ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών
ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Χ. ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Ιερείς και μάντεις στην αρχαία ελληνική τραγωδία:
Η δραματική αποτύπωση της επίγειας εκπροσώπησης του θείου

Διδακτορική Διατριβή

Υποβληθείσα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Αικατερίνη Διαμαντάκου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α., Επιβλέπουσα
Μαίρη Γιόση, Καθηγήτρια Τμήματος Φιλολογίας Ε.Κ.Π.Α.
Ιωσήφ Βιβιλάκης, Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.

Επταμελής Επιτροπή

- Ιωσήφ Βιβιλάκης, Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.
- Αικατερίνη Διαμαντάκου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.
- Άγις Μαρίνης, Επίκουρος Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Πατρών
- Αμφιλόχιος Παπαθωμάς, Καθηγητής Τμήματος Φιλολογίας Ε.Κ.Π.Α.
- Θεόδωρος Παππάς, Καθηγητής Τμήματος Αρχειονομίας, Βιβλιοθηκονομίας και Μουσειολογίας Ιονίου Πανεπιστημίου
- Γεώργιος Π. Πεφάνης, Καθηγητής Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.
- Ευανθία Στιβανάκη, Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.

Αθήνα

2021

«Η έγκριση της παρούσης διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων του συγγραφέως (Ν. 5343/1932, άρθ. 202, παρ. 2)».

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ…… 6

ΠΡΟΛΟΓΟΣ …… 8

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ……... 16

ΜΕΡΟΣ Α΄ «ΤΥΠΙΚΟΙ» ΙΕΡΕΙΣ ΚΑΙ ΜΑΝΤΕΙΣ ……..….. 58

Α. 1. «Τυπικοί» ιερείς και μάντεις ως δραματικά πρόσωπα, με σκηνική δράση … 59

Α.1.1. Ο Θηβαίος μάντης Τειρεσίας ……..……..…. 59

Α.1.1.2. *Αντιγόνη* ……..……..… 60

Α.1.1.3. *Οιδίπους Τύραννος* ……..……..…… 67

Α.1.1.4. *Φοίνισσαι* ……..…… 76

Α.1.1.5. *Βάκχαι* ……..……..…… 80

Α.1.2. Η βάρβαρη προφήτις Κασσάνδρα ……..……..… 87

Α.1.2.1. *Αγαμέμνων* ……..……..…… 88

Α.1.2.2. *Τρωάδες*……..…….....… 101

Α.1.3. Ο προφήτης ήρωας στον *Προμηθέα Δεσμώτη* ……... 110

Α.1.4. Ιερείς και ιέρειες ως δραματικά πρόσωπα στους τρεις τραγικούς .. 123

Α.1.4.1. Η ιέρεια της Ήρας Ιώ στον *Προμηθέα Δεσμώτη* …… 124

Α.1.4.2. Η ιέρεια της Άρτεμης Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* …130

Α.1.4.3. Η Αιγύπτια ιέρεια Θεονόη στην *Ελένη* ……..... 151

Α.1.4.4. Ο Ίων, νεωκόρος του Δελφικού μαντείου, στον *Ίωνα* ..…… 159

Α.1.4.5. Η περίπτωση του Ιππολύτου …….……..... 166

Α.1.5. Ανώνυμοι και ανώνυμες ιερουργοί και μάντεις…… 170

Α.1.5.1. Η ιέρεια προφήτις του Απόλλωνα στις *Ευμενίδες*……..... 170

Α.1.5.2. Ο ιερέας του Προλόγου στον *Οιδίποδα Τύραννο* ……..... 176

Α.1.5.3. Η Πυθία στον *Ίωνα* …..... 179

Α.1.6. Ιεροί Χοροί …..... 180

Α.1.6.1. Ο Χορός στις *Φοίνισσες*…..... 181

Α.1.6.2. Ο Χορός στις *Βάκχες*…..... 184

Α.1.6.3. Ο Χορός στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*..……..…… 203

Α.1.6.4. Η περίπτωση του Χορού Κυνηγών στον *Ιππόλυτο* 204

Α.1.7. Χοροί με ιερουργική δράση 206
Α.1.7.1. Ο Χορός στους *Επτά επί Θήβας* 206
Α.1.7.2. Ο Χορός στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου 207
Α.1.7.3. Ο Χορός στον *Αγαμέμνονα* 209
Α.1.7.4. Ο Χορός στις *Χοηφόρους*..... 213
Α.1.7.5. Ο Χορός στις *Ευμενίδες*..... 216
Α.1.7.6. Ο Χορός στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη 220
Α.1.7. Συμπεράσματα 228
Α.2. «Τυπικοί» ιερείς και μάντεις ως αφηγηματικά πρόσωπα, με εξω-σκηνική δράση 236
Α.2.1. Ιερείς και μάντεις του Δελφικού ναού 237
Α.2.1.1. Ατρειδικός κύκλος
Α.2.1.1.α. *Ορέστεια* 237
Α.2.1.1.β. *Ηλέκτρα* Σοφοκλή 245
Α.2.1.1.γ. *Ηλέκτρα* Ευριπίδη 253
Α.2.1.1.δ. *Ιφιγένεια εν Ταύροις* 259
Α.2.1.2. Θηβαϊκός κύκλος
Α.2.1.2.α. *Επτά επί Θήβας* 262
Α.2.1.2.β. *Οιδίπους Τύραννος* 264
Α.2.1.2.γ. *Οιδίπους επί Κολωνώ*..... 273
Α.2.1.2.δ. *Ικέτιδες* Ευριπίδη 279
Α.2.1.2.ε. *Φοίνισσαι* 283
Α.2.1.3. Αττικός κύκλος: Ο δελφικός χρησμός στον *Ίωνα* 285
Α.2.1.4. Κύκλος Μήδειας/Αττικός κύκλος: Η «θεωρία» του Αιγέα και ο δελφικός χρησμός 293
Α.2.1.5. Τρωικός κύκλος – *Ανδρομάχη*: Ο θάνατος του Νεοπτόλεμου στους Δελφούς – Ο δελφικός χρησμός 299
Α.2.2. Ο μάντης Κάλχας 305
Α.2.2.1. *Αγαμέμνων*..... 306
Α.2.2.2. *Αίας*..... 308
Α.2.2.3. *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*..... 311

Α.2.3. Ο μάντης Αμφιάραος 315
Α.2.3.1. *Επτά επί Θήβας* 316
Α.2.3.2. *Ικέτιδες* Ευριπίδη 322
Α.2.3.3. *Φοίνισσαι* 325
Α.2.4. Άλλοι ιερείς και μάντεις 327
Α.2.4.1. *Ικέτιδες* Αισχύλου: Η «προμάτωρ» ιέρεια Ιώ 328
Α.2.4.2. *Τραχίνιαι:* Οι προφητείες του Κένταυρου Νέσσου και των Σελλών - Η αρχαία βελανιδιά στη Δωδώνη 329
Α.2.4.3. *Ίων*: Ο χρησμός του Τροφώνιου στον Ξούθο και ο παλιός χρησμός στην Κρέουσα 337
Α.2.4.4. *Φιλοκτήτης:* Ο Τρώας μάντης Έλενος 339
Α.2.4.5. *Ανδρομάχη:* Οι αναφορές στις προφητείες της Κασσάνδρας .. 352
Α.2.4.6. *Εκάβη*: Οι προφητείες της Κασσάνδρας 354
Α.2.4.7. Ανώνυμοι μάντεις 356
Α.2.4.7.α. Ο ανώνυμος μάντης στον Πρόλογο των *Επτά επί Θήβας*. ……357
Α.2.4.7.β. Η αντιμετώπιση των μάντεων και των προφητειών από τον Δημοφώντα στους *Ηρακλείδες* 358
Α.2.4.7.γ. Οι οιωνοί για την τύχη του Μενελάου στην *Ελένη* ...364
Α.2.4.7.δ. Οι προφητείες στις *Τρωάδες* 366
Α.2.5. Συμπεράσματα 370

ΜΕΡΟΣ Β΄«ΑΤΥΠΟΙ» ΙΕΡΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΠΡΟΦΗΤΕΣ 379
Β.1. «Άτυποι» ιερουργοί και προφήτες ως δραματικά πρόσωπα με σκηνική δράση
Β.1.1. Είδωλα, με προφητική δράση 379
Β.1.1.1. Είδωλον Δαρείου στους *Πέρσες* 382
Β.1.1.2. Είδωλον Πολυδώρου στην *Εκάβη*..... 391
Β.1.1.3. Είδωλον Κλυταιμνήστρας στις *Ευμενίδες* 394
Β.1.2. Όνειρα και ονειρομάντεις 396
Β.1.2.1. Το όνειρο της Άτοσσας στους *Πέρσες* ……...……..….398
Β.1.2.2. Το όνειρο της Ιούς στον *Προμηθέα Δεσμώτη*..... 401

Β.1.2.3.Το όνειρο της Κλυταιμνήστρας στις *Χοηφόρους*..... 402
Β.1.2.4. Το όνειρο της Κλυταιμνήστρας στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ...404
Β.1.2.5. Τα όνειρα της Εκάβης στην *Εκάβη*.....408
Β.1.2.6. Το όνειρο της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*..... 410
Β.1.2.7. Το όνειρο του Ηνίοχου για τον θάνατο του Ρήσου 414
Β.1.3. Οιονεί προφήτες και ιερείς …….. 416
Β.1.3.1. Η περίπτωση του Ετεοκλή στους *Επτά επί Θήβας*……..……416
Β.1.3.2. Η περίπτωση του Αγαμέμνονα στον *Αγαμέμνονα* και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*……..…… 420
Β.1.3.3. Οι μαντείες του Πολυμήστορα στην *Εκάβη* ……430
Β.2. «Άτυποι» ιερουργοί ως αφηγηματικά πρόσωπα..... 432
Β.2.1. Η περίπτωση του Αιγίσθου στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη……433
Β.3. Συμπεράσματα 436
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 442
ΠΕΡΙΛΗΨΗ - ABSTRACT 454
ABSTRACT 455
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... 456
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ 487

Στους Δασκάλους μου

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η ολοκλήρωση μιας διδακτορικής διατριβής περιλαμβάνει την έκφραση ευχαριστιών για όσους συνετέλεσαν με κάθε τρόπο στην περάτωσή της. Σε κάθε περίπτωση τα λόγια θα παραμένουν, ευτυχώς, αιωνίως φτωχά για να εκφράσουν την πληρότητα της ευγνωμοσύνης που αισθάνομαι για όλους όσοι βοήθησαν, σε κάθε στάδιο αυτής της διαδικασίας, στην ολοκλήρωσή της.

Θα μπορούσα ανεπιφύλακτα να πιστοποιήσω πως στη διάρκεια της συγγραφής της διατριβής μου, υπήρξα ιδιαίτερα ευλογημένος από τη συνεργασία με κάθε μέλος της Τριμελούς μου Επιτροπής, που η σύνθεσή της υπήρξε για εμένα η ιδανική. Η κ. Καίτη (Αικατερίνη) Διαμαντάκου υπήρξε το ίδιο το διδακτορικό μου από μόνη της. Όποιος δεν έχει γευτεί την ποιότητα της συνεργασίας μαζί της, δύσκολα θα καταλάβει τους χαρακτηρισμούς ευγνωμοσύνης στο πρόσωπό της. Η εποπτεία της υπήρξε υποδειγματική από την πρώτη στιγμή έως την τελευταία τελεία της διατριβής. Δεν με έμαθε απλώς να συντάσσω μια διδακτορική διατριβή. Με έμαθε από την αρχή τον τρόπο να μαθαίνεις σωστά, να συνεργάζεσαι δημιουργικά και να στέκεσαι ουσιαστικά σε κάθε στιγμή δίπλα σε κάποιον που προσπαθεί να εξαντλήσει τα δικά του όρια παραγωγής της γνώσης. Η αμεσότητα, η ανεξάντλητη υπομονή, η συνεχής υποστήριξη, το ανεκτίμητο συγγραφικό υλικό, οι καίριες παρατηρήσεις και οδηγίες της υπήρξαν δωρεές σπάνιες σε κάθε σημείο της διδακτορικής μου συγγραφής. Η σπάνια επιστημονική της κατάρτιση και η ανεκτίμητη ποιότητα της ανθρωπιάς που μοιράστηκε αυτά τα χρόνια της μαθητείας μου δίπλα της αποτελούν για μένα τον φάρο και το χρέος απέναντι σε οποιαδήποτε μελλοντική μου εκπαιδευτική σχέση.

Η κ. Μαίρη Γιόση υπήρξε η σπάνια εκείνη περίπτωση της καθηγήτριας που όλοι θα ήθελαν να έχουν στην επίβλεψη και την κρίση της διατριβής τους. Το ανεκτίμητο εκπαιδευτικό της κύρος και ο λεπτομερώς επιμελής τρόπος της διόρθωσης των κεφαλαίων της διατριβής μου υπήρξαν για εμένα ένας υποδειγματικός δείκτης επιστημονικής μεθοδολογίας. Η εντυπωσιακή ακριβολογία στις παρατηρήσεις της, ο πλούτος των βιβλιογραφικών υποδείξεων που μου συνιστούσε και τα στοχευμένα και ακριβή της σχόλια σε πολλά σημεία της διδακτορικής εργασίας μου βοηθούσαν την πρόοδο της διατριβής μου σε κάθε της σημείο. Παράλληλα με κατηύθυνε να διατυπώνω σωστά τον επιστημονικό λόγο και να ελέγχω επισταμένως το ερευνητικό υλικό της

συγγραφικής μου προσπάθειας. Η υπομονή και η συνεχής ενθάρρυνσή της αποτέλεσαν για εμένα ανεξάντλητο στήριγμα ως προς την καθοδήγηση και υποστήριξη του τελικού μου αποτελέσματος. Εγκάρδιες ευχαριστίες οφείλω και στον κ. Ιωσήφ Βιβιλάκη για τη συμπαράστασή του στην περίοδο της διδακτορικής μου συγγραφής. Μολονότι οι υποχρεώσεις του, ως Προέδρου του τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ήταν αυξημένες, διέθεσε τον απαιτούμενο χρόνο για τη μελέτη της διατριβής μου και την αξιολόγησή της. Οι χρήσιμες υποδείξεις όσο και η ανεκτίμητη εμπιστοσύνη που μου προσέφερε για την υλοποίηση της διατριβής μου αποτέλεσαν για εμένα πολύτιμα εφόδια στήριξης, ιδίως σε περιόδους που οι δυσκολίες φάνταζαν μεγάλες. Η μόνιμη ευγενής προθυμία του να προσφέρει την αμέριστη βοήθειά του με τον χαρακτηριστικά γόνιμο επιστημονικό τρόπο διδασκαλίας του λειτούργησαν ως παράδειγμα της διδακτικής σχέσης. Η πρόθυμη παρακολούθηση της πορείας της διατριβής μου και το μέχρι τέλους γνήσιο ενδιαφέρον για την εκπόνησή της συνέβαλαν στο οριστικό αποτέλεσμα της προσπάθειάς μου.

Δεν θα μπορούσα επίσης να μην ευχαριστήσω ξεχωριστά κάποιους ανθρώπους που με βοήθησαν σε αυτή την επίμοχθη διαδικασία, κυρίως με την συγκέντρωση του βιβλιογραφικού υλικού για την συγγραφή της εργασίας μου. Έτσι λοιπόν ευχαριστώ τους κ. Γεράσιμο Τουρκογιάννη, υπεύθυνο της Βιβλιοθήκης της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών, τις υπεύθυνες Βιβλιοθήκης του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών, κ. Δήμητρα Μάρκου και κ. Ελένη Τσομπάνη, το προσωπικό των Βιβλιοθηκών των Τμημάτων Αρχαιολογίας, Ιστορίας και Κλασικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών, όπως επίσης και τους κ. Βασίλειο Παπαδημητρίου και κ. Δημήτριο Αρκάδα.

Το χρέος μου έναντι της οικογένειάς μου σε όλη αυτή τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής μου δεν θα μπορούσε να λείψει από το μέρος αυτό των ευχαριστιών. Η ενίσχυση και η παρουσία όλων τους σε κάθε σημείο αυτής της διαδικασίας υπήρξε το στήριγμα που έκανε όλα τα αδύνατα δυνατά. Η αγάπη δίνει, όπως πάντα, τις απαντήσεις πριν από την ερώτηση. Αυτοί ξέρουν. Αν δεν υπήρχε ο καημός της περηφάνιας στα μάτια τους, όλη αυτή η προσπάθεια θα μετρούσε διαφορετικά. Τώρα, δόξα τω Θεώ, ο αγώνας μετριέται αλλιώς!

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η σχέση του αρχαίου δράματος με τη θρησκεία αποτελεί ένα πρόσφορο έδαφος ανίχνευσης του ρόλου της μαντικής τέχνης και της ιεροσύνης στα σωζόμενα έργα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι να εντοπίσει τις δραματικές αποτυπώσεις της μαντικής τέχνης και των ιερουργικών πρακτικών και να διερευνήσει αφενός τον τρόπο με τον οποίο αυτές συνδέονται με διαφορετικά υπερφυσικά φαινόμενα και αφετέρου τον τρόπο με τον οποίον λειτουργούν σε κάθε έργο και συγγραφέα. Η αναδρομή στην πρόσφατη και παλαιότερη βιβλιογραφία δείχνει ότι δεν έχει γίνει συστηματική και σφαιρική δραματολογική μελέτη πάνω στο θέμα, παρά το φιλολογικό, ιστορικό, αρχαιολογικό και ανθρωπολογικό ερευνητικό ενδιαφέρον που έχει εκδηλωθεί για επιμέρους θέματα που σχετίζονται με τον ρόλο των μαντείων και του ιερατείου την εποχή κατά την οποία διδάσκονταν τα συγκεκριμένα έργα.

Η εργασία μας θα ασχοληθεί με την ειδικότερη ιερατική και προφητική σχέση του ανθρώπου έναντι του θείου και την προσπάθεια για την ερμηνεία των πράξεων του. Θέλοντας να ανιχνεύσουμε τον υπεύθυνο άνθρωπο στον χώρο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας θα χρειαστεί να παρακολουθήσουμε την πορεία του ομηρικού ανθρώπου που κατεξοχήν εξαρτάτο από τους θεούς[1] ως και την εποχή του Αριστοτέλη, όπου ο ίδιος ο άνθρωπος γίνεται το ποιητικό αίτιο των ενεργειών του.[2] Στη διάρκεια αυτής της πορείας οι ήρωες των δραματικών έργων διαλέγονται με τις δυνάμεις που καθορίζουν τη μοίρα τους, έχοντας νωρίτερα αναμετρηθεί με τη συνείδηση που απέκτησαν για τον ίδιο τους τον εαυτό.[3] Οι τραγικοί ποιητές, με τους οποίους θα ασχοληθούμε, χαρτογραφούν μια πορεία από την άγνοια στη γνώση, από την εξαπάτηση στην αποκάλυψη, από την παρανόηση στην αναγνώριση. Οι ήρωες τους ενεργούν και ζουν προσδεδεμένοι σε μια

[1] Gagarin M., *Aeschylean Drama*, University of California Press, Berkeley, London 1976, σ. 27.
[2] Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, 1113b – 1114a «*ἀλλ' ὁποῖός ποθ' ἕκαστός ἐστι, τοιοῦτο καὶ τὸ τέλος φαίνεται αὐτῷ εἰ μὲν οὖν ἕκαστος ἑαυτῷ τῆς ἕξεώς ἐστί πως αἴτιος, καὶ τῆς φαντασίας ἔσται πως αὐτὸς αἴτιος*».
[3] Snell B., *Οι αρχαίοι Έλληνες και εμείς*, μτφ. Αλ. Μελίστα, Ίνδικτος, Αθήναι 1997, σ. 10.

ενιαία άποψη του κόσμου όπου μαζί με το θεϊκό στοιχείο συνυπάρχει κι η ανθρώπινη ευθύνη.[4]

Σε αυτή τη διαδικασία ανίχνευσης του τρόπου σκέψης και δράσης των δραματικών προσώπων και της υπεύθυνης θέσης τους έναντι ενός κόσμου που κυβερνάται από τις θείες δυνάμεις, οι τραγωδοί εκμεταλλεύονται με αριστουργηματικό τρόπο τον ρόλο των μάντεων και των ιερέων ως προς τον καθορισμό των πράξεών τους. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως στο σύνολο της δραματουργικής παραγωγής που θα εξετάσουμε (τη σωζόμενη εργογραφία των Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη), δεν θα συναντήσουμε ούτε ένα έργο από το οποίο απουσιάζει η δραματική ενεργοποίηση ή η αφηγηματική αναφορά κάποιου χρησμού ή κάποιας ιερουργικής πράξης, αν όχι η ίδια η δραματική παρουσία ενός ιερέα ή μάντη.

Η ποικιλία των χρησμών που θα εντοπίσουμε στη διάρκεια της εργασίας μας, όπως και αυτή των ιεροπρακτικών αναφορών, δεν συνιστά απλώς ένα δραματικό τέχνασμα των τραγικών δημιουργών για την πλαισίωση και δομή της δράσης, ούτε ένα μέσο για την επίταση της αγωνίας του κοινού. Ουσιαστικά οι τραγικοί ποιητές επιχειρούν, με προσεκτική διάρθρωση της πλοκής του κάθε έργου, να αποτυπώσουν την τραγική αναμέτρηση του ανθρώπου ήρωα με τα μετρημένα όρια των επιλογών του, καθώς τόσο η ανθρώπινη γνώση όσο και τα κίνητρα της ανθρώπινης πράξης θα παραμένουν πεπερασμένα μπροστά στη βούληση και τη δράση του θεϊκού στοιχείου.[5]

Η διατριβή συγκεντρώνει και αξιοποιεί συνδυαστικά στοιχεία από τις επιστήμες της Θεολογίας, της Φιλολογίας και της Θεατρολογίας, τις οποίες έχω σπουδάσει σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και επίπεδα. Είναι μάλιστα τόσο ουσιαστική η περιχώρηση της μίας επιστήμης μέσα στην άλλη στο πλαίσιο της μελέτης της αρχαίας τραγωδίας που φαντάζει μάταιο να ερμηνεύσει κανείς το εκάστοτε δράμα μέσω της μίας ερήμην της άλλης. Ο ρόλος των ιερέων και μάντεων που θα ερευνηθεί, συνδυάζει στοιχεία που άπτονται και των τριών επιστημών και θα μας βοηθήσουν να προσεγγίσουμε πληρέστερα όλα τα πλαίσια της δράσης των συγκεκριμένων προσώπων στα σωζόμενα δράματα.

---

[4] Zeitlin I. F., «Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama», στο J. J. Winkler – F. I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton University Press, Princeton 1996, σσ. 63-96, σ. 83.

[5] Kamerbeek J. C. «Prophecy in Tragedy», *Mnemosyne* 18 (1965), σσ. 29-40.

Η προϋπάρχουσα σχετική βιβλιογραφία, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, είναι σχετικά φτωχή καθώς υπάρχουν μεμονωμένες μελέτες που εστιάζουν κυρίως σε μάντεις και μαντεία και κατά δεύτερο λόγο σε ιερείς και λειτουργικές ιεροπραξίες. Το σημαντικότερο έργο αναφοράς ως προς τους μάντεις στην αρχαία Ελλάδα, από όπου έχουμε αντλήσει σημαντικές πληροφορίες για τη δράση τους, είναι το *The Seer in Ancient Greece* που γράφτηκε από τον Michael Attyah Flower και κυκλοφόρησε τον Νοέμβριο του 2008 στο Berkeley από τις εκδόσεις του Πανεπιστημίου της California. Ωστόσο, παρά την πλούσια καταγραφή περιστατικών από ιστορικά κείμενα, εμπλουτισμένη με επιστημονικά συμπεράσματα ως προς τη γενικότερη θέση του ιερατείου και της μαντικής τέχνης στην αρχαία Ελλάδα, που προσφέρει η εν λόγω μονογραφία, κανένα έργο από την προϋπάρχουσα βιβλιογραφία, συμπεριλαμβανομένου και του συγκεκριμένου, δεν εστιάζει στην έρευνα της δραματικής παρουσίας και λειτουργίας αυτών των προσώπων στο γραμματολογικό πεδίο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Την ίδια χρονιά (2008) κυκλοφόρησε μεταφρασμένο στη χώρα μας και το βιβλίο της ιστορικού και πρωτοπόρου μορφής στην εισαγωγή του «φύλου» ως σημαντικής κατηγορίας ανάλυσης της αρχαίας ελληνικής ιστορίας και λογοτεχνίας, Nicole Loraux: *Οι εμπειρίες του Τειρεσία.*[6] Σε αυτό το βιβλίο η συγγραφέας διατυπώνει τη θέση της για την τύφλωση του μάντη Τειρεσία από την Ήρα λόγω της εμπειρίας της θηλυκής φύσης. Εξαίρει μάλιστα το πρόσωπο του μάντη ως φορέα και των δύο φύσεων, ανδρικής και γυναικείας, με την πληρότητα συμπεριφοράς και γνώσης που ένα τέτοιο ανθρώπινο ον μπορεί να διαθέτει. Η προσέγγιση της Loraux ωστόσο περιορίζεται ερευνητικά μόνο στη μορφή του μάντη Τειρεσία, γενικεύοντας παράλληλα κάποια συμπεράσματα για το σύνολο των φορέων της μαντικής τέχνης χωρίς να εξαντλεί τις δραματουργικές αποτυπώσεις του συγκεκριμένου προσώπου.

Στην εργασία μας θα επικεντρωθούμε και στις γυναικείες μορφές που είτε ως ιέρειες είτε ως μάντεις αξιοποιήθηκαν από τους τραγικούς ποιητές στα έργα τους. Η ελληνική θρησκευτική παράδοση όριζε οι γυναικείες θεότητες να υπηρετούνται συνήθως

[6] Μετάφραση Δήμητρας Βαλάκα, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα. Πρωτότυπο: *Les expériences de Tirésias, Le féminin et l'homme grec*, Gallimard Paris 1989.

από γυναίκες ιέρειες και οι αντρικές από άντρες ιερείς.[7] Αυτή η θέση διατυπώθηκε πρώτη φορά το 1913 από την Elizabeth Sinclair Holderman, η οποία μέσω της μελέτης της: *A Study of the Greek Priestess. A Thesis*,[8] ήταν η πρώτη που ασχολήθηκε με γυναίκες που είχαν θρησκευτικό ρόλο στην αρχαία Ελλάδα. Ωστόσο, η δεσμευτική θέση της Holderman αμφισβητήθηκε το 1920 από την Helen Mc Clees, η οποία στο έργο της *Women in Attic Inscriptions*[9] παρατήρησε πως κάποιες ιέρειες στην Αθήνα υπηρετούσαν όχι μόνο γυναικείες αλλά και αντρικές θεότητες. Στην πορεία της έρευνάς μας θα διαπιστώσουμε την ειδική θέση και τον συγκεκριμένο ρόλο που καταλάμβαναν οι ιερείς και μάντεις στο αρχαιοελληνικό θέατρο ανάλογα με το φύλο τους.

Η παρουσία των μάντεων στον αρχαιοελληνικό χώρο ήταν διάχυτη αφού είναι γνωστή η καταγεγραμμένη παρουσία εβδομήντα περίπου μάντεων που υπήρξαν ιστορικά πρόσωπα, πέρα από τα ονόματα και τις μορφές μάντεων που υπάρχουν σε μύθους ή θρύλους. Την ίδια στιγμή, πολλοί αρχαίοι μάντεις παραμένουν ανώνυμοι στις πηγές μας, παρά τη σημαντική συνεισφορά τους.[10] Ως προς το δικό μας πεδίο αναφοράς, η διατριβή θα εστιάσει μόνο στα πρόσωπα ιερέων και μάντεων τα οποία είτε ενεργοποιούνται σε επίπεδο μιμητικής/παριστάμενης δράσης είτε αναφέρονται σε αφηγηματικό/διηγητικό επίπεδο[11] στο σωζόμενο δραματικό έργο των τριών τραγικών. Η διατριβή θα παρακολουθήσει τη συχνότητα της εμφάνισης και τη βαρύτητα του ρόλου των μάντεων και των ιερέων και των αντίστοιχων πρακτικών τους, όπως αποτυπώνονται στα αρχαία θεατρικά κείμενα που έχουν διασωθεί, και θα διερευνήσει την πιθανή κοινωνική ή και πολιτική ισχύ που αυτά τα πρόσωπα διέθεταν είτε στο αρχαϊκό «εκεί και τότε» του μυθικού δραματικού χωροχρόνου είτε και στο «εδώ και τώρα» της θεατρικής παραγωγής στη διάρκεια του κλασικού 5ου αιώνα. Δεν πρέπει άλλωστε να μας διαφεύγει το γεγονός πως το αρχαίο ελληνικό θέατρο δημιουργήθηκε όταν κάποιοι βιρτουόζοι ποιητές ενσωμάτωσαν τον λόγο στις θρησκευτικές τελετουργίες και όταν η θεατρική

[7] Augier M., «Giving a Name to Priestesses in Ancient Greece (Fifth to First Century BCE)», *Clio. Women, Gender, History* 45/1 (2017), σσ. 33-59, σ. 37.
[8] Εκδόσεις Kessinger, Whitefish, Montana.
[9] Εκδόσεις του Πανεπιστημίου της Columbia, New York.
[10] Flower A. M., *The Seer in Ancient Greece*, University of California Press, Berkeley 2008, σ. 4.
[11] Βλ. Pfister M., *The Theory and Analysis of Drama*, (translated by J. Halliday), Cambridge University Press, Cambridge 1998, σσ. 160-194.

επιτέλεση αυτονομήθηκε σταδιακά από τα θρησκευτικά δρώμενα και μετατράπηκε έτσι σε καλλιτεχνικό είδος.[12]

Η αρχαία ελληνική δραματουργία ενσωματώνει εντατικά και εκτατικά τους εγκόσμιους εκπροσώπους των υπερφυσικών δυνάμεων οι μορφές και η δράση των οποίων αποτυπώνονται με πολλούς και διακριτούς τρόπους ανά συγγραφέα και είδος, είτε πρόκειται για τραγωδία, είτε για σατυρικό δράμα ή κωμωδία. Στην περίπτωση της αρχαίας τραγωδίας, που θα αποτελέσει το βασικό πεδίο αναφοράς μας,[13] ο κάθε δραματικός ποιητής ενεργοποιεί με διαφορετικό τρόπο τα υπερφυσικά στοιχεία που εξυπηρετούν την πλοκή της δράσης του και δεν μπορούν να εξηγηθούν με την ανθρώπινη λογική. Η σταχυολόγηση και η ταξινόμηση των συγκεκριμένων στοιχείων είναι καταρχάς απαραίτητη για να αναδειχθούν τόσο οι ομοιότητες όσο και οι διαφορές ανάμεσα στους συγγραφείς ως προς την πραγμάτευση του θέματός μας. Η αποκωδικοποίηση των ετερόκλητων στοιχείων ανά συγγραφέα αλλά και εποχή συγγραφής καταδεικνύει ότι δεν πρόκειται για τυχαία και παρένθετα στοιχεία των οποίων η εμφάνιση ανάγεται απλώς στο παραδεδομένο υλικό των μύθων και του θρησκευτικού παρελθόντος, αλλά για σαφείς ενδείξεις συγγραφικής σκοπιμότητας και επιλογής στις οποίες προβαίνει ο καθένας από τους τρεις τραγικούς ώστε να δημιουργήσει το έργο του.

Στην Εισαγωγή της διατριβής μας, θα εξετάσουμε κατά το δυνατόν ευσύνοπτα την ιστορική παρουσία των ιερέων και μάντεων στο αθηναϊκό περιβάλλον των αρχαίων χρόνων, κάνοντας συγκεκριμένες αναφορές στις επιμέρους αρμοδιότητες και στον ρόλο που διαδραμάτισαν σε αυτά. Στη συνέχεια η διατριβή θα δομηθεί σε δύο βασικά Μέρη. Στο πρώτο Μέρος εστιάζουμε στην παρουσία «τυπικών» ιερέων και μάντεων ως δραματικών προσώπων με σκηνική δράση αλλά και ως αφηγηματικών προσώπων με εξωσκηνική δραστηριότητα. Σε αυτό το Μέρος ασχολούμαστε με τις περιπτώσεις των επωνύμων και ανωνύμων ιερέων και μάντεων και τους Ιερούς Χορούς που ως (ατομικά ή

[12] Γι΄αυτήν την πολύπλοκη και μακρά διαδικασία γέννησης της αρχαίας τραγωδίας βλ. εντελώς ενδεικτικά: Adrados F. R., *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los Origines del Theatro*, Planeta, Barcelona 1972, (αγγλική μετάφραση: Holme C., *Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theatre*, Brill, Leiden 1975).

[13] Για τη μελέτη των αρχαίων κειμένων αναφοράς έχουν χρησιμοποιηθεί κατά βάση οι κριτικές εκδόσεις της Oxford University Press καθώς και επιμέρους έγκριτες ερμηνευτικές/σχολιασμένες εκδόσεις (ελληνόγλωσσες και ξενόγλωσσες), που παρατίθενται στο πρώτο μέρος της τελικής Βιβλιογραφίας.

συλλογικά, αντίστοιχα) δραματικά πρόσωπα έχουν σκηνική δράση στα έργα, ενώ παράλληλα ασχολούμαστε και με τα επώνυμα και ανώνυμα αφηγηματικά πρόσωπα που έχουν εξωσκηνική δράση, εστιάζοντας σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο και στα πρόσωπα των ιερέων και μάντεων του Δελφικού ναού. Πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με τους «τυπικούς» ιερείς και μάντεις ως δραματικά πρόσωπα με σκηνική δράση ασχολούμαστε με τον μάντη Τειρεσία στην *Αντιγόνη*, τον *Οιδίποδα Τύραννο*, τις *Φοίνισσες* και τις *Βάκχες*, με την Κασσάνδρα στον *Αγαμέμνονα* και στις *Τρωάδες* και με τον προφήτη ήρωα στον *Προμηθέα Δεσμώτη*. Επίσης εξετάζουμε τις περιπτώσεις της Ιούς, στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, της Θεονόης στην *Ελένη*, του Ίωνος στην ομώνυμη τραγωδία, όπως και του Ιππολύτου στον *Ιππόλυτο*. Στο υποκεφάλαιο των ανωνύμων ιερουργών και μάντεων ασχολούμαστε με την ιέρεια προφήτιδα στις *Ευμενίδες*, με τον ιερέα του Προλόγου στον *Οιδίποδα Τύραννο* και της Πυθίας στον *Ίωνα*. Στη συνέχεια εξετάζουμε την παρουσία των ιερών Χορών στις *Φοίνισσες*, στις *Βάκχες*, στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και στον *Ιππόλυτο* αλλά και των Χορών με ιερουργική δράση στους *Επτά επί Θήβας*, στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, στις *Χοηφόρους*, στις *Ευμενίδες*, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη. Στο υποκεφάλαιο των «τυπικών» ιερέων και μάντεων ως αφηγηματικών προσώπων με εξω-σκηνική δράση εστιάζουμε στους ιερείς και μάντεις του Δελφικού ναού στην *Ορέστεια*, στην *Ηλέκτρα* των Σοφοκλή και Ευριπίδη, στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, στους *Επτά επί Θήβας*, στον *Οιδίποδα Τύραννο* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη, στις *Φοίνισσες*, στον *Ίωνα*, στη *Μήδεια* και στην *Ανδρομάχη*. Στη συνέχεια μελετάμε τις περιπτώσεις του Κάλχαντα στον *Αγαμέμνονα*, στον *Αίαντα* και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, του Αμφιάραου στους *Επτά επί Θήβας*, στις *Φοίνισσες* και στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη αλλά και τις περιπτώσεις της Ιούς στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, του Κένταυρου Νέσσου, των Σελλών και της αρχαίας βελανιδιάς της Δωδώνης στις *Τραχίνιες*, του χρησμού του Τροφώνιου στον *Ίωνα*, του μάντη Έλενου στον *Φιλοκτήτη* και της Κασσάνδρας στην *Ανδρομάχη* και στην *Εκάβη*. Τέλος εξετάζουμε τις περιπτώσεις των ανωνύμων μάντεων στους *Επτά επί Θήβας*, στους *Ηρακλείδες*, στην *Ελένη* και στις *Τρωάδες*.

Στο δεύτερο Μέρος, αντίστοιχα, αναφερόμαστε στους «άτυπους» ιερείς και μάντεις ως δραματικά πρόσωπα με σκηνική δράση και στη συνέχεια ως αφηγηματικά πρόσωπα με εξωσκηνική δράση. Ειδικότερα, εξετάζουμε τα Είδωλα με προφητική

δράση: την περίπτωση του Δαρείου στους *Πέρσες*, την περίπτωση του Πολυδώρου στην *Εκάβη* και την περίπτωση της Κλυταιμνήστρας στις *Ευμενίδες*. Επιπλέον, μελετάμε τις περιπτώσεις ονειρομαντείας της Άτοσσας στους *Πέρσες*, της Ιούς στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, της Κλυταιμνήστρας στις *Χοηφόρους* και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, της Εκάβης στο ομώνυμο έργο, της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και του Ηνιόχου στον *Ρήσο*. Στη συνέχεια ασχολούμαστε με τους οιονεί προφήτες και ιερείς στις περιπτώσεις του Ετεοκλή στους *Επτά επί Θήβας*, του Αγαμέμνονα στον *Αγαμέμνονα* και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και του Πολυμήστορα στην *Εκάβη*, για να καταλήξουμε στους «άτυπους» ιερουργούς ως αφηγηματικά πρόσωπα στην περίπτωση του Αιγίσθου στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη.

Οι «τυπικοί» ιερείς και μάντεις υπακούν σε οργανωμένη θεσμική παράδοση της τέχνης που υπηρετούν, στην οποία η θέση του θεϊκού στοιχείου έχει πρωτεύοντα ρόλο. Από την άλλη, οι «άτυποι» ιερείς και μάντεις δεν ακολουθούν ένα συγκεκριμένο τυπικό ωστόσο η δράση τους δεν είναι παντελώς αυθαίρετη. Ενδεικτικά μπορούμε να πούμε πως ο Θηβαίος μάντης Τειρεσίας στην *Αντιγόνη* ή η Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* αποτελούν δύο ξεχωριστές περιπτώσεις «τυπικών» μάντη και ιέρειας. Και οι δύο ανήκουν στην επίσημη λατρεία του Απόλλωνα και της Άρτεμης αντίστοιχα. Ο Τειρεσίας έχει οιωνοσκοπείο και η Ιφιγένεια ιερουργεί στον ναό της Άρτεμης στην Ταυρίδα. Ενεργούν υπακούοντας σε μια οργανωμένη λατρευτική παράδοση όπου βασική θέση έχει το θεϊκό στοιχείο και δεν δρουν ανεξάρτητα από αυτό. Από την άλλη, ως «άτυπους» ιερείς και μάντεις μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον Αγαμέμνονα στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και τον Πολυμήστορα στην *Εκάβη*. Και οι δύο ήρωες δεν είναι επίσημα μέλη στη λατρεία κάποιου συγκεκριμένου θεού και η δράση τους δεν υπακούσει σε ένα αυστηρό λατρευτικό πλαίσιο. Ο Αγαμέμνων δηλαδή θυσιάζει την κόρη του για χάριν της Τρωικής εκστρατείας δίχως να είναι επίσημος εκπρόσωπος ενός συγκεκριμένου θεού όπου ιερουργεί, ενώ και ο Πολυμήστωρ κάνει κάποιες μαντικές προβλέψεις δίχως πουθενά στο έργο να εννοείται πως αυτές προέρχονται από τη συνδρομή κάποιου θεού ή πως προϋποθέτουν την άσκηση συγκεκριμένων τεχνικών εκ μέρους του για τη διατύπωσή τους. Και τα δύο μέρη ολοκληρώνονται με την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τη δραματική, ποσοτική και ποιοτική, παρουσία και λειτουργία των ιερέων, των μάντεων στη σωζόμενη εργογραφία των τριών τραγικών. Σημειώνουμε πως στα επιμέρους

κεφάλαια της διατριβής έχουν ενταχθεί στοιχεία σχετικά με τη θρησκευτική καταγωγή και το θρησκευτικό πλαίσιο παραγωγής των αρχαίων δραμάτων, όσο και με τη δραματική βαρύτητα του θεϊκού παράγοντα στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Επίσης σχολιάζονται ειδικότερα και κατά περίπτωση θέματα που συμβάλλουν στην πληρέστερη αποτύπωση και κατανόηση της δραματικής λειτουργίας των ιερέων και μάντεων και σχετίζονται με το συστατικό σχήμα *ύβρεως* - *δίκης* το ανιστορικό γνώρισμα της μαντικής τέχνης, την ουσιώδη σύνδεση *ἀρᾶς* - μαντείας και *ἄτης* - μανίας, όσο και με τη λειτουργία και τη μετάδοση της *γνώσης* μέσω των εκπροσώπων της θείας νομοτέλειας.

Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, τα διαφορετικά ζητήματα που άπτονται της δραματικής παρουσίας και λειτουργίας των ιερέων και των μάντεων στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κοινωνία έχουν αντιμετωπιστεί κατά καιρούς σε επιμέρους άρθρα και μονογραφίες, σημαντικού επιστημονικού κύρους δίχως ωστόσο να έχουν αποτελέσει αντικείμενο εξειδικευμένης συνθετικής και συνολικής έρευνας. Η έρευνά μας θα επιχειρήσει να καλύψει αυτό το κενό, ανακτώντας την εικόνα των μάντεων και ιερέων μέσα από τα σωζόμενα έργα της αρχαίας τραγικής παραγωγής και συμβάλλοντας στην κατανόηση της ιστορικής ύπαρξης και κοινωνικής δράσης τους στην αρχαιότητα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Α. ΙΕΡΕΙΣ

Η αρχαιοελληνική θρησκεία είναι κατεξοχήν ένας θεσμός που αφορά στο σύνολο της πόλης. Ο χαρακτήρας της ήταν πρωτίστως κοινωνικός, με την έννοια ότι αφορούσε σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στα μέλη μίας κοινότητας ως κοινωνίας, χωρίς ο χαρακτήρας αυτός να αποκλείει και τις ατομικές εκδηλώσεις. Οι Αθηναίοι ειδικότερα, λάτρευαν τους θεούς τους σε καθημερινή βάση τόσο σε ιδιωτικές τελετές όσο και σε μεγάλες δημόσιες εορτές που οργανώνονταν από την πόλη.[14] Σε όλες τις περιπτώσεις, η συμμετοχή στα λατρευτικά δρώμενα δημιουργούσε αίσθηση κοινότητας και ταυτότητας και ενίσχυε χαρακτηριστικά τους κοινωνικούς δεσμούς,[15] είτε αναφερόμαστε στην επίσημη λατρεία της πόλης είτε σε μυστηριακές κοινότητες που λειτουργούσαν παράλληλα με αυτήν.[16] Θα πρέπει, ωστόσο, να έχουμε υπόψη μας, μιας και η μελέτη εστιάζει στην αθηναϊκή δραματουργία, πως η θρησκεία του αρχαιοελληνικού κόσμου του 5ου αι. π.Χ. αφορά μάλλον στην επίσημη λατρεία της ελληνικής πόλης,[17] στην οποία δεν υπάρχει καμία αυστηρή οργάνωση οποιασδήποτε θρησκευτικής αντίληψης σε συγκεκριμένο σύστημα.[18]

Σημείο εκκίνησής μας θα είναι ο όγδοος προχριστιανικός αιώνας καθώς οι αρχαιολογικές μαρτυρίες για τη θρησκευτική ζωή πριν από αυτό τον αιώνα είναι σαφώς περιορισμένες. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως πριν από το 472 π.Χ., έτος διδασκαλίας του πρώτου σωζόμενου έργου του Αισχύλου, οι πηγές των σχετικών πληροφοριών ελαττώνονται σημαντικά. Ιδίως πριν από το 600 π.Χ. δεν θα συναντήσουμε παρά κάποια σπαράγματα φιλολογικών μαρτυριών που σε μεγάλο βαθμό στηρίζονται σε υποθετικές αναγωγές και συγκρίσεις.[19]

---

[14] Fantham E., Peet H., Boymel N., Pomeroy S., Shapiro Al., *Οι γυναίκες στον αρχαίο κόσμο*, μτφ. Κ. Μπούρας, Πατάκης, Αθήνα 2004, σ. 116.
[15] Mikalson D. J., *Athenian Popular Religion*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1983, σ. 91.
[16] Harrison E. J., *Ιερές τελετές και αρχαία τέχνη*, μτφ. Θ. Σιαφαρίκας, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1995, σ. 115.
[17] Vernant J.-P., *Ανάμεσα στο μύθο και την πολιτική*, μτφ. Μ. Ι. Γιόση, Σμίλη, Αθήνα 2003, σ. 83.
[18] Nilsson M.P., *Ελληνική λαϊκή θρησκεία*, μτφ. Ι. Θ. Κακριδής, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2000, σ. 2.
[19] Parker R., *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* μτφ. Γ. Τριανταφυλλίδου, Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 42.

Από τον δέκατο και τον ένατο αιώνα υπάρχουν μόνο τέσσερις ή πέντε ιεροί χώροι που έχουν δώσει πολλά κεραμικά ευρήματα (τα ιερά του Δία στον Υμηττό και την Πάρνηθα, της Αρτέμιδας στη Μουνιχία και στη Βραυρώνα και κάποιου άγνωστου θεού ή ήρωα στην περιοχή της Ακαδημίας). Η Αττική όμως συμμετείχε στην «αναγέννηση του όγδοου αιώνα» (αν και όχι, κατά κύριο λόγο, πριν από το τέλος του αιώνα αυτού), και γύρω στο 700 π.Χ. η θρησκευτική δραστηριότητα έχει καταφανώς ξεκινήσει στα περισσότερα από τα μεγάλα ιερά κέντρα της αττικής επικράτειας: στην Ακρόπολη και στα ιερά της Δήμητρας στην Ελευσίνα· στο ιερό της Αθηνάς στο Σούνιο καθώς και σε εκείνα της Αρτέμιδας στη Βραυρώνα και στη Μουνιχία. Ίχνη γεωμετρικής περιόδου μαρτυρούνται ακόμη από το τέμενος της Νέμεσης στον Ραμνούντα. Στα ιερά του Δία στον Υμηττό και την Πάρνηθα έχει προστεθεί ένα πλήθος άλλων ορεινών ιερών ενώ στα πρώτα η λατρεία των ηρώων μαρτυρείται με βεβαιότητα.[20]

Καμιά λατρεία πάντως δε φαίνεται να επέζησε χωρίς να έχει αδιάρρηκτη σχέση με τα θρησκευτικά δρώμενα της μυκηναϊκής περιόδου. Σύμφωνα με τις τρέχουσες αρχαιολογικές εκτιμήσεις βάσει ευρημάτων, κανένα από τα πιο διάσημα ιερά της υπαίθρου δεν παρουσίαζε μεγάλο αριθμό επισκεπτών πριν από τον ένατο αιώνα και λίγα μόνο πριν από τον όγδοο. Μαρτυρίες και ευρήματα οποιουδήποτε είδους για τη θρησκευτική δραστηριότητα ελλείπουν παντελώς κατά την πρώιμη φάση των Σκοτεινών Χρόνων. Εμφανίζονται στον δέκατο αλλά και στον ένατο αιώνα ενώ αυξάνονται δραματικά σε ποσότητα κατά τον όγδοο.[21]

Η εποχή, συνεπώς, στην οποία τοποθετούνται η άνθιση των παραδοσιακών μορφών λατρείας και η εμφάνιση των ιερέων και μάντεων στην αρχαία Ελλάδα, πρέπει να θεωρηθεί ο όγδοος αιώνας. Πολλά μάλιστα από τα θρησκευτικά τυπικά αυτής της εποχής μεταφέρθηκαν αυτούσια ακόμη και στην κλασική περίοδο. Ως εξήγηση αυτής της χρονολογικής αφετηρίας μπορεί να θεωρηθεί η δημιουργία της *πόλεως*, ένα γεγονός που συνδέθηκε στενά με την τροποποίηση των μορφών θρησκευτικής ζωής. Παρατηρούμε λοιπόν πως μετά την ίδρυση των πόλεων εμφανίζεται ταυτόχρονα και η ανάδειξη της θρησκευτικής ταυτότητας του πολίτη μέσω των συλλογικών τελετουργιών που τελούνταν στα νεοϊδρυθέντα ιερά. Για πρώτη φορά λοιπόν ο πολίτης γίνεται «λατρευτής»

[20] Coldstream N. J., *Geometric Greece*, Routledge, London 2003, σ. 128.
[21] Kearns E., «The Heroes of Attica», *Bulletin Supplement (University of London. Institute of Classical Studies)* 57, London 1989, σσ. iii-212, σ. 133.

σε ένα κοινοτικό πλαίσιο που ενώνει το σύνολο των πολιτών κάτω από τη λατρεία κάποιου θεού.[22] Ωστόσο ο δημόσιος χαρακτήρας της θρησκείας γίνεται εμφανώς πιο προσιτός κατά τον έκτο μόλις αιώνα.

Από αυτόν τον αιώνα χρησιμοποιείται το επίθετο *δημοτελής* (δηλαδή, πληρωμένος από τον λαό) που υποβάλλει την ιδέα της «δημόσιας» λατρείας που μπορεί να περιέχει θυσίες, εορτές, ιερά τεμένη. Βέβαια στον χώρο της λατρείας η αντίθεση μεταξύ «δημόσιου» και «ιδιωτικού» αποδεικνύεται ότι δεν είναι απόλυτη, ακόμη και στις ακραίες της εκφάνσεις. Και μεταξύ αυτών των άκρων βρίσκεται μια μεγάλη περιοχή αμφισημίας. Οι λεξικογράφοι διακρίνουν τις *δημοτελείς* θυσίες και τα *δημοτελή* ιερά από εκείνα των δήμων *(δημοτικά),* για τα οποία πληρώνουν οι δημότες και είναι αλήθεια ότι στην καθομιλουμένη η λέξη *δημοτελής* χρησιμοποιείτο για τελετές και ιερά της πόλης ως συνόλου. Πάντως οι λατρείες των *δήμων,* των πολιτικών υποδιαιρέσεων της ίδιας της πόλης, ήταν κάθε άλλο παρά ιδιωτικές.[23]

Ο όρος *ἱερεύς* προέρχεται από το ρήμα *ἱερεύω* (εκτελώ θυσία) καθώς η αρχική αρμοδιότητα των ιερέων υπήρξε η εκτέλεση θυσιαστήριων τελετουργιών. Οι ίδιοι εκτελούσαν τις ιερές τελετουργίες που σχετίζονταν με τη λατρεία, κυριότερη των οποίων ήταν η θυσία,[24] δίχως ωστόσο να προϋποτίθεται η αυστηρή συμμετοχή τους στην διαδικασία της σφαγής του ζώου.[25] Στην *Ιλιάδα* συναντάμε και τον όρο *ἀρητήρ* που χρησιμοποιείται στην περίπτωση του Χρύση, ιερέα του Απόλλωνα, (Α, στ. 11: *οὕνεκα τὸν Χρύσην ἠτίμασεν ἀρητῆρα*) δηλώνοντας αυτόν που εκτελεί μια προσευχή (από το ρήμα *ἀράομαι- ᾶμαι*). Ωστόσο σε κανένα από τα έργα που θα εξετάσουμε στην παρούσα εργασία δεν θα συναντήσουμε τη χρήση αυτού του όρου για πρόσωπο ιερέα ή ιέρειας.

Η παρουσία της τάξεως των ιερέων στην αρχαία Ελλάδα θα πρέπει να εξεταστεί με εκτεταμένη αναφορά στην αρχαία Αθήνα, όπου το σχετικό υλικό είναι σαφώς πιο πλούσιο από τις αντίστοιχες περιπτώσεις των άλλων πόλεων, και σε συνάφεια με το ζήτημα της ειδικότερης ιστορικής εμφάνισης του *γένους*, της κληρονομικής δηλαδή ένωσης στην κλασική εποχή, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Επρόκειτο κατ' ουσίαν για μια αριστοκρατική ομάδα, μια μορφή κοινωνικής ομαδοποίησης που εξυπηρετούσε την

[22] Snodgrass M. A., *Archaic Greece*, University of California Press, London 1980, σ. 33.
[23] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα*, σ. 38.
[24] Garland R., «Priests and Power in Classical Athens» στο M. Beard – J. North (eds.), *Pagan Priests: Religion and Power in the Ancient World*, Cornell University Press, Ithaca, NY and New York 1990, σ. 77.
[25] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα*, σ. 54.

ανάδειξη ενός θρησκευτικού κέντρου στον χώρο της λατρείας. Ο ιερέας ήταν κυρίως ένα εποπτικό και διεκπεραιωτικό όργανο της λατρείας που διοριζόταν από το κράτος με προκαθορισμένη, ετήσια συνήθως, θητεία. Τα βασικά καθήκοντά των ιερέων ήταν να εκτελούν και να επιβλέπουν τις θυσίες, τις προσφορές στους ναούς και τις τελετές. Δεν υπήρχαν μόνο ιερείς θεών, αλλά και ηρώων, που επέβλεπαν τη νεκρική τους λατρεία. Όταν καθιερώθηκε και η λατρεία των βασιλέων, δημιουργήθηκε γι' αυτούς ειδικό ιερατείο. Ο αριθμός τους ήταν μεγάλος καθώς τα καθήκοντά τους ήταν πολλά, δεδομένου πως στην αρχαία Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ. οι ετήσιες θρησκευτικές εορτές υπολογίζονται περίπου στις εκατόν είκοσι, μία δηλαδή κάθε τρεις μέρες.[26]

Θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί πως ο τίτλος του ιερέα δεν περιοριζόταν αποκλειστικά στους λειτουργούς των ναών και των λατρευτικών εκδηλώσεων. Έτσι συναντούμε τον τίτλο του *αρχιερέως* για τον ανώτερο αξιωματούχο της πόλης -κράτους ή τον ίδιο τον *βασιλέα* (αν υπήρχε) ή ακόμη και τον *στρατηγό* σε καιρό πολέμου. Παραδειγματικά, ο Πλούταρχος στους *Βίους* του αφηγείται τις περιπτώσεις του Θεμιστοκλή (Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι Θεμιστοκλής* 13.2-13.3) και του Παυσανία που ως αρχιστράτηγοι και αρχιερείς επέβλεπαν ή εκτελούσαν τις προβλεπόμενες θυσίες. Στη συνέχεια θα διακρίνουμε ανάλογες θέσεις αρχιστρατήγων ιερέων στην τραγωδία (π.χ. ο Αγαμέμνων στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*). Στη Σπάρτη αντίστοιχα, όπου υπήρχαν δύο *βασιλείς*, ο καθένας είχε αναλάβει διαφορετικό τμήμα της λατρείας.

Στην τάξη των ιερέων θα πρέπει να προσθέσουμε και μια ομάδα βοηθών που τους πλαισίωναν, τους *παράσιτους*. Η ονοματοδοσία αυτή δικαιολογείται από το γεγονός ότι είχαν την ευθύνη της σωστής διανομής του *σίτου* και γενικά των προσφορών του Ναού. Ήταν ένα τιμητικό αξίωμα αλλά όπως φαίνεται, λόγω της εκτεταμένης κακοδιαχείρισης που έκαναν με τα σφάγια και τις προσφορές των πιστών, η λέξη πήρε σύντομα τη σημερινή της σημασία ως γλωσσική ένδειξη της διαφθοράς. Έτσι, στο τέλος της αρχαιότητας, *παράσιτο* αποκαλούσαν όποιον ήταν προσκολλημένος σε κάποιον ισχυρό.[27]

[26] Moretti J.-Ch., *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Ελ. Δημητρακοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2004, σ. 59.
[27] Storey C.I. – Arlene A., *A Guide to Ancient Greek Drama*, Blacwell, Oxford 2005, σ. 219.

Εκτός των ιερέων που ασκούσαν το αξίωμα τους για προκαθορισμένη θητεία, υπήρχαν και ισόβιοι ιερείς.[28] Αυτή η περίπτωση ήταν βέβαια πολύ σπάνια καθώς η ανάληψη μιας τέτοιας θέσης με ισόβια θητεία απέφερε όχι μόνο κύρος αλλά και σημαντικά οικονομικά οφέλη. Στην περίπτωση πάντως αυτή το αξίωμα ήταν κληρονομικό και παρέμενε στο γένος του ιερέα κι έπειτα στους απογόνους του. Στην πόλη της Αθήνας η θέση του ιερέα προσέφερε και απαλλαγή ή διευκολύνσεις από την υποχρεωτική διετή στρατιωτική θητεία των νεοσυλλέκτων. Επιπλέον οι ιερείς απολάμβαναν κάποια σχετική ασφάλεια σε καιρό πολέμου όπου τους χαριζόταν συνήθως η ζωή στην περίπτωση ήττας (η τυχόν θανάτωσή τους σε εχθροπραξίες ήταν ενδεικτική της σκληρότητας της πολεμικής σύγκρουσης). Δεν είναι άλλωστε λίγες οι περιπτώσεις της δημόσιας αναγνώρισης του ρόλου τους μέσω της αναγωγής της θητείας τους σε χρονολογικό ορόσημο σημαντικών ιστορικών γεγονότων της εποχής.[29]

Στα προνόμια της ιερατικής τάξης συμπεριλαμβάνονται επίσης πέραν κάποιων συστηματικών οικονομικών απολαβών και ορισμένες παροχές, όπως μερίδιο από τα προσφερόμενα σφάγια των θυσιών ή έκτακτη χρηματική ενίσχυση για την τέλεση συγκεκριμένων τελετουργιών.[30] Επιπρόσθετα απολάμβαναν στεγαστικά προνόμια και τιμητικές διακρίσεις όπως η προεδρία στο θέατρο ή η δημοσίαις δαπάναις ταφή τους. Πολλοί ιερείς μάλιστα τιμώνταν με χρυσά στέφανα,[31] τιμητικές διατάξεις,[32] αγάλματα

[28] Οι ιερείς του επώνυμου ήρωα που κληρώνονταν μεταξύ των μελών μιας φυλής υπηρετούσαν για ένα έτος. Άλλα ετήσια ιερατικά *αξιώματα* είναι εκείνα της (Αρτέμιδας) Καλλίστης (τρίτος αιώνας), της Αρτέμιδας Σώτειρας (πρώτος αιώνας), και πιθανώς του Θησέα (δεύτερος αιώνας). Η πρακτική της χρονολόγησης των αφιερωμάτων με αναφορά σε κάποιον ιερέα ίσως φαίνεται να προϋποθέτει ετήσια θητεία οπότε θα μπορούσε να προστεθούν και εκείνα της Αρτέμιδας της Μελίτης (τέταρτος αιώνας), της Νέμεσης και της Θέμιδας του Ραμνούντα (τέταρτος / τρίτος αιώνας), της Πανδήμου Αφροδίτης (χρονολογουμένη το 283-282). του Δήμου και των Χαρίτων (τέλη του τρίτου). Από τον δεύτερο όμως αιώνα π.Χ. (ή ίσως από τα τέλη του τρίτου) συναντούμε αναθήματα χρονολογημένα βάσει ισοβίων ιερέων, ενώ η συνήθεια θα μπορούσε να είναι παλαιότερη. Οι ιερείς της Αγροτέρας Αρτέμιδος ήταν επίσης πιθανόν ετήσιοι κατά τον δεύτερο αιώνα π.Χ. ενώ το αξίωμα των ιερέων της Καλλίστης περνούσε από φυλή σε φυλή. Να σημειωθεί επίσης ότι το σύστημα της φυλετικής εναλλαγής εφαρμοζόταν σε πολλές λατρείες στη Δήλο όταν οι Αθηναίοι ξαναπήραν τον έλεγχο του νησιού τον δεύτερο αιώνα π. Χ. (Parker R., *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα*, σ. 182).

[29] Aleshire S. B., «The Demos and the Priests: The Selection of Sacred Officials at Athens from Cleisthenes to Augustus», στο Osborne R., and Hornblower S., (ed), *Ritual Finance Politics*, Oxford University Press, Oxford 1994, σσ. 325-337, σ. 336.

[30] Turner J. A., *Hiereiai: Acquisition of Feminine Priesthoods in Ancient Greece,* University of California, Santa Barbara 1983, σ. 384.

[31] *Στο ίδιο*, σ. 396.

[32] Augier, «Giving a Name to Priestesses in Ancient Greece (Fifth to First Century BCE)», σ. 37.

προς τιμήν τους,[33] επιγραφές και επιτύμβια ανάγλυφα για τις ευεργεσίες που προσέφεραν στη πόλη, ενώ δεν έλειπαν περιπτώσεις ανέγερσης υδατοδεξαμενών, αγορών ή ναών προς τιμήν τους.[34]

Η σύνδεση των ιερέων με τα *γένη* ήταν καθοριστικής σημασίας για το ελληνικό θρησκευτικό πλαίσιο. Από τα *γένη* επιλέγονταν οι ιερείς για τις θυσίες ή τις λατρευτικές ιεροπραξίες. Κάθε *γένος* είχε διακριτά ιερατικά αξιώματα καθώς η θρησκεία είχε αρχικώς μάλλον ιδιωτικό χαρακτήρα, με τη λατρεία ξεχωριστού πνεύματος-θεού. Αυτή η μορφή του ιδιότυπου πολυθεϊσμού επέτρεπε στους Αθηναίους να μοιράζονται τη λατρεία των θεών, παρά το γεγονός ότι τα ιερατικά καθήκοντα αναλάμβαναν κατά παράδοση ορισμένα γένη. Ο ιεροφάντης για παράδειγμα των Ελευσινίων Μυστηρίων επιλεγόταν από το γένος των Ευμολπιδών ενώ η ιέρεια της Πολιάδος Αθηνάς στην Ακρόπολη προερχόταν από το γένος των Ετεοβουταδών καθώς το ιερατικό καθήκον περνούσε από τον πιο ηλικιωμένο άνδρα του γένους στην κόρη του.[35]

Διάφοροι ερευνητές ωστόσο επισημαίνουν πως είναι μάλλον αδιανόητο να είχε ποτέ ανατεθεί η λατρεία της Αθηνάς, της προστάτιδας, του συμβόλου της ζωής της πόλης, αποκλειστικά σε μια κοινωνική ομάδα, συνδέοντας τους Ετεοβουτάδες με τη λατρευτική ύπαρξη της Αθηνάς Πολιάδος. Θα πρέπει λοιπόν να υπερισχύσει μια νεότερη ερμηνεία: Σύμφωνα με αυτή στο γένος είχαν ανατεθεί οι τιμές και οι υποχρεώσεις των ιερατικών αξιωμάτων, όμως η λατρεία που ο ιερέας υπηρετούσε ήταν ανοιχτή στους πάντες. Οι Ετεοβουτάδες έχαιραν του προνομίου να επιλέγουν από τις τάξεις τους μια ιέρεια για να προσεύχεται στην Πολιάδα Αθηνά για λογαριασμό όλων των Αθηναίων. Πράγματι, ακριβώς ο δημόσιος χαρακτήρας του λειτουργήματος και η δυνατότητα προβολής που συνεπαγόταν έδιναν στο αξίωμα την αξία του. Ένα τέτοιο ιερατικό αξίωμα ήταν κάτι σαν κυβερνητικό αξίωμα. Και θα ήταν δύσκολο να καταδειχθεί ότι

[33] Kron U., «Priesthoods, Dedications and Euergetism: What Part did Religion Play in the Political and Social Status of Greek Women?» στο P. Hellstrom – B. Alroth (eds.), *Religion and Power in the Ancient Greek World*, Proceedings of the Uppsala Symposium, Uppsala 1996, σσ. 139-182, σ. 141.

[34] Pilz Ol., «The Profits of Self-Representation: Statues of Female Cult Personnel in the Late Classical and Hellinistic Periods», στο J. Rupke – M. Horster – A. Klockner (eds.), *Cities and Priests: Cult Personnel in Asia Minor and the Aegean Islands from the Hellenistic to the Imperial Period*, De Gruyter, Berlin 2014, σσ. 155-175, σ. 159.

[35] Turner, *Hiereiai: Acquisition of Feminine Priesthoods in Ancient Greece,* σ. 249.

οποιοδήποτε από τα ιερατικά αξιώματα που κρατούσαν τα γένη δεν είχε αυτόν τον δημόσιο χαρακτήρα.[36]

Αναφορικά με τη ονοματοδοσία των γενών την εποχή του Κλεισθένη, από όπου προέκυπταν και τα ονόματα των ιερέων, αναγνωρίζουμε τη σύνδεση των ονομάτων με ένα επώνυμο ιερό, αφιερωμένο σε μυθολογικό συνήθως πρόσωπο, που με τη συγκατάθεση του Δελφικού μαντείου και την ηρωική του παρουσία ενέπνεε τα μέλη του γένους, εξυπηρετώντας παράλληλα και τις όποιες αξιώσεις της πόλης. Αυτά λοιπόν τα γένη περιλαμβάνουν τέσσερις Αττικούς βασιλείς (Κέκρωψ, Ερεχθεύς, Πανδίων και Αιγεύς), έναν γιο του Θησέα (Ακάμας), έναν ήρωα συνδεδεμένο με ένα φημισμένο μνημείο (Λεώς και το Λεωκόριον), έναν εξέχοντα Ελευσίνιο (Ιπποθόων) και τον ένδοξο Σαλαμίνιο Αίαντα (που προστέθηκε στους αυτόχθονες ως γείτονας και ανδρείος σύμμαχος, σύμφωνα με τον Ηρόδοτο μια εξαιρετικά επιτυχημένη επιλογή, σε μια εποχή κατά την οποία η Αθήνα επεδίωκε ακόμα να διασφαλίσει τα δικαιώματά της πάνω στη Σαλαμίνα). Από την άλλη, γνωρίζουμε τα ονόματα τριών υποψηφίων που δεν επικράτησαν: Αραφήν, Κέφαλος και Πολύξενος. Αν ο Αραφήν, επώνυμος του παραλιακού χωριού, δεν ήταν προφανώς κατάλληλος ως συμβολικός αρχηγός ενός συγκεντρωτικού θεσμού σε σχέση με τους οκτώ που προαναφέρθηκαν, ο ξακουστός ήρωας της ανατολικής Αττικής Κέφαλος θα άρμοζε ίσως περισσότερο από τις δυο μάλλον άσημες μορφές που συμπλήρωναν τη δεκάδα, τον Οινέα, γιό του Πανδίονα ή του Διονύσου, και τον άσημο γιο του Ηρακλή, Αντίοχο.[37]

Η λατρεία αυτών των ηρώων δεν υπήρξε επινόηση του Κλεισθένη εκ του μηδενός, τουλάχιστον όχι σε κάθε περίπτωση, όπως αποδεικνύει ένα συγκεκριμένο επιχείρημα. Κάθε φυλή είχε έναν «ιερέα του επωνύμου» (ήρωα) και τρεις από αυτές, παραδόξως, στρατολογούσαν τους ιερείς τους εκτός των μελών τους. Η ανωμαλία αυτή μπορεί να εξηγηθεί θαυμάσια με την υπόθεση ότι η λατρεία του ήρωα παρέμενε στο γένος που την κατείχε εκ παραδόσεως. Και σε δύο περιπτώσεις είναι τώρα απολύτως βέβαιο ότι αυτό συνέβαινε πράγματι. Δεν υπάρχει όμως καμιά απόδειξη ότι κάποια υφιστάμενη λατρεία υιοθετήθηκε από εκείνες τις φυλές που επέλεξαν από τις δικές τους τάξεις τον «ιερέα του επωνύμου» και. είναι πιθανόν ότι σε αυτές τις περιπτώσεις ο

[36] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα*, σ. 60.
[37] Kearns, «The Heroes of Attica», σσ. 87-88.

συγκεκριμένος ήρωας δεν διέθετε πριν από τον Κλεισθένη δικό του ιερέα. Μπορεί όμως να επικαλεστεί κανείς και έναν διαφορετικό παράγοντα: τη θέση των «φυλετικών ιερών», όπου οι φυλές συγκεντρώνονταν και εξέθεταν τα ψηφίσματά τους. Αυτά ήταν διάσπαρτα μέσα στην Αθήνα, και όχι αναγκαστικά μέσα στην επικράτεια της ίδιας της φυλής. Εκείνο, μάλιστα, της Ιπποθοωντίδας βρισκόταν στην πατρίδα του Ιπποθόωντα, την Ελευσίνα. Μια προφανής εξήγηση γι' αυτή την ποικιλία είναι ότι γινόταν χρήση υφιστάμενων ιερών. Η εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα είναι ο επώνυμος της Αιαντίδας, ο Αίας, που ως Σαλαμίνιος λογικά δεν διέθετε ιερό σε αττικό έδαφος. Ο γιος του όμως, ο Ευρυσάκης, διέθετε ένα στη Μελίτη, και η Αιαντίδα φυλή, αντί να οικοδομήσει ένα καινούριο Αιάντειο, εξέθετε τα ψηφίσματά της στο Ευρυσάκειο.[38]

Με τον νέο τους ρόλο, πάντως, οι, δέκα ήρωες απέκτησαν ασφαλώς νέα λάμψη που μεταφέρθηκε και στους λειτουργούς των ναών τους, τους ιερείς. Ευνόητο είναι πως η λατρεία τους διατήρησε έναν χαρακτήρα δημόσιο, και δέχονταν αναθήματα, με σπάνιες εξαιρέσεις, από τους αξιωματούχους των φυλών. Συναντούμε ακόμη και τη Βουλή, το σώμα που αντιπροσώπευε όλες τις φυλές, να προσφέρει ένα συλλογικό ανάθημα δέκα αγγείων στους *επωνύμους*.[39]

Εφόσον τα *γένη* ήταν αυτά τα οποία παρείχαν τους ιερείς για τις λατρευτικές πράξεις, θεωρείται βέβαιο πως αναλάμβαναν και κάποια από τα έξοδα της λατρείας. Εάν ωστόσο καθιερωνόταν μια νέα τελετή, ο *βασιλιάς*[40] ήταν εκείνος ο οποίος ανέθετε τα ιερατικά αξιώματα στο κατάλληλο *γένος*. Θα πρέπει να σημειωθεί πως εκτός από τις δημόσιες λατρείες για τις οποίες τα *γένη* έδιναν ιερείς, γιορτάζονταν ξεχωριστά από αυτά οι δικές τους τελετές. Πέραν λοιπόν κάποιων αποκλειστικών λατρευτικών ομάδων, πιθανόν να υπήρχαν ήδη κάποιες ενώσεις *θιάσων, εράνων*[41] αλλά και *οργεώνων*, κληρονομικές δηλαδή θρησκευτικές λέσχες που τιμούσαν, με την παρουσία των ιερέων

[38] *Στο ίδιο*, σ. 8.
[39] *Στο ίδιο*, σ. 86.
[40] Η εποπτεία των Ελευσινίων Μυστηρίων ανήκε στον *άρχοντα βασιλέα* (αξίωμα αιρετό) μαζί με δυο εκλεγμένους επιμελητές και άλλους δύο από τα ιερατικά γένη των Ευμολπιδών και των Κηρύκων αντίστοιχα. Ο *άρχων βασιλεύς* οργάνωνε τη γιορτή των Ληναίων, τις λαμπαδηδρομίες και διάφορες θυσίες και αυτός δίκαζε τις καταγγελίες για «ασέβεια», καθώς και όλες τις ενστάσεις και διεκδικήσεις για την ανάληψη ιερατικών αξιωμάτων. Ανακοίνωνε επίσης όσους αποκλείονταν του δικαιώματος συμμετοχής σε θρησκευτικές τελετές. Επίσης δίκαζε τις περιπτώσεις ανθρωποκτονιών. Ο κατηγορούμενος για φόνο αποκλειόταν από τα ιερά.
[41] Βλ. Foucart P., *Des Associations Religieuses chez les Grecs. Thiases, Eranes, Orgeons,* Arno Press, New York 1975.

τους, συγκεκριμένους ελάσσονες θεούς ή ήρωες.[42] Αυτές οι ενώσεις ήταν στην ουσία μία μορφή κληρονομικής ένωσης που αφορούσε μια θρησκευτική μειοψηφία. Ετυμολογικά οι *οργεώνες* είναι οι εορταστές των *οργίων,* των τελετών. Πολλά είδη ομάδων *οργεώνων* μάς είναι γνωστά. Πρόκειται για μια κληρονομική ομάδα που πιθανώς ήταν, όπως το *γένος*, υποδιαίρεση της *φατρίας*. Ο νόμος που προφανώς απαιτούσε οι *φατρίες* να αποδέχονται αυτομάτως τα *γένη* προσέδιδε το ίδιο προνόμιο και στην τάξη των *οργεώνων*.[43] Από τους διάφορους τύπους οργεωνικών λεσχών που γνωρίζουμε από επιγραφές, αρκετές ομάδες *οργεώνων* αποτελούν ίσως παραδείγματα των κληρονομικών ενώσεων που ήταν συνδεδεμένες με τις *φατρίες*. Η ένωση των *οργεώνων* ιαματικού ήρωα ήταν σχήμα καθιερωμένο στην Αττική από καιρό. Η είσοδος σε αυτές συχνά γινόταν βάσει επιλογής και πληρωμής παρά καταγωγής. Ως χρονική στιγμή εξακρίβωσης της παρουσίας τους ορίζεται ο 6ος αιώνας π.Χ. με τις μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη.[44] Μολονότι η παρουσία τους μαρτυρείται και κατά τον 4ο αιώνα π.Χ (οι Πανιστές στο *Δύσκολο* του Μενάνδρου συνιστούν το γλαφυρότερο παράδειγμα), τον 3ο αιώνα π.Χ., όπου θα μπορούσε κανείς να προβλέψει ευρεία εξάπλωση τους, δεν καταγράφεται ούτε μία περίπτωση (εκτός των Ασκληπιαστών και των Αμφιαραϊστών, οι οποίοι και είναι ειδικού τύπου).

Με το τελετουργικό αυτής της ομάδας συνδέεται μια ομάδα κτιρίων σε συγκεκριμένη περιοχή. Ανάμεσα σε αυτά βρίσκεται ένα ιερό (ή ένας χώρος όπου τοποθετείται το ιερό είδωλο), όπου μια φορά τον χρόνο μια μικρή ομάδα *οργεώνων* συγκεντρώνεται για να θυσιάσει και να συμφάγει προς τιμήν ενός ήρωα. Την υπόλοιπη χρονιά το ιερό παραμένει κλειστό, οι *οργεώνες* απουσιάζουν, ο χώρος και το κτίριο παραμένουν σε κοσμική χρήση. Είναι πολύ πιθανό σε αυτό τον κόσμο ανδρικών λεσχών ο μισθωτής ο ίδιος να ήταν μέλος της εταιρείας. Εν αντιθέσει πάντως προς τις λατρείες στις οποίες τα γένη παρείχαν ιερείς, εδώ φαίνεται, εκ πρώτης όψεως να έχουμε εντελώς ιδιωτική μέριμνα. Σε αυτή την τάξη διακρίνουμε ξεχωριστές κατηγορίες. Ο ιαματικός ήρωας Άμυνος και οι ήρωες Έχελος και Εγρέτης, είχαν τους δικούς του *οργεώνες*, αν και ασφαλώς προσείλκυαν και άλλους οπαδούς. Τέλος, *οργεώνες*, αν και διαφορετικού

[42] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 64.
[43] Lambert D S., *The Phratries of Attica*, University of Michigan Press, Michigan 1998, σ. 74.
[44] Σακελλαρίου Β. Μ., *Η αθηναϊκή Δημοκρατία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σ. 100.

τύπου, ήταν οι διοργανωτές των μεγαλοπρεπών πομπών στη δημόσια λατρεία της Βενδίδος.[45]

Στην αρχή του έκτου αιώνα σημειώνεται ένα καθοριστικό γεγονός για τη θρησκευτική ζωή στην ιστορία της αρχαιοελληνικής θρησκείας, η καθιέρωση ενός λεπτομερούς γραπτού ημερολογίου θυσιών από τον Σόλωνα. Για πρώτη φορά η παραδοσιακή προφορική θρησκευτική παράδοση συγκροτήθηκε σε ένα σώμα γραπτών θρησκευτικών θεμάτων που όριζε, μέσω ενός κρατικού συστηματικού προγράμματος, το τελετουργικό πρόγραμμα των εορτών. Και δεν υπάρχει τίποτε στον κώδικα που να δείχνει ότι αυτός διατάραξε τα ιερατικά καθήκοντα και τα θρησκευτικά συμφέροντα καθιερωμένων ομάδων, όπως ήταν τα *γένη*.[46]

Τα εορτολόγια του τύπου του Σόλωνα καθορίζουν ημερομηνίες και κόστος, διευκρινίζουν προσεκτικά τους αποδέκτες των θυσιών και μερικές φορές πραγματεύονται ζητήματα ιεροπρέπειας και προνομίων. Σαφώς δε σχεδιάστηκαν ως λεπτομερείς οδηγοί για τη διεξαγωγή των διαφόρων τελετών. Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η ελληνική τελετουργία, άρα και η συμμετοχή των ιερέων, ήταν συχνά στην πράξη μάλλον απλή. Δεν υπήρχαν υποχρεωτικές μακροσκελείς ακολουθίες σπονδών. Είναι όμως σαφές πως μεγάλο μέρος της παραδοσιακής συνήθειας δεν είχε ακόμη αποτυπωθεί στα πρώτα εορτολόγια και θα πρέπει να έμεινε στη συλλογική μνήμη ή στη μνήμη των ιερέων. Ίσως είναι σχετικό το γεγονός ότι ο συνηθέστερος τίτλος για τους θρησκευτικούς άρχοντες κατά την κλασική περίοδο ήταν *ιερομνήμονες,* αν και τα καθήκοντά τους είχαν τότε ήδη από πολλού πάψει να έχουν μεγάλη σχέση με το όνομα αυτό. Ίσως είναι πιο σωστό να υποστηρίξουμε ότι μια κύρια λειτουργία του εορτολογίου ήταν η κατανομή τελετουργικών προνομίων και υπευθυνοτήτων. Αυτά τα ζητήματα μπορούσαν ασφαλώς να είναι αμφιλεγόμενα, και τα σωζόμενα κομμάτια του αναθεωρημένου κώδικα τα πραγματεύονται αρκετά εκτεταμένα.[47]

Αναφορικά με την περίπτωση κάποιας εκπαιδευτικής προεργασίας για την είσοδο στην τάξη των ιερέων, διαπιστώνουμε πως η ιερατική τάξη στον αρχαιοελληνικό κόσμο διέφερε σημαντικά από το ιερατείο άλλων αρχαίων πολιτισμών. Σε αντίθεση λοιπόν με άλλες λατρευτικές παραδόσεις, οι ιερείς στον αρχαίο ελληνικό κόσμο δεν ήταν

[45] Kearns, «The Heroes of Attica», σ. 75.
[46] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 90.
[47] *Στο ίδιο*, σ. 92.

απαραίτητο να διαθέτουν κάποια ιδιαίτερη προπαρασκευή για την απόκτηση της ιερατικής τους ιδιότητας. Η εκλογή τους ήταν περισσότερο ένα ζήτημα ικανής ανταπόκρισης σε κάποιες κοινωνικές δραστηριότητες (π.χ. συμπόσια, ποιητικές απαγγελίες, προετοιμασία θυσιαστικών γευμάτων) που βασίζονταν σε αξίες και χαρακτηριστικά όπως η οικογένεια, το φύλο, η ηλικιακή τάξη και η οικογενειακή κατάσταση.[48] Θέλοντας να προσεγγίσουμε την προέλευση των ιερέων από το *γένος* χρειάζεται να ανατρέξουμε σε μια εκτεταμένη επιγραφή του τετάρτου αιώνα για τους Σαλαμινίους. Από αυτήν πληροφορούμαστε ότι οι Σαλαμίνιοι ιερείς διόριζαν αξιωματούχους, τηρούσαν αρχεία και κατείχαν περιουσία. Ωστόσο, σύμφωνα με την επιγραφή, το μεγαλύτερο μέρος του εισοδήματός τους το δαπανούσαν για την τέλεση θυσιών, με την ευθύνη ενός ιερατικού σώματος που ασχολούνταν με τη λατρεία. Η θρησκευτική αυτή δραστηριότητα διαιρούνταν σε δυο μέρη. Αρχικά λοιπόν διόριζαν το λιγότερο τέσσερις ιερείς ή ιέρειες από τα μέλη τους για να υπηρετήσουν (ως φαίνεται) δημόσιες λατρείες που συνδέονταν στενά με μια γιορτή της πόλης, τα *Οσχοφόρια.* Τα ζώα «που παρείχε η πόλη» για τελετές του είδους καταγράφονται κανονικά στο εορτολόγιό τους. Από την άλλη, είχαν ένα αρκετά εκτεταμένο πρόγραμμα θυσιών, που διεξάγονταν μάλιστα σε τρεις διαφορετικές περιοχές της Αττικής, τις οποίες χρηματοδοτούσε το *γένος* από τα δικά του εισοδήματα.[49]

Δεν υπήρχε γένος, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα, που να μην προέβαινε σε τελετουργική δραστηριότητα ενός από τα δύο αυτά είδη. Η σύνδεση μεταξύ γένους και δημόσιων ιερατικών αξιωμάτων μαρτυρείται συχνά: Ανάμεσα στις πιο γνωστές περιπτώσεις περιλαμβάνονται οι ιεροφάντες των Ελευσίνιων Μυστηρίων, από τους Ευμολπίδες, η ιέρεια της Αθηνάς Σκιράδος από το γένος των Σαλαμινίων,[50] ή η ιέρεια της Πολιάδας Αθηνάς και του Ερεχθέα Ποσειδώνα που προερχόταν πάντοτε από τους Ετεοβουτάδες αλλά και πολύ λιγότερο διάσημα ιερατικά αξιώματα, όπως εκείνο του Κραναού (που ανήκε στους Χαρίδες), και μεταβιβάζονταν με τον ίδιο τρόπο.[51] Πράγματι, οι διαφωνίες μεταξύ γενών για το δικαίωμά τους να δώσουν ιερείς σε

[48] Connelly B. J., *Portrait of a Priestess*, Princeton University Press, Princeton 2007, σ. 28.
[49] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 100.
[50] Lambert D. S., «A Polis and its Priests: Athenian Priesthoods Before and After Pericles' Citizenship Law», *Historia* (2010), σσ. 143-175, σ. 148.
[51] Borimir J., *Servants of the Gods, A Study in the Religion, History and Literature of fifth-century Athens*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1979, σ. 31.

συγκεκριμένες λατρείες κατέληγαν κάποτε στα δικαστήρια. Το δημόσιο ιερατικό αξίωμα που ανήκε στα γένη ήταν ισόβιο και, κατ' αρχήν, φαίνεται πως οι ιερείς αυτοί ορίζονταν διά κλήρου. Στην πράξη, κάποιες συγκεκριμένες οικογένειες στο πλαίσιο του γένους πετύχαιναν συχνά τη διατήρηση του ιερατικού αξιώματος για τα μέλη τους.[52]

Συμπληρωματικά θα πρέπει να προσθέσουμε πως τα γένη κατείχαν κοινή περιουσία και κοινό ταφικό μνημείο. Ως τεχνητές όμως, και όχι ως φυσικές ομάδες, τα γένη στην πραγματικότητα δεν είχαν κοινοτική περιουσία (εκτός από τη λιγοστή που εξασφάλιζε εισοδήματα για τη λατρεία) ή κοινούς τάφους και περιστασιακά μόνο λάτρευαν κάποιον επώνυμο πρόγονο. Αυτό που ένωνε την ομάδα ήταν η κοινή καταγωγή, μέσω του κοινού, φανταστικού πάντως, προγόνου. Βέβαια ο *επώνυμος άρχων* του γένους ήταν κατ' εξοχήν μυθολογικό πρόσωπο ενώ του οίκου ιστορικό. Αυτός ο επώνυμος, κοινά αναγνωρίσιμος, πρόγονος συγκέντρωνε το λατρευτικό τυπικό του κάθε γένους. Η κρίσιμη ωστόσο χρονική στιγμή υπήρξε η μετατροπή των προσόντων για την ανάληψη αξιώματος, από προσόντα καταγωγής σε προσόντα που αφορούσαν τον πλούτο, με άμεσο αποτέλεσμα την ανάληψη της εξουσίας και από άλλους πολίτες εκτός των *ευπατριδών*. Μέσω αυτής της παρέμβασης, με τη ρήξη πολιτικής εξουσίας και θρησκευτικής αυθεντίας, προήλθε σταδιακά η μετατροπή του γένους σε λατρευτική ομάδα, όπως αυτή εντοπίζεται κατά την κλασική περίοδο.[53]

Θα πρέπει ωστόσο να αναγνωρίσουμε πως κανένα από τα γένη της αρχαιότητας δεν είχε αναλάβει αποκλειστικά πολιτική δράση. Από την άλλη υπήρχαν και γένη, όπως οι Αλκμαιωνίδες, το πρότυπο μιας αριστοκρατικής ευρείας οικογένειας, που δεν είχαν τον έλεγχο κανενός ιερατικού αξιώματος, παρά τη μεγάλη τους κοινωνική δύναμη. Κατά κανόνα τα γένη συνέδεαν την ύπαρξή τους με ήρωες από τη μυθολογία, ιδρυτές λατρειών και μυστηρίων. Άλλωστε τα ίδια τα ονόματα των γενών φέρνουν στον νου κάποιες ιερατικές λειτουργίες, φανερώνοντας με αυτό τον τρόπο τη στενή σχέση τους με τον χώρο της θρησκείας. Φαίνεται μάλλον ότι τα γένη υπήρξαν ανέκαθεν ό,τι ήταν καθιερωμένο κατά τον τέταρτο αιώνα, δηλαδή αδελφότητες επιφορτισμένες με τη διενέργεια ορισμένων τελετών και την ανάληψη συγκεκριμένων ιερατικών αξιωμάτων. Αναμφίβολα, είχαν κάποια αριστοκρατική χροιά, γιατί, όταν σχηματίσθηκε μια τέτοια

[52] Kearns, «The Heroes of Attica», σσ. 78-79.
[53] Wade-Gery T. H., *Essays in Greek History*, Blackwell, Oxford 1958, σ. 90.

αδελφότητα (τον όγδοο μάλλον αιώνα), κάποια αριστοκρατική οικογένεια ή ομάδα οικογενειών θα είχε μάλλον προβληθεί για το τιμητικό (και ίσως δαπανηρό) αυτό καθήκον. Όμως γένος αυτού του τύπου δεν είχε υπάρξει προτού η κοινωνική ομάδα συναχθεί για να πρωτοστατήσει σε συγκεκριμένες τελετές (οι Σαλαμίνιοι, και ίσως μερικές ακόμη τοπικές ομάδες, αναγνωρίζονται ως εξαιρέσεις). Έχει πράγματι προταθεί πως το σύστημα των γενών δημιουργήθηκε, κατά τον όγδοο ή τις αρχές του έβδομου αιώνα, ακριβώς ως ένας τρόπος τυποποίησης και περιορισμού του δικαιώματος στα αξιώματα.[54]

Είναι αξιοσημείωτη μια ιδιαίτερη εφαρμογή του ιερατικού αξιώματος για τα μέλη των γενών κι είναι εκείνη που αφορά στον Πατρώο Απόλλωνα, τον προστάτη της μαντικής τέχνης. Όλοι λοιπόν οι υποψήφιοι για κάποιο αξίωμα όφειλαν να είναι σε θέση να αναφερθούν σε έναν «Πατρώο Απόλλωνα». Τα γένη ασφαλώς τιμούσαν κάποτε αυτόν το θεό. Ίσως αρχικά να το έκαναν μόνον αυτά (και επομένως μόνον αυτά να είχαν δικαίωμα στα αξιώματα), και αργότερα να επέτρεψαν την πρόσβαση σε αυτόν στα μέλη των *φατριών,* μονάχα στη βάση «χάριτος και ευνοίας». Από τα γένη αυτά εξαιρούνταν τα μέλη του δικαστικού σώματος καθώς δεν είναι εξακριβωμένο εάν το δικαστικό σώμα που προβλέπουν τα «δημοτιωνίδεια» ψηφίσματα είναι όντως *γένος*. Σύμφωνα με αυτά τα ψηφίσματα, οι αντιδικίες για το δικαίωμα στην ιδιότητα μέλους φατρίας προσάγονται ενώπιον ενός ανώτερου σώματος, το οποίο ήταν μάλλον ένα συνδεόμενο με τη φατρία γένος. Δεν πρέπει εν προκειμένω να διαφεύγει πως ήδη από την αρχαϊκή εποχή υπήρξε άρρηκτη σχέση μεταξύ πολιτικής εξουσίας και θρησκευτικής αυθεντίας (πχ. οι *βασιλείς* στη Σπάρτη είχαν αυτοδικαίως και ιερατικά καθήκοντα), κάτι που τερματίστηκε όπως προαναφέρθηκε με την παρέμβαση του Σόλωνα για την ανάληψη αξιωμάτων από μέλη εκτός της τάξης των ευπατριδών.[55]

Η απονομή των ιερατικών αξιωμάτων στην αρχαϊκή Αττική αντικατοπτρίζει το ανάλογο καθεστώς που ίσχυε σε όλη την αρχαϊκή Ελλάδα. Ο τίτλος του ιερέα ήταν δείγμα αναγνωρισμένης τιμής και αξιοσύνης και αφορούσε έναν κλειστό χώρο κοινωνικής δράσης. Στα ιερατικά καθήκοντα βέβαια αναγνωρίζονται και ορισμένα που αφορούσαν την οργάνωση και διεξαγωγή κάποιων δημοσίων εορτών. Τα ιερατικά

[54] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 160.
[55] *Στο ίδιο*, σ. 108.

προνόμια και αξιώματα αντιμετωπίζονταν ως φυσική κληρονομιά που μεταβιβάζεται στο εσωτερικό κάθε γένους διαδοχικά από τον πρώτο θεμελιωτή της θρησκείας. Αυτή η αρχή της μεταβίβασης εντός συγκεκριμένων ομάδων εξασφαλίζει την κατανομή προνομίων μεταξύ της αριστοκρατίας, καθώς κανείς δεν συνδέεται εκ γενετής παρά μόνο με ορισμένο αριθμό λατρειών. Το σύστημα των γενών οδήγησε έναν μεγάλο αριθμό πολιτών σε μια μετριοπαθή ιδιοκτησιακή σχέση με *τις* λατρείες της πολιτείας.[56] Οι υπεύθυνοι για τη διεξαγωγή των τελετουργιών στα Παναθήναια, οι *ιεροποιοί,* σηματοδοτούν την εποχή αυτής της λεπτομερούς διοργάνωσης. Ο ίδιος όρος χρησιμοποιείται επίσης για να χαρακτηρίσει τους βοηθούς των ιερέων, αυτούς δηλαδή που εκτελούσαν την τελετουργία της θυσίας.[57] Στην κατηγορία των ιερέων εντάσσονται επίσης και οι *επαίτες* - *ιερείς*, η ασφαλέστερη ένδειξη μιας μη καθιερωμένης θρησκείας, που απαντούν σποραδικά στην υπηρεσία Ελλήνων όσο και ξένων θεών.

Η σύνδεση των ιερών τελετουργικών με τον χώρο των Μυστηρίων θα πρέπει να αναζητηθεί στον Ομηρικό *Ύμνο στη Δήμητρα*, όπου η θεά φέρεται πως πρόσφερε στους Αθηναίους το μέγα δώρο των Μυστηρίων. Τα μεγάλα της δώρα στην ανθρωπότητα είναι δύο: το σιτάρι ως υλική τροφή της επίγειας ζωής και τα μυστήρια ως συμβολική πνευματική τροφή όχι μόνο της επίγειας αλλά και της αιώνιας, μετά θάνατον, ζωής τους.[58] Στην πραγματικότητα γίνεται λόγος για συγκεκριμένους θνητούς ιδρυτές αυτών, τον Εύμολπο και τον Ορφέα, που θεωρήθηκαν αυτοί που καθιέρωσαν τα Μυστήρια σε ανάμνηση της «επίσκεψης» της θεάς. Από τον τέταρτο αιώνα ωστόσο άλλαξε ο τρόπος επιλογής των ιερέων και ιερειών καθώς περνούσαν ένα είδος δημόσιας ακρόασης σαν όλους τους αξιωματούχους της πολιτείας.

Τα τελούμενα από τους ιερείς μυστήρια ήταν τελετουργίες μυήσεως με προαιρετικό, και μυστικό χαρακτήρα που υπόσχονταν προσωπική ασφάλεια, μέσω της ένταξης σε μια εορτή και της αντίστοιχης προσωπικής προσέγγισης σε μια θεότητα, ενώ παράλληλα αποσκοπούσαν στην πνευματική μεταβολή της κατάστασης του πιστού, μέσω της εμπειρίας του θείου.[59] Κανένα μυστήριο και καμία τελετή δεν τελούνταν χωρίς

[56] *Στο ίδιο*, σ. 110.
[57] Liddell H. – Scott R., *Επιτομή του μεγάλου λεξικού της ελληνικής γλώσσης*, μτφ. Ξ. Π. Μόσχος, Πελεκάνος, Αθήνα 2007, σ. 614.
[58] Nilsson, *Ελληνική λαϊκή θρησκεία*, Αθήνα, σ. 50.
[59] Burkert W., *Μυστηριακές λατρείες της αρχαιότητας* μτφ. Ε. Ματθαίου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997, σ. 25.

όρχηση, γι' αυτό άλλωστε ο Ορφέας και ο Μουσαίος, ιδρυτές των μυστικών τελετών, νομοθέτησαν τη μύηση των πιστών με όρχηση και ρυθμό.[60]

Κατά τον 5ο αι. π.Χ. η παλιά τάξη πραγμάτων αλλάζει και η θέση των ιερέων μετασχηματίζεται καθώς υποχωρεί η εξουσία των γενών. Η εικόνα μας πάντως για την ιστορία των ιερατικών αξιωμάτων στην Αθήνα αναγκαστικά στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε ενδείξεις, επειδή λείπουν τα ακριβή στοιχεία. Το μόνο σωζόμενο στοιχείο για την καθιέρωση ενός ιερατικού αξιώματος ανήκει πιθανώς στα 440 π.Χ., και μαρτυρεί με βεβαιότητα, μια ριζική αλλαγή, ακόμη κι αν αυτή δεν εισάγεται ακριβώς τότε αλλά κάποια στιγμή νωρίτερα: Η νέα ιέρεια της Αθηνάς Νίκης, πληροφορούμαστε, θα επιλεγεί με κλήρο, όχι από κάποιο γένος, παρά μεταξύ «όλων των Ατθίδων».[61]

Στο εξής κανένα νέο ιερατικό αξίωμα δε φαίνεται να ανατίθεται πλέον σε κάποιο γένος από όσα τουλάχιστον γνωρίζουμε. Μάλιστα, από τα δύο ιερατικά αξιώματα που καθιερώθηκαν αργότερα, για τους νέους θεούς Βενδίδα και Ασκληπιό, το πρώτο ήταν σίγουρα και το δεύτερο κατά πάσα πιθανότητα ανοικτά σε όλους τους πολίτες. Σύμφωνα με τον ρήτορα του τετάρτου αιώνα Απολλόδωρο, άτομα που επιζητούν να ιδιοποιηθούν το δικαίωμα να παρέχουν πολιτικές συμβουλές συμπεριφέρονται «λες και επρόκειτο για ιδιωτικό τους ιερατικό αξίωμα», ενώ στην πραγματικότητα μέσα στη δημοκρατία αυτό ανήκει σε «οποιονδήποτε το επιθυμεί».[62] Τα παλιά, κλειστά ιερατικά αξιώματα θεωρούνται λοιπόν εξαίρεση, και μάλιστα ίσως απειλητική για τη δημοκρατική ισότητα. Είναι πολύ λιγότερο σαφές αν η ιέρεια της Αθηνάς Νίκης ήταν η πρώτη που εκλέχτηκε με τον καινούριο τρόπο, χωρίς περιορισμούς. Αν κάποια ιερατικά αξιώματα χρειάστηκε να καθιερωθούν για να υπηρετήσουν τους ήρωες που έγιναν «επώνυμοι» το 506 π.Χ., τότε το νέο σύστημα μπορεί κατά κάποιον τρόπο να εισήχθη παράλληλα με τις εκδημοκρατικές αλλαγές. Δεν μπορούμε εν προκειμένω να απορρίψουμε και την άποψη

---

[60] *Ἐῶ λέγειν, ὅτι τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὑρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως, Ὀρφέως δηλαδὴ καὶ Μουσαίου καὶ τῶν τότε ἀρίστων ὀρχηστῶν καταστησαμένων αὐτάς, ὥς τι κάλλιστον καὶ τοῦτο νομοθετησάντων, σὺν ῥυθμῷ καὶ ὀρχήσει μυεῖσθαι. ὅτι δ' οὕτως ἔχει, τὰ μὲν ὄργια σιωπᾶν ἄξιον τῶν ἀμυήτων ἕνεκα, ἐκεῖνο δὲ πάντες ἀκούουσιν, ὅτι τοὺς ἐξαγορεύοντας τὰ μυστήρια ἐξορχεῖσθαι λέγουσιν οἱ πολλοί. Ἐν Δήλῳ δέ γε οὐδὲ αἱ θυσίαι ἄνευ ὀρχήσεως ἀλλὰ σὺν ταύτῃ καὶ μετὰ μουσικῆς ἐγίγνοντο. παίδων χοροὶ συνελθόντες ὑπ' αὐλῷ καὶ κιθάρᾳ οἱ μὲν ἐχόρευον, ὑπωρχοῦντο δὲ οἱ ἄριστοι προκριθέντες ἐξ αὐτῶν. τὰ γοῦν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις ᾄσματα ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο καὶ ἐμπέπληστο τῶν τοιούτων ἡ λύρα. (*Λουκιανός, *Περί Ορχήσεως*, 15-16) (Λουκιανός, *Άπαντα, Δις κατηγορούμενος – Φιλοψευδής ή απιστών – Περί ορχήσεως*. τ.10., επιμ. Β. Γ. Μανδηλαράς, μτφ. Φιλολογική ομάδα Κάκτου, Κάκτος, Αθήνα 1994).

[61] Meiggs R., *Athenian Empire*, Clarendon Press, Oxford 1972, σ. 497.

[62] Δημ. 51.19., *ὥσπερ Ἱερωσύνην ἰδίαν τινά ταύτην ἔχοντες*.

κατά την οποία αυτό ανάγεται σε ακόμη παλαιότερο χρόνο, αν και φαίνεται ίσως πιθανότερο ότι οι τύραννοι θα είχαν προτιμήσει να ικανοποιούν γένη που πρόσκειντο σε αυτούς. Εν πάση περιπτώσει, «ανοικτά» ιερατικά αξιώματα καθιερωμένα το πρώτο μισό του πέμπτου αιώνα θα πρέπει μάλλον να ήταν ακόμη περιορισμένα, όπως περιορισμένο ήταν και το αξίωμα του άρχοντα, στις δύο περιουσιακά ανώτερες τάξεις.[63] Δεν είναι άλλωστε τυχαία η παρατήρηση πως στις πόλεις της Ιωνίας είχαν τη συνήθεια να δίνουν το αξίωμα του ιερέα στον μεγαλύτερο πλειοδότη. Όπως αναφέρει σχετικά ο Nilsson, «ο ιερέας έπρεπε να έχει σημαντικά επιμίσθια ανάλογα με τη δημοτικότητα της λατρείας. Ορισμένες αμοιβές για κάθε θυσία και ορισμένα μέρη των σφαγίων, όπως το δέρμα, του ανήκαν. Με την ενοικίαση αυτού του αξιώματος, το κράτος εξασφάλιζε ένα σημαντικό μερίδιο αυτών των αποδοχών για το θησαυροφυλάκιό του».[64] Στο ιερατικό αξίωμα προς τιμήν της ιέρειας της Αθηνάς Νίκης είναι αδύνατον να αποφανθούμε εκ των προτέρων αν σε εκείνα τα μεταβατικά χρόνια, οι Αθηναίοι θα προτιμούσαν την πιο παραδοσιακή ή τη ριζοσπαστικότερη εναλλακτική λύση καθώς στα μέσα του 5ου αιώνα η ιέρεια εκλέγεται πλέον από την εκκλησία του Δήμου ανάμεσα σε όλες τις γυναίκες που ήταν *αστές* Αθηναίες.[65]

Αρκετές από αυτές τις μεταρρυθμίσεις είχαν, φαίνεται, την ίδια τάση: να μειώσουν ακόμη περισσότερο τη θρησκευτική εξουσία μεμονωμένων θνητών. Η ευσέβεια, βασικότατο χαρακτηριστικό της αρχαίας ελληνικής θρησκείας, ποτέ δεν είχε αποδοθεί σε υπέρτατο βαθμό στους ιερείς. Αλλά ακόμη και τα λίγα διακριτικά τους σημεία -ευγενική καταγωγή, πρόσβαση στην αρχαία παράδοση, μακρά θητεία, εκλογή- τώρα αφαιρέθηκαν ένα προς ένα. Το ιερατικό αξίωμα συρρικνώθηκε σε μια ελάσσονα διοικητική ιδιότητα. Το ιερατικό αξίωμα προς τιμήν του Ασκληπιού εναλλασσόταν ανά έτος μεταξύ των φυλών, όπως γινόταν, για παράδειγμα, με τη θέση του «*γραμματέως της Βουλής*». Πράγματι, η μελέτη που αναγνώρισε για πρώτη φορά αυτό το φαινόμενο φέρει τον αποκαλυπτικό τίτλο: *Οι ιερείς του Ασκληπιού: Μια καινούρια μέθοδος χρονολόγησης*

[63] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 180.
[64] Nilsson P. M., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας* μτφ. Αικ. Παπαθωμοπούλου, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1993, σ. 261.
[65] *Στο ίδιο*, σ. 260.

των Αθηναίων αρχόντων.[66] Κατά τον Ισοκράτη οι περισσότεροι θεωρούν *ότι* «τα ιερατικά αξιώματα είναι για τον καθένα».[67]

Οι ειδικοί εκείνοι επί της θρησκείας που είχαν κύρος στην Εκκλησία του Δήμου -οι *προφήτες*- δεν το αντλούσαν από κάποιο καθιερωμένο αξίωμα και, αν κρίνουμε από τις πολλές λοιδορίες των κωμωδιογράφων, δεν έχαιραν και μεγάλου σεβασμού. Οι τάσεις αυτές, ασφαλώς, δεν έφτασαν ποτέ να εκπληρωθούν πλήρως. Εφόσον κανένα ιερατικό αξίωμα δε μεταφέρθηκε ποτέ διά της βίας από κάποιο γένος στον λαό, η πλειονότητά τους εξακολούθησε να καλύπτεται με τον παλιό τρόπο. Οι κυρίαρχες οικογένειες μέσα στα γένη ήταν κάποτε στην πράξη ικανές, με οποιοδήποτε μέσο, να ιδιοποιούνται τη διαδοχή κάποιου προνομιούχου ιερατικού αξιώματος. Και στη μόνη περίπτωση όπου καταγράφονται τα μέσα εκλογής σε ένα τοπικό ιερατικό αξίωμα μαθαίνουμε ότι η θέση πληρώθηκε με κλήρωση[68] από έναν μικρό κατάλογο στον οποίο περιλαμβάνονταν οι «ευγενέστεροι» άνδρες του δήμου.[69] Όσο για τους άρχοντες,[70] εκεί έμπαιναν σε ενέργεια διάφορα είδη «φίλτρων» για τη διαλογή και τον αποκλεισμό των τυχόν ανεπιθύμητων υποψηφίων.

Περνώντας από την ανδρική στη γυναικεία σφαίρα της αρχαίας κοινωνίας, είναι πολύ ενδιαφέρουσα η παρατήρηση πως την εποχή συγγραφής και παράστασης των δραμάτων με τα οποία θα ασχοληθούμε ο χώρος των θρησκευτικών τελετουργιών ήταν ένα από τα ελάχιστα μέρη όπου οι γυναίκες συμμετείχαν σε σημαντικό βαθμό,

---

[66] Ferguson S. W., *The Priests* of *Asklepios*: A *New Method* of *Dating Athenian Archons*, University of California, Berkeley 1906.

[67] «*ὅτι τὴν βασιλείαν ὥσπερ ἱερωσύνην παντὸς ἀνδρὸς εἶναι νομίζουσιν*» Ισοκράτους, *Προς Νικόκλεα*, 6.

[68] Η χρησιμοποίηση του κλήρου για την εκλογή των ιερέων θεωρείται από τον Πλάτωνα *(Νόμοι* 759b) ως μια μορφή θείας επιλογής. Από αυτή την άποψη, δε θα χρειαζόταν να τη θεωρήσουμε ως απόρροια της δημοκρατικής πρακτικής.

[69] Parker, *Η αρχαία ελληνική θρησκεία*, σ. 186.

[70] Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, αναφορικά με το πώς γινόταν ο διορισμός των κρατικών λειτουργών στην Αθηναϊκή Δημοκρατία: *«Όταν οι άρχοντες υποβάλλονται σε εξέταση, τους ρωτούν πρώτα: «Ποιος είναι ο πατέρας σου και από ποιο Δήμο, ποιος είναι ο πατέρας του πατέρα σου, ποια είναι η μητέρα σου, ποιος είναι ο πατέρας της μητέρας σου και από ποιο Δήμο; Κατόπιν, τους ρωτούν αν πιστεύουν στον Πατρώο Απόλλωνα και στον Έρκειο Δία και πού βρίσκονται τα οικογενειακά ιερά τους, αν έχουν οικογενειακούς τάφους και που βρίσκονται αυτοί, αν φέρονται καλά στους γονείς τους, αν πληρώνουν τους φόρους, αν έχουν λάβει μέρος σε εκστρατεία.»(ἐπερωτῶσιν δ', ὅταν δοκιμάζωσιν, πρῶτον μὲν «τίς σοι πατὴρ καὶπόθεν τῶν δήμων, καὶ τίς πατρὸς πατήρ, καὶ τίς μήτηρ,καὶ τίς μητρὸς πατὴρ καὶ πόθεν τῶν δήμων;» μετὰ δὲταῦτα, εἰ ἔστιν αὐτῷ Ἀπόλλων πατρῷος καὶ Ζεὺς ἑρκεῖος,καὶ ποῦ ταῦτα τὰ ἱερά ἐστιν, εἶτα ἠρία εἰ ἔστιν καὶ ποῦταῦτα, ἔπειτα γονέας εἰ εὖ ποιεῖ, καὶ τὰ τέλη <εἰ> τελεῖ,καὶ τὰς στρατείας εἰ ἐστράτευται»).* (*Αθηναίων Πολιτεία* 55, 3) (Αριστοτέλης, *Αθηναίων πολιτεία*, επιμ. Γ. Θ. Μαυρόπουλος, μτφ. Ι. Δ.Παπαδής, Ζήτρος., Θεσσαλονίκη 2009).

απολαμβάνοντας κάποιες φορές ένα είδος ανεξαρτησίας.[71] Η συμμετοχή των γυναικών ιερέων στις δημόσιες τελετουργίες της πόλης αποτελούσε μια ξεχωριστή αντιμετώπιση που αναδείκνυε το γυναικείο φύλο καθώς το ανδροκρατούμενο περιβάλλον της Αθήνας του 5ου π.Χ αιώνα απέκλειε τις γυναίκες από κάθε πολιτική δράση.[72] Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση της ιέρειας της θεάς Αθηνάς, που ήταν ένα κληρονομικό αξίωμα της οικογένειας των Ετεοβουτάδων. Η ανάληψη ενός τέτοιου αξιώματος προϋπέθετε σε κάθε περίπτωση και τη μεγάλη ευθύνη του προσώπου που το κατείχε, βγάζοντας τη γυναίκα από την αφάνεια, καθώς οι ναοί εκτός από λατρευτικοί χώροι λειτουργούσαν και ως θησαυροφυλάκια.[73] Η ελληνική θρησκευτική παράδοση προϋπέθετε την υπηρεσία των γυναικείων θεών από γυναίκες και των αντρικών από άντρες ιερείς.[74] Ωστόσο, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω, δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις όπου άντρες υπηρετούσαν σε ναούς γυναικείας θεότητας (πχ. η λατρεία της Δήμητρας στην Ελευσίνα) ή γυναίκες σε ναούς αντρικών θεοτήτων (πχ. Πυθία στο Δελφικό μαντείο).[75] Σε κάθε περίπτωση, πάντως, κάποιες μικρές αλλαγές στη διανομή της τελετουργικής τάξης λάβαιναν χώρα μέσα στην πολιτεία, δίχως όμως να επηρεάζεται η θεμελιώδης θρησκευτική δομή.[76]

Ένας χαρακτηριστικός θεσμός που παρατηρείται για πρώτη φορά στην περίοδο διακυβέρνησης του Λυκούργου (ιερέας κι ο ίδιος του Ερεχθέα Ποσειδώνα) είναι εκείνος κατά τον οποίον ένας ιερέας αναφέρει στη Βουλή την επιτυχή διεξαγωγή θυσιών «για λογαριασμό του αθηναϊκού λαού», η Βουλή αποφασίζει την «αποδοχή των εκ της θυσίας ευεργετημάτων» και ο ιερέας επευφημείται με ψήφισμα για τις υπηρεσίες του. «Η Βουλή καταγράφει την έκβαση των θυσιών, ο ιερέας δέχεται επαίνους από την πολιτεία: κι εδώ επίσης διακρίνουμε μια λυκούργεια έμφαση στη σημασία της θρησκείας για την πολιτεία. Ο Λυκούργος μάλιστα είναι αυτός που ορίζει ένα σώμα εποπτών των

[71] Pilz, «The Profits of Self-Representation: Statues of Female Cult Personnel in the Late Classical and Hellinistic Periods», σ. 155.
[72] Blundell S, *Women in Ancient Greece*, Harvard University Press, Cambridge 1995, σ. 160.
[73] Pomeroy B.S., *Θεές, πόρνες, σύζυγοι και δούλες. Οι γυναίκες στην κλασική αρχαιότητα*, μτφ. Μ. Μπλέτσας, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008, σ. 115.
[74] Augier, «Giving a Name to Priestesses in Ancient Greece (Fifth to First Century BCE)», σ. 47.
[75] Simon J. S., «The Functions of Priestesses in Greek Society», *Classical Bulletin* 67 (1991), σσ. 9-13, σ. 9.
[76] Wallace W. R., *The Areopagos Council to 307 B.C.*, John Hopkins University Press, Baltimore 1989, σσ. 210-211.

Μυστηρίων ενώ καλύπτει με διορισμό πλέον τη θέση του ιεροποιού των Σεμνών θεών».[77]

Ο Άρειος Πάγος ως το αρμόδιο δικαστήριο για τους φόνους προφύλασσε τους πολίτες από το μίασμα. Προστάτευε τα ιερά ελαιόδεντρα της Αθηνάς, σύμβολα της φροντίδας της θεάς για την πολιτεία της, φυλακτά της αιώνιας ύπαρξης της πόλης. Επίσης γνώριζε τη θέση των «μυστικών αποθετών» (ή, κατά μια δόκιμη υπόθεση, «μυστικών τάφων»), «από τους οποίους εξαρτάται η ασφάλεια της πόλεως».[78] Οι πρώην άρχοντες που τον αποτελούσαν «δεν ήταν θεωρητικά μια ελίτ υπό την προστασία της δημοκρατίας και ο σεβασμός που έτρεφαν γι' αυτόν απευθυνόταν σε ένα θεσμό που μετέδιδε κοινές παραδόσεις. Ο Άρειος Πάγος ήταν το σώμα των πολιτών στην ιερότερη έκφανσή του. Και το κύρος του, κατά μία έννοια. επιβεβαιώνει, την αρχή ότι το μοναδικό αντικείμενο σεβασμού, πέραν των θεών ήταν η πόλη».[79]

Οι τακτικές συναντήσεις της Εκκλησίας του Δήμου είχαν ξεχωριστή ημερήσια διάταξη κατά την οποία *τα ίερά* προηγούνταν των κοσμικών.[80] Ένα εγχειρίδιο ρητορικής του τέταρτου αιώνα εντοπίζει επτά θέματα για τα οποία ο επίδοξος πολιτικός πρέπει να είναι ικανός να «μιλήσει ενώπιον του λαού»: το πρώτο μάλιστα που λέγεται ότι έχει μεγάλη σημασία, είναι οι «τελετές». Η θρησκευτική αρχή ανήκε τώρα στη Βουλή και στην Εκκλησία, όχι μόνο για κρίσιμα ζητήματα της πολιτικής ζωής αλλά σε μεγάλο βαθμό και για θέματα που αφορούσαν σε πρακτικό καθημερινό επίπεδο.[81] Η σχέση συμβολίζεται εναργώς με τη συνήθεια των δημόσιων ιερέων να υποβάλλουν «αναφορές» στη Βουλή για τους καλούς οιωνούς τους οποίους είχαν εξασφαλίσει κατά τις θυσίες τους «για λογαριασμό του αθηναϊκού λαού». Η Βουλή, με τη σειρά της αποφάσιζε επισήμως, εκ μέρους της πολιτείας, να «αποδεχθεί όσα ευεργετήματα προέκυπταν από τις θυσίες». Αν και ο θεσμός αυτός πρωτομαρτυρείται το δεύτερο μισό του τέταρτου αιώνα, η δομή της εξουσίας που προϋποθέτει υπάρχει ήδη σαφώς από τις αρχές του πέμπτου. «Το κέντρο του νευρικού συστήματος της θρησκείας της πόλης ήταν πλέον η δημοκρατική Βουλή. Αν και οι λατρείες που κάποτε διεξάγονταν από τα *γένη*

[77] Parker R., *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 330.
[78] Wallace W. R., *The Areopagos Council to 307 B.C.*, σ. 106.
[79] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 187.
[80] Parker R., *Miasma. Polution and Partification in Early Greek Religion*, Oxford University Press, Oxford 1996, σ. 330.
[81] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 178.

υπήρξαν ιδιωτικές πίστεις, είναι μάλλον απίθανο να παρέμειναν έτσι μέχρι τις αρχές του πέμπτου αιώνα. Μπορούμε, φυσικά, να παραδεχτούμε ότι ο *δήμος* ίσως στην πράξη αποδείχτηκε δυναμικότερος και ριζοσπαστικότερος αφέντης απ' όσο υπήρξε ποτέ ο αριστοκρατικός *άρχων*».[82]

Στην ιερατική χορεία θα πρέπει να εντάξουμε και το αξίωμα του *εξηγητή*, του επίσημου δηλαδή συμβούλου για προβλήματα μιάσματος και εξαγνισμού, που καθιερώθηκε για πρώτη φορά επίσημα με το νομοθετικό πρόγραμμα του 403 π.Χ. Το ιερατικό αυτό αξίωμα του *εξηγητή* έχαιρε του ύψιστου κοινωνικού σεβασμού, ακόμη και αφότου οι μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη στα 462 π.Χ. του είχαν αποστερήσει, κατά την κοινή άποψη, το παραδοσιακό πολιτικό του κύρος και πιθανόν και έναν πολύ ευρύτερο θρησκευτικό ρόλο.[83] Οι εξουσίες που διατήρησε ο *εξηγητής* είχαν σχέση με τη θεμελιώδη ασφάλεια της πολιτείας έναντι του μιάσματος. Σε μια περίσταση υποτίθεται ότι επενέβη διακριτικά κατά κάποιου άρχοντα του οποίου τη σύζυγο έκρινε ακατάλληλη για τη διεξαγωγή παραδοσιακών θρησκευτικών καθηκόντων.

Οι μαρτυρίες για τη θρησκευτική και πολιτική ζωή των *δήμων* και κατά συνέπεια των ιερατικών αξιωματούχων ελαττώνονται σημαντικά στη διάρκεια του 3ου αι. π.Χ. Η καχυποψία και η εχθρότητα που μπορούσαν να προκαλέσουν οι «ξένες» μη καθιερωμένες λατρείες οδήγησαν τον τέταρτο αιώνα στη δίωξη τριών «ιερειών», δύο από τις οποίες μάλιστα εκτελέστηκαν, ενώ η τρίτη, η εταίρα Φρύνη, λέγεται πως γλίτωσε μόνο γυμνώνοντας το στήθος της μπροστά στους ενόρκους, αφού όλη η ευγλωττία του εραστή της Υπερείδη είχε αποτύχει.

Η εισδοχή ενός νέου θεού μπορούσε να καταστεί δυνατή διαμέσου των συμφερόντων των ιερέων που υπηρετούσαν έναν παλαιό.[84] Χαρακτηριστική περίπτωση είναι η σύνδεση της λατρείας του Ασκληπιού με αυτή του Απόλλωνα ή και του Ερμή.[85]

---

[82] *Στο ίδιο*, σσ. 178-179.

[83] Mac Dowell M. D., *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*, Manchester University Press, Manchester 1963, σ. 42.

[84] Garland R., *Introducing New Gods. The Politics of Athenian Religion*, Cornell University Press, Ithaca, NY and London 1992, σ. 20.

[85] Βλ. Διαμαντάκου – Αγάθου Κ., *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σσ. 26-28: «*Στις τελευταίες δεκαετίες του 5ου π.Χ. αιώνα δεν ανθίζει όμως μόνο η ορθολογική ιατρική του Ιπποκράτη και του κύκλου του, αλλά επίσης η θαυματουργός ιατρική των ιερέων του Ασκληπιού, ο οποίος ξεκίνησε την αρχαϊκή θεραπευτική σταδιοδρομία του ως ένας απλός θνητός Θεσσαλός από την Τρίκκη, για να προβιβαστεί κατόπιν, ενδεχομένως κατά την εποχή της χορικής λυρικής ποίησης, σε θεραπευτή ημίθεο, γιο του Απόλλωνα και της θνητής Κορωνίδος, και να αναχθεί κατά τη διάρκεια της κλασικής εποχής σε θεό με απόλυτη*

Δεν αποτελεί έκπληξη μάλιστα που κατόπιν βρίσκουμε τον Ασκληπιό μαζί με τις θυγατέρες του Ιασώ, Ακεσώ και Πανάκεια, αφού αυτό είναι κάτι που συμβαίνει συχνά. Ακόμη σε μια λατρεία *εγκοίμησης* μπορούμε εύκολα να καταλάβουμε τον ρόλο του ονειροπομπού Ερμή. Κανονικά όμως ο Μαλεάτης Απόλλων συνδέεται με τον Ασκληπιό ως ενιαία μορφή, ενώ τα σκυλιά και οι κυνηγοί είναι κάτι εντελώς μυστηριώδες.[86] Οι δημόσιοι γιατροί των Αθηνών πραγματικά θυσίαζαν δυο φορές τον χρόνο στο ιερό του ήρωα.

Η αναφορά στα πρόσωπα και στον ρόλο των ιερέων με τη μορφή που είχαν τους προηγούμενους αιώνες ακολουθεί την ιστορική διαδρομή των *δήμων* και των *φυλών*, που ως μονάδες πολιτικής οργάνωσης επιβίωσαν μέχρι την ύστερη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, ενώ οι *φατρίες* τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 2ου αι. π.Χ. Όμως τα κέντρα συλλογικής ζωής είχαν όλα χάσει τη μεγαλύτερη βαρύτητά τους ήδη από το τέλος του 3ου αι. π.Χ. Οι *δήμοι* γενικά εξαφανίζονται από τα κείμενα περί τα μέσα του τρίτου αιώνα (αν και ένας δυο συγκεκριμένοι δήμοι παραμένουν ενεργοί και στον δεύτερο αιώνα). Οι τελετές, τα ιερά και οι μύθοι της αττικής υπαίθρου δεν εξαφανίζονται εντελώς, όμως εκείνο που χάνεται είναι η αυτόματη σύνδεση κάθε δημότη ξεχωριστά με το δημόσια χρηματοδοτούμενο εορτολόγιο που σχετιζόταν με κάποιο τοπικό μικρό πάνθεον θεών και ηρώων.[87] Τα μέλη των *δήμων* οι οποίοι είχαν μεταφερθεί στις νέες *φυλές* όφειλαν κατ' αρχήν να παραιτηθούν από τη σύνδεσή τους με έναν επώνυμο Αττικό ήρωα υπέρ κάποιου Μακεδόνα βασιλιά.[88]

Τα ιερατικά αξιώματα επηρεάστηκαν με παρόμοιο τρόπο. Σαφείς αλλαγές δεν παρατηρούνται μέχρι τουλάχιστον την πρώιμη αυτοκρατορική περίοδο, οπότε συναντάμε το ιερατικό αξίωμα για τη λατρεία του Ασκληπιού, που στο παρελθόν περνούσε δημοκρατικότατα κατ' έτος από φυλή σε φυλή διαδοχικά, να έχει τώρα πλέον τεθεί σε

αυτονομία. […] Αρχής γενομένης από την Επίδαυρο, όπου ο Ασκληπιός λατρευόταν ήδη τον 5ο αι. π.Χ., η λατρεία του θεού θα διαδιδόταν στην υπόλοιπη ηπειρωτική και νησιωτική Ελλάδα, στη Μ. Ασία και στη συνέχεια στη Ρώμη. […] Ο Ασκληπιός, αρχικά μυθικός θνητός γιατρός και προστάτης της συντεχνίας των γιατρών, απέκτησε τη θεϊκή ιδιότητα κατά τη διάρκεια του 5ου αι. π.Χ., περίπου ανάμεσα στα 475 και 425. Λίγα χρόνια αργότερα, πιθανότατα μετά την ειρήνη του 421 και την –έστω παροδική– κατασίγαση της έχθρας με την Επίδαυρο, έντονο ενδιαφέρον για τη λατρεία του Ασκληπιού θα εκδηλωνόταν και στην Αθήνα, με την ίδρυση δύο Ασκληπιείων, ενός στην πόλη και ενός στον Πειραιά, πρωτοβουλία στην οποία η συμβολή του τραγικού ποιητή Σοφοκλή, παρ' όλες τις αμφισβητήσεις ως προς την ακριβή φύση και έκτασή της, παραμένει αυτή καθαυτή μάλλον βέβαιη».

[86] Edelstein J. E. – Edelstein L.**,** *Asclepius*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1945, σ. 186.

[87] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 348.

[88] Osborne J. M., *Naturalization in Athens*, Paleis der Academien, Brussels 1982, σσ. 112-113.

ισόβια θέση. Ήδη όμως μέσα στον τρίτο αιώνα ένας σημαντικός αριθμός των κατόχων αυτού του ιερατικού αξιώματος είναι πρόσωπα με κάποιο πλούτο και κοινωνική προβολή. Και στον δεύτερο αιώνα, διάφορα άτομα λέγεται ότι «υπέμειναν» ενίοτε την ανάληψη κάποιας «λειτουργίας». Τη δεκαετία του 230 π.Χ, ένας ενιαύσιος ιερέας της Αρτέμιδας Καλλίστης επαινείται για την ανάθεση πέτρινου βωμού «εξ ιδίων», ενώ οι ιερείς που στρατολογούνταν από τα γένη χρειαζόταν κάποτε να δείχνουν παρόμοια γενναιοδωρία καθώς επίσης και οι «επόπτες των Μυστηρίων». Εντυπωσιακότατη είναι η περίπτωση της λατρείας του «Δήμου και των Χαρίτων» που ιδρύθηκε τη δεκαετία του 220 ή του 210 π.Χ, με πρωτοβουλία. προφανώς, των αδελφών Ευρυκλείδη και Μικίωνος, σημαντικών πολιτικών μορφών της εποχής. Ο Ευρυκλείδης, που εγκωμιάζεται γιατί δαπάνησε χρήματα για ιερά κτίρια, πολύ πιθανόν να κάλυψε τα έξοδα ανέγερσης και ίσως υπήρξε ο πρώτος ιερέας του ναού. Εν πάση περιπτώσει, γύρω στα 194 π.Χ το ιερατικό αξίωμα κατείχε ο γιος του, ενώ τα αργυρά νομίσματα που εξέδωσε το 122/1 π.Χ ο δισέγγονός του ως υπεύθυνος του νομισματοκοπείου φέρουν ως έμβλημα τις Χάριτες. Φαίνεται πως η οικογένεια είχε κάποια ιδιαίτερη σχέση με αυτή την πρωταρχικά δημόσια λατρεία. Τον πέμπτο αιώνα, βεβαίως, ούτε ο πλούτος ούτε η προσωπική αξία μπορούσαν να εξασφαλίσουν μια μακροχρόνια θέση στην τελετουργική ζωή της πόλης.[89]

Μετά το 300 π.Χ περίπου παρατηρούμε πως στα έδρανα για τους επισήμους του θεάτρου του Διονύσου, ο ιερέας του Δήμου και των Χαρίτων καθόταν μαζί με τον ιερέα της Δημοκρατίας αριστερά του και τον ιερέα του Πτολεμαίου Γ' και της Βερενίκης δεξιά του, πιθανότατα σε έδρανο που είχε δωριθεί από τον ίδιο τον πρώτο ιερέα της νέας λατρείας. Οι *οργεώνες* ηρώων ουσιαστικά σταματούν στις αρχές του τρίτου αιώνα. Από την άλλη, οι ιαματικοί ήρωες, και όχι μόνον οι «σχεδόν θεοί» Ασκληπιός και Αμφιάραος, εξακολούθησαν να ακμάζουν. Τα Επιτάφια, τα Θήσεια και τα Αιάντεια της Σαλαμίνας παρέμεναν μεγάλες εορτές κατά τον 2ο προχριστιανικό αιώνα.[90] Ήδη τον τέταρτο αιώνα το επίθετο *δεισιδαίμων* είχε μεταβληθεί από επαινετικό της «θεοφοβίας» σε επικριτικό της «πρόληψης». Υπήρχε λοιπόν, για πρώτη φορά, μια λέξη για τον στιγματισμό κάποιων δήθεν θρησκευτικών πρακτικών –ορισμένων τύπων ίασης, εξαγνισμού και μαντείας προπάντων– ως ανόητων, ακόμη και ασεβών. Τα κύρια θύματα -πλανόδιοι

[89] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σσ. 354-355.
[90] *Στο ίδιο*, σσ. 359-360.

εξαγνιστές και μάντεις- δεν ήταν ακριβώς τμήμα της επίσημης δομής της θρησκείας της πόλης.[91]

Τη δεκαετία του 140 π.Χ. συναντάμε μια ομάδα Στωικών, μεταξύ αυτών και τον Παναίτιο τον Ρόδιο, να υπηρετούν ως *ίεροποιοί* μιας δημόσιας γιορτής (των Πτολεμαίων). Μάλιστα στο τελευταίο τέταρτο του δεύτερου αιώνα αναμενόταν από τους εφήβους να παρακολουθούν κάποιες διαλέξεις θεολογικού περιεχομένου στο Λύκειο και στην Ακαδημία. Αυτή η θετική αντιμετώπιση των φιλοσόφων εμπεριείχε την αποδοχή, ή την ανοχή τουλάχιστον, της μεταφορικής ερμηνείας των παραδοσιακών μορφών ανθρωπομορφικής λατρείας.[92]

Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στους ιερείς επισημαίνουμε συνοπτικά πως στο σύνολο της αρχαιοελληνικής θρησκείας, έως και τη δεκαετία του 140 π.Χ. οι ιερείς εξακολουθούσαν να λειτουργούν ως επιστάτες της ορθής τήρησης των θρησκευτικών παραδόσεων κάθε πόλης, όσο και των τελετουργικών πρακτικών που εφαρμόζονταν σε αυτή.[93]

Β. ΜΑΝΤΕΙΣ

Ο όρος *μάντις* στην αρχαιοελληνική πραγματικότητα αναφέρεται σε όλους τους εξειδικευμένους επαγγελματίες οι οποίοι προφήτευαν επ' αμοιβή και ανεξάρτητα από τα μαντεία της εποχής τους.[94] Η τέχνη τους αναζητούσε πρόσβαση στη θεϊκή γνώση, σε παρελθόν, παρόν και μέλλον, προκειμένου να γίνει διακριτή η θεία βούληση στην ανθρώπινη ζωή.[95] Πραγματοποιούσαν και αυτοί θυσίες, όπως οι ιερείς, αλλά μόνον οι μάντεις ήταν σε θέση να ερμηνεύσουν τις θεϊκές επιταγές, μελετώντας τα σπλάχνα των θυσιαζομένων ζώων (*σπλαγχνοσκόποι*).[96] Μετέρχονταν συνήθως έντεχνης μαντικής και

[91] Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, σ. 366.
[92] Erskine A., *The Hellenistic Stoa*, Bristol Classical Press, London 1990 σ. 83.
[93] Kron, «Priesthoods, Dedications and Euergetism: What Part did Religion Play in the Political and Social Status of Greek Women?», σ. 140.
[94] Ο μάντης που ανήκε σε ένα μαντείο προσδιοριζόταν με τον όρο *πρόμαντις* και όχι με τον όρο *μάντις* (Flower, *The Seer in Ancient Greece*, σ. 24).
[95] *Στο ίδιο*, σ. 11.
[96] Henrichs A., «What is a Greek Priest?», στο B. Dignas – K. Trampedach (eds.), *Practitioners of the Divine: Greek Priests and Religious Officials from Homer to Heliodorus*, Hellenic Studies Series 30: Washington 2008, σσ. 1-14, σ. 14.

οι αποφάνσεις τους εκφράζονταν σε απλό λόγο, χωρίς να συνθέτουν χρησμούς, όπως τα μαντεία. Πιο περίπλοκη είναι ωστόσο η περίπτωση των *χρησμολόγων*. Το έργο τους συνίστατο τόσο στη χρησμοδοσία όσο και στη συλλογή έμμετρων χρησμών προς εμπορική εκμετάλλευση. Στη συνέχεια της διατριβής θα γίνει η διάκριση των μαντειών που προσφέρονται από το ιερατείο του μαντείου και αυτών που δίνονταν αυτόνομα, ξεχωριστά από τα μαντεία.

Η λέξη *μάντις* παράγεται από το ρήμα *μαίνομαι*, με τη σημασία της *μανίας*, βασικό γνώρισμα της έμπνευσης με την οποία οι θεοί ενσάρκωναν τις βουλές τους σε ανθρώπους που χρησιμοποιούσαν ως όργανά τους.[97] Είναι πάλι σημαντικό ότι η ελληνική λέξη *θεός* συνδέεται στενά με την τέχνη του μάντη: ένα ερμηνευμένο σημείο ήταν *θέσφατον*, ο μάντης ήταν *θεοπρόπος*, η τέχνη του αντίστοιχα ήταν το *θειάζειν* ή *ἐνθεάζειν*. Ο μάντης της *Ιλιάδας* Κάλχας ήταν γιος του Θέστορος, ο μάντης που αναφέρεται στην *Οδύσσεια* ότι είχε την ικανότητα να βλέπει οπτασίες ονομαζόταν Θεοκλύμενος και η φυλή που φύλασσε το μοναδικό νεκρομαντείο στην Ήπειρο ήταν οι Θεσπρωτοί. Εν όσω ο μάντης ομιλεί ευρισκόμενος σε κατάσταση εκστάσεως, χρειάζεται με τη σειρά του κάποιον ο οποίος με τη σειρά του θα διατυπώνει τις προφητείες, τον *προφήτη*. Η ίδια η λέξη *μάντις* έχει σχέση με την ινδογερμανική ρίζα για την «πνευματική δύναμη» και είναι επίσης συγγενής με τη *μανία*.[98] Από την άλλη, η λέξη *προφήτης* είναι πιο συγκεκριμένη, δηλώνοντας έναν μόνιμο, πιθανότατα ισόβιο δεσμό με έναν θεό και το ιερό του.[99] Χρησιμοποιείται μόνο από τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη αλλά σε καμία από τις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή.[100]

Είναι ενδιαφέρουσα η σχετική σύνδεση του «ενθουσιασμού» που ο Αριστοτέλης επιχειρεί με τη «μελαγχολική» φυσιολογική ιδιοσυγκρασία.[101] Σε αυτήν, σύμφωνα με τις

---

[97] Foster M., *The Seer and the City: Religion, Politics, and Colonial Ideology in Ancient Greece*, University of California Press, Oakland California 2017, σ. 13.

[98] Burkert W., *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή,* μτφ. Ν. Π. Μπεζαντάκος – Α. Αβαγιανού, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σ. 247.

[99] Nissinen M., *Ancient Prophecy: Near Eastern, Biblical, and Greek Perspectives, Oxford* University Press, Oxford 2017, σ. 24.

[100] Bielawski K., «Mantic Perpsectives in Greek Tragedy. Words, Persons and Performances», στο Bielawski K., (ed), *Mantic Perspectives: Oracles, Prophecy and Performance*, Ośrodek Praktyk Teatralnych 'Gardzienice, Warszawa 2015, σσ. 69-84, σ. 75.

[101] Αριστοτέλης, *Προβλήματα, Ὅσα περὶ φρόνησιν καὶ νοῦν καὶ σοφίαν* 954a34: «*οἷον ὅσοις μὲν πολλὴ καὶ ψυχρὰ ἐνυπάρχει, νωθροὶ καὶ μωροί, ὅσοις δὲ λίαν πολλὴ καὶ θερμή, μανικοὶ καὶ εὐφυεῖς καὶ ἐρωτικοὶ καὶ εὐκίνητοι πρὸς τοὺς θυμοὺς καὶ τὰς ἐπιθυμίας, ἔνιοι δὲ καὶ λάλοι μᾶλλον. πολλοὶ δὲ καὶ διὰ τὸ ἐγγὺς εἶναι τοῦ*

ιδέες του φιλοσόφου περί μαντικής,[102] φανερώνεται η επίδραση της χολής η οποία στη φύση της συγγενεύει με κάποιο ρευστό (πνεύμα). Τα άτομα στα οποία η χολή εκκρίνεται σε μεγάλη ποσότητα, οι «μελαγχολικοί τύποι», βρίσκονται συχνά σε μια κατάσταση που μπορεί να συγκριθεί με πυρετό ή μέθη, εξαιτίας της ταραχής που φέρνει στο αίμα.[103] Κατά συνέπεια το προφητικό παραλήρημα δεν είναι, για τον Αριστοτέλη, τίποτα περισσότερο από μια ασθένεια που προκαλείται από φυσικά αίτια. Ωστόσο, αξίζει να προσθέσουμε και τον χαρακτηρισμό της μελαγχολικής φύσης ως «δαιμονικής» από τον Αριστοτέλη, σε αντίθεση με την πλατωνική διάκριση των προσωπικών «δαιμόνων», πράγμα το οποίο συμφωνεί με το γεγονός ότι η χολή, εφόσον είναι πνεύμα, συνδέεται με ό,τι ευγενέστερο υπάρχει στο σύμπαν.[104]

Αξίζει βέβαια να συμπληρώσουμε πως ο Πλάτων κάνοντας τον διαχωρισμό της *έντεχνης* –μέσω της παρατήρησης των φαινομένων που εμπίπτουν στην αντίληψη του μάντη– και άτεχνης ή φυσικής μαντείας -ένα είδος έκστασης, μανίας και θεϊκής κατάληψης- παραδέχεται ως μάντεις μόνο αυτούς που εμπνέονται κατευθείαν από την θεότητα δίχως τη μεσολάβηση κάποιου αισθητού σημείου. Παρόλο που η αναζήτηση του μέλλοντος μέσω της παρατήρησης των πτηνών ή άλλων σημείων φαίνεται λογική και ορθή στη μέθοδό της, στηρίζεται προφανώς, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, σε παράλογες προϋποθέσεις.[105]

Η λέξη *έκστασις* ως κατάσταση πρόσληψης της γνώσης, χρησιμοποιούνταν κυρίως για να περιγράψει, στην περίπτωση των μάντεων, αυτή τη μη φυσιολογική κατάσταση. Σημαίνει «βγαίνω από τον εαυτό μου» και κατανοείται καλύτερα σήμερα ως «καταληψία», παρ' όλο που στην αρχαιότητα μπορούσε να σημαίνει ένα είδος «κατοχής». Η σύνδεση των προφητικών δυνάμεων με την «τρέλα» φαίνεται πως ήταν μια πολύ παλιά ιδέα ανάμεσα στα ινδοευρωπαϊκά φύλα, όπως δείχνει η ετυμολογία, ενώ οι περιγραφές της προφητικής καταληψίας ενισχύουν αυτή την άποψη. Πρέπει όμως να σημειώσουμε ότι αυτό αποτελεί μόνο μία μορφή μαντείας· υπάρχουν μορφές, όπως για

νοεροῦ τόπου τὴν θερμότητα ταύτην νοσήμασιν ἁλίσκονται μανικοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοῖς, ὅθεν Σίβυλλαι καὶ Βάκιδες καὶ οἱ ἔνθεοι γίνονται πάντες, ὅταν μὴ νοσήματι γένωνται ἀλλὰ φυσικῇ κράσει».

[102] Αριστοτέλης, *Περὶ ἐνυπνίων - Περὶ τῆς καθ'ὕπνον μαντικῆς,* Εισαγωγή – Μετάφραση - Σχόλια Α., Μελίστα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1998.

[103] Αριστοτέλης, *Προβλήματα, στο ίδιο*.

[104] Flacelière R., *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Αικ. Δημητρίου, Ζαχαρόπουλος, Αθήναι 1964, σ. 99.

[105] *Στο ίδιο*, σ. 11.

παράδειγμα η ερμηνεία των ονείρων ή οι αστρολογικές προβλέψεις, που δεν προϋποθέτουν -στην πραγματικότητα αποκλείουν- τη μη φυσιολογική συμπεριφορά.[106]

«Στους αρχαίους πολιτισμούς», γράφει ο Burkert,[107] «ήταν καθιερωμένη από παλιά μια θρησκευτική ερμηνεία: τα σημεία προέρχονταν από τους θεούς οι οποίοι μέσω αυτών οδηγούν και κατευθύνουν τους ανθρώπους έστω και με κρυπτογραφικό τρόπο. Ακριβώς επειδή δεν υπάρχουν γραφές αποκαλυπτικές, τα σημεία καθίστανται η κυρίαρχη μορφή επαφής με τον ανώτερο κόσμο, ένα βασικό έρεισμα ευσεβείας». Τις περισσότερες ωστόσο φορές ο εκάστοτε προσφερόμενος χρησμός επέτρεπε κάποιου είδους παρανοήσεις, καθώς ο τρόπος με τον οποίο παρουσιαζόταν είτε ήταν διφορούμενης σημασίας είτε άφηνε χώρο σε πολλαπλές ερμηνείες.[108] Για τους Έλληνες όποιος αμφισβητεί τη μαντική περιπίπτει κιόλας στην υποψία της αθεΐας. «Όλοι οι ελληνικοί θεοί», προσθέτει ο Burkert, «δίνουν σημάδια της ευνοίας και του πεπρωμένου και περισσότερο από όλους ο Ζεύς· η τέχνη της ερμηνείας των σημείων έχει δοθεί στον γιό του τον Απόλλωνα. Για να βρεθεί λοιπόν η πειστική, πέρα από κάθε αμφιβολία, ερμηνεία χρειάζεται ένα χαρισματικό δώρο, η *έμπνευση*. Ανέκαθεν υπήρχαν γι' αυτό τον σκοπό οι εξαιρετικά ευυπόληπτοι ειδικοί, οι μάντεις, οι οποίοι αποτελούσαν το πρότυπο του *σοφού ανθρώπου*. Το δώρο μεταβιβάζεται μέσα στην οικογένεια από γενιά σε γενιά· όχι μόνο η Μυθολογία δημιούργησε γενεαλογικούς δεσμούς μεταξύ των διασήμων μάντεων –π.χ. ο Μόψος ως εγγονός του Τειρεσία– αλλά και οι ιστορικοί μάντεις ανάγουν την καταγωγή τους π.χ. στον Μελάμποδα· στην Ολυμπία υπήρχε το μαντικό γένος των Ιαμιδών».[109]

Οι μάντεις ήταν οι άνθρωποι εκείνοι οι οποίοι έδιναν μια άμεση και γρήγορη πρόσβαση στη θεία γνώση και καθοδήγηση. Αυτό δικαιολογείται από το γεγονός πως για τους ανθρώπους της αρχαιότητας ήταν πολύ δύσκολο να απολαμβάνουν όλα τα ευεργετήματα των μαντείων της εποχής καθώς άλλα από αυτά (Δελφοί) έδιναν προφητείες μόνο την έβδομη ημέρα κάθε μήνα, άλλα βρίσκονταν σε δύσκολα προσβάσιμη περιοχή (Δωδώνη), ενώ άλλα (Βοιωτία) ήταν σε περιοχές που πλήττονταν από συχνούς πολέμους. Οι μάντεις διαδραμάτισαν θεμελιώδη ρόλο στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, κάτι που δικαιολογεί και η διαδεδομένη παρουσία τους. Από αυτούς έχουν

[106] Luck G., *Η Τέχνη της Μαντείας*, μτφ. Δ. Ρήσος, Εξάντας, Αθήνα 1998, σ. 12.
[107] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή,* σ. 247.
[108] Bonnechere P., «Divination», στο D. Ogden (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Blackwell, Oxford 2007, σσ. 145-160. σσ. 145-150.
[109] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή,* σ. 247.

γίνει γνωστά τα ονόματα περίπου εβδομήντα «ιστορικών» μάντεων (σε αντίθεση με τους μυθικούς-θρυλικούς), μερικοί από τους οποίους ήταν άτομα με σημαντική επιρροή. Ωστόσο πολλοί μάντεις παραμένουν ανώνυμοι[110] από τις ιστορικές πηγές ακόμη κι όταν η παρουσία τους ήταν καθοριστικής σημασίας για επίκαιρα θέματα.[111]

Η ιστορική παρουσία των μάντεων αποτυπώνεται κυρίως στα κείμενα του Ηροδότου και του Ξενοφώντα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του μάντη Μεγιστία, ο οποίος ενημέρωσε τους Έλληνες που βρίσκονταν στις Θερμοπύλες για τον χαμό που τους περίμενε από τους Πέρσες ή ακόμη του μάντη Τισαμενού ο οποίος βοήθησε τους Σπαρτιάτες να κερδίσουν την αποφασιστική νίκη επί των Περσών στη μάχη των Πλαταιών το 479 π. Χ., η οποία υπήρξε η μία από τις πέντε συνολικά μάχες στις οποίες ο ίδιος είχε ενεργό συμβολή κατά τη διάρκεια των Περσικών πολέμων. Οι συγγραφείς αναφέρουν τα ονόματα μάντεων όταν οι ενέργειές τους φαίνονται ως κάτι σημαντικά αξιοσημείωτο ή όταν οι συγγραφείς είχαν έναν συγκεκριμένο λογοτεχνικό ή ρητορικό σκοπό. Επιπλέον πρέπει να έχουμε κατά νου πως δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις εκείνες που οι μάντεις στην αρχαία Ελλάδα επηρεάζονταν από την βασιλική πολιτική ή τις σκοπιμότητες ιερέων και προνομιούχων τάξεων προς εξυπηρέτηση των όποιων συμφερόντων τους.[112]

Μολονότι οι περισσότερες μαρτυρίες και αναφορές για τα πρόσωπα των μάντεων στον αρχαιοελληνικό κόσμο προέρχονται καταρχάς από τα κείμενα των ιστορικών και των τραγωδών της εποχής και ακολούθως από επιγραφές κι άλλα υλικά αποδεικτικά στοιχεία,[113] πρέπει να επισημανθεί πως στις περισσότερες περιπτώσεις του γραπτού λόγου υπάρχει μια σύνθετη αλληλεπίδραση μεταξύ μαντείας και λογοτεχνικής αφήγησης. Οι συγγραφείς δηλαδή από τον Όμηρο ως τους τραγικούς ποιητές «χειραγωγούν», θα

[110] Ο Flower επισημαίνει πως έχουν διασωθεί μόνο εβδομήντα ονόματα ιστορικών προσώπων που υπήρξαν μάντεις κατά την αρχαιότητα (Flower, *The Seer in Ancient Greece*, σ. 246).
[111] *Στο ίδιο*, σ. 2.
[112] *Στο ίδιο*, σ. 5.
[113] Αξίζει να αναφερθεί η διαπίστωση πως η πιο πλούσια πηγή για την τελετουργική πρακτική της αρχαίας ελληνικής θρησκείας δεν προέρχεται από τη βιβλιογραφία της αρχαϊκής ή της κλασσικής περιόδου, αλλά από το διασωθέν επιγραφικό υλικό. Ο αριθμός των κειμένων που είναι χαραγμένα σε αλλοιώσιμα υλικά, όπως η πέτρα, το μέταλλο και οι κέραμοι είναι εντυπωσιακό. Για την περίοδο από το 500 π. Χ. έως το 400 μ. Χ. σε ένα διάστημα χιλίων περίπου χρόνων σώζονται περίπου 30.000 επιγραφές προερχόμενες μόνο από την Αθήνα και την Αττική. Για ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο της αρχαιότητας ο αριθμός αυτών των επιγραφών είναι σημαντικά μεγαλύτερος (Henrichs A., «Writing Religion: Inscribed Texts, Ritual Authority, and the Religious Discourse of the Polis», στο Yunis, H. (ed.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σ. 42).

λέγαμε, τη μαντεία για να της δώσουν τη φωνή που θα απαντά στις ανάγκες της δικής τους «ιστορίας», κάτι που διαχωρίζει ακριβώς τις πρακτικές μαντείας και τα πρόσωπα των προφητών, που αποτυπώνονται στις αρχαίες πηγές, από τις πραγματικές μεθόδους και πρακτικές που πρέπει να ήταν γνωστές και να είχαν απήχηση στο ευρύ κοινό. Αυτή η αλληλεπίδραση μεταξύ λογοτεχνικής αναπαράστασης και ιστορικής πραγματικότητας είναι ιδιαίτερα λεπτή. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως ο Ηρόδοτος ονομάζει έξι διαφορετικά πρόσωπα μάντεων στο ένατο βιβλίο των *Ιστοριών* του, σε αντίθεση με μόνο τέσσερα που ονομάζονται στη δεύτερη πιο σχετική ενημερωτική ιστορική πηγή που είναι η *Κύρου Ανάβασις* του Ξενοφώντα . Ο Ηρόδοτος εξάλλου μας περιγράφει πολλά σχετικά στοιχεία για τρεις μάντεις, τον Τισαμενό τον Ηλείο, τον Ηγησίστρατο (που προσλήφθηκε από τους Πέρσες) και τον Ευήνιο. Ωστόσο αν και άλλοι μάντεις από τον χώρο του μύθου (π.χ. Κάλχας, Τειρεσίας) ήταν περισσότερο γνωστοί στον αρχαίο κόσμο, ο Τισαμενός ο Ηλείος χαρακτηρίζεται ως ο πιο αναγνωρίσιμος ιστορικά εκείνη την εποχή.[114] Διάφοροι ερευνητές πάντως επισημαίνουν πως οι πρώτοι μάντεις είχαν έναν μάλλον κοινωνικό ρόλο στο πλαίσιο της λειτουργίας της ομάδας καθώς με τις συμβουλές τους διαφύλασσαν την ειρήνη και την αρμονία στην κοινότητα αλλά και μεταξύ των γειτονικών φυλών, φροντίζοντας παράλληλα να εξοικειώσουν τους συντοπίτες τους με την ιδέα του θανάτου και με πολλά δυσερμήνευτα φαινόμενα που περιστοίχιζαν την καθημερινότητά τους.[115] Ο Nissinen κάνει μια αξιοπρόσεκτη παρατήρηση σχετικά με το μορφωτικό επίπεδο των μάντεων και προφητών στον αρχαίο κόσμο, αναφέροντας πως ήταν πιθανόν αγράμματοι καθώς δεν είχαν πρόσβαση σε κάποια γραπτή μυστική παράδοση αλλά την αξία τους αναδείκνυε μάλλον ο κοινωνικός τους ρόλος παρά η πνευματική τους καλλιέργεια.[116]

Ο Ξενοφών στην *Κύρου Ανάβαση* (6.1.23-24, 3.1,5-7,8, 5.6.16) περιγράφει αρκετές περιπτώσεις που σχετίζονται με τη μαντική τέχνη. Ωστόσο, με το έργο του φαίνεται πως επιβεβαιώνει ότι μέσω των συμβουλών τους οι μάντεις θα μπορούσαν να επηρεάσουν σημαντικά τους ανθρώπους σε αυτό που ήταν οι ίδιοι, μεμονωμένα ή συλλογικά, αποφασισμένοι να κάνουν αρχικά. Ο Θουκυδίδης από την πλευρά του δείχνει ελάχιστο ενδιαφέρον για τη μαντεία και αναφέρεται σπανιότατα στους εκπροσώπους της

[114] Flower, *The Seer in Ancient Greece*, σ. 14.
[115] Manas H. J., *Divination Ancient and Modern*, Pythagorean Society, New York 1947, σ. 14.
[116] Nissinen M., «Prophecy and Omen Divination: Two Sides of the Same Coin», στο Annus A. (ed.) *Divination and Interpretation of Signs in the Ancient World*, University of Chicago, Chicago 2010, σσ. 341-351, σ. 343.

μόνο όταν η συμβουλή τους οδηγεί σε καταστροφή (6.69.2). Ο σκεπτικισμός του Θουκυδίδη αποδεικνύεται ξεκάθαρα με την ειρωνική δήλωσή του (5.26.3) πως ο μόνος χρησμός που επαληθεύτηκε για τον Πελοποννησιακό πόλεμο ήταν πως η διάρκειά του θα είναι τριάντα εννέα χρόνια, ενώ στην περίπτωση της οδυνηρής για τους Αθηναίους Σικελικής εκστρατείας, εκείνοι που γέμισαν ελπίδες τους συμπολίτες του ήταν οι χρησμολόγοι και οι μάντεις (8.1.1.). Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός πως ο μεγάλος ιστορικός δεν αναφέρεται ποτέ ονομαστικά σε κάποιον μάντη αλλά και ποτέ δεν κάνει λόγο για κάποιο μεμονωμένο πρόσωπο παρά χρησιμοποιεί την αναφορά στην ομάδα τους κάθε φορά στον πληθυντικό αριθμό. Αυτή η παράλειψη είναι αναμφισβήτητα σκόπιμη καθώς, όπως γνωρίζουμε από τον Πλούταρχο,[117] ορισμένοι μάντεις έπαιξαν σημαντικό ρόλο στον Πελοποννησιακό πόλεμο με τις προφητείες τους.[118]

Ιδιαίτερο ρόλο στη μαντική τέχνη παίζει, ίσως λόγω κοινής ινδοευρωπαϊκής κληρονομιάς, η οιωνοσκοπία.[119] Αυτή είναι η ιδιαίτερη τέχνη των μάντεων στα αρχαία έπη, του Κάλχαντος και του Τειρεσία. Γι' αυτόν τον λόγο ο τίτλος τους είναι *οιωνοπόλος*. *Οιωνός*, μαντικό πτηνό είναι προ πάντων το αρπακτικό πτηνό, κι έχει σημασία εάν εμφανιστούν ένα ή περισσότερα και εάν το πτηνό πετά από αριστερά ή δεξιά. Ο μάντης είχε τη δική του καθορισμένη θέση -κατά κανόνα κοιτούσε προς τον βορρά- και η συνάρτηση δεξιά-καλό αριστερά-κακό ήταν χωρίς εξαιρέσεις. Εν τούτοις οι Έλληνες οιωνοσκόποι δεν ανέπτυξαν κατά τα φαινόμενα μια βέβαιη επιστήμη όπως οι Ετρούσκοι και οι Ρωμαίοι Augures. Στον Όμηρο τα σημεία των οιωνών αποτελούν ποιητική επινόηση ενώ η ερμηνεία τους είναι εντελώς αυτονόητη. Αντιθέτως, το 401 π.Χ. ένας άνθρωπος όπως ο Ξενοφών αναζητούσε ακριβείς πληροφορίες από έναν μάντη για να μάθει τι σήμαινε το κρώξιμο ενός αετού καθισμένου στα δεξιά: επρόκειτο για σπουδαίο σημείο, το οποίο όμως σήμαινε και λύπη· αυτό τον βοήθησε να αντέξει μέχρι τέλους.[120]

---

[117] Πλούταρχος, *Νικίας*, 23-4.

[118] Flower, *The Seer in Ancient Greece*, σ. 16.

[119] Η ετυμολογική ρίζα της λέξης *μάντις* είναι ινδοευρωπαϊκή και δηλώνει αυτόν που βρίσκεται σε μια ειδική ψυχική και συνειδησιακή κατάσταση ή αυτόν που μιλά επηρεασμένος από μια εξωτερική έμπνευση και συνδέεται με την μανία. Διακρίνεται από τις άλλες λέξεις που χρησιμοποιούνται συναφώς με αυτήν (*θεοπρόπος, προφήτης, θεοσκόπος*) επειδή ο μάντης βρίσκεται σε μια ειδική κατάσταση έμπνευσης αφού έχει εφαρμόσει μια τέχνη (οιωνοσκοπία, πυρομαντεία). Βλ. Flower, *The Seer in Ancient Greece*, σ. 23.

[120] «*καὶ ὅτε ἐξ Ἐφέσου ὡρμᾶτο Κύρῳ συσταθησόμενος, αἰετὸν ἀνεμιμνήσκετο ἑαυτῷ δεξιὸν φθεγγόμενον, καθήμενον μέντοι, ὅνπερ ὁ μάντις προπέμπων αὐτὸν ἔλεγεν ὅτι μέγας μὲν οἰωνὸς εἴη καὶ οὐκ ἰδιωτικός, καὶ ἔνδοξος, ἐπίπονος μέντοι*» (*Κύρου Ανάβασις*, 6.1.23). Βλ. Flower, *The Seer in Ancient Greece*, σ. 16.

Αυξημένη προσοχή δίδεται στη διαδικασία αυτή καθαυτή της ιεροτελεστίας της θυσίας αφού τα πάντα εδώ αποτελούν σημεία: αν το ζώο πηγαίνει με τη θέλησή του στον βωμό και πεθαίνει γρήγορα, εάν η φωτιά φουντώνει γρήγορα και καθαρά, ό,τι συμβαίνει κατά την καύση στη φωτιά, πώς κυρτώνει η ουρά του ζώου, πώς σκάει η κύστη. Ιδίως η παρατήρηση του ήπατος του θυσιαζομένου ζώου κατέληξε σε ιδιαίτερη τέχνη· πώς είναι διαμορφωμένοι και τι χρώμα έχουν οι διάφοροι λοβοί είναι σημεία που ερμηνεύονται σε κάθε θυσία και γι' αυτό με ενδιαφέρον περιμένει να τα δει κανείς. Αυτή η τεχνική προέρχεται από τη Μεσοποταμία και η εξάπλωσή της μπορεί να ανιχνευτεί μέσω τον πόλεων Μάρι και Αλαλάχ στους Ουγκαρίτες, στους Χεττίτες, και στην Κύπρο της ύστερης εποχής του Χαλκού.[121]

Προφανώς την τεχνική αυτή την παρέλαβαν οι Έλληνες από την Ανατολή κατά τον 8ο - 7ο αιώνα π.Χ. Η παρατήρηση των σπλάχνων ήταν προ πάντων καθήκον των μάντεων οι οποίοι συνόδευαν τους στρατούς στη μάχη. Η σπλαχνοσκοπία στηρίζεται στη μελέτη του οισοφάγου των πουλιών που είχαν μάθει να τρώνε σπόρους ως τότε ύποπτους ή άγνωστους αλλά και από την εξέταση του στομαχιού των ζώων που έτρωγαν σε βοσκοτόπια ή έπιναν σε πηγές, προκειμένου να εξεταστεί η καθαρότητα τους.[122] Αγέλες ζώων προς θυσία οδηγούνταν για να σφαγούν ως ιερά, βεβαίως όμως και ως διατροφή· χωρίς ευνοϊκά σημεία της θυσίας δεν άρχιζε καμία μάχη. Οι Σπαρτιάτες ύστερα από πολλές παραχωρήσεις εξασφάλισαν, όπως γράφει ο Burkert, «τις υπηρεσίες του μάντη Τισαμενού από το γένος του Μελάμποδος ο οποίος πράγματι κατόπιν τους εξασφάλισε τρεις νίκες, μεταξύ των οποίων και αυτή των Πλαταιών. Μετά τη νίκη στην Κνίδο το 394 π.Χ. οι Αθηναίοι σε μια επιγραφή επικύρωσαν την απονομή του δικαιώματος του Αθηναίου πολίτη στον μάντη Σθόρυ ο οποίος τους είχε προσφέρει σημαντική βοήθεια με πολλές από τις προγνώσεις του. Ακόμη και ο Μ. Αλέξανδρος είχε έναν μάντη, ενώ η επιρροή τους χάνεται στους πολέμους της ελληνιστικής περιόδου.»[123]

Ποτέ δεν είχε κατηγορηθεί μάντης ότι κατά κάποιο τρόπο δημιουργούσε τους καλούς οιωνούς με μαγικά μέσα και έτσι εκβίαζε το αποτέλεσμα. «Μάλλον πιστευόταν», προσθέτει ο Burkert, «ότι υπήρχε ένας περίπλοκος και κρυφός δρόμος που οδηγούσε

[121] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή,* σ. 248.
[122] Flacelière, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 20.
[123] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή,* σ. 249.

προς τον τελικό σκοπό ο οποίος έπρεπε να ανακαλυφθεί μέσω σημείων».[124] Κατά την παλιά εποχή μπορούσε κανείς να προσπαθήσει να φτάσει στην επιτυχία ακόμη κι όταν οι οιωνοί ήταν δυσμενείς, με υπομονή, πλάγια μέσα, «καθαρμό», επανάληψη. Αντιστρόφως είναι σημαντικό ότι «ακόμη και ευνοϊκοί οιωνοί γίνονταν αποδεκτοί με μια λέξη επιδοκιμασίας ή με τάμα για να εξασφαλιστεί η εξ ολοκλήρου εκπλήρωσή τους. Στην περίπτωση αυτή επιβεβαιώνεται ότι η βοήθεια που οδηγεί στην λήψη αποφάσεως, η ενίσχυση της αυτοπεποιθήσεως, είναι σπουδαιότερη από την αληθινή πρόγνωση, όπως ακριβώς και οι μάντεις αποφασίζουν κυρίως τι πρέπει και τι δεν πρέπει να γίνει, χωρίς να καθορίζουν ποια πρέπει θα είναι η έκβαση».[125]

Μέσα από το έργο άλλων ιστορικών που ακολούθησαν, κυρίως τον 4ο αι. π.Χ. (όπως ο Έφορος από την Κύμη, ο Θεόπομπος από την Χίο, ο Καλλισθένης από την Όλυνθο), αλλά και στις αρχές του 3ου αι. π.Χ. (Τίμαιος από τις Ταυρομενές) βλέπουμε πως οι μάντεις εξακολουθούσαν να διαδραματίζουν με τις παρεμβάσεις τους κάποιον ιστορικό ρόλο στα γεγονότα της εποχής. Αργότερα ο Πλούταρχος και ο Διόδωρος ο Σικελιώτης φαίνεται να δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μεταφυσική αποτύπωση του θεϊκού στοιχείου μέσω των χρησμών.[126]

Μερικοί από τους Έλληνες φιλοσόφους, ιδιαίτερα οι Περιπατητικοί και οι Στωικοί, πίστευαν ότι υπήρχε ένα προφητικό στοιχείο μέσα στην ανθρώπινη ψυχή που έχρηζε ιδιαίτερης τιμής και αξίας. Κατά τη διάρκεια ωστόσο των αρχαϊκών και κλασικών χρόνων οι περισσότεροι Έλληνες πίστευαν πως οι θεοί μιλούσαν απευθείας μέσα από το στόμα ενός ιερέα ή μιας ιέρειας ή κάποιου εκπροσώπου τους, όπως ο μάντης, που ήταν σε θέση να ανιχνεύσει και να ερμηνεύσει τις προθέσεις τους. Ιδίως στα λογοτεχνικά κείμενα της περιόδου παρατηρούμε πως θεωρείται ότι δόθηκε σε αυτούς και το δώρο της δεύτερης όρασης, το οποίο κατά κάποιον τρόπο μεταβίβαζαν στους απογόνους τους. Ωστόσο, χρειάζεται να αναγνωρίσουμε πως κανείς από τους κλασικούς συγγραφείς δεν αναγνωρίζει την ύπαρξη ενός προφητικού στοιχείου μέσα στην ανθρώπινη ψυχή, με μια

[124] *Στο ίδιο*.
[125] *Στο ίδιο*, σ. 250.
[126] Flower, *The Seer in Ancient Greece*, σ. 17.

μόνο σημαντική εξαίρεση, αυτή του Πλάτωνα, ο οποίος ισχυρίζεται[127] πως το ήπαρ είναι η έδρα της μαντείας στο ανθρώπινο σώμα.[128]

Στη σημασία του οργάνου αυτού θα σταθούμε στη συνέχεια της διατριβής, εστιάζοντας ξεχωριστά σε καθένα από τα τρία μέρη του. Έτσι λοιπόν για καθένα από τα τρία μέρη του, τους λοβούς, τη χοληδόχο κύστη και την πυλαία φλέβα, θα συναντήσουμε ξεχωριστές δραματολογικές αναφορές. Για παράδειγμα, στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, μετά τη θυσία που κάνει ο Ορέστης, ο Αίγισθος, αφού παίρνει στα χέρια του τα ιερά σπλάχνα, παρατηρεί πως από το συκώτι λείπει ο ένας λοβός ενώ η πυλαία φλέβα και τα πλησιέστερα αγγεία της χοληδόχου κύστης παρουσιάζουν ανησυχητικές προεξοχές, που προαναγγέλλουν το επικείμενο έγκλημα (στ. 826-829: *ἱερὰ δ' ἐς χεῖρας λαβὼν / Αἴγισθος ἤθρει. καὶ λοβὸς μὲν οὐ προσῆν / σπλάγχνοις, πύλαι δὲ καὶ δοχαὶ χολῆς πέλας / κακὰς ἔφαινον τῶι σκοποῦντι προσβολάς*). Επίσης η ατροφία ή απουσία του λοβού του ήπατος ήταν το ασφαλέστερο σημάδι καταστροφής από όσα μπορούσε να προσφέρει η εξέταση των σπλάχνων.[129] Η μελέτη αυτού του οργάνου τέλος επέδρασε σημαντικά στις θεωρίες του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη αναφορικά με την ένθεη μαντική και γενικότερα στα «δόγματα της φυσιολογίας τους».[130]

Είναι εν προκειμένω χαρακτηριστική η σύνδεση της μαντικής με τη θεία Πρόνοια που κάνουν οι Στωικοί, εξηγώντας πώς το ήπαρ ενός ζώου ή το πέταγμα των πτηνών όχι μόνο δεν είναι κάτι τυχαίο, αλλά επειδή η λογική του κοινού ανθρώπου είναι ανίκανη να καταλάβει, χρειάζονται οι κατάλληλοι άνθρωποι, οι μάντεις, που θα συνδέουν κάθε φορά το αίτιο με το αποτέλεσμα μια πράξης. Ο Στωικός Ποσειδώνιος, ο εξ Απαμείας, είχε γράψει σχετικά πως: «Η λογική μας αναγκάζει να δεχτούμε ότι το σύμπαν κυβερνάται από το πεπρωμένο, μια τάξη δηλαδή, μια ακολουθία αιτίων, συνδεδεμένων μεταξύ τους που προκαλούν αναγκαία αποτελέσματα. Υπάρχει εδώ μια αιώνια αλήθεια, η πηγή της οποίας βρίσκεται στην αιωνιότητα. Το πεπρωμένο είναι το αιώνιο αίτιο όλων των

[127] Πλάτων, *Τίμαιος*, 71a-72c.
[128] Flower, *The Seer in Ancient Greece*, σ. 6-7.
[129] Αξίζει να παρατηρήσουμε πως για το αρχαιοελληνικό κοινό της τραγωδίας δεν υπήρχε διάκριση μεταξύ ιατρών και μάντεων. Και οι μάντεις ήταν σε θέση να δώσουν αναφορά για τις ανθρώπινες ασθένειες με την ίδια πιστότητα που το έκαναν οι γιατροί. Μόνο από τα τέλη του 5ου αι. π.Χ. (κύρια πηγή είναι τα Ιπποκρατικά κείμενα) αρχίζει να διαφαίνεται ένας διαχωρισμός μεταξύ των δύο ομάδων καθώς οι ιατροί ενσωματώνουν περισσότερες ζωτικές σχέσεις και αιτιώδεις ακολουθίες για τις ανθρώπινες ασθένειες ενώ οι μάντεις επιμένουν να αιτιολογούν την ανθρώπινη νόσο σε σχέση με τις θεϊκές επιρροές. Βλ. Padel R., *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton University Press, Princeton,1992 σ. 49.
[130] Flacelière, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 21.

πραγμάτων, όχι σύμφωνα με τις προλήψεις αλλά σύμφωνα με τους νόμους της φύσης. Αυτό το αίτιο προκαλεί τα παρόντα αλλά και τα παρελθόντα και τα μέλλοντα. Γι' αυτό και μέσω της παρατηρήσεων (που κάνουν οι μάντεις) μπορεί κανείς να μάθει ποιες είναι οι αιτίες κι οι συνέπειες κάθε γεγονότος. Αυτήν ακριβώς την αλυσίδα των αιτίων και αποτελεσμάτων αποκαλύπτουν η έμπνευση και τα όνειρα».[131]

Όπως αναφέρει ο Burkert, «η εμπνευσμένη μαντική ήταν δευτερεύουσας σημασίας για τους αρχαίους Έλληνες και κατά κοινή πίστη θεωρείται πως είναι μη ελληνικής καταγωγής. Μαινόμενες γυναίκες μέσα από τις οποίες μιλά ο θεός αναφέρονται νωρίτερα στην Ανατολή όπως στην πόλη Μάρι κατά τη δεύτερη χιλιετία και στην Ασσυρία κατά την πρώτη. Η Μοψουεστία, η Δάφνη, τα Πάταρα, η Τελμησσός δεν ήταν ελληνικές, δεν είχαν όμως εμπνευσμένη μαντική. Στην παράδοση του Βράγχου από τα Δίδυμα καθώς και στην Κλάρο είναι δυνατόν να διασώζονται προελληνικά στοιχεία».[132]

Παρά τις όποιες εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα, η συντριπτική πλειονότητα των Ελλήνων πίστευαν πως με τη μαντική τέχνη οι θεοί επιθυμούσαν να επικοινωνήσουν με τους θνητούς και αυτό το πετύχαιναν με σημάδια διαφόρων ειδών τα οποία αποκωδικοποιούσαν οι θρησκευτικοί εμπειρογνώμονες με τη σωστή ερμηνεία τους. Ο παραλογισμός επιπλέον ήταν για τους αρχαίους Έλληνες ένα βασικό μέσο γεφύρωσης μεταξύ της πραγματικότητας και του αγνώστου, του ορατού και του αοράτου, του παρελθόντος και του μέλλοντος, του ανθρωπίνου και του θεϊκού. Αξιοσημείωτο είναι επίσης για τη σημασία που της απέδιδαν και το γεγονός πως σύμφωνα με την αρχαιοελληνική παράδοση η μαντική τέχνη (δεύτερη μετά την ιατρική) ήταν μία από τις πρώτες που ο Προμηθεύς χάρισε στην ανθρωπότητα.[133]

Διάφοροι επιστήμονες υποστηρίζουν πως το κύρος των μάντεων ήταν μεγαλύτερο στην αρχαϊκή παρά στην κλασική Ελλάδα. Αυτό δικαιολογείται από το ότι η εμφάνιση του σοφιστικού κινήματος και της Ιπποκρατικής ιατρικής οδήγησε αναγκαστικά στην υποτίμηση της μαντείας και των εκπροσώπων της. Είναι βέβαια αλήθεια πως σε αρκετές περιπτώσεις οι λανθασμένες πρακτικές και τεχνικές της ιατρικής

---

[131] Joannes ab Arnlm (ed.), *Stoicorum Veterum Fragmenta*, τ. II, Editio Stereotypa, editionis Primae, Stutgardiae in aedibus B. G. Teubneri, 1968 (Δ.Λ. 7.951) τόμ. I - III (1903 - I905) και τόμ. IV, Indices, M. Adler, 1924, σ. 149, παραδίδεται στο Flacelière, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 101.
[132] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή,* σ. 257.
[133] Flower, *The Seer in Ancient Greece*, σ. 8.

παραλληλίστηκαν με αυτές των μάντεων, ιδιαίτερα σε ό,τι σχετιζόταν με την πρόγνωση ή την εξέλιξη ασθενειών. Ακόμη πάντως και ο ίδιος ο Αριστοφάνης, ο οποίος παρουσιάζει με ειρωνικό τρόπο τους χρησμολόγους, δεν αμφισβητεί την εγκυρότητα της ίδιας της μαντείας ως τέχνης. Μιλά επικριτικά για τους εκπροσώπους της μαντείας ως απατεώνες και τσαρλατάνους αλλά δεν καταφέρεται ποτέ εναντίον των κέντρων μαντείας όπως η Δωδώνη ή οι Δελφοί.[134] Ενδεικτικά, στους *Ιππής ο* Αριστοφάνης αφιερώνει ένα μεγάλο μέρος του έργου στην παρουσίαση χρησμών: των χρησμών που εκθέτουν την αδυναμία του Κλέωνα και εκείνων που προβάλλονται στον αγώνα της χρησμοκαπηλείας μεταξύ του Κλέωνα και του πωλητή λουκάνικων. Ωστόσο, μολονότι υπάρχουν αναφορές στους Δελφούς, το έργο σατιρίζει γενικά τους χρησμούς, χωρίς να επιδιώκεται ειδικά επίθεση κατά των Δελφών.[135]

Οι πλανόδιοι χρησμολόγοι επίσης και οι πωλητές χρησμών, ένα τόσο οικείο χαρακτηριστικό της μετέπειτα αθηναϊκής ζωής, πρωτομαρτυρούνται στην αυλή των Πεισιστρατιδών. Οι τύραννοι ήταν προφανώς θιασώτες τους. Το παρατσούκλι του Πεισίστρατου «*Βάκις*» θα πρέπει να αντανακλά την αφοσίωσή του στις προφητείες αυτού του αρχαίου μάντη, ενώ ακόμη και όταν ο Ονομάκριτος, «ταξινομητής» των χρησμών του Μουσαίου, βρέθηκε αναμεμειγμένος σε κάποια παραχάραξη, η αποξένωση μεταξύ αυτού και των Πεισιστρατιδών, που ακολούθησε, υπήρξε μόνο προσωρινή. Όταν έπεσε η τυραννία, βρέθηκε μια δέσμη χρησμών που ο Ιππίας είχε διασφαλίσει στην Ακρόπολη. Είναι πάλι εντυπωσιακό το γεγονός πως σε όλη τη διάρκεια της Πεισιστράτειας περιόδου δεν μαρτυρείται οποιαδήποτε δημόσια ερώτηση στο μαντείο των Δελφών. Κατά τον Ηρόδοτο μάλιστα, εκείνη που επέφερε το τέλος της δυναστείας ήταν η εχθρότητα της Πυθίας, υποκινούμενη και από τους εξόριστους Αλκμεωνίδες.[136] Έχει συχνά εξαχθεί το συμπέρασμα ότι οι Πεισιστρατίδες απέφευγαν και δεν εμπιστεύονταν τους Δελφούς. Το εκτός Αττικής θρησκευτικό κέντρο με το οποίο συνδέονταν οι Πεισιστρατίδες δεν ήταν οι Δελφοί αλλά η Δήλος. Είναι πάντως αξιοσημείωτη η παρατήρηση ότι η εξουσία των μάντεων και των χρησμολόγων

[134] *Στο ίδιο*, σ. 12.
[135] Hardwick L., *Κοινωνική ιστορία της αρχαίας Ελλάδας*, μτφ. Ντ. Αλβανού, ΕΑΠ, Πάτρα 1985, σ. 142.
[136] Η εμφάνιση της πρώτης Πυθίας του Δελφικού μαντείου τοποθετείται το αργότερο κατά τα μέσα του 7ου αιώνα π.Χ. Το οικοδόμημα όπου εγκαταστάθηκε ονομάστηκε ναός των Αλκμεωνιδών εξαιτίας της μεγάλης συμμετοχής στην κατασκευή του από τη συγκεκριμένη Αθηναϊκή οικογένεια που εξορίστηκε από τον τύραννο Πεισίστρατο (Flacelière, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 49-50).

εξαρτήθηκε από την εξουσία των εκάστοτε προστατών τους, γεγονός που θέτει εν αμφιβόλω την πιστότητα της μαντικής ως θεόσταλτης ικανότητας ή ως αξιόπιστης ερμηνείας μεταφυσικών φαινομένων.[137]

Ολόκληρο τον 5ο αιώνα π.Χ. οι μάντεις διατηρούσαν την παραδοσιακή τους εξουσία. Η ένθεη (αδίδακτη) μαντική στους Δελφούς είναι προγενέστερη του Απόλλωνα, αλλά το ιερατείο είναι αυτό που της έδωσε την τελειωτική μορφή της.[138] Ωστόσο, σκεπτικισμός και αμφιβολίες απέναντί τους εκφράζονταν τόσο σε κείμενα της τραγωδίας όσο και της κωμωδίας, κάτι που είναι χαρακτηριστική έκφραση όλων των κοινωνιών που βασίζονταν σε προφητείες. Εν προκειμένω πρέπει να διασαφηνιστεί πως, παρόλη τη σχετική αβεβαιότητα των χρησμών, η ερμηνεία τους απαιτούσε μια εξαιρετική λογική άσκηση. Οι Έλληνες κατανοούσαν πως είχε τεράστια σπουδαιότητα η ορθή ερμηνεία ενός χρησμού, το νόημα του οποίου δεν μπορούσαν, λόγω της κρισιμότητάς του, να εμπιστευτούν στον οποιονδήποτε αλλά σε εξειδικευμένους θρησκευτικούς εκπροσώπους. Ενώ η μαντεία μπορεί να φαινόταν παράλογη, η ερμηνεία των σημείων ήταν μια καθαρά λογική δραστηριότητα που υπάκουε σε κανόνες μιας τέχνης και όχι σε αυθαίρετες δοκιμές. Εξάλλου, επειδή οι χρησμοί των μαντείων (π.χ. των Δελφών) ήταν συνηθέστερα διφορούμενοι και εκφράζονταν σε μεταφορική γλώσσα, η ερμηνεία τους ήταν μια διαδικασία δύσκολη και διανοητικά απαιτητική.[139] Άλλωστε το μαντείο των Δελφών στήριζε την πίστη των Ελλήνων σε μια συνεχώς ανανεούμενη θεϊκή αποκάλυψη. Μ' αυτό τον τρόπο μπορούσε το ιερατείο του ναού να ελέγχει τα αισθήματα ενοχής και φόβου των πιστών αλλά και των μεγάλων κοινοτήτων, εφόσον αυτές δεν είχαν δόγματα και οργανωμένο ιερατείο.[140]

Στην πράξη η διαδικασία της ερμηνείας κατέληξε σε μια κατά κάποιο τρόπο ορθολογική τεχνική. Κάθε συμβάν το οποίο δεν είναι απολύτως αυτονόητο και είναι δύσκολο να εξεταστεί ορθολογικά είναι δυνατόν να θεωρηθεί σημείο. Τέτοια σημεία

---

[137] Dillery J., «*Chresmologues and Manteis: Independed Diviners and the Problem of Authority*», στο Johnston Iles Sarah – Struck T. Peter (eds.), *Mantike Studies in Ancient Divination*, Brill, Boston 2005, σσ. 167-232, σ. 169.

[138] Όχι μόνο δεν κατάργησε τον «ενθουσιασμό» αλλά αντιθέτως τον καθιέρωσε και τον διαρρύθμισε. Η αρχαία Σίβυλλα έγινε μια Πυθία, μια ιέρεια δηλαδή που εξαρτάτο από τους ιερείς του Δελφικού ναού κι από τους «προφήτες», ένα είδος υπαλλήλων του ναού. Χρησμοδοσίες γίνονταν σε τακτά χρονικά διαστήματα και σε ημερομηνίες καθορισμένες από πριν, σύμφωνα με το θρησκευτικό ημερολόγιο των εορτών του Απόλλωνα. Βλ. Flaceliere, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 50.

[139] Flower, *The Seer in Ancient Greece*, σ. 14.

[140] Luck G., *Η Τέχνη της Μαντείας*, σ. 55.

προσφέρονται αφειδώς από τη μελέτη των καιρικών φαινομένων (πχ. αιφνίδια αλλαγή καιρικών συνθηκών) ή των ουρανίων σωμάτων (πχ. έκλειψη ηλίου). Στις περιπτώσεις αυτές σχεδόν ανεπαισθήτως πραγματοποιείται η μετάβαση στην επιστημονική Μετεωρολογία και Αστρονομία. Το βασικό ζήτημα πώς οι οιωνοί και ο προκαθορισμός συμβιβάζονται με την ελευθερία της βουλήσεως, συζητήθηκε για πρώτη φορά διεξοδικά κατά την Ελληνιστική εποχή, οπότε η ανακάλυψη των φυσικών νόμων στην περιοχή της Αστρονομίας έπαιξε καθοριστικό ρόλο και δημιούργησε ένα νέο, με τεράστια επιρροή, είδος μαντικής με τη μορφή της Αστρολογίας.[141]

Εκτός από τα παραπάνω σημεία υπάρχουν βέβαια και τα όνειρα. Οι *ονειρομαντείες* ήταν απλούστερες: «Ύστερα από κάποιες προκαταρκτικές θυσίες», γράφει ο Burkert, «ο επισκέπτης περνούσε τη νύχτα του στο Ιερό. Οι ιερείς βρίσκονταν στη θέση τους για να βοηθήσουν με την ερμηνεία των ονείρων. Αυτή η *εγκοίμησις* χρησιμοποιήθηκε αργότερα προ πάντων στο χώρο των θεραπευτών θεών στο Αμφιαράειον του Ωρωπού και στα Ασκληπιεία. Είναι χαρακτηριστικές οι περιπτώσεις *εγκοιμήσεως* που περιγράφει ο Αριστοφάνης στους *Σφήκες* και στον *Πλούτο*. Αρχικά ο Βδελυκλέων σε μια ύστατη προσπάθεια ίασης του πατέρα του διαπλέει μαζί του στην Αίγινα και τον πηγαίνει να πλαγιάσει νυχτιάτικα στο ιερό του Ασκληπιού, σύμφωνα με τις προδιαγραφές της «εγκοιμήσεως» που όριζε η λατρεία του (*Σφήκες*, στ. 121-123). Μια λεπτομερέστερη αναφορά της διαδικασίας αυτής στο Ασκληπιείο, θα συναντήσουμε στον *Πλούτο* όπου ο δούλος Καρίων περιγράφει το χρονικό της θεραπείας του Πλούτου (στ. 614-747). Μέσα από την περιρρέουσα κωμική υπερβολή και βωμολοχία της, η αφήγηση παρουσιάζει στενή σχέση με τις αφηγήσεις θεραπειών στις επιγραφές του ιερού της Επιδαύρου.[142] Ειδικότερα η αφήγηση αναπαριστά με μεγάλη πειστικότητα τη διαδικασία μιας «επώασης» μέχρι του σημείου που τα φώτα σβήνουν και οι ασθενείς υποχρεούνται να κλείσουν τα μάτια τους και να παραμείνουν σιωπηλοί. Πέραν αυτού του σημείου της «εγκοίμησης» της βασικής θεραπευτικής μεθόδου του Ασκληπιού, πληροφορούμαστε από τον δούλο Καρίωνα ό,τι πιθανότατα ο κοινός νους φανταζόταν πως συνέβαινε όταν ο θεραπευτής θεός εμφανιζόταν μέσα σε όνειρο και επιτελούσε μια

[141] Κρασανάκης Γ. Α, *Αστρονομία και Αστρολογία. Μαντεία και Μαγεία*, Η Αθηνά, Αθήνα 2016, σσ. 18-19.
[142] Διαμαντάκου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, σ. 113.

θεραπεία.[143] Η πρακτική αυτή όμως οδηγεί στη Μικρασιατική επίσης παράδοση: ονειρομαντείο ήταν επίσης το μαντείο του Μόψου στην Κιλικία καθώς και αυτό της Τελμησσού στην Καρία».[144]

Είναι πολύ ενδιαφέρον το στοιχείο, που θα δούμε και στη συνέχεια της μελέτης μας, πως πολλοί από τους μάντεις του αρχαιοελληνικού κόσμου ήταν τυφλοί. Η σύνδεση με το μυστήριο είναι προφανής. Το μυστήριο σήμαινε το άρρητο, μυστικό ή απόρρητο μέρος μιας τελετής ή λατρείας που δεν φανερωνόταν σε όσους δεν είχαν μυηθεί.[145] Η λέξη παράγεται από το ρήμα *μυώ* που σημαίνει «κλείνω» και αναφέρεται κατεξοχήν στα μάτια και στα χείλη.[146] Συνεπώς, όσοι μυούνταν στα μυστήρια του υπερβατικού απαγορευόταν να τα ανακοινώσουν σε μη μυημένους, διατηρώντας σε συμβολικό επίπεδο, το στόμα και τα μάτια τους κλειστά, συμπεριφερόμενοι ως τυφλοί και μουγγοί.

Η Δωδώνη, το ιερό του Διός στην Ήπειρο, υπερηφανευόταν πως ήταν το αρχαιότερο μαντείο. Η *Ιλιάδα* παρουσιάζει τον Αχιλλέα να προσεύχεται στον Πελασγικό θεό της Δωδώνης, κοντά όπου κατοικούν οι Ελλοί (Σελλοί), οι προφήτες που έχουν άπλυτα πόδια και κοιμούνται πάνω στο έδαφος (*Ιλιάδα* Π, στ. 234-235: *Δωδώνης μεδέων δυσχειμέρου, ἀμφὶ δὲ Σελλοὶ / σοὶ ναίουσ' ὑποφῆται ἀνιπτόποδες χαμαιεῦναι*). Αυτό το περίεργο ιερατείο αργότερα εξαφανίστηκε και μόνο για το όνομα του γίνεται συζήτηση εξ αιτίας του κειμένου της *Ιλιάδας*.[147] Ο Οδυσσεύς διατείνεται ότι πήγε στη Δωδώνη «για να πληροφορηθεί τις βουλές του Διός από την ψηλόκορμη δρυ» (*Οδύσσεια* Ξ, στ. 327-328: *τὸν δ' ἐς Δωδώνην φάτο βήμεναι, ὄφρα θεοῖο / ἐκ δρυὸς ὑψικόμοιο Διὸς βουλὴν ἐπακούσαι*). Δεν αποκλείεται ο Ησιόδειος *Κατάλογος* να μιλούσε για τρία περιστέρια που κατοικούσαν στη δρυ, ενώ σύμφωνα με μεταγενέστερη παράδοση κατοικούσαν τρεις ιέρειες, οι οποίες ονομάζονταν «περιστερές», περιέπιπταν σε έκσταση και κατόπιν δε γνώριζαν τίποτα από όσα είχαν πει. Στα μέσα του πέμπτου αιώνα ο Ηρόδοτος (Βιβλίο 2, 52) αναφέρει τρεις ιέρειες στη θέση των Σελλών. Την εποχή του Ηροδότου, όσοι επιθυμούσαν να λάβουν χρησμό έγραφαν τις ερωτήσεις τους σε μολύβδινες πλάκες που τοποθετούνταν σ' ένα πιθάρι και από εκεί τις έπαιρνε στη

[143] *Στο ίδιο*, σ. 114.
[144] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή,* σ. 256.
[145] Liddell & Scott, *Επιτομή του μεγάλου λεξικού της ελληνικής γλώσσης*, σ. 843.
[146] *Στο ίδιο*, σ. 843.
[147] Στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή (στ. 1164-1171) γίνεται μια συγκεκριμένη αναφορά σε αυτόν τον τόπο μαντείας καθώς ο Ηρακλής μιλά στον γιο του Ύλλο για κάποιους νέους χρησμούς που έλαβε από την πολύφωνη δρυ του Δωδωναίου Δία, στο δάσος των Σελλών.

συνέχεια η ιέρεια. Έτσι, για καλή μας τύχη, σώθηκαν πολλές τέτοιες ερωτήσεις. Οι περισσότερες ανήκουν σε ιδιώτες και παρέχουν ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τα ιδιωτικά ή επαγγελματικά τους προβλήματα· στα τέλη του πέμπτου αιώνα και σ' ολόκληρο τον τέταρτο αιώνα, η Σπάρτη και η Αθήνα[148] συμβουλεύονταν το μαντείο της Δωδώνης για κρατικά θέματα.[149] Οι ανασκαφές αποκάλυψαν το ιερό δέντρο και μόλις κατά τον 4ο αιώνα προστέθηκε ένας μικρός ναός αφού οι Μολοσσοί βασιλείς της Ηπείρου είχαν αναλάβει την προστασία της Δωδώνης. Από τότε η Δωδώνη απέκτησε κάποια δημοτικότητα ενώ «βεβαίως αυτοί που ζητούσαν συμβουλές από τον θεό πάνω σε μολύβδινες πλάκες για καθημερινά προβλήματα ήταν κυρίως ιδιώτες».[150]

Περίφημο από παλιά ήταν το νεκρομαντείο της Εφύρας και βεβαίως το όνομα των γειτονικών Θεσπρωτών, το οποίο υποδηλώνει προφανώς τη θεϊκή τους αποστολή. Παλαιότερη αναφορά βέβαια είναι πιθανώς η σύνδεση του ταξιδιού του Οδυσσέα στον Άδη στην *Οδύσσεια*. Παρόμοιο είναι το μαντείο του Τροφωνίου στη Λιβαδειά. Ο Παυσανίας μάς δίνει πληροφορίες για ένα πραγματικό ταξίδι στον κάτω κόσμο από προσωπική του εμπειρία. Ύστερα από μακρές προετοιμασίες αυτός που ζητά χρησμό οδηγείται τη νύχτα σε ένα θολωτό οικοδόμημα από το οποίο ένας ανεμοστρόβιλος τον μεταφέρει πάνω από το έδαφος σε ένα μικρό άνοιγμα. Όταν επιστρέψει έχει ξεχάσει να γελά -περί αυτού και περί της *καταβάσεως* γίνεται λόγος σε αρχαιότερες μαρτυρίες- ενώ δεν είναι γνωστό κατά πόσο η θεατρική, ίσως και μηχανική εκτέλεση της διαδικασίας εντάχθηκε για πρώτη φορά κατά την Αυτοκρατορική εποχή.[151]

Το τέμενος του Απόλλωνα στους Δελφούς προφανώς δεν ιδρύθηκε πριν από το 750 π.Χ, ωστόσο ήδη στην *Ιλιάδα* γίνεται λόγος για τους πολύτιμους θησαυρούς που έκρυβε το «πέτρινο οίκημα» του θεού. Είναι σαφές ότι κατά την ίδρυση των ελληνικών αποικιών στη Δύση όπως και στη Μαύρη θάλασσα από τα μέσα του 8ου αιώνα οι συμβουλές του Δελφικού θεού έπαιξαν καθοδηγητικό ρόλο. Και στην περίπτωση αυτή πρόκειται λιγότερο για προφητεία και περισσότερο για βοήθεια στη λήψη αποφάσεων

[148] Η σχέση της Αθήνας με το μαντείο της Δωδώνης δεν εξαντλείται σε θρησκευτικούς λόγους αλλά εμπεριέχει και πολιτικές σκοπιμότητες που κορυφώνονται στην περίοδο 346-342 π. Χ. οπότε η Αθήνα στράφηκε στη Δωδώνη προσδοκώντας πολιτική στήριξη στον αγώνα της ενάντια στους Μακεδόνες (Ελευθεράτου Σ., «Δωδώνη και Ακρόπολη», στο Παντερμαλής Δ., (επιμ). *Δωδώνη. Το μαντείο των ήχων,* Εκδόσεις Μουσείου Ακρόπολης, Αθήνα 2016, σσ. 190-192, σ. 192).

[149] Hardwick, *Κοινωνική ιστορία της αρχαίας Ελλάδας*, σσ. 143-144.

[150] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή,* σ. 252, σημ. 57.

[151] *Στο ίδιο*, σ. 252.

στις ριψοκίνδυνες και όχι σπανίως ανεπιτυχείς επιχειρήσεις. Αργότερα υποβάλλονται στον θεό των Δελφών για έγκριση και σοβαροί θεσμοί των πόλεων. Έτσι έγινε, για παράδειγμα, με τον ορθολογικό ορισμό των φυλών που εισήγαγε ο Κλεισθένης στην Αθήνα. Οι κύριες δικαιοδοσίες του Απόλλωνα ήταν θέματα λατρείας, παροχή ορθών συμβουλών και καθαρμοί στη λατρευτική σφαίρα. Ο ιερός νόμος της Κυρήνης καθώς και το ψήφισμα των *απαρχών* των Αθηνών επικυρώθηκαν από τους Δελφούς ωστόσο πολιτικές αποφάσεις λαμβάνονται στο εξής όλο και περισσότερο χωρίς χρησμούς.[152]

Είναι ενδιαφέρουσα η σύνδεση της λατρείας του Διονύσου στους Δελφούς, τόπο κατεξοχήν λατρείας του Απόλλωνα. Εκεί κατά τους χειμερινούς μήνες έπαυε ο απολλώνιος παιάνας[153] και ακουγόταν ο διονυσιακός διθύραμβος.[154] Κάθε δύο χρόνια μάλιστα στις πλαγιές και στην κορυφή του Παρνασσού τελούνταν τα «διονυσιακά όργια», τελετές και ιερουργίες για τις μυστικές δυνάμεις της βλάστησης που προσφέρονταν από τους πιστούς μέσα από εκστατικές λατρευτικές πράξεις.[155]

«Ο Φιλόχορος, ο τελευταίος γνωστός ατθιδογράφος, ήταν ασκημένος μάντης, που πίστευε ότι το καταστροφικό λάθος του Νικία στη Σικελία οφειλόταν όχι στο ότι ακολούθησε έναν οιωνό παρά στο ότι τον παρερμήνευσε. Ο Φιλόχορος θανατώθηκε στα χρόνια του 260 π.Χ., σε ενέδρα του Αντιγόνου Γονατά, ως ύποπτος συμπάθειας υπέρ του βασιλέως Πτολεμαίου. Η ιστορία της θρησκείας στην Αττική μπορεί να θεωρήσει το θάνατο αυτού του ευσεβούς πολίτη ως το τέλος της».[156]

Ολοκληρώνοντας την Εισαγωγή μας θα παραθέσουμε κάποια στοιχεία που αφορούν τη δραματική βαρύτητα του θεϊκού στοιχείου στην αρχαία τραγωδία. Οι θεοί σε διάφορες περιπτώσεις στις τραγωδίες εμφανίζονται είτε οι ίδιοι ως προφήτες είτε ως

---

[152] *Στο ίδιο,* σ. 255, σημ. 72.

[153] Στην πορεία της διατριβής μας (Α.1.4.2) θα συναντήσουμε περιπτώσεις στις οποίες ο παιάνας συνδυάζεται με τον θεό Απόλλωνα. Η σύνδεση αυτή δικαιολογείται καθώς ο Παιάνας, ο ομηρικός θεός-θεραπευτής (*Ιλιάδα*, Ε, στ. 899-904) αποτελεί την πιο χαρακτηριστική περίπτωση προελληνικής θεότητας που αντικατέστησε η λατρεία του Απόλλωνα. Ωστόσο, ο Όμηρος τους διαχωρίζει, από τη μία, σε θεραπευτή των θεών που τους ξαναδίνει αθανασία όταν αυτοί τραυματίζονται (*Παιήων*) και, από την άλλη, σε θεό της θεραπείας των θνητών (*Φοίβος*). Στα αρχαϊκά και τα κλασικά χρόνια ο *Παιάν* είναι χαρακτηριστικό επίθετο του Απόλλωνα και ύμνος που ψάλλεται προς τιμήν του, καθώς οι δύο θεοί έχουν πλέον ταυτιστεί απόλυτα. Ουσιαστικά, ο μη μυκηναϊκός Απόλλων απορρόφησε την προηγουμένως αυτόνομη μυκηναϊκή θεότητα του Παιήονος και, πιο συγκεκριμένα, τις ιδιότητες θεραπείας και κάθαρσης καθώς και τις πρακτικές της λατρείας του, η οποία συνοδευόταν, πιθανώς, από μουσική και παιάνες. Βλ. Graf F., *Apollo, Gods and Heroes of the Ancient World,* Routledge, New York 2009, σ. 68 και σσ. 110-113.

[154] Λεκατσάς Π., *Διόνυσος. Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1971, σ. 232.

[155] Παπαχατζής Ν. Δ., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Β., Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1947, σ. 81.

[156] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 368.

συνεργοί στην εκπλήρωση μιας προφητείας. Ενώ ο θεός Απόλλων, ως θεός της μαντικής τέχνης, εκπληρώνει πρωτεύοντα δραματικό ρόλο ως προς τη σημασία των χρησμών που κινούν τη δράση σε πολλές σωζόμενες τραγωδίες, εν τούτοις εμφανίζεται ως δραματικό πρόσωπο μόνο σε δύο σωζόμενα δράματα (*Ευμενίδες, Άλκηστις*), παραχωρώντας την ποσοτική υπεροχή ως προς τη δραματική/σκηνική εκπροσώπηση στη θεά Αθηνά, η οποία εμφανίζεται επί σκηνής ως δραματικό πρόσωπο σε επτά τραγωδίες (*Αίας, Ικέτιδες* Ευριπίδη, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ίων, Τρωάδες, Ηρακλής, Ρήσος*). Εκτός αυτών των δύο θεών, ως προφήτες ή ως συνεργοί στην εκπλήρωση του προφητικού λόγου εμφανίζονται οι θεοί: Θέτις (*Ανδρομάχη*), Διόνυσος (*Βάκχαι*), Ερινύες (*Ευμενίδες*), Άρτεμις (*Ιππόλυτος, Ιφιγένεια εν Ταύροις*), Αφροδίτη (*Ιππόλυτος*), Θεονόη (*Ελένη*), ο θεοποιημένος Ηρακλής (*Φιλοκτήτης*)[157], Διόσκουροι (*Ηλέκτρα* Ευριπίδη, *Ελένη*), Λύσσα και Ίρις (*Ηρακλής*), Μούσα (*Ρήσος*).

Οι περισσότερες εμφανίσεις θεών με προφητική ιδιότητα συναντώνται στα έργα του Ευριπίδη αλλά αυτό το στοιχείο δεν μπορεί να αξιολογηθεί ασφαλώς, καθώς το πλήθος των σωζομένων έργων του ποιητή είναι σαφώς μεγαλύτερο από αυτό των άλλων δυο τραγικών που θα εξετάσουμε. Στην πορεία της μελέτης μας θα αναλύσουμε ειδικότερα τη μιμητική/παριστάμενη και την αφηγηματική/διηγητική παρουσία του θείου στις αρχαίες τραγωδίες με βάση την προφητική τους λειτουργία. Σε καμία από τις περιπτώσεις που θα συναντήσουμε ο ρόλος αυτών των θεών δεν έχει δευτερεύουσα σημασία στην εξέλιξη της πλοκής των έργων.

Για τη σαφέστερη διάρθρωση και παρακολούθηση των διαφορετικών ενοτήτων της μελέτης έχουμε διακρίνει τα πρόσωπα των ιερέων και των μάντεων σε «τυπικά» και σε «άτυπα». Στην πρώτη κατηγορία έχουμε κατατάξει εκείνα τα επώνυμα ή ανώνυμα δραματικά πρόσωπα των οποίων η δηλωμένη ταυτότητα και η σκηνική δραστηριότητα φέρει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του μαντικού λειτουργήματος. Το πρώτο μέρος αυτής της κατηγορίας περιλαμβάνει τους «τυπικούς» ιερείς και μάντεις ως δραματικά πρόσωπα με σκηνική δράση και ειδικότερα τον Θηβαίο μάντη Τειρεσία (*Αντιγόνη, Οιδίπους Τύραννος, Φοίνισσαι* και *Βάκχαι*), τη βάρβαρη προφήτιδα Κασσάνδρα (*Αγαμέμνων, Τρωάδες*), τον προφήτη ήρωα στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, τους ιερείς και τις

[157] Ο Ηρακλής εμφανίζεται ως δραματικό πρόσωπο και στα έργα *Τραχίνιαι, Άλκηστις, Ηρακλής,* ωστόσο εκεί είναι ακόμη θνητός ήρωας.

ιέρειες στα έργα: *Ιππόλυτος, Ελένη, Προμηθεύς Δεσμώτης, Ίων* και *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, τους ανώνυμους ιερουργούς και μάντεις στα έργα: *Οιδίπους Τύραννος, Ίων* και *Ευμενίδες* αλλά και τους Ιερούς Χορούς στα έργα: *Ιππόλυτος, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Φοίνισσαι*, *Βάκχαι* και τους Χορούς με ιερουργική δράση στα δράματα: *Χοηφόροι, Ικέτιδες* (Αισχύλου), *Ευμενίδες, Ηλέκτρα* (Σοφοκλή) και *Ικέτιδες* (Ευριπίδη). Ως «άτυπους» ιερείς ή μάντεις έχουμε ορίσει εκείνα τα επώνυμα ή ανώνυμα δραματικά πρόσωπα που εμφανίζονται να αναπτύσσουν περιστασιακά μια οιονεί ιεροτελεστική ή μαντική πρακτική άσχετα από την πρωταρχική ταυτότητα και τη βασική («επαγγελματική») ιδιότητα που έχουν στο έργο όπου εμφανίζονται. Είναι οι περιπτώσεις των οιονεί προφητών και ιερέων στους *Επτά επί Θήβας*, στην *Εκάβη*, στον *Αγαμέμνονα* και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Τέλος σε αυτούς τους «άτυπους» ιερουργούς και προφήτες συμπεριλάβαμε τα είδωλα με προφητική δράση στα έργα: *Πέρσαι, Εκάβη και Ευμενίδες*, τα όνειρα ηρώων στα έργα: *Πέρσαι, Προμηθεύς Δεσμώτης, Χοηφόροι, Ηλέκτρα* (Σοφοκλή), *Εκάβη, Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ρήσος*.

Τέλος, έχουμε περαιτέρω διαχωρίσει και μελετήσει τους άτυπους και τυπικούς μάντεις και ιερείς αφ' ενός ως δραματικά πρόσωπα με μιμητική/παριστάμενη δράση στον σκηνικό χωροχρόνο των τραγωδιών –όλες οι παραπάνω αναφερόμενες περιπτώσεις επώνυμων και ανώνυμων δραματικών προσώπων– και αφ' ετέρου ως αφηγηματικά, μη παριστάμενα επί σκηνής, πρόσωπα, που αναπτύσσουν μια περισσότερο ή λιγότερο εγγύς χωροχρονικά από το «εδώ και τώρα» της τραγικής πλοκής εξωσκηνική δράση, σχετική με τις μαντικές ή ιερουργικές πρακτικές. Στην κατηγορία των επώνυμων «τυπικών» αφηγηματικών ιερέων και μάντεων ανήκουν οι: ιερείς και μάντεις του Δελφικού ναού στα έργα *Ορέστεια*, *Ηλέκτρα* (Σοφοκλή), *Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ηλέκτρα* (Ευριπίδη), *Επτά επί Θήβας, Οιδίπους Τύραννος, Οιδίπους επί Κολωνώ, Ικέτιδες* (Ευριπίδη), *Ίων, Μήδεια, Φοίνισσαι*, *Ανδρομάχη·* του μάντη Κάλχαντα στις τραγωδίες *Αίας, Αγαμέμνων, Ιφιγένεια εν Αυλίδι·* του μάντη Αμφιάραου στα έργα *Επτά επί Θήβας, Ικέτιδες* (Ευριπίδη), *Φοίνισσαι·* άλλοι ιερείς και μάντεις που συναντώνται στα έργα: *Ικέτιδες* (Αισχύλου), *Τραχίνιαι, Ίων, Φιλοκτήτης*, *Ανδρομάχη, Εκάβη, Επτά επί Θήβας, Ελένη, Ηρακλείδαι, Τρωάδες*. Πέραν των παραπάνω αφηγηματικών προσώπων, που αναπτύσσουν ιερουργική ή/και μαντική δράση σε αφηγηματικό (παρελθοντικό) χωρο-χρονικό επίπεδο,

ως αφηγηματικό πρόσωπο με άτυπη ιερουργική δράση θα μας απασχολήσει ο Αίγισθος από την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη.

ΜΕΡΟΣ Α΄
«ΤΥΠΙΚΟΙ» ΙΕΡΕΙΣ ΚΑΙ ΜΑΝΤΕΙΣ

Ως «τυπικούς» μάντεις και ιερείς αναγνωρίζουμε αυτούς που το ιερατικό ή προφητικό τους αξίωμα ανταποκρίνεται σε συγκεκριμένη τεχνογνωσία στην εμπειρική έκφρασή του αλλά και σε αντίστοιχα διαπιστευμένη κοινωνική και δραματική ταυτότητα στον μικρόκοσμο κάθε τραγωδίας, η οποία δηλώνεται και προσλαμβάνεται εξαρχής ως τέτοια από τους δυνάμει αποδέκτες θεατές. Αυτοί ακολουθούν ένα συγκεκριμένο τυπικό και δεν λειτουργούν αυθαίρετα ή αποσπασματικά. Κατέχουν, για παράδειγμα, τις γνώσεις της οιωνοσκοπίας, εφόσον πρόκειται για μάντη, ή τις τελετουργικές πρακτικές για κάθε ιεροπραξία, εφόσον πρόκειται για ιερέα. Οι «τυπικοί» ιερείς και μάντεις υπακούν σε οργανωμένη θεσμική παράδοση της τέχνης που υπηρετούν, στην οποία η θέση του θεϊκού στοιχείου έχει πρωτεύοντα ρόλο. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας μας θα αναφερθούμε λεπτομερώς στον ρόλο και στα χαρακτηριστικά των «άτυπων» ιερέων και μάντεων- (βλ. Β.1. και εξής).

Οι «τυπικοί» ιερείς και μάντεις θα αναλυθούν καταρχάς ως δραματικά πρόσωπα (dramatis personae), με άλλα λόγια ως θεατρικοί ρόλοι με συγκεκριμένη κειμενική εκπροσώπηση και σκηνική δράση στην εκάστοτε τραγωδία,[158] και, ακολούθως, ως αφηγηματικά πρόσωπα, χωρίς αναπαριστάμενη επί σκηνής παρουσία και δράση, τα οποία υπάρχουν μόνο μέσα στον λόγο των δραματικών προσώπων ή/και του Χορού και αναπτύσσουν μια περισσότερο ή λιγότερο εγγύς του χωροχρονικού «εδώ και τώρα» της θεατρικής πράξης εξω-σκηνική δραστηριότητα.[159]

[158] Pavis P., *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφ. Α. Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σσ. 104-110.

[159] Βλ. Πρόλογο, σ. 12, για την διάκριση μεταξύ μιμητικού/αναπαριστάμενου και αφηγηματικού /διηγητικού προσώπου.

Α. 1. «Τυπικοί» ιερείς και μάντεις ως δραματικά πρόσωπα, με σκηνική δράση

Α.1.1. Ο Θηβαίος μάντης Τειρεσίας

Η μορφή του μάντη Τειρεσία[160] είναι μία από τις πλέον προσφιλείς στην αρχαιοελληνική δραματουργία, μιας και ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης έχουν προσφέρει θέση στο έργο τους στον μάντη, είτε σε σκηνικό/μιμητικό, είτε σε αφηγηματικό/διηγητικό πλαίσιο. Ειδικότερα στον Σοφοκλή ο μάντης εμφανίζεται σε δύο από τις τραγωδίες του, στην *Αντιγόνη* και στον *Οιδίποδα Τύραννο*. Στην πρώτη μιλά ο ίδιος σε 76 στίχους, μέσα από δυο μεγάλους μονολόγους από τον στ. 974 έως και τον στ. 1070. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* ο μάντης εμφανίζεται όχι μόνο ως δραματικό πρόσωπο στη συνομιλία του με τον Οιδίποδα (στ. 316 – 462), αλλά και ως αφηγηματικό, στον λόγο του Χορού στον στ. 285.[161]

Με τη σειρά του ο Ευριπίδης αξιοποιεί τον μάντη Τειρεσία σε δύο από τα σωζόμενα έργα του, τις *Βάκχες* και τις *Φοίνισσες*. Στο πρώτο μάλιστα έργο θα συναντήσουμε και την εκτενέστερη σε στίχους παρουσία του μάντη στην αρχαιοελληνική τραγωδία καθώς συνδιαλέγεται ως δραματικό πρόσωπο σε 97 στίχους, ποσοστό 6.96% επί του συνολικού αριθμού των στίχων του έργου. Στις *Φοίνισσες* πάλι εμφανίζεται ως δραματικό πρόσωπο με κειμενική εκπροσώπηση 87 στίχων (ποσοστό 4.92% στο σύνολο του δράματος), πριν υπάρξει μια αφηγηματική αναφορά στο πρόσωπό του από τον Κρέοντα στον στ. 1590.

Στα επόμενα κεφάλαια θα παρακολουθήσουμε τη μορφή του μάντη σε κάθε μία από τις προαναφερθείσες τραγωδίες, επιχειρώντας να συνθέσουμε τη συνολική σκιαγράφηση της δραματικής προσωπικότητάς του από τους τρεις τραγικούς σε σχέση με τη λειτουργία της μαντικής του ιδιότητας.

---

[160] Ο Flower (*The Seer in Ancient Greece*, σ. 30) κάνει μια σημαντική παρατήρηση για το πρόσωπο του Τειρεσία χαρακτηρίζοντάς τον ως *μάντη* κι όχι ως *προφήτη* . Αυτή τη θέση (έχοντας ως πηγή τον Overholt T.W., *Channels of Prophecy: The Social Dynamics of Prophetic Activity*, Fortress Press, Minneapolis 1989, σσ. 117-147) τη δικαιολογεί λέγοντας πως ο Τειρεσίας ακόμη και εάν μπορεί να εκπροσωπεί μια ποικιλία θεϊκής έμπνευσης κατά την ερμηνεία των σημείων του, γενικά δεν επικοινωνεί απευθείας με τους θεούς χωρίς κάποιες φυσικές τεχνικές, όπως π.χ. φωτιά, πέταγμα πτηνών, κάτι που μπορούμε να πούμε πως ισχύει μόνο για τους προφήτες.

[161] Και στις δυο τραγωδίες η κειμενική παρουσία του μάντη επί του συνόλου των στίχων του έργου κυμαίνεται κατά προσέγγιση μεταξύ 5%-6% (5.74% στην *Αντιγόνη* και 5.03% στον *Οιδίποδα Τύραννο*).

Α.1.1.2. ***Αντιγόνη***

Ο μάντης Τειρεσίας εμφανίζεται στο πέμπτο Επεισόδιο (στ. 988) και αφού πρώτα ενημερώνει για την τυφλότητά του (στ. 989-990: *τοῖς τυφλοῖσι γὰρ / αὕτη κέλευθος ἐκ προηγητοῦ πέλει*) ζητά από τον Κρέοντα να πειστεί στα λόγια του. Είναι ενδιαφέρον πως ο μάντης αντιλαμβάνεται, λόγω της φυσικής του αδυναμίας, όχι το πέταγμα αλλά τον ήχο των πουλιών. Αποκαλεί μάλιστα αυτή του τη γνώση *τέχνη* (στ. 998: *γνώσῃ, τέχνης σημεῖα τῆς ἐμῆς κλύων*), μολονότι στο Α΄ Στάσιμο δεν γίνεται καμία αναφορά σε αυτήν ως *τέχνη* συγκριτικά με όσες προαναφέρθηκαν (στ. 365-367: *σοφόν τι τὸ μαχανόεν / τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων / τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἕρπει*),[162] αν μάλιστα συγκρίνουμε και την ανάλογη αναφορά στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (στ. 484-500).[163]

Στους στίχους 999-1000 ο Τειρεσίας αναφέρει πως αυτά τα σημάδια τα έλαβε καθισμένος στον «παλαιό» θρόνο στο ορνιθοσκοπείο του, που για τον ίδιο υπήρξε λιμάνι κάθε οιωνού *(ἐς γὰρ παλαιὸν θᾶκον ὀρνιθοσκόπον / ἵζων ἵν' ἦν μοι παντὸς οἰωνοῦ λιμήν*). Το οιωνοσκοπείο ήταν ένα μέρος στο οποίο προσέλκυαν τα πτηνά με τροφή (*παντὸς οἰωνοῦ λιμήν*), μολονότι σύμφωνα με την αρχαιοελληνική αντίληψη οι οιωνοί εμφανίζονταν μάλλον απρόβλεπτα.[164] Το συγκεκριμένο πάντως, που αναφέρει ο μάντης, το μνημονεύει και ο Παυσανίας, κοντά στον ναό του Άμμωνα Δία (9.16.1: *οἰωνοσκοπεῖον ... Τειρεσίου καλούμενον*). Οι οιωνοί ερμηνεύονταν όχι μόνο από το πέταγμα των πουλιών αλλά και από το σημείο όπου αυτά πετούσαν. Ο αναφερόμενος *λιμήν* είναι ο τόπος αυτός όπου τα πτηνά συγκεντρώνονται αφού τους έχει δοθεί τροφή κι έτσι μπορεί ευκολότερα να παρατηρηθούν οι κινήσεις και τα πιθανά σημάδια που θα δώσουν.[165] Θεωρούμε αυτονόητο πως λόγω της τυφλότητας του μάντη θα υπήρχε το κατάλληλο προσωπικό σε αυτό το οιωνοσκοπείο, που θα παρείχε υποστηρικτικές υπηρεσίες –όπως η περιγραφή του τρόπου πετάγματος των πτηνών– στον Τειρεσία.

---

[162] Ενώ ο άνθρωπος έχει την ικανότητα να μηχανεύεται πλήθος τεχνών προκειμένου να ζήσει τη ζωή δίχως λάθη, εν τούτοις η ζωή του περιστρέφεται κυκλικά πότε στο καλό και πότε στο κακό. Η μαντική, ως τέχνη πρόβλεψης του μέλλοντος, δεν αναφέρεται εδώ ως η λύτρωση από αυτό τον αέναο κύκλο που με την προσφερόμενη γνώση θα απάλλασσε τον άνθρωπο και την πόλη από τις κακοτοπιές (βλ. Johnston Il. S., *Ancient Greek Divination*, Wiley - Blackwell, Oxford 2008, σ. 8).

[163] Segal P. Ch., *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Norman, University of Oklahoma Press, Oklahoma 1999, σ. 158.

[164] Johnston, *Ancient Greek Divination*, σ. 130.

[165] Jebb C. R., *Sophocles. The Plays and Fragments, The Antigone*, University Press, Cambridge 1888, σ. 178.

Στους στίχους που ακολουθούν, έως και τον στ. 1011, ο μάντης μιλά για τα συμπεράσματα που έχει βγάλει μέσα από τις μαντικές του ασχολίες με την οιωνοσκοπία αλλά και την πυρομαντεία. Αρχικά λέει για τα σημάδια που έλαβε από τις φωνές πουλιών που έκρωζαν με μανία και αλληλοσπαράζονταν. Στους στ. 1001 - 1004 (*ἀγνῶτ' ἀκούω φθόγγον ὀρνίθων, κακῷ / κλάζοντας οἴστρῳ καὶ βεβαρβαρωμένῳ·/ καὶ σπῶντας ἐν χηλαῖσιν ἀλλήλους φοναῖς / ἔγνων πτερῶν γὰρ ῥοῖβδος οὐκ ἄσημος ἦν*) αναφέρεται στην άγρια παραφορά των πουλιών που έκρωζαν με ακατανόητο τρόπο δίχως να προσφέρουν κάποιο σημάδι. Την απουσία σαφούς μηνύματος θα επαναλάβει αργότερα με το ίδιο επίθετο (στ. 1013: *ἀσήμων ὀργίων μαντεύματα*). Σημειώνουμε πως την ίδια ασάφεια σε σχέση με τα σημάδια επισήμανε νωρίτερα και ο Φύλακας με το ίδιο επίθετο, για να δηλώσει πως αυτός που τέλεσε την ταφή του Πολυνείκη δεν είχε αφήσει σημάδια (στ. 252: *ἄσημος οὐργάτης τις ἦν*). Για τους οιωνοσκόπους οι ήχοι από τη φωνή των πτηνών ήταν συνήθως *εὔσημοι* (στ. 1021: *εὐσήμους ἀπορροιβδεῖ βοάς*) ενώ οι ακατάληπτες κραυγές ή το κελάηδισμά τους συνήθως παρομοιαζόταν με τους ήχους από τη γλώσσα των βαρβάρων (Ηροδότου *Ιστορίαι* 2, 57: *ἕως δέ ἐβαρβάριζε* [η *Αἰγυπτίη γυνή*], *ὄρνιθος τρόπον ἐδόκει σφι φθέγγεσθαι*).[166] Αργότερα αυτή η δισημία των πτηνών ερμηνεύτηκε γενικά ως σημάδι πότε καλοτυχίας και πότε κακοτυχίας (ευοίωνος- δυσοίωνος). Βέβαια, ενώ οι αρχαίοι πίστευαν πως τα πτηνά μετέφεραν στους μάντεις τα μηνύματα των θεών καθώς πέταγαν μεταξύ ουρανού και γης, διάφοροι ερευνητές δικαιολογούν τον ρόλο τους στη μαντική με βάση τη σπουδαία σημασία που τα αρπακτικά πτηνά είχαν για τους πρωτόγονους ανθρώπους. Οι πρωτόγονοι άνθρωποι παρακολουθούσαν το πέταγμα των αρπακτικών πτηνών και παρατηρούσαν την κίνησή τους όποτε και όπου έβρισκαν λεία, κάτι που για τους ίδιους ήταν εξαιρετικά χρήσιμη πληροφορία για την επιβίωση, με αποτέλεσμα να το αξιολογούν ως θετικό σημάδι.[167]

Ο μάντης καταφεύγει έπειτα στην πυρομαντεία (στ. 1005 - 1006: *εὐθὺς δὲ δείσας ἐμπύρων ἐγευόμην/ βωμοῖσι παμφλέκτοισιν*) και στο κάψιμο του λίπους των μηρών, το οποίο, όταν καιγόταν (στ. 1008: *μυδῶσα κηκὶς μηρίων*), έλιωνε πάνω στη στάχτη και κάπνιζε (στ. 1009: *κἄτυφε κἀνέπτυε*), καθιστώντας αδύνατη την πυρομαντεία. Η

[166] *Στο ίδιο*, σ. 179.
[167] Burkert W., «Signs, Commands, and Knowledge: Ancient Divination between Enigma and Epiphany», στο S. I. Johnston – P. T. Struck (eds.), *Mantike Studies in Ancient Divination*, Brill, Leiden 2005, σσ. 29-50, σ. 33.

προσφορά αποτελούνταν από τους κομμένους μηρούς από κάποιο πρόβατο ή βόδι, στους οποίους είχε προστεθεί διπλή επίστρωση λίπους. Στην επιφάνεια αυτών των μηρών είχαν τοποθετηθεί τμήματα από τα εντόσθια (*σπλάγχνα*) και τη χοληδόχο κύστη του ζώου (*χολή*). Σε αυτό το είδος μαντικής, ο πυρομάντης έβλεπε εάν η φωτιά έπεφτε ή φούντωνε ή αν ακόμη πέταγε σπίθες. Το ζητούμενο ήταν δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο η φωτιά υποδεχόταν το προσφερόμενο σφάγιο για θυσία (όπως στον Ευριπίδη, *Ικέτιδες* στ. 155: *μάντεις δ' ἐπῆλθες, ἐμπύρων τ' είδες φλόγα;* και *Φοίνισσες* στ. 954: *ἐμπύρω χρῆται τέχνη*). Το επίθετο *παμφλέκτοισιν* που χρησιμοποιείται δηλώνει ότι η αποτυχία της θυσίας δεν οφείλεται σε καμία αμέλεια των τελεστών, μιας και τα προβλεπόμενα για τη δυνατή φωτιά στο θυσιαστήριο είχαν τηρηθεί.[168] Εννοείται και πάλι πως, όπως και στην περίπτωση της ορνιθομαντείας, έτσι κι εδώ ο Τειρεσίας υποστηρίζει την τέχνη του με ένα βοηθητικό προσωπικό που του μεταφέρει τις εικόνες από το κάψιμο των προσφορών, καθώς ο ίδιος, λόγω της τυφλότητάς του, μόνο διά του ήχου μπορούσε να καταλάβει την ένταση της φωτιάς.

Στη συνέχεια, είναι χαρακτηριστική η χρησιμοποίηση του ονόματος του θεού Ηφαίστου (στ. 1006-1007: *ἐκ δὲ θυμάτων / Ἥφαιστος οὐκ ἔλαμπεν*) από τον μάντη προκειμένου να συνδεθεί η φωτιά του θυσιαστηρίου με το κύρος του θεού της φωτιάς λόγω της ιερότητας και της θεϊκής προέλευσής της.[169] Η συνέχεια της περιγραφής που ακολουθεί από τον μάντη είναι λεπτομερής και ακριβής σε τέτοιο βαθμό σαν να ήταν ο ίδιος σε θέση να δει τη θυσία. Ειδικότερα προσθέτει πως εκτός όμως από το πέταγμα των πτηνών, ακόμη κι οι έμπυρες θυσίες δεν είχαν αποτέλεσμα καθώς το υγρό λίπος των μηρών διαλυόταν σε καπνό δίχως να ανάψει φωτιά αλλά έπεφτε πάνω στη στάχτη καθιστώντας αδύνατη την πυρομαντεία. Την ίδια τύχη είχαν και οι χολές που διασκορπίζονταν τριγύρω, καθιστώντας αδύνατη και τη σπλαχνοσκοπία (στ. 1007-1011: *ἐπὶ σποδῷ / μυδῶσα κηκὶς μηρίων ἐτήκετο / κἄτυφε κἀνέπτυε, καὶ μετάρσιοι / χολαὶ διεσπείροντο, καὶ καταρρυεῖς / μηροὶ καλυπτῆς ἐξέκειντο πιμελῆς*). Εάν δηλαδή η φωτιά φούντωνε αμέσως και έκαιγε τα σφάγια θεωρούνταν ένα καλό σημάδι. Εάν πάλι η φωτιά έβγαζε πολύ καπνό ή τρεμόπαιζε γύρω από το προσφερόμενο κρέας δίχως να το καίει θεωρούνταν κακός οιωνός. Επιπλέον οι χολές στη θυσία κυριολεκτικά εκτινάσσονταν

[168] Jebb, *Sophocles the Plays and Fragments, The Antigone*, σ. 179.
[169] Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, σ. 166.

τριγύρω ενώ οι μηροί έμειναν γυμνοί από το στρώμα λίπους που τους περιέβαλλε (στ. 1009-1011: *μετάρσιοι / χολαὶ διεσπείροντο, καὶ καταρρυεῖς / μηροὶ καλυπτῆς ἐξέκειντο πιμελῆς),* οδηγώντας σε ένα άτυχο αποτέλεσμα ανάγνωσης των μαντειών μέσω των σπλάχνων. Το πιο ψηλό μέρος της φωτιάς (*ἄκρα λαμπάς*), εκεί που τέλειωνε η φλόγα, είχε σημασία εάν ήταν στραμμένο προς τα δεξιά –οπότε σήμαινε ευτυχή έκβαση– ή στα αριστερά –οπότε προανήγγελλε αποτυχία.[170] Είναι μάλλον απαραίτητο εδώ να υποθέσουμε ξανά πως ο Τειρεσίας λόγω της τυφλότητάς του θα χρειαζόταν κάποιον έμπιστο βοηθό, ένα άλλο πρόσωπο που θα του περιέγραφε με τόση ακρίβεια αυτά τα σημάδια και ο ίδιος θα τα ερμήνευε.[171]

Στην τελούμενη θυσία ο Τειρεσίας επιχειρεί να ερμηνεύσει τις φλόγες της φωτιάς που καίνε το σφάγιο πιστεύοντας πως η θυσία δεν είναι δεκτή από τους θεούς. Στις έμπυρες θυσίες, όπως εδώ, προσφερόταν ακριβώς το λίπος των μηρών του ζώου. Οι θεοί απολάμβαναν την *κνῖσα,* τη μυρωδιά από τον καπνό της θυσίας. Για να φτάσει όμως αυτή η μυρωδιά μέχρι τους θεούς, πρέπει να έχει καεί πλήρως το προσφερόμενο ζώο, οι μηροί όπως είπαμε νωρίτερα, κι όχι απλά να λιώσει το λίπος ή να τιναχτεί, λόγω της θερμότητας, η χολή. Στο τέλος της θυσίας οι μάντεις παρατηρούσαν τον τρόπο με τον οποίο καιγόταν το ήπαρ καθώς οποιαδήποτε ανωμαλία σε αυτό κρινόταν εξαιρετικά δυσοίωνη.[172]

Θα μπορούσαμε ίσως εν προκειμένω να επιχειρήσουμε μια σύνδεση της ασάφειας των μαντειών του Τειρεσία από τον τρόπο που οι χολές των θυσιαζομένων ζώων πετάγονται στη φωτιά με τη σκηνή της αυτοκτονίας του Αίμονα μπροστά στην Αντιγόνη στην Έξοδο του έργου. Στους στ. 1232-1239 (*ξίφους ἕλκει διπλοῦς κνώδοντας, ἐκ δ' ὁρμωμένου / πατρὸς φυγαῖσιν ἡμπλακ'· εἶθ' ὁ δύσμορος / αὑτῷ χολωθείς, ὥσπερ εἶχ', ἐπενταθεὶς / ἤρεισε πλευραῖς μέσσον ἔγχος, ἐς δ' ὑγρὸν / ἀγκῶν' ἔτ' ἔμφρων παρθένῳ προσπτύσσεται·/ καὶ φυσιῶν ὀξεῖαν ἐκβάλλει ῥοὴν / λευκῇ παρειᾷ φοινίου σταλάγματος*) ο Άγγελος ενημερώνει για τον χαμό του Αίμονα. Εάν δούμε συγκριτικά τη σκηνή της αυτοκτονίας με τις περιγραφές των θυσιών θα διακρίνουμε κάποιες χαρακτηριστικές ομοιότητες. Έτσι λοιπόν έχουμε κι εδώ έναν ιερό τόπο, έναν τάφο, όπως πριν ιεροί ήταν

[170] Jebb, *Sophocles the Plays and Fragments, The Antigone*, σ. 180.
[171] Τέτοια «δορυφορικά» πρόσωπα που ακολουθούν τον μάντη ως συνοδοί προσφέροντάς του κάποιου είδους βοήθεια, θα συναντήσουμε και στην περίπτωση του *Οιδίποδος Τυράννου* στον στ. 444 (*καί σύ παῖ, κόμιζέ με*), (βλ. Α.1.1.3).
[172] Johnston, *Ancient Greek Divination*, σ. 148.

οι βωμοί των θυσιών, υπάρχει και εδώ, όπως και προηγουμένως στις θυσίες, ένα *ξίφος* που παίρνει τη ζωή κάποιου, υπάρχει το αίμα από την πληγή στα πλευρά που τινάζεται στα μάγουλα της Αντιγόνης όπως προηγουμένως οι χολές των θυσιαζόμενων ζώων τινάζονταν πάνω στη φωτιά. Χρησιμοποιείται μάλιστα ο ρηματικός τύπος *χολωθείς* που παραπέμπει στις *χολές* των ζώων που κι αυτά ως προσφορές θυσιάζονται. Οι χολές των ζώων στην περίπτωση του Τειρεσία δεν δείχνουν τίποτε ως υλικό της πυρομαντείας γιατί πιθανότατα η εκπλήρωσή της γίνεται με ανθρώπινο αίμα κι όχι με χολές ζώων. Οι θυσίες δηλαδή είναι άλλου τύπου και εκπληρώνονται όταν πλέον το θείο σχέδιο, η μοίρα των ηρώων, βρίσκεται στην τραγική κατάληξή της. Οι προσφορές των θυσιών δεν είναι σφάγια ζώων αλλά άνθρωποι που αυτοκτονούν με τραγικό τρόπο. Εάν πάλι προσέξουμε τον τρόπο θανάτου του Αίμονα θα δούμε πως βάζει το ξίφος στα πλευρά, στην περιοχή δηλαδή που πιθανότατα θα ήταν το συκώτι, το κατεξοχήν όργανο της μαντικής.[173] Ο ποιητής αξιοποιεί το ανθρώπινο αυτό όργανο ως μέρος της εκπλήρωσης των μαντειών, ενώ νωρίτερα, στην πυρομαντεία του Τειρεσία το συκώτι των ζώων δεν είχε δείξει τίποτα σαφές.

Όλες οι ενδείξεις που προσλαμβάνει ο Τειρεσίας αποκλείεται να είναι τυχαίες αλλά σύμφωνα με τον μάντη εκφράζουν την αποστροφή των θεών εξαιτίας της σπίλωσης των βωμών από το νεκρό, μιασμένο σώμα του Πολυνείκη, μέρη του οποίου έχουν μεταφέρει στους βωμούς τα όρνια και τα σκυλιά. Ο Τειρεσίας παρατηρώντας την έλλειψη επικοινωνίας με τους θεούς λέει πως οι μάντεις αποτυγχάνουν στις προβλέψεις τους λόγω των ασαφών θυσιών (στ. 1013: *φθίνοντ' ἀσήμων ὀργίων μαντεύματα*). Δεν είναι οι μάντεις ανίκανοι να προφητέψουν ορθά αλλά είναι οι θεοί εκείνοι που αρνούνται να δώσουν σωστά σημάδια. Παράλληλα αναφέρεται στο μέγεθος του μιάσματος καθώς οι θεϊκοί βωμοί κι οι εστίες έχουν γεμίσει από τα σκυλιά και τα όρνια με τα αποφάγια του πτώματος (στ. 1016-1017: *βωμοὶ γὰρ ἡμῖν ἐσχάραι τε παντελεῖς / πλήρεις ὑπ' οἰωνῶν*

[173] Οι αρχαίοι σχολιαστές, συνδέοντας το μέλλον του ανθρώπου με τα συναισθήματά του, αποκαλούν το ήπαρ ως την «έδρα» των παθών, ειδικά της λαγνείας, του θυμού και του φόβου. Αυτά τα πάθη δεν εδρεύουν μόνο στο συκώτι αλλά επιπλέον σε πολλές περιπτώσεις το «κόβουν», το «σχίζουν» και το «τρώνε». Είναι κι ένα συναισθηματικό κέντρο όπου αποτυπώνονται όσα νιώθει ο άνθρωπος. Τέλος, σύμφωνα με την ανατομία του Πλάτωνα, το χειρότερο ποιοτικά μέρος της ανθρώπινης ψυχής, το κομμάτι που δεν έχει λόγο και λαμβάνει απλώς εικόνες και επηρεάζεται από αυτές είναι το μέρος που είναι το πλησιέστερο στο συκώτι. Βλ. Padel, *In and out of the Mind,* σ. 19.

τε καὶ κυνῶν βορᾶς).[174] Ως αποτέλεσμα οι θεοί δεν δέχονται ούτε προσευχές θυσίας ούτε τις φλόγες από τα θυσιαζόμενα μέλη των ζώων ενώ η επικοινωνία πλέον με τους θεούς καθίσταται αδύνατη καθώς τα πουλιά έχουν πιεί ανθρώπινο αίμα κι έτσι κρώζουν με ακατάληπτους ήχους (στ. 1021-1022: *οὐδ' ὄρνις εὐσήμους ἀπορροιβδεῖ βοάς, / ἀνδροφθόρου βεβρῶτες αἵματος λίπος*).[175] Ο Σοφοκλής δίνει, μέσω του ήρωά του, μια πολύ ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια αναφέροντας και τους *βωμούς* αλλά και τις *ἐσχάρες* προκειμένου να δηλώσει την άρνηση των θεών όσο και των ηρώων και των χθονίων δυνάμεων να κάνουν δεκτή την προσφερόμενη θυσία. Οι δημόσιοι *βωμοί* των θεών στηρίζονταν σε μια βάση (*κρηπίς*) και είχαν σκαλοπάτια που οδηγούσαν σε αυτούς, ενώ οι *ἐσχάραι* των ιδιωτικών οίκων προορίζονταν για θυσίες στις προστάτριες θεότητες του οίκου ή σε άλλες περιπτώσεις χρησιμοποιούνταν απλώς για μαγειρικούς σκοπούς.[176] Σε αντίθεση με το βάθρο των βωμών οι *ἐσχάραι* αποτελούνταν από τέσσερα πόδια και χρησιμοποιούνταν για θυσίες σε ήρωες, οι οποίοι μη όντες θεοί δεν τιμώνταν σε βωμούς.[177]

Η Γκάρτζιου παρατηρεί εύστοχα πως «η διεξοδική περιγραφή από τον ποιητή της αλλοιωμένης μαντικής και θυσιαστήριας πρακτικής δίνει στον θεατή του έργου μια

---

[174] Θα μπορούσαμε να συνδυάσουμε τη χρήση των επιθέτων *παντελεῖς* και *πλήρεις* για τις *ἐσχάρες* και τους *βωμούς* με τον διαμελισμό του σώματος του Πολυνείκη. Αφού πλέον το σώμα του δεν είναι άθικτο (*πλήρες*) αλλά διαμελισμένο, δεν είναι ως σύνολο *παντελές,* έτσι και οι βωμοί αδυνατούν να προσφέρουν *παντελεῖς* και *πλήρεις* θυσίες.

[175] Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, σ. 191.

[176] Θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως όταν η λατρεία γίνεται στο τέμενος ενός θεού, το κέντρο του λατρευτικού χώρου είναι συνήθως ο βωμός και σπανιότερα η *ἐσχάρα* (εστία) ή ο *βόθρος* (λάκκος προσφορών). Στη βασική του δομή ο βωμός αποτελείται από το κύριο σώμα του, που βρίσκεται πάνω σε βάθρο (που συνίσταται από ένα απλό σκαλοπάτι μέχρι μια μεγάλη κλίμακα) και από το ανώτερο τμήμα, που είναι κατασκευασμένο ώστε να επιτρέπει για μεγάλο διάστημα τη χρήση δυνατής φωτιάς που άναβαν σε ένα μεταλλικό δοχείο τοποθετημένο πάνω στον βωμό, επειδή η πέτρα (συνήθως μάρμαρο) δεν είναι πυρίμαχο υλικό. Οι πλευρές του βωμού συνήθως υψώνονταν σχηματίζοντας έλικα ή κατέληγαν σε υπερυψωμένο χείλος. Η κατασκευή του βάθρου και της κλίμακας στον βωμό θεωρούνταν πως είχαν συμβολικό χαρακτήρα καθώς η φωτιά του βωμού προοριζόταν για τους Ολύμπιους θεούς. Ήταν το κέντρο επικοινωνίας ανθρώπων και θεών καθώς ο βωμός ως «τομή» θέτει το όριο μεταξύ των ανθρώπων που θυσιάζουν (συμπεριλαμβανομένου και του ζώου για τη θυσία) και των θεών που δέχονταν τη θυσία. Για τον λόγο αυτό οι ικέτες που ζητούν καταφύγιο σε ελληνικό ιερό πρέπει να καθίσουν στον βωμό πλησιάζοντας έτσι τη θεότητα όσο επιτρέπεται σε έναν θνητό. Η *ἐσχάρα* είναι ο χώρος που γίνονται θυσίες με χρήση δυνατής φωτιάς. Κύρια χαρακτηριστικά της είναι το μικρό ύψος κι ένα άνοιγμα ή σωλήνας μέσα στον οποίο το αίμα των ζώων διοχετεύεται στον κάτω κόσμο. Έχουν σωθεί πολύ λιγότερες *ἐσχάρες* παρά βωμοί καθώς αυτές συχνά κατασκευάζονταν από χώμα και πλίνθους χλόης για την τέλεση μιας μόνο θυσίας. Σημειώνεται πως ο όρος *βωμοῦ ἐσχάραι* χρησιμοποιείται για τα μεταλλικά επιθέματα ή τις υποδοχές για τη φωτιά πάνω στον βωμό (Ευριπίδης, *Ανδρομάχη* στ. 1138), ενώ οι ποιητές χρησιμοποιούν τον όρο αντί για το αναμενόμενο *βωμός* (Αισχύλος, *Πέρσαι* στ. 205). Αιτία είναι η πολύ μεγάλη διάδοση των βωμών (Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή*, σ. 471).

[177] Jebb, *Sophocles the Plays and Fragments, The Antigone*, σ. 182.

ιδέα για την ανατριχιαστική ατμόσφαιρα που κυριαρχεί έξω από τα όρια της θεατρικής σκηνής. Όχι μόνο έχει διασαλευθεί (με το άταφο σώμα του Πολυνείκη) ο εκτός της πόλης χώρος, αλλά και στο εσωτερικό της έχει σταματήσει η κατεξοχήν κοινωνική πρακτική της θυσίας. Παράλληλα όμως, εγείρει στον σύγχρονο μελετητή του έργου ορισμένα ερωτήματα. Το πρώτο σχετίζεται με τη σημασία της σκηνής στο σύνολό της. Μπορεί η οιωνοσκοπία να αποτελούσε σύνηθες φαινόμενο ήδη από την εποχή του Ομήρου, όμως η ιεροσκοπία ή σπλαχνοσκοπία δεν έχει πάρει κατά τον 5ο π.Χ. αιώνα την οριστική της μορφή. Έτσι ο συνδυασμός μιας παλαιότερης και μιας περσσότερο σύγχρονης πρακτικής δίνει τη δυνατότητα στον ποιητή να συνθέσει μια λεπτομερή αλλά και σπάνια εικόνα για το δραματικό πεδίο. Η ιδιαιτερότητά της έγκειται στο γεγονός πως όχι μόνο ενοποιεί τις δύο μαντικές διαδικασίες, αλλά ταυτόχρονα καταργεί και αίρει την όποια αποτελεσματικότητα των σημείων. Η αλλοίωση μάλιστα αυτή της οιωνοσκοπίας και της σπλαχνοσκοπίας οδηγεί αυτόματα στο δεύτερο ερώτημα, στους λόγους δηλαδή που ώθησαν τον Σοφοκλή να καταφύγει στην αντεστραμμένη θυσιαστήρια πρακτική (στ. 1019: *θυστάδας λιτάς*) ως στοιχείο απαραίτητο μιας μαντικής διαδικασίας που δεν έχει ωστόσο την πρόβλεψη του μέλλοντος αλλά τη διάγνωση της ασθένειας της πόλης».[178]

Η αντιπαράθεση Τειρεσία και Κρέοντα δείχνει να κορυφώνεται όταν ο τελευταίος, αφού πρώτα εκφραστεί περιφρονητικά για τους θεούς του κάτω κόσμου, κηρύσσει πως ο Πολυνείκης δεν θα ταφεί, ακόμη κι αν οι αετοί του Δία φέρουν τη σορό του προς βρώση στους θρόνους του θεού (στ. 1039- 1041: *τάφῳ δ' ἐκεῖνον οὐχὶ κρύψετε, / οὐδ' ἢν θέλωσ' οἱ Ζηνὸς αἰετοὶ βορὰν / φέρειν νιν ἁρπάζοντες ἐς Διὸς θρόνους*). Η *ὕβρις* του βασιλιά με την αναφορά στα ιερά πτηνά του Δία είναι χαρακτηριστική και θα καθορίσει το μέλλον του.[179] Αδιαφορώντας για τον πνευματικό κόσμο που εκπροσωπεί ο Τειρεσίας, ο Κρέων θα οδηγηθεί στη συντριβή ακολουθώντας τη μοιραία έκβαση της ύβρης του έναντι των θεϊκών επιταγών.[180] Πρέπει βέβαια να σημειώσουμε πως σε αυτή την αντιδικία ο Κρέων, αφού πρώτα κατηγορεί τους μάντεις ως λάτρεις του κέρδους (στ. 1055: *τὸ μαντικὸν γὰρ πᾶν φιλάργυρον γένος*), αναγνωρίζει στη συνέχεια τη σοφία του

[178] Γκάρτζιου – Τάττη Αρ., «Θυσία και μαντική στον οίκο των Λαβδακιδών. Η εκδοχή της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή», στο Σηφάκης Γ.Μ. (επιμ.), *Κτερίσματα. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Ιω. Σ. Καμπίτση (1938-1990)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σσ. 41-59, σσ. 43-44.
[179] Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, σ. 159.
[180] Knapp Ch., «A Point in the Interpretation of the *Antigone* of Sophocles», *American Journal of Philology* 37, (1916), σσ. 300-316, σ. 300.

Τειρεσία (στ. 1059: *σοφὸς σὺ μάντις, ἀλλὰ τἀδικεῖν φιλῶν*), μολονότι υπαινίσσεται πως είναι υπηρέτης της αδικίας. Ο μάντης στον επόμενο στίχο λέει πως θα αναγκαστεί να αποκαλύψει όσα έχει φυλαγμένα κατά νου (*ὄρσεις με τἀκίνητα διὰ φρενῶν φράσαι*). Θα φτάσει πλέον η στιγμή που μέσω αυτού θα επιβληθεί η θεϊκή αιτιότητα στις ανθρώπινες πράξεις αφού έως τώρα η ανυποχώρητη στάση του Κρέοντα διατάρασσε την κοσμική τάξη, στην οποία δεν γίνεται ένας να σκέφτεται σωστά μόνος του.[181]

Ο Τειρεσίας συνεχίζει λέγοντας πως το μίασμα έχει μολύνει και τις γειτονικές πόλεις που διαμαρτύρονται λόγω της οσμής από τα μέλη του άταφου πτώματος που μετέφεραν τα όρνια και τα σκυλιά στους βωμούς τους (στ. 1080 - 1083: *ἔχθρᾳ δὲ πᾶσαι συνταράσσονται πόλεις / ὅσων σπαράγματ' ἢ κύνες καθήγνισαν / ἢ θῆρες, ἤ τις πτηνὸς οἰωνός, φέρων / ἀνόσιον ὀσμὴν ἑστιοῦχον ἐς πόλιν*). Η συλλογική προσβολή ενός μεγάλου πληθυσμού από ένα μίασμα μπορεί φυσιολογικά να αναζητηθεί στη δράση ενός παράγοντα, όπως ήταν ο αέρας, τον οποίο υποτίθεται πως μοιράζονται την ίδια στιγμή όλα τα πρόσωπα που πλήττονται. Άλλωστε η κλασική έννοια της μόλυνσης ήταν στον αρχαιοελληνικό κόσμο στενά συνδεδεμένη με αυτή της μιαρότητας.[182] Ως προς τον ρηματικό τύπο *καθήγνισαν*, η χρήση του από τον μάντη έχει σαφώς ειρωνικό χαρακτήρα. Δηλώνεται πως τα όρνια, καταχωνιάζοντας τις σάρκες του νεκρού σώματος του Πολυνείκη στο στομάχι τους, ουσιαστικά εξαγίασαν, απέδωσαν τις πρέπουσες τιμές στον νεκρό. Το στομάχι των ζώων δηλαδή συμβολίζει τον τάφο όπου βρήκε ανάπαυση το νεκρό σώμα του ήρωα. Ο εξαγνισμός αυτός μέσω των ζώων αντιπαραβάλλεται ειρωνικά τόσο με την προσπάθεια απόδοσης τιμών από την Αντιγόνη μέσω της ταφής του Πολυνείκη όσο και με τις νεκρικές τιμές που δέχτηκε ο Ετεοκλής.[183]

Α.1.1.3. ***Οιδίπους Τύραννος***

Ο μάντης Τειρεσίας εμφανίζεται στο έργο στο πρώτο Επεισόδιο (στ. 316 και εξής), ύστερα από πρόσκληση του βασιλιά Οιδίποδα με *διπλοῦς πομπούς*. Ο σοφόκλειος Τειρεσίας, σε αντίθεση με την περίπτωση των *Φοινισσών* που θα δούμε στη συνέχεια

[181] Γκάρτζιου Αρ., «Προφητεία, γνώση και εξουσία του Τειρεσία», στο *Μορφές της αρχαίας ελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδόσεις Ιδρύματος Κωνσταντίνου Κατσάρη, Ιωάννινα 1995, σσ. 29-61, σ. 50.
[182] Βαϊόπουλος Β., «Πτυχές της έννοιας του μιάσματος και της μετάδοσης στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ.102, Μάρτιος 2007, σσ. 22-31, σ. 25.
[183] Jebb, *Sophocles the Plays and Fragments, The Antigone*, σσ. 192-193.

(βλ. Α.1.1.4), καταφθάνει συνοδευόμενος από ένα νεαρό αγόρι (στ. 444: *καί σύ παῖ, κόμιζέ με*), προκειμένου ο ποιητής να αποδώσει στοχευμένα αφενός μεν τη δυνατότητα μετακίνησης του Τειρεσία ανεξάρτητα από τις διαταγές του βασιλιά (στ. 445: *κομιζέτω δῆθ'*), αφετέρου δε την προσβλητική αντιμετώπισή του από τον Οιδίποδα με βάση την αδυναμία του μάντη.[184] Με την είσοδό του δηλώνει χαρακτηριστικά την πίκρα του για την κατοχή της γνώσης που διαθέτει (στ. 316 -317: *φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη/ λύει φρονοῦντι*). Ξέρει πως πίσω από αυτόν κρύβεται η αινιγματική γλώσσα ενός αόρατου θεού, που δεν μπορεί εύκολα να γίνει κατανοητή από τον ανθρώπινο νου σε όλη της την έκταση.[185] Ο Σοφοκλής εμπλέκει με εξαιρετική επιτυχία τον Τειρεσία στην πλοκή του έργου καθώς είναι μάντης αλλά και ιερέας του Απόλλωνα, του θεού δηλαδή που κατέχει κυρίαρχη θέση στο έργο, και ταυτόχρονα τυφλός, ούτως ώστε να εξυπηρετηθεί το δραματουργικό σχέδιο του ποιητή για την ανάδειξη του ισχυρού αντιθετικού δίπολου: φωτός και σκότους, προφητικής αλήθειας και ανθρώπινης γνώσης.[186] Σε όλη τη στιχομυθία το δίπολο γνώσης/άγνοιας και τυφλότητας/όρασης θα αποτελέσει τον κεντρικό πυρήνα διαγραφής των χαρακτήρων και των δυο αντρών. Στον διάλογο που ακολουθεί με τον βασιλιά ο μάντης δηλώνει αυτήν ακριβώς την επιθυμία του να μη μιλήσει για να μη γίνει δυσάρεστος σε όσους τον ακούνε και πρώτα στον ίδιο τον συνομιλητή του. Η απροθυμία του αυτή να μιλήσει ερμηνεύεται από κάποιους ερευνητές όχι μόνο ως δισταγμός για την αποκάλυψη της τρομερής πραγματικότητας αλλά και ως φόβος του μάντη να μολυνθεί από τον συνομιλητή του: Ο ίδιος, γνωρίζοντας πως ο Οιδίπους είναι το μίασμα της πόλης, θα μολυνόταν από οποιαδήποτε λεκτική επικοινωνία μαζί του, η οποία και απαγορευόταν. Συνεπώς για να μπορέσει να συνομιλήσει με τον Οιδίποδα ο μάντης, προϋποθέτει πως θα πρέπει να έχει προηγηθεί κάποια διαδικασία κάθαρσης, η οποία είναι εν προκειμένω ανύπαρκτη.[187]

Πράγματι, στην περίπτωση του *Οιδίποδος Τυράννου* η μαντική τέχνη υιοθετεί τη μέθοδο των εξιλασμών, καθαρμών και εξορκισμών, που ονομάζονταν από τους Έλληνες

[184] Πανούσης Α. Γ., «Οι παιδικοί ρόλοι στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή» *Λογείον / Logeion* 1 (2011), σσ. 48-71, σ. 61.
[185] Beer J., *Oedipus Tyrannus*, στο A. Markantonatos (ed) *Brill's Companion in Sophocles*, Brill, Leiden 2012, σσ. 93-110, σ. 92.
[186] Βερτουδάκης Β. Π. – Παπαθωμάς Α., *Βασιλιάς και φαρμακός. Η τραγωδία* Οιδίπους Τύραννος *του Σοφοκλή*, Σίλλυβος, Αθήνα 2020, σσ. 197-198.
[187] Montiglio S., *Silence in the Land of Logos*, Princeton University Press, Princeton 2000, σσ. 17-18.

«κάθαρσις».[188] Δεν είναι ίσως τυχαίο πως και αργότερα, όταν εμφανιστεί ο γέρος βοσκός ενώπιον του βασιλιά, θα αρνηθεί και αυτός να μιλήσει, γνωρίζοντας κι ο ίδιος με τη σειρά του ποιος είναι το μίασμα της πόλης.[189] Η στάση του Τειρεσία εγείρει την οργισμένη αντίδραση του Οιδίποδα, που αδυνατεί να εννοήσει τη διστακτικότητα του μάντη να ενημερώσει για τα δεινά της πόλης. Δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε ότι ο μάντης μιλά με ασάφεια και επιφυλακτικά, κάτι που δεν απέχει από το γνώριμο ύφος του Πυθικού μαντείου. Αυτός που βρίσκεται απέναντί του ερμηνεύει καχύποπτα αυτή τη στάση,[190] μολονότι θα έπρεπε να είναι πιο υπομονετικός και λιγότερο καχύποπτος, αναγνωρίζοντας την αμφισημία των λόγων ενός μάντη.

Ο μάντης αποφασίζει να μιλήσει όταν πια ο Οιδίπους οξύνει την επιθετική του ρητορική (στ. 345-349) θεωρώντας τον συνυπεύθυνο για τη συμφορά που μαστίζει την πόλη. Ο Τειρεσίας κλιμακώνοντας τους υπαινιγμούς του κατονομάζει τον Οιδίποδα ως το *μίασμα της πόλης* (στ. 353: *ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίῳ μιάστορι*) ζητώντας του να πάψει να συναναστρέφεται τους Θηβαίους. Εννοείται πως, εφόσον ισχύει κάτι τέτοιο, πρέπει να εφαρμοστούν και οι προηγούμενες απαγορεύσεις που εξήγγειλε ο βασιλιάς (στ. 238 - 241: *ἤτ' ἐσδέχεσθαι μήτε προσφωνεῖν τινα, / μήτ' ἐν θεῶν εὐχαῖσι μηδὲ θύμασιν / κοινὸν ποεῖσθαι, μήτε χέρνιβας νέμειν· / ὠθεῖν δ' ἀπ' οἴκων πάντας*). Ο Οιδίπους αφαιρεί από τον μάντη ακόμη και ένα βασικό λειτούργημα του θρησκευτικού τελετουργικού, όπως το πλύσιμο των χεριών (στ. 240: *μήτε χέρνιβας νέμειν*), κορυφώνοντας την πίεση προς τον Τειρεσία και οδηγώντας τον στην αποκάλυψη όσων γνωρίζει. Ειδικότερα η αναφορά στις *χέρνιβες* (χείρ - νίζω) παραπέμπει στο αγιασμένο νερό με το οποίο έπλεναν τα χέρια τους πριν από τις θυσίες και ράντιζαν τον βωμό, τα θύματα και τους παρισταμένους στη θρησκευτική τελετουργία. Το νερό αυτό αγίαζαν με έναν δαυλό αναμμένο από τη φωτιά του βωμού, που τον βύθιζαν σε μια λεκάνη με νερό. Σύμφωνα με τη νομοθεσία του Δράκοντα ο φονιάς, ως *ἐναγής*, απαγορευόταν να παραστέκεται (*χερνίβων εἴργεσθαι τόν ἀνδροφόνον, σπονδῶν, κρατήρων, ἱερῶν, ἀγορᾶς*).[191] Όταν ο βασιλιάς εξανίσταται με αυτή την κατηγορία ο μάντης δεν έχει άλλη οδό παρά να μιλήσει ξεκάθαρα για όσα

[188] Flaceliere, *Μάντεις και μαντεία στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 8.
[189] Burian P., «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: Η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», στο Easterling P.E, *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 267-316, σ. 303.
[190] Dawe D. R., *Sophocles Oedipus Rex*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, σ. 126.
[191] Jebb C. R., *Sophocles. The Plays and Fragments, The Oedipus Tyrannus*, Cambridge University Press, Cambridge 1883, σ. 59.

γνωρίζει, ονομάζοντας τον ίδιο τον Οιδίποδα ως τον δολοφόνο του Λαΐου (στ. 362: *φονέα σε φημὶ τάνδρὸς οὗ ζητεῖς κυρεῖν*).

Ενώ η λογομαχία των δύο αντρών συνεχίζεται, ο Τειρεσίας επεκτείνει τη σειρά των αποκαλύψεών του υπαινισσόμενος πως εν αγνοία του ο βασιλιάς κοιμάται με τους πιο δικούς του ανθρώπους (στ. 366-367: *λεληθέναι σε φημὶ σὺν τοῖς φιλτάτοις / αἴσχισθ' ὁμιλοῦντ', οὐδ' ὁρᾶν ἵν' εἶ κακοῦ*), εννοώντας τη συζυγική σχέση με τη μητέρα του, Ιοκάστη. Ο Οιδίπους ξεσπά οξύνοντας την επιθετική του φρασεολογία έναντι του τυφλού μάντη, τονίζοντας τη φυσική και νοητική τυφλότητά του (στ. 371: *τυφλὸς τά τ' ὦτα τόν τε νοῦν τά τ' ὄμματ' εἶ*) και κορυφώνοντας παράλληλα την αίσθηση της τραγικής ειρωνείας στο πρόσωπό του. Ο μάντης πληροφορεί πως η επίθεση που δέχεται είναι μάταιη μιας και αυτός που θα συντρίψει τον βασιλιά δεν είναι κάποιος θνητός μα ο ίδιος ο Απόλλων (στ. 377: *ἱκανὸς Ἀπόλλων, ᾧ τάδ' ἐκπρᾶξαι μέλει*).[192] Ο Απόλλων είναι αυτός που καθορίζει τη *μοίρα* του Οιδίποδα (στ. 376: *Οὐ γὰρ σε μοῖρα πρός γ' ἐμοῦ πεσεῖν*), η οποία ερμηνεύεται ως το ορισμένο από τους θεούς πεπρωμένο, η προσωπική τύχη καθενός.[193] Είναι μάλιστα πολύ ενδιαφέρουσα η παρατήρηση πως ο Σοφοκλής υπερτονίζει σκόπιμα τον ρόλο του συγκεκριμένου θεού στη μοίρα και την τραγική κατάληξη του Οιδίποδα, καθώς χρησιμοποιεί τριάντα φορές μέσα στο έργο το όνομα ή κάποιο προσωνύμιο του.[194]

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι φράσεις με τις οποίες ο Οιδίπους αναφέρεται στον μάντη στους στ. 387-389: *ὑφεὶς μάγον τοιόνδε μηχανορράφον, / δόλιον ἀγύρτην, ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν / μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφυ τυφλός*. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί θυμίζουν τα λόγια της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στ. 1273-1274: *κακουμένη δέ, φοιτὰς ὡς ἀγύρτρια, / πτωχὸς τάλαινα λιμοθνὴς ἠνεσχόμην*) όταν η ίδια μιλούσε για την περιφρονητική απαξίωση που είχε δεχτεί. Ο Τειρεσίας είναι ένας προφήτης που, όπως κι η Κασσάνδρα, αντιμετωπίζεται υποτιμητικά ως αγύρτης. Ο Οιδίπους αντιλαμβάνεται τον μάντη ως συνωμότη που επιβουλεύεται την ανατροπή του.

[192] Το επίθετο *ἱκανὸς* σχετίζεται διακειμενικά με την αφήγηση του Ηροδότου (8, 36) όταν κατά τη διάρκεια των Περσικών πολέμων οι κάτοικοι των Δελφών ρώτησαν το μαντείο πού να μεταφέρουν τους θησαυρούς του για ασφάλεια και ο θεός απάντησε, μέσω των εκπροσώπων του, να μη μετακινηθούν πουθενά καθώς ο ίδιος ο θεός ήταν ικανός να προστατεύει τον εαυτό του (*φάς αὐτὸς ἱκανὸς εἶναι τῶν ἑαυτοῦ προκατῆσθαι*), Dawe, *Sophocles Oedipus Rex*, σ. 131.

[193] Winnington-Ingram R. P., *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφ. Ν. Κ. Πετρόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα. 1999,σ. 250.

[194] Podlecki A., J., «Ajax's Gods and the Gods of Sophocles», *L'Antiquité Classique* 49 (1980), σσ. 45-86, σ. 56.

Ο Σοφοκλής εύστοχα εδώ υπογραμμίζει τον ρόλο των προφητειών ως ένα από τα μεγάλα αμφιλεγόμενα ζητήματα της εποχής του καθώς ο προβληματισμός για την εγκυρότητα των χρησμών ήταν κλειδί για την ορθολογιστική κριτική ολόκληρης της αρχαϊκής θρησκευτικής παράδοσης.[195] Ο *μάγος*, όπως ονομάζεται εδώ ο Τειρεσίας, θυμίζει αυτήν ακριβώς την ιδιότητα του συνωμότη μηχανορράφου που υποκινεί τις πολιτικές εξελίξεις, όπως ακριβώς συναντούμε στην *Ιστορία* του Ηροδότου (3.64, 88, 118, 150, 153 και 4.132) για τους μάγους των ανατολικών λαών. Αντίστοιχο υπαινιγμό θα συναντήσουμε και στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα (572e: *οἱ δεινοί μάγοι τε καί τυραννοποιοί*).[196]

Από τον στ. 408 έως και τον 428 ο Τειρεσίας μιλά για όσες συμφορές θα πλήξουν τον βασιλιά, συνδέοντάς τες με την κατάρα που δέχθηκε από το Πυθικό μαντείο. Σταδιακά, λοιπόν, του αναφέρει πως δεν ξέρει με ποιους κατοικεί μαζί (στ. 414: *οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα*), εννοώντας τη μάνα που ο Οιδίπους θεωρεί μόνο σύζυγο και τα αδέρφια που θεωρεί μόνο παιδιά του. Στους στ. 417-418 ο μάντης λέει πως η διπλή κατάρα των γονιών του Οιδίποδα θα είναι αυτή που θα τον εξορίσει (*ἀμφιπλὴξ μητρός τε καὶ τοῦ σοῦ πατρὸς / ἐλᾷ ποτ' ἐκ γῆς τῆσδε δεινόπους ἀρά*). Πολύ συχνά ο Σοφοκλής, διά στόματος Τειρεσία, χρησιμοποιεί το λεξιλόγιο της κληρονομούμενης κατάρας για να εκφράσει την απλούστερη ιδέα μιας διαδοχής συμφορών σε μια ορισμένη οικογένεια, όπως εδώ του Οιδίποδα.[197] Ο μάντης χρησιμοποιεί στοχευμένο λεξιλόγιο που ταιριάζει με τον αινιγματικό εκ των πραγμάτων χαρακτήρα της μαντικής ιδιότητας του. Δεν μπορούμε να μη σταθούμε στο επίθετο *δεινόπους* που συνοδεύει την *ἀρά,* επίθετο το οποίο με το δεύτερο συνθετικό του (*πους*) μας φέρνει στον νου το τρύπημα των ποδιών του Οιδίποδα. Ο Τειρεσίας αναφέρεται επιπλέον στη σχέση της *ἀράς* με την Ερινύα (στ. 417-419: *καί σ' ἀμφιπλὴξ μητρός τε καὶ τοῦ σοῦ πατρὸς / ἐλᾷ ποτ' ἐκ γῆς τῆσδε δεινόπους ἀρά, / βλέποντα νῦν μὲν ὄρθ', ἔπειτα δὲ σκότον),* όπως αυτή διαμορφώνεται στην περίπτωση όσων δεν υπακούνε στις επιταγές των θείων νόμων, τους οποίους οι Ερινύες έρχονται με γοργά και σταθερά βήματα να αποκαταστήσουν.[198]

Έχει μεγάλο ενδιαφέρον η λέξη *δοῦλος* που χρησιμοποιεί ο μάντης στον στ. 410 (*οὐ γάρ τι σοὶ ζῶ δοῦλος, ἀλλὰ Λοξίᾳ*). Έμμεσα ο Τειρεσίας υπενθυμίζει στον συνομιλητή

[195] Knox M. W. B., *Sophocles. The Three Theban Plays*, Penguin Books, New York 1984, σ. 137.
[196] Dawe, *Sophocles Oedipus Rex*, σσ. 132-133.
[197] Webster T. B. L., *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, μτφ. Ι. Μπάρμπας, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 50.
[198] Πρβλ. Αισχ. *Επτά επί Θήβας* στ. 791: *καμψίπους Ἐρινύς*, Σοφ. *Αίας* στ. 837: *σεμνὰς Ἐρινῦς τανύποδας, Ηλέκτρα* στ. 491: *χαλκόπους Ἐρινύς*) Dawe, *Sophocles Oedipus Rex*, σ. 135.

του πως –«τυπικά» και κατά τα φαινόμενα, τουλάχιστον– δεν είναι γνήσιος Θηβαίος πολίτης, με τον Σοφοκλή να κάνει εδώ πιθανότατα μια αναχρονιστική αναφορά στους μετοίκους των Αθηνών, θεσμό της ηρωικής και της κλασικής εποχής. Η μοίρα του Οιδίποδα κατευθύνεται από τον Απόλλωνα μέσω ενός *δούλου* που όμως δεν είναι, όπως θεωρεί ο βασιλιάς, ο Τειρεσίας. Αν προσέξουμε, ένας άλλος δούλος-θεράπων, ο γέρος βοσκός του Λαΐου, παρακούοντας την εντολή του βασιλιά του, καθόρισε τη μοίρα του Οιδίποδα και των οικείων του (βλ. στ. 1123-1181). Οι ομοιότητες του Θεράποντα του Λαΐου με τον μάντη είναι χαρακτηριστικές. Και οι δύο είναι τα μόνα πρόσωπα που γνωρίζουν την αλήθεια για τον Οιδίποδα και το μίασμα της Θήβας. Και οι δυο διστάζουν να εμφανιστούν ενώπιον του βασιλιά όταν τους ζητείται και εξαναγκάζονται να μιλήσουν μόνο κάτω από απειλές.[199] Όλες οι ανόσιες πράξεις του Οιδίποδα θα είχαν αποφευχθεί εάν ο Θεράπων βοσκός φερόταν ως δούλος υπακούοντας απαρέγκλιτα στην εντολή του Λαΐου. Στην πραγματικότητα λοιπόν, η επιθυμία του βοσκού να πράξει αντίθετα από όσα του υπέδειξε ο Λάιος, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της λήψης οδυνηρών αποφάσεων με πρωτοβουλία κάποιου δούλου.[200] Επειδή ο Θεράπων ξέρει την αλήθεια προτιμά τη σιωπή όπως και τώρα ο Τειρεσίας που δεν παίρνει καμία πρωτοβουλία σε όσα λέει αλλά υπακούει με αφοσίωση απλά σε μια άνωθεν εντολή. Ο μάντης αναφέρεται στην έννοια του *δούλου* που έχει καθορίσει τη μοίρα του Οιδίποδα, αλλά κι ενός *δούλου* που υπακούει σε έναν θεό (Τειρεσίας → Απόλλων) και όχι σε ανθρώπους (Θεράπων → Λάιος).

Η κατάρα που ειπώθηκε προηγουμένως, θα συνδυαστεί και με την προειδοποίηση της τύφλωσης του βασιλιά στη συνέχεια (στ. 419: *βλέποντα νῦν μὲν ὄρθ', ἔπειτα δὲ σκότον*). Ο Τειρεσίας προλέγει κατόπιν πως η συντριβή του Οιδίποδα δεν θα έχει όρια όταν ο δεύτερος αντιληφθεί την πραγματικότητα, συνειδητοποιώντας ποια γυναίκα παντρεύτηκε (στ. 422-423: *ὅταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον, ὃν δόμοις / ἄνορμον εἰσέπλευσας, εὐπλοίας τυχών*) και εξισώνοντας τον εαυτό του με τα παιδιά του (στ. 425: *ὅσ' ἐξίσώσεις σοί τε καὶ τοῖς σοῖς τέκνοις*). Τότε θα αρχίσει να καταλαβαίνει όλα τα κακά που τώρα αδυνατεί να κατανοήσει (στ. 424: *ἄλλων δὲ πλῆθος οὐκ ἐπαισθάνῃ κακῶν*). Τα *κακά* αυτά

[199] Hall E., «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», στο Easterling P.E (επιμ.) *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 137-188, σ. 168.
[200] *Στο ίδιο*, σ. 169.

δεν είναι άλλα από τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν, άγνωστα ακόμη για τον Οιδίποδα, μα ήδη βέβαια για τον μάντη (αναγνώριση της αληθινής ταυτότητάς του, θάνατος Ιοκάστης, τύφλωση και εξορία του ίδιου, θάνατος των γιων του και της Αντιγόνης). Κατόπιν θα γίνει πιο συγκεκριμένος για το χρονικό περιθώριο των αποκαλύψεων (στ. 438: *ἤδ' ἡμέρα φύσει σε καὶ διαφθερεῖ*) εννοώντας πως ο Οιδίπους την ίδια μέρα που θα γνωρίσει την αλήθεια θα συντριβεί από το μέγεθός της. Ο Σοφοκλής με έναν αριστουργηματικό στίχο θα συμπυκνώσει τη μοιραία συνάντηση του ανθρώπινου και θεϊκού χρόνου με την αποκάλυψη της αλήθειας.[201] Ο Οιδίπους ξέρει, ή καλύτερα νομίζει πως ξέρει, όσα λίγα του φανερώνει σταδιακά ο χρόνος. Οι θεοί όμως κατέχοντας τον *παντεπόπτη χρόνο* (στ. 1213) βλέπουν τα πράγματα κάτω από το πρίσμα της συνολικής διάρκειας, και αυτό είναι η αλήθεια.

Κατόπιν ο Τειρεσίας συμπληρώνει πως η τύχη και η συγκυρία είναι αυτές που κατέστρεψαν τον βασιλιά, μολονότι αρχικά φαίνονταν πως τον είχαν ευνοήσει (στ. 442: *αὕτη γε μέντοι σ' ἡ τύχη διώλεσεν*). Αυτή η διατύπωση είναι η καυστική απάντηση στους στ. 393-394, όταν ο Οιδίπους είχε ειρωνευτεί τη μαντική ικανότητα του Τειρεσία λέγοντας πως η μαντεία του αποδείχτηκε αναποτελεσματική στην περίπτωση του αινίγματος της Σφίγγας (*καίτοι τό γ' αἴνιγμ' οὐχὶ τοὐπιόντος ἦν / ἀνδρὸς διειπεῖν, ἀλλὰ μαντείας ἔδει*). Ο Σοφοκλής επιβεβαιώνει την υπεροχή της υπερφυσικής γνώσης έναντι του ανθρώπινου ορθολογισμού. Όταν ο Οιδίπους, ως ενσάρκωση της ανθρώπινης ευφυΐας, «προσπαθεί να περικλείσει το ανεπίγνωστο θείο σε ένα ορθολογικό διανοητικό σχήμα αποτυγχάνει. Ακόμη και στην αποτυχία του όμως συνεχίζει να εμπιστεύεται τη διάνοιά του έναντι της μαντικής τέχνης, υπενθυμίζοντας τη λύση του αινίγματος της Σφίγγας».[202] Η απάντηση αυτή του Τειρεσία είναι ο τελευταίος λόγος του νικητή στην άτυπη μάχη του υπερφυσικού και ορθολογικού κόσμου.

Με την ολοκλήρωση του Α΄ Επεισοδίου ο Τειρεσίας αποχωρεί από τη σκηνή υπενθυμίζοντας πως το μίασμα της πόλης βρίσκεται ήδη στη Θήβα και τώρα φιλοξενείται ως μέτοικος (στ. 451: *οὗτός ἐστιν ἐνθάδε / ξένος λόγῳ μέτοικος*), δίχως ωστόσο αυτή τη φορά να τον κατονομάζει προσωπικά όπως νωρίτερα. Η περιγραφή της

[201] Vernant J. P. – P. Naquet-Vidal, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τομ. Β, μτφ. Αρ. Τάττη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1991, σ. 198.
[202] Λιαπής Β., *Άγνωστος θεός. Όρια της ανθρώπινης γνώσης στους Προσωκρατικούς και στον Οιδίποδα Τύραννο*, Στιγμή, Αθήνα 2003, σ. 89.

εικόνας του Οιδίποδα μετά την αποκάλυψη της αλήθειας είναι συνταρακτική και απολύτως κατανοητή για τους θεατές (στ. 454-460): *τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος / καὶ πτωχὸς ἀντὶ πλουσίου ξένην ἔπι / σκήπτρῳ προδεικνὺς γαῖαν ἐμπορεύσεται. / φανήσεται δὲ παισὶ τοῖς αὑτοῦ ξυνὼν / ἀδελφὸς αὑτὸς καὶ πατήρ, κἀξ ἧς ἔφυ / γυναικὸς υἱὸς καὶ πόσις, καὶ τοῦ πατρὸς / ὁμόσπορός τε καὶ φονεύς*. Εδώ αποτυπώνεται έντονα μια συστατική διάσταση των χρησμών που οι όροι τους είναι γνωστοί αλλά η σημασία τους αργεί να φανερωθεί, κι αυτή είναι ο τονισμός του χάσματος μεταξύ θείας και ανθρώπινης γνώσης και η ταυτόχρονη αδυναμία κατανόησης της θεϊκής βούλησης από τους ανθρώπους.[203] Τέλος, ο μάντης αποχωρεί υπερασπιζόμενος τη μαντική του τέχνη και ζητώντας από τον βασιλιά να αναλογιστεί όσα του είπε, μετά την είσοδό του στο παλάτι (στ. 461-462: *κἂν λάβῃς ἐψευσμένον,/ φάσκειν ἔμ' ἤδη μαντικῇ μηδὲν φρονεῖν*). Στη διάρκεια της τελευταίας αυτής σκηνής (στ. 447-462) διακρίνουμε εναλλαγή του β΄ με το γ΄ ρηματικό πρόσωπο στις διατυπώσεις του Τειρεσία προς τον Οιδίποδα, εναλλαγή η οποία αποτυπώνει την αντίθεση μεταξύ της προφητικής φωνής του θεϊκού μάντη και της απλής φωνής του οργισμένου γέροντα.[204] Με την εκπλήρωση των προφητειών του ο μάντης απέδειξε εν τέλει πως η διορατικότητα νικά την *γνώμην*.[205]

Ο γεμάτος σαφήνεια λόγος του τυφλού μάντη, όπως παρατηρεί η Γκάρτζιου, που «η διορατικότητά του ξεπερνά τα όρια της ανθρώπινης όρασης, είναι από τα πιο εύγλωττα παραδείγματα της τραγικής χρήσης του προφητικού λόγου. Η παράλληλη λειτουργία του χρησμικού και του μαντικού λόγου αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο εκτυλίσσεται η συζήτηση για την αναγκαιότητα της αλήθειας στο χώρο της πολιτικής ζωής της Αθήνας του 5ου π.Χ. αιώνα. Εκεί όπου δεν υπάρχουν ειδήμονες αλλά κυριαρχεί ο τομέας της δόξης, και όπου η αλήθεια αποκαλύπτεται, όπως και στην τραγική σκηνή, μέσα από το διάλογο και την αμφισβήτηση, αποκτούν ξεχωριστή θέση όλοι οι φορείς αποκάλυψης της αλήθειας».[206]

Ολόκληρη η παρουσία του Τειρεσία στο Επεισόδιο στηρίχθηκε σε μια επιτυχημένη τακτική αποκαλύψεων που ο ίδιος ακολούθησε με συνέπεια. Αρχικά

[203] Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*, σ. 433.
[204] Segal P. Ch., *Οιδίπους Τύραννος. Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, μτφ. Δ. Ε. Μακρυγιάννη, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα 2001, σ. 121.
[205] Kane L. R., «Prophecy and Perception in the *Oedipus Rex*», *Transactions of the American Philological Association* 105 (1975), σσ. 189-208, σ. 193.
[206] Γκάρτζιου Αρ., «Προφητεία, γνώση και εξουσία του Τειρεσία», σ. 54.

προκάλεσε τις κατηγορίες και τις προσβολές του Οιδίποδα και στη συνέχεια τις έστρεψε εναντίον του. Μέσω του Τειρεσία ο Σοφοκλής θέτει το ερώτημα που απευθύνεται σε όλους τους πιστούς που ακούνε προφητείες: Είναι η προφητεία η επικύρωση όσων προαναγγέλλονται ή είναι η αρχική αφορμή για όσα ακολουθούν; Ας θυμηθούμε ότι στον χρησμό που ο Κρέων στον Πρόλογο μετέφερε από το Πυθικό Μαντείο, δεν υπήρχε καμία πρόβλεψη για αυτοτύφλωση του δολοφόνου, κάτι που ούτε κι ο ίδιος ο Οιδίπους είχε ακούσει στη δική του επίσκεψη εκεί. Ο ηθικός αυτουργός εν τέλει δεν είναι ο θεός αλλά ο ίδιος ο άνθρωπος που συντρίβεται από το μέγεθος της ασέβειάς του και επιβεβαιώνει μια τραγική μοίρα. Ο Οιδίπους τυφλώνεται έχοντας την πεποίθηση πως δεν εκπληρώνει μόνο τη μοίρα του αλλά τιμωρεί δίκαια τον εαυτό του. Ο Τειρεσίας όμως δεν κάνει τίποτε άλλο από το να δώσει στον Οιδίποδα να καταλάβει πως η τιμωρία του είναι σχέδιο του Απόλλωνα και όχι ανθρώπινη επινόηση. Όσο πιο σύντομα ο βασιλιάς το αντιληφθεί, τόσο πιο σύντομα θα μπορέσει να αποδεχθεί την τραγική μοίρα του, συμπεριλαμβανομένης της τιμωρίας του ίδιου και της καταστροφής του οίκου του.[207]

Αξίζει τέλος να επιχειρήσουμε μια ιδιαίτερη σύνδεση του μάντη με την εκπλήρωση της προφητείας ως προς τον Οιδίποδα και γενικότερα τον Οίκο των Λαβδακιδών. Ο Τειρεσίας έζησε κατά την παράδοση εφτά γενιές στη Θήβα, από τα χρόνια του Κάδμου έως και την εποχή των εγγονών του Οιδίποδα, διαδραματίζοντας κεντρικό ρόλο στον θηβαϊκό κύκλο. Οι εφτά γενιές αντιστοιχούν με τον αριθμό επτά, τον συμβολικό αριθμό του θεού Απόλλωνα, θεού της μαντικής.[208] Σύμφωνα με τις μυθολογικές αφηγήσεις ο θάνατος του μάντη δεν τοποθετείται την εποχή του Οιδίποδα αλλά μετέπειτα, στη δεύτερη εκστρατεία των Αργείων εναντίον της Θήβας, με επικεφαλής τους γιους του Ετεοκλή και Πολυνείκη αντίστοιχα, όταν η Θήβα ηττάται από τους γιους του Πολυνείκη και κατασκάπτεται. Τότε ο Τειρεσίας εγκαταλείπει την πόλη και πεθαίνει έξω από αυτήν, τη στιγμή που ξεδιψά, πίνοντας νερό από την Τιλφούσα

[207] Ahl F., *Sophocles Oedipus: Evidence and Self – Conviction,* Cornell University Press, Ithaca, NY and London 1991, σσ. 125-126.

[208] Ο Απόλλων ονομαζόταν *εβδομαίος* ή *εβδομογένητος* γιατί η ημέρα γέννησης του θεωρούνταν η εβδόμη του μηνός ενώ κατά τη γενέθλιο ημέρα του οι κύκνοι έκαναν επτά φορές τον γύρο της Δήλου (Κλουβάτου Ν.Δ., *Συμβολισμοί αριθμών*, Γνώση και Βιβλίο, Αθήνα 2009, σ. 104). Αξίζει επιπλέον να θυμηθούμε πως στα αρχαία χρόνια η Πυθία προφήτευε στο άδυτο του Δελφικού μαντείου μόνο μια φορά τον χρόνο, την ημέρα των γενεθλίων του θεού Απόλλωνα, στις 7 του μήνα Βυσίου (αρχές άνοιξης). Αργότερα χρησμοδοτούσε μια φορά κάθε μήνα, την έβδομη ημέρα αυτού, εκτός από τους τρεις χειμερινούς μήνες. (Flacelière, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 51). Τέλος στους *Επτά επί Θήβας*, ο Απόλλων αποκαλείται *έβδομαγέτας* (στ. 800).

πηγή που βρισκόταν σε πλαγιά του ομώνυμου όρους στην περιοχή της Αλιάρτου.[209] Ο προφήτης πεθαίνει όταν παύει να υπάρχει λόγος ερμηνείας του χρησμού, όταν δηλαδή ολοκληρώνεται η προφητεία του Οίκου των Λαβδακιδών με τον πιο επώδυνο τρόπο. «Ο συνδυασμός μαντικής τέχνης, τυφλότητας, εναλλαγής φύλου και μακροβιότητας στο ίδιο άτομο συγκροτεί ένα εντελώς αλλόκοτο και παράδοξο πλάσμα. Βρίσκεται σε μια κατάσταση αμφιφυλίας, ανάμεσα στον άντρα και στη γυναίκα, ανάμεσα στη θνητότητα και στην αθανασία, αφού ζει για επτά γενεές, όσες και οι γενιές των Λαβδακιδών, και μετά θάνατον διατηρεί τη συναίσθηση και τη λογική του στον Κάτω Κόσμο˙ ανάμεσα στην τυφλότητα και στην όραση, εφόσον δεν έχει μάτια αλλά ενορά˙ ανάμεσα στη νεότητα και στο γήρας, μιας και ήδη στον πρώιμο βίο του, επί Κάδμου ήταν γέρος, ανάμεσα στην ανθρωπινότητα και τη ζωικότητα, αφού άνθρωπος ων μπορεί να ακούει τις φωνές των πουλιών και να μεταμορφώνεται[210] σε ζώο».[211]

Α.1.1.4. ***Φοίνισσαι***

Όπως είδαμε και νωρίτερα, έτσι και στις *Φοίνισσες* η καταφυγή στη βοήθεια του μάντη κρίνεται απαραίτητη ως διέξοδος από μια κατάσταση φόβου και άγνοιας. Μετά την εμφάνιση του Κρέοντα και τον διάλογο με τον Ετεοκλή, ο αρχηγός της Θήβας ανησυχεί μήπως επαληθευτούν οι κατάρες του πατέρα του (στ. 765: *ἡμᾶς δ' ἀραῖσιν, ἣν τύχῃ, κατακτενεῖ*) κι αναζητά τον μάντη Τειρεσία μήπως έχει να δώσει κάποιο χρησμό για όσα συμβαίνουν (στ. 766-768: *ἔν δ' ἐστὶν ἡμῖν ἀργόν, εἴ τι θέσφατον / οἰωνόμαντις Τειρεσίας ἔχει φράσαι, / τοῦδ' ἐκπυθέσθαι ταῦτ'*). Ανακοινώνει πως θα στείλει τον γιο τού Κρέοντα, Μενοικέα, για να τον καλέσει καθώς ο ίδιος είχε νωρίτερα μιλήσει μπροστά του απαξιωτικά για την τέχνη της μαντείας (στ. 772-773: *ἐγὼ δὲ τέχνην μαντικὴν ἐμεμψάμην / ἤδη πρὸς αὐτόν, ὥστε μοι μομφὰς ἔχειν*). Με πολύ ενδιαφέρον, όπως και νωρίτερα στον *Οιδίποδα Τύραννο*, θα παρακολουθήσουμε την κοινή γραμμή Σοφοκλή και Ευριπίδη ως προς την υπερίσχυση της μαντικής ικανότητας του Τειρεσία έπειτα από μια αρχική ριζική αμφισβήτηση της προφητικής ιδιότητάς του από τον συνομιλητή του.

---

[209] Gantz T., *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1993, σ. 530.

[210] Στο ελεγειακό ποίημα *Τειρεσίας,* ενός Σώστρατου, ο μάντης μεταμορφώνεται σε ποντικό, ένα τρωκτικό που εθεωρείτο πως έχει μαντικές ιδιότητες και σχετιζόταν με τον Απόλλωνα που έφερε το επίθετο *Σμινθεύς* (Βερτουδάκης - Παπαθωμάς, *Βασιλιάς και φαρμακός. Η τραγωδία* Οιδίπους Τύραννος *του Σοφοκλή*, σ. 200).

[211] *Στο ίδιο.*

Ο Τειρεσίας εμφανίζεται συνοδευόμενος από την κόρη του[212] και τον Μενοικέα. Διάφοροι μελετητές ονομάζουν τη συγκεκριμένη προσέλευση «έμμεση πρόσκληση» καθώς ο Ετεοκλής καλεί τον μάντη μέσω του αντιπροσώπου του, Μενοικέα. Η τεχνική αυτή εξυπηρετεί όχι μόνο την είσοδο του Τειρεσία αλλά και την εισαγωγή του Μενοικέα στην κύρια δράση,[213] όπως επίσης εξασφαλίζει την απουσία του Ετεοκλή από την αντιπαράθεση Τειρεσία και Κρέοντα, ο οποίος είναι ο παραλήπτης της προφητείας την οποία και θα προσπαθήσει να αποτρέψει. Ο μάντης ζητά από την κόρη του να βαστά γερά τα σημάδια (*κλήρους*) που πήρε, βλέποντας την πτήση των πουλιών πάνω από τον ιερό θρόνο της μαντείας του (στ. 838-840: *κλήρους τέ μοι φύλασσε παρθένῳ χερί, / οὓς ἔλαβον οἰωνίσματ' ὀρνίθων μαθὼν / θάκοισιν ἐν ἱεροῖσιν, οὗ μαντεύομαι*). Είναι στεφανωμένος με χρυσό στεφάνι που του προσέφεραν από τα λάφυρα της νίκης οι Αθηναίοι στον πόλεμο τους με τους Ελευσινίους καθώς ήταν αυτός που τους έδωσε τη νίκη (στ. 855: *οὗ καλλινίκους Κεκροπίδας ἔθηκ' ἐγώ*). Ο Κρέων λαμβάνει τη στεφανωμένη όψη του μάντη ως ευοίωνο σημάδι (στ. 858: *οἰωνόν ἐθέμην καλλίνικα σά στέφη*) και ρωτά με ποιο τρόπο μπορεί να σωθεί η πόλη από την επίθεση των Αργείων.

Ο Τειρεσίας λέει πως δεν επρόκειτο να μιλήσει στον Ετεοκλή λόγω της προηγούμενης απαξιωτικής στάσης του για τη μαντική αλλά θα μιλήσει στον Κρέοντα αφού του το ζητά. Μιλά συγκεκριμένα για τον ανόσιο γάμο του Οιδίποδα προβλέποντας πως πλησιάζει η αδελφοκτονία των δυο γιων του (στ. 880: *ἐγγὺς δὲ θάνατος αὐτόχειρ αὐτοῖς*) όπως και πολλών πολεμιστών της Θήβας. Ο μάντης εύχεται κανείς από τους δυο γιους του Οιδίποδα να μη βασίλευε ή ακόμη και να ζούσε στη Θήβα (στ. 886-887). Η γνώση του είναι δυσοίωνη: Οι δυο ήρωες θα αφανίσουν την πόλη ως δαιμονισμένοι (στ. 888: *ὡς δαιμονῶντας κἀνατρέψοντας πόλιν*). Η καταστροφή της πόλης είναι αναπόφευκτη αφού ούτε θεοί ούτε άνθρωποι μπορούν να τη σώσουν.[214] Υπάρχει βέβαια

[212] Ενώ στην περίπτωση της εισόδου του μάντη που παρακολουθήσαμε νωρίτερα στον *Οιδίποδα Τύραννο* (βλ. Α.1.1.3) η περίπτωση του «συνοδού» αφορούσε αγόρι, εδώ γίνεται λόγος για κόρη του μάντη (με το «ομιλούν» όνομα Μαντώ, κατά ορισμένες πηγές). Με αυτήν ο Τειρεσίας θα αποχωρήσει από τη Θήβα, όταν αυτή ηττάται από τους Αργείους στη δεύτερη εκστρατεία τους. Πλάι της τέλος θα πεθάνει σε μια πηγή όπου σταμάτησαν να ξεκουραστούν (βλ. Α.1.1.3).

[213] Ιακώβ Ι. Δ., *Η ενότητα του χρόνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Συμβολή στη διερεύνηση της δραματικής τεχνικής*, Διδακτορική Διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1982, σ. 173.

[214] Craik E., *Euripides. Phoenician Women* (Edited with an Introduction, Translation and Commentary), Liverpool University Press, Liverpool 1988, σ. 261.

κάποια σωτηρία για την πόλη αλλά ο Τειρεσίας διστάζει να την αποκαλύψει αφού έτσι δεν θα είναι ασφαλής έχοντας γίνει μισητός και σε αυτούς που κυβερνούν (στ. 891-893).

Στον διάλογο που ακολουθεί μεταξύ Τειρεσία και Κρέοντα για τη σωτηρία των Θηβών, ο μάντης ζητά να απομακρυνθεί ο Μενοικεύς από τους χρησμούς (στ. 907: *ἀπελθέτω νυν θεσφάτων ἐμῶν ἑκάς*) κι ο Κρέων υπόσχεται πως ο γιος του θα σωπάσει. Ο Τειρεσίας προφητεύει πως για τη σωτηρία της πόλης πρέπει ο Κρέων να σφάξει τον γιο του (στ. 912-914: *ἃ δρῶντες ἂν σώσαιτε Καδμείων πόλιν / σφάξαι Μενοικέα τόνδε δεῖ σ' ὑπὲρ πάτρας, / σὸν παῖδ', ἐπειδὴ τὴν τύχην αὐτὸς καλεῖς*). Ο Κρέων αντιδρά αγανακτισμένος λέγοντας πως δεν χρειάζεται τους χρησμούς του (στ. 921: *οὐ γὰρ σῶν με δεῖ μαντευμάτων*). Τον ικετεύει γονατιστός στα λευκά του γένια να μην αποκαλύψει αυτό τον χρησμό στην πόλη. Ο Τειρεσίας απαντά δίνοντας λεπτομέρειες για τη διαδικασία εκπλήρωσης του χρησμού. Ο Μενοικεύς πρέπει να σφαγεί στην τρύπα από όπου ο δράκοντας της Γης φρουρούσε τα νερά της Δίρκης. Το αίμα του θα ποτίσει, σαν σπονδή, το χώμα ξεπληρώνοντας τον φόνο του δράκοντα και κατευνάζοντας τον παλιό θυμό του θεού Άρη έναντι του Κάδμου (στ. 931-935: *δεῖ τόνδε θαλάμαις, οὗ δράκων ὁ γηγενὴς / ἐγένετο Δίρκης ναμάτων ἐπίσκοπος, / σφαγέντα φόνιον αἷμα γῇ δοῦναι χοὰς / Κάδμου, παλαιῶν Ἄρεος ἐκ μηνιμάτων, / ὃς γηγενεῖ δράκοντι τιμωρεῖ φόνον*).

Με αυτή τη θυσία, ο Άρης και η Γη θα γίνουν σύμμαχοι καθώς η καταγωγή του είναι από το γένος του Δράκοντα και, πέραν του Κρέοντα και των γιων του, δεν υπάρχουν άλλοι εν ζωή απόγονοι. Ο λόγος του μάντη δεν καθιστά σαφές γιατί η θυσία του Μενοικέα εξασφαλίζει τη σωτηρία της Θήβας, εάν βέβαια θυμηθούμε πως ο Άρης είχε συγχωρήσει τον Κάδμο πολύ νωρίτερα, παντρεύοντάς τον με την κόρη του, Αρμονία (στ. 822-823).[215] Η θυσία, σύμφωνα με κάποιους ερευνητές, απηχεί αυτήν ακριβώς την άποψη πως ο Άρης δεν είχε συγχωρέσει εντελώς τον Κάδμο, κάτι που πρέπει να γίνει, ως εξιλέωση, με μια μεγάλη θυσία.[216] Ο Αίμων αποκλείεται από αυτό το σχέδιο λόγω του επικείμενου γάμου του με την Αντιγόνη (στ. 936-946). Με τη θυσία του αυτή ο Μενοικεύς θα δοξάσει τη Θήβα συντρίβοντας τον στρατό των Αργείων (στ. 947-951). Ο Ευριπίδης προφανώς καινοτομεί με την επινόηση της προφητείας για τη θυσία του

[215] Foley H. P., *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell University Press, Ithaca and London 1985, σ. 109.
[216] O'Connor-Visser E., *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*, Grüner, Amsterdam 1987, σ. 83.

Μενοικέα,[217] χάρη στην ευρηματική ενεργοποίηση της οποίας σώζεται η Θήβα στις *Φοίνισσες*.[218] Τους πιθανούς λόγους αυτής της δραματουργικής πρωτοτυπίας συνοψίζει η Γκάρτζιου: «η ανθρωποθυσία για πολιτικούς λόγους δεν είναι μια συνηθισμένη πράξη στον Ευριπίδη, πολύ περισσότερο όταν το θύμα είναι ένας νέος που δεν κατέχει ακόμα καμία θέση στο πολιτικό στερέωμα. Ο διαφορετικός χειρισμός του μύθου επιτρέπει και τη διαφοροποίηση της διάνοιας του Ευριπίδη, όπου η θυσία του νεαρού Μενοικέα αποτελεί ένα παιδευτικό υπόδειγμα, έργω και όχι λόγω, μιας ιδεώδους στάσης υπέρ του συνόλου το οποίο σπαράσσεται από τις συνέπειες της στάσης, του εμφυλίου πολέμου, σε έναν χώρο μάλιστα όπου τα όρια μεταξύ του γένους και της πόλης είναι σαφέστατα διαχωρισμένα».[219]

Ο Τειρεσίας, αφού ανακοινώνει στον Κρέοντα τον χρησμό για τη σωτηρία της Θήβας μέσω της θυσίας του Μενοικέα, ζητά από τον Κρέοντα να διαλέξει ανάμεσα στη σωτηρία της πόλης ή του παιδιού του (στ. 952). Κατόπιν ζητά από τη δική του κόρη να τον οδηγήσει στο σπίτι, εκφράζοντας την άποψη πως όποιος ασκεί τη μαντική τέχνη είναι ανόητος αφού αν πει πικρές προφητείες θα αποκτήσει εχθρούς ενώ αν λέει ψέματα θα προσβάλει τους θεούς (στ. 954-958: *ὅστις δ' ἐμπύρῳ χρῆται τέχνῃ, / μάταιος: ἢν μὲν ἐχθρὰ σημήνας τύχῃ, / πικρὸς καθέστηχ' οἷς ἂν οἰωνοσκοπῇ / ψευδῆ δ' ὑπ' οἴκτου τοῖσι χρωμένοις λέγων / ἀδικεῖ τὰ τῶν θεῶν*). Ο μόνος που πρέπει να προφητεύει δεν είναι άλλος από τον Απόλλωνα επειδή δεν φοβάται κανέναν (στ. 958-959: *Φοῖβον ἀνθρώποις μόνον / χρῆν θεσπιῳδεῖν, ὃς δέδοικεν οὐδένα*). Αμέσως μετά ο μάντης αποσύρεται με τη συνοδεία της κόρης του.

Ο Κρέων αρνείται να προβεί σε μια τέτοια πράξη χαρακτηρίζοντας ανοησίες τους χρησμούς του Τειρεσία (στ. 971: *ἀκόλαστ' ἐάσας μάντεων θεσπίσματα*), ζητώντας από τον γιο του να εγκαταλείψει άμεσα την πόλη και να μην μάθει κανείς τα όσα ειπώθηκαν. Στην ερώτηση του Μενοικέα για τον προορισμό του, ο Κρέων του δίνει οδηγία να πάει στην Δωδώνη (στ. 983: *σεμνὰ Δωδώνης βάθρα*) όπου θα τον οδηγήσει ο θεός. Ο Μενοικεύς, ωστόσο, συμφωνώντας αρχικά με τον πατέρα του, τον ξεγελά κρίνοντας ως άνανδρη την πράξη της εγκατάλειψης της Θήβας τη στιγμή που άλλοι, που δεν τους δεσμεύει κάποια μαντεία (στ. 999: *θεσφάτων ἐλεύθεροι*), θυσιάζονται για αυτήν.

[217] Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, σ. 107.
[218] *Στο ίδιο*, σ. 133.
[219] Γκάρτζιου Αρ., «Προφητεία, γνώση και εξουσία του Τειρεσία», σσ. 57-58.

Θα υπακούσει στη μαντεία του Τειρεσία πηγαίνοντας στον τόπο που υπέδειξε ο μάντης (στ. 1010-1011: *σφάξας ἐμαυτὸν σηκὸν ἐς μελαμβαθῆ / δράκοντος ἔνθ' ὁ μάντις ἐξηγήσατο*) λυτρώνοντας με τον θάνατο του την πατρίδα του. Η σπηλιά όπου θα πραγματοποιηθεί η αυτοθυσία αποτελεί ένα είδος ιερού χώρου, πρωτόγονου ιερού, καθώς οι σπηλιές ήταν αρχικά ο χώρος ταφής και κατοικίας των θεών. Μάλιστα ο συγκεκριμένος *μελαμβαθῆς σηκὸς* θυμίζει τη σπηλιά *Σκοτεινό* στην Κρήτη όπου οι εσωτερικοί βράχοι έχουν σχήμα τεράτων και οι συσσωρευμένες πέτρες σχηματίζουν μορφές ζώων.[220] Αργότερα με την άφιξη του Αγγελιοφόρου θα μαθευτεί η θυσία του Μενοικέα ο οποίος έκοψε τον λαιμό του με ξίφος, λυτρώνοντας την πόλη (στ. 1090-1092: *ἐπεὶ Κρέοντος παῖς ὁ γῆς ὑπερθανὼν / πύργων ἐπ' ἄκρων στὰς μελάνδετον ξίφος / λαιμῶν διῆκε τῇδε γῇ σωτήριον*). Διάφοροι ερευνητές αναγνωρίζουν τη συμβουλευτική του προφήτη ως μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της σχέσης του αθηναϊκού κοινού με τις προφητείες, σχέση που είχε διαρραγεί μετά την καταστροφή της Σικελικής εκστρατείας, εποχή κατά την οποία διδάχτηκαν οι *Φοίνισσαι*.[221]

Αργότερα ο Κρέων θα φέρει ο ίδιος το πτώμα του γιου του στο ανάκτορο για να το λούσει η Ιοκάστη και να το προετοιμάσει για την ταφή (στ. 1319: *λούσῃ προθῇταί τ' οὐκέτ' ὄντα παῖδ' ἐμόν*). Ο Μενοικεύς, ως αγνό και αμόλυντο δραματικό πρόσωπο, λειτούργησε εν τέλει ως *φαρμακός*, θεραπεύοντας κάποιους κοινωνικούς και ηθικούς μηχανισμούς της πόλης που δυσλειτουργούν. [222]

Α.1.1.5. ***Βάκχαι***

Μία από τις πιο ιδιαίτερες εμφανίσεις του μάντη έχουμε στην περίπτωση των *Βακχών*. Παράλληλα, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως (βλ. Α.1.1.), είναι και η εκτενέστερη στο σύνολο της αρχαιοελληνικής δραματουργίας. «Η σπουδαιότητα της συμμετοχής του Τειρεσία στα τεκταινόμενα έγκειται σε δύο παράγοντες: αφενός στον θεσμικό του ρόλο, δηλαδή στο ότι είναι ο ανώτερος εκπρόσωπος της θρησκευτικής εξουσίας, πράγμα που τον καθιστά ευρέως αποδεκτό στη Θήβα τη στιγμή της διαμάχης που αποτελεί το θέμα της τραγωδίας και έχει χαρακτήρα πρωτίστως θρησκευτικό˙ αφετέρου στο ότι πρωταγωνιστεί στη μοναδική συγκροτημένη προσπάθεια να αλλάξει εγκαίρως η στάση

[220] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή & κλασσική εποχή,* σ. 24.
[221] Goosens R., *Euripide et Athènes*, Palais des Acadèmies, Bruxelles 1962, σσ. 618-619.
[222] O'Connor-Visser, *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*, σ. 83.

του Πενθέα έναντι της διονυσιακής λατρείας»,[223] όπως θα δούμε στη συνέχεια του υποκεφαλαίου. Ο Τειρεσίας εμφανίζεται στο πρώτο Επεισόδιο (στ. 170), μετά την Πάροδο, καλώντας τον Κάδμο να εμφανιστεί ώστε μαζί οι δυο ηλικιωμένοι άνδρες να πάνε στον Κιθαιρώνα και να συμμετάσχουν στη λατρεία του νέου θεού όπως είχαν συμφωνήσει. Η εμφάνισή του αποτελεί από πολλές πλευρές έκπληξη, μιας και, σύμφωνα με τη θεατρική σύμβαση, στο σημείο αυτό αναμένεται να εμφανιστεί το πιο σημαντικό πρόσωπο του δράματος[224] κι όχι ο μάντης με βακχικό ένδυμα. Συγκεκριμένα, ζητά να στέψουν τους θύρσους με κισσό, να φορέσουν το δέρμα του ελαφιού και να στεφανωθούν με βλαστάρια κισσού (στ. 176-177: *θύρσους ἀνάπτειν καὶ νεβρῶν δορὰς ἔχειν / στεφανοῦν τε κρᾶτα κισσίνοις βλαστήμασιν*).[225]

Συνομιλώντας με τον Κάδμο ο μάντης τονίζει την αποκατάσταση της νεανικής του ρώμης ώστε να συμμετάσχει στους χορούς του Διονύσου, τονίζοντας τη διαχρονική δύναμη της θρησκευτικής παράδοσης. Στο συγκεκριμένο σημείο, πέρα από ένα παραδοσιακό θρησκευτικό θαύμα που ο θεός φαίνεται πως υποβάλλει στους πιστούς του, ορισμένοι ερευνητές αναγνωρίζουν μια σαφή διάθεση ειρωνείας από πλευράς του ποιητή καθώς σε επόμενους στίχους (στ. 193, 198, 363-366) το διονυσιακό αυτό θαύμα υπονομεύεται.[226] Δεν πρέπει να παραβλεφθεί άλλωστε η σχετική επισήμανση πως ο Κάδμος στον στ. 191 δείχνει μικρή εμπιστοσύνη στην ανανεωμένη δύναμη που υποτίθεται ότι ο μάντης έχει αποκτήσει εφόσον προτείνει να πάνε με άμαξα στον Κιθαιρώνα.[227] Μάλλον θα πρέπει να γίνει ένας συγκερασμός αυτών των απόψεων, αφού στα όψιμα δράματα του Ευριπίδη είναι ευδιάκριτη η τάση για συνδυασμό κωμικών και τραγικών στοιχείων.[228] Άλλωστε, δεν είναι αμελητέα η σκέψη πως ο Τειρεσίας, αν και μάντης, δεν ήταν σε θέση παρ' όλ' αυτά να προβλέψει τη συντριβή του Κάδμου,

[223] Παπαθωμάς Α., *Ευριπίδου* Βάκχαι. *Εισαγωγή, μετάφραση και ερμηνευτικά σχόλια*, Transversa Charta & Αμφιλόχιος Παπαθωμάς, Αθήνα 2018, σ. 147.
[224] Taplin Ol., *The Stagecraft of Aeschylus*, Clarendon Press, Oxford 1989, σσ. 283-284.
[225] Το απαρέμφατο *ἀνάπτειν* δηλώνει μάλλον το δέσιμο των φύλλων του κισσού στον νάρθηκα ενώ η απόδοσή του ως «ανάβω» που συνεπάγεται την ύπαρξη πυρσού, πρέπει να αποκλειστεί. Εξάλλου ο πυρσός αποκαλείται *νάρθηξ* (στ. 147), ποτέ όμως *θύρσος*. (Leinieks V., *The City of Dionysos: A Study in Euripides Bakchai*, Teubner, Stuttgard 1996, σ. 85).
[226] Seidensticker B,, «Comic Elements in Euripides' *Bacchae*», *American Journal of Philology* 99, (1978), σσ. 303-320, σ. 313.
[227] Dodds E. R., *Ευριπίδου Βάκχαι*, (Κριτική και ερμηνευτική έκδοση), μτφ. Γ. Υ. Πετρίδου – Δ. Γ. Σπαθάρας, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2004, σσ. 108-109.
[228] Seidensticker, «Comic Elements in Euripides' *Bacchae*», σ. 305.

πιθανότατα επειδή ο Διόνυσος δεν του επέτρεψε μια τέτοια γνώση προκειμένου να εξυπηρετηθούν τα σχέδιά του.

Ο βασιλιάς εκπλήσσεται από τη θέα των δύο βακχευόντων ηλικιωμένων, Τειρεσία και Κάδμου και κατηγορεί τον μάντη ότι θέλει να εισαγάγει τη λατρεία ενός νέου θεού μόνο για να οιωνοσκοπεί και να εισπράττει τα έσοδα από την πυρομαντεία (στ. 255-257: *τόνδ' αὖ θέλεις / τὸν δαίμον' ἀνθρώποισιν ἐσφέρων νέον / σκοπεῖν πτερωτὰ κἀμπύρων μισθοὺς φέρειν*). Τον κατηγορεί για τις ύποπτες ιερουργίες που εισάγει (στ. 260: *τελετὰς πονηρὰς εἰσάγων*) κρίνοντας πως καμιά οργιαστική τελετή δεν είναι αθώα (στ. 262: *οὐχ ὑγιὲς οὐδὲν ἔτι λέγω τῶν ὀργίων*). Το αθηναϊκό κοινό αντιλαμβάνεται προφανώς την αστοχία των λόγων του Πενθέα αφού η επικράτηση της διονυσιακής λατρείας όπως και το οργιαστικό τελετουργικό στοιχείο αυτής δεν του είναι άγνωστα ιστορικά γεγονότα. Μακριά από την αυστηρότητα των άλλων λατρειών, τα Διονύσια αποτελούσαν γιορτές ανάπαυλας και ελευθερίας που έφταναν ως την ασυδοσία, μέσω της παραφοράς της άκρατης μέθης, της αποχαλίνωσης και κάθε λογής ηδονικής υπερβολής.[229] Να σημειώσουμε πως ο οργιαστικός χαρακτήρας των διονυσιακών τελετών ήταν ήδη γνωστός στην Αθήνα των κλασικών χρόνων. Πομπές με τεράστιο φαλλό περιλαμβάνονταν στα κατ΄ αγρούς ή Αγροτικά Διονύσια,[230] ενώ το ίδιο ισχύει και για τους ελληνιστικούς χρόνους, όπου σε μια ηπιότερη μορφή, τα όργια εισέβαλαν στη λατρεία της πόλης.[231]

Ο Τειρεσίας απαντώντας προβλέπει την πανελλαδική επικράτηση της λατρείας του θεού Διονύσου (στ. 273-274: *οὐκ ἂν δυναίμην μέγεθος ἐξειπεῖν ὅσος / καθ' Ἑλλάδ' ἔσται*) αναδεικνύοντας τη συμβολή του κρασιού στην επίτευξη της ανθρώπινης ευτυχίας. Ο Διόνυσος γεννήθηκε θεός, αλλά προσφέρεται και ως σπονδή στους θεούς (στ. 284: *οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγώς*). Ως βασικό στοιχείο των σπονδών, το κρασί δίνει τη δυνατότητα στους πιστούς να επικοινωνούν με τον θεό δίχως να τίθεται καμία κοινωνική διάκριση ως προς τη συμμετοχή των ανθρώπων στα δώρα του θεού.[232] Η μέθη αναδεικνύεται στο διονυσιακό σύμβολο της υπέρβασης των δυσκολιών της ανθρώπινης ζωής, καθώς μέσω της οινοποσίας ο άνθρωπος ανακουφίζεται από τον πόνο και τις

[229] Παπαγιώργης Κ., *Περί μέθης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1990, σ. 37.
[230] Burkert, *Μυστηριακές λατρείες της αρχαιότητας*, σ. 127.
[231] Nilsson M., *The Dionysiac Mysteries of Hellenistic and Roman Age,* Arno Press, New York 1975, σσ. 4-5.
[232] Seaford R., *Eyripides Bacchae*, Clarendon Press, Oxford 2001, σ. 211.

βιοτικές δυσκολίες, ξεχνά τις λύπες του και τα βάσανα της καθημερινότητας (στ. 279-283: *βότρυος ὑγρὸν πῶμ' ηὗρε κἀσηνέγκατο / θνητοῖς, ὃ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς / λύπης, ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥοῆς, / ὕπνον τε λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν / δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων*).[233] Για άλλη μια φορά το αθηναϊκό κοινό της εποχής του Ευριπίδη αναγνωρίζει την σύνδεση της μέθης με τις λατρευτικές διονυσιακές εκδηλώσεις. Στα μικρά ή κατ' Αγρούς Διονύσια, στα Λήναια, στα Ανθεστήρια και στα Μεγάλα Διονύσια η μέθη είχε το υψηλό νόημα λατρευτικής συμπεριφοράς.[234] Ο Τειρεσίας παρατηρεί πως ο Διόνυσος είναι και μάντης καθώς ό,τι έχει να κάνει με βακχεία και μανία είναι εξόχως μαντικό (στ. 298-299: *μάντις δ' ὁ δαίμων ὅδε· τὸ γὰρ βακχεύσιμον / καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει*). Η εξήγηση είναι απλή αφού όταν ο θεός έλθει πληθωρικός στο σώμα, οι μαινόμενοι προλέγουν τα μέλλοντα (στ. 300-301: *ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθηι πολύς, / λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμηνότας ποιεῖ*).[235] Στο πλαίσιο της διονυσιακής λατρείας τα φυσικά όρια του ανθρώπου καταργούνται με την κατάκτηση, από πλευράς των πιστών, δυνάμεων υπερφυσικών καθώς και της ευδαιμονίας που αυτές προκαλούν.[236]

Ο Τειρεσίας δεν μιλά αυθαίρετα˙ Διόνυσος και Απόλλων συνδέονται στο πεδίο της τέχνης της μαντικής. Αυτή η οιονεί «θέωση», η εκστατική μανία των βακχικών τελετών, συνδέεται στενά με τη μαντική τέχνη εφόσον οι ιέρειες του Διονύσου ήταν σε θέση να χρησμοδοτήσουν, όταν περιέρχονταν σε μανική κατάσταση.[237] Ο ίδιος ο Διόνυσος άλλωστε εμφανιζόταν στη λατρεία του στη Θράκη ως ένας θεός που διαθέτει μαντικά χαρακτηριστικά. Στον ευρύτερο όμως ελληνικό χώρο οι μαντικές ιδιότητες του θεού δεν αναδείχθηκαν ιδιαίτερα, κυρίως λόγω της ύπαρξης του Απόλλωνα, του κατεξοχήν θεού της μαντικής τέχνης. Ωστόσο διάφοροι ερευνητές παραθέτουν την

---

[233] Diller H., «Euripides' Final Phase: *The Bacchae*», στο Erich Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1983, σσ. 357-369, σ. 359.

[234] Παπαγιώργης, *Περί μέθης*, σ. 36.

[235] Μια αντίστοιχη περίπτωση συναντάμε και στο πρόσωπο της Κασσάνδρας στις *Τρωάδες* (βλ. Α.1.2.2.). Και στις δυο περιπτώσεις «*όταν το σώμα πληρωθεί από πολύ θεό, οι μαινόμενοι προλέγουν το μέλλον*» (Βιβιλάκης Ι., *Για το Ιερό και το Δράμα, Θεατρολογικές προσεγγίσεις*. Αρμός, Αθήνα 2004, σ. 62).

[236] Παπαγιώργης, *Περί μέθης*, σ. 36.

[237] Ο Πλάτων στον *Φαίδρο* (244c) συνδέει τις λέξεις μανική (μανία) με τη μαντική (*οὐ γὰρ ἂν τῇ καλλίστῃ τέχνῃ, ᾗ τὸ μέλλον κρίνεται, αὐτὸ τοῦτο τοὔνομα ἐμπλέκοντες μανικὴν ἐκάλεσαν. ἀλλ' ὡς καλοῦ ὄντος, ὅταν θείᾳ μοίρᾳ γίγνηται, οὕτω νομίσαντες ἔθεντο, οἱ δὲ νῦν ἀπειροκάλως τὸ ταῦ ἐπεμβάλλοντες μαντικὴν ἐκάλεσαν. ἐπεὶ καὶ τήν γε τῶν ἐμφρόνων, ζήτησιν τοῦ μέλλοντος διά τε ὀρνίθων ποιουμένων καὶ τῶν ἄλλων σημείων, ἄτ' ἐκ διανοίας ποριζομένων ἀνθρωπίνῃ οἰήσει νοῦν τε καὶ ἱστορίαν, οἰονοϊστικὴν ἐπωνόμασαν*).

ύπαρξη ενός διονυσιακού χρησμού που δόθηκε στον ελλαδικό χώρο και επιβίωσε μέχρι τη ρωμαϊκή εποχή.[238] Ο ίδιος ο Ευριπίδης άλλωστε φαίνεται να υπήρξε γνώστης της μαντικής ιδιότητας του Διονύσου καθώς, πέραν των *Βακχών* (στ. 298-301), αναφέρεται σε αυτήν τόσο στην *Εκάβη* (στ. 1267) όσο και στον *Ρήσο* (στ. 972).

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει στους στ. 306 - 308 (*ἔτ' αὐτὸν ὄψηι κἀπὶ Δελφίσιν πέτραις / πηδῶντα σὺν πεύκαισι δικόρυφον πλάκα, / πάλλοντα καὶ σείοντα βακχεῖον κλάδον*) όπου ο μάντης προαναγγέλλει την εξάπλωση της διονυσιακής λατρείας στους Δελφούς δίχως βέβαια να διακοπεί η λατρεία του Απόλλωνα (πρβλ. Σοφ. *Αντιγόνη* στ. 1126-1130). Ο Απόλλων παραμένει κύριος των Δελφών για εννέα μήνες, αφήνοντάς το τους τρεις μήνες του χειμώνα, οπότε και το μαντείο παρέμενε κλειστό, για την τέλεση των διονυσιακών οργιαστικών τελετών.[239] Στα αετώματα του δελφικού ναού τα τύμπανα από τη μία πλευρά παρίσταναν τον Απόλλωνα με άλλες θεότητες και, από την αντίθετη πλευρά, τον Διόνυσο με τις θυιάδες. Ο Πλούταρχος αναφέρει πως η παρουσία και η συμμετοχή του Διονύσου στο Δελφικό εορτολόγιο ήταν εξίσου έντονη όπως εκείνη του Απόλλωνα, ενώ κάποιοι ερευνητές θεωρούν πιθανότερο να προϋπήρξε η λατρεία του Διονύσου στους Δελφούς. Αγγείο από το 400 π.Χ. εμφανίζει τους δυο θεούς να τείνουν τα χέρια ο ένας στον άλλον. Τέλος δεν είναι αυθαίρετη η θέση σύμφωνα με την οποία ο τάφος του Διονύσου βρισκόταν στο ιερό του Απόλλωνα.[240]

Η παρουσία και λατρεία του Διονύσου στους Δελφούς θα υποστηριχθεί από τον Ευριπίδη στους αμέσως επόμενους στίχους με τον υπαινιγμό του ποιητή για την εξάπλωση της λατρείας του θεού αλλά και την τέλεση μιας οργιαστικής γιορτής προς τιμήν του από μια ομάδα Αθηναίων γυναικών, αγνώστου αριθμού, που ταξίδευαν έως τους Δελφούς προκειμένου να ενωθούν με τις θυιάδες και να τελέσουν τα διονυσιακά όργια. Πιο συγκεκριμένα ο Τειρεσίας ολοκληρώνει τα λεγόμενά του μεταφέροντας κάποιες παραστατικές εικόνες του Διονύσου που ανεμίζει και σείει βακχικό κλαδί σε όλη την Ελλάδα (στ. 308: *πάλλοντα καὶ σείοντα βακχεῖον κλάδον*), εικόνες του από τους Δελφικούς βράχους και τη μανία με την οποία καταλαμβάνει τους πολεμιστές στη μάχη (στ. 303-305: *στρατὸν γὰρ ἐν ὅπλοις ὄντα κἀπὶ τάξεσιν / φόβος διεπτόησε πρὶν λόγχης*

[238] Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, σ. 138.
[239] *Στο ίδιο*, σσ. 140- 141.
[240] Walter F. O., *Διόνυσος: μύθος και λατρεία,* μτφ. Θ. Λουπασάκης, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1991, σ. 197.

θιγεῖν· / μανία δὲ καὶ τοῦτ' ἐστὶ Διονύσου πάρα). Η περιγραφή, σύμφωνα με ερευνητές, δηλώνει την πορεία εξελληνισμού του θεού, που είχε ήδη εγκαθιδρύσει την οργιαστική λατρεία του στον Ορχομενό και στη Θήβα.[241] Η τελετή αυτή διεξαγόταν κάθε δύο χρόνια τον χειμώνα στον Παρνασσό. Οι θεατές εννοούν μάλλον αυτή την εορτή δίχως ωστόσο να γίνεται από τον ποιητή αναφορά των θυιάδων.[242] Ανάλογες εορτές τελούνταν ανά δύο χρόνια και σε άλλες ελληνικές πόλεις με διαφορετικό πιθανόν τελετουργικό αλλά αναμφίβολα με βακχικό εκστατικό περιεχόμενο,[243] ενώ επιπλέον έχει αναφερθεί ένα είδος γυναικείας βακχικής συγκέντρωσης κάθε τρία χρόνια.[244]

Τα λόγια ωστόσο του μάντη στους στ. 266-327 δεν ακούγονται με πειστικότητα και ως βοηθός έρχεται ο συνοδοιπόρος του. Η σκηνή που ακολουθεί είναι χαρακτηριστική. Η μαντική ιδιότητα του Τειρεσία φαίνεται να μην υπερισχύει της ανθρώπινης φύσης ενός ηλικιωμένου, όπως ακριβώς τον περιγράφει ο Ευριπίδης. Ο Τειρεσίας μιλά πλέον όχι ως μάντης αλλά ως ένας απλός άνθρωπος που κρίνει ως ανόητα τα λόγια του Πενθέα (στ. 368-369: *μαντικῆι μὲν οὐ λέγω, / τοῖς πράγμασιν δέ· μῶρα γὰρ μῶρος λέγει*). Δεν χρειάζεται δηλαδή να είναι κανείς μάντης για να καταλάβει την ανοησία των λόγων που ακούστηκαν. Ακόμη κι ένας τυφλός ηλικιωμένος τα κρίνει ως ανόητα, καταλαβαίνοντας πως, ως απερίσκεπτες ενέργειες, θα οδηγήσουν σε ολέθρια αποτελέσματα για τον οίκο του Κάδμου (στ. 367-368: *Πενθεὺς δ' ὅπως μὴ πένθος εἰσοίσει δόμοις / τοῖς σοῖσι, Κάδμε*). Η παρέμβαση λοιπόν του Κάδμου είναι ακόμη πιο εντυπωσιακή καθώς συμβουλεύει τον Πενθέα να παραδεχτεί ότι ο Διόνυσος είναι θεός, ακόμη κι αν δεν το πιστεύει (στ. 333-335: *κεἰ μὴ γὰρ ἔστιν ὁ θεὸς οὗτος, ὡς σὺ φήις, / παρὰ σοὶ λεγέσθω· καὶ καταψεύδου καλῶς / ὡς ἔστι Σεμέλης, ἵνα δοκῆι θεὸν τεκεῖν*). Η πρότασή του εκφράζει σεβασμό στο θείο με όποια μορφή κι αν αυτό εκδηλώνεται,

---

[241] Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, σ. 140.

[242] Holzhausen J., «Poetry and Mysteries: Euripides' *Bacchae* and the Dionysiac Rites», *Electronic Antiquity*, 12/ 1 (2008), σσ. 41-70, σ. 54.

[243] Dodds E. R., *Οι Έλληνες και το παράλογο,* μτφ. Γ. Γιατρωμανωλάκης, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σσ. 223-224.

[244] Διόδωρος ο Σικελιώτης, *Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4.3 (*καί τούς μέν Βοιωτούς καί τούς ἄλλους 'Ελληνας καί Θράκας ἀπομνημονεύοντας τῆς κατά τήν Ἰνδικήν στρατείας καταταδεῖξαι τᾶς τριετηρίδας θυσίας Διονύσω καί τόν θεόν νομίζειν κατά τόν χρόνον τοῦτον ποιεῖσθαι τᾶς παρά τοῖς ἀνθρώποις ἐπιφανείας, διό καί παρά πολλαῖς τῶν Ἑλληνίδων πόλεων διά τριῶν ἐτῶν βακχεία τέ γυναικών ἀθροίζεσθαι, καί ταῖς παρθένοις νόμιμον εἶναι θυρσοφορεῖν καί συνενθουσιάζειν εὐαζούσαις καί τιμώσαις τόν θεόν' τᾶς δέ γυναίκας κατά συστήματα θυσιάζειν τῷ θεῷ καί βακχεύειν καί καθόλου τήν παρουσίαν ὕμνεῖν τοῦ Διονύσου μιμουμένας τᾶς ἱστορουμένας τό παλαιόν παρεδρεύειν τῷ θεῷ μαινάδας*).

αποφεύγοντας τυχόν ορθολογιστικές αναλύσεις περί θεότητος.[245] Κάνει μια σύνδεση που θα γίνει αντιληπτή στη συνέχεια του έργου αναφέροντας την κατασπάραξη του Ακταίωνα από τις ίδιες του τις σκύλες και προειδοποιώντας τον Πενθέα να μην πάθει τα ίδια εάν δεν τιμά τον νέο θεό. Τη στιγμή που ο Κάδμος πλησιάζει για να τον στεφανώσει με κισσό (στ. 341-342: *δεῦρό σου στέψω κάρα / κισσῶι· μεθ' ἡμῶν τῶι θεῶι τιμὴν δίδου*) ο νεαρός βασιλιάς αντιδρά με θυμό (στ. 343-344: *οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ' ἰών, / μηδ' ἐξομόρξῃ μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί;*) λόγω της εκ των προτέρων γνώσης του για τη γοητεία και τον θανάσιμο κίνδυνο της νέας αυτής τελετουργίας.[246]

Η οργισμένη αντίδραση του Πενθέα στοχοποιεί αρχικά τον Τειρεσία: ο βασιλιάς δίνει εντολή να ξεθεμελιώσουν με λοστούς τους θρόνους όπου ο μάντης οιωνοσκοπεί, ισοπεδώνοντας τα πάντα στο μέρος αυτό και σκορπίζοντας στους ανέμους τις ιερές ταινίες (στ. 347-350: *ἐλθὼν δὲ θάκους τοῦδ' ἵν' οἰωνοσκοπεῖ / μοχλοῖς τριαίνου κἀνάτρεψον ἔμπαλιν, / ἄνω κάτω τὰ πάντα συγχέας ὁμοῦ, / καὶ στέμματ' ἀνέμοις καὶ θυέλλαισιν μέθες*).[247] Ονομάζει τη λατρεία του Διονύσου «άγνωστη νόσο» (στ. 353: *ὃς ἐσφέρει νόσον καινὴν*) που μολύνει τις γυναίκες και την πόλη της Θήβας. Ο ήρωας εκφράζει με τις αντιδράσεις του την ιδέα μιας παγκόσμιας θρησκείας με τελετουργικά δρώμενα που εξαπλωνόταν σε όλο τον γνωστό τότε κόσμο, ήταν ανοίκεια προς την πρωταρχική ελληνική παγανιστική θρησκεία.[248] Ο Τειρεσίας απαντά στον Πενθέα εκφράζοντας τον φόβο πως με τη στάση του απέναντι στον Διόνυσο θα φέρει το πένθος στο σπίτι του Κάδμου. Μιλά μάλιστα όχι ως μάντης που προβλέπει τα μελλούμενα αλλά με βάση τα πραγματικά δεδομένα (στ. 368: *μαντικῆι μὲν οὐ λέγω, τοῖς πράγμασιν δέ*), ως ένας βαθύς γνώστης της τιμωρίας που μπορεί να επιφέρει η ασέβεια στους θεούς.[249] Η εικόνα του εδώ δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ασύμβατη με τη μαντική ιδιότητά του, αλλά είναι μάλλον αποτέλεσμα μιας προσπάθειας εναρμόνισης του μύθου με την πραγματικότητα, του αρχέτυπου μάντη και του συγκεκριμένου δραματικού ρόλου.[250]

---

[245] Franklin D., *Bacchae*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, σ. 12.
[246] Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, σ. 148.
[247] Για το οιωνοσκοπείο του Τειρεσία στη Θήβα μάς πληροφορεί ο Παυσανίας (*Ελλάδος Περιήγησις* 9.16.1: *Θηβαίοις δὲ μετὰ τοῦ Ἄμμωνος τὸ ἱερὸν οἰωνοσκοπεῖόν τε Τειρεσίου καλούμενον καὶ πλησίον Τύχης ἐστὶν ἱερόν*).
[248] Verrall W. A., *The Bacchants of Euripides and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1910, σ. 39.
[249] Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, σ. 150.
[250] *Στο ίδιο*, σσ. 134-134.

Ο Ευριπίδης συνένωσε στις *Βάκχες* έξι διαφορετικά πρόσωπα για την μορφή του Τειρεσία. Τον παρουσίασε ως σοφό μάντη, ως εμπνευσμένο καθοδηγητή για τη νέα λατρεία, ως σοφό θεολόγο, άριστο γνώστη της φύσης και των ιδιοτήτων του νέου θεού, ως αυστηρό αρχιερέα της Θήβας, ως άριστο συζητητή και τέλος ως μια πατρική φιγούρα που θέλει να νουθετήσει τον θεομάχο βασιλιά.[251] Εν κατακλείδι ο Τειρεσίας είναι ένας «παραδοσιακού τύπου» αυστηρός αρχιερέας που υπερασπίζεται τη νέα λατρεία. Αυτό κρίνεται απαραίτητο και από δομικής απόψεως, καθώς ο ποιητής έβαλε τον ίδιο τον Διόνυσο να προσποιηθεί τον θνητό αρχηγό των Βακχών, που ωστόσο δεν ενδιαφέρεται για τη θεολογική θεμελίωση της νέας λατρείας, ένα καθήκον που αναλαμβάνει και εκτελεί με συνέπεια ο Τειρεσίας, δίχως ωστόσο απόλυτη επιτυχία μιας και ο Πενθεύς παραμένει μέχρι τέλους αμετάπειστος.[252]

Α.1.2. Η βάρβαρη προφήτις Κασσάνδρα

Η Κασσάνδρα αποτελεί μία από τις ξεχωριστές περιπτώσεις γυναικών μάντεων που συναντάμε στον Αισχύλο και στον Ευριπίδη ενώ απουσιάζει από τη σωζόμενη εργογραφία του Σοφοκλή. Τη μορφή της στους δύο πρώτους τραγικούς θα την εξετάσουμε λεπτομερώς στη συνέχεια της εργασίας μας.[253]

Ο Αισχύλος αφιερώνει στη σωζόμενη δραματουργία του μια ολόκληρη σκηνή από τον *Αγαμέμνονα* στο πρόσωπο της Κασσάνδρας. Στην αρχή του τετάρτου Επεισοδίου (στ. 1035) η Κλυταιμνήστρα στον διάλογό της με τον Χορό, προσκαλεί στη σκηνή την Κασσάνδρα. Η ηρωίδα ενώ είχε εμφανιστεί νωρίτερα δίπλα στον Αγαμέμνονα κατά την

[251] Παπαθωμάς, *Ευριπίδου* Βάκχαι. *Εισαγωγή, μετάφραση και ερμηνευτικά σχόλια*, σσ. 148-149.
[252] *Στο ίδιο*, σ. 149.
[253] Ως προς το χαμένο έργο του Σοφοκλή, σε ένα σωζόμενο σπάραγμα από τον *Αίαντα Λοκρό* (Απ. 10c L-J, *τίνος ποτ' ἀνδρὸς εἰκάσω τάδ' ἔργματα/ ὅστις μ'ὑβρίζων ἐμὸν ἀκόλλητον βρέτας / κρηπῖδος ἐξέστρεψεν ἐκ δὲ φοιβάδα / ἔσυρε βωμοῦ παρθένον θεῶν βίᾳ;*), συναντάμε μια ρήση της θεάς Αθηνάς που ορίζει ως βαρύτατη ασέβεια την πράξη του βιασμού της Κασσάνδρας στον ναό της από τον Αίαντα τον Λοκρό, προοικονομώντας το τέλος του ήρωα για τη βεβήλωση του ναού της θεάς. Στα υπόλοιπα σωζόμενα σπαράγματα της ίδιας τραγωδίας (Απ. 12R, 10G 49.2, 10G 51.1, 10E 4, 10E 9, 10E 15) συναντάμε μόνο ονομαστικές αναφορές στην ηρωίδα ενώ δεν υπάρχει κάποια ένδειξη της δραματικής παρουσίας της προφήτιδος παρά, ενδεχομένως, κάποιες αφηγηματικές αναφορές στο θέμα του βιασμού και της βίαιης απόσπασής της από τον ναό της Αθηνάς στην Τροία. Ο ποιητής πιθανότατα να ενέταξε την Κασσάνδρα, είτε ως δραματικό είτε ως αφηγηματικό πρόσωπο, και σε άλλες τέσσερις τραγωδίες του (*Αιχμαλωτίδες, Αλέξανδρος, Σίνων, Λαοκόων*) για τις οποίες όμως μπορούμε να μιλήσουμε μόνο υποθετικά καθώς τα σωζόμενα σπαράγματα και οι πληροφορίες για το περιεχόμενό τους αναφέρονται γενικά σε προφήτες ή μαντείες και δεν μπορεί να αποδειχθεί με βεβαιότητα συγκεκριμένη παραπομπή τους στο πρόσωπο της ηρωίδας.

άφιξή του, τώρα ξεκινά να συνομιλεί αποκλειστικά με τον Χορό από τον στ. 1073 (στ. 1073 - 1326, σε σύνολο 180 στίχων, ποσοστό 10.9% επί του έργου).[254]

Αν στον Αισχύλο η Κασσάνδρα έχει μία δραματική εμφάνιση στη σωζόμενη δραματουργία του, στην εκτενέστερη σωζόμενη δραματουργία του Ευριπίδη θα συναντήσουμε την ηρωίδα και πάλι μόνο μία φορά ως δραματικό πρόσωπο, στις *Τρωάδες,* όπου μιλά σε 126 στίχους, (ποσοστό 9.34% στο σύνολο του δράματος) καθώς εισέρχεται επί σκηνής, έπειτα από εντολή του Ταλθύβιου, στον στ. 312 και μονολογεί σε 35 στίχους. Μετά την απάντηση του Χορού ξαναπαίρνει τον λόγο για 52 στίχους (στ. 362-414), ενώ τέλος απαντά στον Ταλθύβιο σε 39 στίχους (στ. 433-472). Για τον αφηγηματικό ρόλο της Κασσάνδρας στην ευριπίδεια εργογραφία θα μιλήσουμε σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο της διατριβής (βλ. Α.2.4.6).

Α.1.2.1. ***Αγαμέμνων***

Η πρώτη και μοναδική στον Αισχύλο εμφάνιση της Κασσάνδρας ως αυτοτελούς δραματικού ρόλου εντοπίζεται στον *Αγαμέμνονα*. Ενώ στα πρώτα τρία Επεισόδια ο Κάλχας εμφανίζεται μόνο σε αφηγηματικό επίπεδο, η εμφάνιση μάντη ως δραματικού προσώπου γίνεται αρχικά στο τέταρτο Επεισόδιο του δράματος, από τον στ. 1072 έως και 1153 όπου η προφήτισσα κι ιέρεια Κασσάνδρα θρηνεί απευθυνόμενη στον Απόλλωνα (στ. 1080 – 1081: *Ἄπολλον· Ἄπολλον·/ ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός*) και προμηνύει όλες τις συμφορές που θα βρουν το παλάτι, ενώ ο Χορός δεν δείχνει να καταλαβαίνει. Είναι εντυπωσιακό πως για τριακόσιους περίπου στίχους (έως τον στ. 1072), μετά την είσοδο της Κασσάνδρας δίπλα στον Αγαμέμνονα, η ηρωίδα παραμένει επί σκηνής βουβή, πιθανότατα ορατή από το κοινό, επάνω στο άρμα με το οποίο εισήλθε στη σκηνή ο Ατρείδης ή, κατ' άλλους, σε ένα δεύτερο άρμα. Μολονότι η σιωπή της είναι ασυνήθιστη, ο Αισχύλος τονίζει ιδιαίτερα τις σκηνικές της κινήσεις με τέτοιο τρόπο, ώστε η ευμετάβλητη χορογραφία και οι κινήσεις γενικά να προσδίδουν μια φυσική διάσταση στην έκφρασή της. Αρχικά, ερχόμενη αντιμέτωπη με την Κλυταιμνήστρα, έχει τη συμπεριφορά ενός αδάμαστου άγριου ζώου (στ. 1062 κ.ε.) αλλά μόλις η βασίλισσα

[254] Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η ανάλυση των διαδοχικών φάσεων της σκηνής της Κασσάνδρας, κατά την οποία η ηρωίδα περνά από την ακινησία στην κίνηση κι έπειτα στα παραγλωσσικά σημεία (ακατάληπτες κραυγές, επιφωνήματα, ιαχές) για να καταλήξει στον κανονικό λόγο (Τσατσούλης Δ. *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 32-36).

αποχωρεί από τη σκηνή η ίδια αφήνει την άμαξα με παράξενες, αλλόκοτες κραυγές και πλησιάζει το παλάτι (στ. 1072 κ.ε.). Ενώ όμως σκόπευε να πάει εντός του παλατιού με κλειστά μάτια, το όραμα που βλέπει την σταματάει και απευθύνεται με δραματικό τόνο στον Απόλλωνα (στ. 1085-1087).[255] Γίνεται πλέον σαφές ότι η προφητική δύναμη που της πρόσφερε ο θεός είναι εντός της. Αυτή είναι άλλωστε η αιτία που την ωθεί να μιλήσει κι όχι να σιωπήσει στα λόγια του Χορού ή της Κλυταιμνήστρας.[256] Η Κασσάνδρα βλέπει τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Ο Χορός φοβάται γενικά τις μαντείες ενώ η Κασσάνδρα οραματίζεται και τον δικό της χαμό. Ενδιαφέρον παρουσιάζει μια απάντηση του Χορού στους στ. 1098-1099 πως ήταν ήδη γνωστή η φήμη της ως προφήτισσας *(ἦ μὴν κλέος σοῦ μαντικὸν πεπυσμένοι ἦμεν· προφήτας δ' οὔτινας ματεύομεν*).

Ο ρόλος της Κασσάνδρας είναι χαρακτηριστικός στο έργο καθώς η Τρωαδίτισσα πριγκίπισσα πέραν της μαντικής της ιδιότητας φέρνει και τα χαρακτηριστικά της ιέρειας του Απόλλωνα στην Τροία. Ο Αισχύλος παρουσιάζει την προφητική μορφή της να λειτουργεί είτε ως *ἔκφρων* (ένθεος) (στ. 1084: *μένει τὸ θεῖον δουλίαι περ ἐν φρενί* και στ.1140: *θεοφόρητος*), όταν αναπαριστάνεται σε κατάσταση εκστατικής - οραματικής έμπνευσης και μεταδίδει οράματα χωρίς μεσολάβηση της λογικής, είτε ως *ἔμφρων*, όταν δεν αναπαριστάνεται σε έκσταση και ερμηνεύει τα οράματά της, τοποθετώντας τα σε μια χρονική και αιτιακή διαδοχή.[257] Μετά τον στ. 1251 όπου πλέον έχει αναγνωρίσει τον ερχομό του τέλους της κι έχει εκφράσει τη γεμάτη θλίψη πικρία της για τον Απόλλωνα, κατευθύνεται προς το παλάτι ως ιέρεια για να τελέσει θυσία (στ. 1290-1291: *τλήσομαι τὸ κατθανεῖν. / Ἅιδου πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσεννέπω*) αναγνωρίζοντας τις πύλες του παλατιού ως τις πύλες του Άδη. Οι θεατές βέβαια αναρωτιούνται εύλογα εάν οι θυσίες που τελούνταν στην Τροία (θεοί, τελετουργικό εθιμικό) ταιριάζουν με αυτές στον ελλαδικό χώρο αφού η πρωταγωνίστρια δείχνει μια σχετική άνεση στις κινήσεις της, ωστόσο η ουσία δεν έγκειται στις ομοιότητες ή διαφορές μεταξύ των αχαϊκών ή τρωικών τελετουργικών διαδικασιών αλλά σ' αυτό καθαυτό το γεγονός της θυσίας. Η Κασσάνδρα

[255] Taplin Ol., *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, μτφ. Β. Ασημομύτης, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2003, σ. 93.
[256] Taplin Ol., «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus», *Harvard Studies in Classical Philology* 76 (1972), σσ. 57-97, σσ. 77-78.
[257] Mazzoldi S., «Cassandra's Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation», *Kernos* 15 (2002), σσ. 145-154, σσ. 145 -146.

ζητά ως δώρο μια ανθρωποθυσία που κατά τραγική σύμπτωση θα είναι (και) η δική της και ασφαλώς κι η ίδια το γνωρίζει (στ. 1292-1294: *ἐπεύχομαι δὲ καιρίας πληγῆς τυχεῖν, / ὡς ἀσφάδαστος, αἱμάτων εὐθνησίμων / ἀπορρυέντων, ὄμμα συμβάλω τόδε*). Ωστόσο πολλά είναι για τους θεατές τα ερωτηματικά για το τι ακριβώς εννοεί. Τη θυσία κάποιου άλλου, τη δική της ή του Αγαμέμνονα; Έπειτα κατευθύνεται μόνη της στο παλάτι για να πεθάνει.[258]

Από τον στ. 1146 έως και τον 1306 ξεκινά η αφήγηση της Κασσάνδρας για το ιστορικό του μιάσματος του παλατιού. Είναι εντυπωσιακό πως η θέαση των μελλουμένων καταρρακώνει την ηρωίδα με όσα φριχτά της αποκαλύπτονται λόγω της μαντικής της ιδιότητας (στ. 1215-1216: *δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος / στροβεῖ ταράσσων φροιμίοις ‹δυσφροιμίοις*). Η φωνή της είναι ταραγμένη, καθώς σε κάθε απάντησή της στον Χορό αρχίζει με έντονα επιφωνήματα θλίψης και πόνου (π.χ. *ἰὼ πόποι, ἓ ἔ, παπαῖ παπαῖ, ἆ ἆ, τάλαινα* κ.α.) δείχνοντας να μην έχει επαφή με την πραγματικότητα.[259] Αναφέρεται στη σχέση της με τον Λοξία (στ. 1202-1213) και πώς ο θεός την έκανε μάντισσα (στ. 1202: *μάντις μ' Ἀπόλλων τῷδ' ἐπέστησεν τέλει*), την οποία όμως δεν πιστεύει κανείς ως τιμωρία για την άρνηση του έρωτά του (στ. 1213: *ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον*). Επανέρχεται στα θυέστεια δείπνα και στον επικείμενο θάνατο του Αγαμέμνονα (στ. 1222). Εκφράζοντας σε όλη τη διάρκεια της παρουσίας της την πικρία της προς τον Απόλλωνα, λέει πως ο Φοίβος, αφού πρώτα την ταπείνωσε, μετά την οδηγεί στον θάνατο (στ. 1275-1276: *καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμὲ / ἀπήγαγ' ἐς τοιάσδε θανασίμους τύχας*). Προφητεύει λεπτομερώς την εκδίκηση που θα έρθει από τον Ορέστη (στ. 1280-1284: *ἥξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμάορος, / μητροκτόνον φίτυμα, ποινάτωρ πατρός / φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος / κάτεισιν, ἄτας τάσδε θριγκώσων φίλοις·/ ὀμώμοται γὰρ ὅρκος ἐκ θεῶν μέγας, / ἄξειν νιν ὑπτίασμα κειμένου πατρός*) ενώ προηγουμένως, στον στ.1251 λέει και πάλι στον Χορό πως έπεσε έξω από τους χρησμούς της (*ἦ κάρτα χρησμῶν παρεκόπης ἐμῶν ἄρα*). Σπαρακτικά απορεί*: τί δῆτ' ἐγὼ κάτοικτος*

[258] Θα μπορούσαμε στο συγκεκριμένο μέρος, σχετικά με την κατάρα του Οίκου των Ατρειδών, να υποψιαστούμε έναν υπαινιγμό της Κασσάνδρας για κάποιο είδος τελετουργικών χοών με το αίμα της θυσίας που θα τρέξει πάνω από τα πτώματα των παιδιών του Θυέστη (στ. 1095).

[259] Είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του Κώστα Γεωργουσόπουλου, πως ο ρόλος της Κασσάνδρας αποτελεί τον πιο δύσκολο ρόλο στο παγκόσμιο θέατρο, που δυστυχώς, σύμφωνα με τον ίδιο, καμία ηθοποιός, δεν έχει επιτύχει να αποδώσει μέχρι σήμερα ολοκληρωτικά ως προς το θεόληπτο πέρασμα της από τη νηφαλιότητα στη προφητεία. (http://webtv.ert.gr/ert2/archeon-drama/03okt2016-ellinon-drama-eschilou-agamemnon/ ημ. πρόσβασης 15-2-2018).

ὦδ' ἀναστένω; / ἐπεὶ τὸ πρῶτον εἶδον Ἰλίου πόλιν / πράξασαν ὡς ἔπραξεν; (στ.1285-1287).

Μετά την εντυπωσιακή εμφάνιση του Αγαμέμνονα στη σκηνή, την εντυπωσιακή επίσης υποδοχή του από την Κλυταιμνήστρα και την αποχώρηση του ζευγαριού προς το παλάτι, όπου η σύζυγος όχι μόνο κατορθώνει να παρασύρει τον σύζυγο να εισέλθει αλλά και κατορθώνει η είσοδός του σ' αυτό –μέσω του πορφυρού τάπητος– να κορυφώσει την υβριστική μέχρι τώρα πορεία του, αφήνεται ελεύθερο το σκηνικό και δραματικό έδαφος στην Κασσάνδρα, την προφήτισσα του Απόλλωνα, να αποκαλύψει την πρωταρχική κατάρα του οίκου των Ατρειδών, τις φρικώδεις πράξεις του άμεσου μέλλοντος και όλη την ακολουθία των δεινών που επίκεινται. Η ίδια ως μάντισσα βλέπει τον χρόνο σε μια ενιαία διάσταση, παρελθόν, παρόν και μέλλον αλλά σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να μεταφέρει αυτό της το όραμα ενώπιον ενός ακροατηρίου που, αυτή τη στιγμή, είναι μάλλον θαμπωμένο από την είσοδο του βασιλιά στο παλάτι και το τέλος της Τρωικής εκστρατείας. Ακόμη όμως και αυτή τη στιγμή που προφητεύει ξεκάθαρα τον θάνατο τον δικό της και του Αγαμέμνονα, διατηρεί την αξιοπρέπειά της έναντι της τραγικής της μοίρας, αποστρεφόμενη κάθε οίκτο και λύπηση εκ μέρους των παρευρισκομένων (στ. 1314 -1320: *ἀρκείτω βίος. / ἰὼ ξένοι. / οὗτοι δυσοίζω, θάμνον ὡς ὄρνις, φόβῳ / ἄλλως· θανούσῃ μαρτυρεῖτέ μοι τόδε, / ὅταν γυνὴ γυναικὸς ἀντ' ἐμοῦ θάνῃ, / ἀνήρ τε δυσδάμαρτος ἀντ' ἀνδρὸς πέσῃ. / ἐπιξενοῦμαι ταῦτα δ' ὡς θανουμένη*). Είναι ταυτόχρονα συνοδοιπόρος της τραγικής μοίρας του Αγαμέμνονα, παράπλευρη απώλεια λόγω της οργής της Κλυταιμνήστρας αλλά και παθητικό όργανο της μαντικής εξουσίας του Απόλλωνα. Αξίζει να αναρωτηθούμε εάν εν τέλει οι προφήτες βλέπουν τα μελλούμενα στο σύνολό τους ή μόνο όσα επιτρέπει ο θεός να δουν. Ας θυμηθούμε εν προκειμένω και τον Προμηθέα και την αντιμετώπιση του Δία παρόλη την γνώση του για το τραγικό μέλλον του (βλ. Α.1.3). Το πιθανότερο είναι να μην ισχύει η καθολική γνώση του χρόνου άρα και του μέλλοντος παρά μόνο η ερμηνεία ή ο βαθμός πρόσληψης όσων ο Δίας θέλει να αποκαλύψει. Και η Κασσάνδρα συνεπώς, η οποία καταλαμβάνεται από θεοληψία στις πύλες του παλατιού, βλέπει τα μελλοντικά γεγονότα που ο θεός τής επιτρέπει να δει.

Οι στίχοι της Κασσάνδρας έχουν τρία κύρια θέματα: την πρωταρχική κατάρα που προέρχεται από το έγκλημα του Ατρέα, την επικείμενη δολοφονία του Αγαμέμνονα και τέλος, την ίδια τη σφαγή της. Η ηρωίδα, μέσα από την εκστατική εμπνευσμένη

κατάσταση στην οποία βρίσκεται, μεταφέρει μια σειρά φρικτών γεγονότων, τόσο από το παρελθόν όσο και από το μέλλον, τα οποία ωστόσο το κοινό της αδυνατεί να συνδέσει, καθώς τα θεωρεί εν προκειμένω ακατάληπτα, μη γνωρίζοντας ακόμη το τραγικό τέλος του Αγαμέμνονα. Σε αυτή τη σκηνική ακολουθία, οι γρήγορες κινήσεις του Χορού και της Κασσάνδρας, που συνοδεύουν τον εκστατικό ρυθμό των σπαρακτικών κραυγών, συνθέτουν ένα μεγάλο μέρος του συνολικού θεατρικού ρυθμού. Κάποιον υπαινιγμό για την ποικιλία και την εκφραστική των κινήσεων αυτών συναντούμε στα σχόλια του κορυφαίου του Χορού, ο οποίος προσομοιάζει τώρα την Κασσάνδρα με ένα κυνηγόσκυλο που εντοπίζει αίμα (στ. 1093-1094: *ἔοικεν εὖρις ἡ ξένη κυνὸς δίκην / εἶναι, ματεύει δ' ὧν ἀνευρήσει φόνον*), ενώ αργότερα της αποδίδει τον χαρακτηρισμό ενός μανιασμένου που καθοδηγείται από κάποιον θεό (στ. 1140: *φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος*).[260]

Στο μεταξύ (στ. 1085-1129), το λυρικό ξέσπασμα της Κασσάνδρας παρέχει μια σειρά έντονα αναπαραστατικών περιγραφών της μαντικής εισβολής του Απόλλωνα στις αισθήσεις της. Πρώτα έρχεται η αναγνώριση του σπιτιού ως αιμοσταγούς και θεομίσητου (στ. 1092: *ἀνδρὸς σφαγεῖον καὶ πέδον ῥαντήριον*),[261] ενώ έπειτα αντικρίζει το αίμα που ρέει πάνω από τα πατώματα και τελικά τους «ίδιους στους μάρτυρες», τα σκοτωμένα παιδιά του Θυέστη, που «*σπαράζουν κάτω από το μαχαίρι σαν κρέατα ψητά, φαγωμένα από τον πατέρα*» (στ. 1095-1097: *μαρτυρίοισι γὰρ τοῖσδ' ἐπιπείθομαι· / κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγὰς / ὀπτάς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας*). Ο Χορός, ωστόσο, μολονότι αναγνωρίζει τη μαντική της φήμη (στ. 1098: *κλέος σοῦ μαντικὸν πεπυσμένοι / ἦμεν*) δεν φαίνεται να την πιστεύει (στ. 1099: *προφήτας δ' οὔτινας ματεύομεν*) κρίνοντας πως όσα αναφέρει είναι γνωστά (στ. 1105-1106: *τούτων ἄιδρίς εἰμι τῶν μαντευμάτων. / ἐκεῖνα δ' ἔγνων· πᾶσα γὰρ πόλις βοᾷ*).

Από τον στ. 1100 έως και τον στ. 1128 τα οράματα της Κασσάνδρας κατευθύνονται στη δολοφονία του Αγαμέμνονα. Η θεοληψία της εκφράζεται με εντυπωσιακά εκφραστικές περιγραφές όσων η ίδια βλέπει. Η γρήγορη αποκαλυπτική διαδοχή των λεπτομερειών, οι τρομακτικές αντιδράσεις της ηρωίδας σε αυτές και οι

[260] Conacher J. D., *Aeschylus. Oresteia*: *A Literary Commentary*, University of Toronto Press, Toronto 1987, σ. 41.

[261] Η φράση *πέδον ῥαντήριον συνιστά* νεολογισμό που παραπέμπει κατά στο *περιῤῥαντήριον* (όργανο τελετουργικού εξαγνισμού (Fraenkel E., *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford University Press, Oxford 1950, σσ. 495-496).

μακάβριες εικόνες με τις οποίες το σύμβολο και το γεγονός συνδυάζονται σε ένα, ενισχύουν σε μεγάλο βαθμό την αίσθηση της αμεσότητας, της δράσης που συμβαίνει μπροστά στα μάτια των θεατών. Είναι χαρακτηριστικό πως εκτός από τον τύπο *κατολολυξάτω* του στ. 1118 η Κασσάνδρα μεταφέρει στο κοινό τα οράματα της με ρηματικούς τύπους ενεστώτα, καθιστώντας τα πιο άμεσα κι εύληπτα σαν να αποτελούν κοινό θέαμα για τους θεατές (στ. 1102: *μήδεται*, στ. 1109: *φράσσω* , στ. 1110: *προτείνει*, στ. 1128: *τίπτει, πίτνει, τεύχει*).

Οι πιο εντυπωσιακές περιπτώσεις αυτής της ανάμειξης του *συμβόλου* και της πραγματικότητας εμφανίζονται στις σχετικές εικόνες των στ. 1116 και 1125-1128. Η πρώτη από αυτές (*ἄρκυς ἡ ξύνευνος*) ονοματίζει τη σύζυγο ως *δίχτυ*. Δεν μπορούμε βέβαια να μη θυμηθούμε την ίδια χρήση του συμβολικού διχτυού στον στ. 868 (*τέτρηται δικτύου πλέω λέγειν*) όπου η Κλυταιμνήστρα έλεγε πως εάν οι λαβωματιές του Αγαμέμνονα ήταν τόσες όσες έλεγαν τα μαντάτα που έρχονταν κατά καιρούς στο σπίτι της, εκείνος θα ήταν πιο τρύπιος κι από δίχτυ. Ο Χορός πάλι χρησιμοποιεί το ίδιο σύμβολο αποδίδοντας τη δικαιοσύνη του Δία (στ. 357-361: *ἐπὶ Τροίας πύργοις ἔβαλες / στεγανὸν δίκτυον, ὡς μήτε μέγαν / μήτ' οὖν νεαρῶν τιν' ὑπερτελέσαι / μέγα δουλείας / γάγγαμον, ἄτης παναλώτου*) από την οποία κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει. Ο Αγαμέμνων στην πραγματικότητα δολοφονείται από το ίδιο συμβολικά δίχτυ που λειτούργησε τιμωρητικά για τους Τρώες, κι έγινε σταδιακά όργανο της δολοφονικής εκδίκησης που προετοίμαζε η Κλυταιμνήστρα για τον ίδιο.[262] Δεν μπορούμε βέβαια να μην προσθέσουμε τη σχετική εικόνα στην αναφορά του Ορέστη στις *Χοηφόρους* (στ. 505-506: *παῖδες γὰρ ἀνδρὶ κληδόνες σωτήριοι / θανόντι· φελλοὶ δ' ὡς ἄγουσι δίκτυον*), όπου μιλά για εκδίκηση πάνω από τον τάφο του πατέρα του καθώς με την αδερφή του αναπαρίστανται ως *φελλοί* που ανεβάζουν το συμβολικό *δίκτυον* από τον βυθό.[263]

[262] Conacher, *Aeschylus. Oresteia*: *A Literary Commentary*, σ. 42.

[263] Ο Taplin επιχειρεί μια διακειμενική σύνδεση των διαφορετικών σκηνικών ακολουθιών της *Ορέστειας* σημειώνοντας ξεχωριστά την απόδοση της ανοσιότητας μέσα από τις απεικονίσεις λακτισμάτων και ποδοπατημάτων καταγής (*Αγαμέμνων* στ. 361 κ.ε., στ. 381 κ.ε., *Χοηφόροι* στ. 636 κ.ε., *Ευμενίδες* στ. 538 κ.ε.), την ασέβεια και την τραγική τιμωρία της μέσα από την περιγραφή του διχτυού και των πολυτελών υφάσματων που περιγράφονται (*Αγαμέμνων* στ. 374 κ.ε, στ. 776 κ.ε., 1008 κ.ε, *Χοηφόροι* στ. 1010-1013) και τέλος την αξιοποίηση της πειθούς ως μέσου επικράτησης στα τρία έργα (*Αγαμέμνων*. στ. 385 κ.ε., *Χοηφόροι* στ. 726 κ.ε., *Ευμενίδες* στ. 829 κ.ε., 885 κ.ε.) *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, σσ. 126-130.

Στη συνέχεια το σύμβολο και η πραγματικότητα επαναλαμβάνονται στη δύσκολη εικόνα των στ. 1125-1128 (*ἄπεχε τῆς βοὸς / τὸν ταῦρον· ἐν πέπλοισιν / μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι/ τύπτει· πίτνει δ' ‹ἐν› ἐνύδρῳ τεύχει*). Ενώ η πρώτη εικόνα (ο ταύρος να μείνει μακριά από την αγελάδα) είναι συμβολική, στην επόμενη φράση, σχετικά με το χτύπημα που εκείνη του δίνει πιάνοντάς τον στα πέπλα της μες στο λουτρό, η προηγούμενη εικόνα του ταύρου και της αγελάδας γίνεται άρρηκτα συνδεδεμένη με τις κυριολεκτικές λεπτομέρειες της δολοφονίας. Για τον Χορό είναι μάλλον δύσκολο αυτά τα οράματα να υπονοούν κάτι για την επερχόμενη βία. Ανταποκρίνονται όμως στο πάθος, αν όχι στην αίσθηση της έκρηξης της Κασσάνδρας, που θα αποτυπωθεί, πέραν της ομιλίας, και στις κινήσεις της και θα αρχίσει τώρα και ο Χορός να ακολουθεί τους φρενήρεις ρυθμούς της.

Στην τελική σκηνή (στ. 1136-1172), η Κασσάνδρα επιστρέφει στο θέμα που προετοιμαζόταν από την αρχική της κατακραυγή εναντίον του Απόλλωνα, «*ο καταστροφέας μου*» (στ. 1085-1086*: Ἄπολλον· Ἄπολλον· ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός*). Η ευκολία με την οποία ανακτάται το αρχικό νήμα υποδεικνύεται από την ερώτηση που απευθύνεται τυχαία στον Απόλλωνα χωρίς να τον ονομάζει: *οἳ δή με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγες; / οὐδέν ποτ' εἰ μὴ ξυνθανουμένην. τί γάρ*; (στ. 1138-1139). Η έμμεση προφητεία αντικαθιστά εδώ τα οράματα και τις προηγούμενες προφητείες μέσω των θρήνων. Ο τόνος γίνεται πιο τραχύς. Ο Χορός αφού πρώτα την αποκαλεί «αλλοπαρμένη» (στ. 1140: *φρενομανής*) συγκρίνει τα λόγια της με το τραγούδι του νυχτολούλουδου. Καθώς η Κασσάνδρα επανέρχεται στα λογικά της, οι σκέψεις της στρέφονται προς τη δύσμοιρη τύχη της και προς το παρελθόν, σε άλλες μέρες και μέρη, στις όχθες του Σκάμανδρου (στ. 1155-1160: *ἰὼ γάμοι, γάμοι Πάριδος, / ὀλέθριοι φίλων. / ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν. / τότε μὲν ἀμφὶ σὰς ἀιόνας τάλαιν' / ἠνυτόμαν τροφαῖς· / νῦν δ' ἀμφὶ Κωκυτόν τε κἀχερουσίους / ὄχθους ἔοικα θεσπιῳδήσειν τάχα*).

Για τις αναμνήσεις της Τροίας τώρα υπάρχει ένα μείγμα από εικόνες θανάτου (στ. 1156-1161, 1167-1172), τις οποίες ο Αισχύλος αναπτύσσει με απαράμιλλη δεξιοτεχνία: ο γάμος του Πάρη συνδεδεμένος με τις οικογενειακές καταστροφές (στ. 1156), ο Σκάμανδρος (στ. 1157) συνδεδεμένος με τα ποτάμια του Άδη (στ. 1160-1161) και οι μάταιες θυσίες του Πρίαμου συνδεδεμένες με τις αιμάτινες ροές που σύντομα θα ξεχυθούν (στ. 1168-1172). Αυτή η αντιπαράθεση της Κασσάνδρας, αναφορικά με τον

θάνατό της και τον θάνατο του Αγαμέμνονα, αλλά και με τα θύματα των σπιτιών του Πρίαμου και του Αγαμέμνονα, δεν είναι σημείο σκηνικής αδράνειας. Η κραυγή προς τον Απόλλωνα τον καταστροφέα προοικονομεί την κραυγή προς τον Απόλλωνα τον Θεραπευτή αργότερα στην τριλογία. Η δικαιοσύνη του Δία έναντι του Πάρη, στο Α΄ Στάσιμο, λειτουργεί ως πρότυπο για τη δικαιοσύνη του Δία έναντι του Αγαμέμνονα, ακριβώς όπως η ηθικά ανέντιμη αρπαγή της Ελένης από τον Πάρη, στο Β΄ Στάσιμο, προετοιμάζει την δολοφονική εκδίκηση του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα στη «σκηνή του πορφυρού τάπητα». Η Ελένη είναι επίσης η αφορμή της μοίρας του Αγαμέμνονα (όπως θα μας θυμίσει ο Χορός αργότερα, στον στ. 1455) καθώς ο Πάρης εμπλέκεται με κάποιο τρόπο με τη μοίρα της Κασσάνδρας. Η αρπαγή δηλαδή της Ελένης από τον Πάρη θεωρείται η αιτία της καταστροφής της Τροίας, άρα και της εξορίας και της θανάτωσης της Κασσάνδρας. Συνεπώς τώρα, με τη δολοφονική πράξη που θα πραγματοποιήσει η Κλυταιμνήστρα, το αίμα της Κασσάνδρας και του Αγαμέμνονα θα ρέουν μαζί. Η βασίλισσα δολοφονώντας τον σύζυγό της, μοιραία κι αναπόφευκτα θα δολοφονήσει ταυτόχρονα και την Κασσάνδρα. Οι Ερινύες συνεπώς θα την καταδιώκουν για ένα διπλό φονικό.

Το δεύτερο και μεγαλύτερο μέρος του «επεισοδίου της Κασσάνδρας» απαρτίζεται από μια εκτεταμένη σκηνή διαλογικών μέτρων (στ. 1178-1330), όπου η ηρωίδα παρόλο που αρχίζει την ομιλία της με σαφείς φράσεις, στη συνέχεια κυριεύεται ολοένα και περισσότερο από μαντική έκσταση, μιλώντας ακατάληπτα.[264] Ακολουθούν τμηματικά τρεις ρήσεις της Κασσάνδρας, καθεμιά με αυξανόμενο μήκος, οι οποίες παρουσιάζουν έντονες αντιθέσεις μεταξύ τους ως προς το περιεχόμενο, τη διάθεση και τη στάση του ομιλητή απέναντι στον Χορό. Οι δύο πρώτες ρήσεις ασχολούνται, αντιστοίχως, με τα δύο ξεχωριστά σκέλη της οικογενειακής κατάρας, την ενοχή του Θυέστη και την ενοχή του Ατρέα, και τα αποτελέσματά τους. Η πρώτη ρήση (στ. 1178-1197) είναι δυναμική και σαφής ως προς το ύφος και εκφωνείται με τη ρητή πρόθεση (στ. 1194-1197) να πείσει το Χορό για την αξιοπιστία του ομιλητή. Η δεύτερη ρήση (στ. 1214-1241), η οποία αναφέρεται στην επίδραση των νέων οραμάτων εξαιτίας του Απόλλωνα, προσεγγίζει τον έντονο και ξέφρενο τρόπο των προηγούμενων λυρικών δηλώσεων. Εδώ συναντούμε

[264] Lesky Al., *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, τόμος Α΄, μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1987, σ. 194.

αποκαλύψεις της ερχόμενης εκπλήρωσης της Θυέστειας κατάρας (στ. 1214-1226), με τη δολοφονία του βασιλιά από την Κλυταιμνήστρα στο δεύτερο μισό της ομιλίας, (στ. 1227-1238). Η Κασσάνδρα εκφράζεται δυσάρεστα, άσχετα αν γίνεται πιστευτή ή όχι (στ. 1239-1241: *καὶ τῶνδ' ὅμοιον εἴ τι μὴ πείθω· τί γάρ / τὸ μέλλον ἥξει. καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρὼν / ἄγαν γ' ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς*). Στην τρίτη ρήση (στ. 1256-1294), εμπνευσμένη από μια ακόμα επέμβαση του Απόλλωνα, το όραμα εξακολουθεί να αφορά τη δολοφονία που πρόκειται να διαπράξει η βασίλισσα, αλλά αυτή τη φορά το θύμα της είναι η ίδια η Κασσάνδρα. Σε αυτήν τη ρήση όμως η δύναμη του οράματος είναι σύντομη και η Κασσάνδρα, σε ό,τι την αφορά, στρέφει την προσοχή της πρώτα στον θεό που την κατέστρεψε και στη συνέχεια στον άνθρωπο που θα εκδικηθεί τόσο τον Αγαμέμνονα όσο και την ίδια. Η ίδια οδηγείται κατόπιν στον θάνατό της λέγοντας πως διαβαίνει τις πύλες του Άδη (στ. 1290: *Ἅιδου πύλας*) ενώ το κοινό τη βλέπει να περνά τις θύρες του παλατιού.

Στην πρώτη ρήση της η Κασσάνδρα λέει μεταφορικά πως η προφητεία της δεν θα έχει την συστολή που έχει η νύφη κάτω από τα πέπλα της λίγο πριν από τον γάμο της (στ. 1178-1179: *καὶ μὴν ὁ χρησμὸς οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων / ἔσται δεδορκὼς νεογάμου νύμφης δίκην*) αλλά τη λάμψη που έχει το φως του ήλιου όταν ανατέλει (στ. 1180-1182: *λαμπρὸς δ' ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολὰς / πνέων ἐσάξειν, ὥστε κύματος δίκην / κλύζειν πρὸς αὐγάς, τοῦδε πήματος πολὺ / μεῖζον*). Έτσι η Κασσάνδρα αντιπαραθέτει τη δική της μοίρα στην πιο τρομακτική μοίρα του Αγαμέμνονα. Σε αυτή την εντυπωσιακή εικόνα, όπου η φρεσκάδα και η φωτεινότητα του ανέμου, του νερού και του ηλιακού φωτός συνδυάζονται με την απειλητική δύναμη των κυμάτων, η Κασσάνδρα αποτυπώνει με σαφήνεια τον σκοπό της: τα λόγια της θα είναι καθαρά και επώδυνα με στόχο να πείσουν τον Χορό ότι λέει την αλήθεια. Έτσι προσαρμόζει μια εικόνα που έχει χρησιμοποιήσει νωρίτερα για τις μαντικές της δυνάμεις της απευθυνόμενη στον Χορό (στ. 1184-1185: *μαρτυρεῖτε συνδρόμως ἴχνος κακῶν / ῥινηλατούσῃ τῶν πάλαι πεπραγμένων*).[265]

Οι παλιές συμφορές οδηγούν την Κασσάνδρα πρώτα στα βήματα των Ερινύων που προσκολλώνται στο σπίτι και έχουν γίνει πιο άγριες έχοντας πιει ανθρώπινο αίμα (στ. 1186-1190). Η μάντισσα ωστόσο δεν υπαινίσσεται μόνο τη σφαγή των παιδιών του Θυέστη αλλά και την αφορμή των συμφορών, την πρωταρχική ενοχή (στ. 1192:

[265] Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, σ. 44.

πρώταρχον ἄτης), που οδήγησε τις Ερινύες ως τον βασιλικό οίκο. Σε αυτό τον απολογισμό ως *πρώταρχος ἄτη*, πρώτη αιτία της οικογενειακής κατάρας και των διαδοχικών επισκέψεων των Ερινύων, δεν αναγνωρίζεται η σφαγή των παιδιών του Θυέστη από τον Ατρέα αλλά η μοιχεία του πρώτου. Μέσω της Κασσάνδρας ο Αισχύλος υπαινίσσεται πως αυτή η *πρώταρχος ἄτη* που αναφέρθηκε πριν, συνδέεται και με τον Αίγισθο, γιο του Θυέστη, ο οποίος κληρονομεί την εκδικητική μανία των Ερινύων λόγω των ασεβών πράξεων του πατέρα του. Η σχέση του μάλιστα με την Κλυταιμνήστρα, κατά το προδοτικό παράδειγμα του πατέρα του (σχέση του με την Αερόπη, συζύγου του αδερφού του, Ατρέα), προσφέρει το αναφαίρετο δικαίωμα στις Ερινύες να συνεχίσουν το εκδικητικό τους έργο εις βάρος αυτών που θα διαπράξουν τον φόνο του Αγαμέμνονα, με τη μελλοντική συνδρομή του Ορέστη.

Είναι συγκλονιστική η απόγνωση στα λόγια της Κασσάνδρας προς τον Χορό (στ. 1194-1197) από τον οποίο ζητά, αν δεν τη θεωρούν ψευδή προφήτισσα, να μαρτυρήσουν με όρκο ότι αυτή γνωρίζει καλά τα κρίματα αυτού του σπιτιού όσο παλιά κι αν είναι. Η αρχική πρόθεση της Κασσάνδρας σε αυτή την ρήση εμφανίζεται με την επίκληση της στον Χορό για να συμφωνήσει μαζί της για όσα γνωρίζει από το παρελθόν του Οίκου (στ. 1196-1197: *ἐκμαρτύρησον προυμόσας τό μ' εἰδέναι / λόγῳ παλαιὰς τῶνδ' ἁμαρτίας δόμων*). Η πιστότητα των λόγων της επιβεβαιώνεται από την θετική απάντηση του κορυφαίου (στ. 1198-1201). Όπως αντίστοιχα ο Προμηθεύς στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (στ. 824), καταθέτει κι η ίδια τα διαπιστευτήριά της ως προφήτης με βάση τη γνώση της για τα παρελθόντα γεγονότα που είναι γνωστά στους ακροατές της και τα οποία η ίδια γνωρίζει όχι επειδή τα πληροφορήθηκε από άλλους, μα χάρη στις υπερφυσικές δυνάμεις της. Όμως, ίσως η αναφορά με τη μεγαλύτερη σημασία για τη δραματική ένταση σ' αυτή τη σκηνική ακολουθία, είναι αυτή η εμφατική υπενθύμιση της παρουσίας των Ερινύων που υπάρχουν τώρα στο παλάτι.[266]

Η επόμενη «ανάκριση» της Κασσάνδρας από τον κορυφαίο του Χορού είναι ζωτικής σημασίας τόσο για τη λογική όσο και για τη δυναμική της υπόλοιπης σκηνής. Έχοντας επιτύχει (ή έτσι φαίνεται) την αξιοπιστία που επιδίωξε, η Κασσάνδρα πρέπει τώρα να εξηγήσει γιατί η προφητεία της είναι καταδικασμένη να μη γίνεται πιστευτή. Ο Απόλλων προσέφερε σ' αυτήν το δώρο της προφητείας με αντάλλαγμα την ερωτική

[266] *Στο ίδιο*, σ. 45.

προσφορά της. Όπως όμως αναφέρει στη συνέχεια, επειδή η ίδια αρνήθηκε να ανταποκριθεί (στ. 1208: *ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην*), ο θεός την τιμώρησε, με το να μην πείθει κανέναν για τα πάθη που θα προφήτευε. Ενδιαφέρον παρουσιάζει εν προκειμένω η σύγκριση της Κασσάνδρας με την περίπτωση της Ιούς καθώς και οι δύο γυναίκες τιμωρήθηκαν από τους δυο θεούς, Απόλλωνα και Δία, επειδή δεν ανταποκρίθηκαν στις ερωτικές επιθυμίες τους και έτσι η ομορφιά, σε συνδυασμό με την ευγένεια του ήθους, από προτέρημα έγινε σκληρή τιμωρία.

Η Κασσάνδρα κατόπιν αναφέρει πως προφήτευε όλα τα πάθη της πόλης της (στ. 1210: *ἤδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη*) ενώ υπογραμμίζει τη ματαιότητα των χρησμών της (στ. 1212). Έπειτα την καταλαμβάνει πάλι αυτή η φριχτή θεία πνοή της ορθομαντείας (στ. 1215-1216: *ὑπ' αὖ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος / στροβεῖ ταράσσων φροιμίοις ‹δυσφροιμίοις›*), και στην επακόλουθη σειρά προειδοποιητικών οραμάτων βλέπει τα δολοφονημένα παιδιά του Θυέστη να κάθονται ενώπιον του οίκου σφαγμένα από τα χέρια των δικών τους, οι οποίοι μάλιστα και έχουν φάει τις σάρκες τους (στ. 1219-1220: *παῖδες θανόντες ὡσπερεὶ πρὸς τῶν φίλων, / χεῖρας κρεῶν πλήθοντες οἰκείας βορᾶς*). Αναφέρει στη συνέχεια τα αδικήματα για τα οποία σχεδιάζεται από κάποιον εκδίκηση (στ. 1223: *ἐκ τῶνδε ποινάς φημι βουλεύειν τινά*). Ακολουθεί μια άγρια, οργισμένη περιγραφή του Αίγισθου (στ. 1224-1225: *λέοντ' ἄναλκιν, ἐν λέχει στρωφώμενον / οἰκουρόν*) και της Κλυταιμνήστρας, της «μισητής σκύλας» (στ. 1228: *μισητῆς κυνὸς*), (στ. 1233-1234: *ἀμφίσβαιναν, ἢ Σκύλλαν τινὰ*), της «αλλοπαρμένης μάνας του Άδη» (στ. 1235: *θύουσαν Ἅιδου μητέρ' ἄσπονδόν*), που ως «κρυμμένη συμφορά» παραπλανά τον άντρα της (στ. 1229-1230: *λείξασα κἀκτείνασα φαιδρὸν οὖς δίκην, / ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῇ τύχῃ*). Η ρήση κλείνει απότομα: «*Είτε με πιστεύεις είτε όχι, το ίδιο κάνει, ούτως ή άλλως το μέλλον θα έρθει*» (στ. 1239-1240: *τῶνδ' ὅμοιον εἴ τι μὴ πείθω· τί γάρ; / τὸ μέλλον ἥξει*). Η Κασσάνδρα έχει θυμηθεί τη δύναμη της ποινής του Απόλλωνα και πλέον η τιμωρία του θεού είναι αναπόδραστη.

Στην τρίτη της ρήση, η ηρωίδα επικεντρώνεται στο τελευταίο της όραμα, τον δικό της θάνατο. Σε αυτή την προφητεία, αν και το θύμα αποκαλύπτεται τώρα ως η ίδια η πρωταγωνίστρια, η παραδοχή της κοινής τύχης της με τον Αγαμέμνονα υποστηρίζεται αποτελεσματικά με διάφορους τρόπους. Αρχικά, με την εικόνα του λιονταριού, που χρησιμοποιήθηκε προηγουμένως σε σχέση με την Ελένη και την καταστροφή της Τροίας

(στ. 717-736) και με το σχέδιο του Αιγίσθου κατά του Αγαμέμνονα (στ. 1223-1225) και που τώρα επαναλαμβάνεται, αν και σε διαφορετική μορφή: Η Κασσάνδρα βλέπει πως *αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμωμένη / λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίᾳ, / κτενεῖ με τὴν τάλαιναν* (στ. 1258-1260). Να σημειωθεί πως στην αρχή της ρήσης της (στ. 1257) απευθύνεται και πάλι στον Λύκειο Απόλλωνα (*Λύκει' Ἄπολλον*) συνδυάζοντας το επίθετό του (*λύκος – Λύκειος*) με την προφητεία για το λιοντάρι (Αγαμέμνων) που λείπει και τη λιόντισσα (Κλυταιμνήστρα) που θα την κατασπαράξει. Κατόπιν, προφητεύοντας τον ερχομό του Ορέστη ως εκδικητή τους, η Κασσάνδρα συνδέει και πάλι τη μοίρα της με τον Αγαμέμνονα ενώ η σαφής αναφορά του Ορέστη ως εκδικητή του πατέρα του (στ. 1281-1285) επαναφέρει στο επίκεντρο το κύριο θέμα της τριλογίας, την ακολουθία της αιματοχυσίας στο σπίτι του Ατρέα.[267]

Τέλος, η αντιμετώπιση του Απόλλωνα και των δωρεών του (ίσως ένα από τα πιο εντυπωσιακά αποσπάσματα αυτής της ρήσης) έχει μεγαλύτερη πιθανόν σημασία απ' ό,τι αναγνωρίζει και η ίδια η Κασσάνδρα. Καθώς αποκαλύπτει τον θάνατό της, η ηρωίδα εκτοξεύει απερίσκεπτα κατηγορίες για το αρχικό δώρο του θεού (στ. 1265-1268: *καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρῃ στέφη; / σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ. / ἴτ' ἐς φθόρον· πεσόντα γ' ὧδ' ἀμείβομαι. / ἄλλην τιν' Ἄτην ἀντ' ἐμοῦ πλουτίζετε*) θεωρώντας πως οι μαντικές ικανότητες μάλλον την έβλαψαν παρά τη βοήθησαν και φαίνεται να κατηγορεί τον ίδιο τον θεό για την εγκατάλειψή της. Ωστόσο, ο «εκδικητής», την έλευση του οποίου αυτή προφητεύει, θα είναι ο ίδιος εκπρόσωπος του «Θεραπευτή Απόλλωνα», όπως τον περιέγραψε η προφήτισσα στο Β΄ Επεισόδιο (στ. 512: *σωτὴρ ἴσθι καὶ παιώνιος, ἄναξ Ἄπολλον*). Η σύνδεση μεταξύ των δύο υπηρετών του Απόλλωνα –εκείνης που προφητεύει την εκδίκηση και θα πεθάνει (Κασσάνδρα), και εκείνου που θα την εκτελέσει και θα ζήσει (Ορέστης)– αποτυπώνεται στην περιγραφή της Κασσάνδρας, σε ό,τι αφορά την ίδια, με την εικόνα της *κακουμένης, αγύρτριας, πτωχής* και *τάλαινας* (στ. 1273-1274) και σε ό,τι αφορά τον Ορέστη, με την εικόνα του *φυγά, αλήτη* και *απόξενου* (στ. 1282) εικόνες που όχι μόνο δεν προσδίδουν εύνοια ή τιμή σε όσους υπηρετούν πιστά τον Απόλλωνα αλλά αντίθετα δηλώνουν ότι η εμπλοκή τους με αυτόν τους αποφέρει χλεύη και μεγάλες συμφορές.

[267] *Στο ίδιο*, σ. 46.

Στο συγκεκριμένο σκεπτικό της ηρωίδας αναγνωρίζουμε σαφείς αλληλοσυνδέσεις μεταξύ θεϊκού σκοπού κι ελεύθερης ανθρώπινης βούλησης που σε θεολογικό πλαίσιο θέτει ενώπιων όλων ο Αισχύλος. Η εμφάνιση και οι πράξεις του Ορέστη στη συνέχεια της τριλογίας θα είναι αποτέλεσμα κάποιου θείου σχεδίου ή προσωπικής εκδικητικής διάθεσης; Για να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα πρέπει προηγουμένως να έχουμε εξακριβώσει τη μοίρα της Κασσάνδρας σε αυτό το πλαίσιο. Η ίδια φαίνεται να υποφέρει λόγω του εξαναγκασμού της να ακολουθήσει με τη βία τον Αγαμέμνονα ως λάφυρο του Τρωικού πολέμου. Η μοίρα της είναι δυσανάλογα πιο βαριά σε σχέση με οποιονδήποτε άλλο δραματικό χαρακτήρα στην τριλογία. Η εκ των προτέρων γνώση από μέρους της, ως προφήτισσας, της επερχόμενης καταστροφής της, δεν είναι ικανή να γλιτώσει την ηρωίδα από τα δολοφονικά σχέδια της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου, καθώς δεν είναι σε θέση να σχεδιάσει ή να υλοποιήσει κάποιο πλάνο διαφυγής. Η ίδια πρωταγωνιστεί ως μέρος ενός θεϊκού σχεδίου που είχε προαποφασιστεί ερήμην της και την τιμώρησε με τραγικό τρόπο, σύμφωνα με την αρχή της διπλής αιτιότητας που είναι τόσο εμφανής και αποτελεί τόσο σημαντικό μέρος της *Ορέστειας*.[268]

Στο τέλος της τρίτης ρήσης η μοίρα της Κασσάνδρας συνδέεται εντονότερα με τον Αγαμέμνονα, αφού και οι δύο συνδέονται με την Τροία. Από τον στ. 1286 που η Κασσάνδρα μιλά για τη θανάτωσή της, οδηγείται στη συνειδητοποίηση ότι η Τροία τελικά εκδικείται τους κατακτητές της (ιδέα που αναπτύσσει η ευριπίδεια Κασσάνδρα στις *Τρωάδες*), κάτι που της παρέχει τη μόνη της παρηγοριά για τον θάνατό της. Ο Χορός, που αρνήθηκε να πιστέψει ή να κατανοήσει τις προφητείες της Κασσάνδρας για τον θάνατο του Αγαμέμνονα, τώρα ξεκάθαρα επισημαίνει (στ. 1295-1298) ότι κατανοεί πλήρως τις προφητείες για τον εαυτό της. Ο Κορυφαίος του Χορού στην τελική του συνομιλία με την Κασσάνδρα (η οποία οδηγείται τώρα ως βόδι στη θυσία, στ. 1298: *βοὸς δίκην πρὸς βωμὸν*, όπως προηγουμένως ο Αγαμέμνων οδηγήθηκε ως ταύρος στη σφαγή) την παροτρύνει (στ. 1301-1304) να αποδεχθεί ως συμβατική παρηγοριά έναν τιμημένο θάνατο. Η προηγούμενη δυσπιστία του Χορού απέναντι στις προφητείες της ηρωίδας πιθανότατα είχε ως δραματουργική σκοπιμότητα να δικαιολογήσει την αποτυχία του να ανταποκριθεί έγκαιρα στις προειδοποιήσεις της Κασσάνδρας και να της παράσχει

[268] Leahy M. D., *The Role of Cassandra in the Oresteia of Aeschylus* The John Rylands Library, Manchester 1969, σσ. 176-177.

παρηγοριά κι ενθάρρυνση στις απογοητεύσεις της, αποτυχία που με τη σειρά της συμβάλλει στην εκστατική διατύπωση των οραμάτων της και κατ' επέκταση προωθεί την εξέλιξη της πλοκής, όπως την έχει σχεδιάσει ο Αισχύλος.

Οι προφητικοί λόγοι της Κασσάνδρας παραμένουν για τους παρευρισκόμενους εκκωφαντικά αδιανόητοι. Ωστόσο, μέσα από τις τελικές στιχομυθίες με τον Χορό σχετικά με τις αιματηρές θυσίες που θα γίνουν στο παλάτι και καθώς η μυρουδιά του αίματος γίνεται ήδη αντιληπτή (στ. 1311: *ὅμοιος ἀτμὸς ὥσπερ ἐκ τάφου πρέπει*), η Κασσάνδρα δίνει ένα δραματικό τέλος στην παρουσία της, δηλώνοντας επιπλέον τη συγκινητικά γενναιόψυχη ετοιμότητά της έναντι του θανάτου (στ. 1314: *ἀρκείτω βίος*) και ζητώντας αφ' ενός από τους παρευρισκομένους να σταθούν μάρτυρες της θυσίας της και αφ' ετέρου από τους θεούς (στ. 1325-1326) να σταθούν εκδικητές του δικού της θανάτου αποδίδοντας παράλληλα δικαιοσύνη για το άθλιο τέλος του Αγαμέμνονα.[269]

Α.1.2.2. ***Τρωάδες***

Όπως αναφέραμε και νωρίτερα, οι *Τρωάδες* είναι το μόνο από τα έργα του Ευριπίδη όπου συναντούμε την Κασσάνδρα ως δραματικό πρόσωπο. Είναι μάλιστα αξιοπρόσεκτες οι λεπτομέρειες με τις οποίες ο ποιητής σε μεγάλη έκταση στίχων δημιουργεί την εικόνα της ηρωίδας του, πριν αυτή εμφανιστεί ενώπιον των θεατών. Στην προλογική σκηνή του δράματος (στ. 1-47), ενώπιον της σωριασμένης Εκάβης, ο Ποσειδών μεταφέρει στους θεατές την εικόνα της καταστροφής της Τροίας από τους Έλληνες με το τέχνασμα του δούρειου ίππου. Ο θεός αναφέρει πως τα ιερά άλση είναι πια έρημα, οι ναοί είναι πλημμυρισμένοι στο αίμα ενώ ο βασιλιάς Πρίαμος βρίσκεται σκοτωμένος δίπλα στα σκαλιά του σπιτικού βωμού του (στ. 15-17: *ἔρημα δ' ἄλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα / φόνῳ καταρρεῖ· πρὸς δὲ κρηπίδων βάθροις / πέπτωκε Πρίαμος Ζηνὸς ἑρκείου θανών*). Ο θεός προαναγγέλλει πως θα εγκαταλείψει την πόλη και τους βωμούς του (στ. 25: *λείπω τὸ κλεινὸν Ἴλιον βωμούς τ' ἐμούς*) ενώ δεν παραλείπει να μνημονεύσει την αρπαγή της μάντισσας Κασσάνδρας από τον Αγαμέμνονα, μέσα σε λίγους στίχους που περιγράφουν συνάμα επιγραμματικά το παρελθόν και το μέλλον της (στ. 41-44: *ἣν δὲ παρθένον / μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασάνδραν ἄναξ, / τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπὼν τό τ' εὐσεβὲς /*

[269] Conacher, *Aeschylus. Oresteia*: *A Literary Commentary*, σ. 47.

γαμεῖ βιαίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος).[270] Ενώ ο Απόλλων διεφύλαξε την αγνότητα της Κασσάνδρας και την έκανε προφήτισσα, ο Αγαμέμνων τη βίασε και την έκανε ερωμένη του (*γαμεῖ βιαίως*), ασεβώντας στο θείο θέλημα.[271] Ο Απόλλων σεβάστηκε την επιλογή της ηρωίδας να παραμείνει παρθένος καθώς ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της ιέρειας είναι η αγνότητα. Η πράξη του Αγαμέμνονα θα οδηγήσει νομοτελειακά στη συντριβή του λόγω της προσβολής του Απόλλωνα.

Αργότερα (στ. 253-254: *ἦ τὰν τοῦ Φοίβου παρθένον, ἃι γέρας / ὁ χρυσοκόμας ἔδωκ' ἄλεκτρον ζόαν;*) η Εκάβη θα υπαινιχθεί πως η κόρη της ανήκει στον Απόλλωνα, δίχως να εννοείται ερωτική σχέση μεταξύ τους καθώς η μαντεία και η παρθενία, ως προσδιοριστικά της ιεροσύνης, συνδέονται άρρηκτα, υπαγορεύοντας ένα είδος ιερού γάμου της ιέρειας με τον θεό. Να σημειωθεί πως ενώ οι λέξεις *γάμος* και *γαμέω* χρησιμοποιούνται στην αρχαιοελληνική γραμματεία για να δηλώσουν τη νόμιμη ένωση ενός ανδρογύνου, μόνο στην *Οδύσσεια* (Α, στ. 36) και στις *Τρωάδες* (στ. 44 και 398) χρησιμοποιούνται με διαφορετική σημασία.[272]

Με την εμφάνιση μάλιστα της Αθηνάς γνωστοποιείται η προσπάθεια βιασμού της ηρωίδας από τον Αίαντα (στ. 70: *οἶδ', ἡνίκ' Αἴας εἶλκε Κασάνδραν βίᾳ*), κάτι που ορίζεται ως *ὕβρις* απέναντι στη θεά και στους ναούς της (στ. 69: *οὐκ οἶσθ' ὑβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς;*) καθώς επιπλέον κανείς από τους Αχαιούς δεν εμπόδισε την προσβολή (στ. 71: *κοὐδέν γ' Ἀχαιῶν ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ' ὕπο*). Ο Ευριπίδης προβάλλει τη βεβήλωση του ναού της Αθηνάς κι έπειτα τον βιασμό (*εἶλκε βίᾳ*) της Κασσάνδρας από τον Αίαντα τον Λοκρό κι όχι απλά τη βίαιη απόσπασή της από τον βωμό της θεάς.[273] Η Αθηνά ζητά μάλιστα, ως αντίποινα της ασέβειας των Αχαιών, να εμποδίσει ο Ποσειδών την ασφαλή επιστροφή τους στην πατρίδα σηκώνοντας φουρτούνες και θύελλες στη θάλασσα. Ο θεός αφού συμφωνεί μαζί της στην υλοποίηση των ολέθριων σχεδίων της παραδέχεται, υπαινισσόμενος το τραγικό τέλος του Αγαμέμνονα, πως είναι ανόητος όποιος ρημάζει τους ναούς, τα ιερά και τους τάφους (στ. 95-96: *μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις, / ναούς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων*).

[270] O' Neil E.G. «The Prologue of the *Troades* of Euripides», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 72 (1941), σσ. 288-320, σ. 310.
[271] Lee H. K., *Euripides Troades*, Macmillan Education St Martin's Press, London 1976, σ. 44.
[272] Barlow S.A., *Euripides: Troades,* Aris & Phillips, Warminster 1986, σ. 176.
[273] *Στο ίδιο*, σ. 161.

Είναι χαρακτηριστικό πως στο δεύτερο Επεισόδιο η Ανδρομάχη μιλάει για το πλήθος των νεκρών που κείτονται ως τροφή για τα όρνια δίπλα στον ναό της Αθηνάς (στ. 599-60: *αἱματόεντα δὲ θεᾷ παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν / γυψὶ φέρειν τέταται*). Όταν στη συνέχεια η Εκάβη τής ανακοινώνει τη φυγή της Κασσάνδρας η Ανδρομάχη τής λέει πως κάποιος άλλος Αίας θα παρουσιάστηκε για την κόρη της (στ. 618-619: *ἄλλος τις Αἴας, ὡς ἔοικε, δεύτερος / παιδὸς πέφηνε σῆς*). Κι αυτός δεν είναι άλλος από τον Αγαμέμνονα που, όπως ο Αίας, διέπραξε ιεροσυλία απέναντι στην ιέρεια του Απόλλωνα και συνεπώς θα έχει ανάλογη τιμωρία από τους θεούς.[274]

Ήδη από την Πάροδο η Εκάβη, θεωρώντας πως της είναι ήδη αρκετά τα έως τώρα βάσανα της, παρακαλεί τις Τρωαδίτισσες του Χορού να μην οδηγήσουν μπροστά της τη μαινάδα Κασσάνδρα, από φόβο μήπως αρχίσει τις βακχείες ενώπιον των Αχαιών (στ. 168-173: *μή νυν μοι τὰν / ἐκβακχεύουσαν Κασάνδραν / πέμψητ' ἔξω, / αἰσχύναν Ἀργείοισιν, / μαινάδ', ἐπ' ἄλγεσι δ' ἀλγυνθῶ*). Όταν στο πρώτο Επεισόδιο εμφανίζεται ο Ταλθύβιος και ανακοινώνει στην Εκάβη τι απέγινε με την κλήρωση των γυναικών της Τροίας, η βασίλισσα ρωτά για την τύχη της Κασσάνδρας. Ο Ταλθύβιος ανακοινώνει πως η κόρη δόθηκε ως δώρο, δίχως κλήρωση, στον Αγαμέμνονα (στ. 249: *ἐξαίρετόν νιν ἔλαβεν Ἀγαμέμνων ἄναξ*). Η ηρωίδα θεωρούνταν ένα πολυπόθητο έπαθλο αφού ως ένθεη προφήτισσα ήταν προικισμένη με τα ιδιαίτερα χαρίσματα που της είχε προσφέρει ο Απόλλων.[275] Είναι χαρακτηριστικό μάλιστα πως δόθηκε στον Αγαμέμνονα δίχως κλήρο αλλά την επέλεξε ο ίδιος, όπως ακριβώς είχε τονιστεί κι από τον Αισχύλο (*Αγαμέμνων* στ. 954-955).[276]

Η Εκάβη απορεί πώς είναι δυνατόν να γίνει σύντροφος ενός άντρα αφού ο Απόλλων τής είχε ορίσει μια ζωή αγνότητας στην υπηρεσία του (στ. 253-254: *ἦ τὰν τοῦ Φοίβου παρθένον, ᾇ γέρας ὁ / χρυσοκόμας ἔδωκ' ἄλεκτρον ζωάν*). Η παρθενική αυτή ζωή (*ἄλεκτρον ζωάν*) αναγνωρίζεται ως δώρο (*γέρας*) του θεού, ταυτόχρονα όμως αντιμετωπίζεται κι ως έπαθλο (*γέρας*) από τον ίδιο τον Αγαμέμνονα.[277] Αξίζει να σημειωθεί πως η ευριπίδεια προσέγγιση διαφοροποιείται από εκείνη του Αισχύλου (*Αγαμέμνων*) ως προς τη σκιαγράφηση της παρθενικής ταυτότητας της ηρωίδας. Ενώ η

[274] Rehm R., *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 1994, σ. 135.
[275] Barlow, *Euripides: Troades*, σ. 171.
[276] Lee, *Euripides Troades*, σ. 115.
[277] *Στο ίδιο*. σ. 116.

Κασσάνδρα απέρριψε τον Απόλλωνα αφού είχε λάβει το χάρισμα της προφητείας, ο θεός σεβάστηκε την επιλογή της παρθενίας της. Αντίθετα ο Αισχύλος θεωρεί πως η απόρριψη αυτή οδήγησε στον θάνατό της. Η πρώτη εκδοχή είναι πιθανότατα επινόηση του Ευριπίδη καθώς δεν απαντά σε κανένα άλλο κείμενο. [278]

Η Εκάβη θρηνολογώντας ζητά κατόπιν να ρίξει μακριά η κόρη της τα κλειδιά του ναού και να πετάξει από το κεφάλι της τις ιερές ταινίες που το στολίζουν (στ. 256-258: *ῥῖπτε, τέκνον, ζαθέους κλῆ/δας καὶ ἀπὸ χροὸς ἑνδυ/τῶν στεφέων ἱεροὺς στολμούς*).[279] Η βασίλισσα δηλαδή διατάζει την Κασσάνδρα να πετάξει όχι τα κλειδιά που ως κλειδούχος ιέρεια του ναού κρατούσε[280] αλλά τα ιερά κλαδιά δάφνης τα οποία στόλιζαν πιθανότατα το κεφάλι της ως ιερά σύμβολα της προφητείας και παράλληλα προστάτευαν την παρθενία της.[281] Η δάφνη μάλιστα σχετίζεται με τον δελφικό Απόλλωνα ενώ και η ίδια η Κασσάνδρα ομολογεί αυτό τον συσχετισμό στους στ. 329-330 (*ἄγε σὺ Φοῖβέ νιν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις ἀνάκτορον θυηπολῶ*).[282]

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η τύχη της Πολυξένης η οποία κληρώθηκε να υπηρετεί τον τάφο του Αχιλλέα (στ. 264: *τύμβῳ τέτακται προσπολεῖν Ἀχιλλέως*). Οι δυο ηρωίδες, Πολυξένη και Κασσάνδρα, έχουν διαφορετική αντιμετώπιση καθώς η δεύτερη υπήρξε το μέσο ενός θεϊκού σχεδίου που δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμη αλλά θα λάβει τέλος με την έλευσή της στο Άργος και τις ολέθριες εξελίξεις που θα ακολουθήσουν. Μόνο αργότερα, στο δεύτερο Επεισόδιο, αποκαλύπτεται από την Ανδρομάχη ότι η Πολυξένη θυσιάστηκε στον τάφο του Αχιλλέα ως δώρο από τους Αχαιούς (στ. 622-623), κλιμακώνοντας με αυτή την καθυστέρηση τόσο την αγωνία των θεατών όσο και την τραγικότητα της Εκάβης.[283] Η Ανδρομάχη μάλιστα σημειώνει πως τη θρήνησε και την κάλυψε με πέπλα (στ. 626-627) ακολουθώντας το εθιμοτυπικό της ταφής και των

[278] Davreux J., *La Légende de la Prophétesse Cassandra d'après les Textes et les Monuments*, l'Université de Liège, Liège 1942, σ. 45.
[279] Στους παραπάνω στίχους ο Diggle παραδίδει τη γραφή, «*κλάδας*» αντί «*κλῆδας*» (Diggle J., «Notes on the Fragments of Euripides», *Classical Quarterly* 47 (1997), σσ. 98-108, σσ. 98-99). Μάλιστα ο ποιητής εδώ χρησιμοποιεί χαρακτηρισμούς της ιερότητας της ηρωίδας (*ἐνθέου κόρης* στ. 255, *ζαθέους* στ. 256) όχι μόνο για να αναδείξει την ασέβεια του Αγαμέμνονα αλλά και για να δικαιολογήσει την ερωτική του επιλογή όχι μόνο με βάση την εξωτερική της ομορφιά αλλά και την εκστατική, λόγω της ιεροσύνης, συμπεριφορά της (Lee, *Euripides Troades*, σ. 116).
[280] *Στο ίδιο*, σ. 117.
[281] *Στο ίδιο*, σ. 116.
[282] Barlow, *Euripides: Troades*, σ. 171.
[283] Lee, *Euripides Troades*, σ. 120.

επικήδειων τιμών στον νεκρό ως η πιο στενή γυναίκα συγγενής της, μολονότι δεν τάφηκε ούτε από την ίδια ούτε από τους Έλληνες.[284]

Όταν ο Ταλθύβιος ζητά από τους δορυφόρους να οδηγήσουν έξω από τον ναό την Κασσάνδρα, εμφανίζεται μια δυνατή λάμψη σαν φωτιά. Η Εκάβη αναγνωρίζει πως δεν πρόκειται για φωτιά αλλά για την έλευση της κόρης της στη σκηνή (στ. 306-307: *οὐκ ἔστιν, οὐ πιμπρᾶσιν, ἀλλὰ παῖς ἐμὴ / μαινὰς θοάζει δεῦρο Κασάνδρα δρόμῳ*). Η ίδια εισέρχεται χορεύοντας έναν μανιώδη χορό που έρχεται σε έντονη αντίθεση με την αξιολύπητη εικόνα της Εκάβης.[285] Φοράει στο κεφάλι ένα δάφνινο στεφάνι και είναι στολισμένη με λευκές ταινίες. Πάνω της έχει κρεμασμένο το μεγάλο κλειδί του ναού ενώ βαστά αναμμένους δαυλούς. Ο Ευριπίδης συνδυάζει στην εμφάνισή της διονυσιακά και απολλώνια στοιχεία[286] προκειμένου να συγκεράσει τόσο το προφητικό στοιχείο όσο και την ένθεη μανία της. Η εικόνα της κάθε άλλο παρά τυχαία είναι, καθώς όταν το σώμα πληρωθεί από πολύ θεό, οι μαινόμενοι προλέγουν το μέλλον, όπως ακριβώς και η Κασσάνδρα.[287]

Από τα πρώτα λόγια της ηρωίδας επιβεβαιώνεται ο χαρακτηρισμός της *μαινάδας* που της απέδωσε νωρίτερα η μητέρα της Εκάβη ανησυχώντας για την εμφάνιση της ενώπιον των Αχαιών. Η κόρη επικαλούμενη τον Υμέναιο, το νυφικό τραγούδι του γάμου, λέει πως φέρνει ιερό φως από τον ναό, μακαρίζοντας τον εαυτό της που πηγαίνει ως νύφη στον βασιλιά του Άργους (στ. 307-313: *ἄνεχε, πάρεχε· φῶς φέρω, σέβω, φλέγω, / ἰδού, ἰδού, / λαμπάσι τόδ' ἱερόν. / ὦ Ὑμέναι' ἄναξ· / μακάριος ὁ γαμέτας, / μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις / κατ' Ἄργος ἁ γαμουμένα*). Η εικόνα της ηρωίδας με το φως που μεταφέρει με τις λαμπάδες ως αναπόσπαστο μέρος της γαμήλιας τελετής θυμίζει πέραν του τελετουργικού της διονυσιακής λατρείας και την παραδοσιακή εικόνα των Ερινύων.[288] Ενώ στο τυπικό του γάμου τις λαμπάδες βαστά η μητέρα της νύφης, εδώ ο ποιητής, επιχειρώντας να συνδέσει τον γάμο με τον θάνατο, ανατρέπει αυτό το τυπικό και βάζει την Κασσάνδρα -με τη σχετικά συνήθη στην αρχαιοελληνική τραγωδία χρήση

[284] Dyson M., & K.H. Lee, «The Funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*», *Journal of Hellenic Studies* 120 (2000), σσ. 17-33, σ. 19.
[285] Seinkewicz J., «Euripides' *Troian Women*: An Interpretation», *Helios* 6 (1978), σσ. 81-95, σ. 88.
[286] Padel R., *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness,* Princeton University Press, Princeton 1995, σ. 28.
[287] Βιβιλάκης, *Για το Ιερό και το Δράμα, Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, σ. 62.
[288] Lee, *Euripides Troades*, σ. 125.

των ρημάτων *ἄνεχε, πάρεχε*- να τις κρατά η ίδια.[289] Πρόκειται για μια στοχευμένη επιλογή του ποιητή να βάζει την ηρωίδα του να τραγουδά τον Υμέναιο, ενώ πρόκειται να χαθεί μαζί με τον Αγαμέμνονα. Σύμφωνα με τους ορφικούς μύθους ο Υμέναιος σκοτώθηκε όταν την ημέρα του γάμου του κατέρρευσε το σπίτι του και σκοτώθηκε. Για να εξευμενιστεί ο νέος τον επικαλούνται οι κοπέλες στα νυφικά τραγούδια τους. Ο Ευριπίδης αξιοποιεί, έτσι, την κοινή μοίρα των δυο ηρώων λίγο πριν από την τέλεση του γάμου τους. Η Κασσάνδρα, προφανώς και γνωρίζει το μέλλον της και γι' αυτό κάνει αυτή τη στοχευμένη σύνδεση.[290]

Αφού μνημονεύει τον νεκρό πατέρα της λέει για τις νυφικές λαμπάδες που ως παρθένα κατά τον νόμο και την τάξη κρατά, παραδίνοντας τες στον Υμέναιο και στην Εκάτη (στ. 322-324: *διδοῦσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί, / διδοῦσ', ὦ Ἑκάτα, φάος, / παρθένων ἐπὶ λέκτροις ἃ νόμος ἔχει*). Ζητά από τον Απόλλωνα να σύρει τον ιερό χορό για την ιέρεια του δαφνοστεφανωμένου ναού του (στ. 329-330: *ἄγε σὺ Φοῖβέ νιν κατὰ σὸν ἐν δάφναις / ἀνάκτορον θυηπόλῳ*). Το τραγούδι του γάμου ζητά να ψάλλει μαζί της όλος ο Χορός και η μητέρα της, κάτι που δεν βρίσκει σύμφωνες ούτε την Εκάβη ούτε τις γυναίκες του Χορού, που θεωρούν ταπεινωτική μια εμφάνιση της Κασσάνδρας στο στρατόπεδο σε αυτή την εκστατική κατάσταση.[291]

Η Εκάβη ζητά από τον Ήφαιστο, τον θεό που κρατά τις λαμπάδες στους γάμους των ανθρώπων (στ. 343: *Ἥφαιστε, δᾳδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν*), να νουθετήσει την κόρη της. Κατόπιν παίρνει από τα χέρια της κόρης της τους δαυλούς προκαλώντας την αντίδραση της Κασσάνδρας που της αντιπροτείνει να φορέσει στεφάνι συμμετέχοντας στη τελετή. Οι αναμμένοι πυρσοί που κρατά η προφήτισσα και στους οποίους δίδεται τόσο μεγάλη λεκτική και οπτική έμφαση στη συγκεκριμένη σκηνική ακολουθία, συσχετίζονται με τον αναμμένο δαυλό που είδε η Εκάβη στο όνειρο της αλλά και με τη φωτιά που καταστρέφει την Τροία.[292] Λειτουργούν μάλιστα ως σύμβολο της ανόσιας ένωσης της ιέρειας του Απόλλωνα με τον Αγαμέμνονα, υποδεικνύοντας σε ποιο σημείο έχει φτάσει η Τροία, και παράλληλα προοικονομούν τις φωτιές στις οποίες θα παραδοθεί

[289] Seaford R., «The Tragic Wedding», *Journal of Hellenic Studies* 107 (1987), σσ. 106-130, σ. 106.
[290] Rutherford R., «The Cassandra Scene», στο Al. Beale (ed.), *Euripides Talks*, Bristol Classical Press, London 2008, σσ. 126-134, σ. 129.
[291] Mason P. G., «Kassandra», *Journal of Hellenic Studies* 79 (1959), σσ. 80-93, σ. 90.
[292] Scodel R., *The Trojan Trilogy of Euripides*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1980, σ. 76.

η πόλη στο τέλος του έργου.[293] Θα μπορούσε εν προκειμένω να υπάρχει ένας διακειμενικός υπαινικτικός συσχετισμός ανάμεσα στο υλικό από πεύκο, από το οποίο είναι κατασκευασμένες οι δάδες, και το πεύκο από το οποίο κατασκευάστηκε για τη συμφορά της Τροίας ο δούρειος ίππος, όπως πληροφορεί στο πρώτο Στάσιμο ο Χορός (στ. 533-535: *πεύκᾳ ἐν οὐρείᾳ / ξεστὸν λόχον Ἀργείων / καὶ Δαρδανίας ἅταν θεᾷ δώσων*).

Θα μπορούσαμε επίσης να αντιπαραβάλουμε τη σκηνή με τις ετοιμασίες του γάμου της Κασσάνδρας σε αυτό το επεισόδιο με τη σκηνή της αποχώρησης της Ανδρομάχης στη συνέχεια. Η Ανδρομάχη αφού αποχωρίζεται το νεκρό σώμα του γιου της και την ασπίδα του Έκτορα, συμβολικά χάνοντας τον ρόλο της μάνας και συζύγου, παραμένει μόνη στην άμαξα που θα την οδηγήσει στα καράβια και στον νέο της γάμο, ένας τρόπος μεταφοράς που ανακαλεί συνειρμικά το ταξίδι - διαδρομή που έκαναν οι νύφες στην αρχαιότητα, οδεύοντας στο σπίτι του γαμπρού.[294]

Μετά την παραίνεση της Εκάβης να σταματήσει τις αντιδράσεις για τον μελλοντικό γάμο της με τον Αγαμέμνονα, η Κασσάνδρα τής απαντά προφητεύοντας με τη δύναμη του Απόλλωνα πως ο δικός της γάμος θα είναι πιο πικρός για τους Αχαιούς από ό,τι εκείνος της Ελένης. Η ίδια τραγουδώντας υμέναιο αναφέρει πως θα εκδικηθεί τους νεκρούς της οικογένειάς της καταστρέφοντας παράλληλα και τον ίδιο τον Αγαμέμνονα αλλά και όλο τον οίκο του (στ. 356-360: *εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας, / Ἑλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον / ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ. / κτενῶ γὰρ αὐτὸν κἀντιπορθήσω δόμους / ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἐμοῦ*). Η έννοια του *γάμου* εδώ, που θα είναι πιο καταστροφικός από εκείνον της Ελένης, χρησιμοποιείται με την έννοια της ένωσης.[295] Η εκδίκησή της θα έχει τον χαρακτήρα ολοκληρωτικού θριάμβου έναντι του συντρόφου και, ταυτόχρονα, δέσμιού της.[296]

Η Κασσάνδρα συνεχίζει με υπαινιγμούς για το δικό της άθλιο τέλος, αλλά και της Κλυταιμνήστρας, και για το ξεθεμελίωμα του οίκου του Αγαμέμνονα (στ. 361-364: *πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομαι, / ὃς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἶσι χἀτέρων, / μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὓς οὑμοὶ γάμοι/ θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρέως ἀνάστασιν*). Ο Ευριπίδης έχει εν προκειμένω

[293] Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, σ. 130.
[294] Dyson & Lee, «The Funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*», σ. 19.
[295] Croally N.T., *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy,* Cambridge University Press, Cambridge 1994, σσ. 87-88.
[296] Seaford R., *Ανταπόδοση και τελετουργία. Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη κράτος*, μτφ. Β. Λιάπης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2003, σ. 542.

αντλήσει στοιχεία από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στ. 1149 και 1280) αλλά τα παρουσιάζει παραλλαγμένα.[297] Είναι χαρακτηριστικό πως η προφήτισσα παραδέχεται ότι, μολονότι τώρα την κυριεύει θεϊκή βακχική μανία, θα βγει για λίγο από αυτή για να μιλήσει (στ. 366-367: *ἔνθεος μέν, ἀλλ' ὅμως / τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων*). Οικτίρει έπειτα τον στρατό των Αχαιών που πέραν των άλλων συμφορών τους δεν θα βρίσκεται κανείς να προσφέρει μια θυσία στον τάφο τους (στ. 381-382: *οὐδὲ πρὸς τάφους / ἔσθ' ὅστις αὐτοῖς αἷμα γῇ δωρήσεται*). Ο πραγματικός νικητής του Τρωικού πολέμου θα είναι οι Τρώες.[298] Στο άκουσμα αυτών των συμφορών ο Ταλθύβιος αναγνωρίζει τα λόγια της ως προϊόν μανίας που προέρχεται από τον Απόλλωνα (στ. 408: *εἰ μή σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευεν φρένας*).

Όταν ο Ταλθύβιος ζητά από την Κασσάνδρα να τον ακολουθήσει στο πλοίο του Αγαμέμνονα και από την Εκάβη να ακολουθήσει για να μεταβεί στο μέρος του Οδυσσέα, η Κασσάνδρα επεμβαίνει απορώντας που η Εκάβη θα πάει στην πατρίδα του Οδυσσέα, μιας και ο Απόλλων είχε δηλώσει στην ίδια πως η μητέρα της θα πεθάνει στην Τροία (στ. 428-430: *ποῦ δ' Ἀπόλλωνος λόγοι, / οἵ φασιν αὐτὴν εἰς ἔμ' ἡρμηνευμένοι / αὐτοῦ θανεῖσθαι;*). Δεν συνεχίζει την προφητεία για τη μητέρα της και την επικείμενη μεταμόρφωση της σε σκύλα από σεβασμό απέναντι της κι αμέσως αλλάζει θέμα ασχολούμενη με τις περιπέτειες του Οδυσσέα.[299] Για τις άλλες συμφορές του θα σωπάσει αλλά μπροστά σε όσα τον βρουν θα του φανούν πολύ μικρές οι συμφορές των Τρώων και της ίδιας (στ. 431: *δύστηνος, οὐκ οἶδ' οἷά νιν μένει παθεῖν*). Η επιλογή της να μην αποκαλύψει άλλες πληροφορίες για την τιμωρία του Οδυσσέα, μολονότι το κοινό έχει πληροφορηθεί από τον διάλογο Ποσειδώνα και Αθηνάς στον Πρόλογο το οικτρό μέλλον των πορθητών της Τροίας, εμπεριέχει ένα αίσθημα ικανοποίησης και χαράς για τη στιγμή που θα δικαιωθεί για όσα λέει ενώπιον ενός ακροατηρίου που, επί του παρόντος, δεν την πιστεύει.[300]

Εντούτοις, και παρά την προηγούμενη επιθυμία της να μην αποκαλύψει τις μελλοντικές συμφορές του Οδυσσέα, στη συνέχεια αναφέρει λεπτομερώς πως ο ήρωας

[297] Mason, «Kassandra», σ. 91.
[298] Goff B., *Citizen Bacchae. Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, University of California Press, London 2004, σ. 337.
[299] Lee, *Euripides Troades*, σ. 145.
[300] Conacher J. D., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, University of Toronto Press, Toronto 1967, σ. 141.

θα επιστρέψει σπίτι του σε δέκα χρόνια και μόνος, δίχως τους συντρόφους του (στ. 433-434: *δέκα γὰρ ἐκπλήσας ἔτη / πρὸς τοῖσιν ἐνθάδ', ἵξεται μόνος πάτραν*). Οι λεπτομέρειες των προφητειών της είναι εντυπωσιακές. Αναφέρει τις περιπέτειές του με τη Χάρυβδη και τον Κύκλωπα ενώ δεν παραλείπει τη μάγισσα Κίρκη, τους λωτοφάγους και την τιμωρία του θεού Ήλιου για τις αγελάδες του (στ. 435-441: *οὗ δὴ στενὸν δίαυλον ᾤκισται πέτρας / δεινὴ Χάρυβδις, ὠμοβρώς τ' ὀρειβάτης/ Κύκλωψ, Λιγυστίς θ' ἡ συῶν μορφώτρια / Κίρκη, θαλάσσης θ' ἁλμυρᾶς ναυάγια, / λωτοῦ τ' ἔρωτες, Ἡλίου θ' ἁγναὶ βόες, / αἳ σάρκα φωνήεσσαν ἤσουσίν ποτε, / πικρὰν Ὀδυσσεῖ γῆρυν*). Λέει τέλος πως θα κατέβει ζωντανός στον Άδη και αφού γλιτώσει από πλήθος συμφορών θα συναντήσει πάμπολλα δεινά στο σπίτι του (στ. 441-443: *ὡς δὲ συντέμω, / ζῶν εἶσ' ἐς Ἅιδου κἀκφυγὼν λίμνης ὕδωρ / κάκ' ἐν δόμοισι μυρί' εὑρήσει μολών*).

Ο Ευριπίδης εκμεταλλεύεται την παρουσία της Κασσάνδρας για να παρουσιάσει μια ισορροπία απέναντι σε όσα υπέφερε η Τροία. Η μορφή της υπενθυμίζει την αφροσύνη της ιεροσυλίας, της αδικαιολόγητης καταστροφής αλλά και τη βεβαιότητα της τιμωρίας που θα ακολουθήσει για όλους ανεξαιρέτως τους Έλληνες.[301] Θα πρέπει να θυμηθούμε πως στο πρώτο Επεισόδιο η Κασσάνδρα λίγο πριν αποχωρήσει από τη σκηνή ζητά από τον Ταλθύβιο να την οδηγήσει στον Αγαμέμνονα. Ωστόσο λέει πως πηγαίνει να σμίξει με τον γαμπρό στον Άδη (στ. 445: *ἐς Ἅιδου νυμφίῳ γημώμεθα*). Η ταφή του Αγαμέμνονα θα γίνει νύχτα[302] ενώ και την ίδια τα νερά των ποταμών θα την οδηγήσουν νεκρή και γυμνή πλάι στον τάφο του στρατηλάτη, όπου θα την κατασπαράξουν τα θηρία, αν και ιέρεια του Απόλλωνα (στ. 446-450: *ἦ κακὸς κακῶς ταφήσῃ νυκτός, οὐκ ἐν ἡμέρᾳ, / ὦ δοκῶν σεμνόν τι πράσσειν, Δαναϊδῶν στρατηλάτα. / κἀμέ τοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ' ἐκβεβλημένην / ὕδατι χειμάρρῳ ῥέουσαι νυμφίου πέλας τάφου / θηρσὶ δώσουσιν δάσασθαι, τὴν Ἀπόλλωνος λάτριν*). Αφαιρεί έπειτα από πάνω της τις ιερές ταινίες που αποτελούσαν στο παρελθόν στολίδια στην έκστασή της και τις σκορπά στον αέρα προκειμένου να οδηγηθούν στον μεγάλο αφέντη των χρησμών (στ. 451-454: *ὦ στέφη τοῦ φιλτάτου μοι θεῶν, ἀγάλματ' εὔια, / χαίρετ'· ἐκλέλοιφ' ἑορτάς, αἷς πάροιθ' ἠγαλλόμην. / ἴτ' ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς, ὡς ἔτ' οὖσ' ἁγνὴ χρόα/ δῶ θοαῖς αὔραις φέρεσθαί σοι τάδ', ὦ μαντεῖ'*

[301] Mason, «Kassandra», σ. 91.

[302] Η αναφορά αυτή της Κασσάνδρας δεν πρέπει να ακούγεται ξένη στο αθηναϊκό κοινό της εποχής του δράματος καθώς στην Αθήνα της εποχής εκείνης η νεκρική πομπή λάμβανε χώρα τη νύχτα (Zaidman L. B. – Schmitt Pantel P., *Η θρησκεία στις ελληνικές πόλεις της κλασικής εποχής*, μτφ. Κ. Μπούρας, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2010, σ. 74).

ἄναξ). Ο όρος *εὔια* (στ. 451) παραπέμπει σε λατρευτικό λεξιλόγιο του Διονύσου που χαρακτηρίζεται *Εὔιος* από την τελετουργική κραυγή *εὐάν εὐοί* (στ. 326).[303] Εν προκειμένω παρατηρούμε μια σύνδεση της απολλώνιας με τη βακχική λατρεία που ήδη σχολιάσαμε στον Πρόλογο και με την οποία ασχοληθήκαμε εκτενέστερα εξετάζοντας το απόσπασμα των *Βακχών*. Είναι χαρακτηριστικό πως φεύγοντας, αν και γνωρίζει πως όσα προφήτευσε δεν θα γίνουν πιστευτά από τη μητέρα της και τις Τρωαδίτισσες του Χορού,[304] απευθύνεται, πέραν της Εκάβης, στον νεκρό πατέρα και στα αδέρφια της που σύντομα θα συναντήσει αφού πρώτα ρημάξει το σπίτι της γενιάς του Ατρέα (στ. 459-461: *οἵ τε γῆς ἔνερθ' ἀδελφοὶ χὠ τεκὼν ἡμᾶς πατήρ, / οὐ μακρὰν δέξεσθέ μ'· ἥξω δ' ἐς νεκροὺς νικηφόρος / καὶ δόμους πέρσας' Ἀτρειδῶν, ὧν ἀπωλόμεσθ' ὕπο*). Χαρακτηριστικά, τέλος, λέει στον Ταλθύβιο πως βγάζει από τη χώρα μία από τις τρεις Ερινύες (στ. 457: *ὡς μίαν τριῶν Ἐρινὺν τῆσδέ μ' ἐξάξων χθονός*).

Α.1.3. Ο προφήτης ήρωας στον *Προμηθέα Δεσμώτη*

Ο *Προμηθεύς Δεσμώτης*[305] αποτελεί τη μόνη από τις σωζόμενες αρχαιοελληνικές τραγωδίες στην οποία όλοι οι ήρωες είναι θεοί. Το ανθρώπινο στοιχείο φαίνεται πως απουσιάζει επιδεικτικά αφού και στην περίπτωση της Ιούς που θα δούμε στη συνέχεια τονίζεται η υπεράνθρωπη φύση της, όχι μόνο με τη μορφή του ζώου που της έχει δοθεί αλλά και με την πνευματικότητα των χαρισμάτων που έχει αποκτήσει. Από ένα τέτοιο λοιπόν έργο θα ήταν παράδοξο να απουσίαζε το προφητικό στοιχείο και μάλιστα σε ιδιαίτερα ανεπτυγμένο βαθμό.

Στο σύνολο της τραγωδίας *Προμηθεύς Δεσμώτης*, ο ομώνυμος ήρωας αποδεικνύει εναργώς την προφητική του ικανότητα, που φαίνεται πως καθοδηγεί σε σημαντικό βαθμό τα λόγια και τις πράξεις του. Αρχικά λοιπόν στους στ. 101-105 ο Προμηθεύς δηλώνει ως

---

[303] Burian P., *Euripides Trojan Women,* Aris & Phillips, Warminster 2009, σ. 87.
[304] Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, σ. 69.
[305] Θα πρέπει να σημειωθεί πως για τους σκοπούς της μελέτης μας αποδεχόμαστε την απόδοση του έργου στον Αισχύλο, παραλείποντας την πολυετή και πολυμέτωπη συζήτηση περί της γνησιότητας της πατρότητας του έργου. Θα πρέπει βέβαια να επισημανθεί η αμφισβήτηση της απόδοσης του έργου στον Αισχύλο, ιδίως από ορισμένους νεότερους ερευνητές. Η αμφιβολία εστιάζει όχι μόνο σε ορισμένα ιστορικά στοιχεία αλλά και στην μελέτη των υφολογικών στοιχείων του έργου σε σχέση με τα άλλα του Αισχύλου (Ruffell I.A., *Aeschylus Prometheus Bound. Companion to Greek and Roman Tragedy*, Bristol Classical Press, London 2012, σ. 14). Ωστόσο καμία αρχαία πηγή δεν εκφράζει αμφιβολίες για τη γνησιότητα του έργου (Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, σσ. 236-240).

προφήτης πως ξέρει (λόγω της καταγωγής του από τη Θέμιδα) το μέλλον, ό,τι επακριβώς του είναι γραφτό *(πάντα προυξεπίσταμαι / σκεθρῶς τὰ μέλλοντ', οὐδέ μοι ποταίνιον / πῆμ' οὐδὲν ἥξει τὴν πεπρωμένην δὲ χρὴ / αἶσαν φέρειν ὡς ῥᾷστα, γιγνώσκονθ' ὅτι / τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδήριτον σθένος).* Εκφράζει, με μεταπτώσεις πάντως σε όλο το έργο, την άποψη πως είναι μάταιο να πολεμά κανείς τη Μοίρα (*αἶσαν*) και την Ανάγκη, συμπληρώνοντας στον στ. 209 πως μάνα του είναι η Θέμις κι η Γαία που είχε προφητέψει (στ. 211-212) πως με τη βία δεν μπορεί να γίνει τίποτα (*Θέμις καὶ Γαῖα, πολλῶν ὀνομάτων μορφὴ μία, / τὸ μέλλον ᾗ κρανοῖτο προυτεθεσπίκει)*. Τα δυο ονόματα δηλώνουν τις διαφορετικές λειτουργίες αλλά και λατρείες τους.[306] Στον στ. 265 (*εὖ δὲ ταῦτα πάντ' ἠπιστάμην*) απαντά στον Χορό πως τα ήξερε όλα από πριν και είναι ανώφελο να δέχεται συμβουλές. Η γνώση του Προμηθέα για τις μελλούμενες συμφορές που θα αντιμετωπίσει συνειδητά, προσδίδει στις πράξεις του ηρωικό χαρακτήρα αντίστοιχα όπως η άσχημη αντιμετώπιση που ήδη δέχτηκε δεν τον εμπόδισε να φερθεί γενναιόδωρα προς τους ανθρώπους, όπως ο ίδιος έκρινε.

Ο Προμηθεύς αντιμετωπίζεται κατ' εξοχήν από την Ιώ ως προφήτης. Ωστόσο ο ίδιος συγκαταλέγεται και στα πρόσωπα των ιερέων, όντας μάλιστα αυτός που δίδαξε τις ιερουργικές πράξεις σε αυτούς. Κάτι τέτοιο συνδέθηκε από τον ίδιο με την τέλεση των θυσιών που θα έπρεπε να συνοδεύουν τόσο τις προς τους θεούς επικλήσεις όσο και τις μαντικές τεχνικές. Ο ήρωας θέτει ως προαπαιτούμενο της ανταπόκρισης των θεών στις ανθρώπινες επικλήσεις την τέλεση θυσιών. Χρειάζεται βέβαια να θυμηθούμε ότι αυτός ο συσχετισμός δεν είναι πρωτάκουστος στην αρχαιοελληνική γραμματεία καθώς η παλαιότερη περιγραφή θυσίας απαντά στην Α ραψωδία της *Ιλιάδας* (στ. 461-471) που μεταφέρει την πλήρη συνεργασία θεών και θνητών και είναι μια αφηγηματικά λεπτομερέστατη συμφωνία μεταξύ των δύο μερών για τις επικείμενες εχθροπραξίες.[307] Θεοί και άνθρωποι μαζί στις απολαβές των θυσιών, άρα μαζί και στη διεξαγωγή της μάχης.

Ως προς το παρόν έργο, στους στ. 484-499 ο Προμηθεύς αναφέρει κάποιες πολύτιμες λεπτομέρειες για τη μαντική τέχνη που έμαθε στους ανθρώπους. Στους στ. 496-498 γίνεται μια συγκεκριμένη αναφορά στις θυσίες που γίνονται προς τους θεούς σε

[306] Griffith M., *Prometheus Bound*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, σ. 127.
[307] Μιρώ Αιμ., *Η καθημερινή ζωή στην εποχή του Ομήρου*, μτφ. Κ. Παναγιώτου, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1988, σ. 78.

διάφορες θυσιαστικές ιεροτελεστίες. Στεκόμαστε αρχικά σε αυτό το σημείο καθώς φαίνεται να είναι η πρώτη αναφορά σε τελετουργική θυσιαστική πράξη. Συγκεκριμένα λοιπόν διαβάζουμε πως: *κνίσῃ τε κῶλα συγκαλυπτὰ καὶ μακρὰν / ὀσφῦν πυρώσας δυστέκμαρτον εἰς τέχνην / ὤδωσα θνητούς, καὶ φλογωπὰ σήματα / ἐξωμμάτωσα, πρόσθεν ὄντ' ἐπάργεμα* (στ. 496-499). Ο Προμηθεύς παραδέχεται πως οδήγησε τους θνητούς στο δύσκολο μονοπάτι της μαντικής τέχνης δίνοντάς τους συγκεκριμένες οδηγίες για τις θυσίες. Έτσι λοιπόν, παίρνοντας ο ίδιος τον ρόλο του πρώτου ιερέα και λειτουργώντας ως πρότυπο για όσους μέλλονται να κάνουν θυσίες, λέει πως οι Έλληνες, όταν μαγειρεύουν το κρέας, θα πάρουν τα οστά (*κῶλα*) και το μέρος της μέσης μετά τη ράχη (*ὀσφῦς*, το λεγόμενο «ιερό οστό»), θα τα τυλίξουν εντελώς σε λίπος και θα τα κάψουν. Η μυρωδιά και ο καπνός που ανεβαίνουν στον ουρανό (*κνίσα*: εδώ μεταφέρθηκε ως έκφραση για το ίδιο το λίπος) ήταν το μερίδιο των θεών στο γεύμα.[308] Ο τρόπος με τον οποίο το μαγειρεμένο και καμένο λίπος εξετάζεται προσεκτικά σε κάθε θυσία για «σημάδια» («σήματα») θεϊκής έγκρισης ή αποδοκιμασίας συνιστά τη λειτουργία της μαντικής τέχνης. Σύμφωνα με τον Ησίοδο, ήταν ο Προμηθεύς αυτός που έκανε για πρώτη φορά την αθέμιτη διαίρεση με την οποία οι άνθρωποι πήραν το κρέας και έδωσαν στους θεούς το λίπος και τα οστά, και γι' αυτό τον λόγο ο Προμηθεύς πρέπει να κατηγορηθεί για τη δυσμένεια των θεών ως προς την επιλεκτική ιεραρχία των μερών των σφαγίων υπέρ των ανθρώπων έναντι των σαφώς ανωτέρων θεών, κάθε φορά που τελούνται θυσίες (Ησιόδου *Θεογονία* στ. 535-541: *καὶ γὰρ ὅτ' ἐκρίνοντο θεοὶ θνητοί τ' ἄνθρωποι / Μηκώνῃ, τότ' ἔπειτα μέγαν βοῦν πρόφρονι θυμῷ / δασσάμενος προύθηκε, Διὸς νόον ἐξαπαφίσκων. / τῷ μὲν γὰρ σάρκάς τε καὶ ἔγκατα πίονα δημῷ / ἐν ῥινῷ κατέθηκε, καλύψας γαστρὶ βοείῃ, / τοῖς δ' αὖτ' ὀστέα λευκὰ βοὸς δολίῃ ἐπὶ τέχνῃ/ εὐθετίσας κατέθηκε, καλύψας ἀργέτι δημῷ).*

Λίγο νωρίτερα πάντως, στον στ. 440 διαβάζουμε πως ο Προμηθεύς καυχιέται ότι αυτός απέδωσε τις τιμές (*γέρα*) στους νέους θεούς κι εκείνος έδειξε πρώτος στους ανθρώπους (στ. 442 *βροτοῖς*), την αστρονομία (στ. 458) και τη μνήμη (στ. 462), τη μητέρα των Μουσών και τους αριθμούς (στ. 459), την τρανότερη σοφία. Στη συνέχεια στους στ. 484-499 έχουμε την πρώτη λεπτομερή και χαρακτηριστικά ακριβόλογη

[308] Sommerstein H. Al., *Αισχύλου Ευμενίδες*, μτφ. Ν. Γεωργαντζόγλου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2013, σ. 175.

διατύπωση από τον Προμηθέα για την τέχνη της μαντικής που προσέφερε στους ανθρώπους. Η συμβολή του ήταν ιδιαίτερα σημαντική αναφορικά με την εκμάθηση της μαντικής τέχνης και των μεθόδων της, προκειμένου να εξηγηθούν τα καλά και τα κακά σημάδια, το πέταγμα των πουλιών τα σπλάχνα και το χρώμα τους καθώς και τα σημάδια από τα μέρη του ζώου που ερμηνεύουν το μέλλον: *τρόπους τε πολλοὺς μαντικῆς ἐστοίχισα, / κἄκρινα πρῶτος ἐξ ὀνειράτων ἃ χρὴ / ὕπαρ γενέσθαι, κληδόνας τε δυσκρίτους / ἐγνώρισ' αὐτοῖς ἐνοδίους τε συμβόλους. / γαμψωνύχων τε πτῆσιν οἰωνῶν σκεθρῶς / διώρισ', οἵτινές τε δεξιοὶ φύσιν / εὐωνύμους τε, καὶ δίαιταν ἥντινα / ἔχουσ' ἕκαστοι, καὶ πρὸς ἀλλήλους τίνες / ἔχθραι τε καὶ στέργηθρα καὶ συνεδρίαι· / σπλάγχνων τε λειότητα, καὶ χροιὰν τίνα / ἔχουσ' ἂν εἴη δαίμοσιν πρὸς ἡδονὴν / χολή, λοβοῦ τε ποικίλην εὐμορφίαν· / κνίσῃ τε κῶλα συγκαλυπτὰ καὶ μακρὰν / ὀσφῦν πυρώσας δυστέκμαρτον εἰς τέχνην / ὤδωσα θνητούς, καὶ φλογωπὰ σήματα / ἐξωμμάτωσα, πρόσθεν ὄντ' ἐπάργεμα*). Να σημειωθεί πως ο Προμηθεύς έδωσε αυτό το δώρο στην ανθρωπότητα ιεραρχικά δεύτερο μετά την ιατρική.

Ειδικότερα ο ήρωας στους στ. 485-486 στέκεται στην ερμηνεία των ονείρων και υποστηρίζει ότι ήταν ο πρώτος που όρισε πώς αυτά μπορεί να εξηγήσουν τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν την αφύπνιση. Χρησιμοποιείται το ρήμα *κρίνω* (*κἄκρινα*) ως τεχνικός όρος για να δηλωθεί πως ο ίδιος επεξεργάστηκε την ερμηνεία τους δημιουργώντας την έννοια του ονειροκρίτη. Τα σημάδια από μόνα τους δεν σημαίνουν τίποτα. Χρειάζεται ο κατάλληλος άνθρωπος που θα τα αποκωδικοποιήσει, θα κάνει γνωστή στους ανθρώπους τη γλώσσα των θεών, μέσω της κρίσης, της ικανότητας να τα εξηγεί ορθά στο πλαίσιο μιας τέχνης που όπως όλες έχει τους δικούς της κανόνες. Στους στ. 486-487 ως *κληδόνας* ο Προμηθεύς αναφέρει τις ευκαιριακές δηλώσεις (μερικές φορές γνωστές ως *φήμες*), οι οποίες μπορεί να θεωρηθούν ότι προκάλεσαν ορισμένα γεγονότα. Μέσω των τυχαίων αυτών εκφορών του λόγου ή κάποιων πράξεων, ο κατάλληλος ερμηνευτής, μπορεί να προβλέψει σαφώς τι πρόκειται να συμβεί. Αυτού του είδους η μαντεία ονομάστηκε *κληδονομαντεία* και συνδέθηκε με την προτίμηση πολλών μαντείων να δίνουν μόνο κληδονιστικές απαντήσεις στους πιστούς.[309]

Η συνεκφορά *ἐνοδίους τε συμβόλους* του επόμενου στίχου αναφέρεται στους οιωνούς, με τη μεταφορική έννοια των «σημείων», Ο *σύμβολο*ς είναι αυτό ακριβώς το

[309] Flaceliere, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 17.

σημείο, ο οιωνός, που για να αποτελέσει πληροφοριακό υλικό για το μέλλον πρέπει να συνδυαστεί με κάτι άλλο, απαιτεί δηλαδή ένα δεύτερο μέρος ως συμπλήρωμα για την ορθή ερμηνεία του. Έτσι λοιπόν τα δύο μέρη ενός συμβόλου αποκτούν νόημα μόνο όταν συνδυάζονται και τα οποία στη συνέχεια υποδεικνύουν την ταυτότητα του κατόχου. Έτσι, όταν ένα πράγμα είναι κατανοητό ως ένα σημάδι για κάτι άλλο, είναι «προσαρμοσμένο στη θέση του», ως «σύμβολο» γι' αυτό.[310]

Στους στ. 488-492 (*γαμψωνύχων τε πτῆσιν οἰωνῶν σκεθρῶς / διώρισ', οἵτινές τε δεξιοὶ φύσιν / εὐωνύμους τε, καὶ δίαιταν ἥντινα / ἔχουσ' ἕκαστοι, καὶ πρὸς ἀλλήλους τίνες / ἔχθραι τε καὶ στέργηθρα καὶ συνεδρίαι*) γίνεται λεπτομερής αναφορά στην *πτῆσιν οἰωνῶν,* το πέταγμα των πτηνών. Στον αρχαιοελληνικό κόσμο ήταν φυσικό να θεωρούνται τα πουλιά ως ενδιάμεσοι κρίκοι μεταξύ του ουρανού και της γης και η διάδοση της μαντείας που σχετιζόταν με την παρακολούθηση των πουλιών ήταν ευρέως διαδεδομένη στην Ελλάδα. Το *γαμψωνύχων* υπονοεί τα μεγαλύτερα αρπακτικά πουλιά όπως οι αετοί, οι γύπες τα κοράκια και τα γεράκια. Η θέση στην οποία πετούν, δεξιά ή αριστερά, τυχαίνει να αποτελεί θετικό ή αρνητικό σημάδι, για το ποια από αυτά είναι ευνοϊκά και ποια απειλητικά. Δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε τυχαία την εκτεταμένη αναφορά του ποιητή στην οιωνοσκοπία και στην ανάδειξή της από τον δωρεοδότη Προμηθέα καθώς τα πρόσωπα των μάντεων που εμφανίζονται στις τραγωδίες του Αισχύλου ακόμη και σε αφηγηματικό-διηγητικό επίπεδο κατέχουν σε σημαντικά υψηλό ποσοστό μια συγκεκριμένη θέση στον χώρο της ορνιθομαντείας.[311]

Ειδικότερα στους στ. 491-492 (*τίνες / ἔχθραι τε καὶ στέργηθρα καὶ συνεδρίαι*) παρέχονται κάποιες λεπτομέρειες που εξετάζει ο οιωνοσκόπος κατά τη διάρκεια του πετάγματος των πουλιών. Έτσι λοιπόν οι *συνεδρίαι* αναφέρονται στη συνάντηση δύο ή περισσοτέρων πτηνών κι ήταν ο τεχνικός όρος που χρησιμοποιήθηκε για την εμφάνιση και τη συσχέτιση της θέσης των πουλιών μεταξύ τους και ίσως για τη σχέση τους με τον θεατή (δεξιά ή αριστερά κ.λπ.). Ως εκ τούτου, ο Προμηθεύς εννοεί ως *στέργηθρα* τον τρόπο που τα πτηνά πετούν μαζί, ενώ οι *ἔχθραι* είναι το αντίθετο, τα πουλιά που πετούν χωριστά.

---

[310] «Οι συμβολικές (συναντήσεις) σε ένα ταξίδι» περιγράφονται συχνά στην κλασσική βιβλιογραφία (π.χ., Αισχύλου *Αγαμ*. στ. 104-59, ιδιαίτερα στον στ. 144: *ξύμβολα*).

[311] Gow A.S.F., «Notes on the *Persae* of Aeschylus», *Journal of Hellenic Studies* 48 (1928), σσ. 133-158, σ. 138.

Για τα μέρη του ζώου που προσφέρονται στη θυσία θα κάνουμε σχετική αναφορά σε επόμενη ενότητα της διατριβής μας αναφορικά με το τελετουργικό μέρος των θυσιών (κεφάλαιο Β). Να συμπληρωθεί μόνο πως στον στ. 499 (*ἐξωμμάτωσα, πρόσθεν ὄντ' ἐπάργεμα*) ο Προμηθεύς μιλώντας για τους οιωνοσκόπους αναφέρει πως, παρέχοντας την κατάλληλη τεχνογνωσία για τις θυσιαστικές τελετές, έκανε τα σημάδια των θυσιών απολύτως εύληπτα από τους μάντεις, που δίχως αυτή την τέχνη θα ήταν «τυφλοί», αδυνατώντας να διακρίνουν καθαρά τις βουλές των θεών μέσα από τα σημάδια των θυσιών και αποκλείοντας αυτού του είδους την επικοινωνία μεταξύ θεών και ανθρώπων.

Στον στ. 977 ο Ερμής μιλά για τη νόσο του Προμηθέα (*σμικράν νόσον*) και στον στ. 981 ο Προμηθεύς απαντά πως «*ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος*». Ως προφήτης ο ίδιος φαίνεται να έχει συνολική εκτίμηση του χρόνου. Αργότερα στον στ. 989 λέει πως δεν υπάρχει τέχνη (*οὐκ ἔστιν αἴκισμ' οὐδὲ μηχάνημ'*) με την οποία ο Δίας θα τον εξαναγκάσει να μαρτυρήσει όσα ξέρει. Ίσως εδώ βρίσκεται το πιο εντυπωσιακό μέρος του έργου ως προς τη σχέση της γνώσης με την προφητεία καθώς εύλογα γεννάται το ερώτημα στους θεατές εάν είναι δυνατόν ο Δίας να ρωτά για να μάθει το μέλλον από τον Προμηθέα. Ο κυρίαρχος του χρόνου αλλά και της μαντικής, αυτός που εμπνέει και παρέχει την καθολική γνώση στους μάντεις, να περιμένει από έναν «κατώτερο» θεό να του μάθει κάτι από την πληρότητα που έχει ο ίδιος! Εφόσον κάθε φορά που τελείται μαντικό γεγονός αποκαλύπτεται η θέληση του Δία, τότε τι είναι αυτό που ο ίδιος δεν ξέρει και θέλει να μάθει από έναν προφήτη;[312]

Νωρίτερα πάντως έχουμε μια σαφή διατύπωση προφητικού λόγου στους στ. 367-369 όπου ο Προμηθεύς προφητεύει την έκρηξη της Αίτνας (*ἔνθεν ἐκραγήσονταί ποτε / ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις / τῆς καλλικάρπου Σικελίας λευροὺς γύας)* 604-608 και στους στ. 370-372 (*τοιόνδε Τυφὼς ἐξαναζέσει χόλον / θερμοῖς ἀπλάτου βέλεσι πυρπνόου ζάλης, / καίπερ κεραυνῷ Ζηνὸς ἠνθρακωμένος*) και μιλά για τη μανία (*μάνισμα*) του Τυφώνα, που θα είναι όμως χτυπημένος από τον κεραυνό του Δία. Πρέπει να

[312] Θα είχε ίσως ενδιαφέρον εάν σε αυτό το σημείο ανιχνεύαμε μια σύνδεση της σύγχρονης επιστήμης της Ψυχολογίας με τη συγκεκριμένη τραγωδία στο επίπεδο της γνώσης του εαυτού και της ερμηνείας του ψυχαναλυόμενου. Ο άνθρωπος δηλαδή (Δίας) ενώ είναι ο δημιουργός της ιστορίας του, χρειάζεται κάποιον έξω από αυτόν (Προμηθέα - ψυχαναλυτή) για να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά του αλλά και για να του υποδείξει τρόπους που θα τον ελευθερώσουν από κάποια προβληματική νοοτροπία - συμπεριφορά του παρελθόντος. Η τέχνη αυτή ταιριάζει εδώ με τη μαντική. Βλ. ενδεικτικά: Guyomard P., *Η απόλαυση του τραγικού – Η Αντιγόνη, ο Lacan και η επιθυμία του αναλυτή*, μτφ. Β. Μαλισόβα – Χατζοπούλου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004.

θεωρείται βέβαιο πως το αθηναϊκό κοινό του έργου γνώριζε ήδη για την έκρηξη του ηφαιστείου της Αίτνας το 478 π.Χ. κι αντιλαμβάνεται σαφώς όσα ο θεός προφητεύει. Δεν πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε πως όλα τα φυσικά φαινόμενα, τα «μετέωρα», αποτελούσαν για τους αρχαίους Έλληνες προφανή σημάδια της βούλησης των θεών και κυρίως του Δία, θεού της ατμόσφαιρας και του ουρανού. Ο κεραυνός μάλιστα που αναφέρεται κι εδώ θεωρείται ο «μέγιστος οιωνός» που ακυρώνει ή επιβεβαιώνει όλους τους άλλους.[313]

Αργότερα, στον στ. 602 η Ιώ, αφού χαρακτηρίζει τον εαυτό της *δυσδαίμονα,* λέγοντας πως έχει προκαλέσει την οργή των θεών και αναγνωρίζοντας την προφητική ιδιότητα στον συνομιλητή της, ζητά από τον Προμηθέα να της φανερώσει αν υπάρχει κάποια λύτρωση από τα βάσανα της ή κάποιο γιατρικό για την αρρώστια της (στ. 604-608: *ἀλλά μοι τορῶς / τέκμηρον ὅ τι μ᾽ ἐπαμμένει / παθεῖν· τί μῆχαρ, ἢ τί φάρμακον νόσου; / δεῖξον, εἴπερ οἶσθα· / θρόει, φράζε τᾷ δυσπλάνῳ παρθένῳ*).

Στη συνομιλία των δυο, Ιούς - Προμηθέα, στους στ. 624-625 (*μήτοι με κρύψῃς τοῦθ᾽ ὅπερ μέλλω παθεῖν. -ἀλλ᾽ οὐ μεγαίρω τοῦδέ σοι δωρήματος)* όταν η ιέρεια ρωτά να μάθει το μέλλον της, ο Προμηθεύς απαντά πως δεν αρνείται να της κάνει αυτή τη χάρη, γνωρίζοντας βέβαια εκ των προτέρων τις μεγάλες δυσκολίες που θα την ταλαιπωρήσουν κατόπιν. Το να ξέρει κάποιος θνητός το μέλλον του δεν χαρίζει απαραίτητα ευτυχία εάν αυτό είναι γεμάτο δυσκολίες κι άσχημες εξελίξεις καθώς ο άνθρωπος χάνει νωρίς την ησυχία και αμεριμνησία του για τα μελλούμενα.

Στον στ. 694 ο Χορός επικαλείται τη δύστυχη μοίρα (*ἰὼ ἰὼ μοῖρα μοῖρα*) ενώ λίγο αργότερα (στ.707-735) ο Προμηθεύς λέει στην Ιώ την προφητεία που της είχε υποσχεθεί για το μέλλον της, φανερώνοντας αναλυτικά τις συμφορές που θα στείλει η Ήρα. Η Ιώ θα περιπλανηθεί σε πάμπολλα μέρη μέχρις ότου φτάσει στα μέρη της Ασίας.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα απάντηση δίνει η Ιώ στους στ.750-751 όταν ο Προμηθεύς της λέει πως θα της φανερώσει κι άλλες της συμφορές, κι η ίδια απαντά πως είναι ίσως καλύτερα ν᾽ αυτοκτονήσει παρά να τυραννιέται αιώνια. Και η ίδια συνειδητοποιεί ότι η μαντική τέχνη όταν εμφανίζεται ως αποκαλυπτόμενη γνώση δεν έχει πάντοτε ευεργετικές ιδιότητες αλλά πιθανόν να οδηγεί τον άνθρωπο σε μεγαλύτερες δοκιμασίες από αυτές που αντιμετωπίζει. Στα απελπισμένα λόγια της Ιούς ο Προμηθεύς αντιτάσσει τα δικά του βάσανα που γίνονται βαρύτερα από το γεγονός ότι δεν είναι

[313] Flacelière, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 27.

γραφτό του να πεθάνει ώστε να απαλλαγεί από αυτά (στ. 753: *ὅτῳ θανεῖν μέν ἐστιν οὐ πεπρωμένον*) ενώ στον στ.760 προφητεύει την πτώση της βασιλείας του Δία από τις δικές του (στ.763) μάταιες γνώμες (*πρὸς αὐτὸς αὐτοῦ κενοφρόνων βουλευμάτων*). Ωστόσο, μια τέτοια διατύπωση έρχεται σε αντίθεση με όσα έλεγε ο ίδιος ο Προμηθεύς προηγουμένως, πως κανείς δεν μπορεί να πάει αντίθετα στη βουλή του Δία. Εάν αυτός που δημιουργεί την ιστορία και γνωρίζει τα πάντα μπορεί να απειληθεί, αυτό γίνεται μόνο μέσω ενός μηχανισμού εξουσίας, συνεπώς ο μόνος τρόπος να μην εκπληρωθούν οι απειλές του Δία είναι να χάσει την εξουσία του, ζητούμενο που πλέον καθίσταται σκοπός ζωής του Προμηθέα. Θα πρέπει επίσης να σταθούμε στο ερώτημα ποιος εν τέλει είναι ο αληθινός προφήτης και ποιο το κύρος των λόγων του, καθώς τόσο ο Δίας όσο και ο Προμηθεύς, από διαφορετική αναμφίβολα θέση, σχεδιάζουν ένα διαφορετικό για τον καθένα τους μέλλον. Εάν εν τέλει ο Προμηθεύς δεν ερμηνεύει ορθά τις βουλές του Δία, τότε σε τι συνίσταται η διδασκαλία της μαντικής στους ανθρώπους, εφόσον το αντικείμενό της, η βουλή του Δία, είτε παραμένει και πάλι ανερμήνευτη, είτε ο καθένας μπορεί να επέμβει και να την ανατρέψει;

Ο Προμηθεύς στη συνέχεια προφητεύει τον γάμο του Δία που θα τον καταστρέψει (στ. 764: *γαμεῖ γάμον τοιοῦτον ᾧ ποτ' ἀσχαλεῖ*) και το παιδί που θα γεννηθεί από τον γάμο (στ. 768: *ἢ τέξεταί γε παῖδα φέρτερον πατρός*) και είναι γραφτό να είναι κάποιος από τους απογόνους της Ιούς (στ. 772: *τῶν σῶν τιν' αὐτὸν ἐγγόνων εἶναι χρεών*) έπειτα από δεκατρείς γενιές (στ. 774: *τρίτος γε γένναν πρὸς δέκ' ἄλλαισιν γοναῖς*). Οι θεατές αναγνωρίζουν τον γάμο του Δία με τη Θέτιδα, που έχει αποκτήσει το χάρισμα της μαντείας από τη μάνα της Γαία και στην οποία αρχικά ανήκε το μαντείο των Δελφών, το οποίο αργότερα λόγω της αγάπης της για τον Απόλλωνα θα το αφήσει σε αυτόν. Ο Αισχύλος όχι μόνο την αναγνωρίζει ως μητέρα του Προμηθέα αλλά και αναφέρει πως είναι, όπως προαναφέρθηκε (στ. 774) ο δέκατος τρίτος απόγονος, αυτός δηλαδή που συνδέεται με την καταστροφή του Δία, αφού σύμφωνα με τη διαδοχή από την Ιώ είναι: Έπαφος, Λιβύη, Βήλος, Δαναός (και Αίγυπτος), Υπερμνήστρα (και Λυγκέας), Άβαντας, Προίτος, Ακρίσιος, Δανάη, Περσέας, Ηλεκτρύων, Αλκμήνη και, τέλος, ο λυτρωτής του Προμηθέα, Ηρακλής. Έτσι, η τιμωρία του Προμηθέα υπολογίζεται πως θα διαρκέσει 1000 περίπου χρόνια.[314]

[314] Griffith, *Prometheus Bound*, σ. 225.

Η Ιώ απαντά στον στ. 775 πως δεν καταλαβαίνει αυτούς τους χρησμούς (*ἤδ' οὐκέτ' εὐξύμβλητος ἡ χρησμῳδία*). Οι προφητείες του Προμηθέα είναι «προφορικές» και ως προς τη μορφή τους αποτελούν απαντήσεις σε συγκεκριμένες ερωτήσεις. Σύμφωνα με την έννοια των *συμβόλων* που αναπτύξαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, διακρίνουμε την επιθυμία της Ιούς να «ενώσει τα κομμάτια μαζί» (στ. 487: *ἐνοδίους τε συμβόλους*) και έτσι να είναι σε θέση να ερμηνεύσει την πλήρη έννοια αυτών των απαντήσεων.[315] Στη συνέχεια (στ. 780-781) ο Προμηθεύς τη ρωτά ποια από τις δυο απορίες της να της λύσει μιας και είναι αδύνατον να της αποκαλύψει και τις δυο απαντήσεις, δηλαδή τις μελλοντικές της συμφορές ή ποιος θα λυτρώσει τον ίδιο (*ἑλοῦ γάρ, ἢ πόνων τὰ λοιπά σοι / φράσω σαφηνῶς, ἢ τὸν ἐκλύσοντ' ἐμέ*). Δεν υπάρχει κανένα προφανές κίνητρο για να δώσει στην Ιώ αυτή την επιλογή, εκτός από το να προκαλέσει το ενδιαφέρον του ακροατηρίου και να αποφύγει μια άμεση αποκάλυψη του μέλλοντος.

Στους στ. 790-818 ο Προμηθεύς, αξιοποιώντας το προορατικό του χάρισμα, προαναγγέλλει τις νέες συμφορές και περιπλανήσεις της Ιούς, την πάλη με τις Γοργόνες, τους Γρύπες και τον Πλούτωνα, ώσπου να φτάσει στην Αίγυπτο όπου είναι πεπρωμένο της να θεμελιώσει πολιτεία. Ενδιαφέρον έχει για τη θεώρηση της έννοιας του χρόνου πως στον στ. 822 ο Χορός λέει στον Προμηθέα να πει και άλλα από τις μαντείες του, αφού βέβαια ήδη τα γνωρίζει (*μέμνησαι δέ που*), λόγω του προορατικού του χαρίσματος. Στους στ. 829-843 ο Προμηθεύς συνεχίζει αναφέροντας την επίσκεψη της Ιούς στη Δωδώνη, στο μαντείο του Θεσπρωτού Δία. Στους στ. 830-832 ειδικότερα (*Δωδώνην, ἵνα / μαντεῖα θᾶκός τ' ἐστὶ Θεσπρωτοῦ Διός, / τέρας τ' ἄπιστον, αἱ προσήγοροι δρύες)* γίνεται λόγος για τις γέρικες βελανιδιές στο μαντείο της Δωδώνης που από το θρόισμά τους χρησμοδοτούσαν οι ιερείς του Δία. Από τον στ. 658-669 πρέπει να συμπεράνουμε ότι το μαντείο δεν είχε ανταποκριθεί προηγουμένως στις έρευνες του Ίναχου. Να σημειωθεί πως εδώ ο Αισχύλος κάνει λόγο για πολλές βελανιδιές (στ. 832: *προσήγοροι δρύες*), σε αντίθεση με την αρχαιότερη παράδοση που έκανε λόγο για την ύπαρξη μίας βελανιδιάς που θρόιζε στο μαντείο της Δωδώνης, το θεωρούμενο ως το πιο αξιόπιστο στην αρχαιότητα.[316] Από τη Δωδώνη η περιπλάνηση της Ιούς θα συνεχιστεί μέχρι το Ιόνιο. Στους στ. 842-843 ο Προμηθεύς λέει στην Ιώ να εμπιστευτεί τα λόγια του, καθώς ο ίδιος

[315] *Στο ίδιο*.
[316] Parke W. H., *Greek Oracles*, Hutchinson, London 1967, σ. 20.

βλέπει στον νου του καθαρά τα μελλούμενα και περισσότερα από όσα φαίνονται προς το παρόν (*σημεῖά σοι τάδ' ἐστὶ τῆς ἐμῆς φρενός, / ὡς δέρκεται πλέον τι τοῦ πεφασμένου*).

Στον στ. 845 ο Προμηθεύς συνεχίζει τον προφητικό του λόγο, συνδέοντας την παλιά προφητεία με τη νέα, με την οποία αποκαλύπτει στην Ιώ ότι στο τέρμα των περιπλανήσεών της, στον Νείλο, θα συλλάβει με μόνο το άγγιγμα του Δία και θα γεννήσει εκεί έναν γιο, τον Έπαφο (στ. 848-851). Γίνεται στη συνέχεια λόγος για τις απογόνους του Έπαφου, τις Δαναΐδες, και την καταδίωξή τους από τους Αιγυπτίους. Οι κόρες ακολούθησαν τον πατέρα τους, Δαναό, μετά τον θάνατο του Βήλου, φεύγοντας από τη Λιβύη, φοβούμενες τους ισάριθμους με αυτές ξαδέρφους τους, τους γιους του Αιγύπτου. Τελικά έφτασαν στο Άργος, ζητώντας προστασία. Αργότερα όμως έφτασαν εκεί οι πενήντα γιοι του Αιγύπτου απαιτώντας να νυμφευθούν τις Δαναΐδες. Ο Προμηθεύς συνεχίζει την αναφορά του λέγοντας πως ο θεός δεν θα τους αξιώσει να χαρούν (στ. 859) και μόνο μία από αυτές δεν θα σφάξει τον άντρα της, ενώ ένας τοξότης από αυτό το γένος θα λυτρώσει τον ίδιο (στ. 873). Αυτόν τον χρησμό (στ. 874) τον κρατά από τη μητέρα του τη Θέμιδα (*τοιόνδε χρησμὸν ἡ παλαιγενὴς μήτηρ ἐμοὶ διῆλθε Τιτανὶς Θέμις)*. Ο Προμηθεύς θυμίζει και πάλι ότι οι τα χαρίσματά του προέρχονται από μια αξιόλογη και αξιόπιστη πηγή, συνεπώς θα μπορούσε κανείς εύλογα να αναρωτηθεί μήπως κι η μαντική του δεν προέρχεται εν τέλει από τον Δία.

Αφού στον στ. 895 ο Χορός επικαλείται τις Μούσες θρηνώντας για την Ιώ και στον στ. 903 ζητά να μην πέσει πάνω του έρωτας θεϊκός, ο Προμηθεύς στον στ. 906 (*Διὸς γὰρ οὐχ ὁρῶ μῆτιν*) αναρωτιέται πώς γίνεται να αποφύγει την οργή του παντοδύναμου Δία. Κατόπιν, στον στ. 907 αναφέρεται στην έπαρση του νου του Δία (αλαζονεία) ενώ στον στ. 910 προφητεύει την έκπτωσή του (*ὃς αὐτὸν ἐκ τυραννίδος θρόνων τ' ἄιστον ἐκβαλεῖ*) επιβεβαιώνοντας την κατάρα του Κρόνου (στ. 911: *πατρὸς δ' ἀρὰ Κρόνου*). Η κατάρα του Κρόνου είναι πιθανότατα μια περιστασιακή και άσκοπη αναφορά καθώς δεν ακούμε γι' αυτήν πουθενά αλλού στην τραγωδία. Ωστόσο θα πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί μήπως αυτή η αναφορά σχετίζεται με κάποια υπενθύμιση σε προηγούμενο έργο της τριλογίας (*Προμηθεύς Πυρφόρος*) κάτι που θα έδινε σαφώς άλλο νόημα σε αυτή την πράξη.[317] Μόνο ο ίδιος ο Προμηθεύς μπορεί να φανερώσει τα μελλούμενα στον Δία (στ. 913-914: *οὐδεὶς θεῶν / δύναιτ' ἂν αὐτῷ πλὴν ἐμοῦ δεῖξαι*

[317] Griffith, *Prometheus Bound*, σ. 249.

σαφῶς) αλλά εκείνος αδιαφορεί. Μια πρόσθετη αναφορά σε προφητικό λόγο συναντούμε στον στ. 929 (*ἅπερ τελεῖται, πρὸς δ' ἃ βούλομαι λέγω*) όπου ο Προμηθεύς δηλώνει πως προλέγει όσα επιθυμεί κι όσα θα γίνουν κι ο Δίας θα πάθει πιο μεγάλα κακά (στ. 931). Προσθέτει μάλιστα ότι δεν φοβάται να ξεστομίζει τέτοια λόγια γιατί «τί θα μπορούσε να φοβηθεί εκείνος που δε είναι γραφτό του να πεθάνει;» (στ. 933: *τί δ' ἂν φοβοίμην ᾧ θανεῖν οὐ μόρσιμον;*) επειδή δεν είναι προορισμένος από τη μοίρα του να πεθάνει! Στον στ. 936 πάντως ο Χορός επικαλείται τη θεά της εκδίκησης Αδράστεια, λέγοντας πως είναι σοφοί όσοι σκύβουν μπρος της, αμφισβητώντας ως έναν βαθμό μ' αυτόν τον τρόπο την προφητική ικανότητα του συνομιλητή του. Στον στ. 940 ο Προμηθεύς έπειτα προλέγει πως η βασιλεία του Δία δεν θα κρατήσει για πάντα (*δαρὸν γὰρ οὐκ ἄρξει θεοῖς*).

Στην Έξοδο της τραγωδίας και στους στ. 948-951 ο Ερμής ζητά από τον Προμηθέα να φανερώσει ξάστερα, κι όχι μιλώντας με αινίγματα, τις προφητείες του για την πτώση του Δία από την εξουσία του Ολύμπου. Ακολουθεί ένας διάλογος μεστός στοιχείων ως προς την έννοια της προφητείας και τη σύνδεσή της με τη μανία αλλά και την τιμωρία. Έτσι λοιπόν βλέπουμε πως στον στ. 954 ο Προμηθεύς κατηγορεί τον Ερμή για έπαρση και πως θα δει (στ. 958) την πτώση του Δία κατηγορώντας (στ. 975-976) τους θεούς για την αχαριστία τους. Το στοιχείο της αλαζονείας και της ύβρης (δεν ξεχνάμε και τον ποταμό *Υβριστή* που θα περάσει η Ιώ) επανέρχεται για πολλοστή φορά στα λόγια των πρωταγωνιστών. Λίγο αργότερα στον στ. 1045 (*αἰθὴρ δ' ἐρεθιζέσθω βροντῇ*) ο Προμηθεύς αντιμετωπίζει με σθένος τη μανία των αγρίων ανέμων. Το στοιχείο της φύσης όπου εμφανίζονται οι οιωνοί (πουλιά), είναι αυτό που τώρα εκπληρώνει την προφητεία. Ο Προμηθεύς αναφέρεται στην ανάγκη (στ. 1052: *ἀνάγκης στερραῖς δίναις)* θεωρώντας πως ούτε ο Δίας (στ. 1053) δεν μπορεί να τον θανατώσει. Προβληματιζόμαστε μήπως ο Προμηθεύς εδώ αναγνωρίζει την εξουσία της Ανάγκης ως υπέρτερη αυτής του Δία, πιστεύοντας ότι ο ίδιος υπακούει σε αυτήν. Η Γη, η οποία θα πρέπει να είναι πηγή αρμονίας και σταθερότητας (ως μητέρα, βλ. στ. 209-210), πρόκειται, σύμφωνα με τις εξαγγελίες του Ερμή, να γίνει εχθρική και αφιλόξενη για τον Προμηθέα (στ. 1016-1019, 1050-1051) και ήδη τον προετοιμάζει για τις εκδηλώσεις αγρίων καιρικών φαινομένων που θα τον πλήξουν (στ. 1044-1046: *αἰθὴρ δ'/ ἐρεθιζέσθω βροντῇ σφακέλῳ τ'/ ἀγρίων ἀνέμων*, στ. 1081: *βρυχία δ' ἠχὼ παραμυκᾶται / βροντῆς*). Ο ουρανός (*αἰθὴρ*, στ. 88-92) τώρα θολώνεται με σκόνη (στ. 1084) και γίνεται ένα με τη γη

(στ. 1088: *ξυντετάρακται δ' αἰθὴρ πόντῳ*). Τον ήλιο, «κοινή πηγή φωτός για όλους» (στ. 1092: *αἰθὴρ κοινὸν φάος εἰλίσσων*), δεν θα τον δει και πάλι για πάρα πολύ καιρό (στ. 1020-1021: *μακρὸν δὲ μῆκος ἐκτελευτήσας χρόνου / ἄψορρον ἥξεις εἰς φάος*).[318]

Στους στ. 1054-1055 (*φρενοπλήκτων / βουλεύματ' ἔπη*) και πάλι ο Ερμής, υπενθυμίζοντάς μας την έννοια της μανίας που χαρακτηρίζει τον ήρωα, κατηγορεί τον Προμηθέα ως *φρενόπληκτο* ζητώντας να φύγει (στ. 1061) ο Χορός μήπως από τη βροντή ταραχτούν οι δικές του φρένες.[319] Ο Προμηθεύς βέβαια μπορεί να αισθάνεται φόβο (στ. 127), αλλά όχι μέχρι του σημείου να καταρρεύσει (στ. 174, 960) ή να αποκαλύψει το μυστικό του (στ. 175-176, 543-544, 989-990, 995 κ.λπ.). Όπως και οι περισσότεροι από τους μεγάλους τραγικούς ήρωες, υπόκειται στις ίδιες συγκινήσεις και αδυναμίες που αντιμετωπίζουν οι απλοί άνθρωποι (και έτσι μπορεί να διεγείρει τον οίκτο και τον φόβο των θεατών), αλλά ταυτόχρονα διακρίνεται από τους απλούς ανθρώπους με κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά (στην περίπτωση του Προμηθέα πιθανότατα συμπεριλαμβάνεται και η αυθάδεια) που του επιτρέπουν να ενεργεί με εξαιρετικούς τρόπους. Αν άλλωστε ο ήρωας δεν αισθανόταν πόνο ή φόβο, η δυστυχία του δεν θα μας συγκινούσε.[320]

Αυτήν ακριβώς τη σχέση της μανίας με τη μαντική τέχνη αναγνωρίσαμε νωρίτερα στα λόγια της Ιούς, που στη συνομιλία της με τον Προμηθέα στον στ. 598 μιλάει για μια θεόσταλτη αρρώστια με μανικά κεντριά (*θεόσυτόν τε νόσον ὠνόμασας, ἃ / μαραίνει με χρίουσα κέντροισι φοιταλέοισιν*). Πιθανότατα να είναι η μοναδική φορά στην τραγωδία που έχουμε τέτοιο διάλογο μεταξύ ενός μάντη και μιας ιέρειας στην αρχαία τραγωδία επί σκηνής. Ο *οἶστρος* κεντρίζει την Ιώ, οδηγώντας την σε ένα αδιάκοπο ταξίδι δίχως ανάπαυση. Και πάλι δεν είναι σαφές αν το *κέντροισι* παραπέμπει σε ένα φυσικό έντομο ή μια ψυχική αναταραχή. Μπορεί να είναι κυριολεκτικό ή μεταφορικό, ενώ το επίθετο *φοιταλέος* μπορεί να σημαίνει «παράφρων» «μανιακός», (πρβλ. Αισχύλος *Επτά επί Θήβας* στ. 661: *φοῖτος φρενῶν*, Ευριπίδη *Ορ*. στ. 327: *λύσσας φοιταλέου*).[321] Στο

[318] *Στο ίδιο*, σ. 280.
[319] Σημειώνουμε ότι μια αντίστοιχη αναφορά –με αυτή του Ερμή ως προς τον Προμηθέα– μανικής εκδήλωσης συναντάμε στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου σχετικά με τη μαντική τέχνη (στ. 107-108: *δυσπαραβούλοισι φρεσίν,καὶ διάνοιαν μαινόλιν*) όπου ο Χορός των Δαναΐδων αναφέρεται στο κέντρισμα του νου που προκαλεί η μανία, «τυφλώνοντας» συγχύζοντας τον νου, χαρακτηριστικά και τα δυο (τύφλωση, μανία) που βρίσκουμε στις περιπτώσεις μάντεων.
[320] Griffith, *Prometheus Bound*, σ. 279.
[321] *Στο ίδιο*, σ. 200.

συγκεκριμένο κομμάτι πρέπει να αντιπαραβάλουμε τους στ. 278-294 των *Χοηφόρων* όπου επίσης φαίνεται πως εάν ο Ορέστης παραμελήσει το καθήκον της εκδίκησης θα υποφέρει τις ποινές του δολοφόνου, την ασθένεια, την τρέλα και τον αποκλεισμό από την κοινωνία. Συνδυάζεται δηλαδή η τρέλα όχι μόνο με τη θεϊκή εκδίκηση αλλά και με τη μαντεία, ως δώρο πάλι των θεών. Όπως και στην περίπτωση της Ιούς έτσι και σε αυτή του Ορέστη, η μανική καταδίωξη, συσχετίζεται με τη μακρόχρονη περιπλάνηση και τον αποκλεισμό από την κοινωνία.[322]

Επιστρέφοντας στην Έξοδο και στον θεό Ερμή, στον στ. 1012 ο θεός αναφέρεται στην αποκοτιά του Προμηθέα ανακοινώνοντας έπειτα (στ. 1014-1029) την τιμωρία του Προμηθέα από τον Δία, με τον αϊτό που θα τρώει το συκώτι του ήρωα αιωνίως πριν κάποιος θεός τον σώσει. Ως προς τον χαρακτηρισμό *κελαινόβρωτον* (στ. 1025) η έννοια της σήψης με το μαύρο χρώμα του συκωτιού αποδίδεται με αυτό τον ασυνήθιστο λεκτικό σχηματισμό για κάτι που έχει γίνει μαύρο από το συνεχές φάγωμα των πτηνών, φέρνοντας στο νου τα μέρη από τα εντόσθια που χάνουν το χρώμα τους και μαυρίζουν λόγω του αποξηραμένου αίματος που σχηματίζεται στην επιφάνεια τους από την έκθεσή τους στον ήλιο.[323] Δεν γίνεται εν προκειμένω να μη συνδέσουμε την τιμωρία του Προμηθέα με το σωματικό όργανο, το ήπαρ, που είναι το κέντρο της μαντικής (βλ. Α.2.1.1.α).

Μιλώντας πάλι ως προφήτης (μεταφέρει τη θεία βουλή του Δία) ο Ερμής στον στ. 1071 ζητά να θυμούνται όσα προλέγει ενώ οι προβλέψεις του για την επερχόμενη τιμωρία του Προμηθέα αρχίζουν να επιβεβαιώνονται όταν ο ήρωας ακούει βροντές και νιώθει τα στοιχεία της φύσης να κινούνται εναντίον του (στ. 1080-1090: *καὶ μὴν ἔργῳ κοὐκέτι μύθῳ / χθὼν σεσάλευται. / βρυχία δ' ἠχὼ παραμυκᾶται / βροντῆς, ἕλικες δ' ἐκλάμπουσι / στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν / εἰλίσσουσιν· σκιρτᾷ δ' ἀνέμων / πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα / στάσιν ἀντίπνουν [ἀποδεικνύμενα]·/ ξυντετάρακται δ' αἰθὴρ πόντῳ. / τοιάδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπὴ Διόθεν / τεύχουσα φόβον στείχει φανερῶς*). Η πρώτη από τις πολλές προβλέψεις που έγιναν στον Προμηθέα έχει ήδη αρχίσει να εκπληρώνεται μπροστά στα μάτια μας.

[322] Garvie A. F., *Aeschylus Choephori*, Clarendon Press, Oxford 1986, σσ. 114-116.
[323] Griffith, *Prometheus Bound*, σ. 267.

Στη συνέχεια ο ήρωας προβλέπει την οργή της φύσης να ξεσπά πάνω του είτε με ακραία καιρικά φαινόμενα είτε με σεισμούς. Έτσι στους στ. 1044-1047 (*αἰθὴρ δ'/ ἐρεθιζέσθω βροντῇ σφακέλῳ τ'/ ἀγρίων ἀνέμων· χθόνα δ' ἐκ πυθμένων / αὐταῖς ῥίζαις πνεῦμα κραδαίνοι*) αναφέρεται στην ένταση του αέρα που με αστραπές και βροντές θα ξεσπάσει ενώ θα ακολουθήσουν και σεισμοί που θα ταρακουνήσουν τη γη. Θυμούμαστε σε αυτό το σημείο τους οιωνούς του στ. 1081 όπου γινόταν αναφορά στην ερμηνεία σημείων. Έτσι κι εδώ τα φυσικά αυτά σημεία φαίνεται να προμαντεύουν την άσχημη τύχη του Προμηθέα. Θα είχε σίγουρα τεράστια σημασία η γνώση του επόμενου μέρους της τριλογίας προκειμένου να διαπιστώσουμε εάν αυτά τα φυσικά φαινόμενα λειτούργησαν εδώ ως μαντείες του τέλους του Προμηθέα ή αν ο ερμηνευτής τους είχε διαφορετική εξήγηση από τις βουλές του Δία.[324]

Αξίζει να θυμηθούμε πως η σύνδεση του *αἰθέρος* με τη μαντική τέχνη δεν γίνεται για πρώτη φορά εδώ στο έργο. Ο Προμηθεύς στον στ. 88 (*ὦ δῖος αἰθὴρ)* επικαλείται τον θεϊκό αιθέρα. Στους στ. 125-126 ο ήρωας μιλά για τον αιθέρα και τα πουλιά (*αἰθὴρ δ' ἐλαφραῖς / πτερύγων ῥιπαῖς ὑποσυρίζει*), κάτι που επαναλαμβάνεται στον στ. 280 όπου ο Χορός μιλά για τον αιθέρα και το πέρασμα των πουλιών (*αἰθέρα θ' ἁγνὸν πόρον οἰωνῶν*). Στον στ. 286 πάλι ο Ωκεανός φτάνει με το γοργοφτέρουγο πτηνό (*τὸν πτερυγωκῆ τόνδ' οἰωνὸν*). Ακόμη στους στ. 394-395 ο Ωκεανός αναφέρεται στο τετράποδο πουλί (*αἰθέρος ψαίρει πτεροῖς τετρασκελὴς οἰωνός*) που αναδεύει στον πλατύ αιθέρα. Για άλλη μια φορά εμφανίζονται από κοινού οιωνός και αιθέρας (βλ. Α.1.4.3).

Α.1.4. Ιέρειες και ιερείς ως δραματικά πρόσωπα στους τρεις τραγικούς

Πέραν των –επανερχόμενων ή άπαξ εμφανιζόμενων στη σωζόμενη αρχαία δραματουργία– δραματικών προσώπων που μας απασχόλησαν παραπάνω ως προς την τυπική μαντική τους ιδιότητα ή/και ουσιαστική ικανότητα, ο θρησκευτικός μικρόκοσμος

[324] Το αρχαιοελληνικό θέατρο διέθετε και μία «μηχανή» για την οπτική απόδοση των αστραπών αλλά πιθανώς όχι μετά τον πέμπτο αιώνα (Griffith, *Prometheus Bound*, σ. 278). Εκτός από τις αστραπές, η γενικότερη σκηνική παρουσίαση έντονων καιρικών φαινομένων επιτυγχανόταν με τη βοήθεια του *κεραυνοσκοπείου*, ενός τύπου περίακτου που διέθετε είτε πλευρές με σχέδια κεραυνών, είτε μια γυαλιστερή επιφάνεια επί της οποίας αντανακλούσε το φως του ήλιου. Είναι πιθανό ότι μια κατασκευή για τον ήχο από τις βροντές (*βροντεῖον)* θα βρισκόταν κάτω από τη σκηνή, με δέρματα γεμάτα πέτρες και χαλκό. Άλλοτε πάλι αντί γι' αυτό τοποθετούσαν ένα μεταλλικό δοχείο με χαλίκια για τη παραγωγή θορύβου ή τεμάχιο τεντωμένου δέρματος επί του οποίου προσέκρουαν μολύβδινα σφαιρίδια. (Μπολέτης Κ. – Πιτένης Μ., «Όψις και σκεύη», στο *Επτά Ημέρες Καθημερινή*, Αθήνα 25/7/1999, σσ. 22-25, σ. 24).

της αρχαίας τραγωδίας αποτελείται και από αρκετά άλλα επώνυμα ή ανώνυμα πρόσωπα που φέρουν –σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό δραματικής ενεργοποίησης και σκηνικής ανάπτυξης– τα «τυπικά» χαρακτηριστικά του ιερέα ή της ιέρειας ή κάποιου σχετικού ιερατικού λειτουργήματος. Παρακάτω θα εξετάσουμε καταρχάς τις περιπτώσεις των επώνυμων τυπικών ιερέων, ιερειών και, γενικότερα, ιερουργικών προσώπων: της Ιούς στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, της Θεονόης στην *Ελένη*, του Ίωνα στη φερώνυμη τραγωδία. Θα ακολουθήσει ιδιαίτερη αναφορά στον οιονεί ιεροφάντη και θυσιαστή Αγαμέμνονα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, καθώς και στον «θεράποντα της Άρτεμης» Ιππόλυτο από τη φερώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Στο τελευταίο μέρος αυτού του κεφαλαίου θα ασχοληθούμε με ορισμένες ανώνυμες μορφές ιερατικών προσώπων: τον ιερέα του Προλόγου στον *Οιδίποδα Τύραννο*, την Πυθία στον *Ίωνα,* την ιέρεια προφήτιδα του Απόλλωνα στις *Ευμενίδες*.

Α.1.4.1. Η ιέρεια της Ήρας Ιώ στον *Προμηθέα Δεσμώτη*

Μία από τις πιο χαρακτηριστικές δραματικές αποτυπώσεις ιέρειας στο αισχύλειο έργο είναι η Ιώ, όπως εμφανίζεται στον *Προμηθέα Δεσμώτη*. Η ηρωίδα, κόρη του θεού ποταμού Ίναχου, γιου του Ωκεανού και της Μελίας, υπήρξε ιέρεια της Ήρας στο Ηραίο του Άργους. Η ομορφιά της όμως προσέλκυσε τον Δία, ο οποίος και ενώθηκε μαζί της ερωτικά. Η ένωση του θεού με τη θνητή έγινε ύστερα από παρέμβαση των μαντείων των Δελφών και της Δωδώνης, όπου κατέφυγε ο πατέρας της, για να του εξηγήσουν ένα όνειρο που είδε η κόρη του το οποίο την παρακινούσε να πάει στις όχθες της λίμνης της Λέρνας και να ενωθεί με τον Δία. Τα μαντεία χρησμοδότησαν ότι το κορίτσι έπρεπε να ακολουθήσει τις οδηγίες του ονείρου, διαφορετικά κινδύνευε ο βασιλικός οίκος από τον κεραυνό του Δία. Η ερωτική ένωση έγινε αμέσως αντιληπτή από την Ήρα, η οποία, μην μπορώντας να τιμωρήσει τον παντοδύναμο σύζυγό της, κυνήγησε και αυτή τη φορά την ερωμένη του, που είχε μεταμορφωθεί σε αγελάδα, στέλνοντας της τον οίστρο, ο οποίος την κέντριζε διαρκώς.[325]

[325] Ο T. Gantz σημειώνει την ύπαρξη διπλής εκδοχής για τη μεταμόρφωση της Ιούς σε αγελάδα. Στην πρώτη περίπτωση η ηρωίδα μεταμορφώθηκε σε αγελάδα από τον ίδιο τον Δία για να μη γίνει αντιληπτή από την Ήρα, ενώ στη δεύτερη περίπτωση η Ιώ μεταμορφώθηκε σε αγελάδα από την Ήρα σε μια προσπάθεια εκδίκησης της δεύτερης για την ερωτική σχέση της πρώτης με τον Δία. Και στις δύο

Η είσοδος της ηρωίδας γίνεται στο Γ΄ Επεισόδιο (στ. 561) αφού έχει προηγηθεί, στον Πρόλογο του έργου, το αλυσοδέσιμο του Προμηθέα από την Βία και το Κράτος σε έναν έρημο βραχότοπο. Στην Πάροδο οι Ωκεανίδες έχουν επισκεφτεί τον ήρωα και συνομιλούν μαζί του για να μάθουν την κατάστασή του. Στη συνέχεια εμφανίζεται και ο Ωκεανός (στ. 284-297) για να εκτιμήσει την κατάσταση. Ο ήρωας συνεχίζει και στο Β΄ Επεισόδιο τη διήγησή του για το πώς έφτασε σε αυτή την θέση, μιλώντας για τα δώρα που προσέφερε στους ανθρώπους. Στο δεύτερο Στάσιμο ο Χορός τονίζει την παντοδυναμία του Δία (στ. 526-560) ενώ αμέσως μετά ορμά στη σκηνή η Ιώ κυνηγημένη από το φάντασμα του Άργου που κάποτε τη φρουρούσε.[326] Στον στ. 561 η ιέρεια της Ήρας, αναφέρει πως βλέπει το φάντασμα του Άργου ενώ στον στ. 580 μιλά για την άγρια τρέλα (*οίστρο*) που την κυνηγά (*οἰστρηλάτῳ δὲ δείματι δειλαίαν παράκοπον*). Η έννοια της τρέλας - παραφοράς είναι ουσιαστική και για τα πρόσωπα των μάντεων όπως είδαμε στο σχετικό υποκεφάλαιο (βλ. Εισαγωγή). Με αυτό το χαρακτηριστικό της τρέλας την αναγνωρίζει κι ο Προμηθεύς στον στ. 589 (*κλύω τῆς οἰστροδινήτου κόρης*), καθώς, εκτός από τη μορφή, έχουν κλονιστεί και τα λογικά της Ιούς από τη θεόσταλτη μανία (στ. 673: *μορφὴ καὶ φρένες διάστροφοι*). Αυτή η αρρώστια που έστειλαν οι θεοί περιγράφεται ως *θεόσυτος νόσος* (στ. 596). Σε μια λυρική μονωδία περιγράφει την μεταμόρφωσή της σε αγελάδα την οποία συνοδεύει το αδιάλειπτο και έντονο κέντρισμα από ένα έντομο (στ. 674: *ὀξύστομος μύωψ*).[327] Αυτό την έχει οδηγήσει σε μια διαρκή περιπλάνηση και σε μια κατάσταση κοντά στην τρέλα. Όλη αυτή η τυραννική καταδίωξη της ηρωίδας συνοψίζεται στη φράση *μάστιγι θείᾳ* (στ. 682).[328]

Πρέπει βέβαια να τονιστεί πως τίποτε στις διαφορετικές προγενέστερες εκδοχές του μύθου της Ιούς δεν έχει προετοιμάσει με κανέναν τρόπο το ακροατήριο της τραγωδίας, για τη συμμετοχή της Αργείας κόρης σε αυτό το έργο. Ο αλυσοδεμένος Τιτάνας και η νεαρή ιέρεια από το Άργος φαίνεται εκ πρώτης όψεως ότι δεν έχουν τίποτε

περιπτώσεις ο οίστρος έχει σταλθεί από την Ήρα προκειμένου να τιμωρήσει την Ιώ με συνεχή παραφορά. Ο Ganz δέχεται τον καθοριστικό ρόλο του Δία ως προς τη διαμόρφωση της ανθρώπινης μοίρας και γι' αυτό φαίνεται πως προκρίνει την περίπτωση της μεταμόρφωσης της Ιούς σε αγελάδα από τον ίδιο τον Δία (Gantz, *Early Greek Myth, A Guide to Literary and Artistic Sources*, σσ. 200-201).

[326] Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, σσ. 226-232.

[327] *Μύωψ*: οίστρος, βοϊδόμυγα, Liddell & Scott, *Επιτομή του μεγάλου λεξικού της ελληνικής γλώσσης*, σ. 843.

[328] Griffith, *Prometheus Bound*, σ. 199.

κοινό.[329] Πράγματι, στην αρχική στιχομυθία των δύο ηρώων ο Αισχύλος υπενθυμίζει ότι ο Προμηθεύς δεν μπορεί να αναμένει καμία ανθρώπινη παρέμβαση ή βοήθεια κάθε είδους, ακόμη κι από θεούς. Ωστόσο καθώς η σκηνή ξετυλίγεται, η Ιώ συνδέεται με τον Προμηθέα με δύο τρόπους. Ο πιο άμεσος και προφανής είναι μέσω της μορφής του Ηρακλή, που θα είναι απόγονος της Ιούς.[330] Η μελλοντική ένωσή της με τον Δία στην Αίγυπτο, θα απελευθερώσει επιτέλους τον Προμηθέα από τα βασανιστήριά του (στ. 771-774 και 871-873)· αυτή είναι η χρήσιμη πληροφορία με βάση την οποία αναπτύσσεται ολόκληρη η σκηνή της Ιούς. Εντούτοις εξίσου σημαντική, ως βασικός αρμός ενότητας και ερμηνείας της σκηνής, είναι η μορφή του Δία. Η Ιώ, ως θύμα του αυθαίρετου και εγωιστικού πάθους του βασιλιά των θεών, είναι μια φυσική και δραματική μορφή που ουσιαστικά συμπάσχει με τον Προμηθέα λόγω της αυθαίρετης βούλησης του Δία. Και οι δύο αποκαλύπτουν με το *πάθος* τους τις υπερβολές του νεαρού τυράννου· όμως και οι δύο με κάποιο τρόπο θα συμφιλιωθούν, με τον καιρό, μαζί του και θα αποκατασταθεί η τιμή τους.

Όπως και η σκηνή του Ωκεανού (στ. 284-397), ολόκληρη η σκηνή της Ιούς συγκροτείται ως μια «δράση μέσα στη δράση»[331]. Η είσοδός της γίνεται δίχως καμία δραματική προοικονομία, αλλά έρχεται ως μια πλήρης έκπληξη για τους θεατές. Ακόμη πιο παράδοξα, η όλη σκηνική ακολουθία ή κάποια λεπτομέρειά της δεν αναφέρεται ποτέ ξανά αφού ολοκληρωθεί. Πιθανότατα η σκηνική αυτή ακολουθία εξισορροπούνταν σε κάποιο βαθμό από τη σκηνή του Ηρακλή στον *Προμηθέα Λυόμ*ενο, η οποία περιείχε μακρές προβλέψεις των ταξιδιών του ήρωα σε Βορρά και Δύση.[332] Παρόλ' αυτά, η εμφάνισή της είναι μια περίεργη, αλλά αποτελεσματική εισβολή στο δράμα του Προμηθέα. Φέρνοντας δυσάρεστες πληροφορίες επί σκηνής, χορεύοντας άγρια και τραγουδώντας υπό το βλέμμα του εξαθλιωμένου, θλιβερά προφητικού Τιτάνα, η Ιώ εμπλουτίζει τη σκηνική δράση με ποικίλες διαθέσεις και περιγραφές που χρησιμεύουν για να τροφοδοτήσουν τη φαντασία του κοινού με απροσδόκητους τρόπους. Η είσοδος όπως και η αναχώρηση της Ιούς αποτελούν δύο συγκλονιστικές στιγμές (στ. 561-565,

[329] Η Ιώ, ως κόρη του Ίναχου, του γιου του Ωκεανού, είναι επίσης συγγενής με τις Ωκεανίδες που αποτελούν τον Χορό (στ. 636: *κασιγνήταις πατρός*), αλλά αυτό δεν φαίνεται να επηρεάζει τη μετέπειτα πλοκή.
[330] Griffith, *Prometheus Bound*, σ. 189.
[331] Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, σ. 265.
[332] Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, σσ. 240-241.

877-886), αντίστοιχα όπως και η άφιξη του Ωκεανού. Όπως δηλαδή στην περίπτωση της σκηνικής αντιπαράθεσης του Προμηθέα με τον Ωκεανό, έτσι και εδώ δεν αλλάζει τίποτε στην πλοκή της δράσης, αλλά το κοινό έχει μάθει περισσότερα για τον Προμηθέα και ίσως συγκινείται ώστε να εκτιμήσει ακόμη περισσότερο τη φιλανθρωπία του. Οι θεατές καταλήγουν σε μια πιο ξεκάθαρη άποψη περί της σκληρότητας του Δία, όχι πλέον μόνο μέσω των καταγγελιών του ίδιου του Προμηθέα αλλά και μέσω της μαρτυρίας ενός θλιμμένου και ανίσχυρου θύματος που μοιάζει περισσότερο με τους ίδιους και την θνητή ανθρώπινη υπόστασή τους.[333]

Η Ιώ στη συνέχεια (στ. 648-654) μιλάει συγκεκριμένα για τα όνειρα που την καταδιώκουν και την προτρέπουν να σμίξει με τον Δία και τα οποία αναφέραμε στην αρχή του υποκεφαλαίου. Δεν πρέπει βέβαια να λησμονούμε πως λίγους στίχους (485-486) νωρίτερα ο Προμηθεύς αναφερόμενος στη μαντική τέχνη είχε σταθεί πρώτα στην ερμηνεία των ονείρων. Όταν λοιπόν η ίδια είπε στον πατέρα της όσα ονειρευόταν, αυτός στέλνει απεσταλμένους στο Πυθικό μαντείο και στη Δωδώνη για να μάθει τι να κάνει προκειμένου να ευχαριστήσει τους θεούς (στ. 658-659: *ὁ δ' ἕς τε Πυθὼ κἀπὶ Δωδώνης πυκνοὺς / θεοπρόπους ἴαλλεν θεοπρόπους*). Για πρώτη φορά συναντούμε την ονομασία των *θεοπρόπων* ως απεσταλμένων σε μαντεία, λέξη που χρησιμοποιείται και για τους μάντεις και προφήτες.[334] Αυτοί γύρισαν με δύσκολους, ακατανόητους χρησμούς (στ. 661: *αἰολοστόμους χρησμοὺς ἀσήμους δυσκρίτως τ' εἰρημένους*) ώσπου ήρθε σαφής προφητεία στον Ίναχο (στ. 663: *ἐναργὴς βάξις*) ότι η Ιώ θα πρέπει να εξοριστεί, ειδάλλως θα εξολοθρευθεί το γένος από τον κεραυνό του Δία (στ. 667). Ο Ίναχος υπάκουσε λοιπόν στους χρησμούς του Απόλλωνα (στ. 669: *Λοξίου μαντεύμασιν*) και η Ιώ, εξαιτίας του Δία (στ. 673), μεταμορφώνεται σε αγελάδα και αλλόφρων (*φρένες διάστροφοι*) ξεκινά τις περιπλανήσεις της διωγμένη από το Άργος (στ. 670 κ.ε.). Παρατηρούμε, στην περίπτωση του Ινάχου, πως ο άνθρωπος στον βαθμό που συμμορφώνεται με τις θεϊκές επιταγές του Δία μπορεί να έχει μια ήσυχη, μάλλον αβασάνιστη ζωή. Αντίθετα η Ιώ, ως θύμα της θείας βουλής του Δία, δέχεται την ολέθρια για τη μοίρα της οργή της θεάς Ήρας. Οι θεοί, μέσω των χρησμών, απλά κατευθύνουν τους θνητούς στο στάδιο της προσαρμογής τους.

[333] Griffith, *Prometheus Bound*, σ. 190.
[334] *Στο ίδιο*, σ. 208.

Η παραπομπή στο όνομα του Ινάχου δεν γίνεται χωρίς σημασία. Ο Ίναχος εκπροσωπεί με το βασίλειό του ένα κοινωνικό περιβάλλον πειθαρχίας και σεβασμού προς τους θεούς, μέσα στο οποίο εντάσσονται και τα όνειρα που βλέπει η Ιώ και μεταφέρει στον πατέρα της. Το γεγονός πως ο Ίναχος καταφεύγει σε μαντείο αποτυπώνει το υψηλό πολιτιστικό επίπεδο στο οποίο βρισκόταν ήδη το βασίλειό του. Η αντιμετώπιση των Ολύμπιων θεών με σεβασμό όσο κι η αποδοχή της πατρικής εξουσίας αποτελούν δείγματα πολιτισμού. Σε ένα τέτοιο αξιακό κοινωνικό περιβάλλον και με την απόφαση του Ινάχου να εξορίσει την κόρη του, η τελευταία χάνει την κοινωνική της ταυτότητα και σταδιακά την ανθρώπινη φύση της. Μολονότι η Ιώ αναφέρει πως εκδιώχθηκε ή έφυγε συμμορφούμενη με τη γνώμη του πατέρα της και τη θεία βουλή των μαντείων (στ: 669-671), φαίνεται πως τελικά, όπως κι ο πατέρας της, υποτάχθηκε στον θεό αν κι αρχικά τον είχε απορρίψει. Ο Δίας άλλωστε, αν και παντοδύναμος και σκληρός, στην περίπτωση της Ιούς δεν ασκεί σωματική βία αλλά την προσεγγίζει με όνειρα και λόγια. Ο Ίναχος εξαναγκάζεται να αποδεχθεί την φυγή της κόρης του από το σπίτι, υπακούοντας στους χρησμούς του Απόλλωνα (στ. 669: *τοιοῖσδε πεισθεὶς Λοξίου μαντεύμασιν*).[335]

Η Ιώ αντιδρά με θαυμασμό στη γνώση του Προμηθέα και ζητά περισσότερες πληροφορίες για το μέλλον της. Ο Προμηθεύς αντιμετωπίζεται από την ίδια περισσότερο ως προφήτης παρά ως ένα πρόσωπο που δεινοπαθεί. Σύντομα οι θεατές αναγνωρίζουν τη σύμπτωση του *πάθους* που υπάρχει ανάμεσα στην Ιώ και τον Προμηθέα λόγω των δεινών που υφίστανται αμφότεροι από τον Δία. Ενώ οι άλλες εμφανιζόμενες θεότητες, Κράτος, Βία, Ήφαιστος, Ωκεανίδες και ο Ωκεανός έχουν έρθει σε αυτό το σημείο στα άκρα της γης συνειδητά, λόγω καθήκοντος ή λόγω περιέργειας, η θνητή Ιώ αντιμετωπίζει τον Προμηθέα δίχως να έχει ιδέα πού είναι ή ποια είναι η μορφή που είναι αλυσοδεμένη στον βράχο.

Χρειάζεται βέβαια να σταθούμε στο ιδιαίτερο εκείνο σημείο όπου η Ιώ καταδιώκεται ανηλεώς από την ίδια τη θεά της οποίας ήταν ιέρεια. Η ίδια, ούσα θύμα της ερωτικής διάθεσης του Δία, καταδιώκεται από την Ήρα, δίχως να προσμετράται η προγενέστερη ιερατική της θητεία αλλά ούτε και το γεγονός πως ήταν αυτή που παρασύρθηκε από τον Δία. Όχι μόνο το ιερατικό της αξίωμα δεν στάθηκε ελαφρυντικό

[335] White S., «Io's World Intimations of Theodicy in *Prometheus Bound*», *Journal Hellenic Studies* 121 (2001), σσ. 107-140, σ. 120.

ούτε την έθεσε στο απυρόβλητο, αλλά η ιέρεια τιμωρήθηκε από την Ήρα με εξοντωτικό τρόπο όχι ως κακή λειτουργός στο Ηραίο του Άργους αλλά λόγω της εκδικητικής μανίας της θεάς που δεν μπορούσε να τιμωρήσει τον παντοδύναμο σύζυγό της. Ενδιαφέρον έχει το ερώτημα εάν η Ιώ κατά τη στιγμή της καταδίωξής της είναι ακόμη ιέρεια ή όχι. Εάν δηλαδή, ακόμη και μεταμορφωμένη, καταδιώκεται δίχως να έχει απολέσει την ιερατική της ιδιότητα, αυτό το συμβάν δεν συνιστά κάποιου είδους ασέβεια όταν μάλιστα την τιμωρεί η ίδια η θεά την οποία υπηρετούσε πιστά; Εάν πάλι η Ιώ απώλεσε ακούσια την ιερατική της ιδιότητα, αυτό είναι μια πράξη που δικαιολογείται; Απαντώντας στα παραπάνω ερωτήματα διαπιστώνουμε πως ακόμη και η ιερατική ταυτότητα «ηττάται» στην οικονομία του μύθου και της τραγικής αντιμετώπισης αυτού από τις ζηλοτυπίες και τα πάθη των θεών. Η έννοια του ιερού δηλαδή δεν τίθεται στο απυρόβλητο, αλλά όπως κάθε άνθρωπος, έτσι και η ιέρεια της Ήρας, αντιμετωπίζει τα τραγικά αποτελέσματα της εκδίκησης της θεάς.

Όπως είδαμε προηγουμένως, στην περίπτωση του *Προμηθέα Δεσμώτη*, ο κεντρικός ήρωας αντιμετωπίζεται από τον Ερμή ως θύμα της μανίας του (στ. 1054-1055: *φρενοπλήκτων / βουλεύματ' ἔπη*). Έτσι και η Ιώ καταλαμβάνεται από μανική διαταραχή (όπως μαθαίνουμε και για την Κασσάνδρα στον *Αγαμέμνονα,* στ. 1256) καθώς τη χτυπούν το κεντρί της τρέλας και η λύσσα που θολώνει το μυαλό (στ. 878 - 886: *ὑπό μ' αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγεῖς / μανίαι ἅλπουσ', οἴστρου δ' ἄρδις / χρίει μ' ἄπυρος· / κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει, / τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἑλίγδην, / ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης / πνεύματι μάργῳ, γλώσσης ἀκρατής·/ θολεροὶ δὲ λόγοι παίουσ' εἰκῇ / στυγνῆς πρὸς κύμασιν ἄτης*). Η περιγραφή της μανίας από την ηρωίδα είναι εντυπωσιακή. Δεν μπορούμε βέβαια να μη σταθούμε στην αναφορά της *ἄτης* στο τέλος της ρήσης της ηρωίδας. Ο Αισχύλος, ακολουθώντας το Ομηρικό πρότυπο (*Ιλιάδα* Ζ στ.356, Π στ. 805, Τ στ. 88 και στ.129) χρησιμοποιεί την *ἄτη* με την έννοια της πνευματικής τύφλωσης.[336] Συνεπώς η υλική βλάβη που έχει υποστεί η Ιώ, θεωρείται ταυτόχρονα και πνευματική.[337] Η έννοια της μανίας, όπως την είδαμε και στην περίπτωση των μάντεων, θα απαντηθεί και στη συνέχεια, προκειμένου να αποτυπωθεί μέσω αυτής, ένας από τους τρόπους με τους οποίους οι θεοί εκτελούν τα σχέδια τους.

[336] Doyle R.E., *Ate: It's Use and Meaning*, Fordham University Press, New York 1984, σ. 121.
[337] Padel, *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness*, σσ. 168-169.

Α.1.4.2. Η ιέρεια της Άρτεμης, Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*

Μια από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις γυναικών ιερειών θα συναντήσουμε στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη. Στον Πρόλογο του δράματος η Ιφιγένεια βγαίνει από τον ναό της Άρτεμης στην Ταυρίδα και στέκεται στον βωμό μπροστά από τον ναό. Κάνοντας μια σύντομη αναδρομή στην ταυτότητά της αναφέρει το πώς βρέθηκε στην ξένη χώρα (στ. 1-33).[338] Διηγείται τη θαυμαστή μεταφορά της από την Αυλίδα όπου ήταν έτοιμη για θυσία, στην χώρα των Ταύρων όπου η Άρτεμις την έκανε ιέρεια του ναού της (στ. 34: *ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με*).[339] Σύμφωνα με τη θρησκευτική παράδοση της εποχής του ποιητή, πέραν των λειτουργικών αρμοδιοτήτων της ιέρειας, η Ιφιγένεια θα είχε και σημαντική θέση στη διοίκηση του ναού ως επόπτριά του, φροντίζοντας όχι μόνο τον ναό αλλά και το λατρευτικό του άγαλμα.[340] Στα ιερατικά της καθήκοντα συμπεριλαμβάνονταν πέραν των λατρευτικών ζητημάτων, η προετοιμασία για τις γιορτές, η διατήρηση του θησαυρού του ναού,[341] οι καθαρμοί σπιτιών μετά από περιπτώσεις γέννας ή θανάτου, η εποπτεία των όρκων, η προεδρία επικήδειων ή

---

[338] Αξίζει να σημειωθεί πως και ο Ηρόδοτος στο έργο του (*Ιστορίαι* Δ. 103) ταυτίζει τις διηγήσεις των Ελλήνων του Πόντου για μια αιμοχαρή παρθένο των Ταύρων με την Ιφιγένεια, πιθανότατα έχοντας υπόψη του τη σχετική διήγηση από τα Κύπρια έπη. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, οι κάτοικοι της Ταυρικής γης θυσιάζουν στην παρθένο αυτή θεά, κάθε Έλληνα που συλλαμβάνουν. Ο συσχετισμός με την Ιφιγένεια και την εκδίκηση για τη θυσία της από τον Αγαμέμνονα είναι προφανής μολονότι, όπως αναφέρει ο Ηρόδοτος, οι Έλληνες των περιοχών αυτών παρομοίαζαν την Ταυρική θεά με την Άρτεμη κι όχι με την Ιφιγένεια (Minns H. E., *Scythians and Greeks: A Survey of Ancient History and Archaeology on the North Coast of the Euxine from the Danube to the Caucasus*, Cambridge University Press, Cambridge 1913, σ. 544).

[339] Είναι πολύ πιθανό ο Ευριπίδης να αξιοποίησε για την μεταφορά της Ιφιγένειας στην Ταυρική γη ως ιέρειας την αναφορά του Ηροδότου στην τοπική θεότητα Παρθένον, την οποία οι κάτοικοι της Ταυρίδας ταύτιζαν με την Ιφιγένεια, την κόρη του Αγαμέμνονα (Ηροδότου, *Ιστορία* 4.103.2 *Τούτων Ταῦροι μὲν νόμοισι τοιοισίδε χρέωνται. Θύουσι μὲν τῇ Παρθένῳ τούς τε ναυηγοὺς καὶ τοὺς ἂν λάβωσι Ἑλλήνων ἐπαναχθέντες τρόπῳ τοιῷδε· καταρξάμενοι ῥοπάλῳ παίουσι τὴν κεφαλήν. Οἱ μὲν δὴ λέγουσι ὡς τὸ σῶμα ἀπὸ τοῦ κρημνοῦ ὠθέουσι κάτω (ἐπὶ γὰρ κρημνοῦ ἵδρυται τὸ ἱρόν), τὴν δὲ κεφαλὴν ἀνασταυροῦσι· οἱ δὲ κατὰ μὲν τὴν κεφαλὴν ὁμολογέουσι, τὸ μέντοι σῶμα οὐκ ὠθέεσθαι ἀπὸ τοῦ κρημνοῦ λέγουσι ἀλλὰ γῇ κρύπτεσθαι.Τὴν δὲ δαίμονα ταύτην τῇ θύουσι λέγουσι αὐτοὶ Ταῦροι Ἰφιγένειαν τὴν Ἀγαμέμνονος εἶναι*). Minns, *Scythians and Greeks: A Survey of Ancient History and Archaeology on the North Coast of the Euxine from the Danube to the Caucasus*, σ. 544.

[340] Garland, «Priests and Power in Classical Athens», σ. 77.

[341] Στους *Νόμους* του Πλάτωνα διαβάζουμε πως οι ιέρειες μπορούσαν να απαγορεύσουν σε κάποια πρόσωπα τη συμμετοχή τους σε εορτές εάν οι ύμνοι και οι χοροί τους προορίζονταν για άλλο θεό (Πλάτων, *Νόμοι* 7, 799b: *ἂν δὲ παρ' αὐτά τίς τῳ θεῶν ἄλλους ὕμνους ἢ χορείας προσάγῃ, τοὺς ἱερέας τε καὶ τὰς ἱερείας μετὰ νομοφυλάκων ἐξείργοντας ὁσίως ἐξείργειν καὶ κατὰ νόμον, τὸν δὲ ἐξειργόμενον, ἂν μὴ ἑκὼν ἐξείργηται, δίκας ἀσεβείας διὰ βίου παντὸς τῷ ἐθελήσαντι παρέχειν*) ή να τιμωρήσουν όσους δεν υπάκουαν στις εντολές τους (Πλάτων, *Νόμοι* 7, 800a: *τὸν δὲ μὴ πειθόμενον, καθάπερ ἐρρήθη νυνδή, νομοφύλακές τε καὶ ἱέρειαι καὶ ἱερῆς κολαζόντων*) (Simon, «The Functions of Priestesses in Greek Society», σ. 11).

γαμήλιων τελετών,[342] η τέλεση προσευχών για τη σωτηρία της πόλης,[343] και τη συντριβή των εχθρών.[344] Στη συνέχεια θα διακρίνουμε, μεταξύ των παραπάνω, κάποιες από τις αρμοδιότητες της Ιφιγένειας, έχοντας βέβαια υπόψη μας την προσπάθεια του Ευριπίδη να μεταφέρει τις σύγχρονες θρησκευτικές αντιλήψεις της Αθήνας σε ένα ξένο προς αυτή θρησκευτικό περιβάλλον, με διαφορετικές ιεροπρακτικές παραδόσεις.

Η ηρωίδα μεταφέρει τον χρησμό του Κάλχαντα στην Αυλίδα σχετικά με την επιτυχή έναρξη της Τρωικής εκστρατείας, καθώς ο στρατός των Αχαιών ήταν δεμένος στη στεριά λόγω άσχημου καιρού που δεν επέτρεπε την αναχώρηση για την Τροία (στ. 15: *δεινῆς δ' ἁπλοίας πνευμάτων τε τυγχάνων*). Τότε ο Κάλχας, αφού οι Αχαιοί κατέφυγαν στη μαντική δύναμή του, είπε στον Αγαμέμνονα, κατόπιν πυρομαντείας (στ. 16: *ἐς ἔμπυρ' ἦλθε, καὶ λέγει Κάλχας τάδε*), πως κανένα πλοίο δεν μπορεί να πλεύσει εάν δεν θυσιαστεί η Ιφιγένεια στην Άρτεμη όπως ο ίδιος ο Αγαμέμνων της είχε κάποτε τάξει. Επειδή είχε τάξει το ομορφότερο βλαστάρι, η Ιφιγένεια ήταν η πρώτη στην ομορφιά κι έτσι ήταν αυτή που έπρεπε να θυσιαστεί (στ. 16-24: *ἐς ἔμπυρ' ἦλθε, καὶ λέγει Κάλχας τάδε· / Ὦ τῆσδ' ἀνάσσων Ἑλλάδος στρατηγίας, / Ἀγάμεμνον, οὐ μὴ ναῦς ἀφορμήσῃ χθονός, / πρὶν ἂν κόρην σὴν Ἰφιγένειαν Ἄρτεμις / λάβῃ σφαγεῖσαν· ὅ τι γὰρ ἐνιαυτὸς τέκοι / κάλλιστον, ηὔξω φωσφόρῳ θύσειν θεᾷ. / παῖδ' οὖν ἐν οἴκοις σὴ Κλυταιμνήστρα δάμαρ / τίκτει - τὸ καλλιστεῖον εἰς ἔμ' ἀναφέρων- / ἣν χρή σε θῦσαι*).

Η θυσία πραγματοποιήθηκε με δολοπλοκίες του Οδυσσέα πως δήθεν θα γινόταν γυναίκα του Αχιλλέα. Τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν ως αυτό το σημείο περιγράφονται αναλυτικά στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (βλ. Β.1.3.2) και έχουν ως εξής: Όταν ο Αγγελιαφόρος μεταφέρει την είδηση του ερχομού της Ιφιγένειας στην Αυλίδα, παραθέτει και μια άποψη κάποιων στρατιωτών που απορούσαν για το ποιος θα νυμφευθεί την κόρη που έρχεται ως προσφορά στην Άρτεμη, πολιούχο της Αυλίδας (στ. 433-434: *Ἀρτέμιδι προτελίζουσι τὴν νεάνιδα, / Αὐλίδος ἀνάσσῃ. τίς νιν ἄξεταί ποτε;*). Ζητούν έπειτα και από τον Μενέλαο να στεφανωθεί και να ετοιμάσει τα κάνιστρα ενώ θα ηχήσουν τα τραγούδια του γάμου, ο αυλός και οι χοροί (στ. 436-438: *στεφανοῦσθε κρᾶτα καὶ σύ, Μενέλεως ἄναξ, / ὑμέναιον εὐτρέπιζε καὶ κατὰ στέγας / λωτὸς βοάσθω καὶ ποδῶν ἔστω κτύπος*). Οι συνεχόμενες τραγικές ειρωνείες που απαντώνται εδώ δημιουργούν μια

[342] *Στο ίδιο*.
[343] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 54.
[344] Garland, «Priests and Power in Classical Athens», σ. 76.

ιδιότυπη τραγική αίσθηση αφού στον χώρο που συζητείται ένας θάνατος, ο μαντατοφόρος βλέπει έναν γάμο και ευτυχισμένα τα πρόσωπα, που τα περιμένει μεγάλη δυστυχία.[345]

Ο ποιητής σκόπιμα συνδέει την τελετή του γάμου της Ιφιγένειας με τη θυσία που θα πραγματοποιηθεί. Η Ιφιγένεια σύμφωνα με το αρχαιοελληνικό εθιμικό εθεωρείτο μία από τις θρησκευτικές υποστάσεις της Άρτεμης, σχετική με τον τοκετό, ενώ υπάρχουν μάλιστα και αρκετές μαρτυρίες ότι λατρευόταν ως θεά που παρέστεκε τις γυναίκες στον τοκετό. Άλλωστε και το όνομα της Ιφι-γένεια: *ἴς* (δύναμη), *ἶφι+γίγνομαι* (αυτή που γεννήθηκε ισχυρή ή, όπως έχει υποστηριχθεί, η θεά που δίνει δύναμη στις γυναίκες την ώρα που γεννούν) ενισχύει αυτή την άποψη.[346] Η Ιφιγένεια ήταν επίσης για τους αρχαίους Έλληνες η θεά που ήταν υπεύθυνη για την ευτεκνία και την προστασία των εκ γενετής αδύνατων παιδιών. Με το πέρασμα των χρόνων όμως, την προστασία των γυναικών την ώρα του τοκετού ανέλαβε αποκλειστικά η Άρτεμις,[347] και έκτοτε η Ιφιγένεια υποβιβάστηκε σε κοινή θνητή και έγινε ιέρεια της θεάς.[348]

Στο δεύτερο Επεισόδιο της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* η Κλυταιμνήστρα ζητά να βγάλουν από την άμαξα τα προικιά της Ιφιγένειας και να τα πάνε στη σκηνή (στ. 611: *ὀχημάτων ἔξω πορεύεθ' ἃς φέρω φερνὰς κόρῃ*). Ο Ευριπίδης εκμεταλλεύεται με τραγική ειρωνεία τη χαρούμενη αίσθηση της Κλυταιμνήστρας πως οδηγεί την κόρη της σε ευτυχισμένους γάμους (στ. 609-610: *ἐλπίδα δ' ἔχω τιν' ὡς ἐπ' ἐσθλοῖσιν / γάμοις πάρειμι νυμφαγωγός*) μετατρέποντας τη γαμήλια τελετουργία σε θανατική εκτέλεση.[349] Η τραγικότητα της Κλυταιμνήστρας βέβαια εντείνεται καθώς η κόρη της δεν πεθαίνει απλώς, αλλά πεθαίνει ανύπαντρη κι ως εκ τούτου ποτέ δεν θα ξεκινήσει η ενήλικη ζωή της και ο μετέπειτα συζυγικός ρόλος που όφειλε να διαδραματίσει σε αυτήν.[350]

Όταν στο δεύτερο Επεισόδιο ο Αγαμέμνων υποδέχεται την Ιφιγένεια κι εκείνη παρατηρεί το θλιμμένο του βλέμμα, εκείνος δικαιολογείται πως θα του λείψει για πολύ

---

[345] Mc Donald M., *Οι όροι της ευτυχίας στον Ευριπίδη*, μτφ. Ε. Μπελιές, Οδυσσέας, Αθήνα 1991, σ. 294.
[346] Κακριδής Ι., *Ελληνική Μυθολογία, Τρωικός πόλεμος,* τόμος 5ος, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1986, σ. 196.
[347] *Ἀρτέμιδός τε ναὸς καὶ ἄγαλμα τέχνης τῆς ἐφ' ἡμῶν· ἱερᾶται δὲ παρθένος, ἔστ' ἂν ἐς ὥραν ἀφίκηται γάμου. ἕστηκε δὲ καὶ ἄγαλμα ἐνταῦθα ἀρχαῖον, Ἰφιγένεια ἡ Ἀγαμέμνονος, ὡς οἱ Αἰγειρᾶταί φασιν· εἰ δὲ ἀληθῆ λέγουσιν οὗτοι, δῆλός ἐστιν ἐξ ἀρχῆς Ἰφιγενείᾳ ποιηθεὶς ὁ ναός.* Παυσανία *Περιηγ.* Ζ΄26, 5.
[348] Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία, Τρωικός πόλεμος,* σ. 196.
[349] Σολομός Α., *Ευριπίδης, ευφυής και μανικός*, Κέδρος, Αθήνα 1995, σ. 134.
[350] Roman L., (ed)., *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, Facts on File Library of Religion and Mythology, New York 2010, σσ. 282-283.

καιρό, εννοώντας τη θυσία, ενώ η ίδια τον γάμο (στ. 651: *μακρὰ γὰρ ἡμῖν ἡ 'πιοῦσ' ἀπουσία*). Ο βασιλιάς συμπληρώνει πάλι πως θα πάει η κόρη του μακρινό ταξίδι (στ. 667: *ἔτ' ἔστι καὶ σοὶ πλοῦς, ἵνα ἀμμνήσῃ πατρός*), δίχως τη συνοδεία πατέρα ή μητέρας (στ. 669: *μόνη, μονωθεῖσ' ἀπὸ πατρὸς καὶ μητέρος*).

Στο δεύτερο Επεισόδιο ο διάλογος Αγαμέμνονα και Ιφιγένειας κινείται ανάμεσα στη φριχτή γνώση αυτού που προτίθεται να κάνει ο πατέρας και στην ανιδιοτελή αγάπη της ηρωίδας απέναντί του.[351] Η κόρη προσκαλεί τον πατέρα να την επισκεφτεί στον τόπο του γάμου μετά την Τρωική εκστρατεία αλλά ο βασιλιάς λέει πως προηγείται μια θυσία που πρέπει να κάνει (στ. 673: *θῦσαί με θυσίαν πρῶτα δεῖ τιν' ἐνθάδε*) και στην οποία ζητά από την Ιφιγένεια να είναι κοντά (στ. 675: *εἶσῃ σύ· χερνίβων γὰρ ἑστήξῃ πέλας*) αφού εκείνη νωρίτερα επεσήμανε πως οι λατρευτικές πράξεις πρέπει να γίνονται σωστά (στ. 674: *ἀλλὰ ξὺν ἱεροῖς χρὴ τό γ' εὐσεβὲς σκοπεῖν*). Η Ιφιγένεια ρωτά αν στηθούν εκεί χοροί (στ. 676: *στήσομεν ἄρ' ἀμφὶ βωμόν, ὦ πάτερ, χορούς;*) κι ο πατέρας της την οδηγεί στη σκηνή αποχαιρετώντας τη στοργικά. Δικαιολογεί τη συγκίνησή του στην Κλυταιμνήστρα με πρόσχημα τον μελλοντικό αποχωρισμό από την κόρη του. Η Κλυταιμνήστρα συμφωνεί μαζί του εννοώντας τον γάμο. Στον διάλογο που ακολουθεί μεταξύ των συζύγων η Κλυταιμνήστρα ρωτά για το γένος του γαμπρού και ο Αγαμέμνων παραθέτει τις γενεαλογικές ρίζες του Αχιλλέα συμπεριλαμβάνοντας σε αυτές και τον Χείρωνα, που υπήρξε ο δάσκαλος που ανέθρεψε τον ήρωα (στ. 709-710). Την καταγωγή του αυτή θα υπενθυμίσει αργότερα ενώπιον της Κλυταιμνήστρας κι ο Αχιλλεύς στο τρίτο Επεισόδιο (στ. 926-927). Ο Χορός πάλι στο τρίτο Στάσιμο, όταν περιγράφει το εορταστικό κλίμα από τους γάμους του Πηλέα με τη Θέτιδα, μεταφέρει την προφητεία του Χείρωνα για τη γέννηση του Αχιλλέα και την άλωση της Τροίας από αυτόν (στ. 1062-1079). Στη συνέχεια ο Χορός αναφέρει την επικείμενη θυσία της στεφανωμένης Ιφιγένειας ως εκδήλωση της ασέβειας από τους Αχαιούς, κάτι που θα προκαλέσει την θεία οργή (στ. 1080-1097).

Η Κλυταιμνήστρα ρωτά για την ημερομηνία του γάμου και εάν ο Αγαμέμνων έχει κάνει τα *προτέλεια*, τη θυσία που προηγείται του γάμου στην Άρτεμη (στ.718: *προτέλεια δ' ἤδη παιδὸς ἔσφαξας θεᾷ;*). Στον γάμο, όπως και στην κηδεία, υπήρχαν στοιχεία στο αρχαιοελληνικό εθιμικό που σχετίζονταν με τη θυσία. Η κόρη έπρεπε να

[351] *Στο ίδιο*, σ. 282.

λουστεί, να εξαγνιστεί και να φορέσει *πέπλους* και *στέφανον* προκειμένου να οδηγηθεί σε ένα δίχως επιστροφή ταξίδι με αναμμένους δαυλούς, άδοντας ένα άσμα και να παραδοθεί από έναν συγγενή της στον άγνωστο σύζυγο.[352] Ο Αγαμέμνων απαντά πως ο γάμος θα γίνει όταν γεμίσει το φεγγάρι και πως προετοιμάζει ήδη αυτή τη θυσία που προηγείται του γάμου (στ. 719: *μέλλω· ’πὶ ταύτῃ καὶ καθέσταμεν τύχῃ*). Ο ίδιος ξέρει πως η θυσία θα έχει ως θύμα την ίδια την κόρη του που ως μόσχος *ἀκήρατος* (στ. 1083) θα απομακρυνθεί πρόωρα από τη μητέρα της.[353] Στην ερώτηση της συζύγου του για το τραπέζι του γάμου και το δείπνο που θα παρατεθεί στις γυναίκες, ο βασιλιάς (με μια έντονη παρήχηση του *θήτα*) απαντά πως πρέπει πρώτα να πραγματοποιηθεί η θυσία (στ. 721: *θύσας γε θύμαθ’ ἃ ἐμὲ χρὴ θῦσαι θεοῖς*) ενώ το τραπέζι θα γίνει δίπλα στα αργίτικα καράβια.

Όταν ο Αγαμέμνων ζητά από την Κλυταιμνήστρα να επιστρέψει στο Άργος και δηλώνει ότι ο ίδιος θα τελέσει τον γάμο, εκείνη ρωτά ποιος θα κρατήσει τη νυφική λαμπάδα (στ. 732: *λιποῦσα παῖδα; τίς δ’ ἀνασχήσει φλόγα;*), κάτι που δεσμεύεται να κάνει ο ίδιος ο Αγαμέμνων (στ. 733: *ἐγὼ παρέξω φῶς ὃ νυμφίοις πρέπει*), κάτι βέβαια που δεν είναι σύμφωνα με το έθιμο όπως επισημαίνει η μητέρα (στ. 734: *οὐχ ὁ νόμος οὗτος οὐδὲ φαῦλ’ ἡγητέα*) που με δυναμισμό αρνείται την πρόταση του συζύγου της τονίζοντας το χρέος της να δώσει η ίδια την κόρη της (στ. 736: *καλὸν τεκοῦσαν τἀμά μ’ ἐκδοῦναι τέκνα*) και να προσφέρει ό,τι χρειάζεται πριν από τον γάμο (στ. στ. 740-741: *ἐλθὼν σὺ τἄξω πρᾶσσε, τἀν δόμοις δ’ ἐγώ, / ἃ χρὴ παρεῖναι νυμφίοισι παρθένοις*). Ο συσχετισμός του φωτός της γαμήλιας λαμπάδας (*λαμπαδούχος*) με το φως της ζωής, που η ηρωίδα πρόκειται να στερηθεί, ενισχύεται και από τη μετατροπή της γαμήλιας κατοικίας σε τελευταία κατοικία.[354]

Στο τρίτο Επεισόδιο όταν ο Αχιλλεύς συναντά για πρώτη φορά την Κλυταιμνήστρα εκείνη του ζητά το δεξί του χέρι ως επιβεβαίωση του αρραβώνα (στ. 831-832: *δεξιάν τ’ ἐμῇ χερὶ / σύναψον, ἀρχὴν μακαρίων νυμφευμάτων*). Μετά την αποκάλυψη της αλήθειας από τον Γέροντα και τη δήλωση υποστήριξης του Αχιλλέα στην Κλυταιμνήστρα, εκείνη εκφράζει τον φόβο μήπως ο θάνατος της κόρης της γίνει κακός οιωνός για έναν γάμο που θα κάνει ο ίδιος αργότερα και πρέπει από αυτό να φυλαχτεί (στ. 987-989: *εἶτά σοι τάχα / ὄρνις γένοιτ’ ἂν τοῖσι μέλλουσιν γάμοις / θανοῦσ’*

[352] Seaford, «The Tragic Wedding», σσ. 106-107.
[353] *Στο ίδιο*, σ. 109.
[354] *Στο ίδιο*, σ. 110.

ἐμὴ παῖς, ὅ σε φυλάξασθαι χρεών). Ρωτά τέλος τον ήρωα εάν θέλει να του αγκαλιάσει τα γόνατα η Ιφιγένεια ως ικέτισσα (στ. 992-993: *βούλῃ νιν ἱκέτιν σὸν περιπτύξαι γόνυ;/ ἀπαρθένευτα μὲν τάδ'· εἰ δέ σοι δοκεῖ, ἥξει*), κάτι που ο ήρωας αρνείται ζητώντας από την Κλυταιμνήστρα να στρέψει την ικεσία της στον ίδιο τον Αγαμέμνονα (στ. 1015: *ἱκέτευ' ἐκεῖνον πρῶτα μὴ κτείνειν τέκνα*). Ο ηθικός κώδικας της Ιφιγένειας, όπως και των άλλων παρθένων του Ευριπίδη, υπηρετεί, όπως οφείλει κάθε γυναίκα, τους όρους της κοινωνικής ηθικής, τα συμφέροντα της πόλης και της οικογένειας. Οι ηθικές της αξίες καθορίζονται από τον ρόλο της στον παραγωγικό κύκλο καθώς κινείται από μια αρχική και βαθιά συναισθηματική δέσμευση προς την οικογένεια της, χαρακτηριστικό των νέων γυναικών, σε ένα ευρύτερο σύνολο σχετικά ανοίκειων και ασαφών γαμήλιων και θρησκευτικών υποχρεώσεων.[355]

Η Ιφιγένεια εν Ταύροις ολοκληρώνει την αρχική της αφήγηση για τη θυσία της στην Αυλίδα, αναφέροντας την σωτήρια για την ίδια επέμβαση της θεάς Άρτεμης. Ειδικότερα διηγείται πως την ώρα που την είχαν τοποθετήσει για θυσία με μαχαίρι στον βωμό, η Άρτεμις την αντικατέστησε με ένα ελάφι και την έφερε να κατοικήσει στην χώρα των Ταύρων (στ. 26-30: *ἐλθοῦσα δ' Αὐλίδ' ἡ τάλαιν' ὑπὲρ πυρᾶς / μεταρσία ληφθεῖσ' ἐκαινόμην ξίφει· / ἀλλ' ἐξέκλεψεν ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου / Ἄρτεμις Ἀχαιοῖς, διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα / πέμψασά μ' ἐς τήνδ' ᾤκισεν Ταύρων χθόνα*).

Στη συνέχεια η Ιφιγένεια πληροφορεί το εξωτερικό κοινό των θεατών πως σε αυτό το μέρος τελεί, σύμφωνα με τα εγχώρια έθιμα, προς τιμήν της θεάς Άρτεμης, μια γιορτή που μόνο το όνομα της είναι ωραίο αλλά για την οποία διστάζει να εκφράσει τη δική της κρίση φοβούμενη τη θεά (στ. 34-37: *ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με· / ὅθεν νόμοισι τοῖσιν ἥδεται θεὰ / Ἄρτεμις, ἑορτῆς, τοὔνομ' ἧς καλὸν μόνον- / τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη-*). Εάν κανείς Έλληνας τύχει να βρεθεί εκεί τον ετοιμάζει για θυσία, σύμφωνα με το προϋπάρχον εθιμικό. Ωστόσο την υποχρέωση της σφαγής για την τέλεση της θυσίας μέσα στο ιερό της θεάς την έχουν άλλοι κι όχι η ίδια (στ. 38-41: *θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει, / ὃς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἕλλην ἀνήρ. / κατάρχομαι μέν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει / ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς*). Με τη χρήση του τεχνικού όρου *κατάρχομαι* προσδιορίζεται η τέλεση των προκαταρκτικών τελετουργιών της

[355] Foley H. P., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 2001, σ. 125.

θυσίας, όπως το ράντισμα με καθαρτήριο νερό και η κοπή των μαλλιών του θύματος.[356] Η εναρκτήρια τελετουργική πράξη όριζε να βυθίσει ο θυσιαστής ένα μικρό κλαδί από τη φωτιά της θυσίας στη λεκάνη με το νερό, ραντίζοντας κατόπιν με αυτό τον βωμό, το θύμα και τους παρευρισκομένους, διαχωρίζοντας έτσι όσους συμμετείχαν πιο στενά στην τελετή και όσους απλώς παρευρίσκονταν στον χώρο.[357] Ο Ευριπίδης εύστοχα, μέσω της απαλλαγής της ηρωίδας του ως φυσικού αυτουργού της αιματηρής θυσίας, αρνείται την αποδοχή της ανθρωποθυσίας ως τελετουργικής πράξης στον ελληνικό χώρο και τη μεταθέτει στη βαρβαρική γη. Με αυτό τον τρόπο εκφράζει την αποδοκιμασία αλλά και τη γενικότερη αποστροφή του Έλληνα θεατή για τα κατάλοιπα μιας πανάρχαιας θρησκευτικής πράξης.[358]

Ακολουθεί μια χαρακτηριστική αφήγηση της ηρωίδας που αναστατωμένη αφηγείται ένα όνειρο που είδε την περασμένη νύχτα ευελπιστώντας πως θα φέρει κάποιου είδους ανάπαυση στους λογισμούς της (στ. 43: *λέξω πρὸς αἰθέρ', εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος*). Διηγείται μάλιστα το όνειρο της στον αιθέρα ο οποίος έχει τη δύναμη να εξαγνίζει.[359] Σύμφωνα με αυτό, ενώ η ίδια βρισκόταν στο Άργος και κοιμόταν στο δωμάτιο των κοριτσιών, έγινε ένας μεγάλος σεισμός. Η ίδια έντρομη βγήκε έξω και είδε να σωριάζεται η στέγη και το στήριγμα του σπιτιού. Της φάνηκε πως μόνο ένας στύλος έμεινε όρθιος από το πατρικό της σπίτι. Στον στύλο αυτόν φύτρωσαν ξανθά μαλλιά και ο στύλος έβγαλε ανθρώπινη λαλιά. Η ίδια θρηνώντας του έριχνε τον αγιασμό, το απαραίτητο τελετουργικό για τη θυσία των ξένων, προετοιμάζοντάς τον για να σφαχτεί (στ. 42-54: *ἃ καινὰ δ' ἥκει νὺξ φέρουσα φάσματα, / λέξω πρὸς αἰθέρ', εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος./ ἔδοξ' ἐν ὕπνῳ τῆσδ' ἀπαλλαχθεῖσα γῆς / οἰκεῖν ἐν Ἄργει, παρθενῶσι δ' ἐν μέσαις / εὕδειν, χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σάλῳ, / φεύγειν δὲ κἄξω στᾶσα θριγκὸν εἰσιδεῖν/ δόμων πίτνοντα, πᾶν δ' ἐρείψιμον στέγος / βεβλημένον πρὸς οὖδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν./ μόνος λελεῖφθαι στῦλος εἷς ἔδοξέ μοι, / δόμων πατρῴων, ἐκ δ' ἐπικράνων κόμας / ξανθὰς*

[356] Bremmer N. J., «Human Sacrifice in Euripides' *Iphigenia in Tauris*: Greek and Barbarian», στο P. Bonnechere, R. Gagne (éd.), *Sacrifices Humains, Perspectives Croisées et Représentations / Human Sacrifice, Cross - Cultural Perspectives and Representations*, Presses universitaires de Liège, Liège 2013, σσ. 87-100, σ. 92.
[357] Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, σσ. 6-7.
[358] Anderson G. M., «Ο μύθος», στο Gregory J. (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Μ. Καίσαρ, Γ. Φιλίππου, Όλ. Μπεζαντάκου, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 2010, σσ. 167-186, σ. 171.
[359] Whitman H. C, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, μτφ. Ε. Θωμαδάκη, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1996, σ. 17.

καθεῖναι, φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν, / κἀγὼ τέχνην τήνδ' ἣν ἔχω ξενοκτόνον / τιμῶσ' ὑδραίνειν αὐτὸν ὡς θανούμενον, κλαίουσα).[360] Χρειάζεται εν προκειμένω να θυμηθούμε πως αργότερα θα υπάρξει μια υπενθύμιση της καθαγιαστικής αυτής πράξης καθώς στο δεύτερο Επεισόδιο ο Ορέστης ορκίζει τον Πυλάδη όταν επιστρέψει στο Άργος, να του υψώσει τάφο βάζοντας πάνω του σημάδια που να θυμίζουν τον νεκρό και στον τύμβο αυτόν να εναποθέσει δάκρυα και πλεξίδες από τα μαλλιά της Ιφιγένειας. Να πει μάλιστα πώς πέθανε και τον ράντισε μια Αργεία με αγίασμα (στ. 701-705).

Ως προς το συγκεκριμένο όνειρο δεν προϋπάρχει καμία άλλη σχετική μυθολογική παράδοση και αποτελεί μάλλον επινόηση του Ευριπίδη προκειμένου να δοθεί ώθηση στη δράση από ένα θεόσταλτο όνειρο που έστειλε ίσως ο Απόλλων.[361] Ωστόσο η πιο πιθανή εκδοχή είναι να έστειλε το όνειρο η Άρτεμις, σε μια προσπάθεια αποτροπής της θυσίας του Ορέστη, όπως είχε κάνει και στην περίπτωση της Ιφιγένειας.[362] Ο Ευριπίδης τοποθετεί το όνειρο στην αρχή του έργου για να υπενθυμίσει πιθανότατα τον παραλληλισμό της μοίρας των δύο αδερφών αλλά και να προοικονομήσει το αντίστοιχο αίσιο τέλος της περιπέτειας και των δύο.[363]

Η ίδια η Ιφιγένεια επιχειρεί μια ερμηνεία του ονείρου της βάζοντας στη θέση του *στύλου* τον Ορέστη, τον οποίο υποτίθεται ότι ετοίμαζε προς θυσία, όπως και όποιον έραινε με το αγίασμά της. Ο Ορέστης ήταν όπως όλα τα αρσενικά παιδιά, *στύλος* για τον οίκο της (στ. 56-58: *τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγώ. / στῦλοι γὰρ οἴκων παῖδές εἰσιν ἄρσενες· / θνήσκουσι δ' οὓς ἂν χέρνιβες βάλωσ' ἐμαί*). Είναι χαρακτηριστικό πως η ηρωίδα δεν αναγνωρίζει κανένα προφητικό γνώρισμα στο όνειρο, θεωρώντας πως αναφέρεται μόνο στο παρόν και στο παρελθόν και απομονώνοντας αποκλειστικά δύο στοιχεία στην ερμηνεία της, τον ασάλευτο στύλο και το ράντισμα που γινόταν μόνο σε όποιον επρόκειτο να θυσιαστεί.[364] Μολονότι το ράντισμα γίνεται σε αυτόν που πρόκειται

[360] Ο θριγκός του πατρικού παλατιού (*στᾶσα θριγκὸν εἰσιδεῖν*), που συμβολίζει τον Αγαμέμνονα, σχετίζεται με τους θριγκούς του ναού της Αρτέμιδας όπου βρίσκονται κρεμασμένα τα κρανία των τελετουργικών σφαγίων (Bennett S., *Mind and Madness in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca, New York and London 1978, σ. 99).

[361] Messer S. W., *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, Columbia University Press, New York 1918, σσ. 94-95.

[362] Trieschnigg C.P., «Iphigenia's Dream in Euripides' *Iphigenia Taurica*», *Classical Quarterly* 58/2 (2008), σσ. 461-478, σ. 473.

[363] Sansone D., «The Sacrifice Motif in Euripides' *Iphigenia Taurica*», *Transactions of the American Philological Association (1974-)* 105 (1975), σσ. 283-295, σ. 283.

[364] Trieschnigg, «Iphigenia's Dream in Euripides' *Iphigenia Taurica*», σ. 465.

να θανατωθεί, έχει δηλαδή αναφορά σε ένα μελλοντικό γεγονός, η Ιφιγένεια θεωρεί τον Ορέστη ήδη νεκρό. Αδυνατεί δηλαδή να ερμηνεύσει το όνειρο ως μια προφητεία ή προειδοποίηση για όσα ακολουθήσουν, περιορίζοντας την χρονική του αναφορά στο παρόν και στο παρελθόν. Επιπλέον, μη γνωρίζοντας την αληθινή ταυτότητα του Ορέστη, δεν συνδέει σε καμιά περίπτωση τον επικείμενο θάνατο του αδερφού της με την ίδια, αδυνατώντας να κάνει τον παραμικρό μελλοντικό συσχετισμό με όσα ακολουθήσουν. Το όνειρο δεν ταιριάζει, όπως κρίνει η Ιφιγένεια, σε κανέναν άλλον, καθώς όταν την θυσίασαν ο Στρόφιος δεν είχε γιο (στ. 59-60: *οὐδ' αὖ συνάψαι τοὔναρ ἐς φίλους ἔχω· / Στροφίῳ γὰρ οὐκ ἦν παῖς, ὅτ' ὠλλύμην ἐγώ*). Έτσι λοιπόν τώρα θέλει να προσφέρει χοές στον Ορέστη μαζί με τις Ελληνίδες γυναίκες που ο Θόας έχει στη δούλεψή της (στ. 61-64: *νῦν οὖν ἀδελφῷ βούλομαι δοῦναι χοὰς / παροῦσ' ἀπόντι –ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἄν- / σὺν προσπόλοισιν, ἃς ἔδωχ' ἡμῖν ἄναξ / Ἑλληνίδας γυναῖκας*). Επειδή ωστόσο δεν βλέπει τις Ελληνίδες *προσπόλους*, μπαίνει στον ναό να τις αναζητήσει. Έχει ενδιαφέρον η ερμηνεία[365] που διάφοροι μελετητές δίνουν στο όνειρο καθώς, πέραν της ασφαλούς αναφοράς στον Ορέστη, αυτό σχετίζεται περαιτέρω με τον μετέπειτα ψευδο-εξαγνισμό του ήρωα στο νερό της θάλασσας εξαιτίας της μητροκτονίας, αποτελώντας ταυτόχρονα μέρος του σχεδίου απόδρασης.[366] Η αληθής ερμηνεία του ονείρου δεν αποκαλύπτεται ως το τέλος του έργου και τούτο διότι εάν η ηρωίδα είχε κάνει διαφορετική εκτίμηση για το περιεχόμενο του νωρίτερα, το έργο θα ακολουθούσε ασφαλώς διαφορετική πλοκή.[367] Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως η ίδια, ειρωνικά, αποκηρύσσει τα όνειρα όταν μαθαίνει την αλήθεια για τον αδερφό της.[368]

Στην Πάροδο η Ιφιγένεια κάνει ξανά, όπως και στον Πρόλογο, μια αναδρομή στην έως τώρα ζωή της λέγοντας πως από τη στιγμή της γέννησής της προοριζόταν για τη θυσία της (στ. 211-212: *σφάγιον πατρῴᾳ λώβᾳ / καὶ θῦμ' οὐκ εὐγάθητον ἔτεκεν*). Ο Ευριπίδης αναδεικνύει τον ιερατικό της ρόλο καθώς η Ιφιγένεια εμφανίζεται να βγαίνει

[365] Είναι εν προκειμένω πολύ ενδιαφέρουσα η έννοια της αμφισημίας που αποδίδει ο Κώστας Βαλάκας στο όνειρο της Ιφιγένειας καθώς κατ' ουσίαν είναι ένα αλληγορικό μοτίβο που εξυπηρετεί την πλοκή του έργου και κατασκευάζεται σαν ένα σύνολο από μεταφορές που επανέρχονται στη γλώσσα του έργου (Βαλάκας Κ, «Όνειρα και τραγωδία: Το πρόβλημα των προρρήσεων στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη», στο *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής* 6 (1993), σσ. 109-139, σσ. 112-113).
[366] Trieschnigg, «Iphigenia's Dream in Euripides' *Iphigenia Taurica*», σ. 471.
[367] Cropp M.J., *Iphigenia in Tauris*, Aris & Phillips, Warminster 2002, σ. 176.
[368] Trieschnigg, «Iphigenia's Dream in Euripides' *Iphigenia Taurica*», σ. 469.

από τον ναό ενώ τη συνοδεύουν δυο υπηρέτες του ναού βαστώντας αγγεία με χοές. Αφού πρώτα γνωστοποίησε στις γυναίκες του Χορού το πένθιμο όνειρό της, ετοιμάζεται να προσφέρει τις νεκρικές χοές. Τα υλικά των χοών, που αναπαύουν τους νεκρούς, είναι γάλα από αγελάδες του βουνού, κρασί και μέλι (στ. 159-166: *ᾧ τάσδε χοὰς / μέλλω κρατῆρά τε τὸν φθιμένων / ὑδραίνειν γαίας ἐν νώτοις / πηγάς τ' οὐρείων ἐκ μόσχων / Βάκχου τ' οἰνηρὰς λοιβὰς / ξουθᾶν τε πόνημα μελισσᾶν, / ἃ νεκροῖς θελκτήρια κεῖται*). Ζητά από έναν συνοδό της να της δώσει την ολόχρυση κούπα με τις σπονδές του Άδη (στ. 167-168: *ἀλλ' ἔνδος μοι πάγχρυσον / τεῦχος καὶ λοιβὰν Ἄιδα*). Προσφέρει κατόπιν τις νεκρικές χοές στον Ορέστη εκφράζοντας την αδυναμία της, λόγω της εξορίας της, να προσφέρει στον τάφο του τα μαλλιά και τα δάκρυά της (στ. 170-177). Ο Χορός θα αντιφωνήσει με ασιατικούς ύμνους, υποτίθεται –όπως τουλάχιστον δηλώνεται– σε «βαρβαρική λαλιά». Θα πει ένα τραγούδι αγαπημένο στους νεκρούς, το μοιρολόι που τραγουδά ο Άδης και δεν μοιάζει με τους παιάνες (στ. 179-185: *ἀντιψάλμους ᾠδὰς ὕμνον τ' / Ἀσιητᾶν σοι βάρβαρον ἀχὰν / δεσποίνᾳ γ' ἐξαυδάσω, / τὰν ἐν θρήνοισιν μοῦσαν,/ νέκυσι μελομέναν, τὰν ἐν μολπαῖς / Ἄιδας ὑμνεῖ δίχα παιάνων*). Στην απάντησή της η Ιφιγένεια δείχνει την αποστροφή της για το ιερατικό της λειτούργημα στην ξένη γη (στ. 225-228: *αἱμόρραντον δυσφόρμιγγα / ξείνων †αἱμάσσουσ' ἄταν βωμούς,† / οἰκτράν τ' αἰαζόντων αὐδὰν/ οἰκτρόν τ' ἐκβαλλόντων δάκρυον*).

Στο πρώτο Επεισόδιο ο Βοσκός ανακοινώνει στην Ιφιγένεια την σύλληψη δυο Ελλήνων νέων που πρέπει να προσφερθούν ως θυσία στην Άρτεμη, ζητώντας από την ιέρεια να ετοιμάσει τον αγιασμό και όσα άλλα απαιτούνται για τη θυσία (στ. 244-245: *χέρνιβας δὲ καὶ κατάργματα / οὐκ ἂν φθάνοις ἂν εὐτρεπῆ ποιουμένη*). Η Ιφιγένεια παραδέχεται πως έχει καιρό να προσφέρει θυσία Ελλήνων στον βωμό της Άρτεμης (στ. 258-259: *οὐδέ πω βωμὸς θεᾶς / Ἑλληνικαῖσιν ἐξεφοινίχθη ῥοαῖς*). Τους νέους συνέλαβαν οι βοσκοί σύμφωνα με τον νόμο της χώρας (στ. 280: *θηρᾶν τε τῇ θεῷ σφάγια τἀπιχώρια*) κάτι που πρέπει να είχαν υπόψη τους κι οι ίδιοι οι νέοι (στ. 278: *φόβῳ, κλύοντας ὡς θύοιμεν ἐνθάδε ξένους*). Μετά τη σύλληψή τους την εντολή να οδηγηθούν προς ραντισμό και σφαγή έδωσε ο Θόας (στ. 335: *εἰς χέρνιβάς τε καὶ σφαγεῖ' ἔπεμπέ σοι*). Η Ιφιγένεια διώχνει τον βοσκό λέγοντας πως θα αναλάβει η ίδια το ιερό της χρέος (στ. 343: *τὰ δ' ἐνθάδ' ἡμεῖς οἷα φροντιούμεθα*). Στο διάστημα ως την επικείμενη τέλεση της θυσιαστικής πράξης η ηρωίδα πικραμένη θυμίζει ξανά κάποιες λεπτομέρειες από τη σκηνή της θυσίας

της στην Αυλίδα. Αναγνωρίζει ως ιερουργό της θυσίας της τον πατέρα της Αγαμέμνονα (στ. 360: *ἱερεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ*) και αναφέρεται στην ικεσία της με αίτημα να ματαιώσει τη θυσία που της επεφύλασσε, αντί του γάμου της με τον Αχιλλέα που της είχαν ψευδώς υποσχεθεί (στ. 357-371).

Αμέσως μετά η ηρωίδα εκφράζει την έντονη δυσπιστία της ως προς το ότι μπορεί να υπάρχουν θεοί που επιτρέπουν τις ανθρωποθυσίες, άρα και η Άρτεμις μεταξύ αυτών, μιας και σε άλλες περιπτώσεις (για παράδειγμα, όποιος έχει αίμα στα χέρια του, όποιος αγγίξει λεχώνα ή νεκρό διώχνεται από τον βωμό της θεάς) οι θεοί εκφράζουν εξαιρετική ευαισθησία. Η ίδια θεωρεί πως η αιμοβόρα φύση των ντόπιων της Ταυρίδας ευθύνεται για την απόδοση αυτής της συμπεριφοράς στους θεούς, οι οποίοι είναι από τη φύση τους αγαθοί (στ. 380-391).[369] Ο ποιητής έντεχνα βάζει στο στόμα της ηρωίδας αυτό τον συλλογισμό μιας και στη συνέχεια θα υπάρξει αποκατάσταση αυτής της σχέσης θεών και ανθρώπων ως προς την ευθύνη των πράξεων του καθενός, με την κλοπή του αγάλματος της θεάς και τη μεταφορά του στην Αττική, έναν χώρο σαφώς πιο εξευγενισμένης λατρείας από αυτόν της Ταυρικής γης.[370] Επιπλέον η Ιφιγένεια δείχνει να απαλλάσσει ηθικά τον εαυτό της από την τέλεση των ανθρωποθυσιών, που παρουσιάζεται ως ένα υποχρεωτικό από το βαρβαρικό περιβάλλον θρησκευτικό τελετουργικό και το οποίο η ίδια ως Ελληνίδα απεχθάνεται αλλά είναι υποχρεωμένη ως ιέρεια στην ξένη γη να πραγματοποιεί.[371]

Τον ιερατικό χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας υποστηρίζει στο πρώτο Στάσιμο και ο Χορός, ο οποίος αναφέρεται παράλληλα και στην ιέρεια της Ήρας Ιώ που περιπλανήθηκε στα μέρη τους (στ. 394-397), αλλά και στον ναό της Άρτεμης που ποτίζεται με θυσίες από ανθρώπινο αίμα (στ. 402-405: *ἔνθα κούρᾳ / δίᾳ τέγγει / βωμοὺς καὶ περικίονας / ναοὺς αἷμα βρότειον*). Εύχεται μάλιστα με κάποιο τρόπο να βρισκόταν εκεί η Ελένη, και η Ιφιγένεια ως ιέρεια να αρχίσει το τελετουργικό της θυσίας, σχηματίζοντας κύκλο από το αίμα που θα στάξει τριγύρω στα μαλλιά της με τη σφαγή της (στ. 442-446: *ἵν' ἀμφὶ χαί / τᾳ δρόσον αἱματηρὰν / ἑλιχθεῖσα λαιμοτόμῳ / δεσποίνας χειρὶ θάνοι / ποινὰς δοῦσ' ἀντιπάλους*).

---

[369] Lesky Al., *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*. *Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, μτφ. Ν. Χ. Χουμουρζιάδης, Τόμος Β, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης Αθήνα, 2003, σσ. 230-231.
[370] Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, σ. 26.
[371] Μαρκαντωνάτος Γ., *Ιφιγένεια η εν Ταύροις,* (κριτική και ερμηνευτική έκδοση), Gutenberg, Αθήνα 1996, σ. 84.

Στην έναρξη του δευτέρου Επεισοδίου μάλιστα η Κορυφαία του Χορού βλέποντας τους δυο νέους που πρόκειται να θυσιαστούν από την ιέρεια, δηλώνει πως η ανθρωποθυσία είναι ανόσια πράξη για τους Έλληνες ζητώντας ωστόσο από τη θεά να τη δεχτεί, εφόσον της είναι αρεστές αυτές οι τελετές (στ. 463-466: *ὦ πότνι', εἴ σοι τάδ' ἀρεσκόντως / πόλις ἥδε τελεῖ, δέξαι θυσίας, / ἃς ὁ παρ' ἡμῖν νόμος οὐχ ὁσίας / ["Ελλησι διδοὺς] ἀναφαίνει*). Η Ιφιγένεια απαντά λέγοντας πως θα κάνει όσα πρέπει ως ιέρεια. Λύνει πρώτα τους αιχμαλώτους αφού δεν χρειάζεται να είναι δεμένοι, καθώς είναι αφιερωμένοι πια στη θεά. Ζητά έπειτα από τον Χορό να μπει στον ναό και να προετοιμάσει την τέλεση της θυσίας σύμφωνα με τα θέσμια και τα δέοντα (στ. 467-471: *τὰ τῆς θεοῦ μὲν πρῶτον ὡς καλῶς ἔχῃ / φροντιστέον μοι. μέθετε τῶν ξένων χέρας, / ὡς ὄντες ἱεροὶ μηκέτ' ὦσι δέσμιοι. / ναοῦ δ' ἔσω στείχοντες εὐτρεπίζετε / ἃ χρὴ 'πὶ τοῖς παροῦσι καὶ νομίζεται*). Αυτή η καθαρτήρια τελετή που συνοδεύει μια πράξη καθαγιασμένης βίας, φέρνει στο νου των θεατών το δίλημμα της ηρωίδας για την αγνή θεά Άρτεμη που αποστρέφεται μεν τη θέα του θανάτου αλλά ωστόσο απαιτεί ανθρώπινα σφάγια.[372] Ο Ευριπίδης στη συνέχεια παραλληλίζει αριστοτεχνικά τα προορισμένα για θυσία ζώα που κυκλοφορούσαν ελεύθερα (*ἄφετοι θῆρες*) με τους αιχμαλώτους των ανθρωποθυσιών που φυλάσσονταν αυστηρά (στ. 475-478). Ο Ορέστης απαντά πως είναι γνώστης των εκεί θυσιών (στ. 490-491: *τὰς γὰρ ἐνθάδε/ θυσίας ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν*), εννοώντας σαφώς την τέλεση ανθρωποθυσιών, κάτι που θεωρείται ξένο στην δική τους θρησκευτική παράδοση αλλά επιτρεπτό σε μια ξένη χώρα όπως οι θεατές έμαθαν και νωρίτερα από την Κορυφαία του Χορού (στ. 464-466: *δέξαι θυσίας, / ἃς ὁ παρ' ἡμῖν νόμος οὐχ ὁσίας / ["Ελλησι διδοὺς] ἀναφαίνει*).

Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός πως στη συνομιλία Ιφιγένειας και Ορέστη στο ίδιο Επεισόδιο ο ήρωας εκφράζει την άποψη πως ο ίδιος, αν κι είχε φρόνηση, χάθηκε επειδή πίστεψε σε μαντείες (στ. 574-575: *ὅς οὐκ ἄφρων ὢν μάντεων πεισθεὶς λόγοις / ὄλωλεν*). Το ίδιο επαναλαμβάνει λίγο αργότερα λέγοντας πως ξεγελάστηκε από τα «ψεύδη» του μάντεως Απόλλωνα, με αποτέλεσμα να περιπλανιέται συνεχώς μετά τη δολοφονία της μητέρας του (στ. 711-713: *ἡμᾶς δ' ὁ Φοῖβος μάντις ὢν ἐψεύσατο· / τέχνην δὲ θέμενος ὡς προσώταθ' Ἑλλάδος / ἀπήλασ', αἰδοῖ τῶν πάρος μαντευμάτων*). Ο Πυλάδης, ωστόσο, ακόμη κι αν ο θάνατος του φίλου του είναι κοντά, αρνείται πως η θεία

[372] Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, σ. 30.

μαντεία δεν αποδείχτηκε σωστή (στ. 719: *ἀτὰρ τὸ τοῦ θεοῦ σ' οὐ διέφθορέν γέ πω μάντευμα*).

Στον διάλογο που ακολουθεί μεταξύ Ιφιγένειας και Ορέστη, ανάμεσα στα άλλα, η ηρωίδα ρωτά εάν επέστρεψε ο Κάλχας από την Τροία (στ. 531: *Κάλχας τις ἦλθε μάντις ἐκ Τροίας πάλιν*;) κι όταν ο Ορέστης την πληροφορεί για τον χαμό του, όπως λένε στις Μυκήνες, η Ιφιγένεια εκφράζει τη χαρά της, αναγνωρίζοντας προφανώς τη συμμετοχή του μάντη στην άσχημη τύχη της. Αργότερα στο ίδιο Επεισόδιο, όταν η Ιφιγένεια γνωστοποιεί το περιεχόμενο της δέλτου, επανέρχεται στη σωτηρία της από τη θυσία στην Αυλίδα και την αντικατάστασή της από ένα ελάφι που τοποθέτησε, αντ' αυτής, η Άρτεμη στον βωμό (στ. 783-786: *ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου θεὰ / Ἄρτεμις ἔσωσέ μ', ἣν ἔθυσ' ἐμὸς πατήρ,/ δοκῶν ἐς ἡμᾶς ὀξὺ φάσγανον βαλεῖν, / εἰς τήνδε δ' ὤκισ' αἶαν*).

Όταν ο Ορέστης ρωτά ποιος είναι ο τελεστής της θυσίας η Ιφιγένεια δηλώνει τον εαυτό της, χαρακτηρίζοντας το έργο της ως αναγκαίο και επιβαλλόμενο (στ. 620: *ἀλλ' εἰς ἀνάγκην κείμεθ', ἣν φυλακτέον*). Ωστόσο διευκρινίζει πως δεν είναι εκείνη που θα τους σφάξει αφού αυτό είναι έργο αντρών μέσα στον ναό (στ. 624: *ἔσω δόμων τῶνδ' εἰσὶν οἷς μέλει τάδε*). Η ίδια θα τους ρίξει μόνο αγιασμό στα μαλλιά (στ. 622: *χαίτην ἀμφὶ σὴν χερνίψομαι*). Η φράση αυτή, που την έχουμε ξαναδεί παρόμοια νωρίτερα (στ. 442-443: *ἵν' ἀμφὶ χαίταν / δρόσον αἱματηρὰν / ἑλιχθεῖσα λαιμοτόμῳ/ δεσποίνας χειρί*) προσδιορίζει την κομβική κυκλική κίνηση του χεριού της ιέρειας, όταν πραγματοποιεί την τελετουργική πράξη του καθαρμού.[373]

Ο Ορέστης ζητά να μάθει ποιος θα είναι ο τάφος του μετά τη θυσία κι η Ιφιγένεια κάνει λόγο για ιερή φωτιά και πλατύ χάσμα στον βράχο (στ. 626: *πῦρ ἱερὸν ἔνδον χάσμα τ' εὐρωπὸν πέτρας*). Αναστατωμένος εκείνη τη στιγμή ο Ορέστης αναζητά τη χαμένη του αδερφή να τον νεκροστολίσει κι η Ιφιγένεια τον «καθησυχάζει» λέγοντας πως, λόγω της κοινής τους καταγωγής από το Άργος, θα βάλει πολλά στολίδια στον τάφο, θα σβήσει τη στάχτη με ξανθό λάδι και θα ρίξει στη φωτιά στάλες από μέλι ανθέων του βουνού (στ. 632-635: *πολύν τε γάρ σοι κόσμον ἐνθήσω τάφῳ, / ξανθῷ τ' ἐλαίῳ σῶμα σὸν κατασβέσω, / καὶ τῆς ὀρείας ἀνθεμόρρυτον γάνος / ξουθῆς μελίσσης εἰς πυρὰν βαλῶ σέθεν*). Μετά την είσοδο της ιέρειας στον ναό ο Χορός μοιρολογεί τον Ορέστη για τις αιμάτινες στάλες του

[373] Parker L. P. E., *Euripides. Iphigenia in Tauris.* (edited with Introduction and Commentary), Oxford University Press, Oxford 2016, σ. 105.

ιερού ραντισμού που τον περιμένουν (στ. 643-644: *κατολοφυρόμεθα σὲ τὸν χερνίβων / ῥανίσι μελόμενον αἱμακταῖς*).

Στο ίδιο Επεισόδιο αναγνωρίζουμε άλλο ένα χαρακτηριστικό της ιερατικής ιδιότητας της Ιφιγένειας, η οποία έχει τη διαχειριστική ευθύνη των θυσιών στον ναό. Ειδικότερα, όταν η Ιφιγένεια προτείνει στον Ορέστη να του χαρίσει τη ζωή προκειμένου να μεταφέρει ένα γράμμα της στις Μυκήνες και να θυσιαστεί, αντ' αυτού ο Πυλάδης, φαίνεται πως ως ιέρεια έχει κάποιου είδους εξουσία για το ποιος θα σκοτωθεί και ποιος όχι και πως μπορεί να δικαιολογήσει και να υποστηρίξει την όποια επιλογή της. Να σημειωθεί επίσης πως αργότερα, όταν για την επιτυχία της αποστολής ορκίζονται αμοιβαία η Ιφιγένεια και ο Πυλάδης -η μεν πρώτη στην Άρτεμη, ως ιέρεια του ναού της (στ. 748: *Ἄρτεμιν, ἐν ἧσπερ δώμασιν τιμὰς ἔχω*), ο δε δεύτερος στον Δία (στ. 749: *ἐγὼ δ' ἄνακτά γ' οὐρανοῦ, σεμνὸν Δία*)- η Ιφιγένεια παραδέχεται πως θα εξασφαλίσει η ίδια τη θετική στάση του βασιλιά (στ. 742).

Η ιερότητα της Ιφιγένειας αναδεικνύεται περαιτέρω κατά τη στιγμή της αναγνώρισής της από τον Ορέστη, όταν εκείνος πάει συγκινημένος να την αγκαλιάσει και η κορυφαία του Χορού τον εμποδίζει λέγοντας πως δεν επιτρέπεται να μολύνει την υπηρέτρια της θεάς[374] αγκαλιάζοντας τα ανέγγιχτα πέπλα της (στ. 798-799: *ξέν', οὐ δικαίως τῆς θεοῦ τὴν πρόσπολον / χραίνεις ἀθίκτοις περιβαλὼν πέπλοις χέρα*).[375] Μετά την αναγνώριση των δυο αδελφών η ηρωίδα μεταφέρει άλλη μια εικόνα της παρελθούσας θυσίας της, με τους θρήνους και τα ραντίσματα που έλαβαν τότε χώρα (στ. 860-861: *παρὰ δὲ βωμὸν ἦν δάκρυα καὶ γόοι. / φεῦ φεῦ χερνίβων ‹τῶν› ἐκεῖ*).

Το τρίτο Επεισόδιο ξεκινά με την εμφάνιση του Θόαντα ο οποίος ρωτά πού βρίσκεται η ιέρεια του ναού, εάν ράντισε τους ξένους κι εάν η φωτιά έκαψε ήδη τα κορμιά τους (στ. 1153-1155: *ποῦ 'σθ' ἡ πυλωρὸς τῶνδε δωμάτων γυνὴ / Ἑλληνίς; ἤδη τῶν ξένων κατήρξατο; / ἀδύτοις ἐν ἀγνοῖς σῶμα λάμπονται πυρί;*). Η Ιφιγένεια βγαίνει από τον ναό βαστώντας το ξόανο της θεάς κι αμέσως φτύνει. Ανακοινώνει πως η θεά της

[374] Χρειάζεται εν προκειμένω να θυμηθούμε τη σύζευξη ιερότητας και παρθενίας που είχαμε επισημάνει νωρίτερα και στον *Αγαμέμνονα* στην περίπτωση της Κασσάνδρας (βλ. Α.1.2.1).

[375] Παρουσιάζει ενδιαφέρον η διαπίστωση πως ο όρος *πρόσπολος* του στ. 798 δηλώνει την ιέρεια και στους τρεις τραγικούς. Εκτός από την περίπτωση της Ιφιγένειας στο συγκεκριμένο στίχο θυμόμαστε τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου (στ. 1024: *ξὺν προσπόλοισιν αἵτε φρουροῦσιν βρέτας*) και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή (στ. 1053 *προσπόλων Εὐμολπιδᾶν*). Με την ανάλογη έννοια του υπηρέτη ενός θεού χρησιμοποιούνταν και ο όρος *πρόπολος* (Zografou A., *Chemins d' Hècate: Portes, Routes, Carrefours et Autres Figures de l΄ Entre-Deux*, Presses Universitaires de Liège, Liège 2010, σ. 286).

υπαγόρευσε να πει έναν ιερό λόγο (στ. 1161: *ἀπέπτυσ'· Ὁσίᾳ γὰρ δίδωμ' ἔπος τόδε*). Λέει στον βασιλιά πως τα ανθρώπινα σφάγια που της έφεραν είναι μολυσμένα (στ. 1163: *οὐ καθαρά μοι τὰ θύματ' ἠγρεύσασθ*) κι αυτό της το φανέρωσε η ίδια η θεά, αποστρέφοντας το πρόσωπο της με το να γυρίσει μόνη (στ. 1167: *αὐτόματον*) το άγαλμα της από την άλλη πλευρά (στ. 1165: *βρέτας τὸ τῆς θεοῦ πάλιν ἕδρας ἀπεστράφη*) και κλείνοντας παράλληλα τα μάτια της (στ. 1167: *ὄψιν δ' ὀμμάτων ξυνήρμοσεν*). Ως αιτία του μιάσματος αναφέρει την μητροκτονία που βαραίνει τους δύο αιχμαλώτους (στ. 1173: *μητέρα κατειργάσαντο κοινωνῷ ξίφει*). Είναι αξιοσημείωτο πως στο άκουσμα αυτής της πληροφορίας ο Θόας έκπληκτος επικαλείται τον Απόλλωνα (στ. 1174: *Ἄπολλον, οὐδ' ἐν βαρβάροις γ' ἔτλη τις ἄν*). Εκτός από το σκόπιμο χιούμορ στην έκπληκτη αντίδραση του βασιλιά,[376] με αυτή την ειρωνική προσφώνηση στον θεό που διέταξε τον φόνο, επαναλαμβάνεται η επίκριση του χρησμού του Απόλλωνα από τους Διόσκουρους, η οποία απαντάται και στο τέλος της *Ηλέκτρας* (στ. 1302: *Φοίβου τ' ἄσοφοι γλώσσης ἐνοπαί*).[377]

Η Ιφιγένεια βγάζει έξω από τον ναό το άγαλμα στον καθαρό αέρα μακριά από το αίμα των μολυσμένων (στ. 1177: *σεμνόν γ' ὑπ' αἰθέρ', ὡς μεταστήσω φόνου*). Ζητά από τον βασιλιά να σεβαστούν το έθιμο (στ. 1189: *τὸν νόμον ἀνάγκη τὸν προκείμενον σέβειν*)[378] κι όταν εκείνος ρωτά πού είναι το σπαθί κι ο αγιασμός (στ. 1190: *οὔκουν ἐν ἔργῳ χέρνιβες ξίφος τε σόν;*), εκείνη του απαντά πως τα ανθρώπινα θύματα χρειάζεται πρώτα να εξαγνιστούν με καθαρμό (στ. 1191: *ἁγνοῖς καθαρμοῖς πρῶτά νιν νίψαι θέλω*) όχι σε νερό πηγής αλλά στη θάλασσα (στ. 1193: *θάλασσα κλύζει πάντα τἀνθρώπων κακά*), αφού στην αρχαιοελληνική θρησκευτική παράδοση η θάλασσα θεωρείται τόπος απόρριψης του μιάσματος. Όταν ο Θόας προτείνει οι δύο αιχμάλωτοι να καθαρθούν στη θάλασσα δίπλα στον ναό, η Ιφιγένεια αντιπροτείνει ένα έρημο μέρος γιατί (υποτίθεται ότι) θα κάνει και κάποιες άλλες τελετουργίες, που πρέπει να είναι απόρρητες για τους άλλους (στ. 1197: *ἐρημίας δεῖ· καὶ γὰρ ἄλλα δράσομεν*). Επιπρόσθετα ζητά να πλύνει και το άγαλμα της θεάς (στ. 1199: *ἁγνιστέον μοι καὶ τὸ τῆς θεοῦ βρέτας*) καθώς το μόλυνε το

[376] Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, σ. 47.
[377] Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*. *Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, σ. 236.
[378] Το έθιμο βέβαια αυτό δεν ανήκει στα *νόμιμα* ή *πάτρια* της Ταυρικής γης αλλά αποτελεί μια αξιοποίηση των αθηναϊκών λατρευτικών πρακτικών από τον Ευριπίδη για την εξυπηρέτηση της πλοκής του έργου. (McClure L., «Priestess and Polis in Euripides' *Iphigeneia in Tauris*», στο M. Dillon – E. Eidinow – L. Maurizio (eds.), *Women's Ritual Competence in the Greco-Roman Mediterranean*, Routledge, London 2016, σσ. 97-130, σ. 118).

αίμα της μητροκτονίας (στ. 1200: *κηλὶς ἔβαλέ νιν μητροκτόνος*).[379] Δίνει κατόπιν οδηγίες στον Θόαντα να αλυσοδέσουν τους ξένους και να τους φέρουν με συνοδεία κοντά της, ενώ κάποιος πρέπει να ενημερώσει τους κατοίκους να μη βγουν από τα σπίτια τους για να μη μολυνθούν από το μίασμα (στ. 1211: *μυσαρὰ γὰρ τὰ τοιάδ' ἐστί*). Ζητά επίσης από τον Θόαντα να μείνει δίπλα στον ναό ανάβοντας φωτιά για να τον εξαγνίσει (στ. 1216: *ἅγνισον πυρσῷ μέλαθρον*) κι όταν οι ξένοι θα βγαίνουν από τον ναό να καλύψει το πρόσωπο του (στ. 1218: *πέπλον ὀμμάτων προθέσθαι*) για να προστατευθεί κι αυτός από το μίασμα (στ. 1218: *μὴ παλαμναῖον λάβω*). Η σκηνή της εξαπάτησης κυλά γρήγορα σε ένα σχεδόν εύθυμο κλίμα αφού η ηρωίδα ξεγελά τον Θόαντα, λέγοντάς του στην ουσία όλη την αλήθεια.[380]

Όταν ανοίγει η πόρτα του ναού, πράγματι ο Θόας απομακρύνεται σκεπάζοντας το πρόσωπό του, για να προστατευθεί από το μίασμα των δύο αιχμαλώτων. Ο Ορέστης με τον Πυλάδη βγαίνουν αλυσοδεμένοι με συνοδεία δούλων. Άλλοι κρατούν αρνιά για να ξεπλύνει η ιέρεια το ανθρώπινο αίμα με αίμα ζώων και άλλοι κρατούν αναμμένες λαμπάδες και ιερά σκεύη για να τελεστεί ο καθαρμός (στ. 1223-1225: *θεᾶς κόσμους νεογνούς τ' ἄρνας, ὡς φόνῳ φόνον / μυσαρὸν ἐκνίψω, σέλας τε λαμπάδων τά τ' ἄλλ' ὅσα / προυθέμην ἐγὼ ξένοισι καὶ θεᾷ καθάρσια*). Απευθυνόμενη κατόπιν στους ντόπιους, η Ιφιγένεια ζητά να σταθούν μακριά από το μίασμα, κάνοντας ξεχωριστή έκκληση στους ιερείς, που πρέπει να έχουν τα χέρια τους αγνά για τις ιερουργίες, σε όσους πρόκειται να νυμφευτούν και στις εγκύους (στ. 1226-1229: *ἐκποδὼν δ' αὐδῶ πολίταις τοῦδ' ἔχειν μιάσματος, / εἴ τις ἢ ναῶν πυλωρὸς χεῖρας ἁγνεύει θεοῖς / ἢ γάμον στείχει συνάψων ἢ τόκοις βαρύνεται, / φεύγετ', ἐξίστασθε, μή τῳ προσπέσῃ μύσος τόδε*). Απευθύνεται τέλος στην Άρτεμη λέγοντας πως, εάν ξεπλυθεί το φονικό αίμα και προσφερθεί η θυσία στον αρμόζοντα χώρο, αφ' ενός θα αποκαθαρθεί η κατοικία της ίδιας της και αφ' ετέρου εκείνοι (με το αμφίσημο *ἡμεῖς:* ο Θόας και η Ιφιγένεια ή η Ιφιγένεια και οι δύο «ξένοι») θα ευτυχήσουν (στ. 1230-1232: *ὦ Διὸς Λητοῦς τ' ἄνασσα παρθέν', ἣν νίψω φόνον / τῶνδε καὶ θύσωμεν οὗ χρή, καθαρὸν οἰκήσεις δόμον, / εὐτυχεῖς δ' ἡμεῖς ἐσόμεθα. τἄλλα δ' οὐ*

[379] Το αθηναϊκό κοινό ανακαλεί προφανώς κάποιες αθηναϊκές θρησκευτικές τελετουργίες στην προκειμένη περίπτωση αφού κατά τη διάρκεια της ετήσιας εορτής των *Πλυντηρίων*, πλενόταν και το άγαλμα της Αθηνάς Πολιάδος (Wolff C., «Euripides' *Iphigenia among the Taurians*: Aetiology, Ritual, and Myth», *Classical Antiquity* 11 (1992), σσ. 308-334, σ. 317).
[380] Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, σ. 47.

λέγουσ', ὅμως / τοῖς τὰ πλείον' εἰδόσιν θεοῖς σοί τε σημαίνω, θεά). Αφού η συνοδεία φεύγει ο Θόας ξεσκεπάζει το πρόσωπό του και εισέρχεται στον ναό.

Μολονότι η ανάπτυξη της εικόνας «εξόδου» των τριών ηρώων είναι χαρακτηριστική για τον τρόπο που οι αρχαίοι Έλληνες αντιλαμβάνονταν την έννοια του μιάσματος, έχουν εντοπιστεί και κωμικά στοιχεία σε αυτή. Ολόκληρη μάλιστα η σκηνή του διαλόγου μεταξύ Ιφιγένειας και Θόαντα, στη διάρκεια της οποίας εξελίσσεται η βαθμιαία εξαπάτηση του αφελούς και δεισιδαίμονα βαρβάρου βασιλιά από τα τεχνάσματα της Ιφιγένειας,[381] αποτελεί υποστηρικτικό επιχείρημα των μελετητών εκείνων που αναγνωρίζουν στο ευριπίδειο αυτό έργο την παρέκκλιση του σοβαρού κλίματος της τραγωδίας προς ένα κλίμα μάλλον ρομαντικού μελοδράματος[382] ή κωμικοτραγικού έργου ή ελαφράς φάρσας.[383]

Στην Έξοδο ο Αγγελιαφόρος φέρνει την είδηση της φυγής των ξένων με το άγαλμα της θεάς και συνοψίζει το δόλιο σχέδιο του καθαρμού (στ. 1313-1316: *ἡ νεᾶνις ἥ 'νθάδε / βωμοῖς παρίστατ', Ἰφιγένει', ἔξω χθονὸς / σὺν τοῖς ξένοισιν οἴχεται, σεμνὸν θεᾶς / ἄγαλμ' ἔχουσα· δόλια δ' ἦν καθάρματα*).[384] Περιγράφει στη συνέχεια το σκηνικό της υποτιθέμενης θυσίας που θα έκανε η Ιφιγένεια κοντά στη θάλασσα για τον εξαγνισμό των αιχμαλώτων από το μίασμα: Αρχικά η ιέρεια έδιωξε τη συνοδεία αφού σκόπευε να ανάψει φωτιά μυστικής θυσίας για τον εξαγνισμό που είχε κατά νου, κρατώντας ταυτόχρονα τους δυο νέους αλυσοδεμένους (στ. 1330-1334: *ἐξένευσ' ἀποστῆναι πρόσω / Ἀγαμέμνονος παῖς, ὡς ἀπόρρητον φλόγα / θύουσα καὶ καθαρμὸν ὃν μετῴχετο, / αὐτὴ δ' ὄπισθε δέσμ' ἔχουσα τοῖν ξένοιν / ἕστειχε χερσί*). Ύστερα, για να μην κινήσει υποψίες, άρχισε με δυνατή φωνή να τραγουδάει αλλόκοτα ξόρκια, προσποιούμενη πως δήθεν ξέπλενε το μίασμα του φόνου (στ. 1337-1338: *ἀνωλόλυξε καὶ κατῇδε βάρβαρα / μέλη μαγεύουσ', ὡς φόνον νίζουσα δή*). Επειδή όμως οι συνοδοί του βασιλιά φοβήθηκαν μήπως οι αιχμάλωτοι δραπετεύσουν σκοτώνοντας την ιέρεια, πήγαν να δουν από κοντά τι συμβαίνει. Εκεί αντίκρισαν τους ξένους να ετοιμάζονται να δραπετεύσουν με το πλοίο.

[381] Kitto H.D.F., *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ζενάκος, εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2010, σ. 419.
[382] Murray G., *Euripides and his Age*, Williams and Norgate, London 1913, σ. 71.
[383] Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, σ. 305.
[384] Δεν είναι τυχαίο που ο ποιητής προβάλλει την ιερατική ιδιότητα της ηρωίδας ως προς τη φροντίδα του λατρευτικού αγάλματος αφού το άγαλμα, που θεωρούνταν ζωντανή οντότητα κι όχι απλή υλική αναπαράσταση, απαιτούσε συντήρηση και καθαρισμό, άσυλο και ένδυση, απαιτήσεις δηλαδή που μπορούσαν να ικανοποιηθούν μόνο από την ιέρεια (McClure, «Priestess and Polis in Euripides' *Iphigeneia in Tauris*», σ. 10).

Ακολούθησε έντονη σωματική σύγκρουση μεταξύ τους ώσπου οι δυο ξένοι ελευθερώθηκαν και δραπέτευσαν με την ιέρεια. Να σημειωθεί πως κατά την περιγραφή της σύγκρουσης (στ. 1370: *εἰς πλευρὰ καὶ πρὸς ἦπαρ ἠκοντίζετο*) γίνεται λόγος για χτυπήματα στα πλευρά και στο συκώτι, το οποίο αποτελεί το ανθρώπινο όργανο της μαντικής (βλ. Α.2.1.1.α). Ενώ όμως επιβιβάστηκαν και ξεκίνησαν το ταξίδι της επιστροφής τα κύματα που ξέσπασαν ξαφνικά επέστρεφαν το πλοίο στην ακτή. Η συγκεκριμένη εξέλιξη αποτελεί ένα έντεχνο εύρημα του Ευριπίδη, που εξυπηρετεί έναν διπλό σκοπό: αφενός μεν την επικείμενη έλευση ενός «από μηχανής θεού», που θα ολοκληρώσει το έργο, αφετέρου δε την επισημοποίηση της λατρείας της Άρτεμης στην Αττική, όπου θα μεταφερθεί το ξόανο της θεάς.[385]

Τότε η Ιφιγένεια προσεύχεται στην Άρτεμη ως η ιέρειά της επικαλούμενη την αγάπη της για τον Απόλλωνα (στ. 1398-1401: *Ὦ Λητοῦς κόρη, / σῷσόν με τὴν σὴν ἱερέαν πρὸς Ἑλλάδα / ἐκ βαρβάρου γῆς καὶ κλοπαῖς σύγγνωθ' ἐμαῖς. / φιλεῖς δὲ καὶ σὺ σὸν κασίγνητον, θεά*) όπως και εκείνης για τον Ορέστη. Την προσευχή της ηρωίδας συνοδεύουν με παιάνα οι Έλληνες ναύτες, ενώ ο ο Ποσειδών εξακολουθεί με άγρια κύματα να στέλνει το πλοίο στα βράχια εμποδίζοντας την απομάκρυνσή του από την ταυρική γη. Είναι αξιοσημείωτη επίσης η λεπτομέρεια που δίνεται πως η οργή του θεού οφείλεται στην πτώση της Τροίας (στ. 1414-1415: *πόντου δ' ἀνάκτωρ Ἴλιόν τ' ἐπισκοπεῖ / σεμνὸς Ποσειδῶν, Πελοπίδαις ἐναντίος*). Μολονότι ο Ποσειδών στον Τρωικό πόλεμο έπαιρνε γενικά το μέρος των Ελλήνων, εδώ ο Ευριπίδης, ακολουθώντας την παράδοση που είδαμε και στον πρόλογο των *Τρωάδων*, τον εμφανίζει ως αντίπαλο των Ελλήνων (βλ. Α.1.2.2). Αυτή η στάση φαίνεται εδώ μάλλον αυθαίρετη καθώς ο Ορέστης δεν είχε την παραμικρή ευθύνη για την καταστροφή της Τροίας και τις ιεροσυλίες που ακολούθησαν. Ωστόσο, με αυτή τη λεπτομέρεια ο ποιητής επιχειρεί να αποδώσει τη διαρκή διαπάλη εχθρικών και φιλικών δυνάμεων απέναντι στο ριψοκίνδυνο τίμημα της απολύτρωσης.[386] Δεν θα πρέπει άλλωστε να λησμονούμε πως ο Ευριπίδης απευθύνεται σε ένα αθηναϊκό κοινό που εύκολα, λόγω της μυθικής παράδοσης, μπορεί να συνδυάσει την επικείμενη εμφάνιση της Αθηνάς ως λύτρωση για τους ήρωες, σε αντιπαράθεση με τον κατευνασμό και την ηθική νίκη έναντι του αντιπάλου Ποσειδώνα. Ο ιδιαίτερα

[385] Μαρκαντωνάτος, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις,* σσ. 100-101.
[386] Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, σ. 51.

ζωηρός τρόπος, τέλος, με τον οποίο ο Αγγελιαφόρος περιγράφει την συμπλοκή δικαιολογείται από την επιθυμία του ποιητή να προβάλλει την υπεροχή των Ελλήνων έναντι των βαρβάρων.[387]

Στην τελευταία σκηνή της Εξόδου μετά την εξαγγελία του Θόαντα για καταδίωξη των ξένων που δραπετεύουν εμφανίζεται από το θεολογείο η Αθηνά. Αφού του αποκαλύπτει ποια είναι, του ζητά να σταματήσει την καταδίωξη μιας και ο Ορέστης έφτασε ως την Ταυρική χώρα ακολουθώντας τον χρησμό του Απόλλωνα για να ξεφύγει την οργή των Ερινύων. Στο σχέδιο ήταν να φέρει την αδερφή του πίσω στο Άργος και το ξόανο της Άρτεμης στην Αθήνα (στ. 1437-1441: *παῦσαι διώκων ῥεῦμά τ' ἐξορμῶν στρατοῦ· / πεπρωμένος γὰρ θεσφάτοισι Λοξίου / δεῦρ' ἦλθ' Ὀρέστης, τόν τ' Ἐρινύων χόλον / φεύγων ἀδελφῆς τ' Ἄργος ἐσπέμψων δέμας / ἄγαλμά θ' ἱερὸν εἰς ἐμὴν ἄξων χθόνα*).

Για χάρη της θεάς ο Ποσειδών θα κατευνάσει το πέλαγος επιτρέποντας την ασφαλή διαφυγή των Ελλήνων. Κατόπιν η Αθηνά απευθύνεται στον Ορέστη ζητώντας του να χτίσει έναν ναό στην άκρη της Αττικής απέναντι από το ακρωτήρι της Καρύστου, σε μια ιερή θέση, που ονομάζεται *Αλές*, και να στήσει εκεί το άγαλμα της Άρτεμης. Αυτό θα λάβει το όνομα του από την Ταυρική γη και τις περιπλανήσεις του ήρωα στην Ελλάδα από το κυνήγι των Ερινύων κι όλος ο κόσμος θα το ονομάζει *Ἀρτεμις Ταυροπόλος* (στ. 1449-1557: *ὅταν δ' Ἀθήνας τὰς θεοδμήτους μόλῃς, / χῶρός τις ἔστιν Ἀτθίδος πρὸς ἐσχάτοις / ὅροισι, γείτων δειράδος Καρυστίας / ἱερός, Ἄλάς νιν οὑμὸς ὀνομάζει λεώς·/ ἐνταῦθα τεύξας ναὸν ἵδρυσαι βρέτας, / ἐπώνυμον γῆς Ταυρικῆς πόνων τε σῶν, / οὗς ἐξεμόχθεις περιπολῶν καθ' Ἑλλάδα / οἴστροις Ἐρινύων. Ἄρτεμιν δέ νιν βροτοὶ / τὸ λοιπὸν ὑμνήσουσι Ταυροπόλον θεάν*). Η θεά ζητά από τον Ορέστη να ορίσει ένα έθιμο όπου όταν γιορτάζουν ο ιερέας να αγγίζει με ένα σπαθί τον λαιμό κάποιου άντρα και να αναβρύζει λίγο αίμα ως αντίδωρο για την σφαγή του. Αυτό θα αποτελεί τιμή στην θεά και ευλαβικό χρέος (στ. 1458-1461: *νόμον τε θὲς τόνδ'· ὅταν ἑορτάζῃ λεώς, / τῆς σῆς σφαγῆς ἄποιν' ἐπισχέτω ξίφος / δέρῃ πρὸς ἀνδρὸς αἷμά τ' ἐξανιέτω, / ὁσίας ἕκατι θεά θ' ὅπως τιμὰς ἔχῃ*). Με αυτό τον τρόπο, χάρη στην ελληνική ηθική και η ίδια η θεά θα απαλλαγεί από το στίγμα της ανθρωποθυσίας.[388] Η Αθηνά λοιπόν εγκαθιδρύει τη λατρεία της Ταυροπόλου

[387] Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*. *Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, σ. 237.
[388] *Στο ίδιο*, σ. 238.

Αρτέμιδος στις Αλές, όχι πια με την τέλεση ανθρωποθυσιών αλλά με τη σταγόνα αίματος από τον λαιμό ενός άντρα, ώστε να μην ξεχαστεί ποτέ και το τίμημα της αγνότητας. Δεν πρέπει να παραβλέψουμε την πρόθεση του Ευριπίδη για επισήμανση του διαφορετικού κάθε φορά θρησκευτικού περιβάλλοντος ως προς την ενδεδειγμένη απόδοση λατρείας της θεάς Άρτεμης, καθώς στην εξέλιξη του έργου αναδεικνύεται η έννοια της υποκατάστασης της ανθρωποθυσίας, στο πλαίσιο της βαρβαρικής λατρείας, με θυσία ζώων που ισχύει στον ελλαδικό χώρο. Αυτή η διαφορετική απόδοση τιμών είναι ιδιαίτερα σημαντική, αν θυμηθούμε βέβαια και την αντικατάσταση από την Άρτεμη της θυσίας της Ιφιγένειας στην Αυλίδα με ένα ελάφι.[389]

Η Αθηνά απευθύνεται έπειτα στην Ιφιγένεια ζητώντας της να γίνει ιέρεια της Άρτεμης στην ιερή Βραυρώνα. Εκεί μάλιστα θα ταφεί όταν πεθάνει. Κι όσα υφαντά θα μένουν στα σπίτια από όσες γυναίκες τύχει να πεθάνουν στη γέννα τους να τα προσφέρουν σε αυτήν (στ. 1463-1467: *σὲ δ' ἀμφὶ σεμνάς, Ἰφιγένεια, κλίμακας / Βραυρωνίας δεῖ τῆσδε κληδουχεῖν θεᾶ· / οὗ καὶ τεθάψῃ κατθανοῦσα, καὶ πέπλων / ἄγαλμά σοι θήσουσιν εὐπήνους ὑφάς, / ἃς ἂν γυναῖκες ἐν τόκοις ψυχορραγεῖς / λείπωσ' ἐν οἴκοις*). Ο Ευριπίδης εν προκειμένω δεν αντιπαραθέτει απλώς την παραδοσιακή ελληνική πίστη έναντι των βαρβαρικών θρησκευτικών εθίμων. Ο εξαγνισμός της Άρτεμης προϋποθέτει τον ανθρώπινο αγώνα και τον φόρο αίματος. Ο ποιητής αναλαμβάνει το δύσκολο εγχείρημα να μεταφέρει το θέμα από τη σκοπιά των θεών σε μια εποχή που η ύπαρξή τους αμφισβητούνταν. Οι αναθηματικοί πέπλοι των γυναικών που ξεψυχούν στον τοκετό και οι σταγόνες του αίματος από τον λαιμό των αντρών συνοψίζουν όχι μόνο τις αντιφατικές όψεις της Άρτεμης αλλά μάλλον την αναγκαιότητα των παθημάτων, το πάθος της αγάπης και της αυτοθυσίας όσο και την απρόβλεπτη θεϊκή συμπεριφορά που βαθμιαία μετασχηματίζεται σε *τύχη*.[390]

Η θεά ζητά στη συνέχεια από τον Θόαντα να χαρίσει τη ζωή στις Ελληνίδες γυναίκες του Χορού για την τιμιότητα της γνώμης τους και να τους επιτρέψει να εγκαταλείψουν τη χώρα (στ. 1467-1469: *τάσδε δ' ἐκπέμπειν χθονὸς / Ἑλληνίδας γυναῖκας ἐξεφίεμαι/ γνώμης δικαίας οὕνεκ*). Η θεά ολοκληρώνει τις παραγγελίες της υπενθυμίζοντας στον Ορέστη την αθωωτική της στάση στην ισοψηφία της δίκης στον

[389] Wolff, «Euripides' *Iphigenia among the Taurians*: Aetiology, Ritual, and Myth», σ. 317.
[390] Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, σσ. 51-52.

Άρειο Πάγο ζητώντας εφεξής να ισχύει η αρχή όποιος παίρνει ίσους ψήφους να αθωώνεται (στ. 1469-1472: *ἐκσῴσασα δὲ / καὶ πρίν σ' Ἀρείοις ἐν πάγοις ψήφους ἴσας/ κρίνασ', Ὀρέστα· καὶ νόμισμ' ἔσται τόδε, / νικᾶν ἰσήρεις ὅστις ἂν ψήφους λάβῃ*).[391] Προτρέπει τον Ορέστη να φύγει με την αδερφή του και τον Θόαντα να μην θυμώνει. Ο Θόας αποδέχεται κάθε οδηγία της Αθηνάς κι εκείνη ενημερώνει πως θα ακολουθήσει το ταξίδι των ηρώων στην Ελλάδα φυλάσσοντας το σεβάσμιο άγαλμα της αδερφής της (στ. 1488-1489: *συμπορεύσομαι δ' ἐγώ / σῴζουσ' ἀδελφῆς τῆς ἐμῆς σεμνὸν βρέτας*). Η υπακοή και η ευλάβεια που δείχνει ο βασιλιάς έναντι των παραγγελμάτων της θεάς αποτυπώνει την ενδόμυχη πεποίθηση του ποιητή πως η θρησκεία δικαιολογείται αποκλειστικά ως μια πρωτόγονη δεισιδαιμονία.[392] Το δράμα ολοκληρώνεται με την ευχαριστήρια επίκληση του Χορού στην Αθηνά (στ. 1492-1494: *ὦ σεμνὴ παρά τ' ἀθανάτοις / καὶ παρὰ θνητοῖς, Παλλὰς Ἀθάνα, / δράσομεν οὕτως ὡς σὺ κελεύεις*).

Το σχέδιο απόδρασης της Ιφιγένειας είχε ως αποτέλεσμα όχι μόνο τη σωτήρια διαφυγή των τριών Ελλήνων από τη βαρβαρική γη αλλά και μια πιο εξευγενισμένη ιερατική ταυτότητα της ηρωίδας, αφού ως ιέρεια στην Αθήνα θα υπηρετεί την Άρτεμη στο ιερό της Βραυρώνας.[393] Ο Ορέστης πάλι θα ιδρύσει στις Αλές μια θρησκευτική

[391] Για τη θέση του Αρείου Πάγου στην λατρευτική ζωή των Αθηνών είχαμε μιλήσει στην Εισαγωγή της διατριβής μας. Εδώ χρειάζεται να επισημάνουμε πως: αναμφίβολα όπως και στην περίπτωση του Αρείου Πάγου στην Αθήνα, οι τελετουργικές πράξεις στις Αλές Αραφηνίδες και στην Βραυρώνα απηχούν τον λατρευτικό πυρήνα τους τον βίαιο και αιμοσταγή χαρακτήρα της θεότητας. Σε ανταπόδοση για τη θυσία της Ιφιγένειας ο ιερέας της Ταυροπόλου Άρτεμης χαράζει τον λαιμό ενός άντρα ώσπου να στάξει λίγο αίμα και στο βραυρώνιο ιερό προσφέρονται τα ενδύματα των γυναικών που πέθαναν στον τοκετό. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι η προεξαγγελτική ρήση της Αθηνάς κλείνει με μια πολυσήμαντη αναφορά στην αθωωτική απόφαση του Αρείου Πάγου (στ. 1469-1472), που διευρύνει ακόμη περισσότερο το δίαυλο επικοινωνίας με την αισχύλεια τραγωδία˙ κατά το πρότυπο των *Ευμενίδων*, η θεά Αθηνά αποκαθιστά τη διασαλευμένη ηθική τάξη. Οι θρησκευτικές τελετές αποτελούν αψευδείς μάρτυρες μιας προηγμένης έννοιας της δικαιοσύνης, που προϋποθέτει κάποια τουλάχιστον φιλεύσχλαγχνα αισθήματα προς τους θνητούς από τη μεριά της θεότητας. Ίσως οι καθαρμοί να αποδεικνύονται κάποτε «απατηλοί» (στ. 1316) κατά τα λεγόμενα του απλοϊκού Βουκόλου˙ ωστόσο, λόγω ακριβώς αυτής της ιδιότητάς τους, είναι ικανοί να διασφαλίσουν με τη συνεπικουρία των θεών τη σωτηρία της Ιφιγένειας και του Ορέστη. Εξάλλου κάποιοι «παραπλανητικοί» καθαρμοί είναι επιβεβλημένο να τελούνται σε ετήσια βάση στην Αθήνα, με απώτερο σκοπό τη διασφάλιση της ευδαιμονίας της πόλης. Βλ Μαρκαντωνάτος Α., «Το ειδολογικό πρόβλημα της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* του Ευριπίδη. Μια διακειμενική συμβολή στον τραγικό χαρακτήρα του έργου» *Ελληνικά* 53 (2003) σσ. 283-298, σ. 297).

[392] Hose M., *Ευριπίδης, ο ποιητής των παθών*, μτφ. Μπ. Ταραντίλη, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011, σ. 108.

[393] «*Στη ρήση της στο τέλος του έργου η θεά οικειοποιείται για την πόλη της τη νέα θρησκεία που εισήγαγε η Άρτεμις, θέσπισε ο Απόλλων και επικύρωσε ο Δίας στο έργο. Ο Ορέστης και η Ιφιγένεια προορίζονται να γίνουν αντίστοιχα ήρωας στην Αθήνα και ιέρεια αυτής της θρησκείας στη Βραυρώνα. Οι λόγοι της Αθηνάς ηχούν σαν προρρήσεις, καθώς η θεά ορίζει αττικά λατρευτικά έθιμα που θα θυμίζουν το μύθο του έργου, όμως αυτές οι τελετές υπάρχουν στην πραγματικότητα πριν από το μύθο: τα λατρευτικά αίτια παίζουν εδώ ειρωνικά το ρόλο των προρρήσεων, αλλά στην ουσία προβάλλουν την ισχύ του μύθου και τη σημασία των*

τελετή αιματοχυσίας. Τα ιερατικά καθήκοντα διαμοιράζονται, εκφράζοντας τις κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής του ποιητή ως προς την ισότητα των δύο φύλων.[394]

Α.1.4.3. Η Αιγύπτια ιέρεια Θεονόη στην *Ελένη*

Ένα άλλο γυναικείο πρόσωπο που αξιοποιείται ως ιέρεια στην ευριπίδεια δραματουργία είναι η Αιγύπτια ιέρεια Θεονόη στην *Ελένη*. Πριν εμφανιστεί επί σκηνής έχουμε λάβει αρκετές πληροφορίες από τους άλλους ήρωες τόσο για την ταυτότητά της όσο και για τις μαντικές ικανότητές της. Είναι μάλιστα πολύ χαρακτηριστική η ετυμολογική σύνδεση του ονόματός της με τη μαντική ιδιότητα (στ. 14: *τὰ θεῖα γὰρ / τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο*) που έχει κληρονομήσει από τον πρόγονό της Νηρέα (στ. 15: *προγόνου λαβοῦσα Νηρέως τιμὰς πάρα*). Επιπλέον, φέρει τον χαρακτηρισμό της *παρθένου*,[395] όπως όλα τα γυναικεία πρόσωπα του ευριπίδειου δράματος που συνδυάζουν το ιερατικό αξίωμα (στ. 10, 894: *ὦ παρθέν' ἱκέτις ἀμφὶ σὸν πίτνω γόνυ*, 939: *μὴ δῆτα, παρθέν', ἀλλά σ' ἱκετεύω τόδε*).[396] Η ίδια θα εμφανιστεί στον στ. 865 συνομιλώντας με την Ελένη σε 29 στίχους. Αφού μιλά ο Χορός και ο Μενέλαος, η ίδια ξαναπαίρνει τον λόγο για 32 στίχους. Η δραματική παρουσία της στο έργο εξαντλείται σε ένα μικρό συγκριτικά

«αναίμακτων» εθίμων. Το νόμο της Ταυρικής ανθρωποθυσίας (στ. 35 και 38) αντικαθιστά ο νόμος της εικονικής θυσίας (στ.1458) στις Αλές Αραφηνίδες, όπου το άγαλμα της Άρτεμης θα θυμίζει τη μετάβαση από το μύθο της ανθρωποσφαγής, της καταδίωξης των Ερινύων (στ. 1453-6), της περιθωριοποίησης και της αγριότητας στο μύθο της αναγέννησης. Το νόμισμα (στ. 1471) που θεσπίζει η Αθηνά για την αθώωση του κατηγορουμένου σε περίπτωση ισοψηφίας των δικαστών είναι το έθιμο των αθηναϊκών δικαστηρίων, βάσει του οποίου η θεά αθώωσε με την ψήφο της τον Ορέστη στις Ευμενίδες του Αισχύλου. Ο κύκλος του μύθου κλείνει στο τέλος του έργου, όπου η Αθηνά επικυρώνει την αθώωση του Ορέστη σε πείσμα εκείνων των Ερινύων που, σύμφωνα με την εκδοχή του Ευριπίδη σ' αυτό το έργο, αγνόησαν τη δικαστική απόφαση και συνέχισαν να καταδιώκουν τον Ορέστη μέχρι και στην παραθαλάσσια σπηλιά της Ταυρίδας. Στην έξοδο των Ευμενίδων υπερισχύει η πειθώ των λόγων της Αθηνάς, που πρωτοστάτησε στη δίκη του Ορέστη και προπορεύεται στην τελετουργική πομπή με την οποία κλείνει η τριλογία. Στο τέλος του δράματος ο λόγος/μύθος της θεάς, τον οποίο ο Χορός χαρακτηρίζει μάλα γὰρ τερπνὴν κἀνέλπιστον / φήμην ἀκοαῖσι (στ. 1495-1496), αποκαθιστά την ισχύ του μύθου και τη σημασία των παραδοσιακών τελετουργιών στη νέα θρησκεία που εισηγείται το έργο. Στη θέση του τέλους της Ορέστειας, που προδίκαζε τον ρόλο της αθηναϊκής δημοκρατίας, η ειρωνική θεοφάνεια στο έργο του Ευριπίδη κηρύσσει το απρόβλεπτο των ανθρώπινων πραγμάτων και της στάσης των θεών, στα ίχνη του δημοκρατικού διαφωτισμού.» (Βαλάκας, «Όνειρα και τραγωδία. Το πρόβλημα των προρρήσεων στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη», σσ. 138-139).

[394] Fletcher J., «Euripides and Religion», στο L. K. McClure (ed), *A Companion to Euripides*, Wiley Blackwell, New York 2017, σσ. 483-499, σ. 495.

[395] Ο Segal παρατηρεί εύστοχα πως η Θεονόη αποκαλείται *παρθένος*, πριν ακόμη μάθουμε το όνομά της (Segal Ch., «The Two Worlds of Euripides' *Helen*», *Transactions of the American Philological Association* 102 (1971), σσ. 553-614, σ. 587).

[396] Chong - Gossard, J. H., «Gender and Communication in Euripides' Plays. Between Song and Silence», *Mnemosyne* 296, Brill, Leiden 2008, σσ. 190-191.

ποσοστό, μόλις 3.6% επί του συνόλου των στίχων. Αλλά ας εξετάσουμε την παρουσία της λεπτομερώς.

Στον διάλογό του με την Ελένη στο δεύτερο προλογικό μέρος του έργου, ο Τεύκρος πληροφορεί πως ο σκοπός της επίσκεψής του στο παλάτι είναι να βρει τη μάντισσα Θεονόη για να τον καθοδηγήσει πώς θα ταξιδέψει με πρίμο αγέρα για να φτάσει στην Κύπρο όπου με χρησμό τον έχει προστάξει ο Απόλλων να ιδρύσει μια πόλη με το όνομα Σαλαμίνα, αποτίνοντας φόρο τιμής στη γενέτειρά του (στ. 145-150: *τὴν θεσπιωιδὸν Θεονόην χρήιζων ἰδεῖν, / σὺ προξένησον, ὡς τύχω μαντευμάτων/ ὅπηι νεὼς στείλαιμ' ἂν οὔριον πτερὸν / ἐς γῆν ἐναλίαν Κύπρον, οὗ μ' ἐθέσπισεν / οἰκεῖν Ἀπόλλων, ὄνομα νησιωτικὸν/ Σαλαμῖνα θέμενον τῆς ἐκεῖ χάριν πάτρας*). Ο όρος *θεσπιῳδός*[397] (στ. 146) που χρησιμοποιεί εδώ ο ποιητής (όπως και στον στ. 514: *ἦκουσα τᾶς θεσπιωιδοῦ κόρας*), είναι λέξη συνώνυμη του *χρησμῳδοῦ* και δηλώνει αυτόν που άδει σε προφητικό τόνο.[398] Ο όρος έχει βρεθεί και σε επιγραφές του 3ου και 2ου π. Χ. αιώνα αναφερόμενος στους λειτουργούς του Δελφικού ναού του Απόλλωνα γι' αυτούς που –πέραν των *ιερέων*, *γραμματέων* και *προφητών*– επαναδιατυπώνουν τον θεϊκό χρησμό στιχουργικά.[399]

Στην Πάροδο ο Χορός ενημερώνει το κοινό για τη γνωριμία του με τη νύμφη Θεονόη, όταν εκείνη μοιρολογούσε σπαρακτικά καθώς καταδιωκόταν ερωτικά από τον Πάνα (στ. 184-190). Αφού προτρέπει την Ελένη να εγκαταλείψει την ικεσία της, τη συμβουλεύει να πάει στο παλάτι για να ρωτήσει τη μάντισσα Θεονόη -που λόγω της ιερατικής λειτουργίας γνωρίζει τα πάντα-[400] εάν ο Μενέλαος ζει ή όχι (στ. 317-325: *ἐλθοῦσ' ἐς οἴκους, ἢ τὰ πάντ' ἐπίσταται / τῆς ποντίας Νηρῆιδος ἐκγόνου κόρης / πυθοῦ πόσιν σὸν Θεονόης, εἴτ' ἔστ' ἔτι / εἴτ' ἐκλέλοιπε φέγγος· ἐκμαθοῦσα δ' εὖ / πρὸς τὰς τύχας τὸ χάρμα τοὺς γόους τ' ἔχε. / πρὶν δ' οὐδὲν ὀρθῶς εἰδέναι, τί σοι πλέον / λυπουμένηι γένοιτ' ἄν; ἀλλ' ἐμοὶ πιθοῦ. / τάφον λιποῦσα τόνδε σύμμειξον κόρηι, / ὅθενπερ εἶσηι*

[397] Η λέξη απαντά και στους τρεις τραγικούς προκειμένου να δηλωθεί μέσω αυτής η εκφορά του μαντικού λόγου. Ειδικότερα στις εκφορές της Κασσάνδρας και του Χορού στον *Αγαμέμνονα* (στ. 1134: *πολυεπεῖς τέχναι θεσπιωιδῶν* και στ. 1161: *θεσπιωιδήσειν*), σε ένα σωζόμενο απόσπασμα τραγωδίας του Σοφοκλή για τις ιέρειες της Δωδώνης (fr 456: *τὰς θεσπιῳδοὺς ἱερέας Δωδωνίδας*). Επίσης και στη *Μήδεια* χρησιμοποιείται για την αναφορά του Δελφικού μαντείου ως ομφαλού της γης (στ. 668: *τί δ' ὀμφαλὸν γῆς θεσπιῳδὸν ἑστάλης;*). Συγκαταλέγεται μάλιστα στους ποιητολογικούς όρους αφού αναδεικνύει τη συνάφεια ποιητικού και μαντικού λόγου (Γκαστή Ε., *Αισχύλου Αγαμέμνων. Ζητήματα εσωτερικής ποιητικής*, Gutenberg. Αθήνα 2009, σσ. 87-88).

[398] Liddell & Scott, *Επιτομή του μεγάλου λεξικού της ελληνικής γλώσσης*, σ. 594.

[399] Nissinen, *Ancient Prophecy: Near Eastern, Biblical, and Greek Perspectives*, σ. 27.

[400] Goff B., *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, University of Texas Press, Austin 1995, σ. 344.

πάντα). Αξίζει να σημειώσουμε πως η Θεονόη στην *Ελένη* αποτελεί τη μόνη ιέρεια της ευριπίδειας εργογραφίας η οποία δεν σχετίζεται με κάποια συγκεκριμένη θεότητα ή λατρεία. Ως πηγή της μαντικής της ιδιότητας παρουσιάζεται ο ίδιος ο θεϊκός αιθέρας που ως θεία ουσία λαμβάνει την καθαρότητα του ουράνιου πνεύματος (στ. 886-887).[401]

Όταν στο πρώτο Επεισόδιο ο Χορός βγαίνει από το παλάτι, όπου πιθανότατα είχε μπει μαζί με την Ελένη, (στ. 515),[402] μεταφέρει τα λόγια της Θεονόης σύμφωνα με τα οποία ο Μενέλαος δεν πέθανε παρά περιπλανιέται δίχως φίλους σε ξένα λιμάνια (στ. 517-527). Τα ίδια λόγια επιβεβαιώνει και η Ελένη που ακολουθεί κατευθυνόμενη πάλι στον τάφο του Πρωτέα και συμπληρώνοντας πως από τη χαρά της δεν σκέφτηκε να ρωτήσει τη μάντισσα εάν ο Μενέλαος θα σωθεί όταν φτάσει (στ. 535: *ἓν δ' οὐκ ἔλεξεν, εἰ μολὼν σωθήσεται*). Το ουσιαστικό ωστόσο για την ίδια είναι πως, σύμφωνα με τη Θεονόη, ο Μενέλαος όχι μόνο ζει αλλά θα έρθει ο ίδιος στην Αίγυπτο.[403]

Στο πρώτο Επεισόδιο, όταν έχει καταφτάσει στο αιγυπτιακό παλάτι ο ναυαγός Μενέλαος και έχει σμίξει με την πραγματική Ελένη, έπειτα από μια μακρά και περιπετειώδη διαδικασία αναγνώρισης (στ. 528-596, στ. 625-697, στ. 761-814),[404] υπάρχει ένας πολύ ενδιαφέρων διάλογος της Ελένης με τον Μενέλαο σχετικά με τη Θεονόη. Αρχικά η Ελένη αναφέρεται σε αυτήν ως ισόθεη (στ. 819: *ἔστ' ἔνδον αὐτῶι ξύμμαχος θεοῖς ἴση*) κι όταν ο Μενέλαος τη ρωτά αν πρόκειται για μια μαντική φωνή μες στο παλάτι, εκείνη απαντά αρνητικά (στ. 821: *οὔκ, ἀλλ' ἀδελφή· Θεονόην καλοῦσί νιν*). Ο Μενέλαος παρατηρεί πως η νύμφη έχει όνομα προφήτισσας (στ. 822: *χρηστήριον μὲν τοὔνομ*) και η Ελένη συμπληρώνει πως η Θεονόη ξέρει τα πάντα (στ. 823: *πάντ' οἶδ*) και θα ανταποκριθεί στις ικεσίες τους αφού η ίδια θα αγγίξει τα γόνατά της ικετευτικά (στ. 831: *ὡς οὐκ ἄχρωστα γόνατ' ἐμῶν ἕξει χερῶν*). Ενώνοντας μετά μαζί το δεξί τους χέρι ορκίζονται αμοιβαία πίστη και κοινό θάνατο εάν ένας από τους δυο χαθεί. Εάν η κατάληξη δεν είναι ευτυχής, ο Μενέλαος υπόσχεται να σφάξει τη γυναίκα του πάνω στον

---

[401] Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, σ. 81.

[402] Σε μία από τις λιγοστές περιπτώσεις «μεταστάσεως» του Χορού στη σωζόμενη δραματουργία αλλά και στη μοναδική περίπτωση (τουλάχιστον, με βάση τις κειμενικές ενδείξεις) μετακίνησης του Χορού όχι μόνο εκτός του σκηνικού χώρου αλλά και εντός του σκηνικού οικοδομήματος (Διαμαντάκου Αγάθου Κ., *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 397, υποσημ. 672).

[403] Boedeker D., «Significant Inconsistencies in Euripides' *Helen*», στο McClure L.K., *A Companion to Euripides*, Wiley, New York 2017, σσ. 243-257, σ. 244.

[404] Για την κλιμάκωση της παράδοξης σκηνής «αναγνώρισης» Ελένης - Μενελάου (και την κωμική «αποκατάστασή» της στις λίγο μεταγενέστερες *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη), βλ. Διαμαντάκου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας,* σσ. 161-187.

τάφο και μετά να αυτοκτονήσει (στ. 842: *τύμβου ’πὶ νώτοις σὲ κτανὼν ἐμὲ κτενῶ*). Συμπληρώνει μάλιστα πως τον ψυχωμένο άντρα που σκότωσαν οι εχθροί τον θάβουν εγείροντας τύμβο ενώ τους δειλούς τούς ρίχνουν στα βράχια (στ. 852-854: *εὔψυχον ἄνδρα πολεμίων θανόνθ’ ὕπο / κούφηι καταμπίσχουσιν ἐν τύμβωι χθονί, / κακοὺς δ’ ἐφ’ ἕρμα στερεὸν ἐκβάλλουσι γῆς*).

Η εμφάνιση της Θεονόης προεξαγγέλλεται από την Ελένη στο άκουσμα των θυρών του παλατιού που βροντάνε (στ. 858-860: *ἐκβαίνει δόμων / ἡ θεσπιωιδὸς Θεονόη· κτυπεῖ δόμος / κλήιθρων λυθέντων*). Το συγκεκριμένο δραματικό πρόσωπο (όπως και του Θεοκλύμενου) αποτελεί επινόηση της ευριπίδειας διάνοιας προκειμένου να αποδοθεί η «λύσις» του έργου.[405] Είναι αξιοσημείωτο και παράδοξο, θα έλεγε κανείς, που ο Ευριπίδης φέρνει επί σκηνής τη μάντισσα Θεονόη, όταν προηγουμένως, στους στ. 744-751 (*ἀλλά τοι τὰ μάντεων / ἐσεῖδον ὡς φαῦλ’ ἐστὶ και ψευδῶν πλέα. / οὐδ’ ἦν ἄρ’ ὑγιὲς οὐδὲν ἐμπύρου φλογὸς / οὐδὲ πτερωτῶν φθέγματ’· εὖηθες δέ τοι / τὸ καὶ δοκεῖν ὄρνιθας ὠφελεῖν βροτούς. / Κάλχας γὰρ οὐκ εἶπ’ οὐδ’ ἐσήμηνε στρατῶι / νεφέλης ὑπερθνήισκοντας εἰσορῶν φίλους / οὐδ’ Ἕλενος, ἀλλὰ πόλις ἀνηρπάσθη μάτην*), ο ηλικιωμένος υπηρέτης του Μενελάου έχει κατηγορήσει όλους τους μάντεις ως αγύρτες,[406] αφού κανείς από αυτούς, ούτε ο Κάλχας, ούτε ο Έλενος, είχαν καταφέρει να διαγνώσουν και να αποκαλύψουν ότι οι Αχαιοί πολεμούσαν δέκα χρόνια για ένα είδωλο.[407] Ωστόσο, η κατηγορία του Θεράποντα αφορά κυρίως στην αναποτελεσματικότητα των μαντικών τεχνικών και όχι τόσο στις περιπτώσεις απάτης, απληστίας ή επιδειξιομανίας για τις οποίες οι μάντεις κατεξοχήν κατηγορούνταν.[408]

Δεν θα ήταν επίσης αυθαίρετο να δικαιολογήσουμε την επινόηση της παρουσίας της Θεονόης, αμέσως μετά την τόσο έντονη κριτική που άσκησε ο Θεράπων, ως μια προσπάθεια του ποιητή να διακρίνει τους μάντεις που σχετίζονται με τις συμφορές του Τρωικού πολέμου σε σύγκριση με μια μάντισσα που αποφασίζει σύμφωνα με το ιερό της

---

[405] Sansone D., «Theonoe and Theoclymenus», *Symbolae Osloenses* 60/1 (1985), σσ. 17-36, σ. 18.

[406] Pippin N. A., «Euripides’ *Helen*: A Comedy of Ideas», *Classical Philology* 55 (1960), σσ. 151-163. σ. 158.

[407] Διάφοροι ερευνητές εντοπίζουν στα λόγια του ακολούθου του Μενελάου έναν επικαιρικό χαρακτήρα που θέλει να δώσει ο Ευριπίδης, καθώς σύμφωνα με το Θουκυδίδη (8.1), όταν το προηγούμενο καλοκαίρι έφτασαν στην Αθήνα τα νέα της συντριβής στη Σικελική εκστρατεία, οι Αθηναίοι οργίστηκαν με τους μάντεις που δεν είχαν προβλέψει την αποτυχία της εκστρατείας. (Allan W., *Euripides’ Helen*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 2008, σ. 231).

[408] Zuntz G., «On Euripides’ *Helena*: Theology and Irony», στο Reverdin Olivier (ed.), *Euripides*, Fondation Hardt, Geneva 1960, σσ. 199-242, σ. 216.

Δίκης που φυλάει εντός της (στ. 1002-1003: *ἔνεστι δ' ἱερὸν τῆς δίκης ἐμοὶ μέγα / ἐν τῆι φύσει*). Αντίθετα με αυτούς τους ανίκανους να ερμηνεύσουν σωστά τις θείες βουλές μάντεις, η Θεονόη δρα υπεύθυνα, σύμφωνα με τη φύση της (στ. 1003). Οι θεοί αποκαλύπτουν τι θέλουν οι ίδιοι με σιγουριά και όχι μέσω αμφίβολων υποθέσεων. Το θέλημά τους φανερώνεται μόνο μετά το καθοριστικό γεγονός της ολοκλήρωσης του ανθρώπινου πάθους ή ενός αγώνα, οπότε και δεν υπάρχουν πλέον αμφιβολίες για τη διαπίστωσή του.[409]

Κατά την είσοδό της η νύμφη ζητά από μία των ακολούθων της να προχωρά μπροστά της και κατά την πρέπουσα συνήθεια να εξαγνίζει τον αιθέρα με θειάφι για να έρθουν οι καθαρές πνοές του ουρανού. Ζητά με τη φλόγα της φωτιάς να καθαρίσει τον δρόμο εάν τυχόν κάποιο ανόσιο βήμα τον έχει μολύνει, κουνώντας παράλληλα τον δαυλό πέρα δώθε για να περάσει. Έτσι, αφού τιμηθούν οι θεοί, η ιερή φλόγα πρέπει να επιστρέψει στο παλάτι (στ. 865-872: *ἡγοῦ σύ μοι φέρουσα λαμπτήρων σέλας / θείου τε σεμνὸν θεσμὸν αἰθέρος μυχούς, / ὡς πνεῦμα καθαρὸν οὐρανοῦ δεξώμεθα· / σὺ δ' αὖ κέλευθον εἴ τις ἔβλαψεν ποδὶ / στείβων ἀνοσίοι, δὸς καθαρσίοι φλογί, / κροῦσόν τε πεύκην, ἵνα διεξέλθω, πάρος· / νόμον δὲ τὸν ἐμὸν θεοῖσιν ἀποδοῦσαι πάλιν / ἐφέστιον φλόγ' ἐς δόμους κομίζετε*). Το μεγαλοπρεπές τελετουργικό της εισόδου της Θεονόης προσδίδει στη μορφή της αίγλη κατά πολύ ανώτερη από μιας απλής μάντισσας.[410] Όπως αναφέρθηκε ήδη παραπάνω, η Θεονόη, ούσα προφήτης σε ένα ξένο περιβάλλον, δεν αντλεί τη μαντική της ιδιότητα από τον θεό της μαντικής Απόλλωνα, όπως η Κασσάνδρα που είδαμε νωρίτερα (βλ. Α.1.2), αλλά από τον αιθέρα.[411] Γι' αυτήν ο *αἰθήρ* δεν είναι μια προσωποποιημένη οντότητα αλλά μια θεϊκή ουσία μέσω της οποίας λαμβάνει «*πνεῦμα καθαρὸν οὐρανοῦ*» (στ. 867).[412]

Οι θρησκευτικές πρακτικές που ακολουθεί εδώ αποδίδουν έναν ιεροπρεπή αιγυπτιακό χαρακτήρα στη γενικότερη παρουσία της.[413] Μακράν του να εκφράζονται μέσω του ποιητή κάποιες ελληνικές αντιλήψεις για τις αιγυπτιακές τελετουργίες,

[409] Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου* σσ. 74-83.
[410] Hamilton R., «Euripidean Priests», *Harvard Studies in Classical Philology* 89 (1985), σσ. 53-73, σ. 63.
[411] Segal Ch., «The Two Worlds of Euripides' *Helen*», σ. 608.
[412] Burian P., *Euripides Helen* (with Introduction, Translation and Commentary), Aris & Phillips Classical Texts, Oxford 2007, σ. 27.
[413] Wright M., *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford University Press, Oxford 2005, σ. 168.

τονίζεται μάλλον η καθαρότητα και η αγνότητα της Θεονόης ως προτύπου δίκαιης και ευσεβούς ηρωίδας.[414] Είναι μάλιστα ιδιαίτερα χαρακτηριστική η ταύτιση της εισόδου της Θεονόης με ένα αιγυπτιακό τελετουργικό που παρουσιάζει ο Πλούταρχος στα *Ηθικά* του (383b), στο οποίο οι ιερείς καίνε σμύρνα, θυμίαμα και ρητίνη για να διασκορπίσουν τη θολή εικόνα της ατμόσφαιρας.[415] Ωστόσο η φωτιά και το θειάφι που χρησιμοποιούνται εδώ για εξαγνισμό του χώρου, αποτελούσαν τα κατεξοχήν μέσα εξαγνισμού στην ελληνική κυρίως θρησκευτική τελετουργία.[416]

Απευθυνόμενη μετά στην Ελένη, η Θεονόη ζητά τη γνώμη της για τις μαντείες της (στ. 873: *Ἑλένη, τί τἀμά -πῶς ἔχει;- θεσπίσματα;*) νιώθοντας επιβεβαιωμένη που ο Μενέλαος είναι ήδη μπροστά τους (στ. 874: *ἥκει πόσις σὸς Μενέλεως ὅδ' ἐμφανής*). Αποκαλεί στον επόμενο στίχο την ειδωλική Ελένη «μίμημα» (στ. 875) «λέξη άπαξ ειρημένη σ' αυτήν την τραγωδία, με μόνη συγενή της το ρήμα *μιμούμαι* που θα χρησιμοποιήσει η Ελένη αργότερα για να φιλοτιμήσει τη Θεονόη να προσφέρει τη συμπαράστσή της στο επανενωμένο ζευγάρι *μιμούμενη* τους τρόπους του δικαίου πατέρα της Πρωτέα (στ. 940)».[417] Γνωστοποιεί κατόπιν πως οι θεοί θα συσκεφθούν αυτή τη μέρα σε συμβούλιο για την τύχη του. Οι μαντείες της τώρα γίνονται πιο λεπτομερειακές. Η Ήρα, που ως τώρα υπήρξε η πηγή των συμφορών του Μενελάου, θα αποδειχθεί βοηθός του ενώ εναντίον του θα κινηθεί η Αφροδίτη για να μη γνωστοποιηθεί πως ο γάμος της Ελένης με τον Πάρη ήταν ψέμα (στ. 882-883: *ἵν' Ἕλλὰς τοὺς Ἀλεξάνδρου γάμους / δώρημα Κύπριδος ψευδονύμφευτον μάθῃ*). Η τύχη του Μενελάου κρέμεται από τη Θεονόη και τη στάση της, εάν δηλαδή φανερώσει στον αδερφό της την παρουσία του «ξένου» στο νησί ή εάν κρατήσει σιωπή έως ότου αυτός γυρίσει στην πατρίδα του (στ. 887-891).

Αφού δεχτεί την ικεσία της Ελένης και τις δραματικές επικλήσεις του Μενελάου, η Θεονόη αποφασίζει να προωθήσει το σχέδιο της Ήρας βοηθώντας στη διαφυγή του ζεύγους από την Αίγυπτο. Κρίνει την πράξη του αδερφού της άμυαλη και ισχυρίζεται πως οι νεκροί, μιλώντας για τον Πρωτέα, μπορεί να μην έχουν ζωή αλλά η ψυχή τους

[414] Allan, *Euripides' Helen*, σ. 243.
[415] Burian, *Euripides Helen*, σ. 244.
[416] Parker, *Miasma.Polution and Partification in Early Greek Religion*, σσ. 227-228.
[417] Διαμαντάκου-Αγάθου Κ., «Προ-πλατωνικές και μετα-ευριπίδειες συνηχήσεις: το άντρο της *Ελένης* και το σπήλαιο της *Πολιτείας*», στο Πεφάνης Π. Γ., *Η Φιλοσοφία επί σκηνής. Θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2019, σσ. 109-132, σσ. 116-117.

λαμβάνει αιώνια νόηση όταν σμίξει με τον αθάνατο αιθέρα (στ. 1015-1016: *ὁ νοῦς τῶν κατθανόντων ζῆι μὲν οὔ, γνώμην δ' ἔχει / ἀθάνατον εἰς ἀθάνατον αἰθέρ' ἐμπεσών*)[418]. Οι επόμενοι τρεις στίχοι (στ. 1017-1019: *ὡς οὖν περαίνω μὴ μακράν, σιγήσομαι / ἃ μου καθικετεύσατ', οὐδὲ μωρίαι / ξύμβουλος ἔσομαι τῆι κασιγνήτου ποτέ*) εκφράζουν την υπεροχή του ηθικού χαρακτήρα της Θεονόης έναντι της μαντικής της ιδιότητας, αφού προτιμά να προσβάλει την αλήθεια προκειμένου να μη γίνει συνεργός στις ανόσιες πράξεις που σχεδιάζει ο αδερφός της.[419] Η ηρωίδα φεύγει από τη σκηνή ζητώντας από τον Μενέλαο και την Ελένη να παρακαλούν τους θεούς (στ. 1024: *ἐκ τῶν θεῶν δ' ἄρχεσθε χἰκετεύετε*), την Ήρα και την Αφροδίτη για τη σωτηρία τους. Η απόφασή της πάντως να βοηθήσει το ζευγάρι δεν αντανακλά σε καμιά περίπτωση μια πιθανή συμφιλίωση των δυο θεαινών. Η Θεονόη δρα υποκινούμενη από δικούς της λόγους κι όχι επειδή οι δυο θεές συμφώνησαν στο σχέδιο της για σωτηρία της Ελένης και του Μενελάου. Άλλωστε η ίδια, αν και προφήτις, δεν είναι σε θέση να αλλάξει τα θεία σχέδια.[420] Ουσιαστικά η ευσέβεια και η διάθεσή της για βοήθεια δεν αντανακλούν απαραίτητα τον σεβασμό της προς τους θεούς αλλά μάλλον τη βαθιά επιθυμία της να διατηρηθεί ακηλίδωτη η φήμη του πατέρα της, Πρωτέα.[421]

---

[418] Το νόημα των στίχων αυτών είναι εμφανώς αόριστο. Ωστόσο έχει αποδειχθεί πως η φράση του στ. 1016: *ἀθάνατον εἰς ἀθάνατον αἰθέρ' ἐμπεσών,* σχετίζεται με κάποιες σύγχρονες κοσμολογικές θεωρίες, όπως τουλάχιστον αναπτύχθηκαν από τον Αναξιμένη αναφορικά με την θεωρία του Αέρος ως του υποστρώματος κάθε πράγματος. Τα λόγια της Θεονόης ανακαλούν πιθανώς το δόγμα του Αναξαγόρα πως η περιστροφική κίνηση που ξεκίνησε από το Νου οδηγεί τον ζεστό κι ελαφρό Αιθέρα στην περιφέρεια του σύμπαντος. Ο ανθρώπινος νους αποτελείται πιθανώς από τέτοιες δυνάμεις που «πέφτουν στον αθάνατο αιθέρα». Ωστόσο ο Αιθέρας, τόσο σε αυτό το έργο όσο πιθανότατα και αλλού έχει ιδιαίτερη σημασία για τον Ευριπίδη. Θυμόμαστε πως ο Ερμής έστειλε τον αιθέρα στην Ελένη (*Ιφιγένεια εν Ταύροις*, στ. 44) και το φάντασμα της Ελένη φαίνεται να εξαφανίζεται μέσα σε αυτόν (στ. 605). Το φάντασμα ήταν φυσικά φτιαγμένο από αυτόν τον αιθέρα (στ. 584). Τώρα και η Θεονόη στην είσοδό της εκτελεί τελετουργικά καθήκοντα επικαλούμενη τον Αιθέρα ως μια πνευματική αρχή υψηλότερη και πιο αγνή από τους θεούς. Η αγνότητα σχετίζεται συχνά με τον Αιθέρα και σε αυτήν περιλαμβάνεται κι ο χαρακτηρισμός του ως *σεμνοῦ* Το είδωλον που δημιουργήθηκε από τον Αιθέρα, ήταν το μέσο για να διατηρείται αμόλυντο το κρεβάτι της Ελένης (στ. 48: *ἀκέραιον*). Χρησιμοποιείται τέλος κι ως μέσο εξαπάτησης για να περιγράψει την αιματοχυσία στην Τροία χάριν της Ελένης την στιγμή που η ίδια δεν είναι εκεί αλλά υποφέρει στην εξορία εδώ και δεκαεπτά χρόνια. (Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, σσ. 81-82). Ως καταληκτική παρατήρηση μπορούμε να ανακαλέσουμε το *είδωλον* που δημιούργησε ο *Αιθέρας* για το φάντασμα της Ελένης (λέξη που χρησιμοποιεί επανειλημμένως ο ποιητής για την φαινομενική μόνο παρουσία της Ελένης στην Τροία) με το όνομα της Θεονόης όταν ήταν μικρή και λεγόταν *Είδώ* (Sansone, «The Sacrifice Motif in Euripides' *Iphigenia Taurica*», σ. 20. Βλ. και Burian, *Euripides Helen*, σ. 191).

[419] Papi D. G., «Victors and Sufferers in Euripides' *Helen*», *American Journal of Philology* 108 (1987), σσ. 108-128, σ. 32.

[420] Zuntz, «On Euripides' *Helena*: Theology and Irony», σ. 205.

[421] Sansone, «The Sacrifice Motif in Euripides' *Iphigenia Taurica*», σ. 27.

Στο τέλος του έργου παρακολουθούμε μια ιδιαίτερα βίαιη αντιμετώπιση της προφήτισσας από τον Θεοκλύμενο, που παραπέμπει γενικότερα στον τρόπο αντιμετώπισης των ιερών προσώπων από τους βαρβάρους σε αντίθεση με την τιμή που έχαιραν στον ελλαδικό χώρο. Ειδικότερα, στην Έξοδο και αφού το σχέδιο διαφυγής της Ελένης και του Μενελάου έχει στεφθεί με επιτυχία, ο Θεοκλύμενος αποφασίζει να θανατώσει την αδερφή του η οποία, αν και μάντισσα, δεν τον είχε προειδοποιήσει για την απόδραση των Ελλήνων. Αρχικά ένας υπηρέτης, υπερασπιζόμενος με σθεναρό τρόπο την Θεονόη, εμποδίζει με γενναιότητα τον Θεοκλύμενο από την πράξη του. Σε αυτή τη χαρακτηριστική σκηνή ο Θεράπων αντιπαραθέτει στον Θεοκλύμενο την ορθότητα της σκέψης του έναντι της βασιλικής εξουσίας (στ. 1630), την ευσέβεια της Θεονόης (στ. 1632) και τη δικαιοσύνη της πράξης της (στ. 1633, 1636). Όταν μάλιστα ο Θεοκλύμενος τον απειλεί με θάνατο ο Θεράπων όχι μόνο δεν δειλιάζει αλλά δηλώνει έτοιμος να πεθάνει προστατεύοντας την ηρωίδα (στ. 1639-1641). Εκείνη τη στιγμή, στην τελευταία σκηνή του δράματος, εμφανίζονται οι Διόσκουροι ζητώντας του να συγκρατήσει τον υπέρμετρο θυμό του. Πρέπει να θυμηθούμε πως νωρίτερα ο Τεύκρος έχει πληροφορήσει πως οι Διόσκουροι έγιναν άστρα και τους θεωρούν θεούς (στ. 140: *ἄστροις σφ' ὁμοιωθέντε φάσ' εἶναι θεώ*). Ο Χορός πάλι στο τρίτο Στάσιμο έχει παρακαλέσει τους Διόσκουρους να βοηθήσουν στη σωτηρία της αδερφής τους στέλνοντας ούριο άνεμο για το ταξίδι της διαφυγής της (στ. 1495-1511). Οι Διόσκουροι τώρα τονίζουν πως το σχέδιο των θεών δεν επέτρεπε τον γάμο της αδελφής τους με τον Θεοκλύμενο κι έτσι η Θεονόη δεν είχε περιθώριο αντίδρασης, εφόσον έδειξε σεβασμό στους θείους νόμους και στις δίκαιες εντολές του πατέρα της (στ. 1646-1649: *οὐ γὰρ πεπρωμένοισιν ὀργίζῃ γάμοις / οὐδ' ἡ θεᾶς Νηρῆιδος ἔκγονος κόρη / ἀδικεῖ σ' ἀδελφὴ Θεονόη, τὰ τῶν θεῶν / τιμῶσα πατρός τ' ἐνδίκους ἐπιστολάς*). Η Ελένη απλώς εκπλήρωνε ως μέσο ένα σχέδιο των θεών για την καταστροφή της Τροίας και πλέον πρέπει να ζήσει με τον παλιό της άντρα στο σπίτι της. Η πράξη της Θεονόης ήταν σωστή σύμφωνα με τη μοίρα. Εξάλλου, όντες θεοί και οι ίδιοι, θα μπορούσαν να είχαν σώσει την αδερφή τους νωρίτερα, όμως άλλοι θεοί όπως και η Μοίρα, που άλλα θέλουν, βρίσκονται πάνω από αυτούς και τις δυνάμεις τους (στ. 1660-1661: *ἀλλ' ἥσσον' ἦμεν τοῦ πεπρωμένου θ' ἅμα / καὶ τῶν θεῶν, οἷς ταῦτ' ἔδοξεν ὧδ' ἔχειν*).

Οι Διόσκουροι προχωρούν στη συνέχεια σε κάποιες προφητείες για την αδερφή τους. Το ταξίδι της επιστροφής της στη Σπάρτη θα εξασφαλιστεί με τη συνδρομή των ιδίων για ούριο άνεμο στα πανιά του πλοίου (στ. 1663-1665: *πλεῖ ξὺν πόσει σῶι· πνεῦμα δ' ἕξετ' οὔριον·/ σωτῆρε δ' ἡμεῖς σὼ κασιγνήτω διπλῶ / πόντον παριππεύοντε πέμψομεν πάτραν*). Όταν μάλιστα η Ελένη πεθάνει θα ονομαστεί από όλους θεά και θα δέχεται μαζί με τα αδέρφια της θυσίες και δώρα, όπως έχει ορίσει ο Δίας (στ. 1666-1669: *ὅταν δὲ κάμψηις καὶ τελευτήσηις βίον, / θεὸς κεκλήσηι καὶ Διοσκόρων μέτα / σπονδῶν μεθέξεις ξένιά τ' ἀνθρώπων πάρα / ἕξεις μεθ' ἡμῶν· Ζεὺς γὰρ ὧδε βούλεται*). Το νησί μάλιστα απέναντι από την Αττική (Μακρόνησος) όπου την έκρυψε ο Ερμής για να ξεφύγει από τον Πάρη, θα λάβει το όνομα της (στ. 1670-1675: *οὗ δ' ὥρμισέν σε πρῶτα Μαιάδος τόκος / Σπάρτης ἀπάρας τὸν κατ' οὐρανὸν δρόμον, / κλέψας δέμας σὸν μὴ Πάρις γήμειέ σε, / φρουρὸν παρ' Ἀκτὴν τεταμένην νῆσον λέγω / Ἑλένη τὸ λοιπὸν ἐν βροτοῖς κεκλήσεται, / ἐπεὶ κλοπαίαν σ' ἐκ δόμων ἐδέξατο*). Όσον αφορά τον Μενέλαο θα πάει στα νησιά των Μακάρων σύμφωνα με τη θέληση των θεών (στ. 1676-1677: *τῶι πλανήτηι Μενέλεωι θεῶν πάρα / μακάρων κατοικεῖν νῆσόν ἐστι μόρσιμον*). Οι Διόσκουροι φεύγουν αφού πρώτα ο Θεοκλύμενος υπακούει στη θέλησή τους και εγκαταλείπει το σχέδιο θανάτωσης της Θεονόης.

Α.1.4.4. Ο Ίων, νεωκόρος του Δελφικού μαντείου, στον *Ίωνα*

Όπως παρακολουθήσαμε και στην περίπτωση της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* (βλ. Α.1.4.2), έτσι και στον *Ίωνα*, ο Ευριπίδης αφιερώνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο του δράματος του σε ένα πρόσωπο που σχετίζεται με ιερατικά καθήκοντα. Ενώ η Ιφιγένεια ήταν ιέρεια στη χώρα των Ταύρων, στον *Ίωνα* ο ομώνυμος ήρωας είναι νεωκόρος στο Δελφικό μαντείο. Και τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα έχουν ιερατικά καθήκοντα μακριά από την Αθήνα, αλλά σε καμία περίπτωση το κοινό του ποιητή δεν δυσκολεύεται να κατανοήσει τη λειτουργία τους στον λατρευτικό χώρο που υπηρετούν. Όπως είναι λογικό η παρουσία του νεαρού ήρωα είναι κεντρική στο έργο καθώς συνομιλεί σχεδόν με όλα τα πρόσωπα που εμφανίζονται επί σκηνής. Ειδικότερα μιλά σε 491 στίχους στο σύνολο του έργου (ποσοστό 30.27%).

Στη διήγηση του Ερμή στον αρχικό μονολογικό Πρόλογο του *Ίωνα* (στ. 1-81) πληροφορούμαστε για την ανατροφή του Ίωνα στο Δελφικό μαντείο και τα αξιώματα

που του ανατέθηκαν όταν αυτός μεγάλωσε. Όσο λοιπόν ήταν παιδί έπαιζε γύρω από τους βωμούς. Όταν όμως έγινε άντρας οι υπεύθυνοι του μαντείου τον όρισαν ταμία του ιερού θησαυροφυλακίου καθώς ήταν έμπιστός τους. Έκτοτε, ως μέλος του Δελφικού μαντείου ο Ίων διήγε βίο ενάρετο και μετρημένο (στ. 53-56: *ὡς δ' ἀπηνδρώθη δέμας, / Δελφοί σφ' ἔθεντο χρυσοφύλακα τοῦ θεοῦ / ταμίαν τε πάντων πιστόν, ἐν δ' ἀνακτόροις / θεοῦ καταζῇ δεῦρ' ἀεὶ σεμνὸν βίον*).

Στο τέλος του μονολογικού αυτού προλόγου πάλι ο Ερμής είναι αυτός που βλέπει τον Ίωνα να πλησιάζει για να στολίσει με κλαδιά δάφνης τις πύλες του ναού (στ. 79-80: *πρὸ ναοῦ λαμπρὰ θῇ πυλώματα / δάφνης κλάδοισιν*). Οι δάφνες ως ιερό φυτό που χρησιμοποιεί ως νεωκόρος ο Ίων θα ακουστούν συχνά στη συνέχεια από τον ίδιο. Θυμόμαστε την αξιοποίηση του φυτού και στον *Αγαμέμνονα* στην περίπτωση της Κασσάνδρας (βλ. Α.1.2.1). Αξίζει ωστόσο η αναφορά σε αυτές και από την Κρέουσα όταν, ανακαλώντας την εξαπάτησή της από τον Απόλλωνα του λέει πως τα φύλλα της δάφνης τον μισούνε, δίπλα στο λεπτόκλωνο φοίνικα της Δήλου που τον γέννησε η Λητώ (στ. 919-920: *μισεῖ σ' ἁ Δᾶλος καὶ δάφνας / ἔρνεα φοίνικα παρ' ἁβροκόμαν*).

Ο Ίων εμφανίζεται στη σκηνή (στ. 82) σε ώρα που δηλώνει ότι είναι η ανατολή του ήλιου (στ. 82-88: *Ἅρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων / Ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν, / ἄστρα δὲ φεύγει πυρὶ τῷδ' αἰθέρος / ἐς νύχθ' ἱεράν. / Παρνησιάδες δ' ἄβατοι κορυφαὶ / καταλαμπόμεναι τὴν ἡμερίαν / ἀψῖδα βροτοῖσι δέχονται*), πιθανότατα για σκηνοθετικούς λόγους,[422] παρατηρώντας τον καπνό από σμύρνα που βγαίνει από το Δελφικό μαντείο (στ. 89-90: *σμύρνης δ' ἀνύδρου καπνὸς εἰς ὀρόφους / Φοίβου πέταται*). Αναφέρει πως η Πυθία, καθισμένη στον ιερό τρίποδα, τραγουδά στους Έλληνες τις σκοτεινές μαντείες που της ψιθυρίζει ο Απόλλων (στ. 91-93: *θάσσει δὲ γυνὴ τρίποδα ζάθεον / Δελφίς, ἀείδουσ' Ἕλλησι βοάς, / ἃς ἂν Ἀπόλλων κελαδήσῃ*). Ζητά από το προσωπικό του Μαντείου, αφού καθαριστούν στην Κασταλία πηγή και λουστούν, να επιστρέψουν στα καθήκοντα τους (στ. 94-97: *ἀλλ', ὦ Φοίβου Δελφοὶ θέραπες, / τὰς Κασταλίας ἀργυροειδεῖς / βαίνετε δίνας, καθαραῖς δὲ δρόσοις / ἀφυδρανάμενοι στείχετε ναούς*), δίνοντας καλές προφητείες σε όσους τις ζητούν (στ. 99-101: *φήμας τ' ἀγαθὰς / τοῖς ἐθέλουσιν μαντεύεσθαι / γλώσσης ἰδίας ἀποφαίνειν*).

[422] Υποθέτουμε πως λόγω αυτής της αναφοράς του ήρωα στην ανατολή του ηλίου, το έργο θα ήταν το πρώτο της τριλογίας και θα διδασκόταν πιθανότατα την ώρα της ανατολής του ηλίου.

Ο ίδιος θα επιστρέψει επίσης στα καθήκοντά του (στ. 111: *Φοίβου ναοὺς θεραπεύω*) που είναι να σκουπίσει με κλωνάρια δάφνης κι ιερά στεφάνια τα πρόθυρα του Μαντείου, να ραντίσει το χώμα ενώ παράλληλα θα διώχνει με σαϊτιές τα κοπάδια των πουλιών που λερώνουν με τις ακαθαρσίες τους τις ευλαβικές προσφορές (στ. 102-108: *ἡμεῖς δέ, πόνους οὓς ἐκ παιδὸς / μοχθοῦμεν ἀεί, πτόρθοισι δάφνης / στέφεσίν θ' ἱεροῖς ἐσόδους Φοίβου / καθαρὰς θήσομεν, ὑγραῖς τε πέδον / ῥανίσιν νοτερόν: πτηνῶν τ' ἀγέλας, / αἳ βλάπτουσιν σέμν' ἀναθήματα, / τόξοισιν ἐμοῖς φυγάδας θήσομεν*). Συνεχίζει λέγοντας πως με τα κλαδιά δάφνης σκουπίζει καθημερινά από την ανατολή τις αυλές του Μαντείου (στ. 121-124: *ᾇ σαίρω δάπεδον θεοῦ / παναμέριος ἅμ' ἁλίου / πτέρυγι θοᾷ / λατρεύων τὸ κατ' ἦμαρ*). Πρέπει να σημειωθεί πως τελώντας τα καθήκοντά του ο Ίων και όταν αφήνει το σκούπισμα με τα κλωνάρια δάφνης κι ετοιμάζεται να ραντίσει τον χώρο με νερό της Κασταλίας πηγής αναφέρει πως σε αντιστοιχία με το καθαρό νερό της πηγής είναι κι ο ίδιος αγνός από ερωτικές πράξεις (στ. 151: *ὅσιος ἀπ' εὐνᾶς ὤν*). Η σύζευξη αγνότητας και ιερατικών καθηκόντων δεν είναι πρωτάκουστη μιας και την έχουμε ήδη συναντήσει στις περιπτώσεις της Κασσάνδρας (*Αγαμέμνων*) και της Ιφιγένειας *(Ιφιγένεια εν Ταύροις*) (βλ. Α.1.2.1 και Α.1.4.2). Όταν κατόπιν προσπαθεί να απομακρύνει τον αετό που πλησιάζει στο Μαντείο μαζί με τα άλλα πουλιά, εκφράζει τη ντροπή του να σκοτώσει τους αγγελιαφόρους των θεών στους ανθρώπους (στ. 179-180: *κτείνειν δ' ὑμᾶς αἰδοῦμαι / τοὺς θεῶν ἀγγέλλοντας φήμας θνατοῖς*). Δεν μπορούμε να μη σταθούμε εδώ στην αξιοποίηση των πτηνών τόσο ως προφητικών σημείων όσο και ως δραματικών κατεξοχήν σημείων,[423] καθώς η αρχική εμφάνισή τους θα σημάνει την έναρξη της εκπλήρωσης της προφητείας του Απόλλωνα με την εμφάνιση της Κρέουσας και τον ρόλο που τα πτηνά θα διαδραματίσουν ως το τέλος του έργου.[424]

Στην Πάροδο ο Χορός των ακολούθων της Κρέουσας ρωτά τον Ίωνα εάν εντός του Μαντείου βρίσκεται ο ομφαλός της γης κι αν επιτρέπεται η είσοδος. Ο Ίων απαντά

[423] Zeitlin I. F., «Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' *Ion*», *The Cambridge Classical Journal* 35 (1989), σσ. 144-197, σ. 144.

[424] Για την περίφημη αυτή σκηνή από το προλογικό τμήμα του *Ίωνα,* την περίτεχνη και μοναδική διάρθρωσή της, τη σκηνική (οπτική και ηχητική) ιδιαιτερότητά της καθώς και για τη σημασιολογική φόρτισή της σε σχέση με όσα έχουν προηγηθεί στο δραματικό παρελθόν και θα ακολουθήσουν στο δραματικό μέλλον, βλ. Diamantakou K., «Euripides versus Aristophanes, Ion versus Birds: A Possibility of "Paracomic" Referentiality», *Mediterranean Chronicle* 2 (2012) σσ. 15-29.

πως όντως εκεί βρίσκεται ο ομφαλός[425] της γης, στολισμένος με ταινίες και γύρω του Γοργόνες (στ. 224: *στέμμασί γ' ἐνδυτόν, ἀμφὶ δὲ Γοργόνες*). Εάν οι γυναίκες του Χορού έχουν φέρει προσφορές μπροστά στον ναό του Απόλλωνα και ζητούν κάποιον χρησμό, τότε τους επιτρέπεται να πλησιάσουν τους βωμούς. Εάν όμως δεν έχουν σφάξει πριν πρόβατα, δεν τους επιτρέπεται να προχωρήσουν στα ενδότερα του ναού (στ. 226-229: *εἰ μὲν ἐθύσατε πέλανον πρὸ δόμων / καί τι πυθέσθαι χρήζετε Φοίβου, / πάριτ' ἐς θυμέλας: ἐπὶ δ' ἀσφάκτοις / μήλοισι δόμων μὴ πάριτ' ἐς μυχόν*). Ο *πέλανος* ήταν μια πρώτη, αρχική προσφορά που έδινε στους πιστούς το δικαίωμα να πλησιάσουν στον βωμό κι εκεί να τελέσουν «αιματηρή θυσία». Στον Ευριπίδη ωστόσο η λέξη φαίνεται πως έχει διατηρήσει την αρχική σημασία του «γλυκίσματος». Όταν αργότερα αυτή η φυσική προσφορά αντικαταστάθηκε με το αντίτιμο της σε χρήμα, συνέχισε να ονομάζεται *πέλανος* το ποσό το οποίο κατέβαλαν στους ιερείς.[426] Την ίδια προσφορά συναντούμε και στους *Πέρσες* του Αισχύλου στη θυσία της Άτοσσας για νεκυομαντεία στον στ. 204 (*θέλουσα θῦσαι πέλανον*), όπου εκεί το επίθετο *πέλανον* που χαρακτηρίζει τη θυσία της βασίλισσας αναφέρεται σε ένα παχύ υγρό που αποτελείται σε μεγάλο βαθμό από αλεύρι, μέλι και λάδι ενώ όταν η λέξη επανεμφανίζεται στον στ. 816 (*πέλανος αἱματοσφαγὴς*), εκεί εννοείται πως αποτελείται από περσικό αίμα.[427] Ωστόσο παρόλο που ο *πέλανος* μπορεί να σημαίνει εκεί το θρομβώδες αίμα -μάλλον από το πλήθος των νεκρών Περσών που το αίμα τους ξεραίνεται επειδή είναι δύσκολο να περισυλλεγούν όλοι- πιθανότατα και στον στ. 816 υπάρχει μια σαφής αναφορά σε υλικό θυσίας, [428] όπως και στην περίπτωση του *Ίωνα.*

Ο νεαρός νεωκόρος υπηρετεί μεν στον ναό, οι γνώσεις του ωστόσο, όπως και όσων διακονούν τη λειτουργία του Δελφικού μαντείου ως βοηθητικό προσωπικό, έναντι του Θείου είναι ασφαλώς περιορισμένες και δεν προσεγγίζουν επ' ουδενί αυτές των ιερέων και προφητών του ναού. Στη συνέχεια ο Ευριπίδης θα μας παρουσιάσει λεπτομερώς το περιεχόμενο των γνώσεων του ήρωα. Ο ποιητής ωστόσο αποτυπώνει χαρακτηριστικά το μειωμένο επίπεδο των ιερατικών γνώσεων του ήρωα με τον παραλληλισμό των

[425] Αξίζει να παρατηρήσουμε πως η λέξη «ομφή» (από την *Ιλιάδα*) σημαίνει τη *θεϊκή φωνή* σε αντίθεση με τη λέξη *αυδή*. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως με αυτό τον χαρακτηρισμό αναγνωρίζεται και το Δελφικό μαντείο ως ομφαλός της γης, μέρος δηλαδή όπου ακούγεται η θεϊκή φωνή.
[426] Flacelière, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 52.
[427] Garvie F., *Aeschylus Persae,* Oxford University Press, Oxford 2009, σ. 123.
[428] Hall E., *Aeschylus Persians,* Aris & Philips, Warminster 1996, σ. 164.

αντίστοιχων γνώσεων από μέρους του Χορού. Ο Ίων δηλαδή ξέρει όσα και ο κάθε επισκέπτης του ναού που έρχεται να ζητήσει κάποια μαντεία. Εάν οι συνομιλητές του δεν έχουν προσφέρει τις πίτες στον Απόλλωνα και δεν έχουν σφάξει πρόβατα δεν μπορούν να εισέλθουν στα ενδότερα του ναού (στ. 226-229), κάτι που ξέρει και ο Χορός. Ειδικότερα αξίζει να σταθούμε και στον περιφραστικό παρακείμενο που υπάρχει στον στίχο 230, στην απάντηση του Χορού (*ἔχω μαθοῦσα· θεοῦ δὲ νόμον*), ο οποίος χρησιμοποιείται για να δώσει έμφαση σε κάτι αφύσικο. Ο τύπος δηλαδή τονίζει το αφύσικο της γνώσης των θρησκευτικών συμβάσεων εκ μέρους του Χορού καθώς η αρχική παρουσία του στην Πάροδο δεν συνεπαγόταν μια τέτοια γνώση. Στη συνέχεια του έργου πληροφορούμαστε με λεπτομέρειες το ιερατικό παρελθόν του Ίωνα, μέσα από τις διηγήσεις της Κρέουσας στην πρώτη συνάντηση τους (βλ. Α.1.2.3).[429] Ο Ευριπίδης μέσα από τον διάλογο των δυο ηρώων που συναντώνται πρώτη φορά επί σκηνής δρομολογεί την πρώτη προσπάθεια να αποκαταστήσει ιστορικά τη σύγχυση μεταξύ μυθολογίας και ιστορίας αναφορικά με τις απαρχές της αθηναϊκής πολιτείας.[430]

Στη συνέχεια του διαλόγου του με την Κρέουσα ο Ίων αναφέρει πως θεωρείται δούλος του Απόλλωνα (στ. 309: *τοῦ θεοῦ καλοῦμαι δοῦλος*) και το μόνο που ξέρει είναι πως τον αποκαλούν αναλόγως (στ. 311: *οὐκ οἶδα πλὴν ἕν· Λοξίου κεκλήμεθα*). Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί μια γνωστή στην αρχαιοελληνική τραγωδία φόρμουλα (*οὐκ οἶδα πλὴν ἕν*).[431] Υπογραμμίζεται με αυτή η άγνοια του Ίωνα για το παρελθόν του σε αντίθεση με αυτό της Κρέουσας.[432] Ο Ίων δηλαδή δεν ξέρει τίποτα παρά μόνο ένα, πως είναι «του Λοξία», ακριβώς αυτό το ένα που δεν ξέρει η Κρέουσα αλλά ξέρει όλα τα άλλα από το μυθολογικό παρελθόν της. Τον ανέθρεψε η Πυθία του Μαντείου ενώ ο ίδιος κοιμάται όπου κι αν τύχει στον ναό (στ. 315: *ἅπαν θεοῦ μοι δῶμ', ἵν' ἂν λάβῃ μ' ὕπνος*). Παραδέχεται μάλιστα πως ζει με μια άνεση καθώς όλα αυτά τα χρόνια τον ταΐζουν οι

[429] Το μυθολογικό παρελθόν όπου εντάσσεται η ιστορία του Απόλλωνα και της Κρέουσας υπογραμμίζει την ιστορική σχέση της Αθήνας με τους Δελφούς όσο και το ιστορικό πλαίσιο της δραματικής πλοκής. (Mastronarde J. D., «Iconography and Imagery in Euripides' *Ion*», *California Studies in Classical Antiquity* 8 (1975), σσ. 163-176, σ. 163).

[430] Cole S., «Annotated Innovation in Euripides' *Ion*» *The Classical Quarterly* 58/1 (2008), σσ. 313-315, σ. 313.

[431] Owen A.S., *Euripides Ion* (edited with Introduction and Commentary), Clarendon Press, Oxford 1957, σ. 95.

[432] Lee K.H., *Euripides Ion*, Aris & Philips, Warminster 1997, σ. 193.

βωμοί κι οι ξένοι (στ. 323: *βωμοί μ' ἔφερβον οὐπιών τ' ἀεὶ ξένος*) ενώ τον ντύνει ο Απόλλων (στ. 327: *τοῖς τοῦ θεοῦ κοσμούμεθ', ᾧ δουλεύομεν*).

Τα καθήκοντά του στον ναό περιγράφονται και στη συνέχεια. Μετά την είσοδο του Ξούθου στον ναό του Δελφικού Μαντείου ο Ίων λέει πως θα πάει να γεμίσει τα ραντιστήρια με δροσερό νερό από τις χρυσές κανάτες (στ. 434-436: *ἀλλὰ χρυσέαις/ πρόχοισιν ἐλθὼν εἰς ἀπορραντήρια / δρόσον καθήσω*). Τα *ἀπορραντήρια* ήταν λεκάνες ή ανοιχτά δοχεία, στερεωμένα στη γη, που χρησιμοποιούνταν για το ράντισμα των βωμών και των πιστών κατά τη διάρκεια εορτών και τελετών.[433]

Όταν ο Ξούθος τού ζητά να τον ακολουθήσει στην Αθήνα ως γιος του, ο Ίων αποδύεται σε μια εκτενή ρήση σχετικά με την τύχη του καταλήγοντας πως έως τώρα έχει περάσει όλη του τη ζωή ως αναπόσπαστο μέλος του Δελφικού μαντείου, όπου υποδέχεται πρόσχαρα όσους έρχονται για αναζήτηση χρησμών, και αναγνωρίζοντας τον εαυτό του ως έναν καλό υπηρέτη του θεού λόγω φύσης και συνήθειας στη συμπεριφορά του στις υποχρεώσεις στο μαντείο (στ. 638-644: *θεῶν δ' ἐν εὐχαῖς † ἢ γόοισιν ἦ † βροτῶν, / ὑπηρετῶν χαίρουσιν, οὐ γοωμένοις. / καὶ τοὺς μὲν ἐξέπεμπον, οἳ δ' ἦκον ξένοι, / ὥσθ' ἡδὺς αἰεὶ καινὸς ἐν καινοῖσιν ἦ. / ὃ δ' εὐκτὸν ἀνθρώποισι, κἂν ἄκουσιν ᾖ, / δίκαιον εἶναί μ' ὁ νόμος ἡ φύσις θ' ἅμα / παρεῖχε τῷ θεῷ*). Ως εκ τούτου κρίνει πως η θέση του ανήκει εκεί κι όχι στην Αθήνα.

Μετά την εμφάνιση της Πυθίας (βλ. Α.1.5.3), τη σκηνή της αναγνώρισης του Ίωνα από την Κρέουσα και τα λόγια αγάπης που ακολούθησαν, ο Ίων εκφράζει έναν δισταγμό μήπως η μητέρα του ονομάζει ως πατέρα του τον Απόλλωνα για να αποκρύψει κάποιον έρωτά της με έναν κοινό θνητό. Η Κρέουσα τότε ορκίζεται στην Αθηνά (της οποίας κλαδί από την ιερή ελιά είχε στην κούνια που βρέθηκε) πως ο πατέρας του είναι ο Απόλλων (στ. 1528-1531: *μὰ τὴν παρασπίζουσαν ἅρμασίν ποτε / Νίκην Ἀθηνᾶν Ζηνὶ γηγενεῖς ἔπι, / οὐκ ἔστιν ὅστις σοι πατὴρ θνητῶν, τέκνον, / ἀλλ' ὅσπερ ἐξέθρεψε, Λοξίας ἄναξ*). Ο Ίων δεν πείθεται συλλογιζόμενος μήπως ο θεός προφητεύει ψέματα (στ. 1537: *ὁ θεὸς ἀληθὴς ἢ μάτην μαντεύεται*). Αποφασίζει λοιπόν να πάει στον ναό και να ρωτήσει ο ίδιος τον Απόλλωνα για την καταγωγή του (στ. 1547-1548: *ἀλλ' ἱστορήσω Φοῖβον εἰσελθὼν δόμους, / εἴτ' εἰμὶ θνητοῦ πατρὸς εἴτε Λοξίου*). Εκείνη τη στιγμή εμφανίζεται περίλαμπρη η θεά Αθηνά στο θεολογείο. Ο Ίων ζητά από τη μητέρα του να φύγουν

[433] Ρούσσος Τ., *Ευριπίδης: Ίων*, Κάκτος, Αθήνα 1992, σ. 176.

καθώς δεν ταιριάζει να αντικρίζουν τους θεούς (στ. 1549-1552). Τον λόγο παίρνει η Αθηνά που στάλθηκε από τον Απόλλωνα (στ. 1556: *δρόμῳ σπεύσασ' Ἀπόλλωνος πάρα*). Φανερώνει τη θεϊκή καταγωγή του Ίωνα από τον Απόλλωνα (στ. 1560-1562: *ὡς ἥδε τίκτει σ' ἐξ Ἀπόλλωνος πατρός, / δίδωσι δ' οἷς ἔδωκεν, οὐ φύσασί σε, / ἀλλ' ὡς νομίζῃ 'ς οἶκον εὐγενέστατον*) κι ανακοινώνει τους χρησμούς του θεού για την Κρέουσα και τον Ίωνα και την αποκάλυψη της αλήθειας για την καταγωγή του Ίωνα στην Αθήνα (στ. 1563-1568). Κάνει επίσης εκτενή λόγο για τη γενεαλογία που θα ακολουθήσει. Ο Απόλλων τα έπραξε όλα ορθά (στ. 1595: *καλῶς δ' Ἀπόλλων πάντ' ἔπραξε*). Είναι χαρακτηριστικό πως η αποκάλυψη των γεγονότων που αφορούν την Κρέουσα και τον Ίωνα εναπόκειται στον Ερμή, στην Πυθία και εν τέλει στην Αθηνά, ενώ ο ίδιος ο Απόλλων παραμένει κρυφός υποκινητής της δράσης μέσω της εξαπάτησης των ηρώων.[434] Ερμηνεύει τα προηγούμενα γεγονότα και προμαντεύει ως καλότυχα όσα μέλλονται λόγω της ταλαιπωρίας που και οι δυο υπέστησαν (στ. 1604-1605: *ἐκ γὰρ τῆσδ' ἀναψυχῆς πόνων / εὐδαίμον' ὑμῖν πότμον ἐξαγγέλλομαι*). Είναι αξιοπερίεργο πως ενώ συνήθως οι από μηχανής θεοί αναγγέλλουν την καθιέρωση κάποιας λατρείας, εδώ η Αθηνά απλά οραματίζεται το λαμπρό μέλλον της Αθήνας.[435] Αμέσως στη συνέχεια η θεά εξαφανίζεται ενώ η Κρέουσα λέει πως μετά τα λόγια της θεάς, δοξάζει τον Απόλλωνα και ανακτά την πίστη της στα μαντεία που κάποτε μισούσε (στ. 1609: *αἰνῶ Φοῖβον οὐκ αἰνοῦσα πρίν*). Η επιστροφή της ηρωίδας στην Αθήνα σημαίνει μια σημαντική αλλαγή καθώς η σχέση της με τον Απόλλωνα από μυστική πλέον λαμβάνει τη βαρύτητα της γνώσης που έχει πια αποκτήσει.[436] Επιπλέον ο Απόλλων μένοντας πιστός στη σιωπή του και βάζοντας άλλους θεούς και ιερείς να τον εκπροσωπούν εκφράζεται ως σύμβολο της νέας εποχής όπου ο θεός, αποφεύγοντας παλαιές μομφές, υπενθυμίζει στο κοινό την ανάγκη για ενότητα και αποστροφή του παρελθόντος καθώς ο ίδιος από σύμβολο του πόνου του βιασμού της Κρέουσας, γίνεται σύμβολο της χαράς της επανασύνδεσης της με τον γιο της.[437] Την ευγνωμοσύνη του εκφράζει τέλος κι ο ίδιος ο Ίων.

---

[434] Wolff C., «The Design and Myth in Euripides' *Ion*» *Harvard Studies in Classical Philology* 69 (1965), σ. 169.
[435] Lesky Al., *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*. *Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, σ. 274.
[436] Mueller M., «Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides' *Ion*», *Arethusa* 43/3 (September 2, 2010), σσ. 365-402, σ. 365.
[437] Saxonhouse W. A., «Reflections on Autochtony in Euripides *Ion*», στο P. Euben (ed.)., *Greek Tragedy and Political Theory*, University of California Press, London 1986, σσ. 252-273, σ. 264.

Α.1.4.5. Η περίπτωση του Ιππολύτου

Μια ξεχωριστή περίπτωση ιερατικής μορφής συναντάμε στον *Ιππόλυτο* και στην ιδιαίτερη ιερατική σχέση του ομώνυμου ήρωα με τη θεά Άρτεμη. Από όλες τις περιπτώσεις στις οποίες έχουμε αναφερθεί έως τώρα, η συγκεκριμένη θεωρούμε πως αποτελεί την περισσότερο συγκεχυμένη, μιας και τα όρια μεταξύ της «τυπικής» και της «άτυπης» ιδιότητας του ήρωα είναι πολύ στενά. Ο ήρωας δεν αποτελεί την κλασική περίπτωση ενός τυπικού ιερέα με ανάλογα, σαφώς οριοθετημένα λατρευτικά καθήκοντα έναντι κάποιου θεού, παρ' όλ' αυτά ο ίδιος τελεί ορισμένες λατρευτικές πράξεις προς τιμήν της θεάς, που όμως δεν αποτελούν απλές εκδηλώσεις θρησκευτικής πίστης από μέρους ενός οποιουδήποτε «πιστού» αλλά εξειδικεύονται σε τελετουργίες που μόνο ένας αφοσιωμένος υπηρέτης της θεάς μπορεί να της προσφέρει.

Έτσι, στον Πρόλογο[438] ο Ιππόλυτος φέρνει ένα στεφάνι με άνθη να προσφέρει στην Άρτεμη λέγοντας πως, αν και δεν τη βλέπει, μπορεί να την ακούει και να μιλά μαζί της (στ. 85-86: *σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι, / κλύων μὲν αὐδῆς, ὄμμα δ' οὐχ ὁρῶν τὸ σόν*). Το ρήμα *ξύνειμι* μπορεί να έχει και τη σημασία της γενετήσιας συνεύρεσης, με τον Ευριπίδη να υπαινίσσεται με αυτή τη λεκτική επιλογή την απόλυτη αφοσίωση του Ιππολύτου στη θεά και τον υπερβολικό ασκητισμό που διέπει τον βίο του (στ. 73-81).[439] Για άλλη μια φορά στην αρχαιοελληνική δραματουργία επανέρχεται η συσχέτιση της παρθενίας με το ιερατικό αξίωμα.[440] Αν και ο ήρωας δεν μπορεί να αντικρίσει τη θεά κατά πρόσωπο, αναγνωρίζοντας έτσι την περιορισμένη γνώση του για αυτήν, ωστόσο η αλαζονεία τον ωθεί σε μια υπερβολική συναναστροφή με τη Άρτεμη, παραβλέποντας την ασύμμετρη σχέση ενός θνητού με μια θεά.[441] Πιθανότατα αυτό θα εννοεί κι ο Θησεύς όταν αργότερα απευθύνεται σε αυτόν απορώντας πώς μπορούσε να συναναστρέφεται με θεούς (στ. 948: *σὺ δὴ θεοῖσιν ὡς περισσὸς ὢν ἀνὴρ ξύνει;*) και προκαλώντας τον να συνεχίσει να βακχεύει με τον Ορφέα (στ. 958: *σίτοις καπήλευ' Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων βάκχευε*).

---

[438] Αξίζει να αναφερθεί πως ο *Ιππόλυτος* είναι η μία από τις τρεις τραγωδίες του Ευριπίδη που το έργο αρχίζει και τελειώνει με την παρουσία ενός θεού, της Αφροδίτης στον Πρόλογο και της Άρτεμης στο τέλος (τα άλλα δύο είναι οι *Βάκχες* και ο *Ίων*). Επίσης ο *Ιππόλυτος* είναι η μόνη τραγωδία όπου η Άρτεμις εμφανίζεται ως δραματικό πρόσωπο με σκηνική παρουσία.

[439] Barrett S.W., *Euripides Hippolytos*, Clarendon Press, Oxford 1964, σ. 79.

[440] Βλ. Κασσάνδρα (Α.1.2.1), Ιφιγένεια (Α.1.4.2), Ίων (Α.1.4.4).

[441] Luschnig C.A.E., *Time Holds the Mirror, A Study of Knowledge in Eyripides' Hippolytus*, Brill, Leiden - New York 1988, σ. 94.

Θα πρέπει να σημειωθεί πως σε αυτό το προλογικό μέρος οι επικλήσεις του Ιππολύτου και του Χορού των θεραπόντων στην Άρτεμη είναι μεστές λατρευτικών επιθετικών προσφωνήσεων στο πρόσωπο της θεάς (στ. 61-63*: πότνια πότνια σεμνοτάτα, / Ζηνὸς γένεθλον, / χαῖρε χαῖρέ μοι, ὦ κόρα*) προκειμένου να αποδοθεί ένα τελετουργικό και λατρευτικό περιβάλλον. Είναι μάλιστα εντυπωσιακή η προοικονομία με την οποία ο Ιππόλυτος στο τέλος της επίκλησής του (στ. 87: *τέλος δὲ κάμψαιμ' ὥσπερ ἠρξάμην βίου*) εύχεται να βρει τον θάνατο από την αγαπημένη σε αυτόν θεά, δίχως να υποψιάζεται πως τα γεγονότα που θα τον οδηγήσουν στον θάνατο εξαιτίας της αφοσίωσής του σε αυτήν έχουν ήδη δρομολογηθεί. Ακόμη κι όταν ο Θεράπων τον ρωτά γιατί δεν αποδίδει τιμές στην Αφροδίτη (στ. 99: *πῶς οὖν σὺ σεμνὴν δαίμον' οὐ προσεννέπεις;*), εκείνος επαναλαμβάνει την προσκόλλησή του στην Άρτεμη (στ. 114: *τὴν σὴν δὲ Κύπριν πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω*).

Θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας πως ενώ ο Ιππόλυτος είναι ένας ήρωας στην Τροιζήνα, η καταγωγή της Φαίδρας είναι από την Κρήτη, όπου η λατρεία της Αφροδίτης εμφανίζει πολλές ομοιότητες με αυτές της Άρτεμης, ταυτιζόμενες και οι δύο ως θεές της γονιμότητας.[442] Πιθανότατα λοιπόν εδώ ο Ευριπίδης μεταφέρει την επίδραση της λατρείας της Αφροδίτης στην Τροιζήνα (Παυσανίας *Κορινθιακά* 32.2). Η αφοσίωση του Ιππολύτου στην Άρτεμη έχει ακόμη σχετιστεί με τον ρόλο που είχαν οι κουροτρόφες θεότητες (Γη, Απόλλων, Δήμητρα, Αθηνά) στις διαβατήριες τελετές της εποχής που αφορούσαν στην ενηλικίωση των νέων και στην οργανική ένταξή τους στο σώμα της πόλης.[443]

Στην Πάροδο ο Χορός των Τροιζηνίων γυναικών μεταφέρει μια άλλη εικόνα της Άρτεμης από αυτήν που έδωσε νωρίτερα ο Ιππόλυτος, η οποία ήταν πιο κοντά σε αυτό που πίστευαν οι σύγχρονοι του Ευριπίδη θεατές.[444] Η εικόνα της θεάς που σχημάτισε ο Ιππόλυτος είχε μια σοβαρή παράλειψη καθώς ο νέος δεν ανέφερε τη σχέση της θεάς με τη μετάβαση των νέων στην ενηλικίωση, κι εξαιτίας αυτής της σχέσης την ιδιότητά της να προστατεύει τις γυναίκες την ώρα του τοκετού.[445] Αυτό σημαίνει πως ο Ευριπίδης

[442] Burkert W., *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία. Δομή και ιστορία*, μτφ. Ηλ Ανδρεάδη, M.I.E.T., Αθήνα 1997, σ. 327.
[443] Jenmaire H., *Couroi et Courètes*, Bibliothèque Universitaire, Lille 1939, σ. 283.
[444] Mills S., *Euripides Hippolytus*, Duckworth, London 2002, σσ. 70-71.
[445] Segal P.Ch., «The Tragedy of the *Hippolytus*: The Water of Ocean and the Untouched Meados». *Harvard Studies in Classical Philology* 70 (1965), σσ. 117-169, σ. 160.

δίνει έμφαση όχι στις διαφορές αλλά στην ομοιότητα των δυο θεών, μεταξύ των οποίων υπάρχει συνεργασία και όχι σύγκρουση.[446] Ο νέος θα καταστραφεί επειδή ακριβώς αδυνατεί να εννοήσει αυτή τη συνεργατική σχέση.

Το πρώτο Επεισόδιο περιγράφει μέσα από τον μακροσκελή διάλογο της Τροφού με την Φαίδρα αυτή την πιστή αφοσίωση του Ιππολύτου στην Άρτεμη, μεταφέροντας παράλληλα την εναγώνια αίσθηση του απελπισμένου έρωτα της Φαίδρας για τον νέο. Στην αρχή του δευτέρου Επεισοδίου μαθαίνουμε πως η Τροφός όρκισε τον Ιππόλυτο να μην αποκαλύψει το μυστικό που του εκμυστηρεύτηκε, αλλά ο νέος απαντά πως όρκο έδωσε η γλώσσα αλλά όχι η ψυχή του (στ. 612: *ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος*). Λέει πως επειδή είναι θεοσεβής δεν θα προσβάλει τους όρκους που έδωσε, ωστόσο θα πάει να ξεπλύνει τα αφτιά του με τρεχούμενο νερό (στ. 653-654: *ἀγὼ ῥυτοῖς νασμοῖσιν ἐξομόρξομαι / ἐς ὦτα κλύζων*). Ο όρκος εδώ έχει σημαντική θέση στην εξέλιξη του έργου μιας και ο νέος ορκίζεται σε μια γυναίκα κι όχι ενώπιον αντρών, όπως συνηθιζόταν στον εφηβικό όρκο των διαβατήριων τελετών.[447] Ο Ιππόλυτος μένοντας πιστός σε αυτόν τον όρκο θα προκαλέσει στη συνέχεια την εκδίκηση της Φαίδρας.

Στο τρίτο Επεισόδιο, όταν ο Θησεύς διώχνει τον Ιππόλυτο από την Τροιζήνα, ο Ιππόλυτος απευθύνεται στο άγαλμα της Άρτεμης και τη χαιρετά, δηλώνοντας την αποκλειστική αγάπη του γι' αυτήν και τη συμβιωτική σχέση του μαζί της (στ. 1092-1094: *ὦ φιλτάτη μοι δαιμόνων Λητοῦς κόρη, / σύνθακε, συγκύναγε, φευξούμεσθα δὴ / κλεινὰς Ἀθήνας*). Ο Χορός επιβεβαιώνει στο τρίτο Στάσιμο πως εφεξής χωρίς στεφάνια θα μείνουν οι τόποι ανάπαυλας της Άρτεμης λόγω της απουσίας του Ιππόλυτου (στ. 1138-1139: *ἀστέφανοι δὲ κόρας ἀνάπαυλαι / Λατοῦς βαθεῖαν ἀνὰ χλόαν*).

Στην Έξοδο ο Άγγελος γνωστοποιεί τον ολέθριο τρόπο θανάτου του Ιππόλυτου με την εμφάνιση ενός ταύρου από τη θάλασσα που πανικόβαλε τα άλογα του νέου, τα οποία τον έριξαν από το άρμα, τσακίζοντας το σώμα του στις πέτρες (στ. 1172-1254). Τότε εμφανίζεται από το θεολογείο η Άρτεμις απευθυνόμενη στον Θησέα και αποκαθιστώντας την αλήθεια για την αγνότητα και την ηθική ακεραιότητα του ήρωα. Του λέει πως από δω και πέρα θα τον βαραίνει φοβερή αμαρτία για τον άδικο χαμό του

[446] Knox B.M.W., «The *Hippolytus* of Euripides», στο Segal E., *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, New York 1983, σσ. 311-331, σσ. 329-330.
[447] Mitchell- Boyask M., «Euripides: *Hippolytus* and the Trials of Manhood», στο Padilla W. Mark., (ed), *Rites of Passage in Ancient Greece*, Bucknell University Press, Lewisburg 1999, σσ. 42-66, σ. 44.

γιου του (στ. 1285-1295: *Θησεῦ, τί τάλας τοῖσδε συνήδηι, / παῖδ' οὐχ ὁσίως σὸν ἀποκτείνας / ψεύδεσι μύθοις ἀλόχου πεισθεὶς / ἀφανῆ; φανερὰν δ' ἔσχεθες ἄτην./ πῶς οὐχ ὑπὸ γῆς τάρταρα κρύπτεις / δέμας αἰσχυνθείς, ἢ πτηνὸν ἄω μεταβὰς βίοτον/ πήματος ἔξω πόδα τοῦδ' ἀνέχεις; / ὡς ἔν γ' ἀγαθοῖς ἀνδράσιν οὔ σοι/ κτητὸν βιότου μέρος ἐστίν*) και πως αστόχαστα χρησιμοποίησε μία από τις τρεις κατάρες που του είχε χαρίσει ο Ποσειδών, για να προκαλέσει τον χαμό του γιου του, δίχως να εξετάσει προηγουμένως τις αποδείξεις και τους μάντεις (στ. 1321: *ὃς οὔτε πίστιν οὔτε μάντεων ὄπα ἔμεινας*).[448] Κατόπιν, αφού ο θανάσιμα τραυματισμένος Ιππόλυτος μεταφέρεται επί σκηνής, η θεά διαλέγεται με τον πιστό ακόλουθό της θρηνώντας για το τέλος του. Προς τιμήν του θεσπίζει τις μεταθανάτιες τιμές που θα γνωρίσει ο ήρωας, καθώς όλες οι νέες ανύπαντρες κοπέλες της Τροιζήνας πριν στεφανωθούν θα κόβουν προς τιμή του τα μαλλιά τους, και τα δάκρυά τους θα είναι αιώνια προσφορά σε αυτόν.[449] Οι κοπέλες θα φτιάχνουν τραγούδια για χάρη του, και το πάθος της Φαίδρας για αυτόν δεν θα ξεχαστεί (στ. 1425-1430: *κόραι γὰρ ἄζυγες γάμων πάρος / κόμας κεροῦνταί σοι, δι' αἰῶνος μακροῦ / πένθη μέγιστα δακρύων καρπουμένωι·/ ἀεὶ δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων / ἔσται μέριμνα, κοὐκ ἀνώνυμος πεσὼν / ἔρως ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται*). Και με αυτό τον τρόπο ο Ευριπίδης, όπως και σε αρκετές άλλες περιπτώσεις στις σωζόμενες τραγωδίες του, δικαιολογεί αναδρομικά την ίδρυση της λατρείας του Ιππολύτου στην Τροιζήνα.[450] Η θεά εξαφανίζεται αφού πρώτα καλεί σε συμφιλίωση τον πατέρα και τον ετοιμοθάνατο γιο.

Το έργο ολοκληρώνεται με μια συγκινητική, ανθρώπινη σκηνή, συμφιλίωσης πατέρα και γιου που βάζει στο περιθώριο την καταστροφική δράση των δύο θεών που προηγήθηκε. Ο Ιππόλυτος ψυχορραγώντας θρηνεί, υπογραμμίζοντας τη γονική κατάρα και τις αμαρτίες των προγόνων που βάρυναν τη μοίρα του (στ. 1378-1383: *ὦ πατρὸς*

[448] Αξίζει εδώ να θυμηθούμε την προηγούμενη περιφρόνηση του Θησέα στο πέταγμα των πουλιών, όταν ο Ιππόλυτος αναρωτιόταν πώς είναι δυνατόν να μην πείθεται ούτε από όρκους ούτε από αποδείξεις ή μάντεις (στ. 1055-1056: *οὐδ' ὅρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων / φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς;*). Ο Θησεύς τότε αρνήθηκε λέγοντας χαρακτηριστικά πως μόνη απόδειξη είναι το γράμμα της Φαίδρας ενώ τα πουλιά που πετάνε από πάνω τους (σαν οιωνοσκοπία) του είναι αδιάφορα (στ. 1057-1059: *ἡ δέλτος ἥδε κλῆρον οὐ δεδεγμένη / κατηγορεῖ σου πιστά· τοὺς δ' ὑπὲρ κάρα / φοιτῶντας ὄρνις πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω*).

[449] Ακόμη και μετά τον θάνατό του ο Ιππόλυτος θεωρούνταν από τους Τροιζήνιους ως ήρωας με θεραπευτικές ιδιότητες, ταυτιζόμενος συχνά με τον Ασκληπιό (Παυσανίας, *Κορινθιακά* 32.4). Αυτή του η ταύτιση δικαιολογούσε τον χαρακτηρισμό του ως χθόνια θεότητα. Ωστόσο το άσμα στο μνήμα και η αφιέρωση της κόμης είναι στοιχεία που παραπέμπουν σε ηρωική λατρεία κι όχι σε λατρεία μιας τοπικής θεότητας (Farnell R.L., *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, The Clarendon Press, Oxford 1921, σ. 109).

[450] Parker, *Euripides. Iphigenia in Tauris*, σ. 346.

ἐμοῦ δύστανος ἀρά· / μιαιφόνον τι σύγγονον / παλαιῶν προγεννη/τόρων ἐξορίζεται / κακὸν οὐδὲ μένει, / ἔμολέ τ' ἐπ' ἐμέ-τί ποτε, τὸν οὐ /δὲν ὄντ'/ ἐπαίτιον κακῶν). Μετά την εξαφάνιση της Άρτεμης και τη συμφιλίωση με τον Θησέα νιώθει να χάνει το φως του (στ. 1444: *αἰαῖ, κατ' ὄσσων κιγχάνει μ' ἤδη σκότος*). Βλέπει ωστόσο τις πύλες του Άδη και νιώθει πως το τέλος του είναι κοντά (στ. 1447: *ὅλωλα καὶ δὴ νερτέρων ὁρῶ πύλας*). Όταν ο Θησεύς τον ρωτά αν του αρνείται τη συγχώρηση, ο νέος απαντά πως τον συγχωρεί (στ. 1449: *σε τοῦδ' ἐλευθερῶ φόνου*) επικαλούμενος ως μάρτυρα την Άρτεμη (στ. 1451: *τὴν τοξόδαμνον Ἄρτεμιν μαρτύρομαι*). Καταλαβαίνοντας πως δεν του έχει απομείνει πια ζωή κι αφού συμφιλιώθηκε με τον Θησέα ζητά από τον πατέρα του, αφού πρώτα τον αποχαιρετά, να του σκεπάσει το πρόσωπο με πέπλα (στ. 1457-1458: *κεκαρτέρηται τἄμ'· ὅλωλα γάρ, πάτερ. / κρύψον δέ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλοις*).

Α.1.5. Ανώνυμοι και ανώνυμες ιερουργοί και μάντεις

Πέραν των επωνύμων ιερέων και μάντεων που έχουμε παρακολουθήσει ως τώρα, οι τρεις τραγικοί αξιοποιούν επίσης ανώνυμους ιερουργούς ή/και μάντεις στα έργα τους, από τους οποίους λαμβάνουμε σημαντικές πληροφορίες τόσο για την εξέλιξη της δράσης όσο και για τη φύση, τη λειτουργία και τη βαρύτητα της θρησκευτικής πρακτικής και της μαντικής τέχνης στη σύγχρονη εποχή των τριών τραγικών. Κάθε ένας χρησιμοποιεί έναν ανώνυμο ιερουργό: ο Αισχύλος την Πυθία του Δελφικού μαντείου στις *Ευμενίδες*, ο Ευριπίδης τη δελφική Πυθία στον *Ίωνα* και ο Σοφοκλής έναν ιερέα στον *Οιδίποδα Τύραννο*.

Α.1.5.1. Η ιέρεια προφήτις του Απόλλωνα στις *Ευμενίδες*

Στις *Ευμενίδες* συναντούμε ένα δραματικό πρόσωπο που είναι μαζί και ιέρεια και προφήτισσα, την ιέρεια του Απόλλωνα στον ναό του θεού στους Δελφούς. Μιλά σε 63 στίχους στον Πρόλογο του έργου (ποσοστό 6%), προσφέροντας λεπτομερείς πληροφορίες για την καταγωγή της μαντικής τέχνης και την ιστορία του Δελφικού μαντείου. Η Πυθία εδώ είναι γυναίκα γηραιά, όμως φορά το λευκό ένδυμα νεαρής κόρης ως υπενθύμιση της παρθενικότητας των πρώιμων προφητισσών.[451] Η λευκότητά του δημιουργεί μιαν επιπλέον αντίθεση προς τις αμέσως προηγηθείσες *Χοηφόρους*, όπου

[451] Dillon M., *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Routledge, London 2002, σ. 77.

υπερίσχυαν οπτικώς τα μαύρα ενδύματα του Χορού (*Χοηφ.* στ.11: *γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις*), αλλά και προς τις μετέπειτα φέρουσες σκούρα ενδύματα Ερινύες (*Ευμ.* στ. 1028: *φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασι*).[452]

Γενικότερα, ολόκληρη η τραγωδία έχει πλήθος αναφορών σε τελετουργικά ιεροπραξιών προσφέροντάς μας άφθονες πληροφορίες για τον ρόλο και τη γενικότερη δράση των ιερέων και κυρίως των ιερειών της εποχής του ποιητή, ενώ ειδικότερα, η παρουσία της προφήτισσας μας προσφέρει επίσης σημαντικές πληροφορίες για τη μαντική τέχνη και τις ιερατικές τελετουργίες του Δελφικού μαντείου.

Ως προς τη δομή της η σκηνή του Προλόγου είναι αντίστοιχη με εκείνη των Προλόγων του *Αγαμέμνονα* και των *Χοηφόρων*. Και οι τρεις Πρόλογοι αρχίζουν με μια δέηση, στο μέσον όμως αυτής ο ομιλών/η ομιλούσα βλέπει ένα απρόσμενο θέαμα το οποίο μεταβάλλει τη διάθεσή του/της: Στον *Αγαμέμνονα* είναι το φωτεινό σήμα που αναγγέλλει την πτώση της Τροίας, στις *Χοηφόρους* είναι οι γυναίκες που πλησιάζουν ντυμένες με πένθιμο ένδυμα, στις *Ευμενίδες* είναι το θέαμα που θα περιγραφεί πιο αναλυτικά παρακάτω.[453]

Στην εισαγωγή λοιπόν του έργου, από την αρχή έως και τον στ. 33, η προφήτισσα επικαλείται την *πρωτομάντισσα* Γαία, τη Θέμιδα και τη Φοίβη, γιαγιά του Απόλλωνα στον οποίο έδωσε το όνομά της.[454] Πιο συγκεκριμένα, η Γαία ήταν η πρώτη κάτοχος των Δελφών (Παυσ. 10.5.5). Η Θέμις, που η προφήτισσα επικαλείται στον ίδιο στίχο παράλληλα με τη Γαία, φαίνεται πως αναγνωριζόταν ως μαντική θεά ανεξάρτητα από τη δελφική παράδοση (στον *Προμηθέα Δεσμώτη* η Θέμις γνωστοποιεί το μέλλον στον γιο της Προμηθέα), αν και στους Δελφούς θεωρούνταν συχνά ως η άμεση προκάτοχος του Απόλλωνα (πρβλ. *Ιφιγ. Ταύρ.* στ. 1259-1269). Κατά την παράδοση, ήταν τέκνο του Ουρανού και της Γαίας, αν και στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (στ. 209-210) ταυτίζεται με τη Γαία. Άλλωστε *θέμις* μπορεί να σημαίνει «χρησμός» (βλ. *Οδύσσεια* Π, στ. 403) και το *θεμιστεύειν* μπορεί να χρησιμοποιείται ως ισοδύναμο του *χρησμοδοτεῖν* (βλ. *Ίων* στ. 371).[455]

---

[452] Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 114.
[453] *Στο ίδιο*, σ. 113-114.
[454] Η *πρωτόμαντις* αναφέρεται πιθανότατα στην πρώτη μαντική θεότητα των Δελφών παρά στην πρώτη μάντισσα που προφήτευσε οπουδήποτε.
[455] Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 115.

Στους στ. 16-18 δίνεται η πληροφορία πως ο πατέρας της μαντικής είναι ο Δίας ο οποίος ενέβαλε στο μυαλό του Απόλλωνα τη μαντική τέχνη (*τέχνης δέ νιν Ζεὺς ἔνθεον κτίσας φρένα / ἵζει τέταρτον τοῖσδε μάντιν ἐν θρόνοις·/ Διὸς προφήτης δ' ἐστὶ Λοξίας πατρός).* Ο Φοίβος είναι λοιπόν ο τέταρτος πατριάρχης της μαντικής και ο πρώτος αρσενικού γένους. Στον στ. 8 υπονοείται πως πήρε αυτό το προσωνύμιο προς τιμήν της γιαγιάς του Φοίβης εις ένδειξη ευγνωμοσύνης για το λαμπρό της αυτό δώρο της μαντικής.[456] Ο Δελφός πάλι είναι ο επώνυμος και μυθικός ιδρυτής της κοινότητας των Δελφών, που ενίοτε αποκαλείται και υιός του Απόλλωνα. Στην παρούσα περίπτωση, ωστόσο, ο Αισχύλος εμφανίζει τον Δελφό σαφώς γηραιότερο του Απόλλωνα, παρουσιάζοντάς τον ως γιο του Ποσειδώνα (έτσι αναφέρουν τα σχόλια, παραπέμποντας στο ερμηνευτικό υπόμνημα του Επαφροδίτου στα *Αίτια* του Καλλιμάχου).[457] Δεν πρέπει να μας διαφεύγει επιπλέον πως και στον στ. 27 το *Ποσειδῶνος κράτος* παραπέμπει στον βωμό του Ποσειδώνα εντός του ναού του Απόλλωνα, που λεγόταν πως κάποτε είχε μοιραστεί τον ναό με τη Γαία).[458] Σημειώνουμε επίσης πως στον στ. 19 (*Διὸς προφήτης δ' ἐστὶ Λοξίας πατρός*) έχουμε χιασμό, ούτως ώστε οι λέξεις να «φωλιάζουν» οι μεν στις δε: το όνομα και ο χαρακτηρισμός του Δία περικλείουν τον χαρακτηρισμό και το όνομα του Απόλλωνα, που περιβάλλουν εξίσου το ρήμα. Έτσι ο *μάντις* (στ. 18) γεννιέται ως φερέφωνο (*προφήτης*) με την υποστήριξη του Δία που ουσιαστικά είναι αυτός που κινεί τη δράση.[459] Δεν είναι άλλωστε τυχαία η αναφορά στον στ. 30 πως η προφήτισσα μαντεύει μόνο όσα ο θεός της εμπνέει (*μαντεύομαι γὰρ ὡς ἂν ἡγῆται θεός*).[460]

Ωστόσο, η εκδοχή του Αισχύλου για τη διαδοχή των επικεφαλής του μαντείου των Δελφών είναι πιθανότατα δική του επινόηση καθώς εναρμονίζεται με το ύφος αυτής της δεήσεως στο σύνολό της, προοικονομεί τη μετέπειτα συνδιαλλαγή μεταξύ των χθόνιων και των Ολύμπιων δυνάμεων και αντιπαραβάλλεται έντονα στις βίαιες ανατροπές του Ουρανού και του Κρόνου που αναφέρονται στον *Αγαμέμνονα* (στ. 168-

[456] *Στο ίδιο*, σ. 117.
[457] *Στο ίδιο*, σ. 118.
[458] *Στο ίδιο*, σ. 123.
[459] *Στο ίδιο*, σ. 118.
[460] Το να γίνει βέβαια κανείς ο εμπνευσμένος φορέας των λόγων του θεού ήταν μια επικίνδυνη ενέργεια. Ο Πλούταρχος (*Ηθικά,* 438a-c) αφηγείται μια περίπτωση στην οποία η Πυθία, ενώ είχε εισέλθει για να προφητεύσει –όμως με απροθυμία αφού η προκαταρκτική θυσία είχε προοιωνισθεί κακά– φάνηκε ότι κατελήφθη από κακό πνεύμα, πετάχτηκε από τον τρίποδα στριγγλίζοντας, έπεσε στο πάτωμα και πέθανε λίγες μέρες μετά (Sommerstin, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 124).

175).[461] Προσοχή πρέπει να δοθεί στον στ. 28 (*καλοῦσα καὶ τέλειον ὕψιστον Δία*) όπου η λέξη *τέλος* και τα παράγωγά της είναι λέξεις-κλειδιά στην *Ορέστεια*: *εκπλήρωση* και *τελείωση* είναι στόχοι τους οποίους επιδιώκουν πολλοί χαρακτήρες στον *Αγαμέμνονα* και στις *Χοηφόρους* χωρίς ποτέ να τους πετυχαίνουν. Η ανήκουσα στο τυπικό της λατρείας επωνυμία του Διός *τέλειος*, «αυτός που εκπληρώνει τη δέηση» (στ. 973), πιθανώς υπονοεί ότι ο Ζευς έχει τη δύναμη να ανοίξει τον δρόμο για την επίτευξη ενός στόχου, παραμένει όμως αδιευκρίνιστο εάν και με ποιο τρόπο θα το κάνει.[462] Μοιραία δημιουργούνται ορισμένες σκέψεις κι ερωτηματικά για τους σύγχρονους θεατές που δύσκολα, θεωρούμε, θα αγνοούσε το κοινό της εποχής του Αισχύλου. Μήπως εν προκειμένω ο Δίας κι οι προφήτες γνωρίζουν το αποτέλεσμα αλλά όχι τον δρόμο που οδηγεί σε αυτό; Το μαντικό δώρο πιθανότατα προϋπήρχε αλλά είναι άγνωστο ποιος ήταν ο δημιουργός του. Τέλος, ο Απόλλων είναι μεν ο τέταρτος στη σειρά διαδοχής αλλά επίσης είναι ο πρώτος έπειτα από μια σειρά γυναικών.

Το ιστορικό της διαδοχής στο αξίωμα του Δελφικού μάντη έφτασε μέχρι τον Απόλλωνα με γυναικεία γραμμή διαδοχής. Αφού η ιέρεια εκφράζει την πίστη της στους πρώτους αυτούς κατόχους, συνεχίζει με άλλους θεούς που σχετίζονταν με τους Δελφούς, αναφέροντας μετά την Προναία Παλλάδα (πρώτη φορά απαντά στην τριλογία) τις νύμφες του Κωρυκείου άντρου, αγαπημένης κατοικίας των πουλιών -αναφορά που ενδέχεται να γίνεται λόγω της ορνιθομαντείας- και των θεών (στ. 22-23: *σέβω δὲ νύμφας, ἔνθα Κωρυκὶς πέτρα / κοίλη, φίλορνις, δαιμόνων ἀναστροφή*). Πράγματι, στην εν λόγω σπηλιά στον Παρνασσό βρέθηκαν χιλιάδες οστά ζώων που συνδέονται με μαντικές πρακτικές.[463] Αφού λοιπόν επικαλεστεί τις πηγές του Πλείστου (Δελφοί, Κασταλία πηγή), τον Ποσειδώνα και τον Δία, η ιέρεια του Απόλλωνα δηλώνει πως θα ανέβει ως μάντισσα στους θρόνους (στ. 29: *ἔπειτα μάντις εἰς θρόνους καθιζάνω*). Η ίδια στον στ. 30 μιλά για λογαριασμό του Απόλλωνα, όπως κι αυτός μιλά εκ μέρους του Διός. Τη στιγμή όμως που πάει να λάβει τη θέση της μας δίνει κι άλλες σημαντικές πληροφορίες που αφορούν τη μαντική τέχνη.

[461] Sourvinou-Inwood C., *Interpretations of Greek Mythology*, J. Bremer, London 1987, σ. 231.
[462] Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 123.
[463] Amandry P., « L'antre Corycien dans les textes antiques et modernes », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 7 (1981), σσ. 20-54.

Συγκεκριμένα, στους στ. 30-31, καθώς στέκεται στη θύρα του ναού, στρέφεται στο κοινό εκφωνώντας μια τελική δέηση και προσκαλώντας όποιον επιθυμεί να εισέλθει και να ζητήσει πληροφορίες από τον θεό (*καὶ νῦν τυχεῖν με τῶν πρὶν εἰσόδων μακρῷ ἄριστα δοῖεν*). Στον στ. 32 ακούμε την ιέρεια να αναφέρεται στον «κλήρο» (*πάλῳ λαχόντες*) όσων πάνε να ζητήσουν μαντεία -σύμφωνα με τον νόμο, με μόνη εξαίρεση εκείνους στους οποίους είχε δοθεί το δικαίωμα αυτόματης προτεραιότητας- *προμαντείας*[464] και την ίδια να δηλώνει πως όσα προφητεύει της τα εμπνέει ο θεός (στ. 30-32: *καὶ νῦν τυχεῖν με τῶν πρὶν εἰσόδων μακρῷ / ἄριστα δοῖεν· κεἰ πάρ' Ἑλλήνων τινές, / ἴτων πάλῳ λαχόντες, ὡς νομίζεται. / μαντεύομαι γὰρ ὡς ἂν ἡγῆται θεός)*. Πρόκειται αναμφίβολα για ένα από τα σημαντικότερα κομμάτια της αρχαιοελληνικής δραματουργίας σχετικά με τη μαντική τέχνη.

Η προφήτισσα εισέρχεται στον ναό, μεσολαβεί ένα (αδιευκρίνιστης χρονικής σκηνικής διάρκειας) διάστημα κατά το οποίο ο σκηνικός χώρος παραμένει κενός -μοναδική σκηνή στην τραγική δραματουργία- και στους αμέσως επόμενους στίχους (στ. 34-63) η προφήτισσα βγαίνει από το ιερό λέγοντας με φρίκη το τι είδε. Το θέαμα είναι τόσο τρομακτικό που την κάνει να έχει παραλύσει τελείως πνευματικά και σωματικά, γι' αυτό και όταν επανεμφανίζεται τετραποδίζει σαν μωρό (στ. 34-37: *ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν, / πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου, / ὡς μήτε σωκεῖν μήτε μ' ἀκταίνειν στάσιν· / τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκείᾳ σκελῶν*). Η σκηνή είναι επίσης μοναδική και η μόνη συγκρίσιμη περίπτωση στη σωζόμενη δραματική παραγωγή απαντά στην *Εκάβη* του Ευριπίδη (στ. 1056 κ.ε.), όταν ο τυφλωμένος Πολυμήστωρ εισέρχεται *τετράποδος βάσιν θηρός ορεστέρου τιθέμενος*.[465] Ως τον στ. 63 η περιγραφή της προφήτισσας είναι γεμάτη από αναφορές στη μαντική διαδικασία και αποτελεί -πέραν της δραματουργικής και σκηνικής σπουδαιότητάς της- πολύτιμη σημαντική ιστορική μαρτυρία. Ειδικότερα, στον στ. 39 ακούμε την Πυθία να λέει: *ἕρπω πρὸς πολυστεφῆ*

[464] Στον χώρο τέλεσης της μαντείας περνούσαν πρώτα αυτοί που είχαν από τους ιερείς το προνόμιο της προμαντείας, ένα είδος προτεραιότητας. Εάν υπήρχαν πολλοί με αυτό τον τίτλο, τραβούσαν κλήρο για να μάθουν με ποια σειρά θα έπαιρναν χρησμό. Με τον ίδιο τρόπο συνέχιζαν μετά με τους προσκυνητές που δεν είχαν προμαντεία. Οι γυναίκες δεν είχαν το δικαίωμα εισόδου στον Δελφικό ναό για να ζητήσουν χρησμό αλλά μπορούσαν να το κάνουν μέσω αντιπροσώπου τους. Η θυσία τελούνταν από τον έναν εκ των δυο ιερέων του Πυθίου Απόλλωνα, που συνοδευόταν κάποιες φορές από ένα ή περισσότερα μέλη της τάξης των πέντε Οσίων. Αφού το ιερατείο και οι προφήτες που το συνόδευαν έκριναν από τη συμπεριφορά του θύματος ότι ο θεός ήταν ευνοϊκός, πήγαιναν να βρουν την Πυθία για να την «εισαγάγουν» στον ναό (Flacelière, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 54).

[465] Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 125.

μυχόν, όπου έχει καταφύγει *προστρόπαιος* ο Ορέστης (στ. 40) επιζητώντας εξαγνισμό. Το *πολυστεφῆ* σχετίζεται με τα κρεμασμένα στεφάνια ή τις μάλλινες ταινίες που αναφέρονται συχνά σε συνάρτηση με τον προφητικό θάλαμο των Δελφών (πρβλ. *Ίων* στ. 1230 και Αριστοφ. *Πλούτος,* στ. 39). Σε μια αγγειογραφία του τέταρτου αιώνα που απεικονίζει τον Ορέστη στο *ἄδυτον* των Δελφών, υπάρχει μια δάφνη, από τα κλαδιά της οποίας κρέμονται αναθηματικές ταινίες.[466]

Σε αυτό τον εσωτερικό χώρο, τον *πολυστεφή μυχόν*, η Πυθία έφτανε στο τέλος της διαδρομής της αφού νωρίτερα κατά την είσοδό της στον ναό την είχε συνοδεύσει η πομπή των ιερέων και των προσκυνητών. Κατόπιν διέσχιζε τον πρόναο κι έφτανε στον μεγάλο σηκό, όπου αντίκριζε τον βωμό του Ποσειδώνα τον «ομφαλό», τους τρίποδες και την εστία. Πιθανόν πάνω σε αυτή την εστία η Πυθία έκαιγε φύλλα δάφνης και κριθαρίσιο αλεύρι. Στη συνέχεια, συνοδευόμενη από την ακολουθία της, κατευθυνόταν στον *πολυστεφή μυχόν*, στα υπόγεια διαμερίσματα του ναού όπου θα λάβαινε τους χρησμούς του Απόλλωνα.[467]

Η προφήτισσα δίνει κάποιες πληροφορίες από το άδυτο του ναού για την ικεσία του Ορέστη και την παρουσία του στον Δελφικό ναό. Έτσι λοιπόν ο Ορέστης αρχικά φαίνεται στον στ. 40 να κάθεται *ἐπ' ὀμφαλῷ*, στον ιερό λίθο του αδύτου. Ως ικέτης όμως καταδιώκεται κι εκεί από τις Ερινύες αφού ο ίδιος είναι μολυσμένος κι αναπόφευκτα θα μιάνει και τον χώρο.[468] Η ιερότητα του χώρου παρόλο που προστατεύει ως άσυλο τον άνθρωπο δεν δρα εξαγιαστικά για τα όποια αμαρτήματά του. Το αντίθετο μάλιστα, είναι ο άνθρωπος που με τη μιαρότητά του επηρεάζει τον χώρο κι όχι ο ιερός τόπος τον άνθρωπο. Έπειτα στους στ. 42-45 η προφήτισσα βλέπει τον Ορέστη ικέτη στο εσωτερικό του Δελφικού ιερού να κρατά κλάδο ελιάς τυλιγμένο με μακριές ταινίες με λευκό μαλλί (*νεοσπαδὲς ξίφος / ἔχοντ' ἐλαίας θ' ὑψιγέννητον κλάδον, / λήνει μεγίστῳ σωφρόνως ἐστεμμένον, / ἀργῆτι μαλλῷ).*

Η προφήτισσα αναφέρει κατόπιν πως είδε έντρομη μπροστά από τον ικέτη Ορέστη μια ομάδα γυναικών που της θύμιζαν Γοργόνες (στ. 46-49). Ωστόσο δεν είχαν φτερά κι έβγαζαν άγρια αγκομαχητά που την τρόμαζαν (στ. 51-53). Στην περιγραφή της προσθέτει πως τα μάτια τους έσταζαν αίμα κι η στολή τους ήταν τέτοια ως προς την όψη

[466] *Στο ίδιο*, σ. 127.
[467] Flacelière, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 56.
[468] Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 128.

που δεν τους επέτρεπε να πλησιάσουν ούτε σε αγάλματα θεών ούτε σε σπίτια ανθρώπων (στ. 55-56). Μολονότι αναφέρεται στις Ερινύες φαίνεται πως αγνοεί την ύπαρξή τους και αδυνατεί να τις ονομάσει.[469] Ολοκληρώνει την αναφορά της σε αυτές, λέγοντας πως της είναι άγνωστη η καταγωγή τους (στ. 57-60). Αυτός που πλέον έχει την έγνοια να διώξει αυτή την ομάδα των γυναικών από τον ναό είναι ο ίδιος ο Απόλλων ως *ἰατρόμαντις δ' ἐστὶ καὶ τερασκόπος / καὶ τοῖσιν ἄλλοις δωμάτων καθάρσιος* (στ. 62-63).

Πράγματι αμέσως μετά την επίκληση της προφήτισσας στον Απόλλωνα, ο θεός εμφανίζεται (στ. 64) και συμβουλεύει τον ικέτη Ορέστη να απομακρυνθεί από τον ναό, εκμεταλλευόμενος τον προσωρινό ύπνο των Ερινύων, και να προστρέξει στο άγαλμα της θεάς Αθηνάς στην Αθήνα όπου και θα βρει σωτηρία. Ο θεός δηλώνει πως εκεί θα σταθεί αρωγός στην προστασία του ήρωα μιας και ο ίδιος ήταν αυτός που των ώθησε να σκοτώσει την μητέρα του (στ. 84: *καὶ γὰρ κτανεῖν σ' ἔπεισα μητρῷον δέμας*).

Α.1.5. 2. Ο ιερέας του Προλόγου στον *Οιδίποδα Τύραννο*

Ο Σοφοκλής στον Πρόλογο του *Οιδίποδα Τυράννου* αξιοποιεί τη μορφή ενός ανώνυμου ιερέα, προκειμένου να αποδώσει με την πληρέστερη δραματουργική ακρίβεια τη συμμετοχή του ντόπιου πληθυσμού στη συμφορά της πόλης. Ειδικότερα στους στ. 1-9 ο Οιδίπους αναρωτιέται γιατί ο λαός της Θήβας ήρθε στους βωμούς των ανακτόρων με θυμίαμα, στεφάνια στα μαλλιά και κλάδους ικεσίας (*τίνας ποθ' ἕδρας τάσδε μοι θοάζετε / ἱκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι; / πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει, / ὁμοῦ δὲ παιάνων τε καὶ στεναγμάτων*). Ακούγονται παντού θρήνοι και μοιρολόγια, που μεταφέρονται από το στόμα του ιερέα ο οποίος ως επικεφαλής περιγράφει στον Οιδίποδα τη λιτανεία. Στους στ. 19-21 μαθαίνουμε ότι ο λαός, στεφανωμένος με φύλλα δάφνης[470]

---

[469] «*Οι Ερινύες, για έναν πεπαιδευμένο Αθηναίο του 458 π.Χ., ήταν εκδικήτριες φόνου, επιορκίας και άλλων σοβαρών αδικημάτων, μπορούσαν δε να απαιτήσουν την εκδίκησή τους από τον ίδιο τον αδικήσαντα ή από τους απογόνους του. Ήταν υπέρμαχοι τών δικαιωμάτων των γηραιοτέρων εκ των εξ αίματος συγγενών και ιδιαίτερα των γονέων. Ήταν φύλακες τής δίκης υπό ευρυτάτη έννοια, τόσο στον φυσικό όσο και στον κοινωνικό περίγυρο. Θα μπορούσε κανείς να τις θεωρήσει ως την ενσάρκωση μιας κατάρας, επίσης ως τις υπαίτιες εκείνης της ολέθριας πνευματικής τύφλωσης, της άτης. Ήταν ανοικτίρμονες και αδυσώπητες και ο άνθρωπος ήταν αδύνατον να τις αντιμετωπίσει, δίχως κάποια ειδική βοήθεια από τους θεούς. Εν τέλει πρέπει να σημειωθεί πως δεν είχαν δική τους οργανωμένη λατρεία αφού αποτελούσε περιττή δαπάνη έργου και πόρων το να προσφέρεται δέηση και θυσία σε υποστάσεις που από τη φύση τους δεν εξευμενίζονται*». Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σσ. 32-33.

[470] Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντίστοιχη αναφορά στο στεφάνι δάφνης που ως ευοίωνο σημάδι αναγνωρίζει ο ιερέας στο κεφάλι του Κρέοντα που έρχεται από το Πυθικό μαντείο στους στ. 82-83 (*οὐ γὰρ ἂν κάρα/ πολυστεφὴς ὧδ' εἶρπε παγκάρπου δάφνης*).

συνέρρευσε στις αγορές, στους δύο ναούς της Αθηνάς Παλλάδας και στο ιερό του Απόλλωνα, στις όχθες του Ισμηνού, όπου και οι στάχτες της θυσίας «μιλάνε μαντικά» (*τὸ δ' ἄλλο φῦλον ἐξεστεμμένον / ἀγοραῖσι θακεῖ, πρός τε Παλλάδος διπλοῖς / ναοῖς, ἐπ' Ἰσμηνοῦ τε μαντείᾳ σποδῷ*).

Η αναφορά στους θεϊκούς βωμούς δεν αφορά διαφορετικούς ιερούς τόπους αλλά προφανώς τους διαφορετικούς βωμούς στους οποίους ετιμάτο η Ογκαία Παλλάδα, της οποίας το άγαλμα και ο ναός ήταν στην ύπαιθρο δίπλα στην Ογκαία Πύλη.[471] Ο άλλος ναός ήταν πιθανότατα της Καδμείας Αθηνάς ή της Ισμηνίας Αθηνάς. Πρόθεση του Σοφοκλή ήταν πιθανότατα η σύνδεση που θα έκαναν οι θεατές του με το Ερέχθειο και τον Παρθενώνα, τα ιερά της Αθηνάς Πολιάδος και της Παρθένου, στον λόφο της Ακρόπολης.[472] Αργότερα στην εξέλιξη της δράσης, θα παρακολουθήσουμε τη μεταφορά της τελετουργικής πράξης των ικεσιών από τους ναούς των ανακτόρων στους βωμούς του Απόλλωνα, όταν γνωστοποιηθεί από τον Κρέοντα η προφητεία περί του μιάσματος που ταλανίζει την Θήβα, μιας και ο Απόλλων θεωρείται πως ήταν ο θεός που σχετιζόταν με τους εξαγνισμούς από μιάσματα και λοιμούς.[473]

Αφού λοιπόν ο Ιερέας έχει οδηγήσει ως επικεφαλής τη λιτανεία (ενός μέρους) του λαού της Θήβας στο παλάτι, από τον στ. 14 εκφέρει μια εκτενή ρήση ως και τον στ. 55, όπου και περιγράφει αυτή τη λιτανεία.[474] Ο λοιμός που ταλαιπωρεί την πόλη της Θήβας δεν είναι τίποτε άλλο από έναν τρόπο εμφάνισης του θείου. Αποτελεί εκδήλωση του μιάσματος, το οποίο συνεπάγεται την ανατροπή των κοινωνικών και τελετουργικών νενομισμένων.[475] Ο Ιερεύς, ως εκπρόσωπος του Απόλλωνα,[476] του θεού της αγνότητας, ζητά την κάθαρση, την αποκατάσταση της τάξης με τον εξαγνισμό του μιάσματος. Αρχικά ο Ιερεύς επισημαίνει τη συνάθροιση όλου του λαού της Θήβας ανεξαρτήτως ηλικίας στους βωμούς των ανακτόρων (στ. 15-16: *ὁρᾷς μὲν ἡμᾶς ἡλίκοι προσήμεθα /*

[471] Αξίζει να θυμηθούμε και την αναφορά του Αισχύλου στον στ. 487 των *Επτά επί Θήβας* για την πύλη όπου πολεμούσε ο Ιπομέδων (*γείτονας πύλας ἔχων Ὄγκας Ἀθάνας*).
[472] Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, The Oedipus Tyrannus*, σ. 121.
[473] Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*, σ. 437.
[474] Ο Οιδίπους, μολονότι γνωρίζει ήδη τα δεινά που οδήγησαν τον λαό να ζητήσει τη θεία βοήθεια, τον αφήνει να μακρηγορήσει δίχως να διακόψει την έκφραση της απελπισίας του.
[475] Λιαπής, *Άγνωστος θεός. Όρια της Ανθρώπινης Γνώσης στους Προσωκρατικούς και στον Οιδίποδα Τύραννο*, σ. 82.
[476] Ο Πανούσης υποστηρίζει πως ο ιερέας του Προλόγου αφενός μεν είναι ιερέας του Δία, αφετέρου δε δεν είναι μόνος του αλλά ενδέχεται να είναι μαζί με περισσότερους ηλικιωμένους ιερείς που συνοδεύουν την ομάδα των ικετών. Ο ιερέας του Δία όμως είναι αυτός ο οποίος διαλέγεται με τον Οιδίποδα (στ. 17-18). Πανούσης, «Οι παιδικοί ρόλοι στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή», σσ. 50-51.

βωμοῖσι τοῖς σοῖς). Στους στ. 17-18 κάνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση για τη συμμετοχή κι άλλων ιερέων στη λιτανεία, που είναι κι αυτοί ηλικιωμένοι, σε αντιδιαστολή με τη συμμετοχή άλλων διαλεχτών νέων (*οἳ δὲ σὺν γήρᾳ βαρεῖς / ἱερῆς, ἐγὼ μὲν Ζηνός, οἳ δ' ἔτ' ἠθέων / λεκτοί*). Στους στ. 31-32 αναγνωρίζει ότι ο ίδιος μαζί με τον λαό της Θήβας έχουν προσπέσει ικέτες στην εστία του Οιδίποδα, δίχως ωστόσο να τον αναγνωρίζουν ως θεό (*θεοῖσι μέν νυν οὐκ ἰσούμενόν σ' ἐγὼ / οὐδ' οἵδε παῖδες ἑζόμεσθ' ἐφέστιοι*). Στη συνέχεια στους στ. 42-43 (*εἴτε του θεῶν / φήμην ἀκούσας εἴτ' ἀπ' ἀνδρὸς οἶσθά που*) ζητά τη βοήθεια του βασιλιά είτε μέσω της συνδρομής κάποιου θεού είτε άλλου θνητού. Δεν παραλείπει βέβαια να υπενθυμίσει στους στ. 52-53 (*ὄρνιθι γὰρ καὶ τὴν τότ' αἰσίῳ τύχην / παρέσχες ἡμῖν, καὶ τανῦν ἴσος γενοῦ*) την ορθή ερμηνεία των οιωνών που οδήγησε τους Θηβαίους στη σωτηρία, αναφερόμενος στην περίπτωση του αινίγματος της Σφίγγας.

Ο Οιδίπους απαντά (στ. 58-72), εκφράζοντας τη συμπαράσταση και τη δική του αγωνία στην ανησυχία των πολιτών της Θήβας. Λέει μάλιστα πως έχει ήδη στείλει τον Κρέοντα ως απεσταλμένο του στο Πυθικό μαντείο προκειμένου να ρωτήσει τι λέγοντας ή τι κάνοντας θα σώσει την πόλη του (στ. 70-72). Ο Ιερεύς τότε απαντά στον βασιλιά πως μόλις ειδοποιήθηκε για την επιστροφή του Κρέοντα (στ. 78-79). Όταν ο Οιδίπους εύχεται να έχει έρθει με κάποιο μήνυμα σωτηρίας από τον Απόλλωνα (στ. 80-81), ο Ιερεύς επιβεβαιώνει την ελπίδα του αναγνωρίζοντας τη γαλήνη του προσώπου του και τον στεφανωμένο με δάφνη Κρέοντα (στ. 82-83). Στέκεται δίπλα στον Οιδίποδα ακούγοντας τον Κρέοντα να μεταφέρει τα λόγια του Πυθικού μαντείου, στον διάλογο που ακολουθεί με τον βασιλιά. Η παρουσία του επί σκηνής ολοκληρώνεται με το τέλος του Προλόγου όταν ακούει τις διαβεβαιώσεις του Οιδίποδα για την εξορία του μιάσματος της πόλης και την ελπίδα του στη θεϊκή βοήθεια του Απόλλωνα (στ. 132-146). Ο Ιερεύς κλείνει τον Πρόλογο του έργου ζητώντας από τους παρευρισκομένους να αποχωρήσουν μιας και ο βασιλιάς υποσχέθηκε να πράξει όλα όσα του ζήτησαν. Τα τελευταία του λόγια είναι μια ευχετική παράκληση στον Απόλλωνα να δώσει τέλος στον λοιμό και λύτρωση για την πόλη της Θήβας, μέσα από τις μαντείες που έστειλε (στ. 147-150: *ὦ παῖδες, ἱστώμεσθα· τῶνδε γὰρ χάριν / καὶ δεῦρ' ἔβημεν ὧν ὅδ' ἐξαγγέλλεται. / Φοῖβος δ' ὁ πέμψας τάσδε μαντείας ἅμα / σωτήρ θ' ἵκοιτο καὶ νόσου παυστήριος*).

Α.1.5. 3. Η Πυθία στον *Ίωνα*

Μετά τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή έρχεται η σειρά του Ευριπίδη να αξιοποιήσει ένα ανώνυμο ιερατικό πρόσωπο για τις ανάγκες του έργου του. Όπως και στην περίπτωση των *Ευμενίδων*, έτσι και στον *Ίωνα* ο ποιητής χρησιμοποιεί τη μορφή της Πυθίας του Δελφικού μαντείου προκειμένου να προωθήσει την εξέλιξη της δράσης και να κάνει πιο εύληπτα ορισμένα στοιχεία του έργου που σχετίζονται με τη θέση του Ίωνα σε αυτό. Σύμφωνα με την προσφιλή «σκηνοθετική» τακτική του ποιητή, πρώτα λαμβάνουμε κάποιες πληροφορίες από τρίτα πρόσωπα του έργου για αυτήν κι έπειτα η Πυθία εμφανίζεται επί σκηνής. Όταν αυτό γίνεται (στ. 1320) η εμφάνισή της περιορίζεται σε μια σύντομη ομιλία 32 στίχων (ποσοστό 1.97%). Ωστόσο, παρά τον σχετικά μικρό ρόλο της στο έργο, οι πληροφορίες που μας προσφέρει τόσο για τη θέση του Ίωνα στο μαντείο, όσο και για τη λειτουργία του Δελφικού ναού είναι πολύτιμες και πολλές.

Ο Χορός μετά τη γνωστοποίηση του σχεδίου δολοφονίας του Ίωνα, συμβουλεύει την Κρέουσα να προφυλαχθεί καταφεύγοντας ως ικέτης στον βωμό (στ. 1255: *ποῖ δ' ἂν ἄλλοσ' ἢ 'πὶ βωμόν;*) καθώς είναι ιεροσυλία να θανατωθεί ένας ικέτης (στ.: 1257: *ἱκέτιν οὐ θέμις φονεύειν*). Για την ηρωίδα μια τέτοια κίνηση είναι σαφώς παράδοξη: αφού νωρίτερα ήταν η ίδια που κατηγορούσε τον Απόλλωνα και επιπρόσθετα επιχείρησε να φονεύσει τον Ίωνα στο έδαφος του θεού, τώρα θα ζητήσει από αυτόν προστασία;[477] Ο Ίων, που φτάνει αποφασισμένος να τη θανατώσει, λέει πως ούτε ο βωμός της ικεσίας ούτε ο ναός του Απόλλωνα θα τη σώσουν (στ. 1275: *ἀλλ' οὔτε βωμὸς οὔτ' Ἀπόλλωνος δόμος σώσει σ'*). Αφού πρώτα της ζητά μάταια να εγκαταλείψει την ικεσία, επικαλείται τους θεούς ζητώντας να μην επιτρέπουν να καταφεύγουν σε αυτούς οι ανόσιοι και άδικοι άνθρωποι, αλλά μόνο οι καλοί και δίκαιοι να έχουν δικαίωμα για προστασία (στ. 1313-1319).

Εκείνη τη στιγμή, βγαίνοντας από τον ναό κι έχοντας εγκαταλείψει τον μαντικό της τρίποδα, εμφανίζεται στη σκηνή η Πυθία ζητώντας από τον Ίωνα να πάψει την καταδίωξη της Κρέουσας (στ. 1320-1323: *ἐπίσχες, ὦ παῖ: τρίποδα γὰρ χρηστήριον / λιποῦσα θριγκοῦ τοῦδ' ὑπερβάλλω πόδα / Φοίβου προφῆτις, τρίποδος ἀρχαῖον νόμον / σῴζουσα, πασῶν Δελφίδων ἐξαίρετος*). Λέει στον Ίωνα να μη φονεύσει την ικέτισσα αλλά να πάει άσπιλος στην Αθήνα. Του δείχνει ένα παλιό καλάθι στολισμένο με ταινίες

[477] Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση,* σ. 115.

όπου τον βρήκε ως βρέφος. Η ίδια το έκρυβε τόσα χρόνια καθώς ο θεός τον ήθελε στην υπηρεσία του (στ. 1343: *ὁ θεός σ' ἐβούλετ' ἐν δόμοις ἔχειν λάτριν*) ενώ για την ίδια είχε ορίσει να διαφυλάξει το μυστικό της καταγωγής του έως τώρα (στ. 1349: *σῶσαι τόδ' εὕρημ' ἐς τὸν ὄντα νῦν χρόνον*). Συνεχίζει λέγοντας πως στο καλάθι βρίσκονται και τα σπάργανα του μωρού, σε περίπτωση που ο Ίων θέλει να τα χρησιμοποιήσει ως σημάδια για την αναζήτηση της μητέρας του. Ο Ίων λέει πως θα τρέξει σε Ασία και Ευρώπη για να την αναζητήσει (στ. 1356: *Πᾶσάν γ' ἐπελθὼν Ἀσιάδ' Εὐρώπης θ' ὅρους*).

Αφού πρώτα υπενθυμίζει στον Ίωνα πως τον ανέθρεψε η ίδια και του δίνει τα σπάργανα ως σημάδια, η Πυθία μπαίνει πάλι στον ναό (στ. 1357-1360: *γνώσῃ τάδ' αὐτός. τοῦ θεοῦ δ' ἕκατί σε / ἔθρεψά τ', ὦ παῖ, καὶ τάδ' ἀποδίδωμί σοι, / ἃ κεῖνος ἀκέλευστόν μ' ἐβουλήθη λαβεῖν / σῶσαί θ': ὅτου δ' ἐβούλεθ' οὕνεκ', οὐκ ἔχω λέγειν*). Αδυνατώντας να εννοήσει τις βουλές του θεού, υπόσχεται την υποστήριξή της μαζί με τον Απόλλωνα και προτρέπει τον Ίωνα να αρχίσει την αναζήτηση της μητέρας του από τους Δελφούς, μήπως κάποια γυναίκα της περιοχής τον άφησε στον ναό, κι έπειτα να συνεχίσει με τις άλλες Ελληνίδες (στ. 1361-1368). Εξέρχεται από τη σκηνή εκφράζοντας την θέση της πως η ίδια και ο Απόλλων, ως βοηθός της τύχης του, έχουν προσφέρει όλα όσα χρειάζεται (στ. 1367-1368: *Ἐξ ἡμῶν δ' ἔχεις, / ἅπαντα Φοίβου θ', ὃς μετέσχε τῆς τύχης*). Από την αρχή της ζωής του στους Δελφούς και μέχρι την απομάκρυνσή του ο Ίων συνδέεται με την Πυθία, που είναι κεντρικό πρόσωπο της τύχης του. Στην πραγματικότητα η ίδια χρησιμοποιείται από τον Απόλλωνα σε μια προσπάθειά του να αποτρέψει τη δραματική έκβαση των γεγονότων.[478] Ο μύθος που αναφέρεται από την Πυθία για την καταγωγή του Ίωνα, αποτελεί μια καινοτομία του Ευριπίδη στην αττική μυθολογία.[479]

Α.1.6. Ιεροί Χοροί

Μια ιδιαίτερη αντιμετώπιση των ιερέων και μάντεων θα διαπιστώσουμε στην περίπτωση της ευριπίδειας εργογραφίας. Ο μεγάλος τραγωδός αξιοποιεί στη σωζόμενη δραματουργία του όχι μόνο μεμονωμένα δραματικά πρόσωπα ως ιερείς και μάντεις αλλά και ολόκληρα σύνολα ανθρώπων υπό τη συλλογική μορφή του Χορού, που

[478] Thorburn E. J., «Apollo's Comedy and the Ending of Euripides' *Ion*», *Acta Classica* 44 (2001), σσ. 221-236, σ. 223.
[479] Cole, «Annotated Innovation in Euripides' *Ion*», σ. 315.

αναλαμβάνουν ιερουργικό ρόλο σε τρεις από τις τραγωδίες του: στις *Φοίνισσες* στις *Βάκχες* (ο βασικός Χορός) και στον *Ιππόλυτο* (ο δευτερεύων Χορός).

Α.1.6.1. Ο Χορός στις *Φοίνισσες*

Ο Χορός συστήνεται ως γυναίκες από τη Φοινίκη, που ήρθαν ως ακριβή προσφορά στον Απόλλωνα για να υπηρετήσουν στον ναό του θεού κάτω από τον Παρνασσό (στ. 204-207: *Λοξίᾳ Φοινίσσας ἀπὸ νάσου / Φοίβῳ δούλα μελάθρων, / ἵν' ὑπὸ δειράσι νιφοβόλοις / Παρνασσοῦ κατενάσθη*).[480] Οι θρησκευτικές αρμοδιότητες που ο Χορός θα αναλάβει στους Δελφούς αποτυπώνονται στη λέξη *δούλα* (στ. 204) που προσδιορίζει τις εξόριστες αυτές γυναίκες που εγκατέλειψαν την πατρίδα τους και τις αντίστοιχες θρησκευτικές παραδόσεις τους.[481]

Δυο σημεία της περιγραφής της διαδρομής τους σχετίζονται καθώς οι δυο κορυφές του Παρνασσού, Τιθορέα και Λυκώρεια (στ. 227: *δικόρυφον σέλας*), είναι το μέρος όπου μαζεύονταν γυναίκες από την Αττική, τη Βοιωτία και τη Φωκίδα και τελούσαν οργιαστικές τελετές λατρεύοντας τον Διόνυσο. Ο Παρνασσός μάλιστα θεωρούνταν ως το πιο διάσημο μέρος όπου τελούνταν νυχτερινοί κυρίως βακχικοί χοροί[482] σε ένα περιβάλλον λατρευτικής συνύπαρξης Απόλλωνα και Διονύσου.[483] Επίσης η αναφορά στις σπηλιές του δράκοντα (στ. 232: *δράκοντος άντρα*) σχετίζεται με τις σπηλιές όπου κατοικούσε ο δράκοντας Πύθων ο οποίος φύλαγε το μαντείο των Δελφών. Ο Απόλλων σκότωσε τον δράκοντα και ανέλαβε ως κτήμα το μαντείο θεσπίζοντας αγώνες προς τιμήν του δράκοντα, τα Πύθια. Οι γυναίκες της Φοινίκης βρίσκονται εκεί λόγω της ομορφιάς τους ως τάμα στον Λοξία για να υπηρετήσουν στο ναό του (στ. 215-216: *καλλιστεύματα Λοξίᾳ / Καδμείων ἔμολον γᾶν*). Μένει μόνο να λούσουν τα μαλλιά τους στην Κασταλία πηγή κι αμέσως να τεθούν στη δούλεψη του θεού (στ. 222-225: *ἔτι*

[480] Ο Ευριπίδης, μέσα από τις εκτενείς αυτές αυτοσυστάσεις, επιχειρεί να δικαιολογήσει την παρουσία ενός «εξωτικού» Χορού στο έργο (Mastronarde J. D., «*Euripides' Phoenissae»,* (edited with Introduction and Commentary), Cambridge University Press, Cambridge 1994, σ. 207).
[481] Rawson E., «Family and Fatherland in Euripides' *Phoenissae*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 11 (1970), σσ. 109-127, σ. 112.
[482] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή,* σ. 224.
[483] *Στο ίδιο*, σ. 225.

δὲ Κασταλίας ὕδωρ / περιμένει με κόμας ἐμᾶς / δεῦσαι παρθένιον χλιδὰν / Φοιβείαισι λατρείαις).[484]

Ο ποιητής, διασπείροντας πλήθος άμεσων και έμμεσων αναφορών σχετικά με τον μύθο του Κάδμου, εμπλουτίζει το έργο με όλα τα διαθέσιμα μυθικά παράλληλα.[485] Αφήνει μάλιστα να εννοηθεί πως ο φοινικικός Χορός συνδέεται συγγενικά με τον Κάδμο, απόγονο του Αγήνορα, αφού σύμφωνα με τη μυθική παράδοση ο Αγήνωρ, γιος του Έπαφου, ήταν πατέρας του Φοίνικα και του Κάδμου, προγόνων των Φοινίκων και των Θηβαίων αντίστοιχα.[486] Χαρακτηριστικά μάλιστα ο Χορός κάνει λόγο για κοινή καταγωγή από την Ιώ (στ. 247-248: *κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκεα / τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς*), εφόσον κοινός πρόγονος των Καδμείων και των Αγηνοριδών ήταν ο γιος της, Έπαφος. Την ίδια αναφορά στην κοινή καταγωγή από την Ιώ και τον Έπαφο συναντούμε για δεύτερη φορά στον Ευριπίδη (*Ικέτιδες*, βλ. Α.2.1.2.δ), ενώ τη συναντήσαμε ήδη και στον Αισχύλο σε προηγούμενο υποκεφάλαιο της διατριβής μας (*Προμηθεύς Δεσμώτης*, βλ. Α.1.4.1). Στη συνάντησή τους με τον Πολυνείκη οι γυναίκες του Χορού συστήνονται ως λάφυρα πολέμου που έχουν σταλεί ως τιμητική προσφορά στο μαντείο των Δελφών.[487] Ο Χορός στα τελευταία του λόγια, αφού πρώτα έχει αναφερθεί στη μετακίνησή του στο Πυθικό μαντείο, κρίνει ως δικαιολογημένη την εκστρατεία του Πολυνείκη (στ. 259-261), συνδέοντας με τον καλύτερο τρόπο την Πάροδο με το πρώτο Επεισόδιο.[488] Αμέσως μετά πληροφορείται από τον Πολυνείκη την παραμονή του στο εχθρικό στρατόπεδο (στ. 263-271). Τη στιγμή όμως που οι γυναίκες του Χορού ετοιμάζονταν να πάνε στον προορισμό τους, με εντολή του Ετεοκλή, εκδηλώνεται η επίθεση από τους Αργείους (στ. 280-287). Ο Χορός στην αποκάλυψη της ταυτότητας του Πολυνείκη ενθουσιάζεται και προσκαλεί την Ιοκάστη για να υποδεχθεί τον γιο της (στ.

[484] Σε αυτό το μέρος, αλλά και γενικότερα σε όλη την Πάροδο, ο Χορός κάνει αφειδώς αυτοαναφορική χρήση του ενικού αριθμού (στ. 219, 221-223, 236-239, 249, 257, κάτι που στον χώρο της τραγικής ποίησης αποτελεί σύνηθες φαινόμενο (Kaimio M., *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number used*, Societas scientiarum Fennica, Helsinki 1970, σ. 23).

[485] Mastronarde J. D., *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge University Press, New York 2010, σ. 208.

[486] Craik, *Euripides*. *Phoenician Women*, σ. 271.

[487] Ενώ ο Mastronarde (*The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, σ. 209) εκτιμά πως ο Χορός των *Φοινισσών* περιέπλευσε τις δυτικές ακτές της Πελοποννήσου και περνώντας τον ισθμό της Κορίνθου έχει αγκυροβολήσει στο λιμάνι των Θεσπιών, ο Wilamowitz-Moellendorff (*Griechische Verskunst*, Weidmann, Berlin 1921, σ. 278) υποστηρίζει πως ο Χορός είχε ήδη φτάσει στους Δελφούς, αλλά καθώς δεν είχε ακόμη ξεκινήσει την υπηρεσία του, επισκέφτηκε την πόλη των Θηβών λόγω των προγονικών δεσμών που είχε με τον Κάδμο.

[488] Halleran M., *Stagecraft in Euripides*, Croom Helm, London and Sydney 1985, σ. 66.

296-300), ευελπιστώντας πως αυτή θα γίνει το μέσο της συμφιλίωσης των δυο αδερφών. Στη συνέχεια ο Χορός, αφού πρώτα επισημάνει την ξενική του καταγωγή (στ. 497-498), παίρνει σαφώς το μέρος του Πολυνείκη εγκρίνοντας τις πράξεις του και καταδικάζοντας στη συνέχεια τον Ετεοκλή ως άδικο (στ. 526-527).

Στο πρώτο Στάσιμο (στ. 638-689) ο Χορός εξιστορεί το μυθικό παρελθόν των Θηβών, όπως είχε κάνει και στην Πάροδο, μιλώντας όμως πιο συγκεκριμένα για την ίδρυση της πόλης από τον Κάδμο, τη γέννηση του Διονύσου, την αντιμετώπιση του Δράκου του θεού Άρη και τη γέννηση και εξόντωση των Σπαρτών. Ο Χορός αναφέρεται στον χρησμό που έδωσε στον Κάδμο ο Απόλλων, προτρέποντάς τον να εγκαταλείψει την αναζήτηση της αδερφής του, Ευρώπης, και να ακολουθήσει τη δαμάλα ως το μέρος όπου εκείνη θα σταματούσε την πορεία της, ιδρύοντας στο σημείο αυτό μια πόλη.[489] Η πόλη αυτή είναι η Δίρκη (στ. 647: *Δίρκας χλοηφόρους*), ο τόπος δηλαδή όπου η Σεμέλη γέννησε τον Διόνυσο (στ. 649-650). Δεν είναι τυχαία η αναφορά του Χορού σε αυτό το μέρος, καθώς εκεί στέκεται ο Τυδεύς, χαρακτηριστικά αναγνωρίσιμος από τη ζωώδη φύση του όπως και ο Διόνυσος (στ. 649: *Βρόμιον*), γαμπρός του Άδραστου, ο οποίος, σύμφωνα με τον χρησμό του Απόλλωνα που μετέφερε ο Πολυνείκης στον στ. 411, πάντρεψε τις κόρες του με έναν κάπρο κι ένα λιοντάρι. Ο Χορός κλείνει την ομιλία του, επικαλούμενος τον Έπαφο, κοινό πρόγονο Φοινίκων και Θηβαίων αλλά και τη Δήμητρα με την Περσεφόνη (στ. 676-689).

Στο δεύτερο Στάσιμο παρακολουθούμε τον Χορό να επικαλείται τον Άρη για το πολεμικό κλίμα της πόλης και τη θεά Έριδα που έφερε τη δυστυχία στον βασιλικό οίκο (στ. 784-800) και τον Κιθαιρώνα όσον αφορά την έκθεση του Οιδίποδα σε αυτόν, τη λύση του αινίγματος της Σφίγγας και όσα ακολούθησαν για την Θήβα ύστερα από αυτή (στ. 801-817). Στην επωδό του ο Χορός επικαλείται τη Γαία για τις συμφορές των Θηβών, προβλέποντας ουσιαστικά τις προφητείες του Τειρεσία και την ανάγκη της Γης για εκδίκηση, κάτι που θα φανεί εναργέστερα στο επόμενο Επεισόδιο (στ. 818-831). Αξίζει να σημειώσουμε πως ο Χορός, προοικονομώντας την εξέλιξη της δράσης, χαρακτηρίζει την Έριδα *δυσδαίμονα* (στ. 811: *δυσδαίμων δ' ἔρις*), έναν χαρακτηρισμό που θα ακούσουμε από τον ίδιο τον Οιδίποδα για το πρόσωπό του στην Έξοδο του έργου

[489] Ο χρησμός που δόθηκε στον Κάδμο από τον Απόλλωνα έχει σωθεί αποσπασματικά από τον Ελλάνικο τον Μυτιληναίο (Jacoby F., *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Brill, Leiden 1958, σ. 494).

(στ. 1608: *κτανῶν δ΄ ἐμαυτοῦ πατέρ᾽ ὁ δυσδαίμων ἐγὼ* και 1615: *τί δράσω δῆθ᾽ ο δυσδαίμων ἐγώ*;).

Στο τρίτο Στάσιμο (στ. 1019-1066) ο Χορός μοιρολογεί για τα πολεμικά γεγονότα που θα ακολουθήσουν, ενώ στο τέταρτο Στάσιμο (στ. 1284-1306) θρηνολογεί την επικείμενη μονομαχία των δυο αδερφών περιγράφοντας τη σκηνή σαν να έχουν σκοτωθεί και τα δυο αδέλφια. Ο θρήνος των Φοινισσών σε αυτό το σημείο έχει τα χαρακτηριστικά επαγγελματιών θρηνωδών, που προσομοιάζουν στις μοιρολογίστρες από την Καρία της Μ. Ασίας.[490] Θρηνεί έπειτα και για την Ιοκάστη που θα χάσει τα παιδιά της στη μάχη.

Ο Χορός στη συνέχεια, διαλέγεται με τον Κρέοντα στο πέμπτο Επεισόδιο, στους στίχους 1308-1334,[491] όπου σχολιάζεται ο θάνατος του Μενοικέα και η δράση στο πεδίο της μάχης. Στην πρώτη αγγελική ρήση για την αδελφοκτονία Πολυνείκη και Ετεοκλή ο Χορός σχολιάζει πως οι θεοί μάλλον έχουν ολοκληρώσει πια την κατάρα που καταδιώκει τον Οιδίποδα (στ. 1425-1426). Τα γεγονότα της Εξόδου (στ. 1480-1766) θα επιβεβαιώσουν τους φόβους του Χορού για τη μοίρα τόσο των δύο αδελφών όσο και της Ιοκάστης και της Αντιγόνης.

Α.1.6.2. Ο Χορός στις *Βάκχες*

Ο Χορός, ο θίασος του Διονύσου, αποτελείται εδώ από αχώριστες συντρόφους του Διονύσου, γυναίκες που κατάγονται από τον Τμώλο, την «ασπίδα της Λυδίας». Ο Τμώλος ήταν ένα ιερό βουνό της ασιατικής αυτής περιοχής όπου κατεξοχήν τελούνταν βακχείες από Λυδές γυναίκες, μυημένες στη διονυσιακή λατρεία.[492] Οι μαινάδες μαζί με τις Βάκχες αποτελούν το ιερατείο του Διονύσου, καθώς στα βακχικά μυστήρια υπήρξε αρχικά αυστηρή ιεραρχία, αποτελούμενη αποκλειστικά από γυναίκες.[493] Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί, ήδη από τον Πρόλογο του έργου, τις περισσότερες φορές τον όρο *μαινάδες* αναφερόμενος στις πιστές του θεού στα όρη. Πιθανότατα με αυτό τον όρο διαχωρίζονται

[490] Craik, *Euripides. Phoenician Women*, σ. 242.
[491] Η συγκεκριμένη σκηνή αντιμετωπίζεται με δυσπιστία για την γνησιότητά της από ορισμένους μελετητές οι οποίοι και την οβελίζουν, ενώ κάποιοι άλλοι την δέχονται ως γνήσια (Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, σ. 512 κ.ε.).
[492] Franklin, *Bacchae*, σ. 4.
[493] Στα μεταγενέστερα ωστόσο χρόνια μπορούσαν και άντρες να συμμετέχουν στη λατρεία του Διονύσου. Μια επιγραφή που βρέθηκε σε Θηβαϊκό τάφο επιβεβαιώνει τη συμμετοχή αντρών σε αυτά ενώ μια Αθηναϊκή επιγραφή μας πληροφορεί για την μύηση ενός παιδιού επτά χρονών. Βλ. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of Hellenistic and Roman Age*, σ. 49.

από τις *βάκχες* που σχετίζονται με τη διονυσιακή λατρεία στην επίσημη και όχι στην οργιαστική έκφρασή της.[494] Ωστόσο ο ποιητής προτιμά τον όρο *Βάκχες* ως προς την επωνυμία του έργου, επειδή προφανώς θέλει να αποδώσει την κυριαρχία της επίσημης διονυσιακής λατρείας στην πόλη των Θηβών και την εξάπλωσή της ως νέας θρησκείας.[495]

Τις πρώτες πληροφορίες για τον Χορό τις δίνει ο Διόνυσος στα πρώτα λόγια του Προλόγου του (στ. 1-63). Αφού μιλά για την καταγωγή του, αναφέρεται στις Βάκχες λεπτομερώς. Οι γυναίκες αυτές, που αποτελούν το γυναικείο σύνολο του γένους των Καδμείων, είναι κεντρισμένες από τον ίδιο με μανία κι αφού άφησαν τα σπίτια τους, κατοικούν αλλοπαρμένες στα βουνά, φορώντας τη στολή των οργιαστικών τελετών του θεού (στ. 32-36: *τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ὤιστρησ' ἐγὼ / μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν, / σκευήν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν. / καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι / γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων*). Όλες τους κάθονται μαζί με τις Καδμείες γυναίκες κάτω από τα χλωρά έλατα και πάνω σε γυμνούς βράχους (στ. 37-38: *ὁμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμεμειγμέναι / χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφους ἧνται πέτρας*). Πρόθεση του θεού είναι να μάθει η πόλη, έστω κι αθέλητα, τι σημαίνει να μην έχει μυηθεί στις τελετές του θεού, ο οποίος υπερασπίζεται έτσι τη θεϊκή του καταγωγή από τη Σεμέλη και τον Δία (στ. 39-42). Εάν μάλιστα η Θήβα αποφασίσει την εκδίωξη των Βακχών, ο ίδιος θα οδηγήσει τις μαινάδες του σε μάχη (στ. 50-52: *ἢν δὲ Θηβαίων πόλις / ὀργῇι σὺν ὅπλοις ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν / ζητῆι, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν*). Αφού γνωστοποιεί τη μεταμόρφωσή του σε θνητό απευθύνεται στον γυναικείο θίασό του, για να υψώσουν τα φρυγικά τους τύμπανα και να τα χτυπούν γύρω από το παλάτι του Πενθέα, προκειμένου να τις βλέπουν οι Θηβαίοι. Ο ίδιος θα μεταφερθεί στα φαράγγια του Κιθαιρώνα όπου βρίσκονται οι Βάκχες για να συμμετάσχει στους χορούς τους (στ. 62-63: *ἐγὼ δὲ βάκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχὰς / ἐλθὼν ἵν' εἰσί, συμμετασχήσω χορῶν*).

---

[494] Νικολαΐδου-Αραμπατζή Σ., *Ευριπίδης. Βάκχες*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2006, σσ. 314-315.

[495] Θα πρέπει εν προκειμένω να προσθέσουμε την σημείωση του Παπαθωμά πως «*ο Χορός των Βακχών της Λυδίας αναλαμβάνει κατά την εξέλιξη του δράματος de facto και τη γνωστοποίηση στον θεατή/ αναγνώστη όχι μόνο των δικών του συναισθημάτων, αλλά και αυτών που βιώνουν οι Βάκχες της Θήβας, οι οποίες ευρισκόμενες εκτός σκηνής, μακριά, στον Κιθαιρώνα, δεν έχουν τη δυνατότητα να απευθυνθούν οι ίδιες στο κοινό, και έτσι παραμένουν στην ουσία σιωπηλές. Η σιωπή αυτή θεραπεύεται –εν μέρει μόνο– μέσω των λεγομένων των γυναικών της Λυδίας, μέσω των δύο αγγελικών ρήσεων καθώς και μέσω των λεγομένων της Αγαύης στο πρώτο μέρος της Εξόδου*» (Παπαθωμάς, *Ευριπίδου* Βάκχαι. *Εισαγωγή, μετάφραση και ερμηνευτικά σχόλια*, σ. 151).

Ο Χορός στη συνέχεια, υπακούοντας στις οδηγίες του Διονύσου, προσκαλεί τον καθένα να έλθει τηρώντας ευλαβικά ιερή σιγή (στ. 70: *στόμα τ' εὔφημον ἅπας ἐξοσιούσθω*). Αμέσως ψάλλει στον Διόνυσο τον πανάρχαιο ύμνο (στ. 71-72: *τα νομισθέντα γὰρ αἰεὶ / Διόνυσον ὑμνήσω*). Καθώς η γνώση των διονυσιακών τελετουργιών αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα για τους μυημένους όλων των μυστικών οργανώσεων,[496] ο Χορός μακαρίζει εκείνον που γνωρίζοντας τις θεϊκές τελετές ενσωματώνεται με τον θίασό τους βακχεύοντας πάνω στα όρη με ιερούς καθαρμούς (στ. 75-77: *θιασεύεται ψυ/χὰν ἐν ὄρεσσι βακχεύ/ων ὁσίοις καθαρμοῖσιν*) και σεβόμενος τα όργια της Μεγάλης Μητέρας Κυβέλης υψώνει τον στεφανωμένο με κισσό θύρσο δοξάζοντας τον Διόνυσο (στ. 78-82: *ματρὸς μεγάλας ὄρ/για Κυβέλας θεμιτεύων / ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων / κισσῶι τε στεφανωθεὶς / Διόνυσον θεραπεύει*). Αφού στη συνέχεια κάνει μια αναδρομή στη γέννηση του Διονύσου, αναφέρει πως ο θεός γεννήθηκε από τον μηρό του Δία, σε χρόνο που όρισαν οι Μοίρες, έχοντας κέρατα ταύρου και στεφανωμένος με φίδια. Αυτός είναι και ο λόγος που οι μαινάδες πλέκουν φίδια με τα μαλλιά τους και η λεία τους για τροφή αποτελείται από αγρίμια (στ. 99-103: *ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῖραι / τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν / στεφάνωσέν τε δρακόντω / στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θηρότροφον μια /νάδες ἀμφιβάλλονται πλοκάμοις*).

Καλεί έπειτα τη Θήβα να παραδοθεί στη βακχεία καλώντας τις γυναίκες της, αφού τυλιχτούν με κλαδιά δρυός ή ελάτου, να στολίσουν τη *νεβρίδα* με μαλλί λευκότριχων πλοκάμων (στ. 109-112: *καταβακχιοῦσθε δρυὸς / ἢ ἐλάτας κλάδοισι, / στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων / στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων / μαλλοῖς*). Η *νεβρίς* ήταν ένα είδος «ενδύματος» των ανώτερων σε ιεραρχία μαινάδων, φτιαγμένο από δέρμα ελαφίνας, που τοποθετούσαν στους ώμους τους και δένοντας τα άκρα του στο στήθος τους. Η χρήση της, πέραν της προστασίας από το κρύο και τις κακουχίες της ορειβασίας, ήταν και ιερή, καθώς θεωρούνταν ότι μέσα από την επαφή με το δέρμα του ζώου μεταδιδόταν στον πιστό η διονυσιακή δύναμη της *νεβρίδος*.[497] Στον στ. 696 (*νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὅσαισιν ἀμμάτων*) θα δούμε τις μαινάδες να δένουν τη νεβρίδα στον ώμο τους. Σε αυτά τα δέρματα ζώου και γύρω από τη ζώνη που συγκρατούσε τη νεβρίδα, πλέκονταν λευκές φούντες από μαλλί (στ. 112: *λευκοτρίχων πλοκάμων μαλλοῖς*)

[496] Seaford R., «Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries», *The Classical Quarterly* 31 (1981), σσ. 252-275, σ. 253.
[497] Νικολαΐδου - Αραμπατζή, *Ευριπίδης. Βάκχες*, σ. 305-307.

προκειμένου να παραμείνει η ιερότητα στους οπαδούς της διονυσιακής λατρείας κατά τη διάρκεια της τέλεσης των θρησκευτικών καθηκόντων τους.[498] Δεν αποκλείεται πάντως αυτή η μάλλινη ταινία να αντικαθιστούσε και τη θυσία αρνιών.[499]Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός πως, από μαρτυρίες που προσφέρει η αγγειογραφία, δεν απεικονίζονται όλες οι μαινάδες με νεβρίδα -όπως παρουσιάζει ο Ευριπίδης όλες τις μαινάδες του Κιθαιρώνα- αλλά μόνο όσες φαίνεται να έχουν κάποια θέση στην ιεραρχία ώστε να μπορούν να τελέσουν θυσίες.[500] Αυτή η μάλλινη ταινία διαφοροποιείται από τη χρήση *μίτρας* που θα δούμε στη συνέχεια να φορούν οι πιστές του θεού (στ. 833: *ἐπὶ κάραι δ' ἔσται μίτρα*) και αφορά μια απλή κορδέλα ή ταινία που τύλιγαν γύρω από το κεφάλι. Μολονότι θεωρείται στοιχείο γυναικείας ένδυσης, η χρήση της στις διονυσιακές τελετές δεν ήταν αποκλειστικά γυναικεία. Η τελετουργική χρήση αυτής έχει ανατολίτικη καταγωγή και συμβολίζει την αφοσίωση των πιστών στον Διόνυσο.[501]

Ο εξαγνισμός θα έρθει υψώνοντας τους αγέρωχους θύρσους (στ. 113: *ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς ὁσιοῦσθ'*). Όπως είχαμε σημειώσει και στην αναφορά μας στον μάντη Τειρεσία στις *Βάκχες* (βλ. Α.1.1.5) οι *νάρθηκες* αποτελούν ένα από τα βασικά ιερουργικά εξαρτήματα των βακχών. Ειδικότερα το υλικό αυτό διέκρινε τους πιστούς του Διονύσου, ως ένα εξωτερικό γνώρισμα, απαραίτητο για την συμμετοχή τους στα λατρευτικά δρώμενα του θεού. Ωστόσο οι *νάρθηκες*, όπως και οι *νεβρίδες* που αναφέραμε νωρίτερα, δεν ταυτίζονται ολοκληρωτικά με τη μυστηριακή λατρεία αφού το διακριτό γνώρισμα της βακχείας με την πλήρη έννοια δεν είναι εξωτερικό αλλά αφορά τη «μανία» με την οποία οι πιστοί γίνονται «ένθεοι», «θεοφόρητοι» ιδιαίτερα κάτω από την επίδραση ορισμένων ειδών μουσικής. Ο *νάρθηξ* αποτελεί ένα εξωτερικό χαρακτηριστικό των πιστών αλλά η εκστατική θεοληψία των βακχών είναι κάτι που συμβαίνει σε εξαιρετικές περιπτώσεις και δεν αφορά στον καθένα που μπορεί να φορέσει απλά κάποια ιερουργικά εξαρτήματα.[502]

Ο Χορός αναφέρει στη συνέχεια τα μουσικά όργανα που συνοδεύουν τους αλαλαγμούς των Βακχών, τύμπανα της Κρήτης και Φρυγικούς αυλούς. Εν προκειμένω

[498] Dodds, *Ευριπίδου, Βάκχαι*, σ. 93-94.
[499] Morwood J. (ed.), *Euripides: Iphigeneia Among the Taurians, Bacchae, Iphigeneia at Aylis, Rhesus,* Oxford University Press, Oxford 1998, σ. 181.
[500] Jeanmaire H., *Διόνυσος: Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, μτφ. Λ. Ά. Μερτάνη, Πάτρα 1985, σσ. 229-231.
[501] Dodds, *Ευριπίδου, Βάκχαι*, σσ. 250-251.
[502] Burkert, *Μυστηριακές λατρείες της αρχαιότητας*, σ. 135.

γίνεται και μια αναφορά στον μύθο των Κουρήτων (στ. 121-122: *ὦ θαλάμευμα Κουρήτων / ζάθεοί τε Κρήτας Διογενέτορες ἔναυλοι*), το όνομα των οποίων για πρώτη φορά συναντάται στον Ησίοδο (απ. 10a. 19).[503] Οι ίδιοι αναφέρονται ως ιερείς του Δία στην Κρήτη, ενώ θεωρούνταν και οπαδοί της Κυβέλης. Υπήρξαν ένα είδος λατρευτικής ομάδας, αποτελούμενο από πολεμιστές οι οποίοι είχαν αναλάβει την προστασία του νεογέννητου Δία. Στο πλαίσιο της λατρείας τους πιθανολογείται και η ύπαρξη μυητικών τελετών όπου ο Δίας αναγεννάται κάθε χρόνο εμφανιζόμενος ως «μέγιστος Κούρος».[504] Διάφοροι μελετητές μάλιστα κάνουν λόγο για ουσιαστική ταύτιση των κουρητικών και βακχικών τελετών.[505] Οι Κουρήτες χτύπαγαν τις ασπίδες για να μην ακούγεται το κλάμα του Δία, και εδώ (στ. 126-129: *βακχείαι δ' ἅμα συντόνωι / κέρασαν ἠδυβόαι Φρυγίων / αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς / χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι βακχᾶν*) ο Διόνυσος αναφέρει τον ήχο των τυμπάνων και αυλών. Οι Σάτυροι ήταν αυτοί που άρπαξαν αυτά τα όργανα και τα συνδύασαν με τους χορούς της *τριετηρίδας* όπου χρόνο παρά χρόνο χαίρεται ο Διόνυσος (στ. 130-134). Πρώτος σε αυτό τον λατρευτικό χορό είναι ο Διόνυσος, ο οποίος μετά την ωμοφαγία και τη συμμετοχή του στις λατρευτικές εκδηλώσεις καλεί τους πιστούς σε βακχεία.

Στην Πάροδο λαμβάνουμε κάποιες επιπλέον πληροφορίες για τη λατρεία του Διονύσου, ο οποίος περιγράφεται να βαστά ψηλά τη λαμπάδα της οποίας ο καπνός μυρίζει σαν λιβάνι της Συρίας (στ. 144-146: *Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα /πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων / πυρσώδη φλόγα πεύκας*) ενώ πρώτα οι Βάκχες περιγράφουν τη γη να αναβλύζει γάλα, κρασί και μέλι (στ. 142-143: *ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνωι, / ῥεῖ δὲ μελισσᾶν νέκταρι*), τα τυπικά δηλαδή υλικά των χοών που προσφέρονταν σε νεκρούς και θεούς. Η αναφορά στη λαμπάδα από πεύκο ως διονυσιακό σύμβολο, επαναλαμβάνεται στο πρώτο Επεισόδιο (στ. 307-308: *πηδῶντα σὺν πεύκαισι δικόρυφον πλάκα, / πάλλοντα καὶ σείοντα βακχεῖον κλάδον*), δηλώνοντας την τέλεση νυχτερινών βακχικών τελετουργιών στα βουνά, όπου συμμετείχε κι ο θεός.[506] Δεν αποκλείεται μάλιστα λίγο παρακάτω στις

[503] Tsagalis Ch., *Early Greek Epic Fragments: Antiquarian and Genealogical Epic*, Gruyter, Berlin - Boston 2017, σ. 420.
[504] Νικολαΐδου - Αραμπατζή, *Ευριπίδης. Βάκχες*, σσ. 340-341.
[505] Harrison E. J., *Τελετουργικά δρώμενα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Θ. Σιαφαρίκας, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1999, σ. 71.
[506] Dodds, *Ευριπίδου. Βάκχαι*, σ. 141.

γιορτές με κρασί και κισσούς (στ. 383: *ὁπόταν βότρυος ἔλθηι / γάνος ἐν δαιτὶ θεῶν, κισ / σοφόροις*) να εννοούνται τα *Θεοδαίσια*, το κρητικό όνομα των Διονυσίων.[507]

Στο ίδιο Επεισόδιο πληροφορούμαστε από τον Πενθέα τη φυγή των γυναικών της Θήβας προκειμένου να συμμετάσχουν στις βακχείες που γίνονται ψηλά στα βουνά. Στη μέση αυτών των θιάσων στέκουν κρατήρες με άφθονο κρασί (στ. 221: *πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἱστάναι κρατῆρας*). Ενώ όμως κάποιες από αυτές προφασίζονται πως είναι μαινάδες που ιερουργούν (στ. 224: *πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκόους*), ξεφεύγουν και συνευρίσκονται ερωτικά με άντρες, εκτιμώντας τη θεά Αφροδίτη περισσότερο από τον Διόνυσο. Ο Πενθεύς μάλιστα περιγράφει τον Διόνυσο, που δεν ξέρει ακριβώς τη νέα μεταμόρφωσή του, ως έναν Λυδό εξορκιστή που με τους ξανθούς μυρωμένους βοστρύχους του και τον πόθο της Αφροδίτης στο βλέμμα του συντροφεύει νυχθημερόν νεαρές γυναίκες υποσχόμενος την έκσταση του Βάκχου (στ. 233-238: *λέγουσι δ' ὥς τις εἰσελήλυθε ξένος, / γόης ἐπωιδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός, / ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὖοσμος κόμην, / οἰνωπός, ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων, / ὃς ἡμέρας τε κεὐφρόνας συγγίγνεται/ τελετὰς προτείνων εὐίους νεάνισιν*). Δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός πως ο Ευριπίδης γράφει το έργο την εποχή που ήταν φιλοξενούμενος του Μακεδόνα βασιλιά Αρχέλαου, τον οποίον ήθελε, πιθανότατα, να κολακέψει.[508] Ο ποιητής λοιπόν αποδίδει την πρωτόγονη θρησκευτική χροιά και την ασυνήθιστη ζωντάνια των λατρευτικών εκδηλώσεων που είδε και άκουσε στη Μακεδονία, γιατί εκεί η διονυσιακή λατρεία, αν πιστέψουμε τον Πλούταρχο, ήταν ακόμα, τον 4ο π.Χ. αιώνα, αρκετά πρωτόγονη ώστε να περιλαμβάνει λειτουργικούς τύπους όπως για παράδειγμα το κράτημα φιδιών.[509] Επιπλέον ο Ευριπίδης στοχεύει να αποδώσει πειστικά τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκαν από την κοινωνία της εποχής του οι καινοτομίες που κόμιζε η εισαγωγή μιας νέας λατρείας.[510] Ο Διόνυσος δεν είχε εδραιωμένη λατρεία στη Θήβα, άρα κι η απόρριψή του από τον Πενθέα δεν είναι προϊόν ασέβειας όσο πλάνης του νου του πως ο Διόνυσος δεν είναι θεός.[511]

Στο δεύτερο Στάσιμο πάλι ο Χορός κάνει λόγο για τα μέρη όπου ενδέχεται να βρίσκεται ο Διόνυσος (στ. 556-561). Το όρος της Νύσας, που αναφέρεται, πιθανότατα

[507] Γιάνναρης Γ., *Ευριπίδης. Βάκχαι,* Κάκτος, Αθήνα 1993, σ. 218.
[508] Παπαθωμάς, *Ευριπίδου* Βάκχαι*. Εισαγωγή, μετάφραση και ερμηνευτικά σχόλια*, σ. 84.
[509] Dodds, *Ευριπίδου, Βάκχαι*, σ. 15.
[510] Garland, *Introducing New Gods: The Politics of Athenian Religion,* σσ. 160-161.
[511] *Στο ίδιο*, σ. 161.

χαρακτηρίζει κάθε μέρος όπου τελούνταν βακχικές τελετές. Ως πιθανές τοποθεσίες του όρους, πέρα από την περιοχή της Θράκης, αναφέρονται και άλλες, από τον Καύκασο μέχρι την Αραβία αλλά και από τις Ινδίες έως το ρεύμα του Νείλου και τη Λιβύη.[512] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεση του όρους με τη Θράκη και τη Διονυσιακή λατρεία μέσω της ιστορίας του Λυκούργου. Όπως και ο Πενθεύς, έτσι και ο Λυκούργος αρνήθηκε τη λατρεία του θεού και βρήκε τραγικό θάνατο ως ασεβής.[513]

Μετά την επίκληση του βακχικού Χορού (δεύτερο Στάσιμο) στον Διόνυσο για την υποστήριξή του, στο τρίτο Επεισόδιο ο Χορός, εν μέσω του σεισμού που προκαλεί ο θεός (στ. 591), τον προτρέπει να κάψει με τη φλόγα του κεραυνού τα δώματα του Πενθέα (στ. 594-595: *ἅπτε κεραύνιον αἴθοπα λαμπάδα, / σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέος*).[514] Οι Βάκχες φοβισμένες πέφτουν στο χώμα από όπου τις καλεί να σηκωθούν ο Διόνυσος. Η προσκύνηση των γυναικών εκτός από εκδήλωση λατρευτικής τελετουργίας προς τον θεό αλλά και χαρακτηριστική αντίδραση κατά τη στιγμή εμφάνισής του, θεωρείται ανατολίτικη συμπεριφορά και πολύ πιθανόν γι' αυτό τον λόγο ο Διόνυσος απευθύνεται σε αυτές με την προσφώνηση *βάρβαροι γυναῖκες* (στ. 604-605).[515] Ακολουθεί η εξιστόρηση για την τιμωρία του Πενθέα, τον σεισμό που ισοπέδωσε το παλάτι του, τη φωτιά στον τάφο της μητέρας του και τη δραπέτευση του θεού (στ. 616-638).

Όταν ο Άγγελος εμφανίζεται στη σκηνή ανακοινώνει πως τα έργα των ιερών Βακχών είναι τρομερά και ξεπερνούν τα θαύματα. Μετά την άδεια του Πενθέα πληροφορεί σχετικά με τις λεπτομέρειες των τελετών τους. Ο Άγγελος αναγνώρισε τρεις θιάσους γυναικείων χορών, με κορυφαίες στον πρώτο την Αυτονόη, στον δεύτερο τη μητέρα του Πενθέα, Αγαύη, και στον τρίτο την αδελφή της Αγαύης, Ινώ (στ. 680-682: *ὁρῶ δὲ θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν, / ὧν ἦρχ' ἑνὸς μὲν Αὐτονόη, τοῦ δευτέρου / μήτηρ Ἀγαυὴ σή, τρίτου δ' Ἰνὼ χοροῦ*). Ενδιαφέρον προκαλεί η χαρακτηριστική διαίρεση των οπαδών του θεού σε τρεις θιάσους. Αυτό συνέβαινε κατεξοχήν στη Θήβα αλλά και

[512] Jeanmaire, *Διόνυσος: Ιστορία της Λατρείας του Βάκχου*, σσ. 437-439.
[513] Franklin, *Bacchae*, σ. 32.
[514] Η απόδοση του σεισμού και του κεραυνού αποδιδόταν επίσης είτε με τη χρήση των τυμπάνων, των ρόμβων και του έντονου χορού από τον διονυσιακό θίασο (Seaford, *Euripides Bacchae*, σ. 195), ενώ δεν αποκλείεται να χρησιμοποιήθηκε *βροντεῖο* ή *κεραυνοσκοπεῖο* (Leinieks, *The City of Dionysos: A Study in Euripides Bakchai*, σ. 101).
[515] Walter, *Διόνυσος: μύθος και λατρεία,* σσ. 83-84.

αλλού, και πιθανότατα καθιερώθηκε από τους απογόνους του Κάδμου.[516] Ο αριθμός μάλιστα τρία δεν θεωρείται ποιητική αυθαιρεσία αλλά ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα σύμφωνα με μια επιγραφή που βρέθηκε στη Μαγνησία.[517] Όλες οι Βάκχες κοιμόντουσαν σεμνά και όχι μεθυσμένες από το κρασί ή τον ήχο του αυλού, όπως θεωρούσε ο Πενθεύς. Όταν η Αγαύη άκουσε τους μυκηθμούς των μοσχαριών ξύπνησε και με έναν ιερό αλαλαγμό σήκωσε και τις άλλες Βάκχες (στ. 689-690). Εκείνες, γυναίκες όλων των ηλικιών, άφησαν πρώτα τα μαλλιά τους να χυθούν στους ώμους, έσφιξαν πάνω τους τα κατάστικτα δέρματα ελαφιών και τα έζωσαν με φίδια που τους έγλειφαν το μάγουλο (στ. 695-698: *πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας / νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὅσαισιν ἀμμάτων / σύνδεσμ' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς / ὄφεσι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν*). Το λύσιμο των μαλλιών είναι η πρώτη ανταπόκριση στο κάλεσμα της βακχείας (στ. 695: *πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας*). Θα πρέπει να συνδυάσουμε τα μακριά ξέπλεκα μαλλιά όχι μόνο με την προσφορά τους προς χάριν του θεού αλλά και με την ευχέρεια που παρείχαν στις μαινάδες όταν εκτελούσαν τις γρήγορες και έντονες εκστατικές κινήσεις τους (στ. 184-185: *ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι / πόδα καὶ κρᾶτα σεῖσαι πολιόν*). Αξίζει να παραθέσουμε τη διάκριση τεσσάρων βαθμών στην έκσταση των χορών των μαινάδων, όπως αποτυπώνονται στις αγγειογραφίες, κάτι που οδηγεί στο συμπέρασμα πως τόσες πιθανότατα θα ήταν κι οι βαθμίδες του χορογραφικού θέματος κατά την παράσταση των *Βακχών* στην αρχαιότητα. Ειδικότερα, σε αρκετές αγγειογραφίες παρατηρείται η υπερβολική κάμψη του σώματος και του αυχένα, η κλίση της κεφαλής προς τα πλάγια ή εμπρός ή προς τα πίσω αλλά και η συστροφή του κορμού, και είναι αξιοσημείωτο ότι ανάλογες κινήσεις περιγράφονται και στο κείμενο των *Βακχών* (στ. 150, 185, 240-241, 569, 863-865, 930).[518]

Ως προς τα φίδια, που αναφέρονται συχνά στις *Βάκχες* ως συστατικό στοιχείο της εμφάνισης των βακχικών θιάσων, συνδέονται με τα τελετουργικά έθιμα των μαινάδων, οι οποίες τα έπλεκαν στα μαλλιά τους εις ανάμνηση της γέννησης του Διονύσου από τους δράκοντες. Η αγγειογραφία άλλωστε του 5ου π. Χ. αιώνα αναπαριστά συχνά μαινάδες να

[516] Murnaghan S., «The Daughters of Cadmus: Chorus and Characters in Euripides' *Bacchai and Ion*», *Bulletin of Classical Studies* 49 (2006), σσ. 99-112, σ. 100.
[517] Γεωργουσόπουλος Κ. – Φραγκούλης Αθ., *Ευριπίδης, Βάκχαι*, Κάκτος, Αθήνα 2008, σ. 166.
[518] Lawler B. L., «The Maenads: A Contribution to the Study of Dance in Ancient Greece», *Memories of the American Academy in Rome* VI (1927), σσ. 69-112, σσ. 69-70.

παίζουν με φίδια.[519] Στη συνέχεια της τραγωδίας θα ξανασυναντήσουμε τη σύνδεση του Διονύσου με τα φίδια κατά τη μεταμόρφωση του Κάδμου στην Έξοδο. Από τον Ευριπίδη μάλιστα κι έπειτα οι μαινάδες παρουσιάζονται με φίδια στη λογοτεχνία ενώ μετά τα κλασικά χρόνια δεν αποτελούσαν αποκλειστικότητα της μαιναδικής τελετουργίας, παρά μόνο στις περιπτώσεις της λατρείας του Σαβάζιου και πιθανόν της μακεδονικής βακχείας[520].

Περνώντας από τα φίδια σε άλλους εκπροσώπους του ζωικού βασιλείου, που συνθέτουν την ευριπίδεια αναπαράσταση των βακχικών τελετών, όσες μαινάδες είχαν εγκαταλείψει τα βρέφη τους νεότοκες, παρουσιάζονται να κρατούν στην αγκαλιά τους ζαρκάδι ή άγρια λυκόπουλα και να τους δίνουν γάλα από τον μαστό τους (στ. 699-702: *αἱ δ' ἀγκάλαισι δορκάδ' ἢ σκύμνους λύκων / ἀγρίους ἔχουσαι λευκὸν ἐδίδοσαν γάλα, / ὅσαις νεοτόκοις μαστὸς ἦν σπαργῶν ἔτι / βρέφη λιποῦσαις*). Ο περίεργος αυτός θηλασμός φαίνεται να σχετίζεται με το ότι τα νεογέννητα των λύκων και των ελαφιών, που ήταν ιερά διονυσιακά ζώα, είναι φορείς του Διονύσου κι έτσι η μαινάδα με τον θηλασμό τους αναλαμβάνει τον ρόλο της θετής μητέρας του Διονύσου ή της τροφού που τον μεγάλωσε στα δάση.[521] Οι μαινάδες έπειτα φόρεσαν όλες στεφάνι από κισσό και δρυ και ανθισμένη σμίλακα (στ. 702-703: *ἔθεντο κισσίνους / στεφάνους δρυός τε μίλακός τ' ἀνθεσφόρου*). Μία εξ αυτών άρπαξε τον θύρσο και χτυπώντας έναν βράχο ανέβλυσε δροσερό νερό (στ. 704-705). Άλλη, βυθίζοντας τον θύρσο στο έδαφος, άνοιξε κρήνη οίνου (στ. 705-706) ενώ όσες διψούσαν χάραζαν με τα ακροδάχτυλά τους το χώμα κι ανέβλυζε γάλα (στ. 708-710) ενώ από τους κισσοφόρους θύρσους έσταζε μέλι (στ. 710-711: *ἐκ δὲ κισσίνων / θύρσων γλυκεῖαι μέλιτος ἔσταζον ῥοαί*). Η σκηνή θυμίζει την αναφορά των Βακχών της Παρόδου στη γη που έβγαζε κρασί, γάλα και μέλι (στ. 142-143: *ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνωι, / ῥεῖ δὲ μελισσᾶν νέκταρι*). Οι αναφορές αυτές εξηγούνται από το γεγονός ότι το μέλι συνδεόταν με τον Διόνυσο μιας και ήταν η τροφή που τον ανέθρεψε όταν μεγάλωνε κρυμμένος στις σπηλιές και ο ίδιος, γι' αυτόν τον λόγο, ήταν προστάτης του.[522] Το θέαμα ήταν, σύμφωνα με τον Άγγελο, θαυμαστό (στ. 715: *ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τ' ἐπάξια*).

[519] Gibbons R. – Ch. Segal, *Bakkhai*, (translated by R. Gibbons and Introduction and Notes by Ch. Segal), Oxford University Press, Oxford 2001, σ. 103.
[520] Dodds, *Ευριπίδου. Βάκχαι*, σ. 228.
[521] *Στο ίδιο*, σ. 227.
[522] Kerenyi C., *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, Routledge, London 1977, σ. 31.

Στη συνέχεια ο Άγγελος αναφέρεται στην προσπάθεια αιχμαλώτισης της Αγαύης από τους βουκόλους και τους ποιμένες που παρακολουθούσαν μαζί με τον Άγγελο το θέαμα, την ώρα που οι Βάκχες έχοντας ξεκινήσει τη βακχεία, έσειαν τον θύρσο επικαλούμενες τον Διόνυσο δίχως να μένει στο πέρασμα τους τίποτα ασάλευτο και με όλο το βουνό και τα αγρίμια να τις ακολουθούν στη βακχεία τους (στ. 724-727: *ἐκίνουν θύρσον ἐς βακχεύματα, / Ἴακχον ἀθρόωι στόματι τὸν Διὸς γόνον / Βρόμιον καλοῦσαι· πᾶν δὲ συνεβάκχευ' ὄρος / καὶ θῆρες, οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμωι*). Πιθανότατα τις τελετές των Βακχών καθοδηγούσε ένας άνδρας ιερέας που εδώ φαίνεται πως είναι ο ίδιος ο Διόνυσος, με τη μορφή του *εξάρχου* ή του λειτουργού ιερέα.[523] Δεν πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε πως ο Χορός ουδέποτε υφίσταται σε θρησκευτικό κενό[524] αφού κάθε Χορός στην αρχαία Ελλάδα εντασσόταν στο πλαίσιο κάποιας γιορτής αφιερωμένης σε κάποιον θεό.

Η προσπάθεια αποτυγχάνει και όλες οι Βάκχες καταδιώκουν τους επίδοξους απαγωγείς. Η εικόνα των γυναικών είναι εντυπωσιακή καθώς φαίνεται πως είχαν κατακρεουργήσει πολλά κοπάδια ζώων (στ. 737-754), άρπαζαν παιδιά από τα σπίτια (στ. 754: *ἥρπαζον μὲν ἐκ δόμων τέκνα*) κι ό,τι έβαζαν στον ώμο τους παρέμενε όρθιο δίχως να χρειάζεται να το δέσουν ακόμη κι αν ήταν χαλκός ή σίδερο (στ. 755-757). Στα μαλλιά τους είχαν φωτιά που όμως δεν τις έκαιγε (στ. 757-758: *ἐπὶ δὲ βοστρύχοις / πῦρ ἔφερον, οὐδ' ἔκαιεν*) ενώ ούτε τα ακόντια που τους έριχναν δεν μπορούσαν να τις διαπεράσουν (στ. 761: *τοῖς μὲν γὰρ οὐχ ἥιμασσε λογχωτὸν βέλος*) τη στιγμή που εκείνες επιτίθεντο ρίχνοντάς τους αναμμένους θύρσους. Η σύνδεση της φωτιάς με τα διονυσιακά τελετουργικά ανταποκρίνεται στη μορφή του Ίακχου, τα χαρακτηριστικά του οποίου συνίστανται στην αδιάλειπτη εκστατική επανάληψη του ονόματός του και στον πυρσό τον οποίο μετέφεραν οι πιστοί του.[525] Μετά την επίθεση, οι μαινάδες επέστρεψαν στο μέρος όπου ο Διόνυσος είχε ανοίξει τις πηγές για χάρη τους και εκεί ξέπλεναν το αίμα, ενώ τις σταγόνες στα μάγουλά τους έγλειφαν τα φίδια και το δέρμα τους έστιλβε (στ. 767-768: *νίψαντο δ' αἷμα, σταγόνα δ' ἐκ παρηίδων / γλώσσηι δράκοντες ἐξεφαίδρυνον χροός*). Ο Άγγελος ολοκληρώνει την αφήγησή του παρακινώντας τον Πενθέα να δεχτεί τον «μέγα» νέο θεό και τα δώρα του στην πόλη (στ. 769-774), που ο ίδιος ο Πενθεύς θα

[523] Dodds, *Ευριπίδου. Βάκχαι*, σ. 101.
[524] Henrichs Al., «Why Should I Dance?», *Arion* 3 (1995), σσ. 56-111, σ. 66.
[525] Kerenyi, *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, σ. 78.

χαρακτηρίσει αμέσως στη συνέχεια ως ύβρη και μέγα όνειδος των Ελλήνων (στ. 779: *ὕβρισμα βακχῶν, ψόγος ἐς Ἕλληνας μέγας*).

Η πρόταση του Αγγέλου δεν θα έχει κανένα αποτέλεσμα αφού ο Πενθεύς απειλεί οργισμένος να συλλάβει κι έπειτα να σφάξει τις μαινάδες (στ. 796). Ο Διόνυσος μάταια επιμένει να τον μεταπείσει και λίγο αργότερα ο βασιλιάς χάνει τον έλεγχο του εαυτού του (στ. 811) και συμφωνεί στην πρόταση του θεού να κατασκοπεύσει τις μαινάδες μεταμφιεσμένος σε βάκχη (στ. 821: *στεῖλαί νυν ἀμφὶ χρωτὶ βυσσίνους πέπλους)*. Σε αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να επιχειρήσουμε μια σύνδεση του Πενθέα αλλά και γενικότερα των Βακχών και όσων συμμετέχουν στους χορούς ως ερμαφρόδιτοι, άντρες ντυμένοι γυναίκες και το αντίστροφο, με τον Πλατωνικό μύθο της Διοτίμας για την αρχική ύπαρξη του ανδρογύνου, του τέλειου φύλου πριν από τον χωρισμό του ανθρωπίνου γένους σε αρσενικό και θηλυκό φύλο.[526] Ίσως δηλαδή οι Βάκχες, και κατ' επέκταση ο τρόπος που ο Διόνυσος εμφανίζει και μεταμορφώνει τους πιστούς του, να θεωρείται η αρχική ανθρώπινη φύση, η ολοκληρωμένη, η ενωμένη με τον θεό που αργότερα, εγκαταλείποντας τη βακχεία, λατρεία του Διονύσου, εξέπεσε σε αρσενικό και θηλυκό φύλο.[527] Ο Πενθεύς διατηρεί μέχρι τέλους της σκηνής (στ. 842) τον δισταγμό του για τη βακχική μεταμφίεση που πρότεινε με τη λεπτομερή περιγραφή του ο θεός (στ. 830-835: *κόμην μὲν ἐπὶ σῶ κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ*, / (…) *πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κάρα δ' ἔσται μίτρα* / (…) *θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρας*). Προχωρώντας προς το παλάτι επανεξετάζει την περίπτωση μιας ένοπλης επέμβασης (στ. 845). Ο Διόνυσος τότε στρεφόμενος προς τον Χορό, επικαλείται ως Ξένος τον θεό να στείλει μανία (*ἐλαφράν λύσσαν*) στον Πενθέα προκειμένου να πράξει όσα του πρότεινε πριν (στ. 851-853).[528]

Στο τρίτο Στάσιμο οι γυναίκες του Χορού αισθάνονται έντονα την επιθυμία της χορευτικής δράσης αναπολώντας τις παννυχίδες προς τιμήν του Διονύσου (στ. 862: *ἐν*

---

[526] *Δεῖ δέ πρώτον ὑμᾶς μαθεῖν τήν ἀνθρώπινην φύσιν καί τά παθήματα αὐτῆς, ἦ γάρ πάλαι ἠμῶν φύσις οὔχ αὐτή ἦν ἥπερ νῦν, ἄλλ' ἄλλοια. πρῶτον μέν γάρ τρία ἦν τά γένη τά τῶν ἀνθρώπων, οὔχ ὥσπερ νῦν δυό, ἄρρεν καί θῆλυ, ἀλλά καί τρίτον προσήν, κοινόν δν ἀμφοτέρων τούτων, ὄδ' νῦν ὄνομα λοιπόν, αὐτά δέ ἠφάνισται ἄνδρόγυνον γάρ ἕν τότε μέν ἦν καί εἶδος καί ὄνομα ἕξ ἀμφοτέρων κοινόν του τέ ἄρρενος καί θήλεος* (Πλάτωνος, *Συμπόσιον*, 189e, 13-22).

[527] Αν δεχτούμε τη θέση ότι ο Διόνυσος ως θεός διαδέχεται γυναικείες σεληνιακές θεότητες, τότε παρατηρούμε πως στο πρόσωπό του συνδυάζονται τόσο ανδρικά όσο και γυναικεία χαρακτηριστικά, που σχετίζονται με τη γονιμοποιητική του διάσταση. Είναι ο «Ψευδάνωρ», ο «Ανδρόγυνος Διόνυσος» και ο «Γυναικίας Διόνυσος». Ως θεός της βλάστησης βέβαια έχει ισχυρά ανδρικά χαρακτηριστικά (Βιβιλάκης, *Για το Ιερό και το Δράμα, Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, σ. 73).

[528] Ο βασιλιάς όντως θα χλευαστεί με την σκηνή της παρενδυσίας στο τέταρτο Επεισόδιο (στ. 925-976), όπου και ολοκληρώνεται η πλήρης διαπόμπευσή του από τον θεό.

παννυχίοις χοροῖς). Σε αυτό το σημείο περιγράφεται και μία από τις χορευτικές τους κινήσεις στην οποία τινάζουν προς τα πίσω το κεφάλι τους, εκθέτοντας τον λαιμό τους στον αέρα (στ. 864-865: *πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν / αἰθέρ' ἐς δροσερὸν ῥίπτουσ*). Οι γρήγορες και γεμάτη ευελιξία χορευτικές κινήσεις των μαινάδων παρομοιάζονται με αυτές του νεαρού ελαφιού που πηδώντας με γρήγορες κινήσεις ξεφεύγει από τον κίνδυνο (στ. 866-876).

Αμέσως μετά, στο τέταρτο Επεισόδιο (στ. 912-976), ακολουθεί η σκηνή της παρενδυσίας[529] του Πενθέα. Ο Διόνυσος ταπεινώνει και γελοιοποιεί τον βασιλιά εντάσσοντας την παρενδυσία του[530] στο εκδικητικό σχέδιο εξόντωσής του. Η παρενδυσία του έχει πιθανότατα τελετουργικές προεκτάσεις,[531] και δεν περιορίζεται αποκλειστικά στην εξωτερική του εμφάνιση αλλά και στον τρόπο σκέψης, συμπεριφοράς, ομιλίας και αισθητικών προτύπων.[532] Δεν πρέπει βέβαια να ξεχνάμε και την αναφορά της βακχικής ενδυμασίας που θα αποτελέσει το νεκρικό ένδυμα του Πενθέα, όπως είχε προαναφερθεί στο τέλος του τρίτου Επεισοδίου από τον Διόνυσο (στ. 857-859: *ἀλλ' εἶμι κόσμον ὅνπερ εἰς Ἅιδου λαβὼν / ἄπεισι μητρὸς ἐκ χεροῖν κατασφαγεὶς / Πενθεῖ προσάψων*).

Στο τέταρτο Στάσιμο ο Χορός προτρέπει τις κόρες της Λύσσας να κεντρίσουν με οίστρο τις Βάκχες για να οργιστούν με τον λυσσαλέο κατάσκοπο των μαινάδων (στ. 979-981: *ἀνοιστρήσατέ νιν / ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμωι στολᾶι / λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων*). Προοικονομεί πως πρώτη θα τον αντιληφθεί η μητέρα του Αγαύη που ζητώντας τη βοήθεια του Διονύσου θα επικαλεστεί τη Δίκη για την τιμωρία των ασεβών που αμφισβητούν τη νέα θρησκεία και θα προτείνει το κόψιμο του λαιμού του άθεου κατασκόπου (στ. 982-1023). Η Αγαύη, πρώτη φορά ως δραματικό πρόσωπο σε

[529] Η ύπαρξη της παρενδυσίας στη διονυσιακή λατρεία μαρτυρείται από τον Φιλόστρατο, τον Αριστείδη και τον Λουκιανό (Dodds, *Ευριπίδου. Βάκχαι*, σ. 256).

[530] Αυτό το κατεξοχήν ανδροκρατικό, τόσο στο επίπεδο του «πομπού» όσο και στο επίπεδο του «αποδέκτη» επικοινωνιακό σύστημα της αρχαίας θεατρικής πράξης επέτρεψε (ή αναγκάστηκε να επιτρέψει εξαιτίας των συνθηκών πολέμου και της παρεπόμενης «λειψανδρίας») αρκετά μεγάλα –και ίσως πρωτόγνωρα για την εποχή εκείνη– περιθώρια διείσδυσης της θηλύτητας, με πολλαπλές ποσοτικές και ποιοτικές διαβαθμίσεις, στο επίπεδο του «μηνύματος» (Διαμαντάκου Αγάθου Κ., «Η γυναικεία παρουσία στο μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας», στο Θεόδωρος Παππάς, Ανδρέας Μαρκαντωνάτος (επιμ.), Αττική *Κωμωδία: Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σσ. 631-671.) σσ. 664-665.

[531] Seaford, *Euripides Bacchae*, σ. 216.

[532] Παπαθωμάς, *Ευριπίδου* Βάκχαι*. Εισαγωγή, μετάφραση και ερμηνευτικά σχόλια*, σ. 216.

σωζόμενες τραγωδίες, θα είναι εκείνη που θα οδηγήσει τη βακχική μανία στα όρια της τραγικότητας.[533]

Η Έξοδος ξεκινά με την αφήγηση του Αγγέλου Β΄ για το τέλος του Πενθέα. Εκεί δίνονται νέες πληροφορίες για τις Βάκχες, άλλες από τις οποίες ξεκουράζονταν στον Κιθαιρώνα στέφοντας τον γυμνωμένο θύρσο με κισσό (στ. 1054-1055: *αἱ μὲν γὰρ αὐτῶν θύρσον ἐκλελοιπότα / κισσῶι κομήτην αὖθις ἐξανέστεφον*) κι άλλες τραγουδούσαν βακχικές μελωδίες (στ. 1057: *αἱ δέ βακχεῖον ἀντέκλαζον ἀλλήλαις μέλος*). Όταν ο Διόνυσος τις ενημέρωσε για την παρουσία του Πενθέα, που είχε ανέβει στην κορυφή ενός ψηλού ελάτου, εκείνες σηκώθηκαν και προσπαθούσαν να καταλάβουν από πού έρχεται η ειδοποίηση καθώς, όσο ο θεός μιλούσε, είχε απλωθεί ένα ιερό φως μεταξύ ουρανού και γης, σίγησε ο αιθέρας και δεν ακουγόταν κανένας ήχος αγριμιού στο φαράγγι (στ. 1082-1085: *ταῦθ' ἅμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν / καὶ γαῖαν ἐστήριζε φῶς σεμνοῦ πυρός. / σίγησε δ' αἰθήρ, σῖγα δ' ὕλιμος νάπη / φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἂν ἤκουσας βοήν*). Όταν ο Διόνυσος τούς ξαναμίλησε, εκείνες ξεχύθηκαν γρήγορες σαν το περιστέρι πηδώντας μέσα από την κοίτη του χειμάρρου κι από γκρεμούς, ξέφρενες από τις πνοές του θεού (στ. 1094: *θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς*).[534] Βλέποντας τον Πενθέα στην κορυφή του δέντρου, του πέταγαν πέτρες και κλώνους ελάτου ενώ άλλες του έριχναν θύρσους (στ. 1097-1099). Στο τέλος έσκαβαν τις ρίζες με κλαδιά δρυός παλεύοντας να ξεριζώσουν το έλατο. Επειδή όμως προσπαθούσαν δίχως αποτέλεσμα ανέλαβε πρωτοβουλία η Αγαύη καλώντας τις Βάκχες να αρπάξουν όλες μαζί το έλατο και να το ξεριζώσουν όπως κι έγινε, γκρεμίζοντας από εκεί τον Πενθέα.

Ο Άγγελος συνεχίζει την αφήγησή του περιγράφοντας πως πρώτη του επιτέθηκε η μητέρα του, η ιέρεια του φόνου (στ. 1114-1115: *πρώτη δὲ μήτηρ ἦρξεν ἱερέα φόνου / καὶ προσπίτνει νιν*). Ο Πενθεύς πέταξε από το κεφάλι του την τελετουργική μίτρα μήπως αναγνωριστεί από τη μητέρα του, αγγίζοντας το μάγουλό της κι εκλιπαρώντας τη να του

[533] Hose, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, σ. 331.

[534] Στο συγκεκριμένο μέρος πρέπει να σημειώσουμε πως η τύφλωση και η όραση παραμένουν ένα αμφιλεγόμενο ζήτημα, καθώς η εξυπνάδα δεν είναι σοφία (στ. 395), η τρέλα είναι λογική και το *δοκεῖν φρονεῖν* είναι *νόσος* (στ. 311-312). Τη στιγμή που ο Πενθεύς πέφτει στα χέρια των μαινάδων η ειδοποίηση γίνεται σε αυτές με έναν ήχο από τον Διόνυσο για κάτι που πρέπει να δουν, την στιγμή που ο βασιλιάς τις κατασκοπεύει. Ο θεός δεν φαίνεται αλλά μόνο ακούγεται (Yossi J. M., «Mirroring *Bacchae*», *Parabasis*, 13/1 (2015), σσ. 71-80, σσ. 76-77). Θα μπορούσαμε να συνδέσουμε αυτή την αόρατη παρουσία του Διονύσου που προειδοποιεί με έναν ήχο ώστε να πραγματοποιηθεί η αρπαγή και ο διαμελισμό του Πενθέα, με τη μέθοδο της *από κληδόνων μαντείας* (βλ. Α.2.1.3) καθώς ένας τυχαίος ήχος φαίνεται να έχει θεϊκή προέλευση και να εξυπηρετεί τα σχέδια ενός θεού.

χαρίσει τη ζωή (στ. 1117-1121). Μαζί με την τελετουργική μίτρα ο ήρωας φαίνεται να αποβάλει και τη μανία που τον κατέλαβε όταν τη φόρεσε.[535] Η μίτρα αλλά και η βακχική σκευή που φόρεσε ο Πενθεύς ήταν πράξη δικαιολογημένη από τη διονυσιακή μανία, η οποία καταργήθηκε όταν ο ήρωας επανήλθε στη λογική. Συνεπώς η κίνηση της αφαίρεσης της μίτρας είναι μάλλον το αποτέλεσμα και όχι το αίτιο της επαναφοράς του ήρωα στη λογική.[536] Εκείνη, ωστόσο, βγάζοντας αφρούς από το στόμα κι έχοντας αλλοπαρμένη έκφραση, έχοντας όχι τη δική της δύναμη αλλά του Βάκχου, άρπαξε με τα δυο χέρια της το αριστερό χέρι του γιου της, πάτησε πάνω στα πλευρά του και του χώρισε τον ώμο (στ. 1122-1128: *ἡ δ' ἀφρὸν ἐξιεῖσα καὶ διαστρόφους / κόρας ἑλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἃ χρὴ φρονεῖν, / ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν. / λαβοῦσα δ' ὠλέναισ' ἀριστερὰν χέρα, / πλευροῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος / ἀπεσπάραξεν ὦμον, οὐχ ὑπὸ σθένους / ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν*). Ως βοηθός ήρθε η Ινώ η οποία ξέσκιζε τις σάρκες του παρείσακτου κατασκόπου μαζί με την Αυτονόη κι όλο το πλήθος των Βακχών επάνω του (στ. 1129-1131: *Ἰνὼ δὲ τἀπὶ θάτερ' ἐξηργάζετο / ῥηγνῦσα σάρκας, Αὐτονόη τ' ὄχλος τε πᾶς / ἐπεῖχε βακχῶν*). Οι κραυγές των μαινάδων είχαν γίνει ένα, αλαλάζοντας πάνω από τον Πενθέα. Κάθε μία κρατούσε μέρος από το σπαραγμένο σώμα του και το πετούσε η μία στην άλλη (στ. 1136: *χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως*).

Το *χωρὶς σῶμα* που αναφέρεται στον επόμενο στίχο για τον διαμελισμό του Πενθέα (στ. 1137: *κεῖται δὲ χωρὶς σῶμα, τὸ μὲν ὑπὸ στύφλοις*) αποδεικνύει ότι «το *σῶμα* δεν υπάρχει πλέον ακέραιο ή ενιαίο ούτε καν ως λέξη, αλλά αντικαθίσταται από την απαρίθμηση των μελών που το συναπαρτίζουν. Ο διαχωρισμός είναι σαφής εφόσον μάλιστα υπαινίσσεται πάντα την τελετουργική σφαγή, όπου το θυσιαζόμενο ζώο παραμένει φορέας αξίας όσο διατηρεί την ολότητά ή την ακεραιότητά του – προϋπόθεση άλλωστε για να επιλεγεί προς θυσία είναι να είναι ακέραιο και αρτιμελές».[537] Το σώμα του διασκορπίστηκε σε πολλά κομμάτια μέσα στο δάσος από την οργή των Βακχών και μόνο το κεφάλι του έτυχε να πάρει η Αγαύη στα χέρια της: το κάρφωσε στην κορυφή του θύρσου, το ονόμασε κεφάλι λιονταριού των βουνών και το περιέφερε στον Κιθαιρώνα αφήνοντας τις άλλες Βάκχες στους χορούς των μαινάδων (στ. 1139-1143: *κρᾶτα δ'*

[535] Dodds, *Ευριπίδου. Βάκχαι*, σ. 314.
[536] Oranje H., *Euripides Bacchae: The Play and its Audience*, Brill, Leiden 1984, σ. 96.
[537] Γιόση Μ., ««ὦ σῶμ' ἀτίμως κἀθέως ἐφθαρμένον». Ακραίες εκφορές σώματος στην αρχαία τραγωδία», *Σκηνή* 9 (2017), σσ. 1-17, σ. 9.

ἄθλιον, / ὅπερ λαβοῦσα τυγχάνει μήτηρ χεροῖν, / πήξασ' ἐπ' ἄκρον θύρσον ὡς ὀρεστέρου / φέρει λέοντος διὰ Κιθαιρῶνος μέσου, / λιποῦσ' ἀδελφὰς ἐν χοροῖσι μαινάδων).[538] Στον σπαραγμό του Πενθέα έκανε αναφορά και η Πυθία στον Πρόλογο των *Ευμενίδων* του Αισχύλου (στ. 25-26: *ἐξ οὗτε Βάκχαις ἐστρατήγησεν θεός, / λαγὼ δίκην Πενθεῖ καταρράψας μόρον*). Ωστόσο, ο Ευριπίδης φαίνεται πως καινοτόμησε όχι μόνο με τη γυναικεία αμφίεση του Πενθέα και την αποφυγή μάχης εναντίον των μαινάδων αλλά κι επειδή είναι ο πρώτος των τραγικών ποιητών που παρουσίασε τον Πενθέα να διαμελίζεται από την Αγαύη.[539]

Ο διαμελισμός του Πενθέα και η ωμοφαγία έχουν τις ρίζες τους στον μύθο του διαμελισμού του Διονύσου Ζαγρέως από τους Τιτάνες.[540] Έτσι λοιπόν εις ανάμνησιν αυτού του περιστατικού οι μυημένοι στη διονυσιακή λατρεία επιδίδονταν σε ανάλογες πράξεις, όπως το κυνήγι ζώων και η βρώση του ωμού κρέατος, συνήθως με άφθονη κατανάλωση κρασιού. Οι μυημένοι πίστευαν πως με αυτό τον τρόπο πετύχαιναν την απόλυτη ένωση με τον θεό, αφού ο ίδιος ο Διόνυσος θεωρούσαν πως εμπεριέχεται στο ωμό κρέας και στο κρασί που κατανάλωναν.[541] Μαρτυρίες μάλιστα του Πλουτάρχου αλλά και κανονισμοί που αφορούν τη διονυσιακή λατρεία της Μιλήτου το 276 π.Χ. επιβεβαιώνουν την πραγματική τέλεση σπαραγμού και ωμοφαγίας στο πλαίσιο της λατρείας του θεού.[542] Ο Ευριπίδης, επιχειρώντας να αναδείξει την υπερφυσική μεταμόρφωση της ανθρώπινης φύσης των πιστών του, παρουσιάζει την πράξη του κυνηγιού δίχως όπλα αλλά μόνο με τη φυσική δύναμη ή τη θεία συνδρομή.[543]

Στο συγκεκριμένο περιστατικό μπορούμε να διακρίνουμε εμφανή κάποια στοιχεία θρησκευτικότητας που αποτυπώνει ο Ευριπίδης. Ειδικότερα, ο φόνος εμφανίζεται ως καρπός μιας θείας παρέμβασης και ταυτόχρονα ως αυθόρμητη αποχαλίνωση που, με την καθολικότητα της συμμετοχής, αποσκοπεί στην κοινωνική

---

[538] Η κίνηση αυτή της Αγαύης να καρφώσει το κεφάλι του γιου της στον θύρσο της θεωρείται καινοτομία του Ευριπίδη καθώς στην εικονογραφική παράδοση πριν από αλλά και μετά τη διδασκαλία των *Βακχών,* το κεφάλι του Πενθέα κρατείται συνήθως από τα μαλλιά (Dodds, *Ευριπίδου. Βάκχαι*, σ. 318).

[539] March R. J., «Euripides' *Bakchai:* a Reconsideration in the Light of Vase-Paintings», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 36 (1989), σσ. 33-65, σσ. 36-37.

[540] Walter, *Διόνυσος: μύθος και λατρεία,* σ. 108.

[541] Godwin J., *Μυστηριακές θρησκείες του αρχαίου κόσμου,* μτφ. Π. Χιωτέλλης, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1984, σ. 30.

[542] Dodds, *Ευριπίδου. Βάκχαι*, σσ. 228-230.

[543] Weaver B., «Euripides' *Bacchae* and Classical Typologies of Pentheus' Sparagmos, 510-406 BC», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 52 (2009), σσ. 15-43, σσ. 36-37.

συνοχή. Η θεία πράξη εγγράφεται στο πλαίσιο της ήδη τελετουργικής θυσίας. Το ρόλο του θυσιαστή έχει ο ίδιος ο θεός. Προετοιμάζει το νέο θύμα το οποίο ταυτίζεται με την εκδίκηση που θα κατευναστεί. Με το πρόσχημα πως του ισιώνει τα μαλλιά και το ρούχο, ο Διόνυσος αγγίζει τελετουργικά τον Πενθέα στο κεφάλι, στο κορμί και στα πόδια. Ο φόνος τελείται σύμφωνα με τα διονυσιακά έθιμα, μέσω του διασπαραγμού του οποίου τα διακριτικά γνωρίσματα ταυτίζονται με τις βακχικές θυσίες. Ειδικότερα στον σφαγιασμό μετέχουν όλες οι Βάκχες, ως χαρακτηριστικό της ομοψυχίας που απαιτείται σε πολλές τελετουργίες. Επίσης δεν χρησιμοποιείται κανένα όπλο αλλά το θύμα κατακομματιάζεται μόνο με τα χέρια όπως στα πρωτόγονα τελετουργικά. «Παραδόξως η τελετουργία πασχίζει να ορίσει την απόλυτη αυθορμησία. Η τραγωδία τοποθετείται στο μεσοδιάστημα ανάμεσα στο τελετουργικό και το αυθόρμητο πρότυπο που αυτό το τελετουργικό πασχίζει να αναπαραγάγει. Μέσα στην προοπτική της ήδη συγκροτημένης θρησκείας, αυτός που θανατώνει τον Πενθέα είναι ο Διόνυσος».[544] Όταν η Αγαύη περνά τα τείχη της πόλης, καλεί τον Διόνυσο ως συνοδοιπόρο της στη νίκη (στ. 1144-1146: *χωρεῖ δὲ θήραι δυσπότμωι γαυρουμένη / τειχέων ἔσω τῶνδ', ἀνακαλοῦσα Βάκχιον / τὸν ξυγκύναγον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας, / τὸν καλλίνικον, ὧι δάκρυα νικηφορεῖ*). Αισθάνεται πως χτυπώντας η ίδια πρώτη το θήραμα δικαιούται να απολαύσει κάποιες ανάλογες τιμές ως η ιέρεια του φόνου.[545]Ακολουθεί ένας συγκλονιστικός διάλογος μεταξύ της Αγαύης και του Χορού, όπου η αλλόφρων ηρωίδα ενημερώνει για το κυνήγι που πέτυχε με τη βοήθεια του Διονύσου. Ο Χορός την προκαλεί να δείξει στους Θηβαίους το θήραμά της (στ. 1202) κι εκείνη τους προσκαλεί, ζητώντας ξεχωριστά την παρουσία των συγγενών της, Κάδμου και Πενθέα. Θα πρέπει να σημειώσουμε πως, αντίθετα με την κωμωδία, η αποστροφή προς το ακροατήριο είναι ανύπαρκτη έως εξαιρετικά σπάνια στην τραγωδία, με μόνη ίσως περίπτωση αυτή των *Ευμενίδων* (στ. 681: *κλύοιτ' ἄν ἤδη θεσμόν, Αττικός λεώς*).[546] Συνεπώς, το πιο πιθανό είναι ότι αυτή η πρόσκληση στους Θηβαίους εξυπηρετεί την ανάδειξη της μανίας της Αγαύης και την πρόκληση ελέου και φόβου στους θεατές.

[544] Girard R., *Το εξιλαστήριο θύμα. Η βία και το ιερό*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1991, σσ. 220-221.
[545] Dodds, *Ευριπίδου. Βάκχαι*, σ. 326.
[546] Taplin Ol., «Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis», *Journal of Hellenic Studies* 106 (1986), σσ. 163-174, σ. 166.

Στο τελευταίο μέρος της Εξόδου ο Κάδμος καλείται μαζί με όλους τους Θηβαίους από την Αγαύη να αντικρίσει το θήραμα του κυνηγιού των Βακχών, που δεν είναι άλλο από τον ίδιο τον γιο της, κάτι που η ίδια αρχικά αγνοεί. Ο Κάδμος εισέρχεται στην πόλη μεταφέροντας το διαμελισμένο σώμα του Πενθέα αφού γύρισε από το βουνό, μετά τις βακχείες του με τον Τειρεσία, ακούγοντας από κάποιον πρώτα τι αποτόλμησαν οι Βάκχες. Εκεί είδε την Ινώ και την Αυτονόη, εξαντλημένες από τη μανία (στ. 1227-1229: *τὴν μὲν Ἀκταίων᾽ Ἀρισταίωι ποτὲ / τεκοῦσαν εἶδον Αὐτονόην Ἰνώ θ᾽ ἅμα / ἔτ᾽ ἀμφὶ δρυμοὺς οἰστροπλῆγας ἀθλίας*). Όταν βλέπει μπροστά του την Αγαύη, να κρατά το κεφάλι του γιου της ως λάφυρο στα χέρια της, ο γέροντας πατέρας της συνθλίβεται ψυχικά και οδύρεται για το μέγεθος της συμφοράς του οίκου του αναγνωρίζοντας ωστόσο το δίκαιο της τιμωρίας του Διονύσου (στ. 1249-1250: *ὡς ὁ θεὸς ἡμᾶς ἐνδίκως μὲν ἀλλ᾽ ἄγαν / Βρόμιος ἄναξ ἀπώλεσ᾽ οἰκεῖος γεγώς*). Η Αγαύη αρχίζει σιγά σιγά και με τη λεκτική υποστήριξη του Κάδμου να ανακτά τη λογική της (στ. 1270: *γίγνομαι δέ πως / ἔννους, μετασταθεῖσα τῶν πάρος φρενῶν*), ώσπου ο τελευταίος της ζητά να αντικρίσει αυτό που βαστά στα χέρια της. Όταν εκείνη, αντί για το κεφάλι λιονταριού που νόμιζε πως κρατούσε, αντιλαμβάνεται την τραγική αλήθεια, ξεσπά παραδεχόμενη πως ο Διόνυσος εξόντωσε τον οίκο τους (στ. 1296: *Διόνυσος ἡμᾶς ὤλεσ᾽, ἄρτι μανθάνω*). Σύμφωνα με τον Girard: «αν ο Διόνυσος συνδέεται με την προφητική έμπνευση, όπως ο Απόλλων των Δελφών και του οιδιπόδειου μύθου, είναι γιατί η προφητική έμπνευση πηγάζει από τη θυσιαστική κρίση».[547] Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό πως μετά την ανάκτηση της λογικής της Αγαύης γίνεται αντιληπτό πως η μεταμόρφωση των ειρηνικών πολιτών σε άγρια θηρία είναι τόσο ωμή και πρόσκαιρη ώστε η κοινότητα δεν μπορεί να αναγνωρίσει σε αυτήν το πρόσωπό της, να δεχτεί ως δική της την αλλόκοτη και τρομερή συμπεριφορά η οποία άλλωστε μόλις διαφαίνεται. Ο Girard πάλι παρατηρεί πως «μόλις κοπάσει, ως διά μαγείας, η θύελλα εμφανίζεται ως κατ᾽ εξοχήν θεία παρέμβαση. Νιώθοντας φθόνο επειδή τον αγνόησαν ή τον παραγνώρισαν, ένας θεός εξέφρασε τη δυσαρέσκειά του στους ανθρώπους με τρόπο θεϊκό. Αποδεχόμενος το έσχατο θύμα, το μόνο που επέλεξε πραγματικά, και στο οποίο ενσαρκώνεται πιθανώς ο ίδιος, αποσύρεται σιωπηλά, ευνοϊκός στην απομάκρυνσή του όσο φοβερός ήταν στην εγγύτητά του».[548] Θεωρείται

[547] Girard, *Το εξιλαστήριο θύμα. Η βία και το ιερό*, σ. 223.
[548] *Στο ίδιο*, σ. 226.

πολύ πιθανό ότι ο Ευριπίδης κατά τη διάρκεια της διαμονής του στην Μακεδονία γνώρισε τον τρόπο και τα στάδια επαναφοράς μιας μαινάδας από την κατάσταση της έκστασης στη νηφαλιότητα.[549]

Η Αγαύη στο τέλος της Εξόδου,[550] αφού έχει συνέλθει από τη βακχική μανία και μετά τον σπαρακτικό αποχαιρετισμό του Κάδμου στον εγγονό του, μιλά ως η συντριμμένη μάνα και κόρη. Με μια μεστή συγκίνησης εικόνα ζητά από τον πατέρα της να συνταιριάξουν τα διαμελισμένα μέλη του γιου της. Όπως σημειώνει η Γκαστή: «Η σκηνή της αποκατάστασης της πνευματικής διαύγειας της Αγαύης βασίζεται στον σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η όραση ως γνωσιολογικό μέσο και αναδεικνύει τη συνάφεια ανάμεσα στην αισθητηριακή πρόσληψη της πραγματικότητας και τη διανοητική λειτουργία».[551] Θυμόμαστε σε αυτό το σημείο τη σύνδεση τυφλότητας και μαντείας για την αποκάλυψη της αλήθειας (βλ. Α.1.1.3). Η Αγαύη ούσα «τυφλή» υπηρετεί το θείο σχέδιο όπως ακριβώς οι τυφλοί μάντεις και μόλις χάνει την «τυφλότητα» της ξαναποκτά τα «ανθρώπινα», μητρικά της χαρακτηριστικά. Έχει ενδιαφέρον εδώ να ανατρέξουμε στον στ. 1181 (*τὰ Κάδμου...*) της ομιλούσας Αγαύης, που παρέμεινε ανολοκλήρωτος και πιθανώς υπανισσόταν τη βρώση κάποιων μελών του σώματος του Πενθέα από τις αδερφές της στον Κιθαιρώνα.[552] Την υποχρέωση της περισυλλογής των διασκορπισμένων μελών και της ταφή του Πενθέα θα αναλάβει ο Κάδμος καθώς θεωρούνταν σημαντικό να αποδοθούν οι εθιμικές τελετές ταφής από κάποιον με τον οποίον ο νεκρός ήταν συγγενής.[553] Σύμφωνα με την περιγραφή που σώζεται από τον ρήτορα Αψίνη για τη συγκεκριμένη σκηνή, αφήνεται να εννοηθεί πως τελικά η Αγαύη, όταν απαλλάχθηκε από τη μανία της, προχώρησε η ίδια στην ανασύνθεση των διαμελισμένων μελών του γιου της.[554] Η «συναρμολόγηση» βέβαια δεν

---

[549] Gibbons – Segal, *Bakkhai*, σσ. 130-131.

[550] Στο σημείο αυτό υπάρχει χάσμα 50 πιθανότατα στίχων στο χειρόγραφο. Στον ρήτορα Αψίνη (3ος αι. μ.Χ.) και στον συμπιλητή του *Χριστού Πάσχοντος*, οφείλουμε την ενδιαφέρουσα πληροφορία ότι η Αγαύη, όταν συνέρχεται, κατηγορεί τον εαυτό της και θρηνεί παίρνοντας στα χέρια της ένα ένα τα σπαραγμένα μέλη του Πενθέα (*ἕκαστον γὰρ αὐτοῦ τῶν μελῶν ἡ μήτηρ ἐν ταῖς χερσὶ κρατοῦσα καθ' ἕκαστον αὐτῶν οἰκτίζεται*). (Leinieks, *The City of Dionysos: A Study in Euripides Bakchai*, σ. 382).

[551] Γκαστή Ε., «Ερμηνευτικά στερεότυπα στον Ευριπίδη: Τροπές και ανατροπές στις *Βάκχες*», *Λογείον* / *Logeion* 7 (2017) σσ. 216-245, σσ. 231 - 232.

[552] Gibbons – Segal, *Bakkhai*, σ. 129.

[553] Boardman J. – Kurtz D., *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο,* μτφ. Ουρ. Βιζυηνού – Θ. Ξένος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σ. 134.

[554] «*παρὰ τῷ Εὐριπίδῃ τοῦ Πενθέως ἡ μήτηρ Ἀγαυὴ ἀπαλλαγεῖσα τῆς μανίας καὶ γνωρίσασα τὸν παῖδα διεσπασμένον κατηγορεῖ μὲν ἑαυτῆς, ἔλεον δὲ κινεῖ... ἕκαστον γάρ αυτοῦ τῶν μελῶν ἡ μήτηρ ἐν ταῖς*

γίνεται επί σκηνής λόγω του φρικώδους θεάματός και της αντίθεσης ενός τέτοιου θεάματος στην αισθητική του αρχαιοελληνικού κοινού.[555]

Με την τελευταία εμφάνιση του Διονύσου (στ. 1330-1351) η Αγαύη πληροφορείται πως θα εξοριστεί από την πόλη μαζί με τις αδερφές της ακολουθώντας την τραγική μοίρα όσων αμφισβήτησαν τη δύναμη του νέου θεού. Η φύση της διονυσιακής λατρείας, ακολουθώντας το παράδειγμα της αντιφατικής φύσης του Διονύσου, παρουσιάζεται ως η πηγή της σοφίας και της χαράς σε αυτούς που μυήθηκαν αλλά παράλληλα και ως πηγή τιμωρίας σε όσους την αρνήθηκαν.[556] Στον τελευταίο διάλογο της Αγαύης με τον Κάδμο ανακοινώνει την εξορία της μαζί με τις αδελφές της σε μέρος που δεν θα έχει οποιαδήποτε σχέση με τον μιαρό Κιθαιρώνα κι όπου κανένας αφιερωμένος θύρσος δεν θα της τον θυμίζει, αφήνοντας τη λατρεία του Διονύσου σε άλλες Βάκχες (στ. 1383-1387: *ἔλθοιμι δ' ὅπου / μήτε Κιθαιρὼν ‹ἔμ' ἴδοι› μιαρὸς / μήτε Κιθαιρῶν' ὄσσοισιν ἐγώ, / μηδ' ὅθι θύρσου μνῆμ' ἀνάκειται· / βάκχαις δ' ἄλλαισι μέλοιεν*). Δεν αποκλείεται στο χαμένο μέρος του θρήνου της Αγαύης ή της ομιλίας του Διονύσου να υπήρχε κάποια αναφορά στην ταφή του Πενθέα.[557] Μολονότι θα ήταν περίεργο να δικαιολογηθεί η παρουσία ενός άταφου πτώματος με βάση με τα ταφικά έθιμα των αρχαίων Ελλήνων, έχει θεωρηθεί πως πρόκειται για το μοναδικό πτώμα[558] σε όλη τη σωζόμενη δραματουργία το οποίο παραμένει άταφο και μάλιστα επί σκηνής, ως απόδειξη της επικράτησης της κατάρρευσης της τάξης και της ζωής.[559] Πέραν της συσχέτισής τους με την επικράτηση του Διονύσου, οι δραματικές εξελίξεις της Εξόδου έχουν επίσης συσχετιστεί με την ιστορική δημιουργία της πόλης-κράτους, που αναπόφευκτα επέφερε την καταστροφή των προηγουμένων βασιλικών οίκων.[560]

χερσί κρατοῦσα καθ' ἕκαστον αυτῶν οἰκτίζεται». (Spengel L., 1856, *Rhetores Graeci* 1. Teubner, Leipzig 401-2 (repr. Minerva, Frankfurt am Main 1966).

[555] Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, σ. 299.

[556] Winnington-Ingram P.R., «Euripides, *Bacchae* 877-881~897-901»**,** *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 13/ 1 (1966), σσ. 34-37, σ. 35.

[557] Στον στ. 1449 από τον *Χριστό Πάσχοντα* υπονοείται πως γίνεται κάποιου είδους προετοιμασία για την ταφή του ήρωα: *βαιόν παρηγόρημα τοῖς τεθνηκόσι*.

[558] Πρέπει να έχουμε κατά νου και το πτώμα της Κλυταιμνήστρας στην Έξοδο της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, το οποίο δεν αποσύρεται, παρά φαίνεται να παραμένει επί σκηνής, κοντά στην αμίλητη Ηλέκτρα. Αυτή η περίπτωση πάντως δεν είναι απολύτως εξακριβωμένη, όπως εδώ.

[559] Kott J., *Θεοφαγία. Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, μτφ. Αγγ. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Εξάντας, Αθήνα 1976, σ. 241.

[560] Seaford, *Ανταπόδοση και Τελετουργία. Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, σ. 488.

Α.1.6.3. Ο Χορός στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*

Σε ένα από τα σημαντικότερα αποσπάσματα για την ιστορία της μαντείας ο Χορός στο τρίτο Στάσιμο της τραγωδίας κάνει αναδρομή στις μαντικές ικανότητες του Απόλλωνα και στη σχέση του με την Άρτεμη. Μιλά για το μαντείο των Δελφών, τις προφητείες και το μονοπώλιο της μαντείας. Ο Χορός αρχικά αφηγείται τη γέννηση της Άρτεμης και του Απόλλωνα στη Δήλο από τη Λητώ. Στη συνέχεια αναφέρει το σκότωμα του τεράστιου φιδιού που φώλιαζε στο Δελφικό μαντείο, την εποχή που ο Απόλλων ήταν ακόμη βρέφος. Από τότε ο Απόλλων έγινε ο αφέντης και προστάτης του μαντείου. Από εκεί δίνει τους χρησμούς του καθισμένος σε χρυσό τρίποδα πάνω σε θρόνο που είναι αλάθητος από τα βάθη του αδύτου. Από εκεί πάλι αναβρύζουν οι πηγές της Κασταλίας κι ο ναός του είναι το κέντρο της γης (στ. 1244-1257: *ὅθι ποικιλόνωτος οἰ/νωπὸς δράκων, / σκιερᾷ κατάχαλκος εὐ/φύλλῳ δάφνᾳ, / γᾶς πελώριον τέρας, ἄμφεπε μαντεῖ /ον Χθόνιον. / ἔτι μιν ἔτι βρέφος, ἔτι φίλας / ἐπὶ ματέρος ἀγκάλαισι θρῴσκων / ἔκανες, ὦ Φοῖβε, μαντείων δ' ἐπέβας ζαθέων, / τρίποδί τ' ἐν χρυσέῳ θάσσεις, ἐν ἀψευδεῖ θρόνῳ / μαντείας βροτοῖς θεσφάτων νέμων / ἀδύτων ὕπο, Κασταλίας ῥεέθρων γείτων, μέσον / γᾶς ἔχων μέλαθρον*). Ωστόσο, επειδή ο Απόλλων έδιωξε από τους Δελφούς τη Θέμιδα, η μάνα της, η Γη γέννησε τα όνειρα για τους θνητούς παίρνοντας (η Γη), πικραμένη για την κόρη της, τις μαντικές τιμές του Απόλλωνα. Ο θεός, παιδί ακόμη πηγαίνει στον Όλυμπο κι απευθύνεται στον Δία να διώξει την οργή της χθόνιας θεάς από το μαντείο του (στ. 1259-1273). Ο Δίας τότε, γελώντας με την αξίωση του μικρού θεού να θέλει να γίνει αφέντης, πρόσταξε να πάψουν όλοι οι νυχτερινοί χρησμοί σβήνοντας τη σκοτεινή μαντική των ονείρων και δίνοντας ξανά στον Απόλλωνα την αποκλειστικότητα του μαντικού αξιώματος και στους θνητούς την πίστη τους στους θείους χρησμούς (στ. 1276-1282: *ἐπὶ δ' ἔσεισεν κόμαν, παῦσαι νυχίους ἐνοπάς, / ἀπὸ δ' ἀλαθοσύναν νυκτωπὸν ἐξεῖλεν βροτῶν, / καὶ τιμὰς πάλιν θῆκε Λοξίᾳ, / πολυάνορι δ' ἐν ξενόεντι θρόνῳ θάρση βροτοῖς / θεσφάτων ἀοιδαῖς*).

Θα χρειαστεί τέλος να επισημάνουμε πως σε αντίθεση με τους «ιερούς» Χορούς στα τρία έργα (*Φοίνισσαι, Βάκχαι, Ιππόλυτος*), στους οποίους εστιάσαμε σε αυτή την ενότητα (βλ. Α.1.6), ο Χορός στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* δεν εντάσσεται στην κατηγορία των «τυπικών» ιερατικών μορφών, ατομικών ή συλλογικών επί του προκειμένου, μιας και αποτελείται από αιχμάλωτες Ελληνίδες που δεν φέρουν επ' ουδενί την ιερατική ή

μαντική ιδιότητα. Ωστόσο με ιδιαίτερο ενδιαφέρον τις παρατηρούμε να τελούν είτε ιερατικές τελετουργικές πράξεις (προσφέρουν με την Ιφιγένεια τις χοές) είτε να πληροφορούν για τη μαντική σχέση μεταξύ Άρτεμης και Απόλλωνα.

Α.1.6.4. Η περίπτωση του Χορού Κυνηγών στον *Ιππόλυτο*

Όπως και στην περίπτωση του Ιππολύτου ως επώνυμου ιερέα στην ομώνυμη τραγωδία, έτσι και στην περίπτωση του Χορού Κυνηγών στο ίδιο έργο, αντιμετωπίζουμε το λεπτό ζήτημα της διάκρισης των «τυπικών» από τις «άτυπες» λατρευτικές εκδηλώσεις του Χορού. Σε κανένα σημείο δεν αναπαρίστανται επί σκηνής συγκεκριμένες ιεροπραξίες, παρά μόνο γίνονται κάποιοι υπαινιγμοί σε πράξεις ιεροτελεστικής συνέργειας που δεν παρουσιάζονται επί σκηνής. Αυτός ο δευτερεύων Χορός των Κυνηγών του Ιππολύτου εμφανίζεται μόνο στον Πρόλογο (στ. 58-120) και ψάλλει μαζί με τον Ιππόλυτο ύμνους στην Άρτεμη (στ. 61-72). Στη συνέχεια του έργου δεν εμφανίζεται πάλι, ούτε έχει λόγο (ίσως όλα ή κάποια μέλη από αυτόν τον Χορό φέρνουν επί σκηνής τον θανάσιμα τραυματισμένο Ιππόλυτο πολύ αργότερα, ως δορυφορικά βωβά πρόσωπα). Μαζί με αυτούς εκτυλίσσεται όλη η προλογική σκηνή με το στεφάνωμα του αγάλματος της Άρτεμης (βλ. Α.1.4.5.)

Οι επικλήσεις του Ιππολύτου και του Χορού των Κυνηγών στην Άρτεμη είναι σε αυτό το προλογικό μέρος πλούσιες σε λατρευτικά επίθετα που αποδίδονται στο πρόσωπο της θεάς (στ. 61-63*: πότνια πότνια σεμνοτάτα, / Ζηνὸς γένεθλον, / χαῖρε χαῖρέ μοι, ὦ κόρα*) προκειμένου να εκφραστεί ένα τελετουργικό και λατρευτικό περιβάλλον (βλ. Α.1.4.5). Δεν μπορούμε επίσης να μην σημειώσουμε τις τρεις επαναλήψεις του υπερθετικού βαθμού του επιθέτου *καλλίστα* (στ. 66: *καλλίστα πολὺ παρθένων*, 70-71: *χαῖρέ μοι, ὦ καλλίστα / καλλίστα τῶν κατ' Ὄλυμπον*) που απευθύνει ο Χορός επικαλούμενος, μαζί με τον Ιππόλυτο, τη θεά Άρτεμη σε έκταση έξι μόλις στίχων (στ. 66-71). Ο ποιητής προφανώς θα έχει υπόψη του τη σύγκριση με την Αφροδίτη που θα ακολουθήσει στη συνέχεια και αποδίδει τον χαρακτηρισμό αυτόν όχι στην αντικειμενικά πιο όμορφη θεά, την Αφροδίτη, αλλά σε αυτήν που στα μάτια του Ιππολύτου και των Θεραπόντων του Χορού φαντάζει ως η *καλλίστη*, στην Άρτεμη.

Μετά το στεφάνωμα του αγάλματος της θεάς από τον Ιππόλυτο ο Θεράπων αρχίζει έναν διάλογο (στ. 88) με τον ήρωα σχετικά με τη συμπεριφορά των πολλών

ανθρώπων έναντι των θεών. Όπως είδαμε και νωρίτερα στην εργασία μας (Α.1.4.5.), αυτός ο διάλογος συνδέεται με τις τελετές ενηλικίωσης των εφήβων στην κοινωνική ζωή της πόλης στην αρχαία Αθήνα. Όταν στο τέλος της ομιλίας του ο Χορός των Κυνηγών αλλάξει τη στάση του, όπως θα δούμε παρακάτω, ο Ιππόλυτος εξακολουθεί να μένει αμετακίνητος στην αρχική του κρίση. Η διαβατήρια τελετή ενηλικίωσής του δεν θα στεφθεί με επιτυχία και τα άσχημα αποτελέσματα θα είναι αναπόφευκτα. Ο Ευριπίδης λοιπόν αξιοποιεί τον Χορό των Κυνηγών όχι μόνο ως προς την συμμετοχή του στο λατρευτικό δρώμενο της στεφάνωσης του αγάλματος της θεάς Άρτεμης αλλά και επιδιώκοντας να αναδείξει την αυστηρή προσήλωση του Ιππολύτου σε αυτήν. Εν προκειμένω δεν είναι αυθαίρετη από τον Θεράποντα η αναφορά στο πρόσωπο της Αφροδίτης (στ. 99: *πῶς οὖν σὺ σεμνὴν δαίμον' οὐ προσεννέπεις;*) και η άρνηση απόδοσης τιμής στη θεά από τον Ιππόλυτο (στ. 114: *τὴν σὴν δὲ Κύπριν πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω*) μιας και «στην κλασική περίοδο της αρχαίας Ελλάδας θεωρούνταν ύβρις η αποκλειστική αφοσίωση σε μία μόνο θεότητα, καθώς όχι μόνο η λατρεία και τιμή όλων των θεοτήτων θεωρούνταν αυτονόητη αλλά και η περιφρόνηση ενός θεού σήμαινε αυτόματα και διατάραξη των πνευματικών νόμων και της ισορροπίας του κόσμου όσο και της αφθονίας που υπήρχε σε αυτόν».[561] Αξίζει επίσης να θυμηθούμε πως ο προστάτης θεός κάθε οίκου δεν περιόριζε την λατρεία άλλων θεοτήτων μολονότι η προσωπική ευσέβεια στην Αθήνα των κλασικών χρόνων απομόνωνε τον άνθρωπο και τον έκανε αντικοινωνικό στις περιπτώσεις που αυτή ήταν υπερβολική και βαθιά στην προσήλωσή της.[562]

Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό της δήλωσης αυτής της υπερβολικής αφοσίωσης του Ιππολύτου στην θεά Άρτεμη το γεγονός πως όταν ο ήρωας ζητά από τους ακολούθους του να εισέλθουν στο παλάτι για να ετοιμάσουν φαγητό μετά το κυνήγι και να ετοιμάσουν τα άλογα για να τα γυμνάσει (στ. 114-120) ακόμη κι ο Χορός των βοηθών του δείχνει να διαφοροποιείται από αυτή την αντιμετώπισή του έναντι της θεάς Αφροδίτης. Δηλώνει την αφοσίωσή του στη θεά στην οποία και προσεύχεται (στ. 116) ζητώντας συγγνώμη για τη νεανική αφροσύνη του Ιππολύτου (στ. 118-119).

Θα πρέπει τέλος να σημειώσουμε μια λεπτομέρεια του διαλόγου των Κυνηγών με τον Ιππόλυτο όταν εκείνος στον στ. 106 (*χωρεῖτ', ὀπαδοί καὶ παρελθόντες δόμους*)

[561] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή*, σ. 450.
[562] Festugiere A.J. *Personal Religion among the Greeks*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1960, σσ. 17-18.

τους ζητά να μπουν στο παλάτι. Εκεί απευθυνόμενος σε αυτούς χρησιμοποιεί την προσφώνηση *ὀπαδοί* με την οποία πιθανότατα ο Ευριπίδης υπαινίσσεται τους πιστούς του *Ιππολύτειου*, του τεμένους προς τιμήν του ήρωα που υπήρχε στην Τροιζήνα ως τόπος λατρείας και το οποίο ίδρυσε ο Διομήδης.[563] Στη συνέχεια (στ. 1424-1430) ο Ευριπίδης θα κάνει ειδική αναφορά στη λατρεία του ήρωα. Ο Θεράπων στην προσφώνησή του προς αυτόν είχε χρησιμοποιήσει το όνομα *ἄναξ* (στ. 88: *ἄναξ, θεοὺς γὰρ δεσπότας καλεῖν χρεών*), έχοντας συμπεριλάβει στην ίδια πρόταση τρία ξεχωριστά ονόματα (*ἄναξ, θεοί, δεσπότης)* ως δηλωτικά της εξουσίας και του κύρους του έναντι αυτών, ενώ στην αποφώνησή του ονομάζει τους βοηθούς του *δούλους* (στ. 115: *ὡς πρέπει δούλοις λέγειν*) που είναι πιστοί στην θεά Αφροδίτη όπου όχι μόνο προσεύχονται (στ. 116) αλλά και ζητούν συγχώρεση (στ. 117) για την απερισκεψία του νέου.

Α.1.7. Χοροί με ιερουργική δράση

Ενώ στην προηγούμενη ενότητα (Α.1.6) είδαμε τις περιπτώσεις ιερατικών Χορών σε τέσσερα έργα στο παρόν υποκεφάλαιο θα ασχοληθούμε με την ιδιαίτερη περίπτωση ορισμένων Χορών οι οποίοι, αν και δεν έχουν συγκεκριμένη ιερατική ταυτότητα και δεν επιδίδονται σε αντίστοιχες τελετουργίες όπως στις προηγούμενες περιπτώσεις, ωστόσο αναλαμβάνουν συγκεκριμένες ιεροπρακτικές δράσεις στο πλαίσιο της σκηνικής δράσης τους. Σε αντίθεση με την προηγούμενη ενότητα, όπου εξετάσαμε μόνο έργα του Ευριπίδη, στη συγκεκριμένη ενότητα θα μας απασχολήσει μια τραγωδία του Ευριπίδη (*Ικέτιδες*) και πέντε του Αισχύλου (*Επτά επί Θήβας, Ικέτιδες, Αγαμέμνων, Ευμενίδες, Χοηφόροι*), ενώ και πάλι απουσιάζει η αναφορά στον Σοφοκλή.

Α.1.7.1. Ο Χορός στους *Επτά επί Θήβας*

Στη συγκεκριμένη τραγωδία διακρίνουμε τόσο στην Πάροδο όσο και στην Έξοδο την εμπλοκή του Χορού σε λατρευτικές ιερουργίες. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη ιεροτελεστική πράξη που θα πραγματοποιήσει ως λιτανεία ο Χορός των *Επτά επί Θήβας* στους στ. 101-102 εκδηλώνεται με μια σχετική απορία: *πέπλων καὶ στεφέων πότ' εἰ μὴ νῦν ἀμφὶ λιτάν' ἔξομεν;* («τους πέπλους και τα στέφανα, αν όχι τώρα πια, πότε θα τα φυλάξομε της λιτανείας μας προσφορά»;). Η λιτανεία θα πραγματοποιηθεί με τη

[563] Παπαχατζής Ν., *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις*, τ. Β΄, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979, σσ. 249-253.

συνοδεία πέπλων και στεφάνων. Αυτό εξηγείται με βάση τη στελέχωση του Χορού από γυναίκες της Θήβας στις όποιες συμπεριλαμβάνουν τα πέπλα και τα στέφανα. Έπειτα στους στ. 109-113 ο Χορός κάνει επίκληση ικεσίας στους χθόνιους θεούς.

Επιπλέον θα πρέπει να σταθούμε στους στ. 736-738 (*γαῖα κόνις πίῃ μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον / τίς ἂν καθαρμοὺς πόροι)* όπου ο Χορός αναρωτιέται για το αδελφικό αίμα που θα χυθεί και πώς αυτό μπορεί να είναι καθαρτήριο. Θα μπορούσαμε να πούμε πως κι εδώ έχουμε μια υπόνοια θυσίας, όπως οι αιματηρές θυσίες πάνω από τους τάφους. Αντί για άλλα θυσιαζόμενα μέλη εδώ ως σφάγια θυσιάζονται τα δυο αδέρφια. Αυτή η πράξη συνδυάζεται και με την έννοια της κάθαρσης αφού ο Αισχύλος χρησιμοποιεί, συνήθως (*Αγαμ.* στ. 1018-1021*, Χοηφ.* στ.48, 66-73*, Ευμ.* στ.261-3), τη ροή του αίματος στη γη για να τονίσει ότι η δολοφονία και οι συνέπειές της είναι αμετάκλητες. Προχωρώντας ένα βήμα πιο πέρα τον συλλογισμό μας και ενθυμούμενοι τις ιέρειες της *ἄτης* στον *Αγαμέμνονα,* Κλυταιμνήστρα και Ελένη, σκεπτόμαστε μήπως σε αυτή την ίδια ομάδα, πλην του Αγαμέμνονα*,* μπορούν να ενταχθούν και τα δυο αδέρφια από τους *Επτά επί Θήβας,* καθώς με τις πολυάριθμες ανθρώπινες θυσίες που θα προσφέρουν με αυτή τη μάχη, τελούν ως άλλοι ιερείς μια γιγάντια αιματηρή ανθρωποθυσία στη θεά που φαίνεται να υπηρετούν κι αυτοί, δηλαδή την *ἄτη*.

Α.1.7.2. Ο Χορός στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου

Η τραγωδία ξεκινά με την παρουσία των ικετίδων Δαναΐδων γύρω από τους βωμούς και τα είδωλα των θεών. Η θέση τους όμως δεν παραπέμπει εξαρχής σε μια ιεροπρακτική κίνηση αλλά σε μια προσευχή που απευθύνουν στον Δία ως ικέτιδες. Στο μεγαλύτερο μέρος του έργου γίνεται κατ' επανάληψιν αναφορά στην ικετευτική τους ιδιότητα, με βάση καταρχάς τα κλαδιά ικεσίας που κρατούν.[564] Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως οι Δαναΐδες είναι απόγονοι της Ιούς,[565] της ιέρειας της Ήρας, οπότε δεν αποκλείεται κάποια γνώση των ιερατικών τυπικών από μέρους τους. Το βασικό στοιχείο της ιερουργικής τους δράσης είναι τα στολισμένα με λευκή ταινία κλαδιά ικεσίας που βαστούν με τα οποία τελούν την ικεσία τους ενώπιον του Βασιλιά. Πιο συγκεκριμένα, στον στ. 21 φαίνεται πως κρατούν ικετήρια κλαδιά που τείνουν προς τους θεούς και στον Αιθέρα (στ.

[564] Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, σ. 170.
[565] Λεπτομερής μνεία στην Ιώ θα γίνει στο χορικό των στ. 524-599.

22), τον Δία (στ. 24) και τους χθόνιους θεούς (στ. 23). Παρόλο που αυτά αποτελούν εργαλεία των λατρευτικών τελετών, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε τη χρήση τους κι από πιστούς που προσεύχονται, πλην των ιερέων. Για τα ίδια κλαδιά ικεσίας θα γίνει λόγος και αργότερα (στ. 149). Έπειτα πάλι στον στ. 180-182 ο Δαναός λέει στους παρευρισκόμενους να κρατούν κλαδί ικεσίας στο αριστερό χέρι για τον ικέσιο Δία.

Στο συγκεκριμένο σημείο της ομιλίας του Δαναού θα «πρέπει να δεχτούμε την παρουσία ενός υπερυψωμένου βαθρόσχημου κτίσματος στο πιο απομακρυσμένο από τον θεατή τμήμα της ορχήστρας. Παριστάνεται μια *κοινοβωμία*, όπου βρίσκονται αγάλματα θεών με τα σύμβολά τους, ταυτόχρονα όμως προσφέρεται μια σκοπιά από όπου ο Δαναός έχει τη δυνατότητα να παρατηρεί όσα συμβαίνουν στην πεδιάδα και στην παραλία».[566] Οι κόρες ανεβαίνουν στον βωμό, απευθύνοντας ικεσία σε διαφορετικούς θεούς. Αργότερα στον στ. 231 ο Βασιλιάς αναγνωρίζει από τα κλαδιά της ικεσίας την αγάπη των ικετίδων προς την Ελλάδα ενώ στους στ. 341-342 ο ίδιος τα βλέπει να τρέμουν. Στον στ. 347 ο Χορός θα επαναλάβει (*ἱκεσία Θέμις Διὸς κλαρίου*) τη σημασία των κλαδιών για την ικεσία του Δία ενώ στους στ. 470-472 ο Βασιλιάς ζητά από τον Δαναό να τα μεταφέρει στους βωμούς άλλων εγχώριων θεών και στους στ. 481-483 ζητά από τις Δαναΐδες να τα αφήσουν σε άλλους βωμούς (*κλάδους τε τούτους αἶψ' ἐν ἀγκάλαις λαβὼν / βωμοὺς ἐπ' ἄλλους δαιμόνων ἐγχωρίων / θές*).

Χαρακτηριστικά γίνεται αναφορά των ικετίδων και των θυσιών τους στον στ. 350 όπως και στον στ. 352. Η έννοια της ικεσίας επαναλαμβάνεται στους στ. 371-372 όπου ο Χορός επικαλείται την τιμωρία του ικέσιου Δία. Ο Χορός μιλά για τους πολύθεους (*Αγωνίους*) βωμούς και τη θεϊκή οργή (στ.414) αν δεν σεβαστεί ο Βασιλιάς τις ικέτιδες (*μή τι τλῇς τὰν ἱκέτιν εἰσιδεῖν*). Ο Βασιλιάς, όπως φαίνεται στη γεμάτη ένταση στιχομυθία των στίχων 455-467, μπροστά στην απειλή των ικετίδων για αυτοκτονία δι' απαγχονισμού φοβάται για το μίασμα και δεν τις αναγνωρίζει ως ικέτιδες στην εστία των παλατιών. Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός πως οι Δαναΐδες, ως ικέτιδες σε έναν μεγάλο βωμό με πολλούς θεούς φτάνουν στο σημείο να απειλήσουν με αυτοκτονία. Η επιτυχία της ικεσίας τους δηλαδή δεν εξασφαλίζεται από την ικεσία τους προς τους θεούς αλλά από τη δική τους δύναμη και πρωτοβουλία να απειλήσουν με αφαίρεση της ζωής τους. Στους στ. 346-347 ο Χορός μιλά για τη Θέμιδα, την κόρη του *μοιροδότη* Δία, και

[566] *Στο ίδιο*, σ. 172.

έπειτα για τις τιμές (στ. 350) των ικετίδων και των θυσιών τους. Κατόπιν στον στίχο 804 ο Χορός ζητά από τον Δία την προστασία των ικετίδων.

Πρόσθετες αναφορές ικεσίας θα γίνουν και στον στίχο 649 όπου ο Χορός κάνει λόγο για τα κλαδιά ικεσίας και την προτίμηση των θεών για καθαρούς βωμούς. Τα λόγια του διακόπτει μια σύντομη αναφορά του Δαναού στον ικέσιο Δία και το διπλό μίασμα στον στ. 610. Αργότερα στους στ. 724-725 ο Δαναός μιλά για την προστασία των ικετίδων και την θύμηση των θεών, τους οποίους δεν πρέπει να ξεχνούν (*ἀλλ' ἡσύχως χρὴ καὶ σεσωφρονισμένως / πρὸς πρᾶγμ' ὁρώσας τῶνδε μὴ ἀμελεῖν θεῶν*).

Στους πρώτους στίχους της Εξόδου θα συναντήσουμε μια πολύ ενδιαφέρουσα σχέση των ικετίδων με τη μαντεία. Εκεί, στον στ. 1040 ο Χορός των Δαναΐδων ζητά από τον Δία να τις σώσει από το γάμο με τους Αιγυπτίους και οι Θεραπαινίδες τους, αφού πρώτα έχουν αναφέρει πως προμαντεύουν γι' αυτές συμφορές με πόνο και πολέμους (στ. 1044-1045), απαντούν (στ.1056) πως δεν ξέρει κανείς το μέλλον (*σὺ δέ γ' οὐκ οἶσθα τὸ μέλλον*). Αξιοσημείωτη είναι η στιχομυθία που συνεχίζεται μεταξύ των δυο «Χορών»[567] καθώς οι Δαναΐδες αναρωτιούνται (στ.1057-1058) αν μπορούν να δουν τη σκέψη του Δία ή το χάος της αβύσσου (*τί δὲ μέλλω φρένα Δίαν / καθορᾶν, ὄψιν ἄβυσσον*). Η απάντηση από τις Θεραπαινίδες είναι άμεση. Η τιμωρία του Δία έρχεται κάθε φορά που κανείς ξεπερνά το μέτρο και αυτή είναι η συμβουλή που δίνουν (στ. 1061: *τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν*). Αυτό είναι το κριτήριο κάθε πρόβλεψης, ακόμη και μαντικής. Ο διάλογος των δύο χορικών ομάδων ολοκληρώνεται με την ελπίδα των Δαναΐδων να βοηθήσει ο Δίας και τις ίδιες όπως απάλλαξε και την Ιώ και να νικήσει η δίκαιη κρίση του (στ. 1062-1073).

Α.1.7.3. Ο Χορός στον *Αγαμέμνονα*

Εδώ εντοπίζουμε μια πολύ συγκεκριμένη δραστηριότητα του Χορού που συνδέεται κατεξοχήν με προφητικές αναφορές αλλά και με αφηγηματικές θυσιαστικές πράξεις. Ο πρώτος υπαινιγμός σε προφητική ρήση γίνεται όταν ο Χορός αναφέρει (στ. 55-59) πως είτε ο Απόλλων είτε ο Πάνας ή ο Δίας, εφόσον άκουσε τα πουλιά να κρώζουν

[567] Στο συγκεκριμένο σημείο θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι δεν πρόκειται για δύο κανονικούς «Χορούς», αλλά για έναν κύριο Χορό (Ικέτιδες-Δαναΐδες) και μια δευτερεύουσα χορική ομάδα («Παραχορήγημα»), που πλαισιώνει τον κύριο Χορό. Ο Lesky υποστηρίζει πως οι Θεραπαινίδες θα πρέπει να ήταν από την αρχή του έργου στη σκηνή δίπλα στις κυρίες τους (Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, σ. 176).

σπαρακτικά, θα στείλει αργά ή γρήγορα μια Ερινύα για να εκδικηθεί τους ενόχους (*ὕπατος δ' ἀίων ἤ τις Ἀπόλλων / ἢ Πὰν ἢ Ζεὺς οἰωνόθροον / γόον ὀξυβόαν τῶνδε μετοίκων / ὑστερόποινον / πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν*). Η γλώσσα των πουλιών είναι η ορνιθομαντεία που οι κατάλληλοι μάντεις μπορούν να εξηγήσουν κατάλληλα. Η λέξη *ὀξυβόαν,* η «σπαρακτική» φωνή των πτηνών, θυμίζει την ιδιαιτερότητα της φωνής των μάντεων όταν καταλαμβάνονται από το θείο πνεύμα σε κατάσταση μανίας προκειμένου να κοινοποιήσουν τις βουλές τους στους θνητούς, κάτι που θα δούμε στη συνέχεια (στ.156) για τον Κάλχαντα (βλ. Α.2.2.) όπως επίσης και τους έντονους θρήνους των προσευχών του Χορού στους *Πέρσες* που καλούν σπαρακτικά το φάντασμα του Δαρείου.

Στον στ. 68 ο Χορός προλέγοντας τις εξελίξεις παραδέχεται πως θα έρθει αυτό που έχει ορίσει η μοίρα (*τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπρωμένον*). Στους αμέσως επόμενους στίχους (στ. 69-71), ο Χορός αναφερόμενος στο τελετουργικό των θυσιών εκφράζει την άποψη πως «κανείς δεν ελέγχει με σπονδές αλύγιστη θυσία» (*οὔθ' ὑποκαίων οὔτ' ἐπιλείβων οὔτε δακρύων ἀπύρων ἱερῶν ὀργὰς ἀτενεῖς παραθέλξει*). Πρόκειται για μια ξεχωριστή κατηγορία προσφορών (τα «*ἄπυρα*» σε αντιδιαστολή με τα «*ἔμπυρα* και τις *λοιβάς*») όπου η χρήση της φωτιάς είναι απαραίτητη για το κάψιμο των σφαγίων, που προσφέρονται ως θυσίες στους θεούς αλλά μοιράζονται και στους τελεστές της. Αυτού του είδους οι θυσίες προσφέρονταν ως μέσο εξευμενισμού, οι άπυρες κυρίως για τις υποχθόνιες θεότητες και οι έμπυρες (ο καπνός των οποίων ανέβαινε στον ουρανό) και οι *λοιβαί* για τις επίγειες. Αυτό δικαιολογείται από το γεγονός πως οι θυσίες σε αυτές (*λοιβαί*) αφενός μεν βυθίζονταν στη γη, αφετέρου δε είχαν σκοπό απλώς να εξευμενίσουν αλλά και να μοιραστούν στους συμμετέχοντες ως αντίδωρα. Ο Χορός εδώ εννοεί πως καμιά θυσία και κανένα είδος προσφοράς δεν θα μπορεί να κατευνάσει την πεισματική οργή του Δία για το σχέδιό του να προκαλέσει δεινά στους Έλληνες και στους Τρώες. Συνεπώς ακόμη και η αυστηρή τέλεση των θυσιών δεν έχει το παραμικρό αντίκρισμα μπροστά στη σταθερή διάθεση της Τύχης και της θεϊκής θέλησης.[568]

Προφητική ρήση στη συνέχεια συναντούμε στους στ. 110-117 όπου ο Χορός αναφέρεται στους βασιλιάδες των πουλιών που σπαράζουν μια λαγουδίνα. Στους στ. 112-115: *θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν, / οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν ὁ κελαινός,*

[568] Headlam W. – A.C. Pearson, *The Agamemnon of Aeschylus*, Cambridge University Press, New York 2009, σ. 180.

ὅ τ' ἐξόπιν / ἀργᾶς) αξίζει η προσοχή στο *ὄρνις* και στο μαύρο χρώμα που προλέγει τον χαμό του ενός, αφού το άλλο πουλί έχει λευκή ουρά. Εν προκειμένω θα πρέπει να συνδυάσουμε τα πουλιά με τον ρόλο τους στη μαντική τέχνη. Το ζεύγος των αετών (βασιλικά πουλιά για βασιλείς) είναι ο Μενέλαος κι ο Αγαμέμνων που κατασπαράζουν την Ασία. Η εμφάνισή τους από τα δεξιά όπως πετούν στον ουρανό, θυμίζει τους οιωνοσκόπους. Το λευκό χρώμα του ενός αναφέρεται στον Μενέλαο και συνίσταται στη σωτηρία του και στην ευτυχή επιστροφή του από την Τροία ενώ το μαύρο σχετίζεται με τον Αγαμέμνονα και την επικείμενη θανάτωσή του μόλις επιστρέψει στην πατρίδα του.

Στον στ. 125 η μετοχή *τεράζων* μεταφράζεται *μαντεύοντας* και αναφέρεται στην αφηγηματική παρουσία του μάντη Κάλχαντα που θα δούμε λεπτομερώς σε επόμενη ενότητα (βλ. Α.2.2.1). Λίγο αργότερα (στ. 152: *ἴετε δάκρυ καναχὲς ὀλόμενον)* η αναφορά στα δάκρυα που ζητά ο Χορός να χύσουν οι παρευρισκόμενοι αντιστοιχεί στην έννοια της θυσίας ως είδος χοών αφού, όπως και το αίμα, έτσι και αυτά θα τρέξουν προς τον νεκρό αφού ποτίσουν πρώτα τη γη. Στον στ. 262 ο Χορός, πριν πληροφορηθεί την πτώση της Τροίας, ρωτά την Κλυταιμνήστρα γιατί θυσιάζει (*θυηπολεῖς*) ενώ στον στ. 274 τη ρωτά αν πιστεύει σε ευκολόπιστα φαντάσματα (*πότερα δ' ὀνείρων φάσματ' εὐπειθῆ σέβεις*;). Μια ιδιαίτερη αναφορά του Χορού υπάρχει επίσης στους στ. 681-685 όπου αναρωτιέται για την Ελένη «*ποιος την ονόμασε με την αλήθεια τόσο ταιριαστή; κάποιος αόρατος μήπως που με της μοίρας τις προφητείες οδήγησε τη γλώσσα»*; (*τίς ποτ' ὠνόμαξεν ὦδ'/ ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως/ μή τις ὄντιν' οὐχ ὁρῶμεν/ προνοίαισι/ τοῦ πεπρωμένου γλῶσσαν ἐν τύχᾳ νέμων*), υπονοώντας πως η μορφή της υπήρξε προφανώς ως μέρος ενός θεϊκού σχεδίου ως *ιέρεια της άτης* (βλ. Α.2.4.7.γ. και Α.2.2.1).

Αργότερα στους στ. 976-987 ο Χορός απαντά στα λόγια της Κλυταιμνήστρας πως η μαντική του καρδιά τρέμει για τον προφητικό χαμό που αρχίζει (*δεῖμα προστατήριον / καρδίας τερασκόπου / πωτᾶται, / μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος ἀοιδά, / οὐδ' ἀποπτύσαι δίκαν / δυσκρίτων ὀνειράτων/ θάρσος εὐπειθὲς ἴζει / φρενὸς φίλον θρόνον; / χρόνος δ' †ἐπεὶ/ πρυμνησίων ξυνεμβολαῖς / ψαμμίας ἀκάτα †παρήβησεν, / εὖθ' ὑπ' Ἴλιον / ὦρτο ναυβάτας στρατός*). Ας προσέξουμε τη σύνδεση χρόνου, μαντείας και δίκης στην ίδια περίοδο! Είναι προφανές πως ο Χορός, δίχως να έχει την ταυτότητα ενός επίσημου μάντη, είναι σε θέση να «προφητεύει» εκτιμώντας τα τραγικά αποτελέσματα μιας απεχθούς πράξης της βασίλισσας (πρβλ. Α.1.7.2). Τα γεγονότα της δολοφονίας του

Αγαμέμνονα αλλά και η τιμωρία της ίδιας φαντάζουν στο μυαλό του αναπότρεπτα και οδυνηρά. Στους στ. 992-993 πάλι λέει πως αντί να χαίρεται με την επιστροφή του βασιλιά, ακούει την καρδιά του να ψέλνει τον θρήνο των Ερινύων, μολονότι δεν τον έχει διδαχθεί από κανέναν (*ὑμνῳδεῖ / θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν / θυμός*). [569]

Στον στ. 1435 (*ἕως ἂν αἴθῃ πῦρ ἐφ' ἑστίας ἐμῆς / Αἴγισθος*) λέγεται ότι ο Αίγισθος ανάβει φωτιά στην εστία της Κλυταιμνήστρας. Η ελπίδα της φωτισμένης εστίας στην πραγματικότητα θα φέρει όχι απελευθέρωση αλλά περαιτέρω προβλήματα.[570] Κατόπιν στους στ. 1472-1473 (*ἐπὶ δὲ σώματος δίκαν [μοι] κόρακος ἐχθροῦ σταθεὶς*) πάλι ο Χορός μιλά για πτηνά κι ένα κοράκι που συμβολικά κάθεται πάνω από το πτώμα του βασιλιά. Οι δυο βασιλικοί αετοί της αρχής ηττώνται τώρα από ένα κοράκι. Το οξύμωρο είναι πως τα πιο δυνατά πτηνά, βασιλικής καταγωγής νικώνται από ένα μόνο πουλί που είναι βέβαια κατώτερο ως προς την δύναμη. Ο Μενέλαος κι ο Αγαμέμνων ηττώνται από τα σχέδια της Κλυταιμνήστρας που χρησιμοποιεί τον Αίγισθο. Αργότερα πάλι διαβάζουμε γι' αυτό το πτηνό κάποιες λεπτομέρειες πως «*στην κοιλιά του τρέφει την παθιασμένη δίψα του για το αίμα*» (στ. 1478-1479: *ἔρως αἱματολοιχὸς / νείρᾳ τρέφεται*) ενώ η φράση της Χορωδίας «μαύρη και κακιά μοίρα, αχόρταγη στο κρίμα» (στ. 1483-1484: *κακὸν αἶνον / ἀτηρᾶς τύχας ἀκόρεστον*) ολοκληρώνει αυτή τη σειρά φυσικών περιγραφών ως προς την όρεξη του δαίμονα, που ταιριάζει περιγραφικά με το μαύρο χρώμα του κόρακα.

Προς το τέλος του κομμού, η αμείωτη έμφαση που δίνει ο Χορός στο αίμα αυξάνεται, με την απεικόνιση του Άρη να ανοίγει τον δρόμο του μέσα από αιμάτινα ρέματα για να αποκαταστήσει το πήγμα αίματος των παιδιών που σκοτώθηκαν (στ. 1509-1512: *βιάζεται δ' ὁμοσπόροις / ἐπιρροαῖσιν αἱμάτων / μέλας Ἄρης, ὅποι δίκαν προβαίνων / πάχνᾳ κουροβόρῳ παρέξε*). Η κλιμακωτή εικόνα της ροής του αίματος μέσα από τον «δρόμο» που ανοίγει ο θεός Άρης υπονοεί πως η τελική αιματοχυσία δεν θα έρθει τώρα αλλά στις μελλοντικές γενιές. Λίγο αργότερα (στ. 1533-1536: *δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ / τὸν αἱματηρόν. ψακὰς δὲ λήγει; / δίκην [δ'] ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα/ θηγάνει βλάβης / πρὸς ἄλλαις θηγάναισι Μοῖρα*) ο Χορός τρέμει στη σκέψη πως η δικαιοσύνη ακονίζει το «σπαθί» της για μια ακόμα φοβερή πράξη αιματοχυσίας.[571] Αργότερα πάντως στους στ. 1567-1568 η Κλυταιμνήστρα απαντά στον Χορό πως είπε την αλήθεια, σαν να διατύπωνε

[569] *Στο ίδιο,* σ. 82.
[570] Conacher, «Religious and Ethical Attitudes in Euripides' *Suppliants*», σ. 282.
[571] *Στο ίδιο,* σ. 55.

έναν χρησμό (*ἐς τόνδ' ἐνέβη σὺν ἀληθείᾳ / χρησμός*). Επικαλείται μάλιστα τον δαίμονα να σβήσει το μίασμα, την κατάρα!

Μια τελευταία προφητική φράση απαντάμε στους στ. 1646-1648 όπου ο Χορός μιλά για το μίασμα του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας και προφητεύει την εκδίκηση του Ορέστη (*Ὀρέστης ἆρά που βλέπει φάος,/ ὅπως κατελθὼν δεῦρο πρευμενεῖ τύχῃ/ ἀμφοῖν γένηται τοῖνδε παγκρατὴς φονεύς*;) αντίστοιχα όπως και στον στ. 1667 (*ἐὰν δαίμων Ὀρέστην δεῦρ' ἀπευθύνῃ μολεῖν*).

Α.1.7.4. Ο Χορός στις *Χοηφόρους*

Ο Ορέστης δίπλα στον τάφο του πατέρα του μιλά με τη συνοδεία του βωβού Πυλάδη και βλέπει να προσέρχεται ο μαυροντυμένος Χορός (στ. 11: *στείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις*). Τα μαύρα ρούχα εξυπηρετούν αυτή την αντίθεση φωτός και σκότους που απαντά σε όλη την τριλογία. Ακολουθεί το τελετουργικό της κοπής των μαλλιών του νεαρού ήρωα πάνω από τον τάφο του πατέρα του. Ο Ορέστης, αφού πρώτα προσευχηθεί, κόβει έναν βόστρυχο από τα μαλλιά του και τον εναποθέτει στον πατρικό τάφο ως προσφορά σε αυτόν έστω και ετεροχρονισμένα μιας και θα την είχε προσφέρει εάν ήταν παρών στην κηδεία του. Αφιερώνει έπειτα κι άλλον έναν βόστρυχο στον Ίναχο ως ανταπόδοση για την ανατροφή που έλαβε (στ. 4-10).

Η κοπή των μαλλιών για την οποία γίνεται λόγος, ήταν ένα πανελλήνιο έθιμο κι έχει τριπλή σημασία αφού μπορεί: α) να δηλώνει τη φυσική αυτοκαταστροφή του ατόμου από το κεφάλι του οποίου κόβονται τα μαλλιά β) να εκφράζει το αίτημα για απομάκρυνση εκείνου που είναι μολυσμένο από το μίασμα του θανάτου και γ) να λειτουργεί ως μέρος μιας διαδικασίας με την οποία ο Ορέστης καθιερώνει τη σύνδεση με το νεκρό πατέρα του διεκδικώντας την κληρονομιά του.[572] Λίγο αργότερα πάλι, στον στ. 25, γίνεται λόγος για λιτανεία γυναικών. Δεν φαίνεται βέβαια σαφώς εάν πρόκειται για μια καθαρά λατρευτική πράξη ως την εμφάνιση του Χορού (στ. 26) με χοές. Στην Αθήνα των κλασικών χρόνων όλα τα μικρά παιδιά είχαν μακριά μαλλιά που έκοβαν πιο κοντά καθώς πλησίαζαν στην ενηλικίωση και τα αφιέρωναν στους θεούς.[573] Σε αυτό το προλογικό μέρος βλέπουμε «τα πρώτα βήματα αυτής της μακράς προετοιμασίας για εκδίκηση, που θα έχει σχεδόν όλη

[572] Gernet L., *Ανθρωπολογία της αρχαίας Ελλάδας*, μτφ. Αν. Μεθενίτη, Πατάκης, Αθήνα 2000, σ. 178
[573] Flacelière R., *Ο δημόσιος βίος των αρχαίων Ελλήνων*, μτφ. Γ.Δ. Βανδώρου, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2014, σσ. 185-186.

την ώρα μια απόχρωση καθαρά θρησκευτική και θα είναι γεμάτη με εκκλήσεις σε θεϊκές δυνάμεις, χθόνιες ή Ολύμπιες».[574] Εδώ υπάρχει μια τροποποίηση του αρχικού σχεδίου, καθώς η προσευχή στον ψυχοπομπό Ερμή έχει πλέον γίνει προσευχή στον Δία. Ομοίως, το πρώτο τμήμα του Προλόγου στις *Ευμενίδες* αρχίζει με προσευχή στη Γαία και τελειώνει (στ.28) πάλι με προσευχή στον Δία.

Η άφιξη του Χορού γίνεται στον στ. 23 και κατά μία έννοια, η Πάροδος αντιπροσωπεύει την απάντηση στην προσευχή του Ορέστη προς τον Ερμή. Η πομπή έρχεται για προσφορά χοών, καθιστώντας την ατμόσφαιρα του τάφου ακόμη πιο καταθλιπτική.[575]Αποτελείται από θεραπαινίδες του παλατιού, αιχμάλωτες προερχόμενες πιθανότατα από την Τροία, που έρχονται να εναποθέσουν χοές στον τάφο του νεκρού βασιλιά (*Χοηφόροι*). Μολονότι οι πενθούντες Χοροί δεν είναι άγνωστοι στον χώρο της τραγωδίας (π.χ. *Ικέτιδες, Τρωάδες*), εν προκειμένω είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακό πως ο Χορός των Χοηφόρων πενθεί όχι τον θάνατο κάποιου συγγενή τους αλλά τον θάνατο του Αγαμέμνονα, που έχει συμβεί πριν από πολλά χρόνια.[576]

Στους στ. 67-74 της Παρόδου ο Χορός κάνει λόγο για την ορμή της ροής του αίματος του νεκρού Αγαμέμνονα σε παραλληλισμό με τη ροή των προσφερόμενων χοών. Οι υγρές προσφορές σκοπό έχουν να καταπραΰνουν αυτό ακριβώς το αίμα του νεκρού. Βεβαίως, ο εξευμενισμός του νεκρού θα ολοκληρωθεί με την εκδίκηση που θα πραγματοποιηθεί στη συνέχεια και από τα οργισμένα λόγια για την Κλυταιμνήστρα που θα ακολουθήσουν. Στο πρώτο Επεισόδιο βλέπουμε την Ηλέκτρα να είναι έτοιμη να προσφέρει χοές αλλά σταματά. Διστάζει επειδή αυτές προσφέρονται με εντολή της Κλυταιμνήστρας ύστερα από το όνειρο που είδε (βλ. Β.1.2.3), οπότε οι σπονδές θα είναι ανίερες, μιαρές και θα προσβάλουν τον νεκρό. Η Ηλέκτρα λοιπόν, με συμβουλή των γυναικών του Χορού, επικαλείται αρχικά τον χθόνιο Ερμή (στ. 124), όπως και ο Ορέστης στον Πρόλογο, προκειμένου να μεταφέρει τις ευχές της στους θεούς του Άδη. Προσφέρει τις χοές της ξεστομίζοντας την κατάρα για δίκαιη εκδίκηση του θανάτου του πατέρα της, με την ευχή να στείλει αυτός πίσω τον αδερφό της, αποκαθιστώντας τη δικαιοσύνη στον βασιλικό οίκο. Ακολουθεί η συγκινητική σκηνή της αναγνώρισης των δύο αδελφών και

[574] de Romilly J., *Η αφήγηση της Ορέστειας του Αισχύλου*, μτφ. Α. Ξενάκη, Ωκεανίδα, Αθήνα 2008, σ. 65.
[575] Χατζηανέστης Ε., *Αισχύλος: Χοηφόροι*, Δαίδαλος, Αθήνα 2008, σ. 25.
[576] Sommerstein H. A., *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, μτφ. Π. Πολυκάρπου, Gutenberg, Αθήνα 2016, σ. 255.

οι αναφορές του Ορέστη στον χρησμό που έλαβε από τον Απόλλωνα για εκδίκηση (βλ. Α.2.1.1.α).

Στη συνέχεια σε ένα θρηνητικό λυρικό άσμα (στ. 306-509) που συνδυάζει το τελετουργικό ενός θρήνου και μιας μαγικής επίκλησης, ο Χορός, ο Ορέστης, ο Πυλάδης ως βουβό πρόσωπο και η Ηλέκτρα επικαλούνται τους θεούς και τον Αγαμέμνονα. Οι απευθύνσεις προς τον νεκρό όπως και οι χαρακτηριστικές θρηνητικές χειρονομίες είναι έντονες,[577] προκειμένου να αφυπνιστεί ο θυμός του και να προκληθεί η θεϊκή οργή ούτως ώστε να εξασφαλιστεί η παράστασή του ως βοηθού, έστω κι αφανούς, στην επικείμενη μάχη που θα διεξαχθεί μεταξύ του Ορέστη και των δολοφόνων του βασιλιά. Στο αρχαιοελληνικό κοινωνικό περιβάλλον η επιδίωξη της εκδίκησης ήταν αναγκαία και η παραμέλησή της δεν αντιμετωπιζόταν ως πράξη ευσπλαχνίας απέναντι στον δολοφόνο αλλά ως έλλειψη σκέψης ή οίκτου απέναντι στο θύμα.[578] Ωστόσο στο Αισχύλειο έργο, ο φορέας της εκδίκησης θα μεταβληθεί αυτομάτως σε ένοχο κι έτσι καθίσταται κι ο ίδιος υποκείμενος σε μια πράξη ανταπόδοσης της δικής του πράξης.[579] Δεν πρέπει να περάσει επίσης απαρατήρητο το γεγονός πως σε όλο αυτό το μέρος ο Χορός απευθύνεται, με αρκετούς υπαινιγμούς στη μητροκτονία, ταυτόχρονα στον Αγαμέμνονα και στον Ορέστη αφού η εκδίκηση είναι μια πράξη που αφορά και τους δύο. Η στάση της Ηλέκτρας και του Πυλάδη είναι εξίσου σημαντική καθώς η πρώτη ενθαρρύνει τα συναισθήματα εκδίκησης του ήρωα ενώ ο Πυλάδης, όντας βουβό πρόσωπο σε όλο το έργο, θα μιλήσει για πρώτη φορά στους στ. 900-902 όταν ο Ορέστης ζητήσει τη γνώμη του, δίνοντας την καθοριστική παρότρυνση για τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας, θυμίζοντας τις μαντείες του Απόλλωνα, τον χρησμό του Πυθικού μαντείου και την πίστη στους όρκους (*ποῦ δὴ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα / τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα; / ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον*).

Αργότερα, στους στ. 863-865 *(ἦ πῦρ καὶ φῶς ἐπ' ἐλευθερίᾳ / δαίων ἀρχαῖς τε πολισσονόμοις / ἔξει πατέρων μέγαν ὄλβον)* ο Χορός σκέφτεται τα αποτελέσματα της εκδίκησης του Ορέστη. Δεν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις για κάποιον εορτασμό της φωτιάς στην Ελλάδα, που υπαινίσσεται εδώ ο Χορός, και γενικά θεωρείται ότι η αναφορά γίνεται πιθανότατα στην εορτή-θυσία που ο Ορέστης θα προσφέρει μετά τη δολοφονία.

[577] Zaidman – Schmitt Pantel , *Η θρησκεία στις ελληνικές πόλεις της κλασικής εποχής*, σ. 76.
[578] Murray G., *Aeschulus, The Creator of Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1993, σσ. 165-166.
[579] Goldhill S., *Αισχύλου Ορέστεια*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008, σ. 66.

Ωστόσο η γλώσσα εδώ μπορεί να είναι μεταφορική, καθώς η πράξη της εκδίκησης είναι σαν ένας σηματοδοτικός φάρος που φέρει τα καλά νέα της απελευθέρωσης, όπως ακριβώς είχαμε παρακολουθήσει τη διαδρομή του φωτός για την πτώση της Τροίας στον πρόλογο του *Αγαμέμνονα*. Το φως είναι επίσης η λάμψη της απελευθέρωσης (στ. 130-131, στ. 809-811), και η κοινή χρήση πυρός και φωτός χρησιμεύει υπό αυτή την έννοια για να εξηγήσει πιο εντυπωσιακά την ενάργεια του αποτελέσματος κάθαρσης και διαφάνειας. Η ιδέα ανήκει στο επαναλαμβανόμενο μοτίβο της απεικόνισης του φωτός στην τριλογία, η οποία εξελίσσεται διαδοχικά από τις φωτιές για την πτώση της Τροίας, τις φωτιές της θυσίας και στην πομπή φωτός στο τέλος των *Ευμενίδων*. Το έργο ολοκληρώνεται με την εμφάνιση των Ερινύων στον Ορέστη που φεύγει έντρομος (στ. 161-162) και την παραδοχή του Χορού πως η παλιά δικαιοσύνη και το παλιό φως απέτυχαν αφού η μανία της εκδίκησης συνεχίζεται (στ. 1073-1076). Ο Ορέστης εισήλθε στον Πρόλογο ως εξόριστος που επέστρεψε στον τόπο του και στην Έξοδο τον εγκαταλείπει φεύγοντας και πάλι ως εξόριστος αναζητώντας ως ικέτης άσυλο.[580]

Α.1.7.5. Ο Χορός στις *Ευμενίδες*

Στις *Ευμενίδες* ο Χορός αποτελείται από τις Ερινύες, στις οποίες εμφανίζεται στον Πρόλογο, μέσα από ένα όνειρο, η Κλυταιμνήστρα ζητώντας τους εκδίκηση για τη δολοφονία της. Τα όνειρα προέρχονται από τη Γη και ο Ερμής μάλιστα συνδέεται μαζί τους ως ο ψυχοπομπός, ενώ υπάρχει μια προφανής σχέση ανάμεσα στον ύπνο και τον θάνατο. Αντίστοιχα στους στ. 32-33 των *Χοηφόρων* (*Φοῖβος ὀρθόθριξ δόμων ὀνειρόμαντις, / ἐξ ὕπνου κότον πνέων*) βλέπουμε την τρομακτική επενέργεια του ονείρου που έστειλε ο Φοίβος και προκαλεί ανάλογα συναισθήματα στη ηρωίδα. Ο τρόμος αποτυπώνεται με την έκπληξη «αυτού που σηκώνονται οι τρίχες» (*ὀρθόθριξ*). Ωστόσο, στην περίπτωση των *Ευμενίδων* ο Απόλλων δεν έχει καμία σχέση με την ερμηνεία των ονείρων στο ανάκτορο του Άργους ή με την έντρομη φωνή στο στόμα της Κλυταιμνήστρας. Αυτοί που θα χρειαστεί να εξηγήσουν το όνειρο είναι άλλοι (*κριταί ‹τε› τῶνδ' ὀνειράτων,* στ.38), κάποιοι που είναι σε θέση να αποκωδικοποιήσουν τα μηνύματα του θεού μέσα από το όνειρο. Στην Αθήνα την εποχή του Αισχύλου υπήρχαν οι λεγόμενοι «*ἐξηγηταί*», οι οποίοι καλούνταν έπειτα από κάθε όνειρο όχι τόσο για να το

[580] Garvie, *Aeschylus Choephori*, σ. 317.

ερμηνεύσουν όσο για να ενημερώσουν τους ενδιαφερόμενους για τις δέουσες αποτρεπτικές τελετές, λαμβάνοντας υπ' όψιν τους τα πάτρια, τα νόμιμα, την πολιτεία και πιθανότατα το μαντείο των Δελφών. Στα καθήκοντά τους περιλαμβάνονταν ο χαρακτηρισμός του ονείρου α. ως θεόσταλτου ή μη, β. ως καλού η κακού, γ. η υπόδειξη κατάλληλων εξευμενιστικών τελετών. Αν και το καθήκον τους περιοριζόταν σε θέματα τελετουργικά, οι εμπιστευτικές συζητήσεις με τους πελάτες τους τους παρείχαν τη δυνατότητα να διατυπώσουν κάποια κρίση για το εκάστοτε φλέγον ζήτημα.[581]

Όπως είδαμε και στην Εισαγωγή, το δικαίωμα της ερμηνείας ονείρων στην Αθήνα άνηκε στις αριστοκρατικές οικογένειες της πόλης (*Ευμολπίδες, Ευπατρίδες, Πεισιστρατίδες*) των οποίων οι συλλογές ονείρων και χρησμών διατηρούνταν, ανανεώνονταν και εφαρμόζονταν σε κρίσιμες περιστάσεις από ειδικούς που σχετίζονταν με τον οίκο. Η ερμηνεία των ονείρων μέσα από το συγκεντρωμένο υλικό των τριών αριστοκρατικών οίκων της Αθήνας γινόταν είτε από μια ομάδα *εξηγητών* (ως τέτοια θα πρέπει να θεωρήσουμε και την ομάδα του Χορού στους *Πέρσες*) είτε από διάφορα ιερά (πχ. Βακχείο, Ιακχείο), ή σπανιότερα ακόμη και από ορισμένους ιδιώτες. Η έκφραση αυτή των διερμηνέων περιγράφεται με τους ίδιους όρους στον στ. 39 (*θεόθεν ἔλακον ὑπέγγυοι*): «μιλούσαν δυνατά εκ μέρους των θεών (δηλαδή με θεία εξουσία) και υπό την εγγύηση τους». Η σκόπιμα ασαφής φράση μπορεί να αναφέρεται στον ίδιο τον Αγαμέμνονα ή στις χθόνιες δυνάμεις εν γένει, ή μάλλον και στα δύο. Ο Ορέστης πρέπει να είναι το όργανο των κατώτερων δυνάμεων, οι οποίοι είναι ήδη θυμωμένοι με τους δολοφόνους και θα αναζητήσουν σύντομα εκδίκηση.[582]

Στον στ. 44 (*γαῖα μαῖα*) η επίκληση του Χορού στη μητέρα Γη αποκτά δραματικό τόνο όχι μόνο επειδή της ζητείται να αποτρέψει τα κακά ή επειδή είναι γενικά η πηγή των ονείρων, αλλά επειδή το συγκεκριμένο όνειρο είναι εμπνευσμένο από τις χθόνιες δυνάμεις και αποκαλύπτει τον θυμό τους και επειδή οι προσφορές πρέπει να γίνουν στη Γη, καθώς είναι και αυτή που έχει μολυνθεί από τη δολοφονία του Αγαμέμνονα και το αίμα του (στ. 66-67).[583] Βέβαια, ο ειρωνικός συσχετισμός των επιθυμιών της Κλυταιμνήστρας διά στόματος του Χορού με τη μάνα Γη αποτελεί άλλο ένα ευφυές δείγμα της γλωσσικής ευχέρειας του Αισχύλου. Το κείμενο και η σκέψη είναι εξίσου

[581] Van Lieshout R.G.A., *Greeks on Dreams*, Hes Publishers, Ultrecht 1980, σσ. 178-181.
[582] Garvie A. F., *The Plays of Aescylus*, Bloomsbury Academic, Oxford 2013, σ. 58.
[583] *Στο ίδιο*, σ. 59.

ασαφείς και αυτό που φαίνεται ξεκάθαρο είναι ότι ο Χορός επιμένει σχετικά με το αναπόφευκτο της δικαιοσύνης· η τιμωρία μπορεί να καθυστερήσει αλλά θα έρθει τελικά κι αναπόφευκτα (*Ευμενίδες* στ. 51-58, 295, 383, 498, 550, 650, 935, 956, 1009, *Αγαμέμνων* στ. 58, 126, 463, 699 763). Στη συνέχεια, στους στ. 540-549 ο Ορέστης ερμηνεύει αυτό το φοβικό όνειρο.

Στους στ. 162-173 ο Χορός τα βάζει με τον ίδιο τον Απόλλωνα. Προσοχή χρειάζεται να δώσουμε στον υπαινιγμό πως ο Χορός αποτελείται από παλιές θεότητες που κακοπαθαίνουν από έναν νέο θεό. Χαρακτηριστικό ακόμη είναι το όνειρο που στα σωθικά τους έφερε την πληροφορία (στ. 155-159: *ἐμοὶ δ' ὄνειδος ἐξ ὀνειράτων μολὸν / ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου / μεσολαβεῖ κέντρῳ, / ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν*). Είναι εντυπωσιακή η αναφορά του στ. 135 (*ἄλγησον ἦπαρ ἐνδίκοις ὀνείδεσιν*) στο συκώτι ως έδρα των αισθημάτων (πβ. *Αγαμ*. στ. 432, 792, Σοφ. *Αίαντα* στ. 938, Ευρ. *Ιππολ*. στ. 1070). Τέτοιο πόνο νιώθουν σε λίγο κι οι Ερινύες (στ.155-159) που ορθώς τον αποδίδουν στο *ὄνειδος ἐξ ὀνειράτων μολὸν*.[584] Είναι επίσης αξιοθαύμαστη η αναφορά πάλι του Χορού στον στ. 158 (*ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν*) όπου ο *λοβός* είναι η ουραία απόφυση στο πίσω μέρος του ήπατος, κι εδώ φαίνεται να εννοείται όλο το ήπαρ. Οι φρένες συσχετίζονται με το ήπαρ στην *Οδύσσεια* (Ι στ. 301: *ὅθι φρένες ἦπαρ ἔχουσι*) και στις *Τραχίνιες* στ. 931 (*πλευράν ὑφ' ἦπαρ καί φρένας πεπληγμένην*). Δεν θα πρέπει να αναμένουμε ανατομική ακρίβεια στη χρήση από τους ποιητές της λέξεως *φρένες*, «πάντως η γενική ιδέα φαίνεται να είναι εκείνη ενός φράγματος από ιστό που ενώνει τα ζωτικά όργανα του κορμού. Από τα τέλη του 5ου αιώνα, συγγραφείς ιατρικών και επιστημονικών πραγματειών, χρησιμοποιούσαν τον όρο για να δηλώσουν το διάφραγμα».[585] Αμέσως μετά στον στ. 161 (*βαρὺ περίβαρυ τὸ κρύος ἔχειν*) η λέξη *κρύος* εννοεί το ήπαρ (εδώ ως *καρδιά* ή *ψυχή*) που στον Αισχύλο παγώνει από φόβο ή θλίψη (*Χοηφ*. στ. 83, 271-272, *Επτά* στ. 834). Εδώ καθώς και στο παραφθαρμένο χωρίο από τον *Προμηθέα Δεσμώτη* (στ. 691-692: *πήματα λύματα δείματ΄αμφήκει / κέντρω ψύχειν ψυχάν εμάν*) η αντίληψη αυτή φαίνεται να συνδυάζεται με την έννοια του μαστιγίου ή της βουκέντρας.[586]

[584] Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 158.
[585] *Στο ίδιο*, σ.163.
[586] *Στο ίδιο*, σ. 164.

Στους στ. 607-608 (*πῶς γάρ σ' ἔθρεψεν ἐντός, ὦ μιαιφόνε, ζώνης; / ἀπεύχῃ μητρὸς αἷμα φίλτατον;)* η κορυφαία ρωτά τον Ορέστη πώς είναι δυνατόν να αποστρέφεται τη γυναίκα που τον γέννησε, τονίζοντας ιδιαίτερα την εξ αίματος σχέση τους. Εθεωρείτο πως το έμβρυο λάβαινε τροφή δια των αιμοφόρων αγγείων που φέρει ο ομφάλιος λώρος τα οποία ξεκινούσαν από την καρδιά ή από το συκώτι της μητέρας. Αυτή η θεωρία βρίσκεται τόσο στον Εμπεδοκλή (*Περί φύσεως*, A79D-K), στα μέσα του πέμπτου αιώνα, όσο κι αργότερα στον Αριστοτέλη (*Περί ζώων γενέσεως* 740a 24-36) και αναμφίβολα αντανακλά τη λαϊκή δοξασία που βασίζεται στην παρατηρηθείσα παρουσία άφθονου αίματος στον λώρο[587] όταν τον κόβουν.[588] Εν προκειμένω η σχέση της ζωής με τα αιμοφόρα αγγεία αφορά την προέλευσή τους από το συκώτι, το όργανο της μαντικής, που εδώ λειτουργεί ως οιωνός για την άσχημη μοίρα της Κλυταιμνήστρας. Ίσως πάλι αυτή η αναφορά να σχετίζεται με κακούς οιωνούς (στ. 770, το *παρόρνιθας* που λέει αργότερα ο Ορέστης) που έχουν αρνητική σημασία και πρόκειται για λόγια και πράξεις που συνοδεύονται από οιωνούς προμηνύοντας συμφορά.

Στους στ. 622-624 ο Χορός ρωτά τον Απόλλωνα εάν αυτός που του υπαγόρευσε τον χρησμό που τελικά έδωσε στον Ορέστη δεν ήταν άλλος από τον Δία, δίχως μάλιστα να υπολογίσει και τον σεβασμό του νέου έναντι της μητέρας του (*Ζεύς, ὡς λέγεις σύ, τόνδε χρησμὸν ὤπασε, / φράζειν Ὀρέστῃ τῷδε, τὸν πατρὸς φόνον / πράξαντα μητρὸς μηδαμοῦ τιμὰς νέμειν;*) ενώ στους στ. 655-656 αναρωτιέται ποιες θυσίες μπορούν να ξεπλύνουν το μίασμα της μητροκτονίας (*ποίοισι βωμοῖς χρώμενος τοῖς δημίοις; / ποία δὲ χέρνιψ φρατέρων προσδέξεται;*). Στον στ. 668 (*τὸ σὸν πόλισμα καὶ στρατὸν τεύξω μέγαν*) το *μέγαν* αποτελεί την πρώτη από τις πολλές προφητείες σε σχέση με το μελλοντικό μεγαλείο της Αθήνας (πβ. στ. 853-4, 869, 903-915, 917-920, 996, 1007-1009). Στον στ. 700 το *ταρβούντες* συμπληρώνει με τον *φόβο* τις τρεις κεντρικές έννοιες του έργου μαζί με τη *δίκη* και το *σέβας*. Ο ίδιος πάλι ο Χορός αμφισβητεί την ιερότητα των μαντείων μετά την απόφαση (στ. 715-716: *μαντεῖα δ' οὐκέθ' ἁγνὰ / μαντεύσῃ νέμων*). Ενώ η έννοια ενός μολυσμένου ναού είναι εύκολα κατανοητή, δεν συμβαίνει το ίδιο με την έννοια μιας μολυσμένης μαντικής αποκρίσεως. Επιπρόσθετα το *νέμων* θα μπορούσε να δημιουργήσει στον νου το άτοπο ενδεχόμενο ότι ο Απόλλων θα μπορούσε να ιδρύσει

[587] Αξίζει εν προκειμένου να θυμηθούμε την περιγραφή του ονείρου της Κλυταιμνήστρας στις *Χοηφόρους* (στ. 533) όπου το φίδι που γέννησε αντί για γάλα θήλαζε αίμα (βλ. Β.1.2.3).
[588] Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σσ. 289-290.

ένα νέο ιερό, απαλλαγμένο μιάσματος, σε κάποιο άλλο μέρος εκτός των Δελφών. Αφού τέλος έγινε αλλαγή των Ερινύων σε Ευμενίδες, (στ. 921-926) οι γυναίκες του Χορού προφητεύουν μια ευχή για την πόλη: να γεννά πάντα ανέσωστα αγαθά.

Α.1.7.6. Ο Χορός στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη

Το έργο ξεκινά με την παρουσία της Αίθρας, επινόηση του Ευριπίδη,[589] ανάμεσα στον Χορό των Αργείων ικετισσών μπροστά από τον βωμό του ναού της Δήμητρας στην Ελευσίνα. Ο Χορός, μολονότι αποτελούνταν από δεκαπέντε χορευτές, αντιπροσωπεύει τις επτά μητέρες των νεκρών ηρώων, παρόλο που λογικά καμία από αυτές δεν μπορεί να βρίσκεται ως ικέτις στην Αθήνα. Η Ιοκάστη είναι ήδη νεκρή, η Αταλάντη, μητέρα του Παρθενοπαίου, είναι μια εξέχουσα μορφή του μύθου, η παρουσία της οποίας θα δημιουργούσε σίγουρα πρόβλημα στις ισορροπίες του έργου. Η μητέρα του Τυδέα, μια Θηβαία, δεν θα μπορούσε να βρίσκεται ενταγμένη σε μια ομάδα Αργείων γυναικών ενώ και ο Άδραστος δεν αναφέρει καθόλου την παρουσία της δικής του μητέρας. Αναφορικά με την μητέρα του Ετεόκλου και της Ευάνδης, τίποτε στο επεισόδιο της αυτοκτονίας της κόρης της, στη συνέχεια του έργου, δεν μας επιτρέπει να υποθέσουμε πως βρίσκεται στη σκηνή.[590] Δεν αποκλείεται πάντως ο αριθμός των δεκαπέντε ικετίδων να συμπληρωνόταν και από μια ομάδα θεραπαινίδων.[591]

Ο τόπος της ικεσίας σχετίζεται με τη λατρεία της Δήμητρας και της Περσεφόνης. Η λατρεία αυτή των δύο θεών είχε συνδεθεί με την πολιτική ζωή της Αθήνας και τις αρμονικές σχέσεις μεταξύ των πολιτών, κάτι που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης προκειμένου να εκφράσει το αντιπολεμικό κλίμα του έργου.[592] Να σημειωθεί η λεπτομέρεια της αναφοράς της ηρωίδας στον μάντη Πιτθέα και στους χρησμούς του Απόλλωνα (στ. 4). Ο Πιτθεύς, βασιλιάς της Τροιζήνας, πέραν της σοφίας και της ευγλωττίας του, υπήρξε και σημαντικός μάντης. Με αυτή του την ιδιότητα ερμήνευσε τον χρησμό του Δελφικού μαντείου, που είχε δοθεί στον Αιγέα, να μη σμίξει με γυναίκα προτού φτάσει στην Αθήνα. Μέθυσε όμως τον Αιγέα και τον έβαλε να κοιμηθεί με την κόρη του Αίθρα. Έτσι γεννήθηκε ο Θησεύς. Ο ποιητής ακολουθεί το ευρέως διαδεδομένο τυπικό της αθηναϊκής

[589] Collard, «The Funeral Oration in Euripides: *Supplices*», σ. 5.
[590] Πατρικίου Έλ., «Η τραγική χρήση του μύθου: Το παράδειγμα του Θησέα στις *Ικέτιδες* και τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη», *Δωδώνη* (28) 1999, σσ. 89-113, σ. 95
[591] Collard, «The Funeral Oration in Euripides: *Supplices*», σ. 18.
[592] Storey I.C., *Euripides: Suppliant Women*, Duckworth, London 2008, σ. 18.

τραγωδίας σχετικά με την καταγωγή του Θησέα από τον Αιγέα.[593] Στο κοινωνικό εθιμικό της εποχής του Ευριπίδη η σχέση ενός θνητού με ανύπαντρη κόρη θεωρούνταν επιλήψιμη και ασφαλώς κατακριτέα. Ωστόσο η σχέση της Αίθρας με τον Αιγέα θεωρείται κοινωνικά αποδεκτή.[594] Στον στ. 7 ο Ευριπίδης παραλλάσσει λίγο τον μύθο λέγοντας πως ο χρησμός ήταν αυτός που υπαγόρευε την ένωση του Αιγέα και της Αίθρας.[595] Η μητέρα του Θησέα προσεύχεται για οικογενειακή ευτυχία βλέποντας τις Αργείες γερόντισσες που ήρθαν σε αυτήν βαστώντας κλαδιά ικεσίας (στ. 10: *ἱκτῆρι θαλλῷ προσπίτνουσ' ἐμὸν γόνυ*) και ζητώντας τα πτώματα των νεκρών παιδιών τους για ταφή.

Ο Ευριπίδης πραγματεύεται το ίδιο μυθικό επεισόδιο, την απόδοση των νεκρών Αργείων μέσω της στρατιωτικής δύναμης και της υποστήριξης της Αθήνας, που είχε πραγματευτεί νωρίτερα και ο Αισχύλος στην χαμένη του τραγωδία *Ελευσίνιοι*.[596] Οι νικητές Θηβαίοι ωστόσο παραβλέπουν τους νόμους των θεών και δεν επιτρέπουν την ταφή τους (στ. 19: *νόμιμ' ἀτίζοντες θεῶν*), κάτι που για τον Άδραστο αποτελεί καταφανή παραβίαση μιας θεμελιώδους θρησκευτικής αξίας, που άλλωστε αποτελεί και το κεντρικό θέμα του δράματος.[597] Η Αίθρα έχει έρθει για να θυσιάσει στη γη προτού να οργώσουν τα χωράφια (στ. 28-31: *τυγχάνω δ' ὑπὲρ χθονὸς / ἀρότου προθύουσ', ἐκ δόμων ἐλθοῦσ' ἐμῶν / πρὸς τόνδε σηκόν, ἔνθα πρῶτα φαίνεται / φρίξας ὑπὲρ γῆς τῆσδε κάρπιμος στάχυς*). Το πιθανότερο είναι πως πρόκειται για τη μόνη ξεκάθαρη αναφορά στην αττική γιορτή, γνωστή ως *Προηρόσια*, την πρώτη από τις πολλές που ακολουθούσαν για την ευημερία στα χωράφια. Η παρουσία της Αίθρας στην Ελευσίνα αντί για την Αθήνα δικαιολογεί τη σύνδεση που είχαν τα *Προηρόσια* στην Ελευσίνα με τον θεσμό της εφηβείας, καθώς ο Θησεύς που θα εμφανιστεί πολύ νέος στο έργο, μέσα από τις αποφάσεις του, θα μεταμορφωθεί σε έναν ώριμο άντρα ηγεμόνα.[598] Με βάση αυτή τη γιορτή μπορούμε να τοποθετήσουμε χρονολογικά το δραματικό γεγονός αφού τα

[593] Mills S., *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Clarendon Press, Oxford 1997, σ. 5.
[594] Clark C., «Minos Touch and Theseus' Glare: Gestures in Bacchylides 17», *Harvard Studies in Classical Philology* 101, (2003), σσ. 129-153, σ. 137.
[595] Ρούσσος, *Ευριπίδης: Ικέτιδες*, Κάκτος, Αθήνα 2002, σ. 37.
[596] Mills, *Theseus. Tragedy and the Athenian Empire,* σ. 90.
[597] Morwood J., *Euripides*: *Suppliant Women* (with Introduction, Translation and Commentary), Aris & Phillips, London 2007, σ. 145.
[598] Krummen E., «Athens and Attica: Polis and Countryside in Greek Tragedy», στο Q: Sommerstein – St: Halliwell – J. Henderson, – B. Zimmerman (eds.), *Tragedy, Comedy, and the Polis*, Levante Editori, Bari 1993, σσ. 191-217, σ. 204.

Προηρόσια τελούνταν στην αρχή του μήνα *Πυανεψιώνος*, όταν οι Αθηναίοι πρόσφεραν τις απαρχές των καρπών στην Ελευσίνια Δήμητρα για την εξασφάλιση της γονιμότητας της γης. Οι εορτασμοί του μήνα αυτού περιλάμβαναν τα *Πυανόψια*, την επομένη ακριβώς ημέρα, τα *Οσχοφόρια* και τα *Θήσεια* και έπειτα τα *Θεσμοφόρια*. Οι τρεις πρώτοι εορτασμοί απαθανάτιζαν αφενός μεν τα εφηβικά κατορθώματα του Θησέα, αφετέρου δε την οργανωμένη από τον Κίμωνα μετακομιδή των οστών του ήρωα από τη Σκύρο. Τα *Θεσμοφόρια* τέλος, προς τιμή των δυο Θεσμοφόρων θεαινών, εγγυούνταν τη γονιμότητα της γης και των γυναικών της πόλης.[599] Η Αίθρα, εγκαινιάζοντας αυτό τον εορταστικό κύκλο, δηλώνει πως σέβεται τις γερόντισσες και τις ταινίες της ικεσίας τους (στ. 36 *σέβουσα δ' ἱερὰ στέμματ'*) εννοώντας προφανώς τις λευκές ταινίες από λευκό μαλλί με τις οποίες τύλιγαν τα κλαδιά ελιάς της ικεσίας. Ολοκληρώνοντας την ομιλία της γνωστοποιεί πως έχει στείλει κήρυκα να καλέσει τον Θησέα για να δώσει βοήθεια στην ικεσία των γυναικών.

Ο Χορός των γυναικών σε μια σπαρακτική εμφάνιση ζητά από την Αίθρα, προσπέφτοντας στα γόνατα της, να επιτραπεί η ταφή των παιδιών τους και να τους αποδοθούν οι ταφικές τιμές (στ. 52-53: *ἃ φθιμένους παῖδας ἐμοὺς οὔτε δόμοις / προθέμαν οὔτε τάφων χώματα γαίας ἐσορῶ*). Η κίνηση του Χορού φαίνεται μάλλον παράλογη αφού επιμένοντας στην ικεσία τους οι ικέτιδες δεν υπολογίζουν ότι φέρνουν το μίασμα του θανάτου και στην Αθήνα.[600] Ο Χορός θεωρεί την μη ταφή των νεκρών πολεμιστών ως φριχτή ατίμωση (στ. 61-62: *ἐμάν τ' ἐς χέρα θεῖναι / νεκύων θαλερᾷ σώματ' ἀλαίνοντ' ἄταφα*). Είναι χαρακτηριστικό πως μία από τις ικέτιδες αναφέρει πως δεν έφτασε ως εκεί για να προσκυνήσει αλλά πιεσμένη από την ανάγκη (στ. 63-65: *ὁσίως οὔχ, ὑπ' ἀνάγκας δὲ προπίπτου / σα προσαιτοῦσ' ἔμολον δε / ξιπύρους θεῶν θυμέλας*). Η έκφραση της συντριβής τους οξύνεται καθώς οι σκλάβες χτυπάνε τα χέρια κι αυτές ξεκινούν τον χορό που γλυκαίνει τον Άδη, σκίζοντας τα μάγουλα τους με τα νύχια τους, ματώνοντας τα πρόσωπά τους και αποδίδοντας κατά τον τρόπο αυτό κάποιου είδους τιμές στους νεκρούς (στ. 72-78). Αυτή την εκδήλωση πένθους επιβεβαιώνει αμέσως μετά ο Θησεύς με την είσοδο του καθώς ακούει από τον ναό βογκητά, στηθοκοπήματα και μοιρολόγια ενώ

[599] Parke W.H., *Festivals of the Athenians*, Thames and Hudson, London 1977, σσ. 73-74.
[600] Fitton W. J., «*Suppliant Women* and the *Herkleidai* of Euripides» *Hermes* 89 (1961), σσ. 430-461, σ. 449.

αντικρίζει και τις ικέτιδες με κομμένα μαλλιά και ανάλογα ρούχα, ως ένδειξη πένθους (στ. 97: *κουραί τε καὶ πεπλώματ' οὐ θεωρικά*).

Δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός πως η Αθήνα υπήρξε η πρώτη πόλη που διέσωσε στον κόσμο τους νόμους που προστάτευαν τους ικέτες (Διόδωρος ο Σικελιώτης 13.26.3). Μέσω λοιπόν της προσφοράς βοήθειας εκ μέρους της πόλης σε μη Αθηναίους ήρωες όχι μόνο νομιμοποιείται η αθηναϊκή ηγεμονία[601] αλλά αποτελεί προσπάθεια εξεύρεσης κοινού πεδίου με τις άλλες ελληνικές πόλεις.[602]

Στη συνέχεια του Προλόγου ο Άδραστος ζητά από τον Θησέα να επιτρέψει στις ικέτιδες να αποδώσουν τις ταφικές τιμές που αρμόζουν στους νεκρούς τους (στ. 174-175: *ὡς νεκροὺς θάψωσιν, ἃς αὐτὰς ἐχρῆν / κείνων ταφείσας χερσὶν ὡραίων τυχεῖν*). Όταν ο Θησεύς αρχικά αρνείται την ικεσία των γυναικών, εκείνες προσπέφτουν ικετευτικά σε αυτόν προκαλώντας τη συμπόνια της Αίθρας. Παίρνοντας εκείνη τον λόγο συμβουλεύει τον γιο της να σεβαστεί το δίκιο των θεών για την ταφή των νεκρών. Κρίνει πως εκείνοι που απαγορεύουν την ταφή νεκρών και τις αντίστοιχες προσφερόμενες τιμές είναι άνομοι που μολύνουν τους θεσμούς της Ελλάδας (στ. 308-311: *ἄνδρας βιαίους καὶ κατείργοντας νεκροὺς / τάφου τε μοίρας καὶ κτερισμάτων λαχεῖν / ἐς τήνδ' ἀνάγκην σῇ καταστῆσαι χερί, / νόμιμά τε πάσης συγχέοντας Ἑλλάδος παῦσαι*). Η ηρωίδα συνδέει την υπακοή στους θεούς με το δίκαιο των νόμων προκειμένου να πείσει τον γιο της, τονίζοντας πως οι μεγαλύτερες ποινές ισχύουν για όσους καταπατούν τον θεϊκό νόμο.[603] Ο Θησεύς μεταπείθεται από τα λόγια της μητέρας του λέγοντας πως θα πάει να ελευθερώσει τους νεκρούς, επιστρατεύοντας και ο ίδιος καταρχάς την πειθώ (στ. 346: *εἶμι καὶ νεκροὺς ἐκλύσομαι λόγοισι πείθων*), ειδάλλως θα καταφύγει στον πόλεμο. Ο Πλούταρχος στον *βίο* του *Θησέως*, αναφέρει ότι ο Θησεύς συνεργάστηκε με τον Άδραστο για την αναίρεση των νεκρών αυτών όχι με τον τρόπο του Ευριπίδη, νικώντας δηλαδή τους Θηβαίους σε πόλεμο αλλά με την πειθώ και με σπονδές . Παραδίδει επίσης ότι ο Φιλόχορος μαρτυρεί ότι εκείνες ήταν οι πρώτες σπονδές που έγιναν για ανακομιδή νεκρών.[604]

---

[601] Tzanetou A., *City of Suppliants: Tragedy and the Athenian Empire*, University of Texas Press, Austin 2012, σσ. 129-132.
[602] Krummen, «Athens and Attica: Polis and Countryside in Greek Tragedy», σ. 214.
[603] Danes J., «The Political Thought of the *Suppliant Women*», *Graeco-Latina Brunensia* 16 (2011), σσ. 17-30, σ. 19.
[604] Ρούσσος, *Ευριπίδης: Ικέτιδες*, σ. 65.

Όταν ο Θησεύς αρνείται την παροχή βοήθειας στους Αργείους ο Άδραστος ζητά από τις ικέτιδες να αφήσουν τα στολισμένα γκριζοπράσινα κλωνάρια τους ως μάρτυρες της ικεσίας τους και να εγκαταλείψουν τον βωμό (στ. 258-259: *ἄγ', ὦ γεραιαί, στείχετε, γλαυκὴν χλόην / αὐτοῦ λιποῦσαι, φυλλάδος καταστροφῇ*). Στο θρησκευτικό εθιμικό της αρχαίας Αθήνας υπήρχε νόμος της πόλης που όριζε πως εάν κάποιος άφηνε κλαδιά ικεσίας στον βωμό της Δήμητρας και της Περσεφόνης κατά τη διάρκεια τέλεσης της λατρείας τους, υπήρχε πρόστιμο εκατό δραχμών ή ακόμη και θάνατος, αλλά κυρίως θεωρούνταν ως πράξη μιασματική.[605] Δεν αποκλείεται ο Ευριπίδης να είχε κατά νου στο συγκεκριμένο μέρος το απόσπασμα από τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου όπου οι Δαναΐδες απείλησαν τον Πελασγό πως θα κρεμαστούν από τα αγάλματα των θεών, μολύνοντας την πόλη, εάν δεν γινόταν δεκτή η ικεσία τους (στ. 465: *ἐκ τῶνδ' ὅπως τάχιστ' ἀπάγξασθαι θεῶν*). Οι γυναίκες του Χορού αμέσως προσπέφτουν ικετευτικά στον Θησέα αγγίζοντας τα γόνατα, το χέρι και τη γενειάδα του και προκαλώντας τα δάκρυα συμπόνιας της Αίθρας. Αμέσως μετά μιλά η Αίθρα που, απευθυνόμενη στον Θησέα μάλλον ως πολιτικό πρόσωπο παρά ως γιο της,[606] τον πείθει κι εκείνος ζητά από τις γυναίκες του Χορού να σηκώσουν τα ιερά στεφάνια τους γύρω από την Αίθρα (στ. 359: *ὦ γεραιαί, σέμν' ἀφαιρεῖτε στέφη μητρός*). Με την κίνηση τους αυτή, την πιο εντυπωσιακή δέσμευση τέτοιας μορφής, στεφανώνουν την Αίθρα με τις κορδέλες της ικεσίας και συμβολικά τη δεσμεύουν κοντά τους στον βωμό, μέχρι να αποσπάσουν την υπόσχεση ασυλίας από τον βασιλιά.[607] Το επιχείρημα της Αίθρας στην αρχή είχε πολιτικό χαρακτήρα καθώς απευθύνθηκε στον βασιλιά γιο της για ένα κοινωνικό ζήτημα αλλά κατέληξε ως θέλημα των θεών και πανελλήνιος νόμος.[608]

Είναι χαρακτηριστικό πως ο κήρυκας των Αργείων ονομάζει την ικεσία των γυναικών «σεβαστό μυστήριο των κλωναριών» (στ. 470: *λύσαντα σεμνὰ στεμμάτων μυστήρια*) ζητώντας από τον Θησέα να τις βοηθήσει. Ο Θησεύς στην απάντηση του στον Θηβαίο κήρυκα λέει πως θέλει να θάψει τους νεκρούς τιμώντας τον πανελλήνιο νόμο για την ταφή των νεκρών[609] (στ. 526: *θάψαι δικαιῶ, τὸν Πανελλήνων νόμον σῴζων*)

[605] Morwood, *Euripides*: *Suppliant Women*, σ. 150.
[606] Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, σ. 121.
[607] Μπακονικόλα Χ., «Το δίκαιο του ικέτη και το πολιτικό άσυλο στην ελληνική τραγωδία», *Παράβασις* 5 (2004), σσ. 103-111, σ. 105.
[608] Conacher D.J., *Euripides and the Sophists*, Bristol Classical Press, London 1998, σ. 96.
[609] Danes, «The Political Thought of the *Suppliant Women*», σ. 20.

θεωρώντας ως προσβολή προς όλους τους Έλληνες την παρεμπόδιση της ταφής των νεκρών (στ. 538-540: *πάσης Ἑλλάδος κοινὸν τόδε, / εἰ τοὺς θανόντας νοσφίσας ὧν χρῆν λαχεῖν/ ἀτάφους τις ἕξει*). Τον ίδιο πανελλήνιο νόμο θα επαναλάβει και αργότερα, κατά την αφήγηση της επίθεσης στη Θήβα μπροστά από τα τείχη της πόλης (στ. 671). Διάφοροι μελετητές αναγνωρίζουν στο σημείο αυτό την επιρροή του Ευριπίδη από το σοφιστικό κίνημα όπου η εξιδανίκευση του νόμου θεωρούνταν θεμελιώδης.[610] Ο Αθηναίος ήρωας μάλιστα δίνει και ορισμένες λεπτομέρειες για τις ταφικές αντιλήψεις της εποχής σύμφωνα με τις οποίες με την ταφή κάθε στοιχείο του ανθρωπίνου σώματος διαχωρίζεται. Το πνευματικό στοιχείο του ανθρώπου «φεύγει» προς τον αιθέρα, το φως από όπου είχε προέλθει, ενώ το κορμί ενώνεται με το χώμα. Το σώμα δεν ανήκει στον άνθρωπο ο οποίος το δανείζεται για όσο διάστημα ζει επί γης κι ύστερα το επιστρέφει στη γη (στ. 531-536: *ἐάσατ' ἤδη γῇ καλυφθῆναι νεκρούς, / ὅθεν δ' ἕκαστον ἐς τὸ φῶς ἀφίκετο, / ἐνταῦθ' ἀπελθεῖν, πνεῦμα μὲν πρὸς αἰθέρα,/ τὸ σῶμα δ' ἐς γῆν: οὔτι γὰρ κεκτήμεθα / ἡμέτερον αὐτὸ πλὴν ἐνοικῆσαι βίον, / κἄπειτα τὴν θρέψασαν αὐτὸ δεῖ λαβεῖν*). Ο Χορός από την πλευρά του ζητά ως τρόπο ταφής τη νεκρική φωτιά όπου θα ρίξει τα πτώματα (στ. 633: *ἐκκομίζομαι πρὸς πυρὰν ὑβρισθέν*).

Μετά τη νίκη του αθηναϊκού στρατού ο Αγγελιαφόρος γνωστοποιεί πως το πλήθος των στρατιωτών που είχαν ακολουθήσει τους επτά στρατηγούς τάφηκαν στις πλαγιές του Κιθαιρώνα (στ. 757: *τάφῳ δέδονται πρὸς Κιθαιρῶνος πτυχαῖς*). Την ταφή έκανε ο Θησεύς στον βράχο των Ελευθερών, μια περιοχή της Αττικής προς τη μεριά της Βοιωτίας (στ. 759), επιδεικνύοντας ιδιαίτερη επιμέλεια, καθώς τους σκέπασε στρώνοντας νεκρικές κλίνες (στ. 766: *κἄστρωσέ γ' εὐνὰς κἀκάλυψε σώματα*) ενώ πριν ο Άδραστος είχε ρωτήσει εάν τους έπλυναν τις πληγές (στ. 765: *ἔνιψεν αὐτὸς τῶν ταλαιπώρων σφαγάς;*). Κατόπιν ο Αθηναίος βασιλιάς αποχωρεί χαιρετώντας τους νεκρούς με υψωμένα χέρια (στ. 772: *αἴρω χεῖρ' ἀπαντήσας νεκροῖς*).

Η αναφορά του Ευριπίδη στην ταφή των νεκρών και στην αντιμετώπιση τους από τον Θησέα αντιμετωπίζεται με ποικίλους τρόπους από τους ερευνητές. Κάποιοι ταυτίζουν τον Θησέα με τον Περικλή, όπως αυτός παρουσιάζεται από τον Πλούταρχο (*Περικλής* 7.1.16,1), βασιζόμενοι στη σκηνή καύσης των νεκρών στρατηγών του Άργους,

[610] Conacher, *Euripides and the Sophists*, σ. 94.

που θυμίζει τον *Επιτάφιο*.[611] Βέβαια δεν πρέπει να ξεχνάμε πως εδώ ο ποιητής δεν χρησιμοποιεί τον Θησέα ως ιστορικό πρόσωπο και μια ιστορική σύγκριση του θα δυσκόλευε την ορθή ανάγνωση των θέσεων του βασιλιά.[612] Άλλοι πάλι μελετητές αναγνωρίζουν στην αναφορά του Θησέα το πρόσωπο του Αλκιβιάδη[613] και το έργο ως «εκλογική προπαγάνδα» υπέρ του.[614]

Σε λίγο εισέρχεται η συνοδεία με τους νεκρούς ενώ ακολουθούν ο Θησεύς κι ο Άδραστος. Σε αντίθεση με τις ιδιωτικές κηδείες της αρχαϊκής περιόδου, το έθιμο για δημόσια κηδεία και ταφή για τους νεκρούς πολεμιστές θεσπίστηκε τον 5ο αι. π.Χ. και στόχευε στον εκδημοκρατισμό της πόλεως της αθηναϊκής κοινότητας, αφού τώρα τα νεκρά σώματα των στρατιωτών αντιμετωπίζονταν το ίδιο και στον θάνατο.[615] Ο Χορός μοιρολογεί σπαρακτικά με σκισμένα από τα νύχια μάγουλα κι έχοντας ρίξει στάχτες στα μαλλιά (στ. 826-827: *κατὰ μὲν ὄνυξιν ἠλοκίσμεθ', ἀμφὶ δὲ / σποδὸν κάρᾳ κεχύμεθα*). Ο Ευριπίδης έχει συνδυάσει στην ικεσία των Αργείων γυναικών στοιχεία από τις ιδιωτικές κηδείες και από τις δημόσιες ταφές.[616] Πιο συγκεκριμένα, στη συνέχεια (στ. 841-842) ο Θησεύς θα ζητήσει από τον Άδραστο να τονίσει τις αρετές των νεκρών στον επικήδειο λόγο του, συνδέοντας την ανδρεία τους με τις κρίσιμες αποφάσεις των πόλεων. Το πένθος συνεπώς για αυτούς δεν ταιριάζει μόνο στα συγγενικά τους πρόσωπα αλλά και στο σύνολο της πόλης.[617]

Όταν ο Θησεύς ρωτά για τα ονόματα των νεκρών ο Άδραστος τους μνημονεύει ξεχωριστά με τη λεπτομέρεια πως στη θέση του σώματος του Πολυνείκη (στ. 928) υπήρχε ένα κενό φορείο, καθώς σύμφωνα με την παράδοση το σώμα του θάφτηκε από την Αντιγόνη στη Θήβα. Κενό φορείο βέβαια υπήρξε και στην περίπτωση του σώματος του Αμφιάραου, που τον κατάπιε η γη. Ο Θησεύς ζητά να ταφεί ξεχωριστά ο Καπανεύς τον οποίο κατακεραύνωσε ο Δίας και ξεχωριστά να καούν σε κοινή φωτιά τα σώματα

---

[611] Storey, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 208.
[612] Mills, *Theseus. Tragedy and the Athenian Empire,* σ. 103.
[613] Thury E., «A Study of Words Relating to Youth and Old Age in the Plays of Euripides and its Special Implications for Euripides' *Suppliant Women*», *Computers and the Humanities* 22, 1988, σσ. 293-306, σ. 304.
[614] Mendelshon D., *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, σσ. 5-8.
[615] Kornarou E., «The Display of the Dead on the Greek Tragic Stage: The Case of Euripides' *Supplices*», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 51, Oxford University Press, 2008, σσ. 29-38, σ. 31.
[616] Whitehorne J.E.G., «The Dead as Spectacle in Euripides' *Bacchae* and *Supplices*» *Hermes* 114 (1986), σσ. 59-72, σσ. 68-69.
[617] Collard C., «The Funeral Oration in Euripides: *Supplices*», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 19 (1972), σσ. 39-53, σ. 39.

των άλλων νεκρών (στ. 936: *τοὺς δέ γ' ἄλλους πάντας ἐν μιᾷ πυρᾷ*). Για τον Καπανέα μάλιστα θα στηθεί ξεχωριστό μνήμα κοντά στον ναό (στ. 938: *αὐτοῦ παρ' οἴκους τούσδε συμπήξας τάφον*).[618] Ο Θησεύς μάλιστα προτείνει λόγω του μακάβριου θεάματος να μην αντικρίσουν τα πτώματα οι μητέρες τους αλλά μετά την καύση των νεκρών να περισυλλέξουν τα κόκαλά τους (στ. 948-949: *ὅταν δὲ τούσδε προσθῶμεν πυρί, / ὀστᾶ προσάξεσθε*). Ο ίδιος έχει προσφέρει δώρα στους τάφους τους (στ. 983: *Θησέως ἀναθήματα νεκροῖς*). Οι γυναίκες του Χορού μοιρολογώντας αναφέρονται στα πένθιμα κομμένα μαλλιά, τα στεφάνια, τους θρήνους και τις νεκρικές χοές που θα συνοδεύουν τη μνήμη των νεκρών (στ. 971-975). Ο Ευριπίδης συμπλέκει θρησκευτικές συμβάσεις και κοινωνικά σχήματα, καταφεύγοντας στη χρήση συμβολισμών σε μεγαλύτερη έκταση από ό,τι οι άλλοι τραγικοί.[619]

Όταν η Ευάνδη αυτοκτονεί πέφτοντας στη πυρά του Καπανέα ο Χορός μοιρολογεί τον πατέρα της Ίφη που ξεπληρώνει την κατάρα του Οιδίποδα (στ. 1078: *μετέλαχες τύχας Οἰδιπόδα*). Ο θάνατος των παιδιών του Ίφη, του Ετέοκλου, ενός των επτά αρχηγών, και της Ευάνδης προκλήθηκε από την κατάρα του Οιδίποδα για τη φιλονικία των γιων του για τη βασιλεία. Ο Ίφις μάλιστα αναρωτιέται ποιο το όφελος να περιμένει για να αγγίξει τα οστά του γιου του (στ. 1107: *τί μ' ὠφελήσει παιδὸς ὀστέων θιγεῖν;*). Αμέσως μετά εισέρχονται τα παιδιά των σκοτωμένων μεταφέροντας τις στάχτες των γονιών τους (στ. 1123-1126). Ο Χορός τότε επαναλαμβάνει τα λόγια που είχαν ακουστεί και νωρίτερα από τον Θησέα, πως τα σώματα έλιωσαν πια στη στάχτη της φωτιάς αλλά τους νεκρούς βαστά ο αιθέρας που πια φτερούγισαν για τον Άδη (στ. 1141-1143: *αἰθὴρ ἔχει νιν ἤδη, / πυρὸς τετακότας σποδῷ: / ποτανοὶ δ' ἦνυσαν τὸν Ἅιδαν*). Οι μητέρες των Αργείων πεσόντων ζητούν μάλιστα από τα παιδιά να τους δώσουν τη στάχτη για να τη βάλουν στον κόρφο τους (στ. 1160: *φέρ', ἀμφὶ μαστὸν ὑποβάλω φίλαν σποδόν*).

---

[618] Δεν μπορούμε να μη σταθούμε σε αυτή την χαρακτηριστική αντιμετώπιση του Καπανέως από τον Ευριπίδη, του οποίου το «*εὐπροσήγορον στόμα*» (στ. 869) είναι μια σαφώς ειρωνική ανατροπή του χαρακτηρισμού «*στόμαργος*» που του απέδωσε ο Αισχύλος (*Επτά επί Θήβας* στ. 444) (Fitton, «*Suppliant Women* and the *Herkleidai* of Euripides», σ. 437). Ένας κατ' εξοχήν υβριστής ήρωας επαινείται εδώ για τη σωφροσύνη του (Conacher D.J., «Religious and Ethical Attitudes in Euripides' *Suppliants*», *Transactions of the American Philological Association* 87, 1956, σσ. 8-26, σ. 24) σε μια προσπάθεια του ποιητή να αποδώσει την εγγενή αντιφατικότητα που είναι έκδηλη σε κάθε πλευρά της ανθρώπινης ζωής (Gamble R.B., «Euripides' *Suppliant Women:* Decision and Ambivalence», *Hermes* 98 (1970), σσ. 385-405, σ. 404).

[619] Coolidge A.C.Jr., *Beyond the Fatal Flaw: A Study of the Neglected Forms of Greek Drama*, The Maecenas Press, University of Iowa1980, σ. 55.

Α.1.7. Συμπεράσματα

Το πρώτο μέρος της διατριβής επικεντρώθηκε στους «τυπικούς» ιερείς και μάντεις, που ως δραματικά πρόσωπα αναλαμβάνουν σκηνική δράση στα έργα των τριών τραγικών. Ειδικότερα ασχοληθήκαμε με τις μορφές του Τειρεσία, της Κασσάνδρας, του Προμηθέα, της Θεονόης, της Ιούς, της Ιφιγένειας, του Ίωνα και της ιδιαίτερης περίπτωσης του Ιππολύτου. Ακολούθως, μελετήσαμε τους ανώνυμους ιερουργούς στα έργα *Ευμενίδες*, *Οιδίπους Τύραννος* και *Ίων* καθώς και την παρουσία ιερών Χορών στις τραγωδίες *Φοίνισσαι, Βάκχαι* και *Ιππόλυτος* και την ιερουργική δράση του Χορού στα έργα *Ηλέκτρα* (Σοφοκλή), *Επτά επί Θήβας, Ικέτιδες* (Αισχύλου), *Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες*, *Ικέτιδες* (Ευριπίδη). Το πρώτο μέρος διαρθρώθηκε σε πέντε αντίστοιχα κεφάλαια, όπου μέσω μιας αναλυτικής παρουσίασης των συγκεκριμένων δραματικών προσώπων προσπαθήσαμε να ανασυνθέσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά της μαντικής και ιερουργικής ιδιότητας και πρακτικής.

Ο μάντης Τειρεσίας εμφανίστηκε ως υπηρέτης του Απόλλωνα, σε δύο δράματα του Σοφοκλή και δύο του Ευριπίδη ενώ σε κανένα από τα σωζόμενα έργα του Αισχύλου. Ο Σοφοκλής στην *Αντιγόνη* παρουσίασε τον μάντη, εκτός από οιωνοσκόπο, και ως πυρομάντη και εστίασε στη σπλαγχνοσκοπία, την εξέταση του συκωτιού του ζώου που καίγεται. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* ωστόσο είδαμε πως μόνο η ορνιθομαντεία συνδέεται με την ιδιότητα του μάντη. Σε αντιστάθμισμα, δόθηκαν περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το τελετουργικό των θυσιών που πραγματοποιεί ο μάντης (*χέρνιβας*). Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό πως ο μάντης τότε μόνο αποκαλύπτει τον βασιλιά ως ένοχο του μιάσματος, όταν ο τελευταίος τού απαγορεύει το ράντισμα των βωμών με το αγιασμένο νερό. Η θέση που του έδωσε ο ποιητής στη δραματική σύνθεση των έργων του είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς ο Τειρεσίας όχι μόνο γνωρίζει όσα οι άλλοι αγνοούν αλλά οι δικές του αποκαλυπτικές μαρτυρίες προωθούν σε κρίσιμο σημείο τη δράση των έργων. Ανάλογη αντιμετώπιση κρίναμε πως έτυχε το πρόσωπο του μάντη και στον Ευριπίδη.

Στις *Φοίνισσες* με πολύ ενδιαφέρον, όπως και νωρίτερα στον *Οιδίποδα Τύραννο*, παρακολουθήσαμε την κοινή γραμμή Σοφοκλή και Ευριπίδη ως προς την τελική επιβεβαίωση της μαντικής ικανότητας του Τειρεσία έπειτα από μια αρχική ριζική αμφισβήτηση της προφητικής αποτελεσματικότητάς του από τον Οιδίποδα και τον Ετεοκλή. Και στις δυο περιπτώσεις αναμειγνύεται ο Κρέων, στην πρώτη ως θεωρός

απεσταλμένος στο μαντείο, στη δεύτερη ως εκείνος που προσκαλεί ο ίδιος τον μάντη να έλθει επί σκηνής. Ενδιαφέρον θεωρούμε το γεγονός πως στις *Φοίνισσες*, για πρώτη φορά στα τέσσερα έργα, βλέπουμε πως αυτός που συνοδεύει τον μάντη δεν είναι ένα ανώνυμο βοηθητικό πρόσωπο, αλλά η κόρη του, η οποία μάλιστα δεν υποστηρίζει απλώς τον πατέρα της στο περπάτημά του, αλλά πληροφορούμαστε ότι τον βοηθά και στη διαδικασία της ορνιθοσκοπείας.

Στις *Βάκχες* είδαμε πως ο Τειρεσίας ασχολείται όχι μόνο με την οιωνοσκοπία αλλά και με την πυρομαντεία, κάτι ανάλογο δηλαδή που παρακολουθήσαμε και στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Ειδικότερα ο Ευριπίδης αναφέρει και τις οργιαστικές τελετές του Διονύσου, που ο μάντης προθυμοποιείται να εισαγάγει στην πόλη της Θήβας. Πρόκειται εδώ σαφώς για την πιο «ανθρώπινη» απεικόνισή του με βάση το σύνολο των δραματικών εμφανίσεών του, καθώς όχι μόνο χορεύει διονυσιακά με τον συνοδοιπόρο του Κάδμο, αλλά και στον μετέπειτα διάλογό του με τον Πενθέα τον βλέπουμε να οργίζεται, να αγανακτεί και να εκφράζει τον φόβο του για την τύχη του οίκου του βασιλιά, περισσότερο ως κοινός άνθρωπος κι έπειτα ως μάντης.

Η μορφή του Τειρεσία αντιμετωπίστηκε με τη σχετικά μεγαλύτερη παραδοχή και δραματουργική επιείκεια από τους τραγικούς, από την άποψη ότι η γνώση του δεν τον οδηγεί στα ίδια καταστροφικά αποτελέσματα όπως άλλους μάντεις. Σε καμία περίπτωση από τις άλλες περιπτώσεις που εξετάσααμε σε αυτό το πρώτο μέρος, το προφητικό χάρισμα δεν λειτούργησε λυτρωτικά για κάποιον από τους φορείς του, αφού τον ενέπλεξε σε δύσκολες καταστάσεις (Προμηθεύς), οδηγώντας τον ακόμη και στον θάνατο (Κασσάνδρα). Στην περίπτωση του Τειρεσία, αντίθετα, ο μάντης, πέραν μιας οξείας αμφισβήτησης που δέχθηκε με υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς, ποτέ δεν έγινε αποδέκτης σωματικής βίας ή φορέας σωματικής οδύνης όπως στις άλλες περιπτώσεις. Αν και λιγότερο «τυχεροί» από τον Τειρεσία, ωστόσο, και οι άλλοι μάντεις, παρόλη την επώδυνη και οδυνηρή αντιμετώπιση και κατάληξή τους, μέλλουν να γνωρίσουν την κατακύρωση των λεγομένων και της ικανότητάς τους, μια κατακύρωση που δυστυχώς δεν είναι σε θέση να καρπωθούν επί σκηνής. Ο Τειρεσίας είναι και ο μοναδικός τυφλός μάντης μεταξύ των δραματικών προσώπων που εξετάσαμε σε αυτό το πρώτο μέρος

Ο Σοφοκλής (*Αντιγόνη, Οιδίπους Τύραννος*) και ο Ευριπίδης (*Βάκχαι, Φοίνισσαι*) «εκμεταλλεύονται» την τυφλότητα του Τειρεσία για να εκφράσουν με χαρακτηριστικό

τρόπο τον προβληματισμό τους ως προς την αξιοπιστία της ανθρώπινης γνώσης και της αντικειμενικής πρόσληψης της πραγματικότητας. Ο τυφλός μάντης είναι αυτός που στέκεται έναντι ανθρώπων που έχουν πλήρεις τις αισθήσεις τους αλλά αδυνατούν να κατανοήσουν την αλήθεια. Αντίθετα ένας άνθρωπος δίχως όραση μπορεί και «βλέπει» πιο μακριά από αυτούς, επειδή μπορεί, ως μάντης και ερμηνεύει όσα για τους άλλους είναι αθέατα. Σε κάθε περίπτωση η δική του γνώση δικαιώνεται αφού υποστηρίζεται από τη θεϊκή συνέργεια. Οι βεβαιότητες των ανθρώπων με όραση (Κρέων, Οιδίπους, Πενθεύς) καταρρίπτοναι με εμφατικό τρόπο από την ενορατική ευφυία ενός τυφλού μάντη σε κάθε μια από τις περιπτώσεις που εξετάσαμε.

Η Κασσάνδρα εμφανίζεται ως δραματικό πρόσωπο σε δύο έργα, ένα του Αισχύλου (*Αγαμέμνων*) και ένα του Ευριπίδη (*Τρωάδες*), ενώ απουσιάζει από τη σωζόμενη εργογραφία του Σοφοκλή. Η παρουσία της και στα δύο δράματα έχει σημαντική σημασία για την προώθηση της δράσης. Στον *Αγαμέμνονα* προλέγει τον δικό της θάνατο και του Αγαμέμνονα, συνδέει τα δεινά με το βεβαρημένο ατρειδικό παρελθόν αλλά και με τη νέα τροπή στον κύκλο του αίματος, που θα δώσει ο εκδικητής Ορέστης. Στη σκηνή της εμφάνισής της δίνονται πολλά στοιχεία για τον τρόπο που απέκτησε το χάρισμα της προφητείας από τον Απόλλωνα, ενώ πολύ χαρακτηριστική είναι η θεϊκή παραφορά που την καταλαμβάνει στις πύλες του ανακτόρου σε μια εναλλακτική έκφραση της εκστατικής *μανίας* των προφητών.

Την κατάσταση της θεοληψίας παρουσίασε εμφανώς και ο Ευριπίδης αποδίδοντας στην Κασσάνδρα τα χαρακτηριστικά μιας παραληρούσας μαινάδας. Η χρήση του διονυσιακού όρου *ἔνθεος* επανέρχεται στις *Τρωάδες*, όπου ο Ευριπίδης ανακαλώντας τον αισχύλειο χαρακτηρισμό, προτείνει την αντίστοιχη δική του περιγραφή (στ. 366-367: *ἔνθεος μέν, ἀλλ' ὅμως / τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων*). Στις *Τρωάδες* μάλιστα η Κασσάνδρα κυριαρχεί σε ένα ολόκληρο Επεισόδιο (στ. 308- 461), ενώ στην *Εκάβη* είναι σημαντική η αφηγηματική παρουσία της στον λόγο των προσώπων. Όπως και ο Αισχύλος, ο Ευριπίδης προέβαλε επίσης τη σχέση της Τρωαδίτισσας πριγκίπισσας με τον θεό Απόλλωνα, προσθέτοντας ωστόσο τη λεπτομέρεια του βιασμού της από τον Αίαντα τον Λοκρό και την ατίμωση του ναού της Αθηνάς. Όπως και στην περίπτωση του Τειρεσία, έτσι κι εδώ ο Ευριπίδης αποτύπωσε έναν «ανθρώπινο» χαρακτήρα της ηρωίδας, εμφανίζοντάς την όχι μόνο ως προφήτισσα αλλά και ως κόρη, νύφη, αιχμάλωτη

πολέμου αλλά και εκδικήτρια της Τροίας. Οι προφητείες της ήταν για άλλη μια φορά εντυπωσιακές ως προς την ακρίβειά τους μολονότι, όπως και η ίδια παραδέχεται κατά την έξοδό της, δεν θα γίνουν πιστευτές ούτε από τη μητέρα της Εκάβη ούτε από τις Τρωαδίτισσες του Χορού. Ο Ευριπίδης επιπλέον συνδύασε στην εμφάνιση της πρωταγωνίστριας τόσο διονυσιακά όσο και απολλώνια στοιχεία, προκειμένου να συγκεράσει τόσο το προφητικό στοιχείο όσο και την ένθεη μανία που πηγάζει από το οξύ πάθος της για εκδίκηση.

Ο επόμενος «τυπικός» μάντης που μας απασχόλησε, είναι ο Προμηθεύς, η προφητική μορφή του οποίου απαντάται μόνο στην ομώνυμη τραγωδία (πιθανώς) του Αισχύλου. Ο Προμηθεύς δεν αποτέλεσε εξαίρεση σε σχέση με τις περιπτώσεις του Τειρεσία και της Κασσάνδρας που εξετάσαμε νωρίτερα, καθώς και στη δική του περίπτωση η προφητική γνώση τού δημιούργησε μάλλον πλήθος προβλημάτων και σίγουρα πολύ περισσότερα και διαρκέστερα σε σύγκριση με τον Τειρεσία. Όπως δηλώνει και η ετυμολογία του ονόματος του, ο Προμηθεύς κατέχει τη γνώση του παρελθόντος και του μέλλοντος (*προεξεπίσταμαι*). Η μητέρα του Θέμις τού έμαθε τα μελλούμενα (στ. 211: *προυτεθεσπίκει*), όταν ο δόλος θα νικήσει την ισχύ (στ. 213-214). Ξέρει επίσης (στ. 105: *γιγνώσκονθ'*) πως στο μέλλον ο Δίας θα ζητήσει τη βοήθειά του (στ. 168: *χρείαν ἕξει μακάρων πρύτανις*) όταν χάσει την εξουσία του (στ. 189: *ὅταν ταύτῃ ῥαισθῇ*) και αναζητήσει υποστήριξη στο πρόσωπό του, μετατρέποντας την αρχική του οργή σε αγάπη (στ. 190-192: *τὴν δ' ἀτέραμνον στορέσας ὀργὴν / εἰς ἀρθμὸν ἐμοὶ καὶ φιλότητα / σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἥξει*). Είναι εντυπωσιακό πως ο Αισχύλος έβαλε τον υποστηρικτή των ανθρώπων σε μια δεινή κατάσταση, από όπου ο Χορός των Ωκεανίδων τού ζητά να τους μεταλαμπαδεύσει τις «διδαχές» του (στ. 196: *δίδαξον ἡμᾶς*). Όσα πει, ζητά ο ίδιος να τα μάθουν (στ. 273: *μάθητε*) και να τα πιστέψουν, αρκεί να τον ακούσουν (στ. 274: *ἀκούσαθ'... πίθεσθέ μοι*).

Αν και ήταν αυτός που έδωσε τη μαντική τέχνη στους ανθρώπους δεν τη χρησιμοποιεί επιδεικτικά. Ο ίδιος ξεχώρισε κι έκανε γνωστούς τους διαφορετικούς τρόπους μαντικής (στ. 484: *ἐστοίχισα*) και έκρινε (*κἄκρινα*) πρώτος τα όνειρα και τους κλήδονες, τα δυσδιάκριτα ακούσματα των πουλιών. Παράλληλα ήταν αυτός που έμαθε στους ανθρώπους (*ἐγνώρισα*) πώς να πορεύονται με τη μαντική των τυχαίων ακουσμάτων ή συναντήσεων (στ. 486-487: *κληδόνας τε δυσκρίτους / ἐγνώρισ' αὐτοῖς*

ἐνοδίους τε συμβόλους). Επίσης, διέκρινε (*διώρισα*) τα πετάγματα των πουλιών (οιωνοσκοπία) και τα σπλάχνα τους (σπλαγχνοσκοπία) (στ. 487-98). Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η παρουσίαση του ήρωα να μοιράζει στους ανθρώπους μέσω της μαντικής τέχνης τη γνώση του μέλλοντος για τις πράξεις τους. Από όλες τις περιπτώσεις που εξετάζονται στη διατριβή, είναι ο πρώτος και ο μόνος ήρωας που δίδαξε τη μαντική σε αντίθεση με όσους την έλαβαν ως χάρισμα ή τη διδάχθηκαν ως τέχνη.

Για πρώτη φορά στην αρχαία τραγωδία είδαμε προφητείες που δεν αφορούν μόνο ανθρώπους αλλά θεούς και μάλιστα τον ίδιο τον Δία, προλέγοντας την έκπτωσή του από τον βασιλικό θρόνο των θεών (στ. 907-912: *ἦ μήν ἔτι Ζεύς, καίπερ αὐθάδη φρονῶν, / ἔσται ταπεινός, οἷον ἐξαρτύεται / γάμον γαμεῖν, ὅς αὐτόν ἐκ τυραννίδος / θρόνων τ' ἄϊστον ἐκβαλεῖ· πατρός δ' ἀρά / Κρόνου τότ' ἤδη παντελῶς κρανθήσεται, / ἣν ἐκπίτνων ἠρᾶτο δηναιῶν θρόνων*). Ίσως η μορφή του Προμηθέα αποτελεί την ασύγκριτα πιο τολμηρή μορφή μάντη στην αρχαιοελληνική τραγωδία. Όντας ο ίδιος θεός φαίνεται να γνωρίζει περισσότερα από τον πατέρα της γνώσης (Δία) και να τα κοινοποιεί στους ανθρώπους. Ο Αισχύλος, προκαλώντας υπερβολικά το αθηναϊκό κοινό της εποχής του, παρουσίασε έναν ήρωα που κινεί γύρω από αυτόν όλη την πλοκή του έργου, με ταυτόχρονο «όπλο» υπέρ αλλά και εναντίον του την γνώση του για το μέλλον.

Παράλληλα με τον Προμηθέα Δεσμώτη, στο ομώνυμο έργο είδαμε και την Ιώ να λειτουργεί ως ιέρεια της Ήρας. Είναι το πρώτο πρόσωπο που συναντήσαμε σε αυτό το πρώτο μέρος, το οποίο δεν συνδέεται είτε ως ιερέας είτε ως μάντης με τον Απόλλωνα. Η Ιώ λειτουργεί ως πρόσωπο που μάλλον φέρνει κάποιες πληροφορίες επί σκηνής παρά ενεργοποιεί τον ιερατικό της ρόλο. Ο Αισχύλος εκμεταλλεύτηκε τη σχέση των δύο πρωταγωνιστών, Ιούς και Προμηθέα, με τον Δία προκειμένου να τους ενώσει σε μια κοινή διάθεση απέναντί του, επηρεάζοντας έτσι σημαντικά τον συναισθηματικό κόσμο των θεατών του. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό πως η Ιώ καταδιώκεται, εξαιτίας του θεού Δία, από τη θεά Ήρα, της οποίας υπήρξε ιέρεια, δίχως μάλιστα να είναι υπεύθυνη για την αιτία του διωγμού της. Όπως και στην περίπτωση του Προμηθέα, έτσι και στην περίπτωση της Ιούς, η αιτία του «πάθους» του ήρωα είναι ένας θεός.

Από τη φυγάδα ιέρεια Ιώ του *Προμηθέα Δεσμώτη* περάσαμε στη συνέχεια στην εκτοπισμένη ιέρεια Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Ο Ευριπίδης αποτύπωσε με ιδιαίτερη πιστότητα το ιερατικό πρόσωπο της Ιφιγένειας επιμένοντας, όπως και ο

Αισχύλος στην περίπτωση της Κασσάνδρας, στη σύζευξη ιερότητας και παρθενίας. Μέσα από τις τελετουργικές δράσεις της ηρωίδας ο ποιητής επιχείρησε να αποτυπώσει τη μορφή μιας ελληνοθρεμμένης ιέρειας σε ένα ξένο, βαρβαρικό περιβάλλον. Ο ποιητής μάς προσέφερε πολύτιμες πληροφορίες για τις αρμοδιότητες της ιέρειας ως κλειδούχου και πυλωρού του ναού, επόπτριας των τελούμενων θυσιών και της προκαταρκτικής τέλεσης των ανθρωποθυσιών. Η ιερατική της ιδιότητα ήταν μάλιστα αυτή που, λειτουργώντας με πάσα ακρίβεια, έκρινε τη σωτηρία του Ορέστη και του Πυλάδη αλλά και τη δική της. Ο Ευριπίδης αξιοποίησε αυτή την ιερατική δράση, συνδέοντας την πολιτική και τη λατρευτική διάστασή της, προκειμένου να δικαιολογήσει όχι μόνο την υποδοχή του αγάλματος στην Αθήνα αλλά και την αντίστοιχη λατρεία της θεάς εκεί. Κρίναμε πως η αντιμετώπιση της συγκεκριμένης ιέρειας από τον ποιητή υπήρξε από τις πιο γενναιόδωρες στη σωζόμενη δραματουργία, μιας και πέραν της αναγνωρισμένης ιερατικής προσφοράς της Ιφιγένειας στην Αθήνα, η πόλη μέλλει να της ανταποδώσει μεταθανάτιες τιμές.

Ο Ευριπίδης στην *Ελένη* για άλλη μια φορά, όπως και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις,* χρησιμοποίησε την μορφή μιας ιέρειας σε ένα ξένο ιερατικό περιβάλλον. Η Θεονόη είναι Αιγύπτια ιέρεια, που, όπως μας πληροφορεί ο Τεύκρος, συνδυάζει μαζί με την ιερατική και τη μαντική ιδιότητα. Ο Ευριπίδης απέδωσε με εξαιρετική πιστότητα και τις δύο υποστάσεις της ηρωίδας, της ιέρειας και της προφήτισσας. Είναι χαρακτηριστική η σωτήρια για την ηρωίδα εμφάνιση των Διοσκούρων που αξιοποιεί ο ποιητής. Με αυτήν καταφέρνει να κατευνάσει την αυστηρή τιμωρητική διάθεση του Θεοκλύμενου έναντι της Θεονόης, όταν η τελευταία -όπως πιστεύει ο ίδιος- δεν προφήτευσε, αν και μάντισσα, τη διαφυγή της Ελένης. Αναδεικνύεται έτσι από τον Ευριπίδη η θέση της γυναίκας στην κοινωνία της εποχής του, μέσα από την ανάληψη θρησκευτικών αξιωμάτων και τον σεβασμό αλλά και τη υψηλή εκτίμηση που της εξασφάλιζαν αυτά.

Όπως και στην περίπτωση της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, έτσι και στον *Ίωνα* ο Ευριπίδης αφιέρωσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο του δράματος του σε ένα πρόσωπο που σχετίζεται με ιερατικά καθήκοντα. Ενώ η Ιφιγένεια ήταν ιέρεια στην χώρα των Ταύρων, στον Ίωνα ο ομώνυμος ήρωας είναι νεωκόρος στο Δελφικό μαντείο -είναι η πρώτη φορά που συναντήσαμε έναν ήρωα σε αυτόν τον ρόλο στην αρχαιοελληνική τραγωδία. Και η Ιφιγένεια και ο Ίων έχουν ιερατικά καθήκοντα μακριά από την Αθήνα, αλλά σε καμία

περίπτωση το κοινό του ποιητή δεν δυσκολεύεται να κατανοήσει τη λειτουργία τους στον λατρευτικό χώρο που υπηρετούν. Διαφορετικά από τις περισσότερες άλλες περιπτώσεις τραγωδιών όπου ο δελφικός χρησμός είναι καταστροφικός για τον ήρωα-αποδέκτη του, στην περίπτωση του Ίωνα ο δελφικός χρησμός λειτουργεί τελικά υπέρ του ήρωα και οδηγεί στην αποκατάσταση της βασιλικής του ταυτότητας.

Αναφορικά με την ιερατική φυσιογνωμία του Ιππόλυτου από τη φερώνυμη τραγωδία διαπιστώσαμε πως τα όρια μεταξύ «τυπικού» και «άτυπου» είναι ιδιαίτερα λεπτά, αφού σε πολλά σημεία οι λατρευτικές πράξεις του δεν προϋπέθεταν την ύπαρξη ενός «τυπικού» ιερέα αλλά ενός ευλαβούς πιστού που προσφέρει τις λατρευτικές του υπηρεσίες στην Άρτεμη. Για άλλη μια φορά στην συγκεκριμένη τραγωδία ακολουθήθηκε η κλασική σύνδεση της παρθενίας με την ιεροσύνη του πρωταγωνιστή.

Πέραν των επωνύμων και «τυπικών» ιερέων και μάντεων που εμφανίζονται ως δραματικά πρόσωπα με σκηνική δράση στα παραπάνω έργα, συναντήσαμε και τρεις περιπτώσεις ανωνύμων ιερουργών. Ειδικότερα ασχοληθήκαμε με τις μορφές της ιέρειας προφήτισσας στις *Ευμενίδες*, του ιερέα στον Πρόλογο του *Οιδίποδα Τυράννου* και τέλος, της Πυθίας στον *Ίωνα*. Και οι τρεις αυτές μορφές συνδέονται με τη λατρεία του Απόλλωνα. Μέσα από την προλογική εμφάνιση της Πυθίας στις *Ευμενίδες* αποκομίσαμε πολλές πληροφορίες για την καταγωγή της μαντικής τέχνης από τον Δία, τη σχέση της μαντικής με το Δελφικό μαντείο και τον θεό Απόλλωνα, τα τελετουργικά που επιτελούνταν στα μαντεία. Η έκταση και η ακρίβεια των σχετιζομένων με τη μαντική τέχνη πληροφοριών μπορεί να συγκριθεί μόνο με αυτές του *Προμηθέα Δεσμώτη*, για τις οποίες μιλήσαμε νωρίτερα.

Ο ανώνυμος ιερέας του Προλόγου στον *Οιδίποδα Τύραννο* αξιοποιήθηκε περισσότερο σκηνοθετικά από τον Σοφοκλή, προκειμένου να αναπαρασταθεί με τον πλέον εύληπτο τρόπο η συμμετοχή του λαού της Θήβας στη λιτανεία που γίνεται εξαιτίας της συμφοράς που ενέσκηψε στην πόλη. Μετά τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή έρχεται η σειρά του Ευριπίδη να αξιοποιήσει έναν ανώνυμο ιερέα για τις ανάγκες του έργου του. Όπως και στην περίπτωση των *Ευμενίδων,* έτσι και στον *Ίωνα* ο ποιητής χρησιμοποίησε τη μορφή της Πυθίας του Δελφικού μαντείου προκειμένου να προωθήσει την εξέλιξη της δράσης και να κάνει πιο εύληπτα ορισμένα στοιχεία του έργου που σχετίζονται με την θέση του Ίωνα σε αυτό. Ο δραματικός λόγος και η σκηνική παρουσία της, ωστόσο, σε

σύγκριση με την Αισχύλεια προφήτισσα, υπολείπονται κατά πολύ σε πληροφοριακό υλικό σχετικά με τη μαντική τέχνη.

Μια ιδιαίτερη αντιμετώπιση των ιερέων και μάντεων διαπιστώσαμε στην περίπτωση της Ευριπίδειας εργογραφίας. Ο μεγάλος τραγωδός, όπως είδαμε, αξιοποίησε στη σωζόμενη δραματουργία του όχι μόνο ξεχωριστά πρόσωπα ως ιερείς και μάντεις αλλά και ολόκληρα σύνολα ανθρώπων, με τη μορφή του Χορού, που αναλαμβάνουν τον ιερουργικό ρόλο σε τρεις από τις τραγωδίες του, στις *Φοίνισσες*, στις *Βάκχες* και στον *Ιππόλυτο*. Στις δυο πρώτες μάλιστα ο Χορός είναι γυναικείος και οι γυναίκες ιέρειες του Χορού δίνουν και τον τίτλο σε κάθε ένα από τα δράματα που πρωταγωνιστούν. Δεν μπορούμε να μην σταθούμε στο γεγονός πως ο Ευριπίδης στις *Φοίνισσες* αξιοποίησε στη θέση των ιερέων του ναού γυναίκες από ένα ξένο, βάρβαρο, εθνικό περιβάλλον που όμως προσαρμόζονται στις ανάγκες του ναού. Παράλληλα και στις *Βάκχες* ο Χορός αποτελείται από γυναίκες από τον Τμώλο της Λυδίας.

Και στους τρεις τραγικούς η ιερατική ή/και μαντική ιδιότητα δεν εξασφαλίζει στους φορείς της σε καμία περίπτωση την ευνοϊκή αντιμετώπισή τους είτε από τους ανθρώπους είτε από τους θεούς. Ο Προμηθεύς είναι μαρτυρικά αλυσοδεμένος σε έναν βράχο, η Κασσάνδρα δεν γίνεται πιστευτή και οδηγείται στον θάνατο, η Ιώ καταδιώκεται εξαντλημένη από την Ήρα, η Θεονόη παρά λίγο γλιτώνει την τιμωρία, η Ιφιγένεια διακινδυνεύει τη ζωή της για τη σωτηρία του αδελφού της ενώ στην καλύτερη των περιπτώσεων ο Τειρεσίας χλευάζεται και αμφισβητείται από τους άρχοντες. Μοναδική εξαίρεση όπου δεν υπήρξε κακομεταχείριση του πρωταγωνιστή είναι η περίπτωση του Ίωνα, του οποίου όμως η ιερατική θέση στο Δελφικό μαντείο είναι δευτερεύουσας σημασίας αφού απασχολείται εκεί ως νεωκόρος. Σε όλες τις περιπτώσεις που οι ιερατικοί φορείς είναι ανώνυμοι και δεν έχουν βασικό ρόλο στην πλοκή της δράσης είτε είναι μέλη Χορού, είτε η παρουσία τους δεν αντιμετωπίζεται εχθρικά στον βαθμό που βλέπουμε να συμβαίνει με τους προηγούμενους επώνυμους ιερείς και μάντεις.

Σε όλες τις περιπτώσεις των ιερέων και των μάντεων που είδαμε στο πρώτο μέρος, διαπιστώσαμε τη σύνδεση της παρθενίας με την ιερατική ιδιότητα: τόσο στην περίπτωση του Ιππόλυτου και του Ίωνα στις ομώνυμες τραγωδίες, όσο και της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, της Θεονόης στην *Ελένη* και της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα* και στις *Τρωάδες*. Είναι μάλιστα ενδεικτικό πως στην τελευταία περίπτωση

η Κασσάνδρα απεκδύεται τον ιερατικό της ρόλο αφού η ένωσή της με τον Αγαμέμνονα συνιστά προσβολή απέναντι στον θεό Απόλλωνα. Εξαίρεση στον παραπάνω κανόνα είναι ο Τειρεσίας, ο οποίος στις *Φοίνισσες* εμφανίζεται συνοδευόμενος από την κόρη του, όπως επίσης εξαίρεση αποτελεί ο συγκεκριμένος -επανερχόμενος στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη- μάντης ως προς την τυφλότητα του, που αποτελεί αποκλειστικό και αμετάβλητο χαρακτηριστικό του. Φαίνεται ότι οι τρεις τραγικοί ακολουθούσαν μια ορισμένη μυθολογική παράδοση ως προς τα πρόσωπα που επέλεγαν και αξιοποιούσαν στα έργα τους, από τα πυρηνικά μυθικά γνωρίσματα των οποίων (φύλο, ηλικία, παρθενία, τυφλότητα) οι επιμέρους αποκλίσεις ήταν ελάχιστες και τέτοιες ώστε να μη δημιουργείται σύγχυση στην πρόσληψή τους από το αθηναϊκό κοινό της εποχής διδασκαλίας του καθενός έργου.

Α.2. «Τυπικοί» ιερείς και μάντεις ως αφηγηματικά πρόσωπα, με εξω-σκηνική δράση

Αρχίζοντας την αναφορά μας στα αφηγηματικά πρόσωπα των «τυπικών» ιερέων και μάντεων με εξω-σκηνική δράση, θα πρέπει να υπενθυμίσουμε πως τα πρόσωπα αυτά αλλά και ο δραματικός χώρος όπου τοποθετούνται και που είναι συνήθως το Πυθικό μαντείο, βρίσκονται όχι μόνο εκτός της οπτικής επαφής των θεατών αλλά και σε ασύγχρονο χρονικό περιβάλλον με αυτό της σκηνικής δράσης. Οι χρησμοί και οι μαντείες μεταφέρονται από δραματικά πρόσωπα ή τον εκάστοτε Χορό στη σκηνή από έναν απομακρυσμένο αφηγηματικό χώρο που έχει ωστόσο καθοριστική σπουδαιότητα για την εξέλιξη της υπόθεσης. Είναι ευνόητο, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, πως οι θεατές δεν είναι σε θέση να πληροφορηθούν τα ιερουργικά γεγονότα που μεταφέρονται αφηγηματικά επί σκηνής από τους υποκριτές ή τον Χορό, κατά τη στιγμή που αυτά διαδραματίζονται, αλλά τα πληροφορούνται σε διακριτά μεταγενέστερο χρόνο. Επίσης, δεν μεταφέρονται με την ίδια έκταση και ακρίβεια οι πηγές των χρησμών, εκείνοι δηλαδή οι ιερείς και μάντεις που μετέφεραν τη θεία γνώση για ένα ζήτημα, όσο το περιεχόμενο αυτών που αφορά την εξέλιξη της δράσης. Δεν θα πρέπει βέβαια να

παραβλέπουμε πως στο αρχαίο δράμα οι σκηνές εκτυλίσσονταν κατεξοχήν σε έναν δημόσιο, εξωτερικό χώρο, μπροστά από το κτίριο της σκηνής, οπότε η σκηνή της χρησμοδοσίας ήταν αδύνατον ούτως ή άλλως να παρουσιαστεί και ως εκ τούτου αποδιδόταν με το δραματουργικό μέσο της αφήγησης.

Στη συνέχεια της εργασίας μας θα εστιάσουμε στις περιπτώσεις κατά τις οποίες τα λόγια των μάντεων μεταφέρονται αφηγηματικά από τα επί σκηνής δραματικά πρόσωπα ή/και τον εκάστοτε Χορό. Οι αφηγηματικές αυτές αναφορές αναδεικνύουν εμφανώς το περιεχόμενο των χρησμών αλλά εξαντλούν σε μια σύντομη τις περισσότερες φορές υπόμνηση τα πρόσωπα των ιερέων και μάντεων. Οι περισσότερες αναφορές που σχετίζονται με το Δελφικό μαντείο δεν περιλαμβάνουν συγκεκριμένα πρόσωπα μάντεων αλλά εννοούν αφηρημένα το ιερατείο του Μαντείου που ασχολούνταν με τη χρησμοδοσία.

Α.2.1. Ιερείς και μάντεις του Δελφικού ναού

Στο πρώτο υποκεφάλαιο αυτής της ενότητας θα ασχοληθούμε εξειδικευμένα με τους ιερείς και μάντεις του Δελφικού μαντείου, όπως αυτοί παρουσιάζονται σε κάθε θεματικό μυθικό κύκλο ξεχωριστά. Πιο συγκεκριμένα στον Ατρειδικό κύκλο θα εξετάσουμε την παρουσία τους στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Στον Θηβαϊκό κύκλο θα παρακολουθήσουμε τη δράση τους στους *Επτά επί Θήβας*, στον *Οιδίποδα Τύραννο* και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, στις *Ικέτιδες* και στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη. Στον Αττικό κύκλο θα μελετήσουμε τον δελφικό χρησμό στον *Ίωνα* και στον κύκλο της Μήδειας, τη «θεωρία» του Αιγέα και τον δελφικό χρησμό. Τέλος στον Τρωικό κύκλο θα ασχοληθούμε με τον δελφικό χρησμό και τον θάνατο του Νεοπτόλεμου στην *Ανδρομάχη*.

Α.2.1.1. Ατρειδικός κύκλος

Α.2.1.1.α. *Ορέστεια*

Αφηγηματικά «τυπικά» πρόσωπα ιερέων και μάντεων εμφανίζονται για πρώτη φορά στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου. Εκεί ο ποιητής, μέσα από τα λόγια είτε του Χορού είτε του Ορέστη ανατρέχει συχνά στις προφητείες που έδωσε ο Απόλλων, εννοώντας σαφώς τις χρησμοδοσίες του Πυθικού μαντείου.

Πιο συγκεκριμένα στις *Χοηφόρους* για πρώτη φορά έχουμε αναφορά σε κάποιον χρησμό στους στ. 269-270, όπου ο Ορέστης εκφράζει την ελπίδα πως δεν θα τον εγκαταλείψει ο παντοδύναμος χρησμός του Απόλλωνα (*οὗτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενὴς / χρησμὸς)*. Ως τον στ. 305 ο Ορέστης μιλά για τον χρησμό του Απόλλωνα αναγνωρίζοντάς τον ως θεϊκή εντολή (στ. 300: *θεοῦ τ' ἐφετμαὶ*) και εννοώντας προφανώς τους χρησμούς που δόθηκαν από το μαντείο των Δελφών.

Με ενδιαφέρον επίσης παρακολουθούμε στον στ. 550 τον Ορέστη να προφητεύει το μέλλον, μέσω της θείας βοήθειας, λέγοντας: *ἐγὼ κτείνω νιν, ὡς τοὔνειρον ἐννέπει τόδε* κι ο Χορός να του απαντά πως τον ονομάζει *τερασκόπον*, ονειροκρίτη, επίθετο που χρησιμοποιείται κατεξοχήν για τον Απόλλωνα. Αμέσως μετά, στους στ. 557-558, ο Ορέστης εκφράζει την εμπιστοσύνη του για την εκπλήρωση του σχεδίου του στις αψευδείς μαντείες του Απόλλωνα (*ᾗ καὶ Λοξίας ἐφήμισεν, / ἄναξ Ἀπόλλων, μάντις ἀψευδὴς τὸ πρίν)*. Βέβαια, μολονότι ο Ορέστης δεν υπαινίσσεται την ανακολουθία των χρησμών του Απόλλωνα, αυτοί θα αμφισβητηθούν στις *Ευμενίδες* (βλ. Α.1.5).

Μετά τη θρηνωδία του Χορού και τις επικλήσεις στη Δίκη και στην τιμωρία των Ερινύων (στ. 639-651) στο πρώτο Στάσιμο, οι εξελίξεις είναι ραγδαίες. Στο δεύτερο Επεισόδιο (στ. 653-782) ο Ορέστης, αφού συστήνεται ως ξένος από τη Φωκίδα, μεταφέρει στην Κλυταιμνήστρα την ψευδή είδηση του θανάτου του Ορέστη. Στην τυπική αντίδραση της βασίλισσας η γριά Κίλισσα που τον είχε αναθρέψει ξεσπά σε θρήνους. Ειδοποιείται ο Αίγισθος να επιστρέψει στο παλάτι άοπλος, εξυπηρετώντας τα αδιαφανή, προς το παρόν, σχέδια του Ορέστη. Ο Χορός στο δεύτερο Στάσιμο (στ. 783-837) κάνει ευχές στον Απόλλωνα, στον Δία και στον Ερμή να ευοδωθεί με τη βοήθειά τους το σχέδιο εκδίκησης του Ορέστη για τον θάνατο του πατέρα του. Το τρίτο Επεισόδιο (στ. 838-934) αποτελεί την κορύφωση της εκδικητικής πράξης του Ορέστη με την αρχική δολοφονία του Αιγίσθου στο εσωτερικό του παλατιού και τις κραυγές του δούλου που αναστατώνουν το παλάτι. Η Κλυταιμνήστρα ακούει τη φριχτή είδηση του θανάτου με το σχόλιο του δούλου πως οι νεκροί σκοτώνουν τον ζωντανό (στ. 886: *τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω*). Η βασίλισσα δεν αργεί να ανακαλέσει το όνειρό της (βλ. Β.1.2.3) και να συνειδητοποιήσει τη γρήγορη επαλήθευσή του (στ. 887: *ξυνῆκα τοὔπος ἐξ αἰνιγμάτων*). Ο Ορέστης εμφανίζεται μπροστά της (στ. 892) έτοιμος να εκπληρώσει το εκδικητικό του σχέδιο με τη δολοφονία της. Η Κλυταιμνήστρα συναισθανόμενη τη δεινή

θέση στην οποία έχει περιέλθει, επιστρατεύει τη μητρική της σχέση με τον Ορέστη (στ. 896-898).

Ο Ορέστης προς στιγμήν λιποψυχεί και στρέφεται στον φίλο του Πυλάδη ζητώντας τη συμβουλή του εάν μπορεί να σκοτώσει την ίδια του τη μάνα (στ. 899: *Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;*).[620] Σε αυτό ακριβώς το κομβικό σημείο θα θυμηθούμε την απομακρυσμένη χρησμική αφήγηση και την τεράστια σημασία της για τις δραματολογικές εξελίξεις στο έργο. Ο Αισχύλος αναδεικνύει τη δραματική σπουδαιότητα και τις σημασιολογικές προεκτάσεις του απολλώνιου χρησμού στην υπενθύμιση του Πυλάδη προς τον Ορέστη, όταν ο πρώτος, μπροστά στις παρακλήσεις της Κλυταιμνήστρας αμφιβάλλει για τη σκοπιμότητα της μητροκτονίας. Ο Πυλάδης τότε, για πρώτη και τελευταία φορά στο έργο, μιλά[621] θυμίζοντας στον φίλο του τους χρησμούς του Δελφικού μαντείου, εκτιμώντας πως αξίζει κανείς να έχει εχθρό τον καθένα, εννοώντας ακόμη και την ίδια του τη μητέρα για την περίπτωση της Κλυταιμνήστρας, παρά τους θεούς (στ. 900-902: *ποῦ δὴ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα / τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα; / ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον*). Ο Αισχύλος επαναφέρει σε ένα τόσο κρίσιμο σημείο για την εξέλιξη του δράματος τις παρελθοντικές απολλώνιες μαντείες, υπενθυμίζοντάς τες από έναν ήρωα που έως τότε ήταν βουβό πρόσωπο μέσα στο έργο. Ο Πυλάδης εμφανίζεται ως πιστός τηρητής της παλιάς προφητείας, που δεν την έχει λησμονήσει,[622] ενθαρρύνοντας τον Ορέστη να πράξει το δίκαιο για τους θεούς ούτως ώστε να βρει ανάπαυση και ο νεκρός.[623]

Στη συνέχεια ο Χορός στο τρίτο Στάσιμο (στ. 935-976), βλέπει πως εκπληρώθηκαν οι παλιοί χρησμοί (στ. 935-936: *ἔμολε μὲν δίκα Πριαμίδαις χρόνῳ, / βαρύδικος ποινά*) κι η απονομή δικαιοσύνης (στ. 949-952: *Δίκαν δέ νιν (...) ὀλέθριον*

[620] Ο Ορέστης στρέφεται στον πιστό του σύντροφο στο συγκεκριμένο σημείο επειδή βρίσκεται στο πλευρό του ανελλιπώς. Έχει μείνει σιωπηλός ως τώρα αλλά έχει παρακολουθήσει κάθε λεπτομέρεια της αντιπαράθεσης Κλυταιμνήστρας και Ορέστη, οπότε η θέση του είναι αξιόπιστη (Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, σ. 352).

[621] Ο Rose υποστηρίζει πως αυτή δεν είναι η πρώτη φορά που ο Πυλάδης μιλά στο έργο καθώς φαίνεται πως στους στ. 561-562 είναι αυτός που ζητά την είσοδο στο παλάτι, διότι εάν το έκανε ο Ορέστης δεν αποκλείεται να τον αναγνώριζαν και να αποτύγχανε το σχέδιό τους (Rose H.J., *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, vol.2, Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, Amsterdam 1958, σ. 174). Την υπόθεση αυτή αμφισβητεί ο Taplin, όπως επίσης και την υπόθεση περί ομιλητικής συμμετοχής του Πυλάδη στην περίπτωση των χαμένων τμημάτων του Προλόγου (Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, σ. 334).

[622] Cohen D., «The Theodicy of Aeschylus: Justice and Tyranny in the *Oresteia*», *Greece & Rome* 33(2) (1986), σσ. 129-141, σ. 137.

[623] Garvie, *Aeschylus, Choephori*, σσ. 294-295.

πνέουσ' ἐν ἐχθροῖς κότον), αφού συνδέει τις θυσίες με αίμα πάνω από τους τάφους -κι ειδικότερα αυτή της Κλυταιμνήστρας πάνω στον τάφο του συζύγου της- μετά το όνειρο με το φίδι που είδε. Επίσης στους στ. 953-955 (*ὁ Λοξίας ὁ Παρνασίας / μέγαν ἔχων μυχὸν χθονὸς / ἐπωρθίαζεν ἀδόλως)* η λέξη *Παρνασίας* είναι επίθετο που χαρακτηρίζει τον Απόλλωνα, για τη συμβολή του οποίου στην απονομή δικαιοσύνης μέσω της προφητείας του μαντείου του ο Χορός εκφράζει πανηγυρικά την ικανοποίησή του.

Στην Έξοδο (στ. 973-1076) του έργου εμφανίζεται ο Ορέστης κι ο Πυλάδης με τους ακολούθους τους μπροστά από το εκκύκλημα με τα πτώματα της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου.[624] Ο χρησμός έχει πια εκπληρωθεί καθώς δεν έχει μείνει πια κανείς θνητός που να ζητάει εκδίκηση.[625] Στην έναρξη της ομιλίας του (στ. 973) ο ήρωας προσπαθεί να δικαιωθεί για τις πράξεις του έναντι των θεατών. Δικαιολογεί το διπλό φονικό δείχνοντας στον Χορό το αιματοβαμμένο ύφασμα (στ. 981-982 και στ. 1010) με το οποίο παγιδεύτηκε ο πατέρας του. Η Κλυταιμνήστρα κι ο Αίγισθος παρουσιάζονται ως ληστές (στ. 1001-1004) ενώ ο ίδιος αισθάνεται πως εκπλήρωσε ένα οφειλόμενο χρέος στη γενιά του (στ. 1017-1019). Στους στ. 1029-1031 ο Ορέστης αναφέρει πως ο Απόλλων με τη μαντεία του είναι ο ηθικός αυτουργός των πράξεών του (*φίλτρα τόλμης τῆσδε πλειστηρίζομαι / τὸν πυθόμαντιν Λοξίαν, χρήσαντ' ἐμοὶ / πράξαντα μὲν ταῦτ' ἐκτὸς αἰτίας κακῆς εἶναι*). Έπειτα στους στ. 1035-1037 (*τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει προσίξομαι / μεσόμφαλόν θ' ἵδρυμα, Λοξίου πέδον, / πυρός τε φέγγος ἄφθιτον κεκλημένον)* αναγγέλλει πως θα πάει στους ναούς του Απόλλωνα για εξαγνισμό από το αίμα της μητέρας του (θυμόμαστε βέβαια και το όνειρο της βασίλισσας με τη σταγόνα αίματος όταν θήλαζε, βλ. Β.1.2.3) κρατώντας λιόκλαδα ζωσμένα με μαλλί. Ο ήρωας από τον στ. 1047 χάνει την προηγούμενη αίσθηση της δύναμής του, νιώθοντας την έλευση των Ερινύων που πλέον τον πλησιάζουν απειλητικές κεντρίζοντάς τον. Ο ήρωας φεύγει έντρομος με το κλαδί της ικεσίας για τον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς (στ. 1061-1062). Το έργο ολοκληρώνεται με τα λόγια παρηγοριάς του Χορού και την απορία του για το πού μπορεί να σταματήσει αυτή η μανία που έπληξε πάλι τον καταραμένο οίκο (στ. 1063-1076).

Δεν θα πρέπει επίσης να μείνει ασχολίαστη η αναφορά του ήρωα στο ήπαρ (στ. 270-271: *κἀξορθιάζων πολλὰ καὶ δυσχειμέρους / ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμὸν ἐξαυδώμενος*)

[624] Η σκηνή αυτή θυμίζει την αντίστοιχη εμφάνιση της Κλυταιμνήστρας μπροστά από το εκκύκλημα των δολοφονημένων Αγαμέμνονα και Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα*. (στ. 1437-1443).
[625] Herington C. J., *Αισχύλος*, μτφ. Μ. Γιουνή, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 138.

που εδώ σχετίζεται με κάτι που υπάρχει βαθιά στο εσωτερικό του ανθρώπινου οργανισμού συνδεόμενο βέβαια κι εδώ με την *ἄτη*.[626] Η έδρα της «φρενός» ή των «φρενών» προσδιορίζεται μέσα στο ήπαρ. Αυτό ορίζεται για τους τρεις τραγικούς ως το κέντρο από όπου εκπορεύεται η φυσιολογική ζωή. Επομένως εφόσον η «φρην» και οι «φρένες» συνδέονται άμεσα με το ήπαρ στο οποίο βρίσκονται εντός, συναποτελούν συντελεστικό παράγοντα της ανθρώπινης ύπαρξης, και κατ' επέκταση η οργή, μία από τις σημασίες της *άτης* εδώ, σχετίζεται με τη φυσιολογία του ανθρωπίνου οργανισμού. Για τη γενικότερη θέση της *ἄτης* στην εργογραφία του Αισχύλου, έχει υποστηριχθεί πως «ένα συναίσθημα γενικά έχει τόσο μικρότερη ηθική σημασία, όσο περισσότερο συνδέεται με τον φυσιολογικό μηχανισμό του ανθρωπίνου οργανισμού».[627] Ο ήρωας στους αμέσως προηγούμενους στίχους παραδέχεται πως ο χρησμός του Απόλλωνα ήταν αυτός που τον ώθησε σε τόσο μεγάλο κίνδυνο, εγκαθιστώντας στα σπλάχνα του τη βεβαιότητα της εκπλήρωσής του. Το *ἦπαρ* ως κέντρο της μαντικής είναι το ανθρώπινο όργανο που επιλέγει ο θεός της μαντικής για να επιτελέσει το έργο του.

Μια ιδιαίτερη περίπτωση σε ιερείς και μάντεις του Δελφικού ναού θα συναντήσουμε στην περίπτωση των *Ευμενίδων*. Εκεί ο Αισχύλος εμφανίζει τον ίδιο τον Απόλλωνα (στ. 64), δίνοντας χειροπιαστά την απόδειξη πως οι μαντείες δεν είναι αυθαιρεσίες κάποιων ιερατικών εκπροσώπων του δελφικού μαντείου αλλά έχουν το κύρος της θείας εκπόρευσης. Ειδικότερα από τον στ. 60 έως 63 ο Ορέστης επικαλείται τον κύριο του τόπου, τον Απόλλωνα που ως *ἰατρόμαντις* θα διώξει από αυτόν τον τόπο το κακό, αφήνοντας να διακρίνει δηλαδή με τον δικό του τρόπο ποιος από τους δυο είναι το κακό, ο Ορέστης ή οι Ερινύες (*τἀντεῦθεν ἤδη τῶνδε δεσπότῃ δόμων / αὐτῷ μελέσθω Λοξίᾳ μεγασθενεῖ. / ἰατρόμαντις δ' ἐστὶ καὶ τερασκόπος / καὶ τοῖσιν ἄλλοις δωμάτων καθάρσιος*). Το σθένος του Απόλλωνα αποδεικνύεται αδύναμο να ημερώσει τις Ερινύες. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο Αισχύλος ήταν ο πρώτος από τους τραγικούς ο οποίος παρουσίασε τις Ερινύες ενσαρκωμένες επί σκηνής.[628] Η έκφραση *ἰατρόμαντις*[629] σημαίνει

[626] Garvie, *Aeschylus Choephori*, σ. 112.
[627] Ρεντίφης Ηλ. Δ., *Η οργή στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1978, σσ. 75-78.
[628] Harrison E. J., *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Princeton University Press, Princeton 1955, σ. 232.
[629] Ο Απόλλων αποκαλείται *ιατρός* και *μάντις* στον *Πλούτο* του Αριστοφάνη (στ. 11). Ο *τερασκόπος* είναι με την ακριβή σημασία της λέξης ο «παρατηρητής κι ερμηνευτής των οιωνών» αλλά στην πράξη σχεδόν συνώνυμο του *μάντις* (*Αγαμέμνων* στ. 978, 1140, *Χοηφόροι* στ. 551) ενώ το *καθάρσιος* αποδίδει στον ρόλο

ακριβώς αυτόν που δίνει προφητικές συμβουλές για την αιτία και τη θεραπεία των νοσημάτων.[630]

Κατόπιν (στ. 64) εμφανίζεται ο ίδιος ο Απόλλων, ο οποίος μπορεί μεν να κοιμίζει τις Ερινύες, δεν τις εμποδίζει όμως να ξυπνούν και να συνεχίζουν την καταδίωξη του Ορέστη. Άλλωστε δεν είναι αυτός που θα θέσει τέρμα στη δίωξη του Ορέστη αλλά η Αθηνά. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά του Απόλλωνα στους Ολύμπιους θεούς (*θεῶν Ὀλυμπίων*) στον στ. 73, που γίνεται για να δηλωθεί η ύπαρξη και θεών που δεν μισούν τις Ερινύες, όπως είναι η μητέρα τους Νυξ, οι αδελφές τους οι Μοίρες, η Δίκη και ο Άδης.[631] Επιπλέον στον στ. 83 η έκφραση *ἐς τὸ πᾶν* χρησιμοποιείται από τον Αισχύλο επτά φορές στις *Ευμενίδες* και τρεις φορές στην υπόλοιπη *Ορέστεια* και πουθενά αλλού. Εννοείται το οριστικό, το μόνιμο, το τελειωμένο (*τό τέλειον*) που είναι μια από τις μεγαλύτερες ελπίδες της τριλογίας.[632] Θα ήταν άστοχο να μη θυμηθούμε την προσωνυμία *Τέλειος Ζευς* που αποδίδεται στον Δία και να μη δεχτούμε πως έχουμε κι εδώ μια συγκεκριμένη αναφορά στον ιερό αριθμό (επτά) του Απόλλωνα (βλ. Α.1.1.3) για τις προφητείες, η οποία μπορεί να συνδυαστεί με την εκπλήρωση των προφητειών που θα οδηγήσουν σε ένα τέλος. Στους στ. 85-93 ο Ορέστης ζητά τη βοήθεια του θεού. Αυτός του απαντά να πάει στην Αθήνα και θα τον βοηθήσει να σωθεί. Είναι ο ίδιος υπεύθυνος για τον Ορέστη.

Έπειτα στον στ. 169 το *μάντις ὢν* είναι ένας υπαινιγμός από τις Ερινύες πως ο Απόλλων ως μάντης θα έπρεπε να ήταν συνετός αλλά δεν είναι. Συνεχίζοντας την επίθεση εναντίον του (ως τον στ. 178) δικαιολογούν την προσβολή στο πρόσωπό του από το δικό του μίασμα έναντι του Δελφικού μαντείου για χάρη ενός θνητού, εννοώντας τον Ορέστη (στ. 169-172: *ἐφεστίῳ δὲ μάντις ὢν μιάσματι / μυχὸν ἐχράνατ' αὐτόσσυτος, αὐτόκλητος, / παρὰ νόμον θεῶν βρότεα μὲν τίων, / παλαιγενεῖς δὲ μοίρας φθίσας*).

Στους στ. 179-197 ο Απόλλων διώχνει τις Ερινύες από το μαντείο του (*ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν)* μιλώντας για τα φριχτά τελετουργικά τους. Στους στ. 197-234 διαμείβεται διάλογος μεταξύ Χορού και Απόλλωνα για το ποιος έχει δίκιο. Η κάθε μεριά ορίζει με διαφορετική προτεραιότητα την ιεραρχία των αξιών. Ο Χορός

του Απόλλωνα την πρωταρχική αντιπροσωπευτική δύναμη σε θέματα σχετιζόμενα με τη μίανση και την απομάκρυνσή της (Garvie, *Aeschylus Choephori*, σ. 134).

[630] Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. σ. 209.

[631] Garvie, *Aeschylus Choephori*, σ. 140.

[632] *Στο ίδιο*, σ. 143.

τονίζει (στ. 202) πως ήταν ο χρησμός του Απόλλωνα για τη μητροκτονία (*ἔχρησας ὥστε τὸν ξένον μητροκτονεῖν*) που οδήγησε τον Ορέστη στη δολοφονική πράξη, αλλά η παρουσία των Ερινύων δικαιολογείται από το πανάρχαιο ορισμένο χρέος τους (στ. 208: *ἀλλ' ἔστιν ἡμῖν τοῦτο προστεταγμένον*) για εκδίκηση κι αποκατάσταση της δικαιοσύνης. Στους στ. 217-218 αφού έχει συμπεριλάβει την κρίση του Δία, της τέλειας Ήρας, της Αφροδίτης κι έπειτα της Αθηνάς, κάνει λόγο για ζητήματα (συζυγικοί όρκοι) που κρίνονται και από τη Μοίρα και τη Δίκη (*εὐνὴ γὰρ ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ μόρσιμος ὅρκου 'στὶ μείζων τῇ δίκῃ φρουρουμένη*). Στον στ. 226 (*σὺ δ' οὖν δίωκε καὶ πόνον πλείω τίθου*) ο Απόλλων προφητεύει την τιμωρία των Ερινύων που θα υποστούν -λόγω της δίωξης του Ορέστη- μεγαλύτερη ταλαιπωρία, επιπλέον του πόνου που ήδη δοκίμασαν. Η προφητεία εκπληρώνεται δεόντως στον στ. 248 (*πολλοῖς δὲ μόχθοις ἀνδροκμῆσι φυσιᾷ*).

Με την έναρξη της δίκης του Ορέστη (στ. 575 κ.ε.) γεννάται στους θεατές η απορία πώς είναι δυνατόν ο Απόλλων να μη γνώριζε το αποτέλεσμα όντας ο ίδιος ο θεός της μαντείας και γνώστης του συνολικού χρόνου. Κάτι αντίστοιχο συναντήσαμε και στην περίπτωση του *Προμηθέα* ως προς τον Δία (βλ. Α.1.3). Στον στ. 594 ο Χορός ρωτά τον Ορέστη ποιος τον συμβούλευσε να φονεύσει κι αυτός απαντά «*του θεού οι χρησμοί*» κι αμέσως μετά στον στ. 595 ο Χορός ξαναρωτά: «είπε ο μάντης να γίνεις μητροκτόνος»; (*ὁ μάντις ἐξηγεῖτό σοι μητροκτονεῖν;*) Ο δύσπιστος τόνος αυτής της ερώτησης είναι μια ρητορική προσποίηση εφόσον η ομιλήτρια γνωρίζει την απάντηση (στ. 202-203). Στόχος της είναι να πείσει τους ενόρκους ότι ένας Απόλλων που είναι δυνατόν να προστάζει μια τέτοια τερατώδη πράξη δεν είναι αληθινός μάντης.[633]

Σε αντιδιαστολή με τα προηγούμενα, μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια συναντούμε στον στ. 615 όπου ο ίδιος ο Απόλλων αναφέρει πως: «δεν μπορώ να πω ψέματα επειδή είμαι μάντης» (*μάντις ὢν δ' οὐ ψεύσομαι*). Συνδυάζεται δηλαδή η έννοια της αλήθειας με τη μαντεία. Ένας μάντης, εάν είναι πράγματι μάντης, ποτέ δεν ψεύδεται ή σφάλλει (Αισχ. *Επτά*. στ. 24-26 *ο μάντις φησί… αψευδεί τέχνη*, *Αγαμ.* στ. 249), και ειδικά εάν πρόκειται για τις εξαγγελίες των Δελφών που ήταν *νημερτέα* (*Υμν. Απολ.*132, πβ. Πλάτ. *Απ.* 21b).[634] Μπορούμε να συνδέσουμε αυτήν τη θέση με τους στ. 713-714 όπου ο Απόλλων ζητά από τους κριτές να σεβαστούν τις μαντείες του για να μη βγουν κούφιες. Άραγε οι άνθρωποι,

[633] Garvie, *Aeschylus Choephori*, σ. 286.
[634] *Στο ίδιο*, σ. 293.

πέραν των όποιων αξιωμάτων τους, ως εκπρόσωποι των θεών (ιερείς ή μάντεις) αλλά και ως δωρεολήπτες μιας τέτοιας θείας ευεργεσίας, επαληθεύουν τις μαντείες αυτές ή όχι;

Ως τον στ. 621 ο Απόλλων επικαλείται τη δύναμη του Δία για τους χρησμούς του. Δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει πως κάθε επίσημη απόκριση που δίνεται από τον Απόλλωνα στους Δελφούς δίνεται βάσει των οδηγιών του Δία. Στον στ. 649, τέλος, το *ἐπῳδὰς* αναφέρεται σε θεραπευτικές, μαγικές επικλήσεις, ξόρκια (*Αγαμ*. στ. 1019-1021, Πινδ. *Πυθ*. 3.51, Σοφ. *Αίας* στ. 581-582, Πλατ. *Πολ*. 426b.) που σύμφωνα με τον Απόλλωνα δεν είναι σε θέση να αλλάξουν τη βουλή του Δία για το αναπότρεπτο του ανθρώπινου θανάτου (στ.648: *οὔτις ἔστ' ἀνάστασις*).

Μια πολύ σύντομη αναφορά στους δελφικούς χρησμούς θα συναντήσουμε αμέσως στη συνέχεια από τον Χορό. Ειδικότερα στον στ. 622 (*Ζεύς, ὡς λέγεις σύ, τόνδε χρησμὸν ὤπασε*) ο Χορός αναγνωρίζει την προέλευση των μαντειών του Απόλλωνα από τον Δία ενώ στους στ. 655-656 αναρωτιέται ποιες θυσίες μπορούν να ξεπλύνουν το μίασμα της μητροκτονίας. Στον στ. 668 (*τὸ σὸν πόλισμα καὶ στρατὸν τεύξω μέγαν*) το *μέγαν* αποτελεί την πρώτη από τις πολλές προφητείες σε σχέση με το μελλοντικό μεγαλείο της Αθήνας (πρβλ. στ. 853-854, 869, 903-915, 917-920, 996, 1007-1009). Στον στ. 700 το *ταρβοῦντες* (φόβος) συμπληρώνει τις τρεις κεντρικές έννοιες του έργου μαζί με τη δίκη και το σέβας. Ο ίδιος πάλι ο Χορός, αφού πρώτα ο Απόλλων έχει ζητήσει τον σεβασμό των δικών του χρησμών και του Δία (στ. 713-714: *κἄγωγε χρησμοὺς τοὺς ἐμούς τε καὶ Διὸς / ταρβεῖν κελεύω μηδ' ἀκαρπώτους κτίσαι*), αμφισβητεί την ιερότητα των μαντείων μετά την απόφαση (στ. 715-716: *μαντεῖα δ' οὐκέθ' ἁγνὰ / μαντεύσῃ νέμων*). Ενώ η έννοια ενός μολυσμένου ναού είναι εύκολα κατανοητή, δεν συμβαίνει το ίδιο με την έννοια μιας «μιαρής» μαντικής αποκρίσεως. Επιπρόσθετα το *νέμων* θα μπορούσε να δημιουργήσει στον νου το άτοπο ενδεχόμενο ότι ο Απόλλων θα μπορούσε να ιδρύσει ένα νέο ιερό, απαλλαγμένο μιάσματος, σε κάποιο άλλο μέρος εκτός των Δελφών (βλ. Α.1.7.5).

Στη συνέχεια της δίκης, με την παρουσία και της Αθηνάς, βλέπουμε πως το αποτέλεσμα ουσιαστικά κρίνεται από τη θέληση του Δία.[635] Ο Απόλλων είναι απλώς ο *Διὸς προφήτης* (στ. 18: *Διὸς προφήτης δ' ἐστὶ Λοξίας πατρός*), αλλά και η Αθηνά δηλώνει πως ανήκει ολοκληρωτικά στον Δία (στ. 738: *κάρτα δ' εἰμὶ τοῦ πατρός*). Η προσφυγή στο

[635] Murray, *Aeschulus, The Creator of Tragedy*, σ. 169.

μαντείο έγινε εν ονόματι ενός χρησμού που έπρεπε να εκπληρωθεί (*Χοηφόροι*, στ. 1035-1036) αλλά ο ήρωας έφτασε στην Αθήνα για δίκη καταδιωκόμενος από τις Ερινύες. Η οριστική εκπλήρωση του χρησμού θα έρθει στο τέλος του έργου με την αθωωτική ψήφο της Αθηνάς αφού *ἐκ Διὸς γὰρ λαμπρὰ μαρτύρια παρῆν,/ αὐτός θ' ὁ χρήσας αὐτὸς ἦν ὁ μαρτυρῶν* (στ. 797-798). Οι Ερινύες αλλάζουν τη φύση τους και γίνονται πια Ευμενίδες αφού ο χρησμός έχει πια ολοκληρωθεί. Να παρατηρήσουμε πως αυτές είναι οι μόνες αναφορές του Χορού που σχετίζονται με το θέμα μας και εμπλέκουν τον Απόλλωνα ή τις Ερινύες ως δραματικά ή αφηγηματικά πρόσωπα.

Α.2.1.1.β. ***Ηλέκτρα*** **Σοφοκλή**

Το πρώτο ίχνος αναφοράς σε χρησμοδοσία εκ μέρους των ιερέων και μάντεων του Δελφικού ναού εντοπίζουμε στον Πρόλογο της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, όπου ο Ορέστης απευθυνόμενος στον Παιδαγωγό, του γνωστοποιεί την επίσκεψή του στο Πυθικό μαντείο προκειμένου να μάθει τον τρόπο με τον οποίον θα εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του. Εκεί έλαβε χρησμό από τον Απόλλωνα σύμφωνα με τον οποίον μόνος του ο Ορέστης, δίχως στρατό κι ασπίδες, αλλά με δόλο, θα εκδικηθεί τον δίκαιο φόνο (στ. 36-37: *ἄσκευον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ/ δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγάς*). Ο χρησμός που δόθηκε έχει μεγάλη σημασία για την οικονομία των μελλοντικών γεγονότων του έργου. Παρακάτω μάλιστα (στ. 49: *ἄθλοισι Πυθικοῖσιν*) ο ήρωας υποδεικνύει στον Παιδαγωγό να πει ψέματα πως ο Ορέστης σκοτώθηκε στους πυθικούς αγώνες με την άμαξά του. Η σημασία του χρησμού είναι πως η ευθύνη της εκδίκησης βαραίνει αποκλειστικά τον ήρωα και δεν θα πρέπει να αναζητήσει τη βοήθεια τυχόν συμμάχων. Η πράξη βέβαια πρέπει να γίνει με μυστικότητα (*κλέψαι*) και να οδηγήσει μέσω του φόνου σε μια δίκαιη αποκατάσταση (*ἐνδίκους σφαγάς*). Ο ποιητής, με την απάντηση που δίνει ο Απόλλων, υπονοεί πως ο θεός εγκρίνει την εκδικητική διάθεση του Ορέστη. Ο Σοφοκλής ήδη από τους πρώτους στίχους δείχνει την πίστη του στους χρησμούς με το να τους κάνει σκελετό της δραματικής πλοκής,[636] σε μεγαλύτερη μάλιστα δραματική (ποσοτική και ποιοτική) έκταση από αυτή που προσφέρουν στους χρησμούς ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης στα δικά τους έργα.[637] Οι ιερείς μιλάνε εκ μέρους

[636] Webster, *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, σσ. 41-42.
[637] Denniston J. D., *Ευριπίδου Ηλέκτρα*, μτφ. Φ. Αδαμίδη, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2010, σ. 15.

του θεού Απόλλωνα κι έτσι η δράση και τα αποτελέσματα των πράξεων των ηρώων εξαρτώνται από την υπακοή και τήρηση μιας άνωθεν εντολής. Ο ήρωας συλλαμβάνει και δρομολογεί τον δόλο με τον οποίο θα φέρει εις πέρας το εκδικητικό του σχέδιο, αιφνιδιάζοντας τους εχθρούς του. Σύμφωνα με αυτό, ο Παιδαγωγός θα αναγγείλει στο παλάτι τον θάνατο του Ορέστη στους Πυθικούς αθλητικούς αγώνες (στ. 45-50). Στη συνέχεια ο ίδιος ο Ορέστης μαζί με τον Πυλάδη θα παρουσιαστούν ως ξένοι που μεταφέρουν σε μια τεφροδόχο τις στάχτες του νεκρού (στ. 54-58). Με αυτό τον τρόπο θα εξασφαλίσουν την είσοδό τους στο παλάτι δίχως να εγείρουν υποψίες.

Διάφοροι ερευνητές υιοθετούν την άποψη πως το ερώτημα που διατύπωσε ο Ορέστης στο μαντείο σχετικά με τον τρόπο εκδίκησης του θανάτου του πατέρα του είναι λάθος. Ακόμη και εάν ο Ορέστης ρώτησε για τα μέσα και όχι για τον σκοπό του εγχειρήματος του δεν υπάρχει κανείς λόγος να δεχτούμε πως ο Απόλλων δεν ενέκρινε τον σκοπό ή ότι οι θεοί γενικά του Σοφοκλή δεν κρύβονται πίσω από τον άγραφο νόμο της ανταπόδοσης.[638] Δεν είναι άλλωστε τυχαία η συχνότητα με την οποία σε όλο το έργο αναφέρεται ο ρόλος του Απόλλωνα αλλά και των Ερινύων,[639] δίχως να εντοπίζονται ανάλογες παραπομπές σε άλλους θεούς.

Μολονότι ο χρησμός αναφέρει την επιτέλεση της πράξης μόνο από τον Ορέστη, δίχως την παραμικρή βοήθεια, δεν μπορούμε να μη σταθούμε στις πολύ χαρακτηριστικές περιπτώσεις της επίκλησης των Ερινύων τόσο από την ίδια την Ηλέκτρα όσο και από την Κλυταιμνήστρα. Οι Ερινύες δηλαδή έχουν πάρει ή καλούνται να πάρουν το μέρος ενός μητροκτόνου ή μιας συζυγοκτόνου; Πρώτη η Ηλέκτρα στον Πρόλογο του έργου είναι αυτή που επικαλείται τις Ερινύες, μαζί με άλλους θεούς, να προστρέξουν ως εκδικητές του φόνου του πατέρα της, στέλνοντας παράλληλα για βοήθειά της τον αδερφό της (στ. 110-116: *ὦ δῶμ' Ἀίδου καὶ Περσεφόνης, / ὦ χθόνι' Ἑρμῆ καὶ πότνι' Ἀρά, / σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἐρινύες, / αἳ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὁρᾶθ', / αἳ τοὺς εὐνὰς ὑποκλεπτομένους, /*

[638] Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*, σ. 327.

[639] Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή είναι από τις σπάνιες εξαιρέσεις που παρατηρούμε την αναφορά στον ρόλο των Ερινύων σε τόσο μεγάλη έκταση (τέσσερις φορές ονομαστικά μέσα στο έργο) σε σχέση με την υπόλοιπη δραματουργική παραγωγή του. Ο ποιητής φαίνεται πως είναι επηρεασμένος από τον στοχασμό του Αισχύλου και την πλούσια αναφορά των Ερινύων στη δική του παραγωγή δίνοντας σε αυτές θεμελιώδη ρόλο στην ερμηνεία του παρόντος δράματος (Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*, σ. 305). Δεν είναι άλλωστε τυχαία η αντικατάσταση των Ερινύων με την Κλυταιμνήστρα μιας και τώρα δεν είναι αυτές που πίνουν με απληστία το αίμα των εγκληματιών αλλά η ίδια η βασίλισσα που, σύμφωνα με την Ηλέκτρα, ρουφάει αχόρταγα το αίμα της στο παλάτι (στ. 785 – 786: *ξύνοικος ἦν μοι, τοὐμὸν ἐκπίνουσ' ἀεὶ/ ψυχῆς ἄκρατον αἷμα*) (Baldry, *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 185).

ἔλθετ', ἀρήξατε, τείσασθε πατρὸς / φόνον ἠμετέρου). Παρατηρούμε πως ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί στο ίδιο απόσπασμα μαζί την ονομασία της *Ἀρᾶς* και των *Ἐρινύων*.[640] Διαπιστώνουμε πως η έννοια της Κατάρας αποδίδεται άλλοτε ως *Ἀρά* και άλλοτε ως *Ἐρινύες*. Η αναφορά τους ως *θεῶν παῖδες* δεν έχει σχέση τόσο με τη θεϊκή τους καταγωγή, ως τέκνων της Γης και του Σκότους, αλλά περισσότερο με τη διάθεση και την αποφασιστικότητα των θεών να τιμωρήσουν κάθε έννοια ενοχής.[641] Η Ηλέκτρα επικαλείται τις Ερινύες να τιμωρήσουν εκδικητικά όχι μόνο τους υπευθύνους για τον άδικο φόνο του πατέρα της (*τοὺς ἀδίκως θνῄσκοντας ὁρᾶθ*) αλλά ακόμη και όσους στο όνομα του έρωτά τους χρησιμοποίησαν ανίερα μέσα (*τοὺς εὐνὰς ὑποκλεπτομένους*) για να τον εξασφαλίσουν, με τον θάνατο του πατέρα της. Η κατηγορία είναι διπλή και αναφέρεται στο δίδυμο Αίγισθου - Κλυταιμνήστρας. Αργότερα πάλι, συνομιλώντας με τον Χορό, εκφράζει την έκπληξή της που η μητέρα της κοιμάται με τον Αίγισθο δίχως να φοβάται καμιά εκδίκηση των θεών από τις Ερινύες (στ. 276: *Ἐρινὺν οὔτιν' ἐκφοβουμένη*).

Ενώ ο χρησμός έχει κάνει αναφορά σε μια εκδικητική πράξη που θα τελέσει δίχως βοήθεια και με δόλο ο Ορέστης, η επίκληση σε βοηθούς συνεχίζεται. Μετά την αναφορά στις Ερινύες από την Ηλέκτρα θα ακολουθήσει η αναφορά στη Δίκη από τον Χορό. Ο χρησμός του Απόλλωνα θα εκπληρωθεί με την έλευση της Δίκης. Στο πρώτο Στάσιμο ο Χορός εκφράζει την άποψη πως η προμάντισσα Δίκη θα έρθει κρατώντας στα χέρια τη δίκαιη δύναμη (στ. 475-476: *εἶσιν ἁ πρόμαντις / Δίκα, δίκαια φερομένα χεροῖν κράτη*). Ονομάζεται *πρόμαντις* γιατί ήδη με το όνειρο που έστειλε στην Κλυταιμνήστρα έχει δώσει μια μικρή ένδειξη της εκδίκησης που θα ακολουθήσει.[642] Η ηρωίδα βέβαια αργότερα (στ. 528), αναφερόμενη στη θυσία της Ιφιγένειας, θεωρεί τη Δίκη ως δική της βοηθό που είναι υπεύθυνη για τον θάνατο του Αγαμέμνονα (*ἡ γὰρ Δίκη νιν εἶλεν, οὐκ ἐγὼ μόνη*), αγνοώντας προφανώς τον μαντικό χαρακτήρα της που ανέφερε ο Χορός.

---

[640] Δεν είναι η πρώτη φορά που ο ποιητής κάνει κάτι ανάλογο εάν θυμηθούμε την επίκληση του Οιδίποδα στις *ἀράς* ως συμμάχους του ενάντια στους γιους του (*Οιδίπους επί Κολωνώ* στ. 1375 *τοιάσδ' ἀρὰς σφῷν πρόσθε τ' ἐξανῆκ' ἐγὼ*) ενώ στη συνέχεια επικαλείται ξεχωριστά τις Ερινύες (*Οιδίπους επί Κολωνώ* στ. 1391 *καλῶ δὲ τάσδε δαίμονας*).

[641] Jebb C. R., *Sophocles. The Plays and Fragments, The Electra*, Cambridge University Press, New York 1894, σ. 23.

[642] Τον ίδιο χαρακτηρισμό είχαμε ακούσει πάλι από το στόμα του Χορού για την ίδια περίπτωση στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, πάλι για το όνειρο της Κλυταιμνήστρας (στ. 33 *δόμων ὀνειρόμαντις*). Η Δίκη συνεπώς θα ακολουθήσει ως μια δύναμη εκδίκησης, όπως ακριβώς την είχαμε δει και την Έξοδο του *Αίαντα* (στ. 1390 *μνήμων τ' Ἐρινὺς καὶ τελεσφόρος Δίκη*).

Ειδικότερα ο Χορός τής αποδίδει την έννοια της νικηφόρου εκδίκησης (*δίκαια φερομένα χεροῖν κράτη*) καθώς με την αποκατάσταση του αισθήματος δικαιοσύνης ουσιαστικά απονέμεται ένας θριαμβευτικός χαρακτήρας νικητή, σε μια μεταφορική μάχη εναντίον της αδικίας και της ενοχής.[643]

Η Ηλέκτρα στο πρώτο Επεισόδιο (στ. 251-471) μιλά πιεσμένη από το μίσος της προς την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο για την κατάσταση που επικρατεί στο παλάτι, ευελπιστώντας στην επιστροφή του Ορέστη. Εμφανίζεται τότε η Χρυσόθεμις (στ. 328) και στον διάλογο των δυο αδερφών αντιπαρατίθενται η συμμόρφωση της μιας αδελφής με το περιβάλλον του παλατιού και, από την άλλη, η δυναμική και χρόνια αντίδραση της Ηλέκτρας. Η Χρυσόθεμις ανακοινώνει πως πηγαίνει να προσφέρει χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα έπειτα από ένα όνειρο που είδε η Κλυταιμνήστρα (βλ. Β.1.2.3). Η Ηλέκτρα τής ζητά να μην προσφέρει αυτές τις χοές αλλά να τις ανταλλάξει με πλεξίδες από τα μαλλιά τους, παρακαλώντας τον νεκρό να βοηθήσει τον Ορέστη να έρθει ως εκδικητής (στ. 431-464). Η αδερφή της, φανερώνοντας τον δειλό της χαρακτήρα, συμφωνεί παρακαλώντας να μη μάθει κανείς γι' αυτή την αλλαγή (στ. 466-471).

Ο Χορός στο πρώτο Στάσιμο συμπαραστέκεται στην Ηλέκτρα συμπληρώνοντας πως, εάν δεν επαληθευτεί το όνειρο της Κλυταιμνήστρας, ούτε τα όνειρα ούτε οι χρησμοί μπορούν να είναι έγκυροι (στ. 499-503: *οὐκ εἰσὶν ἐν δεινοῖς ὀνεί/ροις οὐδ' ἐν θεσφάτοις / εἰ μὴ τόδε φάσμα νυ/κτὸς εὖ κατασχήσει*).

Στο Β΄ Επεισόδιο (στ. 516-1057) εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα, για να προσευχηθεί στον Απόλλωνα να την απαλλάξει από τους εχθρούς της, ξεκινώντας μια λεκτική αντιπαράθεση με την Ηλέκτρα για την επιθετική συμπεριφορά της απέναντι σε αυτήν και στον Αίγισθο. Την αντιπαράθεση των δυο γυναικών διακόπτει ο Παιδαγωγός (στ. 660) ο οποίος, ακολουθώντας το σχέδιο του Ορέστη, ενημερώνει για τον υποτιθέμενο θάνατο του ήρωα (στ. 673: *τέθνηκ' Ὀρέστης· ἐν βραχεῖ ξυνθεὶς λέγω*) διηγούμενος με κάθε λεπτομέρεια το σχετικό περιστατικό στους Πυθικούς αγώνες (στ. 679-763). Όταν η Κλυταιμνήστρα δικαιολογεί τον θάνατο του Ορέστη η Ηλέκτρα ζητά από τη Νέμεση να την ακούσει για ό,τι ξεστόμισε (στ. 792: *ἄκουε, Νέμεσι τοῦ θανόντος ἀρτίως*). Η ηρωίδα εδώ εκφράζει τη βεβαιότητά της πως και χωρίς βοήθεια θα εκδικηθεί

[643] Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, The Electra*, σ. 71.

για τον αδερφό της. Η σύνδεση αυτής της βεβαιότητας για εκδίκηση με την εικόνα μοναξιάς της Ηλέκτρας είναι εύρημα του ποιητή, θέλοντας να δείξει πως η ηρωίδα θεωρεί τον εαυτό της και την Χρυσόθεμη ως αντικαταστάτριες του Ορέστη.[644] Η *Νέμεσις* είναι η θεότητα που απαιτεί να λάβει ο καθένας την οφειλή του. Για τους νεκρούς η Νέμεσις είναι η εκδίκηση για όσα κακά τους έκαναν, θυμίζοντας κάπως τα λόγια του Χορού στο πρώτο Στάσιμο (στ. 475-476) για τη σύνδεση της Δίκης με τις Ερινύες.[645]

Τη Νέμεση θα επικαλεστεί και στην Έξοδο ο Αίγισθος βλέποντας το νεκρό σώμα της Κλυταιμνήστρας καλυμμένο επί σκηνής (στ. 1467: *εἰ δ' ἔπεστι νέμεσις οὐ λέγω*). Εδώ ο ήρωας μιλά μάλλον ειρωνικά σαν να μην είναι δική του η δικαιοδοσία να κρίνει τις πράξεις των άλλων. Προηγουμένως ο ίδιος ο Χορός είχε απορήσει που κρύφτηκε ο Δίας με τους κεραυνούς του κι ο Ήλιος στο άκουσμα της είδησης του θανάτου του Ορέστη (στ. 823-825: *ποῦ ποτε κεραυνοὶ Διός, ἢ / ποῦ φαέθων Ἅλιος, εἰ ταῦτ' ἐφορῶν/τες κρύπτουσιν ἔκηλοι;*). Η αναφορά είναι ενδεικτική της φωτεινότητας με την οποία ο θεός Ήλιος πρέπει να γνωστοποιήσει το τραγικό συμβάν και ο Δίας με τους κεραυνούς του να τιμωρήσει τους ενόχους.

Όταν στη συνέχεια η Χρυσόθεμις επιστρέφει χαρούμενη από τον τάφο του πατέρα της αφού έχει αναγνωρίσει την πλεξίδα από τα μαλλιά του Ορέστη, λέει στην Ηλέκτρα πως ο ίδιος θεός δεν παραστέκει πάντα τους ίδιους και τώρα ήρθε η στιγμή που θα προσφερθούν σε αυτές τα μεγάλα αγαθά (στ. 916-917: *τοῖς αὐτοῖσί τοι / οὐχ αὐτὸς αἰεὶ δαιμόνων παραστατεῖ*). Λίγους στίχους αργότερα, ωστόσο, αφού έχει ακούσει από την Ηλέκτρα τα νέα του θανάτου του Ορέστη και αφού αρνείται να συμπράξει μαζί της στο σχέδιο δολοφονίας του Αίγισθου, λέει πως η τύχη βοηθά αδιάλειπτα τους εχθρούς τους (στ. 999-1000: *δαίμων δὲ τοῖς μὲν εὐτυχεῖ καθ' ἡμέραν, / ἡμῖν δ' ἀπορρεῖ κἀπὶ μηδὲν ἔρχεται*).

Στο δεύτερο Στάσιμο (στ. 1058-1097) ο Χορός μιλά για τον ηρωισμό της Ηλέκτρας που ετοιμάζεται να συντρίψει τη διπλή Ερινύα (στ. 1080: *διδύμαν ἑλοῦσ' Ἐρινύν*), εννοώντας τον Αίγισθο και την Κλυταιμνήστρα, ενώ κρίνει πως αυτή της η ανδρεία θα κριθεί αξιέπαινη βάσει των επιταγών του ίδιου του Δία (στ. 1097: *ἄριστα τᾷ*

[644] Mossman J., «Women's Voices in Sophocles», στο A. Markantonatos (ed.) *Brill's Companion to Sofhocles*, Brill, Leiden 2012, σ. 428.

[645] Τα *Νεμέσεια* άλλωστε στην αρχαία Αθήνα ήταν ορισμένες τελετουργίες στη μνήμη των νεκρών (Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, The Electra*, σ. 115).

Ζηνὸς εὐσεβείᾳ). Εν προκειμένω πρέπει να σταθούμε στο γεγονός πως με την τελευταία αυτή ονομαστική επίκληση στις Ερινύες ο Σοφοκλής προλαβαίνει τις προσδοκίες των θεατών που ξέρουν τον μύθο με την τελική επέμβαση των Ερινύων (*Ορέστεια*). Εφόσον η βασίλισσα δολοφονούνταν στο τέλος του δράματος, το κοινό θα περίμενε την εμφάνιση των Ερινύων. Ωστόσο ο ποιητής αποφεύγει αυτή την ανεπιθύμητη από τον ίδιο κατάληξη με την εμφάνιση του Αιγίσθου, αμέσως μετά τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας, και τον άμεσο επακόλουθο θάνατό του. Με αυτή τη σειρά της δράσης και την αντιστροφή της σειράς των θανάτων οι Ερινύες δεν βρίσκουν χώρο να επέμβουν.[646] Δεν μπορούμε εν προκειμένου να μην αναγνωρίσουμε πως ο Σοφοκλής αφήνοντας με αυτό τον τρόπο εκκρεμή την εκδίωξη του Ορέστη, παίρνει πιθανότατα θέση υπέρ της μητροκτονικής πράξης του ήρωα, σε αντίθεση με τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη.

Στο τρίτο Επεισόδιο (στ. 1098-1383) ο Ορέστης εμφανίζεται με τον Πυλάδη, ως ξένος από τη Φωκίδα, σταλμένος από τον Στρόφιο. Ζητά τον Αίγισθο, φέρνοντας την τεφροδόχο του υποτιθέμενου νεκρού Ορέστη. Η Ηλέκτρα αφού παραλαμβάνει την υδρία με την υποτιθέμενη τέφρα από το νεκρό σώμα του Ορέστη μοιρολογεί λέγοντας πως τους κατατρέχει ο δαίμονας της δυστυχίας (στ. 1156-1157: *ἀλλὰ ταῦθ' ὁ δυστυχὴς / δαίμων ὁ σός τε κἀμὸς ἐξαφείλετο*). Η στιχομυθία των δύο αδερφών θα οδηγήσει στην ευτυχή «αναγνώριση» και θα μεταστρέψει τα συναισθήματά τους από την άκρα απόγνωση στην υπέρτατη χαρά. Όταν, ύστερα από αυτή τη σκηνή της αναγνώρισης, ο Ορέστης της ζητά να μην είναι τόσο εκδηλωτική από τον φόβο μήπως γίνει αντιληπτός από κάποιον που δεν πρέπει, εννοώντας την Κλυταιμνήστρα, η Ηλέκτρα διατείνεται πως δεν φοβάται αλλά θα υπακούσει στις υποδείξεις του αδερφού της καθώς έχει κι η ίδια βιώσει τις οδυνηρές συνέπειες ενός πολέμου και του κλίματος φόβου που δημιουργεί (στ. 1243-1244). Αμέσως μετά πάλι αναγνωρίζει ως απάντηση στις προσευχές της και ως σύμπραξη των θεών (στ. 1270: *δαιμόνιον αὐτὸ τίθημ' ἐγώ*) το αίτημά της για απονομή δικαιοσύνης.[647] Μετά τη Δίκη και τις Ερινύες, οι θεϊκές ενισχύσεις προς τον Ορέστη συνεχίζονται.

Με την αναφορά στον Άρη πάλι αρχίζει το τρίτο Στάσιμο όπου ο Χορός βλέπει τον θεό να φυσά το αίμα που εισέρχεται στο παλάτι (στ. 1384-1385: *ἴδεθ' ὅπου προνέμεται / τὸ δυσέριστον αἷμα φυσῶν Ἄρης*). Η αιματοχυσία που θα ακολουθήσει θα είναι καρπός

[646] Kells J.H., *Sophocles' Electra*, Cambridge University Press, Cambridge 1973, σ. 3.
[647] Γιόση Ι. Μ., *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σ. 156.

της θείας εκδίκησης που η σύγκρουση των μελών της ίδιας οικογένειας θα προσφέρει. Η αλυσίδα αυτή των οικογενειακών φόνων, μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα από τη σύζυγό του, θα κορυφωθεί με τη μητροκτονία από πλευράς του Ορέστη. Σε αυτό το σημείο θεωρείται ότι εισέρχονται στο παλάτι οι Ερινύες, σταλμένες από τον Άρη ως σκυλιά (στ. 1386-1388: *βεβᾶσιν ἄρτι δωμάτων ὑπόστεγοι / μετάδρομοι κακῶν πανουργημάτων / ἄφυκτοι κύνες*) για να κυνηγήσουν τους εγκληματίες.[648] Συνεργός στο όλο εγχείρημα είναι και ο Ερμής (στ. 1395-1396: *ὁ Μαίας δὲ παῖς / Ἑρμῆς σφ' ἄγει δόλον σκότῳ*). Ο χθόνιος Ερμής που επικαλείται η Ηλέκτρα ενεργεί εδώ με τη διπλή του ιδιότητα, ως *πομπαῖου* και ως *δόλιου*.[649] Ο αρχικός χρησμός του Απόλλωνα πλέον εκπληρώνεται με τη χρήση του αρχικού δολίου σχεδίου στο πρόσωπο του δόλιου Ερμή.

Όταν πάλι στην Έξοδο (στ. 1398-1510) έχει πραγματοποιηθεί η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας ο Χορός βλέπει τους δυο άντρες να βγαίνουν έχοντας εκπληρώσει τη θυσία στον θεό Άρη (στ. 1423: *φοινία δὲ χεὶρ στάζει θυηλῆς Ἄρεος*). Η μεταφορά *στάζει θυηλῆς* τονίζει την πληρότητα της εκδικητικής μανίας (*Ἄρεος*) η οποία έχει έλθει στο παλάτι με τους φόνους που πραγματοποιήθηκαν. Ο ίδιος ο Ορέστης μετά τη δολοφονία της μητέρας του παραδέχεται τη σύμπραξη του Απόλλωνα στο έργο του (στ. 1425: *Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν*). Είναι χαρακτηριστική η ψυχραιμία του ήρωα έπειτα από μια τέτοια πράξη, εάν μάλιστα θυμηθούμε την έκδηλη αγωνία του με την οποία είχε μεταφέρει την αντίστοιχη αντίδραση ο Αισχύλος (*Χοηφόροι* στ. 1016-1017: *ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν,/ ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα*). Ο Χορός, βλέποντας τον Αίγισθο να πλησιάζει στο παλάτι, επικαλείται τη Δίκη, ως βοηθό στην εκπλήρωση του χρησμού (στ. 1440-1441: *λαθραῖον ὡς / ὀρούσῃ πρὸς δίκας ἀγῶνα*). Μεταξύ του ίδιου και της Δίκης πρόκειται να λάβει χώρα ένας αγώνας όπου στη σύγκρουση δικαιοσύνης και ενοχής θα επικρατήσει η δύναμη της εκδίκησης. Πράγματι, ο Ορέστης κι αφού πρώτα ο Αίγισθος έχει μιλήσει με χαρά στην Ηλέκτρα για τον χαμό του αδερφού της, εμφανίζεται μπροστά του και του ζητά να ανασύρει ο ίδιος το πέπλο του νεκρού, υποτίθεται, σώματός του. Σε αυτή την τραγική ειρωνεία, βουβός μάρτυρας δεν είναι

[648] Η περιγραφή τους ως μανιασμένων σκυλιών που γυρεύουν αίμα είναι συχνή στην αρχαία τραγωδία (Αισχύλος *Ευμενίδες* στ. 246-247 *ὡς κύων νεβρὸν/ πρὸς αἷμα καὶ σταλαγμὸν ἐκματεύομεν* και *Χοηφόροι* στ. 1054 *σαφῶς γὰρ αἵδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες*).
[649] Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, The Electra*, σ. 186.

άλλος από το πτώμα της Κλυταιμνήστρας, που ο Αίγισθος εκλαμβάνει ως το πτώμα του Ορέστη.[650]

Όταν ο Αίγισθος αντιλαμβάνεται πως έχει παγιδευτεί και πως ενώπιον του είναι ο Ορέστης και το νεκρό σώμα της Κλυταιμνήστρας, ζητά να μάθει για ποιον λόγο δεν τον σκοτώνουν επί τόπου παρά θέλουν να τον οδηγήσουν στο σκοτάδι, στο εσωτερικό του παλατιού. Ο Ορέστης αφού πρώτα (στ. 1477-1478: *οὐ γὰρ αἰσθάνῃ πάλαι / ζῶντας θανοῦσιν οὕνεκ' ἀνταυδᾷς ἴσα;)* λέει πως συνομιλεί με τους ζωντανούς σαν να είναι πεθαμένοι, απαντά πως πρέπει να πεθάνει στο ίδιο μέρος όπου δολοφόνησε τον πατέρα του (στ. 1495-1496: *χώρει δ' ἔνθαπερ κατέκτανες / πατέρα τὸν ἀμόν, ὡς ἂν ἐν ταὐτῷ θάνῃς*) εννοώντας το εσωτερικό του παλατιού, ώστε να ολοκληρωθεί, έτσι, ο χρησμός του Δελφικού μαντείου. Ο Αίγισθος ρωτά εάν είναι αναγκαίο να φανερωθούν όλες οι συμφορές του οίκου των Ατρειδών στο παλάτι (στ. 1497-1498: *ἦ πᾶσ' ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν / τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά;*). Αυτό που πραγματικά εννοεί ο Αίγισθος είναι πως δεν χρειάζεται να προστεθεί και ο δικός του θάνατος προκειμένου να ολοκληρωθούν οι συμφορές που έχουν ξεσπάσει στον οίκο του Πέλοπα. Έντεχνα ο Σοφοκλής διαγράφει τον σκοτεινό και δειλό χαρακτήρα του ήρωα που, αντί να εκφράσει τη λύπη του για τη νεκρή Κλυταιμνήστρα, αναζητά τη δική του σωτηρία.[651] Μιλά σαν να μην είναι ο ίδιος υπεύθυνος για όσες συμφορές έχουν λάβει χώρα αλλά σαν να είναι κι ο ίδιος μέρος της *ἀράς* που κατατρύχει το παλάτι και θα προκαλέσει κι άλλες αιματοχυσίες σε αυτό. Η αναφορά του στον οίκο των *Πελοπιδῶν* αποτελεί ενδεχομένως (διότι υπάρχουν και άλλες ερμηνείες) μια ύστατη προσπάθεια αποτροπής της θανάτωσής του μέσω της επίκλησης στη συγγένεια. Σύμφωνα με την παράδοση, η καταστροφική δράση της *ἀράς* στο παλάτι ολοκληρώνεται με τη δολοφονική πράξη του Ορέστη.[652]

Ο Ορέστης τον διαβεβαιώνει πως στην περίπτωση του δεν θα λαθέψει ως μάντης καθώς πρόκειται να τον σκοτώσει (στ. 1499: *τὰ γοῦν σ'· ἐγώ σοι μάντις εἰμὶ τῶνδ' ἄκρος*). Ο Αίγισθος αναγνωρίζει στον επόμενο στίχο πως ο συνομιλητής του δεν κληρονόμησε αυτή την τέχνη (μαντική) από τον πατέρα του (στ. 1500: *ἀλλ' οὐ πατρῴαν τὴν τέχνην ἐκόμπασας*). Η ειρωνεία της απόκρισης αυτής του Αίγισθου είναι άκρως προκλητική. Ο Ορέστης ολοκληρώνει τη συνομιλία τους λέγοντας πως θα φυλάξει όλη

[650] Γιόση, *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*,. σ. 148.
[651] Webster, *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, σ. 89.
[652] Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, The Electra*, σ. 200.

την πίκρα του θανάτου στον Αίγισθο, κατά πώς αρμόζει να τιμωρούνται με θάνατο όσοι παραβαίνουν τους νόμους (στ. 1504-1506: *φυλάξαι δεῖ με τοῦτό σοι πικρόν. / χρῆν δ' εὐθὺς εἶναι τήνδε τοῖς πᾶσιν δίκην, / ὅστις πέρα πράσσειν γε τῶν νόμων θέλοι, κτείνειν*). Πρέπει ωστόσο να παρατηρήσουμε πως για τον ποιητή η δολοφονία του Αιγίσθου φαίνεται να έχει σπουδαιότερη σημασία από αυτήν της Κλυταιμνήστρας. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως τοποθετεί τον θάνατο της βασίλισσας νωρίτερα από αυτόν του εραστή της αφού έτσι το κοινό θα κρατούσε ως τελευταία εικόνα και κορύφωση των εκδικητικών πράξεων τη σκηνή της δολοφονίας του Αιγίσθου και η ιδέα της μητροκτονίας θα φαινόταν κάπως χρονικά απομακρυσμένη.[653]

Α.2.1.1.γ. *Ηλέκτρα* Ευριπίδη

Στο πρώτο Επεισόδιο της τραγωδίας ο Ορέστης, κρύβοντας ακόμη την ταυτότητά του από την Ηλέκτρα και τον άντρα της, δηλώνει πως ελπίζει στην επιστροφή του Ορέστη καθώς πιστεύει μεν ως ορθούς τους χρησμούς του Απόλλωνα αλλά θεωρεί ανυπόληπτους τους μάντεις του (στ. 399-400: *Λοξίου γὰρ ἔμπεδοι / χρησμοί, βροτῶν δὲ μαντικὴν χαίρειν ἐῶ*). Η έλλειψη εμπιστοσύνης στους μάντεις αποτελεί κοινό τόπο για τους συγγραφείς του 5ου αι. π.Χ.[654] μολονότι διακρίνονται και εξαιρέσεις (*Οιδίπους Τύραννος* στ. 497-503, *Φοίνισσαι* στ. 954-959).[655] Σε αντίθεση με την προηγούμενη αναφορά του Σοφοκλή οι μάντεις του Δελφικού μαντείου φαίνεται πως δεν εκφράζουν τη βούληση του θεού αλλά αμφίβολες ανθρώπινες γνώμες.

Ενώ νωρίτερα ο Ορέστης αμφισβήτησε τους μάντεις, στη συνέχεια θα φτάσει στο σημείο να αμφισβητήσει τον ίδιο τον χρησμό. Πιο συγκεκριμένα, στο τρίτο Επεισόδιο ο Ορέστης, βλέποντας την Κλυταιμνήστρα να πλησιάζει, κρίνει ως άστοχο τον χρησμό του Απόλλωνα (στ. 971: *ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας*) να σφάξει την μητέρα του ενώ δεν έπρεπε (στ. 973: *ὅστις μ' ἔχρησας μητέρ', ἣν οὐ χρῆν, κτανεῖν*). Άλλοι μελετητές ερμηνεύουν την *ἀμαθίαν* του στ. 971 ως έλλειψη ευγενών αισθημάτων[656] ενώ άλλοι πιθανολογούν πως η απρόσωπη σύνταξη του χρησμού πιθανότατα επέτρεπε τη

[653] de Romilly J., *Η εξέλιξη του πάθους: Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*, μτφ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Άστυ, Αθήνα 2000, σσ. 24-25.
[654] Cropp M.J., *Euripides' Electra*, Aris & Phillips, Warminster 1988, σσ. 125-126.
[655] Denniston, *Ευριπίδου Ηλέκτρα*, σ. 170.
[656] *Στο ίδιο*, σ. 147.

λανθασμένη πρόσληψή του.[657] Όταν η Ηλέκτρα τον ρωτά τι θα πάθει εκδικούμενος τον πατέρα τους εκείνος απαντά πως ήταν αγνός μα θα φύγει μητροκτόνος (στ. 975: *μητροκτόνος νῦν φεύξομαι, τόθ' ἁγνὸς ὤν*). Να σημειωθεί πως δεν τον βαραίνει ως ενοχή η προηγούμενη σφαγή του Αίγισθου. Η διστακτικότητα του Ορέστη και οι επιφυλάξεις της Ηλέκτρας για τη στάση του αδερφού της αποτυπώνουν την αμφισβήτηση του Ευριπίδη, όχι μόνο απέναντι στο Δελφικό ιερατείο αλλά και στο ψεύτικο μεγαλείο των πρωταγωνιστών του.[658] Πρώτα απ' όλα είναι άνθρωποι που φοβούνται και σκέπτονται τις συνέπειες και έπειτα αταλάντευτοι ήρωες. Η Ηλέκτρα τού λέει πως εάν δεν εκπληρώσει τον χρησμό θα είναι δυσσεβής (στ. 976: *καὶ μή γ' ἀμύνων πατρὶ δυσσεβὴς ἔσηι*). Σε αντίθεση με τη μέχρι πρότινος ισχύουσα άποψη, υπάρχει σχετική ελευθερία επιλογής στη δράση των ηρώων. Ειδικά, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως ο βαθμός ελευθερίας τους δοκιμάζεται ακόμη κι όταν τα περιθώρια δράσης τους στενεύουν μπροστά σε θεϊκούς χρησμούς ή κατάρες που πρόκειται να εκπληρωθούν. Ο Ευριπίδης κλιμακώνει τον βαθμό ελευθερίας του ήρωά του μπροστά σε μια τέτοια φοβερή πράξη προκειμένου να αναδείξει την τραγικότητα του ανθρώπου έναντι των θεϊκών σχεδίων. Γενικότερα πάντως οι τραγικοί ποιητές αποφεύγουν να παρουσιάσουν τους ήρωες τους απαλλαγμένους από οποιαδήποτε ελευθερία βούλησης.[659]

Ο Ορέστης υπό τον φόβο της μητροκτονίας ρωτά εάν κάποιος δαίμων με μορφή θεού είπε αυτή την προφητεία (στ. 979: *ἆρ' αὖτ' ἀλάστωρ εἶπ' ἀπεικασθεὶς θεῶι;*) δηλώνοντας πως δεν δέχεται ως αληθινές μαντείες αυτά (στ. 981: *οὔ τἂν πιθοίμην εὖ μεμαντεῦσθαι τάδε*). Δεν υπάρχει καμία αναφορά στα πρόσωπα των μάντεων του Πυθικού ναού αλλά ο υπαινιγμός του Ευριπίδη για τον ανθρώπινο ρόλο έναντι των θείων βουλών είναι έκδηλος. Τα προσωπικά συναισθήματα του ήρωα συγκρούονται με τις θεϊκές επιταγές. Διστάζει να υπακούσει τον χρησμό επειδή νιώθει πρώτα ελεύθερος και κατόπιν υπάκουος σε κάποιον θεό. Γενικότερα, ενώ στα έργα του Ευριπίδη ο χρησμός θεωρείται συνήθως ο καθοριστικός παράγοντας δράσης, ενίοτε αγνοείται ή παραμένει στο περιθώριο ακόμη και σε κρίσιμες στιγμές της ιστορίας.[660] Η Ηλέκτρα, αφού πρώτα αναφερθεί στον ιερό τρίποδα του θεού (στ. 980: *ἱερὸν καθίζων τρίποδ';*),

[657] Cropp, *Euripides' Electra*, σ. 166.
[658] Brunel P, *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, μτφ. Κλ. Μητσοτάκη, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1992, σ. 85.
[659] Kyriakou P., *The Past in Aeschylus and Sophocles*, De Gruyter, Berlin 2011, σ. 7.
[660] Denniston, *Ευριπίδου Ηλέκτρα*, σ. 16.

παροτρύνει τον αδερφό της να εκπληρώσει τον χρησμό με τον ίδιο δόλο που φόνευσε τον Αίγισθο. Ο Ορέστης συμφωνεί εφόσον «τάδε» είναι αρεστά στους θεούς (στ. 986: *εἰ θεοῖς δοκεῖ τάδε, ἔστω*).

Στην Έξοδο τέλος ο Χορός, μετά τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας, αναφέρει αρχικά πως κανείς οίκος δεν υπήρξε πιο δυστυχής από τη γενιά του Ταντάλου (στ. 1175-1176: *οὐκ ἔστιν οὐδεὶς οἶκος ἀθλιώτερος / τῶν Τανταλείων οὐδ' ἔφυ ποτ' ἐκγόνων*). Ο Ορέστης, βγαίνοντας από την αγροικία της Ηλέκτρας μετά τη δολοφονία, καλεί τη Γη και τον Δία να δουν τα δυο πτώματα από το δικό του μαχαίρι χτυπημένα (στ. 1177-1181: *ἰὼ Γᾶ καὶ Ζεῦ πανδερκέτα / βροτῶν, ἴδετε τάδ' ἔργα φόνι/α μυσαρά, δίγονα σώματ' ἐν/ †χθονὶ κείμενα πλαγᾶι† / χερὸς ὕπ' ἐμᾶς, ἄποιν' ἐμῶν πημάτων*). Επικαλείται μετά τον Απόλλωνα που με σκοτεινούς χρησμούς προφήτεψε το δίκαιο, φέρνοντας ωστόσο στον ίδιο ολοφάνερους πόνους και ορίζοντας την μοίρα του μακριά από την Ελλάδα λόγω του μιάσματος της μητροκτονίας (στ. 1190-1193: *ἰὼ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαι / ἄφαντα, φανερὰ δ' ἐξέπρα/ξας ἄχεα, φόνια δ' ὤπασας / λάχε' ἀπὸ γᾶς Ἑλλανίδος*).

Η Ηλέκτρα αναγνωρίζει την ίδια τύχη για τον εαυτό της καθώς κανείς δεν θα τη δεχτεί σε γιορτές ή ως νύφη (στ. 1198-1200: *ποῖ δ' ἐγώ, τίν' ἐς χορόν, / τίνα γάμον εἶμι; τίς πόσις με δέξεται / νυμφικὰς ἐς εὐνάς;*). Ο χρόνος, αποκτά για τους ήρωες και μια «συναισθηματική» ποιότητα που συναρτάται με τον θρησκευτικό πεσιμισμό του Ευριπίδη.[661] Υπενθυμίζουμε πως σε όλη αυτήν τη μεταφορά του περιεχομένου του χρησμού, κανένα πρόσωπο ιερέως ή μάντη δεν έχει γίνει γνωστό, ούτε έχει υπάρξει κάποια επώνυμη αναφορά σε αυτό. Να σημειωθεί πως ο Ορέστης αναφέρεται στον φόνο της μητέρας του ως θυσία, λέγοντας πως, ενώ εκείνη τον ικέτευε πιάνοντας του το πηγούνι, εκείνος κοντοστάθηκε, το ξίφος γλίστρησε από τα χέρια του αλλά τελικά εκτέλεσε την πράξη του σκεπάζοντας με μανδύα το πρόσωπό του και σφάζοντας τη στον λαιμό (στ. 1221-1223: *ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραις ἐμαῖς / φασγάνωι κατηρξάμαν / ματέρος ἔσω δέρας μεθείς*). Στο φονικό συμμετείχε και η Ηλέκτρα η οποία όχι μόνο έδωσε θάρρος στον αδερφό της αλλά κράτησε μαζί του το ξίφος (στ. 1225: *ξίφους τ' ἐφηψάμαν ἅμα*). Διάφοροι μελετητές μάλιστα ορίζουν την Ηλέκτρα ως το βασικό πρόσωπο που οδήγησε τον αδερφό της στον φόνο και στις τραγικές συνέπειες για τον

[661] Γκαστή Ε., *Η διαλεκτική του χρόνου στην Ηλέκτρα*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής. Δωδώνη: Παράρτημα 70, Ιωάννινα 2003, σ. 16.

ίδιο.[662] Είναι σημαντικό πως η εντολή του Απόλλωνα δεν είναι πια ο αποφασιστικός παράγοντας και έχει ουσιαστική σημασία πως η Ηλέκτρα που προωθεί το σχέδιο της μητροκτονίας, δεν δεσμεύεται από την εντολή του θεού.[663] Τα δυο αδέρφια σκεπάζουν τη νεκρή με πέπλα και ο Ορέστης τής λέει πως η ίδια γέννησε τους φονιάδες της, εννοώντας προφανώς τα παιδιά της (στ. 1229: *φονέας ἔτικτες ἆρά σοι*). Στην τελευταία σκηνή του έργου αυτού, με την εμφάνιση των Διοσκούρων θα συναντήσουμε κι άλλες, απαξιωτικές, αναφορές στους χρησμούς του Απόλλωνα. Ειδικότερα, στην Έξοδο, ο χρησμός του Απόλλωνα θα αμφισβητηθεί ρητά από τους Διόσκουρους δίνοντας στο περιεχόμενο του χρησμού ένα απλό μυθολογικό πρόσχημα για την κινητοποίηση του Ορέστη, το οποίο δεν καθορίζει τις επιλογές των ηρώων ανεξάρτητα από τη δική τους βούληση.[664]

Πιο συγκεκριμένα, μετά τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας και τον θρήνο των δυο της παιδιών πάνω από το πτώμα της ο Χορός αντιλαμβάνεται πάνω από τη στέγη του σπιτιού την εμφάνιση κάποιων δαιμόνων ή θεών (στ. 1233-1234: *ἀλλ᾽ οἵδε δόμων ὕπερ ἀκροτάτων / βαίνουσί τινες δαίμονες ἢ θεῶν τῶν οὐρανίων*) απορώντας γιατί φανερώνονται στα ανθρώπινα μάτια. Στο θεολογείο εμφανίζονται οι Διόσκουροι οι οποίοι απευθύνονται στον Ορέστη. Οι θεοί έχουν μπροστά τους δυο νέους που οδύρονται (στ. 1221-1233). Ο Ευριπίδης είναι ο πρώτος από τους τραγικούς που απέδωσε στους δυο ήρωες αισθήματα παράφορης λύπης, φρίκης για την πράξη τους και οδυρμού μετά τον θάνατο της μητέρας τους (στ. 1226: *δεινότατον παθέων ἔρεξα*).[665]

Αφού γαλήνεψαν μια φουρτούνα στο Άργος[666] για τη σωτηρία ενός πλοίου, είδαν τον φόνο της αδερφής τους κρίνοντας ως δίκαιη μεν την τιμωρία της αλλά ως άδικη την πράξη του Ορέστη (στ. 1244: *δίκαια μέν νυν ἥδ᾽ ἔχει, σὺ δ᾽ οὐχὶ δρᾶις*). Μιλά ο Κάστωρ λέγοντας πως μολονότι ο Απόλλων είναι ο σοφός αφέντης τους, δεν έδωσε στον Ορέστη σοφές μαντείες (στ. 1245-1246: *Φοῖβος, ἀλλ᾽ ἄναξ γάρ ἐστ᾽ ἐμός, / σιγῶ· σοφὸς δ᾽ ὢν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά*): Η μητροκτονία προέρχεται από μια ασύνετη απόφαση ενός

[662] Auer J., «The Aescylean *Electra*», *Greek Roman and Byzantine Studies* 46, (2006), σσ. 249-273, σ. 273.
[663] Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους,* σ. 224.
[664] Χουρμουζιάδης Χ. Ν., *Ευριπίδου Ηλέκτρα*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1991, σ. 13.
[665] de Romilly J, *Αρχαία ελληνική τραγωδία,* Αθήνα, μτφ. Ε. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 117.
[666] Η χρήση της τοποθεσίας δεν είναι ασφαλώς τυχαία, μιας και ο Ευριπίδης πιθανότατα μεταφέρει συμβολικά τη βοήθεια των θεών σε ένα άλλο «ναυάγιο» που κινδυνεύει στο Άργος και αφορά τον οίκο των Ατρειδών. Το πλοίο που κινδυνεύει να ναυαγήσει στο Άργος προσωποποιεί τον οίκο των Ατρειδών στο Άργος που κι αυτός ως «πλοίο» κινδυνεύει να «ναυαγήσει».

θεού,[667] συνεπώς αποτελεί όνειδος για τον Απόλλωνα, σύμφωνα με τον Ευριπίδη, που διέταξε τη μητροκτονία επιτρέποντας στους Διόσκουρους να ασκήσουν κριτική εναντίον του και να χαρακτηρίσουν *άσοφα* (στ. 971) όσα χρησμοδότησε.[668] Οι εντολές του όμως πρέπει να γίνουν αποδεκτές και να γίνουν όσα όρισαν για τον Ορέστη ο Δίας και η Μοίρα (στ. 1247-1248: *αἰνεῖν δ' ἀνάγκη ταῦτα· τἀντεῦθεν δὲ χρὴ / πράσσειν ἃ Μοῖρα Ζεύς τ' ἔκρανε σοῦ πέρι*). Ο Κάστωρ εντολοδοτεί να δώσει την Ηλέκτρα ως σύζυγο στον Πυλάδη κι αυτός να εγκαταλείψει, ως μητροκτόνος, το Άργος. Οι Κήρες θα τον καταδιώκουν παντού κι αυτός θα περιπλανιέται σαν τρελός από τόπο σε τόπο (στ. 1252-1253: *δειναὶ δὲ Κῆρές ‹σ'› αἱ κυνώπιδες θεαὶ / τροχηλατήσουσ' ἐμμανῆ πλανώμενον*). Θα φτάσει έπειτα στην Αθήνα όπου θα αγκαλιάσει το άγιο ξόανο της Αθηνάς Παλλάδας κι εκείνη θα διώξει μακριά τις Κήρες χωρίς να επιτρέψει να τον αγγίξουν τα φριχτά τους φίδια και προστατεύοντας τον με την ασπίδα που έχει επάνω της το κεφάλι της Γοργόνας (στ. 1254-1257: *ἐλθὼν δ' Ἀθήνας Παλλάδος σεμνὸν βρέτας / πρόσπτυξον· εἴρξει γάρ νιν ἐπτοημένας / δεινοῖς δράκουσιν ὥστε μὴ ψαύειν σέθεν, / γοργῶφ' ὑπερτείνουσα σῶι κάραι κύκλον*). Κατόπιν ο Ορέστης θα πρέπει να μεταβεί στον Άρειο Πάγο για να κριθεί για τον φόνο της μητέρας του. Στην ισοψηφία που θα ακολουθήσει θα αθωωθεί αφού την ευθύνη θα αναλάβει ο Απόλλων που έδωσε τον συγκεκριμένο χρησμό (στ. 1266-1267: *Λοξίας γὰρ αἰτίαν / ἐς αὐτὸν οἴσει, μητέρος χρήσας φόνον*). Με αφορμή αυτή την εξέλιξη θα μπει νέος νόμος για όποιον δικάζεται, βάσει του οποίου στην ισοψηφία θα ισχύει αθωωτική απόφαση. Οι Ερινύες με τη σειρά τους θα χωθούν σε ένα χάσμα της γης στον Άρειο Πάγο, που θα γίνει ιερό μαντείο για τους πιστούς (στ. 1270-1272: *δειναὶ μὲν οὖν θεαὶ τῶιδ' ἄχει πεπληγμέναι / πάγον παρ' αὐτὸν χάσμα δύσονται χθονός, / σεμνὸν βροτοῖσιν εὐσεβέσι χρηστήριον*). Ο ίδιος έπειτα θα πρέπει να κατοικήσει σε μια αρκαδική πόλη στον Αλφειό, κοντά και στο ιερό του Λυκαίου Δία, η οποία και θα λάβει το όνομά του. Το πτώμα του Αίγισθου θα θάψουν οι Αργίτες ενώ την Κλυταιμνήστρα θα θάψουν ο Μενέλαος και η Ελένη, η οποία μόνο ως φάντασμα βρέθηκε στην Τροία (βλ. Α.1.4.3 και Α.2.4.7.γ). Ο Πυλάδης θα μεταφέρει στη γη του την Ηλέκτρα παίρνοντας τον Γεωργό, σύζυγο της Ηλέκτρας στη Φωκίδα και προσφέροντάς του πλούτη (στ. 1273-1287). Ο Κάστωρ καλεί τον Ορέστη να βιαστεί να περάσει τον Ισθμό· αφού απαλλαγεί από το

[667] Said, Trédé, Le Boulluec, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας,* σ. 205.
[668] Kells, *Sophocles Electra*, σ. 3.

μοιραίο μίασμα της μητροκτονίας θα έχει μια καλότυχη ζωή (στ. 1290-1291: *πεπρωμένην γὰρ μοῖραν ἐκπλήσας φόνου / εὐδαιμονήσεις τῶνδ' ἀπαλλαχθεὶς πόνων*).

Ο Χορός απευθυνόμενος στους Διόσκουρους ρωτά πώς δεν απέτρεψαν τον φόνο της αδελφής τους όντες θεοί (στ. 1298-1300: *πῶς ὄντε θεὼ τῆσδέ τ' ἀδελφὼ / τῆς καπφθιμένης οὐκ ἠρκέσατον / Κῆρας μελάθροις;*). Εκείνοι απαντούν πως η μοίρα και η ανάγκη οδηγούσαν αυτό που έπρεπε να συμβεί όσο και οι «άσοφοι» χρησμοί του Απόλλωνα (στ. 1301-1302: *μοῖρά τ' ἀνάγκη τ' ἦγ' ἐς τὸ χρεὼν / Φοίβου τ' ἄσοφοι γλώσσης ἐνοπαί*). Σε αυτό το σημείο, με τη στάση των θεών και τον χαρακτηρισμό των μαντειών του Απόλλωνα ως «ασόφων» από μέρους τους, ο Ευριπίδης, εκφράζοντας τις θρησκευτικές του αντιλήψεις, φαίνεται να καταδικάζει διά στόματος του Κάστορα όχι μόνο όσα έχουν συμβεί αλλά και τον ίδιο τον ρόλο του Απόλλωνα.[669] Η Ηλέκτρα αναρωτιέται, ποιος Απόλλων και ποιοι χρησμοί όρισαν και γι' αυτή, πέραν του Ορέστη, να γίνει μητροκτόνος (στ. 1303-1304: *τίς δ' ἔμ' Ἀπόλλων, ποῖοι χρησμοὶ / φονίαν ἔδοσαν μητρὶ γενέσθαι;*). Ο Κάστωρ απαντά ότι από κοινού έπραξε με τον αδελφό της και κοινή ήταν η τύχη τους αφού η προγονική κατάρα ήταν κοινή (στ. 1305-1307: *κοιναὶ πράξεις, κοινοὶ δὲ πότμοι, / μία δ' ἀμφοτέρους/ ἄτη πατέρων διέκναισεν*). Το γεγονός πως σε όλη τη διάρκεια της εμφάνισης των από μηχανής θεών μίλησε μόνο ο ένας, ο Κάστωρ, αποτελεί μια από τις πιο ιδιότυπες συμβάσεις του αρχαιοελληνικού θεάτρου καθώς καταδικάζει το ένα από τα δύο πρόσωπα σε μερική ή απόλυτη σιωπή.[670] Θα πρέπει να σημειωθεί πως ο Κάστωρ προοριζόταν από τον Αγαμέμνονα ως ο σύζυγος της κόρης του (στ. 249) και ήταν μνηστήρας της πριν από τη θεοποίηση του.[671] Ο γάμος αυτός είναι πιθανότατα επινόηση του Ευριπίδη αν και τη συγκεκριμένη εποχή στην αρχαία Αθήνα κάποιος μπορούσε να παντρευτεί την ανιψιά του.[672]

Όντως, αμέσως μετά τα δυο αδέρφια αποχαιρετιούνται διωκόμενα από τις θανάσιμες κατάρες της μητέρας τους (στ. 1323-1324: *διὰ γὰρ ζευγνῦσ' ἡμᾶς πατρίων / μελάθρων μητρὸς φόνιοι κατάραι*) και ο Ορέστης ζητά να κλάψει η αδερφή του πάνω του σαν να πενθεί στον τάφο του (στ. 1326: *θανόντος δ' ὡς ἐπὶ τύμβοι καταθρήνησον*), κάτι που ακούγεται οδυνηρό ακόμη και για τους Διόσκουρους που είναι θεοί. Τη στιγμή του

[669] Walton J. M., *Euripides Our Contemporary*, Methuen Drama, London 2009, σ. 120.
[670] Χουρμουζιάδης Ν., «Μορφές σιωπής και προβλήματα λόγου» *Ελληνικά* 21/2 (1968), σσ. 273-279, σ. 276.
[671] Cropp, *Euripides' Electra*, σ. 120.
[672] Lacey W.K. *The Family in Classical Greece*, Thames and Hudson, London 1968, σ. 106.

αποχωρισμού των δυο αδερφών οι Διόσκουροι βλέπουν τις Ερινύες που χυμούν πάνω στον Ορέστη φριχτές και σκοτεινές ως σκύλες κρατώντας φίδια και προκαλώντας αβάσταχτους πόνους στα θύματα τους, οι οποίες τον καλούν να τις αποφύγει πηγαίνοντας στην Αθήνα (στ. 1343-1346: *κύνας τάσδ' ὑποφεύγων στεῖχ' ἐπ' Ἀθηνῶν· / δεινὸν γὰρ ἴχνος βάλλουσ' ἐπὶ σοὶ/ χειροδράκοντες χρῶτα κελαιναί, / δεινῶν ὀδυνῶν καρπὸν ἔχουσαι*). Ωστόσο και τα δυο αδέρφια, Ορέστης και Ηλέκτρα, έπραξαν δίκαια σύμφωνα με το αρχαιοελληνικό δίκαιο καθώς υπερασπίστηκαν τους φίλους και έβλαψαν τους εχθρούς τους.[673] Οι Διόσκουροι αποσύρονται από το θεολογείο λέγοντας πως πάνε να σώσουν κάποια καράβια από μια τρικυμία στη Σικελία και προσθέτοντας πως ως θεοί δεν βοηθάνε τους ανόμους αλλά σώζουν όσους αγάπησαν τα όσια στη ζωή τους και το δίκιο. Συμβουλεύουν τέλος κανείς να μην προτιμά το άδικο ούτε να συνυπάρχει με παραβάτες των όρκων (στ. 1349-1355: *διὰ δ' αἰθερίας στείχοντε πλακὸς / τοῖς μὲν μυσαροῖς οὐκ ἐπαρήγομεν, / οἷσιν δ' ὅσιον καὶ τὸ δίκαιον / φίλον ἐν βιότωι, τούτους χαλεπῶν / ἐκλύοντες μόχθων σώιζομεν/ οὕτως ἀδικεῖν μηδεὶς θελέτω / μηδ' ἐπιόρκων μέτα συμπλείτω*).

Αυτό που εν τέλει κατηύθυνε τις πράξεις του Ορέστη ήταν ένα θεϊκό σχέδιο ή η ανθρώπινη επιθυμία; Σε κάθε περίπτωση ο ήρωας είναι ελεύθερος και διαπράττει το έγκλημα επιλέγοντας τη δολοφονία της μητέρας του από την ασέβεια προς το πρόσωπο του νεκρού πατέρα του. Δεν είναι, τέλος, τυχαίο που ο Ευριπίδης αποδίδει την κύρια ευθύνη της μητροκτονίας στον Απόλλωνα, διά στόματος όχι του Ορέστη αλλά ενός θεού, του Κάστορα (στ. 1222-1267), δηλώνοντας με αυτό τον τρόπο πως ο ήρωας ανέλαβε πλήρως την ευθύνη των πράξεών του και δεν την απέδωσε σε άλλους, αλλά μόνο στη δική του ελεύθερη βούληση.

Α.2.1.1.δ. *Ιφιγένεια εν Ταύροις*

Παρόμοια αντιμετώπιση των χρησμών συναντούμε και στον διάλογο Ορέστη και Ιφιγένειας στο δεύτερο Επεισόδιο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* όπου ο ήρωας εκφράζει την άποψη πως ο ίδιος, αν κι είχε γνώση, χάθηκε επειδή πίστεψε σε μαντείες (στ. 574-575: *ὅς οὐκ ἄφρων ὢν μάντεων πεισθεὶς λόγοις / ὄλωλεν*). Το ίδιο επαναλαμβάνει λίγο αργότερα λέγοντας πως ξεγελάστηκε από τη μαντεία του Απόλλωνα και με τον θάνατο της μητέρας

[673] Hose, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, σ. 162.

του περιπλανιέται συνεχώς (στ. 711-713: *ἡμᾶς δ' ὁ Φοῖβος μάντις ὢν ἐψεύσατο·/ τέχνην δὲ θέμενος ὡς προσώταθ' Ἑλλάδος / ἀπήλασ', αἰδοῖ τῶν πάρος μαντευμάτων*). Ο Πυλάδης ωστόσο, ακόμη κι αν ο θάνατος του φίλου του είναι κοντά, αρνείται πως η θεία μαντεία δεν αποδείχτηκε σωστή (στ. 719: *ἀτὰρ τὸ τοῦ θεοῦ σ' οὐ διέφθορέν γέ πω μάντευμα*). Για άλλη μία φορά οι μαντείες παρουσιάζονται από τον Ευριπίδη ως ανθρώπινα κατασκευάσματα παρά ως θεϊκές επιταγές του Απόλλωνα με το ανάλογο κύρος και ισχύ.

Στο συγκεκριμένο έργο, ωστόσο, ο ποιητής θα κάνει μία από τις πιο χαρακτηριστικές αναφορές στο θεϊκό κύρος των χρησμών στο σύνολο των σωζομένων τραγωδιών. Ειδικότερα, σε ένα από τα σημαντικότερα αποσπάσματα για την ιστορία της μαντείας ο Χορός στο τρίτο Στάσιμο (στ. 1234-1282) της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* κάνει αναδρομή στις μαντικές ικανότητες του Απόλλωνα και στη σχέση του με την Άρτεμη. Μιλά για το μαντείο των Δελφών, τις προφητείες και το μονοπώλιο της μαντείας. Ο Χορός αρχικά αφηγείται τη γέννηση της Άρτεμης και του Απόλλωνα στη Δήλο από τη Λητώ. Στη συνέχεια αναφέρει πώς ο Απόλλων, βρέφος ακόμη, σκότωσε το τεράστιο φίδι στο μαντείο των Δελφών και έγινε ο προστάτης του μαντείου όπου έκτοτε χρησμοδοτεί από τα βάθη του αδύτου καθισμένος σε χρυσό τρίποδα πάνω σε θρόνο που είναι αλάθητος. Από εκεί αναβρύζουν οι πηγές της Κασταλίας κι ο ναός του είναι το κέντρο της γης (στ. 1244-1257: *ὅθι ποικιλόνωτος οἰ/νωπὸς δράκων, / σκιερᾷ κατάχαλκος εὐ /φύλλῳ δάφνᾳ, / γᾶς πελώριον τέρας, ἄμφεπε μαντεῖ /ον Χθόνιον. / ἔτι μιν ἔτι βρέφος, ἔτι φίλας / ἐπὶ ματέρος ἀγκάλαισι θρῴσκων / ἔκανες, ὦ Φοῖβε, μαντείων δ' ἐπέβας ζαθέων, / τρίποδί τ' ἐν χρυσέῳ θάσσεις, ἐν ἀψευδεῖ θρόνῳ / μαντείας βροτοῖς θεσφάτων νέμων / ἀδύτων ὕπο, Κασταλίας ῥεέθρων γείτων, μέσον / γᾶς ἔχων μέλαθρον*).

Ωστόσο, επειδή ο Απόλλων έδιωξε από τους Δελφούς τη Θέμιδα, η μάνα της η Γη γέννησε τα αποκαλυπτικά όνειρα για τους θνητούς, αφαιρώντας έτσι, πικραμένη για την κόρη της, τις μαντικές τιμές του Απόλλωνα. Ο θεός, παιδί ακόμη, πηγαίνει στον Όλυμπο και ζητά από τον Δία να διώξει την οργή της χθόνιας θεάς από το μαντείο του (στ. 1259-1273). Ο Δίας τότε, γελώντας με την αξίωση του μικρού θεού να θέλει να γίνει αφέντης, πρόσταξε να πάψουν όλοι οι νυχτερινοί χρησμοί σβήνοντας τη σκοτεινή μαντική των ονείρων και δίνοντας ξανά στον Απόλλωνα την αποκλειστικότητα του μαντικού αξιώματος και στους θνητούς την πίστη τους στους θείους χρησμούς (στ. 1276-1282: *ἐπὶ δ' ἔσεισεν κόμαν, παῦσαι νυχίους ἐνοπάς, / ἀπὸ δ' ἀλαθοσύναν νυκτωπὸν ἐξεῖλεν*

βροτῶν, / καὶ τιμὰς πάλιν θῆκε Λοξίᾳ, / πολυάνορι δ' ἐν ξενόεντι θρόνῳ θάρση βροτοῖς / θεσφάτων ἀοιδαῖς). Ο Ευριπίδης αξιοποιεί αυτή την αναφορά για να υποστηρίξει την αφήγηση του ονείρου της Ιφιγένειας στον Πρόλογο, ως κινητήριο δύναμη της δράσης.[674] Χρησιμεύει άλλωστε και ως ενισχυτικό του μοτίβου του καθαρμού που διέπει όλη την τραγωδία.[675] Στη συνέχεια της εργασίας μας (βλ. Β.1.2.) θα κάνουμε μια πιο ειδική αναφορά στη λειτουργία του ονείρου της Ιφιγένειας ως προς την εκπλήρωση κάποιου παλιού χρησμού για τον οίκο των Ατρειδών. Όπως θα δούμε εκεί, στην αρχαιοελληνική δραματουργία έχουμε προβεβλημένες περιπτώσεις ονειρομαντείας και από τους τρεις τραγικούς στις εξής περιπτώσεις: της Κλυταιμνήστρας στις *Χοηφόρους* και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, της Εκάβης στην ομώνυμη τραγωδία, της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και του Ηνιόχου στον *Ρήσο*. Σε αυτές τις περιπτώσεις τα δραματικά πρόσωπα παρουσιάζονται ως «άτυποι» ιερουργοί και προφήτες με διακριτή σκηνική δράση.

Διάφοροι μελετητές αναγνωρίζουν στο τρίτο Στάσιμο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* την ιδιότυπη θέση ενός ονείρου στην εξέλιξη του δράματος, το οποίο παράλληλα μπορεί να λειτουργήσει προφητικά, να παραπλανήσει αλλά και να αποκηρυχθεί με την ίδια ευκολία όπως ένα τυχαίο συμβάν.[676] Επιπλέον η αναφορά στην πατρότητα του Δελφικού μαντείου θυμίζει εν πολλοίς σατυρικό δράμα,[677] καθώς σχετίζεται με τη σύγκρουση παλιών και νέων θεοτήτων, αρσενικών και θηλυκών που δεν αναδεικνύουν τη θέση του Απόλλωνα σε αυτό ως μια δίκαιη επικράτηση του ιδίου αλλά ως αποτέλεσμα της παρέμβασης του πατέρα του, Δία.[678] Χρειάζεται εδώ να θυμηθούμε πως αυτό το Στάσιμο αρχίζει, όπως και το πρώτο τμήμα του Προλόγου στις *Ευμενίδες,* με προσευχή στη Γαία και τελειώνει (στ. 28) πάλι με προσευχή στον Δία. Στον Πρόλογο των *Ευμενίδων* μάλιστα η Πυθία κάνει μια λεπτομερή αναφορά στους προκατόχους του Δελφικού μαντείου και στην ιδιαίτερη θέση που είχε η Γη σε αυτό, όπως αναπτύξαμε και στο συγκεκριμένο κεφάλαιο (βλ. Α.1.5.1). Ο Χορός αφηγείται πως η Λητώ γέννησε το Φοίβο στη Δήλο και τον έφερε στον Παρνασσό, όπου το θείο βρέφος σκότωσε το δράκο που φύλαγε το χθόνιο μαντείο. Στο τέλος της στροφής υπάρχει η υμνική αποστροφή στον θεό

[674] Burnett P. A., *Catastrophe Survived, Euripides' Plays of Mixed Reversal*, *Oxford,* University Press, Oxford 1971, σσ. 69-70.
[675] Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, σ. 306.
[676] Burnett, *Catastrophe Survived, Euripides' Plays of Mixed Reversal*, *Oxford,* σ. 70.
[677] *Στο ίδιο*, σ. 71.
[678] Trieschnigg, «Iphigenia's Dream in Euripides' *Iphigenia Taurica*», σ. 472.

που κυρίευσε τον αδιάψευστο μαντικό θρόνο και απομάκρυνε τη Θέμιδα, που είχε μέχρι τότε το μαντείο των Δελφών. Πιθανό μοτίβο της δελφικής λατρείας, η επικράτηση του Φοίβου στους Δελφούς μετά τη Γαία/Χθόνα και τις κόρες της Θέμιδα και Φοίβη είναι το πρώτο θέμα του εισαγωγικού λόγου της Προφήτιδος στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου (1-33).[679]

Α.2.1.2. Θηβαϊκός κύκλος

Α.2.1.2.α. *Επτά επί Θήβας*

Αφηγηματικές αναφορές στα πρόσωπα του μαντικού ιερουργείου του Δελφικού ναού συναντάμε και στον Θηβαϊκό κύκλο. Πιο συγκεκριμένα, στους στ. 742-749 των *Επτά επί Θήβας*, ο Χορός ξαναθυμίζει την προφητεία - κατάρα του Φοίβου για τον Λάιο από το μαντείο των Δελφών (*παλαιγενῆ γὰρ λέγω / παρβασίαν ὠκύποινον, / αἰῶνα δ' ἐς τρίτον / μένειν, Ἀπόλλωνος εὖτε Λάιος / βίᾳ, τρὶς εἰπόντος ἐν / μεσομφάλοις Πυθικοῖς / χρηστηρίοις θνήσκοντα γέννας / ἄτερ σῴζειν πόλιν*). Το μαντείο είχε προειδοποιήσει τον βασιλιά, εάν θέλει να αποφύγει η Θήβα τις συμφορές, να μην αφήσει πίσω του απογόνους. Και πάλι δεν έχουμε καμία συγκεκριμένη αναφορά σε επώνυμα πρόσωπα μάντεων παρά στη μεταφορά του θείου θελήματος μέσω των εκπροσώπων του Πυθικού μαντείου. Το απαρέμφατο σε ενεστώτα (*σῴζειν*), εξαιτίας του παροντικού του χρόνου δεν είναι πιθανόν «προφητικό», καθώς το γεγονός είναι απλώς ενδεχόμενο. Αντίθετα, υπογραμμίζει την ευσεβή συνέπεια του πιστού στον θεό. Δεδομένου ότι η Θήβα δεν θα χαθεί από τους Αργείους, η απειλή του μαντείου θα μπορούσε να εκπληρωθεί μόνο από τους επιγόνους τους. Αυτοί ήταν οι γιοι των Επτά, που κατάφεραν τελικά να αλώσουν τη Θήβα, μεταξύ των οποίων ήταν ο Θέρσανδρος, ο γιος του Πολυνείκη.[680] Οι θεατές που ακούνε αυτές τις γραμμές δεν πρέπει, ωστόσο, να αντλούν συμπεράσματα για την τέταρτη γενιά. Εάν το κάνουν, θα οδηγηθούν σε αυθαίρετες εικασίες. Πράγματι, λίγο παρακάτω επισημαίνεται ότι η μαντεία έχει εκπληρωθεί με τον θάνατο των δύο αδελφών. Η απάντηση του Χορού στο άκουσμα του θανάτου των δυο αδερφών είναι άμεση: *οἳ 'γὼ*

[679] Βαλάκας, «Όνειρα και τραγωδία. Το πρόβλημα των προρρήσεων στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη», σ. 136.
[680] Παυσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις* 10. 10,4 και Πίνδαρος, *Ολυμπιόνικοι* 2, 41-47.

τάλαινα· μάντις εἰμὶ τῶν κακῶν (στ. 808). Τον ρόλο των μάντεων αναλαμβάνει πια ο Χορός με την επαλήθευση των αρχικών του φόβων.[681]

Στον στ. 844 (*θέσφατ' οὐκ ἀμβλύνεται*) ο Χορός παραδέχεται πως οι χρησμοί δεν ξεθυμαίνουν. Η κατάρα του Οιδίποδα και η ανυπακοή του Λάιου απέναντι στους χρησμούς συμπορεύονται και εκκρεμούν μέχρι την εκπλήρωσή τους στον θάνατο του Ετεοκλή και του Πολυνείκη. Δεν αποκλείεται εδώ ο Χορός να εκφράζει την άποψη πως οι μάντεις ως άνθρωποι μπορεί να έρχονται και να παρέρχονται, ωστόσο τα μηνύματα του Απόλλωνα που συνεχώς αυτοί μεταφέρουν, παραμένουν αναλλοίωτα ως προς την αξία τους στον χρόνο και ως προς τη σημασία τους για την πορεία και το τέλος όσων εμπλέκονται σε αυτά.

Ο Χορός, τέλος, στους στ. 859-860 αναφέρεται στον Απόλλωνα (*τὰν ἀστιβῆ 'πόλλωνι, τὰν ἀνάλιον,πάνδοκον εἰς ἀφανῆ τε χέρσον*) που ποτέ δεν πάτησε την ανήλιαγη χώρα του Αχέροντα. Ο Απόλλων ταυτίζεται με τον ήλιο περιστασιακά κατά την κλασική περίοδο, αλλά πολύ πιο συχνά αργότερα (βλ. Β.1.2.1). Η ταύτιση του θεού με τον ήλιο προσφέρει μια ιδιαίτερα παράξενη ερμηνεία,[682] καθώς η κατάρα που δόθηκε στον Λάιο εκπληρώθηκε με τον θάνατο των γιων του κι επομένως, τα λόγια του Δελφικού μαντείου, του Απόλλωνα, «φώτισαν» ως άλλος ήλιος τον τόπο της αδελφοκτονίας. Είναι χαρακτηριστικό μάλιστα στους στ. 888-890 (*δι' εὐωνύμων τετυμμένοι, / τετυμμένοι δῆθ', / ὁμοσπλάγχνων τε πλευρωμάτων*) πως ο Χορός αναφέρει ότι οι δυο αδερφοί αλληλοσκοτώθηκαν χτυπημένοι στο συκώτι. Το τέλος τους ήρθε ως η ολοκλήρωση μιας προφητείας - κατάρας για την αμαρτία του Οιδίποδα που τώρα εκπληρώνεται με το αμοιβαίο χτύπημα στο όργανο όπου εστιάζεται η μαντεία στο ανθρώπινο σώμα, στο συκώτι. Επίσης και λίγο αργότερα, στον στ. 1031 (*δεινὸν τὸ κοινὸν σπλάγχνον οὗ πεφύκαμεν*), η λέξη *σπλάγχνον* πιθανόν εννοεί πως ο ισχυρός δεσμός που κατέστρεψε και τους δυο είναι η κοινή καταγωγή, το κοινό σπλάχνο, όπως επίσης «κοινή» είναι και η προφητεία που αφορά την τραγική τους κατάληξη. Συμπληρωματικά με την εκπλήρωση του χρησμού, παρατηρούμε πως στον στ. 1020 (*οὕτω πετηνῶν τόνδ' ὑπ' οἰωνῶν δοκεῖ*) ο Κήρυκας ανακοινώνει την ποινή που επέβαλε η νέα αρχή της Θήβας για τον Πολυνείκη, σύμφωνα με την οποία δεν θα του προσφέρει κανείς ταφικές τιμές παρά μόνο τα πτηνά

[681] Hutchinson G. O., *Aeschylus Seven Against Thebes*, (edited with Introduction and Commentary), Clarendon Press, Oxford 1985, σ. 167.
[682] *Στο ίδιο*, σ. 190.

που θα πετάνε πάνω από το άταφο πτώμα του. Διαβλέπουμε πως κι εδώ συνδυάζεται η οιωνοσκοπία με τα πτηνά που θα φέρουν την εκπλήρωση της προφητείας για τα δεινά του γένους. Η υπερβολική βία στην οποία εκτίθενται οι θεατές μέσω των περιγραφικών αναφορών στην αδελφοκτονία και στην τύχη του πτώματος του Πολυνείκη, δεν είναι τυχαία αλλά δικαιολογείται από τον Bierl ως ένα αναγκαίο δραματικό στοιχείο που προσφέρει την επιβίωση της πόλης μέσω της κάθαρσης.[683] Η σύγκρουσή τους δεν είναι τίποτε περισσότερο από ένα «τελετουργικό εξαγνισμού», όπου δύο «δαίμονες» αλληλοεξοντώνονται με τη μανία τους προς όφελος της κοινότητας.[684]

Α.2.1.2.β. ***Οιδίπους Τύραννος***

Ο Σοφοκλής αξιοποιεί αφηγηματικά την παρουσία των ιερέων του Δελφικού μαντείου τόσο στον *Οιδίποδα Τύραννο* όσο και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Η τραγωδία του *Οιδίποδος Τυράννου* αποτελεί την περίπτωση εκείνη όπου οι χρησμοί και το μαντείο των Δελφών έχουν πιθανότατα τον πιο σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του έργου σε σχέση με τις υπόλοιπες τραγωδίες.[685] Στην πρώτη περίπτωση, μετά την άφιξη του Κρέοντα στη σκηνή ο ίδιος ανακοινώνει τους χρησμούς του Πυθικού μαντείου για τη συμφορά που έχει πλήξει την πόλη της Θήβας. Για άλλη μία φορά δεν έχουμε καμία συγκεκριμένη αναφορά στα πρόσωπα των μάντεων αλλά μόνο αφηγηματικές αναφορές στο περιεχόμενο του θείου μηνύματος που παρουσιάζουν. Το έργο ξεκινά με χρησμούς, περιστρέφεται γύρω από την ορθή ή μη πρόσληψή τους και ολοκληρώνεται με την εκπλήρωσή τους. Τα αποφασιστικά γεγονότα έχουν πραγματοποιηθεί πριν από τον χρόνο της σκηνικής δράσης, ενώ το δίχτυ του πεπρωμένου έχει απλωθεί κιόλας πάνω από τον κεντρικό ήρωα.[686] Στον πρόλογο αναφέρεται ο πρώτος από αυτούς τους χρησμούς στους στ. 95-101 για την απαλλαγή της χώρας από το μίασμα (*λέγοιμ' ἂν οἶ' ἤκουσα τοῦ θεοῦ πάρα. / ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος ἐμφανῶς ἄναξ /μίασμα χώρας, ὡς τεθραμμένον χθονὶ / ἐν τῇδ', ἐλαύνειν μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν)*. Ο Σοφοκλής αν και σαφώς είχε κατά νου τον

[683] Bierl A., «The Mise en Scène of Kingship and Power in Aeschylus' *Seven against Thebes*: Ritual Performativity or Goos, Cledonomancy, and Catharsis», *Scenè. Journal of Theatre and Drama Studies* 4 (2018), σσ. 19-54, σ. 45.
[684] *Στο ίδιο*, σ. 48.
[685] Βερτουδάκης – Παπαθωμάς, *Βασιλιάς και φαρμακός. Η τραγωδία* Οιδίπους Τύραννος *του Σοφοκλή*, σ. 229.
[686] Lesky Al., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφ. Αγ. Τσοπανάκης, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 407.

λοιμό του 430 αποδίδει στον λοιμό της Θήβας κάτι επιπλέον από μια μικροβιακή ασθένεια. Η επιδημία που διακόπτει όλες τις ζωτικές λειτουργίες της πόλης δεν θα μπορούσε να είναι ξένη προς τη βία και την κοινωνική αναστάτωση που δημιουργείται. Ο ίδιος ο χρησμός καθιστά προφανή την ευθύνη της καταστροφής στη μολυσματική παρουσία ενός δολοφόνου. Ο ποιητής δείχνει σαφώς πως η μόλυνση δεν είναι άσχετη με την αμοιβαία βία που διεξάγεται μεταξύ των Τειρεσία και Κρέοντα απέναντι στον Οιδίποδα και συμβολίζει τη θυσιαστική κρίση, δηλαδή το ίδιο ακριβώς με την πατροκτονία και την αιμομιξία.[687]

Όταν ο Οιδίπους ρωτά τον Κρέοντα ποιος είναι αυτός ο λυτρωτικός για την πόλη καθαρμός, εκείνος αναφέρει την εξορία ή τον θάνατο του ενόχου (*ἀνδρηλατοῦντας, ἢ φόνῳ φόνον πάλιν / λύοντας, ὡς τόδ' αἷμα χειμάζον πόλιν*). Το κοινό του Σοφοκλή θα είχε ασφαλώς υπόψη του τις καθαρτήριες τελετές στα *Θαργήλια* που συνδέονταν με τον Απόλλωνα ως θεό του εξαγνισμού. Η κάθαρση γινόταν με την περιφορά ενός ανθρώπου, συνήθως κάποιου κατάδικου, που τον ονόμαζαν *φαρμακό*, στους δρόμους της πόλης, τον οποίον μαστίγωναν με χλωρά κλαριά και τελικά τον σκότωναν ή τον εξόριζαν. Με αυτόν τον τρόπο οι οργισμένοι θεοί εξιλεώνονταν και αποτρέπονταν οι καταστροφικές για την πόλη συνέπειες του μιάσματος.[688] Ο Σοφοκλής αποδίδει αριστοτεχνικά τη συμπεριφορά της κοινότητας έναντι ενός ατόμου που θα την απαλλάξει από τις δυσκολίες της. Η Θήβα έχει εισαχθεί σε αυτό τον κύκλο βίας που προαναφέραμε (Τειρεσίας, Κρέων, Οιδίπους) και από τη στιγμή που αυτή η βία δημιουργεί κοινωνική αναστάτωση δεν προκρίνεται άλλη λύτρωση από την αποπομπή του ενόχου. Η βία των πολλών θα εξαλειφθεί με τη βία προς τον έναν, έστω και τον άλλοτε σωτήρα της πόλης, προκειμένου να υπάρξει σωτηρία.[689] Αρχαίες πηγές συμπεριλαμβάνουν και την ανθρωποθυσία στην τελετή των *Θαργηλίων* χάριν του θρησκευτικού καθαρμού της πόλης, από όπου και προέκυψε η λέξη *καθάρματα*. Στα μεταγενέστερα πάντως χρόνια αρκούσε η βίαιη αποπομπή του θεωρούμενου ως ενόχου από τα όρια της πόλης, προκειμένου αυτή να απαλλαγεί από το μίασμα της παρουσίας του. Έτσι οι *φαρμακοί* μπορούσαν να είναι παράλληλα κοινωνικά επιβλαβείς εκπροσωπώντας το μίασμα αλλά και επωφελείς ως θεραπευτές του.[690]

---

[687] Girard, *Το εξιλαστήριο θύμα. Η βία και το ιερό*, σ. 131.
[688] Nilsson, *Ελληνική λαϊκή θρησκεία*, σ. 25.
[689] Girard, *Το εξιλαστήριο θύμα. Η βία και το ιερό*, σ. 139.
[690] Derrida J., *Πλάτωνος Φαρμακεία*, μτφ. Δ. Χ. Λάζος, Άγρα, Αθήνα 1990, σσ. 174 - 175.

Η αποστολή του Κρέοντα στο μαντείο ονομαζόταν, όπως είδαμε και στην εισαγωγή, *θεωρία*. Σύμφωνα με αυτήν, κάποιος πήγαινε αυτοπροσώπως στο μαντείο για χρησμοδότηση σε ένα σοβαρό ζήτημα που τον απασχολούσε. Εδώ, αυτή τη θεωρία υλοποιεί, μέσω του Κρέοντα, ο Οιδίπους για το καλό της πόλης του. Σε όλο το έργο θα συναντήσουμε έξι συνολικά αναφορές σε *θεωρίες*, τις περισσότερες από οποιοδήποτε άλλο έργο του Σοφοκλή.[691] Σε όλες αυτές, βέβαια, ο ήρωας που κάθε φορά ζητά τον χρησμό (Λάιος, Οιδίπους, Κρέων) δεν θα έχει ευτυχή κατάληξη.

Η εναρκτήρια διατύπωση του Κρέοντα (*λέγοιμ' ἂν*) εννοεί πως ο ίδιος, κατόπιν της άδειας που του έδωσε ο ίδιος ο βασιλιάς, μεταφέρει τα λόγια του θεού όπως του μεταφέρθηκαν από την Πυθία και όχι ως δικά του. Πιθανότατα εδώ ενδιαφέρει περισσότερο η εναγώνια αναζήτηση της ανθρώπινης νόησης να συλλάβει τον τρόπο λειτουργίας του σύμπαντος παρά ο ρόλος του θεϊκού στοιχείου.[692] Η φράση *μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν* στον στ. 97 εκφράζει αυτήν ακριβώς τη χρονική διάρκεια της τιμωρίας έως ότου πάψει να υπάρχει η αιτία που δημιουργεί όλες αυτές τις συμφορές για την πόλη της Θήβας. Η λύση δεν μπορεί να είναι άλλη από τον θάνατο αυτού του ανθρωπίνου μιάσματος, κάτι που οι Ερινύες θέτουν ως αδιαπραγμάτευτο αίτημα. Για άλλη μία φορά αναδεικνύεται η παρουσία ενός θεού πίσω από τις ανθρώπινες διατυπώσεις. Οι θεοί φαίνεται να διαδραματίζουν ουσιαστικό ρόλο στην εξέλιξη της δράσης και όχι απλώς να προλέγουν δίχως να υποχρεώνουν ή να εξαναγκάζουν, όπως υποστηρίζουν διάφοροι ερευνητές.[693] Αφού ο Οιδίπους ρώτησε σχετικά με την ιεροτελεστική πράξη του εξαγνισμού (στ. 99: *ποίῳ καθαρμῷ; τίς ὁ τρόπος τῆς ξυμφορᾶς;*) ο Κρέων απαντά: *ἀνδρηλατοῦντας, ἢ φόνῳ φόνον πάλιν / λύοντας, ὡς τόδ' αἷμα χειμάζον πόλιν* (στ. 100-101), εννοώντας πως το αίμα μόνο με αίμα μπορεί να σταματήσει. Είναι χαρακτηριστικό πως στην απάντησή του ο Οιδίπους (στ. 138: *αὐτὸς αὐτοῦ τοῦτ' ἀποσκεδῶ μύσος*) χρησιμοποιεί την έννοια του μιάσματος (*μύσος*) για τον λοιμό, δίχως να ξέρει πως αυτό το μίασμα αναφέρεται στον ίδιο.[694] Θα πρέπει να θυμηθούμε πως την ίδια έννοια είχε χρησιμοποιήσει και ο Αισχύλος στις *Ευμενίδες* (στ. 40) αναφορικά με τον ικέτη Ορέστη,

[691] Rehm R., «Ritual in Sophocles», στο Andreas Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Brill, Leiden - Boston 2012, σσ. 411-427, σ. 420.
[692] Marinis A., «Book Reniew: Stuart Lawrence, Moral Awareness in Greek Tragedy», *Λογείον / Logeion* 3 (2013), σσ. 233-247, σ. 239.
[693] Kitto H., D., F., *Greek Tragedy: A Literary Study*, Routledge, London 1939, σ. 147.
[694] Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, σ. 18.

αποκαλώντας τον *ἄνδρα θεομυσῆ*, ο οποίος πρέπει να παραμείνει βουβός (στ. 448-450) επειδή έχει μολυνθεί με αίμα, έως ότου καθαριστεί με θυσία κάποιου ζώου.

Ο συγκεκριμένος χρησμός που μεταφέρει ο Κρέων είναι ουσιαστικά ο τρίτος χρονικά που υλοποιείται σε σχέση με τους άλλους δύο, αυτόν που δόθηκε στον Λάιο και αυτόν που έμαθε ο ίδιος ο Οιδίπους επισκεπτόμενος το Δελφικό μαντείο προκειμένου να ξεδιαλύνει την καταγωγή του. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός πως ο Οιδίπους κάθε φορά που μαθαίνει έναν χρησμό πλησιάζει όλο και πιο κοντά στην εκπλήρωση του τραγικού του τέλους, όσο και αν φαίνεται πως σε μια πρώτη ματιά όλα λειτουργούν υπέρ του. Οι παρελθοντικές του πράξεις ήταν μοιραίες αφού στην ουσία ήταν μέρος ενός σχεδίου προκαθορισμένου γι' αυτόν.[695] Ωστόσο διάφοροι μελετητές τονίζουν την εμπλοκή του χαρακτήρα του ήρωα στις πράξεις του πέρα από τη θεϊκή συμβολή. [696] Ο χρησμός για την τύχη του Οιδίποδα είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση σύζευξης μοίρας και χαρακτήρα ως προς την υλοποίηση των πράξεων του ήρωα.[697]

Στο Β΄ Επεισόδιο και στους στ. 707-725 η Ιοκάστη, θέλοντας να βοηθήσει τον Οιδίποδα να ξεδιαλύνει τους φόβους του, μεταφέρει έναν δεύτερο χρησμό που είχε δοθεί στο παρελθόν στον Λάιο σχετικά με το παιδί που θα γεννούσαν. Και πάλι δεν λαμβάνουμε καμία σχετική πληροφορία για το φυσικό πρόσωπο που έδωσε τον χρησμό παρά μόνο για το περιεχόμενο του. Ο Σοφοκλής προχωρεί στοχευμένα στην κοινοποίηση αυτής της πληροφορίας μόνο όταν η αποκάλυψή της θα έχει το μεγαλύτερο δραματικό αποτέλεσμα.[698] Η ίδια η βασίλισσα βέβαια, εκφράζοντας την αγανάκτησή της στον στ. 709, αναφέρει πως κανείς θνητός δεν κατέχει τη μαντική τέχνη (*βρότειον οὐδὲν μαντικῆς ἔχον τέχνης*), αμφισβητώντας έτσι τα λεγόμενα του Τειρεσία για το πρόσωπο του συζύγου της. Αυτή της η αμφισβήτηση θα υποστηριχθεί και στους επόμενους δυο στίχους (*χρησμὸς γὰρ ἦλθε Λαΐῳ ποτ', οὐκ ἐρῶ / Φοίβου γ' ἀπ' αὐτοῦ, τῶν δ' ὑπηρετῶν ἄπο*) όπου κάνει λόγο για τη μαντεία που διατύπωσαν οι υπηρέτες του Απόλλωνα κι όχι ο ίδιος ο θεός, ούτως ώστε να μπορεί να αμφισβητηθεί το κύρος του.

---

[695] Dodds R. E., «On Misunderstanding the *Oedipus Rex*» Greece & Rome 13/1 (1966), σσ.37-49, (αναδημ. στο Bloom Harold, (ed.), *Sophocles' Oedipus Rex*, Chelsea House Publishers, New York 2007, σσ. 17-30, σ. 22.
[696] Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*, σ. 252.
[697] Greene Ch.W., *Moira: Fate, Good, and Evil in Greek Thought*, Harvard University Press, Cambridge 1944, σ. 156.
[698] Newton M.R., «Oedipus: Wife and Mother». *The Classical Journal*, 87/1 (1991), σσ. 28-44, σ. 41.

Ο χρησμός που δόθηκε στον Λάιο γνωστοποιείται από την Ιοκάστη στους επόμενους δέκα στίχους (713-722) και μεταφέρει την πληροφορία που δόθηκε στον Λάιο πως θα σκοτωθεί από τον γιο του. Ωστόσο ο Λάιος πέθανε από ληστές σε ένα τρίστρατο αμαξιτών δρόμων ενώ ο γιος τους είχε εγκαταλειφθεί σε μια βουνοκορφή αφού πρώτα του είχαν δέσει τους αστραγάλους: *ὡς αὐτὸν ἕξοι μοῖρα πρὸς παιδὸς θανεῖν, / ὅστις γένοιτ' ἐμοῦ τε κἀκείνου πάρα. / καὶ τὸν μέν, ὥσπερ γ' ἡ φάτις, ξένοι ποτὲ / λῃσταὶ φονεύουσ' ἐν τριπλαῖς ἁμαξιτοῖς / παιδὸς δὲ βλάστας οὐ διέσχον ἡμέραι / τρεῖς, καί νιν ἄρθρα κεῖνος ἐνζεύξας ποδοῖν / ἔρριψεν ἄλλων χερσὶν εἰς ἄβατον ὄρος. / κἀνταῦθ' Ἀπόλλων οὔτ' ἐκεῖνον ἤνυσεν/ φονέα γενέσθαι πατρὸς οὔτε Λάιον / τὸ δεινὸν οὐφοβεῖτο πρὸς παιδὸς παθεῖν*. Η αναφορά του φόνου *ἐν τριπλαῖς ἁμαξιτοῖς* δεν είναι τυχαία καθώς τα σταυροδρόμια σχετίζονταν με την θεά Εκάτη και την Περσεφόνη (*ἐνόδιοι θεοί*). Ο τόπος αυτός ως τρίστρατο συμβολίζει και τις συγκλίνουσες μοίρες πατέρα και γιου, αποτελώντας έναν σαφή φορέα θρησκευτικής υπαινικτικότητας εκ μέρους του ποιητή.[699] Το περιεχόμενο του χρησμού, ως θεϊκής βουλής, είναι αυτό που τροφοδοτεί την εξέλιξη της δράσης. Είναι χαρακτηριστική για άλλη μία φορά η έκφραση της τραγικής ειρωνείας στο έργο, καθώς οι ήρωες του δράματος δεν γνωρίζουν εξαρχής την αλήθεια, αλλά την αποκαλύπτουν σταδιακά.[700] Για τον ίδιο τον Οιδίποδα μάλιστα η προϊστορία του εγκαταλελειμμένου παιδιού επανεμφανίζεται ειρωνικά αντεστραμμένη, καθώς ο ήρωας μαθαίνει πως είναι βασιλιάς της Θήβας βάσει των κληρονομικών δικαιωμάτων του μόνο όταν μαθαίνει το διπλό μυστικό του μιάσματός του, χάνοντας τον βασιλικό θρόνο τη στιγμή ακριβώς που ανακτά τα κληρονομικά του δικαιώματα.[701]

Σε μια κλιμάκωση της ειρωνικής διάθεσης έναντι των χρησμών του Πυθικού μαντείου η βασίλισσα καταλήγει λέγοντας πως: *τοιαῦτα φῆμαι μαντικαὶ διώρισαν, / ὧν ἐντρέπου σὺ μηδέν· ὧν γὰρ ἂν θεὸς / χρείαν ἐρευνᾷ ῥᾳδίως αὐτὸς φανεῖ* (στ. 723-725). Μολονότι δίνεται σημασία στο περιεχόμενο των χρησμών και όχι σε αυτόν που τους έδωσε, καθώς η θεϊκή τους προέλευση θεωρείται από πολλούς δεδομένη, παρατηρούμε πως εδώ αμφισβητείται από την ηρωίδα η πηγή τους, εάν δηλαδή πρόκειται για ανθρώπινη ή θεϊκή δημιουργία. Βέβαια δεν είναι η πρώτη φορά που αυτή η θέση έναντι

[699] Halliwell St., «Where Three Roads Meet: A Neglected Detail in the *Oedipus Tyrannus*», *The Journal of Hellinic Studies* 106 (1986), σσ. 187-190, σ. 189.
[700] Vernant – Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 123.
[701] Burian, «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: Η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», σ. 282.

των χρησμών και των μάντεων εκφράζεται στο έργο εάν θυμηθούμε τη σχετική διατύπωση του Χορού στο πρώτο Στάσιμο, στους στ. 497-503 (*ἀλλ᾽ ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὅ τ᾽ Ἀπόλλων / ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν / εἰδότες· ἀνδρῶν δ᾽ ὅτι μάντις / πλέον ἢ ᾽γὼ φέρεται, / κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής· / σοφίᾳ δ᾽ ἂν σοφίαν / παραμείψειεν ἀνήρ*) όπου εκφράζεται πάλι η άποψη πως μόνο οι θεοί γνωρίζουν το μέλλον ενώ οι άνθρωποι καταλαβαίνουν όσα η φύση τούς επιτρέπει να αντιληφθούν ανάλογα βέβαια με τη σοφία του καθενός. Εδώ βέβαια η Ιοκάστη μιλά με τη δική της πικρή εμπειρία από τον θάνατο του πρώτου της γιου, που ήταν -όπως θεωρεί- άσχετος με τον θάνατο του Λαΐου. Δεν μπορεί βέβαια να περάσει απαρατήρητο πως τόσο η Ιοκάστη όσο και ο Οιδίπους μοιράζονται τώρα -και πολύ αργά- τα μυστικά τους, αποκαλύπτοντας έτσι πως η σχέση τους είχε μάλλον βασιστεί στην ντροπή που και οι δυο είχαν κατά ειρωνικό τρόπο συγκαλύψει. Δίχως να το συνειδητοποιούν σκέφτονται με τον ίδιο τρόπο προσπαθώντας να αποτρέψουν τρομακτικές προφητείες.[702] Το ενδιαφέρον ωστόσο είναι πως η βασίλισσα κάνει λόγο για «τέχνη» της μαντικής -δηλαδή, την ικανότητα των μάντεων να ερμηνεύουν το πέταγμα των πουλιών ή τη φωτιά, το κάψιμο των θυσιών, τα σημάδια των σπλάχνων και τα φυσικά φαινόμενα- υιοθετώντας ουσιαστικά την αρχαιοελληνική αντίληψη σύμφωνα με την οποία ο ίδιος ο θεός είναι αυτός που χρησιμοποιεί έναν άνθρωπο (μάντη) με θρησκευτική ιδιότητα για να εκφράσει μέσω αυτού, με έναν ιδιαίτερο τρόπο (μανία), όσα οι άνθρωποι αδυνατούν να συλλάβουν με τη λογική.[703]

Η Ιοκάστη εννοεί πως το μήνυμα για τον καθαρμό της πόλης δεν ήρθε από το στόμα ενός θεού αλλά από ανθρώπινα χείλη. Άνθρωποι συνεπώς ήταν οι εμπνευστές του κι όχι ο Απόλλων. Τα όρια είναι σαφώς διακριτά. Συνεπώς οι ιερείς και μάντεις είναι αυτοί που έκαναν τέχνη αυτή τη θεία ενέργεια, δίχως πάντα αξιόπιστα αποτελέσματα (πρβλ. Ευριπίδη *Ηλέκτρα* στ. 399-400: *Λοξίου γὰρ ἔμπεδοι / χρησμοί, βροτῶν δὲ μαντικὴν χαίρειν ἐῶ*). Εξάλλου στην έναρξη της αφήγησης του χρησμού (στ. 711-712: *χρησμὸς γὰρ ἦλθε Λαΐῳ ποτ᾽, οὐκ ἐρῶ / Φοίβου γ᾽ ἀπ᾽ αὐτοῦ, τῶν δ᾽ ὑπηρετῶν ἄπο*) η λεπτομέρεια της έκφρασης *οὐκ ἐρῶ* δεν έρχεται σε αντιπαράθεση με την αναφορά στον στ. 720 (*Ἀπόλλων οὔτ᾽ ἐκεῖνον ἤνυσεν*) καθώς θεωρείται ότι ο Απόλλων γνωρίζει μεν τα μελλούμενα και

[702] Newton, «Oedipus: Wife and Mother», σ. 42.
[703] Πρβλ. Πλάτωνος *Τίμαιος* 71e: *ἱκανὸν δὲ σημεῖον ὡς μαντικὴν ἀφροσύνῃ θεὸς ἀνθρωπίνῃ δέδωκεν: οὐδεὶς γὰρ ἔννους ἐφάπτεται μαντικῆς ἐνθέου καὶ ἀληθοῦς*. Αναφέρεται από τον Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, The Oedipus Tyrannus*, σ. 136.

μπορεί να προβλέψει ασφαλώς, όμως τα λόγια των εκπροσώπων του ιερέων δεν είναι δικά του αλλά ανθρώπινες προβλέψεις. Δεν μπορούμε εδώ να μη συμπεριλάβουμε και τον αντίστοιχο χαρακτηρισμό του Απόλλωνα ως *Λοξία* στον στ. 853 (*ὅν γε Λοξίας διεῖπε*) με έναν σαφή υπαινιγμό στις αμφισημίες των χρησμών από το ιερατείο του Δελφικού μαντείου.[704] Με το ίδιο πνεύμα άλλωστε στον στ. 723 (*φῆμαι μαντικαὶ διώρισαν*), μετά την ολοκλήρωση της αφήγησης του χρησμού που δόθηκε στον Λάιο, η βασίλισσα αναφέρεται στις μαντείες ως ανθρώπινο κατασκεύασμα μάλλον ανυπόληπτο ενώπιον των θεϊκών βουλών. Ο Σοφοκλής, αμφισβητώντας και στην περίπτωση της Ιοκάστης όσο και του Οιδίποδα, την ανθρώπινη νόηση και την ικανότητά της να συλλάβει τον τρόπο λειτουργίας της κοσμικής τάξης, αποδεικνύει πως ο ευφυής υπολογισμός δεν αποτελεί ασφαλή λύση για κανένα πρόβλημα των δυο ηρώων.[705]

Ο τρίτος και τελευταίος από τους χρησμούς του Πυθικού μαντείου διατυπώνεται από τον ίδιο τον Οιδίποδα στους στ. 787-793: *λάθρᾳ δὲ μητρὸς καὶ πατρὸς πορεύομαι / Πυθώδε, καί μ' ὁ Φοῖβος ὧν μὲν ἱκόμην / ἄτιμον ἐξέπεμψεν, ἄλλα δ' ἀθλίῳ / καὶ δεινὰ καὶ δύστηνα προύφηνεν λέγων, / ὡς μητρὶ μὲν χρείη με μιχθῆναι, γένος δ'/ ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὁρᾶν, / φονεὺς δ' ἐσοίμην τοῦ φυτεύσαντος πατρός*. Αναφέρεται ο χρησμός που είχε λάβει ο ίδιος όταν είχε επισκεφτεί το μαντείο των Δελφών (άλλη μια περίπτωση *θεωρίας*) -εξαιτίας μιας προσβολής που έγινε στο πρόσωπό του ως προς την καταγωγή του- από όπου ο θεός τον έδιωξε προφητεύοντας πως θα γεννήσει παιδιά με τη μητέρα του και θα σκοτώσει τον πατέρα του. Στον χρησμό δεν υπάρχει καμία αιρεσιμότητα. Η προφητεία και ως προς την αιμομιξία με τη μητέρα αλλά και ως προς την πατροκτονία είναι απόλυτη και δεν τίθεται υπό καμία προϋπόθεση.[706] Ο Απόλλων δεν δίνει συγκεκριμένη απάντηση στην ερώτηση του Οιδίποδα για τους γονείς του, και αυτή η ασάφεια οδηγεί σε πράξεις ανόσιες που θα συντρίψουν τον θεωρό: Τα λεγόμενα του χρησμού δεν επιτρέπουν τη διαφυγή του ήρωα από τη μελλοντική και σίγουρη καταδίκη του.[707] Σε αυτή την περίπτωση, εμφανέστερα ίσως από τους προηγούμενους δύο χρησμούς στο έργο, αναγνωρίζεται η θεϊκή προέλευσή του καθώς είναι μάλλον δύσκολο

[704] *Στο ίδιο*, σ. 137.
[705] Marinis, «Book Review: Stuart Lawrence», σ. 239.
[706] Βερτουδάκης - Παπαθωμάς, *Βασιλιάς και φαρμακός. Η τραγωδία* Οιδίπους Τύραννος *του Σοφοκλή*, σ. 232.
[707] Gould Th., «The Innocence of Oedipus: The Philosophers on *Oedipus the King*», *Arion* 4 (1965), σσ. 582-611, σ. 589.

άνθρωποι να έκαναν τόσο ακριβείς προβλέψεις για ένα μελλοντικό γεγονός. Ο Απόλλων δηλαδή και όχι κάποιος άνθρωπος, είτε πρόκειται για την Πυθία είτε για τον ίδιο τον Οιδίποδα, είναι ο δημιουργός της μοίρας του ήρωα.[708]

Ο Οιδίπους φαίνεται παγιδευμένος σε μια μοίρα που τον οδηγεί να πράξει όσα είναι αναγκαίο να συμβούν. Ο χρησμός ωστόσο προβλέπει τις ενέργειες των ηρώων αλλά δεν διατάζει.[709] Αυτή την αναγκαιότητα άλλωστε εκφράζει και η ετυμολογία της λέξης *χρησμός*, από το ρήμα *χρή* που σημαίνει *πρέπει, είναι ανάγκη*, που προσδίδει έναν χαρακτήρα επιβαλλόμενης υποχρέωσης στις όποιες χρησμοδοτούμενες ενέργειες -του Οιδίποδα στη συγκεκριμένη περίπτωση.[710] Αυτός που για άλλη μια φορά φαίνεται ότι κινεί τη δράση στη ζωή του ήρωα δεν είναι άλλος από τον θεό Απόλλωνα ο οποίος με το προκαθορισμένο της τύχης του Οιδίποδα, κατευθύνει στη συνέχεια και όλες τις μαντείες που διατυπώνονται προς ολοκλήρωση αυτής της τραγικής μοίρας.[711]

Το ρήμα *προύφηνεν* (στ. 790) αναφέρεται στη χρησμοδότηση του μαντείου ύστερα από τη θυσιαστική πράξη που απαιτούνταν να γίνει από εκείνον που ζητούσε τη θεία βοήθεια. Ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί μάλλον μεταφορικά αυτό το ρήμα, θέλοντας να δηλώσει τη νοητή έκλαμψη που φώτισε τον ιερέα του μαντείου από την πληροφορία που έδωσε ο θεός σχετικά με τον Οιδίποδα. Ο ποιητής εκφράζει, με άλλα λόγια, τη σαφήνεια και την αμεσότητα της πληροφορίας που έδωσε ο Απόλλων ως θεός του φωτός που αποκαλύπτει κάθε τι δυσθεώρητο από την ανθρώπινη άγνοια. Με αυτήν ακριβώς την έννοια της αποκάλυψης συναντούμε το ρήμα *προύφηνεν* και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή,

---

[708] Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η προσέγγιση της σημασίας του χρησμού από τους Βερτουδάκη και Παπαθωμά, αναφορικά με την αιμομιξία και την πατροκτονία του ήρωα: «*Η παραβίαση αυτών των ορίων και των απαγορεύσεων από τον Οιδίποδα σημαίνει την επιστροφή του ανθρώπου σε μια προκοινωνική κατάσταση, σημαίνει ανατροπή των βάσεων της κοινωνικής συμβίωσης. Η εμπειρία του Οιδίποδα αποκτά έτσι τη σημασία ενός βιώματος που υπερβαίνει το ανθρώπινο μέτρο. Η υπέρβαση όμως αυτή δεν γίνεται μόνο προς την πλευρά του ζωώδους αλλά και προς την πλευρά του θεϊκού (θεός ή θηρίο, κατά Αριστοτέλη), εφόσον κατά τη μυθολογία η πατροκτονία και η αιμομιξία παρακολουθούν την προσωπική ζωή των θεών -ο Ζεύς, επί παραδείγματι, είναι και πατροκτόνος και αιμομίκτης. Αυτή η ιδιόμορφη φύση της οιδιπόδειας μοίρας τοποθετεί τον ήρωα έξω από την ανθρώπινη κοινωνία, τον διώχνει από τη Θήβα, την ίδια στιγμή, όμως, προετοιμάζει και την αποθέωσή του στον Κολωνό*» (Βερτουδάκης - Παπαθωμάς, *Βασιλιάς και φαρμακός. Η τραγωδία* Οιδίπους Τύραννος *του Σοφοκλή*, σ. 233).

[709] Gould Th., «The Innocence of Oedipus: The Philosophers on *Oedipus the King*», σ. 604.

[710] Ahl, *Sophocles Oedipus: Evidence and Self - Conviction*, σ. 246.

[711] Tyler J., «Sophocles' *Ajax* and Sophoclean Plot Construction», *The American Journal of Philology* 95/1, (1974), σσ. 24-42, σ. 37.

όταν η ηρωίδα απευθύνεται στον Ορέστη (στ. 1295: *προυφάνης δὲ / φιλτάταν ἔχων πρόσοψιν*).[712]

Είναι χαρακτηριστικό της δραματουργικής ευφυΐας του Σοφοκλή το γεγονός πως συνδυάζει στο σύντομο αυτό μέρος της αφήγησης του Οιδίποδα ρηματικούς τύπους που αναφέρονται στην πληρότητα της αισθητικής αντίληψης όσων ο θεός, μέσω του μαντείου, φανέρωσε. Όλες οι αισθήσεις έδειξαν στον ένοχο την αλήθεια. Ωστόσο ο ίδιος παρερμήνευσε τις θείες πληροφορίες εξηγώντας τα γεγονότα με βάση τη δική του ισχυρογνωμοσύνη. Ο ποιητής χρησιμοποιεί αριστοτεχνικά ρηματικούς τύπους που αναφέρονται σε ανθρώπινες αισθήσεις δηλώνοντας πως ο θεός φώτισε με διαφορετικούς τρόπους και σε συγκεκριμένες στιγμές τα γεγονότα τα οποία κάποιος βίωσε (στ. 791: *μιχθῆναι*), κάποιος είδε (στ. 792: *ὁρᾶν*) και κάποιος άκουσε (στ. 794: *κἀγὼ 'πακούσας*), αλλά παρόλα αυτά έμεινε ο ίδιος *τυφλὸς τά τ' ὦτα τόν τε νοῦν τά τ' ὄμματ'* (στ. 371). Ο άνθρωπος, πλήρης αισθήσεων, ήλθε αντιμέτωπος με την αλήθεια με κάθε μια αίσθηση ξεχωριστά αλλά δεν μπόρεσε να την εννοήσει, κάτι που πετυχαίνει μόνο ο ηλικιωμένος τυφλός Τειρεσίας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως και στους τρεις χρησμούς του Πυθικού μαντείου η ερμηνεία τους δοκιμάζεται από μια χρονική καθυστέρηση. Ό,τι δηλαδή λέει το μαντείο, χρειάζεται καιρό, ίσως και χρόνια, για να κατανοηθεί επαρκώς και να ερμηνευτεί σωστά. Έως τότε οι άνθρωποι ερμηνεύουν τον εκάστοτε χρησμό μεταφέροντας τον από το μαντείο σε ένα ευρύτερο κοινωνικό και χρονικό περιβάλλον που αναμφίβολα προϋπέθετε ξεχωριστές ερμηνείες. Συνεπώς τόσο η παραλαβή όσο και η εξήγηση ενός χρησμού αντιμετωπίζονταν κάθε φορά από ξεχωριστά ακροατήρια και όχι σπάνια άλλων χρονικών περιόδων. Η ερμηνεία λοιπόν του χρησμού γινόταν από τα μέλη της κοινότητας που μπορούσαν να θυμηθούν ή να επανεκτιμήσουν το περιεχόμενό του ανάλογα με τις ιστορικές συνθήκες κάθε περιόδου. Οι εκτιμήσεις αυτές ή οι αρχικές κρίσεις και εντυπώσεις μπορούσαν να αναπροσαρμοστούν ακόμη κι έπειτα από χρόνια ή δεκαετίες.[713] Μία από τις λειτουργίες του χρόνου άλλωστε είναι η συγκάλυψη κι έπειτα η αποκάλυψη. Αντίστοιχα, μία από τις λειτουργίες των χρησμών, των οποίων οι όροι είναι

[712] Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, The Oedipus Tyrannus*, σ. 149.
[713] Griffith M., «Apollo, Teiresias, and the Politics of Tragic Prophecy», στο L. Athanassaki – R. P. Martin – J. F. Miller (eds.), *Appoline Politics and Poetics*. Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών Αθήνα 2009, σσ. 471-484, σ. 476.

γνωστοί αλλά η σημασία αργεί να φανερωθεί, είναι η ανάδειξη του ρήγματος μεταξύ ανθρώπινης και θεϊκής γνώσης.[714]

Α.2.1.2.γ. *Οιδίπους επί Κολωνώ*

Η αφηγηματική αναφορά στους μάντεις του Δελφικού ναού συνεχίζεται και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Εν προκειμένω ο Οιδίπους, όταν έχει φτάσει και καθίσει, έπειτα από συνεχείς επιτόπιες μετακινήσεις, στο ιερό των Σεμνών, μεταφέρει στην Αντιγόνη τον χρησμό του Απόλλωνα που τον οδήγησε ως εκεί. Σύμφωνα με αυτόν (στ. 87-95): *τὰ πόλλ' ἐκεῖν' ὅτ' ἐξέχρη κακά, / ταύτην ἔλεξε παῦλαν ἐν χρόνῳ μακρῷ, / ἐλθόντι χώραν τερμίαν, ὅπου θεῶν / σεμνῶν ἕδραν λάβοιμι καὶ ξενόστασιν· / ἐνταῦθα κάμψειν τὸν ταλαίπωρον βίον, / κέρδη μὲν οἰκήσαντα τοῖς δεδεγμένοις, / ἄτην δὲ τοῖς πέμψασιν, οἵ μ' ἀπήλασαν· / σημεῖα δ' ἥξειν τῶνδέ μοι παρηγγύα, / ἢ σεισμὸν ἢ βροντήν τιν' ἢ Διὸς σέλας*. Ο Απόλλων λοιπόν ήταν ο θεός που προφήτευσε ότι ο ήρωας θα τερμάτιζε τη ζωή του σε έναν τόπο όπου θα έβρισκε φιλοξενία στις Σεμνές θεές. Αυτή του η υποδοχή θα συνιστούσε όφελος για όσους τον δέχονταν και κατάρα για όσους τον έδιωξαν οδηγώντας τον εκεί. Τέλος, ως ενδεικτικά σημάδια της εκπλήρωσης αυτού του χρησμού μέλλει να δώσει κάποια φυσικά φαινόμενα: σεισμό, βροντή ή αστραπή.

Ο χρησμός που συμπεριλαμβάνεται στη φράση *τὰ πόλλ' ἐκεῖν' ὅτ' ἐξέχρη κακά* αναφέρεται στην πρώτη επίσκεψη του Οιδίποδα στους Δελφούς, όταν είχε πάει για να διαλευκάνει την καταγωγή του, εάν ήταν δηλαδή γνήσιος γιος του Πολύβου και της Μερόπης. Εκεί ο θεός *ἐξέχρη κακά* (στ. 88) δίχως να του δώσει σαφή απάντηση αλλά προφητεύοντας την κακή του μοίρα (πρβλ. *Οιδίπους Τύραννος* στ. 790: *ἄλλα δεινὰ καὶ δύστηνα προύφηνεν*). Ο Ευριπίδης στις προγενέστερες *Φοίνισσες*, από την έξοδο των οποίων αφορμάται πιθανώς ο Σοφοκλής στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ,* ήταν πιο συγκεκριμένος, βάζοντας στο στόμα του Οιδίποδα, απευθυνόμενου στην Αντιγόνη, έναν χρησμό που τον καταδίκαζε να πεθάνει στον Κολωνό (στ. 1705: *ἱερός Κολωνός*). Η διατύπωση του Σοφοκλή ίσως είναι περισσότερο ποιητική, μιας και εμφανίζει τον Απόλλωνα να υποδεικνύει το σημείο δίχως ωστόσο να το κατονομάζει.[715] Ανεξαρτήτως

[714] Winnington-Ingram, *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*, σ. 433.
[715] Jebb C. R., *Sophocles. The Plays and Fragments, The Oedipus Coloneus*, Cambridge University Press, New York 1885, σ. 26.

αυτού, και στη μία και στην άλλη περίπτωση δεν συναντάμε παρά αφηγηματικές αναφορές στο περιεχόμενο του χρησμού κι όχι στα πρόσωπα που δίνουν τις μαντείες.

Ο Οιδίπους αναφέρει ως κέρδος της πόλης που θα τον δεχτεί τις ευλογίες που θα αποκομίσει η πόλη των Αθηνών από μια τέτοια πράξη, κάτι που θα ακουστεί και στο τέλος του τετάρτου Επεισοδίου (στ. 1518-1538). Ως τιμωρία εννοείται η πολεμική διαμάχη της πόλης των Θηβών που θα ακολουθήσει και θα έχει άμεση σχέση με αυτόν μέσω των δυο του γιων. Με αυτά τα λόγια του ο ήρωας επιχειρεί να μεταφέρει το μερίδιο ευθύνης των πράξεών του στους χρησμούς του Πυθικού μαντείου, που εν πολλοίς καθόρισαν τη μοίρα του, και συνεπώς και στην προκειμένη περίπτωση δεν κάνει τίποτε άλλο από το να τους ακολουθεί, καταφεύγοντας στον Κολωνό. Σε αυτό το σκεπτικό του ήρωα θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε την προσπάθεια του Σοφοκλή να μεταφέρει μέσω του κύρους του Δελφικού μαντείου, ενός θεού δηλαδή, μια πρόταση διαφορετικής αντιμετώπισης της ανθρωποκτονίας, ακόμη και αν επρόκειτο για τη χείριστη μορφή της, όπως είναι η πατροκτονία. Ενώ δηλαδή στην ομηρική εποχή η ανθρωποκτονία δεν συγχωρούνταν παρά με εξορία ή αποζημίωση στους συγγενείς του νεκρού, στην εποχή του Σοφοκλή ο ποιητής προβάλλει τη δυνατότητα εξαγνισμού και συγχώρησης, καθώς υπεύθυνος δεν είναι απόλυτα ο άνθρωπος αλλά ένα θείο σχέδιο που όρισε τη μοίρα του. Θεός του φωτός, του εξαγνισμού, δεν είναι άλλος από τον θεό του Δελφικού μαντείου, τον Απόλλωνα.

Τα σημεία που θα εμφανιστούν (στ. 94: *σημεῖα δ' ἥξειν τῶνδέ μοι παρηγγύα)* δεν έχουν τη σημασία της υπόσχεσης αλλά της ακριβούς φανέρωσης, της πιστοποίησης της θεϊκής παρουσίας, όπως δηλώνει και ο ρηματικός τύπος *παρηγγύα*. Δεν πρέπει άλλωστε να λησμονούμε πως η βροντή είναι το σημάδι που ως έκφραση θεϊκής κατακύρωσης θα δοθεί και στον στ. 1606 (*κτύπησε μὲν Ζεὺς χθόνιος*). Ο Οιδίπους δεν κάνει τίποτε λιγότερο τότε από το να εξηγεί αυτά τα σημάδια. Δεν πρέπει βέβαια να αγνοούμε πως όντας πλέον ο ίδιος τυφλός αντιλαμβάνεται εύκολα τον σεισμό και τη βροντή και όχι την αστραπή. Όπως και στην περίπτωση του τυφλού Τειρεσία, έτσι και στη δική του, η τυφλότητα δεν αποκλείει την επικοινωνία του θεού με τον εκλεκτό του, αφού τα σημάδια για τη θεία γνώση δεν είναι αποκλειστικά αντικείμενο εξωτερικής όρασης. Όπως και ο

τυφλός μάντης, έτσι τώρα κι αυτός απώλεσε την όραση αλλά κατέχει πια τη γνώση.[716] Ο Σοφοκλής μάλιστα, κλιμακώνοντας εναργέστερα αυτή την πρόσκτηση της γνώσης, βάζει έναν τυφλό μέσα σε ένα ιερό των θεοτήτων που, αντίθετα με αυτόν, βλέπουν τα πάντα (στ. 42: *τὰς πάνθ' ὁρώσας Εὐμενίδας*). Οι συμπτώσεις όμως είναι πολλές, αφού και ο ίδιος μέσω των δεδομένων και της γνώσης που πλέον έχει, βλέπει πια νοητά τα πάντα (στ. 74: *ὅσ' ἂν λέγωμεν πάνθ' ὁρῶντα λέξομεν*) ερμηνεύοντας τα σημάδια που προσφέρονται στον χώρο τους.[717] Είναι μάλιστα αξιοθαύμαστη η σκέψη του Σοφοκλή να τοποθετήσει σε ένα περιβάλλον σιωπής έναν άνθρωπο ανίκανο να δει και παρόλα αυτά ικανό να συλλαμβάνει νοητικά τη θεία γνώση. Ο ποιητής ανατρέπει τον χαρακτήρα της τύφλωσης του πρωταγωνιστή του αλλάζοντας τη νοητική τυφλότητα του, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Τειρεσία στον *Οιδίποδα Τυράννο*, σε σωματική τυφλότητα στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*.

Ο χρησμός θα επαληθευτεί αργότερα στο Δ΄ Επεισόδιο, όταν ο Χορός αντιληφθεί τα φυσικά φαινόμενα που προοιωνίζουν τον θάνατο του ήρωα εκπληρώνοντας την προφητεία. Διαδοχικά θα ακουστεί βροντή (στ. 1463-1464: *ἴδε μάλα μέγας ἐρείπεται / κτύπος ἄφατος ὅδε διόβολος*), θα φανεί αστραπή (στ. 1466-1467: *οὐράνια / γὰρ ἀστραπὰ φλέγει πάλιν*) ως προσομοίωση του αιφνιδίου θανάτου του ήρωα,[718] ενώ θα ακολουθήσει επίκληση και στον Δία (στ. 1471: *ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ*). Στην ταραχή των γερόντων του Χορού ο Οιδίπους θα παραμείνει ήρεμος καθώς αμέσως θα αντιληφθεί τα σημάδια για τον θάνατό του και το αναπότρεπτο της μοίρας του (*ἥκει τῷδ' ἐπ' ἀνδρὶ θέσφατος / βίου τελευτή, κοὐκέτ' ἔστ' ἀποστροφή*). Ο ήρωας πλέον ερμηνεύει ως νέος μάντης τις θεϊκές βουλές.[719] Οι άνθρωποι εν τέλει, μέσω του κατάλληλου ιερατείου, δεν κάνουν τίποτε περισσότερο από το να ερμηνεύουν ορθά ή όχι όσα οι θεοί φανερώνουν. Ο Οιδίπους πλέον δεν ανησυχεί για τα σημάδια που φανερώνονται, ως αδιαμφισβήτητη ένδειξη του θανάτου του στον Κολωνό, αφού πλέον μπορεί να τα ερμηνεύει ως αληθινός μάντης. Η μόνη του έγνοια είναι πια εάν προλάβει να επικοινωνήσει με τον Θησέα προκειμένου να

[716] Markantonatos A., *Oedipus at Colonus. Sophocles, Athens and the World*, Walter de Gruyter, Berlin and New York 2007, σ. 78.
[717] Minadeo R., «The Thematic Design of the *Oedipus at Colonus*», *Studi Italiani di Filologia Classica* 8 (1990), σσ. 60-85, σ. 63.
[718] Linforth M. I., *Religion and Drama in Oedipus at Colonus*, University of California Press, Berkeley 1951, σ. 169.
[719] Markantonatos, *Oedipus at Colonus. Sophocles, Athens and the World*, σ. 107.

εξασφαλίσει τη βοήθειά του στην πόλη που τον υποδέχτηκε, ζητώντας να έρθει όσο πιο σύντομα μπορεί ώστε να λάβει τη δίκαιη ανταμοιβή του (στ. 1491-1499).[720]

Ο άνθρωπος που στον *Οιδίποδα Τύραννο* αμφισβητούσε τους χρησμούς του Πυθικού μαντείου, έχει πια άλλη στάση απέναντί τους, έχοντας προσλάβει την πλήρη γνώση του περιεχομένου τους και ακολουθώντας τους πλέον εκούσια και πιστά. Αυτή του η γνώση τού δίνει πλέον μια νέα δύναμη, που τον συγκρατεί στη δυστυχία του, προσφέροντάς του παράλληλα θάρρος να συνεχίσει τη ζωή του, μολονότι αποτελεί έναν παρία που λόγω του μιάσματός του προκαλεί αποστροφή και φρίκη σε όσους τον συναναστρέφονται.[721]

Έναν δεύτερο χρησμό του Πυθικού μαντείου θα συναντήσουμε στη συνέχεια. Στο πρώτο Επεισόδιο και στον διάλογο μεταξύ Ισμήνης και Οιδίποδα γίνεται αναφορά (στ. 385-392) στον χρησμό σχετικά με τον τρόπο σωτηρίας της πόλης των Θηβών. Οι Θηβαίοι έχουν πληροφορηθεί πως η μελλοντική ευημερία της πόλης τους είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την επιστροφή του Οιδίποδα, νεκρού ή ζωντανού. Ωστόσο επειδή δεν έχουν διαγράψει από τη θύμησή τους το μίασμα που εκπροσωπεί ο ίδιος, αδυνατούν να συγκατατεθούν στην οριστική του επιστροφή στην πόλη. Αντ' αυτού κρίνουν ως πιο συνετή πράξη την επιστροφή κι εγκατάστασή του στα περίχωρα της πόλης τους. Βέβαια αυτή η κίνηση είναι απαραίτητο να πραγματοποιηθεί είτε με τη σύμφωνη γνώμη του Οιδίποδα είτε με τον βίαιο εξαναγκασμό του.

Ειδικότερα, η Ισμήνη μεταφέρει στον πατέρα της τον χρησμό του Πυθικού μαντείου, σύμφωνα με τον οποίο: *σὲ τοῖς ἐκεῖ ζητητὸν ἀνθρώποις ποτὲ / θανόντ' ἔσεσθαι ζῶντά τ' εὐσοίας χάριν* (στ. 389-390). Αυτός ο χρησμός, όπως και εκείνος που δόθηκε στον Οιδίποδα σχετικά με την προστασία της πόλης που θα τον δεχτεί, αποτελεί πιθανότατα καινοτομία του Σοφοκλή στον μύθο. Όταν ο βασιλιάς αναρωτιέται πώς μπορεί να καταφέρει κάτι τέτοιο ένας ανήμπορος ηλικιωμένος, η Ισμήνη συνεχίζει λέγοντας: *ἐν σοὶ τὰ κείνων φασὶ γίγνεσθαι κράτη* (στ. 392). Η ίδια έχει κατά νου ότι ο Κρέων έρχεται ως απεσταλμένος με την ελπίδα να μεταφέρουν τον Οιδίποδα όχι απαραίτητα πίσω στη Θήβα αλλά σε ένα μέρος έστω πολύ κοντινό, όπου οι Θηβαίοι ακόμη και μετά τον θάνατό του να έχουν τον έλεγχο του τάφου του. Αναγνωρίζει πως η

[720] *Στο ίδιο*.
[721] Knox, *Sophocles. The Three Theban Plays*, σ. 152.

κίνηση του Κρέοντα δεν εκφράζει ευγενική παράκληση αλλά μάλλον χρησιμοποιείται ως πιεστικό μέσο για την επίτευξη ενός επιθυμητού σκοπού.[722] Ο Οιδίπους θα αποτελέσει λύτρωση για τη Θήβα νεκρός ή ζωντανός. Η υπεροχή των Θηβαίων (στ. 392: *κράτη*) για την οποία κάνει λόγο η Ισμήνη, δεν αναφέρεται γενικά στην ισχύ της πολιτικής εξουσίας της Θήβας έναντι των Αθηνών αλλά ειδικότερα στην επικράτηση των Θηβαίων στην πολεμική διαμάχη που θα ακολουθήσει την αντιπαράθεσή τους με την Αθήνα.[723] Ακόμη και σε αυτή την περίπτωση χρησμοδοσίας όπου ενυπάρχουν κάποια στοιχεία ανθρώπινων - πολιτικών κινήτρων, δεν γίνεται καμιά συγκεκριμένη αναφορά στα πρόσωπα των μάντεων παρά στο περιεχόμενο του χρησμού.

Στη διάρκεια του Α΄ Επεισοδίου κι ενώ ο βασιλιάς Θησεύς έχει εμφανιστεί στη σκηνή συνομιλώντας με τον Οιδίποδα, ο τελευταίος τού ανακοινώνει τον συνδυασμό του χρησμού από το Δελφικό μαντείο που έλαβαν ο Κρέων και οι Θηβαίοι με τα όσα γνώριζε ήδη ο Οιδίπους από τα *παλαίφατα* του Απόλλωνα και τα οποία σταδιακά αποκαλύπτει ο Οιδίπους, σύμφωνα με τον οποίον οι γιοι του θα δεχτούν πλήγμα προερχόμενο από την Αθήνα (στ. 605: *ὅτι σφ' ἀνάγκη τῇδε πληγῆναι χθονί*). Από τον στ. 607 έως τον 628 ο Οιδίπους εκφράζει το άστατο της μοίρας και τις συχνές πολιτικές μεταπτώσεις που γίνονται. Έτσι και στην περίπτωση της Θήβας, οι τωρινές καλές της σχέσεις με την Αθήνα, είναι κάτι που δεν εξασφαλίζεται στο μέλλον καθώς μια μάχη μπορεί να ακυρώσει αυτή τη φιλική σχέση. Έτσι ο ίδιος, ακόμη και νεκρός, θα αποτελέσει στήριγμα και λύτρωση για την Αθήνα σε περίπτωση πολέμου, εφόσον βέβαια οι θεϊκοί χρησμοί έχουν κάποια αξία (στ. 621-623: *ἵν' οὐμὸς εὕδων καὶ κεκρυμμένος νέκυς / ψυχρός ποτ' αὐτῶν θερμὸν αἷμα πίεται, / εἰ Ζεὺς ἔτι Ζεύς, χὠ Διὸς Φοῖβος σαφής*). Το νεκρό, παγωμένο σώμα[724] του Οιδίποδα που θα δεχθεί το ζεστό αίμα των Θηβαίων (*οὐμὸς εὕδων καὶ κεκρυμμένος νέκυς*) δεν υπαινίσσεται απλά τον τόπο ταφής του ήρωα, την τοποθεσία του Κολωνού, αλλά περισσότερο την αγριότητα της διεξαγωγής του πολέμου στον οποίον θα χυθεί άφθονο θηβαϊκό αίμα πάνω από το νεκρό σώμα του.[725]

---

[722] Hill K. N, «The Four Kings in *Oedipus at Colonus*», *Res Publica Litterarum* 13 (1990), σσ. 95-142, σ. 105.

[723] Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, The Oedipus Coloneus*, σ. 70.

[724] Η λεκτική αντίθεση (*ψυχρός ποτ' αὐτῶν θερμὸν*) στη συνέχεια των στίχων δηλώνει αυτήν ακριβώς την αντίθεση μεταξύ ζωής και θανάτου. Δεν πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε την αρχαιοελληνική αντίληψη σύμφωνα με την οποία οι θαμμένοι νεκροί αποστραγγίζουν την ψυχή των εχθρών τους (πρβλ. Σοφ. *Ηλ*. στ. 1420-1421: *παλίρρυτον γὰρ αἷμ' ὑπεξαιροῦσι τῶν/ κτανόντων οἱ πάλαι θανόντες*).

[725] Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, The Oedipus Coloneus*, σ. 105.

Τους δυο προστάτες θεούς που τον κατευθύνουν με τους χρησμούς, τον Δία και τον Απόλλωνα, θα επικαλεστεί ο Οιδίπους και στη συνέχεια, όταν χρειαστεί να αποκρούσει την πρόσκληση του Κρέοντα για επιστροφή στην Θήβα (στ. 792-793: *πολλῷ γ', ὅσῳπερ καὶ σαφεστέρων κλύω, / Φοίβου τε καὐτοῦ Ζηνός, ὃς κείνου πατήρ*). Στην Εισαγωγή σχολιάσαμε τη θέση του Αρείου πάγου στα τελετουργικά δρώμενα της αρχαίας Αθήνας και τη θέση του στη λήψη σημαντικών αποφάσεων. Ο Κρέων, συνεχίζοντας την ομιλία του ενώπιον του Θησέα, λέει πως δεν μεταφέρει την προσωπική του θέση αλλά την σοφία του Αρείου πάγου, σύμφωνα με την οποία δεν επιτρέπεται να δοθεί προστασία από την πόλη σε άντρες που είναι μολυσμένοι με αιματοχυσία (στ. 944-949: *ᾔδη δ' ὀθούνεκ' ἄνδρα καὶ πατροκτόνον / κἄναγνον οὐ δεξοίατ', οὐδ' ὅτῳ γάμοι / ξυνόντες ηὑρέθησαν ἀνόσιοι τέκνων. / τοιοῦτον αὐτοῖς Ἄρεος εὔβουλον πάγον / ἐγὼ ξυνῄδη χθόνιον ὄνθ', ὃς οὐκ ἐᾷ / τοιούσδ' ἀλήτας τῇδ' ὁμοῦ ναίειν πόλει*). Ο Οιδίπους απαντά πως η ευθύνη του είναι ελάχιστη μπροστά στους χρησμούς που δόθηκαν στους γονείς του και από τους οποίους ο ίδιος ήταν αδύνατον να διαφύγει (στ. 969-971: *εἴ τι θέσφατον πατρὶ / χρησμοῖσιν ἱκνεῖθ' ὥστε πρὸς παίδων θανεῖν, / πῶς ἂν δικαίως τοῦτ' ὀνειδίζοις ἐμοί*). Σε όλον αυτό τον διάλογο των δυο ανδρών η επίκληση του θεϊκού στοιχείου και του ρόλου των θεών στη μοίρα του Οιδίποδα, μέσα από τους χρησμούς που κατά καιρούς δόθηκαν για το πρόσωπό του, μετριάζει το μέγεθος των γεγονότων ως προς την υπαιτιότητα του ήρωα ή της θεϊκής οργής για τη συντριβή του.[726]

Ο ήρωας αναγνωρίζει τον εαυτό του ως μέρος μιας επονείδιστης προγονικής αμαρτίας (στ. 968: *ἁμαρτίας ὄνειδος*) την οποία όχι μόνο δεν ήταν εφικτό να αποφύγει αλλά ήταν κατά κάποιο τρόπο υποχρεωμένος να εκπληρώσει αποτελώντας μέρος αυτής. Για πρώτη φορά ο Οιδίπους κρατά μια απόσταση από τη θεϊκή κρίση των προφητειών που καθόρισαν τη μοίρα του, χαρακτηρίζοντας τον εαυτό του *δύστηνον* (στ. 974) και υπονοώντας πιθανότατα και την απερισκεψία του πατέρα του να αγνοήσει την προειδοποίηση της γέννησης ενός παιδιού που προοριζόταν να τον καταστρέψει. Κάνοντας ένα χρονολογικό άλμα στην αφήγησή του για τα ταραγμένα χρόνια μετά τη γέννησή του, επικεντρώνεται στη δολοφονία του πατέρα του με δική του ευθύνη (στ. 975). Αναρωτιέται στη συνέχεια εάν μπορεί να κριθεί για τις ακούσιες πράξεις του, των

[726] Markantonatos A., *Tragic Narrative. A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Walter de Gruyter, New York, Berlin 2002, σ. 46.

οποίων δεν είχε καμία επίγνωση όταν τις έκανε, εννοώντας ασφαλώς και τη γνώση των χρησμών για το πρόσωπό του (στ. 976-977: *μηδὲν ξυνιεὶς ὧν ἔδρων εἰς οὕς τ' ἔδρων, / πῶς ἂν τό γ' ἄκον πρᾶγμ' ἂν εἰκότως ψέγοις;*).[727] Ο Κρέων αποχωρεί δίχως να έχει καταφέρει να πείσει τον Θησέα να διώξει τον Οιδίποδα από την Αθήνα και να τον φέρει μαζί του επιστρέφοντας στη Θήβα. Τα λόγια του Χορού εκφράζουν συνεκδοχικά την αξιολογική κρίση όλης της Αθήνας, σύμφωνα με τον Σοφοκλή, για το παρελθόν και την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο Οιδίπους, ζητώντας από τον Θησέα την προστασία του ξένου (στ. 1014-1015: *ὁ ξεῖνος, ὦναξ, χρηστός· αἱ δὲ συμφοραὶ / αὐτοῦ πανώλεις, ἄξιαι δ' ἀμυναθεῖν*).

Α.2.1.2.δ. *Ικέτιδες* Ευριπίδη

Στην έναρξη του πρώτου Επεισοδίου, ο Θησεύς θέλοντας να ενημερωθεί λεπτομερώς για τον λόγο της ικεσίας των Αργείων γυναικών ζητά από τον Άδραστο, αφού πρώτα αφαιρέσει το ρούχο που σκεπάζει το πρόσωπό του, να του δώσει τις ανάλογες πληροφορίες (στ. 125: *ξύμβουλον οὖν μ' ἐπῆλθες; ἢ τίνος χάριν;*). Ο ποιητής έντεχνα μεταφέρει τη δράση από τον κόσμο των γυναικών σε αυτόν των αρχηγών, από τη δραματική έκκληση της εναρκτήριας σκηνής που μονοπωλεί τον οίκτο της Αίθρας (στ. 48) στην πολιτική ανάλυση του Αθηναίου βασιλιά, εν τέλει από το συναίσθημα στη λογική.[728] Στον διάλογο που ακολουθεί μεταξύ των δύο ανδρών για την ταφή των Αργείων ο Θησεύς ζητά να μάθει τον λόγο για τον οποίο ο Άδραστος έστειλε στρατό (στ. 131: *ἑπτά λόχους*) εναντίον της Θήβας και αναφέρει πως το έκανε ως χάρη στους δυο γαμπρούς του που δεν είναι Αργείοι αλλά ξένοι: τον Τυδέα (γιο του Οινέα, βασιλιά της Καλυδώνας) και τον Πολυνείκη (γιο του Οιδίποδα από την Θήβα). Στην έκπληξη του Θησέα για αυτή την επιλογή, να δώσει δηλαδή τις κόρες του σε ξένους, ο Άδραστος απαντά πως πλανήθηκε από τις θολές μαντείες του Απόλλωνα (στ. 138: *Φοίβου μ' ὑπῆλθε δυστόπαστ' αἰνίγματα*), ο οποίος τού ζήτησε να δώσει τις κόρες του σε κάπρο και λιοντάρι (στ. 140: *κάπρῳ με δοῦναι καὶ λέοντι παῖδ' ἐμώ*). Θα μπορούσαμε να συνδέσουμε αυτή την αναφορά σε κάπρο ως προς τον Πολυνείκη με τη σχετική αναφορά των στ. 316-319 όπου η Αίθρα θυμίζει τη νίκη του Θησέα έναντι ενός κάπρου.

[727] *Στο ίδιο*, σ. 48.
[728] Walker H. J., *Theseus & Athens*, Oxford University Press, Oxford 1995, σ. 149.

Πιθανότατα ο ποιητής συνδυάζει αυτή την αναφορά σε ένα παρελθοντικό κατόρθωμα του Θησέα με την πρόκληση που εγείρεται τώρα στον Αθηναίο βασιλιά να νικήσει πλέον όχι έναν απλό κάπρο όπως παλιότερα, αλλά έναν νεότερο, συμβολικό και πιο σημαντικό «κάπρο», που διαφαίνεται μέσα από τη μαντεία του Απόλλωνα.[729]

Όταν ο Θησεύς ρωτά για την εξήγηση που έδωσε ο Άδραστος σε αυτή τη μαντεία, εκείνος περιγράφει τη νυχτερινή άφιξη των δύο φυγάδων στο σπίτι του, οι οποίοι πάλευαν μεταξύ τους σαν αγρίμια (στ. 146: *μάχην γε δισσοῖν κνωδάλοιν ἀπεικάσας*), οπότε ο Άδραστος έκρινε πως αυτοί αντιπροσώπευαν το λιοντάρι και τον κάπρο της Απολλώνιας μαντείας. Ως λόγους για την εγκατάλειψη της πατρίδας τους από τους δυο άνδρες ο Άδραστος αναφέρει για τον μεν Τυδέα έναν συγγενικό φόνο που είχε διαπράξει, ενώ για τον Πολυνείκη την αποφυγή της πατρικής κατάρας ώστε να μη σκοτώσει τον αδερφό του.[730]

Λίγο αργότερα μάλιστα ο Θησεύς, μιλώντας γενικά για την ανθρώπινη ζωή ως ορθολογιστής και πρότυπο ηγέτη,[731] αναφέρει πως όσα παραμένουν μυστήρια για τους ανθρώπους είναι στο χέρι των μάντεων να τα ξεδιαλύνουν φανερώνοντας τις γνήσιες θείες βουλές. Είναι σημαντική η αναφορά του στην ερμηνεία των θεϊκών λόγων, που πλέον εξαρτάται από την ικανότητα μιας συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων που ασκούν τη μαντική ως τέχνη. Ξεχωρίζει μάλιστα τα είδη της μαντικής σε ιεροσκοπία[732] ή ιερομαντεία, την εξέταση δηλαδή των θυσιαζομένων ζώων, σε οιωνοσκοπία, την παρακολούθηση δηλαδή της πτήσης των πουλιών, και σε πυρομαντεία, την παρατήρηση

[729] Morwood, *Euripides*: *Suppliant Women*, σ. 168.

[730] Ο Τυδεύς στην *Ιλιάδα* παρουσιάζεται ως ασυγκράτητος στον πόλεμο και ικανότατος στη μάχη (Δ, στ. 375), μολονότι είχε μικρό ύψος ως προς τη σωματική του διάπλαση (Ε, στ. 801, *Τυδεύς τοι μικρὸς μὲν ἔην δέμας, ἀλλὰ μαχητής)*. Ωστόσο όταν θέλησε, με τον Πολυνείκη, να κατακτήσει τη Θήβα ο Δίας έστειλε αρνητικά σημάδια (Δ, στ. 381: *ἀλλὰ Ζεὺς ἔτρεψε παραίσια σήματα φαίνων)*. Πέραν της αναμφισβήτητης ανδρείας του, αυτή συνοδευόταν πιθανότατα από ανάλογη αγριότητα στη συμπεριφορά, αν μάλιστα θυμηθούμε την ιστορία πως η Αθηνά σταμάτησε να τον προστατεύει και δεν επέτρεψε να γίνει αθάνατος, όταν ο Άδραστος έκοψε το κεφάλι του Μελάνιππου, το έδωσε στον Τυδέα κι αυτός έφαγε τον εγκέφαλο. Εξάλλου η ακραία συμπεριφορά του ταιριάζει με την εικόνα του αγριόχοιρου με τον οποίο ο Άδραστος είχε την πληροφορία από το μαντείο ότι θα έπρεπε να παντρέψει τη μια του κόρη (η άλλη θα παντρευόταν με ένα λιοντάρι, που αντιστοιχούσε, σύμφωνα με την ερμηνεία του χρησμού, στον Πολυνείκη). Πιθανώς λοιπόν το σημείο αναφοράς του χρησμού ήταν ότι ο Τυδεύς έμοιαζε πραγματικά με έναν αγριόχοιρο ως προς τη δύναμη και την αγριότητα του. Αυτά τα χαρακτηριστικά αποκαλύφθηκαν όταν οι δύο ήρωες πολέμησαν στο Άργος (*στο ίδιο*, σ. 108).

[731] Shaw H. M., «The ΗΘΟΣ of Theseus on *The Suppliant Women*», *Hermes* 110, (1982), σσ. 3-19, σ. 4.

[732] Για την *ιεροσκοπία* ως προφητική μέθοδο βλ. Costanza S., «Οι Κύπριοι ως εφευρέτες της ιεροσκοπίας. Αρχαιολογικές, παπυρολογικές και λογοτεχνικές πηγές» στο Παπαθωμάς Α. – Κάρλα Γ. – Σταμάτης Δ. (επιμ.), *Ήματα πάντα*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2020, σσ. 233-252.

της φλόγας των θυσιών (στ. 211-213: *ἃ δ' ἔστ' ἄσημα κοὐ σαφῶς γιγνώσκομεν, / ἐς πῦρ βλέποντες καὶ κατὰ σπλάγχνων πτυχὰς / μάντεις προσημαίνουσιν οἰωνῶν τ' ἄπο*). Ρωτά λοιπόν τον Άδραστο για ποιο λόγο πάντρεψε τις κόρες του με ξένους, υπακούοντας σε έναν χρησμό του Απόλλωνα, αφού η ανθρώπινη σκέψη είναι σοφότερη (στ. 217-218: *τὸ γαῦρον δ' ἐν φρεσὶν κεκτημένοι/ δοκοῦμεν εἶναι δαιμόνων σοφώτεροι*), βάζοντας τη δική του κρίση κάτω από τη θεία επιταγή. Στη συνέχεια τον κατηγορεί για την επιλογή του να οδηγήσει το Άργος σε πόλεμο εναντίον της Θήβας μολονότι οι μάντεις -υπαινίσσεται τον Αμφιάραο- τον είχαν προειδοποιήσει για την ατυχή έκβαση του (στ. 230-231: *μάντεων λεγόντων θέσφατ', εἶτ' ἀτιμάσας / βίᾳ παρελθὼν θεοὺς ἀπώλεσας πόλιν*). Αυτό ουσιαστικά αποτελεί προσβολή των θεών. Όταν η συνοδεία των Αθηναίων φέρνει τους νεκρούς μπροστά στις ικέτιδες ο Χορός αναγνωρίζει την πικρή κατάληξη του χρησμού του Απόλλωνα (στ. 833: *πικρὰν δὲ Φοίβου φάτιν*).

Αναφορές σε μαντείες θα συναντήσουμε και πάλι στην τελευταία σκηνή του έργου. Σε αυτή εμφανίζεται στο θεολογείο η θεά Αθηνά δίνοντας κάποιες οδηγίες στον Θησέα, ζητώντας του να μην παραδώσει με τόση ευκολία τις στάχτες των νεκρών στα παιδιά τους αλλά πρώτα να τα βάλει να ορκιστούν μαζί με τον Άδραστο αφοσίωση στην Αθήνα. Εάν παραβούν τον όρκο να τιμωρηθούν. Όπως κι ο Θησεύς, η θεά ενδιαφέρεται πρώτα για την πόλη στοχεύοντας στην ασφάλεια τόσο του ήρωα όσο και της πόλης.[733] Κατόπιν του δίνει οδηγίες για τη θυσία που πρέπει να ακολουθήσει. Τα σφάγια πρέπει να προσφερθούν σε ένα τρίποδο, χάλκινο λέβητα, που πήρε ως λάφυρο ο Ηρακλής κατά την πρώτη άλωση της Τροίας και είχε παραγγείλει στον Θησέα να τον στήσει πλάι στον Πυθικό βωμό γιατί ο ίδιος δεν είχε χρόνο καθώς είχε να πάει να επιτελέσει κάποιον άθλο (στ. 1196-1200: *ἐν ᾧ δὲ τέμνειν σφάγια χρή σ', ἄκουέ μου. / ἔστιν τρίπους σοι χαλκόπους ἔσω δόμων, / ὃν Ἰλίου ποτ' ἐξαναστήσας βάθρα / σπουδὴν ἐπ' ἄλλην Ἡρακλῆς ὁρμώμενος / στῆσαί σ' ἐφεῖτο Πυθικὴν πρὸς ἑσχάραν*). Αφού στη συνέχεια ο Θησεύς κόψει σε αυτό τους λαιμούς τριών προβάτων να γράψει μέσα στο κοίλωμα τους όρκους με τους Αργείους και να το παραδώσει στο Δελφικό μαντείο ως απόδειξη του όρκου τους για όλους τους Έλληνες (στ. 1201-1204: *ἐν τῷδε λαιμοὺς τρεῖς τριῶν μήλων τεμὼν / ἔγγραψον ὅρκους τρίποδος ἐν κοίλῳ κύτει, / κἄπειτα σῴζειν θεῷ δὸς ᾧ Δελφῶν μέλει, / μνημεῖά θ' ὅρκων μαρτύρημά θ' Ἑλλάδι*). Το μαχαίρι της θυσίας θα πρέπει να χωθεί

[733] Shaw, «The ΗΘΟΣ of Theseus on *The Suppliant Women*», σ. 17.

βαθιά στη γη κοντά στη θράκα που κάηκαν οι επτά νεκροί. Αυτό θα λειτουργήσει ως φόβητρο που θα ενεργοποιηθεί όταν έρθουν οι εχθροί ενάντια στην πόλη (στ. 1205-1209: *ᾗ δ' ἂν διοίξῃς σφάγια καὶ τρώσῃς φόνον / ὀξύστομον μάχαιραν ἐς γαίας μυχοὺς / κρύψον παρ' αὐτὰς ἑπτὰ πυρκαιὰς νεκρῶν: / φόβον γὰρ αὐτοῖς, ἤν ποτ' ἔλθωσιν πόλιν, / δειχθεῖσα θήσει καὶ κακὸν νόστον πάλιν*). Αφού γίνουν όλα αυτά, οι στάχτες των νεκρών πρέπει να μεταφερθούν έξω από τα σύνορα της πόλης, ενώ το μέρος όπου έγινε ο εξαγνισμός των σκοτωμένων, στο τρίστρατο του Ισθμού, να μείνει ιερός τόπος για τους θεούς (στ. 1210-1212: *δράσας δὲ ταῦτα πέμπε γῆς ἔξω νεκρούς. / τεμένη δ', ἵν' αὐτῶν σώμαθ' ἡγνίσθη πυρί, / μέθες παρ' αὐτὴν τρίοδον Ἰσθμίας θεοῦ*).

Στη συνέχεια η Αθηνά δίνει κάποιες προφητείες για τους επιγόνους των επτά νεκρών. Έτσι λοιπόν, όταν αυτοί ενηλικιωθούν θα καταλάβουν τη Θήβα παίρνοντας εκδίκηση για τον θάνατο των γονιών τους (στ. 1214-1215: *πορθήσεθ' ἡβήσαντες Ἰσμηνοῦ πόλιν, / πατέρων θανόντων ἐκδικάζοντες φόνον*). Ο αρχηγός τους θα είναι ο Αιγιαλεύς, ο γιος του Άδραστου, και θα έρθει μαζί ο Διομήδης, ο γιος του Τυδέα από την Αιτωλία (στ. 1216-1218: *σύ τ' ἀντὶ πατρός, Αἰγιαλεῦ, στρατηλάτης / νέος καταστάς, παῖς τ' ἀπ' Αἰτωλῶν μολὼν / Τυδέως, ὃν ὠνόμαζε Διομήδην πατήρ*). Μόλις βγάλουν τα πρώτα γένια θα οδηγήσουν πλήθος αργίτικο στρατό, αρματωμένο με χαλκό, εναντίον της Θήβας και από αυτή τους την κατάκτηση θα ονομαστούν από τους Έλληνες «Επίγονοι» και οι μελλοντικές γενιές θα τους επαινούν έχοντας και τη θεία βοήθεια (στ. 1219-1226). Ο μύθος αναφέρει ότι οι Επίγονοι ύστερα από χρόνια επιτέθηκαν και κυρίεψαν τη Θήβα. Αυτοί ήταν οι δυο γιοί του Αμφιάραου, Αλκμέων και Αμφιλόχιος, ο γιος του Άδραστου, Αιγιαλεύς, ο γιος του Παρθενοπαίου, Πρόμαχος, ο γιος του Καπανέα, Σθένελος, ο γιος του Πολυνείκη, Θέρσανδρος και ο γιος του Μηκιστέα, Ευρύαλος.[734] Είναι μάλλον εντυπωσιακό πως η θεά προμαντεύει την εκδίκηση των Επιγόνων για όσα οι Θηβαίοι έκαναν στους πατέρες τους, παρόλο που ήταν εκείνοι που ξεκίνησαν τον πόλεμο εναντίον της Θήβας.[735] Παρά το αντιπολεμικό κλίμα της τραγωδίας, προαναγγέλλεται

[734] Ρούσσος, *Ευριπίδης: Ικέτιδες*, σ. 155.

[735] Σημαντικό ρόλο στην ερμηνεία (και) αυτής της τραγωδίας, τουλάχιστον για το αρχαίο κοινό, παίζει το ιστορικό πλαίσιο της εποχής και οι διαρκώς κάκιστες διπλωματικές και πολιτικές σχέσεις της Αθήνας με τη Θήβα.

συνέχεια του πολέμου και των συμφορών του.[736] Το έργο κλείνει με την απόφαση των παρευρισκομένων να κατευθυνθούν για να δώσουν τους όρκους που υπέδειξε η θεά.

Α.2.1.2.ε. *Φοίνισσαι*

Μια επιπλέον αναφορά σε μάντεις συναντούμε στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη. Το έργο ξεκινά με την αφήγηση της Ιοκάστης σχετικά με την επίσκεψη του Λαΐου στο Δελφικό μαντείο προκειμένου να λάβει απάντηση από τον Απόλλωνα για την ατεκνία του ζευγαριού (στ. 14-16: *ἐπεὶ δ' ἄπαις ἦν χρόνια λέκτρα τἄμ' ἔχων ἐν δώμασιν, / ἐλθὼν ἐρωτᾷ Φοῖβον ἐξαιτεῖ θ' ἅμα / παίδων ἐς οἴκους ἀρσένων κοινωνίαν*).[737] Ο Λάιος ζητά από τον θεό να τον βοηθήσει να τεκνοποιήσει αλλά εκείνος, μέσω των εκπροσώπων του, του απαντά πως κάτι τέτοιο δεν είναι θέλημα των θεών καθώς, εάν αποκτήσει παιδί, αυτό κάποτε θα τον σκοτώσει αλλά και όλος ο οίκος του θα πλημμυρίσει στο αίμα (στ. 17-20: *ὃ δ' εἶπεν: ὦ Θήβαισιν εὐίπποις ἄναξ, / μὴ σπεῖρε τέκνων ἄλοκα δαιμόνων βίᾳ: / εἰ γὰρ τεκνώσεις παῖδ', ἀποκτενεῖ σ' ὁ φύς, / καὶ πᾶς σὸς οἶκος βήσεται δι' αἵματος*). Ωστόσο ο Λάιος, τυφλωμένος από ηδονή και πόθο, έκανε παιδί με την Ιοκάστη το οποίο, για να μην εκπληρωθεί η προφητεία, το εγκατέλειψαν σε ξένα χέρια για να πεθάνει. Ο Οιδίπους όμως τελικά επέζησε κι αφού έμαθε πως ήταν νόθος γιος του Πόλυβου θέλησε να μάθει την καταγωγή του επισκεπτόμενος κι αυτός το μαντείο των Δελφών.

Την ίδια στιγμή πήγαινε στο μαντείο κι ο Λάιος για να επαληθεύσει τον χαμό του παιδιού που είχε γεννήσει (στ. 33-37: *παῖς οὑμὸς ἢ γνοὺς ἤ τινος μαθὼν πάρα / ἔστειχε τοὺς φύσαντας ἐκμαθεῖν θέλων / πρὸς δῶμα Φοίβου, Λάιός θ', οὑμὸς πόσις, / τὸν ἐκτεθέντα παῖδα μαστεύων μαθεῖν / εἰ μηκέτ' εἴη*). Η Ιοκάστη συνεχίζει διηγούμενη τη δολοφονία του Λαΐου και τον γάμο της με τον Οιδίποδα μετά τη λύση του αινίγματος της Σφίγγας, αμφισβητώντας (στ. 85-86) τη σοφία του Δία ως προς την απονομή δικαιοσύνης.[738] Ακόμη και στις θρησκευτικές επικλήσεις της η ηρωίδα εκφράζεται ορθολογικά, μεταφέροντας τη στάση του Ευριπίδη έναντι της τότε θρησκείας.[739]

---

[736] Mills, *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire,* σ. 88.
[737] Ο Ευριπίδης κάθε φορά που τοποθετεί έναν θνητό να εκφωνεί τον Πρόλογο, του δίνει τον χαρακτήρα του θύματος ή του περιθωριοποιημένου, όπως εδώ συμβαίνει με την Ιοκάστη (Lowe N. J., *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative,* Cambridge University Press, Cambridge 2000, σ. 271).
[738] Lloyd J. H., *The Justice of Zeus,* University of California Press, Berkley 1983, σ. 161.
[739] Λιαπής, *Άγνωστος θεός*, σ. 94.

Μετά τη λεκτική διαμάχη μεταξύ του Ετεοκλή και του Πολυνείκη ενώπιον της Ιοκάστης ο Χορός μεταφέρει μια προφητεία για την πόλη των Θηβών. Σύμφωνα με αυτήν ο Κάδμος, ακολουθώντας τη δαμάλα, έφτασε στα μέρη όπου εκείνη ολοκλήρωσε την διαδρομή της, επαληθεύοντας τις προφητείες. Το περιεχόμενο του χρησμού ήταν να χτίσει πόλη σε τόπο της Δίρκης, πόλη πλούσια σε σιτηρά, που ποτίζεται από ποτάμια (στ. 638-648: *Κάδμος ἔμολε τάνδε γᾶν / Τύριος, ᾧ τετρασκελὴς / μόσχος ἀδάματον πέσημα / δίκε τελεσφόρον διδοῦσα / χρησμόν, οὗ κατοικίσαι / πεδία νιν τὸ θέσφατον / πυροφόρα δόμων ἔχρη, / καλλιπόταμος ὕδατος ἵνα τε / νοτὶς ἐπέρχεται γύας, / Δίρκας χλοηφόρους / καὶ βαθυσπόρους γύας*). Εκεί η Σεμέλη από την ένωσή της με τον Δία γέννησε τον Διόνυσο, προς τιμή του οποίου οι γυναίκες της Θήβας στήνουν βακχικούς χορούς. Η μυθική εικόνα της αγελάδας που ενσαρκώνει τη γονιμότητα, την ηρεμία και την πολιτισμένη ζωή,[740] αποτυπώνει συμβολικά την ευφορία και τον πολιτισμικό πλούτο της Θήβας. Μολονότι η γέννηση του θεού θα έπρεπε να αποτελεί πηγή περηφάνιας για την πόλη, ο θάνατος της Σεμέλης, η οποία πέθανε πριν από τη γέννηση του γιου της αντικρίζοντας κατά πρόσωπο τη θεϊκή φύση του Δία, μειώνει τον ενθουσιασμό των Θηβαίων, καθώς μαζί με τη χαρά υπάρχει και το πένθος. Άλλωστε η συνύπαρξη του καλού και του κακού που εκφράζεται εδώ με τον μύθο της γέννησης του Διονύσου, ταιριάζει απόλυτα με την αμφισημία του θεϊκού στοιχείου, ως καλού και κακού, που προβάλλεται σε αυτή τη χορική ωδή.[741]

Ακολουθεί η περιγραφή της δολοφονίας του δράκοντα του Άρη από τον Κάδμο, με τις οδηγίες της θεάς Αθηνάς, και το χτίσιμο των τειχών της πόλης. Η περιγραφή αυτή είχε προετοιμαστεί από την αναφορά του Χορού στο ιερό σπήλαιο του Απόλλωνα (στ. 232) όπου ο θεός είχε εξοντώσει τον Πύθωνα (βλ. Α.1.6.1).[742] Τέλος ο Χορός με το «μόνο αληθινό τραγούδι σε ένα πολυτάραχο περιβάλλον»[743] επικαλείται τον Έπαφο, γιο της Ιούς, να τρέξει ως βοηθός στην τωρινή δοκιμασία της πόλης.

Ο Πολυνείκης εμφανίζεται έχοντας στο νου του ότι βρίσκεται κοντά στον βωμό του Απόλλωνα (στ. 274: *βώμιοι γὰρ ἐσχάραι πέλας πάρεισι*). Όταν η Ιοκάστη τον ρωτά πώς βρέθηκε στο Άργος, ο Πολυνείκης δικαιολογεί την κίνησή του με βάση έναν χρησμό

[740] Arthur M. B., «The Curse of Civilization: The Choral Odes of the *Phoenissae*», *Harvard Studies in Classical Philology* 81 (1977), σσ. 163-185, σ. 170.
[741] Mastronarde, *Euripides' Phoinissae,* σ. 338.
[742] Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, σ. 246.
[743] Arthur, «The Curse of Civilization: The Choral Odes of the *Phoenissae*», σ. 174.

του Απόλλωνα στον Άδραστο (στ. 409: *ἔχρησ' Ἀδράστῳ Λοξίας χρησμόν τινα*) σύμφωνα με τον οποίο θα έκανε γαμπρούς έναν κάπρο κι ένα λιοντάρι (στ. 411: *κάπρῳ λέοντί θ' ἁρμόσαι παίδων γάμους*). Ο Πολυνείκης αδυνατώντας να ερμηνεύσει ο ίδιος τον χρησμό ορίζει την τύχη του ως θεία επιλογή (στ. 413: *ὁ δαίμων μ' ἐκάλεσεν πρὸς τὴν τύχην*). Διηγείται στη μητέρα του πως πιάστηκε στα χέρια με τον Τυδέα στο αρχοντικό του Άδραστου και την ερμηνεία του χρησμού από τον Άδραστο που τους πάντρεψε με δυο κόρες του.

Συγκρίνοντας την αφηγηματική αναφορά στον χρησμό που δόθηκε στον Άδραστο από τον Απόλλωνα στις *Φοίνισσες* με την προηγούμενη αναφορά στις *Ικέτιδες* (βλ. Α.2.1.2.δ.) παρατηρούμε πως ο ποιητής εκμεταλλεύεται τη γνώση των θεατών του για τον χρησμό από την παλαιότερη μυθική/λογοτεχνική παράδοση και από ένα έργο που προηγήθηκε, για ένα έργο που παίζεται τώρα εμπρός τους.[744] Ο ίδιος χρησμός που μεταφέρθηκε στις *Φοίνισσες* στον διάλογο Πολυνείκη και Ιοκάστης (στ. 409-413) διαλευκαίνεται, εάν κανείς παραπέμψει στον διάλογο Θησέα και Αδράστου στις *Ικέτιδες* (στ. 135-140). Ο ποιητής αξιοποιεί τον χρησμό και στις δυο περιπτώσεις παραπέμποντας στην απαγόρευση ταφής[745] σε περιπτώσεις προδοσίας, προκειμένου να αποδώσει την αυστηρότητα της ποινής αλλά και την δυνατότητα ταφής του νεκρού μόνο εκτός των τειχών της πόλης για αποφυγή του μιάσματος, γεγονός που προωθεί την εξέλιξη της δράσης.[746]

Α.2.1.3. Αττικός κύκλος: Ο δελφικός χρησμός στον *Ίωνα*

Στον *Ίωνα* του Ευριπίδη ο Ερμής, αφού στον Πρόλογο αναφερθεί καταρχάς στη θεϊκή του καταγωγή (γιος του Δία και της Μαίας, θυγατέρας του Άτλαντα), αναφέρει τον Απόλλωνα και τους Δελφούς όπου είναι ο ομφαλός της γης και εκεί χρησμολογεί ο θεός

[744] Μολονότι δεν είναι βέβαιη η ακριβής χρονολόγηση ούτε των *Φοινισσών* ούτε των *Ικετίδων*, μπορεί να υποστηριχθεί με αρκετή ασφάλεια πως οι *Φοίνισσαι*, έπονται των *Ικετίδων* (Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, σσ. 290-291).

[745] Η αφήγηση των *Ικετίδων* εστιάζει στην σύγκρουση Αθηναίων και Θηβαίων για την επιστροφή των νεκρών και μολονότι δεν επιμένει στο θέμα της ταφής του Πολυνείκη, αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο της ταφής του εντός θηβαϊκών ορίων (Kovacs D., *Euripides: Suppliant Women. Electra. Heracles*, Harvard University Press, Cambridge 1998, σ. 6). Και στις *Φοίνισσες,* το θέμα της ταφής καλύπτεται επίσης ατελώς. Η Αντιγόνη υπονοεί ότι η ταφή έχει απαγορευθεί μόνο εντός θηβαϊκού εδάφους και υπαινίσσεται ότι θα θάψει τον Πολυνείκη στον δρόμο προς την Αθήνα, όπου θα συνοδεύσει τον εξόριστο Οιδίποδα (*Φοίνισσαι,* στ. 1744-1746).

[746] Gibbons R. – Segal Ch., *Sophocles' Antigone*, (*Translated* by *Reginald Gibbons* and Introduction and Notes by *Charles Segal*), Oxford University Press, Oxford 2003, σ. 8.

(στ. 5-7: *ἵν' ὀμφαλὸν / μέσον καθίζων Φοῖβος ὑμνῳδεῖ βροτοῖς / τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα θεσπίζων ἀεί*). Το ιερατείο των Δελφών επέχει τη θέση του Απόλλωνα, οπότε οποιαδήποτε δική του χρησμοδοσία εννοείται ως βούληση του θεού. Στον στ. 10 ο Ερμής αναφέρεται στον βιασμό της Κρέουσας από τον Απόλλωνα και στον στ. 16 στην επιθυμία του θεού να μείνει κρυφή η εγκυμοσύνη. Έπειτα μεταφέρει τα λόγια με τα οποία ο Απόλλων τού ανέθεσε να οδηγήσει το βρέφος της Κρέουσας, τον Ίωνα, στους Δελφούς (στ. 33-34: *ἔνεγκε Δελφῶν τἀμὰ πρὸς χρηστήρια, / καὶ θὲς πρὸς αὐταῖς εἰσόδοις δόμων ἐμῶν*). Στη συνέχεια, στον στ. 42, αφηγείται πως η Πυθία (*προφῆτις*), φθάνοντας με την ανατολή του ηλίου στο μαντείο για να τελέσει τα καθήκοντα της, αντίκρισε μια κούνια με ένα μωρό στις πύλες του ναού. Ως τον στ. 48 ο Ερμής μιλά για την επιθυμία της Πυθίας να απομακρύνει το παιδί από τους βωμούς και στον στ. 50 δηλώνει την άγνοιά της σχετικά με τους γονείς του παιδιού και τη θεϊκή του καταγωγή. Είναι χαρακτηριστικό πως η Πυθία, αν και χρησμωδός στο Δελφικό μαντείο, δεν είχε τη δυνατότητα να ανακαλύψει την ταυτότητα του παιδιού, καθώς ο Απόλλων δεν της το επέτρεψε. Για ακόμη μία φορά οι μάντεις γνωρίζουν όσα οι θεοί τούς επιτρέπουν να γνωρίζουν ανάλογα με τα σημάδια που τους προσφέρουν προς ερμηνεία. Σε αυτό το σημείο του Προλόγου «προβάλλεται έντονα η μέριμνα του Απόλλωνα να στήσει τη σκηνοθεσία του έργου επεμβαίνοντας στην τύχη των ανθρώπων».[747]

Στη συνέχεια, ο Ερμής μιλά για τον Ξούθο και την Κρέουσα που απευθύνθηκαν στο μαντείο του Απόλλωνα επειδή ήταν άκληροι (στ. 66: *ἥκουσι πρὸς μαντεῖ' Ἀπόλλωνος τάδε ἔρωτι παίδων*). Ο Ερμής προλέγει κατόπιν πως ο Ίων θα δοθεί στον Ξούθο ως δικό του παιδί, το οποίο ωστόσο η Κρέουσα θα αναγνωρίσει αργότερα ως δικό της και του Απόλλωνα (στ. 69-73: *δώσει γὰρ εἰσελθόντι μαντεῖον τόδε / Ξούθῳ τὸν αὑτοῦ παῖδα, καὶ πεφυκέναι / κείνου σφε φήσει, μητρὸς ὡς ἐλθὼν δόμους / γνωσθῇ Κρεούσῃ, καὶ γάμοι τε Λοξίου / κρυπτοὶ γένωνται παῖς τ' ἔχῃ τὰ πρόσφορα*).[748] Η τύχη του Ίωνα θα συνεχιστεί με την απόδοση του ονόματός του στην περιοχή της Ασίας (στ. 74-75: *Ἴωνα δ' αὐτόν, κτίστορ' Ἀσιάδος χθονός, / ὄνομα κεκλῆσθαι θήσεται καθ' Ἑλλάδα*).

[747] Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους,* σ. 262.

[748] Το μυθολογικό παρελθόν όπου εντάσσεται η ιστορία του Απόλλωνα και της Κρέουσας υπογραμμίζει την ιστορική σχέση της Αθήνας με τους Δελφούς όσο και το ιστορικό πλαίσιο της δραματικής πλοκής (Mastronarde, «Iconography and Imagery in Euripides' *Ion*,», σ. 163).

Στην Πάροδο παρακολουθήσαμε ην εντυπωσιακή περιγραφή του Δελφικού μαντείου (βλ. Α.1.4.4) μέσα από τις αφηγηματικές αναφορές του Χορού. Στη συνέχεια, στην πρώτη συνάντηση του Ίωνα και της Κρέουσας στο έργο, στο πρώτο Επεισόδιο, ο νέος ρωτά την Κρέουσα για την καταγωγή της και τη θυσία των Αγλαυρίδων απορώντας πως ήταν η μόνη από τις αδελφές της που επέζησε (στ. 278: *πατὴρ Ἐρεχθεὺς σὰς ἔθυσε συγγόνους;*). Το έντονο ενδιαφέρον που επιδεικνύει σε αυτούς τους στίχους (275-280) ο ήρωας επισύρει την προσοχή των θεατών στον θάνατο των θυγατέρων του Ερεχθέα.[749] Ο Ευριπίδης παραπέμπει στην ερώτηση που είχε κάνει ο Ερεχθεύς κατά τη διάρκεια ενός πολέμου μεταξύ Αθηναίων και Ελευσινίων σχετικά με τον τρόπο που θα μπορούσε να επικρατήσει. Η απάντηση του μαντείου ήταν πως θα έπρεπε να θυσιάσει μία από τις κόρες του. Όταν επέστρεψε λοιπόν στην Αθήνα ο Ερεχθεύς θυσίασε τη Χθονία ή την Πρωτογένεια. Οι αδελφές της στη συνέχεια αυτοκτόνησαν ή, κατά μια άλλη εκδοχή, θυσιάστηκαν όλες (πλην της Κρέουσας) για το συμφέρον της πατρίδας τους.[750] Το γεγονός πως η Κρέουσα ήταν η μοναδική επιζήσασα των αδερφών δικαιολογεί αφενός τον θαυμασμό του Ίωνα στο πρόσωπο της (στ. 263: *ὥς σε θαυμάζω, γύναι*), ενώ παράλληλα εξυπηρετεί την πρόθεση του ποιητή να εντάξει την Κρέουσα στην ίδια μυθολογική παράδοση αυτών που, όπως ο Ερεχθεύς, θυσίασαν κάποτε τα παιδιά τους.[751]

Αξίζει να παρατηρήσουμε πως η Κρέουσα κυριαρχεί επί σκηνής σε σχέση με τους άλλους δραματικούς χαρακτήρες του έργου και λόγω της μεγαλύτερης συναισθηματικής έντασης των σκηνών στις οποίες εμφανίζεται, και από το γεγονός ότι εκφωνεί τους περισσότερους στίχους από τα άλλα δραματικά πρόσωπα.[752] Αυτή η διαπίστωση πιθανότατα συνδέεται με την κριτική αντιμετώπιση του Ευριπίδη απέναντι στο θρησκευτικό περιβάλλον της εποχής. Ένας άνθρωπος, μια γυναίκα, που περιστοιχίζεται από ιερείς, μάντεις, την Πυθία, νεωκόρους και προσκυνητές, καταφέρνει να υπερισχύσει έναντι όλων αυτών, καθώς οι δικές της ανάγκες, η δική της ανθρώπινη μοίρα έχει μεγαλύτερη σημασία για τον ποιητή από τον ρόλο ενός θεού, του Απόλλωνα, και των εκπροσώπων του.

[749] Mossman J., *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, Clarendon Press. Oxford 1995, σ. 143.
[750] Grimal P., *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, μτφ. Β. Άτσαλος, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1991, σ. 277.
[751] Zacharia, *Converging Truths. Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition*, σ. 27.
[752] Swift L., *Euripides: Ion*, Duckworth, Liverpool 2008, σ. 59.

Ο Ίων, επιθυμώντας να ελέγξει την εγκυρότητα των αφηγήσεων για τον Εριχθόνιο και τους απογόνους του που μεταφέρουν όσοι επισκέπτονται τον ναό,[753] ρωτά για την επαλήθευση των στοιχείων του μύθου (στ. 265: πρός *θεῶν ἀληθῶς, ὡς μεμύθευται βροτοῖς;*) κι έπειτα για τον σκοπό της επίσκεψης της. Η Κρέουσα απαντά πως ακολούθησε τον Ξούθο που ήρθε για μια προφητεία στις σπηλιές του Τροφωνίου (στ. 300: *σηκοὺς δ' ἐκστρέφει Τροφωνίου*). Ο Τροφώνιος εθεωρείτο ο αρχιτέκτονας ενός από τους ναούς του Απόλλωνα στους Δελφούς. Ήταν γιος του Απόλλωνα και της Επικάστης και ο πολιούχος της Λιβαδειάς, όπου και υπήρχε η ονομαστή μαντική σπηλιά του.[754] Σκοπός της επίσκεψής τους είναι να λάβουν τη γνωμοδότηση του Απόλλωνα (στ. 302: *κείνου τε Φοίβου θ' ἓν θέλων μαθεῖν ἔπος*) σχετικά με την ατεκνία τους (στ. 304: *ἄπαιδές ἐσμεν, χρόνι' ἔχοντ' εὐνήματα*). Ωστόσο η ίδια λίγο αργότερα παραδέχεται πως έχει φτάσει χωριστά για να πάρει κρυφά μια άλλη μαντεία από τον θεό (στ. 334: *μάντευμα κρυπτὸν δεομένη Φοίβου μαθεῖν*). Εξηγεί έπειτα στον Ίωνα πως δήθεν μια φίλη της, μετά την ένωσή της με έναν θεό, τεκνοποίησε κρυφά και τώρα ήρθε αυτή να αναζητήσει την τύχη του παιδιού (στ. 346: *ταῦτα καὶ μαντεύομαι*).

Ο Ίων απορεί πώς είναι δυνατόν ο Απόλλων να της φανερώσει με μαντεία κάτι που είναι προορισμένο να μείνει κρυφό (στ. 365: *πῶς ὁ θεὸς ὃ λαθεῖν βούλεται μαντεύσεται;*). Η Κρέουσα απαντά πως η απάντηση θα έρθει από τη χρησμοδότηση του θεού (στ. 366: *εἴπερ καθίζει τρίποδα κοινὸν Ἑλλάδος*). Ο Ίων αντιδρά ζητώντας από την ηρωίδα να εγκαταλείψει την προσπάθειά της καθώς κανείς δεν θα βρεθεί να προφητεύσει γι' αυτήν, αφού ο θεός θα στείλει δίκαια συμφορά σε όποιον φανερώσει τον χρησμό του. Της συστήνει να μη ζητά από τον θεό μαντείες που δεν του αρέσουν (στ. 369-373: *οὐκ ἔστιν ὅστις σοι προφητεύσει τάδε. / ἐν τοῖς γὰρ αὐτοῦ δώμασιν κακὸς φανεὶς / Φοῖβος δικαίως τὸν θεμιστεύοντά σοι / δράσειεν ἄν τι πῆμα. ἀπαλλάσσου, γύναι. / τῷ γὰρ θεῷ τἀναντί' οὐ μαντευτέον*). Ολοκληρώνει τη σκέψη του λέγοντας πως οι προσφερόμενες στους θεούς θυσίες για τις μαντείες τους έχουν κάποιο νόημα όταν οι άνθρωποι μαθαίνουν όσα οι θεοί τούς επιτρέπουν να μάθουν κι όχι αδιάκριτα όσα δεν τους ωφελούν (στ. 374-380: *ἐς γὰρ τοσοῦτον ἀμαθίας ἔλθοιμεν ἄν, / εἰ τοὺς θεοὺς ἄκοντας ἐκπονήσομεν / φράζειν ἃ μὴ θέλουσιν, ἢ προβωμίοις / σφαγαῖσι μήλων ἢ δι' οἰωνῶν*

[753] Weiss N., «A Psychoanalytical Reading of Euripides' *Ion*: Repetition, Development and Identity», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 51 (2008), σσ. 39-50, σ. 47.
[754] Grimal, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, σ. 662.

πτεροῖς. / ἂν γὰρ βίᾳ σπεύδωμεν ἀκόντων θεῶν, / ἄκοντα κεκτήμεσθα τἀγάθ', ὦ γύναι: / ἃ δ' ἂν διδῶσ' ἑκόντες, ὠφελούμεθα). Η σταδιακή απομάκρυνσή του από την Κρέουσα οφείλεται μάλλον στον επικριτικό κατά του Απόλλωνα λόγο της.[755] Η συγκεκριμένη σκηνή είναι κατ' ουσίαν μια συνεχής αντίσταση της Κρέουσας στο θέλημα του Απόλλωνα, ένα χαρακτηριστικό που τη διαφοροποιεί πλήρως από τον γιο της.[756] Η ηρωίδα, τέλος, συμφωνεί να αφήσουν αδιευκρίνιστα όσα οι θεοί δεν επιτρέπουν να φανερωθούν (στ. 390-391: *ἀλλ' ἐᾶν χρὴ τάδ', εἰ πρὸς τοῦ θεοῦ / κωλυόμεσθα μὴ μαθεῖν ἃ βούλομαι*).

Αφού ο Ξούθος έχει ανακοινώσει στην Κρέουσα τη μαντεία του Τροφωνίου, ετοιμάζεται να εισέλθει στο Μαντείο των Δελφών. Σύμφωνα με αυτή τη μαντεία ο Τροφώνιος, αν και δεν θέλησε να κοινοποιήσει τις μαντείες πριν από τον Απόλλωνα, είπε πως δεν θα επιστρέψουν στην πατρίδα τους δίχως παιδί (στ. 407-409: *οὐκ ἠξίωσε τοῦ θεοῦ προλαμβάνειν / μαντεύμαθ': ἓν δ' οὖν εἶπεν: οὐκ ἄπαιδά με / πρὸς οἶκον ἥξειν οὐδὲ σὲ ἐκ χρηστηρίων*). Ο χρησμός του Τροφωνίου συμπλέκεται με αυτόν του Απόλλωνα καθώς και αυτός απαντά σε ένα «πώς» και όχι σε ένα «τι»,[757] πώς θα επιστρέψουν δηλαδή στην πατρίδα και όχι τι πρέπει να κάνουν για να τεκνοποιήσουν. Ο Ξούθος στη συνέχεια ρωτά ποιος είναι αυτός που δίνει τους χρησμούς (στ. 413: *ἀλλὰ τίς προφητεύει θεοῦ;*) κι ο Ίων τού απαντά πως ο ίδιος ασχολείται με τον εξωτερικό χώρο του ναού ενώ στο εσωτερικό υπεύθυνοι είναι οι ντόπιοι που επιλέγονται με κλήρο κι είναι καθισμένοι τριγύρω από τον τρίποδα (στ. 414-416: *ἡμεῖς τά γ' ἔξω, τῶν ἔσω δ' ἄλλοις μέλει, / οἳ πλησίον θάσσουσι τρίποδος, ὦ ξένε, / Δελφῶν ἀριστῆς, οὓς ἐκλήρωσεν πάλος*). Ο Ξούθος έπειτα ζητά να εισέλθει καθώς, όπως έχει πληροφορηθεί έχουν πραγματοποιηθεί θυσίες για τους ξένους μπροστά στον βωμό. Ζητά να λάβει μαντείες κρίνοντας, κι από τη μαντεία του Τροφώνιου που προηγήθηκε, πως η μέρα αυτή θα είναι καλότυχη (στ. 417-421: *ἔχω δὴ πάνθ' ὅσων ἐχρήζομεν. / στείχοιμ' ἂν εἴσω: καὶ γάρ, ὡς ἐγὼ κλύω, / χρηστήριον πέπτωκε τοῖς ἐπήλυσι / κοινὸν πρὸ ναοῦ: βούλομαι δ' ἐν ἡμέρᾳ / τῇδ' - αἰσία γάρ- θεοῦ λαβεῖν μαντεύματα*). Ζητά από τη σύζυγό του να προσευχηθεί γύρω από τους βωμούς κρατώντας κλαδιά δάφνης και προσμένοντας κάποια καλά νέα από τον

[755] Gunther M., *Euripides, Ion. Edition and Commentary*, Gruyter, Berlin & Boston 2018, σ. 245.
[756] Rosivach J., V., «Earthborns and Olympians: The Parodos of the *Ion*», *The Classical Quarterly* 27/2 (1977), σσ. 284-294, σ. 284.
[757] Lee, *Euripides Ion*, σ. 203.

Απόλλωνα (στ. 422-424: *σὺ δ' ἀμφὶ βωμούς, ὦ γύναι, δαφνηφόρους / λαβοῦσα κλῶνας, εὐτέκνους εὔχου θεοῖς / χρησμούς μ' ἐνεγκεῖν ἐξ Ἀπόλλωνος δόμων*). Οι θεότητες στις οποίες ζητά να προσευχηθεί η γυναίκα του και οι οποίες σχετίζονται με τον Απόλλωνα είναι η Γαία, η Θέμιδα και η Τιτανίδα Φοίβη, ενώ η Κρέουσα στρέφει στη συνέχεια την προσευχή της στους Ολύμπιους θεούς.

Βγαίνοντας από τον ναό του Δελφικού μαντείου, ο βασιλιάς της Αθήνας συναντά και αγκαλιάζει τον Ίωνα. Όταν εκείνος του ζητά σαφείς εξηγήσεις για αυτή του την συμπεριφορά ο Ξούθος απαντά πως υπακούει στα λόγια του Απόλλωνα (στ. 533: *τὰ τοῦ θεοῦ γ' ἐκμαθὼν χρηστήρια*). Αυτή τη φορά οι ιερείς του ναού παρουσιάζονται να χρησμοδοτούν με κύρος ανάλογο με του θεού. Ο Ίων εξακολουθεί να μην καταλαβαίνει και ρωτά να μάθει ποιο είναι το περιεχόμενο του χρησμού (στ. 534: *ὁ δὲ λόγος τίς ἐστι Φοίβου;*). Ο Ξούθος απαντά ότι ο θεός τού μήνυσε να αναγνωρίσει ως γιο του τον πρώτο που θα συναντούσε μπροστά του μετά την έξοδό του από τον ναό (στ. 534-535: *τόν συναντήσαντά μοι δόμων τῶνδ' ἐξιόντι τοῦ θεοῦ / παῖδ' ἐμὸν πεφυκέναι*). Όταν ο Ίων ρωτά αν αποτελεί δώρο του θεού ή τον γέννησε ο ίδιος, ο Ξούθος απαντά πως είναι μεν δώρο αλλά γεννημένος από τον ίδιο (στ. 538: *δῶρον, ὄντα δ' ἐξ ἐμοῦ*). Για την ταυτότητα της μητέρας του δεν έχει κάποια απάντηση, μιας και ξέχασε να ρωτήσει τον Απόλλωνα πάνω στη χαρά του.

Από τον διάλογο των δυο δραματικών προσώπων συνάγεται το συμπέρασμα πως ο Ίων είναι ο καρπός μιας άγνωστης σχέσης που είχε ο Ξούθος όταν στα νιάτα του, πριν παντρευτεί την Κρέουσα, συμμετείχε στις νυχτερινές γιορτές προς τιμήν του Διονύσου στους Δελφούς, όπου πιθανόν μεθυσμένος τεκνοποίησε με μια γυναίκα. Εκείνη πιθανότατα μετέφερε το παιδί στον ναό των Δελφών επιθυμώντας να κρατήσει κρυφό το όνομα του πατέρα του. Ο Ξούθος παραδέχεται πως ο θεός έκρινε ορθά και κανόνισε ώστε να συναντηθούν οι δυο άντρες (στ. 569: *ἐς μὲν σὴν ἀνεύρεσιν θεὸς ὀρθῶς ἔκρανε*). Ο βασιλιάς, έστω και εξαπατημένος από τον Απόλλωνα, πουθενά δεν εμφανίζεται ως θύμα αμφισημίας του χρησμού.[758] Λίγο μετά ανακοινώνει πως θα τον αποκαλεί Ίωνα επειδή ήταν ο πρώτος που βρήκε βγαίνοντας από το άδυτο του θεού (στ. 661-663: *Ἴωνα δ' ὀνομάζω σε τῇ τύχῃ πρέπον, / ὀθούνεκ' ἀδύτων ἐξιόντι μοι θεοῦ / ἴχνος συνῆψας πρῶτος*). Στη συγκεκριμένη περίπτωση θα μπορούσαμε να συνδέσουμε την

[758] *Στο ίδιο*, σ. 239.

ονοματοδότηση του νεαρού νεωκόρου από τον Ξούθο ως εκπλήρωση μιας προφητείας που έγινε με τη μέθοδο *μαντείας ἀπὸ κληδόνων*. Αυτή συνδεόταν κυρίως με την ετυμολογική ερμηνεία των λέξεων, πράγμα στο οποίο οι Έλληνες είχαν ανέκαθεν μεγάλη προτίμηση και ιδιαιτέρως όταν επρόκειτο για κύρια ονόματα.[759] Ο Ηρόδοτος διηγείται ένα ανάλογο περιστατικό με τον βασιλιά της Σπάρτης Λεωτυχίδη, που πηγαίνοντας να διεξαγάγει τη μάχη της Μυκάλης, ρώτησε τον πρέσβη από τη Σάμο πώς ονομάζεται κι όταν εκείνος του απάντησε: Ηγησίστρατος (αρχηγός του στρατού), ο ίδιος το θεώρησε ευνοικό σημάδι και τον πήρε μαζί του ως συνοδό στην εκστρατεία.[760] Αυτή η πίστη στις *κληδόνας* είναι αντίστοιχη με εκείνη που αποδίδει σε λέξεις ευοίωνες ή δυσοίωνες κάποιου είδους δυνατότητα επιρροής στην πραγματικότητα. Στις θρησκευτικές τελετές απαγορευόταν η «βλασφημία» να προφέρουν δηλαδή λόγια δυσοίωνα, έπρεπε ή να χρησιμοποιούν λέξεις ευνοϊκές ή να σιωπούν. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως υπήρχαν στην αρχαιότητα και μαντεία που έδιναν μόνο απαντήσεις *ἀπὸ κληδόνων,* [761] όπως του Αγοραίου Ερμή στις Φαρές τις Αχαΐας.[762] Έτσι κι εδώ, ένα τυχαίο περιστατικό, μια απλή λέξη ή ένα τυχαίο συναπάντημα εκφράζουν την πίστη στην επικύρωση ενός χρησμού.

Στο πρώτο Στάσιμο, αφού ο Ξούθος έχει εισέλθει στο Δελφικό Μαντείο κι ο Ίων έχει πάει να γεμίσει τα ραντιστήρια με νερό, ο Χορός παρακαλεί την Αθηνά και την Άρτεμη να βοηθήσουν να δώσει ο Απόλλων μια ξάστερη μαντεία δίπλα στην ιερή εστία και στον τρίποδά του (στ. 452-471).

Στο δεύτερο Στάσιμο, μετά τη συμφωνία του Ίωνα να ακολουθήσει τον Ξούθο στην Αθήνα ως γιος του και την προσταγή στον Χορό να αποκρύψει τις εξελίξεις από την Κρέουσα, ο Χορός εκφράζει τη διαφωνία και την ανησυχία του κρίνοντας ως ανακριβή τον χρησμό που δόθηκε. Ο Χορός αδυνατεί να παραδεχτεί πως ο Ίων εκτός

[759] Για τη μαντική *από κληδόνων,* βλ. Παυσανία 9.11.7: *τοῦ δὲ Ἡρακλείου γυμνάσιον ἔχεται καὶ στάδιον, ἀμφότερα ἐπώνυμα τοῦ θεοῦ. ὑπὲρ δὲ τὸν Σωφρονιστῆρα λίθον βωμός ἐστιν Ἀπόλλωνος ἐπίκλησιν Σποδίου, πεποίηται δὲ ἀπὸ τῆς τέφρας τῶν ἱερείων. μαντικὴ δὲ καθέστηκεν αὐτόθι ἀπὸ κληδόνων, ᾗ δὴ καὶ Σμυρναίους μάλιστα Ἑλλήνων χρωμένους οἶδα: ἔστι γὰρ καὶ Σμυρναίοις ὑπὲρ τὴν πόλιν κατὰ τὸ ἐκτὸς τοῦ τείχους Κληδόνων ἱερόν*. Η λέξη μαρτυρείται στον Όμηρο (*Οδύσσεια* Σ στ. 117), στον Ηρόδοτο, στον Αισχύλο (*Προμηθεύς Δεσμώτης* στ. 486) και στον Λουκιανό, ενώ το ρήμα *κληδονίζω* (*-όμαι*) απαντά στην Παλαιά Διαθήκη και σε μαγικό πάπυρο της Οξυρρύγχου (3ος αι. μ.Χ.).

[760] Ηρόδοτος *Ιστορία* 9.91.1-2., «*ὡς δὲ πολλὸς ἦν λισσόμενος ὁ ξεῖνος ὁ Σάμιος, εἴρετο Λευτυχίδης, εἴτε κληδόνος εἵνεκεν θέλων πυθέσθαι εἴτε καὶ κατὰ συντυχίην θεοῦ ποιεῦντος· Ὦ ξεῖνε Σάμιε, τί τοι τὸ οὔνομα; ὁ δὲ εἶπε· Ἡγησίστρατος. ὁ δὲ ὑπαρπάσας τὸν ἐπίλοιπον λόγον, εἴ τινα ὄρμητο λέγειν ὁ Ἡγησίστρατος, εἶπε· Δέκομαί τὸν οἰωνὸν [τὸν ἡγησίστρατον], ὦ ξεῖνε Σάμιε. σὺ δὲ ἡμῖν ποίεε ὅκως αὐτός τε δοὺς πίστιν ἀποπλεύσεαι καὶ οἱ σὺν σοὶ ἐόντες οἵδε, ἢ μὲν Σαμίους ἡμῖν προθύμους ἔσεσθαι συμμάχους*».

[761] Flaceliere, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σσ. 17-18.

[762] Παυσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις*, 7.22.2-4.

από τυχερός είναι και δολοπλόκος, υπονοώντας πως βρέθηκε επίτηδες στον ναό προκειμένου να καρπωθεί μέσω αυτής της «τυχαίας» συνάντησης τον θρόνο της Αθήνας (στ. 681-694). Φτάνει μάλιστα στο σημείο να καταραστεί τον Ίωνα να μην αξιωθεί να φτάσει στην Αθήνα (στ. 719: *μή ποτ' εἰς ἐμὰν πόλιν ἵκοιθ' ὁ παῖς*) ενώ κάνει τη σκέψη οι θυσίες του Ξούθου στους θεούς να μη δείξουν ευνοϊκά σημάδια (στ. 705-707: *καὶ θεοῖσιν μὴ τύχοι / καλλίφλογα πέλανον ἐπὶ / πυρὶ καθαγνίσας*). Η συγκεκριμένη στάση του Χορού απηχεί πιθανότατα την κριτική αντιμετώπιση του θείου από τον ποιητή μιας και ο ίδιος χρησιμοποιεί συχνότατα τον Χορό προκειμένου να παρεμβάλλει προσωπικές του απόψεις.[763] Αξίζει, τέλος, να σταθούμε στον χαρακτηρισμό του χρησμού από τον Πρεσβύτη στους αμέσως επόμενους στίχους όπου χαρακτηρίζει το μονοπάτι προς το μαντείο απότομο (*αἰπεινά τοι μαντεῖα*). Ωστόσο η δυσκολία της ανάβασης μπορεί να σημαίνει και τη δυσκολία του ίδιου του χρησμού. Δεν είναι, άλλωστε, αυθαίρετη η ετυμολογία του επιθέτου *Λοξίας* για τον Απόλλωνα, ένα επίθετο που εκφράζει μεν τη δυσκολία, τη δυσχέρεια αλλά δηλώνει εν προκειμένω και την αντιφατικότητα της ερμηνείας των χρησμών του Δελφικού μαντείου. Ο Απόλλων είναι ένας θεός που ενώνει τα αντίθετα και γι' αυτό οι χρησμοί του είναι όχι μόνο δύσκολοι στην ερμηνεία τους αλλά και πολύ συχνά ακατάληπτοι και διφορούμενοι.[764]

Η εξέλιξη της δράσης είναι ραγδαία. Στο τρίτο Επεισόδιο κι αφού ο Χορός έχει αποκαλύψει στην Κρέουσα πως ο Ξούθος βρήκε τον γιο του, η ηρωίδα με τη βοήθεια του Παιδαγωγού αναζητεί τρόπο να φονεύσει τον Ίωνα.[765] Στο σχέδιο αυτής της πράξης που εκθέτει η Κρέουσα εξιστορεί την προέλευση των δυο σταγόνων που προήλθαν από την θανάτωση της Γοργόνας από την Αθηνά (στ. 1001-1005). Το σχέδιο δεν έχει επιτυχή κατάληξη και η Κρέουσα στην Έξοδο του έργου θα καταφύγει στον βωμό του Απόλλωνα, προσπαθώντας να αποφύγει την εκδίκηση του Ίωνα. Τα γεγονότα που θα

[763] Γκαστή Ε., *Αισχύλου Αγαμέμνων. Ζητήματα εσωτερικής ποιητικής*, Gutenberg, Αθήνα 2009, σσ. 15-16.
[764] Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, σ. 127.
[765] Η σκηνή μεταξύ Πρεσβύτη και Κρέουσας για το σχέδιο εκδίκησης δεν είναι απαραίτητα κωμική (όπως έχει υποστηριχθεί), αν και το έδαφος της ευριπίδειας τραγωδίας ήταν αρκετά πρόσφορο τόσο σε κωμικά στοιχεία όσο και σε στοιχεία κωμωδίας που ωστόσο εντάσσονται σε ένα τραγικό περικείμενο. (Διαμαντάκου Κ., «Ευριπίδης εναντίον Αριστοφάνη, «*Ίων*» εναντίον «*Ορνίθων*»; Μια πιθανότητα «παρακωμικής» παραπεμπτικότητας και οι προσληπτικές συνεπαγωγές της», στο Γ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής.* Αθήνα, 26–30 Ιανουαρίου 2011, Αθήνα 2014, σ. 292).

ακολουθήσουν με την καταλυτική εμφάνιση της Πυθίας και της θεάς Αθηνάς τα παρακολουθήσαμε σε προηγούμενη ενότητα της διατριβής μας (βλ. Α.1.5.3), ενώ σε επόμενη ενότητα θα παρακολουθήσουμε λεπτομερώς τον χρησμό του Τροφώνιου στον Ξούθο και τον παλιό χρησμό που δόθηκε στην Κρέουσα (βλ. Α.2.4.3). Το έργο ολοκληρώνεται με την ανατροπή των προσδοκιών της Κρέουσας και την πλήρη αναγνώριση του Ίωνα και της μητέρας του.

Α.2.1.4. Κύκλος Μήδειας/Αττικός κύκλος: Η *θεωρία* του Αιγέα και ο δελφικός χρησμός

Η αναφορά μας στη *θεωρία* του Αιγέα και στον δελφικό χρησμό θα ξεκινήσει από τον Πρόλογο (στ. 1-130) του έργου, όπου στον αρχικό μονόλογο της Τροφού (στ. 1-48) πληροφορούμαστε για το ταξίδι της Αργούς για το χρυσόμαλλο δέρας εξαιτίας του χρησμού για την τύχη της Ιωλκού, ο οποίος εν τέλει επηρέασε τη ζωή όχι μόνο της Μήδειας αλλά και του Ιάσονα και οδήγησε στον φριχτό θάνατο του Πελία από τις κόρες του (στ. 1-15). Η ηρωίδα εκφράζει τη βαθιά της συντριβή και οργή από την προδοσία του Ιάσονα (στ. 95-98) φτάνοντας στο σημείο να ευχηθεί να ρημάξει το σπίτι της με την απώλεια τόσο των παιδιών όσο και του άντρα της (στ. 111-114). Στο τμήμα που ακολουθεί έως τις αρχές του πρώτου Επεισοδίου η Μήδεια θρηνολογεί για την κακή της τύχη και εκφράζει τα έντονα συναισθήματα οργής και εκδίκησης που της προκάλεσε η προδοσία του Ιάσονα. Έχει ενδιαφέρον στο πρώτο Επεισόδιο, όπου αν και μάντισσα η ηρωίδα λέει πως πρέπει κάποια να είναι μάντης για να καταλάβει τι είδους άντρα θα βάλει στο σπίτι της (στ. 239: *δεῖ μάντιν εἶναι*).

Λίγο παρακάτω ο Κρέων αναφέρει, στους λόγους για τους οποίους επιθυμεί την εξορία της ηρωίδας, πως είναι από τη φύση της σοφή και ξέρει τρόπους να κάνει το κακό (στ. 285: *σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις*). Αδυνατεί να δεχτεί οποιαδήποτε ανοησία από μια ξένη που θεωρεί πανούργα.[766] Αυτό το στοιχείο θα εκμεταλλευτεί και ο Ευριπίδης στο τέλος του έργου καθώς μόνο ως ξένη μπορούσε η πρωταγωνίστρια να σκοτώσει τα παιδιά της και ως μάγισσα μπορούσε να διαφύγει με μαγικό άρμα.[767] Η ίδια η Μήδεια παραδέχεται στην απάντηση της αυτήν της την *σοφία* ως αιτία φθόνου από

[766] Page D. L., *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 92.
[767] *Στο ίδιο*, σ. 29.

τους γύρω της (στ. 303: *σοφὴ γὰρ οὖσα, τοῖς μέν εἰμ' ἐπίφθονος*) ενώ ο Κρέων φοβάται την σιωπηλή *σοφία* της (στ. 320: *ῥᾴων φυλάσσειν ἢ σιωπηλὸς σοφή*). Για να τον πείσει μάλιστα πέφτει ικέτισσα στα γόνατα του ζητώντας να αλλάξει την απόφασή του (στ. 324 και 336). Ο Κρέων πιεζόμενος συναισθηματικά κάμπτεται από την ικεσία επειδή έχει εκτιμήσει ορθά τον κίνδυνο και ανησυχεί για το παιδί του.[768] Ωστόσο αυτή η σκηνή εξισώνει τη Μήδεια με τον Ιάσονα στο θέμα της προδοσίας καθώς η πρωταγωνίστρια χρησιμοποιεί τη χάρη που κέρδισε από την ικεσία της εις βάρος αυτού που της την προσέφερε.[769]

Ο Ευριπίδης υπαινίσσεται το ιερατικό παρελθόν της Μήδειας, όταν στη συνέχεια του πρώτου Επεισοδίου η ηρωίδα ανακοινώνει το σχέδιο δολοφονίας των εχθρών της και ορκίζεται στην συνεργό της θεά, που σέβεται πάνω από όλους τους θεούς την Εκάτη, κανείς τους να μην πληγώσει την καρδιά της και να μείνει ατιμώρητος (στ. 395-398: *οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἣν ἐγὼ σέβω / μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἱλόμην, / Ἑκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἑστίας ἐμῆς, / χαίρων τις αὐτῶν τοὐμὸν ἀλγυνεῖ κέαρ*). Ο Ευριπίδης κατατάσσει την Εκάτη ως την προστάτιδα θεά της ηρωίδας, χωρίς ωστόσο να αποκλείεται και η ισχυρή σύνδεση αυτής με την Άρτεμη (στ. 160-161).[770] Είναι μάλιστα αξιοπρόσεκτο πως μολονότι η Εκάτη συνδεόταν με τις μαγικές τελετές και λατρευόταν σε δρόμους και διασταυρώσεις δρόμων, για τη Μήδεια η λατρεία της θεάς γινόταν μέσα στο σπίτι, ως ενδεικτικό της βαθιάς σχέσης που είχε μαζί της.[771] Αυτή η σύνδεση άλλωστε με την Εκάτη είναι το μοναδικό εξωτικό θρησκευτικό στοιχείο της Μήδειας[772] καθώς εκτός αυτού παρουσιάζεται να λατρεύει τους ίδιους θεούς με τους Έλληνες.[773]

Στο δεύτερο Επεισόδιο ωστόσο η Μήδεια παρέχει κάποιες πληροφορίες για το παρελθόν της στην Κολχίδα, αναφέροντας οργισμένη και πικραμένη στον διάλογό της με τον Ιάσονα τη βοήθεια που πρόσφερε σε αυτόν και στους συντρόφους του ώστε να αποφύγουν τις παγίδες που είχε στήσει ο πατέρας της Αιήτης. Ήταν αυτή που εξόντωσε στην Κολχίδα τον ιερό δράκο που φρουρούσε το χρυσόμαλλο δέρας και πρόδωσε την

[768] Blaiklock, E.M., *The Male Characters of Euripides*, Wellington, New Zealand University Press, 1952, σ. 27.
[769] Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, σσ. 54-55.
[770] *Στο ίδιο*, σ. 197.
[771] *Στο ίδιο*, σ. 236.
[772] *Στο ίδιο*, σ. 47.
[773] *Στο ίδιο*, σ. 46.

οικογένειά της και το βασίλειό της, ακολουθώντας τον Ιάσονα στην Ελλάδα όπου προκάλεσε τον θάνατο του εχθρού του Πελία (στ. 476-487). Ο Ιάσονας ωστόσο αρνείται την βοήθεια που ως μάγισσα προσέφερε η βασιλοπούλα στην Κολχίδα, τονίζοντας πως ήταν η Αφροδίτη αυτή που τον έσωσε, προκαλώντας τον έρωτα της Μήδειας για το πρόσωπό του (στ. 527-528).[774]

Στο τρίτο Επεισόδιο της *Μήδειας* εμφανίζεται ο Αιγεύς, ο οποίος είχε προηγουμένως επισκεφτεί το μαντείο των Δελφών (στ. 667: *Φοίβου παλαιὸν ἐκλιπὼν χρηστήριον*) προκειμένου να ζητήσει χρησμό για τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να αποκτήσει παιδιά (στ. 669: *παίδων ἐρευνῶν σπέρμ' ὅπως γένοιτό μοι*), πιστεύοντας πως η ατεκνία του ορίστηκε από κάποιον θεό (στ. 671: *ἄπαιδές ἐσμεν δαίμονός τινος τύχῃ*).[775] Όταν η Μήδεια ρωτά εάν της επιτρέπεται να μάθει τον χρησμό που έδωσε στον Αιγέα ο Απόλλων, της απαντά πως επιτρέπεται να μάθει την απάντηση του θεού καθώς η ίδια είναι σοφή (στ. 677: *ἐπεί τοι καὶ σοφῆς δεῖται φρενός*). Ο Αιγεύς λέει πως ο χρησμός τον προτρέπει να μη λύσει το πόδι που εξέχει από τον ασκό προτού επιστρέψει στην πατρική του εστία (στ. 679-681: *ἀσκοῦ με τὸν προύχοντα / μὴ λῦσαι πόδα… πρὶν ἂν / πατρῴαν αὖθις ἑστίαν μόλω*).

Όταν η Μήδεια ρωτά τον λόγο για τον οποίο ο Αιγεύς έπλευσε ως εκεί, ο Αθηναίος βασιλιάς απαντά πως αναζητά τον Πιτθέα, βασιλιά της Τροιζήνας, που είναι σοφός και κατέχει τη μαντική τέχνη (στ. 686: *σοφὸς γὰρ ἀνὴρ καὶ τρίβων τὰ τοιάδε*). Η Μήδεια ικετεύει τον Αιγέα αγγίζοντας τα γένια και τα γόνατά του (στ. 709-710: *ἄντομαί σε τῆσδε πρὸς γενειάδος / γονάτων τε τῶν σῶν ἱκεσία τε γίνομαι*) να τη δεχτεί στη χώρα της μετά την πιθανή εξορία της από την Κόρινθο, υποσχόμενη πως με τα βότανα που έχει θα τον αξιώσει να τεκνοποιήσει. Δεν θα πρέπει να παραγνωρίσουμε το πολιτικό υπόβαθρο της αντίθεσης ανάμεσα στον βασιλιά της Αθήνας Αιγέα, που προσφέρει προστασία στη Μήδεια, και στον Κορίνθιο βασιλιά Κρέοντα που την καταδιώκει. Ο πόλεμος με τη Σπάρτη είναι ήδη προ των πυλών της Αθήνας και η Κόρινθος είναι όχι μόνο ο πιο σημαντικός σύμμαχος των Σπαρτιατών αλλά και η πόλη που κατεξοχήν τους

[774] *Στο ίδιο*, σ. 78.

[775] Να σημειωθεί πως ο Αιγεύς, απευθυνόμενος στη Μήδεια, χαρακτηρίζει τα πρώτα του λόγια ως *προοίμιον* (*Μήδεια, χαῖρε· τοῦδε γὰρ προοίμιον κάλλιον οὐδεὶς οἶδε προσφωνεῖν φίλους*, στ. 663-664). Η λέξη αυτή, πέρα από την απλή σημασία της εισαγωγής ή της αρχής που έχει, χρησιμοποιείται ευρύτατα και ως terminus technicus στην τραγωδία για τις πρώτες ρήσεις των ηρώων και τις εισαγωγές των έργων. Ενδεχομένως η πρώτη αυτή ομιλία του Αιγέα και η χρήση αυτού του όρου θα μπορούσε να αποτελεί μία «μεταθεατρική» παραδοχή της δραματικής του λειτουργίας. (Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, σ. 368).

υποκινούσε για πολεμική αναμέτρηση εναντίον των Αθηναίων (πρβλ. Θουκυδίδου *Ἱστορίαι,* 1.66-71).[776] Ο Αιγεύς εν τέλει πείθεται να βοηθήσει τη Μήδεια (στ. 726-728) με την προϋπόθεση πως θα χρειαστεί να έλθει μόνη της στην Αθήνα ως ικέτιδα. Έτσι θα απέφευγε να δυσαρεστήσει τον Κρέοντα προσβάλλοντας την *ξενίαν* που του πρόσφερε εάν συνόδευε ο ίδιος την ηρωίδα στην Αθήνα.[777]

Στο τρίτο Επεισόδιο η Μήδεια ζητά από τον Αιγέα να μη μείνει στην υπόσχεση της προστασίας της μόνο στα λόγια αλλά να δεσμευτεί με όρκους πως εάν έρθει στη χώρα του θα την προστατέψει (στ. 735-739: *τούτοις δ' ὁρκίοισι μὲν ζυγεὶς / ἄγουσιν οὐ μεθεῖ' ἂν ἐκ γαίας ἐμέ·/ λόγοις δὲ συμβὰς καὶ θεῶν ἀνώμοτος / φίλος γένοι' ἂν κἀπικηρυκεύμασιν / τάχ' ἂν πίθοιο*). Του ζητά να ορκιστεί στο χώμα της Γης και στον Ήλιο αλλά και σε όλο το γένος των θεών (στ. 746-747: *ὄμνυ πέδον Γῆς πατέρα θ' Ἥλιον πατρὸς / τοὐμοῦ θεῶν τε συντιθεὶς ἅπαν γένος*) πως όσο ζει δεν θα την παραδώσει εκούσια σε όποιον εχθρό της την ζητήσει (στ. 749-751: *μήτ' αὐτὸς ἐκ γῆς σῆς ἔμ' ἐκβαλεῖν ποτε, / μήτ' ἄλλος ἤν τις τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν ἄγειν / χρήζῃ μεθήσειν ζῶν ἑκουσίῳ τρόπῳ*).

Είναι χαρακτηριστικό πως μέχρι τότε η Μήδεια χρησιμοποιούσε τους όρκους ως στοιχείο σύνδεσης στη σχέση της με τον Ιάσονα, καθώς στο πλαίσιο του ηρωικού ηθικού κανόνα είχαν κοινούς εχθρούς και κοινούς φίλους.[778] Η δέσμευση της με τον Ιάσονα όταν έφυγε από την Κολχίδα είχε τον χαρακτήρα όχι μιας απλής γαμήλιας σχέσης αλλά μιας ένορκης συμφωνίας.[779] Οι όρκοι πλέον παύουν να ενώνουν και χρησιμοποιούνται εναντίον του Ιάσονα από τη Μήδεια η οποία απευθύνεται πια με όρκους σε έναν ξένο. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό πως η παραβίαση αυτής της αρχικής ένορκης συμφωνίας από τον Ιάσονα συνιστά θρησκευτική προσβολή καθώς σε άλλη περίπτωση η εγκατάλειψη μιας γυναίκας, και μάλιστα ξένης, ακόμη κι αν έχει τεκνοποιήσει, δεν αποτελούσε αξιόμεμπτη πράξη.[780] Αυτή άλλωστε η παραβίαση του γαμήλιου όρκου των δυο ηρώων θα προβληθεί στη συνέχεια ως η αιτία που θα οδηγήσει τη Μήδεια στην

[776] Page, *Ευριπίδου Μήδεια*, σ. 36.
[777] Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, σ. 292.
[778] Whitlock-Blundell M., *Helping Friends and Harming Enemies*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σ. 47.
[779] Χατζημαυρουδή, Ελ., «Φίλη τοῖς φίλοις, ἔχθρα τοῖς ἐχθροῖς: Η περίπτωση της Μήδειας στο ομώνυμο δράμα του Ευριπίδη», *Ελληνικά* 56/2 (2006), σσ. 261-278, σ. 263.
[780] Mikalson J. D., *Honor Thy Gods. Popular Religion in Greek Tragedy*, University of North Carolina Press, Oxford 1991, σ. 82.

δολοφονία των παιδιών της,[781] καθώς τον επίορκο περίμενε η ολοκληρωτική καταστροφή όχι μόνο του ιδίου αλλά και όλης της γενιάς του.[782]

Ο Αιγεύς, πείθεται από τα λόγια της Μήδειας και επικρίνοντας τη στάση του Ιάσονα απέναντι της,[783] ορκίζεται όπου του υπέδειξε η Μήδεια (στ. 752-753: *ὄμνυμι Γαῖαν φῶς τε λαμπρὸν Ἡλίου / θεούς τε πάντας ἐμμενεῖν ἃ σου κλύω*) συμπληρώνοντας πως εάν παραβεί τον όρκο του να πάθει όσα παθαίνουν οι ασεβείς (στ. 755: *ἃ τοῖσι δυσσεβοῦσι γίγνεται βροτῶν*). Τα περιθώρια του είναι πλέον περιορισμένα. Είτε θα πρέπει να παραβεί τον όρκο του είτε να δεχτεί μια μαινόμενη παιδοκτόνο στην Αθήνα.[784]

Στην εξέλιξη της δράσης το όνομα του Αιγέα δεν θα ακουστεί ως το τέλος του δράματος.[785] Ωστόσο μέσω της σκηνής με τον Αιγέα (στ. 663-758) η Μήδεια εξασφαλίζει αφενός μεν το άσυλό της στην Αθήνα αφετέρου δε, λόγω της σφοδρής επιθυμίας του Αιγέα να αποκτήσει παιδιά, συλλαμβάνει την τελική πράξη του σχεδίου της που ανακοινώνει με την αποχώρηση του βασιλιά (στ. 756-758). Έχοντας πλέον εξασφαλίσει τις προϋποθέσεις για την επιτυχή εκτέλεση του σχεδίου της (στ. 768-771) θα προχωρήσει στην υλοποίησή του. Σε αυτό το σχέδιο ο Αιγεύς έχει σαφή θέση καθώς, μπορεί να μην ξανακούμε το όνομά του, αλλά είναι γνωστή στους θεατές η έκβαση του χρησμού που έλαβε ο ίδιος. Σύμφωνα με τον μύθο,[786] ο ήρωας πήγε στον Πιτθέα, βασιλιά της Τροιζήνας, και εκεί ο σοφός βασιλιάς κατάλαβε μεν το νόημα του χρησμού που του είχε δοθεί από το Πυθικό μαντείο αλλά δεν του αποκάλυψε την αλήθεια, να μην πιει δηλαδή κρασί πριν φτάσει στην Αθήνα. Οργάνωσε μάλιστα ένα πλούσιο γλέντι για

[781] Kovacs D., «Zeus in Euripides' *Medea*», *The American Journal of Philology* 114/1 (1993), σσ. 45-70, σ. 60.
[782] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή*, σ. 512.
[783] Boedeker D, «Becoming Medea: Assimilation in Euripides», στο Clauss J.J, Johnston – S.I, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton University Press, New Jersey 1997, σσ. 127-148, σ. 134.
[784] Allan W., *Euripides: Medea*, Duckworth, London 2002, σ. 87.
[785] Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* (1461β19-21, *Ὀρθή δ'ἐπιτίμησις καὶ ἀλογίᾳ καὶ μοχθηρίᾳ ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηθὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ, ἢ τῇ πονηρίᾳ ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ <τῇ> τοῦ Μενελάου*) υποστηρίζει πως είναι δικαιολογημένο να επικρίνεται ένας ποιητής για την απιθανότητα (ἀλογίαι) των γεγονότων, όταν δεν υπάρχει πραγματική ανάγκη γι' αυτή, και φέρνει ως παράδειγμα την περίπτωση του Αιγέα στη *Μήδεια*. Είναι πιθανό ότι πολλές τεχνικές ή μοτίβα που χρησιμοποιούσε ο Ευριπίδης και στηρίζονταν στο στοιχείο της έκπληξης, όπως η εμφάνιση του Αιγέα, αποδοκιμάζονταν από τον Αριστοτέλη, ο οποίος θεωρούσε πως η σύνδεση των γεγονότων πρέπει να γίνεται βάσει κάποιας πιθανότητας ή αναγκαιότητας. Δεν είναι γνωστός ο λόγος για τον οποίο ο Αριστοτέλης χρησιμοποίησε αυτό το παράδειγμα, όμως η άφιξη του Αιγέα παρά την απιθανότητά της μπορεί να θεωρηθεί ως θεϊκό έργο και έχει σίγουρα πολύ σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του έργου και ιδιαίτερα σε «μεταδραματικό» επίπεδο (Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, σσ. 365-366).
[786] Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, σσ. 365-373.

να διασκεδάσει την κακή διάθεση του φιλοξενούμενου του, στη διάρκεια του οποίου η Αίθρα, η όμορφη κόρη του Πιτθέα, μέθυσε τον Αιγέα και έτσι μεθυσμένο τον πάντρεψε ο Πιτθέας μαζί της, επιθυμώντας τη βασιλική αποκατάσταση του οίκου του. Ο Αιγεύς, όμως, μόλις ξεμέθυσε κατάλαβε τον δόλο του Πιτθέα κι εγκατέλειψε την Αίθρα, φεύγοντας μόνος για την Αθήνα. Πριν φύγει είπε στην Αίθρα πως εάν από τον γάμο τους γεννηθεί γιος να τον αναθρέψει όπως αξίζει σε έναν βασιλιά, χωρίς όμως να φανερώσει την ταυτότητα του πατέρα του κι όταν γίνει έφηβος να έρθει στην Αθήνα να τον συναντήσει. Αυτός βέβαια δεν ήταν άλλος από τον Θησέα Ο Αιγεύς οδηγώντας την Αίθρα στον δρόμο προς την Ερμιόνη όπου υπήρχε μια μεγάλη πέτρα (ο βωμός του Σθενίου Διός), τοποθέτησε το ξίφος και τα σανδάλια του κάτω από αυτήν λέγοντας πως, όταν ο γιος τους σηκώσει αυτή την πέτρα, ζωστεί το ξίφος και φορέσει τα σανδάλια, θα μπορέσει να έρθει στην Αθήνα για να μπορέσει να αναγνωριστεί από τον Αιγέα. Η άφιξη του Αιγέα στην Αθήνα θα συνδεθεί με τον πόλεμο με τον πανίσχυρο Μίνωα, βασιλιά της Κρήτης, και τη συνθηκολόγησή του με τον βαρύτατο φόρο της ετήσιας προσφοράς νέων στον Μινώταυρο.

Σε αυτό το διάστημα συναντούμε και πάλι τη Μήδεια η οποία, εξαργυρώνοντας την υπόσχεση που της είχε δώσει ο βασιλιάς, ήρθε στο παλάτι ζητώντας φιλοξενία. Ο Αιγεύς, περίλυπος για την ατεκνία του και από τον πόλεμο με τους Κρήτες ζήτησε παρηγοριά στη Μήδεια η οποία του υποσχέθηκε πως εάν την παντρευτεί θα αποκτήσει μαζί της γιο. Πράγματι μετά τον γάμο τους, γεννήθηκε ο Μήδος. Όταν ο Θησεύς έγινε δεκαέξι χρονών κατάφερε να φτάσει στην Αθήνα όπου και αναγνωρίστηκε από τον Αιγέα. Η Μήδεια όμως είχε αποφασίσει τη δολοφονία του Θησέα για να μην έχει ο νέος δικαιώματα στην βασιλική εξουσία. Ο Αιγεύς ωστόσο όχι μόνο αναγνώρισε τον Θησέα ως διάδοχο του θρόνου του αλλά έδιωξε την Μήδεια και τον Μήδο από το παλάτι. Μαζί με τον γιο της κατέφυγε στην Ασία, στη χώρα που εξαιτίας της ονομάστηκε Μηδία. Στο τέλος της ζωής της κατέβηκε στα Ηλύσια Πεδία, κι έγινε σύζυγος του Αχιλλέα, παραμένοντας αθάνατη.

Ολοκληρώνοντας, θα πρέπει να σταθούμε στην τελευταία σκηνή όπου εμφανίζεται η ηρωίδα, η οποία διατυπώνει έναν προφητικό λόγο για τον θάνατο του Ιάσονα: θα πεθάνει με ελεεινό τρόπο χτυπημένος στο κεφάλι από ένα συντρίμμι της Αργούς, έχοντας προηγουμένως δει το πικρό τέλος του γάμου τους (στ. 1386-1388: *σὺ δ', ὥσπερ εἰκός,*

κατθανῇ κακὸς κακῶς, / Ἀργοῦς κάρα σὸν λειψάνῳ πεπληγμένος, / πικρὰς τελευτὰς τῶν ἐμῶν γάμων ἰδών). Μολονότι η πράξη της παιδοκτονίας δεν ήταν ηθικά σωστή, οι θεοί φαίνεται πως στο τέλος αποδέχονται τόσο τη δικαίωση της ηρωίδας όσο και τη σκληρή τιμωρία του Ιάσονα.[787] Ο Ευριπίδης διαμόρφωσε δραματουργικά μέσω της *Μήδειας* έναν ηρωικό κώδικα (*τιμή* - *τιμωρία*) ο οποίος καθιστά την εκδίκηση όχι μόνο αποδεκτή αλλά και αναγκαία, κάτι που ήταν αναγνωρισμένο ήδη και από το αττικό δίκαιο.[788]

Α.2.1.5. Τρωικός κύκλος (*Ανδρομάχη*: Ο θάνατος του Νεοπτόλεμου στους Δελφούς - Ο δελφικός χρησμός)

Στον προλογικό μονόλογο της η Ανδρομάχη ενημερώνει πως έχει προστρέξει φοβισμένη, ως ικέτισσα στον ναό της Θέτιδας,[789] που βρίσκεται δίπλα στο παλάτι προκειμένου να σωθεί (στ. 42-44: *δειματουμένη δ' ἐγὼ / δόμων πάροικον Θέτιδος εἰς ἀνάκτορον / θάσσω τόδ' ἐλθοῦσ', ἥν με κωλύσῃ θανεῖν*). Η ηρωίδα αποτελεί το χαρακτηριστικό παράδειγμα σύγκρισης ένδοξου παρελθόντος και εξαθλιωμένου παρόντος, ως μέλος του πιο ένδοξου οίκου της Τροίας και πια ως δούλα στην Ελλάδα.[790] Γνωστοποιεί πως ο Νεοπτόλεμος δεν είναι μαζί της καθώς έχει μεταβεί στους Δελφούς για να ζητήσει συγγνώμη από τον Απόλλωνα για την παλιά άστοχη ενέργειά του να εναντιωθεί στον Απόλλωνα επειδή, με το να συνδράμει τον Πάρη στην Τροία, τον θεωρούσε υπεύθυνο για τον φόνο του πατέρα του, Αχιλλέα. Παράλληλα επιθυμεί όχι μόνο να ξεχαστεί το παλιό του σφάλμα αλλά να έχει εφεξής και την εύνοια του θεού (στ. 50-55: *παιδί τ' οὐδέν ἐστ', ἀπὼν / Δελφῶν κατ' αἶαν, ἔνθα Λοξίᾳ δίκην / δίδωσι μανίας, ἥν ποτ' ἐς Πυθὼ μολὼν / ἤτησε Φοῖβον πατρὸς οὗ κτείνει δίκην, / εἴ πως τὰ πρόσθε σφάλματ' ἐξαιτούμενος / θεὸν παράσχοιτ' ἐς τὸ λοιπὸν εὐμενῆ*). Είναι χαρακτηριστικό πως η προώθηση της δράσης μέσω του Δελφικού μαντείου δεν γίνεται εδώ, όπως συνήθως στις τραγωδίες, μέσω κάποιου χρησμού αλλά

[787] Sourvinou-Inwood C., «*Medea* at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy» in Clauss J.J, Johnston, S.I, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton University Press, New Jersey 1997, σσ. 253-296, σ. 261.

[788] Mossman, *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, σ. 171.

[789] Οι Θεσσαλοί κάτοικοι μάλιστα αποκαλούν αυτό το μέρος *Θετίδειο* εξαιτίας της θεάς (στ. 20: *Θετίδειον αὐδᾷ θεᾶς χάριν νυμφευμάτων*). Είναι αξιοσημείωτο πως ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί μια μεγάλη ποικιλία όρων κάθε φορά που αναφέρεται στον βωμό της Θέτιδας και στα μέρη που τον αποτελούν (*βωμός* στ. 162, 260, 411, *δάπεδον* στ. 117, *έδρα* στ. 135, *ανάκτορον* στ. 43, 117, *ναός* στ, 162, *δόμος*, *δώμα* στ. 130 161, *άγαλμα* στ. 246) Lloyd M., *Euripides Andromache*, Aris & Phillips, Warminster 2005, σ. 11.

[790] Wrenhaven L.K. *Reconstructing the Slave. The Image of the Slave in Ancient Greece*, Bristol Classical Press, London 2012, σ. 131.

με την επίκληση του ήρωα στη θεία προστασία και εύνοια. Δεν περνά απαρατήρητη η σύνδεση της στάσης του Νεοπτόλεμου με αυτή του πατέρα του, Αχιλλέα, ο οποίος επειδή απουσίαζε στον Τρωικό πόλεμο αδυνατούσε να προστατεύσει τον ηλικιωμένο πατέρα του (Ομήρου *Ιλιάδα* Ω, στ. 534-542). Όπως και ο Αχιλλεύς δεν επέστρεψε στη Φθία για να φροντίσει τον γέροντα Πηλέα, έτσι και ο Νεοπτόλεμος δεν επέστρεψε στη Φθία να βοηθήσει την Ανδρομάχη και τον γιο τους.[791]

Η επίσκεψη του ήρωα στο μαντείο δεν είναι χρονικά αυθαίρετη αλλά θα συνδυαστεί με την αναφορά της Ερμιόνης στη συνέχεια του έργου. Ειδικότερα στο τέταρτο Επεισόδιο η Ερμιόνη, εκφράζοντας στον Ορέστη τον φόβο για την τύχη της, λέει πως όταν ο Νεοπτόλεμος επιστρέψει από το Δελφικό μαντείο θα τη σκοτώσει εάν μάθει την πράξη της, εκτός εάν γίνει σκλάβα της Ανδρομάχης (στ. 925-928: *εἰ δ' ἥξει πάρος / Φοίβου λιπὼν μαντεῖον ἐς δόμους πόσις, / κτενεῖ μ' ἐπ' αἰσχίστοισιν· ἢ δουλεύσομεν / νόθοισι λέκτροις ὧν ἐδέσποζον πρὸ τοῦ*).

Στο τέταρτο Στάσιμο ο Χορός των γυναικών από τη Φθία, θρηνεί αρχικά για τη φωτιά των βωμών που έσβησε και έπειτα για τον ευωδιαστό καπνό των θυσιών που χάθηκε στην Τροία (στ. 1025-1026: *ἔτι πῦρ ἐπιβώμιον ἐν Τροίᾳ θεοῖσιν / λέλαμπεν καπνῷ θυώδει*), ενώ στη συνέχεια θυμίζει την πρόβλεψη του Δελφικού μαντείου για τον χαμό της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη (στ. 1031-1035: *θεοῦ θεοῦ νιν κέλευμ' ἐπεστράφη / μαντόσυνον, ὅτε νιν Ἄργος ἐμ/πορευθεὶς Ἀγαμεμνόνιος κέλωρ / ἀδύτων ἐπιβὰς / ἔκτανεν ματρὸς φονεύς*). Οι χρησμοί του Πυθικού μαντείου επανέρχονται στην Έξοδο και στον θρήνο του Πηλέα για τον νεκρό Νεοπτόλεμο, όπου ο γέρος βασιλιάς αναγνωρίζει πως ο Απόλλων είναι εκείνος που του πήρε τα δυο του παιδιά (στ. 1212: *διπλῶν τέκνων μ' ἐστέρησε Φοῖβος*).

Στο τέλος του τετάρτου Επεισοδίου ο Ορέστης στον διάλογο του με την Ερμιόνη μιλά προφητικά για το άσχημο τέλος που θα έχει ο Νεοπτόλεμος εισπράττοντας την αρχική οργή του Απόλλωνα απέναντί του για την αναζήτηση ευθυνών από μέρους του. Μάλιστα αιτία του θανάτου του θα είναι, πέραν της συμπεριφοράς του προς τον Απόλλωνα, και η στάση του απέναντι στον Ορέστη (στ. 1002-1005: *πικρῶς δὲ πατρὸς φόνιον αἰτήσει δίκην / ἄνακτα Φοῖβον· οὐδέ νιν μετάστασις / γνώμης ὀνήσει θεῷ διδόντα νῦν δίκας, / ἀλλ' ἔκ τ' ἐκείνου διαβολαῖς τε ταῖς ἐμαῖς / κακῶς ὀλεῖται*). Ο Νεοπτόλεμος

[791] Lloyd, *Euripides' Andromache*, σ. 110.

προέβη σε προσβολή αποκαλώντας τον Ορέστη μητροκτόνο, ξεχνώντας πως το έγκλημα αποτελούσε θεϊκή επιταγή με σκοπό την εκδίκηση του γιου για τον θάνατο του πατέρα του, για τον οποίο θάνατο του πατέρα ο ίδιος ο Νεοπτόλεμος είχε προβεί σε ένα πιο σοβαρό αδίκημα, την προσβολή του Απόλλωνα.[792] Στην Έξοδο ωστόσο πληροφορούμαστε, από την απάντηση του Χορού στον Πηλέα, πως αυτό το τέλος δεν θα είναι άλλο από την εκπλήρωση ενός σχεδίου δολοφονίας του Νεοπτόλεμου από τον Ορέστη στους Δελφούς, για την εκπλήρωση του οποίου θα τον βοηθήσουν και άνθρωποι των Δελφών (στ. 1065: *ἀγνοῖς ἐν ἱεροῖς Λοξίου Δελφῶν μέτα*). Ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ η προοπτική συνεργασίας των ανθρώπων για την εκπλήρωση του θείου θελήματος καθώς, προς το παρόν, δεν διευκρινίζεται εάν η βοήθεια θα προκύψει από την ερμηνεία που θα δώσουν οι μάντεις ή εάν πρόκειται για αυτόβουλη συμπαράσταση των κατοίκων των Δελφών στην επιθετική ενέργεια του Ορέστη.

Θυμόμαστε πως ο Ορέστης προηγουμένως, μετά την είσοδο του στη σκηνή (τέταρτο Επεισόδιο), ανακοινώνει πως κατευθύνεται προς το μαντείο του Δία στη Δωδώνη (στ. 885-886: *ἔρχομαι δὲ πρὸς Διὸς / μαντεῖα Δωδωναῖ*) και περνώντας από τη Φθία θέλει να ρωτήσει για τη συγγενή του Ερμιόνη. Στην έκκλησή της για βοήθεια, εκείνος επικαλείται τη βοήθεια του Απόλλωνα (στ. 900: *ὦ Φοῖβ' ἀκέστορ, πημάτων δοίης λύσιν*). Για άλλη μια φορά ο Ορέστης καταφθάνει σε έναν τόπο, συναντά μια συγγενή του και σχεδιάζει τη διάπραξη ενός φόνου, που θα πραγματοποιηθεί στο μέλλον, με τη βοήθεια του θεού Απόλλωνα. Το ίδιο μοτίβο ακολουθήθηκε από τους τρεις τραγικούς (στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη βλ. Α.2.1.1.α., Α.2.1.1.β. και Α.2.1.1.γ. αντίστοιχα).[793] Δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη η συσχέτιση του Ορέστη με κάποιον «φόνο» μέσω του θεού Απόλλωνα. Πιθανότατα αποτυπώνεται εδώ η υπονομευτική και κριτική στάση του ίδιου του Ευριπίδη απέναντι τόσο στον Ορέστη όσο και στον ίδιο τον Απόλλωνα, ως προς τον παραδοσιακό τρόπο παρουσίασης του μύθου του Ορέστη και του ρόλου της θρησκείας, μέσω του ρόλου του Απόλλωνα, σε αυτόν.

Στο τέταρτο Στάσιμο ο Χορός απευθύνεται χωριστά στον Απόλλωνα και στον Ποσειδώνα ως τους δημιουργούς του Τρωικού τείχους, το οποίο τώρα με την ανοχή τους

[792] Kyriakou P., «All in the Family: Present and Past in Euripides *Andromache*», *Mnemosyne* 50 (1997), σσ. 7-26, σ. 19.
[793] Lloyd, *Euripides' Andromache*, σ. 153.

αφήνεται έρμαιο της καταστροφικής μανίας του Άρη (στ. 1020-1027). Με αυτά τα λόγια ο Χορός προαναγγέλλει την κριτική που θα ασκηθεί στη συνέχεια στον Απόλλωνα τόσο για τη συνέργεια στη μητροκτονία του Ορέστη αλλά και στον θάνατο του Νεοπτόλεμου (στ. 1036, 1161-1165, 1212).[794]Ακολούθως ο Χορός κατονομάζει τις τραγικές συνέπειες του Τρωικού πολέμου για τον οίκο των Ατρειδών. Ο ηθικός αυτουργός της διαμόρφωσης της μοίρας του Αγαμέμνονα, της Κλυταιμνήστρας, του Ορέστη αλλά και του Νεοπτόλεμου εννοείται ο Απόλλων μολονότι δεν κατονομάζεται από τον Χορό.[795] Αυτήν άλλωστε την ολέθρια επέμβαση του Απόλλωνα ανακαλεί στη συνέχεια ο Χορός (στ. 1031-1035) αμέσως μετά την εμφάνιση του Ορέστη.

Πράγματι, στη συνέχεια, αφού ο Πηλεύς προαισθάνεται ως μάντης το κακό που πρόκειται να ακούσει (στ. 1072: *αἰαῖ· πρόμαντις θυμὸς ὥς τι προσδοκᾷ*), αμέσως καταφτάνει ένας αγγελιαφόρος που ανακοινώνει τη δολοφονία του Νεοπτόλεμου στους Δελφούς από τον Ορέστη και τους εκεί βοηθούς του (στ. 1074-1075: *τοιάσδε φασγάνων πληγὰς ἔχει / Δελφῶν ὑπ' ἀνδρῶν καὶ Μυκηναίου ξένου*). Η μακροσκελής αφήγηση που ακολουθεί από τον Αγγελιαφόρο δίνει τις λεπτομέρειες της δολοφονίας: Η συνοδεία του Νεοπτόλεμου έφτασε στους Δελφούς, ο Ορέστης όμως γυρνώντας μες στη χώρα διέδιδε συκοφαντίες πως ο Νεοπτόλεμος γυρεύει εκ νέου να κουρσέψει τον ναό του Απόλλωνα. Πιστεύοντας τα λόγια του, οι ντόπιοι αρχηγοί έβαλαν φρουρούς στα περιστύλια. Ενώ η συνοδεία κατευθυνόταν στο μαντείο με κοπάδι προβάτων φερμένο από τον Παρνασσό για θυσία, στάθηκε κοντά στον βωμό του μαντείου μαζί με ντόπιους φίλους του Νεοπτόλεμου και με Πυθικούς μάντεις (στ. 1103: *σὺν προξένοισι μάντεσίν τε Πυθικοῖς*). Όταν κάποιος ρώτησε τον Νεοπτόλεμο για τον λόγο της επίσκεψής του, εκείνος απάντησε πως είχε έρθει για εξιλασμό της παλιάς προσβολής στον Απόλλωνα όταν του είχε ζητήσει τον λόγο για τον θάνατο του πατέρα του Αχιλλέα (στ. 1106-1108: *Φοίβῳ τῆς πάροιθ' ἁμαρτίας / δίκας παρασχεῖν βουλόμεσθ'· ᾔτησα γὰρ / πατρός ποτ' αὐτὸν αἵματος δοῦναι δίκην*). Μολονότι αυτή του η μεταμέλεια δεν θα τον δικαιώσει, η πράξη αυτή αποτελεί τη μοναδική περίπτωση ήρωα στην αρχαία ελληνική τραγωδία ο οποίος σφάλλει, ωστόσο αναγνωρίζει το προηγούμενο σφάλμα του και επιχειρεί να το

[794] Allan W., *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Clarendon Press, Oxford 2000, σ. 224.
[795] Kovacs P. D., *The Andromache of Euripides: An Interpretation*, Scholars Press, Michigan 1980, σ. 39.

διορθώσει.[796] Στη θεώρηση, ωστόσο, της αρχαίας ελληνικής θρησκείας η έννοια της μετάνοιας δεν αποτελεί ικανή συνθήκη αποφυγής της θεϊκής οργής για κάποιο αδίκημα του παρελθόντος, του οποίου η τιμωρία παραμένει αδιαμφισβήτητη, όπως αποδείχτηκε και στην περίπτωση του Νεοπτόλεμου.[797]

Η απάντηση αυτή δεν έπεισε τους ακροατές καθώς νωρίτερα είχαν πειστεί από τον Ορέστη για τους δόλιους σκοπούς της επίσκεψης του Νεοπτόλεμου. Όταν λοιπόν ο Νεοπτόλεμος πέρασε την κρηπίδα και μπήκε στον ναό για να προσευχηθεί στο άδυτο βρέθηκε ενώπιον μιας θυσίας (στ. 1111-1113: *ἔρχεται δ' ἀνακτόρων / κρηπῖδος ἐντός, ὡς πάρος χρηστηρίων / εὔξαιτο Φοίβῳ· τυγχάνει δ' ἐν ἐμπύροις*). Ενώ στεκόταν άοπλος και προσευχόταν δίπλα στο άγαλμα του θεού (στ. 1117: *χὠ μὲν κατ' ὄμμα στὰς προσεύχεται θεῷ*) κάποιοι Δελφιώτες τον χτύπησαν με τα σπαθιά τους κι εκείνος, αφού άρπαξε από τα ξύλινα καρφιά του πρόναου τα όπλα που ήταν εκεί κρεμασμένα, στάθηκε εξαγριωμένος πάνω στον βωμό (στ. 1121-1123: *ἐξέλκει δὲ καὶ παραστάδος / κρεμαστὰ τεύχη πασσάλων καθαρπάσας / ἔστη 'πὶ βωμοῦ γοργὸς ὁπλίτης ἰδεῖν*).[798] Ενώ ζήτησε εξηγήσεις από όσους του επιτέθηκαν, εκείνοι όχι μόνο δεν σεβάστηκαν την ικεσία και την ιερότητα του χώρου αλλά ανταπέδωσαν λιθοβολώντας τον και ρίχνοντας έπειτα καταπάνω του βέλη, κοντάρια και μαχαίρια.

Στην επίθεση αυτή ο Νεοπτόλεμος αρχικά ανταπέδωσε τρέποντας τους διώκτες του σε φυγή. Ταυτόχρονα ακούστηκε μια κραυγή ως κακό σημάδι που αντιλάλησε στους βράχους (στ. 1144-1145: *κραυγὴ δ' ἐν εὐφήμοισι δύσφημος δόμοις / πέτραισιν ἀντέκλαγξ*). Ο Νεοπτόλεμος υπερίσχυε έως ότου κάποιος μίλησε μέσα από το άδυτο του ναού με μια φοβερή φριχτή φωνή, δίνοντας θάρρος στους αντιπάλους του (στ. 1147-1148: *πρὶν δή τις ἀδύτων ἐκ μέσων ἐφθέγξατο / δεινόν τε καὶ φρικῶδες*). Δεν διευκρινίζεται εάν επρόκειτο για κραυγή ενός μέλους του ιερατείου ή για την υπερφυσική φωνή του ίδιου του Απόλλωνα. Στη συνέχεια ένας Δελφιώτης τον χτύπησε στα πλευρά με κοφτερό σπαθί

[796] Mikalson, *Honor Thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*, σ. 136.
[797] Kyriakou, «All in the Family: Present and Past in Euripides *Andromache*» σ. 22.
[798] Αναφορικά με τη μετοχή *καθαρπάσας* έχει υποστηριχθεί διαφορετική οπτική μεταξύ των ερευνητών. Χαρακτηριστικά η Burnett ερμηνεύει τον τύπο αυτό ως ένδειξη της ασέβειας του Νεοπτόλεμου μέσα στον ναό του Απόλλωνα, επισύροντας έτσι ακόμη περισσότερο την οργή του θεού (Burnett A. P. *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, σ. 152). Αντίθετα ο Allan σημειώνει πως η μετοχή χαρακτηρίζει τη γενναιότητα του ήρωα καθώς ο ίδιος ρηματικός τύπος χρησιμοποιείται για να δηλώσει την κίνηση με την οποία οι δούλοι αποσπούν από την Ερμιόνη τα όπλα με τα οποία επιχειρεί να αυτοκτονήσει (στ. 813: *καθαρπάζουσιν*) (Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, σσ. 254-255).

(στ. 1150-1151: *παῖς ὀξυθήκτῳ πλευρὰ φασγάνῳ τυπεὶς / Δελφοῦ πρὸς ἀνδρός*) κι αμέσως άλλοι πολλοί άρχισαν να τον χτυπούν με τα όπλα τους έως ότου τον σκότωσαν και τον έσυραν από τον βωμό έξω από το ιερό που είχε γεμίσει με θυμιάματα (στ. 1156-1157: *νεκρὸν δὲ δή νιν κείμενον βωμοῦ πέλας / ἐξέβαλον ἐκτὸς θυοδόκων ἀνακτόρων*). Οι συνοδοί του τότε τον έφεραν στον τόπο του για να τον τιμήσουν με ταφή (στ. 1160: *γῆς τε κοσμῆσαι τάφῳ*).

Ο Ευριπίδης, μέσω του Αγγελιαφόρου, αναρωτιέται πώς μπορεί να χαρακτηριστεί σοφός ένας θεός, που, ενώ ορίζει τι πρέπει να πράττουν οι άνθρωποι και κρίνει τα δίκαια, ο ίδιος, αντί για την εξιλέωση που του ζητήθηκε, ανταπέδωσε με θάνατο, θυμούμενος ως άνθρωπος κακός παλιές φιλονικίες (στ. 1161-1165: *τοιαῦθ' ὁ τοῖς ἄλλοισι θεσπίζων ἄναξ, / ὁ τῶν δικαίων πᾶσιν ἀνθρώποις κριτής, / δίκας διδόντα παῖδ' ἔδρασ' Ἀχιλλέως. / ἐμνημόνευσε δ', ὥσπερ ἄνθρωπος κακός, / παλαιὰ νείκη· πῶς ἂν οὖν εἴη σοφός*). Επιπλέον είναι δυνατόν ένας σοφός και δίκαιος θεός να υπηρετείται από ανάξιους εκπροσώπους που όχι μόνο προσβάλλουν το όνομά του αλλά και δίνουν επιχειρήματα για παρερμηνεία του θείου χαρακτήρα του; Για τη στάση του θεού στο συγκεκριμένο περιστατικό έχουν αναπτυχθεί διάφορες απόψεις. Αρχικά η δράση του Απόλλωνα μπορεί να θεωρηθεί αμελητέα αφού τη στιγμή που αυτός επενεργεί η κατάσταση είναι μη αναστρέψιμη. Άλλοι όμως ερευνητές θεωρούν τη δράση του απόλυτα συνυφασμένη με το θρησκευτικό πλαίσιο του αρχαιοελληνικού εθιμικού που ορίζει αδιάκριτα την συντριπτική εκδίκηση ως φυσιολογικό αποτέλεσμα της ύβρης έναντι των θεών.[799] Ο Ευριπίδης ωστόσο τονίζει την αμφιλεγόμενη στάση του θεού καθώς επιλέγει ως σύμμαχό του έναν άντρα ανάξιο που έχει ενεργό ρόλο στην βεβήλωση του ναού του. Ο Νεοπτόλεμος καταφέρνει αρχικά να αποκρούσει με επιτυχία την εις βάρος του επίθεση αλλά η φωνή που ακούγεται από το εσωτερικό του ναού ενθαρρύνει τους Δελφιώτες για νέα επίθεση και οδηγεί στον θάνατο του ήρωα.[800] Εν προκειμένω έχει ενδιαφέρον η πιθανή συσχέτιση αυτής της περίεργης (και ανεξακρίβωτης ως προς την προέλευσή της) φωνής που ακούγεται στο βάθος του ναού να παρακινεί σε δολοφονία του Νεοπτόλεμου με εκείνη την επίσης περίεργη τρίστιχη υπενθύμιση από μέρους του Πυλάδη (ως φερεφώνου πιθανόν του Απόλλωνα) του θεϊκού χρησμού στον Ορέστη στις *Χοηφόρους*

[799] Kovacs, *The Andromache of Euripides: An Interpretation*, σσ. 87-90.
[800] Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, σ. 251.

(στ. 900-902: *ποῦ δὴ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα / τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα; / ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον*) (βλ. Α.2.1.1.α). Δεν μπορούμε τέλος να μην αναγνωρίσουμε στον Απόλλωνα την άποψη που τον θέλει σωτήρα της Φθίας αλλά και της Τροίας, μέσω της εξόντωσης του Νεοπτόλεμου, αφού με τον θάνατό του, ως *φαρμακού*, οι δυο γενιές θα επιβιώσουν. Ο ήρωας δηλαδή θα ενσαρκώσει το μίασμα που επιφέρει ζημιά στο κοινωνικό σύνολο και με τον τιμωρητικό θάνατό του θα το λυτρώσει.[801]

Ο Πηλεύς, δεχόμενος το άψυχο σώμα του Νεοπτόλεμου, αφού πρώτα καταριέται την Ερμιόνη, εύχεται να μην είχε ποτέ ο Νεοπτόλεμος, θνητός ων, κατηγορήσει τον Απόλλωνα για τον θάνατο του πατέρα του (στ. 1194-1196: *μηδ' ἐπὶ τοξοσύνᾳ φονίῳ πατρὸς / αἷμα τὸ διογενές ποτε Φοῖβον/ βροτὸς ἐς θεὸν ἀνάψαι*).[802] Ο Χορός ακολουθώντας τα ταφικά έθιμα ξεκινά το μοιρολόι στον νεκρό (στ. 1197-1198: *ὀττοτοτοῖ, θανόντα δεσπόταν γόοις / νόμῳ τῷ νερτέρων κατάρξω*).

Α.2.2. Ο μάντης Κάλχας

Το πρόσωπο του μάντη Κάλχαντα εμφανίζεται μέσα από αφηγηματικές αναφορές, που συναντώνται στο έργο και των τριών τραγικών. Είναι αξιοπρόσεκτο πως ενώ ο Κάλχας αποτελεί μια από τις πιο γνωστές μορφές μάντεων στον αρχαιοελληνικό κόσμο, κανείς από τους τρεις τραγικούς, στην σωζόμενη τουλάχιστον δραματουργία τους, δεν ενεργοποίησε τον συγκεκριμένο μάντη ως δραματικό πρόσωπο με σκηνική δράση σε κάποιο από τα έργα του, σε αντίθεση, για παράδειγμα με την πολύ εντατική χρήση του μάντη Τειρεσία, τουλάχιστον από τον Σοφοκλή και, κατά δεύτερο λόγο, από τον Ευριπίδη. Πιθανότατα αυτή η δραματουργική διάκριση μεταξύ Κάλχαντα και Τειρεσία γίνεται επειδή οι σωζόμενες τραγωδίες που εκτυλίσσονται στη Θήβα είναι περισσότερες αριθμητικά από τις αντίστοιχες που εκτυλίσσονται ειδικότερα στην Τροία (*Εκάβη, Τρωάδες*). Δεν μπορούμε βέβαια να παραβλέψουμε και τη μεγάλη (μυθική) μακροβιότητα του Τειρεσία που του επέτρεπε να επανεμφανίζεται σε διαφορετικά χρονικά επεισόδια του μυθικού κύκλου (πχ. στις *Βάκχες* και γενεές αργότερα στις

[801] Kovacs, *The Andromache of Euripides: An Interpretation*, σ. 80.
[802] Στους θρήνους της εποχής συνηθιζόταν η ευχή του πενθούντος να είχαν διαφορετική εξέλιξη κάποια παρελθοντικά γεγονότα ώστε το θύμα να είχε αποφύγει τον θάνατο (Lloyd-Jones H., *The Justice of Zeus*, σ. 172).

Φοίνισσες). Ας παρακολουθήσουμε τις αφηγηματικές αποτυπώσεις του, στην κατά χρονολογική προσέγγιση σειρά των τραγικών έργων.

Α.2.2.1. ***Αγαμέμνων***

Η πρώτη αφηγηματική αναπαράσταση του μάντη Κάλχαντα δίνεται από τον Αισχύλο στον *Αγαμέμνονα*. Στον στ. 123 (*κεδνὸς δὲ στρατόμαντις)* ο αναφερόμενος μάντης είναι ο Κάλχας. Το επίθετο αναφέρεται στη συμμετοχή του μάντη στον στρατό των Αργείων κατά την έναρξη της εκστρατείας στην Τροία. Στη συνέχεια στους στ. 128-146 ο Χορός μεταφέρει την ερμηνεία του Κάλχαντα για τα πουλιά που τρώνε την έγκυο λαγουδίνα, πραγματοποιώντας στη συνέχεια επίκληση στον Απόλλωνα και Δία (στ. 159-160). Πρέπει να σταθούμε στο ρήμα *ἀπέκλαγξεν* που χρησιμοποιείται στον στ. 156 σε σχέση με τον Κάλχαντα (*τοιάδε Κάλχας ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξεν*). Κατά μία ερμηνεία, το ρήμα αυτό εκφράζει τον δυνατό και ενθουσιώδη τόνο της φωνής που αντανακλά την πνευματική υπεροχή του μάντη, έναντι άλλων λέξεων που χρησιμοποιούνται σε σχέση με την εκφορά των χρησμών, όπως το *ἰάχειν* και *κέλαδος*, και ορισμένων άλλων που εκφράζονται τεχνικά για αυτούς, όπως το *λακεῖν* και *ὀρθιάζειν*. Ο μάντης συνεπώς δεν μιλά απλά, με έναν συνηθισμένο τρόπο εκφοράς του λόγου, αλλά εκφράζεται με έναν διαφορετικό γλωσσικό τρόπο απόδοσης της μαντείας, με μια έντονη ηχητικά κι απότομη ως προς τη διατύπωσή της ομιλία, ακριβώς όπως συμβαίνει και στην περίπτωση κάποιου που βλέπει έναν εφιάλτη.[803]

Στο απόσπασμα με την προφητεία του μάντη για την καταστροφή της Τροίας ο Κάλχας στους στ. 144-145 (*ξύμβολα κρᾶναι, / δεξιὰ μὲν κατάμομφα δὲ φάσματα † στρουθῶν*) εισάγει τη «δεύτερη όψη» της πτήσης των αετών που πέτυχαν μεν τον σκοπό τους στο κυνήγι, με χαρακτηριστικά όμως που περιλαμβάνουν κάποια θεϊκή αποδοκιμασία (*κατάμομφα δε*), πέραν των ευνοϊκών σημείων (*δεξιά μέν*).[804] Πίσω από το φαινομενικά αισιόδοξο θέαμα των δυο αετών (εμφανίζονται από δεξιά) κρύβεται η οργή της Άρτεμης (αδερφή του Απόλλωνα) που θα υπερασπιστεί την Τροία επειδή είναι η προστάτης των νεογνών όλων των άγριων υπάρξεων. Μήπως λοιπόν η λαγουδίνα είναι η Κλυταιμνήστρα και το μικρό της που αρπάζουν ως έγκυο, η Ιφιγένεια; Μήπως δηλαδή ο

[803] Conacher, *Aeschylus Oresteia*: *A Literary Commentary*, σ. 185.
[804] *Στο ίδιο*, σ. 9.

χρησμός είναι πιο πολυσήμαντος από την αρχική εκτίμηση κι έχει τρεις ερμηνείες; Το φρικτό δείπνο των παιδιών του Θυέστη, τη θυσία της Ιφιγένειας, που ο θυμός της Άρτεμης θα απαιτήσει ως νέο θύμα για την καταπράϋνσή του, και τελικά ακόμη και την εκδίκηση της Κλυταιμνήστρας προς τον Αγαμέμνονα, που θα προκαλέσει η θυσία αυτή; Οι αμφισημίες παραμένουν στις τελευταίες γραμμές της προφητικής ομιλίας του Κάλχαντα (στ. 151-155: *θυσίαν ἑτέραν, ἄνομόν τιν', ἄδαιτον, / νεικέων τέκτονα σύμφυτον, / οὐ δεισήνορα. μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος / οἰκονόμος δολία μνάμων / μῆνις τεκνόποινος*) καθώς η πλούσια και τρομερή εικόνα της τελευταίας φράσης που αναφέρεται παραπάνω ισχύει τόσο για την εκδικητική Κλυταιμνήστρα (*οἰκονόμος δολία μνάμων)* εξαιτίας του θανάτου της Ιφιγένειας όσο και για την εκδικητική «οργή» του Αιγίσθου εξαιτίας της σφαγής των παιδιών του Θυέστη.[805] Οι θεατές, εννοείται πως έχουν επίσης κατά νου την ολοκλήρωση της εκδικητικής σειράς φόνων, με τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη. Ο Χορός στο τέλος της β΄ στροφής, στους στ. 156-157 (*τοιάδε Κάλχας ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξεν / μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὀδίων οἴκοις βασιλείοις)* παραδέχεται πως αυτά είναι οι προφητείες του Κάλχαντα από τα σημάδια των πτηνών.

Στους στ. 186-189 ο Χορός πάλι, υπονοώντας και πάλι τον Κάλχαντα, αναφέρει πως ο Αγαμέμνων δεν κατηγόρησε κανέναν μάντη για την εκστρατεία αλλά υπάκουσε στην Τύχη και προχώρησε στη θυσία της Ιφιγένειας (*μάντιν οὔτινα ψέγων, ἐμπαίοις τύχαισι συμπνέων*). Την οριστική λύση για την πραγματοποίηση της εκστρατείας έδωσε η βούληση των θεών που με το *πάθει μάθος* οδήγησε τον Αγαμέμνονα στην υποταγή σε μια μεγαλύτερη «ανάγκη» από την πατρική σχέση. Ο βασιλιάς θέτει προτεραιότητες, οι θυσίες πλέον αλλάζουν μέρος, γίνεται δυσδιάκριτο ποιος είναι ο θύτης και ποιο το θύμα. Προτιμά να γίνει ένας ανάξιος πατέρας παρά ένας ανάξιος στρατηγός. Νιώθει πιεσμένος κι ανίκανος να διαχειριστεί τα αποτελέσματα της εμπλοκής του στην προγονική οικογενειακή κατάρα από το έγκλημα του Ατρέα, θεωρώντας πως οι πράξεις του κατευθύνονται από την εκδικητική βούληση των θεών παρά από δική του ελεύθερη επιλογή.[806] Η σκέψη αυτή μας θυμίζει την ταύτιση της Κλυταιμνήστρας ως ιέρειας της *ἄτης,* που προηγήθηκε στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου σχετικά με τους ιερείς (βλ.

[805] *Στο ίδιο*, σ. 11.
[806] *Στο ίδιο*, σ. 13.

Β.1.1.3 και Β.1.1.4). Ωστόσο ενώ σε άλλες τραγωδίες η εκπλήρωση ενός χρησμού περιγράφεται ως αναπότρεπτη, στην *Ορέστεια* εμφανίζεται μάλλον ως απαραίτητη, κάτι δηλαδή που τόσο οι θεοί όσο και οι άνθρωποι μαζί επιθυμούν όντες υπεύθυνοι.[807]

Η ερμηνεία του Κάλχαντα στον χρησμό του Απόλλωνα διατρέχει όλη την τριλογία αφού θα παρακολουθήσουμε διαδοχικά όχι μόνο την αρχική αιτία της κατάρας του οίκου αλλά και τη θυσία της Ιφιγένειας για την Τρωική εκστρατεία (βλ. Α.1.4.2) όπως και την εκδίκηση της Κλυταιμνήστρας με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας (βλ. Α.1.2.1). Αυτή η πράξη θα οδηγήσει στη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου από τον Ορέστη, στην καταδίωξή του από τις Ερινύες (βλ. Β.1.1.3) και εν τέλει στην αθώωσή του στην Αθήνα.

Α.2.2.2. ***Αίας***

Στην αρχή του Προλόγου (στ. 1-133) εμφανίζεται η θεά Αθηνά, αθέατη από τον Οδυσσέα, ο οποίος ωστόσο την αναγνωρίζει από τη φωνή της.[808] Η θεά τού εξηγεί πως υπεύθυνη για την σφαγή των κοπαδιών είναι η τρέλα με την οποία η ίδια σκότισε το μυαλό του Αίαντα, καλώντας τον μάλιστα να εμφανιστεί.. Μετά τις εκδηλώσεις ταραχής και φόβου του Χορού στην Πάροδο (στ. 134-200), η Τέκμησσα διηγείται στο πρώτο Επεισόδιο (στ. 201-595), απευθυνόμενη στον Χορό, πως ο Αίας βρήκε πάλι τα λογικά του. Κατόπιν εμφανίζεται ο ίδιος ο ήρωας νιώθοντας βαθιά ντροπή για τις ασυλλόγιστες πράξεις του. Ο Αίας με συντριβή στο δεύτερο Επεισόδιο (στ. 646-692) αναγνωρίζει τα λάθη του, φανερώνοντας μια διάθεση συμβιβασμού και εξαπατώντας αρχικά τον Χορό

[807] Roberts H. D., *Apollo and his Oracle in the Oresteia*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1984, σ. 121.

[808] Για πρώτη και μόνη φορά στο έργο του Σοφοκλή εμφανίζεται η ίδια η θεά από το θεολογείο. Μολονότι εμφανίζεται αυτοπροσώπως μόνο στον Πρόλογο κι έπειτα ανακαλείται μέσω αφηγηματικών αναφορών στην προφητεία του Κάλχαντα που θα ακολουθήσει, ο ρόλος της στο σύνολο του έργου είναι καθοριστικός καθώς προωθεί τις εξελίξεις με διάφορους τρόπους (Whitman C., H, *Sophocles*: *A Study of Heroic Humanism*, Harvard University Press, Cambridge 1951, σ. 70). Η θεά Αθηνά σχετίζεται με τη μάντισσα Κασσάνδρα καθώς αυτή βιάστηκε στην Τροία μες στον ναό της θεάς. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός πως ο Οδυσσεύς απολαμβάνει αυτή τη συμπαράσταση της Αθηνάς ακόμη και μετά την ανόσια αυτή πράξη των Αχαιών. Πρέπει να σταθούμε στη λεπτομέρεια πως αυτός που βίασε την Κασσάνδρα στον ναό της Αθηνάς όπου αυτή κατέφυγε ήταν ο Αίας ο Λοκρός, συνονόματος του πρωταγωνιστή, Αίαντα του Τελαμώνιου. Οι Αχαιοί προκειμένου να εξευμενίσουν τη θεά αποφάσισαν να τον λιθοβολήσουν αλλά ο ίδιος κατάφερε να γλιτώσει προσωρινά καταφεύγοντας ως ικέτης στον βωμό της θεάς. Μετά το τέλος ωστόσο του Τρωικού πολέμου η θεά δεν έχει ξεχάσει την ιερόσυλη αυτή πράξη και βυθίζει με κεραυνούς το πλοίο των Λοκρών που μετέφερε τον Αίαντα, δίχως ωστόσο πάλι να σκοτώσει τον ίδιο.

που στο δεύτερο Στάσιμο (στ. 693-718) θεωρεί πως όλα είναι παρελθόν και θα βρεθεί κάποια λύση στην προσβολή που ένιωσε ο Αίας.

Ωστόσο η εξέλιξη της δράσης είναι εντελώς διαφορετική μιας και ο Αγγελιαφόρος στο Γ΄ Επεισόδιο (στ. 719-973) μιλά για την ύβρη του Αίαντα και κλείνει με μια αναφορά στον Κάλχαντα και στην προφητεία του πως ο Αχαιός ήρωας θα καταστραφεί από την ύβρη του. Από τον στ. 749 κοινοποιεί την προφητεία και την παρότρυνση του Κάλχαντα προς τον Τεύκρο, μετά τη σύσκεψη των ηγεμόνων, να κρατήσει τον αδελφό του ολημερίς στη σκηνή εάν θέλει να παραμείνει αυτός ζωντανός (στ. 749 -755: *ἐκ γὰρ συνέδρου καὶ τυραννικοῦ κύκλου / Κάλχας μεταστὰς οἷος Ἀτρειδῶν δίχα, / ἐς χεῖρα Τεύκρου δεξιὰν φιλοφρόνως / θεὶς εἶπε κἀπέσκηψε παντοίᾳ τέχνῃ / εἶρξαι κατ' ἦμαρ τοὐμφανὲς τὸ νῦν τόδε / Αἴανθ' ὑπὸ σκηναῖσι μηδ' ἀφέντ' ἐᾶν, / εἰ ζῶντ' ἐκεῖνον εἰσιδεῖν θέλοι ποτέ*). Ως αιτία της συμφοράς του Αίαντα ο Κάλχας ορίζει την υπεροψία του που θα συντριβεί από τη θεϊκή οργή της Αθηνάς (στ. 756 - 757: *ἐλᾷ γὰρ αὐτὸν τήνδ' ἔθ' ἡμέραν μόνην / δίας Ἀθάνας μῆνις, ὡς ἔφη λέγων*). Στη συγκεκριμένη μαντεία, είναι εντυπωσιακή η συμπύκνωση και σύμπτωση όλων των αξόνων του δράματος στον επιλεγμένο από τον Σοφοκλή δραματικό χρόνο (*καιρός*) της μιας κρίσιμης ημέρας. Μέσω αυτής ο ποιητής απηχεί τη βεβαιότητα της Αθηνάς ότι θα ολοκληρώσει τη νίκη της όχι με τον θάνατο του Αίαντα αλλά με την ολοκληρωτική ταπείνωση του μέχρι πρότινος επαιρόμενου ήρωα με το να συνεχίσει αυτός να ζει υπό το βάρος τέτοιας εξευτελιστικής ντροπής.[809] Ο ήρωας θα συντριβεί επειδή ακριβώς δεν σέβεται τη θνητή και πεπερασμένη ανθρώπινη φύση του (στ. 760-761: *ὅστις ἀνθρώπου φύσιν / βλαστὼν ἔπειτα μὴ κατ' ἄνθρωπον φρονῇ*) όντας ένοχος έπαρσης ενάντια στους θεούς οι οποίοι και τον τιμωρούν γι' αυτό.[810]

Είναι χαρακτηριστική η αναφορά στην έκφραση *μῆνις* της θεάς, κάτι που στη συνέχεια θα εκφραστεί και ως τρέλα, παραφροσύνη σε ό,τι αφορά τον ίδιο τον Αίαντα.[811] Για άλλη μια φορά η *μῆνις* εμπλέκεται στο έργο των μάντεων (βλ. Εισαγωγή).

---

[809] Van Erp Taalman – A. Maria, «Athena's One-Day Limit in Sophocles' *Aias*», *Mnemosyne* 60/3 (2007), σσ. 464-471, σ. 470.

[810] Kitto, *Greek Tragedy: A Literary Study*, σ. 121.

[811] Η θεά που στον Πρόλογο παρουσιάστηκε ως προστάτης του Αίαντα, δεχόμενη εκφράσεις ευγνωμοσύνης και αφοσίωσης, πληροφορούμαστε πως ήταν αυτή που οδήγησε τον ήρωα στην καταστροφή του. Τα πρώιμα έργα του Σοφοκλή και ιδίως ο *Αίας* φαίνεται πως έχουν σαφείς επιρροές από τη θεοδικία που αναπτύσσεται στα έργα του Αισχύλου, όπως θα αναλυθεί περισσότερο στη συνέχεια. Βλ. Webster, *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, σ. 67.

Η οργή της θεάς ωστόσο (στ. 776 - 777: *τοιοῖσδέ τοι λόγοισιν ἀστεργῆ θεᾶς / ἐκτήσατ' ὀργήν οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονῶν*) ξέσπασε, όπως μας πληροφορεί ο Κάλχας διαμέσου του Αγγελιαφόρου, όταν ο ήρωας αρνήθηκε τη θεία συνδρομή στη μάχη, υποστηρίζοντας πως η βοήθειά της είναι περιττή καθώς ο αληθινά γενναίος στηρίζεται στις δικές του δυνάμεις κι όχι στην άνωθεν βοήθεια (στ. 767-769: *πάτερ, θεοῖς μὲν κἂν ὁ μηδὲν ὢν ὁμοῦ / κράτος κατακτήσαιτ'· ἐγὼ δὲ καὶ δίχα / κείνων πέποιθα τοῦτ' ἐπισπάσειν κλέος*) ενώ όταν η ίδια έτρεξε προς βοήθειά του εκείνος της είπε να βοηθήσει τους άλλους επειδή ο ίδιος δεν είχε ανάγκη την προστασία της (στ. 774 -775: *ἄνασσα, τοῖς ἄλλοισιν Ἀργείων πέλας / ἵστω, καθ' ἡμᾶς δ' οὔποτ' ἐκρήξει μάχη*). Η προφητεία λοιπόν του Κάλχαντα συνδέεται με τα λόγια του ήρωα στο πρόσφατο παρελθόν σκιαγραφώντας την υπερβολική αυτοπεποίθηση του ήρωα, που θα προκαλέσει τη θεϊκή οργή και θα οδηγήσει έπειτα στην καταστροφή του.[812] Ο Αγγελιαφόρος στο τέλος του μονολόγου του (στ. 784) εκφράζει τον φόβο πως τα παραγγέλματα του Τεύκρου να προσέξουν και κρατήσουν προστατευμένο τον Αίαντα, δεν θα βρουν ανταπόκριση εάν ο Κάλχας επαληθεύτηκε κι ο Αίας είναι ήδη νεκρός.

Όταν στη συνέχεια η Τέκμησσα προσέρχεται στον σκηνικό χώρο, έπειτα από πρόσκλησή της από τον Χορό ώστε να ακούσει και να κρίνει τις τελευταίες ειδήσεις, ρωτά ποιος προμήνυσε τον χαμό του Αίαντα. Ο Αγγελιαφόρος απαντά πως το έκανε ο Κάλχας (στ. 801-802: *τοῦ Θεστορείου μάντεως, καθ' ἡμέραν / τὴν νῦν ὃ τούτῳ θάνατον ἢ βίον φέρει*) δίχως να δώσει περιθώριο αμφισβήτησης στην ηρωίδα λόγω του κύρους του μάντη. Η μία και μόνη προφητεία του έργου (όπως και στην *Αντιγόνη* και στην *Ηλέκτρα*) χρησιμοποιείται σε ένα μόνο Επεισόδιο προκειμένου να ενεργοποιήσει τους άξονες της σκηνικής δράσης. Ως επί το πλείστον με την προφητεία αυτή εξυπηρετούνται δραματικοί σκοποί του έργου, καθώς ο Χορός και η Τέκμησσα εξαιτίας αυτής εγκαταλείπουν τη σκηνή προς αναζήτηση του Αίαντα.[813] Η προφητεία αυτή ωστόσο δεν μεταβάλλει την κατάσταση ή το μέλλον του ήρωα, καθώς, όταν η Τέκμησσα και ο Χορός αντιλαμβάνονται την παραπλάνησή τους, προσπαθούν καθυστερημένα και εις μάτην να πετύχουν τη σωτηρία του Αίαντα.

[812] Tyler, «Sophocle's *Ajax* and Sophoclean Plot Construction», σ. 31.
[813] Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, σ. 317.

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα σημεία του έργου είναι πως ο Αίας είναι ο μόνος από τους ήρωες της σοφόκλειας δραματουργίας που δεν ακούει ποτέ ο ίδιος και δεν έχει γνώση της προφητείας που ορίζει τη μοίρα του. Ενώ αντιλαμβάνεται με κάθε λεπτομέρεια τη χαιρέκακη στάση της θεάς Αθηνάς, εντούτοις δεν μαθαίνει ποτέ τη μαντεία του Κάλχαντα για το μέλλον του. Όταν ο αγγελιαφόρος γνωστοποιεί τη μαντεία, ο Αίας έχει ήδη αποχωρήσει από τη σκηνή αναζητώντας τον τόπο της αυτοκτονίας του. Ο Σοφοκλής μέσω της *ὕβρεως* του Αίαντα και της σύγκρισής του με τον Οδυσσέα καταφέρνει να αποδώσει τη σύγκρουση της ανδραγαθίας με τη σωφροσύνη που εκπροσωπούν οι δύο ήρωες αντίστοιχα. Ο ποιητής αναγνωρίζει πως ο «τραγικός άπολις χρειάζεται τις συνεργατικές αρετές του πολιτικού, του ανθρώπου που διαθέτει τις ικανότητες της πόλεως».[814] Η εμφάνιση του Αίαντα, ακόμη κι αν βρίσκεται υπό την επίδραση της θεόσταλτης μανίας του, βοηθά να αποτυπωθούν (στ. 94-115) τα φριχτά γεγονότα που πραγματοποίησε ο ήρωας.[815]

Α.2.2.3. ***Ιφιγένεια εν Αυλίδι***

Ο Κάλχας εμφανίζεται μέσα από αφηγηματικές αναφορές και στα έργα του Ευριπίδη. Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, ήδη από τον Πρόλογο ο Αγαμέμνων θυμίζει τους όρκους με συνοδεία σπονδών σε βωμούς των Αχαιών (στ. 11: *δι' ἐμπύρων σπονδὰς καθεῖναι κἀπαράσασθαι*) για τη διάσωση της Ελένης από όποιον μνηστήρα την επιβουλευτεί είτε πρόκειται για έθνος είτε για φυσικό πρόσωπο. Μετά την αρπαγή της Ελένης από τον Πάρη και τη συγκέντρωση των Αχαιών στην Αυλίδα, ο Αγαμέμνων μεταφέρει τη μαντεία του Κάλχαντα για την επιτυχή έναρξη της εκστρατείας στην Τροία καθώς ο καιρός δεν ευνοούσε τον απόπλου των καραβιών. Σύμφωνα με αυτήν, η Ιφιγένεια, κόρη του Αγαμέμνονα, έπρεπε να θυσιαστεί στην Άρτεμη η οποία είχε εκεί τον ναό της. Μόνο έτσι, με την πραγματοποίηση της θυσίας, θα συντελούνταν το ταξίδι των Αχαιών και η άλωση της Τροίας (στ. 41-45: *Κάλχας δ' ὁ μάντις ἀπορίᾳ κεχρημένοις / ἀνεῖλεν Ἰφιγένειαν ἣν ἔσπειρ' ἐγὼ / Ἀρτέμιδι θῦσαι τῇ τόδ' οἰκούσῃ πέδον, / καὶ πλοῦν τ' ἔσεσθαι καὶ κατασκαφὰς Φρυγῶν / [θύσασι, μὴ θύσασι δ' οὐκ εἶναι τάδε]*). Ο Ευριπίδης αξιοποιεί «την αγνή μορφή μιας νέας ανύπαντρης κόρης που δεν έχει σφάλει πουθενά ως το αρχετυπικό

[814] Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, σ. 150.
[815] Κράιας, Γ., «Ἡ ταυτότητα τῆς Ἀθηνᾶς στὸν πρόλογο τοῦ *Αἴαντα*», *Σκηνή* 10 (2018), σσ. 99-115, σ. 109.

αθώο θύμα που πρόκειται να θυσιαστεί από τον πατέρα της ώστε να επιτραπεί η έναρξη ενός φριχτού πολέμου».[816]

Ο Αγαμέμνων αμέσως δίνει εντολή στον Ταλθύβιο να απολύσει το στράτευμα δείχνοντας έτσι τη διαφωνία του στις επιταγές του χρησμού του μάντη. Ο Μενέλαος, ωστόσο, επικαλούμενος την ισχύ των όρκων που έδωσαν όλοι οι αρχηγοί των Αχαιών αξιώνει τη θυσία της κόρης. Ο Αγαμέμνων μεταπείθεται και χρησιμοποιεί ως επιχείρημα για να πείσει την κόρη του να έρθει στην Αυλίδα τον υποτιθέμενο γάμο της με τον Αχιλλέα. Το μυστικό αυτό, τονίζει ο Αγαμέμνων, το ξέρουν μόνο ο Μενέλαος, ο Κάλχας και ο Οδυσσεύς (στ. 58-59: *μόνοι δ' Ἀχαιῶν ἴσμεν ὡς ἔχει τάδε / Κάλχας Ὀδυσσεὺς Μενέλεώς*).

Όταν στο πρώτο Επεισόδιο ο Μενέλαος μεταστραφεί ως προς την ανάγκη θυσίας της Ιφιγένειας και ο Αγαμέμνων είναι εκείνος που πια την επιδιώκει, γίνεται ένας διάλογος μεταξύ των δυο αδελφών, όπου ο Αγαμέμνων εκφράζει τους φόβους του πως ο Κάλχας θα κοινοποιήσει σε όλους τους Αχαιούς τον χρησμό (στ. 518: *Κάλχας ἐρεῖ μαντεύματ' Ἀργείων στρατῷ*). Ο Μενέλαος προτείνει τη θανάτωσή του, πράγμα εύκολο για τον ίδιο καθώς, όπως ο ίδιος εκτιμά, οι μάντεις είναι μεν άχρηστοι αλλά και πάλι δύσκολο να λείψει η παρουσία τους (στ. 521: *κοὐδέν γ' ἄχρηστον, οὐδὲ χρήσιμον παρόν*). Ο Αγαμέμνων κρίνει το σύνολο των μάντεων ως «σπόρο αχρείο και φιλόξοδο» (στ. 520: *τὸ μαντικὸν πᾶν σπέρμα φιλότιμον κακόν*). Ο Αγαμέμνων συμπληρώνει, πως, ακόμη κι αν ο Κάλχας δεν αποκαλύψει τον χρησμό, θα το κάνει ο Οδυσσεύς φανερώνοντας τις μαντείες περί θυσίας και ξεσηκώνοντας τον στρατό να θυσιάσει την Ιφιγένεια, αφού πρώτα σκοτώσουν και τον ίδιο και τον αδελφό του, τον Μενέλαο (στ. 528-533: *οὐκ οὖν δοκεῖς νιν στάντ' ἐν Ἀργείοις μέσοις / λέξειν ἃ Κάλχας θέσφατ' ἐξηγήσατο, / κἄμ' ὡς ὑπέστην θῦμα, κᾆτ' ἐψευδόμην, / Ἀρτέμιδι θύσειν; οὐ ξυναρπάσας στρατόν, / σὲ κἄμ' ἀποκτείναντας Ἀργείους κόρην / σφάξαι κελεύσει;*). Εάν μάλιστα ο ίδιος ο Αγαμέμνων καταφύγει στο Άργος οι Αχαιοί θα του επιτεθούν συντρίβοντας την πόλη του (στ. 533-536). Αν και ο Μενέλαος δεν απαντά στο τέλος των προβλέψεων του Αγαμέμνονα, φαίνεται πως συμφωνεί -κι αυτό αποδεικνύεται δραματουργικά και στη συνέχεια- με τον πιθανολογούμενο ρόλο του Οδυσσέα, χρησιμοποιώντας μάλιστα για τον χαρακτηρισμό του το ίδιο ακριβώς επίθετο (*φιλότιμος*) που είχε χρησιμοποιήσει προηγουμένως ο

[816] Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, σ. 303.

Αγαμέμνων στην περίπτωση των μάντεων (ΑΓ. στ. 520: *τὸ μαντικὸν πᾶν σπέρμα φιλότιμον κακόν* - ΜΕ. στ. 527: *φιλοτιμίᾳ μὲν ἐνέχεται, δεινῷ κακῷ*).

Τη θέση του Αχαιού μάντη Κάλχαντα θα πάρει λίγο αργότερα η Τρωαδίτισσα προφήτις Κασσάνδρα, καθώς στο δεύτερο Στάσιμο ο Χορός, προφητεύοντας τον χαμό της Τροίας, χώρας του Απόλλωνα, κάνει μια αναφορά και στην Κασσάνδρα που στεφανωμένη με χλωροπράσινο δάφνινο στεφάνι θα κάνει θείες μαντείες (στ. 755-761: *Ἴλιον ἐς τὸ Τροίας / Φοιβήιον δάπεδον, / τὰν Κασάνδραν ἴν' ἀκούω / ῥίπτειν ξανθοὺς πλοκάμους / χλωροκόμῳ στεφάνῳ δάφνας / κοσμηθεῖσαν, ὅταν θεοῦ / μαντόσυνοι πνεύσωσ' ἀνάγκαι*). Η θυσία της Ιφιγένειας είναι το προαπαιτούμενο εισαγωγικό μέρος της Τρωικής καταστροφής, και αυτή η σύνδεση ενισχύεται και από την αντιπαραβολή των δύο αφηγηματικών προφητικών προσώπων, Κάλχαντα και Κασσάνδρας.

Υποτιμητικά για τον Κάλχαντα μιλά και ο Αχιλλεύς ενώπιον της Κλυταιμνήστρας στο τρίτο Επεισόδιο, εκφράζοντας τη δυσφορία του για την εκμετάλλευση του ονόματός του για τη διάπραξη της θυσίας της Ιφιγένειας. Ειδικότερα λέει πως οι προσφορές και οι αγιασμοί του Κάλχαντα θα είναι πικρά για τον ίδιο, απορώντας τι είδους μάντης μπορεί να είναι κάποιος που λέει λίγες αλήθειες και πολλά ψέματα και εάν αποτύχει στις προβλέψεις του εξαφανίζεται (στ. 955-958: *πικροὺς δὲ προχύτας χέρνιβάς τ' ἀνάξεται / Κάλχας ὁ μάντις. τίς δὲ μάντις ἔστ' ἀνήρ, / ὃς ὀλίγ' ἀληθῆ, πολλὰ δὲ ψευδῆ λέγει / τυχών· ὅταν δὲ μὴ τύχῃ, διοίχεται;*).

Στην Έξοδο του έργου έχουμε άλλη μια αφηγηματική αναφορά στον μάντη. Εκεί εμφανίζεται ένας δεύτερος Αγγελιαφόρος ο οποίος μεταφέρει στην Κλυταιμνήστρα τις θαυμαστές τελευταίες στιγμές της Ιφιγένειας. Σύμφωνα με τη διήγησή του, αφού η Ιφιγένεια οδηγήθηκε στο άλσος της Άρτεμης για τη θυσία της, εκεί όπου την περίμενε ο στρατός των Αχαιών, δήλωσε ενώπιον του συντριμμένου πατέρα της την εκούσια προσφορά της για το καλό της Ελλάδος ζητώντας να τη θυσιάσουν όπως ορίζει ο χρησμός (στ. 1553-1556: *τοὐμὸν δὲ σῶμα τῆς ἐμῆς ὑπὲρ πάτρας / καὶ τῆς ἁπάσης Ἑλλάδος γαίας ὕπερ / θῦσαι δίδωμ' ἑκοῦσα πρὸς βωμὸν θεᾶς / ἄγοντας, εἴπερ ἐστὶ θέσφατον τόδε*). Ο Ταλθύβιος τότε ζήτησε τη σιωπή όλων ενώ ο Κάλχας έβγαλε από τη θήκη ένα κοφτερό μαχαίρι και το εναπέθεσε σε ένα χρυσό πανέρι, ενώ στη συνέχεια στεφάνωσε την κόρη (στ. 1565-1567: *Κάλχας δ' ὁ μάντις εἰς κανοῦν χρυσήλατον / ἔθηκεν ὀξὺ χειρὶ φάσγανον σπάσας / κολεῶν ἔσωθεν, κρᾶτά τ' ἔστεψεν κόρης*).

Ο Αχιλλεύς τότε πήρε τον αγιασμό και το πανέρι και ράντισε τον βωμό (στ. 1568-1569: *ὁ παῖς δ' ὁ Πηλέως ἐν κύκλῳ βωμὸν θεᾶς / λαβὼν κανοῦν ἔβρεξε χέρνιβάς θ' ὁμοῦ*) προσευχόμενος στην Άρτεμη να δεχτεί τη θυσία της Ιφιγένειας και να προσφέρει ένα καλό ταξίδι στους Αχαιούς για την κατάληψη της Τροίας (στ. 1570-1576). Όλος ο στρατός κι οι Ατρείδες στάθηκαν με το κεφάλι σκυμμένο και ο ιερέας, παίρνοντας το μαχαίρι και λέγοντας ευχές, κοίταζε σε ποιο σημείο του λαιμού να χτυπήσει (στ. 1577-1579: *ἐς γῆν δ' Ἀτρεῖδαι πᾶς στρατός τ' ἔστη βλέπων. / [ἱερεὺς δὲ φάσγανον λαβὼν ἐπεύξατο, / λαιμόν τ' ἐπεσκοπεῖθ', ἵνα πλήξειεν ἄν*). Ενώ ωστόσο όλοι άκουσαν τον χτύπο του μαχαιριού, κανείς δεν είδε πώς εξαφανίστηκε μέσα στη γη η Ιφιγένεια (στ. 1582-1583: *πληγῆς κτύπον γὰρ πᾶς τις ᾔσθετ' ἂν σαφῶς, / τὴν παρθένον δ' οὐκ οἶδεν οὖ γῆς εἰσέδυ*). Ο ιερέας φώναξε μαζί με όλο το στράτευμα βλέποντας ένα θαύμα θεϊκό καθώς στη θέση της κόρης βρισκόταν μια ωραιότατη ελαφίνα, το αίμα της οποίας σπαρταρούσε στον βωμό (στ. 1584-1589: *βοᾷ δ' ἱερεύς, ἅπας δ' ἐπήχησε στρατός, / ἄελπτον εἰσιδόντες ἐκ θεῶν τινος / φάσμ', οὗ γε μηδ' ὁρωμένου πίστις παρῆν· / ἔλαφος γὰρ ἀσπαίρουσ' ἔκειτ' ἐπὶ χθονὶ / ἰδεῖν μεγίστη διαπρεπής τε τὴν θέαν, / ἧς αἵματι βωμὸς ἐραίνετ' ἄρδην τῆς θεοῦ*). Όπως ειπώθηκε και στο σχετικό με τον άτυπο ιερουργό Αγαμέμνονα υποκεφάλαιο (βλ. Β.1.3.2), ο Ευριπίδης είναι ο μόνος από τους τραγικούς ποιητές (πρβλ. τη διάσωση της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* Α.1.4.2), που δεν παραδέχεται τη σφαγή της ηρωίδας καθώς τόσο ο Αισχύλος (*Αγαμέμνων*, στ. 224-225) όσο και ο Σοφοκλής (*Ηλέκτρα,* στ. 530-532) αναφέρονται στη σφαγή της κόρης στην Αυλίδα. Είναι εξάλλου χαρακτηριστικό πως μετά τα *Κύπρια έπη* και ως το τελευταίο τέταρτο του 5^{ου} π. Χ. αιώνα όλοι οι ποιητές που έχουν ασχοληθεί με την Ιφιγένεια, αγνοούν την αντικατάστασή της με ελάφι και συνεπώς την παρουσία της στην Ταυρίδα.[817]

Μέσα από την αφήγηση του Αγγελιαφόρου πληροφορούμαστε ότι ο Κάλχας λαμβάνει τότε τον λόγο υποστηρίζοντας πως η θεά Άρτεμις αντικατέστησε το σώμα της Ιφιγένειας με εκείνο της ελαφίνας για να μη μολυνθεί ο βωμός της με ανθρώπινο αίμα (στ. 1592-1595: *ὁρᾶτε τήνδε θυσίαν, ἣν ἡ θεὸς / προύθηκε βωμίαν, ἔλαφον ὀρειδρόμον; / ταύτην μάλιστα τῆς κόρης ἀσπάζεται, / ὡς μὴ μιάνῃ βωμὸν εὐγενεῖ φόνῳ*). Απευθυνόμενος μετά στον στρατό, τους καλεί όλους να αφήσουν την Αυλίδα και να τραβήξουν προς τα πλοία τους, αφού η Άρτεμις δέχτηκε τη θυσία με χαρά και χαρίζει καλό ταξίδι για την

[817] Πρβλ. Πίνδαρος, *Πυθιόνικοι*, ΙΑ΄, στ. 22: *πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρίπῳ σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας*.

εκστρατεία στην Τροία (στ. 1596-1597: *ἡδέως τε τοῦτ' ἐδέξατο, καὶ πλοῦν οὔριον / δίδωσιν ἡμῖν Ἰλίου τ' ἐπιδρομάς*). Όταν το σφάγιο κάηκε στον βωμό, αμέσως μετά ο ιερέας προσευχήθηκε τα δέοντα για το ταξίδι του στρατού (στ. 1602-1603: *ἐπεὶ δ' ἅπαν κατηνθρακώθη θῦμ' ἐν Ἡφαίστου φλογί, / τὰ πρόσφορ' ηὔξαθ', ὡς τύχοι νόστου στρατός*). Τον ίδιο Αγγελιοφόρο, που μετέφερε όσα έλαβαν χώρα στον τόπο της θυσίας, έστειλε ο Αγαμέμνων στην Κλυταιμνήστρα για να της ανακοινώσει τα γεγονότα και την ανάληψη της κόρης στους θεούς (στ. 1608: *ἡ παῖς σαφῶς σοι πρὸς θεοὺς ἀφίπτατο*).

Στην τελευταία σκηνή του δράματος εμφανίζεται ο βασιλιάς που παραδέχεται την ανάληψη της κόρης τους στους θεούς (στ. 1622: *ἔχει γὰρ ὄντως ἐν θεοῖς ὁμιλίαν*) κι αποχαιρετά τη σύζυγό του. Η ανάληψη αντί του θανάτου της Ιφιγένειας δικαιώνει όσους ερευνητές αναγνωρίζουν στο έργο ένα μελοδραματικό παρά τραγικό περιεχόμενο αφού τη θέση της τελικής κάθαρσης παίρνει ένα ευτυχισμένο τέλος.[818]

Συμπερασματικά ο ρόλος του Κάλχαντα στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* είναι καίριος μιας και από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Η αρχική του προφητεία για την Τρωική εκστρατεία, η θυσία που καλείται να κάνει και η ανακοίνωση της αντικατάστασης της Ιφιγένειας από ένα ελάφι, δίνουν στην παρουσία του σημαίνοντα ρόλο, αφού ο Ευριπίδης τον αξιοποιεί δραματουργικά στο σύνολο της τραγωδίας.

Α.2.3. Ο μάντης Αμφιάραος

Η μορφή του μάντη Αμφιάραου έτυχε ιδιαίτερα επιμελούς επεξεργασίας και από τους τρεις τραγικούς. Αν και στη συνέχεια το ενδιαφέρον θα επικεντρωθεί μόνο στις περιπτώσεις εκείνες όπου αξιοποιείται πολύ εντατικά η μαντική ιδιότητα του ήρωα, δηλαδή στους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου και στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη υπενθυμίζουμε εδώ εν συντομία ότι ο Σοφοκλής αφιερώνει 12 στίχους (στ. 836-848) στην *Ηλέκτρα* όπου ο Αμφιάραος αντιπαραβάλλεται με τον Αγαμέμνονα, αφού μετά τη δόλια πράξη της Εριφύλης, η τιμή του αποκαταστάθηκε στον Άδη, ενώ στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* υπάρχει μια αφηγηματική αναφορά δυο στίχων (στ. 1313-1314) όπου ο ποιητής αντιπαραβάλλει επίσης το τέλος του Αμφιάραου με αυτό του Οιδίποδα. Επιπρόσθετα, αξιόλογες πληροφορίες για τον θάνατο και τη λατρεία του ήρωα υπήρχαν στο σατυρικό δράμα *Αμφιάραος Σατυρικός* και στις τραγωδίες *Αλκμαίων, Εριφύλη* και

[818] Kitto, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, σ. 390.

Επίγονοι,[819] των οποίων έχουν σωθεί μόνο σπαράγματα.[820] Ο Ευριπίδης πάλι, εκτός από τις *Ικέτιδες* που θα ασχοληθούμε στη συνέχεια της εργασίας μας, συμπεριέλαβε αφηγηματικά τον μάντη στις *Φοίνισσες* (στ. 1112), όπου υπαινίσσεται τη σύνεση του χαρακτήρα του, και στα έργα *Αλκμαίων ο διά Ψωφίδος* και *Υψιπύλη*, των οποίων έχουν σωθεί αποσπάσματα. Στο πρώτο ο Αμφιάραος αναφέρεται αφηγηματικά στον όρκο που δεσμεύει τον γιο του, Αλκμαίωνα, να σκοτώσει τη μητέρα του για την αναγκαστική εκστρατεία στην οποία τον οδήγησε,[821] ενώ στην *Υψιπύλη* ο Αμφιάραος κατέχει πρωταγωνιστικό και πολυδιάστατο ρόλο[822] ενεργώντας δραματουργικά όπως ένας από μηχανής θεός,[823] καθώς η δράση του είναι καθοριστική στο τέλος του έργου[824] όπου ο μάντης φέρνει σε επαφή εκ νέου την Υψιπύλη με τους γιους της (στ. 1584-1589), οδηγώντας πιθανότατα ο ίδιος τα δίδυμα αγόρια στη μητέρα τους.[825]

Α.2.3.1. *Επτά επί Θήβας*

Ο Αμφιάραος παρουσιάζεται αφηγηματικά, για πρώτη φορά στους *Επτά επί Θήβας*, στο δεύτερο Επεισόδιο του δράματος και πιο συγκεκριμένα στη δεύτερη ρήση του Κατασκόπου - Αγγελιαφόρου απέναντι στον Ετεοκλή. Πιο συγκεκριμένα, στους στ. 377-383 ο Αγγελιαφόρος, μεταφέροντας στον Θηβαίο βασιλιά τα νεότερα από την κατάσταση που επικρατεί στο αργειακό στρατόπεδο, αφηγείται το περιστατικό με τις ύβρεις του Τυδέα[826] (Α.2.1.2.δ.) προς τον μάντη Αμφιάραο, τον γιο του Οικλέα, ο οποίος δεν τον αφήνει να διαβεί το ρέμα του Ισμηνού καθώς δεν βλέπει καλά σημάδια στις

[819] Η μυθολογική συνέχεια και η εξέλιξη του γένους του Αμφιάραου που παρατηρείται στα τέσσερα έργα οδήγησε τη σύγχρονη έρευνα στο πιθανό συμπέρασμα ότι πρόκειται για μια τριλογία τραγωδιών που συνοδεύεται από το αντίστοιχο σατυρικό δράμα, δημιουργώντας ένα λογοτεχνικό σώμα με επίκεντρο την οικογένεια του Αμφιάραου. Βλ. Sommerstein H. Al., «Fragments and Lost Tragedies», στο A. Markantonatos (ed..), *Brill's Companion to Sophocles,* Leiden/Boston, 2012, σσ. 191-210, σ. 199.

[820] Lloyd-Jones H., *Sophocles Fragments*, Harvard University Press, Cambridge 1996, σσ. 72-74.

[821] Nauck A., *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 69, Lipsiae 1889.

[822] Karamanou I., «Euripides' Family Reunion Plays and their Socio-political Resonances», στο A. Markantonatos – B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late fifth-century Athens,* De Gruyter, Berlin/New York 2012, σσ. 239-250, σ. 243.

[823] Wiles D., *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning,* Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 126.

[824] Thorburn J. E., *The Facts on File Companion to Classical Drama,* Facts on File Inc., New York 2005, σ. 38.

[825] Chong-Gossard J., «Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence», σσ. 51-53.

[826] Με τη συμπεριφορά του ο Τυδεύς γίνεται όργανο της εκπλήρωσης της προφητείας του Απόλλωνα, αφού εκτός από υπερόπτης και ασεβής συμμετέχει μαζί με τους άλλους Αργείους στο πλευρό του Πολυνείκη (Hutchinson, *Aeschylus Seven against Thebes*, σσ. 137-138).

θυσίες (*Τυδεὺς μὲν ἤδη πρὸς πύλαισι Προιτίσιν / βρέμει, πόρον δ' Ἰσμηνὸν οὐκ ἐᾷ περᾶν / ὁ μάντις· οὐ γὰρ σφάγια γίγνεται καλά. / Τυδεὺς δὲ μαργῶν καὶ μάχης λελιμμένος / μεσημβριναῖς λαγγαῖσιν ὡς δράκων βοᾷ·/ θείνει δ' ὀνείδει μάντιν Οἰκλείδην σοφόν, / σαίνειν μόρον τε καὶ μάχην ἀψυχίᾳ*). Το όνομα του μάντη δεν αναφέρεται άμεσα. Ο Αισχύλος δεν επείγεται να δώσει την πληροφορία, καθώς οι θεατές του γνωρίζουν σαφώς ότι πρόκειται για τον Αμφιάραο, τον γνωστό Αργείο μάντη, γιο του Οικλέα (βλ. *Οικλείδης*).

Ο Αμφιάραος ως μάντης συμβουλεύει τους συμπολεμιστές του, ερμηνεύοντας τα προσφερόμενα σφάγια από τις θυσίες προτού ξεκινήσει η μάχη.[827] Ειδικότερα στη θυσία που πραγματοποιείται πριν από την έναρξη των εχθροπραξιών, ερμηνεύει τα σημάδια αυτής της θυσίας (στ. 379: *οὐ γὰρ σφάγια γίγνεται καλά*) και προτρέπει τον Τυδέα να μην περάσει τον ποταμό Ισμηνό επειδή τα σφάγια ήταν δυσοίωνα.

Στη συνέχεια αυτού του εκτενέστατου Επεισοδίου, ανάμεσα στον Άγγελο και τον Ετεοκλή, με τη στατική σκηνικά αλλά εξαιρετικά έντονη λεκτικά-αφηγηματικά δράση, ο Άγγελος (στ. 568-596), όταν η περιγραφή του φτάνει στην έκτη πύλη, λέει πως εκεί έχει ταχθεί ο μάντης Αμφιάραος (πρώτη φορά αναφέρεται ονομαστικά, στ. 568-569: *ἕκτον λέγοιμ' ἂν ἄνδρα σωφρονέστατον / ἀλκήν τ' ἄριστον, μάντιν, Ἀμφιάρεω βίαν*), ο οποίος καταφέρεται τόσο εναντίον του Τυδέα που υποκίνησε την εκστρατεία (στ. 572-575) αλλά και εναντίον του Πολυνείκη, ο οποίος μ' αυτή την επίθεση στρέφεται ενάντια στην πατρική γη του (στ. 580-586). Να σημειωθεί η αισχύλεια γενναιόδωρη χρήση του υπερθετικού βαθμού (*ἄνδρα σωφρονέστατον ἀλκήν τ' ἄριστον*) αναφορικά με τις ικανότητες του μάντη, υπερθετικός που συμπληρώνει τα κολακευτικά επίθετα που προσδιόριζαν τις μαντικές ικανότητες του Αμφιάραου στις προηγούμενες αναφορές (*δεσπότης μαντευμάτων, μάντιν σοφόν*)[828] αλλά και η λεπτομέρεια πως μόνος αυτός έναντι των άλλων συμπολεμιστών του δεν διαθέτει «σήμα» στην ασπίδα του (στ. 591), *οὐ γάρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει.* (στ. 592). Με αυτό τον τρόπο ο ποιητής αναδεικνύει ηθικά τον Αμφιάραο έναντι των συντρόφων του[829] και μάλιστα έναντι του

[827] Rosenmeyer T.G., «*Seven against Thebes*: The Tragedy of War», *Arion* 1, (1962), σσ. 48-72, σ. 66.
[828] Σύμφωνα με τον Lesky (*Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, σ. 159), ο όρος *σοφὸς* περιγράφει το συνετό ήθος του Αμφιάραου απέναντι στις θεϊκές ενδείξεις για αυτόν τον πόλεμο και δημιουργεί μια βαθιά αντίθεση ανάμεσα σε αυτόν και τους υπόλοιπους υβριστές συμπολεμιστές του.
[829] Thornbum, *The Facts on File Companion to Classical Drama*, σ. 501.

Τυδέα, η αντίθεση με τον οποίο προβάλλεται ιδιαίτερα μέσω των αντιθετικών χαρακτηρισμών που επιφυλλάσσονται για τον καθένα από τους δύο, σε πολύ μικρή (κειμενική) απόσταση: Από τη μια, έχουμε «*τον ἄνδρα σωφρονέστατον ἀλκήν τ' ἄριστον, μάντιν*» Αμφιάραο (στ. 568-569) και, από την άλλη τον Τυδέα, «*τὸν ἀνδροφόντην, τὸν πόλεως ταράκτορα, / μέγιστον Ἄργει τῶν κακῶν διδάσκαλον, / Ἐρινύος κλητῆρα, πρόσπολον Φόνου, / κακῶν δ' Ἀδράστῳ τῶνδε βουλευτήριον*» (στ. 572-575). Ο Αγγελιοφόρος στον στ. 588 μεταφέρει στη συνέχεια τα λόγια του Αμφιάραου (*μάντις κεκευθὼς πολεμίας ὑπὸ χθονός)* πως ο ίδιος «θα παχύνει αυτό το χώμα κάτω απ᾽ τη γη την εχθρική κρυμμένος μάντης».

Ο Αμφιάραος, δισέγγονος του Μελάμποδα (Παυσ., 6.17.6), από τον οποίο και κληρονόμησε την τέχνη της μαντικής, όπως και άλλες γνώσεις, Ιατρικής και Φαρμακολογίας, δεν ήταν μόνο ένας ήρωας, αλλά και μια χθόνια θεότητα με ένα μαντείο ειδικευμένο στην εξήγηση των ονείρων. Στο Ωρωπό, στα σύνορα της Αττικής και της Βοιωτίας, υπήρχε μια διάσημη λατρεία του Αμφιαράου,[830] αλλά δεν έχουν σωθεί ίχνη πριν από τα τέλη του 5ου αιώνα. Η μέθοδος μαντικής πρόβλεψης που χρησιμοποιούσε το μαντείο, διέφερε τόσο από το μαντείο των Δελφών όσο κι από της Δωδώνης, αξιοποιώντας την εγκοίμηση.[831] Με τη διαδικασία αυτή ο πιστός, αφού πληρώσει το ποσό των εννέα αργυρών οβολών για να εισέλθει στον ναό και αφού λάβει πιθανότατα ένα μολύβδινο εισιτήριο με μορφικά ανάγλυφα του Αμφιάραου και της Υγείας, κάνει κάποιες προκαταρκτικές θυσίες σε όλους τους θεούς και ήρωες που είναι καταγεγραμμένοι στο βωμό.[832] Έπειτα νηστεύει αρχικά μια μέρα από το φαγητό και δύο από το κρασί,[833] αφού και τα δύο επηρεάζουν τα ανθρώπινα όνειρα.[834] Έπειτα οι πιστοί θυσίαζαν ένα κριάρι που έγδερναν κι αφού ξάπλωναν πάνω στο δέρμα του, περνούσαν τη νύχτα μέσα στον ιερό χώρο, περιμένοντας το σωτήριο για αυτούς όραμα, περιμένοντας

[830] Παυσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις* 1, 34, 2 «*θεὸν δὲ Ἀμφιάραον πρώτοις Ὠρωπίοις κατέστη νομίζειν*».
[831] Διάφοροι ερευνητές ωστόσο θεωρούν πως η τεχνική της εγκοίμησης που συναντάται στο Αμφιαράειο, σχετίζεται με τα όνειρα που προσφέρει ο θεός Απόλλων και τις αντίστοιχες πρακτικές που εφαρμόζονται στο μαντείο των Δελφών (Torrance Is., *Aeschylus: Seven against Thebes*, Duckworth, London 2007, σ. 60.
[832] Barrenechea F., «Sanctuary Influence in Classical Representations of Incubation: The Motif of the Witness Awake», *Phoenix* 70 (2016), σσ. 255-273, σσ. 269-271.
[833] Αξίζει να συνδέσουμε την απαγόρευση της κατανάλωσης κρασιού σε έναν ιερό χώρο (Αμφιαράειο) με την περίπτωση του Οιδίποδα στον Πρόλογο του *Οιδίποδος επί Κολωνώ* όπου ο ήρωας καταφθάνει στο ιερό των Σεμνών, δίχως να έχει πιει κρασί (στ. 100: *νήφων ἀοίνοις*) όπως ακριβώς ορίζουν οι ίδιες οι Σεμνές.
[834] Πλούταρχος *Συμποσιακά*, 8.10.

την επίσκεψη του Αμφιάραου με τη μορφή ιερού φιδιού.[835] Μετά την θεραπεία του ο πιστός είναι υποχρεωμένος να προσφέρει μια αναθηματική αφιέρωση ή ένα άγαλμα προς τον Αμφιάραο, πολύτιμα αντικείμενα όπως νομίσματα και αγγεία ή ακόμη και μια μικρογραφία σε αναπαράσταση του μέλους του που θεραπεύτηκε. Οι μικρογραφίες αυτές ήταν κατασκευασμένες από χρυσό, χαλκό ή άργυρο και ονομάζονταν *τύπια*. Τα αφιερώματα ονομάζονταν «αργυρώματα» και φυλάσσονταν στον ναό, τον οποίον και διακοσμούσαν.[836]

Ο ήρωας αναγνωρίζεται όχι μόνο για την ηθική ανωτερότητά του αλλά και για την πολεμική του ανιδιοτέλεια (στ. 569-570: *σωφρονέστατον ἀλκήν τ' ἄριστον* - 616: *σώφρων δίκαιος ἀγαθὸς εὐσεβὴς ἀνήρ*), ένας μάντης που πολεμούσε, αν και γνώριζε την ατυχή έκβαση.[837] Ωστόσο, σε αυτό το απόσπασμα από τη ρήση του Αγγέλου η εξιδανίκευση αυτή, θα λέγαμε, του μάντη γίνεται κυρίως για να προβληθεί η αντίθεσή του με τους άλλους στρατηγούς του αργειακού στρατού, που μακράν απέχουν από την κατοχή ηθικών αρετών. Σ' αυτή την προοπτική, δεν ακούμε, για παράδειγμα, τίποτε στο έργο για τη διαμάχη κατά την οποία ο Αμφιάραος σκότωσε τον πατέρα του Αδράστου[838] ή -ακόμη πιο εντυπωσιακή παράλειψη- δεν ακούμε τίποτα για τη σύζυγο του Αμφιάραου, Εριφύλη, η οποία δωροδοκήθηκε.[839] Ο ποιητής επιθυμεί να επικεντρώσει την προσοχή του θεατή στον ενάρετο άνθρωπο που καταστρέφεται από έναν κακό περίγυρο (στ. 602-614). Ο συνετός άνθρωπος και ο προφήτης συνδέονται στενά στην περιγραφή του Αγγελιαφόρου. Ο προφήτης, παρά την ευγένεια και τη σύνεση του χαρακτήρα του,

[835] Flaceliere, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 34.

[836] Πετράκος Β. Χ., *Ο Ωρωπός και το ιερόν του Αμφιάραου,* Η Εν Αθήναις Αρχαιολογική εταιρεία, Αθήνα 1986, σσ. 132-135.

[837] Τα ρήματα *οἶδεν* και *χρὴ* των στίχων 587 και 589, φανερώνουν τη γνώση του τέλους που έχει ο ήρωας ως μάντης, όσο και τον επιτακτικό χαρακτήρα της ολοκλήρωσης της θεϊκής βουλής που έχει δοθεί μέσω αυτής της προφητείας.

[838] Ο Άδραστος φαίνεται πως συγκρούστηκε με τον Αμφιάραο, όταν ο τελευταίος σκότωσε τον Ταλαό, τον πατέρα του Αδράστου, για να του αφαιρέσει τη βασιλεία του Άργους. Ο Άδραστος κατόπιν οδηγήθηκε στην εξορία, και την εξουσία του Άργους ανέλαβε ο Αμφιάραος ο οποίος νυμφεύτηκε την Εριφύλη, την αδελφή του Αμφιάραου, που πλέον λειτουργούσε ανάμεσά τους ως διαιτητής. (Πινδάρου, *Νεμεόνικοι*, 9, 30b: *διαφορὰ δὲ ἐγενήθη τοῖς περὶ Ἀμφιάραον καὶ Ἄδραστον, ὥστε τὸν μὲν Ταλαὸν ὑπὸ Ἀμφιαράου ἀποθανεῖ, τὸν δὲ Ἄδραστον φυγεῖν εἰς Σικυῶνα…ὕστερον μέντοι συνεληλύθασι πάλιν, ἐφ' ὧι συνοικήσει τῆι Ἐριφύληι ὁ Ἀμφιάραος, ἵνα εἴ τι μέγ' ἔρισμα μετ' ἀμφοτέροισι γένηται, αὕτη διαιτᾶι*).

[839] Από το μαντικό του χάρισμα ο Αμφιάραος γνώριζε την ατυχή έκβαση της εκστρατείας εναντίον των Θηβών και προσπάθησε να αποτρέψει τον σύζυγο της αδελφής του Άδραστο από την πραγματοποίησή της. Ο Πολυνείκης όμως εξαγόρασε με ένα περιδέραιο την Εριφύλη, γυναίκα του μάντη, κι εκείνη έπεισε τον αδελφό της υπέρ του πολέμου. Ο Αμφιάραος εξαναγκάστηκε να συμμετάσχει εξαιτίας της υπόσχεσης που είχε δώσει, παρά τη θέληση του (Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, σ. 508).

συμμετέχει σε μια μάχη με την οποία όχι μόνο είναι αντίθετος αλλά μάλιστα γνωρίζει εκ των προτέρων την ατυχή έκβασή της. Η αποστολή που θεωρεί ως δίκαιη ο Πολυνείκης είναι στην πραγματικότητα βαθιά ανήθικη. Ο Αισχύλος αναδεικνύει αυτή την μεγαλοπρέπεια του μάντη όχι μόνο με την αναγνώριση του ηρωικού του θάρρους ως πολεμιστή αλλά και του ψυχικού θάρρους του να συμμετάσχει σε μια μάχη από την οποία ξέρει εκ των προτέρων πως δεν θα βγει ζωντανός. Δεν πρέπει να ξεχνάμε βέβαια πως ο Ετεοκλής κι ο Πολυνείκης τελικά συγκρούονται και αλληλοεξοντώνονται από την *ἄτη* και δίχως τελικά να είναι ξεκάθαρο ποιος από τους δυο είχε μαζί του τη Δίκη (στ. 686: *θυμοπληθὴς δορίμαργος ἄτα*).[840]

Ο Αισχύλος εκμεταλλεύεται την σχέση του Πολυνείκη με τον μάντη για να τονίσει τον πολυσήμαντο ρόλο του Αμφιάραου. Ο Πολυνείκης καταδικάζεται όχι μόνο από έναν προφήτη, αλλά από έναν άνθρωπο στην Αργείτικη πλευρά, γεγονός που προσδίδει στα λεγόμενά του την εγκυρότητα της αντικειμενικής καταδίκης. Τέτοιες τεχνικές «έμμεσου χαρακτηρισμού» είναι συνήθεις στο δράμα για τον χαρακτηρισμό ενός δραματικού χαρακτήρα, που εκ των πραγμάτων δεν μπορεί να μιλήσει αμερόληπτα για τον εαυτό του.[841] Παράλληλα, ο Αισχύλος δηλώνει έμμεσα, μέσω αυτού του τόσο ιδιαίτερου και ενάρετου προφήτη, και τη δική του θέση για το πού ανήκει το δίκαιο.[842] Μέσω της αφηγηματικής εναντίωσης του Αμφιάραου στον Πολυνείκη, ο Αισχύλος προετοιμάζει επιπρόσθετα τις αντιδράσεις μας μπροστά στους αντικρουόμενους ισχυρισμούς των αδελφών στην επόμενη ενότητα της ρήσης του Αγγέλου. Η υποστήριξη του Ετεοκλή[843] προς τον Αμφιάραο, έστω κι αν ερμηνεύει την προφητεία ως νίκη της Θήβας, φανερώνει τη δική του ευγένεια και ευρύτητα όρασης.[844]

Το έντονο σκηνικό της διαμάχης Τυδέα και Αμφιάραου θα μεταφερθεί στη συνέχεια στην επίθεση που θα κάνει ο μάντης προς τον Πολυνείκη σχετικά με το ασεβές εγχείρημά του να επιτεθεί στην πατρίδα του και κατ' επέκταση στους θεούς της και στην

---

[840] Winnington-Ingram P. R., *Studies in Aeschylus,* Cambridge University Press, Cambridge 1983, σ. 31.
[841] Βλ. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, σσ. 160-193.
[842] Το κοινό π.χ. δεν μπορεί να αμφιβάλει όταν ο μεγαλύτερος εχθρός του Αίαντα, ο Οδυσσεύς, επιμένει ότι ήταν ο καλύτερος των Ελλήνων (Σοφ. *Αίας*, στ. 1336-1341, 1355) ή όταν η Λύσσα και ο Ήφαιστος αποδοκιμάζουν τις ενέργειες εναντίον του Ηρακλή, που θα έπρεπε να απολαύσουν (Ευρ. *Ηρ*. στ. 843 κ.ε.).
[843] Παρουσιάζει ενδιαφέρον η παρατήρηση του Cameron σχετικά με την ικανότητα/πρακτική του Ετεοκλή να ερμηνεύει τα σήματα/οιωνούς των ασπίδων ως ένας άτυπος μάντης-ερμηνευτής των κληδόνων: Cameron H.D., «The Power of Words in the *Seven against Thebes*», *Transactions of the American Philological Association* 101 (1970), σσ. 95-118.
[844] Hutchinson, *Aeschylus Seven against Thebes*, σσ. 132-133.

οικογένειά του (στ. 576-589). Στον στ. 576 λοιπόν στο *πρὸς μόραν ἀδελφεόν* μπορεί να εννοεί ο Αγγελιοφόρος και το *μόρος*, ως *κακό, θάνατος* εκτός από το *αδελφός*. Αμέσως μετά (στ. 577) συμπληρώνει: *ἐξυπτιάζων ὄνομα, Πολυνείκους βίαν*, δηλαδή πως τον φωνάζει με ανεστραμμένα μάτια.[845] Ο λόγος του Αμφιάραου διακρίνεται όχι μόνο από αντικειμενικότητα αλλά και από την πραγμάτωση της τελικής θείας καταδίκης και τιμωρίας που θα βρει ο Πολυνείκης στη μάχη.[846]

Ο Αμφιάραος, μολονότι καταδικάζει την εκστρατεία εναντίον της πόλης των Θηβών, συμμετέχει σε αυτήν αν και γνωρίζει τις οδυνηρές συνέπειες που θα έχει για τον ίδιο αυτή του η απόφαση (στ. 580). Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι πρωτίστως ένας τίμιος θάνατος (στιχ. 589: *μαχώμεθ᾽· οὐκ ἄτιμον ἐλπίζω μόρον*), πολεμώντας με γενναιότητα δίπλα στον Πολυνείκη. Προβλέπει μάλιστα και τον θάνατό του (στ. 587-588: *ἔγωγε μὲν δὴ τήνδε πιανῶ χθόνα / μάντις κεκευθὼς πολεμίας ὑπὸ χθονός*), εμπλουτίζοντας τη γη της Θήβας (*τήνδε πιανῶ χθόνα*) αφού θα μπει μέσα σε αυτήν (*κεκευθὼς ὑπὸ χθονός*). Η καταβαράθρωση του ήρωα που θα ακολουθήσει θα εκπληρώσει τη προφητεία του για το τέλος του. Η Torrance διατυπώνει την άποψη[847] πως τα λόγια αυτά δεν αποτυπώνουν μόνο τη γενναιότητα και τη σύνεση του Αμφιάραου στο πεδίο της μάχης αλλά ο αφανισμός του ήρωα στο σημείο όπου «κρύβεται» λειτουργεί ως μυθική αιτιολογία της ίδρυσης του μαντείου στη Θήβα.[848]

---

[845] Χρειάζεται να θυμηθούμε εδώ την έννοια της μανίας που κινεί τα συναισθήματα των ηρώων, μεταμορφώνοντας ακόμη και τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους αλλά και τη θέση της τρέλας, μανίας στα γνωρίσματα των μάντεων. Είναι εξαιρετική η παρατήρηση πως οι ετυμολογίες των ονομάτων είναι πιο εμφανείς και επεξεργασμένες από τον Αισχύλο από ό,τι στους παλαιότερους ποιητές. Χρειάζεται βέβαια εν προκειμένω να θυμηθούμε την αγριότητα του χαρακτήρα και του Τυδέα, ως κοινό γνώρισμα των πολεμιστών. Ο Αισχύλος συνδέει αυτή την μανία που εκδηλώνεται στα συναισθήματα των ηρώων του με το όνομα του Πολυνείκη. Η αλήθεια δηλαδή της καταστροφής που θα έρθει λόγω της μανίας βρίσκεται μπροστά στα μάτια όλων (ακόμη και το όνομα του Πολυνείκη την φανερώνει) αλλά δεν μπορούν να τη δουν. Ο Πολυνείκης (*πολύ - νεῖκος*) είναι κάποιος ο οποίος έχει σε υπερβολικό βαθμό το χαρακτηριστικό της καταστροφής, διαμάχης (και κατά τον Εμπεδοκλή μαζί με τη φιλότητα συγκροτούν τον κόσμο). Η μανία αυτή θα οδηγήσει στην καταστροφή. Ένα πρόσθετο αποδεικτικό στοιχείο της επικείμενης καταστροφής είναι ότι το *ἐξυπτιάζων* θα μπορούσε να υποδηλώσει μια φρενίτιδα που εκδηλώνεται με γύρισμα των ματιών, δείχνοντας παράλληλα μια διάθεση αλαζονείας (Hutchinson, *Aeschylus Seven against Thebes*, σ. 135).

[846] Luschnig C. A. E., *Three Other Theban Plays: Aeschylus' Seven against Thebes, Euripides' Suppliants, Euripides' Phoenician Women,* Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge 2016, σσ. 26-27.

[847] Torrance, *Aeschylus: Seven against Thebes*, σσ. 60-63.

[848] Η προφητεία του τέλους του Αμφιάραου στους στίχους 587-588 και τα λόγια του Ετεοκλή στους στίχους 615-618 υποδεικνύουν τη λατρεία του στην πόλη των Θηβών από το 479 π.Χ.. Το μαντείο του Αμφιάραου στην πόλη των Θηβών παρείχε χρησμούς μέσω των ονείρων και φαίνεται να είχε ιδιαίτερη φήμη από τον 6ο αιώνα έως το πρώτο μισό του 5ου αιώνα (Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus,* σ. 210).

Ο Αισχύλος στους *Επτά επί Θήβας* απεικόνισε τον Αμφιάραο ως μια σύνθετη τραγική προσωπικότητα που συνδυάζει σε εξαιρετικό βαθμό τόσο τα χαρακτηριστικά ενός γενναίου πολεμιστή που μάχεται για την υστεροφημία του όσο κι ενός ικανότατου μάντη που ερμηνεύει τα σφάγια της θυσίας νουθετώντας τους συμπολεμιστές του. Μολονότι πολεμά δίπλα στον Πολυνείκη δεν διστάζει να εναντιωθεί με τον σκοπό της εκστρατείας αν και γνωρίζει την κατάληξή της. Ο Αμφιάραος αναδεικνύεται ως το κατεξοχήν ευσεβές και δίκαιο πρόσωπο επί σκηνής καθώς ο ποιητής επισημαίνει την αδιάψευστη ικανότητα του να ερμηνεύει με νηφαλιότητα και απόλυτη πνευματική διαύγεια τα όνειρα, σε αντίθεση με τον ταραγμένο χαρακτήρα με τον οποίο εμφανίζεται ο Ετεοκλής.[849] Σε αντίθεση με την οργισμένη μανία και την ύβρη των δυο αδελφών, ο Αμφιάραος λειτουργεί με σύνεση και ηθική ακεραιότητα, αποδεχόμενος τη μοίρα που οι θεοί έχουν ορίσει γι' αυτόν. Ο Αισχύλος αποδίδει έτσι την εικόνα των μάντεων της εποχής του, που ως πρόσωπα με πολιτική, θρησκευτική και κοινωνική ισχύ συμβουλεύουν τους πολιτικούς, απολαμβάνοντας ανάλογες κοινωνικές διακρίσεις και σεβασμό.[850]

Α.2.3.2. ***Ικέτιδες*** **Ευριπίδη**

Στις *Ικέτιδες*, ο Άδραστος ως ο μόνος που σώθηκε από την εκστρατεία των Επτά εναντίον των Θηβών, μεταβαίνει στην Αθήνα ζητώντας από τον βασιλιά Θησέα την περισυλλογή των νεκρών πολεμιστών και τη μεταφορά τους στην Ελευσίνα για την απόδοση των πρεπουσών νεκρικών τιμών. Στον διάλογο του Θησέα με τον Άδραστο, στο δεύτερο μέρος του Προλόγου του έργου, ο Θησεύς ρωτά τον Αργείο άρχοντα εάν απευθύνθηκε σε μάντεις κι αν πρόσφερε θυσίες (στ. 155: *μάντεις δ' ἐπῆλθες ἐμπύρων τ' εἶδες φλόγα;*) ή γιατί αρνήθηκε τη θεϊκή συνδρομή, εννοώντας τη σύνδεση του Αμφιάραου με τον θεϊκό κόσμο λόγω της μαντικής του ιδιότητας (στ. 157: *οὕτω τὸ θεῖον ῥᾳδίως ἀπεστράφης*;).[851] Ο Άδραστος απαντά πως έκανε σφάλμα και πραγματοποίησε την εκστρατεία ενάντια στις μαντείες του Αμφιάραου (στ. 158: *τὸ δὲ πλέον, ἦλθον Ἀμφιάρεώ γε πρὸς βίαν*) καθώς παρασύρθηκε από τις ορμητικές φωνές των νέων (στ.

[849] Marinis A., «Seeing Sounds: Synaesthesia in the Parodos of *Seven against Thebes*», *Λογείον* / *Logeion* 2 (2012), σσ. 26-59, σ. 50.
[850] Torrance, *Aeschylus: Seven against Thebes,* σσ. 38-63.
[851] Warren R. – Scully St., *Euripides: Suppliant Women,* Oxford University Press, Oxford 1995, σ. 29.

160: *νέων γὰρ ἀνδρῶν θόρυβος ἐξέπλησσέ με*). Όπως επισημάνθηκε και στην προηγούμενη ενότητα (Α.2.3.1), ο Αμφιάραος εκτός από γνωστός μάντης υπήρξε και άριστος πολεμιστής που, μολονότι γνώριζε εκ των προτέρων την ατυχή κατάληξη της εκστρατείας εναντίον των Θηβών, εξαναγκάστηκε να συμμετάσχει και αυτός μαζί με τον Άδραστο σε αυτήν λόγω της εξαπάτησης της γυναίκας του Εριφύλης, αδερφής του Αδράστου, από τον Πολυνείκη. Ο Άδραστος πείστηκε από τη νεανική του ορμή κι όχι από τον Αμφιάραο και τους χρησμούς των θεών[852] αφού, σύμφωνα με τον ίδιο, οι προφητικοί χρησμοί είναι συχνά ακατάληπτοι και δύσκολοι (στ. 138: *Φοίβου μ' ὑπῆλθε δυστόπαστ' αἰνίγματα*). Στον διάλογο των δύο αντρών ο Ευριπίδης δεν αντιπαραβάλλει απλώς την ευσέβεια της Αθήνας έναντι της ασεβούς Θήβας αλλά περισσότερο παρουσιάζει τις συμφορές του Αδράστου που προκλήθηκαν από την ασέβεια προς τους θεούς,[853] συμφορές τις οποίες δεν μπόρεσε να αναχαιτίσει ο μάντης Αμφιάραος ως οιωνοσκόπος (στ. 213: *μάντεις προσημαίνουσιν οἰωνῶν τ' ἄπο*).

Πολύ αργότερα στην ίδια τραγωδία θα γίνει και πάλι αναφορά στον Αμφιάραο, αυτή τη φορά από τον κήρυκα των Αργείων, ο οποίος πληροφορεί για τον τρόπο θανάτου του μάντη κατά την επίθεση εναντίον της Θήβας (στ. 500-501: *οὐδ' ἥρπασεν χάρυβδις οἰωνοσκόπον, / τέθριππον ἅρμα περιβαλοῦσα χάσματι*). Ο Κήρυκας σε αντίθεση με την θετική αντιμετώπιση του μάντη από τον Θησέα, αντικρούει την θετική του εικόνα, παρουσιάζοντας το τέλος τους ως δίκαιη τιμωρία των θεών, οι οποίοι των τιμώρησαν στο πεδίο της μάχης. Ειδικότερα, ο μάντης κατά την υποχώρηση του από την Θήβα έπεσε με το άρμα του σε ένα χάσμα της γης που άνοιξε με σεισμό ο Δίας.[854] Ο Ευριπίδης, μέσω του Κήρυκα, για πρώτη φορά στην αρχαιοελληνική τραγωδία, δείχνει να καινοτομεί, παρουσιάζοντας και μια δεύτερη οπτική για τον χαμό του Αμφιάραου ως σαφή ένδειξη δυσαρέσκειας των θεών. Ο ήρωας, αν και μάντης του Απόλλωνα, τιμωρείται με θάνατο, επειδή παρασύρθηκε ο ίδιος από την ύβρη του, σε αντίθεση με τη μυθική παράδοση που ήθελε τη σωτηρία του μάντη μέσω του χάσματος που άνοιξε με θαυματικό τρόπο. Ο Ευριπίδης, διά στόματος του Κήρυκα, στερεί εν προκειμένω τη θεϊκή εύνοια από τον

[852] Η τελική του κρίση ήταν μάλλον αποτέλεσμα άγνοιας και είναι εν μέρει δικαιολογημένη όπως φαίνεται στη συνέχεια (στ. 220) με την αξιοποίηση της μετοχής *ζυγείς* από τον ποιητή (Gamble R. B., «Euripides' *Suppliant Women:* Decision and Ambivalence», σσ. 398-399).
[853] Bowie A.M., «Tragic Filters for History: Euripides' *Supplices* and Sophocles' *Philoctetes*», στο Pelling Ch. (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford University Press, Oxford 1997, σσ. 39-62, σ. 48.
[854] Ρούσσος, *Ευριπίδης: Ικέτιδες*, σ. 81.

μάντη τονίζοντας έτσι την ύβρη της ασεβούς εκστρατείας έναντι του ανθρώπινου ήθους και της θεϊκής τάξης. Ακόμη κι ένας τέτοιος μάντης με το ήθος του Αμφιάραου δεν μπορεί να διαφύγει των καταστροφικών συνεπειών της ύβρης έναντι των θεών, ιδιαίτερα μάλιστα από τη στιγμή που, μέσω της προφητικής του ιδιότητας, γνώριζε το ολέθριο τέλος και παρόλ' αυτά αποφάσισε ενσυνείδητα να το ακολουθήσει. Είναι μάλιστα ενδεικτική αυτής της στάσης του ποιητή έναντι της κυρίαρχης μυθικής παράδοσης η ακόλουθη παρουσίαση του καταλόγου των επτά Αργείων (στ. 857-932) όπου δεν επικρατεί η ύβρις, η μανία και η πολεμική αλαζονεία αλλά τα θετικά στοιχεία των χαρακτήρων τους. Από αυτό τον κατάλογο, τις νεκρικές τιμές ο Άδραστος πιστεύει πως αξίζουν οι πέντε (Ιππομέδων, Τυδεύς, Καπανεύς, Παρθενοπαίος και Ετέοκλος) αλλά όχι ο Αμφιάραος και ο Πολυνείκης, για τα σώματα των οποίων δεν αφιερώνεται η παραμικρή αναφορά ή νύξη. Ωστόσο ο Ευριπίδης σε κανένα σημείο δεν αμφισβητεί την θετική εκτίμηση της αντιμετώπισης του μάντη από τη μυθική παράδοση, αφού είναι λογικό να μην αναφέρονται τα ονόματα των Πολυνείκη και Αμφιάραου καθώς η ταφή και οι νεκρικές τιμές τους είναι αδύνατες μιας και τα νεκρά σώματα τους δεν υπάρχουν στη θηβαϊκή γη.[855]

Ολοκληρώνοντας, αξίζει να παραθέσουμε την πολύ ενδιαφέρουσα άποψη ορισμένων ερευνητών, σύμφωνα με την οποία η περιφραστική αναφορά του Θησέα[856] στον μάντη (στ. 925-927: *καὶ μὴν τὸν Οἰκλέους γε γενναῖον τόκον / θεοὶ ζῶντ' ἀναρπάσαντες ἐς μυχοὺς χθονὸς / αὐτοῖς τεθρίπποις εὐλογοῦσιν ἐμφανῶς*) με βάση το πατρώνυμό του (*Οἰκλέους τόκον*) και η αναγνώριση της γενναιότητάς του (*γενναῖον*) φανερώνουν την επιθυμία του Ευριπίδη να αναδείξει περισσότερο τον χαρακτήρα του ηρωικού πολεμιστή κι όχι τόσο του μάντη. Ο ηρωισμός του δηλαδή έγκειται στο ότι όχι μόνο ως μάντης αλλά και ως γενναίος πολεμιστής επιδίωξε να συνδράμει την πόλη του.[857] Σύμφωνα με τον Θησέα, η ευνοϊκή στάση των θεών απέναντί του (*εὐλογοῦσιν ἐμφανῶς*) δεν είναι απόρροια της μαντικής του ταυτότητάς αλλά οφείλεται στη γενναία

[855] Morwood, *Euripides*: *Suppliant Women,* σ. 215.
[856] Η επιλογή του Θησέα για τον έπαινο του Αμφιάραου και του Πολυνείκη ερμηνεύτηκε από διάφορους μελετητές και ως ένα είδος σάτιρας του Αισχύλου για τους *Επτά επί Θήβας* ή των επικήδειων λόγων γενικά, παρά ως ένα αναπόσπαστο δραματικό μέρος των *Ἱκετίδων* (Mills, *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire,* σσ. 124-125).
[857] Waterfield R. – Hall E. – Morwood J., *Euripides: Ion, Orestes, Phoenician Women, Suppliant Women,* Oxford University Press, Oxford 2001, σ. 211.

φύση του και είναι αποτέλεσμα συμπάθειας των θεών και όχι τιμωρίας της ύβρης του, όπως είπε νωρίτερα ο Κήρυκας.

Τέλος, αξίζει να κάνουμε μια πολιτική σύνδεση της στάσης του Θησέα έναντι της ικεσίας του Αμφιάραου. Ο ποιητής πιθανότατα θέλει να τονίσει την αποδοχή της ικεσίας από τον Αθηναίο βασιλιά όπως και τον έπαινο του Αμφιάραου αντί της θέσης περί θεϊκής τιμωρίας για το τέλος του ήρωα, που διατύπωσε ο Κήρυκας των Θηβαίων νωρίτερα (στ. 500-501). Τα ιστορικά γεγονότα δικαιολογούν μια τέτοια στάση από πλευράς Ευριπίδη. Πιο συγκεκριμένα την εποχή διδασκαλίας του έργου (422 π. Χ.) η Αθήνα και το Άργος συμμαχούν ενάντια στην Θήβα. Μετά τη μάχη του Δήλιου (Νοέμβριος του 424) οι Θηβαίοι αρνούνται την επιστροφή των νεκρών στους Αθηναίους, ανάλογα με το περιστατικό των *Ικέτιδων*.[858] Ταυτόχρονα ο ποιητής αξιοποιώντας τον έπαινο του Θησέα στο πρόσωπο του Αμφιάραου και μιλώντας για την καταβαράθρωσή του, υπαινίσσεται την λατρεία του μάντη στον Ωρωπό, ιδίως το 424 π.Χ. όταν οι Αθηναίοι καταφεύγουν εκεί λόγω του λοιμού στον Πελοποννησιακό πόλεμο προκειμένου να σωθούν. Το μαντείο γνωρίζει μεγάλη ακμή και διεκδικείται από την Αθήνα.[859]

Α.2.3.3. *Φοίνισσαι*

Με τη σκηνή της τειχοσκοπίας (στ. 88-201) στον Πρόλογο του έργου, εμφανίζονται ο Παιδαγωγός κι η Αντιγόνη η οποία πληροφορείται από αυτόν την επίθεση των Αργείων και την τοποθέτηση των επτά στρατηγών του Πολυνείκη μπροστά από τις Θηβαϊκές πύλες. Η ηρωίδα διακρίνει κάποιον που είναι ανεβασμένος σε ένα λαμπερό άρμα (στ. 171-172). Ο Παιδαγωγός την ενημερώνει πως ο αναβάτης είναι ο μάντης Αμφιάραος, ο οποίος είχε μαζί του σφάγια για να τελέσει θυσίες με αίμα (στ. 173-174: *ὁ μάντις Ἀμφιάραος, ὦ δέσποιν', ὅδε: / σφάγια δ' ἅμ' αὐτῷ, γῆς φιλαίματοι ῥοαί*). Όπως ο Αισχύλος στην περίπτωση των *Επτά επί Θήβας* (στ. 528), έτσι κι εδώ ο Ευριπίδης αναδεικνύει την πολεμική ικανότητα του Αμφιάραου, πέραν της μαντικής του ιδιότητας, συμπληρώνοντας την περιγραφή του πάνω σε ένα λευκό άρμα[860] ταιριαστό για έναν

[858] McClure, *A Companion to Euripides,* σ. 152.
[859] Storey, *Euripides: Suppliant Women,* σσ. 62-63.
[860] Είναι μάλιστα χαρακτηριστικά τα λόγια της Αντιγόνης στη συνέχεια (στ. 175-179), όταν, επικαλούμενη την Άρτεμη, αναφέρει τη σεληνιακή της υπόσταση με τη χρυσή λάμψη, επιβεβαιώνοντας τη σύνδεση του

πολεμιστή.[861] Επιπλέον στο άρμα του μεταφέρει σφάγια, πιθανότατα από θυσίες που τελούνταν προς εξαγνισμό πριν από την έναρξη της μάχης. Αυτές διαφέρουν από τις συνηθισμένες θυσίες που τελούνται στους οίκους μιας και αυτά δεν τρώγονται αλλά ούτε προϋποτίθεται η ύπαρξη κάποιου βωμού για την τέλεσή τους.[862] Ο Αμφιάραος εδώ με αυτά τα σφάγια, πέραν του εξαγνισμού, θέλει να ερμηνεύσει ως μάντης τα σπλάχνα των ζώων, προκειμένου να προβλέψει το αποτέλεσμα της μάχης,[863] μολονότι ο ίδιος το γνωρίζει. Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί με κάποια ασάφεια τη λέξη *σφάγια*, τα οποία πιθανότατα προέρχονται από ζώα που μόλις σφαγιάστηκαν και μεταφέρθηκαν στο πεδίο της μάχης, προκειμένου να εξαγνιστεί το θηβαϊκό έδαφος, λίγο πριν από την έναρξη της μάχης. Η απουσία τους θα σήμαινε είτε κάποιον κακό οιωνό είτε το ενδεχόμενο μιας ανακωχής, που βεβαίως δεν υφίσταται στη συγκεκριμένη περίπτωση.[864]

Ενώ στην περίπτωση του Αισχύλου (βλ. Α.2.3.1) οι επιτιθέμενοι παρουσιάστηκαν με αλαζονικά και υβριστικά σημεία στις ασπίδες τους, ο Ευριπίδης όχι μόνο δεν προβάλλει την εικόνα έπαρσης που τους προσέδωσε οι Αισχύλος αλλά τους περιγράφει με θετικό τρόπο. Ωστόσο σημείο σύγκλισης και των δυο ποιητών είναι ο Αμφιάραος ο οποίος παρουσιάζεται με θετική αξιολόγηση και από τους δύο.[865]

Μετά τη χρησμοδότηση του Τειρεσία για τον τρόπο διάσωσης της Θήβας και την αποτυχημένη προσπάθεια του Κρέοντα να αποφύγει τη χρησμική επιταγή, φυγαδεύοντας τον Μενοικέα (βλ. Α.1.1.4), εμφανίζεται ο Αγγελιαφόρος ο οποίος ανακοινώνει αρχικά τη σωτήρια για τη Θήβα αυτοθυσία του Μενοικέα και στη συνέχεια μεταφέρει λεπτομερώς επεισόδια από την επίθεση των επτά Αργείων αρχηγών στις επτά πύλες της Θήβας. Ιδιαίτερη αναφορά επιφυλάσσεται στον μάντη Αμφιάραο, στις Προιτίδες πύλες (στ. 1109), ο οποίος είχε στο άρμα του σφάγια θυσιών και κρατά τα συνετά όπλα του (1110-1111: *πύλας ἐχώρει σφάγι' ἔχων ἐφ' ἅρματι / ὁ μάντις Ἀμφιάραος*). Ο Ευριπίδης διατηρεί την εικόνα του Προλόγου για τον μάντη, προσθέτοντας, όπως ο Αισχύλος στους

Αμφιάραου με τους θεούς μιας και αυτός είναι ανεβασμένος σε ένα λαμπερό άρμα. Βλ. Podlecki A. J. «Some Themes in Euripides΄ *Phoenissae*», *Transactions of the American Philological Association* 93 (1962), σσ. 355-373, σ. 358.

[861] Hilton I., *A Literary Study of Euripides' Phoinissai,* University College London, London 2011, σ. 29.

[862] Ζωγράφου Α., «Η αιματηρή θυσία στην αρχαία Ελλάδα», εφ. *Καθημερινή,* 24 Απριλίου 2005, σσ. 15-17.

[863] Mastronarde, *Euripides' Phoinissae*, σσ. 199-200.

[864] Pearson A.C., *Euripides: The Phoenissae,* Cambridge University Press, Cambridge 1909, σσ. 210-211.

[865] Lamari A. A., *Narrative, Intertext and Space in Euripides' Phoenissae,* De Gruyter, Berlin 2010, σσ. 154-155.

Επτά επί Θήβας (στ. 590-592), τη λεπτομέρεια της ακόσμητης από αλαζονικά σύμβολα και σχέδια ασπίδας του, καθώς ο Αμφιάραος ήθελε όχι να δείχνει αλλά να είναι άριστος (στ. 1112: *οὐ σημεῖ' ἔχων ὑβρισμέν', ἀλλὰ σωφρόνως ἄσημ' ὅπλα*).[866] Ο Ευριπίδης, σε αντίθεση με τις *Ικέτιδες*, ως το τέλος του έργου δεν θα παρουσιάσει τον Αμφιάραο ως κριτή και σύμβουλο άλλων δραματικών προσώπων, περιορίζοντας την απεικόνισή του στο ευσεβές πρόσωπο του ικανού πολεμιστή και μάντη που μεταφέρει τα σφάγια.[867]

Όπως και στις προηγούμενες αφηγηματικές αναπαραστάσεις του μάντη (βλ. Α.2.3.1. και Α.2.3.2.), ο Ευριπίδης επανέρχεται -πιο σύντομα και περιστασιακά εδώ- στον (ήδη γνωστό για την πολεμική και ηθική αριστεία του) μάντη για να τονίσει την τραγική -με τον δικό της τρόπο- εμπλοκή ενός αγαθού άντρα (σε αντίθεση με τον αλαζονικό χαρακτήρα παρουσίασης των συμπολεμιστών του) στις συμφορές ενός πολέμου που ο ίδιος γνώριζε εξαρχής ότι θα ήταν καταστροφικός για τον στρατό του Άργους και τον οποίο είχε προσπαθήσει εις μάτην να αποτρέψει.

Α.2.4. Άλλοι ιερείς και μάντεις

Εκτός από τους «επώνυμους» και «τυπικούς» ιερείς και μάντεις (Τειρεσίας, Κάλχας, Αμφιάραος) που παρακολουθήσαμε μόλις παραπάνω και οι οποίοι επανέρχονται αφηγηματικά στην αρχαία ελληνική δραματουργία (πέραν της σκηνικής ενεργοποίησής τους ως δραματικών προσώπων, όπως στην περίπτωση του Τειρεσία, βλ. Α.1.1.), στη σωζόμενη τραγική εργογραφία συναντούμε και άλλα πρόσωπα ιερέων και μάντεων με αφηγηματική μόνο αποτύπωση και συμβολή στην εξέλιξη της δράσης, εκ των οποίων ορισμένα ενεργοποιήθηκαν επί σκηνής ως αυτοτελείς «ρόλοι» σε άλλες σωζόμενες τραγωδίες (π.χ. η Ιώ ως δραματικό πρόσωπο στον *Προμηθέα Δεσμώτη* αλλά ως αφηγηματικό πρόσωπο στις *Ικέτιδες* του ίδιου ποιητή ή η Κασσάνδρα ως δραματικό πρόσωπο στον *Αγαμέμνονα* και τις *Τρωάδες* αλλά ως αφηγηματικό πρόσωπο στην *Ανδρομάχη*). Ο λόγος για τον οποίο αυτά τα αφηγηματικά πρόσωπα αποτελούν εδώ ξεχωριστή ενότητα (Α.2.4.) σε σχέση με τα αφηγηματικά πρόσωπα της προηγούμενης ενότητας (Α.2.3.) είναι η μεμονωμένη –αν και όχι λιγότερο βαρύνουσα– αφηγηματική δραματική αξιοποίησή τους στη σωζόμενη εργογραφία, σε αντιδιαστολή με την πολύ

[866] Papadopoulou Th., *Euripides: Phoenician Women,* Duckworth, London 2008, σσ. 40-43.
[867] Goff B. E., «The Shields of *Phoenissae*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 29 (1988), σσ. 135-152, σσ. 142-146.

πιο εκτενή και επαναληπτική δραματουργική ένταξη των τριών μάντεων που απασχόλησαν την προηγούμενη ενότητα.

Α.2.4.1. *Ικέτιδαι* Αισχύλου: Η «προμάτωρ» ιέρεια Ιώ

Στην εναρκτήρια Πάροδό του ο Χορός των *Ικετίδων* θα κάνει διαδοχικές και αποκαλυπτικές αναφορές στην προμάτορα του Άργους, Ιώ, η οποία ωστόσο, δεν θα λάβει σκηνική παρουσία σε αυτή την τραγωδία, σε αντίθεση με το δραματικό πρόσωπο της Ιούς στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (βλ. Α.1.4.1). Πιο συγκεκριμένα στον στ. 152 των *Ικετίδων* του Αισχύλου, ο Χορός μιλά για τον θεϊκό θυμό που κατεδίωκε την Ιώ *(ἆ Ζήν, Ἰοῦς· ἰὼ μῆνις μάστειρ' ἐκ θεῶν)*. Στον έρωτα της ιέρειας και την καταδίωξή της από την Ήρα θα αναφερθεί ο Χορός και στη συνέχεια, στους στ. 281-282, στη διάρκεια της στιχομυθίας με τον Αργείο Βασιλιά.[868] Για την ίδια θα μιλήσει πιο αναλυτικά ο Χορός και στη συνέχεια, μέσα από συγκεκριμένες αναφορές τόσο στην καταγωγή (στ. 524) όσο και στην παραφορά του μυαλού της (στ. 531: *ἀμαρτίνοος*), με ιδιαίτερη έμφαση στη μανία που ενέβαλε η Ήρα στην Ιώ (στ. 562-564), που είναι *οἰστροδόνητος* (στ. 573). Η έννοια της μανίας επανέρχεται αναφορικά με το πρόσωπο της ιέρειας, αν και αυτή συνδέεται κατεξοχήν με τα μαντικά πρόσωπα. Η τελευταία ονομαστικά αναφορά στην Ιώ πραγματοποιείται από τον Χορό στους στ. 1065-1066: *ὅσπερ Ἰὼ πημονᾶς ἐλύσατ' εὖ χειρὶ παιωνίᾳ κατασχεθών.*

Η αφηγηματική παρουσία της Ιούς στις *Ικέτιδες* είναι αναμφίβολα σημαντική και σημαίνουσα δραματουργικά αν και περιέχεται σε περιορισμένες στιχουργικές αναφορές στο σύνολο του έργου. Σε καμία περίπτωση βέβαια η αντιμετώπισή της από τον ποιητή στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (βλ. Α.1.4.1) με την αναπαριστάμενη παρουσία της ως δραματικού προσώπου δεν λειτουργεί στο παρόν έργο υποτιμητικά. Σε κάθε περίπτωση, οι δύο αυτές δραματουργικές εκδοχές της Ιούς, η αφηγηματική και η επί σκηνής αναπαριστάμενη, διαλέγονται και αλληλοσυμπληρώνονται, ανεξάρτητα από το ανεπίλυτο ακόμη ζήτημα της χρονικής προτεραιότητας της μίας τραγωδίας έναντι της άλλης.

[868] Αξίζει να σημειώσουμε πάντως πως η κίνηση της Ιούς από τα σύνορα της Ευρώπης προς την Ασία στερείται ύβρεως και γι' αυτό έχει θετικό τέλος σε σύγκριση με την αντίθετη κίνηση του Ξέρξη στους *Πέρσες* από την Ασία προς την Ευρώπη (Rehm R., *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 2002, σ. 158).

Α.2.4.2. *Τραχίνιαι:* Οι προφητείες των Σελλών - Η αρχαία βελανιδιά στη Δωδώνη

Μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση αφηγηματικής -και άπαξ αξιοποιημένης δραματουργικά στη σωζόμενη εργογραφία- μαντικής δραστηριότητας συναντάται στην τραγωδία *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή. Στον αρχικά μονολογικό και μετέπειτα διαλογικό Πρόλογο των *Τραχινίων* ο θεατής πληροφορείται ότι ο Ηρακλής έδωσε τη δέλτο στη Δηιάνειρα ενώ η ίδια, συμπληρώνοντας την εξιστόρηση των περιστατικών στον Χορό, αναφέρει συμπληρωματικά τον χρησμό που έλαβε ο Ηρακλής από την αρχαία βελανιδιά στη Δωδώνη (στ. 171-172: *ὡς τὴν παλαιὰν φηγὸν αὐδῆσαί ποτε / Δωδῶνι δισσῶν ἐκ πελειάδων ἔφη*). Σύμφωνα λοιπόν με αυτόν τον χρησμό, ο ήρωας, από τη μέρα που θα έφευγε από τη χώρα, είχε το χρονικό περιθώριο ενός χρόνου και τριών μηνών, μετά το πέρας του οποίου ή θα έπρεπε να πεθάνει ή θα ζούσε το υπόλοιπο της ζωής του χωρίς βάσανα (στ. 164-168: *χρόνον προτάξας ὡς τρίμηνος ἡνίκα / χώρας ἀπείη κἀνιαύσιος βεβώς, / τότ' ἢ θανεῖν χρείη σφε τῷδε τῷ χρόνῳ, / ἢ τοῦθ' ὑπεκδραμόντα τοῦ χρόνου τέλος / τὸ λοιπὸν ἤδη ζῆν ἀλυπήτῳ βίῳ*).

Η ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης αφηγηματικής χρήσης σχετίζεται καταρχήν με την πηγή της χρησμοδότησης, με άλλα λόγια, με το υλικό που αξιοποιείται για τη συναγωγή μαντικών προβλέψεων. Σε αντίθεση με τους οιωνοσκόπους ή τους πυρομάντεις, που αποτελούν τις κυρίαρχες μέχρι τώρα ομάδες μάντεων, στο συγκεκριμένο έργο η μαντική λειτουργία στηρίζεται κατεξοχήν στην αξιοποίηση της αρχαίας βελανιδιάς στη Δωδώνη. Ο πειρασμός της αντιπαραβολής των δύο σημαντικότερων μαντείων (και) της κλασικής εποχής, του μαντείου των Δελφών και του μαντείου της Δωδώνης, όχι μόνο ως προς το έμψυχο ιερατικό δυναμικό του αλλά και ως προς τις μαντικές τεχνικές που το καθένα χρησιμοποιούσε, είναι μεγάλος.

Η λατρεία στον χώρο της Δωδώνης και η ύπαρξη της ιερής δρυός αναφέρεται ήδη από την εποχή του Ομήρου. Καθώς η λατρευτική και μαντική πρακτική συνδέονταν κυρίως με στοιχεία της φύσης -βελανιδιά, πηγή, περιστέρια, θρόισμα φύλλων, άνεμος, ήχος- θα πρέπει να υποθέσουμε πως η λατρεία του Δία ήταν μάλλον μεταγενέστερη της αρχικής λατρείας μιας αρχέγονης θεότητας, άσχετης με το πρόσωπο του θεού, η οποία συνδεόταν με τη φύση.[869] Το κεντρικό όργανο -και φυσικό σημείο αναφοράς- του

[869] Hammond G.L N., *Epirus. The Geography, the Ancient Remains, the History and the Topography of Epirus and Adjacent Areas.* Clarendon Press, Oxford 1967, σ. 369.

μαντείου ήταν η ιερή δρυς, αφιερωμένη στον Δία. Ο Πλάτων αναφέρεται στο δέντρο αυτό ως το αρχαιότερο παράδειγμα δέντρου μαντείου (*Φαίδρος* 275b5: *δρυός λόγοι*).

Η διαδικασία την οποία ακολουθούσε το μαντείο για τις προβλέψεις του σχετιζόταν με το θρόισμα των φύλλων της δρυός από όπου θεωρούνταν πως εκφραζόταν η θέληση του Δία. Το λεξικό *Σούδα* (απόσπασμα 1445. 5) είναι κατατοπιστικό: *Δωδώνη: πόλις ἐν τῇ Θεσπρωτίδι Πελασγίᾳ. ἐν ᾗ ἵστατο δρῦς, ἐν ᾗ μαντεῖον ἦν γυναικῶν προφητίδων. καὶ εἰσιόντων τῶν μαντευομένων ἐκινεῖτο δῆθεν ἡ δρῦς ἠχοῦσα: αἱ δὲ ἐφθέγγοντο, ὅτι τάδε λέγει ὁ Ζεύς. καὶ ἀνδριὰς ἵστατο ἐν ὕψει ῥάβδον κατέχων, καὶ παρ' αὐτὸν λέβης ἵστατο: καὶ ἔπαιεν ὁ ἀνδριὰς τὸν λέβητα, ἐξ οὗ ἦχός τις ἐναρμόνιος ἀπετελεῖτο. αἱ δὲ τῶν δαιμόνων φωναὶ ἄναρθροί εἰσιν.*[870] Σχετική αναφορά συναντούμε στην *Οδύσσεια* (Ξ, στ. 296-299): *τὸν δ' ἐς Δωδώνην φάτο βήμεναι, ὄφρα θεοῖο / ἐκ δρυὸς ὑψικόμοιο Διὸς βουλὴν ἐπακούσαι, / ὅππως νοστήσειε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν, / ἤδη δὴν ἀπεών, ἢ ἀμφαδὸν ἦε κρυφηδόν*. Το θρόισμα αυτό των φύλλων (*ἠχοῦσα*) φαίνεται πλησιέστερο στη διατύπωση του Σοφοκλή (στ. 1168: *πολυγλώσσου δρυός*).[871]

Εκτός βέβαια από την αρχαία βελανιδιά χρησιμοποιήθηκαν και άλλες πηγές μαντείας στον χώρο της Δωδώνης. Μία από αυτές ήταν ο ήχος που παραγόταν είτε από την κρούση χάλκινων συσκευών (*λέβης*) μεταξύ τους είτε από την κρούση μιας χάλκινης συσκευής από ένα παρακείμενο μεταλλικό έλασμα. Ήδη από τον 8ο αι. π.Χ. την ιερή βελανιδιά περιέβαλλε μια σειρά χάλκινων τριπόδων που εφάπτονταν μεταξύ τους. Ο ήχος από την κρούση των λεβήτων που στέκονταν πάνω στους τρίποδες ήταν συνεχής και είχε μάλλον αποτροπαϊκό χαρακτήρα, αποτελώντας παράλληλα ένα είδος μαντείας.[872] Ως εκ τούτων το *Δωδωναῖον χαλκεῖον*, που αναφέρεται σ' αυτούς τους αρχαϊκούς χάλκινους λέβητες του μαντείου, ήταν ένας τρόπος παραγωγής ήχων που προσέφερε υλικό στις μαντικές ερμηνείες.[873] Προς το τέλος ωστόσο του 4ου αι. π.Χ. γύρω από την ιερή δρυ χτίστηκε χαμηλός λίθινος περίβολος και στη θέση των τριπόδων τοποθετήθηκε η *Κερκυραίων μάστιξ*, ένα κερκυραϊκό ανάθημα (Στράβων, *Γεωγραφικά*,

[870] Τζουβάρα Σούλη Χρ., *Η λατρεία των γυναικείων θεοτήτων εις την αρχαίαν Ήπειρον*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1979, σ. 37.
[871] Jebb C. R., *Sophocles: The Plays and Fragments. The Trachiniae*, Cambridge University Press, New York 1892, σ. 205.
[872] Βοκοτοπούλου Ι., *Τα χρηστήρια ελάσματα της Δωδώνης των Ανασκαφών Δ. Ευαγγελίδη*, τ.Β. Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 2013, σ. 70.
[873] Parke W. H., *The Oracles of Zeus, Dodona, Olympia, Ammon*, Harvard University Press, Cambridge 1967, σ. 87.

VII.3). Αυτό ήταν μια συσκευή αποτελούμενη από δύο κιονίσκους από τους οποίους ο ένας υποστήριζε ένα χάλκινο αγαλμάτιο παιδιού, το οποίο κρατούσε τριπλό μαστίγιο, και ο άλλος υποστήριζε έναν χάλκινο λέβητα. Το μαστίγιο με τους ιμάντες του, καθώς αιωρούνταν από τον άνεμο, χτυπούσε στα μεταλλικά τοιχώματα του χάλκινου λέβητα και ο ήχος που παραγόταν ερμηνευόταν ως χρησμός (Νόννος, *Διονυσιακά* V.32).[874]

Γίνεται επίσης λόγος για μια ιερή πηγή (*Ναϊάς πηγή*),[875] κοντά στην ιερή βελανιδιά της Δωδώνης, το κελάρυσμα της οποίας προσέφερε επίσης μαντικές ερμηνείες ανάλογα με τον ήχο που παρήγε όταν έρεε.[876] Ο Κικέρων, επίσης (*De Divinatione* 1.34.76, 2.32.69), κάνει αναφορά στη μέθοδο της κληρομαντείας που εφαρμοζόταν στο μαντείο και υποστηρίζεται από τον εντοπισμό μολύβδινων ελασμάτων που βρέθηκαν στην περιοχή και φέρουν την επιγραφή «*περί κλήρου*» (4ος αι. π.Χ.). Σε πολύ προγενέστερους χρόνους μάς μεταφέρει η μαρτυρία του Απολλώνιου του Ρόδιου (*Αργοναυτικά* 1.1.96) ότι στην πρώρα του πλοίου των Αργοναυτών τοποθετήθηκε ξύλο από τον καρπό της ιερής βελανιδιάς, που τους καθοδηγούσε (*ξύλον φωνήεν*). Το *ξύλο* της Δωδώνης χαρακτηρίζεται από τον Αισχύλο ως *προσήγορον* (*Προμ. Δεσμ.* στ. 830) και αποτελεί την μοναδική τέτοιου είδους έκφραση[877] στην αρχαία Γραμματεία δημιουργώντας προβληματισμούς στην έρευνα.[878] Θεωρούνταν πως το ιερό δέντρο κατά κάποιο τρόπο «μιλούσε», βγάζοντας ήχους από το θρόισμα των φύλλων του ή από τους ήχους που παράγονταν από τους χάλκινους τρίποδες και λέβητες που το περιέβαλλαν ή ακόμη από το κρώξιμο των πουλιών που πετούσαν γύρω από αυτό. Όλοι αυτοί οι ήχοι

[874] Flacelière, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 25. Είναι ωστόσο αβέβαιο ποιος από τους δύο παραπάνω τρόπους παραγωγής ήχου μέσω κρούσης (ο αρχαϊκός ή ο μετακλασικός) ίσχυε στην εποχή διδασκαλίας των *Τραχινίων*.

[875] Ο Δίας ως πατέρας θεός του ουρανού χαρακτηρίστηκε και με το επίθετο *Νάϊος*, ως ο θεός των ρευμάτων και γενικότερα του νερού. Ο Αχελώος ως εκφραστής αυτού του υγρού στοιχείου τιμήθηκε ιδιαίτερα στη Δωδώνη, γεγονός που σχετίζεται με την αναφορά στη μάχη του ποταμού με τον Ηρακλή για τη Δηιάνειρα, που γίνεται στις *Τραχίνιες* (στ. ΄503-530). Με την πάροδο των χρόνων η λατρεία του Δία συσχετίστηκε με αυτή της Γαίας κι έπειτα της αντικαταστάτριας αυτής, της Διώνης. Αυτή η θεότητα συνήθως περιγράφεται ως μια Τιτανίδα, κόρη του Ουρανού και της Γης, και αποτελούσε στη Δωδώνη το σύμβολο της γονιμοποιημένης γης, ως συμπλήρωμα του *Ναΐου Διός* που με το νερό κάνει τη γη εύφορη. Υπήρξε σύζυγός του και *σύνναος* με αυτόν, ενώ και η κόρη τους, Αφροδίτη, είχε δικό της ναό στο ιερό τέμενος της Δωδώνης (Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Trachiniae*, σσ. 201-202).

[876] *Στο ίδιο*, σ. 205.

[877] Αξίζει να θυμηθούμε και τον σχετικό χαρακτηρισμό *πολύγλωσσον* (στ. 1168) στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή για την μαντική βελανιδιά της Δωδώνης.

[878] Τζουβάρα Σούλη, *Η λατρεία των γυναικείων θεοτήτων εις την αρχαίαν Ήπειρον*, σ. 37.

ερμηνεύονταν από τους μάντεις της Δωδώνης καθιστώντας το ιερό δέντρο ως το κατεξοχήν σύμβολο της μαντικής στη Δωδώνη.[879]

Αναφορικά με τη φράση του Σοφοκλή «*αὐδῆσαί ποτε Δωδῶνι δισσῶν ἐκ πελειάδων*» (στ. 171-172) έχει αναπτυχθεί ένας πλούσιος διάλογος και αντίλογος μεταξύ των μελετητών, που μπορεί να διακριθεί σε τρεις βασικές ερμηνευτικές υποθέσεις. Σύμφωνα με την πρώτη υπόθεση, πρόκειται για τη «φωνή δυο περιστεριών». Ως *αὐδή*, «φωνή» των περιστεριών εννοείται εδώ ο τρόπος με τον οποίο τα περιστέρια πετούσαν πάνω από τη βελανιδιά, προσφέροντας, με τα αντίστοιχα οπτικά σημάδια στους μάντεις το κατάλληλο υλικό για την οιωνοσκοπική ερμηνεία τους. Πράγματι, τα περιστέρια είχαν άμεση σχέση με το τελετουργικό της μαντείας καθώς, σύμφωνα με την αναφορά του Ηροδότου στον ιδρυτικό μύθο του Μαντείου (2.54 - 2.57), οι ιερείς του Άμμωνος Διός στις Θήβες της Αιγύπτου τον πληροφόρησαν πως Φοίνικες ληστές άρπαξαν από τον ναό δυο ιέρειες, από τις οποίες η μία πουλήθηκε ως δούλη στην Ελλάδα ενώ η άλλη ίδρυσε το μαντείο του Δία στη Δωδώνη. Οι ιερείς τού μίλησαν επίσης για δυο περιστέρια (*πέλειες*) τα οποία έφυγαν από τις Αιγυπτιακές Θήβες. Το ένα από αυτά έφτασε στη Δωδώνη κι αφού στάθηκε στα κλαδιά της ιερής δρυός (*φυγοῦ*) παρήγγειλε, μιλώντας ανθρώπινα, πως εκεί έμελλε να ιδρυθεί μαντείο αφιερωμένο στον Δία.[880] Η ερμηνεία αυτή, που στηρίζεται στις διαμεσολαβημένες από τον Ηρόδοτο μαρτυρίες των Αιγυπτίων ιερέων, δεν τεκμηριώνεται επαρκώς ούτε είναι εύλογη σε πραγματοκρατικό επίπεδο, και είναι μάλλον πιθανότερο -και πιο ρεαλιστικό- η λέξη *πέλειαι* να αναφέρεται σε δυο ιέρειες που μάντευαν δίπλα στο δέντρο (*πέλειαι* όπως *πελειάδες*).[881]

Σύμφωνα με τη δεύτερη ερμηνεία, οι δυο *πελειάδες* δεν είναι τίποτε άλλο από δυο συμβολικά περιστέρια, από μέταλλο και πέτρα που ήταν τοποθετημένα σε καθεμιά πλευρά της ιερής βελανιδιάς. Ο Φιλόστρατος περιγράφει την ύπαρξη ενός πτηνού από μέταλλο δίχως ωστόσο να διευκρινίζει εάν αυτό συνδέεται με την παράδοση του μαντείου. Και αυτή βέβαια η άποψη δεν μπορεί να έχει ικανή απόδειξη καθώς ο

[879] Parke, *The Oracles of Zeus, Dodona, Olympia, Ammon*, σ. 31.
[880] *Στο ίδιο*, σ. 205.
[881] Πρβλ. Παυσ. *Ελλάδος Περιήγησις* 7. 21 *αἱ πέλειαι καὶ τὰ ἐκ τῆς δρυὸς μαντεύματα μετέχειν μάλιστα ἐφαίνετο ἀληθείας*. Εκτός από τον όρο *πέλειαι,* για τον χαρακτηρισμό των ιερειών συναντάμε τον όρο *γεραραί* (σεβαστές) για τις γυναίκες ακολούθους του Διονύσου στην Αθήνα και *μελισσοκόμοι,* για τις ιέρειες της Αρτέμιδος. (Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, σ. 74).

Φιλόστρατος έζησε στον τρίτο μ.Χ. αιώνα των αυτοκρατορικών χρόνων και είναι μάλλον αδύνατον να υπήρχε τέτοια παράδοση στο μαντείο ήδη από την εποχή του Σοφοκλή.[882]

Καμία από τις δυο παραπάνω θεωρίες δεν είναι τόσο πιστευτή όσο είναι η τρίτη, εκείνη που, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ερμηνεύει τη λέξη *πέλειαι* ως τις δυο ιέρειες της Δωδώνης, χωρίς βέβαια να αποκλείεται η πιθανότητα να υπήρχαν κοντά στη βελανιδιά δύο πραγματικά περιστέρια, ζωντανά ή τεχνητά, που είχαν κάποιο ρόλο στο τελετουργικό της μαντείας. Πιθανότατα, όταν μιλούσαν οι ιέρειες-προφήτισσες του μαντείου, ακούγονταν, λόγω της ξενικής καταγωγής τους, σαν περιστέρια (*πέλειαι*) και γι' αυτό τον λόγο έμειναν γνωστές ως *Πελειάδες*, λόγω ακριβώς της ακατάληπτης ομιλίας τους που θύμιζε τον ήχο από το κρώξιμο των περιστεριών.[883] Τα ονόματα τριών από αυτές τις ιέρειες –Προμένεια, Τιμαρέτη και Νικάνδρη– μας έχει διασώσει ο Ηρόδοτος (2. 55. 3).[884]

Στα ερωτήματα των πιστών προς το μαντείο, ήδη από τις αρχές του 5ου αι. π.Χ., γίνεται λόγος για προσφορά θυσιών σε θεούς, θεές και ήρωες, μεταξύ των οποίων σημειώνεται η μνεία σε «τριπλή θυσία γνωστή ως *τρίθυτον* ή *τριθυτικόν*, καθώς και σε άλλους όρους του θυσιαστικού λεξιλογίου, όπως *βωμός, ἱερά, χοή, ἀπαρχαί, ἐπισπένδω, προθύω, ἐπιθύσεα, μειλίσσομαι*. Το κατά πόσον οι θυσίες αποτελούσαν μέρος της μαντικής διαδικασίας παραμένει άγνωστο. Ωστόσο στο μαντικό περιβάλλον της Δωδώνης ανήκουν η *ἀμφίπολος*, η ιέρεια δηλαδή που επιλέγεται από τη θεά, η *ἱεροφάντις*, ο μάντις και ο *ἱερομνήμων* καθώς και η κληρομαντεία.[885]

Στο έργο συναντάμε παράλληλα και πληροφορίες για μια *δέλτον* που αξιοποιείται από τον ποιητή ως μαντικό υλικό. Ειδικότερα, στο πρώτο Επεισόδιο η Δηιάνειρα μεταφέρει στον Χορό μια πληροφορία σχετικά με μια δέλτο, με κάποιες χαραγμένες παλιές γραφές που είχε αφήσει ο Ηρακλής[886] στη σύζυγό του όταν ξεκινούσε για την τελευταία του εκστρατεία στην Εύβοια (στ. 156-157: *λείπει παλαιὰν δέλτον*

[882] Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Trachiniae*, σ. 205.
[883] Nissinen, *Ancient Prophecy: Near Eastern, Biblical, and Greek Perspectives*, σ. 28.
[884] Τζουβάρα Σούλη, *Η λατρεία των γυναικείων θεοτήτων εις την αρχαίαν Ήπειρον*, σ. 60.
[885] Γκάρτζιου – Τάττη Αρ. «Λατρευτικές πρακτικές» στο Παντερμαλής Δ. (επιμ). *Δωδώνη. Το μαντείο των ήχων,* Εκδόσεις Μουσείου Ακρόπολης, Αθήνα 2016, σ. 77, σ. 77.
[886] Η θυμώδης παρουσία του Ηρακλή στο έργο αντιβαίνει τις επιταγές της αριστοτελικής *Ποιητικής*, η οποία συνιστά, για να είναι «καλλίστη» μια τραγωδία, να παρουσιάζει κάποιον άνθρωπο επιφανή μεν, αλλά ούτε «*ἀρετῇ διαφέροντα*» ούτε «*δικαιοσύνῃ*» από τους κοινούς ανθρώπους να γκρεμίζεται «*δι' ἁμαρτίαν τινὰ*» από μια λανθασμένη, δηλαδή, εκτίμηση των πραγμάτων (*Ποιητ.* 13, 1453a 7-12). Βλ. Γιόση Μ., *Ευριπίδης Ήρακλῆς* (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια), Σμίλη, Αθήνα 2009, σ. 15.

ἐγγεγραμμένην / ξυνθήμαθ). Ενώ παλιότερα έφευγε για εκστρατείες, ωστόσο ποτέ δεν είχε μπει στη διαδικασία να ενημερώσει τη Δηιάνειρα, όντας σίγουρος για την αίσια έκβασή τους. Εν προκειμένω όμως, σαν να μην ήταν πια σίγουρος για τη ζωή και την επιστροφή του, εν είδει διαθήκης την ενημερώνει για το τι αναλογεί στην ίδια, ως γυναίκα του, και τι μέρος από τα υπάρχοντά του αφήνει σε καθένα από τα παιδιά του (στ. 161-163: *ὡς ἔτ' οὐκ ὤν εἶπε μὲν λέχους ὅ τι / χρείη μ' ἑλέσθαι κτῆσιν, εἶπε δ' ἣν τέκνοις / μοῖραν πατρῴας γῆς διαιρετὸν νέμοι*).[887] Πρέπει να διευκρινίσουμε πως η *δέλτος* συντάχθηκε από τον Ηρακλή με βάση τον χρησμό για την οριστική ανάπαυση που θα έβρισκε ο ίδιος δεκαπέντε μήνες μετά την αναχώρησή του για την άλωση της Οιχαλίας. Αφού ο ήρωας είπε αυτά (*προτάξας* στ. 164) κατόπιν ενημέρωσε τη Δηιάνειρα προφορικά για την κατανομή της περιουσίας του στην περίπτωση του θανάτου του.

Τα *ξυνθήμαθ* που αναφέρονται στην δέλτο είναι κάποιο είδος αλφαβητικής ή συλλαβικής γραφής που θυμίζουν την Ομηρική περίπτωση των γραφών του Προίτου (*Ιλιάδα* Z, στ. 168-169: *σήματα λυγρὰ / γράψας ἐν πίνακι πτυκτῷ θυμοφθόρα πολλά*). Στην ύστερη αρχαιότητα *σύνθημα* σήμαινε ένα κρυπτογραφημένο μήνυμα που θα ήταν σε θέση να αποκωδικοποιήσει μόνο ο παραλήπτης του μηνύματος (Πολύβιου *Ιστορίαι* 8 κεφ. 4. στ. 8: *συνθήματα λαβών και πίστεις* και 16 στ. 9: *συνθηματικά γράμματα*). Θεωρείται πιο πιθανό ο Σοφοκλής να κάνει εν προκειμένω έναν αναχρονισμό στο κείμενό του, βάζοντας τον Ηρακλή να ασκεί μια πρακτική η οποία ταιριάζει μάλλον στην ηρωική εποχή, όπου ανήκει και ο ίδιος, παρά να κάνει μία σκέψη με τη χρήση μυστικών συμβόλων μόνος του.[888]

Το περιεχόμενο της δέλτου[889] σχετίζεται έμμεσα με την κληρονομική διαθήκη του Ηρακλή προς τη σύζυγο και τα παιδιά του. Ο ήρωας διευκρινίζει πως (σύμφωνα και με το εθιμικό της εποχής του Σοφοκλή), η σύζυγος έπρεπε να πάρει ως δική της την προίκα (*προῖξ*) την οποία έφερε στον άντρα της με τον γάμο τους, μαζί με όσα δώρα της είχε κάνει ο ίδιος. Ο πατέρας της νύφης είχε κάνει μια καταγραφή της προίκας της κόρης που πάντρευε και η οποία ήταν δεδομένο πως θα επιστρέψει στην κυριότητα αυτής σε

[887] Segal Ch., «The Oracles of Sophocles' *Trachiniae*: Convergence or Confusion?», *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000), σσ. 151-171, σ. 93.
[888] Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Trachiniae*, σ. 28.
[889] Να σημειωθεί πως όταν η Δηιάνειρα αναφερθεί στις οδηγίες του κένταυρου Νέσσου για τον χιτώνα που της δώρισε, χρησιμοποιεί την ίδια έκφραση λέγοντας πως κράτησε τα λόγια του στο νου της σαν άσβηστη γραφή σε χάλκινη πέτρα (στ. 683: *χαλκῆς ὅπως δύσνιπτον ἐκ δέλτου γραφήν*).

περίπτωση θανάτου του συζύγου ή διαζυγίου.[890] Στη συνέχεια ο Ηρακλής δίνει οδηγίες για την κατανομή της περιουσίας στα παιδιά του.

Μετά την απουσία του ήρωα από την Τραχίνα για δεκαπέντε μήνες θα έπρεπε να εκπληρωθεί ο χρησμός. Η επανάληψη της χρονικής έννοιας μέσα σε λίγους στίχους (στ. 542-599: *χρόνον, χρόνῳ, χρόνου*) δηλώνει ακριβώς την ανυπομονησία της Δηιάνειρας για την επαλήθευση ή όχι του χρησμού τη συγκεκριμένη και πιο σημαντική για την ίδια στιγμή. Η ηρωίδα αντιλαμβανόμενη την τραγικότητα του χρονικού ορίου (*χρόνου τέλος*) ελπίζει πως ο Ηρακλής θα διαφύγει (*ὑπεκδραμόντα*) του όποιου κινδύνου. Τον χρησμό αυτό υπενθυμίζει στο τρίτο Στάσιμο ο Χορός όταν μετά την εξιστόρηση του Ύλλου σχετικά με τον πατέρα του παραδέχεται πως ο χρησμός του μαντείου της Δωδώνης πια επαληθεύτηκε καθώς η απαλλαγή από τους πόνους σήμαινε θάνατο (στ. 821-826: *προσέμειξεν ἄφαρ | τοὔπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν / τᾶς παλαιφάτου προνοίας, / ὅ τ' ἔλακεν, ὁπότε τελεόμηνος ἐκφέροι / δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν πόνων / τῷ Διὸς αὐτόπαιδι*).[891]

Πέραν της δέλτου και της ιδιαίτερης αναφοράς στη βελανιδιά της Δωδώνης αλλά και στις συναρτημένες με αυτήν μαντικές πρακτικές, στην ίδια τραγωδία πολύτιμες πληροφορίες παρέχονται και για τη μαντική τέχνη των Σελλών και του Κένταυρου Νέσσου. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, η ερμηνεία των χρησμών στο μαντείο της Δωδώνης αποτελούσε έργο των ιερέων και ιερειών του. Οι Σελλοί (ή Ελλοί)[892] από τους οποίους προερχόταν το ιερατείο του ναού, ήταν γένος ή ομάδα Θεσπρωτών που σύντομα έδωσαν στη λατρεία του Δία κυρίαρχη θέση. Σύμφωνα με τον Όμηρο (*Ιλιάδα* Π, στ. 223 κ.ε.), δεν έπλεναν τα πόδια τους (*ἀνιπτόποδες*) και κοιμούνταν καταγής (*χαμαιεῦναι*) ώστε να βρίσκονται σε άμεση επαφή με τη γη. Γι' αυτούς διασώζονται ακόμη τα επίθετα *ὑποφῆται, χαμαικοῖται* και *ὀρεῖοι*, που συναντούμε στις *Τραχίνιες* (στ. 1166: *ἃ τῶν ὀρείων καὶ χαμαικοιτῶν ἐγὼ*), λόγω της ορεινής τους καταγωγής, και *Τομούροι*, από το όρος Τόμαρος που βρίσκεται δυτικά του Ιερού της Δωδώνης (Στράβων 7.7.11).[893]

---

[890] Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Trachiniae*, σ. 29.

[891] Easterling P.E, *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 22.

[892] Η ονομασία *Έλλοί* εμφανίζεται πρώτη φορά στον Πίνδαρο (59.3), ενώ και στο έργο του Ησιόδου *Ἠοῖαι* (LI 54) διαβάζουμε το όνομα *Ἑλλοπίη* για τα περίχωρα του μαντείου (*ἐστί τίς Ἑλλοπίη πολύληιος ἠδ ' ἐλλείμων / ἄφνειη μήλοισι καί ἐλλιπόδεσσι βόεσσιν*).

[893] Cook B. A., *Zeus. A Study in Ancient Religion*, Cambridge University Press, Cambridge 1914, σ. 693.

Στην Έξοδο του έργου ο Ηρακλής έχει πληροφορηθεί από τον γιο του για την αυτοκτονία της Δηιάνειρας[894] και τη -μοιραία για τον ίδιο τον ήρωα- εξαπάτησή της από τον κένταυρο Νέσσο. Ο θανάσιμα τραυματισμένος Ηρακλής μεταφέρει ακολούθως στον Ύλλο ορισμένους παλιούς χρησμούς δίνοντάς του παράλληλα οδηγίες για όσα μελλοντικά έχει χρέος να πράξει. Σύμφωνα με τον πρώτο χρησμό που δέχτηκε ο ήρωας από τον πατέρα του, Δία, κανένας ζωντανός δεν θα μπορούσε να του αφαιρέσει τη ζωή, κάτι που θα μπορούσε όμως να το κάνει ένας πεθαμένος στον Άδη, ο οποίος εν τέλει δεν ήταν άλλος από τον κένταυρο Νέσσο (στ. 1159-1163: *ἐμοὶ γὰρ ἦν πρόφαντον ἐκ πατρὸς πάλαι, / πρὸς τῶν πνεόντων μηδενὸς θανεῖν ποτε, / ἀλλ' ὅστις Ἅιδου φθίμενος οἰκήτωρ πέλοι. / ὅδ' οὖν ὁ θὴρ Κένταυρος, ὡς τὸ θεῖον ἦν / πρόφαντον, οὕτω ζῶντά μ' ἔκτεινεν θανών*). Συμπληρωματικά αναφέρει και κάποιους άλλους χρησμούς, σαν τους παλιούς, που συμφωνούν μαζί τους, τους οποίους έλαβε από τη βελανιδιά του Δωδωναίου Δία, όταν είχε πάει στο ιερό δάσος των Σελλών. Οι χρησμοί αυτοί έλεγαν πως τώρα θα βρει ο ίδιος απαλλαγή από τα βάσανά του που είχε μέχρι σήμερα (στ. 1169-1171: *χρόνῳ τῷ ζῶντι καὶ παρόντι νῦν / ἔφασκε μόχθων τῶν ἐφεστώτων ἐμοὶ / λύσιν τελεῖσθαι*). Αντιλαμβάνεται πλέον πως η απαλλαγή αυτή δεν είναι τίποτε άλλο από τον θάνατό του, καθώς οι νεκροί δεν έχουν πια βάσανα (στ. 1164-1173: *φανῶ δ' ἐγὼ τούτοισι συμβαίνοντ' ἴσα / μαντεῖα καινά, τοῖς πάλαι ξυνήγορα, / ἃ τῶν ὀρείων καὶ χαμαικοιτῶν ἐγὼ / Σελλῶν ἐσελθὼν ἄλσος ἐξεγραψάμην / πρὸς τῆς πατρῴας καὶ πολυγλώσσου δρυός, / ἥ μοι χρόνῳ τῷ ζῶντι καὶ παρόντι νῦν / ἔφασκε μόχθων τῶν ἐφεστώτων ἐμοὶ / λύσιν τελεῖσθαι· κἀδόκουν πράξειν καλῶς. / τὸ δ' ἦν ἄρ' οὐδὲν ἄλλο πλὴν θανεῖν ἐμέ. / τοῖς γὰρ θανοῦσι μόχθος οὐ προσγίγνεται*). Να σημειωθεί πως, όπως η Δηιάνειρα φύλαγε καλά κρυμμένους σε γραμμένη πλάκα τους χρησμούς του κενταύρου, έτσι κι ο Ηρακλής κράταγε γραμμένους κι αυτούς τους χρησμούς όλα αυτά τα χρόνια (στ. 1167: *Σελλῶν ἐσελθὼν ἄλσος ἐξεγραψάμην*).

Ο Ηρακλής ερμήνευσε τελικά λανθασμένα τις θεϊκές προφητείες καθώς, αντί για την ευτυχισμένη ζωή που νόμιζε πως είχε ορίσει ο Δίας για αυτόν μετά την εκπλήρωση των άθλων του, η μακαριότητα αντιστοιχούσε στη διά του θανάτου απαλλαγή από τα βάσανα και τις ταλαιπωρίες της ζωής. Αντίστοιχα και η Δηιάνειρα, που εμπιστεύτηκε

[894] Η αυτοκτονία της Δηιάνειρας και η επαλήθευση της μαντείας, γίνεται όταν η ίδια με το ξίφος χτυπά το συκώτι, το κέντρο της μαντικής στον ανθρώπινο οργανισμό (στ. 931: *πλευρὰν ὑφ' ἧπαρ καὶ φρένας πεπληγμένην*). Για τη σχέση του ήπατος με την μαντεία βλ. Α.2.1.1.α.

αρχικά το φίλτρο του Νέσσου, αυτοκτονεί αφού πρώτα έχει καταλάβει την τρομερή αλήθεια της ανώφελης πράξης της (στ. 710-711: *ὧν ἐγὼ μεθύστερον, / ὅτ' οὐκέτ' ἀρκεῖ, τὴν μάθησιν ἄρνυμαι*). Ο Σοφοκλής έχοντας δώσει κεντρική θέση στη σημασία των χρησμών καθιστά την ερμηνεία τους αληθή μόνο όταν έχουν πραγματοποιηθεί τα γεγονότα στα οποία αναφέρονται. Για άλλη μια φορά, όπως στην περίπτωση του Οιδίποδα, ο ποιητής τοποθετεί τη συντριβή των ηρώων του τη στιγμή που προδίδονται από την εμπιστοσύνη της γνώσης στον εαυτό τους και μαθαίνουν την αλήθεια, με φριχτό τρόπο, όταν ανακαλύπτουν τα περιορισμένα μέτρα της ανθρώπινης σκέψης. Οι θνητοί μέσα από τους χρησμούς ανακαλύπτουν εν τέλει την καλυμμένη αλήθεια ενός θεϊκού σχεδίου ενώ παράλληλα μέσω αυτών είναι σε θέση να δουν τα σχέδια των θεών για τη ζωή τους. Στις *Τραχίνιες* το μήνυμα αυτό αποκαλύπτεται προοδευτικά, μέσα από τις αυταπάτες, τα λάθη και τις ψευδαισθήσεις που κάθε θνητός βιώνει.[895]

Α.2.4.3. *Ίων*: Ο χρησμός του Τροφώνιου στον Ξούθο και ο παλιός χρησμός στην Κρέουσα

Στον *Ίωνα* του Ευριπίδη ο Ερμής πληροφορεί για την παρουσία του Ίωνα στο μαντείο των Δελφών, την ανατροφή που πήρε και τα αξιώματα που έλαβε μεγαλώνοντας (στ. 1-81). Όπως είδαμε και νωρίτερα στο κεφάλαιο σχετικά με την παρουσία του ήρωα στο μαντείο (Α.1.4.4.), ο Ίων εμφανίζεται στη σκηνή από τον στίχο 82 και αμέσως αρχίζει να εκτελεί τα καθήκοντά του ως νεωκόρος. Στην Πάροδο εμφανίζεται ο Χορός αποτελούμενος από τις ακολούθους της Κρέουσας (στ. 184-246). Ο Ευριπίδης βάζοντας τις γυναίκες του Χορού να περιγράφουν τον χώρο και να εξυμνούν τα διάφορα σημεία του ναού που αντικρίζουν, μέσω της έντονης οπτικής, σκηνικής, μιμητικής αναπαράστασης του Ναού, της χρήσης της κεντρικής εισόδου του αλλά και του ίδιου του νεωκόρου Ίωνα και της ιερής Πυθίας, αποτυπώνει την κυρίαρχη δραματικά λειτουργία του δελφικού χρησμού. Στη συνέχεια με την έναρξη του πρώτου Επεισοδίου (στ. 247-451) εμφανίζεται η Κρέουσα, η οποία αποκαλύπτει στον νέο το πάθημά της με τον Απόλλωνα ενώ ο Ίων της αφηγείται όσα γνωρίζει για το δικό του παρελθόν. Ο διάλογος των δύο ηρώων διακόπτεται όταν αργότερα στη σκηνή εμφανίζεται ο Ξούθος και η γυναίκα του, Κρέουσα, ζητά να πληροφορηθεί τη μαντεία που του έδωσε ο Τροφώνιος,

[895] Segal Ch., «The Oracles of Sophocles' *Trachiniae*: Convergence or Confusion?», σ. 171.

επισκεπτόμενος το μαντείο του.[896] Ο δελφικός χρησμός συνδέεται με τον παραπληρωματικό δραματουργικά χρησμό του Τροφωνίου, που ασφαλώς έχει ένα πιο περιορισμένο αφηγηματικό εκτόπισμα. Ο Ξούθος απαντά πως ο Τροφώνιος δεν θέλησε να κοινοποιήσει τις μαντείες πριν από τον Απόλλωνα, λέγοντας μόνο πως δεν θα επιστρέψουν στην πατρίδα τους δίχως παιδί (στ. 407-409: *οὐκ ἠξίωσε τοῦ θεοῦ προλαμβάνειν / μαντεύμαθ': ἓν δ' οὖν εἶπεν: οὐκ ἄπαιδά με / πρὸς οἶκον ἥξειν οὐδὲ σὲ ἐκ χρηστηρίων*). Ο χρησμός του Τροφωνίου συμπλέκεται με αυτόν του Απόλλωνα καθώς και αυτός απαντά σε ένα «πώς» και όχι σε ένα «τι»,[897] πώς θα επιστρέψουν δηλαδή στην πατρίδα και όχι τι πρέπει να κάνουν για να τεκνοποιήσουν.

Αυτός ο δευτερεύων χρησμός θα επαληθευτεί στην Έξοδο του έργου (στ. 1553-1622), όταν η από μηχανής θεά Αθηνά επιβεβαιώνει στον Ίωνα τα λόγια της Πυθίας για τη μητρική του σχέση με την Κρέουσα. Όντως ο Ξούθος κι η Κρέουσα όχι μόνο θα επιστρέψουν στην Αθήνα έχοντας παιδί αλλά αυτό θα εγκατασταθεί στον θρόνο των Αθηνών και οι απόγονοί του θα κυριαρχήσουν στις Κυκλάδες και στα απέναντι παράλια της ασιατικής ακτής. Τις αλλαγές στον βαθμό γνώσης των πρωταγωνιστών αλλά και στον χαρακτήρα κάθε ήρωα σε όλη τη διάρκεια του έργου καθορίζει ο Απόλλων μέσα

[896] Το μαντείο του Τροφωνίου ήταν ήδη γνωστό από την εποχή του Κροίσου (Ηροδότου *Ιστορία* Α, 46) έως και την εποχή του Πλουτάρχου (*Περί τῶν ἐκλελοιπότων χρηστηρίων* 5). Τη μεγαλύτερή του αίγλη γνώρισε την εποχή του Επαμεινώνδα όταν εκεί εμψύχωσε τους Θηβαίους πριν από τη μάχη στα Λεύκτρα (Διόδωρου Σικελιώτου ΙΕ, 369) ζητώντας χρησμό από το μαντείο και δωρίζοντας την ασπίδα του στρατηγού Αριστομένη (Παυσανίας Θ, 39). Ο Τροφώνιος θεωρούνταν πως ήταν ο Πλούτων ή κάποιος άλλος θεός του Κάτω κόσμου, ενώ ο Στράβων ονομάζει τον Τροφώνιο ως *Διός Τροφώνιο* (Θ, 414 *Λεβάδεια δέ ἐστιν , ὅπου Διὸς Τροφωνίου μαντεῖον ἵδρυται χάσμα τος ὑπονόμου κατάβασιν ἔχον*). Επειδή ο Πλούτων αποκαλούνταν και Ζεύς *καταχθόνιος* ή *χθόνιος* έτσι και ο Δίας αποκαλούνταν *Τροφώνιος* εξαιτίας του πλούτου, των τροφών και των άλλων αγαθών που προσφέρονταν από τα βάθη της γης στους ανθρώπους. Η έκφραση *σηκός* που βλέπουμε στο κείμενο του *Ίωνα* για το μαντείο (στ. 300) αναφέρεται στο μαντείο που ως χώρος υπήρχε εκτός της πόλης σε ένα όρος αποκαλούμενο *Κοίλος,* ως αρχαίος τύμβος που κατασκευάστηκε από έναν αρχιτέκτονα ονομαζόμενο κι αυτόν Τροφώνιο (Σχόλια Αριστοφάνη, *Νεφέλαι*, στ. 508). Σε αυτό το μαντείο κατέβαιναν οι πιστοί μέσω μιας σκάλας από ένα στενό πέρασμα, ρίχνοντας κατά την είσοδό τους τούς *πελάνους* στους ιερούς όφεις που φύλαγαν το μαντείο. Πριν λάβουν την απάντησή τους οι πιστοί έπρεπε να προσφέρουν θυσία με κριάρι στους χθονίους θεούς στον αποκαλούμενο *βόθρον του Αγαμήδους* (Παυσανίας 9, 39,6). Έπειτα λούζονταν στην κοντινή πηγή Έρκυνα κι έπιναν νερό της Λήθης κι έπειτα της Μνημοσύνης, από τις δυο ομώνυμες πηγές που βρίσκονταν κοντά. Όσα έβλεπαν μετά οι πιστοί κι όσα άκουγαν τα κατέγραφαν σε μια πλάκα. Βλ. Παπαναγιώτου Κ., «Μαντείο Τροφωνίου», στο Χριστοπούλου Αλ. (επιμ), *Επετηρίς της Εταιρείας Βοιωτικών Μελετών*, τόμος Γ΄, τεύχος Β΄, Αθήνα 2000, σσ. 295-304.

[897] Lee, *Euripides Ion*, σ. 203.

από τις εκάστοτε προφητείες που δίνει ή επιτρέπει να κατανοήσουν οι ήρωες στην διάρκεια του δράματος.[898]

Α.2.4.4. *Φιλοκτήτης:* Ο Τρώας μάντης Έλενος

Ακολουθώντας την προσφιλή συνήθεια των τριών τραγικών να εμφανίζουν στα έργα τους ιερείς και μάντεις από πέραν των Αθηνών πολιτισμικά περιβάλλοντα (Δωδώνη, Δελφοί, Λειβαδιά, Θήβα) πέραν εκείνων -τυπικών και άτυπων- που είναι «ξένοι», προερχόμενοι εκτός Ελλαδικού χώρου, θα συναντήσουμε μια τέτοια περίπτωση και στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή. Πρόκειται για τον Τρώα μάντη Έλενο, η μαντεία του οποίου αξιοποιείται με κλιμακούμενο τρόπο ως προς την κατανόησή της από τους ήρωες. Η μαντεία του Έλενου παρουσιάζεται στο έργο μέσα από διαφορετικές εκδοχές σε μια ανιούσα διαδοχή αποκαλύψεων και πρόσκτησης της γνώσης.[899] Στον Πρόλογο έχουμε μια πρώτη αλλά σίγουρα ασαφή διατύπωση αυτής της μαντείας, στη συνέχεια ακολουθεί η μεταφορά της από τον Έμπορο και κατόπιν η γνωστοποίηση των λεπτομερειών της από τον Νεοπτόλεμο, καθώς ο ίδιος προσλαμβάνει και συνθέτει σταδιακά στο αληθινό της νόημα. Τέλος, οι διαδοχικές επαναλήψεις (και συμπληρώσεις-αποσαφηνίσεις) της μαντείας του Έλενου επιστεγάζονται στην Έξοδο από την προφητεία τού ως από μηχανής θεού Ηρακλή, η οποία έρχεται να ενισχύσει τόσο την ασάφεια των ορίων μεταξύ θεϊκής επιταγής και της προσωπικής ευθύνης, όσο και τη συνεχή αίσθηση αβεβαιότητας και έκπληξης, που διατρέχει δραματουργικά όλη την τραγωδία.

Η προφητεία του Έλενου γνωστοποιείται στον Νεοπτόλεμο μέσω του Εμπόρου (στ. 603-621), που έχει (προαναγγείλει ότι θα) στείλει ο Οδυσσεύς. Είναι ενδιαφέρον να συνδέσουμε την προέλευση αυτής της προφητείας με τη λογοτεχνική/μυθική καταγωγή του Έλενου. Στην *Ιλιάδα* του Ομήρου (Ε, στ. 707: *Οἰνοπίδην θ' Ἕλενον*) διαβάζουμε για τα θύματα του Έκτορα και του Άρη, ένας εκ των οποίων ήταν κι ο Έλενος, μάντης μαζί και πολεμιστής. Αργότερα, ο ίδιος ως μάντης δίνει σαφείς και χρήσιμες συμβουλές σε κρίσιμες στιγμές στον Έκτορα και στον Αινεία (Ζ, στ. 74: *Πριαμίδης Ἕλενος*

[898] Willetts F. R., «Action and Character in the *Ion* of Euripides» *The Journal of Hellenic Studies* 93 (1973), σσ. 201–209.

[899] Διάφοροι ωστόσο ερευνητές κατατάσσουν τον *Φιλοκτήτη* στο πρώτο αξιολογικά από τα έργα του Σοφοκλή ως προς τη σαφήνειά του μολονότι η δράση αναπτύσσεται παράδοξα, μέσω κλιμακούμενων χρησμών, σε πολλά σημεία με ασάφειες. Βλ.. Easterling P., «Philoctetes and Modern Criticism» *Illinois Classical Studies* 3 (1978), σσ. 27-39, σ. 27.

οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος) και αργότερα πάλι στον αδερφό του Έκτορα (Η, στ. 44-46: *Ἕλενος Πριάμοιο φίλος παῖς σύνθετο θυμῷ ... στῆ δὲ παρ' Ἕκτορ' ἰὼν καί μιν πρὸς μῦθον ἔειπεν*), ενώ αργότερα μαζί με τον αδερφό του Δηίφοβο οδηγεί το ένα τρίτο των Τρώων ενάντια στους Αχαιούς (Μ, στ. 94: *τῶν δὲ τρίτων Ἕλενος καὶ Δηΐφοβος θεοειδὴς*). Ο τρόπος με τον οποίο ο Οδυσσεύς ερμηνεύει την προφητεία δεν συμπεριλαμβάνεται στην *Ιλιάδα* αλλά μάλλον αναφερόταν στη *Μικρή Ιλιάδα* του Λέσχη, το έπος που περιείχε και την επιστροφή του Φιλοκτήτη στην Τροία.[900]

Σύμφωνα με την προφητεία, η πολιορκία της Τροίας θα λήξει υπέρ των Αχαιών μόνο εφόσον καταφέρουν και μεταφέρουν εκεί τον εγκαταλελειμμένο για δέκα έτη στη Λήμνο Φιλοκτήτη (στ. 612-613: *εἰ μὴ τόνδε πείσαντες λόγῳ / ἄγοιντο νήσου τῆσδ' ἐφ' ἧς ναίει τὰ νῦν*). Δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο πως ο Φιλοκτήτης τσιμπήθηκε από ένα φίδι στο ιερό της Χρύσης την ώρα που πραγματοποιούσε μια θυσία (στ. 267: *πληγέντ' ἐχίδνης ἀγρίῳ χαράγματι*).[901] Ο Φιλοκτήτης συνεπώς, δεν είναι ένοχος για κάποια δική του άνομη πράξη αλλά χρησιμοποιείται από τους θεούς ως μέρος του σχεδίου τους για τη χρονική εκπλήρωση (*πρὶν ὅδ' ἐξήκοι χρόνος*) ενός μεγαλύτερου σκοπού, που δεν είναι άλλος από την κατάληψη της Τροίας από τους Αχαιούς.[902] Ωστόσο, η προφητεία μιλούσε για κατάληψη της Τροίας το ίδιο καλοκαίρι, όπως θα διευκρινιστεί αργότερα (στ. 1340 - 1341: *τοῦ παρεστῶτος θέρους / Τροίαν ἁλῶναι πᾶσαν*), με την ταυτόχρονη άφιξη του Νεοπτόλεμου ο οποίος θα μοιραζόταν ασφαλώς και τη δόξα (στ. 1329-1342).

---

[900] Jebb C. R., *Sophocles: The Plays and Fragments. The Philoctetes*, Cambridge University Press, Cambridge 1890 σ. 102.

[901] Τα *Κύπρια έπη* αναφέρουν πως στο ταξίδι των Αχαιών στην Τροία υπήρξαν δυο ενδιάμεσες στάσεις, στη Λήμνο όπου τσιμπήθηκε από ένα φίδι ο Φιλοκτήτης ενόσω το στράτευμα είχε γιορτή, και στη Λήμνο όπου τον άφησαν λόγω της μυρωδιάς από το μολυσμένο του πόδι. Ενώ στην *Ιλιάδα* (Β, 716-725) ο Όμηρος αναφέρει την εγκατάλειψη του ήρωα στη Λήμνο, δεν αναφέρει τον τόπο όπου τσιμπήθηκε και το ίδιο το περιστατικό. Σύμφωνα με τον Πρόλογο του έργου *Φιλοκτήτης* (έχουν διασωθεί μόνο αποσπάσματα) του Ευριπίδη, ο Φιλοκτήτης τσιμπήθηκε από φίδι τη στιγμή που βρισκόταν στο ιερό της Χρύσης δείχνοντας στους Έλληνες έναν βωμό όπου θα τελούνταν η απαραίτητη για τη νίκη στην Τροία, θυσία. Ο Σοφοκλής αφού αναφέρει το τσίμπημα του ήρωα στο ιερό της Χρύσης (στ. 263-270), προσθέτει πως το φίδι ήταν ιερό και προστάτευε τον βωμό της θεάς (στ. 1326-1328). Τα *Σχόλια* της *Ιλιάδας* (Β, 722), αναφέρουν πως ο Φιλοκτήτης τσιμπήθηκε την ώρα που καθάριζε το ιερό της Χρύσης. Ωστόσο εδώ σημειώνεται η παρατήρηση πως το ιερό της Χρύσης βρίσκεται στο νησί της Λήμνου και το φίδι στάλθηκε από την Ήρα ως εκδίκηση προς τον Φιλοκτήτη επειδή ο ήρωας προσέφερε στο παρελθόν τη βοήθειά του στην αποτέφρωση του Ηρακλή. Ο Απολλόδωρος (Ε, 327), ακολουθώντας τα *Κύπρια έπη* συμφωνεί πως το φίδι εμφανίστηκε τη στιγμή που οι Έλληνες προσέφεραν θυσία στον Απόλλωνα. Μια άλλη εκδοχή θα συναντήσουμε στα *Σχόλια* του Λυκόφρονα (Σ, 911), σύμφωνα με τα οποία ο ήρωας τσιμπήθηκε στο νησί της Χρύσης την ώρα που καθάριζε το ιερό της Αθηνάς, ενώ το όνομα της Χρύσης ανήκει σε μια νύμφη που ερωτεύτηκε τον Φιλοκτήτη κι έστειλε τον φίδι ως τιμωρία να τον δαγκώσει επειδή την αρνήθηκε. Βλ. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, σσ. 589-590.

[902] Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Philoctetes*, σ. 42.

Ο Οδυσσεύς, πανούργος γαρ, διαισθάνεται πως ο Φιλοκτήτης δεν θα μεταπειστεί και γι' αυτό μηχανεύεται μια παραλλαγμένη εκδοχή ούτως ώστε ο ήρωας να οδηγηθεί στην Τροία, μη γνωρίζοντας πλήρως τα πραγματικά γεγονότα.[903] Γι' αυτό ήδη από τον Πρόλογο οι θεατές έχουν υπόψη τους το σχέδιο του Οδυσσέα (στ. 13-14: *μὴ καὶ μάθῃ μ' ἥκοντα κἀκχέω τὸ πᾶν / σόφισμα τῷ νιν αὐτίχ' αἱρήσειν δοκῶ*) που βασίζεται σε αυτήν ακριβώς την προφητεία για την πτώση της Τροίας με τη βοήθεια του τόξου του Ηρακλή, που βρίσκεται πια στην κατοχή του Φιλοκτήτη. Στην αποστολή στο νησί της Λήμνου για να πάρουν οι Αχαιοί, έστω και με δόλο, το τόξο και τα βέλη του Ηρακλή στέλνεται εκτός από τον Οδυσσέα και ο Νεοπτόλεμος.[904] Η μαντεία αυτή, αν και πρέπει να ήταν γνωστή και δεδομένη για το εξωτερικό ακροατήριο –καθώς, πέραν της κατά πολύ παλαιότερης *Μικρής Ιλιάδας*, ο χαμένος *Φιλοκτήτης* του Αισχύλου είχε προηγηθεί κατά τουλάχιστον πενήντα χρόνια και ο χαμένος επίσης *Φιλοκτήτης* του Ευριπίδη είχε διδαχθεί το 431 π.Χ.– δεν αναφέρεται πουθενά άμεσα και ρητά στον Πρόλογο, παρά το περιεχόμενό του μεταφέρεται έμμεσα και χωρίς καμία ονομαστική αναφορά στον Έλενο, αποκλειστικά από τον Οδυσσέα μόνο (πρβλ. στ. 68-69: *Εἰ γὰρ τὰ τοῦδε τόξα μὴ ληφθήσεται,οὐκ ἔστι πέρσαι σοι τὸ Δαρδάνου πέδον.* - στ. 112-115: ΝΕ. *Κέρδος δ' ἐμοὶ τί τοῦτον ἐς Τροίαν μολεῖν;* / ΟΔ. *Αἱρεῖ τὰ τόξα ταῦτα τὴν Τροίαν μόνα.* / ΝΕ. *Οὐκ ἆρ' ὁ πέρσων, ὡς ἐφάσκετ', εἶμ' ἐγώ;* / ΟΔ. *Οὔτ' ἂν σὺ κείνων χωρὶς οὔτ' ἐκεῖνα σοῦ.*).

Ο Οδυσσεύς κατευθύνει τις γνώσεις του Νεοπτόλεμου (στ. 50-55) κατά τρόπον ώστε να εξασφαλίσει τη σύμπραξή του στο σχέδιο που έχει κατά νου. Καθώς στον προλογικό διάλογο των δυο ηρώων ο Νεοπτόλεμος φαίνεται να αγνοεί παντελώς τη μαντεία του Έλενου, είναι καταρχάς άξιον απορίας –και δικαιολογείται προφανώς μόνο δραματουργική αδεία– πώς είναι δυνατόν κάτι τέτοιο να διαφεύγει της προσοχής ενός ήρωα που όλον αυτό τον καιρό ήταν παρών στα γεγονότα του Τρωικού πολέμου. Είναι πάλι χαρακτηριστικό το γεγονός πως ο Οδυσσεύς φαίνεται να προτάσσει τη μεταφορά των όπλων του Ηρακλή στο πεδίο της μάχης παρά του ίδιου του κατόχου τους, όπως χαρακτηριστικά παρατηρείται στους στ. 68-69 (*εἰ γὰρ τὰ τοῦδε τόξα μὴ ληφθήσεται, / οὐκ ἔστι πέρσαι σοι τὸ Δαρδάνου πέδον*), στ. 113 (*αἱρεῖ τὰ τόξα ταῦτα τὴν Τροίαν μόνα*) και

[903] *Στο ίδιο* σ. 103.

[904] Οι δυο παραπάνω στίχοι παραπέμπουν πιθανώς διακειμενικά στην ομότιτλη και ομοθεματική, χαμένη σήμερα, τραγωδία του Ευριπίδη, ο οποίος έφερνε επί σκηνής τον Οδυσσέα μεταμφιεσμένο από προκειμένου να μη γίνει αντιληπτός και να εξασφαλιστεί έτσι η επιτυχία του σχεδίου (*Στο ίδιο*, σ. 8).

στ. 115 (*οὔτ' ἂν σὺ κείνων χωρὶς οὔτ' ἐκεῖνα σοῦ*). Ο Οδυσσεύς ως σημαίνον πρόσωπο στην εκπλήρωση της προφητείας του Έλενου αντιλαμβάνεται εσφαλμένα την ανάγκη παρουσίας του Φιλοκτήτη είτε από υπερβολική αυτοπεποίθηση στον εαυτό του, πως μπορεί ο ίδιος να κερδίσει τη μάχη με τα όπλα του Ηρακλή δίχως την προϋπόθεση της συμμετοχής του κατόχου τους,[905] είτε από υπερβολική φιλοδοξία, πιστεύοντας ότι μπορεί να καρπωθεί όλη τη δόξα εάν αυτός κι όχι ο Φιλοκτήτης εμφανιστεί ως ο κύριος αίτιος της πτώσης της Τροίας.[906] Τα πιθανά κίνητρά του, ωστόσο, δεν εξαντλούνται μόνο στις παραπάνω υποθέσεις. Η ασάφεια αυτή του σκοπού που έχει κατά νου ο Οδυσσεύς ώθησε άλλους ερευνητές να ερμηνεύσουν διαφορετικά τα λόγια του στον διάλογο των δυο αντρών. Έτσι, έχει επίσης υποστηριχθεί πως ο λόγος γι' αυτή τη στάση του Οδυσσέα είναι κατεξοχήν ο φόβος της ήττας των Αχαιών, αναγνωρίζοντας την ανάγκη μεταφοράς του Φιλοκτήτη στην Τροία. Ο ήρωας ανησυχεί για την προοπτική της νίκης στο πεδίο της μάχης και κρίνει πως η μετάβαση του Φιλοκτήτη στην Τροία θα ενισχύσει σημαντικά της πιθανότητες επικράτησης των Ελλήνων.[907] Στη συνέχεια, ανεξάρτητα από το αρχικό σχέδιο της μεταφοράς των όπλων, προσανατολίζεται στην παράλληλη μεταφορά και του ίδιου του Φιλοκτήτη.[908] Σε εντελώς διαφορετική ερμηνευτική προοπτική, έχει επίσης υποστηριχθεί πως σκοπός του Οδυσσέα, με αυτή τη συγκεχυμένη αναφορά στα δεδομένα του χρησμού και με αυτή την απάλειψη της ανάγκης μεταφοράς του ίδιου του Φιλοκτήτη στην Τροία, είναι να αποσπάσει -προς το παρόν και για όσο διάστημα είναι δυνατόν- την προσοχή του Νεοπτόλεμου από το γεγονός ότι θα πρέπει να μοιραστεί τη μεγάλη δόξα της άλωσης της Τροίας με τον Φιλοκτήτη.[909]

Παρόλ' αυτά, σε κανένα σημείο του Προλόγου δεν υπάρχει κάποια αναφορά που να (υπο)δηλώνει την άγνοια του Νεοπτόλεμου για τη μεταφορά του Φιλοκτήτη στην Τροία. Στον στ. 112 ο Νεοπτόλεμος ρωτάει απλώς ποιο θα είναι το κέρδος του, αν κάνει ό,τι τον συμβουλεύει ο Οδυσσεύς (*κέρδος δ' ἐμοὶ τί τοῦτον ἐς Τροίαν μολεῖν;*). Η αναφορά του Νεοπτόλεμου στον Φιλοκτήτη και της παρουσίας του τελευταίου στην

[905] Bowra C. M., *Sophoclean Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1944, σ. 268.
[906] Knox M. W. B., *The Heroic Temper*: *Studies in Sophocles Tragedy* University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1964, σ. 126.
[907] Linforth I. M., *Philoctetes,* The Play and the Man», *CPCP – University of California Publications in Classical Philology* 15 (1956), σσ. 95-156, σ. 105.
[908] *Στο ίδιο*, σ. 116.
[909] Hinds A. E., «The Prophecy of Helenus in Sophocles' *Philoctetes*», *Classical Quarterly* 17 (1967) σσ. 169-180, σσ. 171-172.

Τροία, δεν αλλάζει το νόημα της ερώτησής του και αυτό επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι ο Νεοπτόλεμος αποδέχεται την απάντηση του Οδυσσέα (στ. 115: *οὔτ' ἂν σὺ κείνων χωρὶς οὔτ' ἐκεῖνα σοῦ*), παρόλο που ο τελευταίος αναφέρεται στα όπλα. Ως εκ τούτου, λοιπόν, μπορούμε να υποθέσουμε πως ο στ. 112 δηλώνει ότι ο Νεοτόλεμος γνωρίζει πράγματα για τον Φιλοκτήτη που δεν τα έχει μάθει στον Πρόλογο, αλλά τα ξέρει ήδη με την έναρξη του έργου.[910] Παράλληλα θα πρέπει να δεχτούμε πως «ο Σοφοκλής έχει δείξει μια ευρεία συνέπεια, αλλά είναι σαφές ότι απελευθερώνει, ως έχει, τμήματα της γνώσης του Νεοπτόλεμου όπως ταιριάζει στους σκοπούς του, και αυτό, γίνεται σε μια τακτική εξέλιξη, η οποία είναι σημαντική για το έργο, αλλά όχι, για τον Νεοπτόλεμο. Δεν μπορούμε να σκεφτούμε τη γνώση του Νεοπτόλεμου με καθαρά φυσιοκρατικούς όρους. Αν επιμείνουμε ότι ο Νεοπτόλεμος ξέρει στο Πρόλογο όσα αργότερα αποκαλύπτεται να γνωρίζει, μπορούμε να αναζητήσουμε γιατί δεν χρησιμοποιεί αυτή τη γνώση νωρίτερα και αυτό είναι λάθος».[911]

Η κλιμάκωση της γνώσης περί της μαντείας του Έλενου -αλλά και η κλιμάκωση της ασάφειας περί του ακριβούς περιεχομένου της- γίνεται περισσότερο αντιληπτή- στο πρώτο Επεισόδιο, όπου, σε αντίθεση με τα όσα ήξερε ο Νεοπτόλεμος στον Πρόλογο, τώρα, στον διάλογό του με τον Χορό, φαίνεται να είναι γνώστης της μαντείας (στ. 192-200: *θεῖα γάρ, εἴπερ κἀγώ τι φρονῶ, / καὶ τὰ παθήματα κεῖνα πρὸς αὐτὸν / τῆς ὠμόφρονος Χρύσης ἐπέβη, / καὶ νῦν ἃ πονεῖ δίχα κηδεμόνων, / οὐκ ἔσθ' ὡς οὐ θεῶν του μελέτη / τοῦ μὴ πρότερον τόνδ' ἐπὶ Τροίᾳ / τεῖναι τὰ θεῶν ἀμάχητα βέλη, / πρὶν ὅδ' ἑξῆκοι χρόνος, ᾧ λέγεται / χρῆναί σφ' ὑπὸ τῶνδε δαμῆναι*). Όλες αυτές οι πληροφορίες υπερβαίνουν κατά πολύ όσα ειπώθηκαν στον προλογικό διάλογο μεταξύ του Οδυσσέα και του Νεοπτόλεμου και, αναμφίβολα, αυτή η αλλαγή στο επίπεδο γνώσης του νέου είναι εντυπωσιακή.

Αργότερα στη συνέχεια του πρώτου Επεισοδίου ο Έμπορος γνωστοποιεί την (ακριβή;) προφητεία του Έλενου, προκειμένου να ενισχύσει τον Νεοπτόλεμο στην υλοποίηση του δόλιου σχεδίου του Οδυσσέα. Αναφέρει πως ο Οδυσσεύς σε μια νυχτερινή του εξόρμηση είχε συλλάβει τον Τρωαδίτη μάντη Έλενο ο οποίος προφήτεψε για την κατάληψη της Τροίας πως δεν θα πραγματοποιούνταν παρά μόνο με τη

[910] *Στο ίδιο*, σ. 176.
[911] *Στο ίδιο*, σ. 177.

συμμετοχή του Φιλοκτήτη (στ. 604-613: *μάντις ἦν τις εὐγενής, / Πριάμου μὲν υἱός, ὄνομα δ' ὠνομάζετο / Ἕλενος, ὃν οὗτος νυκτὸς ἐξελθὼν μόνος / ὁ πάντ' ἀκούων αἰσχρὰ καὶ λωβήτ' ἔπη / δόλοις Ὀδυσσεὺς εἷλε· δέσμιόν τ' ἄγων / ἔδειξ' Ἀχαιοῖς ἐς μέσον, θήραν καλήν·/ ὃς δὴ τά τ' ἄλλ' αὐτοῖσι πάντ' ἐθέσπισεν / καὶ τἀπὶ Τροίᾳ πέργαμ' ὡς οὐ μή ποτε / πέρσοιεν, εἰ μὴ τόνδε πείσαντες λόγῳ / ἄγοιντο νήσου τῆσδ' ἐφ' ἧς ναίει τὰ νῦν*). Τα ερωτήματα που προκαλεί αυτή η διήγηση είναι σαφώς περισσότερα από τις βεβαιότητες που προσφέρει. Ενώ αρχικά φαίνεται να λύνει το ερώτημα για το εάν μόνο τα όπλα ή και ο ίδιος ο Φιλοκτήτης απαιτούνται για την πολιορκία της Τροίας, η πλαστή ταυτότητα του ψευδο-εμπόρου θέτει εν αμφιβόλω την αξιοπιστία και της (πλαστής) ιστορίας του. Επιπρόσθετα, μένουν σε εκκρεμότητα τα ερωτήματα: ο Φιλοκτήτης θα μεταφερθεί στην Τροία με τη θέλησή του ή με εξαναγκασμό; Θα μεταφερθεί μεταπεισμένος *λόγῳ*, όπως αναφέρει -υποτίθεται- ο χρησμός (στ. 612) ή θα μεταφερθεί *πρὸς βίαν*, όπως θα προτιμούσε ο Νεοπτόλεμος, ή παραπλανημένος *δόλοισιν*, όπως επιχειρεί ο Οδυσσεύς (στ. 90-91);[912]

Χαρακτηριστικό είναι και το ερώτημα που απευθύνει ο Νεοπτόλεμος στον Έμπορο στους στ. 601-602 (*τίς ὁ πόθος αὐτοὺς ἵκετ', ἢ θεῶν βία / καὶ νέμεσις, οἵπερ ἔργ' ἀμύνουσιν κακά;*) καθώς τώρα η απόφαση της μετακίνησης του Φιλοκτήτη στην Τροία παρουσιάζεται ως οικονομία της δικαιοσύνης των θεών που τιμωρούν όσους «*ἀμύνουσιν κακά*». Όταν όμως αργότερα ο Φιλοκτήτης αντιληφθεί την πλεκτάνη που στήθηκε εις βάρος του, θα αναγνωρίσει αυτή τη μαντεία του Έλενου ως *κέντρον θεῖον* (στ. 1039) που ωθεί τους Ατρείδες να τον επισκεφτούν καιροσκοπικά, εναποθέτοντας όλες τις ελπίδες του στη δικαιοσύνη των θεών απέναντι σε «*ξύμπαντας αὐτούς*» που, όπως ειπώθηκε πριν, «*ἀμύνουσιν κακά*» (στ. 1040 – 1042: *ὦ πατρῴα γῆ θεοί τ' ἐπόψιοι, / τείσασθε τείσασθ' ἀλλὰ τῷ χρόνῳ ποτὲ / ξύμπαντας αὐτούς, εἴ τι κἄμ' οἰκτίρετε*). Η σκηνή του Εμπόρου, με τη γνωστοποίηση της (κατά προσέγγιση) προφητείας του Έλενου και τη -σίγουρα ψευδή- είδηση ότι οι Αχαιοί έρχονται για να πάρουν στην Τροία και τον Νεοπτόλεμο και τον Φιλοκτήτη επιτυγχάνει τον στόχο της, και ο Φιλοκτήτης ετοιμάζεται να αναχωρήσει με

[912] Είναι πολύ ενδιαφέρουσα μια παρατήρηση που κάνει η Easterling σχετικά με τον τρόπο που ένας τραγικός ήρωας επικοινωνεί με το κοινό του, αναφερόμενη στην περίπτωση του Φιλοκτήτη. Τα ερωτήματα που γεννά ο χρησμός κι η αξιοπιστία του είναι τόσα πολλά και τα οποία επαναλαμβάνει αναρωτώμενος ο ήρωας σε όλη τη διάρκεια του έργου (στ. 757, 895, 908, 974, 1393) (Easterling P.E, «Μορφολογία και παράσταση» στο Easterling P.E, *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 225-266, σ. 243).

τον Νεοπτόλεμο, δήθεν για να επιστρέψουν στην πατρίδα και να σωθούν από τους Αγαιούς. Πολύ αργότερα, στο Γ΄ Επεισόδιο, ο Νεοπτόλεμος θα υπαναχωρήσει από το δόλιο σχέδιο παραπλάνησης του Φιλοκτήτη, θα το αποκαλύψει στον Φιλοκτήτη και εκείνος θα αρνηθεί να τον ακολουθήσει στην Τροία. Με αυτό τον τρόπο ο Σοφοκλής θα αναδείξει την αμετακίνητη προσωπικότητα του Φιλοκτήτη που δεν θα πειστεί να συνεργαστεί ούτε από ανθρώπινα λόγια ούτε από θείες μαντείες παρά μόνο από την εμφάνιση του Ηρακλή που θα ακολουθήσει στο τέλος του έργου. Ο ήρωας αντιδρά στην εκούσια μεταφορά του στην Τροία, υπερτονίζοντας τα στοιχεία του ηρωικού του χαρακτήρα αλλά και το μέγεθος της προσβολής που δέχτηκε από τους εμφανιζόμενους τώρα ως φίλους του Ατρείδες.

Στο δεύτερο Στάσιμο ο Νεοπτόλεμος, που παρεμβάλλεται με εξαμέτρους στο άσμα του Χορού, αναγνωρίζει τη θεόθεν υπαγορευμένη παρουσία του Φιλοκτήτη στο πεδίο της μάχης (στ. 839-841: *ἀλλ᾽ ὅδε μὲν κλύει οὐδέν, ἐγὼ δ᾽ ὁρῶ οὔνεκα θήραν / τήνδ᾽ ἁλίως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες. / τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν*) αρνούμενος να κλέψει τα όπλα του την ώρα που κοιμάται. Λίγο αργότερα, στο τρίτο Επεισόδιο ο Νεοπτόλεμος φανερώνει την αλήθεια στον Φιλοκτήτη (πρβλ. στ. 915-916: *οὐδέν σε κρύψω· δεῖ γὰρ ἐς Τροίαν σε πλεῖν / πρὸς τοὺς Ἀχαιοὺς καὶ τὸν Ἀτρειδῶν στόλον* και 919-920: *σῶσαι κακοῦ μὲν πρῶτα τοῦδ᾽, ἔπειτα δὲ / ξὺν σοὶ τὰ Τροίας πεδία πορθῆσαι μολών*) και στην Έξοδο τού μεταφέρει αρκετά αναλυτικά το περιεχόμενο του χρησμού του Έλενου (στ. 1329-1341: *καὶ παῦλαν ἴσθι τῆσδε μή ποτ᾽ ἂν τυχεῖν / νόσου βαρείας, ἕως ἂν αὐτὸς ἥλιος / ταύτῃ μὲν αἴρῃ, τῇδε δ᾽ αὖ δύνῃ πάλιν, / πρὶν ἂν τὰ Τροίας πεδί᾽ ἑκὼν αὐτὸς μόλῃς, / καὶ τοῖν παρ᾽ ἡμῖν ἐντυχὼν Ἀσκληπίδαιν / νόσου μαλαχθῇς τῆσδε, καὶ τὰ πέργαμα / ξὺν τοῖσδε τόξοις ξύν τ᾽ ἐμοὶ πέρσας φανῇς. / ὡς δ᾽ οἶδα ταῦτα τῇδ᾽ ἔχοντ᾽ ἐγὼ φράσω ./ ἀνὴρ γὰρ ἡμῖν ἔστιν ἐκ Τροίας ἁλούς, / Ἕλενος ἀριστόμαντις, ὃς λέγει σαφῶς / ὡς δεῖ γενέσθαι ταῦτα· καὶ πρὸς τοῖσδ᾽ ἔτι, / ὡς ἔστ᾽ ἀνάγκη τοῦ παρεστῶτος θέρους / Τροίαν ἁλῶναι πᾶσαν*. Η αναφορά του στ. 1333 *τοῖν παρ᾽ ἡμῖν ἐντυχὼν Ἀσκληπίδαιν* σχετίζεται με τους πολεμιστές από την Τρίκκη, την Ιθώμη και την Οιχαλία αλλά και -κυρίως εδώ- με τους θρυλικούς θεραπευτές Ποδαλείριο και Μαχάωνα,[913] τους

[913] Στην κυρίαρχη μορφή του θρύλου ως θεραπευτής αναγνωριζόταν ο Μαχάων. Ωστόσο στην μεταομηρική ποίηση ο Μαχάων θεωρούνταν ως ο εκπρόσωπος της χειρουργικής ενώ ο αδελφός του ως ο εκπρόσωπος της ιατρικής. Βλ. Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Philoctetes*, σ. 205.

γιους του Ασκληπιού, ο οποίος, σύμφωνα με τον από μηχανής Ηρακλή, θα θεραπεύσει τον Φιλοκτήτη στην Τροία από την πληγή του.[914]

Μία μικρή παρένθεση εδώ, αναφορικά με τη σύνδεση του Ασκληπιού και του Φιλοκτήτη: Όταν ο Φιλοκτήτης, πλησιάζοντας πολύ κοντά στον βωμό της θυσίας, στη Χρύση, σε ιερό τόπο, τον δάγκωσε το φίδι που του προκάλεσε τη δεκαετή ταλαιπωρία μακριά από την Τροία. Η λύτρωση του ήρωα πάλι (*νόσου μαλαχθῆς*) θα έρθει από τους γιους του θεού Ασκληπιού, σύμφωνα με τον Νεοπτόλεμο, είτε, σύμφωνα με τον από μηχανής Ηρακλή, από τον ίδιο τον Ασκληπιό, σύμβολο του οποίου ήταν ένα φίδι. Έχει μάλιστα ενδιαφέρον να θυμηθούμε την παραπομπή στην παρασκευή από τον Μαχάωνα μιας θεραπευτικής σκόνης από το ορυκτό *οφηῖτης* (σερπεντίνης λίθος) που σχετιζόταν με τη λατρεία των φιδιών και τη θεραπεία από το δάγκωμά τους (*Λιθικά* του Ορφέα 340-342: *μάνθανε καί δολιχών ὄφεων μή δειδέμεν ιούς. Τρίψαι γάρ λεπτήν ὀφιήτιδα κέκλεο πέτρην*).

Η λύτρωση του ήρωα συνδέεται τώρα άμεσα με την κατάληψη της Τροίας. Εκεί μάλιστα δεν θα βρει μόνο τη θεραπεία αλλά και τη δόξα που του αρμόζει. Με το *νόσου μαλαχθῆς* δεν εννοείται μια απλή ανακούφιση από τους πόνους αλλά μια πλήρης θεραπεία, η οποία, σύμφωνα με τον Σοφοκλή θα προηγηθεί της νίκης που θα

---

[914] Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ μια πρόσθετη «ενδεχομένως υπερ-ερμηνευτική», ανάγνωση που κάνει η Διαμαντάκου σχετικά με την (εξελικτική) σχέση μεταξύ των μυθικών ηρώων Ασκληπιού και Ηρακλή, απόγονος των οποίων προβλήθηκε να είναι ο Ιπποκράτης. Στον *Φιλοκτήτη* λοιπόν, «*ο θεοποιημένος πλέον Ηρακλής (στ. 1414: οὐρανίας ἕδρας προλιπών), ορίζει από το θεολογείο τη θαυματουργό αποστολή του θεοποιημένου επίσης Ασκληπιού στον Ίλιον. Η αποστολή αυτή –και γενικότερα η στενή κατ' επανάληψιν συσχέτιση του Ασκληπιού με το δωρικό ήρωα και όχι με τον αττικό ήρωα Θησέα, τον οποίο πολύ συνήθιζαν να χρησιμοποιούν και να προβάλλουν, ως φορέα πολιτισμού και ηθικής οι τραγικοί ποιητές στο β΄ μισό του 5ου αιώνα (πρβλ. Ικέτιδες και Ηρακλής Μαινόμενος Ευριπίδη, Οιδίπους επί Κολωνώ Σοφοκλή) υποκρύπτει ενδεχομένως μια –περισσότερο ή λιγότερο συνειδητή ή υποσυνείδητη από μέρους του τραγικού ποιητή, περισσότερο ή λιγότερο έκδηλη ή ανεπίδοτη για το κοινό της εποχής– παραπομπή στη δωρική καταγωγή του θεμελιωτή της επιστημονικής ιατρικής Ιπποκράτη, από την Κω, μέλος της δωρικής εξάπολης, όπου οι Δωριείς (Ηρακλείδαι) κάνουν την εμφάνισή τους πριν ακόμη τον Τρωικό Πόλεμο, κληροδοτώντας στο νησί τη διάλεκτό τους. Η συσχέτιση ανάμεσα στον Ασκληπιό, τον Ηρακλή και τον Ιπποκράτη θα ενισχυθεί μάλιστα από τις διαφορετικές –συχνά ευφάνταστες και θρυλικές– μαρτυρίες των βιογράφων του Ιπποκράτη, που επιμένουν στην καταγωγή του όχι μόνον από τον Ασκληπιό αλλά και από τον ίδιο τον Ηρακλή: Ο Ασκληπιάδης Ιπποκράτης ήταν επίσης Ηρακλείδης, «διότι ο Ασκληπιός πρέπει να είχε αποκτήσει τους δυο γιους του, τον Ποδαλείριο και τον Μαχάωνα, από την Ηπιόνη, κόρη του Ηρακλή», εξ ου και το όνομα του πατέρα του Ιπποκράτη, Ηρακλείδης, «όνομα που δηλώνει ετυμολογικά απόγονος του Ηρακλή». Θα μπορούσαμε, έτσι, να πούμε ότι στον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή, η θεραπευτική αισιοδοξία και ταυτόχρονα, ενδεχομένως, ο ιατρικός συγκρητισμός κορυφώνονται, με την επιμελώς και κλινικώς –κατά τον ιπποκρατικό, θα λέγαμε, ορθολογικό τρόπο– περιγραφείσα σωματική «νόσο» του Φιλοκτήτη να μέλλεται με βεβαιότητα να θεραπευτεί, χάρη στην άμεση παρέμβαση του Ηρακλή και τη μακροπρόθεσμη ευεργετική επίδραση του Ασκληπιού, των δύο θαυμαστών και θρυλικών προγόνων του Ιπποκράτη*». (Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, σσ. 69-71).

ακολουθήσει στο πεδίο της μάχης.[915] Η κατάληψη της Τροίας, σύμφωνα με την προφητεία, πρέπει να γίνει *παρεστῶτος θέρους*[916] και όντως η παράδοση θέλει την πτώση της στα τέλη Μαΐου.[917]

Στο τέλος του έργου ο Σοφοκλής, με έναν δραματουργικά ιδιοφυή τρόπο, καταφέρνει να επικυρώσει την προφητεία του Τρώα Έλενου μέσω της «προφητικής» εξαγγελίας του Έλληνα - Δωριέα Ηρακλή. Πιο συγκεκριμένα, ο Ηρακλής εμφανίζεται ως από μηχανής θεός στον στ. 1409, πιθανώς από τη στέγη της σκηνής, ζητώντας από τον Φιλοκτήτη τη συνέργειά του για την επίτευξη του σχεδίου.[918] Οι απαγγελλόμενοι ανάπαιστοι δίνουν στον Ηρακλή χρόνο να πάρει τη θέση του και στο Φιλοκτήτη και στο Νεοπτόλεμο χρόνο να γυρίσουν και να τον ακούσουν.[919] Παράλληλα απευθύνεται και στον Νεοπτόλεμο ξεκαθαρίζοντάς του πως η Τροία δεν θα κυριευτεί δίχως και τη δική του συμμετοχή. Η σχέση του Ηρακλή με το τόξο του Φιλοκτήτη δικαιολογεί την εμφάνιση του θεού στο τέλος του έργου αφού σε όλη την προηγούμενη διάρκειά του τα όπλα του Φιλοκτήτη ήταν ένα από τα βασικά ζητούμενα, πέραν της δικής του φυσικής παρουσίας για την κατάληψη της Τροίας.[920]

Εδώ ο Ηρακλής επαναφέρει την ιστορία στην επική της έκβαση. Ο Ηρακλής, του οποίου η ειδική σχέση με τον Φιλοκτήτη έχει επανειλημμένως αναφερθεί σ' όλο το έργο, είναι προφανώς το μόνο πρόσωπο, που θα μπορούσε να πείσει τον Φιλοκτήτη. Δεν υπάρχει λόγος να υποθέσουμε ότι ο Σοφοκλής το είδε έτσι, αλλά η πραγματικότητα κάνει την εμφάνιση του Ηρακλή ψυχολογικά αποδεκτή, ακριβώς όπως είναι ψυχολογικά αποδεκτή η εμφάνιση της Αθηνάς στον Αχιλλέα στην *Ιλιάδα,* Α στ. 194 κ.εξ., την οποία μπορεί να είχε στο μυαλό του ο Σοφοκλής.[921]

---

[915] Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Philoctetes*, σ. 207.

[916] Θα μπορούσαμε να συνδέσουμε την ημερομηνία αυτή ως εκπλήρωση της προφητείας για την πτώση της Τροίας με τον θεό της μαντικής, τον Απόλλωνα, ο οποίος τιμόταν στην αρχαία Αθήνα την ίδια εποχή (τέλη Μαΐου) στα Θαργήλια (16 Μαΐου - 15 Ιουνίου), την γενέθλια γιορτή του (Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 254).

[917] Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Philoctetes*, σ. 207.

[918] Η μόνη άλλη θεϊκή εμφάνιση που διασώζεται σε έργα του Σοφοκλή είναι η Αθηνά στην αρχή του *Αίαντα*. Έχουμε λίγες μαρτυρίες για τη χρήση του «από μηχανής θεού» από τον Σοφοκλή.

[919] Webster T.B.L., Σοφοκλέους *Φιλοκτήτης*, μτφ. Ν. Π. Μπεζαντάκος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992, σ. 198.

[920] Kirkwood G.M., «Persuasion and Allusion in Sophocles*' Philoctetes*», *Hermes* 122, (1994), σσ. 425-436, σ. 427.

[921] Webster T.B.L., Σοφοκλέους *Φιλοκτήτης*, μτφ. Ν. Π. Μπεζαντάκος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992, σ. 198.

Στον λόγο του επισημαίνει πως όσα αναφέρει δεν είναι δικές του σκέψεις αλλά αποφάσεις του ίδιου του Δία (στ. 1415: *τὰ Διός τε φράσων βουλεύματά σοι*). Ο χρησμός του ξεκινά από τον στ. 1421 όπου αναφέρεται πως ο Φιλοκτήτης, φεύγοντας από τα τωρινά του βάσανα, θα δοξαστεί. Αμέσως μετά και ως τον στ. 1432 αναφέρει τον χρησμό για την πτώση της Τροίας με τη συμμετοχή του Φιλοκτήτη και τη βοήθεια του τόξου του (στ. 1422-1432: *καὶ σοί, σάφ' ἴσθι, τοῦτ' ὀφείλεται παθεῖν, / ἐκ τῶν πόνων τῶνδ' εὐκλεᾶ θέσθαι βίον. / ἐλθὼν δὲ σὺν τῷδ' ἀνδρὶ πρὸς τὸ Τρωικὸν / πόλισμα πρῶτον μὲν νόσου παύσῃ λυγρᾶς, / ἀρετῇ τε πρῶτος ἐκκριθεὶς στρατεύματος, / Πάριν μέν, ὃς τῶνδ' αἴτιος κακῶν ἔφυ, / τόξοισι τοῖς ἐμοῖσι νοσφιεῖς βίου, / πέρσεις τε Τροίαν, σκῦλά τ' ἐς μέλαθρα σὰ/ πέμψεις, ἀριστεῖ' ἐκλαβὼν στρατεύματος, / Ποίαντι πατρὶ πρὸς πάτρας Οἴτης πλάκα. / ἃ δ' ἂν λάβῃς σὺ σκῦλα τοῦδε τοῦ στρατοῦ, / τόξων ἐμῶν μνημεῖα πρὸς πυρὰν ἐμὴν / κόμιζε*). Θα ακολουθήσει τους συνοδούς στη Τροία κι αφού πρώτα θεραπευτεί, στη συνέχεια θα κριθεί πρώτος στην ανδρεία και θα σκοτώσει με το τόξο του τον Πάρη που ήταν η αιτία του πολέμου. Αφού λοιπόν κυριεύσει την Τροία, θα στείλει τα λάφυρα που θα κερδίσει στην Οίτη, στα πατρικά του μέρη. Όσα λάφυρα του προσφέρει ξεχωριστά ο στρατός, θα τα προσφέρει ως αφιερώματα στον τόπο της πυράς του. Ο Σοφοκλής εν προκειμένω αναφέρει τα *σκῦλα*, εννοώντας τα *ἀριστεῖα* απευθυνόμενος σε ένα κοινό που ήταν εξοικειωμένο με το σύνηθες κατά την αρχαιότητα έθιμο της αφιέρωσης μέρους των λαφύρων στους θεούς.[922]

Διάφοροι μελετητές υπογραμμίζουν την πιθανή σύνδεση του τόξου του Φιλοκτήτη με τα Ελευσίνια μυστήρια. Το κοινό του Σοφοκλή πρέπει να είχε υπόψη του μια τέτοια σύνδεση των μυημένων στα μυστήρια.[923] Το τόξο που παρακολουθήσαμε νωρίτερα (στ. 654) να έχει μαζί του ο Φιλοκτήτης, είναι το δώρο του Ηρακλή πριν πεθάνει. Ο ίδιος το έλαβε από τον Απόλλωνα, ενώ τα βέλη του είναι βουτηγμένα στο δηλητήριο της Ύδρας. Άλλωστε ο Φιλοκτήτης με την κληρονομιά του τόξου του Ηρακλή στην Οίτη κληρονομεί αναμφίβολα μαζί και όλα τα βάσανα του προκατόχου του.[924] Η θεοποίηση των όπλων είναι μια εύλογη εικόνα σε ένα έργο που αφορά έναν πόλεμο και σε ένα ακροατήριο που βρίσκεται ακόμη στη δίνη του Πελοποννησιακού πολέμου.

[922] Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Philoctetes*, σ. 220.
[923] Lada-Richards I., «Neoptolemus and the Bow: Ritual and the Theatrical Vision in Sophocles' *Philoctetes*», *The Journal of Hellenic Studies* 117 (1997), σσ. 144-197, σ. 180.
[924] Kirkwood, «Persuasion and Allusion in Sophocles' *Philoctetes*», σ. 426.

Ο Ηρακλής κατόπιν απευθύνεται στον Νεοπτόλεμο λέγοντας του ότι είναι απαραίτητη η συνεργασία του με τον Φιλοκτήτη προκειμένου να κυριευτεί η Τροία, παρομοιάζοντας τους δυο άντρες με λιοντάρια που φυλάει το ένα το άλλο (στ. 1434 - 1437: *οὔτε γὰρ σὺ τοῦδ' ἄτερ σθένεις / ἑλεῖν τὸ Τροίας πεδίον οὔθ' οὗτος σέθεν. / ἀλλ' ὡς λέοντε συννόμω φυλάσσετον / οὗτος σὲ καὶ σὺ τόνδ'*). Υπόσχεται στη συνέχεια πως θα στείλει τον Ασκληπιό για να τον απαλλάξει από την αρρώστια του αφού είναι αναγκαίο η Τροία να πέσει για δεύτερη φορά με τα δικά του τόξα (στ. 1437 - 1440: *ἐγὼ δ' Ἀσκληπιὸν / παυστῆρα πέμψω σῆς νόσου πρὸς Ἴλιον. / τὸ δεύτερον γὰρ τοῖς ἐμοῖς αὐτὴν χρεὼν/ τόξοις ἁλῶναι*).[925] Μολονότι, όπως είδαμε και στο προηγούμενο μέρος, ο Ασκληπιός είναι γνωστός ως ο θνητός γιατρός που κατάγεται από τη δυτική Θεσσαλία και οι δυο του γιοι, Ποδαλείριος και Μαχάωνας, έχουν πάει στην Τροία, εδώ ο Σοφοκλής, τον εμφανίζει ως θεό που πρόκειται, μέσω του Ηρακλή, να σταλεί από τον ουρανό. Ενώ νωρίτερα (στ. 1333) είχαμε αναφερθεί στην τοποθέτηση του Νεοπτόλεμου για τον Ασκληπιό, αυτή θα μπορούσε να δικαιολογηθεί ως μια ερμηνεία του ήρωα για τον χρησμό του Έλενου και τη θεραπεία του Φιλοκτήτη. Εν προκειμένω πρέπει να θυμηθούμε πως η παράδοση συνέδεε τον Σοφοκλή με τη λατρεία του Ασκληπιού για τον οποίο ο ποιητής ως ιερέας είχε συνθέσει έναν παιάνα ενώ και ο μύθος της εποχής έλεγε πως ο θεός είχε επισκεφτεί την εστία του ποιητή.[926] Η καταληκτήρια αυτή προβολή του - σχετικά νεόκοπου τότε- θεραπευτή θεού Ασκληπιού και η αναχρονιστική αναγωγή του σε ήδη κατά την αρχαϊκή εποχή συσχετίζεται πιθανότατα με την αυξανόμενη σπουδαιότητα της λατρείας του Ασκληπιού στα τέλη του 5ου αιώνα, όπως επίσης και με τη ζωή του ίδιου του Σοφοκλή, ο οποίος συμμετείχε δραστικά στην εισαγωγή της λατρείας του θεραπευτή θεού από την Επίδαυρο στην Αθήνα περί το 420 π.Χ.[927]

Η δεύτερη κατάληψη της Τροίας (στ. 1339) που αναφέρει ο Ηρακλής είναι αυτή που πρόκειται να πραγματοποιηθεί με τη συνδρομή του Φιλοκτήτη ενώ η πρώτη

[925] Θα πρέπει να σημειώσουμε την παρατήρηση πως τα λόγια του Ηρακλή σε αυτό το σημείο είναι πολύ πιθανόν να έχουν επηρεαστεί από μια άλλη τραγωδία του Σοφοκλή με τον τίτλο «*Φιλοκτήτης ο εν Τροία*» της οποίας έχουν διασωθεί μόνο κάποια σπαράγματα (TrGF, 697-703). Για να δεχτούμε αυτή την υπόθεση θα πρέπει η συγκεκριμένη τραγωδία να είχε προηγηθεί του *Φιλοκτήτη* (Pearson A.C. *The Fragments of Sophocles*, Cambridge University Press, Cambridge 1917, σσ. 307-311).

[926] Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Philoctetes*, σ. 221.

[927] Διαμαντάκου-Αγάθου Κ., «Αναπαραστάσεις της νόσου και της ίασης στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 102 (Μάρτιος 2007), σσ. 64-72, σ. 67.

εννοείται πως ήταν ο πόλεμος με τον Λαομέδοντα, που μετά την πτώση της Τροίας, ο θεός έδωσε την κόρη του βασιλιά, Ησιόνη, στον Τελαμώνα.

Ολοκληρώνοντας τον λόγο του ο Ηρακλής ζητά να επιδείξουν ευσέβεια προς τους θεούς ακόμη κι όταν κυριεύουν την Τροία (στ. 1441: *ὅταν πορθῆτε γαῖαν, εὐσεβεῖν τὰ πρὸς θεούς*). Ο Σοφοκλής υπαινίσσεται την στάση του Νεοπτόλεμου μετά την πτώση της Τροίας, όταν σκότωσε τον Πρίαμο, ο οποίος είχε καταφύγει ως ικέτης στον βωμό του *ἐρκείου Διός*. Ο Νεοπτόλεμος, για να εξιλεωθεί για αυτή του την πράξη, θα κατέφευγε στη συνέχεια στους Δελφούς, όπου όμως και δολοφονήθηκε. Από εκεί προήλθε η έκφραση *Νεοπτολέμειος τίσις*[928] προκειμένου να δηλωθεί πως ο καθένας, ως ανταπόδοση, παθαίνει αυτό ακριβώς που έκανε. Πρόσθετη εκδήλωση *δυσσεβείας* των Αχαιών υπήρξε ο βιασμός της Κασσάνδρας από τον Αίαντα Οϊλέα στον ναό της Αθηνάς στην Τροία (*Τρωάδες* στ. 70: *ἡνίκ' Αἴας εἷλκε Κασάνδραν βίᾳ*)[929] (βλ. Α.1.2.2).

Ενδιαφέρον θα είχε εάν στους τελευταίους στίχους της ομιλίας του Ηρακλή (στ. 1442-1444: *ὡς τἄλλα πάντα δεύτερ' ἡγεῖται πατὴρ / Ζεύς. οὐ γὰρ ηὐσέβεια συνθνῄσκει βροτοῖς· / κἂν ζῶσι κἂν θάνωσιν, οὐκ ἀπόλλυται*) ανιχνεύαμε μια επιπρόσθετη προφητεία του ήρωα, καθώς ως θεός ήδη προλέγει το μέλλον των ηρώων και ιδίως του Νεοπτόλεμου. Αμέσως δηλαδή μετά την πτώση της Τροίας, ο Νεοπτόλεμος θα αναδειχθεί ήρωας. Στη συνέχεια θα φονεύσει τον ικέτη Πρίαμο και θα ακολουθήσει ο ατιμωτικός του θάνατος στους Δελφούς,[930] δείχνοντας εν προκειμένω την αντίθετη ακριβώς στάση έναντι του ικέτη Πριάμου από αυτή που τήρησε ο πατέρας του στο παρελθόν. Η σύνδεση είναι προφανής. Ο Νεοπτόλεμος, γιος του Αχιλλέα σκοτώνει τον βασιλιά με τον οποίο ο πατέρας του είχε συνάψει φιλικές σχέσεις παραδίδοντας του το πτώμα του γιου του, Έκτορα, εις ανάμνηση του χαμού του φίλου του Πατρόκλου. Ο Αχιλλεύς τίμησε την ικεσία του Πριάμου, ο γιος του την πρόσβαλε. Συγκρινόμενος με τον Ηρακλή ο Νεοπτόλεμος θα δοκιμάσει την εύνοια του Δία πρόσκαιρα μεν όσο ζει αλλά πιθανότατα και στη μετά θάνατον ζωή όπου ο πατέρας των θεών θα εκτιμήσει την ευσέβειά του. Ο Ηρακλής είχε κι αυτός έναν φρικτό θάνατο, αν και ήρωας, αλλά ο Δίας

[928] (Παυσανίας, *Ελλάδος περιήγησις* 4, 17, 4: *περιῆλθε μέντοι καὶ αὐτοὺς Λακεδαιμονίους ἀνὰ χρόνον ἡ Νεοπτολέμειος καλουμένη τίσις. Νεοπτολέμῳ γὰρ τῷ Ἀχιλλέως, ἀποκτείναντι Πρίαμον ἐπὶ τῇ ἐσχάρᾳ τοῦ Ἑρκείου, συνέπεσε καὶ αὐτὸν ἐν Δελφοῖς πρὸς τῷ βωμῷ τοῦ Ἀπόλλωνος ἀποσφαγῆναι: καὶ ἀπὸ τούτου τὸ παθεῖν ὁποῖόν τις καὶ ἔδρασε Νεοπτολέμειον τίσιν ὀνομάζουσι*).

[929] Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Philoctetes*, σ. 221.

[930] (Παυσανίας *Ελλάδος Περιήγησις* 10, 24, 4: *θεάσαιο δ' ἂν ἐνταῦθα καὶ ἑστίαν, ἐφ' ᾗ Νεοπτόλεμον τὸν Ἀχιλλέως ὁ ἱερεὺς ἀπέκτεινε τοῦ Ἀπόλλωνος*).

αντάμειψε την ευσέβειά του ανεβάζοντάς τον στον Όλυμπο. Ο Νεοπτόλεμος, ενδέχεται να έχει μια παρόμοια αντιμετώπιση από τον Δία που μετά θάνατον θα τιμήσει την ευσέβεια του Νεοπτόλεμου και την υπακοή του για τη σύμπραξή του στην επιχείρηση κατά της Τροίας, πέρα από την δυσσεβή πράξη της δολοφονίας του Πριάμου. Ωστόσο διάφοροι ερευνητές υποστηρίζουν πως η αναφορά του Ηρακλή είναι απλώς μια υπενθύμιση της άποψης που ο Δίας έχει για την ευσέβεια και την αρετή, σύμφωνα με την οποία οι άνθρωποι μπορεί να πεθαίνουν ως υλικές οντότητες αλλά η αρετή και η ευσέβεια τους είναι στοιχεία της προσωπικότητάς τους που μένουν αθάνατα.[931]

Το έργο τελειώνει ουσιαστικά στο σημείο που ο Νεοπτόλεμος και ο Φιλοκτήτης αποφασίζουν να επιστρέψουν στην Ελλάδα. Εδώ διαβλέπουμε μια αξιόλογη αντιμετώπιση του μύθου από τον Σοφοκλή. Ο ποιητής ακολουθεί μεν πιστά την μυθική παράδοση για την πτώση της Τροίας, ωστόσο αποτυπώνει με χαρακτηριστική ευκρίνεια τη δική του θεώρηση για τον ψυχισμό των ηρώων του. Ο ποιητής δεν απομακρύνεται από το μυθικό υλικό της παρουσίας του Φιλοκτήτη στην Τροία και της κρίσιμης συνεισφοράς του στην πτώση της πόλης, με το τόξο του. Γι' αυτό και τον Φιλοκτήτη αλλά και τον Νεοπτόλεμο τους σταματά στον δρόμο τους προς το πλοίο ο Ηρακλής, ο οποίος με την εμφάνισή του τελειώνει την κραταιά αντίσταση του Φιλοκτήτη, οδηγώντας τις εξελίξεις στον προκαθορισμένο δρόμο. Η παρουσία του θεοποιημένου Ηρακλή είναι αντίστοιχη με τη συμβολή των «από μηχανής θεών» που κάνει ο Ευριπίδης στα δικά του έργα (πχ. οι Διόσκουροι στην *Ελένη* και στην *Ηλέκτρα* ή η Αθηνά στις *Ικέτιδες* και στον *Ίωνα*), μολονότι ο ίδιος έχει πιο ουσιαστική σχέση με το σύνολο στο οποίο απευθύνεται από ότι οι «από μηχανής θεοί» των Ευριπίδειων έργων. Είναι χαρακτηριστικό της αντιμετώπισης του Ηρακλή από τον Σοφοκλή πως ο δραματουργός στέκεται εμφανώς στην πειθώ του Ηρακλή προς τον Φιλοκτήτη, όχι με το κύρος μιας θεϊκής επιταγής αλλά με την ανάμνηση της στενής τους σχέσης και της βοήθειας που κάποτε του πρόσφερε ο Φιλοκτήτης στην εποχή των δικών του μεγάλων βασάνων στην Οίτη. Στην προτροπή μάλιστα του Ηρακλή για θεοσέβεια μιλά πιθανότατα ο ίδιος ο Σοφοκλής, που διατήρησε την ευλαβική του πίστη κι έμεινε ο ίδιος σε όλη του τη ζωή.[932]

[931] Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments. The Philoctetes,* σ. 222.
[932] Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, σ. 417.

Ο Σοφοκλής χειρίζεται με ιδιαίτερη ευρηματικότητα τον χρησμό του Έλενου στην τραγωδία του, καθώς γνωστοποιεί το περιεχόμενό του μέσω της ανακοίνωσης τού «εμπόρου» (στ. 604-613), τη στιγμή μάλιστα που η δράση έχει ήδη προχωρήσει. Ο ποιητής οδηγείται στην συνεργασία του Φιλοκτήτη, αξιοποιώντας τον δόλο του Οδυσσέα. Ο Φιλοκτήτης εξαναγκάζεται να συνεργαστεί παρασυρόμενος ουσιαστικά όχι από το πνεύμα του χρησμού και τη θεϊκή βούληση αλλά από τα ψεύδη του Οδυσσέα. Μέχρι τέλους η μαντεία του Έλενου καλύπτεται από κάποια ασάφεια προκειμένου να αποδοθεί τόσο ο δισταγμός του Φιλοκτήτη να πάει στην Τροία με τον Νεοπτόλεμο αλλά και η οργισμένη πικρία του για τον Οδυσσέα.[933] Ο κλιμακούμενος βαθμός πρόσληψης της γνώσης του χρησμού από τον Νεοπτόλεμο εξυπηρετεί τέλος την πρόθεση του ποιητή να καταστήσει στο περιεχόμενο του χρησμού σαφές για το κοινό του, όχι άμεσα αλλά μέσω μιας σταδιακής διαδικασίας συνειδητοποίησης.[934]

Α.2.4.5. *Ανδρομάχη:* Οι αναφορές στις προφητείες της Κασσάνδρας

Στο πρώτο Μέρος (βλ. Α.1.2) έγινε εκτενής αναφορά στη μορφή της μάντισσας Κασσάνδρας ως επανερχόμενου (δις) δραματικού προσώπου στη σωζόμενη δραματογραφία. Το παρόν υποκεφάλαιο θα παρακολουθήσει μια συμπληρωματική δραματική αναπαράσταση της Τρωαδίτισσας προφήτιδας, στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη, όπου η Κασσάνδρα δεν εμφανίζεται μεν ως δραματικό πρόσωπο με σκηνική δράση αλλά έχει αρκετά σημαντικό αφηγηματικό εκτόπισμα, διά στόματος του Χορού, ο οποίος μάς πληροφορεί για τις ιδιαίτερης σπουδαιότητας προφητείες της.

Στο πρώτο Στάσιμο ο Χορός κάνει αναφορά στην έναρξη των συμφορών για την πόλη της Τροίας και στέκεται στην παρουσία της Κασσάνδρας η οποία, δίπλα στη μαντική δάφνη προέτρεπε να σκοτώσουν τον -αδελφό της, θυμόμαστε- Πάρη καθώς θα ήταν πηγή συμφοράς για την πόλη (στ. 296-298: *ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίῳ δάφνᾳ / βόασε Κασσάνδρα κτανεῖν / μεγάλαν Πριάμου πόλεως λώβαν*).[935] Αναφέρεται μάλιστα πως η

[933] Kitto, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, σ. 410.

[934] Burian P., «Διασκευές της τραγωδίας για τη θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη: από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα», στο Easteling P.E, *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 343-428, σ. 418.

[935] Το γεγονός πως η Εκάβη προτιμά να μη θανατώσει το παιδί της σύμφωνα με τον χρησμό του Απόλλωνα αλλά να το παραδώσει σε βοσκούς στην Ίδη, φανερώνει τη σαφή υπεροχή των δεσμών αίματος έναντι αυτών της διατήρησης της γενιάς. Το προσωπικό δηλαδή όφελος νικά το συλλογικό (Kovacs D., Euripides. *Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba,* Harvard University Press, Cambridge 1995, σ.

Κασσάνδρα ικέτευε τον καθένα, ακόμη και προεστό, να σκοτώσουν το βρέφος (στ. 299-300: *τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἐλίσσετο / δαμογερόντων βρέφος φονεύειν;*). Οι προφητείες της βέβαια δεν έγιναν πιστευτές και οι συμφορές που ακολούθησαν ήταν αναπότρεπτες.[936] Στην αφηγηματική εδώ αναπαράσταση της Κασσάνδρας ενδιαφέρον έχει η διακειμενική και διαπολιτισμική συσχέτιση της Τρωαδίτισσας προφήτιδας με την Πυθία του δελφικού μαντείου, μέσω της εικόνας της *δάφνης*, που κρίνει σκόπιμο να συμπεριλάβει στην αφηγηματική υπόμνηση ο τραγικός ποιητής. Εάν, ωστόσο, οι δύο προφήτιδες, η Τρωαδίτισσα και η Ελληνίδα, συγκλίνουν ως προς το φυτό με τη βοήθεια του οποίου ή δίπλα στο οποίο εκφέρουν τις προφητείες τους, μόνο η Κασσάνδρα, με βάση τις εμφανίσεις της στη σωζόμενη δραματογραφία, μπορεί να χρησμοδοτεί ανεξάρτητα από ένα συγκεκριμένο μαντικό πλαίσιο, είτε βρίσκεται στην Τροία είτε στις Μυκήνες ή οπουδήποτε αλλού σε αντίθεση με την Πυθία που αντλεί αποκλειστικά την έμπνευσή της από το χάσμα του εδάφους στο βάθος του αδύτου του μαντείου των Δελφών.[937]

Εάν πράγματι η μαντική ικανότητα της Κασσάνδρας δεν εξαρτάτο ούτε δεσμευόταν από ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό-πολιτισμικό-υλικό πλαίσιο, όπως δηλώνουν οι σκηνικές εμφανίσεις της στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (βλ. Α.1.2.1) και στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη (βλ. Α.1.2.2), η σύνδεσή της εδώ με το φυτό της δάφνης και η σύγκλιση μεταξύ των δύο μαντισσών μπορεί να δικαιολογείται δραματουργικά είτε με βάση τη δραματική ταυτότητα του Χορού των Φθιώτιδων γυναικών, που προβάλλουν σε μια ξένη μάντισσα τις ελληνικές πρακτικές, είτε με βάση τη δραματουργική στόχευση του Σοφοκλή να συσμφύρει τα δύο φυλετικά περιβάλλοντα, το ελληνικό και το τρωικό, που βρίσκονται ούτως ή άλλως σε συνεχή σχέση ώσης/άπωσης μέσω των δύο συντρόφων του Νεοπτόλεμου, της Τρωαδίτισσας Ανδρομάχης και της Σπαρτιάτισσας Ερμιόνης.

---

60). Ακριβώς την ίδια πρόταξη του ιδίου κέρδους, την εκπλήρωση του ερωτικού πόθου απέναντι στην επιβίωση του γένους του και τη σωτηρία της πατρίδας του, έκανε και ο Πάρις με ολέθρια αποτελέσματα (McClure L., *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton University Press, New Jersey 1999, σ. 163).

[936] Η αναφορά της Κασσάνδρας βέβαια σχετίζεται με την κρίση έναντι των τριών θεών που έκανε ο Πάρις και την επιλογή της Αφροδίτης που θα οδηγήσει στην αρπαγή της Ελένης και την ακόλουθη καταστροφή της Τροίας.

[937] Flaceliere, *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, σ. 62.

Σύμφωνα με την παράδοση (*Κύπρια έπη*) η Εκάβη είχε δει στον ύπνο της σε όνειρο όταν κυοφορούσε τον Πάρη, πως το παιδί που επρόκειτο να γεννηθεί θα ήταν η αιτία της καταστροφής της Τροίας. Η Κασσάνδρα συμβούλευσε τους γονείς της να θανατώσουν το βρέφος (στ. 296-300) αλλά εκείνοι προτίμησαν να το εκθέσουν στο όρος Ίδη, όπου το ανέθρεψαν βοσκοί.[938] Η ερμηνεία του ονείρου της Εκάβης από την Κασσάνδρα αποτελεί δραματική επινόηση του Ευριπίδη. Η Κασσάνδρα συμβολίζει την καταστροφή της Τροίας σύμφωνα με την προβλεπόμενη τιμωρία του Απόλλωνα. Η στάση του υπαινίσσεται την εχθρική αντιμετώπιση της Τροίας από τους θεούς αλλά και την εκδικητική αντιμετώπιση του Απόλλωνα έναντι του Νεοπτόλεμου.[939] Τόσο ο Πάρης δηλαδή με την πρόταξη του ερωτικού πάθους στην έριδα των θεών όσο κι οι γονείς του με την επιλογή της συγγένειας έναντι της σωτηρίας της πόλης αψήφησαν την πρόβλεψη του Απόλλωνα διά στόματος Κασσάνδρας, οδηγώντας την πόλη τους στην καταστροφή.

Η περιστασιακή αφηγηματικά και δευτερεύουσας δραματικής βαρύτητας αναφορά στην προφητεία της Κασάνδρας έρχεται σε κάποια αντίθεση με τον κυρίαρχο δραματικά ρόλο του δελφικού χρησμού στο έργο (βλ. Α.1.2.5) αλλά και την αντιμετώπιση που είχε η ίδια η Κασσάνδρα ως δραματικό πρόσωπο με σκηνική δράση τόσο στις *Τρωάδες* (βλ. Α.1.2.2) όσο και στον *Αγαμέμνονα* (βλ. Α.1.2.1).

Α.2.4.6. Οι προφητείες της Κασσάνδρας στην *Εκάβη*

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αφηγηματική αναφορά στο πρόσωπο της Κασσάνδρας συναντάμε και στην *Εκάβη* του Ευριπίδη. Με την εμφάνιση της Εκάβης στον Πρόλογο, η ηρωίδα ζητά να βρει τις ψυχές του Έλενου και της Κασσάνδρας για να τους ζητήσει ερμηνεία του ονείρου της (στ. 87-89: *ποῦ ποτε θείαν Ἑλένου ψυχὰν / καὶ Κασάνδραν ἐσίδω, Τρῳάδες, / ὥς μοι κρίνωσιν ὀνείρους;*). Όπως στην περίπτωση της *Ανδρομάχης* η Τρωαδίτισσα πριγκίπισσα παρουσιάζεται για πρώτη και μοναδική φορά να μαντεύει «*παρὰ θεσπεσίῳ δάφνᾳ*» (βλ. Α.2.4.5.), αντίστοιχα εδώ η Κασσάνδρα παρουσιάζεται ως ονειρομάντης για πρώτη και μοναδική φορά στη σωζόμενη τραγική εργογραφία, ενώ σε όλο το υπόλοιπο έργο εμφανίζεται ως εμπνευσμένη προφήτισσα (στ. 121: *μαντιπόλου*

[938] Η ιστορία αυτή έως και την επιστροφή του Πάρη στο παλάτι της Τροίας αποτελεί το θέμα της αποσπασματικά σωζόμενης τραγωδίας *Αλέξανδρος*, που έγραψε ο Ευριπίδης και η οποία αποτελεί τριλογία με τα έργα *Τρωάδες* και *Παλαμήδης* (βλ. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, σσ. 20-42).
[939] Stinton T.C.W., *Euripides and the Judgement of Paris*, Brill, London 1965, σσ. 22-23.

Βάκχης, στ. 676-677: *βακχεῖον κάρα τῆς θεσπιῳδοῦ*, στ. 827: *ἡ φοιβάς*), ερωμένη του Αγαμέμνονα (στ. 122). Ωστόσο, παρόλη την αναμφισβήτητη μαντική της ιδιότητα, τον ρόλο του οιονεί προφήτη στο δράμα θα έχει κατεξοχήν ο Πολυμήστωρ με τις προφητείες που θα εξαγγείλει στο τέλος του έργου (στ. 1259-1286). Ο Πολυμήστωρ εμπνέεται από τον Διόνυσο (στ. 1267) προλέγοντας τον θάνατο της Κασάνδρας και του Αγαμέμνονα προκειμένου να γίνει πιστευτή η τραγική μοίρα του βασιλιά και της συνδεόμενης με αυτόν Κασσάνδρας. Η ίδια η Κασσάνδρα, όσες φορές κι αν μιλήσει γι' αυτή την τραγική μοίρα, δεν θα γίνει πιστευτή, οπότε ο ποιητής χρειάζεται έναν άλλου είδους προφήτη, όχι του Απόλλωνα αλλά του Διονύσου, όχι γυναίκα αλλά άντρα, που θα κάνει πιστευτές τις μαντείες του.

Έπειτα από μια περιστασιακή αλλά εμφατική αναφορά στην Κασσάνδρα, όταν στο πρώτο Επεισόδιο η Πολυξένη, εκτός από την επί σκηνής μητέρα της, αποχαιρετά επίσης τη σκηνικά απούσα Κασσάνδρα, απευθυνόμενη μάλιστα σ' αυτή στο β΄ενικό πρόσωπο (στ. 426: *χαῖρ', ὦ τεκοῦσα, χαῖρε Κασάνδρα τ' ἐμοί*), η Κασσάνδρα επανέρχεται στο λεκτικό και νοερό πεδίο στο τρίτο Επεισόδιο, όταν η Θεράπαινα φέρνει τυλιγμένο σε πέπλα το νεκρό σώμα του Πολυδώρου και η Εκάβη αναρωτιέται εάν είναι το σώμα της Κασσάνδρας (στ. 676-677: *μῶν τὸ βακχεῖον κάρα / τῆς θεσπιῳδοῦ δεῦρο Κασάνδρας φέρεις;*). Λίγο αργότερα στο ίδιο Επεισόδιο, όταν ο Αγαμέμνων ανθίσταται στις παρακλήσεις της Εκάβης για εκδίκηση του θανάτου του Πολυδώρου, που κείτεται νεκρός επί σκηνής, εκείνη επικαλείται πάλι τη θυγατέρα της Κασσάνδρα (στ. 826-835), όχι με τη μαντική αλλά με την ερωτική ιδιότητά της αυτή τη φορά, ζητώντας από τον βασιλιά να θυμηθεί τις γλυκύτατες αγκαλιές που έχει γευτεί μαζί της (στ. 829: *ἦ τῶν ἐν εὐνῇ φιλτάτων ἀσπασμάτων*) και να «κάνει καλό» στον νεκρό αδελφό της (στ. 834-835: *τοῦτον καλῶς δρῶν / ὄντα κηδεστὴν σέθεν δράσεις*), εννοώντας προφανώς την τιμωρία του δολοφόνου του, του Πολυμήστορα.[940]

Η συγκεκριμένη αναφορά της Εκάβης στην Κασσάνδρα έχει συνδεθεί από μελετητές με τη μεταγενέστερη -σε σχέση με τον δραματικό χρόνο της τραγωδίας-

[940] Η Εκάβη χρησιμοποιεί τη λέξη «*κηδεστὴς*» για να τονίσει τη συγγενική σχέση του Αγαμέμνονα με τον Πολύδωρο, ως αδερφό της Κασσάνδρας, και έτσι να ενισχύσει ακόμη περισσότερο την ικεσία της προς τον Ατρείδη. Ως προς την πραγματολογική ισχύ και ιστορική ακρίβεια του επιχειρήματος με βάση τα ειωθότα του αττικού πέμπτου αιώνα, εποχή παράστασης του έργου, η επίκληση αυτής της συγγενικής σχέσης είναι καταχρηστική, αφού μια σχέση που δεν είχε ολοκληρωθεί με γάμο, δεν μπορούσε να περιγραφεί μέσα από την ορολογία του γάμου (Croally, *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*, σ. 88). Η προσφώνηση αυτή της Εκάβης αποσκοπεί μόνο στη συναισθηματική πίεση του Αγαμέμνονα.

μεταμόρφωση της αιχμάλωτης βασίλισσας σε σκύλα (*κυνός σῆμα*), ως ένα στάδιο της κλιμακούμενης έκπτωσής της από την ανθρώπινη-βασιλική ιδιότητα στη θηριώδη-ζωική ύπαρξη: Η μεταμόρφωσή της αποτελεί την τιμωρία της για τον ηθικό εκπεσμό της από ευγενή βασίλισσα της Τροίας σε σκληρή εκδικήτρια, καθώς για την επίτευξη του σκοπού της μετέρχεται μέσα ασύμβατα με την ευγενή καταγωγή της, επικαλούμενη την ερωτική σχέση της Κασσάνδρας με τον Αγαμέμνονα.[941] Για την Εκάβη η εκδίκηση για τις συμφορές που εντασσόταν στο γνωστό πλαίσιο έννομης απόδοσης δικαιοσύνης για την οικογένεια του θύματος,[942] αν και δυσανάλογη με αυτή του Πολυμήστορα, μιας κι αυτή σκότωσε δυο παιδιά του και τον τύφλωσε, ενώ εκείνος σκότωσε ένα. Ο Rehm υποστηρίζει πως «ο τυφλωμένος Πολυμήστωρ που στηρίζεται στα τέσσερα πόδια του (στ. 1057: *τετράποδος*) αποτελεί προληπτική εικόνα της μετατροπής σε σκύλα της Εκάβης».[943] Το όνομα της Κασσάνδρας επαναλαμβάνεται στην απάντηση του Αγαμέμνονα στην Εκάβη, όταν εκείνος λέει πως δεν θέλει να φανεί ότι θέλει τον φόνο του βασιλιά της Θράκης για χάρη της Κασσάνδρας (στ. 855: *στρατῷ τε μὴ δόξαιμι Κασάνδρας χάριν*), μιας και έως τότε ο Πολυμήστωρ λογιζόταν ως σύμμαχος ενώ ο Πολύδωρος ως εχθρός.

Οι αφηγηματικές αναφορές της Κασσάνδρας θα λάβουν κάποιου είδους δικαίωση όταν η Εκάβη εκδικηθεί τον Πολυμήστορα στο τέλος του έργου. Ωστόσο όπως θα δούμε και στη συνέχεια της διατριβής μας (βλ. Β.1.3.3) στην Έξοδο ο Πολυμήστωρ θα είναι αυτός, κι όχι η Κασσάνδρα ή η Εκάβη, που θα έχει με τις προφητείες του τον τελευταίο λόγο για την τραγική μοίρα της Εκάβης.

Α.2.4.7. Ανώνυμοι μάντεις

Στους παραπάνω επώνυμους Έλληνες και ξένους, μάντεις που διασπείρονται αφηγηματικά στη σωζόμενη αρχαία τραγική εργογραφία, προστίθενται άλλοι τέσσερις μάντεις, ανώνυμοι αυτοί τη φορά, που αναφέρονται σε τρία έργα του Ευριπίδη και ένα του Αισχύλου. Μέσα από την ανώνυμη αναφορά σε κάθε έργο, συνάγουμε χρήσιμα στοιχεία είτε για την αντιμετώπιση των μάντεων στο σύγχρονο του ποιητή κοινωνικό

[941] Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, σ. 82.
[942] Meridor R., «Hecuba's Revenge. Some Observations on Euripides' *Hecuba*», *American Journal of Philology* 99 (1978), σσ. 28-35, σ. 29.
[943] Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, σ. 181.

περιβάλλον, είτε για την προσωπικότητα των κεντρικών ηρώων στα έργα όπου οι συγκεκριμένοι ανώνυμοι μάντεις ανήκουν.

Α.2.4.7.α. Ο ανώνυμος μάντης στον Πρόλογο των *Επτά επί Θήβας*

Μια ιδιαίτερη περίπτωση ανωνύμου μάντη θα συναντήσουμε στον Πρόλογο των *Επτά επί Θήβας* (στ. 1-77). Μολονότι πολλοί συνδέουν το πρόσωπο του μάντη με τον Τειρεσία, στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει καμία ασφαλής πηγή που μπορεί να μας οδηγήσει σε αυτή τη βεβαιότητα. Άλλωστε στον σημαντικότερο ίσως μέχρι σήμερα σχολιασμό των *Επτά επί Θήβας*, διαβάζουμε για το πρόσωπο αυτό πως «πρόκειται για έναν χαρακτήρα αλάνθαστου μάντη ο οποίος ερμηνεύει τα αντικειμενικά σημεία (πέταγμα πουλιών) και δεν συγχέεται με τους εκπροσώπους της εμπνευσμένης προφητείας, μολονότι και οι δύο αυτές λειτουργίες ανήκουν στον Απόλλωνα. Οι σχολιαστές αλλά και οι σύγχρονοι μελετητές συχνά τον ταυτίζουν με τον Τειρεσία. Αυτή η ταύτιση βασίζεται τόσο στην παράδοση που αναγνωρίζει τον Τειρεσία ως τον κατεξοχήν Θηβαίο μάντη, όσο και στην αναφορά του στ. 25 (*ἐν ὠσὶ νωμῶν καὶ φρεσίν, πυρὸς δίχα*) που υπαινίσσεται την τυφλότητα του μάντη. Ο αποκλεισμός της πυρομαντείας βέβαια εδώ, αν και δικαιολογείται από την τύφλωση του Τειρεσία, δεν προκαλεί κάποια έκπληξη στους θεατές ως προς το πρόσωπο του ανώνυμου τελικά μάντη, καθώς ο Τειρεσίας φαίνεται να ασκεί και αυτό το είδος μαντικής (Σοφοκλής, *Αντιγόνη* στ. 1005-1006: *εὐθὺς δὲ δείσας ἐμπύρων ἐγευόμην / βωμοῖσι παμφλέκτοισιν*), οπότε πιθανότατα δεν πρόκειται γι' αυτόν».[944] Ενώ λοιπόν είναι πολλά τα στοιχεία που ταυτίζουν τον ανώνυμο μάντη του Προλόγου των *Επτά επί Θήβας* με τον Τειρεσία, ωστόσο δεν υπάρχει σε αυτά οποιαδήποτε συγκεκριμένη και εξακριβωμένη αναφορά στο όνομά του, οπότε πρόκειται ασφαλώς για ένα άλλο πρόσωπο, έναν ανώνυμο μάντη, άσχετο με τον Τειρεσία.

Ο Αισχύλος φιλοξενεί το πρόσωπο αυτού του ανωνύμου μάντη, και μάλιστα σε αφηγηματικό μόνο επίπεδο, σε έκταση λίγων μόνο στίχων. Πιο συγκεκριμένα, ο Ετεοκλής στον στ. 24 εξαίρει την μαντική του ικανότητα αναγνωρίζοντας του, ως τον στ. 29, την ικανότητα στην ερμηνεία του πετάγματος των πουλιών (*νῦν δ' ὡς ὁ μάντις φησίν,*

[944] Lupas L. – Petre Z., *Commentaire aux Sept contre Thèbes d' Eschyle*, Les Belles Lettres, Bucuresti / Paris 1981, σσ. 20-21.

οἰωνῶν βοτήρ, / ἐν ὠσὶ νωμῶν καὶ φρεσίν, πυρὸς δίχα, / χρηστηρίους ὄρνιθας ἀψευδεῖ τέχνῃ· / οὗτος τοιῶνδε δεσπότης μαντευμάτων). Είναι χαρακτηριστικό πως ο Αισχύλος αναγνωρίζει την αλάνθαστη ικανότητα του ανώνυμου μάντη με τον χαρακτηρισμό των αψευδών μαντειών (*ἀψευδεῖ τέχνῃ*) που προσφέρει. Όπως επισημαίνεται, η τέχνη του στηρίζεται στο πέταγμα των πουλιών που ακούει καθαρά στον νου (*φρένα*) καθώς ο ίδιος είναι τυφλός. Την ειδική αυτή αισχύλεια μνεία στην ορνιθομαντεία θα τη συναντήσουμε και στους δύο άλλους τραγικούς (πρβλ. Σοφ. *Αντ.* στ. 999, *Οιδ. Τύρ*. στ. 484, Ευρ. *Βακ.* στ. 347), αυτή τη φορά ρητώς συνδεδεμένη με την κοινώς αναγνωρισμένη δεξιότητα του Τειρεσία.

Ο Αισχύλος τοποθετεί έναντι του Ετεοκλή, ενός «επαγγελματία» της πολιτικής πρόβλεψης, δυο «επαγγελματίες» μάντεις, τον ανώνυμο προφήτη του Προλόγου και τον μάντη Αμφιάραο (βλ. Α.2.3.1.). Οι δυο αυτοί μάντεις «κρύβονται» ο καθένας με τον δικό του τρόπο, ο πρώτος από την ανωνυμία του κι ο άλλος από την εχθρική γη που θα τον θάψει (στ. 587-588). Ο ποιητής χρησιμοποιεί και τους δυο μάντεις αντιπαραθέτοντας τη δική τους ερμηνευτική ικανότητα έναντι της ικανότητας του Ετεοκλή να εξηγεί τα γεγονότα, προκειμένου να κάνει ακόμη πιο αισθητή τη συντριβή του ήρωα.[945]

Α.2.4.7.β. Η αντιμετώπιση των μάντεων και των προφητειών από τον Δημοφώντα στους *Ηρακλείδες*

Στο πρώτο Επεισόδιο των *Ηρακλειδών* ο Δημοφών ετοιμάζοντας την πόλη για την επίθεση των Μυκηναίων αναφέρει πως πέραν των άλλων ενεργειών θα μαζέψει έπειτα και τους μάντεις να θυσιάσουν (στ. 340: *μάντεις τ' ἀθροίσας θύσομαι*). Στο δεύτερο Επεισόδιο πάλι, ανακοινώνοντας τα μέτρα που έλαβε για την απόκρουση των αντιπάλων, αναφέρει πως έχουν τακτοποιηθεί τα σφάγια των θυσιών στους θεούς ενώ και οι μάντεις θυμιατίζουν την πόλη, υπέρ της εκδίωξης των εχθρών και της σωτηρίας της πόλης (στ. 400-402: *ἕστηκεν οἷς χρὴ ταῦτα τέμνεσθαι θεῶν, / θυηπολεῖται δ' ἄστυ μάντεων ὕπο / τροπαῖά τ' ἐχθρῶν καὶ πόλει σωτηρίαν*).[946] Αμέσως μετά ανακοινώνει έναν χρησμό που επιτάσσει τη θυσία μιας νεαρής, ευγενικής καταγωγής, κοπέλας στην Περσεφόνη. Πιο

[945] Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, σσ. 20-21.

[946] Αρχικά το ρήμα *θυηπολῶ* προσδιόριζε αυτόν που ετοίμαζε ή εκτελούσε θυσίες. Μεταγενέστερα όμως δήλωνε τόσο τον μάντη όσο και τον ιερέα ενός θεού (Liddell & Scott, *Επιτομή του μεγάλου λεξικού της ελληνικής γλώσσης*, σ. 604).

συγκεκριμένα, ο Δημοφών πληροφορεί ότι συγκέντρωσε τους χρησμωδούς κι εξέτασε πολλές θεϊκές μαντείες για τον λυτρωμό του τόπου, οι οποίες, αν και σε πολλά σημεία απέκλιναν, συμφωνούσαν ως προς την ανάγκη σφαγής της παρθένου ευγενούς κόρης. (στ. 403-409: *χρησμῶν δ' ἀοιδοὺς πάντας εἰς ἓν ἁλίσας / ἤλεγξα καὶ βέβηλα καὶ κεκρυμμένα / [λόγια παλαιὰ τῆιδε γῆι σωτήρια] / καὶ τῶν μὲν ἄλλων διάφορ' ἐστὶ θεσφάτοις / πόλλ'· ἓν δὲ πᾶσι γνῶμα ταὐτὸν ἐμπρέπει·/ σφάξαι κελεύουσίν με παρθένον κόρηι / Δήμητρος, ἥτις ἐστὶ πατρὸς εὐγενοῦς*). Διευκρινίζει ωστόσο πως δεν επιθυμεί το θύμα να είναι κάποια δική του κόρη αλλά πάλι ούτε θεωρεί πρέπον να αναγκάσει κάποιον άλλον πολίτη να κάνει τέτοια παραχώρηση χωρίς να το θέλει (στ. 410-412: *παῖδα δ' οὔτ' ἐμὴν κτενῶ / οὔτ' ἄλλον ἀστῶν τῶν ἐμῶν ἀναγκάσω / ἄκονθ'*). Η καταφυγή του Δημοφώντα σε περισσότερους του ενός χρησμωδούς αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα δημοκρατικής εκτέλεσης της εξουσίας του.[947] Μολονότι θα μπορούσε να μη λάβει καθόλου υπόψη του τη συνδρομή τους ή να ακούσει μόνο έναν μάντη, λαμβάνει τη γνώμη πολλών και διαφορετικών χρησμολογικών εκδοχών και εξετάζει εάν αποκλίνουν ή συγκλίνουν μεταξύ τους και σε ποιο σημείο. Η συγκεκριμένη περίπτωση αποτελεί πιθανότατα τη μοναδική τέτοια περίπτωση «συλλογικής» χρησμοδότησης (από ανώνυμους μάντεις) στη σωζόμενη δραματουργία, όπου έχουμε όχι έναν αλλά πολλούς χρησμούς για το ίδιο ζήτημα, από τους οποίους συνάγεται μια κοινή απόφαση. Δεν πρέπει άλλωστε να μας διαφεύγει ως προς τη «δημοκρατική» αντιμετώπιση των χρησμολόγων από τον Δημοφώντα το γεγονός πως έχουμε έναν Αθηναίο βασιλιά, γιο του Θησέα, με τους Αθηναίους βασιλείς να παρουσιάζονται πολύ πιο θετικά (αν όχι εξιδανικευτικά) στην αρχαία τραγωδία, σε σύγκριση με τους βασιλείς άλλων πόλεων ή χωρών.

Ο Ιόλαος συμμεριζόμενος την αγωνία του Δημοφώντα να μη θέσει σε κίνδυνο τη ζωή κάποιας κόρης του ή κάποιας κόρης ενός των πολιτών του ζητά από τον βασιλιά να παραδώσει τον ίδιο και τα παιδιά στους Αργίτες (στ. 453: *ἔμ' ἔκδος Ἀργείοισιν ἀντὶ τῶνδ*) αποκλείοντας έτσι οποιονδήποτε κίνδυνο για την πόλη. Απευθυνόμενος κατόπιν στη Μακαρία, όταν εκείνη παίρνει τον λόγο στο δεύτερο Επεισόδιο, της μεταφέρει τον

[947] Πρέπει να σημειώσουμε και την αντίθετη άποψη, πως η επιρροή του άρχοντα από τους χρησμολόγους φανερώνει πως δεν είναι ο ιδανικός άρχοντας της δημοκρατίας, εάν μάλιστα συνδυαστεί με την απειλή στον Αργείο κήρυκα και την παρέμβαση του Χορού για να διασφαλιστεί η απαράβατη προστασία του αγγελιαφόρου (Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», σ. 179).

χρησμό για θυσία όχι ενός μοσχαριού ή ταύρου, μα μιας νεαρής κοπέλας στην Περσεφόνη (στ. 488-491: *χρησμῶν γὰρ ὠιδούς φησι σημαίνειν ὅδε / οὐ ταῦρον οὐδὲ μόσχον ἀλλὰ παρθένον / σφάξαι κόρηι Δήμητρος ἥτις εὐγενής / εἰ χρὴ μὲν ἡμᾶς, χρὴ δὲ τήνδ' εἶναι πόλιν*). Η ίδια η Μακαρία αυτό-προσφέρεται ως σφάγιο της θυσίας (στ. 502: *θνήισκειν ἑτοίμη καὶ παρίστασθαι σφαγῆι*). Σε έναν μακρύ μονόλογο υπερασπίζεται την απόφασή της, μιλώντας με περιφόνηση για όλους όσοι τους βλέπουν να στέκονται ως ικέτες αλλά να δειλιάζουν να προσφέρουν τον εαυτό τους και να περιμένουν τη θυσία άλλων για τη δική τους σωτηρία (στ. 507-508: *γέλωτος ἄξια, / στένειν μὲν ἱκέτας δαιμόνων καθημένους* και στ. 517-518: *Τί δεῦρ' ἀφίκεσθ' ἱκεσίοισι σὺν κλάδοις / αὐτοὶ φιλοψυχοῦντες;*). Ζητά έπειτα να την οδηγήσουν αμέσως στεφανωμένη στον τόπο της θυσίας (στ. 528-529: *ἡγεῖσθ' ὅπου δεῖ σῶμα κατθανεῖν τόδε / καὶ στεμματοῦτε καὶ †κατάρχεσθ' εἰ δοκεῖ†*) προτιμώντας τον ένδοξο θάνατο και την ύψιστη προσφορά στα αδέρφια της. Το γόητρο των Αθηναίων ανυψώνεται με αυτή την αγέρωχη πίστη τους στα ανθρωπιστικά ιδεώδη.[948]

Ο Ιόλαος αντιδρά λέγοντας πως το δίκαιο είναι να μη θυσιαστεί η ίδια αλλά, αφού συγκεντρωθούν όλες οι αδερφές της, να διαλέξουν με κλήρο αυτή που θα θυσιαστεί (στ. 544-546: *πάσας ἀδελφὰς τῆσδε δεῦρο χρὴ καλεῖν, / κἆιθ' ἡ λαχοῦσα θνησκέτω γένους ὕπερ· / σὲ δ' οὐ δίκαιον κατθανεῖν ἄνευ πάλου*). Η Μακαρία αρνείται τον θάνατο από την τύχη εμμένοντας στην αυτόβουλη απόφαση της (στ. 547: *οὐκ ἂν θάνοιμι τῆι τύχηι λαχοῦσ' ἐγώ*). Η εθελοντική στάση της ηρωίδας χρησιμοποιείται από τον Ευριπίδη για να μην αφήσει κάποια υπόνοια για ανθρωποθυσία, που ήταν βαρβαρικό γνώρισμα αλλά και για να αναδείξει τη γενναιότητα του χαρακτήρα της,[949] εξαίροντας ταυτόχρονα τους δημοκρατικούς θεσμούς της πόλης η οποία πια εγκωμιάζεται φανερά. Η Μακαρία ζητά από τον Ιόλαο να τη σκεπάσει με πέπλα και να την οδηγήσει στη θυσία θέλοντας να πεθάνει στα χέρια του (στ. 560-561: *που δέ, πρέσβυ· σῆι γὰρ ἐνθανεῖν χερὶ / θέλω, πέπλοις δὲ σῶμ' ἐμὸν κρύψον παρών*). Το μίασμα δεν θα έρθει σε αυτόν καθώς η επιλογή είναι δική της (στ. 558-559: *μὴ τρέσηις μιάσματος / τοὐμοῦ μετασχεῖν, ἀλλ' ἐλευθέρως θάνω*). Ο θάνατός της θα αποδείξει πως είναι γνήσιος απόγονος του Ηρακλή. Παράλληλα θα φέρει

[948] Nilsson M., *Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece*, C.W.K. Gleerup Lund, Bordeaux 1951, σσ. 70-71.
[949] March J., «Euripides the Misogynist?», στο Anton Powell (ed.), *Euripides, Women, and Sexuality*, Routledge, New York and London 1990, σσ. 32-75, σσ. 32-35.

τη νίκη στην Αθήνα και στους Ηρακλείδες που από προστατευόμενοι θα γίνουν προστάτες της.[950] Η περίπτωσή της συνιστά την αρχαιότερη σκηνή εθελουσίας αυτοθυσίας στην ευριπίδεια δραματουργία,[951] με την οποία οι Ηρακλείδες πληρώνουν το χρέος τους στην Αθήνα, που πλέον δεσμεύεται απέναντι τους.[952]

Μετά την ανακοίνωση της απόφασης της Μακαρίας για την εκούσια θυσία της είναι χαρακτηριστική η αντίδραση του Ιόλαου, ο οποίος της λέει πως το μυαλό της είναι σπέρμα θείου πνεύματος του Ηρακλή (στ. 540: *σπέρμα τῆς θείας φρενὸς πέφυκας Ἡράκλειον*). Ο θάνατός της θα είναι η πιο βέβαιη απόδειξη της ευγενικής καταγωγής της από τον Ηρακλή. Η θυσία της, όπως και αυτή της Ιφιγένειας, θα γίνει για να αποφευχθεί μια μεγαλύτερη κρίση, ο πόλεμος με την οικογένεια της.[953]

Ενώ η Μακαρία ζητά από τον Ιόλαο να πεθάνει στα χέρια του και να την οδηγήσει ο ίδιος στην θυσία, εκείνος αρνείται, υποστηρίζοντας ότι δεν αντέχει να δει τον θάνατο της (στ. 564: *οὐκ ἂν δυναίμην σῶι παρεστάναι μόρωι*). Εκείνη του ζητά τουλάχιστον να πεθάνει σε γυναικεία χέρια (στ. 566: *ἐν γυναικῶν χερσὶν ἐκπνεῦσαι βίον*) κάτι που ο Ιόλαος υπόσχεται να εκπληρώσει. Όπως κι η ίδια ζήτησε να οδηγηθεί στην θυσία με πέπλους στολισμένη έτσι και τώρα ο Ιόλαος ζητά να του φορέσουν πέπλα και να τον στηρίξουν σε ένα κάθισμα (στ. 604: *πέπλοισι τοῖσδε κρύψαντες*). Παραδέχεται τέλος πως είναι αδύνατον να υπάρξει ευτυχής κατάληξη εάν δεν εκπληρωθεί ο χρησμός (στ. 606: *χρησμοῦ τε μὴ κρανθέντος οὐ βιώσιμον*).

Στο τρίτο Επεισόδιο ο Θεράπων μιλώντας για την προετοιμασία των Αθηναίων αναφέρει πως έβγαλαν στην άκρη τα σφάγια (στ. 673: *παρῆκται σφάγια τάξεων ἔκας*) ενώ στο τέταρτο Επεισόδιο ο Άγγελος μεταφέρει στην Αλκμήνη τα γεγονότα της μάχης. Εκεί, ανάμεσα στα άλλα αναφέρει το περιστατικό όπου οι μάντεις, βλέποντας την αποτυχημένη απόπειρα του Ύλλου για συμφωνία σε μονομαχία, αμέσως σφάζουν τα προσφερόμενα ζώα και βγάζουν από τα σπλάχνα τους ευοίωνα σημάδια (στ. 819-822: *μάντεις δ', ἐπειδὴ μονομάχου δι' ἀσπίδος / διαλλαγὰς ἔγνωσαν οὐ τελουμένας, / ἔσφαζον,*

[950] Allan W., *Euripides. The Children of Heracles,* (with an Introduction, Translation and Commentary), Liverpool University Press, Warminster 2001, σ. 162.
[951] Wilkins J., *Euripides' Heraclidae,* Clarendon Press, Oxford 1993, σ. 185.
[952] Burnett A., «Tribe and City, Custom and Decree in *Children of Heracles*», *Classical Philology* 71 (1976), σσ. 4-26, σ. 14.
[953] Rabinowitz N.S., *Anxiety Veiled: Euripides and Traffic in Women*, Cornell University Press, Ithaca and New York 1993, σ. 64.

οὐκ ἔμελλον, ἀλλ' ἀφίεσαν / λαιμῶν βοείων εὐθὺς οὔριον φόνον). Αυτή τους η κίνηση ενθάρρυνε το στράτευμα που ξεχύθηκε με παρότρυνση του βασιλιά στη μάχη.

Στο τέταρτο Επεισόδιο ο Άγγελος, περιγράφοντας το σκηνικό της μάχης, φτάνει στο σημείο όπου η μοίρα της μάχης γέρνει εις βάρος των Αργιτών και του Ευρυσθέα. Τότε ο Ιόλαος, περνώντας από τον ιερό βράχο της Αθηνάς στην Παλλήνη, μόλις είδε το άρμα του Ευρυσθέα ευχήθηκε για μια μέρα να ξαναγίνει νέος και να πάρει εκδίκηση. Τότε στα άλογα στάθηκαν δυο αστέρια τα οποία έκρυψαν σε ένα μαύρο σύννεφο το άρμα. Οι σοφοί αποφάνθηκαν πως επρόκειτο για την Ήβη και τον Ηρακλή. Ο Ιόλαος όντως επανέκτησε τη νιότη του και εκδικήθηκε τον Ευρυσθέα αφού τον συνέλαβε στις Σκιρωνίδες πέτρες (στ. 849-863). Η ανάκτηση την νεότητας του ήρωα φαίνεται πως ήταν θηβαϊκός μύθος που μεταφέρθηκε μέσω του Ευριπίδη στην Αττική και προσαρμόστηκε στον αγώνα των Ηρακλειδών με τον Ευρυσθέα.[954]

Η Αλκμήνη στην Έξοδο παραπονιέται στον Ευρυσθέα που δεν σεβάστηκε την ικεσία τους (στ. 955: *ἤλαυνες ἱκέτας δαιμόνων καθημένους*). Ο Ευρυσθεύς από την πλευρά του ρίχνει την ευθύνη του κακού στην Ήρα (Ήρα-κλέους) και μιλά (στ.1012) για την τιμή των πολιτών και τον σεβασμό στους θεούς. Ο θάνατός του θα αντίκειται στους ελληνικούς νόμους (στ. 1010-1011: *τοῖσιν Ἑλλήνων νόμοις / οὐχ ἁγνός εἰμι τῶι κτανόντι κατθανών*) ενώ θεωρεί πως εφεξής πρέπει να τον καλούν ικέτη και γενναίο (στ. 1015: *ἐντεῦθεν δὲ χρὴ / τὸν προστρόπαιον †τόν τε γενναῖον† καλεῖν*). Ο όρος *προστρόπαιον* που χρησιμοποιείται εδώ δεν αναφέρεται στην κατάσταση του Ευρυσθέα ως ικέτη αλλά σε συνδυασμό με το *ἐντεῦθεν* του προηγούμενου στίχου λαμβάνει τη σημασία με την οποία χρησιμοποιήθηκε στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου (στ. 286: *ἐκ προστροπαίων ἐν γένει πεπτωκότων*), ως ενός πνεύματος που ζητά μετά θάνατον εκδίκηση.[955] Περίεργο είναι πως από τον στ. 1028 λέει πως θα χαρίσει έναν χρησμό στον Απόλλωνα (θεό μαντικής) (στ. 1028-1029: *χρησμῶι παλαιῶι Λοξίου δωρήσομαι, / ὃς ὠφελήσει μείζον' ἢ δοκεῖ χρόνωι*). Ζητά να τον θάψουν στην Παλλήνη δίπλα στον ναό της θεάς Αθηνάς (στ. 1030-1031: *θανόντα γάρ με θάψεθ' οὗ τὸ μόρσιμον, / δίας πάροιθε παρθένου Παλληνίδος*). Ο Ευριπίδης είναι ο μόνος που αναφέρει τάφο του Ευρυσθέα στην Παλλήνη, γεγονός που θα μπορούσε να οδηγήσει στην υπόθεση πως ο ίδιος εφηύρε εξ ολοκλήρου την ύπαρξη

[954] Allan, *Euripides. The Children of Heracles*, σ. 27.
[955] Burian P., «Euripides' *Heracleidae*: An Interpretation», *Classical Philology* 72 (1977), σσ. 1-21, σ. 18.

λατρείας στο μέρος αυτό,[956] εάν δεν ήταν γνωστή η παραδοσιακή αλληλεπίδραση μεταξύ ποίησης και καθιερωμένης λατρείας.[957] Υπόσχεται την προστασία της Αθήνας, για χάρη της Αθηνάς ως αιώνιος φίλος και σύμμαχος. Αν και πιθανόν ήξερε την κατάληξή του, έκανε τη μάχη γιατί εμπιστεύτηκε τους χρησμούς λιγότερο από την Ήρα. Ζητά λοιπόν να μην τον τιμήσουν στον τάφο με αίμα ή σπονδές για να ανταποδώσει το κακό (στ. 1039-1041: *Ἥραν νομίζων θεσφάτων κρείσσω πολὺ / κοὐκ ἂν προδοῦναί μ'. ἀλλὰ μήτε μοι χοὰς / μήθ' αἷμ' ἑάσητ' εἰς ἐμὸν στάξαι τάφον*).

Η Αλκμήνη διατάζει τη δολοφονία του Ευρυσθέα με την ολοκλήρωση του έργου που πλέον καταλήγει «από δράμα ικεσίας σε τραγωδία εκδίκησης».[958] Κάτι τέτοιο βέβαια ήταν εξαιρετικά σκληρό ως διαταγή καθώς οι νόμοι της Αθήνας δεν επέτρεπαν τη δολοφονία ενός αιχμαλώτου από πόλεμο. Ο Ευριπίδης σε αυτό το σημείο πιθανότατα υπαινίσσεται την εμπλοκή των Αθηναίων στον Πελοποννησιακό πόλεμο.[959] Διάφοροι ερευνητές ωστόσο υποστηρίζουν πως οι εκατό τελευταίοι στίχοι του έργου είναι ιδιαίτερα προβληματικοί καθώς δύσκολα το αθηναϊκό κοινό θα δεχόταν άκριτα την καταπάτηση του αθηναϊκού νόμου, αναγνωρίζοντας στον Ευρυσθέα τον τελικό ρόλο του προστάτη των Αθηνών.[960] Για άλλη μία φορά ο Ευριπίδης φαίνεται να υπαινίσσεται τον Πελοποννησιακό πόλεμο αφού ο Αργείος Ευρυσθεύς, μη χάνοντας τον εχθρικό χαρακτήρα προς τους Ηρακλείδες,[961] προστατεύει την Αθήνα από μελλοντικές εχθρικές επιδρομές. Όχι βέβαια από οποιουσδήποτε αλλά από τους Ηρακλείδες. Οι απόγονοι αυτών, οι Σπαρτιάτες, όντως θα εναντιωθούν στην Αθήνα όπως ακριβώς συνέβη στον Πελοποννησιακό πόλεμο.[962] Η πράξη αυτή ωστόσο φαίνεται να είναι για την Αλκμήνη μια ενέργεια της Δικαιοσύνης που έφερε το θύμα σε αυτήν.[963] Σε πολιτικό επίπεδο μάλιστα οι πόλεμοι των Αθηναίων εναντίον του Ευρυσθέα ή της Θήβας δεν ανάγονται

[956] Dunn F.M., *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford University Press, New York, Oxford 1966, σ. 56.
[957] Allan, *Euripides. The Children of Heracles,* σ. 30.
[958] Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», σ. 179.
[959] Allan, *Euripides. The Children of Heracles,* σ. 207.
[960] Burian, «Euripides' *Heracleidae*: An Interpretation», σ. 1.
[961] Kearns, «The Heroes of Attica», σ. 50.
[962] Burian, «Euripides' *Heracleidae*: An Interpretation», σ. 19.
[963] Burnett, «Tribe and City, Custom and Decree in *Children of Heracles*», σ. 11.

τόσο στην αλτρουιστική συμπεριφορά τους, όσο στην ωφελιμιστική ανάδειξη της δικής τους ηγετικής υπεροχής στην Ελλάδα.[964]

Α.2.4.7.γ. Η μαντική και οι οιωνοί στην *Ελένη*

Στον Αγγελιαφόρο της *Ελένης* χρωστάμε μια από τις πιο εκφραστικές απαξιωτικές διατυπώσεις του Ευριπίδη για την μαντική τέχνη, που σαφώς απηχεί όχι μόνο προσωπικές απόψεις του ποιητή αλλά και ένα γενικότερο κλίμα θρησκευτικής αμφισβήτησης στην εποχή του. Στο πρώτο λοιπόν Επεισόδιο της *Ελένης* ο Θεράπων του Μενελάου, μετά την αναγνώριση της αληθινής Ελένης,[965] διατυπώνει την απαξιωτική κρίση του για τη φύση της μαντικής. Αρχικά την ορίζει ως κούφια, γεμάτη ψευτιές, καθώς η οιωνοσκοπία και η πυρομαντεία δεν αξίζουν παρά να είναι πιστευτές μόνο από ανόητους (στ. 745-748: *τὰ μάντεων ἐσεῖδον ὡς φαῦλ' ἐστὶ καὶ ψευδῶν πλέα / οὐδ' ἦν ἄρ' ὑγιὲς οὐδὲν ἐμπύρου φλογὸς / οὐδὲ πτερωτῶν φθέγματ'· εὔηθες δέ τοι/ τὸ καὶ δοκεῖν ὄρνιθας ὠφελεῖν βροτούς*). Αναρωτιέται γιατί ούτε ο Κάλχας ούτε ο Έλενος προειδοποίησαν τους πολεμιστές τους πως ο πόλεμος στην Τροία θα γινόταν για έναν ίσκιο (στ. 749-751: *Κάλχας γὰρ οὐκ εἶπ' οὐδ' ἐσήμηνε στρατῶι / νεφέλης ὑπερθνήισκοντας εἰσορῶν φίλους / οὐδ' Ἕλενος, ἀλλὰ πόλις ἀνηρπάσθη μάτην*). Εάν βέβαια, συνεχίζει ο Θεράπων, αναγνωρίσουμε αυτή την απόκρυψη ως θείο σχέδιο δεν υπάρχει λόγος να απευθύνεται κανείς στους μάντεις καθώς θα αρκούν οι θυσίες στους θεούς για όποιο ανθρώπινο αίτημα (στ. 752-754: *εἴποις ἄν, οὕνεχ' ὁ θεὸς οὐκ ἠβούλετο. / τί δῆτα μαντευόμεθα; τοῖς θεοῖσι χρὴ / θύοντας αἰτεῖν ἀγαθά, μαντείας δ' ἐᾶν*). Ο Θεράπων ολοκληρώνει τα συμπεράσματά του αποκαλώντας τη μαντική ως απάτη αφού κανείς δεν πλούτισε με αυτές όντας τεμπέλης (στ. 755-756: *βίου γὰρ ἄλλως δέλεαρ ηὑρέθη τόδε, / κοὐδεὶς ἐπλούτησ' ἐμπύροισιν ἀργὸς ὤν*). Ο μόνος αληθινός και σοφός μάντης είναι η ορθή κρίση και ο νους (στ. 757: *γνώμη δ' ἀρίστη μάντις ἥ τ' εὐβουλία*). Ο Χορός

[964] Papadopoulou Th., «Altruism, Sovereignty, and the Degeneration of Imperial Hegemony in Greek Tragedy and Thucydides», στο A. Markantonatos– B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late fifth-century Athens*, De Gruyter, Berlin 2012, σσ. 377-404, σ. 389.

[965] Η έμφαση στο γεγονός της ύπαρξης δύο Ελενών -μιας πραγματικής και μιας ειδωλικής μεν, αληθοφανέστατης και αυτονόητης δέ για όσους την περιστοιχίζουν- αποτελεί την πρώτη βαθμίδα στην κλιμάκωση της επικείμενης αναγνώρισης του Μενελάου με τη γυναίκα του, αναγνώριση η οποία την ίδια στιγμή προοικονομείται μέσω της δήλωσης του Ερμή στην Ελένη ότι αυτή θα επιστρέψει κάποια στιγμή και θα ζήσει στη Σπάρτη με τον άντρα της, που θα έχει μάθει ότι η γυναίκα του ποτέ δεν πήγε στο Ίλιον και ποτέ δεν κοιμήθηκε σε ξένο κρεβάτι (στ. 56-59). Βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας,* σσ. 164-165.

συμφωνεί με την άποψη αυτού του οιονεί αγγέλου κρίνοντας πως όποιος έχει κερδίσει την εύνοια των θεών είναι αυτός που έχει πετύχει την καλύτερη μαντική (στ. 758-760: *ἐς ταὐτὸ κἀμοὶ δόξα μάντεων πέρι / χωρεῖ γέροντι· τοὺς θεοὺς ἔχων τις ἂν / φίλους ἀρίστην μαντικὴν ἔχοι δόμοις*).

Στο συγεκριμένο σημείο εμφανίζεται ο ευρύτερος θεολογικός σκεπτικισμός του ποιητή όπως και η επίδραση που έχει δεχτεί από τους Σοφιστές, καθώς αξιοποιεί τα επιχειρήματα της αληθοφάνειας (*εἰκότα*), τη λογική, τις νοητικές ικανότητες και την ορθή κρίση (για τη σχέση σοφιστικής και αρχαίας τραγωδίας βλ. Εισαγωγή).[966] Στην υπερτίμηση της λογικής ικανότητας ο Ευριπίδης διαβλέπει τη δυνατότητα του καθενός ανθρώπου να γίνει ακόμη και μάντης προβλέποντας το μέλλον, εφόσον είναι σε θέση να εκτιμήσει σωστά κάθε κατάσταση που αφορά το μέλλον.[967] Επιπλέον, δεν πρέπει να λησμονούμε πως το κοινό της εποχής του Ευριπίδη δεν θα ένιωθε έκπληξη στο άκουσμα μιας τέτοιας ριζοσπαστικής κριτικής των μάντεων από τον Ευριπίδη, καθώς θα συνδύαζε αυτή τη θέση με το άκουσμα της συντριβής των Αθηναίων στη σικελική εκστρατεία και την έντονη κριτική που ασκήθηκε στους μάντεις για τις προφητείες με τις οποίες είχαν ωθήσει τους Αθηναίους στη διενέργεια της.[968]

Στην Έξοδο ο δεύτερος αγγελιαφόρος μεταφέρει στον Θεοκλύμενο το χρονικό της διαφυγής στην οποία καίρια ήταν η συμβολή της ιέρειας αδελφής του, Θεονόης (βλ. Α.1.4.3). Αναφέρει πως παρουσιάστηκαν στην ακρογιαλιά κάποιοι Έλληνες ναυαγοί, οι σύντροφοι του Μενελάου, που τους πήραν μαζί για να προσφέρουν τιμές στην υποτιθέμενη κηδεία του Μενελάου. Βαστούσαν μάλιστα τις προσφορές που θα έριχναν στη θάλασσα (στ. 1558: *ἐς ναῦν ἐχώρουν Μενέλεωι ποντίσματα φέροντες*). Ο Μενέλαος ζήτησε από τους συντρόφους του να φέρουν στην πλώρη τον ταύρο για θυσία (στ. 1562-1564: *ὤμοισι ταύρειον δέμας / ἐς πρῶιραν ἐμβαλεῖτε †φάσγανόν θ' ἅμα / πρόχειρον ὥσει† σφάγια τῶι τεθνηκότι*). Αφού το πλοίο ξεκινά ο Μενέλαος θυσιάζει τον ταύρο, όχι όμως για χάρη του νεκρού αλλά επικαλούμενος τον Ποσειδώνα και τις Νηρηίδες για καλό ταξίδι ως την πατρίδα. Το αίμα του ζώου που έπεφτε ορμητικά στη θάλασσα ήταν ο

[966] de Romilly J., *Οι μεγάλοι σοφιστές στην Αθήνα του Περικλή*, μτφ. Φ. Ι. Κακριδής, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σ. 144.
[967] Παττίχης, Λ. Π., *Ευριπίδου Ελένη* (Εισαγωγή - Κείμενον - Μετάφρασις, Κριτικόν Υπόμνημα - Σχόλια), Ακαδημία Αθηνών, Αθήναι 1978, σ. 262.
[968] Χατζηανέστης Ε., *Ευριπίδης. Ελένη*, Δαίδαλος, Αθήνα 2003, σ. 313.

καλός οιωνός του ταξιδιού (στ. 1587-1588: *αἵματος δ' ἀπορροαὶ / ἐς οἶδμ' ἐσηκόντιζον οὔριαι ξένωι*).[969]

Ενώ ο Ευριπίδης στην *Ελένη*, παράλληλα με τον γενικότερο ριζοσπαστισμό του έργου (σε σχέση με την κυρίαρχη λογοτεχνική/θεατρική εκδοχή του μύθου, σε σχέση με την αντι-πολεμική προοπτική του, σε σχέση ακόμη με αυτό καθαυτό το τραγικό είδος και τις «τυπικές» προδιαγραφές του) εκφράζει τον ευρύτερο θεολογικό σκεπτικισμό του, με τη σωτηρία των ηρώων του δείχνει να μην οδηγεί την κριτική του στα άκρα αλλά να μένει πιστός στη θρησκευτική παράδοση της εποχής του. Διαπιστώνουμε για άλλη μια φορά δηλαδή (όπως και σε κάθε τραγωδία αφού τελικά αποδεικνύεται πως δεν υπάρχουν λανθασμένες ή ψευδείς μαντείες), πως στο τέλος οι μαντείες, παρά την έντονη αμφισβήτηση και κριτική που δέχονται οι εκπρόσωποί τους, επαληθεύονται. Είναι μάλιστα περίεργο που ο ποιητής δεν εμμένει σε αυτή την έντονη κριτική των μάντεων μέχρι τέλους, δείχνοντας φανερά στους σύγχρονους θεατές την εντελώς διαφορετική πραγματικότητα του θρησκευτικού κόσμου της τραγωδίας όπου επαληθεύεται το απυρόβλητο των προφητειών και της σύγχρονης του ποιητή κριτικής αμφισβήτησης των μάντεων και των προφητειών του.

Α.2.4.7.δ. Οι προφητείες στις *Τρωάδες*

Ενώ στο προηγούμενο υποκεφάλαιο (Α.2.4.7.γ.) ο Ευριπίδης εμφάνισε μια Ελένη που διαφοροποιείται από την κυρίαρχη λογοτεχνική αναπαράστασή της, στο παρόν υποκεφάλαιο ο ποιητής μάς επιστρέφει στην κυρίαρχη εκδοχή του μύθου (απαγωγή Ελένης από τον Πάρη, διαμονή της Ελένης στην Τροία και επανάκτησή της μετά την άλωση της Τροίας) και στην κυρίαρχη λογοτεχνική αναπαράσταση της ως απαχθείσας και μοιχαλίδας με τον Πάρη.

Στην πρώτη σκηνή του δράματος, ενώπιον της σωριασμένης Εκάβης, ο Ποσειδών ανακαλεί την καταστροφή της Τροίας με το τέχνασμα του δούρειου ίππου από τους Έλληνες. Ο θεός αναφέρει σε αυτές τις εικόνες πως τα ιερά άλση είναι πια έρημα, οι ναοί είναι πλημμυρισμένοι στο αίμα ενώ ο βασιλιάς Πρίαμος είναι σκοτωμένος δίπλα στα

[969] Δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο πώς αυτό το «θυσιαστικό περιβάλλον» και πάλι διαρρηγνύεται (πρβλ. δολοφονία Νεοπτόλεμου στην *Ανδρομάχη* και δολοφονία Αίγισθου στην *Ηλέκτρα*) από ένα μακελειό αθώων και ανύποπτων Αιγυπτίων από τον Μενέλαο και τους συντρόφους του, με την παρότρυνση μάλιστα της Ελένης. Ο μάταιος πόλεμος, που έγινε για «ένα πουκάμισο αδειανό» (στ. 749-751) επί δέκα ολόκληρα χρόνια, ξαναρχίζει και οι Αχαιοί δεν φαίνεται να έχουν συνετιστεί.

σκαλιά του σπιτικού βωμού του (στ. 15-17: *ἔρημα δ' ἅλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα / φόνῳ καταρρεῖ· πρὸς δὲ κρηπίδων βάθροις / πέπτωκε Πρίαμος Ζηνὸς ἑρκείου θανών*). Προαναγγέλλει πως θα εγκαταλείψει την πόλη και τους βωμούς του (στ. 25: *λείπω τὸ κλεινὸν Ἴλιον βωμούς τ' ἐμούς*) ενώ δεν παραλείπει να μνημονεύσει την αρπαγή της μάντισσας Κασσάνδρας από τον Αγαμέμνονα μέσα σε λίγους στίχους που περιγράφουν συνάμα επιγραμματικά το παρελθόν και το μέλλον της (στ. 41-44: *ἣν δὲ παρθένον / μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασάνδραν ἄναξ, / τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπὼν τό τ' εὐσεβὲς / γαμεῖ βιαίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος*).[970] Ενώ ο Απόλλων διεφύλαξε την αγνότητα της Κασσάνδρας και την έκανε προφήτισσα, ο Αγαμέμνων τη βίασε και την έκανε ερωμένη του (*γαμεῖ βιαίως*), ασεβώντας στο θείο θέλημα.[971] Ο Απόλλων σεβάστηκε την επιλογή της ηρωίδας να παραμείνει παρθένος καθώς ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της ιέρειας είναι η αγνότητα. Αργότερα (στ. 253-254: *ἦ τὰν τοῦ Φοίβου παρθένον, ἆι γέρας / ὁ χρυσοκόμας ἔδωκ' ἄλεκτρον ζόαν;*) η Εκάβη θα υπαινιχθεί πως η κόρη της ανήκει στον Απόλλωνα, δίχως να εννοείται ερωτική σχέση μεταξύ τους καθώς η μαντεία και η παρθενία, ως προσδιοριστικά της ιεροσύνης, συνδέονται άρρηκτα με τη θεότητα, υπαγορεύοντας ένα είδος ιερού γάμου[972] της ιέρειας με τον θεό.[973]

Με την εμφάνιση μάλιστα της Αθηνάς γνωστοποιείται η κίνηση του βιασμού της ηρωίδας από τον Αίαντα (στ. 70: *οἶδ', ἡνίκ' Αἴας εἷλκε Κασάνδραν βίᾳ*), κάτι που ορίζεται ως ύβρη απέναντι στη θεά και τους ναούς της (στ. 69: *οὐκ οἶσθ' ὑβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς;*) καθώς επιπλέον κανείς από τους Αχαιούς δεν εμπόδισε την προσβολή (στ. 71: *κοὐδέν γ' Ἀχαιῶν ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ' ὕπο*). Ο Ευριπίδης προτάσσει τη βεβήλωση του ναού της Αθηνάς κι έπειτα τον βιασμό (*εἷλκε βίᾳ*) της Κασσάνδρας από τον Αίαντα τον Λοκρό κι όχι απλά τη βίαιη απόσπασή της από τον βωμό της θεάς.[974] Ζητά μάλιστα ως αντίποινα της ασέβειας των Αχαιών, να εμποδίσει ο Ποσειδών την ασφαλή επιστροφή τους στην πατρίδα σηκώνοντας φουρτούνες και σίφουνες στη θάλασσα. Ο θεός, αφού συμφωνεί μαζί της στην υλοποίηση των ολέθριων σχεδίων της, παραδέχεται,

[970] O' Neill, «The Prologue of the *Troades* of Euripides», σ. 310.
[971] Lee, *Euripides Troades*, σ. 44.
[972] Να σημειωθεί πως ενώ οι λέξεις *γάμος* και *γαμέω* χρησιμοποιούνται στην αρχαιοελληνική γραμματεία για να δηλώσουν τη νόμιμη ένωση ενός ανδρογύνου, μόνο στην *Οδύσσεια* (ραψωδία Α, στ. 36) και στις *Τρωάδες* (στ. 44 και 398) χρησιμοποιούνται με διαφορετική σημασία (Barlow, *Euripides: Troades*, σ. 176).
[973] Mazzoldi S., *Cassandra, la Vergine e l'Indovina. Identità di un Personaggio da Omero all' Ellenismo*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2001, σ. 19.
[974] Barlow, *Euripides: Troades*, σ. 161.

υπαινισσόμενος το τραγικό τέλος του Αγαμέμνονα, πως είναι ανόητος όποιος ρημάζει τους ναούς, τα ιερά και τους τάφους (στ. 95-96: *μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις, / ναούς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων*).

Είναι χαρακτηριστικό πως στο δεύτερο Επεισόδιο η Ανδρομάχη μιλάει για το πλήθος των νεκρών που κείτονται ως τροφή για τα όρνια δίπλα στον ναό της Αθηνάς (στ. 599-600: *αἱματόεντα δὲ θεᾷ παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν / γυψὶ φέρειν τέταται*). Όταν στη συνέχεια η Εκάβη τής ανακοινώνει τη φυγή της Κασσάνδρας η Ανδρομάχη της λέει πως θα πρόβαλε ένας «δεύτερος Αίαντας» για την κόρη της (στ. 618-619: *ἄλλος τις Αἴας, ὡς ἔοικε, δεύτερος / παιδὸς πέφηνε σῆς*). Αυτός δεν είναι άλλος από τον Αγαμέμνονα, που όπως ο Αίαντας, διέπραξε ιεροσυλία στην ιέρεια του Απόλλωνα και συνεπώς θα έχει ανάλογη τιμωρία από τους θεούς.[975]

Στο τρίτο Επεισόδιο, μετά την εξαγγελία του Μενέλαου ότι θα σκοτώσει τη μοιχαλίδα σύζυγό του με την επιστροφή τους στο Άργος, η Ελένη απολογείται χρεώνοντας στους θεούς την κύρια ευθύνη των γεγονότων που προηγήθηκαν της καταστροφής της Τροίας. Υπεύθυνη για τη μοίρα της, υποστηρίζει η Ελένη, είναι η Αφροδίτη που την προσέφερε ως δώρο στον Πάρη. Εφόσον ο ίδιος ο Δίας δεν μπορεί να αντισταθεί στην Αφροδίτη, είναι δυνατόν να την αντιμετωπίσει η ίδια ως κοινή θνητή (στ. 948-950); Η δύναμη της Αφροδίτης εκδηλώνεται τόσο ως θεϊκή επιλογή στην ένωση της Ελένης με τον Πάρη (στ. 953: *θεοπόνητα λέχη*) όσο και ως άσκηση βίας στην αρπαγή της από τον Δηίφοβο, τον αδελφό του Πάρη, μετά τον θάνατο του τελευταίου (στ. 959: *βίᾳ ἁρπάσας*).[976] Ο θεϊκός εξαναγκασμός είναι το ισχυρότερο επιχείρημα[977] της Ελένης, που μπορεί να της χαρίσει τη συγχώρεση (στ. 950).[978] Σε αυτή τη δύναμη είναι άστοχο να αντιπαρατεθεί ακόμη κι ο Μενέλαος αν θελήσει να φανεί ανώτερος των θεών και να εφαρμόσει μια ανθρώπινη τιμωρία ενάντια στο θείο σχέδιο.[979] Η ειρωνεία μάλιστα είναι

[975] Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, σ. 135.
[976] Barlow, *Euripides: Troades*, σ. 959.
[977] Γοργίας, *Ελένης εγκώμιον* 11.6., «*ἢ γὰρ Τύχης βουλήμασι καὶ θεῶν βουλεύμασι καὶ Ἀνάγκης ψηφίσμασιν ἔπραξεν ἃ ἔπραξεν, ἢ βίᾳ ἁρπασθεῖσα, ἢ λόγοις πεισθεῖσα, <ἢ ὄψει ἐρασθεῖσα>. εἰ μὲν οὖν διὰ τὸ πρῶτον, ἄξιος αἰτιᾶσθαι ὁ αἴτιος μόνος· θεοῦ γὰρ προθυμίαν ἀνθρωπίνῃ προμηθίᾳ ἀδύνατον κωλύειν. πέφυκε γὰρ οὐ τὸ κρεῖσσον ὑπὸ τοῦ ἥσσονος κωλύεσθαι, ἀλλὰ τὸ ἧσσον ὑπὸ τοῦ κρείσσονος ἄρχεσθαι καὶ ἄγεσθαι, καὶ τὸ μὲν κρεῖσσον ἡγεῖσθαι, τὸ δὲ ἧσσον ἕπεσθαι. θεὸς δ' ἀνθρώπου κρεῖσσον καὶ βίᾳ καὶ σοφίᾳ καὶ τοῖς ἄλλοις. εἰ οὖν τῇ Τύχῃ καὶ τῷ θεῷ τὴν αἰτίαν ἀναθετέον, ἣ τὴν Ἑλένην τῆς δυσκλείας ἀπολυτέον*».
[978] Gregory J., «The Power of Language in Euripides' *Troades*», *Eranos* 84 (1991), σσ. 165-184, σ. 173.
[979] Lloyd M., «The Helen Scene in Euripides' *Troades*», *Classical Quarterly* 34 (1984) σσ. 303-313, σ. 305.

πως ενώ ο ελληνικός στόλος θα βυθιστεί, όπως προφήτεψαν οι θεοί στον Πρόλογο, ο Μενέλαος κι η Ελένη, που είναι οι υπεύθυνοι για τις συμφορές των εμπλεκομένων στον πόλεμο, όχι απλώς θα επιζήσουν αλλά θα επιστρέψουν στην Σπάρτη όπου και θα ζήσουν ευτυχισμένοι.[980] Ο Ευριπίδης εδώ υπονοεί πως ο τρόπος με τον οποίο οι ανώτερες δυνάμεις των θεών ενεργούν στον κόσμο αφήνει μια αίσθηση αστάθειας και χάους.[981] Ένας τέτοιος κόσμος όπου καμία ανθρώπινη ή θεϊκή δύναμη δεν μπορεί να σταθεί ως κανόνας ηθικής είναι για τον ποιητή αξιολύπητος και κατακριτέος.[982]

Στο τρίτο Στάσιμο μάλιστα που ακολουθεί, ο Χορός μοιρολογεί που ο Δίας εγκατέλειψε την Τροία, τον ναό με τις φλόγες προσφορών, τον γεμάτο ευωδιές βωμό, τα νέφη από θυμιάματα. (στ. 1060-1065). Λυπάται που θα λείψουν για τον Δία οι θυσίες κι οι ύμνοι, οι λατρευτικές ολονυχτίες προς τιμή των θεών και τα χρυσοστόλιστα αγάλματα και τα φρυγικά φεγγαρωτά φοινίκια, πάντα δώδεκα στις προσφορές των Τρώων (στ. 1071-1076).

Αξίζει να προσθέσουμε πως ενώ οι επίλογοι του Ευριπίδη περιλαμβάνουν τέσσερα βασικά στοιχεία: από μηχανής θεό, καταληκτική προφητεία, «αίτιον»[983] και έξοδο του Χορού, μολονότι δεν συναντώνται πάντα όλα μαζί, εν προκειμένω οι *Τρωάδες* είναι το μόνο από τα σωζόμενα έργα του που δεν περιέχει κανένα από τα στοιχεία αυτά στην τελική σκηνική ακολουθία του.[984] Αντίθετα μάλιστα θα ήταν δυνατόν να ειπωθεί πως αντί της επιλογικής σκηνής συναντήσαμε αυτά τα στοιχεία στον Πρόλογο του έργου, κάπως παραλλαγμένα.[985] Τα τελευταία μάλιστα λόγια της Εκάβης διακρίνονται από την απουσία μέλλοντος που συνήθως ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί στις καταληκτικές προφητείες των έργων του.[986]

[980] Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, σ. 133.
[981] Mastronade, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, σ. 222.
[982] de Romilly J., *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μτφ. Α.Μ. Αθανασίου – Κ. Μηλιαρέση, Το Άστυ, Αθήνα 1996, σ. 91.
[983] Η σύνδεση της δράσης του έργου με έναν θεσμό ή έθιμο που είναι οικείο στο κοινό (Dunn F., «Beginning at the End in Euripides' *Trojan Women*», *Rheinisches Museum* 136 (1993), σσ. 22-35, σ. 26.
[984] *Στο ίδιο*, σ. 25.
[985] *Στο ίδιο*, σ. 28.
[986] *Στο ίδιο*, σ. 26.

Α.2.5. Συμπεράσματα

Στη δεύτερη ενότητα του πρώτου μέρους της διατριβής η μελέτη επικεντρώθηκε αρχικά στους «τυπικούς» ιερείς και μάντεις, που αναφέρονται ως αφηγηματικά δρώντα πρόσωπα στα έργα των τριών τραγικών. Ειδικότερα σχολιάστηκαν οι ιερείς και μάντεις του Δελφικού ναού και του ιερού των Σελλών, οι μορφές των Κάλχαντα, Αμφιάραου, Κένταυρου Νέσσου, Ιούς (στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου), Κασσάνδρας (στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη), Τροφωνίου σε συγκεκριμένες τραγωδίες όπου πρωταγωνίστησαν. Στη συνέχεια το ενδιαφέρον στράφηκε σε ορισμένους –κομβικούς δραματικά και κυρίαρχους αφηγηματικά– χρησμούς που δόθηκαν σε αρκετούς ήρωες της τραγικής δραματουργίας, αλλά και στους ανώνυμους μάντεις που αξιοποιήθηκαν σε τρία έργα του Ευριπίδη, στις *Τρωάδες*, στους *Ηρακλείδες* και στην *Ελένη*.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο υποκεφάλαιο παρακολουθήσαμε την αφηγηματική δράση των ιερέων και μάντεων του Δελφικού μαντείου σε πέντε διαφορετικούς μυθικούς κύκλους, τον Ατρειδικό, τον Θηβαϊκό, τον Αττικό, τον Τρωικό και τον κύκλο της Μήδειας. Σχεδόν στις μισές από τις σωζόμενες τραγωδίες (σε 14 από τις 33) το Δελφικό μαντείο είναι αφηγηματικά (και δραματικά) ενεργό, και σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις περιλαμβάνονται χρησμικές γνωμοδοτήσεις της Πυθίας, η οποία όπως είδαμε, εμφανίζεται ως δραματικό πρόσωπο μόνο σε δύο έργα (*Ευμενίδες*, *Ίων*).

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις η τύχη βασικών δραματικών προσώπων συνδέεται με τον θεό Απόλλωνα, αφού τη δική του χρησμοδοσία μεταφέρουν οι εκπρόσωποί του. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων οι χρησμοί είναι δυσοίωνοι στις προβλέψεις τους ή/και καταστροφικοί ως προς τις επιταγές τους, με μοναδικές εξαιρέσεις την περίπτωση του δελφικού χρησμού στον *Ίωνα* από τον αττικό κύκλο και στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη από τον θηβαϊκό κύκλο. Πιο συγκεκριμένα, με τους χρησμούς του Δελφικού μαντείου να κινούν τη δράση, παρακολουθήσαμε τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου από τον Ορέστη στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, την καταρράκωση του δολοφόνου στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη και την εξοντωτική καταδίωξή του στις *Ευμενίδες*, τη συνεχιζόμενη, σε έναν δεύτερο κύκλο, καταδίωξη του Ορέστη στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, την αλληλοεξόντωση των αδελφών Ετεοκλή και Πολυνείκη στους *Επτά επί Θήβας*, την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα και την αυτοκτονία της Ιοκάστης στον *Οιδίποδα Τύραννο*,

την πολύπαθη περιπλάνηση του τυφλού Οιδίποδα στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, τη συντριβή του οίκου του Λαΐου στις *Φοίνισσες*, την ακούσια συμβολή του Αιγέα στη δολοφονία των παιδιών στην *Μήδεια* και τη δολοφονία του Νεοπτόλεμου στην *Ανδρομάχη*.

Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η κριτική αντιμετώπιση και του Ορέστη από τον Ευριπίδη. Σε δύο σωζόμενες τραγωδίες ο μητροκτόνος συνδέεται με δύο πολύ αμφιλεγόμενες (ως προς την ηρωική και ηθική τους διάσταση) δολοφονίες: εκείνη του Νεοπτόλεμου στην *Ανδρομάχη* (στο ιερό περιβάλλον των Δελφών και μάλιστα σε πλαίσιο ικεσίας) και εκείνη του Αιγίσθου στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη (επίσης σε ιερό, θυσιαστικό, περιβάλλον).

Πέραν όμως της αφηγηματικής ενεργοποίησης μάντεων και χρησμών του Πυθικού μαντείου, στον αφηγηματικό χώρο και χρόνο των αρχαίων τραγωδιών εμφανίζονται και άλλοι επώνυμοι και ανώνυμοι ιερείς και μάντεις, με σημαντικό ρόλο στην εξύφανση και εξέλιξη της δράσης. Ειδικότερα, ο μάντης Κάλχας, μία από τις πιο γνωστές μορφές μάντεων στον αρχαιοελληνικό κόσμο, αν και δεν εμφανίζεται –σε αντίθεση, για παράδειγμα, με τον επανερχόμενο Τειρεσία– ως δραματικό πρόσωπο σε καμία σωζόμενη τραγωδία, κυριαρχεί αφηγηματικά σε κρίσιμες σκηνικές ακολουθίες τριών τραγωδιών: Στον *Αγαμέμνονα* ο Αισχύλος παρουσίασε τον μάντη μέσα από την αφηγηματική αναφορά του Χορού στην οιωνοσκοπική προφητεία του για την τύχη της εκστρατείας των Αχαιών στην Τροία. Είναι ενδιαφέρουσα η επιλογή του ποιητή να παρουσιάσει τον μάντη να εκφέρει τη μαντεία του με μια ιδιαίτερη έκφραση στην ηχητική απόδοση της φωνή του, σαν να έβλεπε εφιάλτη. Μια αντίδραση που ταιριάζει με την *μανίαν* των μάντεων και αξιοποιήθηκε και στην συνέχεια από τον Σοφοκλή στον *Αίαντα*.

Ο Σοφοκλής αξιοποίησε τον μάντη Κάλχαντα σε ένα κρίσιμο επεισόδιο του *Αίαντα*, όπου μία μόνο προφητεία του αποδείχτηκε ικανή να ενεργοποιήσει όλη τη σκηνική δράση καθώς στο άκουσμά της τόσο ο Χορός όσο και η Τέκμησσα εγκαταλείπουν τον σκηνικό χώρο προσπαθώντας μάταια να προλάβουν την σωτηρία του Αίαντα. Όπως αναφέρθηκε και στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο, ο Αίας είναι ο μόνος από τους ήρωες της σοφόκλειας δραματουργίας που δεν ακούει ποτέ ο ίδιος και δεν έχει γνώση της προφητείας που ορίζει τη μοίρα του, καθώς η κοινοποίηση της μαντείας του

Κάλχαντα μέσω του αγγελιαφόρου γίνεται όταν ο Αίας είναι ήδη εκτός σκηνής προς αναζήτηση του τόπου όπου θα αυτοκτονήσει.

Την προφητεία του Κάλχαντα για την έναρξη της Τρωικής εκστρατείας αξιοποίησε αφηγηματικά με τη σειρά του και ο Ευριπίδης στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, όπου επιπρόσθετα ο Κάλχας περιγράφεται να συμμετέχει ενεργά στην εξω-σκηνική τέλεση της θυσίας της Ιφιγένειας και να επέχει ρόλο ερμηνευτή στην τελική αντικατάσταση της κόρης από ένα ελάφι με την παρέμβαση της Άρτεμης. Όπως είδαμε και στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο ο Ευριπίδης, μέσω των δύο αδελφών, Μενελάου και Αγαμέμνονα, αλλά και του Αχιλλέα στο τρίτο Επεισόδιο, εξέφρασε πιθανότατα τη δική του σκεπτικιστική έως αρνητική στάση απέναντι στους μάντεις και τον ρόλο τους.

Αν και ο Κάλχας, ως γιος του Θέστορα, σχετίζεται ως προς την καταγωγή με τον Απόλλωνα (βλ. Εισαγωγή), εντούτοις και στα τρία παραπάνω έργα ο μάντης λειτουργεί ως φερέφωνο άλλου θεού: Στον *Αίαντα* ουσιαστικά μεταφέρει την οργή της Αθηνάς, στον *Αγαμέμνονα* και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* τις επιταγές της Άρτεμης. Θα πρέπει τέλος να σημειώσουμε πως αμφισβήτηση των μαντικών ικανοτήτων του Κάλχαντα συναντάται μόνο στο έργο του Ευριπίδη, μέσα από τους χαρακτηρισμούς τριών βασικών δραματικών προσώπων (Μενελάου, Αγαμέμνονα, Αχιλλέα), σε αντίθεση με τους Αισχύλο και Σοφοκλή που δεν αφήνουν κανέναν αρνητικό υπαινιγμό.

Ένας άλλος τυπικός μάντης, που διατρέχει ως αφηγηματικό πρόσωπο τη σωζόμενη τραγική δραματουργία, είναι ο Αμφιάραος. Ο μάντης έχει τη μικρότερη σε έκταση δραματική αφηγηματική εκπροσώπηση σε σύγκριση με άλλους επώνυμους μάντεις στη σωζόμενη δραματουργία του Σοφοκλή ο οποίος χρησιμοποίησε το μυθικό τέλος του ήρωα προκειμένου να το συνδέσει με τον Αγαμέμνονα σε 12 στίχους στην *Ηλέκτρα* και με τον Οιδίποδα σε δύο μόλις στίχους στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Ο Αισχύλος από την πλευρά του, στους *Επτά επί Θήβας* εμφάνισε την σύνθετη εικόνα ενός ικανού μάντη κι ενός άριστου πολεμιστή, ακολουθώντας τις μυθικές παραδόσεις για το πρόσωπο του Αμφιάραου. Έδωσε βαρύτητα στην ανθρωπιά και στην ευαισθησία του ήρωα αλλά και στη γενναία ιδιοσυγκρασία του αφού δέχθηκε να αναλάβει μέρος στην εκστρατεία εναντίον των Θηβών αν και ως μάντης γνώριζε την κατάληξή της. Εναντιώθηκε στην ορμή και στην ύβρη που επέδειξαν οι συμπολεμιστές του ενώ ο ίδιος ως αφανής ήρωας (ακόμη κι η ασπίδα του ήταν κενή) πολέμησε με γενναιότητα και

αυταπάρνηση. Ο Αισχύλος με αυτή την ανάδειξη του ήθους του ήρωα αντιπαρέβαλε την ύβρη των δύο αδελφών, Ετεοκλή και Πολυνείκη. Ως αντίδωρο και εις ένδειξη αιώνιας τιμής και υστεροφημίας, του προσφέρθηκε από τους θεούς ο σωτήριος αφανισμός αντί του θανάτου και της ταφής Η εξαφάνισή του μάλιστα στο θηβαϊκό έδαφος αποτέλεσε το μυθικό αίτιο της ίδρυσης του μαντείου του στην περιοχή. Μέσα από την αφηγηματική ανάδειξη της μορφής του Αμφιάραου ο ποιητής μετέφερε την αντιμετώπιση των μάντεων από ένα μεγάλο μέρος των συμπολιτών του στην εποχή του, μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβανόταν πιθανότατα και ο ίδιος ο Αισχύλος. Οι μάντεις στην Αθήνα του 5^{ου} π. Χ. αιώνα ήταν πρόσωπα που συγκέντρωναν κατά κανόνα όχι μόνο θρησκευτική αλλά και πολιτική εξουσία και κοινωνική καταξίωση. Όπως ακριβώς και οι μάντεις της εποχής αυτής έτσι και ο Αμφιάραος είδαμε πως συμβουλεύει τους πολιτικούς ηγέτες, απολαμβάνει ειδικού σεβασμού και αντιμετώπισης, ενώ ο λατρευτικός του ρόλος και η σχέση του με το θεϊκό στοιχείο τού χαρίζουν κοινή αποδοχή από Αργείους και Θηβαίους, θεούς και ανθρώπους, συμπολεμιστές και αντιπάλους.

Ο Ευριπίδης, δίχως να παρεκκλίνει από τη θετική γραμμή αντιμετώπισης του Αμφιάραου από τους άλλους τραγικούς, μας παρουσίασε μια διαφορετική εικόνα του μάντη. Ερχόμενος σε διάλογο με την μυθική παράδοση αλλά και με τους άλλους τραγικούς αναπαρέστησε την καταβαράθρωση του ήρωα όχι μόνο ως ανταπόδοση δόξας και υστεροφημίας εκ μέρους των θεών αλλά κι ως πιθανή ένδειξη δυσαρέσκειας και τιμωρίας της ύβρης του να συμμετάσχει σε μια ανόσια εκστρατεία αν και ήταν μάντης. Η αμφισημία του Ευριπίδη, αν ο θάνατος του ήρωα ήταν ευλογία ή τιμωρία από τους θεούς, ολοκληρώνεται με τον επικήδειο έπαινο του από τον Θησέα ως σωτηρία. Ακολουθώντας τα χαρακτηριστικά του μάντη πολεμιστή που απέδωσαν οι Αισχύλος και Σοφοκλής, ο Ευριπίδης διαφοροποιείται ελάχιστα από αυτούς αποδίδοντας του και κάποια ευάλωτα στοιχεία ως προς την προσωπικότητά του, σε σχέση με το ηθικό μεγαλείο που του προσέδωσε ο πρώτος και τον παραδειγματικό χαρακτήρα που του πρόσφερε ο δεύτερος. Στις *Ικέτιδες* ο έπαινος και η θεία ευλογία συνυπάρχουν με τον χαρακτήρα του μάντη που δικαιολογεί μια τέτοια απέναντι του στάση. Στη σύντομη τέλος αναφορά του στις *Φοίνισσες* διαγράφεται το ευγενές ηθικό στοιχείο του χαρακτήρα του που συνυπάρχει μαζί με τη μαντική και πολεμική ιδιότητα του, δίχως ωστόσο να

έχουμε οποιαδήποτε προσπάθεια ανάδειξης του όπως στα προηγούμενα έργα που αναφέραμε.

Το γεγονός της γνώσης που ως μάντης κατείχε ο Αμφιάραος αντιμετωπίστηκε με μια κοινή θετική γραμμή από τους τρεις τραγικούς, μολονότι ο Ευριπίδης, ακολουθώντας μια μάλλον κριτική διάθεση, κράτησε μια μικρή απόσταση από τον τρόπο αξιοποίησης αυτής. Ενώ ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής το έκριναν ως ξεκάθαρο στοιχείο ηρωισμού, κρίνοντας πως ένας άνθρωπος αποφασίζει να πεθάνει πολεμώντας, μολονότι γνωρίζει εκ των προτέρων πως θα πεθάνει και θα ηττηθεί η παράταξη του, ο Ευριπίδης το αντιμετώπισε με κάποια αμφισημία, όχι μόνο ως ένα στοιχείο θεϊκής ανταπόδοσης αλλά κι ως ένα κριτήριο ύβρης ενός ανθρώπου που βάζοντας στο περιθώριο την γνώση που του χάρισαν οι θεοί, προκρίνει τη δική του θέληση για υστεροφημία από το δικό τους σχέδιο. Ο ανθρωποκεντρικός αυτός χαρακτήρας αντανακλά σαφώς όχι μόνο τις συγγραφικές αντιλήψεις περί του ψυχισμού των ποιητών αλλά και την ευρύτερη αντιμετώπιση των μάντεων στην κάθε εποχή.

Αναφορικά με άλλα πρόσωπα «τυπικών» ιερέων ή μάντεων που εντάσσονται αφηγηματικά στο έργο των τριών τραγικών, η αξιοποίησή τους είναι δραματουργικά και μεθοδικά στοχευμένη. Αρχικά λοιπόν η ιέρεια Ιώ στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου αντιμετωπίστηκε με ιδιαίτερη βαρύτητα από τον ποιητή. Η ιερατική ιδιότητα της Ιούς και η καταγωγή των Δαναΐδων ικετίδων από την Αργεία αυτή ιέρεια χρησιμοποιήθηκε ως το βασικό επιχείρημα (και μέσο εκφοβισμού) των Δαναΐδων προκειμένου να επιτύχουν την παροχή ασύλου εκ μέρους του Αργείου βασιλιά. Δεν μπορεί άλλωστε να θεωρηθεί τυχαία η αφηγηματική έκταση που αφιέρωσε ο ποιητής στην ιστορία της Ιούς.

Ιδιαίτερες αναφορές σε πρόσωπα μάντεων και μαντικές διαδικασίες συναντώνται στην τραγωδία *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή. Σε αντίθεση με τους οιωνοσκόπους ή τους πυρομάντεις, που επανδρώνουν κατεξοχήν την αρχαία δραματουργία, είτε ως δραματικά είτε ως αφηγηματικά πρόσωπα, οι *Τραχίνιαι* είναι η μοναδική τραγωδία στην οποία οι εξηγητές χρησμοδοτούν όχι με βάση το πέταγμα των πουλιών ή τον τρόπο καύσης της φωτιάς και των σπλάγχνων αλλά με σημεία που εκπέμπει το θρόισμα των φύλλων ενός δένδρου και συγκεκριμένα της αρχαίας βελανιδιάς στη Δωδώνη. Επιπλέον για πρώτη φορά συναντήσαμε την αξιοποίηση της *δέλτου* ως μαντικού εργαλείου που χρησιμοποίησε ο ποιητής για τις σκηνοθετικές ανάγκες του έργου, ως είδος μιας

διαθήκης πλήρους προφητειών, που επαληθεύεται στο δραματικό παρόν από τις εξελίξεις του έργου. Πέραν της ιδιαίτερης μαντικής χρήσης της βελανιδιάς της Δωδώνης, η ίδια τραγωδία προσφέρει, αυτή κατ' αποκλειστικότητα στο πεδίο της αρχαιοελληνικής δραματουργίας, πολύτιμες πληροφορίες για την μαντική τέχνη των Σελλών και του Κένταυρου Νέσσου.

Στον *Ίωνα* του Ευριπίδη ο ποιητής παρουσίασε έναν μάντη, τον Τροφώνιο, που γνωρίζει μεν αλλά δεν δίνει ακριβή πληροφόρηση μέσα από την μαντεία του, αφήνοντας το προβάδισμα στον Απόλλωνα, που είναι όχι μόνο γνώστης αλλά και υπαίτιος της όλης κατάστασης πραγμάτων. Γι' αυτό άλλωστε δεν ενημερώνει τον Ξούθο για όσα τον ρωτά αλλά μόνο για το πώς θα επιστρέψει στην χώρα του με παιδί. Πρόκειται για έναν μάντη που εξυπηρετεί καταρχήν τις σκηνοθετικές ανάγκες του έργου δίχως να δίνεται οποιαδήποτε άλλη βαρύτητα στη μαντική του ιδιότητα.

Μια σημαίνουσα (θεολογικά και δραματουργικά) περίπτωση μάντη ενεργοποιείται αφηγηματικά στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, όπου ο χρησμός του Έλενου επανέρχεται και κατέχει σημαντική έκταση στην εξέλιξη του έργου. Η εσκεμμένη ασάφεια της μαντείας στον Πρόλογο, η αποκάλυψή της αρχικά από τον Έμπορο στο πλαίσιο ενός σχεδίου εξαπάτησης του Φιλοκτήτη, έπειτα η αποκάλυψή της στον Φιλοκτήτη από τον Νεοπτόλεμο, τέλος, η νέα «προφητεία» του από μηχανής θεού Ηρακλή στο τέλος του έργου, συνθέτουν μια εντέχνως κλικακούμενη αποκάλυψη και πρόσληψη αυτής της μαντείας, στην αποσπασματική, αβέβαιη και διαρκώς εκκρεμή γνώση της οποίας επένδυσε ακριβώς ο Σοφοκλής για να συνθέσει την εξέλιξη της δράσης στον *Φιλοκτήτη*.

Είναι ίσως εύλογη η απορία για ποιο λόγο ο Σοφοκλής αναφέρεται σε έναν Τρώα μάντη που δίνει έναν χρησμό για τη νίκη των Ελλήνων. Με αυτή τη διαπίστωση κρίναμε εσκεμμένη την ασάφεια με την οποία ο ποιητής διάρθρωσε την δομή της εξέλιξης στο έργο του αφού θα ήταν μάλλον περίεργο για το αθηναϊκό κοινό να άκουγαν έναν αντίπαλο να μιλά για την ήττα της πόλης του μέσω μιας συγκεκριμένης προφητείας. Γι' αυτό άλλωστε ο Σοφοκλής στο τέλος κρίνει απαραίτητη την εμφάνιση του Ηρακλή ως από μηχανής θεού που θα δώσει λύση στον αινιγματικό, ως προς την πρόσληψη του χρησμό, εκφράζοντας με σαφήνεια τη βούληση του Δία. Η μαντεία του Έλενου θα παρέμενε ατελέσφορη εάν ο Νεοπτόλεμος και ο Φιλοκτήτης επέστρεφαν στην Ελλάδα,

όπως σχεδίαζαν. Οι δύο ήρωες όμως μετακινούνται εν τέλει στην Τροία μετά την αποτελεσματική καταληκτική προφητεία του Ηρακλή. Τη λύση δηλαδή για την άλωση της Τροίας δίνει ένας Έλληνας θεός κι όχι ένας Τρώας μάντης. Δεν μπορούμε ωστόσο εδώ να μη διακρίνουμε και την πιθανότητα ενός γνήσιου ειρωνικού τέλους, όπως θα ταίριαζε σε μια ευριπίδεια προσέγγιση. Η ασάφεια δηλαδή της Τρωικής μαντείας λειτούργησε ευεργετικά για την σωτηρία της πόλης όσο ο Φιλοκτήτης και τα όπλα του Ηρακλή δεν μεταφέρονταν στην Τροία. Η καταστροφική θεϊκή παρέμβαση από τον Ηρακλή στο τέλος του έργου, επαναφέρει τον μύθο στην αρχική του τροπή, με πολλαπλά αρνητικά αποτελέσματα, όχι μόνο ως προς την καταστροφή της Τροίας αλλά και ως προς τη διάπραξη ιεροσυλιών από τους Αχαιούς, που θα επιφέρουν πλήθος θεϊκών τιμωριών στη συνέχεια, και ειδικότερα ως προς τη μεταμόρφωση του «αγνού» Νεοπτόλεμου σε έναν ανίερο κατακτητή της Τροίας. Ο τραγωδός τέλος, πιθανότατα θα στόχευε σε αυτό το μήνυμα προς τους συμπολίτες του, να μην στέκονται δηλαδή στα ευχολόγια ή τις έξωθεν δυνάμεις για την σωτηρία της πόλης τους αλλά να αντικρύσουν με ρεαλισμό την κατάσταση τους και να περιμένουν από τους εγχώριους θεούς και τις δικές τους ικανότητες την σωτηρία.[987]

Εκτός από δραματικό πρόσωπο (*Αγαμέμνων* και *Τρωάδες*) η Κασσάνδρα ανακαλείται νοερά ως αφηγηματικό πρόσωπο σε δύο ακόμη τραγωδίες του Ευριπίδη. Στην *Ανδρομάχη* η Κασσάνδρα ανακαλείται κυρίως για να μεγεθύνει την έκταση της συντριβής των Τρώων οι οποίοι, εάν είχαν ακούσει την προφητεία του Απόλλωνα, μέσω της εκπροσώπου του, αναφορικά με τον θάνατο του Πάρη, δεν θα είχαν εκθέσει την Τροία στην έσχατη καταστροφή, στην οποία τώρα έχει περιπέσει. Στην *Εκάβη* πάλι, παρόλη την αναμφισβήτητη προφητική ιδιότητα της Κασσάνδρας, την κεντρική θέση σε προφητικό επίπεδο έχει ο Πολυμήστωρ με τις οιονεί χρησμικές εξαγγελίες που δίνει στο τέλος του έργου. Ο Ευριπίδης εστιάζει περισσότερο στη σχέση της τραγικής μητέρας Εκάβης με την Κασσάνδρα όταν αναστατώνεται με το υποτιθέμενο άψυχο σώμα που έχουν φέρει μπροστά της θεωρώντας πως μπορεί να είναι η «*θεσπιῳδός*» κόρη της (στ.

[987] Θυμίζουμε πως έναν χρόνο πριν διδαχθεί ο *Φιλοκτήτης* οι Αθηναίοι απορρίπτουν την πρόταση των Σπαρτιατών για ειρήνη στον Πελοποννησιακό πόλεμο, η οποία προέβλεπε την ανταλλαγή της Δεκέλειας με τα Κύθηρα και την Πύλο και τη διατήρηση της παρούσας κατάστασης. Την ίδια εποχή οι δημοκρατικοί υπό τον Κλεοφώντα αποκαθιστούν την παλιά ριζοσπαστική δημοκρατία. Την χρονιά που παραστάθηκε ο *Φιλοκτήτης* (409 π.Χ.) μάλιστα άρχισαν ξανά οι εργασίες ανέγερσης του Ερεχθείου.

676-677) ή όταν παρακαλεί τον Αγαμέμνονα να θυμηθεί τις ερωτικές χαρές που του πρόσφερε, ζητώντας την εκδίκηση για τον θάνατο του Πολυδώρου. Και στα δύο αυτά έργα ο Ευριπίδης εξαίρει τη μαντική ικανότητα της Κασσάνδρας, προβάλλει την τραγικότητα της μοίρας της και συνδυάζει στο πρόσωπό της τα διονυσιακά και απολλώνια στοιχεία που διακρίναμε και στις *Τρωάδες*.

Εκτός από τις παραπάνω επώνυμες μορφές τυπικών μάντεων και ιερέων, που αξιοποιούνται στη διάρκεια της δραματικής αφήγησης, στη σωζόμενη δραματική παραγωγή αναφέρονται επιπρόσθετα ορισμένοι ανώνυμοι μάντεις, με συγκεκριμένη δραματική λειτουργικότητα. Μετά την ιδιαίτερης σημασία παρουσίαση του ανώνυμου μάντη στον Πρόλογο των *Επτά επί Θήβας* από τον Ετεοκλή, εξετάσαμε την παρουσία ανώνυμων μάντεων στον Ευριπίδη. Ειδικότερα, στο πρώτο Επεισόδιο των *Ηρακλειδών* ο Δημοφών, προετοιμάζοντας την πόλη για την επίθεση των Μυκηναίων, ανέφερε πως πέραν των άλλων ενεργειών θα μαζέψει έπειτα και τους μάντεις να θυσιάσουν (στ. 340: *μάντεις τ' ἀθροίσας θύσομα*ι). Η ίδια αυτή σύνδεση της μαντείας με τη θυσία θα γίνει και στη συνέχεια όταν οι μάντεις, βλέποντας την αποτυχημένη απόπειρα του Ύλλου να επιτύχει συμφωνία σε μονομαχία, σφάζουν τα προσφερόμενα ζώα και βγάζουν από τα σπλάχνα τους ευοίωνα σημάδια (στ. 819-822). Η αφηγηματική αξιοποίηση αυτών των μάντεων είχε μια πολύ εστιασμένη δραματουργική σκοπιμότητα –την κατάδειξη της θεϊκής εύνοιας στο εγχείρημα των Αθηναίων– και γι' αυτό ο Ευριπίδης δεν αφιέρωσε περισσότερη έκταση στη δράση τους. Σε αυτή την τραγωδία αναγνωρίσαμε τη μοναδική περίπτωση ενός είδους «συλλογικής» χρησμοδότησης από ανωνύμους μάντεις στα πλαίσια της σωζόμενης αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Για πρώτη φορά είδαμε να ζητούνται και να δίνονται όχι ένας αλλά πολλοί χρησμοί για το ίδιο ζήτημα, προκειμένου να συναχθεί μια κοινή απόφαση. Ο Δημοφών ήταν αυτός που θα εξέταζε την σύγκλιση και απόκλιση αυτών των χρησμολογικών απόψεων προκειμένου να λάβει την ορθή απόφαση. Σημασία δηλαδή δόθηκε στην λογική επεξεργασία των χρησμών και όχι στην απυρόβλητη διατύπωση του εκάστοτε μάντη, αφού η γνώμη όλων αντιμετωπίστηκε ισόκυρα, δίχως να γίνει λόγος για κάποια προφητική αυθεντία.

Ακολούθως και στην *Ελένη*, ο Ευριπίδης αναφέρει αρχικά τους απαξιωτικούς χαρακτηρισμούς του Θεράποντα για την μαντική και τους εκπροσώπους της και στη συνέχεια τους οιωνούς για την τύχη του Μενελάου, σύμφωνα με τους οποίους η

επιστροφή στην πατρίδα θα ολοκληρωνόταν με επιτυχία (στ. 1587-1588). Για άλλη μια φορά ο ποιητής δεν έκρινε απαραίτητο να δώσει μεγάλη έκταση στους μαντικούς χρησμούς καθώς δεν εξυπηρετούσαν κι εδώ παρά δευτερεύουσες δραματουργικές ανάγκες του έργου του. Μέσω της αφηγηματικής ανάκλησής τους ωστόσο, για άλλη μια φορά επανέλαβε την κριτική του στάση όχι μόνο έναντι της μαντικής αλλά περισσότερο έναντι της ανθρώπινης θέσης σε έναν κόσμο όπου το ορθό και το δίκαιο δεν μπορούν να υποστηριχθούν ξεκάθαρα ούτε από τους ανθρώπους αλλά ούτε κι από τους θεούς. Ωστόσο, ενώ θα μπορούσε, μέσω της έντονης κριτικής των μάντεων που άσκησε ο Αγγελιαφόρος, να μείνει πιστός στο πνεύμα αμφισβήτησης των λόγων του, ο ποιητής έμεινε πιστός στην τελική δικαίωση των μάντεων και των χρησμών τους, με τη σωτηρία των ηρώων του στο τέλος του έργου.

ΜΕΡΟΣ Β΄

«ΑΤΥΠΟΙ» ΙΕΡΕΙΣ ΚΑΙ ΜΑΝΤΕΙΣ

Στο πρώτο μέρος της διατριβής ασχοληθήκαμε με τους «τυπικούς» ιερείς και μάντεις που συμπεριλαμβάνονται στον κόσμο των αρχαίων τραγωδιών είτε ως δραματικά πρόσωπα, επί σκηνής αναπαριστάμενα, είτε ως αφηγηματικά πρόσωπα, με λεκτική και νοερώς μόνο αναπαριστάμενη ύπαρξη και δράση. Στο δεύτερο μέρος θα ασχοληθούμε με τους «άτυπους» ιερείς και μάντεις τους οποίους θα εξετάσουμε ως δραματικά πρόσωπα με σκηνική δράση.

Ως «άτυπους» μάντεις και ιερείς αναγνωρίζουμε εκείνες τις δραματικές μορφές των οποίων η περιστασιακή οιονεί προφητική ή ιερατική δράση δεν σχετίζεται με προϋπάρχουσες εκ μέρους τους, μυθικά κληροδοτημένες και λογοτεχνικά κατακυρωμένες, αντίστοιχες γνώσεις και δεξιότητες. Η Κλυταιμνήστρα, για παράδειγμα, μια κατεξοχήν μορφή «άτυπης» μάντισσας, προβάλλεται με αυτή την ιδιότητα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, για την εξυπηρέτηση συγκεκριμένων δραματουργικών αναγκών, ανεξάρτητα από τον ευρέως γνωστό ρόλο της βασίλισσας-συζύγου-μητέρας-ερωμένης-συζυγοκτόνου στις υπόλοιπες τραγωδίες. Οι «άτυποι» ιερείς και μάντεις δεν ακολουθούν ένα συγκεκριμένο τυπικό, ωστόσο η δράση τους δεν είναι σε καμία περίπτωση παντελώς αυθαίρετη, όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια.

Β1. «Άτυποι» ιερουργοί και προφήτες ως δραματικά πρόσωπα με σκηνική δράση

Β.1.1. Είδωλα με προφητική δράση

Η εμφάνιση φαντασμάτων στην αρχαία ελληνική τραγωδία ήταν μια αρκετά διαδεδομένη δραματουργική επιλογή, που εξυπηρετούσε τις τεχνικές ανάγκες αλλά και τις σημασιολογικές στοχεύσεις του εκάστοτε έργου.[988] Στις σωζόμενες τραγωδίες συναντάμε τρεις περιπτώσεις εμφάνισης ειδώλων,[989] που αναπτύσσουν και οι τρεις προφητική

[988] Bardel R., «Spectral Traces: Ghosts in Tragic Fragments», στο McHardy F. – J. Robson – D. Harvey (eds.), *Lost Dramas of Classical Athens: Greek Tragic Fragments*, Exeter University Press, Exeter 2005, σσ. 94-118, σ. 103.

[989] Η έλλειψη σωματοποίησης ως προς τη φύση των φαντασμάτων στις αρχαίες τραγωδίες περιγράφεται με όρους υλικού σώματος. Αυτό οφείλεται κατά κύριο λόγο στη σύμβαση της διατήρησης της μορφής του νεκρού κι εκφράζεται με τη χρήση του χαρακτηρισμού *εἴδωλον* (Bardel R., «Eidola in Epic, Tragedy and Vase Paintings», στο Rutter R. Keith – Sparkes A. Brian, *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000, σσ. 140-160, σ. 148).

δράση. Ο Δαρείος των *Περσών* είναι το παλαιότερο παράδειγμα ειδώλου στην αρχαία τραγωδία. Ο Αισχύλος χρησιμοποίησε ένα ακόμη είδωλο, αυτό της Κλυταιμνήστρας, δεκατέσσερα χρόνια αργότερα στις *Ευμενίδες* του, ενώ και η *Εκάβη* του Ευριπίδη, πολλά χρόνια αργότερα, ξεκινά με την περιπλάνηση του ειδώλου του δολοφονημένου Πολυδώρου στην ακτή της Θράκης.[990]

Οι νεκροί που εμφανίζονται ως είδωλα στα αρχαιοελληνικά τραγικά κείμενα[991] (ο Δαρείος στους *Πέρσες*, η Κλυταιμνήστρα στις *Ευμενίδες* και ο Πολύδωρος στην *Εκάβη*) μπορούν να διακριθούν γενικά σε τρεις κατηγορίες: τους *βιαιοθάνατους*, όσους δηλαδή έχασαν τη ζωή τους κάτω από βίαιες συνθήκες, τους *άταφους*, όσους δηλαδή έχουν στερηθεί την τιμητική ταφή, και τους *άωρους*, όσους δηλαδή πέθαναν σε νεαρή ηλικία πριν φτάσουν στα γηρατειά.[992] Αναφορικά με τις περιπτώσεις των φαντασμάτων που εμφανίζονται στην αρχαία τραγωδία, η Κλυταιμνήστρα και ο Πολύδωρος ανήκουν στην παραπάνω κατηγορία των *βιαιοθάνατων* και εμφανίζονται αυτόβουλα, ενώ ο Δαρείος αποτελεί μια ιδιαίτερη εξαίρεση αφού το φάντασμά του εμφανίζεται ύστερα από επίκληση των ζωντανών και ο νεκρός δεν ανήκει σε καμία από τις παραπάνω κατηγορίες, έχοντας πεθάνει σε βαθιά γηρατειά και έχοντας λάβει τις πρέπουσες τιμές (*χοές*), που μάλιστα ανανεώνονται στο εν λόγω έργο. Το *είδωλον* του Δαρείου αποτελεί επιπρόσθετα εξαίρεση, καθώς είναι το μόνο, μεταξύ των τριών τραγικών φαντασμάτων, ιστορικό πρόσωπο –το οποίο, βέβαια, μεταπλάθεται ποιητικά από τον Αισχύλο για τις ανάγκες της πλοκής του έργου του– αλλά και το μόνο για το οποίο γίνεται αναφορά στην όψη και την υλική μορφή του (στους στ. 665-666 γίνεται αναφορά στην τιάρα και τα υποδήματά του).

---

[990] Πρέπει να συμπληρώσουμε πως εμφάνιση φαντασμάτων υπονοείται και σε σωζόμενα σπαράγματα από τους *Ψυχαγωγούς* του Αισχύλου και την *Πολυξένη* του Σοφοκλή (Bremmer J.N., *The Rise And Fall Of The Afterlife: The 1995 Read-Tuckwell Lectures at the University of Bristol*, Routledge, London 2002, σ. 76).

[991] Μια ιστορία φαντάσματος ήταν ήδη γνωστή στον πέμπτο αιώνα, σύμφωνα με την οποία ο Περίανδρος, ο τύραννος της Κορίνθου, είχε έναν συνεχή διάλογο με τη νεκρή σύζυγό του, Λυσίδη στο μαντείο των νεκρών στην Εφύρα της Θεσπρωτίας. Η Λυσίδη εμφανιζόταν στον άντρα της με τη μορφή φαντάσματος, μολονότι ήταν αυτός που την είχε δολοφονήσει και κοιμόταν με το πτώμα της, δίνοντάς του πολύτιμες πληροφορίες για την ανάκτηση της χαμένης του περιουσίας (Ηροδ. V. 32-33). Υπάρχουν αρχαιολογικά ευρήματα σε αυτό το νεκρομαντείο που χρονολογείται από τον 3ο αιώνα π.Χ. αλλά χτίστηκε στον ίδιο τόπο με την πολύ παλαιότερη λατρεία των νεκρών: τα στοιχεία δείχνουν ότι στην πραγματικότητα ασκήθηκαν νεκρομαντικά τελετουργικά παρόμοια με εκείνα του Οδυσσέα (Ogden D., *Greek and Roman Necromancy*, Princeton University Press, Princeton & Oxford 2001, σ. 54).

[992] Johnston I. S., *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, University of California Press, Berkeley 1999, σ. 127. Οι τρεις όροι αποδίδονται αντίστοιχα στο πρωτότυπο κείμενο ως εξής: *άταφοι: those who have not received funeral rites (ataphoi), άωροι:the untimely or prematurely dead (aoroi), βιαιοθάνατοι: those who have died violently (biaiothanatoi).*

Κοινό χαρακτηριστικό και των τριών ειδώλων είναι πως αξιοποιούνται δραματουργικά λόγω της διορατικής γνώσης του μέλλοντος που θεωρείται ότι κατέχει ένας νεκρός.[993]

Παρά τις απόψεις για την «ανατολική» προέλευση της νεκρομαντείας, αυτή δεν ήταν σε καμία περίπτωση άγνωστη στο ελληνικό κοινό: Στις *Χοηφόρους* συναντούμε τις τελετουργικές επικλήσεις των δυο αδελφών, Ορέστη και Ηλέκτρας, να εμφανιστεί από τον τάφο του ο νεκρός πατέρας τους (στ. 479-509),[994] ενώ θυμούμαστε και τα *Γενέσια* ή *Νεκύσια* αλλά και την τρίτη ημέρα των Ανθεστηρίων, όπου με τις ανάλογες τελετουργίες και θυσιαστικές πράξεις για την πρόσκληση των νεκρών ετιμάτο ο χθόνιος Ερμής.[995] Δεν πρέπει βέβαια να παραγνωρίζουμε το γεγονός πως στην κλασική Ελλάδα υπάρχουν ελάχιστα ιστορικά τεκμήρια για την ύπαρξη νεκυιομαντείων και νεκρομαντικών πρακτικών[996] ωστόσο στους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους η νεκυιομαντεία ασκούνταν με τελετουργίες που προσιδιάζουν στις ελάχιστες αυτές λογοτεχνικές αναφορές των κλασικών χρόνων.[997]

Η νεκυιομαντεία ήταν μια τελετουργική πρακτική για την πρόσκληση φαντασμάτων και την επικοινωνία των ζωντανών μαζί τους, με τη Νέκυια της *Οδύσσειας* να μας προσφέρει την –πρώτη στην παγκόσμια λογοτεχνία– αρχετυπική αναπαράσταση αυτής της (μυθικής) δυνατότητας επικοινωνίας μεταξύ των δύο κόσμων.[998] Η ζωντανή, μιμητική ωστόσο φύση της τραγωδίας –σε αντίθεση με τον αφηγηματικό χαρακτήρα του έπους– περιόριζε αναπόφευκτα τη δυνατότητα του δραματικού ποιητή να εισαγάγει όσα υπερφυσικά στοιχεία και παράδοξες εικόνες περιείχε πιθανώς η αντίστοιχη μυθική/λογοτεχνική παράδοση. Είναι επομένως εύλογο ότι αφενός ο αναπαραστατικός αυτός καθαυτόν χαρακτήρας της τραγωδίας και αφετέρου οι περιορισμένες υλικοτεχνικές

---

[993] Η σχέση των νεκρών με τη γνώση του μέλλοντος φαίνεται πως έχει αρχαιότατες βάσεις. Αξίζει να θυμηθούμε πως ο Οδυσσεύς στην *Οδύσσεια* χρειάστηκε να κατέβει στον Άδη για να πάρει πληροφορίες από τον Τειρεσία, μολονότι βρισκόταν δίπλα στην Κίρκη που ως εγγονή του θεού Ήλιου μπορούσε να του δώσει πολύτιμες γνώσεις για το ταξίδι του.

[994] Jacoby F., «Patrios Nomos. State Burial in Athens and the Public Cemetery in the Kerameikos», *Journal of Hellenic Studies* 64, (1944), σσ. 37-66.

[995] Garvie, *Aeschylus Persae*, σ. 261.

[996] Ogden, *Greek and Roman Necromancy*, σσ. 22-23.

[997] Johnston - Struck, *Mantike: Studies in Ancient Divination*, Brill, Leiden 2005, σσ. 255-282.

[998] Ακολουθώντας τις οδηγίες της Κίρκης (*Οδύσσεια* Κ, στ. 516-537) ο Οδυσσεύς πηγαίνει στην είσοδο του Άδη, στην άκρη του Ωκεανού με τελετουργίες που περιλαμβάνουν τη θυσία ζώων. Εκεί συναντά το φάντασμα του Τειρεσία (και πολλών άλλων, συμπεριλαμβανομένης της μητέρας του), από τους οποίους αναζητά συμβουλές (Λ, στ. 9-151). Αυτή είναι η πρώτη εμφάνιση τέτοιων φαντασμάτων στην ελληνική λογοτεχνία. Βλ. Bremmer J., *The Early Greek Concept of Soul,* Princeton University Press, Princeton 1983, σ. 104.

δυνατότητες του αρχαίου θεάτρου καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό τα χαρακτηριστικά απαιτητικών σκηνών, όπως ήταν οι θεϊκές επιφάνειες ή οι φασματικές εμφανίσεις, που θα μας απασχολήσουν παρακάτω.[999]

Β.1.1.1 Είδωλον Δαρείου στους *Πέρσες*

Στο τρίτο Επεισόδιο των *Περσών* (στ. 681-851) εμφανίζεται το φάντασμα του βασιλιά Δαρείου (στ. 681), το οποίο ανακαλείται, μέσω ιερών τελετουργιών, στον κόσμο των ζωντανών για να εξηγήσει τα πολεμικά συμβάντα και να αποκαλύψει στους επικαλούμενους την εμφάνισή του τις ορθές μελλοντικές ενέργειες. Πρέπει εν προκειμένω να λάβουμε υπόψη ότι η εμφάνιση του Βασιλιά σε ένα υπερυψωμένο επίπεδο δεν θα ήταν αντίθετη με τον χαρακτηρισμό *θεός* (στ. 643) και *θείος ἀνάκτωρ* (στ. 651: *ἀνάκτορα Δαριᾶνα*) που του απευθύνουν στον κλητικό ύμνο. Ακόμα κι αν υπερτονίζεται σε κάποιο βαθμό η έννοια του «θεϊκού» βασιλιά, αντικατοπτρίζει την πραγματική πίστη των Περσών στον Βασιλιά ως εκπρόσωπο μιας εξουσίας που βρίσκεται στα όρια ανάμεσα στον ανθρώπινο και τον θεϊκό κόσμο.[1000]

Η επίκληση του ειδώλου του Δαρείου έχει ξεκινήσει νωρίτερα με το Στάσιμο του Χορού (στ. 623-674)[1001] όπου ο Αισχύλος αξιοποιεί μια γλώσσα πλούσια σε εκτενείς επαναλήψεις (στ. 647-648: *φίλος, φίλος, φίλα*, στ. 654-655: *θεομήστωρ*, στ. 657-658: *βαλλήν*, στ. 666: *δέσποτα δεσποτᾶν*, στ. 663 και 671: *βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν, οἵ*, στ. 675: *δυνάστα*, στ. 680: *νᾶες ἄναες ἄναες*), άναρθρες και ακατάληπτες κραυγές (στ. 672: *αἰαῖ αἰαῖ*), συσσώρευση επιθέτων (στ. 628: *χθόνιοι δαίμονες ἀγνοί*, στ. 636: *παναίολ' αἰανῆ δύσθροα*), και πιθανότατα σπασμωδικών κινήσεων που αποδίδουν τον τελετουργικό θρήνο (κτυπήματα στήθους, γδάρσιμο των παρειών κλπ.) των μελών του

[999] Bardel R., «Eidola in Epic, Tragedy and Vase Paintings», σ. 146. Θυμόμαστε εδώ ότι η άφιξη του φαντάσματος του Δαρείου, σε μια σκηνή στην οποία μια πληγείσα από τον πόλεμο κοινότητα αναζητά συμβουλές από έναν σεβαστό νεκρό ηγέτη, θα έχει τα πιο κοντινά παράλληλά της στην αθηναϊκή κωμωδία, πάρα πολλά χρόνια αργότερα. Ο Διόνυσος στους *Βάτραχους* του Αριστοφάνη το 405 π.Χ. -έπειτα από είκοσι έξι χρόνια πολέμου της Αθήνας με την Πελοποννησιακή Συμμαχία- ζητά συμβουλές για το πώς να σώσει την πόλη από τους νεκρούς Ευριπίδη και Αισχύλο στον κάτω κόσμο, ενώ, δέκα χρόνια περίπου νωρίτερα, στους *Ὄρνιθες* του 414 π.Χ., ο μεγάλος κωμικός προσφέρει μια κωμική περιγραφή νεκρομαντείας από τον Σωκράτη (*Ορν*. στ. 1553-1555). Βλ. Hall, *Aeschylus Persians*, σ. 151.

[1000] Marinis A., «Realism and Reflections of Art in Aeschylean Stage Settings (*Persae, Supplices, Theoroi*)», *Λογείον / Logeion* 9 (2019), σσ. 45-79, σ. 57.

[1001] Η λειτουργική δομή και το περιεχόμενο του Στασίμου αντιστοιχεί πιθανότατα σε πραγματικές νεκρικές προσευχές και δρώμενα που τελούνταν στα μαντεία των νεκρών· Moritz H.E., «Refrain in Aeschylus: Literary Adaption of Traditional Form», *Classical Philology* 74 (1979), σσ. 187-203.

(στ. 636: *τὰ παναίολ' αἰανῆ δύσθροα βάγματα*).[1002] Ο νεκρομαντικός ύμνος του Χορού ανοίγει με μια επίκληση στην Περσική γη και στους θεούς του κάτω κόσμου (στ. 623-632) κατά τη διάρκεια της οποίας τα μέλη του Χορού τοποθετούνται γύρω από τον τάφο του Δαρείου, ίσως σε μια θέση γονατιστή που θυμίζει την προσκόλλησή τους στη βασίλισσα στην πρώτη είσοδό της. Εκφράζοντας ο Χορός την αγωνία του (στ. 623-674) ικετεύει τους οδηγούς θεούς των νεκρών να εισακουστούν οι προσευχές του. Οι ιεροί δαίμονες (στ. 625-626) του Άδη, του Ερμή και της Γης καλούνται να ανεβάσουν στη γη το φάντασμα του νεκρού για να αποκαλύψει στους παρόντες ποιο τέλος θα έχουν οι τρέχουσες εξελίξεις (στ. 629). Στη συνέχεια εναλλάσσει τις επικλήσεις στους θεούς του κάτω κόσμου (στ. 640-646, 649-650) με την ευλογία του Δαρείου σε τρίτο πρόσωπο (στ. 647-648, 652-656).[1003] Εν τέλει ο Χορός φαίνεται να αποκτά μεγαλύτερη οικειότητα και να απευθύνεται στο φάντασμα απευθείας στο δεύτερο πρόσωπο με μια προσεγμένη ακολουθία στο τρίτο Στάσιμο (στ. 657-677). Αυτή η λειτουργική δομή και το περιεχόμενο μπορεί να αντιστοιχούν στενά με τις πραγματικές προσευχές στους νεκρούς και με τα τελετουργικά που εκτελούνταν στους τάφους των νεκρών.

Η λεπτομερής αυτή σκηνή της νεκρομαντείας είναι –από την αρχή της επίκλησης μέχρι την τελική απόσυρση του ειδώλου– το πιο συναρπαστικό, οπτικά και ηχητικά περίεργο και σαφώς διακριτό από τα υπόλοιπα τμήμα του έργου. Πρόκειται, προφανώς, για συνειδητή δραματουργική επιλογή του Αισχύλου, ο οποίος προσπαθεί με κάθε σκηνή των *Περσῶν* να δημιουργήσει ατμόσφαιρα εντυπωσιασμού, χρησιμοποιώντας κάθε μέσο απεικόνισης και περιγραφής του εξωτικού, άγνωστου και, ίσως γι' αυτό, γοητευτικού περσικού κόσμου.[1004] Δεν είναι άλλωστε τυχαία η προσφώνηση του βασιλιά με τον πλησιέστερο στο περσικό πρότυπο τύπο *Δαρειάν* (στ. 663 και 672: *βάσκε πάτερ ἄκακε Δαρειάν, οἵ*) όπου ο Αισχύλος μεταφέρει την πίστη των νεκρομαντών πως οι ψυχές των νεκρών ακούνε καλύτερα μέσω της χρήσης του πραγματικού τους ονόματος.[1005] Η χρήση

[1002] Hall, *Aeschylus, Persians*, σ. 152.

[1003] Κατά τη νεκρομαντεία μετά την προσφορά χοών ακολουθεί μια διττή προσευχή, με αποδέκτες αρχικά τον ίδιο τον νεκρό κι έπειτα τους θεούς του κάτω κόσμου. Αυτό συμβαίνει ούτως ώστε με τη συγκατάθεσή τους ο Άδης κι η Περσεφόνη, θεοί του κάτω κόσμου, να επιτρέψουν την άνοδο της ψυχής του νεκρού επί γης. Αντίστοιχα η επίκληση του ίδιου του νεκρού αποσκοπεί στην κοινοποίηση από μέρους του τελεστή της θυσίας της πρόθεσης του για επικοινωνία (Ognen, *Greek and Roman Necromancy*, σ. 175). Εδώ πάντως προηγείται η επίκληση στους θεούς κι ακολουθεί αυτή στον Δαρείο.

[1004] Murray G., *The Persians*, George Allen & Unwin, London 1939, σσ. 10-11.

[1005] Ognen, *Greek and Roman Necromancy*. σ. 176.

κάποιων αναγραμματισμών ή λέξεων με βαρβαρικό υπαινιγμό δεν είναι τυχαίες αλλά χρησιμοποιούνται ως οικείες του Πέρση βασιλιά, π.χ. *Περσᾶν Σουσιγενῆ θεόν* στον στ. 643, *δυνάστα, δυνάστα* στον στ. 675, *νᾶες ἄναες ἄναες* στον στ. 680, για να δηλωθεί η κοινή Περσική γλωσσική ταυτότητα Δαρείου και Χορού. Το επίθετο *Σουσιγενῆ* απλώς εφιστά την προσοχή του κοινού στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά του θρήνου.[1006] Προετοιμάζοντάς μας ο Αισχύλος για την είσοδο του φαντάσματος του Δαρείου, χρησιμοποιεί στον στ. 656 τη λέξη *βαλλήν* μια φρυγική λέξη για τον όρο «βασιλιάς».[1007]

Ανάμεσα στις πληροφορίες που δίνονται σχετικά με το τελετουργικό της νεκυομαντείας, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις χοές που πρέπει να είναι καθαρές από κάθε ανθρώπινη επαφή.[1008] Ειδικότερα, ως σύμβολα γονιμότητας, το γάλα πρέπει να προέρχεται από αγελάδα αδάμαστη (στ. 619: *βοὸς τ' ἀφ' ἀγνῆς*), το νερό από ανέγγιχτη πηγή (στ. 621: *παρθένου πηγῆς*), το μέλι[1009] είναι ούτως ή άλλως ανεπεξέργαστο και το κρασί από άγριο αμπέλι (στ. 622: *μητρὸς ἀγρίας ἄπο*). Δεν είναι τυχαίο που αυτή την καθαρότητα των χοών θα επαινέσει έπειτα ο Δαρείος, εκφράζοντας την προθυμία του να αποδεχτεί την επίκληση των ζωντανών λόγω της καθαρότητας των προσφορών τους (στ. 687: *πρευμενής*).

Από τους θεούς του κάτω κόσμου που αναφέρονται στην επίκληση του Δαρείου από τον Χορό (στ. 628-629: *χθόνιοι δαίμονες ἀγνοί, / Γῆ τε καὶ Ἑρμῆ, βασιλεῦ τ' ἐνέρων*), τη Γη, τον Πλούτωνα και τον Ερμή (ψυχοπομπός, πομπαίος), ο τελευταίος έχει την πρόσθετη ικανότητα όχι μόνο να μεταφέρει τους νεκρούς στον κάτω κόσμο, αλλά μπορεί επίσης να συνοδεύσει τους νεκρούς στην επιστροφή τους από αυτόν στον κόσμο των ζωντανών. Σύμφωνα με το αρχαιοελληνικό εθιμικό, στις επικλήσεις προς τους νεκρούς[1010] πρέπει να γίνουν αναφορές τόσο στον νεκρό άνθρωπο όσο και στις υπερκόσμιες δυνάμεις καθώς είναι αυτές που θα επιτρέψουν την επικοινωνία του νεκρού με τους ζωντανούς.[1011] Έτσι, η σκηνή πλαισιώνεται από το ζωτικό και παραδοσιακό

[1006] Garvie, *Aeschylus Persae*, σ. 264.
[1007] *Στο ίδιο*, σ. 269.
[1008] Fitton B. A. D., «Aeschylus, *Persae* 611ff», *Classical Review* 12/3, (1962), σ. 200, σ. 200.
[1009] Το *μελίκρατον* ως τροφή που χρησιμοποιείται για τα βρέφη, θεωρούνταν κατάλληλο για την αναγέννηση των νεκρών (Ogden, *Greek and Roman Necromancy*, σ. 170).
[1010] Για την επανάληψη των κραυγών και των επικλήσεων του ονόματος σε μια τέτοια στιγμή στο τέλος της ομιλίας του Χορού έχει διατυπωθεί πως «η λειτουργία του ήταν να εγείρει το πνεύμα των νεκρών και να δημιουργήσει επαφή» (Garvie, *Aeschylus Persae*, σ. 270).
[1011] *Στο ίδιο*, σ. 263.

ερώτημα σχετικά με το αν ο νεκρός Δαρείος (όχι μόνο οι θεοί του κάτω κόσμου) μπορεί να ακούσει την έκκληση του Χορού. Αν και ο Χορός αναρωτιέται εάν οι τελετουργικές του κραυγές είναι σαφείς και τον ακούει ο «*ισόθεος βασιλιάς*», στον στ. 632 χρησιμοποιείται η λέξη *θνητός* (*μόνος ἂν θνητῶν πέρας*) κατ' εξαίρεση μεταξύ πολλών άλλων προσφωνήσεων, προκειμένου να επισημανθεί η αντίθεση μεταξύ των θεών του κάτω κόσμου και του Δαρείου ο οποίος, αν και μια ισχυρή δύναμη στον κάτω κόσμο, δεν είναι θεός.[1012] Ολοκληρώνοντας την ικεσία του στη Γη και τους αφέντες των νεκρών ο Χορός επικαλείται και τον Άδη (στ. 649: *Ἀιδωνεὺς δ' ἀναπομπὸς ἀνίει*) να αφήσει να έρθει στο φως η ψυχή του Δαρείου, που τον αποκαλούσαν «*θεϊκή σοφία*» (στ. 654: *θεομήστωρ δ' ἐκικλήσκετο Πέρσαις*).

Αξίζει επίσης να σταθούμε στο γεγονός πως πολλά από τα επίθετα που αποδίδει ο Χορός στον Δαρείο σχετίζονται με την κατοχή της βασιλικής εξουσίας, κάτι που ακούγεται οξύμωρο για έναν νεκρό στο Βασίλειο του Άδη. Η χρήση αυτή μπορεί να ερμηνευθεί με βάση τη διάθεση του Χορού (αλλά και του ίδιου του Αισχύλου) να αναγνωρίζει μόνο στον –έστω και νεκρό– Δαρείο τη βασιλική ιδιότητα, προκειμένου να αναδειχθεί η δική του ηγετική ικανότητα σε αντίθεση με εκείνη του (ζωντανού) Ξέρξη.[1013]

Δεν μπορούμε βέβαια να μην επισημάνουμε τη χρήση του επιθέτου *θεομήστωρ* στους στ. 654 και 655 με την έννοια του κατόχου της θείας σοφίας. Ο Δαρείος αποκαλείται έτσι, νοούμενος βοηθός των θεών και εκφραστής των θείων σχεδίων τόσο ως ζωντανός αλλά πια και ως νεκρός. Αυτή τη θεία σοφία λοιπόν τον καλεί ο Χορός να φανερώσει και γι' αυτό τον προσκαλεί, επειδή θεωρούνταν πραγματικά σύμβουλος ίσος με τους θεούς.[1014]

Δεν είναι ξεκάθαρο σε ποιο ακριβές σημείο της επίκλησης του Χορού ο Δαρείος γίνεται για πρώτη φορά ορατός στο ακροατήριο, αν και είναι εύλογο να θεωρήσουμε ως ένδειξη την αναφορά που γίνεται από τον Χορό στα ενδύματά του στους στ. 660-661.[1015] Διαφορετικά από τα δύο άλλα φαντάσματα της αρχαίας τραγωδίας, τα οποία περιπλανώνται σε πολύ απομακρυσμένο από το σημείο ταφής χώρο, εδώ το φάντασμα

[1012] *Στο ίδιο*.
[1013] *Στο ίδιο*, σ. 265.
[1014] *Στο ίδιο*, σ. 268.
[1015] Hall, *Aeschylus Persians*, σσ. 152-153.

του Δαρείου δεν αποσπάται από τον τάφο του (πρβλ. στ. 647: *φίλος ἀνήρ, φίλος ὄχθος* και 684-685: *λεύσσων δ' ἄκοιτιν τὴν ἐμὴν τάφου πέλας / ταρβῶ, χοὰς δὲ πρευμενὴς ἐδεξάμην*).[1016] Άλλωστε οι τελετουργίες στις νεκρομαντικές τελετές διεξάγονται συνήθως πάνω από τον τάφο του νεκρού,[1017] με την επιλογή να ανάγεται πιθανότατα στην αίσθηση εγγύτητας των επικαλούμενων με τον ίδιο τον νεκρό ή ακόμη και με την πίστη στην επιβίωση της ψυχής μέσα στον τάφο μαζί με το νεκρό σώμα.[1018] Στην *Οδύσσεια* ο περιπλανώμενος ήρωας έπειτα από τρεις αποτυχημένες προσπάθειες να αγκαλιάσει τη μητέρα του στον Άδη, καταλαβαίνει πως κάτι τέτοιο είναι αδύνατο εφόσον οι νεκροί δεν έχουν υλική υπόσταση. Άραγε το φάντασμα του Δαρείου στην αρχαία τραγική παράσταση μπορούσε να κάνει κινήσεις που αναδείκνυαν τη σωματικότητα και την υλικότητα της παρουσίας του ή, αντίθετα, αποδιδόταν επί σκηνής –και με ποιο σκηνογραφικό και ενδυματολογικό τρόπο– ως μια μορφή υπερφυσική και άυλη;

Στον στ. 667 (*Στυγία γάρ τις ἐπ' ἀχλὺς πεπόταται*) ο Χορός παρακαλώντας τον Δαρείο να εμφανιστεί κάνει λόγο για τη «Στυγία ομίχλη», αναφορά που μπορεί να είναι και η απόδειξη για την εμφάνιση ενός ασυνήθιστου θεάματος, καθώς η έννοια της ομίχλης δεν είναι λιγότερο κυριολεκτική από μεταφορική.[1019] Ο Χορός χαρακτηρίζει την ομίχλη *Στυγία* συνδέοντας την ονομασία με την ομώνυμη πηγή στα Τάρταρα,[1020] ενώ δεν λησμονούμε πως η ομίχλη βοηθά στην εμφάνιση νεκρών δεδομένης της σχέσης αυτών με το σκοτάδι του κάτω κόσμου.[1021] Θεωρείται ευνόητο πως λόγω των συμβάσεων της τραγωδίας, αφού η σκηνή διαδραματίζεται με το φως της ημέρας, είναι μάλλον δύσκολο να αποδοθεί η εικόνα του σκότους του κάτω κόσμου. Έτσι λοιπόν η λεκτική αναφορά στην ομίχλη γίνεται πιθανότατα στην προσπάθεια εικονικής κάλυψης αυτής της σκηνογραφικής αδυναμίας απόδοσης του σκότους.

[1016] Ridgeway W., *The Origin of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1910, σ. 151.
[1017] Halliday R.W., *Greek Divination. A Study of its Methods and Principles*, Macmillan & Co., London 1915, σ. 240.
[1018] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή & κλασσική εποχή*, σ. 408.
[1019] Στους *Πέρσες* η παρουσία της ομίχλης εξηγείται από την επόμενη γραμμή (στ. 668: *Στυγία γάρ τις ἐπ' ἀχλὺς πεπόταται*).
[1020] Στην *Οδύσσεια* ο Οδυσσεύς επιτελεί τις τελετουργίες για την κατάβαση του στον Άδη στο σημείο ακριβώς όπου «ένα μέρος της Στύγας» συναντά δύο άλλα ποτάμια (Κ στ. 513-515: *ἔνθα μὲν εἰς Ἀχέροντα Πυριφλεγέθων τε ῥέουσι / Κώκυτός θ', ὃς δὴ Στυγὸς ὕδατός ἐστιν ἀπορρώξ, / πέτρη τε ξύνεσίς τε δύω ποταμῶν ἐριδούπων*). Στους *Πέρσες* η απόλυτα συγκεκριμένη αναφορά του Χορού στη *Στυγία ομίχλη* (*στύξ* είναι η φρικαλέα, η μισητή) συμβαίνει στο σημείο όπου ένα φάντασμα εμφανίζεται από τον κάτω κόσμο. Βλ. Hall, *Aeschylus Persians*, σ. 155.
[1021] Ogden, *Greek and Roman Necromancy*, σ. 166.

Λίγο αργότερα το είδωλον Δαρείου δίνει αρκετές έμμεσες σκηνικές οδηγίες για την κινησιακή δυναμική αυτής της σκηνής: διαπιστώνει πως σκίστηκε και χαράχτηκε η γη από τους γοερούς θρήνους και τις χοές που του προσφέρθηκαν (στ. 683: *στένει, κέκοπται, καὶ χαράσσεται πέδον*) και παρακολουθεί τον Χορό να θρηνεί κοντά στον τάφο «με στριγγόφωνα βουητά» και να τον «κράζει πονετικά με ψυχοξόρκια (στ. 688-688: *ὑμεῖς δὲ θρηνεῖτ' ἐγγὺς ἑστῶτες τάφου / καὶ ψυχαγωγοῖς ὀρθιάζοντες γόοις / οἰκτρῶς καλεῖσθέ μ'*). Αναφορές που υποδηλώνουν ότι τα μέλη του Χορού είναι πεσμένα στο έδαφος, είτε γονατιστά, είτε σκυμμένα είτε και εντελώς ξαπλωμένα.[1022]

Ο Δαρείος (στ. 675-687) αναφέρει πως η θέλησή του τον έκανε να εμφανιστεί (στ. 685) αν και οι θεοί του κάτω κόσμου δεν το επιτρέπουν εύκολα. Καλοδέχτηκε τις σπονδές δίχως να γνωρίζει τι επακριβώς έχει γίνει στο πρόσφατο παρελθόν, ενώ γνωρίζει καλά μόνο το απώτερο παρελθόν. Αν και έχει κληθεί να βελτιώσει την κατάσταση, στην πραγματικότητα δίνει λίγες πρακτικές συμβουλές, εκτός από το να προειδοποιεί ενάντια σε οποιαδήποτε περαιτέρω εκστρατεία στην Ελλάδα.

Φαίνεται επίσης εκ πρώτης όψεως περίεργο ότι ο Δαρείος, ο οποίος ζητά να ενημερωθεί από την Άτοσσα για την καταστροφή στη Σαλαμίνα, αναφέρει ότι γνώριζε χρησμούς που προέβλεπαν την πανωλεθρία (στ. 739-740: *φεῦ, ταχεῖά γ' ἦλθε χρησμῶν πρᾶξις, ἐς δὲ παῖδ' ἐμὸν / Ζεὺς ἀπέσκηψεν τελευτὴν θεσφάτων*), ωστόσο, η λογική ασυνέπεια μειώνεται, καθώς οι χρησμοί δεν προσδιόριζαν πότε ακριβώς θα συνέβαινε η καταστροφή. Πιο παράδοξο είναι ότι ο Δαρείος γνωρίζει στοιχεία για τη συμπεριφορά των Περσών στην Αθήνα για τη ρακένδυτη εμφάνιση του Ξέρξη και, πάλι μέσα από τις μαντείες (στ. 800-803: *εἴ τι πιστεῦσαι θεῶν / χρὴ θεσφάτοισιν, ἐς τὰ νῦν πεπραγμένα / βλέψαντα· συμβαίνει γὰρ οὐ τὰ μέν, τὰ δ' οὔ*) για την κατάσταση που επικρατεί στις Πλαταιές. Πράγματι, ο Δαρείος είναι ο πρώτος που ενημερώνει το εσωτερικό κοινό για τον στρατό των 300.000 ανδρών που έμειναν πίσω στην Ελλάδα υπό τον Μαρδόνιο και ανησυχεί για την καταστροφή που περιμένει τους Πέρσες στις Πλαταιές, διαιωνίζοντας με την πρόβλεψη αυτή τη συμφορά πέρα από το τέλος του έργου. Εάν αυτό ήταν το πρώτο μέρος μιας ενιαίας θεματικά τριλογίας, θα περίμενε κανείς η πρόβλεψη αυτή να εκπληρωθεί στο επόμενο έργο. Εδώ, όμως, δεν ισχύει κάτι τέτοιο –οι *Πέρσαι* ήταν το

[1022] Hall, *Aeschylus Persians*, σ. 157.

δεύτερο έργο σε μια αμφιλεγόμενης θεματικής σύνδεσης τριλογία– και ο Αισχύλος βασίζεται απλώς στη γνώση του κοινού για τα γεγονότα του 479 π.Χ.

Θα ήταν λάθος να αναζητούμε τι πραγματικά πίστευαν οι αρχαίοι Έλληνες ως προς τον βαθμό στον οποίο οι νεκροί γνώριζαν ή αγνοούσαν τι συνέβαινε στη γη των ζωντανών και να προσπαθούμε να συσχετίσουμε αυτές τις πεποιθήσεις με το εύρος γνώσης που παρουσιάζεται να έχει ή να μην έχει το είδωλον του Δαρείου στους *Πέρσες*.[1023] Ο Δαρείος γνωρίζει ακριβώς ό,τι θέλει ο Αισχύλος να γνωρίζει έτσι ώστε να εξυπηρετηθεί η σκηνική δράση. Έτσι, η αρχική έκπληξη του ειδώλου στις ειδήσεις της Άτοσσας δικαιολογείται από την άγνοια της αρχικής ανθρώπινης φύσης του, ενώ η μετέπειτα αναφορά του στους παλαιούς χρησμούς δίνει στον δραματουργό τη δυνατότητα να αναπτύξει την ιδέα περί της θείας και της ανθρώπινης συνέργειας στις αποφάσεις και τις δράσεις των θνητών.[1024] Στην ίδια προοπτική και με βάση τη «διπλή» φύση του ειδώλου, εξηγείται και η ορθή πρόβλεψή του αναφορικά με τις Πλαταιές και την έκβαση της σύγκρουσης Ελλήνων και Περσών: ως άνθρωπος ο Δαρείος δεν ξέρει τίποτα για τη Σαλαμίνα, αλλά ως *δαίμων* και μάλιστα ως είδωλο είναι σε θέση να προβλέψει τα γεγονότα στις Πλαταιές, ενώ η αναφορά των χρησμών παρέχει μια εύκολη μετάβαση από το ένα στο άλλο.[1025] Όπως αναφέρει η Michelini, η απότομη εισαγωγή αυτών των σημείων γνώσης σηματοδοτεί την αλλαγή του ρόλου του Δαρείου από εκείνον του ερωτώμενου σε εκείνον του προφήτη, καθώς «ο Χορός προόριζε για αυτόν, εξαρχής τον ρόλο του συμβούλου».[1026]

Οι χρησμοί του νεκρού βασιλιά επιτρέπουν στον ποιητή επίσης να αναπτύξει αυτό που ειπώθηκε στη στιχομυθία των στ. 724-725 μεταξύ Άτοσσας και Δαρείου (*γνώμης δέ πού τις δαιμόνων ξυνήψατο. / - φεῦ, μέγας τις ἦλθε δαίμων, ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς*) σχετικά με τη σχέση ανθρώπινης και θείας ευθύνης. Εδώ οι προφήτες έχουν προβλέψει την καταστροφή για την Περσία και για πρώτη φορά ο Δίας κατονομάζεται

[1023] Whitmore E. Ch., *The Supernatural in Tragedy*, Harvard University Press, Cambridge 1915, σ. 24.
[1024] Ο Ηρόδοτος δίνει διάφορα στοιχεία σχετικά με τη Σαλαμίνα και τις Πλαταιές. Στο 8ο Βιβλίο των *Ιστοριών* του (133-135) διαβάζουμε πως τον χειμώνα του 480-479 π.Χ., ανάμεσα στη ναυμαχία της Σαλαμίνας και τη μάχη των Πλαταιών, ο Μαρδόνιος απέστειλε έναν εκπρόσωπό του σε περιήγηση για χρησμούς ως προς το αποτέλεσμα της εκστρατείας του. Είναι αμφίβολο αν κάποιο από αυτά τα γεγονότα, έχει κάποια σχέση με τις μαντείες που αναφέρει ο Δαρείος, οι οποίες του δόθηκαν προφανώς και κατά τη διάρκεια της ζωής του.
[1025] Garvie, *Aeschylus Persae*, σ. 275.
[1026] Michelini N. A., *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Brill, Leiden 1982, σ. 144.

ως ο θεός (*μέγας δαίμων*) που είναι υπεύθυνος για την εκπλήρωσή τους. Εντούτοις, ταυτόχρονα είναι η νεανική απειρία του Ξέρξη που έχει προκαλέσει την παρούσα κατάσταση,[1027] όπως επίσης είναι η υπέρμετρα φιλόδοξη πρωτοβουλία του που ενεργοποιεί τη θεϊκή παρέμβαση ως υπέρβαση του ανθρωπίνου μέτρου. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό σε αυτό το σημείο το γεγονός πως οι προφητείες δεν έχουν ακριβή χρονικό προσδιορισμό με αποτέλεσμα να είναι ασαφείς ως προς την ερμηνεία τους. Η ευθύνη δηλαδή για την ήττα των Περσών είναι η επιθυμία των θεών, η ανικανότητα του Ξέρξη ή απλά το ιστορικά προφανές και αναπόφευκτο της κατάρρευσης μιας αυτοκρατορίας; Μήπως εν τέλει η ανθρώπινη πλεονεξία στα σχέδια του Ξέρξη προκάλεσε την οργή των θεών και οδήγησε στη συντριβή των Περσών; Ο Αισχύλος αφήνει αναπάντητα τα ερωτήματα στην κρίση του κοινού του, το οποίο ασφαλώς γνωρίζει από την πολιτισμική του συγκρότηση πως η επιτυχία και η ευημερία δεν μπορούν να διαρκέσουν για πάντα (μολονότι στους στ. 709-711 φαίνεται πως υπάρχει ως εξαίρεση η περίπτωση του Δαρείου, που βέβαια μετά την εμφάνισή του γεμίζει λύπη και πίκρα).

Στον στ. 742 (*ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὠ θεὸς συνάπτεται*) η θεία επέμβαση προϋποθέτει την προηγούμενη ανθρώπινη προσπάθεια. Οι θεοί δεν αυθαιρετούν όταν ο άνθρωπος με κάποιο τρόπο δεν συνεργεί σε αυτό το σχέδιο. Η *ύβρις* για παράδειγμα είναι ένα κίνητρο που προκαλεί ή επιταχύνει τη θεία δράση. Αυτή όμως δεν είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί δίχως την πρωτύτερη ανθρώπινη συμβολή που την προκάλεσε. Ο άνθρωπος έτσι αναλαμβάνει συχνά πρωτοβουλίες που ενδέχεται και να τον καταστρέψουν (π.χ. Οιδίπους). Αυτό εν τέλει που οδηγεί σε κάποιες περιπτώσεις ατομικών ή κοινοτικών «καταστροφών» δεν είναι η θεία επέμβαση που έρχεται στο τέλος αλλά η ανθρώπινη απρεπής ενέργεια που τις προκαλεί.[1028]

Στους στ. 800-802 (*εἴ τι πιστεῦσαι θεῶν / χρὴ θεσφάτοισιν, ἐς τὰ νῦν πεπραγμένα / βλέψαντα· συμβαίνει γὰρ οὐ τὰ μέν, τὰ δ᾽ οὔ*) ο Δαρείος μιλάει για το κύρος των θεϊκών

[1027] Ενδεχομένως σε αυτή την επισήμανση περί της νεανικής απειρίας του Ξέρξη υφέρπει μια γενικότερη πεποίθηση σχετικά με την αντίθεση μεταξύ νέων και ηλικιωμένων, καθώς οι δεύτεροι θεωρούνται εγγυητές της ορθότητας με τη πείρα της ζωής ενώ οι νέοι είναι πιο ευεπίφοροι σε σφάλματα εφόσον αδυνατούν να εξορθολογίσουν τη γύρω τους πραγματικότητα κι είναι επιρρεπείς στην ύβρη. Ως εκ τούτου οι νέοι κρίνονταν ακατάλληλοι να κυβερνήσουν και οι συμβουλές τους να εκτιμηθούν σοβαρά για την αντιμετώπιση κρίσιμων ζητημάτων για την πολιτική ζωή. Βλ. Just R., *Women in Athenian Law and Life*, Routledge, London & New York 1989, σ. 178.

[1028] Garvie, *Aeschylus Persae*, σ. 293.

μαντείων, καθώς δεν γίνεται άλλες να είναι ψεύτικες κι άλλες αληθινές. Μιλά για την ασέβεια των Περσών που γκρέμισαν τους ναούς και τα ιερά των Ελλήνων, τα αγάλματα των θεών και έκαψαν βωμούς (στ. 809-815) και έτσι επιβεβαιώνει την (ελληνική τουλάχιστον) πεποίθηση ότι η ήττα της Περσίας ήταν θεία βούληση και ενέργεια.[1029] Ο Αισχύλος δεν διευκρινίζει ποιες είναι οι πηγές της γνώσης του Ειδώλου ούτε με κάποιο τρόπο εξηγεί το εύλογο ερώτημα γιατί διάφορες μαντείες είχαν προβλέψει την ήττα των Περσών (Ηροδότου *Ιστορία* 8.96. 9.42-43) στην εκστρατεία του Ξέρξη, αλλά όχι σε αυτή του Δαρείου.

Στο τελευταίο μέρος της τριμερώς αρθρωμένης ρήσης του Δαρείου (στ. 800- 831) εντύπωση προκαλούν δύο διαδοχικές αναφορές στην *ὕβριν* (στ. 808: *ὕβρεως ἄποινα* και 821-822: *ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσεν στάχυν / ἄτης*) –οι μοναδικές σε αυτή την τραγωδία– οι οποίες συνοδεύονται από διαδοχικούς προσδιορισμούς της υπέρμετρης αλαζονείας και φιλοδοξίας του Ξέρξη (στ. 820: *ὑπέρφευ*, στ. 825: *ὑπερφρονήσας*, στ. 827: *ὑπερκόμπων ἄγαν*, στ. 831: *ὑπερκόμπῳ θράσει*): Ο Δαρείος, ο «ισόθεος» βασιλιάς-προφήτης έχει τη δυνατότητα να κατανοεί τη θεία τάξη του σύμπαντος, προνόμιο που στερούνται οι υπόλοιποι Πέρσες.[1030]

Η νεκρομαντεία είναι σύντομη[1031] κι ο βασιλιάς ανακοινώνει την επιστροφή του στον Άδη (στ. 839: *ἐγὼ δ' ἄπειμι γῆς ὑπὸ ζόφον κάτω*).[1032] Τα τελευταία λόγια του Δαρείου στην πραγματικότητα μάς απομακρύνουν από την άποψη ότι η ευημερία των Αχαιμενιδών βασιλέων θα συνεχιζόταν μετά θάνατον. Εάν οι Πέρσες εισακούσουν τη συμβουλή του (στ. 824) και δεν αναλάβουν νέες εκστρατείες εναντίον της Ελλάδας (στ. 790), η ειρήνη και η ευημερία θα επιστρέψουν στην Περσική αυτοκρατορία. Ένα λαμπρό μέλλον βρισκόταν δυνητικά μπροστά, αντιθέτως όμως, αυτό που περίμενε πραγματικά τους Πέρσες ήταν οι Πλαταιές και η ακόλουθη συντριβή της Περσικής αυτοκρατορίας. Ο

[1029] Αξίζει εδώ να θυμηθούμε αυτή τη γλωσσική σύνδεση και τον φόβο για την εκπλήρωση του πεπρωμένου σε μια παρωδία της τραγωδίας από τον Αριστοφάνη στους *Ιππής* (στ. 1248 *οἴμοι, πέπρακται τοῦ θεοῦ τὸ θέσφατον*) όπου στον διάλογο Αλλαντοπώλη και Παφλαγόνα ο δεύτερος εκφράζει τη θλίψη του που έχει εκπληρωθεί η θεϊκή μαντεία.

[1030] *Στο ίδιο*, σ. 157.

[1031] Ας θυμηθούμε και την προηγούμενη προτροπή προς τον Χορό των Περσών να είναι σύντομοι (στ. 692) για να μην κατηγορηθεί πως κάνει κατάχρηση του χρόνου που του έδωσαν οι θεοί του Κάτω κόσμου για την Επιφάνειά του.

[1032] Την ίδια φράση χρησιμοποιεί κι ο Ευριπίδης στον *Ιππόλυτο* (στ. 1416: *οὐ γὰρ οὐδὲ γῆς ὑπὸ ζόφον*) που αποτελεί την δεύτερη και τελευταία εμφάνιση της έννοιας του *ζόφου* στην τραγωδία (Garvie, *Aeschylus Persae*, σ. 320).

Δαρείος με τα τελευταία του λόγια συμβουλεύει τους ηλικιωμένους να διατηρούν όση ευχαρίστηση μπορεί να φυλάξει η ψυχή τους μέσα σε τέτοιες συμφορές (στ. 840-841: *ὑμεῖς δέ, πρέσβεις, χαίρετ', ἐν κακοῖς ὅμως / ψυχῇ διδόντες ἡδονὴν καθ' ἡμέραν*), εκτιμώντας πως ο πλούτος δεν έχει τελικά καμία χρησιμότητα για τους νεκρούς (στ. 842: *ὡς τοῖς θανοῦσι πλοῦτος οὐδὲν ὠφελεῖ*). Ο ικανότατος, επιτυχημένος, «θεός» βασιλιάς επιστρέφει στο σκοτάδι (*ζόφον*) του κάτω κόσμου δυστυχής μολονότι έζησε μια ευτυχισμένη ζωή. Ο Δαρείος δεν είναι πλέον ένα ευτυχισμένο δραματικό πρόσωπο,[1033] και η έλευσή του, κρίνοντας εκ του αποτελέσματος, δεν πρόσφερε, πέραν του πληροφοριακού υλικού, την ελπιδοφόρα βοήθεια που πρόσμεναν αυτοί που τον κάλεσαν, καθώς τόσο ο Χορός (στ. 844: *ἤλγησ' ἀκούσας βαρβάροισι πήματα*) όσο και η Άτοσσα (στ. 845-846*: ὦ δαῖμον, ὡς με πόλλ' ἐσέρχεται κακῶν / ἄλγη*) αποχαιρετούν με λόγια θλίψης και πόνου για το μέλλον τους, το είδωλο του Βασιλιά.

Πριν περάσουμε στις δραματικές εμφανίσεις των δύο άλλων ειδώλων στην αρχαία τραγωδία, θα κάνουμε μία μικρή παρένθεση και επισήμανση εδώ αναφορικά με τη διάκριση μεταξύ μαγείας και θρησκείας στην αρχαία Ελλάδα. Σε αντίθεση με τα άλλα δύο φαντάσματα, ο Δαρείος εμφανίζεται ύστερα από επίκληση των ζωντανών και υπό την επήρεια μιας εντατικής και εκστατικής νεκρομαντικής τελετής από μέρους οικείων του προσώπων. Υπό αυτήν την έννοια, η νεκρομαντική σκηνή των *Περσῶν* αποτελεί μια μαγική και όχι θρησκευτική τελετή, την ανατολίτικη καταγωγή της οποίας, σε αντίθεση με την πρακτική των ελληνικών θρησκευτικών τελετών, ο Αισχύλος προβάλλει με κάθε δυνατό σημειωτικά (ηχητικό-οπτικό, λεκτικό-κινησιακό-χορογραφικό) τρόπο[1034] και η οποία, ως εκ τούτου, δεν θα μπορέσει να επαναληφθεί ούτε έχει το ίδιο αποτέλεσμα στην περίπτωση των Ελλήνων-Μυκηναίων, Ορέστη και Ηλέκτρας, όταν επικαλούνται επί ματαίω να εμφανιστεί ο νεκρός πατέρας τους στις *Χοηφόρους*.

Β.1.1.2. Είδωλον Πολυδώρου στην *Εκάβη*

Καμία άλλη φορά σε σωζόμενη αρχαιοελληνική τραγωδία ο Πρόλογος δεν εκφωνείται από κάποιο φάντασμα ή τόσο νεαρό πρόσωπο όπως στην *Εκάβη*. Ο Ευριπίδης συνενώνοντας τα δυο αυτά στοιχεία καινοτομεί δρομολογώντας την τραγωδία με έναν

[1033] Garvie, *Aeschylus Persae*, σ. 320.
[1034] Parker R., *Polytheism and Society at Athens*, Oxford University Press, Oxford and New York 2005, σ. 116.

τελείως ασυνήθιστο τρόπο που αποτελεί η εμφάνιση του φαντάσματος του νεαρού Πολυδώρου.[1035] Ως προς τη σκηνική εμφάνιση αυτού του ασυνήθιστου Ειδώλου, έχει επιπρόσθετα διατυπωθεί η υπόθεση πως το φάντασμα δεν εμφανίστηκε, όπως θα αναμενόταν με βάση τις εμφανίσεις υπερφυσικών προσώπων (βλ. θεούς), στο πάνω μέρος της σκηνής (στο *θεολογείον*) αλλά επί της σκηνής (*λογείον*), μπροστά δηλαδή από το σκηνικό οικοδόμημα. Η εικασία αυτή υποστηρίζεται από την αναφορά στους στ. 52-54, όπου ο νεαρός δηλώνει ότι θα παραμερίσει από τον δρόμο της γερόντισσας μάνας του, που τη βλέπει να προσέρχεται (*γεραιᾶ δ' ἐκποδὼν χωρήσομαι / Ἑκάβῃ· περᾷ γὰρ ἥδ' ὑπὸ σκηνῆς πόδα / Ἀγαμέμνονος*), κάτι που είναι αδικαιολόγητο εάν το Είδωλο παρουσιαζόταν[1036] στο επάνω μέρος του σκηνικού οικοδομήματος.[1037]

Το φάντασμα του Πολυδώρου, γιου της Εκάβης και του Πριάμου,[1038] εμφανίζεται έτσι στην πρώτη σκηνή του έργου, σε έναν εκθετικό μονολογικό πρόλογο,[1039] που πληροφορεί το εξωτερικό κοινό πως ο Αχιλλεύς ζητά ως σφάγιο για τον τάφο του την αδερφή του Πολυδώρου, την Πολυξένη. Το ίδιο το φάντασμα είναι η εκπλήρωση του προφητικού ονείρου της Εκάβης, ενώ τα στοιχεία για την τύχη της Πολυξένης προλέγουν την εκπλήρωση τόσο της προφητείας όσο και του ονείρου. Τη μέρα αυτή η Τρωαδίτισσα βασίλισσα και μάνα θα αντικρίσει τα πτώματα και των δύο παιδιών της, της θυσιασμένης Πολυξένης αλλά και του Πολύδωρου, που θα εκβραστεί στην ακρογιαλιά και θα το

[1035] Nussbaum C. M., *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, σ. 397.

[1036] Κάτι ανάλογο ως προς την υπερυψωμένη θέση εμφάνισης του ειδώλου συναντήσαμε και στην περίπτωση του Δαρείου στους *Πέρσες* στο υποκεφάλαιο που προηγήθηκε (βλ. Β.1.1.1).

[1037] Lane N., «Staying Polydorus. Ghost in the Prologue of Euripides' Hecuba», *Classical Quarterly* 57, (2007), σσ. 290-294, σ. 293.

[1038] Ο Ευριπίδης φαίνεται πως καινοτομεί μεταφέροντας τον θάνατο του Πολυδώρου όχι στην Τροία (*Ιλιάδα* Υ στ. 419-422) όπου αναφέρεται πως λογχίστηκε από τον Αχιλλέα αλλά στη Θράκη, τον τόπο όπου παρουσιάζει, ξανά καινοτομώντας, ως τόπο καταγωγής της Εκάβης (στ. 3), (Gregory J., *Euripides: Hecuba: Introduction, Text, and Commentary*, Atlanta Scholars Press, Atlanta 1999, σ. 41).

[1039] Ο Ευριπίδης εδώ ακολουθεί μια προσφιλή του τακτική με την αξιοποίηση αυτού του είδους προλόγων. Ειδικότερα: «*Ο "τεχνικός", "εκθετικός" μονόλογος: α) στην πλειονότητα των περιπτώσεων είναι προλογικός και πολύ σπανιότερα παρεμβάλλεται στη ροή της δράσης· β) εκφέρεται είτε από ένα δευτερεύον, από απόψεως κειμενικής, σκηνικής και επικοινωνικής βαρύτητας δραματικό πρόσωπο (που συχνά έχει θεϊκή ταυτότητα), είτε και από το πρωταγωνιστικό δραματικό πρόσωπο (που είναι πάντα ένας/μια μυθικός/ή ήρωας/ηρωίδα) β) ανάλογα με τη θεϊκή ή μη δραματική ταυτότητα του προλογίζοντος, στοχεύει κατ' αρχάς στην κατατόπιση του "εξωτερικού" (αδήλωτου κειμενικά) αποδέκτη/θεατή σχετικά με την προϊστορία και το παρόν της δράσης και, κατά δεύτερο λόγο, στον προϊδεασμό του σχετικά με την επικείμενη εξέλιξή της· γ) τέλος, αποτελεί μια προσφιλή προσίδια δραματική τεχνική κατά πρώτο και κύριο λόγο στο έργο του Ευριπίδη, υποκαθιστώντας εδώ τη δραματική, αναληπτική και προληπτική, λειτουργία που παίζουν οι "χρησμοί",, τα "όνειρα", οι "οιωνοί" και οι "κατάρες" στο έργο των δύο άλλων τραγικών*» (Διαμαντάκου - Αγάθου Κ., «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία ελληνική δραματουργία: Η αυτονόμηση της μονολογικότητας», *Παράβασις* 10 (2010), σσ. 55-84, σσ. 55-56).

εντοπίσει. Η ταφή του από την Εκάβη θα είναι το αποτέλεσμα της παράκλησης που έκανε στους θεούς του Κάτω Κόσμου (στ. 45-50: *δυοῖν δὲ παίδοιν δύο νεκρὼ κατόψεται / μήτηρ, ἐμοῦ τε τῆς τε δυστήνου κόρης. / φανήσομαι γάρ, ὡς τάφου τλήμων τύχω, / δούλης ποδῶν πάροιθεν ἐν κλυδωνίῳ. / τοὺς γὰρ κάτω σθένοντας ἐξῆτησάμην / τύμβου κυρῆσαι κἀς χέρας μητρὸς πεσεῖν*). Ένα άταφο πτώμα δημιουργεί ένα οργισμένο φάντασμα ενώ παράλληλα η ταφή του και οι νεκρικές τελετές προς τιμήν του λειτουργούν ανακουφιστικά για τους ζωντανούς.[1040] Παράλληλα ο θρήνος για τον νεκρό θεωρούνταν στην αρχαιοελληνική αντίληψη απαραίτητο στοιχείο της κηδείας, μέσω της οποίας οι νεκροί μπορούσαν να βρουν μια θέση στον Άδη.[1041] Σε αντίθεση με το (αφηγηματικό) φάντασμα του Αχιλλέα που θα ζητήσει τη θυσία της Πολυξένης, το επί σκηνής παριστάμενο φάντασμα του Πολυδώρου δεν ζητά τίποτε περισσότερο από την ταφή του.[1042] Δεν υπάρχει λόγος να περιμένει την εκδίκηση των Ερινύων αφού η εκδίκηση της μάνας για τον χαμό του παιδιού της είναι βέβαιη και αναπόδραστη.

Η εμφάνιση του ειδώλου του Πολυδώρου στο συγκεκριμένο μέρος εγείρει τη συναισθηματική αντίδραση του κοινού, εκθέτοντας τα δικά του συναισθήματα.[1043] Η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στα δυο μέσα πρόγνωσης, είναι εμφανέστατη καθώς ο ποιητής με έναν νέο τύπο φασματικής αφήγησης δίνει προφητικά γνωρίσματα στο είδωλον του Πολυδώρου που δεν είναι δυνατόν να αναπαυθεί λόγω της αδικίας που υπέστη όσο ζούσε, καθώς εμφανίζεται όπως μια θεότητα δίχως να έχει κάποια επαφή με τους θεατές. Ο Ευριπίδης για μία και μοναδική φορά (από τις ανάλογες περιπτώσεις που γνωρίζουμε) βάζει το είδωλό του να εμφανίζεται δίχως να το έχει καλέσει κάποιος, αλλά μετά την πρόδρομη εμφάνισή του στο όνειρο της Εκάβης. Παράλληλα σε σχέση με άλλους εξωανθρώπινους ευριπίδειους προλόγους το φάντασμα μιλά ως ένας μάντης σε έκσταση, που όμως ακολουθεί μια συγκεκριμένη γλωσσική λειτουργία. Ειδικότερα οργανώνει την ακολουθία των γεγονότων όχι βάσει της χρονικής διαδοχής τους, αλλά βάσει της σπουδαιότητάς τους. Αυτή την προτεραιότητα υποστηρίζει η επιλογή ενός πρωθύστερου σχήματος λόγου όπου εμπλέκονται τα παροντικά με τα παρελθόντα

[1040] Bardel, «Eidola in Epic, Tragedy and Vase Paintings», σ. 149.
[1041] Συνοδινού Κ., *Ευριπίδης: Εκάβη*, Δαίδαλος, Αθήνα 2005, τ. Β΄, σ. 23.
[1042] Rabinowitz, *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*, σ. 112.
[1043] Grube G. M. A., *The Drama of Euripides*, Barnes & Noble, London 1973, σ. 67.

συμβάντα, απλουστεύοντας την πρόσληψή τους από το κοινό.[1044] Ο νεαρός εμφανίζεται ως ένας θεϊκός προφήτης με μαντικό ύφος ως προς το ύφος του λόγου που χρησιμοποιεί μεταφέροντας τη βεβαιότητά του για όσα ακολουθήσουν (στ. 51-52).[1045] Έτσι προλέγει ενδεικτικά τον θάνατο της αδερφής του Πολυξένης, μετά από αυστηρή απαίτηση του Αχιλλέα να θυσιαστεί η ηρωίδα ως δώρο πάνω από τον δικό του τάφο (στ. 37-44).

Β.1.1.3. Είδωλον Κλυταιμνήστρας στις *Ευμενίδες*

Μετά τη μονολογική προλογική εμφάνιση της Προφήτιδος Πυθίας και την έντρομη απόσυρσή της έπειτα από το φρικώδες θέαμα που αντίκρισε στο εσωτερικό του δελφικού ναού (βλ. Α.1.5.1), στο δεύτερο μέρος του προλογικού τμήματος των *Ευμενίδων* η Κλυταιμνήστρα –το μόνο δραματικό πρόσωπο που διατρέχει και τις τρεις τραγωδίες της *Ορέστειας*– εμφανίζεται ως φάντασμα (στ. 94-116), διεκτραγωδώντας την κατάστασή της στον Άδη και προσπαθώντας να αφυπνίσει τις Ερινύες προκειμένου να λάβουν και να λάβει και η ίδια εκδίκηση για τον θάνατό της. Θεωρεί τον εαυτό της αθώο για τη δολοφονία του άντρα της, παρόλ' αυτά αδυνατεί να ηρεμήσει, καθώς ως νεκρή συνεχίζει να έχει την ίδια ατιμωτική αντιμετώπιση που είχε ως ζωντανή (στ. 96-98: *ὧν μὲν ἔκτανον / ὄνειδος ἐν φθιτοῖσιν οὐκ ἐκλείπεται, / αἰσχρῶς δ' ἀλῶμαι*).[1046] Για να φιλοτιμήσει τις Ερινύες, το είδωλον της Κλυταιμνήστρας επικαλείται τις άφθονες θυσίες και χοές που τους είχε προσφέρει στο παρελθόν, φυσικά όχι για να τις εξευμενίσει, αλλά, αντίθετα, για να τις ξεσηκώσει κατά του Αγαμέμνονα, εν αναμονή της επιστροφής του από την Τροία (στ. 106-109: *ἦ πολλὰ μὲν δὴ τῶν ἐμῶν ἐλείξατε· / χοάς τ' ἀοίνους, νηφάλια μειλίγματα, / καὶ νυκτίσεμνα δεῖπν' ἐπ' ἐσχάρᾳ πυρὸς / ἔθυον, ὥραν οὐδενὸς κοινὴν θεῶν*).[1047]

[1044] Wolf H. F., *Euripides und Diphilos: zur Dramaturgie der Spatformen*, Beck, Munich 1953, σ. 32.
[1045] Gregory, *Euripides: Hecuba, Introduction, Text, Commentary*, σ. 26.
[1046] Garland R., *The Greek Way of Death*, Cornell University Press, Ithaca, NY and London 1985, σ. 34.
[1047] Το γεγονός ότι οι θυσίες της Κλυταιμνήστρας στις Ερινύες είχαν σκοπό όχι να τις εξευμενίσουν αλλά να τις διεγείρουν, ενισχύει την άποψη πως οι Ερινύες δεν είχαν δική τους οργανωμένη λατρεία. «Αποτελεί περιττό κόπο και περιττή δαπάνη πόρων το να προσφέρεται δέηση και θυσία σε θεϊκές υποστάσεις που από τη φύση τους δεν εξευμενίζονται. Γενικά λατρεία στον αρχαιοελληνικό κόσμο για αυτές φαίνεται ότι δεν υπήρχε μολονότι αναφέρονται ιερά ή βωμοί αφιερωμένοι σε αυτές». (Βλ. Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 33).

Η λέξη *νηφάλιος*[1048] που χαρακτηρίζει τις προσφορές της Κλυταιμνήστρας είναι κατ' ουσίαν λέξη ιερουργική, σχετιζόμενη με κάθε μορφή αοίνου τελετουργικής πράξεως ή με κάθε αντικείμενο που εμπλεκόταν σε αυτή. Τα *μειλίγματα* ήταν εξευμενιστικές προσφορές που χρησιμοποιούνταν στις χοές (πρβλ. *Χοηφόροι* στ.15),[1049] τα *νυκτίσεμνα δεῖπνα* ήταν στερεά τροφή, γλυκίσματα με μέλι, πιθανότατα μελόπιτες, που ήταν περισσότερο ίσως σεβάσμια καθότι προσφέρονταν τη νύχτα, ένα χρονικό δηλαδή σημείο που συνδεόταν με τον θάνατο και την εμφάνιση υπερφυσικών όντων,[1050] τέλος η *ἐσχάρα πυρὸς* αναφέρεται στις προσφορές στους χθόνιους θεούς που γίνονταν όχι πάνω σε κτισμένο βωμό αλλά σε μια σκαμμένη στο έδαφος εστία.[1051] Οι επιστήμονες και οι βυζαντινοί λεξικογράφοι κάνουν σαφή διάκριση ανάμεσα στον *βωμό* ως υπερυψωμένη πέτρινη κατασκευή για προσφορές στους θεούς του Ολύμπου και στην *ἐσχάρα* ως εστία στο επίπεδο του εδάφους ή σε ένα κοίλωμα που χρησιμοποιείται για προσφορά ολοκαυτώματος σε έναν ήρωα ή θεότητα του κάτω κόσμου, όπως είναι εδώ οι Ερινύες (βλ. Α.1.1.2).[1052]

Στον στ. 102 όπου χρησιμοποιείται η μετοχή *κατασφαγείσης*, το ρήμα *σφάζειν* σημαίνει χαρακτηριστικά «κόβω τον λαιμό» ενός θύματος επί θυσία. Με τη χρησιμοποίηση αυτού του ρήματος εναλλακτικά με το ρήμα *θύειν*, κάθε φόνος στην τριλογία παρουσιάζεται ως σφαγή για θυσία, είτε από αυτόν που διαπράττει το αδίκημα προκειμένου να το παραστήσει με ζωηρά χρώματα σαν δικαιολογημένο και αναγκαίο (π.χ. *Αγαμ.* στ. 214, *Χοηφ.* στ. 904), είτε από άλλους, προκειμένου να δοθεί έμφαση στην αθωότητα του θύματος ή, αντίστοιχα, στην κτηνωδία της πράξης (π.χ. *Αγαμ.* στ. 1096, *Χοηφ.* στ. 242).[1053]

[1048] Αξίζει να αντιπαραβάλουμε την χρήση του επιθέτου με την οργισμένη μορφή της ηρωίδας που ζητά εκδίκηση. Οι *βιαιοθάνατοι* νεκροί εξακολουθούν να επιζητούν επιτακτικά την παραδειγματική τιμωρία των ενόχων ακόμη και αφού έχουν τελεστεί τα νομιζόμενα (Ogden, *Greek and Roman Necromancy*, σ. 96).

[1049] Είναι αξιοσημείωτο ότι οι αναφερόμενες από αυτή χοές όπως περιγράφονται στους στ. 107-108 (*χοάς τ' ἀοίνους, νηφάλια μειλίγματα, / καὶ νυκτίσεμνα δεῖπν' ἐπ' ἐσχάρᾳ πυρὸς*) δεν έχουν κρασί όπως ταιριάζει στις Ερινύες και στις Ευμενίδες του Κολωνού (Σοφ. *Οιδ. Κολ.* στ. 469, 481) και σε άλλες θεότητες μολονότι γενικά ήταν σύνηθες συστατικό των χοών. Αυτές αποτελούνταν ουσιαστικά από ύδωρ και μέλι. Βλ. Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 151.

[1050] Felton D., *Haunted Greece and Rome: Ghost Stories from Classical Antiquity,* University of Texas Press, Austin 1998, σ. 7.

[1051] Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 152.

[1052] Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και κλασσική εποχή,* σσ. 87-88.

[1053] Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, σ. 150.

Η εμφάνιση του ειδώλου της Κλυταιμνήστρας στο τρίτο έργο της τριλογίας κορυφώνει τη σταδιακή αποδυνάμωση της μορφής της από τον Αισχύλο στο σύνολο της *Ορέστειας*: Η δυναμική γυναίκα που απαξίωνε την προφητική/ αποκαλυπτική δύναμη των ονείρων (*Αγαμ.* στ. 275: *οὐ δόξαν ἂν λάκοιμι βριζούσης φρενός*), αφού η ίδια παραδόθηκε στη δύναμη ενός ονείρου (*Χοηφ.* στ. 33-35: *ὀνειρόμαντις, ἐξ ὕπνου κότον πνέων, / ἀωρόνυκτον ἀμβόαμα / μυχόθεν ἔλακε περὶ φόβῳ*), γίνεται εν προκειμένω η ίδια ένα φασματικό όνειρο (*Ευμ.* στ. 116: *ὄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλυταιμήστρα καλῶ*),[1054] που, σε αντίθεση με το Είδωλον Πολυδώρου, δεν θα επιτύχει τον στόχο της εμφάνισής του, αν και θα έλθει πολύ κοντά σε αυτόν. Ουσιαστικά το είδωλό της λειτουργεί προφητικά μόνον ως προς τη δράση του έργου, κι αυτό βέβαια εν μέρει. Ο ποιητής χρησιμοποιεί το είδωλο της Κλυταιμνήστρας μόνο προκειμένου να τεθεί επί σκηνής μια αξίωση ηθικής τάξεως που, χωρίς να προφητεύσει κάτι, θα προωθήσει την εξέλιξη της δράσης.

Β.1.2. Όνειρα και ονειρομάντεις

Το όνειρο καταλαμβάνει σημαντική θέση στην αρχαιοελληνική τραγωδία και τα πρόσωπα που το χρησιμοποιούν για την ερμηνεία των ανθρωπίνων πράξεων, οι εντεταλμένοι ή και άτυποι ονειρομάντεις, έχουν ανάλογη θέση στα έργα όπου εμφανίζονται ή μόνο αναφέρονται.[1055]

Όπως αναφέρθηκε και στην Εισαγωγή, το δικαίωμα της ερμηνείας ονείρων στην Αθήνα ανήκε αρχικά στις αριστοκρατικές οικογένειες της πόλης (*Ευμολπίδες, Ευπατρίδες, Πεισιστρατίδες*) των οποίων οι συλλογές ονείρων και χρησμών διατηρούνταν, ανανεώνονταν και εφαρμόζονταν σε κρίσιμες περιστάσεις από ειδικούς που σχετίζονταν με τον οίκο ή σπανιότερα ακόμη και με ορισμένους ιδιώτες. Στην κλασική Αθήνα υπήρχαν οι λεγόμενοι «*ἐξηγηταί*», οι οποίοι καλούνταν έπειτα από κάθε όνειρο όχι τόσο να το ερμηνεύσουν όσο να ενημερώσουν τους ενδιαφερομένους για τις δέουσες αποτρεπτικές τελετές,[1056] λαμβάνοντας υπ' όψιν τους τα πάτρια, τα νόμιμα, τους προκατόχους τους (*Ευμολπίδες, Ευπατρίδες*), την πολιτεία και πιθανότατα το μαντείο των

[1054] Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus,* σ. 119.

[1055] Για τη θέση που έχει το όνειρο ως μέρος της θεατρικής πλοκής, βλ. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, σσ. 220-223.

[1056] Θυμόμαστε τις σχετικές εκφράσεις του Αισχύλου στην Πάροδο των *Χοηφόρων* για τους αρμόδιους που είναι σε θέση να αποκωδικοποιήσουν τα μηνύματα του θεού μέσα από το όνειρο: στ. 38: *κριταί ‹τε› τῶνδ' ὀνειράτων* και στ. 39: *θεόθεν ἔλακον ὑπέγγυοι* (*θεόθεν* και *ὑπέγγυοι*: φώναζαν από τους θεούς -δηλαδή με θεία εξουσία- και υπό την εγγύηση τους).

Δελφών. Στα καθήκοντά τους περιλαμβάνονταν αφ' ενός ο χαρακτηρισμός του ονείρου α. ως θεόσταλτου ή μη και β. ως καλού η κακού, και αφ' ετέρου η υπόδειξη κατάλληλων εξευμενιστικών τελετών. Αν και το καθήκον τους περιοριζόταν σε θέματα τελετουργικά, οι εμπιστευτικές συζητήσεις με τους πελάτες τούς παρείχαν τη δυνατότητα να διατυπώνουν κάποια κρίση για το εκάστοτε φλέγον ζήτημα.[1057]

Στην αρχαία τραγωδία της κλασικής περιόδου όνειρα βλέπουν κατά πρώτο και κύριο λόγο οι γυναίκες και μάλιστα όσες έχουν βασιλική καταγωγή, όπως θα δούμε στη συνέχεια (Κλυταιμνήστρα, Εκάβη, Άτοσσα, Ιφιγένεια). Αντίστοιχα, άνδρες ως δέκτες ονείρων θα συναντήσουμε στα έργα: *Οιδίπους Τύραννος* (στ. 981-982, όπου η Ιοκάστη θέλοντας να καθησυχάσει την ανησυχία του Οιδίποδα λέει για τα όνειρα στα οποία πολλοί άνδρες βλέπουν πως συνευρίσκονται ερωτικά με τη μητέρα τους)*, Επτά επί Θήβας* (στ. 710-711, όπου ο Ετεοκλής λέει στον Χορό για τα φαντάσματα που ήρθαν στον ύπνο του, μοιράζοντας την περιουσία του πατέρα του Οιδίποδα)*, Άλκηστις* (στ. 354-355, όπου ο Άδμητος απευθύνεται στην Άλκηστη μεταφέροντάς της τη χαρά από την παρουσία της στα όνειρά του) *και Κύκλωψ* (στ. 8, όπου ο Σιληνός στη σπηλιά του Πολύφημου αναρωτιέται εάν βλέπει όνειρο, θυμούμενος τη βοήθεια που κάποτε προσέφερε στον Διόνυσο). Δύο είναι οι περιπτώσεις γυναικών που ονειρεύονται: οι Ερινύες (*Ευμενίδες*, στ. 103-149, όπου η Κλυταιμνήστρα επισκέπτεται τις Ερινύες στον ύπνο τους, όταν κοιμούνται στο ιερό των Δελφών, και τις προτρέπει να συνεχίσουν την καταδίωξη του Ορέστη κι έπειτα, μόλις ξυπνήσουν, να δράσουν άμεσα) και η Ιώ (*Προμηθεύς Δεσμώτης*, στ. 645-654, όπου η Ιώ βλέπει σε όνειρο να συνευρίσκεται ερωτικά με τον Δία στο λιβάδι της Λέρνης) όσες και οι περιπτώσεις αντρών: ο Μενέλαος (*Αγαμέμνων*, στ. 420-422, όπου ο Ατρείδης θυμάται στα όνειρά του τη μορφή της Ελένης και πενθεί για την απουσία της) και ο Ηνίοχος του Ρήσου (*Ρήσος*, στ. 780-788, όπου ο Ηνίοχος διηγείται το όνειρο που είδε σχετικά με την επίθεση από λύκους που δέχτηκαν τα άλογα του αφέντη του). Παρόλη αυτή την πληθώρα των διαφορετικών ονείρων από διαφορετικά πρόσωπα σε διαφορετικές τραγωδίες,[1058] το ενδιαφέρον εδώ θα εστιαστεί –

[1057] Van Lieshout R.G.A., *Greeks on Dreams*, σσ. 178-181.

[1058] Παρά την ποικιλία των ονείρων που αναφέρθηκε, η George κάνει μια αξιοπρόσεκτη παρατήρηση, βρίσκοντας ένα κοινό σημείο μεταξύ τους: διακρίνει πως τα πρόσωπα που ονειρεύονται ανήκουν κατά κανόνα σε κατώτερες πολιτικές ή κοινωνικές τάξεις. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για σκλάβες όπως η Κασσάνδρα ή ο αρματηλάτης στο *Ρήσο*, για γυναίκες όπως η Εκάβη, η Κλυταιμήστρα, η Ιφιγένεια, που έχουν απολέσει την αρχική τιμητική τους θέση ή για κατώτερες θεότητες, όπως οι Ερινύες που δεν είναι

λόγω του θεματικού κέντρου της μελέτης– αποκλειστικά σ' εκείνες τις περιπτώσεις όπου το όνειρο χρησιμοποιείται ως συστατικό εργαλείο για την εξήγηση των δεδομένων της δράσης και τον καθορισμό της εξέλιξής της. Τα όνειρο της Άτοσσας και της Ιούς δεν θα μας απασχολήσουν εδώ για πρώτη φορά, μιας και έχει ήδη γίνει εκτενής αναφορά στην περίπτωση της νεκυομαντείας του Δαρείου στους *Πέρσες* (βλ. Β.1.1.1.) και της προφητείας στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (βλ. Α.1.3) αντίστοιχα. Ειδικότερα λοιπόν θα ερευνήσουμε την οιονεί μαντική λειτουργία της Άτοσσας στους *Πέρσες*, της Ιούς στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, της Κλυταιμνήστρας στις *Χοηφόρους* και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, της Εκάβης στην ομώνυμη τραγωδία, της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και του Ηνιόχου στον *Ρήσο*.

Β.1.2.1. Το όνειρο της Άτοσσας στους *Πέρσες*

Στη σωζόμενη δραματουργία του Αισχύλου –σε αντιδιαστολή με εκείνη του Σοφοκλή, όπου έχουμε μία μόνο περίπτωση ονείρου (*Ηλέκτρα*), και με εκείνη του Ευριπίδη, που αριθμεί τρεις (*Εκάβη, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ρήσος*)– το όνειρο όχι μόνο καταλαμβάνει τιμητική ποσοτικά θέση καθώς ενεργοποιείται δραματουργικά σε πέντε τραγωδίες (*Πέρσες*, *Προμηθεύς Δεσμώτης*, *Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες*), ενώ σε ακόμη μία αναφέρεται περιστασιακά (*Ικέτιδες*) αλλά και έχει σημαντική ποιοτικά δραματική λειτουργία, καθώς προωθεί καταλυτικά, εν είδει χρησμού ή οιωνού, την εκάστοτε δράση.[1059]

Η Άτοσσα στο πρώτο Επεισόδιο των *Περσών*, περιγράφει σε μια έκταση δεκαεννέα στίχων (στ. 181-199) ένα όνειρο που είδε όσο ο γιος της Ξέρξης απουσίαζε σε εκστρατεία εναντίον της Ελλάδας. Σε αυτό είδε δυο πανέμορφες ψηλές γυναίκες, αδελφές μεταξύ τους, η μία εκ των οποίων φορούσε δωρικά κι η άλλη περσικά ενδύματα, να φιλονικούν. Της μιας έτυχε με κλήρο ως πατρίδα η Ελλάδα και της άλλης η Περσία. Ο Ξέρξης μπαίνει ως διαιτητής μεταξύ των δύο γυναικών επιχειρώντας να τις ζέψει σε ένα άρμα, κατευνάζοντας τα οξυμμένα μεταξύ τους πνεύματα. Η μία εξ αυτών δέχεται υπάκουα την πρόσκληση του βασιλιά η άλλη όμως αντιδρά έντονα, αναποδογυρίζοντας το άρμα μαζί με τον Ξέρξη. Εκείνη τη στιγμή εμφανίζεται ο Δαρείος, λυπημένος για την

αποδεκτές από τους Ολύμπιους θεούς (George L.R., «The Conjecture of a Sleeping Mind: Dreams and the Power of Clytemnestra in the *Oresteia*», *Eranos* 99 (2001), σσ. 75-86, σσ.76-78).

[1059] Messer, *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, σ. 68.

αντιμετώπιση του γιου του, ενώ ο Ξέρξης, βλέποντας τον πατέρα του, αντιδρά διαρρηγνύοντας τα ρούχα του. Το όνειρο αυτό έχει σαφώς προφητικό χαρακτήρα αλλά δεν είναι το μόνο που έχει δει η βασίλισσα. Η ίδια πληροφορεί πως βλέπει πολύ συχνά νυχτερινά όνειρα (στ. 176: *πολλοῖς μὲν αἰεὶ νυκτέροις ὀνείρασιν*) αλλά κανένα δεν ήταν τόσο εναργές όσο αυτό που περιγράφει (στ. 179: *ἀλλ' οὔτι πω τοιόνδ' ἐναργὲς εἰδόμην*).

Το περιεχόμενο αυτού του ονείρου λειτουργεί προφητικά καθώς σε όλη τη διάρκεια του έργου θα παρακολουθήσουμε την εκπλήρωσή του. Ειδικότερα, σε λίγο (στ. 249) καταφθάνει ο Αγγελιοφόρος που θα φέρει την είδηση της ήττας στη ναυμαχία της Σαλαμίνας και την υποχώρηση των περσικών στρατευμάτων (στ. 353-471). Παράλληλα κινητοποιείται, μέσω της νεκυομαντείας, η εμφάνιση του ειδώλου του βασιλιά Δαρείου (στ. 681), ο οποίος, αφού προειδοποιήσει για την επικείμενη καταστροφή, θα επιστρέψει στον κάτω κόσμο (στ. 842). Στη συνέχεια, στην έξοδο του έργου, εμφανίζεται ο ίδιος ο Ξέρξης επί σκηνής (στ. 907) με άθλια εμφάνιση, όπως στο όνειρο, όπου και θρηνεί μαζί με τον Χορό.

Ο χαρακτήρας του ονείρου εκτός από προφητικός είναι και σαφώς αλληγορικός, μιας και ο Αισχύλος όχι μόνο αναφέρεται σε ιστορικά γεγονότα, όπως η ήττα των Περσών στη Σαλαμίνα, αλλά και στον ανυπότακτο χαρακτήρα του ελληνικού κόσμου έναντι της περσικής δουλοπρέπειας. Ο Αισχύλος θίγει όχι μόνο το αποτέλεσμα μίας μάχης και δύο στρατών αλλά και τη σύγκρουση δύο πολιτισμών, ενός ελεύθερου κι ενός ανελεύθερου λαού. Η Άτοσσα αναγνωρίζει τις δυο γυναίκες ως αδελφές είτε επειδή είναι κόρες του Ωκεανού είτε επειδή η Περσία πιθανότατα σχετίζεται με τον Περσέα ή ακόμη επειδή οι δυο πλευρές συνδέονται με τον Μήδο, τον γιο του Αθηναίου βασιλιά Αιγέα και της Μήδειας (βλ. Α.1.2.4).

Δεν είναι τυχαίο που η Άτοσσα αντιλαμβάνεται το όνειρό της ως εφιάλτη που επιτείνει τους φόβους της και, αφού πλένει τα χέρια της μόλις ξυπνήσει, καταφεύγει στην τέλεση θυσιών προκειμένου να τους κατευνάσει (στ. 201-204: *ἐπεὶ δ' ἀνέστην καὶ χεροῖν καλλιρρόου / ἔψαυσα πηγῆς, σὺν θυηπόλῳ χερὶ / βωμὸν προσέστην, ἀποτρόποισι δαίμοσιν / θέλουσα θῦσαι πέλανον, ὧν τέλη τάδε*). Αυτή είναι η πρώτη ιερουργική πράξη που συναντάμε χρονολογικά στο έργο του Αισχύλου, και είναι πιθανό ότι η λέξη *δαίμοσιν* εδώ να υπονοεί τον Απόλλωνα (*ἀποτρόπαιο*). Διάφοροι μελετητές ωστόσο επισημαίνουν πως το *ἀποτρόπαιος* μπορεί να αναφέρεται και στον Ήλιο ή στη Γη, τη μητέρα των

ονείρων.[1060] Χρειάζεται να προσθέσουμε πως η βασίλισσα, ως αρχιερέας, πλένει τα χέρια της στη πηγή προτού κάνει θυσία. Σύμφωνα με το αρχαιοελληνικό εθιμικό, για να αποφευχθούν οι συνέπειες ενός εφιάλτη ήταν καθιερωμένη πρακτική να πλένεται αυτός που το είδε σε καθαρό τρεχούμενο νερό ή στη θάλασσα.[1061] Θα πρέπει τέλος να σημειώσουμε πως πέραν των προηγουμένων καθαρτικών δράσεων η Άτοσσα μπορεί απλώς να θέλει να πει το όνειρο στον ήλιο που θεραπεύει ή στο έντονο φως της ημέρας. Ο Ήλιος είναι ο θεός του φωτός και της καθαρότητας, είναι «ικανός να αποκαλύψει τον κίνδυνο που μπορεί να προκαλέσει ένα κακό όνειρο»[1062] και είναι μια σωτήρια δύναμη. Η Άτοσσα, αν και είναι βασίλισσα της Περσίας, ακολουθεί ένα αρχαιοελληνικό εθιμικό κάθαρσης με το να θέλει να πλύνει τα χέρια της με καθαρό νερό. Ωστόσο υπάρχει η σοβαρή υποψία της σύνδεσης του Ήλιου με τον θεό Απόλλωνα (βλ. Α.2.1.2.α), το θυσιαστήριο του οποίου έχει προσεγγίσει η βασίλισσα. Ήδη από την εποχή εκείνη είχε αναγνωριστεί μια ταύτιση του Απόλλωνα με τον Ήλιο καθώς οι θυσίες τόσο στον έναν όσο και στον άλλον συνδύαζαν τις έννοιες της αγνότητας και της θεραπείας. Οι Πέρσες βέβαια θυσίαζαν στον Ήλιο και συνέδεαν τις προσφορές τους με την αγνότητα και την καθαρότητα, κάτι που εν προκειμένω φαίνεται να ενδιαφέρει και τη βασίλισσα. Τα έθιμα εδώ όμως είναι ελληνικά, όχι περσικά.[1063]

Ο Αισχύλος συνδέει την ερμηνεία αυτού του ονείρου από τον Χορό –στον διάλογο που θα ακολουθήσει (στ. 216-223), πριν από την εμφάνιση του Αγγελιαφόρου– με την νεκυομαντεία του Δαρείου. Η προτροπή του Κορυφαίου να ρίξει η βασίλισσα τις χοές στη Γη υπονοεί τη σύνδεση με τη μητέρα των ονείρων Γη, που στέλνει τα όνειρα στους θνητούς, και παράλληλα μια θυσιαστική προσφορά στον νεκρό Δαρείο. Ο Αισχύλος προοικονομεί την επιτυχία αυτής της προσφοράς καθώς, αν και το κοινό δεν το γνωρίζει ακόμα, θα καταφέρει τελικά να επαναφέρει από τον κάτω κόσμο το φάντασμα του Δαρείου.[1064]

[1060] Garvie, *Aeschylus Persae,* σ. 123.
[1061] Όπως και στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, στ. 1339-1340 (*κάλπισί τ' ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε, θέρμετε δ' ὕδωρ, / ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω*).
[1062] Garvie, *Aeschylus Persae,* σ. 122.
[1063] *Στο ίδιο*.
[1064] *Στο ίδιο*, σσ. 128-129.

Β.1.2.2. Το όνειρο της Ιούς στον *Προμηθέα Δεσμώτη*

Στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, στον διάλογο της Ιούς με τον αλυσοδεμένο Προμηθέα, η ηρωίδα λέει για τα όνειρα που την προτρέπουν; να σμίξει με τον Δία (στ. 648-654). Δεν πρέπει βέβαια να λησμονούμε πως λίγους στίχους νωρίτερα (485-486) ο Προμηθεύς αναφερόμενος στη μαντική τέχνη είχε σταθεί πρώτα στην ερμηνεία των ονείρων. Όταν λοιπόν η ίδια είπε στον πατέρα της όσα ονειρευόταν, αυτός στέλνει *θεοπρόπους*, απεσταλμένους στο Πυθικό μαντείο και στη Δωδώνη για να μάθει τι να κάνει για να ευχαριστήσει τους θεούς (στ. 658-659: *ὁ δ' ἕς τε Πυθὼ κἀπὶ Δωδώνης πυκνοὺς / θεοπρόπους ἴαλλεν*). Για πρώτη φορά συναντούμε την ονομασία *θεοπρόπους* για τους απεσταλμένους σε μαντεία, λέξη που χρησιμοποιείται και για τους μάντεις και προφήτες. Οι *θεοπρόποι* επιστρέφουν (στ. 661) με δύσκολους, άσημους χρησμούς (*αἰολοστόμους χρησμοὺς ἀσήμους δυσκρίτως τ' εἰρημένους*) ώσπου φθάνει σαφής λόγος στον Ίναχο (στ. 663) να εξοριστεί η Ιώ, ειδάλλως θα εξολοθρευθεί το γένος από τον κεραυνό (στ. 667) του Δία. Η Ιώ υπακούει στους χρησμούς του Απόλλωνα (στ. 669: *Λοξίου μαντεύμασιν*) λόγω της απειλής του Δία (στ. 673) κι αρχίζει την αλλόφρονα περιπλάνησή της μεταμορφωμένη σε αγελάδα. Παρατηρούμε πως ο άνθρωπος στον βαθμό που συμμορφώνεται με τις θεϊκές επιταγές του Δία μπορεί να έχει μια ήσυχη, αβασάνιστη ζωή. Οι θεοί, μέσω των χρησμών, απλά κατευθύνουν τους θνητούς στο στάδιο της προσαρμογής τους.

Αναφορικά με το βασίλειο του Ινάχου πρέπει να αναγνωρίσουμε τη σημαντική πολιτισμική του ανάπτυξη, εφόσον σε αυτό η Ιώ μεταφέρει τα όνειρά της στον πατέρα της κι αυτός απευθύνεται σε μαντείο. Η θεολογική αντιμετώπιση των Ολύμπιων θεών με σεβασμό, όσο κι η αποδοχή της πατρικής εξουσίας αποτελούν δείγματα πολιτισμού. Σε ένα τέτοιο αξιακό κοινωνικό περιβάλλον και με την απόφαση του Ινάχου να εξορίσει την κόρη του, η τελευταία χάνει την κοινωνική της ταυτότητα και σταδιακά απανθρωποποιείται. Μολονότι δεν αναφέρει εάν εκδιώχθηκε ή έφυγε συμμορφούμενη με τη γνώμη του πατέρα της και τη θεία βουλή των μαντείων φαίνεται πως, όπως κι ο πατέρας της, υποτάχθηκε στον θεό αν κι αρχικά τον είχε απορρίψει. Ο Δίας άλλωστε αν και παντοδύναμος και σκληρός, στην περίπτωση της Ιούς δεν ασκεί σωματική βία αλλά την προσεγγίζει με όνειρα και λόγια. Αντίθετα στη βία καταφεύγει ο Ίναχος. [1065]

[1065] White, «Io's World Intimations of Theodicy in *Prometheus Bound*», σ. 120.

Β.1.2.3. Το όνειρο της Κλυταιμνήστρας στις *Χοηφόρους*

Σαφής αναφορά σε όνειρο και σε μετέπειτα εξήγησή του γίνεται και στις *Χοηφόρους* στους στ. 527-534 όπου ο ίδιος ο Χορός[1066] μεταφέρει στον Ορέστη το όνειρο που αναστάτωσε την Κλυταιμνήστρα και την ανάγκασε να προσφέρει δώρα και θυσίες στον τάφο του βασιλιά. Η ίδια η Κλυταιμνήστρα, αν και ήταν παλαιότερα περιφρονητική ως προς τα όνειρα σε μια απάντησή της στον Χορό του *Αγαμέμνονα* (στ. 275: *οὐ δόξαν ἂν λάκοιμι βριζούσης φρενός*) και που αργότερα ξυπνούσε με το παραμικρό από αυτά (*Αγ.* στ. 891), έχει τώρα ένα τρομερό προειδοποιητικό όνειρο που της έστειλαν οι θεοί. Σε αυτό η βασίλισσα έχει γεννήσει ένα φίδι και το θηλάζει σαν να πρόκειται για κανονικό μωρό. Εκείνο όμως μαζί με το γάλα ρουφά και το αίμα της. Το φίδι είναι προφανώς ο Ορέστης και με την Κλυταιμνήστρα τον συνδέει το γάλα του θηλασμού αλλά και το αίμα των φόνων, των περασμένων και των μελλούμενων, του πατέρα του και της ίδιας. Ένα κρίσιμο όνειρο σε μια κρίσιμη στιγμή, όπου προαναγγέλλεται ο θάνατος της Κλυταιμνήστρας με τη σύνδεση εν προκειμένω όλων των πρωταγωνιστών του έργου.[1067]

Έχει ενδιαφέρον η σύνδεση αυτού του ονείρου με την αρχική επίκληση του Χορού στην Πάροδο για την έλευση ενός αληθινού μάντη (στ. 59-60: *εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων ἔγγαιος οἶκτον [οἰκτρὸν] ἀίων*) που ξέροντας τη γλώσσα των πουλιών θα αναγνωρίσει στα λόγια του δικού του θρήνου το μοιρολόι της Αηδόνας. Ο μάντης αυτός που θα φέρει στο φως την αλήθεια και θα αποκαταστήσει το νόμο δεν θα είναι, τουλάχιστον για την αντίληψη των θεατών, άλλος από τον Ορέστη που αργότερα θα εμφανιστεί επί σκηνής.

Στον στ. 929 ο Ορέστης λέει στην Κλυταιμνήστρα πως σωστός μάντης στο όνειρό της ήταν ο φόβος (*ἦ κάρτα μάντις οὐξ ὀνειράτων φόβος*), καθώς το όνειρό της με το φίδι που θήλαζε φαίνεται πως τώρα μέλλει να εκπληρωθεί με τη δολοφονία της. Η Κλυταιμνήστρα ήξερε ήδη ότι το όνειρό της σήμαινε κάτι κακό, πιθανότατα την εκδίκηση για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, αλλά μόνο τώρα συνειδητοποιεί την πλήρη

[1066] Σπάνιο σε τραγωδία μιας και συνήθως αυτός που ονειρεύεται είναι ο ίδιος που γνωστοποιεί το όραμα. Μόνο σε τρεις περιπτώσεις αναφέρεται από κάποιον άλλο, από τον Χορό στον *Αγαμέμνονα*, από τον Χορό στις *Χοηφόρους* και από τη Χρυσόθεμη στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή.
[1067] Verrall W.A., *The Choephori of Aeschylus*, Macmillan and Co, London 1893, σ. 131.

σημασία του. Ο Αισχύλος, μόνος των τραγωδών, παρουσιάζει στη σκηνή την ολοκλήρωση του κύκλου του φόβου με τον επικείμενο θάνατο της Κλυταιμνήστρας.[1068]

Είναι χαρακτηριστική η αξιοποίηση του συμβολισμού του φιδιού[1069] και σε αυτό το έργο, όπως γενικότερα σε όλη την τριλογία. Η Κασσάνδρα στον *Αγαμέμνονα* (στ. 1233) χαρακτηρίζει την Κλυταιμνήστρα *ἀμφίσβαιναν* ενώ και στις *Χοηφόρους* (στ. 248-249) ο Ορέστης κι η Ηλέκτρα παρομοιάζονται ως οι ορφανοί νεοσσοί κάποιου αετού (Αγαμέμνων) που τους κατασπαράζει ένα φίδι. Στις *Ευμενίδες* η βασίλισσα συνδέεται και πάλι με το σύμβολο του φιδιού, τόσο η ίδια όσο κι οι Ερινύες που την υποστηρίζουν *(*στ. 128: *δεινῆς δρακαίνης ἐξεκήραναν μένος)*. Στον στ. 181 των *Ευμενίδων* ένα «φτερωτό αστραφτερό φίδι» (*λαβοῦσα πτηνὸν ἀργηστὴν ὄφιν)* είναι η περιφραστική διατύπωση που επιλέγει ο ποιητής για να χαρακτηρίσει το βέλος που πετάει σαν πτηνό και δαγκώνει σαν φίδι. Στο τέλος και πάλι των *Χοηφόρων*, μετά τον θάνατο των δυο εραστών, ο Χορός συγχαίρει τον Ορέστη για τον θάνατο των δυο ερπετών (στ. 1047: *δυοῖν δρακόντοιν εὐπετῶς τεμὼν κάρα*).

Τα φίδια συνδέονταν με την προφητεία –αρκεί να θυμηθούμε τις μυθικές περιπτώσεις του Μελάμποδα, του Έλενου ή της Κασσάνδρας οι οποίοι έλαβαν το προφητικό χάρισμα μέσω φιδιών που έγλειψαν τα αυτιά τους–[1070] και συχνά εμφανίζονται ως οι μεσάζοντες μεταξύ επίγειου και κάτω κόσμου, μεταφέροντας ανθρώπινα μηνύματα σε χθόνιες θεότητες.[1071] Σημαντική ήταν επίσης η προφητική θέση του φιδιού στη λατρεία του Απόλλωνα όσο και του θεραπευτή Ασκληπιού καθώς αποτελούσε σύμβολο ίασης. Με βάση αυτή την ερμηνευτική όψη του συμβόλου του φιδιού, το όνειρο της Κλυταιμνήστρας θα μπορούσε ίσως να ερμηνευθεί θετικά από την

[1068] Garvie, *Aeschylus Choephori*, σ. 301.

[1069] Το στοιχείο του ονείρου της Κλυταιμνήστρας με το φίδι (*δράκων*) ανήκει στο παραδοσιακό μυθικό υλικό σχετικά με τους Ατρείδες, όπως γίνεται γνωστό κυρίως από τα αποσπάσματα του Στησιχόρου. Ο Αισχύλος προφανώς το εντάσσει με ιδιαίτερο τρόπο στον δραματικό του μύθο, όπως κάνει και ο Σοφοκλής. Ο Ευριπίδης δεν έχει το μοτίβο του ονείρου στη δική του *Ηλέκτρα*.

[1070] Η Κασσάνδρα και ο δίδυμος αδελφός της Έλενος είχαν κοιμηθεί στον ναό του Θυμβραίου Απόλλωνα, ξεχασμένοι από τους γονείς τους, κατά τη γιορτή που τέλεσαν για τη γέννησή τους. Οι γονείς βρήκαν τα μωρά την επόμενη μέρα να κοιμούνται ενώ δίπλα τους βρίσκονταν δυο φίδια που καθάριζαν τα αυτιά τους, τα οποία με αυτό τον τρόπο τους πρόσφεραν το χάρισμα της μαντικής (Erbse H., *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, De Gruyter, Berlin 1988, σ. 44). Ο Μελάμπους απέκτησε το χάρισμα της μαντικής ικανότητας με τον ακόλουθο τρόπο: Βρήκε ένα πεθαμένο φίδι και το έθαψε σε κορμό δέντρου. Το φίδι ήταν θηλυκό και τα μικρά του ζώου, επειδή ο Μελάμπους τα είχε μεγαλώσει, καθάρισαν τα αυτιά του με τη γλώσσα τους σε βαθμό που ο ίδιος μπορούσε να καταλαβαίνει τη γλώσσα των πουλιών και όλων των ζώων. Βλ. Απολλόδωρος., *Βιβλιοθήκη*, 1.96.3.

[1071] Matthew D., *Kassandra: Mantic, Maenadic or Manic? Gender and the Nature of Prophetic Experience in Ancient Greece, Essays from the AASR Conference*, University of New England, Auckland 2008, σ. 3-4.

ίδια, ως μακροπρόθεσμη θεραπεία από τις τύψεις του φόνου.[1072] Το σίγουρο και το άκρως δραματικά ειρωνικό είναι ότι τα μέτρα που έλαβε η Κλυταιμνήστρα, μετά το όνειρό της για να κατευνάσει την οργή των νεκρών και να αποφύγει την αντεκδικητική τιμωρία της, έμελλαν να είναι η αφορμή για να συναντηθούν εν τέλει ο Ορέστης και η Ηλέκτρα στον τάφο του Αγαμέμνονα και να συνενώσουν τις δυνάμεις τους για την εκτέλεση της δολοφονίας της μητέρας τους.[1073]

Β.1.2.4. Το όνειρο της Κλυταιμνήστρας στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή

Τα όνειρα και η ερμηνεία τους έχουν ξεχωριστή θέση στη δραματουργία του Σοφοκλή, όπου λειτουργούν ως ένα προπαρασκευαστικό στάδιο, θα έλεγε κανείς, πριν από την εκπλήρωση ενός χρησμού ή οιωνού, πάνω στον οποίο στηρίζεται η δράση.[1074] Συγκεκριμένα στην *Ηλέκτρα* και στο πρώτο Επεισόδιο η Ηλέκτρα ρωτά την αδερφή της πού κατευθύνεται με τις προσφορές που έχει στα χέρια της (στ. 405: *ποῖ δ' ἐμπορεύῃ; τῷ φέρεις τάδ' ἔμπυρα;*) κι εκείνη απαντά πως τη στέλνει η Κλυταιμνήστρα να προσφέρει χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα (στ. 406: *μήτηρ με πέμπει πατρὶ τυμβεῦσαι χοάς*). Όταν η Ηλέκτρα τη ρωτά έκπληκτη τον λόγο των νεκρικών χοών η Χρυσόθεμις απαντά πως πρόκειται μάλλον για ένα κακό όνειρο που είδε η μητέρα τους (στ. 410: *ἐκ δείματός του νυκτέρου*) και το οποίο η Ηλέκτρα λαμβάνει ως θείο σημάδι (στ. 411: *ὦ θεοὶ πατρῷοι, συγγένεσθέ γ' ἀλλὰ νῦν*).

Η Χρυσόθεμις είναι εκείνη που περιγράφει στην αδερφή της το όνειρο, σύμφωνα με το οποίο η Κλυταιμνήστρα είδε στον ύπνο της τον Αγαμέμνονα να εμφανίζεται εμπρός της στο φως και να καρφώνει στη γη και κοντά στην εστία το σκήπτρο που κάποτε κρατούσε ο ίδιος και τώρα κρατά ο Αίγισθος. Από το σκήπτρο αυτό ξεπήδησε κλωνάρι φουντωτό που σκέπασε με τη σκιά του όλη τη χώρα των Μυκηναίων (στ. 417-423: *λόγος τις αὐτὴν ἐστιν εἰσιδεῖν πατρὸς / τοῦ σοῦ τε κἀμοῦ δευτέραν ὁμιλίαν / ἐλθόντος ἐς φῶς· εἶτα τόνδ' ἐφέστιον / πῆξαι λαβόντα σκῆπτρον οὑφόρει ποτὲ / αὐτός, τανῦν δ' Αἴγισθος· ἐκ δὲ τοῦδ' ἄνω / βλαστεῖν βρύοντα θαλλόν, ᾧ κατάσκιον / πᾶσαν γενέσθαι τὴν Μυκηναίων χθόνα*). Ο χαρακτήρας του ονείρου είναι εν μέρει αλληγορικός καθώς το

[1072] Cederstrom E.S., *Σμικροί Λόγοι: A Study of the Nature and Function of Dreams in Greek Tragedy*, Bryn Mawr College, Michigan 1972, σ. 138.
[1073] Garvie, *Aeschylus Choephori*, σ. 54.
[1074] Messer, *The Dream in Greek Tragedy*, σ. 68.

κεντρικό θέμα, το *σκῆπτρον,* έχει σαφώς συμβολικό χαρακτήρα αλλά, από την άλλη, η εμφάνιση του Αγαμέμνονα είναι εντελώς ρεαλιστική και κυριολεκτική και δεν χρήζει ερμηνείας.[1075] Το *σκῆπτρον* που κατέχει κεντρική θέση στο όνειρο της Κλυταιμνήστρας παραπέμπει στο αντίστοιχο σκήπτρο που αναφέρεται στην *Ιλιάδα* (Β, στ. 100-101: *ἀνὰ δὲ κρείων Ἀγαμέμνων / ἔστη σκῆπτρον ἔχων τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων*) και πρόκειται για μια δημιουργία του Ήφαιστου που παρέδωσε στον Δία και αυτός με τη σειρά του στον Πέλοπα και έπειτα διαβιβάστηκε στον Ατρέα και στον Αγαμέμνονα. Στην *Ιλιάδα* πάλι διαβάζουμε πως αυτό το σκήπτρο ονομαζόταν *χρυσό* ραβδί (Β στ. 268: *σκήπτρου ὕπο χρυσέου*), πιθανότατα επειδή ήταν διακοσμημένο με φύλλα χρυσού ή ήταν στολισμένο με πετράδια από χρυσό (Α, στ. 245-246: *ποτὶ δὲ σκῆπτρον βάλε γαίῃ / χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον*).[1076] Η αναφορά στην *Ηλέκτρα* πως αυτό το σκήπτρο φυτρώνει και ανθοβολεί σκεπάζοντας όλη την επικράτεια αποτελεί πιθανότατα σκόπιμη διακειμενική σύνδεση που επιχειρεί ο Σοφοκλής, ως προς το κύρος της βασιλικής εξουσίας του Αγαμέμνονα, με την περίφημη σκηνή της οργισμένης σύγκρουσης μεταξύ Αχιλλέα και Αγαμέμνονα, όπου ο πρώτος ορκίζεται στο σκήπτρο ότι, όπως αυτό δεν μπορεί να ξαναβγάλει φύλλα από τη στιγμή που κόπηκε και πελεκήθηκε, έτσι και ο ίδιος δεν θα ξαναβοηθήσει τους Αχαιούς όσο αρχηγός είναι ο Αγαμέμνων (*Ιλιάδα* Α, στ. 234-239: *μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὔ ποτε φύλλα καὶ ὄζους / φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,/ οὐδ' ἀναθηλήσει· περὶ γάρ ῥά ἑ χαλκὸς ἔλεψε / φύλλά τε καὶ φλοιόν· νῦν αὖτέ μιν υἷες Ἀχαιῶν / ἐν παλάμῃς φορέουσι δικασπόλοι, οἵ τε θέμιστας / πρὸς Διὸς εἰρύαται· ὁ δέ τοι μέγας ἔσσεται ὅρκος*).[1077] Αναιρώντας τα μυθικά/λογοτεχνικά δεδομένα ως προς το σκήπτρο (ένα κλωνάρι που δεν βγάζει πλέον φύλλα, γιατί έχει λαξευτεί σε σκήπτρο, μπορεί έξαφνα να βγάλει φύλλωμα) και τον κάτοχό του (Αγαμέμνων → Αίγισθος → Ορέστης), το σοφόκλειο όνειρο που κυριαρχείται εικονολογικά από το καινούριο κλωνάρι, τον νέο βλαστό, αναφέρεται προφανώς στον επερχόμενο Ορέστη.[1078]

Όπως πληροφορεί η Χρυσόθεμις, η Κλυταιμνήστρα μίλησε για το όνειρό της όταν ξημέρωσε (στ. 424-425: *ἡνίχ' Ἡλίῳ / δείκνυσι τοὔναρ, ἔκλυον ἐξηγουμένου*), καθώς το όνειρο μπορεί να εξηγηθεί από τον θεό της μαντείας που παράλληλα είναι και θεός

[1075] *Στο ίδιο*, σ. 84.
[1076] Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, The Electra*, σ. 62.
[1077] *Στο ίδιο*, σ. 63.
[1078] Γιόση, *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, σ. 170.

του φωτός, τον Απόλλωνα. Σε αυτόν θα προστρέξει λίγο αργότερα (βλ. παρακάτω) η Κλυταιμνήστρα, τον θεό που συμβολίζει τη γνώση με το φως και, ως εκ τούτου, μπορεί να την απελευθερώσει από το σκοτάδι του ψυχικού της κόσμου, λόγω του τρομακτικού ονείρου. Η Χρυσόθεμις αναφέρει επίσης πως το κίνητρο που ωθεί τη μητέρα τους στην τέλεση της θυσίας είναι ο φόβος (στ. 427: *πέμπει με κείνη τοῦδε τοῦ φόβου χάριν*), αναφορά που παραπέμπει διακειμενικά στον αντίστοιχο «φόβο» ως «ορθό μάντη» του ονείρου της Κλυταιμνήστρας στον Αισχύλο (βλ. Β.1.2.1.). Εκφράζει μάλιστα την εικασία πως ο Αγαμέμνων ήταν εκείνος που έστειλε το όνειρο στην Κλυταιμνήστρα (στ. 459-460: *οἶμαί τι κἀκείνῳ μέλειν / πέμψαι τάδ' αὐτῇ δυσπρόσοπτ' ὀνείρατα*) και την πεποίθηση ότι τη δικαιοσύνη θα απονείμει η Ερινύα με το χάλκινο πόδι (στ. 491: *χαλκόπους Ἐρινύς*)[1079].

Στο δεύτερο Επεισόδιο η Κλυταιμνήστρα, αφού έχει λογομαχήσει με την Ηλέκτρα, της ζητά να την αφήσει να πραγματοποιήσει τη θυσία στον τάφο του Αγαμέμνονα για το όνειρο που είδε. Αφού η Ηλέκτρα την αφήνει να συνεχίσει τη θυσία ανεμπόδιστη, η βασίλισσα –σε μια μοναδική στη σωζόμενη δραματουργία, μονολογική σκηνή, εγκιβωτισμένη σε ένα διαλογικό δραματικό πλαίσιο–[1080] ζητά από μια βωβή θεράπαινα να σηκώσει τις πάγκαρπες προσφορές της ώστε να προσευχηθεί στον Απόλλωνα να ξορκίσει τους φόβους της (στ. 634-636: *ἔπαιρε δὴ σὺ θύμαθ' ἡ παροῦσά μοι / πάγκαρπ', ἄνακτι τῷδ' ὅπως λυτηρίους / εὐχὰς ἀνάσχω δειμάτων, ἃ νῦν ἔχω*). Αφού

[1079] Θυμόμαστε την αναφορά στον χάλκινο πέλεκυ (στ. 485: *παλαιὰ χαλκόπλακτος ἀμφάκης γένυ*) με τον οποίο δολοφονήθηκε ο Αγαμέμνων.

[1080] Για την ιδιαιτερότητα αυτής της μονολογικής σκηνής στη σωζόμενη δραματουργία η Διαμαντάκου αναφέρει πως «*αποτελεί μια ενδιαφέρουσα "παραλλαγή" μονολογικής αλλά όχι μοναχικής εκφοράς μιας πολύστιχης ρήσης, η οποία εκφωνείται μεν υπό τη σκηνική παρουσία άλλου δραματικού προσώπου και επίσης του Χορού, των οποίων όμως αναστέλλεται προσωρινά η λειτουργία τους ως αποδεκτών του θεατρικού λόγου. Μετά από ένα βίαιο λεκτικό διαξιφισμό μεταξύ Ηλέκτρας και Κλυταιμνήστρας κι αφού η Ηλέκτρα τελικά αποφασίζει να "αφήσει" τη μητέρα της να προσφέρει χοές και να προσευχηθεί στον τάφο του Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα αποδύεται σε μια αρκετά μακροσκελή επίκληση-προσευχή προς τον Απόλλωνα (στ. 634-659), η οποία δηλώνεται ως "κεκρυμμένη βάξις" (στ. 638), δεν πρέπει να ακουστεί από τους επί σκηνής παρόντες και ειδικά από την Ηλέκτρα (στ. 638-642) και η οποία, όντως, δεν διαταράσσεται από καμία σχολιαστική παρέμβαση από μέρους είτε της Ηλέκτρας είτε του Χορού. Η μονολογική προσευχή-παράκληση της Κλυταιμνήστρας προς τον Απόλλωνα –μια ιδιαίτερη και προδρομική, θα λέγαμε, περίπτωση "κατ' ιδίαν" εκφερομένου λόγου, που διασπά προς στιγμήν το εσωτερικό σύστημα επικοινωνίας σε διαφορετικά επίπεδα– διακόπτεται μόνο με την άφιξη του Παιδαγωγού, που επαναφέρει το θεατρικό λόγο στη διαλογική ανάπτυξή του, χωρίς κανένα περαιτέρω σχόλιο σχετικά με τον τρόπο της χωροταξικής τοποθέτησης, της κινησιακής ανάπτυξης ή της έντασης εκφοράς του λόγου από μέρους της κρυφίως ομιλούσας Κλυταιμνήστρας ενώπιον των επί σκηνής παρόντων αλλά επικοινωνικά ανενεργών χορευτών και Ηλέκτρας* (Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία ελληνική δραματουργία», σσ. 58-59).

εκφράσει την ανησυχία της πως βρίσκεται ανάμεσα σε εχθρούς, επικαλείται τον Απόλλωνα να τη βοηθήσει, εάν η νυχτερινή της οπτασία ήταν για καλό, ενώ, εάν ήταν για κακό, να πέσει πάνω στους εχθρούς της (στ. 646-647: *εἰ μὲν πέφηνεν ἐσθλά, δὸς τελεσφόρα, / εἰ δ' ἐχθρά, τοῖς ἐχθροῖσιν ἔμπαλιν μέθες*). Η τραγική ειρωνεία για τους θεατές είναι εμφανής καθώς η βασίλισσα προσεύχεται στον θεό που η ίδια θεωρεί ως προστάτη αλλά ο οποίος είναι εκείνος που έχει ορίσει την εξόντωσή της.

Στους επόμενους στίχους η Κλυταιμνήστρα παρακαλεί τον θεό να διατηρήσει την τωρινή της κατάσταση, δίχως καμία αλλαγή ούτε στα πλούτη ούτε στην εξουσία της. Αυτή την ευτυχία θέλει να τη μοιράζεται με τους φίλους και με όσα από τα παιδιά της ομονοούν μαζί της (στ. 648-654: *μή με πλούτου τοῦ παρόντος εἴ τινες / δόλοισι βουλεύουσιν ἐκβαλεῖν, ἐφῆς, / ἀλλ' ὧδέ μ' αἰεὶ ζῶσαν ἀβλαβεῖ βίῳ / δόμους Ἀτρειδῶν σκῆπτρά τ' ἀμφέπειν τάδε, / φίλοισί τε ξυνοῦσαν οἷς ξύνειμι νῦν / εὐημεροῦσαν καὶ τέκνων ὅσων ἐμοὶ / δύσνοια μὴ πρόσεστιν ἢ λύπη πικρά*). Ολοκληρώνει τη δέηση της στον Λύκειο Απόλλωνα παρακαλώντας τον να εκπληρώσει όσα ζήτησε. Αργότερα, στο τρίτο Επεισόδιο, στον Λύκειο Απόλλωνα θα αναφερθεί και η Ηλέκτρα όταν, στον σχεδιασμό της εκδίκησης με τον Ορέστη, εκείνος ζητά να προσκυνήσει τα αγάλματα των πατρικών θεών που βρίσκονται έξω από το παλάτι και η ίδια επικαλείται τον Απόλλωνα ζητώντας του να φέρει επιτυχία στα σχέδια τους (στ. 1376 και 1378) και να αποδείξει, παράλληλα, ποια τιμωρία επιφυλάσσουν οι θεοί στους ασεβείς. Οι παραπάνω αναφορές στον «λύκειο» Απόλλωνα σε συνδυασμό με το επίθετο «λυκοκτόνος» που χρησιμοποιείται στον Πρόλογο από τον Παιδαγωγό (στ. 6-7: *αὕτη δ', Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ / ἀγορὰ Λύκειος*) διασυνδέουν, μέσω του λόγου τους, τους ήρωες του Σοφοκλή και συνθέτουν συμπληρωματικά τον αμφίσημο ρόλο του Απόλλωνα, ως θεού του φωτός (*λύκη* = λυκόφως) και της γνώσης, αλλά και ως θεού που συνδέεται με, ανήκει σε ή προέρχεται από, λύκους και ως εξολοθρευτή των λύκων, δηλαδή των εχθρών (*λυκοκτόνος*).[1081]

Όταν στην Έξοδο ο Ορέστης με τον Πυλάδη έχουν εισέλθει στο παλάτι προς εκπλήρωση του σχεδίου τους η Ηλέκτρα ενημερώνει τον Χορό πως βρίσκουν την Κλυταιμνήστρα τη στιγμή που στολίζει τη νεκρική υδρία για την ταφή (στ. 1400: *ἡ μὲν ἐς τάφον λέβητα κοσμεῖ*). Πεθαίνει με δόλο μες στο παλάτι όπως και ο Αγαμέμνων,

[1081] Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, The Electra*, σ. 7.

βγάζοντας τις ίδιες επιθανάτιες κραυγές (στ. 1415: *ὤμοι πέπληγμαι*, στ. 1416: *ὤμοι μάλ' αὖθις*) με εκείνες που είχε βγάλει ο Αγαμέμνων κατά τη δολοφονία του (*Αγαμέμνων*, στ. 1343: *ὤμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω* και στ. 1345: *ὤμοι μάλ' αὖθις, δευτέραν πεπληγμένος*), εγείροντας την αμφιβολία του Ορέστη για την ορθότητα του χρησμού του Πυθικού μαντείου (στ. 1425: *Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν*).

Το όνειρο της Κλυταιμνήστρας στον Σοφοκλή δρομολόγησε τις προσφορές στον τάφο του Αγαμέμνονα και την προσευχή στον Απόλλωνα. Σε σχέση με το ίδιο όνειρο στον Αισχύλο (βλ. Β.1.2.3), το όνειρο στον Σοφοκλή είναι πιο δυσερμήνευτο. Το σύμβολο εκφοβισμού της βασίλισσας στις *Χοηφόρους* ήταν ένα φίδι, ενώ εδώ ένα σκήπτρο που βλασταίνει. Παράλληλα και οι δυο ποιητές αφήνουν να εννοηθεί πως δεν ήταν η Κλυταιμνήστρα αυτή που αφηγήθηκε το όνειρό της, αλλά ο Χορός στις *Χοηφόρους* κι η Χρυσόθεμις στην *Ηλέκτρα*.[1082] Τέλος και τα δύο όνειρα σχετίζονται με τον Ορέστη αν και στην περίπτωση που εξετάσαμε εδώ η επίδραση του ονείρου είναι σαφώς μικρότερη στην εξέλιξη της δράσης, μιας και κεντρικό πρόσωπο της πλοκής σε όλο το έργο είναι η Ηλέκτρα.

Β.1.2.5. Τα όνειρα της Εκάβης στην *Εκάβη*

Τις περισσότερες περιπτώσεις ονειρομαντείας θα συναντήσουμε στα σωζόμενα δράματα του Ευριπίδη. Εδώ μάλιστα θα συναντήσουμε και τη μοναδική περίπτωση (*Εκάβη*) όπου κάποιος ήρωας βλέπει την ίδια νύχτα περισσότερα του ενός όνειρα (τρία), σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει σε όλα τα άλλα έργα.[1083] Πιο συγκεκριμένα, στον Πρόλογο της *Εκάβης* η ομώνυμη ηρωίδα βοηθούμενη από Τρωαδίτισσες αιχμάλωτες βαδίζει αναστατωμένη από φόβους και φαντάσματα. Επικαλούμενη τη σεβάσμια γη, μάνα των «μαυροφτέρουγων ονείρων» (στ. 70-71: *ὦ πότνια Χθών, / μελανοπτερύγων μᾶτερ ὀνείρων*) λέει πως στον ύπνο της είδε ένα φοβερό όνειρο για τα παιδιά της, τον Πολύδωρο και την Πολυξένη. Ο Ευριπίδης, καινοτομώντας για άλλη μία φορά σε σχέση με την επικρατούσα μυθική/λογοτεχνική παράδοση, που ήθελε τον Πολύδωρο γιο του Πριάμου και της Λαοθόης, ορίζει τον Πολύδωρο ως γιο της Εκάβης[1084] και συνδέει στο ίδιο έργο τους

[1082] Devereux G., *Dreams in Greek Tragedy*, Basil Blackwell, Oxford 1976, σ. 184.
[1083] Στους *Πέρσες* και στον *Προμηθέα Δεσμώτη* υπάρχουν μόνο υπαινιγμοί για την συχνότητα τους.
[1084] Gregory, *Euripides. Hecuba: Introduction, Text and Commentary*, σ. 394.

μύθους του Πολυδώρου και της Πολυξένης προκειμένου να οξυνθεί η εκδικητική οργή της Εκάβης με τον θάνατο των δυο παιδιών της.[1085]

Το μακάβριο όνειρο ήταν τόσο έντονο που για πρώτη φορά προκάλεσε τέτοια ένταση στην ψυχή της Εκάβης, η οποία αναρωτιέται μάλιστα πού γίνεται να βρει τον Έλενο και την Κασσάνδρα για να τους ζητήσει ερμηνεία του ονείρου της (στ. 87-89: *ποῦ ποτε θείαν Ἑλένου ψυχὰν / καὶ Κασάνδραν ἐσίδω, Τρῳάδες, / ὥς μοι κρίνωσιν ὀνείρους;*). Αμέσως μετά ξεκινά την αφήγηση του ονείρου της: Μια πανέμορφη ελαφίνα, που προσπαθεί απεγνωσμένα να πιαστεί από την ποδιά της, κατασπαράσσεται από έναν λύκο με αιματοβαμμένα νύχια. Στην κορυφή του τάφου του προβάλλει τότε το φάντασμα του Αχιλλέα και ζητά να του προσφερθεί ως θυσία μια από τις πολύπαθες Τρωαδίτισσες (στ. 90-95: *εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἵμονι χαλᾷ / σφαζομέναν, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως. / καὶ τόδε δεῖμά μοι· ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας / τύμβου κορυφᾶς / φάντασμ' Ἀχιλέως· ᾄτει δὲ γέρας / τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωϊάδων*). Ικετεύει τέλος αυτό το αίτημα να μην αφορά στην κόρη της (στ. 96-97). Το όνειρο της Εκάβης θα μπορούσε κάλλιστα να παραπέμπει στον θάνατο και των δύο της παιδιών, εφόσον και ο Πολύδωρος και η Πολυξένη θα έχουν κοινό τέλος.[1086]

Στον Κομμό της Εκάβης με την Πολυξένη (στ. 153-215), η κόρη θρηνεί μάλλον για τα γηρατειά της Εκάβης που θα τα περάσει μόνη της, παρομοιάζοντας τον εαυτό της με ζώο που θα σφαγιαστεί αφού θα έχει αρπαχθεί από τη μητρική αγκαλιά (στ. 205-208: *σκύμνον γάρ μ', ὥστ' οὐριθρέπταν / μόσχον, δειλαία δειλαίαν/ ἐσόψῃ χειρὸς ἀναρπαστὰν / σᾶς ἄπο λαιμότομόν τ' Ἀίδᾳ*), θυμίζοντας την αντίστοιχη εικόνα του ονείρου της Εκάβης (στ. 90-91). Για τη μητέρα των δυο παιδιών η μοίρα της Πολυξένης την οδηγεί σε θρήνο αλλά αυτή του Πολυδώρου σε εκδίκηση.[1087]

Μετά την ταυτοποίηση του νεκρού Πολύδωρου η Εκάβη αναγνωρίζει την επαλήθευση του φρικτού της ονείρου (στ. 702-706: *ἔμαθον ἐνύπνιον ὀμμάτων / ἐμῶν ὄψιν, οὗ με παρέβα φά/σμα μελανόπτερον, / ἂν ἐσεῖδον ἀμφὶ σ'*), που αποκάλυπτε τη δολοφονία του Πολύδωρου (ελάφι) και την κατάφωρη παραβίαση του ιερού νόμου της

[1085] Συνοδινού, *Ευριπίδης: Εκάβη*, τ. Α., σ. 20.
[1086] Gregory, *Euripides. Hecuba: Introduction, Text and Commentary*, σσ. 55-56.
[1087] Rabinowitz Sorkin, *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*, σσ. 107-108.

φιλοξενίας (λύκος).[1088] Το Επεισόδιο ολοκληρώνεται με τη μεγάλη σκηνή της ικεσίας της ηρωίδας στον Αγαμέμνονα για την υποστήριξή του στην προσπάθεια εκδίκησης της για τον χαμό του γιου της (στ. 726-904). Το περιεχόμενο του ονείρου της Εκάβης δεν θα λησμονηθεί μέχρι το τέλος του έργου καθώς σε όλη την τραγωδία θα διαπιστώνουμε κατά καιρούς την επαλήθευση των φόβων και των ανησυχιών που αυτό προκάλεσε.[1089] Ο θάνατος του Πολυδώρου φορτίζει συναισθηματικά την ηρωίδα, εξηγώντας πολύ λογικά την έκρηξή της και τη διάθεση για εκδίκηση που θα ακολουθήσει με την είσοδο του Πολυμήστορα στη σκηνή στο τέταρτο Επεισόδιο και τη γνωστοποίηση της τύφλωσης του ίδιου και της δολοφονίας των γιων του στην Έξοδο του έργου. Συνδέοντας, τέλος, το όνειρο της Εκάβης με αυτήν την εξέλιξη του έργου, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε πως στην Έξοδο και ο τυφλωμένος Πολυμήστωρ, σε αντιστοιχία με την ιέρεια προφήτισσα στις *Ευμενίδες* (βλ. Α.1.4.7.1), παρουσιάζει τον εαυτό του ως ένα θηρίο του βουνού που βαδίζει στα τέσσερα (στ. 1058: *τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου*) ενώ και τα παιδιά του θα γίνουν τροφή των άγριων θηρίων (στ. 1078-1079: *σφακτὰ κυσίν τε φοινίαν δαῖτ' ἀνή/μερόν τ' οὐρείαν ἐκβολάν*), θυμίζοντας την τύχη του μικρού ελαφιού και της αρπαγής του από τον λύκο στο όνειρο της Εκάβης, στον Πρόλογο του έργου.

Β.1.2.6. Το όνειρο της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*

Στον Πρόλογο της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* η ιέρεια της Άρτεμης, έχοντας βγει από τον ναό, περιγράφει αναστατωμένη το όνειρο που είδε την περασμένη νύχτα ευελπιστώντας πως θα φέρει κάποια γιατρειά. Διηγείται μάλιστα το όνειρό της στον αιθέρα ο οποίος έχει τη δύναμη να εξαγνίζει (βλ. Α.1.3 και Α.1.4.2).[1090] Ενώ η ίδια βρισκόταν στο Άργος και κοιμόταν στο δωμάτιο των κοριτσιών, έγινε ένας μεγάλος σεισμός. Έντρομη βγήκε έξω και είδε να σωριάζεται η στέγη και το στήριγμα του σπιτιού. Της φάνηκε πως από το πατρικό της σπίτι έμεινε όρθιος μόνο ένας στύλος, στον οποίο φύτρωσαν ξανθά μαλλιά

[1088] Ο Πολυμήστωρ είναι ένοχος επειδή παραβίασε όχι μόνο τον ιερό θεσμό της *ξενίας* αλλά και της ταφής διαμελίζοντας με φριχτό τρόπο το σώμα του Πολυδώρου και πετώντας το στη θάλασσα. Στην αρχαιοελληνική κοσμοθεωρία η *ξενία* αποτελούσε έναν θεσμό στενότερης σύνδεσης με τον *νόμον* καθώς, δίχως να εξαρτάται από σχέσεις αίματος ή έρωτα, εξέφραζε την κοινή επιθυμία ένωσης σε έναν κοινό ηθικό κώδικα. Ο Ευριπίδης μάλιστα επισημαίνει την αποτυχημένη σχέση *ξενίας* του Πολυμήστορα τοποθετώντας τον όρο (απλό ή σύνθετο) στην αρχή ή στο τέλος πολλών στίχων: 7, 19, 26, 247, 710, 715, 774, 781, 790, 794, 803, 852, 890, 1047, 1216, 1235, 1244. Βλ. Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy,* σ.180.

[1089] Συνοδινού, *Ευριπίδης: Εκάβη*, τ. Β', σ. 36.

[1090] Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, σ. 17.

και ο οποίος έβγαλε ανθρώπινη λαλιά. Η ίδια –θρηνώντας και επιτελώντας το έργο που είχε αναλάβει στον ναό της Άρτεμης– του έριχνε χοές σαν να επρόκειτο να πεθάνει (στ. 42-54: *ἃ καινὰ δ' ἥκει νὺξ φέρουσα φάσματα, / λέξω πρὸς αἰθέρ', εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος. / ἔδοξ' ἐν ὕπνῳ τῆσδ' ἀπαλλαχθεῖσα γῆς / οἰκεῖν ἐν Ἄργει, παρθενῶσι δ' ἐν μέσαις / εὕδειν, χθονὸς δὲ νῶτα σεισθῆναι σάλῳ, / φεύγειν δὲ κἄξω στᾶσα θριγκὸν εἰσιδεῖν / δόμων πίτνοντα, πᾶν δ' ἐρείψιμον στέγος / βεβλημένον πρὸς οὖδας ἐξ ἄκρων σταθμῶν. / μόνος λελεῖφθαι στῦλος εἶς ἔδοξέ μοι, / δόμων πατρῴων, ἐκ δ' ἐπικράνων κόμας / ξανθὰς καθεῖναι, φθέγμα δ' ἀνθρώπου λαβεῖν, / κἀγὼ τέχνην τήνδ' ἣν ἔχω ξενοκτόνον/ τιμῶσ' ὑδραίνειν αὐτὸν ὡς θανούμενον, κλαίουσα*).

Ως προς το συγκεκριμένο όνειρο δεν προϋπάρχει καμία μυθολογική ή/και λογοτεχνική παράδοση και αποτελεί μάλλον επινόηση του Ευριπίδη προκειμένου να δοθεί ώθηση στη δράση από ένα θεόσταλτο όνειρο και να παραλληλιστεί η μοίρα του Ορέστη και της Ιφιγένειας με την κοινή σωτηρία και των δύο. [1091] Αν και ο Απόλλων σχετίζεται στενά με τον οίκο των Ατρειδών σε όλες τις αντίστοιχες θεματικά σωζόμενες τραγωδίες και στην ίδια την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*,[1092] ωστόσο ο μόνος θεός που θα μπορούσε να στείλει το όνειρο στην Ιφιγένεια είναι η Άρτεμις σε μια προσπάθεια αποτροπής της θυσίας του Ορέστη, όπως αντίστοιχα είχε κάνει και στην περίπτωση της Ιφιγένειας.[1093] Ο Ευριπίδης, κατά την προσφιλή του τακτική, τοποθετεί το όνειρο (όπως και τους χρησμούς) στην αρχή του έργου κι ενώ θα μπορούσαν να εκληφθούν από τους θεατές ως αξιόπιστα θεία μηνύματα, εδώ ουσιαστικά παρουσιάζονται ως δύο αντιφατικές μεταξύ τους μορφές προφητείας.[1094]

Η ίδια η Ιφιγένεια επιχειρεί μια ερμηνεία του ονείρου της βάζοντας στη θέση του στύλου τον Ορέστη –που, όπως όλα τα αρσενικά παιδιά, ήταν στύλος για τον οίκο της– τον οποίο υποτίθεται ότι ετοίμαζε ως θυσιαστήριο σφάγιο και γι' αυτό εικάζει ότι πέθανε όπως καθένας που αυτή έραινε με το αγίασμά της (στ. 56-58: *τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγώ. / στῦλοι γὰρ οἴκων παῖδές εἰσιν ἄρσενες· / θνήσκουσι δ' οὓς ἂν χέρνιβες βάλωσ' ἐμαί*). Το όνειρο δεν ταιριάζει, όπως κρίνει η Ιφιγένεια, σε άλλους καθώς, όταν αυτή θυσιάστηκε, ο Στρόφιος δεν είχε γιο (στ. 59-60: *οὐδ' αὖ συνάψαι*

[1091] Sansone, «The Sacrifice Motif in Euripides' *Iphigenia Taurica*», σ. 283.
[1092] Messer, *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, σ. 94-95.
[1093] Trieschnigg, «Iphigenia's Dream in Euripides' *Iphigenia Taurica*», σ. 473.
[1094] Hamilton R., «Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides», *American Journal of Philology* 99 (1978), σσ. 277-302, σ. 283.

τοὔναρ ἐς φίλους ἔχω· / Στροφίῳ γὰρ οὐκ ἦν παῖς, ὅτ' ὠλλύμην ἐγώ). Είναι χαρακτηριστικό πως η ηρωίδα δεν αναγνωρίζει κανένα προφητικό γνώρισμα στο όνειρο, το οποίο θεωρεί πως αναφέρεται μόνο στο παρόν και στο παρελθόν, απομονώνοντας αποκλειστικά δύο στοιχεία στην ερμηνεία της, τον ασάλευτο στύλο και το ράντισμα που γινόταν μόνο σε όποιον επρόκειτο να θυσιαστεί.[1095]

Η φαινομενική αρχική αντίφαση μεταξύ χρησμού και ονείρου αίρεται με τη χρήση του απαρεμφάτου *ὑδραίνειν* (στ. 54), την πολυσημία του οποίου εκμεταλλεύεται αριστοτεχνικά ο Ευριπίδης. Σε αντίθεση με τους τύπους *χερνίπτομαι* και *κατάρχομαι* που, όπως είδαμε νωρίτερα, αναφέρονται στο ιερατικό καθήκον της απαιτούμενης κάθαρσης πριν από την τέλεση θυσίας (βλ. Α.1.1.3), το ρήμα *ὑδραίνω* προσδιορίζει γενικά τον τελετουργικό καθαρμό και δεν αναφέρεται σε ράντισμα προσώπου αλλά στην προσφορά χοών.[1096] Η προσφορά νεκρικών χοών για έναν άνθρωπο που είναι ζωντανός είναι άκυρη.[1097] Έτσι η δήλωση του ραντίσματος με τον τύπο *ὑδραίνειν* μπορεί να λαμβάνει εδώ από τους θεατές διαφορετική ερμηνεία ώστε να παραπέμπει και να προοικονομεί την ψευδο-τελετουργική κάθαρση του Ορέστη.[1098] Πράγματι, η τελετουργική κάθαρση θα αποτελέσει αργότερα το βασικό τέχνασμα της Ιφιγένειας το οποίο όχι μόνο θα οδηγήσει στη σωτήρια διαφυγή του αδερφού της από την Ταυρίδα αλλά και στη μετέπειτα σωτηρία του[1099] από την καταδίωξη των Ερινύων.[1100]

Μετά την αφήγηση και την εξήγηση του ονείρου, η Ιφιγένεια θέλει να προσφέρει χοές στον Ορέστη με τις Ελληνίδες γυναίκες που ο Θόας έχει στη δούλεψή της (στ. 61-64: *νῦν οὖν ἀδελφῷ βούλομαι δοῦναι χοὰς / παροῦσ' ἀπόντι –ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἄν– /*

[1095] Trieschnigg, «Iphigenia's Dream in Euripides' *Iphigenia Taurica*», σ. 465.

[1096] Στο *ίδιο*, σ. 471. Αργότερα θα υπάρξει μια υπενθύμιση της τελετουργίας εξαγνισμού καθώς στο δεύτερο Επεισόδιο ο Ορέστης ορκίζει τον Πυλάδη στο δεξί του χέρι όταν επιστρέψει στο Άργος να του υψώσει τάφο βάζοντας πάνω του σημάδια μνήμης και στον λάκκο να θρηνήσει και να ρίξει πλεξίδες από τα μαλλιά της η αδερφή του. Να της πει μάλιστα πως πέθανε και τον ράντισε μια Αργεία με αγίασμα (στ. 701-705).

[1097] McClure, *A Companion to Euripides*, σ. 18.

[1098] Πράγματι, το όνειρο, πέραν της ασφαλούς αναφοράς στον Ορέστη, σχετίζεται από πολλούς μελετητές με τον ψεύτικο εξαγνισμό του ήρωα στο νερό της θάλασσας εξαιτίας της μητροκτονίας, αποτελώντας ταυτόχρονα μέρος του σχεδίου απόδρασης. Βλ. και Trieschnigg, «Iphigenia's Dream in Euripides' *Iphigenia Taurica*», σ. 471.

[1099] Αξίζει να παραθέσουμε μια παρατήρηση ως προς τη μορφή της ηρωίδας και τη σχέση της με την οργάνωση του σχεδίου σωτηρίας. Η Ιφιγένεια, ως ιέρεια της Άρτεμης σχεδιάζει τη σωτηρία των ηρώων. Ο Ευριπίδης πιθανότατα έχει υπόψη του πως σε λατρείες των Μεγάρων, της Λακεδαιμονίας και της Τροιζήνας η Άρτεμις λατρευόταν και ως *Σώτειρα*· βλ. Kosak J.K., «*Iphigenia in Tauris*» στο L. K. Mc Clure (ed.), *A Companion to Euripides*, σσ. 214-227, σ. 222.

[1100] Trieschnigg, «Iphigenia's Dream in Euripides' *Iphigenia Taurica*», σ. 471.

σὺν προσπόλοισιν, ἃς ἔδωχ' ἡμῖν ἄναξ / Ἑλληνίδας γυναῖκας). Επειδή, ωστόσο, δεν τις βλέπει μπαίνει στον ναό να τις αναζητήσει.

Ο Ευριπίδης αξιοποιεί δραματικά το όνειρο καταρχάς για να δικαιολογήσει και να προετοιμάσει την εμφάνιση κάθε υποκριτή στη σκηνή. Έπειτα προετοιμάζονται, μέσω της λανθασμένης ερμηνείας του, η προσφορά νεκρικών χοών, η είσοδος του Χορού και το θρηνητικό άσμα της Παρόδου, ενώ τέλος αποτυπώνονται χαρακτηριστικά τα συναισθήματα της Ιφιγένειας όλο το διάστημα παραμονής της στη χώρα των Ταύρων και η νοσταλγία της για την επιστροφή στην πατρίδα.[1101] Το όνειρο θα επαληθευτεί στη συνέχεια του έργου. Δεν είναι μάλιστα τυχαίο πως μετά την περιγραφή του ονείρου η Ιφιγένεια εκφράζεται με ένα εκδικητικό λεξιλόγιο για την Ελένη, κάνοντας αφενός μεν πιο έντονη την αντιμετώπιση των δυο νέων, Ορέστη και Πυλάδη (στ. 344-350), που θα έρθουν επί σκηνής ως αιχμάλωτοι, αφετέρου δε παρουσιάζοντας μεγαλύτερη την αντίθεση λύπης και χαράς ως προς την εξέλιξη της δράσης για την οικογένειά της. Το όνειρο επιτελεί όλες τις παραπάνω λειτουργίες δημιουργώντας ταυτόχρονα μια ατμόσφαιρα τραγικής ειρωνείας (αφού ο Ορέστης ζει) και μετατρέποντας την αφήγηση του παρελθόντος σε πραγματικότητα.[1102]

Το όνειρο θα αναφερθεί ξανά τρεις φορές σε όλο το έργο. Αρχικά στην Πάροδο όπου η Ιφιγένεια θρηνεί, απευθυνόμενη στον Χορό, για τον θάνατο του αδερφού της που είδε στο όνειρο (στ. 150-152: *οἵαν ‹οἵαν› ἰδόμαν / ὄψιν ὀνείρων / νυκτός, τᾶς ἐξῆλθ' ὄρφνα*), έπειτα στο πρώτο Επεισόδιο όταν η ηρωίδα λέει πως το όνειρό της την έχει αγριέψει (στ. 348: *νῦν δ' ἐξ ὀνείρων οἷσιν ἠγριώμεθα*) και τέλος στο δεύτερο Επεισόδιο όταν αναγνωρίσει το περιεχόμενό του ως ψευδές (στ. 569: *ψευδεῖς ὄνειροι, χαίρετ'· οὐδὲν ἦ̃τ' ἄρα*).

Ολοκληρώνοντας, παρατηρούμε τη σύνδεση του ονείρου της Ιφιγένειας με το όνειρο των *Χοηφόρων* (βλ. Β.1.2.3) όπου κι εκεί κεντρική θέση είχαν τα μαλλιά του Ορέστη ως σημάδι αναγνώρισης, αλλά και με το όνειρο της Κλυταιμνήστρας στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (βλ. Β.1.2.4), όπου υπάρχει η κοινή θεματική του «οίκου» (εστία, οίκος) αλλά και της επιστροφής των θεωρούμενων νεκρών, στη μία περίπτωση του Αγαμέμνονα και στην άλλη του Ορέστη. Παρόλη την παρερμηνεία της Ιφιγένειας και την

[1101] Μαρκαντωνάτος, *Ευριπίδου. Ιφιγένεα η εν Ταύροις*, σσ. 67-68.
[1102] *Στο ίδιο*, σ. 69.

έλλειψη πίστης του Ορέστη στα όνειρα στο τέλος του έργου, όχι μόνο θα επαληθευτεί το όνειρο της ηρωίδας αλλά και θα φανεί η κυρίαρχη θέση του Απόλλωνα σε αυτά ως προς την ορθή ερμηνεία και πρόσληψή τους (στ. 1234-1282).

Β.1.2.5. Το όνειρο του Ηνιόχου για τον θάνατο του Ρήσου

Η πιο εκτενής από τις δύο αναφερόμενες περιπτώσεις[1103] ονείρου που επισκέπτεται ανδρική μορφή στην αρχαία τραγωδία είναι αυτή του αρματηλάτη του Ρήσου στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Ο Ηνίοχος μεταφέρει στον Χορό τη δολοφονία του Ρήσου –επεισόδιο που ανάγεται στη ραψωδία Κ της *Ιλιάδας* (στ. 494-497)– και την αρπαγή των αλόγων του και σε μία από τις σκηνές που περιγράφει αναφέρεται στο όνειρο που είδε τη συγκεκριμένη νύχτα: Ονειρεύτηκε λύκους να έχουν πηδήξει στις ράχες των αλόγων του Ρήσου και να τα τρομάζουν διώχνοντάς τα, ενώ εκείνα όρθωναν με θυμό τις χαίτες τους και χλιμίντριζαν δυνατά (στ. 780-786: *καί μοι καθ' ὕπνον δόξα τις παρίσταται: / ἵππους γὰρ ἃς ἔθρεψα κἀδιφρηλάτουν / Ῥήσῳ παρεστώς, εἶδον, ὡς ὄναρ δοκῶν, / λύκους ἐπεμβεβῶτας ἑδραίαν ῥάχιν: / θείνοντε δ' οὐρᾷ πωλικῆς ῥινοῦ τρίχα / ἤλαυνον, αἳ δ' ἔρρεγκον ἐξ ἀντηρίδων / θυμὸν πνέουσαι κἀνεχαίτιζον φόβῳ*). Ο ίδιος ξυπνάει τότε αναστατωμένος κι αντιλαμβάνεται τη δολοφονία του Ρήσου –αλλά και άλλων συμπολεμιστών του– τη στιγμή που δέχεται και ο ίδιος πλήγμα στα πλευρά από κάποιον και πέφτει κατά γης (στ. 789-796). Είναι χαρακτηριστικό πως το όνειρο δεν αποτελεί εδώ αναπόσπαστο μέρος της διήγησης αλλά μάλλον μια προσπάθεια διάνθισής της,[1104] όπως υποδεικνύεται τόσο από τη συντομία της περιγραφής του όσο και από τη θέση του προς το τέλος του έργου.[1105]

Η περιγραφή των λύκων στο όνειρο είναι περισσότερο συμβολική και σχετίζεται τόσο με τη μεταμφίεση του Δόλωνα με το λυκοτόμαρο όσο και με την αντίστοιχη του πανούργου Οδυσσέα.[1106] Θυμόμαστε πως και στην *Εκάβη* οι εχθροί είχαν παρομοιαστεί με λύκο (στ. 90-91) που επιτέθηκε σε ελαφίνα (βλ. Β.1.2.5). Δεν αποκλείεται βέβαια η αναφορά να σχετίζεται με τη Θράκη, τον τόπο καταγωγής του Ρήσου, που ήταν γεμάτος

[1103] Η άλλη περίπτωση ήταν αυτή του Μενελάου στον *Αγαμέμνονα* (βλ. Β.1.2.).
[1104] Άλλωστε εισάγεται περισσότερο ως παραίσθηση που μοιάζει με όνειρο: (στ. 780) *καί μοι καθ' ὕπνον δόξα τις παρίσταται* και (στ. 782) *ὡς ὄναρ δοκῶν*.
[1105] Messer, *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, σσ. 99-100.
[1106] Ritchie W., *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge University Press, Cambridge 1964, σ. 77.

από λύκους. Βέβαια το μάλλον εντυπωσιακό είναι πως ο Ηνίοχος δεν οραματίζεται κάτι συναφές με τη δολοφονία του αφέντη του αλλά κι ούτε ξυπνά εγκαίρως, ώστε να εμποδίσει τη δολοφονία του, παρά μόνο όταν εκείνος έχει ήδη θανατωθεί.[1107]

Η δολοφονία του Ρήσου δεν θα συσχετιστεί ξανά με το συγκεκριμένο όνειρο ως το τέλος του έργου, μιας και τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν επικεντρώνονται μάλλον στην τιμή του νεκρού όσο και στο πένθος της απώλειάς του. Ο Έκτωρ ζητά από τον Χορό να πάει στο παλάτι και να ζητήσει από τον Πρίαμο να θάψουν τους νεκρούς Θρακιώτες με τιμές (στ. 880-881: *Πριάμῳ τε καὶ γέρουσι σημῆναι νεκροὺς / θάπτειν κελεύθου λεωφόρου πρὸς ἑκτροπάς*). Ο Χορός αναρωτιέται ποιος δαίμονας ξαναβυθίζει την Τροία στο πένθος, γκρεμίζοντάς την από την κορυφή της ευτυχίας (στ. 882-884: *τί ποτ' εὐτυχίας ἐκ τῆς μεγάλης / Τροίαν ἀνάγει πάλιν ἐς πένθη / δαίμων ἄλλος, τί φυτεύων;*). Στην Έξοδο πάλι ο Έκτωρ υπόσχεται να χτίσει τάφο για τον Ρήσο στην Τροία και να προσφέρει πλήθος πλούσιων πέπλων που θα κάψει στην νεκρική πυρά του (στ. 959-960: *καὶ νῦν ἕτοιμος τῷδε καὶ τεῦξαι τάφον/ καὶ ξυμπυρῶσαι μυρίων πέπλων χλιδήν*).

Το όνειρο στον *Ρήσο* δεν έχει την ίδια σημασία με εκείνη που συναντήσαμε στις υπόλοιπες περιπτώσεις του υποκεφαλαίου (Β.1.2) αφού δεν αποτέλεσε κάποιο αναπόσπαστο μέρος της διήγησης αλλά μάλλον μια προσπάθεια εμπλουτισμού της εκ μέρους του Ευριπίδη. Αυτή η εξήγηση πιθανότατα συνδέεται με την αντιμετώπιση των ονείρων από τον ορθολογιστή Ευριπίδη όχι ως ένα μήνυμα θεϊκής προέλευσης, όπως στον Αισχύλο, αλλά απλά ως ένα καλλιτεχνικό προϊόν που εξυπηρετεί την εξέλιξη της δράσης (βλ. Β.1.2.6).[1108] Δεν είναι άλλωστε σε καμία περίπτωση τυχαία η ενσωμάτωση των εξωτερικών ήχων στο όνειρο, έστω και με κάποια παραμόρφωση. Αυτός που βλέπει το όνειρο αρνείται την εξωτερική προέλευσή τους κι αντιδρά σε αυτούς μόνο εντός του ονείρου. Έτσι δεν ξυπνά προκειμένου να ανταποκριθεί στα εξωτερικά ερεθίσματα. Η αληθοφάνεια συνεπώς του ονείρου είναι χαρακτηριστική. Τέλος, η αφήγηση του Ηνιόχου, παρά την αρχική του αδράνεια και τις κατηγορίες κατά του Έκτορα, υπαινίσσεται πως οι ανθρώπινοι λύκοι είχαν τη συνδρομή ενός υπερφυσικού όντος. Αυτές οι κατηγορίες εξηγούνται πιθανότατα με βάση τη μετάβαση από τον ύπνο στην

[1107] Messer, *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, σσ. 99-100.

[1108] Επιπλέον η ιδέα πως ο Ηνίοχος είδε τους εισβολείς την ώρα που τάιζε τα άλογα και τους προειδοποίησε να απομακρυνθούν αποτελεί κι άλλη μια τροποποίηση του ποιητή στον μύθο προσφέροντας στον ήρωα τη δυνατότητα μεγαλύτερης συμμετοχής στα δρώμενα της διήγησης του. Βλ. Ritchie, *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, σσ. 75-76.

πραγματικότητα ενώ ο Έκτωρ συμπεριφέρεται με μεγαλοψυχία και ευγένεια στον βοηθό του.

Β.1.3. Οιονεί προφήτες και ιερείς

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τις περιπτώσεις των οιονεί προφητών και ιερέων στην αρχαιοελληνική δραματουργία. Ως οιονεί προφήτες και ιερείς χαρακτηρίζουμε τις περιπτώσεις των προσώπων εκείνων που δεν έχουν τον επίσημο τίτλο του ιερέως ή μάντη αλλά η παρουσία τους στα έργα όπου συμμετέχουν φέρει στοιχεία μάντη ή ιερέως αντίστοιχα. Ειδικότερα αυτές οι περιπτώσεις με τις οποίες θα ασχοληθούμε είναι του Ετεοκλή στους *Επτά επί Θήβας*, του Πολυμήστορα στην *Εκάβη* και του Αγαμέμνονα στον *Αγαμέμνονα* και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*.

Β.1.3.1. Η περίπτωση του Ετεοκλή στους *Επτά επί Θήβας*

Μια ιδιαίτερη περίπτωση προφητικού λόγου στις σωζόμενες τραγωδίες θα συναντήσουμε στην περίπτωση των *Επτά επί Θήβας*, στην περίφημη εκτεταμένη «σκηνή των ασπίδων» ή «σκηνή των επτά δίδυμων ρήσεων ή αντιλογικών ζευγών» και στον τρόπο με τον οποίο ο Ετεοκλής ερμηνεύει τα «σημεία» των ασπίδων των αντιπάλων και αντιπροτάσσει δικούς του (επίσης σημειολογικά φορτισμένους) πολεμιστές. Αυτή η οιονεί «χρησμική-εξηγητική» λειτουργία του Ετεοκλή προεξαγγέλλεται από τον Αισχύλο όταν στον στ. 402 (*τάχ' ἂν γένοιτο μάντις ἡ ἀνοία τινί)* ο ήρωας λέει πως η νύχτα μπορεί να γίνει μάντης για κάποιον στην εξέλιξη της μάχης ενώ αμέσως μετά λέει πως κι ο ίδιος θα έχει μαντεύσει την τύχη του (στ. 406: *καὐτὸς καθ' αὑτοῦ τήνδ' ὕβριν μαντεύσεται*). Υπό αυτή την έννοια θυμόμαστε το Ηρακλείτειο ρητό πως ο χαρακτήρας κάθε ανθρώπου είναι η μοίρα του (*ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων, Απόσπασμα* 54/119). Λίγο αργότερα πάλι, στους στ. 501-520, ο Ετεοκλής λέει πως θα νικήσουν οι δικοί του βλέποντας τα σύμβολα (*επισήματα*) που ο καθένας είχε χαράξει στην ασπίδα του (δηλωτικό ήθους). Έτσι ο Δίας φαίνεται πως θα νικήσει τον Τυφώνα (που εικονίζεται στην ασπίδα Αργείου πολεμιστή). Παρόλο που μια τέτοια δήλωση μπορεί να είναι μια προσωπική έκφραση αισιοδοξίας, εν προκειμένω ακούγεται και σαν διάβασμα μαντείας.

Η σκηνή των ασπίδων αναπτύσσεται στο Β΄ Επεισόδιο (στ. 375-677) μεταξύ του (λόγου του) Αγγέλου Κατασκόπου και του (αντι-λόγου) του Ετεοκλή, με συμμετρικά

επανερχόμενες σύντομες παρεμβάσεις του Χορού, και θεμελιώνει «λεκτικά» τη μοιραία μονομαχία των δύο αδελφών που θα ακολουθήσει εκτός σκηνής.[1109] Σε αυτά τα επτά ζεύγη λόγων, ο Ετεοκλής δίνει κάθε φορά μια κατάλληλη απάντηση στην περιγραφή του κατασκόπου. Ο Αισχύλος αξιοποιεί σε αυτό το σημείο τις περιγραφές των απεικονίσεων των «Επτά», όχι μόνο έχοντας ως πηγή την επική παράδοση αλλά δίνοντας συμβολική σημασία στα «σήματα» των ασπίδων τους.[1110] Η ερμηνεία των καλλιτεχνικών απεικονίσεων των ασπίδων έχει μια διττή σημασία, θετική γι' αυτόν που βαστά την ασπίδα και αρνητική για τη διάθεση του αντιπάλου, Ετεοκλή. Ο ίδιος, ωστόσο, επιχειρώντας με την εξυπνάδα που κανείς λύνει ένα αίνιγμα να ανατρέψει τη θετική σημασία, δίνει στον λόγο του μια δύναμη σχεδόν μαγική.[1111]

Η σειρά με την οποία παρουσιάζονται οι Επτά είναι: Τυδεύς, Καπανεύς, Ετέοκλος, Ιππομέδων, Παρθενοπαίος, Αμφιάραος και Πολυνείκης. Για κάθε έναν από αυτούς τα «σήματα» των ασπίδων τους αποτυπώνουν πιστότερα τον χαρακτήρα τους πολύ περισσότερο από τα ίδια τα λόγια που εκστομίζουν οι κάτοχοί τους. Ο Τυδεύς έχει στην ασπίδα του το αλαζονικό «σήμα» του ουρανού με τα άστρα και την πανσέληνο (στ. 388-390). Ο Ετεοκλής στηρίζεται κυρίως στον χαρακτηρισμού του φεγγαριού από τον κατάσκοπο ως *νυκτός ὀφθαλμός* (στ. 390). Η αρνητική ερμηνεία που ακολουθεί (στ. 400-407) στηρίζεται στην αναστροφή των λέξεων *νυκτός ὀφθαλμός* σε *νὺξ ἐπ' ὀφθαλμοῖς* (στ. 403), σε νύχτα στα μάτια, δηλαδή θάνατο.[1112]

Ο Καπανεύς φέρει στην ασπίδα του την αναπαράσταση ενός πυρφόρου γυμνού άντρα έτοιμου να κάψει την πόλη (στ. 432-434). Ο Ετεοκλής συνδυάζει το *πυρφόρος* με τον κεραυνό (στ. 444-446), εκφράζοντας την ειρωνική σύγκριση του κεραυνού με τη μεσημεριανή λιακάδα. Αντιτάσσει μάλιστα έναν άντρα που δίχως να μιλά πολύ (στ. 447: *κεἰ στόμαργός ἐστ' ἄγαν*), «φωτίζεται» από την παλληκαριά του (στ. 448: *αἴθων τέτακται λῆμα, Πολυφόντου βία*). Ακολουθεί η περιγραφή του «σήματος» του Ετεόκλου (στ. 466-469), που αναπαριστά έναν οπλίτη που ανεβαίνει τη σκάλα ενός εχθρικού πύργου για να

[1109] Διαμαντάκου Αγάθου Κ., «*Επτά επί Θήβας*: Ο νοερός "άλλος" και οι δυνατότητες της σκηνικής αναπαράστασής του», στο: *15ο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Οι εμφύλιες συγκρούσεις στο αρχαίο δράμα* (Πρακτικά Συνεδρίου, Λεβέντειος Πινακοθήκη, Λεμεσός, 3-4 Νοεμβρίου 2018), Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Λευκωσία, 2020, σσ. 51-70, σ. 58.
[1110] Hutchinson, *Aeschylus. Seven against Thebes*, Oxford 1985, σ. 106.
[1111] Cameron, «The Power of Words in the *Seven against Thebes*», σ. 101.
[1112] *Στο ίδιο*.

τον κατακτήσει, φωνάζοντας πως ούτε κι ο Άρης μπορεί να τον εμποδίσει. Ο Ετεοκλής αντιστρέφει το νόημα του συμβολισμού. Ο Μεγαρεύς που είναι από τη γενιά των Σπαρτών[1113] ή θα πεθάνει ή θα πληρώσει το χρέος του στη γη (στ. 477) ή θα πάρει και τους δυο άντρες, τον κάτοχο της ασπίδας και τον αναπαριστάμενο οπλίτη της ασπίδας, και τη πόλη της ασπίδας ως λάφυρα στο σπίτι του πατέρα του (ίσως εννοεί τον Άρη).[1114]

Ο Ιππομέδων κατέχει κεντρική θέση στη σειρά των πολεμιστών αφού η σύγκρουση του Δία με τον Τυφώνα συμβολίζει τη σύγκρουση του καλού με το κακό, της πολιτισμένης κοινωνίας με τη βαρβαρική αναρχία, του ιερού με το όσιο, της νόμιμης εξουσίας με τους επαναστάτες, του δικαίου με το άδικο.[1115] Το «σήμα» της ασπίδας του (στ. 493-496) είναι ανάλογο. Ο Ιππομέδων θεωρεί τον εαυτό του το ίδιο τρομερό με τον Τυφώνα που από το στόμα του βγάζει φωτιά και στάχτη. Ο κατάλληλος να τον αντιμετωπίσει είναι ο Υπέρβιος[1116] που συμπτωματικά (στ. 508) φέρει στην ασπίδα του «σήμα» με τον Δία (στ. 513). Ο συμβολισμός του Ετεοκλή είναι σαφής, μιας και στη μάχη μεταξύ Δία και Τυφώνα, νικητής ήταν ο πρώτος. Εξάλλου, μιας και ο Δίας είναι στην ασπίδα του Υπέρβιου, είναι προφανές πως, σύμφωνα με την επωνυμία του (*σωτήρ*), θα αποδειχθεί σωτήριος.[1117] Ο Παρθενοπαίος είναι αυτός από τους *Επτά* που σέβεται την αιχμή του κονταριού του πιο πολύ κι από το θεό και ορκίζεται πως θα καταλάβει την πόλη ακόμη κι αν δεν το θέλει ο Δίας (στ. 531). Στην περιγραφή της ασπίδας του (στ. 541-544) εξισώνει τον εαυτό του με τη Σφίγγα που κρατά στα νύχια της έναν Καδμείο και μας προετοιμάζει με κάποιον ειρωνικό τρόπο για την επικείμενη σύγκρουση Πολυνείκη κι Ετεοκλή.[1118] Η ερμηνεία του Ετεοκλή είναι κι εδώ συγκεκριμένη. Ο Άκτωρ δεν θα επιτρέψει να μπει στην πόλη ούτε η «γλώσσα» (δηλαδή τα λόγια ή οι απειλές του) του Παρθενοπαίου (στ. 556-557), ούτε η εικόνα της Σφίγγας στην ασπίδα

[1113] Οι «Σπαρτοί» σχετίζονται έμμεσα με τον Άρη, αφού βλάστησαν από τα δόντια του δράκοντα που φύλαγε την πηγή του Άρη. Ο Μεγαρεύς (στ. 474) είναι απόγονος αυτών και γλίτωσε από την αλληλοεξόντωση (στ. 412). Κατσούρης Α., «Αισχύλος, *Επτά επί Θήβας*», *Dodone* 25 (1996), σσ. 27-61. σ. 39.

[1114] Cameron, «The Power of Words in the *Seven against Thebes*», σ. 103.

[1115] *Στο ίδιο*.

[1116] Ο Υπέρβιος είναι ο μόνος από τους Θηβαίους πολεμιστές που το σήμα της ασπίδας του περιγράφεται από τον Κατάσκοπο.

[1117] Winnington- Ingram, *Studies in Aeschulus*, σ. 30.

[1118] Η ειρωνεία έγκειται στο γεγονός πως από τη μια προκαλεί τον πόνο των Θηβαίων για την πόλη τους κι από την άλλη τοποθετεί τον Θηβαίο σε τέτοιο σημείο στην ασπίδα του ώστε να δέχεται τα πιο πολλά χτυπήματα από τους συμπολίτες του, τους υπερασπιστές της πόλης (Cameron, «The Power of Words in the *Seven against Thebes*», σ. 106).

του (στ. 558-559). Αντίθετα θα έχει την ίδια τύχη (στ. 561: *πυκνοῦ κροτησμοῦ τυγχάνουσ' ὑπὸ πτόλιν*) που προόριζε ο κάτοχός της για τον Θηβαίο που κρατούσε η Σφίγγα.

Στη σειρά των πολεμιστών ακολουθεί ο Αμφιάραος, η πιο ξεχωριστή μορφή από τους Επτά. Για το πρόσωπο του μάντη έχει προηγηθεί συγκεκριμένη αναφορά (βλ. Α.2.3). Η ασπίδα του δεν είχε το παραμικρό «σήμα» αφού ο ίδιος ήταν συνετός και δεν ήθελε να φαίνεται αλλά να είναι άριστος (στ. 592: *οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ' εἶναι θέλει*). Ο Ετεοκλής δυσκολεύεται περισσότερο από κάθε άλλη περίπτωση να βρει αντίπαλό για έναν σοφό και αγαθό άντρα (στ. 595). Το πρόβλημα επιλύει καταφεύγοντας στη συλλογική ευθύνη καθώς ανάμεσα στους ανόσιους θα χαθεί αναπόφευκτα κι ένας ευσεβής. Η δοκιμασία του Ετεοκλή κορυφώνεται στην έβδομη ρήση που αφορά τον αδερφό του, Πολυνείκη. Αυτός θεωρεί το «σήμα» της ασπίδας του (στ. 644-648) ως δηλωτικό του δίκαιου των πράξεών του αφού αναπαριστά έναν πολεμιστή από χρυσάφι να οδηγείται από την Δίκη που με σεμνότητα προπορεύεται προκειμένου να του ξαναδώσει τη χώρα και τα πατρικά του σπίτια. Με έντονη διάθεση ειρωνείας αναφέρει πως ποτέ ο αδερφός του, σε καμία σκέψη ή πράξη, δεν είχε μαζί του ως οδηγό τη δικαιοσύνη, άρα ούτε τώρα είναι δυνατόν αυτή να τον κατευθύνει (στ. 659-663). Αν η Δίκη τώρα τον οδηγεί θα είναι ψεύτικη (στ. 670-671). Παρόλη την υπερβολή της εκτίμησής του, ο Ετεοκλής αποφασίζει να αντιμετωπίσει ο ίδιος τον Πολυνείκη, έστω κι αν αυτή του η επιλογή οδηγήσει στην αδελφοκτονία (στ. 674-675). Όντως τα δυο αδέλφια θα συγκρουστούν και θα αλληλοεξοντωθούν, δίχως να έχει γίνει φανερό ποιος από τους δύο είχε ως συμπαραστάτη τη Δίκη.[1119]

Ο Ετεοκλής συνηθίζει να ολοκληρώνει τις απαντήσεις του με αναφορά στους θεούς από τους οποίους εξαρτά την έκβαση της συγκεκριμένης σε κάθε περίπτωση σύγκρουσης. Ειδικότερα έχουμε επίκληση στον Άρη (στ. 414), στη Δίκη (στ. 415), στην Άρτεμη (στ. 449-450), στον Δία (στ. 514, 520) και γενικά στους θεούς (στ. 562, 625, 719). Θυμίζουμε μόνο (βλ. Α.2.3.1) πως δεν είναι τυχαία η επιλογή του Αισχύλου να τοποθετήσει πρώτο τον Τυδέα και τελευταίο τον Πολυνείκη καθώς κι οι δύο άντρες είχαν βρει προστασία από τον Άδραστο, ούτε βέβαια είναι τυχαίο το γεγονός πως ο Αμφιάραος

[1119] Winnington-Ingram, *Studies in Aeschulus*, σ. 32.

αφιερώνει μεγάλο μέρος του λόγου του σε αυτούς τους δυο ήρωες, καθώς γνωρίζει το τραγικό τους τέλος.

Ο Ετεοκλής σε όλη αυτή τη σκηνή των ασπίδων δρα ως ένας άνθρωπος ανίκανος να γλιτώσει από το παρελθόν του. Σε αυτό άλλωστε στηρίζει της μελλοντικές επιλογές του κρίνοντας πως αυτό που κάθε φορά προέχει, είναι το μοιραίο, αυτό που δεν μπορεί να αλλάξει. Η μοίρα των δυο αδελφών όσο και της πόλης έχει προκαθοριστεί από τη μοίρα του Οιδίποδα (στ. 709-711: *ἐξέζεσεν γὰρ Οἰδίπου κατεύγματα· / ἄγαν δ' ἀληθεῖς ἐνυπνίων φαντασμάτων / ὄψεις, πατρῴων χρημάτων δατήριοι*). Ο ήρωας εγκαταλείπει τη σκηνή στον στ. 719 έχοντας αναφέρει (στ. 710) τα *φαντάσματα* των ονείρων που έχουν ορίσει τη μοιρασιά της πατρικής κληρονομιάς. Αυτά τα όνειρα λειτούργησαν κατά κάποιο τρόπο προφητικά όχι μόνο στην επιλογή των πολεμιστών στα τείχη της πόλης αλλά και στην αντιμετώπιση της δράσης των δυο αδερφών. Η διαμάχη τους για το μοίρασμα της πατρικής κληρονομιάς πυροδότησε την πατρική κατάρα (στ. 709), εξοντώνοντας και τα δυο αδέρφια.

Β.1.3.2. Η περίπτωση του Αγαμέμνονα στον *Αγαμέμνονα* και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*

Μολονότι ο βασιλιάς Αγαμέμνων στο ομώνυμο έργο του Αισχύλου είναι ένα δραματικό πρόσωπο που εμφανίζεται μόλις στο τρίτο Επεισόδιο (στ. 810 κ.εξ.), η οιονεί ιερατική του ιδιότητα γίνεται γνωστή πολύ νωρίτερα, μέσα από την περιγραφή της θυσιαστικής πράξης της κόρης του Ιφιγένειας, που ως αρχιστράτηγος ιερέας (βλ. Εισαγωγή) πραγματοποίησε ο ίδιος για την έναρξη της εκστρατείας στην Τροία. Η περιγραφή αυτής της θυσίας γίνεται με κάθε λεπτομέρεια από τον Χορό και αποτυπώνει όλη τη βασιλική παραφορά που επικράτησε της πατρικής σχέσης, προκαλώντας στη συνέχεια ξεχωριστές αντιδράσεις στα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου και κυρίως στην Κλυταιμνήστρα.

Αρχικά λοιπόν στον στ. 203 ο Χορός λέει πως ο Αγαμέμνων θυσίασε την κόρη του από ανάγκη, υπακούοντας στα λόγια του μάντη Κάλχαντα *(βριθύτερον πρόμοισιν μάντις ἔκλαγξεν προφέρων Ἄρτεμιν)*. Στους στ. 211-237 παρακολουθούμε διά στόματος του Χορού την αφηγηματική αναπαράσταση του τελετουργικού της θυσίας της Ιφιγένειας. Στη συνέχεια (στ. 223-242) ο Χορός μιλά για τις τελευταίες στιγμές της Ιφιγένειας πάνω στον βωμό της θυσίας υποστηρίζοντας πως δεν λάθεψαν οι τέχνες του Κάλχαντα. Ειδικότερα αναφέρεται η απόφαση του Αγαμέμνονα να θυσιάσει την κόρη

του δίχως να λογαριάσει ούτε ιερό ούτε όσιο, χάνοντας τη λογική του υπό την πίεση της ανάγκης (στ. 218-219: *ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον / φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν*). Στη συνέχεια πληροφορούμαστε πως μολονότι η Ιφιγένεια παρακαλούσε με φωνές τον πατέρα της, ο ίδιος έμεινε αμετακίνητος δίνοντας διαταγή να την τοποθετήσουν, ύστερα από την ευχή (στ. 231: *μετ' εὐχὰν*), πρυνηδόν (στ. 234: *προνωπῆ*) πάνω από τον βωμό περιζωσμένη σφιχτά μέσα στα πέπλα της (στ. 232-233*: ὕπερθε βωμοῦ / πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ*) και φράζοντας το στόμα της για να μην καταραστεί (στ. 235-237). Η αναφορά στη συγκεκριμένη θυσία μπορεί να συγκριθεί με τη θυσία, γνωστή ως *προτέλεια*, που πριν από τον γάμο κάθε Αθηναία έπρεπε να προσφέρει στην Άρτεμη. Εδώ υπάρχει πιθανώς ένας υπαινιγμός στον υποτιθέμενο γάμο της Ιφιγένειας με τον Αχιλλέα, καθώς η Ιφιγένεια στο –πολύ μεταγενέστερο, βέβαια, από τον Αισχύλειο *Αγαμέμνονα*– έργο του Ευριπίδη *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* πήγε στην Αυλίδα νομίζοντας ότι θα τελέσει την *προτέλεια.*[1120] Στο κέντρο όλων των μυητικών τελετών, όπως κι εδώ στην περίπτωση του γάμου, βρισκόταν μια θυσία ως αναγκαίο και προκαταρκτικό βήμα για το επόμενο στάδιο.[1121]

Ως προς τη θυσιαστική πράξη του Αγαμέμνονα ως Αρχιστράτηγου οιονεί ιερέα (βλ. Εισαγωγή) χρειάζεται να αναγνωρίσουμε πάλι ένα είδος τρέλας (στ. 223: *παρακοπὰ*) που ως μια εξωτερική δύναμη κατευθύνει τη δράση του και χωρίς την οποία δεν θα μπορούσε ο δυνάμει θύτης να προχωρήσει στην ενέργεια αυτή. Τότε είναι που ο Αγαμέμνων τολμά να γίνει ο θυσιαστής της κόρης του, με την αδικαιολόγητη σκοπιμότητα της πράξης να υπογραμμίζεται από τις ειρωνικές αιτιολογίες «να θυσιάσει την κόρη του προκειμένου να φυσήξει ευνοϊκός άνεμος για τα καράβια, φέρνοντας εις πέρας έναν εκδικητικό πόλεμο για χάρη μιας γυναίκας» (στ. 224-227: *ἔτλα δ' οὖν θυτὴρ γενέσθαι / θυγατρός, γυναικοποίνων / πολέμων ἀρωγὰν / καὶ προτέλεια ναῶν*). Αυτή τη διάκριση μεταξύ της ως έναν βαθμό ελευθερίας στη λήψη αποφάσεων για ένα τρομακτικό εγχείρημα και της ανάγκης που επιβάλλουν οι θεοί θα συναντήσουμε αργότερα στην τριλογία και στην περίπτωση του Ορέστη. Και στις δύο περιπτώσεις ο ποιητής επιχειρεί τη σύζευξη ελεύθερης βούλησης και θεϊκής ανάγκης, ως αδιαίρετα

[1120] Headlam - Pearson, *Agamemnon of Aeschylus*, σ. 189.
[1121] Harrison, *Ιερές τελετές και αρχαία τέχνη*, σσ. 25-35.

μέρη της συνοχής του έργου του, κάτι που ούτως ή άλλως αποτελεί κομβικό σημείο και αφορά τη δομική διάρθρωση και ερμηνεία όλης της αρχαίας τραγωδίας εν γένει.

Οι επόμενοι στίχοι της Παρόδου (στ. 228-247) παρέχουν απτές αποδείξεις ότι ο Αγαμέμνων ως ιερουργός κατά τη στιγμή τέλεσης της θυσιαστικής πράξης πρέπει πράγματι να κατέχεται από ένα είδος τρέλας και ότι η πράξη του τον εμπλέκει σε τέτοια ενοχή και μίανση ώστε να κάνει την τιμωρία του αναπόφευκτη. Στην περιγραφή του πάθους και της φρίκης της θυσίας της κόρης –μία από τις πιο συγκινητικές στιγμές στη σωζόμενη δραματουργία– η ποιητική γραφή αρνείται ή αδυνατεί να αποδώσει επακριβώς τα λόγια της κόρης μπροστά στη σκληρή αδιαφορία του ίδιου του Αγαμέμνονα (στ. 227-230: *λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρῴους / παρ' οὐδὲν αἰῶ τε παρθένειον/ ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς*). Πράγματι, η έμφαση στην απουσία κάποιας ένδειξης ευαισθησίας εκ μέρους του πατέρα (στ. 231: *φράσεν δ' ἀόζοις πατὴρ μετ' εὐχὰν*), η υπογράμμιση της υποκατάστασης του ρόλου του πατέρα από αυτόν του φιλόδοξου και σκληροτράχηλου στρατηγού (στ. 231-237: *δίκαν χιμαίρας ὕπερθε βωμοῦ / πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ / προνωπῆ λαβεῖν ἀέρδην, / στόματός τε καλλιπρῴρου / φυλακᾷ κατασχεῖν/ φθόγγον ἀραῖον οἴκοις*) και της ρήξης αυτού που κάποτε ήταν ένας τρυφερός δεσμός πατέρα-κόρης (στ. 244-247: *πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους / ἔμελψεν, ἁγνᾷ δ' ἀταύρωτος αὐδᾷ πατρὸς / φίλου τριτόσπονδον εὔποτμον/ παιῶνα φίλως ἐτίμα*) αναπτύσσεται σε σχεδόν κάθε στίχο ώστε οι θεατές να συνειδητοποιήσουμε ότι η πράξη που παρακολουθούμε νοερά, μέσα από την αφήγηση του Χορού, είναι απλώς το ξέσπασμα της μανίας του ασεβούς και μιαρού νου του Αγαμέμνονα (στ. 219: *φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν*).

Ωστόσο, πριν από την παραφροσύνη αυτής καθαυτήν της πράξης προηγείται η κρίση που οδήγησε στην απόφαση. Τα όρια της λογικής και ενσυνείδητης κρίσης του βασιλιά και πατέρα Αγαμέμνονα εμπλέκονται με το όρια της ανθρώπινης ελευθερίας και δράσης έναντι της ανάγκης εκπλήρωσης ενός θεϊκού σχεδίου. Οι θεατές του έργου ωστόσο, δύσκολα αξιολογούν αυτή την αντιμετώπιση του διλήμματος από τον ήρωα, προτιμώντας πιθανότατα τα συναισθήματα αποστροφής και οργής εναντίον του για τη θυσία της κόρης του.[1122] Ο Αισχύλος καλεί το ακροατήριό του να εξετάσει ποια είναι τα όρια μεταξύ της προσωπικής ευθύνης και της πιστής υποταγής σε μια ανώτερη Ανάγκη. Μήπως δηλαδή ο Αγαμέμνων δεν είναι κάτι διαφορετικό από την Ελένη και την

[1122] Conacher, *Aeschylus Oresteia*: *A Literary Commentary*, σσ. 14-15.

Κλυταιμνήστρα, μήπως δηλαδή κι ο ίδιος ενεργεί ενσυνείδητα μεν για το όφελος της εκστρατείας αλλά κατά βάθος ως άλλος ένας ιερέας της *ἄτης*; Η σκέψη αυτή ενισχύεται όταν αργότερα στους στ. 714-715 ο Αισχύλος χρησιμοποιεί τη λέξη *ἱερεύς* για να αποδώσει το ύψος των συμφορών τις οποίες κανείς σχεδιάζει εν είδει ιεροπραξίας, (*ἐκ θεοῦ δ' ἱερεύς τις / ἄτας δόμοις προσεθρέφθη*).

Μια περισσότερο λεπτομερή αναφορά στην «ιερατική» ιδιότητα του βασιλιά Αγαμέμνονα έχουμε από τον Ευριπίδη στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Ήδη από τον Πρόλογο ο Αγαμέμνων θυμίζει τους όρκους που δόθηκαν με συνοδεία σπονδών σε βωμούς των Αχαιών (στ. 11: *δι' ἐμπύρων σπονδὰς καθεῖναι κἀπαράσασθαι*) για τη διάσωση της Ελένης από όποιον την επιβουλευτεί, είτε πρόκειται για έθνος είτε για φυσικό πρόσωπο. Μετά την αρπαγή της Ελένης από τον Πάρη και τη συγκέντρωση των Αχαιών στην Αυλίδα, ο Αγαμέμνων μεταφέρει τη μαντεία του Κάλχαντα για την επιτυχή έναρξη της εκστρατείας στην Τροία καθώς ο καιρός δεν ευνοούσε τον απόπλου των καραβιών. Σύμφωνα με αυτήν, έπρεπε να θυσιαστεί η Ιφιγένεια, κόρη του Αγαμέμνονα, στην Άρτεμη η οποία είχε εκεί τον ναό της. Μόνο έτσι, με την πραγματοποίηση της θυσίας, θα συντελούνταν το ταξίδι των Αχαιών και η άλωση της Τροίας (στ. 41-45: *Κάλχας δ' ὁ μάντις ἀπορίᾳ κεχρημένοις / ἀνεῖλεν Ἰφιγένειαν ἣν ἔσπειρ' ἐγὼ / Ἀρτέμιδι θῦσαι τῇ τόδ' οἰκούσῃ πέδον, / καὶ πλοῦν τ' ἔσεσθαι καὶ κατασκαφὰς Φρυγῶν / [θύσασι, μὴ θύσασι δ' οὐκ εἶναι τάδε]*). Η ευθύνη μετατοπίζεται μέσω του Κάλχαντα στην Άρτεμη κι ο Αγαμέμνων δεν είναι παρά το εκτελεστικό όργανο της θείας βούλησης. Είναι χαρακτηριστικό πως αργότερα νιώθει νικημένος από την ανάγκη και τα σχέδια ενός θεού (στ. 443: *ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτώκαμεν. ὑπῆλθε δαίμων*) θρηνώντας για την κόρη του που σύντομα θα γίνει σύντροφος του Άδη (στ. 461: *Ἄιδης νιν, ὡς ἔοικε, νυμφεύσει τάχα*). Προοικονομεί μάλιστα τη μοίρα του ίδιου αφού φαντάζεται στη σκηνή της θυσίας της κόρης του εκείνη να του ζητά αποδείξεις της πατρικής αγάπης προλέγοντας πως κι ο ίδιος θα έχει κοινή μοίρα με την ίδια (στ. 463-464: *Ὦ πάτερ, ἀποκτενεῖς με; τοιούτους γάμους / γήμειας αὐτὸς χῶστις ἐστί σοι φίλος*). Είναι χαρακτηριστικό πως κι ο Ορέστης που θα βρίσκεται εκεί θα βγάλει φωνή σαν να καταλαβαίνει, –αν και βρέφος– (στ. 465-466: *παρὼν δ' Ὀρέστης ἐγγὺς ἀναβοήσεται / οὐ συνετὰ συνετῶς· ἔτι γάρ ἐστι νήπιος*).

Ο Ευριπίδης αξιοποιεί την αγνή μορφή μιας νέας ανύπαντρης κόρης, που δεν έχει σφάλει πουθενά, ως το αρχετυπικό αθώο θύμα που πρόκειται να θυσιαστεί από τον

πατέρα της ώστε να επιτραπεί η έναρξη ενός φριχτού πολέμου.[1123] Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί το πρότυπο του βασιλέως ιερέα που θίξαμε νωρίτερα, θυμίζοντάς μας και τον χαρακτηρισμό του ήρωα ως ιερέως στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* διά στόματος της κόρης του (*Ιφιγένεια εν Ταύροις* στ. 360: *ἱερεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ*), προκειμένου να αποδοθεί η σημασία του τελεστή της θυσίας.

Ο Αγαμέμνων αμέσως δίνει εντολή στον Ταλθύβιο να απολύσει το στράτευμα δείχνοντας έτσι τη διαφωνία του στον χρησμό. Ο Μενέλαος, ωστόσο, επικαλούμενος τη δέσμευση των όρκων που έδωσαν όλοι οι αρχηγοί των Αχαιών αξιώνει τη θυσία της κόρης. Ο Αγαμέμνων κρίνει το σύνολο των μάντεων ως πληγή και ανθρώπους φιλόδοξους (στ. 520: *τὸ μαντικὸν πᾶν σπέρμα φιλότιμον κακόν*). Με βάση αυτή την πεποίθηση, συμπληρώνει πως ακόμη κι αν ο Κάλχας δεν αποκαλύψει τα *θέσφατα*, θα το κάνει ο Οδυσσεύς, αποκαλύπτοντας τη χρησμική εντολή για την ανάγκη θυσίας στην Άρτεμη και ξεσηκώνοντας τον στρατό να θυσιάσει την Ιφιγένεια αφού πρώτα σκοτώσουν τους δύο αδελφούς στρατηλάτες (στ. 528-533: *οὐκ οὖν δοκεῖς νιν στάντ' ἐν Ἀργείοις μέσοις / λέξειν ἃ Κάλχας θέσφατ' ἐξηγήσατο, / κἄμ' ὡς ὑπέστην θῦμα, κᾆτ' ἐψευδόμην, / Ἀρτέμιδι θύσειν; οὐ ξυναρπάσας στρατόν, / σὲ κἄμ' ἀποκτείναντας Ἀργείους κόρην/ σφάξαι κελεύσει;*). Εάν μάλιστα ο ίδιος φύγει στο Άργος, οι Αχαιοί θα του επιτεθούν συντρίβοντας την πόλη του (στ. 533-536). Η ανθρώπινη πλέον βούληση του Αγαμέμνονα δεν αποδεικνύεται ιδιαίτερα ισχυρή καθώς φαίνεται να νικιέται από τον συνδυασμό της χρησμικής εντολής και της ανθρώπινης (εξωτερικής, κοινωνικής) πίεσης που κατευθύνουν τις επιλογές του.

Σε όλο το δεύτερο Στάσιμο ο Χορός προφητεύει τον χαμό της Τροίας, χώρας του Απόλλωνα, ενώ κάνει μια αναφορά και στην Κασσάνδρα, που στεφανωμένη με χλωροπράσινο δάφνινο στεφάνι θα κάνει θείες μαντείες (στ. 755-761: *Ἴλιον ἐς τὸ Τροίας / Φοιβήιον δάπεδον, / τὰν Κασάνδραν ἴν' ἀκούω / ῥίπτειν ξανθοὺς πλοκάμους / χλωροκόμῳ στεφάνῳ δάφνας / κοσμηθεῖσαν, ὅταν θεοῦ/ μαντόσυνοι πνεύσωσ' ἀνάγκαι*). Η θυσία της Ιφιγένειας είναι το προαπαιτούμενο εισαγωγικό μέρος αυτής της Τρωικής καταστροφής.

Στο τρίτο Επεισόδιο, υποτιμητικά για τον Κάλχαντα μιλά και ο Αχιλλεύς ενώπιον της Κλυταιμνήστρας εκφράζοντας τη δυσφορία του που εκμεταλλεύτηκαν το όνομά του

[1123] Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, σ. 303.

για τη διάπραξη της θυσίας της Ιφιγένειας. Ειδικότερα λέει πως ο αγιασμός και οι προσφορές του Κάλχαντα θα είναι πικρά για τον ίδιο, αναρωτώμενος τι είδους μάντης μπορεί να είναι κάποιος που λέει λίγες αλήθειες και πολλά ψέματα και εάν αποτύχει στις προβλέψεις του εξαφανίζεται (στ. 955-958: *πικροὺς δὲ προχύτας χέρνιβάς τ' ἀνάξεται / Κάλχας ὁ μάντις. τίς δὲ μάντις ἔστ' ἀνήρ, / ὃς ὀλίγ' ἀληθῆ, πολλὰ δὲ ψευδῆ λέγει/ τυχών· ὅταν δὲ μὴ τύχῃ, διοίχεται;*). Ο Ευριπίδης κλιμακώνει τη δράση με το τελετουργικό της θυσίας της κόρης μέσω του υποτιθέμενου γάμου της με τον Αχιλλέα. Στη συνέχεια λοιπόν ο Αγαμέμνων απευθύνεται στην Κλυταιμνήστρα ζητώντας της να καλέσει την Ιφιγένεια, για το τελετουργικό του γάμου. Αναφέρει πως ο αγιασμός είναι έτοιμος για να τον ρίξουν στη φλόγα του καθαρμού. Επίσης τα μικρά μοσχάρια είναι έτοιμα να καούν ως θυσία στην Άρτεμη (στ. 1111-1114: *ὡς χέρνιβες πάρεισιν εὐτρεπισμέναι, / προχύται τε βάλλειν πῦρ καθάρσιον χεροῖν,/ μόσχοι τε, πρὸ γάμων ἃς θεᾷ πεσεῖν χρεών./ [Ἀρτέμιδι, μέλανος αἵματος φυσήματα.]*). Η Κλυταιμνήστρα καλεί την κόρη της να βγει έξω από τη σκηνή και να φέρει μαζί της κάτω από τα πέπλα της και τον μικρό Ορέστη. Η κόρη πριν λίγο είχε ενημερωθεί από τη μητέρα της για τα αληθινά σχέδια του βασιλιά. (στ. 1100-1102: *ἡ τάλαινα παῖς ἐμή, / πολλὰς ἰεῖσα μεταβολὰς ὀδυρμάτων, / θάνατον ἀκούσασ', ὃν πατὴρ βουλεύεται*). Η Κλυταιμνήστρα με έναν εκτενή μονόλογο (στ. 1146-1208) απευθύνεται στον σύζυγό της κάνοντας μια αναδρομή στη δολοφονία από αυτόν του πρώτου της άντρα, του Ταντάλου, στον βιασμό της και την ικεσία του στον πατέρα της Τυνδάρεω. Αναρωτιέται ποια θα είναι τα λόγια του Αγαμέμνονα την ώρα της θυσίας κρίνοντας πως είναι αδύνατον να απευθύνει προσευχές και ευοίωνες ευχές όταν θα διαπράττει τέτοιο έγκλημα (στ. 1185-1186: *θύσεις †δὲ παῖδ'· ἔνθα† τίνας εὐχὰς ἐρεῖς; / τί σοι κατεύξει τἀγαθόν, σφάζων τέκνον;*). Προτείνει τέλος την ανταλλαγή της Ιφιγένειας με την Ερμιόνη ή έστω με μια άλλη κόρη κάποιου από τους άρχοντες των Αχαιών με κλήρωση.

Η Ιφιγένεια παίρνει τον λόγο και με μια σπαρακτική ικεσία (στ. 1216-1217: *ἱκετηρίαν δὲ γόνασιν ἐξάπτω σέθεν / τὸ σῶμα τοὐμόν*) στον πατέρα της ζητά να της χαρίσει τη ζωή. Τα λόγια της που ακολουθούν είναι μεστά συναισθημάτων και λατρευτικών επικλήσεων στον πατέρα της. Κάνει μια αναδρομή στα παιδικά της χρόνια και στις ανεκτίμητες χαρές που προσέφερε ως πρώτη κόρη στον πατέρα της, διανθίζοντας την ομιλία της με περιστατικά τρυφερών και συγκινητικών διαλόγων των

δύο ηρώων (στ. 1219-1232). Παρακαλεί τον πατέρα της, αφού τον ορκίζει στον Πέλοπα (στ. 1233) και στην μάνα της (στ. 1234), να μην επιτρέψει τη σφαγή της γιατί θα προκαλέσει σε όλους αβάσταχτο πόνο (στ. 1235). Ζητά ένα τελευταίο φιλί, ένα βλέμμα από τον πατέρα της ως θύμηση για τον άλλο κόσμο εάν η γνώμη του δεν αλλάξει (στ. 1238-1240). Απευθύνεται έπειτα στο βρέφος Ορέστη να ικετέψει κι αυτός με το κλάμα του τη σωτηρία της αδερφής του, απλώνοντας μαζί με την ίδια τα χέρια του στον πατέρα τους (στ. 1241-1248). Ολοκληρώνει τη σπαραξικάρδια ομιλία της, τονίζοντας τη γλυκιά ομορφιά της ζωής έναντι του θανάτου (στ. 1249-1253). Ο Αγαμέμνων απαντά πως εάν δεν την προσφέρει ως θυσία είναι αδύνατον να κατακτηθεί η Τροία, όπως άλλωστε χρησμοδότησε ο Κάλχας (στ. 1262-1263: *εἰ μή σε θύσω, μάντις ὡς Κάλχας λέγει, / οὐδ' ἔστι Τροίας ἐξελεῖν κλεινὸν βάθρον*). Υποστηρίζει μάλιστα, επιτείνοντας τη βαρύτητα της θεϊκής επιταγής, ότι οι Αχαιοί θα σκοτώσουν όλη την οικογένεια εάν αυτός δεν εκτελέσει τη θυσία στην Άρτεμη (στ. 1268: *ὑμᾶς τε κἀμέ, θέσφατ' εἰ λύσω θεᾶς*). Αποχωρεί από τη σκηνή λέγοντας πως η Ελλάδα είναι αυτή που πραγματοποιεί τη θυσία κι όχι η δική του βούληση (στ. 1271: *Ἑλλάς, ᾗ δεῖ, κἂν θέλω κἂν μὴ θέλω, θῦσαί σε*).

Στη συνέχεια του έργου η Ιφιγένεια απελπισμένη απευθύνεται στη μάνα της μοιρολογώντας τον επικείμενο θάνατό της. Περιγράφει την εμπλοκή του Πάρη και της Ελένης στην τραγική απόφαση του θανάτου της (στ. 1283-1318). Εύχεται ο Δίας να μην είχε επιτρέψει να φτάσει ο στόλος των Αχαιών στο λιμάνι της Αυλίδας, επισημαίνοντας τον ρυθμιστικό του ρόλο στις ζωές των ανθρώπων (στ. 1319-1355). Ξαφνικά εμφανίζεται ο Αχιλλεύς[1124] ο οποίος συνομιλώντας με την Κλυταιμνήστρα και την Ιφιγένεια εκφράζει τη δυσαρέσκειά του για την απόφαση του θυσιασμού της και μεταφέροντας την αρνητική αντίδραση του ίδιου και των Μυρμιδόνων έναντι των αποφάσεων των Αχαιών (στ. 1336-1368). Η Ιφιγένεια παίρνει τον λόγο και με μια εντυπωσιακή αλλαγή στα λεγόμενά της προτρέπει τη μητέρα της να μην δεχτεί την προστασία που της προσφέρει ο Αχιλλεύς και να την αφήσει να θυσιαστεί η ίδια για χάρη όλων των Ελλήνων (στ. 1368-1401). Ο Χορός κι ο Αχιλλεύς επαινούν τον ηρωισμό της κόρης (στ. 1402-1433) ενώ η σκηνή ολοκληρώνεται με τον αποχαιρετιστήριο διάλογο της Κλυταιμνήστρας με την κόρη της,

[1124] Ο Halleran, (*Stagecraft in Euripides*, σσ. 40-41) έχει χαρακτηρίσει ως άστοχη την είσοδο του Αχιλλέα, αφού είναι ο «λάθος» άνθρωπος σε μια ακατάλληλη στιγμή και επισημαίνει ότι αυτή είναι μια από τις ευριπίδειες τεχνικές με την οποία επιτυγχάνεται δημιουργία έντασης που κορυφώνεται με τις αποκαλύψεις που ακολουθούν.

η οποία, συνοδεύοντας τη μητέρα της ως την πόρτα της σκηνής, της ζητά να μην πενθήσει για τον θάνατό της αλλά να νιώθει περήφανη για την πράξη της και δυνατή για τον Ορέστη (στ. 1434-1466).

Η Ιφιγένεια ζητά έπειτα από τις νέες του Χορού να υμνήσουν με παιάνα την Άρτεμη (στ. 1468-1469), και κάποιος να ρίξει το αγίασμα στη φωτιά (στ. 1469-1471) την ώρα που ο Αγαμέμνων θα κάνει τον γύρο του βωμού από τα δεξιά (στ. 1471-1472). Συνεχίζοντας τον λόγο της, ζητά να τιμήσουν με κυκλόσυρτους χορούς την Άρτεμη τριγύρω από τον ναό και τον βωμό, την ώρα που η ίδια με τη δική της θυσία θα εκπληρώνει τη θέληση της Άρτεμης (στ. 1480-1486: *ἑλίσσετ' ἀμφὶ ναὸν ἀμφὶ / ἀμφὶ βωμὸν Ἄρτεμιν, / τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν, / τὰν μάκαιραν· ὡς ἐμοῖσιν, εἰ χρεών, / αἵμασι θύμασί [τε] / θέσφατ' ἐξαλείψω*). Πρέπει να θεωρήσουμε πως παραδόσεις για ανθρωποθυσίες στη θεά ήταν γνωστές στην εποχή του Ευριπίδη, ο οποίος και τις αξιοποιεί.[1125] Η Ιφιγένεια παρακαλεί έπειτα τη μητέρα της να μη χύσει δάκρυα, καθώς δεν ταιριάζουν σε ιερές τελετές, και τις γυναίκες του Χορού να συνεχίσουν να αποδίδουν τιμές στην Άρτεμη (στ. 1487-1492: *ὦ πότνια πότνια μᾶτερ, ὡς δάκρυά γέ σοι / δώσομεν ἀμέτερα· / παρ' ἱεροῖς γὰρ οὐ πρέπει. / ἰὼ ἰὼ νεάνιδες, / συνεπαείδετ' Ἄρτεμιν / Χαλκίδος ἀντίπορον*). Με αυτό τον τρόπο ολοκληρώνεται μια σειρά από γρήγορες και αιφνίδιες αλλαγές διάθεσης και αποφάσεων της νεαρής ηρωίδας, πρωτοφανείς στο αρχαίο δράμα.[1126]

Η Ιφιγένεια φεύγει με αργό βήμα από τη σκηνή κι ο Χορός τη βλέπει να κατευθύνεται ως νικήτρια στην Τροία (στ. 1510-1511: *ἴδεσθε τὰν Ἰλίου / καὶ Φρυγῶν ἑλέπτολιν*). Τη βλέπει να πηγαίνει για να την στεφανώσουν και να την ραντίσουν με αγιασμό, ενώ η ίδια θα βάψει τον βωμό της θεάς με το αίμα από τον σφαγμένο λαιμό της (στ. 1512-1516: *ἐπὶ κάρα στέφη / βαλουμέναν χερνίβων τε παγάς, / βωμόν γε δαίμονος θεᾶς / ῥανίσιν αἱματορρύτοις / χρανοῦσαν εὐφυῆ τε σώματος δέρην / [σφαγεῖσαν*). Την περιμένει μάλιστα εξαγνισμός με αγιασμένο νερό από τον Αγαμέμνονα (στ. 1517-1518: *εὔδροσοι παγαὶ / πατρῷαι μένουσί χέρνιβές τέ*) την ίδια ώρα που σύσσωμος ο στρατός των Αχαιών θα περιμένει τη θυσία της. Την ίδια στιγμή οι γυναίκες του Χορού θα υμνούν την

[1125] Nilsson, *Ελληνική λαϊκή θρησκεία*, σ. 4.
[1126] Easterling – Knox, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας,* μτφ. Ν. Κονομής – Χρ. Γρίμπα – Μ. Κονομή, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2005, σ. 434.

Άρτεμη για την ανταπόδοση της θυσίας της κόρης με την επιτυχημένη εκστρατεία των Αχαιών στην Τροία (στ. 1519-1531).

Η Ιφιγένεια είναι άσπιλη, όπως και όλοι οι έφηβοι στα έργα του Ευριπίδη, που πεθαίνουν ή είναι έτοιμοι να πεθάνουν.[1127] Παράλληλα, είναι υπερήφανη και ιδεαλίστρια, όπως όλοι οι ομόλογοί της έφηβοι, ειδικά όσοι επιλέγουν την αυτοθυσία για το καλό της πόλης, όπως ο Μενοικεύς στις *Φοίνισσες*, η Μακαρία στους *Ηρακλείδες,* αλλά κι όσοι πεθαίνουν για την προσωπική τους τιμή όπως η Πολυξένη, θυσιαζόμενη πάνω στον τάφο του Αχιλλέα, στην *Εκάβη*.[1128]

Στην Έξοδο του έργου εμφανίζεται ένας δεύτερος Αγγελιαφόρος ο οποίος μεταφέρει στην Κλυταιμνήστρα τις θαυμαστές τελευταίες στιγμές της Ιφιγένειας. Σύμφωνα με τη διήγησή του, αφού η Ιφιγένεια οδηγήθηκε στο άλσος της Άρτεμης για τη θυσία της, εκεί όπου την περίμενε ο στρατός των Αχαιών, παραδέχτηκε ενώπιον του συντριμμένου πατέρα της την εκούσια προσφορά της για το καλό της Ελλάδας ζητώντας να τη θυσιάσουν όπως ορίζει ο χρησμός (στ. 1553-1556: *τοὐμὸν δὲ σῶμα τῆς ἐμῆς ὑπὲρ πάτρας / καὶ τῆς ἁπάσης Ἑλλάδος γαίας ὕπερ / θῦσαι δίδωμ' ἑκοῦσα πρὸς βωμὸν θεᾶς / ἄγοντας, εἴπερ ἐστὶ θέσφατον τόδε*). Ο Ταλθύβιος τότε από τη μέση του άλσους ζήτησε τη σιωπή όλων (στ. 1563-1564: *στὰς δ' ἐν μέσῳ Ταλθύβιος, ᾧ τόδ' ἦν μέλον, / εὐφημίαν ἀνεῖπε καὶ σιγὴν στρατῷ*), ενώ ο Κάλχας έβγαλε από τη θήκη ένα κοφτερό μαχαίρι και το εναπέθεσε σε ένα χρυσό πανέρι, στεφανώνοντας κατόπιν την κόρη (στ. 1565-1567: *Κάλχας δ' ὁ μάντις εἰς κανοῦν χρυσήλατον / ἔθηκεν ὀξὺ χειρὶ φάσγανον σπάσας / κολεῶν ἔσωθεν, κρᾶτά τ' ἔστεψεν κόρης*).

Ο Αγαμέμνων τότε πήρε τον αγιασμό και το πανέρι και ράντισε τον βωμό (στ. 1568-1569: *ὁ παῖς δ' ὁ Πηλέως ἐν κύκλῳ βωμὸν θεᾶς / λαβὼν κανοῦν ἔβρεξε χέρνιβάς θ' ὁμοῦ*) προσευχόμενος στην Άρτεμη να δεχτεί τη θυσία της Ιφιγένειας και να προσφέρει ένα καλό ταξίδι στους Αχαιούς για την κατάληψη της Τροίας (στ. 1570-1576). Όλος ο στρατός κι οι Ατρείδες στάθηκαν με τα βλέμμα στραμμένο στη γη και ο ιερέας παίρνοντας το μαχαίρι είπε μια ευχή κοιτάζοντας σε ποιο σημείο του λαιμού να χτυπήσει (στ. 1577-1579: *ἐς γῆν δ' Ἀτρεῖδαι πᾶς στρατός τ' ἔστη βλέπων. / [ἱερεὺς δὲ φάσγανον λαβὼν ἐπεύξατο, / λαιμόν τ' ἐπεσκοπεῖθ', ἵνα πλήξειεν ἄν*). Ενώ ωστόσο όλοι άκουσαν τον

[1127] de Romilly, *Αρχαία ελληνική τραγωδία,* σ. 205.
[1128] Gregory, «Οι λειτουργίες του μύθου στην τραγωδία», σ. 362.

χτύπο του μαχαιριού κανείς δεν είδε σε ποιο σημείο της γης χάθηκε η Ιφιγένεια (στ. 1582-1583: *πληγῆς κτύπον γὰρ πᾶς τις ᾔσθετ' ἂν σαφῶς, / τὴν παρθένον δ' οὐκ οἶδεν οὖ γῆς εἰσέδυ*). Ο ιερέας φώναξε μαζί με όλο το στράτευμα βλέποντας ένα θαύμα θεϊκό καθώς στη θέση της κόρης βρισκόταν μια ωραιότατη ελαφίνα, το αίμα της οποίας σπαρταρούσε στον βωμό (στ. 1584-1589: *βοᾷ δ' ἱερεύς, ἅπας δ' ἐπήχησε στρατός, / ἄελπτον εἰσιδόντες ἐκ θεῶν τινος / φάσμ', οὗ γε μηδ' ὁρωμένου πίστις παρῆν· / ἔλαφος γὰρ ἀσπαίρουσ' ἔκειτ' ἐπὶ χθονὶ / ἰδεῖν μεγίστη διαπρεπής τε τὴν θέαν, / ἧς αἵματι βωμὸς ἐραίνετ' ἄρδην τῆς θεοῦ*). Ο Ευριπίδης είναι ο μόνος από τους τραγικούς ποιητές που δεν παραδέχεται τη σφαγή της ηρωίδας καθώς τόσο ο Αισχύλος (*Αγαμέμνων* στ. 224-225) όσο και ο Σοφοκλής (*Ηλέκτρα* στ. 530-532) αναφέρονται στη σφαγή της κόρης στην Αυλίδα. Είναι εξάλλου χαρακτηριστικό πως μετά τα *Κύπρια έπη* και ως το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. όλοι οι ποιητές που έχουν ασχοληθεί με την Ιφιγένεια, αγνοούν την αντικατάσταση της με ελάφι[1129] και συνεπώς την μεταφορά της στην Ταυρίδα.[1130]

Ο Κάλχας έλαβε τότε τον λόγο υποστηρίζοντας πως η θεά αντικατέστησε το σώμα της Ιφιγένειας με την ελαφίνα για να μη μολυνθεί ο βωμός της με ανθρώπινο αίμα (στ. 1592-1595: *ὁρᾶτε τήνδε θυσίαν, ἣν ἡ θεὸς / προύθηκε βωμίαν, ἔλαφον ὀρειδρόμον; / ταύτην μάλιστα τῆς κόρης ἀσπάζεται, / ὡς μὴ μιάνῃ βωμὸν εὐγενεῖ φόνῳ*). Απευθυνόμενος μετά στον στρατό, τους καλεί όλους να αφήσουν την Αυλίδα και να τραβήξουν προς τα πλοία τους, αφού η Άρτεμις δέχτηκε τη θυσία με χαρά, εξασφαλίζοντας ένα ευνοϊκό ταξίδι για την πολεμική επιχείρηση εναντίον της Τροίας (στ. 1596-1597: *ἡδέως τε τοῦτ' ἐδέξατο, καὶ πλοῦν οὔριον / δίδωσιν ἡμῖν Ἰλίου τ' ἐπιδρομάς*). Στη συνέχεια ο ιερέας προσευχήθηκε, σύμφωνα με την τάξη, για την επιστροφή του στρατού μετά το τέλος της εκστρατείας (στ. 1602-1603: *ἐπεὶ δ' ἅπαν κατηνθρακώθη θῦμ' ἐν Ἡφαίστου φλογί, / τὰ πρόσφορ' ηὔξαθ', ὡς τύχοι νόστου στρατός*). Κατόπιν ο Αγγελιαφόρος στάλθηκε για να ενημερώσει την Κλυταιμνήστρα για την ανάληψη της κόρης της στους θεούς (στ. 1608: *ἡ παῖς σαφῶς σοι πρὸς θεοὺς ἀφίπτατο*). Στην τελευταία σκηνή του δράματος, ο βασιλιάς επιβεβαιώνει την ανάληψη της κόρης τους στους θεούς (στ. 1622: *ἔχει γὰρ ὄντως ἐν θεοῖς ὁμιλίαν*) κι αποχαιρετά τη σύζυγό του. Η ανάληψη αντί του θανάτου της Ιφιγένειας

[1129] Ενδεικτικά βλ. Πίνδαρος, *Πυθιόνικοι* ΙΑ΄, στ. 22: *πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρίπῳ σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας*.

[1130] Strachan J. C. G., «Iphigenia and Human Sacrifice in Euripides' *Iphigenia Taurica*», *Classical Philology* 71 (1976), σσ. 133-140.

δικαιώνει όσους ερευνητές αναγνωρίζουν στο έργο ένα μελοδραματικό παρά τραγικό περιεχόμενο αφού τη θέση της τελικής κάθαρσης παίρνει ένα ευτυχισμένο τέλος.[1131]

Β.1.3.3. Οι μαντείες του Πολυμήστορα στην *Εκάβη*

Μια ιδιαίτερη περίπτωση οιονεί προφήτη συναντούμε στην *Εκάβη,* στην Έξοδο του έργου, όταν πλέον μετά τη γνώση της προδοσίας του Πολυμήστορα και τη δολοφονία του Πολυδώρου, η βασίλισσα έχει θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο εκδίκησής της. Η ηρωίδα λοιπόν, μιλά στον Πολυμήστορα και στους γιους του για το κρυμμένο χρυσάφι που βρίσκεται στην Τροία και αποκαλύπτει ότι είναι στον ναό της Αθηνάς (στ. 1008: *οἶσθ' οὖν Ἀθάνας Ἰλίας ἵνα στέγαι;*) κάτω από μια μαύρη πέτρα που εξέχει από τη γη (στ. 1010: *μέλαινα πέτρα γῆς ὑπερτέλλουσ' ἄνω*). Θα πρέπει να έχουμε εδώ υπόψη μας πως στον πρώτο διάλογο των δύο ηρώων (τέταρτο Επεισόδιο στ. 968-975) η Εκάβη απέφυγε να αντικρίσει κατάματα τον Πολυμήστορα επικαλούμενη δήθεν την αιδώ των γυναικών με άντρες συνομιλητές. Στην ουσία όμως πέραν της οργής που ένιωθε για τον ίδιο και δεν ήθελε να την κάνει φανερή σε αυτόν, γνώριζε πως μπορούσε να μολυνθεί και μόνο από την οπτική επαφή με τον δολοφόνο του γιου της, ως μίασμα.[1132] Όταν ο Πολυμήστωρ τυφλώνεται από τα χτυπήματα των γυναικών ακολούθων της Εκάβης, εμφανίζεται έξω από τις σκηνές να μοιρολογεί τα παιδιά του που θα τα υποδεχτούν οι Μαινάδες του Άδη και θα τα κομματιάσουν προσφέροντας τα κατόπιν τροφή στα θηρία των βουνών (στ. 1076-1079: *τέκν' ἔρημα λιπὼν / Βάκχαις Ἄιδου διαμοιρᾶσαι, / σφακτὰ κυσίν τε φοινίαν δαῖτ' ἀνή/μερόν τ' οὐρείαν ἐκβολάν*). Η τύφλωση αποτελεί συμβολική πράξη εκδίκησης από την Εκάβη καθώς, όπως ειπώθηκε πριν, η αιδώς που υπαινίχθηκε στην οπτική της επαφή στο τέταρτο Επεισόδιο βρίσκεται στα μάτια και ο Πολυμήστωρ που δεν είχε αιδώ, δεν μπορούσε να έχει ούτε μάτια.[1133]

Στην τελευταία σκηνή του δράματος και αφού ο Αγαμέμνων έχει πάρει το μέρος της Εκάβης στην αντιμαχία της με τον Πολυμήστορα, ο τελευταίος κάνει κάποιες μαντικές προβλέψεις (τυφλός πια) για το μέλλον της Εκάβης. Έχει υποστηριχθεί ότι με αυτό τον τρόπο ο ίδιος αποκτά κάποια αξιοπρέπεια και αναβαθμίζεται ως μορφή.[1134]

[1131] Kitto, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, σ. 390.
[1132] Gregory, *Euripides. Hecuba: Introduction, Text and Commentary*, σσ. 162-163.
[1133] *Στο ίδιο*, σ. 170.
[1134] Webster T.B.L., *The Tragedies of Euripides*, Brill, London 1967, σ. 123.

Ωστόσο η εμφάνισή του αποτελεί μάλλον μια παρωδία από μηχανής θεού καθώς είναι ειρωνικό ένα πρόσωπο στερούμενο ηθικού κύρους να λειτουργεί ως εκφραστής της θείας δικαιοσύνης, ιδιαίτερα από τη στιγμή που φαίνεται πως αποσκοπεί περισσότερο στο να αντεκδικηθεί τους αντιπάλους του προκαλώντας τους θλίψη και πόνο, παρά να αποκαταστήσει τη διασαλευμένη τάξη.[1135]

Οι προφητείες του Πολυμήστορα έχουν έναν κοινό παρονομαστή. Όλοι όσοι με κάποιον τρόπο συνέβαλαν με άμεσο ή έμμεσο τρόπο να βρεθεί ο ίδιος σε αυτή την τραγική θέση θα τιμωρηθούν. Η Εκάβη που εκδικήθηκε τον ίδιο, ο Αγαμέμνων που επέτρεψε την εκδίκηση της Εκάβης αλλά και η Κασσάνδρα, για χάρη της οποίας ο Αγαμέμνων υποστήριξε την εκδίκηση, θα βρουν βίαιο θάνατο.[1136] Αρχικά λέει πως η τωρινή χαρά της θα πάψει όταν την καταπιεί το κύμα της θάλασσας (στ. 1261: *κρύψῃ μὲν οὖν πεσοῦσαν ἐκ καρχησίων*) πεσμένη από τα κατάρτια (στ. 1263: *αὐτὴ πρὸς ἱστὸν ναὸς ἁμβήσῃ ποδί*). Μάλιστα θα γίνει σκύλα με φλογισμένα μάτια (στ. 1265: *κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα*) όπως της αποκάλυψε ο μάντης των Θρακών, Διόνυσος (στ. 1267: *ὁ Θρῃξὶ μάντις εἶπε Διόνυσος τάδε*). Η μεταμόρφωσή της θυμίζει τις Ερινύες που ως αιμοδιψή σκυλιά καταδιώκουν τους ενόχους. Το συγκεκριμένο απόσπασμα θεωρείται ως η παλαιότερη μαρτυρία για την μεταμόρφωση της Εκάβης σε σκύλα.[1137] Η μεταμόρφωσή της βέβαια έχει σαφώς αρνητικό χαρακτήρα, επισφραγίζοντας την άξια τιμωρία της υποδούλωσης της στο πάθος της εκδίκησης.[1138] Δεν πρέπει τέλος να ξεχνάμε πως το σκυλί ήταν το αγαπημένο ζώο της Εκάτης,[1139] οπότε δεν είναι απίθανο ο Ευριπίδης να υπαινίσσεται έναν συσχετισμό μεταξύ τους.

Όταν η Εκάβη ρωτά πώς είναι δυνατόν να μην είχε προφητεύσει και τις δικές του συμφορές, ο Πολυμήστωρ απαντά αρνητικά. Στη συνέχεια τον ρωτά εάν χάσει τη μορφή της όσο είναι εν ζωή ή μετά τον θάνατό της κι εκείνος απαντά πως μετά τον θάνατό της ο τάφος της θα πάρει το όνομά της (στ. 1271: *θανοῦσα· τύμβῳ δ' ὄνομα σῷ κεκλήσεται*) καθώς θα αποκαλείται «μνήμα της Σκύλας» και θα είναι σημάδι για τους ναυτικούς (στ.

[1135] Michelini A.N. *Euripides and the Tragic Tradition,* University of Wisconsin Press, Madison 1987, σσ. 171-172.
[1136] Meridor, «Hecuba's Revenge. Some Observations on Euripides' *Hecuba»,* σσ. 33-34.
[1137] Συνοδινού, *Ευριπίδης, Εκάβη*, τομ. Β΄, σ. 48-57.
[1138] Vellacott P., *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, σ. 213.
[1139] Παυσανίας, *Ἀττικῶν ὀνομάτων συναγωγή*, 7, 4 «Ἑκάτης ἄγαλμα φωσφόρου, γενήσομαι. διὰ τὸ ἐκφέρεσθαι τῇ Ἑκάτῃ κύνας ἢ ὅτι καὶ αὐτὴν κυνοκέφαλον πλάττουσιν».

1273: *κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ*). Την Εκάβη ωστόσο φαίνεται πως δεν την ενδιαφέρει η μεταμόρφωσή της σε σκύλα καθώς λογίζεται μάλλον ως ένδειξη μητρικής φροντίδας παρά ως ικανοποίηση για την εκδίκηση που πήρε.[1140]

Στη συνέχεια ο Πολυμήστωρ προφητεύει τον θάνατο της Κασσάνδρας (στ. 1275: *καὶ σήν γ' ἀνάγκη παῖδα Κασάνδραν θανεῖν*) από τη γυναίκα του Αγαμέμνονα (στ. 1277: *κτενεῖ νιν ἡ τοῦδ' ἄλοχος, οἰκουρὸς πικρά*). Οι προφητείες συνεχίζονται με τον θάνατο του ίδιου του Αγαμέμνονα με τσεκούρι από την Κλυταιμνήστρα (στ. 1279: *καὐτόν γε τοῦτον, πέλεκυν ἐξάρασ' ἄνω*) κι όταν ο Αγαμέμνων τον απειλεί, εκείνος τον προτρέπει να τον σκοτώσει αλλά κι εκείνον τον περιμένει λουτρό αίματος στο Άργος (στ. 1281: *κτεῖν', ὡς ἐν Ἄργει φόνια λουτρά σ' ἀμμένει*). Ο Πολυμήστωρ σαφώς υπονοεί ως κίνητρο για τη δολοφονία του συνομιλητή του την ερωτική σχέση του με την Κασσάνδρα.[1141] Οι προφητείες του σταματούν όταν ο Αγαμέμνων ζητά να του κλείσουν το στόμα και να τον ρίξουν σε κανένα ερημονήσι ενώ εκείνος λέει πως ό,τι ήθελε να πει το έχει πει (στ. 1284: *ἐγκλῄετ'· εἴρηται γάρ*). Αξίζει να σημειωθεί πως οι άνεμοι έγιναν ευνοϊκοί όχι μετά τη θυσία της Πολυξένης αλλά μετά την εκδίκηση της Εκάβης, σαν να δείχνουν οι θεοί όχι μόνο την αποστροφή τους για τη θυσία αλλά την επιδοκιμασία τους για την αποκατάσταση της δικαιοσύνης.[1142] Οι καταληκτικές αυτές προφητείες που προηγήθηκαν αποτελούν μια συνηθισμένη πρακτική του Ευριπίδη. Δίνονται ή εκφωνούνται από θεότητες ή θνητούς που αποκτούν προφητικές ικανότητες.[1143]

Β.2. «Άτυποι» ιερουργοί ως αφηγηματικά πρόσωπα με εξω-σκηνική δράση

Στο προηγούμενο τμήμα του δεύτερου μέρους της διατριβής (Β.1) ασχοληθήκαμε με τους «άτυπους» ιερουργούς και προφήτες που συμπεριλαμβάνονται στον κόσμο των αρχαίων τραγωδιών ως δραματικά πρόσωπα, επί σκηνής αναπαριστάμενα. Σε αυτό το μέρος θα παρακολουθήσουμε τη μοναδική περίπτωση «άτυπου» ιερουργού που εμφανίζεται ως αφηγηματικό πρόσωπο, με λεκτική και νοερώς μόνο αναπαριστάμενη

[1140] Gregory, *Euripides. Hecuba: Introduction, Text and Commentary*, σ. 194.
[1141] Kovacs, Euripides. *Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*, σ. 109.
[1142] Gregory, *Euripides. Hecuba: Introduction, Text and Commentary*, σ. 195.
[1143] Meridor, «Hecuba's Revenge. Some Observations on Euripides' *Hecuba»,* σ. 32.

ύπαρξη και δράση. Όπως ήδη αναφέρθηκε, ως «άτυπους» ιερείς αναγνωρίζουμε εκείνες τις δραματικές μορφές των οποίων η περιστασιακή οιονεί ιερατική δράση δεν σχετίζεται με προϋπάρχουσες εκ μέρους τους, μυθικά κληροδοτημένες και λογοτεχνικά κατακυρωμένες, αντίστοιχες γνώσεις και δεξιότητες. Οι «άτυποι» ιερείς δεν ακολουθούν ένα συγκεκριμένο τυπικό ωστόσο η δράση τους δεν είναι παντελώς αυθαίρετη. Στην διατριβή μας διακρίναμε μόνο μια τέτοια περίπτωση «άτυπου» ιερουργού: Πρόκειται για τη μορφή του Αιγίσθου στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη.

Β.2.1. Η περίπτωση του Αιγίσθου στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη

Ιερουργικές πράξεις στην Ηλέκτρα του Ευριπίδη επιτελεί ο Αίγισθος, ο οποίος λειτουργεί ως «άτυπος» ιερουργός και αφηγηματικό πρόσωπο με εξω-σκηνική δράση. Για πρώτη φορά μαθαίνουμε για τη συγκεκριμένη δράση του στο δεύτερο Επεισόδιο (στ. 487-698). Εκεί ο Γεωργός ενημερώνει τον Ορέστη πως είδε τον Αίγισθο να προετοιμάζεται για την τέλεση μιας θυσίας ταύρου (στ. 627: *βουσφαγεῖν ὡπλίζετο*) προς τιμή των Νυμφών (στ. 625: *Νύμφαις ἐπόρσυν' ἔροτιν, ὡς ἔδοξέ μοι*) μόνο με την παρουσία δούλων και κανενός Αργείου (στ. 629: *οὐδεὶς παρῆν Ἀργεῖος, οἰκεία δὲ χείρ*). Δεν αναφέρεται εν προκειμένω καμία λεπτομέρεια της τέλεσής της.

Ωστόσο πληροφορίες για την τέλεση της θυσίας και τον ιερουργικό ρόλο του Αιγίσθου θα λάβουμε μετά το πέρας του δευτέρου Στασίμου, όταν ο Χορός στην έναρξη του τρίτου Επεισοδίου λέει πως άκουσε δυνατή κραυγή σαν να χτύπησε κεραυνός του Δία (στ. 748: *ὥστε νερτέρας βροντῆς Διός*) και λίγο αργότερα ο Αγγελιαφόρος περιγράφει το χρονικό της δολοφονίας του Αιγίσθου. Ο ίδιος αναφέρει πως μαζί με τον Ορέστη συνάντησαν τον Μυκηναίο βασιλιά τη στιγμή που αυτός ετοιμαζόταν για θυσία στις Νύμφες. Συγκεκριμένα τον συναντούν σε έναν κήπο με άφθονα νερά όπου έκοβε κλωνάρια τρυφερής μυρτιάς για να στεφανωθεί (στ. 777-778: *κυρεῖ δὲ κήποις ἐν καταρρύτοις βεβώς, / δρέπων τερείνης μυρσίνης κάραι πλόκους*) κι ήταν έτοιμος να θυσιάσει ταύρο προς τιμή των Νυμφών (στ. 785: *τυγχάνω δὲ βουθυτῶν Νύμφαις*).

Ο Ορέστης συστήθηκε με τον συνοδό του ως Θεσσαλός που θα πήγαινε στον Αλφειό για να θυσιάσει στον Δία (στ. 781-782: *πρὸς δ' Ἀλφεὸν / θύσοντες ἐρχόμεσθ' Ὀλυμπίωι Διί*). Αφού τους προσκάλεσε στο παλάτι, ζήτησε κάποιος να φέρει νερό για να λουστούν οι ξένοι γιατί θα στέκονταν δίπλα στον βωμό και στο αγιασμένο νερό (στ. 791-

792: *λούτρ' ὡς τάχιστα τοῖς ξένοις τις αἰρέτω, / ὡς ἀμφὶ βωμὸν στῶσι χερνίβων πέλας*). Ο Ορέστης ωστόσο αρνείται ισχυριζόμενος πως πριν από λίγο είχαν καθαριστεί σε καθαρά νερά του ποταμού και συμπληρώνει πως, εάν επιτρέπεται να παρευρίσκονται ξένοι με ντόπιους στις θυσίες, θα μείνουν πρόθυμα (στ. 793-796: *Ἀρτίως ἠγνίσμεθα / λουτροῖσι καθαροῖς ποταμίων ῥείθρων ἄπο. / εἰ δὲ ξένους ἀστοῖσι συνθύειν χρεών, / Αἴγισθ', ἕτοιμοι κοὐκ ἀπαρνούμεσθ', ἄναξ*). Στη συνέχεια περιγράφεται λεπτομερώς η θυσία. Κάποιοι από τους δούλους έφερναν δοχείο για το αίμα από τα σφάγια κι άλλοι κουβαλούσαν πανέρια, ενώ άλλοι άναβαν τους βωμούς και έστηναν τα λεβέτια (στ. 800-802: *οἱ μὲν σφαγεῖον ἔφερον, οἱ δ' ἧιρον κανᾶ, / ἄλλοι δὲ πῦρ ἀνῆπτον ἀμφί τ' ἐσχάραις / λέβητας ὤρθουν· πᾶσα δ' ἐκτύπει στέγη*). Ο Αίγισθος αφού πήρε κριθάλευρο το σκόρπιζε πάνω στους βωμούς ευχόμενος ευτυχία για αυτόν και την Κλυταιμνήστρα και δυστυχία για τους εχθρούς τους (στ. 803-807: *λαβὼν δὲ προχύτας μητρὸς εὐνέτης σέθεν / ἔβαλλε βωμούς, τοιάδ' ἐννέπων ἔπη·/ Νύμφαι πετραῖαι, πολλάκις με βουθυτεῖν / καὶ τὴν κατ' οἴκους Τυνδαρίδα δάμαρτ' ἐμὴν / πράσσοντας ὡς νῦν, τοὺς δ' ἐμοὺς ἐχθροὺς κακῶς*). Αντίθετα ο Ορέστης προσευχόταν να επανακτήσει την εξουσία στο παλάτι. Ο Αίγισθος πήρε το μαχαίρι της θυσίας από το πανέρι και έκοψε πρώτα τρίχες από το ζώο προς σφαγή. Αφού τις έριξε στην φωτιά της θυσίας με το δεξί του χέρι, έσφαξε στη συνέχεια το μοσχάρι που οι δούλοι κράτησαν ψηλά (στ. 810-813: *ἐκ κανοῦ δ' ἑλὼν / Αἴγισθος ὀρθὴν σφαγίδα, μοσχείαν τρίχα / τεμὼν ἐφ' ἁγνὸν πῦρ ἔθηκε δεξιᾶι / κἄσφαξ' ἐπ' ὤμων μόσχον ὡς ἦραν χεροῖν δμῶες*).

Αμέσως μετά ο Αίγισθος ζητά από τον Ορέστη να θυσιάσει κι αυτός. Αφού πρώτα ο Ορέστης έδιωξε τους δούλους, έπιασε το μοσχάρι από το πόδι και έκοψε πολύ γρήγορα τις λευκές τρίχες από το δέρμα (στ. 822-823: *λαβὼν μόσχου πόδα / λευκὰς ἐγύμνου σάρκας ἐκτείνων χέρα*). Ανοίγοντάς του τα λαγόνια ο Αίγισθος πήρε τα σπλάχνα και τα κοιτούσε σαν να ήταν σπλαγχνοσκόπος. Στο συκώτι δεν υπήρχε καθόλου λοβός ενώ στόμα και σακούλα στη χολή έδειχναν πως σύντομα θα έβρισκαν φριχτές δυστυχίες αυτόν που τα κοιτούσε (στ. 826-829: *ἱερὰ δ' ἐς χεῖρας λαβὼν / Αἴγισθος ἤθρει. καὶ λοβὸς μὲν οὐ προσῆν / σπλάγχνοις, πύλαι δὲ καὶ δοχαὶ χολῆς πέλας / κακὰς ἔφαινον τῶι σκοποῦντι προσβολάς*). Όντως ο Αίγισθος σκυθρωπιάζει δικαιολογώντας την αντίδρασή του από τον φόβο του για τον Ορέστη. Εκείνος ζήτησε ένα φθιωτικό μαχαίρι για να φάνε τα εντόσθια και να ανοίξει το στήθος του ζώου. Στην κοπή ο Αίγισθος εξέταζε ένα-ένα

τα σπλάχνα (στ. 838: *σπλάγχνα δ' Αἴγισθος λαβὼν ἤθρει διαιρῶν*). Εκείνη τη στιγμή ο Ορέστης τον χτυπά στον σβέρκο συντρίβοντας τη ραχοκοκαλιά του.[1144] Οι δούλοι αρχικά τον απείλησαν με τα κοντάρια αλλά κατόπιν τον στεφάνωσαν σαν έμαθαν ποιος είναι. Έκοψε έπειτα το κεφάλι του Αίγισθου για να το φέρει ως απόδειξη στην αδερφή του (στ. 855: *ἔρχεται δὲ σοὶ κάρα 'πιδείξων*). Δεν είναι μάλλον τυχαίο ότι φέρνοντας το νεκρό σώμα του Αίγισθου μπροστά στην Ηλέκτρα,[1145] ο Ορέστης της λέει να το ρίξει στα αγρίμια ή να το στήσει σε παλούκι για να το φάνε τα πουλιά (στ. 896-898: *εἴτε χρήιζεις θηρσὶν ἁρπαγὴν πρόθες, / ἢ σκῦλον οἰωνοῖσιν, αἰθέρος τέκνοις, / πήξασ' ἔρεισον σκόλοπι*).

Η δολοφονία του ιερουργού Αιγίσθου κατά τη διάρκεια τέλεσης μιας θυσίας αποτελεί αναμφίβολα μια ανόσια πράξη.[1146] Ωστόσο έχει υποστηριχθεί και η άποψη πως η προσευχή του Αιγίσθου (στ. 805-808) δεν μπορεί να γίνει δεκτή από τους θεούς λόγω των ανόσιων πράξεων που είχε προηγουμένως κάνει. Συνεπώς η θυσία του λογίζεται ως μη γενόμενη[1147] οπότε δεν τίθεται ζήτημα ιεροσυλίας του Ορέστη. Δεν πρέπει βέβαια να ξεχνάμε πως ο Ευριπίδης, μεταβάλλοντας ριζικά τις συνθήκες της εκδίκησης σε σχέση με τους άλλους τραγικούς, παρουσιάζει τον φόνο του Αιγίσθου κατά τη διάρκεια μιας θυσίας από αυτόν τον οποίον είχε φιλοξενήσει, ενώ κι η Κλυταιμνήστρα στη συνέχεια θα θανατωθεί εμπιστευόμενη τα μητρικά της αισθήματα για την κόρη της που είχε μόλις γεννήσει.[1148] Και οι δυο ήρωες δηλαδή βρίσκουν βίαιο θάνατο από εκδίκηση εκτελώντας κάποιες αγαθές πράξεις.

Πρέπει να σημειώσουμε πως ο Ευριπίδης αντιμετωπίζει εντελώς διαφορετικά τον μύθο των Ατρειδών με τη δολοφονία του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας. Αντίθετα με τους άλλους τραγικούς τοποθετεί τους εκδικητές όχι μέσα στο παλάτι αλλά σε άλλους εξωτερικούς χώρους σε ξεχωριστούς τόπους και χρόνο.[1149] Μάλιστα το γεμάτο

[1144] Σε αυτό το σημείο ο Ευριπίδης καινοτομεί εμφανίζοντας τη δολοφονία του Αιγίσθου πισώπλατα από τον Ορέστη, δίχως να τον έχει αναγνωρίσει νωρίτερα (Cropp, *Euripides' Electra*, σ. 122).

[1145] Αξίζει να σταθούμε στη λεπτομέρεια πως, ενώ στους στ. 855-856 (*ἔρχεται δὲ σοὶ / κάρα 'πιδείξων*) ο Αγγελιαφόρος αναφέρει πως ο Ορέστης μεταφέρει στην Ηλέκτρα το κομμένο κεφάλι του Αιγίσθου, στον στ. 895 (*αὐτὸν τὸν θανόντα σοι φέρω*) ο Ορέστης λέει στην αδερφή του πως της έχει φέρει το ίδιο το σώμα του νεκρού Αιγίσθου για να το τιμωρήσει με όποιον απαξιωτικό τρόπο κρίνει η ίδια (στ. 894-899).

[1146] Goldhill S., «Rhetoric and Relevance: Interpolation at Euripides' *Electra*», *Greek Roman and Byzantine Studies* 27 (1986), σσ. 157-171, σ. 163.

[1147] Lloyd M. «Realism and Character in Euripides' *Electra*», *Phoenix* 40 (1986), σσ. 1-19, σ. 16.

[1148] Said S. – M. Trédé – A. Le Boulluec, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας,* τόμ. 1, μτφ. Γ. Ξανθάκη-Καραμάνου, Δ. Τσιλιβερδής Β. Πόθου, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2001, σ. 199.

[1149] Baldry, *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα,* σ. 159.

συμβολισμούς ανάκτορο των Ατρειδών δεν υφίσταται ως σκηνικό του έργου αλλά γενικότερα η δράση εκτυλίσσεται σε έναν εξωτερικό, απολιτικό χώρο.[1150]

Β.3. Συμπεράσματα

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στις περιπτώσεις των «άτυπων» ιερουργών και προφητών που εμφανίζονται ως δραματικά πρόσωπα (dramatis personae) στη σωζόμενη τραγική εργογραφία. Το μέρος αυτό διαιρέθηκε σε τρεις ενότητες, η πρώτη από τις οποίες συμπεριέλαβε τα Είδωλα (Β.1.1), η δεύτερη τις περιπτώσεις δραματικών προσώπων που δέχονται και εξηγούν όνειρα (Β.1.2.), ενώ η τρίτη συμπεριέλαβε εκείνα τα δραματικά πρόσωπα που λειτουργούν –περιστασιακά και σε συγκεκριμένες σκηνικές ακολουθίες– ως οιονεί προφήτες ή ιερουργοί (Β.1.3). Σε μια ειδική τέταρτη ενότητα (Β.2.) σχολιάσαμε την περίπτωση του θυσιαστή Αιγίσθου, που είναι το μοναδικό αφηγηματικό πρόσωπο άτυπου ιερουργού που αναπτύσσει μια τόσο εκτενή και σημαντική δραματουργικά εξωσκηνική δράση. Στην ευρεία αυτή κατηγορία των «άτυπων» ιερουργών και προφητών συμπεριλάβαμε μόνο τα θνητά δραματικά πρόσωπα, αφήνοντας εκτός του πεδίου ανάλυσης τις πολλές εκείνες θεϊκές μορφές που εμφανίζονται κατεξοχήν στις ευριπίδειες Εξόδους με προφητική λειτουργία και στις οποίες γίνονται, σε αντιστάθμισμα, μεμονωμένες αναφορές σε όλη τη διάρκεια της διατριβής στο πλαίσιο διαφορετικών (υπο)κεφαλαίων.

Ως προς τα είδωλα που εμφανίζονται στους αρχαίους τραγικούς μικροκόσμους, για άλλη μια φορά κεντρική δραματική λειτουργία τους είναι ο βαθμός της γνώσης που κατέχουν και ο τρόπος αξιοποίησης αυτής. Ο Αισχύλος στους *Πέρσες* δοκιμάζει δραματουργικά τη γνώση-άγνοια του Δαρείου για την τύχη της Περσικής εκστρατείας στην Ελλάδα, καθώς το Είδωλο αγνοεί μεν την πρωτοβουλία του γιου του να επιτεθεί στην Ελλάδα (στ. 695 κ. εξ.), αλλά γνωρίζει ότι κάθε επόμενη περσική ενέργεια εναντίον της θα αποδειχτεί καταστροφική λόγω των φυσικών χαρακτηριστικών του ελληνικού τοπίου (στ. 792-794). Οι γνώσεις του ειδώλου της Κλυταιμνήστρας στις *Ευμενίδες* είναι αναμφισβήτητα πληρέστερες αν και σαφώς περιορισμένες. Ξέρει λίγα αλλά τα ξέρει καλά. Γνωρίζει ότι ο Ορέστης αν και μητροκτόνος έχει διαφύγει προς το παρόν από την

[1150] Hose, *Ευριπίδης, ο ποιητής των παθών*, σ. 154.

καταδίωξη των Ερινύων και γι' αυτό τις κατηγορεί. Ο Αισχύλος φαίνεται να εκμεταλλεύτηκε το γεγονός πως η Κλυταιμνήστρα είναι *βιαιοθάνατος*, οπότε η ψυχή της δεν έχει βρει ανάπαυση και περιφέρεται στον κόσμο των ζωντανών έως ότου δικαιωθεί.

Ο Ευριπίδης προχώρησε ένα βήμα πιο πέρα το επίπεδο γνώσης του φαντάσματος του Πολυδώρου στην *Εκάβη*. Για πρώτη και μοναδική φορά στη σωζόμενη αρχαιελληνική δραματουργία ο ποιητής εμφάνισε ένα είδωλο αυτόκλητο, που δεν το έχει αναζητήσει ή προσκαλέσει κανείς και αφού πρώτα αυτό έχει εμφανιστεί στο όνειρο της Εκάβης. Οι γνώσεις του ειδώλου εδώ περιλαμβάνουν το υψηλότερο επίπεδο πληροφοριών σε σχέση με την εξέλιξη των γεγονότων που αφορούν τον ίδιο όσο και τα υπόλοιπα πρόσωπα της οικογένειάς του. Ξέρει για τον φόνο του πατέρα του από τον Νεοπτόλεμο όσο και για την εμφάνιση του φαντάσματος του Αχιλλέα και του αιτήματός του προς τους Αχαιούς, αλλά επίσης και για γεγονότα που δεν έχουν ακόμη συμβεί, όπως η θυσία της Πολυξένης και η ανεύρεση του δικού του πτώματος. Το υψηλό επίπεδο γνώσεων του ειδώλου δικαιολογείται εδώ όχι μόνο με βάση το γεγονός πως πρόκειται για *βιαιοθάνατο* νεκρό, όπως αντίστοιχα είχε συμβεί νωρίτερα με την ειδωλική Κλυταιμνήστρα των *Ευμενίδων*, αλλά και με βάση σκηνοθετικούς παράγοντες που φάνηκαν ήδη από τον Πρόλογο, και αφορούσαν την προώθηση της δράσης μέσω των γνώσεων που θα προσέφερε ο ήρωας.

Οι τρεις τραγικοί εμφάνισαν τα φαντάσματα με σαφείς χαρακτηρολογικές προτιμήσεις. Τονίστηκε δηλαδή, αντίστοιχα, η σοφία του Δαρείου, η σκληρότητα της Κλυταιμνήστρας και η ψυχική ταλαιπωρία από την αποστέρηση του οικογενειακού περιβάλλοντος που από μικρός είχε βιώσει ο Πολύδωρος. Το στοιχείο της προφητικής δύναμης, ωστόσο, είναι αυτό που συνδέει τα τρία είδωλα, με κοινό δραματουργικό στόχο την προώθηση της δράσης και στις τρεις περιπτώσεις. Σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να θεωρήσουμε δευτερεύουσας σημασίας την εμφάνιση ειδώλων στα αρχαία σωζόμενα δράματα. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό το παράδειγμα του Αισχύλου, ο οποίος δεν διστάζει να αξιοποιήσει ακόμη και τη νεκυομαντεία σε Περσικό περιβάλλον, μολονότι ως τρόπος μαντείας δεν ήταν από τους πλέον δημοφιλείς στο αθηναϊκό θρησκευτικό πλαίσιο της εποχής του.[1151] Για τους Έλληνες, άλλωστε, όπως αναφέραμε και στο εισαγωγικό μέρος της εργασίας μας, ήταν σαφής η διάκριση μεταξύ

[1151] Μια τέτοια κωμική αντιμετώπιση συναντάμε και στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη (στ. 1553-1555).

θρησκευτικών και μαγικών πρακτικών, τις πρώτες των οποίων οι Έλληνες θεωρούσαν πως τελούσαν καταρχήν οι ίδιοι, ενώ τις δεύτερες, οι ξένοι λαοί.[1152]

Ο Αισχύλος θεωρούμε πως έμεινε πιστός στη βαρύνουσα δραματουργική αντιμετώπιση των ειδώλων του ακόμη και στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας. Ο χαρακτήρας της αξιοποιήθηκε από τον ποιητή για να δώσει ένα επιπλέον κίνητρο εκδίκησης στην καταδιωκτική μανία των Ερινύων, προωθώντας την πλοκή. Η προφητική της δράση δεν εξυπηρέτησε στο έργο του άλλον επιπλέον σκοπό. Ο Ευριπίδης, από την άλλη, χρησιμοποίησε την προφητική ιδιότητα του Πολυδώρου με μια σκόπιμη ιδιομορφία, καθώς τροποποίησε την ιστορία του ήρωα εμφανίζοντάς τον, σε αντίθεση με την εκδοχή της *Ιλιάδας*, ως γιο της Εκάβης που δολοφονήθηκε από τον Πολυμήστορα κι όχι από τον Αχιλλέα. Ενώ στον Πρόλογο μέσω αυτού πληροφορηθήκαμε τα βασικά στοιχεία της πλοκής του έργου, η σύνδεση του με την Εκάβη εξυπηρέτησε σε όλο το εύρος του έργου τη συναισθηματική φόρτιση των θεατών και τη μεγιστοποίηση του εκδικητικού κινήτρου της Εκάβης.

Στις δύο από τις τρεις περιπτώσεις εμφάνισης ειδώλων η μαντική τους υπόσταση σχετίστηκε με την εκδίκηση (Κλυταιμνήστρα, Πολύδωρος) και την αναγκαιότητα εκπλήρωσής της, ενώ στην περίπτωση του Δαρείου με τη συμβουλευτική καθοδήγηση. Σε όλες τις περιπτώσεις η εμφάνιση των Ειδώλων συνδέθηκε με τη σπουδαιότητα της απόδοσης νεκρικών τιμών (ο Πολύδωρος και η Κλυταιμνήστρα τις απαίτησαν ενώ ο Δαρείος τις απόλαυσε).

Τις τρεις αυτές περιπτώσεις εμφάνισης ειδώλων διαδέχτηκαν επτά διαφορετικές περιπτώσεις ονειρομαντείας. Τα όνειρα απασχόλησαν και τους τρεις τραγικούς και στις έξι από τις επτά περιπτώσεις αφορούσαν γυναίκες. Δεν μπορούμε να μην αναφερθούμε στην εμπλοκή ενός ζώου στα περισσότερα όνειρα των ηρώων. Ο Ηνίοχος απομακρύνει τους λύκους από τα άλογα, η Κλυταιμνήστρα θηλάζει ένα φίδι, οι Ερινύες κραυγάζουν σαν διώκτες του θηράματος τους, η Εκάβη βλέπει έναν λύκο να της αποσπά μια ελαφίνα από την αγκαλιά της. Οι ποιητές με αυτό τον τρόπο αξιοποιούν τη συμβολική δυναμική των ζώων σε σχέση με τον ρόλο που θέλουν να αποδώσουν στους ήρωες με τους οποίους αυτά συνδέονται.

[1152] Parker, *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα,* σ. 116.

Διαπιστώσαμε επιπλέον πως το όνειρο που βλέπει κάθε ήρωας γίνεται πηγή ανησυχίας και κινδύνου όσο παραμένει ανεξήγητο. Οι αντιδράσεις όσων το βλέπουν έχουν στενή συνάφεια με την έννοια της κάθαρσης και τη θρησκευτική τελετουργία. Ειδικότερα διακρίναμε την προσφορά χοών από την Κλυταιμνήστρα στον νεκρό βασιλιά στις *Χοηφόρους*, την προσφορά από την Κλυταιμνήστρα χοών και εμπύρων για τον Αγαμέμνονα μέσω της Χρυσόθεμης στην *Ηλέκτρα*, την προσευχή της Εκάβης στο Φως στη Γη, τον Ουρανό και τη Νύχτα στην *Εκάβη*, την εκμυστήρευση του ονειρικού περιεχομένου από την Ιφιγένεια στον Αιθέρα στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Η μοναδική περίπτωση που το όνειρο δεν συνοδεύτηκε από κάποιο τελετουργικό ήταν αυτή του αρματηλάτη στον *Ρήσο* λόγω της ιδιαίτερα γρήγορης εξέλιξης της δράσης αλλά και του χαρακτήρα παραίσθησης που εν προκειμένω είχε το όνειρο (στ. 780: *καί μοι καθ' ὕπνον δόξα τις παρίσταται*, και στ. 783: *ὡς ὄναρ δοκῶν*).

Διαπιστώσαμε επίσης πως, πέραν των μάντεων και του Χορού, μόνο ο Ορέστης και η Ιφιγένεια ερμηνεύουν τα όνειρα μέσα στα έργα, αλλά μάλλον ατυχώς, καθώς ο μεν Ορέστης επηρεάζεται από προσωπικές φιλοδοξίες ενώ η Ιφιγένεια καταλήγει σε εσφαλμένα συμπεράσματα. Από την πλευρά της η Εκάβη απευθύνεται για την ερμηνεία του ονείρου της στον Έλενο και στην Κασσάνδρα δίχως βέβαια να έχουμε εμφάνιση αυτών των προσώπων επί σκηνής. Ο Ηνίοχος στον *Ρήσο*, πάλι, φαίνεται να διαπιστώνει την επαλήθευση του ονείρου του, ερμηνεύοντάς το κατά κάποιο τρόπο. Τέλος, τα λόγια και οι πράξεις της Ηλέκτρας και της Κλυταιμνήστρας στις τραγωδίες που προαναφέραμε (Β.1.2.3. *Χοηφόροι* και Β.1.2.4 *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή) φανερώνουν ότι έχουν αντιληφθεί το νόημα του ονείρου. Κάθε ήρωας επαλήθευσε το όνειρο που σε κάποια στιγμή είχε δει. Βέβαια είδαμε και τις περιπτώσεις αμφισβήτησής του ως ψευδούς στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (στ. 569), καθώς κανείς από τους λοιπούς χαρακτήρες του έργου δεν πρότεινε κάποια ορθή ερμηνεία του.

Ιδιαίτερη περίπτωση ενός οιονεί μάντη συναντήσαμε στην περίπτωση των *Επτά επί Θήβας* στο πρόσωπο του Ετεοκλή. Ο Αισχύλος παρουσιάζει εδώ τον ήρωα να εκφέρει με «χρησμική», θα λέγαμε, επισημότητα και βεβαιότητα την κατάλληλη κάθε φορά απάντηση στην περιγραφή του Κατασκόπου για τα χαρακτηριστικά των ασπίδων των αντιπάλων. Ο ερμηνευτής δεν είναι εδώ ένας μάντης αλλά ένας ήρωας ο οποίος μπορεί να αναγνωρίσει τον συμβολικό χαρακτήρα των *σημάτων* των ασπίδων. Ο

Αισχύλος προικίζει με αυτή την οιονεί μαντική ικανότητα την κρίση του γιου του Οιδίποδα που όπως κι ο πατέρας του, λύνοντας το αίνιγμα της Σφίγγας, μπορεί να διαβάζει τα αινίγματα, αλλά έχει κληρονομήσει μαζί και την κατάρα του οίκου τους. Σταθήκαμε επίσης στο γεγονός πως η μαντική ικανότητα του Ετεοκλή στα επτά ζεύγη λόγων έγινε με συγκεκριμένη κάθε φορά αναφορά του στη Δίκη (στ. 405, 444, 584, 607, 662, 667, 671), η οποία και αποτέλεσε σε όλη την τραγωδία το σημείο αναφοράς της σωτηρίας όχι μόνο της πόλης αλλά και της μίας οικογένειας των Λαβδακιδών και των δυο αδερφών ξεχωριστά.

Για πρώτη φορά στην έρευνά μας ασχοληθήκαμε με την περίπτωση ενός ιερέα βασιλιά, του Αγαμέμνονα, στις τραγωδίες *Αγαμέμνων* και *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (βλ. Β.1.3.2). Και στις δύο περιπτώσεις οι δραματουργοί αξιοποίησαν ως πηγή του υλικού τους τις θυσιαστικές τελετές του βασιλιά στην Αυλίδα για την έναρξη της Τρωικής εκστρατείας. Το θύμα βέβαια ήταν κοινό, η κόρη του Ιφιγένεια. Κοινή ήταν επίσης και η σύνδεση της θυσίας με τη μαντεία του Κάλχαντα για την ανάγκη θανάτωσής της ώστε να ξεκινήσει επιτυχώς η εκστρατεία. Ο Ευριπίδης αναφέρθηκε σε μεγαλύτερη έκταση και με περισσότερες λεπτομέρειες στα ιερατικά καθήκοντα του Αγαμέμνονα. Ο Αισχύλος ωστόσο ήταν αυτός που έδωσε μεγαλύτερη σημασία στη συσχέτιση της τρέλας (μανίας) με την τέλεση της θυσιαστικής πράξης, ενώ στον Ευριπίδη διακρίναμε τη σχέση παρθενίας και ιεροσύνης, αν και οι ιδιότητες αυτές προσδιόριζαν διαφορετικά πρόσωπα, την Ιφιγένεια (παρθενία) και τον Αγαμέμνονα (ιερατικός ρόλος). Και στους δύο συγγραφείς διαπιστώσαμε την αποτύπωση του ιερατικού ρόλου του ήρωα υπό το πρίσμα της θεϊκής επιταγής. Ο ιερέας αρχιστράτηγος δηλαδή αποδείχτηκε πιστός υπηρέτης της θεάς Άρτεμης, μέσω των μαντειών του Κάλχαντα, αφού δεν δίστασε να θυσιάσει την κόρη του, εκπληρώνοντας τις βουλές της θεάς. Για άλλη μία φορά οι δύο τραγικοί αποτύπωσαν αριστουργηματικά τη διαπάλη του ανθρώπου με τη βούληση των θεών, αφού στη συνέχεια ο Αγαμέμνων θα φονευτεί, μολονότι και στα δύο έργα ως πιστός ιερέας προσέφερε με χαρακτηριστική αυταπάρνηση τις λατρευτικές υπηρεσίες του σε μια θεά.

Από τον Ευριπίδη επίσης παρακολουθήσαμε την περίπτωση του Πολυμήστορα ως οιονεί μάντη στην *Εκάβη*. Διαπιστώσαμε πως ο ποιητής ανέδειξε τον βάρβαρο βασιλιά ως το κατεξοχήν προφητικό πρόσωπο του έργου, εάν μάλιστα αναλογιστούμε πως στο

ίδιο έργο είχαμε και αφηγηματικές αναφορές σε προφητείες της Κασσάνδρας. Οι προφητείες μάλιστα του Πολυμήστορα στο τέλος του έργου είναι εξαιρετικά στοχευμένες και ευσύνοπτες, δίχως να αφήνουν το παραμικρό περιθώριο παρερμηνείας τους. Με την αξιοποίησή του ο Ευριπίδης προφανώς θέλει να δώσει στο κοινό του την αίσθηση της συνέχειας των καταστροφικών γεγονότων που πλαισιώνουν τη μοίρα της κεντρικής ηρωίδας και του οίκου της.

Τέλος με ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρακολουθήσαμε τη μοναδική περίπτωση «άτυπου» ιερουργού ως αφηγηματικού προσώπου, που είναι ο Αίγισθος στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Ο Αίγισθος ακολούθησε ένα θυσιαστικό τελετουργικό και ήταν ο ίδιος που ως σπλαγχνοσκόπος εξέτασε εξονυχιστικά τα σπλάχνα των θυσιασμένων ζώων, προσπαθώντας να λάβει ένα θείο μήνυμα. Δεν απευθύνθηκε σε κανέναν άλλο μάντη αλλά ούτε και είχε κάποιον τέτοιο μαζί του στην τέλεση της θυσίας. Για πρώτη φορά διακρίναμε στον ρόλο ενός ιερέα ένα πρόσωπο αμφιβόλου ηθικής ακεραιότητας, μιας και είχε συνεργήσει με την Κλυταιμνήστρα στη δολοφονία του Αγαμέμνονα. Με αυτό τον τρόπο δικαιολογήσαμε τη δολοφονία του Αιγίσθου από τον Ορέστη τη στιγμή της θυσιαστικής πράξης, καθώς η προσβλητική και μιαρή ηθικά πράξη του πρώτου όχι μόνο δεν ήταν αρεστή στους θεούς αλλά τιμωρήθηκε από τον δεύτερο και για την τέλεσή της με τον χειρότερο γι’ αυτόν τρόπο.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η θέση των ιερέων και μάντεων στην αρχαιοελληνική δραματουργία δεν μπορεί να μελετηθεί ανεξάρτητα από τη μελέτη του θρησκευτικού αισθήματος της αρχαίας αθηναϊκής κοινωνίας. Σε αυτήν την κοινωνία οι μεταφυσικές διαστάσεις της ύπαρξης ήταν δεδομένες και το θείο είχε αναμφισβήτητη παρουσία και δράση στη ζωή των ανθρώπων όσο και τα εξωτερικά φαινόμενα. Το αρχαιοελληνικό θέατρο ήταν σαφώς ένα θέατρο λόγου. Μια καλλιτεχνική παραγωγή όπου οι υποκριτές διαλέγονταν συνεχώς μεταξύ τους από την αρχή έως το τέλος του έργου, με την παράλληλη συνοδεία εκτενών παρέμβλητων λυρικών ρήσεων του Χορού ή περιστασιακές εκτεταμένες μονολογικές (αν και υπό την παρουσία του Χορού συνήθως) ρήσεις ορισμένων δραματικών προσώπων – πρωταγωνιστικών (στη διάρκεια της δράσης) ή δευτερευόντων, θεϊκής ή θνητής ταυτότητας (στο προλογικό τμήμα ή και στο τέλος ορισμένων τραγωδιών). Σε αυτή την κατά πρώτο και κύριο λόγο διαλογική αντιπαράθεση έπρεπε με κάποιον τρόπο να συμπεριληφθεί και να εκφραστεί ο λόγος του εκ των ων ουκ άνευ θεϊκού στοιχείου. Οι τρεις τραγικοί αξιοποίησαν την ύπαρξη των δραματικών προσώπων των ιερέων και μάντεων, προκειμένου να δώσουν φωνή και έκφραση σε αυτό ακριβώς το μη ανθρώπινο, το υπερφυσικό στοιχείο, το οποίο είχε καίρια θέση στην αθηναϊκή κοινωνία της εποχής τους. Δεν ξεχνάμε, βέβαια, τις πολλές περιπτώσεις που οι τραγικοί χρησιμοποίησαν στα έργα τους ως δραματικά πρόσωπα ακόμη και τους ίδιους τους θεούς, είτε (σπάνια) παρεμβάλλοντάς τους στη διάρκειά της δράσης (*Ευμενίδες* Αισχύλου, *Ρήσος* του ψευδο-Ευριπίδη), είτε (συνήθως) στον Πρόλογο των έργων ή στην Έξοδο, ως από μηχανής θεούς, όπως συμβαίνει κατεξοχήν στο θέατρο του Ευριπίδη. Ωστόσο, τα πρόσωπα των ιερέων και μάντεων, αυτών των διαμεσολαβητών μεταξύ του κόσμου των θεών και των ανθρώπων, ήταν ο πιο πρόσφορος τρόπος ώστε να αποδοθεί δραματουργικά η παρουσία του υπερφυσικού στο έργο καθώς έτσι δόθηκε η δυνατότητα της φυσικής και διαλογικής συνύπαρξης ανθρώπινου και θεϊκού στοιχείου με τον πιο εύληπτο και απτό τρόπο.

Η παρουσία της ιερέων και μάντεων στη σωζόμενη αρχαιοελληνική δραματουργία είναι πολύ συχνή και ιδιαίτερα σημαντική. Σπάνια θα συναντήσουμε τραγωδία δίχως κάποιον, τυπικό ή άτυπο, ιερέα ή μάντη, είτε με σκηνική/μιμητική/παριστάμενη είτε με εξωσκηνική/αφηγηματική/λεκτική δράση (πχ. στις τραγωδίες *Άλκηστις* και *Ηρακλής* δεν θα συναντήσουμε καμία από αυτές τις

κατηγορίες), ενώ, παράλληλα, σε όλες τις τραγωδίες αφθονούν οι αναφορές και οι επικλήσεις σε θεϊκά πρόσωπα αλλά και οι αναφορές σε λατρευτικές πρακτικές και τελετουργικά στοιχεία. Σε όλα τα παραδείγματα που μελετήσαμε, η σχέση των ιερέων και μάντεων με τη θεϊκή σφαίρα είναι αδιάρρηκτη και αδιαμφισβήτητη. Κάθε ιερέας ή μάντης στο αρχαιοελληνικό θέατρο αντιμετωπίζεται ως τέτοιος είτε εκτελεί επί σκηνής καθήκοντα που σχετίζονται άμεσα με το λειτούργημά του, είτε όχι. Αντίστοιχα, δεν υπάρχει ούτε μία περίπτωση στη σωζόμενη τραγική δραματουργία όπου ένα θνητό δραματικό πρόσωπο μπορεί μόνο του να ιερουργήσει ή να μαντέψει επιτυχώς μια μελλοντική έκβαση, δίχως την κάποιου είδους συνδρομή του θεϊκού στοιχείου. Η δυνατότητα της προφητείας ήταν ένα χάρισμα που δόθηκε από τους θεούς για την εξυπηρέτηση ενός θεϊκού σχεδίου, εμπνευστής του οποίου ήταν κατεξοχήν ο Δίας. Ενδεικτικά αναφέρουμε το σύνολο των προφητειών που κινούν τη δράση στην *Ορέστεια* και ιδίως στον *Αγαμέμνονα* και στις *Ευμενίδες* με το *πάθει μάθος* του Δία, προκειμένου να αποδοθεί δικαιοσύνη, ειδικότερα μετά τη θυσία της Ιφιγένειας από τον Αγαμέμνονα. Ιδιαίτερη αντιμετώπιση έχει, ωστόσο, η περίπτωση του Προμηθέα, του οποίου το χάρισμα της μαντείας δεν έχει ως πηγή τον Δία, αλλά επιπλέον όχι μόνο δεν εξυπηρετεί τις θεϊκές βουλές του αλλά μάλλον τίθεται ως εμπόδιο σε αυτές. Στην περίπτωση των ιερέων, από την άλλη μεριά, στα έργα με τα οποία ασχοληθήκαμε συναντήσαμε ιερείς που το αξίωμά τους ήταν ορισμένο από τη θεϊκή βούληση (π.χ. η Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* ή η Κασσάνδρα στον *Αγαμέμνονα*) αλλά και περιπτώσεις που το δραματικό πρόσωπο επέλεξε αυτοβούλως την ιερατική δράση (π.χ. ο Ιππόλυτος στο ομώνυμο έργο ή η Ιώ στον *Προμηθέα Δεσμώτη*). Ξεχωριστή περίπτωση θεωρούμε αυτή του Αγαμέμνονα, ο οποίος αναλαμβάνει ιερατικά καθήκοντα ως αρχιστράτηγος της Τρωικής εκστρατείας αλλά οι ενέργειές του κατευθύνονται ως κάποιο σημείο από τους θεούς (Δία) αλλά και αφήνουν χώρο στη δική του ελευθερία και ευθύνη.

Αξιοσημείωτο είναι το μεγάλο εύρος των θεϊκών προσώπων που σχετίζονταν – κατά κάποιο τρόπο και σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό– είτε με τις ιερατικές τελετουργίες είτε με τις μαντικές πρακτικές. Πιο συγκεκριμένα, πέραν του κατ' επανάληψιν επανερχόμενου (είτε ως σκηνικού είτε ως αφηγηματικού προσώπου) Απόλλωνα (*Επτά επί Θήβας, Ευμενίδες, Άλκηστις, Ρήσος, Οιδίπους Τύραννος, Οιδίπους επί Κολωνώ*), διακρίναμε σαφείς χρησμικές και ιερατικές συσχετίσεις με τις θεϊκές, είτε

επί σκηνής αναπαριστάμενες είτε, κυρίως, αφηγηματικές, μορφές της Αθηνάς (*Αίας, Ηρακλής, Ικέτιδες* Ευριπίδη, *Ίων, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ρήσος, Τρωάδες*), όπως επίσης της Άρτεμης (*Ιππόλυτος, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ιφιγένεια εν Αυλίδι*), του Διονύσου (*Βάκχαι*), της Εκάτης (*Μήδεια*), των Ερινύων (*Ηλέκτρα* Σοφοκλή, *Οιδίπους επί Κολωνώ*), της Θέτιδας (*Ανδρομάχη*), του Ερμή (*Ελένη*), των Διοσκούρων (*Ηλέκτρα* Ευριπίδη), της Λύσσας και της Ίριδας (*Ηρακλής*), της Αφροδίτης (*Ιππόλυτος*).

Δεν πρέπει να ξεχνάμε επίσης πως οι θεατρικοί αγώνες εντάσσονταν στο πλαίσιο εορταστικών περιόδων της αρχαίας Αθήνας, κατά τις οποίες το θρησκευτικό αίσθημα διοχετευόταν και εκφραζόταν μέσα από τις τελετουργικές πράξεις των ιερέων. Θυμόμαστε πως «στο δράμα η αναφορά σε τελετουργικά αίτια πρέπει να λειτουργεί πάντα ως τεχνική που βοηθά τους θεατές να κατανοήσουν περισσότερα του ενός επίπεδα πραγματικότητας –με την έννοια πως όλα όσα προφητεύει για το μέλλον ένας μάντης, ή ορίζει ένα θείο πρόσταγμα, είναι δεδομένο πως θα εκπληρωθούν, γιατί ανήκουν ήδη στο ιστορικό παρελθόν και παρόν της κοινότητας των θεατών».[1153] Αυτά τα τελετουργικά αίτια δικαιολογούν τη θέσπιση μιας τελετουργίας/εορτής που ίσχυε και πραγματοποιούνταν στην εποχή παράστασης του έργου (π.χ. η λατρεία που θεσπίζει η Άρτεμις στο τέλος του *Ιππολύτου* ή αυτή της Βραυρωνίας Αρτέμιδος στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*). Η ταυτότητα του Αθηναίου πολίτη καθοριζόταν σε μεγάλο βαθμό από την ύπαρξη και την πρακτική αυτής της κοινωνικής και επαγγελματικής ομάδας. Δεν μπορούμε, παράλληλα, να αποκλείσουμε και την πιθανότητα οι τρεις τραγωδοί να προσδοκούσαν να εξασφαλίσουν, μέσα από το κύρος των ιερέων και μάντεων, τη μετακένωση κάποιων πεποιθήσεων που και οι ίδιοι ασπάζονταν. Μολονότι τα πρόσωπα των ιερέων και μάντεων αλλά και οι χρησμικές ή προφητικές ρήσεις ήταν ήδη γνωστά από τη μυθολογική παράδοση στο αθηναϊκό κοινό, οι ποιητές βρήκαν μέσω αυτών την δυνατότητα να προωθήσουν κάποιες ιδέες που και οι ίδιοι πίστευαν, όπως ενδεικτικά η έννοια της απονομής δικαιοσύνης μέσω ενός επίσημου δικαστικού οργάνου στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου. Ο δραματικός λόγος ενός πολιτικού ηγέτη, για παράδειγμα, μπορούσε να αμφισβητηθεί. Μια χρησμική όμως επιταγή ή μια θεία εκπεφρασμένη βούληση, εάν μάλιστα συνοδευόταν από θυσιαστικές ιεροπραξίες, δύσκολα θα μπορούσε

[1153]Easterling, «Μορφολογία και παράσταση», σ. 251.

να μη γίνει αποδεκτή από το αθηναϊκό κοινό που παρακολουθούσε την τραγική παράσταση.

Διαπιστώσαμε πως η χρησμοδότηση ή η εκτέλεση ιερατικών πράξεων δεν εξασφάλιζαν –αν και σε κάθε κανόνα υπάρχουν εξαιρέσεις– την ευνοϊκή εξέλιξη της δράσης για τα δραματικά εκείνα πρόσωπα που λάμβαναν τον χρησμό ή ήταν αποδέκτες των ιερών τελετουργικών. Είδαμε και παραπάνω, στα επιμέρους συμπεράσματα κάθε ενότητας, πως –πλην δύο εξαιρέσεων (*Ίων, Ελένη*)– όλοι οι χρησμοί που δόθηκαν προκάλεσαν σε ένα ή σε περισσότερα από τα εμπλεκόμενα σε αυτούς δραματικά πρόσωπα κάποιου είδους καταστροφικό «πάθος» (στον *Οιδίποδα Τύραννο*, ο Οιδίποδας αυτοτυφλώθηκε κι εξορίστηκε, στην *Αντιγόνη* η ηρωίδα αυτοκτόνησε, συμπαρασύροντας μαζί της τον Αίμονα και την Ευρυδίκη, στους *Επτά επί Θήβας* ο Πολυνείκης και ο Ετεοκλής αλληλοσκοτώνονται, στις *Βάκχες* η Αγαύη δολοφονεί ανεπίγνωστα τον γιό της Πενθέα, στον *Ιππόλυτο*, ο ομώνυμος ήρωας τραυματίζεται θανάσιμα, ο Προμηθεύς βασανίζεται αλυσοδεμένος στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, ο Αγαμέμνων, ο Αίγισθος και η Κλυταιμνήτρα δολοφονούνται στην *Ορέστεια*, ο Ξέρξης εμφανίζεται ταπεινωμένος στους *Πέρσες*, ο Ρήσος δολοφονείται στην ομώνυμη τραγωδία, στην *Ανδρομάχη* δολοφονείται ο Νεοπτόλεμος και εκβιάζεται με θάνατο η Ανδρομάχη, στον *Αίαντα* αυτοκτονεί ο ομώνυμος ήρωας, η Μακαρία αυτο-θυσιάζεται στους *Ηρακλείδες*, αντίστοιχα όπως στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* η Ιφιγένεια οδηγείται στη θυσία, στην *Μήδεια* η ηρωίδα δολοφονεί τα παιδιά της, στις *Τραχίνιες* η Δηιάνειρα αυτοκτονεί και ο Ηρακλής πεθαίνει με φριχτούς πόνους, στον *Φιλοκτήτη* ο ομώνυμος ήρωας βρίσκεται απομονωμένος σε ένα νησί από τη φριχτή πληγή στο πόδι του, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη δολοφονούνται ο Αίγισθος και η Κλυταιμνήστρα, στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη η Ευάνδη αυτοκτονεί ακολουθώντας τον θάνατο του άντρα της, Καπανέα, στην *Άλκηστη* η ηρωίδα θυσιάζει τη ζωή της για τον Άδμητο μετά την άρνηση των γονιών του να πάρουν τη θέση του, στις *Φοίνισσες* αλληλοσκοτώνονται οι Ετεοκλής και Πολυνείκης, η Ιοκάστη αυτοκτονεί πάνω στα πτώματά τους, ο Μενοικεύς αυτοκτονεί, ενώ η Αντιγόνη ακολουθεί τον Οιδίποδα στην εξορία, στις *Τρωάδες* τέλος η Εκάβη κι οι γυναίκες του Χορού έχουν παρθεί ως σκλάβες αφού η πόλη έχει λεηλατηθεί, η ίδια η Εκάβη θα δοθεί ως σκλάβα στον Οδυσσέα, η Κασσάνδρα θα γίνει παλλακίδα του Αγαμέμνονα και η Ανδρομάχη του

Νεοπτόλεμου, ενώ ως επιστέγασμα σκοτώνονται ο Αστυάνακτας και η Πολυξένη, τη στιγμή που η Τροία καίγεται από τους Αχαιούς).

Από την άλλη μεριά, η παρουσία των τυπικών ή άτυπων ιερέων, συνοδευόμενη ή όχι από την τέλεση λατρευτικών πράξεων, επίσης δεν εξασφάλιζε απαραίτητα την ευημερία όσων επιζητούσαν ή/και γίνονταν αποδέκτες αυτών των πράξεων ενώ η τέλεσή τους συνδεόταν τις περισσότερες φορές με κάποια αρνητική αφορμή, όπως ένα δυσοίωνο όνειρο ή μια κακή είδηση για κάποιο βασικό δραματικό πρόσωπο (π.χ. ο Θόας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* θα εξαπατηθεί και δεν θα δει την Ιφιγένεια να ολοκληρώνει τη θυσία των Ορέστη και Πυλάδη, στις *Βάκχες*, η Αγαύη θα διαμελίσει τον γιο της θυσιάζοντάς τον στον Διόνυσο, η Ιώ, αν και ιέρεια της Ήρας, θα καταδιώκεται συνεχώς κεντρισμένη από τον οίστρο στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, ο Αγαμέμνων ως ιερέας βασιλιάς θα φτάσει στο σημείο να θυσιάσει την κόρη του στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, ο Ιππόλυτος ως ιερέας της Άρτεμης θα οδηγηθεί σε έναν φρικτό θάνατο στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο*, η Θεονόη απειλήθηκε με θάνατο από τον Θεοκλύμενο, εάν δεν την έσωζαν οι Διόσκουροι στην *Ελένη*, ενώ κι ο Αίγισθος στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, θα δολοφονηθεί τη στιγμή που τελεί μια θυσία στις Νύμφες). Η σύνδεση μεταξύ μαντικής/ιερατικής πράξης και καταστροφικής κατάληξης ανάγεται σε μεγάλο βαθμό στη σύνδεση μεταξύ της αρχικής *ύβρεως* και της τελικής *τίσεως* των τραγικών ηρώων: Η χρησμοδοσία λειτουργεί στην προοπτική της «αποκατάστασης», εν είδει απόδοσης δικαιοσύνης για την *αμαρτία* (σφάλμα) που είτε εν γνώσει τους είτε εν αγνοία διέπραξαν οι ήρωες ή οι πρόγονοι τους στο παρελθόν, εξυπηρετώντας δηλαδή κατά κάποιον τρόπο την *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*. Δεν μπορούμε βέβαια να μη συνδυάσουμε αυτή την «αρνητική» εξέλιξη κάποιων χρησμών για τους εκάστοτε ήρωες των τραγωδιών με την αντίστοιχη πραγματικότητα που θα υπήρχε για τους κοινούς θνητούς της εποχής διδασκαλίας τους. Όταν δηλαδή κάποιος χρησμός που δινόταν από το μαντείο ή έναν απλό χρησμολόγο, δεν επιβεβαιωνόταν ή δεν τους βοηθούσε, υπεύθυνος, όπως και στις τραγωδίες, δεν ήταν (ή δεν έπρεπε να θεωρούνταν) ο άνθρωπος ή ο μάντης αλλά η βούληση των θεών που είχε άλλα σχέδια για τη μοίρα του.

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα σημεία που εξυπηρετεί η ύπαρξη και δράση των ιερέων και μάντεων στις αρχαίες τραγωδίες κρίνουμε πως είναι η αποτύπωση της

ανθρώπινης ευθύνης έναντι της θείας βούλησης. Οι τρεις τραγικοί αξιοποίησαν αριστουργηματικά την ύπαρξη αυτής της ομάδας δραματικών και αφηγηματικών προσώπων προκειμένου να αποτυπώσουν αυτήν ακριβώς τη δυσκολία αυστηρού καθορισμού των ορίων της ελευθερίας και των περιθωρίων δράσης του ανθρώπου έναντι των θεϊκών επιλογών και προκαθορισμών. Οι ιερείς και οι μάντεις εκπροσωπούν το θεϊκό στοιχείο. Όσα προφητεύουν ή εκτελούν ιεροπρακτικά αποτυπώνουν τη θεία βούληση και την έκφραση του θεϊκού στοιχείου στη ζωή των ανθρώπων. Ο εκάστοτε ήρωας αγωνίζεται και γίνεται τραγικός στον βαθμό που συμπορεύεται με ή αντιστρατεύεται τις θεϊκές βουλές. Οι δραματικοί ποιητές με το να ενσαρκώνουν ακριβώς τον λόγο και το δέον γενέσθαι εκ μέρους των θεών, θέτουν τους ήρωες τους ενώπιον της μοίρας τους και της προσπάθειας να την καθορίσουν οι ίδιοι σύμφωνα με ή ενάντια στη θεϊκή επιταγή. Εάν τα σχέδια των θεών παρέμεναν κάποιες αφηγηματικές αοριστίες ή αβεβαιότητες, η δράση του κάθε ήρωα να διαμορφώσει την μοίρα του δεν θα είχε την ίδια βαρύτητα. Η ευθύνη άλλωστε των ιερέων και μάντεων δεν είναι σε καμία περίπτωση ισοδύναμη με την ευθύνη των ηρώων. Οι πρώτοι απλώς μεταφέρουν ένα μήνυμα από ή προς τους θεούς, αλλά οι δεύτεροι είναι αυτοί που θα διεκδικήσουν και θα καθορίσουν τη μοίρα τους.

Ωστόσο, η δυνατότητα αποφυγής ή παρεμπόδισης της θείας βουλής είναι και στην περίπτωση των ιερέων-μάντεων και στην περίπτωση των δραματικών ηρώων εξίσου μηδαμινή. Ιερείς, μάντεις και πρωταγωνιστικά πρόσωπα των έργων είναι όργανα του σχεδίου των θεών με απειροελάχιστες δυνατότητες αντίδρασης απέναντί τους. Ακόμη και στις περιπτώσεις που ένας άνθρωπος επικρατεί έναντι μιας θεότητας (π.χ. ο Ορέστης έναντι των Ερινύων στις *Ευμενίδες*), αυτό γίνεται επειδή κάποιος άλλος θεός (ο Απόλλων) κι όχι άνθρωπος θα επέμβει και θα συμβάλει σ' αυτή την επικράτηση. Συνεπώς, οποιοσδήποτε τρόπος εξευμενισμού κάποιου θεού από έναν θνητό (π.χ. με θυσία, προσφορά ή προσευχή) φαίνεται μάταιος ενώπιον της προδιαγεγραμμένης βούλησης των θεών και μάλιστα του Δία. Οι θεοί είναι οι ουσιαστικοί δημιουργοί της «ιστορίας» και όποιος πετυχαίνει να παρακολουθήσει τη λογική τους (π.χ. μάντης) είναι σε θέση να προβλέπει τα γεγονότα και να ζει με σχετική ισορροπία και ασφάλεια.

Αξιοσημείωτη είναι η χρονική σχέση μεταξύ των ιερέων και μάντεων στα έργα των τριών τραγικών. Οι μάντεις κατά κανόνα ασχολούνται με το μέλλον οι ιερείς με το

παρελθόν, ωστόσο και οι δυο περιπτώσεις θεϊκών εκπροσώπων δεν λειτουργούν σε ανεξάρτητο και αυτοτελές χρονικό επίπεδο, είτε πρόκειται για το παρελθόν (απάλυνση κάποιας συμφοράς ή διαφώτιση του παρελθόντος) ή το μέλλον (πρόληψη κάποιας συμφοράς ή μελλοντικής χρησμοδότησης. Πιο συγκεκριμένα, οι μάντεις μεταφέρουν τα λόγια ενός θεού στους ανθρώπους, για κάτι που αναμένουν αυτοί να μάθουν και κατ' επέκταση να ζήσουν στο μέλλον. Από την άλλη μεριά, οι ιερείς με τις λατρευτικές τελετές τους απευθύνονται σε έναν θεό για κάτι ήδη τετελεσμένο, κάτι δηλαδή που οι άνθρωποι έχουν ζήσει, σκεφτεί ή αποφασίσει και για το οποίο ζητούν τη θεία συνδρομή και εύνοια. Θα πρέπει ασφαλώς να διευκρινίσουμε πως αυτή η αντίθεση αποτυπώνεται και σε σκηνικό επίπεδο, καθώς οι μάντεις και ιερείς εμφανίζονται σε χρονική ακολουθία ανάλογη προς τα γεγονότα που έχουν προηγηθεί. Εάν δηλαδή έχει προηγηθεί ένα δυσάρεστο γεγονός του οποίου αγνοούνται οι μελλοντικές συνέπειες, είναι πολύ πιθανή η δραματική ενεργοποίηση ή/και σκηνική εμφάνιση ενός μάντη. Εάν όμως έχει προηγηθεί ένα δυσάρεστο συμβάν ή κάτι που προκάλεσε δυσφορία ή ανησυχία, θα ακολουθήσουν λατρευτικές εκδηλώσεις (συνήθως θυσίες) από μέρους ιερατικών προσώπων, για τον εξευμενισμό των θεών και την καταπράυνση του ήδη τετελεσμένου κακού. Σε κάθε περίπτωση μια ιερατική πράξη όπως και μια μαντεία έχουν αναφορές και στο παρελθόν αλλά και στο μέλλον και δεν λειτουργούν αυτόνομα και αυτοτελώς στο δραματικό πλαίσιο. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις περιπτώσεις της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα* ή της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, οι οποίες λειτουργούν είτε δίνοντας μαντείες είτε τελώντας ιεροπραξίες σε συνάρτηση με γεγονότα του παρελθόντος, αλλά και αναφερόμενες σε γεγονότα που θα ακολουθήσουν. Το παρόν και το μέλλον και των δυο ηρωίδων είναι προδιαγεγραμμένο από το παρελθόν. Άλλες ενδεικτικές περιπτώσεις είναι του Ίωνα στην ομώνυμη τραγωδία και μάλιστα του Οιδίποδα στον *Οιδίποδα Τύραννο* και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Και στους δύο αυτούς ήρωες το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον αποτελούν αξεδιάλυτα συνδεδεμένα χρονικά επίπεδα μέσω των διαφορετικών (σε διαφορετικές χρονικές στιγμές δοσμένων) χρησμών.

Το σύνολο των έργων με τα οποία ασχοληθήκαμε μας επέτρεψε να συναντήσουμε ιερείς που υπηρετούσαν σε έναν ναό επισήμως (όπως π.χ. ο ιερεύς στον *Οιδίποδα Τύραννο,* η Πυθία στις *Ευμενίδες* και στον *Ίωνα*), αλλά και πλήθος προσώπων, επί σκηνής παριστάμενων ή αφηγηματικών, που τελούσαν λατρευτικές πράξεις δίχως

κάποια τυπικά κατοχυρωμένη ιερατική ιδιότητα, όπως ο επί σκηνής Ετεοκλής στους *Επτά επί Θήβας* ή ο εξω-σκηνικός Αίγισθος στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. Συναντήσαμε επίσης άντρες ιερείς και μάντεις όπως και γυναίκες προφήτισσες και ιέρειες, Έλληνες αλλά και αλλοεθνείς προφήτες και ιερείς, όπως επίσης θεούς και ανθρώπους ως ιερείς και μάντεις στα έργα των τριών τραγικών. Δεν είναι όμως εντυπωσιακή μόνο αυτή η ευρεία «δημοκρατική» –δίχως διακρίσεις φυλετικές, έμφυλες και οντολογικής υπόστασης, θεϊκής ή θνητής– δραματική ενεργοποίηση των ιερέων και των μάντεων από τους τρεις τραγικούς. Εντυπωσιακή είναι και η δραματουργική αντιμετώπισή τους από τους τρεις τραγικούς. Είδαμε δηλαδή ιερείς και μάντεις που μπορεί να ήταν Έλληνες ή ξένοι, άντρες ή γυναίκες, θεοί ή άνθρωποι αλλά δεν είδαμε κανένα –«τυπικό» τουλάχιστον– ιερέα και μάντη που να εκτελούσε ασυνείδητα το ιερατικό καθήκον του, προκαλώντας αντιπάθεια, επιφύλαξη ή αμφισβήτηση από μέρους των θεατών. Κάθε ιερέας ή μάντης, ανεξάρτητα από τις αρνητικές αντιδράσεις που μπορεί να προκαλούσε σε «εσωτερικούς», δραματικούς αποδέκτες του (η περίπτωση, ενδεικτικά, του Τειρεσία στην *Αντιγόνη,* τον *Οιδίποδα Τύραννο* και τις *Βάκχες*), ήταν μια θετική προσωπικότητα στο σύνολό της, η γνησιότητα, η ειλικρίνεια και η ακριβοδικία της οποίας επιβεβαιωνόταν από την κατάληξη της τραγικής δράσης. Δεν μπορούμε βέβαια να παραβλέψουμε και τα παραδείγματα διαφορετικής δραματουργικής διαχείρισης, όπως ενδεικτικά τις περιπτώσεις «άτυπων» ιερέων ή μάντεων, των οποίων η μορφή και η δράση δεν είναι τόσο ή καθόλου θετική στο σύνολό της (π.χ. ο Αγαμέμνων στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* ή η Άτοσσα στους *Πέρσες*).

Στις τραγωδίες που μελετήσαμε, διαπιστώσαμε πως μάντης δεν μπορούσε να γίνει ο καθένας, αλλά ιερέας ναι. Είδαμε δηλαδή πως η «εκλογή» κάποιου ως μάντη αποτελούσε μια άνωθεν βούληση των θεών, όπως στην περίπτωση της Κασσάνδρας ή του Τειρεσία. Θεωρούμε πως αυτό το δεδομένο συνδέεται με το μαντικό κύρος που ήθελε να είναι εξασφαλισμένο κάθε οικογένεια των Αθηνών με προφητικό ή ιερατικό παρελθόν (π.χ. Ευμολπίδες) προκειμένου να διαφυλάξει τα συμφέροντά της, όπως είδαμε και στην Εισαγωγή. Αντίθετα δεν είδαμε κάτι αντίστοιχο στην περίπτωση των ιερέων. Ενώ για παράδειγμα είδαμε την επιλογή της Ιφιγένειας ως ιέρειας στην Ταυρίδα (*Ιφιγένεια εν Ταύροις*), είδαμε και τον Αίγισθο να τελεί ιερατικά καθήκοντα (*Ηλέκτρα*, Ευριπίδη), δίχως να έχει προηγηθεί κάποια συγκεκριμένη προτίμηση εκ μέρους των

θεών. Ωστόσο ούτε οι ιερείς, έμειναν στο απυρόβλητο, ούτε οι μάντεις, καθώς είδαμε ακόμη και θανάτους τόσο ιερέων όσο και μάντεων (πχ. η Κασσάνδρα στον *Αγαμέμνονα* ή ο Κένταυρος Νέσσος στις *Τραχίνιες*, αλλά και ο Αίγισθος στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα*). Διαπιστώσαμε ακόμη πως κάποιοι από τους ήρωες των τραγωδιών με τις οποίες ασχοληθήκαμε, πέραν των ιερέων και μάντεων, «τυπικών» και «άτυπων», είχαν τη δυνατότητα να συμμετέχουν σε ιερουργικές πράξεις, όπως για παράδειγμα η Κλυταιμνήστρα στις *Χοηφόρους* αλλά δεν μπορούσαν να προφητεύσουν. Για κάθε περίπτωση μαντείας θα έπρεπε να απευθυνθούν είτε σε έναν αναγνωρισμένο μάντη είτε σε κάποιο μαντείο. Επιπλέον στα έργα των τραγικών διακρίναμε πως σε κάθε περίπτωση αμφισβήτησης μάντη (π.χ. του Τειρεσία στον *Οιδίποδα Τύραννο* ή στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ή στις *Βάκχες* του Ευριπίδη), την υπεροχή και την δικαίωσή του εξασφάλιζε όχι κάποια τεκμηριωμένη εμπειρική γνώση ή αλάθητη τεχνική που αυτός ακολουθούσε αλλά η θεϊκή του σχέση και το αδιαμφισβήτητο κύρος των θεϊκών επιταγών.

Και οι τρεις δημιουργοί θέτουν όρια ως προς την παρέμβασή τους στο παραδεδομένο μυθικό υλικό αλλά και ως προς τη δυνατότητα παρέκκλισης των ηρώων και της εξέλιξης της πλοκής από τις επιταγές της βούλησης των θεών. Ακόμη και το τρανότερο παράδειγμα αντίστασης, ο αισχύλειος Προμηθεύς, μολονότι και ο ίδιος έχει θεϊκή φύση και προφητικές ικανότητες, δεινοπαθεί από την πίεση της εξουσίας του Δία απέναντί του και αδυνατεί –τουλάχιστον άμεσα και βραχυπρόθεσμα– να απελευθερωθεί απ' αυτήν. Παράλληλα, ωστόσο, με αυτή τη θεϊκή επικράτηση, στο επίκεντρο του έργου και των τριών τραγικών δεν παύει στιγμή να βρίσκεται ο άνθρωπος, και σ' αυτή την ανθρωποκεντρική προοπτική αξιοποιούνται κατεξοχήν οι ιερείς και μάντεις ως διαμεσολαβητές ανάμεσα στον ανθρώπινο και τον θεϊκό κόσμο. Το παράδειγμα που χρησιμοποιήσαμε μόλις παραπάνω είναι αντιπροσωπευτικό: Ο Προμηθεύς, αν και θεός ο ίδιος, συγκινεί γιατί αντιμετωπίζεται ως ανυπεράσπιστος άνθρωπος μπροστά στην ανελέητη ισχύ του Διός.

Ως προς το περιεχόμενο ειδικά των χρησμών παρατηρούμε πως ήταν αλάθητο. Ό,τι και να συμβαίνει κατά την εξέλιξη της δράσης, οι χρησμοί πρέπει με κάποιο τρόπο σε κάποιο σημείο του έργου, συνήθως στο τέλος, να επιβεβαιωθούν. Στη (σωζόμενη) αρχαιοελληνική τραγωδία δεν υπάρχουν ψευδείς μαντείες ή αναληθείς χρησμοί. Ακόμη κι αν αμφισβητούνται με αυστηρό τρόπο στη διάρκεια του έργου, στο τέλος

επαληθεύονται σε όλα τα έργα τα οποία διατρέξαμε. Οι όποιες ανθρώπινες επιφυλάξεις και αμφισβητήσεις καταρρίπτονται σταδιακά ή αιφνίδια, επικυρώνοντας εν τέλει το κύρος και την αυθεντία των χρησμωδών για όσα προφήτευαν. Οι μάντεις στην αρχαιοελληνική κοινωνία είναι επόμενο ότι αντιμετωπίζονταν άλλοτε θετικά κι άλλοτε επικριτικά. Εκφράζονταν δηλαδή κατά καιρούς αμφισβητήσεις ως προς τα πρόσωπα των προφητών και τα αποτελέσματα της τέχνης τους γενικότερα. Αυτό όμως συμβαίνει στην εκτός του τραγικού χώρου πραγματικότητα. Οι τραγικοί είχαν ασφαλώς υπόψη τους ιστορικά γεγονότα που διέψευσαν ή ακύρωσαν το αλάθητο των δοσμένων προφητειών, όπως είχαν υπόψη τους και παραδείγματα περιπτώσεων όπου οι αμφισβητούμενες συγχρονικά προφητείες επιβεβαιώθηκαν σε βάθος χρόνου. Και οι δύο αυτές περιπτώσεις εκφράστηκαν από τους τρεις ποιητές, με την επιταγή του θεϊκού σχεδίου να είναι, ωστόσο, πάντα στο τέλος αναπότρεπτη.

Προχωρώντας τον παραπάνω συλλογισμό, διακρίναμε πως ο Ευριπίδης ήταν αυτός ανάμεσα στους τρεις τραγικούς, ο οποίος ακολούθησε μια περισσότερο κριτική και ορθολογική αντιμετώπιση των ιερέων και μάντεων σε σχέση με τους προηγούμενους τραγωδούς, Αισχύλο και Σοφοκλή. Σε καμία ωστόσο περίπτωση δεν έφτασε στο όριο να διαρρήξει την αυθεντία των χρησμών, όσο κοντά κι αν έφτασε (π.χ. στους *Ηρακλείδες*). Ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής ανέδειξαν τον θεϊκό παράγοντα ως εγγυητή της ηθικής τάξης και του νόμου, ενώ ο Ευριπίδης συνυπολόγισε και τη μεγάλη ευθύνη της ανθρώπινης κρίσης και λογικής στη διατήρησή τους. Δεν πρέπει ασφαλώς να ξεχνάμε και το διαφορετικό θρησκευτικό πλαίσιο της εποχής κάθε τραγωδού και τα ιστορικά γεγονότα που επηρέασαν και τη δική τους θέση. Ο Αισχύλος ήταν βαθιά θρησκευόμενος, ο Σοφοκλής υπήρξε ο ίδιος ιερέας και επικεφαλής της εισαγωγής της λατρείας του Ασκληπιού στην Αθήνα (έστω κι αν η αποστολή του είχε πολιτικό/δημόσιο/θρησκευτικό αντίκρισμα) ενώ ο Ευριπίδης έζησε την έντονη αμφισβήτηση της μαντικής τέχνης και των εκπροσώπων της μετά τη στάση τους στη Σικελική Εκστρατεία. Τέλος, είναι ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη η πολύ μεγαλύτερη εμβέλεια και δραματική αξιοποίηση που έχουν στο έργο του Σοφοκλή οι χρησμοί σε σύγκριση με τους δύο άλλους τραγικούς. Σε κάθε τραγωδία του υπάρχουν τουλάχιστον ένας έως τρεις με τέσσερις χρησμοί, που καθορίζουν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό τη δραματική εξέλιξη, κάτι που δεν ήταν στον ίδιο βαθμό διακριτό στις τραγωδίες των Αισχύλου και Ευριπίδη.

Ως προς τη σκηνική εικόνα των προσώπων, όπως αυτή υποδηλώνεται από τα δραματικά κείμενα, οι τραγικοί ποιητές, αντιμέτωποι με τις ιδιάζουσες δυσκολίες που παρουσίαζε η επί σκηνής παρουσία ειδικά των μάντεων και των μαντικών πρακτικών τους –ο ποιητής μπορούσε να παρουσιάσει έναν ιερουργό να τελεί χοές ή άλλες λατρευτικές προσφορές αλλά μάλλον δύσκολα μπορούσε να εμφανίσει επί σκηνής πτηνά ή φωτιά για την τέλεση της οιωνοσκοπίας ή της πυρομαντείας– αξιοποίησαν ως λύση (αλλά και ανέδειξαν ως δεδομένο) είτε την εκ των προτέρων χρησμοδότηση και την αφηγηματική απλώς ανάκλησή της επί σκηνής στη διάρκεια του δραματικού παρόντος είτε τη σύνδεση της μαντικής τελετουργίας με τη *μανία*. Μέσω αυτής της σύνδεσης, ο μάντης μπορούσε να χρησμοδοτήσει, όντας σε μανική παραφορά, δίχως απαραίτητα να βλέπει επί σκηνής –είτε ο ίδιος είτε κάποιος βοηθός του, στις περιπτώσεις που ο μάντης ήταν τυφλός– φωτιές ή σπλάχνα ζώων, Η Κασσάνδρα, για παράδειγμα, προφητεύει ούσα σε εκστατική παραφορά, δίχως να βρίσκονται ενώπιον της (και ενώπιον των θεατών) τα όργανα της μαντείας. Οι θεατές ακούν και αντιλαμβάνονται νοερά τις προφητείες με βάση όσα η ίδια έχει στον νου και εξωτερικεύει μέσω της μανίας που την κατακλύζει. Γι' αυτό άλλωστε πιστεύουμε ότι κανείς από τους τρεις τραγικούς ποιητές δεν προσέδωσε αρνητική χροιά στη μαντική μανία ούτε στο πρόσωπο που τη βίωνε και την εξέφραζε.

Ολοκληρώνοντας τη διατριβή μας, διαπιστώσαμε την πρωτεύουσα θέση που έχουν οι ιερείς και οι μάντεις στο σύνολο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Δίχως τη δική τους παρουσία κάθε έργο θα είχε εντελώς διαφορετική ταυτότητα. Θα παρέμενε σε ένα επίπεδο με πολύ «συγκεκριμένα», «ρεαλιστικά» όρια, δίχως να του προσφέρονται οι δυνατότητες για εμπνευσμένες συλλήψεις που αφορούν τα σημαντικά ιδεώδη της ανθρώπινης ζωής. Η επικοινωνία με το θεϊκό στοιχείο, ο ρόλος της υπερφυσικής διάστασης στη ζωή του ανθρώπου, τα όρια της γνώσης και της άγνοιας, η στάση έναντι της μοίρας και τα όρια της ανθρώπινης ελευθερίας και μοίρας θα παρέμεναν ανεξιχνίαστα εάν διατηρούνταν και προβάλλονταν μόνο οι σχέσεις μεταξύ κοινών θνητών, δίχως την αναφορά στο θεϊκό στοιχείο, μέσω των ιερέων και μάντεων. Οι ιερείς και μάντεις υπήρξαν αυτοί ακριβώς οι διαμεσολαβητές μεταξύ ανθρώπων και θεών για όσα έπρεπε ή ήταν δυνατόν και μπορούσαν να μάθουν οι πρώτοι. Εφόσον η αρχαία τραγωδία υπήρξε πρώτα ένα κοινοτικό γεγονός, η ύπαρξη των ιερέων και μάντεων σε

αυτές, διεύρυνε τα όρια της κοινότητας και προς το θεϊκό στοιχείο: Τη ζωή της πόλης δηλαδή δεν την καθορίζουν αυστηρά οι πολίτες κι οι βασιλείς της πόλης αλλά πάνω απ' όλους οι εγγυητές των ηθικών νόμων, οι θεοί. Αυτή τη σχέση εξασφαλίζουν οι ιερείς και μάντεις στην τραγωδία και κατ΄ επέκταση στη ζωή της πόλης, μέσω της επικοινωνίας με τους θεούς και του κύρους που απολαμβάνουν εξαιτίας αυτής της σχέσης. Εάν κάποιος τολμούσε να αφαιρέσει τους ρόλους ή/και τη δραματική αφηγηματική συμμετοχή τους από τα έργα με τα οποία ασχοληθήκαμε, άραγε το συνολικό αισθητικό και ιδεολογικό αποτέλεσμα σε κάθε περίπτωση δεν θα είχε έναν σαφώς πιο συρρικνωμένο πνευματικά χαρακτήρα; Ο κάθε άνθρωπος θα λειτουργούσε αυτόνομα και δεν θα επηρεαζόταν ούτε από το παρελθόν ούτε από άλλους, εξωτερικούς και ανεξέλεγκτους, παράγοντες. Θα νόμιζε πως ο ίδιος είναι ο απόλυτος και μοναδικός δημιουργός της μοίρας του, κορυφώνοντας μάλιστα την αυτοπεποίθησή του την ώρα της μεγάλης του δόξας (ο νους όλων μας πηγαίνει στον Οιδίποδα). Η παρουσία όμως των μάντεων και ιερέων θέτει ακριβώς αυτό τον ασφαλιστικό μηχανισμό, της ταπεινής επίγνωσης των περιορισμών του εαυτού και της συνειδητοποίησης της λειτουργίας του κόσμου όχι μόνο με επίκεντρο τον άνθρωπο ως μονάδα αλλά και (κυρίως) σε συνάρτηση με τις υπερφυσικές διαστάσεις και τη θεϊκή τάξη. Όλη η πόλη δεν είχε άλλη δυνατότητα παρά να διδαχθεί, με κάθε τραγωδία, αυτό το σπουδαίο μάθημα από τους κατάλληλους δασκάλους, τους ιερείς και μάντεις, που τόσο επιδέξια αποτύπωσαν στα κείμενά τους και ενεργοποίησαν στην αρχαία σκηνή οι τρεις τραγικοί.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η διατριβή ασχολείται αναλυτικά με τον ρόλο και τη λειτουργία των μάντεων/μαντισσών και των ιερέων/ιερειών ως δραματικών προσώπων στο σωζόμενο corpus του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, ενώ παράλληλα εντοπίζει και εξετάζει όλες τις αναφορές των δραματικών προσώπων σε εκπροσώπους της θρησκείας και σε μαντικές και ιερουργικές πρακτικές, που δεν λαμβάνουν επί σκηνής υλική παρουσία. Εκτός από τα διαλογικά-επεισοδιακά μέρη, χαρτογραφείται επίσης το λυρικό πεδίο της σωζόμενης δραματουργίας και σταχυολογούνται οι αναφορές του εκάστοτε Χορού σε ιερατικά πρόσωπα και αντίστοιχες πρακτικές, ώστε το πεδίο αναφοράς να φωτιστεί ασφαλέστερα και σφαιρικότερα.

Παράλληλα με τις πρωτογενείς πηγές, συνεξετάζεται το ιστορικό, πνευματικό και λογοτεχνικό πλαίσιο της κλασικής εποχής συγγραφής των έργων και επιχειρείται μια συγκριτική προσέγγιση των διαφορετικών τρόπων δραματουργικής ανάπτυξης και σημασιολογικής επένδυσης των μάντεων και του ιερατείου από κάθε τραγικό ποιητή και σε κάθε δραματικό έργο ξεχωριστά.

Διερευνάται η σχέση του θεϊκού παράγοντα με τους ιερείς και τους μάντεις ως προς την εξέλιξη της δράσης σε κάθε έργο. Ταυτόχρονα μελετάται η ευνοϊκή ή αρνητική εξέλιξη της δράσης σε κάθε έργο για κάθε δραματικό πρόσωπο το οποίο είτε χρησμοδοτούσε ή εκτελούσε κάποιες ιερατικές πράξεις, είτε τις επιζητούσε ή γινόταν αποδέκτης αυτών. Επιπλέον ανιχνεύεται ο τρόπος διαχείρισης της φυλετικής και εθνικής ταυτότητας των μάντεων και ιερέων στα έργα των τριών τραγικών. Εξετάζεται ακόμη ο αλάθητος ή μη χαρακτήρας του περιεχομένου των χρησμών στην εξέλιξη της πλοκής σε κάθε έργο, όπως και τα περιθώρια ελευθερίας δράσης των δραματικών ηρώων στους οποίους αναφέρεται.

Η διατριβή, επιχειρώντας μια εξειδικευμένη συνθετική και συνολική έρευνα στο χώρο του αρχαίου δράματος, φιλοδοξεί να αποτελέσει μια χρήσιμη συμβολή στην διεπιστημονική έρευνα σε αυτό τον χώρο, καθώς και να συνεισφέρει στην κατανόηση της ιστορικής ύπαρξης και του κοινωνικού ρόλου των ιερέων και των μάντεων κατά την εξεταζόμενη περίοδο μέσα από το σύνολο των σωζομένων έργων της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

ABSTRACT

The thesis is dealing in detail with the role and function of seers and priests in the extant dramatic corpus of Aeschylus, Sophocles and Euripides, while at the same time all the references to the representatives and to the action of divination and ritual practices in the works of the three tragedians are also being meticulously identified and collected. A detailed mapping of the dramatic field has been further developed through the specific lyrical references of the Chorus as they occur in each play per se, in order to facilitate the drawing of safe conclusions at the end of our research.

Along with the primary sources, the historical, spiritual and literary context of the classical writing era is examined and a comparative approach to the different ways of dramatic development and semantic investment of seers and priests by each tragic poet and in each dramatic work is attempted.

The thesis investigates the relationship of the divine factor with the priests and seers with respect to the evolution of their action in each work. At the same time, it studies the favorable or negative development of the action in each play for each dramatic person who either gave oracles or performed some priestly acts or looked for or accepted them. In addition, the thesis traces the way of dealing with the racial and national identity of the seers and priests in the works of the three tragedians. The infallible or non-infallible nature of the content of the oracles in the development of the plot in each play is also examined, as well as the margins of freedom of action of the dramatic heroes to whom it refers.

The thesis, attempting a specialized synthetic and comprehensive research in the field of ancient drama, aspires to be a helpful contribution to interdisciplinary research in this area as well as to help comprehend the historical existence and social role of priests and seers during the period under review through all the surviving works of ancient Greek tragedy.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΣΧΟΛΙΑΣΜΕΝΕΣ / ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ – ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Αισχύλος, *Προμηθεύς Δεσμώτης*, μτφ. Ι. Ν. Γρυπάρης, Κ.Ε.Γ., Θεσσαλονίκη 2015.

Allan W., *Euripides: Medea*, Duckworth, London 2002.

Allan W., *Euripides. The Children of Heracles,* (with an Introduction, Translation and Commentary), Liverpool University Press, Warminster 2001.

Αριστοτέλης, *Αθηναίων πολιτεία*, επιμ. Γ. Θ. Μαυρόπουλος, μτφ. Ι. Δ. Παπαδής, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2009.

Barlow S. A., *Euripides: Troades,* Aris & Phillips, Warminster 1986.

Barrett W. S., *Euripides Hippolytos*, Clarendon Press, Oxford 1964.

Burian P., *Euripides Helen* (with Introduction, Translation and Commentary), Aris & Phillips, Warminster 2007.

Burian P., *Euripides Trojan Women,* Aris & Phillips Warmister 2009.

Γεωργουσόπουλος Κ. – Αθ. Φραγκούλης Ευριπίδης, *Βάκχαι*, Κάκτος, Αθήνα 2008.

Γιάνναρης Γ., *Ευριπίδης, Βάκχαι*, Κάκτος, Αθήνα 1993.

Γιόση Ι.Μ., *Ευριπίδης Ήρακλῆς* (εισαγωγή μετάφραση, σχόλια), Σμίλη, Αθήνα 2009.

Craik E., *Euripides. Phoenician Women* (edited with an Introduction, Translation and Commentary), Liverpool University Press, Liverpool 1988.

Cropp M. J., *Euripides' Electra*, Aris & Phillips, Warminster 1988.

Cropp M. J., *Iphigenia in Tauris*, Aris & Phillips, Warminster 2002.

Dawe D. R., *Sophocles Oedipus Rex*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

Denniston J. D. *Ευριπίδου Ηλέκτρα*, μτφ. Φ. Αδαμίδη, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2010.

Dodds E. R., *Ευριπίδου Βάκχαι* (κριτική και ερμηνευτική έκδοση), μτφ. Γ. Υ. Πετρίδου – Δ. Γ. Σπαθάρας, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2004.

Ευριπίδης, *Ηρακλείδες*, μτφ. Κ. Βάρναλης, Κ.Ε.Γ., Θεσσαλονίκη 2015.

Ευριπίδης, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, μτφ. Θρ., Σταύρου, Ο.Ε.Δ.Β., Αθήνα 1979.

Franklin D., *Bacchae,* Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Garvie A. F., *Aeschylus Persae,* Oxford Univercity Press, Oxford 2009.

Garvie A. F., *Aeschylus Choephori*, Clarendon Press, Oxford 1986.

Gibbons R. – **Ch. Segal**, *Sophocles' Antigone*, (*Translated* by *Reginald Gibbons* and Introduction and Notes by *Charles Segal*), Oxford University Press, Oxford 2003.

Gibbons R. – **Ch. Segal**, *Bakkhai* (*Translated* by *Reginald Gibbons* and Introduction and Notes by *Charles Segal*), Oxford University Press, Oxford 2001.

Gregory J., *Euripides. Hecuba* (Introduction, Text and Commentary), Atlanta Scholars Press, Atlanta 1999.

Griffith M., *Prometheus Bound*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

Gunther M., *Euripides, Ion. Edition and Commentary*, Gruyter, Berlin & Boston 2018.

Hall E., *Aeschylus Persians*, Aris & Philips, Warminster 1996.

Headlam W. – **Pearson A. C.**, *Agamemnon of Aeschylus*, Cambridge University Press, New York 2009.

Hutchinson G. O., *Aeschylus Seven against Thebes*, (edited with Introduction and Commentary), Clarendon Press, Oxford 1985.

Jebb C. R., *Sophocles. The Plays and Fragments. The Antigone*, University Press, Cambridge 1888.

Jebb C. R., *Sophocles. The Plays and Fragments. The Electra*, Cambridge University Press, New York 1894.

Jebb C. R., *Sophocles. The Plays and Fragments. The Oedipus Coloneus*, Cambridge University Press, New York 1885.

Jebb C. R., *Sophocles. The Plays and Fragments. The Oedipus Tyrannus*, Cambridge University Press, Cambridge 1883.

Jebb C. R., *Sophocles. The Plays and Fragments. The Philoctetes*, Cambridge University Press, Cambridge 1890.

Jebb C. R., *Sophocles. The Plays and Fragments. The Trachiniae*, Cambridge University Press, New York 1892.

Kovacs D., *Euripides: Suppliant Women. Electra. Heracles*, Harvard University Press, Cambridge 1998.

Lee K. H., *Euripides Troades*, Macmillan Education St Martin's Press, London 1976.

Lee K. H., *Euripides Ion*, Aris & Philips, Warminster 1997.

Lloyd M., *Euripides Andromache*, Aris & Phillips, Warminster 2005.

Λουκιανός, *Άπαντα, Δις κατηγορούμενος – Φιλοψευδής ή απιστών – Περί ορχήσεως*. τ.10., Κάκτος, επιμ. Μανδηλαράς Γ.Β., μτφρ. Φιλολογική ομάδα Κάκτου, Αθήνα 1994.

Μαρκαντωνάτος Γ., *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* (κριτική και ερμηνευτική έκδοση), Gutenberg, Αθήνα 1996.

Mastronarde J. D., *Euripides' Phoinissae* (edited with Introduction and Commentary), Cambridge University Press, Cambridge 1994.

Mills S., *Euripides Hippolytus*, Duckworth, London 2002.

Murray G. G. A., *The Persians*, George Allen & Unwin, London 1939.

Νικολαΐδου-Αραμπατζή Σμ., *Ευριπίδης, Βάκχες*, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2006.

Owen A. S., *Euripides Ion* (edited with Introduction and Commentary), Clarendon Press, Oxford 1957.

Page D. L., *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.

Παπαθωμάς Α., *Ευριπίδου Βάκχαι. Εισαγωγή, μετάφραση και ερμηνευτικά σχόλια*, Transversa Charta & Αμφιλόχιος Παπαθωμάς, Αθήνα 2018.

Parker L. P. E., *Euripides. Iphigenia in Tauris* (edited with Introduction and Commentary), Oxford University Press, Oxford 2016.

Παττίχης Λ. Π., *Ευριπίδου Ελένη*, (Εισαγωγή – Κείμενον - Μετάφρασις, Κριτικόν Υπόμνημα - Σχόλια), Ακαδημία Αθηνών, Αθήναι 1978.

Pearson A. C., *The Fragments of Sophocles*, Cambridge University Press, Cambridge 1917.

Pearson A. C., *Euripides: The Phoenissae,* Cambridge University Press, Cambridge 1909.

Ρούσσος Τ., *Ευριπίδης: Ίων*, Κάκτος, Αθήνα 1992.

Ρούσσος Τ., *Ευριπίδης: Ικέτιδες*, Κάκτος, Αθήνα 2002.

Seaford R., *Eyripides Bacchae*, Clarendon Press, Oxford 2001.

Sommerstein H. Al., *Αισχύλου Ευμενίδες*, μτφ. Ν. Γεωργαντζόγλου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2013.

Storey C. I., *Euripides: Suppliant Women*, Bloomsbury Publishing, London 2013.

Swift L., *Euripides: Ion*, Duckworth, Liverpool 2008.

Συνοδινού Κ., *Ευριπίδης: Εκάβη*, τ. Α΄, Β΄, Δαίδαλος, Αθήνα 2005.

Warren R. – Scully St., *Euripides: Suppliant Women*, Oxford University Press, Oxford 1995.

Waterfield R. – Hall E. – Morwood J., *Euripides: Ion, Orestes, Phoenician Women, Suppliant Women*, Oxford University Press, Oxford 2001.

Wilkins J., *Euripides' Heraclidae,* Clarendon Press, Oxford 1993.

Χατζηανέστης Ε., *Αισχύλος: Χοηφόροι*, Δαίδαλος, Αθήνα 2008.

Χατζηανέστης Ε., *Ευριπίδης: Ελένη*, Δαίδαλος, Αθήνα 2003.

Χουρμουζιάδης Ν. Χ., *Ευριπίδου Ηλέκτρα*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1991.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Anderson G. M., «Ο μύθος», στο Gregory J. (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Μ. Καίσαρ, Γ. Φιλίππου, Όλ. Μπεζαντάκου, εκδόσεις Παπαδήμας, Αθήνα, 2010, σσ. 167-186.

Βαϊόπουλος Β., «Πτυχές της έννοιας του μιάσματος και της μετάδοσης στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 102 (Μάρτιος 2007), σσ. 22-31.

Βαλάκας Κ., «Όνειρα και τραγωδία. Το πρόβλημα των προρρήσεων στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη», *Αριάδνη*, *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής* 6 (1993), σσ. 109-139.

Baldry C. H., *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Γ. Χριστοδούλου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992.

Βερτουδάκης Π. Β. – **Παπαθωμάς Α.**, *Βασιλιάς και φαρμακός. Η τραγωδία* Οιδίπους Τύραννος *του Σοφοκλή*, Σίλλυβος, Αθήνα 2020.

Βιβιλάκης Ι., *Για το Ιερό και το Δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Αρμός, Αθήνα 2004.

Boardman J. – Kurtz D., *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο,* μτφ. Ουρ. Βιζυηνού – Θ. Ξένος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994.

Βοκοτοπούλου Ι., *Τα χρηστήρια ελάσματα της Δωδώνης των Ανασκαφών Δ. Ευαγγελίδη*, τ. Β, Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 2013.

Brunel P., *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, μτφ. Κλ. Μητσοτάκη, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1992.

Burian P., «Διασκευές της τραγωδίας για τη θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη: από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα», στο P. E. Easteling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 343-428.

Burian P., «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: Η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», στο Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 267-316.

Burkert W., *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή & κλασσική εποχή,* μτφ. Ν. Π. Μπεζαντάκος – Α. Αβαγιανού, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993.

Burkert W., *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία. Δομή και ιστορία*, μτφ. Ηλ. Ανδρεάδη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1997.

Burkert W., *Μυστηριακές λατρείες της αρχαιότητας* μτφ. Ε. Ματθαίου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997.

Γιόση Μ., *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996.

Γιόση Μ., «ὦ σῶμ' ἀτίμως κἀθέως ἐφθαρμένον. Ακραίες εκφορές σώματος στην αρχαία τραγωδία», *Σκηνή* 9 (2017), σσ. 1-17.

Γκάρτζιου – Τάττη Αρ., «Θυσία και μαντική στον οίκο των Λαβδακιδών. Η εκδοχή της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή», στο Σηφάκης Γ.Μ. (επιμ.), *Κτερίσματα. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Ιω. Σ. Καμπίτση (1938-1990*), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σσ. 41-59.

Γκάρτζιου – Τάττη Αρ., «Λατρευτικές πρακτικές» στο Παντερμαλής Δ. (επιμ). *Δωδώνη. Το μαντείο των ήχων,* Εκδόσεις Μουσείου Ακρόπολης, Αθήνα 2016, σ. 77.

Γκάρτζιου – Τάττη Αρ., «Προφητεία, γνώση και εξουσία του Τειρεσία», στο *Μορφές της αρχαίας ελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδόσεις Ιδρύματος Κωνσταντίνου Κατσάρη, Ιωάννινα 1995, σσ. 29-61.

Γκαστή Ελ., *Αισχύλου Αγαμέμνων. Ζητήματα εσωτερικής ποιητικής*, Gutenberg, Αθήνα 2009.

Γκαστή Ελ., «Ερμηνευτικά στερεότυπα στον Ευριπίδη: Τροπές και ανατροπές στις *Βάκχες*», *Λογείον* / *Logeion* 7 (2017) σσ. 216-245.

Γκαστή Ελ., *Η διαλεκτική του χρόνου στην Ηλέκτρα*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής. Δωδώνη: Παράρτημα 70, Ιωάννινα 2003.

Costanza S., «Οι Κύπριοι ως εφευρέτες της ιεροσκοπίας. Αρχαιολογικές, παπυρολογικές και λογοτεχνικές πηγές» στο Παπαθωμάς Α. – Κάρλα Γ. – Σταμάτης Δ. (επιμ.), *Ήματα πάντα*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2020, σσ. 233-252.

Derrida J., *Πλάτωνος Φαρμακεία*, μτφ. Χ. Δ. Λάζος, Άγρα, Αθήνα 1990.

Διαμαντάκου-Αγάθου Κ., «Αναπαραστάσεις της νόσου και της ίασης στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 102 (Μάρτιος 2007), σσ. 64-72.

Διαμαντάκου-Αγάθου Κ., *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007.

Διαμαντάκου-Αγάθου Κ., *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007.

Διαμαντάκου-Αγάθου Κ., «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία ελληνική δραματουργία: Η αυτονόμηση της μονολογικότητας», *Παράβασις / Parabasis* 10 (2010), σσ. 55-84.

Διαμαντάκου-Αγάθου Κ., «Η γυναικεία παρουσία στο μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας», στο Θ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σσ. 631-671.

Διαμαντάκου-Αγάθου Κ., «Ευριπίδης εναντίον Αριστοφάνη, «*Ίων*» εναντίον «*Ορνίθων*»; Μια πιθανότητα «παρακωμικής» παραπεμπτικότητας και οι προσληπτικές συνεπαγωγές της», στο Γ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής (Αθήνα, 26–30 Ιανουαρίου 2011),* Αθήνα, 2014.

Διαμαντάκου-Αγάθου Κ., «Προ-πλατωνικές και μετα-ευριπίδειες συνηχήσεις: το άντρο της *Ελένης* και το σπήλαιο της *Πολιτείας*», στο Γ. Π. Πεφάνης, *Η Φιλοσοφία επί σκηνής. Θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2019, σσ. 109-132.

Διαμαντάκου-Αγάθου Κ., «*Επτά επί Θήβας*: Ο νοερός «άλλος» και οι δυνατότητες της σκηνικής αναπαράστασής του», στο: *15ο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Οι εμφύλιες συγκρούσεις στο αρχαίο δράμα* (Πρακτικά Συνεδρίου, Λεβέντειος

Πινακοθήκη, Λεμεσός, 3-4 Νοεμβρίου 2018), Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Λευκωσία 2020, σσ. 51-70.

Dodds E. R., *Οι Έλληνες και το παράλογο*, μτφ. Γ. Γιατρωμανωλάκης, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996.

Easterling P.E, «Μορφολογία και παράσταση», στο P.E., Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 225-266.

Easterling P. E. (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012.

Easterling P. E. – Knox B. M. W. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας,* μτφ. Ν. Κονομής – Χρ. Γρίμπα – Μ. Κονομή, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2005.

Ελευθεράτου Σ., «Δωδώνη και Ακρόπολη», στο Παντερμαλής Δ., (επιμ). *Δωδώνη. Το μαντείο των ήχων,* Εκδόσεις Μουσείου Ακρόπολης, Αθήνα 2016, σσ. 190-192.

Fantham E. – Peet H. – Boymel N. – Pomeroy S. – Shapiro Al., *Οι γυναίκες στον αρχαίο κόσμο*, μτφ. Κ. Μπούρας, Πατάκης, Αθήνα 2004.

Flacelière R., *Μάντεις και μαντεία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Αικ. Δημητρίου, Ζαχαρόπουλος, Αθήναι 1964.

Flacelière R., *Ο δημόσιος βίος των αρχαίων Ελλήνων*, μτφ. Γ.Δ. Βανδώρου, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2014.

Gernet L., *Ανθρωπολογία της αρχαίας Ελλάδας*, μτφ. Α. Μεθενίτη, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2000.

Girard R., *Το εξιλαστήριο θύμα. Η βία και το ιερό*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1991.

Godwin J., *Μυστηριακές θρησκείες του αρχαίου κόσμου,* μτφρ. Π. Χιωτέλλης, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1984.

Goldhill S., *Αισχύλου Ορέστεια*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008.

Gregory J., «Οι λειτουργίες του μύθου στην τραγωδία», στο Gregory J. (ed.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Μ. Καίσαρ, Γ. Φιλίππου, Όλ. Μπεζαντάκου, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2010.

Grimal P., *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, μτφ. Β. Άτσαλος, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1991.

Guyomard P., *Η απόλαυση του τραγικού - Η Αντιγόνη, ο Lacan και η επιθυμία του αναλυτή*, μτφ. Β. Μαλισόβα-Χατζοπούλου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.

Ζωγράφου Α., «Η αιματηρή θυσία στην αρχαία Ελλάδα», *Καθημερινή*, 24 Απριλίου 2005, σσ. 15-17.

Hall E., «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», στο P. E. Easterling (επιμ.) *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 137-188.

Hardwick L., *Κοινωνική ιστορία της αρχαίας Ελλάδας*, μτφ, Ντ. Αλβανού, ΕΑΠ, Πάτρα 1985.

Harrison E. J., *Ιερές τελετές και αρχαία τέχνη*, μτφ. Σιαφαρίκας Θ., Ιάμβλιχος, Αθήνα 1995.

Harrison E. J., *Τελετουργικά δρώμενα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Θ. Σιαφαρίκας, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1999.

Herington C. J., *Αισχύλος*, μτφ. Μ. Γιουνή, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1988.

Hose M., *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, μτφ. Μ. Ταραντίλη, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011.

Jeanmaire H.*, Διόνυσος: Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, μτφ. Ά.-Λ. Μερτάνη, Πάτρα 1985.

Ιακώβ Ι. Δ., *Η ενότητα του χρόνου στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Συμβολή στη διερεύνηση της δραματικής τεχνικής,* Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1982.

Κακριδής Ι., *Ελληνική μυθολογία, Τρωικός πόλεμος,* Τόμος 5ος**,** Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1986.

Κατσούρης Α., «Αισχύλος, *Επτά επί Θήβας*», *Dodone* 25 (1996), σσ. 27-61.

Kitto H. D. F., *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Λ. Ζενάκος, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1968.

Κλουβάτου Ν. Δ. *Συμβολισμοί αριθμών*, Γνώση και Βιβλίο, Αθήνα 2009.

Kott J., *Θεοφαγία. Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, μτφρ. Αγγ. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Εξάντας, Αθήνα 1976.

Κράιας Γ., «Ἡ ταυτότητα τῆς Ἀθηνᾶς στὸν πρόλογο τοῦ *Αἴαντα*», *Σκηνή* 10 (2018), σσ. 99-115.

Κρασανάκης Γ. Α, *Αστρονομία και Αστρολογία. Μαντεία και Μαγεία*, Η Αθηνά, Αθήνα 2016.

Λεκατσάς Π., *Διόνυσος. Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1971.

Lesky A., *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμος Α΄: *Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1987.

Lesky A., *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμος Β΄: *Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους,* μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2003.

Lesky A., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφ. Αγ. Τσοπανάκης, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1990.

Λιαπής Β., *Άγνωστος θεός. Όρια της ανθρώπινης γνώσης στους Προσωκρατικούς και στον Οιδίποδα Τύραννο*, Στιγμή, Αθήνα 2003.

Liddell H., – R. Scott, *Επιτομή του μεγάλου λεξικού της ελληνικής γλώσσης*, Πελεκάνος, Αθήνα 2007.

Loraux N., *Οι εμπειρίες του Τειρεσία*, μτφ. Δ. Βαλάκα, Πατάκης, Αθήνα 2008.

Luck G., *Η τέχνη της Μαντείας*, μτφ. Δ. Ρήσος, Εξάντας, Αθήνα 1998.

Μαρκαντωνάτος Α., «Το ειδολογικό πρόβλημα της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* του Ευριπίδη. Μια διακειμενική συμβολή στον τραγικό χαρακτήρα του έργου» *Ελληνικά* 53 (2003), σσ. 283–298.

Mastronarde J. D., *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφ. Δ. Γιωτοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2006.

Mc Donald M., *Οι όροι της ευτυχίας στον Ευριπίδη*, μτφ. Ε. Μπελιές, Οδυσσέας, Αθήνα 1991.

Μιρώ Αιμ., *Η καθημερινή ζωή στην εποχή του Ομήρου*, μτφ. Κ. Παναγιώτου, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1988.

Moretti J.-Ch., *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Ελ. Δημητρακοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2004.

Μπακονικόλα Χ., «Το δίκαιο του ικέτη και το πολιτικό άσυλο στην ελληνική τραγωδία» *Παράβασις* / *Parabasis* 5 (2004), σσ. 103-111.

Μπολέτης Κ. –Πιτένης Μ., «Όψις και σκεύη», ένθετο «Επτά Ημέρες», *Καθημερινή*, 25 Ιουλίου 1999, σσ. 22-25.

Nilsson M. P., *Ελληνική λαϊκή θρησκεία*, μτφ. Ι. Θ. Κακριδής, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1966.

Nilsson M. P., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας* μτφ. Αικ. Παπαθωμοπούλου, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1993.

Πανούσης Α. Γ., «Οι παιδικοί ρόλοι στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή» *Λογείον / Logeion* 1 (2011), σσ. 48-71.

Παπαγιώργης Κ., *Περί μέθης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1990.

Παπαναγιώτου Κ., «Μαντείο Τροφωνίου» στο Αλ. Χριστοπούλου (επιμ), *Επετηρίς της Εταιρείας Βοιωτικών Μελετών*, τόμος Γ΄, τεύχος Β΄, Αθήνα 2000, σσ. 295-304.

Παπαχατζής Ν. Δ., *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τ. Β, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1947.

Παπαχατζής Ν., *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις*, τ. Β, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979.

Parker R., *Η θρησκεία στην αρχαία Αθήνα* μτφ. Γ. Τριανταφυλλίδου, Πατάκης, Αθήνα 2005.

Πατρικίου Έλ., «Η τραγική χρήση του μύθου: Το παράδειγμα του Θησέα στις *Ικέτιδες* και τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη», *Δωδώνη* 28 (1999), σσ. 89-113.

Pavis P., *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφ. Α. Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006.

Πετράκος Β. Χ., *Ο Ωρωπός και το ιερόν του Αμφιάραου,* Η Εν Αθήναις Αρχαιολογική εταιρεία, Αθήνα 1986.

Pomeroy B.S., *Θεές, πόρνες, σύζυγοι και δούλες. Οι γυναίκες στην κλασική αρχαιότητα*, μτφ. Μ. Μπλέτσας, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008.

Ρεντίφης Ηλ. Δ., *Η οργή στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1978.

de Romilly J., *Αρχαία ελληνική τραγωδία,* μτφ. Μ. Α. Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997.

de Romilly J., *Η αφήγηση της Ορέστειας του Αισχύλου*, μτφ. Α. Ξενάκη, Ωκεανίδα, Αθήνα 2008.

de Romilly J., *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μτφ. Α. Μ. Αθανασίου – Κ. Μηλιαρέση, Το Άστυ, Αθήνα 1996.

de Romilly J., *Η εξέλιξη του πάθους: Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*, μτφ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Άστυ, Αθήνα 2000.

de Romilly J., *Οι μεγάλοι σοφιστές στην Αθήνα του Περικλή*, μτφ. Φ. Ι. Κακριδής, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994.

Said S. –Trédé M. – Le Boulluec A., *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας,* τόμ. 1, μτφ. Γ. Ξανθάκη – Καραμάνου, Δ. Τσιλιβερδής, Β. Πόθου, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2001.

Σακελλαρίου Μ. Β., *Η αθηναϊκή Δημοκρατία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999.

Seaford R., *Ανταπόδοση και τελετουργία. Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη κράτος*, μτφ. Β. Λιάπης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2003.

Segal P. Ch., *Οιδίπους Τύραννος. Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, μτφ. Δ. Ε. Μακρυγιάννη, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα 2001.

Snell B., *Οι αρχαίοι Έλληνες και εμείς*, μτφ. Α. Μελίστα, Ίνδικτος, Αθήναι 1997.

Σολομός Α. , *Ευριπίδης, ευφυής και μανικός*, Κέδρος, Αθήνα 1995.

Sommerstein H. Al., *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, μτφ. Π. Πολυκάρπου, Gutenberg, Αθήνα 2016.

Taplin Ol., *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, μτφ. Β. Ασημομύτης, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2003.

Τζουβάρα Σούλη Χρ., *Η λατρεία των γυναικείων θεοτήτων εις την αρχαίαν Ήπειρον*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1979.

Τσατσούλης Δ., *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

Vernant J.-P., *Ανάμεσα στο μύθο και την πολιτική*, μτφ. Μ. Ι. Γιόση, Σμίλη, Αθήνα 2003.

Vernant J.-P. –Vidal-Naquet P., *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τομ. Β΄, μτφ. Αρ. Τάττη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1991.

Χατζημαυρουδή Χ. Ελένη, «Φίλη τοῖς φίλοις, ἔχθρα τοῖς ἐχθροῖς: Η περίπτωση της Μήδειας στο ομώνυμο δράμα του Ευριπίδη», *Ελληνικά* 56/2 (2006), σσ. 261-278.

Χουρμουζιάδης Ν. «Μορφές σιωπής και προβλήματα λόγου» *Ελληνικά* 21/2 (1968), σσ. 273-279.

Walter F.O., *Διόνυσος: μύθος και λατρεία,* μτφ. Θ. Λουπασάκης, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1991.

Webster T.B.L., *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, μτφ. Ι. Μπάρμπας, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1994.

Webster T.B.L., Σοφοκλέους *Φιλοκτήτης*, μτφ. Ν. Π. Μπεζαντάκος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992.

Whitman H. C., *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, μτφ. Ε. Θωμαδάκη, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1996.

Winnington-Ingram R.P. *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφ. Ν. Κ. Πετρόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999.

Zaidman L. B. – Schmitt Pantel P., *Η θρησκεία στις ελληνικές πόλεις της κλασικής εποχής*, μτφ. Κ. Μπούρας, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2010.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adrados F. R., *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los Origines del Theatro*, Planeta, Barcelona 1972, (αγγλική μετάφραση: Holme C., *Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theatre*, Brill, Leiden 1975).

Ahl F., *Sophocles Oedipus: Evidence and Self - Conviction*, Cornell University Press, Ithaca, NY and London 1991.

Allan W., *Euripides' Helen*, Cambridge University Press, Cambridge / New York 2008.

Allan W., *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Clarendon Press, Oxford 2000.

Aleshire S. B., «The Demos and the Priests: The Selection of Sacred Officials at Athens from Cleisthenes to Augustus», στο R. Osborne – S. Hornblower (ed.), *Ritual Finance Politics*, Oxford University Press, Oxford 1994, σσ. 325-337.

Amandry P., «L'Antre Corycien dans les Textes Antiques et Modernes», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 7 (1981), σσ. 20-54.

Arthur M. B., «The Curse of Civilization: The Choral Odes of the *Phoenissae*», *Harvard Studies in Classical Philology* 81 (1977), σσ. 163-185.

Auer J., «The Aescylean *Electra*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 46 (2006), σσ. 249-273.

Augier M., «Giving a Name to Priestesses in Ancient Greece (Fifth to First Century BCE)» (trans. Anne Stevens), *Clio. Women, Gender, History* 45/1 (2017), σσ. 33-59.

Bardel R., «Eidola in Epic, Tragedy and Vase Paintings», στο *N.* Keith Rutter – Brian *A.* Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece,* Edinburgh University Press, Edinburgh 2000, σσ. 140-160.

Bardel R., «Spectral Traces: Ghosts in Tragic Fragments», στο F. McHardy – J. Robson – D. Harvey (eds.), *Lost Dramas of Classical Athens: Greek Tragic Fragments*, Liverpool University Press, Exeter 2005, σσ. 94-118.

Barrenechea F., «Sanctuary Influence in Classical Representations of Incubation: The Motif of the Witness Awake», *Phoenix* 70 (2016), σσ. 255-273.

Beer J., «*Oedipus Tyrannus*», στο A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion in Sophocles*, Brill, Leiden 2012, σσ. 93-110.

Bennett S., *Mind and Madness in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca, NY and London 1978.

Bielawski K., «Mantic Perspectives in Greek Tragedy. Words, Persons and Performances» στο K. Bielawski (ed.), *Mantic Perspectives: Oracles, Prophecy and Performance*, Ośrodek Praktyk Teatralnych 'Gardzienice, Warszawa 2015, σσ. 69-84.

Bierl A., «The Mise en Scène of Kingship and Power in Aeschylus' *Seven against Thebes*: Ritual Performativity or Goos, Cledonomancy, and Catharsis», *Scenè. Journal of Theatre and Drama Studies* 4 (2018), σσ. 19-54.

Blaiklock E.M., *The Male Characters of Euripides*, New Zealand University Press, Wellington 1952.

Blundell S., *Women in Ancient Greece*, Harvard University Press, Cambridge 1995.

Boedeker D., «Becoming Medea: Assimilation in Euripides», στο J. J. Clauss – S. I. Johnston, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton University Press, New Jersey 1997, σσ. 127-148.

Boedeker D., «Significant Inconsistencies in Euripides' *Helen*», στο Laure K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Wiley, New York 2017, σσ. 243-257.

Bonnechere P., «Divination», στο D. Ogden (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Blackwell, Oxford 2007, σσ. 145-160.

Borimir J., *Servants of the Gods, A Study in the Religion, History and Literature of fifth-century Athens*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1979.

Bowie A. M., «Tragic Filters for History: Euripides' *Supplices* and Sophocles' *Philoctetes*», στο Chr. Pelling (ed.), στο *Greek Tragedy and the Historian*, *Oxford University* Press, Oxford 1997, σσ. 39-62.

Bowra C. M., *Sophoclean Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1944.

Bremmer N. J., «Human Sacrifice in Euripides' *Iphigenia in Tauris*: Greek and Barbarian», στο P. Bonnechere – R. Gagné (éd.), *Sacrifices Humains, Perspectives Croisées et Représentations / Human Sacrifice, Cross - Cultural Perspectives and Representations*, Presses universitaires de Liège, Liège 2013, σσ. 87-100.

Bremmer N. J., *The Early Greek Concept of Soul*, Princeton University Press, Princeton 1983.

Bremmer N. J., *The Rise and Fall Of The Afterlife: The 1995 Read-Tuckwell Lectures at the University of Bristol*, Routledge, London 2002.

Burian P., «Euripides' *Heracleidae*: An Interpretation», *Classical Philology* 72 (1977), σσ. 1-21.

Burkert W., «Signs, Commands, and Knowledge: Ancient Divination between Enigma and Epiphany», στο S. I. Johnston – P. T. Struck (eds.), *Mantike Studies in Ancient Divination*, Brill, Leiden 2005, σσ. 29-50.

Burnett P. A., *Catastrophe Survived, Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford University Press, Oxford 1971.

Burnett A., «Tribe and City, Custom and Decree in *Children of Heracles*», *Classical Philology* 71 (1976), σσ. 4-26.

Cameron H.D., «The Power of Words in the *Seven against Thebes*», *Transactions of the American Philological Association* 101 (1970), σσ. 95-118.

Cederstrom E. S., *Σμικροί Λόγοι: A Study of the Nature and Function of Dreams in Greek Tragedy*, Bryn Mawr College, Michigan 1972.

Chong- Gossard J. H. K. O., *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence, Mnemosyne* 296, Brill, Leiden 2008, σσ. 190-191.

Clark C., «Minos Touch and Theseus' Glare: Gestures in Bacchylides 17», *Harvard Studies in Classical Philology* 101 (2003), σσ. 129-153.

Cohen D., «The Theodicy of Aeschylus: Justice and Tyranny in the *Oresteia*», *Greece & Rome* 33/2 (1986), σσ. 129-141.

Coldstream J. N., *Geometric Greece,* Routledge, London 2003.

Cole S., «Annotated Innovation in Euripides' *Ion*», *The Classical Quarterly* 58/1 (2008), σσ. 313-315.

Collard C., «The Funeral Oration in Euripides: *Supplices*», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 19 (1972), σσ. 39-53.

Conacher J. D., *Aeschylus Oresteia*: *A Literary Commentary*, University of Toronto Press, Toronto 1987.

Conacher J. D., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, University of Toronto Press, Toronto 1967.

Conacher J. D., *Euripides and the Sophists*, Bristol Classical Press, London 1998.

Conacher J. D.,«Religious and Ethical Attitudes in Euripides' *Suppliants*», *Transactions of the American Philological Association* 87 (1956), σσ. 8-26.

Connelly B. J., *Portrait of a Priestess*, Princeton University Press, Princeton 2007.

Cook B. A., *Zeus. A Study in Ancient Religion*, Cambridge University Press, Cambridge 1914.

Coolidge A.C.Jr., *Beyond the Fatal Flaw: A Study of the Neglected Forms of Greek Drama*, The Maecenas Press, University of Iowa 1980.

Croally T. N., *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

Danes J., «The Political Thought of the *Suppliant Women*», *Graeco-Latina Brunensia* 16 (2011), σσ. 17-30.

Davreux J., *La Legende de la Prophetesse Cassandra* d'après les Texts et les Monuments, l'Université de Liége, Liège 1942.

Devereux G., *Dreams in Greek Tragedy*, Basil Blackwell, Oxford 1976.

Diamantakou K., «Euripides versus Aristophanes, *Ion* versus *Birds*: A Possibility of "Paracomic" Referentiality», *Mediterranean Chronicle* 2 (2012), σσ. 15-29.

Diggle J., «Notes on the Fragments of Euripides», *Classical Quarterly* 47 (1997), σσ. 98-108.

Diller H., «Euripides' Final Phase: *The Bacchae*», στο E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, *Oxford* University Press, Oxford 1983, σσ. 357-369.

Dillery J., «Chresmologues and Manteis: Independed Diviners and the Problem of Authority», στο S. Il. Johnston – P.T. Struck (eds.), *Mantike Studies in Ancient Divination*, Brill, Boston 2005, σσ. 167-232.

Dillon M., *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Routledge, London 2002.

Dodds E. R., «On Misunderstanding the *Oedipus Rex*», *Greece & Rome* 13/1 (1966), σσ. 37-49 [αναδημ. στο Harold Bloom, (ed.), *Sophocles' Oedipus Rex*, Chelsea House Publishers, New York 2007, σσ. 17-30].

Doyle R.E., *Ate: It's Use and Meaning*, Fordham University Press, New York 1984.

Dunn F., «Beginning at the End in Euripides' *Trojan Women*», *Rheinisches Museum* 136 (1993), σσ. 22-35.

Dunn F. M., *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford University Press, New York, Oxford 1966.

Dyson M., –Lee K. H., «The Funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*», *Journal of Hellenic Studies* 120 (2000), σσ. 17-33.

Easterling P., «*Philoctetes* and Modern Criticism», *Illinois Classical Studies* 3 (1978), σσ. 27-39.

Edelstein J. E. –*Edelstein* L., *Asclepius*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1945.

Erbse H., *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, De Gruyter, Berlin 1988.

Erskine A., *The Hellenistic Stoa*, Bristol Classical Press, London 1990.

Halliday R. W., *Greek Divination. A Study of its Methods and Principles*, Macmillan & Co., London 1915.

Halliwell S., «Where Three Roads Meet: A Neglected Detail in the *Oedipus Tyrannus*», *The Journal of Hellenic Studies* 106 (1986), σσ. 187-190.

Hamilton R., «Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides», *American Journal of Philology* 99 (1978), σσ. 277-302.

Hammond G. L N., *Epirus. The Geography, the Ancient Remains, the History and the Topography of Epirus and Adjacent Areas*, Clarendon Press, Oxford 1967.

Harrison E. J., *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Princeton University Press, Princeton 1955.

Henrichs A., «What is a Greek Priest?», στο B. Dignas – K. Trampedach (eds.), *Practitioners of the Divine: Greek Priests and Religious Officials from Homer to Heliodorus,* Hellenic Studies Series 30, Washington 2008, σσ. 1-14.

Henrichs A., «Why Should I Dance?», *Arion* 3 (1995), σσ. 56-111.

Henrichs A., «Writing Religion: Inscribed Texts, Ritual Authority, and the Religious Discourse of the Polis», στο H. Yunis (ed.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece,* Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Hill K. N, «The Four Kings in *Oedipus at Colonus», Res Publica Litterarum* 13 (1990), σσ. 95-142.

Hinds A. E., «The Prophecy of Helenus in Sophocles' *Philoctetes*», *Classical Quarterly* 17 (1967), σσ. 169-180.

Holderman S. El., *A Study of the Greek Priestess. A Thesis,* Kessinger Publishing, Whitefish, Montana 1913.

Jacoby F., *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Brill, Leiden 1958.

Jacoby F., «Patrios Nomos. State Burial in Athens and the Public Cemetery in the Kerameikos», *Journal of Hellenic Studies* 64 (1944), σσ. 37-66.

Jenmaire H., *Couroi et Courètes*, Bibliothèque Universitaire, Lille 1939.

Johnston I. S., *Ancient Greek Divination*, Blacwell Publishing, Oxford 2008.

Johnston I. S., *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece,* University of California Press, Berkeley 1999.

Johnston I.S. – Struck P.T., *Mantike: Studies in Ancient Divination*, Brill, Leiden 2005.

Just R., *Women in Athenian Law and Life*, Routledge, London & New York 1989.

Farnell R.L., *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, The Clarendon Press, Oxford 1921.

Felton D., *Haunted Greece and Rome: Ghost Stories from Classical Antiquity*, University of Texas Press, Austin 1998.

Ferguson W. S., *The Priests* of *Asklepios***:** *A New Method of Dating Athenian Archons*, University of California, Berkeley 1906.

Festugiere A.J., *Personal Religion among the Greeks*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1960.

Fletcher J., «Euripides and Religion», στο L. K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Wiley Blackwell, New York 2017, σσ. 483-499.

Fitton B. A. D. «Aeschylus, *Persae* 611 ff» *Classical Review* 12/3 (1962), σ. 200.

Fitton W. J., «*Suppliant Women* and the *Herkleidai* of Euripides» *Hermes* 89 (1961), σσ. 430-461.

Flower A. M., *The Seer in Ancient Greece*, University of California Press, Berkeley 2008.

Foley H. P., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 2001.

Foley H. P., *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell University Press, Ithaca and London 1985.

Foster M., *The Seer and the City: Religion, Politics, and Colonial Ideology in Ancient Greece*, University of California Press, Oakland California 2017.

Foucart P., *Des Associations Religieuses chez les Grecs. Thiases, Eranes, Orgeons*, Arno Press, New York 1975.

Fraenkel E., *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford University Press, Oxford 1950.

Gagarin M., *Aeschylean Drama*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1976.

Gamble R. B., «Euripides' *Suppliant Women:* Decision and Ambivalence», *Hermes* 98 (1970), σσ. 385-405.

Gantz T., *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1993.

Garland R., *Introducing New Gods. The Politics of Athenian Religion*, Cornell University Press, Ithaca, New York and London 1992.

Garland R., «Priests and Power in Classical Athens», στο M. Beard – J. North (eds.), *Pagan Priests: Religion and Power in the Ancient World*, Cornell University Press, Ithaca, New York and London 1990.

Garland R., *The Greek Way of Death*, Cornell University Press, Ithaca, New York and London 1985.

Garvie A. F., *The Plays of Aescylus*, Bloomsbury Academic, Oxford 2013.

George L.R., «The Conjecture of a Sleeping Mind: Dreams and the Power of Clytemnestra in the *Oresteia*», *Eranos* 99 (2001), σσ. 75-86.

Goff B., *Citizen Bacchae. Women's Ritual Practice in Ancient Greece,* University of California Press, London 2004.

Goff B., *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, University of Texas Press, Austin 1995.

Goff B., «The Shields of *Phoenissae*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 29 (1988), σσ. 135-152.

Goldhill S., «Rhetoric and Relevance: Interpolation at Euripides' *Electra*», *Greek Roman and Byzantine Studies* 27 (1986), σσ. 157-171.

Goosens R., *Euripide et Athènes*, Palais des Acadèmies, Bruxelles 1962.

Gould Th., «The Innocence of Oedipus: The Philosophers on *Oedipus the King*», *Arion* 4 (1965), σσ. 582-611.

Gow A. S. F., «Notes on the *Persae* of Aeschylus», *Journal of Hellenic Studies* 48 (1928), σσ. 133-158.

Graf F., *Apollo, Gods and Heroes of the Ancient World*, Routledge, New York 2009.

Greene C. W., *Moira: Fate, Good and Evil in Greek Thought*, Harvard University Press, Cambridge 1944.

Gregory J., «The Power of Language in Euripides' *Troades*», *Eranos* 84 (1991), σσ. 165-184.

Griffith M., «Apollo, Teiresias, and the Politics of Tragic Prophecy», στο L. Athanassaki – R. P. Martin – J. F. Miller (eds.), *Apolline Politics and Poetics*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Αθήνα 2009, σσ. 471-484.

Grube G. M. A., *The Drama of Euripides*, Barnes & Noble, London 1973.

Halleran M., *Stagecraft in Euripides,* Croom Helm, London and Sydney 1985.

Hamilton R., «Euripidean Priests», *Harvard Studies in Classical Philology* 89 (1985), σσ. 53-73.

Hamilton R., «Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides», *American Journal of Philology* 99 (1978), σσ. 277-302.

Hilton I., *A Literary Study of Euripides' Phoinissai,* University College London, London 2011.

Holzhausen J., «Poetry and Mysteries: Euripides' *Bacchae* and the Dionysiac Rites», *Electronic Antiquity* 12/1 (2008), σσ. 41-70.

Kamerbeek J. C., «Prophecy in Tragedy», *Mnemosyne* 18 (1965), σσ. 29-40.

Kaimio M., *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki 1970.

Kane R. L., «Prophecy and Perception in the *Oedipus Rex*», *Transactions of the American Philological Association* 105 (1975), σσ. 189-208.

Karamanou I., «Euripides' Family Reunion Plays and their Socio-political Resonances» στο A. Markantonatos – B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late fifth-century Athens*, De Gruyter, Berlin/New York 2012, σσ. 239-250.

Kearns E., «The Heroes of Attica», *Bulletin Supplement (University of London. Institute of Classical Studies)* 57, London 1989, σσ. iii-212.

Kells J. H., *Sophocles Electra*, Cambridge University Press, Cambridge 1973.

Kerenyi C., *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, Routledge, London 1977.

Kirkwood G. M., «Persuasion and Allusion in Sophocles*' Philoctetes*», *Hermes* 122 (1994), σσ. 425-436.

Kitto H. D. F., *Greek Tragedy: A Literary Study*, Routledge, London 1939.

Knapp Ch., «A Point in the Interpretation of the *Antigone* of Sophocles», *American Journal of Philology* 37 (1916), σσ. 300-316.

Knox M. W. B., *The Heroic Temper*: *Studies in Sophocles Tragedy*, University of California Press, Berkeley- Los Angeles 1964.

Knox M. W. B., «The *Hippolytus* of Euripides», στο E. Segal, *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, New York 1983, σσ. 311-331.

Knox M. W. B., *Sophocles. The Three Theban Plays*, Penguin Books, New York 1984.

Kornarou E., «The Display of the Dead on the Greek Tragic Stage: The Case of Euripides' *Supplices*», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 51 (2008), σσ. 29-38.

Kosak J. K., «*Iphigenia in Tauris*», στο L. K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Wiley-Blackwell, New York 2017, σσ. 214-227.

Kovacs D., *Euripides. Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*. Harvard University Press, Cambridge 1995.

Kovacs D., *The Andromache of Euripides: An Interpretation*, Scholars Press, Michigan 1980.

Kovacs D., «Zeus in Euripides' *Medea*», *The American Journal of Philology* 114/1 (1993), σσ. 45-70.

Kron U., «Priesthoods, Dedications and Euergetism: What Part did Religion Play in the Political and Social Status of Greek Women?», στο P. Hellstrom – B. Alroth (eds.), *Religion and Power in the Ancient Greek World*, Proceedings of the Uppsala Symposium, Uppsala 1996, σσ. 139-182.

Krummen E., «Athens and Attica: Polis and Countryside in Greek Tragedy», στο A. Sommerstein – St. Halliwell – J. Henderson – B. Zimmerman (eds.), *Tragedy, Comedy, and the Polis,* Levante editori, Bari 1993, σσ. 191-217.

Kyriakou P., «All in the Family: Present and Past in Euripides *Andromache*», *Mnemosyne* 50 (1997), σσ. 7-26.

Kyriakou P., *The Past in Aeschylus and Sophocles*, De Gruyter, Berlin 2011.

Lacey W. K. *The Family in Classical Greece*, Thames and Hudson, London 1968.

Lada-Richards I., «Neoptolemus and the Bow: Ritual and the Theatrical Vision in Sophocles' *Philoctetes*», *The Journal of Hellenic Studies* 117 (1997), σσ. 144-197.

Lamari A. A., *Narrative, Intertext and Space in Euripides' Phoenissae,* De Gruyter, Berlin 2010.

Lambert D. S. *The Phratries of Attica*, University of Michigan Press, Michigan 1998.

Lambert D. S., «A Polis and its Priests: Athenian Priesthoods Before and After Pericles' Citizenship Law», *Historia* 59 (2010), σσ. 143-175.

Lane N., «Staying Polydorus. Ghost in the Prologue of Euripides' *Hecuba*», *Classical Quarterly* 57 (2007), σσ. 290-294.

Lawler B. L., «The Maenads: A Contribution to the Study of Dance in Ancient Greece», *Memories of the American Academy in Rome* VI (1927), σσ. 69-112.

Leahy M. D., *The Role of Cassandra in the* Oresteia *of Aeschylus*, The John Rylands Library, Manchester 1969.

Leinieks V., *The City of Dionysos: A Study in Euripides Bakchai,* Teubner, Stuttgard 1996.

Linforth I. M., *Religion and Drama in Oedipus at Colonus*, University of California Press, Berkeley 1951.

Linforth, I. M. «*Philoctetes*, The Play and the Man», *CPCP – University of California Publications in Classical Philology* 15 (1956), σσ. 95-156.

Lloyd-Jones H., *Sophocles Fragments*, Harvard University Press, Cambridge 1996.

Lloyd-Jones H. *The Justice of Zeus*, University of California Press, Berkley 1983.

Lloyd M., «Realism and Character in Euripides' *Electra*», *Phoenix* 40 (1986), σσ. 1-19.

Lloyd M., «The Helen Scene in Euripides' *Troades*», *Classical Quarterly* 34 (1984) σσ. 303-313.

Lowe N. J., *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Lupas L. – Petre Z., *Commentaire aux Sept contre Thèbes d' Eschyle*, Les Belles Lettres, Bucuresti / Paris 1981.

Luschnig C. A. E*., Time Holds the Mirror. A Study of Knowledge in Euripides' Hippolytus*, Brill, Leiden – New York 1988.

Luschnig C. E., *Three Other Theban Plays: Aeschylus' Seven against Thebes, Euripides' Suppliants, Euripides' Phoenician Women,* Hackett Publishing Company, Indianapolis / Cambridge 2016.

Mac Dowell M. D., *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*, Manchester University Press, Manchester 1963.

Manas H. J., *Divination Ancient and Modern*, Pythagorean Society, New York 1947.

March R. J., «Euripides' *Bakchai*: A Reconsideration in the Light of Vase-Paintings», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 36 (1989), σσ. 33-65.

March J., «Euripides the Misogynist?», στο A. Powell (ed), *Euripides, Women, and Sexuality*, Routledge, New York and London 1990, σσ. 32-75.

Marinis A., «Book Review: Stuart Lawrence», *Moral Awareness in Greek Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 2013, *Λογείον / Logeion* 3 (2013), σσ. 233-247.

Marinis A., «Realism and Reflections of Art in Aeschylean Stage Settings (*Persae, Supplices, Theoroi*)», *Λογείον* / *Logeion* 9 (2019) σσ. 45-79.

Marinis A., «Seeing Sounds: Synaesthesia in the Parodos of *Seven against Thebes*», *Λογείον / Logeion* 2 (2012), σσ. 26-59.

Markantonatos A., *Oedipus at Colonus. Sophocles, Athens and the World*, Walter de Gruyter, Berlin and New York 2007.

Markantonatos A., *Tragic Narrative. A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Walter de Gruyter, New York / Berlin 2002.

Matthew D., *Kassandra: Mantic, Maenadic or Manic? Gender and the Nature of Prophetic Experience in Ancient Greece, Essays from the AASR Conference,* University of New England. Auckland 2008, σσ. 3-4.

Mason P. G., «Kassandra», *Journal of Hellenic Studies* 79 (1959), σσ. 80-93.

Mastronarde J. D., «Iconography and Imagery in Euripides' *Ion*», *California Studies in Classical Antiquity* 8 (1975), σσ. 163-176.

Mastronarde J. D., *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge University Press, New York 2010.

Mazzoldi S., «Cassandra's Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation», *Kernos* 15 (2002), σσ. 145-154.

Mazzoldi S., *Cassandra, la Vergine e l'Indovina. Identità di un Personaggio da Omero all' Ellenismo*, Istituti Editoriali *e* Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2001.

Mc Clees H., *Women in Attic Inscriptions,* University of Columbia Press, New York 1920.

McClure L., (ed.), *A Companion to Euripides*, Wiley - Blackwell, New York 2017.

McClure L., *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton University Press, New Jersey 1999.

McClure L., «Priestess and Polis in Euripides' *Iphigeneia in Tauris*», στο M. Dillon – E. Eidinow – L. Maurizio (eds.), *Women's Ritual Competence in the Greco-Roman Mediterranean*, Routledge, London 2016, σσ. 97-130.

Meiggs R., *Athenian Empire*, Clarendon Press, Oxford 1972.

Mendelshon D., *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford University Press, Oxford 2002.

Meridor R., «Hecuba's Revenge. Some Observations on Euripides' *Hecuba», American Journal of Philology* 99 (1978), σσ. 28-35.

Messer S. W., *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, Columbia University Press, New York 1918.

Michelini A.N., *Euripides and the Tragic Tradition*, University of Wisconsin Press, Madison 1987.

Michelini N. A., *Tradition and Dramatic Form in the* Persians *of Aeschylus*, Brill, Leiden 1982.

Mikalson D. J., *Athenian Popular Religion*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1983.

Mikalson D. J., *Honor Thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*, University of California Press, Oxford 1991.

Minadeo R., «The Thematic Design of the *Oedipus at Colonus*», *Studi Italiani di Filologia Classica* 8 (1990), σσ. 60-85.

Mills S., *Theseus. Tragedy and the Athenian Empire,* Oxford University Press, Oxford 1997.

Minns H. E., *Scythians and Greeks: A Survey of Ancient History and Archaeology on the North Coast of the Euxine from the Danube to the Caucasus*, Cambridge University Press, Cambridge 1913.

Mitchell-Boyask M., «Euripides: *Hippolytus* and the Trials of Manhood», στο P. W. Mark., (ed), *Rites of Passage in Ancient Greece*, Bucknell University Press, Lewisburg 1999, σσ. 42-66.

Montiglio S., *Silence in the Land of Logos*, Princeton University Press, Princeton 2000.

Moritz H. E., «Refrain in Aeschylus: Literary Adaption of Traditional Form», *Classical Philology* 74 (1979), σσ. 187-203.

Morwood J., (ed.), *Euripides: Iphigeneia among the Taurians, Bacchae, Iphigeneia at Aylis, Rhesus*, Oxford University Press, Oxford 1998.

Morwood J., *Euripides*: *Suppliant Women* (with Introduction, Translation and Commentary), Aris & Phillips, London 2007.

Mossman J., *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, Clarendon Press, Oxford 1995.

Mossman J., «Women's voices in Sophocles», στο A. Markantonatos (ed.), *Brill's companion to Sofhocles*, Brill, Leiden 2012.

Mueller M., «Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides' *Ion*», *Arethusa* 43/ 3 (September 2, 2010), σσ. 365-402.

Murnaghan S., «The Daughters of Cadmus: Chorus and Characters in Euripides' *Bacchai* and *Ion*», *Bulletin of Classical Studies* 49 (2006), σσ. 99-112.

Murray G., *Aeschulus, The Creator of Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1993.

Murray G., *Euripides and his Age*, Williams and Norgate, London 1913.

Nauck A., *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 69, Lipsiae 1889.

Newton M. R., «Oedipus: Wife and Mother», *The Classical Journal* 87/1 (1991), σσ. 28-44.

Nilsson M., *The Dionysiac Mysteries of Hellenistic and Roman Age*, Arno Press, New York 1975.

Nilsson M., *Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece*, C.W.K. Gleerup Lund, Bordeaux 1951.

Nissinen M., *Ancient Prophecy: Near Eastern, Biblical, and Greek Perspectives*, Oxford University Press, Oxford 2017.

Nissinen M., «Prophecy and Omen Divination: Two Sides of the Same Coin», στο Annus A. (ed.) *Divination and Interpretation of Signs in the Ancient World*, University of Chicago, Chicago 2010, σσ. 341-351.

Nussbaum C. M., *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

O'Connor-Visser E., *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*, Grüner, Amsterdam 1987.

O' Neil E. G., «The Prologue of the *Troades* of Euripides», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 72 (1941), σσ. 288-320.

Ogden D., *Greek and Roman Necromancy*, Princeton University Press, Princeton & Oxford 2001.

Oranje H., *Euripides Bacchae: The Play and its Audience*, Brill, Leiden 1984.

Osborne J. M., *Naturalization in Athens*, Paleis der Academien, Brussels 1982.

Overholt T.W., *Channels of Prophecy: The Social Dynamics of Prophetic Activity*, Fortress Press, Minneapolis 1989.

Papadopoulou Th., «Altruism, Sovereignty, and the Degeneration of Imperial Hegemony in Greek Tragedy and Thucydides», στο A. Markantonatos – B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late fifth-century Athens*, De Gruyter, Berlin 2012, σσ. 377-404.

Papadopoulou Th., *Euripides: Phoenician Women*, Duckworth, London 2008.

Papi D. G., «Victors and Sufferers in Euripides' *Helen*», *American Journal of Philology* 108 (1987), σσ. 108-128.

Parke W.H., *Festivals of the Athenians,* Thames and Hudson, London 1977.

Parke W. H., *Greek Oracles,* Hutchinson, London 1967.

Parke W. H., *The Oracles of Zeus, Dodona, Olympia, Ammon*, Harvard University Press, Cambridge 1967.

Parker R., *Miasma. Polution and Partification in Early Greek Religion*, Oxford University Press, Oxford 1996.

Parker R., *Polytheism and Society at Athens,* Oxford University Press, Oxford and New York 2005.

Padel R., *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton University Press, Princeton 1992.

Padel R., *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness, Princeton* University Press, Princeton 1995.

Pfister M., *The Theory and Analysis of Drama*, (translated by J. Halliday), Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Pilz Ol., «The Profits of Self-Representation: Statues of Female Cult Personnel in the Late Classical and Hellenistic Periods», στο J. Rupke – M. Horster – A. Klockner (eds.), *Cities and Priests: Cult Personnel in Asia Minor and the Aegean Islands from the Hellenistic to the Imperial Period*, De Gruyter, Berlin 2014, σσ. 155-175.

Pippin N. A., «Euripides' *Helen*: A Comedy of Ideas», *Classical Philology* 55 (1960), σσ. 151-163.

Podlecki A. J., «Ajax's Gods and the Gods of Sophocles», *L' Antiquité Classique* 49 (1980), σσ. 45-86.

Podlecki A. J., «Some Themes in Euripides´ *Phoenissae*», *Transactions of the American Philological Association* 93 (1962), σσ. 355-373.

Rabinowitz Sorkin N., *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*, Cornell University Press, Ithaca and New York 1993.

Rawson El., «Family and Fatherland in Euripides' *Phoenissae*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 11 (1970), σσ. 109-127.

Rehm R., *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 1994.

Rehm R., *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 2002.

Rehm R., «Ritual in Sophocles», στο A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Brill, Leiden - Boston 2012, σσ. 411-427.

Ridgeway W., *The Origin of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1910.

Ritchie W., *The Authenticity of the* Rhesus *of Euripides*, *Cambridge* University Press, Cambridge 1964.

Roberts H. D., *Apollo and his Oracle in the Oresteia*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1984.

Roman L., (ed.), *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, Facts on File Library of Religion and *Mythology,* New York 2010.

Rose H. J., *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus,* vol. 1, N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, Amsterdam 1957.

Rosenmeyer T. G., «*Seven against Thebes*: The Tragedy of War», *Arion* 1 (1962), σσ. 48-72.

Rosivach J. V., «Earthborns and Olympians: The Parodos of the *Ion*», *The Classical Quarterly* 27/2 (1977), σσ. 284-294.

Ruffell I. A. *Aeschylus Prometheus Bound. Companion to Greek and Roman Tragedy*, Bristol Classical Press, London 2012.

Rutherford R., «The Cassandra Scene», στο A. Beale (ed.), *Euripides Talks*, Bristol Classical Press, London 2008, σσ. 126-134.

Sansone D., «The Sacrifice Motif in Euripides' *Iphigenia Taurica*», *Transactions of the American Philological Association* 105 (1975), σσ. 283-295.

Sansone D., «Theonoe and Theoclymenus», *Symbolae Osloenses* 60/1 (1985), σσ. 17-36.

Saxonhouse W. A., «Reflections on Autochtony in Euripides *Ion*», στο P. Euben (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory,* University of California Press, London 1986, σσ. 252-273.

Scodel R., *The Trojan Trilogy of Euripides*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1980.

Seaford R., «Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries», *The Classical Quarterly* 31 (1981), σσ. 252-275.

Seaford R., «The Tragic Wedding», *Journal of Hellenic Studies* 107 (1987), σσ. 106-130.

Segal Ch., «The Oracles of Sophocles' *Trachiniae*: Convergence or Confusion?», *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000), σσ. 151-171.

Segal P. Ch., «The Tragedy of the *Hippolytus*: The Water of Ocean and the Untouched Meados», *Harvard Studies in Classical Philology* 70 (1965), σσ. 117-169.

Segal Ch., «The Two Worlds of Euripides' *Helen*», *Transactions of the American Philological Association* 102 (1971), σσ. 553-614.

Segal P. Ch., *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Norman, University of Oklahoma Press, Oklahoma 1999.

Seidensticker B., «Comic Elements in Euripides' *Bacchae*», *American Journal of Philology* 99 (1978), σσ. 303-320.

Seinkewicz J., «Euripides' *Troian Women*: An Interpretation», *Helios* 6 (1978), σσ. 81-95.

Shaw H. M., «The ΗΘΟΣ of Theseus on *The Suppliant Women*», *Hermes* 110 (1982), σσ. 3-19.

Simon J. S., «The Functions of Priestesses in Greek Society», *Classical Bulletin* 67 (1991), σσ. 9-13.

Snodgrass M. A., *Archaic Greece*, University of California Press, London 1980.

Sommerstein H. Al., «Fragments and Lost Tragedies» στο A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles,* Leiden/Boston, (2012), σσ. 191-210.

Sourvinou-Inwood C., *Interpretations of Greek Mythology*, J. Bremer, London 1987.

Sourvinou-Inwood C., «*Medea* at a Shifting Distance: images and Euripidean Tragedy», στο J. J Clauss – S. I. Johnston, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton University Press, New Jersey 1997, σσ. 253-296.

Stinton T. C. W., *Euripides and the Judgement of Paris*, Brill, London 1965.

Storey I. C. **– Arlene A**., *A Guide to Ancient Greek Drama*, Blackwell, Oxford 2005.

Storey I. C., *Euripides: Suppliant Women*, Duckworth, London 2008.

Strachan J. C. G., «Iphigenia and Human Sacrifice in Euripides' *Iphigenia Taurica*», *Classical Philology* 71 (1976), σσ. 133-140.

Taplin Ol., «Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis», *Journal of Hellenic Studies* 106 (1986), σσ. 163-174.

Taplin Ol., «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus», *Harvard Studies in Classical Philology* 76 (1972), σσ. 57-97.

Taplin Ol., *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Clarendon Press, Oxford 1989.

Thorburn J. E., «Apollo's Comedy and the Ending of Euripides' *Ion*», *Acta Classica* 44 (2001), σσ. 221-236.

Thorburn J. E., *The Facts on File Companion to Classical Drama*, Facts on File Inc., New York 2005.

Thury E., «A Study of Words Relating to Youth and Old Age in the Plays of Euripides and its Special Implications for Euripides' *Suppliant Women*», *Computers and the Humanities* 22 (1988), σσ. 293-306.

Torrance I., *Aeschylus: Seven against Thebes*, Duckworth, London 2007.

Trieschnigg C.P., «Iphigenia's Dream in Euripides' *Iphigenia Taurica*», *Classical Quarterly* 58/2 (2008), σσ. 461-478.

Tsagalis Ch., *Early Greek Epic Fragments: Antiquarian and Genealogical Epic*, Gruyter, Berlin - Boston 2017.

Turner J. A., *Hiereiai: Acquisition of Feminine Priesthoods in Ancient Greece*, University of California, Santa Barbara 1983.

Tyler, J., «Sophocles' *Ajax* and Sophoclean Plot Construction», *The American Journal of Philology* 95/1 (1974), σσ. 24-42.

Tzanetou A., *City of Suppliants: Tragedy and the Athenian Empire*, University of Texas Press, Austin 2012.

Van Erp Taalman Kip – Maria A., «Athena's One-Day Limit in Sophocles' *Aias*», *Mnemosyne* 60/3 (2007), σσ. 464–471.

Van Lieshout R. G. A., *Greeks on Dreams*, Hes Publishers, Ultrecht 1980.

Vellacott P., *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1975.

Verrall A. W., *The Bacchants of Euripides and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1910.

Verrall A. W., *The Choephori of Aeschylus*, Macmillan and Co, London 1893.

Wade-Gery T. H., *Essays in Greek History*, Blackwell, Oxford 1958.

Walker H. J., *Theseus & Athens*, *Oxford* University Press, Oxford 1995.

Wallace W. R., *The Areopagos Council to 307 B.C*., John Hopkins University Press, Baltimore 1989.

Walton J. M. *Euripides Our Contemporary*, Methuen Drama, London 2009.

Warren R. – **Scully St.,** *Euripides: Suppliant Women*, Oxford University Press, Oxford 1995.

Weaver B., «Euripides' *Bacchae* and Classical Typologies of Pentheus' Sparagmos, 510-406 BC», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 52 (2009), σσ. 15-43.

Webster T.B.L., *The Tragedies of Euripides*, Brill, London 1967.

Weiss N., «A Psychoanalytical Reading of Euripides' *Ion*: Repetition, Development and Identity», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 51 (2008), σσ. 39-50.

White S., «Io's World Intimations of Theodicy in *Prometheus Bound*», *Journal of Hellenic Studies* 121 (2001), σσ. 107-140.

Whitehorne J.E.G., «The Dead as Spectacle in Euripides' *Bacchae* and *Supplices*» *Hermes* 114 (1986), σσ. 59-72.

Whitman, C., H., *Sophocles*: *A Study of Heroic Humanism*, Harvard University Press, Cambridge 1951.

Whitlock-Blundell M., *Helping Friends and Harming Enemies*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

Whitmore E. Ch., *The Supernatural in Tragedy*, Harvard University Press, Cambridge 1915.

Wilamowitz-Moellendorff Ul., *Griechische Verskunst*, Weidmann, Berlin 1921.

Wiles D., *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Willetts F. R., «Action and Character in the *Ion* of Euripides», *The Journal of Hellenic Studies* 93 (1973), σσ. 201–209.

Winnington-Ingram R. P., «Euripides, *Bacchae* 877-881~897-901», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 13/1 (1966), σσ. 34-37.

Winnington-Ingram R. P., *Studies in Aeschylus,* Cambridge University Press, Cambridge 1983.

Wolf H. F., *Euripides und Diphilos: zur Dramaturgie der Spatformen,* Beck, Munich 1953.

Wolff Ch., «Euripides' *Iphigenia Among the Taurians*: Aetiology, Ritual, and Myth», *Classical Antiquity* 11 (1992), σσ. 308-334.

Wolff Ch., «The Design and Myth in Euripides' *Ion*», *Harvard Studies in Classical Philology* 69 (1965).

Wrenhaven L.K. *Reconstructing the Slave. The Image of the Slave in Ancient Greece*, Bristol Classical Press, London 2012.

Wright M., *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians, Oxford* University Press, Oxford 2005.

Yossi J. M., «Mirroring *Bacchae*», *Παράβασις / Parabasis* 13/1 (2015), σσ. 71-80.

Zacharia K., *Converging Truths. Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self–Definition,* Brill, Leiden & Boston 2003.

Zeitlin I. F., «Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' *Ion*», *The Cambridge Classical Journal* 35 (1989), σσ. 144-197.

Zeitlin I. F., «Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama», στο J. J. Winkler – F. I. Zeitlin (ed.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton University Press, Princeton, 1996, σσ. 63-96.

Zografou A., *Chemins d' Hècate: Portes, Routes, Carrefours et Autres Figures de l' Entre-Deux*, Presses Universitaires de Liège, Liège 2010.

Zuntz G., «On Euripides' *Helena*: Theology and Irony», στο Ol. Reverdin (ed.), *Euripides*, Fondation Hardt, Geneva 1960, σσ. 199-242.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΑΡΧΑΙΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Αγαμέμνων 55, 56, 70, 86, 88, 103, 108, 124, 129, 160, 161, 171, 172, 173, 205, 207, 209, 216, 218, 228, 230, 235, 304, 314, 327, 353, 354, 371. 372, 376, 397, 398, 402, 403, 408, 416, 418, 420, 421, 429, 440, 443, 448, 450

Επτά επί Θήβας 121, 204, 206, 207, 218, 228, 237, 243, 260, 262, 315, 316, 322, 325, 327, 357, 370, 372, 377, 397, 416, 418, 439, 443, 445, 449

Ευμενίδες 55, 56, 124, 170, 171, 179, 198, 199, 206, 214, 216, 218, 234, 238, 241, 242, 261, 262, 266, 370, 380, 394, 397, 398, 403, 410, 436, 437, 442, 443, 444, 447, 448

Ικέτιδες 206, 214, 207, 224, 228, 327, 328, 370, 374, 398

Πέρσαι 162, 210, 217, 380, 382, 387, 388, 398, 436, 445, 449

Προμηθεύς Δεσμώτης 56, 60, 97, 110, 124, 129, 171, 182, 218, 232, 234, 327, 328, 331, 397, 398, 401, 443, 445, 446

Προμηθεύς Λυόμενος 126

Προμηθεύς Πυρφόρος 119

Χοηφόροι 93, 122, 170, 171, 173, 206, 213, 214, 216, 228, 237, 238, 245, 251, 261, 301, 304, 362, 370, 381, 391,395, 398, 402, 403, 408, 413, 439, 450

Φιλοκτήτης 341

Ψυχαγωγοί 380

ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ

Βιβλιοθήκη 340, 403

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ Ο ΡΟΔΙΟΣ

Αργοναυτικά 331

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

Αθηναίων Πολιτεία 32

Ηθικά Νικομάχεια 8

Περὶ ἐνυπνίων - Περὶ τῆς καθ' ὕπνον μαντικῆς 40

Περί ζώων γενέσεως 219

Ποιητική 297, 333

Προβλήματα, Ὅσα περὶ φρόνησιν καὶ νοῦν καὶ σοφίαν 39, 40

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Βάτραχοι 382, 400

Θεσμοφοριάζουσες 153

Ιππής 390

Νεφέλαι 338

Όρνιθες 382, 292, 437

Πλούτος 51, 175, 241

Σφήκες 51

ΑΨΙΝΗΣ

Ρητορική Τέχνη 201

ΓΟΡΓΙΑΣ

Ελένης εγκώμιον 368

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ

Περὶ τοῦ Στεφάνου τῆς Τριηραρχίας 30

ΔΙΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ

Ιστορική Βιβλιοθήκη 46, 85, 223, 338

ΕΛΛΑΝΙΚΟΣ Ο ΜΥΤΙΛΗΝΑΙΟΣ

Αποσπάσματα 183

ΕΜΠΕΔΟΚΛΗΣ

Περί φύσεως 219

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

Αλέξανδρος 354

Άλκηστις 397, 442, 443, 445

Αλκμαίων ο διά Ψωφίδος 316

Ανδρομάχη 299, 327, 352, 354, 371, 376, 444, 445.

Βάκχαι 59, 80, 87, 181, 184, 187, 191, 203, 228, 229, 235, 305, 444, 445, 446, 449, 450

Εκάβη 84, 174, 230, 305, 354, 376, 380, 391, 398, 408, 414, 416, 428, 430,

437, 439, 440

Ελένη 124, 151, 153, 233, 235, 351, 364, 366, 370, 377, 444, 445, 446

Ηλέκτρα 141, 237, 253, 269, 301, 351, 370, 371, 433, 441, 445, 446, 449, 450

Ηρακλείδαι 358, 370, 428, 445, 451

Ηρακλής μαινόμενος 442, 444

Ικέτιδες 62, 182, 206, 214, 220,228, 237, 279, 284, 285, 315, 316, 322, 325, 327, 351, 370, 373, 444, 445

Ιππόλυτος 124, 166, 181, 203, 204, 228, 235, 444, 445, 446

Ιφιγένεια εν Αυλίδι 124, 131, 132, 311, 372, 416, 420, 421, 423, 440, 444, 445, 449

Ιφιγένεια εν Ταύροις 124, 130, 159, 161, 203, 232, 233, 235, 237, 259, 260, 261, 314, 370, 398, 410, 411, 424, 439, 443, 444, 446, 448, 449

Ίων 124, 159, 162, 170, 171, 175, 179, 228, 233, 234, 235, 237, 285, 337, 351, 370, 375, 444, 445, 448

Κύκλωψ 397

Μήδεια 293, 295, 299, 371, 444, 445

Παλαμήδης 354

Ρήσος 84, 261, 397, 398, 414, 415, 439, 442, 443, 444, 445

Τρωάδες 354

Υψιπύλη 316

Φιλοκτήτης 341

Φοίνισσαι 59, 62, 76, 79, 80, 181, 203, 228, 229, 235, 236, 237, 253, 273, 283, 285, 306, 316, 325, 371, 373, 428, 445

ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ

Αποσπάσματα 416

ΗΡΟΔΟΤΟΣ

Ιστορίαι 43, 52, 291, 333

ΗΣΙΟΔΟΣ

Θεογονία 112

Ἠοῖαι (Κατάλογος) 335

Αποσπάσματα 188

ΘΟΥΚΥΔΙΔΗΣ

Ιστορίαι 44, 154, 296

ΙΣΟΚΡΑΤΗΣ

Προς Νικόκλεα 32

ΚΙΚΕΡΩΝ

Περί Μαντικής (De Divinatione) 331

ΛΕΣΧΗΣ

Μικρά Ιλιάς 340

ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ

Περί Ορχήσεως 30

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Σχόλια 340

ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ

Δύσκολος 24

ΝΟΝΝΟΣ

Διονυσιακά 331

ΞΕΝΟΦΩΝ

Κύρου Ανάβασις 43, 44

ΟΜΗΡΟΣ

Ιλιάδα 39, 53, 162, 340, 438

Α 18, 111, 347, 405

Β 340, 405

Δ 280

Ε 54, 339

Ζ 129, 334, 339

Η 340

Κ 414

Μ 340

Π 52, 129, 335

Τ 129
Υ 392
Ω 300
Οδύσσεια 39, 53, 381, 386
Α 102, 367
Ι 218
Κ 380, 381, 386
Λ 380, 381
Π 171
Σ 291
Ξ 52, 330

ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ

Ελλάδος Περιήγησις 19, 60, 86, 132, 167, 169, 206, 262, 291, 318, 338, 350
Ἀττικῶν ὀνομάτων συναγωγή 431

ΠΙΝΔΑΡΟΣ

Νεμεόνικοι 319
Ολυμπιόνικοι 262
Πυθιόνικοι 314, 429

ΠΛΑΤΩΝ

Νόμοι 32, 130
Πολιτεία 71
Συμπόσιον 194
Τίμαιος 47, 269
Φαίδρος 83, 330

ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ

Βίοι Παράλληλοι 19, 44, 223, 225
Ηθικά 156, 172
Περί τῶν ἐκλελοιπότων χρηστηρίων 338
Συμποσιακά 318

ΠΟΛΥΒΙΟΣ

Ιστορίαι 334

ΠΟΣΕΙΔΩΝΙΟΣ Ο ΕΞ ΑΠΑΜΕΙΑΣ

Μετὰ Πολύβιον ιστορία 47

ΣΟΦΟΚΛΗΣ

Αίας 55, 56, 218, 244, 308, 371, 372, 444, 445

Αιχμαλωτίδες 87

Αλέξανδρος 87

Αλκμαίων 315

Αμφιάραος Σατυρικός 315

Αντιγόνη 59, 60, 84, 228, 229, 310, 357, 445, 449, 450

Επίγονοι 316

Εριφύλη 315

Ηλέκτρα 202, 228, 237, 245, 261, 271, 301, 310, 314, 315, 370, 372, 398, 404, 405, 408, 423, 429, 439, 444, 445

Λαοκόων 87

Οιδίπους επί Κολωνώ 237, 264, 273,275, 315, 371, 372, 443, 445, 448

Οιδίπους Τύραννος 59, 67, 76, 124, 170, 176, 228, 229, 234, 237, 253, 264, 273, 276, 370, 397, 443, 445, 448, 449, 450

Πολυξένη 380

Σίνων 87

Τραχίνιαι 218, 329, 335, 337, 374, 445, 450

Φιλοκτήτης 55, 56, 339, 375, 445

[ΣΤΑΣΙΝΟΣ]

Κύπρια έπη 130, 314, 340, 354, 429

ΣΤΡΑΒΩΝ

Γεωγραφικά 330

ΣΩΣΤΡΑΤΟΣ

Τειρεσίας 76

Λεξικό Σουίδα 330
Λιθικά 346
Ύμνος εις Δήμητρα 29
Χριστός Πάσχων 202