



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ "ΚΟΡΑΗΣ"

Χριστίνα Μερκούρη

ΑΜ : 7560142100005

Μεταμορφώσεις της Κλυταιμνήστρας στη νεότερη ελληνική ποίηση

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2025

Χριστίνα Μερκούρη

Μεταμορφώσεις της Κλυταιμνήστρας στη νεότερη ελληνική ποίηση

Διπλωματική Εργασία

Τριμελής εξεταστική επιτροπή

Επιβλέπουσα:

Χριστίνα Ντουνιά: Ομότιμη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας

Μέλη της επιτροπής:

Ευριπίδης Γαραντούδης: Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας

Λητώ Ιωακειμίδου: Επίκουρη Καθηγήτρια Συγκριτικής Φιλολογίας

ΑΘΗΝΑ

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2025

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επόπριά μου, κυρία Χριστίνα Ντουνιά, για την πολύτιμη καθοδήγησή της, τις καίριες παρατηρήσεις της, καθώς και για την υπομονή αλλά και τη διαρκή υποστήριξή της καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας εργασίας. Θερμές ευχαριστίες απευθύνω, επίσης, στα μέλη της εξεταστικής επιτροπής κύριο Ευριπίδη Γαραντούδη και κυρία Λητώ Ιωακειμίδου, για τον χρόνο και την προθυμία τους να αξιολογήσουν την εργασία μου. Τέλος, ευχαριστώ εκ βάθους καρδιάς την οικογένειά μου για την πολύτιμη στήριξη που μου παρείχε κατά το διάστημα συγγραφής της εν λόγω εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή

Μέρος Α'

1. Μύθος: απόπειρες ορισμού του μυθικού φαινομένου, σύντομη επισκόπηση ερμηνευτικών- θεωρητικών προσεγγίσεων και σχέση μύθου- λογοτεχνίας.

1.1 Απόπειρες ορισμού του μυθικού φαινομένου.

1.2 Σύντομη επισκόπηση ερμηνευτικών- θεωρητικών προσεγγίσεων.

1.3 Σχέση μύθου- λογοτεχνίας.

1.4 Λογοτεχνικές μεταπλάσεις μύθων.

2. Η θέση της γυναίκας στην αρχαιότητα και η μεταχείριση της μυθικής φιγούρας της Κλυταιμνήστρας κατά την αρχαιότητα και από τους τρεις τραγικούς ποιητές.

2.1 Η θέση της γυναίκας στην αρχαιότητα.

2.2 Η μεταχείριση της μυθικής φιγούρας της Κλυταιμνήστρας κατά την αρχαιότητα και από τους τρεις τραγικούς ποιητές.

Μέρος Β'

1. Το φεμινιστικό κίνημα

2. Αναπλάσεις του μύθου της Κλυταιμνήστρας στη νεότερη ελληνική ποίηση

Συμπεράσματα

Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Η Kathleen L. Komar στο βιβλίο της *Reclaiming Clytemnestra: Revenge or Reconciliation* εξετάζοντας την παρουσία της μυθικής φιγούρας της Κλυταιμνήστρας, όπως αναπαρίσταται στην αρχαιότητα και βλέποντας την εξέλιξή της στις γυναίκες συγγραφείς του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα, θέτει δύο πολύ κρίσιμους προβληματισμούς. Γιατί η Κλυταιμνήστρα αλλά και η αδερφή της η Ελένη δεν αντιμετωπίζονται από τον αρχαίο κόσμο ως θύματα βίας; «Η Ελένη υφίσταται βιασμό, απαγωγή και σωματική φυλάκιση, ενώ η Κλυταιμνήστρα χάνει δύο παιδιά και έναν προηγούμενο σύζυγο από τη βία του Αγαμέμνονα».¹ Γιατί, επίσης, η βία των αντρών στον πόλεμο επαινείται στα κλασικά κείμενα, ενώ η γυναικεία βία αντιμετωπίζεται ως κάτι τρομακτικό. Η απάντηση έγκειται στην πολιτιστική κατασκευή της βίας. Στο γεγονός δηλαδή ότι η ανδρική βία συνεπάγεται απλώς την εναλλαγή της εξουσίας εντός του ανδρικού, πατριαρχικού πλαισίου, ενώ η βία της γυναίκας απειλεί να ανατρέψει την πατριαρχική δομή. Και αν στον αρχαίο κόσμο η Ελένη αντιμετωπίστηκε με μεγαλύτερη επιείκεια, αυτή έχει αποκλειστεί εξαρχής για την Κλυταιμνήστρα. Κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει τις πράξεις της: σκοτώνει τον σύζυγό της και την ερωμένη του. Η Κλυταιμνήστρα, επομένως, διασύρεται πολύ περισσότερο από την αδερφή της στην κλασική παράδοση.² Είναι αδιαμφισβήτητη η μοιχαλίδα συζυγοκτόνος και είναι καταδικασμένη να προβάλλεται ως απόλυτα κακή.

Η περίπτωση της Κλυταιμνήστρας δε είναι ιδιαίτερα κρίσιμη, αφού αντιπροσωπεύει εναργέστερα τον κίνδυνο της γυναικείας κυριαρχίας. Η τριλογία του Αισχύλου κλείνει ακριβώς με την πάταξη της γυναικείας πρωτοβουλίας και εξουσίας και την απόλυτη επικύρωση της πατριαρχίας.³

Η υπεροχή του Μητρικού Δικαιώματος και οι δεσμοί συγγενών και αίματος, που αντιπροσωπεύει η Κλυταιμνήστρα, πρέπει να αντικατασταθούν από την κυριαρχία του Πατρικού Δικαιώματος και των νομικών συνδέσεων. Όταν ο γιος της Κλυταιμνήστρας, Ορέστης, αθώνεται για τη δολοφονία της στις Ευμενίδες, τόσο η πατριαρχική κυριαρχία όσο και ο ανδροκεντρικός νόμος γίνονται το θεμέλιο της αθηναϊκής δημοκρατίας και του δυτικού πολιτισμού.⁴

Η Κλυταιμνήστρα με την εξουσία που θέλει να έχει, την ετοιμότητά της να χρησιμοποιήσει βία ενάντια στο αρσενικό, τη θέλησή της για ελεύθερη επιλογή στον

¹ Kathleen L. Komar, *Reclaiming Klytemnestra. Revenge or Reconciliation*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2003, σ.2.

² Στο ίδιο, σ. 27.

³ Στο ίδιο, σ. 26.

⁴ Στο ίδιο, σ. 26-27.

άντρα (επιλέγει ως εραστή της τον Αίγισθο), το γεγονός ότι είναι περισσότερο συνδεδεμένη με την κόρη της (Ιφιγένεια), της οποίας τη μεριά παίρνει, παρά με τον άντρα της, την καθιστούν σύμβολο γυναικείας ανεξαρτησίας και πρωτοβουλίας και ενσαρκώνει όλους τους φόβους του ανδρικού κόσμου. Αποτελεί, με άλλα λόγια, ένα παράδειγμα, κατά τον ανδρικό τρόπο σκέψης, για το τι μπορεί να συμβεί αν η γυναίκα αφηθεί ελεύθερη.⁵ Κατά την Komar, η *Ορέστεια* θεματοποιεί τη μάχη των φύλων, από την οποία το γυναικείο φύλο βγαίνει παντελώς ηττημένο. Η Komar υποστηρίζει ότι η *Ορέστεια* άσκησε τεράστια επίδραση στην πολιτιστική εξέλιξη της δυτικής σκέψης.⁶

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται μια επισκόπηση της μυθικής φιγούρας της Κλυταιμνήστρας, όπως αυτή παρουσιάζεται στη νεοελληνική ποίηση. Η έρευνα δεν είναι εξαντλητική, ενώ δεν συγκαταλέγονται θεατρικά έργα και πεζά κείμενα, κάτι που θα παρείχε μια πληρέστερη εικόνα των μεταμορφώσεων της Κλυταιμνήστρας και θα βοηθούσε να συναγάγουμε ασφαλέστερα συμπεράσματα. Ωστόσο, είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται σε μια πληθώρα ποιημάτων, άλλοτε διατηρώντας τον αρχετυπικό της χαρακτήρα, άλλοτε ανατρέποντας τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά που διαχρονικά της αποδίδονταν.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας προσεγγίζεται η έννοια του μύθου. Αποπειράται ένας ορισμός του μυθικού φαινομένου, κάτι που αποδεικνύεται ιδιαίτερα απαιτητικό, διότι ο μύθος τείνει να μεταβάλλεται διαρκώς, να μεταλλάσσεται, προσαρμοζόμενος κάθε φορά στα δεδομένα της εποχής, πράγμα που του δίνει συνάμα και την ικανότητα να διατηρείται. Δεν είναι τυχαίο ότι ο μύθος παρείχε υλικό πρόσφορο για αξιοποίηση ήδη από την εποχή του Ομήρου, ενώ σύγχρονοι ποιητές συνεχίζουν με αμείωτο ενδιαφέρον να επικαλούνται μυθικές φιγούρες, άλλοτε μένοντας εγγύτερα στο αρχαϊκό πρότυπο και άλλοτε με εντονότερη διάθεση ανατροπής. Αν και ο μύθος αντιστέκεται σε έναν αμετάκλητο ορισμό, αδιαμφισβήτητη είναι η παιδευτική ισχύ και η πολιτισμική σημασία του. Από την αρχαιότητα, μέχρι τις μέρες μας, γίνεται το κατάλληλο φόντο πάνω στο οποίο οι ποιητές μπορούν να εκφράσουν τους προβληματισμούς τους και να υποβάλλουν τους δέκτες σε μια κριτική διαδικασία. Παράλληλα, στο πρώτο μέρος της εργασίας, και αφού έχει οριστεί ως έναν βαθμό το μυθικό φαινόμενο, γίνεται μια σύντομη επισκόπηση των θεωριών που αναπτύχθηκαν γύρω από αυτόν. Ανά τα χρόνια

⁵ Kathleen L. Komar, *Reclaiming Klytemnestra. Revenge or Reconciliation*, Urbana and Chicago University of Illinois Press, 2003, σ. 27.

⁶ Στο ίδιο, σ. 30.

διατυπώθηκαν ποικίλες θεωρίες για τον μύθο, πράγμα που επιβεβαιώνει την πολυσημία του καθώς και την επίδραση που ασκεί στους δέκτες του. Το κεφάλαιο που σχετίζεται με τον μύθο ολοκληρώνεται με μια αναφορά στη σχέση που αυτός αναπτύσσει συγκεκριμένα με τη λογοτεχνία. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στη θέση που κατείχαν οι γυναίκες στην αρχαιότητα, ενώ το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την παρουσίαση της θέσης που κατέλαβε η Κλυταιμνήστρα στην αρχαιότητα και κυρίως στους τραγικούς ποιητές.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας μεταβαίνουμε στην παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας στη νεοελληνική ποίηση. Προηγείται, ένα κεφάλαιο αφιερωμένο στο φεμινιστικό κίνημα, καθώς η κοινωνική τομή που επέφερε στην άλλοτε βαθιά πατριαρχική κοινότητα, σχετίζεται άμεσα με τη μεταβολή του τρόπου θέασης της Κλυταιμνήστρας. Πράγματι, αν δεν είναι όλα τα νεοελληνικά ποιήματα ανατρεπτικά, και αν δεν αφορούν όλα στην ψυχολογία της Κλυταιμνήστρας, τουλάχιστον, τον 20^ο αιώνα, έχει κατακτηθεί ένα σημαντικό επίτευγμα: να μην καταδικάζεται απαραίτητα η Κλυταιμνήστρα.

1. Μύθος: απόπειρες ορισμού του μυθικού φαινομένου, σύντομη επισκόπηση ερμηνευτικών-θεωρητικών προσεγγίσεων και σχέση μύθου-λογοτεχνίας

1.1 Απόπειρες ορισμού του μυθικού φαινομένου

Ο μύθος, διαρκώς μεταβαλλόμενος, σαν ένα πρωτεύον στοιχείο, γνώρισε πολυάριθμες και ποικίλες ερμηνείες και ορισμούς, ενώ το νόημά του ανασηματοδοτείται ανά τις εποχές. Αυτό το χαρακτηριστικό του μύθου, η πολυσημία του, καθιστά σχεδόν αδύνατη την εξεύρεση ενός οριστικού και περιεκτικού ορισμού.⁷ Ο Ruthven μιλώντας για τον μύθο κάνει λόγο για «σκοτεινή προέλευση, συνεχώς μεταβαλλόμενη μορφή και διαφορούμενη έννοια».⁸ Κάτι αντίστοιχο διατυπώνει και ο Kirk τονίζοντας ότι «οι μύθοι δεν είναι ομοειδείς, λογικοί και εσωτερικά σταθεροί· είναι πολύμορφοι, με φαντασία και ασαφείς στις λεπτομέρειές τους».⁹

Σε γενικές γραμμές:

μύθος στα αρχαία ελληνικά σημαίνει λόγος, μεταδιδόμενο αφήγημα, αληθινό ή πλασματικό. Στενά συνδεδεμένος με τις θρησκευτικές τελετουργίες, εξελίχθηκε σε ένα ανώνυμο και συλλογικό αφηγηματικό σύνολο που εξιστορεί υπερφυσικές πράξεις θεών, ημίθεων ή ηρώων, οι οποίοι ενσαρκώνουν θεμελιώδεις δυνάμεις ή πραγματικότητες. [...] Η πρωταρχική λειτουργία του μύθου είναι θρησκευτική και κοινωνική, ικανοποιεί τις ψυχολογικές και τις πρακτικές ανάγκες των μελών μιας ομάδας.¹⁰

Ο Σιαφλέκης θεωρεί κρίσιμη τη σημασία του μύθου αποδίδοντάς του έναν διττό ρόλο: λειτουργεί ταυτόχρονα ως «κλειδί για την κατανόηση του πολιτισμικού παρελθόντος και κύτταρο αλληγορίας για την κριτική ερμηνεία του παρόντος».¹¹ Αυτή η λειτουργία του, καθιστά τον μύθο διαρκώς επίκαιρο, ως ένα μέσο ερμηνείας και κριτικού ελέγχου των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών του παρόντος.

Ο Kirk προσπαθώντας να ορίσει το πλαίσιο των μύθων αναφέρει ότι «ένας μύθος είναι μια αφήγηση, με δραματική δομή και αποκορύφωμα – όπως είπε ο Αριστοτέλης, μια αρχή, μια μέση και ένα τέλος. Το πλάσιμο ενός μύθου είναι ένας τρόπος του να αφηγηθείς μια ιστορία»¹². Εξειδικεύοντας κάπως αυτόν τον ορισμό, προχωρά στην

⁷ Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 1517.

⁸ K.K. Ruthven, *Ο Μύθος*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη- Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, Ερμής, 1977, σ. 9.

⁹ G.S Kirk, *Η φύση των ελληνικών μύθων*, μτφρ. Γεωργία Ε. Κατσαλάκη, Κωστής Ψυχογιός, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, σ. 19.

¹⁰ Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι, ό.π, 2007, σ. 1517.

¹¹ Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg. Το μυστικό και το Παράδειγμα, 2005, εισαγωγή.

¹² G. S Kirk, *Η φύση των ελληνικών μύθων*, μτφρ. Γεωργία Ε. Κατσαλάκη, Κωστής Ψυχογιός, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, σ. 17

διατύπωση ότι ο μύθος είναι μια παραδοσιακή ιστορία θεών και ηρώων. Παραδοσιακή, καθώς έχει καταφέρει να επικρατήσει στη διαχρονία χάρη στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Τα στοιχεία που ξεχωρίζουν αυτές τις ιστορίες και τις καθιερώνουν εν τέλει ως παραδοσιακές είναι ότι «κατέχουν και εξαιρετική αφηγηματική δύναμη και καθαρή λειτουργική συνάφεια με κάποια σημαντική όψη της ζωής πέρα από την απλή διασκέδαση».¹³ Ο Kirk δίνει έμφαση στην επικοινωνιακή και εκπαιδευτική πτυχή των μύθων: είναι φορείς μηνυμάτων για την ζωή και την κοινωνία, και ένας τρόπος να έρθουν σε επαφή συνομήλικοι αλλά και γεροντότεροι με νεότερους, είναι με άλλα λόγια, ένα είδος «μαζικής επικοινωνίας».¹⁴

Ο Graf μιλώντας για τους μύθους αναφέρει ότι πρόκειται για ένα «ιδιόμορφο είδος αφήγησης», που χαρακτηρίζεται από «μια πλοκή αποκρυσταλλωμένη σε πολύ γενικές γραμμές με χαρακτήρες επίσης προσδιορισμένους, τους οποίους ο κάθε ποιητής είναι ελεύθερος να αλλάξει μέχρι κάποια όρια».¹⁵ Η πρωταρχική δύναμη του μύθου, και το χαρακτηριστικό εκείνο που διασφαλίζει την επιβίωσή του από γενιά σε γενιά, είναι, κατά τον Graf, η πολιτιστική του σημασία. Το γεγονός, δηλαδή, ότι ο μύθος έχει σημασία εντός των συνθηκών μέσα στις οποίες ζουν οι άνθρωποι, εντός της εκάστοτε κοινωνίας. Η πολιτιστική σημασία που έχει ο μύθος έγκειται στο γεγονός ότι δίνει πληροφορίες για την κοινωνία, τους θεσμούς, τις σχέσεις ανθρώπων και θεών καθώς και για ό,τι απασχολεί τον άνθρωπο συλλήβδην. Κατά συνέπεια, «αν οι συνθήκες αλλάξουν, πρέπει να αλλάξει και ο μύθος, για να μπορέσει να επιβιώσει. Η ικανότητά του να προσαρμόζεται στις μεταβαλλόμενες συνθήκες είναι το κριτήριο της ζωτικότητάς του».¹⁶ Γι' αυτό εξάλλου, εύλογα, «ο μύθος θεωρείται έγκυρος μόνο από την κοινότητα στην παράδοση της οποίας έχει διαμορφωθεί, μια κοινότητα –πρέπει να τονίσουμε– η οποία υπάρχει σε έναν συγκεκριμένο χρόνο και έναν συγκεκριμένο χώρο».¹⁷

Επομένως, ο μύθος νοηματοδοτείται κάθε φορά μέσα στα συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτικά και πολιτισμικά πλαίσια μιας κοινωνίας με καθορισμένο τοπικό και χρονικό στίγμα και επιτελεί την λειτουργία του εντός αυτού του καθορισμένου πλαισίου. Αν ο μύθος δεν μεταλλαχθεί, σύμφωνα με τις εξελίξεις της κοινωνίας,

¹³ G. S Kirk, *Η φύση των ελληνικών μύθων*, μτφρ. Γεωργία Ε. Κατσαλάκη, Κωστής Ψυχογιός, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, σ. 17.

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 18.

¹⁵ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Αγγελική Λέλλου, επιστ.επιμ Άγγελος Χανιώτης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 2.

¹⁶ Στο ίδιο, σ. 3.

¹⁷ Στο ίδιο, σ. 4.

καθίσταται ανενεργός εφόσον δεν ανταποκρίνεται στις συνθήκες της εκάστοτε κοινωνίας, δεδομένου ότι, όπως αναφέρει η Καρακάντζα, «ο μύθος καλύπτει μια λειτουργική ανάγκη της κοινωνίας «η οποία παράγει μύθους οικοδομώντας ταυτόχρονα το κοσμοείδωλό της».¹⁸ Η, όπως το διατυπώνει ο Graf, ο βασικός σκοπός της τραγωδίας ήταν «η εξεύρεση της ανθρώπινης κατάστασης».¹⁹ Κάθε κοινωνία μέσα από τους μύθους που επιλέγει να αναπαράγει και τις μεταπλάσεις τους, δίνει το στίγμα της εποχής της.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο χειρισμός του μύθου της Ελένης από τον Στησίχορο, ο οποίος μεταβάλλει πλήρως το ομηρικό πρότυπο της μοιχαλίδας ηρωίδας που υπήρξε η αιτία για την έναρξη του τρωικού πολέμου. Ο Στησίχορος στην *Παλινωδία*, αποφασίζει να προβάλει το πρότυπο μιας ηθικής Ελένης, που αποποιείται την ευθύνη του πολέμου, αφού δεν ήταν αυτή αλλά το είδωλό της που πήγε στην Τροία. Αυτός ο μετασχηματισμός του μύθου διαφυλάσσει το ήθος της Ελένης, καθόλου τυχαίο αν αναλογιστούμε ότι η Ελένη ήταν μια θεά που λατρευόταν στη Σπάρτη.²⁰

Επιστρέφοντας σε μια απόπειρα οριοθέτησης και αποκρυστάλλωσης των χαρακτηριστικών του μύθου, στην ίδια κατεύθυνση με τον ορισμό του Kirk βρίσκεται και ο Buxton διατυπώνοντας ότι «μύθος είναι μια παραδοσιακή ιστορία με κοινωνική ισχύ»²¹. Αναλύοντας αυτά τα τρία συστατικά στοιχεία:

¹⁸ Ε. Δ. Καρακάντζα, *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20^{ου} αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, (πρόλ.: Δανιήλ. Ι. Ιακώβ), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 28.

¹⁹ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Αγγελική Λέλλου, επιστ. επιμ. Άγγελος Χανιώτης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές,

...Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 191.

²⁰ Στο ίδιο, σ. 187 και Ε.Δ Καρακάντζα, *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20^{ου} αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, ό.π., σ. 35.

²¹ Richard Buxton, *Οι ελληνικοί μύθοι. Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, επιστημ. επιμ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, μτφρ. Τάσος Τυφλόπουλος, Αθήνα, Πατάκη, 2005, σ. 18.

‘μύθος’ είναι μια αφήγηση, ένα σύνολο γεγονότων δομημένων σε μια ακολουθία. Το δεύτερο στοιχείο είναι η παράδοση: οι ιστορίες [...] μεταδίδονται από αφηγητή σε αφηγητή, και συχνά από γενιά σε γενιά [...]. Τρίτον, υπάρχει η κοινωνική απήχηση: [...] αφηγήσεις που καταλαμβάνουν μια εξαιρετικά σημαντική θέση μέσα στις κοινωνίες που τις αναδηγούνται, καθώς ενσαρκώνουν και διερευνούν τις αξίες, όχι τόσο ατόμων, αλλά κοινωνικών ομάδων, ακόμη και ολόκληρων κοινοτήτων.²²

Αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι ο Graf, κάνοντας αναφορά στην πλατωνική διάκριση ανάμεσα σε «μειζόνες» και «ελάσσονες» μύθους, οι τελευταίοι αντιπροσωπεύοντας τις ιδιωτικές ιστορίες που λέγονταν από τροφούς και γιαγιάδες, ενώ οι πρώτοι τους δημόσιους μύθους που γίνονταν αντικείμενο παρουσίασης, θέλει να τονίσει τη σημασία του “συλλογικού ελέγχου”, που ασκείται στους αναπαριστώμενους συλλογικούς μύθους. «Η προσεκτική ποιητική παραλλαγή ενός παραδοσιακού μύθου υπόκειται στον εξονυχιστικό έλεγχο της ομάδας. Η κρίση της ομάδας ήταν εκείνη που έθετε όρια στον ευέλικτο χειρισμό του μυθικού θέματος».²³ Προς επίρρωση τούτου, προτάσσει το παράδειγμα του Ευριπίδη, ο οποίος, στην εποχή του, εξαιτίας της μεγαλύτερης απόκλισής του από τα παραδοσιακά πρότυπα, είχε και τις λιγότερες νίκες.²⁴

Από τα προαναφερθέντα παραθέματα καθίσταται φανερό ότι η σημασία της συλλογικότητας που τονίζεται τόσο από τον Buxton όσο και από τον Graf, είναι καίρια. Αυτή η συλλογικότητα, το γεγονός δηλαδή ότι οι θεατές γίνονται αποδέκτες αλλά και κριτές των μηνυμάτων που προκύπτουν από τις αναπαραστάσεις των μύθων, είναι καθοριστική: «από ανθρωπολογική άποψη ο μύθος είναι μια ιδιαίτερη μορφή λόγου, επειδή είναι ο τρόπος μιας συγκεκριμένης κοινωνίας να επιβεβαιώνει την πραγματικότητά της».²⁵ Σύμφωνα με την Καρακάντζα, οι αφηγήσεις των μύθων χρησίμευαν ως μέσο νοσηματοδότησης του παρόντος, του περιβάλλοντος κόσμου:

το άτομο ορίζει τη θέση του ως προς τα νέα δεδομένα –θεσμικά και πολιτικά– και δίνει απαντήσεις σε ερωτήματα που παραμένουν ανοιχτά στον ανήσυχο πνευματικό κόσμο της αρχαίας Ελλάδας. [...] Οι μύθοι δεν διερευνούν μόνο θεολογικά, πολιτικά, ιστορικά και φιλοσοφικά ζητήματα αλλά και το σύνολο των συμβολικών δομών της οργανωμένης κοινωνίας, μέσα στην οποία ευτύχησε ο αρχαίος Έλληνας να ζει και την οποία θέτει συνεχώς υπό αμφισβήτηση.²⁶

²² Στο ίδιο, σ. 18.

²³ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Αγγελική Λέλλου, επιστ. επιμ Άγγελος Χανιώτης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. σ. 5.

²⁴ Στο ίδιο, σ. 5.

²⁵ Ε. Δ. Καρακάντζα, *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ου αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, πρόλ.-σημ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 28.

²⁶ Ε. Δ. Καρακάντζα, *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ου αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, πρόλ.-σημ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 33.

Μεταξύ άλλων, στις τραγωδίες αναπαρίστανται και διερευνώνται «τα όρια μεταξύ ανθρώπινου και θεϊκού, αρσενικού και θηλυκού, ενήλικα και παιδιού, ελεύθερου και δούλου, πολίτη και μη πολίτη, μεταξύ του Έλληνα που ήταν από την Αθήνα και του μη Αθηναίου Έλληνα, και μεταξύ Έλληνα και βαρβάρου»,²⁷ το θέμα της εξορίας από την πόλη που απασχολούσε έντονα την αθηναϊκή κοινότητα, τα πάθη αριστοκρατικών οικογενειών κ.ά.²⁸ Με άλλα λόγια, στην τραγωδία θεματοποιούνται διαμάχες, κρίσιμες καταστάσεις, βίαιες συγκρούσεις, ηθικά διλήμματα, ακραίες συναισθηματικές καταστάσεις, στιγμές κατά τις οποίες απειλούνται συλλήβδην οι κοινωνικές και παραδοσιακές αξίες. Θέτοντας τον θεατή αντιμέτωπο με τέτοια ζητήματα, στόχος της τραγωδίας είναι, πέρα από το να εγείρει προβληματισμό, να προβάλλει παραδείγματα προς μίμηση ή αποφυγή.²⁹ Η τραγωδία έδινε την ευκαιρία να αναπαρασταθούν προβλήματα που απασχολούσαν τον κοινωνικό ιστό της εποχής και παρακινούσαν τους θεατές να προβληματιστούν για μείζονα πολιτιστικά, οικογενειακά, κοινωνικά, πολιτικά ή και προσωπικά προβλήματα με την ασφαλή απόσταση που τους πρόσφερε η θεατρική αναπαράσταση.³⁰

Εξάλλου, τα θέματα της τραγωδίας δεν αναφέρονται στον 5^ο π.Χ. αιώνα, αλλά σε ένα απώτερο παρελθόν, μεγαλώνοντας έτσι την απόσταση από τον θεατή, και δημιουργώντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, την απαραίτητη αποστασιοποίηση που θα μπορούσε να οδηγήσει σε καθαρότερη κρίση και συμπεράσματα. Ταυτόχρονα όμως, η προβληματική που εκθέτει και τα θέματα που θέτει προς διερεύνηση, μειώνουν αυτήν την απόσταση με το σύγχρονο κοινό.

Εξαιτίας αυτής της διαρκούς και μόνιμης έντασης, εξαιτίας αυτής της αντιπαράθεσης, [...] ανάμεσα στο παρελθόν του μύθου και στο παρόν της πόλης, ο ήρωας παύει να αντιπροσωπεύει, όπως στον Πίνδαρο ένα πρότυπο και γίνεται αντικείμενο αμφισβήτησης. Τίθεται εν αμφιβόλω ενώπιον του κοινού και, μέσω του διαλόγου τον οποίον ανοίγει το δράμα, η ίδια η θέση του ανθρώπου παίρνει τη μορφή προβλήματος, τίθεται το αίτιο της ανθρώπινης κατάστασης, χωρίς η τραγική αναζήτηση, αδιάκοπα επαναλαμβανόμενη αλλά ποτέ ολοκληρούμενη, να μπορεί να δώσει οριστική απάντηση και να κλείσει τη συζήτηση. Ο μύθος στην αυθεντική μορφή του έδινε απαντήσεις χωρίς ποτέ να

²⁷ Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας»: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ, επιμ. Ρ. Ε. Easterling, μτφρ-επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2015, σ. 142.

²⁸ Στο ίδιο, σ. 144-5.

²⁹ Michael J. Anderson, 'Myth': *A Companion to Greek Tragedy*, επιμ. Justina Gregory, Malden USA, Blackwell Publishing, 2005, σ. 124.

³⁰ Ιωάννης Ακριώτης, «Η έννοια της δίκης στις τραγωδίες του Αισχύλου», διδ. Διατρ., ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλοσοφίας, Αθήνα, 2022, σ. 57-61.

διατυπώνει ρητά προβλήματα. Η τραγωδία, όταν ξαναπιάνει τις μυθικές παραδόσεις, τις χρησιμοποιεί για να θέσει μέσω αυτών άλλα προβλήματα.³¹

Καθώς η πλοκή των δραμάτων είναι ήδη γνωστή στο κοινό, ό,τι ενδιαφέρει περισσότερο στις παραστάσεις των τραγωδιών είναι η «διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται στη διάρκεια μιας παράστασης μεταξύ αυτού του κειμένου και των αντίστοιχων αντιδράσεων ενός ενημερωμένου κοινού, το οποίο ερμηνεύει την παράσταση ως επανάλυση και ανανέωση σχημάτων».³² Με άλλα λόγια, το κοινό ενδιαφέρεται να δει την αποτύπωση του μύθου από τον τραγικό ποιητή και τις μεταβολές που έχει επιλέξει να επιφέρει στο μυθικό υλικό. Ο ρόλος του κοινού είναι να ερμηνεύει και να ασκεί έλεγχο στο αναπαριστώμενο μήνυμα της εκάστοτε παράστασης. Πρόκειται, όπως το έχει διατυπώσει ο Stanley Fish, για ζώσα «“ερμηνεύουσα κοινότητα”».³³

Η τραγωδία επιλέγει, συνεπώς, να αναπαράγει ή να ασκήσει κριτική στις αξίες που ενυπάρχουν στους μύθους, επιθυμεί να νομιμοποιήσει και να επιβεβαιώσει εδραιωμένες αντιλήψεις ή αντίθετα να τις διερευνήσει, επιφέροντας μια τομή, εξωθώντας στα όρια ποικίλα πολιτισμικά ζητήματα, επαναξιολογώντας «επί σκηνής κάθε φορά νέες μορφές των προαιώνιων συγκρούσεων μεταξύ αρσενικού και θηλυκού, γονιού και παιδιού, αντίζηλων αδελφών, ατόμου και ομάδας, θνητού και θεού».³⁴ Η ανάληψη της εξουσίας από την Κλυταιμνήστρα, για παράδειγμα, ή η επαναστατική συμπεριφορά της Αντιγόνης που απειλούν την καθεστηκυία τάξη των πραγμάτων, είναι παραδείγματα αναπαραστάσεων τέτοιων πολιτισμικών ζητημάτων.

Το γεγονός ότι οι ενέργειες που απειλούν τη διατήρηση της τάξης, καθώς και η τελική αναγνώριση της αξίας της τάξης βρίσκονται στο επίκεντρο της χρήσης του μύθου από την τραγωδία, μας βοηθεί να εξηγήσουμε γιατί η ανάγνωσή μας μπορεί και πρέπει υποχρεωτικά να βασίζεται στην ιδέα ότι η τραγωδία αμφισβητεί προκλητικά, αλλά και υπερασπίζεται τις καθιερωμένες δομές, πρακτικές και αντιλήψεις της εξουσίας.³⁵ Στο κοινωνικό επίπεδο θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς ότι επικύρωνε την ισχύουσα πολιτική και θρησκευτική τάξη, χάρη στον ρόλο που είχε ως θεσμός

³¹ Jean-Pierre Vernant, *Μύθος και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Κατερίνα Αλεξοπούλου, Σπύρος Γεωργακόπουλος, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 216.

³² Peter Burian, «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής»: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P. E. Easterling, μτφρ-επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, σ. 269.

³³ Στο ίδιο, σ. 269.

³⁴ Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P. E. Easterling, μτφρ-επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2015, σ. 312.

³⁵ Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P. E. Easterling, μτφρ-επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2015, σ. 288.

υποχρεωμένος να μεταδώσει στον πολίτη την πολιτική αρετή, αλλά και ότι εξέφραζε εξίσου τις αδιέξοδες εντάσεις που υπήρχαν στην πόλη, και συνεπώς δημιουργούσε ρήγματα στη θωράκιση του κατεστημένου [...] Υπό την έννοια αυτή, η ανανέωση δεν εξυπηρετεί μόνο την προφανή λειτουργία να δείξει πώς διαφοροποιούνται οι επανειλημμένες αναπαραστάσεις ενός μύθου στο τελετουργικό πλαίσιο των τραγικών παραστάσεων, αλλά προχωρεί ως το απώτατο δυνατό όριο την αναζήτηση της αλήθειας στον χώρο του μύθου, την αναζήτηση του αυθεντικού στοιχείου της πολιτισμικής ταυτότητας και του πολιτισμικού νοήματος.³⁶

Ο μύθος δεν αποτελεί επομένως ένα απομονωμένο και αυτόνομο στοιχείο της κοινωνίας, αλλά ήταν κατά κάποιον τρόπο σύμφυτος με αυτήν: «διαπότιζε όλες τις εκφράσεις του αρχαίου κόσμου ως συστατικό και όχι ως επίκτητο στοιχείο».³⁷ Αντιστοίχως, ο ρόλος του δεν εξαντλείται στην κατηγορία της τέχνης, παρά αντικατοπτρίζει τις αξίες και τα ιδανικά, τα πρότυπα συμπεριφοράς, αποτελώντας ταυτόχρονα έναν καθρέφτη που κατόπτριζε ποιες συμπεριφορές θεωρούνταν πρότυπα προς μίμηση και ποιες αποτελούσαν παραδείγματα προς αποφυγή.³⁸

Οι ποιητές επιλέγουν συνειδητά να μετασχηματίσουν το παραδοσιακό μυθικό υλικό προκειμένου να φωτιστεί η υποκειμενική και προσωπική οπτική τους απέναντι στο παραδεδомένο υλικό.³⁹ Κατά τον Kirk, το μυθικό πλαίσιο αποτελεί ένα φόντο πάνω στο οποίο μπορούν να διερευνηθούν τρέχοντα προβλήματα της κοινωνίας. Παραδείγματος χάριν, ο χειρισμός του μύθου των Ατρείδων διαφέρει τόσο από τους τρεις τραγικούς ποιητές, όσο και από τους προκατόχους τους. Ο πρώτος που πραγματεύεται το ζήτημα είναι ο Όμηρος, ο οποίος παρουσιάζει την Κλυταιμνήστρα ως μοιχαλίδα και συζυγοκτόνο. Ωστόσο, αυτός που διαπράττει τον φόνο στον Όμηρο είναι ο Αίγισθος, ενώ ο ρόλος της Κλυταιμνήστρας περιορίζεται σε αυτόν της απλής συνεργού. Η εντονότερη αναφορά της ευθύνης που είχε η Κλυταιμνήστρα ακούγεται μόνο μία φορά από το στόμα του νεκρού Αγαμέμνονα στη Νέκυια. Αντίθετα, ο Ησίοδος στο *Γυναικών Κατάλογος* τοποθετεί την Κλυταιμνήστρα στην πρώτη γραμμή ως υπεύθυνη για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα. Το πρότυπο αυτό ακολούθησε ενδεχομένως και ο Στησίχορος θέτοντας την Κλυταιμνήστρα στο στόχαστρο. Ταυτόχρονα, ο Στησίχορος παρουσίασε τον Απόλλωνα ως ηθικό αυτουργό για τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη. Το πρότυπο αυτό φαίνεται να

³⁶ Στο ίδιο σ. 311-312.

³⁷ Ε. Δ. Καρακάντζα, *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ου αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, πρόλ.-σημ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 34.

³⁸ Στο ίδιο, σ. 35.

³⁹ G. S Kirk, *Η φύση των ελληνικών μύθων*, μτφρ. Γεωργία Ε. Κατσαλάκη, Κωστής Ψυχογιός, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, σ. 94.

ακολούθησε και ο Αισχύλος στην τριλογία του.⁴⁰ Την καινοτομία της *Ορέστειας* του Στησίχορου όσον αφορά τη μητροκτονία υιοθέτησαν, κατά πάσα πιθανότητα, πέρα από τον Αισχύλο, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης.⁴¹

Μεταξύ των τριών τραγικών ποιητών οι αλλαγές στον χειρισμό του μύθου είναι ποικίλες. Τόσο στις *Χοηφόρες* του Αισχύλου, όσο στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη συναντάμε, παραδείγματος χάριν, την τεχνική του αναγνώρισης των δύο αδελφιών και την κατάστρωση του σχεδίου για την εξόντωση της Κλυταιμνήστρας, η χρήση όμως αυτών των τεχνικών διαφέρει στον κάθε ποιητή, όπως και η έμφαση του καθενός όσον αφορά την ερμηνεία του μύθου, τα κίνητρα και τα αποτελέσματα των πράξεών τους.⁴² Ακόμη, είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ενώ στον Αισχύλο η μορφή της Ηλέκτρας διαδραματίζει δευτερεύοντα ρόλο στην εκδίκηση και στον φόνο της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου, τόσο ο Σοφοκλής όσο και ο Ευριπίδης την τοποθετούν στην πρώτη γραμμή.⁴³

Είναι σημαντικός ο τρόπος με τον οποίο ο Αισχύλος επιλέγει να χρησιμοποιήσει τη μυθική αφήγηση προκειμένου να διερευνήσει τα τρέχοντα ζητήματα της «πολιτικής διαχείρισης των κοινών και [της] θεολογία[ς που] είχαν πάρει ριζικά νέες στροφές από τα μέσα του 5^{ου} αιώνα». Στην *Ορέστεια* θέτει ως ζήτημα προς διερεύνηση τη φύση της δικαιοσύνης, προκρίνοντας ως προτιμητέα την απονομή της δικαιοσύνης μέσω νομικών διαδικασιών.⁴⁴ «Ο Αισχύλος βλέπει τον αγώνα του Δία να εγκαθιδρύσει την τάξη ως ένα πέρασμα από τον φυσικό εξαναγκασμό στη διακυβέρνηση με συναίνεση κάτω από την εξουσία της αναπόφευκτης βοηθού του Δίκης, της Δικαιοσύνης».⁴⁵ Η λύση της οικογενειακής κατάρας του οίκου των Ατρείδων, των αλλεπάλληλων αντεκδικήσεων και του κύκλου του αίματος έρχεται με την απόφαση της Αθηνάς να ιδρύσει τον Άρειο Πάγο, κάτι που αποτελεί προσωπική επιλογή του Αισχύλου.⁴⁶ Η πλοκή στις *Ευμενίδες*, επιτελεί έμμεσα μια διερεύνηση ζητημάτων που απασχολούσαν

⁴⁰ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Αγγελική Λέλλου, επιστ. επιμ. Άγγελος Χανιώτης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 194.

⁴¹ Στο ίδιο, σ. 182-3.

⁴² Ε. Δ. Καρακάντζα, *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ου αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, πρόλ.-σημ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 13.

⁴³ Michael J. Anderson, "Myth": *A Companion to Greek Tragedy*, επιμ. Justina Gregory, Malden USA, Blackwell Publishing, 2005, σ. 131.

⁴⁴ Paul Cartledge, «Θεατρικά έργα με βάθος»: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας, *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, ό.π., σ. 30-31.

⁴⁵ G. S. Kirk, *Η φύση των ελληνικών μύθων*, μτφρ. Γεωργία Ε. Κατσαλάκη, Κωστής Ψυχογιός, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, σ. 91-92.

⁴⁶ Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμ. Α': Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή, μτφρ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010, σ. 187.

την κοινότητα, καθώς την εποχή της συγγραφής της *Ορέστειας* είχε προκύψει το ζήτημα περί των δικαιοδοσιών του Άρειου Πάγου.⁴⁷

Ο Paul Cartledge αναφέρεται στον ρόλο του τραγικού ποιητή «ως πολιτικού δασκάλου»⁴⁸ θεωρώντας ότι επιτελούσε την ίδια λειτουργία με τον ρήτορα ή τον συνήγορο, εφόσον οι τραγωδίες, πέρα από το γεγονός ότι αντικατόπτριζαν τις κοινωνικές, ηθικές και πολιτικές ιδέες της κοινωνίας, ταυτόχρονα έθεταν αυτά τα ζητήματα προς προβληματισμό και διερεύνηση. Το αρχαίο θέατρο ήταν κατά τον ίδιο «ένα θέατρο ιδεών, ενταγμένο σε έναν πολιτισμό, του οποίου αξιόλογο γνώρισμα ήταν μεταξύ άλλων και η ικανότητα που είχε να ενσωματώνει σε ένα σταθερό θεσμικό πλαίσιο τις πλέον ριζοσπαστικές κριτικές σε σχέση με τα κοινωνικά ήθη και τις πολιτιστικές νόρμες».⁴⁹

Ο μύθος, συνεπώς, επιτελούσε ταυτοχρόνως μια πολιτική λειτουργία και ως όργανο εκπαίδευσης των Αθηναίων πολιτών, αφού προϋπέθετε τη συμμετοχή τους σε αυτή τη δημόσια διαδικασία και ωθούσε τους ακροατές να προβληματιστούν πάνω σε ποικίλα ηθικά, κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, θέτοντας σε επαναξιολόγηση την ταυτότητά τους. Κατά τον Goldhill «το να είναι κανείς παρών σε ένα ακροατήριο, δεν ήταν απλώς ‘ένα νήμα στον κοινωνικό ιστό της πόλης, ήταν θεμελιώδης πολιτική πράξη»,⁵⁰ αφού επιβεβαιώνει τον δημόσιο χαρακτήρα της δημοκρατίας. Το θέατρο ήταν επομένως, εκτός των άλλων, «ένας ακόμη σημαντικός τρόπος να μάθουν να συμμετέχουν ενεργά στην αυτοδιοίκηση, που λειτουργούσε με μαζικές συνελεύσεις και ανοιχτές συζητήσεις μεταξύ ίσων».⁵¹

Συνοψίζοντας τις απόπειρες ορισμού του μυθικού φαινομένου, φαίνεται ότι οι μελετητές συγκλίνουν στη ζωτικότητα της πολιτιστικής και συλλογικής σημασίας των μύθων. Ο μύθος έχει παιδευτική και πολιτική ισχύ, ενώ ο χειρισμός και οι μετασχηματισμοί του παραδοσιακού υλικού είναι προσωπική επιλογή του εκάστοτε ποιητή και απαύγασμα της κοινωνίας από την οποία προέρχονται και στην οποία

⁴⁷ Νάσος Βαγενάς, *Η Ειρωνική γλώσσα: κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 2004, σ. 60.

⁴⁸ Paul Cartledge, «Θεατρικά έργα με βάθος»: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας, *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. Ρ. Ε. Easterling, μεταφ-επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2015, σ. 29.

⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 30.

⁵⁰ Simon Goldhill, «Το κοινό της αθηναϊκής τραγωδίας», *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, ό.π., σ. 81.

⁵¹ Paul Cartledge, «Θεατρικά έργα με βάθος»: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, ό.π., σ. 27.

απευθύνονται. Ο μύθος νοηματοδοτείται από την κοινωνία, ταυτόχρονα όμως τη νοηματοδοτεί και ο ίδιος, παρέχοντας παραδείγματα προς μίμηση ή προς αποφυγή στους θεατές, ενώ ασκεί επίσης κριτική στην τρέχουσα πραγματικότητα. Η ικανότητα του μύθου να μεταλλάσσεται, βάσει των εκάστοτε κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών, τον καθιστά διαρκώς επίκαιρο.

1.2. Σύντομη επισκόπηση ερμηνευτικών-θεωρητικών προσεγγίσεων

Οι ερμηνευτικές και θεωρητικές προσεγγίσεις του μυθικού φαινομένου που αναπτύχθηκαν κατά καιρούς είναι ανεξάντλητες. Μια αναλυτική επισκόπηση των θεωριών που αναπτύχθηκαν από την επιστημονική κοινότητα θα ξεπερνούσε τους στόχους της παρούσας εργασίας. Ωστόσο, μια σύντομη αναφορά κρίνεται απαραίτητη για να γίνει κατανοητό το βάθος και η σημασία του μυθικού φαινομένου, που απασχόλησε τους μελετητές, οι οποίοι, πολύ συχνά, είχαν αντικρουόμενες απόψεις, πράγμα που επιβεβαιώνει έτι περαιτέρω την πολυσημία του μυθικού φαινομένου.

Από αρχαιοτάτων χρόνων έχουν διατυπωθεί ποικίλες θεωρίες και έχουν εμφανιστεί πολυάριθμες διαφορετικές σχολές ερμηνείας. Κατά τον 6^ο αιώνα π.Χ., εκκινώντας από τον Θεαγένη τον Ρήγιο, επικρατούσε η αλληγορική εξήγηση των μύθων. Ο ίδιος «αντικαθιστώντας τα δεδομένα της διήγησης με συμβολικά ισοδύναμα, πραγματώνει τη μετάθεση στο λεξιλόγιο της κοσμολογίας, της φυσικής, της ηθικής ή της μεταφυσικής».⁵² Ο μύθος χρησίμευε κατ' αυτόν τον τρόπο, ως όχημα για να διερευνηθούν άλλα ζητήματα από αυτά καθαυτά που ο ίδιος θεματοποιούσε.⁵³ Μια άλλη θεωρία, αυτή του ευημερισμού, υποστήριζε ότι οι μύθοι έχουν ιστορική ισχύ. Η θεωρία ανήκε στον Ευήμερο από τη Μεσσήνη, «ο οποίος στις αρχές της ελληνιστικής περιόδου υποστήριξε ότι οι θεοί του ελληνικού μύθου ήταν θεοποιημένα ανθρώπινα όντα, βασιλιάδες της πρώιμης ελληνικής ιστορίας».⁵⁴ Ήδη από τον 4^ο π.Χ. αιώνα τόσο ο Ευήμερος όσο και ο Παλαίφατος προσέδωσαν ιστορική διάσταση στους μύθους.⁵⁵ «Το ότι οι άνθρωποι κατασκευάζουν την ιστορία εφευρίσκοντας πρώτα πρώτα μύθους είναι αυταπόδεικτο για τον Niccolo Machiavelli».⁵⁶ Η σχέση ιστορίας και μύθου θεματοποιήθηκε από πολλούς μελετητές. Αν ο μύθος περιέχει μια δόση ιστορίας,

⁵² Jean- Pierre Vernant, *Μύθος και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Κατερίνα Αλεξοπούλου, Σπύρος Γεωργακόπουλος, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 222.

⁵³ Στο ίδιο, σ. 222-223.

⁵⁴ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Αγγελική Λέλλου, επιστ. επιμ. Άγγελος Χανιώτης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 19.

⁵⁵ *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 1518.

⁵⁶ K. K. Ruthven, *Ο Μύθος*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, Ερμής, 1977, σ. 19.

πρόκειται για αυτό που ο Michael Grant «αποκαλεί παρά-ιστορία', δηλαδή ιστορία που αναφέρεται όχι σε αυτά που συνέβηκαν, αλλά αυτά που ο άνθρωπος, σε διαφορετικές εποχές, είτε ή πίστεψε πως συνέβηκαν».⁵⁷ Μέχρι το τέλος του 17^{ου} αιώνα περίπου επικρατούσε η αντίληψη ότι «οι μύθοι περιείχαν συγκαλυμμένες αλήθειες για τον ηθικό και τον φυσικό κόσμο».⁵⁸

Ο ακαδημαϊκός όρος 'μύθος' αποδίδεται στον Christian Gottlob Heyne, ο οποίος, μεταξύ άλλων, υποστήριξε ότι η αρχική χρήση του μύθου αποσκοπούσε στην εξήγηση των φυσικών φαινομένων.⁵⁹ Με την έλευση του Διαφωτισμού θα έρθει και η αμφισβήτηση των αρχαίων μύθων ως αποκκλίνοντες από τη λογική.⁶⁰ Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ο Frazer υποστήριξε ότι «ο μύθος δεν είναι παρά η καταγραφή μιας προϋπάρχουσας θρησκευτικής τελετουργίας».⁶¹ Εξετάζοντας πληθώρα μύθων από διαφορετικούς πολιτισμούς ο Frazer εστιάζει την προσοχή του στον κοινό κύκλο του μαρασμού και της αναγέννησης της φύσης που συμβολίζεται στο πρόσωπο του βασιλιά. Η Harrison αναπτύσσει την έννοια του 'Ένιαυτού δαίμονα', του θεού του ετήσιου κύκλου, που απαντά σε ποικίλους μύθους, έννοια που επισημαίνεται και από τους Murray και Cornford. Αυτοί οι μελετητές που ονομάστηκαν The Cambridge Ritualists, θεωρούσαν ότι η τελετουργία προηγείται του μύθου.⁶² «Σύμφωνα με την άποψη της Harrison και του Frazer [...] οι ελληνικοί μύθοι έπρεπε να ερμηνευθούν υπό το φως των τελετουργιών που κρύβονταν πίσω τους, που, όπως υποστήριζαν, εκπροσωπούσαν σχήματα που απαντούν σε διάφορους "πρωτογονικούς" λαούς ανά τον κόσμο».⁶³

Ο Malinowski πίστευε ότι η λειτουργία του μύθου «συντελεί στην καθιέρωση θεσμών στις προφορικές κοινωνίες».⁶⁴ Ο Van Gennep έστρεψε την προσοχή του στην κοινωνιολογική ερμηνεία των τελετουργιών και των μύθων.⁶⁵ Ο Girard ανέπτυξε τη θεωρία του περί του εξιλαστήριου θύματος, του φαρμακού, ο οποίος επωμίζεται όλα

⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 21-22.

⁵⁸ Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Αγγελική Λέλλου, επιστ. επιμ. Άγγελος Χανιώτης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012 σ. 15.

⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 13.

⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 16.

⁶¹ *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, ό.π., σ. 1518.

⁶² Ε. Δ. Καρακάντζα, *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ου αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, προλ. σημ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 14.

⁶³ Richard Buxton, *Οι ελληνικοί μύθοι. Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, επιστ. επιμ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, μτφρ. Τάσος Τυφλόπουλος, Αθήνα, Πατάκης, 2005, σ. 237.

⁶⁴ *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2007., σ. 1518.

⁶⁵ Ε. Δ. Καρακάντζα, *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ου αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, προλ. σημ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003., σ. 14.

τα κακώς κείμενα της κοινωνίας και τοιουτοτρόπως εξυγιαίνει την κοινότητα,⁶⁶ ενώ ο Eliade είδε τον μύθο ως «ανάκληση του παρελθόντος, ώστε να μεταφέρει μέρος από τη μαγική του δύναμη στο παρόν».⁶⁷ Κατά τον Gernet ο μύθος είναι «έκφραση “μιας συνολικής κοινωνικής κατάστασης” [...] η μυθική σκέψη “τείνει να είναι συνολική, εναγκαλίζεται την ίδια στιγμή την οικονομία, τη θρησκεία, την πολιτική, το δίκαιο και την αισθητική”. Επομένως, ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του μύθου είναι η πολυλειτουργικότητά του και η πολυσημία του».⁶⁸

Ο Claude Levi-Strauss «διατύπωσε την άποψη ότι η μελέτη των μύθων επιτρέπει αποκάλυψη ορισμένων τρόπων λειτουργίας του ανθρώπινου πνεύματος. Με βάση το δομικό γλωσσολογικό μοντέλο του Ferdinand de Saussure ισχυρίστηκε ότι οι μύθοι δομούνται πάνω σε δυαδικές αντιθετικές σχέσεις».⁶⁹ Ο Barthes έδωσε έμφαση στο κοινωνιολογικό υπόβαθρο του μύθου «αφού η έννοια ‘μύθος’ χρησιμοποιείται πρωτίστως με την κοινωνική διάστασή της και αναλύεται σε σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα που αρχίζει να διαμορφώνεται στις δυτικές κοινωνίες μετά το 1950».⁷⁰ Η προσέγγισή του είναι σημειολογική: «‘ξαναβρίσκουμε στον μύθο το τρισδιάστατο σχήμα: το σημαίνον, το σημαινόμενο και το σημείο. Όμως ο μύθος είναι ένα ειδικό σύστημα, γιατί διαμορφώνεται πάνω στη βάση μιας σημειολογικής αλυσίδας που προϋπάρχει: είναι ένα δευτερογενές σημειολογικό σύστημα’».⁷¹ Ο μύθος κατασκευάζει το δικό του σημειολογικό σύστημα και γίνεται, κατά τον Barthes, μια μετα-γλώσσα.⁷²

Ο Freud θεωρούσε ότι οι μύθοι είναι σεξουαλικά φορτισμένοι και αποκαλύπτουν το ασυνείδητο της ανθρώπινης ψυχής, ενώ ο Jung, θεωρούσε ότι οι μύθοι υποκρύπτουν όχι το ατομικό αλλά το συλλογικό ασυνείδητο το οποίο δομείται από «αρχέτυπες εικόνες που εμφανίζονται στους μύθους όλων των λαών»⁷³, αφού μέσα στους μύθους απαντώνται συγκεκριμένα αρχέτυπα όπως ο σοφός γέρος, η κάθοδος στον Άδη κ.ά.⁷⁴

Ο Durand ενδιαφέρεται για την αλληλεπίδραση του μύθου με τη ‘συλλογική φαντασία’ και το ‘υποσυνείδητο’. Κατά την άποψή του δεν υπάρχει μία και μοναδική

⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 14-15.

⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 26.

⁶⁸ Jean-Pierre Vernant, *Μύθος και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Κατερίνα Αλεξοπούλου, Σπύρος Γεωργακόπουλος, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ. 247.

⁶⁹ *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, ό.π, σ. 1517.

⁷⁰ Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg, 2005, σ. 32.

⁷¹ Στο ίδιο, σ. 33.

⁷² Στο ίδιο, σ. 33.

⁷³ *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2007., σ. 1518.

⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 1518 και Κ. Κ. Ruthven, *Ο Μύθος*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, Ερμής, 1977, σ. 36.

αφετηρία του μύθου, αλλά «μια διαρκώς μεταλλασσόμενη μορφή που συντίθεται από τη μεγέθυνση ή συμπίεση ορισμένων μυθικών θεμάτων. [...] Για τον Durand ο μύθος είναι σχεδόν αδύνατο να εκλείψει, αφού βρίσκεται σε διαρκή ανασχηματισμό. Η μυθική μορφή αποτελεί μια “επένδυση του ίδιου μυθικού σχήματος σε μια διαφορετική συνείδηση και σ’ ένα διαφορετικό πολιτισμό”⁷⁵.

Αυτές είναι λίγες μόνο από τις απόψεις που αναπτύχθηκαν από τους μελετητές στην προσπάθειά τους να βρουν ερμηνευτικά μοντέλα για τους μύθους. Σε γενικές γραμμές, ο 19^{ος} αιώνας εστίασε την προσοχή του περισσότερο στην ανάλυση του στοιχείου εκείνου που ενοποιεί τις μυθικές αφηγήσεις, στην αναζήτηση της αλήθειας, του καθοριστικού γεγονότος που υπήρξε η αφορμή, το σημείο εκκίνησης για τους μύθους. Αντίθετα, τον 20^ό αιώνα, με την εμφάνιση των μεταμοντέρνων πνευματικών κινήματων, η κατανόηση ότι δεν υπάρχει μία και μοναδική οδός για την ανακάλυψη της αλήθειας και της ερμηνείας των μύθων αποτελεί πλέον κοινό τόπο. «Άλλωστε, τη θέση του μύθου κατέλαβαν οι μύθοι, δηλαδή πολλαπλές τοπικές ιδιαίτερες πραγματώσεις μιας μυθικής αφήγησης. Στη θέση της ολότητας που άγγιξε το απόγειό της με τον θρίαμβο του δομισμού εγκαθίστανται οι αποσπασματικές ιστορίες του μετά-δομισμού».⁷⁶

1.3 Σχέση μύθου-λογοτεχνίας

Έχει εξεταστεί, ως έναν βαθμό, η κοινωνική και η ηθικοδιδασκτική αξία του μύθου. Ο μύθος όμως αποκτά μια νέα διάσταση εντασσόμενος κάθε φορά σε ένα λογοτεχνικό κείμενο. Κατά την Καρακάτζα, «όταν κάνουμε λόγο για μύθο, στην πραγματικότητα αναφερόμαστε στον λογοτεχνικά διαμορφωμένο μύθο, και όχι στην προφορική ιστορία που υποθέτουμε ότι κυκλοφορούσε στην αρχαιότητα».⁷⁷ Οι μύθοι, καθώς έπαψαν να αποτελούν παραδοσιακές προφορικές ιστορίες, σταθεροποίησαν τα χαρακτηριστικά τους, εντασσόμενοι στο επικοινωνιακό είδος της λογοτεχνίας. Οι αλλαγές που έκτοτε υφίστανται, οφείλονται αποκλειστικά στις υποκειμενικές επιλογές του εκάστοτε συγγραφέα, και όχι στα «κοινωνικά, διανοητικά και συναισθηματικά ενδιαφέροντα της κοινότητας ως συνόλου».⁷⁸

⁷⁵ Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, ό.π., σ. 37.

⁷⁶ Ε.Δ. Καρακάντζα, *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ου αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, προλ. σημ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σ.26.

⁷⁷ Στο ίδιο, σ 13.

⁷⁸ G. S Kirk, *Η φύση των ελληνικών μύθων*, μτφρ. Γεωργία Ε. Κατσαλάκη, Κωστής Ψυχογιός, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, σ. 83.

Έτσι, η έμφαση δίνεται στις προσωπικές επιλογές των συγγραφέων και στις απαιτήσεις της σύγχρονης κάθε φορά λογοτεχνικής πραγματικότητας. Ανάλογα με την επικρατούσα ιδεολογία της εποχής, οι μύθοι, μέσω της λογοτεχνικής τροποποίησής τους, επαναξιολογούνται και αναδιαμορφώνονται. Κατά τον Albouy, ο λογοτεχνικός μύθος

αποτελείται από το αφήγημα που συνοδεύει το μύθο, το οποίο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί και μετασημασιάζει με μεγάλη ελευθερία, και από τις νέες σημασίες που προστίθενται σ' αυτό. Όταν μια τέτοια σημασία δεν προστίθεται στα δεδομένα της παράδοσης, δεν υπάρχει λογοτεχνικός μύθος.⁷⁹

Ο Σιαφλέκης δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη λογοτεχνική αποτύπωση του μύθου, αφού μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο μύθος καθίσταται ικανός να παράγει διαρκώς νέες σημασίες.⁸⁰ Η δυνατότητα του μύθου να παράγει νέες σημασίες μέσα στις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες εμφανίζεται κάθε φορά, με άλλα λόγια, «η δύναμη της αρχέγονης μυθικής αφήγησης και η ικανότητά της να προσαρμόζεται σε κάθε νέο πολιτισμικό περιβάλλον»,⁸¹ αποτελεί ίσως τον κύριο λόγο για τον οποίο έχει αποτελέσει, και αποτελεί, ακόμα τόσο πρόσφορο έδαφος για λογοτεχνική αξιοποίηση. Τα μυθικά πρόσωπα, φέροντας εντός τους, τις συμβολικές προεκτάσεις που έχουν λάβει ανά τους αιώνες, καθίστανται ένα πολύ ισχυρό εργαλείο στα χέρια των συγγραφέων, οι οποίοι επιβεβαιώνοντας, ή ανατρέποντας τα σύμβολα αυτά οικοδομούν την προσωπική τους οπτική τόσο όσον αφορά τα εν λόγω πρόσωπα, όσο και τους ρόλους που τους αποδόθηκαν από την κοινωνία κάθε εποχής. «Ο λογοτεχνικός μύθος επιβάλλει κατά κάποιο τρόπο στον αναγνώστη μια διακειμενική πρόσληψη της λογοτεχνίας».⁸² Τα μυθολογικά πρόσωπα (ο Σιαφλέκης αναφέρει για παράδειγμα τον Οδυσσέα, την Ιφιγένεια, την Ελένη, αλλά στη θέση τους θα μπορούσε να είναι οποιοδήποτε μυθικό πρόσωπο) «παύουν να είναι από ένα σημείο και έπειτα ήρωες αντίστοιχων δραμάτων, και γίνονται σύμβολα, η αναφορά στα οποία συνδηλώνει πλήθος από άλλες δευτερεύουσες σημασίες που όμως όλες μαζί τροφοδοτούν μια αντίληψη ή μια συγκεκριμένη νοοτροπία ή ιδεολογική στάση με διαχρονική διάρκεια».⁸³

Ο αρχετυπικός μύθος αποτελεί το υλικό το οποίο ανακαλεί και από το οποίο αντλεί ο συγγραφέας ένα ήδη σημασιολογικά διαμεσολαβημένο και συμβολοποιημένο

⁷⁹ Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg, 2005, σ. 5. Ο Σιαφλέκης παραπέμπει στο: P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, (P. Colin 1969, σ. 9).

⁸⁰ Στο ίδιο, «Εισαγωγή», σ. η'.

⁸¹ Στο ίδιο, «Εισαγωγή», σ. κβ'.

⁸² Στο ίδιο, σ. 24.

⁸³ Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg, 2005, σ. 25.

πρόσωπο το οποίο εξυπηρετεί την επιχειρηματολογία του επιβεβαιώνοντας ή ανατρέποντας το παραδεδωμένο πρότυπο, ανάλογα με την υποκειμενική στόχευσή του. Στη νέα σύνθεση που προκύπτει, απηχείται, αναπόφευκτα, τόσο η υποκειμενική φωνή του δημιουργού όσο και οι κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές αντιλήψεις της εποχής του.

Διαφοροποιώντας τον ποιητικό από τον πεζό λόγο, όπου κυριαρχεί η περιγραφική αφήγηση, που πολλές φορές ενσωματώνει και το προσωπικό σχόλιο του αφηγητή, και το θέατρο, στο οποίο παρεισφρύνουν εξωλογοτεχνικά στοιχεία,⁸⁴ ο Σιαφλέκης παρατηρεί ότι στα δύο τελευταία είδη ο συγγραφέας χρησιμοποιεί αν όχι όλη τη μυθική αφήγηση, ένα μεγάλο μέρος αυτής, ενώ στην ποίηση υπάρχει μεγαλύτερη ελλειπτικότητα, «ο ποιητής δραστηριοποιεί στο έπακρο την επιλεκτική ικανότητα που του επιτρέπει να οργανώσει τα μυθικά μοτίβα ή μυθήματα μέσα στο ίδιο το ποίημα».⁸⁵ Οι ποιητές μέσω των μύθων είναι σε θέση να «οργανώσουν ένα λειτουργικό σύστημα μεταφορών και συμβόλων».⁸⁶ Αρκεί και μόνο η αναφορά ενός μυθικού προσώπου που θα λειτουργήσει συμβολικά, προκειμένου ο ποιητής να επεκτείνει τη σκέψη του και δημιουργήσει ένα ποίημα που ενδεχομένως να μην έχει καμία άλλη αναφορά στο μυθικό πλαίσιο.

Η προσήλωση ή η παρέκκλιση από τη μυθική αφήγηση κρίνονται, όχι μόνο ως προς την υπέρβαση της μορφής, αλλά και ως προς τον μετασχηματισμό του περιεχομένου. Η μετατροπή της εικόνας σε σύμβολο και του ποιητικού σε συλλογικό υποκείμενο επιτυγχάνεται με την επιλεκτική χρήση στοιχείων που ανήκουν στη μυθική αφήγηση. Η όποια στάση του δημιουργού απέναντι της εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη χρήση τέτοιων στοιχείων. Η υπονόμηση του μύθου γίνεται τελικά μέσα απ' αυτόν και χάρη σ' αυτόν.⁸⁷

Κατά τον Σιαφλέκη οι μετασχηματισμοί των μύθων στα λογοτεχνικά δεδομένα ακολουθεί ως ένα βαθμό τη διαδοχή των ρευμάτων και των τάσεων στη λογοτεχνία. Επί παραδείγματι, αναφέρει την μεταπολεμική ποίηση που θεωρεί ότι ασκεί κριτικό έλεγχο στον μύθο «που του επιτρέπει αφενός να οικειοποιηθεί το νόημά του και αφετέρου να πάρει τις αποστάσεις του από αυτόν»,⁸⁸ καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι «η εναλλαγή των ποιητικών σχολών θέτει τους όρους και για μια ιστορία της ποίησης μέσα από τους λογοτεχνικούς μύθους».⁸⁹

⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 97.

⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 89.

⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 91.

⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 95.

⁸⁸ Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg, 2005, , σ. 95.

⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 96.

3. Λογοτεχνικές μεταπλάσεις μύθων

«Καθώς οι μύθοι δεν είναι παγιωμένοι ούτε κλειστοί, αλλά αντίθετα μπορούν να τροποποιηθούν, να μετασχηματιστούν, να εκσυγχρονιστούν, να αποκτήσουν νέες σημασίες, αποτελούν μια ανεξάντλητη πηγή από όπου αντλούν τα θέματά τους οι λογοτέχνες: [...] το Έπος του Γκιλγκαμές, τα ομηρικά έπη και οι τραγωδίες, οι *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, η *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, ο *Χαμένος Παράδεισος* του Μίλτον, η *Τρικομία* του Σαίξπηρ, η *Ανδρομάχη* του Ρακίνα, ο *Φάουστ* του Γκαίτε, η *Ερμη Χώρα* του Έλιοτ, ο *Οδυσσέας* του Τζούς, οι *Μύγες* του Σαρτρ είναι ελάχιστα μόνο από τα έργα που εκμεταλλεύονται παραδεδομένους μύθους».⁹⁰

Ο Ευριπίδης αποδείχτηκε ο δημοφιλέστερος των τραγικών ποιητών ασκώντας ιδιαίτερη επίδραση στους μεταγενέστερους συγγραφείς.⁹¹ Άμεσος συνεχιστής της αρχαιοελληνικής τραγωδίας υπήρξε ο λατινόφωνος κόσμος της Ρώμης. Ιστορικοί (όπως ο Διόδωρος και ο Πλούταρχος), μυθιστοριογράφοι (Ηλιόδωρος), δοκιμιογράφοι (Λουκιανός) αντλούν υλικό από την τραγωδία. «Η αρχαιοελληνική λογοτεχνία της ρωμαϊκής περιόδου φέρει επίσης πολλά ίχνη της ‘θεατροποίησης’ του αρχαίου πολιτισμού».⁹²

Στην Ευρώπη του 15^{ου} αιώνα παρατηρείται έντονη κυκλοφορία τραγωδιών και άλλων κειμένων του αρχαιοελληνικού κόσμου. Η πρώτη τυπωμένη έκδοση της *Μήδειας*, του *Ιππόλυτου*, της *Άλκηστης* και της *Ανδρομάχης* του Ευριπίδη έλαβε χώρα στη Φλωρεντία, περίπου το 1495, ενώ στη Βενετία το 1502 κυκλοφόρησε από τον Άλδο Μανούτιο έκδοση κειμένων του Σοφοκλή. Στη Βενετία επίσης εκδόθηκαν και άλλα έργα του Ευριπίδη (1503) και έργα του Αισχύλου (1518). Είναι γεγονός ότι «οι πρώτες λατινικές μεταφράσεις διευκόλυναν τη διάδοση ενός άμεσου τρόπου προσέγγισης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας».⁹³

⁹⁰ *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 1517.

⁹¹ P. E. Easterling, «Από τη διαμόρφωση ενός ρεπερτορίου ως τη διαμόρφωση ενός “κανόνα” για την τραγωδία»: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P. E. Easterling, μτφρ-επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2015, σ. 324, 339.

⁹² Στο ίδιο, σ. 340.

⁹³ Peter Burian, «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής»: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P. E. Easterling, μτφρ-επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, σ. 345.

Η ευρωπαϊκή Αναγέννηση φανέρωσε ένα σταθερό ενδιαφέρον προς τη χρήση και αξιοποίηση των αρχαιοελληνικών μύθων.⁹⁴ «Οι σπουδαιότεροι συγγραφείς και καλλιτέχνες μεταξύ 15^{ου} και 17^{ου} αιώνα εκφράστηκαν μέσω μιας δημιουργικής ενασχόλησης με τους κλασικούς μύθους (παράλληλα με μια συνεχή και μόνιμη αναφορά στην παράδοση βιβλικών θεμάτων)».⁹⁵ Αλλά και πολλοί Γερμανοί ρομαντικοί του 18^{ου}-19^{ου} αιώνα, επί παραδείγματι οι Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Friedrich Hölderlin, έδειξαν ενδιαφέρον για τους μύθους.⁹⁶ Κατά τον 19^ο αιώνα στην Αγγλία υπήρχε η τάση να δοθεί νέα πνοή στον αρχαιοελληνικό μύθο: «μερικοί από τους Άγγλους της βικτοριανής εποχής κληρονόμησαν τον πόθο των ρομαντικών για την αρχαία Ελλάδα, του έδωσαν όμως τη δική τους, χαρακτηριστικά ηθικολογική χροιά»,⁹⁷ ενώ παράλληλα «οι μελετητές έχουν επίσης υπογραμμίσει μια βικτοριανή τάση προς το μισογυνισμό που αφορά παραβατικές μυθολογικές μορφές όπως η Κλυταιμνήστρα και η Μέδουσα /Γοργώ».⁹⁸ «Όμως, η πιο συνειδητή και ίσως η πιο συστηματική αξιοποίηση του μύθου προήλθε από τους συγγραφείς του μοντερνισμού (Joyce, Pound, Eliot, Rilke, Lawrence, Yeats, Auden, Gide, Broch), που πίστευαν ότι τα ανθρώπινα προβλήματα είναι καθολικά και ανιστορικά. Οι μοντερνιστές αντιμετωπίζουν με δυσπιστία τη λογική που οδήγησε στον κατακερματισμό και το χάος της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας. Στον μύθο βρήκαν ένα μη-λογικό νόημα, που εκφράζει και ταυτόχρονα αίρει την ασυναρτησία των καιρών».⁹⁹ Κατά τον Σιαφλέκη η λογοτεχνική χρήση των μύθων με τις επικείμενες πολλαπλές ερμηνείες και προσεγγίσεις που παρέχει, καθιερώνεται με τους Herder, Vico και Goethe:

Θα'λεγε κανείς ότι, από την εποχή εκείνη κι έπειτα, ωριμάζει σταδιακά η έννοια της ολότητας στην καλλιτεχνική έκφραση των μύθων, αναγνωρίζεται δηλαδή, με όρους του κ' αιώνα, τόσο η αυτονομία όσο και η αλληλεμπλοκή δύο διαφορετικών κωδικών επικοινωνίας.¹⁰⁰

Κατά τον Buxton σημαντική κρίνεται η χρήση των μύθων προκειμένου να κωδικοποιηθούν πολιτικά μηνύματα, αναφέροντας, επί παραδείγματι, το δράμα του Giradoux, *La guerre de Troie n' aura pas lieu* (1935) το οποίο θεωρεί «ένα από τα

⁹⁴ Richard Buxton, *Οι ελληνικοί μύθοι. Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, επιστημ.επιμ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, μτφρ.Τάσος Τυφλόπουλος, Αθήνα, Πατάκη, 2005, σ. 230.

⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 230.

⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 233.

⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 234.

⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 235.

⁹⁹ *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 1517.

¹⁰⁰ Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg, 2005, «Εισαγωγή», σ ιθ'.

πολλά έργα του 20^{ου} αιώνα που με όχημα τα *Τρωικά* εξέφρασαν σκέψεις και συναισθήματα σχετικά με τον πόλεμο», αλλά και το δράμα *Η ανυπακοή της Αντιγόνης* που «αποδείχτηκε ακόμη μια πλούσια φλέβα για τους σύγχρονους δραματοποιούς».¹⁰¹ Τα έργα του Giradoux και του Apouilh είναι μόνο δύο από ένα πλήθος πολιτικοποιημένων αναπλάσεων των μύθων στο θέατρο κατά τον 20^ό αιώνα.¹⁰²

2. Η θέση της γυναίκας στην αρχαιότητα και η μεταχείριση της μυθικής φιγούρας της Κλυταιμνήστρας από τους τραγικούς ποιητές

2.1 Η θέση της γυναίκας στην αρχαιότητα

Καθώς η έμφαση της παρούσας εργασίας δίνεται στη μυθική μορφή της Κλυταιμνήστρας, πριν περάσουμε στην αναπαράστασή της από τους αρχαίους τραγικούς, κρίνεται σκόπιμο να γίνει κατανοητή, ως έναν βαθμό, η θέση που είχε η γυναίκα εκείνη την εποχή. Η εικόνα που έχουμε για τις γυναίκες είναι ως επί το πλείστον ανδρικό δημιούργημα, καθώς οι γυναίκες στην αρχαιότητα ήταν στο περιθώριο, δεν είχαν την δυνατότητα να βρίσκονται στη δημόσια σφαίρα, παρά μόνο για να εκτελέσουν τα θρησκευτικά τους καθήκοντα. Εξαρτιούνταν άμεσα από τους άνδρες – κυρίους τους (πατέρας, σύζυγος, γιος ή άνδρας συγγενής), οι οποίοι είχαν πλήρη δικαιοδοσία πάνω τους. Ο κύριος χώρος δράσης τους ήταν εντός του οικιακού πλαισίου. Η μοιχεία απαγορευόταν στη γυναίκα ενώ ήταν ανεκτή από την ανδρική πλευρά, με μικρούς περιορισμούς. Η γυναίκα δεν είχε πλήρη πολιτικά δικαιώματα και ως εκ τούτου δεν εθεωρείτο πολίτης.¹⁰³ Μέσα από την εξέταση των διάφορων ρόλων που οι άνδρες έδιναν στις γυναίκες αποκτούμε μια πληρέστερη εικόνα για την ανδροκρατούμενη κοινωνία και τις αντιλήψεις της εποχής, μέσω αυτών είμαστε σε θέση «να κατανοήσουμε τις υποσυνείδητες, καλύτερα από τις λογικά εκφρασμένες αντιλήψεις που καλλιεργούσαν οι άνδρες για τις γυναίκες».¹⁰⁴

¹⁰¹ Richard Buxton, *Οι ελληνικοί μύθοι. Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, επιστημ.επιμ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, μτφρ. Τάσος Τυφλόπουλος, Αθήνα, Πατάκη, 2005, σ. 238.

¹⁰² Στο ίδιο, σ. 239.

¹⁰³ Sue Blundell, *Γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα. Η θέση της γυναίκας στη τέχνη, στην κοινωνία, στη θρησκεία και στην οικογένεια*, μτφρ.-επιμ. Λίτσα Ι. Χατζηφώτη, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σ. 176-179, 186, 198, 195, 246 και Claude Mosse, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθαν. Δ. Στεφάνης, Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 1991, σ. 56-57, 63.

¹⁰⁴ Sue Blundell, *Γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα. Η θέση της γυναίκας στη τέχνη, στην κοινωνία, στη θρησκεία και στην οικογένεια*, μτφρ.-επιμ. Λίτσα Ι. Χατζηφώτη, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σ. 23.

Οι γυναίκες λόγω της ικανότητάς τους να γεννούν είναι συνδεδεμένες σε μεγάλο βαθμό με τη φύση,¹⁰⁵ και ως εκ τούτου με κάτι εκτός πολιτισμού –κατώτερες–, σε αντιδιαστολή με τους –ανώτερους– άντρες που παρουσιάζονται ως φορείς του πολιτισμού.¹⁰⁶ Υπολανθάνει η αντίληψη ότι «ο ανταγωνισμός ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό μπορεί να θεωρηθεί ότι οδηγεί στην καταστροφή ανδρών».¹⁰⁷ Οι γυναίκες συνδέονται εκ φύσεως με το απρόβλεπτο, το απατηλό, και λόγω των περιορισμών που υφίστανται, η αυτονόμησή τους θεωρείται ότι μπορεί να αποβεί επικίνδυνη.¹⁰⁸ Η παρουσία της γυναίκας συνδέεται με κάτι επικίνδυνο για τον άνδρα,¹⁰⁹ συνεπώς οι άνδρες επιθυμούν να τις απομακρύνουν από τον πολιτισμό.¹¹⁰ Σύμφωνα με τον Gould

οι γυναίκες δεν αποτελούν τμήμα, δεν ανήκουν εύκολα στον από τους άντρες ρυθμισμένο κόσμο της πολιτισμένης κοινότητας. Πρέπει να υπολογισθούν με άλλους όρους και απειλούν συνεχώς να ανατρέψουν τη σταθερότητά της ή να υπονομεύσουν τη συνέχειά της, να δραπετεύσουν από τον χώρο που τους καθορίστηκε.¹¹¹

Οι δυναμικοί ρόλοι που συχνά ανατίθενται σε γυναικείες φιγούρες στα αρχαιοελληνικά δράματα ενδεχομένως εκπλήσσει. Υπάρχει η άποψη ότι μέσα από την τραγωδία προωθείται η γυναικεία φωνή («από την Κλυταιμνήστρα τη Νιόβη και τις Δαναίδες του Αισχύλου, την Αντιγόνη, την Πρόκνη και τη Δηιάνειρα του Σοφοκλή, ως τη Μήδεια, τη Μελανίππη, την Κρέουσα, τη Φαίδρα και τη Σθενέβοια του Ευριπίδη»)¹¹² Η αντίθετη όψη αυτής της άποψης επιχειρηματολογεί υπέρ της συνήθους παρουσίασης των γυναικών: «οι γυναίκες προκαλούν κοινωνική και πολιτική δυσλειτουργία, δυσαρμονία ή καταστροφή μ' έναν τρόπο που τις χαρακτηρίζει και μπορεί μάλιστα να προβλεφθεί, κάθε φορά που για οποιονδήποτε λόγο δεν ελέγχονται

¹⁰⁵ Helene P. Foley, «The conception of women in Athenian drama»: *Reflections of Woman in Antiquity*, Gordon and Breach Science Publishers, 1986, σ. 141.

¹⁰⁶ «Κατά την άποψη του Αριστοτέλη και των Ελλήνων ιατρικών συγγραφέων (από τον πέμπτο αιώνα και μετά), η γυναικεία βιολογία από μόνη της καταδικάζει τις γυναίκες σε υποδεέστερο ρόλο στον πολιτισμό και μειωμένη ηθική ικανότητα»: Helene P. Foley, *Female acts in Greek tragedy*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001, σ. 113.

¹⁰⁷ Sue Blundell, *Γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα. Η θέση της γυναίκας στη τέχνη, στην κοινωνία, στη θρησκεία και στην οικογένεια*, ό.π., σ. 28.

¹⁰⁸ Helene P. Foley, «The conception of women in Athenian drama»: *Reflections of Woman in Antiquity*, Gordon and Breach Science Publishers, 1986, ό.π., σ. 116.

¹⁰⁹ Αυτή η άποψη εξάλλου, ότι οι γυναίκες είναι όντα οριακά και επικίνδυνα, εκφράζεται ήδη το 700 π.Χ από τον Ησίοδο στη *Θεογονία*, βλ. Sue Blundell, ό.π., σ 33-35.

¹¹⁰ Στο ίδιο, σ 28.

¹¹¹ Στο ίδιο, σ. 28.

¹¹² Paul Cartledge, «Θεατρικά έργα με βάθος»: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P.E. Easterling, μτφρ- επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, 2015, σ. 43.

επαρκώς από τους αντίστοιχους άντρες συγγενείς τους».¹¹³ Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτή η υπέρβαση των ορίων από τη γυναικεία πλευρά συμβαίνει όταν απουσιάζουν οι άνδρες:

οι γυναίκες στην αθηναϊκή τραγωδία καταλήγουν να έχουν διαλυτικό ρόλο, δηλαδή να παραβιάζουν έναν από τους “άγραφους νόμους” ή να ενεργούν υπό την επήρεια μιας ανεπίτρεπτης ερωτικής παρόρμησης ή να αψηφούν το κύρος των αντρών, μόνον εάν ο ίδιος ο νόμιμος σύζυγος ή ο νόμιμος κύριός τους απουσιάζει. [...] κάθε γυναίκα που υπερβαίνει τα όρια στην τραγωδία, είναι, προσωρινά ή μόνιμα, χωρίς σύζυγο. Αυτή η σύμβαση μπορεί να ερμηνευθεί ως σύμπτωμα του άγχους των Αθηναίων πολιτών για τις κρίσεις που μπορούσαν ενδεχομένως να συνταράξουν το σπίτι τους κατά την απουσία τους.¹¹⁴

Η επί σκηνής, λοιπόν, παρουσίαση γυναικών που δολοφονούν και αναλαμβάνουν την εξουσία, μάλλον έχει ως στόχο την προειδοποίηση των ανδρών, που κατά πάσα πιθανότητα αποτελούν το μοναδικό κοινό που παρακολουθεί τις παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων, παρά να χειραφετήσει τη γυναίκα και να διορθώσει τις αντιλήψεις που την ετεροκαθορίζουν. Το αθηναϊκό δράμα αφορούσε αποκλειστικά τους άνδρες¹¹⁵ και η λειτουργία των γυναικών είναι να αποκαλύψουν την ανδρική ταυτότητα. Παρά τον αντίκτυπο που μπορεί να προκαλέσει μια δυναμική γυναικεία φιγούρα, όπως παρουσιάζεται στο δράμα, τίποτα δεν αλλάζει για αυτές μετά την ολοκλήρωση της παράστασης, ενώ ο ρόλος τους εξαντλείται στην αναπαράσταση του άλλου με πυρήνα τους αντρικούς χαρακτήρες: οι γυναίκες μπορεί να παίρνουν τον ρόλο του καταστροφέα, του εμποδίου, ή αντίθετα του καταλύτη, του σωτήρα, πάντα σε σχέση με τους άνδρες που αποτελούν τα κεντρικά, προβαλλόμενα πρόσωπα.¹¹⁶

Δεν υπάρχει καμία μαρτυρία που να αποδεικνύει ότι μια γυναίκα εκείνης της εποχής πήγε κόντρα στον κηδεμόνα της με τον τρόπο που το έπραξε επί παραδείγματι η Αντιγόνη στον Κρέοντα.¹¹⁷ Την άποψη αυτή διατυπώνει η Edith Hall αναφέροντας ότι «μέσω ορισμένων επαναλαμβανόμενων τυπικών σχημάτων της πλοκής, η τραγωδία επιβεβαίωνε στη φαντασία των πολιτών-θεατών της τη διάρθρωση του κοινωνικού

¹¹³ Στο ίδιο, σ. 43.

¹¹⁴ Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας»: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P.E. Easterling, μτφρ- επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, 2015, σ.158.

¹¹⁵ Froma I. Zeitlin, “Playing the other: theater, theatricality, and the feminine in greek drama”, *Sexuality and gender in the classical world. Readings and sources*, Blackwell Publishers, 2002, σ 107 και Helene P. Foley, “Virgins, Wives, and Mothers; Penelope as a Paradigm” *Female acts in Greek tragedy*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2001, σ 110.

¹¹⁶ Froma I. Zeitlin, ό.π, σ. 107 και Claude Mosse, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθαν.Δ. Στεφάνης, Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 1991, σ. 114.

¹¹⁷ Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», ό.π., σ. 147.

κόσμου στον οποίο ζούσαν».¹¹⁸ Επεκτείνοντας αυτή τη σκέψη η Hall δίνει το παράδειγμα της Κλυταιμνήστρας, όπως παρουσιάζεται από τον Αισχύλο, η οποία υπερβαίνει τα όρια κατά τη διάρκεια της απουσίας του συζύγου της, ενώ, όσο εκείνος βρισκόταν στον οίκο, δεν είχε δώσει κανένα ανησυχητικό σημάδι υπέρβασης ορίων. Το ίδιο θεωρεί ότι συμβαίνει και σε άλλες, αποκλίνουσες από τη νόρμα και την ευυπόληπτη συμπεριφορά γυναικείες φιγούρες όπως η Δηιάνειρα, η Μήδεια και η Φαίδρα. Η Hall θεωρεί επομένως ότι πρόκειται όχι για τυχαία περιστατικά αλλά για ένα μεθοδευμένο «σχήμα πλοκής» που αιτιολογείται από τη θέση των γυναικών στην αρχαία κοινωνία, οι οποίες βρισκόνταν νομικά υπό τον έλεγχο του άντρα κηδεμόνα τους.¹¹⁹

Παρά ταύτα, η Hall αναγνωρίζει ότι ακριβώς επειδή ακούγεται η γυναικεία φωνή, με τα δικά της λόγια: «σε όλο το corpus των σωζόμενων τραγωδιών υπάρχουν ομιλητές που προκαλούν ρωγμές στις κυρίαρχες ιδεολογικές παραδοχές για τις γυναίκες»,¹²⁰ που σε ορισμένες περιπτώσεις φτάνει σε μια διαμαρτυρία για την κατώτερη θέση που κατέχει η γυναικεία υπόσταση, όπως συμβαίνει λόγου χάρη στη *Μήδεια* του Ευριπίδη όπου ακούγεται δημόσια η γυναικεία οπτική του εγκλεισμού και των στερήσεων που υφίστανται οι γυναίκες, ίσως δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε τη μέση οδό που θέλει την «ανάγνωση που προχωρεί σε δυο κατευθύνσεις και αναζητεί με την ίδια ευαισθησία και το λανθάνον ιδεολογικό περιεχόμενο του τραγικού θεάτρου, όσο και την προφανή και ρητά εκπεφρασμένη υπονόμηση αυτού του περιεχομένου».¹²¹ Είναι σημαντικό το γεγονός ότι οι απόψεις αυτές απευθύνονται δημόσια στους Αθηναίους πολίτες, οι οποίοι, υπό άλλες συνθήκες, δεν θα είχαν την ευκαιρία να ακούσουν τη γυναικεία φωνή, αν δεν ήταν το τραγικό θέατρο.¹²²

Η ανθρώπινη φαντασία έχει πάντοτε την ικανότητα να δημιουργεί πρότυπα μιας κοινωνίας όπου όλοι έχουν ίσα δικαιώματα, ακόμα και αν στην πράξη αυτά τα πρότυπα είναι αδιανόητα [...] ο κόσμος της τραγωδίας ήταν “δημοκρατικός” με μια έννοια παρεμφερή προς τη σύγχρονη σημασία του όρου στον δυτικό πολιτισμό: ένας κόσμος στον οποίο πρόσωπα διαφορετικής εθνότητας, διαφορετικού

¹¹⁸ Στο ίδιο, σ. 137.

¹¹⁹ Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας»: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P.E. Easterling, μτφρ- επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, 2015, σ. 159-162.

¹²⁰ Στο ίδιο, σ. 180.

¹²¹ Στο ίδιο, σ. 180.

¹²² Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας»: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P.E. Easterling, μτφρ- επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, 2015, σ. 180.

φύλου και κοινωνικού κύρους έχουν όλα το ίδιο δικαίωμα να εκφέρουν τις γνώμες τους και την ίδια γλωσσική ικανότητα, ώστε να ασκούν αυτό το δικαίωμα.¹²³ [...] Παρά το γεγονός ότι ως είδος κατ'εξοχήν νομιμοποιεί το κοινωνικό status quo, δίνει παρά ταύτα φωνή, σ' εκείνους οι οποίοι, λόγω του φύλου ή της κοινωνικής τάξης τους, στερούνταν εντελώς το 'δημοκρατικό' δικαίωμα της ελευθερίας του λόγου. Συνεπώς η αθηναϊκή τραγωδία είχε την αξίωση να είναι μια αληθινά δημοκρατική μορφή τέχνης, πολύ περισσότερο παραδόξως, από όσο το ίδιο το αθηναϊκό κράτος είχε την αξίωση να είναι δημοκρατία. Η ένταση, ή και η αντίφαση που υπάρχει ανάμεσα στη μορφή σύνθεσης του δραματικού είδους, η οποία υπερασπίζει την ίση συμμετοχή όλων των προσώπων, και στην κοσμοθεωρία που κυριαρχεί στο περιεχόμενο των έργων, ότι ο κόσμος διέπεται από μια ιεραρχική τάξη, είναι η βάση της υπερϊστορικής ζωτικής δύναμης της τραγωδίας. Αυτή η φανερή αντίθεση είναι ασφαλώς ένας σημαντικός λόγος που η τραγωδία εξακολουθεί να αποδεικνύεται σε τέτοιο βαθμό ότι επιδέχεται και νέες πολιτικές ερμηνείες, οι οποίες παρουσιάζονται συνεχώς στις θεατρικές σκηνές του σύγχρονου κόσμου».¹²⁴

2.2 Η μεταχείριση της μυθικής φιγούρας της Κλυταιμνήστρας κατά την αρχαιότητα και από τους τρεις τραγικούς ποιητές

Περνώντας στο παράδειγμα της αναπαράστασης της γυναικείας φωνής της Κλυταιμνήστρας εκκινούμε από τον Όμηρο. Οι αναφορές στον οίκο των Ατρείδων μέσα στο κείμενο της *Οδύσσειας* είναι ποικίλες, καθώς ο εν λόγω οίκος λειτουργεί ως ένα ανάλογο παράδειγμα για τον οίκο του Οδυσσέα. Παραλληλίες εντοπίζονται ανάμεσα στον νόστο του Αγαμέμνονα και στην τύχη που βρήκε από τη γυναίκα του, αλλά και στην ανάληψη ευθύνης και δράσης από τον Ορέστη, ο οποίος, όπως καλείται να κάνει και ο Τηλέμαχος, πρέπει να πάρει εκδίκηση για τον πατέρα του. Οι ομοιότητες είναι εμφανείς. Όσον αφορά την Κλυταιμνήστρα, που μας απασχολεί εν προκειμένω, οι αναφορές στοχεύουν στην προβολή της ως το αντίπαλον δέος της Πηνελόπης, αφού η ίδια αποτελεί το πρότυπο της κακής και μοιχού συζύγου που σκοτώνει τον Αγαμέμνονα, ενώ η Πηνελόπη ανάγεται σε πρότυπο πίστης, αφοσίωσης και καλοσύνης. Η πρώτη καταστρέφει ολοσχερώς τον οίκο της, ενώ η τελευταία τον διατηρεί με απaráμιλλη ικανότητα.

Η παρουσίαση του ρόλου της Κλυταιμνήστρας δεν είναι συνεπής σε όλες τις αναφορές στις ραψωδίες της *Οδύσσειας*. Αυτό οφείλεται ενδεχομένως, στη διαφορετική στόχευση του Ομήρου σε κάθε χωρίο. Παραδείγματος χάριν, όταν η

¹²³ Στο ίδιο, σ. 186-187.

¹²⁴ Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας»: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P.E. Easterling, μτφρ- επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, 2015, σ. 188.

Αθηνά θέλει να τονώσει το ηθικό του Τηλέμαχου για να πάρει εκδίκηση για τον πατέρα του, και φέρνει ως πρότυπο τον Ορέστη, η αναφορά στη μητροκτονία παραλείπεται, καθώς κάτι τέτοιο ίσως έθετε ηθικά διλήμματα που περισσεύαν την δεδομένη κρίσιμη στιγμή.¹²⁵ Σε κάθε περίπτωση, προβάλλεται ο ρόλος του Αίγισθου ως ο κρίσιμος, χωρίς να δίνεται έμφαση στην ανάμειξη της Κλυταιμνήστρας. Η ευθύνη της Κλυταιμνήστρας θα ακουστεί εντονότερα από το στόμα του νεκρού Αγαμέμνονα κατά τη Νέκυια. Η Κλυταιμνήστρα λειτουργεί ως συνεργός του Αίγισθου αν και φαίνεται να τη βαρύνει το μεγαλύτερο μερίδιο ευθύνης. Ακόμη, την κατηγορεί ανοιχτά ως απόλυτα υπεύθυνη για τη δολοφονία της Κασσάνδρας. Με αφορμή την «κακή» σύζυγό του, ο λόγος του Αγαμέμνονα βρίσκει την ευκαιρία να γίνει υποτιμητικός προς το γυναικείο φύλο.¹²⁶

Συνεπώς, στην *Οδύσσεια* αν και στην αρχή αποσιωπάται, σταδιακά αποδίδεται η ευθύνη της δολοφονίας του Αγαμέμνονα στην Κλυταιμνήστρα, ταυτόχρονα όμως απουσιάζουν εντελώς οι λόγοι για τους οποίους η Κλυταιμνήστρα προέβη σε αυτές τις πράξεις. Δεν υπάρχει καμία αναφορά στη θυσία της Ιφιγένειας από τον Αγαμέμνονα, πρωταρχικό γεγονός που πυροδότησε το μένος της Κλυταιμνήστρας για τον σύζυγό της. Αυτό ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι η Κλυταιμνήστρα, προκειμένου να τονώσει το ήθος της Πηνελόπης, ως το αντίθετό της, δεν πρέπει να έχει ελαφρυντικά¹²⁷. Ενδεχομένως ο Όμηρος να θεωρούσε αδύνατο ότι μια τέτοια πράξη θα μπορούσε πράγματι να έχει επιτελεστεί από κάποια γυναίκα.¹²⁸

Και στον Ησίοδο, όμως, η ευθύνη για το έγκλημα της Ιφιγένειας δεν βαρύνει τον Αγαμέμνονα αλλά το σύνολο των Αχαιών.¹²⁹ Ο Πίνδαρος είναι ενδεχομένως ο πρώτος που θέτει την Κλυταιμνήστρα στην πρώτη γραμμή ως υπεύθυνη και κυρίαρχη δίνοντας τον δευτερεύοντα ρόλο στον Αίγισθο, ενώ παράλληλα αναφέρεται στην θυσία της Ιφιγένειας.¹³⁰ Όσον αφορά τον Στησίχορο, ανάμεσα στις άλλες καινοτομίες που εισήγαγε, μας ενδιαφέρει η αναφορά του στον θάνατο της Ιφιγένειας ως το στοιχείο που πυροδότησε την εκδικητική συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας να σκοτώσει τον

¹²⁵ Κυριακή Κεσκίνη, *Η μορφή της Κλυταιμνήστρας από τον Όμηρο έως τον Ευριπίδη*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2014, σ. 7.

¹²⁶ Στο ίδιο, σ. 8-11.

¹²⁷ Στο ίδιο, σ. 13.

¹²⁸ Φωτεινή Γκοτζαμπασοπούλου, «Κλυταιμνήστρα: η σιωπηρή ανοχή», *Αριάδνη* τόμ. 29 (2022-2023) σ. 23.

¹²⁹ Κυριακή Κεσκίνη, *Η μορφή της Κλυταιμνήστρας από τον Όμηρο έως τον Ευριπίδη*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2014 σ. 15.

¹³⁰ Φωτεινή Γκοτζαμπασοπούλου, «Κλυταιμνήστρα: η σιωπηρή ανοχή», *Αριάδνη* τόμ. 29 (2022-2023) σ. 19, [file:///C:/Users/chris/Downloads/ARIADNE+29+\(2022-23\)+online+pp+017-037+Gkatzampasopoulou+final+proof+++doi.pdf](file:///C:/Users/chris/Downloads/ARIADNE+29+(2022-23)+online+pp+017-037+Gkatzampasopoulou+final+proof+++doi.pdf)

άντρα της. Αναφέρει ότι η Κλυταιμνήστρα μαζί με τον Αίγισθο σκότωσαν τον Αγαμέμνονα, αλλά το βάρος πέφτει σε εκείνη, αφού η εκδίκηση του Ορέστη γίνεται προς το πρόσωπό της, φέρνοντάς τη στην πρώτη γραμμή ως υπεύθυνη και αποδίδοντάς της, επομένως, δυναμικό ρόλο.¹³¹

Αν και ο Στησίχορος δικαιολογεί πλήρως τον Ορέστη για τη μητροκτονία, πολλώ δε μάλλον εφόσον είναι μια πράξη που υποδεικνύεται και μεθοδεύεται από τον θεό Απόλλωνα, ο οποίος τάσσεται υπέρ της ιεραρχίας: ο πολεμικός νόμος που υποδείκνυε τη θανάτωση της Ιφιγένειας είναι πιο σημαντικός από τον οικογενειακό δεσμό αίματος πατέρα-κόρης, νόμο που η Κλυταιμνήστρα προσπάθησε να ανατρέψει, μας ενδιαφέρει το γεγονός ότι, παρά την όποια στόχευση του Στησίχορου να οργανώσει κατά αυτόν τον τρόπο την αφήγηση των γεγονότων,¹³² έχει ακουστεί κάποιο ελαφρυντικό για τη στάση της Κλυταιμνήστρας να σκοτώσει τον άντρα της, καθώς και το γεγονός ότι έρχεται στο προσκήνιο ως πρωταγωνίστρια για αυτήν της την πράξη.

Ο Αισχύλος ακολουθώντας τις μυθικές εκδοχές του Πίνδαρου¹³³ και του Στησίχορου¹³⁴ μετατοπίζει την ευθύνη του φόνου εξ ολοκλήρου στην Κλυταιμνήστρα η οποία όχι απλά εκτελεί τον φόνο, αλλά καυχείται ενώπιον του χορού για την πράξη της. Αντίθετα, ο Αίγισθος στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου μένει στην σκιά της Κλυταιμνήστρας. Μάλιστα ο χορός τον ψέγει για την συμπεριφορά του λέγοντας ότι συμπεριφέρεται εκείνος σαν γυναίκα, ενώ η Κλυταιμνήστρα έχει αναλάβει τον ενεργητικό, ανδρικό ρόλο. Στην *Ορέστεια* του Αισχύλου ο φόνος του Αγαμέμνονα παρουσιάζεται ως ανταποδοτική πράξη εκδίκησης για τον φόνο της Ιφιγένειας,¹³⁵ δίδοντας έτσι ορισμένα ελαφρυντικά στην Κλυταιμνήστρα για την πράξη της. Η πλοκή του πρώτου δράματος της τριλογίας, ρίχνει το κέντρο βάρους στην παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας.¹³⁶ Είναι η απόλυτη κυρίαρχος όσο λείπει ο Αγαμέμνονας, αλλά και

¹³¹ Ada Neschke, «L'Orestie de Stésichore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle» ό.π., σ. 294-297.

¹³² Στο ίδιο, σ. 299-301.

¹³³ «Ο Πίνδαρος γράφει μια Κλυταιμνήστρα η οποία γίνεται η δολοφόνος του άνδρα της και αναλαμβάνει την ευθύνη της πράξης ως εκτελέστρια και αυτουργός»: Παναγιώτα Καλογεροπούλου, *Μονόλογοι της Κλυταιμνήστρας στη Γαλλία του 20^{ου} και του 21^{ου} αιώνα. Νέες μορφές του τραγικού από τον θεσμό της “πόλης” στη συγκρότηση του “προσώπου”*, διδ. διατριβή, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2017, σ. 156.

¹³⁴ «Ο “Γυναικών Κατάλογος” του Ησιόδου παρουσιάζει την [Κλυταιμνήστρα] ως βασική υπεύθυνη για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα. Ο Στησίχορος δανείστηκε αυτήν την ιδέα στη δική του Ορέστεια δίνοντας στην Κλυταιμνήστρα πρωτεύοντα ρόλο. Παρουσίασε επίσης τον Απόλλωνα ως υποκινητή της μητροκτονίας [...] αυτές είναι οι γενικές γραμμές της παράδοσης από την οποία ο Αισχύλος άντλησε το μυθικό υλικό», Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Αγγελική Λέλλου, επιστ. επιμ. Άγγελος Χανιώτης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 194.

¹³⁵ Simon Goldhill, *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφρ. Αργύρης Παπασυριόπουλος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 2008, σ. 68.

¹³⁶ Στο ίδιο, σ. 87.

κατά την επιστροφή του διατηρεί την ισχύ της, αφού τον νικά στον αγώνα λόγου και τον πείθει να πράξει όπως εκείνη επιθυμεί, ενώ κυριαρχεί απόλυτα, εν συνεχεία, δολοφονώντας τον. Αναίρει τον γυναικείο της ρόλο αναλαμβάνοντας τα ηνία του οίκου, εκφέροντας δημόσια λόγο και καταπατώντας η ίδια τον οίκο της μέσω της μοιχείας.

Η μοιχεία προσλαμβάνεται πρωτίστως ως κοινωνική απειλή. [...] Η μοιχεία υποσκάπτει τα θεμέλια του πατριαρχικά δομημένου κοινωνικού οικοδομήματος εφόσον θέτει σε κίνδυνο την πατρογραμμική κληρονομική διαδοχή. [...] Ο σεξουαλικός πόθος που προκαλούν οι γυναίκες διαρρηγγύνει τα δεσμά του γάμου, ενισχύει τον πόθο των γυναικών για τη διαφθορά και την κυριαρχία. [...] Η Κλυταιμνήστρα είναι η έκτυπη εκδήλωση αυτής της απειλής. Η διεκδίκηση της εξουσίας από την Κλυταιμνήστρα, μέσα από τη δόλια χρήση της γλώσσας και τη νοσηρή χρήση του σώματος, η οποία καταλήγει στη μοιχεία, συνιστά τερατώδη αναίρεση της γυναικείας φύσης.¹³⁷

Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου έχει ακουστεί η γυναικεία φωνή που επιχειρηματολογεί υπέρ της ισότητας στην ανταπόδοση του φόνου και της μοιχείας.¹³⁸ Παρ' όλα αυτά δεν πρέπει να λογίζεται ότι η αλλαγή αυτή σηματοδοτεί μια φεμινιστική επανάσταση στην αντίληψη που είχαν οι άντρες για τις γυναίκες, παραχωρώντας το δικαίωμα σε μια γυναίκα να πράττει σε δημόσιο επίπεδο, και μάλιστα όχι απλώς να πράττει, αλλά να δολοφονεί έναν άνδρα. Όπως προαναφέρθηκε, το αθηναϊκό δράμα ήταν ένας θεσμός που στόχευε στην εκπαίδευση ανδρών πολιτών, και ως εκ τούτου, οι γυναικείες παρουσίες στην τραγωδία λειτουργούν παιδευτικά, «δεν παρουσιάζονται για το δικό τους όφελος, αλλά γιατί αποκαλύπτουν την ανδρική ταυτότητα».¹³⁹

Όπως το θέτει η Blundell «η Κλυταιμνήστρα, ως δυνάστης, αποδεικνύεται αιμοβόρα και τυραννική και η αποκατάσταση της ανδρικής ισχύος παρουσιάζεται ως κάτι καλοδεχούμενο»,¹⁴⁰ επιβεβαιώνοντας τοιουτοτρόπως την πατριαρχική δομή της κοινωνίας. Σε αυτό συνηγορεί και η λύση του δράματος. Η αθώωση του Ορέστη για την πράξη της μητροκτονίας επιβεβαιώνει ότι παρά την αναστάτωση που προκάλεσε η συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας, την κινητοποίηση των Ερινυών, γυναικείων θεοτήτων που επιθυμούσαν να την δικαιώσουν, η καθεστηκυία τάξη των πραγμάτων δεν αλλάζει. Απεναντίας, «με τη λύση αυτή η τάξη αποκαθίσταται. Η Κλυταιμνήστρα

¹³⁷ Στο ίδιο, σ. 90-92.

¹³⁸ Στο ίδιο, σ. 94.

¹³⁹ Sue Blundell, *Γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα. Η θέση της γυναίκας στη τέχνη, στην κοινωνία, στη θρησκεία και στην οικογένεια*, μτφρ.-επιμ. Λίτσα Ι. Χατζηφώτη, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σ. 277.

¹⁴⁰ Sue Blundell, *Γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα. Η θέση της γυναίκας στη τέχνη, στην κοινωνία, στη θρησκεία και στην οικογένεια*, μτφρ.-επιμ. Λίτσα Ι. Χατζηφώτη, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σ. 27.

είναι νεκρή, η πατριαρχική διακυβέρνηση αποκαθίσταται και οι Ερινύες αποκλείονται από τη διοίκηση της δικαιοσύνης και τοποθετούνται ξανά σε μια πιο οικιακή θέση».¹⁴¹

Ήταν εδραιωμένη η αντίληψη ότι ακόμα και κατά τη διαδικασία της σύλληψης ο ρόλος του άντρα θεωρούνταν ανώτερος από αυτός της γυναίκας, αυτό εξάλλου αποτελεί και ένα από τα επιχειρήματα του Απόλλωνα για την αθώωση του Ορέστη επιβεβαιώνοντας έτσι την πατρογονική κληρονομιά και την προτεραιότητα του άνδρα και σε αυτόν τον τομέα.¹⁴² Η κατάληξη του δράματος *Ευμενίδες*, κατά την Mosse, δείχνει ότι «η δίκη της μητροκτονίας που διέπραξε ο Ορέστης επιτρέπει να αναπτύξει ο ποιητής με τα λόγια του Απόλλωνα και στη συνέχεια της Αθηνάς μια θεωρία για την οποία δεν υπάρχει αμφιβολία πως ήταν αποδεκτή σχετικά με την αναπαραγωγή»,¹⁴³ του γεγονότος δηλαδή ότι ο ρόλος του άνδρα θεωρούνταν σημαντικότερος από αυτόν της γυναίκας, και ως εκ τούτου ο άνδρας έχει την πρωτοκαθεδρία. Η κατάληξη της τραγωδίας επιβεβαιώνει αυτό που ήδη αναφέρθηκε: ακόμα και στην τραγωδία, παρά το ότι παρουσιάζονται αρκετές δυναμικές γυναικείες φιγούρες που ξεπερνάνε τα όρια και τους ρόλους που τους έχει θέσει η ανδροκρατούμενη κοινωνία, είναι γεγονός ότι τελικά τιμωρούνται για τις παραβάσεις των ορίων και παραμένουν υποταγμένες στους άνδρες.¹⁴⁴

Στην *Ορέστεια*, η σύγκρουση αρσενικού-θηλυκού είναι έκδηλη: η Κλυταιμνήστρα συγκρούεται με τον Αγαμέμνονα και τον Ορέστη· ο Απόλλωνας με τις γυναικείες θεότητες, τις Ερινύες. Η γυναικεία πλευρά επιχειρηματολογεί υπέρ του δεσμού αίματος τον οποίο προκρίνει ως σημαντικότερο, ενώ η ανδρική οπτική εστιάζει στο δημόσιο και στην αποκατάσταση της πατριαρχικής τάξης.¹⁴⁵ Η Αθηνά τοποθετείται κάπου στη μέση μεταξύ ανδρικής και γυναικείας υπόστασης αφού αφενός είναι γυναίκα, αφετέρου είναι παρθένος, υποστηρίζει τους άντρες, είναι πολεμίστρια, δεν γεννήθηκε από μητέρα

¹⁴¹ Στο ίδιο, σ. 268. Την άποψη ότι το τέλος της *Ορέστειας* επιβεβαιώνει την πατριαρχική δομή υποστηρίζουν μεταξύ άλλων η Foley στο Helene P. Foley, «The conception of women in Athenian drama»: *Reflections of Woman in Antiquity*, Gordon and Breach Science Publishers, 1986, σ. 157, η Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, whores, wives and slaves. Women in Classical Antiquity*, Νέα Υόρκη, Dorset Press, σ. 97 και η Claude Mosse, «Η Κλυταιμνήστρα που διεκδικεί τις ιδιότητες που αποτελούν προνόμιο του άνδρα δεν είναι στα μάτια του ποιητή ένα πρότυπο. Η υπερβολή της ύβρης δικαιολογεί την τιμωρία που της επιφυλάσσεται[...] αυτή η αντιστροφή των ρόλων που ενσαρκώνει η Κλυταιμνήστρα μαρτυρούν σκέψεις σχετικά με το ποια όφειλε να είναι η θέση των γυναικών»: Claude Mosse, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθην. Δ. Στεφάνης, Αθήνα, Παπαδήμα, 1991, σ. 116-117.

¹⁴² Sarah B. Pomeroy, ό.π., σ. 99 και Helene P. Foley, ό.π., σ. 132.

¹⁴³ Claude Mosse, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, ό.π., σ. 116-117.

¹⁴⁴ Helene P. Foley, «The conception of women in Athenian drama»: *Reflections of Woman in Antiquity*, Gordon and Breach Science Publishers, 1986, σ. 135.

¹⁴⁵ Simon Goldhill, *Αισχύλος Ορέστεια*, μτφρ. Αργύρης Παπασυριόπουλος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 2008, σ. 86-96.

αλλά από το κεφάλι του Δία και έχει ανδρικά χαρακτηριστικά.¹⁴⁶ Αν και έχουν διατυπωθεί διάφορες ερμηνείες σχετικά με την έκβαση και το τελικό αποτέλεσμα της δίκης στις Ευμενίδες,¹⁴⁷ η πλειοψηφία των φεμινιστικά προσανατολισμένων ερμηνειών υποστηρίζουν ότι στο τέλος της τριλογίας:

[...] αυτή η συλλογιστική αντιπροσωπεύει μάλλον τη δικαίωση της υποδεέστερης θέσης που προσφέρεται στις Ερινύες, σε προφανή αντιστοιχία με την κοινωνική θέση που κατέχουν οι Αθηναίες. Η *Ορέστεια* συνεπώς αποτελεί [...] μια ιστορία η οποία αφηγείται την έκπτωση της γυναικείας εξουσίας ή τη γυναικεία επιθυμία για ισχύ και η οποία ουσιαστικά αναπαράγει και διαιωνίζει την ανδρική κυριαρχία.¹⁴⁸

Η τριλογία εξάλλου κλείνει, όπως παρατηρεί ο Goldhill, με «τον ύμνο της πόλεως στον οποίο δοξολογούνται ο έλεγχος της γυναικείας συμπεριφοράς, οι καθιερωμένοι νόμοι για τον γάμο, η τεκνοποίηση νόμιμων παιδιών και τα περιορισμένα αστικά δικαιώματα των γυναικών».¹⁴⁹ Την άποψη αυτή εκφράζει και η Zeitlin αναφέροντας ότι στην τριλογία παρά τη γυναικεία αντίσταση στην ουσία επιβεβαιώνεται η γυναικεία υποτέλεια.¹⁵⁰ Η Simone de Beauvoir και η Kate Millett θεωρούν ότι η *Ορέστεια* «θεσπίζει τη “μάχη των φύλων”, χρησιμοποιώντας αθηναϊκούς πολιτιστικούς και πολιτικούς κώδικες για να ορίσει ότι η γυναίκα πρέπει να χάσει τη μάχη».¹⁵¹

Χαρακτηριστικό της πάλης αρσενικού και θηλυκού, η οποία εντοπίζεται στον *Αγαμέμνονα* είναι και οι αντιλήψεις του χορού. Στη συνομιλία τους με την Κλυταιμνήστρα οι Γέροντες του χορού αδυνατούν εκ πρώτης να πιστέψουν στα λεγόμενά της τονίζοντας διαρκώς ότι προέρχονται από γυναίκα. Προς επίρρωση τούτου, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι οι Γέροντες του χορού σκέφτονται αμέσως τα χειρότερα για την Ελένη χωρίς να χρειάζονται αποδείξεις, καθώς η δόλια συμπεριφορά της προσιδιάζει σε γυναικεία χαρακτηριστικά, αδυνατούν όμως να

¹⁴⁶ Στο ίδιο, σ 99-100.

¹⁴⁷ Ο Goldhill αν και εκθέτει εκτενώς τη φεμινιστική ανάγνωση υποστηρίζει παράλληλα ότι «πριν θεωρήσουμε την τριλογία σαν μια απλή επιβεβαίωση της τάξης μέσα στην πόλιν θα πρέπει να ανακαλέσουμε ότι πρώτον η λύση του δράματος επιτυγχάνεται μέσω της Αθηνάς, η αναπαράσταση της οποίας [...] συνιστά ένα εξαιρετικά πολύπλοκο παράδειγμα σε σχέση με τις νόρμες που επιβάλλεται να υιοθετήσουν τα δύο φύλα. Δεύτερον ότι ο τρόπος που αναπαρίσταται η θεά –ανδροπρεπής πολεμίστρια, που διακρίνεται για τη δεινή ευγλωττία της– είναι ουσιαστικά ταυτόσημος με εκείνον της Κλυταιμνήστρας. Μολονότι φαίνεται ότι η αίσθηση θριάμβου και συμφιλίωσης επικρατεί στο τέλος της τριλογίας, η αίσθηση της δυνητικής παράβασης μέσα στο εδραιωμένο σύστημα των έμφυλων σχέσεων παραμένει ισχυροτάτη» (Simon Goldhill, *ό.π.*, σ. 101-102).

¹⁴⁸ Simon Goldhill, *Αισχύλου Ορέστεια*, *ό.π.*, σ. 101.

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 101.

¹⁵⁰ Froma I. Zeitlin, «The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the Oresteia», *Arctura*, Vol. 11, No. 1/2, Women in the ancient world, (Spring and Fall 1978), σ. 159.

¹⁵¹ Sue- Ellen Case, «Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts», *Theatre Journal*, Vol. 37, No. 3, Staging Gender (Oct., 1985). , σ. 322, [[Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts on JSTOR](#)]

πιστέψουν τις ενέργειες της Κλυταιμνήστρας, ακόμα και όταν ακούνε τις προφητείες της Κασσάνδρας για τον φόνο του Αγαμέμνονα επειδή κάτι τέτοιο δεν ταιριάζει στη γυναικεία φύση.¹⁵² «Οι Γέροντες του χορού πιστεύουν ακόμη και μετά την τέλεση της πράξης ότι πρόκειται για το έργο ενός άνδρα ή μάλλον πολλών ανδρών, ώσπου αντικρίζουν την αλήθεια, την αιματοβαμμένη γυναίκα».¹⁵³

Η θέση των γυναικών από την περίοδο του Ομήρου μέχρι τους αρχαίους τραγικούς δεν άλλαξε. Οι γυναίκες ήταν συνδεδεμένες με την υποταγή και τη σεμνότητα. Είχαν περιορισμούς, όφειλαν να συμπεριφέρονται με συγκεκριμένο τρόπο, και, αν ξεπερνούσαν τα όρια της καθιερωμένης ως «κανονικής» γυναικεία συμπεριφορά, θεωρούσαν ότι ενστερνίζονται ανδρικές συμπεριφορές και χαρακτηρίζονταν ως αρσενικές.¹⁵⁴ Κάθε φορά που η Κλυταιμνήστρα επιδεικνύει μια συμπεριφορά που ξεπερνά τα γυναικεία δεδομένα, χαρακτηρίζεται από τον χορό ως αρρενωπή.

Κατά την Blundell οι γυναίκες χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: σε αυτές που αναλαμβάνουν ενεργό ρόλο και καταστρέφουν, και σε αυτές που είναι παθητικές και γίνονται θύματα, καταστρέφονται.¹⁵⁵ Η πρώτη κατηγορία των γυναικών, γυναίκες που αναπαρίστανται να σκοτώνουν, να αναλαμβάνουν την εξουσία, παρουσιάζεται πιθανώς ως παράδειγμα προς αποφυγήν, ως προειδοποίηση για το πού μπορεί να φτάσει η γυναικεία φύση και ως απόδειξη της επικίνδυνης γυναικείας φύσης, κυρίαρχη αντίληψη της εποχής.

Είναι γνωστό ότι στην αρχαιότητα οι γυναίκες είναι περιορισμένες στον οίκο, τον οποίο οφείλουν να προστατεύουν:

Ο οίκος δηλώνει το οίκημα και την οικοσκευή, τον χώρο που καταλαμβάνει και τα μέλη της οικογένειας (ζωντανοί, νεκροί, ελεύθεροι, δούλοι), αναφέρεται στην έγγαιο ιδιοκτησία, στη γεωργική παραγωγή, στην κινητή περιουσία. Ένα πάγιο ιδανικό που αντιπροσωπεύει ο οίκος είναι η αρραγής συνέχεια: συνέχεια μέσω της οικονομικής ευρωστίας, βιολογική συνέχεια μέσω της γέννησης νόμιμων αρρένων απογόνων, συνέχεια μέσα στον χώρο, η οποία διασφαλίζεται από τη μονιμότητα της παραμονής μέσα στον χρόνο. Το ιδεώδες της συνέχειας του οίκου είναι μια από τις

¹⁵² Alain H. Sommerstein, *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, επιμ. Ανδρέας Γ. Μαρκαντωνάτος, μτφρ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Αθήνα, Gutenberg, 2016, σ. 193, 195.

¹⁵³ Στο ίδιο, σ. 296.

¹⁵⁴ Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, whores, wives and slaves. Women in Classical Antiquity*, Νέα Υόρκη, Dorset Press, σ. 98.

¹⁵⁵ Sue Blundell, *Γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα. Η θέση της γυναίκας στη τέχνη, στην κοινωνία, στη θρησκεία και στην οικογένεια*, μτφρ.-επιμ. Λίτσα Ι. Χατζηφώτη, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σ. 29.

θεμελιωδέστερες και πλέον μακροχρόνιες σταθερές του ελληνικού πολιτισμού. Ο οίκος είναι η έδρα του ιδιωτικού βίου κάθε πολίτη.¹⁵⁶

Η προστασία του οίκου και η διασφάλιση της ομαλής λειτουργίας του ήταν μια υποχρέωση που όφειλαν να εκπληρώνουν οι γυναίκες. Η ευημερία του οίκου συνδεόταν μάλιστα και με το κλέος και την τιμή του άνδρα, την οποία προσαύζανε.¹⁵⁷ Ο οίκος διαμόρφωνε και την πολιτική ταυτότητα καθώς «η “ιδιωτική” συμπεριφορά ενός πολίτη θεωρούσαν ότι έδειχνε πώς θα ασκούσε την πολιτική εξουσία»¹⁵⁸ και ο άνδρας έφερε δημόσια ευθύνη να παρουσιάζει έναν ευπόληπτο οίκο.¹⁵⁹

Τόσο στην *Οδύσσεια* του Ομήρου όσο και στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, η καταστροφή του οίκου του Αγαμέμνονα βαραίνει εξ ολοκλήρου την Κλυταιμνήστρα. Στο ομηρικό κείμενο δεν δίνεται καθόλου έμφαση στη θυσία της Ιφιγένειας από τον Αγαμέμνονα, στο γεγονός δηλαδή ότι ο Αγαμέμνονας είναι αυτός ο οποίος καταστρέφει πρώτος τον οίκο δολοφονώντας /θυσιάζοντας την κόρη του.¹⁶⁰ Μάλιστα, στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου ο χορός αναγνωρίζει το λάθος του Αγαμέμνονα να θυσιάσει την Ιφιγένεια και «η περιγραφή της θυσίας από τον χορό, δείχνει καθαρά ότι η πράξη του είναι αφύσικη και βεβηλώνει το πρότυπο της οικογενειακής ζωής».¹⁶¹

Οι ενέργειες της Κλυταιμνήστρας, συνεπώς, συνιστούν εκδίκηση για την καταστροφή του οίκου της από τον άντρα της. Κατά την Blundell οι γυναίκες ξεπερνούν τα όριά τους «για να υπερασπιστούν τα ενδιαφέροντα της οικογένειας, που τα απειλούν οι ενέργειες των ανδρών στο δημόσιο στίβο».¹⁶² Τη στιγμή που ο Αγαμέμνονας βάζει το δημόσιο συμφέρον, δηλαδή την πόλη, πάνω από το ατομικό

¹⁵⁶ Simon Goldhill, *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφρ. Αργύρης Παπασυριόπουλος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 2008, σ. 30.

¹⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 25.

¹⁵⁸ Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας»: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. P.E. Easterling, μτφρ- επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, 2015, σ. 154.

¹⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 155-156.

¹⁶⁰ Σύμφωνα με την μυθολογία, ο Αγαμέμνονας προκειμένου να αποκτήσει την Κλυταιμνήστρα σκότωσε τον πρώτο σύζυγό της και το παιδί της. Μάλιστα τα αδέρφια της Κλυταιμνήστρας ήθελαν να απαλλάξουν από αυτόν τον ανεπιθύμητο γάμο, όμως ο πατέρας της τον αποδέχτηκε. Επομένως, αν και δεν αναφέρεται αυτή η λεπτομέρεια στην τραγωδία, εν τούτοις αυτός ο μύθος παραδίδεται (Ευρ., *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 1148-1156· Απολλόδ., *Επιτομή* 2.15 κ.ε.). https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/atreides/page_008.html. Επομένως, μπορεί να θεωρηθεί ότι ο Αγαμέμνονας έχει καταστρέψει βίαια ήδη μια φορά τον προηγούμενο οίκο της Κλυταιμνήστρας, ενώ με τη θυσία της Ιφιγένειας τον καταστρέφει για δεύτερη φορά, και εν προκειμένω, καταστρέφει τον οίκο στον οποίο ανήκει και ο ίδιος.

¹⁶¹ Mary R. Lefkowitz, *Γυναίκες στον ελληνικό μύθο*, μτφρ. Αμαλία Μεγαπάνου, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1995, σ. 148.

¹⁶² Sue Blundell, *Γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα. Η θέση της γυναίκας στη τέχνη, στην κοινωνία, στη θρησκεία και στην οικογένεια*, μτφρ.-επιμ. Λίτσα Ι. Χατζηφώτη, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σ. 273.

συμφέρον του, από τον οίκο του, είναι η στιγμή που για πρώτη φορά κλονίζονται οι ισορροπίες του οίκου. Ο Αγαμέμνονας επιλέγοντας να θυσιάσει την κόρη του θέτει το δημόσιο /συλλογικό συμφέρον πάνω από το ατομικό – τον οίκο του. Ωστόσο, ο απόπλους των πλοίων από την Τροία συντελείται με σκοπό την εκδίκηση για τη μοιχεία της Ελένης, δηλαδή με σκοπό την εκδίκηση για την καταστροφή του οίκου του Μενελάου.¹⁶³ Το γεγονός ότι η Ιφιγένεια θυσιάζεται και την ίδια στιγμή ο οίκος στον οποίο ανήκει καταστρέφεται χάριν ενός άλλου οίκου, είναι ίσως ένας από τους λόγους για τους οποίους η Κλυταιμνήστρα δεν μπορεί να συγχωρέσει τη θυσία της Ιφιγένειας. Η άποψη αυτή απηχείται στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη:

Αν το 'χε κάνει γιατί πάσκιζε
μια πόλη να φυλάξει απ' τον χαμό της,
ή και το σπιτικό του να ωφελήσει
και τ' άλλα τα παιδιά του να γλιτώσει,
καθένας τότε θα τον συχωρούσε,
γιατί έσφαξε μονάχα μία για χάρη
πολλών. Μα τώρα που η Ελένη
εξεμυαλίστη, κι ο άντρας της δεν είχε
τρόπο την άπιστη να τιμωρήσει,
για το χατίρι τους την κόρη μου έχει σφάξει.¹⁶⁴

Με εξαίρεση τον Ευριπίδη, ο οποίος παρουσιάζει μια πιο εξανθρωπισμένη Κλυταιμνήστρα, δίνοντας και την δική της οπτική,¹⁶⁵ η εικόνα που έχει σχηματιστεί και επικρατεί για την Κλυταιμνήστρα είναι αυτή της γυναίκας της οποίας «το έγκλημα είχε μολύνει ολόκληρο το γυναικείο φύλο από τότε που ο Αγαμέμνονας την καταδίκασε στην Οδύσσεια».¹⁶⁶

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή κεντρικό θέμα αποτελεί η έντονη επιθυμία της Ηλέκτρας να εκδικηθεί τη μητέρα της, Κλυταιμνήστρα. Στο έργο υπάρχει πλήρης αποδοχή της μητροκτονίας, η οποία γίνεται αυτοσκοπός της κόρης. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται με την πιο αρνητική της υπόσταση. Έχει οργανώσει γιορτή τη μέρα του θανάτου του Αγαμέμνονα και μάλιστα στην προσευχή της προς τον Απόλλωνα ζητά να σκοτώσει τα παιδιά της. Αυτό καθιστά τον θάνατό της καθώς και εκείνον του Αίγισθου να αναμένονται ως δίκαιες πράξεις. Εξάλλου, η όλη

¹⁶³ Simon Goldhill *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφρ. Αργύρης Παπασυριόπουλος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 2008, σ. 67.

¹⁶⁴ Ηλέκτρα Ευριπίδη στ. 1025-1030 https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=119

¹⁶⁵ Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, whores, wives and slaves. Women in Classical Antiquity*, ό.π., σ. 110, Claude Mosse, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, Νέα Υόρκη, Dorset Press, 1991, σ. 122.

¹⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 108.

πλοκή του έργου στόχο έχει να δικαιώσει την Ηλέκτρα και να προβάλλει το ήθος της.¹⁶⁷ Η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας φαίνεται να βρίσκεται σε συμφωνία με τους θεϊκούς νόμους. Το έγκλημα της μητέρας της είναι αξεπέραστο για αυτήν, αλλά ταυτόχρονα ένας ακόμη παράγοντας που συνηγορεί στην επιτακτική ανάγκη της εκδίκησης είναι η προσβολή που αισθάνεται για τη δική της θέση.¹⁶⁸ Στον Σοφοκλή η Κλυταιμνήστρα δεν εμφανίζεται με τον δυναμισμό που είχε στην εκδοχή του Αισχύλου αλλά ακολουθεί το πρότυπο που θέλει τη γυναίκα θύμα των αδυναμιών του φύλου της.¹⁶⁹

Σε αντίθεση με τον Σοφοκλή, ο Ορέστης και η Ηλέκτρα στον Ευριπίδη μετανιώνουν για την πράξη τους. Μάλιστα «στην τελική σκηνή του δράματος, ο Κάστωρ, ο θεοποιημένος Διόσκουρος, ο οποίος εμφανίζεται μαζί με τον αδερφό του Πολυδεύκη πάνω στη στέγη της σκηνής, απευθύνεται στον Ορέστη και του λέει ότι η Κλυταιμνήστρα μπορεί να έλαβε τη *δίκη* αλλά «εσύ δεν έπραξες δίκαια».¹⁷⁰ Στον Ευριπίδη η Κλυταιμνήστρα δικαιολογείται λέγοντας πως ήταν άδικος ο λόγος που αποφάσισε να θυσιάσει την κόρη του ο Αγαμέμνονας, και ως δεύτερο παράγοντα που υποκίνησε τις πράξεις της η Κλυταιμνήστρα αναφέρει την Κασσάνδρα που έφερε στο παλάτι ο Αγαμέμνονας, προσβάλλοντας την ίδια, κάνοντας ταυτόχρονα ένα σχόλιο που υποδηλώνει την αδικία μεταξύ ανδρών και γυναικών, καθώς η ίδια θεωρείται ανόσια επειδή απίστησε, ενώ ο Αγαμέμνονας όχι.

Μα όταν
πέφτει στο σφάλμα ο άντρας, τη δικιά του
παραμερίζοντας γυναίκα, τότε
να τονε μιμηθεί θέλει κι εκείνη
και να βρει άλλη αγάπη. Όμως βουίζει
μετά για μας η κατηγορία, ενώ για κείνους
που ήταν η αφορμή κακό δεν λέει
κανένας. Τον Μενέλαο, τον άντρα
της αδερφής μου, αν κλέβαν, εγώ τότε
για να τον σώσω, θα 'πρεπε να σφάξω
τον γιο μου Ορέστη; Πώς θα τ' ανεχόταν
ο πατέρας σου τούτα.¹⁷¹

¹⁶⁷ T. B. L. Webster, *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, μτφρ.-επιμ. Ιωάννης Αχ. Μπάρμπας, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, σ. 39.

¹⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 87.

¹⁶⁹ Rachel M. E. Wolfe, "Woman, Tyrant, Mother, Murderess: An Exploration of The Mythic Character of Clytemnestra in all Her Forms", *Women's Studies* 36, 6 (2009), σ. 692-719

¹⁷⁰ Simon Goldhill, *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφρ. Αργύρης Παπασυριόπουλος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 2008 σ. 195.

¹⁷¹ https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=119
στ 1035-1040

Βλέπουμε ότι στον Ευριπίδη υπάρχει μια τάση η γυναίκα και ο άνδρας να ιδωθούν μέσα από το ίδιο πρίσμα. Για τη γυναίκα, ωστόσο, η μοιχεία είναι ασυγχώρητη σε αντίθεση με τον άντρα. Η γυναίκα, η οποία «προδίδει τον νόμιμο σύζυγό της, είναι καταδικασμένη».¹⁷² Ο χορός είναι κατηγορηματικός και ξεκάθαρος:

Δίκαια μίλησες, ωστόσο τέτοιο δίκιο
φέρνει ντροπή. Γιατί πάντοτε πρέπει
τον άντρα της να συχωράει η γυναίκα,
αν είναι γνωστικά.¹⁷³

«Η Κλυταιμνήστρα με την πράξη της μοιχείας επιδιώκει, πιθανώς, να ανταποδώσει στον Αγαμέμνονα την παραβίαση του οίκου, του χώρου της και, ως εκ τούτου, παραβιάζει και η ίδια το χώρο δράσης των ανδρών»¹⁷⁴ αναλαμβάνοντας τα ηνία και κυβερνώντας στο Άργος. Η Κλυταιμνήστρα απέναντί της έχει έναν άνδρα ο οποίος καταστρέφει τη δομή του οίκου σκοτώνοντας και φέρνοντας ερωμένη μέσα στον οίκο. Η δράση της Κλυταιμνήστρας προσανατολίζεται στην αποκατάσταση όχι της εύρυθμης λειτουργίας του οίκου αλλά της τιμής της – εκδίκησης για την κόρη της. Αντίστοιχα, η Ηλέκτρα δεν την δικαιώνει και το τέλος της τραγωδίας με τον θάνατο της Κλυταιμνήστρας επιβεβαιώνει ότι έτσι έπρεπε να γίνει για να λήξει ο κύκλος των συμφορών του οίκου. Έτσι, αν και υπάρχει μια προσπάθεια δικαιολόγησης της Κλυταιμνήστρας, αυτό απέχει πολύ από το να γίνει πραγματικότητα. Θα πρέπει να περάσει αρκετός καιρός για να γίνει αποδεκτό κάτι τέτοιο.

Στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται ως δυναμική γυναικεία φιγούρα που αντιλαμβάνεται την απιστία ως ανταπόδοση στην προδοσία του Αγαμέμνονα. Δεν τάσσεται γενικά υπέρ της γυναικείας απιστίας, αφού καταδικάζει τη στάση της Ελένης, αλλά δικαιολογεί την απιστία όταν έχει ανταποδοτικό χαρακτήρα.¹⁷⁵ Η Μήδεια είναι μια ακόμη γυναικεία φιγούρα του Ευριπίδη που εκφράζει τη διαφορά μεταξύ ανδρών και γυναικών στη σεξουαλική ελευθερία. Ωστόσο, το σύνολο του έργου

¹⁷² Claude Mosse, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθαν. Δ. Στεφάνης, Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 1991, σ. 25.

¹⁷³ https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=119 στ. 1050-1054.

¹⁷⁴ Μαρία Αδαμοπούλου, «Όψεις του γυναικείου φύλου στην αρχαία ελληνική τραγωδία: Μήδεια, Κλυταιμνήστρα, Φαίδρα», *Μεταπτυχιακή διπλωματική, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ*, 2015, σ. 28.

¹⁷⁵ Θάλεια Παπαδοπούλου, «Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και Λογοτεχνική Παράδοση: Το Γυναικείο Στοιχείο στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία»: *Αρχαία Ελληνική τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, επιμ. Ανδρέας Μαρκαντωνάτος- Χρήστος Τσάγγαλης, εισαγ. Christopher Pelling, Αθήνα, Gutenberg, 2008, σ. 166.

του Ευριπίδη απέχει πολύ από το να δημιουργεί μια σταθερή κατεύθυνση ισότητας μεταξύ ανδρών και γυναικών. Η Φαίδρα στον *Ιππόλυτο*, κατηγορεί τη γυναικεία αλλά όχι την ανδρική μοιχεία, ενώ η Ανδρομάχη του Ευριπίδη «παρέχει το πιο ακραίο ίσως παράδειγμα γυναικείας ανοχής στην συζυγική απιστία, όταν η ομώνυμη ηρωίδα αναφέρει ότι όχι μόνο ανεχόταν τις ερωτικές σχέσεις του Έκτορα αλλά έφτανε στο σημείο να θηλάζει τα νόθα του παιδιά».¹⁷⁶ Αλλά και στην Ιφιγένειά του, ο Ευριπίδης φαίνεται να τάσσεται υπέρ της ανδρικής- παραδοσιακής οπτικής των γυναικών αφού τοποθετεί την Ιφιγένεια να θυσιάζεται τελικά οικειοθελώς, αναφέροντας μάλιστα ότι «είναι καλύτερα να ζήσει ένας άντρας παρά μύριες γυναίκες», ενώ ταυτόχρονα «μεταχειρίζεται όλα τα δυνατά επιχειρήματα για να πείσει τη μητέρα της να μην πολεμήσει το μοιραίο».¹⁷⁷

Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* ο Ευριπίδης αθώνει κατά κάποιο τρόπο την Κλυταιμνήστρα, αφού αναφέρει –κάτι για το οποίο δεν έχει γίνει αναφορά από τους προγενέστερους– τη δολοφονία του Τάνταλου και του πρώτου της παιδιού από τον Αγαμέμνονα, την απαγωγή και τον βιασμό της. Επομένως, ο Ευριπίδης τη θυματοποιεί. Ακόμη, δεν δίνει κανένα ελαφρυντικό στον Αγαμέμνονα εφόσον δεν φαίνεται να έχει κανένα χρέος στη θεά Άρτεμη που να τον δεσμεύει. Η απόφαση για τη θυσία της Ιφιγένειας βαραίνει εξ ολοκλήρου τον ίδιο, χωρίς να έχει κάποιο ελαφρυντικό.¹⁷⁸

Αν και ο Ευριπίδης δίνει φωνή στη γυναικεία εμπειρία, δεν καταφέρνει να ξεπεράσει και να διαρρήξει τα όρια της παράδοσης.¹⁷⁹ Ακόμη και στην παρουσίαση των δυναμικών γυναικείων χαρακτήρων το πρόσημο είναι τελικά αρνητικό. Παρά το γεγονός ότι προβάλλεται η φωνή των γυναικών και η απογοήτευση που βιώνουν, εν τέλει, η δράση αυτών των γυναικών αποβαίνει καταστροφική για τον άνδρα και την ίδια, και επιτονίζεται έτι περαιτέρω η επικινδυνότητά τους για το κοινωνικό σύνολο. Η Hall συμφωνεί ότι η παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας αντικατοπτρίζει, όπως

¹⁷⁶ Θάλεια Παπαδοπούλου, «Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και Λογοτεχνική Παράδοση: Το Γυναικείο Στοιχείο στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία»: *Αρχαία Ελληνική τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, επιμ. Ανδρέας Μαρκαντωνάτος- Χρήστος Τσάγγαλης, εισαγ. Christopher Pelling, Αθήνα, Gutenberg, 2008, σ. 167.

¹⁷⁷ Mary R. Lefkowitz, *Γυναίκες στον ελληνικό μύθο*, μτφρ. Αμαλία Μεγαπάνου, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1995., σ. 151.

¹⁷⁸ Rachel M. E. Wolfe, “Woman, Tyrant, Mother, Murderess: An Exploration of The Mythic Character of Clytemnestra in all Her Forms”, *Women's Studies* 38, 6 (2009), σ. 713.

¹⁷⁹ Justina Gregory, “Euripidean Tragedy”: *A Companion to Greek Tragedy*, (επιμ.: Justina Gregory), Blackwell Publishing, 2005, σ. 265.

προαναφέρθηκε, τους φόβους των Αθηναίων για το τι ήταν ικανή να πράξει η γυναίκα όταν οι ίδιοι απουσίαζαν.¹⁸⁰

Προϊόντος του χρόνου, η Κλυταιμνήστρα καταλαμβάνει ολοένα και περισσότερο σημαίνουσα θέση. Από παθητική συνεργός στην πρώτη της παρουσίαση στον Όμηρο, εξελίσσεται σε απόλυτη κυρίαρχος. Αρχίζει να αναλαμβάνει την ευθύνη του φόνου και να έρχεται στο προσκήνιο, ενώ ξεκινούν να ακούγονται και ελαφρυντικά για την πράξη της ήδη στους *Νόστους* και στον *Κατάλογο γυναικών*. Ο Πίνδαρος θέτει για πρώτη φορά το αντεπιχείρημα της ενοχής της, τη θυσία της Ιφιγένειας, ενώ οι τρεις τραγικοί ποιητές, με κορυφαίο τον Ευριπίδη, διεισδύουν ολοένα και περισσότερο στην ψυχοσύνθεση της Κλυταιμνήστρας, αναλύουν τα κίνητρό της, εξετάζουν τα ελαφρυντικά της, ενώ παράλληλα δίνεται η ευκαιρία να θιγεί και το θέμα της άνισης μεταχείρισης των γυναικών. Αλλαγές οι οποίες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές των εποχών.

Η αλλαγή των εποχών έφερνε αναπόφευκτα και αλλαγή στην αντιμετώπιση της Κλυταιμνήστρας. Είναι γεγονός ότι παρά την πολυφωνία της αρχαίας τραγωδίας, τα περισσότερα αρχαία κείμενα αντιμετωπίζουν αρνητικά την Κλυταιμνήστρα.¹⁸¹ Σε γενικές γραμμές «η μετατροπή της Κλυταιμνήστρας γινόταν σύμφωνα με την εποχή — εάν το Μεσαίωνα η πονηριά και η ανηθικότητά της ήταν υπογραμμισμένες, μετά την εποχή της Αναγέννησης οι τόνοι έπεσαν, ενώ στην εποχή του Κλασικισμού μετατράπηκε ακόμα και σε παθητική γυναίκα».¹⁸²

Όπως θα εξετάσουμε αναλυτικότερα στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, η στάση των νεότερων ποιητών διαγράφεται ολοένα και πιο θετική. Ο Σεφέρης ασχολείται με τον μύθο των Ατρειδών στο έργο του με αποκορύφωμα τα *Τρία κρυφά ποιήματα* όπου πληθαίνουν οι αναφορές στο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας. Αν και δεν είναι σαφής η στάση του ποιητικού υποκειμένου απέναντι στην Κλυταιμνήστρα, είναι γεγονός ότι δεν παρουσιάζεται αρνητικά.¹⁸³ Προς αυτήν την κατεύθυνση κινείται και η αναπαράσταση της Κλυταιμνήστρας στην *Τέταρτη Διάσταση* του Ρίτσου. Τα πρόσωπα

¹⁸⁰ Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. Ρ. Ε. Easterling, μτφρ-επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2015, σ. 158.

¹⁸¹ Βλ.: Sophie Shamanidi, «Μεταμορφώσεις της Κλυταιμνήστρας (Γ. Σεφέρης – Γ. Ρίτσος – Ι. Καμπανέλλης)», https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/shamanidi_sophie.pdf, σ. 3.

¹⁸² Sophie Shamanidi, «Μεταμορφώσεις της Κλυταιμνήστρας (Γ. Σεφέρης – Γ. Ρίτσος – Ι. Καμπανέλλης)», https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/shamanidi_sophie.pdf σ. 4.

¹⁸³ Στο ίδιο, σ. 5-6.

που συνθέτουν τα ποιήματα αυτής της συλλογής προσπαθούν να δικαιολογήσουν την Κλυταιμνήστρα.¹⁸⁴ Την υποστήριξη της Κλυταιμνήστρας αναλαμβάνει και ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στα έργα του *Γράμμα στον Ορέστη* και *Δείπνος*.¹⁸⁵ Μάλιστα, «ο συγγραφέας στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης λέει πως συμπαθεί την Κλυταιμνήστρα, είναι η αγαπημένη του ηρωίδα και πάντα είναι στο πλευρό της».¹⁸⁶ Αυτή η προσπάθεια δικαιολόγησης από τη λογοτεχνία του τέλους του 20^{ού} αιώνα αντικατοπτρίζει μια προσπάθεια «να βρει απαντήσεις και να δικαιολογήσει την πράξη της συνηθισμένης γυναίκας. Η Κλυταιμνήστρα έγινε πιο ενδιαφέρουσα ως γυναίκα και όχι ως σύζυγος του ήρωα, ως μητέρα ή βασίλισσα».¹⁸⁷ Σταδιακά παρατηρείται μια τάση δικαιολόγησης ή και υπεράσπισης της Κλυταιμνήστρας. Αυτό, εξάλλου, προκύπτει αναπόφευκτα από τις συνθήκες της εποχής, την αλλαγή των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, την εμφάνιση και την ανοδική πορεία των φεμινιστικών κινημάτων που συνέβαλαν στην υπεράσπιση των γυναικείων δικαιωμάτων, στην ανάδειξη της γυναικείας φωνής.

¹⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 6.

¹⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 6-7.

¹⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 7.

¹⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 8-9.

Μέρος Β'

1. Το φεμινιστικό κίνημα

Η αντιμετώπιση της γυναίκας υπήρξε ανέκαθεν ένα πολύπλοκο ζήτημα. Είδαμε, συνοπτικά, τη θέση που επιφύλασσε ο αρχαίος κόσμος για τις γυναίκες θεωρώντας τις κατώτερα όντα από τους άνδρες, οι οποίοι στην ουσία λειτουργούσαν ως κηδεμόνες τους. Οι γυναίκες ήταν εγκλωβισμένες στον οίκο, χωρίς καμία ελευθερία ακόμα και στην επιλογή του συζύγου, δεν θεωρούνταν πολίτες, ενώ ήταν ελεύθερες να ασκήσουν μόνο τα θρησκευτικά τους καθήκοντα. Φυσικά, απαγορευόταν η μοιχεία στις γυναίκες, ενώ, με ελάχιστους περιορισμούς, ήταν ανεκτή στους άνδρες. Το γυναικείο φύλο πάλεψε επί αιώνες να διεκδικήσει μια θέση ισάξια με την ανδρική στην κοινωνία, και παραμένει μια εν εξελίξει διαδικασία. Ίσως γι' αυτό ακούγεται τόσο απελευθερωτικό όταν οι φωνές των ποιητών δικαιολογούν την Κλυταιμνήστρα, ή τουλάχιστον αν δεν την δικαιολογούν πλήρως, ανασκευάζουν την αρνητική εικόνα της, φωτίζοντας άλλες πλευρές της.

Η αναθεώρηση κλασικών μορφών ήταν μια πρακτική καθόλου άγνωστη στα λογοτεχνικά δεδομένα, επανήλθε ωστόσο ευρέως στην επιφάνεια τον 20^ο αιώνα. Κομβικό ρόλο έπαιξε και η άποψη του Έλιοτ σχετικά με τη μέθοδο που ακολούθησε ο Τζέιμς Τζόυς στον Οδυσσέα του. Ο Έλιοτ είδε μια επανάσταση στην επαναφορά των αρχαίων μύθων με σύγχρονο τρόπο : «η «μυθική μέθοδος» έκανε τη λογοτεχνία βιώσιμη και πάλι στον πολιτιστικά αλλοτριωμένο εικοστό αιώνα».¹⁸⁸ Για τις γυναίκες ωστόσο, η ανάκληση των μύθων είναι προβληματική, αφού οι απεικονίσεις που αντιστοιχούν σε αυτές είναι εντελώς εχθρικές: οι γυναίκες είναι είτε αντικείμενο θυσίας, είτε βραβεία, σε κάθε περίπτωση ενέχουν ρόλο αντικειμένου και όχι υποκειμένου,¹⁸⁹ δεν έχουν τη δική τους αυτόνομη υπόσταση. Αυτή η εχθρική για τις γυναίκες παρακαταθήκη πυροδότησε τις αντιδράσεις των γυναικών αλλά και πολλών αντρών, που μεταβάλλουν τον παραδεδομένο αρχετυπικό μύθο και αίφνης δικαιολογούν, υπερασπίζονται, δίνουν φωνή σε γυναίκες που είχαν περάσει στη διαχρονία ως σύμβολα “κακών γυναικών” που έφταιγαν, και άρα, δικαίως

¹⁸⁸ Kathleen L. Komar, *Reclaiming Klytemnestra. Revenge or Reconciliation*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2003, σ. 2-3.

¹⁸⁹ Στο ίδιο, σ 3.

τιμωρήθηκαν. Σταδιακά, η μερίδα των ποιητών που στέκονται στο πλευρό της Κλυταιμνήστρας εν προκειμένω, πληθαίνουν.

Η αλλαγή στον τρόπο αντιμετώπισης της αρχετυπικής εικόνας της Κλυταιμνήστρας ως διαχρονικό σύμβολο της κακής, μοιχού συζυγοκτόνου, προς μια στάση περισσότερο μετριοπαθή, ή και θετική σε ορισμένες περιπτώσεις, οφείλει πολλά στην επέλαση του φεμινισμού και στην γενικότερη αλλαγή της κοινωνίας. Η τομή που επέφεραν στην βαθιά πατριαρχική κοινωνία οι προσπάθειες των φεμινιστριών οδήγησαν σταδιακά στην απελευθέρωση από τις στερεοτυπικές αρνητικές εικόνες με τις οποίες επί σειρά ετών είχε συνδεθεί το γυναικείο φύλο.

Αν και προδρομικά υπήρξαν προσωπικότητες που με τη δράση τους και τη γραφή τους θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν πρωτο-φεμινίστριες,¹⁹⁰ πρέπει να έρθει ο 19^{ος} αιώνας για να κάνουμε επίσημα λόγο για φεμινισμό. Είναι χαρακτηριστικό ότι μόλις ο προηγούμενος αιώνας, ο αιώνας του Διαφωτισμού, αν και φώτισε σχεδόν όλους τους υπόλοιπους τομείς, άφησε σε πλήρη σκοταδισμό την γυναικεία μερίδα της κοινωνίας. Τον 18^ο αιώνα εξακολουθεί να θεωρείται ότι ο άντρας συντάσσεται με τη λογική και επομένως μπορεί να διεκδικήσει την εκπαίδευση, την επιστήμη, τις δημόσιες θέσεις και, αντιστοίχως, του αναλογεί η δραστηριοποίηση στον δημόσιο χώρο, ενώ οι γυναίκες μένουν κεκλεισμένων των θυρών, αφού συνδέονται με το συναίσθημα και τη διαίσθηση, επομένως ο φυσικός χώρος δράσης τους κρίνεται ο ιδιωτικός χώρος της οικογένειας. Ο άνδρας μπορεί να έχει την ιδιότητα του πολίτη, ενώ η γυναίκα τη στερείται.¹⁹¹ Και αυτήν την περίοδο υπάρχουν βέβαια γυναίκες που διεκδικούν τα δικαιώματά τους, όπως η Mary Wollstonecraft με το βιβλίο της *Διεκδίκηση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας (A Vindication of the Rights of Woman, 1792)*, στο οποίο προβάλλει την ανάγκη για ισότητα στο γυναικείο φύλο. Ακόμη, η Madame de Staël, η Sydney Owenson και η Lady Morgan, «εγκαθιδρύουν ένα ‘θηλυκό’ τρόπο γραφής προκειμένου να «διαρρήξουν’ τα στεγανά του ‘ανδρικού’ ορθολογισμού».¹⁹²

Ωστόσο, τον 19^ο αιώνα παρατηρείται μια οργανωμένη κινητοποίηση. Το πρώτο κύμα του φεμινισμού (στην Ευρώπη και στην Αμερική) επικεντρώνεται, μεταξύ άλλων, σε διεκδικήσεις που αφορούν την ψήφο, την εκπαίδευση, το δικαίωμα στο διαζύγιο, ζητήματα δηλαδή που αφορούν βασικά δικαιώματα, που μέχρι πρότινος δεν

¹⁹⁰ Ευγενία Σηφάκη, *Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνία*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Ενώσεις, 2015, σ 12- 13.

¹⁹¹ Στο ίδιο, σ 13.

¹⁹² Στο ίδιο, σ 14.

θεωρούνταν δεδομένα, ενώ σταδιακά αρχίζουν να τους απασχολούν ζητήματα λόγου, κάνουν την εμφάνισή τους γυναικεία περιοδικά, πληθαίνουν οι γυναίκες μυθιστοριογράφοι (στην Ευρώπη, στην Αγγλία, στη Γαλλία και στην Αμερική κυρίως).¹⁹³ Μυθιστοριογράφοι όπως η George Sand, η Germaine de Staël, η Jane Austen, η Charlotte και η Emily Brontë, η George Eliot και ποιήτριες όπως η Elizabeth Barrett Browning και η Christina Rossetti, «πραγματεύονται μέσω της λογοτεχνικής γραφής, συστηματικά, με επίγνωση και συχνά με μαχητικότητα, ζητήματα αναφορικά με το φύλο, τη σεξουαλικότητα, την κοινωνικοποίηση των γυναικών και τις σχέσεις των φύλων».¹⁹⁴

Οι φεμινίστριες ενδιαφέρονταν πάντα για το θέμα της λογοτεχνίας και της επίδρασής της, καθώς είχαν καταλάβει από νωρίς τη δύναμη της μυθοπλασίας να δημιουργεί πρότυπα ανδρών και γυναικών και να προκρίνει «πρέπουσες» συμπεριφορές και στάσεις ζωής για το κάθε φύλο. Η φεμινίστρια αναγνώστρια θεωρεί την πρακτική της ανάγνωσης εξορισμού προνομιακό πεδίο μάχης στον αγώνα της για αλλαγή και δικαιοσύνη και, κατά συνέπεια, ανάγει την κριτική ανάγνωση της λογοτεχνίας σε πολιτική πράξη». Δεν υπάρχει 'αθώα ή αφελής' ανάγνωση εφόσον δεχόμαστε «ως 'αυτονόητη' παραδοχή ότι η 'μεγάλη λογοτεχνία' έχει την ιδιότητα να μας διδάσκει τις 'μεγάλες αλήθειες' για τον κόσμο και τη φύση. Στη θέση της αθώας ή αφελούς ανάγνωσης, η οποία προσβλέπει στην ψυχική ταύτιση με το κείμενο, [...] η φεμινίστρια αναγνώστρια προτείνει μια άλλη πρακτική, τη λεγόμενη «καχύποπτη ανάγνωση», που προϋποθέτει αποστασιοποίηση από το κείμενο, αλλά και τόλμη, καθώς ίσως χρειαστεί να αντιμετωπίσει με σχετική 'ασέβεια' καθιερωμένους συγγραφείς του λογοτεχνικού κανόνα».¹⁹⁵

Προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα εμφανίζεται περισσότερο αισθητά το κίνημα του φεμινισμού και στην ελληνική κοινωνία. Αν στην μέχρι τότε παραδοσιακή και βαθιά πατριαρχική ελληνική κοινωνία η ταυτότητα των γυναικών χαρακτηριζόταν εν πολλοίς από «την εσωτερικευση της κατωτερότητας»,¹⁹⁶ ο 19^{ος} αιώνας σηματοδοτεί τη μετάβαση προς αυτό που η Βαρίκα ονομάζει «συνείδηση φύλου». Οι γυναίκες αρχίζουν να συνειδητοποιούν και να διεκδικούν περισσότερο την υπόστασή τους ως υποκείμενα, να θέλουν να ορίσουν οι ίδιες τη θέση τους στην κοινωνία.¹⁹⁷

¹⁹³ Ευγενία Σηφάκη, *Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνία*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Ενώσεις, 2015 σ 15-16.

¹⁹⁴ Στο ίδιο, σ 17.

¹⁹⁵ Στο ίδιο, σ 7-8

¹⁹⁶ Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα, 1833-1907*, Αθήνα, Κατάρτι, 1996, σ. 179.

¹⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 177-9.

Η εκπαίδευση άνοιξε τον δρόμο στις γυναίκες ώστε να εισχωρήσουν στην ανδροκρατούμενη κοινωνία.¹⁹⁸ Είναι χαρακτηριστικό ότι η γραφή των γυναικών εκείνη την εποχή είναι ως επί το πλείστον αυτοβιογραφική,

τόσο ώστε να αναρωτιέται κανείς αν ένα από τα βασικά κίνητρα που οδήγησαν τις γυναίκες στη γραφή δεν ήταν ακριβώς η ανάγκη να αφηγηθούν τον εαυτό τους, να διατυπώσουν τα δεινά της ύπαρξής τους. Γιατί όπως μπορεί να φανταστεί κανείς η γυναικεία γραφή στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα είναι φαινόμενο κάθε άλλο παρά αυτονόητο. [...] σε μια τόσο βαθιά πατριαρχική κοινωνία που αντιστεκόταν πεισματικά σε κάθε ουσιαστική βελτίωση της γυναικείας εκπαίδευσης, η παραμικρή εκδήλωση παιδείας ή καλλιέργειας από τις γυναίκες κινδύνευε να εκληφθεί ως έλλειψη μετριοφροσύνης και θηλυκότητας. [...] Κάτω από αυτές τις συνθήκες, η απόφαση μιας γυναίκας να γράψει, κι ακόμη περισσότερο να δημοσιεύσει, αποτελούσε αντικειμενικά τομή, ετεροδοξία που την έθετε αντιμέτωπη με την κοινωνική της θέση.¹⁹⁹

Οι γυναίκες συγγραφείς παλεύουν να βρουν τον προσωπικό τους λόγο, να αυτοκαθοριστούν, αποκλείοντας τις απεικονίσεις που για καιρό η ανδροκρατούμενη κοινωνία τους είχε επιβάλλει. Η αναζήτηση της ιδιαίτερης γυναικείας φωνής και ταυτότητας έχει προηγηθεί ήδη στην Ευρώπη και την Αμερική. Η Virginia Woolf αποκαλούσε τη διαδικασία αυτή ‘το έπος της γυναικείας γραφής’.²⁰⁰ Ήταν η πρώτη που επισήμανε ότι η παραδοσιακή ιστορία έπρεπε να ξαναγραφτεί προκειμένου να συμπεριλάβει τις γυναίκες που είχαν παραγκωνιστεί.²⁰¹

Στην Ελλάδα, το 1888 ξεκινάει η κυκλοφορία της ‘Εφημερίδος των Κυριών’ της πρώτης εφημερίδας που εκδίδεται από γυναίκα, την πρωτοπόρο φεμινίστρια, Καλλιρόη Παρρέν, συντάσσεται από γυναίκες και απευθύνεται επίσης σε γυναίκες. Μέσα από την εφημερίδα προωθούνται οι θέσεις της γυναίκας, ενώ ταυτόχρονα, καλεί τις γυναίκες να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους και να αποκτήσουν την αυτοσυνειδησία τους, ακολουθώντας το φεμινιστικό ρεύμα των δυτικοευρωπαϊκών κρατών. Μεταξύ άλλων, η Καλλιρόη Παρρέν ίδρυσε την «Ένωση υπέρ της Χειραφετήσεως των Γυναικών», ενώ χάρη στον καθοριστικό ρόλο που διαδραμάτισε, πέτυχε, επί κυβερνήσεως Θ. Δηλιγιάννη, τη φοίτηση των γυναικών στο Πανεπιστήμιο και το Πολυτεχνείο. Από το 1890 διεκδικούσε την παραχώρηση δικαιώματος ψήφου στις γυναίκες.²⁰²

¹⁹⁸ Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα, 1833-1907*, Αθήνα, Κατάρτι, 1996, σ. 191-192.

¹⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 211-214.

²⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 219.

²⁰¹ Ευγενία Σηφάκη, *Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνία*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Ενώσεις, 2015, σ. 34.

²⁰² Στο ίδιο, σ. 18.

Μια άλλη δυναμική Ελληνίδα που διεκδικεί τα δικαιώματα των γυναικών με τις απόψεις και τη δράση της είναι η Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, η πρώτη Ελληνίδα πεζογράφος, πρώτη, εφόσον η Ελισάβετ-Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1801-1832) έγραψε στην ουσία την αυτοβιογραφία της. Το 1893 αναλαμβάνοντας την υπεράσπιση της Κλυταιμνήστρας μεταξύ άλλων διατύπωνε: «Και η συνετή Πηνελόπη θα εξέσχιζε το ύφασμα, το οποίον την απηθανάτισε, και η Ανδρομάχη δεν θα έκλαιε τόσον περιπαθώς τον σύζυγόν της, αν η είδησις, η οποία ως κεραυνός έπληξε την Κλυταιμνήστραν, έπιπτεν επ' αυτών».²⁰³ Η Παπαδοπούλου ήταν από τις πρωτοπόρες Ελληνίδες που πάλεψε για τη μεταβολή της θέσης των γυναικών, καταγγέλλοντας μεταξύ άλλων την «πραγμοποίηση των γυναικών, [τ]η χρήση τους ως αντικειμένων επιδεικτικής κατανάλωσης και κοινωνικής ανόδου, [τ]η[ν] προικοθηρία» και άλλα.²⁰⁴ Η ανατρεπτική οπτική της δεν δικαιολογεί απλώς την Κλυταιμνήστρα, αλλά προχωρά στο σημείο να ισχυριστεί ότι και γυναίκες όπως η Πηνελόπη και η Ανδρομάχη που είναι κατεξοχήν συνδεδεμένες με την πίστη, αγάπη και αφοσίωση στον σύζυγό τους, θα αντιδρούσαν και εκείνες, όπως -δικαίως- αντέδρασε η Κλυταιμνήστρα αν βρισκόντουσαν στη θέση της.

«Κλυταιμνήστρα! τας ολίγας ταύτας γραμμάς χαράπτουσα, δεν έχω την αξίωσιν να σε παραστήσω ολόλευκον. Επεθύμουν να δείξω εις τους ανθρώπους και τας αιμασσούσας πληγάς της καρδιάς σου. Έβλεπον μέχρι τούδε την αιματοβαφή χείρα σου και σε κατηρώντο. Ο Αγαμέμνων εν τω Άδη ομιλών προς τον Οδυσσέα λέγει: «έπει ούκέτι πιστά γυυαίξι». Τι δεν θα έλεγες και συ αν σε ηρώτα Οδυσσεύς τις;»

Στα μεταπολεμικά χρόνια οι γυναίκες κατάφεραν να αποκτήσουν μια δυναμικότερη θέση στα λογοτεχνικά δεδομένα. Η θεματική των μεταπολεμικών έργων αλλάζει άρδην:

Οι γυναίκες θύματα, οι εγκαταλελειμμένες γυναίκες ή οι γυναίκες που τα ενδιαφέροντά τους περιστρέφονταν κατά κύριο λόγο γύρω από τη μόρφωση των παιδιών [...] θα δώσουν τώρα τη θέση τους σε γυναίκες που επιθυμούν να κάνουν κάτι μεγάλο στη ζωή τους, γυναίκες οι οποίες όχι μόνο δεν εγκαταλείπονται από τους άντρες, αλλά εγκαταλείπουν οι ίδιες εκείνους ή αρνούνται τον γάμο που τους προσφέρεται, γυναίκες καλλιτέχνιδες με μεγάλη αυτοπεποίθηση ή γυναίκες που θυσιάζουν ηρωικά τη ζωή τους για την ελευθερία.²⁰⁵

²⁰³ Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, "Κλυταιμνήστρα". *Παρνασσός*. Τόμος ΙΣΤ'. Τεύχος 2 (Οκτώριος 1893): 144-146 https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/browse.html?text_id=905

²⁰⁴ Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα, Κατάρτι, 1996, σ. 258.

²⁰⁵ Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα, 2015, σ. 127. https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/167/19/Kastrinaki_logotexnia_dekaetia_1940.pdf

Από το 1940 και εξής η γυναικεία λογοτεχνία ενδυναμώνεται. Η γυναίκα-θύμα του μεσοπολέμου δίνει τη θέση της σε μια δυναμική γυναίκα που διεκδικεί την ελευθερία της.²⁰⁶ Η αυξανόμενη παρουσία των γυναικών στη λογοτεχνική σκηνή αλλά και ο δυναμισμός με τον οποίο παρουσιάζονται πλέον μέσα στα κείμενα, προκύπτει αναπόφευκτα από τον ενεργητικότερο ρόλο που ανέλαβαν εξαιτίας του πολέμου και της Κατοχής.

Αυτή την εποχή συντελείται μια μαζική έξοδος από το σπίτι, από τα παραδοσιακά γυναικεία έργα, από τον περιορισμό (μεγαλύτερο ή μικρότερο) στον ιδιωτικό χώρο. Οπωσδήποτε δεν είναι η πρώτη φορά που οι γυναίκες συμμετέχουν στον δημόσιο χώρο –και προηγούμενοι πόλεμοι είχαν προκαλέσει τη γυναικεία κινητοποίηση–, όμως είναι η πρώτη φορά που αφορά πολύ μεγάλο μέρος του πληθυσμού και όπου συμβαίνει μια σαφής υπέρβαση των γυναικείων ρόλων.²⁰⁷

Από το τέλος του μεσοπολέμου είναι ήδη εμφανής η προσπάθεια των γυναικών συγγραφέων να ανακαλύψουν τη δική τους φωνή, να βρουν την ταυτότητά τους.²⁰⁸ Την ίδια στιγμή οι γυναίκες αρχίζουν να συνυπολογίζονται και να αναφέρονται στην ιστορία της λογοτεχνίας. Μπορεί ο Κ. Θ. Δημαράς στην Ιστορία του που εκδίδεται το 1948 να μην παρουσιάζει ιδιαίτερα τις γυναίκες συγγραφείς, ωστόσο, τόσο ο Γιώργος Βαλέτας όσο και ο Κορδάτος και ο Νίκος Παππάς τους αφιερώνουν τον χώρο που τους αναλογεί στις δικές τους Ανθολογίες.²⁰⁹ «Οι ίδιες οι γυναίκες πάντως, με τη λογοτεχνική τους δραστηριότητα από το 1943 και πέρα έχουν αφήσει πίσω τους τη γυναίκα θύμα, τη γυναίκα «κουρέλι», και έχουν αναδείξει πια μια γυναικεία μορφή που μπορεί να πάρει τη ζωή της στα χέρια της, και μια γυναίκα καλλιτέχνιδα που μπορεί να διεκδικήσει με το έργο της μια ισότιμη θέση στο ανδρικό έως τότε πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας».²¹⁰

Τη δεκαετία του 1960 ξεσπά το δεύτερο κίνημα του φεμινισμού. Είναι πλέον κοινός τόπος ότι η ανισότητα των φύλων δεν προκύπτει από τη φύση ή τη βιολογία αλλά είναι μια έννοια κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευασμένη.²¹¹ Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει στη Σιμόν ντε Μπωβουάρ η οποία έθεσε τις βάσεις για τη θεωρία της

²⁰⁶ Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα, 2015, σ. 127. https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/167/19/Kastrinaki_logotexnia_dekaetia_1940.pdf σ. 178.

²⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 178.

²⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 182.

²⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 207.

²¹⁰ Στο ίδιο, σ. 207.

²¹¹ Ευγενία Σηφάκη, *Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνία*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Ενώσεις, 2015, σ. 58.

κοινωνικής κατασκευής του φύλου αφού υποστηρίζει ότι η «η «θηλυκότητα» είναι κοινωνική κατασκευή».²¹² Το περίφημο βιβλίο της, *Το δεύτερο φύλο* (1949),

μιλάει για τους συγκεκριμένους τρόπους με τους οποίους οι φυσικές και οι κοινωνικές επιστήμες, αλλά και οι ευρωπαϊκές λογοτεχνικές, κοινωνικές, πολιτικές και θρησκευτικές παραδόσεις, έχουν δημιουργήσει έναν κόσμο όπου ανέφικτα και αλληλοσυγκρουόμενα ιδανικά θηλυκότητας παράγουν μια ιδεολογία για τη “φυσική” κατωτερότητα των γυναικών, που να δικαιώνει την πατριαρχική κυριαρχία.²¹³

Επισημαίνει ακόμη την εννοιολογική κατηγορία του «Άλλου» που είναι στην ουσία η γυναίκα. Ενέχει τη θέση του αντικειμένου σε αντίθεση με τον άντρα ο οποίος είναι υποκείμενο. Η γυναίκα αυτοπροσδιορίζεται δηλαδή με ό,τι ο άντρας έχει διαμορφώσει για εκείνη, εφόσον ζει σε έναν κόσμο που έχει διαμορφωθεί εξ ολοκλήρου από άνδρες και δεν μπορεί να ανακτήσει την αυτονομία της.²¹⁴

Μια ακόμη γυναίκα που άσκησε σπουδαία επίδραση στο φεμινιστικό κίνημα είναι η Cixous, η οποία, μεταξύ άλλων, υποστήριξε ότι οι γυναίκες πρέπει να βρουν την δική τους ιδιαίτερη φωνή η οποία διαφοροποιείται εφόσον είναι μια ‘γυναικεία γραφή’, μια γραφή δηλαδή που προκύπτει αμιγώς από τη γυναικεία εμπειρία και συνδέεται σε πολλά σημεία με το γυναικείο σώμα και τη διαφορετική φυσιολογία του. Ανεξάρτητα με το αν αυτή η θεωρία βρήκε την αποδοχή από το σύνολο της φεμινιστικής κοινότητας, ή αν ενέχει ταυτόχρονα κάποιες αντιφάσεις, το σίγουρο είναι ότι έθεσε δυναμικά και επιτακτικά την ανάγκη της γυναίκας να βρει τη φωνή της και τη γραφή της, να εστιάσει στην εμπειρία της μακριά από ό,τι την ετεροκαθορίζει και άσκησε μεγάλη επιρροή στην πορεία του φεμινισμού κατά τις δεκαετίες 1970 και 1980.²¹⁵

Αντίστοιχα, η Irigaray θεωρεί ότι οι γυναίκες έχουν στερηθεί τη δική τους γλώσσα, τις δικές τους εικόνες, σε σημείο να μην μπορεί να προσδιορίσει τι είναι η θηλυκότητα, η γυναίκα. Το ζήτημα της γυναικείας γραφής απασχόλησε πολύ τις φεμινίστριες. Εφόσον η πολιτισμική παράδοση είναι αμιγώς πατριαρχική πώς μπορούν οι γυναίκες να προσπελάσουν την ανδρική εμπειρία και να μην γράφουν τη γλώσσα των ανδρών; «Είναι δυνατόν να υπάρξει άλλος τρόπος γραφής που να διαβρώσει τη φαλλογοκεντρική παράδοση; Με άλλα λόγια, είναι δυνατόν να δημιουργηθεί ένα νέο Συμβολικό» αναρωτιούνται οι φεμινίστριες.²¹⁶

²¹² Ευγενία Σηφάκη, *Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνία*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Ενώσεις, 2015, σ 34.

²¹³ Στο ίδιο, σ 38.

²¹⁴ Στο ίδιο, σ 38

²¹⁵ Στο ίδιο, σ 90.

²¹⁶ Στο ίδιο, σ. 90.

Οι φεμινίστριες του δεύτερου κύματος είχαν παρατηρήσει ότι πολλές γυναικείες εμπειρίες δεν έχουν όνομα και κατά συνέπεια οι γυναίκες δυσκολεύονται να μιλήσουν για αυτές, πράγμα που απέδιδαν στο γεγονός ότι στην πατριαρχική κοινωνία μόνο οι άνδρες έχουν τη δύναμη να «ονομάζουν» τον κόσμο και, άρα, είναι εκείνοι που έχουν τη δύναμη να επηρεάζουν την πραγματικότητα.²¹⁷

Το φεμινιστικό κίνημα ξεκίνησε απαιτώντας ισότητα μεταξύ ανδρών και πολιτών στην ψήφο, στην εκπαίδευση, σε ζητήματα που άπτονταν της καθημερινής ζωής, όταν το γυναικείο φύλο στερούνταν ακόμα και αυτά τα δικαιώματα. Οι γυναίκες σταδιακά άρχισαν όλο και περισσότερο να απαιτούν ισότητα μεταξύ των δύο φύλων σε όλους τους τομείς. Προϊόντος του χρόνου, όμως, και καθώς το φεμινιστικό κίνημα κατακτούσε σταδιακά τις πρωταρχικές του διεκδικήσεις, ξεκίνησε να εντυφά όλο και περισσότερο στη γυναικεία εμπειρία και στη γυναικεία φωνή. Οι φεμινίστριες προσπάθησαν να διορθώσουν τον παραγκωνισμό τους από την παγκόσμια ιστορία και λογοτεχνία, να βρουν την ταυτότητά τους, να αναπτύξουν τις δικές τους απόψεις, τις δικές τους εικόνες. Από το 1990 και μετά ξεσπά το τρίτο κύμα του φεμινισμού, με διεκδικήσεις που άπτονται των κοινωνικών αλλαγών που ταυτόχρονα επιτελούνται στην κοινωνία, την εμφάνιση της μεταδομιστικής θεωρίας και της αποδόμησης, επί παραδείγματι.²¹⁸

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο μοιάζει αδύνατο να φανταστούμε ότι η λογοτεχνική απεικόνιση της Κλυταιμνήστρας θα παραμένει εξίσου καταδικαστική, ενώ θα δικαιώνει τον αρχιστράτηγο και θα επικυρώνεται η ανδρική υπεροχή, όπως συμβαίνει στον αρχετυπικό μύθο. Και αν δεν είναι όλοι οι ποιητές υπέρμαχοι της Κλυταιμνήστρας, υπάρχει μια μεγάλη μερίδα συγγραφέων που ενδιαφέρονται να παρουσιάσουν τη δική της φωνή και να προσκομίσουν ελαφρυντικά για τις πράξεις της.

²¹⁷ Ευγενία Σηφάκη, *Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνία*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Ενώσεις, 2015, σ.. 90-91.

²¹⁸ Στο ίδιο, σ. 105.

1. Μεταμορφώσεις της μυθικής φιγούρας της Κλυταιμνήστρας στη νεότερη ελληνική ποίηση

Η μυθική φιγούρα της Κλυταιμνήστρας γνώρισε πολυάριθμες μεταπλάσεις.²¹⁹ Όσον αφορά την ποίηση, επιχειρούμε μια επισκόπηση της μυθικής φιγούρας της Κλυταιμνήστρας όπως παρουσιάζεται σε πληθώρα ποιημάτων, χωρίς να είναι εξαντλητική η έρευνά μας. Με αφορμή το κίνημα του φεμινισμού, που εξετάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, είδαμε την υπεράσπιση της Κλυταιμνήστρας που αναλαμβάνει η Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου ήδη το 1893, μια κίνηση εξαιρετικά πρωτοπόρα για την εποχή. Το κείμενο της Παπαδοπούλου είναι αδιαμφισβήτητα ανατρεπτικό, αφού μια διαφορετική αντιμετώπιση της Κλυταιμνήστρας παρατηρείται στα ποιητικά δεδομένα αρκετά αργότερα.

²¹⁹ Μια σύντομη επισκόπηση σε ότι αφορά το θέατρο συμπεριλαμβάνει η Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η Ελληνική Μυθολογία στο Νεοελληνικό Δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα* – εγώ είχα πρόσβαση στο άρθρο της Shamanidi σ.5 υποσημείωση 6 η οποία παραπέμπει στο βιβλίο της Χασάπη-Χριστοδουλίδου : έργο του Π.Β. Παρλαβαντζιά Ατρείδες, η Κλυταιμνήστρα είναι η αδίστακτη δολοφόνος. Όμως σε περισσότερα έργα είτε η κατάσταση είναι ασαφής είτε η Κλυταιμνήστρα δικαιολογείται για την πράξη της είτε δεν έχει συμμετάσχει στη δολοφονία του Αγαμέμνονα. Στον Ορέστη της Ζωής Καρέλλη η Κλυταιμνήστρα ομολογεί, «ότι ναι μεν δε σκότωσαν τον Αγαμέμνονα, αλλά προκάλεσαν το θάνατό του. Κατά την ερωτική σχέση με την Κασσάνδρα πέθανε από συγκοπή». Ο Ορέστης αναρωτιέται ποιος είναι ο ένοχος. Στο Ατρείδες του Θάνου Κωτσόπουλου η Κλυταιμνήστρα εξηγεί ότι σκότωσε τον Αγαμέμνονα λόγω της Θείας Δίκης, για το αίμα της Ιφιγένειας, όμως η Ηλέκτρα και ο λαός αποφασίζουν να την καταδικάσουν και θέλουν να την λιθοβολήσουν. Ενώ ο Ορέστης δεν συμφωνεί και παίρνει τη μητέρα του να φύγουν από τη χώρα. Αλλά ο Αγαμέμνονας βγαίνει από τον τάφο και σκοτώνει την Κλυταιμνήστρα. Στην Ηλέκτρα του Α. Κούρου και στο έργο Αίγιστος του Δ. Χριστοδούλου δεν συζητείται η σχέση Κλυταιμνήστρας-Αγαμέμνονα, αλλά πιο μεταγενέστερα γεγονότα, η σχέση με τα παιδιά της και η εκδίκηση. Σαφώς και χωρίς αμφιβολία η Κλυταιμνήστρα δικαιολογείται στο έργο Υπερ Κλυταιμνήστρας της Δ. Μήτρα. Τα παιδιά στην πραγματικότητα δεν είναι της Κλυταιμνήστρας, αλλά του Αγαμέμνονα και της παραμάνας. Η ίδια η παραμάνα ζηλεύει της Κασσάνδρα και σκοτώνει τον Αγαμέμνονα και την Κασσάνδρα. Στην Κλυταιμνήστρα του Κ. Μαρίνη η ηρωίδα είναι πιστή γυναίκα, παρόλο που την ανάγκασαν να παντρευτεί τον Αγαμέμνονα αντί τον Αίγισθο, τον οποίο αγαπούσε. Παραμένει πιστή στον άντρα της, ο Αγαμέμνονας όμως την διώχνει για την Κασσάνδρα. Στο Όταν οι Ατρείδες... του Β. Κατσάνη ο Αγαμέμνονας θυσιάζει την Ιφιγένεια μόνο για την φιλοδοξία του. Η Κλυταιμνήστρα προσπαθεί να υπερασπίσει τα παιδιά της, και να βοηθήσει στον Ορέστη να πάρει το θρόνο. Η Ηλέκτρα είναι η συνεργός της. Η Κλυταιμνήστρα στο έργο Κλυταιμνήστρα του Αλ. Μάτσα ποτέ δεν ήταν ευτυχισμένη με τον Αγαμέμνονα. Την άφησε μόνη, με όλες τις υποχρεώσεις της, και έφυγε για πόλεμο. Ο Αίγισθος από μικρός την αγαπά και μετά από πολλά χρόνια καταφέρνει να την πλησιάσει. Η αγάπη τους είναι αληθινή, η Κλυταιμνήστρα είναι ευτυχισμένη, αλλά επιστρέφει ο Αγαμέμνονας, τον οποίον είχαν ξεχάσει, και η Κλυταιμνήστρα, επειδή φοβάται μήπως χάσει την ευτυχία της και θέλοντας να κάνει τον Αίγισθο βασιλιά, σκοτώνει τον Αγαμέμνονα. Οι γυναίκες όμως την δικαιολογούν και την υπερασπίζονται. Στο Επιστροφή στις Μυκήνες του Ε. Α. Τσιτσα, η Κλυταιμνήστρα είναι η γυναίκα η οποία επιθυμούσε την αγάπη, τον έρωτα, όμως την παράτησαν. Η Κασσάνδρα και ο Αγαμέμνονας είναι ερωτευμένο ζευγάρι. Με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα η Κλυταιμνήστρα θέλει ο λαός να τον ξεχάσει, να σκοτώσει την αγάπη τους για τον Αγαμέμνονα, αφού πάντα στην πρώτη θέση για τον Αγαμέμνονα ήταν η πολιτεία και ποτέ η Κλυταιμνήστρα. Δεν είναι σαφές αν τον σκοτώνει για να βασιλεύσει στις Μυκήνες ή για να τον καταδικάσει για τα δέκα χρόνια που έχασε από τη ζωή της για έναν άπιστο άντρα. Ως συμπέρασμα μπορούμε να πούμε ότι στο σύγχρονο ελληνικό δράμα τονίζεται η ανοησία του πολέμου, η ζημία που προκάλεσε αυτός ο πόλεμος και ότι η Κλυταιμνήστρα ποτέ δεν ήταν ευτυχισμένη ως γυναίκα μαζί με τον Αγαμέμνονα

Στο ποίημα του Παλαμά «Το Χαίρε της Τραγωδίας»²²⁰ συναντάμε αναφορές στον μύθο των Ατρείδων. Η Κλυταιμνήστρα είναι αυτή που σκότωσε τον Αγαμέμνονα με τσεκούρι. Το ποίημα χωρίς διάθεση ανατροπής λειτουργεί στην ουσία σαν έναν «ύμνο στο μεγαλείο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας».²²¹ Στο ποίημα του Παπατσώνη «Ίκέτιδες» όχι απλώς δεν υπάρχει διαφορετική αντιμετώπιση της Κλυταιμνήστρας, αλλά το ποιητικό υποκείμενο την καταδικάζει εξαιτίας του θανάτου του Αγαμέμνονα : «Φίδι που έβαλε / στον κόρφο του ο Αργείος. / Με θηλυκά τα βγάζεις πέρα;»²²². Εδώ δεν κατακρίνεται απλώς η πράξη της Κλυταιμνήστρας, αλλά, με αφορμή την πράξη της, το ποιητικό υποκείμενο γενικεύει το συμπέρασμά του κάνοντας έναν υπαινιγμό στην πονηριά της γυναίκας.²²³

Η διερεύνηση της μυθικής μορφής της Κλυταιμνήστρας εστιάζεται στη δεκαετία του 1930 και εξής. Η δεκαετία αυτή είναι ιδιαίτερα κρίσιμη καθώς παρατηρείται μια αλλαγή στον τρόπο που οι ποιητές μεταχειρίζονται τον μύθο. Πρόκειται για τη δεκαετία κατά την οποία η παράδοση δίνει τη θέση της στον μοντερνισμό, και ως εκ τούτου οι ποιητές μεταχειρίζονται τον μύθο με πολύ διαφορετικό τρόπο από τους προκατόχους τους. Αν μέχρι τότε «ο μύθος χρησίμευε κυρίως σαν ένας τρόπος παρομοίωσης του παρόντος με το παρελθόν», στους νέους ποιητές «είναι ένα είδος μεταφοράς, που δίνει την αίσθηση ενός καίριου συνταυτισμού του παρόντος με το παρελθόν».²²⁴ Η γενιά του '30 αναζητά να ανασυνθέσει την ελληνική πολιτισμική ταυτότητα.²²⁵ «Ό,τι λοιπόν διακρίνει την γενιά του 30 είναι η δημιουργική αξιοποίηση αρχικά μιας μυθολογικής και αργότερα μιας ιστορικής αρχετυπικής μήτρας,²²⁶ που θα βοηθήσει τον Ελληνισμό να βρει το σημερινό του πρόσωπο και να ξεφύγει από τα στενά εθνικά σύνορα, συμμετέχοντας στη διεθνή πολιτισμική επικοινωνία».²²⁷

Καταλυτικό ρόλο στην αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης διαδραμάτισε ο Σεφέρης, και ιδίως, η συλλογή του *Μυθιστόρημα* στην οποία διακρίνει κανείς «την επείγουσα προσπάθεια του σύγχρονου Έλληνα να συμβιβαστεί με το παρελθόν του πολιτισμού

²²⁰ Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τόμος τέταρτος, Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2019, σ. 157-160.

²²¹ Έφη Χ. Πέτκου, «Ο μύθος των Ατρείδων στη νεότερη ελληνική ποίηση», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 31, (Ιανουάριος – Απρίλιος 2006), σ. 114.

²²² Τ.Κ. Πατσώνης, *Εκλογή Α' Usra Minor*, έκδοση Β', Αθήνα, Ίκαρος, 1962, σ. 25.

²²³ Στο ίδιο, σ. 115.

²²⁴ Νάσος Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα : κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 1994, σ. 61.

²²⁵ Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011, σ. 61.

²²⁶ Στο ίδιο, σ 549.

²²⁷ Στο ίδιο σ 550.

του, και το αρχαίο και το πρόσφατο».²²⁸ Η αυξανόμενη παρουσία του μύθου στο ποιητικό έργο του Σεφέρη από τη συλλογή *Στροφή* στο *Μυθιστόρημα*, συνάδει με την ανάγκη του ποιητή να εκφράσει το συλλογικό υποσυνείδητο, καθώς αυτό «θα μπορούσε να δώσει στοιχεία για τη διατύπωση αντικειμενικότερων συναισθημάτων, να προμηθεύσει δηλαδή μορφές και καταστάσεις, γύρω από τις οποίες έχουν κρυσταλλωθεί κοινές συγκινήσεις και διαμέσου των οποίων μπορεί να ανακληθεί ευκολότερα η συγκίνηση του ποιητή».²²⁹ Εξάλλου η μυθική μέθοδος που χρησιμοποιεί ο ποιητής τον βοηθά «να εκφράσει αντικειμενικότερα την εμπειρία του».²³⁰ Με άλλα λόγια, «η μυθική μέθοδος είναι μια αντικειμενική συστοιχία, που έχει για μορφή μια μυθική ιστορία. Με την εφαρμογή της έχουμε μια ταύτιση των στοιχείων του μύθου με τα στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας, και συνεπώς της μυθικής εποχής με τη σύγχρονη. Το παρόν και το παρελθόν γίνονται ένα, συνυπάρχουν στην ίδια χρονική στιγμή, που αποτελεί τον χρόνο του ποιήματος».²³¹

Ο μύθος των Ατρείδων θεματοποιείται σε αρκετά ποιήματα του Σεφέρη. Ο μύθος στον Σεφέρη λειτουργεί ως το υπόβαθρο από το οποίο εξακτινώνονται τα νοήματα που ο ίδιος θέλει να περάσει, συνδέοντας τα μυθικά πρόσωπα με τη σύγχρονή του εποχή. Αναφορά στον ατρείδικό μύθο σαν μότο εντοπίζεται στο *Μυθιστόρημα Γ'* (1934): «μέμνησο λουτρῶν οἷς ἐνοσφίσθης»²³². Στο ποίημα θεματοποιείται η σκηνή της αισχύλειας τραγωδίας, κατά την οποία ο Αγαμέμνωνας πατάει επάνω στα πορφύρα υφάσματα με παρότρυνση της Κλυταιμνήστρας. Μάλιστα η Κλυταιμνήστρα «τον ενθαρρύνει, τον καθησυχάζει και του επισημαίνει, γεμάτη υπερφίαλη σιγουριά, ότι όσο υπάρχει η θάλασσα, δεν πρόκειται να λείψει η πολύτιμη πορφύρα βαφή. [...] Την αυτάρεσκη επισήμανση της Κλυταιμνήστρας ο Σεφέρης την χρησιμοποιεί τόσο συχνά, που καταλήγει να λειτουργεί ως ένα είδος Leitmotiv».²³³ Η ίδια αναφορά απαντάται επί παραδείγματι και στο ποίημα «Μυκήνες»²³⁴ από τη συλλογή *Γυμνοπαιδιά*. Η «ανεξάντλητη πορφύρα του γυρισμού» παραπέμπει άμεσα στον ατέρμονο κύκλο

²²⁸ Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία 1821-1992*, μτφρ. Ευαγγελία Ζούργου-Μαριάννα Σπανάκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σ. 211.

²²⁹ Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1991, σ. 147

²³⁰ Στο ίδιο σ. 152.

²³¹ Στο ίδιο σ. 153.

²³² Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2014, σ. 45.

²³³ Βάιος Λιαπής, «Η λογοτεχνική πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας στον εικοστό (και τον εικοστό πρώτο αιώνα)», *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, (επιμ.) Ανδρέας Μαρκαντωνάτος-Χρήστος Τσαγγάλης, Αθήνα, Gutenberg, 2008, σ. 383

²³⁴ Γιώργος Σεφέρης, *ό.π.*, σ. 77-78.

αίματος του οίκου των Ατρείδων, ο οποίος «εγκαινιάζεται ‘το βράδυ εκείνο του γυρισμού’, όταν ο Αγαμέμνων επιστρέφει από την Τροία για να βρει τον θάνατο στα χέρια της γυναίκας του».²³⁵ Στο ποίημα «ὄνομα δ’ Ὀρέστης» ΙΣΤ’ από τη συλλογή *Μυθιστόρημα* η Κλυταιμνήστρα είναι η γυναίκα που σκότωσε τον άνδρα της και μάλιστα δέχεται την τιμωρία από τα παιδιά της τα οποία την δολοφονούν. Η Κλυταιμνήστρα επωμίζεται εδώ τον ρόλο της μισητής μάνας: [...] «δεν μπορείς να ξεφύγεις τη θάλασσα που σε λίκνισε και που γυρεύεις»²³⁶. Η θάλασσα συνδέεται με το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας, παραπέμποντας αφενός στη μητρική υπόστασή της (ως η μήτρα- μάνα που τον ανέθρεψε) και ταυτόχρονα παραπέμπει στα πορφυρά χαλιά, είναι επομένως ταυτόχρονα και η μάνα δολοφόνος.²³⁷

Στα *Τρία κρυφά ποιήματα* η παρουσία της Κλυταιμνήστρας είναι εντονότερη. Αν και δεν αναιρείται ο ρόλος της ως φονιά του Αγαμέμνονα, ταυτόχρονα παρουσιάζεται και εκείνη σαν θύμα. Σε γενικές γραμμές, στο ποιητικό έργο του Σεφέρη εντοπίζονται σε ποικίλα ποιήματα διάφορα θεματικά μοτίβα και ενσωματώνονται «σκηνές του τραγικού μύθου»²³⁸ [...] όπως το φονικό λουτρό του Αγαμέμνονα, το φονικό δίχτυ, πανί ή σεντόνι, η προφητεία της Κασσάνδρας για τον χαμό του Αγαμέμνονα, η παρομοίωση της Κλυταιμνήστρας με φίδι ή με φονική θάλασσα, το πορφυρό χαλί της υποδοχής του Αγαμέμνονα, το χρέος του Ορέστη και ο μετεωρισμός του ανάμεσα στη μητροκτονία,²³⁹ και άλλα. Σε ό,τι αφορά την παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας, ο ποιητής κρατά μια αμφίσημη στάση. Δεν προχωρά σε δικαιολόγησή της, ωστόσο συνολικά δεν είναι αρνητική η στάση του απέναντί της.²⁴⁰

Ιδιαίτερη αναφορά αξίζει να γίνει στο ποίημα «Επί σκηνης» Γ’ όπου φωτίζεται μια ελαφρώς διαφορετική προσέγγιση. Η Κλυταιμνήστρα έρχεται σε πρώτο πλάνο. Τα αρχαιτυπικά δεδομένα εξακολουθούν να ισχύουν: έχει σκοτώσει τον Αγαμέμνονα, χωρίς να δείχνει μάλιστα καμία μεταμέλεια γι’ αυτό. Την ίδια στιγμή, περιμένει τον δικό της θάνατο που γνωρίζει ότι θα έρθει από τον Ορέστη. Αμετακίνητη, σαν κυπαρίσσι

²³⁵ Βάιος Λιαπής, «Η λογοτεχνική πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας στον εικοστό (και τον εικοστό πρώτο αιώνα), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, (επιμ.) Ανδρέας Μαρκαντωνάτος- Χρήστος Τσαγγάλης, Αθήνα, Gutenberg, 2008, σ. 384.

²³⁶ Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2014.

²³⁷ Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Μελέτες και Μαθήματα*, Αθήνα, Ερμής, 1989, σ.151.

²³⁸ Έφη Χ. Πέτκου, «Ο μύθος των Ατρείδων στη νεότερη ελληνική ποίηση», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 31, Ιανουάριος – Απρίλιος 2006, σ. 117

²³⁹ Στο ίδιο, σ. 117.

²⁴⁰ Sophie Shamanidi , “Μεταμορφώσεις της Κλυταιμνήστρας (Γ. Σεφέρης - Γ. Ρίτσος - Ι. Καμπανέλλης)”, σ. 6 https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/shamanidi_sophie.pdf

ριζωμένο στο χώμα, φαίνεται να γνωρίζει τη μοίρα της και γι' αυτό δεν αντιδρά. Μονάχα την ύστατη στιγμή που βλέπει τα μαχαίρια να βγαίνουν θα φωνάξει «Έσυραν τα μαχαίρια απ' τα θηκάρια /κι έψαχναν πού να σε χτυπήσουν. /Τότε μονάχα φώναξες: /«Ας έρθει να με κοιμηθεί όποιος θέλει, /μήπως δεν είμαι η θάλασσα;»²⁴¹ Αν μέχρι τώρα η ανεξάντλητη θάλασσα παρέπεμπε κατά κύριο λόγο στην πορφύρα και τη συνέδεε με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, εδώ το επίθετο αποκτά μια διαφορετική χροιά, καθώς εκφέρεται από την ίδια την Κλυταιμνήστρα. Με τον αμφίσημο αυτόν στίχο το ποιητικό υποκείμενο θα μπορούσε να υποδηλώνει το ανεξάντλητο θάρρος της Κλυταιμνήστρας, ή θα μπορούσε να παραπέμπει στο υγρό στοιχείο της μήτρας που παράγει ζωή, με τέτοιο τρόπο που καθιστά και την ίδια ανεξάντλητη.²⁴² Σε κάθε περίπτωση, ο Σεφέρης αφήνει να διαφανεί σε αυτό το ποίημα μια διαφορετική όψη της Κλυταιμνήστρας.

Παρόλο που στο ποιητικό έργο του Ελύτη δεν αναφέρεται συστηματικά ο οίκος των Ατρείδων, υπάρχουν μεμονωμένες αναφορές στους τραγικούς ήρωες.²⁴³ Στο ποίημα «Κάθε φεγγάρι ομολογεί» από τη συλλογή *Μαρία Νεφέλη* (1978) ακολουθώντας την αισχύλεια εκδοχή του μύθου το ποιητικό υποκείμενο αναφέρει: «Εσύ 'σαι αυτός που του' ριξαν το δίχτυ μέσα στο λουτρό/ να τον σκοτώσουν»²⁴⁴ ανακαλώντας την γνωστή από την τραγωδία του Αισχύλου φονική πράξη της Κλυταιμνήστρας.²⁴⁵ Δεν υπάρχει στο εν λόγω ποίημα καμία διάθεση ανανέωσης της εικόνας της Κλυταιμνήστρας. Αναφορά στην Κλυταιμνήστρα έχουμε και στο ποίημα «Ο Αγαμέμνων» από τη συλλογή *Τα ρω του έρωτα*. Αν και πρωταγωνιστής είναι ο Αγαμέμνωνας, στον οποίο το ποιητικό υποκείμενο απευθύνεται, ταυτόχρονα φωτίζεται και η οπτική με την οποία βλέπει την Κλυταιμνήστρα. Αρνητική, και συμμορφωμένη και εδώ με το αρχαίο πρότυπό της εμφανίζεται η γυναίκα του αρχιστράτηγου. Το ποιητικό υποκείμενο δεν κατονομάζει μάλιστα την Κλυταιμνήστρα, παρά αρκείται στον χαρακτηρισμό 'γυναίκα του'. Σε ό,τι αφορά την ίδια, παραμένει η 'φόνισσα'. Ο Αγαμέμνων μάλιστα

²⁴¹ Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2014, σ. 287.

²⁴² Μαρία Σούμα, «Κλασικές επιδράσεις και υπαρξιακό βίωμα στον Γιώργο Σεφέρη. Το προσωπείο των Ατρείδων και η ποιητική ανάπλαση της Ιστορίας: από το Μυθιστόρημα στα Τρία κρυφά ποιήματα», μεταπτυχιακή εργασία, Αθήνα, 2020, σ. 53.

²⁴³ Έφη Χ. Πέτκου, «Ο μύθος των Ατρείδων στη νεότερη ελληνική ποίηση», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 31, Ιανουάριος – Απρίλιος 2006, σ. 118.

²⁴⁴ Οδυσσέας Ελύτης, *Μαρία Νεφέλη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1978, σ. 57.

²⁴⁵ Βάιος Λιαπής, «Η λογοτεχνική πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας στον εικοστό (και τον εικοστό πρώτο αιώνα), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, (επιμ.) Ανδρέας Μαρκαντωνάτος- Χρήστος Τσαγγάλης, Αθήνα, Gutenberg 2008, σ. 386 και Δήμητρα Γιωτοπούλου, «Ιχνηλατώντας τις μεταπλάσεις του κλασικού μύθου του Αγαμέμνονα στη νεοελληνική ποίηση» *Ταυτότητες: Γλώσσα και Λογοτεχνία. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δ.Π.Θ.*, τόμ. Β', Καβάλα, Εκδόσεις Σαΐτα, 2018, σ. 216.

χαρακτηρίζεται με κάποια συμπάθεια από το ποιητικό υποκείμενο, αφού είναι ‘άμοιρος’, ‘ που του ’μελλε να τό ’βρει απ’ τη γυναίκα του’»²⁴⁶. Η Κλυταιμνήστρα δολοπλοκεί : ‘Και το ένα σου Αγαμέμνων και το δέκα σου / θα μετράει στα δάχτυλά της η γυναίκα σου’.²⁴⁷ «Η Κλυταιμνήστρα караδοκεί τον γυρισμό του Αγαμέμνονα , μετρώντας στα δάχτυλά της, σαν να επρόκειτο για χαρτιά τράπουλας (...) τα χρόνια της απουσίας του».²⁴⁸ Η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται αρνητικά, και διαιωνίζοντας κατά κάποιον τρόπο αυτή τη σχέση, πάντα «κάποιος θα ’ναι ο Αγαμέμνων κάποια η φόνισσα». Είναι έκδηλη, επομένως, η διατήρηση της αρχετυπικής παρουσίας της Κλυταιμνήστρας ως συζυγοκτόνου και δολοπλόκου. Κανένα ελαφρυντικό δεν προβάλλεται για την Κλυταιμνήστρα, αντίθετα, το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται να συντάσσεται με τον Αγαμέμνονα τον οποίο λυπάται. Όπως εύστοχα διατυπώνει η Γιωτοπούλου: «Για μια ακόμα φορά το θέμα του θανάτου του Αγαμέμνονα από τη γυναίκα του, της εκδίκησης και της ματαιότητας αναβιώνουν».²⁴⁹

Στην ποίηση του Ρίτσου, «οι μύθοι εκσυγχρονίζονται, μεταφέρονται στο παρόν, ενώ διατηρούν ταυτόχρονα τη διαχρονική τους διάσταση».²⁵⁰ Μέσα από τη χρήση του μύθου εκφράζεται βιωματικό υλικό το οποίο αποκτά καθολικές διαστάσεις. Οι μυθικές μορφές «παρουσιάζονται σε μια προοπτική απομυθοποίησης και αντιηρωισμού, γδύνονται από την αρχαιότητά τους, γίνονται οικείοι άνθρωποι του κοντινού μας περιβάλλοντος».²⁵¹ Στο ποίημα «Αγαμέμνων, παραδείγματος χάριν, θεματοποιείται η ματαιότητα που βιώνει ο άλλοτε ένδοξος στρατηλάτης».²⁵²

Ο Μερακλής αναφέρει ότι ο ποιητής είναι με το μέρος της Κλυταιμνήστρας.²⁵³ Πράγματι, αν και η Κλυταιμνήστρα δεν εμφανίζεται ως πρωταγωνιστικό πρόσωπο σε κανένα από τα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, όλες οι αναφορές των ποιημάτων

²⁴⁶ Οδυσσέας Ελύτης, *Τα ρω του έρωτα*, Αθήνα, Ύψιλον, 1986, σ. 79.

²⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 79.

²⁴⁸ Βάιος Λιαπής, « Η λογοτεχνική πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας στον εικοστό (και τον εικοστό πρώτο αιώνα), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, (επιμ.) Ανδρέας Μαρκαντωνάτος- Χρήστος Τσαγγάλης, Αθήνα, Gutenberg 2008, σ. 387.

²⁴⁹ Δήμητρα Γιωτοπούλου, «Ιχνηλατώντας τις μεταπλάσεις του κλασικού μύθου του Αγαμέμνονα στη νεοελληνική ποίηση», *Ταυτότητες: Γλώσσα και Λογοτεχνία. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δ.Π.Θ.*, τόμ. Β’, Καβάλα, Εκδόσεις Σαΐτα, 2018, σ. 216-7.

²⁵⁰ Δημήτρης Πατίλας, «Αρχαιολογικά μυθολογικά θέματα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», *Μύθος: Εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις. Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του. Οι εισηγήσεις δύο αυτοτελών συνεδριών*, Μυτιλήνη, Φιλολογική Βιβλιοθήκη Συνδέσμου Φιλολόγων Ν. Λέσβου, 1998, σ. 37.

²⁵¹ Στο ίδιο, σ. 46.

²⁵² Στο ίδιο, σ. 47.

²⁵³ Μ. Γ. Μερακλής, «Η ‘Τέταρτη διάσταση’ του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ. 533.

τείνουν να τη θέτουν σε κεντρικό σημείο, «όλα συμπυκνώνονται γύρω της».²⁵⁴ Με εξαίρεση τον μονόλογο που ανήκει στην Ηλέκτρα, όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα φαίνεται να προσπαθούν να δικαιολογήσουν την Κλυταιμνήστρα.²⁵⁵ Μια καινοτομία του Ρίτσου στον τρόπο παρουσίασης της Κλυταιμνήστρας εντοπίζεται στο ποίημα «Ορέστης»: «Η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται διαφορετικά απ’ ότι στο αισχύλειο πρότυπο. Ομορφή και γοητευτική, τρυφερά επιεικής, ύπαρξη ποιητική, νεανική, σε αντίθεση με την γριά ‘παιδίσκη’ αποκρουστική στη σωφροσύνη της – εντειχισμένη στη στενή δικαιοσύνη της ‘Ηλέκτρα’».²⁵⁶ Αλλά και στο ποίημα «Αγαμέμνων» η Κλυταιμνήστρα περιγράφεται «ωραία, αυστηρή, επιβλητική, σκύβει, με μιαν αταίριαστη στο ύφος της ταπεινοφροσύνη, να του λύσει τα σανδάλια»²⁵⁷. Ο Αγαμέμνωνας στο ομώνυμο ποίημα «έχει μεταπέσει στην τάξη των αξιοσέβαστων προσώπων από τη στιγμή που έγινε το θύμα: ο θάνατος ως αδικία είναι κάτι πιο καθοριστικό από κάθε άλλη αδικία».²⁵⁸ Η Κλυταιμνήστρα δικαίωσε τον Αγαμέμνονα με τον σκοτώσει. Και η ίδια δικαιώθηκε με το σκοτωμό της. Έτσι ο θάνατος δεν είναι αυτός που ανοίγει το δρόμο για να περάσει η δικαιοσύνη. Με το να είναι [...] η μεγαλύτερη αδικία, απαλλάσσει από την ενοχή τους τα θύματά του, οποιαδήποτε και αν υπήρξαν αυτά».²⁵⁹

Πλήρη ανατροπή του μύθου συναντάμε στο ποίημα του Κάλα «Ορέστης». Εδώ είναι η Κλυταιμνήστρα αυτή που σκοτώνει τον Ορέστη. Ταυτόχρονα, παρά την προεξαγγελία του τίτλου, ότι το ποίημα εστιάζει στην προσωπικότητα του Ορέστη, στην ουσία αναλύεται η σχέση της Κλυταιμνήστρας με την Ηλέκτρα, μια σχέση «αμοιβαίου έρωτα και ζήλιας».²⁶⁰ «Μετά το αποτρόπαιο έγκλημα, οι δύο ερωμένες ηρωίδες εμφανίζονται να χαίρονται την άνομη σχέση τους χωρίς τύψεις: “δεν είναι ή αγωνία ή τύψη ή αισχύνη που αισθάνονται αυτές / αλλά Ηδονή”».²⁶¹

Η μεταπολεμική ποιητική γενιά εξακολουθεί να αξιοποιεί τον μύθο των Ατρειδών. Και εδώ, οι αναπαραστάσεις της Κλυταιμνήστρας ποικίλλουν, αλλά κατά βάση

²⁵⁴ Sophie Shamanidi, “Μεταμορφώσεις της Κλυταιμνήστρας (Γ. Σεφέρης - Γ. Ρίτσος - Ι. Καμπανέλλης)”, σ. 6 https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/shamanidi_sophie.pdf

²⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 6.

²⁵⁶ Δημήτρης Πατίλας, «Αρχαιοελληνικά μυθολογικά θέματα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», *Μύθος: εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις. Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του. Οι εισηγήσεις δύο αυτοτελών συνεδριών*, Μυτιλήνη, Φιλολογική Βιβλιοθήκη Συνδέσμου Φιλολόγων Ν. Λέσβου, 1998, σ. 49.

²⁵⁷ Γιάννης Ρίτσος, *Τέταρτη Διάσταση 1956-1972*, Αθήνα, Κέδρος, 1990, σ. 57.

²⁵⁸ Μ. Γ. Μερακλής «Η ‘Τέταρτη διάσταση’ του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ. 529.

²⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 530.

²⁶⁰ Έφη Χ. Πέτκου, «Ο μύθος των Ατρειδών στη νεότερη ελληνική ποίηση», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 31, Ιανουάριος – Απρίλιος 2006, σ. 116.

²⁶¹ Στο ίδιο, σ. 118. Νικόλαος Κάλας, «Ορέστης», *Οδός Νικήτα Ράντου*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007, σ. 66.

παρατηρείται μια εντονότερη ανατροπή των αρχετυπικών δεδομένων. Στην ποιητική συλλογή *Ανατομία Εγκλήματος* (1964) του Γιωργή Κότσιρα θεματοποιείται ο μύθος των Ατρείδων. Έξι από τα ποιήματα που απαρτίζουν τη συλλογή αντιστοιχούν στα έξι πρόσωπα του οίκου των Ατρείδων: Αίγισθος, Αγαμέμνων, Κλυταιμνήστρα, Κασσάνδρα, Ορέστης, Ηλέκτρα. Η τραγικότητα που διέπει τον οίκο των Ατρείδων βρίσκεται σε παραλληλία με την τραγικότητα της μετεμφυλιακής κατάστασης.²⁶² Η ποίηση του Κότσιρα έχει έντονη την ιστορική βάση και την υπαρξιακή αγωνία. Οι μνήμες του Εμφυλίου είναι έντονες και ακόμη υπαρκτές στη συνείδηση του ποιητή, γι' αυτό ο μύθος των Ατρείδων κρίνεται κατάλληλος για να εκφράσει αυτήν την ψυχοσύνθεση. Ο μύθος των Ατρείδων εξάλλου «στάθηκε ιδιαίτερα προσφιλής στους Έλληνες ποιητές, γιατί είναι άκρως περιεκτικός σε τραγικότητα η οποία προσιδιάζεται εν πολλοίς και από το στοιχείο του εμφύλιου σπαραγμού».²⁶³ Ο μύθος των Ατρείδων συνιστά για τον Κότσιρα μια «αναφορά στην τραγική εκδοχή της ενοχής όπου οι ένοχοι είναι ζητούμενα- ανάμεσά μας- πρόσωπα».²⁶⁴

Η παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας, που μας ενδιαφέρει εν προκειμένω, διαφέρει πολύ από το αισχυλικό ανάλογό της. Δεν υπερηφανεύεται για την πράξη της συζυγοκτονίας, αλλά παρουσιάζεται βαθιά λυπημένη: «κατέβηκα / Από λύπη σε λύπη μέσα στην πιο βαθιά Σιωπή»²⁶⁵. Ταυτόχρονα παρουσιάζεται έντονα συναισθηματική «τώρα σε ξέρω και σε περιμένω, ωραίε / Ύπαρξή μου φωτεινή σαν άστρο σε γενναριάτικη νύχτα»²⁶⁶. Εξαιρετικά πρωτότυπος και ανατρεπτικός είναι ο χειρισμός του μυθικού υλικού στο ποίημα που τιτλοφορείται «Κασσάνδρα». Η Κασσάνδρα φαίνεται να παίρνει το μέρος της Κλυταιμνήστρας δικαιολογώντας την,²⁶⁷ : «Μην πήτε λοιπόν ότι δεν είναι φρόνιμο μια γυναίκα/ Μια υπεροπτική βασίλισσα να προτιμά ένα φονιά μες στο παλάτι / Από ένα μακρινό Αρχιστράτηγο πέρ' από τ' ακρογιάλι της πατρίδας».²⁶⁸

²⁶² Μιχάλης Γ. Μερρακλής, «Οι αρχαίοι και εμείς. Ο αρχαιολογικός μύθος στην ποίηση του Γ. Κότσιρα», *Νέα Εστία*, τχ. 138, (1995), σ.1558.

²⁶³ Στο ίδιο, σ. 1558.

²⁶⁴ Αλέξανδρος Αργυρίου, «Αναφορές στο ποιητικό έργο του Γιώργη Κότσιρα», *Νέα Πορεία*, τόμ. 44, τχ. 515-517 (Ιανουάριος- Μάρτιος 1998), σ 15.

²⁶⁵ Γιωργής Κότσιρας, *Ανατομία Εγκλήματος*, Αθήνα, Τυπογραφία Φ. Κωνσταντινίδη και Κ. Μιχάλα, 1964, σ. 42.

²⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 42.

²⁶⁷ Μαρία Βρυνιώτη, «Η σύνδεση του τραγικού και της ιστορίας στην Ανατομία Εγκλήματος του Γιώργη Κότσιρα- μνήμες από τη δεκαετία του 1940, *Ερωφίλη. Περιοδική Επιστημονική Έκδοση*, τχ.4, (Νοέμβριος 2023), σ. 50.

²⁶⁸ Γιωργής Κότσιρας, ό.π., σ.43.

Στον «Ορέστη» του Δημουλά ακυρώνεται η μητροκτονία: είναι «μάταιη», είναι «άσκοπος φόνος», αφού «των Ατρείδων πέρασε πια η ακμή»²⁶⁹, ενώ στο ομότιτλο ποίημα της Όλγας Βότση οι Ερινύες κατατρέχουν τον Ορέστη για τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας: «Η σκύλα η Ερινύα μ' αρπάζει απ' το ρούχο μου,/ νύχτα- μέρα το πόδι μου ροκανίζει με λύσσα».²⁷⁰ Τα εν λόγω ποιήματα, αν δεν δικαιολογούν άμεσα την Κλυταιμνήστρα, την υποστηρίζουν πάραυτα με έναν έμμεσο τρόπο, εφόσον η εκδίκηση του Ορέστη στο μεν πρώτο ποίημα κρίνεται περιττή, ενώ στο δεύτερο, ακριβώς επειδή έχει διαπραχθεί, πρέπει ο Ορέστης να πληρώσει το τίμημα.²⁷¹

Στην ποίηση του Σταύρου Βαβούρη επικρατεί το προσωπικό βίωμα, το ατομικό αδιέξοδο, οι προσωπικές του ανησυχίες, η πάλη του ανθρώπου με τη μοίρα του.²⁷² Πολλές φορές καταφεύγει στην μυθολογία αντλώντας υλικό και φωτίζοντας μια διαφορετική, αθέατη πλευρά των προσώπων, παίρνοντας τη μεριά του αδικημένου.²⁷³ Δίνει νέες διαστάσεις στα μυθικά πρόσωπα, εκσυγχρονίζοντάς τα τρόπον τινά. «Ο λόγος του δεν διατηρεί τον αρχαίο ή τον φιλολογικό ειρμό και αναφέρεται σε μια εξέταση του μύθου από την άποψη του καθημερινού, σημερινού ανθρώπου, του ανυποψίαστου, του μη ειδικού αλλά βαθύτατα λογικού ανθρώπου. Επιδίωξη [...] αποτελεί να φέρει τον μύθο στο επίπεδο της σημερινής συμπεριφοράς, κάτι που ο ποιητής ονομάζει 'μετατραγική συμπεριφορά'».²⁷⁴

Ο οίκος των Ατρείδων τον έλκει καταλυτικά, ασχολείται συνολικά τριάντα οκτώ χρόνια μαζί του, ενώ αφιερώνει μια ολόκληρη συλλογή σε αυτόν: τους *Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής* (1964). Πολλές φορές, τα πρόσωπα του οίκου λειτουργούν ως προσωπεία του ποιητή.²⁷⁵ «Η άποψη αυτή βασίζεται κυρίως στην παραδοχή του ίδιου

²⁶⁹ Άθως Δημουλάς, *Τα ποιήματα 1951-1985*, Αθήνα, Στιγμή, 1986, σ. 119.

²⁷⁰ Όλγα Βότση, *Τα ποιήματα*, τόμ. Δεύτερος, (1976-1988), Αθήνα, Οι εκδόσεις των φίλων, 1991, σ. 160.

²⁷¹ Έφη Χ. Πέτκου, «Ο μύθος των Ατρείδων στη νεότερη ελληνική ποίηση», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 31, (Ιανουάριος – Απρίλιος 2006), σ. 119.

²⁷² Χρύσα Βλάχου, «"Ημέρες, νύχτες, / που' ναι τες;": Σ. Βαβούρη. Από την απορία στον σαρκασμό με την ισορροπία του παιδιού και του δράκου», *Σταύρος Βαβούρης. Επανακάμπτοντας στην κριτική από τη χαραυγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνια μετά*, επιμ- πρόλ. Βάσω Οικονομοπούλου, Εκδόσεις Ρώμη, Θεσσαλονίκη, 2022, σ. 43, Βάσω Οικονομοπούλου, Πρόλογος, στο ίδιο, σ. 11., Κούλα Αδαλόγλου «Σε ρυθμό έντονου ροκ και τρυφερού adagio" *Πάροδος*, τχ. 36 (Μάιος 2010), σ. 4204-5.

²⁷³ Μαρία Πολίτου, «Στον αστερισμό της ποίησης», Σταύρος Βαβούρης. *Επανακάμπτοντας στην κριτική από τη χαραυγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνια μετά*, ό.π., σ. 178.

²⁷⁴ Μιχάλης Πάτσης, «Από τον εξπρεσιονισμό στην εκκοσμίκευση της ποίησης», *Σταύρος Βαβούρης. Επανακάμπτοντας στην τραγική από τη χαραυγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνια μετά*, ό.π. σ. 168.

²⁷⁵ Γιάννης Καβάσιλας, «Οι Διάκριτοι», *Πάροδος*, τχ. 36. (Μάιος 2010), σ. 4223. Και «Σύμφωνα με τον Κώστα Στεργιόπουλο "η Κλυταιμνήστρα και ο Ορέστη Ατρείδης και ιδίως η... Ηλέκτρα παρουσιάζουν

κατά την οποία λιγότερο ήθελε να εισδύσει στο άγριο δράμα της οικογένειας και περισσότερο να μιλάει ο ίδιος για λογαριασμό τους». ²⁷⁶ Τον απασχολούν ιδιαίτερα οι γυναικείες μορφές του οίκου, η Κλυταιμνήστρα και η Ηλέκτρα. ²⁷⁷

Ο Βαβούρης αναζητά ελαφρυντικά για την μοιχεία της Κλυταιμνήστρας και στέκεται στην πλευρά των ποιητών που επιθυμούν να την δικαιολογήσουν. Αντίθετα, φαίνεται καταδικαστικός απέναντι στα ανδρικά πρόσωπα του οίκου. Στο ποίημα του «Αγαμέμνων Ατρείδης» της συλλογής *Πού πήγε, ώς πού πήγε αυτό το ποίημα*, επιρρίπτει ευθύνες στον Αγαμέμνονα:

«Όμως καλά να πάθει. / Μέσα στα λουτρά «οις ενοςφίσθη» / θα πρέπει να θυμήθηκε / για μια στιγμή ακαριαία / αργά και μάταια θα κατάλαβε, / ότι ούτ' ένας βασιλιάς / δεν έχει το δικαίωμα να πικραίνει, / να εξευτελίζει αυτούς / που χρόνια —πώς και πώς— τον περιμένανε / γιατί τον αγαπήσανε πολύ / φέρνοντας παλλακίδα στο παλάτι του / χωρίς τη θέλησή της, συν τοις άλλοις / δούλα ταπεινωμένη την τρελή Κασσάνδρα...» ²⁷⁸.

Ο ποιητής οικειοποιούμενος το μυθικό υπόβαθρο, δεν αλλάζει τα παραδεδομένα μυθικά δεδομένα αλλά προβάλλει την υποκειμενική του ανάγνωση σε αυτά, ασκώντας κριτική στον αρχιστράτηγο και δικαιολογώντας την Κλυταιμνήστρα για την πράξη της. Ο Αγαμέμνονας τίθεται ηθικός αυτουργός για την δολοφονία που διέπραξε η Κλυταιμνήστρα, η οποία παρουσιάζεται να έχει συναισθήματα απέναντί του και να πληγώθηκε από την απιστία του και την πράξη του να φέρει την Κασσάνδρα στο παλάτι.

Είναι ακόμη χαρακτηριστικό το γεγονός ότι το ομώνυμο ποίημα που αφιερώνεται στον αρχιστράτηγο είναι αρνητικά διακείμενο απέναντί του. Μόνο στην πρώτη στροφή του ποιήματος ο ποιητής εισδύει για λίγο στον ψυχισμό του Αγαμέμνονα, παρουσιάζοντας μια ρομαντική πλευρά του :

«Η μυρουδιά από 'να πορτοκάλι / λησμονημένο πλάι στο προσκεφάλι του / θα του 'φερνε οπωσδήποτε στο νου / σκίζοντας την καρδιά του σα μαχαίρι / τους πορτοκαλεώνες του αργολικού κάμπου / που μόνο για μια μέρα στη ζωή του / πάλι θα ξανάβλεπε» ²⁷⁹.

τέτοιες ομοιότητες με τον ποιητή τους, που δεν είναι δυνατόν να περάσουν μόνο για χαρακτηριστικά δικά τους», Βασίλης Λέτσιος, «Η αποκατάσταση της Κλυταιμνήστρας: αρχέτυπα ποιητικής στην ποίηση του Σταύρου Βαβούρη», *Πάροδος*, ό.π. σ. 4240, Όλγα Ντέλλα, «Το προσωπείο της οδύνης. Μια στάση στην “Αρια της Μαρίας” του Σταύρου Βαβούρη», *Πάροδος*, ό.π. σ. 4279, 4280, Γιώργος Χ. Θεοχάρης, «Σταύρος Βαβούρης, ένας Ατρείδης στο Μεταξουργείο», ό.π.σ. 4213.

²⁷⁶ Γιάννης Καβάσιλας, «Οι Διάκριτοι», *Πάροδος*, ό.π. σ. 4223., Κώστας Στεργιόπουλος, «Η περίπτωση του Σταύρου Βαβούρη», *Κ. Περιοδικό Κριτικής Λογοτεχνίας και τεχνών*, τχ. 18, (Ιούνιος 2009), Αλεξάνδρεια. Εταιρεία γραμμάτων επιστημών & τεχνών, σ. 12.

²⁷⁷ Στέλιος Θ. Μαφρέδας, «Οι διαδοχικές εκδόσεις της συλλογής του Σταύρου Βαβούρη ‘Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής’», *Πάροδος*, ό.π. σ. 4256.

²⁷⁸ Σταύρος Βαβούρης, *Πού πήγε, ώς πού πήγε αυτό το ποίημα 1940-1993*, Αθήνα, Ερμής, 1998, σ. 85-86.

²⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 85.

Αμέσως μετά όμως έρχεται η πλήρης ανατροπή: «Όμως καλά να πάθει.»²⁸⁰ Σε όλο το υπόλοιπο ποίημα ο ποιητής τον κατηγορεί ευθέως για τις πράξεις του δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην απιστία του και στη θρασύτητά του να φέρει την Κασσάνδρα στο παλάτι. Η πράξη της Κλυταιμνήστρας παρουσιάζεται τοιουτοτρόπως εν μέρει δικαιολογημένη.

Εξίσου καταδικαστικός είναι ο ποιητής και απέναντι στο δεύτερο αρσενικό της οικογένειας. Στο ποίημα «Ορέστης Ατρείδης» το ποιητικό υποκείμενο εκφέρει έναν λόγο άκρα ειρωνικό προς τον Ορέστη και το δικαστήριο που τον αθώωσε:

«Ναι μεν τα κίνητρά σας ευγενή / (κίνητρα δολοφόνου ευγενικά; / Pour ainsi dire· passons)» [...] «Επέσειαν απειλές και σχετικές κυρώσεις / στ' ατέρμονό τους πηγαινέλα οι αυλικοί. / Παραιτήσεις, υποδείξεις, δικηγόροι / κομπούζιο στον Άρειο Πάγο· / και κατά την ολομέλεια φυσικά στο τέλος / συμφώνως τω άρθρω τάδε... / του νόμου, νόμου... (κάποιου νόμου τέλος πάντων· / (αν είναι δυνατό, κανείς να συγκρατήσει / παράγραφους κι εδάφια / νόμων σε τέτοιο κυκεώνα;)). Στο τέλος βγαίνει η εξουτελιστική ετυμηγορία για τον Ορέστη: «έχετε απαλλαγεί λόγω συγχύσεως / «πλήρους» μάλιστα συγχύσεως / είν' η διατύπωση του σχετικού εγγράφου. / Σύγχυσις πλήρης... / Ίσως, δηλαδή, λόγω βλακειάς. / Όχι ίσως. Ακριβώς.»²⁸¹

Ο Ορέστης δεν αθώνεται επειδή έχει το δίκιο με το μέρος του αλλά λόγω συγχύσεως και βλακειάς. Το ποιητικό υποκείμενο είναι προφανές ότι δεν συμφωνεί με την τελική ετυμηγορία: «(πώς προσαγορεύεται, άραγε, ένας έκπτωτος;))».²⁸² Από την ειρωνική χροιά του ποιητή δεν ξεφεύγει και ο συνεργός Πυλάδης με τις «σοφές συμβουλές». Κλείνοντας το ποίημα και αναφερόμενος και πάλι στον Ορέστη, παρόλο που «Για την προσωρινή σας —πρώτον— απομάκρυνση / δεν εννοεί να υποχωρήσει ο εισαγγελεύς», υπονοείται ότι η διαδοχή του θρόνου δεν θα αποτελέσει πρόβλημα όταν έρθει η στιγμή: «Ίσως γυρίζοντας με της θεάς το ξόανο, / προβάλλουμε το ευγενικό προσκύνημά σας / θα 'χει λησμονηθεί κι η πλήρης σύγχυσις...». Αν και το δικαστήριο πήρε το μέρος του Ορέστη ο οποίος έμεινε στην ιστορία με το τελικό πρόσχημο της αθώωσης, για τον ποιητή ο Ορέστης είναι ξεκάθαρα και αμετάκλητα καταδικαστέος: «Υπάρχουν, βλέπετε, αθώσεις / που 'ναι, περίπου — σαν καρατομήσεις / σαν καταδίκες στην εσχάτη των ποινών. / Σε θάβουν ζωντανό / — πώς να σας το πω: σε Διαγράφουν / κι ίσως, Ορέστη Ατρείδη / ακόμα, πιο πολύ.»²⁸³

Στο ποίημα «Η Κλυταιμνήστρα στην Αυλίδα» της ίδιας συλλογής, το ποιητικό υποκείμενο εκφέρει τον λόγο της Κλυταιμνήστρας, η οποία με έντονο εξομολογητικό

²⁸⁰ Σταύρος Βαβούρης, *Πού πήγε, ως πού πήγε αυτό το ποίημα 1940-1993*, Αθήνα, Ερμής, 1998, σ. 85.

²⁸¹ Στο ίδιο, σ. 87-88.

²⁸² Στο ίδιο, σ. 88.

²⁸³ Στο ίδιο, σ. 89.

τόνο, μιλά σε πρώτο πρόσωπο. Εκφράζει την οδύνη της για τη θυσία της Ιφιγένειας. Είναι έκδηλη η αντίθεση ανάμεσα στο πραγματικό / μη πραγματικό, το ορατό / μη ορατό, με την ίδια να δηλώνει ότι «μονάχα εγώ, / μπορώ να ξέρω την αλήθεια». «Αυτοί, μετά καθώς θ' ανοίξουν τις κουρτίνες / θα βουλιάζουνε στη λήθη του καιρού. / Κι έπειτα / θα 'ρθούνε φαύλοι χρόνοι που θα πουν / ότι ήσουν τάχα ιέρεια στους Ταύρους, / θα 'ρθει να με λογχίσει η Ηλέκτρα [...] / ...Ότι σε πήραν σύννεφα / ότι είσαι τάχα ιέρεια στους Ταύρους [...] / Εγώ / που κράτησα στα χέρια μου / το ματωμένο σου κεφάλι / μονάχα εγώ, / μπορώ να ξέρω την αλήθεια»²⁸⁴. «Το τσεκούρι και η λόγχη, τα φονικά όργανα, μετουσιώνονται στο παρακάτω απόσπασμα σε σιδερένιο τραγούδι μέσα από το οποίο ο ποιητής μπορεί αν θέλει να γνωστοποιήσει τα συναισθήματα. Η αποκατάσταση της Κλυταιμνήστρας μπορεί να επέλθει επομένως μέσα από τον μαχητικό λόγο, το σιδερένιο τραγούδι του ποιητή, που μπορεί να λειτουργήσει ως τσεκούρι, φωτιά, αποδίδοντας υπόσταση στην 'ανείπωτη πικρή εκείνη γεύση».²⁸⁵

Συγκεντρώνοντας τους στίχους που αναφέρονται στο πένθος και τη θλίψη της Κλυταιμνήστρας:

«Βλέμμα οριζόντιο, λύπη οριζόντια. / Θα' χω ανεβεί στο τελευταίο δάκρυ, / το δάκρυ που πετρώνει, / και γίνεται / αυτό που λεν οι ανήξεροι: φαρμακερή καρδιά [...] Θα' χω μια λύπη που θ' αγγίζει τ' άστρα», «δε θ' απομείνει πόνος πια», «λύπη οριζόντια, / για πάντα», «Εγώ / που κράτησα στα χέρια μου / το ματωμένο σου κεφάλι / μονάχα εγώ, / μπορώ να ξέρω την αλήθεια»²⁸⁶

προκύπτει αβίαστα ότι η πράξη της θυσίας της Ιφιγένειας αρκεί για να δικαιολογηθεί η Κλυταιμνήστρα. Όπως αναφέρει η Μαρία Πολίτου «συγκλονίζει ο βουβός πόνος της μάνας που θα δικαιολογούσε από μόνος του οποιαδήποτε πράξη εκδίκησης».²⁸⁷

Το ποίημα, έντονα φορτισμένο, προβάλλει την κατεστραμμένη συναισθηματικά Κλυταιμνήστρα η οποία θρηνεί για το παιδί της. Ο Βαβούρης δεν δικαιολογεί πλήρως την Κλυταιμνήστρα, αφού δεν την απαλλάσσει από τις ευθύνες του φόνου του Αγαμέμνονα. Αναλαμβάνει όμως την υπεράσπισή της όσον αφορά τις κατηγορίες για τη μοιχεία («Παραίνεση για την Ηλέκτρα»), ενώ στο παρόν ποίημα επιλέγει να τη δικαιολογήσει με τον δυνατότερο και αφοπλιστικότερο τρόπο: προβάλλοντας το δράμα

²⁸⁴ Σταύρος Βαβούρης, *Πού πήγε, ώς πού πήγε αυτό το ποίημα 1940-1993*, Αθήνα, Ερμής, 1998, σ. 74.

²⁸⁵ Βασίλης Λέτσιος, «Η αποκατάσταση της Κλυταιμνήστρας. Αρχέτυπα ποιητικής στην ποίηση του Σταύρου Βαβούρη, *Πάροδος*, τχ. 36, Μάιος 2010, σ. 4244.

²⁸⁶ Σταύρος Βαβούρης, *ό.π.*, σ. 71-74.

²⁸⁷ Μαρία Πολίτου, «Στον αστερισμό της ποίησης», Σταύρος Βαβούρης, *Επανακάμπτοντας στην κριτική από τη χαραυγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνια μετά*, επιμ- πρόλ. Βάσω Οικονομοπούλου, Εκδόσεις Ρώμη, Θεσσαλονίκη, 2022, σ. 178.

που βιώνει ως μητέρα, αφήνοντάς μας να εισδύσουμε στον εντελώς καταρρακωμένο ψυχικό της κόσμο, στο δράμα το οποίο είναι αναγκασμένη να ζει καθημερινά, εξαιτίας μιας απόφασης του συζύγου της.

Στο ποίημα «Παραίνηση για την Ηλέκτρα» (*Πού πήγε, ώς πού πήγε αυτό το ποίημα*) το ποιητικό υποκείμενο αναδεικνύεται για άλλη μια φορά υπερασπιστής της Κλυταιμνήστρας. Παρακαλεί την Ηλέκτρα να φανεί «λίγο επιεικής, λιγότερο στυγνή». Εστιάζοντας την προσοχή στο εφήμερο των πραγμάτων, στην έννοια του δίκαιου και του άδικου, το ποιητικό υποκείμενο προτρέπει την Ηλέκτρα να είναι επιεικής αφού: «το «παράφορο καυτό ποτάμι φουσκωμένο» που «κυλάει και βροντάει» στις φλέβες των ανθρώπων, μπορεί να παρασύρει τον καθένα, ανεξαρτήτως ηθικής».²⁸⁸

«Κι έπειτα μη βλέπετε σα Νέμεση / μονάχα αυτά που θέλετε να δείτε. / Αν είχατε προσέξει τόσα χρόνια / σ' αυτά που φλυαρούν οι απεσταλμένοι του Αγαμέμνονος / θα 'χατε δει / πως τα θαλάσσωσε ο αρχιστράτηγος. / Και βέβαια, δεσποινίς Ηλέκτρα, τη Βρισηίδα, / την Χρυσήδα. / Και τώρα, εν κατακλείδι, / της Κασσάνδρας την περίπτωση εννοώ»²⁸⁹. Στο εν λόγω ποίημα ο Βαβούρης εστιάζει στη μοιχεία που διαπράχθηκε επανειλημμένα από τον Αγαμέμνονα. Στις αρχαίες τραγωδίες η μοιχεία της Κλυταιμνήστρας στηλιτεύεται, ενώ η μοιχεία του Αγαμέμνονα αποδεκτή. Εδώ ο ποιητής δείχνει την άλλη πλευρά του νομίσματος, ενοχοποιώντας τον Αγαμέμνονα τόσο στο ομώνυμο ποίημα που εξετάστηκε παραπάνω, όσο και στο παρόν ποίημα. «Τί θα κάνει ο Αίγισθος; Θα φύγει. / Ο ρόλος του τελειώνει και το ξέρουνε / κι αυτός κι η Κλυταιμνήστρα. / Δεν τους δικαιολογούμε· / Απλώς νομίζουμε / πως μια μοιχεία αρκεί στην οικογένεια»²⁹⁰. Η μοιχεία του Αγαμέμνονα προβάλλεται εξίσου σημαντική, αν όχι περισσότερο, λόγω της συσσώρευσης των γυναικείων ονομάτων: ο ποιητής δεν αρκείται στην Κασσάνδρα αλλά αναφέρεται και στις προηγούμενες ερωμένες του αρχιστράτηγου, επιτονίζοντας έτσι το επαναλαμβανόμενο της πράξης του Αγαμέμνονα.

Ο ποιητής απευθυνόμενος στην Ηλέκτρα υπερασπίζεται την Κλυταιμνήστρα θυμίζοντάς της το αιματοβαμμένο παρελθόν της οικογένειας: «Τις ιστορίες του Θυέστη / τα παιδιά του φέτες στο τραπέζι: / ένας ζόφος δίχως τέλος»²⁹¹. Αυτή η αναφορά στο παρελθόν αποτελεί υπαινιγμό που έμμεσα ενοχοποιεί για άλλη μια φορά τον Αγαμέμνονα, αφού παραπέμπει στην σκοτεινή ιστορία του παρελθόντος κατά την

²⁸⁸ Βασίλης Λέτσιος, «Η αποκατάσταση της Κλυταιμνήστρας. Αρχέτυπα ποιητικής στην ποίηση του Σταύρου Βαβούρη», *Πάροδος* 36 (Μάιος 2010), σ. 4246-4247.

²⁸⁹ Σταύρος Βαβούρης, *Πού πήγε, ώς πού πήγε αυτό το ποίημα 1940-1993*, Αθήνα, Ερμής, 1998, σ. 77.

²⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 76-77.

²⁹¹ Στο ίδιο, σ. 75.

οποία, όπως είναι γνωστό, προτού παντρευτεί την Κλυταιμνήστρα ο Αγαμέμνονας είχε σκοτώσει το παιδί της. Ακολουθεί η αναφορά στην τύχη της Ιφιγένειας. Ήδη, επομένως, δημιουργείται έντονο κλίμα ενοχής που περιβάλλει τον αρχιστράτηγο, το οποίο ενισχύεται έτι περαιτέρω με την αναφορά στις τωρινές του επαναλαμβανόμενες μοιχείες: τη Χρυσήδα, τη Βρισηίδα και την Κασσάνδρα.

Έχοντας υπονοήσει αρκετές φορές μέχρι τώρα την ενοχή του Αγαμέμνονα μπορεί πια να αναφωνήσει ολοκάθαρα: «Ε, δεν κατάπια λίγα η Κλυταιμνήστρα»²⁹². Κάνοντας επίκληση στο συναίσθημα της Ηλέκτρας της θυμίζει ότι σε τελική ανάλυση πρόκειται για την μητέρα της: «Σ' έσχατη ανάλυση είσαστε ή δεν είσαστε παιδί της; / Τί στάση κόρης είν' αυτή;» Αν και παραδέχεται εν μέρει την ενοχή της Κλυταιμνήστρας «Παραδεχόμαστε πως είν' εν μέρει ένοχη, / Ότι δεν απέβη η υπόθεσή της όπως έπρεπε / όπως ίσως θα 'θελε κι εκείνη η ίδια ν' αποβεί»²⁹³, ο διαφορούμενος υπαινικτικός αυτός στίχος αφήνει πολλά περιθώρια ερμηνείας: μήπως αναγκάστηκε να πράξει όπως έπραξε εξαιτίας του Αγαμέμνονα; Μήπως ήθελε να αποβεί διαφορετικά όλη η υπόθεση; Ο ρόλος του Αίγισθου γρήγορα τελειώνει, ενώ σε άλλο ποίημα, («Αγαμέμνων Ατρείδης») επισημαίνει, όπως προαναφέρθηκε, την αγάπη της προς τον Αγαμέμνονα: «ούτ' ένας βασιλιάς / δεν έχει το δικαίωμα να πικραίνει, / να εξευτελίζει αυτούς / που χρόνια — πώς και πώς— τον περιμένανε / γιατί τον αγαπήσανε πολύ»²⁹⁴. Η προσπάθεια δικαιολόγησης της Κλυταιμνήστρας από μέρος του ποιητή φαίνεται να είναι πολυεπίπεδη.

Ο ποιητής δίνει φωνή στην Κλυταιμνήστρα σε ένα ακόμη ποίημα: «Οι Άγγελοι, οι Εξάγγελοι κι ο επίλογος της Κλυταιμνήστρας Ατρείδη –Τυνδάρεω». Σε αυτό το ποίημα μιλώντας σε πρώτο πρόσωπο απαριθμεί τα παράπονά της με έντονο ύφος, ενώ ταυτόχρονα αναφέρεται και στο αιματοβαμμένο παρελθόν της: «Και «σουτ, εσύ» μου έλεγαν «σιγά». / «Εσύ» στη σκιά, στο φόντο κάθε χώρου. / «Σιγά. Αυτή είναι η τάξη των πραγμάτων». / Του κερατά, του κόσμου η τάξη / εκείνων που σκοτώναν και μαγείρευαν / του Θυέστη τα παιδιά. / «Σκύψε το κεφάλι, εσύ· σιγά». / Γιατί –του κερατά– / δεν έσκυψε κι η Ελένη το κεφάλι; / Εγώ γιατί να σκύψω το κεφάλι; / Κι εγώ ήμουνα της Λήδας και του Κύκνου κόρη». Παράπονα- ή και θυμός που έπρεπε πάντα να σιγεί διότι έτσι επέβαλλε η καθεστηκυία τάξη. Στο εν λόγω ποίημα ο Βαβούρης

²⁹² Σταύρος Βαβούρης, *Πού πήγε, ως πού πήγε αυτό το ποίημα 1940-1993*, Αθήνα, Ερμής, 1998, σ. 77.

²⁹³ Στο ίδιο, σ. 77.

²⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 86.

«προσπαθεί να δικαιολογήσει τη στάση και τις πράξεις της αλλά και να επιρρίψει ευθύνες σε κατεστημένες αντιλήψεις και πρακτικές».²⁹⁵

Καθίσταται επομένως εμφανές ότι ο Βαβούρης αναλαμβάνει τον ρόλο του υπερασπιστή της Κλυταιμνήστρας, βλέποντας τα πράγματα με «επιείκεια και εγκαρτέρηση».²⁹⁶ Η καταβύθιση του ποιητή στα πρόσωπα του εν λόγω οίκου είναι τέτοια που έχει επισημανθεί από την κριτική ότι, πολλές φορές, ειδικά στη συλλογή *Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*, «ο Βαβούρης ενδύεται τα προσωπεία των ηρώων του. Είναι ο ίδιος που διακατέχεται «από μια λύπη που εγγίζει τ' άστρα» όπως η Κλυταιμνήστρα [...] Είναι ο ίδιος που νιώθει παραμελημένος από τα λογοτεχνικά πράγματα όπως η Ιφιάνασσα, η Χρυσόθεμις, η Λαοδίκη του ομώνυμου ποιήματος του.²⁹⁷ «Κι αν στους *Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής* ο Βαβούρης πραγματεύεται το προσωπικό του αδιέξοδο, εκείνο που κάνει το έργο σημαντικό είναι ότι το πραγματεύεται με όρους καθολικότητας».²⁹⁸

Σε κάθε περίπτωση, ο Βαβούρης επανεγγράφοντας τον μύθο των Ατρείδων στην προσωπική του δημιουργία δεν δικαιώνει ούτε τον Αγαμέμνονα, ούτε τον Ορέστη, όπως το τέλος της τριλογίας του Αισχύλου, αλλά επιθυμεί να δικαιώσει- στο βαθμό που αυτό είναι δυνατό- την Κλυταιμνήστρα προβάλλοντας τη δική της πλευρά, τονίζοντας τον πόνο της για τη θυσία της Ιφιγένειας, προβάλλοντας τη μοιχεία της, ως μια πράξη ευθέως ανάλογη της απιστίας του Αγαμέμνονα, ίσως πάλι η ζυγαριά της πρωταρχικής ενοχής της απιστίας γέρνει προς τη μεριά του Αγαμέμνονα. Ο αρχιστράτηγος απομυθοποιείται, η Ηλέκτρα παρουσιάζεται υπερβολική και αυστηρή κριτής – «Νέμεση» όπως την αποκαλεί– και με έλλειψη κατανόησης στα δεινά της μητέρας της, ενώ ο Ορέστης αποδομείται και καταδικάζεται πλήρως «λόγω βλακειάς».

Υποκειμενική χαρακτηρίζεται η ποίηση της Λένας Παππά, ταυτοχρόνως όμως «η σκέψη της, η μελαγχολία της και σχεδόν η απόγνωσή της είναι στραμμένη και προς των άλλων, των πολλών το δράμα».²⁹⁹ «Η ματιά της Λένας Παππά είναι διεισδυτική στον άνθρωπο, σε συναισθήματα που τον κατακλύζουν, καταστάσεις, γεγονότα».³⁰⁰ Η μυθολογία, η αρχαία θρησκεία, ο χριστιανισμός εμπνέουν την ποιήτρια σε μια

²⁹⁵ Στέλιος Θ. Μαφρέδας, «Οι διαδοχικές εκδόσεις της συλλογής του Σταύρου Βαβούρη *Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής*», *Πάροδος*, τχ. 36. (Μάιος 2010), σ. 4257.

²⁹⁶ Γιάννης Καβάσιλας, «Οι Διάκριτοι», *Πάροδος*, τχ. 36 (Μάιος 2010), σ. 4224.

²⁹⁷ Γιώργος Χ. Θεοχάρης, «Σταύρος Βαβούρης. Ένας Ατρείδης στο Μεταξουργείο», ό.π, σ. 4213.

²⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 4215

²⁹⁹ Μ. Γ. Μερακλής, «Ποίηση μνησιχαρής και μνησιπήμων. (με αφορμή τον τέταρτο τόμο ποιημάτων της Λένας Παππά)», *Πάροδος*, τχ 38, (2010), σ. 4536.

³⁰⁰ Δήμητρα Μήττα, «“Τρόπαια του εφήμερου”. Λένας Παππά Τα Ποιήματα, Β' τόμος, Αθήνα: Αρμός, 1997», *Πάροδος*, τχ. 38, σ. 4552

ταυτόχρονη απόπειρα να καταδειχθεί ότι «ο άνθρωπος δομικά παλεύει με τα ίδια ζητήματα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα- μέσα στη διαφορετικότητά του ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να βιώνει το ίδιο με τον άλλον, τον τωρινό και τον παλιό άνθρωπο».³⁰¹

Μια αντίστοιχη υπεράσπιση της Κλυταιμνήστρας αποπειράται και η ποιήτρια Λένα Παππά στο ποίημα «Αγαμέμνονας» (*Τα ποιήματα*, τόμος Γ'). Καταβαθαθρώνοντας την εικόνα του Αγαμέμνονα, αφήνει να διαφανεί το δίκιο της Κλυταιμνήστρας. Ο Αγαμέμνονας παρουσιάζεται αλαζονικός, εγωκεντρικός, αφού θεωρεί ότι «όλα θα ξανάρχιζαν αποκεί που τ' άφησε», «τόσα φιλιά τόσες πληγές είχανε μπει ανάμεσά τους, δεν ήταν πια ο ίδιος / ούτε κι αυτός μες στον καθρέφτη του / και το 'ξερε, μα δε νογούσε / δεν έστεργε για μια στιγμούλα να συλλογιστεί / πως κι η Άλλη το 'χε καταλάβει και δεν το άντεχε», απορροφημένος καθώς ήταν «τόσο γεμάτος από την αυτάρεσκη εικόνα του εαυτού του / Αφέντη-Βασιλιά, βαρβάτου Αρσενικού» [...] Κι αιφνίδια / όπως συμβαίνουν όλα / τα τρομερά και τα σπουδαία / βρίσκεται μες στις μοίρας του το δίχτυ / —προδότης προδομένος—. ³⁰²

Αν και δεν αρνείται ότι η Κλυταιμνήστρα τον πρόδωσε, εν τούτοις, η ποιήτρια εδώ δεν αποσιωπά και τη δική του προδοσία. Στο εν λόγω ποίημα ο Αγαμέμνονας περιγράφεται με αρνητικά χρώματα ως «βαρβάτο αρσενικό».

Η ποιήτρια εξετάζει τον μύθο της Κλυταιμνήστρας και στο ομώνυμο ποίημα: «Κλυταιμνήστρα» (*Τα ποιήματα*, τόμος Γ')

Για κείνη τη λιγότεπη του φόνου
τρομακτική ηδονή
που εξαγόρασε σε μια μόνο στιγμή
χρόνια ανώφελης και κούφιας καρτερίας
ξεπλέοντας με αίμα την ατιμασμένη της παστάδα
παίρνοντας γδικιωμό
φρικτό κι υπέροχο για όλον τον εμπαιγμό
και την πικρή της εγκατάλειψη
σέρνεται η Βασίλισσα μες στους αιώνες
ματοβαμμένη, μεγαλόπρεπη και τραγική
έχοντας ακριβά, πολύ ακριβά, πληρώσει
με χτύπημα απ' τον ίδιο της το σπλάχνο
τον ίλιγγο του έρωτα, τη φρενίτιδα

³⁰¹ Στο ίδιο, σ. 4556.

³⁰² Λένα Παππά, *Τα ποιήματα*, τόμ. Γ', Αθήνα, Αρμός, 2001, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/browse.html?text_id=356

του άνομου πάθους και τη δίψα για εξουσία.

[...]

Δεν είμαι με το μέρος κανενός.

Ρίγος με συνεπαίρνει

ακούγοντας μες στις χλιετηρίδες

το ρόγχο του παγιδευμένου βασιλιά

μες στο λουτρό, κάτω απ' το δίχτυ το φριχτό.

Όμως κανείς

κανείς μη ρίξει λίθον αναθέματος

στην Κλυταιμνήστρα³⁰³.

Αν και το ποιητικό υποκείμενο διατείνεται ότι δεν παίρνει το μέρος κανενός, είναι ξεκάθαρη η καταγγελία της «ανώφελης καρτερίας» που τόσα χρόνια διήρκησε, του γεγονότος ότι εγκαταλείφθηκε και ξεγελάστηκε από τον Αγαμέμνονα. Εκείνη είναι αυτή που έμεινε να «σέρνεται μες στους αιώνες / ματοβαμμένη, μεγαλόπρεπη και τραγική». Η ποιήτρια αν και δεν εκφράζει μια εντελώς ανατρεπτική οπτική, εφόσον τα στοιχεία του μύθου επιβιώνουν αυτούσια, εν τούτοις, προτρέπει «κανείς μη ρίξει λίθον αναθέματος / στην Κλυταιμνήστρα». Αν δεν στοχεύει στην αθώωσή της, σίγουρα μας προτρέπει να μην την κατηγορούμε τουλάχιστον, απαριθμώντας τους λόγους για τους οποίους δεν έχουμε το δικαίωμα να το κάνουμε, προβάλλοντας επί της ουσίας ελαφρυντικά και λόγους για να την δικαιολογήσουμε. Στα δύο προαναφερθέντα ποιήματα δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο ανώφελο της αναμονής, στο γεγονός ότι αυτός που γυρνάει δεν είναι ίδιος, δεν μπορεί να βρει τα πράγματα όπως τα άφησε, ένα μοτίβο, που απαντάται ξανά σε ποιήματα της Παππά (όσα αφορούν επί παραδείγματι την Πηνελόπη).

Αν και η ποιήτρια διατείνεται ότι το ίδιο ρίγος τη διαπερνά όταν σκέφτεται τον σκοτωμένο βασιλιά, φαίνεται να αφιερώνει μόλις τρεις γραμμές στον Αγαμέμνονα. Απεναντίας, αφουγκράζεται την ψυχοσύνθεση της Κλυταιμνήστρας την οποία θεματοποιεί και θεωρεί άδικη την καταδίκη της να βρει φρικτό τέλος από τον γιο της αλλά και την τύχη της να έχει περάσει στη διαχρονία ως σύμβολο της 'κακής γυναίκας'. Η αναμονή του συζύγου είναι «κούφια» «ανώφελη», και κατ' αυτόν τον τρόπο καταβαρυνώνει επί της ουσίας την ηρωική εικόνα του Αγαμέμνονα, αφού εκμηδενίζει τους λόγους της απουσίας του ως ασήμαντους. Υπονοεί ταυτόχρονα τον «εμπαιγμό» που δέχτηκε η Κλυταιμνήστρα και την εγκατάλειψη.

³⁰³ Λένα Παππά, *Τα ποιήματα*, τόμ. Γ', Αθήνα, Αρμός, 2001, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/browse.html?text_id=356

Η παρουσία του μύθου στο έργο του Κυριάκου Χαραλαμπίδη είναι πληθωρική και σημαίνουσα. Ο ίδιος ο ποιητής παραδέχεται τη γοητεία που του ασκεί ο μύθος:

Τι είναι μύθος δεν ξέρουμε γιατί αν το ξέραμε, δεν θα υπήρχε. Ο μύθος είναι ολισθηρό έδαφος, κινούμενη άμμος. Είναι παραμύθι με πολλές αλήθειες και προφανώς με πολλές υποκρυπτόμενες και για τον ίδιο τον δημιουργό αιτίες. Γοητεύομαι από το μυστήριο που κρύβουν οι εγκλωβισμένες ιδέες και οι προαιώνιοι συμβολισμοί. Από εκεί ξεκινάει ο ποιητικός μου μύθος, από εκεί βλασταίνει. Δεν γνωρίζει αρχή, γιατί δεν έχει τέλος. Διαρκώς μεταβάλλεται, ανατρέπεται, αυτοαναιρείται.³⁰⁴

Η συχνή καταφυγή στον μύθο είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της ποίησης του Χαραλαμπίδη. Μάλιστα η επανάληψη ορισμένων μυθολογικών προσώπων καταδεικνύει τη δημιουργία ενός συνειδητού ποιητικού κύκλου.³⁰⁵ Πιο συγκεκριμένα, από τη συλλογή *Μεθιστορία* (1995) και έπειτα, οι μυθολογικές αναφορές όχι μόνο πληθαίνουν αλλά αποκρυσταλλώνουν μια περισσότερο κατασταλαγμένη οπτική του ποιητή: «ο ποιητής επιχειρεί όχι μόνο τη “θεωρητική υπέρβαση” της ιστορίας αλλά κυρίως τη “βαθύτερη και φιλοσοφικότερη” ερμηνεία της».³⁰⁶ Σε αυτήν την συλλογή μαρτυράται η μετάβαση από τις απλές μυθολογικές αναφορές σε ποιήματα εξ ολοκλήρου μυθογενή, ενώ και στις επόμενες συλλογές, τα μυθογενή ποιήματα διαρκώς αυξάνονται, αναφερόμενα σε ποικίλες μυθολογικές μορφές, με την θεά Αφροδίτη να ξεχωρίζει.³⁰⁷

Κατά τη Χριστοδουλίδου ο Χαραλαμπίδης

αξιοποιώντας το πρωτογενές υλικό αλλά και τη στάση των επικών ηρώων, άλλοτε ενστερνίζεται την αλήθεια των ποιητικών του προγόνων [...] Άλλοτε πάλι διαπλέκει συμβατικά με ασύμβατα γνωρίσματα, για να καινοτομήσει και παράλληλα να μυθήσει τον αναγνώστη του σε έναν διαφορετικό τρόπο θέασης των πραγμάτων και να στρέψει την προσοχή του στη δομή των αξιών και την αισθαντικότητα μιας άλλης εποχής, προσδίδοντας άλλες προεκτάσεις στο μυθικό πρόπλασμα. Από τη μια πλευρά, η ελαστικότητα, που διακρίνει τον μύθο και ο αινιγματικός του χαρακτήρας διευκολύνουν τον ποιητή να παρέμβει και να ανατρέψει το υπερκείμενο, δημιουργώντας τον δικό του μεταμύθο. Από την άλλη πλευρά, οι όποιες επεμβάσεις νομιμοποιούνται από τις καταγραμμένες αντιφάσεις και αμφισημίες που εμφιλοχωρούν στις πρωτογενείς πηγές. Ως εκ τούτου οι ρωγμές του αρχαιοελληνικού μύθου συνιστούν το άλλοθι, για να προσθέσει ο σύγχρονος ποιητής τη δική του ‘μεταγλώσσα’.³⁰⁸

³⁰⁴ Πηνελόπη Στράτη, *Η μεταμυθική μέθοδος του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, Διδακτορική διατριβή, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2023, σ. 22. [Στράτη Πηνελόπη \(2023 Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου\) Η μεταμυθική μέθοδος του Κυριάκου Χαραλαμπίδη](#)

³⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 90

³⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 79.

³⁰⁷ Πηνελόπη Στράτη, *Η μεταμυθική μέθοδος του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, Διδακτορική διατριβή, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2023, σ. 93.

³⁰⁸ Λουίζα Χριστοδουλίδου, *Όψεις του αρχαιοελληνικού μύθου στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, Κύπρος, Εκδόσεις Ηλία Επιφανείου, 2019, σ. 17.

Το ποίημα που αφιερώνει ο Χαραλαμπίδης στην Κλυταιμνήστρα («Κλυταιμνήστρα καθ' όναρ και καθ' ύπαρ») περιλαμβάνεται στη ενότητα «Μυθοπραξία» της συλλογής *Κυδώνιον Μήλον*, η οποία περιλαμβάνει δεκατέσσερα εξ ολοκλήρου μυθογενή ποιήματα.³⁰⁹ Στο ποίημα προτείνεται ένας «αντι-μύθος, μια αιρετική εκδοχή».³¹⁰ «Ο πρωτογενής μύθος μεταγράφεται με τη μέθοδο της “ανατρεπτικής ετεροσημίας” που σημαίνει ότι “το νεοελληνικό μυθολογικό ποίημα ανατρέπει τη σημασία του αρχαιοελληνικού προτύπου του, μεταμορφώνοντας ή και παραμορφώνοντας την ποιητική του σκηνοθεσία”».³¹¹

Σε πρώτο πλάνο βρίσκονται οι σκέψεις της Κλυταιμνήστρας, οι οποίες εξωτερικεύονται εν είδη απολογίας. Ο Αίγισθος την αηδιάζει. Καθώς κοιμάται δίπλα της, τον παρομοιάζει με πτώμα ενώ φτάνει στο σημείο να σκεφτεί ότι θα μπορούσε ακόμα και η ίδια να τον σκοτώσει. Στη μεταμυθική μετάπλασή του ο Χαραλαμπίδης διατηρεί την εικόνα της Κλυταιμνήστρας μετέχουσας τόσο της γυναικειάς όσο και της ανδρικής φύσης, ακολουθώντας την αρχετυπική αναπαράστασή της, με ιδιαίτερη έμφαση στην αρσενική της φύση. Στο ποίημα, η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται ενεργητική να έχει τον πρωτεύοντα ρόλο, ενώ ο Αίγισθος συμορφώνεται με τη γυναικεία φύση, ακολουθώντας το πρότυπο που προέβαλαν γι' αυτόν οι αρχαίοι τραγικοί: «Κι ο Αίγισθος; Κι ο Αίγισθος κοιμάται»³¹². Η Κλυταιμνήστρα αφήνει έναν έμμεσο υπαινιγμό για την αδρανή, παθητική φύση του Αίγισθου, απομυθοποιώντας και απαξιώνοντας τον εραστή της.³¹³ Κατά τη Χριστοδουλίδου «η περίεργη στάση του Αίγισθου, που αποτελεί εσκεμμένη ποιητική επιλογή, προδικάζει, όπως κανείς μπορεί να εικάσει, ότι η Κλυταιμνήστρα δεν μπορεί να προσβλέπει στη συνδρομή του».³¹⁴ Η αναφορά στον Αίγισθο σαν πτώμα υπαινίσσεται ταυτόχρονα τον παθητικό ρόλο που διαδραματίζει και αναδεικνύει την Κλυταιμνήστρα κυρίαρχη, να αναλαμβάνει ταυτόχρονα τον γυναικό αλλά και ανδρικό ρόλο.³¹⁵

³⁰⁹ Πηνελόπη Στράτη, *Η μεταμυθική μέθοδος του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, ό.π., σ. 116.

³¹⁰ Λουίζα Χριστοδουλίδου, *Όψεις του αρχαιοελληνικού μύθου στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, ό.π., 2019, σ. 44.

³¹¹ Στο ίδιο, σ. 45.

³¹² Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Κυδώνιον Μήλον*, Αθήνα, Άγρα, 2006, σ.15.

³¹³ Λουίζα Χριστοδουλίδου, «Η αρχετυπική πάλη αρσενικού /θηλυκού στην ‘Κλυταιμνήστρα (κατ’ όναρ και καθ’ ύπαρ του Κυρ. Χαραλαμπίδη)», *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*: Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010): Πρακτικά, τόμ. Δ', (επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης), σ. 2. <https://docplayer.gr/6152636-I-arhetyypiki-pali-arsenikoy-thilykoy-stin-klytaimnistra-kat-onar-kai-kath-ypar-1-toy-kyr-haralampidi-loyiza-hristodoylidoy.html>

³¹⁴ Στο ίδιο, σ. 2.

³¹⁵ Antonis K. Petrides, “Kyriakos Charalambides and the house of atreus: four poems”, *Logeion. A Journal of Ancient Theatre*, 4, 2014, σ. 301.

Η Κλυταιμνήστρα σκέφτεται την «κακότυχη μητέρα Ήρα» η οποία αποτελεί, όπως αναφέρει ο Πετρίδης, φεμινιστικό σύμβολο εξαιτίας του «παραδειγματικά δυστυχημένου» γάμου της και τους τρόπους αντίδρασής της.³¹⁶ Ωστόσο η μοίρα της Ήρας να δέχεται τις συμπεριφορές του συζύγου της είναι γνωστή. Και η Κλυταιμνήστρα αναφωνεί «Α, μοίρα» υπαινισσόμενη το αναπότρεπτο της μοίρας, τουλάχιστον της γυναικείας μοίρας. Κατηγορεί τον έρωτα ως υπεύθυνο για την πράξη στο λουτρό : «να εκστομώ κατάρες για τον έρω / που μ' έσυρε ως τ' αστράπτοντα ψάρια που ρυμουλκούν / το ποθεινό λουτρό μου».³¹⁷ Καταριέται την αδυναμία της να βιώσει τον έρωτα όπως τον θέλει λόγω της πατριαρχικής δομής της κοινωνίας και υπαινίσσεται ότι η πράξη της επιβεβαιώνει έναν επαναλαμβανόμενο κύκλο στον οποίο πάντα νικά η πατριαρχία. Καθώς όμως Αίγισθος κατέχει τον παθητικό ρόλο, είναι εκείνη που πρέπει να προβεί στην πράξη της δολοφονίας.

Ταυτόχρονα η επιλογή των ρημάτων «γεννά και τίκτει» αποτελεί κατά τον Πετρίδη, ένα ακόμη αιχμηρό σχόλιο για τον γυναικείο ρόλο, αφού υπονοείται ότι ο άνδρας γεννά και η γυναίκα απλώς τίκτει, κουβαλά δηλαδή το παιδί, άποψη που απηχείται κατά την αρχαιότητα αλλά και στην τραγωδία του Αισχύλου. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν ισχύει στη συγκεκριμένη περίπτωση εφόσον η Κλυταιμνήστρα έχει αναλάβει και τον ανδρικό και τον γυναικείο ρόλο.³¹⁸ Το αιχμηρό σχόλιο πάντως έχει περάσει στους δέκτες του ποιήματος.

«Μόλις και προλαβαίνω / να δέσω τα μαλλιά μου, την πανοπλία ν' αρμόσω / του αργυρού μου απελπισμού, να σαρκωθώ έναν ταύρο / κακοπελεκημένο, δανεικό, / που μάχεται στη θλάση του να σώσει / το ξόανο της θεάς»³¹⁹. Αν δεχτούμε ότι η αναφορά αυτή παραπέμπει σε ένα αρχαίο έθιμο κατά το οποίο «οι όρχεις των θυσιασμένων ταύρων τοποθετούνταν μπροστά από το λατρευτικό άγαλμα της Αρτέμιδος στην Έφεσο»,³²⁰ η Άρτεμης «είναι ένα άλλο σύμβολο της γυναικείας και φεμινιστικής εξουσίας».³²¹ Συνολικά, και στα δύο μέρη του ποιήματος προβάλλεται εμφαντικά ότι «το θηλυκό είναι θύμα της προδοσίας του αρσενικού».³²²

³¹⁶ Antonis K. Petrides, "Kyriakos Charalambides and the house of atreus: four poems", *Logeion. A Journal of Ancient Theatre*, 4, 2014, σ. 300.

³¹⁷ Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Κυδώνιον Μήλον*, Αθήνα, Άγρα, 2006, σ.16.

³¹⁸ Antonis K. Petrides, "Kyriakos Charalambides and the house of atreus: four poems", *Logeion. A Journal of Ancient Theatre*, 4, 2014, σ. 301.

³¹⁹ Κυριάκος Χαραλαμπίδης, ό.π, σ. 16.

³²⁰ Antonis K. Petrides, "Kyriakos Charalambides and the house of atreus: four poems", *Logeion. A Journal of Ancient Theatre*, 4, 2014 σ. 301.

³²¹ Στο ίδιο, σ. 301.

³²² Στο ίδιο, σ. 301.

Η αναφορά στην Θέτιδα αποτελεί άλλη μια φεμινιστική αναφορά:

«Η Θέτις, η οποία παντρεύτηκε βίαια τον Πηλέα, είναι ένα ακόμη θηλυκό θύμα του ανδρικού ελέγχου πάνω στη γυναικεία σεξουαλικότητα, αλλά και ένα έμβλημα αντίστασης, καθώς εγκατέλειψε τον θνητό σύζυγό της λίγο μετά τη γέννηση του Αχιλλέα»³²³. Κατά την άποψη της Χριστοδουλίδου οι αναφορές στην Ήρα, τη Θέτιδα και γενικότερα τους θεούς θέλουν να δηλώσουν ότι «όλα ανάγονται και αποδίδονται στους θεούς και τη μοίρα στα οποία κάνει συστηματικά μνεία ο Χαραλαμπίδης.³²⁴ Οι τραγικοί ήρωες καλύπτουν τις πράξεις τους και αυτοαπενοχοποιούνται με άλλοθι το πεπρωμένο αλλά και την παρέμβαση / εξουσία των θεών».³²⁵

Το ποίημα φαίνεται να επιβεβαιώνει τα μυθικά δεδομένα, ακολουθώντας την αρχετυπική υπόσταση του μύθου κατά την οποία η Κλυταιμνήστρα είναι μια ανδρόβουλη δυναμική γυναίκα, ενώ ο Αίγισθος προσομοιάζει περισσότερο σε γυναικείες συμπεριφορές έχοντας παθητικό ρόλο, η Κλυταιμνήστρα είναι έτοιμη να διαπράξει τον φόνο, μόνο που στο τέλος του ποιήματος υπάρχει πλήρης ανατροπή. Ο Αγαμέμνονας είναι αυτός που τελικά σκοτώνει την Κλυταιμνήστρα, με τη συμβολή του Ξένου Όνειρου ο οποίος θα την εξαπατήσει προκειμένου να αφηθεί «στη στατικότητα του ύπνου, ώστε να την βρει απροετοίμαστη ο Αγαμέμνων και να την κατακρεουργήσει».³²⁶ Είναι χαρακτηριστική η επιλογή του Χαραλαμπίδη να μην είναι ο Ορέστης ο οποίος θα δολοφονήσει την Κλυταιμνήστρα, αλλά ο Αγαμέμνονας. Μάλιστα, ο ουρανός που φαίνεται να έχει στρώσει ο Αγαμέμνων «Δώδεκα πήχες ουρανός κρεμόταν πάνωθ' της / τον είχε ο Αγαμέμνονας με προσταγή της Θέτις / φέρει μαζί του, ν' απλωθεί μακρύτερα η φωνή της / σαν θα την έσφαζε ο φρικτός κι ανόσιος αρχιθύτης»³²⁷, παραπέμπει στο χαλί που στον αρχετυπικό μύθο είχε στρώσει η Κλυταιμνήστρα για να εξαπατήσει τον Αγαμέμνονα.³²⁸

Στόχος του Χαραλαμπίδη είναι να προεκτείνει τις ιδέες οι οποίες εκπορεύονται από το πρωτογενές υλικό και να του προσδώσει μια ανατρεπτική προοπτική, ώστε να συλλάβει καλύτερα την αρχέγονη τραγική αίσθηση των πραγμάτων. Βασικό δομικό στοιχείο αυτού του ποιήματος αποτελεί ως εκ τούτου, κυρίως το αντεστραμμένο και ανατρεπτικό στοιχείο, γιατί ο ποιητής

³²³ Antonis K. Petrides, "Kyriakos Charalambides and the house of atreus: four poems", *Logeion. A Journal of Ancient Theatre*, 4, 2014, σ. 302.

³²⁴ Λουίζα Χριστοδουλίδου, *Όψεις του αρχαιοελληνικού μύθου στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, Κύπρος, Εκδόσεις Ηλία Επιφανείου, 2019, σ. 51.

³²⁵ Στο ίδιο, σ. 52.

³²⁶ Στο ίδιο, σ. 48.

³²⁷ Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Κυδώνιον Μήλον*, Αθήνα, Άγρα, 2006, σ.17.

³²⁸ Λουίζα Χριστοδουλίδου, *Όψεις του αρχαιοελληνικού μύθου στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, Κύπρος, Εκδόσεις Ηλία Επιφανείου, 2019 σ 51.

αρέσκεται να αφηνιάζει τον αναγνώστη. Ο αρχετυπικός μύθος αντιστρέφεται και, μέσω της ανατροπής, επιτυγχάνεται η δημιουργία ενός καινούργιου μύθου ο οποίος στοχεύει σε μια γοητευτική και αδιάλειπτη προσπάθεια αναζήτησης της ‘εϋθραυστης’ αλήθειας του πρωταρχικού μύθου, που δεν είναι μια εν τέλει, αλλά πολλές.³²⁹

Το δεύτερο μέρος του ποιήματος προβάλλει την Κλυταιμνήστρα να θυσιάζεται προκειμένου να ακουστεί δυνατά η φωνή της. Η Κλυταιμνήστρα ανάγεται σε σύμβολο αντίστασης και διαμαρτυρίας. Σε αντίθεση με την κραυγή της Ιφιγένειας, η οποία φιμώθηκε για να μην μολυνθεί η θυσία, η κραυγή θανάτου της Κλυταιμνήστρας είναι «μια κραυγή αντίστασης στην ανδρική βία και καταπίεση»³³⁰. [...] «Στον Χαραλαμπίδη, η φωνή της Κλυταιμνήστρας» [...] παραμένει αδέσμευτη, να περιφέρεται στον ουρανό καταγγέλλοντας τη δυσaréσκεια της πατριαρχίας».³³¹

Η Κλυταιμνήστρα του Χαραλαμπίδη δεν τρέφει κανένα τρυφερό συναίσθημα για τον Ορέστη, τον οποίο αντιμετωπίζει σαν μια προέκταση του Αγαμέμνονα, σαν όργανο της πατριαρχίας: «η Κλυταιμνήστρα στην πραγματικότητα θέλει να πεθάνει, όχι επειδή αισθάνεται ότι το αξίζει αλλά επειδή κάτω από αυτές τις συνθήκες ο θάνατος είναι γι’ αυτήν μια πιο ουσιαστική πράξη από τη ζωή : η σφαγή από τον Αγαμέμνονα φαίνεται να είναι η έσχατη μορφή αντίστασης στην πατριαρχική τυραννία».³³² Η Χριστοδουλίδου βλέπει στο ποίημα του Χαραλαμπίδη την ενσάρκωση όλων των στερεότυπων για τη γυναίκα – θύμα του αρσενικού.³³³

Η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας αναδεικνύει, κατά τη Χριστοδουλίδου, τη συμπάθεια του ποιητή προς την Κλυταιμνήστρα. «Η συγκαταβατική διάθεση προς αυτήν πλανιέται, κυρίως, στην κατακλείδα του ποιήματος, με το βίαιο επεισόδιο και τη μετατόπιση-αντιστροφή στο ρόλο των προσώπων, όπου η Κλυταιμνήστρα μεταβάλλεται από θύτης σε θύμα, κερδίζοντας για την ίδια μια «κάθαρση» - απαλλαγή από την ύβρη, την οποία επικυρώνει το τελεσίδικο και τραγικό γεγονός του θανάτου».³³⁴

³²⁹ Λουίζα Χριστοδουλίδου, *Όψεις του αρχαιοελληνικού μύθου στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, Κύπρος, Εκδόσεις Ηλία Επιφανείου, 2019 σ. 53-54.

³³⁰ Antonis K. Petrides, “Kyriakos Charalambides and the house of atreus: four poems”, *Logeion. A Journal of Ancient Theatre*, 4, (2014), σ. 302.

³³¹ Στο ίδιο, σ 302-3.

³³² Στο ίδιο, σ. 297.

³³³ Στο ίδιο, σ. 297.

³³⁴ Λουίζα Χριστοδουλίδου, «Η αρχετυπική πάλη αρσενικού /θηλυκού στην ‘Κλυταιμνήστρα (κατ’ όναρ και καθ’ ύπαρ του Κυρ. Χαραλαμπίδη, *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)* : Δ’ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010 : πρακτικά, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, σ. 5.

Η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας προκαλεί αισθήματα συμπάθειας και οίκτου απέναντί της, ενώ επιχειρεί, μέσω αυτού της του θανάτου στην κάθαρση της ίδιας. Όπως στα ποιήματα «Παρθένος Ελένη», «Παλινωδία» και «Στο παλάτι του Πρωτέα» στόχος του Χαραλαμπίδη είναι «ο καθαρισμός της Ελένης, η αναίρεση της ενοχής της και η αναστροφή της αρνητικής της εικόνας»³³⁵ έτσι και στην συγκεκριμένη περίπτωση ο ποιητής επιθυμεί να απαλλάξει την Κλυταιμνήστρα από το αρνητικό σύμβολο που ανά τους αιώνες υπήρξε.

³³⁵ Έφη Χ. Πέτκου, «Οι μυθικές γυναικείες μορφές και η αναθεώρηση της γυναικείας υποκειμενικότητας στην ποίηση της Κατερίνας Αγγελάκη- Ρουκ», *Neograeca Bohemica*, 21, (2021), σ 46.

Συμπεράσματα

Μοιχαλίδα, συζυγοκτόνος,, μισητή μάνα. Ταυτόχρονα δυναμική, ικανή να κυβερνήσει, επικίνδυνη, ελεύθερη αφού επιλέγει τον εραστή της, εκδικείται τον σύζυγό της για τη δολοφονία της κόρης τους, ανταποδίδει τη μοιχεία που επανειλημμένα έχει διαπράξει ο αρχιστράτηγος, αποδεικνύεται ικανότερη από τον Αγαμέμνονα στον αγώνα λόγου. Αυτά τα χαρακτηριστικά της την καθιστούν την απόλυτη ενσάρκωση του κινδύνου στα μάτια της ανδροκρατούμενης κοινωνίας. Ο Αισχύλος μας προσφέρει μια εξαιρετική εικόνα της Κλυταιμνήστρας στο πρώτο δράμα της τριλογίας (που πρωταγωνίστρια έχει την Κλυταιμνήστρα και όχι τον Αγαμέμνονα όπως διατείνεται ο τίτλος του δράματος), σπεύδει όμως να καταστείλει αυτόν τον γυναικείο δυναμισμό με την πλήρη πάταξη της γυναικείας πλευράς στο τελευταίο δράμα της τριλογίας του. Στις *Ευμενίδες* ο πατριαρχικός νόμος νικά και η τάξη αποκαθίσταται. Ο Σοφοκλής παρουσιάζει την Κλυταιμνήστρα ως ενσάρκωση του απόλυτου κακού, ενώ και στον Ευριπίδη, αν και υπάρχει μια πιο σύνθετη αντιμετώπιση και μια τάση δικαιολόγησης, δεν προκύπτει καμία ανατροπή στην συνολική θέαση της εικόνας της.

Παρά την αναφορά στην θυσία της Ιφιγένειας, που αποτελεί αδιαμφισβήτητα ελαφρυντικό για την Κλυταιμνήστρα, ο αρχαίος κόσμος τήρησε σταθερά μια αρνητική στάση προς το πρόσωπό της. Ο 20^{ος} αιώνας ανέλαβε την ανατροπή αυτής της αρνητικής εικόνας της Κλυταιμνήστρας. Το φεμινιστικό κίνημα, διεκδικώντας τα δικαιώματα των γυναικών, στηλιτεύοντας την αρνητική αντιμετώπισή τους από το σύνολο της ανδροκρατούμενης κοινωνίας, αποδεσμεύοντας τη γυναίκα από τις ανδρικές αναπαραστάσεις που την ετεροκαθόριζαν και φέρνοντας τη γυναικεία εμπειρία στο προσκήνιο, διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο στην αλλαγή της αντιμετώπισης των γυναικών και επέφερε μια αμετάκλητη τομή στην κοινωνία. Τον 20^ο αιώνα, παρατηρούμε μια διαδικασία αντιστροφής στον τρόπο παρουσίασης της Κλυταιμνήστρας. Περιορίζονται οι ποιητές που την αντιμετωπίζουν κατά το αρχαϊκό της πρότυπο και πληθαίνουν οι φωνές που τη δικαιολογούν, που ενδιαφέρονται για την προβολή της δικής της ψυχосύνθεσης.

«Ε, δεν κατάπτε λίγα η Κλυταιμνήστρα»³³⁶ θα αναφωνήσει ο Σταύρος Βαβούρης, ο οποίος αναδεικνύεται ένθερμος υπερασπιστής της. Ο ποιητής διατηρεί τα αρχετυπικά

³³⁶ Σταύρος Βαβούρης, «Παραίνηση για την Ηλέκτρα», *Πόν πήςγε, ώς πού πήςγε αυτό το ποίημα 1940-1993*, Αθήνα, Ερμής, 1998, σ. 77.

δεδομένα του μύθου και επιθυμεί να την δικαιολογήσει εντός αυτού του πλαισίου. Δεν την απαλλάσσει από τον φόνο του Αγαμέμνονα, αλλά την δικαιολογεί γι' αυτόν με όλους τους δυνατούς τρόπους : «ούτ' ένας βασιλιάς/ δεν έχει το δικαίωμα να πικραίνει,/ να εξευτελίζει αυτούς/ που χρόνια – πώς και πώς – τον περιμένανε- (...) φέρνοντας παλλακίδα στο παλάτι του»³³⁷. Η θυσία της Ιφιγένειας, ακόμα, θεματοποιείται στο ποίημα «Η Κλυταιμνήστρα στην Αυλίδα» όπου προβάλλεται ο πόνος της μάνας, που από μόνος του είναι ικανός να δικαιολογήσει κάθε αποτρόπαια πράξη. Ο ποιητής δεν παραλείπει την αναφορά στο αιματοβαμμένο παρελθόν της Κλυταιμνήστρας και υπενθυμίζει κατ' αυτόν τον τρόπο τον ρόλο που είχε ο Αγαμέμνωνας σε αυτό, ενώ καταδικάζει τόσο τον Αγαμέμνονα όσο τον Ορέστη και την Ηλέκτρα. Ο Βαβούρης ανθίσταται σε αδιαμφισβήτητο υπερασπιστή της. Και ο Χαραλαμπίδης όμως βάζοντας τον Αγαμέμνονα να σκοτώνει την Κλυταιμνήστρα αντιστρέφει τους όρους και προβάλλει τον Αγαμέμνονα ως τον απόλυτο κακό, απαλλάσσοντας την Κλυταιμνήστρα από αυτόν τον ρόλο που ανά τους αιώνες είχε επωμιστεί. «Κανείς μη ρίξει λίθον αναθέματος στην Κλυταιμνήστρα» διατείνεται και η Λένα Παππά: «για όλον τον εμπαιγμό/ και την πικρή της εγκατάλειψη/ σέρνεται η Βασίλισσα μες στους αιώνες/ ματοβαμμένη, μεγαλόπρεπη και τραγική/ έχοντας ακριβά, πολύ ακριβά πληρώσει/ με χτύπημα απ' το ίδιο της το σπλάχνο/τον ίλιγγο του έρωτα, τη φρενίτιδα/ του άνομου πάθους και τη δίψα για εξουσία».³³⁸

Όπως αφήνουν να διαφανούν τα παραδείγματα των παραπάνω απεικονίσεων, ο εικοστός αιώνας, κινείται κατά το μάλλον ή ήττον, σε ένα κλίμα δικαιολόγησης της Κλυταιμνήστρας. Τα περισσότερα ποιήματα διατηρούν τα δεδομένα του μύθου και προχωρούν στην κατανόηση της Κλυταιμνήστρας εντός αυτών των συνθηκών. Υπάρχουν φυσικά εξαιρέσεις, όπως το ποίημα «Ορέστης» που γράφει ο Νικόλαος Κάλας,³³⁹ όπου η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει τον Ορέστη, ή το ποίημα του Χαραλαμπίδη,³⁴⁰ που όπως είδαμε θέτει τον αρχιστράτηγο στη θέση του θύτη. Σε κάθε περίπτωση, οι αναπαραστάσεις της Κλυταιμνήστρας έχουν απομακρυνθεί πολύ από τις παλαιότερες προσεγγίσεις και δεν θυμίζουν σε τίποτα το ποίημα του Τ. Παπατσώνη

³³⁷ Σταύρος Βαβούρης, «Αγαμέμων Ατρείδης», *Πού πήγε, ως πού πήγε αυτό το ποίημα 1940-1993*, Αθήνα, Ερμής, 1998, σ. 86.

³³⁸ Λένα Παππά, *Τα ποιήματα*, τόμ. Γ', Αθήνα, Αρμός, 2001, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/browse.html?text_id=356

³³⁹ Νικόλαος Κάλας, «Ορέστης», *Οδός Νικήτα Ράντου*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007.

³⁴⁰ Κυριάκος Χαραλαμπίδης, «Κλυταιμνήστρα (κατ' ναρ και καθ' ύπαρ)», *Κυδώνιον μήλον*, Αθήνα, Άγρα, 2006, σ. 15-17.

«ΙΚέτιδες»: «Φίδι που έβαλε/ στον κόρφο του ο Αργείος./ Με θηλυκά τα βγάζεις
πέρα;»³⁴¹

³⁴¹ Τ.Κ. Πατσώνης, «ΙΚέτιδες», *Εκλογή Α' Usra Minor*, έκδοση Β', Αθήνα, Ίκαρος, 1962, σ. 25.

Βιβλιογραφία:

Πρωτογενείς Πηγές:

- Άθως Δημουλάς, *Τα ποιήματα 1951-1985*, Αθήνα, Στιγμή, 1986.
- Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, "Κλυταιμίστρα", *Παρνασσός*. Τόμος ΙΣΤ', Τεύχος 2 (Οκτώριος 1893), 144-146.
- Γιάννης Ρίτσος, *Τέταρτη διάσταση 1956-1972*, Αθήνα, Κέδρος, 1990.
- Γιωργής Κότσιρας, *Ανατομία εγκλήματος*, Αθήνα, Τυπογραφεία Φ. Κωνσταντινίδη και Κ. Μιχάλα, 1964
- Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 2014.
- Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Κυδώνιον μήλον*, Αθήνα, Άγρα, 2006.
- Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τόμ. τέταρτος, Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2019.
- Λένα Παππά, *Τα ποιήματα*, τόμ. Γ', Αθήνα, Αρμός, 2001, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/browse.htm?text_id=356
- Νικόλαος Κάλας, *Οδός Νικήτα Ράντου*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007.
- Οδυσσέας Ελύτης, *Μαρία Νεφέλη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1974.
- Οδυσσέας Ελύτης, *Τα ρω του έρωτα*, Αθήνα, Ύψιλον, 1986.
- Όλγα Βότση, *Τα ποιήματα*, τόμ. 2^{ος} (1976-1988), Αθήνα, Οι εκδόσεις των φίλων, 1991.
- Σταύρος Βαβούρης, *Πού πήγε, ως πού πήγε αυτό το ποίημα 1940-1993*, Αθήνα, Ερμής, 1998.
- Τ. Κ. Παπατσώνης, *Εκλογή Α' Usra minor Εκλογή Β'*, Αθήνα, Ίκαρος, 1962.

Δευτερογενείς Πηγές:

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα, 2015. [[Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950 - Αγγέλα Καστρινάκη.pdf](#)]
- Αλέξανδρος Αργυρίου, «Αναφορές στο ποιητικό έργο του Γιώργη Κότσιρα», *Νέα Πορεία*, τόμ. 44, τχ. 515-517 (Ιανουάριος- Μάρτιος 1998).
- *Αρχαία Ελληνική τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, επιμ. Ανδρέας Μαρκαντωνάτος-Χρήστος Τσαγγαλης, εισαγ. Christopher Pelling, Αθήνα, Gutenberg, 2008.
- Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Μελέτες και Μαθήματα*, Αθήνα, Ερμής, 1989.
- Δήμητρα Γιωτοπούλου, «Ιχνηλατώντας τις μεταπλάσεις του κλασικού μύθου του Αγαμέμνονα στη νεοελληνική ποίηση» *Ταυτότητες: Γλώσσα και Λογοτεχνία. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας του Δ.Π.Θ.*, τόμ. Β', Καβάλα, Εκδόσεις Σαΐτα, 2018.
- Δημήτρης Πατίλας, «Αρχαιολογικά μυθολογικά θέματα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου», *Μύθος: Εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις. Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του. Οι εισηγήσεις δύο αυτοτελών συνεδριών*, Μυτιλήνη, Φιλολογική Βιβλιοθήκη Συνδέσμου Φιλολόγων Ν. Λέσβου, 1998.
- Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα, Πόλις, 2011.
- Ε.Δ. Καρακάντζα, *Αρχαίοι Ελληνικοί Μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ού αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, προλ. Σημ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Αθήνα, Μεταίχιμο, 2003.
- Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα, Κατάρτι, 1996.
- Ευγενία Σηφάκη, *Σπουδές Φύλου και Λογοτεχνία*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Ενώσεις, 2015.
- Έφη Χ. Πέτκου, «Ο μύθος των Ατρείδων στη νεότερη ελληνική ποίηση», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 31, Ιανουάριος – Απρίλιος 2006.
- Έφη Χ. Πέτκου, «Οι μυθικές γυναικείες μορφές και η αναθεώρηση της γυναικείας υποκειμενικότητας στην ποίηση της Κατερίνας Αγγελάκη- Ρουκ», *Neograeca Bohemica*, 21, (2021), σ 46.
- Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg, 2005.

- Ιωάννης Ακριώτης, «Η έννοια της δίκης στις τραγωδίες του Αισχύλου», [διδ.διατρ]., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Φιλοσοφίας, Αθήνα, 2022. [file.pdf \(uoa.gr\)](#)
- Κεσκίνη Κυριακή, «Η μορφή της Κλυταιμνήστρας από τον Όμηρο έως τον Ευριπίδη», [διπλωμ.εργασία], Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2014. [GRI-2015-13795.pdf \(auth.gr\)](#)
- Κώστας Στεργιόπουλος, «Η περίπτωση του Σταύρου Βαβούρη», *Κ. Περιοδικό Κριτικής Λογοτεχνίας και τεχνών*, τχ. 18, Ιούνιος 2009, Αλεξάνδρεια. Εταιρεία γραμμάτων επιστημών & τεχνών.
- *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2007.
- Λουίζα Χριστοδουλίδου, «Η αρχετυπική πάλη αρσενικού /θηλυκού στην ‘Κλυταιμνήστρα (κατ’ όναρ και καθ’ ύπαρ τουΚυρ. Χαραλαμπίδη), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)* : Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010 : πρακτικά, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης
<https://docplayer.gr/6152636-I-arhetypiki-pali-arsenikoy-thilykoy-stin-klytaimnistra-kat-onar-kai-kath-ypar-1-toy-kyr-haralampidi-loyiza-hristodoylidoy.html>
- Λουίζα Χριστοδουλίδου, *Όψεις του αρχαιοελληνικού μύθου στην ποίηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη*, Κύπρος, Εκδόσεις Ηλία Επιφανείου, 2019.
- Μ. Γ. Μερακλής, «Η ‘Τέταρτη διάσταση’ του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση, *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.
- Μ. Γ. Μερακλής, «Ποίηση μνησιχαρής και μνησιπιήμων. (με αφορμή τον τέταρτο τόμο ποιημάτων της Λένας Παππά), *Πάροδος*, τχ 38, (2010).
- Μαρία Αδαμοπούλου, «Όψεις του γυναικείου φύλου στην αρχαία ελληνική τραγωδία: Μήδεια, Κλυταιμνήστρα, Φαίδρα», *Μεταπτυχιακή διπλωματική*, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ, 2015.
- Μαρία Βρυνιώτη, «Η σύνδεση του τραγικού και της ιστορίας στην Ανατομία Εγκλήματος του Γιώργη Κότσιρα- μνήμες από τη δεκαετία του 1940, *Ερωφίλη. Περιοδική Επιστημονική Έκδοση*, τχ.4, Νοέμβριος 2023.

- Μαρία Σούμα, «Κλασικές επιδράσεις και υπαρξιακό βίωμα στον Γιώργο Σεφέρη. Το προσωπίο των Ατρείδων και η ποιητική ανάπλαση της Ιστορίας: από το Μυθιστόρημα στα Τρία κρυφά ποιήματα», μεταπτυχιακή εργασία, Αθήνα, 2020.
- Μιχάλης Γ. Μερακλής, Οι αρχαίοι και εμείς. Ο αρχαιολογικός μύθος στην ποίηση του Γ. Κότσιρα, *Νέα Εστία*, τχ. 138, (1995).
- Νάσος Βαγενάς, *Η Ειρωνική γλώσσα: κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 2004.
- Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1991.
- *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. Ρ.Ε. Easterling, μτφρ- επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, 2015.
- Παναγιώτα Καλογεροπούλου, «Μονόλογοι της Κλυταιμνήστρας στη Γαλλία του 20ού και του 21ου αιώνα. Νέες μορφές του τραγικού από τον θεσμό της “πόλης” στη συγκρότηση του “προσώπου”», διδ. Διατρ., Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2017.
- *Πάροδος*, τχ 38, 2010
- *Πάροδος*, τχ. 36. (Μάιος 2010)
- Πηνελόπη Στράτη, Η μεταμυθική μέθοδος του Κυριάκου Χαραλαμπίδη, [διδ.διατρ.], Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2023. [Στράτη Πηνελόπη \(2023\) Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου\) Η μεταμυθική μέθοδος του Κυριάκου Χαραλαμπίδη](#)
- Σταύρος Βαβούρης. *Επανακάμποντας στην κριτική από τη χαραυγή των ποιητικών σκιρτημάτων κι εβδομήντα οκτώ χρόνια μετά*, επιμ- πρόλ. Βάσω Οικονομοπούλου, Εκδόσεις Ρώμη, Θεσσαλονίκη, 2022.
- Φωτεινή Γκοτζαμπασοπούλου «Κλυταιμνήστρα: η σιωπηρή ανοχή, *ΑΡΙΑΔΝΗ* 29 (2022 – 2023) <https://ejournals.lib.uoc.gr/Ariadne/article/view/1788/1685>

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- *A Companion to Greek Tragedy*, επιμ. Justina Gregory, Blackwell Publishing, 2005.

- Ada Neschke, L'Orestie de Stésichore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle, *L'Antiquité Classique*, 55, (1986), [L'Orestie de Stésichore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle - Persée \(persees.fr\)](#)
- Alain H. Sommerstein, *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, επιμ. Ανδρέας Γ. Μαρκαντωνάτος, μτφρ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Αθήνα, Gutenberg, 2016.
- Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, τομ. Α': Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, μτφρ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010.
- Antonis K. Petrides, "Kyriakos Charalambides and the house of atreus: four poems", *Logeion. A Journal of Ancient Theatre*, 4, 2014.
- Claude Mosse, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθαν. Δ. Στεφάνης, Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, 1991.
- Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας»: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. Ρ. Ε. Easterling, μτφρ-επιμ. Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2015.
- Fritz Graf, *Εισαγωγή στη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας*, μτφρ. Αγγελική Λέλλου, επιστ.επιμ Άγγελος Χανιώτης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012.
- Froma I. Zeitlin, "Playing the other: theater, theatricality, and the feminine in greek drama", *Sexuality and gender in the classical world. Readings and sources*, Blackwell Publishers
- Froma I. Zeitlin, «The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the Oresteia», *Arethusa* Vol. 11, No. 1/2, WOMEN IN THE ANCIENT WORLD (Spring and Fall 1978)
[THE DYNAMICS OF MISOGYNY: MYTH AND MYTHMAKING IN THE ORESTEIA on JSTOR](#)
- G.S Kirk, *Η φύση των ελληνικών μύθων*, μτφρ. Γεωργία Ε. Κατσαλάκη, Κωστής Ψυχογιός, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006.
- Helene P. Foley, *Female acts in Greek tragedy*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2001.
- Helene P. Foley, «The conception of women in Athenian drama»: *Reflections of Woman in Antiquity*, Gordon and Breach Science Publishers, 1986, σ. 141.4

- Jean- Pierre Vernant, *Μύθος και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Κατερίνα Αλεξοπούλου, Σπύρος Γεωργακόπουλος, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003.
- K.K. Ruthven, *Ο Μύθος*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη- Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, Ερμής, 1977.
- Kathleen L. Komar, *Reclaiming Klytemnestra. Revenge or Reconciliation*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2003.
- Mary R. Lefkowitz, *Γυναίκες στον ελληνικό μύθο*, μτφρ. Αμαλία Μεγαπάνου, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1995.
- Rachel M. E. Wolfe, “Woman, Tyrant, Mother, Murderess: An Exploration of The Mythic Character of Clytemnestra in all Her Forms”, *Women's Studies*, 38, (2009).
- Richard Buxton, *Οι ελληνικοί μύθοι. Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, επιστημ.επιμ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, μτφρ. Τάσος Τυφλόπουλος, Αθήνα, Πατάκη, 2005.
- Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία 1821-1992*, μτφρ. Ευαγγελία Ζούργου- Μαριάννα Σπανάκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1996.
- Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, whores, wives and slaves. Women in Classical Antiquity*, Νέα Υόρκη, Dorset Press,
- Simon Goldhill, *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφρ. Αργύρης Παπασυριόπουλος, Αθήνα, Ινστιτούτο του βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 2008.
- Sophie Shamanidi , “Μεταμορφώσεις της Κλυταμνήστρας (Γ. Σεφέρης - Γ. Ρίτσος - Ι. Καμπανέλλης)” https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/shamanidi_sophie.pdf
- Sue Blundell, *Γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα. Η θέση της γυναίκας στη τέχνη, στην κοινωνία, στη θρησκεία και στην οικογένεια*, μτφρ.-επιμ. Λίτσα Ι. Χατζηφώτη, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004
- Sue- Ellen Case, “Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts”, *Theatre Journal*, [Vol. 37, No. 3, Staging Gender \(Oct., 1985\)](https://www.jstor.org/stable/3209233)(1985), [JSTOR Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts on JSTOR](https://www.jstor.org/stable/3209233)
- T.B.L Webster, *Εισαγωγή στον Σοφοκλή*, μτφρ.- επιμ. Ιωάννης Αχ. Μπάρμπας, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος