο άντρας της, την κηδεμονία της την ανέλαμβανε ο πρωτότοκος γιος της, αν ήταν ενήλικος, ή, σε διαφορετική περίπτωση, επέστρεφε στην κηδεμονία του πατέρα της ή του εγγυτέρου άρρενα συγγενή της (αδελφού, θείου ή εξαδέλφου). Και αν μια οικογένεια έμενε χωρίς άρρενα κληρονόμο, κληρονομούσε η γυναίκα την περιουσία, με την υποχρέωση

¹ Blundell (2006 : 16), Foley (1981 : 129)

² Foley (1981 : 129)

³ Gomme (1925)

⁴ Goldhill (2004 : 4), ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ενώ οι άντρες αποκαλούνταν *πολίται*, οι γυναίκες ονομάζονταν *γυναΐκες τῆς Ἀττικῆς*

⁵ Foley (1981 : 129), Foley (2003 : 8)

⁶ Blundell (2006 : 59), Goldhill (2004 : 34)

όμως να παντρευτεί τον εγγύτερο άρρενα συγγενή της (*ἐπίκληρος κόρη*), ώστε η περιουσία να μην αλλάξει χέρια.

Στην Αθήνα υπήρχαν σαφώς διακριτοί ρόλοι και χώροι ανάμεσα στα δύο φύλα ήδη από τη μικρή ηλικία. Ενώ τα αγόρια από την ηλικία των έξι ετών παρακολουθούσαν ιδιωτικά μαθήματα, τα κορίτσια έμεναν στο σπίτι με τη μητέρα τους και μερικά μόνο από αυτά έπαιρναν στοιχειώδεις γνώσεις ανάγνωσης και μουσικής⁷. Όπως παρατηρεί η Foley ⁸, η γυναίκα περιοριζόταν στην ιδιωτική σφαίρα και επεδίωκε την *ἀρετήν*, ενώ ο άντρας ανήκε στη δημόσια και επεδίωκε την *τιμήν*, η οποία εξαρτιόταν ανάμεσα σε άλλα και από την *ἀρετήν* της συζύγου του. Καθολικά αποδεκτή ήταν η άποψη που εμφανίζεται στον *Οικονομικό* του Ξενοφώντα (7.22-23) : στη γυναίκα ταιριάζει η εργασία μέσα στο σπίτι, ενώ στον άντρα εκτός του *οἴκου*. Ο Μένανδρος μάλιστα υποστηρίζει ότι το να προσφέρει κάποιος μόρφωση σε μια γυναίκα είναι σαν να δίνει επιπλέον δηλητήριο σε ένα φίδι (Fr. 702 Kock). Στους στίχους 476-477 των *Ηρακλειδών* του Ευριπίδη συμπυκνώνεται το πρότυπο της γυναικείας αρετής :

*γυναικί γάρ σιγή τε καὶ τὸ σωφρονεῖν
κάλλιστον εἴσω θ' ἤσυχον μένειν δόμων.*

Στο σπίτι τα κορίτσια προετοιμάζονταν για να μπορούν να αντεπεξέλθουν στις καθημερινές υποχρεώσεις του έγγαμου βίου, να καταστούν ικανές να μεριμνούν για την επάρκεια των αγαθών στις αποθήκες και να επιβλέπουν τους δούλους, διδάσκονταν δηλαδή υφαντική και μαγειρική⁹. Ακόμα όμως και μέσα στο σπίτι είχαν ελάχιστες ευκαιρίες να έρθουν σε επαφή με άλλα άτομα, έστω και συγγενικά τους. Για τον άντρα αντίθετα, η παραμονή στο σπίτι ήταν ντροπή, ωστόσο παρέμενε κύριός του.

Οι γυναίκες λοιπόν ήταν αποκλεισμένες από την δημόσια σφαίρα, δεν είχαν παρουσία στην πολιτική, στρατιωτική και δικαστική ζωή της πόλεως¹⁰. Δημόσια εμφάνιση, και μάλιστα με εξέχοντα ρόλο, πραγματοποιούσαν οι γυναίκες μόνο στις θρησκευτικές τελετές και κυρίως αυτές των θεοτήτων η λατρεία των οποίων ήταν συνδεδεμένη με αμιγώς γυναικείες δραστηριότητες και καθήκοντα¹¹ : της Αφροδίτης που συνδεόταν με τη σεξουαλικότητα των γυναικών, της Αρτέμιδος που, αν και παρθένας, προστάτευε τον τοκετό, της Αθηνάς

⁷ Blundell (2006 : 15)

⁸ Foley (1981 : 132)

⁹ Blundell (2006 : 16)

¹⁰ Foley (2003 : 7)

¹¹ Blundell (2006 : 17-8)

που, ανάμεσα σε άλλα, σχετιζόταν με την κλωστική και την υφαντική τέχνη, τη βασικότερη από τις γυναικείες δραστηριότητες. Οι τελετές αυτές, όπως παρατηρεί ο Cropp¹², αποσκοπούσαν στην επικύρωση του θεσμού του γάμου και της γέννησης νομίμων απογόνων.

Έτσι, η συμμετοχή των γυναικών στις λατρευτικές εκδηλώσεις ήταν ο μόνος τομέας που τους προσέφερε δημόσιο ρόλο και αποσκοπούσε στην ευημερία της κοινωνίας στο σύνολό της. Σε κάποιες από αυτές τις τελετές, όπως για παράδειγμα στα Θεσμοφόρια προς τιμήν της Δήμητρας, όπου συμμετείχαν μόνο παντρεμένες, οι γυναίκες κατασκήνωναν στην ύπαιθρο για τρεις ημέρες. Η Blundell¹³ αναφέρει χαρακτηριστικά ότι αυτή ήταν μια ευκαιρία για τις γυναίκες να περάσουν ένα διάστημα έξω από το σπίτι τους με κάποια σχετική ελευθερία, μακριά από την επίβλεψη των αντρών. Αυτό και μόνο προκαλούσε την ανησυχία των συζύγων τους. Υπάρχουν μάλιστα μύθοι σχετικά με την προσπάθεια των αντρών να κατασκοπεύσουν αυτές τις τελετές, εξ αιτίας της οποίας τιμωρήθηκαν.

Η νομική κατωτερότητα των γυναικών έβρισκε έρεισμα στην πεποίθηση ότι η γυναίκα στερούταν συναισθηματικής σταθερότητας, αυτοκυριαρχίας και λογικής, βασικών αρετών ενός πολίτη. Αυτό καθιστούσε επιτακτική την αντρική καθοδήγηση, που δινόταν πρώτα από τον πατέρα και μετά από τον σύζυγο. Αυτή η άποψη απηχείται και στον συχνό παραλληλισμό των γυναικών με ζώα : οι γυναίκες σε ηλικία γάμου χαρακτηρίζονταν «φοραδίτσες» ή «άρκτοι» οι οποίες θα έπρεπε να δαμαστούν ή να ζευγαρώσουν¹⁴. Μόνο ο Σωκράτης (*Μένων* 72d-73)¹⁵ ισχυρίζεται ότι η αρετή του άντρα και της γυναίκας είναι η ίδια.

Έτσι ο γάμος θεωρούταν απαραίτητος για τη γυναίκα, και για την ψυχική και για τη σωματική της υγεία¹⁶: οι άντρες συγγραφείς θεωρούν την έμμηνου ρύση αιτία για διάφορα ψυχολογικά προβλήματα σε ανύπαντρες γυναίκες. Κατά τη γνώμη τους το αίμα κυκλοφορεί ομαλά, όταν θερμαίνεται με τη συνουσία. Τα κορίτσια στην εφηβεία θεωρούνται επιρρεπή σε παραισθήσεις και αυτοκτονία. Η θεραπεία για όλα ήταν ο γάμος και η τεκνοποίηση, γι' αυτό και οι γυναίκες έπρεπε να παντρεύονται αμέσως μετά την εφηβεία. Ο Πλάτωνας (*Τίμαιος* 91c) αλλά και ο Ιπποκράτης (*Τά δε άμφί γυναικείων νούσων*

¹² Cropp (2013 : 112)

¹³ Blundell (2006 : 116-7)

¹⁴ Blundell (2006 : 25)

¹⁵ *ή αυτή μοι δοκεῖ ὑγίειά γε εἶναι καὶ ἀνδρὸς καὶ γυναικός*

¹⁶ Foley (1981 : 132), Foley (2003 : 114), Blundell (2006 : 35-6)

2.123-126) ισχυρίζονται ότι η γυναικεία μήτρα είναι ένα είδος ζώου που επιθυμεί έντονα την τεκνοποίηση. Αν η επιθυμία μείνει ανικανοποίητη, τότε η μήτρα στεγνώνει και αλαφραίνει, περιφέρεται στο σώμα (κεφάλι, άνω κοιλία) και προκαλεί άλλοτε αφρούς από τα στόμα και άλλοτε νάρκη και απώλεια φωνής.

Γενικά, οι αρχαίοι θεωρούσαν τις γυναίκες πιο κοντά στη φύση από τους άντρες και γι' αυτό πίστευαν ότι δεν διέθεταν σωφροσύνη και αυτοσυγκράτηση. Τους προσήπταν ακόμα ερωτική ελευθεριότητα παράλληλα με αδυναμία και κατώτερη νοημοσύνη ¹⁷. Αυτός ήταν και ο λόγος για τον οποίο οι άντρες έπρεπε να περιορίζουν την ελευθερία δράσης τους με νόμους και έθιμα και είχαν αναλάβει τον ρόλο του φύλακα της αγνότητας των γυναικών¹⁸. Ήταν θέμα τιμής για έναν άντρα να εκπληρώσει με επιτυχία αυτό το καθήκον. Ο γάμος όμως πέρα από την εξασφάλιση της σωματικής και ψυχικής υγείας των γυναικών, ήταν απαραίτητος για τη διατήρηση του οίκου, αφού σκοπός του ήταν η απόκτηση νόμιμων αρρένων απογόνων οι οποίοι θα γίνονταν πολίτες. Εξάλλου, με την ομαλή μεταβίβαση της περιουσίας από πατέρα σε γνήσιο γιο στο πλαίσιο του οίκου, αποφευγόταν η συγκέντρωση πλούτου στα χέρια λίγων. Γι' αυτό και ο νόμος του Περικλή του 451 π. Χ. που προέβλεπε ότι πολιτικά δικαιώματα είχαν μόνο όσοι ήταν γεννημένοι από δύο Αθηναίους γονείς, ενίσχυε τη θέση της γυναίκας στην αρχαία Αθήνα και εξασφάλιζε ότι οι Αθηναίες δεν θα δυσκολεύονταν να παντρευτούν. Παράλληλα όμως έκανε πιο αυστηρή την κοινωνία σε ζητήματα γυναικείας ηθικής ¹⁹.

Παρά τον σημαντικό ρόλο της μητρότητας για την οικογένεια και την κοινωνία, υπήρχε η άποψη ότι ο ρόλος της γυναίκας στη σύλληψη και τη γέννηση ενός παιδιού ήταν αυτός ενός «αγγείου» που φυλούσε το σπέρμα. Στην αθηναϊκή κοινωνία γενικά δεν υπάρχει θετική εικόνα για τη μητρότητα. Η Blundell ²⁰ συζητά αυτό το ζήτημα αναφερόμενη στην τέχνη και στη θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων. Μπορεί από την αρχαιότητα να σώζονται πολλές παραστάσεις γυναικών που ασχολούνται με την υφαντική και με την κατεργασία μαλλιού, αλλά δεν σώζονται πολλές παραστάσεις μητέρων με τα παιδιά τους. Στην τραγωδία παρουσιάζονται πολλές μητέρες που έχουν διαμάχη με τα παιδιά τους ή που τους φέρονται βίαια, όπως η Κλυταιμνήστρα και κυρίως η Μήδεια. Όσον αφορά τη θρησκεία, το ολυμπιακό πάνθεον αποτελείται από έξι ανδρικές και έξι γυναικείες θεότητες.

¹⁷ Cropp (2013 :171)

¹⁸ Blundell (2006 : 68)

¹⁹ Blundell (2006 : 61), Foley (1981 : 150)

²⁰ Blundell (2006 : 77)

Τρεις από αυτές, η Αθηνά, η Άρτεμη και η Εστία ήταν παρθένες, άρα είχαν αποποιηθεί τον γονεϊκό ρόλο. Από τις άλλες πάλι τρεις, την Αφροδίτη, την Ήρα και την Δήμητρα, μόνο η τελευταία παρουσιάζεται ως στοργική μάνα, ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο με τις άλλες δύο.

Η Blundell ²¹ επίσης αναφέρει ότι κάποια αλλαγή στην αυστηρή επιτήρηση των γυναικών πρέπει να έγινε τα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου για διάφορους λόγους. Στο άστυ συγκεντρώθηκε πληθυσμός από την ύπαιθρο χώρα. Οι γυναίκες όμως αυτές ήταν συνηθισμένες να βγαίνουν από το σπίτι για εργασίες. Σε κάποια σπίτια αυξήθηκε ο αριθμός των ατόμων κι έτσι η απομόνωση των γυναικών ήταν πιο δύσκολη. Εξάλλου, η απουσία των αντρών τις έκανε να αισθάνονται πιο ελεύθερες στις κινήσεις τους και για κάποιες ήταν απαραίτητο να βγουν από το σπίτι για να εργαστούν. Η απογοήτευση, τέλος, από τον πόλεμο έστρεψε το ενδιαφέρον στο εσωτερικό του σπιτιού και άμβλυσε τη διάκριση ανάμεσα στον έξω και τον έσω χώρο. Ωστόσο, επειδή το πρότυπο της απομονωμένης γυναίκας ήταν βαθιά ριζωμένο στην αθηναϊκή κοινωνία η αλλαγή δεν έγινε χωρίς εντάσεις και συγκρούσεις.

Έτσι και πάλι όμως οι γυναίκες ήταν περισσότερο ελεγχόμενες στα ζητήματα ηθικής ²². Γι' αυτό για τους άντρες ήταν αποδεκτό να έχουν παράλληλη σχέση με άλλες γυναίκες, οι οποίες μάλιστα μπορούσαν να μοιράζονται την ίδια στέγη με τις νόμιμες συζύγους τους. Όταν ο Αγαμέμνονας επιστρέφει στο Άργος με την Κασσάνδρα, ζητάει από την Κλυταιμνήστρα να την σεβαστεί (Αισχύλου *Αγαμέμνων*, στ. 950-1). Οι ερωμένες ήταν μέτοικοι, δούλες ή ελεύθερες Αθηναίες, πολύ φτωχές. Μάλιστα ο νόμος τις προστάτευε ως έναν βαθμό : ο σύντροφός τους τις συντηρούσε οικονομικά, λειτουργούσε ως κηδεμόνας τους. Η σχέση δεν ήταν επιτρεπτή, μόνο όταν η ερωμένη ήταν Αθηναία ή την είχε άλλος Αθηναίος υπό την κηδεμονία του.

Κι ενώ για τους άντρες η σχέση με περισσότερες της μιας γυναίκες δεν συνιστούσε μοιχεία, για τα γυναίκες αυτό ήταν ανεπίτρεπτο και μάλιστα τον 5^ο αιώνα π. Χ. αντιμετωπιζόταν πιο αυστηρά. Η Foley ²³ αναφέρει το παράδειγμα της Ελένης, η οποία στον Όμηρο αντιμετωπίζεται τότε σαν μοιχαλίδα, υποκινητής του Τρωικού πολέμου, και τότε σαν αθώο θύμα της Αφροδίτης. Αργότερα όμως γίνεται μία επικίνδυνη μορφή. Έτσι

²¹ Blundell (2006 : 109-110)

²² Blundell (2006 : 81-2)

²³ Foley (1981 : 133)

αντιμετωπίζεται στους στίχους 744-749 της τραγωδίας *Αγαμέμνονας* του Αισχύλου ²⁴. Η μοιχεία από μέρους της γυναίκας έθετε σε κίνδυνο τον οίκο, καθώς διασπούσε την *φιλίαν* ανάμεσα στο αντρόγυνο και ήγειρε αμφιβολίες για την γνησιότητα των παιδιών – κληρονόμων του οίκου, αλλά και μελλοντικών πολιτών ²⁵.

Πάντως, έστω και περιορισμένη ή μάλλον, επειδή ήταν περιορισμένη μέσα στο σπίτι, η γυναίκα κινούσε πάντα την υποψία των αντρών ²⁶. Υπήρχε η αίσθηση ότι είχε πρόσβαση σε ιδιαίτερες δυνάμεις που ήταν πέρα από τον αντρικό έλεγχο και που μπορούσαν να ανατρέψουν τα δεδομένα της πραγματικότητας ανά πάσα στιγμή. Και φυσικά ο περιορισμός της την οδηγούσε στην εξύφανση δόλων ²⁷. Έτσι σταθερά η γυναίκα παρουσιάζεται ως απειλή για το αντρικό φύλο ²⁸. Μπορούσε να επηρεάζει την οικογενειακή ζωή και κάποτε – μέσω του συζύγου της – και τη δημόσια. Η πολύωρη απουσία των αντρών από το σπίτι συχνά τους δημιουργούσε ανησυχία για το πώς διαχειρίζονται οι γυναίκες την όποια εξουσία τους εντός του οίκου. Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση της Zeitlin ²⁹ ότι ο Πλάτωνας, ο οποίος υποστήριζε την ισότητα αντρών και γυναικών, είχε καταργήσει από την Πολιτεία του την ιδιωτική σφαίρα, την οικογένεια, που θα μπορούσε να είναι πεδίο επιρροής της γυναίκας.

Η επικινδυνότητα αυτή της γυναίκας μάλιστα είχε συνδεθεί και με την παραδοσιακή γυναικεία ασχολία, την υφαντική, αλλά και με την ενδυμασία της. Η Blundell αναφέρει τους ποικίλους συμβολισμούς που είχε η υφαντική στην αρχαία Ελλάδα³⁰ : Αρχικά η ενασχόληση με την υφαντική ήταν σημάδι εργατικής γυναίκας, αφοσιωμένης στις εργασίες του σπιτιού της. Συνδέεται όμως και με την ερωτική δύναμη ³¹. Στα ομηρικά έπη πολλές γοητευτικές γυναίκες παρουσιάζονται να υφαίνουν : η Ελένη, η Πηνελόπη, η Καλυψώ, αλλά και η μάγισσα Κίρκη. Στην αττική αγγειογραφία μάλιστα συνδυάζονται η παραγωγή υφασμάτων και ο σαρκικός έρωτας σε σκηνές όπου εμφανίζονται οι «πόρνες κλώστριες». Η διαδικασία της ύφανσης παραλληλιζόταν με την ερωτική πράξη, καθώς

²⁴ *παρακλίνας' επέκρανεν / δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς, / δύσεδρος καὶ δυσόμιλος / συμμένα Πριαμίδαισιν, / πομπᾶ Διὸς ξενίου, / νυμφόκλαυτος Ἐρινύς.*

²⁵ Foley (2003 : 84), Goldhill (2004 : 36)

²⁶ Foley (1981 : 131)

²⁷ Zeitlin (1985 : 75 και 79)

²⁸ Denniston (2010 : 12)

²⁹ Zeitlin (1985 : 85)

³⁰ Blundell (2006 : 97- 103)

³¹ McClure (2009 : 83)

σκληρές κάθετες κλωστές («αρρενωπό» στημόνι) συνυφαίνονταν με μαλακές οριζόντιες («θηλυκό» υφάδι).

Επιπλέον, η υφαντική ήταν μία μορφή γνώσης που συνδεόταν με τη δύναμη του λόγου. Όπως μια ιστορία συντίθεται με λέξεις και οι λέξεις με συλλαβές, έτσι και τα νήματα μπλέκονταν για να δημιουργήσουν υφαντά, με τα οποία συχνά οι γυναίκες αφηγούνταν ιστορίες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, η Ελένη που στην *Ιλιάδα* (Γ 125-128) υφαίνει την ιστορία του Τρωικού πολέμου ή ο μύθος της Φιλομήλας και της Πρόκνης. Η Φιλομήλα ύφανε τον βιασμό της από τον άντρα της αδερφής της, Τηρέα, αφού δεν μπορούσε να μιλήσει, καθώς αυτός της έκοψε τη γλώσσα, για να μην μαρτυρήσει τον βιασμό. Οι γυναίκες μπορούσαν να αναγνωρίσουν το δικό τους υφαντό κι έτσι αυτά χρησιμοποιούνταν ως μέσα αναγνώρισης προσώπων. Στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου (231-232) ³² η Ηλέκτρα αναγνωρίζει τον Ορέστη από ένα κομμάτι ύφασμα που της παρουσίασε και το οποίο είχε υφάνει η ίδια.

Η υφαντική και το ύφασμα συνδέονται και με τη δυνατότητα απόκρυψης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνιστά η Πηνελόπη, που χρησιμοποιεί την ύφανση του σάβανου του Λαέρτη για να ξεγελάσει τους μνηστήρες ³³. Η υφαντική της έδωσε τη δυνατότητα να διατηρήσει τον έλεγχο σε μια δύσκολη για εκείνην κατάσταση. Από την άλλη, η παρουσίαση του αντρικού σώματος γυμνού στην τέχνη συνδέεται με την εξωστρέφεια των αντρών, τη δημόσια έκθεσή τους. Αντίθετα, τα γυναικεία ενδύματα που κάλυπταν πλήρως το γυναικείο σώμα και ιδιαίτερα ο βαρύς πέπλος που φορούσαν οι ελεύθερες κοπέλες σε συνδυασμό και με το επίβλημα, που κάλυπτε το γυναικείο πρόσωπο, περιέβαλλαν τη γυναίκα με μυστήριο. Αυτό προκαλούσε ανησυχία, καθώς συνδεόταν με τη δυνατότητα των γυναικών να κρατούν πράγματα μυστικά, κρυφά ή να εξαπατούν σκόπιμα. Ένα από τα χαρακτηριστικά εξάλλου που συνδέονται με τη γυναικεία φύση είναι η κρυψίνια.

Τα υφάσματα τέλος, είχαν, όπως και κάποια εξαρτήματά τους, φονική δύναμη. Κάποτε μάλιστα αυτήν την αποκτούσαν σε συνδυασμό και με μαγικά φίλτρα, με τα οποία οι γυναίκες προσπαθούσαν να ασκήσουν έλεγχο σε έναν άντρα, να τον αποπλανήσουν, να τον κρατήσουν δίπλα τους ή να τον καταστρέψουν. Έτσι μια τυπική γυναικεία

³² *ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός, / σπάθης τε πληγάς, ἔν δὲ θήρειον γραφήν*

³³ McClure (2009 : 83)

δραστηριότητα μπορούσε να ανατρέψει την καθιερωμένη τάξη ³⁴. Η Δηιάνειρα σκοτώνει τον Ηρακλή, έστω και άθελά της, με τον μανδύα που της είχε δώσει ο Κένταυρος και η Μήδεια με τον ίδιο τρόπο, αλλά ηθελημένα – την αντίζηλό της. Και η περόνη που συγκρατούσε τον πέπλο, κατά τον Ηρόδοτο, είχε χρησιμοποιηθεί ως φονικό όπλο. Μία από τις Μοίρες ήταν η Κλωθώ, που «ύφαινε» το πεπρωμένο του ανθρώπου. Και η Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί ένα βαρύ ύφασμα για να παγιδεύσει τον Αγαμέμνονα και να τον σκοτώσει. Για όλους τους παραπάνω λόγους η υφαντική, μια καθαρά γυναικεία δραστηριότητα που ασκούταν εντός του σπιτιού, μπορούσε να προσδώσει ισχύ σε μία γυναίκα : γνώση, αποκάλυψη, έλεγχο καταστάσεων, δολοφονικές τάσεις, ερωτική δύναμη.

Ανακεφαλαιώνοντας, η γυναίκα συνδέεται με τον οίκο, τον οποίο και υπερασπίζεται, και την ιδιωτική σφαίρα. Γυναικείες αρετές είναι η εργατικότητα, η επίτευξη της αρμονίας, η αφάνεια ³⁵. Ο άντρας από την άλλη, αν και παραμένει κύριος του οίκου του ³⁶, συνδέεται με την *πόλιν*, και τη δημόσια σφαίρα. Όμως ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός δεν διαχώριζε αυτές τις δύο σφαίρες, αλλά προωθούσε την ενότητα *οίκου* και *πόλεως*. Επομένως οι δύο αυτές σφαίρες έπρεπε να βρίσκονται σε αρμονία. Η ικανότητα του άντρα να διασφαλίζει τη σταθερότητα του οίκου ισοδυναμούσε με την ικανότητά του να συμβάλλει στη σταθερότητα της πόλεως ³⁷.

Η γυναίκα έπρεπε να επιδιώκει την *ἀρετήν* και ο άντρας την *τιμήν*. Η έννοια της τιμής περιελάμβανε και το κέρδος και προείχε έναντι της *φιλίας*. Το μεγαλύτερο μειονέκτημα για έναν άντρα ήταν να μην μπορεί να υπερασπιστεί την τιμή του ³⁸. Η ζωή επομένως των γυναικών, όπως αναφέρει η Foley ³⁹, χαρακτηρίζεται από «ενδοοικογενειακούς δεσμούς και συναισθηματικές σχέσεις, ενώ του άντρα από δια-οικογενειακούς δεσμούς». Η γυναίκα γενικά στηρίζει συνεργατικά αγαθά κι όχι ανταγωνιστικά ⁴⁰. Αντίθετα, αρμοδιότητα του άντρα είναι να υπερασπίζεται τον οίκο στον έξω κόσμο και αυτό καθιστούσε τις σχέσεις

³⁴ McClure (2009 : 84)

³⁵ Ο Πλάτωνας (Νόμοι 806Α) ανακεφαλαιώνει τα καθήκοντα των γυναικών ως «*θεραπεία*», «*ταμεία*», «*παιδοτροφία*».

³⁶ Blundell (2006 : 10)

³⁷ Zeitlin (1985 : 72)

³⁸ Η Μάντζιου (1994 : 250) ορίζει την έννοια της τιμής ως : γόητρο, κοινωνική θέση, δημόσια υπόληψη, καλό όνομα, οφειλόμενος σεβασμός από τους άλλους, αξιοπρέπεια, κοινωνική καταξίωση, και τη συνδέει με την έννοια της *αίδους* (αυτοσεβασμός και σεβασμός των άλλων, αρετή που προφυλάσσει το άτομο από τη δημόσια αποδοκιμασία για ανάρμοστη συμπεριφορά ή από τον περίγελο. Η τιμή συνδέεται επιπλέον με τον πλούτο, την κοινωνική ή πολιτική δύναμη.

³⁹ Foley (1981 : 141)

⁴⁰ Shaw (1975 : 257)

του συχνά ανταγωνιστικές. Χαρακτηριστικά ο Shaw ⁴¹, αναφερόμενος στον Ιάσονα και τη Μήδεια σε τμήμα της τραγωδίας *Μήδεια* του Ευριπίδη, στο οποίο λειτουργούν ως αντιπροσωπευτικά δείγματα άντρα και γυναίκας αντίστοιχα, χαρακτηρίζει τον πρώτο «λογικό κοινωνικό ζώο» και την δεύτερη «παθιασμένο/φλογερό οικιακό ζώο»

Αξίζει εδώ να αναφερθεί η αντίφαση που εντοπίζει στην αθηναϊκή κοινωνία η Blundell ⁴² : η κοινωνία η οποία είχε πολιούχο μια γυναικεία θεότητα θεωρούσε νομικά ανήλικη τη γυναίκα. Η πόλη που είχε πολιούχο της μια θεά παρθένο θεωρούσε μοναδικό προορισμό της γυναίκας τον γάμο και την τεκνοποίηση. Κι ενώ σε δημόσια αγόρευσή του ο Περικλής (*Ιστορία* 2. 45.2) ⁴³ είχε υποστηρίξει την –καθολικά αποδεκτή άποψη – ότι η μεγαλύτερη αρετή της γυναίκας είναι να μένει στην αφάνεια, την Αθηνά την επικαλούνταν συχνά οι άντρες ⁴⁴. Εξάλλου η θεά Αθηνά, αν και όμορφη και με έντονη θηλυκότητα, είχε και αντρικά χαρακτηριστικά: ήταν δυνατή και καθόλου ηττοπαθής. Ήταν ιδιαίτερα συνδεδεμένη με τον πατέρα της, αφού ήταν γεννημένη από το κεφάλι του. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, η ίδια τονίζει αυτόν τον δεσμό, όταν στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου προσυπογράφει τα λόγια του Απόλλωνα ότι η μάνα δεν είναι πραγματικός γονιός του παιδιού, λέγοντας ότι είναι πιο στενά δεμένη με τον πατέρα της και τιμάει το αντρικό φύλο⁴⁵. Η Αθηνά, προσηλωμένη στην πατριαρχική οργάνωση της κοινωνίας, νίκησε τον Ποσειδώνα. Μόνο όμως στον μύθο θα μπορούσε να κατισχύσει μία γυναίκα έναντι του άντρα.

⁴¹ Shaw (1975 : 261)

⁴² Blundell (2006 : 1-2)

⁴³ἥς ἂν ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἄρσεσι κλέος ᾗ.

⁴⁴ Οποιαδήποτε αναφορά σε μία γυναίκα γινόταν με το όνομα του πατέρα ή του συζύγου της. Η ονομαστική αναφορά σε γυναίκα συνήθως σήμαινε την προσπάθεια να κινηθούν υποψίες εις βάρος της.

⁴⁵ Στ. 736-8 , μήτηρ γὰρ οὗτις ἔστιν ἢ μ' ἐγείνατο, / τὸ δ' ἄρσεν αἰνῶ πάντα, πλὴν γάμου τυχεῖν.

1.2. Η Γυναίκα στο Δράμα.

Αναφερθήκαμε προηγουμένως στη διαφορά ανάμεσα στην παρουσίαση των γυναικών σε πεζά και ποιητικά κείμενα. Γενικά, πολλοί μελετητές συμφωνούν ότι η παρουσίαση της καθημερινής ζωής από την τραγωδία και την κωμωδία είναι διαστρεβλωμένη ⁴⁶. Κατά τον Shaw και τη Foley ⁴⁷, οι γυναίκες στο δράμα κάνουν κάτι που δεν τους ήταν επιτρεπτό στην πραγματική ζωή και μόνο λόγω της συμμετοχής τους σε αυτό, αφού διαδραματίζεται σε χώρο εκτός του σπιτιού, αν και ο χώρος αυτός συχνά ήταν η είσοδος του, δηλαδή ουσιαστικά οικιακός. Εισβάλλουν έτσι σε χώρο που ανήκει στις αρμοδιότητες του άντρα. Όπως παρατηρεί ο Λουκιανός (*Περί Ορχήσεως 28*) στην τραγωδία υπάρχουν περισσότερες γυναίκες από άντρες ⁴⁸ και οι γυναικείοι Χοροί ξεπερνούν τα αντρικά αντίστοιχά τους. Και αυτό συνέβαινε σε ένα ποιητικό είδος το οποίο, όπως αναφέρει ο Goldhill ⁴⁹, ήταν μία «αντρική υπόθεση (“citizen affair”)", αφού οι ηθοποιοί, ο Χορός και οι ποιητές ήταν άντρες και το κοινό αντρικό, αν και μελετητές δεν αποκλείουν και την παρουσία γυναικών, αλλά οπωσδήποτε σε μικρό ποσοστό.

Ήδη ο Πλάτωνας είχε επισημάνει στην *Πολιτεία* (476 e - 398b / 396a) ότι η τραγωδία αρέσκεται να αναπαριστά (*μιμείται*) λάθη και πάθη θεών και ηρώων, δηλαδή καταστάσεις που συνιστούν εκτροπές. Ως εκ τούτου μπορεί να έχει άσχημη επιρροή στην ψυχή των νέων και γι' αυτόν τον λόγο ο Πλάτωνας την εξοβελίζει –και την ποίηση εν γένει – από την *Πολιτεία* του. Πράγματι στο δράμα παρουσιάζονται γυναίκες οι οποίες βγαίνουν από το σπίτι, εκφέρουν δημόσια άποψη, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Foley⁵⁰, βλέπουν τον εαυτό τους ως πολίτη κι ενεργούν για την κοινότητά τους, δραστηριοποιούνται γενικά με έναν τρόπο που στην καθημερινή ζωή δεν τους ήταν επιτρεπτός. Κάποιες παίρνουν αποφάσεις εν απουσία του άντρα κηδεμόνα - *κυρίου* ή σκόπιμα περιφρονούν την εξουσία

⁴⁶ Foley (1981 : 135), Foley (2003 : 4), όπου αναφέρεται ότι η τραγωδία προτιμάει να αναπαριστά πρόσωπα και καταστάσεις που διαταράσσουν και προκαλούν πολιτιστικά ιδανικά. Zeitlin (1985 : 66).

⁴⁷ Shaw (1975 : 256), Foley (2003 : 7)

⁴⁸ Γυναικεία παρουσία δεν υπάρχει μόνο στην τραγωδία *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή.

⁴⁹ Goldhill (2004 : 19)

⁵⁰ Foley (2003 : 7)

του ⁵¹, λειτουργούν εις βάρος του οίκου στην υπηρεσία του οποίου ήταν ταγμένες, είναι ανταγωνιστικές και κάνουν αναφορές σε αξίες τις οποίες υπηρετούσαν οι άντρες : τιμή, φήμη, γενιά κ.ο.κ ⁵².

Ωστόσο, η Foley ⁵³ επισημαίνει ότι το ίδιο το δράμα που δίνει αυτήν τη θέση στις γυναίκες είναι γεμάτο από παραδοσιακές αντιλήψεις για εκείνες : είναι δόλιες, απρόβλεπτες, παράλογες, προληπτικές, εύπιστες, δειλές, ευαίσθητες, ευπαθείς στο ερωτικό συναίσθημα (ενδεικτικά, Αισχ. *Αγαμέμνωνας* 247-77, 483-87, Σοφοκλή *Ηλέκτρα* 997-8). Εξάλλου, συχνά βλέπουμε το πρότυπο της γυναίκας στις συμβουλές που τους δίνονται να μένουν μέσα στο παλάτι, να ασχολούνται με τις οικιακές εργασίες τους, να μην συγκρούονται με άντρες. Η πραγματικότητα γίνεται φανερή στη δυσπιστία και τον φόβο των αντρών, όταν έρχονται σε επαφή με γυναικεία πρόκληση, καθώς και στον χαρακτηρισμό μιας γυναίκας που δεν συμμορφώνεται με τα παραπάνω, ως «αρρενωπής», γυναίκας με αντρικό φρόνημα. Τέλος, πάντα η γυναίκα που υπερβαίνει στο δράμα τα όρια, έστω και αν διαφέρουν από τα όρια που έβαζε η πραγματική κοινωνία, «πληρώνει» για την υπέρβαση αυτήν και η καθεστηκυία τάξη αποκαθίσταται ⁵⁴.

Η Zeitlin ⁵⁵ αναφέρει ότι ακόμα και αν στο δράμα οι γυναίκες έχουν τον κεντρικό ρόλο, ακόμα κι αν δίνουν – είτε ως άτομα είτε ως Χορός - το όνομά τους στην τραγωδία, ουσιαστικά ο ρόλος τους περιορίζεται σε αυτόν του «καταλύτη», του εμποδίου, του καταστροφέα ή του σωτήρα του αντρικού χαρακτήρα, γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η υπόθεση. Το «εγώ» που διακυβεύεται στο αρχαίο δράμα είναι το αντρικό, ενώ η γυναίκα είναι ο «άλλος». Έτσι μέσα από τη γυναίκα το δράμα επιλέγει να διερευνήσει ζητήματα που συνδέονται με την ταυτότητα του άντρα και με την κοινωνία μέσα στην οποία αυτός ζει και λειτουργεί.

Καθοδηγούμενοι από την παρατήρηση ότι η αρχαία ελληνική σκέψη γενικότερα και η τραγωδία ειδικότερα λειτουργούν σε μεγάλο βαθμό με όρους αντιθέσεων, κάποιοι

⁵¹ Foley (2003 : 8), όπου ωστόσο επισημαίνει ότι πολλές από αυτές τις αποφάσεις αφορούν τον οίκο.

⁵² Η Foley (2003), αναφέρει τη διαφωνία του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του με αυτήν την τακτική της τραγωδίας και γενικά με την παρουσίαση χαρακτήρων που θα επικρίνονταν στην πραγματική ζωή.

⁵³ Foley (2003 : 114)

⁵⁴ Foley (1981 : 133 και 135)

⁵⁵ Zeitlin (1985: 66-67)

κριτικοί προσέγγισαν τα τραγικά κείμενα βασιζόμενοι στις αρχές του δομισμού και της δομιστικής ανθρωπολογίας του Claude Levi-Strauss. Σύμφωνα με αυτές η γυναίκα ταυτίζεται με τη φύση, ενώ ο άντρας με τον πολιτισμό και παράλληλα η γυναίκα ταυτίζεται με τον ιδιωτικό χώρο, ενώ ο άντρας με τον δημόσιο.

Η γυναίκα, όπως αναφέρει η Foley ⁵⁶ σε ένα σημαντικό της άρθρο που συνοψίζει τις βασικές αρχές της δομιστικής κριτικής, ταυτίζεται με την εκτός πολιτισμού ύπαρξη, με την ύπαρξη που είναι κατώτερη αυτού, με τον κόσμο της φύσης και των θηρίων. Ο συσχετισμός αυτός πηγάζει από το γεγονός ότι η γυναίκα συνδέεται στενότερα με την αναπαραγωγή, με την ανατροφή των παιδιών, με την ατίθαση παιδική ηλικία, την οποία ο πολιτισμός καλείται να τιθασεύσει. Τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στις γυναίκες και πηγάζουν ακριβώς από την σχέση της με την οικογένεια είναι ο συναισθηματισμός, η απουσία λογικής σκέψης και η υποκειμενικότητα που ενισχύουν τη σχέση της με τη φύση. Θεωρείται ότι η γυναίκα μεσολαβεί για τον άντρα ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό ⁵⁷.

Η γυναίκα χαρακτηρίζεται «πολιτισμένη» στον βαθμό που συναινεί στον γάμο και στην αγνότητα, παραμένει στον οίκο και ασχολείται με τις γυναικείες εργασίες. Αντίθετα, χαρακτηρίζεται ως κοντινότερη στη φύση, όταν δραπετεύει από τον γάμο και τον οίκο. Η αρχαιοελληνική ιδεολογία η σχετική με τα φύλα στηρίζεται στη θεωρία αντιθέτων του Πυθαγόρα ⁵⁸, σύμφωνα με τον οποίο στη φύση υπάρχουν δέκα ζεύγη αντιθέτων τα οποία εξασφαλίζουν την αρμονία στον κόσμο : δεξιό- αριστερό, άρτιο – περιττό, θερμό – ψυχρό, σκληρό –μαλακό, φως – σκότος, άρρεν – θήλυ, αγαθό – κακό, τετράγωνο- επίμηκες, ακίνητο – κινούμενο, υγρό – ξηρό. Η γυναίκα ως Μαινάδα ενσάρκωνε τα αρνητικά χαρακτηριστικά των παραπάνω των ζευγών αντιθέτων, καθώς έτρεχε με το κεφάλι γυρισμένο πίσω, συχνά τη νύχτα, μέσα σε ένα πλήθος εκστασιασμένο, το οποίο παραβιάζει τα συνηθισμένα πολιτιστικά όρια.

Η διχοτομία φύση - πολιτισμός αντιστοιχεί στη διάκριση «κακών» και «καλών» γυναικών στο δράμα ⁵⁹. Οι πρώτες , όπως η Κλυταιμνήστρα και η Μήδεια ή οι γυναίκες της Θήβας στις *Βάκχες*, ανθίστανται στον περιορισμό στον οίκο, συμπεριφέρονται παράλογα και προτάσσουν το ατομικό συμφέρον. Διαπράττουν μοιχεία, θυσιάζουν τα παιδιά τους και

⁵⁶ Foley (2003 : 9)

⁵⁷ Zeitlin (1985 : 65)

⁵⁸ Foley (2003 :8)

⁵⁹ Foley (1981 : 142-143)

εκμεταλλεύονται τις πηγές πλούτου του οίκου τους για να ικανοποιήσουν τις φιλοδοξίες τους. Χρησιμοποιούν τα θρησκευτικά τους καθήκοντα, όχι για να υπηρετήσουν τον οίκο και την κοινωνία, αλλά για να οδηγήσουν στη διάλυση και των δύο.

Βέβαια, η σχέση φύσης πολιτισμού είναι συγχρόνως αντιθετική και συμπληρωματική, όπως φαίνεται από το γεγονός ότι ο πολιτισμός υπερβαίνει αλλά και μιμείται τη φύση. Ο γάμος θεωρείται ένα συμβολικό όργανο και ο κόσμος των ακολούθων γυναικών του Διονύσου, αν και ανήκει στη φύση, έχει και στοιχεία πολιτισμού, όπως το γεγονός ότι είναι ένας κόσμος με τη δική του τάξη : οι γυναίκες χωρίζονται σε τρεις θιάσους με τις αρχηγούς τους και οι ενέργειές τους έχουν απίστευτη ενότητα και αρμονία. Κατά την Foley ⁶⁰ οι έννοιες «φύση» και «πολιτισμός» είναι ασταθείς και σχετικές. Κάθε φύλο μπορεί να ευθύνεται για πράξεις ενάντιες στον πολιτισμό, που το σπρώχνουν κοντά στη φύση.

Στο δράμα όμως αντικατοπτρίζονται και κοινωνικές αλλαγές. Ενώ ο Ξενοφώντας τιμάει τη γεωργία ως τη μόνη εργασία που είναι κατάλληλη για έναν Αθηναίο πολίτη, προσφερόταν αμοιβή για πολλές δημόσιες υπηρεσίες και η ακμή του ναυτικού οδήγησε τους Αθηναίους σε απομάκρυνση από τη γη τους. Έτσι, ενώ ο γάμος, η λατρεία και η γεωργία αντιπροσωπεύουν τον πολιτισμό στο έπος, ο κόσμος της ελληνικής πόλεως έθεσε αυτούς τους θεσμούς, κι επομένως και τις γυναίκες, σε μία υποδεέστερη θέση σε σχέση με τον πολιτικό κόσμο. Στην αριστοκρατική κοινωνία αυτό δεν ίσχυε. Η γυναίκα στην κοινωνία αυτή, στην οποία η διάκριση ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα ήταν λιγότερο έντονη, είχε μερίδιο στην πολιτική ζωή. Η Αρήτη στην Οδύσσεια (7. 73-74) μεσολαβεί σε διαμάχες εκτός του παλατιού και οι γυναίκες δίνουν δώρα (19. 309-311). Οι άντρες μπορούσαν να αποκτούν κληρονόμους και από ερωμένες, όχι μόνο από νόμιμες συζύγους. Έτσι η ανησυχία για τη μοιχεία ήταν λιγότερο έντονη στον ομηρικό κόσμο.

Από τη στιγμή που η πολιτική ζωή της Αθήνας προωθούσε την υπέρβαση του γάμου υπέρ της αφοσίωσης στο κράτος, άρχισε διαχωρισμός ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα. Ο γάμος και η γεωργία κινήθηκαν πιο κοντά στη φύση και ανάλογα άλλαξε και ο ορισμός των αρετών που ήταν αναμενόμενος από κάθε φύλο. Η γυναίκα συνδέθηκε με την αναπαραγωγή, με την οικιακή σφαίρα και με τις συναισθηματικές και παιδαγωγικές αξίες που σχετίζονται με αυτήν. Ο προορισμός της γυναίκας σε αυτό το σύστημα ήταν να γεννά

⁶⁰ Shaw (1975 : 147-148)

νόμιμους απογόνους για τη διαδοχή του οίκου και να εξασφαλίζει την επιβίωσή του. Αντίθετα, ο άντρας συνδέθηκε με τη δημόσια δράση, τη λογική. Η θέση των γυναικών είναι κατώτερη σε κοινωνίες όπου η διάκριση ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα είναι σαφής.

Έτσι, ο ριζικός διαχωρισμός της οικιακής από τη δημόσια σφαίρα και η υποταγή του οίκου στο κράτος δημιούργησε μία ανισορροπία εξ αιτίας της διαμόρφωσης διαφορετικών αξιών, απαιτήσεων και ενδιαφερόντων, όπως αυτά προέκυψαν από τον κοινωνικό και πολιτικό αποκλεισμό των γυναικών και των δημόσιων απαιτήσεων από τους άντρες. Ο Goldhill ⁶¹ επισημαίνει ότι όσο εντονότερη γινόταν η σχέση πολίτη – κράτους, τόσο εντονότερες γίνονταν και οι συγκρούσεις οίκου και πόλεως. Η *Ορέστεια*, μια τριλογία που ξεκινάει στον οίκο και καταλήγει στο δικαστήριο μιας πόλεως διατρέχει τις εντάσεις αυτών των πόλων τον 5^ο αιώνα π. Χ.

Όμως απόλυτη διάκριση ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα δεν ίσχυε ούτε την πραγματική ζωή. Φανερά και τα δύο φύλα ενδιαφέρονται και για τον οίκο και για την πόλη. Και άντρες και γυναίκες προασπίζονται τα συμφέρον του οίκου και μεριμνούν για την επιβίωση του, υπερασπιζόμενοι διαφορετικές αξίες σε διακριτούς χώρους, οι μεν εντός αυτού, οι δε εκτός. Και άντρες και γυναίκες επίσης ενδιαφέρονται για την πόλη, πάλι αναλαμβάνοντας διαφορετικά καθήκοντα, οι άντρες πολιτικά, ενώ οι γυναίκες θρησκευτικά. Και στις δύο σφαίρες οι άντρες διατηρούν την εξουσία έναντι των γυναικών. Οίκος και πόλη οργανώνονται σε μία βάση συμπληρωματική, απλώς διαφέρουν απλώς σε κλίμακα ⁶².

Κάθε κατάσταση στην οποία η γυναίκα μόνη της υπερασπίζεται τον οίκο είναι αντίθετη με τον κανόνα, ενώ η άποψη ότι η γυναίκα δεν ασκεί καμία δραστηριότητα για το κράτος, παραβλέπει τα θρησκευτικά της καθήκοντα. Η ταυτόχρονα διαλεκτική και αντιθετική

⁶¹ Goldhill (2004 : 6)

⁶² Ο Αριστοτέλης σε τμήμα των *Πολιτικών* του (1260b 10-20) όπου συζητάει για τη σχέση οικογένειας-κράτους αναφέρει : *ἐπεὶ γὰρ οἰκία μὲν πᾶσα μέρος πόλεως, ταῦτα δ' οἰκίας, τὴν δὲ τοῦ μέρους πρὸς τὴν τοῦ ὄλου δεῖ βλέπειν ἀρετὴν, ἀναγκαῖον πρὸς τὴν πολιτείαν βλέποντας παιδεύειν καὶ τοὺς παῖδας καὶ τὰς γυναῖκας, εἴπερ τι διαφέρει πρὸς τὸ τὴν πόλιν εἶναι σπουδαίαν καὶ τοὺς παῖδας εἶναι σπουδαίους καὶ τὰς γυναῖκας σπουδαίας. ἀναγκαῖον δὲ διαφέρειν· αἱ μὲν γὰρ γυναῖκες ἡμισυ μέρος τῶν ἐλευθέρων, ἐκ δὲ τῶν παίδων οἱ κοινωνοὶ γίνονται τῆς πολιτείας.*

σχέση πόλεως – οίκου αναδεικνύεται με την περίπτωση του Αγαμέμνονα, ο οποίος καλείται να θυσιάσει την κόρη του Ιφιγένεια για την έναρξη της τρωικής εκστρατείας. Και ως οικονομικά συστήματα *οἶκος* και *πόλις* είναι οργανωμένα με έναν συμπληρωματικό τρόπο. Καθένα στοχεύει στην αυτάρκεια. Ο Σωκράτης στον *Οικονομικό* του Ξενοφώντα ισχυρίζεται ότι η οικονομική διαχείριση του νοικοκυριού και του κράτους διαφέρουν μόνο σε κλίμακα ⁶³.

Ιδεατά, λοιπόν *πόλις* και *οἶκος* είναι αμοιβαία οριζόμενοι θεσμοί. Η οργάνωση του ενός είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την οργάνωση του άλλου. Κάθε φύλο έχει νόμιμες αρμοδιότητες στην κάθε σφαίρα. Συγκρούσεις μπορούν να προκύψουν εντός κάθε τομέα, αλλά και τα συμφέροντα κάθε θεσμού μπορούν να συγκρουστούν με αυτά του άλλου. Ούτε οι πολιτικοί και οι θρησκευτικοί στόχοι του κράτους δεν βρίσκονται πάντα σε συμφωνία, όπως επιβεβαιώνουν πολλές συγκρούσεις στο δράμα που αφορούν το συμβατικό και το φυσικό δίκαιο, όπως αναπαρίσταται στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου.

Η στενή και αμοιβαία σχέση ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα και οι αναλογίες που παρουσιάζονται στην δομή και τη λειτουργία τους, επιτρέπουν στους δραματουργούς να κάνουν σύνθετες συμβολικές συνδέσεις ανάμεσα σε αυτούς τους φαινομενικά διαχωρισμένους τομείς. Έτσι οι κρίσεις εντός του οίκου μπορεί συχνά να αντικατοπτρίζουν δημόσιες και οι δημόσιες να αναδεικνύουν εντάσεις στον ιδιωτικό τομέα και κατά την Foley ⁶⁴ ο ρόλος των γυναικών στο δράμα είναι συμβολικός.

Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Shaw για τον ρόλο του παραπάνω σχήματος στη ζωή της πόλεως ⁶⁵. Σε κάθε περίπτωση ο άντρας υποστηρίζει κάποιες αξίες τις οποίες θεωρεί ύψιστες, επειδή είναι κοινωνιοκεντρικές, ενώ οι γυναίκες υπερασπίζονται άλλες αξίες, που στηρίζουν τον οίκο, εξισοροπητικές των πρώτων, και τις οποίες η κοινωνία έχει υποβαθμίσει. Η κύρια ανάγκη της κοινωνίας είναι η αυτονομία. Για να επιτευχθεί αυτή, τα μέλη της πρέπει να προκρίνουν την έχθρα έναντι της αγάπης, για να απωθήσουν τους εχθρούς. Σε κάθε τομέα της δημόσιας δράσης του, είτε στη συνέλευση είτε στα δικαστήρια, ένας άντρας πρέπει να έχει άγρυπνο βλέμμα πάνω στα συμφέροντά του και να είναι επιφυλακτικός στις επικλήσεις στο συναίσθημα. Κάθε άντρας αγωνίζεται για το κλέος, που

⁶³ Ξενοφώντος *Οικονομικός* 8.22 και 9, αλλά και *Απομνημονεύματα* 3.4.12

⁶⁴ Foley (2003 : 162)

⁶⁵ Shaw (1981 : 266)

σημαίνει αθανασία, άρα υπέρβαση των ορίων της ανθρώπινης ύπαρξης. Το κλέος όμως συχνά επιτυγχάνεται μέσω του ανταγωνισμού και του πολέμου. Και τα δύο αυτά αντιστρατεύονται τον πολιτισμό. Πολλοί άντρες επέδειξαν συμπεριφορά θηρίου, υπήρξαν υποκείμενοι σε μανία, όπως ο Αίαντας, ή κυριεύτηκαν από ερωτικό πάθος και προέβησαν σε πράξεις που αντέβαιναν στις απαιτήσεις του πολιτισμού. Η βασική λειτουργία επομένως της κοινωνίας υπονομεύει τον χαρακτήρα των μελών της, ωστόσο το ύψιστο καλό της συνίσταται να είναι ανθρώπινα τα μέλη της.

Μέσω της αντιπαράθεσης *οίκου* και *πόλεως* ο καλλιτέχνης αναδεικνύει την ανάγκη για αρμονία ανάμεσα «στην πολιτική και στο ενδιαφέρον για τον αδύναμο, ανάμεσα στην πρακτική και την ποίηση, ανάμεσα στην υπακοή / πειθαρχία και την ελευθερία». Η αρμονία αυτή, το μέτρο ήταν το σταθερό επιδιωκόμενο της πόλεως. Στην αντίφαση αυτή ο ρόλος της γυναίκας στο δράμα ήταν ακριβώς να «βοηθήσει» τον καλλιτέχνη να ορίσει τους κινδύνους και τις αδυναμίες των αρετών της πόλεως. Γι' αυτό και οι ηρωίδες του δράματος, όπως προαναφέρθηκε, μπορεί να καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος του δραματικού χώρου και χρόνου, αλλά, στην πραγματικότητα δε είναι το κέντρο του δράματος⁶⁶.

Έτσι ερμηνεύει ο Shaw και την απουσία των γυναικών από τον Επιτάφιο λόγο του Περικλή (Θουκυδίδου *Ιστορία* 2.35 -2.44). Η δημοκρατική Αθήνα, όπως παρουσιάζεται από τον ιστορικό είναι η ιδανική Πολιτεία στην οποία έχει επιτευχθεί το συνταίριασμα των αντιθέσεων. Σε τέτοια κοινωνία δεν υπάρχει λόγος για τις γυναίκες να βγουν από τον οίκο για να αποκαταστήσουν χαμένη ισορροπία. Και, όπως επισημαίνει η Zeitlin⁶⁷ το αρχαίο δράμα ήταν μύηση αρρένων θεατών, μεγαλύτερων και νεώτερων, στη Δημοκρατία.

Ίσως η πιο διάσημη γυναικεία μορφή που βγαίνει έξω από τους κοινωνικούς περιορισμούς της γυναίκας στο αρχαιοελληνικό δράμα και παρουσιάζει ανδροπρεπή συμπεριφορά είναι η Κλυταιμνήστρα, με την οποία ασχολείται η παρούσα εργασία. Η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζει *άνδρόβουλον κέαρ* (Αισχύλου *Αγαμέμνων*, στ.11) τόσο στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, όσο και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Πριν τη σκιαγράφιση του ήθους της στις παραπάνω τραγωδίες θα επιχειρηθεί μία θεώρηση του

⁶⁶ Zeitlin (1985 : 66-68)

⁶⁷ Zeitlin (1985 : 266)

ήθους της στην προγενέστερη ποίηση, επική και λυρική καθώς και στην *Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι* του Ευριπίδη.

1.3. Η Κλυταιμνήστρα στη Λογοτεχνική Παράδοση.

Η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται και στα δύο έπη του Ομήρου, την *Οδύσσεια* και την *Ιλιάδα*. Στην *Οδύσσεια* οι αναφορές είναι πολλές. Η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται ως μοιχαλίδα, αλλά όχι ως συζυγοκτόνος. Ένοχος κατά τον Δία είναι ο Αίγισθος, γιατί πήρε τη γυναίκα του Αγαμέμνονα και τον δολοφόνησε, αν και οι θεοί τον είχαν προειδοποιήσει με τον Ερμή. Οι άνθρωποι μεμψιμοιρούν, αλλά φταίχτες για τα παθήματά τους είναι οι ίδιοι (α 29-43, *ἔξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι...*). Αναφορά στη μητροκτονία δε γίνεται, μόνο στη δολοφονία του Αίγισθου από τον Ορέστη, η οποία μάλιστα παρουσιάζεται ως απολύτως δικαιολογημένη. Η Αθηνά, μεταμορφωμένη σε Μέντη, βασιλιά των Ταφίων, προβάλλει ως πρότυπο γιου τον Ορέστη, που εκδικήθηκε τον θάνατο του πατέρα του (α 298-300).

Στη ραψωδία γ ο Νέστορας αναφέρεται στην Κλυταιμνήστρα ως ενάρετη και συνετή γυναίκα (στ. 265-275, *φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσι*), που αρχικά απωθούσε τον έρωτα του άνανδρου Αίγισθου (*ἀνάλκιδος Αἰγίσθοιο*), αλλά αδύναμη, γιατί τελικά υπέκυψε (*ἔθέλουσαν ἀνήγαγεν*)⁶⁸. Στη συγκεκριμένη ραψωδία ο Νέστορας αναφέρεται και στον Ορέστη. Αποσιωπά τη μητροκτονία και κάνει λόγο μόνο για τα ταφικά έθιμα που τήρησε για το ζευγάρι του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας⁶⁹. Από αυτό οι ακροατές εικάζαν ότι ο Ορέστης σκότωσε και την ίδια. Κατά τους Garvie και Νικολετσέα⁷⁰, το θέμα της μητροκτονίας συγκλόνιζε τη συνείδηση των αρχαίων Ελλήνων και γι' αυτό ο Όμηρος δεν αναφέρεται σε αυτήν. Εξάλλου, εδώ ο ρόλος της Κλυταιμνήστρας περιορίζεται στο να αποτελέσει ένα αρνητικό παράλληλο της Πηνελόπης. Κυρίως όμως ο Ορέστης δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει ως πρότυπο για τον νεαρό Τηλέμαχο, αν τον βάραινε μία ανόσια πράξη. Όπως παρατηρεί και ο J. Defradas⁷¹, «ο Ορέστης στον Όμηρο ήταν ο ένδοξος εκδικητής του πατέρα του, ενώ στην *Ορέστεια* του Αισχύλου δεν είναι παρά ο δυστυχησμένος φονιάς της μητέρας του».

Εκτενέστερη αναφορά στην Κλυταιμνήστρα γίνεται στη *Νέκυια* (στ. 405-426), όπου πάλι παρουσιάζεται κυνική. Ο Οδυσσεύς ακούει την ιστορία από τον Αγαμέμνονα. Εδώ η

⁶⁸ Denniston (2010 : 1)

⁶⁹ Denniston (2010 : 1-2), Cropp (1988 : introd. xliiv)

⁷⁰ Garvie (2002: introd. xi), Νικολετσέα (1018 : 42)

⁷¹ Defradas (1954 :183)

έμφαση δίνεται στην αντίθεση των δύο γυναικών, Πηνελόπης και Κλυταιμνήστρας ⁷². Η Κλυταιμνήστρα σχεδιάζει τον φόνο του άντρα της, βοηθάει τον Αίγισθο στην εκτέλεσή του και σκοτώνει την Κασσάνδρα. Μαζί δολοφόνησαν και τους συντρόφους του Αγαμέμνονα. Χρησιμοποίησαν μάλιστα δόλο : ο Αίγισθος τον προσκάλεσε σε γεύμα. Τέλος, η Κλυταιμνήστρα έφυγε από τον τόπο του εγκλήματος χωρίς να κλείσει τα μάτια και το στόμα του Αγαμέμνονα. Ο Αγαμέμνονας την αποκαλεί καταραμένη (στ. 410, *ούλομένη άλόχῳ*), δολερή (στ. 422, *δολόμητις*), σκύλα (στ. 424, *κυνῶπις*) ⁷³, που με τις πράξεις της ντρόπιασε όλες τις γυναίκες (στ. 427-434). Η ίδια άποψη επαναλαμβάνεται, στην ραψωδία ω ⁷⁴.

Στην *Ιλιάδα* (A 113-5) ο Αγαμέμνονας συγκρίνει την Κλυταιμνήστρα με την αιχμάλωτη Χρυσήδα και λέει ότι στα πάντα προτιμάει την αιχμάλωτη από τη γυναίκα του. Η Κλυταιμνήστρα επομένως εδώ είναι μια γυναίκα την οποία απορρίπτει ο άντρας της, όσο κι αν η απόρριψη αυτή μπορεί απλώς να είναι τέχνασμα για να διεκδικήσει ο αρχιστράτηγος τα λάφυρα που του αναλογούν. Δεν γίνεται λόγος στο συγκεκριμένο έπος για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα και την εκδίκηση του Ορέστη.

Στα ομηρικά χωρία επομένως η Κλυταιμνήστρα είναι μοιχός, είναι συνεργός του Αίγισθου, αλλά όχι συζυγοκτόνος. Επίσης η μητροκτονία, η Ηλέκτρα, και οι Ερινύες δεν αναφέρονται καθόλου στον Όμηρο ⁷⁵. Τέλος, από όλη την *Οδύσσεια* απουσιάζει ο βοηθός του Ορέστη στον φόνο του Αίγισθου και – κυρίως – της Κλυταιμνήστρας, ο Πυλάδης. Οι διαφοροποιήσεις αυτές ίσως να μην είναι άσχετες με την ανδροκρατούμενη κοινωνία την οποία περιγράφει ο Όμηρος. Τη δολοφονία του Αγαμέμνονα τη διέπραξε ο Αίγισθος και όχι μια γυναίκα, η Κλυταιμνήστρα. Εξάλλου, όταν σκοπός του ποιητή είναι να αρθεί το ήθος του Ορέστη στα μάτια του Τηλέμαχου, δεν υπάρχει θέση για μητροκτονία.

Ο Garvie ⁷⁶ δεν θεωρεί πιθανό ότι ο Όμηρος αγνοούσε στοιχεία του μύθου που εμφανίζονται σε μεταγενέστερους συγγραφείς ή ότι υπήρξε κάποια διεύρυνση του μύθου ανάμεσα στην εποχή του Ομήρου και του Αισχύλου, αλλά ο Όμηρος επέλεξε κάποια συγκεκριμένα στοιχεία της παράδοσης του μύθου ή από τις πολλές εκδοχές του ίδιου

⁷² Garvie (2002 : introd. xi)

⁷³ Μετάφραση Καζαντζάκη – Κακριδή

⁷⁴ στ.198-201, ... *στυγερή δέ τ' άοιδή/ έσσετ' έπ'/ άνθρώπους, χαλεπήν δέ τε φήμιν όπάσσει / θηλυτέρησι γυναιξί, και ή κ' εύεργός έησιν.*

⁷⁵ Cropp (2013: inrod. xliiv)

⁷⁶ Garvie (2002 : introd. xi, xii, υποσημείωση 9)

μύθου επέλεξε εκείνη που εξυπηρετούσε τον σκοπό του. Σύμφωνα με τον Griffin ⁷⁷, η αποστροφή του Ομήρου για τις δολοφονίες, κυρίως εντός της οικογενείας, είναι ο λόγος για τον οποίο ο Όμηρος αποσιωπά και τη θυσία της Ιφιγένειας.

Ο Πρόκλος αναφέρει ότι στα *Κύπρια Έπη* γινόταν λόγος για τη θυσία της Ιφιγένειας στην Αυλίδα, άρα ήδη υπήρχε το κίνητρο της δολοφονίας του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα ⁷⁸. Ο West ⁷⁹ στην έκδοση των σωζομένων αποσπασμάτων της επικής ποίησης, σώζει και μία περίληψη του έργου *Νόστοι* του Αγία από την Τροιζήνα από τον Πρόκλο : <ἔπει>τα Ἀγαμέμνονος ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμνήστρας ἀναιρεθέντος ὑπὸ Ὅρεστου καὶ Πυλάδου τιμωρία, καὶ Μενελάου εἰς τὴν οἰκείαν ἀνακομιδή. Ο μύθος που αναφέρεται είναι πανομοιότυπος με αυτόν της *Οδύσσειας* όσον αφορά τους θύτες και τα θύματα. Επιβεβαιώνεται η συνέργεια Αίγισθου και Κλυταιμνήστρας στον φόνο του Αγαμέμνονα και Ορέστη και Πυλάδη στο φόνο της Κλυταιμνήστρας. Για πρώτη φορά αναφέρεται ο Πυλάδης. Ο Αισχύλος επομένως πρέπει να γνώριζε τους *Νόστους* του Αγία, αφού στον Όμηρο ο Πυλάδης απουσιάζει παντελώς. Ο Garvie δεν αποκλείει να υπάρχει μία παλαιότερη εκδοχή του μύθου στην οποία ο Ερμής, κατ' εντολήν του Απόλλωνα, συνόδευε τον Ορέστη στο σπίτι του. Αναφέρει επικλήσεις του Ερμή που στηρίζουν την άποψη αυτή : Στροφεύς, Στροφαῖος, Πυλαῖος, Προπύλαιος, Πυλήδοκος, Πύλιος ⁸⁰. Μάλιστα θεωρεί ότι ο Σοφοκλής στην *Ηλέκτρα* διασώζει αυτήν την παράδοση(στ. 1395-7).

Σε μία εκδοχή του μύθου, γνωστή από τον Νικόλαο από τη Δαμασκό (1^{ος} αιώνας π.Χ.) και από τον Δίκτυ από την Κρήτη, ο Ταλθύβιος, ο κήρυκας του Αγαμέμνονα στην Τροία, έσωσε τον Ορέστη όταν δολοφονήθηκε ο πατέρας του, και τον πήγε στον Στρόφιο ή στην Κόρινθο, από όπου πήγε στην Κρήτη. Ίσως υπάρχει επιβίωση αυτής της εκδοχής στον Παιδαγωγό στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, στον γέροντα στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη ή στον κήρυκα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου ⁸¹.

Η Κλυταιμνήστρα λοιπόν στην ομηρική ποίηση είναι αναμφίβολα μοιχαλίδα, βοηθός του Αίγισθου στη δολοφονία του Αγαμέμνονα, όχι όμως και συζυγοκτόνος. Σώζονται ωστόσο τρία αποσπάσματα από τους *Καταλόγους* του Ησιόδου, που αναφέρονται στον μύθο. Στο

⁷⁷ Griffin (1977 : 44)

⁷⁸ Garvie (2002 : introd. xiii-xiv)

⁷⁹ West, M. L. (2003) *Greek Epic Fragments: From Seventh to Fifth Centuries B.C.* Cambridge, CUP [Loeb Classical Library 497], 152-162.

⁸⁰ Garvie (2002 : introd. xv)

⁸¹ Garvie (2002: introd. xv)

απόσπασμα 23 γίνεται πρώτη φορά αναφορά στη μητροκτονία που διαπράχθηκε από τον Ορέστη. Στο απόσπασμα 176 γίνεται αναφορά στη μοιχεία της Κλυταιμνήστρας.

Στην *Ορέστειά* του (απ. 219 Page) ο Στησίχορος από την Ιμέρα (632-555 π.Χ.) παρουσιάζει την Κλυταιμνήστρα να διηγείται ένα όνειρο, στο οποίο της επιτίθεται ένας δράκοντας με ματωμένο κεφάλι, από το οποίο εμφανίζεται ένας βασιλιάς, απόγονος του Πλεισθένη.

*τᾶι δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κᾶρα βεβρωτῶμένος ἄκρον,
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη*

Ο Αθήναιος υποστηρίζει ότι ο Στησίχορος επηρεάστηκε στη σύνθεση της *Ορέστειάς* του από τον ποιητή Ξάνθο, ο οποίος είχε ήδη συνθέσει ένα ποίημα με τον ίδιο τίτλο, που όμως δε σώζεται ⁸². Το σκηνικό τοποθετείται όχι στις Μυκήνες, αλλά στη Σπάρτη. Αυτό αρκετοί μελετητές, ανάμεσα στους οποίους και ο Cropp ⁸³, το αποδίδουν σε πολιτικούς λόγους, στους ισχυρισμούς δηλαδή της Σπάρτης για κυριαρχία σε όλη την Πελοπόννησο κατά τον 7^ο και 6^ο αιώνα π.Χ. Την ίδια περίοδο η Σπάρτη είχε ισχυρό πολιτικό δεσμό με το μαντείο των Δελφών κι έτσι εξηγείται ο μεγάλος ρόλος που παίζει ο Απόλλωνας. Γενικά ο θεός συνδεόταν με φόνους συγγενών, εκδίκηση, μίσημα και καθαρισμό από μίσημα. Κατά τον Garvie ⁸⁴, η ανάπτυξη του μύθου από τον Όμηρο και εξής συνίσταται στη βαθύτερη διερεύνηση ψυχολογικών και ηθικών θεμάτων που θίγονται στον μύθο.

Βασικό θέμα του αποσπάσματος της *Ορέστειας* του Στησίχορου είναι η δολοφονία του Αγαμέμνονα καθώς και η εκδίκηση του Ορέστη. Όπως επισημαίνει ο Cropp ⁸⁵, το γεγονός ότι γίνεται αναφορά στην πλεξούδα του Ορέστη, δηλώνει ότι υπήρξε αναγνώριση, άρα προϋποτίθεται πρόσωπο που τον αναγνώρισε, δηλαδή η Ηλέκτρα. Επίσης γίνεται αναφορά στο όνειρο της Κλυταιμνήστρας που προμήνυσε το τέλος της. Κατά τον Garvie ⁸⁶, είναι προφανές πως το φίδι το οποίο αναφέρεται στο παραπάνω απόσπασμα, συμβολίζει τον δολοφονημένο βασιλιά Αγαμέμνονα και το τραύμα στο κεφάλι υποδηλώνει ότι ο βασιλιάς χτυπήθηκε με τσεκούρι, όχι ξίφος. Επίσης, αφού το όνειρο εμφανίστηκε στην

⁸² Άθήναιος, Δειπνοσοφισταί 12 : *πολλὰ δὲ τῶν Ξάνθου παραπεποίηκεν ὁ Στησίχορος, ὥσπερ καὶ τὴν Ὀρέστειαν καλουμένη*. Ο Cropp (1988 : introd. xliν) αναφέρει ότι ο Ξάνθος πρέπει να είχε ταυτίσει την Ηλέκτρα με την ομηρική Λαοδίκη και συνδέει το όνομά της με την παρθενία της : Ηλέκτρα < ἄ + λέκτρον, ἄλεκτρος. Για την ετυμολογία βλ. και Denniston (2010 : 3).

⁸³ Cropp (2013 : introd. xlix)

⁸⁴ Garvie (2002: introd. xviii – xix)

⁸⁵ Cropp (2013 : intr. xliν)

⁸⁶ Garvie (2002 introd. xviii – xx)

Κλυταιμνήστρα, εκείνη πιθανότατα ήταν και η αυτουργός. Διαφωνία υπάρχει ως προς το αν το πρόσωπο που βγαίνει από το κεφάλι του φιδιού είναι ο Αγαμέμνονας ή ο Ορέστης. Κατά τον Garvie ισχύει το πρώτο, αφού το επίθετο *βασιλεύς* ταιριάζει περισσότερο στον Αγαμέμνονα και το επίθετο *Πλεισθενίδης*, παραπέμπει περισσότερο στον γιο και όχι στον εγγονό του Πλεισθένη. Το όνειρο επαναλαμβάνεται στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, όπου όμως ο συμβολισμός είναι ξεκάθαρος. Ο απόγονος του Πλεισθένη που προβάλλει από το κεφάλι του φιδιού είναι ο Ορέστης που θα πάρει σύντομα εκδίκηση για τον πατέρα του.

Πάντως κατά τον Cropp⁸⁷, ο Στησίχορος, αν ληφθεί υπ' όψιν το όνειρο της Κλυταιμνήστρας και η παρουσία του Απόλλωνα και των Ερινύων, μεταχειρίζεται τον Ορέστη ως όργανο εκδίκησης και όχι ως αυτόνομο πρόσωπο. Σε άλλο απόσπασμα ο Απόλλωνας δίνει τόξο στον Ορέστη για να υπερασπιστεί τον εαυτό του όταν έρθει αντιμέτωπος με τις Ερινύες, άρα η μητροκτονία ήδη εγείρει ηθικό ζήτημα. Όπως επισημαίνει ο Cropp⁸⁸, το ποίημα του Στησιχόρου είναι η πιο σημαντική εκδοχή του μύθου πριν την τραγωδία, αφού παρουσιάζει τους βασικούς πυρήνες του : τη θυσία της Ιφιγένειας, τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, την επιστροφή του Ορέστη, την αναγνώριση, τη μητροκτονία, την καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες και τη βοήθεια του Απόλλωνα στον Ορέστη.

Και ο Πίνδαρος (522-443 π. Χ.), σύγχρονος του Αισχύλου, στον ενδέκατο *Πυθιόνοκό* του, γραμμένο προς τιμήν του αθλητή Θρασύδαιου, αναφέρεται (στ. 15-37) στη δολοφονία του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας από την Κλυταιμνήστρα, η οποία χαρακτηρίζεται *νηλής γυνά* (στ. 22), και τη σωτηρία του - μικρού τότε - Ορέστη από την τροφό του, την οποία ονομάζει Αρσινόη. Στο έργο του εμφανίζονται ο Πυλάδης και ο Στρόφιος. Η δράση τοποθετείται και από τον Πίνδαρο στις Αμύκλες, κοντά στη Σπάρτη. Ο Αίγισθος απλώς αναφέρεται ως εραστής της μητέρας του Ορέστη, όχι ως συνεργός στην πράξη, όμως ο Ορέστης θα τον σκοτώσει.

Ο Πίνδαρος είναι εκείνος που τονίζει τη δράση της Κλυταιμνήστρας και στο εξής, σε κάθε πραγμάτευση του μύθου στην αρχαιοελληνική λογοτεχνία, η βασίλισσα θα είναι στο προσκήνιο. Ο Πίνδαρος επίσης προσπαθεί να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά της, ίσως και με

⁸⁷ Cropp (2013 : introd. xliv)

⁸⁸ Cropp (2013: introd. xlv)

κάποια διάθεση δικαιολόγησης, εύρεσης ελαφρυντικών. Αναρωτιέται αν της είχε θολώσει το μυαλό η θυσία της Ιφιγένειας ή ο έρωτας (στ.22-25) ⁸⁹.

Πώς ωστόσο σχετίζεται η αιματοβαμμένη ιστορία της οικογένειας των Ατρείδων με έναν ύμνο για έναν αθλητή; Ίσως επειδή και ο Ορέστης ήταν δεινός αθλητής στην αρχαιότητα. Ο Ιακώβ ⁹⁰ εντοπίζει και άλλες ομοιότητες του νικητή αθλητή με τον μυθικό Ορέστη, όπως ότι και οι δύο τους είναι νεαροί, ότι και τους δύο τους προστατεύει ο θεός Απόλλωνας και, τέλος, ότι και οι δύο επιστρέφουν από τους Δελφούς στην πατρίδα τους τιμώντας την. Εξάλλου ο ποιητής συμβουλεύει τον Θρασύδαιο να ενδιαφέρεται και για την ηθική ακεραιότητά του. Η ύβρις οδηγεί στην καταστροφή. Η ευτυχία της μεσαιάς τάξης δεν απειλείται από την αυθαιρεσία και τον φθόνο (στ. 52-56).

Ζητούμενο είναι αν ο Πίνδαρος βασίστηκε στον Αισχύλο ή το αντίστροφο και η απάντηση εξαρτάται από τη χρονολόγηση του *Πυθιόνικου* (474 ή 454 π.Χ.). Ο Garvie⁹¹ θεωρεί ότι η εμφατική αναζήτηση των κινήτρων της συζυγοκτονίας υποδεικνύει ότι μάλλον προηγείται ο Πίνδαρος, αν και οι διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα είναι τόσο πολλές, που καθιστούν δύσκολη την άμεση επίδραση του ενός ποιητή στον άλλο.

Τέλος, η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη. Συνοδεύει την κόρη της Ιφιγένεια στην Αυλίδα, όπου τις κάλεσε ο Αγαμέμνονας με το πρόσχημα του γάμου της βασιλοκόρης με τον Αχιλλέα, στην πραγματικότητα όμως για να τη θυσιάσει ώστε, εξευμενίζοντας την Άρτεμη, να αναχωρήσει ο στόλος των Αργείων για την Τροία. Η Κλυταιμνήστρα, η οποία δεν έχει ακόμα απομακρυνθεί συναισθηματικά από τον άντρα της, στο συγκεκριμένο δράμα είναι θύμα του δόλου του Αγαμέμνονα, όπως και η κόρη της και ο Αχιλλέας, ενός Αγαμέμνονα δειλού και φιλόδοξου ⁹². Την αλήθεια τη μαθαίνει τυχαία σε μία συζήτησή της με τον Αχιλλέα, στην οποία βλέπουμε μία Κλυταιμνήστρα προσηνή, ζεστή και θαρραλέα στον τρόπο που πλησιάζει τον «μέλλοντα γαμπρό» της.

⁸⁹ Denniston (2010 : 3)

⁹⁰ Δ. Ιακώβ (1999)

⁹¹ Garvie (2002 : introd.xxv)

⁹² Easterling, Knox (1990 : 1990)

2. Η Κλυταιμνήστρα στην *Ορέστεια* του Αισχύλου

2.1. Η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα*

Η τραγωδία *Αγαμέμνων* του Αισχύλου είναι η πρώτη της μοναδικής σωζόμενης τριλογίας *Ορέστεια*. Ακολουθούν οι *Χοηφόροι* και οι *Ευμενίδες* και το σατυρικό δράμα *Πρωτεύς*, που δε σώθηκε. Το έργο διδάχθηκε το 458 π. Χ., όταν επώνυμος άρχοντας ήταν ο Φιλοκλής κι έδωσε τη νίκη στον Αισχύλο.

Όπως επισημαίνει ο Garvie, τα δράματα της τριλογίας παρουσιάζουν συνοχή⁹³. Στους στ. 1279-1281 και 1318-1324 του *Αγαμέμνονα* η Κασσάνδρα προφητεύει την επιστροφή του εκδικητή Ορέστη και αυτή η επιστροφή είναι το θέμα των *Χοηφόρων*. Το συγκεκριμένο έργο κλείνει με την καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες, οι οποίες αποτελούν τον Χορό των *Ευμενίδων*. Το σατυρικό δράμα *Πρωτεύς* πραγματευόταν εμπειρίες του Αγαμέμνονα στην Αίγυπτο, στις οποίες γίνεται αναφορά στον *Αγαμέμνονα* (617-8 και 674-5) και στις *Χοηφόρους* (1042). Τα έργα επίσης συνδέονται μέσω της εικόνας ενός εκδικητή που στέκεται πάνω από τα πτώματα δολοφονημένων : της Κλυταιμνήστρας πάνω από τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα* και του Ορέστη πάνω από τα πτώματα της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου στις *Χοηφόρους*. Στην πρώτη τραγωδία το σώμα του Αγαμέμνονα είναι τυλιγμένο στο δίκτυ, ενώ στη δεύτερη ο Ορέστης κρατάει αυτό το δίκτυ στα χέρια του⁹⁴.

Αυτό εξυπηρετεί τους στόχους του Αισχύλου, ο οποίος στα δράματά του δεν αποτυπώνει τα δεινά ενός μόνο προσώπου, αλλά μια σειρά εγκλημάτων και ποινών που κληροδοτούνται από γενιά σε γενιά. Στην *Ορέστεια* θεϊκή βούληση, οικογενειακή κατάρα, ευθύνη, ενοχή συνυφαίνονται και ματαιώνουν κάθε ελπίδα λύτρωσης με την εμπλοκή σε

⁹³ Garvie (2002: introd. xxix και xxvii)

⁹⁴ Foley (2003 : 202)

ένα έγκλημα, που είναι εκδίκηση του προηγούμενου. Παρουσιάζεται μία σειρά πράξεων αιματοχυσίας, που διαιωνίζονται από τη μια γενιά στην άλλη, μέχρι να δοθεί λύση στις Ευμενίδες.

Στον *Αγαμέμνονα* παρουσιάζεται η επιστροφή του Αγαμέμνονα από την Τροία και η δολοφονία του, όπως και της Κασσάνδρας - «τρόπαιου» του βασιλιά από τον πόλεμο - από την Κλυταιμνήστρα. Η υπόθεση εκτυλίσσεται στο Άργος, μπροστά στο ανάκτορο. Η μορφή της Κλυταιμνήστρας είναι αυτή που δεσπάζει στο έργο. Στο συγκεκριμένο δράμα εμφανίζεται ως η πληγωμένη μητέρα και σύζυγος, αλλά και η «αντρογυναίκα», που απειλεί την αντρική εξουσία ⁹⁵. Συσσωρεύει στο πρόσωπό της πλήθος αρνητικών χαρακτηριστικών : άγρια φύση, παραβίαση κανόνων χωρίς ενδοιασμούς, ικανότητα κυριαρχίας έναντι των αντρών - κάτι που δεν συγχωρούσε ο αρχαιοελληνικός κόσμος - ανάληψη εγκληματικής δράσης χωρίς μετάνοια. Όλα αυτά την καθιστούν την «κατεξοχήν ανατρεπτική μορφή» ⁹⁶ της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Ο Gould πάλι κάνει λόγο για τον «αντεστραμμένο, τερατώδη αισθησιασμό (της ηρωίδας) που προέρχεται από τη ζωντάνια και την αλήθεια του χαρακτήρα της»⁹⁷. Το ήθος της διαγράφεται τόσο μέσα από τα δικά της λόγια και πράξεις, όσο και μέσα από τα λόγια των προσώπων που την περιβάλλουν : του φύλακα, του Χορού, της Κασσάνδρας, αλλά και του Αγαμέμνονα.

Την πρώτη εικόνα για το ήθος της βασίλισσας την αποκτούμε στον Πρόλογο μέσα από τα λόγια του φύλακα, στον οποίο η Κλυταιμνήστρα έχει αναθέσει το καθήκον να παρακολουθεί τις φρυκτωρίες που θα αναγγείλουν την άφιξη του Αγαμέμνονα και του στρατού των Αχαιών μετά την πτώση της Τροίας ⁹⁸. Ο φύλακας κάνει λόγο για γυναίκα με αντρικό φρόνημα (στ. 10-11, *ὧδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ*). Η McClure⁹⁹ παρατηρεί ότι ο Αισχύλος τονίζει την αμφισημία του φύλου της Κλυταιμνήστρας με οξύμωρες συνδέσεις αντρικών και γυναικείων όρων. Ο Goldhill ¹⁰⁰ , ο οποίος μεταφράζει το *άνδρόβουλον*, ως “*man-plotting*”, αναγνωρίζει δισημία : βούληση

⁹⁵ Easterling, P.E. – Knox, B.M.W. (1990 : 382)

⁹⁶ Νικολετσέα (2018 : 15)

⁹⁷ Gould (1918 : 152)

⁹⁸ Κατά τον Gould (1918 : 304), η αναγγελία από τον φύλακα της άφιξης του Αγαμέμνονα έχει δεσπάζουσα θέση σε όλη την τριλογία, γιατί εγείρει ερωτήματα για τις πράξεις και τις συνέπειές τους, την ελευθερία και το αναπότρεπτο, την ανταπόδοση και τον καθορισμό του παρόντος και του μέλλοντος από το παρελθόν.

⁹⁹ McClure (2009 : 73) Όμοια λειτουργεί και το επίθετο *πολύανδρος* που αποδίδεται στην Ελένη στον στ. 62.

¹⁰⁰ Goldhill¹⁰⁰ (2004 : 9, 14, 33 - 34)

όμοια με αντρική (*“plotting like a man”*) και βούληση ενάντια σε άντρα (*“plotting against man”*), επισημαίνοντας ότι η δεύτερη ερμηνεία είναι αποτέλεσμα της πρώτης. Τονίζει τη βαρύτητα του ρήματος *κρατεῖ*, που χρησιμοποιούν τόσο ο φύλακας όσο και ο Χορός για την Κλυταιμνήστρα, και αναφέρει ότι το επίθετο *άνδρόβουλος* χωρίς την αναφορά του ονόματός της, δηλώνει – με το συνθετικό *άνήρ* – ότι με τη συμπεριφορά της έχασε την ταυτότητά της στην κοινωνία και τον προκαθορισμένο ρόλο της σε αυτήν.

Λίγο αργότερα, στους στίχους 18-21, ο φύλακας θρηνεί για την παρούσα κατάσταση του παλατιού, το οποίο δεν κυβερνάται όπως παλαιότερα (*κλαίω τότ’ οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων, / οὐχ ὡς τὰ πρόσθ’ ἄριστα διαπονουμένου*). Η νοσηρή κατάσταση στο παλάτι - σαφής υπαινιγμός στην ερωτική σχέση του Αίγισθου με τη Κλυταιμνήστρα - όπως και ο φόβος που κυριεύει τον φύλακα διαγράφονται έντονα και στο κλείσιμο του Προλόγου(στ.36-39)¹⁰¹. Γίνεται φανερό, ήδη από την αρχή του δράματος, ότι η μοιχαλίδα Κλυταιμνήστρα έχει επιβάλει ασφυκτική εξουσία στο Άργος.

Το άλλο «πρόσωπο» μέσω του οποίου μπορούμε να γνωρίσουμε την Κλυταιμνήστρα και την κατάσταση που επικρατεί στο Άργος είναι ο Χορός των δώδεκα γερόντων. Η άποψή του για την Κλυταιμνήστρα και την κατάσταση στο ανάκτορο αρχικά δηλώνεται φοβισμένα και υπαινικτικά (στ. 546, 548, 550) και στην πορεία γίνεται όλο και σαφέστερη. Στο στόμα του Χορού επανειλημμένως επανέρχεται η έννοια της Δίκης (στ. 250, 381-402, 757-771), αλλά και η ιδέα που αποτελεί την ουσία του Αγαμέμνονα και όλου του αισχύλειου έργου : *πάθει μάθος* (στ. 178). Δεν δέχεται τον φθόνο των θεών ως αιτία των δεινών των ανθρώπων. Κάθε κακό πηγάζει από την αμαρτία ¹⁰². Έτσι, το τραγικό νόημα της ζωής, όπως το συνέλαβε και το παρουσίασε ο Αισχύλος – πράξη, ενοχή, εξιλέωση, γνώση - προικονομεί στην Πάροδο όχι μόνο το τέλος του Αγαμέμνονα στην πορεία της συγκεκριμένης τραγωδίας, αλλά και της Κλυταιμνήστρας, σε ολόκληρη την τριλογία : *τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων* (στ.223).

Σαφέστερος γίνεται ο Χορός στο Β' Επεισόδιο όταν, μετά την αναγγελία άφιξης του Αγαμέμνονα, αναφέρεται σε όσους δεν χαίρονται με την άφιξη των Αργείων (στ. 501-502)

¹⁰¹ στ.36-39, *τὰ δ’ ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας / βέβηκεν· οἶκος δ’ αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι, / σαφέστατ’ ἂν λέξειεν· ὡς ἐκὼν ἐγὼ / μαθοῦσιν αὐδῶ κού μαθοῦσι λήθομαι.*

¹⁰² Lesky (1985 : 373)

και κάνει λόγο για την αρνητική κατάσταση στο παλάτι που του επιβάλλει τη σιωπή ¹⁰³, ενώ και στην δ' αντιστροφή του Β' Στάσιμου, οι γέροντες αναφέρονται σε χρυσοστόλιστα παλάτια με λερωμένα χέρια (στ.774, *χρυσόπαστα δ' ἔδεθλα σὺν πίνῳ χερῶν*) ¹⁰⁴. Και όταν ο Χορός υποδεχθεί τον Αγαμέμνονα του λέει ότι με τον καιρό θα καταλάβει ποιοι πολίτες ενδιαφέρονταν ορθά για την πόλη και ποιοι όχι (στ. 807-809). Φυσικά ο υπαινιγμός αφορά την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο. Η στάση του Χορού προδίδει φόβο και αδράνεια, αφού εκφράζει τη δυσαρέσκεια για την κατάσταση στο Άργος και το άσχημο προαίσθημά του για όσα πρόκειται να συμβούν, αλλά δεν προειδοποιεί τον Αγαμέμνονα, δεν αναλαμβάνει δράση. Η Κλυταιμνήστρα γνωρίζει πολύ καλά πώς να επιβάλλει τη σιωπή δια του φόβου.

Μόνο στο Δ' Στάσιμο κατηγορεί ο Χορός απερίφραστα την Κλυταιμνήστρα και προβλέπει άσχημη εξέλιξη (στ. 1335-1342). Γι' αυτό και δέχεται τις απειλές της (στ.1424-1425, *γνώση διδαχθεις ὄψε γοῦν τὸ σωφρονεῖν*). Απερίφραστα διατυπωμένες είναι και οι κατηγορίες του για τον Αίγισθο στη Έξοδο του δράματος. Τον αποκαλεί δειλό, γιατί σχεδίασε τον φόνο, αλλά ανέθεσε την εκτέλεσή του σε μια γυναίκα και γι' αυτό αμφισβητείται και η εξουσία του (στ. 1633-1635 και 1643-1644). Ο Χορός κάνει λόγο για θάνατο με λιθοβολισμό και δέχεται κι εκείνου τις απειλές (στ. 1619-1624). Προς το τέλος του δράματος η σύγκρουσή τους κινδυνεύει να οδηγηθεί σε χειροδικία.

Ενδεικτική του ήθους της βασίλισσας είναι και η αναμέτρησή της με την Κασσάνδρα, στην οποία ο χαρακτήρας της Κλυταιμνήστρας προκαλεί αμηχανία, δεν ξέρει πώς να την αποκαλέσει (στ. 1232), αλλά και η οποία είναι το μόνο πρόσωπο του δράματος που η Κλυταιμνήστρα δεν μπορεί να ελέγξει και να υποτάξει, επειδή ακριβώς είναι μάντισσα και γνωρίζει τις σκέψεις και τις προθέσεις της. Επιπλέον, η Κασσάνδρα δεν φοβάται τον θάνατο, που γι' αυτήν σημαίνει απαλλαγή από τα δεινά της αιχμαλωσίας. Κρατάει γι' αυτόν τον λόγο ανεξαρτησία απέναντί της. Ειρωνικά και υποκριτικά, σε πλήρη ασυμφωνία με τις πράξεις της, ηχούν τα λόγια της Κλυταιμνήστρας ότι οι ευγενείς δείχνουν καλύτερη συμπεριφορά στους δούλους από τους νεόπλουτους (στ. 1043-1045), γιατί ναι μεν η ίδια έχει ευγενή καταγωγή, αλλά θα επιδείξει σκληρότητα απέναντι στην Κασσάνδρα. Ωστόσο στην τραγωδία υπάρχουν κάποια σημεία που «ενώνουν» αυτά τα δύο πρόσωπα.

¹⁰³ στ. 547-549, Κη. *πόθεν τὸ δύσφρον; τοῦτ' ἐπὶν στύγος στρατῶ; / Χο. πάλαι τὸ σιγᾶν φάρμακον βλάβης ἔχω.*

¹⁰⁴ Κατά τον Goldhill (2009 : 64), η σύνδεση του πλούτου με την αμαρτία προοικονομούν τη σκηνή του τάπητα.

Τόσο για την Κλυταιμνήστρα όσο και για την Κασσάνδρα χρησιμοποιούνται μεταφορές από το ζωικό βασίλειο. Όμως για την πρώτη χρησιμοποιούνται μεταφορές επικίνδυνων ζώων, ενώ για τη δεύτερη μεταφορές που τη συνδέουν με ζώα που τοποθετούνται στην κατηγορία του θύματος. Έτσι, η Κλυταιμνήστρα είναι η δαμάλα από την οποία πρέπει να απομακρυνθεί ο ταύρος (στ.1125-1126), «αμφίσβαινα» ή Σκύλλα που κατοικεί στους βράχους και απειλεί τους ναυτικούς (στ.1233-1234), μισητή σκύλα (στ.1228), δίποδη λέαινα που κοιμάται με λύκο – τον Αίγισθο- ενώ το λιοντάρι απουσιάζει (στ. 1259-1260), αράχνη που έπιασε στο δίχτυ της τον βασιλιά (στ. 1492). Η Zeitlin¹⁰⁵ αναφέρει ότι οι χαρακτηρισμοί αυτοί είναι ενδεικτικοί του αφύσικου χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας Αντίθετα, η Κασσάνδρα είναι το θύμα που πιάστηκε στα δίχτυα (στ. 1048 και 1063). Η Κλυταιμνήστρα μάλιστα δυσφορεί που η Κασσάνδρα δεν ανέχεται το χαλινάρι (στ. 1066-1067). Η εικόνα από το δάμασμα του αλόγου που χρησιμοποιεί η Κλυταιμνήστρα είναι χαρακτηριστικό του αρρενωπού ήθους της. Το δάμασμα των αλόγων ήταν αντρική δραστηριότητα και οι θεατές θα περίμεναν από γυναικείο πρόσωπο μια αναλογία ταιριαστή στις γυναικείες δραστηριότητες. Ο Χορός παρομοιάζει την Κασσάνδρα με λαγωνικό που οσμίζεται την αλήθεια (στ. 1093), ενώ την Κλυταιμνήστρα με σκύλο-φύλακα του σπιτιού (στ. 607)¹⁰⁶.

Όπως επισημαίνει η McClure οι άντρες συνομιλητές μέμφονται και τις δύο, γιατί μακρηγορούν (την Κλυταιμνήστρα ο Αγαμέμνωνας, στ. 916 και την Κασσάνδρα ο Χορός, στ. 1296)¹⁰⁷. Ο Χορός εκφράζει τον θαυμασμό του και για τις δύο. Την Κασσάνδρα τη θαυμάζει για τη γνώση του παρελθόντος, ενώ την Κλυταιμνήστρα για το θράσος των λόγων της (στ.1399). Και οι δύο κατηγορούνται από τον Χορό για μάταιο και αναξιόπιστο λόγο (η Κλυταιμνήστρα στους στίχους 277, 1401 και η Κασσάνδρα στο στίχο 1195), όμως τελικά πείθουν. Όταν η Κλυταιμνήστρα ανακοίνωσε την άλωση της Τροίας, ο Χορός δε την πίστεψε (στ. 274, 276). Η ίδια αισθάνεται προσβεβλημένη από την αμφισβήτηση, εκφράζει τη δυσαρέσκειά της για τη δυσπιστία του και, όταν επαληθεύεται, του επιτίθεται και θριαμβολογεί (στ. 590, 593). Το επίθετο *πλαγκτός* (στ.593) που χρησιμοποιεί σημαίνει αλλόφρων. Τρελή αποκαλεί ο Χορός και την Κασσάνδρα για τις προφητείες της (στ. 1140,

¹⁰⁵ Zeitlin (1878 : 55)

¹⁰⁶ Ο Goldhill (2009 : 56) επισημαίνει την αμφισημία του όρου, ο οποίος ενώ παραπέμπει στον Άργο, τον σκύλο του Οδυσσέα, παραπέμπει ταυτόχρονα και σε ερωτική ελευθεριότητα. Η αμφισημία υφίσταται ακόμα και με την – παρά προσδοκίαν – παράθεση του επιθέτου *έσθλην*.

¹⁰⁷ McClure (1999 : 93)

φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος), αν και αναγνωρίζει τη μαντική της ικανότητα. Ωστόσο η ίδια δεν αντιδρά, μολονότι για την Κλυταιμνήστρα η δικαίωση σημαίνει την εκτέλεση του δολοφονικού σχεδίου της, ενώ για την Κασσάνδρα τον θάνατό της.

Τέλος, τις δύο γυναίκες «ενώνει» ο φόβος που προκαλούν στους γύρω τους : η Κλυταιμνήστρα λόγω του ότι είναι παντότολμος (στ. 1237), ενώ η Κασσάνδρα, επειδή έχει τη μαντική ικανότητα : η πρώτη όμως προκαλεί το κακό, ενώ η δεύτερη το υφίσταται και, μολονότι το διαβλέπει, δεν μπορεί να το αποφύγει.

Η McClure ¹⁰⁸ επισημαίνει και τις διαφορές τους : ενώ η Κλυταιμνήστρα και με τα λόγια και με τις πράξεις της αντιστρατεύεται τις νόρμες που αφορούν τα δύο φύλα, η Κασσάνδρα, αν και ξένη, τις υπακούει με την χρήση της αρμόζουσας γλώσσας, την παρατεταμένη σιωπή της και τον θρήνο. Έτσι, η Κλυταιμνήστρα ψεύδεται εμφανώς, χρησιμοποιεί λεξιλόγιο που θα ταίριαζε σε άντρα πολεμιστή (στ.1402,1405) ¹⁰⁹ και ρητορικά τεχνάσματα, παρουσιάζει στον λόγο της αυτοκυριαρχία (αντρικό χαρακτηριστικό) και πείθει εύκολα, ενώ η Κασσάνδρα λέει την αλήθεια, ο λόγος της είναι πηγαίος, γιατί είναι θεόπνευστος, και δεν πείθει - ούτε και την ενδιαφέρει να πείσει.

Η παρατεταμένη σιωπή της Κασσάνδρας (μοναδικό πρόσωπο στην τραγωδία που μένει βουβό για 300 στίχους), συνάδει με τις συμβάσεις περί φύλων της αρχαιοελληνικής κοινωνίας ¹¹⁰. Τέλος, και ο θρήνος της (ο Χορός στον στίχο 1075 χρησιμοποιεί τον όρο *θρηνητοῦ*) ¹¹¹ και η χρήση λεξιλογίου που παραπέμπει σε θρήνο ¹¹², και μάλιστα σε ένα έργο που αυτός απουσιάζει, συνδέονται τυπικά με τη γυναίκα, όπως παρατηρεί η McClure ¹¹³. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το γεγονός ότι η Κασσάνδρα χρησιμοποιεί ως επί το πλείστον λυρικά μέτρα στον λόγο της, ενώ η Κλυταιμνήστρα ιαμβικό τρίμετρο και αναπαίστους ¹¹⁴. Υιοθετώντας για όλους τους παραπάνω λόγους τις αρχές της πατριαρχικής κοινωνίας η Κασσάνδρα γίνεται –κατά τη Foley - χαρακτήρας κατ' αντίστιξιν

¹⁰⁸ McClure (1999 : 92-3)

¹⁰⁹ Foley (2003 : 212)

¹¹⁰ McClure (1999 : 93-4)

¹¹¹ Η Foley (2003 : 93) επισημαίνει ότι η Κασσάνδρα είναι αυτή που προσφέρει στον Αγαμέμνονα τον θρήνο που δεν του προσφέρει η Κλυταιμνήστρα.

¹¹² στ. 1445, 1079,1176, 1136, 1146, 1156, 1167, 1214, 1257, 117, 1165, 1285, 131, 1322, 1069, 1070, 1136, 1138, 1143, 1158, 1260, 1274, 1295

¹¹³ McClure (1999 : 95)

¹¹⁴ Για τον συσχετισμό του φύλου με συγκεκριμένη γλώσσα και μέτρο, βλ. και Foley (2003 : 15)

που φωτίζει την ανάρμοστη και καταστροφική συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας ¹¹⁵ . Όπως παρατηρεί ο Goldhill¹¹⁶ χαρακτηριστική είναι η έκφραση με την οποία η Κασσάνδρα αναφέρεται στη δολοφονία του Αγαμέμνονα κάνοντας εμφατική αναφορά στο φύλο θύτη και θύματος : *θῆλυς ἄρσενος φονεύς* (στ. 1231).

Σύμφωνα πάλι με την Zeitlin, μια άλλη στιγμή στη συνάντηση των δύο γυναικών κατά την οποία εκδηλώνεται το κυριαρχικό ήθος της Κλυταιμνήστρας είναι όταν, προσπαθώντας να πείσει την Κασσάνδρα να υποταγεί, επικαλείται το παράδειγμα του Ηρακλή, τον οποίο όμως αναφέρει με το μητρώνυμό του (στ.1040-1) ¹¹⁷. Όμως εδώ ο λόγος της δεν θα είναι αποτελεσματικός, όπως ήταν με τον Αγαμέμνονα ¹¹⁸.

Η ίδια η εμφάνιση της Κλυταιμνήστρας δικαιολογεί τον φόβο που δημιουργεί στους γύρω της. Η πρώτη άμεση γνωριμία μαζί της είναι στο Α' Επεισόδιο, όπου παρουσιάζεται αγέρωχη και σίγουρη για την επιτυχία του εγχειρήματός της. Φαίνεται η ψυχραιμία που τη διακρίνει και η ικανότητα να κρύβει τις σκέψεις και τα συναισθήματά της – μία ικανότητα που για τους αρχαίους Έλληνες συνδέεται στενά τις γυναίκες – ακόμα και τη στιγμή που αυτά είναι στην κορύφωσή τους. Οργισμένη με την αμφισβήτηση του Χορού, όταν αυτός υποβαθμίζει τα λόγια της ως αναξιόπιστα, ζητάει αποδείξεις (στ. 272, *τέκμαρ, πιστός*), αντιδιαστέλλει τον λόγο της με τον λόγο των γυναικών (στ. 277) και ταυτίζεται με τον αντρικό λόγο. Έτσι, όταν ο Χορός την κατηγορεί ότι σαν γυναίκα εμπιστεύεται ό,τι βλέπει (στ. 274) και ό,τι ακούει (στ. 276), αυτή απορρίπτει την κατηγορία κάνοντας επανάληψη της λέξεως *φρήν* (στ. 275, *φρενός* και στ. 277, *φρένας*), που συνδέεται με τον αντρικό τρόπο απόδειξης¹¹⁹. Αυτή η ασυνέπεια ανάμεσα στο φύλο και τον λόγο, που επισημαίνει και η McClure ¹²⁰, είναι τρόπος κυριαρχίας στους συνομιλητές της και ενδεικτική της ικανότητας να υποδύεται τον ρόλο που εξυπηρετεί τον σκοπό της. Υποκριτικά εκφράζει τη χαρά της για την επιστροφή του άντρα της, του οποίου τον φόνο έχει σχεδιάσει. Η πραγματική της χαρά πηγάζει από το γεγονός ακριβώς ότι θα τον σκοτώσει.

¹¹⁵ Foley (2003 : 93-4 και 104).

¹¹⁶ Goldhill (2009 : 86)

¹¹⁷ Zeitlin, (1996 : 164-5). Ο Ηρακλής κατέληξε σκλάβος στην αυλή της βασίλισσας της Λυδίας και την υπηρέτησε για μεγάλο διάστημα κάνοντας γυναικείες, οικιακές εργασίες και λειτουργώντας ως όργανο ικανοποίησης των ερωτικών της επιθυμιών. Η Ομφάλη είναι το πρότυπο της γυναικείας εξουσίας.

¹¹⁸ McClure (1999 : 93-4)

¹¹⁹ Goldhill (2009 : 37)

¹²⁰ McClure (1999 : 74)

Ο Goldhill θεωρεί ότι η αρχική αυτή σκηνή του έργου προετοιμάζει για τη σκηνή του τάπητα, καθώς η Κλυταιμνήστρα εδώ κατορθώνει να πείσει μία ομάδα αντρών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παρατήρησή του ότι ο λόγος της Κλυταιμνήστρας χωρίζεται σε ένα μέρος στο οποίο αναφέρεται στην πορεία της φρυκτωρίας και σε ένα άλλο στο οποίο ερμηνεύει το μήνυμα της αλώσεως της Τροίας, χωρίς όμως να είναι σε θέση να γνωρίζει λεπτομέρειες πριν την άφιξη του αγγελιαφόρου ή του Αγαμέμνονα., Αυτό σημαίνει ότι το μήνυμα (*σημαίνον*) μπορεί να διαχωριστεί από το περιεχόμενό του (*σημαινόμενο*) κι επομένως οποιοσδήποτε - και στη συγκεκριμένο έργο η Κλυταιμνήστρα - μπορεί να εκμεταλλευθεί το πρώτο έτσι ώστε να εξυπηρετηθούν οι προθέσεις του ¹²¹.

Ενώ λοιπόν στο Α' Επεισόδιο η βασίλισσα απαιτεί την εμπιστοσύνη που θα έδειχνε ο Χορός σε αντρικό λόγο, στο Β' Επεισόδιο, όπως επισημαίνει η McClure ¹²², παρουσιάζει τη συμπεριφορά της συμμορφούμενη στο πρότυπο της γυναίκας, προσποιούμενη πίστη, αφοσίωση και κάνοντας χρήση λόγου που συνδέεται με τη γυναίκα (τελετουργικές κραυγές, προσευχή και γενικόλογες ηθικολογίες για τη σωστή συμπεριφορά). Εκφέροντας δημόσιο λόγο που διακρίνεται από κομπασμό (στ. 613-4), την ίδια στιγμή που διαβεβαιώνει για την γυναικεία πίστη και αφοσίωση, υπονομεύει το περιεχόμενο του λόγου που αρμόζει σε γυναίκες.

Απευθυνόμενη στον κήρυκα παρουσιάζεται ως συμβατική, αφοσιωμένη σύζυγος (στ. 587 και 594-597), επειδή ακριβώς γνωρίζει ότι αυτός θα μεταφέρει τα λόγια της στον Αγαμέμνονα, και τον παροτρύνει να το πράξει. Έχει κάνει όλα τα καθιερωμένα για μία γυναίκα (στ.594, *γυναικείω νόμω*) : έβγαλε τελετουργική κραυγή (στ.587, *άνωλόλυξα*) κι έχει κάνει θυσίες. Όμως η αμεσότητα με την οποία προβαίνει σε δράση παραπέμπει στο αντρικό πρότυπο. Ο Αισχύλος παρουσιάζει την Κλυταιμνήστρα να ακολουθεί το γυναικείο πρότυπο και ταυτόχρονα να το υπονομεύει. Με αυτόν τον τρόπο χειρίζεται την επικοινωνία στα δύο πρώτα επεισόδια¹²³.

Το ήθος της διαγράφεται φαινομενικά κατ' αντίστιξιν με το ήθος του Αγαμέμνονα, του οποίου η παρουσία γίνεται αισθητή στο δράμα πολύ πριν την εμφάνισή του, που

¹²¹ Goldhill (2004 : 50-51)

¹²² McClure (1999 : 79)

¹²³ McClure(1999 : 76-7), Goldhill (2004 : 51)

επιβραδύνεται με την παρέμβαση του Χορού και του κήρυκα ¹²⁴. Ο βασιλιάς φαίνεται συνετός, μετρημένος, στιβαρός, μεστός από τις εμπειρίες της ζωής και επιφυλακτικός (στ. 838-844). Είναι ευσεβής, ευχαριστεί τους θεούς για την επιστροφή του στην πατρίδα του (στ. 810-811, 821-2, 851-3) και αναλαμβάνει τα καθήκοντά του αμέσως, αφού καλεί τον Χορό σε σύναξη για να επιλύσουν τα πιθανά προβλήματα που ανέκυψαν κατά την απουσία του από την πόλη (στ. 844-851). Ωστόσο πίσω από τα λόγια του μπορεί να φανεί η αλαζονεία του, όταν ονομάζει τους θεούς συνυπεύθυνους (στ. 811, *μεταιτίους*) για την καταστροφή της Τροίας και τον αφανισμό των κατοίκων της.

Ο στρατός στην Τροία υπερέβη το μέτρο και παρομοιάζεται από τον ίδιο τον αρχιστράτηγο με επικίνδυνο ζώο (στ.824, *Αργεῖον δάκος*). Στους στίχους 525 – 528 ο Χορός αναφερόμενος στη νίκη των Αργείων επί των Τρώων λέει ότι κατέσκαψαν ναούς και βωμούς θεών. Ο Αγαμέμνων στην Τροία διέπραξε ὕβριν *ἔργω* και στο Άργος διαπράττει ὕβριν *λόγῳ* ¹²⁵. Φαίνεται να αγνοεί τι σημαίνει αυτή η νίκη, ενώ στα αυτιά των ακροατών ηχούν ακόμα τα λόγια του Χορού για την υπέρβαση του μέτρου που επιφέρει την τιμωρία. Η αυτοπεποίθηση και η μέθη της επιτυχίας είναι τόση που ούτε η ανησυχία που εκπέμπουν τα λόγια του Χορού φαίνεται να τον υποψιάζει. Η δύναμη πειθούς της Κλυταιμνήστρας έχει κάμψει κάθε αντίσταση.

Η Κλυταιμνήστρα πάλι, για άλλη μια φορά φέρεται υποκριτικά και με θράσος : μετά την αγγελική ρήση για την άφιξη του Αγαμέμνονα, διαβεβαιώνει την πίστη και την αφοσίωση στον άντρα της και το ότι τήρησε μια τέτοια στάση που δεν επέτρεψε σχόλια εις βάρος

¹²⁴ Could (1918 : 302)

¹²⁵ Η Γκαστή (2009 : 744-45 και 749-50), βασιζόμενη σε κειμενικούς δείκτες διαφωνεί με το ότι στα λόγια του Αγαμέμνονα λανθάνει η αλαζονεία από την αρχή. Θεωρεί ότι στους στίχους 810-854 προβάλλεται το δημοκρατικό ήθος και η ευσέβεια του Αγαμέμνονα, βασιζόμενη στην τριπλή αναφορά της λέξεως «δίκη» σε συνεχόμενους στίχους (στ. 811 - 813), στην επανάληψη της λέξεως «θεός» (στ. 810,813, 821, 829, 844, 852) και την ερμηνεία της λέξεως *μεταιτίους* ως επιβεβαίωση από τους θεούς του δικαίου της τιμωρίας των Τρώων από τους Έλληνες. Ακόμα τονίζει το άνοιγμα και το κλείσιμο της ενότητας αυτής των στίχων με αναφορά στους θεούς (στ. 810-811 *πρῶτον μὲν Ἄργος καὶ θεοὺς ἐγγωρίους δίκη προσειπεῖν* και στ. 829 *θεοῖς μὲν ἐξέτεινα φροῖμιον τόδε*). Επίσης σε σχέση με τον αριθμό των στίχων που καταλαμβάνει ο λόγος του η πρωτοπρόσωπη αναφορά (χρήση προσωπικής αντωνυμίας και ρηματικοί τύποι α' προσώπου) είναι μικρή (σε 45 στίχους τέσσερις αντωνυμίες και οκτώ ρηματικοί τύποι α' προσώπου). Επιπλέον, χρησιμοποιεί α' πληθυντικό πρόσωπο (στ. 823 *ἐπραξάμεσθα*), δηλωτικό συλλογικής ευθύνης. Τέλος, τη μετριοπάθειά του στην άσκηση εξουσίας δηλώνει και το επίρρημα *εὐφρόνως* (στ. 849), έστω κι αν χρειαστεί η λήψη σκληρών μέτρων (στ. 849 *κέαντες ἢ τεμόντες*). Αντίθετα, παρακάτω, στους στίχους 914-930 η πρωτοπρόσωπη αναφορά από τον Αγαμέμνονα θα γίνει εντονότερη - επτά αντωνυμίες σε καίρια σημεία στίχων - και είναι ενδεικτική του εγωισμού του ομιλητή. Η υψηλή αυτοεκτίμησή του τον καθιστά ευάλωτο στα σχέδια της Κλυταιμνήστρας.

της, ενώ όλοι γνωρίζουν ότι ο φόβος είναι αυτός που κράτησε τα στόματα κλειστά. Παρουσιάζει τη ζωή της κατά την απουσία του Αγαμέμνονα σύμφωνα με το πρότυπο της γυναικείας αφάνειας και δηλώνει την πίστη της αυτοχαρακτηριζόμενη *δωμάτων κύνα* (στ. 608). Μόνο που ο χαρακτηρισμός «σκύλα» μπορεί να παραπέμπει όχι μόνο σε αφοσίωση, αλλά και σε ερωτική ελευθεριότητα και σε σκληρότητα. Και οι θεατές, όταν την ακούν να ομολογεί ότι δεν γνωρίζει περισσότερο την ευχαρίστηση άλλου άντρα από τη βαφή του χαλκού (στ. 611-612 *οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίψογον φάτιν ἄλλου πρὸς ἄνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς*), σίγουρα σκέφτονται τον Αίγισθο και το σπαθί με το οποίο θα σκοτώσει τον νόμιμο άντρα της. Τελικά, γνωρίζει και τα δύο¹²⁶.

Στο Γ' Επεισόδιο προχωράει σε δημόσια εκδήλωση των συναισθημάτων της μόλις φτάνει ο Αγαμέμνονας (στ. 855-857, *ἄνδρες πολῖται, πρέσβος Ἀργείων τόδε, οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας τρόπους λέξαι πρὸς ὑμᾶς*)¹²⁷, για την οποία – πάλι υποκριτικά – απολογείται, αφού δεν ήταν αναμενόμενη κι επιτρεπτή συμπεριφορά για μια γυναίκα. Όπως παρατηρεί η McClure, και μόνο ότι εκφέρει δημόσιο λόγο είναι ανοίκειο, πολύ περισσότερο που το περιεχόμενο του λόγου της αφορά την προσωπική της ζωή. Το ρήμα *αἰσχύνομαι* που χρησιμοποιεί η Κλυταιμνήστρα έχει ερωτικές συνυποδηλώσεις και συνδέεται με τη σεξουαλική συμπεριφορά. Έτσι το ρήμα εκφράζει τόσο τη σεξουαλική όσο και τη λεκτική παραβατικότητα. Η Κλυταιμνήστρα δικαιολογεί τη παραβατική της εμφάνιση σε δημόσιο χώρο και τον δημόσιο λόγο της μπροστά σε άντρες με μια επίδειξη γυναικείας πίστης¹²⁸. Βέβαια, ο Χορός και οι θεατές γνωρίζουν ότι έτρεφε αισθήματα μόνο για τον Αίγισθο, αλλά για άλλη μια φορά ο Χορός μένει σαστισμένος κι αμίλητος μπροστά της.

Η ηρώιδα διεκτραγωδεῖ τα «βάσανά» της κατά την απουσία του Αγαμέμνονα, κυρίως εξ αιτίας των διαφορετικών ειδήσεων που έφταναν στα αυτιά της και είναι αξιοσημείωτη η δισημία των λόγων της στους στίχους 866-868 (*καὶ τραυμάτων μὲν εἰ τόσων ἐτύγχανεν /*

¹²⁶ McClure (1999 : 77)

¹²⁷ Ο Goldhill (2009 : 75) δεν θεωρεῖ άνευ σημασίας το ότι ο Αγαμέμνονας προσφωνεῖ την Κλυταιμνήστρα *Λήδας γένεθλον* (στ. 914). Κατά την άποψή του αυτή η προσφώνηση συνδέεται με την αντίληψη περί εμφανίσεως στα παιδιά των χαρακτηριστικών των γονιών τους, όπως φαίνεται και στην αναλογία με το μικρό λιοντάρι (στ. 717-734). Η Λήδα είχε σχέση και με τον Δία και με τον Τυνδάρω, άρα γίνεται υπαινιγμός στην μοιχεία.

¹²⁸ Η McClure (1999 : 78) συγκρίνει τη σκηνή αυτή με την σκηνή στην οποία η Κασσάνδρα περνώντας από τη χρήση λυρικών μέτρων στη χρήση απαγγελόμενων, δηλαδή από τον θεόπνευστο λόγο στον προσωπικό, παραλλήλισε τον λόγο της με την απομάκρυνση του πέλπου και την αποκάλυψη του προσώπου της νύφης. Ο δημόσιος γυναικείος λόγος παραλληλίζεται με ερωτική έκθεση του γυναικείου σώματος και αυτό σημαίνει έλλειψη *αἰδοῦς*.

άνηρ ὄδ', ὡς πρὸς οἶκον ὠχετεύετο / φάτις, τέτρηται δικτύου πλέω λέγειν¹²⁹. Το τρύπιο δίχτυ παραπέμπει στη δολοφονική παγίδευση που ετοιμάζει για τον Αγαμέμνονα. Ούτε φυσικά διανοήθηκε ποτέ να αυτοκτονήσει (στ.875-6)¹³⁰. Όμως ο τρόπος αυτοκτονίας που επιλέγει να αναφέρει είναι ενδεικτικός της ευστροφίας της : δι' απαγχονισμού. Όπως παρατηρεί η Nicole Loraux¹³¹ ο συγκεκριμένος τρόπος ταιριάζει σε γυναίκα, ενώ ένας άντρας θα επέλεγε το σπαθί. Εκμεταλλευόμενη το ενδιαφέρον του Αγαμέμνονα για τα πολιτικά ζητήματα και την επιθυμία του να επιλύσει όσα θέματα ανέκυψαν κατά την απομάκρυνσή του δικαιολογεί την απουσία του Ορέστη από το Άργος : τον έστειλε στον Στρόφιο, γιατί φοβήθηκε εξέγερση στο Άργος όσο απουσίαζε ο Αγαμέμνονας (στ. 879-885). Και πάλι Χορός σιωπά.

Χαρακτηριστικό της υποκρισίας της είναι ότι αποκαλεί τον Αγαμέμνονα όταν είναι μπροστά *άνδρα* (στ. 867, 896), ενώ όταν μιλούσε για εκείνον στον κήρυκα, τον αποκαλούσε *πόσιν* (στ. 600, 604). Ο Goldhill¹³² παρατηρεί ότι η λέξη *πόσιν* δηλώνει κυρίως τον κοινωνικό ρόλο, ενώ η λέξη *άνηρ* έχει ερωτική χροιά. Η υποκρισία της φτάνει σε κορύφωση με τον καταιγισμό φιλοφρονήσεων και θετικών χαρακτηρισμών στον Αγαμέμνονα (στ. 896-901 *λέγοιμ' ἂν ἄνδρα τόνδε τῶν σταθμῶν κύνα, / σωτήρα ναὸς πρότονον, ὑψηλῆς στέγης / στῦλον ποδήρη, μονογενὲς τέκνον πατρί, / καὶ γῆν φανεῖσαν ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα, / κάλλιστον ἦμαρ εἰσιδεῖν ἐκ χείματος, / ὄδοιπόρῳ διψῶντι πηγαῖον ῥέος*). Κατανοώντας τον κίνδυνο να δυσαρεστήσει τον Αγαμέμνονα που ως Έλληνας φοβάται τον φθόνο των θεών, διατυπώνει την ευχή να λείψει ο φθόνος από τη ζωή τους (στ. 904). Όμως κλείνει τον λόγο της προσφωνώντας τον Αγαμέμνονα «πορθητή του Ιλίου» (στ. 907 *ῶναξ, Ἰλίου πορθητόρα*), επειδή ακριβώς αυτή η προσφώνηση όχι μόνο κολακεύει τον εγωισμό του θυμίζοντάς του την επιτυχία του και την πολιτική του θέση, την οποία θα ισχυροποιήσει με την αποδοχή της πρότασής της¹³³, αλλά και θα επισύρει τον φθόνο πάνω του, θυμίζοντας την υπέρβαση του μέτρου και την ασέβεια που συνόδευσε την άλωση της Τροίας.

¹²⁹ Η McClure επισημαίνει την αντίφαση ανάμεσα στην επίδραση που ομολογεί η Κλυταιμνήστρα ότι έχουν οι φήμες πάνω της και την πίστη της με την προηγούμενη άρνησή της. Εδώ υιοθετεί το στερεότυπο της εύπιστης γυναίκας. προσαρμόζει τα λεγόμενά της στις περιστάσεις και στον στόχο της (McClure, 1999 : 79)

¹³⁰ *πολλὰς ἄνωθεν ἀρτάνας ἐμῆς δέρης / ἔλυσαν ἄλλοι πρὸς βίαν λελημμένης.*

¹³¹ Loraux (1985 : 52)

¹³² Goldhill (2009 : 55)

¹³³ Γκαστή (2009 : 749)

Η Κλυταιμνήστρα χειραγωγεί τους γύρω της επειδή γνωρίζει τις αδυναμίες τους. Γνωρίζει πολύ καλά τη φιλοδοξία του Αγαμέμνονα, την προδιάθεσή του για διάπραξη *ὑβρεως* και αυτήν υποδαυλίζει όταν του ζητάει να μπει στο ανάκτορο πατώντας πάνω στον πορφυρούν τάπητα, για να οδηγηθεί *ἔς δῶμ' ἄελλπτον ὡς ἂν ἠγῆται Δίκη* (στ. 911), υπονοώντας φυσικά τις πύλες του Κάτω Κόσμου. Επιπλέον επιτυγχάνει να οδηγηθεί ο Αγαμέμνονας ήρεμος «οικειοθελώς» στη σφαγή, την οποία η Κλυταιμνήστρα παρακάτω θα φανεί ότι αντιμετωπίζει σαν θυσία, όπως ακριβώς και τα ζώα έπρεπε να οδηγηθούν στο θυσιαστήριο χωρίς κραυγές ¹³⁴.

Η ηρωίδα παρουσιάζει ρητορική δεινότητα, την οποία χρησιμοποιεί προκειμένου να κάμψει τις όποιες ενστάσεις του Αγαμέμνονα ¹³⁵. Ο λόγος της κυμαίνεται από το αντικειμενικό εγκώμιο και τη συνακόλουθη τόνωση του εγωισμού του, στη ζεστασιά της προσωπικής σχέσης που επιβεβαιώνει το «γνήσιο ενδιαφέρον» της «πιστής» συζύγου : αναφέρεται τρεις φορές στην Τροία (στ.860 *ὑπ' Ἰλίω*, στ. 882 *ὑπ' Ἰλίω*, στ. 907 *Ἰλίου πορθήτορα*). Κατά την Γκαστή οι εμπρόθετοι *ὑπ' Ἰλίω* δεν λειτουργούν ως απλοί τοπικοί προσδιορισμοί, αλλά θυμίζουν στον Αγαμέμνονα τη δύσκολη θέση στην οποία ήρθε στην προσπάθειά του να κυριεύσει την Τροία. Έρχονται δε σε έντονη αντίθεση με την προτροπή *μὴ χαμαὶ τιθεὶς τὸν σὸν πόδ', ὤναξ, Ἰλίου πορθήτορα* (στ. 906-907) : τα πόδια που πάτησαν την Τροία δεν πρέπει να πατήσουν κάτω, αλλά στο κόκκινο τάπητα.

Η Κλυταιμνήστρα είναι πολύ προσεκτική στα πρόσωπα που χρησιμοποιεί επιτυγχάνοντας μία εναλλαγή ανάμεσα στο επίσημο, εγκωμιαστικό ύφος και την οικειότητα της «αφοσιωμένης συζύγου». Στους στίχους 860-876 χρησιμοποιεί αντωνυμίες ή λέξεις που παραπέμπουν σε τριτοπρόσωπη αναφορά (860 *οὗτος*, 867 *ἀνήρ ὄδ'*, 896 *ἄνδρα τόνδε*) προσδίδοντας επισημότητα στον λόγο και κύρος στο πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται. Αμέσως μετά ο λόγος της θα αποκτήσει οικειότητα με τη χρήση αντωνυμιών *α'* και *β'* προσώπου: *ἐμῶν τε καὶ σῶν κύριος πιστωμάτων* (στ. 877). Με τις λεκτικές επιλογές της υπογραμμίζει την αδιάρραγη ενότητα του οίκου τους. Ακολούθως, το εγκώμιο στον νικητή άντρα της θα γίνει πάλι σε *γ'* πρόσωπο, προσδίδοντας στον λόγο της αντικειμενικότητα (στ.903, *νιν*). Το κλείσιμο του λόγου της θα γίνει πάλι πιο ζεστό και οικείο : *μοι, φίλον κάρα* (στ. 905), *τὸν σὸν πόδ'* (στ. 907).

¹³⁴ Νικολετσέα (2018 : 110, υποσημείωση 151)

¹³⁵ Γκαστή (2009 : 747-749), Goldhill (2004 : 35)

Και η McClure ¹³⁶ σχολιάζει τη γλώσσα της Κλυταιμνήστρας στη σκηνή του τάπητα επισημαίνοντας τη χρήση κολακείας και υπερβολής που παραπέμπει σε γυναικείο λόγο και την παράλληλη χρήση στρατιωτικού λεξιλογίου (912 *νικωμένη*, 940 *μάχης*, 94 *νικᾶσθαι*, 942 *νίκην*). Ακόμα κι αν ο Αγαμέμνονας το αντιλαμβάνεται (στ.940 *οὔτοι γυναικός ἐστιν ἰμείρειν μάχη*) δεν γλιτώνει από τη δύναμη των λόγων της.

Τέλος, με το ερώτημά της *τί δ' ἂν δοκεῖ σοι Πρίαμος, εἰ τάδ' ἦνυσεν;* (στ. 935) επιτυγχάνει πολλές ανατροπές : ο ελληνικός τρόπος (σύνεση) υποχωρεί απέναντι στον βαρβαρικό (αλαζονεία), ο άνθρωπος δέχεται θεϊκές τιμές, ο άντρας υποχωρεί στη γυναικεία θέληση¹³⁷. Το ανδροπρεπές της φρόνημα αναδεικνύεται μέσα από την έκφραση επιθυμίας για επικράτηση η οποία αναγνωρίζεται και από τον ίδιο τον Αγαμέμνονα (στ. 939-940 *ὁ δ' ἀφθόνητός γ' οὐκ ἐπίζηλος πέλει. / οὔτοι γυναικός ἐστιν ἰμείρειν μάχης*)

Καθώς ο Αγαμέμνονας μπαίνει στο παλάτι πατώντας πάνω στο κόκκινο χαλί, η Κλυταιμνήστρα επαναλαμβάνει στον λόγο της τέσσερις φορές την έννοια του τέλους (στ. 972 -4 *ἀνδρὸς τελείου δῶμ' ἐπιστρωφωμένου. Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει· μέλοι δέ τοι σοὶ τῶνπερ ἂν μέλλης τελεῖν*) κι έχουμε εμφαντική παρήχηση του -τ- και του -μ-. Η McClure ¹³⁸ παρατηρεί ότι η λέξη *τέλος* εμφανίζεται σε μαγικά ξόρκια του 5^{ου} αιώνα π. Χ. και η προστακτική *γενέσθω* (στ. 910) σε πλάκες με κατάρες. Οι κατάδεσμοι περιλαμβάνουν επαναλήψεις, παρηχήσεις, ισόκωλα, προσωποποιήσεις, μεταφορές, ρυθμό. Με τις μεταφορές η Κλυταιμνήστρα καταφέρνει να πει ό,τι θέλει χωρίς να γίνει αντιληπτή από τον Αγαμέμνονα και τον Χορό κι επανέρχεται στο θέμα του θανάτου. Καθώς δε αυτές εκστομίζονται όταν ο Αγαμέμνονας μπαίνει το παλάτι, καθιστούν τον λόγο της τελεστικό. Εδώ η Κλυταιμνήστρα ασκεί υπερφυσική δύναμη. Ο Αγαμέμνονας εκλαμβάνει τα λόγια της ως θαυμασμό στο πρόσωπό του. Η Κλυταιμνήστρα τον θεωρεί το τέλειο θύμα. Εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Goldhill, ο χαρακτηρισμός *τέλειος* χρησιμοποιούταν για τα ζώα που θυσιάζονταν ¹³⁹. Έτσι, μπορούμε να αναγνωρίσουμε όλες τις σημασίες που μπορούσε να έχει η λέξη *τέλος* : το σχέδιο της Κλυταιμνήστρας θα ολοκληρωθεί και ο

¹³⁶ McClure (1999 : 79)

¹³⁷ Zeitlin (1977 :164) Ο Αγαμέμνονας επιστρέφοντας με την Κασσάνδρα από την Τροία και υποχωρώντας στη θέληση της Κλυταιμνήστρας υιοθετεί τη χλιδή της Ανατολής, όπου η εκθήλυνση, η κυριαρχία της γυναίκας και η μητριαρχία ήταν πραγματικότητα. Ο Segal (1981 : 55) θεωρεί ότι η σκηνή του τάπητα είναι το έμβλημα της διακοπής του συστήματος σημείων στο οποίο βασίζεται ο πολιτισμός : τα συνυφασμένα συστήματα γλώσσας, θρησκείας και φύλου τίθενται σε κίνδυνο.

¹³⁸ McClure (1999 : 86-87) Για ανάλυση των εκφραστικών μέσων στον λόγο της Κλυταιμνήστρας, σελ. 88-91

¹³⁹ Goldhill (2004 : 66), Goldhill (2009 : 78)

Αγαμέμνονας, τέλειο θύμα, θα πληρώσει τον «φόρο» για τα εγκλήματά του. Είναι από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα της ρητορικής δεινότητας της Κλυταιμνήστρας και της ικανότητάς της να εξαπατά. Τόσο έντονη είναι η επιθυμία της για εκδίκηση, που την οδηγεί σε ασέβεια : ζητάει τη βοήθεια του Δία για να πραγματοποιήσει το ανοσιούργημά της, να εκδικηθεί την ανόσια θυσία της κόρης της, όπως και ο Αγαμέμνονας θεώρησε τους θεούς συνυπεύθυνους στη διάπραξη των ανοσιουργημάτων του στην Τροία. Και οι δύο προσπαθούν να μειώσουν την προσωπική τους ευθύνη, την οποία όμως θα επωμιστούν δικαιώνοντας το αισχύλειο *πάθει μάθος*.

Η σκληρότητά της κορυφώνεται, όταν αμετανόητη και αλύγιστη, μετά τη διάπραξη του φόνου, βγαίνει από το παλάτι και στέκεται πάνω από τα δύο πτώματα με το φονικό μαχαίρι, ένα αντρικό όπλο, όπως επισημαίνει ο Goldhill ¹⁴⁰. Απευθυνόμενη στον Χορό χρησιμοποιεί το ρήμα *αίσχύνομαι* (στ. 1373 *ούκ έπαισχυνθήσομαι*), το οποίο δηλώνει το συναίσθημα αυτό με το οποίο η ανθρώπινη συμπεριφορά προσαρμόζεται σε όσα θεωρούνται πρόποντα από την κοινωνία. Σε ό,τι αφορά τις γυναίκες, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, συνδέεται με την ερωτική συμπεριφορά. Έτσι, με τη φράση της αυτή (*τάναντί' είπειν ούκ έπαισχυνθήσομαι*) συνδέεται η μοιχεία με τη χρήση της γλώσσας ως μέσου εξαπάτησης. Παράλληλα όμως με τη χρήση του επιρρήματος *καιρίως* (στ. 1372), που παραπέμπει στο καίριο χτύπημα που δέχτηκε ο Αγαμέμνονας, η γλώσσα της Κλυταιμνήστρας συνδέεται και με τη δολοφονία του άντρα της ¹⁴¹.

Αναλαμβάνει πλήρως την ευθύνη για τον φόνο του συζύγου της και της Κασσάνδρας, δικαιολογώντας τον πρώτο ως εκδίκηση για ό,τι συνέβη στην Ιφιγένεια, και τον δεύτερο με το ότι η παρουσία της Κασσάνδρας στο παλάτι την προσέβαλε. Η Κλυταιμνήστρα δεν παρουσιάζεται απλώς σκληρή, αλλά και κυνική στην ομολογία της για την υποκριτική συμπεριφορά που επέδειξε, προκειμένου να παγιδεύσει τον Αγαμέμνονα, στην λεπτομερή περιγραφή του φόνου (1384-1389), στην διπλή αναφορά της παγίδευσής του (1356 και 1382-3), και στη δήλωσή της για την ευχαρίστηση που αισθάνθηκε όταν οι σταγόνες του αίματος του Αγαμέμνονα την ράντισαν¹⁴².

¹⁴⁰ Goldhill (2004 : 35)

¹⁴¹ Goldhill (2009 : 89)

¹⁴² στ. 1390-1392, *βάλλει μ' έρεμνη ψακάδι φοινίας δρόσου,/ χείρουσαν ούδεν ήσσαν ή διοσδότω / γάνει σπορητός κάλυκος έν λοχεύμασιν*

Ενδεικτικό τόσο της αντιμετώπισης της ύπουλης δολοφονίας ως θυσίας, όσο και της ασέβειάς της είναι ότι το τρίτο χτύπημα το αφιερώνει στον Άδη Σωτήρα ¹⁴³, κατά τη συνήθεια την Τρίτη σπονδή να την αφιερώνουν στον Δία Σωτήρα. Όχι μόνο εκφράζει τη χαρά της, αλλά καλεί και τον Χορό να χαρεί μαζί της (στ. 1394). Δηλώνει απερίφραστα την αδιαφορία της για τη γνώμη του Χορού στον οποίο καταλογίζει άδικη συμπεριφορά, γιατί όταν θυσιάστηκε η Ιφιγένεια δεν έδειξε ανάλογη στάση απέναντι στον Αγαμέμνονα (στ. 1412-1420 και 1521-1530). Γίνεται σαρκαστική απέναντι στον νεκρό άντρα της, δηλώνοντας (στ. 1551-1559) ότι την ταφή και τον θρήνο του θα τα αναλάβει με χαρά η Ιφιγένεια, όταν συναντηθούν. Παρουσιάζει την πράξη της σαν συνέχεια του κύκλου αίματος που είχε προ πολλού ανοίξει στον οίκο των Ατρείδων και για τον οποίο εύχεται να λάβει ένα τέλος.

Όπως αναφέρει ο Could ¹⁴⁴, ο λόγος της Κλυταιμνήστρας χαρακτηρίζεται από «αρσενική ανταγωνιστικότητα», καθώς επανέρχεται συχνά σε εικόνες μάχης, κατάκτησης και ήττας (854, 940-3, 956, 1235-7, 1377-1381). Τελικά, με τον «εχθρό» της, τον Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα έχει κοινό στοιχείο την απουσία δισταγμού και ορίων προκειμένου να εκπληρώσουν αυτό που επιθυμούν. Ο Αγαμέμνονας θυσιάζει την κόρη του για να εκδικηθεί την αρπαγή της Ελένης ¹⁴⁵ και να εκπληρώσει τη φιλοδοξία του. Η Κλυταιμνήστρα «θυσιάζει» τον άντρα της, για να ικανοποιήσει το μίσος της. Και ο Αγαμέμνονας και η Κλυταιμνήστρα είναι πρόσωπα αλαζονικά. Ο Αγαμέμνονας θεωρεί τους θεούς συνυπεύθυνους σε ό,τι έγινε στην Τροία και η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζει τον εαυτό της ως όργανο του αρχαίου δαίμονα που γεννήθηκε από την κατάρρα του Θυέστη εναντίον του Ατρέα (στ. 1497-1504). Και οι δύο εκπληρώνοντας προσωπικές επιθυμίες διαλύουν τον οικογενειακό και κατ' επέκτασιν τον κοινωνικό ιστό.

Στην Έξοδο, εμφανίζεται ο Αίγισθος ως «υφαντής» του φόνου (στ. 1604) ¹⁴⁶, απόλυτα ικανοποιημένος από την εκδίκηση που πήρε για τους προγόνους του. Είναι συνεργός στον

¹⁴³ Νικολετσέα (2018 : 13), υποσημείωση 190), McClure (1999 : 91), σύμφωνα με την οποία η Τρίτη σπονδή στα συμπόσια αφιερωνόταν στον Δία τέλειον ή Διά σωτήρα, ο οποίος διέσωζε τη «γραμμή» της οικογένειας και σχετιζόταν με τους νεκρούς, γιατί σε αυτούς προσφερόταν. Ο Goldhill (2009 : 63) παραθέτει όλες τις περιπτώσεις «διαστρεβλωμένων» «θυσιών» που αναφέρονται στον Αγαμέμνονα : η δολοφονία των παιδιών του Θυέστη, η θυσία της Ιφιγένειας, η καταστροφή της Τροίας, η δολοφονία του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας.

¹⁴⁴ Could (1918 : 153)

¹⁴⁵ Ο Goldhill (2009 : 30) αναγνωρίζει στο *γυναικοποιών* (στ. 225) και ενεργητική σημασία (αυτός που εκδικείται για μια γυναίκα) και παθητική (αυτός που δέχεται την εκδίκηση μιας γυναίκας)

¹⁴⁶ *κάγῳ δίκαιος τοῦδε τοῦ φόνου ῥαφεύς.*

φόνο, χαίρεται με αυτόν, ωστόσο άφησε τη διάπραξή του στην Κλυταιμνήστρα. Γενικά λειτουργεί στη σκιά της. Όπως η Κλυταιμνήστρα απέχει από το πρότυπο της γυναίκας, έτσι και ο Αίγισθος απέχει από το αντρικό πρότυπο : είναι άνανδρος, δειλός, γυναίκα στη θέση της γυναίκας. Η Zeitlin¹⁴⁷ αναφέρει ότι ανήκει στον εσωτερικό χώρο (στ.1225, 1626 *οίκουρός*), που κανονικά είναι γυναικείος και αποκηρύσσει τις αντρικές επιδιώξεις : τον πόλεμο και τη δόξα (στ. 1625). Επισημαίνει επίσης την ομοιότητά του με τον Πάρη στην ερωτική επιρρέπεια και θεωρεί είναι ο μόνος δυνατός σύντροφος μιας κυριαρχικής γυναίκας.

Ωστόσο, όταν υψώνει το ανάστημά του γίνεται τυραννικός. Ο Goldhill παρουσιάζει την εξέλιξη της συνομιλίας του Αίγισθου με τον Χορό : στους στ. 1638-1639 δηλώνει ότι θα εξουσιάσει τους πολίτες με τα χρήματα του Αγαμέμνονα, δήλωση που φανερώνει την έκπτωση της λεκτικής επικοινωνίας σε συναλλαγή. Στο τέλος, με την απειλή χειροδικίας (στ. 1628) η επικοινωνία διακόπτεται εντελώς. Η καταφυγή του Αίγισθου στη βία είναι το αποτέλεσμα του επίπεδου, αδύναμου, χωρίς πειθώ λόγου του, αλλά και της απώλειας του κοινωνικού του ρόλου (στ. 1625, *γύναι*)¹⁴⁸

Τότε μόνο βλέπουμε μια άλλη Κλυταιμνήστρα, εντελώς διαφορετική από αυτήν που είδαμε σε όλο το δράμα : διαλλακτική, συμβιβαστική και κουρασμένη από τις συμφορές και τα φονικά που έχουν συσσωρευτεί στο σπίτι της, ωστόσο ποτέ μετανιωμένη για την πράξη της, την οποία στηρίζει στο γεγονός ότι ο Αγαμέμνονας την προσέβαλε και ως μητέρα και σύζυγο. Εκφράζει την ευχή να τελειώσουν όλα.

Το σκάνδαλο δεν είναι μόνο η μοιχεία, αλλά γενικά η ανατροπή της καθεστηκυίας τάξεως. Με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα η Κλυταιμνήστρα δεν θέλει να εκδικηθεί μόνο τη θυσία της Ιφιγένειας, αλλά και την απιστία του Αγαμέμνονα. Όμως είναι και η ίδια άπιστη. Θεωρεί, λοιπόν, αυτονόητο για τον εαυτό της αυτό που δεν ανέχτηκε στον Αγαμέμνονα. Ωστόσο, η αρχαιοελληνική κοινωνία δικαιολογούσε τη μοιχεία του άντρα, αλλά δεν ανεχόταν τη μοιχεία από την πλευρά της γυναίκας. Η τελευταία, επειδή έθετε εν αμφιβόλω την απόκτηση νόμιμων απογόνων, οδηγούσε σε διαζύγιο ¹⁴⁹. Έτσι, η Κλυταιμνήστρα

¹⁴⁷ Zeitlin (1977 :163-4).

¹⁴⁸ Goldhill (2009 : 96-98)

¹⁴⁹ Blundell (2006 : 81-2)

διεκδικώντας ένα αμιγώς αντρικό δικαίωμα επιβεβαιώνει τον «άνδρόβουλο» χαρακτήρα της.

Δεν αγαπάει τον άντρα της και στη δολοφονία της Κασσάνδρας δεν οδηγείται από τη ζήλεια της. Η παρουσία της και η απαίτηση από τον Αγαμέμνονα να τη σεβαστεί πληγώνει το γυναικείο εγωισμό της ή, όπως αναφέρει η Νικολετσέα την «ανδροπρέπειά της».¹⁵⁰ Κατά τους Easterling – Knox ¹⁵¹ είναι ένα τραγικό πρόσωπο, γιατί είναι μια γυναίκα με δύναμη και θέληση να επικρατήσει σε έναν κόσμο ανδροκρατούμενο, για τον οποίο επομένως αποτελεί απειλή.

Η Κλυταιμνήστρα, όπως εμφανίζεται στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, είναι από τις δυνατότερες θεατρικές μορφές, κάτι που κατά τον Lesky¹⁵² είναι καινοτομία του Αισχύλου. Αποκτάει αντρικά χαρακτηριστικά : επιδιώκει και οργανώνει εκδίκηση για την προσβολή που δέχτηκε ως μητέρα και σύζυγος, βρίσκει αντικαταστάτη του άντρα της στο πρόσωπο ενός εχθρού του, ασκεί πάνω στον αρχιστράτηγο και βασιλιά δύναμη πειθούς, τον σκοτώνει η ίδια επισκιάζοντας πλήρως τον εραστή της, αδιαφορεί για την κοινή γνώμη και τόσο ο φύλακας όσο και ο αντρικός Χορός μπροστά της δεν τολμούν να μιλήσουν και, κατά την απουσία της, αφήνουν απλώς υπαινιγμούς. Γίνεται έτσι το πρότυπο της ανατροπής. Σε τίποτα λοιπόν δεν ακολουθεί την αρετή και σωφροσύνη, που η αρχαιοελληνική κοινωνία απαιτούσε από μία γυναίκα. Καταστρέφει τον *οἶκο* τον οποίο ήταν προορισμένη να προστατεύει. Συνδυάζει κατά την Zeitlin¹⁵³, ανεξαρτησία σκέψης και δράσης με την επιθυμία να εξουσιάζει και αυτό μετατρέπει μια προσωπική διαμάχη σε ζήτημα γυναικοκρατίας. Το ήθος της αποδίδεται εύστοχα με το επίθετο της Κασσάνδρας *παντότολος* (στ. 1237). Μετά την ικανοποίηση της εκδικητικής της μανίας, ο «γυναικείος εισβολέας» (*female intruder*), κατά τον χαρακτηρισμό του Shaw, επιστρέφει στον *οἶκο*, στην αγκαλιά του άντρα, μόνο που αυτός δεν είναι ο Αγαμέμνονας¹⁵⁴.

Ο Gould¹⁵⁵ βλέπει στη συγκεκριμένη τραγωδία γενικότερη ανατροπή, ενδεικτική της οποίας είναι και η γλώσσα του δράματος. Στο έργο υπάρχουν εικόνες «ανεστραμμένης

¹⁵⁰ Νικολετσέα (2018 : 99)

¹⁵¹ Easterling, P.E. – Knox, B.M.W. (1990 : 384)

¹⁵² Lesky A. (1985 : 372)

¹⁵³ Zeitlin (1977 : 163)

¹⁵⁴ Shaw (1975 : 264, υποσημείωση 35)

¹⁵⁵ Gould (1918 : 152-3)

γονιμότητας». Η γονιμότητα της ύβρεως, όταν γεννηθεί η ευτυχία (στ. 750κ.ε., 766-7), η θάλασσα που ανθίζει με πτώματα νεκρών Ελλήνων (659-660), το γεγονός ότι η ίδια η θάλασσα που βγάζει την πορφύρα βάφει υφάσματα με χρώμα που θυμίζει αίμα. Αντιστρέφονται οι φυσικές διαδικασίες Η εικόνα της γεωργίας χρησιμοποιείται για την άλωση τη Τροίας (στ. 525-6, 528, 824). Όλος ο κόσμος του *Αγαμέμνονα*, όχι μόνο η Κλυταιμνήστρα, είναι εξαρθρωμένος και αφύσικος

2.2. Η Κλυταιμνήστρα στις Χοηφόρους.

Το δεύτερο δράμα της τριλογίας *Ορέστεια* είναι οι *Χοηφόροι*. Η υπόθεση διαδραματίζεται στο Άργος, όπου βασιλεύουν η Κλυταιμνήστρα με τον Αίγισθο, ζώντας όμως με τον φόβο της επιστροφής και της εκδίκησης του Ορέστη. Αρχικά το σκηνικό παρουσιάζει τον τάφο του Αγαμέμνονα και αργότερα το ανάκτορο στο οποίο βασίλευε. Ο Ορέστης επιστρέφει από τη Φωκίδα συνοδευόμενος από τον Πυλάδη, για να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του. Στον τάφο του προσεύχεται στον Ερμή για βοήθεια ενάντια στους εχθρούς του και προσφέρει πλεξούδα από τα μαλλιά του.

Το κλίμα που κυριαρχεί στην αρχή του έργου είναι ελπίδα και ανησυχία, όπως και στον *Αγαμέμνονα*. Ο Ορέστης θα αποκαταστήσει τη δικαιοσύνη, αλλά οι θεατές γνωρίζουν ότι το αίμα θα ζητήσει κι άλλο αίμα¹⁵⁶. Ο Garvie¹⁵⁷, επισημαίνει ότι κι εδώ έχουμε διαπλοκή θείας - ολύμπιας και χθόνιας - και ανθρώπινης δικαιοσύνης, ευθύνης κι εξαναγκασμού. Τα κίνητρα του Ορέστη είναι η επιθυμία του Δία για απόδοση δικαιοσύνης (στ. 244-6, 300, 641, 783, 949) και ο χρησμός του Απόλλωνα (στ. 269, 900-2, 953, 1029), η επιθυμία του Αγαμέμνονα και των χθόνιων θεοτήτων (στ. 124, 306, 479, 577, 925) και η επιθυμία του ίδιου που αναλαμβάνει την ευθύνη της πράξης του, χωρίς - αρχικά τουλάχιστον - να φαίνεται να συνειδητοποιεί ότι εκδίκηση σημαίνει μητροκτονία. Στο τέλος του έργου παρουσιάζεται ρωγμή ανάμεσα στις χθόνιες και τις ολύμπιες θεότητες, η οποία θα γίνει σύγκρουση στο επόμενο έργο.

Στη συγκεκριμένη τραγωδία συμπληρώνεται η εικόνα της Κλυταιμνήστρας. Στον *Αγαμέμνονα* ήταν η συζυγοκτόνος, που με δόλο σκότωσε τον αρχιστράτηγο. Εδώ οι θεατές πληροφορούνται ότι κακοποίησε ο σώμα του με τον πιο ατιμωτικό τρόπο : το ακρωτηρίασε, για να καταστεί ανίκανος ο Αγαμέμνονας να την εκδικηθεί (στ.439)¹⁵⁸ και δεν επέτρεψε ούτε να ταφεί ο άντρας της με τις καθιερωμένες τιμές (πάνδημη συνοδεία,

¹⁵⁶ Garvie (2002 : introd. xxxix)

¹⁵⁷ Garvie (2002 : introd. xxxi-xxxii)

¹⁵⁸ πάντολμε μάτερ, δαΐαις έν έκφοραΐς / άνευ πολιτᾶν άνακτ', / άνευ δέ πενθημάτων / έτλης άνοίμωκτον άνδρα θάψαι. και στ. 439 έμασχαλίσθη δέ γ', ώς τόδ' είδης. Μασχαλισμός, κατά τους Liddel - Scott ήταν ο ακρωτηριασμός πτώματος, επειδή οι δολοφόνοι νόμιζαν ότι εάν απέκοπταν τα άκρα του και τα τοποθετούσαν στις μασχάλες, θα απέφευγαν την εκδίκηση. Η ίδια λεπτομέρεια της δολοφονίας αναφέρεται και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (στ. 445).

νεκρικός θρήνος, στ. 429–433)¹⁵⁹. Επιπλέον, γνωρίζουμε την Κλυταιμνήστρα και ως άστοργη μητέρα¹⁶⁰. Η Ηλέκτρα ανύπαντρη παρθένα, ζει σαν σκλάβα στο παλάτι και ο Ορέστης είναι εξόριστος. Δεν υπάρχει ωμότητα που να μην έχει διαπραχθεί και να μην είναι δυνατόν να διαπραχθεί από την Κλυταιμνήστρα, που είναι έτοιμη ακόμα και να σκοτώσει τον γιο της, κάτι που εγείρει την οργή όλων¹⁶¹. Αυτό επιβεβαιώνεται και από την τροφό (στ.737-740). Ωστόσο, στο δράμα αυτό παρουσιάζεται και μια Κλυταιμνήστρα ανασφαλής, που δεν απειλεί και φοβίζει μόνο, αλλά και ικετεύει και φοβάται.

Στην αρχή του έργου ο Ορέστης συναντάει στον τάφο του Αγαμέμνονα την Ηλέκτρα και τις γυναίκες του Χορού. Βρίσκονται στο σημείο για να προσφέρουν χοές στον βασιλιά, με προτροπή της Κλυταιμνήστρας, προκειμένου να διαλυθεί το όνειρο που είδε και να έχει βοήθεια εναντίον του εχθρού της. Στο όνειρό της είδε πως γέννησε ένα φίδι, το τύλιξε στα σπάργανα, αλλά, όταν του έδωσε το στήθος της, εκτός από γάλα έτρεξε και αίμα. Η βασίλισσα που χλεύασε τα όνειρα στον Αγαμέμνονα (στ. 274-275 *πότερα δ' όνείρων φάσματ' εύπειθῆ σέβεις; / Κλ. ού δόξαν άν λάκοιμι βριζούσης φρενός*), η οποία είχε υποκριτικά επινοήσει όνειρα (Αγ. 891-4), τώρα ταραχτήκε, γιατί το ερμήνευσε ως εκδήλωση εκδικητικού μένους εναντίον της. Το φίδι συμβολίζει τον εκδικητή του Αγαμέμνονα και, αφού είναι δικό της γέννημα, δεν μπορεί να είναι άλλος από τον Ορέστη.

Το φίδι του ονείρου της Κλυταιμνήστρας έχει προφανή συσχετισμό με τις χθόνιες δυνάμεις. Υπάρχει έντονη δραματική ειρωνεία, η οποία έγκειται στο γεγονός ότι οι κινήσεις που κάνει η Κλυταιμνήστρα για να εξευμενίσει την οργή του νεκρού, θέτουν σε κίνηση γεγονότα που θα οδηγήσουν στην εκπλήρωση της οργής, γιατί οδηγούν στη συνάντηση του Ορέστη με την Ηλέκτρα. Η θεική δικαιοσύνη «δουλεύει»¹⁶².

¹⁵⁹ Από την άποψη αυτή η Πάροδος κατά τον Garvie (2002 : 54) είναι για τον Αγαμέμνονα ο θρήνος ο οποίος στερήθηκε στην ταφή του, αλλά και πάλι όχι ειπωμένος από μέλη της οικογένειάς του.

¹⁶⁰ Η Zeitlin (1978 : 167), τονίζει χαρακτηριστικά ότι στον Αγαμέμνονα υπήρξε αντίθεση ανάμεσα στους ρόλους της Κλυταιμνήστρας ως συζύγου και μητέρας, αφού σκότωσε τον άντρα της για να εκδικηθεί τον θάνατο της κόρης της. Στις Χοηφόρους γίνεται άστοργη κι εχθρική και απέναντι στα παιδιά της.

¹⁶¹ Ο Garvie (2002 : 105) επισημαίνει ότι στον στίχο 242 έχουμε την μόνη αναφορά στην θυσία της Ιφιγένειας και στον στ. 255 έναν υπαινιγμό από τον Ορέστη, ο οποίος αποκαλεί τον πατέρα του *θυτήρα*, χαρακτηρισμός που σε άλλα έργα του Αισχύλου χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη θυσία της Ιφιγένειας. Ούτε η Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί τη θυσία της Ιφιγένειας ως κίνητρο της συζυγοκτονίας. Στο δράμα ο Αγαμέμνονας πρέπει να εξυψωθεί, ώστε να τονιστεί η ενοχή της Κλυταιμνήστρας και το δίκαιο της τιμωρίας της.

¹⁶² Garvie (2002 : 54)

Η εικόνα και ο συμβολισμός του φιδιού επανέρχονται και αργότερα στο δράμα : ο Ορέστης χαρακτηρίζει τη μάνα του «φίδι» (στ. 249), αλλά αναγνωρίζει και τον εαυτό του ως το φίδι του ονείρου (στ.549-550). Η βασίλισσα συγκρίνεται με φρικτή έχιδνα(στ. 249)¹⁶³. Ο Ορέστης αναφέρεται στη μάχη του αετού με το φίδι (στ. 247-249) και ακόμα και μετά τη μητροκτονία επιμένει να συγκρίνει τη μητέρα του με ένα ιδιόμορφο φίδι που μπορεί να μολύνει χωρίς να δαγκάσει (στ. 994-5). Ο Χορός στηρίζει τον Ορέστη, γιατί απελευθέρωσε το Άργος από δύο φίδια (στ. 1046-7). Όπως παρατηρεί η Zeitlin¹⁶⁴, εδώ προοικονομείται η καταδίωξη του Ορέστη από τα φίδια, που οδηγώντας τον στην παραφροσύνη, θα αντιστρέψουν τη σημασία του ονείρου.

Όπως παρατηρεί ο Garvie¹⁶⁵, η Πάροδος συνιστά κατά μία έννοια την απάντηση στην προσευχή του Ορέστη στον Ερμή (στ. 1), καθώς η τρομαγμένη από το όνειρο Κλυταιμνήστρα επιχειρεί να κάνει προσφορές στον ίδιο θεό. Τα όνειρα έρχονται από τη γη. Ο Ερμής είναι ψυχοπομπός και σαν ψυχοπομπός σχετίζεται με όλες τις εξω-σωματικές περιπέτειες της ανθρώπινης ψυχής, επομένως συνδέεται και με τα όνειρα (ονειροπομπός), λόγω της συγγένειας του θανάτου με τον ύπνο. Γαΐα και Μαΐα (στ. 44) ίσως δείχνουν τη σχέση του Ερμή (γιου της Μαΐας) με τη μητέρα Γη.

Στην Πάροδο ο Χορός δημιουργεί από την αρχή κλίμα ανησυχίας για τη διασάλευση της ηθικής τάξης στην πόλη, αλλά παράλληλα και κλίμα προσδοκίας για την αποκατάστασή της. Το ίδιο βασικό σχήμα που είδαμε στο *Αγαμέμνονα* και αποτελεί τον πυρήνα της σκέψης του Αισχύλου, επανέρχεται : *δράσαντι παθεῖν* (άνομη πράξη-τίσις). Η Κλυταιμνήστρα το γνωρίζει αυτό. Και σε αυτό το δράμα γίνεται αναφορά στη δικαιοσύνη, την οποία ο Χορός θεωρεί πραγματική κόρη του Δία¹⁶⁶ (στ. 948, *έτήτυμος Διὸς κόρα*), και η οποία πάντα επαναφέρει τη διασαλευμένη αρμονία στα ανθρώπινα.

Ο Χορός μιλώντας γενικόλογα (στ. 55-60) αφήνει να εννοηθεί ότι η απώλεια σεβασμού προς τους ηγεμόνες, όπως αυτή φάνηκε με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, δημιουργεί

¹⁶³ Κατά τον Garvie (2002 : 107), η επιλογή του συγκεκριμένου φιδιού δεν είναι τυχαία. Η έχιδνα όταν ζευγαρώνει δαγκώνει το αρσενικό και το σκοτώνει και στη συνέχεια σκοτώνεται από τους απογόνους του που τη δαγκώνουν μετά τη γέννηση τους. Το σφίξιμο παραπέμπει στο δίκτυ που παγίδευσε τον Αγαμέμνονα.

¹⁶⁴ Zeitlin (1978 : 168-9)

¹⁶⁵ Garvie (2002 : 54)

¹⁶⁶ Ο Goldhill (2009 : 62) θεωρεί ότι ο Χορός στην προσπάθειά του να πάρει θέση στην πράξη της μητροκτονίας, μια πράξη που είναι έσχατη και αναγκαστική ανταπόδοση (δίκη), και ταυτόχρονα εντελώς αφύσικη (αδικία), ετυμολογεί τη λέξη Δίκη συνδέοντάς την με τον Δία.

φόβο στην Κλυταιμνήστρα ότι θα χάσει την ευημερία της¹⁶⁷. Εκφράζει την βεβαιότητα ότι ο κύκλος αίματος δεν έχει κλείσει και οι Ερινύες ζητούν εκδίκηση (στ. 400-404). Σε αυτές θα επανέλθει στο Α' Στάσιμο, για να δικαιώσει τη στάση του Ορέστη, όμως παράλληλα θα προετοιμάσει και το δικό του τέλος.

Μπροστά στην Ηλέκτρα ο Χορός μιλάει απερίφραστα για την επιθυμούμενη τιμωρία της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου τους οποίους μισεί (στ. 267-8, 386-392) και κάνει λόγο για ανταπόδοση (στ. 306-314, 788-789, 791-2 και 803-805). Η προσφορά των χοών εκ μέρους της Κλυταιμνήστρας είναι έργο που δεν επιθυμεί (στ. 22 *ιάλτος* και στ. 43-6). Την ανταπόδοση του κακού στον εχθρό την θεωρεί ευσεβή πράξη και γι' αυτό συμβουλεύει την Ηλέκτρα κατά την προσφορά των χοών να προσευχηθεί για εκδίκηση για τον φόνο του Αγαμέμνονα (στ. 123). Έτσι στο δίλημμα της Ηλέκτρας να κάνει τις χοές με τον συμβατικό τρόπο, αλλά στην προκειμένη περίπτωση υποκριτικό, ή σιωπηλά, επομένως προσβλητικά για τον νεκρό, προτείνει να ευχηθεί κεδνά (στ. 109) για τους φίλους του Αγαμέμνονα και τιμωρία για τους εχθρούς του. Αυτό εξάλλου είναι σύμφωνο με τον αρχαιοελληνικό ηθικό κώδικα, αλλά εδώ ο εχθρός είναι ταυτόχρονα η μάνα. Ο υπαινιγμός στην επιστροφή του Ορέστη (στ. 115), ενώ αυτός είναι ήδη παρών, συνιστά τραγική ειρωνεία¹⁶⁸.

Η Ηλέκτρα φοβάται την οργή του Αγαμέμνονα και των χθόνιων δυνάμεων, αν δεν κάνει τις χοές όπως πρέπει, και όχι τις αντιδράσεις της μητέρας της ¹⁶⁹. Το πλέγμα των σχέσεων μεταξύ των προσώπων το τονίζει η Ηλέκτρα με το πολύπτυχο σχήμα *φίλης -φίλω* (στ. 89), *γυναικός άνδρί* (στ. 90), *πατρί* (στ 88) – *μητρός πάρα* (στ. 90) και τα δύο στο τέλος των στίχων. Αυτό που την ενοχλεί είναι η υποκριτική «στοργή» της Κλυταιμνήστρας¹⁷⁰, στην οποία μάλιστα θέλει να κάνει συνένοχο την ίδια.

Όπως συχνά συμβαίνει στο δράμα, ο Χορός εδώ εξυπηρετεί την αντίσταση στους κρατούντες. Με τον αντιφωνικό θρήνο (στ. 315-478) ανάμεσα στον Χορό και στην Ηλέκτρα ενισχύεται η απόφαση του Ορέστη να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του ¹⁷¹.

¹⁶⁷ Garvie (2002 : 61)

¹⁶⁸ Garvie (2002 : 67)

¹⁶⁹ Garvie (2002 : 68-9)

¹⁷⁰ Garvie (2002 : 69)

¹⁷¹ Foley (2003 : 24, 27, 33). Η ίδια επισημαίνει ότι υπήρχε σύνδεση ανάμεσα στον θρήνο και την εκδίκηση. Και κηδείες σε περιόδους κρίσης κοινωνικής πιθανόν να ανέδυναν εντάσεις ανάμεσα στα ιδιωτικά και τα δημόσια συμφέροντα. Επειδή ακριβώς ο θρήνος μπορούσε να παίζει ρόλο

Επιπλέον, ο Χορός συνδράμει το σχέδιό του και με τις προσευχές του και έμπρακτα, συμβουλεύοντας την τροφό να ζητήσει από τον Αίγισθο να επιστρέψει στο παλάτι χωρίς τους φρουρούς του. Συμβουλεύει και τον Ορέστη σε νοερό του διάλογο μαζί του να μην λυγίσει, όταν η Κλυταιμνήστρα για να γλιτώσει τη ζωή της επικαλεστεί τη συγγένειά τους, και στη προσφώνησή της «παιδί μου», να απαντήσει «του πατέρα» (στ. 828-9, *θροεούσα / πρὸς σὲ Τέκνον, Πατρὸς αὐδα*). Στέκεται στο πλευρό του μέχρι τέλους δικαιολογώντας απόλυτα την πράξη του και, όταν οι Ερινύες αρχίζουν να τον κυνηγούν τον συμβουλεύει να πάει στο μαντείο των Δελφών¹⁷².

Ακούμε από το στόμα του Χορού για την Κλυταιμνήστρα (μάλιστα αυτή είναι η πρώτη αναφορά στη βασίλισσα μέσα στο έργο¹⁷³) ότι είναι *δύσθεος γυνά* (στ. 46 και 525, ασεβής, μισητή στους θεούς). Στο Α' Στάσιμο (στ.585-651) οι γυναίκες του Χορού την κατατάσσουν σε μια σειρά γυναικών που προκάλεσαν συμφορές με τη σκληρότητά τους : την Αλθαία, που σκότωσε τον γιο της, τη Σκύλλα, η οποία δολοφόνησε τον πατέρα της, και τις γυναίκες της Λήμνου, τις δολοφόνους των συζύγων τους. Η Zeitlin παρατηρεί ότι εδώ έχουμε έναν κατάλογο ενδεικτικό μισογυνισμού που παρατίθεται κλιμακωτά (*priamel*) : από τη δράση του ενός (Αλθαία, Σκύλλα, Κλυταιμνήστρα) στη δράση των πολλών (γυναίκες της Λήμνου)¹⁷⁴. Η δράση της Κλυταιμνήστρας τοποθετείται στη χορεία των ηγεμονικών γυναικών, που εξοντώνουν τους άντρες. Έτσι η τιμωρία της δικαιολογείται.

Η Κλυταιμνήστρα δια στόματος Χορού, αρνούμενη έμπρακτα τις ιδιότητες της συζύγου και της μητέρας, δηλαδή τις ιδιότητες που συνιστούσαν την ταυτότητα μιας Ελληνίδας, τίθεται εκτός πολιτισμού, ανήκει στον βαρβαρικό κόσμο, στη χορεία τερατωδών

διασπαστικό για την κοινωνία και να προκαλέσει την αρμονία της πόλεως, προκρίθηκε ο «ελεγχόμενος» θρήνος από τις γυναίκες σε δημόσιες κηδείες.

¹⁷² Η Zeitlin (1978 : 168) θεωρεί ότι ο μύθος που χρησιμοποίησε ο Χορός για να παρακινήσει τον Ορέστη, αυτός του Περσέα που σκότωσε τη Γοργώ (στ.832-7), αναφέρεται στην κυριαρχία του αρσενικού έναντι του θηλυκού.

¹⁷³ Garvie (2002 : 59)

¹⁷⁴ Zeitlin (1978 : 165). Όσον αφορά την διαφοροποίηση από το τυπικό του κλιμακωτού σχήματος, σύμφωνα με το οποίο η Κλυταιμνήστρα θα έπρεπε να έχει τοποθετηθεί στο τέλος των παραδειγμάτων, ενώ τοποθετείται ανάμεσα στο δεύτερο και το τρίτο, ο Garvie (2002 : 201-4), το ερμηνεύει ως έμφαση στην πράξη της Κλυταιμνήστρας ως τη χειρότερη εκδήλωση ανθρώπινου πάθους σε ατομικό επίπεδο. Με τις γυναίκες της Λήμνου περνάμε σε συλλογικό έγκλημα. Κοινό σημείο των εγκλημάτων ο Garvie αναγνωρίζει την διάπραξη εγκλήματος εναντίον μέλους της οικογένειας. Στη Λήμνο την εξουσία έχουν οι γυναίκες ενώ οι άντρες έχουν εξαφανιστεί το ίδιο και στο Άργος. Σε κάθε περίπτωση έχουμε αντιστροφή των σχέσεων και επιβεβαίωση του κανόνα ότι η Δίκη αποκαθιστά την τάξη. Τέλος, συνδέεται ο κατάλογος με τις *Ευμενίδες*, καθώς τα στοιχεία της φύσης που αναφέρονται (τέρατα της γης, φωτιές από τον ουρανό) από καταστροφικοί παράγοντες, στο τελευταίο δράμα της τριλογίας θα γίνουν ευεργετικοί (*Ευμενίδες* 904κ.ε.)

μυθολογικών μορφών. Στην Έξοδο μετά τη δολοφονία της ο Χορός θα την χαρακτηρίσει, όπως και τον Αίγισθο, «φίδι»¹⁷⁵ και αποδίδει τη δολοφονία του Αγαμέμνονα στον έρωτά της για τον Αίγισθο και όχι στην εκδίκηση για την κόρη της (στ. 596 - 601). Γι' αυτό και η δολοφονία της από τον Ορέστη χαρακτηρίζεται *άνεπίμοφος ἄτα* (στ. 830) και μετά από αυτήν ο Χορός εκφράζει τη χαρά του για τη λύτρωση από το κακό και τη σωτηρία της περιουσίας.

Για την Ηλέκτρα η μάνα της είναι φόνισσα, παράτολμη (στ. 429-430 *δαΐα / πάντολμε μάτερ*), αθεόφοβη (στ. 190-191, *ούδαμῶς ἐπώνυμον φρόνημα παισι δύσθεον πεπαμένη*). Αισθάνεται «πουλημένη» από εκείνην (στ.132-134, *πεπραμένοι γὰρ νῦν γέ πως ἀλώμεθα / πρὸς τῆς τεκούσης*) κι έκφραση «συναλλαγής» θα χρησιμοποιήσει και για τη σχέση της με τον Αίγισθο (στ.133, *ἄνδρα δ' ἀντηλλάξατο*). Και ο Ορέστης θα χρησιμοποιήσει την ίδια μεταφορά (στ. 915, *αἰκῶς ἐπράθην*). Το αίσθημα φόβου, μίσους και ανασφάλειας κυριεύει όχι μόνο τις γυναίκες του Χορού, αλλά και τη βασιλοκόρη (στ. 100-105). Όταν βρίσκει την πλεξούδα του Ορέστη στο μνήμα του πατέρα της και αγνοεί σε ποιον ανήκει, αναφερόμενη υποτιμητικά στη μητέρα της, αποκλείει το ενδεχόμενο να είναι δική της και μάλιστα δεν αναφέρει καν το όνομά της. Αναφέρεται σε εκείνην με τις πράξεις της (στ.189, *νιν ἢ κτανοῦσ'*), ή με τη σχέση της με εκείνην, που όμως εδώ ηχεί ειρωνικά (στ.190, *ἐμῆ δὲ μήτηρ*)¹⁷⁶. Μετά την αναγνώρισή της με τον Ορέστη θα δηλώσει απερίφραστα το μίσος της για εκείνην (239-242, *ἡ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται*). Ευχή της είναι να γίνει καλύτερη από τη μητέρα της (στ.140-141).

Και ο Ορέστης διεκτραγωδεῖ την κατάσταση στο παλάτι και τη δεινή θέση στην οποία βρίσκεται ο ίδιος και η Ηλέκτρα: και οι δύο έχουν στερηθεί τα πατρικά πλούτη¹⁷⁷. Για εκείνον η μητέρα του είναι ύπουλη οχιά, ενώ παρομοιάζει τον Αγαμέμνονα με αετό¹⁷⁸. Εμφατικά επαναλαμβάνεται ο τρόπος παγίδευσης και εξόντωσης του πατέρα του (στ. 493, *πέδαις δ' ἀχαλκεύτοις ἐθηρεύθης, πάτερ*). Με τον ίδιο τρόπο θα δολοφονήσει τη μητέρα του

¹⁷⁵ στ.1047, *δυοῖν δρακόντοιιν εὐπετῶς τεμῶν κάρα*.

¹⁷⁶ Ο Garvie (2002 : 93) εντοπίζει αντίθεση : αν και σκότωσε τον πατέρα μου, «είναι» μητέρα μου.

¹⁷⁷ Ο Garvie (2002 : 112-3 και 120) επισημαίνει ως κάτι παράδοξο την αναφορά στους στ. 275 και 301 κ.ε. των υλικών κινήτρων της εκδίκησης και μάλιστα παρεμβαλλομένων στον χρησμό του Απόλλωνα, σα να είναι αυτά το αίτιο που δόθηκε ο χρησμός ή δηλωτικό της συναισθηματικής κατάστασης του Ορέστη όταν πήρε τον χρησμό. Ωστόσο, παρατηρεί ότι για τον «Έλληνα» Ορέστη η κοινωνική θέση είναι συνυφασμένη με την περιουσία του.

¹⁷⁸ στ. 247-249, *ἰδοῦ δὲ γένναν εὐνιν αἰετοῦ πατρός, / θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν / δεινῆς ἐχίδνης*.

και η εκδίκηση αυτή παρουσιάζεται ως απαίτηση του θεού Απόλλωνα. Αν δεν πάρει εκδίκηση, θα βρουν τον τόπο συμφορές (στ. 274-289). Προς την ανάληψη δράσης τον ωθεί και το όνειρο της Κλυταιμνήστρας. Δηλώνει αποφασισμένος να γίνει το φίδι που θα τη σκοτώσει με δόλο, όπως κι εκείνη σκότωσε τον πατέρα του (στ. 550). Μάλιστα στον Κομμό θα αναφερθεί και στη θεία και στην ανθρώπινη δικαιοσύνη (στ. 436-437) έχοντας επίγνωση και της δικής του τιμωρίας και προοικονομώντας την (στ. 438).

Όταν ο Ορέστης χτυπάει την πόρτα του παλατιού, ζητάει να μιλήσει με τον άντρα του σπιτιού κι εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα, αφού αυτή, και όχι ο Αίγισθος, έχει αυτόν τον ρόλο. Ειρωνικά ακούγεται η προσφορά από μέρους της στους ξένους ζεστού λουτρού από δίκαιους ανθρώπους, αφού ανακαλεί στη μνήμη λεπτομέρειες του φονικού που προηγήθηκε (στ.670-1)¹⁷⁹. Ο Garvie¹⁸⁰ εντοπίζει εδώ αντιθέσεις και αντιστροφές θεμάτων : η απλή επιστροφή του Ορέστη σε αντίθεση με τη μεγαλοπρεπή του Αγαμέμνονα, η φιλόξενη κι ευγενής Κλυταιμνήστρα, που προηγουμένως διέπραξε ένα αποτρόπαιο έγκλημα. Στην προηγούμενη υποδοχή εξαπάτησε, τώρα εξαπατάται.

Η Κλυταιμνήστρα δείχνει συγκλονισμένη από την είδηση του θανάτου του Ορέστη (στ. 691-9)¹⁸¹. Η τροφός, συντετριμμένη, θρηνεί σαν μάνα του (στ. 743-763). Η ίδια, όταν κατ' εντολήν της Κλυταιμνήστρας πηγαίνει να φωνάξει τον Αίγισθο, θα πει ότι η λύπη της βασίλισσας ήταν υποκριτική μπροστά στους δούλους και ότι τα μάτια της προέδιδαν τη χαρά της (στ.738-740)¹⁸². Τώρα η Κλυταιμνήστρα μοιάζει να χάνει τον κυρίαρχο ρόλο στη

¹⁷⁹ Ο Goldhill (2004 : 53-4) εδώ παρατηρεί ότι έχουμε άλλη μία περίπτωση κατά την οποία η επικοινωνία άντρα – γυναίκας στο δράμα είναι απατηλή, ειρωνική και στοχεύει στην επικράτηση. Συγκρίνει τη συγκεκριμένη σκηνή με αυτές της εξαπάτησης του Χορού και του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα*.

¹⁸⁰ Garvie (2002 : 223-4)

¹⁸¹ Ο Garvie (2002 : 233-4) αναφέρει ότι το γεγονός αυτό έκανε πολλούς μελετητές να αποδώσουν τους συγκεκριμένους στίχους στην Ηλέκτρα, κάτι με το οποίο ο ίδιος διαφωνεί. Παρακάτω (στ. 743-763) η τροφός θα αναιρέσει την ειλικρίνειά της κι εξάλλου η ικανότητα προσποίησης της είναι γνωστή και από τον *Αγαμέμνονα*. Εδώ ούτως ή άλλως ο Garvie εντοπίζει τραγική ειρωνεία, γιατί, αν είναι υποκριτική η εκδήλωση πόνου, η κρυφή ελπίδα της Κλυταιμνήστρας ματαιώνεται όχι από τον θάνατο του Ορέστη, αλλά επειδή ακριβώς ζει και, αν είναι ειλικρινής, για την ίδια θα ήταν καλύτερο να μην ζει.

¹⁸² Ο Garvie (2002 : 243-4) επισημαίνει ότι η τροφός είναι το μόνο πρόσωπο που σε ολόκληρη την τριλογία εκδηλώνει τρυφερότητα. Εξαίρεση αποτελεί η σκηνή αναγνώρισης Ηλέκτρας και Ορέστη, όμως εκεί η Ηλέκτρα στηρίζει τη σωτηρία της και τη σωτηρία του οίκου τους στον αδερφό της, ενώ η αγάπη της τροφού είναι καθαρή. Με αυτόν τον τρόπο το ήθος της διαγράφεται αντιθετικά με αυτό της βασίλισσας. Τέλος, με την αναφορά της στην παιδική αθωότητα του Ορέστη έχουμε αντίθεση με τον μητροκτόνο Ορέστη.

σχέση της με τον Αίγισθο. Ο νους της γυρίζει αμέσως σε αυτόν και θέλει να μοιραστεί μαζί του τα νέα (στ. 715-6).

Αμέσως μετά τη δολοφονία του Αίγισθου και το επικείμενο δικό της τέλος η συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας παρουσιάζει έντονες διαφοροποιήσεις. Αρχικά ξυπνάει το ανδροπρεπές της φρόνημα. Δεν παραδίδεται, αλλά, παρουσιάζοντας την ετοιμότητα πολεμιστή ¹⁸³ ζητάει τσεκούρι – όπλο των Αμαζόνων, δολοφόνων των αντρών - για να σκοτώσει τον ίδιο της τον γιο (στ.889-890, *δοίη τις άνδροκμηῆτα πέλεκυν ὡς τάχος / εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν, ἢ νικῶμεθα*)¹⁸⁴.

Ωστόσο, όταν αυτό δεν επιτυγχάνει, η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται φοβισμένη κι έντρομη. Ικετεύει τον Ορέστη για τη ζωή της κάνοντας αναφορά στο στήθος που τον έθρεψε και εκφράζει την επιθυμία να γεράσει μαζί του (στ.895-6). Κατά τη Zeitlin¹⁸⁵, η αποκάλυψη του στήθους δεν παραπέμπει μόνο στη μητρική σχέση, αλλά ενέχει και ερωτικό στοιχείο. Είναι ενδεικτική της δύναμης της γυναίκας, λόγω του ρόλου της στη γέννηση, στην ανατροφή παιδιών, στη συνέχιση του οίκου, αλλά και του κινδύνου καταστροφής του από την ανεξέλεγκτη σεξουαλικότητά της. Την πράξη, της οποίας την ευθύνη είχε προηγουμένως αναλάβει εξ ολοκλήρου, τώρα την αποδίδει στη μοίρα (στ. 910, *ἡ Μοῖρα τούτων, ὦ τέκνον, παραιτία*).

Εγωστικά φερόμενη ζητάει από τον Ορέστη να σεβαστεί μια σχέση την οποία η ίδια δεν σεβάστηκε. Η λέξη *τέκνον*, (στ. 913 *τεκοῦσα*, 920 *τέκνον*, 922 *ὦ τέκνον*, 928 *τεκοῦσα*), που αντικαθιστά το λιγότερο τρυφερό *ὦ παῖ*, επανέρχεται στο στόμα της διαρκώς, επαληθεύοντας την πρόβλεψη του Χορού (στ.829)¹⁸⁶. Και όταν οι επικλήσεις και η επίρριψη ευθυνών στον Αγαμέμνονα (στ.918) δε φέρνουν αποτέλεσμα, καταφεύγει σε απειλές και κατάρες (στ. 912 *οὐδὲν σεβίζῃ γενεθλίους ἀράς, τέκνον;* και 924 *ἄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας*).

¹⁸³ Νικολετσέα (2018 : 148, υποσημειώσεις 227 και 228).

¹⁸⁴ Ο Goldhill (2004 : 79) αναφέρει ότι το επίθετο *άνδροκμηῆτα* παραπέμπει τόσο στη δολοφονία του Αγαμέμνονα όσο και στην προσπάθεια δολοφονίας του Ορέστη, ο οποίος όμως είναι κοντά στην ενηλικίωση κι επομένως στην ανάληψη ευθύνης του οίκου του. Υπό αυτήν την έννοια το συγκεκριμένο επίθετο δηλώνει τη «μάχη» των δύο φύλων.

¹⁸⁵ Zeitlin (1978 : 168). Ο Garvie (2002: 292-3) επισημαίνει την τοποθέτηση της λέξεως μαστός στην αρχή του στίχου, πριν και μετά από σημείο στίξης. Τέλος, εντοπίζει αντίθεση ανάμεσα στην εικόνα του μωρού που θηλάζει και του φιδιού που δεν θηλάζει γάλα, αλλά αίμα από τον μαστό.

¹⁸⁶ Garvie (2002 : 292-3)

Οι επικλήσεις της αγγίζουν τον Ορέστη (στ. 899, *Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αΐδεσθῶ κτανεῖν*); Ο Πυλάδης είναι αυτός που θα του δώσει την ώθηση να ολοκληρώσει το εγχείρημα θυμίζοντάς του τη θεϊκή παρότρυνση (στ. 900-902). Ο Garvie ¹⁸⁷ θεωρεί τη στιγμή της παρέμβασης του Πυλάδη, μετά την οποία θα ξαναγυρίσει στην απόλυτη σιωπή, και την οποία παραλληλίζει με αυτήν της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα*, κορυφαία στιγμή του έργου, γιατί τώρα ο Ορέστης συνειδητοποιεί ότι η εκδίκηση ταυτίζεται με μητροκτονία.

Αναιρεί τα επιχειρήματα της μητέρας του ότι οι γυναίκες των οποίων οι άντρες λείπουν υποφέρουν και την κατηγορεί και για το ότι αγάπησε τον Αίγισθο πιο πολύ από τον Αγαμέμνονα, τον οποίο πρόδωσε, και για το ότι έριξε τον ίδιο στη δυστυχία ¹⁸⁸. Κατά τον Garvie ¹⁸⁹ η άποψη του Ορέστη ότι οι άνθρωποι του μόχθου και οι πολεμιστές έχουν μεγαλύτερο δικαίωμα στην ερωτική ελευθεριότητα είναι σύμφωνη με την αντίληψη του 5 π. Χ. αιώνα, όπως και η άποψη της Κλυταιμνήστρας ότι οι γυναίκες είναι πιο επιρρεπείς στη σεξουαλική δραστηριότητα από τους άντρες, είναι κοινώς αποδεκτή¹⁹⁰. Με τους ισχυρισμούς της αυτούς η Κλυταιμνήστρα τίθεται στον αντίποδα του γυναικείου προτύπου, που εκπροσωπεί η Πηνελόπη στην αρχαιοελληνική λογοτεχνία.

Σκληρός εμφανίζεται ο Ορέστης στην Έξοδο του δράματος στην προσπάθειά του να δικαιολογήσει τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας. Επικαλείται τον Ήλιο, τον πατέρα πάντων, ως μάρτυρα για τα ανόσια έργα της, της καταλογίζει παράτολμο φρόνημα και αδικία και της αποδίδει βαρύτατους χαρακτηρισμούς : σμέρνα και οχιά που καταστρέφει ό,τι αγγίζει, ληστής που χαίρεται να εξαπατά και να βλάπτει τους άλλους ¹⁹¹. Εμφανίζεται κρατώντας στα χέρια του το δίχτυ με το οποίο παγίδευσαν τον πατέρα του, σε μια σκηνή που, κατά την McClure, αποτελεί αντιστροφή της σκηνής του τάπητα στον *Αγαμέμνονα* ¹⁹². Και η ίδια η Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος είναι τύραννοι, πατροκτόνοι και καταλύτες του οίκου¹⁹³.

¹⁸⁷ Garvie (2002 : 275)

¹⁸⁸ στ.913, *τεκοῦσα γάρ μ' ἔρριψας ἐς τὸ δυστυχές*.

¹⁸⁹ Garvie (2002 : 298-9)

¹⁹⁰ Blundell (2006 : 54)

¹⁹¹ στ.994, *μύραινά γ' εἴτ' ἔχιδν' ἔφν / σήπειν θιγοῦσ' ἄν μᾶλλον οὐ δεδηγμένον / τόλμης ἔκατι κάκδικου φρονήματος; και 1001-1004 τοιοῦτον ἄν κτήσαιτο φιλήτης ἀνήρ, / ξένων ἀπαιόλημα κάργυροστερῆ / βίον νομίζων, τῶδέ τ' ἄν δολώματι / πολλοὺς ἀναιρῶν πολλὰ θερμαῖνοι φρένα.*

¹⁹² McClure (1999 : 85)

¹⁹³ στ.973-974, .. *τὴν διπλὴν τυραννίδα / πατροκτόνους τε δωμάτων πορθήτορας.*

Ωστόσο μετά το ξέσπασμα και τη συναισθηματική εκτόνωση ο Ορέστης εκφράζει τα αντιφατικά του συναισθήματα για ό,τι έγινε στη γενιά του, μια που γνωρίζει ότι αυτό που έκανε αποτελεί μίasma καθόλου αξιοζήλευτο (στ.1017, *ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα*). Παρ' όλα αυτά δεν μετανιώνει για τη δολοφονία της μητέρας του στην οποία αποδίδει με κλιμακωτό σχήμα αρνητικούς χαρακτηρισμούς (*πατροκτόνον μίasma καὶ θεῶν στύγος*). Κατά την Zeitlin¹⁹⁴, στην τριλογία εμφανίζεται η αλυσιδωτή πορεία : έμφαση στη σχέση μητέρας –παιδιού, υποβάθμιση στη σχέση αντρόγυνου, ερωτική ελευθεριότητα (σύναψη σχέσης με άλλον άντρα ή σε πολιτικό επίπεδο απόπειρα ανάληψης εξουσίας), υποβάθμιση μάνας από παιδί και απόρριψή της. Ωστόσο η νίκη του Ορέστη επί της Κλυταιμνήστρας δεν οδηγεί σε μείωση της δύναμής της, όπως συχνά στους μύθους τους σχετικούς με τη μητριαρχία, αλλά στην αύξησή της με την εμφάνιση γυναικείων μορφών με υπερφυσική καταγωγή, των Ερινύων.

Η Zeitlin επίσης στη σκηνή της μητροκτονίας αναγνωρίζει μία ιδιόμορφη τελετή ενηλικίωσης του Ορέστη, μέσω της οποίας αποκόπτεται από την επιρροή της μητέρας του και εισέρχεται στον χώρο της πολιτικής . Η ιδιομορφία έγκειται στο γεγονός ότι ο Ορέστης, αντί να απομακρυνθεί από το σπίτι του επιστρέφει σε αυτό, που του είναι πλέον εχθρικό, εξαιτίας της μητέρας του. Στο τέλος δε, αντί να αποδεσμευτεί εγκλωβίζεται από τις Ερινύες. Η αποδέσμευση του Ορέστη θα πραγματοποιηθεί στο επόμενο δράμα, όταν θα του επιτραπεί να επιστρέψει στο Άργος, ως νόμιμος διάδοχος του πατέρα του.

Το δράμα κλείνει με τη σκηνή του Ορέστη να φεύγει κυνηγημένος από τις Ερινύες και κρατώντας κλαδιά ελιάς τυλιγμένα με μαλλί, σύμβολο της ικεσίας του στο μαντείο των Δελφών. Η παρουσία της Κλυταιμνήστρας παραμένει διαρκής, ακόμα και μετά τον θάνατό της. Σύμφωνα με την Delcourt ¹⁹⁵, όσο κι αν η μητροκτονία σε έναν πατριαρχικό κόσμο ήταν λιγότερο σοβαρή από την πατροκτονία, ήταν φοβερή πράξη. Η σκηνή αυτή προετοιμάζει το επόμενο δράμα της τριλογίας, τις *Ευμενίδες*.

Η προσωπικότητα του Αίγισθου, ο οποίος έχει περιορισμένη παρουσία – μόλις δεκατέσσερις στίχους (838-847 και 851-854)¹⁹⁶ - παραμένει αμετάβλητη. Και στη συγκεκριμένη τραγωδία εμφανίζεται υποκριτής και υπερόπτης (στ. 854). Υπερηφανεύεται

¹⁹⁴ Zeitlin (1978 : 168-170)

¹⁹⁵ Νικολετσέα (2018 : 134, υποσημείωση 196)

¹⁹⁶ Goldhill (2004 : 37)

για τις πνευματικές του δυνατότητες και οπωσδήποτε είναι πιο υποψιασμένος από την Κλυταιμνήστρα, αλλά η φρήν του είναι *θήλεια* (στ. 305) και θα εξαπατηθεί¹⁹⁷. Αυτός, που σε όλο το δράμα χαρακτηριζόταν ως γυναίκα, εκφράζει τον φόβο ότι ο θάνατος του Ορέστη θα αποδειχθεί φήμη διαδιδόμενη από γυναίκες (στ. 845). Η ίδια άποψη για την θηλυπρεπή συμπεριφορά του διατυπώθηκε και από την Ηλέκτρα στην προσευχή της κατά την προσφορά χοών. Η σειρά των λέξεων στους στίχους 133-4 (*ἄνδρα δ' ἀντηλλάξατο Αἴγισθον*) είναι ενδεικτική του ότι δεν τον θεωρεί άντρα¹⁹⁸. Ο φόνος του Αίγισθου δεν απασχολεί καθόλου, είναι καθ' όλα νόμιμος. Μάλιστα, όπως επισημαίνει ο Garvie¹⁹⁹, η παράδοση ήθελε την Κλυταιμνήστρα να δολοφονείται αμέσως μετά τον Αίγισθο. Με το να διαχωρίζει τους δύο αυτούς φόνους, ο Αισχύλος δίνει έμφαση στη μητροκτονία, η οποία αποτελεί κορύφωση του δράματος, ενώ η δολοφονία του Αίγισθου δίνεται πολύ σύντομα.

Όπως ο *Αγαμέμνων*, έτσι και η τραγωδία *Χοηφόροι*, ξεκινάει με μία επιστροφή (Αγαμέμνονας – Ορέστης), με υποδοχή του προσώπου που φτάνει (Κλυταιμνήστρα – Ηλέκτρα), με εξύφανση δόλου, και τελειώνει με διπλό φονικό (Αγαμέμνων και Κασσάνδρα – Κλυταιμνήστρα και Αίγισθος) και την «έκθεση» στο κοινό των σωμάτων των νεκρών. Και όλα αυτά συμπλέκονται με προφητείες και τελετουργίες²⁰⁰. Τέλος, και στα δύο δράματα τα πρόσωπα που διέπραξαν τον φόνο αναλαμβάνουν την ευθύνη, αλλά βλέπουν και θεϊκή παρέμβαση σε αυτόν και εντάσσουν την πράξη τους στην κατάρα της γενιάς τους. Ωστόσο, σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα, ο Ορέστης δεν καυχιέται για την πράξη του, δεν την ωραιοποιεί, δεν ψάχνει για δικαιολογίες και δεν διαπράττει *ὑβριν*, αλλά έχει συναίσθηση της βαρύτητάς της πράξης του.

¹⁹⁷ Garvie (2002 : 280 και 278)

¹⁹⁸ Garvie (2002 : 78)

¹⁹⁹ Garvie (2002: introd. xxxiv και 290)

²⁰⁰ Goldhill (2004 : 23)

2.3. Η Κλυταιμνήστρα στις *Ευμενίδες*

Το τελευταίο δράμα της τριλογίας είναι οι *Ευμενίδες*²⁰¹. Εδώ ολοκληρώνεται η λειτουργία των Ερινύων που παρουσιάστηκαν στο τέλος του προηγούμενου έργου. Στη σύλληψη της τριλογίας εντοπίζεται ενότητα σε όλα τα επίπεδα : τα δύο πρώτα έργα συνδέονται με τη σχέση δράσης – αντίδρασης, ενώ οι Ευμενίδες προσφέρουν τη λύση, όχι μόνο όσον αφορά τον οίκο των Ατρείδων, αλλά γενικότερα την κοινωνική τάξη και ισορροπία που διασαλεύτηκε στα προηγούμενα έργα. Παρατηρείται επίσης ενότητα ως προς τη σκηνική δράση : η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα* υποδέχεται έναν άντρα τον οποίο εξαπατά και σκοτώνει, ενώ στις *Χοηφόρους* υποδέχεται έναν άντρα ο οποίος την εξαπατά και τη σκοτώνει. Στο πρώτο δράμα παρουσιάζεται η στιχομυθία Κλυταιμνήστρας – Αγαμέμνονα και η παρέμβαση της Κασσάνδρας, ενώ στο δεύτερο στιχομυθία Κλυταιμνήστρας – Ορέστη, και η παρέμβαση του Πυλάδη. Η παρουσία του Ορέστη με το ξίφος στο χέρι, δίπλα στα πτώματα της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου αντιστοιχεί στην παρουσία της Κλυταιμνήστρας με το ξίφος στο χέρι, δίπλα στα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας. Τέλος, ο παραλληλισμός της Κλυταιμνήστρας με φίδι στον *Αγαμέμνονα*, οδηγεί στο όνειρο στο οποίο γεννάει φίδι και στην παρουσία του Ορέστη που θα γίνει φίδι για να εκδικηθεί και ο οποίος θα καταδιωχθεί από τις Ερινύες που έχουν φίδια στα μαλλιά²⁰².

Στις *Ευμενίδες* έχουμε τη ρήξη ανάμεσα στις ολύμπιες και τις χθόνιες θεότητες, για την οποία έγινε λόγος στο προηγούμενο δράμα, και την ίδρυση δύο θεσμών, ενός ανθρωπίνου δικαστηρίου που δικάζει υποθέσεις ανθρωποκτονιών και της λατρείας των Ευμενίδων. Παρακολουθούμε στο έργο, όπως επισημαίνει η Zeitlin, μια διαδικασία εκπολιτισμού, καθώς η πόλις μπαίνει στο κέντρο, και τη σωτηρία του Ορέστη, με την επιτυχή απομάκρυνσή του από τη μητέρα του και τις Ερινύες²⁰³. Η ίδια παραλληλίζει την πορεία

²⁰¹ Ο τίτλος κατά τον Sommerstein (2003 : 36-37) δεν πρέπει να δόθηκε από τον Αισχύλο, καθώς πουθενά στο έργο, ούτε μετά την αθώωση του Ορέστη και την μεταμόρφωση των Ερινύων, αυτές δεν αποκαλούνται Ευμενίδες. Το όνομα αυτό πρέπει να υιοθετήθηκε ανάμεσα στο 414 και το 408 π.Χ.

²⁰² Garvie (2002 : introd. xxxv-xxxvi)

²⁰³ Zeitlin (1978 : 159, 171)

προς τη σωτηρία με τις τελετές μύησης των εφήβων στην ενηλικίωση. Αναγεννώμενος στον ομφαλό της γης ο Ορέστης έχει πλέον καθοδηγητή έναν άντρα.

Η σκηνή αναπαριστά αρχικά τον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς και αμέσως μετά τον ναό της Αθηνάς στην ακρόπολη των Αθηνών. Στο έργο αυτό έχουμε μία παρέμβαση του Αισχύλου στην παράδοση, η οποία ήθελε τον Ορέστη να εξαγνίζεται από τον Απόλλωνα ή να απομακρύνει τις Ερινύες από τον ναό με υο τόξο του Απόλλωνα. Ο ποιητής προτίμησε αντί της κάθαρσης από τον Απόλλωνα, τη βοήθεια από αυτόν και μετέθεσε τον χώρο της αθώωσης του Ορέστη στην Αθήνα.

Στο δράμα αυτό η παρουσία της Κλυταιμνήστρας είναι μικρή. Ωστόσο η Zeitlin²⁰⁴ χαρακτηρίζει το έργο γυναικοκεντρικό (*gynocentric*), γιατί εμφανίζονται κάθε είδους γυναικείες μορφές. Στην αρχή του δράματος, όταν το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας ψέγει τις Ερινύες που βυθισμένες σε ύπνο άφησαν τον Ορέστη να τους ξεφύγει, παραμένει η σκληρόκαρδη μάνα που διψά για εκδίκηση και ζητά τον αφανισμό του παιδιού της (στ. 94-139). Και μετά τον θάνατό της η Κλυταιμνήστρα παραμένει η δυναμική γυναίκα, που απαιτεί δικαίωση για όσα έπαθε, χωρίς να υπολογίζει τα όσα έκανε. Ο Ορέστης την χαρακτηρίζει *κελαινόφρονα* (στ. 459), που κατά τον Sommerstein πρέπει να αποδοθεί ως «ηθικώς κακή», «διεφθαρμένη»²⁰⁵.

Στις *Ευμενίδες* εμφανίζεται και άλλη γυναικεία μορφή με *άνδρόβουλον κέαρ*. Πρόκειται για τη θεά Αθηνά. Η Αθηνά παρουσιάζεται από την αρχή ανδροπρεπής : η εντύπωση αυτή δημιουργείται με τη χρήση από τον ποιητή γραμματικών τύπων αρσενικού γένους (στ. 296-7, *θρασύς, ταγοῦχος, ἀνήρ, ὦν, θεός, λυτήριος*), με την παρομοίωσή της με στρατηγό, αλλά και με τη σκηνική της παρουσία (στ. 397-489 και 404). Όμως οι ουσιαστικές διαφορές της με την Κλυταιμνήστρα τονίζουν το καταστροφικό ήθος της δεύτερης. Η αρρενωπότητά της Αθηνάς τίθεται στην υπηρεσία του καλού, της σωτηρίας της πόλης της και στην συμφιλίωση, την ενότητα²⁰⁶. Αντίθετα, η αρρενωπότητα της Κλυταιμνήστρας είναι καταστροφική, όχι μόνο για άτομα (Αγαμέμνονας, Κασσάνδρα, Ηλέκτρα, Ορέστης), αλλά και για τον οίκο. Η Αθηνά φέρνει ένα θέμα προς ανοικτή συζήτηση και ψήφιση, ενώ η

²⁰⁴ Zeitlin (1978 : 159)

²⁰⁵ Sommerstein (2013 : 240)

²⁰⁶ Sommerstein, (2013 : 199)

Κλυταιμνήστρα φέρνει τους πάντες, μετά από χρήση δόλου και απάτης, προ τετελεσμένου γεγονότος (Αγαμ. 292-6).

Στη σκιαγράφιση της προσωπικότητάς της συμβάλλει και η στάση του Ορέστη στο δικαστήριο. Αναλαμβάνει πλήρως την ευθύνη της πράξης του (στ. 465), ενώ οι ίδιοι οι κατηγοροί του είχαν αναφερθεί στην ευθύνη του Απόλλωνα (στ. 199-200). Η Κλυταιμνήστρα, αντίθετα, κάποιες φορές (Αγαμ. 1497-1508) αρνείται την ευθύνη της δολοφονίας του Αγαμέμνονα, ενώ ο Χορός τη θεωρεί υπεύθυνη. Γενικά, ως προς το θέμα της ευθύνης παρουσιάζονται κάποιες αντιφάσεις : οι Ερινύες επιρρίπτουν ευθύνη στον Ορέστη για τη δολοφονία της μητέρας του, ενώ δεν έκαναν το ίδιο με την Κλυταιμνήστρα για τη συζυγοκτονία (Ευμ. 604) και η Κλυταιμνήστρα εκφράζει στον Χορό των γερόντων (Αγαμ. 1412-21) το παράπονο ότι την ίδια την κατηγορούν, όμως δεν κατηγόρησαν τον βασιλιά για τη θυσία της Ιφιγένειας.

Και η προσωπικότητα του Αγαμέμνονα δέχεται έμμεσα αμφισβήτηση στο τέλος της τριλογίας. Στο πρώτο δράμα της τριλογίας ο Χορός των γερόντων του άσκησε ειλικρινή κριτική τόσο για την αναγκαιότητα του πολέμου (στ. 799-804), όσο και για τη θυσία της Ιφιγένειας (στ.527) και την καταστροφή των ιερών της Τροίας. Στον διάλογό του με την Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται κατώτερός της, επιρρεπής σε ανατολίζουσες θηλυπρεπείς συνήθειες και στη διάπραξη ύβρεως. Μετά τον θάνατό του σα να λησμονούνται όλα αυτά και γίνεται *άνηρ θεϊός* (Αγαμ. 1545-8). Το ίδιο και στις *Χοηφόρους*. Το ήθος του αντιδιαστέλλεται με αυτό του άνανδρου, δειλού Αίγισθου και μόνο η Κλυταιμνήστρα κρατάει άσβεστο μίσος εναντίον του. Στο τέλος, στις Ευμενίδες, ο Απόλλωνας είναι επιφυλακτικός : *ήμποληκότα τὰ πλειῖστ' ἄμεινον*, αναφέρει (στ. 631-2), όχι «ήμποληκότα τὰ πάντα ἄμεινον»²⁰⁷.

Στο συγκεκριμένο δράμα μέσα από αγώνες λόγων αντανακλώνται πολλές σύγχρονες συγκρούσεις. Ο πρώτος διεξάγεται ανάμεσα στον Απόλλωνα και τις Ερινύες στο Α' Επεισόδιο (στ. 179-374). Ο Απόλλωνας εκπροσωπεί τους «νεότερους θεούς», αυτούς που αναδείχθηκαν μετά την κατίσχυση του Δία έναντι του Κρόνου. Οι Ερινύες, η άποψη των οποίων απηχεί την παλιά μητριαρχία²⁰⁸, τον κατηγορούν ότι με την υποστήριξή του στον

²⁰⁷ Sommerstein (2013 : 298)

²⁰⁸ Κατά την Zeitlin (1978 : 174), η τελική ήττα των Ερινύων προοικονομείται ήδη από τον ύπνο τους στην αρχή του δράματος και από την απομάκρυνσή τους από τον ναό του Απόλλωνα. Αξιοσημείωτη είναι η επισήμανσή της ότι ο Αισχύλος αποδίδει τη δημιουργία τους σε παρθενογένεση από τη Νύκτα και όχι, όπως ο Ησίοδος, από το αίμα του Ουρανού μετά την

Ορέστη διασαλεύει την ηθική τάξη και την παράδοση στην απονομή δικαίου. Η διαφωνία εντοπίζεται στη βαρύτητα της πράξης της Κλυταιμνήστρας και του Ορέστη. Η ίδια πράξη ονομάζεται διαφορετικά: οι Ερινύες κάνουν λόγο για δολοφονία της μάνας – παραλείποντας να αναφέρουν ότι αν δεν την διέπραττε θα προσέβαλε τον πατέρα του και τον Απόλλωνα - ενώ ο Ορέστης για εκδίκηση του πατέρα (στ. 202-203)²⁰⁹. Και όταν ο Απόλλωνας τους θυμίζει ότι η Κλυταιμνήστρα δολοφόνησε τον άντρα της, οι Ερινύες του αντιτείνουν ότι δεν επιτρέπεται βίαιος θάνατο από το ίδιο αίμα (στ. 605, 653).

Ένα μεγάλο μέρος της σύγκρουσης Απόλλωνα / Ορέστη και Ερινύων στη συγκεκριμένη τραγωδία αφορά τη σύγκριση της ιερότητας του γάμου σε σχέση με την ιερότητα του δεσμού μάνας – παιδιού, στην οποία εξελίχθηκε η σύγκρουση γυναίκας -άντρα. Ο Απόλλωνας, εκπροσωπώντας τους νέους θεούς και το πατριαρχικό δίκαιο, δεν θεωρεί στενότερη «φιλία» τη σχέση μάνας – παιδιού, όπως οι Ερινύες και η Κλυταιμνήστρα ²¹⁰. Μειώνει τη δύναμη της μάνας, αυτή η υποβάθμιση όμως θα αρθεί στο τέλος του δράματος με την παρέμβαση και της Αθηνάς, όταν οι Ερινύες θα μεταμορφωθούν σε Ευμενίδες ²¹¹. Η Κλυταιμνήστρα δεν φέρθηκε ποτέ σαν μάνα στον Ορέστη και την Ηλέκτρα, αλλά έκανε επίκληση στη σχέση αυτή για να σώσει τη ζωή της. Καταπάτησε επίσης και τους όρκους του γάμου, όπως και ο Αγαμέμνωνας και ο Αίγισθος, επιδεικνύοντας δηλαδή συμπεριφορά αντρική. Αυτούς τους όρκους που αφορούν την ιερότητα του γάμου, τον οποίο προστατεύουν ο Δίας, η Ήρα και η Αφροδίτη και ο οποίος είναι ο φυσικός προορισμός του ανθρώπου (*μόρσιμος*, στ. 217) υπερασπίζεται ο Απόλλωνας.

Οι Ερινύες, εκπροσωπώντας τους παλαιούς θεσμούς και την μητριαρχία, δίνουν έμφαση στο ότι το αίμα που χύθηκε ήταν συγγενικό, όπως και ο Ορέστης ο ίδιος είχε παραδεχθεί στις *Χοηφόρους* (1038, *αἷμα κοινόν*). Η Κλυταιμνήστρα είχε τονίσει επανειλημμένως ότι είχε θρέψει τον Ορέστη με το γάλα της (*Χοηφ.* 527-533, 543-6, 896-8, 908, 928) και μάλιστα, όταν μετά την αποτυχημένη της απόπειρα να τον σκοτώσει κατέφυγε στην ικεσία, γύμνωσε το στήθος της, για να τον εξευμενίσει. Αυτή η σχέση του αφαιρούσε το δικαίωμα να την σκοτώσει. Ο θηλασμός όμως από μόνος του δεν συνιστά άρρηκτο δεσμό μάνας –παιδιού, μιας και σε πολλές περιπτώσεις τον θηλασμό των βρεφών αναλαμβάνουν

αποκοπή των γεννητικών του οργάνων. Έτσι παρουσιάζει την εκδικητικότητά τους ως αμιγώς γυναικείο χαρακτηριστικό.

²⁰⁹ ΧΟ. *ἔχρησας ὥστε τὸν ξένον μητροκτονεῖν.* / ΑΠ. *ἔχρησα ποινὰς τοῦ πατρὸς πράξει. τί μήν;*

²¹⁰ Ο Golhill (2004 : 39) συνδέει την έμφαση στη σχέση μάνας –παιδιού με τον μύθο της αυτοχθονίας

²¹¹ Zeitlin (1978 : 177)

ξένες γυναίκες. Οι Ερινύες βασίζονται στον ακόμα ισχυρότερο δεσμό : στο ότι η Κλυταιμνήστρα έθρεψε τον Ορέστη πριν ακόμα τη γέννησή του. Για τις Ερινύες *τά φίλτατα* δεν βασίζονται στους όρκους του γάμου ή στη γέννηση ενός παιδιού, αλλά στη θρέψη με το αίμα της μάνας, που με τα αιμοφόρα αγγεία που ξεκινούν από την καρδιά ή το συκώτι - σύμφωνα με αντιλήψεις αρχαίων - φτάνει στον ομφάλιο λώρο. Για τον Απόλλωνα πάλι η μητέρα απλώς «φυλάει» το σπέρμα και τρέφει, ενώ ο πατέρας γεννά. Εξάλλου, όπως δείχνει η γέννηση της θεάς Αθηνάς, παιδί μπορεί να γεννηθεί και χωρίς μητέρα (στ. 633)²¹².

Έτσι συγκεφαλαιώνοντας, η πράξη της Κλυταιμνήστρας θεωρείται βαρύτερη για τον Απόλλωνα, αφού σκότωσε, αυτή, μια γυναίκα (στ. 627), άντρα και μάλιστα ήρωα (στ. 625), βασιλιά, δηλαδή άντρα που είχε εξουσία από τον ίδιο τον Δία (στ. 626), και με ανέντιμο τρόπο (στ. 633-635). Και σε αυτό το δράμα γίνεται αναφορά στο δίκτυ παγίδευσης του Αγαμέμνονα (στ. 460, *ποικίλοις άγρεύμασι*). Η Zeitlin επισημαίνει ότι από τη στιγμή που η αποδέσμευση του Ορέστη από τη μητέρα του γίνεται μέσω της μητροκτονίας, τα θέματα της δικαιοσύνης και της θέσης της γυναίκας εμπλέκονται ²¹³. Η Κλυταιμνήστρα ηττάται, άρα περιέρχεται σε κατώτερη θέση, αφού η ζωή του άντρα θεωρείται ανώτερη. Μετά τον θάνατό της «αφομοιώνεται» από τις Ερινύες, στις οποίες αποδίδονται όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά που έχουν μέχρι τώρα αποδοθεί στην Κλυταιμνήστρα, γίνεται δηλαδή αρχετυπική γυναίκα ²¹⁴. Και οι Ερινύες ηττώνται. Στις *Χοηφόρους* βλέπουμε το πέρασμα από τη μητριαρχία στην πατριαρχία.

Στη δίκη του Ορέστη στον Άρειο Πάγο, η Αθηνά, ως αδέκαστος κριτής, ζητάει, σύμφωνα με τη νομική αρχή *«auditor et altera pars»*, να ακούσει και τις δύο πλευρές. Η ίδια ρίχνει αθωωτική ψήφο, που οδηγεί και σε οριστική αθώωση του Ορέστη. Τεκμηριώνοντας την ψήφο της αναφέρει ότι σε όλα προτιμάει τους άντρες, μένει πιστή στην πατριαρχική οργάνωση της κοινωνίας ²¹⁵, είναι κόρη του πατέρα της και κλείνει την τεκμηρίωσή της με μία φράση που αντιφάσκει στα προηγούμενα : εκτός από τον γάμο (στ. 736-738, *πλήν*

²¹² Zeitlin (1978 : 178), Blundell (2006 : 65). Για ισχύ επιχειρήματος βλ. Sommerstein (1989 : 305-308)

²¹³ Zeitlin (1978 : 172 και 174). Η Zeitlin εντοπίζει το πέρασμα αυτό ήδη στη αρχή του δράματος, όταν για την κατοχή του μαντείου των Δελφών δεν γίνεται αναφορά στον μύθο του αγώνα με τον Πύθωνα, αλλά σε μια ομαλή, ειρηνική διαδοχή από την Γαία, που προοικονομεί τη συμφιλίωση στο κλείσιμο του δράματος. Έτσι ο Αισχύλος δίνει ένα μοντέλο θετικής μητριαρχίας τοποθετημένης στο μακρινό παρελθόν.

²¹⁴ Σκύλλα, άμφισβαινα, μάνα του Άδη (Αισχ. *Αγαμ* 1233-6), έχιδνα (Αισχ. *Χοηφ.* 249), μούραινα (Αισχ. *Χοηφ.* 994), Γοργώ (Αισχ. *Χοηφ.* 835)

²¹⁵ Blundell (2006 : 122-3)

γάμου τυχεῖν). Η στάση της Αθηνάς, κατά τον Sommertein ²¹⁶ δεν είναι μία συναισθηματικής φύσεως προτίμηση, αλλά έχει λογική βάση. Ο Ορέστης σκότωσε έναν άνθρωπο, ενώ η Κλυταιμνήστρα έθεσε σε κίνδυνο ολόκληρο τον οίκο του Αγαμέμνονα. Προκρίνεται το συλλογικό έναντι του ατομικού και σε αυτό συμφώνησαν όχι μόνο ο αντρικός χορός του *Αγαμέμνονα* (στ. 1532, 1533), αλλά και ο γυναικείος χορός των *Χοηφόρων* (στ. 50). Αυτός χαρακτήρισε τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας σωτηρία και απελευθέρωση του οίκου (στ. 471-2, 808-811, 820, 942-945, 961-964) και γι' αυτό είχε σημασία η επιτυχία του εγχειρήματος του Ορέστη (στ. 861-2, 934). Όσα λέγονται στις *Ευμενίδες* (στ. 751, 754) λίγο πριν και λίγο μετά την αθώωση του Ορέστη δείχνουν ακριβώς τη σημασία της διατήρησης του οίκου, στον οποίο βασιζόταν και η πολιτική ζωή. Βέβαια, με τη καταληκτική της επισήμανση (*πλὴν γάμου τυχεῖν*) η Αθηνά κάνει ηπιότερη και την «ήττα» των Ερινύων και την προσβολή που αυτές θα αισθάνονταν παίρνοντας μία θέση συμβιβαστική ανάμεσα στα δύο φύλα. Έτσι γλιτώνει την πόλη της από το εκδικητικό τους μένος.

Όπως επισημαίνει η Zeitlin, με τη νίκη της Αθηνάς, μιας γυναικείας θεότητας η οποία όμως γεννήθηκε από άντρα και συνδέει τον εαυτό της με το αντρικό συμφέρον – επομένως δεν εντάσσεται στη σύγκρουση άντρα – γυναίκας²¹⁷ - επικρατεί η υποταγή της γυναίκας στον άντρα και στον οίκο και του οίκου στην πόλη²¹⁸. Η Αθηνά συνεργάζεται όμως με τις Ερινύες, οι οποίες στο εξής θα λειτουργούν συμπληρωματικά. Έτσι, χωρίς να εξαφανίζεται το *άνδρόγυνον*, εναρμονίζονται τα θετικά και αρνητικά χαρακτηριστικά των γυναικών.

Στην *Ορέστεια* κυρίαρχο θέμα είναι αυτό της εκδίκησης, που για την αρχαιοελληνική κοινωνία ήταν ηθική αρχή. Η επίλυση των διαφορών σε όλη την τριλογία ακολουθούσε την πορεία δόλος – φόνος. Το θέμα αυτό είναι μέρος της σύγκρουσης άντρα – γυναίκας, σύγκρουση στην οποία οι γυναίκες υπερασπίζονται τους δεσμούς αίματος και υποβαθμίζουν τους δεσμούς που ορίζονται από την κοινωνία, ενώ οι άντρες το αντίθετο. Επομένως, η σύγκρουση καταλήγει να διεξάγεται ανάμεσα σε κοινωνικές και πολιτικές υποχρεώσεις και οικογενειακούς δεσμούς ²¹⁹.

²¹⁶ Sommertein (2013 : 337-339)

²¹⁷ Golhill (2004 : 40)

²¹⁸ Zeitlin (1978 : 182).

²¹⁹ Goldhill (2004 : 24, 38)

Οι *Ευμενίδες* είναι το δράμα της συμφιλίωσης και της συνδιαλλαγής, αλλά και της εξέλιξης και αυτή γίνεται, κατά την Zeitlin μέσω της αναδημιουργίας, όχι της βελτίωσης. Στις *Ευμενίδες* η αντιπαράθεση επιχειρημάτων δεν οδηγεί σε βία, αλλά σε δικαστική απόφαση και συμβιβασμό ²²⁰. Σε όλες τις τραγωδίες της τριλογίας κάποιος ήρωας επικρατούσε έναντι άλλων. Όμως η νίκη δεν ήταν καθαρή και προκαλούσε νέα σύγκρουση και αίμα : και η νίκη των Αχαιών στην Τροία και η νίκη της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου επί του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας και η νίκη του Ορέστη έναντι της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου. Στις *Ευμενίδες* έχουμε μια νίκη «αψεγάδιαστη», «αστιγματίστη», «ακηλίδωτη» ²²¹, μία νίκη έναντι ξένων και όχι φίλων. Η νίκη επιτυγχάνεται με τη συμφιλίωση παλαιών και νέων θεών.

Κατά την Zeitlin, τις πολλαπλές συγκρούσεις που είδαμε στην τριλογία, ολύμπιες και χθόνιες θεότητες, Έλληνες και βάρβαροι, άντρας και γυναίκα, επισκιάζει η τελευταία ²²². Στον *Αγαμέμνονα* η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται ως επαναστάτρια εναντίον της αντρικής κυριαρχίας. Στις *Ευμενίδες* η γυναίκα, που εκπροσωπείται από τις Ερινύες, ταυτίζεται με το πρωτόγονο, το άγριο, το οπισθοδρομικό στοιχείο, ενώ αντίθετα ο άντρας που εκπροσωπείται από τον νεαρό Απόλλωνα, συνδέεται με την πρόοδο, την κοινωνική ζωή και οι θέσεις του ενισχύονται από μία ανδρόβουλη θεότητα, την Αθηνά. Η κοινωνική εξέλιξη παρουσιάζεται ως πορεία από τη μητριαρχία στην πατριαρχία ²²³.

Και η έννοια του δικαίου εξελίσσεται, καθώς εξελίσσεται και η υπόθεση της τριλογίας. Το δίκαιο είναι μία έννοια που επανέρχεται σταθερά σε όλη την τριλογία, με δύο κατά βάση σημασίες : είτε αυτήν της δικαιοσύνης (ευθυκρισίας), όπως την εννοούν ο Απόλλωνας και η Αθηνά και η οποία παραπέμπει στη χρήση της λέξης *δικαστής* από την Ηλέκτρα (*Χοηφ.*

²²⁰ Zeitlin (1978 : 172, 174) Με την αλλαγή μέσω της αναδημιουργίας συνδέει η Zeitlin την παρουσία πολλών μύθων (μαντείο Δελφών, γέννηση Ερινύων) παραλλαγμένων. Και ο Sommertein (2013 : 172) επισημαίνει ότι, όπως ο Απόλλωνας δεν πήρε το μαντείο σκοτώνοντας τον Πύθωνα και όπως ο Ορέστης δεν μπορεί να γίνει Περσέας, έτσι και η διαδικασία εξημέρωσης δε θα γίνει με τη βία, αλλά με όρους συλλογικούς, κοινωνικούς. Βλ. και Goldhill (2004 : 40, 54)

²²¹ Sommertein (2013 : 351-2)

²²² Zeitlin (1978 : 159)

²²³ Goldhill (2004 : 30-1, 40). Την ερμηνεία αυτή προκρίνουν έναντι άλλων οι θεωρητικοί του φεμινισμού, σύμφωνα με τους οποίους το τέλος των *Ευμενίδων* δικαιώνει την υποταγή της γυναίκας στον άντρα μέσω της αποδοχής της κατώτερης θέσης των Ερινύων. Βέβαια, υπάρχουν και μελετητές οι οποίοι βλέπουν στις *Ευμενίδες* τη μετάβαση από την άρνηση των θέσεων των Ερινύων στην αποδοχή της αναγκαιότητάς τους. Οι μαρξιστές θεωρητικοί από την άλλη, προκρίνουν την ερμηνεία της ισχυροποίησης της κρατικής εξουσίας. Εξάλλου, το ένα τρίτο του δράματος συνεχίζει και μετά την αθώωση του Ορέστη, η οποία οφείλεται στη δύναμη πειθούς της Αθηνάς.

120), είτε με την έννοια της εκδίκησης, όπως την εννοούν οι Ερινύες και η Κλυταιμνήστρα και η οποία παραπέμπει στη έννοια *δικηφόρος* (Χοηφ. 120).

Στον *Αγαμέμνονα* η δικαιοσύνη είναι αμείλικτη εκδίκηση ενόχων και αθώων, που δεν μεταστρέφεται με εκκλήσεις ή με τη μεταμέλεια του δράστη (Αγαμ. 69-71, 396, 1168-71, 1246-50). Η δικαιοσύνη στα δύο πρώτα δράματα της τριλογίας αποδίδεται από το θύμα κάτω από καθεστώς έντονης συναισθηματικής φόρτισης. Από αυτήν την άποψη δημιουργείται ένας φαύλος κύκλος αδικίας-εκδίκησης, καθώς κάθε πράξη απόδοσης της δικαιοσύνης – ουσιαστικά αυτοδικίας – συνιστά ένα νέο αδίκημα που απαιτεί δικαίωση (Αγαμ. στ. 1338-1340)²²⁴. Η κατάρα του οίκου των Ατρείδων συμπαρασύρει τρεις γενιές και δύο περιστατικά παραβίασης κανόνων (αποπλάνηση από τον Θυέστη της γυναίκας του Ατρέα και αρπαγή Ελένης από Πάρη) μπλέκονται σε έναν φαύλο κύκλο αίματος ²²⁵. Αυτό το θέμα αναδεικνύεται με τη διδασκαλία μιας τριλογίας με ενιαία υπόθεση, η οποία εξυπηρετεί και την προσπάθεια ερμηνείας των δεινών που υπομένει άδικα ένας αθώος ή της ευτυχίας που γεύεται άδικα ένας ευτελής άνθρωπος. Όσον αφορά τον πρώτο «πληρώνει» τις αμαρτίες των προγόνων του, ενώ όσον αφορά τον δεύτερο, θα πληρώσουν για τα ανομήματά του οι απόγονοί του ²²⁶.

Ο φαύλος κύκλος αίματος σταματάει οριστικά (στ. 891, *ἔς τό πᾶν*) και σε ανθρώπινο και σε θεϊκό επίπεδο ²²⁷, όταν η Αθηνά, αν και θεά, αρνείται να εκδικάσει μόνη της την υπόθεση, γιατί οι συνέπειες της αποφάσεώς της αφορούν ανθρώπους και μάλιστα όχι εμπλεκόμενους στον κύκλο της αιματοχυσίας (τους Αθηναίους). Η δικαιοσύνη που αποδίδεται από ένα σώμα συνετών ανθρώπων, τον Άρειο Πάγο, αλλά είναι θεόπνευστη, θέτει τέλος στον κύκλο αίματος που βασάνιζε τον οίκο των Ατρείδων. Η λαϊκή δικαιοσύνη διαδέχεται την αυτοδικία. Ιδρύεται ένα ανθρώπινο δικαστήριο και μία θεσμική διαδικασία με τα οποία γίνεται μετάβαση από την πρωτόγονη αντεκδίκηση στη συλλογική απόφαση.

²²⁴ Ο Goldhill (2004 : 25-7) αναφέρεται σε όλες τις πράξεις αντεκδίκησης που παρουσιάζονται στην τριλογία και που έγιναν στο όνομα της δίκης : Ο Ορέστης εκδικείται την Κλυταιμνήστρα, η οποία εκδικήθηκε τον Αγαμέμνονα, που πήρε εκδίκηση από τον Πάρη. Η τρωική εκστρατεία έγινε με την βούληση του Δία, για να τιμωρηθεί ο Πάρης που δεν σεβάστηκε τον Ξένιο Δία. Ο στόλος των Αχαιών καταστράφηκε, επειδή συμπεριφέρθηκαν υβριστικά στην Τροία βεβηλώνοντας τους βωμούς. Ο Αίγισθος υπερηφανεύεται ότι δολοφόνησε τον Αγαμέμνονα, για να πάρει εκδίκηση για ό,τι έκανε ο Ατρέας στον Θυέστη. Και η τελική εκδίκηση των Ερινύων κινδυνεύει να οδηγήσει σε αφανισμό τον Ορέστη, αφήνοντας τη γενιά του Αγαμέμνονα χωρίς άρρενα απόγονο.

²²⁵ Sommerstein (1989 : 47)

²²⁶ Garvie (2002 : introduction, xxviii)

²²⁷ Goldhill (2004 : 27)

Η *Ορέστεια*, κατά τη Foley ²²⁸, με αυτόν τον τρόπο προσφέρει μία μυθική εκδοχή της αρχαϊκής «στροφής» από την βεντέτα στη δίκη σε σώμα ενόρκων ²²⁹.

Το πέραςμα στους νέους θεσμούς γίνεται συναινετικά και δεν αντιμετωπίζεται ως κατίσχυση - γι' αυτό και δεν υπάρχει θριαμβολογία κι έπαρση γι' αυτό - αλλά ως νίκη του ορθού λόγου, της πειθούς και της διαλλακτικότητας. Για να πορευτεί ομαλά η πόλη προϋποτίθενται συλλογικές, συναινετικές διαδικασίες. Οι φράσεις που διαπερνούν όλη την τριλογία, *πάθει μάθος, τον δράσαντα παθεῖν*, τώρα τίθενται στην κρίση του ανθρώπινου δικαστικού σώματος κι επειδή αυτό μπορεί να είναι ατελές, εξασφαλίζεται η παρουσία του φόβου στους πολίτες (για τις Ευμενίδες ή για τον θεσμό του Αρείου Πάγου), ώστε να μη διαπράττουν αδικήματα με την ελπίδα της απόκρυψής ²³⁰.

Στον αγώνα λόγων ανάμεσα στις Ερινύες και την Αθηνά αντιπαρατίθενται το συναίσθημα, το πείσμα, η επιθυμία εκδίκησης και οι απειλές για τη Αθήνα των πρώτων με τον ορθό λόγο και την πειθώ της δεύτερης. Υπερισχύουν τα τελευταία. Ο Απόλλων, ο οποίος είναι εξίσου αδιάλλακτος με τις Ερινύες, αποχωρεί και τη δίκη θα φτάσει μέχρι το τέλος η διαλλακτική Αθηνά ²³¹. Στην προκειμένη περίπτωση η πειθώ είναι άδολη, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, η Αθηνά δεν προσπαθεί να πείσει τις Ερινύες για να τις εξαπατήσει, όπως έκανε η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα* στη σκηνή του τάπητα, ή για να καταφέρει νίκη των νέων θεών έναντι των παλαιών, αλλά για να τις οδηγήσει να λάβουν απόφαση για το καλό της Αθήνας²³².

²²⁸ Foley (2003 : 33)

²²⁹ Τέσσερα χρόνια πριν την διδασκαλία της *Ορέστειας* ο Άρειος Πάγος, με πρωτοβουλία του ηγέτη των δημοκρατικών Εφιάλτη, είχε αρχίσει να χάνει τη δύναμή του, γιατί αντιδρούσε στον εκδημοκρατισμό στον οποίο οδηγούσε η μετατροπή της Αθήνας σε ναυτική δύναμη. Έχασε τις πολιτικές του δικαιοδοσίες και οι αρμοδιότητές του περιορίστηκαν σε δίκες φόνων ασήμαντων από πολιτική άποψη, κάτι με το οποίο ο Αισχύλος διαφωνούσε. Ο Ορέστης αθώνεται και σε αυτό ρόλο έπαιξε η Αθηνά με την ψήφο της που στο εξής δημιουργεί παράδοση στην Αθήνα με ισοψηφία να απαλλάσσεται ο κατηγορούμενος.

²³⁰ O Sommerstein (2013 : 49-50), Romilly (1995: 207).

²³¹ Περνάμε κατά την Zeitlin από τον αρχαϊκό τρόπο σκέψης (η όποια αλλαγή σε μια κατάσταση γίνεται μέσω της άρνησης και της υπέρβασης της προτέρας, σε έναν τρόπο σκέψης, σύμφωνα με τον οποίο η όποια αλλαγή είναι αποτέλεσμα σύγκρουσης δυνάμεων μέσω της ιεράρχησης αξιών. Η λύση θέλει τους ολύμπιους θεούς ανώτερους από τους χθόνιους, τους Έλληνες ανώτερους από τους βαρβάρους και τον άντρα πάνω από τη γυναίκα.

²³² Sommerstein (2013 : 49)

Ως προς αυτό, ο Goldhill ²³³ εντοπίζει εξέλιξη της επικοινωνίας στην *Ορέστεια* : από τα σημάδια της φρυκτωρίας στον *Αγαμέμνονα*, στη γλώσσα της εξαπάτησης στον *Αγαμέμνονα* και τις *Χοηφόρους* και στη γλώσσα της πειθούς και της συνδιαλλαγής στις *Ευμενίδες*. Ωστόσο, ο φόβος της εξαπάτησης μέσω της πειθούς, που οδηγεί στη διάλυση, εξακολουθεί να υφίσταται. Η αστάθεια της ανθρώπινης ύπαρξης συνδέεται με την ασάφεια του λόγου, χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της οποίας είναι η χρήση της λέξεως «δίκη». Ο πειθώ έχει κεντρική θέση στην δημοκρατική Αθήνα και αυτόν τον κίνδυνο δραματοποιεί ο Αισχύλος.

Η Foley ²³⁴ επισημαίνει και μια άλλη εξέλιξη : η δικαιοσύνη στις *Χοηφόρους* (με τη μορφή της νόμιμης εκδίκησης) περιλαμβάνει τη γυναίκα, έστω και αν, σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα*, η γυναίκα παίζει ρόλο υποστηρικτικό και ο άντρας είναι το όργανο της δικαιοσύνης. Στις *Ευμενίδες* οι Ερινύες αποκλείονται από το σύστημα δικαιοσύνης που αποδίδεται από δικαστήριο.

Ακόμα και η φύση και οι ανθρώπινες δραστηριότητες αλλάζουν. Η Αθηνά παροτρύνει τις Ερινύες να ευχηθούν τα τέσσερα στοιχεία της φύσης, γη, θάλασσα, ουρανός, άνεμος, να συμβάλουν στην ευημερία και την πρόοδο της Αθήνας (στ. 904-909). Αυτά τα τέσσερα στοιχεία εμφανίζονται και στα προηγούμενα δράματα ως δυνάμεις καταστροφής : στον *Αγαμέμνονα* (στ. 555-567) προκαλούν προβλήματα στον ελληνικό στρατό που είχε στρατοπεδεύσει μπροστά στα τείχη της Τροίας και στις *Χοηφόρους* (στ. 585-593) φέρνουν τον όλεθρο στους ανθρώπους²³⁵.

Στις *Ευμενίδες* γίνεται και η πρώτη αγνή θυσία. Στα προηγούμενα έργα της τριλογίας έγιναν «ανόσιες» θυσίες που αποσκοπούσαν στον εξευμενισμό του θεού για κάποιο ανοσιούργημα ή στην εξασφάλιση της βοήθειάς του για τη διάπραξη ανοσιουργήματος. Στο παρόν δράμα με θυσία σφραγίζεται η συμφιλίωση και η επικράτηση του ορθού λόγου.

Κι ενώ η τριλογία ξεκινάει με την παρουσία ενός φύλακα μόνου του μέσα στο σκοτάδι να ελεεινολογεί την τύχη του εκτελώντας φοβισμένος τις διαταγές της Κλυταιμνήστρας, κλείνει με μία λατρευτική πομπή υπό το φως δάδων (στ. 1022-23). Οι οικογενειακές σχέσεις σε όλα τα προηγούμενα δράματα της τριλογίας είχαν διαταραχθεί : ο Αγαμέμνονας σκότωσε την κόρη του, η Κλυταιμνήστρα τον άντρα της και ο Ορέστης τη μάνα του. Εδώ η

²³³ Goldhill (2004 : 54-5)

²³⁴ Foley (2003 : 34)

²³⁵ Sommerstein (2013 : 380)

Αθηνά υπόσχεται στις Ερινύες ότι θα δέχονται θυσίες πριν το γάμο και τη γέννηση παιδιών και αυτές θα ευλογούν όσους τις λατρεύουν (στ. 834-5) ²³⁶.

Τέλος, κατά τον Sommerstein ²³⁷, αλλάζει και ο ίδιος ο Δίας : αυτός που είχε την τελική ευθύνη για όλες τις αιματοχυσίες, οι οποίες κατέστρεψαν ανθρώπους - και όχι μόνο αμφιβόλου ήθους, αλλά παρά λίγο να καταστρέψουν και τον ενάρετο Ορέστη - έθεσαν σε κίνδυνο τον οίκο των Ατρείδων, τον οποίο ο ίδιος κηδεμόνευε, και το Άργος ολόκληρο, ο υπερασπιστής του «πάθει μάθος», διαπιστώνει το αδιέξοδο στο οποίο οδηγεί αυτή η τακτική. Και γενικά, στις *Ευμενίδες* οι θεοί παρουσιάζονται με αίσθημα ευθύνης απέναντι στους θνητούς (*Ευμ.* 233-34, 480-1, 760, 824-5, 950-3, 1002).

Χαρακτηριστική είναι η επισήμανση του Sommerstein για την αλλαγή περιεχομένου της λέξεως «στρατός» ²³⁸, που στον *Αγαμέμνονα*, στη σκηνή του κήρυκα σήμαινε τους στρατιώτες που επιβάλλουν το δίκαιο με τη βία και τον θάνατο, ενώ στις *Ευμενίδες* δηλώνει το σώμα των πολιτών που επιβάλλει το δίκαιο με δικαστική απόφαση (στ. 566, 668, 683, 762, 889). Ο οίκος των Ατρείδων σώζεται από καταστροφή και μετά επιτυγχάνεται η ομόνοια της πόλεως. Αυτό δεν είναι άσχετο από σύγχρονες εξελίξεις ²³⁹, μια που η τραγωδία, κατά τη Foley ²⁴⁰, εκθέτει συχνά συμπεριφορές αναχρονιστικές για την κλασική Αθήνα αλλά δηλώνει σύγχρονα γεγονότα. Έτσι η *Ορέστεια* είναι ένα έργο που απεικονίζει την εξέλιξη από το αρχαϊκό παρελθόν στους θεσμούς της κλασικής Αθήνας.

Το 458 π. Χ. ήταν περίοδος που η Αθήνα κινδύνευε από εμφύλιο πόλεμο. Οι ολιγαρχικοί, μετά τη δολοφονία του Εφιάλτη, κάλεσαν τον πελοποννησιακό στρατό, που την περίοδο εκείνη ήταν στην Βοιωτία, να εισβάλει στην Αττική πριν την ολοκλήρωση των Μακρών Τειχών που θα έκαναν την Αθήνα απόρθητη. Οι δημοκρατικοί πρόλαβαν τον εχθρικό στρατό, συγκρούστηκαν μαζί του στη Τανάγρα (Α΄ Πελοποννησιακός Πόλεμος) και, μολονότι ηττήθηκαν, του προκάλεσαν τόσο μεγάλη ζημιά που τον ανάγκασαν να επιστρέψει στην Πελοπόννησο. Σίγουρα από την πλευρά των δημοκρατικών ακούγονταν φωνές για εκδίκηση για τη δολοφονία του Εφιάλτη και η Αθήνα κινδύνευε να οδηγηθεί σε εμφύλια σύγκρουση. Στο δράμα καταδικάζονται τόσο από την Αθηνά (στ.858-60) όσο και

²³⁶ Sommerstein (2013 : 403, 406, 365-6), Goldhill (2004 : 24)

²³⁷ Sommerstein (2013 : 52-3)

²³⁸ Sommerstein (2013 : 351-2, 282-3, 274)

²³⁹ Sommerstein (2013 : 60-62)

²⁴⁰ Foley (2003 : 35) Ο Goldhill (2004 : 2) θεωρεί την *Ορέστεια* μέρος της δημόσιας συζήτησης για τις εσωτερικές πολιτικές εξελίξεις

από τις Ερινύες (976-87) οι εμφύλιες συγκρούσεις κι εξαίρεται η μετριοπάθεια (στ. 527-530 *μήτ' ἄναρκτον βίον μήτε δεσποτούμενον αἰνέσης. παντὶ μέσῳ τὸ κράτος θεὸς ὤπασεν*)²⁴¹

Την ομόνοια της πόλεως ακολουθεί η συμμαχία του Άργους και της Αθήνας, η οποία θα ισχύσει και μετά τον θάνατό του Ορέστη. Πράγματι, την περίοδο αυτή κι ενώ η Αθήνα βρισκόταν σε πόλεμο από το 480 π.Χ. με τους Πέρσες, είχε συμμαχήσει με το Άργος, γεγονός που ενίσχυσε την αντιπαλότητά της με την Πελοποννησιακή συμμαχία. Κατέλαβε την Κόρινθο, συγκρούστηκε με την Αίγινα, έστειλε εκστρατευτικό σώμα στην Κύπρο και στην Αίγυπτο ²⁴². Έτσι ερμηνεύεται η ευχή της Αθηνάς στον στ. 864 -5, *θυραῖος ἔστω πόλεμος ἐν ᾧ τις ἔσται δεινὸς εὐκλείας ἔρωσ* . Με αυτήν την εξωτερική πολιτική ήταν σύμφωνοι πολλοί Αθηναίοι, ίσως και ο Αισχύλος²⁴³ . Για όλους τους παραπάνω λόγους ο Goldhill ²⁴⁴ θεωρεί την *Ορέστεια*, το τέλος της οποίας λαμβάνει χώρα στο κέντρο της δημοκρατικής Αθήνας, ένα πολιτικό δράμα.

²⁴¹ Wilken (1976 : 198-200)

²⁴² Ενδεικτική είναι η υπόθεση που διατυπώνει ο Ορέστης για του πού μπορεί να βρίσκεται η θεά Αθηνά : στ.292-3 *ἀλλ' εἴτε χώρας ἐν τόποις Λιβυστικῆς, / Τρίτωνος ἀμφὶ χεῦμα γενεθλίου πόρου,*

²⁴³ Sommerstein (2013 : 60 – 63)

²⁴⁴ Goldhill (2004 : 19)

3. Η Κλυταιμνήστρα στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, όψιμο έργο του δραματουργού, του οποίου η χρονολογία παράστασης είναι άγνωστη, αν και πολλοί την τοποθετούν μεταξύ 420 - 410 π.Χ.²⁴⁵, κεντρικό πρόσωπο είναι η *Ηλέκτρα*. Είναι αυτή που ανέθρεψε τον Ορέστη (στ.1143-48), τον έστειλε στην εξορία με τον Παιδαγωγό (1130) και αυτή που προσπαθεί να κρατήσει την κοινότητα στην οποία ζει ενωμένη εναντίον των σφετεριστών²⁴⁶. Τα άλλα πρόσωπα, είτε φιλικά προς την ηρωίδα (Χορός, Ορέστης, Παιδαγωγός) είτε εχθρικά (*Κλυταιμνήστρα*, Αίγισθος, Χρυσόθεμη) απλώς φωτίζουν τη δική της μορφή και, όπως επισημαίνει ο Segal ²⁴⁷, όλες οι προσωπικές σχέσεις που διαγράφονται στο έργο, με εξαίρεση αυτές του Ορέστη με τον Παιδαγωγό και τον Πυλάδη, είναι σχέσεις με εκείνην. Η στενότερή της σχέση είναι με τον δολοφονημένο πατέρα της, τον οποίο θεωρεί ακόμα ζωντανό (στ. 341-2, 453-4, 1361). Οι σχέσεις της με τη Χρυσόθεμη και τον Ορέστη είναι σημαντικές, στον βαθμό που σχετίζονται με την εκδίκηση των σφετεριστών (στ. 951-7), ενώ με την μητέρα της δεν υφίσταται σχέση. Έτσι, στην συγκεκριμένη τραγωδία ο χαρακτήρας της *Κλυταιμνήστρας* παρουσιάζεται μέσα από τα μάτια κυρίως της *Ηλέκτρας*. Η σκηνή αναπαριστά το παλάτι του Αγαμέμνονα στο Άργος, μπροστά στο οποίο φτάνει ο Ορέστης συνοδευόμενος από τον Παιδαγωγό και τον Πυλάδη.

Η *Ηλέκτρα* είναι το έργο των αντιθέσεων και των ανατροπών, όπως επισημαίνει ο Segal ²⁴⁸. Θάνατος και ζωή, φως και σκοτάδι, φύση και νόμος, «φαίνεσθαι» - εντύπωση και αλήθεια, συναίσθημα και δράση, όχι μόνο αντιπαρατίθενται, αλλά και συμπλέκονται συχνά. Ο ηθικός θάνατος των Μυκηνών, η ζωή της *Ηλέκτρας*, που ισοδυναμεί με θάνατο, ο πλαστός θάνατος του Ορέστη, καταλήγουν στην αναγέννηση της *Ηλέκτρας*, του Ορέστη και του οίκου των Ατρείδων, τα οποία όμως όπως προϋποθέτουν τον θάνατο της *Κλυταιμνήστρας* και του Αίγισθου. Ήδη στον στ. 6 ο Παιδαγωγός ετυμολογεί τον θεό του φωτός, τον Λύκειο Απόλλωνα, από το λυκο-κτονος και όχι από το lux-cis (= φως) συμπλέκοντας το φως με το σκοτάδι και τον θάνατο. Τα παραπάνω κάνουν την *Ηλέκτρα*

²⁴⁵ Κ. Βαλάκας, (2010 : 41)

²⁴⁶ Foley (2003 : 153)

²⁴⁷ Segal (1966 : 496)

²⁴⁸ Segal (1966 : 473, 477, 481)

του Σοφοκλή να μην μπορεί να χαρακτηριστεί αμιγώς αισιόδοξο ή απαισιόδοξο έργο, μολονότι και οι δύο αυτές απόψεις βρήκαν ένθερμους υποστηρικτές.

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή παρουσιάζεται μια διαφορετική εκδοχή για τον τρόπο δολοφονίας του Αγαμέμνονα : ενώ στον Αισχύλο δολοφονείται στο μπάνιο, αφού παγιδεύτηκε με χοντρό ύφασμα που η Κλυταιμνήστρα έριξε πάνω του, στον Σοφοκλή δολοφονείται με τσεκούρι. Μετά μάλιστα μετά από τη δολοφονία η Κλυταιμνήστρα καθάρισε το αίμα από το τσεκούρι στα μαλλιά του. Επίσης στην τραγωδία αυτή δεν γίνεται κανένας υπαινιγμός στις συνέπειες της μητροκτονίας του Ορέστη, ο ηθικός προβληματισμός για την οποία τίθεται σε δεύτερο πλάνο ²⁴⁹. Κι εδώ η εκδίκησή του γίνεται με την έγκριση του Απόλλωνα (στ.35), ο οποίος μάλιστα του είπε ότι πρέπει να την εκτελέσει μόνος του και με δόλο. Ωστόσο η αναφορά στον χρησμό γίνεται υπαινικτικά και το θεϊκό κίνητρο υποβαθμίζεται σε σχέση με την *Ορέστεια* ²⁵⁰.

Κοινό στοιχείο με την τραγωδία *Χοηφόροι* του Αισχύλου είναι το όνειρο της Κλυταιμνήστρας, το περιεχόμενο του οποίου όμως είναι διαφορετικό : ο Αγαμέμνονας ήρθε στη ζωή, ζούσε μαζί τους κι έμπηξε στην εστία το σκήπτρο του, το οποίο τώρα είχε ο Αίγισθος, και αυτό έβγαλε βλαστό που ίσκιωσε τη χώρα των Μυκηναίων. Γι' αυτό η βασίλισσα στέλνει την Χρυσόθεμη να προσφέρει χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα.

Η Ηλέκτρα καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος θα παραμείνει μπροστά στην πύλη του παλατιού. Η Μάντζιου παρατηρεί ότι αυτό έχει οπτικό νόημα : η *θυραΐα* Ηλέκτρα είναι η «εικόνα της ανυπακοής και της εξέγερσης» ²⁵¹. Και η εμφάνισή της λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο : η παραμέληση είναι ενδεικτική της ταπείνωσης και της τιμωρίας που υφίσταται, επειδή τιμάει τον πατέρα της.

Η Ηλέκτρα θρηνεί συνεχώς για τον θάνατο του πατέρα της, ώστε να μην λησμονηθεί και να προκαλέσει και σε άλλους την επιθυμία εκδίκησης. Ο συνεχής θρήνος της λειτουργεί ως μια μορφή πολιτικής και κοινωνικής αντίστασης και ως ανοικτή καταγγελία της ανομίας

²⁴⁹ Lesky (1985 : 411)

²⁵⁰ Goldhill (2004 : 86). Μερικοί μελετητές θεωρούν ότι με τον Σοφοκλή απομακρυνόμαστε από την αισχύλεια εκδοχή και επιστρέφουμε στην πραγμάτευση του μύθου από τον Όμηρο, όπου ο Ορέστης λειτουργούσε ως πρότυπο. Άλλοι πάλι θεωρούν ότι ο Ορέστης αποτυγχάνει να θέσει ηθικά ερωτήματα.

²⁵¹ Μάντζιου (2019 : 23)

του βασιλικού ζεύγους ²⁵². Το κοινό, αν και η παράδοση του θρήνου είχε περιοριστεί με νόμο, γνώριζε αυτή τη λειτουργία του και είχε εμπειρία της, αφού, όπως αναφέρει η Foley ²⁵³ οι ενάγοντες στα δικαστήρια της εποχής προέβαλαν απαιτήσεις ποινής για τους αντιπάλους, που ισοδυναμούσαν με εκδίκηση. Λειτουργεί ως Ερινύα για την μητέρα της, όπως δηλώνεται με στίχους (785-6 *τούμὸν ἐκπίνουσ' ἀεὶ ψυχῆς ἄκρατον αἷμα*) δανεισμένους από τις *Χοηφόρους* του Αισχύλου (στ.577-8, *Ἐρινύς.... ἄκρατον αἷμα πίεται*) ²⁵⁴. Τελικά, και τα δύο αδέρφια επιδιώκουν την εκδίκηση με τον λόγο : Ορέστης με δόλο και η Ηλέκτρα με δημόσιο θρήνο.

Ο Seaford ²⁵⁵ βασιζόμενος σε ανθρωπολογικές μελέτες αναφέρει ότι η Ηλέκτρα θρηνεί ακατάπαυστα (στ, 1085, *πάγκλαυτον αἰῶνα κοινὸν εἴλου*) γιατί δεν συντρέχουν οι δύο λόγοι που έθεταν τέρμα στον θρήνο : η «ένταξη» του νεκρού στον Κάτω Κόσμο, που προϋπέθετε την πραγματοποίηση τελετουργιών από μέρους των συγγενών, και η επανένταξη του συγγενούς στην κοινωνία. Γίνεται λόγος για θυσίες που προσφέρει η Κλυταιμνήστρα κάθε μήνα την ημέρα της δολοφονίας του Αγαμέμνονα (στ. 280-81), αλλά αυτές αποτελούν αντιστροφή της τελετουργίας : την τριακοστή ημέρα μετά τον θάνατο οι συγγενείς έκαναν θυσία και παρέθεταν γεύμα και αυτό το τελετουργικό ήταν σημαντικό στάδιο στη διαδικασία «αποχωρισμού» των ζωντανών από τους νεκρούς. Η επανάληψη κάθε μήνα του τελετουργικού αυτού από την Κλυταιμνήστρα δεν λειτουργεί με αυτόν τον τρόπο, αλλά περισσότερο ως ανανέωση της προσβολής προς τον Αγαμέμνονα. Έτσι δεν είναι δυνατή η επανένταξη της Ηλέκτρας στην κοινωνία των ζώντων αφού, όπως λέει *πήματαθάλλοντα μᾶλλον ἢ καταφθίνονθ' ὄρω* (στ. 258, 260) ²⁵⁶.

²⁵² Η Foley (2003 : 33 και 151-3) η οποία αναφέρεται στον ρόλο του θρήνου σε κοινωνίες στις οποίες επιβιώνει η βεντέτα. Ο θρήνος ενώνει μέσω της κοινότητας του συναισθήματος και της κοινής μνήμης και δίνει ελευθερία λόγου στις γυναίκες. Η Μάντζιου (2019 : 87-8, υποσημείωση 18), συγκρίνει τη σοφόκλεια Ηλέκτρα, με την αισχύλεια, που δηλώνει ότι θρηνεί τον πατέρα της κρυφά στο παλάτι. Η πρώτη είναι ηρωική μορφή, ενώ η δεύτερη άβουλη.

²⁵³ Foley (2003 : 153-4)

²⁵⁴ Segal (1966 : 487)

²⁵⁵ Seaford (1985 : 316-7)

²⁵⁶ Εδώ, κατά τον Segal (1966 : 487-8), εντοπίζεται μία ακόμα από τις αντιστροφές θεμάτων που υπάρχουν στην Ηλέκτρα, αυτή του θέματος της γέννησης και της ανάπτυξης (επανάληψη ρημάτων *τίκτω, θάλλω, βλασταίνω*) που συμπλέκεται όμως με την φθορά και τον ηθικό ή βιολογικό θάνατο (στ. 218, 235, 260, 422, 951-3, 1060, 1081, 1095). Η Μάντζιου (2019 : 87, υποσημείωση 17) επισημαίνει ότι η απομόνωση της Ηλέκτρας δηλώνεται και με την αποστροφή της στα στοιχεία της φύσεως (στ.86-7), αλλά και από το γεγονός ότι στην σκηνή εισέρχεται μόνη της, ενώ στις *Χοηφόρους* τη συνόδευε ο Χορός.

Στον διαρκή της θρήνο και τον συνακόλουθο αποκλεισμό της από την κοινωνία των ζώντων την οδηγεί η αγάπη για τον Αγαμέμνονα. Όμως, όπως τονίζει η Μάντζιου ²⁵⁷, μία φορά μόνο τον αποκαλεί *φίλτατον βροτῶν πάντων* (στ. 462) και το επίθετο αυτό το χρησιμοποιεί και για τις γυναίκες του Χορού (στ. 1227, 1398) και για τον Ορέστη (στ. 1126) και για τον Παιδαγωγό (στ. 1354). Ουσιαστικά η Ηλέκτρα χρησιμοποιεί τον θρήνο ως όπλο στον αγώνα της μέσα στην οικογένεια, και ως παράγοντα αναστάτωσης. Αποδίδει τιμή τον πατέρα της λυπώντας την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο (στ. 355-6, *λυπῶ δὲ τούτους, ὥστε τῶ τεθνηκότι τιμὰς προσάπτειν*). Ο θρήνος αυτός επομένως, δεν είναι συναισθηματική στάση αλλά απόφαση που βασίζεται στη λογική, όπως εξηγεί η ίδια στο Χορό στην Πάροδο, «εκπορεύεται από τη σκοποθεσία του βίου». (στ. 145-6) ²⁵⁸. Και η Ηλέκτρα αντιστρέφει το τελετουργικό του θρήνου ²⁵⁹.

Την ενοχλεί το ότι έχει στερηθεί κάθε προβλεπόμενο από τον νόμο δικαίωμα που χαιρόταν μια ελεύθερη γυναίκα : δεν έχει παντρευτεί και δεν έχει παιδιά, δεν έχει κύριον, κάποιον άρρενα προστάτη (στ. 188), αλλά είναι αναγκασμένη να ζει με εχθρούς που δολοφόνησαν τον πατέρα της. Υπηρετεί δηλαδή με τη στάση της γυναικείες αξίες ²⁶⁰. Την ενοχλεί επίσης που ζει σαν δούλα (στ. 190-2), κάτι που παρατηρεί και ο Ορέστης, όταν τη συναντάει (στ. 1177, 1181, 1183), αποκλεισμένη από τον κοινωνικό ιστό της πόλεώς της.

Δεν την ενδιαφέρει η στέρηση υλικών αγαθών (στ. 354) ²⁶¹. Τα κίνητρό της δεν είναι ατομικιστικά, υπολογιστικά, αλλά η περιφρόνηση και οι προσβολές που δέχεται από την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο, οι οποίοι της φέρονται βίαια. Η Κλυταιμνήστρα την κακομεταχειρίζεται (στ. 287-9, 379-81, 597-8, 1196), κάτι που συνιστά προσβολή στο πρόσωπό της. Η Ηλέκτρα στερείται ελευθερίας λόγου (στ. 285, 626-9) και έχει μπει στο περιθώριο από τη μητέρα της (στ. 590). Δεν μπορεί να συμμετέχει στις θρησκευτικές εκδηλώσεις του τόπου της (στ. 911-12), κάτι που συνιστούσε όχι μόνο δικαίωμα αλλά και καθήκον κάθε γυναίκας. Τέλος, το βασιλικό ζεύγος απαγορεύει στην Ηλέκτρα την έξοδο

²⁵⁷ Μάντζιου (1994 : 66, υποσημείωση 1).

²⁵⁸ Μάντζιου (2019 : 25 και 27)

²⁵⁹ Seaford (1985 : 320)

²⁶⁰ Foley (2003), σελ.160

²⁶¹ Για την Ηλέκτρα η ευγένεια (στ. 157) είναι στάση ζωής, αξιοπρέπεια και όχι βασιλική καταγωγή, κάτι που ισχύει για τον Ορέστη, όπως θα αναφερθεί παρακάτω. Τον 5 αιώνα π.Χ. η γενναιότητα είναι ταυτόσημη της μεγαλοψυχίας και αντιτίθεται στον υπολογισμό (Μάντζιου (1994 :71, υποσημείωση 2). Η ίδια στη σελ. 66 αναφέρει ότι η Ηλέκτρα προσδίδει στην έννοια της τιμής οικουμενική σημασία, μας μεταφέρει από τον «κόσμο του θεάτρου» (Ορέστης) στον «κόσμο του δράματος».

από το παλάτι. Όταν η Κλυταιμνήστρα την βλέπει εκτός, ενοχλείται και την επιπλήττει, γιατί η Ηλέκτρα κατήγγειλλε δημόσια την αυθαιρεσία και την ανηθικότητα που κατηύθυνε τις πράξεις του νέου βασιλικού ζεύγους (στ. 516 κ.ε.).

Η ηθική της Ηλέκτρας συνοψίζεται στο *ζῆν αἰσχρόν αἰσχροῦς τοῖς καλῶς πεφυκόσι* (στ. 989). Η Μάντζιου ²⁶² διατυπώνει την άποψη ότι παρά τη φαινομενική ομοιότητα, υπάρχει τεράστια διαφορά από τη δεοντολογία του αριστοκρατικού Αίαντα, *ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρή* (Σοφ. Αι. 479-480). Η καλή φύση για την Ηλέκτρα δεν συνδέεται απαραίτητα με τη καλή γενιά, με κοινωνικά εξωτερικά κριτήρια. Αἰσχρός βίος είναι το να μείνει άπραγη φερόμενη δουλικά, δηλαδή όχι ελεύθερα. Τα κίνητρά της όπως παρουσιάζονται στην Πάροδο (στ. 249-50), σχετίζονται με το δίκαιο και την ηθική. Στο Α' Επεισόδιο θα προβάλλει και πολιτικά επιχειρήματα για τη στάση της (στ.267-9) ²⁶³. Εξάλλου γι' αυτήν η Κλυταιμνήστρα έχει αριστοκρατική καταγωγή, αλλά ευτελές ήθος (στ. 287 *αὕτη γὰρ ἢ λόγοισι γενναία γυνή, 439, εἰ μὴ τλημονεστάτη γυνή πασῶν ἔβλαστε, 608-9 εἰ γὰρ πέφυκα τῶνδε τῶν ἔργων ἴδρις, σχεδόν τι τὴν σὴν οὐ καταισχύνω φύσιν.*). Αξιοσημείωτο είναι ότι η Ηλέκτρα για τις στερήσεις χρησιμοποίησε το επίρρημα *κακῶς*, ενώ για τη ζωή κάτω από τον ζυγό της βίας το επίρρημα *αἰσχροῦς*. Το δεύτερο την ενδιαφέρει περισσότερο. Όπως αναφέρει ο Segal ²⁶⁴, η τραγωδία της Ηλέκτρας έγκειται στο ότι ζει σε έναν κόσμο όπου η ζωή, όχι μόνο ως βιολογικό αλλά και ως ηθικό φαινόμενο, έχει γίνει θάνατος. Περικλείεται από «κακά», εσωτερικά κι εξωτερικά, η αντίσταση στα οποία συνιστά το τραγικό της μεγαλείο.

Υπάρχουν δύο σκηνές στο έργο ανάμεσα στην Ηλέκτρα και την αδερφή της, Χρυσόθεμη. Όπως προαναφέρθηκε, η σχέση της με την αδερφή της στοχεύει στη σύμπραξη στο χρέος της τιμωρίας των σφετεριστών. Χαρακτηριστικό είναι ότι στην πρώτη σκηνή (στ. 328-471) η Ηλέκτρα είναι αρχικά επικριτική και γίνεται πιο ζεστή, μόνο αφού η Χρυσόθεμη αναφέρει το όνειρο της Κλυταιμνήστρας (στ. 431, *ὦ φίλη*). Αντίθετα, στη δεύτερη σκηνή (στ. 871-1057) ξεκινάει πιο στοργική (η προσφώνηση *ὦ τάλαινα* ακούγεται τέσσερις φορές : στ. 879, 883, 887, 924) και μετά την άρνηση της Χρυσόθεμης να συμπράξει γίνεται προσβλητική (στ. 1027,1031, 1052-3) ²⁶⁵.

²⁶² Μάντζιου (1994 : 84)

²⁶³ Μάντζιου (2019 : 26 και 28)

²⁶⁴ Segal (1966 : 483).

²⁶⁵ Segal (1996 : 502)

Όταν μετά τον «θάνατο» του Ορέστη η Ηλέκτρα προσπαθεί να πείσει την Χρυσόθεμη να συμπράξει στη δολοφονία του βασιλικού ζεύγους, εκθέτει τα κίνητρά της (947-989). Αρχικά κάνει λόγο για την ευσέβεια, την επιδοκιμασία της πράξης τους από νεκρό πατέρα και αδερφό. Στη συνέχεια, για την ελευθερία, η οποία για την Ηλέκτρα είναι η δυνατότητα επιλογής και η ήσυχη συνείδηση²⁶⁶. Η ανάκτηση της ελευθερίας θα οδηγήσει σε αντάξιο τους γάμο και στη συνέχιση του οίκου τους. Και λέγοντας η Ηλέκτρα αντάξιο γάμο δεν εννοεί σύμφωνο με την κοινωνική τους θέση (στ. 960), αλλά ανάλογο του χρηστού τους ήθους (στ. 972, *φιλεῖ γὰρ πρὸς τὰ χρηστὰ πᾶς ὄρᾶν*.).

Με την απόφασή της αυτή βγαίνει έξω από τα όρια των κοινωνικών συμβάσεων της εποχής που απαιτούσαν υποταγή και υπακοή από τη γυναίκα και υιοθετεί κώδικα συμπεριφοράς ο οποίος στις γυναικείες αρετές συμπεριλαμβάνει και ανδρικές : ανεξαρτησία σκέψης, ανάληψη δράσης ²⁶⁷. Ως κίνητρο της επιθυμούμενης δράσης προβάλλεται και η *εὐκλεία*, η δημόσια αναγνώριση, ο έπαινος, ο σεβασμός, που συνιστούν αντρικές αξίες ²⁶⁸ (στ. 973 *εὐκλείαν*, 981-3 *τώδε χρῆ πάντας σέβειν· τώδ' ἔν θ' ἔορταῖς ἔν τε πανδήμῳ πόλει τιμᾶν ἅπαντας οὐνεκ' ἀνδρείας χρεῶν* και 985 *ὥστε μὴ 'κλιπεῖν κλέος*). Ωστόσο, μόλις φτάσει ο Ορέστης, θα του αφήσει την πρωτοβουλία δράσης (στ. 1319, *ἄρχ' αὐτὸς ὧς σοι θυμός*.).

Ο Ορέστης έρχεται στις Μυκήνες συνοδευόμενος από τον Πυλάδη – ο οποίος συνοδεύει τον Ορέστη και στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη - και τον Παιδαγωγό. Τα κίνητρα της επιστροφής του είναι η εκδίκηση του φόνου του πατέρα του (στ.14, 33-34), το κλέος (στ. 60), ο καθαρισμός του οίκου (στ.69-70), η αποκατάσταση της τιμής και η ανάκτηση της περιουσίας του (στ.71-2) ²⁶⁹. Στις *Χοηφόρους* έρχεται ελευθερωτής του λαού του (στ. 299-304) και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη στους στόχους του είναι και η προστασία της αδερφής του (στ. 87-100). Στο συγκεκριμένο δράμα έχει τα χαρακτηριστικά ενός ομηρικού ήρωα : κίνητρο των πράξεών του είναι η *τιμή*, η *αἰδώς*, ιδωμένη όμως με καθαρά εξωτερικά κοινωνικά κριτήρια, διαφορετικά από αυτά της

²⁶⁶ Η Μάντζιου (1994 : 80, υποσημείωση 2) επισημαίνει ότι τα λόγια της (στ. 363 κ.ε.) είναι ένα από τα λίγα δείγματα αναφοράς στη συνείδηση που έχουμε στην αρχαιότητα.

²⁶⁷ Foley (2003 : 151)

²⁶⁸ Foley (2003 : 160)

²⁶⁹ στ.64 *έκτετίμηνται πλέον'*, στ. 71-2 *καὶ μὴ μ' ἄτιμον τῆσδ' ἀποστείλιτε γῆς,/ ἀλλ' ἀρχέπλουτον καὶ καταστάτην δόμων*

Ηλέκτρας. Δεν έχουν τα κίνητρά του σχέση με την δικαιοσύνη ²⁷⁰. Η Ηλέκτρα δε νοιάζεται μόνο για την δική της τιμή, αλλά και για του Αγαμέμνονα (στ. 102, 113, 237) όσο κανένα άλλο πρόσωπο του δράματος. Για την υπεράσπιση αυτής της τιμής είναι διατεθειμένη ακόμα και να πεθάνει ²⁷¹.

Με τον ομηρικό κώδικα αξιών έχει αναθρέψει ο Παιδαγωγός τον Ορέστη ²⁷². Αυτός του παρουσιάζει τον τόπο του, όταν φτάνουν στο Άργος, προσπαθώντας να τον φιλοτιμήσει. Εκεί αποσκοπεί η προσφώνησή του (στ. 1-2, *Ἴδ τοῦ στρατηγήσαντος ἐν Τροίᾳ ποτὲ Αγαμέμνωνος παῖ*). Το ευγενές, ηρωικό ήθος θεωρούταν κληρονομικό. Η αποτυχία της επίτευξης του στόχου της εκδίκησης θα σήμαινε ατίμωση του Ορέστη (στ. 71) και αυτό δεν ήταν ανεκτό όχι μόνο στον ομηρικό κόσμο, αλλά ούτε στην κλασική εποχή²⁷³. Κι εδώ υπάρχει μία διαφορά με την Ηλέκτρα στον τρόπο εκτίμησης της επιτυχίας του εγχειρήματος : ο Ορέστης την κρίνει εκ του αποτελέσματος, ενώ η Ηλέκτρα από την αντίσταση και μόνο στην αυθαίρετη εξουσία, στη δεσποτεία, από την ελεύθερη βούληση, έστω κι αν οδηγηθεί στον θάνατο, γιατί εκείνη φοβάται τον ηθικό και όχι τον βιολογικό θάνατο (στ. 1320 – 21, *ἢ γὰρ ἂν καλῶς ἔσωσ' ἑμαυτήν, ἢ καλῶς ἀπωλόμην*) ²⁷⁴.

Στην σοφόκλεια *Ηλέκτρα*, η πρωτοβουλία της εκδίκησης ανήκει στον Ορέστη ο οποίος ζήτησε συμβουλή από τον Απόλλωνα μόνο για τον τρόπο της εκτέλεσής της (στ. 32-35), ενώ στους δύο άλλους τραγικούς γίνεται σαφής αναφορά στον χρησμό του Απόλλωνα ²⁷⁵. Καταστρώνει μόνος του το σχέδιο, γεγονός που δηλώνει ότι διαθέτει *μητιν* ²⁷⁶. Ο Ορέστης του Σοφοκλή είναι αποφασισμένος και δεν λαμβάνει υπ' όψιν του την Ηλέκτρα στην εκτέλεση του σχεδίου του, ενώ ο Ορέστης του Ευριπίδη παρουσιάζεται φοβισμένος, κρύβεται, είναι έτοιμος να τραπεί σε φυγή, αν κάτι δε πάει όπως θέλει, και ζητάει τη στήριξη της αδερφής του. Η Μάντζιου ²⁷⁷ παρατηρεί ότι από το λεξιλόγιό του λείπει εντελώς η ηθική και το συναίσθημα (η αναφορά στην πατρίδα, τους γονείς του ή στην Ηλέκτρα που τον έσωσε).

²⁷⁰ Μάντζιου (1994 : 250 και 2019 : 20)

²⁷¹ Segal (1966 : 510)

²⁷² Η Μάντζιου (2019 : 19) τον χαρακτηρίζει «πνευματικό συνδετικό κρίκο του Ορέστη με την πατρίδα και το βασίλειο του Αγαμέμνονα»

²⁷³ Μάντζιου (1994 : 252)

²⁷⁴ Μάντζιου (1994 : 73)

²⁷⁵ Γι' αυτό ο Segal (1966 : 482) αναφέρει ότι οι ανατροπές στην *Ηλέκτρα* δεν προέρχονται από τον θεό ή από απρόβλεπτους παράγοντες (φυσικές καταστροφές ή λοιμούς), αλλά από την ανθρώπινη παρέμβαση. Οφείλονται στον λόγο και στον δόλο, γι' αυτό και δεν είναι αναπότρεπτες.

²⁷⁶ Μάντζιου (1019 : 19)

²⁷⁷ Μάντζιου (1019 : 21)

Ο Ορέστης του Αισχύλου ανακοινώνει τον «θάνατό» του με έναν στίχο (στ. 82 *τεθνεῶτ' Ὀρέστην εἶπέ, μηδαμῶς λάθη*), ενώ ο σοφόκλειος πλάθει ολόκληρη ιστορία για τον «θάνατό» του σε ιπποδρομία στα Πύθια. Η αθλητικές διακρίσεις, όπως και οι διακρίσεις στον πόλεμο προσέφεραν κλέος και στον ίδιο τον νικητή και στην οικογένειά του και ήταν χαρακτηριστικό του αριστοκρατικού ήθους, το οποίο παρέμενε ζωντανό και την κλασική εποχή²⁷⁸. Ο Παιδαγωγός σε δεκαπέντε στίχους (681-695) εγκωμιάζει την παρουσία του Ορέστη στα Πύθια, παρουσία που περιέχει όλα τα αριστοκρατικά ιδεώδη : σωματική ρώμη (στ. 685, *λαμπρός*), κοινωνική αναγνώριση από την νίκη σε αγώνες (στ. 685 : *πᾶσι τοῖς ἐκεῖ σέβας*, στ. 687 : *νίκης ἔχων γέρας*, στ. 692-3: *ἐνεγκὼν πάντα τάπινικια ὠλβίζετ'*), δράση αντάξια της καταγωγής (στ. 686 : *δρόμου δ' ἰσώσας τῆ φύσει*), ένδοξη γενιά (στ. 694-5, *τοῦ τὸ κλεινὸν Ἑλλάδος Ἀγαμέμνονος στρατεύμ' ἀγείραντός ποτε*).

Ωστόσο, αυτή η ίδια η αφήγηση των ηρωικού κατορθώματος του Ορέστη λειτουργεί ως ειρωνεία και υπονομεύει, σύμφωνα με πολλούς μελετητές²⁷⁹, την πράξη του : η χρήση δόλου εναντίον μελών του οίκου του δεν έχει κάτι το ηρωικό. Αντίθετα δείχνει την έκπτωση από το ηρωικό ιδεώδες. Υπάρχει ωστόσο και αντίθετη άποψη, ότι η όλη αφήγηση δείχνει τα ιδεώδη με τα οποία ανατράφηκε ο Ορέστης. Η απώλεια ενός τέτοιου γιου θα ήταν ακόμα πιο τραγική για την Κλυταιμνήστρα, κάτι όμως που δεν ισχύει για την εγωπαθή βασίλισσα . Έτσι με τη ρήση αυτή υποβαθμίζεται η Κλυταιμνήστρα και όχι ο Ορέστης, ενώ αντίθετα δικαιολογείται ο δόλος²⁸⁰.

Ο Ορέστης διακρίνεται και από άλλες αριστοκρατικές αρετές. Η Ηλέκτρα τον κατηγόρησε στην Πάροδο ότι είναι αδιάφορος για όσα συμβαίνουν (στ. 167-172), ωστόσο, όταν τη βλέπει να θρηνεί πάνω στην υδρία με την «τέφρα» του, λυγίζει (στ. 1175, 1185, 1199) και αποκαλύπτεται θέτοντας σε κίνδυνο το σχέδιό του. Τον κυριεύει ο έλεος, ένα ομηρικό συναίσθημα, που συνδέεται με συνεργατικές και όχι ανταγωνιστικές αξίες²⁸¹. Σε όλο το άλλο έργο ο Ορέστης είναι απολύτως ψύχραιμος, επιδεικνύει αυτοκυριαρχία και μάλιστα επιπλήττει την Ηλέκτρα για την παρορμητικότητά της, όταν δεν μπορεί να συγκρατήσει τον ενθουσιασμό της και τη συμβουλεύει να μείνει προσηλωμένη στον στόχο τους (στ.

²⁷⁸ Σύμφωνα με τον Lloyd – Jones (Μάντζιου (1994 : 263, υποσημείωση 1), οι έννοιες της τιμής και της αιδούς παίζουν μικρό ρόλο στα έργα του Αισχύλου, ενώ δεσπόζουν στα έργα του Σοφοκλή.

²⁷⁹ Μάντζιου (2019 : 52).

²⁸⁰ ό.π. Η Μάντζιου διατυπώνει την συμφωνία της με την δεύτερη άποψη

²⁸¹ Μάντζιου (1994 : 260, υποσημείωση 4) : η *Ιλιάδα* κλείνει με την αποδοχή από των Αχιλλέα των λύτρων για τον Έκτορα, επειδή ακριβώς ο ήρωας ευσπλαχνίστηκε τον γέρο Πρίμο. Σύμφωνα με μάλιστα με αυτόν ο έλεος παίζει μικρότερο ρόλο στην μετέπειτα λογοτεχνία.

1288). Διαθέτει λοιπόν και άλλο ομηρικό χαρακτηριστικό, είναι *έχέφρων* ²⁸². Η Κλυταιμνήστρα κι εδώ διαφοροποιείται, αφού ενώ αρχικά ακούει ψύχραιμα τις κατηγορίες της Ηλέκτρας, στο τέλος ηττημένη, καταφεύγει σε απειλές και όχι σε επιχειρήματα (στ. 626-7).

Η Ηλέκτρα παρασυρμένη από τη χαρά της μετά την αναγνώριση, χάνει την αίσθηση του χρόνου κι επομένως και τον στόχο τους, ενώ ο Ορέστης, όπως και ο παιδαγωγός, εκμεταλλεύονται τον *καιρόν* (στ. 22, 31, 39, 75, 1259, 1292, 1368) ²⁸³. Ο Ορέστης είναι άνθρωπος της δράσης, αλλά όταν πρόκειται να μιλήσει, ζητάει τον έλεγχο και την κριτική του Παιδαγωγού (στ. 29-31, *σὺ δὲ ὄξειαν ἀκοὴν τοῖς ἑμοῖς λόγοις διδούς, εἰ μὴ τι καιροῦ τυγχάνω, μεθάρμοσον*).

Όπως συνέβη και με τη Χρυσόθεμη, η Ηλέκτρα έρχεται αντιμέτωπη δύο φορές και με την Κλυταιμνήστρα. Στον αγώνα λόγων τους (στ. 516-609) η Μάντζιου ²⁸⁴ θεωρεί ότι έχουμε σύγκρουση αρχών, όχι απλώς διαφορετικών χαρακτήρων. Η σοφόκλεια Κλυταιμνήστρα έχει ομοιότητες με την αισχύλεια : αρρενωπότητα, ανδροπρεπές ήθος, δίψα για εξουσία, τυραννική φύση, δύναμη, επιβολή φόβου και σιωπής στους γύρω της, ροπή προς τη διάπραξη *ὑβρεως*, την υπέρβαση του μέτρου.

Στα μάτια πάλι της Ηλέκτρας η μητέρα της είναι μια μοιχαλίδα, μια εγκληματίας και προσπαθεί να αποκαλύψει το πραγματικό της πρόσωπο (στ. 516-522). Στον αγώνα λόγων μάνας – κόρης η Ηλέκτρα αποδομεί τα επιχειρήματα της πρώτης και την κατηγορεί ότι αιτία της δολοφονίας δεν ήταν η θυσία της Ιφιγένειας (για την οποία «αθώνει» τον πατέρα της), αλλά τα συναισθήματά της για το Αίγισθο, όπως αποδεικνύεται από τη διάκριση που κάνει στα παιδιά της ²⁸⁵. Ο Segal ²⁸⁶ παρατηρεί ότι στον αγώνα λόγων μεταξύ Ηλέκτρας και Κλυταιμνήστρας επανέρχεται η έννοια της δίκης, η οποία γενικά στο έργο χρησιμοποιείται ως ενέργεια βίαιη, επιθετική (στ. 37 : *ένδίκους σφαγάς*, 248 : *άντιφόνους δίκας*, 476 : *Δίκα δίκαια φερομένα χεροῖν κράτη*). Και οι δύο ισχυρίζονται ότι

²⁸² Foley (2003 : 150), Μάντζιου (1994 : 261).

²⁸³ Η Μάντζιου, (1994 : 258) συνδέει το περιεχόμενο της λέξης με της έννοιες του πρόποντος, του ορθού, του κατάλληλου, του επιτυχούς, άρα αποτελεσματικού. Πρόκειται για έννοια που εισήγαγε ο Γοργίας και γενικά συνδέθηκε με τον ηθικό σχετικισμό της εποχής του Σοφοκλή.

²⁸⁴ Μάντζιου (2019 : 42)

²⁸⁵ Foley (2003 : 151-2)

²⁸⁶ Segal (1966 : 536)

έχουν με το μέρος τους την δίκη (η Κλυταιμνήστρα στους στίχους 521, 528, 538, 551 και η Ηλέκτρα στους στίχους 560-61, 583).

Ωστόσο ούτε η Ηλέκτρα, που φαίνεται να υπερτερεί σε αυτόν τον αγώνα λόγων, έχει αναμφίβολα με το μέρος της το δίκαιο. Αρχικά καταδικάζει τη δολοφονία του πατέρα της άσχετα από το αν είναι δίκαιη ή άδικη (στ. 560 *εἴτ' οὖν δικαίως εἶτε μή*). Δεν απαντάει στη δυνατότητα του Αγαμέμνονα να αποφύγει τη θυσία της Ιφιγένειας. Εκφράζεται απρεπώς για την Άρτεμη (στ. 565). Και όσα καταλογίζει στην μητέρα της θα μπορούσαν να ισχύουν και για την ίδια και τον Ορέστη στο τέλος του έργου. Από τον αγώνα βγαίνει νικήτρια λόγω του δυναμισμού και του πάθους της. Αναμφίβολα όμως, τα επιχειρήματα της Ηλέκτρας έχουν ηθική βάση, όχι προσωπική ή συναισθηματική, όπως της Κλυταιμνήστρας²⁸⁷.

Η Foley²⁸⁸ επισημαίνει μία διαφορά του σοφόκλειου δράματος με την *Ορέστεια* : εδώ η «δίκη» διεξάγεται από γυναίκες και μάλιστα συγγενείς, όπου οι κοινωνικές συμβάσεις, τα συναισθήματα και τα προσωπικά κίνητρα παίζουν ρόλο και περιπλέκουν την κατάσταση και όχι σε ένα απρόσωπο δικαστήριο, συγκροτούμενο από άντρες πολίτες στο οποίο συμμετέχουν και θεοί.

Η σκηνή της προσευχής της Κλυταιμνήστρας που ακολουθεί είναι ενδεικτική του ήθους της και χαρακτηριστική της σύγχυσης των θεμάτων φωτός – σκοταδιού, ζωής – θανάτου, στα οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα, και της αντιστροφής των σχέσεων²⁸⁹. Η Κλυταιμνήστρα προσεύχεται στον θεό του φωτός κρυφά, μυστικά, γιατί φοβάται την κόρη της (στ. 634-659). Προσεύχεται για τη συνέχιση της ζωής της, έστω και μέσα από το θάνατο προσφιλών της προσώπων (στ. 650, *αἰεὶ ζῶσαν ἀβλαβεῖ βίῳ*). Στην προσευχή αυτή αντιστρέφεται το θέμα της γονιμότητας : προσφέρει στον θεό *θύματα πάγκαρπα* (στ. 635), για να διασκεδάσει τις συνέπειες του νοσηρού ερωτισμού της (στ. 652, *φίλοισί τε ξυνοῦσαν οἷς ξύνειμι*)²⁹⁰.

Η ερωτική ελευθερία και η γονιμότητα της Κλυταιμνήστρας έρχονται σε αντίθεση με την παρθενία και συνακόλουθη ατεκνία της Ηλέκτρας. Αντιστρέφεται, επομένως η φυσική

²⁸⁷ Μάντζιου (2019 : 45)

²⁸⁸ Foley (2003 : 169)

²⁸⁹ Segal (1966 : 478, 493-4)

²⁹⁰ Όπως παρατηρεί ο Segal, το ρήμα *ξύνειμι* έχει ερωτικές συνυποδηλώσεις).

πορεία των γενεών στην ερωτική δραστηριότητα και τεκνοποιία. Ο Segal²⁹¹ παρατηρεί ότι η Κλυταιμνήστρα του Σοφοκλή δεν κάνει καμία αναφορά στην Κασσάνδρα, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από τη σύγκρουση άντρα –γυναίκας στην αντίθεση ανάμεσα στην ερωτική ελευθερία της μάνας και τη στέρηση της κόρης. Τέλος, στην προσευχή αυτή είναι εντονότατη η τραγική ειρωνεία, αφού η Κλυταιμνήστρα προσεύχεται για απαλλαγή από του κινδύνους, δηλαδή από την Ηλέκτρα και τον Ορέστη, στον θεό που συμβούλευσε τον Ορέστη πώς να δράσει²⁹².

Απλουστεύοντας έτσι ο Σοφοκλής τα κίνητρα της δολοφονίας του Αγαμέμνονα, τονίζει την αντιστροφή των αξιών στον οίκο του Αγαμέμνονα : ο πατέρας που έσπειρε ένα παιδί το σκότωσε. Τα παιδιά του για να εκδικηθούν τον θάνατό του θα σκοτώσουν τη μητέρα τους. Αντιστρέφεται ακόμα και ο στενός δεσμός μάνας – παιδιού : η Ηλέκτρα δεν είναι φίλη, αλλά εχθρός (στ. 647, *τοῖς ἐχθροῖσιν ἔμπαλιν μέθες*), αν και προηγουμένως η Κλυταιμνήστρα της ζήτησε συμπεριφορά που ταιριάζει σε φίλους (στ.518, *μή τοι θυραῖαν γ' οὔσαν αἰσχύνειν φίλους*)²⁹³.

Η προσευχή της εισακούστηκε και φτάνει ο Παιδαγωγός ο οποίος ανακοινώνει τον «θάνατο» του Ορέστη. Και στο σημείο αυτό ο Segal²⁹⁴ εντοπίζει αντιστροφή του θέματος ζωής – θανάτου. Ενώ ο «θάνατος» του Ορέστη φαινομενικά δίνει ζωή στην Κλυταιμνήστρα και εξοντώνει συναισθηματικά την Ηλέκτρα (στ. 817-22), στην πραγματικότητα θα συμβεί το ακριβώς αντίθετο. Η Ηλέκτρα είναι το άμεσο θύμα (στ. 674, *ὄλωλα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ*) και το πραγματικό θύμα χαίρεται (στ. 783, *ἡμέρᾳ γὰρ τῆδ' ἀπήλλαγμαί φόβου*). Αξιοσημείωτη από αυτήν την άποψη είναι η επανάληψη του χρονικού προσδιορισμού *τῆδε ἡμέρᾳ*. Η απόκρυψη στην προσευχή της Κλυταιμνήστρας εξισορροπείται με την απόκρυψη και τον δόλο από μέρους του Παιδαγωγού και του Ορέστη. Και οι δύο ηρωίδες θα πέσουν θύματα του λόγου. Στο τέλος πια του έργου θα φανεί ποιος είναι νεκρός και ποιος ζωντανός (στ.1477-8, *οὐ γὰρ αἰσθάνει πάλαι / ζῶντας θανοῦσιν οὔνεκ' ἀνταυδᾶς ἴσα;*). Πρόκειται για ένα τμήμα του έργου όπου αναδεικνύεται η διάσταση ανάμεσα στα φαινόμενα και την πραγματικότητα²⁹⁵.

²⁹¹ Segal (1966 : 495)

²⁹² Μάντζιου (2019 : 48)

²⁹³ Segal, 1966 : 503. Η αντιστροφή αυτή θα κορυφωθεί τη στιγμή της δολοφονίας, όταν η Κλυταιμνήστρα θα φωνάξει μπροστά στον έτοιμο να τη χτυπήσει γιο της *αἰαῖ. ἰὼ στέγαι φίλων ἔρημοι, τῶν δ' ἀπολλύντων πλέα* (Segal, 1966 : 503)

²⁹⁴ Segal (1966 : 478)

²⁹⁵ Μάντζιου (2019 : 50)

Στην σκηνή με τον Παιδαγωγό αποκαλύπτεται η σκληρότητά της Κλυταιμνήστρας. Η αδιανόητη ψυχραιμία της αντιπαρατίθεται στην απόγνωση της Ηλέκτρας. Δεν διαθέτει κανένα μητρικό ένστικτο, μόνο αγάπη για τη δικιά της ζωή. Εκφράζει επιφανειακό πόνο μετά την λεπτομερή αφήγηση της αρματοδρομίας στην οποία υποτίθεται ότι σκοτώθηκε ο γιος της, που, όπως και στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, εντάσσεται στην προσπάθεια απόκρυψης των συναισθημάτων της, όμως δεν μπορεί να κρύψει την ανακούφισή της που απαλλάχτηκε από τον φόβο της εκδίκησης, από τη ανασφάλεια για τη ζωή της (στ.766-767, *ὦ Ζεῦ, τί ταῦτα, πότερον εὐτυχῆ λέγω, ἢ δεινὰ μὲν, κέρδη δέ και 778-779, ἐγκαλῶν δέ μοι φόνους πατρώους δεῖν' ἐπηπείλει τελεῖν*). Για τη χαρά της Κλυταιμνήστρας κάνει λόγο τόσο η Ηλέκτρα στο Γ' Επεισόδιο, όταν ο «ξένος» από τη Φωκίδα της δίνει τη στάχτη του αδερφού της (στ. 1053-54 *γελῶσι δ' ἐχθροί' μαίνεται δ' ὑφ' ἡδονῆς / μήτηρ ἀμήτωρ*), όσο και ο Παιδαγωγός (στ.1344-5 *ὡς δὲ νῦν ἔχει, / καλῶς τὰ κείνων πάντα, καὶ τὰ μὴ καλῶς*). Γι' αυτό και η Ηλέκτρα τη χαρακτηρίζει ανάξια να λέγεται μάνα (στ. 1194 *μήτηρ καλεῖται μητρὶ δ' οὐδὲν ἕξισοῖ*). Όταν όμως η Κλυταιμνήστρα έρχεται αντιμέτωπη με τον Ορέστη, του θυμίζει ότι είναι μητέρα του (στ. 140-141 : *ὦ τέκνον τέκνον, οἴκτιρε τὴν τεκοῦσαν*), όπως ακριβώς και στις *Χοηφόρους*.

Τη στιγμή της εισόδου της Κλυταιμνήστρας στο ανάκτορο με τη συνοδεία του Παιδαγωγού κορυφώνεται τόσο η διάσταση – που γίνεται πια χάσμα – ανάμεσα στην αλήθεια και στα φαινόμενα, όσο και η αρνητική διαγραφή του ήθους της : κανένας πόνος για την απώλεια του γιου της, αφού αυτή εξασφάλιζε τη σωτηρία της, καμία συμπόνια για την κόρη της που θρηνεί τον αδερφό της, αλλά και καμία υποψία για εξύφανση δόλου, παρά την απειλή της Ηλέκτρας (στ. 580-1 και 604-5) και την δική της αναφορά σε δόλο στην προσευχή της (στ. 648-9). Στερείται *μήτιδος* και η πειθώ, το όργανο της *ἄτης*, με τη μορφή δόλου είναι αποτελεσματική (Αισχ. *Αγαμ.* 385-6)²⁹⁶. Ο Σοφοκλής καταφέρνει πριν την μητροκτονία να παρουσιάσει την Κλυταιμνήστρα με τα πιο μελανά χρώματα. Αντίθετα, ο Ευριπίδης στην *Ηλέκτρα* του θα παρουσιάσει την Κλυταιμνήστρα πριν την μητροκτονία να έχει κάποια θετικά χαρακτηριστικά.

²⁹⁶ Μάντζιου (2019 : 53-4) Η Μάντζιου παρατηρεί ότι γενικά στο έργο η άδολη πειθώ δεν είναι αποτελεσματική, όπως φαίνεται στους διαλόγους της Ηλέκτρας με τη Χρυσόθεμη και με την Κλυταιμνήστρα. Μονό ο δόλος πείθει (ό.π.σελ 64)

Και στο δεύτερο στάσιμο εντοπίζεται από τον Segal ²⁹⁷ αντιστροφή σε πολλά επίπεδα . Ο Χορός κάνει αναφορά στα πουλιά που θρέφουν τους γονείς τους. Η τροφή είναι σημαντική στη σχέση γονέα – παιδιού, αλλά και φέρνει τη σχέση αυτή κοντά στη φύση. Η Ηλέκτρα ανέθρεψε τον Ορέστη, κάτι που ήταν καθήκον της μητέρας του και, μισώντας τη μητέρα της, θέλησε να αναθρέψει έναν εκδικητή (στ. 603). Η μητέρα της έχει στερήσει από την ίδια τη δυνατότητα να αποκτήσει την ιδιότητα της συζύγου και της μητέρας που θα αναθρέψει παιδιά (στ. 1183, *φεῦ τῆς ἀνύμφου δυσμόρου τε σῆς τροφῆς*).

Σε ένα δεύτερο επίπεδο έχουμε αντιστροφή στη σχέση φύσης – νόμου, σχέση που ήταν αντικείμενο συζήτησης την εποχή του Σοφοκλή. Στον κόσμο της φύσης, των πτηνών και των ζώων, που αντιστοιχεί σε ένα προ-ηθικό στάδιο της ανθρώπινης κοινωνίας, επικρατεί το ένστικτο της επιβίωσης και απουσιάζει η στοργή και ο σεβασμός. Αντίθετα, ο νόμος και η σύμβαση, θέτουν όρια, επιβάλλουν τον σεβασμό. Εδώ, ο κόσμος της φύσης παρουσιάζεται ως υπόδειγμα στοργικής σχέσης γονέων – παιδιών, ενώ στον κόσμο των ανθρώπων παρουσιάζεται η σκληρή, ανόσια συμπεριφορά που θα ήταν αναμενόμενη στη φύση.

Αξιοσημείωτος είναι ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται και ταυτόχρονα διαφοροποιούνται οι χαρακτήρες των ηρώων στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή. Φαινομενικά η Κλυταιμνήστρα έχει τα ίδια κίνητρα με τον Ορέστη. Τα κίνητρα όμως αυτά καθόριζαν στην αρχαία κοινωνία την αντρική συμπεριφορά, επομένως και στο συγκεκριμένο δράμα η βασίλισσα έχει *ἀνδρόβουλον κέαρ*. Στο Β' Επεισόδιο, όταν προσεύχεται στον Απόλλωνα κάνοντας προσφορές μετά το όνειρό της, ζητάει να μη στερηθεί τα πλούτη της, το παλάτι, την εξουσία στους Ατρείδες και τα αγαπημένα της πρόσωπα (στ. 648- 9 : *καὶ μὴ με πλούτου τοῦ παρόντος εἴ τινες δόλοισι βουλεύουσιν ἐκβαλεῖν*, 651-4 : *δόμους Ἀτρείδων σκῆπτρά τ' ἀμφέπειν τάδε, / φίλοισί τε ξυνοῦσαν οἷς ξύνειμι νῦν / εὐήμεροῦσαν καὶ τέκνων ὄσων ἐμοὶ / δύσνοια μὴ πρόσεστιν ἢ λύπη πικρά*).

Ωστόσο το ήθος της, στην ουσία του, διαφέρει από αυτό του Ορέστη ²⁹⁸ : η Κλυταιμνήστρα με τον Αίγισθο έχουν υφαρπάξει ό,τι ανήκει στον Ορέστη. Ο Ορέστης επιδιώκοντας το κέρδος στοχεύει στο κλέος, ενώ για την Κλυταιμνήστρα το κέρδος είναι αυτοσκοπός και την οδήγησε στο *ὄνειδος*. Η συμπεριφορά του Ορέστη υπαγορεύεται από έναν κώδικα

²⁹⁷ Segal (1966 : 497-8)

²⁹⁸ Για τις διαφορές στο ήθος Ορέστη και Κλυταιμνήστρας, βλ. Μάντζιου (1994: 255-7)

τιμής, αυτόν της αριστοκρατικής κοινωνίας, ενώ της Κλυταιμνήστρας είναι αυθαίρετη, υβριστική, δηλωτική πλεονεξίας. Αυτό φαίνεται και από το λεκτικό της προσευχής της : πλούτος, εξουσία, άνετη ζωή. Δεν κάνει καμία αναφορά στο κλέος, στην τιμή (στ. 627-659, *πλούτου τοῦ παρόντος, ἀβλαβεῖ βίῳ, δόμους Ἀτρειδῶν σκῆπτρά τ᾽, φίλοισί τε ξυνοῦσαν, εὐήμεροῦσαν, τέκνων ὄσων ἐμοὶ δύσνοια μὴ πρόσεστιν ἢ λύπη πικρά*).

Και οι δύο χρησιμοποιούν δόλο για την επίτευξη του σκοπού τους, όμως ο δόλος της Κλυταιμνήστρας στρέφεται εναντίον φίλων και οδηγεί σε καταστροφή του οἴκου, ενώ ο Ορέστης χρησιμοποιεί τον δόλο εναντίον εχθρών για να σώσει τη δικιά του ζωή (στ. 11-12, 296-, 601, 1133), να σώσει την Ηλέκτρα (στ.1426), να ανακτήσει τον οίκο του και να γλιτώσει ολόκληρη την πόλη (1413). Τέλος, ο Ορέστης δρα δόλια καθ' υπόδειξιν του Απόλλωνα (στ. 36-7, *ἄσκευον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγᾶς*). Χρησιμοποιεί για την επικράτησή του τη *μήτιδα*, ενώ η Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος ενήργησαν αυτοβούλως δόλια και χρησιμοποίησαν μόνο την *ίσχύν*.

Η πραγματικά ηρωική μορφή του έργου είναι η Ηλέκτρα ²⁹⁹: δεν χρησιμοποιεί δόλο (τουλάχιστον μέχρι τη στιγμή της συνάντησής της με τον Αίγισθο), αλλά πορεύεται απόλυτη και ασυμβίβαστη, αδιαφορώντας ακόμα και για τον θάνατο. Προσπαθεί να νικήσει έναν κόσμο ανηθικότητας με μεγαλείο ψυχής. Υπερασπίζεται τους φυσικούς δεσμούς και παραλληλίζει τον εαυτό της με μυθικές μορφές (στ. 107, 147-48, 837-48). Σε κάποια σημεία ακόμα και η γλώσσα της έχει κάτι το επικό (στ. 98-99, 1150-51). Από αυτήν ακριβώς τη φύση της πηγάζει και η σκληρότητά της.

Παράλληλα είναι και τραγική μορφή : πράττοντας αυτό που πρέπει, κινούμενη από το αίσθημα της *αἰδοῦς* (κάτι που για εκείνη είναι η μοναδική επιλογή) φέρεται με τρόπο που δεν πρέπει, πιεσμένη από την *ἀνάγκη*. Κι εδώ κατά τη Μάντζιου³⁰⁰ ἐγκείται το θέμα που δραματοποιεί ο Σοφοκλής : η βία οδηγεί αναπότρεπτα στη βία. Ο Ορέστης έχει άλλη ιδιοσυγκρασία. Βλέπει στον νεκρό πατέρα του τον βασιλιά που θα διαδεχθεί και δηλώνει ότι πηγαίνει στον τάφο του, επειδή το είπε ο θεός, χωρίς να εμπλέκεται συναισθηματικά. Θέτοντας σε εφαρμογή τον δόλο δεν σκέφτεται τις επιπτώσεις στην Ηλέκτρα. Δεν έζησε τον – κάθε είδους θάνατο – όπως τον έζησε η αδερφή του.

²⁹⁹ Segal (1966 : 511-13)

³⁰⁰ Μάντζιου (2019 : 30-1)

Η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά μόνο με τον Ορέστη, αλλά και με την Ηλέκτρα. Ο Segal ³⁰¹ μάλιστα αναφέρει ότι παρά το ότι η Ηλέκτρα υπερασπίζεται την ευγενή φύση της που κληρονόμησε από τον πατέρα της και παρά την απομάκρυνση από τη μητέρα της, μοιάζει περισσότερο σε αυτήν. Αυτό ουσιαστικά ομολογεί και η ίδια, στους στ. 608-9 (*εἰ γὰρ πέφυκα τῶνδε τῶν ἔργων ἴδρις, σχεδόν τι τὴν σὴν οὐ καταισχύνω φύσιν*), στους οποίους έχουμε μία ακόμα αντιστροφή αξιακού κώδικα της αρχαιότητας (και όχι μόνον της αρχαιότητας), που επέβαλλε η συμπεριφορά των παιδιών να μην εκθέτει τους γονείς.

Τις ενώνει το αλύγιστο πείσμα, το μίσος, η εκδικητικότητα. Ενώ η Ηλέκτρα μισεί τον σκληρό χαρακτήρα της μάνας της, φαίνεται εξίσου εκδικητική με αυτήν. Η προτροπή στον Ορέστη στον στ. 1415 (*παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν*) παραπέμπει στους στίχους 1343 και 1345 του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (*ὦμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω. ὦμοι μάλ' αὖθις, δευτέραν πεπληγμένος*). Η κόρη παρουσιάζει κάτι από τη δαιμονική φύση της μάνας και γι' αυτό η Κλυταιμνήστρα τη φοβάται τόσο πολύ και δεν τολμάει να προσευχηθεί μπροστά της. Γνωρίζει ότι δεν μιλάει μπροστά σε φίλους (στ. 638-640, *οὐ γὰρ ἐν φίλοις / ὁ μῦθος, οὐδὲ πᾶν ἀναπτύξαι πρέπει / πρὸς φῶς παρούσης τῆσδε πλησίας ἐμοί*).

Η βασιλοκόρη είναι πρόθυμη, όταν πληροφορείται τον «θάνατο» του Ορέστη, να συμπεριφερθεί όπως ακριβώς και Κλυταιμνήστρα : να σκοτώσει τον ηγεμόνα του Άργους, υπερβαίνοντας τους περιορισμούς του φύλου της. Μόνο που είναι σίγουρη ότι η ίδια, σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα, θα αποκτήσει *εὐκλειαν* (στ. 973), *ἀνδρείαν* (στ. 983). Τέλος, το πείσμα της Ηλέκτρας, όπως προαναφέρθηκε, βασίζεται στο ότι δέχτηκε προσβολή ως άνθρωπος, καταπατήθηκε το δίκαιο ³⁰², ενώ αυτό της Κλυταιμνήστρας σε εγωισμό και στο συναίσθημα του φόβου για την επικείμενη εκδίκηση και την αντίδραση της κοινής γνώμης.

Ακόμα, η Ηλέκτρα ασκεί αυτοκριτική, ενώ η Κλυταιμνήστρα όχι. Η Μάντζιου³⁰³ αναφέρει ότι αν και η Ηλέκτρα είναι αιρετική γυναικεία μορφή, όπως και η μητέρα της, παραδέχεται την ακραία συμπεριφορά της και την ερμηνεύει. Σε αυτήν την οδηγούν οι ακραίες συνθήκες στις οποίες ζει (στ. 254-7). Μάλιστα την χαρακτηρίζει ως την πλέον αυτοαναλυόμενη από όλους τους ήρωες του Σοφοκλή.

³⁰¹ Segal (1996 : 499, 501)

³⁰² Μάντζιου (1994 : 87, υποσημείωση 3).

³⁰³ Μάντζιου (2019 : 28-9 και 90, υποσημείωση 32)

Στον αντίποδα της Ηλέκτρας βρίσκεται η Χρυσόθεμη : αδύναμη, συμβιβασμένη (στ.335, *νῦν δ' ἐν κακοῖς μοι πλεῖν ὑφειμένη δοκεῖ*), προκειμένου να εξασφαλίσει την επιβίωσή της, ενδοτική. Είναι υποταγμένη στην αδυναμία του φύλου της και κυριαρχείται από φόβο απέναντι στους ισχυρότερους και στις ατυχίες της γενιάς της. Προκρίνει τη ζωή έναντι του ένδοξου θανάτου (στ. 1007-1008, *λύει γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν οὐδ' ἐπωφελεῖ βᾶξιν καλὴν λαβόντε δυσκλεῶς θανεῖν*). Το μόνο που μπορεί να προσφέρει στην Ηλέκτρα είναι η εχεμύθεια της. Από το στόμα της Χρυσόθεμης ακούγεται ότι το δίκαιο ζημιώνει (στ. 1042, *ἀλλ' ἔστιν ἔνθα χὴ δίκη βλάβην φέρει*). Γι' αυτό και η Ηλέκτρα μιλώντας στην Χρυσόθεμη αποκαλεί την Κλυταιμνήστρα «μάννα δικιά σου» (στ. 1033, *έλθοῦσα μητρὶ ταῦτα πάντ' ἔξιπε σῆ..*)

Η Χρυσόθεμη ταυτίζει την ελευθερία με τη δυνατότητα εξόδου από το παλάτι και την κατοχή υλικών αγαθών και, προκειμένου να εξασφαλίσει τα παραπάνω, δέχεται την ανομία και την αυθαιρεσία του βασιλικού ζεύγους (στ. 339-340, *εἰ δ' ἐλευθέραν με δεῖ ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα*)³⁰⁴. Κατά την Μάντζιου³⁰⁵ η λέξη *κρατούντων* εδώ αναφέρεται στην ωμή βία, στην επιβολή και όχι στην εξουσία ευνομούμενης πόλεως. Και το *ἀκουστέα* δεν αναφέρεται στην υπακοή από ελεύθερη επιλογή, αλλά στην αναγκαστική υποταγή του αδύναμου.

Η Χρυσόθεμη θυσιάζει το δίκαιο στον βωμό του συμφέροντος, όπως και η Κλυταιμνήστρα, ενώ η Ηλέκτρα το συμφέρον στον βωμό του δικαίου. Συμβουλεύει μάλιστα την αδερφή της να πράξει ομοίως (στ. 1013-4 : *αὐτὴ δὲ νοῦν σχές ἀλλὰ τῷ χρόνῳ ποτέ, σθένουσα μηδὲν τοῖς κρατοῦσιν εἰκαθεῖν*, 339-340 : *εἰ δ' ἐλευθέραν με δεῖ / ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ' ἀκουστέα*). Η Ηλέκτρα απευθυνόμενη ειρωνικά στον Αίγισθο, στην Έξοδο του δράματος, χρησιμοποιεί λεξιλόγιο παρόμοιο με αυτό της Χρυσόθεμης στους στίχους 1013-4, όμως με άλλο σημασιολογικό φορτίο, ενδεικτικό του πολιτικού, δημοκρατικού της ήθους (στ. 1464-5, *τῷ γὰρ χρόνῳ νοῦν ἔσχον, ὥστε συμφέρειν τοῖς κρείσσοσιν*). Χαρακτηριστικό είναι ότι

³⁰⁴ Foley (2003 : 150). Η Μάντζιου (2019 : 32, 41 και 91, υποσημείωση 44) αναφέρεται και στη σκηνική παρουσία της Χρυσόθεμης. Τα ενδύματά της είναι αυτά που ταιριάζουν σε βασιλοκόρη, όμως η αντίθεση στην σκηνική παρουσία, τονίζει κι την αντίθεση στον χαρακτήρα. Η φτωχικά ενδεδυμένη Ηλέκτρα διαθέτει πνευματικό και ψυχικό πλούτο, ελευθερία, ευγένεια, ενώ η πλουσιοπάροχα ενδεδυμένη Χρυσόθεμη είναι στην ουσία της ενδεής, φοβισμένη και υποταγμένη. Η ίδια εικόνα θα επαναληφθεί και με την έξοδο τη Κλυταιμνήστρας στο Β' Επεισόδιο.

³⁰⁵ Μάντζιου, (2002 : 231)

χρησιμοποιεί το *συμφέρειν* (δηλωτικό συναίνεσης) αντί το *εΐκαθεΐν* (δηλωτικό υποταγής) και το *κρείσσοσιν* (δηλωτικό αξιώματος) αντί το *κρατοῦσιν* (δηλωτικό ισχύος) ³⁰⁶.

Η Χρυσόθεμη δεν τολμάει να εφαρμόσει αυτό που θεωρεί δίκαιο (στ. 338, *καίτοι τὸ μὲν δίκαιον, οὐχ ἧ' γὼ λέγω, ἀλλ' ἧ σὺ κρίνεις*), αλλά προτιμάει να εξασφαλίσει μία ήσυχη ζωή δίπλα στους φονιάδες του πατέρα της. Προτιμάει να είναι κόρη της μητέρας της και όχι του πατέρα της. Ακόμα και όταν ακούει τις βαρύτερες κατηγορίες της Ηλέκτρας το κάνει στωικά.

Η διαφορά στο ήθος των δύο αδερφών γίνεται ακόμα μία φορά φανερό και όταν μετά την ανακοίνωση από τον Παιδαγωγό του «θανάτου» του Ορέστη, η Ηλέκτρα ζητάει από την Χρυσόθεμη βοήθεια για να σκοτώσουν τον Αίγισθο κι εκείνη ακολουθεί τον δρόμο της συμβιβασμένης σωφροσύνης. Ο Kirkwood ³⁰⁷ θεωρεί τη σκηνή σημαντική, από την άποψη ότι αναδεικνύει την αποφασιστικότητα της Ηλέκτρας να φέρει σε πέρας την εκδίκηση για τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Μέχρι τη σκηνή αυτή, εξέφραζε την ελπίδα να επιστρέψει ο Ορέστης και αρκούταν στην άρνηση συνεργασίας με τη μητέρα της και τον Αίγισθο, στην λεκτική αντιπαράθεση με αυτούς και στον δημόσιο θρήνο. Ή όπως αναφέρει η Μάντζιου³⁰⁸, η Ηλέκτρα τη στιγμή της αναγγελίας του «θανάτου» του Ορέστη, έπαψε να ζει με τις μνήμες του παρελθόντος και την ελπίδα για το μέλλον και αντιμετωπίζει το παρόν. Μιλώντας με την Κλυταιμνήστρα ανέφερε ότι ανέθρεψε τον Ορέστη ως εκδικητή και τον περιμένει, αλλά και η ίδια θα ανελάμβανε αυτό το έργο, αν είχε τη δύναμη (στ. 603-605). Τώρα που «πέθανε» ο Ορέστης πιστεύει ότι την βρήκε.

Η Ηλέκτρα δεν κάνει αναφορά στην μητροκτονία (στ. 957). Το γεγονός αυτό έχει ερμηνευτεί με ποικίλους τρόπους. Ο χαρακτήρας του παραμένει σταθερά ο γνωστός από την τριλογία του Αισχύλου : ο δειλός, ο άνανδρος, που ζει στη σκιά της γυναίκας του. Η Ηλέκτρα τον χαρακτηρίζει δειλό, άντρα που πολεμάει με τις γυναίκες.³⁰⁹ Αυτή η αρνητική διαγραφή του ήθους του καθιστά φυσική και την αναφορά στη δικιά του τιμωρία. Επίσης η δολοφονία του Αίγισθου είναι απαλλαγμένη από τραγικό βάρος της μητροκτονίας ³¹⁰. Η

³⁰⁶ Μάντζιου (2002 : 232)

³⁰⁷ Kirkwood (1942 : 88)

³⁰⁸ Μάντζιου (2019 : 53)

³⁰⁹ στ. 301-2, *ὁ πάντ' ἀναλκίς οὔτος, ἢ πᾶσα βλάβη, / ὁ σὺν γυναιξὶ τὰς μάχας ποιούμενος*

³¹⁰ Kirkwood (1942 : 89-90)

Foley ³¹¹ σημειώνει ότι μετά από όσα καταλόγισε η Ηλέκτρα στη μητέρα της δεν θα μπορούσε να παρουσιάσει τη μητροκτονία ως ηρωική πράξη. Εξάλλου, για την Ηλέκτρα η δολοφονία του Αιγίσθου είναι δυσκολότερη, ριψοκίνδυνη, άρα ηρωική πράξη. Κατά τον Kirkwood ³¹² απλώς η Ηλέκτρα δεν αντιμετωπίζει το πρόβλημα. Δεν είναι θέμα «τακτικής» η αποσιώπηση της μητροκτονίας, για να εξασφαλίσει την σύμπραξη της Χρυσόθεμης, η ηρώίδα δεν φέρεται υποκριτικά. Αυτό δεν θα ταίριαζε με τον χαρακτήρα της, όπως έχει διαγραφεί μέχρι τώρα : ειλικρινής και άμεσος. Εξαπατά και τον εαυτό της και τη Χρυσόθεμη αρνούμενη να δει το χειρότερο που βρίσκεται μπροστά της.

Επειδή η Ηλέκτρα γνωρίζει ότι η Χρυσόθεμη έχει επίγνωση του ότι το δίκιο είναι με το μέρος της, προσπαθεί να την πείσει ότι το όφελος ταυτίζεται με το δίκιο. Και το όφελος αυτό είναι το *εὐτυχεῖν*, που πηγάζει από την ελεύθερη βούληση και την κοινωνική αναγνώριση. Το κέρδος για την Ηλέκτρα είναι η ηρωική βούληση να διακινδυνεύει κανείς τα πάντα ³¹³ . Η ίδια αδιαφορεί για τον πλούτο, όμως για να πείσει την Χρυσόθεμη να συμπράξει της αναφέρει ότι όσο κυβερνάει ο Αίγισθος αυτή θα στερείται την πατρική περιουσία που θα της επιτρέψει να κάνει πλούσιες προφορές τον πατέρα της και έναν καλό γάμο. Ουσιαστικά προσαρμόζει την επιχειρηματολογία της στον χαρακτήρα της Χρυσόθεμης, και αυτό είναι χαρακτηριστικό του σοφιστικού κινήματος. Στο τέλος του λόγου της θα μιλήσει και για δίκαιο. Η ιδεαλίστρια Ηλέκτρα γνωρίζει ότι η ρεαλίστρια Χρυσόθεμη έχει την ίδια αντίληψη περί δικαίου (στ. 338). Το επιχείρημα *τά μὲν ἡδέα καλά, τα δε συμφέροντα δίκαια των σφετεριστών*, θα το αντιστρέψει : *τά μὲν καλά ἡδέα, τα δὲ δίκαια συμφέροντα*³¹⁴.

Ο Lesky ³¹⁵ επισημαίνει την αντιστροφή της σειράς των φόνων σε σχέση με τον Αισχύλο. Επίσης στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η μητροκτονία δεν εγείρει ηθικό ζήτημα και ο Ορέστης δεν καταδιώκεται από τις Ερινύες. Οι ένοχοι έπρεπε να τιμωρηθούν και τιμωρήθηκαν, όποιοι κι αν ήταν αυτοί. Ο Goldhill ³¹⁶ εκτιμά ότι ο Σοφοκλής αφήνει την αποτίμηση της μητροκτονίας στο κοινό. Σιωπώντας ο ίδιος εμπλέκει τους θεατές. Αυτό φαίνεται και από το κλείσιμο των έργων ³¹⁷. Ο Χορός στο τέλος των *Χοηφόρων* εκφράζει τον προβληματισμό

³¹¹ Foley (2003 : 160)

³¹² Kirkwood (1942 : 89-90)

³¹³ Μάντζιου (1994 : 78 υποσημείωση 1)

³¹⁴ Μάντζιου (1994 : 78)

³¹⁵ Lesky (1985 : 66, υποσημείωση 91).

³¹⁶ Goldhill (2004 : 87)

³¹⁷ Kirkwood (1942 : 94)

του για το μέλλον (1075-6). Στο τέλος της *Ηλέκτρας* (στ.1508-10) εκφράζεται η ικανοποίησή του Χορού για την έκβαση της υπόθεσης και βεβαιότητα για το μέλλον, που δηλώνεται με τη χρήση οριστικής (1509, *ἔξῃλθες*) και τη μετοχή του ρήματος τελειῶ (στ. 1510 *τελειωθέν*). Πολλοί μελετητές έκαναν λόγο για αισιόδοξο κλείσιμο του έργου. Άλλοι πάλι μίλησαν για ομηρική προσέγγιση του Σοφοκλή στο θέμα της μητροκτονίας³¹⁸. Ο Segal διαφωνεί και με τις δύο απόψεις³¹⁹.

Θεωρεί ότι ο Σοφοκλής δίνει έναν πιο «ελαφρύ» τόνο στο κλείσιμο του έργου του και μόνο επειδή αυτό τελειώνει με τον Ορέστη και όχι την Ηλέκτρα. Η σκέψη του Ορέστη, ο οποίος είναι επικεντρωμένος στην συγκεκριμένη πράξη, είναι πιο απλή, καθαρή και διαυγής από της Ηλέκτρας, η οποία και έχει πιο περίπλοκη ιδιοσυγκρασία, αλλά και έζησε το κακό, υπέφερε και επηρεάστηκε στον τρόπο σκέψης της από αυτό (χαρακτηριστική είναι η γενίκευση που κάνει στους στίχους 1485-6 για τα ανθρώπινα).

Παρ' όλα αυτά, η αναφορά στις χθόνιες δυνάμεις που γίνεται στο τέλος (στ. 1417-8) δηλώνει ότι η ατμόσφαιρα του μίσους και του σκοταδιού υφίσταται παρά τη νίκη. Τέλος, αίσθηση σκότους αφήνει και η αναφορά του Αίγιθου στα μελλοντικά κακά των Πελοπιδών (στ.1497-8). Ο Ορέστης του Σοφοκλή, αντίθετα με τον Ορέστη του Αισχύλου που εξαγνίζεται, μπαίνει στο αιματοβαμμένο σπίτι των Πελοπιδών για να ολοκληρώσει την αιματοχυσία.

Εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Segal, ο Σοφοκλής δεν είναι ο ποιητής του «άσπρου ή μαύρου», ούτε αυτός που θα έκρινε μία πράξη βάσει της επιτυχίας της έκβασής της (αποκατάσταση δικαιοσύνης, εκπλήρωση χρησμού, εξευμενισμός Αγαμέμνονα, κοινωνική αποκατάσταση Ορέστη και Ηλέκτρας). Τα μέσα με τα οποία επετεύχθη η έκβαση αυτή είναι αμφισβητήσιμα (δόλος, εξαπάτηση, προδοσία) και αυτό σπάνια έχει θετική κατάληξη για τους σοφόκλειους ήρωες. Αυτοί, αντίθετα με τους ήρωες του Ευριπίδη, βρίσκονται κοντά στο ομηρικό ιδεώδες : χαρακτηρίζονται από ευγένεια ήθους και κινήτρων, ευθύτητα³²⁰. .

³¹⁸ Κύριος εκφραστής της άποψης αυτής είναι ο Jebb.

³¹⁹ Segal (1966 : 523, 527-30, 540)

³²⁰ Segel (1966 : 540)

Παρά την αντιστροφή στη σειρά των φόνων, η μητροκτονία παραμένει κατά τον Kirkwood³²¹ η κορύφωση του έργου. Προετοιμάζεται με το διάλογο της Ηλέκτρας με τη μητέρα της και βρίσκεται σε κεντρικό σημείο του έργου, ενώ η δολοφονία του Αίγισθου στο τέλος, είναι «επίπεδη», αφού στερείται τραγικότητας, χωρίς καμία συναισθηματική έξαρση σαν και αυτή που δηλώνεται στον στίχο 1415-6 (*ὦμοι πέπληγμαι. Ἦλ. παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆ*), και αποδίδεται με συντομία.

Στο έργο συμπλέκονται και αντιπαρατίθεται αξιακοί κώδικες διαφορετικών εποχών και διαφορετικές ανθρώπινες ανάγκες. Η Ηλέκτρα κρατάει τη στάση που της υπαγορεύει η φύση της, ο χαρακτήρας της και όχι οι κοινωνικές συμβάσεις. Είναι υπόλογη στη συνείδησή της. Η Χρυσόθεμη αντιδρά σαν γυναίκα, όπως απαιτούν οι κοινωνικές συμβάσεις της εποχής. Ο Ορέστης πάλι είναι υπόλογος στον Παιδαγωγό και η τάση του είναι αποτέλεσμα της αριστοκρατικής αγωγής που έλαβε από αυτόν.

Στο πρόσωπο του Ορέστη και της Χρυσόθεμης ο ποιητής παρουσιάζει τις κοινωνικές ανάγκες του ανθρώπου : κοινωνικό γόητρο, πλούτος, ήρεμη ζωή, ενώ στο πρόσωπο της Ηλέκτρας τις έμφυτες ουσιαστικές ανάγκες : ελευθερία, αξιοπρέπεια, δικαιοσύνη. Ηλέκτρα και Ορέστης προβάλλουν κάποτε το ίδιο κίνητρο δράσης : τιμή. Όμως μέσω της Ηλέκτρας οι παραδοσιακές αξίες παρουσιάζονται με νέο περιεχόμενο και αποκτούν οικουμενικό περιεχόμενο, γιατί συνδέονται με πανανθρώπινες αξίες, την ελευθερία, την αξιοπρέπεια, την ηθική ακεραιότητα . Μέσα από το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου το δράμα παρουσιάζει άλλες ανάγκες : την επικράτηση με κάθε μέσον, χωρίς αναστολές και αίσθημα δικαίου³²². Ο Goldhill³²³ παρατηρεί ότι οι ήρωες της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή είναι οι τυπικοί σοφοκλείοι ήρωες : δεσμευμένοι στην έννοια της προσωπικής τιμής συγκρούονται με την κοινωνία και βγαίνουν εκτός αυτής, για να επιτύχουν το προσωπικό μεγαλείο.

³²¹ Kirkwood (1942 : 90). Ο ίδιος αναφέρει ότι ο Αισχύλος παρουσίασε πρώτα τη δολοφονία του Αίγισθου και μετά της Κλυταιμνήστρας, διότι έτσι εξασφαλιζόταν η συνοχή με το επόμενο δράμα, τις *Ευμενίδες*. Ο Σοφοκλής πάλι, με το αντιστρέψει τη σειρά των φόνων, αποφεύγει οποιαδήποτε αναφορά στις Ερινύες, που θα έφεραν τον Ορέστη στο προσκήνιο, ενώ κεντρική μορφή του δράματος είναι η Ηλέκτρα. Με την άποψη αυτή συμφωνεί και ο Segal (1966 : 476), ο οποίος βλέπει στις προθέσεις του Σοφοκλή τη διαγραφή του σύνθετου ήθους της Ηλέκτρας και όχι την απόδοση της μοίρας των Ατρείδων.

³²² Μάντζιου (1994 : 85, 87, 91)

³²³ Goldhill (2004 : 85)

Η Μάντζιου³²⁴ θεωρεί ότι η τραγωδία *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή δεν είναι ένα έργο οικογενειακής εκδίκησης, αλλά η τραγωδία της Αθήνας. Ο Σοφοκλής παρουσιάζει στο δράμα του, χωρίς ο ίδιος να παίρνει θέση, την ηθική σχετικοκρατία της σύγχρονης του Αθήνας η οποία κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου δεν υπερασπιζόταν το δίκαιο, την ελευθερία (στάση Ηλέκτρας), αλλά επεδίωκε την επιβολή, το κέρδος (στάση Κλυταιμνήστρας). Η Μάντζιου κάνει παραλληλισμούς ανάμεσα στη σύγκρουση Κλυταιμνήστρας – Αίγισθου και Ηλέκτρας με τη σύγκρουση Αθηναίων – Μηλίων κι επισημαίνει ότι στο έργο του Θουκυδίδη τα γεγονότα της Μήλου ακολουθούνται από την Σικελική εκστρατεία και καταστροφή.

Και κατά τον Siegal ³²⁵, η *Ηλέκτρα* είναι το δράμα της Αθήνας, αλλά από άλλη άποψη. Ο λόγος της εξαπάτησης που εκφέρει είτε ο Ορέστης είτε η Ηλέκτρα στον Αίγισθο προς το τέλος του έργου, είναι ο λόγος που παραποιεί την αλήθεια (σαν και αυτόν που εξέφερε ο Κλέων) και όχι ο ευθύς λόγος (ο λόγος του Περικλή). Ο δημόσιος λόγος την περίοδο ατή στην Αθήνα ήταν σε μεγάλο βαθμό δημαγωγικός και οι Αθηναίοι έπρεπε να αναζητούν την αλήθεια. Και ο Βαλάκας³²⁶ αναφέρεται στην επίδραση του Πελοποννησιακού Πολέμου, ο οποίος, όπως επεσήμανε ο Θουκυδίδης (3.82.4) οδήγησε σε ακρότητες, αλλά και στην αλλαγή της σημασίας των λέξεων που αναφέρονται σε γεγονότα ή ανθρώπινες συμπεριφορές.

³²⁴ Μάντζιου (1994 : 92-3)

³²⁵ Segal (1966 : 535)

³²⁶ Βαλάκας (2010 : 44)

4. Η Κλυταιμνήστρα στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη

Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη διδάχτηκε ανάμεσα στο 422 και 413 π.Χ.³²⁷. Η υπόθεση διαδραματίζεται έξω από τα τείχη του Άργους, εκεί που βρίσκεται το αγροτόσπιτο της Ηλέκτρας και του αυτουργού ³²⁸, ενός φτωχού γεωργού, από καλή ωστόσο γενιά, με τον οποίο την πάντρεψαν η Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος, για να αποφύγουν την γέννηση απογόνου από καλή γενιά, που θα διεκδικούσε τα δικαιώματά του στην εξουσία του Άργους. Ο αυτουργός, δείχνοντας σεβασμό στη βασιλοκόρη, δεν την άγγιξε ³²⁹ και της συμπεριφέρεται με τρυφερότητα, κατανόηση, κάποτε και με συγκατάβαση (στ.76-7), ενώ η Ηλέκτρα προσπαθεί να συμπεριφερθεί ως αληθινή σύζυγος.

Όπως παρατηρεί η Foley, παρά το ότι η Κλυταιμνήστρα παραμένει κι εδώ μια μοιχαλίδα και μια μάνα που έχει ανεχτεί να είναι στο περιθώριο τα παιδιά της με τον Αγαμέμνονα, παρουσιάζεται ως μια ηρώίδα διαφορετική από την «άνδρόγυνη» ηρώίδα του Αισχύλου, περισσότερο συμμορφωμένη με το γυναικείο πρότυπο ³³⁰. Πλησιάζει την συμπεριφορά της συμβατικής συζύγου και –ως έναν βαθμό - και της μάνας που ενδιαφέρεται για τα παιδιά της : πηγαίνει όταν η Ηλέκτρα της ζητάει βοήθεια στη θυσία με αφορμή τη «γέννηση του παιδιού της», ενδιαφέρεται για την κοινή γνώμη και δεν συνοδεύει τον Αίγισθο στη θυσία που κάνει, φοβούμενη τα σχόλια των συμπολιτών της³³¹. Θέλει όμως να τον ευχαριστήσει πηγαίνοντας να τον δει αργότερα. Έχει, τέλος, αποκτήσει παιδιά μαζί του.

Πήρε μέρος στον σχεδιασμό του φόνου του Αγαμέμνονα, η διάπραξη του οποίου άλλοτε αποδίδεται στην (στ. 163) και άλλοτε σε συνέργεια (στ. 9-10)³³². Τέλος, συμμερίζεται την

³²⁷ Για τη χρονολόγηση του έργου Cropp (1988 : introd. l-li)

³²⁸ Κατά τον Cropp (1998 : 98), η αλλαγή του σκηνικού και η μεταφορά σε ένα περιβάλλον υπαίθρου έχει σημασία και σε ηθικό επίπεδο.

³²⁹ Όπως παρατηρεί ο Cropp (1998 : 99) ο αυτουργός είναι ο σκληρά εργαζόμενος, που έχει μείνει αδιάφορος από την επίδραση της πόλης και της πολιτικής. Έχει *εύγένειαν*, αλλά η φτώχεια του έχει στερήσει την *τιμήν* που θα άρμοζε σε αυτήν.

³³⁰ Foley, (2003: 234 - 236)

³³¹ Ο Cropp (1998 :101) θεωρεί ότι η ευριπίδεια Κλυταιμνήστρα σε αντίθεση με την απόδοσή της από τους άλλους τραγικούς, δεν στερείται αίδους.

³³² Όπως επισημαίνει ο Cropp (1998 : 100), καθένας από τους δύο (Αίγισθος και Κλυταιμνήστρα) αποκαλείται φονιάς, ανάλογα με την οπτική. (Κλυταιμνήστρα : στ. 279, 745-6, 970, 1067-8,1093-4, 1148-64. Αίγισθος : στ. 599, 763, 869, 885, 916)

κοινή αντίληψη ότι οι γυναίκες είναι μωρές (*μῶρον*, στ. 1025), κάτι που θέτει εν αμφιβόλω την ηθική της ευθύνη. Ακούει τις μομφές της κόρης της και δεν κατηγορεί Αγαμέμνονα, όπως στις τραγωδίες των άλλων τραγικών (*Αγαμέμνων* 1417-18, 1525 και Σοφ. *Ηλέκτρα* 536), επειδή σκότωσε την Ιφιγένεια που ήταν δικό της παιδί, αλλά επειδή πρόδωσε την εμπιστοσύνη του πατέρα της, Τυνδάρεω, που την παρέδωσε στον Αγαμέμνονα. Τέλος, παραδέχεται ότι έδρασε με υπερβολική οργή απέναντι στον Αγαμέμνονα (στ. 1110)

Κατά την Foley, αυτή που μοιάζει περισσότερο στην αισχύλεια Κλυταιμνήστρα είναι η Ηλέκτρα του ευριπίδειου δράματος. Σε αντίθεση με την Ηλέκτρα του Αισχύλου και του Σοφοκλή, σχεδιάζει τον φόνο, συμμετέχει σε αυτόν και τιμωρείται ³³³. Είναι αυτή που εκπληρώνει το γυναικείο χρέος να υποδαυλίζει τη βεντέτα, και με τον θρήνο και με τις μομφή της στον Ορέστη για αδράνεια και δειλία, αλλά χωρίς συναίσθηση του τι κάνει, χωρίς αίσθηση κοινωνικής αποστολής³³⁴.

Η Ηλέκτρα διαμαρτύρεται για τις συνθήκες της ζωής της. Περιφέρεται ρακένδυτη (στ. 304-5). Ο Ορέστης όταν έφτασε στο Άργος την πέρασε για δούλα (στ. 107, *πρόσπολον*), και αναφερόμενος στην εμφάνισή της χρησιμοποίησε τον όρο *συντετηκός δέμας* (στ. 240). Οι συμφορές που την έχουν βρει και η φτωχική της ενδυμασία δεν της επιτρέπουν - παρά την έντονη παρότρυνση του Χορού - να συμμετάσχει στη γιορτή προς τιμήν της Ήρας. Η βασιλοκόρη αποκλείεται από τις θρησκευτικές τελετές, που ήταν χρέος κάθε γυναίκας και μοναδικό πεδίο δημόσιας δράσης της. Δεν έχει επαφές με άλλες γυναίκες (στ. 311), λόγω της κοινωνικής τάξης στην οποία εισήλθε με τον γάμο της και της έλλειψης κατάλληλης ενδυμασίας. Υφαίνει μόνη της³³⁵ (στ.307) και επιφορτίζεται σκληρές εργασίες (στ.309). Τον γάμο της τον χαρακτηρίζει «θανάσιμον» (στ.247) και θεωρεί ότι με αυτόν είναι νεκρή για τον οίκο, την πόλη και τον ίδιο της τον εαυτό, υπαινισσόμενη την παρατεταμένη παρθενία της, που της στερεί τη γέννηση παιδιών³³⁶.

Η Ηλέκτρα αναφέρεται συνεχώς στις άθλιες συνθήκες ζωής της, για να επισύρει την οργή των θεών εναντίον της μάνας της και του Αίγισθου. Φτάνει στο σημείο να παρουσιαστεί

³³³ Foley (2003 : 235 -236 και 239). Είναι σταθερή στην απόφασή της να σκοτώσει τη μητέρα της, καταστρώνει σχέδιο, ένα «δίκτυ», παγίδευσής της, χρησιμοποιεί για τη δολοφονία λόγο μεταφορικό που παραπέμπει σε θυσίες, κρατάει το ξίφος όταν ο Ορέστης λυγίζει.

³³⁴ Foley (2003 : 240-241)

³³⁵ O Cropp (1988 : 120) αναφέρει ότι η υφαντική ήταν τέχνη που την μάθαιναν οι κοπέλες από μικρές και την ασκούσαν, αλλά η καθημερινή της «ρουτίνα» ανετίθετο σε δούλες.

³³⁶ Cropp (1988 : 116)

φτωχότερη και από τους γείτονές της καθ' υπερβολήν *ad misericordiam*³³⁷ (στ. 1131) και ως εκ τούτου καταδικασμένη σε μοναξιά. Κατά τον Denniston η Ηλέκτρα δείχνει «νοσηρή ευαισθησία» σχετικά με την κατάστασή της και μονίμως επανέρχεται σε αυτήν³³⁸.

Αισθάνεται μίσος εναντίον της μάνας της³³⁹, στην οποία δεν αναγνωρίζει ούτε το γεγονός ότι την έσωσε από τον θάνατο που της ετοίμαζε ο Αίγισθος και θεωρεί ότι αυτό έγινε για αυτοπροστασία και όχι από αγάπη για το παιδί της, γιατί αυτός ο φόνος θα έμενε αδικαιολόγητος, άρα θα ήταν μία ακόμα υπέρβαση του μέτρου, που θα έστρεφε την κοινή γνώμη εναντίον της (στ. 29-30). Συγκρίνει δε τις συνθήκες ζωής της με αυτές της Κλυταιμνήστρας που ζει μέσα στην χλιδή με τα πλούτη που ο άντρας που δολοφόνησε έφερε από την Τροία και τα οποία θεωρεί αντάλλαγμα για τη θυσία της Ιφιγένειας (στ. 1002). Η αναφορά της αυτή προοικονομεί την άφιξη της Κλυταιμνήστρας πάνω σε άμαξα. Την κατηγορεί ακόμα και για το γεγονός ότι απέκτησε παιδιά με τον Αίγισθο - τη σχέση με τον οποίο έβαλε πάνω από τη σχέση της με την ίδια και τον Ορέστη - για να εξασφαλίσει τη διαδοχή του στον θρόνο, κάτι που δεν εμφανίζεται σε άλλες εκδοχές του μύθου³⁴⁰.

Για την Ηλέκτρα η μητέρα της είναι «πανούργα» (στ.60, *ή γὰρ πανώλης Τυνδαρίς*), μισητή (στ. 117, *στυγνὰ Τυνδάρω κόρα*) και *τάλαινα* (στ. 1171). Υποστηρίζει ότι και οι δύο αδερφές, Ελένη και Κλυταιμνήστρα, έχουν ομορφιά, αλλά όχι ήθος : η μία κλέφτηκε με τη θέλησή της και η άλλη σκότωσε τον καλύτερο άντρα των Αχαιών, αυτόν που είχαν όλοι διαλέξει για αρχηγό τους, και μάλιστα με δόλο και στερώνοντας του τις νενομισμένες νεκρικές τιμές³⁴¹. Σταθερή σε όλες τις τραγωδίες που πραγματεύονται τον μύθο είναι η αναφορά στο δίκτυ με το οποίο παγιδεύτηκε ο Αγαμέμνονας. Το ίδιο κι εδώ στην παρομοίωση του Ορέστη και της ίδιας με κύκνους (στ.151-156).

Γι' αυτό και η Ηλέκτρα δεν έχει κανέναν ενδοιασμό να σκοτώσει τη μητέρα της και τον Αίγισθο, και μάλιστα είναι πρόθυμη να βοηθήσει τον Ορέστη. Αντίθετα από τον Ορέστη, ο οποίος έχει ηθικές αναστολές όσον αφορά τη δολοφονία της μητέρας του - γιατί η δολοφονία του Αίγισθου γενικά θεωρείται απολύτως δικαιολογημένη - και ζητάει βοήθεια από τον πρεσβύτερο για την οργάνωσή της, η Ηλέκτρα φαίνεται απολύτως έτοιμη, την έχει

³³⁷ Denniston (2010 : 320)

³³⁸ Denniston (2010 : 159)

³³⁹ Cropp (1988 : 103)

³⁴⁰ Cropp (1988 : 104)

³⁴¹ Ο Cropp (1998) τονίζει ότι ο Ευριπίδης δεν αναφέρεται στις λεπτομέρειες του θανάτου του Αγαμέμνονα, όπως ο Αισχύλος, και τις αφήνει στη φαντασία μας.

ήδη οργανώσει στο μυαλό της (στ. 650-1)³⁴². Δεν την νοιάζει να πεθάνει αφού τη σκοτώσει (στ. 663) και το ίδιο αισθάνεται και ο πρεσβύτες (στ. 670). Για την Ηλέκτρα η εκδίκηση εναντίον του Αίγισθου έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Η Κλυταιμνήστρα αισθάνθηκε μίσος για τον Αγαμέμνονα και γέννησε το μίσος στους γύρω της για την ίδια.

Ενώ είναι ασυγκράτητο το μίσος κατά των δολοφόνων του πατέρα της, η Ηλέκτρα εμφανίζεται ευσεβής και μετρημένη, με αυτοσυγκράτηση, και αρνείται να καρφώσει το κεφάλι του Αίγισθου σε πάσαλο για να το φάνε τα όρνια ή να το πετάξει βορά των σκυλιών, μετά τη δολοφονία του από τον Ορέστη (Δ' Επεισόδιο). Φοβάται ότι θα φανεί ασεβής απέναντι στους νεκρούς. Ωστόσο απαλλαγμένη από τον φόβο της για τον Αίγισθο απευθύνεται σε αυτόν και του προσάπτει βαρύτατες κατηγορίες, με τις οποίες διαγράφεται το ήθος του, σε γενικές γραμμές αναλλοίωτο στις τραγωδίες και των τριών δραματουργών.

Ο Αίγισθος δολοφόνησε έναν γενναίο άντρα, από τον οποίο δεν είχε υποστεί καμία ζημιά και μάλιστα με δόλο. Όπως σχολιάζει ο Gropp³⁴³, για την Ηλέκτρα και μόνο η χρήση δόλου τον κάνει κατώτερο του Αγαμέμνονα, γιατί είναι ένδειξη αδυναμίας, κάτι που έχει επανειλημμένως τονίσει (στ. 338, 916-7, 925-35, 1081-2). Τον χαρακτηρίζει, όπως και όλο το Άργος, «άντρα της γυναίκας του» (στ. 930-1). Χαρακτηριστική είναι η έκφραση της Ηλέκτρας (στ. 927) για τη μητέρα της : *κέκτηται άνδρα*, ενώ η αναμενόμενη για την αρχαιοελληνική κοσμοθεωρία έκφραση θα ήταν η αντίστροφη. Είναι ένας γυναικάς, με θηλυπρεπή ομορφιά (945-9). Είναι άνθρωπος που υπερηφανευόταν για τα –άδικα αποκτημένα – πλούτη του, ουσιαστικά τα πλούτη του Αγαμέμνονα, χωρίς ποιότητα και χωρίς επαφή με την πραγματικότητα, αλαζόνας που δεν κατανόησε ότι το άδικο μόνο πρόσκαιρα ανθεί (στ.953-956). Η ασέβειά του τον οδήγησε στο σημείο να χοροπηδάει πάνω στον απεριποίητο τάφο του Αγαμέμνονα ξεστομίζοντας λόγια προκλητικά και για τον νεκρό και ειρωνικά για την απουσία του γιου – υπερασπιστή του. Κανείς δεν τολμάει να προσφέρει τιμές στον τάφο του Αγαμέμνονα, όπως δηλώνει ο πρεσβύτες (στ. 508-512)³⁴⁴. Πέρα από τον Χορό και ο αγγελιαφόρος του φόνου του αναγνωρίζει το δίκαιο της

³⁴² Ο Gropp (1988 : 118) τονίζει το ρήμα που χρησιμοποιεί η Ηλέκτρα για τη δολοφονία της μητέρας της : *έπισφάξασα*. Σα να πρόκειται η δολοφονία της να είναι θυσία στον τάφο του Αγαμέμνονα. (Έτσι χαρακτήριζε και η Κλυταιμνήστρα τη δολοφονία του άντρα της στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου)

³⁴³ Gropp (1998 : 111)

³⁴⁴ Ο Gropp (1998 : 121) συγκρίνει το ήθος του με αυτό των μνηστήρων : μέθη, ύβρις, αίσθηση ατιμωρησίας.

πράξης (στ. 857-8) και οι δούλοι του Αίγισθου αναγνώρισαν αμέσως την εξουσία του Ορέστη.

Αυτό πάντως που ξαφνιάζει στον μονόλογο της Ηλέκτρας προς τον Αίγισθο είναι ότι το μεγαλύτερο μέρος των κατηγοριών που του προσάπτει δεν αφορούν τη δολοφονία του πατέρα της, αλλά τη σχέση του με τη μητέρα της³⁴⁵. Παντρεύτηκε μια γυναίκα άπιστη και από ανώτερη κοινωνική τάξη. Το πρώτο είναι «επικίνδυνο» γι' αυτόν και το δεύτερο υποτιμητικό. Η Foley αναφέρει ότι η Ηλέκτρα τον αντιμετωπίζει ως «τη σύζυγο της Κλυταιμνήστρας (*"Klytemnestra's wife"*)

Αλύγιστη και άκαμπτη παραμένει η Ηλέκτρα και όταν φτάνει η Κλυταιμνήστρα στο σπίτι της για να της προσφέρει βοήθεια, ενώ ο Ορέστης λυγίζει. Η επιδεικτική μεγαλοπρέπεια, η ανατολίτικη χλιδή και η επισημότητα με την οποία παρουσιάζεται η Κλυταιμνήστρα (στ. 966) δυναμώνουν την οργή της. Το λεξιλόγιό της είναι σκληρό (στ. 961, *σφαγῆς πάροιθε*, στ. 965, *ἄρκυν ἐς μέσην*). Ουσιαστικά η Ηλέκτρα παρακινεί τον Ορέστη λέγοντάς του, όταν αυτός διατυπώνει τον φόβο ότι αν σκοτώσει τη μητέρα του θα είναι ανόσιος, ότι και αν δεν την σκοτώσει, θα είναι ασεβής απέναντι στον πατέρα τους. Θα είναι άνανδρος και θα τιμωρηθεί. Χαρακτηριστική είναι η προθυμία με την οποία αναλαμβάνει η ίδια τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας, ενώ δεν φάνηκε τόσο πρόθυμη με τον Αίγισθο (στ. 646-7).

Η πολυτελής άμαξα με την οποία καταφθάνει η Κλυταιμνήστρα και η συνοδεία δούλων κάνουν ακόμα πιο έντονη τη διαφορά με τις συνθήκες ζωής της Ηλέκτρας η οποία δεν χάνει την ευκαιρία να φανεί δηκτική απέναντι στην μητέρα της «προσφερόμενη» να τη βοηθήσει να κατέβει από την άμαξα, αφού δεν διαφέρει σε τίποτα από τις δούλες³⁴⁶. Ακολουθεί αγώνας λόγου ανάμεσα σε μάνα και κόρη. Στη στιχομυθία αυτή η Ηλέκτρα είναι επιθετική και εριστική, ενώ η Κλυταιμνήστρα την αντιμετωπίζει με ψυχραιμία.

³⁴⁵ Foley (2003 : 237)

³⁴⁶ Ο Cropp (1998 : 167) αναγνωρίζει στη σκηνή τη άφιξης της Κλυταιμνήστρας με την άμαξα το ανάλογο της άφιξης του Αγαμέμνονα με την Κασσάνδρα με τον ίδιο τρόπο στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Επίσης αναγνωρίζει αναλογία ανάμεσα στη σκηνή δολοφονίας του Αγαμέμνονα στην προαναφερθείσα τραγωδία, με αυτήν του Αίγισθου στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* και διατυπώνει την άποψη ότι ο Ευριπίδης με αυτόν τον τρόπο μετατοπίζει τη συναισθηματική ισορροπία ανάμεσα σε εκδικητές και θύματα.

Η Κλυταιμνήστρα παραθέτει επιχειρήματα για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα : κι εκείνος είχε σκοτώσει –ξεγελώντας την ίδια, δηλαδή χρησιμοποιώντας δόλο - την κόρη τους, που στο συγκεκριμένο δράμα ονομάζεται Ιφιγόνη. Και αυτό για να σώσει τη Ελένη και όχι για το καλό της οικογένειάς του ή της πόλης του (στ. 1024-5). Επιπλέον έφερε μία άλλη γυναίκα στο σπίτι τους, ως σύζυγό του κι έτσι η σχέση της με τον Αίγισθο ήταν εκδίκηση για τη συγκεκριμένη ενέργειά του. Ο Αίγισθος, ως εχθρός του Αγαμέμνονα, ήταν ο μόνος που θα μπορούσε να τη βοηθήσει, γιατί κανείς φίλος του δεν θα το δεχόταν αυτό (στ. 1046-8). Εδώ ο Αίγισθος υποβαθμίζεται ακόμα περισσότερο : η Κλυταιμνήστρα φαίνεται να τον «χρησιμοποίησε» για να επιτύχει τον στόχο της, να εκδικηθεί τον Αγαμέμνονα. Η Κλυταιμνήστρα είναι ήπια, αν και ο λόγος της – με την προϋπόθεση βέβαια ότι δεν υπάρχει μετάθεση ή παρεμβολή στίχων – δεν παρουσιάζει πάντα λογικό ειρμό ³⁴⁷. Αυτό, μπορεί να δηλώνει ταραχή την οποία προσπαθεί να ελέγξει. Πάντως, η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου κατά την υποδοχή του άντρα της, είχε αυτήν την ικανότητα. Σύμφωνα με τη Νικολετσέα ³⁴⁸, μέσα από τη στιχομυθία αυτή η Κλυταιμνήστρα δεν αναδεικνύεται απλώς ως μια γυναίκα της οποίας το χέρι όπλισε η ζήλεια για τον άντρα της. Παρουσιάζεται ως μια δυναμική γυναίκα η οποία δεν «χωράει» στις νόρμες της εποχής της και εξεγείρεται ενάντια στην κυρίαρχη ιδεολογία της. Αποδίδει τα σφάλματά της στα σφάλματα που διέπραξε ο άντρας της. Το ήθος της είναι σύνθετο και η συμπεριφορά της αντιστέκεται σε απλουστεύσεις. Δέχεται ότι η σεξουαλική ορμή είναι εξ ίσου ισχυρή στον άντρα και στη γυναίκα, κι επομένως η μοιχεία της δεν είναι πιο σοβαρό παράπτωμα από τη μοιχεία του Αγαμέμνονα, για τον πρόσθετο λόγο ότι αυτής ήταν επακόλουθο. Ωστόσο η αρχαιοελληνική ηθική θεωρούσε τη μοιχεία του άντρα ανεκτή, όχι όμως και της γυναίκας. Αυτό που δεν ήταν πάντα ανεκτό ήταν να φέρνει ο άντρας την ερωμένη του στο σπίτι για συγκατοίκηση ³⁴⁹.

Η ανατρεπτική της φύση είναι εμφανής στην υποθετική ιστορία που πλάθει : Αναρωτιέται για την αντίδραση του Αγαμέμνονα αν είχε απαχθεί ο Μενέλαος και η ίδια για να τον σώσει σκότωνε τον Ορέστη. Όμως πάντα η γυναίκα κατακρίνεται άσχετα από το αίτιο και τον υποκινητή των πράξεών τους (στ. 1039-1040). Η Κλυταιμνήστρα οικειοποιείται προνόμια που ανήκουν αποκλειστικά στο ανδρικό φύλο. Στο στόμα της ηρωίδας ο Ευριπίδης βάζει απόψεις ανατρεπτικές τη νοοτροπία της εποχής, όπως φαίνεται και από την απάντηση

³⁴⁷ Denniston (2010 : 300- 302)

³⁴⁸ Νικολετσέα (2012 : 87)

³⁴⁹ Denniston (2010 : 302)

του Χορού, ο οποίος χαρακτηρίζει το δίκαιό της αδιάντροπο και παρουσιάζει μια άλλη νοοτροπία, αυτή της υποταγής στη βούληση του άντρα. (στ. 1052-1054).

Ταυτόχρονα όμως φαίνεται και κάποια προσπάθειά για κατευνασμό από το «ήπιο» λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί : στον στ. 1035 τη λέξη *μῶρος* αντί *μάργος*, αναφερόμενη στις γυναίκες, ενώ για τον Αγαμέμνονα χρησιμοποιεί το ρήμα *ἀμαρτάνη* (στ. 1036) και για τον ερωμένο τη λέξη *φίλον* (στ. 1038) ³⁵⁰.

Η Ηλέκτρα παίρνει τον λόγο (στ. 1055 κ.ε.), μετά από την άδεια της Κλυταιμνήστρας, και αναιρεί τα επιχειρήματά της κατηγορώντας την. Η ορμητική της φύση και το μίσος που αισθάνεται δεν της επιτρέπουν να δείξει αυτοκυριαρχία, κάτι που θέτει σε κίνδυνο την ευόδωση του σχεδίου της, αφού η Κλυταιμνήστρα ενοχλημένη θα μπορούσε να αποχωρήσει και η δολοφονία της να ματαιωθεί ³⁵¹. Προοιμιακά αποδίδει τη συμπεριφορά της στο ποταπό της ήθος (1061). Από εκεί πηγάζουν όλα. Αν δεν είχε ευτελή φύση – κάτι που όπως και η ωραία εμφάνιση τη συνδέει με την Ελένη- η αδερφή της θα λειτουργούσε ως αντιπρότυπο (στ. 1083-5), δεν θα επέλεγε τον δειλό Αίγισθο, που δεν πάτησε το πόδι του στη Τροία, ενώ είχε άντρα της τον αρχιστράτηγο (στ.1081-2). Δεν θα έδειχνε τόσο μεγάλο ενδιαφέρον για την εμφάνισή της και δεν θα φτιαχνόταν στον καθρέφτη, μόλις έφυγε ο Αγαμέμνονας και πριν ακόμα θυσιάσει την Ιφιγένεια. Αυτό και μόνο σημαίνει ότι είχε κάτι στο μυαλό της (στ. 1062 – 1075). Για την Ηλέκτρα, η Κλυταιμνήστρα χρησιμοποίησε την περιουσία του Αγαμέμνονα για να «αγοράσει» έναν σύζυγο, τον Αίγισθο, ενώ αυτά τα χρήματα, ηθικά και νομικά, ανήκαν στα παιδιά της ³⁵². Την κατηγορεί τέλος, και για έλλειψη πατριωτισμού : ήταν η μόνη Ελληνίδα που τα καλά νέα από την Τροία δεν την χαροποιούσαν. (στ. 1076-1077).

Αν η Κλυταιμνήστρα δολοφόνησε τον άντρα της για να εκδικηθεί τη θυσία της κόρης τους, αυτό δεν δικαιολογεί τη στάση της απέναντι στην ίδια και τον Ορέστη. Αν τέλος, ο φόνος που διέπραξε εκείνη είναι δίκαιος και ο φόνος που θα μπορούσαν να διαπράξουν τα παιδιά της (ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί Οριστική Μέλλοντα (στ. 1094, *ἀποκτενῶ*), δηλώνοντας τη βεβαιότητα της Ηλέκτρας) για να εκδικηθούν τον θάνατο του πατέρα τους, δίκαιος θα είναι. Η Κλυταιμνήστρα στα μάτια της Ηλέκτρας, αλλά και όλου του Άργους, απέχει από το

³⁵⁰ Denniston (2010 : 303-4)

³⁵¹ Denniston (2010 : 308)

³⁵² Foley (2003 : 237)

πρότυπο της γυναικείας σωφροσύνης : άπιστη σύζυγος, ανάξια μητέρα, αδιάφορη για την τύχη του τόπου της. Καταστρέφει *ἔργω* και *λόγω* τον πυλώνα της αρχαιοελληνικής κοινωνίας, τον οίκο και τις αξίες στις οποίες αυτός στηριζόταν. Η Ηλέκτρα, αντίθετα, παρουσιάζεται συμμορφούμενη προς τις συμβάσεις που όριζαν τον επιτρεπτό τρόπο ζωής μιας αξιοσέβαστης συζύγου.

Ακόμα και μετά από την ρήση - κατηγορητήριο της Ηλέκτρας η Κλυταιμνήστρα επιδεικνύει συμφιλιωτική διάθεση. Συνεχίζει με το ίδιο ύφος που προέδιδε η αρχική της προσφώνηση *τέκνον* (στ. 1057)³⁵³. Απέναντι στα επιχειρήματα της κόρης της η Κλυταιμνήστρα δεν παραθέτει επιχειρήματα, αλλά το παράπονο ότι η Ηλέκτρα αγαπούσε πάντα περισσότερο τον πατέρα της (στ. 1102-1104).

Ωστόσο την συγχωρεί για τη στάση της, και φαίνεται – για πρώτη φορά – μετανιωμένη για τις πράξεις της (στ.1109-1110 *οἴμοι τάλαινα τῶν ἐμῶν βουλευμάτων / ὡς μᾶλλον ἢ χρῆν ἦλασ' εἰς ὄργην πόσει*), όταν παρατηρεῖ την παραμελημένη εμφάνιση της Ηλέκτρας. Η παραδοχή ότι το μίσος της για τον Αγαμέμνονα την παρέσυρε περισσότερο από όσο θα έπρεπε (στ. 1109-1110), έρχεται σε αντίθεση με όσα υποστήριξε στους στίχους 1046-1047, ότι η δολοφονία του Αγαμέμνονα ήταν ο μόνος δρόμος που θα μπορούσε να πάρει. Πρόκειται για μια μεταμέλεια που μπορεί να μην είναι ειλικρινής, αλλά αποτέλεσμα του φόβου της εκδίκησης, ωστόσο η αλλαγή της Κλυταιμνήστρας λίγο πριν τη δολοφονία της από τα παιδιά της κάνει τη θανάτωσή της λιγότερο αποδεκτή. Μπορεί η Κλυταιμνήστρα να μη γίνεται συμπαθής χαρακτήρας, αλλά γίνεται ένας συνηθισμένος, ευάλωτος άνθρωπος και αυτό προοικονομεί κατά τον Gropp³⁵⁴, την μεταμέλεια των παιδιών της

Η Ηλέκτρα αρνείται τη μεταμέλεια της μητέρας της και ζητάει εξηγήσεις για τη στάση της απέναντι στον Ορέστη και του Αίγισθου απέναντι στην ίδια. Ως προς το πρώτο, η Κλυταιμνήστρα παραδέχεται ότι νοιάζεται περισσότερο για τον εαυτό της παρά για τον Ορέστη και ομολογεί ότι ζει με τον φόβο της εκδίκησής του (στ.1114). Ως προς το δεύτερο, το αποδίδει στον χαρακτήρα του Αίγισθου, αλλά και στην αυθάδη αντίδραση της Ηλέκτρας. Η Ηλέκτρα προσποιείται ότι θα σταματήσει να είναι εριστική απέναντι τον Αίγισθο, αλλά το μίσος της είναι τόσο μεγάλο, που αμέσως μετά ξεσπάει σε ειρωνεία και

³⁵³ Ο Denniston (2010 : 308) αναφέρει ότι και η Ηλέκτρα χρησιμοποιεί λέξεις δηλωτικές συγγένειας, αλλά στο στόμα της ηχούν ειρωνικά : *μητηρ* (στ. 1006, 1055, 1058) και *ᾧ τεκοῦσα* (στ. 1061). Denniston (2010 : 308)

³⁵⁴ Gropp (1998 : 175)

κατηγορία εναντίον του (στ. 1118-9). Αρνείται αγέρωχα να εξαρτάται από τη διάθεση του σφετεριστή του θρόνου.

Η Foley αναφέρει ότι πρόκειται για τον μοναδικό αγώνα λόγου σε έργο του Ευριπίδη ο οποίος τελειώνει ισόρροπα, χωρίς την επικράτηση καμιάς από τις ηρωίδες. Και οι δύο διαθέτουν ρητορική δεινότητα, αλλά και έντονα υποκειμενική εκτίμηση των γεγονότων που οδηγεί σε αντιφάσεις³⁵⁵. Αυτό, όπως παρατηρεί, συνδέεται με την πρόθεση του δραματουργού να αναδείξει την ασάφεια του προβλήματος της απόδοσης δικαιοσύνης, που διατρέχει όλο το έργο.

Δηκτική, ειρωνική κι εριστική παραμένει η Ηλέκτρα και κατά την είσοδο της Κλυταιμνήστρας στο σπίτι της (1139, 1140, 1143). Το *μοι* (στ. 1139) είναι εντονότατα ειρωνικό (*φρούρει δέ μοι*). Άλλο χαρακτηριστικό των λόγων της Ηλέκτρας στο σημείο αυτό είναι η αμφισημία τους, συνεπεία του δόλου που έχει εξυφάνει : στ.1122 : *δέδοικα γάρ νιν ως δέδοικ' έγώ*, στ.1141 *θύσεις γάρ οἷα χρή σε δαίμοσιν θύη*. Η Κλυταιμνήστρα μένει στην επιφάνεια των λόγων της, δεν κατανοεί το βαθύτερο νόημα, όπως είχε συμβεί με τον Αγαμέμνονα, στο ομώνυμο έργο του Αισχύλου, στην σκηνή του τάπητα, όταν τα λόγια της Κλυταιμνήστρας ήταν αμφίσημα. Όπως παρατηρεί ο Cropp³⁵⁶, η Κλυταιμνήστρα πλήρωσε, επειδή παραβίασε το καθήκον της ως μητέρα κι επειδή δεν το παραβίασε αδίστακτα.

Ωστόσο, ξαφνιάζει το γεγονός ότι η αλύγιστη, γεμάτη πάθος και μίσος Ηλέκτρα μετά τη δολοφονία της μητέρας της εμφανίζεται προβληματισμένη για την επιμονή της να εκτονωθεί ό,τι την βασάνιζε τόσα χρόνια, επιμονή η οποία δηλώνεται με την παρομοίωση της φωτιάς (στ.1183-4) και η οποία οδήγησε τον αδερφό της σε μία πράξη με την οποία διαφωνούσε. Αναλαμβάνει πλήρως την ευθύνη της μητροκτονίας (στ.1138) και πρώτη φορά αναγνωρίζει τον μητρικό δεσμό (στ.1184)³⁵⁷. Αυτή κράτησε μαζί με τον Ορέστη το ξίφος, όταν εκείνος σκέπαζε τα μάτια του με τον μανδύα του για να μη βλέπει την πράξη του. Αργότερα, η Ηλέκτρα φαίνεται να βιώνει αντιφατικά συναισθήματα (στ. 1230 *φίλοι*

³⁵⁵ Foley (2003 : 238). Τα παραδείγματα που ενδεικτικά αναφέρονται είναι ότι η Κλυταιμνήστρα υπαινίσσεται πως απάτησε τον Αγαμέμνονα μετά την επιστροφή του, ενώ η Ηλέκτρα την κατηγορεί ότι ήταν «ανοιχτή» σε μία εξωσυζυγική σχέση πριν ακόμα τη θυσία της Ιφιγένειας. Κι ενώ διαβεβαιώνει ότι ήταν αυτόπτης μάρτυρας των πράξεων της μητέρας της, προηγουμένως δήλωνε ότι ήταν μικρή για αν υφάνει.

³⁵⁶ Cropp, (1998 : introd. xxxi και 145)

³⁵⁷ Ο Cropp (1998 : 179) αναφέρει ότι το πάθος της Ηλέκτρας δηλώνεται με τον πλεονασμό στους στ.1183-1184 *ματρὶ τᾶιδ', / ἄ μ' ἔτικτε κούραν*.

τε κού φίλαι) και σκέφτεται την πορεία της ζωής της ως μητροκτόνου ³⁵⁸: αποκομμένη από τις δημόσιες γιορτές και ανύπαντρη.

Όταν ο Ορέστης φτάνει στο Άργος, δεν έχει καμία σχέση με τον Ορέστη που περίμενε η Ηλέκτρα (στ. 95-7 και 336-9) και φοβόνταν η Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος. Αντίθετα με τις προσδοκίες της Ηλέκτρας, ο Ορέστης έρχεται κρυφά, φοβισμένος, λαμβάνοντας προφυλάξεις για να μην τον δουν κι έτοιμος να τραπεί σε φυγή, αν συνέβαινε το τελευταίο (στ.95-101). Δεν έχει κάποιο σχέδιο δράσης και ζητάει επίμονα από τον πρεσβύτερο πληροφορίες όχι μόνο για το σκηνικό της δράσης, αλλά για τον σχεδιασμό του φόνου³⁵⁹. (στ. 634-646). Ο Cropp ³⁶⁰ αναφέρει διαφορετικές απόψεις μελετητών για τον χαρακτήρα του Ορέστη : αδύναμος και αναποφασιστικός (Wilamowitz), δειλός, αμήχανος, νευρικός αλλά και κυνικός και σκληρός (Denniston), αληθινός και συμπαθητικός (Lloyd), ή άνθρωπος χωρίς καθόλου χαρακτήρα. Και η Foley³⁶¹ θεωρεί ότι ο ευριπίδειος Ορέστης δεν έχει καμία σχέση με αυτόν του Αισχύλου και του Σοφοκλή : είναι ανώριμος, ασταθής, χωρίς κάτι ηρωικό πάνω του. Σύμφωνα με τον Cropp ³⁶², η επιφυλακτικότητά του ήταν δικαιολογημένη, αφού μετά από χρόνια απουσίας έρχεται για να φέρει σε πέρας ένα δύσκολο-όπως παρατηρεί και ο πρεσβύτερος (στ.605-16) – εγχείρημα. Βέβαια ο Ορέστης αναγνωρίζει κάτι που δεν απασχολεί την Ηλέκτρα, τη σύγκρουση αρχών, αξιών και δικαίων, το ανόσιο της μητροκτονίας και την ανάγκη υπακοής στον Απόλλωνα και εκδίκησης για τον πατέρα του ³⁶³.

Ο Ορέστης δεν δείχνει την ίδια αποφασιστικότητα με την Ηλέκτρα, όταν πρόκειται να σκοτώσει τη μητέρα του και ζητάει τη στήριξη της εμφανώς πιο αποφασιστικής αδερφής του, η οποία θα του προσφέρει και ηθική και φυσική βοήθεια, παρά το ότι αρχικά εκφράζει τα ίδια συναισθήματα με την Ηλέκτρα απέναντί στην Κλυταιμνήστρα, χαρακτηρίζοντάς την *πανώλεθρον* (στ. 86). Ξεχνάει τον χρησμό του Απόλλωνα και λυγίζει στη σκέψη ότι θα σκοτώσει αυτήν που τον γέννησε (στ.99). Χαρακτηριστικές είναι οι εκφράσεις του, όταν βλέπει την άμαξα της Κλυταιμνήστρας να πλησιάζει. Το λεξιλόγιό του (στ.964 *τὴν τεκοῦσαν ἢ μ' ἐγείνατο*, στ. 967 *μητέρ' ἢ φονεύσομεν*;, στ.969 *πῶς γὰρ κτάνω*

³⁵⁸ στ. 1198-1200 *ὠὼ μοι ποῖ δ' ἐγώ, τίς ἐς χορόν, / τίνα γάμον εἶμι; τίς πόσις με δέξεται / νυμφικὰς ἐς εὐνάς;*

³⁵⁹ Denniston (2010 : 22)

³⁶⁰ Cropp (1998: introd.xxxiii)

³⁶¹ Foley (2003 : 240)

³⁶² Cropp (1998 : introd. xxxi)

³⁶³ Foley (2003 : 240-1)

νιν, ἢ μ' ἔθρευε κάτεκεν;), αναφέρει ο Cropp³⁶⁴, είναι ενδεικτικό του ότι με την παρουσία της του θύμισε τον φυσικό- σωματικό δεσμό μεταξύ μάνας και παιδιού. Στην τελευταία του φράση υπάρχει κλιμακωτό που τονίζει τη φύση της σχέσης του Ορέστη με την Κλυταιμνήστρα. Παίρνει με δυσκολία την απόφαση να ολοκληρώσει την τιμωρία. Ο Ευριπίδης δεν φέρνει τον Ορέστη αντιμέτωπο με την Κλυταιμνήστρα, ενώ στον Αισχύλο έχουμε συνάντησή τους και πριν και μετά τη δολοφονία του Αίγισθου ³⁶⁵.

Ἐλλειψη σταθερότητας δείχνει και απέναντι στον χρησμό του Απόλλωνα : ενώ στους στίχους 399-400, εκφράζει την εμπιστοσύνη του σε αυτόν αργότερα είναι επιφυλακτικός αναφέροντας ότι ο Απόλλωνας του έδωσε παράτολμο χρησμό (στ. 971 και 973) ή ότι δεν ήταν αληθινός ο θεός που του έδωσε τέτοιο χρησμό (στ.979). Φοβάται την τιμωρία αν γίνει μητροκτόνος (στ. 977).

Ο Ορέστης παραμένει συντετριμμένος και μετά τη δολοφονία της μητέρας του και εντύπωση προκαλεί ότι κάνει μνεία στα βάσανα που τον οδήγησαν στη μητροκτονία και όχι στην ανάγκη εκδίκησης του φόνου του πατέρα του ³⁶⁶. Στα μάτια του ξαναέρχεται η σκηνή που η Κλυταιμνήστρα ξεγύμνωσε το στήθος της και τον ικέτευε για τη ζωή της. Μαζί με την Ηλέκτρα ετοιμάζονται να πλύνουν το νεκρό σώμα και να το καλύψουν με σάβανο. Και τα δύο αδέρφια εμφανίζονται προβληματισμένα για το μέλλον τους : ο Ορέστης για το ότι καμία πόλη δεν θα δεχθεί έναν μητροκτόνο (στ. 1194-7) και η Ηλέκτρα, για το ότι δεν θα μπορέσει να συμμετάσχει σε δημόσιες τελετές και – ξεχνώντας τον αυτουργό –να παντρευτεί (στ. 1197-9).

Ασταθής εμφανίζεται ο Χορός των γυναικών του Άργους στο συγκεκριμένο δράμα³⁶⁷. Αρχικά φαίνεται συμπαραστάτης των παιδιών. Στα δύο πρώτα Επεισόδια εκφράζει τη χαρά του που ο Ορέστης ζει, και την αισιοδοξία του για την έκβαση της υπόθεσης. Τα δύο πρώτα Στάσιμα – των οποίων αρχικά το περιεχόμενο φαίνεται άσχετο με την υπόθεση – κλείνουν με την έκφραση της βεβαιότητας ότι η Κλυταιμνήστρα θα τιμωρηθεί από τους εκδικητές του φόνου του Αγαμέμνονα (Α' στάσιμο, στ. 479-486) και με την επισήμανση ότι η Κλυταιμνήστρα δεν έλαβε υπ' όψιν της μύθους διδακτικούς για την τιμωρία της αδικίας (Β' Στάσιμο, στ.743-746). Στον στίχο 590 ο Χορός παίρνει σαφή θέση συντασσόμενος με

³⁶⁴ Cropp (1998 : introd. xxx)

³⁶⁵ Foley (2003 : 234).

³⁶⁶ Cropp (1998 : 179)

³⁶⁷ Denniston (2010 : 18)

τα δύο αδέρφια (*θεὸς αὖ θεὸς ἀμετέραν τις ἄγει νίκαν, ὦ φίλα*). Η αντωνυμία α' προσώπου *ἀμετέραν* είναι ενδεικτική του ότι ο Χορός δεν διαφοροποιεί τη μοίρα του από τη μοίρα των δύο αδερφών. Στο Γ' Επεισόδιο, στο υπόρχημα, εκφράζει τη χαρά του που – με την δολοφονία του Αίγισθου - επικράτησε το δίκαιο και θα συνεχιστεί η νόμιμη διαδοχή στον θρόνο.

Όταν φτάνει ωστόσο η Κλυταιμνήστρα στο σπίτι της Ηλέκτρας, τη δέχεται με εκφράσεις υπερβολικού σεβασμού. Στόχος του Χορού είναι να επισύρει πάνω της τον φθόνο των θεών ³⁶⁸. Ο Cropp ³⁶⁹ ωστόσο μιλάει για τυπικό υποδοχής προσώπων πάνω σε άμαξα, και στο περιεχόμενο (καταγωγή, ομοιότητα με τους θεούς, αφοσίωση και σεβασμός, πλούτος και καλή τύχη) και στα χρησιμοποιούμενα μέτρα (ανάπαιστοι κατά την αναγγελία της άφιξης και τρίμετρο, όταν απευθύνεται σε αυτόν που έρχεται).

Όπως προαναφέρθηκε, όταν η Κλυταιμνήστρα παραθέτει τα επιχειρήματά της στην Ηλέκτρα, ο Χορός υπερασπίζεται την πατριαρχική οργάνωση της κοινωνίας και την υποταγή στη βούληση του άντρα (στ.1052-3), ενώ στη συνέχεια ταλαντεύεται ανάμεσα στη δίκαιη τιμωρία της Κλυταιμνήστρας και το αποτρόπαιο της μητροκτονίας, όπως φαίνεται από τη συνεχή επανάληψη της λέξης *μήτηρ* ³⁷⁰. Όταν η Κλυταιμνήστρα μπαίνει στο σπίτι της Ηλέκτρας είναι η δολοφονική μοιχαλίδα, που παθαίνει ό,τι της άξιζε (στ.1155-1164). Ο Χορός την παρομοιάζει με λέαινα, μία παρομοίωση που δεν είναι σαφές, αν παραπέμπει στην ωμή αγριότητα ή στην λυσσασμένη εκδίκηση της λέαινας για τα μικρά της ³⁷¹.

Η κραυγή της Κλυταιμνήστρας που ακούγεται από μέσα μετριάζει την οργή του Χορού και τον οδηγεί σε έκφραση συμπάθειας (στ. 1168). Τέλος, όταν τα δύο αδέρφια εμφανίζονται στη σκηνή βουτηγμένα στο αίμα της μητέρας τους, εκφράζει την συμπάθειά του για τη νεκρή. Γίνεται έντονα επικριτικός μόνο απέναντι στην Ηλέκτρα θεωρώντας ότι η όψιμη σκέψη της είναι σωστή, όμως παρέσυρε τον Ορέστη σε μία πράξη που ο ίδιος δεν ήθελε (στ. 1203-1205). Μόνο στο τέλος (στ. 1232) η μητροκτονία αντιμετωπίζεται ως το τέλος

³⁶⁸ Denniston (2010 : 293)

³⁶⁹ Cropp (1998 : 166)

³⁷⁰ στ. 1165 *ὦ τέκνα, πρὸς θεῶν, μὴ κτάνητε μητέρα., 1185-89 ἰὼ τύχας ἰσᾶς τύχας/ μᾶτερ τεκοῦσ' ἄλαστα μέλεα καὶ πέρα / παθοῦσα σῶν τέκνων ὑπαί. / πατρὸς δ' ἔτεισας φόνον δικαίως. και 1201-1205 *πάλιν πάλιν φρόνημα σὸν/ μετεστάθη πρὸς αὔραν/ φρονεῖς γὰρ ὅσια νῦν, τότε' οὐ / φρονοῦσα, δεινὰ δ' εἰργάσω, / φίλα, κασίγνητον οὐ θέλοντα.**

³⁷¹ Denniston (2010 : 326-7)

των συμφορών του σπιτιού. Με αυτόν τον στίχο ολοκληρώνεται η θέση του Χορού για την πράξη και όλο το έργο.

Λύση στο δράμα δίνουν ο Κάστορας και ο Πολυδεύκης, που εμφανίζονται ως από μηχανής θεοί. Ο πρώτος, αν και θεωρεί ότι η Κλυταιμνήστρα τιμωρήθηκε δίκαια, δεν συμφωνεί με την πράξη του Ορέστη και με τη συμβουλή του Απόλλωνα. Ωστόσο τα δύο αδέρφια δεν έχουν μίasma, δηλαδή ευθύνη, αφού το σφάλμα ήταν του Απόλλωνα ³⁷². Συμβουλεύει την Ηλέκτρα να παντρευτεί τον Πυλάδη και τον Ορέστη να πάει στην Αθήνα και να δικαστεί στον Άρειο Πάγο. Η ισοψηφία θα τον αθώσει και στο εξής η ισοψηφία θα σημαίνει αθώωση του κατηγορουμένου. Οι Ερινύες θα αποκτήσουν ιερό χώρο στην Αθήνα, δίπλα στον Άρειο Πάγο. Τον Αίγισθο θα τον θάψουν οι Αργίτες και την Κλυταιμνήστρα ο Μενέλαος και η Ελένη, στις οποίες την αθωότητα αναφέρεται. Η εκδίκηση έχει νομιμοποιηθεί : αυτό ήθελε η μοίρα (στ. 1290 *πεπρωμένην γάρ μοῖραν ἐκπλήσας φόνου*) και ο Απόλλωνας με τη γνώμη του οποίου στο δράμα διατυπώνεται διαφωνία.

Στη συγκεκριμένη τραγωδία φαίνονται ιδιαιτερότητες του Ευριπίδη ως δραματουργού. Αρχικά, η ψυχογραφική του δύναμη : ενώ οι ήρωες κρατούν τα βασικά χαρακτηριστικά με τα οποία τους γνωρίσαμε και στους προηγούμενους δραματουργούς, φαίνονται λιγότερο άκαμπτοι, απόλυτοι κατά την εξέλιξη της υποθέσεως. Η Κλυταιμνήστρα, ο Ορέστης αλλά και η Ηλέκτρα φαίνεται να «λυγίζουν» κάποια στιγμή υπό των βάρους της ευθύνης των πράξεών τους.

Ο χρησμός του Απόλλωνα αμφισβητείται επανειλημμένως και στα λόγια του Ορέστη για τον αυτουργό, αν και στην αρχή (στ. 252, 254) εκφράστηκε υποτιμητικά, φαίνεται το νέο ήθος που διαμορφώθηκε κάτω από την επίδραση της σοφιστικής και των κοινωνικοοικονομικών αλλαγών του 5^{ου} αιώνα π.Χ., με την οικονομική άνοδο των εμπόρων, και το οποίο διαφοροποιείται από το αριστοκρατικό ήθος των προηγούμενων αιώνων (στ.367-390) : ούτε η καλή γενιά ούτε ο πλούτος ταυτίζονται με την ποιότητα του χαρακτήρα. Την ίδια άποψη θα διατυπώσει και ο παιδαγωγός ³⁷³. Ο Αίγισθος και η Κλυταιμνήστρα έχουν πλούτο και είναι από καλή γενιά, αλλά το ήθος τους είναι ταπεινό.

³⁷² Cropp (1998 : 189)

³⁷³ Ο Cropp (1998 : 102 και 118) αναφέρει ότι η άποψη που διατυπώνεται από τον Ορέστη ότι η ηθική ποιότητα (αιδώς, σωφροσύνη, οίκτος) συνδέονται με τις πνευματικές δυνατότητες (σοφία) και είναι αποτέλεσμα της κατάλληλης αγωγής και μόρφωσης είναι κοινή αρχαιοελληνική αντίληψη

Στη συγκεκριμένη τραγωδία είναι εντονότερες τόσο οι εσωτερικές συγκρούσεις όσο και οι αντιθέσεις ανάμεσα στους ήρωες.

5. Επίλογος

Και στους τρεις τραγικούς αναγνωρίζουμε κάποια κοινά σημεία : ο Ορέστης επιστρέφει συνοδευόμενος από τον Πυλάδη, προσφέρει πλεξούδα από τα μαλλιά του στον τάφο του Αγαμέμνονα (κάτι που δεν παίζει ουσιαστικό ρόλο για την πλοκή στον Σοφοκλή). Ακολουθεί η αναγνώριση Ηλέκτρας – Ορέστη και η δολοφονία Αίγισθου και Κλυταιμνήστρας. Και στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή η Ηλέκτρα ζει στο παλάτι και η Κλυταιμνήστρα αναστατώνεται από όνειρο που οδηγεί σε προσφορές στον τάφο του Αγαμέμνονα, στον Αισχύλο με την Ηλέκτρα, ενώ στον Σοφοκλή με τη Χρυσόθεμη. Ο Ορέστης ανακοινώνει τον «θάνατό» του, αλλά στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή με περισσότερες λεπτομέρειες. Ο Goldhill αναφέρει ότι Σοφοκλής κι Ευριπίδης ξαναγράφουν τον Αισχύλο, ο οποίος ξαναγράφει τον Όμηρο³⁷⁴.

Η Κλυταιμνήστρα και στους τρεις τραγικούς έχει διαπράξει ένα ειδικό έγκλημα : έχει σκοτώσει τον άντρα της, αρχιστράτηγο και βασιλιά, με δόλο. Παράλληλα υπήρξε μοιχαλίδα - και μάλιστα συνήψε σχέση με έναν δειλό, ο οποίος δεν έλαβε μέρος στην Τρωική εκστρατεία – και άστοργη μάνα. Δικαιώνει την αρχαιοελληνική αντίληψη για τη γυναίκα ότι είναι πλάσμα πανούργου και εμπαιχτικού κι επομένως επικίνδυνου για τον οίκο και την πόλη, αν δεν τιθασευθεί. Στις τραγωδίες και των τριών τραγικών παρουσιάζει την πράξη της ως δίκαιη ανταπόδοση στον Αγαμέμνονα για τη θυσία της Ιφιγένειας και για τη σχέση του με την Κασσάνδρα.

Στην αισχύλεια τριλογία η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται αγέρωχη, μία τιτανική μορφή, υπεράνθρωπη και απάνθρωπη. Δεν είναι απλώς γυναίκα, αλλά ενσάρκωση της θεϊκής κατάρας (Αισχ. *Χοηφ.* 910). Στις τραγωδίες των άλλων τραγικών ισοπεδώνεται³⁷⁵. Ο Σοφοκλής την παρουσιάζει αμετανόητη (*Ηλ.* 549-550 κ.ε.), αλλά και φοβισμένη για την αναμενόμενη εκδίκηση (*Ηλ.* 293 κ.ε.).

Η Κλυταιμνήστρα αξίζει τον θάνατο, όμως η μητροκτονία αντιμετωπίζεται ως μία ανόσια πράξη που δεν δικαιολογείται από τις πράξεις της. Μόνο στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή δεν

³⁷⁴ Goldhill (2004 : 85)

³⁷⁵ Denniston (2010 : 10, 25)

εγείρεται ηθικό ζήτημα από τη μητροκτονία ούτε γίνεται λόγος για Ερινύες. Ο Χορός επιδοκιμάζει ανεπιφύλακτα την πράξη, τη θεωρεί λήξη των δεινών του οίκου των Ατρείδων και ο Ορέστης εγκαθίσταται στο Άργος.

Ο Ευριπίδης, προσδίδει κάποια θετικά χαρακτηριστικά στην Κλυταιμνήστρα. Σώζει την Ηλέκτρα από τον Αίγισθο, έστω κι αν στην κίνηση της αυτή υπάρχει και προσωπικό κίνητρο, και ασκεί κάποια αυτοκριτική για τη συζυγοκτονία. Δείχνει συμπάθεια στην Ηλέκτρα που αναξιοπαθεί και ακούει τις επικρίσεις της με στωικότητα. Τόσο η Κλυταιμνήστρα όσο και ο Αίγισθος χάνουν τη ζωή τους κάνοντας μία καλή πράξη³⁷⁶. Όσον αφορά τη σειρά των φόνων, στον Αισχύλο και στον Ευριπίδη η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας έπεται αυτής του Αιγίσθου, κλιμακώνοντας τη δράση, ενώ στον Σοφοκλή προηγείται.

Η Ηλέκτρα και στις τρεις τραγωδίες ζει δύσκολη ζωή, στερημένη ουσιαστικά από τα δικαιώματα της βασιλοκόρης, σαν σκλάβα. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή δέχεται και σωματική βία (στ. 1195-6). Στις *Χοηφόρους* τονίζεται η ευσέβειά της, αφού θεωρεί ότι είναι ασέβεια να προσευχηθεί για τον θάνατο των δολοφόνων και διστάζει για το να πρέπει να παρακαλέσει τους θεούς για την έλευση δικαστή ή δικηφόρου. Αντιδρά σταθερά στην αυθαιρεσία της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου, αλλά στη σοφόκλεια τραγωδία έχει επίγνωση ότι το μίσος της είναι κάτι που δε της ταιριάζει (στ. 307-9 και 616-21).

Ο Ευριπίδης εισάγει την καινοτομία του γάμου της Ηλέκτρας με τον αυτουργό και τη ζωή σε ακραίες συνθήκες φτώχειας, ακραίες ακόμα και για έναν φτωχό αγρότη. Κατά τον Denniston, ο Ευριπίδης εισάγει έναν ήρωα από μία τάξη που του είναι ιδιαίτερα συμπαθής, έναν συνηθισμένο έντιμο άνθρωπο – το αντίστοιχο της τροφού στις *Χοηφόρους* – και ο τρόμος της μητροκτονίας εντείνεται καθώς απομακρύνεται από το ηρωικό περιβάλλον και τοποθετείται στο περιβάλλον της καθημερινής ζωής³⁷⁷. Επίσης ο Ευριπίδης παρουσιάζει την Ηλέκτρα, όπως και άλλες γυναικείες μορφές, πολύ σκληρή και επινοητική. Τόσο το σχέδιο δολοφονίας της Κλυταιμνήστρας όσο και η ώθηση του διστακτικού Ορέστη είναι δικά της.

³⁷⁶ Denniston (2010 : 25)

³⁷⁷ Denniston (2010 : 5-6)

Οι ηρωίδες του Ευριπίδη διαφέρουν όχι μόνο από τους άντρες αλλά και από την αισχύλεια Κλυταιμνήστρα. Είναι στο κοινωνικό περιθώριο και ο λόγος τους, αν και έχουν το χάρισμα της ρητορείας, εκφέρεται μακριά από την πόλη και τη δημόσια ζωή, σε αντίθεση με τον λόγο της Κλυταιμνήστρας του Αισχύλου, η οποία μιλάει δημόσια και με τον λόγο της ζητάει να επιβεβαιώσει την κυριαρχία της. Επιπλέον, η λήψη απόφασης για το δίκαιο στον Αισχύλο γίνεται στο πλαίσιο της πόλεως και δεν μένει σε ιδιωτικό πεδίο. Άπτεται θεμάτων που αφορούν τους πολίτες. Αντίθετα, στον Ευριπίδη η κρίση, λαμβάνοντας χώρα εκτός πόλεως, περιορίζεται σε ένα πλαίσιο όπου οι αντιπαραθέσεις και οι συγκρούσεις είναι εντονότερες και η αλήθεια δεν αποκαλύπτεται. Δεν υπάρχει ασφαλές κριτήριο γι' αυτήν, ούτε καν θεϊκό ³⁷⁸.

Και στις πέντε τραγωδίες υπάρχει η πεποίθηση ότι πρέπει να υπάρξει τιμωρία για τον φόνο του Αγαμέμνονα και ότι αυτόν πρέπει να την αναλάβει ο Ορέστης, αλλιώς θα έχει συνέπειες. Ο Απόλλωνας αναλαμβάνει την ευθύνη της μητροκτονίας και ο χρησμός του είναι αποφασιστικής σημασίας, με εξαίρεση την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, όπου, όπως προαναφέρθηκε, δεν τίθεται θέμα ενοχής του Ορέστη και της Ηλέκτρας. Στην σοφοκλεία *Ηλέκτρα*, ο Ορέστης είναι αποφασισμένος να εκδικηθεί τον φόνο του πατέρα του άσχετα από τον χρησμό του Απόλλωνα. Ο ποιητής χειρίζεται το θέμα του με τρόπο ομηρικό, αρχαϊκό, εγκαταλείποντας τις ηθικές διαστάσεις της μητροκτονίας³⁷⁹. Αντίθετα, στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη ο Ορέστης παρουσιάζεται φοβισμένος, απροετοίμαστος ως άνθρωπος που έχει ανάγκη στήριξης από τον πρεσβύτερο και την Ηλέκτρα. Στο συγκεκριμένο δράμα αμφισβητείται εντονότερα και ο χρησμός και η σοφία του Απόλλωνα, που παρέσυρε έναν ατυχή θνητό.

Γενικά, ο Goldhill ³⁸⁰ αναγνωρίζει εξέλιξη στη μορφή του Ορέστη στην αρχαιοελληνική λογοτεχνική παράδοση : στον Όμηρο ήταν πρότυπο. Στον Αισχύλο παράδειγμα τραγικού αδιεξόδου, στον Σοφοκλή μια μορφή που δεν κατηγορήθηκε, αλλά ούτε επαινέθηκε και στον Ευριπίδη αναγνωρίστηκε το λάθος της πράξης του.

Η δολοφονία του Αίγισθου είναι απολύτως αποδεκτή και απαλλαγμένη από κάθε ηθική μομφή. Ο χαρακτήρας του παρουσιάζεται σκαιός σε όλες τις τραγωδίες : δειλός, άντρας

³⁷⁸ Foley (2003), σελ.242

³⁷⁹ Denniston (2010 : 19)

³⁸⁰ Goldhill (2004 : 87)

της γυναίκας του, που επιβάλλει την εξουσία του στην Ηλέκτρα. Στον Σοφοκλή και στον Ευριπίδη παίζει μικρότερο ρόλο, αφού δεν εμφανίζεται στη σκηνή, ωστόσο στον Ευριπίδη έχουμε αναλυτική παρουσίαση του ήθους του μέσα από το κατηγορητήριο της Ηλέκτρας.

Όσον αφορά τον Χορό, είναι με το μέρος των αδελφών. Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου εμφανίζεται αδρανής και δεν προειδοποιεί τον βασιλιά για όσα συνέβησαν κατά την απουσία του. Παρουσιάζει μεταβολές στην ένταση των αντιδράσεών του, μεγαλύτερες στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ο Χορός αποδίδει την πράξη της Κλυταιμνήστρας στο πάθος της για τον Αίγισθο.

Διαφορετικά αντιμετωπίζει ο Χορός τον *Αγαμέμνονα*. Στην ομώνυμη τραγωδία του Αισχύλου ακούγεται αρνητική κρίση για την τρωική εκστρατεία και τη συμπεριφορά του ελληνικού στρατού στη Τροία, ενώ στο Α' στάσιμο της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη υμνούνται τα κατορθώματα των Ελλήνων. Ο *Αγαμέμνονας* παρουσιάζεται χωρίς κανένα μελανό σημείο στη συμπεριφορά του.

Τέλος, ο Πυλάδης εμφανίζεται και στις τρεις τραγωδίες. Στον Σοφοκλή και στον Ευριπίδη είναι βουβό πρόσωπο, ενώ στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου εκφέρει τρεις στίχους (900-902), που έχουν βαρύτητα για την υπόθεση.

Όπως προαναφέρθηκε, η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζει συμπεριφορά ανδροπρεπή, αταίριαστη με τις προσδοκίες και τις νόρμες της εποχής της. Η δράση της απέχει από την αναμενόμενη και επιτρεπόμενη την εποχή που διδάχθηκαν οι παραπάνω τραγωδίες.

Ο Shaw σε άρθρο του για τον «γυναικείο εισβολέα»,³⁸¹ θεωρεί ότι η σύγκρουση αρσενικού – θηλυκού στο αρχαίο δράμα, που οφείλεται φαινομενικά στην εισβολή της γυναίκας στον αντρικό χώρο, ακολουθεί την εξής πορεία :

- Ένας άντρας ενεργώντας καθαρά ως άντρας στη δημόσια σφαίρα, κάνει κάτι που προσβάλλει τις αξίες του οίκου κι επομένως, τη γυναίκα.
- Η γυναίκα λαμβάνει αντρικά χαρακτηριστικά, αναλαμβάνει αντρικό ρόλο, βγαίνει εκτός οίκου και αντιτίθεται στον άντρα.

³⁸¹ Shaw 1975 : 265-6)

- Δημιουργείται αδιέξοδο.
- Μία καλυμμένη μέχρι τότε γυναικεία πτυχή του άντρα (π.χ. αγάπη του για τα παιδιά) καταστρέφεται.
- Υπάρχει ένας νέος σχηματισμός, με τον άντρα και τη γυναίκα όχι πια με αμιγή τα συμπεριφορικά χαρακτηριστικά του φύλου τους.

Το σχήμα αυτό ακολουθούν οι συγκρούσεις που παρουσιάζονται στις υπό εξέτασιν τραγωδίες : ο Αγαμέμνωνας θυσίασε την κόρη του, για να φανεί αντάξιος της δημόσιας του θέσης ως αρχιστράτηγος του ελληνικού στρατού. Στην Τροία φέρθηκε με απίστευτη σκληρότητα και ασέβεια. Έφερε μαζί του την Κασσάνδρα και απαίτησε από τη γυναίκα του σεβασμό στο πρόσωπό της. Η φιλοδοξία του τον οδήγησε σε συμπεριφορά ανάρμοστη για Έλληνα άντρα, όπως αυτή διαγράφηκε στη σκηνή του τάπητα. Διέρρηξε τη σχέση του με τον πολιτισμό. Η αρρενωπή, ανδρόβουλη Κλυταιμνήστρα υπέσκαψε όλες τις λειτουργίες της στο νοικοκυριό και αντέστρεψε την προσευχή της για να τον καταστρέψει. Διέρρηξε τη σχέση της με τον οίκο και με τα θρησκευτικά της καθήκοντα.

Από την άλλη, το δράμα, όπως κάθε μορφή γνήσιας τέχνης, έχει αμφίδρομη σχέση με την εποχή του. Απηχούνται σε αυτό κοινωνικές αλλαγές, γεγονός που ερμηνεύει και τις αποκλίσεις στην πραγμάτευση του μύθου ανάμεσα στους τραγικούς ποιητές. Μια τέτοια αλλαγή είναι η ίδρυση του Αρείου Πάγου, και το πέρασμα από το δίκαιο της ανταπόδοσης στο θεσμοθετημένο, που συνοδεύει πολιτικές αλλαγές και συγκρούσεις. Οι εξελίξεις στη θρησκεία και η καθιέρωση λατρείας νέων θεοτήτων, όπως αυτής των Ερινύων, αποδίδονται με μυθικό περίβλημα. Αντιλήψεις για την πορεία της ενηλικίωσης και τις αλλαγές στη δυναμική των σχέσεων που αυτή συνεπάγεται, διαγράφονται μέσα από τη σχέση του Ορέστη με τη μητέρα του. Από την άλλη, το δράμα με τον παιδευτικό του ρόλο θυμίζει στους πολίτες τον κίνδυνο από την απώλεια του μέτρου και τη συνέπεια της αλαζονείας. Διδάσκει την αξία της σωφροσύνης. Σε αυτόν το παιδευτικό του ρόλο το δράμα χρησιμοποίησε τη γυναικεία παρουσία, η οποία, όπως προαναφέρθηκε έχει συμβολικό ρόλο. Όπως ανέφερε η Zeitlin³⁸², το «εγώ» που διακυβεύεται στην τραγωδία είναι το αντρικό. Η γυναίκα είναι ο «καταλύτης».

Το δράμα επομένως, είναι ένα σύνθετο από κάθε άποψη, όχι μόνο δομής αλλά και περιεχομένου, λογοτεχνικό είδος : αναζητάει τα μεγάλα αιώνια προβλήματα, ενώ

³⁸² Zeitlin (1985 : 66-7)

παράλληλα απηχεί την εποχή του, δραματοποιεί τις συγκρούσεις των ηρώων με υπέρτερες δυνάμεις και με τον ίδιο τους τον εαυτό, καθώς και τις ανατροπές που επιφυλάσσει η ζωή στην ανθρώπινη πορεία, ατομική και συλλογική. Για αυτό οποιαδήποτε μονομερής, απλουστευτική, και πολύ περισσότερο οποιαδήποτε ιδεολογικά προσανατολισμένη απόπειρα ερμηνείας, έστω και αν περικλείει μέρος της αληθείας, δεν αποδίδει την αλήθεια του δράματος. Ενδεχομένως την προσεγγίζει μία ερμηνεία που συνθέτει όλες τις παραπάνω, περιορίζοντας τον κίνδυνο μείωσης του μεγαλείου του δράματος και του μεγαλείου της σκέψης των δραματουργών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Blundell, S. (2006) *Οι Γυναίκες στην Κλασική Αθήνα*. Μετάφραση Λίνα Λύχνου, Αθήνα : Α. Καρδαμίτσας.

Gould, J. (1918) *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία και Τελετουργία. Δέκα Μελετήματα*. Μετάφραση Βάιος Λιάπης. Αθήνα : Μ.Ι.Ε.Τ.

Cropp, M. J. (2013) *The Plays of Euripides. Electra*. Liverpool University Press.

Denniston, J. D. (2010) *Ευριπίδου Ηλέκτρα, Κριτική και Ερμηνευτική Έκδοση*. Μετάφραση Φένια Αδάμη. Αθήνα : Α. Καρδαμίτσας.

Defradas, J. (1954) *Les Themes de la propagande delphique*. Paris : Klincksreck.

Easterling, P.E. – Knox, B.M.W. (1990) *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα : Παπαδήμας.

Foley, H. (1981) *The Conception of Women in Athenian Drama*. Part of Book *Reflections of women in Antiquity* Philadelphia : Gordon and Breach Science Publishers, pages 127-168.

Foley, H. (2003) *Female Acts in Greek tragedy*. New Jersey : Rrinceton University Press.

Garvie, A.F. (2002) *Aeschylus Choephoroi, with Introduction and Commentary*. Oxford University Press.

Goldhill, S. (2004) *Aeschylus: The Oresteia (Student Guide)*. Cambridge University Press.

Goldhill, S. (2009) *Language, sexuality narratine : The Oresteia*. Cambridge University Press.

Gomme (1925) *The Position of Women in Athens in the Fifth and Forth Centuties*, CP (10).

Griffin, J. (1977) *The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer* The Journal of Hellenic Studies, Volume 97 , November , pp. 39 – 53.

Kirkwood, G. (1942) *Two Structural Features of Sophocles' Electra*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association, The Johns Hopkins University Press, Vol. 73 (1942), pp. 86-95 .

Lesky, A. (1985) *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη : Εκδοτικός Οίκος αδερφών Κυριακίδη.

Lesky, A. (1987) *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*. Τόμος Α΄. Αθήνα : Μ.Ι.Ε.Τ.

Loraux, N. (1985) *La Cite, l' Historien, les Femmes*. Pallas, 32, σελ. 7-39.

Mc Clure, (1999) *L. Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton University Press.

Romilly, J. de. (1971) *Ο Νόμος στην Ελληνική Σκέψη*. Μετάφραση Μ. Αθανασίου και Αικ. Μηλιαρέση. Αθήνα : Το άστυ.

Shaw, M. (1975) *The Female Intruder : Women in Fifth- Century Drama* Classical Philology Vol. 70, No. 4, pp. 255-266.

Seaford, R. (1985) *The Destruction of Limits in Sophokles' Elektr*. The Classical Quarterly Vol. 35, No. 2, pp. 315-323.

Segal, C. (1981) *Tragedy and civilization. An interpretation of Sophocles* Cambridge.

Segal, C.P. (1966) *The Electra of Sophocles*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association, The Johns Hopkins University Press Vol. 97, pp. 473-545 .

Sommerstein, A. H. (2003) *Αισχύλου Ευμενίδες*. Μετάφραση Γ. Γεωργατζόγλου. Αθήνα : Α. Καρδαμίτσας.

Wilcken, U. (1976⁹) *Αρχαία Ελληνική Ιστορία*. Μετάφραση Ιω. Τουλουμάκου. Αθήνα : Παπαζήσης.

Zeitlin, F. (1985) *Playing the other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*. University of California Press

Zeitlin, F. (1978) *The dynamics of misogyny : Myth and mythmaking in the Oresteia*. *Arethusa* II 149-84.

Βαλάκας, Κ. (2010) *Η Παθολογία της Ηλέκτρας του Σοφοκλή*. *Αρχαιολογία και Τέχνες*. 118, 41-45.

Γκαστή, Ε. (2009) *Αισχύλου Αγαμέμνων 782-974: Η Ποιητική της Δείξεως*. Πρακτικά του 8^{ου} Συνεδρίου Γλωσσολογίας.

Μάντζιου, Μ. (1994) *Η έννοια της Τιμής στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή*. *Δωδώνη* : 23, 249-273 και 24, 65-93.

Μάντζιου, Μ. (2002) *Επαναλαμβανόμενα Θέματα κι Εκφράσεις στις Τραγωδίες του Σοφοκλή*. *Δωδώνη* 31, 229 – 245.

Μάντζιου, Μ. (2019) *Σοφοκλέους Ηλέκτρα*. Θεσσαλονίκη : University Studio Press.

Νικολετσέα, Μ. (2018) *Η Διαμόρφωση του Γυναικείου Αντι – προτύπου από το Έπος στην Τραγωδία*. *Κλυταιμνήστρα η Παντότολμος*. Τόμος Α', Πάτρα : το Δόντι.

Πίνδαρου, *Πυθιονικοί* (1999) Εισαγωγή και σχόλια: Δ. Ιακώβ, Μετάφραση: Γ. Οικονομίδης
Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη.