



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ «ΚΟΡΑΗΣ»
ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Κωνσταντίνος Μπέκος

*Λέξεις και Τελετουργία στον Όρέστη
και στην Ιφιγένεια ἐν Ταύροις του Ευριπίδη*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2019

Κωνσταντίνος Μπέκος

***Λέξεις και Τελετουργία στον Όρεστη
και στην Ίφιγένεια εν Ταύροις του Ευριπίδη***

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΟΠΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ:

Μαίρη Ι. Γιόση (επιβλέπουσα καθηγήτρια)

Ιωάννης Κωνσταντάκος

Βασίλειος Βερτουδάκης

ΑΘΗΝΑ 2019

Copyright ©, Κωνσταντίνος Μπέκος 2019

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....σελ.5	σελ.5
Κεφάλαιο 1 ^ο	
Τραγωδία και Τελετουργία.....σελ.7	σελ.7
Κεφάλαιο 2 ^ο	
Τραγωδία και αριστοτελική <i>Ποιητική</i>σελ.31	σελ.31
Κεφάλαιο 3 ^ο	
<i>Λέξις</i> και Τελετουργία στον <i>Όρεστη</i>σελ.59	σελ.59
Κεφάλαιο 4 ^ο	
Τελετουργία και αμφισημία στην <i>Ιφιγένεια εν Ταύροις</i>σελ.91	σελ.91
Επίλογοςσελ.113	σελ.113
Βιβλιογραφίασελ.115	σελ.115

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης αποτελεί η εξέταση του δραματικού τεχνάσματος της *διαστροφής της τελετουργίας* σε δύο τραγωδίες του Ευριπίδη, τον *Ορέστη* και την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Συγκεκριμένα, εξετάζεται η χρήση του δραματουργικού αυτού μέσου, που συνιστά εν μέρει καινοτομία του Ευριπίδη, ως φορέα διαμόρφωσης των *έλεεινών* και *φοβερών*, στο πλαίσιο της μίμησης *πράξεως*, κατά την ορολογία της αριστοτελικής *Ποιητικής*, μέσω των οποίων η τραγωδία εκπληρώνει *την οίκεϊαν ήδονήν* της.

Ως *διαστροφή της τελετουργίας* ορίζεται η απόκλιση από την πιστή εφαρμογή μιας τελετουργικής πράξης εντός ενός έργου τραγωδίας. Συγκεκριμένα, η απόκλιση αυτή πραγματοποιείται στην τραγωδία κυρίως μέσω της διασάλευσης της κυριολεξίας της *τελετουργικής λέξεως*, δηλαδή μέσω της δραματουργικής αξιοποίησης του δίπολου ανάμεσα στην κυριολεκτική και την μεταφορική-ειρωνική σημασία που έχει το τεχνικό *τελετουργικό λεξιλόγιο*, το οποίο βρίσκουμε ενσωματωμένο στα δράματα του Ευριπίδη.

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται η σχέση της τραγωδίας με την τελετουργία, προκειμένου να αναδειχθούν οι σχέσεις ομοιότητας και εξάρτησης που τις διέπουν. Επίσης, γίνεται αναφορά σε όλες τις εκφάνσεις του μοτίβου της χρήσης της *διαστροφής της τελετουργίας* στα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη. Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται ερμηνεία ορισμένων κομβικών όρων του έργου *Περὶ Ποιητικής*, και κυρίως των όρων, *πάθος*, *φιλία*, *ἔλεος* και *φόβος*, καθώς είναι οι όροι εκείνοι εντός των οποίων εφαρμόζεται το μοτίβο της *διαστροφής της τελετουργίας*. Τα δύο πρώτα κεφάλαια συνιστούν περισσότερο το θεωρητικό μέρος της μελέτης και στόχο έχουν τη διαλεύκανση κομβικών στοιχείων, τα οποία εξετάζονται πρακτικά στη συνέχεια στις δύο τραγωδίες που έχουν επιλεγεί.

Έτσι, στο τρίτο κεφάλαιο, διερευνώνται οι τρόποι με τους οποίους η διαστροφή του μοτίβου του *εξιλαστήριου θύματος - φαρμακοῦ* αφενός και της *ικεσίας* αφετέρου είναι το κατεξοχήν εργαλείο, μέσω του οποίου τα επιμέρους επεισόδια χρίζονται *έλεεινά* και *φοβερά*, διασφαλίζοντας έτσι την συνακόλουθη και αναμενόμενη, με αριστοτελικούς όρους, πρόκληση των τραγικών συναισθημάτων. Μέσω της εξέτασης του μοτίβου της *διαστροφής της τελετουργίας* επιχειρείται μια διαφορετική αποτίμηση του έργου και μια προσπάθεια απόσχισης των αρνητικών κριτικών που έχει δεχτεί, λόγω του ότι εμπεριέχει ευτυχή έκβαση και δεν διεκτραγωδεί φονικά πάθη. Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο, το μοτίβο της *διαστροφής της*

τελετουργίας εξετάζεται από δύο διαφορετικές εκδοχές. Αφενός, ως μέσο μεθόδευσης της τραγικής ειρωνείας, αφετέρου ως προς τη στοιχειοθέτηση του σωτήριου δόλου δια της αξιοποίησης της αμφισημίας που ενυπάρχει σκόπιμα στην *τελετουργική λέξιν*. Η τελευταία, μάλιστα, απαντά στο έργο αυτό στο μεγαλύτερο βαθμό, εν συγκρίσει με κάθε άλλο δράμα.

Μέσα από την εξέταση του μοτίβου της *διαστροφής της τελετουργίας* στα δύο αυτά έργα, που κατά κοινή ομολογία δεν έτυχαν ιδιαίτερα θετικών σχολίων από τους εκάστοτε ερμηνευτές, τουλάχιστον εν σχέσει με τα περισσότερο γνωστά δράματα (π.χ. *Αγαμέμνων*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Μήδεια*, κλπ), γίνεται προσπάθεια να διαφανεί ότι η τραγική σύσταση ενός δράματος έγκειται στις βαθύτερες δομές που το συγκροτούν, και πρωτίστως στην ενσωμάτωση καινοτόμων δραματουργικών τεχνικών. Η *διαστροφή της τελετουργίας*, σε τελική ανάλυση, θα φέρει στην επιφάνεια τα τραγικά *πάθη* που, αν και δεν φαίνονται εκ πρώτης όψεως, ωστόσο, αποτελούν το ασφαλές εχέγγυο για την υπαγωγή των δραμάτων αυτών στα πλέον αξιόλογα έργα τραγικής ποίησης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ

Είναι γενικά αποδεκτό ότι οι τραγικοί ποιητές ενσωμάτωσαν την τελετουργία στα έργα τους και την αξιοποίησαν δραματουργικά με τέτοιο τρόπο, μάλιστα, ώστε πολλές φορές να αποτελεί πυρηνικό στοιχείο πλοκής¹ και να διευκολύνει συχνά την ομαλή λύσιν του δράματος. Η τελετουργία κατείχε έναν σπουδαίο ρόλο ως συνεκτικό πολιτισμικό και κοινωνικό στοιχείο της εποχής του 5^{ου} αιώνα και αυτό φαίνεται να απηχείται εν προκειμένω και από την εκτεταμένη χρήση της στα διασωθέντα δραματικά έργα. Το αξιοσημείωτο, που αποτελεί και αντικείμενο μελέτης της παρούσας έρευνας, είναι ότι οι τραγικοί ποιητές, και ιδιαίτερα ο Ευριπίδης, διέβλεψαν πως η τελετουργία, και συγκεκριμένα η απόκλιση από την παραδεδομένη νόρμα εκτέλεσης των επιμέρους πρακτικών κάθε τελετουργικής πράξης, μπορεί να λειτουργήσει, κατά το μάλλον ή το ήττον, ως φορέας δραματικού πάθους.

Η σημασία της σωστής επιτέλεσης των τμημάτων που απαρτίζουν μία πράξη τελετουργίας είναι καθοριστική για την διαιώνιση της κοινωνικής αρμονίας. Στην τραγωδία, ωστόσο, η απόκλιση από το εθιμοτυπικό τελετουργικό μιας ιερής πράξης συντείνει στην έγερση τραγικών παθών και χρίζει την πράξη που τίθεται ως αντικείμενο μίμησης *έλεεινήν* και *φοβερήν*. Ο φόβος που προκύπτει από τη διαδικασία αυτή αποκτά σαφείς κοινωνικές προεκτάσεις, καθώς η μη επιτέλεση της ακριβούς διαδικασίας του τυπικού αυτού, κάτι που όπως θα φανεί συνιστά μορφή μοτίβου για τις ευριπίδειες τραγωδίες, επισύρει διατάραξη της κοινωνικής συνοχής, με αποτελέσματα επιζήμια για ολόκληρη την κοινωνία. Το μοτίβο της *διαστροφής της τελετουργίας* επιλέγεται για έναν βασικό λόγο· απηχεί μια *κρίση* που αφορά το σύνολο μιας κοινότητας σε συλλογικό και όχι ατομικό επίπεδο. Η τραγωδία, έξαλλου, απευθύνεται στο κοινωνικό σύνολο και αντανακλά τις απειλές που υφίστανται οι δομές που συνέχουν μια κοινωνία σε ηθικό και κοινωνικοπολιτικό επίπεδο. Αυτή συγκεκριμένα η απειλή των δομών φαίνεται εναργέστατα

¹ Στο χωρίο 1453a19 του *Περὶ Ποιητικῆς* ο Αριστοτέλης κάνει λόγο για εστίαση της τραγικής πλοκής γύρω από πολύ συγκεκριμένα μυθολογικά θέματα, και επισημαίνει τη γενικευμένη συνήθεια των τραγωδών να αντλούν το υλικό τους από μια περιορισμένη δεξαμενή μυθολογικού υλικού, που αφορούσε λίγες αλλά πασιγνώστες οικογένειες διαπρεπών προσώπων του μυθικού κόσμου. Το μυθολογικό αυτό υλικό σχηματοποιείται και προσαρμόζεται σε πάγιες τεχνικές δομές πλοκής, με βάση τις οποίες οργανώνονται όλες οι τραγωδίες. Έτσι, η μορφή κάθε δράματος γινόταν συνάμα φορέας νοήματος δημιουργώντας συγκεκριμένες προσδοκίες στο ακροατήριο, τις οποίες ο ποιητής μπορούσε να ανατρέψει μέσω ειδικής επεξεργασίας και ενσωμάτωσης νέων στοιχείων. Συνεπώς, η τραγική *πρᾶξις* είναι ο συνδυασμός χειρισμού ενός παραδεδομένου μυθολογικού υλικού και ορισμένων ειδολογικών συμβάσεων του δράματος. Τουτέστιν, η *σύστασις τῶν πραγμάτων* είναι το προϊόν ειδικής επεξεργασίας και τοποθέτησης των μυθολογικών πληροφοριών στους δεδομένους κανόνες της τραγικής *πράξεως*. Ο τρόπος με τον οποίο τα δραματουργικά μέσα αξιοποιούνται κάθε φορά ποικίλλει και επαφίεται στο ταλέντο του εκάστοτε ποιητή, βλ. Burian, (1997), σελ. 178-9.

μέσω της διασάλευσης ενός συλλογικού οργάνου έκφρασης αξιών και ιδεολογιών, της τελετουργίας.²

Εξαιρετικά σημαντική για την επιτυχή ολοκλήρωση μιας τελετουργικής πράξης είναι, πέραν της καθαυτής πράξεως, και η συνακόλουθη λεκτική επικοινωνία, μέσω της οποίας πρέπει να ακολουθείται αυστηρά ένας συγκεκριμένος κώδικας αμοιβαίας ανταποδοτικότητας και συμμετοχής στην *πράξιν*, από τα μέλη που φέρουν σε πέρας το εκάστοτε *τελετουργικό*. Έτσι, όπως θα δούμε χαρακτηριστικά παρακάτω, το τέχνασμα του Ευριπίδη να αξιοποιεί την *τελετουργική λέξιν* χωρίς παραλλαγές και αποκλίσεις -σε μορφολογικό επίπεδο- από το τεχνικό αυτό λεξιλόγιο, παρά μόνον παραλλάσσοντας το νοηματικό της υπόβαθρο και διασαλεύοντας τα όρια μεταξύ κυριολεξίας και μεταφοράς, είναι το στοιχείο που υποδεικνύει πως η χρήση τελετουργίας είναι φορέας διαμόρφωσης τραγικού κλίματος σε ένα έργο. Αξιοσημείωτο είναι μάλιστα το ότι η διαστροφή ενός η περισσότερων τελετουργικών πρακτικών -ιδίως μέσω της *λέξεως*- που ενσωματώνονται στις τραγωδίες συντείνει στην ανάδειξη του *φοβεροῦ* και *έλεεινοῦ* της *πράξεως*. Αυτό συμβαίνει όχι μόνο διότι εγείρει τον αιφνιδιασμό και τον φόβο απέναντι στην αλλοίωση μιας αμιγώς ιερής πράξης, αλλά ακόμη διότι η αλλοίωση αυτής της πράξης συμβαίνει σχεδόν πάντοτε έχοντας ως σημείο αναφοράς τον *οἶκον*. Ειδικότερα, συμβαίνει πρωτίστως με σκοπό να διαρρήξει -ή έστω να απειλήσει-, απαράβατους συνεκτικούς δεσμούς *φιλίας*.³

Το στοιχείο που, όπως θα εξεταστεί, αξιοποιείται δραματουργικά είναι το ότι η χρήση και η ενσωμάτωση της τελετουργίας στην τραγωδία, και ειδικά στην ευριπίδεια τραγωδία, δεν συμβαίνει για την επίτευξη του επιθυμητού και λογικά αναμενόμενου σκοπού μια τελετουργικής πράξης. Δεν επιζητεί να επιτύχει δηλαδή καλή έκβαση μιας κατάστασης σε προσωπικό ή σε κοινωνικό επίπεδο, επαναπροσδιορίζοντας έτσι ομαλότερα την αμφίσημη σχέση θεϊκού και ανθρώπινου σύμπαντος, αλλά, αντιθέτως, η αναπάντεχη *διαστροφή της τελετουργίας* σε κάτι το επικίνδυνο -στο πλαίσιο της *συστάσεως τῶν πραγμάτων*-, συνταράσσει και προκαλεί ανεπανόρθωτο κακό. Πρέπει να διευκρινιστεί, ωστόσο, ότι ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του δεν κάνει πουθενά άμεσα λόγο ούτε για την θρησκεία αλλά ούτε και για τελετουργία. Συνεπώς, εκ πρώτης όψεως, η τελετουργία δεν φαίνεται να συνιστά ένα μεθοδολογικό εργαλείο που βοηθάει την εξέλιξη της πλοκής, υπό το πρίσμα των πολύ συγκεκριμένων τραγικών όρων και συμβάσεων που συζητούνται στην *Ποιητική*. Ωστόσο, η παρέκκλιση από το τελετουργικό τυπικό που αναμένεται κάθε φορά να εκπληρωθεί, προκαλεί

² Burian (1997), σελ. 193.

³ Για την *φιλία*, από την *Ποιητική* στην τραγωδία βλ. την ανάλυση στα επόμενα κεφάλαια.

έναν παρά προσδοκίαν φόβο, επιτείνοντας, συν τοις άλλοις, με αυτόν τον τρόπο το στοιχείο της *ἐκπλήξεως*, την ενσωμάτωση του οποίου στον *μῦθον* της τραγωδίας επαινεί ιδιαίτερα ο Αριστοτέλης.⁴

Επιπλέον, το ζήτημα της *λέξεως*,⁵ και συγκεκριμένα της *τελετουργικής λέξεως*, είναι μείζονος σημασίας ως προς την ένταξη της τελετουργίας στο δράμα, με τρόπο που να πληροί τις κατά το *εἶκος* και το *ἀναγκαῖον* δεσμεύσεις που συζητεί ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*. Αυτό σημαίνει ότι πρακτικά η *τελετουργική λέξις* ενδύει τις πράξεις τραγικής τελετουργίας με έναν πέπλο «αληθοφάνειας». Δεδομένου, βέβαια, ότι η αναπαράσταση των τελετουργικών πρακτικών δεν ανταποκρίνεται πλήρως σε μία πραγματική πράξη τελετουργίας, αλλά είναι μια αντανάκλασή της, έτσι, η *λέξις* είναι καθοριστική για την τελετουργία, όχι μόνο γιατί αναπαριστά και διεκπεραιώνει επιτυχώς -με όρους δραματικής οικονομίας- την *πρᾶξιν λόγῳ*, αλλά, επίσης, διότι είναι φορέας τραγικού *πάθους*, μέσω της διαμόρφωσης και αξιοποίησης του σημασιολογικού δίπολου που δημιουργείται με την γριφώδη και υπαινικτική χρήση της *τελετουργικής λέξεως*.⁶

⁴ Το στοιχείο της *ἐκπλήξεως* είναι αρκετά σημαντικό για την τραγωδία. Αναφέρεται ρητά σε τρία σημεία της *Ποιητικής*, βλ. 1454a4-9 : «βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πρᾶξαντα δὲ ἀναγνώρισαι· τὸ τε γὰρ μισρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις *ἐκπληκτικόν*», 1455a16-8 «*πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἶκος γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ περιδεραίων*» και 1460b24-6: «*πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην· ἀδύνατα πεποιήται, ἡμάρτηται· ἄλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ γὰρ τέλος εἴρηται), εἰ οὕτως *ἐκπληκτικώτερον* ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος. παράδειγμα ἡ τοῦ Ἑκτορος δῖωξις*». [Όλα τα χωρία από την *Ποιητική* έχουν αντληθεί από την έκδοση του Kassel (1966)]. Κατά τον Αριστοτέλη, *ἐκπληξίς* σημαίνει *ὑπερβολὴ θαυμασιότητος*, βλ. *Τοπικά*, 4.126b14. Η έννοια της *ἐκπλήξεως* στην *Ποιητική* είναι συνδεδεμένη κυρίως με την *ἀναγνώρισιν*. Συνεπώς, και η *ἐκπληξίς* προϋποθέτει επονειδίστα συμβάντα για να προκληθεί και επιτείνει τα συναισθήματα του *ἔλεος* και του *φόβου*, βλ. Belfiore, *Tragic Pleasures*, σελ. 221. Εξίσου σημαντικό στοιχείο, παράλληλα με το στοιχείο της *ἐκπλήξεως*, είναι και το στοιχείο του *θαυμαστοῦ*, βλ. *Ποιητ.* 1452a1-7 : «*ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μᾶλλον] ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἔξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι*». Για τη σύνδεση του *θαυμαστοῦ* με το *ἐκπληκτικόν* βλ. Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry, a revised text with critical introduction, translation and commentary*, σελ. 47. Γενικά η *ἐκπληξίς* δεν είναι ξεχωριστό συναίσθημα που γεννά η τραγωδία κατά την διεκπεραίωση της πλοκής της, αλλά κάτι παρεμφερές με τον *ἔλεον* και τον *φόβον*, που εγείρεται ως απόδειξη ότι έχουμε την καταλληλότερη μορφή πλοκής.

⁵ Η *λέξις* της *Ποιητικής* είναι σημαντική για την κατανόηση της τραγωδίας, διότι είναι αυτή που αξιοποιεί το στοιχείο της καθημερινής συνομιλίας και είναι ο διάλογος μέσω του οποίου υφίσταται συγκερασμός του μυθικού υλικού και πλαισίου αναφοράς της τραγωδίας και της σύγχρονης κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας, βλ. Hesk, (2007), σελ. 75.

⁶ Για παράδειγμα ο όρος *σφάζειν* χρησιμοποιείται κυρίως για να υποδηλώσει την πράξη της σφαγής του λαιμού του ζώου, ενώ η λέξη *θύειν* διατηρεί το ευρύτερο τελετουργικό σημασιολογικό πλαίσιο παντού, όπου απαντά. Συγκεκριμένα, η λέξη *σφάζειν* χρησιμοποιείται και κυριολεκτικά αλλά και για να δηλώσει ειδικά την τελετουργική πράξη *θυσίας*. Αυτή την ασάφεια εκμεταλλεύεται ειρωνικά ο Ευριπίδης προκειμένου να δημιουργήσει ένα σημασιολογικό δίπολο που μετεωρίζεται μεταξύ κυριολεξίας και μεταφοράς, με το οποίο καταφέρνει να μεθοδεύσει το μοτίβο της *διεστραμμένης* θυσιαστικής πράξης στο δράμα του, καθιστώντας το φορέα τραγικού *πάθους*, βλ. Foley (1985), σελ 30. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Vernant, (1991), «A General

Αυτό σημαίνει ότι το ειδικό αυτό λεξιλόγιο που απαντά στην τραγωδία, ενώ κατ' επίφαση ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του κοινού, ότι θα προκύψει κάτι ευοίωνο που θα προσφέρει μια νότα αισιοδοξίας στην πλοκή και ενδεχομένως θα σηματοδοτήσει την μετάβαση προς την ευτυχία, στην πράξη «αυτοαναιρεΐται» χάνοντας την αμιγώς ιεροπρεπή σημασία της οποίας είναι φορέας.⁷ Ο ποιητής εκμεταλλεύεται το ότι το κοινό έχει βαθιά γνώση τόσο της σημασίας, όσο και του πραγματολογικού πλαισίου της *τελετουργικής λέξεως*, «παίζει» με αυτή τη γνώση του κοινού, και, ενώ το καλεί να μετάσχει σε μια αναπαράσταση που συνιστά *μίμησιν* μιας ιερής πράξης -που συμβαίνει *λόγῳ*⁸-, ανατρέπει τις προσδοκίες του. Έτσι, το καλεί, μέσω της διαδικασίας αναγνώρισης της διαστροφής στη σημασία των λέξεων, να δείξει τον δέοντα *έλεον* και *φόβον*.

Το αξιοσημείωτο, πάντως, με το συγκεκριμένο δραματουργικό τέχνασμα είναι ότι οι λέξεις αυτές πολλές φορές δεν αλλοιώνονται ως προς τη σημασία τους παρά ως προς το πεδίο εφαρμογής τους, που μεταλλάσσεται από κάτι το κοινωνικά αποδεκτό, ως ιερό και πρέπον, σε κάτι το παράταιρο και ανήθικο. Το γιατί η διαστροφή μιας τελετουργικής πράξης θα ήταν ικανή να εγείρει αισθήματα *έλεου* και *φόβου* πρέπει να αναζητηθεί στη σημασία που είχε για την κοινωνία του 5^{ου} αιώνα π.Χ. η τελετουργική πρακτική ως εκδήλωση θρησκευτικής λατρείας. Αρκετοί μελετητές, ειδικά τον τελευταίο αιώνα, αντιμετωπίζουν στις έρευνές τους την τελετουργία ως ένα σύνολο από σημαίνουσες αναπαριστώμενες πράξεις, που μπορούν να λειτουργήσουν ως η ασφαλιστική δικλείδα για τη συνοχή και την αρμονία της κοινωνίας. Κάτι τέτοιο είναι εφικτό μέσω των πάγιων ρυθμών εκτέλεσης και των σταθερά επαναλαμβανόμενων μοτίβων που προϋπέθεταν μια συλλογική συμμετοχή των πολιτών με καθορισμένους τελετουργικούς ρόλους. Μέσω αυτής της υπόδυσης των ρόλων, οι άνθρωποι προσπαθούν να ξεπεράσουν δυσκολίες, άγχη και υπαρξιακά ζητήματα που απειλούν να διαταράξουν την εκ των

Theory of Sacrifice and the Slaying of the Victims in the Greek *Thusia*», στο *Mortals and Immortals : collected essays*.

⁷ Πέραν της *λέξεως*, το μοτίβο αυτό απαντά και στο πλαίσιο ευρύτερων τελετουργικών σκηνών. Η *thusia* ζώου στο έπος σηματοδοτεί τη μετάβαση σε μια χαρμοσύνη σκηνή, όπου μετά την ανηλεή βιαιότητα του πολέμου, όλοι δειπνούν μαζί αρμονικά. Δηλαδή, στο έπος η *thusia* βρίσκεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τη βία του πολέμου, ενώ αντιθέτως στην τραγωδία αξιοποιείται ακριβώς για να προϋδεάσει για όσα *φοβερά* και *έλεεινά* θα ακολουθήσουν. Με αυτό τον τρόπο, η τραγωδία μετατρέπει την τελετουργία από προβολή της συλλογικής ομονοίας σε επίδειξη ακατάσχετης και ανεξέλεγκτης βίας, βλ. Seaford, (1990), σελ. 93.

⁸ Η αρχαιοελληνική τραγωδία είναι ένα δράμα *λέξεως*. Αναπαριστά μια μορφή *πράξεως* που όμως γίνεται *λόγῳ*. Οι χαρακτήρες εμφανίζονται στη σκηνή και συνδιαλέγονται, προβάλλοντας την *προαίρεσιν* και το *ἦθος* τους, η πράξη όμως επιτελείται μέσω στιχομυθίας και η πλοκή περατώνεται με την ανταλλαγή λόγων. Η φυσική αλληλεπίδραση συχνά δίνει τη θέση της στο *λέγειν*, οι πράξεις βίαιης αιματοχυσίας μετατίθενται πάντοτε στα λόγια ενός αγγελιαφόρου, ενώ η απειλή σωματικής βίας και καταστροφής συντελούνται επίσης πάντα *λόγῳ*, εν είδει λεκτικής βίας. Κάτι τέτοιο εξυπηρετεί τη δραματική οικονομία, τις τεχνικές δυσκολίες αναπαράστασης αλλά και το ότι το *πάθος* αναδύεται ευκολότερα περιγράφοντάς το παρά διεκτραγωδώντας το, βλ. Burian, (1997), σελ. 199.

πραγμάτων ασταθή θνητή ζωή. Έτσι, η αναπαράσταση μιας πράξης τελετουργίας γίνεται ο δίαυλος που μεταφέρει την ταυτότητα και τη γνώση μιας κοινότητας στο διηνεκές του χρόνου, και αυτό οφείλεται στην διαίωνιση των πράξεων τελετουργίας και στην προϋπόθεση της συλλογικής συμμετοχής. Η ενσωμάτωση πράξεων τελετουργίας στην τραγωδία απηχεί ακριβώς αυτό το πολιτισμικό συνεκτικό στοιχείο, μέσω του οποίου οι άνθρωποι εκτονώνουν και ενίοτε επιχειρούν να επιλύσουν τα δυσεπίλυτα ερωτήματά τους, ενώ συνάμα προσπαθούν να υπερκεράσουν δύσκολες, κρίσιμες και οριακές καταστάσεις.⁹

Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, ότι η δραματουργική αξιοποίηση της τελετουργικής *πράξεως* και των επιμέρους πρακτικών της έχει να κάνει κυρίως με την παραβίαση αυτών, διότι έτσι επαπειλείται η κοινωνική συνοχή και τίθεται η απαρχή του *φοβεροῦ* και συνάμα *έλεεινοῦ* -η οποία εγγράφεται ρητά σε ένα διευρυμένο κοινωνικό πλαίσιο,- που επίκειται να διαδραματιστούν, είτε να αποφευχθούν εγκαίρως. Μάλιστα, πολλές σωζόμενες τραγωδίες αξιοποιούν την χρήση τελετουργίας τόσο ως μοχλό προώθησης της πλοκής, όσο και ως συνεκτικό στοιχείο δράσης ή ακόμα και ως πυρηνικό συστατικό του έργου, χάρη στο οποίο τίθεται σε λειτουργία η έναρξη της *πράξεως* -η μίμηση της οποίας αποτελεί το αντικείμενο της τραγωδίας. Έτσι, μολονότι η τελετουργία είναι τυποποιημένη, ώστε να θέλγει τους θεούς και να διασφαλίζει την επικοινωνία του ανθρώπου με αυτούς, στην ουσία, όσον αφορά την ενσωμάτωσή της στη θεατρική πράξη, τα αναπαριστώμενα στοιχεία της είναι μια μορφή πρόσκλησης του κοινού σε ένα διάλογο για οντολογικές και κοσμολογικές έγνοιες.¹⁰ Εξάλλου, για τους αρχαίους Έλληνες η ζωή είχε σχηματοποιηθεί λίγο-πολύ γύρω από τελετουργικά δρώμενα, τα όποια ήταν τρόποι να επιτείνουν το αίσθημα της ασφάλειας -ελλείπει ενός αποδοτικού και πολύπλοκου νομοθετικού συστήματος, πλαισιωμένου από εξελεγμένα δικαστήρια που στελεχώνουν ειδήμονες, αρμόδιοι να αποφανθούν για ποικίλα και περίπλοκα αδικήματα. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το ότι οι σκηνές τελετουργίας που είναι ενσωματωμένες στα σωζόμενα έργα απηχούν γνήσιες μορφές τελετουργικών δρωμένων, όπως έχουν διασωθεί σε αγγεία¹¹ και άλλες λογοτεχνικές μαρτυρίες, περισσότερο αντικειμενικές από την ποίηση. Κάτι τέτοιο, όπως αναφέρθηκε, ίσως έχει να κάνει με την προσπάθεια των τραγωδών να επιλέγουν μυθολογικό υλικό και να το ενδύουν με

⁹ Katsouris (2014), σελ. 47.

¹⁰ Katsouris, ό.π. σελ. 53-4.

¹¹ Προκύπτουν βέβαια και αρκετά παράδοξα. Σε καμία εικόνα που απεικονίζεται σε αγγεία δεν υπάρχει η καθαυτή πράξη σφαγής ζώου προς *θυσία* παρά μόνο το πλησίασμα της *μαχαίρας*, για να αποτυπώσει τη στιγμή λίγο πριν τον φόνο. Δηλαδή, όταν πρόκειται για τελετουργική πράξη ο φόνος αποφεύγεται εσκεμμένα, ενώ αντίθετα υπάρχουν σε αγγεία σκηνές θανάτωσης ζώων εκτός πλαισίου *θυσίας*. Αντιθέτως, αναπαρίσταται ευδιάκριτα το αίμα της Πολυξένης σε αγγείο που αναπαριστά την *θυσία* της. Βεβαία, η πράξη αφορά σε ανθρωποθυσία, που υπάγεται στο πεδίο του μύθου. Παραδόξως, λοιπόν, όσον αφορά τη *θυσία* ζώου υπάρχει το μοτίβο της απόκρυψης του φόνου του ζώου προς *θυσία*, ενώ ο ανθρώπινος φόνος σε βωμό αναπαρίσταται ευδιάκριτα και σαφώς, βλ. Detienne, σελ. 91.

σύγχρονες θρησκευτικές πρακτικές που θα έδιναν την επίφαση της επιζητούμενης, με αισθητικούς όρους, αληθοφάνειας, προκειμένου να εγερθούν ευκολότερα μέσω της πλοκής τα οικεία τραγικά συναισθήματα.

Η τραγωδία υπήρξε οπωσδήποτε ο διάυλος άσκησης ηθικής και πολιτικής κριτικής και επαναπροσδιορισμού αξιών, πεποιθήσεων και ιδεολογιών, συνυφασμένων με συγκεκριμένα ιστορικοπολιτικά πλαίσια μιας συγκεκριμένης εποχής. Το ηρωικό παρελθόν φιλτράρεται μέσα από τη δημοκρατική ιδεολογία, διαπερνά και επηρεάζει αλληγορικά τις σύγχρονες πολιτικές, ηθικές και κοινωνικές ανακατατάξεις, απηχώντας δεσπόμενες τρέχουσες ιδεολογίες.¹² Ο ηθικοπλαστικός χαρακτήρας της τραγωδίας προκύπτει ακριβώς από το γεγονός ότι είναι μέσο άσκησης κριτικής και πρόκλησης κοινωνικών σχολίων για ποιοτική βελτίωση του *ζῆν* και τρόπος προβληματισμού του κοινού σε σχέση με την ταυτότητά του, χωρίς ωστόσο, να δίνει σαφή καταληκτικά πορίσματα, ούτε να οδηγεί σε ασφαλείς λύσεις προς υιοθέτηση.¹³ Έτσι, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι από αυτή την άποψη και η ίδια η τραγωδία είναι οιονεί τελετουργία, δεδομένου ότι πραγματοποιείται με σκοπό την επίτευξη της βελτίωσης σε κάποιον τομέα του κοινού στο οποίο απευθύνεται. Είναι και αυτή ένα οιονεί τελετουργικό, που έχει συγκεκριμένους στόχους και τους επιτυγχάνει ακολουθώντας ένα συγκεκριμένο τυπικό, την *μίμησιν πράξεως*, που είναι, *όλη, τελεία και γεμάτη πάθη*.

Όλες οι περιπτώσεις διαστροφής θυσιαστικής τελετουργίας που απαντούν στα σωζόμενα έργα τραγωδίας συμβαίνουν εκτός σκηνής και αυτό διότι η διατάραξη της συγκεκριμένης τελετουργικής πρακτικής προϋποθέτει σε πολλές περιπτώσεις την υποκατάσταση θυσίας ζώου με ανθρωποθυσία, δηλαδή προϋποθέτει θάνατο, και αυτό απάδει στους ηθικο-αισθητικούς πάγιους κανόνες του δράματος.¹⁴ Είναι αναμενόμενο, λοιπόν, η περιγραφή τέτοιων περιπτώσεων *διαστροφής της τελετουργίας* να γίνεται αποκλειστικά και μόνον *λόγω*. Συνολικά, οι πράξεις τελετουργίας βρίσκονται θεμελιωμένες πολλές φορές στο κέντρο, τον πυρήνα ενός δράματος, ή στοιχειοθετούν το σκηνικό φόντο και το ευρύτερο πλαίσιο επιτέλεσης μιας *έλεεινῆς* και *φοβερῆς πράξεως*, είναι εκείνες που κινούν τα νήματα της πλοκής,¹⁵ δίνουν έναυσμα και

¹² Βλ. Burian, (1997), σελ. 206.

¹³ Hesk, (2007), σελ. 59 κ.ε.

¹⁴ Έτσι, η τραγωδία, αν και δεν αναπαριστά επί σκηνής φόνους ανθρώπων, το κάνει όμως αξιοποιώντας την *λέξιν* και μάλιστα την *τελετουργικήν λέξιν* προκειμένου να προβληθεί η *διεστραμμένη* όψη αυτών των ιερών πρακτικών. Η σωστή επιτέλεση της τελετουργίας είναι δείγμα ενός πολιτισμένου συνόλου και δείγμα του ότι μια κοινότητα έχει συλλογικό χαρακτήρα, τα μέλη της συμπράττουν από κοινού για την επίτευξη ενός στόχου και το κάνουν με συγκεκριμένες προδιαγραφές, βλ. Foley, (1985), σελ. 38.

¹⁵ Το ότι η τελετουργία παίζει κομβικό ρόλο στο ευριπίδειο δράμα φαίνεται και από το ότι όλοι οι πρόλογοι του Ευριπίδη εκφωνούνται είτε από θεούς, είτε από άτομα που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με

βοηθούν την κατά το *εἰκός* και *ἀναγκαῖον* σύστασιν αλλά και λύσιν των πραγμάτων.¹⁶ Και αυτό διότι, συν τοις ἄλλοις, μια πράξη τελετουργίας διασφαλίζει κατά κάποιον τρόπο την αληθοφάνεια του *μύθου*, βοηθώντας την προσαρμογή του στο σύγχρονο κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι. Αυτό έχει να κάνει με τη γενικότερη αποτίμηση της τελετουργίας, όχι τόσο υπό το πρίσμα της θρησκευτικής εκδοχής της, όσο από την λειτουργία της ως συνεκτικού κρίκου που δένει και διαμορφώνει ένα κοινωνικό πλαίσιο αλληλοδεσμεύσεων και υποχρεώσεων ανάμεσα σε συμπολίτες, μέσω του οποίου ορίζονται και διευθετούνται επείγοντα ζητήματα υπαρξιακής η πρακτικής φύσεως. Οι τελετουργικές πρακτικές λειτουργούν καταλυτικά για τη δημιουργία μιας κοινωνικής ταυτότητας ενός σώματος πολιτών, καθώς είναι το σημείο αναφοράς με άξονα το όποιο διάγουν τη ζωή τους, προσπαθώντας να κρατήσουν μακριά δυσεπίλυτα εξωγενή προβλήματα.

Η *διαστροφή της τελετουργίας* είναι έκδηλη στο δράμα του Ευριπίδη, σε σημείο που μια τόσο γενικευμένη χρήση του μοτίβου να μας επιτρέπει να μιλάμε για αυτοτελή δραματουργική τεχνική. Δεν είναι τυχαίο το ότι, σχεδόν πάντοτε, οι *γάμοι* οδηγούν σε θάνατο, οι *πρέπουσες ταφές* δεν εκπληρώνονται, η *ικεσία* παραβιάζεται βίαια και η *θυσία* ζώου σχεδόν πάντα αφορά σε θάνατο ανθρώπου, είτε είναι με μορφή εκούσιας θυσίας, είτε δόλου. Οποιαδήποτε παρέκκλιση από την νόρμα επιτέλεσης μιας τελετουργικής πράξης μπορεί να οδηγήσει στην απομάκρυνση της ευπρέπειας και της ιερής ευσεβείας και να επιφέρει *μίασμα*. Ο Ευριπίδης προκαλεί *πάθος* με την έννοια ότι διαμορφώνει πράξεις *έλεεινές* και *φοβερές*, αξιοποιώντας σε μεγάλο βαθμό την απειλή του *μιάσματος*.¹⁷ Το *μίασμα* θα απειλήσει ολόκληρη την κοινωνία και

θρησκευτικές συνδηλώσεις. Η Harrison παραλληλίζει το πρόσωπο που προλογίζει τα δράματα του Ευριπίδη με τον *ιεροφάνη* που επιμελείται την έναρξη μιας τελετουργικής πράξης, βλ. Harrison, (1912), σελ. 361-3.

¹⁶ Όπως αναφέρθηκε, μέλημα των τραγικών ποιητών είναι η επικαιροποίηση και η ανανέωση του τρόπου δραματοποίησης ενός παραδεδομένου μύθου. Αυτό το αξίωμα είναι θεμελιώδες και συνιστά τον πυρήνα της τραγικής *πράξεως*. Το ίδιο υλικό υφίσταται διαφορετική επεξεργασία και τα προϊόντα του είναι παραλλαγές του ίδιου μύθου. Η ικανότητα παραλλαγής ενός μύθου δε σήμαινε ότι θα αλλάξει η βασική σύστασή του, αλλά ότι μέσω της επανεξέτασης και της δημιουργίας κινήτρων και συμπεριφορών, δομημένων σε ένα πλέγμα αληθοφάνειας, όπου κάτι γίνεται εξαιτίας κάτι άλλου που προηγήθηκε, θα δημιουργηθεί μια νέα μορφή που, μένοντας πιστή στο πρότυπο, παραλλάσσεται τεχνηέντως, για να προκαλέσει την τραγική ηδονή, ανακαλύπτοντας νέες διόδους. Πάντως, οι ποιητές ανέπτυσαν τις πλοκές οπωσδήποτε μέσα στο ισχύον πλαίσιο της παγιωμένης μυθικής παράδοσης, βλ. Burian (1997), σελ. 184-5.

¹⁷ Ο Parker εξετάζει ορισμένες σκηνές, στα σωζόμενα έργα τραγωδίας, όπου το *μίασμα* προκαλεί ρήξη στις φιλικές σχέσεις των προσώπων. Αυτές είναι : *Ορέστης*, στ. 792-4, *Ηρακλής*, 1214-34, 1281-90, *Οιδ.Κολ.*, 1132-4, *Οιδ.Τυρ.*, 1380-3, *Ιφ. Τανρ.*, 1174, 1194, *Αντιγόνη*, 1043, *Ηλέκτρα*, 1293-7, *Ιππόλυτος*, 946, *Μήδεια*, 1363-72, 1251-68. Οι πλέον χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι του Ορέστη, του Ηρακλή και του Οιδίποδα, οι οποίοι φοβούνται τον κοινωνικό αντίκτυπο που θα έχει εις βάρος τους η πρόκληση *μιάσματος* στην κοινωνία. Έτσι, και οι τρεις βλέπουν την εξορία ως μια μορφή τιμωρίας για το ότι προκάλεσαν *μίασμα*, σελ. 316. Πάντως, στις συγκεκριμένες περιπτώσεις, η τραγωδία αξιοποιεί την τελετουργία για να ενισχύσει τελικά το θεσμό των *φίλων* ως εξής : λόγω μιάσματος ένας ήρωας πρέπει να υποστεί τιμωρία μέσω εξορίας. Ένας *φίλος* του μένοντας πιστός στις υποχρεώσεις στο πλαίσιο *φιλίας* αρνείται να τον εγκαταλείψει και συμπάσχει, αφηφώντας τον κίνδυνο εις βάρος του να μολυνθεί αφενός, αφετέρου να βιώσει εξίσου κοινωνικό αποκλεισμό. Έτσι, η τελετουργία διαμορφώνει το

θα είναι το ανίερο προϊόν μιας διασαλευμένης τελετουργικής -και δη και θυσιαστικής- πρακτικής. Αυτού του είδους οι παρεκκλίσεις είναι μια μορφή αδάμαστης βίας και ένδειξη κοινωνικής δυσαρμονίας, δηλώνουν το σπάσιμο των δεσμών και του επικοινωνιακού κώδικα που συνέχει την ενότητα μιας κοινότητας.

Γενικά, όπως θα συζητηθεί, ο όρος *πάθος* δεν αφορά ρητά την πρόκληση φυσικής βλάβης. Εξάλλου, οι βίαιοι θάνατοι στην τραγωδία θεωρούνταν ως κάτι το *μιαρόν* και *άτεχνότατον* της *ποιητικής*. Έτσι, για ένα σύνολο θρησκευτικών, ηθικών, αισθητικών και τεχνικών λόγων υπήρχε πάγια τακτική οι θάνατοι να συμβαίνουν εκτός σκηνής και να μεταφέρονται *λόγω* μόνο οι συνθήκες επιτέλεσής τους και οι περιγραφές τους.¹⁸

Για να κατανοήσουμε τη λειτουργία της τελετουργίας εντός τραγωδίας πρέπει πρώτα να την κατανοήσουμε εκτός αυτής. Μόνο έτσι μπορεί να γίνει αντιληπτή η δραματουργική της αξιοποίηση ως μέσο ανάδειξης *πάθους* και ο ρόλος της ως κινούν αίτιο πλοκής.¹⁹ Σε γενικές γραμμές, η τελετουργία δεν έχει ένα συγκεκριμένο σκοπό, δεν υπάρχει ένα *τέλος* στο οποίο προορίζεται να φτάσει. Είναι ένα πλαίσιο που επιτρέπει την επικοινωνία, ένας διάυλος μετάδοσης συναισθημάτων και διαμόρφωσης συλλογικής ταυτότητας. Λόγω του μιμητικού της χαρακτήρα μάλιστα και χάρη στην εγγενή θεατρικότητα που περιέχει είναι *αυτο-ανανεούμενη*, δεν μένει σταθερή αλλά προσαρμόζεται στις συνθήκες και τις απαιτήσεις της εκάστοτε

υπόβαθρο πάνω στο οποίο δοκιμάζεται η πίστη *φιλικών* προσώπων. Τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα *φίλων* που αψηφούν τον κίνδυνο *μιασματικής* μόλυνσεως είναι ο Πυλάδης και ο Θησέας, βλ. σελ. 317.

¹⁸ Υπάρχει μια αντίφαση στο χωρίο 1452b12-13 της *Ποιητικής*, όπου ο Αριστοτέλης περιγράφει τα *πάθη* ως φανερούς θανάτους, με το γεγονός ότι στις 25 από τις 32 ολόκληρες τραγωδίες που περιέχουν έστω και έναν θάνατο προσώπου, μόνο σε 2 περιπτώσεις πιθανολογείται ότι ο θάνατος συμβαίνει επί σκηνής, [στον *Αΐαντα* του Σοφοκλή και στην περίπτωση της Ευάδνης στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη, ενώ μόνο σε πέντε περιπτώσεις οι ήρωες εμφανίζονται τραυματισμένοι επί σκηνής -ο Φιλοκτήτης, ο Οιδίπους, ο Ιππόλυτος, ο Ηρακλής στις *Τραχίνιες* και ο Κύκλωπας στο σατυρικό δράμα *Κύκλωψ*.] Ο Pathmanathan (1965) σελ. 2,6,13, θεωρεί, ότι επί της ουσίας, δεν πρέπει να υπήρχε κάποια ρητή απαγόρευση θανάτου επί σκηνής, αλλά ήταν περισσότερο πρακτική που εφαρμοζόταν για αισθητικούς λόγους. Πιθανολογεί ότι ο λόγος που οι θάνατοι δεν συμβαίνουν επί σκηνής έχει να κάνει με την καλύτερη εξυπηρέτηση δραματουργικών σκοπών, καθώς με την περιγραφή των συνθηκών θανάτου, μέσα σε τελετουργικό πλαίσιο, ο *φόβος* και ο *έλεος* αναδύονται πολύ πιο έντονα και αυθόρμητα, εν συγκρίσει με μια επί σκηνής πραγματοποίηση του φόνου.

¹⁹ Ο Burkert, στο "Greek Tragedy and sacrificial Ritual", προσπαθεί να συνδέσει την ετυμολογία της τραγωδίας με τελετουργικά συμφραζόμενα, όπου ο τράγος ήταν είτε το δώρο, είτε το *θυσίασμα* για τη νίκη σε δραματικούς αγώνες, βλ. σελ. 93. Το αρχαιότερο τεκμήριο ότι ο τράγος ήταν δώρο σε δραματικούς αγώνες απαντά στο πάριο χρονικό, [Marm.Par. FGrHist 239 a 43]. Γενικά, η θεωρία ότι η τραγωδία προήλθε από τη θυσία τράγου στο πλαίσιο νίκης δεν έχει τύχει ευρείας αποδοχής από τη σύγχρονη έρευνα. Ο Burkert πιστεύει πάντως ότι η παράδοση με την εκδοχή περί θυσίας τράγου είναι προαριστοτελική, βλ. σελ. 96, ενώ επισημαίνει ότι το θυσιαστήριο ζώο ως έπαθλο σε αγώνα απαντά λογοτεχνικά πρώτη φορά στο 22.159 της *Ιλιάδος*, βλ. σελ. 98 [το μοτίβο συνεχίζεται στον Πίνδαρο, *Όλ.* 13.19 και στον Σιμωνίδη, 79D]. Εξάλλου, όπως αποδεικνύει και η αγγειογραφία, η θυσία τράγου είχε κομβικό ρόλο στη διονυσιακή λατρεία. Βλ. ακόμη, Scullion, (2005), "Tragedy and Religion : The problem of Origin". Για όψεις της θρησκείας γενικά στα γραπτά κείμενα της τραγωδίας βλ. Farnell (1910), "Evidence of Greek Religion on the Text and Interpretation of Attic Tragedy", σελ 178-90 και Hinden (1974), "Ritual and Tragic Action : a Synthesis of Current Theory".

κοινωνίας.²⁰ Κατά την Zaidman,²¹ μέσω αυτών των πράξεων οργανώνεται το χωρο-χρονικό πλαίσιο συμβίωσης, οι σχέσεις, οι ρόλοι και η εν γένει επικοινωνία ανάμεσα στο θεϊκό και ανθρώπινο σύμπαν, καθώς επίσης και η σύσφιξη των δεσμών στα μέλη. Εκτός αυτού, κάθε στάδιο ζωής του ανθρώπου -ιδίως τα μεταβατικά, δηλαδή το πέρασμα από μια κοινωνική κατάσταση σε μια άλλη- ήταν εμποτισμένα με τελετουργικές πράξεις που επισφράγιζαν την αποτελεσματικότητα της μετάβασης και την επιτυχία της διαδικασίας.²²

Ειδικότερα, η πράξη *θυσίας* είναι βαθιά ριζωμένη σε κάθε μορφή πολιτικής έκφρασης στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα.²³ Πριν από κάθε στρατιωτική επιχείρηση, πριν από κάθε σύγκληση συνέλευσης,²⁴ την ανάληψη πολιτικών καθηκόντων, την λήξη πολέμων, γινόταν τελετουργική *θυσία* ζώου που επισφράγιζε την οσιότητα της πράξης.²⁵ Κατά τους κλασικούς χρόνους η τελετουργία της *θυσίας* γίνεται ακόμη πιο περίτεχνη από παλαιότερα, η διαδικασία της πιο σύνθετη και η τελετή αποκτά την πρωτοκαθεδρία της αίγλης ανάμεσα σε όλες τις τελετές.²⁶ Η διαδικασία σφαγής του ζώου απαιτεί τη συλλογική ευθύνη, τη συνενοχή και τη συμφωνία των παρευρισκομένων, οι όποιοι ταυτόχρονα εξαγνίζονται ραντίζοντας με ιερό νερό τα χεριά τους, συνάπτοντας έτσι ένα είδος συμφωνίας, ότι η βία που θα ασκηθεί έχει απεκδυθεί του θηριώδους χαρακτήρα της και διαποτίζεται με έναν ιεροπρεπή σκοπό. Πιο συγκεκριμένα, ο *ἄρχων βασιλεύς* ήταν εκείνος που ήταν επιφορτισμένος με καθήκοντα επίβλεψης της ορθής διεξαγωγής των θρησκευτικών δρωμένων, και ιδίως των θυσιών, για κάθε μορφή πολιτικής και κοινωνικής περίπτωσης. Ακόμη και κατά την ίδρυση νέων αποικιών η θυσιαστική τελετουργία έπαιζε σημαντικό συμβολικό ρόλο.

²⁰ Βλ. Burkert, *Homo Necans*, σελ. 27-29.

²¹ (1992), σελ. 27.

²² Zaidman, ό.π., σελ. 28. Ειδικότερα για τη σημασία του εορτασμού των *Μεγάλων Διονυσίων* στη διαμόρφωση της πολιτικής αθηναϊκής ταυτότητας βλ. αναλυτικά Goldhill (1987), "The Great Dionysia and Civic Ideology".

²³ Zaidman, σελ. 36. Ο τρόπος μοιρασιάς του κρέατος ευθυγραμμιζόταν με την έννοια της *ίσονομίας*. Η πολιτική εξουσία δεν μπορεί να ασκηθεί έννομα χωρίς τη μεσολάβηση και την έγκριση της *τελετουργίας*.

²⁴ Βλ. Δημοσθ. 54.39.

²⁵ Βλ. Jean-louis Durand, «Greek animals, toward a topology of edible bodies» στο *The Cuisine of Sacrifice among Greek Culinary practises and the spirit of Sacrifice*, σελ. 3 κ.ε.

²⁶ Βλ. Bremmer, "Greek Normative Animal Sacrifice", σελ. 132. Πρόκειται για μια αναπαραστατική μορφή *πράξεως*, όπου η συγκάλυψη της άσκησης βίας και η ωμοφαγία -στο πλαίσιο του *συνδειπνεῖν*- είναι οι εκ των ων ουκ άνευ συνθήκες για την ορθή επιτέλεση και την διασφάλιση ωφέλιμων αποτελεσμάτων. Γι' αυτό και το τελετουργικό μαχαίρι μένει κρυμμένο, μέχρι να έρθει η στιγμή της σφαγής, βλ. σελ. 134, ενώ η *όλολυγή* είναι δείγμα της συμφωνίας γνώμης των παρευρισκομένων -συνήθως γυναικών- ότι συναινούν στο φόνο για έναν καλό σκοπό. Πρόκειται για μια *κωμωδία της αθωότητας* όπως την όρισε ο Meuli, κατά την οποία γινόταν προσπάθεια να αποδιωχθεί η ευθύνη του φόνου και να εκτονωθούν οι τύψεις, ρίχνοντας την ευθύνη πάνω στην κακή συμπεριφορά του ζώου, είτε στο ίδιο το μαχαίρι, βλ. σελ. 142.

Η *θυσία*, λοιπόν, ως τελετουργική *πράξις* παίζει καθοριστικό ρόλο για την πολιτική ζωή της πόλεως, διότι, εκτός του ότι επισφραγίζει σημαίνουσες πολιτικές πρακτικές, είναι το κριτήριο που εγγυάται την εξουσιοδότηση κάποιου να είναι μέλος ενός πολιτικού σώματος ή μιας κοινότητας. Επιπλέον, μέσω της συμμετοχής στην τελετουργία διακρίνονται τα όρια ανάμεσα στους προνομιούχους μιας πολιτικής τάξης και στους μη προνομιούχους. Εξάλλου, ο τρόπος μοιρασιάς των μερών του θυσιασμένου ζώου στα άτομα μιας κοινωνίας, με βάση το κύρος και την κοινωνική αξία τους, αποδεικνύει έμπρακτα ότι η *θυσία* και η συλλογική συμμετοχή²⁷ στη διαδικασία τέλεσης της πράξης είναι φορείς κοινωνικοπολιτικών συνδηλώσεων, και πως η *θυσία* είναι βαθιά ριζωμένη στην κοινωνία.²⁸ Στην τελετουργία το πλήθος που συμμετέχει αποκτά μια ειδική ταυτότητα που το διαφοροποιεί από όσους αποκλείονται από τη διαδικασία αυτής της ιερής πράξεως.²⁹ Συνεπώς, οι ιεραρχίες που διαμορφώνονται από τους ρόλους της τελετουργίας απηχούν την κοινωνική διαστρωμάτωση και αντανakλούν τη λειτουργία της κοινωνίας εν γένει.³⁰ Πρόκειται για μια μορφή συμβολικής πράξης που απηχεί ισχύουσες κοινωνικές και πολιτισμικές αξίες, τις οποίες εδραιώνει στη συνείδηση και τις επαναλαμβάνει στο διηνεκές του χρόνου. Η ερμηνεία θυσιαστικών διαδικασιών από ανθρωπολογική σκοπιά έχει ενδιαφέρον ως προς την ένταξή τους σε ένα κοινωνικό και θρησκευτικό πλέγμα πράξεων και πρακτικών μέσω των οποίων κατανοούμε καλύτερα την κοινωνία και τους θεσμούς της.³¹

Μέσω της θυσιαστικής πράξεως οι ανθρώπινες κοινωνίες επιτυγχάνουν δυο πράγματα. Αφενός, μέσω της προσφοράς φαγητού εξευμενίζουν τους θεούς και κερδίζουν την εύνοιά τους, αφετέρου τα μέλη της κοινότητας συσπειρώνονται καλύτερα μεταξύ τους, ξεπερνούν κρίσεις που κλυδωνίζουν την κοινωνία και συσφίγγουν τους κοινωνικούς και πολιτικούς δεσμούς που

²⁷Ο Burkert (1966), σελ 108-9, επισημαίνει ότι το ταυτόχρονο πέταγμα ρυζιού από τους συμμετέχοντες, πριν το σφάζιμο του ζώου, είναι μορφή έκφρασης συνενοχής και μαζικής επιθετικής συμπεριφοράς που ιεροποιείται στο πλαίσιο τελετουργικής πράξεως, καθώς παραπέμπει σε οιονεί λιθοβολισμό. Η τελετουργία της θυσίας είναι έτσι δομημένη, ώστε να παρουσιάζει τον θάνατο ως τον βασικό ιερό άξονα επιτέλεσης των πράξεων.

²⁸ Detienne, (1989), σελ. 13.

²⁹ Burkert, *Homo Necans*, σελ. 37.

³⁰ Γενικά η τελετουργική θυσιαστική πράξη, και ειδικά η πράξη *θυσίας*, εξουδετερώνει τη βία που υπάρχει κατά την πράξη φόνου ενός ζώου. Η πράξη αυτή δεν συνιστά έγκλημα, αφού υπάρχει μαζική συνένοχη και μάλιστα απόκρυψη αυτής, ενώ προβάλλεται ως κάτι το ιερό μέσω της πράξης εξαγνισμού των συμμετεχόντων κατά τη φάση του *ἀπάρχεσθαι* και το πλύσιμο των χεριών στην *χέρνιβα*. Έτσι, η *θυσία* είναι συλλογική πράξη διότι εκτελείται μαζικά σύμφωνα με ένα προκαθορισμένο τυπικό και η αποτελεσματικότητά του εξαρτάται από την καθώς πρέπει συμμετοχή του πλήθους, βλ. Foley, (1985) σελ. 31-34.

³¹Η σημασία της *θυσίας* ως τελετουργικής πρακτικής μπορεί να κατανοηθεί από το σκοπό για τον οποίο γινόταν. Δηλαδή, επρόκειτο για ένα είδος απότισης τιμής προς τα θεία -αυτούς ήθελε να ευχαριστήσει- ενώ συνάμα μέσω της προσφοράς δώρων, οι άνθρωποι περίμεναν με τη σειρά τους κάποια ανταπόδοση. Αυτό το μοτίβο απαντά πρώτη φορά στον Ησίοδο, *Έργα*, 336-341. Μια τέτοιου είδους προσφορά θυσιών δημιουργούσε ένα πλέγμα αμοιβαίας ανταποδοτικότητας σε θεϊκό και ανθρώπινο κόσμο. Πέραν αυτού, ήταν σύνηθες ακόμη οι άνθρωποι να κάνουν θυσίες για να κατευθύνουν μια θεϊκή μανία ή να αποπέμψουν ένα κακό που πλήττει την κοινότητα. Συνολικά, η διαφορά ανάμεσα στη δομική με την εξελικτική ανάλυση της θυσιαστικής τελετουργίας έγκειται στο ότι η πρώτη θεωρεί πως η *θυσία* εξουδετερώνει την έμφυτη ανθρώπινη βία, ενώ η δεύτερη την αποβάλλει και την αποπέμπει σε ένα εξωγενές θεϊκό σύμπαν, βλ. Foley, ό.π., σελ 26, 61.

συνέχουν την κοινότητα τους.³² Αυτό είναι κάτι που εξασφαλίζεται από την καθολική συμμετοχή στην πράξη που είναι ιερή και πρωτίστως αναδεικνύει την αίσθηση του *ἀνήκειν*.³³

Η αρχαιοελληνική θρησκεία διαπερνούσε κάθε μορφή συλλογικού και ατομικού βίου. Η θρησκεία αυτή πραγματώνεται κατά κόρον μέσω της θυσιαστικής τελετουργίας, που αντιμετωπίζει τους θεούς ως ανθρωπόμορφους και κοινωνικούς εταίρους.³⁴ Το δράμα είναι τελετουργία από την άποψη ότι αναπαριστάνεται στο πλαίσιο θρησκευτικών ημερών και εορτασμού λατρείας στην πόλη. Οι δραματικοί αγώνες αποτελούσαν τμήμα ενός ευρύτερου πλέγματος τελετουργικών πρακτικών που εκδηλώνονταν στο πλαίσιο τέλεσης των *Μεγάλων Διονυσίων*. Η τελετουργία αντικαθρεφτίζει το δράμα και το δράμα την τελετουργία, συνεπώς βρίσκονται σε σχέση αλληλοσυμπλήρωσης και αλληλοαναφοράς,³⁵ δεδομένου ότι και τα δυο συντονίζονται και πραγματώνονται έχοντας στον πυρήνα τους μια *πρᾶξιν*, η οποία μάλιστα αναπαριστάνεται από ειδικευμένους *πράττοντες* με σαφώς οριοθετημένους ρόλους.³⁶ Επιπλέον κοινά στοιχεία ανάμεσα σε δράμα και τελετουργία³⁷ είναι ότι και τα δυο έχουν αναπαράσταση *πράξεως*, ενώ επίσης ενεργοποιούν ένα συμβολικό επικοινωνιακό πλαίσιο στο

³² Η θυσιαστική τελετουργία είναι ένα δράμα «*διαφυγής*» από την ενοχή, μια προσπάθεια να κατευναστεί η έμφυτη ανθρώπινη ροπή στη βία. Κατά τον Burkert, η ικανότητα της τελετουργίας να δραματοποιεί τη σκηνή θανάτου του ζώου είναι αυτό το στοιχείο που διακρίνει την επιτυχία της συλλογικής θεραπείας δια της συλλογικής μέθεξης σε μια βίαιη πλην όμως ιεροποιημένη πράξη, Foley, (1985), σελ 47. Συχνά, μάλιστα, κατά τον Girard, η κοινότητα αποθεραπεύεται μέσω της ομαδικής διοχέτευσης της έμφυτης βίας σε ένα *εξιλαστήριο θύμα* που έχει επιφορτιστεί με τον ρόλο να εκτονώσει τη μαζική φονική βία που κατέχει τα μέλη της κοινότητας, (σελ 49-50). Έτσι, η τελετουργία για αυτόν είναι η εξάσκηση μιας υγιούς βίας που εκτονώνει την ακαταδάμαστη έμφυτη βία.

³³ Βλ. Mikalson, (1983), σελ 189 κ.ε, και Zaidman, σελ. 25 κ.ε.

³⁴ Graf (2007), σελ. 55.

³⁵ Τραγωδία και τελετουργία βρίσκονται σε σχέση αλληλοσυμπλήρωσης διότι και οι δύο δομούνται στο δίπολο *λέξις* και *πρᾶξις*. Ωστόσο, αυτή η μορφή σχέσης είναι διαφορετική και εφαρμόζεται με διαφορετικό τρόπο σε δράμα και τελετουργία. Στην τελετουργία, η *λέξις* είναι επικουρική μπροστά στα δρώμενα που έχουν τον πρώτο λόγο, αφού χάρη σε αυτά επιτελείται, ή όχι, μια τελετουργική διαδικασία, ενώ στην τραγωδία η *πρᾶξις* πραγματώνεται μόνον *λόγω*. Η καθαυτή τραγική βία συντελείται μονό δια της *λέξεως*, καθώς το μέλημα της τραγωδίας είναι να προκαλέσει συναισθήματα εγγύτατα της τραγικής ηδονής, όχι να προβάλλει ειδικές εικόνες θανάτων, βλ. Henrichs (2000), σελ 175-176.

³⁶ Ο Graf παραλληλίζει την αναπαράσταση του θεάτρου, όπου είναι διακριτά τα όρια σε ηθοποιούς και ακροατήριο, με τα Ελευσίνια μυστήρια, όπου οι μύστες καθόντουσαν και παρακολουθούσαν τις απόκρυφες τελετές, (2007), σελ. 58-9.

³⁷ Πέραν από τη σχέση δράματος και τελετουργίας, η τελετουργία μπορεί να εξεταστεί και εν σχέσει με τον μύθο, δεδομένου μάλιστα ότι η τραγωδία στοιχειοθετεί την *σύστασιν* της πλοκής γύρω από κάποιον μύθο. Η τελετουργία δραματοποιεί το πρότυπο επιθετικής συμπεριφοράς που εκτονώνεται σε ένα ιεροπρεπές πλαίσιο *θυσίας*, δραματοποιεί συμπεριφορές επαναλαμβανόμενου τύπου. Ο μύθος, από την άλλη, ερμηνεύει κοινωνικές δομές και συνήθειες πρακτικές, ιδίως μέσω της *αιτιολογίας* που προσφέρει. Έτσι, το κοινό στοιχείο σε μύθο και τελετουργία είναι ότι αφορούν και εφαρμόζονται μέσα σε ένα αμιγώς κοινωνικό πλαίσιο, τις κοινωνικές δομές και πρακτικές του οποίου αντανακλούν και επαναλαμβάνονται σε πράξη. Αν και έχουν διαφορετικές πηγές, μύθος και τελετουργία συλλειτουργούν και στοιχειοθετούν αυτή την από κοινού πολιτισμική παράδοση δράσης των ανθρώπων. Ωστόσο, και ο ίδιος ο μύθος αξιοποιεί την τελετουργία, προκειμένου να υποδηλώσει την κοινωνική συνοχή της ιστορίας, βλ. αναλυτικότερα Burkert, *Homo Necans*, σελ 33-34, και Hyman (1955), “The Ritual View of Myth and Mythic”, σελ. 456-464.

όποιο ο καθένας έχει και έναν ρόλο, και μάλιστα είναι απαραίτητη η καθολική συμμετοχή.³⁸ Ένα ακόμη κοινό στοιχείο σε δράμα και τελετουργία είναι το στοιχείο της «προσποίησης». Με αυτό εννοούμε ότι το αίμα του ζώου το χρησιμοποιούν προσποιητά, δηλαδή, συμβολικά, κυρίως για εξαγνισμό. Παρομοίως, και στην τραγωδία, υπάρχει μια μορφή προσποίησης, μέσω της αναπαράστασης μιας *πράξεως* της πραγματικότητας, με σκοπό την πρόκληση τραγικής ηδονής. Ωστόσο, η τελετουργία στην τραγωδία συχνά δεν αξιοποιείται ως καθρέφτης της πραγματικότητας, αλλά προκειμένου να σχηματοποιήσει ορισμένες προσδοκίες του ακροατηρίου, τις οποίες κατόπιν προσπαθεί να αναιρέσει με έναν τρόπο απροσδόκητο. Η τραγωδία ομοιάζει στην τελετουργία στη δομή και την πρακτική αναπαράστασης, ωστόσο διαφέρει από αυτήν διότι έρχεται να διαταράξει και να εξετάσει υπό νέο πρίσμα ισχύουσες αξίες και να ανατρέψει το νόημα της έννομης συλλογικής τάξης που εγγυάται η συμμετοχή στην ιερή τελετουργική διαδικασία.³⁹ Ο Graf επισημαίνει ότι η διεξοδική χρήση τελετουργικού θυσιαστικού λεξιλογίου δεν απηχεί τόσο γνωστές πρακτικές, όσο ικανοποιεί συγκεκριμένες δραματουργικές σκοπιμότητες.⁴⁰ Η *τελετουργική λέξις* αξιοποιείται για να μην ξεφύγει μέσω της *διαστροφής της τελετουργίας* η *πράξις* από τη βασική επιδίωξή της, που είναι η πρόκληση της *οίκειας ήδονης*. Αν διεκτραγωδούνταν επί σκηνής τα φρικτά σκηνικά ανθρωποθυσίας, διασαλεύοντας έμπρακτα το πλαίσιο ιερών τελετουργικών πράξεων, αυτό θα δημιουργούσε ηθική αποστροφή, κάτι εντελώς παράταιρο με τον στόχο της τραγωδίας.⁴¹

Η φωτιά που καίει στις θυσιαστικές εστίες είναι το μέσο επικοινωνίας θείας και ανθρώπινης μορφής. Υπάρχουν δυο ειδών θυσίες στους θεούς, οι αιματηρές⁴² και οι αναίμακτες. Η διάκριση στη Λογοτεχνία επιτυγχάνεται μέσω της διαφορετικής χρήσης λεξιλογίου. Έτσι, για τις πρώτες χρησιμοποιείται το σημασιολογικό λεξιλόγιο του *σφάζειν*,⁴³ ενώ για τις δεύτερες του *θύειν*.⁴⁴

³⁸ Easterling, (1988), σελ 89-90.

³⁹ Βλ. Αναλυτικά Segal, *Tragedy and Civilization*, (1982), σελ. 46.

⁴⁰ Βλ. σελ. 62.

⁴¹ Easterling, σελ. 90. Ο όρος *σφάζειν* υποδηλώνει τα θύματα που πρόκειται να θυσιαστούν στο πλαίσιο τελετουργίας. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται διαστροφικά στην τραγωδία, σελ. 99.

⁴² Βλ. Katsouris, σελ. 180-185.

⁴³ Οι αιματηρές θυσίες απέκτησαν την πρωτοκαθεδρία έναντι των υπολοίπων μορφών *θυσίας* αλλά και τελετουργίας εν γένει, διότι αφενός μέσω της ωμοφαγίας και του *συνδειπνείν* έδεναν την κοινότητα, αφετέρου ήταν η καλύτερη μορφή ανταπόδοσης και επικοινωνίας με τους θεούς, βλ. Zaidman, σελ. 29. Σήμερα, παρά τις επιμέρους τοπικές διαφοροποιήσεις στη διαδικασία της *θυσίας*, είμαστε σε θέση μέσω της εξέτασης των λογοτεχνικών πηγών, των επιγραφών και της εικονογραφίας να ανασυστήσουμε λεπτομερώς τη διαδικασία και το τυπικό που έπρεπε να τηρηθεί απαρέγκλιτα για την επιτυχή έκβαση της θυσίας, βλ. σελ 31.

⁴⁴ Για το λεξιλόγιο τελετουργικής θυσίας και τη διαφοροποίηση στις λέξεις *θυσία*, *σφαγή* και τα συνώνυμά τους βλ. Casabona, *Rescherches sur la vocabulaire des sacrifices en grec*, σελ. 155-229.

⁴⁵ Ακριβώς επειδή οι θυσίες ποικίλλουν, ως προς το περιεχόμενο και το πλαίσιο εκλήρωσής τους, υπάρχει ο όρος *θύειν* που περιλαμβάνει συνολικά τις διαφοροποιήσεις στη διαδικασία και στους σκοπούς της, αλλά και την πράξη ως σύνολο, τόσο τη σφαγή όσο και την ωμοφαγία. Η λέξη βέβαια άλλαξε σημασία, διότι στον Όμηρο σήμαινε το να προσφέρεις στην πυρά κάτι προς τιμήν των θεών, ενώ στην κλασική εποχή κατάντησε να σημαίνει γενικά την προσφορά στους θεούς, βλ. Zaidman, σελ 33.

Υπάρχει πλήθος πηγών για την ακριβή αναπαράσταση μια θυσιαστικής πράξεως οι οποίες είναι άλλοτε αρχαιολογικού περιεχομένου, δηλαδή, οι απεικονίσεις στα αγγεία, και άλλοτε προέρχονται από την συνέπεια ανάμεσα στις παραδεδομένες λογοτεχνικές πηγές.⁴⁵ Γενικά, η τελετουργία παρέχει στην τραγωδία το σημαντικότερο στοιχείο ύφους, την μεταφορά και την υπαινικτική και διαφορούμενη χρήση του λόγου. Η τραγωδία προσλαμβάνει την έννοια του φόνου και την «λεκτικοποιεί» με όρους τελετουργικής *θυσίας*,⁴⁶ καθιστώντας την πράξη του φόνου οιονεί θρησκευτικού περιεχομένου. Εξάλλου, σχεδόν όλοι οι ήρωες που δολοφονούνται φονικά στην τραγωδία πεθαίνουν με όρους τελετουργίας, κάτι που οδηγεί τον Henrichs να πιστεύει ότι η αξιοποίηση ενός τέτοιου λεξιλογίου συνδέει τον μύθο με την θρησκεία, και το δράμα με τα δρώμενα της θρησκείας.⁴⁷ Σε γενικές γραμμές, οι τραγωδοί αξιοποιούν μεταφορικά το σημασιολογικό περιεχόμενο του όρου *σφάζειν*, που είναι η ορολογία ειδικά για την πράξη βίας κατά τη θυσία, ενώ το *θύειν* περιλαμβάνει όλα τα στάδια. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα του ότι ο Ευριπίδης αξιοποιεί ευφυώς -αλλά και επιλεκτικά- το θυσιαστικό τελετουργικό λεξιλόγιο είναι στην *Εκάβη*, στον στ. 260, όπου βλέπουμε το ρήμα *άνθρωποσφαγεῖν* σε αντιδιαστολή με το αναμενόμενο *βουθυτεῖν*. Εκεί, ο όρος *σφάζειν* συνδέεται, όχι τυχαία, με την ανθρωποθυσία και μάλιστα με την κυριολεκτική του σημασία, ενώ σε άλλα έργα χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει μεταφορικά και έμμεσα την υποκατάσταση του θυσιαστήριου ζώου από άνθρωπο.⁴⁸

Η τελετουργική σφαγή στην τραγωδία είναι μια πράξη βίαιου φόνου που ενδύεται με τελετουργικό θυσιαστικό λεξιλόγιο και προβάλλεται όχι ως φόνος, αλλά ως *θυσία*.⁴⁹ Ο λόγος χρήσης τέτοιου λεξιλογίου από τους τραγωδούς έχει να κάνει με την επιθυμία τους να δείξουν το αναπόφευκτο της μοίρας των ηρώων, τη δυσμενή θέση που έχουν βρεθεί, τον αδιέξοδο εγκλωβισμό τους, και όλα αυτά σε συνάρτηση με την επικείμενη καταστροφή του *οίκου* και των *φιλικών* δεσμών. Στον Ευριπίδη, βεβαία, η τελετουργική λεκτική αμφισημία, το διπλό σημασιολογικό περιεχόμενο, η τελετουργική ειρωνεία γίνονται οχήματα δραματουργικής τεχνικής και σύστασης πλοκής. Από τα 18 σωζόμενα έργα του Ευριπίδη τα 13 καταλήγουν σε

⁴⁵ Βλ. αναλυτικά Ogden, (2006), σελ. 132 κ.ε.

⁴⁶ Η λέξις στην τραγωδία εξυπηρετεί τη θεμελιώδη ανάγκη ο ποιητής να μείνει πιστός στο μυθολογικό υλικό που επεξεργάζεται. Φυσικά όταν διεκτραγωδούσε το μύθο του Ορέστη δεν μπορούσε να μην ενσωματώσει το φόνος της μητέρας του. Επομένως, όλοι οι τραγικοί αξιοποιούν την λέξιν ως δραματουργικό στοιχείο συμβιβασμού της ανάγκης να μην αλλοιωθεί το παραδεδομένο μυθολογικό υλικό, και της ανάγκης να μην προβληθεί επί σκηνής μια σκηνή αιματοχυσίας, βλ. Henrichs, (2000), σελ. 177.

⁴⁷ Βλ. σελ. 174-175. Εφόσον η τραγωδία αντανakλά συνολικά τις κοινωνικές δομές της πόλεως είναι δεδομένο ότι αντανakλά και τη θρησκεία, ωστόσο λόγω του γεγονότος ότι έχει στον πυρήνα της μύθους είναι αυτονόητο ότι η θρησκεία έχει την πρωτοκαθεδρία εν σχέσει με άλλες εκδοχές της πόλεως, την πολιτική η την δικαστική.

⁴⁸ Βλ. Henrichs, ό.π., σελ. 185.

⁴⁹ Βλ. Henrichs, ό.π., σελ. 182.

τραγικούς θανάτους αλλά η χρήση τελετουργικού λεξιλογίου ποικίλλει ανά έργο. Έτσι, η χρήση της *τελετουργικής λέξεως* είναι κανονική σε έργα όπως *Ηρακλείδαι*, *Ανδρομάχη*, *Ίκέτιδες*, *Τρωάδες*, αλλά πολύ εκτεταμένη σε άλλα όπως, *Ηλέκτρα*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και *Ιφιγένεια εν Αύλιδι*, ενώ η τελετουργική φρασεολογία είναι σχεδόν ανύπαρκτη σε έργα όπως *Μήδεια* και *Ιππόλυτος*. Επιπλέον, το μοτίβο τελετουργικής διαστροφής της *θυσίας* στο ευριπίδειο corpus μπορεί να διακριθεί σε υποκατηγορίες. Έτσι, πέραν του μοτίβου περιγραφής φόνων σε τελετουργικά συμφραζόμενα, έχουμε και το μοτίβο της εκούσιας θυσίας ή ακούσιας ανθρωποθυσίας γυναικών. Η Μακαρία στους *Ηρακλείδες*, η Ευάδνη στις *Ίκέτιδες*, η Άλκηστις, η Ιφιγένεια, η Κασσάνδρα και η Πολυξένη επιβεβαιώνουν με τον τρόπο θανάτου τους την ύπαρξη του συγκεκριμένου μοτίβου. Επίσης, υπάρχει το μοτίβο του *σπαραγμού* και της *ωμοφαγίας*, ειδικά στην *Εκάβη* και στις *Βάκχες*, καθώς και το μοτίβο *θυσιαστικής κρίσης* σε *Μήδεια*, *Ηρακλή*, και *Ιππόλυτο*. Τέλος, υπάρχει το μοτίβο όπου η *διαστροφή της τελετουργίας* αποτελεί το *μέλλει αποκτείνειν*.⁵⁰ Δηλαδή, εκεί το πάθος εγείρεται επειδή ένας φόνος αποτρέπεται τελευταία στιγμή, και αποτρέπεται μέσα σε αμιγώς τελετουργικό περιβάλλον και με τελετουργικά μέσα. Αυτό συμβαίνει κατά κόρον στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, αλλά και στον *Ίωνα*.⁵¹

Ειδική μνεία αξίζει να γίνει στο θέμα του *μιάσματος*, το οποίο βέβαια συζητείται αναλυτικότερα στα επόμενα κεφάλαια. Γενικά η έννοια του *μιάσματος* είναι καταλυτικής σημασίας για την ερμηνεία αρκετών τραγωδιών, και κυρίως για την πλοκή τους. Το *μίασμα* προκαλείται από κάποιο φόνο που συνέβη, είτε επίκειται να συμβεί εντός της *μιμήσεως πράξεως*, και το αρνητικό αποτέλεσμα θα είναι επιζήμιο, όχι μόνο επειδή θα σπάσει τους δεσμούς *φιλίας*, αλλά επιπλέον επειδή θα απειλήσει να εξαπλωθεί και να μολύνει μια ευρύτερη κοινότητα. Έτσι, η διαδικασία αποκάθαρσης του *μιάσματος* είναι σημαντικό στοιχείο πλοκής και συνήθως ο βασικός δομικός άξονας γύρω από τον οποίο πλέκονται τα επεισόδια.⁵² Οι καθαρτήριες τελετές είναι

⁵⁰ Βλ αναλυτικότερα στο κεφάλαιο 2 της παρούσας μελέτης.

⁵¹ Κατά τον Burkert, το να θυσιαστεί άνθρωπος στον χώρο του βωμού αποτελεί άκρως ιερόσυλη πράξη (αναφέρει χαρακτηριστικά το *Κυλώνειον ἄγος*, σελ. 142-3). Η προστατευτική δύναμη του βωμού παρέχει μια μορφή ασυλίας που βρίσκεται σε αντίθεση με την αιματοχυσία ανθρώπινου θύματος, σελ 143. Μια βασική περίπτωση που απαιτούσε τελετουργία με αιματοχυσία του *θύματος* ήταν αυτή του *καθαρμοῦ*.

⁵² Αυτό το ζήτημα συζητείται στα δύο επιλεγμένα έργα προς εξέταση στην παρούσα μελέτη. Ο Ορέστης και στις δύο περιπτώσεις, [τόσο στον *Ορέστη*, όσο και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*] αποζητά να αποκαθαρθεί από το *μίασμα* που τον βαραίνει λόγω της μητροκτονίας που πραγματοποίησε. Και στις δύο περιπτώσεις το ότι είναι *μιαιφόνος* και φέρει μονίμως το *μίασμα* είναι το βασικό στοιχείο που τον καθιστά *έλεινόν* και εγείρει τα συναισθήματα της τραγικής ηδονής πάνω του. Άρα ο τραγικός αυτός ήρωας, που είναι κεντρικός και στις δύο περιπτώσεις, σκιαγραφείται ως τέτοιος κυρίως με όρους τελετουργικής πρακτικής και η μετάβαση από την ευτυχία στη δυστυχία ή το αντίστροφο σε αυτά τα δύο έργα συντελείται ακριβώς με όρους τελετουργίας. Το δίπολο *κάθαρσις-μίασμα* είναι αυτό που κινητοποιεί τα επεισόδια και νοηματοδοτεί την *δέσιν* και τη *λύσιν* του κάθε έργου. Ουσιαστικά, ο τρόπος εξεύρεσης απαλλαγής από το *μίασμα*, τόσο σε προσωπικό, όσο και σε συλλογικό επίπεδο, είναι το διακύβευμα γύρω από το οποίο δομούνται τα δύο έργα, εφόσον και στις δύο περιπτώσεις βλέπουμε τις απέλπιδες προσπάθειες του Ορέστη να εξιλεωθεί για το φόνο που διέπραξε, ώστε να μπορέσει να ενσωματωθεί εκ νέου στην κοινότητα από την οποία είχε αποβληθεί ως φορέας του *μιάσματος*. Συνεπώς εξαγνιστικές πράξεις

απαραίτητες για την απομάκρυνση του *μιάσματος*, και ως εκ τούτου, επαφίεται στην ικανότητα και το ταλέντο του δραματουργού να τις αξιοποιήσει με τρόπο περίπλοκο και έντεχνο, καθιστώντας τες απαραίτητα στοιχεία για την *σύστασιν* της πλοκής. Η έννοια του *μιάσματος* προκύπτει από την άμεση επαφή με αίμα και ειδικά σε περιπτώσεις ανθρωποκτονίας. Ιδιαίτερα, το δράμα ενσωματώνει τελετουργικές πράξεις που αναπαράγουν το δίπολο *μίασμα*–*κάθαρσις*, ένα δίπολο που αντανακλά το δίπολο *ὑβρις*–*εὐσέβεια*.⁵³ Η ανθρώπινη αιματοχυσία επηρέαζε τόσο τον φονιά όσο και τα άτομα με τα όποια είχε συναναστροφή, και φυσικά η ποινή ήταν μια μορφή κοινωνικού αποκλεισμού από κάθε είδους κοινωνική επαφή ή συμμετοχή σε πολιτισμικά δρώμενα.⁵⁴ Ο εξαγνισμός ενός φονιά γενικά απαιτούσε αίμα, εφόσον κάποιος που είχε μιανθεί από αίμα έπρεπε να εξαγνιστεί με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Συνήθως, για τέτοιες περιπτώσεις χρησιμοποιούσαν το αίμα γουρουνιού που το άφηναν να τρέξει απευθείας πάνω στο κεφάλι του εξαγνιζόμενου φονιά. Ακόμη και έτσι όμως, ο φονιάς έπρεπε να περάσει ένα διάστημα εξορίας μακριά από την κοινότητα. Επρόκειτο για μια διαβατήρια τελετουργία, και μάλιστα αρκετά σημαντική, διότι η επανένταξη στην κοινότητα ισοδυναμούσε με ένα νέο ξεκίνημα.⁵⁵

Συγκεκριμένα, η *παρὰ προσδοκίαν* μετάβαση από την *εὐσέβεια* στο *μίασμα* είναι βασικός δραματουργικός πυλώνας σύστασης και προώθησης της πλοκής, και αυτό διότι ανταποκρίνεται συγχρόνως σε δυο βασικές συμβάσεις του δράματος. Αφενός ό,τι γίνεται να έχει λογική αλληλουχία, δηλαδή να ανταποκρίνεται στην ανθρώπινη εμπειρία, και να μπορεί να αφομοιωθεί από αυτήν, αφετέρου να προϋποθέτει μια ανατροπή της *τύχης*. Αυτή η αλλαγή της *τύχης*, από την ευτυχία στη δυστυχία, πολλές φορές προεξαγγέλλεται από την αλλοίωση της θυσιαστικής τελετουργικής πρακτικής και κυρίως μέσω της υπαινικτικής, μεταφορικής και ειρωνικής μεταστροφής της κυριολεκτικής σημασίας της *λέξεως* σε ένα σημασιολογικό και επικοινωνιακό πλαίσιο όπου κυριαρχούν ο *ἔλεος* και ο *φόβος*. Η ανατροπή ενός αναμενόμενου μοτίβου τελετουργίας προετοιμάζει το κοινό για κάτι το οδυνηρό.

Επιπλέον, το βασικότερο στοιχείο που χαρακτηρίζει τις αιματηρές θυσιαστικές τελετές είναι η διασφάλιση της αγνότητας και της καθαρότητας του ζώου προς θυσία. Έπρεπε τόσο η εξωτερική του εμφάνιση, όσο και η συμπεριφορά του να συντείνουν στην καταλληλότητά του

τελετουργίας ενσωματώνονται υποχρεωτικά στις δύο αυτές τραγωδίες διότι είναι η μόνη οδός για την αποκατάσταση της ευημερίας και την επανένταξη του αποβληθέντος ατόμου στην κοινωνία.

⁵³Η μη ένδειξη *εὐσεβείας* υποκινεί την εμφάνιση *μιάσματος* που θέτει σε κίνδυνο την προσωπική και συλλογική ασφάλεια, ωστόσο, στην ευριπίδεια τραγωδία κανένας θάνατος δεν επέρχεται εξαιτίας της ασέβειας προς τους θεούς, παρά μόνο εξαιτίας της διάρρηξης των *φιλικών* σχέσεων, βλ. Mikalson, (1983) σελ. 50. Στην τραγωδία το αποτέλεσμα της ἑλλειψης σεβασμού προς τους *φίλους* και την κοινωνία είναι πάντοτε θάνατος, βλ. Katsouris, σελ. 154.

⁵⁴Βλ. Mikalson, ό.π., σελ. 85-7.

⁵⁵Βλ. Katsouris (2014), σελ. 420 κ.ε.

για θυσία,⁵⁶ διότι αν είχε ελάττωμα μπορεί να εθεωρείτο ένδειξη *μιάσματος*, και αυτό ενδεχομένως να προκαλούσε τη δυσαρέσκεια των θεών.⁵⁷ Έτσι, βλέπουμε ότι και στην τραγωδία, μολονότι το θύμα που επιλέγεται είναι άνθρωπος, κάτι που διαστρέφει εκ των πραγμάτων την ουσία της ιερής πράξεως, ωστόσο, το άτομο αυτό στα σωζόμενα αποσπάσματα, που είτε θυσιάζεται ως θυσιαστήριο θύμα, είτε απειλείται, αλλά καταφέρνει να γλιτώσει, είναι άνθρωπος επιφανούς καταγωγής. Δηλαδή, η Ιφιγένεια, η Κασσάνδρα, η Πολυξένη -και όπως θα συζητηθεί στα επόμενα κεφάλαια, ο Ορέστης και η Ελένη-, είναι όλοι τους αρχοντικής γενιάς και ανήκουν σε βασιλική οικογένεια. Συνεπώς, ο Ευριπίδης μένοντας πιστός στις απαιτήσεις της τέλεσης της *θυσίας*, ως προς την εξαιρετή κατάσταση του ζώου, διαστρέφει την διαδικασία, βάζοντας στη θέση του περίοπτου ζώου έναν άνθρωπο εξαιρετής καταγωγής.

Σύμφωνα με τις πηγές, πριν τη *θυσία*, υπήρχε μια πομπή όπου ουσιαστικά οι μετέχοντες συνόδευαν το ζώο προς σφαγή μέχρι το βωμό. Αυτό το στοιχείο το υιοθετεί και ο Ευριπίδης διαστροφικά, ιδίως στην περίπτωση της Ιφιγένειας και της Πολυξένης. Βασικότερη προϋπόθεση της διαδικασίας ήταν η προθυμία του ζώου να θυσιαστεί αυτοβούλως, δηλαδή, η πομπή προς τη θυσία να μην προϋποθέτει τη βίαιη μεταφορά του, εφόσον το ζώο έπρεπε να είναι αγνό και υπερήφανο για το σκοπό που είχε επιλεγεί. Βασικό επίσης στοιχείο της διαδικασίας ήταν οι παρευρισκόμενοι να καθαρθούν μέσω της πλύσης χεριών τους από ένα κοινό πιάτο, τη *χέρνιβα*. Η διαδικασία αυτή ονομαζόταν *ἄρχεσθαι*. Βλέπουμε συχνά ότι ο Ευριπίδης στα έργα του αξιοποιεί ακριβώς αυτό το λεξιλόγιο, που στην κυριολεκτική του εκδοχή είναι φορέας ιερότητας και ευσεβείας, προκειμένου να περιγράψει ειρωνικά αυτές τις πράξεις ανθρώπινης *θυσίας*. Αρκετά χαρακτηριστικό είναι το ρήμα *εὐφημεῖν* που υποδήλωνε την αναγκαία ιερή σιωπή που έπρεπε να εφαρμοστεί από το πλήθος λίγο πριν γίνει η θυσία του ζώου, το οποίο στην τραγωδία χρησιμοποιείται σχεδόν πάντα με ειρωνικό τρόπο. Επίσης, στην τραγωδία η λέξη *όλολυγή* χρησιμοποιείται με *διεστραμμένη* σημασία, καθώς αντί να δηλώνει τη χαρά της θυσίας ζώου, που εκδηλώνεται από τις γυναικείες κραυγές, δηλώνει τον θρήνο για μια συμφορά ή ένα *πάθος*.⁵⁸

Ο Ευριπίδης ψεύγεται γενικά τόσο από τον Αριστοτέλη για τις δραματουργικές του ατέλειες (π.χ. για το τέχνασμα του *ἀπό μηχανῆς θεοῦ*, για το ότι τα χορικά χάνουν την αξία τους, ότι υπάρχει ασυνέπεια στο *ἥθος* χαρακτήρων, ότι χρησιμοποιεί υπερβολικά πολύ ρητορικό ύφος που

⁵⁶ Βλ. Burkert, σελ. 136.

⁵⁷ Βλ. Garland, (1994), σελ. 13 κ.ε.

⁵⁸ Βλ. Katsouris, σελ. 114.

αλλοιώνει την ουσία του τραγικού λόγου κλπ.), όσο και από τον Αριστοφάνη στους *Βατράχους* ότι είναι υπαίτιος για την πτώση του θεσμού της τραγικής ποίησης. Επιπλέον, είναι αποδεκτό ότι σε πολλές τραγωδίες του η αξιοποίηση του μυθικού υλικού είναι τόσο ελεύθερη, ώστε το τέλος να αντιβαίνει στην ίδια την μυθική παράδοση -κάτι τέτοιο ισχύει ειδικά στον επίλογο του *Ηρακλή*. Αυτές οι τάσεις του Ευριπίδη προφανώς και δεν πρέπει να κριθούν αρνητικά καθαυτές, ως κατάφωρες μορφές ασυνεπούς δραματουργίας, αλλά ως ένα είδος διαφορετικής άσκησης κριτικής σε κοινωνικοπολιτικό και πνευματικό επίπεδο.⁵⁹ Εξάλλου, η εποχή που διδάσκονται τα δράματά του είναι γεμάτα «κακουχίες», είτε εξωτερικές, λόγω της ήττας της Αθήνας στον Πελοποννησιακό πόλεμο, είτε εσωτερικές, λόγω της αμφισβήτησης παραδεδομένων αξιών και θεσμών, μέσω του έντονου σοφιστικού ρεύματος. Είναι δεκτό μάλιστα ότι μια δεσπίζουσα αρχή της τραγωδίας είναι πως πρέπει να προσπαθεί τρόπον τινά να προσαρμόζει το μυθολογικό υλικό στις τρέχουσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής, προκειμένου το έργο να βρει ανταπόκριση και να επηρεάσει έμπρακτα το ακροατήριο. Ο Ευριπίδης, φυσικά, γνωρίζοντας ότι τα έργα του διδάσκονται μέσα σε ένα αμιγώς θρησκευτικό εορταστικό περιβάλλον, προσπαθεί μέσω της τελετουργίας να γεφυρώσει το χάσμα της μυθικής παράδοσης των ένδοξων βασιλέων με τις σύγχρονες κοινωνικοπολιτικές επιταγές της κοινωνίας στην οποία ζει, και την οποία επιδιώκει να διδάξει μέσα από τα έργα του.⁶⁰ Χαρακτηριστικό γνώρισμα στην τραγωδία είναι η σαφής διάκριση των ορίων σε θεϊκή και ανθρώπινη φύση. Στον Ευριπίδη, οι θεοί δεν είναι υπόλογοι για την δυστυχία των ανθρώπων καθώς δε τους επηρεάζουν άμεσα. Μεγαλύτερη σημασία έχει για εκείνον η *τύχη*.⁶¹ Αυτό συνιστά μια βασική προϋπόθεση μέσω της οποίας μπορούμε να ερμηνεύσουμε ευκολότερα τη ροπή του Ευριπίδη στη διαστροφή της *τελετουργικής λέξεως*. Το αξιοπερίεργο, όμως, με το ευριπίδειο δράμα είναι ότι στα έργα που ασκεί κριτική στα θεία, οι τελετουργικές πράξεις που συνδέονται με τους θεούς, π.χ. *ικεσία*, *προσευχές*, *σπονδές*, *χοές*, *θυσία*, παίζουν καταλυτικό ρόλο γενικά για την *δέσιν* και την *λύσιν*.

Ένα ιδιάζον στοιχείο της ευριπίδειας τέχνης, όπως αναφέρθηκε, είναι η τάση να παρουσιάζονται συχνά οι θάνατοι ηρώων στα έργα ως θυσιαστήρια *σφάγια* στους θεούς. Τέτοια παραδείγματα είναι ο Αίγισθος στην *Ηλέκτρα*, τα παιδιά του Ηρακλή στον *Ηρακλή*, η Πολυξένη στην *Εκάβη*, η Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, τα τέκνα της Μήδειας στην *Μήδεια*, ο Ορέστης στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, ο ιονεί η Ελένη στον *Ορέστη*, ο Πενθέας στις *Βάκχες*, η

⁵⁹ Στο έργο της η Foley προσπαθεί να αποδείξει ότι η ευριπίδεια ειρωνεία είναι ένα δραματουργικό μέσο που δομείται μέσω της αξιοποίησης της τελετουργίας ως μοχλού προώθησης της πλοκής, σελ. 19. Επιλέγει να αναλύσει τον *Ηρακλή*, την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, τις *Φοίνισσες* και τις *Βάκχες*, βρίσκοντας ως κοινό στοιχείο και στα τέσσερα δράματα την πραγμάτευση θυσιαστικών θανάτων ανθρώπων σε τελετουργικά συμφραζόμενα, βλ. σελ. 62.

⁶⁰ Βλ. Gregory J. (2002) "Euripides as Social Critic", σελ. 145-162, και Griffin (1998), "The Social Function of Attic Tragedy", σελ. 39-61.

⁶¹ Foley, σελ. 20.

παρθένα Μακαρία στους *Ηρακλείδες*, η Κασσάνδρα στις *Τρωάδες*, η Ευάδνη στις *Ικέτιδες*, και ο Νεοπτόλεμος στην *Ανδρομάχη*. Αυτές οι *διεστραμμένες* ανθρώπινες θυσίες εν είδει τελετουργικής θυσίας είναι το μέσο για να δείξει ο Ευριπίδης ότι έχει ως στόχο του να αναδείξει την κοινωνική και θρησκευτική κρίση που υπάρχει στην εποχή του, και προσπαθεί έτσι να οριοθετήσει εκ νέου έναν σύνδεσμο ανάμεσα στον μύθο και την κοινωνία. Αυτή τη μορφή επικαιροποίησης της λατρείας την υπαινίσσεται ο Ευριπίδης ενσωματώνοντας στα έργα του συχνά την ίδρυση μιας νέας λατρείας [βλ. *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις*, *Μήδεια*, *Ήρακλῆς*, *Ίππόλυτος*]. Θα λέγαμε, λοιπόν, ότι για τον Ευριπίδη η τελετουργία είναι το μέσο επαναπροσδιορισμού των ζητημάτων θρησκευτικής ουσίας και σκοπός είναι η επιδίωξη μιας αναθεώρησης αξιών και συνηθειών, μέσω του επαναπροσδιορισμού του μυθικού παρελθόντος.

Ο Ευριπίδης με τον τρόπο αυτό ισχυρίζεται ότι μέσα στην ακμάζουσα πνευματική και διανοητική σοφιστική κίνηση, που οδηγεί στην αμφισβήτηση παραδεδομένων θρησκευτικών αξιών, η τελετουργία αποτελεί το ασφαλές μέσο επανιεράρχησης και αξιολογικού επαναπροσδιορισμού ιδεών μέσα στα νέα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα της εποχής του. Η τελετουργία, με αυτό τον τρόπο, βοηθά την κοινότητα να ξεπεράσει μια κρίση και να οικοδομήσει ένα νέο δυναμικό ξεκίνημα, ανεξαρτήτως του αν θα έχει θεολογικό πρόσημο και αν απαραίτητα το θεϊκό σύμπαν θα είναι ο αποδέκτης τέτοιου είδους τελετουργικών πρακτικών.⁶² Θα λέγαμε ότι οι τελετουργικές πρακτικές αντανακλούν περισσότερο τη σημασία της συλλογικής προσπάθειας για την υπέρβαση μιας οριακής κατάστασης, αφήνοντας στην άκρη τις αμιγώς θρησκευτικές προεκτάσεις. Γι' αυτό, η *διαστροφή της τελετουργίας* στο δράμα του Ευριπίδη πρέπει να ιδωθεί, σε τελική ανάλυση, περισσότερο ως μέσο της εκ νέου έναρξης μιας εποχής ευημερίας παρά ως αποκλειστικά πρακτική έκλυσης *φοβερῶν* και *έλεεινῶν* συναισθημάτων στο πλαίσιο μιας αναπαριστώμενης *πράξεως*.

Η κοινωνική κρίση, και γενικότερα η οριακή κατάσταση, είναι το αντικείμενο μίμησης της τραγωδίας, καθώς πάνω σε αυτό συντίθεται και πλέκεται ένας *μῦθος*. Η τελετουργία, λοιπόν, μέσω της παρέκκλισης από το συνηθισμένο μοντέλο της, προσφέρει ακριβώς αυτή την οριακή κατάσταση που ενδείκνυται καταλλήλως και πληροί τις προϋποθέσεις για να «ευδοκιμήσουν» σε αυτήν τα *οικτρά* και τα *φοβερά*.⁶³ Η *οίκεϊα ήδονή* πρέπει να είναι *ἐν τοῖς πράγμασι ἐμποιητέα*, και αυτό το *πράγμασι* έχει εν προκειμένω χρωματιστεί με τη νοσηρή υποβολή μιας

⁶² Foley, σελ. 23.

⁶³ Η αξιοποίηση της *θυσίας* με ειρωνικό και μεταφορικό τρόπο από τους ποιητές τους βοηθά να αναδείξουν όλο το εύρος της ανθρώπινης βίας συσχετιζόμενης με εκείνη των θεών, βλ. Foley, (1985), σελ. 59. Παράλληλα, ο Ευριπίδης, δείχνοντας τη φρικτή *διεστραμμένη* εκδοχή της τελετουργίας, προσπαθεί να την επανεντάξει ομαλά στο ισχύον κοινωνικοπολιτικό σύστημα που βρίσκεται σε κρίση.

διεστραμμένης, πλην όμως πανίερης τελετουργικής πράξεως.⁶⁴ Η γλώσσα της τελετουργίας προλειαίνει το έδαφος για τα οικτρά και τα φοβερά, ή καλυτέρα, είναι εκείνη που παράγει τα ελεεινά και τα φοβερά διαστρέφοντας ενώπιον του ακροατηρίου τον πλέον ιεροπρεπή επικοινωνιακό κώδικα, που είναι συνάμα και δικλείδα κοινωνικής ευημερίας. Με το να αποκαλεί ο τραγικός ποιητής μια ανθρωποκτονία ως *θυσία* περνάει ειρωνικά το μήνυμα στους ακροατές ότι η έκλυση των ηθών, η διάδοση του *μιάσματος* ξεκινάει από την διαστροφή της ίδιας της ιερής πράξεως, και αυτό γίνεται μέσω της μεταφορικής χρήσης του ιδίου του ιεροπρεπούς λεξιλογίου. Αξιοποιεί ο Ευριπίδης στην τραγωδία τις θεραπευτικές και συνεκτικές δυνάμεις της τελετουργίας, όπως ακριβώς λειτουργούν στην καθημερινή πραγματικότητα, διασαλεύει όμως την ουσία της ιερής πράξεως, προκειμένου να σηματοδοτήσει ένα νέο ξεκίνημα.⁶⁵ Μια τέτοια πρακτική φαίνεται καλυτέρα σε δυο έργα, στην *Ἑλένη* και στην *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις*, όπου η τελετουργία μεταστοιχειώνεται σε δόλο, έναν δόλο όμως που βοηθά τους ήρωες να δραπετεύσουν από μια εγκλωβισμένη ολέθρια πραγματικότητα, και μέσω της καθιέρωσης νέων λατρειών να σημασιοδοτήσουν εκ νέου διαταραγμένες σχέσεις.

Λίγες ενδεικτικές σκηνές *διαστροφής της τελετουργίας*, σε όλες τις μορφές της, στα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη αρκούν για να αποδείξουν ότι πρόκειται για ένα ιδιαίτερο στοιχείο δραματουργικής τεχνικής, έναν καινοφανή αρωγό στην προσπάθεια ανάδειξης του τραγικού πάθους. Στην *Ἑκάβη* υπάρχει η διαστροφή της τελετουργίας της *ταφής*, εφόσον το σώμα του γιου της Εκάβης παραμένει άταφο, και γι' αυτό περιφέρεται χωρίς να μπορεί να βρει γαλήνη.⁶⁶ Στις *Τρωάδες* διαβάζουμε ότι ο Πρίαμος φονεύτηκε στα σκαλιά του σπιτικού βωμού του, και οι ναοί είναι γεμάτοι με ανθρώπινο αίμα.⁶⁷ Από την άλλη, η διαστροφή του *γάμου* στην τραγωδία αυτή έχει να κάνει κυρίως με το ότι αντιστρέφεται ο επιδιωκόμενος στόχος της παντρειάς ενός κοριτσιού, που είναι η ομαλή μετάβασή του σε ένα πιο ώριμο και παραγωγικό στάδιο της ζωής του. Αυτό σημαίνει ότι, αντί να παντρευτούν κάποιον επιφανή άνδρα, οι γυναίκες στην τραγωδία καταλήγουν να παντρευτούν μεταφορικά τον ίδιο τον Άδη, και οδηγούνται εν τέλει αναπόφευκτα σε ένα οδυνηρό για τις ίδιες και ολέθριο για τις οικογένειές τους μέλλον. Το

⁶⁴ Foley, σελ. 40.

⁶⁵ Foley, σελ. 63.

⁶⁶ Βλ. στ. 28-30 : «*κεῖμαι δ' ἐπ' ἄκταῖς, ἄλλοτ' ἐν πόντου σάλῳ, / πολλοῖς διαύλοις κυμάτων φορούμενος, / ἄκλαντος ἄταφος*: νῦν δ' ὑπὲρ μητρὸς φίλης». Το θέμα της ταφής και η διαστροφή της συγκεκριμένης τελετουργίας, με ή χωρίς να υφίσταται εν τέλει, είναι αντικείμενο σε 3 άλλα έργα, στον *Αἴαντα*, στην *Ἀντιγόνη* και στις *Ἰκέτιδες* του Ευριπίδη.

⁶⁷ Βλ. στ. 15-17 : «*ἔρρημα δ' ἄλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα / φόνῳ καταρρεῖ· πρὸς δὲ κρηπιδὼν βάθροις / πέπτωκε Πρίαμος Ζηνὸς ἐρκείου θανών*». Γενικά, η τελετουργία του θρήνου είναι το δεσπόζον στοιχείο σε αυτό το έργο καθώς υπάρχουν έξι συνολικά, στ. 1287-1332 και 511-67 για την Τροία, για τον Έκτορα 577-607, για τον Αστυάνακτα 740-63, 1167-206, 1216-59.

πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό της Κασσάνδρας.⁶⁸ Στο ίδιο έργο έχουμε παραβίαση του τελετουργικού της *ικεσίας* [βλ. βιασμός Κασσάνδρας από Αίαντα, στ. 69-70]. Αυτή η διπλή διαστροφή –του φόνου του Πριάμου και του βιασμού της Κασσάνδρας-, που περιγράφεται ήδη στον πρόλογο, είναι ο ακρογωνιαίος λίθος για την εξέλιξη της πλοκής, καθώς δίνει το έναυσμα και αιτιολογεί την αθώωση των Τρώων και την συνακόλουθη καταδίκη των Αχαιών που, λόγω της παραβίασης ιερών πρακτικών, τιμωρήθηκαν δικαίως. Επίσης, στο έργο υπάρχει η ανίερη *ανθρωποθυσία* της Πολυξένης που δηλώνει τη διαστροφή του τελετουργικού της *θυσίας*, (στ. 39-40). Μάλιστα στο έργο *Εκάβη* η θυσία της Πολυξένης συνιστά διπλή διαστροφή, διότι με το να θυσιαστεί πάνω στον τάφο του Αχιλλέα, είναι σαν να προετοιμάζεται να τον παντρευτεί ειρωνικά, ακολουθώντας τον στον Άδη. (βλ. στ. 220-224). Έτσι, παραβιάζεται και το τελετουργικό του *γάμου*, όσο και το τελετουργικό *θυσίας* ζώου που αντικαθίσταται από έναν άνθρωπο. Το ίδιο ακριβώς μοτίβο δραματοποιείται και στο έργο *Ιφιγένεια εν Αύλιδι* –όπου και σε αυτή την περίπτωση φαινομενικός γαμπρός είναι πάλι ο Αχιλλέας. Επιπλέον, στην *Εκάβη* η διαστροφή της τελετουργίας του *γάμου* υφίσταται και με μια άλλη μορφή, καθώς η Ανδρομάχη –μπορεί να μην θανατώνεται η ίδια-, ωστόσο, προκειμένου να παντρευτεί έναν Έλληνα, χάνει το γιο της ως *διεστραμμένη προγαμιαία πρόσφορα*, (βλ. στ. 747 *σφάγιον υιόν Δαναΐδαις*). Και η τελετουργία της *ικεσίας* διαστρέφεται σε αυτό το έργο διότι η Ελένη, αν και ικέτισσα, ντύνεται με μεγαλοπρέπεια, προκειμένου να προσελκύσει τον Μενέλαο και να τον πείσει να μην την σκοτώσει, (στ. 1022-24). Με αυτό τον τρόπο, όμως, παραβιάζεται το τυπικό ενδυμασίας που ήταν αυστηρά καθορισμένα λιτό για τέτοιου είδους περιστάσεις.

⁶⁸ Όσον αφορά το τελετουργικό *γάμου*, σε όσες περιπτώσεις ο Ευριπίδης ενσωματώνει μια τέτοια πρακτική στα έργα του, κατά την οποία η τελετουργία αυτή πρόκειται να εκτυλιχθεί στη σκηνή, το αποτέλεσμα είναι ολέθριο. Η διαστροφή της τελετουργίας του *γάμου* οδηγεί σε θάνατο. Φυσικά υπάρχουν αρκετά σημάδια που προοιωνίζονται αυτή την κατάληξη. Ίσως, μάλιστα, η πλέον χαρακτηριστική περίπτωση *διαστροφής της τελετουργίας γάμου* είναι η κίνηση της Εκάβης να απομακρύνει τη δάδα από την κόρη της Κασσάνδρα, όταν επαινεί ειρωνικά τον επικείμενο γάμο της με τον Αγαμέμνονα, βλ. Katsouris, σελ 87. Βλ. στ. 310-324, Κασσ : «ὦ Ὑμέναι' ἄναξ· / μακάριος ὁ / γαμέτας, / μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις / κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα. / Ὑμῆν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ. / ἐπεὶ σύ, μήτηρ, ἐπὶ δάκρυσι καὶ/γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε / φίλαν καταστένουσ' ἔχεις, / ἐγὼ τὸδ' ἐπὶ γάμοις ἔμοις / ἀναφλέγω πυρὸς φῶς/ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν, / διδοῦσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί, / διδοῦσ', ὦ Ἐκάτα, φάος, / παρθένων ἐπὶ λέκτροις ἃ νόμος ἔχει», και στ. 342-353, Έκ. : «Ἦφαιστε, δαδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν, / ἀτὰρ πικράν γε τήνδ' ἀναιθύσσεις φλόγα / ἔξω τε μεγάλων ἐλπίδων. οἴμοι, τέκνον, / ὥς οὐχ ὑπ' αἰχμῆς οὐδ' ὑπ' Ἀργείου δορὸς / γάμους γαμείσθαι τοῦσδ' ἐδόξαζόν ποτε. / παράδος ἐμοὶ φῶς· οὐ γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς / μαινὰς θαάζουσ', οὐδέ σ' αἰ τύχαι, τέκνον, / σεσωφρονήκασ', ἀλλ' ἔτ' ἐν ταῦτῳ μένεις./ἐσφέρετε πεύκας δάκρυά τ' ἀνταλλάσσετε / τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρωάδες, γαμηλίους». Αυτό αποτελεί διαστροφή διότι σύμφωνα με τις συνήθειες πρακτικές, η μητέρα της νύφης είχε αναλάβει το άναμμα του φακού από την εστία του σπιτιού, τον οποίο παραχωρούσε αναμμένο στην κόρη της, ως ένδειξη μητρικής προστασίας και φροντίδας, και η κόρη-νύφη όφειλε να δώσει τον φακό αναμμένο στη μητέρα του άνδρα της, μια πρακτική που δήλωνε μια μορφή ομαλής μεταβατικής διαδικασίας για τη νύφη από το πατρικό της στο σπίτι του άνδρα της. Στη σκηνή όμως αυτή, η Κασσάνδρα παρουσιάζεται να εξέρχεται φρενιασμένη σαν *μαινάδα*, κρατώντας από πριν τον πυρσό στο χέρι της, τον οποίο της αφαιρεί κατόπιν η μητέρα της. (βλ. περισσότερες λεπτομέρειες : Avagianou A. (1991) *Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion*, επίσης, Oacley&Sinos 1993, *The wedding in ancient Athens*, σελ 88-100, Seaford "The Tragic Wedding".

Στην *Μήδεια*, από την άλλη, αυτό που δίνει το έναυσμα για την έναρξη της πλοκής είναι η παραβίαση των όρκων *γάμου* ανάμεσα σε δυο συζύγους.⁶⁹ Επίσης, υπάρχει διαστροφή του *θρήνου* διότι η *Μήδεια* θα ήταν λογικό να θρηνεί για τα τεκνά της με την προϋπόθεση ότι δεν ήταν η ίδια ο φονιάς τους. Τα θρηνεί μάλιστα ενώ βρίσκονται ακόμη εν ζωή. Ακόμα και η *ικεσία* είναι *διεστραμμένη* μορφή τελετουργίας διότι είναι ενδεδυμένη με τον δόλο (στ.324-347). Δηλαδή, η *Μήδεια* δεν παρακαλεί τον Κρέοντα να την αφήσει μια ακόμα μέρα στην πόλη για να φροντίσει για το καλό των απογόνων της, αλλά προκειμένου να καταφέρει ένα βαθύ πλήγμα μίσους στον *οίκο* του άνδρα της που την πρόδωσε. Στον στίχο 368, μάλιστα, η ίδια η *Μήδεια* αφήνει να εννοηθεί ότι αξιοποιεί με δόλο την τελετουργία της *ικεσίας*. Η *ικεσία*⁷⁰ επίσης προς τον Ιάσονα (στ. 714) είναι *διεστραμμένη* διότι δεν υποκινείται από αγνά συναισθήματα αλλά από δόλο.⁷¹ Διαστροφή υπάρχει και στην τελετουργία του *όρκου*, διότι δεσμεύει τον Ιάσονα να της εγγυηθεί την ασφάλεια των παιδιών τους, αλλά στην ουσία κερδίζει χρόνο για την επιτυχημένη εκπλήρωση του δόλιου έργου της. Το μοτίβο κατά το οποίο ο *γάμος* οδηγεί σε θάνατο υπάρχει και σε αυτή την τραγωδία. Ο *γάμος* διαστρέφεται διότι τα *επαύλια*, τα δώρα που δίνονται προς τιμήν του νεόνυμφου ζεύγους είναι δόλος και οδηγούν σε θάνατο της νέας συζύγου του Ιάσονα. Ενώ, δηλαδή, κανονικά θα αναμενόταν να προξενήσουν ευχάριστα συναισθήματα, δεδομένου ότι τα δώρα δίνονται συμβολικά, ως ένδειξη ευχών για ευδαιμονία και καλοτυχία στο ζεύγος, αντίθετα προκαλούν φρίκη και θάνατο.⁷² Άρα, η καταστροφή του *οίκου* του Ιάσονα συντελείται μέσα σε ένα αμιγώς τελετουργικό πλαίσιο. Η τελετουργία όχι μόνο αξιοποιήθηκε στο έργο αυτό ως το υπόβαθρο της πλοκής, αλλά ήταν εκείνη μέσω της οποίας μεθοδεύτηκε ο δόλος και ήταν εκείνη μέσω της οποίας η πράξη της *Μήδειας* έγινε *φοβερή* και *έλεινή*. Μάλιστα, διαστροφή έχουμε και λόγω του ότι η *Μήδεια* έχει σκοπό να εγκαινιάσει μια νέα λατρεία με αφορμή τα σκοτωμένα παιδιά της, δηλαδή μια πράξη που εγείρει *μίασμα* τίθεται ως βάση για την δημιουργία ενός ιερού τελετουργικού πλαισίου, (βλ. στ. 1378-88).

⁶⁹ Βέβαια, ας σημειωθεί ότι ο γάμος Ιάσονος-Μήδειας δεν είχε ακολουθήσει το αναμενόμενο νομικά κατοχυρωμένο τυπικό συμφωνίας ανάμεσα στον πατέρα της κόρης και την οικογένεια του γαμβρού. Η *Μήδεια* δεν είχε δοθεί μέσω της *εγγύης* ή της *έκδόσεως* ή της *ἐπιδικασίας*. Με καθαρά νομικούς όρους της εποχής η *Μήδεια* θα ήταν περισσότερο παλλακίδα παρά νόμιμη σύντροφος του Ιάσονα, βλ. Palmer, “An apology for Jason: a study for Euripides’ *Medea*”, σελ. 50. κ.ε.

⁷⁰ Η *ικεσία*, εκτός από το να περιλαμβάνεται στις τελετουργικές πρακτικές που οι τραγικοί αξιοποιούν διαστροφικά, προκειμένου να παράγουν την *οἰκεῖαν ἡδονήν* της τραγωδίας, ενδιαφέρει επίσης και για το λόγο ότι συνδέεται σημασιολογικά με τον κοινωνικοπολιτικό όρο της *ἀσυλίας*, βλ. Gould, (1973), “*Hiketeia*”.

⁷¹ Katsouris, (2014), σελ. 209.

⁷² Η διαστροφή μάλιστα αυτή σε κάθε δράμα του Ευριπίδη συμβαίνει με την αξιοποίηση της *λέξεως* που χρησιμοποιείται για τις συγκεκριμένες αυτές τελετουργίες και στην κανονική ζωή. Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί εσκεμμένα το παραδοσιακό λεξιλόγιο τελετών και μέσω αυτού καταφέρει να προξενήσει την τραγική ηδονή, διότι η χρήση των λέξεων είναι μεταφορική και υπαινικτική, σε τέτοιο βαθμό που οι *πράττοντες* αλλά να λένε και άλλα να εννοούν.

Στον *Ηρακλή* έχουμε διαστροφή της τελετουργίας της πρέπουσας *ταφής* του νεκρού Λύκου, κάτι που πυροδοτεί τη διαστροφή μιας άλλης τελετουργίας, εκείνης της *θυσίας*. Το ότι ο Ηρακλής πέταξε άταφο έξω από το σπίτι το σώμα του νεκρού Λύκου είναι αυτό που ενεργοποιεί την θυσιαστική κρίση. Η διαστροφή που προκαλείται είναι απότοκος μιας άλλης προηγηθείσας διαστροφής, που όχι μόνο δεν θα λειτουργήσει θεραπευτικά, αλλά θα προκαλέσει ανεξέλεγκτο όλεθρο και *πάθος*. Η διαστροφή αγγίζει τον ύψιστο βαθμό διότι ο Ηρακλής σκοτώνει τα παιδιά του ως πράξη θυσιαστικού εξαγνισμού. Ο φονιάς όφειλε να εξαγνιστεί με αίμα, αλλά εν προκειμένω ο Ηρακλής θα εξαγνιστεί με το αίμα των παιδιών του, πράξη που καθιστά το *πάθος* ασύγκριτα αφόρητο. Έτσι, στην τραγωδία αυτή το *πάθος* καθορίζεται από *έλεεινές* και *φοβερές* πράξεις που έχουν καταστεί ως τέτοιες φέροντας ένα θρησκευτικό πρόσημο. Άρα, η διαστροφή είναι διπλάσια, όχι μόνο διότι ο φόνος αφορά συγγενείς και διαρρηγνύει ανεπανόρθωτα τους *φιλικούς* δεσμούς, αλλά διότι η ανατροπή αυτή στην *τύχη* επέρχεται μέσω της τελετουργίας. Ο ήρωας καταλήγει σε δυστυχία μέσω μιας τελετής που στόχο έχει την ευημερία. Ο Ευριπίδης διαστρέφει τόσο τη δομή του τελετουργικού όσο και το σκοπό στον οποίο αποβλέπει. Τα εξαγνιστήρια *θύματα* είναι τα ίδια του τα παιδιά. Η *περιπέτεια*, μάλιστα, στο έργο αυτό ξεκινάει όταν μια εξαγνιστήρια τελετουργία μετατρέπεται, στο πλαίσιο της θυσιαστικής κρίσεως, σε *διεστραμμένη* ανθρωποθυσία.⁷³ Συνολικά, στο έργο αυτό η *διαστροφή της τελετουργίας* έχει πολλές προεκτάσεις, καθώς, αφενός οδηγεί στον ενδοοικογενειακό φόνο, αφετέρου η θυσιαστική κρίση ανάγεται σε ένα ευρύτερο επίπεδο τελετουργικής και κοινωνικής κρίσεως.

Θα ολοκληρώσουμε αυτή την σύντομη επισκόπηση της *διαστροφής της τελετουργίας* στον Ευριπίδη, προτού εξετάσουμε περισσότερο αναλυτικά συγκεκριμένα σημεία από τον *Ορέστη* και την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, με το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα όλων. Πρόκειται για την σκηνή φόνου του Αιγίσθου στην *Ηλέκτρα*. Αυτό συμβαίνει διότι ο θάνατος του Αιγίσθου παραλληλίζεται έντονα με *θυσία* ζώου, και σε αυτό συντείνει τόσο η τεταμένη χρήση τελετουργικού λεξιλογίου, όσο και η ειρωνική αξιοποίηση θυσιαστικών πρακτικών. Έτσι, στους στίχους 775-777 ο Αίγισθος είναι το *θύμα* που πρόθυμα φοράει τα *στολίδια*, ώστε να είναι, εν αγνοία του, κατάλληλο *σφάγιο* προς *θυσία*, ενώ επίσης καλεί τους *θυσιαστές* του με εγκαρδιότητα να συμμετάσχουν. Παράλληλα, ο ίδιος θυσιάζει ταύρο στις Νύμφες -το πλέον μεγαλοπρεπές *σφάγιο* για εξαιρετικές περιπτώσεις, κάτι που προσημαίνει ειρωνικά ότι εν τέλει ο ίδιος θα γίνει σφάγιο ακριβώς διότι, όπως ο ταύρος είναι μεγαλοπρεπές *θυσίασμα*, έτσι και

⁷³ Foley, (1985), σελ. 147.

αυτός είναι τεράστιας κοινωνικής φήμης, στ. 785-6.⁷⁴ Ο Αίγισθος, μάλιστα, αν και θα θυσιαστεί, βγάζει ο ίδιος το μαχαίρι που έμενε κρυμμένο μέχρι τη στιγμή της θυσίας ζώου και κόβει τις τρίχες από το ζώο. Κατόπιν, αφού κάνει θυσία, προτρέπει τους φιλοξενούμενούς του να φάνε μαζί. Έχουμε λοιπόν, τη δραματοποίηση μιας διαστροφής μέσα σε άλλη διαστροφή, διότι, όχι μόνο θα θυσιαστεί άνθρωπος αντί για ζώο, αλλά επιπλέον, ενώ τηρείται, υποθετικά, μέχρι ενός σημείου το τυπικό *θυσίας* ζώου, τελικά ανατρέπεται, ακριβώς πάνω στο αποκορύφωμά του, στην πιο ιερή στιγμή, λίγο μάλιστα πριν την πράξη του από κοινού δείπνου. Η διαστροφή συμβαίνει συγκεκριμένα κατά την διαδικασία εξέτασης των *σπλάγχων* του τάυρου που θυσιάστηκε, προκειμένου να εξακριβωθεί αν προοιωνίζονται κάποια σύμφορα σε ατομικό ή συλλογικό επίπεδο. Ο Αίγισθος εξετάζοντας τα *σπλάγχνα* γίνεται ειρωνικά και εν αγνοία του ο ίδιος, αυτοβούλως, το αρνητικό σημάδι που έψαχνε να βρει στο ιερό ζώο, (βλ. στ. 826-829). Η *διαστροφή της τελετουργίας* πλέον φαίνεται ξεκάθαρα και από το στοιχείο της *λέξεως* καθώς ο Ορέστης ζητεί *κοπίδα* με πρόφαση να ανοίξει το στήθος του θυσιασμένου ζώου. Το κοινό αντιλαμβάνεται ότι κάτι κακό θα συμβεί διότι ξέρει πως το εν λόγω αντικείμενο παραπέμπει στην καθαυτή πράξη φόνου. Έτσι, ο τρόπος που ο Ορέστης φονεύει τον Αίγισθο ανταποκρίνεται πλήρως στον τρόπο θανάτωσης μεγαλοπρεπών ζώων προς θυσία. Το χτύπημα είναι ακαριαίο και θανατηφόρο. Ο Αίγισθος πεθαίνει με περιγραφή θυσιασμένου ζώου σε μια θυσιαστική πράξη που ο ίδιος ξεκίνησε, προκειμένου να εξευμενίσει προς χάριν του τους θεούς. Ολόκληρη η πράξη της θυσίας είναι ειρωνικά οριοθετημένη εξ αρχής. Τόσο ο δόλος, όσο και η τραγική ειρωνεία στοιχειοθετούν τον τρόπο που ο ποιητής μεθοδεύει το μοτίβο της διαστροφής. Με τελετουργικό επίσης δόλο συμβαίνει και ο θάνατος της Κλυταιμνήστρας στο έργο, η οποία θυσιάζεται με όρους *θυσίας* ζώου προς τιμήν της λεχώνας κόρης της και του υποτιθέμενου νεογνού της. Και εδώ ο Ευριπίδης «παίζει» με την μεταφορική σημασία των λέξεων τελετουργίας, προκαλώντας διαστροφή και επιτείνοντας το τραγικό *πάθος*, διότι ο φόνος συμβαίνει μεταξύ *φίλων* που είναι και συγγενείς και μάλιστα σε ένα πλαίσιο αμιγώς τελετουργικής φύσεως.⁷⁵

Αξίζει να παρατηρήσουμε και το εξής. Η διαφορά του Ευριπίδη με τον Αισχύλο ως προς αυτό το μοτίβο της τελετουργικής διαστροφής είναι έκδηλη. Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί την

⁷⁴ Ακολουθείται πιστά το τυπικό θυσίας λαμπρού ζώου καθώς υπάρχουν όλα τα αντικείμενα που χρειάζονται, βλ. στους στ. 805-10 : *σφαγεῖον, κανῶ, ἐσχάρας, λέβητας, προχύτας, κανοῦν*, κλπ.

⁷⁵ Έτσι, ο φόνος των δυο δολοφόνων του Αγαμέμνονα συμβαίνει μέσα σε αμιγώς ιεροπρεπή συμφραζόμενα, και συνιστά μια καθαυτήν πράξη *θυσίας*. Ο Αίγισθος θυσιάζεται στις Νύμφες, ενώ η Κλυταιμνήστρα είναι το τελετουργικό δώρο για τον τοκετό της κόρης της, βλ. Foley, σελ. 43. Και οι δυο φόνοι μάλιστα συμβαίνουν κατά την ημέρα της λατρείας της Ήρας στο Άργος.

τελετουργία μεταφορικά για να υπαινιχθεί την επερχόμενη φρίκη και να δώσει στο *πάθος* του μια αλληγορική διάσταση δια της απλής αξιοποίησης, με υπαινικτικό και μεταφορικό τρόπο, του τελετουργικού λεξιλογίου. Αυτό φαίνεται κατά κόρον στον *Αγαμέμνονα*. Ο Ευριπίδης αξιοποιεί αυτό το δραματουργικό μέσο αλλά δεν το κάνει απλώς για να ενισχύσει τη δραματική ένταση μέσω υπαινικτικών παρομοιώσεων και μεταφορών από την τελετουργία. Αντιθέτως, πολλές φορές χρησιμοποιεί την ίδια την *πρᾶξιν* τελετουργίας ως δραματουργικό μοντέλο *σύστασις* και *λύσεως* των *πραγμάτων*. Δηλαδή, δεν αξιοποιεί το κομμάτι της *λέξεως* μόνο παρεμπιπτόντως για ενίσχυση του λεκτικού ύφους προκειμένου να προσδώσει μια φρικιαστική μεγαλοπρέπεια. Αντιθέτως, όπου το ύφος του και η *λέξις* υιοθέτει το λεξιλόγιο τελετουργίας, προοικονομείται μια πράξη που θα αποτελέσει μια πραγματικότητα του δράματος. Όπως είδαμε, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί την τελετουργία ως θεμελιώδες πυρηνικό στοιχείο σχεδόν σε όλα του τα δράματα, ωστόσο, τολμάει να διαστρέψει όχι μόνο το λεκτικό κομμάτι, αλλοιώνοντάς το, μέσω της σύναψής του με σημασιολογικό πεδίο φόνου, αλλά χρησιμοποιεί την *τελετουργική λέξιν* προκειμένου να ενδύσει το δράμα του με τραγική ειρωνεία και να μεθοδεύσει καλύτερα την αναπαράσταση των *ἐλλεινῶν* και *φοβερῶν*, που υφίστανται ακριβώς μέσω της *διαστροφῆς* της *τελετουργίας*.

Συμπερασματικά, η αποτελεσματικότητα των τελετουργικών πράξεων εξαρτάται από το στοιχείο της *εὐσεβείας* που ενέχουν. Πάνω ακριβώς σε αυτό το στοιχείο εδράζεται. Η αποδέσμευση της *εὐσεβείας* αυτής από το πλαίσιο εκτέλεσης των τελετουργικών πράξεων στην τραγωδία είναι το στοιχείο που συμβάλλει στην ανάδειξη του *πάθους* και στην πτώση των τραγικών ηρώων. Το ιδιαίτερο λοιπόν με την τελετουργία στην τραγωδία δεν είναι μόνο η ενσωμάτωσή της ως μοτίβο που διέπει ορισμένες μορφές εκτύλιξης της πλοκής, αλλά το ότι η διαστροφή των πρακτικών της αξιοποιείται ως δραματουργικό εργαλείο πρόκλησης *παθῶν* σε ένα αυστηρά μυθολογικά καθορισμένο πλαίσιο *φίλων*. Οι ποιητές χρησιμοποιούν την τελετουργία για να διαρρήξουν το πλαίσιο της *φιλίας*. Με άλλα λόγια, ένας ιερός θεσμός, έχοντας υποστεί εσκεμμένα αλλοίωση της αμόλυντης διάστασής του, χρησιμοποιείται τώρα για να προκαλέσει τα ακριβώς αντίθετα από τα αναμενόμενα αποτελέσματα. Αυτό, εκτός του ότι προκαλεί φυσικά τον *φόβον* και τον *ἔλεον*, ανταποκρίνεται και στην συνθήκη του Αριστοτέλη για το *παρὰ προσδοκίαν* στοιχείο, αφού πράγματι κανείς δεν θα ανέμενε μια μορφή πανίερης πράξης να λειτουργήσει απειλητικά για ένα κοινωνικό σύνολο και να διαταράξει, ή να απειλήσει να διαταράξει, τους συνεκτικούς κοινωνικούς δεσμούς που το διέπουν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΙΚΗ ΠΟΙΗΤΙΚΗ

Προκειμένου να κατανοήσουμε σε μεγαλύτερο βάθος το τέχνασμα της διαστροφής της τελετουργίας πρέπει να εξετάσουμε δύο ακόμη παραμέτρους που άπτονται του τρόπου που το τέχνασμα αυτό βρίσκει εφαρμογή μέσα στην τραγωδία και γιατί, επιπλέον, πετυχαίνει το σκοπό του. Πρέπει λοιπόν να εξετάσουμε το τέλος της τραγωδίας και να δούμε πώς αφενός το μοτίβο της διαστροφής ευθυγραμμίζεται με τους αριστοτελικούς κανόνες και συντείνει στο έργο της τραγωδίας, αφετέρου να μελετήσουμε τους τρόπους που μια τέτοια πρακτική βρίσκει αντίκρισμα και μεθοδεύεται με πολύ συγκεκριμένο τρόπο.

Στο χωρίο 1452b28-31 της *Ποιητικής* ο Αριστοτέλης επιχειρεί να διερευνήσει τα κριτήρια και τις προϋποθέσεις, σύμφωνα με τις οποίες είναι εφικτό η τραγωδία να επιτύχει τους ειδολογικούς της στόχους, (*καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον*). Αναζητά, δηλαδή, τεχνικές και δραματουργικά μέσα με τα οποία οφείλει ένας καλός ποιητής να επιδιώκει την αρτιότητα του έργου του, προκειμένου να συγκροτήσει την *καλλίστην τραγωδίαν*. Η τραγωδία που θα συγκροτείται μέσω ενός συγκεκριμένου συνόλου τεχνικών, θα πετυχαίνει στον ύψιστο βαθμό το τέλος της, την επίτευξη της *οἰκείας ἡδονῆς* που δεν είναι άλλη από την *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*, 1449b27-8. Το τέλος αυτό βέβαια βρίσκεται (*ἐμποιητέον*) *ἐν τοῖς πράγμασι*, καθώς, όπως επισημαίνει ο Αριστοτέλης, το σπουδαιότερο μέρος είναι η πλοκή.⁷⁶ Παράλληλα, συμβουλεύει για όλα εκείνα που πρέπει να αποφεύγονται, στο πλαίσιο της τελεολογικής του θεώρησης, διότι δεν συντείνουν προς το μείζον ζήτημα του *καλῶς χρῆσθαι τον μῦθον*, 1453b25-6.

Καταρχάς, θα πρέπει το δράμα να έχει *πεπλεγμένην πλοκήν*, δηλαδή να υπάρξει αξιοποίηση των σημαντικότερων δραματουργικών μέσων, της *περιπέτειας* και της *αναγνώρισης*, *«πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἷ τε περιπέτεια καὶ*

⁷⁶*Ποιητ.*1450a15-20 : «μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας· ἡ δὲ εὐδαιμονία καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἡθελή ποιοῖ τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαιμόνες ἢ τούναντίον», επίσης 1450a22-4 : «ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία» και 1450a38-9 : «ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχῇ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας».

ἀναγνωρίσεις», 1449a32-5. Επίσης, πρέπει η μετάβαση από την ευτυχία στη δυστυχία και το αντίστροφο να μην πραγματοποιείται με τρόπο που απάδει στο ηθικό αίσθημα του κοινού, διότι έτσι προκύπτουν *μιαρά* συναισθήματα που δεν προκαλούν τον *ἔλεον* και τον *φόβον* παρά μόνο αποστροφή και αποτροπιασμό. Αυτοί που θα επιλέγονται να δραματοποιηθούν ως *πάσχοντες* επί σκηνης θα πρέπει να πληρούν πολύ συγκεκριμένες προδιαγραφές.⁷⁷ Ένα άλλο βασικό κριτήριο που πρέπει να πληρούται, κατά τον Αριστοτέλη, είναι ότι η πλοκή πρέπει να είναι *απλή*, δηλαδή να μην έχει ταυτόχρονη έκβαση από ευτυχία σε δυστυχία και το ανάποδο, και επιπλέον προκρίνεται η πλοκή που λήγει σε δυστυχία. Για τον λόγο αυτό επαινεί μάλιστα τον Ευριπίδη, χαρακτηρίζοντάς τον «*τραγικώτατον τῶν ποιητῶν*».⁷⁸

Στο 1453b10-4 της *Ποιητικῆς* του ο Αριστοτέλης δηλώνει ρητά ότι «οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἑλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον». Πρόκειται ίσως για το σημαντικότερο χωρίο ερμηνείας της τραγωδίας καθώς διευκρινίζεται ότι η τραγωδία έχει ένα πολύ συγκεκριμένο και οριοθετημένο σκοπό που είναι η εκπλήρωση όχι μιας οποιασδήποτε ἡδονῆς, αλλά της *οἰκείας*. Ο όρος *οἰκεῖα* σημαίνει ότι απαιτείται η εκπλήρωση ορισμένων ειδολογικών προϋποθέσεων, προκειμένου το συγκεκριμένο ποιητικό είδος να πραγματώσει το *τέλος* του. Λίγο πρωτότερα, ο Αριστοτέλης περιέγραψε τα δραματουργικά μέσα και τις τεχνικές που συντείνουν στην επίτευξη αυτού του τέλους. Τώρα, όμως, αναφέρεται ρητά στο πυρηνικό στοιχείο που διέπει και συνάμα καθοδηγεί προς αυτό το *τέλος*. Και αυτό δεν είναι άλλο από *τὴν ἀπὸ ἑλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονὴν*, η οποία μάλιστα πρέπει να είναι κάτι αυστηρά ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον. Αυτό σημαίνει ότι μοναδικός όρος αξιολόγησης του τέλους της τραγωδίας, της *οἰκείας ἡδονῆς*, είναι η *σύστασις τῶν πραγμάτων*. Και αυτή η *σύστασις* πρέπει να περιλαμβάνει *δεινά*, *οἰκτρά* και *φοβερά*, αλλά όχι κάθε είδους. Αμέσως ο Αριστοτέλης σπεύδει να διευκρινίσει ότι «*ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας*

⁷⁷ Ποιητ. 1452b25 - 1453a11 : «ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλὴν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἑλεεινῶν εἶναι μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἑλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μαιρόν ἐστιν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδίατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον [1453a] οὔτε ἑλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἐστὶν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἑλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μῆτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες».

⁷⁸ Ποιητ. 1453a12-17, καὶ 1453a23-30 : «ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινὲς φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἷον εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος..... διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδη ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν..... καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται».

πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλον, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ, ταῦτα ζητητέον», 1453b15-22. Ὅπως ανέφερε, μάλιστα, λίγο πριν, ο μῦθος κάθε τραγικού έργου συνηθίζεται να αφορά έναν γνωστό οἶκο του μυθολογικού παρελθόντος, «νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδίαί συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι», 1452a19-22. Αυτή η πληροφορία είναι αρκετά σημαντική διότι κατά την αριστοτελική ερμηνεία το πάθος που δραματοποιεί μια τραγωδία δεν πρέπει να είναι μια έμπρακτη μορφή βίαιου φόνου προς τον οποιονδήποτε τυχόντα αλλά πρέπει να στοιχειοθετείται με τέτοιον τρόπο, ώστε να αφορά τη διάρρηξη σε φιλικούς δεσμούς, και να απειλεί την ευνομία ενός ολόκληρου οἴκου.

Αυτό εξυπηρετεί δύο ανάγκες. Πρώτον, ο φόβος και ο ἔλεος εγείρονται εύλογα, όταν ο κίνδυνος αφορά συγγενείς που σκοπεύουν να κάνουν, ή κάνουν, επιζήμιες πράξεις εις βάρος συγγενών τους, και δεύτερον η πρόκληση βλάβης, εντός ενός οικογενειακού κύκλου ατόμων που συνδέονται με δεσμούς φιλίας, αποκτά κοινωνικές διαστάσεις, καθώς απειλεί τη διάρρηξη της ευρύτερης κοινωνικής συνοχής. Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, γιατί και πώς το μοτίβο της διαστροφῆς της τελετουργίας μπορεί να λειτουργήσει ευεργετικά ως προς την πρόκληση τραγικού πάθους. Η τελετουργία είναι ένα συλλογικό μέσο έκφρασης και σύσφιξης δεσμών, όταν όμως αξιοποιείται αντίστροφα για να προκαλέσει πάθος και να απειλήσει κοινωνικούς και φιλικούς δεσμούς, συντείνει στην εκπλήρωση της τραγικής ηδονῆς γιατί χρωματίζει τα απαιτούμενα οικτρά και φοβερά με μια ρεαλιστική απειλή, που εδράζεται στη διαμόρφωση ευλογοφανών κινδύνων, που απειλούν το ευρύτερο κοινωνικό ένστικτο επιβίωσης. Λίγο παρακάτω ο Αριστοτέλης αναλύει τους τρόπους μέσω των οποίων η οἰκεῖα ἡδονή μπορεί να προκύψει ἐν τοῖς πράγμασι. Δηλαδή, εξετάζει σενάρια δημιουργίας παθῶν και πρόκλησης ἑλέου και φόβου, μέσα από τον συνδυασμό του πρᾶξαι / μὴ πρᾶξαι και εἰδότας / μὴ εἰδότας.

Προκειμένου να κατανοήσουμε περισσότερο το πώς η διαστροφή της τελετουργίας μπορεί να καταστήσει μια πρᾶξιν ἐλεεινήν και φοβερήν, θα πρέπει να εξετάσουμε εν συντομία τι είναι τα δύο αυτά συναισθήματα και πώς τα προσεγγίζει ο Αριστοτέλης μέσα από τα έργα του. Πρέπει επίσης να κατανοήσουμε την έννοια της φιλίας όπως συζητείται στην Ποιητική και τέλος να προσπαθήσουμε να διαλευκάνουμε την έννοια του πάθους -ιδίως στην Ποιητική-, διότι είναι βασικός ερμηνευτικός όρος κατανόησης του δράματος. Ακόμη, χρειάζεται μια μικρή

ενδοσκοπήση του υφολογικού σχήματος της μεταφορικής χρήσης της γλώσσας που είναι το όργανο ενσωμάτωσης της *διαστροφής της τελετουργίας* στην τραγωδία.

Για το *πάθος* ο Αριστοτέλης αναφέρει τα εξής στην *Ποιητική* : «*πάθος δε ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα*»,1452b11-14. Καταρχάς, θα πρέπει να έχουμε υπόψιν ότι η κατανόηση επιμέρους δραματουργικών όρων της αριστοτελικής *Ποιητικῆς* θα περιορίζεται μονίμως από τις πολλές εσωτερικές αναντιστοιχίες και ασάφειες που περικλείονται στο έργο αυτό, γεγονός που οφείλεται στην μορφή του, στο πώς δηλαδή μας παραδόθηκε. Η *Ποιητική* είναι έργο «σημειώσεων» του Αριστοτέλη, που δεν προοριζόταν για έκδοση. Πιθανολογείται ότι ο Αριστοτέλης κράτησε ορισμένες σημειώσεις που θα τον βοηθούσαν απλώς στις αγορεύσεις του σχετικά με το θέμα της ποίησης. Πολλοί όροι πιθανόν να είναι αυτονόητοι για τον ίδιο και το ακροατήριο του. Αυτό ενισχύεται από την ευρύτερη περιορισμένη γνώση μας των δραματουργικών συμβάσεων και της ευρύτερης αισθητικής προσέγγισης του δράματος που αναπτύχτηκε από, και πέραν, του Αριστοτέλη κατά τον 4^ο αιώνα στην Αθήνα. Έτσι, ενώ η *περιπέτεια* και η *ἀναγνώρισις* συζητιούνται επαρκώς στην *Ποιητική*, το *πάθος* αναφέρεται μόνο σε δυο σειρές και το νόημα του αναδύεται πάντα σε σχέση με την προσέγγιση του *έλεου* και του *φόβου*.

Σε μια πρώτη ανάλυση οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι το *πάθος* ορίζεται ως *πρᾶξις*. Η Belfiore⁷⁹ συζητάει τη διπλή υπόσταση της λέξης *πρᾶξις* στον Αριστοτέλη, αφενός ως απλής πράξης, π.χ. φόνος, αφετέρου ως διαδικασία με ηθικές προεκτάσεις, όπως απαντά κυρίως στα ηθικά έργα του Αριστοτέλη. Όταν η *πρᾶξις* έχει ηθικές προεκτάσεις, την εξετάζει από την οπτική του φορέα της *πράξεως*, και δεν τον ενδιαφέρει καθ'αυτήν η ηθική πράξη. Όσον αφορά τις ηθικές πράξεις διακρίνει εκείνες που ενέχουν την προαίρεση επιτέλεσής τους από εκείνες που γίνονται τυχαία –κατά το *συμβεβηκός*. Εκεί, η *πρᾶξις* με ηθικές προεκτάσεις, απασχολεί τον Αριστοτέλη απλώς και μόνο ως προς την επιτέλεσή της από τον φορέα της -σε αυτό ενσωματώνεται και η *ἔξις*. Αντίθετα, στην *Ποιητική* το ενδιαφέρον του εστιάζεται στην *πρᾶξιν* ως τέτοια και όχι στον φορέα της, ούτε στη στάση του φορέα της πράξης, αν είναι δηλαδή ηθικός ή όχι. Σε αυτό συντείνει η διάκριση που κάνει ο Αριστοτέλης ανάμεσα στην *πρᾶξιν-μῦθον* και το *ἥθος* -φυσικά δεν πρέπει να συγχέουμε το *ἥθος* ως φορέα δράσης με τον δρώντα-υποκριτή-. Γενικά πάντως, στην *Ποιητική* η *πρᾶξις* έχει σαφώς τον πρώτο ρόλο και δεν έχει ηθικές προεκτάσεις, ούτε και εξετάζεται ως τέτοια. Επιπλέον, ο Αριστοτέλης λέει ρητά στην

⁷⁹ Στο “Aristotle’s concept of praxis in the *Poetics*”, σελ. 111.

Ποιητική ότι μπορεί να υπάρξουν τραγωδίες και χωρίς *ἦθος*, υπό την έννοια ότι οι ηθοποιοί δεν μιμούνται *πράττοντας* με σκοπό να μιμηθούν *ἦθη* και συμπεριφορές, αλλά συμπεριλαμβάνουν και τα *ἦθη* μέσα στην *μίμησιν πράξεως*. Την ποίηση την απασχολεί η *πρᾶξις* ως *πρᾶξις* πρωτίστως.⁸⁰ Η άποψη αυτή εκφράζεται εύγλωττα στο χωρίο «*ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἦθη*», 1450a38-9.

Σχετικά με το *πάθος*, ο Rees επισημαίνει την αμηχανία προσδιορισμού του όρου ήδη από τη δυσκολία απόδοσής του από τους εκάστοτε μελετητές της *Ποιητικῆς*. Το ζητούμενο από το όποιο εκκινεί η επιχειρηματολογία του είναι η ασάφεια σχετικά με το αν το *πάθος* είναι επεισόδιο ολόκληρο, ή πράξη φόνου και πρόκλησης πόνου. Αν, δηλαδή, ως *πάθος* πρέπει να αποδίδουμε μόνο όσα ορίζει ο Αριστοτέλης στο χωρίο 1452b11-14, ή αν ο όρος έχει ευρύτερη εφαρμογή σε μια ολόκληρη σκηνή.⁸¹ Ο Rees με βάση τέσσερα χωρία⁸² της *Ποιητικῆς*, συμπεραίνει ότι το *πάθος* είναι μέρος της πλοκής, υπάρχει και σε *απλή* και *πεπλεγμένη* πλοκή, είναι πράξη που προκαλεί πόνο -με την ευρύτερη σημασία-, μπορεί να ανήκει στα *ἔξω τοῦ δράματος*, εγείρει τον *ἔλεον* και *φόβον* επειδή συμβαίνει μεταξύ *φίλων*, και τέλος, προκύπτει ότι *πάθος* έχουν όλες οι τραγωδίες, σε αντίθεση με την *αναγνώριση* και την *περιπέτεια* που έχουν μόνο οι *πεπλεγμένες*.⁸³ Επιπροσθέτως, ο Αριστοτέλης προκρίνει την πλοκή στην οποία τελικά το *πάθος* ανατρέπεται κατόπιν έγκαιρης αναγνώρισης, «*κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἶον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὗ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε*», 1454a4-6. Εξάλλου, αυτό που επείγει σχετικά με το *πάθος* είναι η ύπαρξη και η απειλή της εκπλήρωσής του, και όχι η καθαυτή εκπλήρωσή του. Ωστόσο, το μείζον πρόβλημα με το *πάθος*

⁸⁰ Belfiore, σελ. 113, και *Ποιητ.* 1450a18-25 : «*καὶ τὸ τέλος πρᾶξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοὶ τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἂν·...ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξει καὶ διανοία εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὁ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων*».

⁸¹ Ο Rostagni επίσης κάνει την αντιδιαστολή ανάμεσα στα πάθη- πράξεις που συμβαίνουν επί σκηνῆς και στο πάθος ως νοησιοκρατικό στοιχείο που προσεγγίζεται μόνο αισθητικά, βλ. σελ. 64.

⁸² *Ποιητ.* 1452b9-13 : «*τρίτον δὲ πάθος, τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἶον οἷ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνῖαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα*». *Ποιητ.* 1453b16-22 : «*ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλον, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος*». *Ποιητ.* 1454a12-3 : «*ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὗρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταῦτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθῃ*».

Ποιητ. 1459b10-11 : «*Ἐτι δὲ τὰ εἶδη ταῦτα δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγωδίᾳ, ἢ γὰρ ἀπλὴν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικὴν· καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὅπως ταῦτα· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων*· ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἰκανῶς. καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἢ μὲν *Ἰλιάς*».

⁸³ Rees, σελ. 5.

είναι ότι ο Αριστοτέλης υπονοεί με αυτό τον ορό φυσική πρόκληση βίας⁸⁴ που συμβαίνει εντός σκηνής, κάτι που δεν συμβαδίζει με τα σωζόμενα έργα. Η δυσκολία επιτείνεται περισσότερο καθώς ο Αριστοτέλης συμπληρώνει τη φράση *ἐν τῷ φανερῷ*, κάνοντας ίσως έτσι μια διάκριση ανάμεσα σε άλλες πράξεις βίας που δε συμβαίνουν επί σκηνής.⁸⁵ Προσπαθώντας να δώσει μια λύση, ο Rees επιχειρηματολογεί ότι η φράση σημαίνει απλώς «φανερὰ» και όχι «ἐπὶ σκηνής». Εξάλλου, υπενθυμίζει την δήλωση του Αριστοτέλη ότι δεν πρέπει να δίνεται τεράστια έμφαση στην *ὄψιν* και ότι η *οἰκεία ἡδονή* απορρέει από την ίδια την πλοκή, ενώ ο θεατής δύναται να βιώσει τα τραγικά συναισθήματα απλώς και μόνο διαβάζοντας ένα έργο τραγωδίας.⁸⁶

Παράλληλα με το *πάθος* πρέπει να συνεξεταστεί μια ακόμη έννοια που κατέχει δεσπίζουσα θέση στην *Ποιητική*. Πρόκειται για την έννοια της *φιλίας*. Μολονότι ο Αριστοτέλης πουθενά δεν ορίζει ρητά την έννοια αυτή, με τη σημασία που την χρησιμοποιεί στην *Ποιητική*, ωστόσο την αναφέρει συχνότατα σε συνδυασμό με τη λέξη *πάθος*. Η Belfiore επισημαίνει την σημασιολογική διαφορά που παρατηρείται ανάμεσα στον ορισμό της αναγνώρισης, «*ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων*», 1452a29-32, με τη φράση στο 1453b28-31 «*ἔστιν δὲ πρᾶξαι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους*». Το τελευταίο σημαίνει να αναγνωρίσεις τους δεσμούς που σε συνδέουν με το πρόσωπο που πρόκειται να φονεύσεις ή έχεις ήδη φονεύσει,⁸⁷ ενώ το πρώτο, δηλαδή η αναγνώριση που οδηγεί σε φιλία ή έχθρα, προϋποθέτει περισσότερα από το να ξέρεις την ταυτότητα κάποιου προσώπου. Με άλλα λόγια, *ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν* δεν σημαίνει να αναγνωρίσεις απλώς την ταυτότητα του Ορέστη, ότι δηλαδή είναι ο Ορέστης αλλά να καταλάβεις τους δεσμούς *φιλίας* που σε συνδέουν με το πρόσωπο αυτό. Έτσι, λοιπόν, *πάθος*

⁸⁴ Ορισμός του *πάθους* υπάρχει και στην *Ρητορική*, και καταλαβαίνουμε μάλιστα ότι εκεί ο τρόπος που ο Αριστοτέλης συζητάει τα *πάθη* είναι τέτοιος, ώστε να εμπεριέχεται πάντοτε μια αξιολογική κρίση για τη συναισθηματική αντίδραση του ακροατηρίου, μέσω της εκδήλωσης των σχετικών συναισθημάτων. Προσπαθεί δηλαδή να αποδείξει ότι τα συναισθήματα περιλαμβάνουν αξιολογική και γνωστική διαδικασία προτού εκδηλωθούν, βλ. *Ρητ.* 1378a19-25, «*ἔστι δὲ τὰ πάθη δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργή ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ τούτοις ἐναντία. δεῖ δὲ διαιρεῖν περὶ ἕκαστον εἰς τρία, λέγω δ' οἷον περὶ ὀργῆς πῶς τε διακείμενοι ὀργίλοι εἰσὶ, καὶ τίςιν εἰώθασιν ὀργίζεσθαι, καὶ ἐπὶ ποίοις*».

⁸⁵ Βλ. σελ. 7. Ο Rees μεταφράζει το *ἐν τῷ φανερῷ* ως «ορατά» και όχι όπως ο Lucas και ο Else στις σχολιασμένες εκδόσεις τους ως «ἐπὶ τῆς σκηνής», βλ. σελ. 8. Επισημαίνει ακόμη ότι είναι βασική δραματική συνθήκη της τραγωδίας πολλές πράξεις να πραγματοποιούνται *λόγῳ*. Η λεκτική παρουσίαση γεγονότων τα καθιστά ως πραγματοποιημένα. Ο Rees επίσης επισημαίνει τη σημασιολογική απόχρωση της φράσης, λέγοντας ότι ο Αριστοτέλης δεν λέει αποκλειστικά ότι οι πράξεις που είναι *πάθη* γίνονται όλες *ἐν τῷ φανερῷ*, αλλά ότι κάποιες κατηγορίες *πάθους* μπορούν και να γίνονται. Τέλος, διευκρινίζει αν η λέξη *πάθη* χρησιμοποιείται αποκλειστικά για τους θανάτους ή και για τις άλλες τρώσεις που αναφέρονται και στην *Ρητορική*.

⁸⁶ *Ποιητ.* 1453b4-9 : «*δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερόν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν*».

⁸⁷ Belfiore, *Murder Among Friends*, σελ. 2.

είναι και το να μην μπορείς να προστατεύσεις ικανοποιητικά έναν *φίλο*, ενώ παρατηρούμε ότι η λέξη *φθαρτική* του ορισμού του *πάθους*, έχει οπωσδήποτε θρησκευτικές συνδηλώσεις και παραπέμπει στο *μιαρόν*. Η Belfiore πιστεύει ότι η λέξη *φιλία* στην *Ποιητική* δεν χρησιμοποιείται περιοριστικά και μόνο για τη δήλωση σχέσης ανάμεσα σε άτομα που είναι συγγενείς, δηλαδή, μόνο για γονείς και παιδιά. Εξάλλου, ο Αριστοτέλης στο χωρίο 1453b16 κατηγοριοποιεί τις ανθρώπινες σχέσεις σε εχθρικές, φιλικές και ουδέτερες. Συνεπώς, το φιλικό δέσιμο θα έχει και άλλες προεκτάσεις, εφόσον μάλιστα τα καλύτερα *πάθη* συμβαίνουν *ἐν ταῖς φιλίαις*, 1453b19.

Γενικά, η αγχιστεία στον Αριστοτέλη μπορεί να συμπεριλάβει και τις σχέσεις ανάμεσα στα ξαδέλφια, βλ. *Ηθ.Νικ.* 1161b35-1162a1-4. Επιπλέον, *πάθη* συμβαίνουν και ανάμεσα σε φιλοξενούμενους και σε ικέτες, π.χ., η συζυγοκτονία δεν περιλαμβάνει σύνδεση ατόμων με δεσμούς αίματος, αλλά ο φονιάς συνδέεται με το θύμα με δεσμούς κοινωνικής αλληλεγγύης. Χαρακτηριστική είναι η δήλωση του Αριστοτέλη στο χωρίο 1454a12, ότι τα *πάθη* συμβαίνουν ανάμεσα σε μέλη επιφανών οικογενειών. Δεν διευκρινίζει όμως τι είδους σχέσεις έχουν τα μέλη αυτά, και αν είναι υποχρεωτικός ο δεσμός αίματος. Παράλληλα, στα άλλα ηθικά του έργα ο Αριστοτέλης ασχολείται διεξοδικότερα με την *φιλία*.⁸⁸ Στην *Ποιητική*, αντιθέτως, επιμένει στην *φιλία* των συγγενών επειδή είναι το ύψιστο είδος *φιλίας* και διεγείρει εντονότερα τα τραγικά συναισθήματα. Γι' αυτό στην τραγωδία το ότι προκαλούνται τραγικά συναισθήματα εξαρτάται από το ότι αυτό που διακυβεύεται είναι ο δεσμός ανάμεσα σε *φίλους*. Αντίθετα, στο έπος το τραύμα ή ο φόνος σε συγγενικό πρόσωπο δεν είναι κεντρικό μοτίβο πλοκής.⁸⁹ Εκεί, αποφεύγεται η αναφορά σε ενδοοικογενειακά *πάθη*, π.χ. η θυσία της Ιφιγένειας δεν αναφέρεται ρητά ενώ ο Οιδίπους εξακολουθεί να βασιλεύει στη Θήβα, παρά την πατροκτονία και την αιμομιξία, βλ. *Όδ.* 11.271-8. Αυτό έχει να κάνει με το γεγονός ότι στο έπος δεν υπάρχει αυτή η στενή σύνδεση της κοινωνίας, σαν να συνιστά ένα ζωντανό οργανισμό. Το στοιχείο αυτό συνδέεται με την *πόλιν* γενικά, καθώς και με το πλαίσιο δραματικών αγώνων εντός των οποίων εντάσσεται και η τραγωδία. Γι' αυτό επίσης και η απειλή του *μιάσματος* από φόνο ικέτη στο βωμό λείπει από το έπος, ενώ στην τραγωδία είναι κάτι το *μιαρόν* και αποτρόπαιο. Η απειλή της μόλυνσης από το *μίασμα* στην τραγωδία επιτείνει το *πάθος* και αυτό ακριβώς συνιστά την δραματουργική τεχνική που επιλέγει ο Ευριπίδης σε σχεδόν όλα τα έργα του για να καταστήσει την *πρᾶξιν ἐλεεινήν* και *φοβερήν*.⁹⁰

⁸⁸ Ενδεικτικά, στα *Ηθ.Νικομ.*, στο 8.12 διακρίνει την *κοινωνική*, την *ἐταιρική* και την *συγγενική φιλίαν*.

⁸⁹ Βλ. *ό.π.*, σελ. 9.

⁹⁰ Βλ. *ό.π.*, σελ. 12.

Η Belfiore συζητεί αναλυτικά όλες τις πιθανές εκδοχές και τα είδη *φιλικών* σχέσεων, εντός των οποίων ένας ποιητής στοιχειοθετεί το *πάθος* δια της απειλής, ή της έμπρακτης διάρρηξης αυτής της σχέσης. Η κατηγοριοποίηση αυτή βοηθά στο να διακριθούν μεταξύ τους οι τραγωδίες με παρόμοια πλοκή ως προς το *πάθος* και όχι την έκβαση ή τα δραματουργικά μέσα που μετέρχεται ο εκάστοτε ποιητής. Το μοτίβο της διαστροφής των τελετουργικών πράξεων παράγει έντονο *πάθος* διότι έχει στο επίκεντρο την ανατροπή των δεσμών μεταξύ *φίλων*. Μέσω της τελετουργίας, ένα πρόσωπο σκοπεύει, εν γνώσει ή εν αγνοία, να προκαλέσει φθορά ή να σκοτώσει έναν *φίλον*, είτε πρόκειται για συγγενικό πρόσωπο είτε για ικέτη είτε για σύζυγο. Άρα, η τελετουργία διασφαλίζει το *φοβερό* και το *ελεεινό* διότι δίνει την ευκαιρία σε έναν *φίλο* να φερθεί σαν *εχθρός* και αυτό είναι μια ιδανική περίπτωση για πρόκληση *πάθους*. Επιπλέον, όταν η τελετουργία κρύβει το στοιχείο του δόλου προκαλεί οιονεί το *μιαρόν*, που εγγυάται ωστόσο τα *ελεεινά* και *φοβερά* επειδή ο δόλος αφορά *φίλους*. Επομένως, το γεγονός ότι η παραβίαση της *φιλίας* σε σχεδόν όλα τα ολόκληρα σωζόμενα δράματα, κατά την ανάλυση της Belfiore, είναι βασικό θεματικό κέντρο, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι για την τραγωδία η πρόκληση *έλλου* και *φόβου* προαπαιτεί το δεσμό της *φιλίας*. Έτσι, *πάθος* έχουμε όταν διαρρηγνύεται, είτε θεωρητικά είτε έμπρακτα, μια σχέση *φιλίας*. Η πρόκληση βλάβης ανάμεσα στους *φίλους* είναι αυτή που χαρακτηρίζει και διακρίνει ειδολογικά το συγκεκριμένο ποιητικό είδος, και θέτει ένα πολύ συγκεκριμένο κριτήριο αξιολόγησης των τραγικών δραμάτων.

Αντίθετα με την *Ποιητική*, στον Όμηρο η λέξη *φίλος* έχει αναχθεί σε λογότυπο που εξυπηρετεί συνήθως το μέτρο.⁹¹ Πέραν αυτού, η λέξη χρησιμοποιείται για να δηλώσει τα *πράγματα*, *έμψυχα* ή *άψυχα*, *χάρη* στα οποία ένα άτομο επιβιώνει και αντλεί τη δύναμή του. Η λέξη δηλώνει τη σχέση του ατόμου με κάποια αντικείμενα ή πρόσωπα που είναι άκρως απαραίτητα για την αυτοσυντήρησή του. Επίσης, το *φιλεῖν* στον Όμηρο προϋποθέτει φυσική παρουσία του υποκειμένου και διαμορφώνει μια σχέση που στηρίζεται στη συνεργασία. Όταν κάποιος *φιλεῖ* στον Όμηρο, δεν το κάνει από εγωισμό, αλλά διότι θέλει έμπρακτα να συνεισφέρει.⁹² Το *φιλεῖν* λοιπόν είναι πράξη που διαμορφώνει μια συνεργατική σχέση και δεν προϋποθέτει απαραίτητα κάποιο φιλικό δεσμό μεταξύ των *φίλων*. Η *φιλότης*, μάλιστα, είναι τόσο ισχυρός συνδετικός κρίκος, που δεν μπορεί να τη διαρρήξει ούτε ο πόλεμος.⁹³ Γενικά η *φιλότης* στο έπος έχει έμπρακτο χαρακτήρα. Για τον Αριστοτέλη, από την άλλη, το καλύτερο είδος *φιλίας*, όπως το συζητάει στα ηθικά του έργα, είναι αυτό που σχετίζεται με την *ἀρετήν* και όχι το *ἀγαθόν*.⁹⁴ Για

⁹¹ Βλ. Adkins, (1963), σελ 32.

⁹² Ό.π., σελ. 36.

⁹³ Βλ. ενδεικτικά την σχέση *φιλότητος* μεταξύ Διομήδη και Γλαύκου, *Ήλ. 6.119* κ.ε.

⁹⁴ Την *φιλία* συζητάει εκτενώς ο Αριστοτέλης στα *Ηθ.Νικομ.* 1155a-1160a.

τον Αριστοτέλη, δηλαδή, έχει διαφορά να νιώθεις φιλικά αισθήματα για κάποιον επειδή είναι ενάρτεος και διαφορετικά επειδή είναι χρήσιμος. Γενικότερα, θα καταλήγαμε στο ότι η *φιλία* στην αριστοτελική σκέψη και θεωρία δομείται μέσω της αμοιβαίας ανταπόδοσης ευεργετικών πράξεων.

Αξίζει τέλος να μελετήσουμε και τον ορισμό της *φιλίας* στην *Ρητορική*, ώστε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι ο τρόπος που χρησιμοποιείται στην *Ποιητική*, αν και δεν ερμηνεύεται αναλυτικά, βρίσκεται σε συστοιχία με τις ανεπτυγμένες απόψεις του στα άλλα ηθικά του έργα και τις λοιπές πραγματείες. Λέει, λοιπόν, ο Αριστοτέλης στην *Ρητορική* ότι το να αγαπάς κάποιον και να θες να τον έχεις φίλο, θα πει ότι επιθυμείς γι' αυτόν καθετί καλό, όχι για να κερδίσεις κάτι ο ίδιος, αλλά αποκλειστικά για χάρη εκείνου. Γενικά, φίλος είναι αυτός που χαίρεται με τα καλά και λυπάται με τα δυσάρεστα που συμβαίνουν στον φίλο του, και αυτό όχι για κανέναν άλλο λόγο, παρά μόνο για χάρη εκείνου. Επιπλέον, φίλοι γίνονται και αυτοί που ό,τι θεωρεί καλό ο ένας, το θεωρεί καλό και ο άλλος, καθώς και αυτοί που έχουν τους ίδιους φίλους και τους ίδιους εχθρούς. Συζητάει επιπλέον εκεί ότι αγαπούν οι άνθρωποι και κάνουν φίλους τους αυτούς από τους οποίους έχουν ευεργετηθεί, ή οι ίδιοι ή αυτοί για τους οποίους οι ίδιοι ενδιαφέρονται. Ως προς τα είδη φιλίας διακρίνει τη φιλία των συντρόφων, τη φιλία των μελών μιας οικογένειας, τη φιλία των συγγενών, και άλλα παρόμοια. Τέλος, τη *φιλία* τη γεννάει η ανάγκη να κάνει κανείς μια χάρη σε κάποιον, αλλά να την κάνει δίχως να του τη ζητήσουν. Επιπλέον, αφού την κάνει να μην την κοινολογήσει με καυχισιολογία, διότι τότε μόνο φαίνεται ότι η πράξη αυτή έγινε αποκλειστικά για χάρη του φίλου του και όχι για κάποιον άλλο λόγο.⁹⁵

Ένα από τα πλέον δυσεπίλυτα ζητήματα κατά την ερμηνεία της *Ποιητικής* είναι η προσέγγιση του όρου *κάθαρσις*. Σκοπός της παρούσας εργασίας δεν είναι ούτε η ερμηνεία του όρου, ούτε η επισκόπηση των ποικίλων ερμηνειών που έχουν προταθεί ανά καιρούς. Η έννοια της *καθάρσεως* θα μας απασχολήσει κυρίως ως προς την *σύστασιν τῶν πραγμάτων* και το τέλος της τραγωδίας, και κυρίως ως προς το πώς επέρχεται μέσα από τη δραματοποίηση *έλεεινῶν* και *φοβερῶν*

⁹⁵ Βλ. αναλυτικά : Ρητ.1381a : «ἔστω δὴ τὸ φιλεῖν τὸ βούλεσθαί τινι ἃ οἶται ἀγαθὰ, ἐκείνου ἔνεκα ἀλλὰ μὴ αὐτοῦ, καὶ τὸ κατὰ δυνάμιν πρακτικὸν εἶναι τούτων. φίλος δὲ ἐστὶν ὁ φιλῶν καὶ ἀντιφιλούμενος· οἷονταί δὲ φίλοι εἶναι οἱ οὕτως ἔχειν οἰόμενοι πρὸς ἀλλήλους. τούτων δὲ ὑποκειμένων ἀνάγκη φίλον εἶναι τὸν συνηδόμενον τοῖς ἀγαθοῖς καὶ συναλγοῦντα τοῖς λυπηροῖς μὴ διὰ τι ἕτερον ἀλλὰ δι' ἐκεῖνον· γιγνομένων γὰρ ὧν βούλονται χαίρουσιν πάντες, τῶν ἐναντίων δὲ λυποῦνται, ὥστε τῆς βουλήσεως σημεῖον αἱ λῦπαι καὶ αἱ ἡδοναί. καὶ οἷς δὴ ταῦτα ἀγαθὰ καὶ κακά, καὶ οἱ τοῖς αὐτοῖς φίλοι καὶ οἱ τοῖς αὐτοῖς ἐχθροί· ταῦτα γὰρ τούτοις βούλεσθαι ἀνάγκη, ὥστε ἅπερ αὐτῶ καὶ ἄλλῳ βουλόμενος τούτῳ φαίνεται φίλος εἶναι. καὶ τοὺς πεποιηκότας εὖ φιλοῦσιν, ἢ αὐτοὺς ἢ ὧν κήδονται, ἢ εἰ μεγάλα, ἢ εἰ προθύμως, ἢ εἰ ἐν τοιούτοις καιροῖς, καὶ αὐτῶν ἔνεκα, ἢ οὕς ἂν οἶωνται βούλεσθαι ποιεῖν εὖ. καὶ τοὺς τῶν φίλων φίλους καὶ φιλοῦντας οὕς αὐτοὶ φιλοῦσιν. καὶ τοὺς φιλομένους ὑπὸ τῶν φιλομένων αὐτοῖς. καὶ τοὺς τοῖς αὐτοῖς ἐχθροὺς καὶ μισοῦντας οὕς αὐτοὶ μισοῦσιν, καὶ τοὺς μισουμένους ὑπὸ τῶν αὐτοῖς μισουμένων».

πράξεων. Πρέπει να έχουμε υπ' όψιν ότι ο Αριστοτέλης δεν ενδύει το τέλος της τραγωδίας με ηθικολογικό περιεχόμενο, αλλά την κρίνει καθαυτήν ως ένα αυτοτελές αισθητικά αξιολογούμενο προϊόν *μιμήσεως*, που δομείται σε αιτιώδη πλέγματα λογικής συνάφειας.⁹⁶ Η *κάθαρσις* δηλαδή αφορά την *πρᾶξιν* και πρέπει να βγαίνει από την *σύστασιν* και μόνο. Συνεπώς, η *κάθαρσις* είναι μια διαδικασία μονίμως εκτυλισσόμενη και υποκινούμενη από το υλικό που αξιοποιείται, ως προς το θέμα του *μύθου* αλλά και την λογική και αναγκαία συνοχή και σύνδεση των επιμέρους τμημάτων που διασφαλίζουν την *μετάβασιν*. *Κάθαρσις*, με άλλα λόγια, σημαίνει την διαδικασία αναγνώρισης εκ μέρους του θεατή ότι το κίνητρο της αναπαριστώμενης *πράξεως*, από όπου εκκίνησε ένα *πάθος*, δεν ήταν *μιαρόν*, παρά μόνο στηριζόταν στην άγνοια ορισμένων παραμέτρων. Έτσι, η ηθική ικανοποίηση αποκαθίσταται δια της αναγνώρισης των αγαθών κινήτρων των ηρώων που δρουν *δι' ἁμαρτίαν τινά*. Σκοπός, λοιπόν, της τραγωδίας δεν είναι η *κάθαρσις* αλλά η *οἰκεῖα ἡδονή*. Η *κάθαρσις*, όμως, είναι το εχέγγυο της ηδονής, ένα τμήμα του δράματος που συμβαίνει μέσα στην *πρᾶξιν*.⁹⁷

Η αξία της *καθάρσεως* ἐγκείται στην πράξη γεφύρωσης ανάμεσα στο *μῖμημα* και στον πραγματικό κόσμο. Το γεφύρωμα αυτό διασφαλίζεται από την κατά το *εἰκός ἢ ἀναγκαῖον* πλέξη της *συστάσεως τῶν πραγμάτων*. Η *κάθαρσις* είναι έτσι μια αισθητική δικαίωση για τα επί σκηνής. Και, για να γίνει αυτό, χρειάζεται ο *μῦθος* να εντάξει στο πλαίσιο υλικού προς επεξεργασία του τα *καθόλου* και να διαμορφώσει το υλικό με αναγκαία η λογική αλληλουχία. Δηλαδή, η τραγική ηδονή ἐπέρχεται όταν τα σκληρά γεγονότα που αναπαρίστανται μετουσιωθούν σε κάτι το αισθητικά ευχάριστο. Η μετουσίωση αυτή, όμως, απαιτεί μια ἔλλογη συναισθηματική εμπλοκή, μια κρίση του κοινού, μια αναγνώριση της ταυτότητας του ατόμου εντός κοινωνικής πραγματικότητας, μια γνωστοποίηση της θνητής και παροδικής ύπαρξής του, υποκείμενης σε μια ρευστή μεταβαλλόμενη πραγματικότητα και σε αστάθμητους και ολέθριους παράγοντες.⁹⁸

⁹⁶ Βλ. Δρομάζος, σελ. 160.

⁹⁷ Κατά τον Δρομάζο, η παρεξήγηση για την τραγική *κάθαρσιν* προκλήθηκε από το ότι στα *Πολιτικά* βλ. 1341b32-1342a30, η *κάθαρσις* είναι ξεκάθαρα συγκινησιακού περιεχομένου και ότι εκεί σαφώς ο Αριστοτέλης παραπέμπει για περαιτέρω ανάλυση στην *Ποιητική*, κάτι που οδήγησε τους μελετητές στο να ταυτίσουν και την ποιητική *κάθαρσιν* με μια τέτοια *κάθαρσιν* συναισθημάτων και να της δώσουν τέτοιας μορφής σημασιολογικό υπόβαθρο, ώστε να την καταστήσουν οι ίδιοι ως το τέλος της τραγωδίας θέτοντας σε δευτερή μοίρα την οικεία τραγική ηδονή. Βλ. σελ. 166-7. Αναλυτικότερα για την αριστοτελική *κάθαρσιν*, βλ. Lear (1988), σελ. 297-306.

⁹⁸ Ακόμη και ο τρόπος που τελειώνει την *Ποιητική* στο χωρίο 1462b12-5, επισημαίνοντας ότι «*εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσιν καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην), φανερόν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ τέλους τυχάνουσα τῆς ἐποποιίας*», βρίσκεται σε συστοιχία με το «*οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιεῖται*», στο χωρίο 1453b11-14. Ο Αριστοτέλης φροντίζει να επαναλαμβάνει ρητά αυτό το θεμελιώδες αξίωμα της σκέψης του.

Κατανοούμε, λοιπόν, ότι η *οἰκεῖα ἡδονή* είναι το προϊόν του συνδυασμού της διανοητικής και συναισθηματικής μέθεξης του ατόμου σε ό,τι αναπαρίσταται μπροστά του. Η συγκίνηση και ο φόβος του πρέπει να είναι δικαιολογημένα και όχι αυθόρμητα συναισθήματα. Προαπαιτούν έλλογη κριτική ικανότητα, απορρέουσα από τη θέση του ατόμου στο ευρύτερο ιστορικοκοινωνικό γίγνεσθαι. Το *καλῶς χρῆσθαι* του 1453b26 σημαίνει σε τελική ανάλυση, να μπορεί η ίδια η *σύστασις τῶν πραγμάτων* να εξαγνίζει το *πάθος* από το *μιαρόν*, την ανίερη υπόσταση που τείνει να συγκλονίζει πανανθρώπινες αρχές και να αντιβαίνει στους κανόνες ηθικής και κοινωνικής ευνομίας και συνοχής.⁹⁹ Η *οἰκεῖα ἡδονή* της τραγωδίας είναι αποκλειστικά εκείνη που επιτυγχάνεται δια *μυμήσεως*, μέσω της έκλυσης *έλεου και φόβου* και της συνακόλουθης *καθάρσεώς* τους. Αυτό αποτελεί και την ειδοποιό διαφορά της τραγωδίας από τα άλλα ποιητικά είδη και είναι ο σπουδαιότερος οντολογικός κανόνας που συζητεί ο Αριστοτέλης. Τι είναι όμως ο *ἔλεος* και ο *φόβος* και γιατί αυτά τα δύο συγκεκριμένα συναισθήματα εξυπηρετούν καλύτερα το *τέλος* της τραγωδίας;

Για να ερμηνεύσουμε σαφέστερα τη χρήση της *διαστροφής της τελετουργίας* ως καινοτόμο δραματουργικό μέσο, ικανό να καταστήσει μια πράξη *ελεεινή* και *φοβερή*, σηματοδοτώντας έτσι την πρόκληση των δύο τραγικών συναισθημάτων, πρέπει να κατανοήσουμε σε ένα βαθμό σε τι ακριβώς συνίσταται η συναισθηματική αξιολόγηση που κάνει στα έργα του ο Αριστοτέλης απέναντι σε αυτά τα δύο συναισθήματα. Επίσης, να εξετάσουμε τις συγκεκριμένες παραμέτρους *συστάσεως* που συζητάει εντός *Ποιητικής*, και που ενδείκνυνται καταλλήλως ως προς την πρόκληση των συναισθημάτων αυτών.

Στο 1453b25 ο Αριστοτέλης λέει «*αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον*». Με αφορμή την τελευταία φράση αρχίζει να αναλύει και να υποκατηγοριοποιεί 4 πιθανές εκδοχές *πάθους*.¹⁰⁰ Μιλάει λοιπόν για τους πιθανούς συνδυασμούς *πάθους* που προκύπτουν από τις αντιστοιχίες ανάμεσα στο *πρᾶξαι* και στο *μὴ πρᾶξαι* και στο *γινῶναι* και στο *μὴ γινῶναι*. Δημιουργεί έτσι έναν αξιολογικό άξονα

⁹⁹ Βλ. Else, σελ 450.

¹⁰⁰ Το σχετικό χωρίο της *Ποιητικής* στο 1453b27-39 : «*ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσιν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ πρᾶξαι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἶον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεΐ. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χεῖριστον· τό τε γὰρ μιαρόν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ».*

κριτηρίων, όπου το *πάθος* που αποτελεί τον πυρήνα μύθου αξιολογείται ως προς την πληρότητά του να πυροδοτήσει τον *έλεον* και τον *φόβο*, και μάλιστα όχι τυχαία, αλλά με τρόπο που να ευθυγραμμίζεται με τις περί του *εϊκότος* και του *ἀναγκαίου* αξιώσεις που έχει συζητήσει. Γενικά, ανάμεσα στο *πρᾶξαι* και στο *μὴ πρᾶξαι*, ο Αριστοτέλης προκρίνει την περίπτωση που το *πάθος* εν τέλει μένει μόνο στη θεωρητική του μορφή και δεν πραγματώνεται, βλ. 1454a4-8. Εδώ, όμως, υπάρχει μια κρίσιμη αντίφαση, καθώς λίγο προηγουμένως επεσήμανε πως μια τραγωδία που λήγει σε δυστυχία είναι προτιμητέα, βλ. 1453a15, ενώ τώρα ισχυρίζεται ότι, αν τελικά η πράξη φόνου αποσοβηθεί την κατάλληλη στιγμή επιτυγχάνεται η *οἰκεῖα ἡδονή* πιο αποτελεσματικά. Βέβαια, αν τελικά δεν συμβεί το *πάθος*, με την έννοια της πράξης ενδοοικογενειακού φόνου, αναγκαστικά η έκβαση θα είναι από την δυστυχία στην ευτυχία. Στην περίπτωση, πάντως, που η πράξη φόνου συμβεί, προτιμότερη είναι η εκδοχή της *ἐν ἀγνοίᾳ* επιτέλεσης της πράξης αυτής και της μετέπειτα αναγνώρισης της *ἀμαρτίας*, βλ. 1454a2-4, «βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνώρισαι· τό τε γὰρ μισρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν». Αυτό οφείλεται στο ότι, όταν εκπληρωθεί ένα *πάθος* που προηγείται της ἐγκαιρης αναγνώρισης του δεσμού *φιλίας* των εμπλεκομένων, εγείρεται ταυτόχρονα ένα ιδιαίτερο στοιχείο που ενισχύει τη δύναμη των συναισθημάτων του *έλεου* και του *φόβου*. Πρόκειται για το στοιχείο της *ἐκπλήξεως*, που είναι συνυφασμένο με την πράξη της εκπρόθεσμης αναγνώρισης.¹⁰¹

Άρα, αξιολογικά ο Αριστοτέλης τοποθετεί τις περιπτώσεις ως εξής. Πρώτη, το «*μὴ πρᾶξαι ἀγνοοῦντας*», δεύτερη, το «*πρᾶξαι ἀγνοοῦντας*», τρίτη, τις περιπτώσεις όπου το *πάθος* συμβαίνει με πλήρη γνώση του θύτη -όπως στην περίπτωση της Μήδειας-, «*εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσιν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν*» και τέταρτη αξιολογικά μπαίνει η περίπτωση του να μην πράξει κανείς κάτι ενώ έχει αποφασίσει να το κάνει, βλ. 1453b34-1454a1, «*τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χεῖριστον· τό τε γὰρ μισρὸν ἔχει, καὶ οὐτραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων*».

Σε κάθε περίπτωση, το *πάθος*, ως τεχνικός όρος, από μόνο του δεν αρκεί για να προκληθεί η *οἰκεῖα ἡδονή*. Προαπαιτείται να γίνεται στο πλαίσιο *φίλων* και πρωτίστως να εκκινεί από κατάσταση *ἀγνοίας*, που είτε ανατρέπεται εγκαίρως δια της *ἀναγνώρισεως*, είτε αναγνωρίζεται ως πράξη κατόπιν επιτέλεσης, συνήθως δια της *περιπέτειας*.¹⁰² Έτσι, λοιπόν, στην *Ποιητική*, οι

¹⁰¹ Βλ. την υποσημείωση 4, στο κεφ. 1 της παρούσας μελέτης.

¹⁰² Else, σελ. 424.

συνθήκες υπό τις οποίες οικοδομείται η τραγική ηδονή είναι αφενός η *φιλία*, αφετέρου η *άμαρτία*, η άγνοια δηλαδή των *φιλικών* δεσμών και η επακόλουθη απειλή διάσπασής τους με τρόπο οδυνηρό, αλλά λογικά πιθανό. Η *φιλία* είναι το ευρύτερο πλαίσιο καθορισμού της τραγικής ποιότητας του *πάθους*, ενώ η *άμαρτία* συνθέτει ένα πλέγμα παραμέτρων που χρίζουν την πράξη *έλεεινή* και *φοβερή* γεννώντας έτσι το *πάθος*.¹⁰³

Γράφει ο Αριστοτέλης, όπως είδαμε, ότι τους παραδεδομένους μύθους «*δεῖ χρῆσθαι καλῶς*». Μέλημα του καλού ποιητή είναι, παίρνοντας τον *λόγον* ενός γνωστού μύθου να πλάσει τον *μῦθον*, έτσι ώστε να προκύπτει έντονα κάποιο *πάθος*. Δηλαδή, αν και δεν του επιτρέπεται να αλλάξει την έκβαση της πλοκής ενός παραδεδομένου μύθου, βλ. 1453b22-4, «*τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύνειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος*», μπορεί όμως να οικοδομήσει τα ενδιαμέσα περιστατικά, να φτιάξει τα κίνητρα και να συγκροτήσει τόσο καλά αιτιωδώς μεταξύ τους τα επεισόδια, ώστε να πρωτοτυπήσει, μένοντας πιστός στην παράδοση. Καταλυτικό ρόλο στη διαδικασία του *ἐπεισοδιοῦν* έχει το *μοτίβο της διαστροφῆς της τελετουργίας*.

Με όρους *Ποιητικῆς*, η *δέσις* είναι κάτι που εναπόκειται στην ικανότητα του ποιητή. Ο ποιητής δεσμεύεται από την παράδοση, αλλά από την άλλη παρεκκλίνει από παρόμοια δράματα συναδέλφων του. Είναι ένα παιχνίδι που μετεωρίζεται σε δυο αντιθετικούς πόλους, στην πρωτοτυπία και στο ελεύθερο πλάσιμο ενός συγκεκριμένου υλικού και στις εγγενείς ειδολογικές και μυθολογικές δεσμεύσεις της παράδοσης.¹⁰⁴ Αυτή η δυνατότητα παραλλαγῆς υποκινείται από τα τέσσερα εναλλακτικά πιθανά σενάρια που συζητεί, όπως είδαμε, ο Αριστοτέλης, δηλαδή τον συνδυασμό του *πρᾶξαι* ή του *μέλλει πρᾶξαι* με το *ἐκὼν* ή *ἄκων*, όρους που έχουν να κάνουν με την άγνοια ή τη γνώση της ταυτότητας κάποιου και όχι με την προμελέτη του εγκλήματος.

Χρειάζεται να σταθούμε λίγο στην λέξη *μιαρόν* που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*, αφενός διότι είναι ένας τεχνικός όρος που απαντά στην *τελετουργική λέξιν*, αφετέρου διότι, αν και ο Αριστοτέλης δεν αναφέρεται σε θρησκευτικούς παράγοντες που επηρεάζουν την *σύστασιν τῶν πραγμάτων*, ωστόσο, προκειμένου να περιγράψει την περίπτωση του «*γινγνώσκοντα μὴ πρᾶξαι*», χρησιμοποιεί αυτόν τον τελετουργικό όρο, και μάλιστα τον συνάπτει

¹⁰³ Ο Else, σελ. 414-5, πιστεύει ότι στη λέξη *μέλλει* στο 1454a5 κρύβεται η ουσία της τραγικής *συστάσεως*. Δηλαδή, το ουσιαστικό στοιχείο που γεννά το *πάθος*, όσον αφορά τη συναισθηματική απήχηση που θα έχει, δεν είναι η καθαυτήν πραγματοποίηση της πράξης, όσο η επαπειλούμενη επίτευξή του που κλυδωνίζει τους δεσμούς *φιλίας*. Βλ. για μια εναλλακτική προσέγγιση Battin, (1975), “Aristotle’s Definition of Tragedy in the *Poetics*”, σελ 155-70.

¹⁰⁴ Else, σελ. 417-8.

νοηματικά με τη λέξη *ἀπαθές*, βλ.1453b38-9. Το να σκοπεύεις να σκοτώσεις έναν *φίλον* γνωρίζοντας την ταυτότητά του είναι *μιαρόν*, διότι αντίκειται στους προκαθορισμένους κοινωνικά αποδεκτούς κανόνες ηθικής. Ο συνδυασμός του «*μη πράξει γινώσκοντα*», πέραν των τελετουργικών του συνδηλώσεων, κρίνοντάς τον με αμιγώς τεχνικά κριτήρια, είναι ο λιγότερο ικανοποιητικός διότι είναι πλήρως απαθής, δηλαδή εγείρει σε πολύ μικρότερο βαθμό, ή και καθόλου τα τραγικά συναισθήματα. Έτσι, η περίπτωση αυτή είναι *μιαρόν*¹⁰⁵ γιατί πρόκειται για φόνο που γίνεται εν γνώσει, και *ἀπαθές* δραματουργικά γιατί, ενώ σχεδιάζεται, δεν εκπληρώνεται. Η περίπτωση του «*πράξει γινώσκοντα*» συνιστά και πάλι κάτι το *μιαρόν*, αλλά είναι πλήρως παθητική. *Μιαρόν*, γιατί είναι κατακριτέα η πράξη φόνου *φιλικού* προσώπου εν πλήρει γνώσει, αλλά και *παθητική*, διότι εγείρει τα συναισθήματα του *έλεου* και του *φόβου* - ωστόσο, δεν μπορεί εκ των πραγμάτων να είναι και *θαυμαστόν* διότι δεν συμβαίνει μέσω *περιπέτειας* και *αναγνώρισης*. Τέτοιου είδους είναι οι απλές πλοκές και όχι οι πεπλεγμένες, συνήθως *μιαρές* αλλά γεμάτες *πάθος*, όπως η *Μήδεια*. Από την άλλη, η περίπτωση «*πράξει μη γινώσκοντα*», είναι πολύ καλύτερη από τις δυο προηγούμενες διότι δεν έχει κάτι το *μιαρόν*, εφόσον μεσολαβεί η άγνοια, δηλαδή πληρούνται το *δι' ἁμαρτίαν τινα*. Επομένως, για τον Αριστοτέλη το *μιαρόν* σχετίζεται μόνο με τη γνώση ή την άγνοια, και όχι με την πράξη φόνου καθ'αυτήν. Η άγνοια, που είναι το κινούν αίτιο της *πράξεως*, είναι συνάμα και το άλλοθι που διασφαλίζει τόσο τη νομική αθώωση, όσο και τη θρησκευτική εξιλέωση σε κοινωνικό πλαίσιο.¹⁰⁶ Επίσης, το «*μη γινώσκοντα*» προϋποθέτει κάποιου είδους αναγνώριση της πράξης

¹⁰⁵ Γενικά το επίθετο *μιαρός* είναι συνυφασμένο με την πράξη του να χύνεις ανθρώπινο αίμα. Αυτό φαίνεται ότι εν μέρει απηχείται και στην *Ποιητική* και είναι βασική προϋπόθεση ώστε να θεωρηθεί μια πράξη *ελεεινή* και *φοβερή* -βεβαία χρειάζεται πάντα και το *φιλικό* πλαίσιο. Έξαλλου, η ανθρωποκτονία συνεπαγόταν για το φονιά μία ισχυρή μορφή κοινωνικού αποκλεισμού, αφού του απαγορευόταν η είσοδος από κάθε δημόσιο κτίριο και η συμμετοχή στις επίσημες τελετές και τα πολιτικοκοινωνικά δρώμενα εν γένει. (βλ. και *Οιδ.Τυρ.* στ. 241). Το *μίσμα* και η *κάθαρσις* είναι οροί πολυσυζητημένοι και από τον Πλάτωνα στους *Νόμους* του, βλ. ενδεικτικά 868b, όπου ισχυρίζεται ότι η παρουσία ενός φονιά εντός της πόλεως αποτελεί μόνιμη εστία μόλυνσης της πολιτείας, συνεπώς προτείνει ως λύση την αποπομπή του σε περιστασιακή εξορία, καθώς ο μολυσμένος χρειάζεται απαραιτήτως εξαγνισμό. Ο Πλάτων γενικά διακρίνει τους φόνους σε *ακούσιους*, *εκούσιους* και *δίκαιους*. Αν κάποιος π.χ. σκοτώσει μοιχό η κλεφτή δεν θεωρείται *μιασμένος* και δεν χρειάζεται κάθαρση, βλ. *Νόμ.* 874b-c, το ίδιο και όποιος βρίσκεται σε αυτοάμυνα, βλ. 869c-d., το ίδιο και αν σκοτώνεις σκλάβο που σκότωσε τον αφέντη του, βλ. 868b. Το *μίσμα* γενικά στο νομοθετικό πλαίσιο είναι έννοια συνυφασμένη με κάθε μορφή ανθρωποκτονίας, βλ. ειδικά τις *Τετραλογίες* του Αντιφώντα. Ειδικά στη δεύτερη τετραλογία, παρότι συμφωνούν οι αντιμαχόμενες πλευρές ότι ο φόνος ήταν ακούσιος, «*δι' ἁμαρτίαν*», ωστόσο υπάρχει η άποψη ότι το *μίσμα* δεν φεύγει από το φονιά. (βλ. Αντιφ. *Τετρ.* 2c11-12), βλ. Else, σελ. 425.

¹⁰⁶ Για την ερμηνεία της *ἁμαρτίας* πρέπει να κατανοήσουμε το πώς εννοεί την άγνοια ο Αριστοτέλης στην τραγωδία. Ο Else αναφέρεται εκτενώς στη διάκριση που παρατηρείται σε άλλα έργα του ανάμεσα στους όρους *ἀγνοῶν* και *δι' ἁγνοίας*, εφόσον το ένα στοιχειοθετεί το *οὐχ' ἐκὼν* ενώ το άλλο το *ἄκων*. Ο *ἀγνοῶν* είναι αυτός που διαπράττει ἐγκλημα πάνω σε παροξυσμό συναισθήματος, ο *δι' ἁγνοίας* είναι εκείνος που όντως αγνοεί τις συνθήκες, βλ. *Ἠθικά.Εὐδ.* 1110b24-7 και Else, σελ 378. Η άγνοια κάποιων λεπτομερειών και ειδικά υφιστάμενων συνθηκών προκαλεί το *θαυμαστόν* και πρωτίστως, όταν αιτιολογείται η *κατά το εἶδος καὶ ἀναγκαῖον* άγνοια αυτών των συνθηκών. Σε κάθε περίπτωση, σημαντικότερη, είναι η άγνοια της ταυτότητας του άλλου προσώπου, το «*ἐν τίνι πράττει*».

Στα *Ἠθικά Νικ.* 1135a15-1136a9 συζητείται η διάκριση εκούσιας και ακούσιας πράξης με αναφορά στο νομικό σύστημα. Το εκούσιο εκεί προϋποθέτει τη γνώση, και οι ακούσιες πράξεις διακρίνονται σε *ἀτυχήματα*

και όλη αυτή η διαδικασία της συνειδητοποίησης της διάρρηξης του *φιλικού* δεσμού ανάμεσα στα συμμετέχοντα μέλη είναι έντονα τραγική, ενώ από δραματουργικής σκοπιάς ανταποκρίνεται άμεσα στο *τέλος* της τραγωδίας. Συνεπώς, στην *Ποιητική* προκρίνεται η άποψη ότι το να σκοτώνεις συγγενή ή *φίλο* δεν σε γεμίζει με *μίσμα*, αν αυτό γίνεται εν αγνοία.¹⁰⁷ Η αγνοία, που υποκινείται από την *άμαρτιαν*¹⁰⁸ είναι ο βασικός παράγων τραγικής ηδονής. Έτσι, για τον Αριστοτέλη, η προβολή του φόνου ενός *φίλου* από άλλον *φίλο* που αγνοεί την ταυτότητά του, δεν απάδει στο ηθικό αίσθημα, αλλά εγείρει *έλεον και φόβον*. Το *όμοιους* με εμάς της *Ποιητικής* υπαινίσσεται την υπόρρητη εξίσωση των επί σκηνής ηρώων με το κοινό, ως προς την κατανόηση των αβεβαιοτήτων που ενυπάρχουν στην ανθρώπινη φύση, αλλά και την εκ φύσεως αδυναμία του ανθρώπου να γνωρίζει εγκαίρως όλες τις παραμέτρους που χρειάζονται για να ευτυχίσει. Συνεπώς, κατά τον Else, η ύπαρξη ή όχι του *μιαροῦ* είναι αυτή που εγγυάται την διασφάλιση της *οικείας ηδονής*.¹⁰⁹ Το αν η τραγωδία θα εκπληρώσει ή όχι το σκοπό της

και *άμαρτήματα*, βλ. Else, σελ 381. Οι εκούσιες αλλά μη προμελετημένες πράξεις είναι τα *άδικήματα*. Το *άτύχημα* και το *άμάρτημα* είναι εφικτό να λειτουργήσουν προς υπεράσπιση του απολογουμένου επειδή στηρίζονται στην αγνοία. Δηλαδή, η έμφαση δίνεται στη σχέση του πράττοντος με την *πράξιν*, και όχι τόσο στο είδος της *πράξεως*. Για παράδειγμα, *άδίκημα* είναι όχι μια απεχθής πράξη αφεαυτής, αλλά γίνεται τέτοια επειδή συνέβη με την απόλυτη γνώση και προθυμία του υποκειμένου. Για τον Πλάτωνα, μάλιστα, ο *πράττων* είναι άδικος εφόσον διέπραξε την πράξη, δηλαδή το *άδίκημα*, εκτός από προθυμία, και με προμελέτη, βλ. και *Νόμ.* 866d-867d. Άρα, σύμφωνα με τα ηθικά έργα του Αριστοτέλη, ο *έλεος* εγείρεται για τα *άμαρτήματα*, επειδή εκεί βασική προϋπόθεση είναι η αγνοία των περιστάσεων, ενώ στα *άδικήματα* μια πράξη έγινε με πλήρη γνώση.

¹⁰⁷ Ο τραγικός ήρωας είναι τραγικός, όχι για κανέναν άλλο λόγο, αλλά γιατί παίρνει μια απόφαση σφαλερή, *δι'άμαρτιαν τινά*, την παίρνει όμως αυτοβούλως και την πληρώνει. *Σπουδαῖος* στην *Ποιητική* είναι ο άξιος γενικά, ο όρος δεν έχει ηθικές προεκτάσεις. *Σπουδαῖος*, σημασιολογικά ως προς το ήθος είναι ο σοβαρός, ο χρηστός, ο αγαθός, ο άξιος λόγου, ο εξέχων, βλ. Λιγνάδης, σελ 54. Έτσι, οι οροί *σπουδαῖος* και *γελοῖος* δεν πρέπει με κανέναν τρόπο να υπολογιστούν ως ασπρόμαυροι ηθικοί προσδιορισμοί (καλός-κακός). Αντιθέτως, η σπουδαιότητα, ή μη, της πράξεως είναι το αμιγές ειδολογικό στοιχείο υποκατηγοριοποίησης. Οι ήρωες στην τραγωδία είναι *ποιοί*, δηλαδή, «κάποιοι», ως προς το δραματικό και όχι το κοινωνικό *ἦθος*, διότι η τραγωδία δεν προσδιορίζει ατομικά ήθη αλλά δρώσες μορφές που αναγνωρίζονται ως καθολικότητες. Μια καθολικότητα που έγκειται, εν προκειμένω, στο ότι το δραματικό ήθος βγαίνει μέσα από μια πράξη και που η σπουδαιότητά της καθολικεύεται σε ένα όνομα που ισοδυναμεί με ένα σήμα αναγνωρίσεως, βλ. Λιγνάδης, σελ. 59. Για τον *σπουδαῖον*, βλ. περισσότερο Held (1984), “*Σπουδαῖος and Teleology In the Poetics*”.

¹⁰⁸ Ο Stinton (στο *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*) σημειώνει πως υπάρχουν διάφορες ερμηνείες της λέξης *άμαρτία*. Η λέξη μπορεί να σημαίνει είτε το να αστοχείς σε στόχο με όπλο, είτε να κάνεις λογικό σφάλμα, είτε να υβρίσεις κάποιον με αήθη τρόπο. Ο Όμηρος χρησιμοποιεί μόνο το πρώτο, ενώ στην τραγωδία αναπτύσσεται και το δεύτερο, και η τρίτη σημασία απαντά σε Θουκυδίδη και σε Ηρόδοτο, βλ. σελ. 222. Μετά τον 4^ο αιώνα η ηθική χροιά της λέξης επιτείνεται. Συγκεκριμένα, η λέξη στον Αριστοτέλη έχει ηθική χροιά στα εξής σημεία : *Πολ.* 1336a2, *Αθ.Πολ.*, 8.4.16.2, *Ηθ.Νικ.* 1107 a15, 1110b29, 1119a34, και κατά τον Bremmer και *Ρητ.* 1396a21. Ο Stinton, συνολικά, πιστεύει ότι η *άμαρτία* είναι λέξη με ευρύ πεδίο εφαρμογής και πρέπει να ερμηνεύεται κάθε φορά αναλόγως της περίπτωσης και της κατάστασης την οποία περιγράφει, βλ. σελ. 226. Αναφέρει επίσης ότι στην *Ποιητική* επισημαίνεται πως δεν είναι η πράξη του φόνου που εγείρει τον *έλεον*, αλλά η *πτώση* εξαιτίας της αγνοίας των συνθηκών. Δίνει μάλιστα στις λέξεις *μοχθηρία* και *κακία* αποκλειστικά ηθικό περιεχόμενο και ισχυρίζεται ότι δεν πρέπει ο θύτης να είναι ηθικά άμεμπτος, αλλά επιπλέον και η αλλαγή της *τύχης* δεν πρέπει να του αξίζει, και αυτό ακριβώς επειδή δεν προκαλείται από κακία αλλά από σφάλμα. Ο Adkins, (στο “The best kind of Tragedy”, σελ. 82), δεν θεωρεί ότι η *άμαρτία* είναι ειδικά τεχνικός όρος, αλλά ότι συμπεριλαμβάνει αζεδιάλυτα τις τρεις υποπεριπτώσεις, των *άδικημάτων*, των *άτυχημάτων* και των *άμαρτημάτων*.

¹⁰⁹ Κατά τον Else, η *κάθαρσις* δεν έχει να κάνει με την μεταβολή της συναισθηματικής κατάστασης του ακροατηρίου. *Κάθαρσις* είναι δηλαδή μια εν ενεργεία πράξη, όχι μια στάσιμη κατάσταση, αλλά μια εν κινήσει πορεία. Η *κάθαρσις* επέρχεται διότι αποδεικνύεται τελικά ότι το κίνητρο του ήρωα δεν ήταν *μιαρόν*, ότι η αγνοία και η ανθρωπινή αδυναμία καθοδήγησε και υποκίνησε τα νήματα του οικτρού γεγονότος. Άρα, η *κάθαρσις* δεν

εξαρτάται από την ίδια την οργάνωση του ποιητικού έργου, την *σύστασιν* και μόνο, και κυρίως από τον ικανοποιητικό συνδυασμό της *ἀμαρτίας* και *ἀναγνωρίσεως*. Πρόκειται για το πλέον ουσιώδες δίπολο που υποκινεί τα νήματα στην τραγωδία και μάλιστα το ένα προϋποθέτει την ύπαρξη του άλλου.

Στην *Ποιητική*, πάντως, ο Αριστοτέλης δεν παρουσιάζει πράξεις φόνου μεταξύ *φίλων* αναμένοντας το ακροατήριο να αναπτύξει ένα περί δικαίου αίσθημα, βασιζόμενο στο ισχύον νομικό σύστημα σχετικά με ανθρωποκτονίες, και δη και με πατροκτονίες ή μητροκτονίες. Περισσότερο αναμένει από το ακροατήριο να βιώσει τα δύο τραγικά συναισθήματα επειδή οι πράξεις που βλέπουν είναι οικτρές και φοβερές, εφόσον περιλαμβάνουν φόνους μεταξύ στενά συνδεδεμένων ανθρώπων. Δεν τον απασχολεί το αν ο δράστης μπορεί να αθωωθεί βάσει νόμου είτε όχι, αλλά η *πρᾶξις* καθαρτήν. Τα τραγικά συναισθήματα, για να προκληθούν προαπαιτούν το στοιχείο άσκησης κριτικής απέναντι στην επικείμενη πράξη φόνου -όχι όμως σε αμιγώς νομοθετικά συμφραζόμενα. Έτσι, και η ίδια η *τραγική ήδονή* έχει λογική βάση καθώς είναι το προϊόν συλλογιστικής διαδικασίας. Χαρακτηριστικά είναι όσα λέει ο Αριστοτέλης στο χωρίο 1448b5-15 της *Ποιητικής* σχετικά με τη σύζευξη του *μανθάνειν* και της *ήδονης* εν γένει : «τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.... αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἡδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως». Παρατηρώντας τα *μιμήματα* κάνουμε συλλογισμούς, ενώ η σύζευξη του *μανθάνειν* με την *μίμησιν* είναι η δίοδος ερμηνείας της *οἰκείας ήδονης* της τραγωδίας. Η μιμητική διαδικασία ενέχει την έννοια της λογικής διεργασίας από το ακροατήριο, ενώ η αναγνώριση του εικονιζόμενου αποτελεί και το τεκμήριο ηδονής. Επομένως, η ηδονή στην *Ποιητική* συζητείται με καθαρά γνωστικό σημείο εκκίνησης και τρόπο προσέγγισης. Λογική και συναισθημα έχουν σχέση ομότιμης σύμπραξης. Γι' αυτό τον λόγο ο Αριστοτέλης εισάγει την εκδοχή του *μιαροῦ*, όταν ένας κακός ευτυχήσει ή ένας ενάρετος δυστυχήσει, χωρίς αναφορά στην *ἀμαρτίαν*. Θεωρεί, δηλαδή, δεδομένο το ότι η συνείδηση και η εμπειρία του κοινού

είναι τόσο το *τέλος*, ένας καταληκτικός σταθμός στο έργο, αλλά όλη η διαδικασία συμμετοχής μέσω έλλογων συναισθημάτων που εγείρονται με τη σειρά τους μέσω της *αναγνώρισης* και της συνακόλουθης επίγνωσης του ακροατηρίου της εν αγνοία κατάστασης του ηρώα, βλ. Else, σελ. 439. Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι οι οροί *κάθαρσις* και *μιαρόν* δεν είναι αλληλοκαλυπτόμενοι στην *Ποιητική*, ο ένας δεν προϋποθέτει την ύπαρξη του άλλου. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για δυο αντιθετικούς πόλους, που ο καθένας τους διανοίγει και από μια προοπτική. Το *μιαρόν* απωθεί την *κάθαρσιν* ενώ η *κάθαρσις* δεν αποκαθιστά κάτι *μιαρόν*. Ο Αριστοτέλης δανείζεται τους όρους από το τελετουργικό λεξιλόγιο και τους αξιοποιεί για δικό του σκοπό, ενδύνοντάς τους με τον πέπλο των δικών του αισθητικών κριτηρίων. Βλ. περισσότερα Anton, (1986), " Mythos, Katharsis and the Paradox of Tragedy", σελ 305-10.

φιλτράρει όσα βλέπει. Και φυσικά, από την τραγωδία αναμένεται να προκύψει η *οίκεϊα ήδονή* και όχι η γνώση καθαυτήν.

Απομένει να κατανοήσουμε την έννοια του *έλεου* και του *φόβου*, ώστε να δούμε πώς το μοτίβο της διαστροφής της τελετουργίας είναι ικανό, ως δραματουργικό μέσο, να προκαλέσει την εκδήλωσή τους. Πρέπει, λοιπόν, να εξετάσουμε τη σημασία των συναισθημάτων αυτών κατά την αριστοτελική θεώρηση. Πριν από την εξέταση των συναισθημάτων όμως στη *Ρητορική*, μπορούμε να εντοπίσουμε μια πρωτύτερη ερμηνεία τους στο *Έλένης έγκώμιον* του Γοργία. Εκεί συγκεκριμένα, διαβάζουμε στην 8^η παράγραφο το εξής : «*τὴν ποίησιν ἄπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἧς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήs, ἐπ’ ἄλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἰδίόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχή*».

Εξετάζοντας την περίπτωση που η Ελένη *ἄδικα ἔπαθεν*, λέει ο Γοργίας ότι θα ήταν εύλογο και σωστό *οἰκτίρειν* την ίδια και *μισῆσαι* του εχθρούς της. Η ιδέα αυτή απηχεί αρκετές πλευρές της τραγικής διάστασης ενός ηρώα. Η προτροπή για επίδειξη *έλεου* μάλιστα συνδέεται από τον Γοργία με την λογική, καθώς λέει «*εἰκότως*». Η έννοια αυτή είναι σε αρμονία με όσα συζητεί ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*, όπου η διέγερση των τραγικών συναισθημάτων δεν είναι μια άκριτη διαδικασία που εκκινεί από αυθορμητισμό.¹¹⁰ Στον Αριστοτέλη, επομένως, έχουμε το *εἰκός*, στον Γοργία το *εἰκότως*. Επιπλέον, ο Γοργίας τονίζει ένα ιδιαίτερο στοιχείο που λέει ο Αριστοτέλης για τον *ἔλεο*, «*ἐλεῆσαι τὸν ἀναξιοπαθοῦντα*». Λέγοντας για την Ελένη *οἰκτίρειν*, βεβαία, ο Γοργίας συνδέει τον οἰκτο με το μίσος, και λέει πως αφενός οἰκτῖρεις τον ευλόγως αναξιοπαθούντα, αφετέρου μισεῖς τον εχθρό του. Η βασική διαφορά εδώ επομένως ἔγκειται στο ότι η ἔγερση του ενός συναισθήματος φαίνεται να αποκλείει η να σβήνει το άλλο, ενώ στην *Ποιητική* η συνύπαρξη των δυο είναι μια εκ των ὧν ουκ ἄνευ συνθήκη.¹¹¹ Ο Γοργίας προσθέτει και ένα τρίτο συναίσθημα που προκαλεί η ποίηση *λόγω*, τον «*φιλοπενθῆ πόθον*», μια επιθυμία του κοινού για απαλλαγή από τα ίδια τα συναισθήματα που προκαλεί η ποίηση, να νιώσει τον *ἔλεον* και τον *φόβον*, και να αποφορτιστεί αμέσως από αυτά ενόσω τα βιώνει.

Αναφορικά με την ποίηση, ο Γοργίας δίνει ἔμφαση στον *λόγον* και όχι στην *μίμησιν*, διότι για τον Γοργία η ποίηση έχει ως μέσο επιτέλεσης του σκοπού της τον *λόγον*. Τον Γοργία, δηλαδή,

¹¹⁰ Βλ. Dana (2011), “Gorgias : a strange trio, the poetic emotions” στο *Tragic Pathos, Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, σελ. 38.

¹¹¹ Βεβαία, στην αμέσως επομένη παράγραφο ο Γοργίας ενοποιεί και ομαδοποιεί όλα τα συναισθήματα που προκαλεί η ποίηση ως *λόγος*. Φυσικά, στο εγκώμιο ο Γοργίας μιλάει για τη ρητορική τέχνη, και συγκεκριμένη για την καταλυτική δύναμη της *λέξεως* και του *λόγου* που χαρακτηρίζεται ως *δυνάστης*. Κατανοούμε, λοιπόν, ότι το τέλος της ρητορικής είναι διαφορετικό από αυτό της ποίησης, καθώς, άλλο το να πείσεις και άλλο το να τέρψεις ή να διδάξεις ένα ακροατήριο.

δεν τον απασχολεί η οντολογική και αισθητική επισκόπηση του λογοτεχνικού αυτού είδους, παρά μόνο ο τρόπος πρόκλησης των συναισθημάτων. Σε τελική ανάλυση, ο Γοργίας μας ενδιαφέρει διότι είναι η πρώτη φορά που τα δύο τραγικά συναισθήματα εμφανίζονται μαζί, ως το προϊόν της επενεργείας του ποιητικού λόγου στο θυμικό του ακροατή. Και είναι σημαντικό διότι, αν και αντιθετικά συναισθήματα, εμφανίζονται μαζί και αλληλοσυμπληρώνονται, ενώ μάλιστα ο πόθος φαίνεται να είναι ο συνδετικός κρίκος των δυο αυτών συναισθημάτων που εγγυάται κάπως την αρμονική σύζευξή τους, ενώ συνάμα είναι και δείκτης της αποτελεσματικότητας της ποίησης ως επενέργειας, δια του λογισμού και των λόγων.¹¹² Ενώ, όμως, ο Έλεος φαίνεται να μελετάται από τον Γοργία υπό τις ίδιες προϋποθέσεις που λέει και ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*, ότι δηλαδή πρέπει να εκδηλώνεται, για τον αναξιοπαθούντα, αντίθετως, για τον φόβο ισχύει το αντίθετο. Ενώ ο Αριστοτέλης προϋποθέτει μια έλλογη γνωστική διαδικασία που θα επιτρέπει στο φόβο να εκδηλωθεί, για τον Γοργία ο φόβος είναι ένδειξη ότι λείπει η λογική κριτική ικανότητα των περιστάσεων, κάτι που εκδηλώνεται και με έντονες σωματικές προεκτάσεις.

Ο Πλάτων, μέσω του *Γοργία* και του *Φαίδρου* του είχε καταφερθεί εναντίον της ρητορικής, θεωρώντας την ανάξια να υπαχθεί στην κατηγορία των τεχνών, ενώ μέσω του *Ίωνος* και της *Πολιτείας* εναντίον της ποίησης και ειδικότερα της τραγωδίας, θεωρώντας τις περιττές και επικίνδυνες για την ιδανική του πολιτεία. Κατηγορεί την ποίηση, εν γένει, διότι ως μιμητική τέχνη έχει αντικείμενό της κάτι που δεν άπτεται της αλήθειας αλλά απέχει πολύ από αυτήν, (*Πολ.*603b), απευθύνεται προς το *ἄλογον* μέρος της ψυχής, το οποίο τρέφει και διεγείρει, και το οποίο υπονομεύει τη φρόνηση, υποβοηθώντας το να καθυποτάξει τα άλλα δύο, οδηγώντας έτσι τους ανθρώπους στην καταστροφή και τη δυστυχία (606d). Επιπλέον, ένας ποιητής είναι επιβλαβής για μια πολιτεία διότι αδρανοποιεί τη σκέψη και την εγρήγορση του κοινού, κάνοντάς το ανήμπορο να ξεχωρίσει τα θετικά από τα αρνητικά. Από την άλλη, ο Αριστοτέλης ξεκινάει και τη *Ρητορική* και την *Ποιητική*, διακηρύσσοντας πως τόσο η ρητορική όσο και η ποίηση είναι τέχνες και ως τέτοιες πρέπει να εξετάζονται.¹¹³

Μολονότι ο Αριστοτέλης δεν συζητεί καθόλου στην *Ποιητική* το σημασιολογικό υπόβαθρο των δύο θεμελιωδών τραγικών συναισθημάτων, του *έλεος* και του *φόβου*, ωστόσο μπορούμε να προσεγγίσουμε τις δύο αυτές έννοιες μέσα από τη *Ρητορική*. Εκεί ο Αριστοτέλης ασχολήθηκε επί μακρόν με τα συγκεκριμένα συναισθήματα, προσπαθώντας να ορίσει την ουσία τους, μαζί

¹¹² Dana (2011), σελ. 47.

¹¹³ Βλ. Nehamas (1992), σελ. 292.

με ορισμένα άλλα, καθώς και τις περιστάσεις εκδήλωσής τους. Διαβάζουμε εκεί λοιπόν, ότι ο φόβος¹¹⁴ είναι εκείνη η λύπη (*λύπη τις*), ή η ταραχή που γεννιέται από το γεγονός ότι έχουμε ζωντανή μέσα μας την παρουσία ενός επικείμενου κακού, που έχει συγκεκριμένα τη δύναμη να προκαλέσει καταστροφή. Φοβούνται, δηλαδή, οι άνθρωποι όσα έχουν την δυνατότητα να προκαλέσουν μεγάλες λύπες ή καταστροφές, και μάλιστα μόνο αν αυτά φαίνονται ότι δεν είναι μακρινά, αλλά κοντινά, τόσο που να είναι επικείμενα. Συνεπώς, όπως συζητείται στο χωρίο εκεί, αυτά που είναι ικανά να προκαλέσουν φόβο δεν μπορεί παρά να είναι όσα φαίνεται να έχουν μεγάλη δύναμη να προξενούν καταστροφές ή βλάβες και που οπωσδήποτε επιφέρουν μεγάλη λύπη. Μάλιστα ακόμη και τα σημάδια που προαναγγέλλουν τέτοιου είδους πράγματα πιθανόν να προκαλέσουν και αυτά φόβο, και αυτό συμβαίνει γιατί το πράγμα που προκαλεί τον φόβο μοιάζει πολύ κοντινό. Δηλαδή, καταλήγει ο Αριστοτέλης, φόβο προκαλούν τα πράγματα που είναι ικανά να προκαλούν τον οίκτο, όταν συμβαίνουν σε κάποιον ή πρόκειται να συμβούν σε κάποιον άλλον.

Από την άλλη, ο οίκτος¹¹⁵ είναι η λύπη για κάποιο φανερό κακό, οδυνηρά καταστρεπτικό για ένα πρόσωπο που δεν αξίζει να το υποστεί. Ένα κακό που ο καθένας θα μπορούσε να περιμένει ότι θα προσβάλει τον ίδιο ή κάποιον δικό του άνθρωπο, και μάλιστα το κακό αυτό, όπως και στην περίπτωση του φόβου, μοιάζει κοντινό. Ο άνθρωπος που θα νιώσει τον οίκτο πρέπει να βρίσκεται σε παρόμοια ψυχολογική κατάσταση, ώστε να πιστεύει ότι είναι δυνατό να υποστεί και ο ίδιος, ή κάποιο συγγενικό πρόσωπο, μια συμφορά που υπέστη κάποιος άλλος. Ορίζονται μάλιστα συγκεκριμένες κατηγορίες πραγμάτων που μπορούν να εγείρουν τον έλεον σε κάποιον. Αυτές είναι κυρίως όσα από τα δυσάρεστα και οδυνηρά πράγματα φέρνουν καταστροφή, επίσης όσα οδηγούν σε αφανισμό, και γενικά όλα τα κακά που έχουν αιτία τους την *τύχη*. Συγκεκριμενοποιεί μάλιστα ότι οδυνηρά και καταστρεπτικά κακά είναι οι θάνατοι, οι σωματικές κακοποιήσεις και βλάβες, τα γηρατεία, οι αρρώστιες και η έλλειψη τροφής. Από την άλλη, κακά που έχουν αιτία τους την *τύχη* είναι η έλλειψη ή ο μικρός αριθμός *φίλων*. Τέλος, καταλήγει σχετικά με τον οίκτο ότι, τα πράγματα προκαλούν σε μεγαλύτερο βαθμό τον οίκτο, αν συνέβησαν μόλις πριν από λίγο ή πρόκειται να συμβούν σε λίγο. Δεν παραλείπει μάλιστα να προσθέσει και ένα πολύ συγκεκριμένο αξιολογικό κριτήριο, ως προς την πρόκληση *έλεου*, λέγοντας ότι οίκτος προκαλείται όταν αυτοί που βρίσκονται σε τόσο κρίσιμες στιγμές συμπεριφέρονται ως σωστοί και αξιοπρεπείς άνθρωποι. Όλα αυτά, επειδή ακριβώς παρουσιάζονται τόσο κοντινά, προκαλούν σε μεγαλύτερο βαθμό τον οίκτο αφενός γιατί το

¹¹⁴*Ρητ.* 2.5.1382a21.

¹¹⁵*Ρητ.* 2.8.1385b13.

άτομο που πάσχει δεν αξίζει μια τέτοια τύχη, αφετέρου, διότι τα βάσανά του παρουσιάζονται μπροστά στα ίδια μας τα μάτια.

Συνεπώς, η σχέση *έλεος* και *φόβου* στην *Ρητορική* είναι η εξής : οικτίζουμε κάποιον (δηλ. δείχνουμε *έλεον* στον πάσχοντα) για εκείνα που φοβόμαστε ότι μπορεί να τύχουν και σε εμάς.¹¹⁶ Έτσι κατανοούμε ότι στη *Ρητορική* ο *φόβος* και ο *έλεος* είναι κάπως πιο αυτοαναφορικά συναισθήματα, φοβόμαστε δηλαδή για εμάς τους ίδιους, ενώ στην *Ποιητική* υπάρχει επιπροσθέτως και κάποια συναισθηματική εμπλοκή προς κάποιον άλλο, βλ. «*φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον*¹¹⁷ *ἐστὶν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος*¹¹⁸ *μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον*», 1453a3-6.

Συγκρίνοντας τον τρόπο παρουσίασης των δύο συναισθημάτων στην *Ποιητική* και στην *Ρητορική*, εκ πρώτη όψεως συμπεραίνουμε ότι τα δεινά που εγείρουν *έλεον* και *φόβον* στην *Ρητορική* περιγράφονται με τρόπο ανάλογο με εκείνο των δεινῶν και των φοβερῶν στην *Ποιητική*.¹¹⁹ Υπάρχουν, ωστόσο, δύο κομβικές διαφορές, η ερμηνεία των οποίων μας βοηθάει να κατανοήσουμε τον λόγο αξιοποίησης της *διαστροφής της τελετουργίας* ως δραματουργικό μέσο πρόκλησης των δύο συναισθημάτων. Πρώτον, στην *Ποιητική* ο *έλεος* και *φόβος* εγείρονται μόνο αν η *μίμησις* αφορά *φοβερές* και *ελεεινές* πράξεις που στοιχειοθετούνται πάνω σε *πάθη*

¹¹⁶ Βλ. Nehamas (1992), σελ. 301.

¹¹⁷ Η Nausbaum, επισημαίνει ότι η λέξη κλειδί για την ερμηνεία του *έλεος* είναι ο *ἀνάξιος* που απαντά αρκετά συχνά στη *Ρητορική* στα χωρία μάλιστα που συζητείται ο *έλεος*, βλ. σελ. 274, και *Ρητ.* 1385b14-1386b13. Σε αντίθεση με τον Πλάτωνα, για τον Αριστοτέλη ο *ἐπεικὴς* και ο *σπουδαῖος* είναι εκείνοι που έχουν όλα τα εχέγγυα να εγείρουν τον *έλεον* του συνανθρώπου. Ακόμη, η Nausbaum πιστεύει ότι, ενώ ο *έλεος* εμφανίζεται και στην *Ποιητική* με την ίδια σημασία που υπάρχει στη *Ρητορική*, ο *φόβος* έχει πιο διευρυμένη μορφή και πιο περιπλεγμένο πεδίο εφαρμογής στην *Ποιητική*, διότι εκεί εμφανίζεται για τον *ὅμοιον*, 1453a5. Αντιθέτως, ο *έλεος* απευθύνεται σε οποιονδήποτε πάσχει αναξίως, είτε είναι *ὅμοιος*, είτε *βελτίων ἡμῶν*, βλ. σελ. 275. Ο τραγικός ήρωας για τον Αριστοτέλη πρέπει να είναι μονίμως αντικείμενο *έλεος* και *φόβου*, και σε αυτό ακριβώς το στοιχείο δίνεται μεγάλη έμφαση στην *Ποιητική*, βλ. 1449b27, 1452a1-4, 1452a38-b1, 1452b36, 1453a1, 1453a3-7, 1453b1, 1453b5, b11-12, b17-8.

¹¹⁸ Βλ. Alford, “Greek Tragedy and Civilization : the Cultivation of Pity”. Η ελληνική τραγωδία είναι η καταλληλότερη συγκυρία να εορταστεί η προθυμία ενός σώματος συμπολιτών να μοιραστούν, ατομικά και συλλογικά, τον πόνο του *άλλου*, του επί σκηνής πάσχοντος, βλ. σελ. 266. Οι ποιητές μετατρέπουν και μετασχηματίζουν την μέθεξη στον πόνο του άλλου σε πολιτική αρετή. Κατά τον Alford, η τραγωδία είναι η παιδεία στον *έλεον*, βλ. σελ. 269. Ο *έλεος* αυτός αν και αυθόρμητο συναίσθημα, χρήζει καλλιέργειας για τη σωστή εκδήλωσή του. Έτσι, οι τραγωδοί δεν διακρίνουν συναίσθημα και λογική αλλά μετέρχονται και τα δυο, και είναι η αρμονική συνεργασία των δυο αυτών μέσων που καθιστούν τον *έλεον* αποτελεσματικό συναίσθημα, ως συνδετικό αρμό της κοινωνίας. Συνεπώς, η σωστή εκδήλωση του τραγικού *έλεος* προϋπέθετε την ανάλογη συναισθηματική και ηθική κατάσταση του ατόμου που θα εκδηλώσει το συναίσθημα αυτό για ένα πολύ συγκεκριμένο σκοπό εντός ενός πολύ οριοθετημένου πεδίου εφαρμογής.

¹¹⁹ Βλ. *Ποιητ.* 1452b38-1453a7 : «*οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μαρὸν ἐστὶν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀπραγδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἐστὶν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον*».

ανάμεσα σε *φίλους*, βλ. 1453b19-22. Ενώ στην τραγωδία *ἔλεος* και *φόβος* συλλειτουργούν αρμονικά, στην κανονική ζωή είναι αντιφατικά και αντιτιθέμενα συναισθήματα καθώς έχουν διαφορετικές προσλαμβάνουσες που πυροδοτούν την έκκρισή τους.¹²⁰ Πώς εξηγείται λοιπόν το παράδοξο, η αναπαράσταση *οἰκτρῶν* και *φοβερῶν* και η συνακόλουθη έγερση *ἔλεου* και *φόβου* να είναι εγγυητές της τραγικής ηδονής;¹²¹ Στην *Ρητορική* αναφέρεται ότι αυτά τα δυο συναισθήματα είναι «*λύπη τις*». Όμως, στην *Ποιητική* ο Αριστοτέλης επισημαίνει πως η ευχαρίστηση δεν προκαλείται από την καθαυτή πρόκληση των συναισθημάτων αλλά από το γεγονός ότι αυτά προκαλούνται στο πλαίσιο της *μιμήσεως*, μέσω της οποίας είδαμε ότι επιτυγχάνεται η σύζευξη του *μανθάνειν* με την *ἡδονή*.¹²² Πρέπει να γίνει σαφές, επομένως, ότι η *ἡδονή* επέρχεται όχι από το αντικείμενο της *μιμήσεως* αλλά από τη διαδικασία της *μιμήσεως*. Και αυτό προϋποθέτει ἄλλογη συναισθηματική συμμετοχή του ακροατή.¹²³ Επίσης, το στοιχείο αυτό συνδέεται αρκετά με τη δεύτερη βασική διαφορά εκδήλωσης των δύο συναισθημάτων στην *Ποιητική*. Η ποίηση πραγματεύεται όσα είναι πιθανά να γίνουν σύμφωνα με τους κανόνες του *εἰκότος* και του *ἀναγκαίου*, βλ. «*Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον*», 1451a36-8. Όχι δηλαδή όσα αυθαίρετα και συμπτωματικά συμβαίνουν, αλλά, όσα συμβαίνουν με τον τρόπο που συμβαίνουν, είτε διότι προκύπτουν κατ’ ανάγκη από τις δοθείσες περιστάσεις, είτε διότι συνήθως (*ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ*) προκύπτουν τοιουτοτρόπως, και επομένως, είναι αποδεκτό -κρινόμενο από την ανθρώπινη εμπειρία, να συμβαίνουν έτσι.¹²⁴ Τα γεγονότα της *συστάσεως* πρέπει να συμβαίνουν επειδή κάτι έγινε πριν, από τα οποία λογικά και αναγκαία προκύπτουν, ή επειδή κάτι που έπεται, τα προϋποθέτει. Θα πρέπει, επίσης, αν αφαιρέσουμε κάποιο τμήμα, ή προσθέσουμε ένα άλλο, ή μεταθέσουμε ένα τμήμα της πλοκής από την αρχή

¹²⁰ Βλ. Halliwell, *The Aesthetics of Mimeses*, σελ. 217 κ.ε.

¹²¹ Ο Salkever, στο “Greek Tragedy and the Education of the Demos: Aristotles’ response to Plato”, υποστηρίζει ότι για να κατανοήσουμε το περιεχόμενο της *Ποιητικής* πρέπει να αποδεχτούμε ότι η τραγική ποίηση δεν είναι απλώς ένα πολιτικό σύστημα ιδεών, αλλά συγκεκριμένα ένα δημοκρατικό, βλ. σελ. 276. Έτσι, είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε και πολλές αντικρουόμενες απόψεις που προκαλούν ερμηνευτικά προβλήματα μέσα στο έργο αυτό. Ο συγγραφέας γενικά προσπαθεί να διαβάσει την *Ποιητική* σαν τμήμα της αριστοτελικής πολιτικής φιλοσοφίας.

¹²² Ο φόβος ἑξάλλου περιέχει αυτουσίως και την ελπίδα σωτηρίας, βλ. *Ρητ.* 2.15.1383a5-6, «*δεῖ τινα ἐλπίδα ὑπεῖναι*». Γενικά, ωστόσο, σε όλα τα άλλα έργα του ο Αριστοτέλης διακηρύττει ότι τα συναισθήματα αυτά είναι αρνητικά και η καλύτερη απόδειξη είναι η ἔμπρακτη εκδήλωσή τους μέσω σωματικών αντιδράσεων που προκαλούν αμηχανία, ενόχληση και θλίψη, π.χ *Περὶ Ἀναπν.*, 479b17-480a15, *Φυσιογν.*, 812a12-19.

¹²³ Ο Halliwell (2002) επίσης θεωρεί ότι το σημείο αναφοράς των δυο αυτών συναισθημάτων είναι η *μετάβασις*, χάρη στην όποια εκδηλώνονται και στην όποια οφείλουν την έντασή τους, σελ 172. Επισημαίνει επίσης ότι ο Αριστοτέλης δίνει ένα καθαρά γνωστικό σημασιολογικό υπόβαθρο στα δυο αυτά συναισθήματα. Η αλλαγή στην τύχη του ήρωα, η *μεταβολή εἰς δυστυχίαν*, είναι εκείνη που εγγυάται την έντονη συναισθηματική διέγερση και εμπλοκή του ακροατηρίου, βλ. Else, σελ. 366. Ο Αριστοτέλης, βέβαια, ενώ μας προετοιμάζει ότι θα μιλήσει για το καλύτερο είδος *μεταβολῆς*, δεν το κάνει, παρά μιλάει μόνο για το πρότυπο του τραγικού ήρωα. Ωστόσο, *μεταβολή* και τραγικός ήρωας είναι έννοιες αλληλοκαλυπτόμενες.

¹²⁴ Συκουτρής (1932), σελ. 78.

στο τέλος, τότε αυτό να συγγέει την λογική αρτιότητα και την συνάφεια δομής του έργου, βλ. «ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μῖα τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον. ὁ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόνον τοῦ ὅλου ἐστίν», 1451a32-36.

Με το να αναπαρασταθεῖ μια σειρά γεγονότων, όπου απλῶς το ένα διαδέχεται χρονικά το ἄλλο, δεν διασφαλίζεται οὔτε συνοχή, οὔτε ενότητα, οὔτε ολοκληρία. Πρέπει ὅσα συμβαίνουν να συμβαίνουν εξαιτίας ὧν έγιναν, ἢ με την προοπτική των ὧν θα γίνουν. Να υπάρχει, δηλαδή, μια λογική και ὄχι χρονική αλληλοδιαδοχή, βλ. 1452a17-21 : «ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε». Όλα πρέπει να οδηγούν κάπου, να βοηθούν σε μια τελεολογική πραγμάτωση του έργου. Ακόμα και τα συμπτωματικά γεγονότα, να μορφοποιούνται με τέτοιο τρόπο, ὥστε να βρίσκουν τη λογική τους εξήγηση και την αναγκαία τους εμφάνιση στο πλαίσιο μιας δεδομένης πράξης, ενός μύθου. Οι θεμελιώδεις αρχές της ποιητικής τέχνης, είναι η *ολοκληρία*, η *τάξη*, η *λογική συνέπεια*, η *ακολουθία* και το *μέγεθος*.¹²⁵ Δεν μας ενδιαφέρει τόσο το τι έγινε, που είναι, κατὰ το μάλλον ἢ το ἥττον, γνωστά ἀπὸ την παράδοση, ἀλλὰ πῶς έγινε, γιατί έγινε, και τι νόημα ἔχει να γίνει ἐτσι.¹²⁶

¹²⁵ Ποιητ. 1451a3-12 : «ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι... ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὥς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.... χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μίᾳ μίμησις ἐνός ἐστίν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μῖα τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης».

¹²⁶ Βλ. Ο' Sullivan (1995), "Aristotle on Dramatic Probability", σελ 47-63. Συνολικά απαντοῦν 18 αναφορές σχετικά με τὸ εἶκος καὶ τὸ ἀναγκαῖον. Ενδεικτικά, 1451a38 «φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον», 1451b9 «ἐστὶν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποιῶ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον», 1451b13 «συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατόν: τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὐπω πιστεύομεν εἶναι δυνατὰ, τὰ δὲ γενόμενα φανερόν ὅτι δυνατὰ: οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα, τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἶκος γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητὴς ἐστίν», 1451b35 «ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὐτ' εἶκος οὐτ' ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦτα δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτοὺς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς», 1452a20 «ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος γίνεσθαι ταῦτα: διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε», 1454a34 «χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἥθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἶκος», 1454a36 «ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἶκος καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἶκος».

Οι τραγωδίες μετουσιώνονται σε αναπαραστατική μιμητική πράξη όσων έγιναν ή *οἶον ἦν γενέσθαι*, δηλ. μπορούσαν να γίνουν διότι διέπονταν από την έννοια της λογικής ή ευλογοφανούς αναγκαιότητας.¹²⁷ Η ποίηση έχει εξάλλου, όπως είπαμε, ως θέμα της το *καθόλου*, 1451b8-9.¹²⁸ Είναι τέχνη η ποίηση, διότι στηρίζεται και μεταχειρίζεται διαπιστώσεις αντικειμενικές και νόμους καθολικής ισχύος που διέπουν την ανθρώπινη ιδιοσυγκρασία.¹²⁹ Η αναπαριστώμενη *πρᾶξις*, αυτή η ποιητική πραγματικότητα που βλέπει ο θεατής να πραγματώνεται επί σκηνής, δεν πρέπει να αντίκειται σε ό,τι εμπειρικά θεωρεί δεδομένο, ή επαρκώς αιτιολογημένα υπαρκτό. Η ποίηση δεν πρέπει να απάδει στην πεποίθηση της κοινής γνώμης, και αυτό ακριβώς διασφαλίζεται με τη μεσολάβηση των κριτηρίων του *εἰκότος* και του *ἀναγκαίου*.

Ο ποιητής, λοιπόν, παίρνει ένα γνωστό μυθικό υλικό και το ενδύει με λογική συνοχή και εσωτερική αναγκαιότητα εκπλήρωσης. Η ύπαρξη αιτιώδους συνοχής¹³⁰ είναι καταλυτικής σημασίας, όχι μόνο για την παραγωγή ενότητας του *μύθου* καθαυτόν, αλλά και διότι, όσο πιο σφιχτοδεμένη είναι η *σύστασις τῶν πραγμάτων*, τόσο εντονότερα αναδύονται τα αισθήματα του *φόβου* και του *έλεου*, που είναι, όπως είδαμε, η θεμελιώδης προϋπόθεση επιτυχίας ενός δράματος, σύμφωνα με τις συγκεκριμένες ειδολογικές επιταγές.¹³¹ Ο ποιητής, εξάλλου, πρώτα συνθέτει τον κορμό, το *καθόλου* και έπειτα επιδίδεται στο «*ἐπεισοδιοῦν*», δηλαδή στη συγκρότηση των επί μέρους επεισοδίων, κατά τρόπο δημιουργικό και πρωτοποριακό, αλλά οπωσδήποτε *δραματουργικό*.

Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, ότι η ενσωμάτωση του μοτίβου της *διαστροφής της τελετουργίας* δύναται να ευθυγραμμιστεί πλήρως με τους κανόνες της λογικής και αναγκαίας αλληλουχίας των επεισοδίων διότι, αφενός συνιστά πρακτική καθημερινού βίου, αφετέρου, διότι, λειτουργώντας ως θεματικός πυρήνας πλοκής, δίνει όλες τις λογικές εξηγήσεις που είναι

¹²⁷ Η τραγωδία οφείλει να μιμείται ολοκληρωμένες πράξεις, αλλά τέτοιες πράξεις που επειδή αφορούν μία οιονεί πραγματικότητα, που διέπεται από εύλογους και ρεαλιστικούς κανόνες, διεγείρουν εξίσου τον φόβο και τον οίκτο.

¹²⁸ Βλ. *Ποιητ.* 1451b9 : «*ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου*». Αμέσως μας δίνει και τον ορισμό της έννοιας, «*ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον*»,

¹²⁹ Συκουτρής (1932), σελ 88.

¹³⁰ Το αντίθετο του «*ἐξ ἀνάγκης*» είναι το «*ὥς ἔτυχεν*», Lucas (1968), σελ. 111. Αν δεν είναι η λογική συνέπεια εκείνο το δομικό στοιχείο που γεφυρώνει το ένα συμβάν με το επόμενο, τουλάχιστον τότε πρέπει να είναι η έννοια του πιθανού, αυτού που θα μπορούσε να γίνει διότι πληροί τους κανόνες της δυναμικής του πραγμάτωσης, εφόσον υφίστανται οι αντίστοιχες προαπαιτούμενες συνθήκες εκτέλεσης.

¹³¹ Τι είναι αυτό που προκαλεί την απόλαυση κατά την οικεία ηδονή; Είναι η αναπαράσταση μιας ολοκληρωμένης και σπουδαίας πράξεως, που δεν την διακόπτουν ασύμβατα τυχαία γεγονότα της καθημερινότητας, η αίσθηση της ολοκλήρωσης, ότι αυτό που βλέπει διαρθρώνεται σε ένα οργανωμένο νοηματικά σύνολο. Η ευχαρίστηση αυτή που επιβεβαιώνεται από τον *έλεο* και το *φόβο*, εδράζεται στο ότι το κοινό διαβλέπει πως, παρά το ότι ο ήρωας βιώνει κακουχίες και υφίσταται ανατροπές στην τύχη του, διατηρεί όσο περισσότερο μπορεί αλώβητη την ευγένεια του χαρακτήρα του, βλ. Oksenberg, (1992), σελ. 43

απαραίτητες ώστε να γίνεται ομαλά η μετάβαση και η εκτύλιξη της πλοκής.¹³² Στην *Ποιητική* ο έλεος και ο φόβος προβάλλονται ως ισοδύναμα συναισθήματα, δυο όψεις του ιδίου νομίσματος, και, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το *εἶκός* και το *ἀναγκαῖον*, συμπαρατίθενται μόνιμα. Έτσι, το τραγικό αποτέλεσμα έγκειται στην εξακολουθητική συνεργασία των ζευγών αυτών καθώς επίσης και στο αντιθετικό δίπολο *ἀμαρτία*¹³³-*ἀναγνώρισις*. *Οἰκεῖα ἡδονή* σημαίνει επίτευξη συναισθηματικής ταύτισης, κατόπιν γνωστικής αναγνώρισης, της ομοιότητας του ακροατή με τον αναξιοπαθούντα ήρωα, σημαίνει εκπλήρωση του *μανθάνειν θεωροῦντας*. Μια τέτοια διαδικασία διαπαιδαγωγεί το ακροατήριο μέσω αποφόρτισης και εκτόνωσης, που εγγυάται κοινωνική και ψυχική ευεξία.

Είδαμε, λοιπόν, ότι η *σύστασις* της *καλλίστης τραγωδίας* πρέπει να είναι *σύστασις ἐλεεινῶν και φοβερῶν*, του τύπου *παθεῖν δεινά ἢ ποιῆσαι*,¹³⁴ 1453a18-23. Ο τρόπος που συζητεί τον σκοπό της τραγωδίας ο Αριστοτέλης μας υποβάλλει διαρκώς την ιδέα ότι, πρωτίστως, τον απασχολεί η *σύστασις* των *ἐλεεινῶν και φοβερῶν*, καθώς μέσα σε αυτά θα περιλαμβάνεται και το ίδιο το πάθος, ως *φθαρτική πρᾶξις*, χωρίς ωστόσο να ενδιαφέρει τόσο τον σκοπό της τραγωδίας το αν η *πρᾶξις* αυτή εν τέλει πραγματώνεται είτε *λόγῳ*, είτε *καθόλου*. Και αυτό που εν προκειμένῳ καθιστά μια πράξη *ἐλεεινή* και *φοβερή* στα δράματα του Ευριπίδη είναι η δημιουργία πράξεων που μιμούνται την τελετουργική πρακτική με τρόπο διαστροφικό και απάδοντα στο θρησκευτικό αίσθημα. Αυτή η πράξη αποκωδικοποίησης των σημαινομένων και της διαστροφής της *τελετουργικής λέξεως* συνάδει με την αναγνώριση του *καθόλου*, όπως την συζητεί στην *Ποιητική*, σαν μια διαδικασία *συλλογίζεσθαι και μανθάνειν*.

Πριν ολοκληρώσουμε το δεύτερο κεφάλαιο, αναφορικά με την σχέση *Ποιητικῆς και τραγωδίας*, αξίζει να σταθούμε σε ένα ακόμη ζήτημα. Να εξετάσουμε την άποψη του Αριστοτέλη σχετικά με την *μεταφορά*. Είδαμε ότι η αξιοποίηση της *τελετουργικής λέξεως*, ως καινοτόμου δραματουργικού μέσου για την *σύστασιν τῶν πραγμάτων, ἐλεεινῶν και φοβερῶν*, εδράζεται στην μεταφορική, αλληγορική και αμφίσημη χρήση των λέξεων. Έτσι λοιπόν, διαφωτιστικό θα ήταν να εξετάσουμε εν τάχει πώς ορίζει και ποια είναι η άποψη του φιλοσόφου για το συγκεκριμένο υφολογικό σχήμα και να συζητήσουμε πώς μπορεί να έχει εφαρμογή στη δραματουργική παραγωγή του Ευριπίδη, με σκοπό την επίτευξη της *οἰκείας ἡδονῆς*.

¹³² Για την σύνθεση της τραγικής πλοκής με όρους *Ποιητικῆς* βλ. αναλυτικά, Belfiore (2000) *Narratological plots and Aristotle's Mythos*.

¹³³ Για την *ἀμαρτία* και τους τρεις τραγικούς βλ. τη διεξοδική μελέτη του Bremmer (1969) *Hamartia: Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*.

¹³⁴ Μελίστα, (2017), σελ. 114.

Στην *Ποιητική* λέει, καταρχάς, ο Αριστοτέλης, στο κεφ. 21, ότι κάθε *ὄνομα* είναι ή κύριο ή γλῶσσα ή μεταφορά ή διακοσμητικό ή πλασμένο ή επεκτεταμένο ή συγκεκριμένο ή παραλλαγμένο, βλ. 1457b1-3. *Κύριον* ονομάζει το όνομα που το μεταχειρίζονται όλοι, ενώ *γλῶσσα*, αυτό που το μεταχειρίζονται μερικοί. Καταλήγει, ύστερα από σχετική ανάλυση, στο ότι το ίδιο όνομα μπορεί να είναι και *γλῶσσα* και *κύριον*, όχι για τους ίδιους ανθρώπους όμως.¹³⁵ Όπως φάνηκε στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης, ο Ευριπίδης δεν προσπαθεί να ενδύσει το έργο του με αληθοφάνεια, μεταχειριζόμενος απλώς με μεγάλη συχνότητα σύγχρονες τελετουργικές πρακτικές, αλλά διαστρέφει ή μάλλον αξιοποιεί τη διφορούμενη ερμηνεία του ειδικού τελετουργικού λεξιλογίου με αποτέλεσμα να μετατρέπει τις λέξεις τελετουργίας, κατά κάποιο τρόπο, από *ὀνόματα*¹³⁶ σε *γλώσσας*.

Όσον αφορά στον ορισμό της *μεταφοράς*, διαβάζουμε στο ίδιο κεφάλαιο της *Ποιητικής* ότι *μεταφορά* είναι η απόδοση σε ένα πράγμα ενός ονόματος που ανήκει σε ένα άλλο πράγμα. Συγκεκριμένα : ή από το γένος σε είδος ή από το είδος στο γένος ή από ένα είδος σε ένα άλλο είδος ή κατά την αναλογία.¹³⁷ Από την άλλη, προς το τέλος της *Ποιητικής*, ο Αριστοτέλης ασχολείται επί μακρόν με ζητήματα που άπτονται της σκιαγράφησης ενός ειδικού ποιητικού ύφους. Συζητάει, λοιπόν, για το ύφος και στην ποίηση. Ορισμένες θεμελιώδεις του αρχές είναι ότι το ύφος του λόγου είναι τέλειο, όταν είναι σαφές και όχι κοινότυπο και πεζολογικό. Σαφέστατος είναι ο λόγος όταν αποτελείται από συνηθισμένες και κοινόχρηστες λέξεις. Επισημαίνει ότι σοβαρός και μεγαλοπρεπής, μακριά από το κοινότυπο και τετριμμένο, είναι ο λόγος που χρησιμοποιεί ξενότροπες λέξεις. Με τον όρο ξενότροπες λέξεις αποκαλεί τις *γλώσσας*, τις μεταφορές, τους επεκτεταμένους τύπους και καθετί που είναι έξω από τους συνηθισμένους τρόπους του λέγειν. Προσθέτει βέβαια ότι, αν κανείς χρησιμοποιεί στον λόγο του αποκλειστικά τέτοιες λέξεις, τότε ο λόγος του θα καταντήσει *αίνιγμα* ή *βαρβαρισμός*. Ως αίνιγμα, ορίζει τον λόγο εκείνο που είναι γεμάτος με μεταφορές. Αίνιγμα για τον Αριστοτέλη σημαίνει να λες πράγματα που έχουν αντίκρισμα στην πραγματικότητα, να τα λες όμως με

¹³⁵ *Ποιητ.* 1457b1-5 : «ἅπαν δὲ ὀνόμα ἐστὶν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ επεκτεταμένον ἢ ὑφηρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον. λέγω δὲ κύριον μὲν ὃ χρῶνται ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ὃ ἕτεροι· ὥστε φανερόν ὅτι καὶ γλῶτταν καὶ κύριον εἶναι δυνατόν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ».

¹³⁶ Για το *ὄνομα* λέει : «Ὀνόματος δὲ εἶδη τὸ μὲν ἄπλοῦν, ἄπλοῦν δὲ λέγω ὃ μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἷον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαινόντος καὶ ἀσήμου, πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματι σημαινόντος καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων σύγκειται. εἴη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα καὶ πολλαπλοῦν, οἷον τὰ πολλὰ τῶν μασσαλιωτῶν, Ἑρμοκαϊκόξανθος», *Ποιητ.* 1457a31-7.

¹³⁷ *Ποιητ.* 1457b6-32 : « μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ [τοῦ] εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος οἷον... ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ γένοςἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ εἶδος οἷον.... τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχη τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον..... ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνάλογον, ἀλλ' οὐδὲν ἦττον ὁμοίως λεχθήσεται· οἷον..... ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον...».

λέξεις που δεν επιδέχονται συνταίριασμα, και αυτό είναι κάτι που δεν μπορεί να το κάνει κανείς με την κανονική χρήση των λέξεων, με τη μεταφορά όμως μπορεί.¹³⁸ Πρέπει λοιπόν ο λόγος να είναι, κατά κάποιον τρόπο, ανάμεικτος από αυτά τα είδη των λέξεων : από τη μια οι γλώσσες, οι μεταφορές, οι διακοσμητικές λέξεις και τα διάφορα είδη που θα καταστήσουν τον λόγο να μην είναι κοινότυπος και πεζολογικός, ενώ από την άλλη οι κοινόχρηστες και συνηθισμένες λέξεις θα εξασφαλίσουν τη σαφήνεια.

Ιδιαίτερη σημασία έχει ο έπαινος του Αριστοτέλη προς τους ποιητές που αξιοποιούν υφολογικά την μεταφορά, αφενός διότι αυτό είναι σημάδι έμφυτου χαρίσματος, αφετέρου διότι το να κάνει κανείς καλές μεταφορές σημαίνει ότι μπορεί να διακρίνει τις σχέσεις ομοιότητας που διέπουν διάφορες έννοιες.¹³⁹ Τέλος, αξίζει να σταθούμε σε ένα χωρίο της *Ποιητικής*, όπου αναφέρεται ότι, αν κάτι στην ποίηση προκαλεί δυσκολία στην κατανόηση, οφείλει κανείς τότε να εξετάζει τη δισημία ή την διφορούμενη σημασία των λέξεων, βλ. 1461a31-4 : «δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκῇ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσεχῶς ἂν σημῆναιε τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ». Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε να ερμηνεύσουμε εν μέρει την αινιγματική και αμφίσημη σημασία που έχει η *τελετουργική λέξις* στο ευριπίδειο δράμα και να κατανοήσουμε ότι συνιστά αδιάσπαστο τμήμα της δραματουργικής τέχνης του τραγικού ποιητή.

Στην *Ρητορική* έχει επίσης ενδιαφέρον να εξετάσουμε την άποψη του Αριστοτέλη για τη μεταφορά και το αίνιγμα. Καταρχάς, διευκρινίζει ότι ο ρήτορας δεν πρέπει να δίνει την εντύπωση ότι μιλάει επιτηδευμένα, αλλά φυσικά, και αυτό γιατί ο φυσικός λόγος είναι πιο πειστικός, ενώ με τον επιτηδευμένο το ακροατήριο είναι καχύποπτο, πιστεύοντας ότι ο ρήτορας προσπαθεί να το εξαπατήσει. Γι'αυτό, ο λόγος θα πρέπει να συντίθεται από λέξεις προερχόμενες από το καθημερινό λεξιλόγιο. Και σε αυτό ακριβώς το σημείο επαινεί τον Ευριπίδη που είναι ο κατεξοχήν τραγικός που κάνει χρήση του καθημερινού λεξιλογίου.¹⁴⁰ Και

¹³⁸ *Ποιητ.* 1458a22-9 : « Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴ εἶναι. σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστὶν ἢ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινὴ·... σεμνὴ δὲ καὶ ἐξ ἀλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἢ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη·... ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. ἀλλ' ἂν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἰνίγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἰνίγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστὶ, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται».

¹³⁹ *Ποιητ.* 1459a2-10 : «διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἡγνόει. ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολλὸν δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφύιας τε σημειῶν ἐστὶ· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν. τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἥρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις», καὶ « εἰ δὲ μεταφέρειν, καθάπερ εἴρηται πρότερον, ἀπὸ οἰκείων καὶ μὴ φανερῶν, οἷον καὶ ἐν φιλοσοφίᾳ τὸ ὅμοιον καὶ ἐν πολλῷ διέχουσι θεωρεῖν εὐστόχου».

¹⁴⁰ *Ρητ.* 1404b14-7 : «διὸ δεῖ λανθάνειν ποιοῦντας, καὶ μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένους ἀλλὰ πεφυκότους (τοῦτο γὰρ πιθανόν, ἐκεῖνο δὲ τοῦναντίον· ὥς γὰρ πρὸς ἐπιβουλεύοντα διαβάλλονται, καθάπερ πρὸς τοὺς οἶνους τοὺς μεμιγμένους).. κλέπεται δ' εὖ, ἐὰν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῇ· ὅπερ εὐριπίδης ποιεῖ καὶ ὑπέδειξε πρῶτος».

στην *Ρητορική* επισημαίνει τη στενή σύνδεση ανάμεσα σε *μεταφορά* και *αίνιγμα*. Η σημασία αυτού του στοιχείου είναι σημαντική για την κατανόηση του τεχνάσματος της διαστροφής της *τελετουργικής λέξεως*. Λέει λοιπόν ότι, γενικά, στα καλοφτιαγμένα αινίγματα μπορεί κανείς να βρίσκει και επιτυχημένες μεταφορές, εφόσον η μεταφορά δεν είναι παρά ένα είδος αινίγματος, και έτσι γίνεται φανερό ότι η μεταφορά είναι επιτυχημένη. Μεταφορές όμως, πρέπει να εξάγει κανείς από κάτι που είναι όμορφο, και η ομορφιά μιας λέξης βρίσκεται στον ήχο ή στο νόημά της.¹⁴¹ Αναφέρει ακόμη, ως τέταρτη αιτία ψυχρού ύφους, τις μεταφορές, εφόσον υπάρχουν και μεταφορές ανάρμοστες, άλλες γιατί είναι αστείες και άλλες γιατί είναι υπερβολικά μεγαλόπρεπες και τραγικές,¹⁴² ενώ προσθέτει «ἀεὶ δὲ δεῖ τὴν μεταφορὰν τὴν ἐκ τοῦ ἀνάλογον ἀνταποδιδόναι καὶ ἐπὶ θάτερα [καὶ ἐπὶ] τῶν ὁμογενῶν».

Τέλος, στο χωρίο 1404a3-6 ο Αριστοτέλης συνάπτει την ρητορική *τέχνην*, την *λέξιν* και την *φαντασίαν* όλες μαζί.¹⁴³ Ο Ο' Gorman θεωρεί γενικά ότι η Αριστοτέλης συλλαμβάνει την *λέξιν* με οπτικούς όρους,¹⁴⁴ η *λέξις* δηλαδή έχει να κάνει με το τι παρουσιάζεται μέσω του λόγου. Ο χαρακτηρισμός της λέξεως ως *φαντασίας* στην *Ρητορική* δίνει έρεισμα για καλύτερη κατανόηση του όρου *λέξις* μέσω των ψυχολογικών συνδηλώσεων της *φαντασίας*. Το μοτίβο «*τίθεσθαι πρό ὁμμάτων*» είναι σύνηθες και απαντά συχνά στο αριστοτελικό corpus -π.χ. *Περὶ ψυχ.* 450a¹⁴⁵, *Ποιητ.* 1455a. Η *φαντασία* επίσης έχει άμεση επίδραση στο συναίσθημα του ακροατή, ενώ η *λέξις* στη *Ρητορική* συνάπτεται με αμιγές συναισθηματικό περιεχόμενο. Έτσι, στην *Ρητορική*, η *λέξις* είναι ισχυρό εργαλείο πειθούς που δύναται να επηρεάσει, ή να χειραγωγήσει, την έκλυση συναισθημάτων του κοινού προς όφελος του ομιλητή. Η παραγωγή της εικονοποιίας μέσω της *λέξεως* έχει τέτοια μορφοπλαστική δύναμη, ώστε να διεισδύει στο θυμικό του ακροατή και να επιδρά καταλυτικά.

Συνολικά, και στη *Ρητορική* και στην *Ποιητική*, η μεταφορά αναφέρεται ως μια γνωστική διαδικασία αποκωδικοποίησης και εντοπισμού του παραλληλισμού στα δυο

¹⁴¹ *Ρητ.* 1405b3-5 : «μεταφοραὶ γὰρ αἰνίττονται, ὥστε δηλὸν ὅτι εὖ μετενήνεκται. καὶ ἀπὸ καλῶν· κάλλος δὲ ὀνόματος τὸ μὲν ὥσπερ Λικύμνιος λέγει, ἐν τοῖς ψόφοις ἢ τῶν σημαινομένων, καὶ αἶσχος δὲ ὡσαύτως».

¹⁴² *Ρητ.* 1406b4-6 : «αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἐποποιοῖς (σεμνὸν γὰρ καὶ αὐθαδές), ἢ δὲ μεταφορὰ τοῖς ἰαμβείοις (τούτοις γὰρ νῦν χρῶνται, ὥσπερ εἴρηται). καὶ ἔτι τέταρτον τὸ ψυχρὸν ἐν ταῖς μεταφοραῖς γίνεται· εἰσὶν γὰρ καὶ μεταφοραὶ ἀπρεπεῖς, αἱ μὲν διὰ τὸ γελοῖον (χρῶνται γὰρ καὶ οἱ κωμωδοποιοὶ μεταφοραῖς)».

¹⁴³ «τὸ μὲν οὖν τῆς λέξεως ὅμως ἔχει τι μικρὸν ἀναγκαῖον ἐν πάσῃ διδασκαλίᾳ· διαφέρει γὰρ τι πρὸς τὸ δηλῶσαι ὡδὶ ἢ ὡδὶ εἰπεῖν, οὐ μέντοι τοσοῦτον, ἀλλ' ἅπαντα φαντασία ταῦτ' ἐστὶ, καὶ πρὸς τὸν ἀκροατήν».

¹⁴⁴ Βλ. σελ. 23, στο "Aristotle's phantasia in the rhetoric : lexis appearance and the epideictic function of discourse".

¹⁴⁵ Ισχυρίζεται ότι στο *Περὶ Ψυχῆς* η *φαντασία* περιγράφεται σαν μια κίνηση που παράγεται από κάποια συναισθηματική αντίληψη, 429a, βλ. ό.π., σελ. 24. Η σύλληψη του προφορικού λόγου μέσω της *λέξεως* για τον Αριστοτέλη έχει να κάνει με την ενεργοποίηση των φαντασιακών δυνατοτήτων του ακροατηρίου. Ό,τι είναι απόν γίνεται παρόν μέσω των λέξεων και δια της *φαντασίας*.

αντιπαραβαλλόμενα μέρη.¹⁴⁶ Για τη μεταφορά γενικά¹⁴⁷ ο Αριστοτέλης έχει πολύ θετική γνώμη, την θεωρεί μάλιστα, όπως είδαμε, το πιο δύσκολο λεκτικό επίτευγμα ενός ποιητή καθώς είναι κάτι που δεν μαθαίνεται από άλλον, παρά μόνον είναι έμφυτο χάρισμα, ένα χάρισμα που απαιτεί όμως «το ὅμοιον θεωρῆσαι», *Ποιητ.* 1459a7-8. Έτσι, η μεταφορά επιτυγχάνεται μέσω των ομοιωμάτων. Όσο καλύτερα προσλαμβάνει την έννοια της ομοιότητας σε δυο πράγματα τόσο καλύτερη θα είναι και η χρήση της μεταφοράς από τον ποιητή. Με άλλα λόγια, η μεταφορά πρέπει να έχει το σαφές και το ήδύ, ενώ πρέπει να είναι τόσο καλοδουλεμένη και εναρμονισμένη με το περιεχόμενο, ώστε να μην χρειάζεται να την προσέξει καν κάποιος, ούτε να του ξενίζει η χρήση της. Αυτό ακριβώς είναι κάτι που ο Ευριπίδης αξιοποιεί συστηματικά, πλην όμως με τρόπο ειρωνικό και διφορούμενο.

¹⁴⁶ Βλ. ειδικά, Kirby, J. "Aristotle on metaphor", σελ 547.

¹⁴⁷ Βλ. πιο ειδικευμένη βιβλιογραφία για την μεταφορά : Black, Max. 1955. "Metaphor" *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55 (1954- 55) 273-94, Bontekoe, Ron. 1987 "The Function of Metaphor" *Philosophy and Rhetoric* 20:209-26, Foss, Martin. 1949. *Symbol and Metaphor in Human Experience*. Princeton : Princeton University Press, McCall, Marsh H., Jr. 1969. *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge : Harvard University PressStanford, W. B. 1936. *Greek Metaphor*, Oxford: Blackwell, Swiggers, Pierre. 1984. "Cognitive Aspects of Aristotle's Theory of Metaphor." *Glotta* 62:40-45.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

ΛΕΞΙΣ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΟΝ ΟΡΕΣΤΗ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Ορισμένοι μελετητές ισχυρίζονται ότι ο Όρεστής δεν ανταποκρίνεται στα ειδολογικά και αισθητικά κριτήρια που θέτει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του σχετικά με την πρόκληση της *οίκειας ήδονης*.¹⁴⁸ Οι περισσότεροι επηρεάζονται βασιζόμενοι στην αρνητική άποψη που εκτίθεται στην υπόθεση του έργου¹⁴⁹ -μάλλον από τον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο-, ο οποίος χαρακτηρίζει το δράμα με εξαιρετικά υποτιμητικούς όρους, λέγοντας ότι «*κωμικότεραν ἔχει την καταστροφήν*»,¹⁵⁰ βλ. *υπόθ.*32, και οι περισσότεροι χαρακτήρες του είναι «*φαῦλοι*», *υπόθ.*44. Η λέξη φαίνεται να απηχεί τους *φαύλους* της *Ποιητικῆς*, και υποδηλώνει τους χαρακτήρες που είναι πρόσφοροι για τον *μῦθον* της κωμωδίας, διότι δεν είναι *σπουδαῖοι*.¹⁵¹ Συνεπώς, με τον σχολιασμό, μέσω του επιθέτου *κωμικότεραν*, εννοεί και υπαινίσσεται ο σχολιαστής της υπόθεσης ότι το δράμα αυτό δεν έχει τόσο καλά οργανωμένο *μῦθον*, ώστε να προκαλείται *πάθος* με ένταση αλλά και με συγκεκριμένο τρόπο, και συνεπώς αυτό δυσχεραίνει την πρόκληση και της *οίκειας ήδονης*. Γενικά πολλοί είναι οι σχολιαστές που σπεύδουν να χαρακτηρίσουν το έργο ως μελόδραμα.¹⁵²

¹⁴⁸ Βλ. Dana, (2011) *Tragic Pathos, Pity and Fear in Euripides' Orestes*, chapter 9, σελ. 208-9.

¹⁴⁹ Βλ. τις εισαγωγές από τις σχολιασμένες και κριτικές εκδόσεις : Willink, C.W. (1986) *Euripides : Orestes*, Oxford, West, M.L. (1987) *Euripides : Orestes*, Warminster, και Diggle, J. (1981) *Euripidis Fabulae II*, Oxford.

¹⁵⁰ Η φράση πρέπει να ερμηνευθεί υπό το πρίσμα των όσων λέγονται στην *Ποιητική* στο χωρίο 1453a34-9 : «*ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ οἱ ἂν ἔχθιστοι ὧσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδείς ὑπ' οὐδενός*». Το «*κωμικότεραν*» δηλαδή σημαίνει ότι αυτοί που παρουσιάζονται ως *εχθροί* καταλήγουν *φίλοι*, ενώ κανένας ήρωας δεν φονεύεται. Πράγματι, στο έργο κανένας ήρωας δεν φονεύεται, ωστόσο, όπως θα δούμε, η «έχθρα» ανάμεσα σε Ορέστη και Μενέλαο είναι ειρωνικά χρωματισμένη. Επομένως, το σχόλιο δεν μπορεί να βρει ακριβές αντίκρισμα στην *Ποιητική*. Γενικά για την κωμωδία ο Αριστοτέλης αναφέρει χαρακτηριστικά τα εξής : «*Ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἷσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης*», *Ποιητ.* 1449a32-7.

¹⁵¹ Βλ. *Ποιητ.* 1448b24-7 : «*διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἦθη ἢ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὀμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὀμήρου ἀρξαμένοις ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ ἱαμβεῖον ἦλθε μέτρον*» και 1449a32-4 : «*Ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἷσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης*».

¹⁵² Kitto, (1961), σελ. 348 [βλ. επίσης Dunn, “Comic and Tragic License in Euripides' Orestes”, σελ. 244-248.] Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το έργο αυτό είναι σαν να «*αυτοαναϊρείται*», ενσωματώνοντας ειδολογικές «*ασυνάφειες*» και δυσκολίες συνοχής της πλοκής, απηχώντας έτσι έμμεσα και υπαινικτικά την πορεία αποσύνθεσης και ολίσθησης της πόλης, βλ. Euben, σελ 248. Ίσως η λογοτεχνική διασάλευση των ποιητικών ορίων

Ένας λόγος που το δράμα φαινομενικά δεν προκαλεί τραγικό πάθος είναι διότι σε αυτή την εκδοχή του μύθου τα δυο αδέρφια έχουν μετατραπεί από αναξιοπαθούντα όργανα της θείας βούλησης και της Μοίρας σε δημιουργούς της δικής τους εκδικητικής μανίας, που θέλουν να δικαιωθούν σκοτώνοντας την πρωταρχική αίτια των δεινών τους. Επιπλέον, κατά ορισμένους σχολιαστές, *ἔλεος* και *φόβος* δεν μπορούν να εγερθούν στο δράμα αυτό διότι ο Ορέστης παρουσιάζεται ήδη να έχει πληγεί από την βούληση των θεών, και να βρίσκεται σε μια μονίμως αναπότρεπτη και μη αναστρέψιμη *μιασματική* κατάσταση. Ακόμα και οι *εχθροί* του, η Ελένη και ο Τυνδάρεως δεν τον βιάζουν κάπου άμεσα.¹⁵³ Παρόλα αυτά, όπως θα δούμε, το ζήτημα με την πρόκληση πάθους στο δράμα έγκειται, σε τελική ανάλυση, γύρω από το μοτίβο διάρρηξης των *φιλικών* δεσμών, και μάλιστα, η μεσολάβηση της *διαστροφής της τελετουργίας* είναι καταλυτικός παράγων για την επίτευξη της τραγικής ηδονής.

Ο Ορέστης διδάχτηκε το 408 π.Χ. όπως μας λέει ο σχολιαστής στην υπόθεση. Αξιοσημείωτο είναι πάντως ότι παρά τους αρνητικούς σχολιασμούς για το έργο, ο σχολιαστής προσθέτει επίσης ότι «*τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιοῦντων, χεῖριστον δὲ τοῖς ἡθεσι, πλὴν γὰρ Πυλάδου, φαῦλοι πάντες ἦσαν*», βλ. *υπόθ.* 43-44. Βέβαια, και ο Αριστοτέλης, αναφέρεται αρνητικά για το συγκεκριμένο έργο, επικρίνοντας το μη αρμόζον *ἦθος* του Μενελάου.¹⁵⁴ Επίσης, στα αρχαία σχόλια για τον στ. 1691 -τον τελευταίο του δράματος-, διαβάζουμε ότι «*ἢ κατάληξις τῆς τραγωδίας ἢ εἰς θρῆνον ἢ εἰς πάθος καταλύει, ἢ δε τῆς κωμωδίας, εἰς σπονδὰς καὶ διαλλαγὰς. ὅθεν ὀρᾶται το δε τὸ δρᾶμα κωμικῇ καταλήξει χρησάμενον, διαλλαγὰι γὰρ πρὸς Μενέλαον καὶ Ὀρέστην*».¹⁵⁵ Μια άλλη κατηγορία για το συγκεκριμένο δράμα είναι επομένως ότι δεν λήγει σε δυστυχία και σε κακουχίες, αλλά έχει ευτυχή έκβαση.¹⁵⁶ Εξάλλου, για αυτό ακριβώς το στοιχείο

να υποκαθιστά τρόπον τινά την διασάλευση και την φάση παρακμής των θεσμών και των αξιών που συνέχουν την κοινότητα. Η εσκεμμένη αμφισβήτηση κάποιων πάγιων κανόνων τη τραγωδίας δείχνει την υπόρρητη επισήμανση του ποιητή για ανάγκη ανασυγκρότησης και ανανέωσης σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο. Ο Ευριπίδης τονίζει μέσω της αναποτελεσματικότητας των δραματικών μέσων την αναποτελεσματικότητα των θεσμών και των κανόνων που εγγυούνταν την εύρυθμη κοινωνική συνύπαρξη και ευημερία. Βλ. επίσης Vellacott, *Ironic drama, a Study of Euripides Method and Meaning*, σελ. 52-83.

¹⁵³ Βλ. West, (1987), σελ. 33-4. Ο West θεωρεί ότι ο *ἔλεος* δημιουργείται στο δράμα αυτό διότι ακόμα και η εκδικητική μανία των αδερφών ερμηνεύεται στο πλαίσιο του μοτίβου «*να μισείς και να φθονείς τους εχθρούς σου*».

¹⁵⁴ Βλ. *Ποιητ.* 1454a26-32 : «*τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ἦ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῇ, ὁμῶς ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἦθους μὴ ἀναγκαίως οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστη, τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὁ τε θρῆνος Ὀδυσσεὺς ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια*».

¹⁵⁵ Βλ. Dana, ὁ.π., σελ. 211.

¹⁵⁶ Ακόμα και οι πρώτοι στίχοι του έργου δηλώνουν την ευτυχή κατάληξη, καθώς αντιστρέφουν το κυρίαρχο γνωμικό της τραγωδίας, ότι ο άνθρωπος είναι υποκείμενος στα βάσανα της μοίρας του. Η Ηλέκτρα προλογίζοντας λέει πως δεν υπάρχει δεινό θεόσταλτο, ή από την Μοίρα, που να μη μπορεί να το αντέξει η ανθρώπινη φύση, στ. 1-3. Η έναρξη του έργου αφήνει στην άκρη την απαισιοδοξία και εμφυσά στο κοινό μια συμπονετική γνώμη. Χαρακτηριστική είναι και η αναφορά στον Τάνταλο στον στ. 4, ο οποίος αποκαλείται «*μακάριος*», ένα επίθετο που θα αξιοποιηθεί λίγο αργότερα ειρωνικά και για τον ίδιο τον Μενέλαο, στ. 86, 349

είχε επαινέσει ο Αριστοτέλης τον Ευριπίδη, ότι δηλαδή οι περισσότερες τραγωδίες του λήγουν σε δυστυχία, επομένως ο *Ορέστης* φαίνεται να βρίσκεται σε αναντιστοιχία με την άποψη αυτή.¹⁵⁷ Επιπλέον, έχει από μηχανής θεό. Αυτό φαίνεται να απάδει και σε ένα ακόμη θεμελιώδες κριτήριο της καλλίστης τραγωδίας που θέτει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*, δηλαδή στο ότι οι ποιητές οφείλουν να αποφεύγουν να αξιοποιούν την μεσολάβηση θεών, εφόσον, όπως αναλύσαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, η λύσις πρέπει να προέρχεται *ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως*.¹⁵⁸ Τέλος, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο *Ορέστης* αποτυγχάνει και ως προς τους όρους που θέτει ο Αριστοτέλης για να χαρακτηριστεί μια πράξη *ἐλευινή* και *φοβερή*, διότι ανάμεσα στους συνδυασμούς *πρᾶξαι / μὴ πρᾶξαι* και *εἰδότας / μὴ εἰδότας*, το έργο διεκτραγωδεῖ την αξιολογικά χειρότερη, που είναι, όπως είδαμε, ο συνδυασμός *μὴ πρᾶξαι εἰδότας*. Ο Ορέστης δηλαδή ενώ ετοιμάζεται να φονεύσει την Ελένη με πλήρη γνώση και όχι *δι' ἁμαρτίαν τινά*, τελικά δεν το κάνει.¹⁵⁹

Γενικά, η τραγική ευχαρίστηση από το έργο, κατά ορισμένους σχολιαστές, έγκειται στο ότι ο Ευριπίδης «παίζει» με τις εναλλακτικές που δίνει στον μῦθον του σε σχέση με τη δραματοποίηση του ίδιου μύθου από τον Αισχύλο, η τριλογία του οποίου πρέπει να αναπαραστάθηκε εκ νέου λίγα χρόνια πριν το 408, και ήταν πρόσφατη στη μνήμη του ακροατηρίου. Έτσι, το κοινό απολαμβάνει την συγκεκριμένη τραγωδία διότι καταλαβαίνει, σε τελική ανάλυση, ότι «*οὗτος ἐκεῖνος*», και βλέπει τις αντιστοιχίες και τις αναγνωρίζει -ιδίως τον τρόπο που ο Ευριπίδης διαστρέφει και παραλλάσσει την οπτική του Αισχύλου.¹⁶⁰ Βέβαια, ο Λογγίνος επαινεί τον Ευριπίδη εν προκειμένω διότι πετυχαίνει να παρουσιάσει την τρομακτική,

προκειμένου ο ποιητής να αντιδιαστείλει την καιροσκοπική ευδαιμονία του με το *πάθος* και την μανία του Ορέστη, βλ. Ο' Brien, στο «*Tantalus in Euripides' Orestes*», σελ. 38.

¹⁵⁷ Πράγματι, τα 13/18 διασωθέντα δράματά του έχουν δυστυχή κατάληξη (εξαιρέση αποτελούν η *Αλκηστis*, ο *Ίων*, ο *Ορέστης*, η *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις* και η *Ελένη*). Βλ. και *Ποιητ.* 1453a12-7 : «*ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινὲς φασί, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἷον εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χειρόνος*».

¹⁵⁸ Βλ. *Ποιητ.* 1454a37-1454b8 : «*φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδεΐᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μηχανὴ χρηστὸν ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἂ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἂ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους*».

¹⁵⁹ Ο Αριστοτέλης αναφέρει την περίπτωση του Αίμωνα στην *Αντιγόνη*, ωστόσο δεν είναι δυνατόν να υπάρξει ακριβής παραλληλισμός με την περίπτωση του Ορέστη που δεν φονεύει την Ελένη, καθώς εδώ εμπλέκεται και η θεϊκή μεσολάβηση προς αποφυγή του φόνου στο τέλος του έργου. Βλ. και *Ποιητ.* 1453b36-1454a2 : «*ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χειρίστον· τὸ τε γὰρ μισρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων. τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον*».

¹⁶⁰ Το δράμα υπονομεύει την ανάδειξη του *έλεου* διότι υπάρχει ένας διαρκής ανταγωνισμός που υποκινείται από τα ίδια τα πρόσωπα, κυρίως Ηλέκτρα και Τυνδάρω, σχετικά με το ποιος αξίζει και ποιος όχι τον *έλεον* στο δράμα. Έτσι, οι ίδιοι οι ήρωες προκαταβάλλουν με τα λεγόμενά τους το ακροατήριο να δείξει ή όχι *έλεον* σε κάποιον, ενώ, όπως συζητήθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης, τα τραγικά συναισθήματα πρέπει να εκδηλώνονται από μόνα τους, ως το προϊόν μιας γνωστικής συλλογιστικής διαδικασίας.

αρνητική και ψυχοφθόρα επίδραση των Ερινύων στον Ορέστη μέσω της νοητής σύλληψής τους στο μυαλό του. Αυτό το ποιητικό τέχνασμα, που διαφοροποιείται από τις τεχνικές του Αισχύλου, είναι αποτελεσματικότερος φορέας πάθους, διότι η τραγωδία εκτυλίσσει την πλοκή της λόγω και τα οπτικά εφέ είναι έξω τοῦ δράματος.¹⁶¹ Χαρακτηρίζει για αυτό το δραματουργικό τέχνασμα τον Ευριπίδη ως «φιλοπονώτατον» και το θεωρεί ως δείγμα ύψιστης μορφής ποιητικής φαντασίας. Ακόμη, αυτή η απεικόνιση του Ορέστη να ταλαιπωρείται νοητικά από την μανία που τον κατέχει ανταποκρίνεται σε ένα ακόμη κριτήριο της Ποιητικής,¹⁶² ότι δηλαδή οι πιο αποτελεσματικοί ποιητές είναι οι «ἐν τοῖς πάθεσι», αυτοί που βιώνουν δηλαδή οι ίδιοι πρώτα το πάθος με τον νου.

Καταλήγουμε στο ότι ήδη στην αρχαιότητα κάποιοι σχολιαστές είχαν επισημάνει την αδυναμία του έργου να εγείρει πάθος. Ωστόσο, μπορούμε να αμφισβητήσουμε αυτή την άποψη αν εξετάσουμε τις βαθύτερες δομές που οργανώνουν και ωθούν την πλοκή και εδράζονται στην τελετουργία, εκπληρώνοντας μάλιστα τις επιταγές περί εἰκότος και ἀναγκαίου. Η κατηγορία του Αριστοτέλη στην Ποιητική για τον Μενέλαο φαίνεται να παραβλέπει πως το δίλημά του, δηλαδή η αλλαγή στο ἦθος του, μεταφράζεται με λογικούς όρους [βλ. στ 634 *συνεννοούμενος*]. Συνεπώς, μολονότι ο Αριστοτέλης μιλάει για ασυνέπεια, θα λέγαμε ότι αυτή η ασυνέπεια στο ἦθος βοηθάει αρκετά στην διέγερση πάθους, διότι με τη στάση του αυτή, όπως θα μελετήσουμε, ο Μενέλαος διαστρέφει το τελετουργικό *ικεσίας*, δεν ανταποκρίνεται στο αίτημα του *ικέτη-Ορέστη*, και με αυτόν τον τρόπο διαρρηγνύει το φιλικό πλαίσιο καθηκόντων στο οποίο δεν εκπληρώνει τις αναμενόμενες υποχρεώσεις του. Η καταδίκη των δυο αδερφών, Ορέστη και Ηλέκτρας, σε θάνατο απηχεί αφενός την απαισιόδοξη στάση του Ευριπίδη για την αποτελεσματική λειτουργία του ισχύοντος πολιτικού συστήματος, από την άλλη όμως αν ερμηνευθεί, όπως θα συζητηθεί, με όρους *εξίλαστήριου θύματος*, δίνει μια άλλη διάσταση στο δράμα και αναδεικνύει το πώς μια κοινότητα σε ρήξη και υπό ακραίες συνθήκες προσπαθεί να αποκαταστήσει την τάξη επιδιώκοντας να φονεύσει τον υπαίτιο του *μιάσματος*, μην επιτρέποντάς του να επανενταχτεί εκ νέου, δια της ομαλής οδού -της καθαρτικής εξορίας.

¹⁶¹ Λογγίνος, *Περὶ ὕψους*, 15.2-3 και *Ποιητ.* 1453b1-8 : «Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὀψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὀρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὀψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερόν διὰ τῆς ὀψεως ἀλλὰ τὸ τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν».

¹⁶² *Ποιητ.* 1455a30-1455b2 : «ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφροῦς ἡ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν. τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν».

A. ΤΟ ΕΞΙΛΑΣΤΗΡΙΟ ΘΥΜΑ

Το μοτίβο της *διαστροφής της τελετουργίας* στο έργο ξεκινάει από πολύ νωρίς, καθώς ήδη στον στ. 15 απαντά η πρώτη του μορφή. Εκεί η Ηλέκτρα προλογίζοντας το έργο κάνει λόγο για τα *πάθη* του οίκου του Ατρέα και την κληρονομική κατάρρα που μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά. Όταν φτάνει στη διαμάχη του Ατρέα-Θυέστη παραθέτει μια γνώση εμπειρικά κατοχυρωμένη στο ακροατήριο, αλλά όμως το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί δίνει έμφαση στην πράξη ανθρωποκτονίας *φίλων* και κατόπιν στην αλληγορική διαστροφή της ιερής πράξεως του *συνδειπνεῖν* κατά τη διάρκεια ενός γεύματος *θυσίας*. Λέει χαρακτηριστικά, «*ἔδαισε δ' οὖν νιν τέκν' ἀποκτείνας Ἀτρεὺς*». Μολονότι η Ηλέκτρα αποφεύγει να μακρηγορήσει, εν είδει δραματουργικής οικονομίας, διότι αυτά που περιγράφει είναι γνωστά και μέσω μύθων και μέσω άλλων τραγωδιών, εστιάζει σε αυτό το συγκεκριμένο γεγονός που συνιστά μορφή διαστροφής μιας τελετουργικής πράξης. Έτσι, η έναρξη του έργου προϋδεάζει για όσα πρόκειται να διαδραματιστούν.

Το *μίασμα* στο έργο παρουσιάζεται ως μια ασθένεια ψυχική, ή διανοητική, που έχει εμποτίσει τον δράστη και τον κάνει να «λιώνει». ¹⁶³ Είναι δηλαδή μια εν ενεργεία κατάσταση. ¹⁶⁴ Το αίμα της μητέρας του, που μεταφορικά δεν φεύγει από τα χέρια του ¹⁶⁵ είναι το στοιχείο που τον

¹⁶³ Στο έργο η λέξη *μανία* υπαινίσσεται μεταφορικά την κατάσταση παραφροσύνης, (βλ. Wesley, στο “Disease in Euripides’ *Orestes*”, σελ. 291), που σχηματοποιείται γύρω από την ηθική αποστροφή της πράξης που επισύρει *μίασμα*. Η πλοκή κινείται και δομείται γύρω από αυτή την ηθικής μορφής *μανία* που έχει καταλάβει τον Ορέστη. Έτσι καθώς αναδύονται οι ψυχολογικές και κοινωνικές προεκτάσεις της, το έργο μπορεί να ιδωθεί ως μορφή εξέλιξης της νόσου, που είναι μια κατάσταση πνευματικής σύγχυσης και έχει αποκορύφωμα το σχεδιασμό φόνου *φίλου*, βλ. σελ. 293. Γενικά, οι αναλυτικές λεπτομέρειες και περιγραφές της αρρώστιας στους προλογικούς στίχους του έργου, έχουν στόχο να δημιουργήσουν προσδοκίες στο ακροατήριο για την μετέπειτα έκβαση της πλοκής. Η περιγραφή της νόσου με ιατρικούς και ψυχολογικούς όρους θα κάνει το κοινό να αποδεχτεί ως αναγκαίο και λογικό ό,τι έπεται εξαιτίας της. Αξίζει να σημειωθεί ότι η *μανία* γενικά είναι μια ασθένεια που αναμένεται να προκληθεί έξωθεν, από τους θεούς. Ένας ακόμη τραγικός ήρωας που ταλανίζεται από μανία, είναι ο Ηρακλής. Όμως, ενώ στον *Ηρακλή* η *φιλία* αποκαθιστά τη διεστραμμένη τελετουργία στο τέλος του έργου, στον *Ορέστη* η εσωτερικευμένη μανία, που αποκαλείται *σύνεσις* από τον Ορέστη, εκδηλώνεται και παίρνει επικίνδυνες διαστάσεις για τον *οίκο* και το κοινωνικό σύνολο. Επίσης στον Ηρακλή η μανία έρχεται έξωθεν και εσωτερικεύεται, ενώ στον Ορέστη είναι εσωτερικευμένη εξ αρχής. Βλ. Κ. Hartigan, στο “Euripidean Madness: Herakles and Orestes”, σελ. 131. Έτσι, η *σύνεσις* του Ορέστη, μπορεί να γιατρευτεί μόνο από τους *φίλους* που θα δείξουν *ἔλεον* στο πρόσωπό του και θα συμμαρτυρήσουν την κατάστασή του. Αυτό όμως ανατρέπεται και αναιρείται διότι ο Μενέλαος και ο Τυνδάρω δεν ανταποκρίνονται στο αίτημα ικεσίας του. Από *φίλοι* καταλήγουν να φέρονται ως *εχθροί*, και έτσι η *μανία* εκτραχύνεται και παίρνει εκδικητικές διαστάσεις.

¹⁶⁴ Βλ. στ. 34-7.

¹⁶⁵ Η ιδέα ότι το αίμα του θύματος μένει στα χεριά του φονιά και μέχρι να καθαρθεί απαιτεί την αποπομπή του φονιά είναι ιδέα που μαρτυρείται καλύτερα στο 9^ο βιβλίο των *Νόμων* του Πλάτωνα και στις *Τετραλογίες* του Αντιφώντα, (βλ. Parker, *Miasma*, σελ 104). Η πρώτη *Τετραλογία* του Αντιφώντα αφορά την τιμωρία ή την αθώωση ενός υποτιθέμενου θύτη που, έχοντας σκοτώσει μέλος της οικογενειάς του, τώρα θεωρείται ότι απειλεί να μολύνει ολόκληρη την κοινότητα. Η μόλυνση αυτή είναι το αίμα του θύματος του που μεταφορικά βρίσκεται ακόμα στα χεριά του, (βλ. το ίδιο μοτίβο και στις *Εὐμενίδες*, στ. 414, και Parker, σελ. 106). Το *μίασμα* ωστόσο στις *Τετραλογίες* έχει να κάνει κυρίως και με το αίσθημα εκδίκησης για χάρη του θύματος, μια πράξη που επίσης προκαλεί *μίασμα*, διότι πυροδοτεί έναν ατέρμονο κύκλο αντεκδικήσεων ανάμεσα στις δυο τάξεις συγγενών φονιά και θύματος. Κατά τον Αντιφώντα αλλά και τον ίδιο τον Πλάτωνα, η οργή του θύματος είναι η πρωταρχική πηγή *μιάσματος*, βλ. Νομ.865d-e, 872e-873a. Έτσι, οι Ερινύες είναι κατά κάποιον τρόπο και οι ίδιες ενσάρκωμένοι

προσδιορίζει μόνιμα ως *μητροφόνο* -το *μιάσμα* βρίσκεται μαζί του διαρκώς, δρα αρνητικά επάνω του και τον κάνει να φέρεται σαν μανιακός.

Αμέσως παρακάτω, στους στίχους 46-48, βλέπουμε την στάση μιας κοινότητας απέναντι σε έναν ενεργό φορέα *μιάσματος*. Του απαγορεύει την επαφή με τους πολίτες και την είσοδο σε κάθε κτίριο, τον θεωρεί εστία μόλυνσης και του επιβάλλει κοινωνική εξορία. Εδώ για πρώτη φορά στο έργο μπορούμε να διακρίνουμε δείγματα του μοτίβου του *εξιλαστήριου θύματος*, έμμεσα και αλληγορικά. Συγκεκριμένα, η κοινότητα καλείται να αποφασίσει για το θάνατο ή την απομάκρυνση των δυο υπαιτίων -η μορφή θανάτου τους θα είναι οιονεί *θυσία* για χάρη του συνόλου. Η κοινότητα θα θυσιάσει τους *μιάστωρες* για να ξεπεραστεί μια κρίση, και εν προκειμένω τα θύματα είναι οι ίδιοι οι δημιουργοί της κρίσης αυτής «*ἐν ἧ διοίσει ψῆφον Ἀργείων πόλις, εἰ χρή θανεῖν νῶ λευσίμῳ πετρώματι. ἢ φάσανον θήζαντ' ἐπ' ἀχένος βαλεῖν*»,¹⁶⁶ στ. 49-51. Μεγάλη σημασία έχει εδώ να επιμεινουμε στο ότι ο Ευριπίδης αμέσως μετά υπαινίσσεται αυτό που διαβάζουμε και στην *Ποιητική*, αναφορικά με το πλαίσιο πρόκλησης *παθῶν*, ότι δηλαδή ολόκληρος ο οίκος, εντός του οποίου διαρρηγνύονται οι *φιλικοί* δεσμοί, βρίσκεται σε κρίση. Πράγματι, όταν σπάσουν ή διαρραγούν οι δεσμοί φιλίας ανάμεσα σε μια κοινότητα, τότε επέρχεται ολική καταστροφή, και εν προκειμένω, αυτή η καταστροφή έρχεται μέσω της διαστροφής τελετουργικών πρακτικών. Όπως θα δούμε, η *ικεσία* των δυο αδερφών προς ένα *φιλικό* πρόσωπο, τον Μενέλαο, θα μείνει δίχως ανταπόκριση και θα πυροδοτήσει την αρχή του τέλους. Η διάρρηξη των *φιλικών* δεσμών θα γίνει με όρους τελετουργικής πρακτικής.¹⁶⁷

φορείς *μιάσματος*, διότι τιμωρούν την αδικία του φόνου. Υπάρχει μάλιστα ειδικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται για να δηλώσει τον άνθρωπο που είναι φορέας *μιάσματος*, καθώς συναντάμε λέξεις όπως «*παλαμναῖος, προστρόπαιος, μιάστωρ, ἀλάστωρ, ἀλιτήριος*», βλ. Parker, σελ 108-9. Ειδικά στην τραγωδία η λέξη *μιάστωρ* χρησιμοποιείται για τους φονιάδες, π.χ. *Χοηφ.* 944, *Σοφ.Ηλ.* 275, *Οιδ.Τυρ.* 353, *Ευρ.Ηλ.* 683, *Άνδρομ.* 615. Οι όροι αυτοί, ωστόσο, ενίοτε, χρησιμοποιούνται αζεδιάλντα για το θύμα-θύτη, διότι το κοινό στοιχείο των δυο είναι το *μιάσμα* που μεταδίδεται. Βέβαια, το *μιάσμα*, εκτός του ότι παράγεται λόγω της οργής του θύματος που ζητεί εκδίκηση μπορεί, ειδικά στην τραγωδία, να προκαλείται για άλλο λόγο, να ανακύπτει δηλαδή λόγω της βίαιης διάρρηξης των δεσμών οικογενειακού κύκλου. Συνεπώς, το *μιάσμα* δεν έχει να κάνει με τον εξατομικευμένο θυμό του θύματος αλλά είναι κάτι που αφορά όλη την κοινότητα, λόγω της ηθικής αποστροφής που δημιουργεί συνολικά.

¹⁶⁶ Το ίδιο μοτίβο υπαινίσσεται ο ποιητής λίγο παρακάτω, όπου η Ελένη φυγαδεύεται στο παλάτι νύχτα για να μην την δουν και τη λιθοβολήσουν εν είδει *εξιλαστήριου θύματος*. Εδώ υπάρχει η πρώτη μορφή υπαινιγμού μετατόπισης του τίτλου του *θύματος* από τον Ορέστη στην Ελένη, που όπως θα δούμε προβάλλεται ως η πρωταρχική αίτια των δεινών, στ. 56-60, «*μή τις είσιδὼν / μεθ' ἡμέραν στείχουσας, ὦν ὑπ' Ἰλίῳ / παῖδες τεθνᾶσιν, ἐς πέτρων ἔλθῃ βολάς, / προὔπεμψεν ἐς δῶμ' ἡμέτερον*».

¹⁶⁷ Βλ. στ. 67-70 «*βλέπω δὲ πᾶσαν εἰς ὁδόν, πότ' ὄψομαι / Μενέλαον ἤκονθ' ὡς τάγ' ἄλλ' ἐπ' ἀσθενοῦς / ῥώμης ὀχοῦμεθ', ἣν τιμὴ κείνου πάρα / σωθῶμεν. ἄπορον χρῆμα δυστυχῶν δόμος*». Βλ. το μοτίβο διάρρηξης *φιλικών* δεσμών στο πλαίσιο οίκου στον στ. 82, «*ἐν συμφοραῖσι τὸν Ἀγαμέμνονος δόμον*» και κατά την είσοδο του Μενελάου στ. 357-60 όταν εμφανίζεται για πρώτη φορά και αντικρίζει το παλάτι, «*ὦ δῶμα, τῇ μὲν σ' ἡδέως προσδέρομαι / τροίαθεν ἔλθῶν, τῇ δ' ἰδὼν καταστένω / κύκλῳ γὰρ εἰλιχθεῖσαν ἀθλίως κακοῖς / οὐπόποτ' ἄλλην μᾶλλον εἶδον ἐστῖαν*».

Ένα άλλο βασικό συστατικό στοιχείο πλοκής είναι το *μίασμα* και το πώς διαταράσσει τις σχέσεις ανάμεσα σε φιλικά πρόσωπα. Παραδόξως, στον στίχο 75 η Ελένη λέει πως δεν την αγγίζει το *μίασμα*, παρότι ο Ορέστης είναι εν ενεργεία φορέας του και παρότι αυτή του απευθύνει το λόγο, «*προσφθέγμασιν γὰρ οὐ μαιίνομαι σέθεν*».¹⁶⁸ Η αιτιολόγηση που δίνει στη στάση της αυτή είναι πως για αυτό το *μίασμα* υπαίτιος είναι ο θεός. Ο Ευριπίδης περνάει την πεποίθηση ότι η ακούσια πράξη φόνου και ιδίως αυτού που υποκινείται από το θεϊκό σύμπαν δεν μπορεί να προξενήσει *μίασμα*. Το *μίασμα*, ένας όρος θρησκευτικών συνδηλώσεων, χρησιμοποιείται ωστόσο παρακάτω από τον Τυνδάρεω για να αιτιολογηθεί η εκ μέρους του πράξη διάσπασης *φιλικών* δεσμών, λόγω της παραβίασης και καταπάτησης του ισχύοντος νομοθετικού συστήματος. Όμως, κατά την Ελένη η πράξη αυτή απεκδύεται της θρησκευτικής της διαστροφής επειδή έχει υποκινηθεί και μεθοδευτεί από τη θεία βούληση. Στη βούληση αυτή μάλιστα, στον επόμενο στίχο αποδίδει και την ακούσια πράξη μεταφοράς της στην Τροία, που αποτελούσε θεϊκή διαταγή.¹⁶⁹

Αξίζει να προσέξουμε ότι στον Πλάτωνα η σύνδεση ανθρωποκτονίας και *μιάσματος* πρέπει να ιδωθεί υπό το ευρύτερο νομικό και ποινικό πλαίσιο που ορίζει την εκδίκηση ανθρωποκτονιών. Το *μίασμα* που προκαλείται, κατά τον Πλάτωνα, είναι απλώς μια ακόμη πλευρά που διανοίγεται από ένα τέτοιο απεχθές έγκλημα, αλλά όχι η μοναδική, καθώς επείγει η ερμηνεία της λέξης αυτή με πολιτικούς κυρίως όρους. Το θρησκευτικό ένστικτο δεν μπορεί, και δεν πρέπει, να υπερκεράσει την πιστή εφαρμογή του ποινικού κώδικα. Επιπλέον, η έννοια του *μιάσματος* λείπει από τις υποστηρικτικές γραμμές αθώωσης η καταδίκης των δικανικών λόγων. Γενικά στο αθηναϊκό νομικό πλαίσιο η εξορία δεν υπάρχει ως μορφή εξαγνισμού του φονιά -ως μορφή προστασίας της κοινότητας. Είναι όμως ένα μοτίβο που αξιοποιείται στην τραγωδία πρωτίστως γιατί διευκολύνει τους ποιητές στην προσπάθειά τους να καθοδηγήσουν το κοινό προς την τραγική ηδονή. Στην ιστορική πραγματικότητα της Αθήνας του 5^{ου} και του 4^{ου} αιώνα, το ζήτημα περί *καθαρότητας* ή *μιασματικής* κατάστασης του ενόχου για ανθρωποκτονία δεν επηρεάζει

¹⁶⁸ Πρβλ. Ευρ. *Ηρ.* 1218-1219, «*τί μοι προσείων χεῖρα σημαίνεις φόνον; / ὥς μὴ μύσος με σῶν βάλῃ προσφθεγμάτων;*».

¹⁶⁹ Η *καθαρότητα* και η *μόλυνση* είναι έννοιες με κοινωνικές και θρησκευτικές συνδηλώσεις. Το λεξιλόγιο για να δηλώσει την αγνότητα είναι *ἀγνός/καθαρός* και τα συνώνυμα / παράγωγα, ενώ αντίθετα έχουμε *μύσος* και *μίασμα*. Επίσης η λέξη *ἄγος* έχει συχνά αρνητικές συνδηλώσεις διότι σημαίνει «*αφιερωμένος σε κάποιο θεό*» και υποδηλώνει την μεσολάβηση θεϊκής οργής για ιερόσυλη πράξη, βλ. αναλυτικά Bendlin, (2007), στο *A Companion to Greek Religion : Purity and Pollution*, σελ. 179. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* ο χρησμός του μαντείου των Δελφών απαιτούσε την απομάκρυνση του *μιάσματος* από την πόλη, το οποίο ανατρεφόταν μέσα σε αυτήν. Δηλαδή, το *μίασμα* είναι ενεργό διότι είναι ενεργός και ο φορέας του. Η Θήβα βιώνει μια έντονη μορφή κρίσης που έρχεται από τον Φοῖβο για να τιμωρήσει την ανθρωπίνη αμέλεια, σε συλλογικό επίπεδο, να τιμωρήσει τον υπαίτιο φονιά του Λαῖου. Έτσι, η *μόλυνση* είναι το άμεσο προϊόν ενός φόνου, μιας πράξης αιματοχυσίας, που δεν επιβαρύνει μόνο τον ένοχο αλλά διευρύνεται και απειλεί ολόκληρη την κοινότητα. Στις *Τετραλογίες* του Αντιφώντα η *μιαρή* κατάσταση του φονιά μολύνει ολόκληρη την κοινότητα μέχρι και την προσαγωγή του ενόχου στο δικαστήριο και την επιβολή τιμωρίας, βλ. ό.π., σελ 185.

την μορφή τιμωρίας που θα επιβληθεί. Εκεί, σύμφωνα με τη γνώση ή την άγνοια του θύτη επιμέρους συνθηκών επιβάλλεται αναλόγως και η ποινή. Στην τραγωδία όμως, το *μιάσμα* κατέχει πρωταρχικό ρόλο και αξιοποιείται πολύ ως δραματικό μέσο, κυρίως διότι αφορά ολόκληρη την κοινότητα. Οι αρνητικές συνέπειές δεν είναι εξατομικευμένες, όπως π.χ. στο αθηναϊκό δικαστήριο που αφορά μόνο τον ένοχο. Αντιθέτως, οι τραγωδοί ανάγουν τον κίνδυνο *μολύσματος* σε θέμα μείζονος σημασίας και αξιοποιούν έντονα το δίπολο *καθαρός* και *μιαρός* δράστης, διότι αυτό το δίπολο είναι που διασφαλίζει ή επαπειλεί την κοινωνική ευταξία του οίκου.

Επίσης, αυτό που αξιοποιεί η τραγωδία από την ιστορική πραγματικότητα είναι ότι πριν την εκδίκηση ενός ανθρώπου για ανθρωποκτονία, ο *ἄρχων βασιλεύς*, επισήμως, μέσω της διαδικασίας της *προρρήσεως*, απέκλειε τον ένοχο από κάθε μορφή θρησκευτικής πολιτικής και κοινωνικής επαφής, βλ. Δημ. 42.57, 20.158. Αυτό το στοιχείο της ιστορικής πραγματικότητας αξιοποιείται δραματουργικά και ως αιτία του αποκλεισμού του ατόμου στην τραγωδία, καθώς δίνεται έμφαση στο ότι το *μιάσμα* συνιστά μορφή δημοσίου κινδύνου. Έτσι, καταλαβαίνουμε ότι η απόρριψη του Τυνδάρεω στο αίτημα ικεσίας του *φίλου*-Ορέστη εκκινεί από λογικοφανή και ρεαλιστικά αίτια, καθώς η πράξη του αυτή υποκινείται από τον φόβο για τον κοινωνικό αντίκτυπο που θα έχει εις βάρος του η δημόσια συναναστροφή με τον φορέα *μιάσματος*. Βέβαια, στην Αθήνα, στην πραγματικότητα, οι ένοχοι αποκλείονταν από κάθε μορφή κοινωνικής συναναστροφής, προτού εκδικαστούν, προκειμένου η πόλη να παραδειγματίσει και να ασκήσει προληπτική και αποτρεπτική πίεση στους επίδοξους εγκληματίες. Δηλαδή, το *μιάσμα* δεν συνιστά κίνδυνο με αμιγώς θρησκευτικούς όρους, αλλά είναι ένα είδος φόβητρου και μέσο κατευνασμού των οξυμμένων συμπεριφορών. Η τραγωδία, όμως, παίρνει αυτό το στοιχείο και το αξιοποιεί έτσι ώστε οι λόγοι ενός τέτοιου αποκλεισμού να μην είναι σωφρονιστικοί αλλά να οφείλονται στην υποτιθεμένη δημόσια απειλή που προκαλεί η συναναστροφή του *μιασματικού* προσώπου με τους άλλους.¹⁷⁰ Στον Δημοσθένη μάλιστα

¹⁷⁰ Η ιστορική αξία των νόμων που ασχολούνται με τις περιπτώσεις ανθρωποκτονιών έγκειται στην εξέλιξη και την ποιοτική αναβάθμιση την οποία έχουν ενσωματωμένη, βλ. Parker, σελ. 366. Γενικά στο νομοθετικό σύστημα που έχει διασωθεί, τίποτα δεν αναφέρεται ρητά για την θρησκευτική και τελετουργική κατάσταση του φονιά. Η έννοια του *μιάσματος* έχει εξασθενήσει με την πάροδο του χρόνου και παραλείπεται σχεδόν εξολοκλήρου από τα κείμενα της αττικής δικανικής ρητορείας. Οι λέξεις που στην τραγωδία έχουν θρησκευτική σημασία και τελετουργικές συνδηλώσεις, στην δικανική ρητορεία απηχούν απλώς ένα ηθικό αίσθημα δικαίου και είναι συνυφασμένες με την πολιτική ευταξία. Παράδειγμα, ο Ανδοκίδης, 1.96-8, λέει πως όποιος φονεύσει οποιονδήποτε αποπειραθεί να καταλύσει εκ νέου τη δημοκρατία, μετά την αποκατάστασή της και την ανατροπή των τριάκοντα τυράννων, όχι μόνο δεν θα διωχθεί ποινικά, αλλά θα θεωρείται «*δσιος*» και «*εύαγής*», διότι θα έχει ωφελήσει την πόλη συνολικά. Ο Δημοσθένης στους λόγους του χρησιμοποιεί τη λέξη «*καθαρός*» ως συνώνυμη της λέξης αθώς, [βλ. 23.53, 23.60, 20.158, 23.71, 9.44, 37.59, βλ. Parker, σελ 367]. Στις *Τετραλογίες* του Αντιφώντα, βέβαια, ο όρος «*καθαρός*» απηχεί, εκτός από νομική σημασία, και θρησκευτικά συμφραζόμενα. Για τον Πλάτωνα στους *Νόμους*, «*καθαρός*» είναι αυτός ο οποίος διέπραξε φόνο που αιτιολογείται με βάση το νομικό σύστημα αλλά χρειάζεται

διαβάζουμε κάτι ενδιαφέρον. Ο φονιάς μπορούσε να επιστρέψει στην ίδια πόλη με τους συγγενείς του φονευμένου προσώπου αρκεί να τον αποδεχόντουσαν και να πληρούνταν τακτικά εξαγνιστήριες τελετές και θυσία.¹⁷¹

Η τελετουργία, εκτός του ότι λειτουργεί ως το υπόβαθρο για τη διατάραξη των *φιλικών* σχέσεων, βοηθάει επίσης, όπως αναφέραμε, και στην προώθηση πλοκής κατά το *εἶκος* και το *ἀναγκαῖον*. Έτσι, ο λόγος εισόδου της Ερμιόνης στον στ. 110 είναι για να μεταφέρει τις πρέπουσες *χοές* στον τάφο της Κλυταιμνήστρας, κατόπιν σχετικής υποδείξεως της μητέρας της, που το αποφεύγει η ίδια λόγω του φόβου της για τον εξοργισμένο εις βάρος της όχλο. Έτσι, μια τελετουργική πράξη είναι αυτή που φέρνει την Ερμιόνη στη σκηνή και αιτιολογεί την έξοδό της από το παλάτι. Αυτό θα το αξιοποιήσει στην πλοκή αργότερα ο Ευριπίδης, όταν ο Ορέστης θα σκεφτεί και θα πραγματοποιήσει εν τέλει το σχέδιο αιχμαλώτισης της Ερμιόνης για να απειλήσει τον Μενέλαο σε μία ύστατη προσπάθειά του να ανταποκριθεί στο αίτημα *ικεσίας* του. Λίγους στίχους παρακάτω υπάρχει και *διαστροφή της τελετουργίας των χοών*, καθώς η Ηλέκτρα στον στ. 128 ψέγει την Ελένη διότι δεν έκοψε μεγάλο μέρος του μαλλιού της για να θρηνησει με τον επιβεβλημένο συμβολικό τρόπο την αδελφή της και αυτό το έκανε από υπεροψία και εγωπάθεια, ώστε να μη χαλάσει την ομορφιά της κόβοντας κοντά τα μαλλιά της. Έτσι, η διασάλευση της τελετουργίας εν προκειμένω είναι φορέας νοήματος και συνάμα μέθοδος ερμηνείας χαρακτήρων. Το *ἦθος* και η *προαίρεσις*, όπως τα συζητεί ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*, έχουν οπωσδήποτε θρησκευτικό ερμηνευτικό πρόσημο σε αυτό το έργο.

Αξίζει να σταθούμε ιδιαίτερα σε τρεις συγκεκριμένα στίχους του έργου (191-193), καθώς έχουμε μια ιδιόζουσα μορφή του μοτίβου διαστροφής θυσιαστικής τελετουργίας και υποκατάστασης μεταφορικά του ζώου με άνθρωπο. Εδώ φαίνεται ότι ο Ευριπίδης ακολουθεί πιστά το μοτίβο του Αισχύλου, καθώς η *τελετουργική λέξις* είναι μεταφορική και δεν χρησιμοποιείται για να περιγράψει έναν πραγματικό φόνο μέσα σε τελετουργικά συμφοραζόμενα. Η τεχνική αυτή, όπως θα συζητηθεί και στο τελευταίο κεφάλαιο, θυμίζει αρκετά την αντίστοιχη τεχνική που αξιοποιείται και στον *Αγαμέμνονα*.

οπωσδήποτε εξαγνισμό, βλ. 865b, 869a. Γενικά, θα λέγαμε ότι στην ιστορική πραγματικότητα η διαδικασία εξαγνισμού ήταν κάτι σαν έθιμο, δηλαδή, μπορεί ο φονιάς να επέλεγε την εξορία χωρίς ωστόσο να είναι υποχρεωμένος από κάποιο νομικό ισχύον σύστημα. Μια τέτοια επιλογή απηχούσε προσωπική επιλογή και ερμηνεύεται με πολιτικούς και ηθικούς όρους επανένταξης στην κοινωνία.

¹⁷¹ Δημ. 23.72 : «τί οὖν ὁ νόμος κελεύει; τὸν ἄλόντ' ἐπ' ἀκουσίῳ φόνῳ ἔν τισιν εἰρημένους χρόνοις ἀπελθεῖν τακτὴν ὁδόν, καὶ φεύγειν ἕως ἂν ῥαϊδέσῃται τινα τῶν ἐν γένει τοῦ πεπονθότος. τηνικαῦτα δ' ἡκεῖν δέδωκεν ἔστιν ὃν τρόπον, οὐχ ὃν ἂν τύχη, ἀλλὰ καὶ θῆσαι καὶ καθαρθῆναι καὶ ἄλλ' ἅττα διεῖρηκεν ἃ χρὴ ποιῆσαι, ὀρθῶς, ὃ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, πάντα ταῦτα λέγων ὁ νόμος». Στην αθηναϊκή κοινωνία η ακούσια ανθρωποκτονία μετά την επιστροφή από εξορία απαιτούσε εξαγνισμό, εν είδει τυπικού ομαλής επανένταξης του φονιά πάλι πίσω στην κοινωνία.

*ἔξέθυσ' ὁ Φοῖβος ἡμᾶς
μέλεον ἀπόφονον αἷμα δούς
πατροφόνου ματρός.*

Στους στίχους αυτούς η Ηλέκτρα υπαινίσσεται ειρωνικά ότι ο Φοῖβος, αφού υποκίνησε τον θάνατο της Κλυταιμνήστρας, κατόπιν επέβαλε τη «*θυσία*» των τέκνων της για να επέλθει ο εξαγνισμός του *μιάσματος*. Γνωρίζουμε από την παράδοση ότι ο φονιάς εξαγνιζόταν με θυσία ζώου, αλλά εδώ ο ίδιος ο φονιάς θα χρησιμοποιηθεί ως το εξαγνιστήριο μέσο, χύνοντας το δικό του αίμα. Γενικά η σχέση ανθρώπινου και θεϊκού σύμπαντος κλυδωνίζεται. Σε αυτό συνηγορεί η ομολογία της Ηλέκτρας στον στ. 267 όπου διακηρύσσει ότι έχουν κάνει τους θεούς εχθρούς τους άθελά τους, και έχουν γίνει οι ίδιοι τα *εξίλαστήρια θύματα* του θεού, ενώ ο Ορέστης κατηγορεί ευθέως το θεό Απόλλωνα ότι τον οδήγησε να διαπράξει πράξη ανόσια, στ. 286.¹⁷² Ο Gilbert συζητάει τη μεταφορά αυτών των στίχων υπό το πρίσμα της ευρύτερης τάσης στον Ευριπίδη να παρουσιάζει τον φόνο με όρους *θυσίας*. Πιστεύει ότι εν προκειμένω η Ηλέκτρα υπαινίσσεται μεταφορικά πως ο Απόλλωνας χρησιμοποιεί τα δυο αδέλφια ως *θυσιάσματα* εξαγνισμού και κατευνασμού των Ερινύων, προκειμένου να μπορέσει ο ίδιος να αποκαθαρθεί από το *μίασμα* που προκάλεσε.¹⁷³ Διευκρινίζει, μάλιστα, ότι συγκεκριμένα η τεχνική της *διαστροφής της τελετουργίας* έγκειται αφενός στο ότι η ανθρώπινη μεταφορική θυσία είναι μια ανωμαλία στην τυπική μορφή αιματηρής θυσίας ζώου ως εξαγνιστήριου θύματος, αφετέρου ότι ο φόνος ανθρώπου δεν μπορεί ποτέ να χαρακτηριστεί ως *σφάγιον* προς κάποιον θεό.¹⁷⁴

¹⁷²Ο Ευριπίδης είναι ο τραγωδός που δραματοποίησε περισσότερο από όλους τον τρόπο ανάμειξης του θεϊκού στοιχείου στις ανθρώπινες υποθέσεις [εννέα από τα δεκαεννέα σωζόμενα έργα του έχουν κάποια θεϊκή εμφάνιση, κυρίως *από μηχανής*]. Η εντύπωση ότι ο Ευριπίδης ήταν άθεος σχηματοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τους κωμικούς ποιητές [βλ. *Θεσμοφ.* 450-451, *Βάτρ.* 888-893]. Ο Ευριπίδης γενικά παρουσιάζει πολλούς ήρωές του να αμφισβητούν τη θεϊκή τάξη και τη θεϊκή ακεραιότητα, τους παρουσιάζει να φιλοσοφούν και να αμφιβάλλουν για την ανωτερότητα των θεών. Τέτοια χωρία είναι π.χ. *Τρωαδ.* 884-888, *Ηρακλ.* 339-347. Ωστόσο, πολλοί ερευνητές παραγνωρίζουν το γεγονός ότι οι ήρωες αμφισβητώντας τους θεούς δεν απηχούν απόψεις του ιδίου του Ευριπίδη, παρά μιλάνε όπως ακριβώς θα ήταν αναμενόμενο και αναγκαίο για την εξέλιξη της πλοκής. Αυτή η αμφισβήτηση των θεών έχει να κάνει με την προσπάθεια του Ευριπίδη να προάγει το ρεαλιστικό στοιχείο, όπως εξυπηρετείται κάθε φορά η πλοκή. Επιπλέον, μια τέτοια τεχνική δηλώνει ότι το μόνο στοιχείο στο οποίο υπερτερούν οι άνθρωποι έναντι του θεϊκού σύμπαντος είναι η επίδειξη συμπόνοιας μεταξύ τους. Έτσι, οι θεοί και η αμφισβήτησή τους είναι απλώς το μέσο στην πορεία ανάδειξης της ανθρώπινης συμπόνοιας, βλ. Lefkowitz, (1989), "‘Impiety’ and ‘Atheism’ in Euripides’ dramas", σελ. 70-3.

¹⁷³Βλ. σελ. 161, στο "Apollo's' sacrifice: the limits of a metaphor in Greek Tragedy".

¹⁷⁴Βλ. σελ 162, υποσημ. 12. Η αλληγορική χρήση τελετουργίας για την ανθρωποθυσία απαντά με διάφορες εκδοχές, είτε με μια λέξη αμιγώς τελετουργικού περιεχομένου π.χ. *θύσω*, βλ. *Βάκχ.* 796, είτε εκτυλίσσεται ως πράξη σε ιερό βωμό, π.χ. εντός ναού περιγράφεται ο θάνατος του Νεοπτόλεμου στην *Ανδρομάχη*, βλ. στ 1085 κ.ε., είτε συμβαίνει εν μέσω ομαλής τελετουργικής θυσίας ζώου, βλ. περιγραφή θανάτου Αιγίσθου στην *Ηλέκτρα*, στ. 774 κ.ε. (βλ. ό.π., σελ 163 υποσημείωση 14). Ο Gilbert επισημαίνει επίσης ότι σχεδόν σε όλους τους θανάτους στην τραγωδία, όπου η ανθρωποκτονία περιγράφεται με όρους θυσίας, υπάρχει ο θύτης το θύμα και ο παραλήπτης θεός. Αυτό το τριαδικό σύστημα ενισχύει την ειρωνεία του μοτίβου της *διαστροφής στην τελετουργία θυσίας* στους τρεις συγκεκριμένους στίχους, διότι παρουσιάζει κάτι ανόσιο και απάνθρωπο -με όρους οσιότητας και θρησκευτικής ευλάβειας-, εφόσον ο παραλήπτης θεός μετατρέπεται ειρωνικά και στον *θύτη* της θυσίας προς τιμήν του, σελ. 165.

Όπως συζητήσαμε στο πρώτο κεφάλαιο, κάθε τελετουργική μεταφορική περιγραφή ανθρωποθυσίας στην τραγωδία προϋποθέτει τη σύνδεση του ειδικού τεχνικού λεξιλογίου με το στοιχείο της διαστροφής του. Δηλαδή, οι λέξεις αυτές λειτουργούν σχεδόν πάντοτε μεταφορικά, παύουν να έχουν την κυριολεκτική τους σημασία, χρωματίζονται με τραγική ειρωνεία και δημιουργούν ένα σημασιολογικό δίπολο, η αδυναμία έγκαιρης ερμηνείας του οποίου είναι φορέας δραματικής έντασης και πάθους. Η κατάχρηση της *τελετουργικής λέξεως* είναι αυτή που εκπλήττει το ακροατήριο και προκαλεί την τραγική ηδονή, και αυτό διότι οι λέξεις αυτές φέρουν ένα πολύ συγκεκριμένο ηθικό κοινωνικό και ευλαβικό σημασιολογικό φορτίο η ορθή τήρηση και ο σεβασμός της εφαρμογής του οποίου είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την κοινωνική γαλήνη και συνοχή.

Επιπλέον, ο Gilbert δίνει έμφαση στην ακριβή σημασιοδότηση και ερμηνεία του ρήματος *έκθύειν*, επισημαίνοντας την ενισχυτική σημασία της πρόθεσης -έκ, αλλά και τη διαφορά ανάμεσα στο *θύειν* και στο *σφάζειν* γενικά. Δηλαδή, η Ηλέκτρα δεν χρησιμοποιεί τον όρο *σφάζειν*, το κατά κόρον για πράξη σφαγής ρήμα, αλλά ένα ρήμα ευρύτερου περιεχομένου που περιλαμβάνει περισσότερες πρακτικές τελετουργικής διαδικασίας, και αυτό το κάνει για να περιγράψει ειρωνικά την άδικη μεταχείρισή τους από τον θεό Απόλλωνα.¹⁷⁵ Μια εναλλακτική ερμηνεία είναι να δεχτούμε ότι το *έκθύειν* έχει την ερμηνεία του εξευμενίζω/εξαγνίζω.¹⁷⁶ Γενικά, οι θεοί στην τραγωδία δεν είναι αιμοδιψείς, θέλουν όμως τη θυσία ως δείγμα σεβασμού.¹⁷⁷ Ωστόσο, πουθενά ο θεός δεν είναι εκείνος που αναλαμβάνει χρέη θυσιαστή προς τιμήν του -ακόμη και στις *Βάκχες* ο θεός απέχει κατά τη στιγμή του διασπαραγμού. Αυτό που λέει η Ηλέκτρα στον στ. 191 φαίνεται λοιπόν ότι διασαλεύει μια βασική προϋπόθεση, καθώς ακόμα και στη *διεστραμμένη* εκδοχή της θυσίας, ο θεός δεν μπορεί να θυσιάσει ο ίδιος ανθρώπους, και μάλιστα προς δικό του όφελος. Αντιθέτως, στην τραγωδία οι άνθρωποι προσφέρονται ως *θυσιάσματα* σε κάποια θεϊκή δύναμη -τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η Ιφιγένεια και εν μέρει η Άλκηστις. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πάντως ότι η μεταφορική και ειρωνική θυσία που πραγματοποιεί συμβατικά ο Απόλλωνας στον *Όρέστη* αντικατοπτρίζει και

¹⁷⁵ Για την λέξη *έκθύειν* και στις τρεις περιπτώσεις που απαντά συνολικά στο δράμα βλ. Casabona, 1966, σελ. 96-7. Υποστηρίζει ότι στο ρήμα *έκθύειν* η καθαυτή πράξη θυσίας περνά σε δεύτερο πλάνο αλλά δεν είναι αμελητέα η θέση της στην όλη διαδικασία. Τα αλλά δυο χωριά είναι η σοφόκλεια *Ηλέκτρα*, στ. 572 και ο *Κύκλωψ*, στ. 371, βλ. και Gibert, σελ. 167.

¹⁷⁶ Αυτή τη σημασία έχει το ρήμα στη μέση φωνή, βλ. *Ηρόδ.* 6.91.1. Πολλά παράγωγα ουσιαστικά και επίθετα επίσης από το ρήμα έχουν τη σημασία της *εξιλέωσης*, βλ. ό.π., υποσημ. 33.

¹⁷⁷ Ας σημειωθεί ότι οι ήρωες του δράματος δείχνουν συχνά να αγνοούν τις προθέσεις των θεών, αμφισβητούν τη λογική των πράξεών τους αλλά όχι τους ίδιους τους θεούς, βλ. π.χ. στ. 418. Ο Ορέστης δεν αποτάσσεται την ύπαρξη θεών, απλώς δυσκολεύεται να αφομοιώσει και να κατανοήσει το σκεπτικό τους. Το πάθος στο έργο προκύπτει από τη συνειδητοποίηση του αδιεξόδου στο οποίο έχει περιέλθει ο Ορέστης και στην αδυναμία του να κατανοήσει το σκεπτικό των θεών, βλ. Wright, (2008), σελ. 66-7.

προοιωνίζεται κάτι αντίστοιχο στο έργο. Όπως ο Απόλλωνας προσπαθεί να καταστήσει τα δύο αδέρφια ως τα *εξιλαστήρια θύματά* του, προκειμένου να απαλλαχτεί από τις Ερινύες, έτσι και οι πράκτορές του θέλουν να καταστήσουν την Ελένη το σωτήριο *εξιλαστήριο θύμα* τους. Μηχανεύονται με δόλο να φονεύσουν την Ελένη, που είναι η πρωταρχική αίτια των δεινών, για να εξιλεωθούν μέσω εξαγνιστήριας ανθρωποθυσίας από το *μίασμα*. Όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, ο Ευριπίδης στο συγκεκριμένο δράμα «παίζει» με το δίπολο *μίασμα-κάθαρσις*.¹⁷⁸ Συγκεκριμένα, αξιοποιεί το δίπολο της κατάστασης *καθαρός-μιαρός* και προσπαθεί να δημιουργήσει *πάθος* μέσω της αντιπαλότητας γύρω από την κατάσταση αυτή του Ορέστη. Αυτό το δίπολο, με αμιγώς τελετουργικά και θρησκευτικά συμφραζόμενα, πυροδοτεί όλες τις συγκρούσεις εντός του πλαισίου *φίλων*.

Ο *Ορέστης* συνιστά μια εναλλακτική μορφή πλοκής εν συγκρίσει με την *Ορέστεια* του Αισχύλου, μια παραλλαγή που είναι όμως συμβιβασμένη με την απαρέγκλιτη μυθική ανάγκη εξαγνισμού και αποτίναξης του *μιάσματος* της μητροκτονίας. Διερωτάται κανείς, είναι ο Ορέστης *μιαρός* επειδή σκότωσε τη μητέρα του -με όρους τελετουργίας-, ή είναι *καθαρός*, όπως λέει η Ελένη στον στ. 75 -και έμμεσα στην αρχή της εμφάνισής του ο Μενέλαος-, επειδή την ευθύνη για το *μίασμα* των χεριών του την έχει ο Απόλλων; Αυτό το δυσεπίλυτο ερώτημα και οι θρησκευτικές συνδηλώσεις περί *καθαρότητας* είναι φορείς δραματικής έντασης και προώθησης της πλοκής, καθώς όλες οι αντιλογίες και οι διάλογοι των προσώπων υποκινούνται γύρω από την στάση των ηρώων απέναντι στην κατάσταση περί *μιαρού*.¹⁷⁹ Ο Ευριπίδης στο έργο εκμεταλλεύεται την δημιουργία προσδοκιών στο ακροατήριο περί εξευρέσεως πιθανών εναλλακτικών τρόπων εξαγνισμού του *μιάσματος*.¹⁸⁰ Η αναζήτηση του τρόπου απόσχισης του

¹⁷⁸ Για το τυπικό εξαγνισμού από *μίασμα*, όπως απαντά στην τραγωδία, βλ. *Εὐμενίδες* στ. 448-52.

¹⁷⁹ Ο Αισχύλος και ο Αντιφών πρέπει να είναι οι τελευταίες γραπτές αναφορές όπου το *μίασμα* του ανθρωποκτόνου είναι ενεργή πηγή μόλυνσης για την κοινότητα, βλ. Parker, σελ. 126. Στους δικανικούς λογούς του 4^{ου} αι. π.Χ. το *μίασμα* αποβάλλει τις τελετουργικές συνδηλώσεις του. Από την άλλη, η υπερβολική έμμονη του Πλάτωνα στους *Νόμους* του στην έννοια του *μιάσματος* αποδίδεται από τον Parker σε θρησκευτικό συντηρητισμό που διαπνέει το έργο, βλ. σελ. 128. Για τον Πλάτωνα, η *μόλυνση* διακρίνεται σε αυτή με ηθικές συνδηλώσεις και σε αυτή με καθαρά κοινωνικές προεκτάσεις για την ομόνοια και την ευταξία, βλ. *ό.π.*, σελ. 113.

¹⁸⁰ Στην τραγωδία υπάρχει η άποψη ότι το *μίασμα* αποτρελαίνει τον φονιά, βλ. Parker, σελ. 129, υποσημ. 94. Επίσης, αποκλειστικά στην τραγωδία θεωρείται ότι το *μίασμα* μεταδίδεται με την επαφή, βλ. *Ορεστ.* 793 (μόνη εξαίρεση στον Ξενοφώντα, *Τέρων* 4.4). Ακόμη, στην τραγωδία υπονοείται ότι ο ενδοοικογενειακός φόνος είναι πράξη τόσο απεχθής, σε θρησκευτικά και ηθικά συμφραζόμενα, που ο φονιάς δε θα βρει κανένα μέρος να τον δεχτεί προκειμένου να ακολουθηθεί η τυπική διαδικασία εξιλασμού και καθαρισμού μέσω εξορίας, [*Οιδ.Κολ.* 944-950, *Εὐρ. Ήλ.* 1194-1200, *Ηρακλ.* 1286-1290, *Ιππόλ.* 1066, *Μήδ.* 847-850]. Όμως, το *μίασμα* σε αυτές τις περιπτώσεις είναι περισσότερο όχημα έκφρασης κοινωνικής δυσλειτουργίας και δεν πρέπει να υπόκειται σε αυστηρό εξορθολογισμό. Στον *Ορέστη*, συγκεκριμένα, η διαστροφή έγκειται στο ότι του απαγορεύεται να ακολουθήσει την τυπική διαδικασία εξορίας για να εξαγνιστεί, και η κοινότητα θέλει να τον μετατρέψει σε *εξιλαστήριο θύμα* προκειμένου να χαθεί δια παντός το *μίασμα*, αφού θα χαθεί και ο καταρχήν υπαίτιός του.

μιάσματος είναι ο κεντρικός αφηγηματικός πυρήνας του έργου. Κάτι τέτοιο είναι έκδηλο από την απάντηση του Ορέστη στο Μενέλαο, στον στ. 395, όπου ισχυρίζεται ότι η ασθένεια που τον βασανίζει είναι πνευματική, είναι η *σύνεσις*. Οι οροί *καθαρός* και *μιαρός* αποκτούν στα λόγια του Ορέστη περισσότερο ηθικό και κοινωνικό περιεχόμενο και όχι τόσο σημασία θρησκευτικής ευλάβειας. Σε αυτό συνηγορεί και η αλλαγή στο σημασιολογικό φορτίο της λέξης *άγνός* στον στ. 1604, όπου ο Ορέστης συνάπτει τον όρο αυτόν με τη λέξη *φρένες* δίνοντάς της έτσι ηθικό περιεχόμενο. Υπάρχει δηλαδή προσπάθεια μετατόπισης του σημασιολογικού υποβάθρου της *τελετουργικής λέξεως* από καθαρά θρησκευτικό σε πνευματικό και ηθικό.¹⁸¹

Γενικά, ο συγγραφέας υποβάλλει την ιδέα ότι η μη αποτελεσματική τέλεση των τελετουργικών πράξεων εξαγνισμού,¹⁸² σύμφωνα με το προκαθορισμένο αναμενόμενο τυπικό, απηχεί την κρίση που έχει εξαπλωθεί στην κοινότητα και οφείλεται στο *μίασμα* που διαρρηγνύει κάθε μορφή δεσμού, είτε οικογενειακού, είτε κοινωνικού. Όλο το έργο είναι η αναζήτηση και η εξεύρεση λύσεων για την αποκατάσταση της διασαλευμένης τάξεως, μέσω της ορθής επανένταξης των τελετουργικών πρακτικών. Η *λύσις* του δράματος έχει καλή έκβαση διότι η *από μηχανής* εμφάνιση του Απόλλωνα δίνει οριστική επίλυση στο πρόβλημα του *μιάσματος*, αποκαθιστώντας συνάμα και την τελετουργική κρίση που συγκλονίζει θεσμούς και αξίες. Η αποκατάσταση αυτή γίνεται μέσω της ορθής επαναλειτουργίας του τυπικού του εξαγνισμού του *μητροφόνου*, που φέρει πλέον την αναμφισβήτητη θεϊκή έγκριση να πάει στην εξορία, ώστε να μπορέσει να επιστρέψει εξαγνισμένος. Η δυνατότητα εξορίας για τον Ορέστη παρεμποδιζόταν σε όλη τη διάρκεια του έργου διότι οι κάτοικοι της κοινότητας θέλησαν να αποβάλουν όχι μόνο το *μίασμα* από τον μiasμένο αλλά τον ίδιο τον *μιαιοφόνο* που είναι η πρωταρχική αίτια του κακού. Έτσι, με το να αποφασίσουν συλλογικά δια της ψήφου για την θανάτωσή του, τον

¹⁸¹ Ο Ορέστης αποτιμά το *μίασμα* στη συνειδησιακή του κατάσταση και δεν κάνει λόγο για τις θρησκευτικές αναμενόμενες προεκτάσεις του. Εδώ ο Ευριπίδης καινοτομεί και αξιοποιεί το λεξιλόγιο θρησκευτικού περιεχομένου για να περάσει το μήνυμα της ηθικής και κοινωνικής κρίσης, βλ. «*τί χρέμα πάσχεις; τίς σ' ἀπόλλυσιν νόσος; Ὀρέστης: ἡ σύνεσις, ὅτι σύννοϊδα δειν'εἰργασμένος*», στ. 395-6. Γενικά *σύνεσις* σημαίνει την συνειδητοποίηση της καθαυτῆς φρικαλέας πράξεως της μητροκτονίας και όχι την εκδήλωση τύψεων σε προσωπικά ηθικό επίπεδο, βλ. Fuqua, στο “The World of Myth in Euripides’ Orestes”, σελ. 14. Η λέξη υποδηλώνει την συνειδητοποίηση του αδιεξόδου στο οποίο έχει περιέλθει ο ήρωας απέναντι στο δίλημά του να αψηφήσει τη θεία βούληση ή να γίνει *ακάθαρτος* μητροκτόνος.

¹⁸² Στην επική ποίηση η πρώτη μαρτυρημένη περίπτωση εξαγνισμού φονιά μέσω εξορίας απαντά σε απόσπασμα της *Αΐθιοπίδας* και αφορά στην εξιλέωση του Αχιλλέα μετά το φόνο του Θερσίτη, βλ. Parker, σελ. 131 και υποσημ.102. Στον Όμηρο δεν υπάρχουν ρητές αναφορές σε διαδικασία εξαγνισμού, στα κλασικά κείμενα όμως χρησιμοποιείται κυρίως ο όρος *μιαιφόνος* για να δηλώσει αυτόν που σκοτώνει με τρόπο που προκαλεί *μίασμα*. Μπορεί στον Όμηρο εξαγνισμός μiasμένου να μην υπάρχει, υπάρχει όμως ικεσία σε ξένο βασιλιά να τον δεχτεί, βλ. *Ιλ.*16.574. Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι τα έπη δεν ενσωματώνουν τελεουργίες εξαγνισμού, καθώς ο Όμηρος φαίνεται να μην ασχολείται καθόλου με το ζήτημα της εκδίκησης του νεκρού από στενό συγγενικό πρόσωπο. Γι’αυτό και στα ομηρικά έπη ο Ορέστης επαινείται για την πράξη αποκατάστασης της διασαλευμένης έννομης τάξης και ο Οιδίπους παρουσιάζεται να βασιλεύει ακόμη.

καθιστούν *θύμα* που θα πεθάνει για χάρη της κοινότητας. Το ενδιαφέρον σε αυτό το έργο έγκειται, όπως θα φανεί, στο ότι η διασάλευση του τυπικού του εξαγνισμού, μέσω της παρεμπόδισης του Ορέστη να εξοριστεί, πυροδοτεί μια νέα μορφή τελετουργικής διαστροφής, καθώς ο Ορέστης, αναγνωρίζοντας το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει, σε μια ύστατη προσπάθεια εκδίκησης, αποφασίζει να μετατρέψει την ίδια την Ελένη ως το οιονεί *εξιλαστήριο θύμα*, που θα *θυσιαστεί* αντί για τον ίδιο.

Αναφέραμε ότι βασικό μοτίβο που διέπει ολόκληρο το έργο είναι η διάρρηξη του πλαισίου *φίλων* μέσα σε αμιγώς τελετουργικά συμφραζόμενα.¹⁸³ Υπάρχουν δύο βασικές πρακτικές τελετουργίας που διαστρέφονται στο έργο. Πρώτον, όπως θα συζητήσουμε, μπορούμε να εντοπίσουμε ορισμένα στοιχεία στον Ορέστη που τον καθιστούν οιονεί *φαρμακόν*. Πρόκειται δηλαδή για το μοτίβο του *εξιλαστήριου θύματος*, που απαντά σε ορισμένες εκφάνσεις της ιστορικής πραγματικότητας. Δεύτερον, έχουμε *διαστροφή της τελετουργίας της ικεσίας* και μάλιστα με τέτοιο τρόπο ώστε να διαρρηγνύονται έμπρακτα οι *φιλικές* σχέσεις που δεσμεύουν πρόσωπα που αποτελούν μέλη του ίδιου οίκου και που ακόμη συνδέονται με δεσμούς αίματος ή αγχιστείας.

Καταρχάς, αξίζει να δούμε πώς ο Ευριπίδης αφήνει υπαινιγμούς προσομοίωσης του Ορέστη με *εξιλαστήριο θύμα*. Ο Ορέστης βρίσκεται σε μια κωματώδη κατάσταση στην αρχή του έργου έχοντας κυριευθεί από την αδυσώπητη επενέργεια του *μιάσματος* πάνω του. Αυτό συνδέεται με το ότι δεν μπορεί να εξαγνιστεί διότι κανείς δεν τον δέχεται ως εξόριστο, κάτι που διακηρύσσει ο ίδιος στους στ. 429-430 «οὐδ' ἤγνισαι σὸν αἷμα κατὰ νόμον χεροῖν; Ὀρέστης : ἐκκλήνομαι γὰρ δωμάτων ὅποι μὲν». Επιπλέον, ο Ορέστης υπαινίσσεται ότι η κοινότητα του Άργους θέλει να απαλλαγεί από αυτόν αφανίζοντας τον δια λιθοβολισμού. Έτσι, αντιλαμβανόμαστε ότι ο

¹⁸³ Στο έργο αυτό το *μίασμα* χρησιμοποιείται και μεταφορικά, καθώς δηλώνει τη διαστροφή του *μυαλού*, υπονοώντας πολιτικές συνδηλώσεις. Ιδιαίτερα, ο Μενέλαος δεν προστατεύει τα δυο αδέρφια διότι έτσι θα χάσει αφενός την πολιτική σύμπραξη του Τυνδάρεω, αφετέρου, αν βγάλει τον Ορέστη από τη μέση, θα μπορέσει να διεκδικήσει το θρόνο του Άργους. Έτσι, στον στ. 1604 ο Ορέστης κατηγορεί τον θείο του ότι είναι *μολυσμένος* στα μυαλά επειδή έχει διαφθαρεί από την ανάγκη για εξουσία. Συνεπώς, το *μίασμα* σε αυτό το έργο έχει πολυδιάστατη μορφή, εμφανίζεται τόσο υπό την θρησκευτική του μορφή, όσο και υπό τη μορφή ψυχολογικής και πνευματικής σύγχυσης στον Ορέστη, αλλά και ως μορφή υπαινιγμού πολιτικής διαφθοράς του Μενέλαου, (βλ. Petrovic, στο *Inner Purity and Pollution in Greek Religion*, σελ 216). Στους στ. 1602-5 γίνεται σαφής διάκριση ανάμεσα στην αγνότητα των χεριών από αίμα και το *μίασμα*, μεταφορικά, από τη νοσηρή σκέψη. Ο Ορέστης αντιδιαστέλλει την εσωτερική συνειδησιακή αγνότητά του -επειδή αντιλαμβάνεται ότι λειτουργήσε ως το όργανο μιας ανώτερης θείας βούλησης-, με το γεγονός ότι ο Μενέλαος, αν και είναι *ἀμίαντος* στα χέρια, όμως είναι άπληστος και διεφθαρμένος. Η σκέψη του δεν είναι *ἀγνή*. Το *μίασμα* εδώ εσωτερικεύεται και αποκτά μια διφορούμενη σημασιολογική υπόσταση. Το *μίασμα* πυροδοτείται όχι μόνο εξωτερικά από τις Ερινύες αλλά και εσωτερικά από την ενδόμυχη διαπάλη με τις τύψεις, λόγω της επίγνωσης της πράξης. Ο Ορέστης πιστεύει ότι η αποδοχή και επίγνωση της *μιασματικής* του κατάστασης, το ότι έχει την *σύνεσιν*, τον φέρνει σε καλύτερη θέση από τον ανόσιο Μενέλαο που από την ακόρεστη δίψα του για πολιτική κατάχρηση εξουσίας δεν βοηθά τους *φίλους*, και είναι *μιασμένος* στις «φρένες».

Ευριπίδης αφήνει να εννοηθεί ότι η κοινότητα θα επιχειρήσει συλλογικά να ξεφύγει από το *μιάσμα* φονεύοντας τον ίδιο τον υπαίτιό του. Μάλιστα ο θάνατος του φαίνεται ότι αφορά την κοινότητα συλλήβδην, διότι αυτή θα αποφασίσει στη συνέλευση και μάλιστα δια ψήφου, για το τι ποινή θα επιβληθεί στον Ορέστη. Το διακύβευμα της συνέλευσης αφορά στο αν θα τον εξοντώσουν μαζικά, δια λιθοβολισμού, ή αν θα τον αφήσουν να αφαιρέσει μόνος του τη ζωή του. Καταλαβαίνουμε αμέσως ότι ο τρόπος αποπομπής του *μιάσματος* και του φορέα του έχει μετατραπεί σε μείζον ζήτημα που αφορά ολόκληρη την πόλη, βλ. στ.440-442 : «*ψηφος καθ' ἡμῶν οἴσεται τῇδ' ἡμέρα. Μενέλαος* : *φεύγειν πόλιν τήνδ' ; ἢ θανεῖν ἢ μὴ θανεῖν; Ὀρέστης* : *θανεῖν ὑπ' ἄστῶν λευσίμῳ πετρώματι*».

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να εξετάσουμε την έννοια και τον ρόλο του *φαρμακοῦ*. Η πρώτη ρητή αναφορά της λέξης απαντά στην ιαμβική ποίηση του Ιππώνακτα,¹⁸⁴ (5-11West). Εκεί ο ποιητής καταριέται τους εχθρούς του και εύχεται να βρουν την τύχη του *φαρμακοῦ*, υπονοώντας να τους μεταχειριστούν ως *φαρμακούς*. Κατανοούμε επομένως ότι ο όρος εμφανίζεται για πρώτη φορά με μορφή κατάρας. Ο Τζέτζης σχολιάζοντας τα αποσπάσματα του Ιππώνακτα αναφέρει ότι τελικά ο *φαρμακός* καιγόταν στην πυρά και η στάχτη ριχνόταν στη θάλασσα. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, πρέπει να είμαστε προσεκτικοί στην ερμηνεία των αποσπασμάτων της σκωπτικής ποίησης διότι είναι αγωγός καυτηριασμού πρωτίστως κοινωνικών στερεότυπων η προσώπων. Στα λατινικά η λέξη *pharmacus* χρησιμοποιείται μόνο από τον Πετρόνιο, (βλ. C.107-8). Ωστόσο, εξαιρετικά διαφωτιστικό είναι ένα σχόλιο από τον αρχαίο σχολιαστή στους *Ἰππῆς* του Αριστοφάνη, όπου αναφέρεται ότι στην Αθήνα σε περιόδους ξηρασίας ή λοιμού επιλεγόταν ένα άσημο άτομο που θυσιαζόταν προς όφελος της κοινότητας.¹⁸⁵ Επίσης, υπάρχει μαρτυρία ότι στα Άβδηρα ένας άνδρας αποδιωχνόταν από την κοινότητα με λιθοβολισμό.¹⁸⁶ Ακόμη, η τελετουργία του *εξιλαστήριου θύματος* αποτελούσε ιστορική πραγματικότητα και λάμβανε χώρα στα πλαίσια μιας εορτής, αυτής των Θαργιλείων.¹⁸⁷ Γενικά, τα άτομα που

¹⁸⁴ Βλ. Bremmer, στο "Scapegoat Rituals in Ancient Greece", σελ 300.

¹⁸⁵ Διαβάζουμε στο σχόλιο των *Ἰππέων* του αρχαίου σχολιαστή για τον στ. 1136 : «*δημοσίους δὲ, τοὺς λεγομένους φαρμακοὺς, οἵπερ καθαίρουσι τὰς πόλεις τῷ ἑαυτῶν φόνῳ. ἢ τοὺς δημοσίᾳ καὶ ὑπὸ τῆς πόλεως τρεφομένους [ἔτρεφον γὰρ τινες Ἀθηναῖοι λίαν ἀγενεῖς καὶ ἀχρήστους καὶ ἐν καιρῷ συμφορᾶς τινος ἐπελθούσης τῇ πόλει, λοιμοῦ λέγω, ἢ τοιοῦτον τινός, ἔθνον τούτους ἔνεκα τοῦ καθαρθῆναι τοῦ μιάσματος. οὓς καὶ ἐπωνόμαζον καθάρματα. καὶ ἐν βατράχοις, 733. [οὐδὲ φαρμακοῖσιν εἰκὴ ῥαδίως ἐχρήσατ' ἄν]*».

¹⁸⁶ Βλ. ό.π. σελ 301, και Ovid.*Ibis*, 467.

¹⁸⁷ Ο Διόδωρος Σικελιώτης, στο 2.55, αναφέρει περίπτωση όπου οι Αιθίοπες διώχνουν σε βάρκες δυο άνδρες για πάντα μακριά από την κοινότητα, με σκοπό να καθαρθεί από κάποιο κακό. Γενικά σε περιόδους κρίσης π.χ. πόλεμος, (βλ. το παράδειγμα της Μακαρίας στους *Ηρακλείδες*) ήταν σύνηθες φαινόμενο η ανθρωποθυσία για την αποσόβηση της ολοκληρωτικής καταστροφής, βλ. Πausanias 9.17.1, για τη θυσία παρθένων πριν τη μάχη της Θήβας με τον Ορχομενό, (επίσης στον Ορχομενό δυο κοπέλες θυσιάζονται για να διώξουν τον λιμό, βλ. Ovid.

επιλέγονταν ως *φαρμακοί* στην Αθήνα ήταν κατώτερης κοινωνικής τάξης, και παραμελημένοι από την τύχη, όπως μας πληροφορεί το σχόλιο στους *Ίππης*, ενώ κατά τον Τζέτζη επιλεγόταν κάποιος άσχημος άνθρωπος.¹⁸⁸ Ο Bremmer αναφέρει ότι ως *φαρμακοί* επιλέγονταν ακόμη και βασιλιάδες, ή ξένοι σε μια πόλη.¹⁸⁹ Το κοινό στοιχείο που συνέχει όλες τις διαφορετικές ομάδες *εξίλαστήριων θυμάτων*, από τις πιο υψηλές π.χ. βασιλιάδες, παρθένες κόρες, μέχρι τους εγκληματίες, είναι η ταυτότητά τους ως άτομα που ζουν στο περιθώριο. Δηλαδή, δεν είναι ο μέσος άνθρωπος, αλλά όλοι τους έχουν κάτι ιδιαίτερο, θετικό ή αρνητικό. Γενικά θα λέγαμε ότι η διάκριση της κοινωνικής θέσης του *φαρμακοῦ* έχει να κάνει με το αν τον εξετάζουμε εντός ιστορίας ή μύθου. Στον μύθο, σχεδόν πάντα, ο *φαρμακός* είναι υψηλά ιστάμενο κοινωνικά άτομο ενώ στην ιστορία είναι κοινωνικά περιθωριοποιημένο π.χ. κάποιος εγκληματίας. Στην ιστορία, δηλαδή, θυσιάζονται άτομα ασήμαντα, με σκοπό την απομάκρυνση ή αντιμετώπιση κινδύνου, ενώ στον μύθο επιλέγονται συμβολικά άτομα περιωπής, προκειμένου η θυσία του *φαρμακοῦ* να είναι αποτελεσματική και να εκδιωχτεί το *μίασμα* και ο κίνδυνος που απειλεί την κοινότητα συνολικά.¹⁹⁰ Στον μύθο συνήθως κάποιος χρησμός απαιτεί τη θυσία ενός ξεχωριστού για την κοινωνική του θέση ή την ομορφιά του ατόμου,¹⁹¹ αλλά, στην ιστορική πραγματικότητα επιλεγόταν ένα άτομο κακής υπόληψης. Προκειμένου, μάλιστα, να έχει θετικό αποτέλεσμα η θυσία του, φρόντιζαν να του φέρονται καλοπροαίρετα και με ομοψυχία το τελευταίο διάστημα πριν την αποπομπή του.¹⁹²

Σε κάποιες περιοχές η αποπομπή του θύματος ξεκινούσε από το πρυτανείο, την κάρδια της πόλης. Τα *εξίλαστήρια θύματα* αποκαλούνταν *περικαθάρματα*, και η διαδικασία *περικαθαίρειν*, για να εντυπώσει τις εξαγνιστικές συνδηλώσεις. Ο λιθοβολισμός φαίνεται να ήταν μια εκ των οποίων ουκ άνευ συνθήκη στη διαδικασία αυτή, διότι διασφάλιζε τη μαζική συμμετοχή αποπομπής

Met..13.685). Στον αιτιολογικό μύθο όμως για την λατρεία των Θαργιλείων οι *φαρμακοί* είναι νεαροί άνδρες, βλ. Διογ.Λαερτ. 1.110.

¹⁸⁸ Βλ. αρχαίο σχόλιο στους *Έπτά επί Θήβας*, στ. 680.

¹⁸⁹ Ο.π., σελ 303.

¹⁹⁰ Πολύ σημαντική για την ερμηνεία του *εξίλαστήριου θύματος* είναι η μελέτη του Girard, για την βία και το ιερό. Λέει χαρακτηριστικά : «*Η βία κοπιάζει και πραΰνεται καθώς πολώνεται από το θυσιαστικό σφαγιασμό*», σελ. 444. «*Η ιδρυτική ομοψυχία μετατρέπει την κακή βία σε σταθερότητα και σε γονιμότητα...η θυσία εμποδίζει τη βία να ξαναγίνει εμμενής και αμοιβαία, δηλαδή ενισχύει τη βία ως εξωκοινοτική, υπερβατική, ευεργετική*», σελ 445. «*Η τελετουργική σκέψη θέλει να θυσιάσει στο τερατώδες είδωλο ένα θύμα που να του μοιάζει όσο το δυνατόν περισσότερο. Οι περιθωριακές κατηγορίες όπου στρατολογούνται συνήθως τα θυσιαστικά θύματα, δεν ανταποκρίνονται τέλεια σε αυτήν την απαίτηση, αλλά συνιστούν την πιο καλή λύση. Τοποθετημένα μεταξύ του έξω και του μέσα, μπορούμε να πούμε ότι ανήκουν εκατέρωθεν*», σελ. 455.

¹⁹¹ Στα μυθικά παραδείγματα το *εξίλαστήριο θύμα* πάντα προσφέρεται οικειοθελώς για αυτοθυσία, βλ. Bremmer, σελ. 307.

¹⁹² Βλ. Bremmer, ό.π., σελ 307 και Τζέτζης, *chil*.5.736.

με έμπρακτο τρόπο.¹⁹³ Όλη η κοινότητα αποδιώχνει βίαια το κακό μακριά, ενώ αυτή η μαζική συμμετοχή δηλώνει και την μαζική συνενοχή και αναγνώριση του θύματος ως ατόμου περιθωριακής ύπαρξης που πρέπει να θυσιαστεί.¹⁹⁴ Βέβαια, στον *Ορέστη* δεν τηρούνται ακριβώς τα διαδικαστικά της συγκεκριμένης τελετουργίας που μας δίνουν οι πηγές. Δηλαδή, δεν αναφέρεται ρητά ότι οι Αργείοι ήθελαν να διώξουν τον Ορέστη χρίζοντάς τον *εξιλαστήριο θύμα*. Ωστόσο, ο τρόπος περιγραφής θανάτου του παραπέμπει σε τέτοιες ή ανάλογες πρακτικές. Θα λέγαμε ότι ο Ευριπίδης ίσως αξιοποιεί όψεις του μοτίβου του *φαρμακοῦ* και τις ενσωματώνει στο έργο του επιτείνοντας υπαινικτικά την καταλυτική δύναμη της τελετουργίας ως φορέα τραγικής ηδονής. Φυσικά, το κομβικότερο στοιχείο στο έργο που μας επιτρέπει να μιλήσουμε για οιονεί ταύτιση του Ορέστη με *εξιλαστήριο θύμα* είναι η πράξη λιθοβολισμού,¹⁹⁵ την απειλή της οποίας συζητάει εξ αρχής ο Ορέστης.¹⁹⁶ Ο Parker παρατηρεί ότι υπάρχει σύγχυση γύρω από το θέμα σχετικά με την αποπομπή αποκλειστικά μέσω λιθοβολισμού ενός άσημου και κακοποιού στοιχείου εν είδει *εξιλαστήριου θύματος*. Επισημαίνει ότι το τελετουργικό αυτό πραγματοποιείτο είτε για αποκατάσταση ειρήνης, μετά από περίοδο κρίσης, είτε σε ετήσια βάση με προληπτικό χαρακτήρα, για προστασία από δεινά. Κάνει επίσης λόγο και στην ηθελημένη αυτοθυσία ανθρώπων της υψηλής κοινωνίας στο μύθο, π.χ., βασιλοπούλες, που θυσιάζονται εκούσια για τη σωτηρία της πόλης.¹⁹⁷

¹⁹³ «Στην Ελλάδα του 5^{ου} αιώνα μέσα στην Αθήνα των μεγάλων τραγικών ποιητών η ανθρωποθυσία φαίνεται πως δεν είχε πλήρως εξαλειφθεί. Διαιωνιζόταν υπό τη μορφή του *φαρμακού*, τον οποίο η πόλη συντηρούσε με δικά της έξοδα για να τον θυσιάσει την κατάλληλη στιγμή, κυρίως στις περιόδους *θεομηνιών*», Girard, σελ. 24.

¹⁹⁴ «Κάθε ακαθαρσία, ανάγεται σε έναν και μόνο κίνδυνο της εγκατάστασης της ατέρμονης βίας μέσα στους κόλπους της κοινότητας. Η απειλή είναι πάντα η ίδια και υποκινεί την ίδια πομπή, την ίδια θυσιαστική περιπέτεια για να ξεθυμάνει η βία πάνω σε θύματα χωρίς δυσάρεστες επιπτώσεις. Αυτό που υποκρύπτεται στη ιδέα της τελετουργικής κάθαρσης δεν είναι μια απλή ψευδαίσθηση. Σκοπός του τελετουργικού είναι η κάθαρση βίας, δηλαδή η εξαπάτησή της και η εκτόνωσή της πάνω σε θύματα που δε θα γεννήσουν νέα διάθεση για εκδίκηση», Girard, σελ. 67, και «Άλλοτε η βία παρουσιάζεται στους ανθρώπους με έντρομο πρόσωπο, πολλαπλασιάζει μανιωδώς τις καταστροφές της, άλλοτε πάλι παρουσιάζεται κάτω από ένα ειρηνικό φως, σκορπά γύρω της τα ευεργετήματα της θυσίας», σελ. 69.

¹⁹⁵ «Για να εξιλεωθεί η πόλη πρέπει να εντοπιστεί και να εξοστρακιστεί το βδελυρό ον που μολύνει ολόκληρη την πόλη. Με άλλα λόγια πρέπει να συμφωνήσουν όλοι πάνω στον εντοπισμό ενός και μόνο ενόχου», βλ. Girard, σελ. 142, «Η απειλή της ολικής καταστροφής αποσοβείται και αποκρύπτεται από το μηχανισμό του *εξιλαστήριου θύματος*», σελ. 143, και «Υπαίτιος της βίας και της αταξίας ενόσω βρίσκεται ανάμεσα στους ανθρώπους, ο ήρωας εμφανίζεται σαν ένα είδος λυτρωτή από τη στιγμή που εξοστρακίζεται, και αυτό συμβαίνει πάντα με τη βία», «σε όλους τους μύθους ο ήρωας γίνεται πόλος έλξης μιας βίας η οποία ξεσπάει πάνω σε ολόκληρη την κοινότητα, μιας κακοποιού και μεταδοτικής βίας που ο θάνατος ή ο θρίαμβος την μεταμορφώνει σε τάξη και ασφάλεια», σελ. 148.

¹⁹⁶ Υπάρχει διχογνωμία στους ερευνητές σχετικά με το αν εν τέλει το θύμα αυτό έπρεπε να σκοτωθεί ή άπλα να διωχθεί, αν ο σκοτωμός ήταν κυριολεκτικός ή συμβολικός, μέσω της κοινωνικής εξορίας, βλ. Parker, σελ. 316. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση στα Αβδηρα όπου, ενώ στον Οβίδιο, *Ibis*.467 παραδίδεται η μαρτυρία ότι το θύμα σκοτωνόταν, ένα παπυρικό απόσπασμα του Καλλίμαχου λέει ότι το θύμα το κυνηγούσαν με πέτρες μέχρι τα σύνορα αλλά δεν το σκότωναν εν τέλει. Στην ιστορία το θύμα ζει, στον αιτιολογικό μύθο πεθαίνει, βλ. ό.π., σελ. 316-317.

¹⁹⁷ Βλ. Parker, σελ. 259. Παραδείγματα ιστορίας και μύθου που αλληλεπικαλύπτονται έχουμε σε μια μαρτυρία του Ηροδότου (βλ. Stern, 1991), ότι οι Αχαιοί θυσίασαν κάποτε τον βασιλιά τους Ακάμαντα για τη

Χαρακτηριστικό είναι το ότι η λέξη *φαρμακός* απαντά και στα δικανικά κείμενα.¹⁹⁸ Σε κάθε περίπτωση, παραμένει μια βασική διαφορά στο θέμα του *φαρμακοῦ* ανάμεσα στην ιστορική πραγματικότητα και στην προβολή του στη μυθολογική του εκδοχή -τμήματα της οποίας ενσωματώνονται και στην τραγωδία (π.χ. ο Οιδίπους που φεύγει εν είδει *φαρμακοῦ* από τη Θήβα).¹⁹⁹ Η διαφορά έχει να κάνει με το ότι στην ιστορική πραγματικότητα της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα η κοινωνία θεωρούσε ως αιτίες πτώσης και παρακμής τη διαφθορά, τη δειλία, την ανικανότητα, την προδοσία, που είχαν ευρύτερο κοινωνικό αντίκτυπο. Στην τραγωδία όμως παρουσιάζεται μια κοινότητα να πάσχει εξαιτίας μεμονωμένων περιστατικών, και κυρίως λόγω επίδειξης ασεβούς συμπεριφοράς και πρόκλησης της οργής του θεϊκού στοιχείου μέσω *μιάσματος*. Επίσης, ενώ στον μύθο η κοινότητα συσκέπτεται και αποφασίζει την αποβολή του φορέα του *μιάσματος*, στην ιστορική πραγματικότητα υπάρχει διαφορετική στάση, βλ. π.χ. Θουκ. 2.64.2., όπου ο Περικλής παροτρύνει το ακροατήριο να αντιμετωπίσει τα δεινά με γενναιότητα και σθένος. Έτσι, ενώ μυθολογικά ο υπαίτιος μιας κρίσης στην κοινότητα είναι συνήθως ένα υψηλά ιστάμενο πρόσωπο, στην ιστορική πραγματικότητα η ευθύνη μοιράζεται εξίσου σε όλους και έχει να κάνει με γενικευμένες λάθος επιλογές ή με παραβιάσεις συνθηκών, καταπατήσεις όρκων, άσχημο φέρσιμο προς ικέτες κλπ. Έτσι, για παραδείγμα, ακόμη και ο εξοστρακισμός μπορεί να ιδωθεί ως τελετουργία *εξίλαστήριου θύματος*, όπου οι θρησκευτικές συνδηλώσεις έχουν αντικατασταθεί από τις πολιτικές. Γενικά η μυθολογία, και η θρυλική αποτύπωση του γεγονότος αυτού αποδίδουν σε θρησκευτικούς παράγοντες την μαζική αναταραχή της κοινότητας, κάτι τέτοιο όμως δεν έχει αντίκρισμα στην ιστορική πραγματικότητα του 5^{ου} αιώνα, καθώς κανένα δεινό, πείνα, η αρρώστια δεν μαρτυρείται ότι αποδίδεται σε κάποιο *μίασμα*, παρά στην γενικότερη έκλυση των ηθών.

Ο Ορέστης προσπαθεί, όπως θα δούμε, να βρει εναλλακτικές μορφές εξαγνισμού, δεδομένου ότι του έχει απαγορευτεί η έξοδος από την πόλη, και άρα η δυνατότητα εξαγνισμού δια της τυπικής μεθόδου της εξορίας. Στην προσπάθειά του όμως αυτή καταλήγει να διαρρηγνύει ολοένα και περισσότερο το πλαίσιο *φίλων*, καθώς αφενός αποπειράται να μετατοπίσει το

σωτηρία όλων, 7.197.3, και μια μαρτυρία από τον Αθήναιο, 602c-d, όπου αναφέρει μια ετήσια τελετή θυσίας δυο όμορφων νέων προς τιμήν του Επιμενίδη που αποκάθηρε το *κυλώνειο άγος*. Ακόμα και οι τριάκοντα τύραννοι προσπαθούσαν να γίνουν αρεστοί εξαγγέλλοντας *καθαρό* της κοινότητας από τους άδικους, και ότι θα απαλλάξουν την πόλη από τους συκοφάντες εν είδει *εξίλαστήριων θυμάτων*, βλ. Λυσ.12.5. Υπήρχε μάλιστα και ειδικό λεξιλόγιο για την αποπομπή από την πόλη των ταραχοποιών στοιχείων που διασπούσαν την κοινωνική συνοχή, τέτοιο ήταν π.χ. το ρήμα *έκκαθαίρω*.

¹⁹⁸ Βλ. π.χ. Λυσίας, 6.53. Επίσης, ο Πλούταρχος, στο 693c- 694b λέει ότι όταν ήταν *ἄρχων βασιλεύς* ο ίδιος οργάνωσε στην Χαιρώνεια τελετή *φαρμακοῦ*. Επιπλέον, στην τελετή των Θαργυλίων κάθε χρόνο δύο Αθηναίοι οδηγούνταν εκτός πόλης.

¹⁹⁹ Βλ. αναλυτικά το σχετικό άρθρο του Griffith (1993) “OedipusPharmakos? Alleged Scapegoating in Sophocle’s Oedipus the King”, σελ. 95-114

μίασμα στην Ελένη, ως το κινούν αίτιο για τον κλυδωνισμό του οίκου, και άρα να την θυσιάσει τελικά εν είδει εξιλαστήριου θύματος, αφετέρου, όπως θα φανεί, σκοπεύει να θυσιάσει την Ερμιόνη με τέτοιο τρόπο, ώστε να καταστήσει την ανθρωποθυσία της ως υπαινικτικό τρόπο διεστραμμένης εξαγνιστήριας τελετής για την πράξη μητροκτονίας. Ο Ορέστης σκοτώνοντας την Ελένη προσπαθεί να επιτύχει δυο σκοπούς, αφενός να εξαγνιστεί -ειρωνικά- ο ίδιος μέσω αιματοχυσίας φίλου, αφετέρου να αφανίσει την πρωταρχική αίτια του κακού, εξαιτίας της οποίας πάσχει η κοινότητα. Θεωρεί πως, αν εξαφανιστεί το αρχικό δεινό, τότε μπορεί να επέλθει η γαλήνη. Ωστόσο, εδώ ο Ευριπίδης διαστρέφει την τελετουργία *θυσίας* διότι, όχι μόνο η Ελένη είναι φίλος του Ορέστη, αλλά υπάρχει συνάμα και αλληγορική αντικατάσταση της ομαλής πράξης τελετουργικού εξαγνισμού με μια ανίερη ανόσια και *διεστραμμένη* συνθήκη υποκατάστασης του ζώου με άνθρωπο.

Συγκεκριμένα, η ρήση του αγγελιαφόρου στο έργο αυτό περιέχει αρκετούς υπαινιγμούς που θα μπορούσαν να ερμηνευθούν υπό το πρίσμα επιλογής του Ορέστη ως του -ανθρώπινου- θύματος που θα λειτουργήσει ευνοϊκά για την συλλογική εκτόνωση της κρίσης, μέσω της αποπομπής ενός κακοποιού στοιχείου μακριά από την κοινότητα.²⁰⁰ Βεβαία, πρέπει να σημειωθεί ότι δεν τηρείται ακριβώς το μοτίβο του *φαρμακοῦ*, ούτε εκπληρώνεται εν τέλει, διότι οι Αργεῖοι ψήφισαν στη συνέλευση ο ίδιος ο Ορέστης και η αδελφή του να θανατωθούν μόνοι τους, απαλλάσσοντας, ακόμα και έτσι, από τις κακουχίες ολόκληρη την κοινότητα, βλ.στ. 1035-1036 «το δ' ἡμᾶρ ἡμῖν κύριον. δεῖ δ' ἢ βρόχους ἅπτειν κρεμαστοὺς ἢ ζῆφος θήγειν χερί». Θα λέγαμε ότι ο Ευριπίδης φαίνεται να παραλλάσσει διαστρέφοντας το μοτίβο του *φαρμακοῦ* κάνοντας ειρωνικούς υπαινιγμούς για χρήση και εφαρμογή του εντός δράματος, και αξιοποιώντας θεωρητικά και μόνο ορισμένες εκφάνσεις του, με κυρίαρχη εκείνη της διαδικασίας του λιθοβολισμού. Ωστόσο, ακόμη και αν δεν εντάσσει στον *μῦθον* του έργου τη συγκεκριμένη τελετουργική πρακτική, παραπέμπει σε αυτήν και μάλιστα με τρόπο που να απηχεί τη *διεστραμμένη* χρήση της. Είδαμε ότι ο *φαρμακός* ήταν ένα είδος *ανθρωποθυσίας*, ή οιονεί *ανθρωποθυσίας*, που αποσκοπούσε σε ευοίωνα για την κοινότητα αποτελέσματα, μέσω της

²⁰⁰ Ενδεικτικά σε αυτό συνηγορούν έμμεσα ορισμένοι στίχοι όπως : 857, «*ψήφω Πελασγῶν σὸν κασίγνητον θανεῖν καὶ σέ, ὦ τάλαιν', ἔδοξε τῇδ' ἐν ἡμέρᾳ*», 861-865, *τίνες ἐν Ἀργείοις λόγοι / καθεῖλον ἡμᾶς κάπεκῶρυσαν* θανεῖν; / λέγ', ὦ γεραιέ πότερα *λευσίμῳ χερὶ* / ἢ διὰ σιδήρου πνεῦμ' ἀπορρήζαι με δεῖ, / κοινὰς ἀδελφῶ συμφορὰς κεκτημένην;», 886-888, «*Τίς χρήζει λέγειν, / πότερον Ὀρέστην καταθανεῖν ἢ μὴ χρεῶν, / μητροκτονοῦντα;*», 898-900, «*ἐπὶ τῷδε δ' ἡγόρευε Διομήδης ἀναξ. / οὗτος κτανεῖν μὲν οὔτε σέ οὔτε σύγγονον εἶα, φυγῇ δὲ ζημιῶντας εὖσεβεῖν*». Η πρόταση του Διομήδη να μην σκοτώσουν αλλά να αποπέμψουν δια εξορισμού τον Ορέστη θυμίζει πολύ μοντέλα του *φαρμακοῦ* απο ιστορικά γεγονότα, στ. 914-5, «*ὃς εἶπ' Ὀρέστην καὶ σέ ἀποκτεῖναι πέτροις* / 915 *βάλλοντας*. ὑπὸ δ' ἔτεινε τυνδάρεως λόγους / τῷ σφῶ κατακτείνοντι τοιούτους λέγειν», 944-8, *ὃς ἡγόρευσε σύγγονον σέ τε κτανεῖν. / μόλις δ' ἔπεισε μὴ πετρουμένους θανεῖν / τλήμων Ὀρέστης: αὐτόχειρι δὲ σφαγῇ / ὑπέσχετ' ἐν τῇδ' ἡμέρᾳ λείψειν βίον / σὺν σοί. πορεύει δ' αὐτὸν ἐκκλήτων ἄπο* / 950 «*Πυλάδης δακρύων: σὺν δ' ὁμαρτοῦσιν φίλοι / κλαίοντες, οἰκτίροντες*».

αποπομπής του *μιάσματος* μακριά από την πόλη. Ο Ευριπίδης διαστρέφει το θετικό σκοπό που είχε η συγκεκριμένη αυτή τελετουργική πρακτική, εξισώνοντας ειρωνικά τον ίδιο τον φορέα *μιάσματος* με το *εξίλαστήριο θύμα*. Εξισώνει ειρωνικά το άτομο που προκαλεί το *μίασμα* με το άτομο που αυτοθυσιάζεται για χάρη της κοινότητας.

Διαστροφή της τελετουργίας στο έργο υπάρχει και σε μια άλλη έκφανση. Γενικά στο έργο η απόπειρα φόνου της Ελένης παρουσιάζεται ως μορφή αντιποίνων στην πράξη του Μενελάου να αφήσει εκτεθειμένους τους *φίλους* που έπρεπε να συντρέξει, βλ. στ. 1099, «*ἐπεὶ δὲ κατθανούμεθ', ἐς κοινὸν λόγον ἔλθωμεν, ὥς ἂν Μενέλεως συνδυστυχῇ*». Πρακτικά, μέσω του θανάτου της πρωταρχικής αιτίας των δεινών του *οίκου* των Ατρείδων, επέρχεται μια οριστική απομάκρυνση της πηγής του κακού για την κοινότητα. Αυτός είναι ο βασικός λόγος που παρουσιάζει ο Ορέστης προκειμένου να αιτιολογήσει την επικείμενη αποτρόπαιη πράξη ανθρωποκτονίας. Λίγους στίχους παρακάτω, προβάλλεται έντονα η μεταφορική θανάτωση της Ελένης ως μορφή *εξίλαστήριας* θυσίας για την αποκατάσταση της ομόνοιας στην κοινότητα. Οι στίχοι 1131-1140 είναι ειρωνικά διατυπωμένοι και αξιοποιούν την *τελετουργικήν λέξιν* προσπαθώντας να διαμορφώσουν υπαινικτικά συνθήκες τελετουργικής θυσίας της Ελένης.²⁰¹ Ειδικά, η λέξη *όλολυγμός* έχει έντονη συμβολική σημασία διότι παραπέμπει στη χαρμόσυνη μαζική συμμετοχή του πλήθους κατά την πράξη *θυσίας*. Η διαστροφή εδώ έγκειται στο ότι η λέξη αυτή, σε αμιγώς τελετουργικά συμφραζόμενα, είναι σύμβολο συνενοχής και χαράς για την πράξη της ιερής θυσίας. Εδώ, όμως, η λέξη χρησιμοποιείται για να περιγράψει ειρωνικά τη στιγμή του φόνου της Ελένης. Όπως σε μια θυσία ζώου, έτσι και τώρα, η *όλολυγή* θα επισφραγίσει την -ειρωνικά χρωματισμένη- ιερότητα της πράξης και θα σηματοδοτήσει -εξίσου ειρωνικά- τη στιγμή της αποκατάστασης της διασαλευμένης από την κρίση κοινωνικής γαλήνης. Επιπλέον, τα σπαθιά που είναι κρυμμένα στα ρούχα, σύμφωνα με το δόλιο σχέδιο του Ορέστη-Πυλάδη σχετικά με τον εγκλωβισμό και τη δολοφονία της Ελένης, αναφέρονται εσκεμμένα ίσως διότι επιχειρείται διαστροφή του τυπικού της θυσίας ζώου, όπου η *μάχαιρα* παραμένει κρυμμένη από το ζώο, μέχρι να φτάσει στο βωμό. Έτσι και εδώ, οι δράστες θα κρατήσουν κρυμμένα τα ξίφη τους μέχρι να διασφαλίσουν την εκούσια μεταφορά της Ελένης στην εστία του παλατιού, βλ. στ. 1125, «*κρύπτ' ἐν πέπλοισι τοισίδ' ἔξομεν ξίφη*». Δύο ακόμη στοιχεία συνηγορούν στη σκιαγράφηση αυτής της ειρωνικής περιγραφής της διαστροφής της *θυσίας*. Πρώτον στους στ. 1444-1445, «*ἄγει δ' ἄγει νιν ἃ δ' ἐφείπετ', οὐ πρόμαντις ὧν ἔμελλεν*»,

²⁰¹ «*εἰ μὲν γὰρ ἐς γυναῖκα σωφρονεστέραν / ξίφος μεθεῖμεν, δυσκλεὲς ἂν ἦν φόνος / νῦν δ' ὑπὲρ ἀπάσης Ἑλλάδος δώσει δίκην*, / 1135, *ὧν πατέρας ἔκτειν', ὧν δ' ἀπώλεσεν τέκνα, / νύμφας τ' ἔθηκεν ὀρφανὰς ζυναόρων*. / *όλολυγμὸς ἔσται, πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς, / σοὶ πολλὰ κάμοι κέδν' ἀρώμενοι τυχεῖν, / κακῆς γυναικὸς οὖνεχ' αἷμ' ἐπράξαμεν*».

ο αγγελιαφόρος υπαινίσσεται πως η μετάβαση της Ελένης στην εστία έγινε με την πλήρη συγκατάθεσή της. Το στοιχείο αυτό πιθανόν να απηχεί και να αντικατοπτρίζει ειρωνικά την πρακτική της τελετουργικής θυσίας, κατά την οποία, για να είναι ευοίωνη η τελετή, έπρεπε το ζώο που είχε επιλεγεί να μεταβεί πρόθυμα στον ιερό χώρο σφαγής, που συνήθως ήταν ο βωμός. Μπορεί στο παλάτι να μην υπάρχει βωμός, ωστόσο, η αναφορά στην εστία δεν είναι τυχαία, καθώς αποτελεί το πλέον ιερό σημείο του *οίκου* και επιπλέον βρισκόταν σε κεντρικό σημείο του παλατιού, σύμβολο της προστασίας του θεσμού της οικογένειας και των σχέσεων στα μέλη. Επίσης, στους στίχους 1470-1474 διαβάζουμε ότι το ξίφος θα επιφέρει πλήγμα στην Ελένη όχι οπουδήποτε, αλλά θα τη χτυπήσει στο λαιμό, εκεί δηλαδή όπου χτυπούσαν ακαριαία τα *θυσιάσματα* οι μάγειροι, προκειμένου ο φόνος να είναι γρήγορος και το αίμα να στάξει ακριβώς πάνω στο βωμό *«μυκηνίδ' ἄρβύλαν προβάς, ὧμοις ἄριστεροῖσιν ἀνακλάσας δέρην, παίειν λαιμῶν ἔμελλεν εἴσω μέλαν ξίφος»*.

Όπως αναφέρθηκε, ο Ορέστης προσπαθεί να προβάλλει τον επικείμενο φόνο της Ελένης ως μορφή ανταποδοτικής τιμωρίας στον Μενέλαο που απέτυχε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις των *φιλικών* του καθηκόντων. Ωστόσο, ο θάνατός της θα έχει διπλό σκοπό, διότι πέραν της τιμωρίας του κακού *φίλου*, θα κατευνάσει και την οργή του πλήθους, καθώς θα εξουδετερώσει την ίδια την πηγή των δεινών, βλ. στ 1460-1463. Άρα, η *διαστροφή της τελετουργίας* στο έργο δεν έγκειται μόνο στο ότι ο Ορέστης παρουσιάζεται ως το *εξιλαστήριο θύμα* του Άργους. Η θυσιαστική τελετουργία διαστρέφεται εις διπλούν διότι, όχι μόνο διασαλεύεται η γνήσια και ευεργετική συμβολή του *φαρμακοῦ*, αλλά επιπλέον, το εγχείρημα του Ορέστη να μεταβιβάσει τον «τίτλο» του *εξιλαστήριου θύματος* από πάνω του στην ίδια την Ελένη, διαστρέφει ακόμη περισσότερο την ευεργετική λειτουργία του *φαρμακοῦ*, ιδίως διότι ο Ευριπίδης εξισώνει έμμεσα την τελετή του *φαρμακοῦ* με πράξη δολερής ανθρωποκτονίας που περιγράφεται με αμιγώς τελετουργικό λεξιλόγιο. Σε κάθε περίπτωση, η Ελένη παρουσιάζεται ως το *εξιλαστήριο θύμα* που πληρώνει τα σφάλματα και τις κακουχίες που η ίδια προξένησε για την Ελλάδα. Αυτό φαίνεται καθαρά στους στίχους 1363-1365, *«διὰ δίκας ἔβα θεῶν / νέμεσις ἐς Ἑλέναν. / δακρύοισι γὰρ Ἑλλάδ' ἅπασαν ἔπλησε, / διὰ τὸν ὀλόμενον ὀλόμενον Ἰδαῖον / πάριν, ὃς ἄγαγ' Ἑλλάδ' εἰς Ἴλιον»*. Ο Ορέστης θεωρεί ότι με το θάνατο της Ελένης θα έχει φονεύσει τον *μιάστορα* της Ελλάδος, την πρωταρχική αίτια του κακού, βλ. στ. 1584, *«τὴν Ἑλλάδος μιάστορ' εἰς Αἰδου βαλεῖν»*. Η επιλογή της συγκεκριμένης λέξης δεν είναι τυχαία καθώς είναι έκδηλες οι θρησκευτικές συνδηλώσεις της και οι καταβολές της από τη λέξη *μίασμα*. Ωστόσο, στο έργο αυτό, οι ειρωνικοί υπαινιγμοί για θυσιαστική -*διστραμμένη*- εξαγνιστήρια τελετουργία δεν περιορίζονται μόνο στην Ελένη. Όταν ο Ορέστης και ο Πυλάδης βλέπουν την Ερμιόνη εντός

του παλατιού, ο Ευριπίδης τους παρομοιάζει με Βάκχες που τρέχουν να κατασπαράζουν το θήραμά τους, βλ. στ 1490-1495 «*ἔμολε δ' ἄ τάλαιν' Ἑρμιόνα δόμους / ἐπὶ φόνῳ χαμαι πετεῖ ματρός, ἄ / νιν ἔτεκεν τλάμων. / ἄθυρσοι δ' οἶά νιν δραμόντε βάκχαι / σκύμνον ἐν χεροῖν ὀρείαν / ζυνήρπασαν*». Φυσικά, η λέξη σκύμνος που επιλέγεται για να παρομοιάσει την Ερμιόνη, παραπέμπει σε πράξη διασπαραγμοῦ, όπου και εδώ ο άνθρωπος αντικαθιστά ειρωνικά, ως θυσίασμα, ένα ζώο. Τέλος, η Ερμιόνη θα μπορούσε να θεωρηθεί θύμα μιας διαστροφικής θυσίας (ολοκαυτώματος) προς τιμήν του νεκρού πατέρα του Ορέστη. Αυτό υπαινίσσεται ο ίδιος στον στίχο 1596, «*ὥς μή γ' ἔχῃς σύ, την δ' ἐπισφάξας πυρί*», ενώ στον στίχο 1617 ο Μενέλαος χαρακτηρίζει απεγνωσμένα την Ερμιόνη «*σφάγιον*». Έτσι, και ο επικείμενος θάνατος της Ερμιόνης τείνει να χρωματιστεί με όρους τελετουργικής θυσιαστήριας πράξης, επιτείνοντας ακόμη περισσότερο το μοτίβο της διαστροφής της τελετουργίας στο έργο.

B. ΙΚΕΣΙΑ

Η διαστροφή της τελετουργίας της *ικεσίας* συνάπτεται μονίμως με την πράξη διάσπασης του φιλικού πλαισίου που διέπει μυθολογικά τις σχέσεις των ηρώων. Η διαστροφή της *ικεσίας* στο έργο αυτό πυροδοτείται σε μεγάλο βαθμό από το *μίσμα*. Ο Ευριπίδης, μένοντας πιστός στις μυθολογικές επιταγές που έχουν παγιώσει τις πληροφορίες για τον οίκο των Ατρειδών, παραλλάσσει τεχνηέντως τα επιμέρους στοιχεία και συστήνει μια νέα πλοκή, έναν δικό του *μῦθον*, καινοτομώντας. Αξιοποιεί δηλαδή την πράξη της μητροκτονίας όχι τόσο για τις ανήθικες συνδηλώσεις της πράξης καθαυτήν, αλλά για το πρόβλημα θρησκευτικής φύσεως που αναδύεται. Έτσι, το *μίσμα* με τη σειρά του γίνεται το σημείο αναφοράς δράσης και ήθους των ηρώων. Είναι το *μίσμα* εκείνο που εμποδίζει τον Ορέστη να βγει ως αυτοεξόριστος από το Άργος και να επιστρέψει αποκαθαρμένος, και είναι το *μίσμα* εκείνο εξαιτίας του οποίου ο Μενέλαος δεν ανταποκρίνεται στις *φιλικές* του υποχρεώσεις. Το *μίσμα* πυροδοτεί στο έργο όλες τις πράξεις *διαστροφής της τελετουργίας*. Αυτός είναι και ο τρόπος με τον οποίο ο Ευριπίδης καθιστά τα επεισόδια *ελεεινά* και *φοβερά*.

Μια πρώτη μορφή του μοτίβου της διαστροφής της *ικεσίας* συναντάμε στους στίχους 380-385 γιατί η πράξη που περιγράφεται δεν ακολουθεί αυστηρά το τυπικό που πρέπει να τηρηθεί. Δηλαδή, η ιερή πράξη διαστρέφεται καθώς χάνει την επισημότητά της. Η *ικεσία*, εν προκειμένω, δεν είναι επίσημη διότι δεν υπάρχουν κλαδιά *ικεσίας* λόγω *μισματικής*

κατάστασης του Ορέστη.²⁰² Λίγο παρακάτω, ο Ορέστης απευθύνει έκκληση *ικεσίας* στον Μενέλαο με σκοπό να τον συντρέξει στο *πάθος* του, υπενθυμίζοντάς του τις υποχρεώσεις στις οποίες πρέπει να ανταποκριθεί, στο πλαίσιο συμπαράστασης σε *φίλους* τη στιγμή που χρειάζεται. Το ιδιαίτερο με τον *Όρέστη* είναι ότι η διαστροφή της τελετουργικής *ικεσίας* αξιοποιείται πάντοτε με τρόπο που να απειλούνται οι *φιλικοί* δεσμοί. Έτσι, εδώ ο Ευριπίδης συνδυάζει το πλαίσιο των *φιλικών* δεσμών -που είναι το πλαίσιο δράσης των ηρώων -και την διάτρησή του μέσω της άρνησης του Μενελάου να παράσχει βοήθεια στους *φίλους* του. Η *διαστροφή της τελετουργίας της ικεσίας* δημιουργεί *πάθος* ακριβώς διότι πλήττει άμεσα τον κατά κόρον *φιλικό* δεσμό των δύο ηρώων, που είναι συνάμα και συγγενείς.²⁰³ Όσον αφορά τις σχέσεις μεταξύ Ορέστη και Τυνδάρεω στο έργο αυτό, παρατηρούμε ότι ήδη η μητροκτονία έχει διαρρήξει εξ αρχής τις *φιλικές* σχέσεις τους, καθώς ο πρώτος νιώθει ντροπή και αμηχανία να αντικρίσει τον παππού του.²⁰⁴ Χρειάζεται να σταθούμε σε ορισμένα σημεία που αφορούν τον Τυνδάρεω. Ο Τυνδάρεως θεωρεί την εξορία ως την καλύτερη μορφή εξιλέωσης ενός ανθρωποκτόνου, ωστόσο, τείνει να παραμερίζει την αξία και τη συμβολική αναγκαιότητα της τελετουργίας ως συνεκτικού δεσμού, επαναπροσδιορισμού σχέσεων και μέσου επανένταξης του *μιασμένου* πάλι την κοινότητα. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στους στ. 512-518, «*καλῶς ἔθεντο ταῦτα πατέρες οἱ πάλοι / ἐς ὁμμάτων μὲν ὄψιν οὐκ εἶων περᾶν / οὐδ' εἰς ἀπάντημ', ὅστις αἶμ' ἔχων κυροῖ, / φυγαῖσι δ' ὀσιοῦν, ἀνταποκτείνειν δὲ μή. / αἰεὶ γὰρ εἷς ἔμελλ' ἐν ἐξεσθαι φόνῳ, / τὸ λοίσθιον μῖασμα λαμβάνων χεροῖν*».

Το στοιχείο αυτό είναι αρκετά σημαντικό διότι στο έργο προκαλείται ένα αντιθετικό δίπολο φύσης-νόμου, με τέτοιο τρόπο μάλιστα που ο Τυνδάρεως να υπαινίσσεται την ισχύοντα και αναποτελεσματικότητα της τελετουργίας ως εγγυήτριας δύναμης για την επανένταξη κάποιου *μιασμένου*, εν συγκρίσει με την εγκυρότητα και την αυθεντία των νόμων. Επίσης, ο Τυνδάρεως παρουσιάζεται ως ανηλεής υπερασπιστής του νομικού συστήματος που οφείλει να διέπει και να καθορίζει τις αρμοδιότητες και τα καθήκοντα της κοινότητας, καθώς είναι ο μόνος αποδοτικός τρόπος αποσόβησης ή υπέρβασης μιας κοινωνικής κρίσης. Έτσι, βλέπουμε ότι διαρκώς θέτει

²⁰² Βλ. στ 380-5 : «*ὃδ' εἴμ' Ὀρέστης, Μενέλεως, ὃν ἱστορεῖς. / ἑκὼν ἐγὼ σοι τὰμὰ μηνύσω κακά. / τῶν σῶν δὲ γονάτων πρωτόλεια θιγάνῳ / ἰκέτης, ἀφύλλου στόματος ἐξάπτων λιτάς/σῶσόν μ' ἀφῖζαι δ' αὐτὸς ἐς καιρὸν κακῶν*».

²⁰³ Βλ. στ. 448-55 : «*ἐς σὲ ἐλπίς ἢ μὴ καταφυγὰς ἔχει κακῶν. / ἀλλ' ἀθλίως πράσσουσιν εὐτυχῆς μολῶν / μετὰδος φίλοισι σοῖσι σῆς εὐπραξίας, / καὶ μὴ μόνος τὸ χρηστὸν ἀπολαβὼν ἔχε, / ἀλλ' ἀντιλάζου καὶ πόνων ἐν τῷ μέρει, / χάριτας πατρώας ἐκτίνων ἐς οὓς σε δεῖ. / ὄνομα γάρ, ἔργον δ' οὐκ ἔχουσιν οἱ φίλοι / οἱ μὴ 'πὶ ταῖσι συμφοραῖς ὄντες φίλοι*».

²⁰⁴ Βλ. στ 460-469.

σε δεύτερη μοίρα το πλαίσιο *φίλων*, διακηρύσσοντας χαρακτηριστικά πως δε θα μιλήσει ούτε καν στην κόρη του, διότι η πράξη της είναι άνομη και αντίκειται στους νόμους.²⁰⁵

Συνεπώς, ο λιθοβολισμός για τον Τυνδάρεω δεν έχει ούτε θρησκευτικό ούτε ηθικό πρόσημο, και δεν συνιστά συμβολισμό αποφυγής η αποκατάστασης μιας οριακής κατάστασης. Αντιθέτως, είναι τρόπος μαζικής επιβολής δικαιοσύνης και ικανοποίησης του αισθήματος περί τιμωρίας του ενόχου για ανθρωποκτονία. Για τον Τυνδάρεω, η πράξη της μητροκτονίας, ως πράξη εγκληματική καθαυτήν, απάδει στους νόμους της πόλης, χωρίς να προτάσσονται οι ηθικές συνδηλώσεις της μητροκτονίας.

Στο έργο, επίσης, έχουμε και ειρωνική αξιοποίηση του μοντέλου των *φιλικών* δεσμών. Μόλις ο Τυνδάρεως εμφανίζεται επί σκηνής, δηλώνει ρητά την επιθυμία του να συμπαρασταθεί στους *φίλους* του διότι αυτό επιτάσσουν οι κοινωνικό-ηθικές ανάγκες της εποχής. Ωστόσο, δε θα κρατήσει την ίδια στάση απέναντι σε όλους τους *φίλους* του, δηλαδή τον Ορέστη και την Ηλέκτρα. Έτσι, το δίπολο τήρησης ή μη τήρησης των προκαθορισμένων αρμοδιοτήτων ενός ήρωα στο πλαίσιο *φιλίας*, καθώς και η διάρρηξη των *φιλικών* σχέσεων μέσω της *διαστροφής της τελετουργίας* είναι κομβικοί θεματικοί άξονες που υποκινούν και μεθοδεύουν όχι μόνο την πλοκή αλλά και τη διαμόρφωση των συνθηκών που καθιστούν την *πράξιν έλεεινήν και φοβερήν*. Βλέπουμε λοιπόν τη θετική στάση του Τυνδάρεω στον Μενέλαο στους στίχους 470-475 «*ποῦ ποῦ θυγατρὸς τῆς ἐμῆς ἴδω πόσιν, / Μενέλαον; ἐπὶ γὰρ τῷ Κλυταιμῆστρας τάφῳ / χοὰς χεόμενος ἔκλυον ὡς ἐς ναυπλίαν / ἦκοι σὺν ἀλόχῳ πολυετὴς σεσφωσμένος. / ἄγετέ με πρὸς γὰρ δεξιὰν αὐτοῦ θέλω / στὰς ἀσπάσασθαι, χρόνιος εἰσιδὼν φίλον*», στην οποία δίνεται ιδιαίτερη έμφαση, ακριβώς διότι θα λειτουργήσει αντιθετικά και ειρωνικά εν σχέσει με όσα θα διακηρύξει κατόπιν εις βάρος του *μιασμένου* Ορέστη. Για τον Τυνδάρεω, οι ηθικοί -κοινωνικά και νομικά προκαθορισμένοι- κανόνες συμβίωσης είναι μεγαλύτερης σημασίας από την τήρηση των υποχρεώσεων μεταξύ *φίλων*, βλ. χαρακτηριστικά στ. 493-495, «*τούτου τίς ἀνδρῶν ἐγένετ' ἀσυνετώτερος, / ὅστις τὸ μὲν δίκαιον οὐκ ἐσκέψατο / οὐδ' ἤλθεν ἐπὶ τὸν κοινὸν Ἑλλήνων νόμον;*», όπου επισημαίνει την ανάγκη τήρησης των νόμων που διασφαλίζουν την κοινωνική συνοχή και υπερτερούν έναντι των ενστίκτων εκδίκησης, και λίγο παρακάτω, στ 500-506, όπου ισχυρίζεται πως για οποιονδήποτε ανθρωποκτόνο «*χρῆν αὐτὸν ἐπιθεῖναι μὲν αἵματος δίκην, / ὅσιν διώκοντ', ἐκβαλεῖν τε δωμάτων / μητέρα τὸ σῶφρόντ' ἔλαβεν ἀντὶ συμφορᾶς / καὶ τοῦ νόμου τ' ἂν εἶχετ' εὐσεβὴς τ' ἂν ἦν. / νῦν δ' ἐς τὸν αὐτὸν δαίμον' ἤλθε μητέρι. / κακὴν γὰρ αὐτὴν ἐνδίκως ἡγούμενος,*

²⁰⁵ Στον στ. 520, προκρίνει το νομικό σύστημα ως την αποτελεσματικότερη ασφαλιστική δικλείδα πρόνοιας και αποκατάστασης ειδικθών εγκλημάτων που ξεκινούν από μίσος και επιθυμία εκδίκησης, βλ. στ. 523-526, «*ἀμυνῶ δ', ὅσον περ δυνατός εἰμι, τῷ νόμῳ τὸ θηριῶδες τοῦτο καὶ μαιφόνον / παύων, ὃ καὶ γῆν καὶ πόλεις ὄλλυσ' ἀεί*».

/ αὐτὸς κακίων μητέρ' ἐγένετο κτανών».

Αντιλαμβανόμαστε επίσης ότι αυτή η στάση του Τυνδάρεω αντιτίθεται σε εκείνη του Ορέστη, ο οποίος απέδωσε την πράξη του στην αναπόφευκτη βούληση του θεού Απόλλωνα. Το δίπολο φύση-νόμος, έρχεται διαρκώς στο προσκήνιο. Ο Τυνδάρεως θεωρεί ότι κάθε εγκληματίας πρέπει απαρέγκλιτα να υποστεί τις κυρώσεις του νόμου. Ο Ορέστης, όμως, προτάσσει την ανάγκη για απόδοση ηθικής δικαιοσύνης στο πλαίσιο απότισης τιμών στους *φίλους*, ακόμη και αν αυτό περιλαμβάνει κάποια *μιαρή* πράξη. Εξάλλου, ο ίδιος είχε αποδώσει τα κίνητρα της πράξης του στο θεό, βλ. στ. 546-547, «ἐγὼ δ', ἀνόσιός εἰμι μητέρα κτανών, / ὅσιος δέ γ' ἕτερον ὄνομα, τιμωρῶν πατρί». Ο Ορέστης προβάλλει τον εαυτό του ως το εκτελεστικό όργανο της θεικής βούλησης, συνεπώς το *μιάσμα* που τον βαραίνει πρέπει να αποδοθεί στον θεό, στ. 591-596 «ὄρᾳ δ' Απόλλων', ὃς μεσομφάλους ἔδρας / ναίων βροτοῖσι στόμα νέμει σαφέστατον, / ᾧ πειθόμεσθα πάνθ' ὅσ' ἂν κεῖνος λέγῃ / τούτῳ πιθόμενος τὴν τεκοῦσαν ἔκτανον. / ἐκεῖνον ἡγεῖσθ' ἀνόσιον καὶ κτείνετε / ἐκεῖνος ἤμαρτ', οὐκ ἐγώ. τί χρῆν με δρᾶν;».

Μάλιστα, ο Ευριπίδης τον βάζει να περιγράφει τον θάνατο των δύο καταχραστών της εξουσίας, αξιοποιώντας τελετουργικό λεξιλόγιο θυσίας, βλ. στ. 561-565 «λέξω δ' ὅμως. / Αἴγισθος ἦν ὁ κρυπτὸς ἐν δόμοις πόσις. / τοῦτον κατέκτειν', ἐπὶ δ' ἔθυσα μητέρα, / ἀνόσια μὲν δρῶν, ἀλλὰ τιμωρῶν πατρί. ἐφ' οἷς δ' ἀπειλεῖς ὡς πετρωθῆναί με χρή, ἄκουσον ὡς ἄπασαν Ἑλλάδ' ὠφελῶ», ενώ χρησιμοποιεί πολύ ειρωνική φράση για την ανάγκη του εξαγνισμού του *μιάσματος* από τον ίδιο το θεό, ο οποίος το έχει προκαλέσει, βλ. στ. 596-597, «ἢ οὐκ ἀξιοχρεῶς ὁ θεὸς ἀναφέροντί μοι μιάσμα λῦσαι;» Από την άλλη, και σε αντίθεση με την Ελένη, ο Τυνδάρεως μένει πιστός στην ανάγκη αυτός και ο Μενέλαος να μην μιλάνε καθόλου με τον *μιασμένο*, ακόμη και αν αυτός είναι *φίλος*, διότι μπορεί να μianθούν και οι ίδιοι -ακόμη και μέσω συνομιλίας. Ο Τυνδάρεως απηχεί παραδεδομένες απόψεις της εποχής, ότι κάθε μορφή κοινωνικής αλληλεπίδρασης με εγκληματία ανθρωποκτόνο ήταν πιθανή περίπτωση μετάδοσης του *μιάσματος*, βλ. στ. 481, «Μενέλαε, προσφθέγγῃ νιν, ἀνόσιον κάρα;». Στον λόγο του ο Τυνδάρεως αποτυγχάνει να ανταποκριθεί ως *φίλος* σε *φίλο*, όχι μόνο διότι απορρίπτει την *ικεσία* του Ορέστη, αλλά κυρίως διότι τον απορρίπτει και ως μέλος του οίκου του, προτιμώντας να μείνει πιστός στις επιταγές του νόμου.²⁰⁶ Ο Τυνδάρεως καλεί τον Μενέλαο να αρνηθεί κι αυτός το ρόλο του ως *φίλος* του Ορέστη και να επικυρώσει την πρόταση του για τον λιθοβολισμό των

²⁰⁶ Βλ. ενδεικτικά στ. 609-614 «μᾶλλον μ' ἀνάξεις ἐπὶ σὸν ἐξελθεῖν φόνον / μολὼν γὰρ εἰς ἔκκλητον Ἀργείων ὄχλον / ἐκοῦσαν οὐχ ἐκοῦσαν ἐπισείσω πόλιν / σοὶ σῆ τ' ἀδελφῇ, λεύσιμον δοῦναι δίκην».

δυο νεαρών υπαιτίων για την καταπάτηση του νόμου.²⁰⁷ Ο ίδιος συμβάλλει στην περαιτέρω διάσπαση των *φιλικών* δεσμών, ενώ αποποιείται, ή τουλάχιστον δεν φαίνεται να αξιοποιεί καθόλου τη συμβολική σημασία της τελετουργίας πουθενά στον λόγο του. Αντίθετα ο Ορέστης θα προσπαθήσει να αποκαταστήσει την διασαλευμένη τάξη μετερχόμενος πράξεις εξαγνιστικής τελετουργίας, που όμως, όπως είδαμε, είναι *διεστραμμένες* και επιτείνουν περισσότερο την ρήξη των *φιλικών* δεσμών.

Η τραγική ειρωνεία αξιοποιείται ως δραματουργικό εργαλείο αρκετά συχνά στο έργο. Μάλιστα η χρήση της επιστρατεύεται για να ανατρέψει πλήρως το πλαίσιο της *φιλίας*. Ο Μενέλαος, εισερχόμενος στη σκηνή, διακηρύσσει ρητά ότι έρχεται για να αποκαταστήσει τη διαταραγμένη σχέση των συγγενών του, καθώς στον στ. 482 υπαινίσσεται ότι η *φιλία* είναι δεσμός αδιάβλητος και αδιάτρητος από οποιαδήποτε μορφή μιάσματος, «*τί γάρ; φίλου μοι πατρός ἐστιν ἔκγονος. και πέφυκεν. εἰ δὲ δυστυχεῖ, τιμητέος*». Έτσι, ενώ αρχικά ο Μενέλαος δείχνει πρόθυμος να ανταποκριθεί πλήρως στις επιβεβλημένες υποχρεώσεις συμπαράστασης σε *φίλο* που πάσχει, αυτό στην πορεία ανατρέπεται, και ανατρέπεται μάλιστα μέσω της πράξης διαστροφής της *ικεσίας*. Αυτή η διαστροφή θα δώσει, ωστόσο, νέο έναυσμα στην πλοκή καθώς κινητοποιεί, όπως θα δούμε, την ενσωμάτωση του δόλου στην *ικεσία*, με σκοπό να επιτευχθεί το σχέδιο δολοφονίας της Ελένης, κάτι που θα επιτείνει την αγωνία και θα εγείρει τα τραγικά πάθη σε μεγαλύτερο βαθμό. Η *ικεσία* του Ορέστη στηρίζεται στο πλαίσιο ανταποδοτικών πράξεων μεταξύ *φίλων*. Ο Μενέλαος οφείλει να ανταποκριθεί στο αίτημα, προκειμένου να εκπληρώσει το ηθικό χρέος απέναντι στον αδελφό του που για χάρη του σύναξε τους Αχαιοούς στην Τροία, βλ. στ. 651-656, «*καὶ γὰρ Ἀγαμέμνων πατὴρ / ἀδίκως ἀθροίσας Ἑλλάδ' ἦλθ' ὑπ' Ἴλιον, / οὐκ ἐξαμαρτὼν αὐτός, ἀλλ' ἁμαρτίαν / τῆς σῆς γυναικὸς ἀδικίαν τ' ἰώμενος. / ἐν μὲν τόδ' ἡμῖν ἀνθ' ἑνὸς δοῦναί σε χρή. / ἀπέδοτο δ', ὡς χρή τοῖς φίλοισι τοὺς φίλους*». Έτσι, σε αντίθεση με τον Τυνδάρεω, ο Ορέστης υπενθυμίζει και τονίζει τη σημασία των *φιλικών* υποχρεώσεων, μέσω της τελετουργικής πράξης της *ικεσίας*, τις οποίες καλείται να εκπληρώσει τώρα ο Μενέλαος, παραμερίζοντας το ισχύον δικαϊκό και νομικό σύστημα που προτάσσει ο Τυνδάρεως, καθώς και την ίδια την νοσηρή κατάσταση του *μαιοφόνου*, βλ. στ. 666 «*τοὺς φίλους / ἐν τοῖς κακοῖς χρή τοῖς φίλοισιν ὠφελεῖν*». Όμως, παρά την παρατεταμένη *ικεσία* που απευθύνει ο Ορέστης στο θείο του,²⁰⁸ ο Μενέλαος αμφιταλαντεύεται στο να μείνει πιστός στους όρκους και τις υποχρεώσεις ως *φίλος* και στις ανάγκες επιβίωσης σε μία κοινωνία που βιώνει κρίση σε

²⁰⁷ Βλ. στ. 625-628.

²⁰⁸ Βλ. στ. 671-679 : «*ταύτης ἰκνοῦμαι σ' - ὃ μέλεος ἐμῶν κακῶν, / ἐς οἶον ἦκω. τί δέ; τάλαιπωρεῖν με δεῖ: / ὑπὲρ γὰρ οἴκου παντὸς ἵκετεύω τάδε. / ὃ πατὴρ ὅμαιμε θεῖε, τὸν κατὰ χθονὸς / θανόντ' ἀκούειν τάδε δόκει, ποτωμένην ψυχὴν ὑπὲρ σοῦ, καὶ λέγειν ἃ ἐγὼ λέγω, / ταῦτ' ἐς τε δάκρυα καὶ γόους καὶ συμφοράς. / εἴρηκα κάπητήκα τὴν σωτηρίαν, / θηρῶν ὃ πάντες κοῦκ ἐγὼ ζητῶ μόνος*».

συλλογικό επίπεδο, μέσω υπακοής στους νόμους που έχει επιβάλλει η πραγματικότητα, βλ. στ. 682-686, «Ὅρεστ', ἐγὼ τοι σὸν καταιδούμαι κάρη / καὶ ζυμπονῆσαι σοῖς κακοῖσι βούλομαι / καὶ χρὴ γὰρ οὕτω τῶν ὁμαιμόνων κακὰ / ζυνεκκομίζειν, δύναμιν ἣν διδῶ θεός, / θνήσκοντα καὶ κτείνοντα τοὺς ἐναντίους».

Στο ἔργο βλέπουμε χαρακτηριστικά ὅτι το μοτίβο της *φιλίας* αναπτύσσεται σε ὅλο του το εὔρος, ακριβῶς διότι πρόκειται να ανατραπεί ἐσωθεν, και αυτό, εκ των πραγμάτων, δημιουργεῖ μεγάλο *πάθος*. Είδαμε ὅτι ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* σε ὅ,τι αφορά την διάρρηξη δεσμών *φιλίας*, αναφέρει ὅτι πρέπει να εἶναι το πλαίσιο αναφοράς κάθε τραγικού ἔργου. Δεν αναφέρεται ὁμως λεπτομερῶς στις συνθήκες που προκαλοῦν τη διάρρηξη αυτή, οὔτε στον τρόπο μεθόδευσής της. Αυτό εναπόκειται στον τρόπο *συστάσεως τῶν πραγμάτων*, και στο ταλέντο του ἐκάστοτε ποιητή. Εδῶ το *πάθος* εἶναι μεγάλο διότι γίνεται ἐκούσια και με πλήρη γνώση των συνεπειῶν που συνεπάγεται. Ο Μενέλαος στο δίπολο *νόμος-φίλοι* προτιμάει το πρώτο. Στην αρχὴ βέβαια θα προσπαθήσει με τη λογική και τον διάλογο να μεταπείσει τη συνέλευση του Ἄργους να μην θανατώσουν τον Ορέστη, ὁμως, ὅπως λέει ο ἴδιος, εἶναι παράταιρο να τα βάζεις με το θυμικὸ ενός πλήθους σε παροξυσμό, βλ. στ. 710-712, «σῶζειν σε σοφία, μὴ βία τῶν κρείσσονων./ ἀλκῇ δέσ' οὐκ ἄν, ἧ' σὺ δοξάζεις ἴσως, / σῶσαιμ' ἄν». Η συνειδητοποίηση της διάρρηξης σχέσεων *φιλίας* διεκτραγωδεῖται ἄμεσα καθὼς ο Ορέστης βιώνει την εγκατάλειψη και μεταδίδει το *πάθος* του που εἶναι τέτοιας ποιότητας, ὥστε να θεωρηθεῖ *αναξιοπαθὼν*. Η διαστροφή της *ικεσίας* συνέβη διότι εν τέλει ο Μενέλαος ὄχι μόνο δεν προσέφερε αρωγή σε *ικέτη*, ἀλλὰ επιπλέον, ἀπέρριψε την *ικεσία* που προερχόταν ἀπὸ *φιλικὸ* πρόσωπο. Αυτὴ ἡ ἀπόρριψη προσφοράς βοήθειας σε *ικέτη* οδήγησε στη διάρρηξη *φιλίας* και αὐτὴ με τη σειρά της ἤγειρε τον *ἔλεον* και τον *φόβον*.²⁰⁹

Αντίθετα με τον Μενέλαο και τον Τυνδάρεω,²¹⁰ ο Πυλάδης ἐρχεται να επαναφέρει ἄμεσα το κατεστραμμένο πλαίσιο *φιλίας* λέγοντας χαρακτηριστικά «συγκατασκάπτοις ἂν ἡμᾶς : κοινὰ γὰρ τὰ τῶν φίλων». Η στήριξή του μάλιστα εἶναι ἄμεση και ἐμπρακτη, διότι ἔχει ἀποπεμφθεῖ ἀπὸ την πατρίδα του ἐπειδὴ συνέτρεξε ἕναν *μιασμένο*. Επομένως, μέσω του Πυλάδη βλέπουμε την εκ νέου ανοικοδόμηση του *φιλικὸ* πλαισίου που ἔχει διαρραγεῖ πλήρως, αφενὸς μέσω της διάπραξης μητροκτονίας του Ορέστη αφετέρου μέσω της *διαστροφῆς της τελετουργίας της ικεσίας* που υποκινήθηκε ἀπὸ το *μίασμα* που προκάλεσε ἡ μητροκτονία, βλ. στ. 765-767

²⁰⁹ Βλ. στ. 719-725 : «ὦ κάκιστε τιμωρεῖν φίλοις, / φεύγεις ἀποστραφεῖς με, τὰ δ' Ἀγαμέμνωνος / φροῦδ' ; ἄφιλος ἦσθ' ἄρ' , ὦ πάτερ, πρᾶσσων κακῶς. / οἷμοι, προδόδομαι, κούκέτ' εἰσὶν ἐλπίδες, / ὅποι τραπόμενος θάνατον Ἀργείων φύγω. / οὗτος γὰρ ἦν μοι καταφυγὴ σωτηρίας.»

²¹⁰ Για τους δύο αὐτοὺς ἥρωες του ἔργου, βλ. αναλυτικότερα Kyriakou, (1998), “Menelaus and Pelops in Euripides’ *Orestes*”.

«Στρόφιός ἦλασέν μ' ἀπ' οἴκων φυγάδα θυμωθεὶς πατήρ. Ορέστης : ἴδιον ἢ κοινὸν πολίταις ἐπιφέρων ἔγκλημάτι; Πυλάδης : ὅτι συνηράμην φόνον σοι μητρός, ἀνόσιον λέγων».

Ο Ορέστης, πάντως, ἔχει επιφυλάξεις και θεωρεῖ ὅτι το *μίασμα* που φέρει ο ἴδιος μπορεῖ ὄντως να μεταδοθεῖ μέσω γειτνίασης και συναναστροφῆς με ἄλλο πρόσωπο, ἀκόμη και μέσω της λεκτικῆς ἐπικοινωνίας. Φοβάται μάλιστα μήπως το *μίασμα* ἀφανίσει την τελευταία ἐλπίδα σωτηρίας και διαρρήξει ἀνεπανόρθωτα το φιλικό πλαίσιο στο ὅποιο ἔχει ἐναποθέσει ὅλες του τις ἐλπίδες,²¹¹ βλ. στ. 795, «εὐλαβοῦ λύσσης μετασχεῖν τῆς ἐμῆς» και 802-3 «ποῦ γὰρ ὦν δείξω φίλος, εἴ σε μὴ 'ν δειναῖσιν ὄντα συμφοραῖς ἐπαρκέσω;».²¹² Ο Πυλάδης προσπαθεῖ να ἐπιδείξει ἔλεον προς τον φίλον του, ἐφόσον τον συνέτρεξε σε πράξη ἀνόσια, δηλαδή ἀνταποκρίθηκε σωστά στις υποχρεώσεις φίλων, πλην ὁμως με ἓνα παράδοξο τρόπο, καθώς η παροχή βοήθειας σε μiasμένο ἀπάδει στο ἠθικό ἐνστικτο της κοινότητος -ωστόσο, εὐνοεῖ και ἐπιρρώνει τις φιλικές σχέσεις των δυο ἡρώων, βλ. χαρακτηριστικά : 1074, «σὺν σοί γε κοινῇ. ταῦτά και πάσχειν με δεῖ», και 1089-1091, «και συγκατέκτανον γάρ, οὐκ ἀρνήσομαι, και πάντ' ἐβούλευσ' ὦν σὺ νῦν τίνεις δίκας / και ζυνθανεῖν οὗν δεῖ με σοὶ και τῇδ' ὁμοῦ», 1094-1098, «τί γὰρ ἐρῶ κάγώ ποτε / γῆν δελφίδ' ἐλθὼν φωκέων ἀκρόπολιν, / ὅς πρὶν μὲν ὑμᾶς δυστυχεῖν φίλος παρῇ, νῦν δ' οὐκέτ' εἰμὶ δυστυχοῦντί σοι φίλος;».

Το παράδοξο με το ἔργο αὐτό εἶναι ὅτι το μοτίβο της διαστροφῆς της *ικεσίας* ἀπαντά με δύο ἐκδοχές. Η μία, ὅπως εἶδαμε ἔχει να κάνει με την μη ἀνταπόκριση σε συγκεκριμένες υποχρεώσεις, σε ἓνα ἀμιγῶς φιλικό πλαίσιο. Η δεύτερη, ὁμως, ἀφορὰ τον τρόπο που οι φιλικοί δεσμοὶ ἐπαναπροσδιορίζονται εἰρωνικά και διεστραμμένα, μέσα ἀπὸ το πλαίσιο συσπείρωσης του Ορέστη με τον Πυλάδη και την Ηλέκτρα, γύρω ἀπὸ την πράξη ἐξύφανσης ἐνός δόλου ἐνδεδυσμένου με την τελετουργική πράξη της *ικεσίας*, βλ. στ. 1155-1162, «οὐκ ἔστιν οὐδὲν κρεῖσσον ἢ φίλος σαφῆς, / οὐ πλοῦτος, οὐ τυραννὶς ἀλόγιστον δέ τι τὸ πλῆθος ἀντάλλαγμα γενναίου φίλου. / σὺ γὰρ τά τ' εἰς Αἴγισθον ἐξηῦρες κακὰ / και πλησίον παρῆσθα κινδύνων ἐμοί, / νῦν τ' αὖ δίδως μοι πολεμίων τιμωρίαν / οὐκ ἐκποδὼν εἶ - παύσομαί σ' αἰνῶν, ἐπεὶ / βάρος τι κάν τῷδ' ἐστίν, αἰνεῖσθαι λίαν».

²¹¹ Η ἐλλειψη φίλων θα οδηγήσει ἀναπόφευκτα και στη διαστροφή της τελετουργικῆς ταφῆς, καθώς δεν θα ὑπάρχει κανεὶς να θάψει τους νεκροὺς Ορέστη και Ηλέκτρα, βλ. στ. 1054-1055, «ἡδιστ' ἂν εἶη ταῦθ' : ὄρας δὲ δὴ φίλων / ὥς ἐσπανίσμεθ', ὥστε κοινωνεῖν τάφου».

²¹² Πρέπει ἀκόμη να ἀναφερθεῖ ὅτι ο Εὐριπίδης «παίζει» με το φάσμα που καλύπτει ο ὅρος φίλος στο ἔργο, καθώς φαίνεται να διακρίνει τους φίλους-συγγενεῖς ἀπὸ τους φίλους-μη συγγενεῖς, βλ. στ. 804-806. «μὴ τὸ συγγενὲς μόνον ὥς ἀνὴρ ὅστις τρόποισι συντακῇ, θυραῖος ὦν μυρίων κρεῖσσον ὁμαίμων ἀνδρὶ κεκτῆσθαι φίλος».

Αξίζει να παρατηρήσουμε επίσης ότι η τελετουργία μονίμως βοηθάει την προώθηση της πλοκής, ενώ συμβάλλει στη συνοχή νοήματος και στη διασφάλιση των αιτιωδών συνυφασμένων επεισοδίων. Έτσι, στο στ. 1187 γίνεται αναφορά στο ότι η Ερμιόνη λείπει από το παλάτι για να κάνει *χοές* προς τιμήν της μητέρας της, στην Κλυταιμίστρα. Αν η Ερμιόνη δεν εξερχόταν από το παλάτι για *χοές*, δε θα μπορούσε να εφαρμοστεί τμήμα του δόλιου σχεδίου των ηρώων, ώστε να την πιάσουν κατόπιν όμηρο.²¹³ Συνεπώς, το *πάθος* στο έργο αυτό έγκειται στο γεγονός ότι ο επαναπροσδιορισμός των διαταραγμένων *φιλικών* σχέσεων, μέσω της εμφάνισης του Πυλάδη, πραγματοποιείται μέσω της *δολερής* και *διστραμμένης* αξιοποίησης του *μοτίβου της ικεσίας*.²¹⁴ Αυτό συμβαίνει διότι η *ικεσία* θα χρησιμοποιηθεί ως μέσο δόλου αιχμαλωσίας της Ελένης, βλ. στ. 1332, και 1337-1340, «*ίκετης γάρ Έλένης γόνασι προσπεσών βοᾷ -ἀλλ' ἔλθε καὶ μετάσχες ικεσίας φίλοις, /σῆ μητρὶ προσπεσοῦσα τῇ μέγ' ὀλβία, / Μενέλαον ἡμᾶς μὴ θανόντας εἰσιδεῖν*».

Φυσικά, δόλος υπάρχει στο έργο και μέσω της αξιοποίησης του πλαισίου *φιλίας*. Η Ηλέκτρα καλεί την Ερμιόνη, που μόλις εμφανίζεται εκ νέου στη σκηνή, να ανταποδώσει το καλό που έλαβε από τους *φίλους* και να συντρέξει τους συγγενικούς της *φίλους* στη δύσκολη στιγμή τους. Βέβαια, η ειρωνεία στη σκηνή αυτή διαπερνάει κάθε λέξη που εκφωνεί η Ηλέκτρα, διότι ο *φίλος* που βοήθησε την Ερμιόνη είναι *εχθρός* για την Ηλέκτρα. Πράγματι, ο Μενέλαος και ο Τυνδάρεως είναι *φίλοι* της Ερμιόνης, αλλά *εχθροί* της Ηλέκτρας. Τώρα, η Ηλέκτρα ζητάει από την Ερμιόνη, που είναι οιονεί *εχθρός* της Ηλέκτρας, να συμπαρασταθεί ως *φίλος* απέναντί της. Έχουμε δηλαδή μια ειρωνική διασάλευση των ορίων *φιλίας-έχθρας* και αξιοποίηση του διαφορούμενου σημασιολογικού πεδίου μέσω τραγικής ειρωνείας, βλ ενδεικτικά, στ. 1340 «*ἀλλ' ὦ τραφεῖσα μητρὸς ἐν χεροῖν ἐμῆς, οἴκτιρον ἡμᾶς κάπικούφισον κακῶν*». Το *μοτίβο της διαστροφής της τελετουργίας* υπό την εκδοχή της μετατροπής του σε δόλιο μέσο εκδίκησης μεταξύ *φίλων* είναι η πλέον χαρακτηριστική απόδειξη του ότι το έργο συνίσταται από *πάθη* ενσωματωμένα σε πράξεις *έλεεινές* και *φοβερές*. Η τελετουργία, μέσω της απόκλισής της από

²¹³ Βλ. και λεξιλόγιο θυσίας : στ. 1199 *σφάζε*, 1213 *σκῶμνον*, 1284-1285 «*τί μέλλεθ' οἱ κατ' οἶκον ἐν ἡσυχίᾳ /σφάγια φοινίσσειν*;».

²¹⁴ Το έργο προβάλλει την ιδέα ότι η συλλογική σκέψη, πράξη και δράση των πολιτών συλλήβδην εμφανίζεται προβληματική στην αποτελεσματικότητα και την συνοχή της, βλ. Euben, σελ 224. Η εξατομικευμένη πτώση του χαρακτήρα του Ορέστη ενδιαφέρει τον Ευριπίδη από την άποψη της ανάδειξης της συλλογικής παρακμής, μια διαφθορά που είναι εξίσου πολιτική και πνευματική, βλ. σελ. 224. Η έκλυση των ηθών και η ανατροπή των αξιών οδηγεί σε εγκληματική συμπεριφορά καθώς έχουν διαρραγεί οι κοινωνικοί αρμοί ευταξίας και αλληλεγγύης, ενώ θεμελιώδεις αρχές και αξίες χάνουν την ουσιώδη σημασία τους, και διαστρέφονται [πρβλ. χαρακτηριστικά Θουκ. 3.82]. Η διαστροφή των ηθών απηχείται μέσω της διασάλευσης της *λέξεως*, καθώς οι λέξεις έχουν χάσει την ειλικρινή σημασία τους και έχουν διαποτιστεί με μια ειρωνική απόχρωση, σκοτεινή και αυτοκαταστροφική κατά την πράξη εκφοράς τους. Είναι πλέον φορείς ενός αμφίβολου σημασιολογικού επικοινωνιακού πεδίου, σελ. 225.

τις παραδοσιακές ιερές πρακτικές της έχει ενδύσει το επεισόδιο με *πάθη* καθώς απειλεί να ανατρέψει ανεπιστρεπτί τις *φιλικές* δομές που συνέχουν τον *οίκο* των Ατρειδών. Χαρακτηριστικοί αυτής της διαστροφής της *ικεσίας* είναι οι στίχοι 1410-1415 «*ὄμμα δακρύοις / πεφυρμένοι, ταπεινοί / ἔζονθ', ὃ μὲν τὸ κεῖθεν, ὁδὲ / τὸ κεῖθεν, ἄλλος ἄλλοθεν πεφραγμένοι. / περὶ δὲ γόνυ χέρας ἱκεσίους ἔβαλον ἔβαλον / Ἑλένας ἄμφω*». Ο Ορέστης ενδύοντας μια τελετουργική πράξη με δόλο, προσπαθεί να πείσει την Ελένη να τον υπακούσει και να πάει μαζί του μέχρι την εστία. Εκεί, θα τη θυσιάσει εν είδει *εξιλαστήριου θύματος*, βλ. στ 1439-1443. «*διὸς παῖ, θῆς ἴχνος / πέδῳ δεῦρ' ἀποστᾶσα κλισμοῦ, / πέλοπος ἐπὶ προπάτορος ἔδραν παλαιᾶς ἐστίας / ἴν' εἰδῆς λόγους ἐμούς*».

Αξίζει να σταθούμε και στον επίλογο του έργου. Ο Μενέλαος επανέρχεται έντρομος και προσπαθεί σε μια ύστατη και απέλπιδα προσπάθεια να ανταποκριθεί στο πλαίσιο *φίλων* που αφορά όμως αυτή τη φορά την κόρη και τη γυναίκα του. Αυτή η στάση του έρχεται σε αντιδιαστολή με την προηγηθείσα απόφασή του να μην βοηθήσει τον Ορέστη και την Ηλέκτρα. Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι το *πάθος* εν προκειμένω στοιχειοθετείται από την ειρωνικά επιλεκτική προσφορά βοήθειας του Μενελάου σε *φίλους*. Το παράταιρο ήθος του ήρωα που ψέγει στην *Ποιητική* ο Αριστοτέλης, παύει να είναι παράταιρο, αν ερμηνευθεί υπό το πρίσμα της διαστροφικά τελετουργικής διάσπασης *φιλικών* δεσμών, βλ. στ. 1563-1566, «*ὥς ἂν ἄλλὰ παῖδ' ἐμὴν / ῥυσώμεθ' ἀνδρῶν ἐκ χειρῶν μαιφόνων, / καὶ τὴν τάλαιναν ἀθλίαν δάμαρτ' ἐμὴν / λάβωμεν, ἧ δεῖ ξυνθανεῖν ἐμῇ χειρὶ / τοὺς διολέσαντας τὴν ἐμὴν ξυνάορον*».

Στο τέλος του έργου πάντως το μοτίβο της *διαστροφής της τελετουργίας* φαίνεται να υποχωρεί. Ο Απόλλων στον στ. 1643-6 λέει «*σὲ δ' αὖ χρεών, / Ὀρέστα, γαίης τῆσδ' ὑπερβαλόνθ' ὄρους / παρράσιον οἰκεῖν δάπεδον ἐνιαυτοῦ κύκλον. / κεκλήσεται δὲ σῆς φυγῆς ἐπώνυμον*». Βλέπουμε ότι ο ίδιος ο θεός διατάζει τον Ορέστη να ακολουθήσει το τυπικό εξαγνισμού δια της εξορίας, από το οποίο εμποδιζόταν καθ'όλη τη διάρκεια του έργου. Έτσι, η απαλλαγή του *μιάσματος* θα επέλθει τελικά δια της κανονικής και αναμενόμενης μεθόδου, που απαιτεί μια περίοδο εξορίας και απομάκρυνσης του *μαιφόνου* μέχρι την ομαλή επανένταξή του στην κοινότητα. Συνεπώς, κανένας θάνατος δε θα χρειαστεί να επέλθει και κυρίως κανένα *εξιλαστήριο θύμα* δε θα υπάρξει προκειμένου να κατευναστεί ο συλλογικός θυμός και να εκτονωθεί το μαζικό βίαιο ένστικτο της κοινότητας. Παράλληλα, η εξορία του Ορέστη σηματοδοτεί την αιτιολόγηση της δημιουργίας μιας νέας τοπικής θρησκείας. Οι τελετουργικές συνδηλώσεις του δράματος και η ιεροπρέπεια

και η ευσέβεια αποκαθίστανται στο τέλος του έργου.²¹⁵ Στο έργο αυτό ο *ἀπό μηχανῆς* θεός έρχεται για να επαναφέρει την τάξη, συμφιλιώνοντας το *εξίλαστήριο θύμα* με την εξαγριωμένη κοινότητα και παίρνοντας μακριά το *μίασμα* που ο ίδιος προκάλεσε σε κάποιον που απλώς υπάκουσε στη βούλησή του, βλ. στ. 1664-1665 «τὰ πρὸς πόλιν δὲ τῷ δ' ἐγὼ θήσω καλῶς, ὅς νιν φονεῦσαι μητέρ' ἐξηνάγκασα». Τέλος, οι διαρρηγμένοι φιλικοί δεσμοί επαναπροσδιορίζονται και ενδυναμώνονται με τη σύναψη γάμου Ερμιόνης-Ορέστη, βλ. στ. 1676.

Υπάρχουν φυσικά και αντίθετες απόψεις. Έτσι, κατά τον Parry,²¹⁶ το δράμα αναδεικνύει εναλλακτικούς τρόπους διαφυγής και ίασης απλώς για να αποδείξει εν τέλει την αδυναμία εκπλήρωσής τους και την αναπόφευκτη πορεία προς τον ηθικό εκφυλισμό, την πνευματική αποτελμάτωση και τον ζωντανό ψυχικό θάνατο του Ορέστη. Μόνο η παρέμβαση του Απόλλωνα θα επαναφέρει την τάξη, όλες οι μέχρι τότε απορρίψεις ελπίδων και διόδων σωτηρίας οδηγούν στην απομόνωση του ηρώα. Αυτή η δημιουργία προσδοκιών σωτηρίας και η μετέπειτα αναίρεσή τους είναι ιδιαίτερος τρόπος πρόκλησης *πάθους* στο έργο. Με αυτό τον τρόπο ο Ευριπίδης επισημαίνει ότι ο σύγχρονος πολίτης ακροβατεί και μετεωρίζεται μεταξύ *νόμου* και *φύσεως*, μεταξύ *σοφίας* και *ἀμαθείας*. Η ανικανότητα του να μπορέσει να σταθμίσει τα βίαια ένστικτα αυτοσυντήρησης και να υπακούσει σε ένα έννομο σύστημα πολιτικής συμβίωσης, η χειραγωγή του από τους λαοπλάνους και η έλλειψη έγκαιρης κριτικής ικανότητας, είναι τα *πάθη* που αντικατοπτρίζονται μέσω του Ορέστη. Κατά τον Greenberg, επίσης, το τέλος του έργου είναι δομικά ενσωματωμένο στην πλοκή και δεν προκαλεί αντιφάσεις, ούτε απάδει στην αρμονική σύμπλευση των επιμέρους επεισοδίων.²¹⁷ Το τέλος του έργου δεν θέλει να γελοιοποιήσει τους χαρακτήρες, καθιστώντας τους έτσι *φαύλους*, αλλά να φανερώσει το *πάθος* που εγείρεται από τα *διεστραμμένα* κίνητρά τους.²¹⁸ Έτσι, επισημαίνει ότι ο φόνος της Ελένης δεν έχει θεϊκή ώθηση, ενώ ο φόνος της Κλυταιμνήστρας είχε θεϊκή προέλευση και ανθρώπινη εκτέλεση. Εδώ όμως, χιαστί, ο επικείμενος φόνος της Ελένης έχει ανθρώπινη προέλευση και

²¹⁵ Κατά τον Euben, ωστόσο, στο τέλος του έργου του ο Ευριπίδης αφήνει να εννοηθεί ότι το έγκλημα ήταν αποτρόπαιο και κανονικά ασυγχώρητο, βλ. σελ 54. Αυτό ο συγγραφέας θεωρεί ότι συνδέεται με την απόφαση του Ευριπίδη να εγκαταλείψει την Αθήνα το 408 π.Χ. Ο Ορέστης είναι η τελευταία παράσταση που ανεβάζει στην Αθήνα. Γιατί να ήθελε ο Ευριπίδης να μιλήσει για *μανική νόσο* και τη συνεπακόλουθη ηθική αποστροφή που ειρωνικά υπονοείται; Ηθελε μήπως να δείξει το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει η εποχή του μετά από 23 χρόνια μάταιου εμφύλιου πολέμου; Στο έργο ο Ευριπίδης ίσως διευρύνει τα όρια των τραγικών συμβάσεων, προβάλλοντας την αμφισβήτηση και τη διασάλευση των ορίων ανάμεσα στη μητροκτονία ως πράξη ευλαβικά εκτελούμενη με θεϊκή συναίνεση, ή ως ένα αιμοσταγές και απεχθές έγκλημα, βλ. σελ. 56. Θεωρεί μάλιστα ότι η Ελένη είναι πυρηνικό στοιχείο για την εξέλιξη της πλοκής και την πρόκληση *πάθους*, και αυτό γιατί όλοι ο ήρωες συναναστρέφονται μαζί της και αναδεικνύουν το *ήθος* και τις σκέψεις τους, βλ. σελ. 60-64.

²¹⁶ Στο "Euripides' Orestes: the Quest for Salvation", σελ. 347.

²¹⁷ Σελ. 158.

²¹⁸ Σελ. 159.

αποτρεπτική θεϊκή παρέμβαση. Πρόκειται για μια ειρωνική εκ νέου ενεργοποίηση του φόνου μεταξύ *φίλων*, πλην όμως, αυτή τη φορά υπογραμμίζεται η πραγματική διαστροφική εκδοχή του, διότι ο Ορέστης φονεύοντας την Ελένη, δεν εκτελεί διαταγές άνωθεν, αλλά το κίνητρο για τον φόνο είναι προσωπική υπόθεση.

Καταλήγουμε στο ότι η επέμβαση του Απόλλωνα είναι σημαντική μόνο για την *λύσιν* καθαυτήν, για να ευθυγραμμιστεί, σε τελική ανάλυση, η παρεκκλίνουσα πορεία των *πραγμάτων* με τις επιταγές του παγιωμένου από την παράδοση μύθου.²¹⁹ Πουθενά, ωστόσο, στο έργο δεν δίνεται οριστική απάντηση για το αν η μητροκτονία ηθικά ήταν δικαιολογημένη η όχι.²²⁰ Πολλά ζητήματα μένουν να εκκρεμούν, ενώ ο Απόλλωνας μεσολαβεί απλώς για να διασφαλίσει ένα ευτυχές τέλος, μια καλή έκβαση που ολοκληρώνει την συγκεκριμένη πορεία πράξης με το να αναστείλει δια παντός τον επικείμενο φόνο σε πλαίσιο *φίλων*. Το *πάθος* στο έργο αυτό έγκειται στο *μέλλει ἀποκτείνειν* της *Ποιητικής*, και στην αποσόβηση ενός φόνου μέσω θεϊκής παρέμβασης. Θα λέγαμε πως μάλλον αυτό που ενδιαφέρει τον Ευριπίδη είναι να φτιάξει πράξεις *φοβερές* και *ελεεινές*, δείχνοντας πώς η *διαστροφή της τελετουργίας* διαρρηγνύει τη *φιλία* και αυτή η πράξη δημιουργεί μια αέναη εμφύλια διαμάχη *φίλων*, με φόντο την κληρονομική μανία των Ατρειδών.

²¹⁹ Βλ. Zeitlin, “The closet of Masks: Role-playing and Myth-making in the *Orestes* of Euripides.” Ο Ορέστης είναι το έργο με τις πλέον «εξωκειμενικές» λογοτεχνικές αναφορές, ένα έργο «*αυτοαναφορικότητας*» του μύθου και νεωτερισμού μέσω μεθόδευσης της πλοκής με παράλληλη ειρωνική υπόμνηση διαδεδομένων λογοτεχνικών μοτίβων, βλ. σελ. 52-3. Κατά ένα παράδοξο τρόπο η πλοκή εκτυλίσσεται «πατώντας» πάνω σε αυστηρά παραδεδομένο υλικό, καθώς συνάμα αντανakλά, ειρωνικά μοτίβα και εικόνες της *Ορέστειας* του Αισχύλου, (π.χ. η προλογική σκηνή όπου κοιμάται ο Ορέστης αντανakλά την αντίστοιχη των *Ευμενίδων* με τις Ερινύες να κοιμούνται βαθιά, βλ. σελ. 54. Πάντως, μια σημαντική πρωτοτυπία που αφορά την *τελετουργική λέξιν* στο έργο αυτό έχει να κάνει με την καταφανή χρήση της και τη σύνταξή της με συμφραζόμενα επικείμενου φόνου. Σε όλα τα υπόλοιπα έργα του Ευριπίδη η *τελετουργική λέξις* χρησιμοποιείται για να υπαινιχθεί αλληγορικά κάποιο θάνατο, ενώ εδώ χρησιμοποιείται για να προετοιμάσει για κάτι βέβαιο που επίκειται συμβεί. Δηλαδή, η διαστροφή της *τελετουργικής λέξεως* συμβαίνει σαν κάτι πολύ φυσιολογικό, σα να μη βεβηλώνεται η ουσία και το περιεχόμενο των λέξεων, όταν χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν ανθρωποθυσία, βλ. σελ 59.

²²⁰ Βλ. Wright, (2008), σελ. 70-71.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο

ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΑΜΦΙΣΗΜΙΑ ΣΤΗΝ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ

Οι κριτικοί της τραγωδίας του περασμένου αιώνα προσήπταν συχνά αρνητικούς χαρακτηρισμούς για το συγκεκριμένο δράμα, ιδίως σε ό,τι αφορά την γνησία τραγική του σύσταση. Σε αυτό οδηγούσε κυρίως η ομαλή έκβαση σε ευτυχία που βρίσκεται ενσωματωμένη στο τέλος του έργου.²²¹ Ορισμένοι μάλιστα μελετητές έτειναν να ονομάζουν αυτά τα δράματα με ευτυχή έκβαση ως *τραγικωμωδίες*, εφόσον συνάδουν περισσότερο με τις αρχές του σατυρικού δράματος. Τα θεωρούσαν δηλαδή χαμηλής ποιότητας δράματα που «καταχράζονται» τον όρο τραγωδία λόγω της συμμετοχής τους στους δραματικούς αγώνες.

Είδαμε ότι ο Αριστοτέλης ανέφερε στην *Ποιητική* ότι τα έργα τραγωδίας οφείλουν να αναπαριστάνουν κατάληξη «εἰς δυστυχίαν», βλ. 1453a12-17 «ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινὲς φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἷου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος». Μάλιστα ο Αριστοτέλης επαινεί λίγο παρακάτω τον Ευριπίδη ότι «ἢ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν....καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται», 1453a22-30.

Με λίγα λόγια, ο Αριστοτέλης επικροτεί την συνήθη τακτική του Ευριπίδη να ενσωματώνει στα δράματά του μεταβολή σε δυστυχία. Ωστόσο, αξίζει να σταθούμε στη φράση «καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν». Ο Αριστοτέλης δηλώνει ρητά ότι όχι όλες, αλλά πολλές, μάλιστα οι περισσότερες, από τις τραγωδίες του Ευριπίδη δραματοποιούν κατάληξη σε δυστυχία. Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι υπήρχαν τραγικοί ποιητές οι οποίοι προτιμούσαν μόνο την ευτυχή κατάληξη, και με αυτούς φαίνεται να κάνει έμμεση σύγκριση εδώ ο Αριστοτέλης μέσω του Ευριπίδη που, στατιστικά, επέλεγε οι τραγωδίες του να λήγουν σε δυστυχία. Από τους 81 τίτλους έργων που αποδίδονται στον Ευριπίδη, έχουμε στη διάθεσή μας δεκαεννέα πλήρως διασωθέντα. Από αυτά, οι δεκαοχτώ είναι τραγωδίες, με μόλις πέντε από αυτές να έχουν ευτυχή έκβαση. Έτσι ένα 30% περίπου της παραγωγής του Ευριπίδη υπάγεται στην κατηγορία των

²²¹ Βλ. Wright, στο *Euripides' escape-tragedies : A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, σελ. 7-9.

τραγωδιών για τις οποίες ο Αριστοτέλης δεν θα χρησιμοποιούσε το χαρακτηρισμό *καλλίστην*. Δεν γνωρίζουμε ακριβώς πόσα ακόμη δράματα του Ευριπίδη κατέληγαν σε ευτυχία, καθώς οι αποσπασματικές μορφές κάποιων έργων του δεν μας επιτρέπουν να αποφανθούμε με σαφήνεια και βεβαιότητα για την *σύστασιν τῶν πραγμάτων* του εκάστοτε έργου. Θα λέγαμε όμως ότι, αναλογικά με τα έργα που έχουν ευτυχή κατάληξη, εκείνα που κατέληγαν σε δυστυχία πρέπει να ήταν τουλάχιστον τα διπλάσια. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Αριστοτέλης επισυνάπτει ευθέως έπαινο στον Ευριπίδη για το δραματουργικό του ταλέντο, παρότι «και τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ» -υπονοώντας την χρήση τεχνασμάτων όπως εκείνο του *ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ* και τις περιπτώσεις «*ἀνωμάλου ἤθους*».

Παρόλα αυτά, όπως συζητήσαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, στην αμέσως επόμενη παράγραφο του έργου του, ο Αριστοτέλης σπεύδει να αποδώσει τα εύσημα σε όσους τραγικούς ποιητές προτιμούν την περίπτωση όπου το *πάθος* αποσοβείται την τελευταία στιγμή κατόπιν *ἀναγνωρίσεως*. Μάλιστα, προτιμά αυτή την περίπτωση ακόμη και από εκείνη κατά την οποία η πράξη φόνου εκτελείται λόγω *ἀμαρτίας*, και κατόπιν ο θύτης αναγνωρίζει την ταυτότητα του *φίλου* που φόνευσε ή έπληξε. Διαβάζοντας αναλυτικά το συγκεκριμένο χωρίο αντιλαμβανόμαστε ότι εδώ προκύπτει ένα παράδοξο ανάμεσα σε δύο διαδοχικές παραγράφους της *Ποιητικῆς*, εφόσον αρχικά ο Αριστοτέλης υποστήριξε ότι *καλλίστη* είναι η τραγωδία που λήγει σε δυστυχία, ενώ αμέσως μετά υποστηρίζει ότι το καλύτερο είδος τραγωδίας είναι εκείνο στο οποίο το *πάθος* δεν πραγματοποιείται τελικά παρά αποσοβείται έγκαιρα.²²² Προκύπτει λοιπόν εύλογα η απορία, ποια είναι τελικά η *καλλίστη τραγωδία*; Σε τι συνίσταται το *πάθος* και πόσο καταλυτικής σημασίας για την ποιοτική αξιολόγηση ενός έργου είναι το αν το *πάθος* εκτελείται ή όχι; Το στοιχείο της *ἀναγνωρίσεως* φαίνεται να είναι μείζονος σημασίας τόσο στην περίπτωση που το *πάθος* μεταξύ *φίλων* ενσωματώνεται στον *μῦθον*, όσο και στην περίπτωση που, ενώ δρομολογείται και σχεδιάζεται, κατόπιν ανατρέπεται εγκαίρως, καθώς οι ήρωες αναγνωρίζονται μεταξύ τους ως *φίλοι* και συμπεριφέρονται ως *φίλοι*.

²²² Βλ. *Ποιητ.* 1453b29-1454a9 : «ἔστιν δὲ πράττειν μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πράττειν τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἷον ὁ Αἰσχύλου Ὀιδίπους ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεύς. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ γὰρ πράττει ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας.....βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πράττειν, πράττωντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μισερὸν οὐ πρόσσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἑλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλον ἀνεγνώρισεν».

Βλέπουμε, δηλαδή, ότι ο Αριστοτέλης, σε τελική ανάλυση, προτιμά τον *μῦθον* της *Ιφιγένειας ἐν Ταύροις* εν συγκρίσει με εκείνον του *Οιδίποδος Τυράννου*. Το κοινό στοιχείο στα δύο αυτά έργα είναι η λειτουργία της *ἀμαρτίας*, δηλαδή της άγνοιας ορισμένων συνθηκών, και πρωτίστως της σχέσης μεταξύ των ηρώων, ως κομβικού οργάνου προώθησης της πλοκής. Η ειδοποιός διαφορά όμως έγκειται στην έννοια του *μέλλει*, που ο Αριστοτέλης προκρίνει ως καλύτερο μεθοδολογικό τρόπο για την *σύστασιν τῶν πραγμάτων*. Τα τραγικά συναισθήματα εγείρονται περισσότερο, αν η πράξη αποτραπεί την τελευταία στιγμή. Σε αντίθεση με τον *Οιδίποδα*, στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* δραματοποιείται το «*μέλλει ἀποκτείνειν*» που εν τέλει μένει μετέωρο, καθώς η Ιφιγένεια «*ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε*».

Όπως περιγράψαμε, μια πράξη χαρακτηρίζεται ως *έλεεινή* και *φοβερή*, όχι επειδή απαραίτητα εκπληρώνεται κάποιο *πάθος*, αλλά διότι το *πάθος* αυτό είναι μιας πολύ συγκεκριμένης ποιότητας, ώστε να μπορεί εύλογα να προκαλεί μέσω των τραγικών συναισθημάτων την *οἰκείαν ἡδονήν*. Διαβλέψαμε ότι η *διαστροφή της τελετουργίας* είναι μια εναλλακτική δίοδος για τον Ευριπίδη προκειμένου να διαμορφώσει αυτές τις ποιοτικές συνθήκες που χρειάζονται ώστε να έχουμε το *πάθος* που αρμόζει συγκεκριμένα στην τραγωδία. Ένα *πάθος* που δεν σημαίνει απαραίτητως και μόνο τον φόνο ενός *φίλου* από κάποιον άλλο *φίλο*, είτε αυτός αγνοεί τις *φιλικές* τους σχέσεις π.χ. Οιδίπους, είτε όχι, π.χ. Μήδεια, αλλά που κυρίως προϋποθέτει την διαμόρφωσή των παραμέτρων επιτέλεσής του εντός πολύ συγκεκριμένων *-έλεεινῶν* και *φοβερῶν-* συνθηκών. Τέτοιες συνθήκες μπορεί να είναι πράγματι η *διαστροφή της τελετουργίας*. Εν προκειμένω, μια τέτοια διαστροφή έχουμε καθώς ο Ορέστης πρόκειται να θυσιαστεί ειρωνικά εν είδει *θυσιάσματος* στη θεά Άρτεμιν, με τη συγκατάθεση της ίδιας του της αδερφής, που αγνοεί φυσικά την ταυτότητά του.

Ας μην ξεχνάμε ότι ο Ευριπίδης γράφει πολλά έργα του, της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* συμπεριλαμβανομένης, στην εκπονή της ακμής της τραγωδίας. Είναι επομένως λογικό να πειραματίζεται με τους ειδολογικούς περιορισμούς και τις δραματουργικές συμβάσεις προκειμένου να ανανεώσει ελαφρώς το δράμα λίγο πριν την οριστική παρακμή του. Σε κάθε περίπτωση, η τραγική ουσία ενός έργου στοιχειοθετείται γύρω από το «*μέλλει ἀποκτείνειν*», και όχι από το αν τελικά υπάρχει *πάθος* υπό την έννοια του πολύ περιορισμένου ορισμού της λέξης αυτής που δίνεται στην *Ποιητική*. Η τραγική ηδονή εξάλλου στοιχειοθετείται σε μεγαλύτερο βαθμό γύρω από το δίπολο *γνώσης-ἀμαρτίας*, και όχι αν έχουμε ευτυχή ή δυστυχή κατάληξη. Το αν το *πάθος* πραγματοποιείται εντός ή εκτός δράματος δεν αποτελεί ποιοτικό δείκτη αξιολόγησης ενός δράματος ως καλού ή κακού. Εξάλλου, το μόνο κοινό στοιχείο που μοιράζονται όλες οι σωζόμενες τραγωδίες είναι ότι τις απασχολεί ο ανθρώπινος πόνος και το

πάθος, με την ευρύτερη σημασία του όρου, που είναι εγγενές στοιχείο στην ανθρώπινη μοίρα.²²³

Ο Wright ισχυρίζεται ότι το μοτίβο της «διαφυγής» από μια ξένη χώρα αποτελεί τον πυρήνα πολλών πλοκών του τέλους της καριέρας του Ευριπίδη. Θεωρεί μάλιστα ότι η *Ελένη*, η *Ανδρομέδα* και η *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις*, επειδή μοιράζονται κοινή θεματολογία, δηλαδή δραματοποιούν μια προσπάθεια διαφυγής από ξένη χώρα και επιστροφή στην πατρίδα, πιθανόν να διδαχτήκαν από τον ποιητή ως μια τριλογία τραγωδιών το ίδιο έτος, δηλαδή το 412. Ξέρουμε ότι αυτή ήταν η χρονολογία αναπαράστασης για την *Ελένη* και την *Ανδρομέδα*,²²⁴ ωστόσο μπορούμε να υπολογίσουμε τον χρόνο διδασκαλίας της *Ιφιγένειας ἐν Ταύροις* μόνο κατά προσέγγιση. Πάντως, η «διαφυγή» δεν είναι μόνο βασικό στοιχείο πλοκής, αλλά θεμελιώδης θεματικός πυρήνας των δραμάτων αυτών. Βασικό θέμα είναι δηλαδή ότι η ηρωίδα βρίσκεται αβοήθητη σε βάρβαρη χώρα και προσεύχεται για την επάνοδό της στην πατρίδα. Ο Wright στο βιβλίο του εξετάζει τα στοιχεία που αφενός υπάγουν τις τραγωδίες «διαφυγής» σε ένα αμιγώς τραγικό πλαίσιο, αφετέρου τις διαφοροποιούν μέσω του στοιχείου ανανέωσης και καινοτομίας. Τον ενδιαφέρει ο τρόπος αξιοποίησης και μετάλλαξης του παραδεδομένου μυθολογικού υλικού που οδηγεί σε παραγωγή ανανεωμένης μορφής δράματος, καθώς, συν τοις άλλοις, σε αυτό έγκειται η πνευματική και καλλιτεχνική αρτιότητα ενός έργου.²²⁵ Όπως είπαμε, οι τραγικοί μύθοι ήταν εξαιρετικά γνωστοί στο ακροατήριο και τους θεατές. Ένα απόσπασμα από τον κωμικό ποιητή Αντιφάνη σκώπτει ακριβώς αυτή την πρωτοκαθεδρία της τραγωδίας έναντι της κωμωδίας, ως προς την εμπειρική γνώση του υλικού που αναπαριστούν οι ποιητές σε δράμα τραγωδίας.²²⁶ Φανερά ενοχλημένος ο ποιητής στο απόσπασμα κατηγορεί την τραγωδία, διότι σε αντίθεση με την κωμωδία έχει ένα προτέρημα ουσιώδους δραματικής σημασίας. Η τραγωδία αντλεί ένα έτοιμο σχηματοποιημένο υλικό από μια προ πολλού διαμορφωμένη μυθική παραδοσιακή δεξαμενή. Το ακροατήριο είναι πλέον εξαιρετικά εξοικειωμένο με τα γεγονότα που αφορούν τόσο τα προγενέστερα συμβάντα ενός μύθου τραγωδίας, όσο και τον μύθο καθ'αυτόν. Ακούγοντας κανείς το όνομα του *Οιδίποδα*, ανακαλεί στο μυαλό του όλο το μυθικό

²²³ Βλ. Wright, ό.π., σελ. 42.

²²⁴ Ο.π., σελ 47.

²²⁵ Ο.π., σελ 57-58.

²²⁶ Fr.189 (Kock, *Comicorum Atticorum fragmenta*) : «μακάριόν ἐστιν ἡ τραγωδία / ποίημα κατὰ πάντ', εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι / ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι, / πρὶν καὶ τιν'εἰπεῖν ὥσθ' ὑπομνήσαι μόνον / δεῖ τὸν ποιητὴν / Οἰδίπουν γὰρ φῶ / τὰ δ'ἄλλα πάντ' ἴσασιν· ὁ πατὴρ Λαῖος, / μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες, / τί πείσεθ' οὗτος, τι πεποίηκεν. ἂν πάλιν / εἴπῃ τις Ἀλκμέωνα, καὶ τὰ παιδία/πάντ'εὐθύς εἴρηχ', ὅτι μανεῖς ἀπέκτονε/τὴν μητέρ', ἀγανακτῶν δ' Ἀδραστος εὐθέως / ἤξει πάλιν τ'ἄπεισι / <ἔπει>θ' ὅταν μὴθ' ἐν δύνωντ'εἰπεῖν ἔτι, / κομιδῇ δ' ἀπειρήκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν./ αἴρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν,/καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἔχει. / ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ/εὐρεῖν, ὀνόματα καινά / κάπειτα τὰ διωκόμενα/πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν, / τὴν εἰσβολήν. ἂν ἔν τι τούτων παραλίπῃ / Χρέμης τις ἢ Φεῖδων τις, ἐκσυρίττεται / Πηλεῖ δὲ πάντ' ἔξεστι καὶ Τεύκρῳ ποιεῖν».

υπόβαθρο και διαμορφώνει ορισμένες προσδοκίες, ξέρει τι περιμένει να δει, είναι γνώστης του τι πρόκειται να γίνει, και έτσι εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής επεξεργάζεται την πλοκή του, και άρα αντλεί μεγαλύτερη ηδονή και ευχαρίστηση, εν συγκρίσει με την κωμωδία, που δεν έχει αυτό το προνομιακό μυθολογικό υπόβαθρο. Οι ποιητές, σε κάθε περίπτωση, όφειλαν να «παίζουν» με τον ορίζοντα προσδοκιών του ακροατηρίου. Έπρεπε να μπορούν με δεξιοτεχνία να παραλλάσσουν όχι τα ενδογενή στοιχεία ενός μυθικού γεγονότος, δηλαδή τον λόγον, αλλά να αξιοποιούν την ποικιλία των επιμέρους πληροφοριών, αντλημένων από διαφορετικές πηγές. Το πάθος στις τραγωδίες που πραγματεύονται έναν πολύ γνωστό μύθο στηρίζεται στην πρόκληση *ἐκπλήξεως* και στην επίτευξη του *παρά προσδοκίαν*.²²⁷ Ο Αριστοτέλης μάλιστα αναφέρει στην *Ποιητική* ότι οι ποιητές δεν πρέπει απλώς «λύειν τους μύθους», αλλά «εὐρίσκειν» και «χρῆσθαι καλῶς». Γενικά, ο Αριστοτέλης τάσσεται υπέρ της καινοτομίας και δεν επικροτεί την μονομερή προσκόλληση σε παραδεδομένους μύθους.²²⁸

Η *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις* μαζί με τον *Οιδίποδα Τύραννο* είναι τα πλέον συζητημένα δράματα εντός *Ποιητικῆς*. Έτσι, προκειμένου ο Αριστοτέλης να οριοθετήσει με σαφήνεια τη διάκριση μεταξύ λόγου και μύθου φέρνει την Ιφιγένεια ως παράδειγμα, λέγοντας ότι η πληροφορία πως ο Ορέστης φτάνει στην Ταυρίδα με σκοπό να βρει λύση στο *μίασμά* του κατόπιν θεϊκού χρησμού, καθώς και το ότι συνελήφθη και τελικά κατόρθωσε να αναγνωριστεί με την αδερφή του, είναι στοιχεία που δεν αποτελούσαν πυρηνικά στοιχεία του λόγου για τη μυθική παράδοση της Ιφιγένειας. Είναι, δηλαδή, τα στοιχεία μέσω των οποίων ο Ευριπίδης καινοτομεί. Μάλιστα όταν ο Αριστοτέλης αναφέρει ρητά ότι τα επεισόδια, δηλαδή τα προϊόντα του *ἐπεισοδιοῦν*, πρέπει να είναι ταιριαστά μεταξύ τους, εννοώντας να συνδέονται μέσω του *εἰκότος* και του *ἀναγκαίου*, αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα την περίπτωση του Ορέστη στο δράμα αυτό, του οποίου η τρέλα, οδήγησε στη σύλληψή του, και η σωτηρία του επήλθε μέσω καθαρμοῦ, με απολύτως λογική ακολουθία.²²⁹

²²⁷ Ο.π., σελ .60 και *Ποιητ.* 1451b23-4.

²²⁸ Αξίζει να παρατηρήσουμε βέβαια ότι αυτό είναι κάπως παράδοξο. Το να ισχυρίζεται ότι οι ποιητές πρέπει να αντλούν αποκλειστικά και μόνο από ένα υλικό μύθων που έχουν προκαθορισμένη δομή, ενώ από την άλλη να παροτρύνει σε καινοτομίες, ηχεί κάπως αντιφατικά. Βλ. *Ποιητ.* 1453b14-17 : «*τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Εὐριπύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμήωνος, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς*».

²²⁹ Βλ. *Ποιητ.* 1455b1-15 : «*δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἰδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ἣ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην· χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἔλθεῖν τῆς ἱερείας, τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς [διὰ τина αἰτίαν ἔξω τοῦ καθόλου] ἔλθεῖν ἐκεῖ καὶ ἐφ' ὃ τι δὲ ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν, εἴθ' ὥς Εὐριπίδης εἶθ' ὥς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει*

Ο Wright συζητάει εκτενώς αυτή τη διάκριση λόγου και μύθου στην *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις*, ισχυριζόμενος ότι τα στοιχεία του έργου που αντλούνται από την μυθική παράδοση είναι η θυσία της Ιφιγένειας και η αντικατάσταση από ελάφι, η μεταφορά της ηρωίδας στην Ταυρίδα και η ανάληψη καθηκόντων ιέρειας για ανθρωποθυσίες.²³⁰ Αντιθέτως τα τμήματα του μύθου, δηλαδή της *συστάσεως τῶν πραγμάτων* του συγκεκριμένου δράματος είναι πολύ περισσότερα και αποδεικνύουν το πολυσχιδές ταλέντο και την δεξιότητα του ποιητή για καινοτομία. Αυτά είναι : το όνειρο ότι ο Ορέστης πέθανε, στην αρχή του έργου, η άφιξη του Ορέστη και του Πυλάδη στη χώρα για να εξαγνιστεί, η σύλληψη των δύο ηρώων, η αναγνώριση μέσω του γράμματος και η εξύφανση του δόλιου σχεδίου διαφυγής μέσω της αξιοποίησης της τελετουργικής πράξεως εξαγνισμού. Γενικά, το μυθικό υλικό της παράδοσης αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο του έργου, βρίσκεται στον πρόλογο, στον επίλογο και στις χορικές ωδές, ενώ η καθαυτήν πλοκή του έργου συνίσταται από τα ανωτέρω πρωτοποριακά στοιχεία. Έτσι, φαίνεται ότι ο Ευριπίδης προβαίνει σε συγκεκριασμό ορισμένων στοιχείων της παράδοσης, καθώς αντλεί από εκεί την πληροφορία ότι η Ιφιγένεια δεν θυσιάζεται, αλλά μεταφέρεται ως ιέρεια στην Ταυρίδα, και επίσης το στοιχείο της ανάγκης του Ορέστη να εξαγνιστεί από τη μητροκτονία, και τα συνδέει μεταξύ τους, ώστε να παράγουν νόημα κατά το *εἶκός* και το *ἀναγκαῖον*. Το σημείο τομής αυτής της ένωσης των δυο μυθολογικών *πρώτων υλών* είναι η τελετουργία.²³¹ Τέλος, σε ό,τι αφορά το συγκεκριμένο δράμα, το ότι ο Αριστοτέλης επαινεί ευθέως τον Ευριπίδη για την ικανότητά του *καλῶς χρῆσθαι* επιβεβαιώνεται ακράδαντα στο σημείο της *Ποιητικῆς* όπου ο φιλόσοφος προβαίνει σε αξιολογική περιγραφή όλων των ειδών του τεχνάσματος της αναγνώρισης στο δράμα. Θεωρεί ως την καλύτερη εκδοχή εκείνη που βρίσκεται ενσωματωμένη στην *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις*, διότι η αναγνώριση προκύπτει ως τμήμα της πλοκής και των ὅσων εκτυλίσσονται, και δεν έρχεται ἐξωθεν.²³²

τυθῆναι, καὶ ἐντεῖθεν ἡ σωτηρία. μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκέϊα τὰ ἐπεισόδια, οἷον ἐν τῷ Ὀρέστη ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως».

²³⁰ Ο.π σελ. 76,79.

²³¹ Η βασική καινοτομία που εισάγει ο Ευριπίδης με τις δυο τραγωδίες *διαφυγής* του, την *Ελένη* και την *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις*, είναι ότι στρέφει το κοινό σε ένα παιχνίδι διαλεκτικής κριτικής ενδοσκοπήσης και αμφισβήτησης του μύθου ως συμπαγούς και απαρασάλευτου στοιχείου, βλ. Wright, σελ. 134. Καλεί το κοινό του να προβληματιστεί για την καθαυτή φύση και τη λειτουργία ενός μύθου στο πλαίσιο μιας παραδεδομένης προφορικής ποίησης. Γι' αυτόν τον λόγο, θεωρεί τις δυο αυτές τραγωδίες ως «μεταμυθολογικές», βλ. σελ. 135, καθώς οι ίδιοι οι ήρωες προβληματίζονται και μιλούν για το μυθικό τους προσωπείο με έναν εντελώς αυτοαναφορικό τρόπο. Σε αυτό συνηγορεί το γεγονός ότι οι δυο ηρωίδες, Ελένη και Ιφιγένεια, αυτοπαρουσιάζονται στον κόσμο σαν να γνωρίζει ήδη την μυθολογική τους πορεία, π.χ. *ΙΤ*. στ. 9 «*κλειναῖς σφαγαῖς*», 670-1 «*ἴσασιν πάντες*». Επίσης, η *Ιφιγένεια* σε πολλά σημεία του έργου παρουσιάζει τον εαυτό της σαν να έχει πράγματι θυσιαστεί [βλ. στ. 8, 20, 27, 177, 360, 541, 563, 770, 920].

²³² Βλ. *Ποιητ.* 1455a15-21 : «*πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἶκός γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ περιδεραιῶν. δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ*».

Θα συζητήσουμε παρακάτω το πώς η χρήση τελετουργίας στο έργο συνιστά μεθοδολογικό εργαλείο προώθησης της πλοκής. Ωστόσο, πρέπει να έχουμε υπόψιν ότι η ποίηση έχει τους δικούς της τυποποιημένους αισθητικούς κανόνες που δεν απηχούν την πραγματικότητα, άρα ίσως να μην απηχούν και τη θρησκεία. Εξάλλου, η ερμηνεία του θεϊκού σύμπαντος εξαρτιόταν από το διαφορετικό κάθε φορά ειδολογικό-λογοτεχνικό πρίσμα εξέτασής της.²³³ Επίσης, ας μην ξεχνάμε ότι η θρησκεία είναι συνυφασμένη σε κάποιο βαθμό και με την πολιτική, ως προς το ότι έχει τελετουργικό-συλλογικό χαρακτήρα και διαμορφώνει συγκεκριμένα πρότυπα συμπεριφοράς, σε συγκεκριμένο πλαίσιο εκδήλωσής τους. Είναι συνεπώς δύσκολο να αποφανθούμε με βεβαιότητα για το αν η τελετουργία της τραγωδίας απηχεί την πραγματικότητα της θρησκευτικής ζωής εκείνης της εποχής, ή αν ίσως είναι συμβατικά τροποποιημένη για να εξυπηρετεί δραματικές ανάγκες. Εξάλλου, η θρησκεία είχε ποικιλία και διαφοροποιήσεις ανά πόλη, και αυτό διότι δεν ήταν τυποποιημένη και αυστηρά καταγεγραμμένη σε συγκεκριμένα ιερά βιβλία.

Το παράδοξο με το συγκεκριμένο έργο είναι ότι η αξιοποίηση του μοτίβου της *διαστροφής της τελετουργίας* συμβαίνει, τόσο λεκτικά όσο και έμπρακτα, με ειρωνικό τρόπο. Δηλαδή, ενώ αρχικά εφαρμόζεται η τυπική μορφή διαστροφής προκειμένου να παραχθεί *πάθος*, στη συνέχεια η διαστροφή αυτή αποκτά μια διαφορετική εκδοχή. Ο δόλος, μέσω του οποίου βρίσκει εφαρμογή η διαστροφή της τελετουργικής πράξεως του εξαγνισμού, δεν συμβαίνει με σκοπό το φόνο κάποιου φιλικού προσώπου, αλλά προκειμένου να εξαπατηθεί ο βασιλιάς Θόας και να επιτευχθεί η σωτήρια διαφυγή των τριών *φίλων*. Και σε αυτό το έργο τόσο η *φιλία* όσο και το *μίσμα* αποτελούν δομικούς πόλους εκτύλιξης της πλοκής και διαμόρφωσης τέτοιου κλίματος εντός επεισοδίων, ώστε η *πρᾶξις* να μπορεί να χαρακτηριστεί συλλήβδην *έλεεινή* και *φοβερή*.

Όπως θα δούμε, η *τελετουργική λέξις* στο έργο είναι εξαιρετικά συχνή. Ίσως πρόκειται για το έργο του Ευριπίδη που έχει ενσωματωμένες σε μεγαλύτερη συχνότητα αλλά και σε ποσότητα λέξεις που απηχούν θρησκευτικές πρακτικές και αντανακλούν το δίπολο *μίσμα-κάθαρσις*, ιδίως μέσω της πράξης εξαγνισμού. Ωστόσο, το ενδιαφέρον με τη χρήση λέξεων τελετουργίας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* είναι ότι η σημασία τους μετεωρίζεται μεταξύ κυριολεκτικής και ειρωνικά μεταφορικής χρήσης, με τέτοιο τρόπο μάλιστα, που να ευνοείται αφενός η προώθηση της πλοκής, αφετέρου να διασφαλίζεται η αίσθηση της αληθοφάνειας κατά την αιτιώδη αλληλοδιαδοχή των γεγονότων. Χαρακτηριστικά, όπως θα εξετάσουμε αναλυτικά, το στοιχείο του *μιάσματος* αξιοποιείται με διαφορετικό τρόπο από ό,τι είδαμε να χρησιμοποιείται στον *Ορέστη*. Εκεί διαβλέψαμε την αξιοποίησή του ως μέσου κατάφωρης διάρρηξης των *φιλικών*

²³³ Wright, σελ. 349.

δεσμών που διέπουν τους ήρωες, καθώς ο φόβος για τον στιγματισμό μέσω της επαφής με τον μολυσμένο Ορέστη, οδήγησε τον Τυνδάρεω και τον Μενέλαο να αρνηθούν το αίτημα-ικεσία του φίλου Ορέστη. Έτσι, όπως είδαμε εκεί, η διαστροφή της τελετουργίας της ικεσίας είναι δραματουργικό εργαλείο πρόκλησης πάθους. Εδώ φαίνεται πως υπάρχει μια εναλλακτική αξιοποίηση του μιάσματος, που μάλιστα αναπτύσσεται σε δύο διαφορετικές εκδοχές. Το μίasma δηλαδή και εδώ διατηρεί τις αρνητικές και ολέθριες συνδηλώσεις του, πλην όμως η χρήση σχετικού λεξιλογίου συνάδει με την προσπάθεια του ποιητή να δημιουργήσει έντονη τραγική ειρωνεία, ενώ παράλληλα στοιχειοθετεί και τον πυρήνα του δόλου, μέσω του οποίου επιτυγχάνεται η σωτήρια διαφυγή. Συνεπώς, η πρόκληση πάθους στο συγκεκριμένο δράμα έγκειται σχεδόν αποκλειστικά στο «μέλλει ἀποκτείνειν» της Ποιητικής. Η ίδια η Ιφιγένεια διακηρύσσει χαρακτηριστικά την ιδέα αυτή στους στίχους 869-872, όπου λέει ελαφρώς παραλλαγμένα όσα περιγράφει ο Αριστοτέλης στην Ποιητική, μιλώντας για την ιδανική μορφή πλοκής, «ὦ μέλεα δεινᾶς τόλμας. δειν' ἔτλαν / δειν' ἔτλαν, ὦ μοι σύγγονε. παρὰ δ' ὀλίγον / ἀπέφυγες ὄλεθρον ἀνόσιον ἐξ ἐμᾶν / δαΐχθεις χερῶν».

Αξίζει, λοιπόν, να μελετήσουμε τις δύο εκδοχές μέσω των οποίων ο Ευριπίδης αξιοποιεί το μίasma και τις συνδηλώσεις του στο συγκεκριμένο έργο. Αφενός, σε ό,τι έχει να κάνει με την πρόκληση τραγικής ειρωνείας, πολύ χαρακτηριστικά είναι ορισμένα σημεία του έργου. Πρώτον, στους στίχους 380-384 διαβάζουμε : «τὰ τῆς θεοῦ δὲ μέφομαι σοφίσματα, / ἥτις βροτῶν μὲν ἦν τις ἄψηται φόνου, / ἥ καὶ λοχείας ἢ νεκροῦ θίγη χεροῖν, / βωμῶν ἀπείργει, μυσαρὸν ὡς ἡγουμένη, / αὐτὴ δὲ θυσίαις ἥδεται βροτοκτόνοις». Εδώ, έχουμε μια μορφή ειρωνικής επίπληξης της Ιφιγένειας απέναντι στην θεά Άρτεμιν, καθώς επισημαίνει το παράδοξο η θεά να θεωρεί ότι η λατρεία της μολύνεται από το μίasma που προκαλεί δυνητικά η είσοδος στον ιερό της χώρο κάποιου που έχει μολυνθεί, είτε λόγω ανθρωποκτονίας είτε κατόπιν γέννας-για τις γυναίκες, αλλά παράλληλα να ευχαρισιέται με τις ανθρωποθυσίες που γίνονται προς τιμήν της. Η Ιφιγένεια επικρίνει την επιλεκτική στάση της θεάς απέναντι στις πράξεις που εγείρουν μίasma, σύμφωνα με το ηθικό και θρησκευτικό αίσθημα του αθηναϊκού ακροατηρίου, και μέσω αυτής της επίκρισης μέμφεται τον βάρβαρο και απολίτιστο τρόπο επίδειξης θρησκευτικής ευλάβειας των Ταυρίων. Η ίδια ιδέα απηχείται λίγους στίχους παρακάτω, όπου βλέπουμε την ηρώίδα να λέει, στ. 463-466 : «ὦ πότνι', εἴ σοι τὰδ' ἄρεσκόντως / πόλις ἢ δε τελεῖ, δέξαι θυσίας, / ἅς ὁ παρ' ἡμῖν νόμος οὐχ ὀσίας / Ἑλλησι διδοὺς ἀναφαίνει», ενώ στους στίχους 799-800 «ζέν', οὐδ' ἀδικαίως τῆς θεοῦ τὴν πρόσπολον / χραίνεις ἀθίκοις περιβαλὼν πέπλοις χέρα», επιπλήττει ειρωνικά τον αιχμάλωτο Ορέστη επειδή τόλμησε, αν και έχει πάνω του το μίasma της μητροκτονίας, να προσεγγίσει τον ιερό χώρο της θεάς. Καταλαβαίνουμε την ειρωνεία που προκύπτει εφόσον

ξέρουμε πως η Ιφιγένεια κατηγορεί για μόλυσμα του ναού τον ίδιο άνθρωπο που πρόκειται να θυσιαστεί προς τιμήν της θεάς, διαστρέφοντας έτσι, ούτως ή άλλως, το τελετουργικό θυσιαστικό πρακτικό.

Ο Ευριπίδης καυτηριάζει ειρωνικά τις διαφορετικές προσεγγίσεις των δύο λαών, Ελλήνων και βαρβάρων απέναντι στο *μίασμα*, καθώς αυτό που προκαλεί *μίασμα* για τους Έλληνες, δηλαδή η διαστροφή της θυσίας ζώου μέσω της ανθρωποθυσίας είναι συνήθης πρακτική και τμήμα των θρησκευτικών διαδικασιών για τους βαρβάρους, ενώ αντίθετα κατά την κρίση των Ταυρίων δεν υπάρχει ειδεχθέστερη μορφή *μιάσματος* από τον φόνο γονέα. Αυτό φαίνεται να προκύπτει σαφώς από τους στίχους 1163-1175, οι οποίοι είναι εμποτισμένοι με ζοφερή τραγική ειρωνεία που αντιπαραβάλλει τις διαφορετικές αντιλήψεις των δύο λαών απέναντι στο *μίασμα*, βλ. αναλυτικά: «*Ιφιγένεια* : οὐ καθαρὰ μοι τὰ θύματ' ἡγρεύσασθ', ἄναξ. / *Θόας* : τί τοῦκδιδάξαν τοῦτό σ'; ἢ δόξαν λέγεις; / *Ιφιγένεια* : βρέτας τὸ τῆς θεοῦ πάλιν ἔδρας ἀπεστράφη. / *Θόας* : αὐτόματον, ἢ νιν σεισμὸς ἔστρεψε χθονός; / *Ιφιγένεια*: αὐτόματον ὄψιν δ' ὁμμάτων ζυνήρμωσεν. / *Θόας*: ἢ δ' αἰτία τίς; ἢ τὸ τῶν ξένων μύσος; / *Ιφιγένεια*: ἦδ', οὐδὲν ἄλλο δεινὰ γὰρ δεδράκατον. / *Θόας* ἀλλ' ἢ τιν' ἔκανον βαρβάρων ἀκτῆς ἔπι; / *Ιφιγένεια*: οἰκεῖον ἦλθον τὸν φόνον κεκτημένοι. / *Θόας* : τίν'; εἰς ἔρον γὰρ τοῦ μαθεῖν πεπτώκαμεν. / *Ιφιγένεια* : μητέρα κατειργάσαντο κοινωνῶ ζίφει. / *Θόας* : Ἀπολλων, οὐδ' ἐν βαρβάροις ἔτλη τις ἄν. / *Ιφιγένεια* : πάσης διωγμοῖς ἠλάθησαν Ἑλλάδος». Οι δύο τελευταίοι στίχοι αποτελούν την ύψιστη μορφή τραγικής ειρωνείας στο δράμα. Ο Θόας αναφωνεί αποτροπιαστικά στο άκουσμα της μητροκτονίας από τον Έλληνα Ορέστη. Η ειρωνεία είναι διάχυτη, αφενός διότι για τον ίδιο και τον λαό των Ταυρίων η αιματοχυσία ανθρώπου δεν εγείρει *μίασμα* αν πραγματοποιηθεί σε βωμό στο πλαίσιο ανθρωποθυσίας ως προσφορά στη θεά, αφετέρου διότι όταν αντιδρά με αποτροπιασμό, επικαλείται τον θεό Απόλλωνα, τον ίδιο θεό που έδωσε την διαταγή στον Ορέστη να επιτελέσει την μητροκτονία. Το *μίασμα* γίνεται και πάλι ο κατεξοχήν αγωγός τραγικής ειρωνείας.

Συνάμα, όμως, το *μίασμα* λειτουργεί και ως μεθοδολογικό εργαλείο προώθησης και εξέλιξης της πλοκής και μάλιστα συνάδει πλήρως με τους περί του *εἰκότος* και του *ἀναγκαίου* κανόνες. Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί το *μίασμα* του Ορέστη όχι για να πυροδοτήσει διαλογικούς στοχασμούς γύρω από το θέμα της ηθικότητας ή όχι της πράξης του ήρωα. Στο έργο δεν συζητείται το αν η μητροκτονία ήταν άδικη ή όχι, ούτε αν ήταν ηθική ή ανήθικη. Η μητροκτονία ενδιαφέρει το έργο αφενός διότι αιτιολογεί την εμφάνιση των Ερινύων και την μετάβαση με λογικούς όρους του Ορέστη στην Ταυρίδα, αφετέρου διότι αξιοποιείται ειρωνικά αλλά και εύλογα ως μέσο μηχανορραφίας του δόλου. Όσον αφορά τον δόλο αυτός είναι πειστικός και αποτελεσματικός συνάμα, διότι εδράζεται στην θεμελιώδη ανάγκη να μην μιανθεί η θεά από την επιβλαβή και

μιαρή θυσία ενός Έλληνα μητροκτόνου. Βέβαια, όπως είπαμε, αυτό ηχεί ειρωνικά και παράδοξα διότι, από τη στιγμή που θυσιάζεται άνθρωπος σε βωμό θεού, από μόνη της η πράξη συνιστά *διεστραμμένη* πράξη θυσίας και άρα αυτομάτως εγείρει *μίασμα*. Εδώ όμως ο Ευριπίδης ενδιαφέρεται να προκαλέσει τραγική ειρωνεία βάζοντας τον Θόαντα να αναφωνεί ότι η μητροκτονία είναι απεχθές έγκλημα που προκαλεί *μίασμα* βλαβερό και δυσάρεστο για τη θεά Άρτεμιν. Έτσι, ειρωνικά, στο αξιολογικό και ηθικό-κοσμοθεωριακό σύστημα των βαρβάρων, η πράξη φόνου συγγενή συνιστά στυγερή μορφή εγκλήματος, πολύ χειρότερη και από την πράξη ανθρωποθυσίας, που είναι φυσικό έθιμο των βαρβάρων. Γι' αυτόν τον λόγο, ο Θόας πείθεται ότι ο Ορέστης και ο Πυλάδης πρέπει οπωσδήποτε να εξαγνιστούν, προτού αποτελέσουν τα τελετουργικά *θύματα* και *σφάγια* της θεάς.

Παράλληλα με το μοτίβο του *μιάσματος* ως δραματουργικού μέσου τραγικής ειρωνείας, έχουμε και το μοτίβο του *μιάσματος* ως δόλου.²³⁴ Το *μίασμα* της μητροκτονίας προκαλεί την αποστροφή της θεάς. Το γεγονός αυτό είναι αρκετό για να πειστεί ο Θόας ώστε το ξόανο της θεάς να μεταφερθεί για εξαγνισμό στην θάλασσα και μαζί με αυτό να εξαγνιστούν οι φορείς του *μιάσματος*, και κυρίως ο μητροκτόνος. Προκειμένου ο δόλος να γίνει πιστευτός η χρήση της *τελετουργικής λέξεως* είναι εξαιρετικά εκτεταμένη ανάμεσα στους στίχους 1163-1338. Ενδεικτικά, 1163 «οὐ καθαρὰ μοι τὰ θύματ' ἡγρεύσασθ', ἄναξ», 1168 «μύσος», 1177 «σεμνὸν μεταστήσω φόνου», 1178 «μίασμα», 1189 «σέβειν τον νόμον», 1191 «ἀγνοῖς καθαρμοῖς...νίψαι», 1193 «θάλασσα κλύζει», 1194 «όσιώτερον», 1199 «ἀγνιστέον» 1200 «κηλῖς», 1202 «ηὔσέβεια», 1211 «μυσαρόν», 1205 «ἄγνισον πυρσῶ», 1206 «καθαρόν», 1208 «παλαμναῖον», 1221 «καθαρός..συνεύχομαι», 1223 «καὶ θεᾶς κόσμους νεογνούς τ' ἄρνας, ὡς φόνῳ φόνον» 1224 «μυσαρόν ἐκνίψω», 1225 «προυθέμην ἐγὼ ξένοισι καὶ θεᾷ καθάρσια», 1226 «ἐκποδὼν δ' αὐδῶ πολίταις τοῦδ' ἔχειν μίασματος», 1227 «εἴ τις ἢ ναῶν πυλωρὸς χεῖρας ἀγνέυει θεοῖς», 1229 «φεύγετ', ἐξίστασθε, μὴ τῷ προσπέσῃ μύσος τόδε», 1230 «ὦ Διὸς Λητοῦς τ' ἄνασσα παρθέν', ἦν

²³⁴ Βλ. χαρακτηριστικά στ. 1030-51 : *Ορέστης* : ποῖόν τι; δόξης μετάδος, ὡς καὶ γὰρ μάθω. / *Ιφιγένεια* : ταῖς σαῖς ἀνίαις χρήσομαι σοφίσμασι. / *Ορέστης* : δεινὰ γὰρ αἱ γυναικες εὐρίσκουσιν τέχνας. / *Ιφιγένεια* : φονέα σε φήσω μητρὸς ἐξ Ἀργεῖος μολεῖν. / *Ορέστης* : χρήσαι κακοῖσι τοῖς ἐμοῖς, εἰ κερδανεῖς. / *Ιφιγένεια* : ὡς οὐ θέμις γε λέξομεν θύειν θεᾷ, / *Ορέστης* : τίς αἰτίαν ἔχουσ'; ὑποπεύω τι γάρ. / *Ιφιγένεια* : οὐ καθαρὸν ὄντα τὸ δ' ὅσιον δώσω φόβῳ. / *Ορέστης* : τί δήτα μᾶλλον θεᾶς ἄγαλμα ἄλίσκεται; / *Ιφιγένεια* : ἀπὸντον σε πηγαῖς ἀγνίσαι βουλῆσομαι, / *Ορέστης* : ἐτ' ἐν δόμοισι βρέτας, ἐφ' ᾧ πεπλεύκαμεν. / *Ιφιγένεια* : κάκεῖνο νίψαι, σοῦ θιγόντος ὧς, ἐρῶ. / *Ορέστης* : ποῖ δήτα; πόντου νοτερόν εἴπας ἔκβολον; / *Ιφιγένεια* : οὐ ναῦς χαλινοῖς λινοδέτοις ὀρμεῖ σέθεν. / *Ορέστης* : σὺ δ' ἢ τις ἄλλος ἐν χεροῖν οἴσει βρέτας; / *Ιφιγένεια* : ἐγώ. θιγεῖν γὰρ ὅσιόν ἐστ' ἐμοὶ μόνη. / *Ορέστης* : Πυλάδης δ' ὅδ' ἡμῖν ποῦ τετάσσεται πόνου; / *Ιφιγένεια* : ταύτῳ χεροῖν σοὶ λέγεται μίασμα ἔχων. / *Ορέστης* : λάθρα δ' ἄνακτος ἢ εἰδότος δράσεις τάδε; / *Ιφιγένεια* : πείσασα μύθοις οὐ γὰρ ἂν λάθοιμί γε. / *Ορέστης* : καὶ μὴν νεῶς γε πῖτυλος εὐήρης πάρα. / *Ιφιγένεια* : σοὶ δὲ μέλειν χρὴ τᾶλλ' ὅπως ἔξει καλῶς.

νίμω φόνον», 1231 «τῶν δε καὶ θύσω μεν οὐ̃ χρή, καθαρὸν οἰκήσεις δόμον», 1316 «δόλια δ' ἦν καθάρματα», 1330-1332 «ἐξένευσ' ἀποστῆναι πρόσω / Ἀγαμέμνωνος παῖς, ὡς ἀπόρρητον φλόγα / θύουσα καὶ καθαρμὸν ὄν μετώχετο», 1337-1338 «ἀνωλόλυξε καὶ κατῆδε βάρβαρα μέλημα γεῖνός, ὡς φόνον νίζουσα δῆ». Παρατηρούμε ότι όλες αυτές οι λέξεις απορρέουν από το δίπολο καθαρός-μιαρός, ενώ η φράση *δόλια καθάρματα* στον στίχο 1316 συμπυκνώνει εύστοχα και ειρωνικά την μετάλλαξη της τελετουργικής λέξεως σε δόλο.

Η τελετουργική λέξις στο δράμα αυτό έχει, όπως αναφέρθηκε, πρωτίστως ρόλο δομικού στοιχείου. Συγκεκριμένα, πολύ συχνά στον λόγο της η Ιφιγένεια παρουσιάζεται ως το *θυσιαστήριο θύμα* της διεστραμμένης θυσίας στην Αυλίδα, στην οποία θύτης ήταν ο ίδιος ο πατέρας της. Η έμφαση σε αυτή την εκδοχή είναι αναγκαία διότι έτσι αιτιολογείται η προθυμία της να συναινέσει -εν είδει αντιποίνων- στην πράξη ανθρωποθυσίας που είναι έθιμο στη βάρβαρη χώρα των Ταυρίων. Επιπλέον, η διαρκής αυτοπροβολή της ως το ανθρώπινο *θυσίασμα* της Αυλίδας αντανakλά ειρωνικά τον επικείμενο φόνο του Ορέστη, που επίσης σε πολλά σημεία παρουσιάζεται ως το μελλοντικό *θυσίασμα* της θεάς. Και για τον Ορέστη αλλά και για την Ιφιγένεια αξιοποιείται το τεχνικό λεξιλόγιο θυσίας που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη σφαγή ζώου προς θυσία και εξαγνισμό, συνδέοντας έτσι ειρωνικά και εξισώνοντας τα δύο αδέρφια με ζώα που θυσιάζονται προς τιμήν της Αρτέμιδος. Συγκεκριμένα, η Ιφιγένεια αυτοπροβάλλεται ως το προϊόν της διαστροφικής τελετουργικής θυσίας χρησιμοποιώντας ειρωνικά την αντίστοιχη τελετουργική λέξιν στα εξής σημεία : στ. 8 «ἔσφαζεν», 20 «σφαγεῖσαν», 24 «θῆσαι», 26-27 «ἐλθοῦσαδ' Αὐλίδ' ἢ τάλαιν' ὑπὲρπυρᾶς μεταρσία ληφθεῖς' ἐκαινόμην ξίφει», 179 «σφαχθεῖσα», 211 «σφάγιον καὶ θῆμα», 339 «σφαγῆς» 359 «ὥστε μόσχον», 360 «ἔσφαζον, ἱερεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ», 563 «σφαγείσης θυγατρός», 770 «σφαγεῖσα», 852-853 «ἐγῶδ' ἄ μέλεος, οἶδ', ὅτε φάσανον δέρα θῆκέ μοι μελεόφρων πατήρ». Για τον Ορέστη υπάρχουν επίσης σε ορισμένους στίχους λέξεις που απηχούν την επικείμενη θυσία του, βλ. στ. 243, «πρόσφαγμα καὶ θυτήριον», 280 «σφάγια», 329 «θύματα», 335 «σφαγεῖα», 337 «σφάγια», 596 «θῆμα», 705 «ἀγνισθεὶς φόνω», 1163 «καθαρά θύματα».²³⁵

²³⁵ Όπως εύστοχα παρατηρεῖ και ο Sansone στο “The Sacrifice Motif in Euripides’ *IT*”, ο τρόπος προετοιμασίας της θυσίας του Ορέστη μοιάζει εξαιρετικά με εκείνον της Ιφιγένειας στην Αυλίδα, πράγμα που επιβεβαιώνεται από τις πολλές λεκτικές αντιστοιχίες, βλ. σελ. 283. Πέραν της σύνδεσης μέσω της λέξεως, τα κοινά που μοιράζονται τα δυο αδέρφια είναι ότι και οι δυο κινδύνευσαν να φονευθούν από φίλους, υπέφεραν εξορία, κινδύνευσαν να ταφούν μακριά από την πατρίδα τους, και εμφανίζονται ως *θυσιαστήρια θύματα* της θεάς Αρτέμιδος, [χαρακτηριστικότερη λεκτική αντιστοιχία βλ. για Ιφιγένεια στ. 211-2 *σφάγιον* καὶ *θῆμα*, καὶ για Ορέστη, *πρόσφαγμα* καὶ *θυτήριον*, στ. 243, βλ. καὶ σελ 285]. Επίσης, βασικό ρόλο στον εξαγνισμό του ήρωα παίζει η προηγούμενη φάση απομόνωσής του. Μέσω της θυσίας του Ορέστη έχουμε μια ειρωνική επαν-ενεργοποίηση της θυσίας της Ιφιγένειας στην Αυλίδα, με την όποια πάλι, και ιδίως μέσω της έγκαιρης αποσόβησής της, η Ιφιγένεια αποτινάσσει την οργή της για τον πατέρα της και ο Ορέστης τελικά εξαγνίζεται, βλ. σελ. 287. Γενικά, ο Sansone

Η *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις* αποτελεί το δράμα εκείνο του Ευριπίδη στο οποίο βρίσκουμε ενσωματωμένες τις περισσότερες λέξεις τελετουργίας από κάθε άλλο δράμα. Οι λέξεις αυτές αφορούν είτε την καθαρτήν πράξη θυσίας, είτε πρόκειται για λέξεις παράγωγες που προκύπτουν από την κατάσταση κάποιου ως *εξαγνισμένου* ή *μιασμένου*. Δηλαδή, οι λέξεις τελετουργίας στο έργο διακρίνονται σε αυτές που αφορούν περιγραφές τελετουργικών σταδίων ή αντικειμένων, ενσωματωμένων σε αμιγείς πράξεις τελετουργίας, είτε αφορούν το δίπολο *μίασμα-κάθαρσις* και τις συνακόλουθες ειρωνικές συνδηλώσεις του. Χαρακτηριστικό είναι ότι σχεδόν παντού, κάθε φορά που ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τις συγκεκριμένες λέξεις, το κάνει ειρωνικά. Άλλοτε δίνοντας ένα αμφιλεγόμενο νόημα και διασαλεύοντας την κυριολεκτική, αμιγώς θρησκευτική και ευλαβική σημασία τους, και άλλοτε αξιοποιώντας την διφορούμενη σημασία τους και την αμφισημία που ενέχουν ορισμένες εξ αυτών, στα συγκεκριμένα ειρωνικά συμφραζόμενα. Σε κάθε περίπτωση, η *τελετουργική λέξις* είναι μέθοδος πρόκλησης *πάθους* καθώς χρησιμοποιείται για να περιγράψει ειρωνικά τον επικείμενο φόνο του Ορέστη από την ίδια του την αδερφή. Η παρατεταμένη χρήση του ειδικού αυτού λεξιλογίου διαμορφώνει και ενισχύει την αληθοφάνεια και προκαλεί ευκολότερα τον *ἔλεον* και τον *φόβον*, σε εξαιρετικά μεγάλο βαθμό. Αυτό συμβαίνει καθώς το κοινό ακούει περιγραφές τελετουργικών πρακτικών και τη χρήση *τελετουργικών λέξεων* από τους ήρωες, που όμως έχουν αποσυνδεθεί από το αναμενόμενο πλαίσιο αναφοράς και εφαρμογής τους, και αξιοποιούνται ως αγωγοί διαμόρφωσης μιας επικείμενης φρικαλέας σκηνής ανθρωποθυσίας. Στο δράμα αυτό δεν έχουμε μόνο *διαστροφή της τελετουργίας της θυσίας*, αλλά *διαστροφή της τελετουργικής λέξεως* καθαρτήν. Και η διαστροφή αυτή έγκειται φυσικά στην ειρωνική και αμφίσημη αξιοποίησή της.

Ορισμένα παραδείγματα είναι αρκετά για να φανεί πώς ο Ευριπίδης εκμεταλλεύεται ειρωνικά τις *τελετουργικές λέξεις*, τις διαστρέφει και τις μεταχειρίζεται με τρόπο που να εγείρουν τον *ἔλεον* προς τον *ἀναξιοπαθοῦντα* Ορέστη. Στον στίχο 72 διαβάζουμε «καὶ βωμός, Ἑλλήν οὔ καταστάζει φόνος;». Εν προκειμένω έχουμε μια ειρωνική δισημία στην *τελετουργική λέξιν* «καταστάζει», διότι το στάξιμο αίματος ζώου στο βωμό ήταν από τους πλέον ιερούς

θεωρεί ότι το μοτίβο της ανθρωποθυσίας είναι κομβικό για την ερμηνεία του δράματος και πως διαρκώς υπενθυμίζεται στο έργο ότι η διάρρηξη *φιλίας* γίνεται μέσω φόνου που παρουσιάζεται ως *θυσία*. Η ηρωίδα λέει ότι θέλει να μεταφέρει το ξόανο της Αρτέμιδος σε μια χώρα που είναι *εὐδαίμων*, η λέξη όμως, μεσούντος του πελοποννησιακού πολέμου ακούγεται ειρωνικά. Το έργο κατά κάποιο τρόπο παρουσιάζει μια μορφή διαβάθμισης στην λατρεία της θεάς, τονίζοντας την εκπολιτισμένη εκδοχή και την ουσιαστική μετατροπή της από βάρβαρη σε λατρεία αρμόζουσα σε μια ευδαίμονα χώρα. Ο Ορέστης μεταβαίνει *μιασμένος* -πιο βάρβαρος και από τους βαρβάρους- στη χώρα των βάρβαρων Ταυρίων για να εξαγνιστεί, εκπολιτίζοντας συνάμα μια βάρβαρη λατρεία με ελληνικές καταβολές. Είναι φανερό ότι ο Ευριπίδης επιδιώκει να προτάξει το ελληνικό στοιχείο έναντι του βάρβαρου-απολίτιστου, αλλά παράλληλα επιδιώκει να υπογραμμίσει ειρωνικά, μέσω του *μιάσματος* του Ορέστη, την κατάπτωση της σύγχρονης εποχής ως αποτέλεσμα του εμφύλιου πολέμου. Η τελετουργία του *δολερού εξαγνισμού* είναι το μέσο ανάδειξης αυτής της ειρωνείας.

συμβολισμούς, τώρα όμως αντί για αίμα ζώου στάζει στο βωμό αίμα ελληνικό, και συγκεκριμένα, ανδρών που θυσιάζονται εν είδει προσφορών σε μία θεά. Το ίδιο μοτίβο βλέπουμε και στους στ. 225-226, «*αἰμόρραντον δυσφόρμιγγα ξείνων αἰμάσσουσ' ἄταν βωμούς*». Επιπροσθέτως, στον στίχο 123 η λέξη «*εὐφαιμεῖτε*» χρησιμοποιείται εντελώς ειρωνικά, καθώς, ενώ στην κυριολεκτική της σημασία χρησιμοποιείται για να δηλώσει την έναρξη μιας ιερής πράξης, εδώ επιλέγεται και αξιοποιείται *διεστραμμένα*, καθώς προοιωνίζεται την έναρξη της επικείμενης φρικτής πράξης *θυσίας* του Ορέστη. Ακόμη, στον στ. 1337 χρησιμοποιείται το ρήμα «*ἀνωλόλυξε*» με ειρωνική σημασία και πάλι, καθώς το ρήμα κανονικά χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει την ευφρόσυνη κραυγή των γυναικών που ακολουθεί, κατά τη διαδικασία της τελετουργικής *θυσίας*, το χτύπημα με την *μάχαιραν* στο λαιμό του ζώου προς *θυσία*. Στα συγκεκριμένα όμως συμφραζόμενα χρησιμοποιείται για να περιγράψει την πραγματοποίηση του δόλου και υποδηλώνει την δόλια κραυγή της Ιφιγένειας, στο πλαίσιο εκτέλεσης της κατ' επίφασην εξαγνιστικής πρακτικής για τον Ορέστη και για το ξόανο της θεάς δίπλα στη θάλασσα.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα ειρωνικής αμφισημίας της *τελετουργικής λέξεως* είναι η περίπτωση της λέξης «*ὄσιος*». Ειδικότερα, σε δύο περιπτώσεις, η λέξη απαντά με την κυριολεκτική της σημασία, ενώ σε μία άλλη χρησιμοποιείται ειρωνικά και *διεστραμμένα*. Συγκεκριμένα, στον στ. 343 λέει η Ιφιγένεια «*τὰ δ' ἐνθάδ' ἡμεῖς ὅσια φροντιούμεθα*». Η λέξη *ὅσια* χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη συνήθη πρακτική των βάρβαρων Ταυρίων να αποτίνουν φόρο τιμής στην θεά Άρτεμιν, προσφέροντάς της ανθρωποθυσίες. Ο όρος *ὄσιος* λοιπόν εδώ έχει χάσει την κυριολεκτική ευλάβεια με την οποία ενδύεται σε κανονικά θρησκευτικά συμφραζόμενα και χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια πράξη που συνιστά κατάφωρη μορφή διαστροφής της τελετουργικής *θυσίας* ζώου. Για την Ιφιγένεια, δηλαδή, *ὅσια* είναι όσα έχει καθήκον να πράξει ως ιέρεια, που είναι, όπως θα δούμε, η διαδικασία του *κατάρχεσθαι*. Φυσικά, η πράξη προετοιμασίας ανθρώπου για *θυσία* αποτελεί ξεκάθαρη μορφή διαστροφής της *θυσίας* ζώου και των αντίστοιχων διαδικασιών προετοιμασίας. Από την άλλη, στον στ. 465 η λέξη *όσιος* περιγράφει το ουσιαστικό *θυσίας* και αξιοποιείται με την κυριολεκτική του σημασία. Το ίδιο συμβαίνει και με τον στ. 871, στη φράση «*ὄλεθρον ἀνόσιον*».

Σε αρκετά σημεία του έργου η Ιφιγένεια περιγράφεται ως η ιέρεια που έχει επιφορτιστεί με την «ιερή» αρμοδιότητα να προετοιμάζει τα μελλοντικά *θύματα* για σφαγή, να επιτελεί δηλαδή τη

διαδικασία του *κατάρχεσθαι*,²³⁶ που περιλαμβάνει κυρίως συμβολική προετοιμασία του *θυσιάματος* μέσω ραντίσματος με νερό. Το στοιχείο αυτό αξιοποιείται και ως μέσο ειρωνικής προοικονομίας. Οι στίχοι που επιβεβαιώνουν το συγκεκριμένο καθήκον της Ιφιγένειας είναι αρκετοί : στ. 40 «*κατάρχομαι*», 58 «*θνήσκουσι δ' οὖς ἂν χέρνιβες βάλωσ' ἐμαί*», 244 «*χέρνιβας δὲ καὶ κατάργματα*», 245 «*οὐκ ἂν φθάνοις ἂν εὐτρεπῇ ποιουμένη*», 335 «*ἐς χέρνιβας*», 621-622 «*αὐτὴ ξίφει θύουσα θῆλυσ ἄρσενας; / οὐκ, ἀλλὰ χαίτην ἄμφι σὴν χερνίψομαι*», 644-645 «*κατολοφύρομαι σὲ τὸν χερνίβων / ῥάνισι μελόμενον αἵμακταῖς*», 1153 «*κατήρξατο*».

Ωστόσο, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι προκύπτουν και ορισμένες νοηματικές αναντιστοιχίες στους στίχους 38-41, 221-228, 258-259, και 584-587, καθώς η Ιφιγένεια, ενώ αρχικά ισχυρίζεται ότι είναι υπεύθυνη για το *κατάρχεσθαι*, δηλαδή είναι η εγγυήτρια για την *αγνότητα* και την *καθαρότητα* των θυμάτων, αλλά και για τον εξαγνισμό τους -εφόσον πρόκειται να θυσιαστούν τιμητικά-, λίγο παρακάτω λέει υπαινικτικά ότι αυτή η ίδια τους θυσιάζει και το χέρι της είναι γεμάτο αίμα. Επίσης, μια δεύτερη αναντιστοιχία έχουμε διότι ενώ αρχικά ισχυρίζεται ότι η ανθρωποθυσία Ελλήνων υπήρχε ως πρακτική πριν η ίδια μεταβεί στην Ταυρίδα, και αφότου πήγε εκεί η ίδια καθιερώθηκε ως υπεύθυνη ιέρεια, λίγο παρακάτω, στον στ. 258 αναφέρει ότι δεν έχει γίνει ακόμη θυσία κάποιου Έλληνα στον ναό. Ακόμη, στους στ. 336-339 ο βοσκός λέει ότι φονεύοντας θυσιαστικά Έλληνες η Ιφιγένεια εκπληρώνει έμμεσα την εκδίκησή της για τη θυσία που υπέστη εκείνη στην Αυλίδα, αφήνοντας να εννοηθεί ότι η ίδια φέρνει σε πέρας την πράξη φόνου.²³⁷

²³⁶ Γενικά, οι γυναίκες, σύμφωνα με διάφορες πηγές τελετουργικής *θυσίας*, δεν επιτρέπεται να μετέχουν στην πράξη ωμοφαγίας κρέατος και ειδικά να τρώνε *σπλάγχνα*, βλ. Osborne, στο “Women and Sacrifice in Ancient Greece”, σελ. 392. Επίσης, οι ιέρειες, ιστορικά, δεν θυσιάζαν οι ίδιες, βλ. την αναφορά στη θυσία της Αθηνάς Πολιάδος, σελ. 393, συμμετείχαν όμως στη θυσία ως *κανηφόροι* και έβγαζαν την *όλολυγή*, σελ. 394. Ο Detienne πιστεύει ότι οι γυναίκες απαγορευόταν να συμμετέχουν σε αιματηρές θυσίες ζώων. Έτσι, το ότι η Ιφιγένεια απλώς είναι υπεύθυνη για την προετοιμασία των *θυμάτων* στην όποια και προΐσταται ίσως να απηχεί ιστορικές συνδηλώσεις του ρόλου των ιερειών που ήταν περιορισμένος σε πράξεις θυσίας ζώου, βλ. Detienne, “The Violence Of Wellborn Ladies” στο *The Cuisine Of Sacrifice*, όπου συσχετίζει τον θρησκευτικό με τον πολιτικό ρόλο των γυναικών ειδικά στα *Θεσμοφόρια*, σελ. 396.

²³⁷ Κατά τον Sansone, στο “A problem in Euripides’ *IT*”, το «*ἡῦχον*» του βοσκού υποδηλώνει ότι η Ιφιγένεια στο παρελθόν ευχόταν συνεχώς να τύχει να έρθουν Έλληνες στην Ταυρίδα, ώστε να τους θυσιάσει και να εκδικηθεί έτσι για την δική της θυσία στην Αυλίδα. Ίσως να εννοείται στο έργο αυτό ότι, από τότε που πήγε στην Ταυρίδα η Ιφιγένεια, δεν έτυχε να ξαναπάνε Έλληνες, επομένως, παρακαλούσε διαρκώς να τύχει να πάνε για να εκδικηθεί. Έτσι μπορεί να διορθωθεί, χωρίς την επέμβαση *emendatio* η ασυνάφεια ότι η Ιφιγένεια ευχόταν να πάνε Έλληνες στην Ταυρίδα, ενώ στην αρχή του έργου ανέφερε ότι κατέφταναν Έλληνες τακτικά και θυσιάζονταν από την ίδια, βλ. σελ. 42. Ο Sansone θεωρεί πως ο Ευριπίδης εδώ «*παίζει*» με το εύρος των δραματικών εναλλακτικών και δυνατοτήτων που του δίνει η ευκαιρία να προβάλλει τη διφορούμενη αυτή οπτική η Ιφιγένεια να έχει προηγουμένως θυσιάσει και άλλους Έλληνες είτε και όχι. Είναι και αυτό ένα μέσο που εξαίρει το *πάθος*, βλ. σελ. 43. Έτσι, από τη μία, αν έχει όντως *θυσιάσει* και άλλους Έλληνες στο παρελθόν, το *πάθος* έγκειται στο ότι και τώρα είναι πολύ πιθανό να θυσιαστεί ο Ορέστης, εφόσον είναι Έλληνας, ενώ από την άλλη έχουμε την οπτική, η Ιφιγένεια να μην έχει *ξαναθυσιάσει* ποτέ Έλληνα, και να της δίνεται τώρα για πρώτη φορά η ευκαιρία. Και σε αυτή την περίπτωση υπάρχει *πάθος*, καθώς η πρώτη φορά θυσίας Έλληνα από την ίδια θα είναι, ειρωνικά, ο ίδιος της ο αδελφός. Και στις δυο εκδοχές έχουμε το *εἶκός* και το *ἀναγκαῖον* που συντείνει στην ανάδειξη *πάθους* διότι δραματοποιείται το *μέλλει ἀποκτείνειν*.

Οι πλέον χαρακτηριστικές περιπτώσεις, όμως, όπου η *τελετουργική λέξις* αξιοποιείται ως μέσο αμφισημίας και ειρωνικής προοικονομίας, είναι αφενός το ρήμα «*ύδραίνειν*» και αφετέρου η φράση «*ἀγνισθεὶς φόνῳ*». Ας εξετάσουμε την κάθε περίπτωση αναλυτικότερα. Πολύ χαρακτηριστικοί είναι οι στίχοι 54 και 56 «*τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγώ. / τιμῶσ' ὑδραίνειν αὐτὸν ὡς θανόμενον*». Το ρήμα «*ύδραίνειν*» το συναντάμε ενσωματωμένο στην περιγραφή του ονείρου. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι και το *όνειρο* είναι καταλυτικής σημασίας για την ερμηνεία του δράματος, και μάλιστα εμφορείται εσκεμμένα με τελετουργικό λεξιλόγιο, καθώς μέσω αυτού μεθοδεύεται η τραγική ειρωνεία και προοικονομούνται τα «*δόλια καθάρματα*». Συγκεκριμένα, τραγική ειρωνεία μέσω της *τελετουργικής λέξεως* «*ύδραίνειν*» έχουμε διότι στον πρόλογο του έργου η Ιφιγένεια αδυνατεί να εκτιμήσει και να ερμηνεύσει σωστά τον συμβολισμό του *ονείρου*. Θεωρεί ότι με το ρήμα αυτό υπονοείται ο θάνατος του αδερφού της στην πατρίδα. Λόγω αυτής της αστοχίας, που θα μπορούσαμε με όρους *Ποιητικῆς* να την χαρακτηρίσουμε και *ἀμαρτία*, αλλάζει συμπεριφορά και γίνεται περισσότερο πρόθυμη να θυσιάσει Ἕλληνες, εφόσον πλέον πιστεύει ότι έχασε και τον τελευταίο συγγενή της. Ειρωνεία όμως έχουμε μέσω της λέξης αυτής και διότι απηχεί τα όσα πρόκειται να διαδραματιστούν. Η Ιφιγένεια ερμηνεύει το ρήμα ως συμβολισμό του θανάτου του αδερφού της, όμως το κοινό, καθώς το έργο εξελίσσεται, ερμηνεύει το ρήμα αυτό ως μέσο *διαστροφῆς της τελετουργίας* της *θυσίας*, καθώς αντιλαμβάνεται ότι εν τέλει το ρήμα δεν έχει τη σημασία που του έδωσε αρχικά στον πρόλογο η Ιφιγένεια, παρά μόνο υποδηλώνει την επικείμενη εφαρμογή της εν αγνοία πράξης του *κατάρχεσθαι* εκ μέρους της στον ίδιο της τον αδερφό, του οποίου φυσικά την ταυτότητα αγνοεί. Τέλος, μια τρίτη ειρωνική ερμηνεία του τελετουργικού ρήματος *ύδραίνειν* έγκειται στο ότι προοικονομεί τα «*δόλια καθάρματα*». Προοικονομεί, δηλαδή, την πράξη δόλιου εξαγνισμού, μέσω του οποίου θα πραγματοποιηθεί η διαφυγή. Αυτό επιβεβαιώνεται στο τέλος του έργου, καθώς πράγματι η Ιφιγένεια προσποιείται ότι εξαγνίζει τον αδερφό της μέσω του «*ύδραίνειν*» στα νερά της θάλασσας. Έτσι, μία και μόνο *τελετουργική λέξις* αποτέλεσε συνάμα διάναλο τραγικής ειρωνείας και προοικονομίας για τα όσα επίκεινται. Ο Ευριπίδης εκμεταλλεύεται την αμφίσημη σημασία του ρήματος, καθώς το «*ύδραίνειν*», ενώ αρχικά ισοδυναμεί με το «*κατάρχεσθαι*», καταλήγει να σημαίνει εν τέλει «*ἐξαγνίζειν*». Δηλαδή από ρήμα σχετικό με το ράντισμα, μετατρέπεται σε ρήμα σχετικό με εξαγνισμό σε θάλασσα, καθώς και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει το στοιχείο του νερού.²³⁸

²³⁸ Αξίζει να σημειωθεί ότι οι μελετητές τείνουν να μην αναδεικνύουν την δομική αξία του ονείρου. Χαρακτηριστικά ο Conacher στο “Euripidean Drama : Myth, Theme and Structure”, απλώς το περιγράφει ως *απατηλό όνειρο*, υποδηλώνοντας την αδυναμία της Ιφιγένειας να το ερμηνεύσει σωστά, και δεν το εξετάζει με όρους *συστάσεως τῶν πραγμάτων*, βλ. σελ. 460. Η Burnett, στο “Catastrophe Survived : Euripides’ plays of mixed

Όσον αφορά στη φράση «ἀγνισθείς φόνω», πρέπει να αναφερθεί ότι η τελετουργική λέξις εδώ υποδηλώνει την απαλλαγή από το μιάσμα. Ωστόσο, η φράση είναι αμφίσημη και επιδέχεται αρκετών ερμηνευτικών προσεγγίσεων. Έτσι, κάποιοι σχολιαστές θεωρούν τη δοτική φόνω ως δοτική του σκοπού,²³⁹ και την αποδίδουν ως «αφιερώθηκε για σφαγή». Άλλοι, μεταφράζουν τη φράση ως «θυσιάστηκε με σφαγή» -θεωρώντας το φόνω ως δοτική του μέσου. Ωστόσο, μπορεί εξίσου να σημαίνει «εξαγνίστηκε δια της σφαγής», και να υπονοείται ότι η πράξη ανθρωποθυσίας ισοδυναμεί με την εξουδετέρωση του μιάσματος λόγω μητροκτονίας. Αξιοποιείται έτσι η δισημία στη σημασία του ρήματος «ἀγνίζειν» που μπορεί να σημαίνει είτε κυριολεκτικά «εξαγνίστηκε», είτε μεταφορικά «θυσιάστηκε». Με αυτή την τελευταία σημασία, η φράση αποκτά ειρωνική χροιά και λειτουργεί ως ειρωνική προοικονομία για την εξέλιξη της πλοκής, καθώς πράγματι ο Ορέστης θα υποστεί μια κατ'επίφαση πράξη εξαγνισμού δίπλα στη θάλασσα. Ίσως και εδώ ο Ευριπίδης αξιοποιεί την αμφισημία της φράσης, αφενός για να προκαλέσει ειρωνεία, αφετέρου για να προοικονομήσει έμμεσα το ευτυχές τέλος. Ενώ δηλαδή η φράση αρχικά ερμηνεύεται με τη σημασία της ανθρωποθυσίας και έχει οδυνηρές προεκτάσεις, κατόπιν, φτάνοντας στο τέλος του έργου, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι η φράση στη μέση του έργου δεν υπαινισσόταν τίποτε άλλο παρά την δολερή πράξη καθαρτήριας τελετής δίπλα στη θάλασσα, μέσω της οποίας διασφαλίζεται η διαφυγή των τριών ηρώων.²⁴⁰

Η *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις* είναι το κατεξοχήν δράμα στο οποίο η τελετουργία αξιοποιείται, ως επί το πλείστον, σαν πυρηνικό δομικό στοιχείο εξέλιξης της πλοκής. Αυτό φαίνεται με αρκετά έκδηλο τρόπο καθώς ο Ευριπίδης διεκτραγωδεί στο έργο αυτό και τις δύο εκδοχές της τελετουργίας, δηλαδή της «αγνής» και της *διεστραμμένης*. Θα λέγαμε, μάλιστα, ότι ολόκληρη η πλοκή στοιχειοθετείται πάνω σε αυτό το δίπολο, και η ερμηνεία των νοημάτων του έργου επιτυγχάνεται καλύτερα υπό το πρίσμα της εξέτασης αυτού του δίπολου, και των επακόλουθων συνεπειών του. Προκειμένου να γίνει αυτό κατανοητό, μπορούμε να δούμε την τελετουργία σε αυτά τα δύο της στάδια, και να οδηγηθούμε σε ορισμένα πορίσματα. Τα πορίσματα αυτά

reversal”, σελ. 69-70, θεωρεί το όνειρο εντελώς ασύμβατο με τα όσα εκτυλίσσονται στο δεύτερο μισό της πλοκής, και το ερμηνεύει απλώς ως ένα είδος προφητείας του φόνου του Ορέστη. Ο Cropp, από την άλλη, επισημαίνει ότι το όνειρο επιτείνει το πάθος και την ένταση, διότι, αφού το είδε, η Ιφιγένεια είναι πλέον αποφασισμένη να φονεύσει τον οποιονδήποτε Έλληνα, και, εφόσον θεωρεί ως δεδομένο ότι το όνειρο συμβόλιζε το θάνατο του αδερφού της, μειώνονται έτσι και οι πιθανότητες να καταφέρει να αναγνωρίσει τον αιχμάλωτο ως τον εν ζωή αδερφό της. Τέλος, η Trieschnigg, στο “*Iphigenia’s dream in Euripides’ Iphigenia Taurica*”, ισχυρίζεται ότι μέσω του ονείρου ο Ευριπίδης παίζει ειρωνικά με τις προσδοκίες του κοινού, διότι εν τέλει το όνειρο θα πραγματοποιηθεί αλλά μέσω αμφισημίας και ειρωνείας, βλ. σελ. 470-1.

²³⁹ Βλ. την αναλυτικότερη προσέγγιση στη σχολιασμένη έκδοση της Kyriakou για τον συγκεκριμένο στίχο, σελ. 238.

²⁴⁰ Βλ. Meinel (2015), σελ. 420, “Excursus, Rereading the Oresteia: Euripides’ *Iphigenia among Taurians*”, στο *Pollution and Crisis in Greek Tragedy*.

εξάγονται από τον τρόπο που η αρχική *διεστραμμένη* εκδοχή της τελετουργίας αντικατοπτρίζεται ευοίωνα στο τέλος του έργου, σηματοδοτώντας το πέραςμα σε μια νέα περίοδο, όπου οι πράξεις τελετουργίας ξαναβρίσκουν τον ευλαβικό τους χαρακτήρα, μέσω της εγκαινίασης δύο νέων λατρειών. Καταλυτικό ρόλο στην ίδρυσή τους παίζει ο *αμόλυντος* και *εξαγνισμένος* επαναπατρισμός των δύο αδερφών. Βλέπουμε το μοτίβο της *διαστροφής της τελετουργίας* να βρίσκεται σε πλήρη ανάπτυξη στον λόγο της Ιφιγένειας στους στίχους 354-371,²⁴¹ καθώς σε έκταση μόλις δεκαοχτώ στίχων απαντούν τρεις διαφορετικές εκδοχές διαστροφής σε τελετουργικές πράξεις, που όχι μόνο είναι *διεστραμμένες* καθαντές, αλλά είναι συνάμα και η δίοδος πρόκλησης ρήγματος στις σχέσεις *φιλίας* που διέπουν τα πρόσωπα του *οίκου* των Ατρειδών.

Η πρώτη μορφή διαστροφής είναι αυτή της τελετουργικής *θυσίας* ζώου. Η Ιφιγένεια αναφέρεται, όπως και σε πολλά άλλα σημεία του έργου, όπως είδαμε, στην πράξη φόνου της στην Αυλίδα με όρους τελετουργικής *θυσίας* ζώου, παρομοιάζοντας ειρωνικά τον εαυτό της με το πλέον χαρακτηριστικό θυσιαστικό σφάγιο, τον *μόσχον*. Το χωρίο φτάνει σε δραματική αποκορύφωση όταν η Ιφιγένεια παραλληλίζει τον πατέρα της με τον ιερέα που έφερε σε πέρας τη σφαγή, (βλ. στον στ. 360). Αμέσως μετά έχουμε την *διαστροφή της τελετουργίας της ικεσίας*. Η αναφορά στο άγγιγμα του πηγουνιού και των γονάτων του πατέρα της σε ικετευτική στάση δεν είναι τυχαία, καθώς πρόκειται για την επίσημη χειρονομία που προέβλεπε το τελετουργικό της *ικεσίας*. Έτσι ο Αγαμέμνωνας δεν αρνείται μόνο τις ικεσίες της κόρης του να τη λυπηθεί και να μην την θυσιάσει, αλλά πολύ περισσότερο αρνείται την κόρη του ως *ικέτη-φίλο*. Τέλος, έχουμε έκδηλη αναφορά στην πράξη διαστροφής του *γάμου*. Τα «*νυμφεύματα*» της Ιφιγένειας είναι «*αίσχρά*», όπως λέει η ίδια στον στ. 365, όχι μόνο διότι ο γαμπρός ήταν ο Άδης και όχι ο Αχιλλέας, όπως της είχαν υποσχεθεί, αλλά επίσης διότι η διαστροφή της τελετουργικής πράξης *γάμου* συνέβη μέσω δόλου και εξαπάτησης, όπως δηλώνει η ίδια ρητά στον στ. 371.

Ένα μείζον ζήτημα που απασχολεί το έργο, και που επανέρχεται διαρκώς είτε άμεσα είτε έμμεσα, είναι η προσπάθεια αποφυγής αιματοχυσίας. Είπαμε ότι το *πάθος* του έργου στοιχειοθετείται γύρω από το *δι'άμαρτιαν* τινά *μέλλει αποκτείνειν* ανάμεσα σε συγγενικά

²⁴¹ 354 «ἀλλ' οὔτε πνεῦμα Διόθεν ἦλθε πάποτε, / οὐ πορθμῖς, ἥτις διὰ πέτρας Συμπληγάδας / Ἑλένην ἀπήγαγ' ἐνθάδ', ἥ μ' ἀπώλεσεν, / Μενέλεων θ', ἵν' αὐτοὺς ἀντετιμωρησάμην, / τὴν ἐνθάδ' Αὔλιν ἀντιθεῖσα τῆς ἐκεῖ, / οὗ μ' ὥστε μόσχον Δαναΐδαι χειροῦμενοι / 360 ἔσφαζον, ἱερεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ. / οἷμοι -κακῶν γὰρ τῶν τότε σὺκ ἀμνημονῶ - / ὅσας γενεῖου χειῖρας ἐξηκόντισα / γονάτων τε τοῦ τεκόντος, ἐξαρτωμένῃ. / λέγουσα τοιάδ' : ὦ πάτερ, νυμφεύομαι / 365 νυμφεύματ' αἰσχρὰ πρὸς σέθεν μήτηρ δ' ἐμὲ / σέθεν κατακτείνοντος Ἀργεΐαί τε νῦν ὕμνοῦσιν ὕμναίοισιν, αὐλεῖται δὲ πᾶν / μέλαθρον: ἡμεῖς δ' ὀλλύμεσθα πρὸς σέθεν. / Ἄιδης Ἀχιλλεὺς ἦν ἄρ', οὐχ ὁ Πηλέως, / 370 ὃν μοι προσείσας πόσιν, ἐν ἀρμάτων ὄχοις / ἐς αἵματηρὸν γάμον ἐπόρθμευσας δόλω».

πρόσωπα, διαιωνίζοντας έτσι μια αιμοσταγή ενδοοικογενειακή παράδοση φόνων μεταξύ *φίλων*. Αυτό το μοτίβο αποφυγής αιματοχυσίας ανάγεται σε κεντρικό θέμα, διότι μέσω αυτού επιχειρείται και η τελική αποκατάσταση της διασαλευμένης τελετουργίας. Η αποκατάσταση πραγματοποιείται εφόσον ο Ορέστης δεν θυσιάζεται, η Ιφιγένεια συγχωρεί τον πατέρα της για την «θυσία» της, ο Θόας εξαπατάται μέσω καθαρτήριας τελετουργίας και όχι βίας, ενώ στο τέλος του έργου οι στρατιώτες στην ακτή δεν φονεύονται. Γενικά, δεν υπάρχει ρητή αναφορά σε περιστατικό αιματοχυσίας και αυτό είναι το κατ' εξοχήν μέσο «καθάρσεως». Έτσι, η αποφυγή της αδελφοκτονίας αλλά και η αποφυγή αιματοχυσίας ολοκληρώνεται μέσω της αποκατεστημένης τελετουργίας,²⁴² μέσω της οποίας, μάλιστα, κλείνει οριστικά ο αέναος κύκλος ανθρωποκτονιών στον οίκο των Ατρειδών, που κράτησε συνεχόμενα για πέντε γενιές. Επιπλέον, τα αδέρφια ανταποκρίνονται στις υποχρεώσεις *φίλων*, ενώ αποτάσσεται δια παντός η διαστροφή της *θυσίας* ανθρώπου. Σε αυτό το δράμα το καλό ανακύπτει μέσα από το κακό που προϋπήρχε. Έτσι, η νέα εκπολιτισμένη εκδοχή της λατρείας της Αρτέμιδος ανακύπτει από την αναβάθμιση της προγενέστερης βάρβαρης λατρείας που εδραζόταν σε πράξεις ανθρωποθυσίας.

Ακόμη, η αποκατάσταση *φιλίας* στο έργο πυροδοτείται και αυτή μέσω της τελετουργίας. Η αποκατάσταση συμβαίνει μέσω της αναγνώρισης των δύο αδερφών. Η αναγνώριση αυτή βέβαια κινητοποιείται χάρη στην πρόταση του Πυλάδη να θυσιαστεί για χάρη του Ορέστη. Έτσι, η *διεστραμμένη* τελετή ανθρωποθυσίας λειτουργεί ως το υπόβαθρο σύσφιξης και ανανέωσης των *φιλικών* σχέσεων, καθώς μέσω της διαστροφής αυτής έρχεται στην επιφάνεια η επιθυμία των δύο φίλων να θυσιαστούν ο ένας για χάρη του άλλου. Αυτή η επιθυμία αυτοθυσίας για τον *φίλο*, μέσα σε ειρωνικά συμφραζόμενα ανθρωποθυσίας, είναι η έμπρακτη απόδειξη ότι η *φιλία* στο έργο θα αποκατασταθεί, διορθώνοντας τις πράξεις παραβίασής της εντός του οίκου.²⁴³ Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι ο Αριστοτέλης τοποθετεί στη δεύτερη θέση αξιολογικά την αναγνώριση του Ορέστη από την Ιφιγένεια,²⁴⁴ εν συγκρίσει με την αναγνώριση της Ιφιγένειας από τον Ορέστη, την οποία επαινεί ως την καλύτερη. Ωστόσο, μπορούμε να αντιληφθούμε πως η επιλογή της αναγνώρισης μέσω τεκμηρίων συνδέεται με την υπενθύμιση ότι το σπίτι των Ατρειδών έχει υποφέρει πολλά δεινά, και πως τώρα, επιτέλους, πρόκειται να αποκατασταθεί η

²⁴² Γενικά στο έργο δεν υπάρχει αναφορά σε χυμένο αίμα. Αντίθετα, το τέλος της *Ελένης*, που έχει την ίδια δομή με την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, ως προς το ότι η σωτήρια διαφυγή επιτυγχάνεται μέσω δολερής τελετουργίας, υπάρχει ρητή αναφορά σε αίμα, μέσω της θυσίας του βοδιού, βλ. στ. 1587-8, 1602. Στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* εσκεμμένα δεν υπάρχει αιματοχυσία καθώς ο Ευριπίδης επιδιώκει να αποκαταστήσει την τελετή ανθρωποθυσίας, και γι' αυτό προκρίνει τον εξαγνισμό διά θαλάσσης και φωτιάς. βλ. Belfiore, ό.π., σελ. 37.

²⁴³ Belfiore, ό.π., σελ. 29.

²⁴⁴ Βλ. *Ποιητ.* 1454b30-35 : «δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημένοι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι. οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητὴς ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος· διὸ ἐγγὺς τι τῆς εἰρημένης ἁμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν».

ευημερία μέσω της αποκατάστασης των *φιλικών* σχέσεων. Αυτό φαίνεται από το ότι και τα τρία αντικείμενα που αναφέρονται ως αποδείξεις που παραθέτει ο Ορέστης για να πείσει την Ιφιγένεια για την ταυτότητά του, έχουν να κάνουν με άμεση η έμμεση διάρρηξη *φιλικών* σχέσεων, βλ. στ. 808 κ.ε. Της αναφέρει δηλαδή ως πρώτο αποδεικτικό στοιχείο ένα υφαντό, που είχε υφάνει η ίδια, και που απεικόνιζε τη φιλονικία Ατρέα-Θυέστη, επίσης, μια μπουκλα μαλλιών που έδωσε στη μητέρα της Κλυταιμνήστρα ως υπενθύμιση της αποτρόπαιης σφαγής από τον πατέρα της, και τέλος το δόρυ με το οποίο ο Πέλοπας σκότωσε τον Οινόμαο. Μάλιστα, το τρίτο αυτό στοιχείο, το δόρυ, έχει άμεση συνάφεια με την αποκατάσταση *φιλίας*, καθότι το δόρυ πέρασε κληρονομικά στην Ιφιγένεια, εφόσον κάποτε ανήκε στον Πέλοπα.²⁴⁵ Συνεπώς, μπορεί η αναγνώριση αυτή να μην προκύπτει εκ της *συστάσεως* καθαυτήν, αλλά συμβάλλει στην πρόκληση αντιθέσεων και προοιωνίζεται ειρωνικά το ευτυχές τέλος.

Πριν ολοκληρώσουμε το ζήτημα της ερμηνείας της *τελετουργικής λέξεως* στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, πρέπει να προβούμε σε μια μορφή σύγκρισης του τεχνάσματος της *τελετουργικής διαστροφής* ανάμεσα στον Ευριπίδη και στον Αισχύλο, για να διαβλέψουμε πως ο Ευριπίδης, αν και δεν είναι ο εισηγητής αυτού του δραματουργικού μέσου, ωστόσο, είναι εκείνος που το επεκτείνει, το αναπλάθει και το αναπροσαρμόζει στο έργο του. Στον Αισχύλο, το μοτίβο της *τελετουργικής διαστροφής* σημαίνει πρακτικά ότι βίαιες πράξεις αιματοχυσίας προβάλλονται μεταφορικά όχι ως φόνος αλλά ως τελετουργική θυσία και συγκεκριμένα σφαγή *θυσιάσματος*.²⁴⁶ Ο *Αγαμέμνων* είναι το έργο στο οποίο αξιοποιείται για πρώτη φορά, και μάλιστα κατά κόρον, τελετουργικό λεξιλόγιο, είτε σε συμφραζόμενα αμφίσημα, είτε με τρόπο που να περιγράφουν έμμεσα ένα είδος ενδοοικογενειακού βιαιού φόνου. Ο Αισχύλος «παίζει» με τη διπλή σημασία των λέξεων αυτών, καθώς, ενώ τις χρησιμοποιεί με την επίφαση της γνήσιας ευλαβικής σημασίας τους, ωστόσο, τις συνάπτει με τέτοιο περιβάλλον, σε νοηματικό και συντακτικό επίπεδο, ώστε να είναι φορείς δραματικής ειρωνείας, ακριβώς διότι προσημαίνουν μια βίαιη μορφή φόνου. Ο Αγαμέμνονας αποκαλείται ως «*θύτηρ θυγατέρας*», βλ. στ. 224-225, και θυσιάζει την Ιφιγένεια ως «*προτέλεια ναῶν*», στ. 225, -βλ και

²⁴⁵ Και οι δυο, Ιφιγένεια και Πέλοπας, έχουν το κοινό στοιχείο της δολοφονίας *ξένων*, καθώς η Ιφιγένεια χαρακτηρίζεται ως «*ξενοκτόνος*», ενώ ο Πέλοπας είχε φονεύσει με δόλο τον «*ξένο*» Οινόμαο, βλ. Belfiore, ό.π., σελ. 32. Εδώ, μέσω της ταύτισης των δύο ηρώων, υπάρχει πάλι το μοτίβο ότι το *καλό* προκύπτει από το *κακό*, αφού το δόρυ, το όργανο πρόκλησης βλάβης, χρησιμοποιείται τώρα καταλυτικά στην αναγνώριση και χρησιμεύει στην αποφυγή περαιτέρω ενδοοικογενειακού φόνου. Επίσης, η αναφορά στη γενεαλογία των Ατρείδων είναι αφενός επιβεβλημένη, διότι πρέπει να αναδειχθεί η διαιώνιση ενδοοικογενειακής βίας, αφετέρου, με την εξαφάνιση του Μυρτίλου από την αναφορά στο περιστατικό φόνου του Οινόμαου από τον Πέλοπα, βλ. στ. 823-6, αποσιωπάται περίτεχνα και η κληρονομική ενδοοικογενειακή κατάρρα. Έτσι, η αναγνώριση μέσω του δόρατος του Πέλοπα αξιοποιείται δραματουργικά για να προοικονομήσει το ευτυχές τέλος του έργου και την έμπρακτη αποκατάσταση *φίλων*. Βλ. Ο' Brien, στο "Pelopid History in the Plot of *Iphigenia in Tauris*", σελ. 105.

²⁴⁶ Βλ. Zeitlin, στο "The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", σελ. 464.

«παρθενοσφαγοῖσιν», στ. 209. Η λέξη *προτέλεια* χρησιμοποιείται ειρωνικά καθώς αφορά στην κυριολεξία την θυσία ενόψει ενός σοβαρού συμβάντος, εδώ πριν τον απόπλου από την Αυλίδα. Επίσης, στον λόγο της Κασσάνδρας πολύ ειρωνικά χρησιμοποιούνται οι λέξεις «ἀνδροσφαγεῖον» και «πεδορραντήριον»,²⁴⁷ στ. 1092, για να προοικονομηθεί ο φόνος του Αγαμέμνονα. Από την άλλη, στις *Χοηφόρους* ο Ορέστης δεν παρουσιάζει το θάνατο της μητέρας του ως τελετουργική θυσία, δεν χρησιμοποιεί δηλαδή ειρωνικά διασαλευμένο τελετουργικό λεξιλόγιο, αλλά αντίθετα, έχει την αυτογνωσία ότι η πράξη του είναι ανόσια.

Καταλήγουμε στο ότι στο αισχύλειο δράμα οι ήρωες αξιοποιούν την συμβολική τελετουργική απεικόνιση του φόνου ως *θυσία* διότι με αυτό τον τρόπο απηχείται περίτεχνα και ειρωνικά η «διαστροφή» της αυτογνωσίας τους. Οι ήρωες του Αισχύλου θεωρούν τους εαυτούς τους «δικηφόρους», ενώ στην ουσία είναι στυγνοί δολοφόνοι. Έτσι, υπό το χρίσμα του σωτήριου θυσιαστή, αποποιούνται τις ευθύνες τους ως δολοφόνοι. Στον *Αγαμέμνονα*, η *τελετουργική λέξις* είναι ακριβώς η αντανάκλαση αυτής της αυταπάτης των ηρώων, που υπογραμμίζει τον ανήθικο και *διστραμμένο* χαρακτήρα τους. Στον Αισχύλο, το μοτίβο της *τελετουργικής θυσιαστικής διαστροφής* είναι ο τρόπος να δοθεί έμφαση στην αυταπάτη που χαρακτηρίζει τους ήρωες που φονεύουν *φίλους* και κατόπιν προσπαθούν να αιτιολογήσουν τα εγκλήματά τους, προβάλλοντας τα ειρωνικά υπό το πρίσμα ευεργετικής τελετουργικής πρακτικής. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα φυσικά είναι ο φόνος του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα που προβάλλεται από την ίδια ως μορφή σωτήριας θυσίας για χάρη της κοινότητας. Με τον τρόπο αυτό ο Αισχύλος δείχνει ότι, στην προσπάθεια εκδίκησης σε προσωπικό επίπεδο, διαταράσσεται συνακόλουθα και η σχέση με τους θεούς, καθώς οι άνθρωποι γίνονται ασεβείς περιγράφοντας τους φόνους ως *θυσία*. Η τελετουργία στη *διστραμμένη* της μορφή απηχεί την διαστροφή της ανθρώπινης φύσης, της οποίας το θυμικό καταδυναστεύεται από το *πάθος* για εκδίκηση.²⁴⁸ Με τον τρόπο αυτό η ανθρωποσφαγή που παραλληλίζεται ειρωνικά με *θυσία*, είναι μια μορφή οπισθοδρόμησης σε τερατώδεις μορφές κοινωνίας, μια πράξη βεβήλωσης του ευλαβικού κώδικα επικοινωνίας με τους θεούς.

Αντίθετα, στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* βλέπουμε την κυριολεκτική πραγμάτωση αυτής της διαστροφής. Η ανθρώπινη θυσία, ως κάτι που είναι έθιμο στους βαρβάρους, δεν αξιοποιείται μόνο ως μοτίβο προκειμένου να περιγραφεί ειρωνικά -δηλαδή λεκτικά και μόνον- ο φόνος ανθρώπου ως *διστραμμένη* προσφορά θυσίας στους θεούς. Στο έργο αυτό υπάρχει έμπρακτη ενσωμάτωση της πράξης ανθρωποθυσίας ως μιας μορφής τελετουργικής θυσίας που συνιστά

²⁴⁷ Βλ. την σχετική ανάλυση της Zeitlin, σελ. 468.

²⁴⁸ Ο.π., σελ 507.

σύνηθες έθιμο για τους απολίτιστους και βάρβαρους Ταυρίους. Έτσι, η μεταφορική αισχύλεια διαστροφή της θυσίας έχει δώσει τη θέση της σε μια κυριολεκτική δραματοποίηση της ανθρωποθυσίας σε τελετουργικό πλαίσιο, ενώ η αποκατάσταση της λατρείας στην πολιτισμένη της εκδοχή προβάλλεται συνάμα και ως τρόπος καθαρτήριας επανένταξης των ηρώων στην ελληνική κοινωνία.²⁴⁹

Επομένως, με την *Ιφιγένεια έν Ταύροις* ο Ευριπίδης αναζητά μια επικαιροποίηση της «ἀπαλλαγής τῶν πόνων» και της «ἐλευθερώσεως πημάτων» του Ορέστη μέσω της εναλλακτικής τελετουργικής μεσολάβησης για αποκάθαρση από το *μίασμα* της μητροκτονίας. Διαφοροποιείται από τον Αισχύλο, όχι ως προς την τελετουργική κατάσταση του *μιασμένου* Ορέστη, αλλά ως προς τις δυνατές και ενδεχόμενες λύσεις που μπορούν να προκύψουν αυτή τη φορά, όχι από την επίσημη θεσμοθέτηση ενός δίκαιου ανθρώπινου συστήματος, όπως διεκτραγωδεύεται στις *Ευμενίδες*, με την αρωγή της θείας επέμβασης, αλλά μέσω γνώριμων τελετουργικών πρακτικών.²⁵⁰ Στην *Ορέστεια* ο εξαγνισμός του Ορέστη μέσω τελετουργίας βοηθά απλώς ως προς την αληθοφάνεια του έργου. Εκεί, ο Ορέστης περνά την τελετουργική καθαρτήρια διαδικασία μέσω εξορίας ώστε να παρουσιαστεί ως *καθαρός* και αβλαβής στην Αθήνα, προκειμένου να μπορέσει να παρασταθεί *αμόλυντος* στη δίκη του, στο πλαίσιο ενός νέου θεσμοθετημένου δικαστηρίου. Αντιθέτως, για τον Ευριπίδη, η τελετουργία είναι το μέσο για την παροχή οριστικής σωτήριας λύσης.²⁵¹ Ο Αισχύλος δεν φαίνεται να δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην τελετουργία, πέρα από την τυπική χρήση της, ενώ ο Ευριπίδης την ανάγει σε μείζον δραματουργικό μέσο ερμηνείας και εξέλιξης της πλοκής.²⁵² Παράλληλα, όπως ο

²⁴⁹ Βλ. Bremmer, στο “Human Sacrifice in Euripides’ *Iphigenia in Tauris* : Greek and Barbarian”, σελ. 99.

²⁵⁰ Meinel (2015), σελ. 145.

²⁵¹ Η κριτική που ασκεί η *Ιφιγένεια*, υπερασπιζόμενη την ηθική ακεραιότητα των θεών, συμπλέκει μύθο και τελετουργία με τέτοιο τρόπο, ώστε η διαστροφή της τελετουργικής πρακτικής που καταλήγει σε ανθρωποθυσία να είναι προϊόν της ανθρώπινης νοητικής διασάλευσης, βλ. Woff, στο “Euripides’ *Iphigenia among the Taurians*: Aetiology, Ritual and Myth”, σελ. 311. Μέσω του εξαγνισμού του Ορέστη «*αποκαθαίρεται*» παράλληλα και η λατρεία της θεάς από τις βάρβαρες συνδηλώσεις της που έχουν διαβρώσει τον αμόλυντο, αμιγή και πολιτισμένο χαρακτήρα της. Μάλιστα, ο επαναπροσδιορισμός της λατρείας με πολιτισμένα συμφραζόμενα θα χρειαστεί και μια καινούρια τελετουργική πρακτική που θα εγγυηθεί την γνησιότητά της και θα αιτιολογήσει τη νεοσύστατη μορφή της. Συνεπώς, στο έργο αυτό η τελετουργία μέσω της ανανέωσης και της επικαιροποίησής της έρχεται να δώσει οριστική λύση σε ό,τι δεν κατάφερε να δώσει το αισχύλειο νεοσυσταθέν πολιτικό δικαστήριο. Εδώ ακριβώς έγκειται η παραλλαγή του Ευριπίδη από τον Αισχύλο. Ενώ στις *Ευμενίδες* οι Ερινύες υπακούνε μπροστά στο νόμο και στο θεσμό του Άρειου πάγου, εδώ ο Ευριπίδης παραλλάσσει τον μύθο, αξιοποιώντας την τελετουργία ως εναλλακτικό τρόπο απόσχισης του βάρους του *μιάσματος* και επανένταξης του ήρωα στην κοινωνία -μέσω επαναφοράς και εκπολιτισμού της εκβαρβαρισμένης θεϊκής λατρείας-, βλ. σελ. 329.

²⁵² Βέβαια, ο Meinel θεωρεί ότι, παρά το ευτυχές τέλος της *Ιφιγένειας*, ο τρόπος αξιοποίησης της τελετουργίας στο έργο, και το δίπολο *μίασμα-κάθαρση* δημιουργούν αμφιβολίες για την καθαρτήνη έμπρακτη αποδέσμευση από την πράξη μητροκτονίας, βλ. σελ. 153. Ο Ευριπίδης δεν ξεκαθαρίζει αν τελικά υπάρχει εξιλέωση από την πράξη μητροκτονίας, ο Ορέστης απλώς εξαγνίζεται, και μέσω της κάθαρσης και της λατρείας της Αρτέμιδος, της οποίας γίνεται εγγυητής, έχει και τα εχέγγρα να επανενταχτεί πλήρως στην κοινωνία από την όποια εξορίστηκε. Ακόμη, η κάθαρση του Ορέστη από τη μητροκτονία παρουσιάζεται έμμεσα ως «*χωλή*», διότι η τελετή εξαγνισμού είναι σε τελική ανάλυση ένας *δόλος*, ένα θέατρο που είναι υποκειμενικά δομημένο και που επιτελείται

Ορέστης, έτσι και η Άρτεμις χρειάζεται εξαγνισμό από την «βίαη» και εκβαρβαρισμένη φύση της. Αυτή η δισημία της λατρευτικής παράδοσης, που είναι συνάμα απολίτιστη και πολιτισμένη, μολυσμένη και αμόλυντη, τώρα οριστικοποιείται σε κάτι το θετικό, μέσω του εξαγνισμού και της επανένταξης της λατρείας στην Ελλάδα. Έτσι, στο έργο τόσο ο Ορέστης -με το να γίνει *θυσίασμα* και *σφάγιο* στη θεά- αποβάλλει κάθε τι *μιαρό* που απέκτησε μέσω ενδοοικογενειακού φόνου, όσο και η Άρτεμις μέσω του αγάλματός της, εξαγνίζεται. Το αριστοτελικό «*μέλλει ἀποκτείνειν*», εκτός του ότι παράγει *πάθος* και καθιστά την *πρᾶξιν ἐλεεινήν* και *φοβερήν*, παράλληλα προμηθεύει το *αίτιον* για την μετατροπή της βάρβαρης λατρείας σε εκπολιτισμένη.²⁵³

μόνον *λόγω*, βλ. σελ. 161. Το τέχνασμα, εξάλλου, συμβαίνει εκτός σκηνής και στην επιτυχία του συνηγορεί η συχνή αναφορά σε λεκτικά ρήματα, βλ. στ. 1033 *φύσω*, 1035 *λέξομεν*, 1041 *έρῶ*, 1047 *λέξεται*, κλπ. Συνεπώς, η δολερή εξαγνιστήρια τελετουργία είναι σαν ένα *μεταθέατρο*, ενσωματωμένο στην πλοκή, βλ. σελ. 168. Έτσι, είναι λογικό να παραμένουν αμφιβολίες για την επιτυχία της οριστικής απόσχισης του *μιάσματος* της μητροκτονίας.

²⁵³ Βλ. Zeitlin, στο “Sacrifices Holy and Unholy in Euripides’ *Iphigenia in Tauris*”, σελ. 456. Όπως αποσοβήθηκε η θυσία του Ορέστη, έτσι, με το στάξιμο σταγόνων αίματος στη νέα λατρεία στην Ελλάδα, αποσοβείται η ροπή της θεάς στην «ηδονή» που λαμβάνει από την ανθρωποθυσία. Ο Ευριπίδης στο έργο «*παίζει*» με την διφορούμενη παρουσίαση της λατρείας της θεάς. Είναι απλώς μια λατρεία «φυλακισμένη» σε μια βάρβαρη χώρα, και άρα της έχουν αποδοθεί οι βάρβαροι νόμοι της «*ξenoκτονίας*», διασαλεύοντας την αγνότητά της, ή μήπως η βάρβαρη εκδοχή της εκδηλώνεται και στην εκπολιτισμένη Ελλάδα μέσω του σταξίματος αίματος στη νέα λατρεία στη Βραυρώνα; Θα μπορέσει η επανένταξή της σε ελληνικό έδαφος και σε μια «*εὐδαίμονα*» χώρα να την αποκαθάρει από τις νοσηρές συνδηλώσεις ανθρωποθυσίας; βλ. ό.π., σελ. 460-1. Κατά την Tzanetou, στο “Almost dying, dying twice : Ritual and Audience in Euripides’ *Iphigenia in Tauris*”, σελ. 201,203,211, οι αιτιολογικοί μύθοι που είναι ενσωματωμένοι στο τέλος του έργου δεν είναι το εχέγγυο για την ομαλή επανένταξη των δύο ηρώων πίσω στην Ελλάδα, καθώς η επιστροφή αυτή φαινομενικά και μόνο ισοδυναμεί με μια διαβατήρια τελετή επανένταξης. Στην πραγματικότητα, οι ήρωες φέρνουν μαζί τους και τα σκοτεινά κατάλοιπα της προηγούμενης τελετουργικής τους ταυτότητας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Όπως φάνηκε από τα επιμέρους κεφάλαια της παρούσας εργασίας, η *διαστροφή της τελετουργίας* συνιστά ένα δραματουργικό εργαλείο που αξιοποιεί ο Ευριπίδης στην προσπάθειά του να καινοτομήσει, ξεφεύγοντας τεχνηέντως, κατά το μάλλον ή το ήττον, από παγιωμένες μορφές μυθικού υλικού, που είχαν μάλιστα σε μεγάλο βαθμό δραματοποιηθεί προ πολλού από άλλους τραγικούς ποιητές.

Η επιτυχία της συγκεκριμένης τεχνικής έγκειται σε δύο παραμέτρους. Πρώτον, οι τελετουργικές πρακτικές ήταν εξαιρετικά οικείες σε όλους τους θεατές, ανεξαιρέτως κοινωνικής τάξης ή μόρφωσης. Η επιλογή διαστροφής -στο πλαίσιο της τραγικής *μιμήσεως*- ενός συνόλου πράξεων που συνιστούν συνήθειες συνυφασμένες με την καθημερινότητα μιας κοινότητας είναι εξαιρετικά εύστοχη. Αυτό συμβαίνει διότι μια τέτοιου είδους διαστροφή γίνεται αμεσότερα και ευκολότερα αντιληπτή, και έτσι εντυπώνεται καλύτερα στο μυαλό του ακροατηρίου, το οποίο διατηρεί έτσι αμείωτο το ενδιαφέρον του για όσα εκτυλίσσονται, εφόσον παρακολουθεί την απροσδόκητη διασάλευση της ευσέβειας των λέξεων και των πράξεων τελετουργίας.

Αυτή ακριβώς η απροσδόκητη αλλοίωση του ιεροπρεπούς προσήμου τέτοιων πράξεων βρίσκεται σε συνάφεια με την δεύτερη παράμετρο που καθιστά το εν λόγω μοτίβο εξαιρετικά αποτελεσματικό για ένα έργο τραγωδίας. Όπως συζητήθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο, στόχος μιας τραγωδίας είναι η πρόκληση της *οίκειας ήδονης*. Για να γίνει αυτό απαιτείται η επίδειξη *ελέου* και *φόβου* σε κάποιον ήρωα που αναξιοπαθεί, αλλά η πρόκληση αυτού του ζεύγους συναισθημάτων πρέπει να προέρχεται κατόπιν έλλογης-συλλογιστικής διαδικασίας. Πράγματι, μέσω του τεχνάσματος της *διαστροφής της τελετουργίας* επιτυγχάνεται η πρόκληση των αναμενόμενων συναισθημάτων και μάλιστα όχι κατά τρόπο τυχαίο, αλλά *κατά το εἶκός και το ἀναγκαῖον*.

Το τελευταίο επιτυγχάνεται διότι, όπως είδαμε, η διαστροφή σε επιμέρους τελετουργικές πρακτικές δύναται να καταστήσει μια *πρᾶξιν ἐλεεινὴν και φοβερήν*. Και γίνονται πράγματι *ἐλεεινά* και *φοβερά* τα επεισόδια που συναποτελούν τον *μῦθον* μιας τραγωδίας, εφόσον μέσω της διαστροφής αυτής απειλούνται οι βαθύτερες κοινωνικές δομές που συνέχουν τη σχέση των ηρώων, τις οποίες προσδιορίσαμε με τον όρο *φιλία*. Πολλές φορές μάλιστα η *ἀμαρτία* ενός ήρωα εκκινεί ή έχει ως σημείο αναφοράς μια μορφή διαστροφής κάποιας τελετουργικής πράξης, αναδεικνύοντας το μοτίβο αυτό, εκτός από εναλλακτικό τρόπο πρόκλησης τραγικών *παθῶν* -που είναι τα προϊόντα των *ἐλεεινῶν* και *φοβερῶν*- και σε κομβικό άξονα προώθησης και ανανέωσης της πλοκής.

Η επιλογή των δύο συγκεκριμένων δραμάτων του Ευριπίδη προς εξέταση, εν σχέσει με το μοτίβο της διαστροφής της τελετουργίας, έγινε για δύο λόγους. Πρώτον, πρόκειται για δύο έργα που αφενός δεν έχουν μελετηθεί το ίδιο διεξοδικά με άλλα περισσότερο γνωστά έργα του ποιητή -π.χ *Βάκχες*, *Μήδεια*, *Ηλέκτρα*- κάτι για το οποίο οφείλονται μάλλον οι συσσωρευμένες αρνητικές αποτιμήσεις, ιδίως τους περασμένους αιώνες, εξαιτίας του ότι δραματοποιούν ευτυχή κατάληξη και όχι δυστυχή, όπως θα ήταν αναμενόμενο. Δεύτερον, τα δύο αυτά έργα έχουν αρκετά κοινά σημεία μεταξύ τους, κάτι που διευκολύνει την εκ παραλλήλου εξέτάσή τους. Το βασικότερο κοινό στοιχείο είναι ότι δραματοποιούν με διαφορετικό τρόπο τον ίδιο μύθο. Έχουν στο επίκεντρό τους την προσπάθεια του Ορέστη να αποβάλλει από πάνω του τον τίτλο του μiasμένου μητροκτόνου.

Και στα δύο έργα, το μοτίβο της διαστροφής της τελετουργίας εκκινεί από την επικινδυνότητα που φέρει το μίasma για μια κοινότητα. Στον *Ορέστη*, η μiasματική κατάσταση του ήρωα προκαλεί ένα είδος κοινωνικού αποκλεισμού, εξαιτίας του οποίου οι φίλοι του αρνούνται να τον συντρέξουν και να ανταποκριθούν στα καθήκοντά τους. Παράλληλα, η ύπαρξη του μιάσματος είναι εκείνη που οδηγεί μια ολόκληρη πόλη να βρεθεί σε κρίση. Πάνω στην αναταραχή και στην ανάγκη να υπερκεραστεί η οριακή κατάσταση, το σώμα των πολιτών αποφασίζει να φονεύσει τον φορέα του μιάσματος και να απαλλαγεί έτσι δια παντός από τον ενεργό κίνδυνο. Ο Ορέστης επειδή είναι μαιφόνος γίνεται ακούσια και φαρμακός, σώζοντας με τον θάνατό του μια ολόκληρη κοινότητα από τον όλεθρο. Στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, ο Ορέστης πρέπει και πάλι να αποδιώξει από πάνω του το μίasma, αυτή τη φορά όμως, με τρόπο ειρωνικό, το μίasma είναι εκείνο που θα του σώσει τη ζωή και θα λειτουργήσει -εξίσου ειρωνικά- ως το υπόβαθρο για τον εκπολιτισμό της εκβαρβαρισμένης λατρείας της Αρτέμιδος.

Καταλήγουμε, επομένως, στο ότι το μοτίβο της διαστροφής της τελετουργίας είναι ιδιαίτερα έκδηλο στα δύο συγκεκριμένα δράματα. Η μοναδική διαφορά που παρατηρείται είναι ότι, ενώ στον *Ορέστη* η διαστροφή συμβαίνει στις τελετουργικές πρακτικές καθαυτές -δηλαδή του φαρμακοῦ και της ικεσίας- στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* η διαστροφή ανάγεται ως το κατεξοχήν εργαλείο πρόκλησης τραγικής ειρωνείας, καθώς σε αντίθεση με τον *Ορέστη*, ο Ευριπίδης εδώ αξιοποιεί ειρωνικά και περίτεχνα τη δισημία και την αμφίσημη ερμηνεία της τελετουργικής λέξεως. Σε κάθε περίπτωση, το μοτίβο αυτό, όπως συζητήθηκε, είναι μια εναλλακτική δίοδος ερμηνείας και αξιολογικής αποτίμησης των δύο τραγωδιών, ιδίως ως προς το ότι μέσω αυτού φαίνεται να πληρούν σε πολύ μεγάλο βαθμό τις αριστοτελικές αισθητικές αξιώσεις περί οίκειας ήδονης. Σε τελική ανάλυση, η βαθύτερη ουσία ενός τραγικού έργου ίσως να έγκειται περισσότερο σε δυσδιάκριτες λεπτομέρειες παρά σε οφθαλμοφανείς πράξεις φόνου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adkins A. W. H. (1963) «'Friendship' and 'Self- Sufficiency' in Homer and Aristotle» *CQ*, 13.1: 30-45.
- Adkins A. W. H. (1966) «Aristotle and the best kind of Tragedy» *CQ*, 16: 78-102.
- Alford C. F. (1993) «Greek Tragedy and Civilization : The Cultivation of Pity» *Political Research Quarterly*, 46. 2 : 259-80.
- Anton J. P. (1986) «Mythos, Katharsis, and the Paradox of Tragedy» στο *Proceedings of the Boston Area Colloquium in ancient Philosophy I*, Lanham, 299-325.
- Avagianou A. (1991) *Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion*, Bern : Lang.
- Battin P. M. (1975) «Aristotle's Definition of Tragedy in the *Poetics*» *JAAC*, 33: 155-170.
- Belfiore E. (1983) «Aristotle's Concept of Praxis in the *Poetics*» *CJ*, 79.2: 110-124.
- Belfiore E. (1985) «Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology» *CQ*, 35.2: 349-361.
- Belfiore E. (1992) *Tragic Pleasures*, Princeton N.J.
- Belfiore E. (2000) *Murder among friends: Violations of Philia in Greek Tragedy*, New York, Oxford OUP.
- Belfiore E. (2000) «Narratological Plots and Aristotle's Mythos» *Arethusa*, 33.(1) : 33-70.
- Burnett, A. P. (1971) *Catastrophe Survived: Euripides' plays of mixed reversal*, Oxford.
- Bendlin A. (2007) «Purity and Pollution» στο *A Companion to Greek Religion*, Ogden D. (επιμ.), Blackwell Publishing.
- Bremmer J. N. (1969) *Hamartia: Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam.
- Bremmer J. N. (1983) «Scapegoat Rituals in Ancient Greece» *HSCP*, 87: 299-320.
- Bremmer J. N. (2007) «Greek Normative Animal Sacrifice» στο *A Companion to Greek Religion*, Ogden D. (επιμ.), Blackwell Publishing.
- Bremmer J. N. (2013) «Human Sacrifice in Euripides' *Iphigenia in Tauris*: Greek and Barbarian», στο *Human Sacrifice : Cross-Cultural perspectives and representations*, Bonnechere P & Gagne R. (επιμ.), Presses Universitaires de Liège : 87-100.

- Burian P. (1997) «Myth into muthos: the Shaping of Tragic Plot» στο *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Easterling, P. E. (επιμ.), Cambridge University Press. [= (2012) *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, (μτφρ : Βαλάκας Κ. & Ρόζη Λ.), Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης].
- Burkert W. (1966) «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual» *GRBS*, 7: 87-121.
- Burkert W. (1983) *Homo Necans : The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, University of California Press, London.
- Bywater I. (1909) *Aristotle on the Art of Poetry, a revised text with critical introduction, translation and commentary*, Oxford.
- Casabona J. (1966) *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec : des origins à la fin de l' époque classique*, Aix-en- Provence.
- Conacher D. J. (1967) *Euripidean Drama : Myth, Theme and Structure*, Toronto.
- Cropp M. J. (2000) *Euripides : Iphigenia in Tauris*, Warminster.
- Dana LaC. M. (2011) *Tragic Pathos, Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, State University.
- Detienne M. (1989) «Culinary practices and the spirit of Sacrifice» στο *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*, Detienne M. & Vernant J. P (επιμ.), the University of Chicago Press. [= Detienne M. (2007) *Θυσία και Μαγειρική στην Αρχαία Ελλάδα*, (μτφρ : Σκαρσούλη Π.), εκδόσεις Δαίδαλος].
- Diggle, J. (1981) *Euripidis Fabulae II*, Oxford.
- Δρομάζος Στ. (1982) *Αριστοτέλους Ποιητική*, Αθήνα.
- Dunn F. M. (1989) «Comic and Tragic License in Euripides' 'Orestes' » *CA*, 8.2: 238-251.
- Easterling P. E. (1988) «Tragedy and Ritual, "Cry 'woe woe' but may the good prevail"» *Metis*, 3.1-2: 87-109.
- Else G. F. (1967) *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard.
- Euben J. P. (1986), «Political Corruption in Euripides' Orestes» στο *Greek Tragedy and Political Theory*, Euben J.P. (επιμ.), University of California Press.
- Farnell R. L. (1910) «Evidence of Greek Religion on the Text and Interpretation of Attic Tragedy» *CQ*, 4.3: 178-190.
- Foley H. P. (1985) *Ritual Irony : Poetry and Sacrifice in Euripides* : Ithaca, London, Cornell University.
- Fuqua C. (1978) « The World of Myth in Euripides' Orestes» *Traditio*, 34: 1-28.

- Garland R. (1994) *Religion and the Greeks*, London, Bristol, Classical Press.
- Gilbert J. (2003) «Apollo's Sacrifice : The Limits of a Metaphor in Greek Tragedy» *HSCPh*, 101: 159-206.
- Girard R. (1991) *Το Εξιλαστήριο Θύμα: Η Βία και το Ιερό*, (μτφρ : Παπαγιώργης Κ.), εκδόσεις Εξάντας.[= Girard. Z (1972), *La Violence et le Sacre*, Editions Bernard Grasset].
- Goldhill S. (1987) «The Great Dionysia and Civic Ideology» *JHS*, 107: 58-76.
- Gould, J. (1973) «Hiketeia» *JHS*, 93 : 74-103.
- Graf F. (2007) «Religion and Drama» στο *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, MacDonald M. and Walton J. M. (επιμ), Cambridge, New York : Cambridge University Press.
- Greenberg N. A. (1962) «Euripides' *Orestes*: An Interpretation» *HSCPh*, 66: 157-192.
- Gregory J. (2002) «Euripides as Social Critic» *G&R*, 49.2: 145-162.
- Gregory J. (2005) *A Companion to Greek Tragedy*, Malden, MA, Oxford, Blackwell Publications [= (2010) *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, (μτφρ : Καίσαρ Μ.), εκδόσεις Παπαδήμας.
- Griffin, J. (1998) «The Social Function of Attic Tragedy» *CQ*, 48.1: 39-61.
- Griffith, D. R. (1993) «Oedipus Pharmakos? Alleged Scapegoating in Sophocles' *Oedipus the King*» *Phoenix*, 47.2: 95-114.
- Halliwell S. (1987) *The Poetics of Aristotle : Translation and Commentary*, London.
- Halliwell S. (2002) *The Aesthetics of Mimesis : Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press.
- Harrison J. E. (1912) *THEMIS : A Study of the social origins of Greek religion*, Cambridge Library Collection : Cambridge. [= (2014) *Η Γένεση της Αρχαίας Ελληνικής Θρησκείας*, (μτφρ : Παπαδοπούλου Ε.), εκδόσεις Ιάμβλιχος.
- Hartigan K. (1987) «Euripidean Madness : Herakles and Orestes» *G&R*, 34.2: 126-135.
- Held G. F. (1984) «Σπουδαῖος and Teleology in the *Poetics*» *TAPA*, 114: 159-176.
- Henrichs A. (2000) «Drama and Dromena : Bloodshed, Violence and Sacrificial Metaphor in Euripides» *HSCPh*, 100: 173-188.
- Hesk J. (2007) «The Socio-political Dimension of Ancient Tragedy» στο *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, MacDonald M. and Walton J. M. (επιμ), Cambridge, New York : Cambridge University Press.

- Hinden, M. (1974) «Ritual and Tragic Action : A Synthesis of Current Theory» *JAAC*, 32.3: 357-373.
- Hyman E. S. (1955) «The Ritual View of Myth and the Mythic» *The Journal of American Folklore*, 68.270: 462-472.
- Kassel R. (1966) *Aristotelis de Arte Poetica Liber*, Oxonii.
- Katsouris, A. (2014) *Performing Rituals in Ancient Greek Tragedy Today*, (διδακτορική διατριβή), University of Exeter.
- Kovacs D. (1999) *Euripides : Trojan Women, Iphigenia Among the Taurians, Ion*, Cambridge, Mass.
- Kyriakou P. (1998) «Menelaus and Pelops in Euripides ‘Orestes’» *Mnemosyne*, 51: 282-301.
- Kyriakoy P. (2006) *A Commentary on Euripides’ Iphigenia in Tauris*, Berlin, New Work.
- Lear J. (1988) «Katharsis», *Phronesis* 33.3: 297-326.
- Lefkowitz, R. M. (1989) «Impiety and Atheism in Euripides’ Dramas» *CQ*, 39.1: 70-82.
- Λιγνάδης Τ. (1988) *Το ζῶον και το τέρας : Η διερεύνηση της λειτουργίας του αρχαίου δράματος*, Αθήνα : εκδόσεις Ηρόδοτος.
- Lucas D. W. (1972) *Aristotle : Poetics*, London.
- Meinel F. (2015) *Pollution and Crisis in Greek Tragedy*, Cambridge University Press.
- Μελίστα Α. (2017) *Μῦθος και Τραγωδία στην Ποιητική του Αριστοτέλη*, εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα.
- Mikalson, D. Jon (1983) *Athenian Popular Religion*, Hill and London : University of North Carolina Press.
- Nehamas A. (1992) «Pity and Fear in the *Rhetoric* and the *Poetics*», στο *Essays on Aristotle’s Poetics*, A. Oksenberg-Rorty (επιμ), pp. 291- 314. [= (2006) *6+1 Δοκίμια για την Ποιητική του Αριστοτέλη*, (μτφρ : Χατζοπούλου Κ.), εκδόσεις Βάνιας].
- Nussbaum M. (1992) «Tragedy and Self- Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity» *OSAPh*, 10: 107-159.
- O’ Brien M. J. (1988) «Pelopid History and Plot of *Iphigenia in Tauris*» *CQ*, 38.1: 98-115.
- O’ Brien M. J. (1988) «Tantalus in Euripides’ *Orestes*» *RhM*, 131: 30-45.
- O’ Gorman N. (2005) «Aristotle’s Phantasia in the *Rhetoric* : Lexis, Appearance and the Epideictic Function of Discourse» *Philosophy and Rhetoric*, 38.1 : 16-40.
- O’ Sullivan N. (1995) «Aristotle on dramatic probability» *CJ*, 91 : 47-63.

- Osborne R. (1993) «Women and Sacrifice in Classical Greece» *CQ*, 43.2: 392-405.
- Parker R. (1983) *Miasma : Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford: Clarendon Press.
- Parry H. (1969) «Euripides' *Orestes* : The Quest for Salvation» *TAPA*, 100: 337-353.
- Pathmanathan Sri, R. (1965), «Death in Greek Tragedy» *G&R*, 12.1: 2-14.
- Petrovic Ivana & Andrew (2016) *Inner Purity and Pollution in Greek Religion, Volume 1: Early Greek Religion*, Oxford University Press.
- Rees B. R. (1972) «Pathos in the *Poetics* of Aristotle» *G&R*, 19.1: 1-11.
- Rostagni (1927) *La Poetica di Aristotele*, Torino.
- Salkever S. G. (1986) «Tragedy and the Education of the Demos : Aristotle's response to Plato» στο *Greek Tragedy and Political Theory*, J. P. Euben (επιμ.) Berkeley, Los Angeles : 274-303.
- Sansone D. (1975) «The Sacrifice-Motif in Euripides' *IT*» *TAPA*, 105: 283-295.
- Sansone D. (1978) «A Problem in Euripides' *Iphigenia In Tauris*» *RhM*, 121: 35-47.
- Scullion S. (2005) «Tragedy and Religion : The problem of Origin», στο *A Companion to Greek Tragedy*, Gregory J. (επιμ.), Blackwell Publishing.
- Seaford R. (1987) «The Tragic Wedding» *JHS*, 107: 106-130.
- Seaford R. (1990) «Homeric and Tragic Sacrifice» *TAPA*, 119: 87-95.
- Segal, Ch. (1982) *Tragedy and Civilization : An Interpretation of Sophocles*, Oberlin College.
- Stern J. (1991) «Scapegoat Narratives in Herodotus» *Hermes*, 119.3 : 304-11.
- Stinton T. C. W. (1975) «*Hamartia* In Aristotle and Greek Tragedy» *CQ*, 25.2: 221-254.
- Strachan J. C. G. (1976) «*Iphigeneia* and Human Sacrifice in Euripides' *IT*» *CP*, 71: 131-40.
- Συκουτρής, Ί. (χ.χ.) *Αριστοτέλους Περί Ποιητικῆς*, Αθήνα.
- Trieschnigg C.P. (2008) «*Iphigenia's Dream* in Euripides' "*Iphigenia Taurica*"» *CQ*, 58.2: 461-478.
- Tzanetou A. (2000) «Almost Dying, Dying Twice: Ritual and Audience in Euripides' "*Iphigenia in Tauris*"», *Illinois Classical Studies* 24/25: 199-216.
- Vellacott P. (1975) *Ironic Drama: A study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge.

- Vernant, J. P. (1991) «A General Theory of Sacrifice and the Slaying of the Victims in the Greek *Thusia*», στο *Mortals and Immortals : collected essays*, Zeitlin, F. (επιμ.) Princeton, New Jersey.
- Wesley D. S. (1967) «Disease in Euripides' *Orestes*» *Hermes*, 95.3 : 291-307.
- West M. L. (1987) *Euripides: Orestes*, Warminster.
- Willink C.W. (1986) *Euripides: Orestes*, Oxford.
- Wolff C. (1992) «Euripides' '*Iphigenia among the Taurians*' : Aetiology, Ritual and Myth» *CA*, 111.2: 308-334.
- Wright M. (2005) *Euripides' Escape-Tragedies : A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford, New York.
- Wright M. (2008) *Euripides : Orestes*, Duckworth Companions to Greek & Roman Tragedy, Duckworth.
- Zaidman L. B. & Schmitt P. P. (1992) *Religion in the Ancient Greek City*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Zeitlin I. F. (1965) «The motif of corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*» *TAPA*, 96: 463-508.
- Zeitlin I. F. (1980) «The Closet of Masks : Role Playing and Myth- Making in the *Orestes* of Euripides», *Ramus* 9: 62-77.
- Zeitlin I. F. (2011) «Sacrifices Holy and Unholy in *Euripides' Iphigenia in Tauris*», στο *Dans le laboratoire de l'historien de religions: Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, Prescendi F. & Volokhine Y. (επιμ), Geneve : *Labors et fides*.