



**ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**



**Ο αριθμός των υποκριτών στις σωζόμενες  
τραγωδίες του Αισχύλου**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ**

Ελένη Δουλγέρη Α.Μ.:60043

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Σμαρώ Νικολαΐδου-Αραμπατζή,  
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

ΚΟΜΟΤΗΝΗ, 2023



ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

## ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

**Ο αριθμός των υποκριτών στις σωζόμενες τραγωδίες του  
Αισχύλου**

Ελένη Δουλγέρη Α.Μ.: 60043

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Εργασία Ειδίκευσης υποβλήθηκε στο Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης για την απόκτηση του τίτλου μεταπτυχιακών σπουδών ειδίκευσης στην Κλασική Φιλολογία.

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Σμαρώ Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Αναπληρώτρια

Καθηγήτρια

2ο Μέλος: Ιωάννης Πετρόπουλος, Καθηγητής

3ο Μέλος: Γεώργιος Τσομής, Καθηγητής

ΚΟΜΟΤΗΝΗ, 2023



**DEMOCRITUS UNIVERSITY OF THRACE**  
**SCHOOL OF CLASSICS AND HUMANITIES**  
**DEPARTMENT OF GREEK PHILOLOGY**



POSTGRADUATE COURSE

«TEXTS AND CULTURE»

**MASTER DISSERTATION**

**The number of hypocrites in the surviving tragedies of  
Aeschylus**

Eleni Doulgeri, Registration Number: 60043

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master in Classical Philology, Department of Greek Philology, Democritus University of Thrace.

**COMMITTEE OF EXAMINERS**

Supervisor: Smaro Nikolaidou-Arampatzi, Associate Professor

Member 2: Ioannis Petropoulos, Professor

Member 3: Georgios Tsomis, Professor

KOMOTINI, 2023

Η έγκριση της παρούσας Διπλωματικής Μεταπτυχιακής Εργασίας από το Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέως (παρ. 2 του άρθρου 202 του ν. 5343/1932)

Βεβαιώνω ότι είμαι συγγραφέας της παρούσας εργασίας και ότι έχω αναφέρει ή παραπέμψει σε αυτή, ρητά και συγκεκριμένα, όλες τις πηγές, από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών, προτάσεων ή λέξεων, είτε αυτές μεταφέρονται επακριβώς (στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένες) είτε παραφρασμένες. Επίσης βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά ειδικά για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Κείμενα και Πολιτισμός» του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας της Σχολής Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία αποτέλεσε για εμένα μια ευκαιρία να μελετήσω βαθύτερα και πιο εξειδικευμένα την αρχαία ελληνική τραγωδία. Ακριβέστερα, μου δόθηκε η ευκαιρία να ασχοληθώ και να αναλύσω με επιστημονική καθοδήγηση τις σωζόμενες τραγωδίες του αρχαιότερου δραματουργικού ποιητή, του Αισχύλου. Με την ανάγνωση και την απόπειρα προσέγγισης των έργων του, κατάλαβα ότι ο τραγικός ποιητής Αισχύλος και οι δύο μεγάλοι ομότεχνοί του, Σοφοκλής και Ευριπίδης, μας κληροδότησαν έργα που είναι πολυεπίπεδα και γι' αυτό ανεξάντλητα ερμηνευτικά.

Με την ολοκλήρωση της μεταπτυχιακής διπλωματικής μου εργασίας, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες σε όλους όσους συνέβαλαν στην εκπόνησή της.

Ευχαριστώ πολύ την επιβλέπουσα καθηγήτρια, κυρία Νικολαΐδου-Αραμπατζή Σμαρώ, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε από την πρώτη στιγμή, για τις πολύτιμες συμβουλές της, για την επιστημονική καθοδήγησή της σε όλο αυτό το διάστημα και για τις στοχευμένες παρατηρήσεις της.

Επίσης, ευχαριστώ τα μέλη της Τριμελούς Επιτροπής, τον Καθηγητή, κύριο Πετρόπουλο Ιωάννη, και τον Καθηγητή, κύριο Τσομή Γεώργιο, για τις εποικοδομητικές τους υποδείξεις, που συνέβαλαν στην ολοκλήρωση της εργασίας μου.

Είναι αυτονόητο ότι οποιαδήποτε λάθη, παρανοήσεις και αβλεψίες ανήκουν στον χώρο της δικής μου ευθύνης.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στους γονείς μου Λάζαρο και Αικατερίνη, καθώς και στον αδερφό μου Σωτήριο, για την οικονομική και την ηθική τους στήριξη κατά τη διάρκεια των σπουδών μου

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αναφερόμενος ο Αριστοτέλης στις καίριες δραματουργικές παρεμβάσεις των μειζόνων τραγικών στην τραγωδία, σημειώνει την εισαγωγή του δεύτερου υποκριτή και τη μείωση της έκτασης των χορικών (*Ποιητική* 1449a, 16-19) εκ μέρους του Αισχύλου καθώς και την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή και της σκηνογραφίας εκ μέρους του Σοφοκλή. Η παρούσα εργασία διερευνά την πληροφορία στο σύνολό της αναλύοντας τις σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου. Στη συνέχεια, προωθεί τα δεδομένα συσχετίζοντάς τα με τις αναφερόμενες καινοτομίες του Σοφοκλή.

Ειδικότερα, αναλύεται η δραματουργία της καθεμίας από τις σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου και παρουσιάζεται η σύνθεση όλων των επιμέρους σκηνών τους σε συνάρτηση με τον αριθμό των δραματικών προσώπων που συμμετέχουν σε αυτές και τη συμβολή των προσώπων αυτών στην προώθηση της πλοκής. Στη διερεύνηση εντάσσεται και ο ρόλος του χορού και αναζητείται η πιθανή σχέση του με τους υποκριτές, δεδομένου ότι σε δύο τουλάχιστον τραγωδίες του Αισχύλου, στις *Ίκέτιδες* και τις *Εὐμενίδες*, ο χορός έχει και ρόλο πρωταγωνιστή. Απώτερος στόχος είναι να διερευνηθεί αν ο Αισχύλος προετοίμασε τον δρόμο για την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή από τον Σοφοκλή και αν χρησιμοποίησε και ο ίδιος τον τρίτο υποκριτή ακολουθώντας τον νεότερο ομότεχνό του.

Από τη διερεύνηση προκύπτει ότι δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε με ακρίβεια την χρονική στιγμή της σταδιοδρομίας του, κατά την οποία ο Αισχύλος εισήγαγε τον δεύτερο υποκριτή. Στις σωζόμενες επτά τραγωδίες του πάντως, που χρονολογούνται από το 472 ως το 458 π.Χ., ο δεύτερος υποκριτής υπάρχει και αξιοποιείται. Στην *Ορέστεια* τριλογία (458 π.Χ.) μάλιστα υπάρχει περιστασιακή χρήση και του τρίτου υποκριτή, ενώ στον *Προμηθέα Δεσμώτη* το ζήτημα της αύξησης του αριθμού των υποκριτών της αισχύλειας τραγωδίας τίθεται από τον πρόλογο του έργου. Ιδιαίτερη είναι και η δραματουργική αξιοποίηση του χορού, για τον οποίο ο Αισχύλος φαίνεται ότι προσπαθεί εξ αρχής να προσαρμόσει την αρχαϊκή χορική του λειτουργία με τη δράση του υποκριτή του θεάτρου.

**Λέξεις Κλειδιά:** *Αριστοτέλης, χορός, υποκριτής*

## SUMMARY

In his account of the key dramatic interventions of the major tragedians in tragedy, Aristotle notes that Aeschylus is the one who introduced the second actor and reduced the length of the choruses and that Sophocles introduced the third actor and the use of scenography (*Poetics* 1449a, 16-19). In my work I investigate this information of Aristotle by analyzing the extant tragedies of Aeschylus. I then advance my findings by relating them to the mentioned innovations of Sophocles.

In particular, I analyze the dramaturgy of each of Aeschylus' extant tragedies and present the composition of all their individual scenes in relation to the number of dramatic characters involved in them and the contribution of these characters to the advancement of the plot. My investigation also includes the role of the tragic chorus and looks for its possible relationship with the actors, given that in at least two of Aeschylus' tragedies, the *Suppliant Women* and the *Eumenides*, the chorus also has the role of a protagonist. My ultimate aim is to investigate whether Aeschylus prepared the way for the introduction of the third actor by Sophocles and whether he himself used the third actor following his younger fellow tragedian.

From my research it appears that we cannot pinpoint the exact moment in his career when Aeschylus introduced the second actor. In his surviving seven tragedies, however, which date from 472 to 458 and/or 455 BC, the second actor is present and utilized. In the *Oresteia* trilogy (458 BC) there is even occasional use of the third actor, while in *Prometheus Bound* the question of the increased number of actors in the Aeschylean tragedy is raised in the prologue of the play. Special is the dramatic use of the chorus, for which Aeschylus seems to be trying to adapt its archaic choral identity to the action of the theater actor.

**Keywords:** *Aristotle, chorus, hypocrite*

ΠΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	5
ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	6
SUMMARY .....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Αισχύλος, <i>Πέρσαι</i> .....	13
<b>1.1. Γενικά χαρακτηριστικά</b> .....	13
<b>1.2. Η Πάροδος του χορού</b> .....	14
<b>1.3. Το όνειρο της Βασίλισσας</b> .....	15
<b>1.4. Η αγγελική ρήση</b> .....	17
<b>1.5. Η ανάδυση του νεκρού Δαρείου</b> .....	19
<b>1.6. Συμπεράσματα</b> .....	21
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Αισχύλος, <i>Προμηθεὺς Δεσμώτης</i> .....	24
<b>2.1. Γενικά χαρακτηριστικά</b> .....	24
<b>2.2. Η σιωπή του Προμηθέα στον Πρόλογο</b> .....	25
<b>2.3. Το μυστικό του Προμηθέα</b> .....	27
<b>2.4. Η εμφάνιση της Ιούς και ο ρόλος της στη δραματική εξέλιξη</b> .....	30
<b>2.5. Συμπεράσματα</b> .....	31
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Αισχύλος, <i>Ἐπτάεπι Θήβας</i> .....	33
<b>3.1. Γενικά χαρακτηριστικά</b> .....	33
<b>3.2. Ο φόβος του χορού και η δέηση στους θεούς</b> .....	34
<b>3.3. Η σκηνή των Ασπίδων</b> .....	37

3.4. Ο αλληλοσκοτωμός των δύο αδερφών .....	39
3.5. Συμπεράσματα .....	41
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Αισχύλος, <i>Ίκέτιδες</i> .....	44
4.1. Γενικά χαρακτηριστικά .....	44
4.2. Πάροδος.....	46
4.3. Η άφιξη του Δαναού και του Πελασγού.....	47
4.4. Το εγκώμιο των Δαναΐδων στον Δία .....	50
4.5. Η αποδοχή των ικεσιών από τον Πελασγό .....	51
4.6. Β΄ Στάσιμο: ο ευχαριστήριος ύμνος.....	52
4.7. Το παραλήρημα των Δαναΐδων και η άφιξη των Αιγυπτίων.....	52
4.8. Η νικητήρια έξοδος των Δαναΐδων .....	54
4.9. Συμπεράσματα .....	54
5.1. Γενικά χαρακτηριστικά .....	57
5.2. Περιμένοντας την επιστροφή του Αγαμέμνονα.....	57
5.3. Η εμφάνιση της Κλυταιμίστρας.....	59
5.4. Η επιστροφή του Αγαμέμνονα.....	62
5.5. Η σκηνή της Κασσάνδρας.....	63
5.6. Έξοδος .....	66
5.7. Συμπεράσματα .....	66
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: Αισχύλος, <i>Χοηφόροι</i> .....	70
6.1. Γενικά χαρακτηριστικά .....	70

6.2. Ο Πρόλογος των Χορηφόρων.....	70
6.3. Πάροδος.....	71
6.4. Οι σπονδές της Ηλέκτρας και το σημάδι του Ορέστη.....	72
6.5. Η εμφάνιση του Ορέστη και η αναγνώριση των δύο αδελφών .....	73
6.6. Κομμός.....	74
6.7. Το όνειρο της Κλυταιμίστρας.....	74
6.8. Τα μυθολογικά παραδείγματα.....	75
6.9. Η είσοδος του Ορέστη στο παλάτι για την διεξαγωγή του σχεδίου της εκδίκησης.....	76
6.10. Η εμφάνιση του Αίγισθου και ο αποτρόπαιος θάνατός του .....	78
6.11. Έξοδος .....	80
6.12. Συμπεράσματα .....	81
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Αισχύλος, <i>Εὐμενίδες</i> .....	84
7.1. Γενικά χαρακτηριστικά .....	84
7.2. Πρόλογος .....	85
7.3. Η Δίκη.....	89
7.4. Έξοδος .....	92
7.5. Συμπεράσματα .....	93
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	96
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	99
Ξενόγλωσση .....	99
Ελληνόγλωσση .....	102

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αφετηρία της εργασίας είναι η αναφορά του Αριστοτέλη στους δραματουργικούς χειρισμούς του Αισχύλου και του Σοφοκλή στο θέμα του αριθμού των υποκριτών και των μελών του χορού της τραγωδίας (*Ποιητική* 1449a 15-19): *καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ ταῦ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρασκεύασεν, τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς*. Ο Αριστοτέλης επισημαίνει ότι η πρωτοβουλία του Αισχύλου να αυξήσει τον αριθμό των υποκριτών από έναν σε δύο μείωσε τη συμμετοχή του χορού, δηλαδή τα λυρικά μέρη της τραγωδίας, και έδωσε προτεραιότητα στον λόγο των δραματικών ηρώων. Η αύξηση δηλαδή του αριθμού των υποκριτών ενίσχυσε τη δράση των ηρώων και αύξησε τα διαλογικά μέρη της τραγωδίας. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί πως ο Αριστοτέλης, σε μια σύντομη παρέκβαση για το χορό της αρχαίας τραγωδίας, δηλώνει ότι η ιδανική λειτουργία του τραγικού χορού είναι εκείνη κατά την οποία σε κάποιες τραγωδίες ο χορός δρα ως ένας των υποκριτών. Πιο συγκεκριμένα, δεξιοτέχνη του χειρισμού αυτού ο ποιητής θεωρεί τον Σοφοκλή καθώς επικρίνει τον Ευρυπίδη γιατί δεν έκανε το ίδιο (*Ποιητική* 1456a 25-26): *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνιον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐρυπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ*.

Η μεγάλη παρέμβαση του Αισχύλου επιβεβαιώνεται στην πρώτη σωζόμενη τραγωδία, τους *Πέρσες*, που διδάχθηκε το 472 π.Χ., χωρίς να σημαίνει ότι το έτος αυτό εισήγαγε για πρώτη φορά ο ποιητής τον δεύτερο υποκριτή. Στους *Πέρσες* πάντως παρακολουθούμε σκηνές διαλόγου μεταξύ δύο χαρακτήρων, τις οποίες ο χορός εξυπηρετεί με πληθώρα τελετουργικών δρωμένων. Η τραγωδία εμφανίζεται πλούσια σε αριθμό επεισοδίων, και υπάρχει ευχέρεια στον χειρισμό των διαλεγόμενων προσώπων. Σε δύο όμως από τις σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου, στις *Ικέτιδες* και τις *Ευμενίδες*, ο χορός των Δαναΐδων και των Έρινύων, αντιστοίχως, παρουσιάζονται να έχουν ρόλο υποκριτή, και μάλιστα πρωταγωνιστικό, καθώς διεξάγονται δραματικοί καθοριστικοί διάλογοι τόσο στα λυρικά όσο και στα διαλογικά μέρη και των δύο έργων. Επιπλέον, μέσα από τον πρωταγωνιστικό ρόλο

του χορού διαφαίνεται όχι μόνο η εκκίνηση αλλά και η περαιτέρω πορεία της δράσης, η οποία καθορίζεται από τη βούληση του χορού.

Η καινοτομία του Σοφοκλή να εισαγάγει τον τρίτο υποκριτή έγινε το 468 π.Χ., το έτος της πρώτης του θεατρικής εμφάνισης (Αριστοτέλης, *Ποιητική* 1449a, 4). Στις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή, που χρονολογούνται μετά το 450 π.Χ., η δραματικότητα των επιμέρους σκηνών, με την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή, είναι φανερά επαυξημένη. Ο χορός όμως, ενώ εκδηλώνει ενδιαφέρον για την εξέλιξη των δραματικών γεγονότων, δεν λειτουργεί ως υποκριτής, όπως συμβαίνει στις *Ικέτιδες* και τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου. Το στοιχείο αυτό γίνεται περισσότερο ενδιαφέρον επειδή, όπως αναφέρθηκε, ο Αριστοτέλης θεωρεί καλύτερο τον χορό που λειτουργεί ως υποκριτής και εκτιμά τη δεξιοτεχνία του Σοφοκλή στο θέμα αυτό.

Η εργασία μου επομένως οφείλει να ασχοληθεί και με το σύνθετο ζήτημα της σχέσης του χορού με τα δραματικά μέρη της τραγωδίας, συνδυάζοντάς το με την αύξηση του αριθμού των υποκριτών από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή. Στα έργα μιας από τις μεγαλύτερες συνθέσεις του τραγικού ποιητή Αισχύλου, της *Ορέστεια*στριλογίας, που σώζεται ολόκληρη, υπάρχουν κάποιες σκηνές με χρήση τρίτου υποκριτή. Η *Ορέστεια*παρουσιάστηκε στα Μεγάλα Διονύσια του 458 π.Χ., δέκα χρόνια μετά την πρώτη εμφάνιση του Σοφοκλή. Να υποθέσουμε ότι ο Αισχύλος ακολούθησε εδώ τον νεότερο ομότεχνό του στη χρήση του τρίτου υποκριτή ή μήπως είχε και ο ίδιος προηγουμένως αντιληφθεί την ανάγκη της χρήσης του τρίτου υποκριτή προετοιμάζοντας, κατά κάποιο τρόπο, τον δρόμο για τον Σοφοκλή; Από την άλλη πλευρά, γιατί ο Αριστοτέλης, όταν αναφέρεται στον ρόλο του χορού υποκριτή, που υπάρχει στον Αισχύλο, αποσιωπά το όνομα του αρχαιότερου μεγάλου τραγικού και παρουσιάζει ως δεξιοτέχνη τον Σοφοκλή;<sup>1</sup> Πρόκειται για μεγάλα ερμηνευτικά ζητήματα, τα οποία στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσω να τα περιγράψω.

---

<sup>1</sup> Για το ενδιαφέρον που έχει προκαλέσει το θέμα του τρίτου υποκριτή, παραθέτω ενδεικτικά: Schlesinger 1930 και 1933, Else 1945, Knox 1972, Sifakis 1995, Ashby 1999, Kitto 2003, Marshall 2003.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Αισχύλος, Πέρσαι

### 1.1. Γενικά χαρακτηριστικά

Οι Πέρσες, το αρχαιότερο από τα σωζόμενα δράματα του Αισχύλου (472 π.Χ.) και η αρχαιότερη σωζόμενη τραγωδία, παρουσιάστηκαν στα Μεγάλα Διονύσια το 472 π.Χ. Το δράμα αυτό βασίζεται σε ένα ένδοξο ιστορικό γεγονός, τη νίκη των Ελλήνων στη Σαλαμίνα<sup>2</sup>· δεν αποτελεί όμως μια θριαμβική έκρηξη πατριωτικού ενθουσιασμού αλλά τη σπουδή μιας ήττας. Όπως είναι φυσικό, ο Αισχύλος στην τραγωδία αυτή δεν χρησιμοποιεί μυθικές βάσεις και παραδοσιακούς θρύλους. Το έργο βασίζεται σε πραγματικά στοιχεία, τα οποία όμως ανάγονται, με την τέχνη του ποιητή, στο ύψος του υπερβατικού μύθου, έστω και αν δεν θίγεται η αληθινή ιστορία.<sup>2</sup>

Η υπόθεση των Περσών αναφέρεται στην υποδοχή από τους οικείους του της ήττας του Ξέρξη στη Σαλαμίνα. Το έργο διαδραματίζεται στα Σούσα της Περσίας, στον περίβολο του ανακτόρου κοντά στον τάφο του Δαρείου. Τα πρόσωπα του δράματος, τα οποία δέχονται την οδύνη της ήττας, αποτελούνται από τον δωδεκαμελή χορό των γερόντων Περσών, αξιωματούχων συμβούλων του Ξέρξη, από τη Βασίλισσα Άτοσσα, μητέρα του Ξέρξη και σύζυγο του νεκρού Βασιλιά Δαρείου, τον Αγγελιοφόρο, απεσταλμένο των Περσών από την Ελλάδα, που αναγγέλλει την καταστροφή του Περσικού στόλου στη Σαλαμίνα και την ήττα του βασιλιά. Αξιοσημείωτο ρόλο στην τραγωδία λαμβάνει ο νεκρός Δαρείος, αναδυόμενος με τη μορφή ειδώλου από τον τάφο του, όταν γίνονται γνωστά τα γεγονότα της πανωλεθρίας. Ο νεκρός βασιλιάς εξηγεί ότι οι θεοί τιμώρησαν την αλαζονεία του γιου του, γιατί υπερέβη τα όρια του ανθρωπίνως δυνατού, ένας δαίμων τού συσκότισε τον νου και η δίκη δεν άργησε να έρθει (στ. 725: *φεῦ, μέγας τις ἦλθε δαίμων, ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς*). Ο ίδιος ο Ξέρξης, βασιλιάς των Περσών και αρχηγός της εκστρατείας εναντίον των Ελλήνων, εισάγεται στο τέλος του έργου ως σύμβολο

---

<sup>2</sup>Ο Αριστοτέλης ορίζει ως *μῦθον* της τραγωδίας τη σύνθεση εκ μέρους του ποιητή των διάφορων επιμέρους γεγονότων μιας ιστορίας την οποία επιλέγει ο ποιητής (*Ποιητ.* 1450a 3-5): *ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων*.

του ανθρώπου που μέθυσε από τη μεγάλη του δύναμη και έφερε την καταστροφή σε έναν ολόκληρο λαό, χωρίς να πραγματοποιήσει κανέναν από τους σκοπούς του. Ο Ξέρξης εμφανίζεται στη σκηνή συντετριμμένος με κουρελιασμένη τη βασιλική του στολή, άοπλος και μόνος, χωρίς συνοδεία, μια εικόνα που δεν ταιριάζει σε έναν βασιλιά. Γίνεται έτσι το σύμβολο του ανθρώπου που μεθάει από τη δύναμή του και τιμωρείται γι' αυτό από τους θεούς. Με τον τρόπο αυτό, το δράμα έτσι υπερβαίνει τα όρια της ιστορικής πραγματικότητας χρονικά και τοπικά αποκτώντας την καθολικότητα ενός μύθου, καθώς ο στοχασμός του ποιητή, παρά την ιστορικότητα του θέματος, παραμένει τραγικός και η τραγωδία ανθρωπογνωστική.

## 1.2. Η Πάροδος του χορού

Στην τραγωδία αυτήν του Αισχύλου δεν υπάρχει πρόλογος. Το έργο αρχίζει κατευθείαν με την Πάροδο του χορού (στ. 1-154) των γερόντων συμβούλων του Ξέρξη.<sup>3</sup> Το τραγούδι της εισόδου τους στην ορχήστρα διακρίνεται σε τρία μέρη. Στην αρχή χρησιμοποιούν βαδιστικούς αναπαιστούς καθώς μπαίνουν από τις παράπλευρες στην ορχήστρα παρόδους (στ.1-64). Αφού αυτοσυστηθούν,<sup>4</sup> μεταδίδουν την ανησυχία που τους διακατέχει, για το αν θα επιστρέψει ο στρατός και ο Βασιλιάς Ξέρξης που έχουν εκστρατεύσει σε μια ξένη χώρα εναντίον των Ελλήνων.<sup>5</sup> Αμέσως μετά (στ. 21-58), ο χορός απαριθμεί τους υποταγμένους λαούς και τους αρχηγούς που ακολούθησαν τον Μεγάλο Βασιλιά όπως οι Πέρσες, οι Αιγύπτιοι, οι Λυδοί και οι Βαβυλώνιοι. Ο λόγος τους αποτυπώνει την ερήμωση της χώρας εξαιτίας της μαζικής αποχώρησης των στρατιωτών. Το αναπαιστικό βαδιστικό μέτρο συγχρονίζει τα βήματα των χορευτών ώσπου να λάβουν θέση στην ορχήστρα.

---

<sup>3</sup>Για την αναδρομή του χορού στο ξεκίνημα της εκστρατείας, το οποίο ζωντανεύει με τη χρήση παροντικών χρόνων, Χουρμουζιάδης 1991, 89-90.

<sup>4</sup>Σε όλο το πρώτο μέρος της παρόδου απουσιάζει οποιοσδήποτε άλλος υπαινιγμός για τον τόπο όπου κινείται ανήσυχος ο χορός των Γερόντων. Σε αρκετά σημεία ωστόσο υποβάλλεται μια αίσθηση πλούτου και γλιδής, χαρακτηριστική του βασιλείου των Περσών. Βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 125. Έτσι, οι γέροντες αυτοχαρακτηρίζονται ως *ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων ἐδράνων φύλακες*.

<sup>5</sup>Αξίζει να σημειωθεί η ευρεία και υπερφορτισμένη από πλήθος ξενόηχων ονομάτων απεικόνιση της στρατιωτικής δύναμης των Περσών, η εναλλαγή των τοπωνυμίων και των ονομάτων των αρχηγών μαζί με τον οπλισμό τους. Όλα συμβάλλουν στην ανάδειξη του μοτίβου της ανησυχίας. Βλ. Lesky 2010, 142.

Στο δεύτερο μέρος της παρόδου (στ. 65-139), υπάρχει έκδηλη ανησυχία του χορού για την τύχη των Περσικών δυνάμεων. Οι γέροντες φέρνουν στη μνήμη τους την εικόνα του Ξέρξη που έζευξε τον Ελλήσποντο για να περάσει επικεφαλής της μεγάλης στρατιάς. Επίσης, προφητεύουν σκηνές μεγάλου θρήνου και πένθους για τους ανθρώπους που έμειναν πίσω σε περίπτωση που ηττηθεί η Περσική δύναμη. Η πολεμική δύναμη του περσικού στρατού περιγράφεται με ιωνικό μέτρο καθώς μεγαθύνεται η θλίψη και η αγωνία του χορού.

Στο σύντομο τρίτο μέρος της παρόδου (στ. 140-154), ο κορυφαίος καλεί τους υπόλοιπους να εισέλθουν στο πανάρχαιο κτίσμα (*τόδεστέγοςάρχαϊον*) για να συσκεφθούν για την τύχη του Ξέρξη. Όντας έτοιμοι να βαδίσουν με βαδιστικούς αναπαίστους προς το *άρχαϊονστέγος*, ξαφνικά σταματούν και υποκλίνονται μπροστά στη βασίλισσα, η οποία καταφθάνει με εντυπωσιακό τρόπο πάνω στο άρμα της με μεγαλοπρεπή ενδυμασία και πολυάριθμη συνοδεία<sup>6</sup>.

### 1.3. Το όνειρο της Βασίλισσας

Η άφιξη της Άτοσσας, μητέρας του Ξέρξη, σηματοδοτεί την έναρξη του πρώτου επεισοδίου (στ. 159-532). Στη διάρκειά του, ο Αισχύλος θα παρουσιάσει και δεύτερο υποκριτή, τον Αγγελιοφόρο, ο οποίος εισέρχεται στη σκηνή στο στίχο 249 για να αναγγείλει την ήττα του Ξέρξη. Ο λόγος της Βασίλισσας αλλά και η αγγελική ρήση του αγγελιοφόρου διακόπτονται από τα λυρικά άσματα του χορού.

Το πρώτο επεισόδιο χωρίζεται σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει την διαλογική σκηνή της Άτοσσας με τον χορό των γερόντων (στ. 155-175), που υποδέχονται τιμητικά τη Βασίλισσα με τροχαϊκούς τετραμέτρους. Ό,τι κυριαρχεί είναι ο φόβος της Άτοσσας για την καταστροφή του βασιλικού οίκου και κυρίως η ανησυχία που εκφράζει για τον γιο της τον Ξέρξη, μήπως του συμβεί κάτι κακό.

---

<sup>6</sup>Τα λόγια της Βασίλισσας στον στ. 159 (*λιποῦσα ἰκάνω χρυσοστόλμους δόμους*, 'ήρθα αφήνοντας το χρυσοστόλιστο παλάτι'), σε συνδυασμό με τη δήλωσή της πιο κάτω στον στίχο 607, κατά τη δεύτερη είσοδό της, ότι αυτή τη φορά έρχεται χωρίς άρμα, οδηγούν στο συμπέρασμα πως το παλάτι βρίσκεται έξω από τον ορατό τόπο δράσης. Βλ. σχετικά, Χουρμουζιάδης 1991, 28.

Στην ουσία, η ανησυχία και ο φόβος της Άτοσσας είναι τα εναρκτήρια στοιχεία για την πλοκή του έργου και συγκεκριμενοποιούνται γρήγορα στην περιγραφή ενός εφιαλτικού ονείρου της Βασίλισσας, το οποίο προλέγει όλα όσα θα συμβούν στη συνέχεια. Η αφήγηση καταλαμβάνει το δεύτερο μέρος του επεισοδίου αυτού (στ. 176-230), στο οποίο η Άτοσσα διηγείται ζωντανεύοντας, με ιαμβικούς τρίμετρους, το όνειρό της. Είδε, λέει, δύο γυναίκες αδερφές· η μία, βαρβαρικής καταγωγής, ντυμένη με περσικά ρούχα, και η άλλη με δωρικό χιτώνα, από την Ελλάδα.<sup>7</sup> Στην προσπάθειά του να ηρεμήσει τις δύο αδερφές, που μάλωναν, ο Ξέρξης επέλεξε να τις τιθασεύει βάζοντας στους λαιμούς τους ένα ζυγό και ζεύοντάς τες στο άρμα του. Η Περσίδα υποτάχθηκε αμέσως, ενώ η Ελληνίδα αντιστεκόταν· αφαιρώντας από το στόμα της το χαλινάρι, έπιασε τον ζυγό με τα χέρια της και τον έσπασε στη μέση. Ο Ξέρξης τότε έπεσε από το άρμα του, και αμέσως εμφανίστηκε μπροστά του ο πατέρας του, ο Δαρείος, κοιτάζοντάς τον περίλυπος. Η εμφάνιση αυτή δεν πρόσφερε καμία ανακούφιση στον Ξέρξη, εν αντιθέσει τον οδήγησε σε συναίσθημα απελπισίας, και ο βασιλιάς έσκισε τα ρούχα του. Ο χορός, ακούγοντας με προσοχή την περιγραφή του ολοζώντανου ονείρου, αντιλαμβάνεται τον δυσοίωνα συμβολισμό. Συμβουλεύει έτσι την Άτοσσα, με τροχαϊκούς τετραμέτρους,<sup>8</sup> να προσφέρει χοές και θυσίες προκειμένου να αποτρέψει την απειλή της καταστροφής που εμπεριέχει το όνειρό της. Ο τρόμος και η ανησυχία όμως δεν υποχωρούν, καθώς η Άτοσσα βλέπει στον ουρανό έναν ακόμη κακό οινό, ένα γεράκι να ορμά πάνω σε έναν αετό και με τα νύχια του να μαδάει το κεφάλι του αετού, που θεωρείται πουλί βασιλικό. Μόνη της ακόμη στη σκηνή, η Άτοσσα εντείνει την ανησυχιακή προαίσθηση του χορού στην πάροδο και την μετατρέπει σε αγωνία και φόβο, προωθώντας την εξέλιξη της πλοκής προς την αναγγελία των δυσάρεστων γεγονότων.

Έτσι, στο τρίτο μέρος της σκηνής (στ. 231-248), ο χορός, με αναγγελόμενους τροχαϊκούς τετραμέτρους δίνει συγκεκριμένες συμβουλές στη Βασίλισσα, να προσευχηθεί ξανά στους Θεούς, να προσφέρει χοές στη Γη και στους νεκρούς ακόμη

---

<sup>7</sup>Οι δύο γυναίκες στο όνειρο της Άτοσσας είναι η Ευρώπη και η Ασία, σύμφωνα με τη μυθολογία κόρες του Ωκεανού. Το όνειρο δείχνει τη διαφορά ανάμεσα στο ελεύθερο πνεύμα του ελληνικού κόσμου και στον επεκτατικό χαρακτήρα της Περσίας. Βλ. Βούρος 2018, 45.

<sup>8</sup>Ο τροχαϊκός τετράμετρος στίχος χρησιμοποιείται σπανιότερα από τον ιαμβικό τρίμετρο, συνήθως σε στιγμές μεγάλης έντασης. Κατά τον Αριστοτέλη, ο τροχαϊκός τετράμετρος ανήκει στην παλαιότερη φάση της τραγωδίας, την οποία ο ίδιος ονομάζει *σατυρικήν* (*Ποιητ.* 1449a 22).

και να επικαλεστεί τη βοήθεια του νεκρού Δαρείου. Με τον τρόπο του, συμμετέχει στη δράση, αφού προσπαθεί να αποτρέψει το κακό ενδεχόμενο με προσφορά χοών. Στο τέλος των συμβουλών του, εισέρχεται στον σκηνικό χώρο και ο δεύτερος υποκριτής, ο Άγγελος<sup>9</sup> η εμφάνισή του δεν μπορεί παρά να αναπτύξει την αγωνία και το φόβο για τις ειδήσεις που πρόκειται να ανακοινώσει.

#### 1.4. Η αγγελική ρήση

Η σκηνή του Αγγέλου των *Περσών* (στ. 241-531) είναι η εκτενέστερη του είδους στις σωζόμενες τραγωδίες. Την άφιξή του την αναγγέλλει ο χορός (246-248), μαντεύοντας την ταυτότητά του από την επείγον τρέξιμο και, φυσικά, την περσική αμφίεση (247 *τοῦδε γὰρ δράμημα φωτὸς Περσικὸν πρέπει μαθεῖν*). ‘Εισβάλλοντας’ σχεδόν στην ορχήστρα, ο Άγγελος ανακοινώνει αμέσως την είδηση της ολοκληρωτικής καταστροφής της εκστρατείας (249-255) και δίνει τις πρώτες απαντήσεις στα θρηνητικά σχόλια των γερόντων (256-289).<sup>9</sup> Στην Άτοσσα, που παρακολουθούσε άφωνη, απάντησε καθησυχαστικά για τον Ξέρξη, όταν εκείνη ως μητέρα άρχισε να τολμά ερωτήσεις για τον αριθμό και τη θέση όσων διασώθηκαν. Ακολουθεί μια εκτενέστατη ρήση του, στην οποία ζωντανεύει τα γεγονότα της ήττας με λεπτομερείς και εναργέστατες περιγραφές. Η αγγελική ρήση αποτελούσε βασικό χαρακτηριστικό της τραγωδίας καθώς μας μεταδίδει γεγονότα χρονικά προγενέστερα της κύριας δράσης του έργου, και μας παρουσιάζει μια νέα όψη της καταστροφής καθώς αυξάνεται το μέγεθος της αγωνίας.<sup>10</sup> Με την εικόνα της Βασίλισσας να αδυνατεί να καταλάβει τον όγκο των δεινών, δημιουργείται ένα πλήθος συναισθημάτων αγωνίας και απελπισίας μπροστά στο πλήθος των συμφορών. Ο Άγγελος αποχωρεί σχολιάζοντας ότι οι θεοί επισώρευσαν δεινά πάνω στους Πέρσες και η Άτοσσα διαπιστώνει ότι επιβεβαιώθηκε το δυσοίονο όνειρό της τη σκηνή, η Βασίλισσα είναι πλέον αντιμέτωπη με μια κατάσταση που εκπλήρωσε το δυσοίονο

---

<sup>9</sup>Για την «επιρρηματική άρθρωση» του θρήνου του χορού με τους τριμέτρους του Αγγελιοφόρου, βλ. Lesky 2010, 144.

<sup>10</sup>Για την περιγραφική δύναμη της αφήγησης του Αγγελιοφόρου, βλ. Herington 1988, 75-76. Ο Αγγελιοφόρος είναι κάτι περισσότερο και κάτι λιγότερο από έναν συνηθισμένο άνθρωπο, κάτι λιγότερο επειδή δεν του προσδίδεται κανένα ατομικό χαρακτηριστικό, και κάτι περισσότερο επειδή με λίγες λέξεις μπορεί να δημιουργήσει μια υποβλητική εικόνα με απέραντα τοπία και γεγονότα.

όνειρό της. Γι' αυτό και οι θυσίες και οι προσευχές της θα έχουν τώρα προληπτικό χαρακτήρα, με την ελπίδα ότι ίσως αποτρέψει τις μελλοντικές καταστροφές.

Το στάσιμο που ακολουθεί αμέσως μετά το πρώτο επεισόδιο (στ. 532-597), αποτελεί έναν εκτενή θρήνο του χορού για την ολοκληρωτική καταστροφή. Ο χορός εκφράζει το φόβο του μήπως μετά την καταστροφή αυτή, επαναστατήσουν οι λαοί της Ασίας. Ο χορός με απαγγελτικούς αναπαιστούς και έπειτα με λυρικά μέτρα διαστίζονται με εκρήξεις λύπης, θρηνώντας με κραυγές και επιφωνήσεις, προσδίδοντας και πάλι έμφαση στο θρηνολόγημα των Περσίδων μανάδων και συζύγων (στ. 537-545).<sup>11</sup> Ο τελετουργικός χαρακτήρας του στάσιμου ενδυναμώνεται με την επανάληψη της λέξης «Ξέρξης», (στ. 550-552) στην πρώτη στροφή και της λέξης «νᾶες» (=πλοία) στην πρώτη αντιστροφή (στ. 560-562).

Το σύντομο δεύτερο επεισόδιο (στ. 598-622) έχει ιδιαίτερο χαρακτήρα. Μοναδικός υποκριτής είναι η Βασίλισσα Άτοσσα, η οποία επιστρέφει στη σκηνή, αυτήν τη φορά πεζή, χωρίς άμαξα και συνοδεία, με απλοϊκή και όχι τη βασιλική ενδυμασία. Έντρομη από τις καταγιστικές εξελίξεις, αλλά και φοβισμένη από την απότομη μεταστροφή της τύχης, η Άτοσσα αιτιολογεί την εμφάνισή της ως επιλογή που δεν ήθελε να προκαλέσει τη θεϊκή οργή, ώστε να επέλθουν και άλλες καταστροφές, και γνωστοποιεί την πρόθεσή της να προσφέρει χοές στον τάφο του Δαρείου αλλά και στους θεούς του κάτω Κόσμου. Αφού κατονομάσει μία- μία τις προσφορές που έχει φέρει μαζί της, καλεί τον χορό να την συνοδεύσει στην τελετουργική διαδικασία ψάλλοντας ύμνο στους θεούς του κάτω Κόσμου. Παρακαλεί ακόμη τους γέροντες να ζητήσουν την Ανάσταση του νεκρού Δαρείου, πατέρα του Ξέρξη, γιατί δεν παύει να είναι ο γηραιός βασιλιάς των Περσών (στ. 620-622).

Το στάσιμο που ακολουθεί (στ. 624-680) αποτελεί την πιο τελετουργική σκηνή του έργου. Ο χορός, έντρομος και ο ίδιος από φόβο, εκτελεί πρόθυμα την παράκληση της βασίλισσας. Στην αναπαιστική εισαγωγή (στ. 623-632), οι γέροντες παίρνουν θέση γύρω από τον τάφο του Δαρείου καθώς τον καλούν, σε δεύτερο πρόσωπο, να

---

<sup>11</sup>Για την εναλλαγή μεταξύ παροντικών, παρελθοντικών και μελλοντικών αναφορών των γερόντων, βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 89-90.

αναδυθεί από τον τάφο. Επικαλούνται γι' αυτό τη θεά Γη και τον ψυχοπομπό Ερμή (στ. 629-646) και αναμένουν την εμφάνιση του Δαρείου με όλη του τη βασιλική λαμπρότητα. Η ιερουργική αυτή σκηνή είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή. Χοές και ψαλμωδίες δημιουργούν μια ατμόσφαιρα μυσταγωγική, μέσα από την οποία η ανάδυση του Δαρείου από το βασίλειο των νεκρών προκύπτει σχεδόν φυσιολογικά. Οι γέροντες του χορού εκτελούν μεγαλοπρεπώς μια τελετουργική διαδικασία, που όμως συμβάλλει στην προώθηση της πλοκής, γιατί γίνεται σύμφωνα με την παράκληση της Άτοσσας και στοχεύει στην εξήγηση της ήττας του Ξέρξη. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη διάρκεια του στάσιμου η Άτοσσα παραμένει στη σκηνή παρακολουθώντας σιωπηλή τη διαδικασία και αναμένει την ανάδυση του νεκρού βασιλιά σε μια ατμόσφαιρα εξαιρετικής δραματικής έντασης.

### **1.5. Η ανάδυση του νεκρού Δαρείου**

Ο δεύτερος υποκριτής που θα διαλεχθεί με την Άτοσσα στο τρίτο επεισόδιο (στ. 681-851) είναι το φάσμα του νεκρού Βασιλιά Δαρείου, που δημιουργεί μια μαγική ατμόσφαιρα καθώς από τον κάτω κόσμο εισέρχεται στη Γη.<sup>12</sup> Και φυσικά, ως εκπρόσωπος του κόσμου των νεκρών, ο Δαρείος δεν ένα απλό δραματικό πρόσωπο, αλλά ένα πρόσωπο που μεγιστοποιεί τη δραματική ένταση.

Σε μια στιχομυθία με την Άτοσσα (709-738), ο Μεγάλος Βασιλιάς πληροφορείται γρήγορα τα γεγονότα της συντριβής της εκστρατείας κατά της Ελλάδας και στη συνέχεια γνωμοδοτεί (739 κ.ε.). Υπεύθυνη της συντριβής θεωρεί την ύβριν του γιού του Ξέρξη, ο οποίος θέλησε να μετατρέψει τη θάλασσα σε ξηρά δένοντας με αλυσίδες τον Βόσπορο και τόλμησε, γεμάτος ασέβεια, να επέμβει στον θεϊκό χώρο της φύσης, φέρνοντας την καταστροφή που είχε αναγγελθεί από παλιά με ένα χρησμό. Ως δείγματα της ύβρεως του Ξέρξη ο Δαρείος αναφέρει τη ζεύξη του Ελλήσποντου για το πέρασμα του περσικού στρατού. Η μετατροπή του θαλάσσιου δρόμου σε χερσαίο προκάλεσε τη θεϊκή οργή του Ποσειδώνα, και η υβριστική αλαζονεία του νέου βασιλιά οδήγησε τον λαό του στην καταστροφή. Ο Δαρείος καταλογίζει στη νεαρή ηλικία του γιου του την ευθύνη για άλλες ασύνετες ενέργειες

---

<sup>12</sup>Όσον αφορά την τοποθέτηση του ειδώλου του Δαρείου στον σκηνικό χώρο, ίσως σε κάποιο ύψος σύμφωνα με την επίκληση του χορού, βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 50.

του (στ. 782 *Ξέρξης δ' ἐμὸς παῖς νέος ἐὼν νέα φρονεῖ*), την ατίμωση των ναών και των βωμών καθώς και τη λεηλασία της γης και της σοδειάς, στην οποία επιδόθηκαν οι στρατιώτες του (στ. 807-812: *οὔσφινκακῶνδῦμιστ' ἐπαμμένειπαθεῖν... ἐξάνέστραπται βάθρων*). Γι' αυτό η συντριβή στην Σαλαμίνα αποτελεί για τον Δαρείο μια μορφή απόδοσης της θείας δικαιοσύνης, και δεν ευθύνεται ούτε η εσφαλμένη στρατηγική από την περσική πλευρά ούτε η γενναιότητα από την ελληνική πλευρά για το ολέθριο αποτέλεσμα των Περσών, παρά μόνο η θεία Δίκη· οι θεοί εξοργίστηκαν με τις αυθαιρεσίες των Περσών απέναντι στη φύση και στους αμυνόμενους και γι' αυτό χάρισαν την νίκη στους Έλληνες.

Λίγο πριν από την επιστροφή του στον κάτω Κόσμο, ο Δαρείος ζητάει από τους Γέροντες να νουθετήσουν τον Ξέρξη και να τον βοηθήσουν. Ακόμη, ζητάει από τη Βασίλισσα να τον υποδεχτεί με καινούρια ρούχα, επειδή τα παλαιά έχουν κουρελιαστεί, και να τον παρηγορήσει με λόγια γλυκά. Σε όλη τη σκηνή του φάσματος του Δαρείου, ο χορός συμμετέχει σποραδικά, με παρεμβολές, με απαγγελόμενους στίχους, στον διάλογο του νεκρού Βασιλιά με την Άτοσσα. Ο Δαρείος όμως απευθύνεται στους Γέροντες και ζητάει από αυτούς, όπως και από την Άτοσσα, να συμπαρασταθούν στον ηττημένο γιο του και να τον συνετίσουν. Ως δραματικό πρόσωπο, το φάσμα του νεκρού Δαρείου πετυχαίνει αυτό που δεν μπορούσαν να πετύχουν οι απλοί δραματικοί ήρωες: καθιστά τον Ξέρξη σύμβολο της ανθρώπινης ύβρεως και της τιμωρίας. Με τον τρόπο αυτό δίνει στον Ξέρξη μια μορφή καθολικότητας, η οποία υπερβαίνει τα συγκεκριμένα όρια της ιστορίας.

Γι' αυτό και η παρουσία του Ξέρξη στο έργο περιορίζεται στην τελευταία σκηνή, στην Έξοδο του δράματος (στ. 909-1078). Με την κάθοδο του φάσματος του Δαρείου στον κάτω Κόσμο, η ωδή των γερόντων (852-908) δημιουργεί την ατμόσφαιρα με την αντίθεση ανάμεσα στην ευτυχή βασιλεία του Δαρείου και στην ολέθρια του γιου του. Αμέσως μετά (909 κ.ε.), ο Ξέρξης εισέρχεται στον σκηνικό χώρο μόνος, πεζός, ρακένδυτος και συντετριμμένος. Ως το τέλος, θα διαλέγεται με τον χορό, αλλά χωρίς ρόλο δράσης. Είναι ο ηττημένος βασιλιάς, ο τιμωρημένος για την ύβρη του. Στην πραγματικότητα, η σκηνή της Εξόδου είναι ένα χορικό δρώμενο, αναπαίστων (908-930) στην αρχή και στη συνέχεια λυρικών στίχων (932-1078), στο οποίο συμμετέχει ο Ξέρξης χορεύοντας τον χορό της ήττας και θρηνολογώντας για

την κατάσταση του. Οι Γέροντες των Περσών δεν γονατίζουν μπροστά του, όπως κανονικά αρμόζει σ'έναν βασιλιά, ούτε του απευθύνουν καμία λέξη σεβασμού· αντίθετα, τον θεωρούν υπαίτιο για την καταστροφή της χώρας και τον κατηγορούν ότι εξαιτίας του οι Πέρσες οδηγήθηκαν στον Άδη (στ. 923-924: γὰ δ' αιάζειτ' ἀνέγγαίαν / ἤβαν Ξέρξακταμέναν, Αἴδου / σάκτορι Περσᾶν). Η συμβουλή που έδωσε ο Δαρείος στη Βασίλισσα Άτοσσα, να φέρει καινούρια ρούχα στον Ξέρξη, δεν πραγματοποιείται τελικά· στην κατάσταση του πένθους θα ήταν παράλογο κάποιος να ντυθεί με καινούρια ρούχα. Αυτό το πένθος και τον σπαραγμό προωθεί τώρα ο χορός κάνοντας ξανά αναφορά στα ονόματα των αρχηγών που ξεκίνησαν με τον Ξέρξη και δεν επέστρεψαν.

Όταν οι γέροντες αρχίζουν να κινούνται αργά προς το ανάκτορο, αφήνουν άγριες κραυγές λύπης, μαδώντας τα γένια τους (στ. 1056)· μαζί τους βαδίζει και ο Ξέρξης, σε μια εικόνα νεκρικής πομπής. Ο εκτενής κομμός,<sup>13</sup> με τον οποίο τελειώνει η τραγωδία *Πέρσες* του Αισχύλου, ενοποιεί με τον χορό τον υποκριτή Ξέρξη, που επιστρέφει από την εκστρατεία μόνος, χωρίς φίλους και χωρίς συνοδεία, συντετριμμένος και άοπλος. Ο Ξέρξης είναι ο επιζών μιας τεράστιας καταστροφής που έχει χάσει όλα όσα θα έκαναν την επιβίωσή του άξια λόγου.

## 1.6. Συμπεράσματα

Όταν ο Αισχύλος παρουσίασε τους *Πέρσες*, συμπλήρωνε σχεδόν τρεις δεκαετίες δραματουργικής παρουσίας. Επειδή όμως δεν σώζεται τίποτε από τα προηγούμενα έργα του, δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε με ακρίβεια τη χρονική στιγμή κατά την οποία ο ποιητής εισήγαγε τον δεύτερο υποκριτή. Στους *Πέρσες*, η χρήση αυτή παρουσιάζει δεξιοτεχνία τόσο στη σκηνή του Αγγέλου όσο και στη σκηνή του φάσματος του Δαρείου. Αναφορικά με τον χορό, από την ανάλυση προέκυψε ότι είναι εντυπωσιακή η απόδοση της τελετουργικής του παρουσίας, με κορύφωση την προετοιμασία της σκηνής του φάσματος του Δαρείου με χοηφορία και προσευχές. Παράλληλα όμως ο χορός υπηρετεί τέλεια και τη δραματική του ταυτότητα, των συμβούλων του Ξέρξη, συμμετέχοντας ενεργά σε όλα τα διαδραματιζόμενα.

---

<sup>13</sup>Ο κομμός είναι ένα κοινό θρηνητικό τραγούδι του χορού μεταξύ των ηθοποιών (Αριστοτ. *Ποιητ.* 1452b 24). Στην τραγωδία *Πέρσες*, ο κομμός καλύπτει ολόκληρη την Έξοδο του έργου.

Επειδή, όπως επισημαίνει ο Αριστοτέλης, το ουσιαστικότερο χαρακτηριστικό της τραγωδίας ως δραματικού (θεατρικού) είδους είναι η δράση, και η δράση αυτή επιλέγεται για το κάθε έργο ξεχωριστά από τον ποιητή, σημασία έχει να αποτιμήσουμε, για το θέμα που μας ενδιαφέρει, τη συμβολή ενός εκάστου των υποκριτών καθώς και του χορού στην προώθηση της δράσης. Στους *Πέρσες* η πλοκή του δράματος δεν είναι η ήττα του Ξέρξη στη Σαλαμίνα, αλλά η υποδοχή του γεγονότος της ήττας στα Σούσα από τους οικείους του Ξέρξη, που αναμένουν την επιστροφή του. Από την άποψη αυτή, ο χορός, με την πάροδο του οποίου αρχίζει το έργο, εκφράζει αριστοτεχνικά τη διακύμανση των συναισθημάτων, από την αγωνία και την ανησυχία της αρχής, λόγω της έλλειψης ειδήσεων αλλά και της υπερφίαλης οργάνωσης της εκστρατείας, ως τον θρήνο για την πανωλεθρία και τη συμμετοχή στη συντριβή του ίδιου του βασιλιά στο τέλος. Η συμβολή του λοιπόν στην ανάδυση του Δαρείου, που είναι ύψιστο γεγονός για την ερμηνεία της ήττας, συνδυάζει εντυπωσιακά τη χορική τελετουργία με την προώθηση της πλοκής, δηλαδή της υποδοχής της ήττας.

Ο ρόλος του πρώτου υποκριτή ανήκει στη μητέρα του Ξέρξη, την Άτοσσα. Το πρώτο επεισόδιο είναι σκηνή ενός μόνο υποκριτή. Με την αναστάτωση της από το όνειρο που είδε και τον κακό οϊωνό στη συνέχεια, η Άτοσσα ενισχύει και προωθεί την ατμόσφαιρα της αγωνίας και της ανησυχίας που δημιούργησαν τα κακά προαισθήματα του χορού στην πάροδο. Ως συνομιλήτης της στο πρώτο επεισόδιο, ο χορός συμμερίζεται, στις παρεμβάσεις του, την ανησυχία της Βασίλισσας και την συμβουλεύει για τελετές ευχετήριες με χοηφορία.

Με την άφιξη του Αγγέλου στο δεύτερο επεισόδιο, έχουμε στη σκηνή δύο υποκριτές, και ο πρωταγωνιστικός ρόλος μεταφέρεται στον δεύτερο υποκριτή, τον Άγγελο, που φέρνει τις ειδήσεις και προκαλεί με αυτές τη συνέχιση της πλοκής. Ο Άγγελος θεραπεύει αμέσως την αγωνία της Άτοσσας για την τύχη του γιου της με την πληροφορία ότι ο Ξέρξης είναι ζωντανός, ώστε να μπορεί στη συνέχεια να εκτελέσει τον προορισμό του στο έργο, να περιγράψει την εικόνα της καταστροφής με πληρότητα και ενάργεια. Η Άτοσσα έχει τώρα τον ρόλο του αποδέκτη της είδησης, το ίδιο και ο χορός. Η συμβουλή όμως της χοηφορίας, την οποία έδωσαν οι γέροντες στο πρώτο επεισόδιο, θα αποκτήσει καίρια σημασία για τη συνέχιση της πλοκής. Η

Άτοσσα, όπως και ο χορός, δεν μπορούν να ερμηνεύσουν μόνοι τους την ήττα και προσφεύγουν στον νεκρό Βασιλιά Δαρείο, που είχε ξεκινήσει τις εκστρατείες των Περσών. Στον κάτω Κόσμο, όπου βρίσκεται, είναι πλέον μια μορφή δαιμονική, με ικανότητες που υπερβαίνουν τις ανθρώπινες, και μπορεί να τους δώσει την εξήγηση που χρειάζονται για να διαχειριστούν την είδηση της ήττας. Γι' αυτό και η τελετουργία των προσευχών του χορού αποκτά τόσο μεγάλη δραματική ένταση. Χωρίς αυτήν θα ήταν αδύνατη η ανάδυση του νεκρού βασιλιά από τον τάφο, άρα αδύνατη και η ερμηνεία της ήττας του Ξέρξη από τους ανθρώπους που τον περιμένουν να επιστρέψει.

Στο τρίτο επεισόδιο, το φάσμα του Δαρείου είναι ο πρωταγωνιστής, και ανήκει στον δεύτερο υποκριτή· ο πρώτος υποκριτής, η Άτοσσα, θα συμβάλει, με όσα γνωρίζει και με όσα περιμένει να μάθει, στην επίτευξη του σκοπού αυτής της μοναδικής, υπερβατικής, σκηνης. Με το κύρος μιας δαιμονικής παρουσίας που έρχεται από τον κάτω κόσμο, ο Δαρείος, αφού πληροφορηθεί από την Άτοσσα τα γεγονότα, τα ερμηνεύει με τρόπο που δεν αμφισβητείται. Η Άτοσσα και ο χορός αποδέχονται αδιαμαρτύρητα την ερμηνεία του. Ο βασιλιάς κηρύσσει τον Ξέρξη ένοχο για την ύβρη που επέδειξε, υπερβαίνοντας τα ανθρώπινα όρια. Γι' αυτό και η ήττα του έχει πλέον υπερβατικό χαρακτήρα, γιατί είναι η τιμωρία της ύβρεως από τους θεούς. Η σημασία έτσι της ανάδυσης του Δαρείου και η ενσωμάτωση του νεκρού Βασιλιά στη δράση είναι καίριας σημασίας, γιατί μετατρέπει τον Ξέρξη σε σύμβολο της ανθρώπινης ύβρεως, δίνοντάς του καθολικές διαστάσεις.

Γι' αυτό και στην Έξοδο ο Ξέρξης θα είναι ο μοναδικός υποκριτής, αλλά στην πραγματικότητα δεν εκτελεί ρόλο υποκριτή, αφού ενώνεται με τον χορό στη θρηνητική διαχείριση της ήττας του. Η σκηνηκή του παρουσία είναι μόνο ενός συμβόλου της συντριβής. Τα βασιλικά ρούχα που έφερε η Άτοσσα δεν τα φόρεσε ποτέ. Στη σκηνή εισέρχεται με κουρελιασμένα ρούχα, μόνος, πεζός και άοπλος. Ο λόγος του είναι μόνο θρήνος. Μαζί του θρηνεί και ο χορός σε όλη τη διάρκεια της Εξόδου. Όταν στο τέλος οδεύουν αργά προς το ανάκτορο, αφήνουν πίσω κραυγές λύπης, που ταυτίζονται με την υποδοχή της συντριβής, όπως ακριβώς ήταν και ο δραματικός στόχος του έργου.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Αισχύλος, *Προμηθεὺς Δεσμώτης*<sup>14</sup>

### 2.1. Γενικά χαρακτηριστικά

Η τραγωδία του Αισχύλου *Προμηθεὺς Δεσμώτης* διαφέρει από τις υπόλοιπες σωζόμενες τραγωδίες. Για τη χρονολογική τοποθέτηση του συγκεκριμένου έργου δεν υπάρχει βέβαιο δεδομένο, όπως επίσης αβέβαιη είναι και η σειρά των δραμάτων τα οποία απαρτίζουν την τριλογία.<sup>15</sup> Κατά την ύστερη αρχαιότητα, κυρίως στη διάρκεια των ρωμαϊκών και βυζαντινών χρόνων, τα έργα του Αισχύλου τύγχαναν μεγάλης δημοτικότητας. Το 1856 αποτέλεσε το έτος κατά το οποίο αμφισβητήθηκε για πρώτη φορά η πατρότητα της τραγωδίας λόγω των στοιχείων της γλώσσας, του μέτρου, του ύφους και της τεχνικής σύνθεσης ανάλογων σκηνών.<sup>16</sup>

Η υπόθεση του *Προμηθέα Δεσμώτη* έχει ως κέντρο της τη σύγκρουση των θεϊκών δυνάμεων και η σύνθεσή της φανερώνει τον ευλαβή θρησκευτικό προβληματισμό του ποιητή. Το έργο διαδραματίζεται σε μια βραχώδη κορυφή του Καυκάσου. Τα δραματικά πρόσωπα που εμφανίζονται στον πρόλογο αποτελούνται από τον Προμηθέα και τον Ήφαιστο, ο οποίος μαζί με τον Κράτος και τη Βία καθηλώνουν τον Προμηθέα στον καυκάσιο βράχο. Αργότερα, εμφανίζεται ο χορός των Ωκεανίδων και ο πατέρας τους, ο Ωκεανός, με σκοπό να προσφέρουν τη συμπαράσταση και την τρυφερότητά τους στο πάθος του εσταυρωμένου Τιτάνα.<sup>17</sup> Αξιοσημείωτο ρόλο στην τραγωδία λαμβάνει και η Ιώ, μεταμορφωμένη από τον Δία σε θηλυκό δαμάλι και κυνηγημένη από την Ήρα.<sup>18</sup> Ο φτερωτός Ερμής εισάγεται στο τέλος του έργου ως απεσταλμένος του Δία με υποτελή πρόταση συνδιαλλαγής.

Αυτό που με βεβαιότητα διακρίνεται όχι μόνο σε όλο το έργο, αλλά σε ολόκληρη την τριλογία, είναι η παρουσίαση του Προμηθέα ως θύματος περισσότερο της

---

<sup>14</sup>Στην εργασία μου η τοποθέτηση της τραγωδίας *Προμηθεὺς Δεσμώτης* στη δεύτερη αρχαιότερη θέση των σωζόμενων τραγωδιών του Αισχύλου είναι σύμφωνη με την πρόσφατη τοποθέτηση της *Προμήθειας* τετραλογίας του Αισχύλου στα Ανθεστήρια του έτους 469 π.Χ. από τον Τσαντσάνογλου 2022, 210-227.

<sup>15</sup>Ο *Προμηθεὺς Δεσμώτης* διδάχθηκε μαζί με τον *Προμηθέα Λυόμενο*, του οποίου μας σώζονται συνολικά αποσπάσματα 36 στίχων στα αρχαία ελληνικά και 28 στίχων σε λατινική μετάφραση από τον Κικέρωνα, και τον *Προμηθέα Πυρφόρο*. Βλ. Sommerstein 2016, 335.

<sup>16</sup>Sommerstein 2016, 361.

<sup>17</sup>Βλ. Τάσσοι Ρούσσοι 1992, 19.

<sup>18</sup>Για την ιστορία της Ιούς και τη μεταμόρφωσή της από την Ήρα, βλ. Sommerstein 2016, 183.

κυριαρχίας παρά της δικαιοσύνης του Δία. Η κατάσταση του εκφράζεται στον πρόλογο κυρίως με τη σιωπή του Τιτάνα θεού σε όλη τη διάρκεια της καθήλωσής του, και παίζει καταλυτικό ρόλο στη διαδικασία έκκλησης για απονομή δικαιοσύνης. Την υπεράσπιση του καθηλωμένου Προμηθέα θα αναλάβει ο χορός των νεαρών Ωκεανίδων, οι οποίες αγανακτισμένες για μια έκδηλη κατάχρηση *θεικής* εξουσίας εκ μέρους του Δία, οικτίρουν τον φιλόανθρωπο Τιτάνα και δηλώνουν πρόθυμες ακόμη και να μοιραστούν την τύχη του.<sup>19</sup>

## 2.2. Η σιωπή του Προμηθέα στον Πρόλογο

Ήδη από τον πρόλογο του έργου (στ.1-126: *χθονὸς μὲν εἰςτήλουρον... πᾶν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον*) γίνεται φανερό στον αναγνώστη πως ο σκηνικός χώρος είναι ένα άγριο και έρημο τοπίο στο απώτατο άκρο της Σκυθίας (στ. 2: *Σκύθηνές οἶμον, ἄβροτον εἰς ἐρημίαν*).<sup>20</sup> Ο Αισχύλος έχει ήδη τοποθετήσει στη σκηνή τον κεντρικό του ήρωα, τον Προμηθέα, με καλυμμένο το κεφάλι και το πρόσωπό του, αφήνοντάς τον όμως σιωπηλό.<sup>21</sup> Η άφιξη του Ηφαίστου σηματοδοτεί την έναρξη του προλόγου. Εκτός από τον θεό της φωτιάς και τον Προμηθέα, στη σκηνή είναι παρόντες και άλλα δύο πρόσωπα, το Κράτος και η Βία. Η Βία όμως παραμένει βουβή καθ'όλη την διάρκεια της σκηνής.<sup>22</sup> Ο Ήφαιστος, αφού ακολουθήσει τις διαταγές του Δία, καθηλώνει τον Προμηθέα με ατσάλινες αλυσίδες πάνω σε μια βραχώδη κορυφή του Καυκάσου. Εκεί θα βρίσκεται ο Προμηθέας για χιλιάδες χρόνια καθηλωμένος, ως τιμωρία για την κλοπή της φωτιάς που δώρισε στους ανθρώπους, έτσι ώστε να

---

<sup>19</sup>Romilly 1997, 56.

<sup>20</sup>Έχει παρατηρηθεί μόνο στον Αισχύλο η τοποθέτηση της δράσης σε ένα μέρος, η παρουσία του οποίου δεν αφήνει να εννοηθεί η ύπαρξη κάποιου κτίσματος (όπως στην τραγωδία *Ἐπτά ἐπί Θήβας*, στις *Ἰκέτιδες* και στον *Προμηθέα Δεσμώτη*): λίγο αργότερα, αυτό το χαρακτηριστικό του Αισχύλου σχετικά με τον τόπο δράσης συναντάται σε όλες σχεδόν τις τραγωδίες του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Για αναλυτική παρουσίαση, βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 26-59.

<sup>21</sup>Βλ. Sommerstein 2016, 349.

<sup>22</sup>Ο συνδυασμός του τερατώδους ζεύγους σχετίζεται με μία διπλή υπόσταση του Δία, την οποία βρίσκουμε στον Ησιόδο, και μάλλον από εκεί τη γνωρίζει και ο Αισχύλος: πρόκειται για τους αέναους σύνθρονους του καινούργιου δεσπότη, οι οποίοι προσφέρουν σημαντική βοήθεια στη μάχη του εναντίον των Τιτάνων. Στη σκηνή αυτή ο Αισχύλος τους απεικονίζει ως εκτελεστικά όργανα κάθε επιθυμίας και διαταγής του Δία. Ωστόσο, στον διάλογο στους στ. 1-2 σχεδόν ολοκληρωτικά συμμετέχει μόνο το Κράτος. Μετά την προσφώνηση του Ήφαιστου (*Κράτος Βία τε*), που περιλαμβάνει και τα δύο αδέρφια, η Βία ξεχνιέται· ο Αισχύλος στην παρούσα σκηνή χρησιμοποιεί μόνο ενικό αριθμό. Σίγουρα αυτό συμβαίνει επειδή ο τρίτος υποκριτής υποδύεται εκείνη τη στιγμή τον ρόλο του Προμηθέα, αλλά και επειδή η Βία δεν βρίσκει να πει κάτι περαιτέρω, αφού είναι απόλυτα σύμφωνη με τον αδερφό της. Βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 196-198.

μετανοήσει, να διδαχθεί την αρετή της υπακοής και να τιμά την εξουσία του Δία, παύοντας παράλληλα τις πράξεις συμπόνιας και ενίσχυσης προς το ανθρώπινο γένος (στ. 10-11: *ὡς ἂν διδαχθῆιτήν Διὸς τυραννίδα /στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου*). Ο Ήφαιστος απευθύνεται στον Προμηθέα λέγοντάς του πως η τιμωρία του θα είναι να μη δει και να μην ακούσει ποτέ ξανά κανέναν άνθρωπο: «*ἴν' οὔτε φωνὴν οὔτε του μορφὴν βροτῶν / ὄψη . . .*» (στ. 21-22).<sup>23</sup> Ο Τιτάνας υπομένει σιωπηλά το μαρτύριό του,<sup>24</sup> δείχνοντας περιφρόνηση για το μέγεθος των δεινών του και την αυθαίρετη συμπεριφορά του Δία, μια σιωπή όμως που μοιάζει περισσότερο με αντίσταση παρά με υποδούλωση.

Σύμφωνα με τις δραματουργικές, κατά τον Αριστοτέλη, επιλογές του τραγικού ποιητή Αισχύλου, οι υποκριτές της σκηνής θα ήταν δύο. Η παρουσία επομένως των σιωπηλών προσώπων ήταν απαραίτητη για τη σύνθεση της σκηνής. Τα ομιλούντα πρόσωπα είναι ο Ήφαιστος και το Κράτος ενώ ο σιωπηλός Προμηθέας, που καρφώνεται στον βράχο, λειτουργεί ως εν δυνάμει υποκριτής. Τον ρόλο του ως κεντρικού ήρωα θα τον υποδυθεί ο θεός της φωτιάς όταν απαλλαγεί από τον ρόλο του σταυρωτή. Ο Ν. Χουρμουζιάδης, διαφωνώντας με τη σκηνική χρήση της κούκλας-ανδρείκελου του Προμηθέα στον πρόλογο, προτείνει ότι ο ποιητής, επειδή είχε στη διάθεσή του μόνο δύο υποκριτές, αναγκάστηκε να αντικαταστήσει το πρόσωπο του Προμηθέα με ένα γιγαντιαίο ομοίωμα, πίσω από το οποίο εγκαταστάθηκε μόνιμα ο υποκριτής που υποδύθηκε στον πρόλογο τον ρόλο του Ηφαίστου.

Η σιωπή έτσι του ήρωα Προμηθέα στον πρόλογο έχει σκηνική και δραματική σημασία. Με τη χρήση της, ο μεγάλος τραγικός ποιητής άνοιξε τον δρόμο για την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή παράγοντας δραματικές αποτελεσματικές σκηνές με δύο ομιλούντες και έναν σιωπηλό ήρωα. Μέσω αυτής της τεχνικής αναπτύσσεται η

---

<sup>23</sup>Έχει παρατηρηθεί πως παρότι ο Προμηθέας ήταν παρών στη δραματική σκηνή, του απευθύνουν τον λόγο κάνοντας χρήση του τρίτου ενικού, σαν να ήταν άψυχος. Αν και του απευθύνουν τον λόγο, δεν τους εκπλήσσει το γεγονός ότι δεν λαμβάνουν κάποια απάντηση. Βλ. Taplin 1972, 78-79.

<sup>24</sup>Πολλές φορές συμβαίνει στις τραγωδίες κάποια πρόσωπα να στέκονται σιωπηλά για λίγο ή περισσότερο χρόνο, παρόλο που είναι απαραίτητα για την εκτέλεση μιας σκηνής. Λίγο αργότερα, στην πιο καινούργια τραγωδία, όπως στον Σοφοκλή, ο διάλογος πολλές φορές διαδραματίζεται ανάμεσα σε δύο πρόσωπα με ένα τρίτο να είναι παρόν. Ο Προμηθέας σιωπά για να εξυπηρετήσει μία ορισμένη δραματική ανάγκη. Χουρμουζιάδης 1991, 197.

ενδιαφέρουσα σκηνική διαδικασία της καθήλωσης του Προμηθέα, εκτελούμενη από τρία πρόσωπα, δύο σε δράση και ένα σε τεχνητή αναμονή.<sup>25</sup> Κατά τη διάρκεια του διαλόγου μεταξύ των δύο υποκριτών που υποδύονται τον Ήφαιστο και το Κράτος αποκαλύπτεται ο δραματικός στόχος του ποιητή, δηλαδή η παράθεση – αντιπαραβολή των δύο στρατοπέδων που προέκυψαν από την τιμωρία του Προμηθέα, εκείνων που τον συμπονούν, έστω και αδύναμα, και αρχίζουν να αμφιβάλουν για τα πραγματικά κίνητρα του Δία και εκείνων που απολαμβάνουν να εκτελούν τις διαταγές του απόλυτου κυρίαρχου των θεών και των ανθρώπων.<sup>26</sup>

Καθ' όλο αυτό το διάστημα ο Προμηθέας υπομένει την βασανιστική τιμωρία του σε απόλυτη σιωπή ως έκφραση της ανυποχώρητης υπερηφάνειας του. Όταν αποχωρήσουν από τη σκηνή ο Ήφαιστος, το Κράτος και η Βία, ο Προμηθέας μένει μόνος του και σπάει επιτέλους τη σιωπή του: (στ. 88: *ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί*) και υψώνει μια δυνατή κραυγή οδύνης,<sup>27</sup> καθώς διαμαρτύρεται για τα άδικα βάσανά του και για τα δεινά που θα υποστεί λόγω της αγάπης που έδειξε στους ανθρώπους, επικαλούμενος τα στοιχεία της φύσης ως μάρτυρες στο βασανιστήριό του (στ. 92: *ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός*).<sup>28</sup> Αυτή η διαμαρτυρία βάζει τέλος στη σιωπή του Προμηθέα και αντηχεί σαν κατηγορία μέσα στο κοσμικό κενό από το οποίο ξεπροβάλλει ξεκάθαρα πλέον η αιώνια σύγκρουση, η οποία αποτελεί και το κύριο θέμα ολόκληρης της τριλογίας.

### 2.3. Το μυστικό του Προμηθέα

Το έργο συνεχίζεται με την πάροδο του χορού των Ωκεανίδων (στ. 128- 295), που 'εισβάλλουν' στην ορχήστρα, ανεβασμένες σε ένα φτερωτό όχημα.<sup>29</sup> Η πάροδος είναι διαρθρωμένη σε δύο στροφικά ζεύγη, τα οποία διακόπτονται κάθε φορά από

---

<sup>25</sup>Χουρμουζιάδης 1991, 197.

<sup>26</sup>Χουρμουζιάδης 1991, 198.

<sup>27</sup>Στο συγκεκριμένο σημείο ο Αισχύλος διακόπτει αυτή την μακρά σιωπή του Τιτάνα καθώς ο ποιητής επισύρει την προσοχή των θεατών σε αυτή. Βλ. Nikolaidou-Arabatzi 2020, 270-271.

<sup>28</sup>Με τη φωτιά που έκλεψε και χάρισε στους ανθρώπους, είχε σκοπό να τους οδηγήσει σε μια μορφή πολιτισμού και να τους διδάξει και τις πρακτικές τέχνες. Βλ. Easterling-Knox 1990, 385.

<sup>29</sup>Ο τρόπος με τον οποίο κινείται ο χορός δεν διαφέρει από τον αντίστοιχο των *Ἐπὶ ἐπὶ Θήβας* και των *Ἰκετίδων*. Ο χορός, αφού αρχικά λάβει τη θέση του σε έναν υπερυψωμένο χώρο, κατεβαίνει στη συνέχεια σε ένα χαμηλότερο επίπεδο, πιθανότατα από το ανάχωμα που περιβάλλει τη θυμέλη στο επίπεδο της ορχήστρας. Για την αναφορά στο φτερωτό όχημα, βλ. Sommerstein 2016, 349-350.

αναπαιστικά «επιρρήματα» του Τιτάνα.<sup>30</sup> Σε μια στιχομυθία του χορού με τον Προμηθέα, οι Ωκεανίδες τον κατακλύζουν με ερωτήσεις με σκοπό να ενημερωθούν για την αιτία της σκληρής τιμωρίας. Οι Ωκεανίδες συμπονούν τον Προμηθέα για τα βάσανά του ενώ αντιμετωπίζουν και περιγράφουν τον Δία ως έναν άδικο και μοχθηρό τύραννο.<sup>31</sup> Τη στιγμή που οι ανάπαιστοι συνοδεύουν την κίνηση των Ωκεανίδων εμφανίζεται ένας καινούργιος επισκέπτης στη δραματική σκηνή, ο Ωκεανός, ο πατέρας των χορευτριών, με την άφιξη του οποίου ξεκινά το πρώτο σύντομο επεισόδιο.

Σε αυτό το σημείο, ο Ωκεανός παραινεί τον Προμηθέα να μετριάσει την έχθρα και το θυμό που αισθάνεται για τον Δία (στ. 315: . . . ἄς ἔχεις ὀργὰς ἄφες) και προσπαθεί να τον πείσει να μετανοήσει. Η υπόσχεση του Ωκεανού για απελευθέρωση από το μαρτύριο οδηγεί τον Προμηθέα στη σιωπή, ώστε να μην αποκαλύψει τίποτα σχετικά με τη μοίρα που είχαν κάποιοι άλλοι αντίπαλοι του Δία.<sup>32</sup> Το σύντομο στάσιμο που ακολουθεί αμέσως μετά το πρώτο επεισόδιο αποτελεί ένα άσμα του χορού για την τυραννική εξουσία του Δία. Ο χορός με το άσμα με τρία σύντομα στροφικά ζεύγη και με μια επωδή αντιπροσωπεύει ολόκληρη την ανθρωπότητα, η οποία θρηνεί για τα δεινά του Προμηθέα (*πρόπασα δ' ἤδη στονόεν λέλακε χώρα*, στ.406).

Το δεύτερο επεισόδιο έχει ιδιαίτερο χαρακτήρα (436-525). Μοναδικός υποκριτής είναι ο Προμηθέας, ο οποίος μονολογεί και αρχίζει τη ρήση του επισημαίνοντας ότι η σιωπή του δεν οφείλεται σε πείσμα ούτε σε έπαρση. Ο ίδιος επιλέγει να υπομείνει τα

---

<sup>30</sup>Lesky 2010, 228.

<sup>31</sup>Στις υπόλοιπες τραγωδίες του Αισχύλου οι θεοί παρουσιάζονται συνήθως ως προστάτες της δικαιοσύνης και κάτοχοι της εξουσίας, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, όπου ο θεός εμφανίζεται ως ακραιφνής και απόλυτος μονάρχης, ως δεσποτικός τύραννος που μπορεί και αφήνει όλη την ανθρωπότητα στην άγνοια και σε χαμηλότερο επίπεδο από εκείνο που θα μπορούσε να αναπτύξει ο άνθρωπος. Με το να τιμωρεί τον Προμηθέα, ο Δίας στοχεύει στην εξόντωση του ανθρώπινου γένους και κανένας δεν αντιστέκεται σε αυτό, όλοι δέχονται υπάκουα τις μοχθηρές επιταγές του. Μόνο ο Προμηθέας τολμά και υψώνει το ανάστημά του μην υπακούοντας στον αυταρχικό χειρισμό του Δία, παρόλο που ξέρει πως έκανε λάθος με το να βοηθήσει τους ανθρώπους. Κατά τη διάρκεια του πρώτου επεισοδίου, ο Προμηθέας απειλεί πως ξέρει ένα μυστικό για τον Δία (ο Προμηθέας το έμαθε από τη Θέτιδα, τη μητέρα του) και σθεναρά αντιτάσσεται στην αποκάλυψη αυτού του μυστικού έως ότου ο Δίας τον απελευθερώσει. Ο Αισχύλος εδώ υπαινίσσεται πως θα επικρατήσει ο Προμηθέας εναντίον του Δία. Βλ. Murray 1993, 37-38.

<sup>32</sup>Για τη μοίρα των αντιπάλων του Δία, όπως ο Άτλας και ο Τυφώνας, βλ. σχετικά Sommerstein 2016, 337.

βάσανά του με σιωπηλή περισυλλογή, αποσιωπώντας ταυτόχρονα τις πληροφορίες για την εξουσία και τις τιμές που οι θεοί απέσπασαν από αυτόν (*τίς ἄλλος ἢ γὰρ παντελῶς διώρισεν; / ἀλλ' αὐτὰ σιγῶ*, στ.440-441). Ο Προμηθέας, τονίζοντας την φιλανθρωπία που έδειξε στους ανθρώπους και τα δώρα που τους προσέφερε, προκαλεί για ακόμη μια φορά την οργή του Δία. Σε μια σύντομη στιχομυθία, ο χορός των Ωκεανίδων επιδιώκει να μάθει τον τρόπο με τον οποίο ο Δίας θα χάσει την εξουσία. Η ερώτησή τους όμως παραμένει έωλη, διότι ο Τιτάνας αποφεύγει να απαντήσει και στρέφει τη συζήτηση σε άλλη κατεύθυνση (519-525):<sup>33</sup>

ΧΟ. τί γὰρ πέπρωται Ζηνὶ πλὴν αἰεὶ κρατεῖν;

ΠΡ. τοῦτ' οὐκέτ' ἄνπύθοιο· μηδέ λιπάρει.

ΧΟ. ἦ πού τι σεμνόν ἐστιν ὃ ξυναμπέχεις.

ΠΡ. ἄλλου λόγου μέμνησθε· τόνδε δ' οὐδαμῶς

καιρὸς γεγωνεῖν, ἀλλὰ συγκαλυπτέος

ὅσον μάλιστα· τόνδε γὰρ σώϊζων ἐγώ

δεσμὸς ἀεικεῖς καὶ δῦας ἐκφυγάνω.

ΧΟ. Ποιαν ἄλλη ἐκτός ἀπὸ τὴν αἰώνια ἐξουσία;

ΠΡ. Μην με παρακλάς, δε θα το μάθεις.

ΧΟ. Τρανό το μυστικό για να το κρύβεις.

ΠΡ. Ἄλλονε λόγο πιάστε, αὐτόν ἀκόμη

καιρὸς δεν εἶναι να τον πω, μα πρέπει

καλά κρυμμένος να'ναι· τι ἔτσι

αν τον φυλάω μονάχα, θα ξεφύγω

τις συμφορές και τ'άτιμα δεσμά μου.

Στο τέλος του επεισοδίου προβάλλεται ο υπαινιγμός του Προμηθέα για το μυστικό το οποίο αποφασίζει να μη μαρτυρήσει ακόμη, διότι αποτελεί την σανίδα σωτηρίας του από τα μαρτύριά του. Εναλλακτικά, χρησιμοποιεί τη σιωπή του ως μέσο δόμησης της αφήγησής του. Το στάσιμο που ακολουθεί αμέσως μετά το δεύτερο επεισόδιο αποτελεί ένα θρηνητικό τραγούδι που άδει ο χορός για τα βάσανα του Προμηθέα και

---

<sup>33</sup>Για το κείμενο, West 1990. Η μετάφραση από Ρούσσοις 1992.

για την ταλαίπωρη εικόνα που προβάλλει για τον εαυτό του. Με τον τρόπο αυτό, ο Αισχύλος προοικονομεί τον ερχομό της Ιούς, η εμφάνιση της οποίας σηματοδοτεί την έναρξη του τρίτου επεισοδίου.

#### 2.4. Η εμφάνιση της Ιούς και ο ρόλος της στη δραματική εξέλιξη

Ένας δεύτερος υποκριτής, ο οποίος θα διαλεχθεί με τον Προμηθέα στο τρίτο επεισόδιο (στ. 568-897), είναι η Ιώ.<sup>34</sup> Στη σκηνή εμφανίζεται περιπλανημένη με κέρατα δαμάλας στο κεφάλι της. Η διήγησή της σχετικά με τον έρωτα του Δία προς το πρόσωπό της γίνεται γνωστή από τον Προμηθέα, γι' αυτό και την αποκαλεί με το όνομά της. Το συγκεκριμένο επεισόδιο με την Ιώ αποτελεί το μεγαλύτερο μέρος όλου του έργου, και μάλιστα εμφανίζει μια αμυδρή σχέση με το επεισόδιο του Ερμή που ακολουθεί. Η σκηνή με την Ιώ τονίζει το παιχνίδι ανάμεσα στην σιωπή και την αποκάλυψη.<sup>35</sup>

Στη στιχομυθία που ακολουθεί, η Ιώ ακούει από τον Προμηθέα σχετικά με την περιπλάνησή της σε πολλές μακρινές χώρες έως και την Αίγυπτο (αξίζει να σημειωθεί ότι η πορεία της εδώ είναι διαφορετική από εκείνη στις *Ίκετιδες* στ. 540-564). Επιπλέον πληροφορείται ότι ο Δίας δεν θα κατορθώσει να κρατήσει τα σκήπτρα της εξουσίας και, με αυτόν τον τρόπο, για πρώτη φορά στο έργο, αποκαλύπτεται ένα μέρος από το μυστικό που κρατάει ο Προμηθέας. Αντίστοιχα, ο Τιτάνας ανακαλύπτει πως ο Δίας θα κάνει έναν γάμο από τον οποίο θα προκύψει ένας γιος, ο Έφεσος, ο οποίος θα είναι πιο δυνατός από τον Δία.<sup>36</sup> Στο τρίτο στάσιμο που ακολουθεί (στ. 887-906), ο χορός προεκτείνει την εμπειρία της Ιούς στον ανθρώπινο χώρο. Οι Ωκεανίδες εύχονται να μην αγαπηθούν ποτέ από τον Δία ή από κάποιον άλλον ουράνιο θεό.

Ο Προμηθέας στην τελευταία σκηνή, στην Έξοδο του δράματος (στ. 907-1093), αποκαλύπτει ένα μέρος του μυστικού, χωρίς όμως να δίνονται περισσότερες

---

<sup>34</sup>Πρόκειται για την κόρη του Ινάχου που την αγάπησε ο Δίας και για τον λόγο αυτό η Ήρα την τυραννά. Για τη σχέση Ιούς- Ήρας, βλ. Sommerstein 2016, 183.

<sup>35</sup>Η σιωπή αποτελεί δομικό τέχνασμα. Η συγκεκριμένη αναφορά στο τέλος του θρήνου του Προμηθέα σημαίνει ότι τα αίτια της τιμωρίας του και τα βάσανά του έχουν αναπτυχθεί επαρκώς, γι' αυτό και στο σημείο αυτό η πλοκή-δομή του έργου στρέφεται στη μοίρα της Ιούς. Βλ. Montiglio 2000, 158-9.

<sup>36</sup>Sommerstein 2016, 338.

λεπτομέρειες. Με αυτόν τον τρόπο πιστεύει πως κρατά ένα όπλο εναντίον του Δία. Πιο αναλυτικά, εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο θα εκπληρωθεί η κατάρα που έδωσε ο Κρόνος στον Δία. Ο γιος που θα γεννηθεί από τον Δία, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, θα υπερισχύει σε δύναμη και ο Δίας θα ανατραπεί από την εξουσία.

Ένας δεύτερος υποκριτής που θα διαλεχθεί με τον Προμηθέα είναι ο αγγελιοφόρος Ερμής, απεσταλμένος του Δία για να πληροφορηθεί την ταυτότητα της γυναίκας την οποία θα εκθρονίσει ο γιος της. Στην στιχομυθία με τον Προμηθέα ο Ερμής τον απειλεί με τα δεινά που θα συνεχίσει να υπομένει αν εξακολουθεί να εμμένει σιωπηλός. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι πρώτα θα τον καταπιεί η γη και, όταν αναδυθεί στο φως, ο Δίας θα στέλνει έναν αετό κάθε μέρα να κομματιάζει το κορμί του και να του κατατρώει το συκώτι «*Διὸς δέ τοι πτηνὸς κύων, ... ἧπαρ ἐκθοινάσεται*» (στ.1021-1025).<sup>37</sup> Όμως, ο Ερμής συνειδητοποιεί ότι ο Προμηθέας δεν πρόκειται να μιλήσει και μένει ασάλευτος απέναντι στις απειλές και ακλόνητος στις απόψεις του. Ο Ερμής, λίγο από πριν την αποχώρησή του από τη σκηνή, προειδοποιεί τον χορό να εγκαταλείψει τον Προμηθέα προκειμένου να παραμείνουν ασφαλή τα μέλη που απαρτίζουν τον χορό.

## 2.5. Συμπεράσματα

Στον *Προμηθέα Δεσμώτη* η πλοκή του δράματος έχει ως κέντρο την αυταρχική και αυθαίρετη εξουσία του Δία, ο οποίος ωστόσο δεν εμφανίζεται πουθενά μέσα στο έργο. Πρόκειται για μια αναμενόμενη απουσία, καθώς, ως πατέρας των θεών, ο Δίας δεν παρίσταται σε κανένα έργο του αρχαιοελληνικού δράματος.<sup>38</sup> Το έργο έχει ως κεντρικό και μοναδικό ήρωα τον Προμηθέα, ο οποίος, αφού αφήφησε τους θεούς και έκλεψε τη φωτιά για να τη δωρίσει στην ανθρωπότητα, επιλέγει να παραμένει σε αρκετά μέρη του έργου σιωπηλός. Η σιωπή του όμως δεν δηλώνει παθητικότητα και αδράνεια, αλλά αντιθέτως αποτελεί τρόπο αντίδρασης στην αυθαιρεσία του Δία.

---

<sup>37</sup>Sommerstein 2016, 338.

<sup>38</sup>Sommerstein 2016, 339.

Αυτό φαίνεται από τον πρόλογο του έργου, όπου ο Τιτάνας παρέμεινε σιωπηλός καθ' όλη τη διάρκεια της σταύρωσής του από τον Ήφαιστο και το Κράτος με τη Βία.<sup>39</sup>Ο σιωπηλός χαρακτήρας του Προμηθέα στον πρόλογο δεν αποτελεί έναν αδιάφορο χαρακτήρα αλλά έναν φορτισμένο δραματικά ήρωα, ο οποίος με την αδράνειά του εκφράζει την αντίδρασή του στην τιμωρία, υπομένοντας σιωπηλά το μαρτύριό του. Η σιωπή αυτή καθιστά τον Προμηθέα τον τρίτο ηθοποιό, και αφού αποχωρήσουν από τη δραματική σκηνή οι άλλοι χαρακτήρες, τότε μόνο σπάει η σιωπή του και αποκτά ενεργή συμμετοχή στην πλοκή.

Ο πρωταγωνιστικός ρόλος έτσι μεταφέρεται εντέχνως στον Προμηθέα και διατηρείται σε όλη τη διάρκεια του έργου. Με την άφιξη ειδικότερα της Ιούς στο τρίτο επεισόδιο, ο Τιτάνας προλέγει το μέλλον της ίδιας και των απογόνων της και προδιαγράφει την πορεία της περιπλανημένης δαμάλας, η οποία ελέγχεται από τον βασανιστικό οίστρο. Στην έξοδο, στη τελευταία σκηνή του έργου, ο Προμηθέας παραμένει αγέρωχος στην προκλητικότητα του Ερμή, που προσπαθεί δολίως να του αποσπάσει το μυστικό, διότι γνωρίζει ότι ο ίδιος κατέχει τη δύναμη και ελέγχει πραγματικά τα σκήπτρα της εξουσίας, ενώ ο Δίας είναι καταδικασμένος σε καταστροφή. Οι επιθυμίες του Δία να καταστρέψει το ανθρώπινο γένος απέτυχαν, ενώ παράλληλα δεν κατόρθωσε να στερήσει από τους ανθρώπους τη φωτιά και τις άλλες τέχνες που τους χάρισε ο Προμηθέας. Ενώ λοιπόν στην αρχή του έργου η σιωπή του Προμηθέα σηματοδοτούσε την αδυναμία του, στο τέλος γίνεται έκφραση της υπερέχουσας δύναμής του. Γίνεται έτσι κατανοητό ότι το χάσμα μεταξύ του Δία και του Προμηθέα μένει αγεφύρωτο. Ο Προμηθέας άλλωστε τοποθετείται από τον Αισχύλο σε μια γενιά προγενέστερη του Δία, διότι, όπως δηλώνεται στον πρόλογο στον στίχο 62, το Κράτος τον ονομάζει *σοφιστή*, εννοώντας τον σοφό άνθρωπό ή ειδικό στις τέχνες (*ἴνα / μάθη σοφιστῆς ὦν Διός νωθέστερος*).

---

<sup>39</sup>Θα ήταν χρήσιμο στο σημείο αυτό να τονιστεί ότι ο λόγος για την πρόκληση σιωπής είναι δεδομένος *arctiori*. Με το να σιωπούν τα πρόσωπα εκφράζουν την αντίδρασή τους σε ένα δραματικό συμβάν, ενώ άλλα πρόσωπα εξηγούν τη σιωπή τους περισσότερο ή λιγότερο στην προσπάθειά τους να την κατανοήσουν ή να τη σταματήσουν. Συνήθως η λύση της σιωπής συμβαίνει με την έκρηξη φορτισμένου λυρικού λόγου, άρα η σιωπή δρα ως τεχνική στη λειτουργία του δράματος. Για τη σιωπή στην αρχαία τραγωδία και τη συμβολή του Αισχύλου, βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 179-227.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Αισχύλος, *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας*

### 3.1. Γενικά χαρακτηριστικά

Ἡ Τραγωδία *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας* (467 π.Χ.). αποτελεί την τελευταία τραγωδία της Οιδιπόδειας τριλογίας, με την οποία κλείνει η δραματοποίηση της μυθολογικής ιστορίας του οίκου των Λαβδακιδών εκ μέρους του Αισχύλου. Ακριβέστερα, ο Αισχύλος πέτυχε στα τέλη της δεκαετίας του 460 π.Χ. μια μεγάλη νίκη λαμβάνοντας το πρώτο βραβείο το 467 π.Χ. με τις τραγωδίες *Λαῖος*, *Οιδίπους*, *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας* και το σατυρικό δράμα *Σφίγξ*, από τα οποία σώζεται ακέραια μόνο η τραγωδία *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας*. Η πόλη της Θήβας, όπως μαρτυρεί και ο ομώνυμος τίτλος, αποτελεί τον δραματικό χώρο του έργου εντός του οποίου εκτυλίσσεται η υπόθεση της τραγωδίας

Τί συμβαίνει στη Θήβα σε αυτήν την αισχύλεια τραγωδία και ποια πρόσωπα του μύθου συμμετέχουν; Το έργο δραματοποιεί την εκστρατεία του Πολυνείκη εναντίον της Θήβας, επειδή ο αδελφός του Ετεοκλής σφετερίστηκε τον θρόνο. Ο Ετεοκλής αποτελεί τον κεντρικό ήρωα του δράματος. Τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα αποτελούνται από τον Άγγελο (αγγελιοφόρο), μέσω του οποίου αναγγέλλεται στον Ετεοκλή η παράταξη των Αργείων στρατηγών στις επτά πύλες της Θήβας. Ο χορός απαρτίζεται από γυναίκες της Θήβας. Η Αντιγόνη, κόρη του Οιδίποδα και της Ιοκάστης και αδερφή του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, συμμετέχει επίσης στην εξέλιξη του δράματος. Η αδελφή τους, η Ισμήνη, εισάγεται μόνο στο τέλος του έργου να θρηνεί δίπλα στα πτώματα των δύο αδερφών της για τον άδικο χαμό τους και για το δύσμοιρο γένος τους. Αξιοσημείωτο ρόλο στο τέλος της τραγωδίας λαμβάνει ο κήρυκας, ο οποίος κηρύττει την απόφασή των αρχόντων της πόλης : να ταφεί ο Ετεοκλής, ενώ ο Πολυνείκης να παραμείνει άταφος.

Η υπόθεση των *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας* επικεντρώνεται στη μοίρα των δύο αδερφών, του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, στους οποίους ο πατέρας τους, ο Οιδίποδας, κληροδότησε τον θρόνο της Θήβας, με την προϋπόθεση να την κυβερνούν εκ περιτροπής ανά έτος.<sup>40</sup> Την τελευταία χρονιά της διακυβέρνησής του, ο Ετεοκλής

---

<sup>40</sup>Αξίζει να σημειωθεί πως ο Απόλλωνας είχε προειδοποιήσει τον Λαῖο ότι θα έπρεπε να πεθάνει άτεκνος, εφόσον ήθελε η Θήβα να μην διακυνδυνεύσει. Ο Λαῖος όμως αδιαφόρησε για τις

αθέτησε την συμφωνία που είχε γίνει με τον πατέρα του και αρνήθηκε να παραχωρήσει την εξουσία στον αδερφό του, τον Πολυνείκη. Η ενέργεια αυτή, όπως θα ήταν φυσικό, προκάλεσε την οργή του Πολυνείκη. Ως εκ τούτου, ο δικαιολογημένα μεγάλος θυμός του Πολυνείκη τον οδήγησε να διαπράξει μεγαλύτερη αδικία από εκείνη του αδελφού του: πρόδωσε δηλαδή τον αδελφό του και την πόλη του. Η σύναψη συμμαχίας με τον Άδραστο, Βασιλιά του Άργους, τον οδήγησε στην οργάνωση της εκστρατείας εναντίον του αδελφού του, μαζί με έξι ακόμη βασιλείς. Με τον τρόπο αυτό, κορύφωσε το αδίκημά του, κηρύττοντας πόλεμο ενάντια στη γενετήριά του. Η προσπάθεια του Ετεοκλή, ως υπεύθυνου προστάτη της πόλης, ήταν να παρατάξει έναν γενναίο άνδρα έξω από καθεμία πύλη. Πιθανώς το πιο ενδιαφέρον σημείο από όλα στην τραγωδία αυτή εντοπίζεται στην έβδομη πύλη. Εκεί διαδραματίστηκε η μοιραία σύγκρουση μεταξύ των δύο αδερφών, οι οποίοι αλληλοσκοτώθηκαν με αποτέλεσμα να ξεκληριστεί όλη η οικογένεια.

Η δράση κορυφώνεται εστιασμένη σε δύο θέματα. Το πρώτο αναφέρεται στην τύχη του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, θέμα που σχετίζεται με την πατρική κατάρα και την προβληματική κατάσταση της δικαιοσύνης: το δεύτερο αναφέρεται στην σωτηρία της πόλης, η οποία εξαρτάται ολοκληρωτικά από τον Ετεοκλή. Έτσι, το πρώτο μέρος του έργου καταλαμβάνει το κύριο μέλημα του Ετεοκλή για τον τρόπο με τον οποίο θα πετύχει τη σωτηρία της πόλης και το δεύτερο μέρος σχετίζεται με την τύχη των δύο αδελφών.

### **3.2. Ο φόβος του χορού και η δέηση στους θεούς**

Εναρκτήριο μέρος είναι φυσικά ο πρόλογος. Σε αυτό το σύντομο προανάκρουσμα, προοικονομούνται τα κύρια θέματα του έργου. Το έργο αρχίζει με τον Ετεοκλή, ταγμένο υπερασπιστή της Θήβας, να απευθύνεται στους συναθροισμένους στρατευμένους άνδρες της πόλης. Ο λόγος του Ετεοκλή τούς κατευθύνει να επανδρώσουν τις πολεμίστρες (στ. 32: *πληροῦταιθωρακεῖα*) και να σταθούν στις

---

ειδοποιήσεις του Απόλλωνα, υπέκυψε στις ορμές του, με αποτέλεσμα να αποκτήσει γιο από την Ιοκάστη. Η τριλογία αποτελούνταν από τα έργα *Λάιος*, *Οιδίπους*, *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας*. Για το έργο *Οιδίπους*, που αναφερόταν στη λύση του αινίγματος της Σφίγγας από τον Οιδίποδα, βλ. West 1999, 39.

σκεπές των πύργων, δίχως φόβο και δισταγμούς. Οι στρατευμένοι οφείλουν να παραμείνουν ψύχραιμοι, διότι ο ίδιος ο Ετεοκλής έστειλε κατασκόπους και ανιχνευτές στον ξένο στρατό.

Ο λόγος του Ετεοκλή μεταδίδει την πληροφορία ότι η πόλη πρόκειται να δεχθεί επίθεση και διατάζει τους στρατευμένους άντρες πολίτες να φρουρούν τα τείχη και τις πύλες χωρίς να χρονοτριβούν. Οι πολίτες εγκαταλείπουν τον σκηνικό χώρο για να εκτελέσουν τις διαταγές του βασιλιά.<sup>41</sup> Στο τέλος των διαταγών του, εισέρχεται στον σκηνικό χώρο και ο δεύτερος υποκριτής, ο Άγγελος· η εμφάνισή του δεν μπορεί παρά να αναπτύξει την αγωνία και το φόβο για τις ειδήσεις που πρόκειται να ανακοινώσει. ‘Εισβάλλοντας’ σχεδόν στην ορχήστρα, ο Άγγελος ανακοινώνει την παράταξη των Αργείων Στρατηγών στις επτά πύλες της Θήβας. Ακολουθεί μια εκτενέστατη ρήση του, στην οποία προειδοποιεί για την επικείμενη επίθεση και ενημερώνει τον Ετεοκλή ότι οι πολέμαρχοι τραβούν κλήρο για το ποιος θα επιτεθεί σε καθεμία από τις επτά πύλες της πόλης. Μόνος του ακόμη στη σκηνή, ο Ετεοκλής προσεύχεται στους θεούς για να μην καταστραφεί η πόλη του.

Το έργο συνεχίζεται με την Πάροδο του χορού (στ. 78-181) των Γυναικών της Θήβας. Αφού φωνάζουν και θρηνήσουν, μεταδίδουν την ανησυχία που τις διακατέχει, για το ποια θα είναι η έκβαση της μάχης (στ. 80-82: *ρεί πολὺς ὄδε λεῶς ... ἄγγελος*). Αμέσως μετά, πανικοβάλλονται από τον θόρυβο που προκαλούν τα άρματα και οι λόγγες, οι οποίες τρυπούν τον ουρανό· έντρομες παρακολουθούν τη σκόνη να υψώνεται στη Θηβαϊκή πεδιάδα από τον στρατό των Επτά κατά την επέλασή του.<sup>42</sup> Δεν είναι ορατά τα ίδια τα στρατεύματα, όμως από τον θόρυβο που δημιουργείται οι κοπέλες συνειδητοποιούν ότι για κακή τους τύχη ο εχθρός πλησιάζει. Τότε, προσεύχονται στους θεούς και στις θεές για να σωθεί η Θήβα από την ολοσχερή καταστροφή. Κατά τη δέηση, ο χορός προσφέρει χοές στους θεούς· ο εκκωφαντικός

---

<sup>41</sup>Η εναρκτήρια είσοδος του Ετεοκλή στον σκηνικό χώρο πραγματοποιήθηκε μέσω της θύρας του ανακτόρου, ενώ οι Θηβαίοι πολίτες δεν χρησιμοποιούν την πάροδο που οδηγεί στο πεδίο της μάχης, αλλά την πάροδο που οδηγεί στις επάλξεις των θηβαϊκών τειχών. Περισσότερα για τις εισόδους στην πάροδο, βλ. Seaford 2012, 338.

<sup>42</sup>Για τις ενδείξεις σχετικά με τον μυθοπλαστικό χώρο στον οποίο εξελίσσεται η δράση του έργου, βλ. VonWilamowitz-Moellendorf 1914,72-73.

θόρυβος που δημιουργείται από τις κραυγές τους φέρνει τον Ετεοκλή πίσω στη σκηνή.

Το πρώτο επεισόδιο (στ. 181-286) έχει ιδιαίτερο χαρακτήρα. Μοναδικός υποκριτής είναι ο Ετεοκλής. Ο λόγος του Ετεοκλή διακόπτεται από το άσμα του χορού της Θήβας, γεγονός που προκαλεί τον έντονο εκνευρισμό του. Η σκηνική δράση τοποθετείται στην ακρόπολη της Θήβας: εκεί ο Ετεοκλής προβαίνει στην επίπληξη των Θηβαίων κοριτσιών με σκληρά λόγια, όταν τονίζει τον κίνδυνο να προκαλέσουν οι φωνές τους την πτώση του ηθικού των πολιτών. Γι' αυτό, τις διατάζει να επιστρέψουν στις οικίες τους και να αποχωρήσουν από τη σκηνή. Οι διαταγές του Ετεοκλή βέβαια δεν ήταν δυνατό να εκτελεστούν στην πράξη, αφού ο χορός δεν ήταν δυνατό να αποχωρήσει από τη σκηνή πριν από το τέλος του έργου. Οι γυναίκες λοιπόν παραμένουν ακλόνητες στις θέσεις τους και προσπαθούν μέσα από το χορικό άσμα να εξηγήσουν την αιτία του φόβου τους.<sup>43</sup> Ο Ετεοκλής προσεύχεται στους θεούς και τάζει στα κορίτσια πλούσιες προσφορές και λάφυρα των εχθρών σε περίπτωση νίκης. Κατά αναλογία του ίδιου, ο Ετεοκλής στο τέλος του πρώτου επεισοδίου ζητάει από τον χορό να προσευχηθεί και εκείνος (στ. 282-284: *ἐγὼ δὲ γ' ἄνδρας...τάζω μολών*), διότι στην τοποθέτηση των έξι γενναίων ανδρών στις πύλες, συγκαταλέγεται και ο ίδιος.

Το στάσιμο που ακολουθεί αμέσως μετά το πρώτο επεισόδιο (στ. 287-368) αποτελεί έναν εκτενή θρήνο του χορού για τους επικείμενους κινδύνους που θα κληθούν να αντιμετωπίσουν οι γηγενείς Θηβαίοι και κυρίως οι Θηβαίες γυναίκες.<sup>44</sup> Κατά τη δέηση, ο χορός προσεύχεται στους θεούς να στείλουν κατάρες, ώστε οι εχθροί να φοβηθούν και να πετάξουν τα όπλα τους. Στο στάσιμο αυτό, ο φόβος του χορού για την επικείμενη μοίρα τους εντείνει την σκέψη ότι, εάν νικήσουν οι Αχαιοί,

---

<sup>43</sup>Η σύνθεση του χορού των *Επτά επί Θήβας* είναι ένα ζήτημα ερμηνείας του έργου. Φαίνεται ότι εκτός από ώριμες γυναίκες, στον χορό μετείχαν και νεαρές κοπέλες, ίσως και μικρά κορίτσια, που ενέτειναν το μέγεθος του φόβου· βλ. Τσαντσάνογλου 2004.

οι ίδιες θα γίνουν σκλάβες, προωθώντας την εξέλιξη της πλοκής προς τα δεινά της αιχμαλωσίας που ενδεχομένως θα ακολουθήσουν.

### 3.3. Η σκηνή των Ασπίδων

Στο δεύτερο επεισόδιο του έργου (στ. 369-719), ο δεύτερος υποκριτής που θα διαλεχθεί με τον Ετεοκλή είναι ο Αγγελιοφόρος. Η ρήση του ακολουθείται από ένα σύντομο λυρικό απόσπασμα του χορού, με το οποίο εκφράζει σύσσωμος ο χορός τον φόβο του. Ο λόγος του Αγγελιοφόρου περιγράφει πλήρως τους επτά πολέμαρχους, οι οποίοι ετοιμάζονται να επιτεθούν στη Θήβα. Με τον τρόπο αυτό, το επίκεντρο της δράσης μετακινείται στους επτά προμάχους που θα αναλάβουν την ευθύνη της υπεράσπισης της πόλης.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Αισχύλος αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στους πολέμαρχους με έμφαση στην περιγραφή της εμφάνισής τους, στον χαρακτήρα τους, στην υψηγορία τους αλλά κυρίως στα εμβλήματα που είναι ζωγραφισμένα πάνω στις ασπίδες τους. Ο Ετεοκλής με τη σειρά του ορίζει έναν Θηβαίο υπερασπιστή, κατάλληλο για να πολεμήσει με τον αντίπαλο εχθρό. Ιδιαίτερη σημασία δίνει επίσης στα προτερήματά τους, τονίζοντας κυρίως στη συγκεκριμένη σκηνή τα εμβλήματα των εχθρικών ασπίδων, που αντικατοπτρίζουν τον χαρακτήρα και τη διάθεση αυτών που τις φέρουν. Για τον πρώτο εχθρό στις πύλες, τον λεγόμενο Τυδέα, αναφέρεται το έμβλημα πάνω στην ασπίδα του. Ως έμβλημα, λοιπόν, ο Τυδέας έχει επιλέξει τον ουρανό με τα άστρα και την πανσέληνο, με την πεποίθηση ότι ο ίδιος υπερέχει από τους άλλους, καθώς είναι σαν το φεγγάρι με τα άστρα σε σχέση με τους υπόλοιπους πολεμιστές. Ο Ετεοκλής όμως δίνει μια εντελώς διαφορετική ερμηνεία στο έμβλημα αυτό. Εντοπίζει αρνητική σημασία στον χαρακτηρισμό του φεγγαριού στον στίχο 390 ως «*νυκτός ὀφθαλμοῦ*». Αμέσως μετά, ο αγγελιοφόρος ανακοινώνει το όνομα του δεύτερου εχθρού, του Καπανέα,<sup>45</sup> ο οποίος είναι μεγαλύτερος γίγαντας και από τον Τυδέα. Μέσα από τη γραφή του Αισχύλου ο Καπανέας διαγράφεται με βλάσφημο χαρακτήρα, αφού αναφέρει πως θα καταλάβει την πόλη, είτε αυτό αποτελεί μέλημα θεϊκό είτε όχι. Ούτε η Ερινύα ούτε οι κεραυνοί του Δία είναι ικανοί να

---

<sup>45</sup>Με το όνομα Καπανέας υπονοείται ο καπνός, πράγμα που συνδέεται και με το θάνατο του ήρωα από φλογόφορο κεραυνό· βλ. Ρούσσοις 1992, 128

συγκρατήσουν την ορμή του, οι οποίοι παρουσιάζονται με καλοκαιρινή λιακάδα πάνω στη ασπίδα του (στ. 432-434: *ἔχει δὲ σῆμα γυμνὸν ἄνδρα πυρφόρον,/ φλέγει δὲ λαμπὰς διὰ χερῶν ὀπλισμένη/ χρυσοῖς δὲ φωνεῖ γράμμασιν “πρήσω πόλιν”*). Το ἔμβλημα της ασπίδας του Καπανέα αποτελείται από έναν γυμνό άντρα που τον αποκαλεί *πυρφόρον* (=φλογοφόρο, στ. 432). Και εδώ ο Ετεοκλής εντοπίζει πρόβλημα, καθώς πιστεύει ότι ο κεραυνός και η καλοκαιρινή λιακάδα είναι φυσικά αντίθετα στοιχεία μεταξύ τους και γι' αυτό εντοπίζει ειρωνική σύγκριση.

Ο τρίτος κατά σειρά που τοποθετήθηκε στην πύλη ήταν ο Ετέοκλος. Για δικό του σημάδι στην ασπίδα ἔφερε έναν πολεμιστή που σκαρφαλώνει με μια σκάλα πάνω στον πύργο των εχθρών για να τον κουρσέψει (στ. 464-470: *μυκτηροκόμποισπνεύμασινπληρούμενοι ...καὶ τῶδε φωτὶ πέμπετὸν φερέγγυον*). Ο Μεγαρεύς, από τη γενιά των Σπαρτών, ἔχει δύο επιλογές στη διάθεσή του: είτε θα πεθάνει ὥστε να εκπληρώσει το χρέος του στη γη είτε θα καταλάβει και τους δύο άντρες μαζί με την πόλη. Ο άντρας που καταλαμβάνει την τέταρτη πύλη φέρει το ὄνομα Ιππομέδοντα και είναι και αυτός μεγάλου αναστήματος (ὅπως ο Καπανέας και ο Τυδέας). Ο ἴδιος θεωρεῖ για τον εαυτό του ὅτι είναι φοβερός και τρομερός, ὅπως ο Τυφώνας που βγάζει από το στόμα του φωτιά και στάχτη. Ο πιο κατάλληλος να τον αντιμετωπίσει είναι ο Υπέρβιος (στ. 504: *Υπέρβιος δέ, κεδνὸς Οἴνοπος τόκος*), ο γιος του Οἴνοπα. Την πέμπτη πύλη καταλαμβάνει ο Παρθενοπαῖος. Ο ἄνθρωπος αυτός δίνει ὄρκο πως θα κατακτήσει την πόλη, ἀκόμη και αν ο Δίας ἔχει ἀντίθετη ἀποψη. Ο ἴδιος ο Παρθενοπαῖος χαρακτηρίζει τον εαυτό του με το ἴδιο επίθετο της Σφίγγας (στ. 536 : *ὠμόν*, στ. 541: *ὠμόσιτον*), με σκοπό να προἰδεάσει για την επερχόμενη σύγκρουση των δύο Θηβαίων, του Ετεοκλή και του Πολυνείκη.

Κατόπιν, στην ἕκτη πύλη τοποθετεῖται ο Αμφιάραος. Στην περίπτωση του ὅμως παρατηρεῖται μια σημαντική διαφορά συγκριτικά με τους υπόλοιπους πολεμιστές. Ο Αμφιάραος είναι προικισμένος με την ιδιότητα του μάντη. Ἀκόμη, διακατέχεται ἀπό τις ἀρετές της γενναιότητας και της σύνεσης (στ. 568: *σωφρονέστατον*). Οι συμπολεμιστές του τὸν αντιμετωπίζουν με δυσμενὴ τρόπο, καθώς τον θεωροῦν ενοχλητικό επειδή εκφράζει ελεύθερα ἀλήθειες για τον Τυδέα, τον οποίο τον χαρακτηρίζει ὡς «*τὸν πόλεως τὰράκτορα*» (στ. 572). Ἀμέσως μετὰ, ο Ετεοκλής πληροφορεῖται ὅτι στην ἑβδομη πύλη θα ἀναμετρηθεῖ με τον πολέμαρχο Πολυνείκη,

τον ίδιο του τον αδερφό, ο οποίος είναι ετοιμοπόλεμος για την καθοριστική μάχη και για την εκδίκηση που ενδεχομένως θα πάρει σε περίπτωση επικράτησής του από τον άνθρωπο που τον ατίμασε και τον εξόρισε. Λίγο πριν από την αποχώρηση του αγγελιοφόρου από τη σκηνή, δίνεται από εκείνον η τελευταία του πληροφορία, ότι ο Πολυνείκης φέρει καινούρια στρογγυλή ασπίδα και ενεργεί με οδηγό τη Θεά της Δικαιοσύνης. Αυτό γίνεται αντιληπτό από το σήμα που έχει η ασπίδα του (στ. 647-648: “κατάζω δ’ ἄνδρα τὸνδεκαὶπόλιν/ ἔξειπα τρώανδωμάτων τ’ ἐπιστροφάς”).

Μένοντας μόνος του στη σκηνή, ο Ετεοκλής, εντείνει την ανησυχία του, εκφράζοντας τις μύχιες σκέψεις του. Στην προσπάθειά του να παραμείνει ψύχραιμος και ήρεμος, ερμηνεύει τη σημασία της ασπίδας του Πολυνείκη απορρίπτοντας την ιδέα ότι η Δικαιοσύνη είναι με το μέρος του, διότι ούτε ως παιδί ούτε ως έφηβος, δεν του συμπαραστάθηκε και δεν τον ευνόησε. Ο Ετεοκλής πιστεύει ότι η μοίρα του και η μοίρα της βασιλικής οικογένειας ήταν προδιαγραμμένη ήδη από την εποχή του Λαίου, η οποία ισχυροποιήθηκε μετά από την κατάρα του Οιδίποδα. Σκέφτεται ακόμη πως πρέπει να αντιμετωπίσει την κατάρα και το κακό που τον βρήκε με αξιοπρέπεια και θάρρος. Γι’ αυτόν ακριβώς τον λόγο, ο Ετεοκλής αφού ετοιμαστεί και φορέσει την πανοπλία του, ‘εισβάλλει’ στην έβδομη πύλη, αποφασισμένος είτε να σκοτώσει τον αδερφό του είτε να σκοτωθεί ο ίδιος.

Αμέσως μετά, μένει μόνος του ο χορός των Θηβαίων γυναικών. Με τον λόγο του αναφέρεται στην μάντισσα Ερινύα, δηλαδή την ενσάρκωση της κατάρας του Οιδίποδα, η οποία, όπως όλα προδικάζουν, ετοιμάζεται να εκπληρωθεί. Ως κύριος υπεύθυνος των παθών θεωρείται ο Λαίος, που απήφησε τη γνώμη του Απόλλωνα και γέννησε τον Οιδίποδα, ο οποίος, όχι μόνο σκότωσε τον πατέρα του αλλά παντρεύτηκε και τη μητέρα του. Ο χορός αποτυπώνει τον φόβο της εκπλήρωσης της συγκεκριμένης κατάρας μέσα από την απόγνωση και την απελπισία.

#### **3.4. Ο αλληλοσκοτωμός των δύο αδερφών**

Η επιστροφή του αγγελιοφόρου στη σκηνή σηματοδοτεί την έναρξη του σύντομου τρίτου επεισοδίου (στ. 792-821). Στη διάρκειά του, ο Άγγελος, ο μοναδικός υποκριτής επί σκηνής, αναγγέλλει τις πληροφορίες για την εξέλιξη της μάχης. Όταν ανακοινώνεται ότι οι Θηβαίοι πέτυχαν νίκη στο πεδίο της μάχης και η πόλη σώθηκε,



τον Πολυνείκη, στηρίζοντας την απόφαση της αδερφής του, Αντιγόνης, και δικαιολογεί την απόφασή του λέγοντας ότι η ταφή και ο θρήνος των νεκρών είναι κοινή μοίρα όλων των ανθρώπων ανεξαιρέτως. Αντιθέτως, το δεύτερο ημιχόριο, με επικεφαλής την Ισμήνη, αποφασίζει να ακολουθήσει τις αποφάσεις των αρχόντων της πόλης για την ταφή του Ετεοκλή. Εν κατακλείδι, η τραγωδία ολοκληρώνεται με τους δυο αδερφούς να κείτονται νεκροί ο ένας δίπλα στον άλλον. Η φιλονικία τους για την εξουσία και τον πλούτο έφερε το άγριο αμοιβαίο μίσος που τους κυρίευσε και υπερνίκησε τα πάντα. Με τον τρόπο αυτόν, οι ίδιοι εντάχθηκαν αμετάκλητα στην κακή μοίρα της οικογένειας των Λαβδακιδών, ενώ επικρέμεται η τύχη των δύο αδελφών τους, της Αντιγόνης και της Ισμήνης.

### **3.5. Συμπεράσματα**

Στους *Ἐπτάεπι Θήβας* ο Αισχύλος επεξεργάστηκε το θέμα της Δίκης και της ευσέβειας. Στο έργο αυτό υπολανθάνει η τιμωρία που φέρνει η προσβολή της Δικαιοσύνης. Ο τραγικός ήρωας Ετεοκλής πρέπει να υποφέρει για την αδικία που διέπραξε απέναντι στον αδερφό του και μαζί του να υποφέρει και η πόλη. Ο Ετεοκλής, σε ολόκληρη την πλοκή του έργου πάσχει σημαδεμένος από την οικογενειακή κατάρα, για την οποία δεν φέρει καμία ευθύνη. Με την αναφορά στο γένος των Λαβδακιδών, των απογόνων του Λάβδακου, του πατέρα του Λάιου, έως τα παιδιά του Οιδίποδα, καταπατείται η ηθική διάσταση της δικαιοσύνης· το σχήμα ύβρις-άτη-δίκη/νέμεση εφαρμόζεται σε ολόκληρη τη γενιά. Ο χρησμός των Δελφών αποκάλυψε ότι ο Οιδίποδας όταν ενηλικιωθεί, θα σκοτώσει τον πατέρα του και θα παντρευτεί τη μητέρα του. Από αυτήν την αιμομικτική ένωση γεννήθηκαν η Αντιγόνη, η Ισμήνη, ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης. Μετά την ενηλικίωση των δύο αδερφών, του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, όπως ειπώθηκε παραπάνω, ξέσπασε μεταξύ τους βίαιος πόλεμος και εν τέλει αλληλοσκοτώθηκαν.

Ο ρόλος του πρώτου υποκριτή διαφαίνεται στο πρώτο και τρίτο επεισόδιο αλλά και στο τελευταίο μέρος του έργου, την Έξοδο. Ο ρόλος λοιπόν του πρώτου επεισοδίου ανήκει στο δραματικό πρόσωπο, τον Ετεοκλή. Ως συνομιλητής του στο πρώτο επεισόδιο, ο χορός των Θηβαίων γυναικών, ενισχύει και προωθεί τον φόβο. Μέσα από την αναστάτωση και τον φόβο των Θηβαίων γυναικών, ο Ετεοκλής

προσεύχεται και κάνει δέηση στους Θεούς, καθώς τούς υπόσχεται πλούσιες προσφορές και λάφυρα.

Με την άφιξη του Αγγέλου στο δεύτερο επεισόδιο, έχουμε στη σκηνή δύο υποκριτές, και ο πρωταγωνιστικός ρόλος μεταφέρεται στον δεύτερο υποκριτή, τον Άγγελο, που φέρνει τις ειδήσεις και προκαλεί με αυτές τη συνέχιση της πλοκής. Ο Άγγελος ανακοινώνει τους επτά πολέμαρχους, οι οποίοι ετοιμάζονται να επιτεθούν στη Θήβα, ώστε να μπορεί στη συνέχεια να εκτελέσει τον προορισμό του στο έργο, να περιγράψει την εικόνα της καταστροφής. Ο Ετεοκλής έχει τώρα τον ρόλο του αποδέκτη της είδησης, καθώς βρίσκεται σε δυσμενή κατάσταση. Η πληροφορία του Αγγέλου, ότι ο Ετεοκλής πρέπει να πολεμήσει εναντίον του αδερφού του, θα αποκτήσει καίρια σημασία για τη συνέχιση της πλοκής. Αντίθετα, στο τρίτο επεισόδιο ο ρόλος του Αγγέλου, έχει διαφορετική χροιά. Ο λόγος του αποτελείται από την ανακοίνωση για τα χαρμόσυνα και δυσάρεστα νέα, αφενός της σωτηρίας της πόλης αφετέρου του αλληλοσφαγμού των δύο αδερφών, του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, στο πεδίο της μάχης.

Στην Έξοδο, ο Κήρυκας είναι ο μοναδικός υποκριτής, αλλά στην πραγματικότητα δεν εκτελεί ρόλο υποκριτή, αφού ενώνεται με το χορό στη θρηνητική διαχείριση της νεκρικής πομπής. Η συμβουλή της χοροφίας, την οποία έδωσαν οι Γυναίκες της Θήβας, εκπροσωπούσαν τη Θηβαϊκή κοινωνία, έντρομες και αμήχανες μπροστά στη θλίψη των δεινών. Σε όλη τη διάρκεια της Εξόδου ο χορός θρηνεί, ερμηνεύοντας την επενέργεια της κατάρας αλλά και τις τραγικές συνέπειες για τον οίκο των Λαβδακιδών, όπως ακριβώς ήταν και ο δραματικός στόχος του έργου. Η συμμετοχή ωστόσο της Αντιγόνης και της Ισμήνης στον θρήνο του χορού εισάγει τις δύο ηρωίδες με λανθάνουσα συμμετοχή στη δράση· η Αντιγόνη προδιαγράφει και το δικό της κακό μέλλον με την ανυπακοή της, και της Ισμήνης υπομένει τη μοίρα της οικογένειας συμμετέχοντας στον χορικό θρήνο χωρίς περαιτέρω αντιδράσεις.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Αισχύλος, *Ίκέτιδες*

### 4.1. Γενικά χαρακτηριστικά

Η τέταρτη, κατά χρονολογική σειρά, τραγωδία του Αισχύλου είναι οι *Ίκέτιδες* (463 π.Χ.).<sup>46</sup> Το έργο αυτό αποτελείτο πρώτο δράμα μιας συνεχόμενης τετραλογίας απαρτιζόμενης από τις τραγωδίες *Ίκέτιδες*, *Αίγύπτιοι*, *Δαναΐδες* και το σατυρικό δράμα *Άμυμώνη*, με στενή θεματική σύνδεση.<sup>47</sup> Ως κύριος θεματικός άξονας προβάλλεται η άρνηση των θυγατέρων του Δαναού, των Δαναΐδων, να παντρευτούν τους εξαδέλφους τους και η ικεσία αυτών και του πατέρα τους προς την πόλη του Άργους για την αποφυγή του αιμομικτικού γάμου με τους εξαδέλφους τους Αιγυπτίους, γιους του Αίγυπτος. Οι πενήντα κόρες με οδηγό τον πατέρα τους καταφεύγουν ως ικέτιδες στην πόλη του Άργους και εξασφαλίζουν την προστασία τους από τον βασιλιά της πόλης, τον Πελασγό, που τους προσφέρει άσυλο.

Σύμφωνα με το μυθολογικό και προ-δραματικό παρελθόν της τραγωδίας, ο Δίας ερωτεύτηκε την Ιώ,<sup>48</sup> ιέρεια της Ήρας και θυγατέρα του βασιλιά του Άργους, Ινάχου. Εξαιτίας της γνωστής και αθεράπευτης ζήλειας της, η Ήρα μεταμόρφωσε την Ιώ σε αελάδα, η οποία περιπλανιόταν σε όλη την γη ώσπου να καταλήξει στην Αίγυπτο. Εκεί, ο Δίας με το θεϊκό του άγγιγμα επανέφερε την ανθρώπινη μορφή της. Από τη συνένευσή του μαζί της γεννήθηκε ένα αγόρι, ο Έπαφος, και αργότερα η Λιβύα, η οποία γέννησε τον Βήλο. Από τη γενιά, λοιπόν, του Βήλου προέρχονται ο Δαναός και ο Αίγυπτος.<sup>49</sup> Ο Δαναός είχε πενήντα κόρες και ο Αίγυπτος πενήντα γιους. Ο πόλεμος που ξέσπασε στην Αίγυπτο μεταξύ των δύο αδελφών ανέδειξε ως νικητή τον

---

<sup>46</sup>Για πολύ χρόνο η τραγωδία *Ίκέτιδες* εθεωρείτο η αρχαιότερη σωζόμενη του Αισχύλου λόγω της μεγάλης έκτασης των χορικών, τα οποία ο Αισχύλος σταδιακά μείωσε κατά τον Αριστοτέλη. Ο Πάπυρος της Οξυρύγχου (2256 απ. 3= *TrGF* 1. DIDC 6) όμως καθιστά υποχρεωτική τη χρονολογική τοποθέτηση του έργου ανάμεσα στο έτος 468 π.Χ. και το έτος 458 π.Χ. Το έτος 468 π.Χ. αποκλείεται γιατί κέρδισε τότε ο Σοφοκλής με την πρώτη εμφάνισή του, ενώ στο έτος 467 π.Χ. παραστάθηκε η Θηβαϊκή Τριλογία του Αισχύλου. Ευτυχώς, ο πάπυρος του Δερβενίου, που ανακαλύφθηκε το 1962, όρισε με σαφήνεια τη χρονολογία της παράστασης των *Ίκετίδων* στο έτος 463 π.Χ. Βλ. Sommerstein 2016, 448.

<sup>47</sup>Για τα έργα της τετραλογίας, βλ. Lesky 2010, 169.

<sup>48</sup>Τη μυθική καταγωγή του Διονύσου από την Ιώ παρουσιάζει με γενεαλογική ακρίβεια ο Βακχολίδης στον 5<sup>ο</sup> διθύραμβο (19 Maehler), στ. 41-51, και κυρίως 46-51.

<sup>49</sup>Η Ιώ λειτουργεί ως σύμβολο της διεκδίκησης από μέρους της αργίτικης ταυτότητας και της αξίωσής τους να τις θεωρεί ο Δίας επιγόνους του. Για την σχετική γενεαλογία και την ολοκλήρωση του μύθου, βλ. Sommerstein 2016, 183-184, 494.

Αίγυπτο. Συνέπεια αυτής της φιλονικίας ήταν η απαίτηση του Αίγυπτου προς τον αδερφό του Δαναό να παντρεύει τις κόρες του με τους γιους του. Οι γιοι του Αιγύπτου ζητούν σε γάμο τις θυγατέρες του Δαναού, οι οποίες όμως αρνούνται. Ο Δαναός τότε φεύγει με τις θυγατέρες του με πλώρητο Άργος για να ζητήσουν άσυλο στη χώρα της προγόνου τους.

Το έργο διαδραματίζεται σε έναν ιερό χώρο κοντά στο Άργος με χρονική αφετηρία τη στιγμή άφιξης των Δαναΐδων στην πόλη.<sup>50</sup> Η απροσδιόριστη χωρικά κοινοβωμία δεν πρέπει να βρίσκεται πολύ μακριά ούτε από την πόλη του Άργους, όπου λαμβάνει μέρος η συνέλευση του λαού, ούτε από την ακτή, όπου θα αγκυροβολήσει αργότερα το πλοίο των Αιγυπτίων.<sup>51</sup> Τα πρόσωπα που παρουσιάζονται επί σκηνής είναι ο όμιλος των πενήντα θυγατέρων του Δαναού, που αποτελούν και τον κύριο χορό του δράματος, ο όμιλος των Αιγυπτίων που καταδιώκουν τις Δαναΐδες, ο «παραχορός» των Θεραπαινίδων, των ακόλουθων υπηρετριών των Δαναΐδων, οι οποίες τις συντρόφευσαν στην εξορία, ο πατέρας τους Δαναός, ο Πελασγός, βασιλιάς του Άργους, και ο Άγγελος, ο οποίος εισάγεται στο τέλος του έργου ως απεσταλμένος κήρυκας των υιών του Αίγυπτου. Ο σκηνικός χώρος στον οποίο κινούνται τα δραματικά πρόσωπα είναι του θεάτρου του Διονύσου με κυρίαρχο στοιχείο την ορχήστρα, στο επίκεντρο της οποίας βρίσκεται ο βωμός του θεού, περιστοιχισμένος πιθανότατα από ομοιώματα θεών για τις δραματικές ανάγκες του έργου.

Ο πρωταγωνιστικός ρόλος του χορού των Δαναΐδων, των καταδιωκόμενων δηλαδή από την έμφυλη βία της αντρικής εξουσίας γυναικών, ήταν ίσως το στοιχείο εκείνο που απογείωσε τη σύνθεση της τραγωδίας και χάρισε στον Αισχύλο το πρώτο βραβείο έναντι του Σοφοκλή. Ο πολυμελής μυθικός όμιλος των πενήντα Δαναΐδων, που έχουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο και ταυτόχρονα λειτουργούν ως χορός του δράματος,<sup>52</sup> επιβεβαιώνουν την κειμενική, σκηνική, επικοινωνιακή και δραματική

---

<sup>50</sup>Συγκεκριμένα, στον στίχο 8 (*αὐτογενεῖ φωναζορίαί*) τα κίνητρα της φυγῆς αποσκοπούν σε προσωπική απόφαση των Δαναΐδων να αποφύγουν τον γάμο τους με τους γιους του Αίγυπτου. Για τη διόρθωση του στίχου 8 και την ερμηνεία του, βλ. Σχετικά Lesky 1987, 179.

<sup>51</sup>Για τον προσδιορισμό του χώρου, βλ. Χουρμουζιάδης, 1991, 26-27.

<sup>52</sup>Στην πραγματική παράσταση, ο χορός των *Ικετίδων* περιελάμβανε δώδεκα μέλη, αντιπροσωπευτικά του μυθολογικού αριθμού των πενήντα Δαναΐδων. Αυτό προκύπτει από τους στίχους 1346-1371 της

έμφαση που δίνεται στον ιδιαίτερο ρόλο του χορού στο έργο αυτό. Η βαρύτητα του χορικού ομίλου αποδεικνύεται επίσης από τον περιορισμένο, όπως θα διαπιστώσουμε, διάλογο μεταξύ αφηγηματικών προσώπων και την υποτονική χρήση του δεύτερου υποκριτή.

## 4.2. Πάροδος

Η πάροδος του χορού των πενήντα θυγατέρων του Δαναού αποτελεί το εναρκτήριο κομμάτι του έργου (στ. 1-175: *Ζεύς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως στόλον ἡμέτερον ... χαλεποῦ γὰρ ἐκ πνεύματος εἶσι χειμών*). Το τραγούδι της εισόδου στην ορχήστρα έχει κατά κύριο λόγο θρηνητικό χαρακτήρα, ένας θρήνος που θα μπορούσε να φτάσει σε ένταση και πόνο εκείνον του θανάτου (στ. 114-116 : *ἰή, ἰή, ... ζῶσα γόοις με τιμῶ*). Οι κοπέλες εξηγούν τα αίτια φυγῆς τους, τα οποία αποτελούν το θέμα ολόκληρης της τραγωδίας, και, έχοντας τοποθετηθεί στην ορχήστρα, αναφωνούν επικαλούμενες τον Δία και προσεύχονται στους Αργεῖους θεούς να τις υποδεχθούν ευμενώς. Φυσικά, επιβεβαιώνουν την αργίτικη καταγωγή τους (στ. 43-47: *... ἀνθονόμου / τὸν προγόνου βοῶς ... Ἐπαφον δ' ἐγέννασεν*), υμνώντας παράλληλα τη δύναμη του Δία, και προσεύχονται σε αυτόν για να τις προστατεύσει από τον μιαιρό αυτό γάμο. Ενώ δηλαδή εκτελούν τον χορικό τους ρόλο, λειτουργούν στην πραγματικότητα δραματικά ως πρωταγωνιστικός χαρακτήρας του έργου.

Πιο αναλυτικά, κατά την έναρξη της Παρόδου ο χορός εισέρχεται στην ορχήστρα και αυτοπαρουσιάζεται, εκθέτοντας με συντομία την πλοκή του έργου, τη φυγή δηλαδή από την Αίγυπτο και την αναζήτηση ασύλου στο Άργος, το οποίο αποτελούσε κοιτίδα της γενιάς των Δαναΐδων (στ. 16-18), με την ελπίδα ότι θα καταφέρουν να εκδιώξουν τους Αιγύπτιους διεκδικητές τους. Ως κύρια αιτία της φυγῆς προβάλλεται η αυτόβουλη απόρριψη (στ. 6-10) ενός ασεβούς γι' αυτές γάμου με τους γιους του Αιγύπτου με τη συμφωνία μάλιστα του πατέρα τους, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως «βούλαρχος και στασιάρχος» (στ. 11). Οι λόγου που θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε αυτή την κατ' απολυτότητα άρνηση και αποστροφή

---

τραγωδίας *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, όπου υπάρχει διαίρεση της ιαμβικής παρέμβασης του χορού σε δώδεκα μέρη.

ποικίλουν, από ερωτικούς και προσωπικούς μέχρι ηθικούς, αξιακούς και οικονομικοπολιτικούς.

Αφού ολοκληρωθεί η πρώτη σύσταση του χορού στους αρχικούς αναπαιστικούς 40 στίχους, ξεκινά το χορικό μέρος το οποίο εκτυλίσσεται από τους στίχους 41 έως 175 και αποτελείται από οκτώ στροφικά ζεύγη. Κατά το πρώτο ζεύγος γίνεται μια αναδρομή στο προ-δραματικό παρελθόν, στη γέννηση του Έπαφου από την Ιώ, έτσι ώστε να αποδειχθεί γενεαλογικά η κοινή καταγωγή των Δαναΐδων από τους Αργείους. Στα δύο επόμενα ζεύγη λαμβάνει χώρα ο θρήνος ο οποίος, αφού πρώτα συσχετισθεί με τον αρχετυπικό θρήνο της Αθηναίας πριγκίπισσας Πρόκνης, στη συνέχεια φτάνει στο αποκορύφωμά του μέσω του οδυρμού και της απεγνωσμένης αμφιβολίας των Δαναΐδων για την τύχη τους στην εξορία και για την τιμωρία της ύβρεως. Το τέταρτο και πέμπτο στροφικό ζεύγος αποτελούν το κεντρικό τμήμα σύνθεσης και περιλαμβάνουν το εγκώμιο-επίκληση στην παντοδυναμία του Δία με στόχο την απόκρουση της ανθρώπινης ύβρεως-άτεως. Στο έκτο ζεύγος, ο θρήνος κλιμακώνεται κατά τρόπο παράδοξο μέσω γλωσσικών, παραγλωσσικών και κινήσιων αναφορών και επιλογών. Η επίκληση στον Δία συνεχίζεται στο έβδομο μέρος, με στόχο την απονομή μιας ευτυχούς κατάληξης και συμπληρώνεται με την επίκληση στην Άρτεμη για την σωτηρία των παρθένων Ικετίδων. Στο τελευταίο μέρος παρατίθεται μια περιγραφή του τρόπου με τον οποίο θεοί και άνθρωποι συσχετιζόνταν, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την παθολογική, με ανθρώπινα κριτήρια, ζήλια της Ήρας και την κυριαρχία αυτού του πάθους στις ζωές των ανθρώπων, στην προκειμένη περίπτωση της Ιούς, με τα θεϊκά πάθη να οδηγούν τους ανθρώπους σε ακραίες επιλογές, όπως η απειλή του ικετήριου «*μελανθοῦς ἠλιοκτύπου γένους*» (στ. 154-155) με αυτοκτονία.

### **4.3. Η άφιξη του Δαναού και του Πελασγού**

Η άφιξη του Δαναού σηματοδοτεί την έναρξη του πρώτου επεισοδίου (στ.176-523). Ένας πράος και φρόνιμος άρχων αποζητά την προστασία ενός συνόλου τρομοκρατημένων και εκτεθειμένων στην ανδρική βία και εξουσία γυναικών,

καταφεύγοντας από την πρώτη στιγμή στην υποστήριξη των θεών.<sup>53</sup> Αφού αυτοπαρουσιαστεί, αναγγέλλει την προσέλευση των στρατιωτικών αντιπάλων, οι οποίοι, μετακινούμενοι με μεγάλες άμαξες, έρχονται αρματωμένοι με ασπίδες και κοντάρια να πάρουν με τη βία αυτό που κρίνουν πως τους ανήκει (στ.180-183: *ὀρῶκόνιν, ἄναυδον ἄγγελον στρατοῦ... ζὴν ἵπποις καμπύλοισι τ' ὀχήμασιν*). Αντίθετα, οι Δαναΐδες κρατώντας στο αριστερό τους χέρι λευκοστεφάνωτα κλαδιά, ως σύμβολο τιμής προς τον Ικέσιο Δία (στ. 191-192 : *λευκοστεφεῖς/ ἱκετηρίας, ἀγάλματ' αἰδοίου Διός*), αναζητούν άσυλοσε κάποιο βραχώδες ύψωμα του βωμού. Καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου επεισοδίου, η προσευχή των πενήντα θυγατέρων αποσκοπεί στην αποφυγή της ερωτικής ένωσης με τους γιους του Αιγύπτου. Η ιδέα αυτού του γάμου είναι τόσο επώδυνη και απεχθής για τις κοπέλες, που καταλήγουν να τον θεωρούν ισοδύναμο με τον θάνατο, γι' αυτό και ο θρήνος τους προσδιορίστηκε ως νεκρικός (στ. 114-116 : *ἰή... με τιμῶ*). Η ιδέα αυτή υποδεικνύεται και σε άλλα σημεία από το ξεκίνημα σχεδόν του έργου, όπως στον στ. 110 (*κέντρον ἔχων ἄφυκτον*),<sup>54</sup> με τη συστηματική χρήση επιθετικών προσδιορισμών (στους στίχους 112-113 *πάθεα μέλεα. . λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ*). Από τους στίχους 176 έως 233 οργανώνεται η σύμπραξη του Δαναού με τον χορό, κατά την οποία ο μεν πρώτος καταγγέλλει τις αυθαιρεσίες των Αιγυπτίων και νουθετεί τις κόρες του να καταφύγουν ως ικέτιδες στην κοινοβωμία, ο δε δεύτερος πραγματοποιεί ικεσίες σε επιμέρους θεούς, αυτούς που φαίνεται να αντιστοιχούν στα επί της σκηνης αγάλματα.

Ο δεύτερος υποκριτής που εμφανίζεται κατά τη διάρκεια του πρώτου επεισοδίου, συνοδευόμενος από ένοπλη φρουρά πάνω στο άρμα και αντανakλώντας μια εικόνα απaráμιλλου μεγαλείου και ανυπέρβλητης δύναμης, εκτελεί τον ρόλο του βασιλιά του Άργους, Πελασγού. Αν και η αγγελία της εισόδου του είναι εκτεταμένη, η εμφάνισή του γίνεται αργά, δημιουργώντας αγωνία και προετοιμάζοντας ένα επιτηδευμένο πλαίσιο υποδοχής του. Από τη συνομιλία του με τον χορό (στ. 234-523), ο Πελασγός πληροφορείται την κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει οι Δαναΐδες, καθώς επίσης μαθαίνει και τον λόγο για τον οποίο αιτούνται βοήθεια, ο

---

<sup>53</sup>Romilly 1997, 55.

<sup>54</sup>Το επίθετο *ἄφυκτον* ως προσδιορισμός της λέξης *κέντρον* συνυποδηλώνει τον θάνατο. Για το αναπόφευκτο του θανάτου, βλ. Σοφοκλ. *Αντιγ.* στ. 361-362.

οποίος είναι η αποφυγή ενός αιμομικτικού γάμου με τους γιους του Αίγυπτου. Κατά τους στίχους λοιπόν 234-513 συντελείται το σχήμα των τριών υποκριτών με την κοινή παρουσία επί σκηνής του βασιλιά Δαναού, του βασιλιά Πελασγού και της κορυφαίας του χορού των Δαναΐδων, η οποία συνομιλεί με τον Πελασγό ως εκπρόσωπός τους. Η παρουσία του άρματος δημιουργεί μία εικόνα δύναμης και μεγαλείου, η οποία εντούτοις, σύντομα επρόκειτο να ανατραπεί, αντιπαραθέτοντας έτσι τον κόσμο των φαινομένων και της πραγματικότητας.

Οι Δαναΐδες, αφού αυτοσυστηθούν, εμμένουν στην αργίτικη καταγωγή τους και επιδεικνύουν την κυριαρχία τους στον ελληνικό χώρο, αποδεικνύοντας έτσι την ειλικρίνεια που τις διακατέχει. Η έμφαση στην εξωτερική εμφάνισή τους και στην ξενικότητά τους δίνεται μέσα από τις φράσεις «*ὄμιλος ἀνελληνόστολος*», «*πέπλοισι καμπυκώμασιν βαρβάροισιν*» (στ. 234-237). Στον λόγο τους, κάνουν μνεία στην καταγωγή της Ιούς, την οποία θεωρούν ως πρόγονό τους. Από την πλευρά του, και ο Πελασγός, όταν αντικρίζει τις Ικέτιδες, δίνει έμφαση στην εξωτερική τους εμφάνιση. Αυτό που του κάνει εντύπωση είναι πως το ένδυμά τους δεν μοιάζει ελληνοπρεπές, ούτε αργίτικο. Απεναντίας είναι στολισμένο με πέπλα, σύνηθες στην βαρβαρική παράδοση.

Η αυτοπαρουσίαση του Βασιλιά Πελασγού (στ. 249-270) επιτυγχάνεται μέσα από την έμφαση στην «αυτοχθονία» της καταγωγής του (στ. 250), στην «πελασγική» κυριαρχία στον ελληνικό χώρο και στη λυτρωτική για το Άργος συμβολή του θρυλικού βασιλιά, «ιατρομάντεως» γιου του Απόλλωνα, Άπιδος. Ως απόλυτος άρχων, ο Πελασγός, αφουγκραζόμενος το αίτημα των Δαναΐδων, σκέφτεται πως θα πρέπει η απόφαση να ληφθεί από τους πολίτες, προβάλλοντας έτσι τη λήψη των δημοκρατικών αποφάσεων από το λαόν του Άργους. Από την άλλη πλευρά όμως, η αλήθεια για τη μυθική καταγωγή των Αργείων από την Ιώ και των Αιγυπτίων από τον Έπαφο υποδείκνυε στον βασιλιά του Άργους την υποχρέωσή του να βοηθήσει τις κόρες του Δαναού. Έτσι, ο βασιλιάς βρισκόταν σε τρομερό αδιέξοδο, προβληματιζόμενος πως η απόφασή του να βοηθήσει τις Ικέτιδες φέρει τον κίνδυνο ενός καταστροφικού πολέμου με τους Αιγύπτιους. Όμως, η άρνηση παροχής ασύλου θα εγκυμονούσε τον κίνδυνο μιάσματος για την πόλη. Πρόκειται για ένα τραγικό δίλημμα, το οποίο αποδίδεται μέσω μιας επιρρηματικής σκηνής με εναλλαγή

λυρικώνμερών σε δοχμίους (348-380), απαγγελόμενου λόγου σειαμβικό τρίμετρο (στ. 291-347) και αυτοδύναμου άσματος σε δύο στροφικά ζεύγη (στ. 418-437). Σε ηθικό επίπεδο, διαδραματίζεται μια συνειδησιακή μάχη με επίκεντρο την ανάγκη επιλογής μεταξύάλληλοσυγκρουόμενων καθηκόντων, τη σύγκρουση των οποίων δενέχει προκαλέσει ο ίδιος ο φορέας του διλήμματος. Τα δίκαια που συγκρούονται είναι εθνικής και ηθικής φύσεως: αφενός συγκρούεται το εθνικό–αργειακό με το διεθνές–αιγυπτιακό δίκαιο, αφετέρου το πατρογονικό, θεϊκό και ηθικό, με το αστικό, κοσμικό και έννομο δίκαιο.

Ο Πελασγός, ως παράδειγμα δημοκρατικού ηγέτη και στηριζόμενος στην εξουσία και στη κοινή βούληση, αποφασίζει εν τέλει να προσφέρει άσυλο στις γυναίκες και να τις προστατέψει.<sup>55</sup> Η εντολή του Πελασγού να σταλεί ο Δαναός ως κέτης στους βωμούς του Άργους σηματοδοτεί το τέλος του επεισοδίου. Η ικεσία πραγματοποιείται, ενώ στη σκηνή μένει μόνος του ο Δαναός, ο οποίος ζητά να τον ακολουθήσει η φρουρά σε αυτήν την εξόδιο πορεία του. Ο ρόλος του σιωπηλού Δαναού μοιάζει να είναι περιθωριακός και περιορίζεται στην αποστολή του ως κέτη στους βωμούς του Άργους, με στόχο την προετοιμασία των πολιτών για την πρόταση παροχής ασύλου, που θα καταθέσει ο Βασιλιάς. Σκηνοθετικά, ο Βασιλιάς υποκαθιστά τον Δαναό, δίνοντας οδηγίες σχετικά με την κατάβαση του χορού από τηνκοινοβωμία της «σκηνής» στο ιερό άλσος που αναπαριστάενδεχομένως η ορχήστρα (στ. 508 κ.ε.). Ο Βασιλιάς αποχωρεί από την ίδια με τον Δαναό πάροδογια να προλειάνει και το έδαφος για την υποδοχή του Δαναού και να«διδάξει» (στ. 519) στον Δαναό τί πρέπει να πει.

#### **4.4. Το εγκώμιο των Δαναΐδων στον Δία**

Το στάσιμο που ακολουθεί (524-599: *ἀναζάνάκτων, μακάρων... Διὸς φέρει φρήν*)αποτελείται από πέντε στροφικά ζεύγη, τα οποία καλύπτουν χρονικά τημετάβασητου Βασιλιά Πελασγού και του Δαναού στο Άργος καθώς και την επιστροφή του Δαναού από εκεί. Τα ζεύγη αυτά διακρίνονται ως εξής:

---

<sup>55</sup>Romilly 1997, 56.

- 1<sup>ο</sup> ζεύγος: Εγκώμιο του Δία και επίκλησή του ως προπάτορας για σωτηρία από την «ὑβρινάνδρων»
- 2<sup>ο</sup> έως 4<sup>ο</sup> ζεύγη: Ιστορία και περιπλάνηση της Ιούς (Φρυγία, Μυσία, Κιλικία, Λυδία, Αίγυπτος)
- 5<sup>ο</sup> ζεύγος: Εγκώμιο του παντοδύναμου «πατρός», «φυτουργοῦ», «ἄνακτος» «παλαιοφρόνου μεγάλου τέκτονος γένους» Δία.

Κορυφαίο σημείο του στασίμου αποτελεί ένα εγκώμιο που πλέκουν οι Δαναΐδες προς τιμήν τον Δία, με το περιεχόμενό του να έχει καίριο ρόλο στην προώθηση της πλοκής. Οι κοπέλες ζητούν από τον Δία, με την ιδιότητά του ως θεού προστάτη των ανθρώπων, να τις σώσει από τους γιους του Αιγύπτου, πνίγοντάς τους στη θάλασσα. Το χορικό αυτό άσμα αφηγείται για άλλη μία φορά την ιστορία και την περιπλάνηση της Ιούς, δίνοντας παράλληλα έμφαση στην τερατώδη όψη της (στ. 559-573). Η Ιώ, η *οιστρόπλεκτη* κοπέλα, περιπλανιόταν ως μαινάδα της Ήρας, «*μαιομέναπόνοιςἀτίμοις... θυιάς Ἥρας*» (562-564), όταν τελικά κατέληξε στην Αίγυπτο. Στο τέλος του άσματος οι Δαναΐδες, αναφερόμενες στην Ιώ, την παραλληλίζουν με την καταδίωξη που υπέστησαν οι ίδιες και επιβεβαιώνουν την παντοδυναμία του Δία. Με απλά λόγια, αν ο ίδιος ο Δίας το επιθυμήσει, μπορεί να τις βοηθήσει, αναφέροντας μάλιστα πως οι Αργίτες είχαν ήδη συμφωνήσει να τους παράσχουν τη βοήθειά τους.

#### **4.5. Η αποδοχή των ικεσιών από τον Πελασγό**

Στο σύντομο δεύτερο επεισόδιο της τραγωδίας (600-624), ο Αισχύλος τοποθετεί ως μοναδικό υποκριτή τον Δαναό. Πρόκειται για μια εξαιρετικά σύντομη, πληροφοριακή σκηνική ακολουθία, μεταξύ δύο εκτενών χορικών. Με την επιστροφή του Δαναού από το Άργος γνωστοποιείται η ομόφωνη απόφαση που πάρθηκε κατά την αγόρευση του Πελασγού στους πολίτες. Ο Δαναός ανακοινώνει στις θυγατέρες του ότι οι Αργίτες συμφώνησαν να προσφέρουν σε εκείνες πλήρη προστασία και άσυλο σε όλη την οικογένεια, και τους δόθηκε η δυνατότητα να παραμείνουν στην πόλη ως μέτοικοι (στ. 610-612 : *κάρρυσιάστουςζῆν τ' ἄσυλῖαιβροτῶν... μήτ' ἐπηλύδων τινά*

ἀγειν).<sup>56</sup> Όμως, στην προσπάθεια κάποιου ξένου να τις ενοχλήσει με τη βία ή να τις προσβάλει, οι Αργίτες θα συντρέξουν στο πλευρό τους ώστε οι εχθροί να τιμωρηθούν με εξορία και στέρηση των πολιτικών δικαιωμάτων (στ. 613-614). Ο Πελασγός τόνισε στην αγόρευσή του τον κίνδυνο που θα ανακύψει από το μίasma και την οργή του Ικέσιου Δία, λαμβάνοντας υπόψιν την τελική απόφαση του αργίτικου λαού.

#### **4.6. Β΄ Στάσιμο: ο ευχαριστήριος ύμνος**

Το δεύτερο στάσιμο που ακολουθεί (στ. 625-709: *ἄγεδή... Διὸς γέγραπταιμεγιστοτίμου*) αποτελεί ένα ευχαριστήριο ἄσμα αδόμενο από τις κόρες του Δαναού για την πόλη του Ἄργους. Πρόκειται για τέσσερα στροφικά ζεύγη στα οποία ο Δαναός, αν και παρών στη σκηνή, παραμένει σιωπηλός και αφανής μπροστά στο μεγαλείο του χορού. Οι Δαναΐδες, γεμάτες ενθουσιασμό, μακαρίζουν τον αργίτικο λαό για την στήριξη και την προστασία που δέχτηκε να τους παράσχει απλόχερα. Ανάμεσα στις ευλογίες που επικαλούνται στην προσευχή τους, αναφέρονται και στους «*Διογενεῖς*» θεούς (στ. 631), και κυρίως, κάνουν δέηση στον θεό Ἄρη για να προστατεύσει την πόλη από όλα τα δεινά, αλλά και στην Αφροδίτη, τον Απόλλωνα και την Ἄρτεμη. Ο ύμνος λειτουργεί ως υπενθύμιση των εντολών της Δίκης, οι οποίες περιλάμβαναν τον αναίμακτο συμβιβασμό με τους «ξένους», την απονομή τιμών στους θεούς και τον άνευ ὀρων σεβασμό στους γονεῖς.

#### **4.7. Το παραλήρημα των Δαναΐδων και η άφιξη των Αιγυπτίων**

Στο τρίτο επεισόδιο, ο Αισχύλος τοποθετεί στη σκηνή ξανά ως μοναδικό υποκριτή τον Δαναό, αυτή τη φορά στον ρόλο του αγγελιοφόρου αρνητικών ειδήσεων. Παρών μόνος του στη σκηνή ο Δαναός θα ανακοινώσει στις θυγατέρες του την άφιξη του πλοίου με το λευκοντυμένο πλήρωμα των Αιγυπτίων (ακολουθούμενο από έναν ολόκληρο στόλο) και θα υποστηρίξει πως τα πλοία, προκειμένου να προσεγγίσουν την ακτή και να αγκυροβολήσουν, θα χρειαστούν πολύ χρόνο. Προτρέπει λοιπόν τις Ικέτιδες, σε περίπτωση που ο ίδιος χρονοτριβήσει κατά την επιστροφή του, να αναζητήσουν άσυλο στην πόλη του Ἄργους. Απελπισμένες οι θυγατέρες του Δαναού,

---

<sup>56</sup>Sommerstein 2016, 156.

θα αναζητήσουν το καταφύγιο που επιθυμούσαν μέσω της ικεσίας. Τα συναισθήματα που κυριαρχούν στις ψυχές τους είναι αυτά του φόβου και της ταραχής για την επικείμενη άφιξη των Αιγυπτίων, τα οποία θα τις οδηγήσουν στο κορυφαίο σημείο του εκστατικού παραληρήματος του τρίτου στάσιμου (στ. 776-823). Από τα τρία στροφικά ζεύγη του στασίμου, τα δύο πρώτα εκφράζουν τον βαθύ πόθο των Δαναϊδων για θάνατο και αποφυγή του ανίερου, «ἀπευκταίου», «βίαιου» γάμου, ενώ το τρίτο αποτελεί μια εναγώνια επίκληση στον Δία να τις προστατέψει από την «ὔβριν» και τη «βία» των Αιγυπτίων. Οι κόρες αναζητούν τρόπους διαφυγής (στ. 779: *μέλας γενοίμαν καπνός*) στον φανταστικό θρόνο του αιθέρα (στ. 792: *πόθεν δέ μοι γένοιτ' ἀναίθελος θρόνος*) ή στον απόκρημνο βράχο με τη φωλιά του αετού (στ. 796-797: *γυπιάς πέτρα, βαθύ/ πτώμαμαρτυροῦσά μοι*). Η τρομαγμένη όψη τους παραπέμπει στις μαινάδες των αγγείων, οι οποίες φεύγουν μακριά από τους επιθετικούς Σατύρους με έκδηλη απέχθεια για τις ερωτικές τους διαθέσεις.<sup>57</sup>

Η άφιξη του Αιγύπτιου κήρυκα και των συνοδών του σηματοδοτεί την έναρξη του τέταρτου επεισοδίου. Ακολουθούμενος από το άγημα των Αιγυπτίων προσπαθεί να αποσπάσει τις κόρες του Δαναού με τη βία. Με λόγια σκληρά επιχειρεί να τις επιβιάσει στο πλοίο, ενώ εκείνες τρέχουν πανικόβλητες στον βωμό αναζητώντας άσυλο. Οι Δαναΐδες, στην προσπάθειά τους να δραπετεύσουν, οικτίρουν τους εχθρούς τους και επικαλούνται τους θεούς. Ο κήρυκας όμως δηλώνει ότι δεν φοβάται τους τοπικούς θεούς (στ. 893: *οὔτοι φοβοῦμαι δαίμονας τοὺς ἐνθάδε*) και είναι έτοιμος να σύρει τις Δαναΐδες στο πλοίο χρησιμοποιώντας ανορθόδοξους τρόπους. Στο σημείο αυτό επεμβαίνει ο βασιλιάς, ο Πελασγός, και απωθεί με αυστηρότητα τους Αιγύπτιους. Παράλληλα, σεβόμενος το όνομα της πόλεως του Άργους, τους διατάζει να μην αγγίζουν ούτε στο ελάχιστο τα κορίτσια, καθώς οι Δαναΐδες βρίσκονται υπό την προστασία του ίδιου. Ο Πελασγός δηλώνει πως μόνο με τη θέλησή τους τα κορίτσια θα ακολουθήσουν τους μνηστήρες τους, καθώς ο λαός είχε αποφασίσει να μην δοθούν οι κοπέλες αυτές με τη βία (στ. 943-944: *μήποτ' ἐκδοῦναι βίαι / στόλον γυναικῶν*). Στο τέλος του επεισοδίου αυτού, ο Πελασγός προστατεύει τις Δαναΐδες, παρέχοντάς τους την ελευθερία να διαλέξουν οι ίδιες τον τόπο στον οποίο

---

<sup>57</sup>Για τα αγγεία αυτά, βλ. Edwards 960, 78-87· McNally 1978, 101-136.

θα ήθελαν να εγκατασταθούν (στ. 958-960: *πολλῶνμετ' ἄλλων ...μονορρυθμούς δόμους*). Αμέσως μετά, οι Δαναΐδες καλούν τον πατέρα τους να γνωμοδοτήσει ως *πρόνοος και βούλαρχος* (970:*πρόνοον καιβούλαρχον*)· εκείνος, με τη σειρά του, παρουσιάζεται με ένοπλη φρουρά, η οποία του είχε διατεθεί από τους Αργίτες ως προσωπική σωματοφυλακή.

#### 4.8. Η νικητήρια έξοδος των Δαναΐδων

Με μια μακροσκελή και πολύστιχη ρήση(στ.980-1113: *ὦ παῖδες...τοῦ βίου πλέον*), ο Δαναός εξηγεί τους ηθικούς κινδύνους που διατρέχουν τα νεαρά κορίτσια σε μια ξένη πόλη, με τα επιχειρήματα του να προβάλλουν μια γενικευμένη αντίθεση προς τον γάμο. Με τον τρόπο αυτό επαναφέρει τον προβληματισμό για τα κίνητρα της αποστροφής των γυναικών προς τους Αιγύπτιους. Η παρουσία των Θεραπεινίδων στο έργο παρουσιάζεται στην τελευταία σκηνή, στην Έξοδο του δράματος (στ. 1022-1023 *ὑποδέξασθε <δ'> ὄπαδοι / μέλος*). Το τραγούδι της εξόδου από την ορχήστρα αποτελεί έναν δοξαστικό ύμνο προς τιμήν του Άργους και των θεῶν· οι νεαρές κοπέλες απευθύνουν προσευχή στη θεά Άρτεμη, ώστε να τις προστατέψει από το ζυγό της Κυθереΐας (στ.1030-1031: *ἐπίδοιδ' Ἄρτεμισάγνά/ στόλονοϊκτιζομένα*), αυξάνοντας έτσι το συναίσθημα της ειλικρινούς αποστροφής που νιώθουν τα κορίτσια για τον γάμο. Το εγκώμιο με το οποίο τελειώνει η τραγωδία *Ίκετίδες* του Αισχύλου αποτελεί μια θριαμβολογία των νεαρών γυναικών για τη νίκη τους σε βάρος των ανδρῶν (στ. 1068-1073: *καὶ κράτος νέμοιγυναιζίν... μηχαναῖςθεοῦ πάρα*), ενώνοντας τον χορό με τον υποκριτή και αφήνοντας ερωτηματικά για την ανισότητα – έμφυλη, ηθική, κοινωνική– μεταξύ του άνδρα και της γυναίκας.

#### 4.9. Συμπεράσματα

Με την οριστική χρονολογική τοποθέτηση των *Ίκετίδων* στο έτος 463 π.Χ. (πάπυρος του Δερβενίου), έχουν αποδυναμωθεί οι θεωρίες που ερμήνευαν το έργο ως ένα από τα αρχαιότερα του Αισχύλου, δείγμα της πληθωρικής παρουσίας των χορικών στις αρχαιότερες τραγωδίες. Είμαστε πλέον υποχρεωμένοι να δούμε, πλάι στον χορικό ρόλο των Δαναΐδων, και τον δραματικό τους ρόλο, τη συμβολή τους δηλαδή στην προώθηση της πλοκής, που οδηγεί στην αποδοχή της ικεσίας τους από τον Πελασγό και την παροχή ασύλου σε αυτές.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε διαπιστώνουμε ότι ο χορός των Ικετίδων συμβάλει καθοριστικά στην προώθηση της πλοκής. Στα διαλογικά μέρη συμμετέχει διά της κορυφαίας, που διαλέγεται με τον Δαναό ή τον Πελασγό για την επίτευξη του στόχου του. Αλλά και τα χορικά, που είναι λυρικά μέρη—οι ικεσίες, οι προσευχές και οι παρακλήσεις—έχουν περιεχόμενο δραματικό, αφού στοχεύουν στην εξασφάλιση της προστασίας των νεαρών γυναικών από τον κίνδυνο των Αιγυπτίων.<sup>58</sup> Ο χορός έτσι γίνεται κεντρομόλος δύναμη της δράσης του έργου και υπηρετεί τη δραματική του ταυτότητα, συμμετέχοντας ενεργά σε όλα τα μέρη του δράματος.

Η ανάπτυξη της πλοκής αναδεικνύει έντεχνα το ιδεολογικό υπόβαθρο του έργου, που κινείται μεταξύ του «μισανδρισμού» των Δαναΐδων και της αποφυγής της καταδίκης ενός καταναγκαστικού γάμου, ο οποίος εξυπηρετεί τις κοινωνικές και οικονομικές σκοπιμότητες. Στους εμβατήριους αναπαίστους της παρόδου,<sup>59</sup> με την οποία αρχίζει το έργο, οι πανικόβλητες Δαναΐδες, με την απόρριψη του γάμου με τους εξαδέλφους τους Αιγυπτίους, θέτουν τον ηθικό προβληματισμό για έναν γάμο αιμομικτικό. Στη συνέχεια όμως η αντοπαράθεσή τους προσλαμβάνει το περιεχόμενο της προσήλωσης στην ιδέα της αγαμίας, που στην ουσία απωθεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της θηλυκής φύσης τους, τον έρωτα και τον γάμο, αγγίζοντας τα όρια της ύβρεως.

Στο πρώτο επεισόδιο, ο Δαναός εμφανίζεται πρώτος ως υποκριτής και νουθετεί τις θυγατέρες του επί του πρακτέου, διαλεγόμενος με την κορυφαία του χορού. Με την άφιξη του βασιλιά του Άργους, οι επί σκηνής υποκριτές γίνονται δύο: Δαναός και Πελασγός. Παρατηρούμε όμως με ενδιαφέρον ότι ο Δαναός και ο Πελασγός δεν συνομιλούν· δεν εξηγεί ο Δαναός την κατάσταση των θυγατέρων του στον Πελασγό. Αυτό το κάνουν οι ίδιες οι Ικετίδες, διά της κορυφαίας, που συνομιλεί τώρα με τον Βασιλιά του Άργους, ενώ ο πατέρας Δαναός μένει σιωπηλός. Ο Αισχύλος δηλαδή καθιστά τον χορό υποκριτή διά της κορυφαίας και μετατρέπει ένα από τα δραματικά πρόσωπα σε σιωπηλό ήρωα όταν ο αριθμός των συνομιλητών θα υπερέβαινε τα δύο πρόσωπα.

---

<sup>58</sup>Ο χορός σε όλη την διάρκεια του δράματος λειτουργεί ως ένα συμπαγές «μονοπρόσωπο σύνολο», βλ. Χουρμουζιάδης 2010,43.

<sup>59</sup>Sommerstein 2007, 81.

Στο δεύτερο και στο τρίτο επεισόδιο, ως μοναδικός υποκριτής παρουσιάζεται ο Δαναός. Αφού χαρακτηριστεί ως σύμβουλος και εκπρόσωπος των πενήντα θυγατέρων του, τισκαθοδηγεί να βρουν βωμό για άσυλο και τις συμβουλεύει να διακατέχονται από μια άψογη και ευπρεπή συμπεριφορά. Αντίθετα, στο τέταρτο επεισόδιο αποφασιστικήδράσηαναλαμβάνει ο Πελασγός, ο οποίος εμφανίζεται ως προστάτης μπροστά στις Ικέτιδες και τις διασώζει από την εχθρική συμπεριφορά του κήρυκα των Αιγυπτίων απέναντί τους. Μάλιστα τους προσφέρει άσυλο και κατοικία σύμφωνα με την δική τους επιλογή. Επομένως, ο Αισχύλος στις *Ίκέτιδες* μετατρέπει τον χορό σε υποκριτή, και μάλιστα πρωταγωνιστή, και αναζητεί την πιθανή του σχέση με τους άλλους υποκριτές που συμβάλλουν ως δραματικά πρόσωπα στην προώθηση της πλοκής.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Αισχύλος, *Αγαμέμνων*

### 5.1. Γενικά χαρακτηριστικά

Η τραγωδία *Αγαμέμνων*, το μεγαλύτερο από τα σωζόμενα δράματα του Αισχύλου (458 π.Χ.), αποτελεί το πρώτο μέρος της *Όρέστειας* τριλογίας, η οποία παρουσιάστηκε το 458 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια. Είναι η μοναδική σωζόμενη ακέραια συνεχόμενη τριλογία του Αισχύλου. Μπορούμε έτσι να ερευνησουμε τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής συνθέτε τις συνεχόμενες τριλογίες του, εν προκειμένω τον τρόπο με τον οποίο πραγματεύθηκε έναν μύθο σε τρεις συνέχειες, εξασφαλίζοντας την αρμονική σύνδεση μεταξύ των τριών τραγωδιών, η καθεμία των οποίων αποτελεί μια ξεχωριστή καλλιτεχνική ενότητα.

Το έργο δραματοποιεί τον δυστυχή νόστο του Αγαμέμνονα από την Τροία: τον νικητή αρχιστράτηγο των Αχαιών υποδέχεται η σύζυγός του Κλυταιμίστρα, η οποία ωστόσο έχει οργανώσει (μαζί με τον εραστή της Αίγισθο) τον φόνο του στρατηλάτη βασιλιά και της αιχμάλωτης Κασσάνδρας, κόρης του Πριάμου. Το έργο διαδραματίζεται μπροστά στο παλάτι των Ατρείδων στο Άργος.<sup>60</sup> Τα δραματικά πρόσωπα αποτελούνται από τον φρουρό, ο οποίος αναγγέλλει την άλωση της Τροίας, την Κλυταιμίστρα και τον συνεργό της Αίγισθο, από τον κήρυκα, ο οποίος αναφέρει την άφιξη του Αγαμέμνονα ως βασιλιά του Άργους, τον Αγαμέμνονα και την Κασσάνδρα, την οποία ο νικητής Βασιλιάς φέρει μαζί του ως λάφυρο του Τρωικού

πολέμου. Ο δωδεκαμελής χορός αποτελείται από γέροντες Αργίτες.

### 5.2. Περιμένοντας την επιστροφή του Αγαμέμνονα

Το έργο ξεκινά με την προλογική ρήση του Φύλακα, για τον οποίο ο Αισχύλος επέλεξε σκηνοθετικά να τον τοποθετήσει μισοξαπλωμένο πάνω στη στέγη του ανακτόρου: αυτή ήταν η προσταγή της Κλυταιμίστρας, ώστε να παρακολουθεί νυκθημερόν το *σήμα*, τη φωτιά που θα σηματοδοτούσε την Άλωση της Τροίας.

---

<sup>60</sup>Το παλάτι των Ατρείδων στο Άργος προσδιορίζεται ήδη από τον τρίτο κιόλας στίχο του δραματικού έργου και, με απροσδόκητη για τον Αισχύλο ακρίβεια, λειτουργεί σε όλη την πορεία της δράσης άμεσα και δραστικά. Βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 29. Για τον οίκο των Ατρείδων, βλ. Sommerstein 2016, 244-248.

Ο Φύλακας, αφού περιγράψει τις δυσκολίες της σκοπιάς του και θρηνήσει τη θλιβερή κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο βασιλικός οίκος (στ. 12-19 *εὗτ' ἀνδένυκτίπλαγκτον ἔνδροσόντ' ἔχω / εὐνήν ... ἄριστα διαπονουμένου*), αναγγέλλει ξαφνικά την άφιξη της συνθηματικής φωτιάς που φέρνει το μήνυμα για την άλωση της Τροίας.<sup>61</sup> Ενθουσιασμένος με την πολυπόθητη λάμψη του δαυλού, είναι έτοιμος να ειδοποιήσει την Κλυταιμίστρα για το γεγονός, κραυγάζοντας χαρμόσυνα (στ.26-31: *Ἀγαμέμνωνος γυναικὶ σημαίνω τορῶς... φροίμιον χορεύσομαι*).

Αμέσως μετά εισέρχεται στην ορχήστρα ο χορός των σεβάσμιων γερόντων πολιτών του Άργους. Η πάροδός τους (στ. 40-263), από τις εκτενέστερες της αρχαίας τραγωδίας, διακρίνεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο, το αναπαιστικό τμήμα της (στ. 40-103),<sup>62</sup> αφού ο χορός δικαιολογήσει την παραμονή του στο Άργος, ζητά να πληροφορηθεί τον λόγο των θυσιών που παρήγγειλε η Κλυταιμίστρα και του λιβανωτού που αναδύεται από όλους τους βωμούς της πόλης.<sup>63</sup> Το λυρικό μέρος, της παρόδου περιλαμβάνει έξι στροφικά ζεύγη. Στο πρώτο (στ.104-159), ο χορός αναπολείμε εκτενείς περιγραφές τα γεγονότα τα οποία διαδραματίστηκαν στο ξεκίνημα της τρωικής εκστρατείας. Ιδιαίτερως, αναφέρεται στον οϊωνό και την προφητεία του μάντη Κάλχαντα που οδήγησε στη θυσία της κόρης του Αγαμέμνονα, της Ιφιγένειας.<sup>64</sup> Ξεχωρίζει η εκδήλωση του φόβου των γερόντων για τη διαιώνιση της ύβρεως του Αγαμέμνονα και της εκδικητικότητας εκ μέρους της αγανακτισμένης Άρτεμης για την εξόντωση του φτωχού ζώου καθώς για την οργή και της θυμωμένης Κλυταιμίστρας για τη θυσία της κόρης της. Στα επόμενα στροφικά ζεύγη (στ. 160-257), οι γέροντες άδουν ωδή-Ύμνο προς τον Δία.<sup>65</sup> Ιδεολογικά κυριαρχεί η αρχή

---

<sup>61</sup>Με μοναδική δεξιοτεχνία διαγράφεται η συναισθηματική καμπύλη του μεγάλου δραματικού μέρους. Βλ. Χουρμουζιάδης 2010, 188.

<sup>62</sup>Στους στίχους 97-104 (*τούτων λέξασ' ὅτι καὶ δυνατὸν ... κράτος αἴσιον ἀνδρῶν*), ο ποιητής παρέχει στοιχεία για τη δραματική και δραματουργική λειτουργία του χορού. Για τους όρους δραματικός και δραματουργικός, βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 20-23.

<sup>63</sup>Βλ. Sommerstein 2016, 191.

<sup>64</sup>Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί την προφητεία του Κάλχαντα ως αφορμή για τον ποιητολογικό προβληματισμό που εκπορεύεται από τη δημιουργική προσέγγιση και υπέρβαση της ομηρικής εκδοχής. Βλ. Γκαστή 2009, 29.

<sup>65</sup>Η πανάρχαια μορφή του επικλητικού ύμνου βρίσκει μια τελική κορύφωση, καθώς το όνομα του Δία για τον άτεγκτο κυβερνήτη του κόσμου δεν φαίνεται πια αρκετό στον ποιητή. Βλ. Lesky 2010, 189.

«πάθει μάθος»,<sup>66</sup>ως νόμος με τον οποίο ο θεός κυριάρχησε στον κόσμο. Στην πραγματικότητα, ο χορός αγωνιά για την τύχη του Αγαμέμνονα και την επικείμενη τιμωρία του από την Κλυταιμίστρα, την εμφάνιση της οποίας πλέον στη σκηνή αναγγέλλει ο ίδιος.

### 5.3. Η εμφάνιση της Κλυταιμίστρας

Η άφιξη της Κλυταιμίστρας σηματοδοτεί την έναρξη του πρώτου επεισοδίου (στ. 264-354). Η σύζυγος του Αγαμέμνονα εξέρχεται από το ανάκτορο και αρχίζει την ρήση της επιβεβαιώνοντας στον χορό ότι πράγματι η Τροία αλώθηκε από τους Αχαιούς. Έπειτα από μια σύντομη στιχομυθία με τον χορό, ο οποίος επιθυμεί να πληροφορηθεί την αιτία για την οποία η Βασίλισσα διέταξε να πραγματοποιηθούν θυσίες σε ολόκληρη την πόλη, συνεχίζει την περιγραφή της πορείας της φλόγας.<sup>67</sup> Έστερα από την παρέμβαση του χορού, ακολουθεί και η δεύτερη ρήση της Κλυταιμίστρας, στην οποία η Βασίλισσα, ενοχοποιώντας κατά βάθος τον Αγαμέμνονα, περιγράφει τον οδυρμό και την αναταραχή της Τροίας, που κυριεύτηκε *τῆιδ' ἐν ἡμέραι* (στ. 320), και προσεύχεται να μην υπάρξει ασέβεια απέναντι στους θεούς από τη μεριά των νικητών, έτσι ώστε να μπορέσουν να επιστρέψουν αλώβητοι στην πατρίδα τους.

Το πρώτο στάσιμο που ακολουθεί αμέσως μετά (στ. 355-502) αποτελεί μια εκτενή πανηγυρική επινίκια δοξολογία. Το στάσιμο χωρίζεται σε τρία στροφικά ζεύγη και μία επωδό στο τέλος.<sup>68</sup> Οι γέροντες του χορού, αφού αναφερθούν στην άλωση της Τροίας ως απόδοση της δικαιοσύνης εκ μέρους του Δία, θέτουν προς συζήτηση το ζήτημα της Δίκης (στ. 384: *μέγαν Δίκας*). Ο χορός στην πρώτη στροφή αναφέρεται στον *πλοῦτον* και τον *κόρον* (στ.382), οι οποίοι ωθούν τον άνθρωπο στον μεγάλο βωμό της Δίκης, δημιουργώντας συνθήκες αναπόδραστης ενοχής. Ταυτόχρονα προλειαίνει το έδαφος για την ὕβριν που διαπράττει ο Αγαμέμνονας τη στιγμή που καταπατά τον πλούτο του οίκου, μια ὕβριν που ισούται με εκείνη του Πάρη. Στο

---

<sup>66</sup>Το ίδιο συμβαίνει στον Σοφοκλή. Στο τελευταίο μέρος μιας δίστροφης σύνθεσης επανέρχεται στην αφήγηση και συνεχίζεται ως την έκτη αντιστροφή. Βλ. Lesky 2010, 189.

<sup>67</sup>Στους στίχους αυτούς υπάρχουν ονοματικές και ρηματικές παραλλαγές, για τις οποίες βλ. Lesky 2010, 190.

<sup>68</sup>Για τον ακριβή χωρισμό του στάσιμου, Lesky 2010, 190.

δεύτερο στροφικό ζεύγος ο χορός αναφέρεται στην Ελένη, η οποία εγκατέλειψε το σπίτι της και άφησε πίσω της κενό και οδύνη, προκαλώντας όχι μόνο πόνο αλλά και θρήνο σε ολόκληρη την Ελλάδα (στ.408...419 : «*ἄτλητατλάσα... ἔρρειπᾶσ' ἀφροδίτα*»). Ο χορός κλείνει με την επωδό, κατά την οποία τραγουδά για το μέτρο και την ύβριν. Η αφοσίωση του χορού στα *πιστά τεκμήρια* της Κλυταιμίστρας αντικαθίσταται από τις αμφιβολίες του την εμπιστοσύνη στη γυναικεία ειλικρίνεια.<sup>69</sup> Όλα δημιουργούν αβεβαιότητα και αγωνία για τις πραγματικές προθέσεις της Κλυταιμίστρας.

Ο Κορυφαίος αναγγέλλει στο σημείο αυτό την άφιξη του κήρυκα, η εμφάνιση του οποίου σηματοδοτεί και την έναρξη του δεύτερου επεισοδίου. Η πρώτη ρήση του κήρυκα αποτελεί έναν θριαμβικό χαιρετισμό προς την πατρίδα και τους θεούς.<sup>70</sup> Ο κήρυκας, ως στρατιώτης του αχαιικού στρατού, παρουσιάζει σε εκτενή αφήγηση τις συνθήκες της άλωσης της Τροίας και της επιστροφής του στόλου και του Αγαμέμνονα. Χαιρετώντας ενθουσιασμένος τη γη και τους θεούς της γενέθλιας πόλης,<sup>71</sup> ετοιμάζει την υποδοχή για την αναμενόμενη άφιξη του νικητή αρχιστράτηγου (στ.508: *νῦνχαῖρεμὲνχθῶν, χαῖρεδ' ἡλίουφάος*).<sup>72</sup> Στησκηνή εισέρχεται τώρα ως δεύτερος υποκριτής η Κλυταιμίστρα με αλαλαγμούς χαράς(στ. 587*ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὕπο*). να υποδεχθεί θερμά τον σύζυγό της. Η Βασίλισσα αφήνει παραγγελία στον κήρυκα να μεταφέρει στον Αγαμέμνονα την αδημονία της να τον υποδεχθεί θερμά στο σπιτικό τους, επιβεβαιώνοντας πανηγυρικά

---

<sup>69</sup>Για τα *πιστά τεκμήρια*, στ. 352. Βλ. Lesky 2010, 190.

<sup>70</sup>Η αφηγηματική ρήση του Κήρυκα σε μια αυστηρή χρονολογική ένταξη καλύπτει κατά κύριο λόγο γεγονότα που τοποθετούνται στην «προϊστορία» του συγκεκριμένου δράματος, δηλαδή αναφέρεται ότι η Τροία είχε ήδη πέσει στα χέρια των Αχαιών πριν φτάσει το σημάδι της φωτιάς που βλέπει ο Φύλακας κι ο στόλος είχε ταλαιπωρηθεί μέρες πολλές πριν επιστρέψει ο αφηγητής στο Άργος. Βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 89.

<sup>71</sup>Όπως η Κίλισσα στην τραγωδία *Χοηφόρες*, έτσι και η μορφή του κήρυκα, με την απροβλημάτιστη και αφελή συμπεριφορά του, στέκεται μέσα σε έναν κόσμο φρίκης. Αυτά τα λόγια της χαρούμενης επιστροφής στην πατρίδα βρίσκονται σε έντονη αντίθεση με την αποπνικτική ατμόσφαιρα της σκηνης, όπου ο Αγαμέμνων χαιρετά το Άργος και τους θεούς. Βλ. Lesky 2010,191.

<sup>72</sup>Ο κήρυκας, χαιρετώντας πριν από την αφήγησή του του την πατρική γη (στ.508), μνημονεύει το άθροισμα των δέκα χρόνων που πέρασαν από την έναρξη του πολέμου χρησιμοποιώντας την αντωνυμία *τόδε*, που ταυτίζει το τέλος της χρονικής διάρκειας με την παρούσα στιγμή. Εφόσον ο Κήρυκας επιστρέφει από την τύρβη του ανόσιου πολέμου και οι γέροντες μείναν ακίνητοι πίσω στο Άργος, σφραγίζεται το τέλος του πολέμου και γεφυρώνεται αποτελεσματικά το χρονικό χάσμα: όλο το παρελθόν έχει ενσωματωθεί από τα πρόσωπα που το βίωσαν ή το αναπολούν στο παρόν. Από το σημείο αυτό κι έπειτα τα σκηνικά γεγονότα συγκροτούν μια πυκνή δραματική και χρονική αλληλουχία, που συνιστά την παρούσα φάση της μοίρας των Ατρείδων. Βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 88.

την καχυποψία του χορού για την ειλικρίνειά της όταν δηλώνει τη συζυγική της αφοσίωση σε όλο το διάστημα της απουσίας του Βασιλιά (στ. 605-610: *ἤκειν ὅπως τάχιστ' ἐράσμιον πόλῃ ...οὐδὲν διαφθείρασαν ἐν μήκει χρόνου*). Αμέσως μετά αποχωρεί από τη σκηνή (στ. 614).

Με την αποχώρηση της Κλυταιμίστρας, ο χορός, που είχε υποδεχθεί τον Κήρυκα δηλώνοντας τη δύσκολη θέση του στο διάστημα της απουσίας του Αγαμέμνονα (538-550), γίνεται τώρα (διά του Κορυφαίου) ο συνομιλητής του Κήρυκα (615 *αὕτη μὲν οὕτως εἶπε*). Στη στιχομυθία που ακολουθεί (615-633) ο χορός ζητάει πληροφορίες για την τύχη του Μενέλαου, αδελφού του Αγαμέμνονα, και την πραγματική του κατάληξη, όμως τελικά δεν λαμβάνει σαφείς απαντήσεις. Ο Κήρυκας πληροφορεί τον χορό για την μεγάλη καταστροφή και για τη διάσωση μόνο του πλοίου του Αγαμέμνονα από μια φρικτή θεομηνία· όσο για την τύχη του υπόλοιπου ελληνικού στόλου, αυτός είτε διαλύθηκε ολοσχερώς είτε βυθίστηκε, (636-680).<sup>73</sup>

Το στάσιμο που ακολουθεί μετά το δεύτερο επεισόδιο (στ. 671-781), αποτελεί ένα εγκωμιαστικό τραγούδι για την Ελένη. Το στάσιμο αυτό χωρίζεται σε τέσσερα στροφικά ζεύγη. Στο πρώτο στροφικό ζεύγος υπογραμμίζεται η επική προέλευση του μύθου και η αιτία του πολέμου, η οποία ονομάζεται *Ἔρις*<sup>74</sup> (στ. 698: *δι' ἔριναίματόεσσαν*) και ταυτίζεται απόλυτα με την Ελένη (στ. 687-688: *δορίγαμβρονάμφινεικῆ / θ' Ἐλέναν*).<sup>75</sup> Από την άλλη πλευρά, στο δεύτερο στροφικό ζεύγος η Ελένη ηθογραφείται με την εικόνα μικρού λιονταριού, το οποίο ανατρέφεται με τρυφερότητα για να γίνει μόλις μεγαλώσει ένα αιμοβόρο θηρίο. Έπειτα, στην τρίτη και στην τέταρτη στροφή του στασίμου, ο ποιητής στρέφει τις σκέψεις του χορού στην *ὕβριν*<sup>76</sup>, η οποία ήταν υπεύθυνη για την κατάρα που έφερε ο ερχομός της Ελένης στην Τροία. Στο τέλος του στασίμου, ο χορός, με μια

---

<sup>73</sup>Sommerstein 2016,193.

<sup>74</sup>Στο σημείο αυτό γίνεται χρήση ομηρικών διακειμένων και κυρίως αναφέρονται κάποιοι ποιητολογικοί όροι από το έπος της *Ιλιάδας*. Αποκαλύπτεται η αυτοσυνειδησία του ποιητή Αισχύλου. Βλ. Γκαστή 2009,109.

<sup>75</sup>Sommerstein 2016,193.

<sup>76</sup>Η ανομία του ανθρώπου διαιωνίζεται: η ὕβρη γεννά την ὕβρη, όπου μέσα από μια καινούρια ενοχή πηγάει μια καινούρια καταστροφή. Βλ. Lesky 2010, 192.

μετριασμένη έκφραση αφοσίωσης χαιρετίζει με τους αναπαίστους του τον βασιλιά (783-809), ο οποίος πλησιάζει στην σκηνή.

#### 5.4. Η επιστροφή του Αγαμέμνονα

Η άφιξη του Αγαμέμνονα πάνω στο άρμα του σηματοδοτεί την έναρξη του τρίτου επεισοδίου (στ. 810 κ.ε.). Ο βασιλιάς συνοδεύεται από ένα δεύτερο άρμα,<sup>77</sup> το οποίο μεταφέρει τα λάφυρα της Τροίας ανάμεσα τους βρίσκεται, ως μέρος της συνοδείας του και ως σύμβολο της κατακτημένης Τροίας, η Κασσάνδρα.<sup>78</sup> Στο σημείο αυτό, ο Αισχύλος, επαναλαμβάνει την τεχνοτροπία της σιωπής, όπως συνέβη και στην τραγωδία *Προμηθεύς Δεσμώτης*. Η Κασσάνδρα, με την σιωπηλή και ακίνητη παρουσία της πάνω στη σκηνή, λαμβάνει τη θέση του τρίτου υποκριτή, χωρίς να αποκτά δραματική αυτοτέλεια. Ο δεύτερος υποκριτής που θα διαλεχθεί με τον Αγαμέμνονα σε αυτό το επεισόδιο είναι η Κλυταιμίστρα.<sup>79</sup> Αφού εμφανιστεί υπό τη συνοδεία δούλων, οι οποίοι μεταφέρουν ένα ολοπόρφυρο χαλί, διατάζει τις σκλάβες της να το ξεδιπλώσουν το πάνω στον δρόμο για να πατήσει ο Αγαμέμνων όταν θα εισέλθει στο ανάκτορο (στ.908-911: *δμωαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέσταλται τέλος / πέδον κελεύθου στορνύναι πετάσμασιν.. ὡς ἂν ἠγῆται Δίκη*). Στη συνομιλία του με την Κλυταιμίστρα, ο Αγαμέμνωνας βρίσκει υπερβολικές τις κολακείες της γυναίκας του και δεν αποδέχεται την τιμή, φοβούμενος μην προκαλέσει το μίσος των ανθρώπων και την οργή των θεών. Στη συνέχεια όμως υποκύπτει στην 'τιμητική' απαίτηση της συζύγου του.<sup>80</sup> Και καθώς είναι έτοιμος να βαδίσει πάνω στα πολύτιμα υφάσματα και στους τάπητες, παρακαλεί τη Βασίλισσα να αντιμετωπίσει την Κασσάνδρα με

---

<sup>77</sup>Όταν πίσω από το άρμα του Βασιλιά ακολουθεί ένα δεύτερο άρμα, όπως εδώ η Κασσάνδρα με τα λάφυρά της, μάλλον στηρίζεται στον σκηνοθέτη μιας μεταγενέστερης επανάληψης του έργου, ίδιο με εκείνον που σύμφωνα με το Σχόλ. Ευρ. *Όρ.57*, άρχισε την παράστασή του εισάγοντας βουβή την Ελένη να προχωρεί με τα λάφυρα προς το παλάτι. Βλ. Lesky 2010, 192.

<sup>78</sup>Για την Κασσάνδρα ως λάφυρο του πολέμου, Sommerstein 2016, 194.

<sup>79</sup>Η ρήση της Κλυταιμίστρας, με την κραυγαλέα κλιμάκωση της υποκρισίας της, βρίσκεται από την αρχή ως το τέλος σε οξύτατη αντίθεση με την παγερή απομόνωση που κυκλώνει τον Αγαμέμνονα. Το χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της σκηνής είναι ότι η Κλυταιμίστρα καθώς περιγράφει τη γεμάτη πιστή αγάπη της δεν απευθύνεται στο πρόσωπο του Αγαμέμνονα παρά μόνο στον χορό. Μόνο όταν δικαιολογεί επιτήδεια την απουσία του Ορέστη με το φόβο κάποιας στάσης του στο Άργος απευθύνεται στον σύζυγό της. Βλ. Lesky 2010:193.

<sup>80</sup>Στη συγκεκριμένη σκηνή συναντούμε τη σύνθεση που δημιούργησε ο Αισχύλος, δηλαδή την δραματική ένταση που προκλήθηκε από τη συνάντηση των δύο ατομικών προσώπων και όχι από μια δεδομένη κατάσταση ή από την αντίδραση ενός προσώπου απέναντι σε αυτήν. Για τη σκηνή της εισόδου του Αγαμέμνονα, βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 160-162.

καλοσύνη, γιατί στάλθηκε ως δώρο του στρατού μαζί του. Μόλις ο Αγαμέμνων εισέλθει στο παλάτι, η Κλυταιμίστρα προσεύχεται στον Δία ώστε να επέλθει το τέλος που εκείνη επιθυμεί (στ. 973-974) *Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς ἐχθὰς τέλει ἄ μέλοι δέ τοί σοί τῶν περ ἄν μὲ ληιστελεῖν*).

Αφού αποχωρήσουν όλα τα πρόσωπα από τη θεατρική σκηνή, και οι υπηρέτες απομακρύνουν το άρμα του Αγαμέμνονα, στην ορχήστρα μένει το όχημα με τη σιωπηλή μορφή της Κασσάνδρας και, φυσικά, τους γέροντες πολίτες του Άργους, που εκτελούν γύρω της το τρίτο σύντομο στάσιμο (875-1034). Ο χορός άδει με μια αγωνιώδη κραυγή, οιωνό κακών προαισθημάτων, τα οποία διαταράσσουν την επιφανειακή ηρεμία που επικρατούσε στην προηγούμενη σκηνή. Το στάσιμο αυτό κλείνει σε δυο στροφικά ζεύγη την ένταση μιας βαθιάς αγωνίας και την προαίσθηση μιας αναπάντεχης συμφοράς, καθώς προλειπίνει το έδαφος και προετοιμάζει τον θεατή για το τελευταίο επεισόδιο που θα ακολουθήσει, μέσα στο οποίο θα λάβει χώραν η δολοφονία του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας.

### **5.5. Η σκηνή της Κασσάνδρας**

Η επανεμφάνιση της Κλυταιμίστρας στην είσοδο του παλατιού σηματοδοτεί την έναρξη του τέταρτου επεισοδίου (1035-1330). Τότε θα προσέξει την μέχρι εκείνη τη στιγμή σιωπηλή και καθισμένη μέσα στην άμαξα Κασσάνδρα και θα διερωτηθεί αν αυτή μπορεί να περάσει μέσα. Ο Αισχύλος θα λύσει τη σιωπή της Κασσάνδρας μετά την αποχώρηση της Κλυταιμίστρας από τη σκηνή, παρουσιάζοντας την ηρωίδα να υπακούει στην παράκληση που της απευθύνει ο κορυφαίος να κατέβει από την άμαξα. Ο λόγος της Κασσάνδρας αρχίζει με μια κραυγή<sup>81</sup> βαθέως πόνου, που απευθύνεται προς το προφητικό σύμβολο του Απόλλωνα, και εξελίσσεται σε ένα συγκλονιστικό παραλήρημα στη διάρκεια του οποίου η αιχμάλωτη κόρη του Πριάμου σχίζει, ως προφήτισσα, το πέπλο που ως τώρα σκέπαζε τη μοίρα του παλατιού και τη δική της, περιγράφοντας τα μελλοντικά δεινά που θα διαδραματιστούν μέσα στο ανάκτορο. Στην κορύφωση του παραληρήματος, η Κασσάνδρα συνδέει τη μνήμη του φονικού παρελθόντος των Ατρειδών με το εδώ και τώρα της παράστασης με το οραματικό

---

<sup>81</sup>Στο σημείο αυτό, η τριλογία στοχεύει στο να δώσει απτά την αλυσίδα ενοχής και τιμωρίας που στοιχειώνει το παλάτι των Ατρειδών. Βλ. Lesky 2010, 194.

φάσμα της γυναίκας (Κλυταιμίστρας) που υψώνει το χέρι της μέσα στο λουτρό, έτοιμο να σκοτώσει τον ανυποψίαστο σύζυγό της (στ. 1108-1111: *τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν/ λουτροῖσι φαιδρύνασα... προτείνει δὲ χεῖρ / ἐκ χερὸς ὄρεγομένα*). Οι γέροντες έντρομοι αναριγούν για την Ερινύα των Ατρείδων (στ. 1119 *ποῖαν Ἐρινὸν τήνδε δώμασιν*), αλλά η Κασσάνδρα συνεχίζει τον λόγο της βυθισμένη σε μια εκστατική παραζάλη, η οποία εκφράζεται με παραληρηματικά επιφωνήματα (στ. 1125-1129: *ἄ ἄ ἴδου ἴδου / ἄπεχετᾶς βοός / τὸν ταῦρον ... δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω*). Η παρουσία της Κασσάνδρας στη σκηνή αυτή είναι δραματική, καθώς η ίδια λειτουργεί ως προφήτισσα και προλέγει, με την ικανότητα που της είχε χαρίσει ο Απόλλωνας, τον δικό της φόνο και τον του βασιλιά. Όταν λοιπόν φτάνει στο σημείο να προφητεύσει τον δικό της φόνο (στ. 1136-1139: *ἰὼ ἰὼ ταλαίνας... μῆζον θανουμένην*), ο χορός την χαρακτηρίζει ως *φρενομανῆ* και *θεοφόρητον* (στ. 1140), παραλληλίζοντας τις κραυγές της με τον θρήνο για τον Ίτυ, της αηδόνας του μύθου, η οποία σκότωσε τον γιο της εξαιτίας της μανίας που της ενέπνευσε ο τιμωρός θεός Διόνυσος (στ. 1144-1145: *Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς/ ἀηδὼν βίον*). Επισημαίνεται πως τα φρικτά εγκλήματα του παρελθόντος συνδέονται με τον πατέρα και το θείο του Αγαμέμνονα, τον Ατρέα και τον Θυέστη. Κατά βάθος, η προφητεία διακατέχεται από την αισχύλεια εμμονή στην κακή μοίρα των Ατρείδων,<sup>82</sup> αξιοποιώντας όμως το φονικό παρελθόν του οίκου για τα γεγονότα των Θυέστιων δείπνων, ώστε η μαντική τεχνική να μετατρέπεται σε μια σπαρακτική φαντασίωση.

Τα λόγια της Κασσάνδρας αντηχούν στο επόμενο αναπαιστικό σύστημα του χορού, ενώ ταυτόχρονα ακούγονται δύο δυνατές κραυγές, οι οποίες προέρχονται από το εσωτερικό του ανακτόρου και διακόπτουν τις σκέψεις των γερόντων. Ο φόνος του βασιλιά δεν εκτυλίσσεται επί σκηνής, ακούγονται μόνον οι σπαραγμοί του ενόσω δέχεται χτυπήματα. Αμέσως μετά, ο κορυφαίος του χορού, ακούγοντας τα βογκητά του βασιλιά, συνειδητοποίησε πως ο φόνος είχε πια συντελεστεί (στ. 1346: *τοῦργονεῖργάσθαιδοκεῖ μοι βασιλέως οἰμώγμασιν*). Οι γέροντες, οι οποίοι διαλέγονται

---

<sup>82</sup>Για τα μαιναδικά χαρακτηριστικά που ενέχει η συμπεριφορά της Κασσάνδρας, χαρακτηριστικό αποτελεί το σχόλιο της ανυποψίαστης Κλυταιμίστρας (στ. 1064: *ἡ μαινεταιί γε*), η οποία αποδίδει τα συμπτώματα της αρχόμενης μανίας της Κασσάνδρας στην κατάσταση της αιχμαλωσίας για την οποία δεν ήταν έτοιμη η κόρη του Πριάμου. Βλ. Schein 1982, 201.

μεταξύ τους, προβληματίζονται για το πώς να ενεργήσουν. Στο σημείο αυτό, οι πύλες του παλατιού ανοίγουν και από μέσα βγαίνει η Κλυταιμίστρα, η οποία παρουσιάζεται δίπλα στα πτώματα των δύο θυμάτων της, του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας.<sup>83</sup> Ο Αγαμέμνων κείται νεκρός μέσα σε έναν ασημένιο λουτήρα, ενώ η Κασσάνδρα κείται δίπλα στον λουτήρα και από πάνω τους στέκεται η Κλυταιμίστρα κρατώντας στο χέρι της το ματωμένο σπαθί. Η φόνισσα εγκωμιάζει με προκλητικά λόγια το κατόρθωμά της και καλεί σε αναμέτρηση τους γέροντες καθώς αντιμετωπίζει τη δημόσια καταδίκη από τον χορό. Με όλο το θράσος που την διακατέχει αυτήν την ώρα απαντά στον χορό για την εκ των προτέρων απόφασή της να διαπράξει το υπέρτατο έγκλημα του φόνου και να εκδικηθεί την πράξη του μισητού συζύγου της. Ως αφορμή για την απόφασή της προέβαλε το επιχείρημα της θυσίας της κόρης τους Ιφιγένειας στο βωμό της φιλοδοξίας του, με στόχο να μπορέσει ο ελληνικός στόλος να αποπλεύσει από την Αυλίδα. Στο τέλος, λίγο πριν από την εμφάνιση του Αιγίσθου στη σκηνή, η Κλυταιμίστρα δηλώνει την προθυμία της όχι μόνο να έλθει σε συμφωνία με τον *δαίμονα των Πλεισθениδών*,<sup>84</sup> αλλά και να θυσιάσει το μεγαλύτερο μέρος του οικογενειακού πλούτου για να απομακρύνει οριστικά την μανιασμένη αλληλοσφαγή από το παλάτι (στ. 1567-1576: *ἐξτόνδ' ἐνέβη<ς> ξὺν ἀληθείαι χρησμόν· ἐγὼ δ' οὖν / ἐθέλω δαίμονι τῶ Πλεισθениδῶν ὄρκους θεμένη ... μανίας μελάθρων ἀλληλοφόνους ἀφελούση*).

---

<sup>83</sup> Ακριβώς εδώ εντοπίζεται ένα πρόβλημα σε σχέση με τον τρόπο που εμφανίστηκε η Κλυταιμίστρα στη σκηνή με τους δύο νεκρούς. Μάλλον θα άνοιξε μία φαρδιά κεντρική πύλη ή το εκκύκλημα, το βάθρο δηλαδή με τους τροχούς του που μπορούσε να μεταφέρει μπροστά στους θεατές μία σκηνή ήδη έτοιμη. Ο E. Bethe αποκλείει τη χρήση εκκύκληματος από τον 5<sup>ο</sup> αιώνα, ενώ από την άλλη ο Pickard-Cambridge δεν απορρίπτει τελείως τη χρήση κάποιου είδους εκκύκληματος, θεωρεί όμως πολύ πιθανό να ήταν αρκετή για την παράσταση μια πλατιά πύλη η οποία μπορούσε να ανοίξει. Κάτι που δυσκολεύει την ασφαλή διατύπωση κρίσης είναι η απουσία κάποιου στοιχείου μέσα στο κείμενο που να παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάστηκαν τα δύο θύματα στους θεατές, επομένως οι δύο σχολιαστές του κειμένου δικαιολογημένα στέκονται επιφυλακτικοί. Τέλος, ο Reinhardt υποστήριξε με σχεδόν βεβαιότητα τη χρήση του εκκύκληματος, επειδή η πορεία του φωτός στο θέατρο του Διονύσου θα άφηνε αυτές τις σκηνές σκιερές. Βλ. Lesky 2010, 199.

<sup>84</sup> Σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία, ο Πλεισθένης παρουσιάζεται σε κάποιες εκδοχές του μύθου των Ατρειδών ως γιος του Ατρέα, ενώ στον Ησίοδο το όνομα του Πλεισθένη υποστηρίζεται ως πατέρα του Αγαμέμνονα και του Μενελάου. Επομένως, μπορούν να αποκαλούνται μέσα στο έργο χωρίς καμία διαφορά γιοι του Ατρέα και του Πλεισθένη. Βλ. Broadbent 1968, 2 και Sommerstein 2016, 197.

## 5.6. Έξοδος

Η παρουσία του Αίγισθου στο έργο περιορίζεται στην τελευταία σκηνή, στην Έξοδο του δράματος (στ. 1577-1673). Τα λόγια του στοχεύουν στο να δικαιολογήσουν τη συμμετοχή του στον φόνο των δύο θυμάτων. Ο Αίγισθος εξηγεί ότι θέλησε να εκδικηθεί για το κακό που συνέβη στον πατέρα του, Θυέστη, αλλά και στα αδέρφια του, και αυτό μπορούσε να επιτευχθεί με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα (στ. 1577 *ὃ φέγγος εὐφρονήμεραςδικηφόρου*). Ο χορός θα του καταλογίσει ὕβριν (στ. 1612 *Αἴγισθ', ὑβρίζειν εν κακοῖσιν οὐ σέβω*), και εκείνος καλεί αμέσως τους ένοπλους φρουρούς του να τον ακολουθήσουν και να ορμήσουν εναντίον του χορού, αντιδικώντας μαζί του (1617-1653). Τη σύγκρουση θα αποτρέψει η Κλυταιμίστρα, που παρεμβαίνει στη σκηνή με σκοπό να καθαυχάσει τον Αίγισθο ώστε να αποφύγει τη βία (1654-1661). Την πραγματική αποτροπή βέβαια την επιτυγχάνει ο χορός' έχοντας αναφερθεί ήδη στον Ορέστη (στ. 1646 *Ορέστης ἄρα που βλέπει φάος*), οι γέροντες προειδοποιούν, διά του κορυφαίου, ότι ο γιος του Αγαμέμνονα δεν θα αργήσει να εμφανιστεί ως εκδικητής (1667 *δαίμων Όρέστην δεῦρ' ἀπευθύνη μολεῖν*). Στο σημείο αυτό, ο Αισχύλος προβάλλει την ιδεολογική αντίληψη της ανανέωσης του κακού στις διαδοχικές γενιές του οίκου των Ατρειδών,<sup>85</sup> προετοιμάζοντας το κοινό για το δεύτερο έργο της συνεχόμενης τριλογίας του.

## 5.7. Συμπεράσματα

Όταν ο Αισχύλος παρουσίασε την *Ορέστεια* τριλογία (458 π.Χ.), πραγματοποίησε μια ουσιαστική στροφή από την παθητική περιγραφή γεγονότων στην ενεργό επί σκηνής δράση.<sup>86</sup> Στην τραγωδία *Αγαμέμνωνο* φόνος του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμίστρα και τον εραστή της, τον Αίγισθο, ανήκε στις δημοφιλείς ιστορίες των *Νόστων*, στα έπη δηλαδή του τρωικού κύκλου.<sup>87</sup> Η πλοκή του έργου αρχίζει με την αναφώνηση του Φύλακα για την Άλωση της Τροίας, ως μοναδικού υποκριτή της σκηνής του

---

<sup>85</sup>Ανάλογη ήταν και η ιδέα που συνέδεε την Οιδιπόδεια τριλογία' την βλέπουμε στη μοναδική σωζόμενη εκεί τραγωδία *Έπτα επί Θήβας*, στον τρόπο με τον οποίο ο Ετεοκλής υποδέχεται την κλήρωσή του στην έβδομη πύλη, όπου θα αλληλοσκοτωθούν με τον αδελφό του.

<sup>86</sup>Βλ. Ρούσσοσ 1992, 19.

<sup>87</sup>Βλ. Sommerstein 2016, 215.

προλόγου, που θέτει τους κύριους όρους υπό τους οποίους θα αναπτυχθεί η πλοκή (απιστία της *ανδρόβουλης* Κλυταιμίστρας, κληρονομική ενοχή των Ατρείδων). Η ίδια η Κλυταιμίστρα εμφανίζεται ως υποκριτής στο πρώτο επεισόδιο και διατάζει τελετές υποδοχής του νικητή βασιλιάσε όλη την πόλη. Από την πλευρά του, οχορός είναι στοχαστικός και ανησυχεί με δυσοίωνα συναισθήματα για το μέλλον, κάνοντας συνεχείς αναδρομές στα παρελθόντα.

Με την άφιξη του Κήρυκα στο δεύτερο επεισόδιο, υπάρχουν στη σκηνή δύο υποκριτές, ο Κήρυκας και η Κλυταιμίστρα. Προτεραιότητα έχει τώρα ο ρόλος του Αγγέλου,<sup>88</sup> ο οποίος αφηγείται τις συνθήκες της άλωσης αλλά και την επιστροφή του βασιλιά Αγαμέμνονα έπειτα από δέκα χρόνια στην Τροία. Στο σημείο αυτό η Κλυταιμίστρα έχει ρόλο αποδέκτη της είδησης της άλωσης.

Στο τρίτο επεισόδιο στη σκηνή εντοπίζονται τρεις υποκριτές. Η προτεραιότητα ανήκει τώρα στον Αγαμέμνονα, που εισέρχεται στη σκηνή επιστρέφοντας από την Τροία. Η Κλυταιμίστρα, ως δεύτερος υποκριτής, είναι αυτή που θα τον υποδεχθεί, με τρόπο που συμβάλλει αποφασιστικά στην επίτευξη του σκοπού της: διατάζει τις σκλάβες που την συνοδεύουν να ξεδιπλώσουν ένα πορφυρό τάπητα για να περπατήσει πάνω σε αυτόν ο Αγαμέμνονας. Ο Αγαμέμνονας, προτού υπακούσει στις εντολές της συζύγου του, την εκλιπαρεί να υποδεχτεί την αιχμάλωτη Κασσάνδρα και να την καλέσει στο παλάτι. Τον ρόλο του τρίτου υποκριτή στη σκηνή τον έχει η Κασσάνδρα ως πρόσωπο σιωπηλό. Η σιωπή της δεν δηλώνει απάθεια και αδυναμία. Η κοπέλα βέβαια θα λύσει τη σιωπή της όταν θα έχουν απομακρυνθεί τα άλλα πρόσωπα, ο λόγος της όμως έχει ισχυρή δραματική λειτουργία, αφού προλέγει ό,τι θα ακολουθήσει.<sup>89</sup> Η Κασσάνδρα, αν και παρέμενε σιωπηλή και ακίνητη, κατείχε για μεγάλο χρονικό διάστημα, έναν καθοριστικό ρόλο τόσο για τη δράση των υπόλοιπων προσώπων του έργου όσο και για τους ίδιους τους θεατές. Ο Αισχύλος, με την εισαγωγή της σιωπηλής Κασσάνδρας, κάνει χρήση τρίτου υποκριτή χωρίς να

---

<sup>88</sup>Έχει επισημανθεί ότι στην *Ορέστεια* τριλογία οι χαρακτήρες με μικρότερη σπουδαιότητα (ο κήρυκας, η θεραπαινίδα, ο αγγελιαφόρος) περιγράφονται από τον Αισχύλο με ζωηρό και έντονο τρόπο. Αυτό δεν συμβαίνει επειδή το χρειάζονται οι χαρακτήρες, αλλά επειδή είναι αναγκαίο να υπογραμμιστούν τα λεγόμενά τους και να ληφθούν υπόψη. Βλ. Sommerstein 2007, 83.

<sup>89</sup>Με την χρήση της σιωπηλής Κασσάνδρας, αναιρείται η εικόνα της παραπλανητικής ηρεμίας που επικρατούσε. Για την λειτουργία της σιωπηλής Κασσάνδρας, βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 217-202.

‘παραβιάσει’ τον αριθμό των δύο υποκριτών. Πολύ περισσότερο, αντί να τοποθετήσει έναν άγγελο-αφηγητή, ακολουθώντας την θεατρική παράδοση, απονέμει τον ρόλο του αγγέλου στην Κασσάνδρα.<sup>90</sup> Ο ρόλος της είναι κυρίως προφητικός,<sup>91</sup> ικανότητα που της απέδωσε ο Απόλλωνας. Όταν προφητεύει τον φόνο το δικό της και του Αγαμέμνονα, ο χορός στέκεται αποσβολωμένος και διακόπτει τις όποιες σκέψεις του εκείνη τη στιγμή.

Μέχρι την εκτέλεση του φόνου, ο χορός των γερόντων προσλαμβάνει τα δραματικά γεγονότα, αλλά δεν τα προκαλεί ούτε τα επηρεάζει. Η στάση του είναι στοχαστική και συναισθηματική. Γνωρίζοντας την προϊστορία του δράματος (ξεκίνημα της εκστρατείας στην Τροία και την απιστία της Κλυταιμίστρας με τον Αίγισθο), ο χορός είναι καχύποπτος με τη στάση της, που είναι γεμάτη υποκρισία, και, προαισθανόμενος το κακό που θα ακολουθήσει, αναστοχάζεται γεγονότα του παρελθόντος αναζητώντας στοιχεία ενοχής του Αγαμέμνονα και του οίκου των Ατρείδων. Με τον τρόπο αυτό, συμβάλλει αποφασιστικά στην προβολή της ιδεολογικής βάσης του έργου, η οποία συνέχει και ολόκληρη την τριλογία.

Δραματικό ρόλο επιχειρεί να αναλάβει ο χορός προς το τέλος του δράματος. Γεμάτος αποτροπιασμό, επιθυμεί να ορμήσει προς την πύλη του κτίσματος, πίσω από την οποία συντελείται το ανόσιο έγκλημα. Δεν του δίνεται όμως η δυνατότητα αυτή ώστε να μην επηρεάσει την πορεία των γεγονότων με κάποια δραστική παρέμβαση ή πρωτοβουλία, με αποτέλεσμα να καθιλώνεται έντρομος και παντελώς αδύναμος να αλλάξει την πορεία των πραγμάτων, η οποία καθορίζεται μόνο από τη βούληση και την συμπεριφορά των ηρώων. Μετά την εκτέλεση του φόνου, ο χορός οδηγεί, με μια σειρά εξεταστικών ερωτήσεων και απειλών,<sup>92</sup> την Κλυταιμίστρα, που εμφανίστηκε

---

<sup>90</sup>Αξίζει να αναφερθεί ένας παραλληλισμός με το έργο *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, όπου μετά από μια έκρηξη χαράς δεν εμφανίζεται ο ίδιος ο ήρωας αλλά ένας δεύτερος αγγελιοφόρος, συνοδευόμενος από λάφυρα πολέμου. Το ίδιο συμβαίνει και στη σκηνή της Κασσάνδρας, του *Αγαμέμνονα*, η οποία εμφανίζεται ως αγγελιοφόρος, για να αναγγείλει τα δεινά που θα έρθουν. Βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 201-202.

<sup>91</sup>Για την προφητεία του θανάτου του Αγαμέμνονα από την κόρη του Πριάμου, βλ. Sommerstein 2007, 81-82.

<sup>92</sup>Πολύ συχνά στον Αισχύλο τα λόγια του Χορού είναι ιδιαίτερα σημαντικά και αξίζουν προσοχής. Ο Χορός συνήθως επικεντρώνεται στις αρχές πολύ σημαντικών πράξεων. Οι γέροντες του Άργους διακατέχονται από βαθιές ηθικές αρχές. Χωρίς να το συνειδητοποιούν οι γέροντες, αυτές οι ηθικές αρχές τους είναι που οδηγούν τον Αγαμέμνονα στην καταστροφή του. Βλ. Sommerstein 2007, 83-84.

επί σκηνής θριαμβολογώντας για την εκδίκησή της, στη συνειδητοποίηση και την παραδοχή της δικής της ενοχής (1406-1576). Οι παρεμβάσεις του όμως είναι λυρικές και αναπτύσσονται σε τέσσερα στροφικά ζεύγη και τρία εφύμνια, που παρεμβάλλονται καταρχήν στους ιαμβικούς τριμέτρους (1415-1425, 1431-1447) και στη συνέχεια στους αναπαίστους της Κλυταιμίστρας. Ρόλος υποκριτή δίνεται στον χορό στο τέλος του έργου, όταν ο Κορυφαίος ελέγχει (με ιαμβικούς τριμέτρους) τον Αίγισθο (1612-1648) και στη συνέχεια δέχεται την επίθεση του Αιγίσθου, που αποτρέπεται με την παρέμβαση της Κλυταιμίστρας στην ταραχώδη σκηνή των καταληκτικών τροχαϊκών τετραμέτρων (1649-1671), μετην οποία τελειώνει το έργο. Στη σκηνή του Αιγίσθου δηλαδή ο Αισχύλος δοκίμασε τον ρόλο του τρίτου υποκριτή διά του κορυφαίου του χορού κρατώντας την Κλυταιμίστρα σιωπηλή μέχρι την παρέμβασή της στους στίχους 1654-1661, οπότε πιθανότατα αποχώρησε από τη σκηνή. Αλλά η σύγκρουση Αιγίσθου και χορού ήταν στην πραγματικότητα ατελέσφορη, χωρίς στόχο να επηρεάσει την πλοκή του έργου, που είχε ήδη ολοκληρωθεί. Ο χορός μόνον έκανε μνεία του Ορέστη, εξασφαλίζοντας τη συνέχεια για την παράσταση των *Χοηφόρων*, που θα ακολουθούσε.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: Αισχύλος, *Χοηφόροι*

### 6.1. Γενικά χαρακτηριστικά

Οι *Χοηφόροι* αποτελούν την δεύτερη κατά σειρά σωζόμενη τραγωδία του Αισχύλου από την *Όρέστεια*τριλογία. Το συγκεκριμένο δράμα βασίζεται στην εκδίκηση του Ορέστη για τον φόνο του πατέρα του, Αγαμέμνονα. Κατά τη διάρκεια της τραγωδίας παρακολουθούμε τον Ορέστη να γίνεται αυτουργός και να σκοτώνει την μητέρα του, την Κλυταιμίστρα. Την ίδια στιγμή, ο ίδιος καθίσταται στόχος της τιμωρίας των Θεών. Στη βάση της, η υπόθεση των *Χοηφόρων* στηρίζεται σε ένα τελετουργικό γεγονός, το μοιρολόι για τον νεκρό με συνεχείς επικλήσεις στον Κάτω Κόσμο. Οι δραματουργικές ωστόσο απαιτήσεις μετέτρεψαν την τελετουργική σύνδεση του κόσμου των νεκρών με τη λατρεία τους σε λειτουργία των σκοτεινών του δυνάμεων που αναζητούν και επιδιώκουν την εκδίκηση. Το έργο διαδραματίζεται στο Άργος, το οποίο, μετά τον φόνο του Αγαμέμνονα, βρίσκεται υπό την εξουσία της Κλυταιμίστρας και του Αίγισθου. Τα πρόσωπα του δράματος αποτελούνται από τον Ορέστη, γιο του Αγαμέμνονα, από τον Πυλάδη, φίλο και ξάδερφο του Ορέστη και από την αδερφή του Ορέστη, την Ηλέκτρα. Αξιοσημείωτο ρόλο στην τραγωδία κατέχει η Κλυταιμίστρα, η γυναίκα του Αγαμέμνονα και η νέα βασίλισσα του Άργους. Προς το τέλος της τραγωδίας εισάγεται και η τροφός, ως παραμάνα του Ορέστη. Ο δωδεκαμελής χορός αποτελείται από δούλες της Κλυταιμίστρας, που αναλαμβάνουν, κατ' εντολή της, να προσφέρουν χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα.

### 6.2. Ο Πρόλογος των *Χοηφόρων*

Η ανάλυση του έργου θα ξεκινήσει, όπως και στις υπόλοιπες περιπτώσεις, με την εξέταση του προλόγου.<sup>93</sup> Η εμφάνιση του Ορέστη στη σκηνή σηματοδοτεί την έναρξη του προλόγου, η οποία είχε ήδη προετοιμαστεί στο τέλος του προηγούμενου έργου.<sup>94</sup> Έπειτα από την εντολή του Απόλλωνα προς τον Ορέστη να επιστρέψει εκδικητής του

---

<sup>93</sup>Ο πρόλογος των *Χοηφόρων* διασώζεται μόνο προς το τέλος, ενώ το υπόλοιπο του προλόγου έχει χαθεί στο κενό του Μεδίκειου κώδικα, το οποίο αρχίζει μετά το στίχο 1159 του Αγαμέμνονα. Βλ. Lesky 2010, 200.

γονιού του, ο Ορέστης προσεύχεται στον τάφο του πατέρα του,<sup>95</sup> κυριευμένος από το μίσος της εκδίκησης. Έτσι, το δράμα αρχίζει με μια επίκληση προς τον Ερμή, τον κυρίαρχο του Κάτω Κόσμου. Ο Ορέστης κάνει επίκληση στον νεκρό πατέρα του και προς τιμήν του –καιως είθισται στα ταφικά αρχαιοελληνικά έθιμα– κόβει παράλληλα μία τούφα από τα μαλλιά του και την τοποθετεί πάνω στο μνήμα του Αγαμέμνονα. Αυτή η ενέργειά του σηματοδοτεί μια πράξη προσφοράς στον νεκρό, έστω και αργοπορημένη.<sup>96</sup> Αμέσως μετά, αφού ολοκληρωθούν οι τελετουργίες των νεκρικών προσφορών, ο Ορέστης συνειδητοποιεί ότι κατευθύνονται προς το μέρος του μερικές γυναίκες μαυροντυμένες, οι οποίες μεταφέρουν χοές για τον νεκρό. Στους τελευταίους στίχους του προλόγου (στ. 20-21: *Πυλάδησταθῶμενέκποδῶν, ὡς ἂν σαφῶς / μάθω γυναικῶν ἥτις ἤδεπροστροπή*), ο Ορέστης εισάγει ένα νέο πρόσωπο στο έργο, τον Πυλάδη, ο οποίος όμως παραμένει σιωπηλός, και κλείνει την προλογική του ρήση υπογραμμίζοντας τον δραματικό τόνο στην έλευση του χορού.

### 6.3. Πάροδος

Το έργο συνεχίζεται με την Πάροδο (στ. 22-83) του χορού, αποτελούμενου από Τρωάδες σκλάβεςγυναίκες, μαυροντυμένες,την παρουσία των οποίων έχει αναγγείλει ο Ορέστης ήδη από τον πρόλογο αναφέροντας τον προορισμό τους: να χύσουν χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα. Η συλλογικότητα του χορού ορίζεται από τη χρήση του τρίτου πληθυντικού που κάνει ο Ορέστης καθώς τις περιγράφει όπως προχωρούν σε σχήμα πομπής. Αφού καταλάβουν τη θέση τους στην ορχήστρα, αρχίζουν το χορικό τους, το οποίο χωρίζεται σε τρία στροφικά ζεύγη και μία επωδό στο τέλος. Ο λόγος τους αποτυπώνει την εξήγηση της άφιξής τους μπροστά από τον τάφο του Αγαμέμνονα (στ. 22-23: *ἰαλτόξέκ δόμων ἔβαν / χοὰς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺνκόπῳ*).

---

<sup>95</sup>Οι πέντε πρώτοι στίχοι του έργου υπονοούν τη λειτουργική παρουσία του τάφου του Αγαμέμνονα, όπου εκτυλίσσεται η δράση στο πρώτο μέρος του έργου: εκεί τοποθετεί τις προσφορές του ο Ορέστης. Ακόμη, στον τάφο τοποθετούνται οι χοές από την Ηλέκτρα και τον χορό, και εκεί θα αναγνωριστούν τα αδέρφια μεταξύ τους. Επιπλέον, η αρχή της παρόδου αφήνει μια μικρή εντύπωση ότι το παλάτι, από όπου ξεκίνησαν οι γυναίκες σταλμένες από την Κλυταιμίστρα, δεν πρέπει να θεωρηθεί πολύ κοντά. Όσο η δράση είναι συγκεντρωμένη γύρω ή κοντά στον τάφο, το παλάτι, παρά τη συχνή αναφορά σε αυτό, δεν προσδιορίζεται από καμία λέξη που να συνεπάγεται την κοντινή παρουσία του. Τέλος, όλα τα δραματικά γεγονότα αυτού του πρώτου μέρους της τραγωδίας βρίσκονται σε πολύ στενή σχέση με τον τάφο, ώστε η «απουσία» του παλατιού εδραιώνεται απόλυτα. Βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 37.

<sup>96</sup>Βλ. Sommerstein 2016, 198.

Ο χορός έρχεται σταλμένος από την Κλυταιμήστρα, που την χαρακτηρίζει ως *δύσθεονγυναῖκα* (στ. 44-46: *τοιάνδε χάριν ἀχάρι<το>ν, ἀπότροπονκακῶν / ἰὼΓαῖαμαῖα μωμένα μ' ἰ<ά>λλει / δύσθεοςγυνά*). Ένα εφιαλτικό όνειρο της Κλυταιμήστρας αποτέλεσε αφορμή για να προστάξει τον χορό να προσφέρει χοές στον νεκρό βασιλιά. Αμέσως μετά, στη δεύτερη στροφή (στ.42), η επιθυμία και το αίτημα της Κλυταιμήστρας να λειτουργήσουν οι χοές ως *κάτιάπότροπονκακῶν* προκαλεί θυμό στο χορό, διότι το πνεύμα του αδικοχαμένου Αγαμέμνονα δεν μπορεί να ηρεμήσει από τις προσφορές της *δυσθέου γυναικός*. Την εμφάνισή της κάνει η Δίκη, λέγοντας χαρακτηριστικά πως ο αίμα του φόνου έχει διαποτίσει τη γη και δεν επιδέχεται εξιλίωση (αυτό επιβεβαιώνεται και στο τρίτο στροφικό ζεύγος). Προς το τέλος της επωδού μαθαίνουμε για τη μοίρα του χορού και για το ακόρεστο μίσος του προς τους εξουσιαστές. Πέρα από την αυτοαναφορικότητα στις ορχηστικές τελετουργικές κινήσεις του χορού στην πρώτη στροφή, που μας βγάζει από το κλειστό πλαίσιο του μύθου, παρατηρείται πως ο χορός βρίσκεται απόλυτα ενταγμένος στις δραματικές εξελίξεις, καθώς εκφράζεται σε πρώτο ενικό πρόσωπο για τον εαυτό του, τονίζοντας έτσι τη συναισθηματική φόρτιση που έχει το καθένα από τα μέλη του και την προσωπική εμπειρία που δοκιμάζει από αυτή τη δύσκολη κατάσταση που περιγράφεται για την πόλη.

#### **6.4. Οι σπονδές της Ηλέκτρας και το σημάδι του Ορέστη**

Η άφιξη της Ηλέκτρας μπροστά στον τάφο του πατέρα της σηματοδοτεί την έναρξη του πρώτου επεισοδίου (στ. 84-584). Το επεισόδιο αυτό καλύπτει τη μισή έκταση του τραγικού έργου και χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος (στ. 84-305), η Ηλέκτρα αρχικά στέκεται σιωπηλή και απρόθυμη να εκτελέσει το καθήκον που της ανατέθηκε από τη μητέρα της. Όταν απευθύνεται προς τον χορό, υπενθυμίζει ήδη από τον πρώτο στίχο (84 *δμωιαῖγυναῖκες, δωμάτων εὐθήμονες*), πως πρόκειται για γυναίκες σκλαβωμένες και υποδουλωμένες, οι οποίες υπηρετούν στο παλάτι. Σε μια σύντομη στιχομυθία που ακολουθεί μεταξύ της Ηλέκτρας και της κορυφαίας, ο χορός οδηγεί την Ηλέκτρα σε μια ισχυρή εκδικητική προσευχή. Πιο συγκεκριμένα, ο χορός την ενθαρρύνει να καταθέσει χοές σαν δικές της και να προσευχηθεί στον θεό ώστε εκείνος να ευλογεί όσους τρέφουν μίσος για τον Αίγισθο. Μέσα από την εναρκτήρια προσευχή της προς τον χθόνιο Ερμή και τις χθόνιες δυνάμεις, αποσκοπεί στο να

εισακουστεί από τον νεκρό πατέρα της, για να ατιμαστούν οι υπαίτιοι του φόνου του. Γι' αυτό, και στο σημείο αυτό αναφέρει ονομαστικά τον Αίγισθο (στ. 134 : *Αἴγισθον, ὄσπερσοῦ φόνου μεταίτιος*).<sup>97</sup>

Κατά τη διάρκεια της προσευχής της (123-151), η Ηλέκτρα αντικρίζει πάνω στον τάφο έναν κομμένο βόστρυχο. Η εικόνα αυτή την ωθεί στη δημιουργία υποθέσεων και σκέψεων πως ίσως πρόκειται για τον Ορέστη, όταν συγκρίνει τον βόστρυχο που βρήκε με τα δικά της μαλλιά. Ένα ακόμη σημάδι αναγνώρισης είναι τα ίχνη των πελμάτων, τα οποία ταιριάζουν με το περίγραμμα των δικών της.<sup>98</sup> Η συνειδητοποίηση αυτή έρχεται για την Ηλέκτρα μαζί με ένα ποτάμι από δάκρυα. Εξαιτίας της σφοδρής συγκίνησης που βιώνει, δυσκολεύεται να αποφασίσει εάν όντως πιστεύει πως η προσφορά ανήκει στον αδελφό της.

### 6.5. Η εμφάνιση του Ορέστη και η αναγνώριση των δύο αδελφών

Στη διάρκεια του πρώτου επεισοδίου, ο Αισχύλος θα παρουσιάσει και δεύτερο υποκριτή, τον Ορέστη. Ο λόγος του στους στίχους 212-213 (*εὐχου τά λοιπά, τοῖςθεοῖς τελεσφόρους/ εὐχὰςἐπαγγέλουσα, τυγχάνεινκαλῶς*) εμφανίζει άμεση συνάφεια με την προσευχή που απηύθυνε η Ηλέκτρα (στ.201-204:*ἀλλ' εἰδόταςμὲν τοὺς θεοὺς καλούμεθα, /οἴοισινένχειμῶσι ναυτίλων δίκην/ στροβούμεθ' εἰ δέχρητύχεῖν σωτηρίας, / σμικροῦγένοιτ' ἂν σπέρματος μέγας πυθμῆν*). Με τον τρόπο αυτό, επιβεβαιώνεται η ταυτότητα του Ορέστη και αναγνωρίζεται η ορθότητα του συλλογισμού της Ηλέκτρας. Στην προσευχή του ο Ορέστης (στ. 262-263: *κόμιζ', ἀπὸσμικροῦ δ' ἀνάρειαςμέγαν / δόμον, δοκοῦντακάρτανῶνπεπτοκένοι*) επικαλεῖται τον Δία με σκοπό να φανεί στην πράξη το ενδιαφέρον του για τη βασιλική γενιά του Αγαμέμνονα. Ο Ορέστης επιθυμεί να επιδιορθωθεί η κατάσταση στον οίκο του. Στο μεταξύ, οι δυο υποκριτές της δραματικής σκηνής, τα δυο αδέρφια, πληροφορούνται από τον χορό για τον κίνδυνο που διατρέχουν σε περίπτωση που οι άρχοντες ακούσουν και πληροφορηθούν την άφιξη του Ορέστη.

---

<sup>97</sup>Η ονομαστική αναφορά στον Αίγισθο συνοδεύεται από ένα σχόλιο συνευθύνης με την Κλυταιμίστρα για τον φόνο του Αγαμέμνονα. Για περισσότερες πληροφορίες για την ερμηνεία του όρου συνευθύνης (*μεταίτιος*), βλ. Lloyd-Jones 1961, 171.

<sup>98</sup>Για την αναγνώριση των δύο αδερφών, βλ. Sommerstein 2016, 199-200.

## 6.6. Κομμός

Στο δεύτερο μέρος της σκηνής (στ. 306-478), ο χορός, με εισαγωγικούς αναπαίστους, εισάγει ένα λυρικό κομμάτι, μέσω του οποίου ενώνεται με τα ήδη υπάρχοντα πρόσωπα της σκηνής. Ο κομμός συνεισφέρει στη δημιουργία ενός φασματικού χώρου,<sup>99</sup> όπου το κοινό της παράστασης καλείται να φανταστεί τον χορό μπροστά στον ταφικό τύμβο, να προσεύχονται διαδοχικά ο ένας μετά τον άλλον στο είδωλο του Αγαμέμνονα για να τους παράσχει βοήθεια. Οι στίχοι αυτοί αποτελούν τον μεγαλειώδη κομμό,<sup>100</sup> ο οποίος δημιουργεί μια περίτεχνη σύνθεση για την αισχύλεια τραγωδία. Ο χορός επικαλείται τις Μοίρες (στ. 306-308: *ἀλλ' ὦ μεγάλαι Μοῖραι, Διόθεντῆδε τελευτᾶν / ἦι τό δίκαιον μεταβαίνει*) ώστε να συμβάλουν στην εκπλήρωση της βούλησης του Δία προς την κατεύθυνση που επιτελείται το δίκαιο. Αμέσως μετά, ο κομμός συνεχίζεται με *επιτύμβιους θρήνους* (στ. 334-335: *ἐπιτύμβιος θρήνος*) από τα δύο αδέρφια. Οι θρήνοι αυτοί του χορού οδηγούν τα αδέρφια στον συλλογισμό ότι ο πατέρας τους στερήθηκε τις οφειλόμενες νεκρικές τιμές και ότι υπέστη άδικο θάνατο. Στο τέλος του κομμού, ο χορός μαζί με την Ηλέκτρα προετοιμάζει τον Ορέστη για το δύσκολο έργο που σχεδιάζει να επιτελέσει, με τον τελευταίο να παραδέχεται πως αιτία της επιστροφής του ήταν αφενός η πρόθεση να σκοτώσει τη μητέρα του Κλυταιμίστρα, αφετέρου η απόφαση να οδηγηθεί και ο ίδιος στον θάνατο (στ. 436-438: *ἔκατι μὲν δαιμόνων, / ἔκατι δ' ἀμᾶνχερῶν. / ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν*).

## 6.7. Το όνειρο της Κλυταιμίστρας

Στην ουσία, το εφιαλτικό όνειρο της Κλυταιμίστρας,<sup>101</sup> συνιστά το εναρκτήριο στοιχείο για την πλοκή του έργου, το οποίο ευθύνεται για τον φόβο και την ανησυχία της. Μέσα από μια στιχομυθία του χορού και του Ορέστη, δίνονται οι λεπτομέρειες

---

<sup>99</sup>Για περισσότερες αναφορές στον κομμό ή κῶμο, για για την λειτουργία του χορού μέσα στον κομμό, βλ. Αθανασάκη 2009, 97.

<sup>100</sup>Σύμφωνα τον Αριστοτέλη, η λέξη *κομμός* σημαίνει θρήνος. Είναι ένας θρήνος εξ ολοκλήρου ή αδόμενος στον οποίο συμμετέχει ο χορός και ένας ή περισσότεροι υποκριτές (1452b24-25). Παράδειγμα αποτελεί ο κομμός στο πρώτο επεισόδιο που διενεργείται μεταξύ του χορού και των δύο υποκριτών της σκηνής, του Ορέστη και της Ηλέκτρα. Για τη λειτουργία του κομμού, βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 37.

<sup>101</sup>Τα όνειρα στα λογοτεχνικά έργα, παρά το ότι διαθέτουν τα τυπικά χαρακτηριστικά που τους προσδίδουν ένα συμβατικό χαρακτήρα, παρέχουν άνεση και χώρο στους δημιουργούς και εξυπηρετούν την αφηγηματική στρατηγική του ποιητή καθώς προσαρμόζονται στον αφηγηματικό σχεδιασμό του έργου. Βλ. Walde 2001, 105-125.

του ονείρου (στ.514-550). Συγκεκριμένα, αναφέρεται ότιη Κλυταιμήστρα στο συγκεκριμένο όνειρο γεννά ένα φίδι και το περιποιείται σαν είναι το παιδί της, το βρέφος της: η μητέρα θηλάζει το νεογνό της, αλλά εκείνο τη δαγκώνει (στ. 527: *τεκεῖνδράκοντ' ἔδοξεν, ὡσαύτῃ λέγει*, στ. 529: *ἐνσπαργάνοισιπαιδός ὀρμίσαι δίκην*, στ. 531: *αὐτῆ προσέσχεμαστὸν ἐν τῶν εἰρατι*, στ. 533: *ὥστ' ἐνγάλακτι θρόμβον αἵματος πᾶσαι*). Ο Ορέστης, στο άκουσμα του ονείρου, ταυτίζεται με το φίδι, καθώς το φίδι γεννήθηκε από τα ίδια σπλάχνα που γεννήθηκε και ο ίδιος, γι' αυτό πρέπει και η ίδια να πεθάνει με βίαιο τρόπο εφόσον έθρεψε ένα φρικτό τέρας (στ. 543-549 : *εἰ γὰρ τὸναὐτὸν χῶρον ἐκλιπὼν ἐμοί... θανεῖν βιαίως*). Στο τρίτο μέρος της σκηνής (στ. 554-584), ο Ορέστης ξεδιπλώνει το σχέδιό του και σκηνοθετεί τη δράση. Ο χορός στους στίχους 552-553 (*ἐξηγοῦ φίλοις, / τοὺς μὲν τι ποιεῖν, τοὺς δὲ μή τι δρᾶν λέγων*),<sup>102</sup> ζητά από τον Ορέστη να δώσει σαφείς οδηγίες στον ίδιο αλλά και στην Ηλέκτρα. Ο Ορέστης έτσι περιγράφει το σχέδιο επισημαίνοντας λεπτομέρειες της εμφάνισης του ταλαίπωρου οδοιπόρου που θα λάβει ο ίδιος προσποιούμενος έναν ξένο από την Φωκίδα (στ. 560-564), ώστε να είναι πειστικός. Η διαδικασία εξαπάτησης εκ μέρους του Ορέστη στέφεται με επιτυχία' για την επίτευξη της μάλιστα χρησιμοποιούνται διαλεκτικά γλωσσικά στοιχεία από τον Όμηρο.<sup>103</sup> Κατόπιν, αποχωρούν όλα τα πρόσωπα από τη σκηνή και μένει μόνος του ο χορός.

## 6.8. Τα μυθολογικά παραδείγματα

Το στάσιμο που ακολουθεί αμέσως μετά το πρώτο επεισόδιο (στ.585-651) αποτελεί μια ωδή που στηρίζει το περιεχόμενό της στην προβολή μυθολογικών παραδειγμάτων. Το στάσιμο αποτελείται από τέσσερα στροφικά ζεύγη. Στην πρώτη στροφή ο χορός αναφέρεται στους κινδύνους που προέρχονται από τη γη, τη

---

<sup>102</sup>Ο χορός δεν αναγνωρίζει τον καθοδηγητικό ρόλο του Ορέστη μόνο στο επίπεδο σκηνοθεσίας της πράξης, αλλά συγχρόνως θεωρεί πως επιβεβαιώνει τη θέση του στο ευρύτερο πλαίσιο του *οἴκου*. Βλ. Perez 1982, 102.

<sup>103</sup>Ο Αισχύλος αποδίδει μέσα στο έργο τον ρόλο του ξένου χρησιμοποιώντας «διαλεκτισμούς» σε μεγάλο βαθμό. Έτσι, σε εμφατικά σημεία τοποθετούνται στίχοι συσσωρευμένοι από συναφείς όρους (*φωνήν, αὐτήν*). Αν θα πετύχει ή όχι η απόδοση μιας άλλης διαλέκτου σε έναν ρόλο από την κοινόλεκτο γλώσσα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το μέγεθος διαφοροποίησής της σε όλα τα γλωσσικά επίπεδα, δηλαδή στην προφορά, τη γραμματικοσυντακτική δομή και το λεξιλόγιο. Επίσης, οι διαλεκτισμοί συναντώνται κατά κύριο λόγο στις κωμωδίες. Πιθανώς, λοιπόν, η χρήση της φωκικής διαλέκτου από τον Αισχύλο να οφείλεται στη γενικότερη συνήθεια του ποιητή να δανείζεται και να προσαρμόζει δημιουργικά στα έργα του κωμικά χαρακτηριστικά. Βλ. Sommerstein, 2013, 158.

θάλασσα και τον ουρανό (στ. 585-593: *πολλὰ μὲν γὰρ τρέφει / δεινὰ {καὶ} δειμάτων ἄχη... φράσαικότον*). Στο δεύτερο στροφικό ζεύγος παραθέτει τρία μυθολογικά παραδείγματα γυναικών που προξένησαν τον θάνατο ανδρών. Η Αλθαία (στ. 602-612) προκάλεσε τον θάνατο του γιου της Μελέαγρου (*παιδολύμας*) καίγοντας τον με δαυλό, που ήταν συνδεδεμένος με τη μοίρα του ήδη από τη γέννησή του. Μια άλλη γυναίκα, η Σκύλλα, κόρη του βασιλιά των Μεγάρων, Νίσου, δωροδοκήθηκε από τον Μίνωα (στ. 616 -617: *Κρητικοῖς / χρυσεοδμήτοισιν ὄρ- / μοις πιθήσασα, / δώροισι Μίνω*) και προκάλεσε τον θάνατο του πατέρα της για χάρη των εχθρών της πατρίδας (στ. 614-615: *ἄτ' ἐχθρῶν ὕπαι / φῶτ' ἀπώλεσεν φίλον*) κόβοντας από το κεφάλι του πατέρα της αθάνατες τρίχες την ώρα που κοιμόταν (στ. 613-622). Το τελευταίο μυθολογικό παράδειγμα αφορά τη συζυγοκτονία των γυναικών της Λήμνου (στ. 631-632: *κακῶν δὲ πρεσβεύεται τὸ Λήμνιον / λόγῳ*). Με την επίκληση των μυθολογικών παραδειγμάτων, ο χορός, χωρίς να αναφέρει το όνομά της, συγκαταλέγει την Κλυταιμίστρα στις γυναίκες που υπερέβησαν τον ρόλο που τους έχει αποδοθεί από την κοινωνία και οδηγήθηκαν σε πράξεις ανόσιες, βιαιοπραγώντας άγρια εναντίον των συζύγων τους. Καταλαμβάνει, έτσι, με έξοχο ποιητικό χειρισμό, τις αντιδράσεις ή την αμηχανία του κοινού για τη μητροκτονία που πρόκειται να εκτελέσει ο Ορέστης. Γι' αυτό, στο τέταρτο στροφικό ζεύγος ο χορός εισάγει το θέμα της τιμωρίας που πρέπει οπωσδήποτε να εφαρμοστεί για τα εγκλήματα με την επέμβαση της Δίκης, με τους όρους *Δίκη* και *Ἐρινός* να δεσπόζουν στην αρχή και στο τέλος της αντιστροφής (645-652).

### **6.9. Η είσοδος του Ορέστη στο παλάτι για την διεξαγωγή του σχεδίου της εκδίκησης**

Η εμφάνιση του Ορέστη και του αμίλητου Πυλάδησηματοδοτεί την αρχή του δεύτερου επεισοδίου (στ. 653-782).<sup>104</sup> Τα δύο δραματικά πρόσωπα της σκηνής μεταμφιέστηκαν σε φτωχούς ταξιδιώτες, οι οποίοι κατέφθασαν έξω από το

---

<sup>104</sup>Ο Ορέστης μαζί με τον Πυλάδη αποτελούσαν το ζεύγος των τυραννοκτόνων της δυναστείας των Μυκηνών, εφόσον δεν υπάρχει παραλλαγή του μύθου, που να οδηγεί στις Μυκήνες μόνο τον Ορέστη. Βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 211.

παλάτι,<sup>105</sup> φωνάζοντας κάποιον υπηρέτη να τους ανοίξει, ώστε να ανακοινώσει ο Ορέστης τα σπουδαία νέα στους οικοδεσπότες και να ζητήσει φιλοξενία. Ένας δεύτερος υποκριτής που θα συνομιλήσει με τον Ορέστη είναι η Κλυταιμίστρα, η οποία, αφού εμφανιστεί από την κεντρική πύλη, θα πληροφορηθεί από τον επισκέπτη για τον θάνατο του γιου της. Ο δυνατός θρήνος της κυριαρχεί σε όλο το επεισόδιο, όμως η βασίλισσα διαβεβαιώνει τον υποκρινόμενο στενοχωρημένο επισκέπτη ότι παρά τα άσχημα νέα που ανήγγειλε δεν θα επηρεαστεί η φιλοξενία τους στο παλάτι.<sup>106</sup> Οι ξένοιοδηγούνται προς τους ανδρώνες, ενώ η Κλυταιμίστρα αποσύρεται στον γυναικωνίτη. Με τους υποκριτές να έχουν μεταβεί μέσα στο παλάτι, ο χορός βρίσκεται μόνος του αντιμέτωπος με ένα νέο πρόσωπο στην σκηνή, την τροφό του Ορέστη, την Κοίλισσα,<sup>107</sup> η οποία ίδια εισέρχεται συντετριμμένη από την θλιβερή είδηση του (υποτιθέμενου) θανάτου Ορέστη και ανατρέχει σε λεπτομέρειες της βρεφικής φροντίδας που του είχε προσφέρει όταν γεννήθηκε. Με τη συνωμοτική στάση του, ο χορός δίνει ώθηση στο σχέδιο του Ορέστη, πείθοντας (διά της Κορυφαιάς) την Κοίλισσα να ειδοποιήσει τον Αίγισθο και να εμφανιστεί μόνος του χωρίς στρατιωτική συνοδεία (766-782).

Το δεύτερο στάσιμο, που ακολουθεί αμέσως μετά (στ. 783-837), αποτελείται από τρία στροφικά ζεύγη. Στην πρώτη στροφή (783-789), ο χορός επικαλείται τον Δία και τον εκλιπαρεί να συνδράμει και να προστατεύσει τον Ορέστη στην πράξη της εκδίκησης. Στη συνέχεια, επικαλείται τους θεούς Απόλλωνα και Ερμή, πιστεύοντας ότι μόνο αυτοί μπορούν να πριμοδοτήσουν αποτελεσματικά την πράξη του Ορέστη. Προοικονομώντας μάλιστα το τρίτο στάσιμο, που θα ακολουθήσει μετά την

---

<sup>105</sup> Στο σημείο αυτό, απομονώνεται η πύλη του σκηνικού οικοδομήματος γύρω από την οποία συγκεντρώνεται η δράση. Η πύλη έχει οριστικά μετατοπισθεί από τον τάφο στο παλάτι των Ατρείδων. Δεν αναφέρεται κανένας υπαινιγμός σε όλο το δράμα που να υποδηλώνει τη γειτνίαση των δύο αυτών χώρων. Βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 37-39.

<sup>106</sup> Στους στ. 712-15 η Κλυταιμίστρα καλεί έναν σκλάβο και τον προστάζει να οδηγήσει «τους ξένους από τη Φωκίδα» στον ανδρώνα που θα φιλοξενηθούν. Ο σκλάβος δεν ομιλεί, είναι ένα βουβό πρόσωπο που εμφανίζεται ελάχιστα στη σκηνή, όμως η δέουσα σημασία πρέπει να δίνεται και στους σιωπηλούς χαρακτήρες, όχι μόνο στους βασικούς υποκριτές. βλ. Sommerstein 2016, 262.

<sup>107</sup> Η τροφός του Ορέστη, ως χαρακτήρας, υπήρχε στην προγενέστερη μυθολογική παράδοση, και ο Αισχύλος την αξιοποιεί σε έναν σημαντικό ελάσσονα χαρακτήρα. Το όνομα *Κοίλισσα* ως εθνονύμιο υποδηλώνει την προέλευση και την κοινωνική της κατάσταση, εφόσον τέτοια ονόματα εθνικά δίδονταν σε δούλους. Αντίθετα, τα ονόματα που αποδίδονται στην τροφό από τον Πίνδαρο (Αρσινόη) και τους Στησίχορο και Φερεκύδη (Λαοδάμεια) είναι δηλωτικά ευγενικής καταγωγής παρά το γεγονός ότι οι γυναίκες αυτές περιήλθαν στην κατάσταση της δουλείας. Βλ. Yoon 2012, 130-131.

πραγματοποίηση του φόνου, οι Χοηφόρες ψάλλουν ένα θριαμβευτικό άσμα, το οποίο θα ταίριαζε να τραγουδηθεί μετά την εκτέλεση του φόνου. Στο τέλος, στην τρίτη αντιστροφή, ο χορός καλεί τον Ορέστη να τολμήσει να προχωρήσει στον φόνο αναλαμβάνοντας τον ρόλο του Περσέα (στ. 831-832: *Περσέως τ' ένφρεσίν / <τλᾶθι> καρδίαν σχεθών*).

#### **6.10. Η εμφάνιση του Αίγισθου και ο αποτρόπαιος θάνατός του**

Η άφιξη του Αίγισθου σηματοδοτεί την έναρξη του σύντομου τρίτου επεισοδίου (στ. 838-934). Ο μνηστήρας της Κλυταιμίστρας, αφού πληροφορηθεί από τον χορό τα σχετικά με το νέο που έφεραν οι ξένοι για το θάνατο του Ορέστη (στ. 839-841: *νέα νφάτιν δέ πεύθομαι λέγειν τινὰς / ξένους μολόντας οὐδαμῶς ἐφίμερον, / μόρον γ' Ὀρέστου*), η κορυφαία τον προτρέπει να εισέλθει ο ίδιος στο παλάτι να ανακρίνει ο ίδιος τους ξένους. Ο χορός, με τη χρήση εισαγωγικών αναπαίστων (848-850), επιθυμεί να μάθει τί συμβαίνει, όταν ακούγονται μέσα από το παλάτι επιθανάτιες κραυγές. Τη στιγμή εκείνη εμφανίζεται ορμητικά μέσα από το την κεντρική πύλη ένας υπηρέτης και ανακοινώνει τον θάνατο του Αίγισθου χρησιμοποιώντας άγριες κραυγές (875-883). Απευθυνόμενος προς τις γυναίκες που βρίσκονταν στον γυναικωνίτη, ζητάει να ανοίξουν τις εσωτερικές πόρτες του παλατιού, ώστε να επέμβει ένας ισχυρός άντρας και να αποτρέψει τις μελλοντικές εξελίξεις, εφόσον ο Αίγισθος κείται πλέον νεκρός.

Στο σημείο αυτό, ο Αισχύλος εισάγει ξανά την Κλυταιμίστρα, ως δεύτερο υποκριτή. Θορυβημένη από την αναστάτωση που δημιουργήθηκε, αναρωτιέται για ποιον λόγο ο δούλος ξεσήκωσε ολόκληρο το παλάτι (885). Αφού η Κλυταιμίστρα πληροφορηθεί για τον φόνο, αναζητά έναν φονικό πέλεκυ, όταν μπροστά της αντικρίζει τον Ορέστη και τον Πυλάδη. Ο Ορέστης, βλέποντας έμπρακτα την αγάπη της μητέρας του για τον νεκρό Αίγισθο, εξοργίζεται και οδεύει απειλητικά προς αυτήν (894-895). Προκειμένου να αμυνθεί, η Κλυταιμίστρα χρησιμοποιεί τον βιολογικό δεσμό με τον οποίο η ίδια και ο Ορέστης ενώνονται, επιδεικνύοντας τον μαστό που τον θήλασε (896-898). Στο σημείο αυτό ο Ορέστης απευθύνεται προς τον

Πυλάδη, ο οποίος τον συνοδεύει σε όλη την διάρκεια του έργου σιωπηλός.<sup>108</sup> Παρόλα αυτά, η επέμβασή του είναι καθοριστική, με τους μοναδικούς τρεις στίχους (900-903) που εκφωνεί να λειτουργούν ως απάντηση στην απεγνωσμένη έκκληση του Ορέστη, υπενθυμίζοντάς του την εντολή του Απόλλωνα (*Λοξίου μαντεύματα*).<sup>109</sup> Στη σύντομη στιχομυθία που ακολουθεί, ο Ορέστης καλεί την Κλυταιμίστρα να κατευθυνθεί προς το εσωτερικό του παλατιού, δίπλα στον νεκρό Αίγισθο, εκεί όπου θα βρει και εκείνη το ίδιο μοιραίο τέλος. Οι τελευταίοι τέσσερις στίχοι (931-934) εκφωνούνται από την κορυφαία του χορού εκφράζοντας την επιθυμία της να παραμείνει ο Ορέστης σταθερός και ακέραιος τώρα που έχει φτάσει στη ματωμένη κορυφή του οίκου των Ατρειδών. Η ίδια αφιερώνει έναν στίχο στον Αίγισθο και την Κλυταιμίστρα για τον όλεθρο που προκάλεσαν και δέχθηκαν, αλλά το ενδιαφέρον της παραμένει εστιασμένο στη σωτηρία του Ορέστη. Ο Αισχύλος αξιοποιεί αυτούς τους στίχους ως εισαγωγή για το ακόλουθο στάσιμο, δηλαδή το τρίτο.

Ως στάσιμο που ακολουθεί μετά την εκδίκηση που έλαβε ο Ορέστης για τον φόνο του πατέρα του, το τρίτο στάσιμο (στ. 935-971) αποτελεί ένα γιορτινό τραγούδι, ένα άσμα χαράς, για την επικράτηση του Ορέστη και την αποκατάσταση της Δικαιοσύνης.<sup>110</sup> Στην πρώτη στροφή ο Ορέστης αναδεικνύεται ως *λέων* της οικογένειας (στ. 938: *διπλοῦς λέων*),<sup>111</sup> ο οποίος εκτέλεσε διπλό φόνο, ταυτιζόμενος μέσω αυτών των πράξεων με τα ιδανικά και τις αξίες των ηρώων πολεμιστών στα έπη. Η χαρμόσυνη διάθεση του χορού αποκτά υπόσταση μέσω της εικόνας του

---

<sup>108</sup>Ο Πυλάδης παραμένει σιωπηλός σε ολόκληρη την τραγωδία για να δείξει τη σκηνική και δραματική του ταύτιση με τον φίλο του, Ορέστη. Ούτως ή άλλως, η σιωπή του δεν μπορούσε να σπάσει, καθώς κάτι τέτοιο θα σήμαινε πως αντιβαίνει στον κανόνα των τριών υποκριτών, αφού στη σκηνή αυτή συμμετέχουν τρία ομιλούντα πρόσωπα (οικέτης, Κλυταιμίστρα, Ορέστης). Βλ. Taplin 1977, 353-354.

<sup>109</sup>Όταν ο Ορέστης ζητά απεγνωσμένα τη βοήθεια του Πυλάδη, τα λόγια του φίλου του θυμίζουν την εντολή του Απόλλωνα, μοιάζει σαν να μιλά στον Ορέστη η συνείδησή του. Έκτοτε ο Πυλάδης παραμένει σιωπηλός ξανά πλάι στον Ορέστη. βλ. Χουρμουζιάδης 1991, 212-213.

<sup>110</sup>Η έντονη χαρά του χορού εκφράζεται μετρικά με δόχμιους (ο «δόχμιος πούς» είναι ένας πεντασύλλαβος πούς της αρχαίας μετρικής με βασικό σχήμα [χ - - υ -] το οποίο επιδέχεται 30 παραλλαγές). Το μέτρο αυτό χρησιμοποιείται συχνά στις τραγωδίες σε περιπτώσεις επικείμενου φόνου ή ενός φόνου που μόλις έχει πραγματοποιηθεί. Εκτός από λειτουργική σημασία, επομένως, το μέτρο αυτό λειτουργεί και θεαματικά. Βλ. Scott 1984, 106.

<sup>111</sup>Η εικόνα του λιονταριού συνδέεται με την εκδικητική ενέργεια του Ορέστη και δεν μπορεί να αναφέρεται στην Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο. Η απεικόνιση αυτή σχετίζεται με το ζευγάρι του Ορέστη και του Πυλάδη. Βλ. Pattoni, 2006, 160-161.

φωτός (στ. 961: *πάρατεφῶσιδεῖν*),<sup>112</sup> γιατί οι δυο σφετεριστές δεν έδειξαν κανένα σεβασμό στις αξίες. Ακολούθως, ο χορός υψώνει κραυγή χαράς πάνω από τα νεκρά σώματα της Κλυταιμίστρας και του Αίγισθου, αφού το παλάτι απαλλάχτηκε από το κακό (στ. 942-945: *έπολολύζατ' ὦ δεσποσύνωνδόμων... δυσοίμου τύχας*). Το στάσιμο ολοκληρώνεται με δοξαστικό έπαινο της θεϊκής δύναμης, διασαφηνίζοντας τις ηθικές και θρησκευτικές αρχές που αποτελούν καθοριστικό παράγοντα της δραματικής λειτουργίας του έργου.

### 6.11. Έξοδος

Στον στίχο 973 ο Ορέστης βγαίνει από το παλάτι και εκφωνεί λόγο που δραματικά απευθύνεται στους πολίτες του Άργους. Σκηνοθετικά βεβαίως, έχει απέναντί του τις γυναίκες του χορού και το κοινό των Αθηναίων που παρακολουθούν την παράσταση. Η φιλολογική έρευνα έχει αποκλείσει το ενδεχόμενο παρουσίας μιας ομάδας βωβών προσώπων εκείνη τη στιγμή πάνω στη σκηνή, που θα παρίσταναν τους πολίτες του Άργους.<sup>113</sup>

Η εμφάνιση του Ορέστη με το αιματοβαμμένο ξίφος στο χέρι τουσηματοδοτεί την έναρξη της τελευταίας σκηνής του έργου, την *Έξοδο* (στ. 973-1076). Με τη χρήση του εκκυκλήματος μεταφέρονται επί σκηνής και αποκαλύπτονται τα δύο πτώματα δίπλα στον Ορέστη, του Αίγισθου και της Κλυταιμίστρας. Πλάι στον Ορέστη στέκεται ο Πυλάδης, ενώ πίσω τους οι θεράποντες κρατούν το ύφασμα μέσα στο οποίο παγιδεύτηκε και δολοφονήθηκε ο Αγαμέμνονας.<sup>114</sup> Αυτό το ύφασμα αποτελεί το αποδεικτικό στοιχείο που αιτιολογεί το έγκλημα που διαπράχθηκε. Επιπλέον, λειτουργεί και ως μέσο υπεράσπισης του Ορέστη σε περίπτωση που κληθεί να λογοδοτήσει σε δίκη εναντίον του. Στους τελευταίους όμως στίχους, οι ανάπαιστοι

---

<sup>112</sup>Η αναφορά στο φως συνδυαστικά με την εμφάνιση του Ορέστη στην πύλη του ανακτόρου, καθώς και η χρήση του όρου *παντελής* στον στίχο 965, *παραπέμπει* στα Ελευσίνια μυστήρια και στην ολοκλήρωση του Ορέστη να γίνει ο κύριος του οίκου. Για εκτενέστερη ανάλυση των χωρο-χρονικών δομών, βλ. Seaford 2012, 184.

<sup>113</sup>Sommerstein 2016, 263-264

<sup>114</sup>Απουσιάζει από το έργο κάποια εμπειριστατωμένη κειμενική ένδειξη που να υποδηλώνει την παρουσία των θεραπόντων. Ίσως ο Ορέστης ζητά από τον χορό να εκθέσει το ύφασμα και ο οι γυναίκες του χορού δημιουργούν κύκλο γύρω από τον Ορέστη. Η γραφική αναπαράσταση της σκηνικής εικόνας καθιστά εμφανή τον οπτικό συμβολισμό: το ύφασμα περικυκλώνει και παγιδεύει τον Ορέστη. Βλ. Taplin 1977, 358

του χορούχούν μελαγχολικά(1007-1009) και ο Ορέστης παρουσιάζει στοιχειάδιασάλευσης του νου του (1010 *ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε;*), ανατρέποντας εξολοκλήρου την προηγούμενη εικόνα του. Από γενναίος αρματηλάτης τώρα παρομοιάζεται με ατίθασο άλογο (στ. 1024:*φρένεςδύσαρκτοι*) που οδηγείται εκτός πορείας. Για τον Ορέστη οι Ερινύες δεν αποτελούν πλάσματα της φαντασίας του, αλλά οπτασίες υπαρκτές, οι οποίες μάλιστα σταδιακά πληθαίνουν αιμορραγώντας από τα μάτια τους (στ. 1057-1058: *ἄναξἈπολλον, αἶδεπληθύουσιδῆ, /κάξόμμάτωνστάζουσινἄμαδυσφιλές*). Η προσφώνηση του Απόλλωνα προκαλεί το παρηγορητικό σχόλιο του χορού, ότι δηλαδή το άγγιγμα του Λοξία είναι ικανό να απελευθερώσει τον μητροκτόνο από τα δεσμά του μιάσματος. Τέλος, στο σημείο αυτό η μετακίνηση του Ορέστη αποτελεί ένα είδος ένδειξης που προετοιμάζει το κοινό για την εναρκτήρια εικόνα του τρίτου έργου της τριλογίας και τον σκηνικό επαναπροσδιορισμό του τόπου δράσης από το παλάτι των Ατρείδων του Άργους στον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς.

## 6.12. Συμπεράσματα

Η πλοκή των *Χοηφόρων* είναι ίσως η πιο απλή από όλα τα έργα του Αισχύλου: υπάρχει μόνο ένα θύμα και μόνο ένας θύτης. Οδηγός σε αυτόν τον φόνο είναι η επιταγή του Απόλλωνα και η απαίτηση των νεκρών για απονομή δικαιοσύνης. Τη στιγμή κατά την οποία ο Ορέστης θα επιχειρήσει να δολοφονήσει τη μητέρα του, ο Αισχύλος θα αποκαλύψει με σπουδαία δεξιότητα την αιτία της θείας επιταγής, η οποία και θα συντελεστεί. Ο Ορέστης, τη στιγμή του φόνου, αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως ένα απλό όργανο της θείας δίκης, και αυτήν την αλήθεια την αντιλαμβάνεται και ο χορός – ή ίσως να την ήξερε ήδη, πριν καν την αναγνωρίσει ο Ορέστης – ο οποίος φροντίζει να την υποδείξει και στους θεατές, ώστε να μην υπάρχει κανείς που να μην έχει αναγνωρίσει τη στιγμή της θείας Δίκης<sup>115</sup>.

Στις *Χοηφόρους* δραματικός χρόνος τοποθετείται επτά χρόνια μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Η πλοκή του δράματος επικεντρώνεται στην επιστροφή του Ορέστη με σκοπό να εκδικηθεί για τον φόνο του πατέρα του, ατιμάζοντας τους δύο

---

<sup>115</sup>Romilly 1997, 59.

φονιάδες του Αγαμέμνονα, την Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο. Σε ολόκληρη την τραγωδία ο Ορέστης παρουσιάζεται ως εκτελεστικό όργανο των θεϊκών επιθυμιών.<sup>116</sup> Γι' αυτό ο Ορέστης είναι ο πρώτος υποκριτής από την αρχή του έργου. Στην πάροδο, με την οποία συνεχίζεται το έργο, ο χορός παρεμβαίνει δραματικά, δικαιολογώντας το καθήκον της μεταφοράς των χοών που τους πρόσταξε νωρίτερα η Κλυταιμίστρα. Η χοηφορία τους, πράξη τιμής για τον Αγαμέμνονα, γίνεται έτσι εκδήλωση καταναγκαστικής υποταγής στην Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο, για τους οποίους τα παραγματικά αισθήματα του χορού είναι αισθήματα μίσους.

Με την εμφάνιση της Ηλέκτρας στο πρώτο επεισόδιο, στη σκηνή πλέον βρίσκονται δυο υποκριτές. Η Ηλέκτρα εμφανίζεται να περιμένει τον αδερφό της για να αποκαταστήσει την αδικία στον οίκο των Ατρείδων. Η Ηλέκτρα προσδοκά από τον Ορέστη να την λυτρώσει από τα βάσανα και την ψυχική κακοποίηση που υφίσταται χρόνια ολόκληρα από τους φονιάδες του πατέρα τους. Όταν αντιλαμβάνεται σημάδια των πελμάτων αλλά και των κομμένων βοστρύχων του Ορέστη, η Ηλέκτρα καταλαβαίνει πως ο αδερφός της επέστρεψε, στοιχείο που συμβάλλει στην επιτυχή αναγνώριση των δυο αδερφών. Ο χορός στην διάρκεια του πρώτου επεισοδίου προσπαθεί να εμψυχώσει και να οδηγήσει τον Ορέστη στην επικείμενη μητροκτονία.

Στο δεύτερο επεισόδιο, με την άφιξη της Κλυταιμίστρας, υπάρχουν στη σκηνή δύο υποκριτές,<sup>117</sup> από τους οποίους τον κύριο ρόλο έχει ο Ορέστης. Η μεταμφίεση του Ορέστη σε άγνωστο οδοιπόρο ξεγελά την Κλυταιμίστρα με τη σκηνοθετημένη πληροφορία του υποτιθέμενου θανάτου του γιου της. Στο σημείο αυτό κυριαρχεί ο θρήνος και ο σπαραγμός της Κλυταιμίστρας. Με την αποχώρηση της Κλυταιμίστρας από τη δραματική σκηνή, εισάγεται ως νέος υποκριτής η τροφός του Ορέστη, η Κοίλισσα. Η εμφάνισή της προωθεί το σχέδιο του Ορέστη και αυτό επιτυγχάνεται μέσω του χορού.

---

<sup>116</sup>Romilly 1997, 59.

Στο τρίτο επεισόδιο, ο Αισχύλος εισάγει ως πρώτο υποκριτή τον Αίγισθο, ο οποίος επρόκειτο να τιμωρηθεί επίσης από τον Ορέστη ως εραστής και συνένοχος της Κλυταιμίστρας στον θάνατο του Αγαμέμνονα. Στη διάρκεια του επεισοδίου, η Κλυταιμίστρα εμφανίζεται ως δεύτερος υποκριτής, αφού εκτελεσθεί ο φόνος του Αιγίσθου εντός του ανακτόρου. Η ανακοίνωση του φόνου φέρνει στη σκηνή τον Οικέτη, την πανικόβλητη Κλυταιμίστρα, που ανακαλύπτει ότι εξαπατήθηκε, και τον Ορέστη, που βγαίνει από το ανάκτορο. Επί σκηνής υπάρχουν τρεις υποκριτές, και ο Αισχύλος κάνει πλέον σαφή χρήση της καινοτομίας που είχε εισαγάγει νωρίτερα ο νεότερος ομότεχνός του Σοφοκλής. Αξιοπρόσεκτη είναι στο σημείο αυτό και η δραματική αξιοποίηση του Πυλάδη, ο οποίος είχε συνοδεύσει τον Ορέστη παραμένοντας παντού σιωπηλός. Τώρα παρουσιάζεται να απαντά στην ερώτηση του Ορέστη, θυμίζοντάς του τη θεϊκή επιταγή του Απόλλωνα στην πιο κρίσιμη στιγμή του έργου, όταν ο Ορέστης έδειξε να λυγίζει μπροστά στην επίδειξη του στήθους της μητέρας του, που τον είχε θηλάσει. Αναγκαστικά υποθέτουμε ότι η φωνή του Πυλάδη ακούγεται από το εσωτερικό του παλατιού, όπου ο ήρωας είχε ακολουθήσει τον Ορέστη και παρέμεινε<sup>118</sup> διαφορετικά, θα πρέπει να δεχθούμε ότι ο Αισχύλος παρουσίασε στο σημείο αυτό τέσσερις ομιλούντες υποκριτές.

Η μητροκτονία του Ορέστη είναι μια δικαιοσύνη παράδοξη, που απαιτεί την εκτέλεση ενός άδικου συμβάντος, ενός φόνου, για να αποδοθεί, υποχρεώνοντας τον Ορέστη να μiasτεί με το αίμα της μητέρας του και να παραδοθεί τελικά στις εκδικήτριες Ερινύες. Αυτοεξόριστος από τις τύψεις, ο Ορέστης θα περιπλανιέται σε άγνωστους τόπους, αναζητώντας προστασία από τον ίδιο τον υποκινητή του, ο οποίος θα τον οδηγήσει στην τελική κρίση.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup>Romilly 1976, 60.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Αισχύλος, *Εὐμενίδες*

### 7.1. Γενικά χαρακτηριστικά

Η τραγωδία *Εὐμενίδες* αποτελεί το τελευταίο έργο της *Όρέστειας* Τριλογίας. Ο τίτλος της αποδίδεται σε μια ομάδα γυναικείων χθόνιων θεοτήτων, οι οποίες εντοπίζονται σε διάφορες λατρείες. Μετέπειτα ο τίτλος αποδόθηκε στις Έρινές, θεότητες που ταυτίζονται με την εκδίκηση, καθώς αυτές κυνηγούν τον Ορέστη και τελικά αλλάζουν στάση, αφού μετατρέπονται σε καλοπροαίρετες θεότητες. Ο Αισχύλος δεν χρησιμοποιεί το όνομα «Εὐμενίδες» καθόλου μέσα στο δράμα, τις μετονομάζει όμως στο τέλος της τραγωδίας σε «Σεμνές» θεές (στ.1041, *Σεμναὶ Θεαί*), με την εγκατάσταση των οποίων στην Ακρόπολη ολοκληρώνεται ο μύθος. Το παρόν δράμα στηρίζεται στην κατάργηση της αυτοδικίας και στην εγκαθίδρυση της κρατικής δικαιοσύνης, υποκαθιστώντας μυθολογικά και θεματικά μια προϋπάρχουσα παράδοση σχετικά με την ίδρυση του Αρείου Πάγου και την ονομασία του από τη θεϊκή δίκη του Άρη, φονέα του Αλιρρόθιου (γιου του Ποσειδώνα), επειδή βίασε την κόρη του, Αλκίππη.<sup>119</sup> Ταυτόχρονα, υποκαθιστούν μια προηγηθείσα εκδοχή της δίκης του Ορέστη στην Αθήνα, με ενάγοντες τους συγγενείς της Κλυταιμίστρας και δικαστές τους Ολύμπιους θεούς.

Η δίκη του Ορέστη θεωρείται η πρώτη που πραγματοποιήθηκε στον Άρειο Πάγο, ένα θεσμικό όργανο το οποίο φαίνεται να θεσπίστηκε για αυτόν ακριβώς το λόγο, και για ανάλογες δίκες της αθηναϊκής κοινωνίας από εκεί και στο εξής, ενώ παρουσιάζεται ως η πρώτη δίκη με την κατηγορία της ανθρωποκτονίας (στ. 682: *Κλύοιτ' ἀνήδηθεσμόν, Ἀττικὸς γλεῶς, / πρώτας δίκας κρίνοντες αἵματος χυτοῦ*).<sup>120</sup> Η επινόηση της μυθικής εκδοχής αποτελεί μάλλον νεωτερισμό του Αισχύλου, που κατά βάθος σχολιάζει την πρόσφατη (462 π.Χ.) πολιτική κατάρρευση του Άρειου Πάγου και τη μετατροπή του σε δικαστήριο υποθέσεων φόνου, κυρίως οικογενειακού. Η υπόθεση των *Εὐμενίδων* επικεντρώνεται στην απαίτηση Ερινύων να υπάρξει εκδίκηση του φόνου της Κλυταιμίστρας από τον γιο της. Ως ζοφερά και χθόνια πνεύματα του μίσους και της αντεκδίκησης, στην αντίληψη των αρχαίων οι Έρινές

<sup>119</sup> Διαμαντάκου 2010, 64.

<sup>120</sup> Χουρμουζιάδης 1991, 131.

εκπροσωπούσαντην αρχέγονη και βάρβαρη περίοδο του βίου του ανθρώπινου γένους. Απαιτούν λοιπόν την εκδίκηση του Ορέστη και τον καταδιώκουν για να τον φονεύσουν. Με υπόδειξη του Απόλλωνα, που είχε καταστήσει τον Ορέστη μητροκτόνο, η εκδίκηση της ενοχής διαβιβάζεται στην Αθηνά, η οποία ως προστάτιδα της πόλης της Αθήνας υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οφείλει να δικαστεί ο μητροκτόνος Ορέστης.

Ο αρχικός χώρος στον οποίο διαδραματίζεται η υπόθεση είναι ο ναός του Απόλλωνα στους Δελφούς, όπου ο Ορέστης προσφεύγει ως ικέτης στον βωμό του. Αργότερα, η σκηνή μεταφέρεται αρχικά στο Μαντείο των Δελφών και έπειτα στον Άρειο Πάγο της Αθήνας, όπου θα δικαστεί ο Ορέστης για τα εγκλήματά του και θα αθωωθεί. Τα πρόσωπα του δράματος αποτελούνται από τον δωδεκαμελή χορό των Ερινύων, που αναλαμβάνουν και τον ρόλο των πραγματικών κατηγορώντου Ορέστη αντί των συγγενών της Κλυταιμίστρας, τον Ορέστη, γιο του Αγαμέμνονα, τον Απόλλωνα και την Αθηνά, που λειτουργούν ως θεοί προστάτες του Ορέστη, καθώς και το δικαστικό σώμα των Αθηναίων πολιτών, στο οποίο προεδρεύει η Αθηνά και το οποίο αντικαθιστά το σώμα των Ολύμπιων Θεών με αρχηγό τον Δία. Μάλιστα, προτείνεται ησύσταση ενός ολόκληρου δικαστηρίου, εκλεγμένου και ορκωτού, το οποίο θα απαρτίζεται από τους ντόπιους πολίτες. Αξιοσημείωτο ρόλο στην τραγωδία κατέχει το φάντασμα της Κλυταιμίστρας, το οποίο παρακινεί τις Ερινύες να τιμωρήσουν τον γιο της. Το χρονικό διάστημα μετάτη μητροκτονία στο Άργος, κατά το οποίο ο Ορέστης έχεικαταφύγει στο δελφικό ιερό, παραμένει δραματικά αδιευκρίνιστο.

## **7.2. Πρόλογος**

Το έργο αρχίζει με τον Πρόλογο της Προφήτισσας, ιέρειας του Απόλλωνα στους Δελφούς (στ.1-139).Μετά την προσευχή της μπροστά στο ναό του, η Προφήτισσα αφηγείται την ιστορία του δελφικού ιερού και εισέρχεται στον ναό. Επιστρέφει όμως αμέσως στη σκηνή φοβισμένη, περιγράφοντας το φριχτό θέαμα που αντίκρισε μέσα στον οίκο του θεού. Πιο αναλυτικά, εξηγεί το σκηνικό κατά το οποίο στον ομφαλό

της γης καθόταν ένας ικέτης κρατώντας ένα ξίφος με τα χέρια του αιματοβαμμένα,<sup>121</sup> και γύρω του, πάνω σε σκαμνιά, κοιμούνταν γυναίκες- γοργόνες, από τα μάτια των οποίων έρρεε αίμα.

Στο δεύτερο μέρος του προλόγου(64-139) αποχωρεί από τη δραματική σκηνή η Προφήτισσα και ο Αισχύλος παρουσιάζει δύο υποκριτές, τον Ορέστη και τον Απόλλωνα (64-93). Ο Απόλλωνας κατέχει τον κύριο ρόλο, διαβεβαιώνοντας τον Ορέστη πως θα σταθεί δίπλα του, και μάλιστα τον προτρέπει να αποχωρήσει τρέχοντας, όσο εκείνος θα αποκοιμίζει τις Ερινύες. Η συμβουλή που δίνει ο Απόλλωνας στον Ορέστη συνοψίζεται ως εξής: όταν φτάσει ο Ορέστης στην Αθήνα, πρέπει να προστρέξει στο ξόανο της Παλλάδας, όπου θα συναντήσει τους δικαστές, έχοντας πάντοτε ως σύμμαχο την υποστήριξη του Απόλλωνα. Λίγο πριν από την αναχώρηση του Ορέστη, ο Απόλλωνας καλεί τον Ερμή να συνοδεύσει τον Ορέστη και να τον προστατεύσει. Στο σημείο αυτό, ο Ορέστης αποχωρεί συνοδευόμενος από τον Ερμή, ο Απόλλωνας αποσύρεται στο άδυτο του ναού δίνοντας τη θέση του στο φάντασμα της Κλυταιμίστρας.

Η έλευση του φαντάσματος της Κλυταιμίστρας (στ. 94) ολοκληρώνει τον πρόλογο με ένα συγκλονιστικό θέαμα. Η νεκρή βασίλισσα επιχειρεί να αφυπνίσει τις Ερινύες και τις κατηγορεί για την αδράνειά τους(94-116). Τις παροτρύνει να κυνηγήσουν και να αφανίσουν τον φονιά της, και εκείνες ανταποκρίνονται μουγκρίζοντας (117-139). Όταν επιτέλους αφυπνίζονται και συνειδητοποιούν έντρομες την απουσία του Ορέστη (140-142), ξεσπούν σε ένα άγριο παραλήρημα εναντίον του Απόλλωνα, ότι αυτός, ο νέος θεός, τούς άρπαξε τον Ορέστη (στ. 150-153: *νέος δὲ γραΐας καθιπάσσω ... τὸν μητραλοῖαν δ' ἐξέκλεψας ὦν θεός*). Το άγριο αυτό παραλήρημα αποτελεί ουσιαστικά και την Πάροδο του έργου (143-177), κατά την οποία ο χορός λαμβάνει τη θέση του στην ορχήστρα. Η εξωτερική τους παρουσία είναι αποκρουστική, το σώμα τους θυμίζει σώμα φιδιού και από τα μάτια τους κυλάει ένα υγρό όμοιο με αίμα. Κατά πάσα πιθανότητα, ο αριθμός των κοιμισμένων

---

<sup>121</sup> Παρατηρείται ότι ο Ορέστης, έτσι όπως εμφανίζεται εδώ (στ. 40-45), μοιάζει πολύ με τον Ορέστη όπως παρουσιάζεται στο τέλος των *Χοηφόρων*, μόνο που εκεί είναι δολοφόνος ενώ εδώ είναι το θύμα. Μόλις κάνει αισθητή την παρουσία του ο Απόλλων, ο Ορέστης, το «θύμα» αναχωρεί άρον άρον ενώ οι «δολοφόνοι» αδρανούν. Βλ. Sommerstein 2016, 249-50

Ερινύων στον πρόλογο δεν ξεπερνούσε τις τρεις. Αυτές, στη διάρκεια της Παρόδου, ενώνονται με τα υπόλοιπα εννέα μέλη του χορού που εισέρχεται από τις πλάγιες εισόδους. Αυτό ασφαλώς θα προκαλούσε την μεγάλη έκπληξη των θεατών, όταν θα διαπίστωναν ότι οι τρομερές υπάρξεις δεν θα ήταν μόνο τρεις αλλά θα αποτελούσαν τον ίδιο τον χορό του έργου.<sup>122</sup>

Η άφιξη του Απόλλωνα δηλώνει την αρχή του σύντομου πρώτου επεισοδίου (στ. 179-275) κατά το οποίο ο Απόλλωνας δήλωσε την παρουσία του κρατώντας ένα τόξο και διέταξε τις Ερινύες να αποχωρήσουν από το ιερό του.<sup>123</sup> Οι χθόνιες θεότητες όμως λογομάχησαν με τον Απόλλωνα και θεώρησαν ότι το ιερό του το έχει μολύνει ο ίδιος ο θεός όταν δέχτηκε τον Ορέστη ως ικέτη στο ιερό του. Οι Ερινύες, μένοντας σταθερές στην απόφασή τους να κυνηγήσουν τον Ορέστη, αποχωρούν από τη σκηνή ακολουθώντας τα ίχνη του και ο Απόλλωνας επιμένει στη δική του απόφαση ότι θα προστατεύσει τον ικέτη.

Όταν αποχωρούν από τη σκηνή ο Απόλλωνας και οι Ερινύες, εμφανίζεται ως μοναδικός υποκριτής ο Ορέστης (στ. 235), που στο μεταξύ έχει φθάσει στην Αθήνα, στο ναό της θεάς Αθηνάς, γονατισμένος μπροστά στο άγαλμά της. Είναι φανερό ότι έχουμε αλλαγή του δραματικού χώρου από τους Δελφούς στην Αθήνα, που δηλώνεται από τον λόγο του Ορέστη. Ο βωμός και το ξόανο της προστάτιδας θεάς υποδηλώνουν τον ιερό χαρακτήρα του χώρου. Ο Ορέστης έχει προσπέσει ικέτης και εύχεται να λυτρωθεί έτσι ακριβώς όπως του υποσχέθηκαν οι Δελφοί (235-243).<sup>124</sup> Στο σημείο αυτό σημειώνεται μια επιπάροδος (244-254, 255-275), κατά την οποία ο χορός των Ερινύων ορμά με φόρα και δύναμη πάνω στον Ορέστη τον κυνηγούν «όπως τα κυνηγόσκυλα ορμούν στο αίμα» και ταυτόχρονα πανηγυρίζουν για τον σίγουρο αφανισμό του (στ. 246-247: *ὠσκύωννεβρόν / πρὸς αἵμα καὶ σταλαγμὸν ἐκμαστεύομεν*). Ο Ορέστης που παρέμεινε σιωπηλός στη διάρκεια της επιπαρόδου, συνεχίζει την επίκλησή του στην θεά Αθηνά, ζητώντας τον εξιλασμό του από το φονικό μίasma που προκάλεσε η εκδίκηση της μητροκτονίας

---

<sup>122</sup>Sommerstein 2016, 251

<sup>123</sup>Sommerstein 2016, 208

<sup>124</sup>Στο συγκεκριμένο σημείο ο Αισχύλος έχουμε ένα δείγμα ολοκληρωτικής δραματικής σχέσης ενός χορικού με το σιωπηλό πρόσωπο επί σκηνής.

(276-298). Διά της κορυφαίας, ο χορός απαντά ότι παραμένει απαρασάλευτος στις θέσεις του (299-306). Αμέσως μετά οι Ερινύες εκτελούν το στάσιμό τους χορεύοντας γύρω από το άγαλμα της θεάς και τον ήρωα (στ. 307-396). Το χορικό τους είναι γνωστό ως δέσμιος ύμνος. Οι Ερινύες 'δένουν' τα χέρια τους (στ. 307 *ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν*), διαδηλώνοντας τελετουργικά την πρόθεσή τους να θέσουν υπό την απόλυτη κυριαρχία τους τον μητροκτόνο. Το περιεχόμενο του στασίμου σε συνάρτηση με την ορχηστρική εκτέλεσή του αποτελεί ένα είδος μαγικής τελετουργίας, η οποία αποσκοπεί σκηνοθετικά στην ακινητοποίηση του θύματος σε έναν ασφυκτικό κλοιό.

Η εμφάνιση της θεάς Αθηνάς,<sup>125</sup> έπειτα από τις πολλές επικλήσεις του Ορέστη, σηματοδοτεί την έναρξη του τρίτου επεισοδίου (στ. 397-489). Στον λόγο της εκφράζει την άγνοιά της σχετικά με την ταυτότητα των Ερινύων. Σε μια σύντομη στιχομυθία, οι Ερινύες πληροφορούν την Αθηνά ότι κυνηγούν τον Ορέστη επειδή ο ίδιος διέπραξε μία εξαιρετικά άδικη πράξη: σκότωσε τη μητέρα του. Και ζητούν, μέσω της κορυφαίας, από τη θεά να συνδράμει για να εκδικάσει η ίδια την υπόθεση. Με τον τρόπο αυτό, Αισχύλος εντάσσει τον χορό των Ερινύων στην προώθηση της πλοκής, δίνοντάς του πρωταγωνιστικό ρόλο. Το ίδιο είχε πράξει και με τον όμιλο των θυγατέρων του Δαναού στην τραγωδία *Ίκέτιδες*.

Κατά τη διάρκεια λοιπόν του τρίτου επεισοδίου, ο Ορέστης γίνεται ο δεύτερος υποκριτής που συνδιαλέγεται με την Αθηνά. Η θεά πληροφορείται από τον ήρωα τον γενέθλιο τόπο του, το γένος και τις συμφορές (στ. 437-438 : *λέξας δὲ χῶραν καὶ γένος καὶ ζυμφοράς / τὰ σάς, ἔπειτατόνδ' ἀμυναθοῦψόνον*). Ο Ορέστης καταθέτει τις δικές του σοβαρές κατηγορίες, αναφέροντας πως έχει ήδη εξαγνιστεί και δεν μολύνει το ξόανο της Αθηνάς. Παραδέχεται ότι είναι ο δολοφόνος της Κλυταιμίστρας, υποστηρίζει όμως ότι προέβη στην πράξη αυτή για να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του επειδή αυτή ήταν η εντολή του Απόλλωνα. Με τη διαπίστωση ότι η κρίση

---

<sup>125</sup>Είναι σημαντικό να τονιστεί πως είναι αδύνατον να εμφανιστεί η θεά Αθηνά στη σκηνή ως «από μηχανής θεά», διότι το τέχνασμα αυτό ήταν μεταγενέστερο. Έτσι, η θεά παρουσιάστηκε χωρίς τα θεϊκά της σήματα και χωρίς φτερά, με την αγίδα της ίσως να αιωρείται.

της υπόθεσης είναι απαιτητική και δύσκολη ώστε να μπορεί να την κρίνει ένας άνθρωπος ή ακόμη και η ίδια (στ. 470-472: *τὸ πρᾶγμα μείζον ἢ τις οἶεται τόδε / βροτὸς δικάζειν· οὐδὲ μὴν ἐμοὶ θέμις / φόνου διαιρεῖν ὀξύμηγνίτου <ς> δίκας*), η Αθηνά αποφασίζει να συγκροτήσει ένα ορκωτό δικαστικό σώμα με Αθηναίους πολίτες, το οποίο θα αποφασίσει χωρίς να παραλείψει τους όρκους του (στ. 483-484: *φόνων δικαστάς, ὀρκίων αἰδουμένους / θεσμὸν τὸν εἰς ἅπαντ' ἐγὼ θήσω χρόνον*). Αμέσως μετά η θεά αποχωρεί από τη σκηνή.

Στο στάσιμο που ακολουθεί (στ. 490-565), ο χορός εκφράζει την αγωνία του για την απόφαση επισημαίνοντας τις συνέπειες που θα επιφέρει η ενδεχόμενη αθώωση του Ορέστη. Αν επικρατήσει το δίκαιο του μητροκτόνου ήρωα, οι άνθρωποι θα διαπράττουν εγκλήματα με μεγάλη ευκολία καθώς θα γνωρίζουν πως οι φοβερές Έρινυες δεν πρόκειται να τους βλάψουν. Ο φόβος είναι η ασφαλιστική δικλείδα για να μην οδηγηθούν οι πολίτες στην υπέρβαση του δικαίου (στ. 517 *ἔσθ' ὄπου τὸ δεινὸν εἶ*)· αν καταργηθεί, θα ευτυχήσει όποιος είναι σωστός και δίκαιος με τη θέλησή του και όχι από εξαγνισμό, ενώ αντίθετα ο άδικος και ο θρασύς θα χάσει την ευτυχία του και δεν θα μπορούν να εισακουστούν οι προσευχές τους προς τον θεό. Με την ωδή τους αυτή, οι δαιμονικές δυνάμεις που απαιτούσαν την εκδίκηση στον Δελφικό ομφαλό του προλόγου μετατρέπονται σε δυνάμεις που εγγυώνται την επικράτηση της Δίκης στη ζωή των ανθρώπων.

### 7.3. Η Δίκη

Η επανείσοδος της θεάς Αθηνάς στη σκηνή μαζί με τους εκλεγμένους δικαστές και με μια ομάδα πολιτών σηματοδοτεί την έναρξη του τέταρτου επεισοδίου (στ. 566-777).<sup>126</sup> Ο ρόλος που επιτελούν οι δικαστές του Αρείου Πάγου θα είναι καθοριστικός· με την ψήφο τους κορυφώνεται η δράση και διευθετείται συνολικά το ζήτημα ολόκληρης της τριλογίας, η απονομή δικαιοσύνης μέσα από την πάλη θείων και ανθρώπινων δικαιοκόνων.<sup>127</sup> Δύο ή ίσως τέσσερις από τους δικαστές

---

<sup>126</sup>Χουρμουζιάδης 1991, 128-132.

<sup>127</sup>Βλ. Burkert, 1993, 110.

καταμετρούν τις ψήφους για την αθώωση του Ορέστη. Επιπλέον στη σκηνή υπάρχει και ένας Κήρυκας (στ. 566) και ένας σαλπικτής (στ. 567-569).<sup>128</sup> Οι Ερινύες έχουν τον ρόλο κατηγορών.

Πριν από την έναρξη της δίκης, η Αθηνά καλεί τον Απόλλωνα να οδηγήσει τον Ορέστη έξω από το ναό της δίνοντάς του τη θέση που προοριζόταν για κατηγορούμενο και προστάζει τον κήρυκα να συγκαλέσει το πλήθος δίνοντας σήμα για σιωπή και να φυσήξει στον Τυρρηνικό σαλπίγγιο.<sup>129</sup> Στη δίκη ο Απόλλωνας συμμετέχει ως συνήγορος για να καταθέσει ως μάρτυρας υπεράσπισης του Ορέστη,<sup>130</sup> διότι υπήρξε και ο ίδιος συνένοχος για τον φόνο της Κλυταιμίστρας από τον Ορέστη.

Σε μια στιχομυθία της κορυφαίας του χορού με τον Ορέστη, ο χορός προσπαθεί να εκθέσει στο δικαστήριο όχι μόνο τον Ορέστη αλλά και τον Απόλλωνα. Την ίδια στιγμή ο Ορέστης εκλιπαρεί τον Απόλλωνα να βεβαιώσει στο δικαστήριο ότι η δολοφονία της μητέρας του αποτελεί σωστή πράξη (στ.609-613: *ἤδησὺμαρτύρησον, ἔξηγοῦδέ μοι...ὡς τούτοις φράσω*).<sup>131</sup> Ο Απόλλωνας τότε επιβεβαιώνει ότι η μητροκτονία δεν ήταν μόνο προσταγή του ίδιου αλλά και του πατέρα των θεών, του Δία (στ.618: *ὁ μῆκελεύσαιΖεὺςὈλυμπίων πατήρ*).<sup>132</sup> Στη συνέχεια, ο λόγος του Απόλλωνα ξεδιπλώνει το έγκλημα της γυναίκας που δολοφόνησε με τρόπο μοχθηρό τον αρχηγό του στρατού (στ. 633-637: *δροίτηπερῶντι λουτρά, κάπι τέρματι...τοῦστρατηλάτουνεῶν*) και προκάλεσε την οργή των Ερινύων. Έχει ενδιαφέρον να τονιστεί σε αυτό το σημείο ότι ο Δίας δεν ενδιαφέρεται αληθινά για το αίσθημα της πατρότητας, από τη στιγμή που ο ίδιος συμπεριφέρθηκε με παρόμοιο

---

<sup>128</sup>Sommerstein 2016, 262

<sup>129</sup>Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι ο Αισχύλος δημιουργεί και διατηρεί στις τραγωδίες του το δραματικό θέμα με τη χρήση των εικόνων. Το ύφος που χρησιμοποιεί σε μερικές τραγωδίες είναι χαρακτηριστικό, αφού κάνει χρήση εμπνευσμένων οπτικών και μουσικών εικόνων. Γι'αυτό, οι εικόνες στον Αισχύλο υποδηλώνουν την πρωτότυπη καλλιτεχνική του αίσθηση. Βλ. Haldane 1965, 33-35. Στις τραγωδίες του Αισχύλου με λεπτούς χειρισμούς επιτυγχάνεται η μουσική αρμονία και τάξη προκειμένου να στοχάζεται πάνω στα δραματικά θέματα και μοτίβα η τάξη των πολιτών που παρακολουθεί το εκάστοτε έργο. Βλ. Wilson&Taplin 1994, 169-180.

<sup>130</sup>Βλ. Sommerstein 2016, 209

<sup>131</sup>Βλ. Sommerstein 2016, 209

<sup>132</sup>Τσουρέας 2009, 148.

τρόπο στον δικό του πατέρα, τον Κρόνο, που τον έδεσε με αλυσίδες (στ. 641: *αὐτὸς δ' ἔδησε πατέρα πρεσβύτην Κρόνον*).<sup>133</sup>

Όταν η Αθηνά δίνει το έναυσμα για την έναρξη της ψηφοφορίας,<sup>134</sup> οι δικαστές σηκώνονται να ψηφίσουν. Διεξάγεται μια μικρή στιχομυθία μεταξύ της κορυφαίας του χορού και του Απόλλωνα, με την οποία οι Ερινύες αποπειρώνται να επηρεάσουν τους δικαστές. Η ψήφος της Αθηνάς ήταν καθοριστική για την αθώωση του Ορέστη,<sup>135</sup> εφόσον ψήφισε υπέρ του και με τη διπλή βαρύτητα της ψήφου της ως προεδρικής εξασφάλισε, έστω και οριακά, την αθώωση του Ορέστη (στ. 752: *ἀνῆρ ὄδ' ἐκπέφεν γενναΐματος δίκην· ἴσον γάρ ἐστι τὰρίθμητα τῶν πάλων*). Στο τέλος της δίκης με έναν εκτενή λόγο ο Ορέστης ευχαριστεί τον Απόλλωνα, την Αθηνά και τον Δία Σωτήρα και ορκίζεται επίσημα ότι θα φροντίσει προσωπικά για τη ματαίωση κάθε πολεμικής απόπειρας του αργίτικου στρατού εναντίον της Αττικής, ενώ παράλληλα υπόσχεται πως θα ευλογήσει την πόλη του, το Άργος, εάν αυτό αποδειχθεί πιστό και σωστό στη συμμαχία του με την Αθήνα. Ακόμη, τονίζει την αναγκαιότητα μιας αιώνιας συμμαχίας και ειρήνης ανάμεσα στους Αθηναίους και τους Αργεΐους, με σαφή επίσης πολιτικό υπαινιγμό. Μετά τις δηλώσεις του, ο Ορέστης αναχωρεί για την πατρίδα του ως Αργεΐος, για να κατοικήσει ξανά στα πάτριά του εδάφη (στ. 757-758: *Ἀργεῖος ἀνῆρα ὕθις, ἔν τε χρήμασιν / οἰκεῖ πατρώοις*). Αποχωρούν από τη δραματική σκηνή ο Απόλλωνας και ο Ορέστης και μένουν επί σκηνής η Αθηνά, ο λαός της και οι Έρινύες.

---

<sup>133</sup>Ακριβώς εδώ παρατηρείται η αγαπητή στον Αισχύλο, αλλά και στον Ευριπίδη, δικανική-αποδεικτική αποτίμηση των μύθων, μέσω της οποίας αντιπαρατίθενται μοτίβα τα οποία σε προγενέστερες εποχές δεν ήταν ενωμένα. Βλ. Lesky 2010, 218.

<sup>134</sup>Είναι η πρώτη φορά που λογοτεχνικά το ανώτατο δικαστήριο καλείται να χειριστεί μια υπόθεση δολοφονίας. Ωστόσο, για την Αθήνα θα συνεχίσει να αποτελεί καταφύγιο δικαίου. Οι παρατηρήσεις των Ερινύων έχουν εύγλωττο πολιτικό περιεχόμενο: η πόλη πρέπει να μείνει καθαρή και αλώβητη από τον φόβο· επιπλέον, πρέπει να βρεθεί μια μέση λύση, μια χρυσή τομή μεταξύ δουλείας και αναρχίας. Βλ. Lesky 2010, 219 και Burkert, 1993, 108.

<sup>135</sup>Έχει καταγραφεί μια πληθώρα μαρτυριών σχετικά με την ψήφο της θεάς Αθηνάς. Μία εξ αυτών κάνει λόγο για πρόσθετη ψήφο, εκτός από εκείνες δηλαδή τις ψήφους που είχαν ήδη δείξει ισοψηφία. Οι στίχοι 711-733 απεικονίζουν τις κινήσεις των δικαστών που ψηφίζουν, του καθενός ξεχωριστά. Έτσι λοιπόν, η ξεκάθαρη δήλωση της Αθηνάς στον στ. 753 ότι οι ψήφοι είναι ίσες ως προς τον αριθμό τους (*ἴσον γάρ ἐστὶ τὰρίθμημα τῶν πάλων*) οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τελικά μόνο η ψήφος της Αθηνάς ήταν αυτή που μπόρεσε να εξασφαλίζει την ισοψηφία. Βλ. Aylen 1964, 349

#### 7.4. Έξοδος

Η παρουσία της Αθηνάς στο τελευταίο μέρος του δράματος, στην Έξοδο (στ.778-1047), εξευμενίζει τις Έρινύες, οι οποίες αισθάνονται εξαγριωμένες με την αθώωση του Ορέστη. Κυριευμένες από την οργή τους, απειλούν τη χώρα που προστατεύει η θεά Αθηνά με μόλυνση της Αττικής γης και με λιμό των Αθηναίων πολιτών. Οι Έρινύες δεν εξοργίστηκαν μόνο για την αθώωση του μητροκτόνου Ορέστη αλλά και για την απήχηση που θα επιφέρει η αθώωση αυτή στους ανθρώπους. Στο σημείο αυτό ο Αισχύλος, με τον εξευμενισμό των Ερινύων από τη θεά Αθηνά, προλειαίνει το δραματικό έδαφος για την μετατροπή της ονομασίας των Ερινύων σε Εὐμενίδες. Η θεά Αθηνά προσπαθεί να ανακουφίσει τις οργισμένες Εὐμενίδες τονίζοντας ότι η ισοψηφία δεν τις υποτιμά (στ. 794-795: *ἀλλ' ἰσόψηφος δίκη / ἐξῆλθ' ἀληθῶς, οὐκάτιμίασέθεν*). Τους υπόσχεται θρησκευτική τιμή με την εγκατάστασή τους σε ιερό της Ακρόπολης (804-807) και τους εξηγεί ότι θα λογίζονται προστάτιδες της ζωής μέσα από την προστασία των γεννήσεων (στ. 834: *πολλῆςδὲ χώρας τῆσδε τὰκροθίνια, / θύηπρὸ παίδωνκαὶγαμηλίου τέλους*). Η επίκληση της Αθηνάς στο συναίσθημα της δικαιοσύνης πείθει εν τέλει τις Εὐμενίδες, που αποδέχονται τη συγκατοίκηση (916 *δέξομαι Παλλάδος ζυνοικίαν*) αποποιούμενες την καταστροφική διχόνοια (στ. 916-926).

Με τις οδηγίες της θεάς Αθηνάς για τη μεγαλειώδη επερχόμενη πομπή, η τραγωδία οδηγείται στο τελευταίο της μέρος, αυτό της πομπής, στην οποία συμμετέχουν όλοι οι Αθηναίοι πολίτες συνοδεύοντας τις Έρινύες στη νέα τους κατοικία. Ο Αισχύλος τις ταυτίζει με τις Εὐμενίδες, οι οποίες λατρεύονται ως *Σεμνές* θεές μετά τον εξευμενισμό τους. Ο δραματουργός στον στίχο 1020 (*φέγγει λαμπάδων σελασφόρων*) επισημαίνει το φως που εκπέμπουν οι αναμμένες δάδες, οι οποίες συνοδεύουν την ιερή πομπή που προετοιμάζεται. Επιπλέον, όταν οι Έρινύες μετεξελίχθηκαν σε Εὐμενίδες, απεκδύθηκαν τα μαύρα ρούχα, που φορούσαν και ντύθηκαν με πορφυρά και κόκκινα πέπλα (στ.1028: *φοινικοβάπτοιςένδυτοῖς ἐσθήμασιν*).<sup>136</sup> Η τραγωδία κλείνει με την τελευταία κίνηση των Εὐμενίδων, οι οποίες,

---

<sup>136</sup>Τα πορφυρά ρούχα των Ερινύων τοποθετούνται πάνω από τα μαύρα ή γκριζόμαυρα κοστούμια τους, θυμίζοντας εκείνα των *μετοίκων* στα Παναθήναια. Με το καινούργιο τους πια όνομα, οι

καθοδηγούμενες από Αθηναίες γυναίκες (νεωκόρους) που είχε συγκαλέσει η θεά Αθηνά, οδεύουν για να εγκατασταθούν στις υπόγειες μόνιμες κατοικίες τους (1032-1047).

### 7.5. Συμπεράσματα

Σε όλη την *Ορέστεια* τριλογία προβάλλεται η ιδέα της δικαιοσύνης και τονίζεται ο ρόλος του άδικου και του δικαίου, καθώς και η τιμωρία που αρμόζει σε κάθε περίπτωση. Συχνά παρατηρείται οι ανόσιες ενέργειες να διενεργούνται έπειτα από παρότρυνση θεών και διεκδικείται η εκδίκηση εκ μέρους των Ερινύων, τις οποίες όμως ο Αισχύλος τελικά μεταμορφώνει σε αγαθοποιά πνεύματα εισάγοντας την έννοια της συμφιλίωσης. Έχοντας μελετήσει και τα προηγούμενα έργα του ποιητή, παρατηρούμε ότι, ειδικά στις *Εύμενίδες*, ο Αισχύλος χρησιμοποιεί ξανά ένα σχήμα που είχε εφαρμόσει στις *Ίκετίδες*. Και στις δύο περιπτώσεις, η τελική λύση της υπόθεσης προκύπτει ως αποτέλεσμα ενός δικαστηρίου, με τον χορό να κατέχει, στην περίπτωση των *Ίκετίδων*, τη θέση του θύματος/κατηγορούμενου (Δαναΐδες), και στην περίπτωση των *Εύμενίδων*, τη θέση του κατηγορούμενου (Ερινύες).<sup>137</sup> Πολύ περισσότερο, και στα δύο έργα ο χορός έχει και ρόλο υποκριτή συμμετέχοντας στην εξέλιξη της πλοκής από την αρχή ως το τέλος του καθενός δράματος.

Σχετικά με τους υποκριτές και τον αριθμό τους στις επιμέρους σκηνές, είναι ξεκάθαρη τόσο η σκηνική και επικοινωνιακή υπεροχή του Ορέστη, όσο και η κειμενική και δραματική βαρύτητα στην παρουσία της Αθηνάς, ενώ σε όλα τα επίπεδα είναι καταλυτική η παρουσία και δράση του χορού των Ερινύων, που ως δαιμονικές υπάρξεις της τιμωρίας διεκδικούν για τον εαυτό τους ότι εκπροσωπούν τον Νόμο της Δικαιοσύνης· διψούν όμως για αίμα και για τον ανθρώπινο πόνο. Γι' αυτό ο Αισχύλος δραματοποιεί τη μεταστροφή τους σε πνεύματα ευμενή, ώστε η επαναφορά της τάξης που διασαλεύτηκε με τη μητροκτονία του Ορέστη, έστω και αν την υπαγόρευσε ένας θεός, να εμπεδωθεί και μέσω της κοσμικής δικαιοσύνης που κατανοούν οι πολίτες της Αθήνας. Όσπου να καταδυθούν στο τέλος στον χθόνιο ιερό

---

*Σεμνές Θεές* εξέρχονται ακολουθούμενες από τους Αεροπαγίτες και τις ακόλουθες του ναού της Αθηνάς. Βλ. Sommerstein 2016, 214

<sup>137</sup>Χουρμουζιάδης, 1991, 132.

τους χώρο, οι Ερινύες, με τις άγριες μορφές τους, διανύουν μεγάλες γεωγραφικές αποστάσεις, ως τους Δελφούς (προδραματικά) και από τους Δελφούς στην Αθήνα (δραματικά), παρακολουθώντας την τύχη του μητροκτόνου Ορέστη όπως επέλεξε να την δραματοποιήσει ο Αισχύλος.

Η περιπετειώδης δράση του έργου μπορεί να χωριστεί σε τέσσερα διαδοχικά τμήματα με τα πρόσωπα να εναλλάσσονται ως εξής:

**Δελφοί:** -Προφήτισσα

- Ορέστης-Απόλλων
- Κλυταιμίστρα (είδωλο)-Απόλλων-Ερινύες

**Αθήνα:** -Ορέστης-Ερινύες

- Αθηνά-Ορέστης-Ερινύες
- Αθηνά-Ορέστης-Απόλλων-Ερινύες
- Αθηνά-Ερινύες (σύγκρουση / λύση)

Από το σχήμα αυτό, η πιο αξιοπρόσεκτη είναι η παρουσία του χορού, ο οποίος έχει ρόλο πρωταγωνιστικό στην πορεία της πλοκής. Διεκδικώντας την τιμωρία του Ορέστη, συγκρούεται ισχυρά με τους θεούς Απόλλωνα και Αθηνά. Η τελευταία καταφέρνει να επικρατήσει μόνο με τη διπλή προεδρική της ψήφο, αλλά παρέχει και τη λύση της συμφιλίωσης με τη μεταμόρφωση των άγριων εκδικητικών υπάρξεων σε αγαθοποιά πνεύματα στο τέλος του έργου. Από την επί σκηνής κατανομή των ρόλων προκύπτει ότι ο Αισχύλος κατέστησε τον χορό συνομιλητή (διά της Κορυφαίας) με τους υποκριτές, με τη χρήση μάλιστα εκ μέρους του χορού ιαμβικών τρίμετρων στίχων, στη σύγκρουση των Ερινύων με τον Απόλλωνα στους Δελφούς (στ. 198-234), στη σύγκρουση των Ερινύων με τον Ορέστη στην Αθήνα (στ. 235-306), στη διστιχομυθία τους με την Αθηνά (415-435) παρόντος του Ορέστη στη σκηνή της δίκης στη συνέχεια, όταν οι δρώντες υποκριτές γίνονται τέσσερις με την κλήση και του Απόλλωνα, ο χορός αντιδικεί ισχυρά με τον Ορέστη ως κατηγορούμενο (στ. 585-608) και με τον Απόλλωνα ως μάρτυρα υπεράσπισης (στ. 711-733). Επομένως, ο Αισχύλος, καθιστώντας των χορό των Ερινύων πρωταγωνιστή, συνέθεσε και σκηνή τριών υποκριτών (στ. 415-435 με τον Ορέστη σιωπώντα) και την εκτεταμένη σκηνή

της δίκης με τέσσερις υποκριτές, όπου, ανάλογα με τον συνομιλητή του χορού, οι άλλοι υποκριτές σιωπούν.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο Αριστοτέλης (Αριστ. *Ποιητ.* 1449a, 16-19) αναφέρει ως καμπή στη δραματουργία της αρχαίας τραγωδίας την εισαγωγή του δεύτερου υποκριτή εκ μέρους του Αισχύλου με την παράλληλη μείωση της έκτασης των χορικών. Όταν ο Αισχύλος εμφανίστηκε στην αθηναϊκή σκηνή, η τραγωδία είχε διαγράψει τουλάχιστον δύο δεκαετίες ζωής από την εποχή του ενός υποκριτή του Θέσπη (535/534 π.Χ.). Ο χρόνος ήταν αρκετός ώστε να ενεργοποιήσει έναν νέο ποιητή να εργαστεί για την περαιτέρω ανάπτυξη του είδους. Έτσι, η πρωτοβουλία του Αισχύλου να εισαγάγει τον δεύτερο υποκριτή έδειχνε την ανάγκη να δοθεί έμφαση στη δράση, ενισχύοντας τις διαλογικές συζητήσεις μεταξύ των δραματικών ηρώων. Κάνοντας όμως χρήση του τεχνάσματος της σιωπής των ηρώων, που σχολιάζεται ήδη από τον Αριστοφάνη (*Βάτρ.* 907-933), ο Αισχύλος εξασφάλισε τη δυνατότητα να συνθέσει και ολοκληρωμένες σκηνές τριών προσώπων, δηλαδή πρακτικά να συμπεριλάβει στη σκηνή και τρίτο υποκριτή, δίχως όμως αυτός να μιλάει. Αυτό διαπιστώνεται με σαφήνεια στην τραγωδία *Προμηθέας Δεσμώτης*, την οποία μπορούμε πλέον να χρονολογήσουμε στις πρώιμες σωζόμενες.<sup>138</sup> Λίγο αργότερα, και παρακολουθώντας τον νεότερο ομότεχνό του, Σοφοκλή, ο οποίος καινοτόμησε με την προσθήκη του τρίτου υποκριτή το 468 π.Χ. (έτος της πρώτης του θεατρικής παράστασης), ο Αισχύλος θα αξιοποιήσει μάλλον σαφέστερα το σχήμα των τριών υποκριτών, όπως προκύπτει από τα έργα της *Ορέστειας* τριλογίας.

Σε μια άλλη παρέκβαση του (1456a 25-32), για τον χορό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ο Αριστοτέλης δήλωσε ότι η ιδανική λειτουργία του τραγικού χορού είναι εκείνη του ενός εκ των υποκριτών και πρόσθεσε ότι αριστοτέχνης του χειρισμού αυτού ήταν ο Σοφοκλής. Παρέλειψε όμως τον Αισχύλο, στις *Ίκέτιδες* και στις *Εὐμενίδες* του οποίου διαπιστώσαμε ότι ο χορός των Δαναΐδων και των Ἐρινύων παρουσιάζεται (αντιστοίχως) να κατέχει ρόλο υποκριτή, και μάλιστα πρωταγωνιστικό. Η παράλειψη του Αριστοτέλη είναι αινιγματική και ενδιαφέρουσα, αλλά η εξήγησή της απαιτεί αντικείμενο άλλης έρευνας, για την οποία σημαντικές

---

<sup>138</sup>Βλ. στο οικείο κεφάλαιο (2).

είναι ίσως οι θέσεις του Albert Henrichs, που υποστήριξε ότι ο χορός της αρχαίας τραγωδίας κινείται μεταξύ δύο κόσμων, του μύθου και της πραγματικότητας. Ο πρώτος έχει σχέση με τη δραματοποίηση των μύθων από τον εκάστοτε ποιητή, με την πλοκή δηλαδή του κάθε έργου (*πρᾶξιν*, κατά τον Αριστοτέλη), στην οποία αναπόφευκτα εντάσσεται και ο χορός αποκτώντας τουλάχιστον μια δραματική ταυτότητα (λ.χ. σύμβουλοι του Ξέρξη στους *Πέρσες* του Αισχύλου ή του Κρέοντα στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή). Ο δραματικός ρόλος του χορού εκτελείται σε ένα υψηλότατο επίπεδο προσέγγισης και εκτέλεσης του μύθου, σε έναν χώρο ο οποίος κατοικείται από θεούς και θνητούς που κινούνται διαδραστικά κάτω από λατρευτικούς κανόνες. Την ίδια στιγμή όμως, η όρχηση του τραγικού χορού συντελείται σε πραγματικό χρόνο και στον σύγχρονο κόσμο της Αθήνας, στο εδώ και τώρα (*hic et nunc*) της παράστασης. Το λατρευτικό πλαίσιο ωστόσο έχει ρίζες τόσο στην πανελλήνια όσο και στην τοπική αθηναϊκή λατρεία, είναι δηλαδή πανάρχαιο και τελετουργικό, και αντιστοιχεί με τον αρχέγονο ρόλο του χορού. Πρόκειται για μια διττή λειτουργία του χορού, που στην αισχύλεια τραγωδία φαίνεται να διατηρείται σε όλο το εύρος της, φέρνοντας σε απόλυτη σύνδεση το δραματικό παρελθόν και το λατρευτικό παρόν.<sup>139</sup>

Στην περίπτωση των *Ίκετίδων* και των *Εὐμενίδων* του Αισχύλου, ο ρόλος του χορού ως υποκριτή εμπλουτίζεται με τη ορχηστική του δράση με πλούσια τελετουργία. Στις *Ίκετίδες*, η κατάσταση ικεσίας του χορού των Δαναΐδων διακρίνεται από σταθερότητα καθ' όλη τη διάρκεια του έργου συμβάλλοντας στη δημιουργία ενός μόνιμου τελετουργικού πλαισίου για την ορχηστική χορεία.<sup>140</sup> Στις *Εὐμενίδες*, η αθώωση του μητροκτόνου Ορέστη από τα μέλη του Αρείου Πάγου έχει επίδραση στη φύση των Ερινύων, οι οποίες μετατρέπονται σε αγαθοποιά πνεύματα, διαδικασία που αποτελεί το κορυφαίο δραματικό γεγονός του έργου, το οποίο εκτελείται επί σκηνής με μια εντυπωσιακή τελετουργική πομπή με επικεφαλής την θεά Αθηνά. Αυτό που συμπεραίνει κανείς σχετικά με τον συνδυασμό τελετουργικών και δραματικών στοιχείων από τον χορό, είναι ότι αυτή προκαλούσε τη λειτουργία αντιθετικών δυνάμεων στην ποιητική σύνθεση, οι οποίες καθιστούν ιδιαίτερα απαιτητική την

---

<sup>139</sup>Henrichs 1995, 68.

<sup>140</sup>Νικολαΐδου-Αραμπαζή 2014, 424.

προσέγγιση των έργων του.<sup>141</sup> Η άποψη ότι η κυριαρχία του χορού στα παλαιότερα έργα του σε βάρος των διαλογικών σκηνών είναι μόνον μια επιφανειακή ανάγνωση της πληροφορίας του Αριστοτέλη για τη χρήση του δεύτερου και τρίτου υποκριτή εκ μέρους των μεγάλων τραγικών της αρχαίας Αθήνας.

---

<sup>141</sup>Σ. Νικολαΐδου-Αραμπαζή 2014, 424.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ξενόγλωσση

- Aylen, L. (1964). *Greek tragedy and the modern world*. London: Methuen.
- Burkert, W. (1993). *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία. Δομή και ιστορία* (μτφ. Ηλ. Ανδρεάδη). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Capponi, M. (2008). *La parole commegeste: la conception antique de la parole efficace et ses implications dans le théâtre antique* (Doctoral dissertation) Université de Neuchâtel.
- Edwards, M. W. (1960). «Representation of maenads on Archaic red-figure vases». *The Journal of Hellenic Studies*, 80, 78-87.
- Egan, R. B. (1979). «The Assonance of Athena and the Sound of the Salpinx: Eumenides» 566-571. *The Classical Journal*, 74(3), 203-212.
- Easterling, P. E., & Knox, B. M. W. (Eds.). (1990). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Gantz, T. (1978). «Love and Death in the "Suppliants" of Aischylos». *Phoenix*, 32(4), 279-287.
- Griffith, M. (1987). «Aeschylus Choephoroi 3a-3b (Or 9A-9B?)». *The American Journal of Philology* 108(2), 377-382.
- Haldane, J. A. (1965). «Musical themes and imagery in Aeschylus». *The Journal of Hellenic Studies* 85, 33-41.
- Harry, J. E. (1933). «Eumenides». In Joseph Edward H. (eds.), *Greek Tragedy. Volume One, Aeschylus and Sophocles* (pp. 88-96), New York: Columbia University Press.
- H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy :A Literary Study*, London & New York 2003 (1960 α' έκδοση) : Routledge.

- Henrichs, A. 1995. «Why Should I Dance?», *Arion* 3, 56-111.
- Herington, J. (1988), *Αισχύλος* (μτφρ. Μ. Γιούνη). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Hodgkison, S. (1991). *The influence of myth on the fifth-century audience's understanding and appreciation of the tragedies of Aeschylus* (Doctoral dissertation), Durham University.
- Kessels, A. H. M. (1978). Studies on the dream in Greek literature. In *Studies on the Dream in Greek Literature*. Leiden: Brill.
- Lesky, A. (2003). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα: MIET.
- Lloyd-Jones, H. (1961). «Some Alleged Interpolations in Aeschylus' *Choephoroi* and Euripides' *Electra*». *The Classical Quarterly* 11(3-4), 171-184.
- McCall, M. (1990). *The Chorus of Aeschylus' Choephoroi*. Berkley: University of California Press.
- McNally, S. (1978). «The maenad in early Greek art». *Arethusa* 11(1/2), 101-135.
- Murray, G. (1993). *Αισχύλος: ο δημιουργός της τραγωδίας* (μτφρ: Ι.Κ. Μαζαράκης). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Nikolaidou-Arabatzi, S. (2020), «Aristophanes' Parody in the *Ranae* 907–933: A Guide of Understanding the Technique of Silence in Greek Tragedy», *Λογείον* 10, 261–285.
- Pattoni, M. P. (2006). «Sualcuneproblematicheimmagini dal terzostasimodelle" Coefore": ProposteTestuali e interpretative». *Lexis: Poética, retórica e comunicacionesnella tradizionedeclassica* 24, 159-198.
- Perez, R. A. (1982). *The serpent image in the "Choephoroe". A study of imagery in action*. New York: Fordham University.
- Roberts, D. H. (1984). *Apollo and his Oracle in the Oresteia* (Vol. 78). Vandenhoeck & Ruprecht.
- Romilly, J. D. (1977). «La haine dans l'Orestie». *DionisoSiracusa* 48, 33-53.

- Romilly, J. D. (1997). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Roux, G. (1974). «Commentaires à l'Orestie». *Revue des Études Grecques*, 33-79.
- Schein, S. L. (1982). «The Cassandra Scene in Aeschylus' Agamemnon». *Greece & Rome*, 29(1), 11-16.
- Seaford, R. (2012). *Cosmology and the Polis: the Social Construction of Space and Time in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge University Press.
- Sommerstein, A. H. (2013). *Aeschylean tragedy*. Edinburg: A&C Black.
- Sommerstein, A. H. (2017). *Η Ζωή και το έργο του Αισχύλου*. Θεσσαλονίκη: Gutenberg.
- Taplin, O. (1972). «Aeschylean silences and silences in Aeschylus». *Harvard Studies in Classical Philology* 76, 57-97.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Classical Association of Canada.
- Tsantsanoglou, K. (2022). *Tragic Papyri*. Leiden-Berlin: De Gruyter.
- West, M. L. (1990). *Aeschylus: Tragoediae*. Stuttgart.
- West, M. L. (1999). «Ancestral Curses», in J. Griffin (eds), *Sophocles Revisited: Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones* (pp. 31-45), Oxford: Lloyd-Jones.
- Wilamowitz-Moellendorff, U., V. (1914). *Aischylosinterpretationen*. Dublin: Weidmann
- Wilson, P., & Taplin, O. (1994). «The “aetiology” of tragedy in the Oresteia». *The Cambridge Classical Journal* 39, 169-180.
- Yoon, F. (2012). *The use of anonymous characters in Greek tragedy: the shaping of heroes*. Leiden: Brill.

## Ελληνόγλωσση

Αθανασάκη, Λ. (1996). «Προφητεία και Πολιτική. Η ερμηνεία των θεϊκών μηνυμάτων στους Πέρσες του Αισχύλου», στο Δ.Ι. Κυρτάτας (επιμ.), *Ιεροί λόγοι. Προφητείες και μαντείες στην ιουδαϊκή, την ελληνική και τη ρωμαϊκή αρχαιότητα*, σσ. 77-111, Αθήνα

Αθανασάκη, Λ. 2009. *αείδετοπὰν τέμενος: Οι χορικές παραστάσεις και το κοινό τους στην αρχαϊκή και πρόιμη κλασική περίοδο*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Γκιργκένης, Σ. (2009). *Πολιτική, ιδεολογία και θεσμοί της ηγεμονικής Αθήνας στις Ικέτιδες του Αισχύλου* (Διδακτορική Διατριβή), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη.

Διαμαντάκου - Αγαθού, Κ. (2010). Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματουργία: Η αυτονόμηση της μονολογικότητας, *Παράβασις* 10, 55-84.

Διαμαντόπουλος, Α. (1992). *Προμηθεύς Δεσμώτης και Λυόμενος του Αισχύλου*. Αθήνα: Παπαδήμας.

Λιαπής, Β. (2019). Σκηνικός και δραματικός χώρος στους Επτά επί Θήβας, *Logeion*, (9), 80-102.

Μητσιάδου, Ο. (2018). *Ο ρόλος των σιωπών και των αποσιωπήσεων στην αρχαία ελληνική τραγωδία: Αισχύλου Προμηθεύς Δεσμώτης, Σοφοκλή Οιδίπους Τύραννος, Ευριπίδη Ιππόλυτος* (Διδακτορική Διατριβή), Ρόδος.

Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Σ. (2012). «Η πολιτική διάσταση των *Ευμενίδων* του Αισχύλου. Δοκιμή επαναπροσέγγισης», στον συλλογικό τόμο Α. Μαρκαντωνάτος – Λ. Πλατυπόδης (επιμ.), *Θέατρο και Πόλη* Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία, Αθήνα, σσ. 106–125.

Νικολαΐδου-Αραμπαζή, Σ. (2014). «Τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν; Ο τελετουργικός ρόλος του τραγικού χορού και η σύζευξη με τον δραματικό του ρόλο», *Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου "Το Αρχαίο Θέατρο και η Πρόσληψή του"*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών-Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα, σσ. 423–435.

Περπερίδου, Α. Σ. (2008). *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας: Η σκηνή των ασπίδων. Οι ήρωες και οι ασπίδες τους* (Διδακτορική Διατριβή), Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.

Τσαντσάνογλου, Κ. (2004). *Ο χορός των Επτά επί Θήβας του Αισχύλου*. Στον συλλογικό τόμο Δ. Ιακώβ και Ε. Παπάζογλου (επιμ.), *Θυμέλη: Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη* (σσ. 445–479), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Τσουρέας Ε.(2009). *Αισχύλου Ευμενίδες*. Αθήνα: εκδ. Τσουρέα.

Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (1991). *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*. Αθήνα: Γνώση.

Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (2010). *Ο χορός στο Αρχαίο Ελληνικό Δράμα*. Αθήνα: Στιγμή.