

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Α΄ ΚΥΚΛΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΔΙΑΛΥΝΑ ΚΑΛΛΙΟΠΗ

Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ
ΠΡΟΣΩΠΟΥ ΣΤΗΝ ΑΙΣΧΥΛΕΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ: ΤΟ ΠΡΟΤΥΠΟ ΚΑΙ
Η ΑΝΑΤΡΟΠΗ ΤΟΥ

ΕΠΟΠΤΡΙΑ: ΑΘΑΝΑΣΑΚΗ ΛΟΥΚΙΑ

ΡΕΘΥΜΝΟ

2001

Η εξέταση του δραματικού προσώπου στην αρχαία ελληνική τραγωδία και η αξιολογική κατάταξή του στους ρυθμιστικούς ή μη παράγοντες ενός δραματικού έργου έχει διέλθει πολλά στάδια. Κάποτε το δραματικό πρόσωπο θεωρήθηκε ως το κεντρικό και σημαντικότερο στοιχείο σε μία τραγωδία, ενώ άλλοτε ως παράγοντας δευτερευούσης σημασίας¹. Ιδιαίτερα σημαντική για τη φιλολογική έρευνα υπήρξε η θέση του Jones, όπως αυτή εκφράστηκε στο βιβλίο του *On Aristotle and Greek Tragedy*. Στο πρώτο μέρος του βιβλίου του, στο οποίο η συζήτηση αφορά στην *Ποιητική*, ο Jones επισημαίνει την εισαγωγή από τους μελετητές στο κείμενο του Αριστοτέλη του όρου *τραγικός ήρωας*. Σύμφωνα με τον Jones ο όρος αυτός λειτούργησε καταλυτικά για την ερμηνεία της *Ποιητικής* αλλά και της σχέσης της με τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο Αριστοτέλης δεν προσφέρει καμία απόδειξη για το ότι ασχολείται με τον όρο αυτό. Ο Jones επιμένει στην προτεραιότητα που έχει για τον Αριστοτέλη η *πράξη*, όπως αυτή αποτυπώνεται και παρουσιάζεται μέσω του *μύθου*. Η πράξη είναι η ουσία της τραγωδίας. Τα πρόσωπα υπάρχουν μόνο μέσω αυτής και δεν μπορούν να θεωρηθούν ανεξάρτητα από αυτήν. Ο Jones στην ανάγνωσή του της *Ποιητικής* αποδέχεται την ύπαρξη ενδιαφέροντος εκ μέρους του Αριστοτέλη για τον παράγοντα - δραματικό πρόσωπο. Το ενδιαφέρον, όμως, αυτό περιορίζεται στη συνεισφορά του δραματικού προσώπου στον “χρωματισμό” της πράξης και δεν αφορά στην εκ βάθρων εξέταση του ίδιου. Το

¹ Η συζήτηση για την σημασία που λαμβάνει το δραματικό πρόσωπο στην αρχαία ελληνική τραγωδία παρουσιάζεται συνοπτικά από την Easterling (1973: 3- 6).

δραματικό πρόσωπο για τον Αριστοτέλη, υποστηρίζει ο Jones, υπάρχει μόνο μέσω των πράξεων και των λόγων του. Δεν υπάρχει τίποτα πίσω από αυτό που φαίνεται, απουσιάζει, επομένως, το στοιχείο της συνειδήσεως.

Ιδιαίτερη σημασία αποδίδει ο Jones στο στοιχείο του *ἀρμόττοντος*. Είναι εκείνο που συνδέεται με τη δημιουργία ενός τύπου δραματικού προσώπου και όχι προσώπου με εξατομικευμένα χαρακτηριστικά. Ζητούμενο για τον Αριστοτέλη δεν είναι η απομάκρυνση από τον τύπο. Ακόμη και οι αρετές του δραματικού προσώπου πρέπει να είναι αρμόζουσες στον τύπο του. Ο Jones επισημαίνει ότι, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, αν ένα γυναικείο δραματικό πρόσωπο παρουσιασθεί με αρετές που αρμόζουν σε ένα ανδρικό, ή αν ο δούλος παρουσιασθεί με τις αρετές που ταιριάζουν στο ανδρικό βασιλικό πρόσωπο, το αποτέλεσμα θα είναι η “αισθητική αναρχία”. Βασικό στοιχείο για τη δημιουργία του τύπου είναι η θέση την οποία κατέχει το άτομο μέσα στο ευρύτερο και στενότερο περιβάλλον του. Η εξέταση του προσώπου ανεξάρτητα από το πλαίσιο αυτό θα ήταν, σύμφωνα με τον Jones, λανθασμένη προσέγγιση και, σε κάθε περίπτωση, απομακρυσμένη από το πνεύμα του Αριστοτέλη².

Στην εξέτασή του της *Ποιητικής* ο Jones δηλώνει ότι δεν θα επιδιώξει να συνδέσει τη θεωρία του Αριστοτέλη με κάθε σωζόμενη τραγωδία. Πιστεύει ότι, αν κάποιος από τους τρεις τραγικούς βρίσκεται πιο κοντά στην *Ποιητική*, αυτός είναι ο Αισχύλος, καθώς δεν δημιουργεί δραματικά πρόσωπα - ήρωες αλλά δραματικούς τύπους. Ο Σοφοκλής και σε μεγαλύτερο βαθμό ο Ευριπίδης εισάγουν το στοιχείο της συνείδησης και της ψυχολογίας³. Στην περίπτωση τους μπορούμε να μιλήσουμε για

² Η συζήτηση του Jones (1962) για την *Ποιητική* τίθεται στο πρώτο μέρος του βιβλίου του: Section One: Aristotle's *Poetics*.

³ Το τρίτο μέρος του βιβλίου του Jones αφορά στον Σοφοκλή (Section Three: Sophocles) και το τέταρτο στον Ευριπίδη (Section Four: Euripides). Στα κεφάλαια αυτά επισημαίνει την διαφοροποίηση των δύο τραγικών από τον Αισχύλο, ως προς το ότι αντιλαμβάνεται κανείς την απομάκρυνση από την έννοια του οίκου. Για τον Σοφοκλή σημειώνει: “In the place of receding family solidarity we have individuation and (in a vague provisional sense) personalising of consciousness” (1962: 145). Η έμφαση μετακινείται από το συλλογικό πλαίσιο στο άτομο. Στον Ευριπίδη η έμφαση στο άτομο και την παρουσίαση της

τραγικό ήρωα. Αυτό, όμως, που ενδιαφέρει τον Αισχύλο είναι ο τύπος και η εναρμόνιση των δραματικών προσώπων με αυτόν. Έτσι μόνο επιτυγχάνεται η ισορροπία. Η απομάκρυνση από τη νόρμα δημιουργεί χάος. Ωστόσο, η παρουσίαση της ανατροπής και του χάους συντελεί στον ορισμό του κανονικού. Ο Jones θεωρεί ότι και για τον Αισχύλο είναι ιδιαίτερα σημαντική η επιταγή του Αριστοτέλη να μην αποκόπτεται το δραματικό πρόσωπο από το περιβάλλον του και να εξετάζεται μόνο σε σχέση με αυτό. Για τον λόγο αυτό ο οίκος αποκτά εξέχουσα θέση στην εξέταση του δραματικού προσώπου. Τα δραματικά πρόσωπα κρίνονται και εκτιμώνται σε σχέση με αυτόν⁴.

Για την παρούσα εργασία θα αξιοποιηθούν κάποιες από τις θέσεις του Jones. Θα εξετασθεί η κατασκευή των δραματικών προσώπων της Κλυταιμνήστρας στην *Ορέστεια* και της Άτοσσας στους *Πέρσες* του Αισχύλου. Η επιλογή των συγκεκριμένων αυτών προσώπων στηρίζεται στις αναλογίες που παρουσιάζουν: έχουν και οι δύο τις ιδιότητες της βασίλισσας, της συζύγου, της μητέρας. Βασικός άξονας μελέτης θα είναι η σχέση τους με το περιβάλλον στο οποίο εντάσσονται και λειτουργούν, δηλαδή με τον οίκο. Θα εξετασθεί το κατά πόσο ακολουθούν τον τύπο, τον οποίο δημιουργεί η θέση στην οποία βρίσκονται και οι ιδιότητες τους, ή κατά πόσο αποκλίνουν από αυτόν. Θα εξετασθεί ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται η ενδεχόμενη προσέγγιση ή απόκλιση από αυτόν τον τύπο και πώς αντιμετωπίζεται από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα. Θα δηλωθεί εντέλει σε τι έγκειται η διαφοροποίηση των δύο προσώπων. Αποδεχόμενη τη θέση του Jones ότι το δραματικό πρόσωπο υφίσταται μέσα από τον λόγο και τις πράξεις του θα ακολουθήσω τρεις άξονες μελέτης: το λόγο της Άτοσσας και της Κλυταιμνήστρας, τις πράξεις τους και τον σχολιασμό που προέρχεται από τον χορό και

εσωτερικής ψυχολογικής του κατάστασης είναι ακόμη μεγαλύτερη και μάλιστα δηλώνεται και λεκτικά (1962: 247, 255, 259).

⁴ Η σχέση του Αισχύλου με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη παρουσιάζεται από τον Jones στο δεύτερο μέρος του βιβλίου του (Section Two: Aeschylus).

τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα και βασίζεται στην αξιολόγηση των λόγων και των πράξεων των υπό εξέταση προσώπων.

Για την παρούσα εργασία επιλέχθηκαν να συνεξετασθούν τα βασιλικά γυναικεία δραματικά πρόσωπα από δύο τραγωδίες του Αισχύλου που, εκ πρώτης όψεως, είναι εντελώς διαφορετικές. Οι *Πέρσες* είναι η αρχαιότερη σωζόμενη τραγωδία του Αισχύλου, με σαφή αρχαϊκά στοιχεία⁵ ενώ η *Ορέστεια* τοποθετείται στο τέλος της συγγραφικής του δραστηριότητας. Επιπλέον το θέμα της πρώτης τραγωδίας είναι ιστορικό, προέρχεται μάλιστα από την πρόσφατη αθηναϊκή ιστορία, ενώ το θέμα της *Ορέστειας* αντλείται από τη μυθολογία. Ωστόσο, παρά τις διαφορές, τα σημεία προσέγγισης είναι αρκετά και σημαντικά. Μπορεί να ανιχνεύσει κανείς αντιστοιχίες στη δομή τους, ανεξαρτήτως του αν οι *Πέρσες* αποτελούν μέρος μίας τριλογίας με θεματική ενότητα ή αν πρόκειται για μία ανεξάρτητη θεματικά τραγωδία⁶. Στους *Πέρσες* ο βασιλιάς απουσιάζει σε πολεμικές επιχειρήσεις και η βασίλισσα εκφράζει την αγωνία της για την τύχη του. Ένας κήρυκας θα φέρει τα νέα της ήττας του περσικού στρατεύματος ενώ τελικά θα επιστρέψει, ηττημένος, και ο βασιλιάς. Η ήττα αλλά και η επιστροφή του γίνονται ο άξονας στον οποίο στηρίζεται η τραγωδία. Και στην *Ορέστεια* ο βασιλιάς απουσιάζει σε πολεμικές επιχειρήσεις. Την επιστροφή του περιμένει και εδώ η βασίλισσα, αν και οι λόγοι αδημονίας της Κλυταιμνήστρας είναι εντελώς διαφορετικοί από εκείνους της Άτσσας. Ο κήρυκας θα αναγγείλει τη νίκη και επικείμενη επιστροφή του βασιλιά, η έλευση του οποίου θα προκαλέσει τις ενέργειες της Κλυταιμνήστρας, που θα καθορίσουν ολόκληρη την τριλογία.⁷

⁵ Τα αρχαϊκά στοιχεία της τραγωδίας συζητούνται από την Michelini (1982) στο κεφάλαιο "Archaic Elements in the *Persians*".

⁶ Ο Jones (1962: 72) διατυπώνει την άποψη ότι οι *Πέρσες* είναι μία θεματικά ανεξάρτητη τραγωδία με μία αυτάρκεια που, από τα έργα του Αισχύλου, μόνο στην *Ορέστεια* μπορεί να συναντήσει κανείς. Ωστόσο, υπήρξαν απόπειρες να συνδεθούν και θεματικά οι τρεις τραγωδίες που παραστάθηκαν μαζί. Τις απόπειρες αυτές παρουσιάζει συνοπτικά ο Lesky (1990: 153).

⁷ Η Michelini (1982: 73) συζητά τις αναλογίες που παρουσιάζονται στη δομή των *Περσών* και του *Αγαμέμνονα*: και στα δύο υπάρχει μία βασίλισσα και ένας χορός γερόντων, ένας αγγελιοφόρος και ο βασιλιάς που επιστρέφει. Πέρα, όμως, από τις ομοιότητες τις οποίες επισημαίνει η Michelini, μπορεί να

Ξεκινώντας από την Άτοσσα, θα εξετάσω αρχικά τις ενέργειες των δύο προσώπων και τον τρόπο με τον οποίο αυτές εκλαμβάνονται από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα. Η Άτοσσα είναι μητέρα του βασιλιά των Περσών και βασίλισσα της χώρας. Θα εξετασθεί το αν οι ενέργειές της καθορίζονται από το περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται, δηλαδή τον περσικό βασιλικό οίκο, και από τις ιδιότητες τις οποίες έχει, της βασίλισσας του περσικού κράτους, της μητέρας του βασιλιά που απουσιάζει και της συζύγου του νεκρού προηγούμενου βασιλιά. Επιπλέον θα εξετασθεί και ο τρόπος με τον οποίο τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα προσλαμβάνουν τις ενέργειές της.

Η Άτοσσα είναι η βασίλισσα των Περσών, και η ιδιότητά της αυτή αποτελεί παράγοντα που καθορίζει τις ενέργειές της. Η προσευχή στους θεούς και η προσφορά χορών στους νεκρούς, πριν (*Περσ.* 201-4) και μετά (*Περσ.* 522 κ.εξ.) την αναγγελία από τον κήρυκα της καταστροφής του περσικού στρατεύματος, αποτελούν μέρος των αρμοδιοτήτων της βασίλισσας. Μετά την αναγγελία της συμφοράς, και ενώ ο χορός έχει παραδοθεί στον θρήνο, η Άτοσσα είναι εκείνη που θα απευθύνει ερωτήσεις στον κήρυκα προκειμένου να γίνουν γνωστές οι λεπτομέρειες για το τι ακριβώς έχει συμβεί (*Περσ.* 295 κ.εξ.). Στη συνέχεια θα θρηνήσει για ολόκληρο το γένος των Περσών, όπως ακριβώς αρμόζει σε μία βασίλισσα: *αἰαῖ, κακῶν ὕψιστα δὴ κλύω τάδε, / αἴσχη τε Πέρσαις και λιγέα κωκύματα* (*Περσ.* 331-2). Καθορίζει η ίδια ποιες θα είναι οι δικές της κινήσεις και οι κινήσεις του χορού ενόσω περιμένουν την άφιξη του Ξέρξη (*Περσ.* 520-31).

Ιδιαίτερα σημαντική για την παρουσίαση της Άτοσσας - βασίλισσας είναι η αλλαγή που επέρχεται στην εμφάνισή της μετά την ανακοίνωση της ήττας, αλλαγή η

εντοπίζει κανείς και επιμέρους κοινά στοιχεία ανάμεσα στους *Πέρσες* και στις *Χοηφόρους*, όπως για παράδειγμα το όνειρο της Άτοσσας στους *Πέρσες* και το όνειρο της Κλυταιμνήστρας στις *Χοηφόρους*. Η αντίδραση και στα δύο είναι κοινή: η βασίλισσα θα προσφέρει χοές στον νεκρό σύζυγό της,

οποία συνάδει με την αλλαγή την οποία γνωρίζει το ίδιο το γένος των Περσών. Όπως η ίδια δηλώνει, από τη δεύτερη είσοδό της στη σκηνή απουσιάζουν τα στοιχεία του πλούτου και της πολυτέλειας, τα οποία αποτελούσαν και αντιπροσωπευτικό στοιχείο της δύναμης του περσικού κράτους⁸. Η πολυτέλεια δεν θα ταίριαζε στην βασίλισσα ενός κράτους που θρηνεί για τον χαμό του μεγαλύτερου μέρους του στρατεύματός του.

Η Άτοσσα δεν ενδιαφέρεται να αποδείξει τις ικανότητές της στην άσκηση εξουσίας. Κατά την πρώτη είσοδό της στη σκηνή, όχι μόνο δεν διστάζει να ζητήσει τη συμβουλή του χορού για την τακτική που πρέπει να ακολουθήσει και τις ενέργειες που πρέπει να κάνει, αλλά δηλώνει ότι έχει εμπιστοσύνη και βασίζεται σε αυτήν τη συμβουλή: *πρὸς τὰδ', ὡς οὕτως ἐχόντων τῶνδε, σύμβουλοι λόγου / τοῦδέ μοι γένεσθε, Πέρσαι, γηραλέα πιστώματα / πάντα γὰρ τὰ κέδν' ἐν ὑμῖν ἐστὶ μοι βουλευόμενα* (Περσ. 170-2). Δεν διστάζει ούτε να ζητήσει πληροφορίες για κάτι που δεν γνωρίζει. Έτσι απευθύνει στον χορό ερωτήματα σχετικά με τη φύση της περσικής εκστρατείας στην Ελλάδα, κάποια από τα οποία κάθε άλλο παρά σε λεπτομέρειες αφορούν (Περσ. 230 κ.εξ.)⁹.

Γίνεται σαφές από τα παραπάνω ότι σε καμία περίπτωση η Άτοσσα δεν επιδιώκει την προβολή του δικού της προσώπου. Οι ενέργειές της ξεκινούν από το ενδιαφέρον της για τον περσικό βασιλικό οίκο και το περσικό βασίλειο γενικότερα. Για τον λόγο αυτό κερδίζει τον σεβασμό και την συμπαράσταση των υπολοίπων δραματικών προσώπων. Αυτό γίνεται εμφανές κυρίως μέσω της εξέτασης της σχέσης της με τον χορό των Περσών. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος χορός

επικαλούμενη τη βοήθειά του. Ωστόσο, η κοινή αυτή ενέργεια προκαλεί εκ διαμέτρου αντίθετες αντιδράσεις στα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα.

⁸ Περσ. 607 - 9: *τοιγὰρ κέλευθον τήνδ' ἄνευ τ' ὀχημάτων
χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν ἐκ δόμων πάλιν
ἔστειλα*

⁹ Οι ερωτήσεις που αφορούν στη φύση της περσικής εκστρατείας έπρεπε ούτως ή άλλως να τεθούν, προκειμένου να λάβει τις σχετικές πληροφορίες το κοινό της τραγωδίας. Εκείνο, όμως, που είναι αξιοσημείωτο είναι ότι επιλογή του Αισχύλου είναι να ζητάει η Άτοσσα τις πληροφορίες και όχι ο χορός, όπως, ίσως, θα περίμενε κανείς.

αναγνωρίζει και αποδέχεται απόλυτα την εξουσία της Άτοσσας. Ο σεβασμός προς το πρόσωπό της είναι το χαρακτηριστικότερο στοιχείο της συμπεριφοράς του απέναντι στη βασίλισσα. Με το ρήμα *προσπίτνω* ο σεβασμός αυτός παρουσιάζεται με τον πιο έκδηλο, ίσως, τρόπο. Το παραπάνω ρήμα δεν είναι, ωστόσο, η μοναδική εκδήλωση σεβασμού και αποδοχής της θέσης της Άτοσσας. Για τον χορό η Άτοσσα είναι πάντα η βασίλισσά του¹⁰, είναι *θεῶν ἴσον ὀφθαλμοῖς φάος* (*Περσ.* 150-151), *βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη* (*Περσ.* 155). Θεωρεί χρέος του να απευθυνθεί προς αυτήν *προσφθόγγοις μύθοισι* (*Περσ.* 153-4). Δηλώνει ότι είναι πάντα πρόθυμος να προσφέρει την βοήθειά του είτε με τις συμβουλές είτε με έργο (*Περσ.* 173-175). Καθοριστική για την διάθεση του χορού απέναντι στην Άτοσσα είναι η φράση *εὐμενεῖς γὰρ ὄντας ἡμᾶς τῶνδε συμβούλους καλεῖς* (*Περσ.* 175). Σπεύδει να ικανοποιήσει το αίτημά της έχοντας ως κίνητρο, όχι τον φόβο για ενδεχόμενη τιμωρία του σε αντίθετη περίπτωση ή την υποχρέωση να υπακούσει στην επιθυμία της βασίλισσας, αλλά την καλή του διάθεση απέναντί της και την επιθυμία του να βοηθήσει. Εξάλλου και η διάθεση της Άτοσσας απέναντι στον χορό είναι ιδιαίτερος ευνοϊκή. Στις προσφωνήσεις της δηλώνεται η εμπιστοσύνη που έχει σε αυτόν (*Περσ.* 171: *γηραλέα πιστώματα*). Η προσφώνηση *φίλοι*, που επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές, και εκφέρεται τόσο πριν όσο και μετά την αναγγελία της συμφοράς, δηλώνει ξεκάθαρα τη φιλική διάθεση της Άτοσσας απέναντι στον χορό¹¹.

Η θέση, το κύρος και οι αρμοδιότητες του χορού αναδεικνύουν ακόμη περισσότερο το πρόσωπο της Άτοσσας: δεν πρόκειται για απλούς υπηκόους, οι οποίοι δεν μπορούν παρά να δείξουν τυφλό σεβασμό προς τον φορέα της εξουσίας. Ο ίδιος ο Ξέρξης έχει επιλέξει τους Πέρσες γέροντες ως φύλακες της χώρας κατά τη διάρκεια της απουσίας του (*Περσ.* 1-7). Είναι, κατά συνέπεια, τα πρόσωπα που μαζί με την Άτοσσα

¹⁰ *Περσ.* 152: *βασιλεία ἐμῆ*.

ασκούν την εξουσία κατά τη διάρκεια της απουσίας του Ξέρξη. Πρέπει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι, στη σκέψη του χορού, υπάρχει πάντα η σύνδεση της Άτοσσας με τον απόντα βασιλιά ή με τον νεκρό σύζυγό της (*Περσ.* 156-7). Ο σεβασμός που δείχνει προς το πρόσωπό της πηγάζει, ως ένα βαθμό, από τη σχέση της με τα δύο αυτά πρόσωπα. Ενισχύεται, όμως, από την συμπεριφορά της ίδιας της Άτοσσας, η οποία ενεργεί με βάση το συμφέρον του οίκου και του βασιλείου, ενώ σε καμία περίπτωση δεν επιδιώκει να προβάλλει το δικό της πρόσωπο ή να ξεπεράσει τα όρια που θέτει το γυναικείο βασιλικό πρόσωπο.

Η ιδιότητα της βασίλισσας συχνά διαλέγεται με εκείνη της μητέρας, καθώς αντιμετωπίζει τον Ξέρξη τόσο ως παιδί της όσο και ως βασιλιά των Περσών. Το ενδιαφέρον της, ωστόσο, είτε απευθύνεται στον γιο της, είτε απευθύνεται στον βασιλιά, αντανακλά στον περσικό βασιλικό οίκο¹². Με την είσοδό της επί σκηνής η Άτοσσα εκφράζει την ανησυχία της για μια ενδεχόμενη απώλεια του *ὄλβου* του βασιλικού οίκου, κατάσταση που είχε δημιουργηθεί επί βασιλείας του Δαρείου¹³. Σε ένα πρώτο επίπεδο η ανησυχία της Άτοσσας ταυτίζεται με την ανησυχία της βασίλισσας που αγωνιά για την τύχη του βασιλικού οίκου και κατ' επέκταση ολόκληρου του βασιλείου. Αμέσως παρακάτω, όμως, θα δηλώσει ότι *ὄφθαλμὸς* για τον οίκο είναι ο κύριός του, ο Ξέρξης (*Περσ.* 169), προσδίδοντας, έτσι, στο ενδιαφέρον της μητρική χροιά. Η ιδιότητα, κατά συνέπεια, της μητέρας συμπληρώνει εκείνη της βασίλισσας.

Παρά την ανησυχία της για την έκβαση της εκστρατείας, η Άτοσσα φροντίζει να επιβεβαιώσει την παραμονή του Ξέρξη στην εξουσία. Ενώ παρουσιάζει τους φόβους

¹¹ *Περσ.* 206, 231, 445, 598.

¹² Ο Schenker (1994) θεωρεί ότι η Άτοσσα λειτουργεί κατά κύριο λόγο ως μητέρα και ότι το ενδιαφέρον της εστιάζεται στον γιο της παρά τις συμφορές που έφερε στο γένος των Περσών ενώ εκείνος που ενδιαφέρεται για την ευημερία του έθνους των Περσών είναι ο χορός των Περσών γερόντων (283-4).

¹³ *Περσ.* 161 - 4: *καί με καρδίαν ἀμύσσει φροντίζ' ἐς δ' ὑμᾶς ἐρῶ
μῦθον, οὐδαμῶς ἄμαντις οὔσα δείματος, φίλοι,
μὴ μέγας πλοῦτος κονίσας οὔδας ἀντρέψῃμι ποδὶ
ὄλβον, ὃν Δαρεῖος ἤρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.*

της στον χορό, σπεύδει να δηλώσει πως ό,τι και αν συμβεί, ο γιος της θα εξακολουθήσει να είναι κυρίαρχος της χώρας: σε περίπτωση νίκης θα κερδίσει δόξα και φήμη, σε περίπτωση ήττας δεν θα χρειάζεται να λογοδοτήσει στην πόλη (*Περσ.* 211 κ.εξ.). Και σε αυτήν την περίπτωση η μητρική ιδιότητα φαίνεται να συμπλέκεται και να λειτουργεί ταυτόχρονα με τη βασιλική: το ενδιαφέρον της για την ισχυροποίηση του βασιλικού οίκου ενισχύεται από το ενδιαφέρον για την τύχη του γιου της.

Η αντιμετώπιση της καταστροφής των ενδυμάτων του Ξέρξη ως την πιο οδυνηρή από τις συμφορές που την έπληξαν¹⁴ φαίνεται ίσως άκαιρη τη στιγμή μιας τόσο μεγάλης καταστροφής για το γένος των Περσών. Αποτελεί, ωστόσο, άλλη μία εκδοχή της συμπλοκής και ταυτόχρονης λειτουργίας των ιδιοτήτων της βασίλισσας και της μητέρας. Η δήλωσή της αυτή συνάδει απόλυτα με τα μητρικά αισθήματά της απέναντι στον Ξέρξη και την αγωνία της για την τύχη του. Αν, όμως, αναλογισθεί κανείς ότι η ενδυμασία του βασιλιά του περσικού βασιλείου είναι και σύμβολο κύρους, γίνεται αντιληπτό ότι η Άτοσσα ανησυχεί και για την τύχη του βασιλικού οίκου και κατ' επέκταση του ίδιου του βασιλείου. Κατά συνέπεια, η ανησυχία της για τα ενδύματα του Ξέρξη βρίσκεται σε συμφωνία και με την αρχική της επιθυμία να εξασφαλίσει την κυριαρχία του, οποιαδήποτε και αν είναι η έκβαση της πολεμικής αναμέτρησής του με τους Έλληνες (*Περσ.* 211-4).

Σε ορισμένα σημεία η ιδιότητα της μητέρας υπερισχύει σαφώς εκείνης της βασίλισσας. Η Άτοσσα δεν θα διστάσει να φανερώσει τη χαρά και την ανακούφισή της για το ότι ο Ξέρξης είναι ζωντανός, παρά το ότι γνωρίζει ήδη το μέγεθος της συμφοράς

¹⁴ *Περσ.* 845-51: ὦ δαίμον, ὡς με πόλλ' ἐσέρχεται κακὰ
 ἄλγη, μάλιστα δ' ἦδε συμφορὰ δάκνει,
 ἀτιμίαν γε παιδὸς ἀμφὶ σώματι
 ἐσθημάτων κλύουσαν ἢ νιν ἀμπέχει.
 ἀλλ' εἴμι καὶ λαβοῦσα κόσμον ἐκ δόμων
 ὑπαντιάζειν παιδί μου πειράσομαι

που έχει προκαλέσει¹⁵. Τη στιγμή εκείνη η θλίψη της για τη συμφορά που βρήκε το γένος των Περσών περνά σε δεύτερη μοίρα. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η προσπάθειά της να μειώσει την ευθύνη που φέρει ο Ξέρξης για την ήττα. Άλλοτε την αποδίδει σε κάποιο δαίμονα που διέγνευσε τις ελπίδες των Περσών (*Περσ.* 472 και 724) και άλλοτε στους κακούς συμβούλους του (*Περσ.* 753 κ.εξ.). Χαρακτηριστικός για τη θέση της Άτοσσας είναι και ο στίχος 734: *μονάδα δὲ Ξέρξην ἐρημόν φασιν οὐ πολλῶν μέτα*. Είναι η μοναδική περίπτωση στην οποία η ευθύνη αποδίδεται από την Άτοσσα αποκλειστικά στον Ξέρξη, και αυτό τονίζεται ιδιαίτερος: *μονάδα, ἐρημόν, οὐ πολλῶν μέτα*. Το ρήμα, ωστόσο, *φασιν* που χρησιμοποιεί παρουσιάζει τη θέση αυτή ως θέση κάποιων άλλων και την ίδια αποστασιοποιημένη από μία τέτοια πεποίθηση.

Διαπιστώνει κανείς ότι και όσον αφορά στην ιδιότητα της μητέρας η Άτοσσα δρα προς όφελος του οίκου, είτε άμεσα, όταν η ιδιότητα της μητέρας συμπληρώνει και ενισχύει εκείνη της βασίλισσας, είτε έμμεσα, όταν η πρώτη ιδιότητα υπερισχύει. Ο Ξέρξης εκτός από γιος της Άτοσσας είναι και αρχηγός του περσικού βασιλικού οίκου. Κάθε ενέργειά της επομένως που σκοπό έχει το όφελος του Ξέρξη, ακόμη και όταν τα κίνητρα της είναι μόνο τα μητρικά, γίνεται ωφέλιμη και για τον ίδιο τον οίκο. Σε καμία περίπτωση οι ενέργειές της δεν στοχεύουν στην προβολή του προσώπου της ή την εξασφάλιση ιδίου οφέλους.

Τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα αποδέχονται απόλυτα τον τρόπο με τον οποίο η Άτοσσα λειτουργεί στον ρόλο της μητέρας. Ο Δαρείος αναγνωρίζει και αναδεικνύει την ιδιαίτερη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην Άτοσσα και τον Ξέρξη, όταν την προτρέπει να τον υποδεχθεί και να προσπαθήσει να τον παρηγορήσει με τον λόγο της, καθώς γνωρίζει ότι είναι η μόνη την οποία θα ανεχθεί να ακούσει (*Περσ.* 832-8). Η Άτοσσα αποδέχεται την πρόταση του Δαρείου δηλώνοντας: *οὐ γὰρ τὰ φίλτατ' ἐν*

¹⁵ *Περσ.* 300 - 1: *ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα*

κακοῖς προδώσομεν (Περσ. 851), φράση η οποία συνάδει απόλυτα με όλη την προηγούμενη στάση της¹⁶.

Η ιδιότητα της Άτοσσας ως συζύγου δεν είναι πλήρως αναπτυγμένη στο κείμενο και υποχωρεί σαφώς μπροστά στις ιδιότητες της μητέρας και βασίλισσας. Είναι χαρακτηριστικό ότι η Άτοσσα χρησιμοποιεί για τον Ξέρξη λόγο που η Κλυταιμνήστρα είχε χρησιμοποιήσει, έστω και υποκριτικά για τον Αγαμέμνονα¹⁷. Από τη στάση, ωστόσο, τόσο του χορού όσο και του ειδώλου του Δαρείου απέναντί της μπορούμε να συμπεράνουμε ότι κινήθηκε και έδρασε μέσα στο αποδεκτό για μία σύζυγο πλαίσιο. Μένει πιστή στον τύπο του γυναικείου δραματικού προσώπου ως σύζυγος κατά τον ίδιο τρόπο που δεν απομακρύνεται από αυτόν ως βασίλισσα και μητέρα.

Ήδη με τον πρώτο λόγο της στην τραγωδία η ίδια η Άτοσσα προσδιορίζει τη σχέση της με τον Δαρείο: *ταῦτα δὲ λιποῦσ' ἰκάνω χρυσεοστόλμους δόμους / καὶ τὸ Δαρείου τε κἀμὸν κοινὸν εὐνατήριον* (Περσ. 159-160). Και για τον χορό βασικό προσδιοριστικό της ταυτότητάς της στοιχείο είναι το γεγονός ότι είναι σύζυγος του Δαρείου (Περσ. 156-7). Η προσφώνηση του Δαρείου προς την Άτοσσα δηλώνει και τον σεβασμό του προς το πρόσωπό της: *τῶν ἐμῶν λέκτρων γεραιὰ ξύννομ', εὐγενὲς γύναι* (Περσ. 704). Την αντιμετωπίζει ως αντάξιο συνομιλητή τη στιγμή που ο χορός διστάζει και δεν τολμά, όχι μόνο να συζητήσει αλλά ακόμη και να κοιτάξει τον βασιλιά (Περσ. 700 κ.εξ.). Και η Άτοσσα ανταποκρίνεται με επιτυχία στην πρόσκληση αυτή του Δαρείου. Συζητά μαζί του ως ίση προς ίσον, χωρίς, ωστόσο, να ζητά να ξεχωρίσει με τον λόγο της. Μεταφέρει μόνο το λόγο του αγγελιοφόρου απαντώντας στις ερωτήσεις του Δαρείου. Στις αρμοδιότητες της συζύγου εντάσσεται και η προσφορά

καὶ λευκὸν ἤμαρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου.

¹⁶ Η Michélini (1982: 141) σημειώνει ότι η ανάθεση από τον Δαρείο στην Άτοσσα να υποδεχτεί τον Ξέρξη είναι σύμφωνο με όλες τις προηγούμενες ενέργειές της, όπως αυτές προκύπτουν από τον ρόλο της συζύγου και της μητέρας, ενώ και η τελευταία φράση της συνάδει με όλο το ενδιαφέρον που δείχνει.

¹⁷ Περσ. 300 - 1: *ἔμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα
καὶ λευκὸν ἤμαρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου.*

χρών προς τον νεκρό σύζυγο προκειμένου να επικαλεστεί τη βοήθειά του. Η σχέση της Άτοσσας και του Δαρείου καθιστά απόλυτα θεμιτή, αν όχι επιβεβλημένη, την ενέργεια αυτή.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την εξέταση του δραματικού προσώπου της Άτοσσας έχει ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί σε αυτήν το συναίσθημα του φόβου¹⁸. Η Άτοσσα δηλώνει ξεκάθαρα ότι το έχει γνωρίσει¹⁹. Ο φόβος που αισθάνεται αποτελεί έναυσμα για τις περαιτέρω ενέργειές της. Ο φόβος της για την έκβαση της εκστρατείας αρχικά και για την τύχη του Ξέρξη αργότερα, ο φόβος της επομένως για την τύχη του ίδιου του οίκου, θα προκαλέσει προσευχές στους θεούς και προσφορά χρών στους νεκρούς. Προκύπτει, κατά συνέπεια, ότι, ακόμη και υπό την πίεση ενός αρνητικού συναισθήματος, η Άτοσσα λειτουργεί με έναν τρόπο απολύτως θετικό για το περιβάλλον της και τις ανάγκες του.

Γίνεται σαφές από τα παραπάνω ότι η Άτοσσα λειτουργεί απολύτως μέσα στα όρια που προκύπτουν από τις ιδιότητες που έχει. Αν και αποτελεί ισχυρό δραματικό πρόσωπο, τουλάχιστον σαφώς ισχυρότερο από τον χορό, δεν επιδιώκει να αποδείξει και να επιδείξει τη δύναμή της, ενώ σε καμία περίπτωση δεν ζητά να ξεπεράσει τη δύναμη που τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα της αναγνωρίζουν. Δεν λειτουργεί ως άτομο, αλλά ως μέλος του οίκου, μάλιστα από τα πιο ισχυρά. Επειδή ακριβώς η Άτοσσα δεν ζητά να ξεπεράσει τη γυναικεία φύση της, δεν τίθεται καν στην τραγωδία ζήτημα φύλου. Είναι εμφανές ότι είτε ως βασίλισσα, είτε ως μητέρα, είτε ως σύζυγος, ποτέ δεν έρχεται σε αντιπαράθεση με τα συμφέροντα του οίκου.

¹⁸ Είναι απαραίτητο στο σημείο αυτό να διευκρινισθεί ότι στην παρούσα εργασία το συναίσθημα του φόβου εξετάζεται μόνο στον βαθμό που αυτό αποκαλύπτεται μέσα από τον λόγο και τις πράξεις των δραματικών προσώπων, χωρίς να επιχειρείται μία ψυχολογική προσέγγιση.

¹⁹ Περσ. 206: *φόβωι δ' ἄφθογγος ἐστάθην,*

Περσ. 210-11: ταῦτα ἔμοιγε δεύματ' ἔστ' ἰδεῖν, / ὑμῖν δ' ἀκούειν,

Περσ. 603-6: ἐμοὶ γὰρ ἤδη πάντα μὲν φόβου πλέα

ἐν ὄμμασίν τ' ἀνταῖα φαίνεται 'κ θεῶν,

βοᾷ δ' ἐν ὧσὶ κέλαδος οὐ κέλαδος οὐ παιώνιος

τοῖα κακῶν ἔκπληξις ἐκφοβεῖ φρένας

Στον αντίποδα της Άτοσσας βρίσκεται η Κλυταιμνήστρα. Υιοθετεί συμβατικούς κοινωνικούς ρόλους μόνο για να τους ανατρέψει. Όχι μόνο δεν τίθεται το συμφέρον του οίκου των Ατρείδων στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός της, αλλά αντιθέτως οι ενέργειές της αποβαίνουν εις βάρος του. Αυτό προκαλεί και την αντίδραση των υπολοίπων δραματικών προσώπων, η οποία εκδηλώνεται κατά κύριο λόγο μέσω της καταδίκης της τάσης της Κλυταιμνήστρας να υπερβαίνει τη γυναικεία φύση της καθώς και τα όρια που θέτουν οι ρόλοι τους οποίους αναλαμβάνει.

Η πρώτη εικόνα που έχουμε στην *Ορέστεια* για την Κλυταιμνήστρα είναι αυτή της βασίλισσας. Αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στους *Πέρσες*, στον *Αγαμέμνονα* ο χορός των Αργείων γερόντων δεν συμμετέχει στην άσκηση της εξουσίας. Η Κλυταιμνήστρα είναι υπεύθυνη για την άσκηση της εξουσίας κατά τη διάρκεια της απουσίας του Αγαμέμνονα. Είναι εκείνη που έχει αναθέσει στον φύλακα να προσέχει για τα σήματα φωτιάς που θα σταλούν από την Τροία και θα δηλώνουν την άλωσή της (Αγ. 10-11). Είναι εκείνη η οποία, αφού λάβει το μήνυμα της άλωσης, θα διατάξει να γίνουν θυσίες και προσευχές σε όλη τη χώρα (Αγ. 594-7).

Οι παραπάνω ενέργειες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ενέργειες που αρμόζουν στο δραματικό πρόσωπο της βασίλισσας. Εκείνο που την διαφοροποιεί είναι το γεγονός ότι υπερασπίζεται με κάθε τρόπο της ενέργειές της. Διεκδικεί τον έπαινο για την επιτυχημένη διαδικασία μετάδοσης της είδησης για την άλωση της Τροίας καθώς τονίζει ότι η εντολή είναι δική της (Αγ. 312: *τοιοίδε τοί μοι λαμπαδηφόρων νόμοι*). Κατά συνέπεια, οι ενέργειες αυτές φαίνεται να λειτουργούν περισσότερο ως μέσο προβολής και καταξίωσης της ίδιας παρά ως ενέργειες που αφορούν στο περιβάλλον της.

Ωστόσο, αρχική επιδίωξη της Κλυταιμνήστρας είναι να εμφανιστεί ως υπερασπιστής του οίκου των Ατρείδων. Διακηρύσσοντας ότι υπήρξε πιστή φύλακας

του οίκου καθ' όλη τη διάρκεια της απουσίας του Αγαμέμνονα οριοθετεί το πεδίο των αρμοδιοτήτων της και παρουσιάζεται να κινείται σε ένα αποδεκτό για μία γυναίκα πλαίσιο²⁰. Ο ίδιος ο Αγαμέμνονας άλλωστε αποδέχεται ότι η Κλυταιμνήστρα λειτούργησε σε αυτό το πλαίσιο, ονομάζοντάς την φύλακα του οίκου (*Αγ.* 914: *Λήδας γένεθλον, δωμάτων έμῶν φύλαξ*). Η συμπεριφορά της, ωστόσο, είναι υποκριτική και μοναδικό σκοπό έχει την δημιουργία του κατάλληλου κλίματος για την επίτευξη των στόχων της: ο Αγαμέμνονας πρέπει να πιστέψει ότι η συμπεριφορά της ήταν η αρμόζουσα, προκειμένου να την εμπιστευθεί και να ακολουθήσει τις προτροπές της. Χρησιμοποιεί, κατά συνέπεια, συμπεριφορά αποδεκτή για το τυπικό γυναικείο πρόσωπο προκειμένου πραγματώσει προσωπικές επιδιώξεις που κάθε άλλο παρά αποδεκτές μπορούν να είναι, εφόσον στρέφονται εναντίον του ηγέτη του οίκου.

Μέχρι τον θάνατο του Αγαμέμνονα η Κλυταιμνήστρα δεν φαίνεται να διεκδικεί την απόλυτη εξουσία για τον εαυτό της: κατά συνέπεια δεν στρέφεται ευθέως εναντίον του οίκου. Αυτό θα γίνει ανοικτά με την πράξη της δολοφονίας. Είναι αξιοσημείωτο ότι ούτε μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα φαίνεται να διεκδικεί τη διακυβέρνηση αποκλειστικά για τον εαυτό της. Την μοιράζεται με τον Αίγισθο παραχωρώντας του μάλιστα το μεγαλύτερο μερίδιο ευθυνών και αναλαμβάνοντας η ίδια τα συμβατικά γυναικεία καθήκοντα. Έτσι υποδεχόμενη τον Ορέστη - ξένο, αναλαμβάνει ό,τι αφορά στην φιλοξενία του και τον παραπέμπει στον Αίγισθο για τα σοβαρότερα θέματα²¹. Αν και συμμετέχει στη λήψη αποφάσεων διαχωρίζει τη θέση της από το πρόσωπο που ασκεί την εξουσία: *ήμεις δέ ταῦτα τοῖς κρατοῦσι δωμάτων / κοινώσομέν τε κοῦ σπανίζοντες φίλων / βουλευσόμεσθα τῆσδε συμφορᾶς πέρι* (*Χο.* 716-8). Η

²⁰ *Αγ.* 606 -610: *γυναῖκα πιστήν δ' έν δόμοις εὔροι μολὼν
οἴανπερ οὔν ἔλειπε, δωμάτων κύνα
έσθλὴν ἐκείνοι, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν,
καὶ τᾶλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον
οὐδέν διαφθείρασαν έν μήκει χρόνον*

²¹ *Χο.* 668 - 73, 710 - 5.

διάκριση ανάμεσα στους όρους *ἡμεῖς* και *τοῖς κρατοῦσι δωμάτων* υποδηλώνει την μικρή ή και ανύπαρκτη συμμετοχή της Κλυταιμνήστρας στην άσκηση εξουσίας. Φαίνεται να επιδιώκει να εμφανισθεί εναρμονισμένη με όσα η θέση της γυναίκας επιτάσσει. Ωστόσο, θέτοντας επικεφαλής του οίκου τον Αίγισθο, πρόσωπο ξένο και εχθρικό προς αυτόν, εξακολουθεί να ενεργεί εις βάρος του.

Γίνεται σαφές από τα παραπάνω ότι η Κλυταιμνήστρα ανατρέπει ουσιαστικά το πρότυπο της γυναίκας βασίλισσας, ακριβώς επειδή οι ενέργειές της δεν αφορούν στην ευημερία του οίκου αλλά στην ανάδειξη και προβολή του προσώπου της. Η συμπεριφορά της έχει άμεση επίδραση στην σχέση της με τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα.

Η πρώτη αναφορά στην ιδιότητα της Κλυταιμνήστρας ως βασίλισσας προέρχεται από τον φύλακα στον οποίο έχει ανατεθεί να προσέχει για τα σήματα φωτιάς που θα σταλούν από την Τροία και θα δηλώνουν την άλωσή της. Αναφερόμενος στη διακυβέρνησή της δηλώνει: *ᾧδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ* (Αγ. 10-11). Η αντιπαράθεση ανδρικών και γυναικείων χαρακτηριστικών είναι εμφανής. Το ρήμα *κρατεῖ* (Αγ. 10) είναι δηλωτικό της δύναμης. Οι σκέψεις και οι αποφάσεις της Κλυταιμνήστρας θα μπορούσαν να ανήκουν σε άνδρα. Ταυτόχρονα δηλώνεται στους στίχους αυτούς και μία αβεβαιότητα (Αγ. 11: *ἐλπίζον κέαρ*), χαρακτηριστικό που θεωρείται γυναικείο. Παρουσιάζεται, έτσι, εξ αρχής, η ιδιαιτερότητα της Κλυταιμνήστρας: δεν πρόκειται για το τυπικό γυναικείο δραματικό πρόσωπο. Διαθέτει χαρακτηριστικά που αρμόζουν σε ανδρικό δραματικό πρόσωπο. Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στους *Πέρσες*, στην *Ορέστεια* τίθεται εντόνως το θέμα του

φύλου: των αρμοδιοτήτων, των ικανοτήτων και των δικαιωμάτων που πρέπει να έχει κάθε δραματικό πρόσωπο, ανάλογα με το φύλο του²².

Το ίδιο πρόσωπο, ο φύλακας, θα δηλώσει ότι η διακυβέρνηση της βασίλισσας δεν είναι εξίσου καλή με την προηγούμενη (*Αγ.* 19-20: *κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων / οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου*), θέτοντας έτσι για πρώτη φορά το ζήτημα της αρνητικής επίδρασης των ενεργειών της Κλυταιμνήστρας στον οίκο²³. Το σχόλιό του αφορά μάλλον λιγότερο στο γεγονός ότι τη διακυβέρνηση την έχει αναλάβει γυναίκα και αποτελεί περισσότερο υπαινικτική αναφορά στη γενικότερη συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας και στην κατάσταση που έχει δημιουργηθεί στον οίκο των Ατρείδων εξαιτίας της σχέσης της με τον Αίγισθο. Η ευχή του για *ἀπαλλαγὴ πόνων* (*Αγ.* 20) σχετίζεται βέβαια άμεσα με την επιθυμία του να απαλλαγεί ο ίδιος από το χρέος το οποίο έχει αναλάβει, καθώς επαναλαμβάνει την ευχή που έχει εκφράσει στην αρχή του λόγου του (*Αγ.* 1), συνδεδεμένη όμως με την συμφορά του οίκου (*Αγ.* 18) μπορεί να θεωρηθεί ευχή για την απαλλαγή από αυτήν ακριβώς τη συμφορά²⁴. Ο φύλακας δεν τολμά να δώσει περισσότερες διευκρινήσεις για τη μομφή που απευθύνει στην Κλυταιμνήστρα²⁵. Αυτό αποτελεί άλλη μία ένδειξη για τη δύναμη της Κλυταιμνήστρας. Σύμφωνα με τον Fraenkel²⁶ η φράση *βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας / βέβηκεν* (*Αγ.* 36-7) αποτελεί έναν εύγλωττο τρόπο για να δηλωθεί μία μεγάλη

²² Η Katz (1994: 88) θεωρεί ότι, στο συγκεκριμένο δραματικό έργο, ο άξονας γύρω από τον οποίο αναπτύσσονται οι έννοιες του ατόμου και του δραματικού προσώπου είναι οι ιδιαιτερότητες του φύλου. Έτσι όταν αποδίδεται στην Κλυταιμνήστρα ο χαρακτηρισμός “*γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ*” εισάγεται το βασικό δομικό στοιχείο ολοκλήρου του δράματος. Θεωρεί ότι η περιγραφή της Κλυταιμνήστρας από τον φύλακα είναι παραδειγματική για την διαδικασία παρουσίασης ενός δραματικού προσώπου μέσω των διαφορών του φύλου.

²³ Ο Jones (1962: 83) θεωρεί ότι ο φύλακας είναι εκείνος που μεταφέρει την εστίαση στον οίκο. Αυτό γίνεται μέσω του λόγου του, καθώς αναφέρεται στα βασικά δραματικά πρόσωπα με όρους που αποδίδουν τη σχέση τους με τον οίκο.

²⁴ Για τον Jones (1962: 82) ο φύλακας αποτελεί «το μάτι, τη γλώσσα και τη συνείδηση του οίκου».

²⁵ *Αγ.* 36 - 9: *τὰ δ' ἄλλα σιγῶ βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας
βέβηκεν οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι,
σαφέστατ' ἂν λέξειεν ὡς ἐκὼν ἐγὼ
μαθοῦσιν αὐδῶ κοῦ μαθοῦσιν λήθομαι.*

²⁶ Fraenkel II: 26.

καταπιεστική δύναμη. Και αν οι τριτοπρόσωπες αναφορές του στην Κλυταιμνήστρα εμπεριέχουν μομφές εναντίον της έστω και υπαινικτικές, η γλώσσα που χρησιμοποιεί όταν απευθύνεται σε αυτήν σε πρώτο πρόσωπο²⁷, παρά το ότι η ίδια δεν είναι παρούσα, είναι εντελώς συμβατική, όπως συμβατικά είναι και τα καθήκοντα που της ζητά να εκπληρώσει²⁸.

Ο χορός των Αργείων γερόντων απευθύνεται για πρώτη φορά στην Κλυταιμνήστρα με τη φράση *Τυνδάρεω / θύγατερ, βασίλεια Κλυταιμνήστρα* (Αγ. 83-4). Έτσι, πριν ακόμη ζητήσει να μάθει ποιος είναι ο λόγος για τον οποίο έχει διατάξει να γίνουν θυσίες και προσευχές σε όλη την πόλη (Αγ. 85 κ.εξ.) θα αναγνωρίσει την ιδιότητά της της βασίλισσας. Θα εκφράσει το σεβασμό του στην εξουσία της. Είναι, όμως, σεβασμός που απευθύνεται στη σύζυγο του βασιλιά που απουσιάζει και όχι στο ίδιο το πρόσωπό της²⁹.

Η βιασύνη και η επιπολαιότητα είναι στοιχεία που, σύμφωνα με τον χορό, συνάδουν με τη γυναικεία φύση και, κατά συνέπεια, χαρακτηρίζουν την Κλυταιμνήστρα (Αγ. 483 - 4: *γυναικὸς αἰχμῆι πρέπει / πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι*). Ασκείται, κατά συνέπεια, από τον χορό μία μορφή κριτικής, η οποία εκφράζεται σαφώς υπαινικτικά, αφορά, όμως, στο γυναικείο δραματικό πρόσωπο εν γένει, από το οποίο ο χορός δεν φαίνεται να διαφοροποιεί την Κλυταιμνήστρα.

²⁷ Αγ. 26 - 9: *Ἀγαμέμνωνος γυναικὶ σημαίνω τορῶς
εὐνῆς ἐπαντείλασαν ὡς τάχος δόμοις
ὄλολυγμὸν εὐφημοῦντα τῆιδε λαμπάδι
ἐπορθιάζειν*

Ο Winnington – Ingram (1947: 130) επισημαίνει ότι στην πρώτη του προσφώνηση προς την Κλυταιμνήστρα ο φύλακας την συνδέει με τον Αγαμέμνονα.

²⁸ Την συμβατικότητα του λόγου του φύλακα και των προσδοκιών που φαίνεται να έχει από εκείνη επισημαίνει η Katz (1994: 88).

²⁹ Αγ. 258 - 60: *ἦχῳ σεβίζων σόν, Κλυταιμνήστρα, κράτος
δίκη γὰρ ἐστὶ φωτὸς ἀρχηγοῦ τίειν
γυναῖκ' ἐρηιωθέντος ἄρσενος θρόνου.*

Η Katz (1994: 89) υποστηρίζει ότι, όταν ο χορός παρουσιάζει ως προσωρινή και δικαιολογημένη την παρουσία της Κλυταιμνήστρας στην εξουσία, περιορίζει το παράδοξο του γεγονότος ότι μία γυναίκα είναι στην εξουσία.

Η ίδια η Κλυταιμνήστρα υπερασπίζεται τις ενέργειές της. Η απάντησή της στην κριτική του χορού γίνεται οξύτερη και εξίσου ειρωνική με τις επικρίσεις του χορού μετά την άφιξη του κήρυκα και τη διήγησή του για την άλωση της Τροίας: οι ενέργειές της, ενέργειες που ήταν, όπως η ίδια υποστηρίζει, σύμφωνες με τον “γυναικείο νόμο”, αποδεικνύονται τελικά σωστές (Αγ. 590 - 7). Και αν οι ενέργειές της ήταν πράγματι σύμφωνες με τον τύπο που δημιουργεί το γυναικείο δραματικό πρόσωπο, ανατρεπτικό είναι το γεγονός ότι προβάλλει τις ενέργειες αυτές ως απόλυτα επιτυχημένες και διεκδικεί για τον λόγο αυτό τον έπαινο.

Μέχρι το θάνατο του Αγαμέμνονα η Κλυταιμνήστρα δεν φαίνεται να διεκδικεί την απόλυτη εξουσία για τον εαυτό της. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι διαφυλάσσει την εξουσία περιμένοντας την επιστροφή του Αγαμέμνονα. Έτσι, δεν τίθεται θέμα νομιμότητας για την άσκηση εξουσίας εκ μέρους της. Η δολοφονία του Αγαμέμνονα θα μεταστρέψει το κλίμα και θα μεταθέσει το κέντρο βάρους της κριτικής. Η εξουσία ασκείται πλέον από τους δολοφόνους του νόμιμου κατόχου της. Κατά συνέπεια, κάθε άλλο παρά νόμιμη θεωρείται η διακυβέρνηση του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας. Στερούν από τον οίκο τον νόμιμο αρχηγό του δύο φορές, δολοφονώντας τον Αγαμέμνονα και κρατώντας τον Ορέστη, τον νόμιμο διάδοχό του, μακριά από την εξουσία. Ο χορός των Αργείων γερόντων θα τους ονομάσει τυράννους και αρχηγούς που ντροπιάζουν το παλάτι³⁰. Η κριτική αφορά πλέον σαφώς στο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας η οποία στρέφεται εναντίον του οίκου και της χώρας, απομακρυνόμενη κατ' αυτόν τον τρόπο από το πρότυπο γυναικείο βασιλικό πρόσωπο.

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η στάση του χορού των Χοιφόρων στο δεύτερο έργο της τριλογίας. Είναι ένας χορός που γνωρίζει εξ αρχής την πραγματική κατάσταση και τις πραγματικές προθέσεις της βασίλισσας. Δηλώνει από την αρχή και

³⁰ Αγ. 1354 - 5, 1365, 1363.

ευθέως την αρνητική του θέση απέναντι στην διακυβέρνηση της ίδιας και του Αιγίσθου. Μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα το κυρίαρχο αίσθημα ανάμεσα στους πολίτες είναι ο φόβος, ο οποίος έχει αντικαταστήσει τον σεβασμό³¹. Με την θέση αυτή συμφωνεί και η Ηλέκτρα, όταν ζητά να τιμωρηθούν οι ένοχοι, για να επιστρέψει η εμπιστοσύνη στη χώρα (Χο. 396-9) Για τις Χοηφόρους ο τρόπος με τον οποίο ασκείται η εξουσία δεν μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητα από την πράξη του φόνου του Αγαμέμνονα: *τῶν δὲ κρατούντων / χέρεις οὐχ ὄσται* (Χο. 377-8). Η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου από τον Ορέστη αποτελεί, στην σκέψη τους, πράξη απελευθέρωσης της πόλης των Αργείων³².

Παρά το γεγονός ότι ο χορός των Χοηφόρων είναι καταρχήν αρνητικός απέναντι στην διακυβέρνηση της Κλυταιμνήστρας εξαιτίας της πράξης του φόνου του Αγαμέμνονα που έχει προηγηθεί, δεν απουσιάζει η αναφορά στη γυναικεία φύση και την άσκηση εξουσίας από γυναικείο πρόσωπο. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο χορός κάνει πάντα λόγο για “κρατούντες”. Την εξουσία ασκεί τόσο η Κλυταιμνήστρα όσο και ο Αίγισθος. Ωστόσο, η υποτιμητική και επιτιμητική διάθεση που χαρακτηρίζει τον χορό των Αργείων γερόντων και προκύπτει από τη γυναικεία φύση της Κλυταιμνήστρας υπάρχει και στον γυναικείο χορό των Χοηφόρων. Μάλιστα γίνεται περισσότερο οξύς και ειρωνικός στις παρατηρήσεις του, καθώς, όταν δηλώνει πως μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα είναι υποχρεωμένος να σέβεται την γυναικεία άτολμη εξουσία (Χο. 630: *γυναικείαν <τ> ἄτολμον αἰχμάν*), η αναφορά είναι τόσο στον Αίγισθο όσο και στην Κλυταιμνήστρα. Η χρήση της φράσης *ἐπ’ ἀνδρὶ τευχεςφόρῳ* (Χο. 627) αμέσως

³¹ Χο. 51 - 8: *ἀνήλιοι βροτοστυγείς
δνόφοι καλύπτουσι δόμους
δεσποτᾶν θανάτοισι.*

*σέβας δ’ ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον τὸ πρὶν
δι’ ὧτων φρενός τε δαμίας περαῖνον
νῦν ἀφίσταται. φοβεῖ-
ται δέ τις*

³² Χο. 1046 - 7: *ἠλευθέρωσας πᾶσαν Ἀργείων πόλιν*

προηγουμένως κάνει ακόμη μεγαλύτερη την έμφαση στην έλλειψη τόλμης με την οποία συνδέεται η εξουσία που ασκείται από γυναίκα. Παρά το γεγονός ότι το σχόλιο αυτό του χορού πρέπει να εξετασθεί σε στενή συνάρτηση με το σύνολο της συμπεριφοράς της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου, είναι αξιοσημείωτο ότι ακόμη και ένας γυναικείος χορός διάκειται αρνητικά απέναντι στην άσκηση εξουσίας από γυναίκα. Ο χορός των Χοηφόρων δεν μπορεί να αποδεχθεί την υιοθέτηση από ένα γυναικείο δραματικό πρόσωπο χαρακτηριστικών και ενεργειών που αρμόζουν σε ένα ανδρικό³³. Επικρίνοντας την ανάληψη από την Κλυταιμνήστρα της εξουσίας, ουσιαστικά επικρίνει την ανατροπή του τυπικού γυναικείου προσώπου. Ο χορός εκφράζει την επίκριση αυτή με την άρνησή του να αναγνωρίσει στην Κλυταιμνήστρα, όχι μόνο το δικαίωμα, αλλά και την ικανότητα να ασκεί την εξουσία, την οποία έχει στερήσει προηγουμένως, με βίαιο τρόπο, από τους νόμιμους κατόχους της. Είναι σαφές ότι ούτε στον Αίγισθο αναγνωρίζεται το δικαίωμα να τεθεί επικεφαλής του οίκου και της χώρας και για τον λόγο αυτό του προσάπτονται χαρακτηριστικά γυναικεία. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και ο λόγος του Ορέστη, ο οποίος επίσης ονομάζει τον Αίγισθο γυναίκα θέλοντας να τον υποβιβάσει: είναι ατιμωτικό για τους νικητές της Τροίας να είναι υπήκοοι δύο γυναικών³⁴.

Ο ρόλος της Κλυταιμνήστρας ως βασίλισσας συνδέθηκε εξαρχής, τουλάχιστον από τον χορό των Αργείων γερόντων, με τον ρόλο της ως συζύγου του Αγαμέμνονα³⁵. Η ίδια η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται αρχικά πρόθυμη να εμφανιστεί μέσα στα πλαίσια του παραδοσιακού ρόλου της συζύγου. Ωστόσο, τόσο στον λόγο όσο και στις

δυοῖν δρακόντων εὐπετῶς τεμὼν κέρα.

³³ Μπορεί να αναλογισθεί κανείς την προτροπή του Αριστοτέλη για την κατασκευή του γυναικείου δραματικού προσώπου (*Ποιητ.* 1454 α 23-24).

³⁴ *Χο.* 302 - 5: *τὸ μὴ πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν,
Τροίας ἀναστατήρας εὐδόξωι φρενί,
δυοῖν γυναικοῖν ὧδ' ὑπηκόους πέλειν
θήλεια γὰρ φροῆν εἰ δὲ μή, τάχ' εἴσεται.*

³⁵ Για τον Jones (1962: 84) ο γάμος είναι μία υπόθεση που αφορά καταρχήν στον οίκο: μέσω του γάμου εξασφαλίζεται η συνέχιση του.

πράξεις της ενυπάρχει το στοιχείο του δόλου καθώς υιοθετεί τη συγκεκριμένη συμπεριφορά προκειμένου να παραπλανήσει κυρίως τον Αγαμέμνονα και να επιτύχει το σκοπό της. Η υποκρισία της καταγγέλλεται από τον χορό και από τους άλλους δραματικούς χαρακτήρες, άλλοτε πριν να την αποκαλύψει η ίδια με τις πράξεις αλλά και με τον λόγο της και άλλοτε μετά.

Παρουσιάζει αρχικά τον εαυτό της ως μία παραδοσιακή σύζυγο. Οι θυσίες και οι προσευχές στους θεούς που διατάζει να γίνουν σε όλη την πόλη, αμέσως αφού μάθει το νέο της άλωσης της Τροίας, είναι ενέργειες που εντάσσονται σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο. Αυτό το τονίζει και η ίδια (*Αγ.* 594 κ.εξ.), αντιπαραθέτοντας την στάση της στην επικριτική στάση του χορού.

Εκτός από τις ενέργειές της η Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί και το λόγο της για να παρουσιάσει τον εαυτό της ενταγμένο στον ρόλο της συζύγου. Πριν την άφιξη του Αγαμέμνονα σπεύδει να δηλώσει στο χορό τη χαρά της για την έλευση του συζύγου της: *τί γὰρ / γυναικὶ τούτου φέγγος ἥδιον δρακεῖν, / ἀπὸ στρατείας ἄνδρα σώσαντος θεοῦ / πύλας ἀνοῖξαι;* (*Αγ.* 601-4). Έχει ήδη επισημανθεί ότι η φρασεολογία της παραπέμπει σε εκείνη της Άτοσσας, όταν μαθαίνει ότι ο γιος της είναι ζωντανός³⁶. Παραπέμπει επομένως σε φρασεολογία κάποιου που χαίρεται πραγματικά με τα νέα που λαμβάνει³⁷.

Υποστηρίζει ότι εκτός από πιστή φύλακας του οίκου υπήρξε και πιστή σύζυγος για τον Αγαμέμνονα: *οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίψογον φάτιν / ἄλλου πρὸς ἀνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς* (*Αγ.* 611-2). Με τη φράση *μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς* επιδιώκει να αποδείξει τη συζυγική πίστη της. Η βαφή του χαλκού απαιτεί εξειδικευμένη γνώση, την οποία κατέχουν λίγοι τεχνίτες, σίγουρα πάντως δεν είναι

³⁶ *Περσ.* 300 - 1: *Βα:* ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα
καὶ λευκὸν ἤμαρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου

Βλ. παραπάνω σελ. 12.

διαδικασία γνωστή σε γυναίκες. Αν, ωστόσο, θεωρήσουμε ότι ο χαλκός είναι συνυποδήλωση πολεμικών όπλων, τότε δεν πρόκειται για θέμα άγνωστο στην Κλυταιμνήστρα: με ξίφος θα σκοτώσει τον Αγαμέμνονα ενώ, όταν νιώθει να απειλείται από τον Ορέστη, θα ζητήσει πολεμικό όπλο για υπερασπίσει τον εαυτό της (Χο. 889). Και αν είναι σε θέση να γνωρίζει τη “βαφή του χαλκού”, η απιστία δεν θα είναι κάτι άγνωστο σε αυτήν³⁸.

Στο πνεύμα του παραδοσιακού ρόλου είναι και ο λόγος με τον οποίο υποδέχεται τον Αγαμέμνονα (Αγ. 855 κ.εξ.)³⁹. Θα δηλώσει απευθυνόμενη στο χορό ότι δεν θα ντραπεί να παρουσιάσει δημόσια τους *φιλόνορας τρόπους* της. Μιλώντας για τη δύσκολη θέση στην οποία βρίσκεται κάθε γυναίκα της οποίας ο σύζυγος απουσιάζει (Αγ. 861-5) εντάσσει και τον εαυτό της στην ίδια κατηγορία. Και ως μεγαλύτερη απόδειξη της πίστης και της αγάπης προς τον σύζυγό της παρουσιάζει τις προσπάθειες της να πεθάνει και η ίδια κάποιες από τις φορές που στο παλάτι ερχόταν η ψευδής είδηση ότι ο Αγαμέμνονας ήταν νεκρός (Αγ. 867-76). Η Κλυταιμνήστρα θα κλείσει το λόγο της με μία μεγάλη σειρά επαίνων για τον Αγαμέμνονα, στο τέλος των οποίων τοποθετεί την πρότασή της να βαδίσει προς το παλάτι πάνω σε κόκκινο χαλί (Αγ. 895-911). Η πρότασή της, επομένως, παρουσιάζεται ως φυσικό επακόλουθο του θαυμασμού που νιώθει για αυτόν και απόρροια της πεποίθησής της ότι αξίζει κάθε τιμή. Μία νέα σειρά επαίνων ακολουθεί την απόφαση του Αγαμέμνονα να μπει στο παλάτι πατώντας πάνω στο χαλί (Αγ. 966-72).

³⁷ Ο Winnington - Ingram (1948: 132) επισημαίνει την υποκριτική διάθεση της Κλυταιμνήστρας: η υιοθέτηση συμβατικής συμπεριφοράς μόνο ως ειρωνική μπορεί να εκληφθεί.

³⁸ Ο Fraenkel (1950, II: 304 -5) θεωρεί ότι είναι πιθανόν η φράση *χαλκού βαφάς* της Κλυταιμνήστρας μπορεί να λάβει και μία ακόμη σημασία, την κατασκευή πολεμικών όπλων, τα οποία, όμως, δεν είναι άγνωστα στην Κλυταιμνήστρα. Θεωρεί ότι μπορεί να υπάρχει και υπαινιγμός για την πράξη του φόνου, αν δεχθεί κανείς ότι η Κλυταιμνήστρα σχεδίαζε εκ των προτέρων να δολοφονήσει τον Αγαμέμνονα με το ξίφος του Αιγίσθου.

³⁹ Το γεγονός ότι με τον λόγο της η Κλυταιμνήστρα επιστρέφει σε συμβατικά γυναικεία πλαίσια επισημαίνει η McClure (1997: 118), η οποία θεωρεί ότι η Κλυταιμνήστρα κινείται συνεχώς μεταξύ του γυναικείου και του ανδρικού χώρου, και αυτό γίνεται εμφανές κυρίως μέσω του λόγου της (113).

Το στοιχείο του δόλου είναι εμφανές. Καμία από τις διακηρύξεις της Κλυταιμνήστρας δεν είναι αληθινή, όπως θα παραδεχτεί η ίδια λίγο παρακάτω (Αγ. 1372 κ.εξ.). Διακηρύσσει τη συζυγική πίστη της, την αγάπη της προς τον Αγαμέμνονα, τον πόνο της όταν μαθαίνει άσχημα νέα για αυτόν⁴⁰. Υιοθετεί την συμπεριφορά της πιστής συζύγου μόνο για να ξεγελάσει τον Αγαμέμνονα. Για την Κλυταιμνήστρα η ένταξη στο συμβατικό κοινωνικό ρόλο της συζύγου και η λειτουργία μέσα από αυτόν αποτελεί το μέσο με το οποίο θα προξενήσει κακό στον Αγαμέμνονα, κατά συνέπεια στον ίδιο τον οίκο. Υιοθετεί, επομένως, τον τύπο του γυναικείου προσώπου μόνο για να τον χρησιμοποιήσει και να τον ανατρέψει στη συνέχεια.

Ο Αγαμέμνονας δεν αντιλαμβάνεται την πραγματική διάσταση των λόγων της Κλυταιμνήστρας. Ούτε ο χορός των Αργείων γερόντων δείχνει να κατανοεί τον βαθμό στον οποίο η Κλυταιμνήστρα ψεύδεται, ή τουλάχιστον δεν αντιδρά σε ό,τι ακούει. Η μόνη η οποία αντιλαμβάνεται την πραγματική διάθεση και τις προθέσεις της Κλυταιμνήστρας, είναι η Κασσάνδρα, και αυτό σχετίζεται άμεσα με την μαντική ιδιότητα της τελευταίας. Η Κασσάνδρα δεν πείθεται για τους "*φιλόνορας τρόπους*" της Κλυταιμνήστρας. Την ονομάζει δίκτυ (Αγ. 1116: *ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνεννος*) παραπέμποντας τόσο στην διαδικασία παγίδευσης του Αγαμέμνονα όσο και στο όργανο με τον οποίο τον παγιδεύει. Η κατηγορία που της προσάπτει η Κασσάνδρα είναι ξεκάθαρη: *ἡ ξυναιτία φόνου* (Αγ. 1116-7).

Η Κασσάνδρα δεν αναφέρεται ονομαστικά στην Κλυταιμνήστρα και έτσι οι κατηγορίες τις οποίες της απευθύνει δεν συνδέονται με το πρόσωπό της από τον χορό των Αργείων γερόντων. Θα χρειαστεί να προηγηθεί ο θάνατος του Αγαμέμνονα και η αποκάλυψη των προθέσεων της Κλυταιμνήστρας για να συμμεριστεί ο χορός τις εκτιμήσεις της Κασσάνδρας και να αφαιρέσει από την Κλυταιμνήστρα το προσωπείο

⁴⁰ Η McClure (1997: 120) σημειώνει ότι η Κλυταιμνήστρα, υιοθετώντας ένα συμβατικό ρόλο, ανατρέπει

της συμβατικής, πιστής συζύγου. Άλλωστε από το προσωπείο αυτό η ίδια η Κλυταιμνήστρα θα αποστασιοποιηθεί πλήρως τόσο με την πράξη του φόνου του Αγαμέμνονα, όσο και με τον λόγο της: δεν θα ντραπεί να υποστηρίξει τα αντίθετα από αυτά που διακήρυττε προηγουμένως: ήταν εχθρική απέναντι στους εχθρούς της, που θεωρούνταν φίλοι (Αγ. 1372-75). Είναι χαρακτηριστικό σε καμία στιγμή η Κλυταιμνήστρα δεν υιοθετεί θετική συμπεριφορά απέναντι στον Αγαμέμνονα, επομένως και στον οίκο. Τη θέση του δόλου παίρνει η βία: η στιγμή κατά την οποία αποβάλλει το πλαστό προσωπείο και αποκαλύπτει τις πραγματικές της προθέσεις είναι η στιγμή του φόνου του Αγαμέμνονα.

Οι Αργείοι γέροντες αντιδρούν στην πιθανότητα να αναλάβει η Κλυταιμνήστρα την ταφή του Αγαμέμνονα, κάτι που παραδοσιακά αποτελεί καθήκον των πιο στενών συγγενών του νεκρού, κατά κύριο λόγο της συζύγου. Αντιλαμβάνεται, όμως, πλέον ο χορός ότι η Κλυταιμνήστρα, δεν μπορεί να είναι η συμβατική σύζυγος, εφόσον είναι εκείνη που ευθύνεται για τον θάνατό του⁴¹. Είναι σε θέση πια να γνωρίζει ότι οι ενέργειες και οι λόγοι της Κλυταιμνήστρας δεν είναι ειλικρινείς (Αγ. 1549-51).

Η Κλυταιμνήστρα, αδιαφορώντας για τις αντιρρήσεις του χορού, αναλαμβάνει την ταφή του Αγαμέμνονα, διαστρέφοντας, όμως το τελετουργικό της, όπως δηλώνουν στις *Χοηφόρους* τόσο η Ηλέκτρα όσο και ο χορός. Προχωρά σε σκύλευση του πτώματος (Χο. 439) προσβάλλοντας ακόμη περισσότερο τον Αγαμέμνονα και κάνοντας έτσι επιτακτικότερη την υποχρέωση του Ορέστη για εκδίκηση (Χο. 440-2). Στη συνέχεια τον θάβει χωρίς πένθος και θρήνο, αλλά και χωρίς να επιτρέψει στους πολίτες

όσα η ίδια είχε υποστηρίξει ενώπιον του χορού, ότι δηλαδή δεν παρασύρεται από φήμες.

⁴¹ Αγ. 1541 - 50: *τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων;*

*ἢ σὺν τόδ' ἔρξαι τλήσῃ, κτεινας'
ἄνδρα τὸν αὐτῆς ἀποκωκῦσαι
ψυχῆι τ' ἄχαριν χάριν ἀντ' ἔργων
μεγάλων ἀδίκως ἐπικράναι;*

*τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ
σὺν δακρυόις ἰάπτων
ἀληθείαι φρενῶν πονήσει;*

να ακολουθήσουν την εκφορά του (Χο. 430-3). Με τον τρόπο αυτό στερεί από τον Αγαμέμνονα τόσο το κοινωνικό και ηθικό του δικαίωμα της αρμόζουσας ταφής όσο και το πολιτικό του δικαίωμα της απόδοσης των τιμών από τους πολίτες προς τον βασιλιά. Είναι αυτή η συμπεριφορά που αποκόπτει και την ίδια από τον οίκο, όπως σημειώνει ο Jones⁴². Η συμπεριφορά της είναι που κάνει ανεπίτρεπτη, κατά την Ηλέκτρα, την προσφορά χρών στον τάφο του Αγαμέμνονα (Χο. 87 κ.εξ.). Έτσι, αν και η Κλυταιμνήστρα μοιράζεται τον ίδιο ρόλο με την Άτοσσα, η συγκεκριμένη ενέργεια της προσφοράς χρών λειτουργεί εντελώς διαφορετικά στα δύο πρόσωπα και προκαλεί εντελώς διαφορετικές αντιδράσεις⁴³. Αυτή η συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας γίνεται επιχείρημα για την Ηλέκτρα και τον χορό των Χοηφόρων προκειμένου να υπερνικήσουν τους τυχόν ενδοιασμούς του Ορέστη για την πράξη της εκδίκησης.

Η απόρριψη της Κλυταιμνήστρας ως συζύγου είναι εμφανής στα λόγια τόσο της Ηλέκτρας όσο και του Ορέστη. Η Ηλέκτρα προσεύχεται να αποδειχθεί πιο φρόνιμη από τη μητέρα της: *κατεύχομαί σοι, καὶ σὺ κλυθί μου, πάτερ, / αὐτῆι τὲ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολὺν / μητρὸς γενέσθαι χειρὰ τ' εὐσεβεστέραν* (Χο. 139-41). Ο Ορέστης προτιμά να χαθεί άκληρος παρά να έχει σύζυγο σαν τη μητέρα του: *τοιὰδ' ἔμοι ξύνοικος ἐν δόμοισι μὴ / γένοιτ' ὀλοίμην πρόσθεν ἐκ θεῶν ἄπαις* (Χο. 1005-6).

Πιστή σύζυγος για τον Αγαμέμνονα ήταν περισσότερο, σύμφωνα με τα λεγόμενα της ίδιας της Κλυταιμνήστρας, η Κασσάνδρα (Αγ. 1438 κ.εξ.). Πραγματικό σύζυγο για την Κλυταιμνήστρα ο Ορέστης θεωρεί τον Αίγισθο. Με ειρωνικό τρόπο ταυτίζει την τύχη της μητέρας του με αυτήν του ήδη νεκρού Αιγίσθου⁴⁴. Η Κλυταιμνήστρα θα πεθάνει μαζί με τον Αίγισθο που αγαπούσε όσο ζούσε, ενώ μισούσε εκείνον που έπρεπε

⁴² Βλ. Jones (1962): 120.

⁴³ Η Zeitlin (1984: 166) επισημαίνει το αδιέξοδο που δημιουργεί η διπλή ιδιότητα της Κλυταιμνήστρας, της συζύγου και δολοφόνου του Αγαμέμνονα.

⁴⁴ Χο. 894-5, 906-7, 975 κ.εξ.

να αγαπά (Αγ. 904-7). Και η Κλυταιμνήστρα, όμως, τοποθετεί, μετά τον διπλό φόνο, τον Αίγισθο στη θέση του συζύγου της. Τον ονομάζει *πῦρ ἐφ' ἐστίας ἐμῆς* (Αγ. 1435), φράση η οποία παραπέμπει στον λόγο που είχε απευθύνει στον Αγαμέμνονα (Αγ. 968-9: *καὶ σοῦ μολόντος δωματῖτιν ἐστίαν, / θάλλπος μὲν ἐν χειμῶνι σημαίνει μολόν*), καθώς και *ασπίδα οὐ σμικρὰ θράσους* (Αγ. 1437). Είναι σαφής η διάσταση που δημιουργείται ανάμεσα στις επιδιώξεις της Κλυταιμνήστρας και το συμφέρον του οίκου. Όπως επισημαίνει ο Jones, εκείνο που έχει σημασία δεν είναι το γεγονός ότι η Κλυταιμνήστρα τρέφει συναισθήματα αγάπης, αν δεχθούμε ότι είναι ειλικρινή, για τον Αίγισθο. Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι με την συμπεριφορά της αποξενώνει από τον οίκο πρόσωπα που δικαιωματικά εντάσσονται σε αυτόν και ενώ ταυτόχρονα εισάγει ένα ξένο σώμα⁴⁵. Πρέπει, στο σημείο αυτό, να επισημάνουμε ότι επιλέγοντας η Κλυταιμνήστρα τον Αίγισθο για τη θέση του συζύγου ουσιαστικά επιλέγει να κρατήσει η ίδια τον ανδρικό ρόλο. Όπως υποστηρίζει η Zeitlin, ο Αίγισθος, το υποταγμένο αρσενικό, είναι ο μόνος δυνατός σύντροφος για την Κλυταιμνήστρα, το κυρίαρχο θηλυκό⁴⁶.

Σε καμία περίπτωση η Κλυταιμνήστρα δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι εντάσσεται και ενεργεί σύμφωνα με τον συμβατικό τύπο συζύγου. Η προσποίηση προκειμένου να επιτύχει το στόχο της, η δολοφονία του συζύγου της και ο γάμος με ένα ξένο για τον οίκο πρόσωπο μόνο ως ανατρεπτικές προς τον τύπο ενέργειες μπορούν να θεωρηθούν, και ως τέτοιες επισύρουν την αντίδραση των υπολοίπων δραματικών προσώπων.

Εξίσου ανατρεπτική είναι η Κλυταιμνήστρα και στον ρόλο της μητέρας. Η ίδια υποστηρίζει ότι λειτουργεί ως μητέρα, μάλιστα συχνά αιτιολογεί τις πράξεις της

⁴⁵ Βλ. Jones (1962): 117. Ο Jones συμπληρώνει: *we must see Clytemnestra's brazen sexuality in terms of the corporate values and of the norm which it challenges* (118).

⁴⁶ Η Zeitlin (1984: 164) θεωρεί ότι με την Κλυταιμνήστρα τίθεται το ζήτημα της γυναικοκρατίας. Στο πρόσωπό της συνυπάρχει η διάθεση εκδίκησης και η πολιτική φιλοδοξία. Θεωρεί ότι ο Αίγισθος έχει ήδη υποκύψει στην γυναικεία κυριαρχία, καταλαμβάνοντας τον γυναικείο χώρο, αφού η Κλυταιμνήστρα έχει καταλάβει τον ανδρικό (163).

παρουσιάζοντας ως κίνητρό της αυτήν ακριβώς την ιδιότητα. Ουσιαστικά, όμως, την χρησιμοποιεί, όπως είχε χρησιμοποιήσει και τις ιδιότητες της βασίλισσας και της συζύγου, για να επιτύχει τις προσωπικές της επιδιώξεις.

Είναι απαραίτητο η σχέση Κλυταιμνήστρας - Ιφιγένειας να εξετασθεί χωριστά από την σχέση της με την Ηλέκτρα και τον Ορέστη. Και αυτό γιατί, όταν η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται στον μητρικό της ρόλο, στη σκέψη της βρίσκεται κυρίως η σχέση της με την Ιφιγένεια. Ο θάνατος της Ιφιγένειας γίνεται για την Κλυταιμνήστρα κίνητρο αλλά και επιχείρημα υπεράσπισης της για την δολοφονία του Αγαμέμνονα. Οι πρώτες αναφορές της σε αυτήν είναι υπαινικτικές. Έτσι, όταν, περιγράφοντας στον χορό των Αργείων γερόντων την κατάσταση στην Τροία, κάνει λόγο για *τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων* (Αγ. 346), η αναφορά είναι αμφίσημη, έτσι ώστε η Κλυταιμνήστρα να αναφέρεται μάλλον στην Ιφιγένεια, έστω και αν ο χορός αντιλαμβάνεται τους νεκρούς της Τροίας⁴⁷.

Υπαινικτική αναφορά στην Ιφιγένεια μπορεί να δει κανείς και στο λόγο με τον οποίο υποδέχεται τον Αγαμέμνονα. Αναφέρεται στην απουσία κάποιου παιδιού που θα έπρεπε να είναι εκεί (Αγ. 877: *ἐκ τῶνδ' ἐτοίμα παῖς ἐνθαδ' οὐ παραστατεῖ*). Λίγο μετά θα δηλώσει καθαρά ότι πρόκειται για τον Ορέστη (Αγ. 879), η απουσία, όμως, που για την Κλυταιμνήστρα έχει μεγαλύτερη σημασία και οφείλεται σε πράξεις του ίδιου του Αγαμέμνονα είναι εκείνη της Ιφιγένειας. Και αν απουσιάζει από την υποδοχή του στο παλάτι, είναι, όμως, εκείνη που θα τον υποδεχτεί στον Άδη, μετά τον θάνατό του (Αγ. 1555 κ.εξ.)⁴⁸.

Με όλες τις ευθείες της αναφορές στην Ιφιγένεια η Κλυταιμνήστρα επιχειρεί να αντιπαραθέσει την θυσία της στον φόνο του Αγαμέμνονα. Αντιδρά στις απειλές του

⁴⁷ Οι Denniston - Page (1957: 100) θεωρούν ότι ενώ η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται στην Ιφιγένεια ο χορός νομίζει ότι η αναφορά αφορά στους νεκρούς της Τροίας.

⁴⁸ Ο Winnington - Ingram (1947: 132) θεωρεί πως, όταν η Κλυταιμνήστρα κάνει λόγο για το παιδί το οποίο θα έπρεπε να είναι παρόν, η αναφορά είναι τόσο στην Ιφιγένεια όσο και στον Ορέστη.

χορού των Αργείων ότι θα εξοριστεί από την πόλη εξαιτίας της πράξης της: και ο Αγαμέμνονας έπρεπε να τιμωρηθεί όταν θυσίασε την Ιφιγένεια (Αγ. 1412 κ.εξ.). Η φράση που χρησιμοποιεί για την Ιφιγένεια, *φιλάτην έμοι ώδίν'* (Αγ. 1417 - 8) συνδέει τις ωδίνες της γέννας με την οδύνη της Κλυταιμνήστρας για το θάνατο της κόρης της, για τον οποίο υπεύθυνο αποκλειστικά θεωρεί τον Αγαμέμνονα. Εξισώνει τους δύο θανάτους, θεωρώντας τον δεύτερο ως άξια ανταπόδοση σε μία ανάξια πράξη (Αγ. 1527-8: *ανάξια δράσας άξια πάσχων*). Ουσιαστικά, χρησιμοποιεί τη σχέση μητέρας - παιδιού για προσωπικό όφελος.

Παρά το γεγονός ότι η Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί τη μητρική ιδιότητα προκειμένου να δικαιολογήσει τη δική της ενέργεια, οι αναφορές της στην Ιφιγένεια δεν απορρίπτονται ως υποκριτικές από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα. Δεν συμβαίνει, όμως, το ίδιο και με όσα λέει για την σχέση της με τον Ορέστη και την Ηλέκτρα. Στον Ορέστη αφορά η πρώτη προσπάθεια της Κλυταιμνήστρας να παρουσιασθεί ως στοργική μητέρα, ενώ ταυτόχρονα δικαιολογεί την απουσία του: η ίδια τον απομάκρυνε από το παλάτι και φρόντισε να είναι ασφαλής υπό την επίβλεψη του Φωκέα Στρόφιου (Αγ. 877-87).

Ο θρήνος της για τον Ορέστη, όταν θα πληροφορηθεί τον υποτιθέμενο θάνατό του, θα αποτελούσε τη φυσιολογική αντίδραση μιας μητέρας που πληροφορείται τον θάνατο του γιου της, αν δεχόμασταν ότι πρόκειται για ειλικρινή θρήνο. Από κάτι τέτοιο, όμως, μας απομακρύνει η μαρτυρία της τροφού, η οποία κάνει λόγο για υποκριτική συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας: ενώ εξωτερικά θρηνεί, στην πραγματικότητα χαίρεται, καθώς ο Ορέστης αποτελούσε απειλή για την ίδια και τον Αίγισθο (Αγ. 737 κ.εξ.). Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η τροφός είναι στο σημείο αυτό

υπερβολική, παρασυρμένη από την υπερβολική αγάπη της για τον Ορέστη⁴⁹. Η απειλή όμως, που ο Ορέστης αντιπροσωπεύει για την Κλυταιμνήστρα δεν είναι κάτι το αφηρημένο. Η Κασσάνδρα, πριν ακόμη από τον θάνατο του Αγαμέμνονα, είχε κάνει λόγο για εκδίκηση (*Αγ.* 1318-20). Ο χορός του *Αγαμέμνονα* είναι απόλυτα σαφής όταν απειλεί τον Αίγισθο: ο Ορέστης είναι κάπου ζωντανός και όταν επιστρέψει θα τους τιμωρήσει και τους δύο (*Αγ.* 1646-8). Παρά τις απειλές του Αιγίσθου, ο χορός δεν υποχωρεί και διατυπώνει ξανά τη δική του απειλή (*Αγ.* 1667)⁵⁰.

Θα μπορούσε ίσως κανείς να ανιχνεύσει κάποια ειλικρίνεια στον θρήνο της Κλυταιμνήστρας, αν θεωρηθεί ότι ο θρήνος αυτός δεν σχετίζεται με τα μητρικά της αισθήματα και τη θλίψη της για τον θάνατο του γιου της, αλλά με την αγωνία για την δική της τύχη. Η Κλυταιμνήστρα εντάσσει τον θάνατο του Ορέστη στο θέμα της οικογενειακής κατάρας (*Χο.* 692: *ὦ δυσπάλαιστε τῶνδε δωμάτων Ἄρα*). Το γεγονός αυτό, κατά συνέπεια, ανατρέπει τις ελπίδες της ότι ο κύκλος αίματος μέσα στην οικογένεια θα σταματούσε με τον θάνατο του Αγαμέμνονα (*Αγ.* 1568 κ.εξ.).

Στο λόγο της τροφού, εκτός από τις αντιρρήσεις της για την ειλικρίνεια των λόγων της Κλυταιμνήστρας θα βρούμε και τη συμπεριφορά που η ίδια θεωρεί ως πρότυπο μητρικής συμπεριφοράς⁵¹. Είναι ακριβώς η δική της συμπεριφορά: τον πήρε από την κοιλιά της μητέρας του και τον ανέθρεψε, πέρασε όλες τις δοκιμασίες και τις αγωνίες που περνά μία μητέρα (*Χο.* 745 κ.εξ.). Η Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί τη μητρότητα για να σωθεί. Διεκδικεί τη διαδικασία της ανατροφής του Ορέστη μόνο όταν προσπαθεί να τον αποτρέψει από την πράξη της εκδίκησης (*Χο.* 908: *ἐγὼ σ' ἔθρεψα, σὺν δὲ γηράναι θέλω*). Ὑστατο όπλο της, όταν αντιλαμβάνεται ότι οι

⁴⁹ Ο Margon (1983: 296 – 7) θεωρεί ότι ο θρήνος της Κλυταιμνήστρας δεν μπορεί να απορριφθεί ως υποκριτικός, καθώς η Κλυταιμνήστρα δεν φοβάται μόνο τον Ορέστη αλλά και τον αγαπά. Η αντίθετη περίπτωση, υποστηρίζει ο Margon, θα μείωνε την πολυπλοκότητα του προσώπου της Κλυταιμνήστρας.

⁵⁰ Η Michelini (1980: 156-157) υποστηρίζει ότι δεν μπορεί να παραβλέψει κανείς την απειλή που αντιπροσωπεύει ο Ορέστης για την Κλυταιμνήστρα.

επικλήσεις στη σχέση μητέρας - γιου μένουν χωρίς αποτέλεσμα, είναι οι απειλές της εναντίον του Ορέστη, οι οποίες, όμως, βασίζονται σε αυτήν ακριβώς τη σχέση⁵².

Η απομάκρυνση της Κλυταιμνήστρας από το πρότυπο της μητέρας δεν στοιχειοθετείται μόνο μέσω του λόγου της τροφού. Το σημαντικότερο, ίσως, είναι ότι φροντίζει να αποκόψει τον Ορέστη και την Ηλέκτρα από τον οίκο, πράγμα το οποίο οδηγεί στην απόρριψή της και από τους δύο⁵³. Ο Ορέστης θεωρεί τον εαυτό του και την Ηλέκτρα ορφανούς μετά τον θάνατο του πατέρα τους και στερημένους από τα δικαιώματά τους, αφού έχουν εκδιωχθεί από το σπίτι (Χο. 249-54). Σε σχέση με τον Ορέστη, έχει ήδη επισημανθεί ότι δεν στερεί μόνο από τον τελευταίο τα δικαιώματά του, αλλά και από τον οίκο των Ατρείδων τον νόμιμο κάτοχο της εξουσίας, μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Όπως σημειώνει ο Jones, για τον Ορέστη είναι επιτακτική η ανάγκη να εκδικηθεί την Κλυταιμνήστρα, καθώς μία αποτυχία του θα σήμαινε την πλήρη αποξένωσή του από τον οίκο, ενώ ταυτόχρονα είναι η μοναδική ελπίδα σωτηρίας για τον οίκο⁵⁴. Την κατηγορία της στέρησης των δικαιωμάτων απευθύνει και η Ηλέκτρα (Χο. 445), η οποία δηλώνει επιπλέον ότι η λέξη “μητέρα” δεν αρμόζει στην Κλυταιμνήστρα, αφού δείχνει *φρόνημα* *δύσθεον* απέναντι στα παιδιά της (Χο. 190-1). Αυτό σχετίζεται άμεσα με την κατηγορία που της είχε προσάψει λίγο πριν: πούλησε τα παιδιά της παίρνοντας ως αντάλλαγμα τον Αίγισθο (Χο. 132-4). Την ίδια κατηγορία της απευθύνει αργότερα και ο Ορέστης στην τελική του αντιπαράθεση μαζί της (Χο. 915-7). Η μητρική επιρροή της Κλυταιμνήστρας προς την Ηλέκτρα παρουσιάζεται εντελώς αρνητική, καθώς η τελευταία κατηγορεί την μητέρα της ότι ευθύνεται για την σκληρότητα του χαρακτήρα της: *λύκος γὰρ ὥστ' ὠμόφρων ἄσαντος ἐκ / ματρὸς*

⁵¹ Ο Winnington – Ingram (1948: 139) θεωρεί ότι ο ποιητής δίνει στο πρόσωπο της τροφού τα συναισθήματα της μητρικής αγάπης και της μητρικής θλίψης.

⁵² Χο. 912: *οὐδὲν σεβίζημι γενεθλίους ἀρὰς, τέκνον;* & Χο. 924: *ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας.*

⁵³ Η Zeitlin (1984: 166) τονίζει την κοινωνική αποκοπή των παιδιών της Κλυταιμνήστρας από τα κοινωνικά δικαιώματά τους.

ἔστι θυμός (Χο. 421-2). Η πιο ξεκάθαρη δήλωση για τα συναισθήματα που τρέφουν για την Κλυταιμνήστρα τα παιδιά της ανήκει στην Ηλέκτρα, η οποία κρατά για τον Ορέστη την αγάπη που θα ανήκε στην μητέρα της: *καὶ τὸ μητρὸς ἐς σέ μοι ῥέπει / στέργηθρον, ἢ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται* (Χο. 240-1).

Για την ανίχνευση της πραγματικής σχέσης της Κλυταιμνήστρας και του Ορέστη είναι, ίσως, σημαντικό να δούμε τα επιχειρήματα των Ερινύων στις *Ευμενίδες*. Σε κανένα σημείο οι υπερασπιστές της Κλυταιμνήστρας δεν κάνουν λόγο για αγάπη και τρυφερότητα εκ μέρους της προς τον Ορέστη, δεν μιλούν καθόλου για τη συγκεκριμένη σχέση μητέρας - γιου. Τα επιχειρήματά τους επικεντρώνονται στη σημασία γενικά της μητροκτονίας και τις συνέπειες που θα έχει για τους θνητούς αλλά και την εξουσία των ίδιων η αθώωση του Ορέστη. Αντίθετα η επιχειρηματολογία του Ορέστη και του Απόλλωνα ξεκινά από την πράξη καθεαυτή της Κλυταιμνήστρας. Η μετατόπιση του κέντρου βάρους στη σύγκριση των σχέσεων μητέρας - παιδιού και πατέρα - παιδιού είναι αποτέλεσμα της πίεσης που ασκούν τα επιχειρήματα των Ερινύων.

Εξετάσθηκε προηγουμένως η επίδραση που έχει το συναίσθημα του φόβου στη συμπεριφορά της Άτοσσας⁵⁵. Θα εξετασθεί στη συνέχεια το πώς επιδρά το ίδιο συναίσθημα σε ένα πρόσωπο που παρουσιάζεται εντελώς διαφορετικό από την Άτοσσα. Η Κλυταιμνήστρα δεν παραδέχεται ότι αισθάνεται φόβο. Κάτι τέτοιο θα ερχόταν σε αντίθεση με το πρόσωπο που θέλει να παρουσιάσει η ίδια. Μπορεί, ωστόσο, να ανιχνευτεί στις ενέργειές της μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Τον αναγνωρίζει, άλλωστε, και ο χορός των Χορηφόρων ως κίνητρο για τις χοές που στέλνει η Κλυταιμνήστρα στον τάφο του Αγαμέμνονα: *ἐκ τ' ὄνειράτων / καὶ νυκτιπλάγκτων δειμάτων πεπαλμένη / χοὰς ἔπεμψε τάσδε δύσθεος γυνή* (Χο. 523-4). Αντίθετα, όμως, από ό,τι συμβαίνει στην περίπτωση της Άτοσσας, ο φόβος

⁵⁴ Βλ. Jones (1962): 98.

οδηγεί την Κλυταιμνήστρα σε ενέργεια φαινομενικά μόνο σύμφωνη με την ιδιότητά της. Οι χοές στον τάφο του νεκρού συζύγου είναι αρμοδιότητα της συζύγου. Η Κλυταιμνήστρα, όμως, είναι υπεύθυνη για τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Κατά συνέπεια, η προσφορά χοών είναι πια μία πράξη ανίερη, και αυτό είναι που προκαλεί την αντίδραση και των υπολοίπων δραματικών προσώπων. Παράλληλα, είναι και μία πράξη που έρχεται σε αντίθεση με τις προηγούμενες ενέργειές της.

Οι χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα δεν είναι το μοναδικό παράδειγμα. Πριν τον θάνατό του η Κλυταιμνήστρα επιδιώκει να τονίσει την δύναμη και την ικανότητά της στην άσκηση της εξουσίας. Μετά την δολοφονία του, ωστόσο, φαίνεται να υποχωρεί και να παραχωρεί το μεγαλύτερο μέρος των αρμοδιοτήτων στον Αίγισθο (Χο. 668-73). Και σε αυτήν την περίπτωση φαίνεται να λειτουργεί εντελώς αντίθετα από ό,τι είχε λειτουργήσει προηγουμένως. Η Κλυταιμνήστρα, με τον φόνο του Αγαμέμνονα έχει ήδη ξεπεράσει τα επιτρεπτά όρια. Ο φόβος της για μία ενδεχόμενη τιμωρία την κάνει να υποχωρεί και να επιδιώκει την ένταξή της στο αποδεκτό κοινωνικό πλαίσιο⁵⁶. Η ενέργειά της, ωστόσο, να θέσει τον Αίγισθο στη θέση του Αγαμέμνονα κάθε άλλο παρά αποδεκτή μπορεί να γίνει. Ο χορός των Χοηφόρων δηλώνει καθαρά ότι ο γάμος της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου είναι μισητός για τον οίκο: *δυσφιλές γαμήλευμ' άπεύχεται δόμοις* (Χο. 624-5)⁵⁷.

Ένα ακόμη σημείο της *Ορέστειας* θα έπρεπε ίσως να εξετασθεί υπό το ίδιο πρίσμα. Στην αντιπαράθεσή της με τον χορό των Αργείων μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα θα υπερηφανευθεί αρχικά, δίπλα στο πτώμα του

⁵⁵ Βλ. παραπάνω, σελ. 13. Και στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας το συναίσθημα του φόβου θα εξετασθεί σε σχέση με τις πράξεις του συγκεκριμένου δραματικού προσώπου.

⁵⁶ Η Michelinì (1980: 156) θεωρεί ότι η τοποθέτηση του Αιγίσθου στη θέση του συζύγου είναι συνέπεια της ανάγκης που αισθάνεται η Κλυταιμνήστρα να επιστρέψει σε περισσότερο συμβατικούς ρόλους όταν αντιλαμβάνεται ότι έχει ξεπεράσει τα όρια. Η επιλογή, ωστόσο, του Αιγίσθου για την θέση του συζύγου κάθε άλλο παρά συμβατική μπορεί να χαρακτηριστεί, σύμφωνα με την Michelinì. Για το ίδιο θέμα ο Winnington - Ingram (1947: 133) σημειώνει: “the woman - man was chosen by the man - woman to be her mate”.

Αγαμέμνονα, ότι ο θάνατός του είναι έργο δικό της⁵⁸. Στη συνέχεια, όμως, και υπό το βάρος των κατηγοριών του χορού θα αναιρέσει ό,τι λίγο πριν διακήρυσσε:

*ἀρχεῖς εἶναι τόδε τοῦργον ἐμόν,
τῆιδε ἐπιλεχθεῖς,
Ἄγαμεμνονίαν εἶναί μ' ἄλοχον
φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ
τοῦδ' ὁ παλαιὸς δριμύς ἀλάστωρ
Ἄτρῆως χαλεποῦ θοινατήρος
τόνδ' ἀπέτεισεν
τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας (Αγ. 1497-504).*

Ο χορός των Αργείων έχει ήδη κάνει λόγο για τον δαίμονα που έχει πέσει στην οικογένεια (Αγ. 1481 κ.εξ.). Η συνειδητοποίηση εκ μέρους της Κλυταιμνήστρας ότι ίσως είναι το επόμενο θύμα του δαίμονα αυτού, αφού διέπραξε έγκλημα και πρέπει να τιμωρηθεί γι' αυτό, δικαιολογεί το συναίσθημα του φόβου για πιθανή τιμωρία της. Η μετακίνηση από τη θέση του περήφανου για την πράξη του θύτη σε εκείνη του οργάνου με το οποίο ο δαίμονας συνεχίζει το έργο του μπορεί να προκύπτει από τον φόβο αυτό⁵⁹.

Το συναίσθημα του φόβου δεν πρέπει να ήταν άγνωστο στην Κλυταιμνήστρα, όπως δεν ήταν και στην Άτосσα, παρά το γεγονός ότι η πρώτη δεν το αποδίδει στον εαυτό της. Λειτουργεί, ωστόσο, πολύ διαφορετικά στα δύο πρόσωπα. Ο φόβος που αισθάνεται η Κλυταιμνήστρα είναι συνέπεια των ίδιων των πράξεων της. Στην

⁵⁷ Ο Garvie (1986: 215) θεωρεί ότι στους συγκεκριμένους στίχους ο λόγος είναι για τον γάμο της Κλυταιμνήστρας με τον Αίγισθο και όχι με τον Αγαμέμνονα.

⁵⁸ Αγ. 1404 - 6: οὗτός ἐστιν Ἄγαμέμνων, ἐμὸς
πόσις, νεκρός δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς
ἔργον, δικαίης τέκτονος

⁵⁹ Το ζήτημα της αλλαγής της Κλυταιμνήστρας, από περήφανο θύτη σε “όργανο” του δαίμονα της οικογένειας, έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τη φιλολογική έρευνα. Η Michelini (1980: 155) αντιλαμβάνεται την αλλαγή αυτή ως την αντίδραση της Κλυταιμνήστρας στα νέα δεδομένα που προκύπτουν: τώρα είναι η δική της σειρά να τιμωρηθεί. Ο Conacher (1974: 324-330) αντιλαμβάνεται την μετακίνηση της Κλυταιμνήστρας από την αρχική της θέση ως αποτέλεσμα της αντιπαράθεσής της με τον χορό. Η αλληλεπίδραση των λόγων τους, η οποία σχετίζεται άμεσα και με το είδος του λόγου που εκφέρεται, οδηγεί στη σταδιακή μετακίνηση από τις αρχικές θέσεις τους τόσο την Κλυταιμνήστρα όσο και τον χορό. Στο ίδιο πνεύμα είναι και η θέση του Daly (1985), ο οποίος θεωρεί ότι αυτό το οποίο βλέπουμε δεν είναι μία εξέλιξη ψυχολογική του δραματικού προσώπου αλλά η ανάπτυξη του ίδιου του θέματος (6). Ο Neuburg (1991) αφού παρουσιάζει και συζητά προγενέστερες απόψεις καταλήγει στο συμπέρασμα ότι, όταν η Κλυταιμνήστρα κάνει λόγο για “αλάστορα”, δεν αρνείται την πράξη της αλλά την σχέση της με τον Αγαμέμνονα: την ώρα του φόνου δεν είναι πλέον η σύζυγός του (52-62).

περίπτωση της Άτοσσας ξεκινά από καταστάσεις που δεν μπορεί η ίδια να ελέγξει. Εξαιτίας του φόβου, η Κλυταιμνήστρα οδηγείται σε πράξεις που εν μέρει αναιρούν προηγούμενη συμπεριφορά της αλλά προκαλούν εξίσου την αρνητική αντίδραση των υπολοίπων δραματικών προσώπων, καθώς εξακολουθούν να έχουν αρνητική επίδραση στον οίκο. Για την Άτοσσα δεν ισχύει κάτι τέτοιο. Παρά την πίεση του συναισθήματος αυτού δεν καταφεύγει σε ενέργειες που θα προκαλούσαν την αντίδραση των υπολοίπων. Δρα πάντα σεβόμενη το πλαίσιο που θέτει ο ρόλος και οι ιδιότητές της και κερδίζει τον σεβασμό και την ενθάρρυνση των υπολοίπων.

Ιδιαίτερη σημασία για την κατασκευή του δραματικού προσώπου της Κλυταιμνήστρας έχουν οι χαρακτηρισμοί που της αποδίδουν τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί αποτελούν άμεση συνέπεια των πράξεων της, αφού στην πλειοψηφία τους απευθύνονται στην Κλυταιμνήστρα μετά την πράξη της δολοφονίας. Της πράξης της προηγούνται μόνο οι χαρακτηρισμοί που προέρχονται από την Κασσάνδρα, η οποία, λόγω της μαντικής της ικανότητας, είναι σε θέση να γνωρίζει τις προθέσεις της Κλυταιμνήστρας. Από τους χαρακτηρισμούς αυτούς γίνεται εμφανές πώς τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα εκλαμβάνουν την ανατροπή από την Κλυταιμνήστρα του προτύπου του γυναικείου προσώπου.

Σε όλους τους χαρακτηρισμούς ενυπάρχει το στοιχείο της βίας, ενώ τις περισσότερες φορές υπονοείται και το στοιχείο του δόλου. Για την Κασσάνδρα η Κλυταιμνήστρα είναι ένα μισητό θηρίο, για το οποίο δύσκολα μπορεί να βρει κανείς ταιριαστό όνομα (*Αγ.* 1232- 3: *τί νιν καλοῦσα δυσφιλὲς δάκος / τύχοιμ' ἄν;*). Τελικά την συνδέει με μισητά τέρατα, την αμφίσβαινα και τη Σκύλλα (*Αγ.* 1233-6), που φέρνουν την καταστροφή και τον θάνατο σε αυτούς που τα πλησιάζουν. Με καταστροφικά όντα την συνδέει και ο Ορέστης. Την ονομάζει σμύρνα και έχιδνα (*Χο.*

994, και *Χο.* 247), που και με το άγγιγμά της μόνο φέρνει τον θάνατο⁶⁰. Φίδι ονομάζει την Κλυταιμνήστρα, καθώς και τον Αίγισθο, και ο χορός των Χοηφόρων (*Χο.* 1047). Πρέπει να σημειωθεί ότι η εικόνα του φιδιού είναι ιδιαίτερα σημαντική σε ολόκληρη την Ορέστεια. Από την Κλυταιμνήστρα μεταφέρεται στον Ορέστη, αρχικά στην παρουσίαση του ονείρου της Κλυταιμνήστρας (*Χο.* 526 κ.εξ) και στη συνέχεια μέσα από τον λόγο της (*Χο.* 928-9). Ο χορός των Αργείων γερόντων δηλώνει για τον Αγαμέμνονα ότι κείται *ἀράχνης ἐν ὑφάσματι* (*Αγ.* 1492). Μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι αράχνη για τον χορό είναι η ίδια η Κλυταιμνήστρα, η οποία παγιδεύει το θύμα της στον ιστό της, όχι μόνο με το όργανο με το οποίο τελικά το σκοτώνει, αλλά και με τον λόγο της. Η διαδικασία αυτή της παγίδευσης εμπεριέχει το στοιχείο του δόλου. Αντιλαμβάνεται κανείς ότι όλα τα όντα με τα οποία συνδέεται η Κλυταιμνήστρα είναι όντα που αποβαίνουν ολέθρια για όλους όσοι έρχονται σε επαφή μαζί τους. Γίνεται σαφές ότι η ανατροπή του προτύπου γυναικείας συμπεριφοράς γίνεται αντιληπτή ως κάτι άμεσα σχετιζόμενο με τον δόλο και τη βία.

Εξίσου αποκαλυπτική για το δραματικό πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας είναι η ένταξή της από τον χορό των Χοηφόρων σε μία σειρά μυθολογικών παραδειγμάτων γυναικών οι οποίες ευθύνονται για τον θάνατο συγγενικών τους προσώπων (*Χο.* 585 κ.εξ.) και οι οποίες στρέφονται, κατά συνέπεια, με τις πράξεις τους εναντίον του οίκου τους⁶¹. Στο πρώτο παράδειγμα γίνεται λόγος για την Αλθαία, κόρη του Θεστίου, η οποία ευθύνεται για τον θάνατο του γιου της Μελεάγρου (*Χο.* 602-11). Το δεύτερο αφορά στην Σκύλλα, κόρη του Νίσου, η οποία προκαλεί τον θάνατο του πατέρα της, αφαιρώντας του την αθάνατή του τρίχα (*Χο.* 612-22). Τα δύο αυτά παραδείγματα θα θυμίσουν στον χορό το παράδειγμα της Κλυταιμνήστρας, η οποία μαζί με τον Αίγισθο

⁶⁰ Σύμφωνα με τον Jones (1962: 119) όλοι οι χαρακτηρισμοί τους οποίους χρησιμοποιεί η Κασσάνδρα για την Κλυταιμνήστρα αποκαλύπτουν το τερατώδες της υπόστασής της.

προκαλεί με δόλο τον θάνατο του Αγαμέμνονα, όχι μόνο μέσω του περιεχομένου αλλά και λεκτικά. Το επίθετο *κυνόφρων* (Χο. 621) που αποδίδεται στην Σκύλλα, αλλά και το ίδιο το όνομά της, παραπέμπει ευθέως στην Κλυταιμνήστρα, η οποία επίσης ονομάζεται από την Κασσάνδρα Σκύλλα (Αγ. 1233). Το τρίτο μυθολογικό παράδειγμα που ο χορός ανακαλεί είναι η πράξη των Λήμιων γυναικών, οι οποίες δολοφόνησαν τους συζύγους τους. Η πράξη αυτή, η οποία χαρακτηρίζεται ως η μεγαλύτερη από τις συμφορές⁶², βρίσκεται πιο κοντά στην πράξη της Κλυταιμνήστρας, η οποία επίσης έχει σκοτώσει τον σύζυγό της. Επιπλέον, αν η σειρά με την οποία παρατίθενται τα μυθολογικά παραδείγματα έχει κάποια αξιολογική σημασία, είναι ενδεικτικό ότι η περίπτωση της Κλυταιμνήστρας τοποθετείται μόλις πριν από το πιο φρικτό, για το οποίο βαρύνουσα σημασία έχει και ο αριθμός των θανάτων.

Η συσχέτιση της Κλυταιμνήστρας με την Ελένη είναι ένα ακόμη ζήτημα που πρέπει να εξετασθεί. Ο χορός των Αργείων γερόντων απευθύνεται για πρώτη φορά στην Κλυταιμνήστρα με τη φράση *Τυνδάρεω θύγατερ* (Αγ. 83), ιδιότητα που ανήκει και στην Ελένη⁶³. Οι δύο γυναίκες συνδέονται ξεκάθαρα στην σκέψη του χορού μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα λόγω της συμπεριφοράς τους και της συμφοράς που έχουν προκαλέσει: *δαῖμον, ὃς ἐμπίτνεις δώμασι καὶ διφυῖσι Τανταλίδαισιν, / κράτος < τ > ἰσόψυχον ἐκ γυναικῶν / καρδιόδηκτον ἔμοι κρατύνοις* (Αγ. 1467-71). Η Ελένη, σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα, έχει κατηγορηθεί και πριν τον θάνατο του Αγαμέμνονα για τις συμφορές που έχει προκαλέσει (Αγ. 681 κ.εξ. και 800) ενώ η απιστία της απέναντι στον Μενέλαο, κατά συνέπεια η αρνητική επίδρασή της στον οίκο

⁶¹ Η Zeitlin (1984: 165) θεωρεί ότι η ένταξη της πράξης της Κλυταιμνήστρας στα μυθολογικά παραδείγματα ισοδυναμεί με την ένταξη της στο πλαίσιο της γυναικείας διακυβέρνησης, όπου σκοπός των γυναικών είναι ο εκμηδενισμός των ανδρών.

⁶² Χο. 631 - 4: *κακῶν δὲ προεσβέυεται τὸ Λήμιον λόγῳ, γοᾶται δὲ δημόθεν κατὰ πτυστον, ἦικασεν δέ τις*

τὸ δεινὸν αὖ Λημιόισιν πῆμασιν.

⁶³ Την σύνδεση της Κλυταιμνήστρας με την Ελένη μέσω της προσφώνησης του χορού επισημαίνει ο Winnington - Ingram (1948: 130).

των Ατρείδων⁶⁴, είναι ένα θέμα που επανέρχεται στον λόγο του χορού (*Αγ.* 403 κ.εξ.). Η θέση και η δύναμη της Κλυταιμνήστρας δεν επιτρέπει στον χορό να διατυπώσει αιχμές εναντίον της για την δική της απιστία απέναντι στον Αγαμέμνονα. Μέσω, όμως, της σύνδεσής της με την Ελένη, οι μομφές εναντίον της Ελένης μπορούν να θεωρηθούν έμμεσες αιχμές εναντίον της Κλυταιμνήστρας.

Η σύνδεση της Κλυταιμνήστρας με τις Ερινύες είναι τόσο άμεση όσο και έμμεση. Η δράση των Ερινύων στις *Ευμενίδες* έχει ως αιτία τον φόνο της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη. Ο ίδιος ο Ορέστης, όταν τις αντικρίζει για πρώτη φορά στις *Χοηφόρους*, και όταν κανείς άλλος δεν τις βλέπει ακόμη, τις ονομάζει οργισμένες σκύλες της μητέρας του⁶⁵. Η άμεση σύνδεση, επομένως, είναι προφανής. Πέρα, όμως, από αυτό, οι Ερινύες συνδέονται με την Κλυταιμνήστρα και σε λεκτικό επίπεδο. Ο χαρακτηρισμός του Ορέστη *μητρὸς ἔγκοτοι κύνες* (*Χο.* 1054) παραπέμπει στον χαρακτηρισμό της Κλυταιμνήστρας ως σκύλας (*Αγ.* 1228). Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η περιγραφή της εμφάνισης των Ερινύων. Βασικό χαρακτηριστικό τους είναι τα φίδια, είτε αυτά παρουσιάζονται άμεσα (*Χο.* 1049 - 50: *πεπλεκτανημέναι πυκνοῖς δράκουσιν*), είτε μέσω της σύγκρισης με τις Γοργόνες (*Χο.* 1048 και *Ευμ.* 48). Η ανάκληση των χαρακτηρισμών που είχαν αποδοθεί στην Κλυταιμνήστρα είναι εύκολη. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι οι Ερινύες αποτελούν την ενσάρκωση της εικόνας που έχουν για την Κλυταιμνήστρα τα άλλα δραματικά πρόσωπα. Η αποστροφή που εκφράζει ο Απόλλωνας προς τις Ερινύες και η θέση του απέναντι τους θα μπορούσε να προβληθεί και στην Κλυταιμνήστρα, ως θέση όσων την

⁶⁴ Ο Jones (1962: 83) επισημαίνει τη διαφοροποίηση του Αισχύλου από τον παραδεδομένο μύθο: ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνονας είναι μέλη του ίδιου οίκου. Κατ' αυτόν τον τρόπο η προσβολή εναντίον του Μενελάου αποτελεί προσβολή και εναντίον του Αγαμέμνονα και έτσι νομιμοποιείται η αντίδρασή του. Κατ' επέκταση, και η σύνδεση της Ελένης με την Κλυταιμνήστρα είναι στενότερη. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η επισήμανση του Macleod (1982: 127) ενώ και ο Conacher (1974: 326 - 7) επισημαίνει την σύνδεση, στη σκέψη του χορού των Αργείων γερόντων, της Κλυταιμνήστρας και της Ελένης.

⁶⁵ *Χο.* 1054: *σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες*

αντιμετωπίζουν⁶⁶. Παρουσιάζεται, έτσι με τον πιο εύγλωττο τρόπο η αποστροφή των δραματικών προσώπων για την ανατροπή του προτύπου του βασιλικού γυναικείου προσώπου.

Προκύπτει από τα παραπάνω ότι η συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας εκλαμβάνεται με ιδιαίτερα αρνητικό τρόπο από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα. Της αποδίδουν χαρακτηρισμούς που ταιριάζουν σε τερατόμορφα πλάσματα, τα οποία προκαλούν την καταστροφή σε όσους έρχονται σε επαφή μαζί τους. Την συνδέουν με πρόσωπα που έχουν προκαλέσει τον θάνατο σε συγγενικά τους πρόσωπα, στρεφόμενα κατά αυτόν τον τρόπο εναντίον του οίκου τους. Την συνδέουν με όντα που προκαλούν την φρίκη σε όσους τα αντιμετωπίζουν. Είναι χαρακτηριστικό ότι πρόκειται πάντα για πρόσωπα ή όντα θηλυκού γένους, τα οποία, όμως, αποκλίνουν από τον κανονικό τύπο, λόγω της τερατώδους φυσιογνωμίας τους και κυρίως λόγω των πράξεών τους. Οι τερατώδεις και καταστροφικές ιδιότητές τους μεταφέρονται και στην Κλυταιμνήστρα.

Για την παρουσίαση ενός δραματικού προσώπου απαραίτητη είναι η εξέταση των πράξεων και των λόγων του. Είναι, επομένως, σημαντικό να εξετασθεί ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται ο λόγος από τα δύο δραματικά πρόσωπα, πώς οργανώνεται και πώς εκφέρεται και ποια σημασία έχει η οργάνωση και η εκφορά του για την σύγκλιση ή την απόκλιση από τον συμβατικό τύπο του γυναικείου προσώπου. Για την Άτосσα ο λόγος δεν αποτελεί μέσο για την επίτευξη κάποιου σκοπού. Δεν επιδιώκει να πείσει με τον λόγο της τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα για τις θέσεις της. Είναι μόνο το μέσο που θα χρησιμοποιήσει για να πάρει ή να δώσει πληροφορίες. Απουσιάζει, κατά συνέπεια, τόσο από τις μονολογικές ρήσεις της όσο και από τις στιχομυθίες της με τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα το στοιχείο της αντιπαράθεσης.

⁶⁶ Ευμ. 69 - 73: *αἷς οὐ μείγνυται
θεῶν τις οὐδ' ἄνθρωπος οὐδὲ θῆρ ποτε,
κακῶν δ' ἕκατι γὰγένοντ', ἐπεὶ κακὸν
σκότον νέμονται Τάρταρόν θ' ὑπὸ χθονός,*

Με την είσοδό της επί της σκηνης η Άτοσσα θα παρουσιάσει στον χορό τον λόγο της έλευσής της ζητώντας ταυτόχρονα τη βοήθειά του. Είναι σημαντικό το γεγονός ότι η Άτοσσα προσδίδει ιδιαίτερη αξία στον λόγο του χορού και τον για τις περαιτέρω δικές της ενέργειες⁶⁷. Μετά από μία σύντομη παρέμβαση του χορού, στην οποία θα αποδεχθεί την έκκλησή της για βοήθεια (*Περσ.* 173 - 175), θα ακολουθήσει μία εκτενής ρήση της Άτοσσας στην οποία θα πληροφορήσει τον χορό για το όνειρο και τον οiwνό που είδε (*Περσ.* 176 - 214). Είναι ενδιαφέρον, στο σημείο αυτό, να εξετάσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται το όνειρο της Άτοσσας αλλά και ο οiwνός που ακολουθεί τόσο από την ίδια όσο και από τον χορό των Περσών γερόντων. Κανείς δεν προχωρά σε ακριβή ερμηνεία του ονείρου. Ο λόγος της Άτοσσας είναι ιδιαίτερα λεπτομερής και παραστατικός. Ταυτόχρονα παρουσιάζει και την συναισθηματική της κατάσταση, η οποία είναι σαφώς αρνητική. Κυρίαρχο συναίσθημα για την Άτοσσα είναι εκείνο του φόβου⁶⁸. Θεωρεί ότι και ο χορός πρέπει να διακατέχεται από τα ίδια συναισθήματα⁶⁹. Βρίσκεται, κατά συνέπεια, κοντά στη σωστή ερμηνεία του ονείρου και του οiwνού, χωρίς, όμως, να είναι σε θέση να την αντιληφθεί επακριβώς. Για τον λόγο αυτό δεν επιμένει στην θέση της και υποχωρεί όταν ο χορός εκφράζει διαφορετική άποψη (*Περσ.* 226-7).

Ο χορός δεν αποδεικνύεται το ίδιο ικανός με την Άτοσσα να αντιληφθεί την πραγματική σημασία του ονείρου και δεν πείθεται από τον λόγο της. Αρχικά κρατά μία μάλλον ουδέτερη στάση: *οὐ σε βουλόμεσθα, μητερο, οὐτ' ἄγαν φοβεῖν λόγοις / οὐτε θαρσύνειν* (*Περσ.* 215-6). Στη συνέχεια, όμως, φαίνεται ασυνεπής απέναντι στον δικό του λόγο και απομακρύνεται περισσότερο από την αλήθεια “μαντεύοντας” ευνοϊκή

μισήματ' ἀνδρῶν καὶ θεῶν Ὀλυμπίων.

⁶⁷ *Περσ.* 170 - 172: *πρὸς τάδ', ὡς οὕτως ἐχόντων τῶνδε, σύμβουλοι λόγου
τοῦδέ μοι γένεσθε, Πέρσαι, γηραλέα πιστώματα
πάντα γὰρ τὰ κέδν' ἐν ὑμῖν ἐστὶ μοι βουλευύματα.*

⁶⁸ *Περσ.* 206, 210.

⁶⁹ *Περσ.* 210 - 11: *ταῦτ' ἔμοιγε δεῖματ' ἔστ' ἰδεῖν*

έκβαση των πραγμάτων (*Περσ.* 224-5). Έτσι, αν και αρχικά φαίνεται ότι ο λόγος του χορού επικρατεί του λόγου της Άτοσσας, εξαιτίας του ότι εκείνη υποχωρεί αρχικά από τη θέση της, η έκβαση των πραγμάτων αποδεικνύει ότι η Άτοσσα ήταν εκείνη που είχε δίκιο. Αποδεικνύεται ότι η συναισθηματική φόρτιση του χορού και η επιθυμία του για μια συγκεκριμένη έκβαση έχει άμεση επίδραση στον τρόπο σκέψης και κατά συνέπεια στον λόγο του χορού. Η Άτοσσα δεν παραλείπει να τονίσει ότι η κρίση του χορού δεν ήταν σωστή: *ὕμεις δὲ φαύλως αὐτ' ἄγαν ἐκρίνατε* (*Περσ.* 520)⁷⁰.

Πρέπει να σημειωθεί πως παρά το ότι ο χορός δεν αποδέχεται τον λόγο και τις ανησυχίες της Άτοσσας, δεν την επικρίνει για τις σκέψεις και τις ενέργειές της και σε καμία περίπτωση δεν την ειρωνεύεται. Η μη αποδοχή του λόγου της δεν συνεπάγεται και απόρριψη του ίδιου του προσώπου της. Ο λόγος της δεν συνδέεται με τη νοητική της ικανότητα αλλά ούτε και με το φύλο της. Ο χορός δεν επιχειρεί να την αποδοκιμάσει και να την καταδικάσει αλλά να την ενθαρρύνει. Σε αυτό συντελεί πιθανότατα και το γεγονός ότι η Άτοσσα δεν προσπαθεί να επιβάλει την άποψή της, αλλά ούτε και να επιδείξει τις ικανότητές της. Συνάδει, όμως, απόλυτα με το γενικότερο πλαίσιο της σχέσης χορού - Άτοσσας, κυριότερο χαρακτηριστικό του οποίου είναι ο αμοιβαίος σεβασμός και η ευμενής διάθεση.

Η φράση της Άτοσσας *κεῖνο δ' ἐκμαθεῖν θέλω* (*Περσ.* 230) είναι χαρακτηριστική των προθέσεων της στη στιχομυθία της με τον χορό (*Περσ.* 231-248) αλλά και στη συνομιλία της στη συνέχεια με τον αγγελιοφόρο (*Περσ.* 290 κ.εξ.). Εκείνο που ζητά είναι να πληροφορηθεί ό,τι δεν γνωρίζει, στην πρώτη περίπτωση

ὕμιν δ' ἀκούειν.

⁷⁰ Η Αθανασάκη (1996: 84 – 88) συζητά τον τρόπο με τον οποίο εκλαμβάνουν το όνειρο και τον οiwόν τόσο η Άτοσσα όσο και ο χορός των Περσών. Σημειώνει ότι η Άτοσσα, όταν ζητά τη συμβουλή του χορού, δείχνει να μην μπορεί ή να μην θέλει να αντιληφθεί την σημασία τους. Ο χορός από την πλευρά του, ερχόμενος ουσιαστικά σε σύγκρουση με τους φόβους που ήδη από την πάροδο έχει εκφράσει, αλλά και χωρίς να μπορεί να στηρίξει τη νέα θέση του, καταλήγει σε μία διαβεβαίωση ότι η τελική έκβαση θα είναι επιτυχής. Επισημαίνεται ότι η ερμηνεία της Άτοσσας ήταν ορθότερη «κατά το ότι ελάμβανε υπόψη την πιθανότητα αμφισημίας των θεϊκών μηνυμάτων με αποτέλεσμα να προβλέπει και την αρνητική και την θετική εκδοχή».

σχετικά με τη φύση της περσικής εκστρατείας στην Ελλάδα, στη δεύτερη σχετικά με τις συνθήκες κάτω από τις οποίες επήλθε η ήττα καθώς και την τύχη του περσικού στρατεύματος. Στη στιχομυθία της με τον Δαρείο οι ρόλοι αντιστρέφονται. Ο Δαρείος είναι ο ερωτών, η Άτοσσα εκείνη που δίνει τις πληροφορίες. Και σε αυτήν την περίπτωση, ωστόσο, η Άτοσσα ουσιαστικά μεταφέρει στον Δαρείο τις πληροφορίες που είχε η ίδια δεχτεί από τον χορό και τον αγγελιοφόρο. Καθώς ο χαρακτήρας των συνομιλιών είναι καθαρά πληροφοριακός και δεν τίθεται θέμα πειθούς, απουσιάζουν τα επιχειρήματα⁷¹. Δεν τίθεται, επομένως, θέμα επικράτησης του λόγου ενός δραματικού προσώπου εις βάρος του λόγου κάποιου άλλου. Είναι, ωστόσο, ενδεικτικό του πόσο ισχυρός είναι ο λόγος της Άτοσσας και κατά συνέπεια, πόσο ισχυρό δραματικό πρόσωπο είναι η ίδια, το γεγονός ότι αποδεικνύεται ικανός συνομιλητής του Δαρείου, ο λόγος του οποίου, ως προφητικός, μπορεί να θεωρηθεί ο ισχυρότερος, τη στιγμή που ο χορός αισθάνεται δέος ακόμη και να τον κοιτάζει (*Περσ.* 694 κ.εξ.)⁷².

Εξάλλου ο λόγος της Άτοσσας είναι λιγότερο συναισθηματικά φορτισμένος από εκείνον του χορού⁷³. Η πρώτη αντίδραση του χορού στην αναγγελία της ήττας του περσικού στρατεύματος είναι ο θρήνος (*Περσ.* 256-8). Από τη στιγμή αυτή ο χορός δεν θα σταματήσει να θρηνεί ως το τέλος της τραγωδίας, με αποκορύφωμα τη σκηνή με τον Ξέρξη (*Περσ.* 907 κ.εξ.). Η συμπεριφορά της Άτοσσας είναι πολύ πιο συγκρατημένη. Αμέσως μετά την αναγγελία της ήττας παραμένει σιωπηλή για μεγάλο χρονικό διάστημα. Η αντίδρασή της δεν είναι ο θρήνος αλλά η σιωπή: *σιγῶ πάλαι δύστηνος ἐκπεπληγμένη / κακοῖς, ὑπερβάλλει γὰρ ἤδε συμφορὰ, / τὸ μῆτε λέξαι μῆτε*

⁷¹ Η Michelinini (1982: 102) παρατηρεί την απουσία, από την πλευρά της Άτοσσας, διάθεσης να πείσει το ακροατήριο της και στην παρουσίαση της του ονείρου και του οιωνού (*Περσ.* 176 κ.εξ.) και αναγνωρίζει στην αφήγησή της έναν καθαρά πληροφοριακό χαρακτήρα.

⁷² Την ανωτερότητα του λόγου του Δαρείου επισημαίνει η Αθανασάκη (1996: 95 κ.εξ.). Αποδεικνύεται ότι στην περίπτωση του ο ανθρώπινος πολιτικός λόγος ταυτίζεται με τον θεϊκό, χαρίζοντάς του έτσι την παντογνωσία που ανήκει στους θεούς και στους μάντεις, τόσο εξαιτίας του γεγονότος ότι είναι νεκρός όσο και λόγω της πολιτικής του σύνεσης όσο ζούσε.

⁷³ Η συναισθηματική αντίδραση της Άτοσσας στην αναγγελία της συμφοράς περιγράφεται από την Michelinini (1982: 106 - 7).

έρωτήσαι πάθη (Περσ. 290-2)⁷⁴. Την αιτιολόγηση της σιωπής της ακολουθεί μία γνωμικού χαρακτήρα ρήση, η οποία προσδίδει ακόμη περισσότερο κύρος: ὅμως δ' ἀνάγκη πημονὰς βροτοῖς φέρειν / θεῶν διδόντων (Περσ. 293-4)⁷⁵. Ακόμη και όταν θα θρηνήσει για τη συμφορά των Περσών, ο θρήνος της είναι πολύ πιο ήπιος από εκείνον του χορού (Περσ. 331, 433 - 4, 445). Μάλιστα, η απουσία της από την σκηνή της συνάντησης ανάμεσα στον Ξέρξη και τον χορό έχει συνδεθεί με την ασυνέπεια που θα δημιουργούνταν στην κατασκευή του δραματικού προσώπου της Άτοσσας: ο θρήνος, το βασικότερο χαρακτηριστικό της τελευταίας σκηνής, δεν αρμόζει στην Άτοσσα, όπως αυτή έχει παρουσιασθεί σε ολόκληρη την τραγωδία⁷⁶.

Από τον λόγο της Άτοσσας απουσιάζει εντελώς το στοιχείο του δόλου. Σε καμία περίπτωση η Άτοσσα δεν χρησιμοποιεί ψευδή στοιχεία και πληροφορίες. Έχει ήδη επισημανθεί, ότι κύρια πρόθεση της Άτοσσας είναι να πληροφορήσει και όχι να πείσει. Κατά συνέπεια, τα ψευδή στοιχεία δεν της είναι απαραίτητα. Ακόμη και στις περιπτώσεις, όμως, στις οποίες παρουσιάζει μία δική της θέση, στην οποία οι συνομιλητές της θα μπορούσαν να έχουν κάποια αντίρρηση, δεν διστάζει να την παρουσιάσει όπως ακριβώς είναι. Δεν την παραποιεί προκειμένου να πείσει. Έτσι, δεν διστάζει να παρουσιάσει ξεκάθαρα την άποψή της ότι ο Ξέρξης θα συνεχίσει να είναι μονάρχης της χώρας, είτε το αποτέλεσμα της εκστρατείας είναι θετικό είτε όχι (Περσ. 211-4).

Συνοψίζοντας, μπορεί να αντιληφθεί κανείς ότι ο λόγος της Άτοσσας είναι σαφώς ισχυρότερος από εκείνον του χορού αλλά και επαρκής απέναντι στον ανώτερο λόγο του

⁷⁴ Η Michelinini (1982: 30) επισημαίνει ότι αυτό που ζητά η Άτοσσα είναι να αντικαταστήσει ο λόγος και η πράξη τη συναισθηματική φόρτιση που έχει δημιουργήσει ο λυρικός λόγος που προηγήθηκε. Σε άλλο σημείο, (1982: 142) αναγνωρίζει ότι στο σημείο αυτό η Άτοσσα αποκλίνει από την συνήθη γυναικεία συμπεριφορά. Θεωρεί, ωστόσο, ότι η συμπεριφορά αυτή δεν απορρέει από το δραματικό πρόσωπό της αλλά από τον ρόλο της.

⁷⁵ Ρήση γνωμολογικού χαρακτήρα υπάρχει και στους στίχους 598 - 606. Και στις δύο περιπτώσεις η Άτοσσα χρησιμοποιεί το γενικά αποδεκτό λόγο για να αιτιολογήσει ή να προετοιμάσει πράξεις της.

Δαρείου. Ωστόσο, η Άτοσσα δεν χρησιμοποιεί τον λόγο για να επιτύχει κάτι ή να επιβάλει τις απόψεις της. Οι συνομιλίες της με τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα δεν έχουν τη μορφή αντιπαράθεσης. Η Άτοσσα δεν προκαλεί την αντίδραση των άλλων προσώπων αλλά τη συμφωνία και τον σεβασμό τους.

Ο τρόπος με τον οποίο η Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί τον λόγο είναι εντελώς διαφορετικός. Παρά το γεγονός ότι αντιμετωπίζεται από τον χορό των Αργείων γερόντων ως συμβατικός γυναικείος λόγος, ο λόγος της Κλυταιμνήστρας είναι εξίσου ανατρεπτικός με τις πράξεις της. Αποτελεί το κυριότερο όπλο της στην επίτευξη των στόχων της, ενώ είναι σημαντικό ότι το βασικότερο χαρακτηριστικό του είναι ο δόλος.

Ο λόγος της Κλυταιμνήστρας αντιμετωπίζεται ως αντιπροσωπευτικός του γυναικείου λόγου, ως λόγος που προκύπτει από γυναικείο νου και ως τέτοιος καταδικάζεται. Ο χορός των Αργείων την κατηγορεί για ευπιστία και επιπολαιότητα όταν θα ανακοινώσει την είδηση για την άλωση της Τροίας. Τα λόγια του χαρακτηρίζονται από τόνο επιτιμητικό και συγχρόνως υποτιμητικό: *πότερα δ' ὄνειρων φάσματ' εὐπιθῆ σέβεις;* (Αγ. 274), ή λίγο παρακάτω: *ἀλλ' ἦ σ' ἐπίανέν τις ἄπτερος φάτις;* (Αγ. 277). Αποτέλεσμα της γυναικείας επιπολαιότητας είναι η γρήγορη ανατροπή του γυναικείου λόγου: *πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὄρος ἐπινέμεται / ταχύπορος ἀλλὰ ταχύμορον / γυναικογῆρυτον ὄλλυται κλέος* (Αγ. 485 - 7)⁷⁷. Στην τελευταία περίπτωση η διατύπωση είναι γενική, είναι, ωστόσο, φανερό ότι αφορά στην Κλυταιμνήστρα. Όταν, πεπεισμένος πια από τον λόγο της, την επαινεί, αναγκάζεται να της αναγνωρίσει ανδρική σωφροσύνη (Αγ. 351: *γύναι, κατ' ἄνδρα σῶφρον' εὐφρόνως λέγεις*), καθώς μόνο κάποιος σῶφρων ἄνδρας θα μπορούσε να

⁷⁶ Ο Rosenmeyer (1985: 191) θεωρεί ότι ο Αισχύλος έχει προσδώσει στο δραματικό πρόσωπο της Άτοσσας τα χαρακτηριστικά της υψηλοφροσύνης και του αυτοελέγχου, στα οποία δεν ταιριάζει ο θρήνος.

⁷⁷ Η McClure (1997: 117-8) επισημαίνει το πόσο ειρωνικά γίνονται, εντέλει τα λόγια του χορού: κατηγορεί το γυναικείο πρόσωπο για ευπιστία, είναι, όμως, το ανδρικό, και μάλιστα ο ίδιος ο Αγαμέμνωνας εκείνος που τελικά εξαπατείται από μία γυναίκα.

προσφέρει *πιστὰ τεκμήρια* (Αγ. 352). Στη σκέψη του χορού ο επιτυχημένος λόγος δεν μπορεί να συνδεθεί με το τυπικό γυναικείο πρόσωπο. Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμη και ο Αίγισθος φτάνει στο σημείο να αμφισβητήσει τον λόγο της, αναζητώντας την αρχή του στον γυναικείο φόβο (Χο. 845).

Η Κλυταιμνήστρα αντιδρά. Υποστηρίζει ότι ο λόγος της είναι γυναικείος (Αγ. 348: *τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἔμοῦ κλύεις*), σε καμία, όμως, περίπτωση δεν αποδέχεται τις κατηγορίες για μειωμένη νοητική ικανότητα⁷⁸. Θεωρεί ότι μόνο από θεό θα μπορούσε να εξαπατηθεί (Αγ. 273), ενώ συνδέει την επιπολαιότητα που της προσάπτουν με την παιδική αντιληπτική ικανότητα και όχι με την γυναικεία (Αγ. 277: *παιδὸς νέας ὡς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας*). Όταν ο κήρυκας θα επιβεβαιώσει τον λόγο της η απάντησή της προς τον χορό, τα λόγια του οποίου δεν έχει ξεχάσει, θα είναι εξίσου ειρωνική και υποτιμητική: αν και του φαινόταν ανόητη οι ενέργειές της αποδείχθηκαν απόλυτα σωστές (Αγ. 590 κ.εξ.).

Στην γυναικεία αφροσύνη που της καταλογίζει ο χορός απαντά με λόγο που προέρχεται από ατρόμητη καρδιά, αντιπαραθέτοντας, με τον τρόπο αυτό, χαρακτηριστικά γυναικεία, τα οποία αποσυνδέει από το πρόσωπό της, με χαρακτηριστικά που αρμόζουν σε ένα ανδρικό πρόσωπο (Αγ. 1401 - 3: *πειρᾶσθέ μου γυναικὸς ὡς ἀφράσμονος, / ἐγὼ δ' ἀτρέστοι καρδίαι πρὸς εἰδότας / λέγω*). Δύο φορές θα δηλώσει ότι δεν θα ντραπεί να μιλήσει, χρησιμοποιώντας σχεδόν ταυτόσημους όρους⁷⁹. Την πρώτη φορά δεν θα ντραπεί να παρουσιάσει τοὺς *φιλόνορας τρόπους* της, κάτι το οποίο είναι τελείως ψευδές. Την δεύτερη φορά αποκαλύπτει ακριβώς την λειτουργία που έχει για αυτήν ο λόγος: τον χρησιμοποιεί όπως την συμφέρει για να επιτύχει τον στόχο της.

⁷⁸ Η McClure (1997: 117) θεωρεί ότι η υπεράσπιση εκ μέρους της Κλυταιμνήστρας του “γυναικείου” λόγου της λειτουργεί ως μέσο αποκατάστασης της γυναικείας φύσης της, η οποία έχει απειληθεί από τον λόγο που μόλις έχει εκφωνήσει.

⁷⁹ Αγ. 855: *οὐκ αἰσχύνομαι* και Αγ. 1373: *οὐκ ἐπαισχηνθήσομαι*

Ο λόγος της Κλυταιμνήστρας δεν είναι, όπως κατηγορείται, αποτέλεσμα συναισθηματικής φόρτισης, αλλά ικανότητας αντίληψης της πραγματικής κατάστασης και δυνατότητας προσαρμογής στις απαιτήσεις της στιγμής. Αντιπροσωπευτικό δείγμα είναι η περιγραφή που δίνει για την άλωση της Τροίας (Αγ. 320 κ.εξ.). Παρά το γεγονός ότι πρόκειται για ένα δημιούργημα του νου της, καθώς δεν ήταν δυνατόν να γνωρίζει λεπτομέρειες για την άλωση της Τροίας⁸⁰, η περιγραφή επιβεβαιώνεται πλήρως από τον κήρυκα. Ο υποκειμενικός γυναικείος λόγος, κατά συνέπεια, επιβεβαιώνεται από τον “αντικειμενικό” ανδρικό.

Αυτό για το οποίο την κατηγορεί ο χορός των Αργείων είναι αυτό που τελικά κάνει ο ίδιος. Αν και αρχικά είναι αρνητικά προδιατεθειμένος απέναντι στην είδηση της άλωσης, αλλάζει διάθεση καθώς πείθεται από την Κλυταιμνήστρα. Ωστόσο, κάτω από την συναισθηματική φόρτιση που δημιουργεί το πρώτο στάσιμο η στάση του θα μεταβληθεί ξανά και για άλλη μια φορά θα κατηγορήσει την Κλυταιμνήστρα για βιασύνη και επιπολαιότητα. Μία νέα διήγηση για την άλωση της Τροίας, του κήρυκα αυτή τη φορά, θα οδηγήσει το χορό σε νέα υποχώρηση από την θέση του: *νικώμενος λόγοισιν οὐκ ἀναίνομαι* (Αγ. 583). Αν, επομένως, μπορεί να κατηγορηθεί κάποιος ότι επηρεάζεται από την συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται, αυτή δεν είναι η Κλυταιμνήστρα.

Αυτό γίνεται περισσότερο φανερό αν συγκρίνουμε την παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας για το τι συνέβη στην Τροία με την διήγηση του κήρυκα. Αν στον λόγο της για την διαδρομή που ακολούθησαν τα σήματα της φωτιάς από την Τροία ως το παλάτι των Ατρείδων ο τόνος ήταν σαφώς πανηγυρικός, καθώς επιδίωξη της Κλυταιμνήστρας ήταν κατά κύριο λόγο να παρουσιάσει την αποτελεσματικότητα των δικών της εντολών, η χαρά της νίκης δεν είναι το κυρίαρχο συναίσθημα στην διήγηση

⁸⁰ Η ίδια δηλώνει την υποκειμενικότητα της παρουσίας της: *οἶμαι* (Αγ. 321).

της Κλυταιμνήστρας. Η αναφορά στη νίκη περιορίζεται σε ένα στίχο (*Αγ.* 320). Τα αρνητικά φορτισμένα σχόλια είναι περισσότερα από τα θετικά και αφορούν τόσο στην πλευρά των νικημένων όσο και των νικητών. Η μορφή του λόγου της επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό της: *τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἔξ ἔμοῦ κλύεις* (*Αγ.* 348)⁸¹. Μια τέτοια περιγραφή δεν θα μπορούσε να προέρχεται από άνδρα και μάλιστα πολεμιστή. Η καταστροφή της Τροίας παρουσιάζεται από τον κήρυκα σαν μία δίκαιη τιμωρία της πράξης του Πάρη και, κατά συνέπεια, ολόκληρης της Τροίας (*Αγ.* 532 - 6). Η έμφαση είναι στην τιμωρία και την αιτία που την προκάλεσε και όχι στην καταστροφή. Επιπλέον, όταν πρόκειται να μιλήσει για τις απώλειες του στρατοπέδου των Αχαιών διστάζει και θεωρεί ότι είναι ανάρμοστο να αναφέρονται οι συμφορές την ημέρα της νίκης (*Αγ.* 572 κ.εξ.).

Δεν πρέπει, όμως, να θεωρηθεί ότι στον λόγο της Κλυταιμνήστρας υπάρχει έντονη συναισθηματική φόρτιση, η οποία προκύπτει από μία καταστροφή και τις συνέπειες που αυτή μπορεί να έχει⁸². Αυτό γίνεται εμφανές αν συνεξετασθεί με τον τρόπο που ο χορός των Περσών αντιμετωπίζει την είδηση για την καταστροφή του περσικού στρατεύματος στους *Πέρσες* (*Περσ.* 908 κ.εξ.). Η συναισθηματική φόρτιση των Περσών, αρνητική λόγω της ήττας και της καταστροφής, είναι εντονότατη και επηρεάζει σαφώς τον λόγο τους, ο οποίος βρίθεται από στοιχεία θρήνου⁸³. Ο λόγος, όμως, αυτός απέχει πολύ από τον λόγο της Κλυταιμνήστρας, ο οποίος μάλλον ως αντικειμενικός και αποστασιοποιημένος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί.

Στο σημείο αυτό θα ήταν σκόπιμο να γίνει μία σύγκριση ανάμεσα στον λόγο της Κλυταιμνήστρας για την άλωση της Τροίας και εκείνον στον οποίο η Άτσοσα

⁸¹ Κατά τον Scott (1978: 262-3) η γυναικεία φύση είναι αυτή που προσδίδει στην Κλυταιμνήστρα την ικανότητα να διαβλέπει ότι ο χορός των Αργείων γερόντων δεν μπορεί να δει. Ο Gagarin (1978: 93-4) επισημαίνει ότι η περιγραφή της Κλυταιμνήστρας για την καταστροφή της Τροίας περιέχει στοιχεία που δεν συναντά κανείς σε περιγραφές ανδρικών δραματικών προσώπων

⁸² Η McClure (1997: 113) επισημαίνει ότι ο λόγος της Κλυταιμνήστρας είναι απαλλαγμένος από στοιχεία θρήνου, τον τελετουργικό λόγο που συνδέεται ιδιαίτερα με τις γυναίκες.

παρουσιάζει το όνειρο και τον οϊωνό που έχει δει. Το κοινό στοιχείο είναι ότι και οι δύο δίνουν με τον λόγο τους στοιχεία για την έκβαση πολεμικής αναμέτρησης. Οι διαφορές, ωστόσο, είναι πολλές και ενδεικτικές για την κατασκευή του δραματικού προσώπου της κάθε μίας. Η Άτοσσα μεταφέρει θεϊκά σημάδια, όπως αυτά παρουσιάζονται με το όνειρο και τον οϊωνό. Η ίδια βρίσκεται κοντά στη σωστή ερμηνεία του. Δεν καταφέρνει, ωστόσο, να κάνει τον χορό να την συμμεριστεί. Και είναι απαραίτητη η έλευση του αγγελιοφόρου με την είδηση της ήττας για να αντιληφθούν τόσο η ίδια όσο και ο χορός ότι η αρχική ερμηνεία της Άτοσσας είναι σωστή. Στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας δεν έχουμε απλή μεταφορά αλλά κατασκευή πληροφοριών. Ωστόσο, πείθουν, αρχικά τουλάχιστον τον χορό των Αργείων γερόντων.

Οι λεκτικές αντιπαραθέσεις της Κλυταιμνήστρας με τον χορό και τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα αναδεικνύουν τη δύναμη που έχει και την επίδραση που ασκεί σε αυτά. Στην πρώτη αντιπαραθέσή της με το χορό των Αργείων η επικράτηση της Κλυταιμνήστρας είναι ξεκάθαρη: ο χορός ξεκινά αμφισβητώντας τον λόγο της, προβάλλοντας κυρίως τη γυναικεία φύση της, στη συνέχεια, όμως, και υπό την επίδραση των δύο εκτενών ρήσεών της, αναγκάζεται να τον αποδεχτεί και να συγκρίνει τον λόγο της με το πρότυπο, σύμφωνα με τον χορό, επιτυχημένου λόγου, το συνετό λόγο σώφρονος άνδρα. Είναι σημαντικό ότι η ίδια έχει δηλώσει ότι ο δεύτερος λόγος της (Αγ. 320 κ.εξ.) δεν προκύπτει από πραγματική γνώση, αλλά αποτελεί προϊόν του νου της (Αγ. 321: οἴμαι). Είναι κατά συνέπεια η ίδια η μορφή και η οργάνωση του λόγου που πείθει και όχι το περιεχόμενο.

Και αν η άμεση επίδρασή του φαίνεται στην αλλαγή από την αρνητική στη θετική αντιμετώπιση της Κλυταιμνήστρας, η έμμεση γίνεται φανερή στον λόγο του χορού. Τα

⁸³Περσ. 918: *ὄτοτοϊ, βασιλεῦ*, 955: *οἰοιοῖ βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου*, 966: *οἰοιοῖ, † ποῦ δέ † σοι Φρύνιχος*, 985: *ὦ ὦ <ὦ> δάϊων*, 1005: *ἰὼ ἰὼ, δαίμονες*,

αρνητικά φορτισμένα σχόλια της Κλυταιμνήστρας επιδρούν στην συναισθηματική κατάσταση του χορού, ο οποίος αφού υμνήσει τον Δία για την δίκαιη τιμωρία της Τροίας, θα θυμηθεί και τις συμφορές που γνώρισαν οι Αχαιοί μέσα από αυτή την αντιπαράθεση (Αγ. 431 κ.εξ.). Οι αναφορές του εστιάζονται κατά κύριο λόγο στον θάνατο πολλών Αχαιών πολεμιστών και τη λύπη και την οργή που προκαλείται στις οικογένειες όσων επιστρέφουν μόνο ως στάχτη. Επιπλέον, όμως, διαπιστώνει ο χορός και τις συνέπειες του υπερβολικού επαίνου, τον φθόνο και την τιμωρία του Δία⁸⁴, το οποίο ανακαλεί τις “ανησυχίες” της Κλυταιμνήστρας για τον κίνδυνο της ασέβειας προς τους θεούς εκ μέρους των νικητών, αν παρασυρθούν από την επιθυμία για μεγαλύτερο κέρδος (Αγ. 341 κ.εξ.).

Στη δεύτερη λεκτική αντιπαράθεσή της η Κλυταιμνήστρα έχει αντίπαλο τον ίδιο τον Αγαμέμνονα. Προετοιμάζει το έδαφος με μία ιδιαιτέρως εκτενή ρήση, όπως θα σημειώσει ο Αγαμέμνονας (Αγ. 916)⁸⁵. Σε αυτήν είναι έντονο το στοιχείο του δόλου, καθώς θα δώσει για τον εαυτό της μία εικόνα αδύναμης γυναίκας⁸⁶. Τελικά θα διατυπώσει την πρότασή της να μπει ο Αγαμέμνονας στο παλάτι πατώντας πάνω σε κόκκινο χαλί (Αγ. 910). Ο τελευταίος αντιδρά, τόσο για τους επαίνους που του απηύθυνε η Κλυταιμνήστρα, κάτι τέτοιο ταιριάζει σε γυναίκες ή βαρβάρους, όσο και στην πρότασή της. Υπάρχει ο κίνδυνος να προκαλέσει τον φθόνο των θεών, κάτι το

⁸⁴ Αγ. 468 κ.εξ.: τὸ δ' ὑπερκόπως κλύειν
εὖ βαρὺ βάλλεται γὰρ οἴ-
κοις Διόθεν κεραυνός.
κρίνω δ' ἄφθονον ὄλβον
μήτ' εἶην πτολιπόρθης,
μήτ' οὖν αὐτὸς ἀλοῦς ὑπ' ἄλ-
λοι βίον κατίδοιμι.

⁸⁵ Σύμφωνα με την Michelini (1974: 527) το υπερβολικό μέγεθος μιας ρήσης συντελεί στο να χάσει ο ομιλητής την επαφή με το συνομιλητή του. Έτσι θα γίνει πιο εύκολο για την Κλυταιμνήστρα να οδηγήσει τον Αγαμέμνονα εκεί που θέλει.

⁸⁶ Ο Simpson (1971: 98-9) θεωρεί ότι η νίκη της Κλυταιμνήστρας βασίζεται στο γεγονός ότι παρουσιάζει τον εαυτό της ως μία αδύναμη γυναίκα, καθώς ο Αγαμέμνονας δεν είναι προετοιμασμένος να την αντιμετωπίσει.

οποίο δεν είναι αβάσιμο αν θεωρηθεί σε σχέση με τον οίκο⁸⁷. Η υπεροχή της Κλυταιμνήστρας έγκειται στον τρόπο με τον οποίο κατορθώνει να μετατοπίσει το κέντρο βάρους της συζήτησης και έτσι να κάμψει τις αντιρρήσεις του Αγαμέμνονα. Στον φόβο του Αγαμέμνονα ότι θα προκαλέσει το φόβο των θεών εξαιτίας της καταστροφής της περιουσίας του οίκου, απαντά κάνοντας τον να παραδεχτεί ότι θα θυσιάζε τον πλούτο αυτό αν του το ζητούσαν οι θεοί (Αγ. 935). Οι θεοί, όμως, δεν το έχουν ζητήσει. Στη συνέχεια μετατρέπει το φόβο για φθόνο των θεών σε φόβο για φθόνο των ανθρώπων και ζητά να τον πείσει ότι δεν πρόκειται για μια ενέργεια ασυνήθιστη εφόσον, όπως παραδέχεται ο Αγαμέμνονας, ο Πρίαμος θα έκανε κάτι τέτοιο (Αγ. 936). Ο Πρίαμος, όμως, ζει και δρα σύμφωνα με αξίες διαφορετικές από αυτές του ελληνικού κόσμου αφού ανήκει στο κοινωνικό σύστημα των βαρβάρων. Τελικά, για μία ακόμη φορά θα μεταφέρει το κέντρο βάρους από το θέμα του φθόνου στο ζήτημα της απλής αντιπαράθεσης ανάμεσα στους δύο (Αγ. 940 - 3). Κάνει έτσι ευκολότερη την υποχώρηση του Αγαμέμνονα, μειώνοντας την σημασία της. Στην πραγματικότητα, όμως, τον υποχρεώνει να υποκύψει στο λόγο της, όπως λίγο αργότερα θα υποκύψει και στις πράξεις της⁸⁸. Ο διάλογός της με τον Αγαμέμνονα είναι ιδιαίτερα γρήγορος. Έτσι δεν του αφήνει περιθώρια να δώσει τις σωστές απαντήσεις και τον αναγκάζει να υποχωρήσει⁸⁹. Αναγκάζεται έτσι όχι μόνο να αποδεχτεί τη θέση της αλλά και να κάνει αυτό που του ζητά⁹⁰.

⁸⁷ Σύμφωνα με τον Jones (1962: 86 – 90) η ύβρις, τόσο της Κλυταιμνήστρας που προβάλλει τα συγκεκριμένα επιχειρήματα, όσο και του Αγαμέμνονα που τελικά τα αποδέχεται εντοπίζεται στο γεγονός ότι προτείνεται και τελικά γίνεται αποδεκτή η σπατάλη της περιουσίας του οίκου, χωρίς κάτι τέτοιο να είναι απαραίτητο. Άλλωστε, η αρχική απροθυμία του Αγαμέμνονα να ακολουθήσει την πρόταση της Κλυταιμνήστρας δηλώνει, σύμφωνα με τον Jones, ότι αντιλαμβάνεται την ουσία της επικείμενης πράξης του.

⁸⁸ Ο Jones (1962: 90) συνδέει τον φόνο του Αγαμέμνονα με τη σκηνή με το χαλί καθώς εξετάζει και τα δύο υπό το πρίσμα της διάθεσης του Αισχύλου να παρουσιάσει επί σκηνής τα προβλήματα του οίκου των Ατρεϊδών.

⁸⁹ Ο Simpson (1971: 99 – 101) παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο η Κλυταιμνήστρα αναγκάζει τον Αγαμέμνονα να απαντά στο ένα επιχείρημα μετά το άλλο, χωρίς ο τελευταίος να είναι σε θέση να αντιληφθεί ότι σταδιακά το κέντρο βάρους των επιχειρημάτων μετατοπίζεται.

⁹⁰ Ο Simpson (1971: 95) επισημαίνει τον τρόπο με τον οποίο η επικράτηση της Κλυταιμνήστρας στη λεκτική της αντιπαράθεση με τον Αγαμέμνονα μεταφέρεται και στο πεδίο των πράξεων.

Μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα η Κλυταιμνήστρα έχει μία ακόμη αντιπαράθεση με τον χορό (Αγ. 1372-1576). Αρχικά δεν διαφαίνεται κανένα σημείο σύγκλισης. Ο χορός θρηνεί για τον θάνατο του βασιλιά και κατηγορεί τη μοναδική, όπως υποστηρίζει, υπεύθυνη για την πράξη αυτή. Από την πλευρά της η Κλυταιμνήστρα αντιτάσσει τη θυσία της Ιφιγένειας και υποστηρίζει ότι η πράξη της ήταν πράξη εκδίκησης. Είναι σημαντικό το γεγονός ότι αποφεύγει να κάνει οποιαδήποτε νύξη στο μαντικό λόγο του Κάλχαντα και στο δίλημμα του Αγαμέμνονα⁹¹. Η φράση του χορού *ὄνειδος ἤκει τόδ' ἀντ' ὀνειδούς, / δύσμαχα δ' ἔστι κρῖναι* (Αγ. 1560 - 1) αποτελεί μερική υποχώρηση από την αρχική του θέση και κατά συνέπεια επικράτηση της Κλυταιμνήστρας.

Η Κλυταιμνήστρα θα έχει μία ακόμη αντιπαράθεση στον *Αγαμέμνονα*, με την Κασσάνδρα. Η αντιπαράθεση αυτή είναι τελείως διαφορετική από τις υπόλοιπες, και ως προς τη μορφή και ως προς το αποτέλεσμα της. Η Κασσάνδρα απαντά στην Κλυταιμνήστρα μόνο με τη σιωπή της και τελικά δεν πείθεται από τον λόγο της και δεν μετακινείται από την αρχική της θέση. Στην ήττα, όμως, αυτή της Κλυταιμνήστρας ιδιαίτερο ρόλο παίζει η μαντική ικανότητα της Κασσάνδρας, η οποία την φέρνει σε ένα επίπεδο διαφορετικό από αυτό των υπολοίπων χαρακτήρων⁹².

Η άλλη ήττα της Κλυταιμνήστρας, σημαντικότερη και καθοριστική για τη ζωή της, έρχεται στην αντιπαράθεσή της με τον Ορέστη στις *Χοηφόρους* (Χο. 885 κ.εξ.). Τα επιχειρήματα και οι εκκλήσεις της δεν θα τον πείσουν τελικά. Δεν μπορούμε, ωστόσο, να παραβλέψουμε τον στιγμιαίο, έστω, ενδιασμό του, ο οποίος κατά την Zeitlin είναι

⁹¹ Ο Daly (1985: 8) θεωρεί ότι η αποσιώπηση από την Κλυταιμνήστρα της επιταγής της Αρτεμης στερεί από την πρώτη κάθε πειστικότητα στο επιχειρημά της ότι η πράξη της είναι πράξη εκδίκησης για τον θάνατο της κόρης της.

⁹² Η McClure (1997: 114) σημειώνει για τον λόγο της Κλυταιμνήστρας: “Clytemnestra’s persuasive power has a distinctly feminine dimension in that it is covertly deployed as a means of deceiving and gaining power over men and thus has no effect on the women of the trilogy”. Ωστόσο, η θέση αυτή δεν λαμβάνει υπόψη την ιδιαιτερότητα της Κασσάνδρας, ούτε το γεγονός ότι η Κλυταιμνήστρα δεν έρχεται σε ευθεία αντιπαράθεση με την Ηλέκτρα ή τον χορό των Χοηφόρων, τα υπόλοιπα γυναικεία δραματικά πρόσωπα της τριλογίας.

αποτέλεσμα του συνόλου της γυναικείας δύναμης, καθώς η Κλυταιμνήστρα επικαλείται τόσο την μητρότητα όσο και την θηλυκότητά της⁹³. Είναι απαραίτητη η παρέμβαση του Πυλάδη, ο οποίος θα υπενθυμίσει στον Ορέστη την θεϊκή επιταγή, για να επιστρέψει ο τελευταίος στην αρχική του θέση. Είναι φανερό ότι απαιτείται η παρέμβαση του θεϊκού, στην περίπτωση του Ορέστη, ή του μαντικού, στην περίπτωση της Κασσάνδρας, λόγω για να νικηθεί ο λόγος της Κλυταιμνήστρας.

Εξετάζοντας τον λόγο της Κλυταιμνήστρας παρατηρεί κανείς ότι χρησιμοποιεί με την ίδια ευκολία αληθινά και ψευδή στοιχεία προκειμένου να κατασκευάσει τα επιχειρήματά της και να κατευθύνει την συζήτηση εκεί που η ίδια επιθυμεί, κάτι που άλλωστε παραδέχεται (*Αγ.* 1372-3). Οι χαρακτηρισμοί τους οποίους χρησιμοποιεί για τον Αγαμέμνονα (*Αγ.* 895-901 και 966-72) ή οι διαβεβαιώσεις της ότι υπήρξε πιστή σύζυγος (*Αγ.* 611-12) κάθε άλλο παρά ειλικρινείς μπορούν να θεωρηθούν. Το ίδιο ισχύει και για το επιχείρημα που χρησιμοποιεί όταν θέλει να αποτρέψει τον Ορέστη να την σκοτώσει: *ἐγὼ σ' ἔθρεψα, σὺν δὲ γηράναι θέλω* (*Χο.* 908)⁹⁴. Το στοιχείο του δόλου είναι, συνεπώς, κυρίαρχο στον λόγο της. Η Κασσάνδρα προειδοποιεί, αν και κανείς δεν αντιλαμβάνεται τη σημασία των λόγων της: *οὐκ οἶδεν οἶα γλῶσσα μισητῆς κυνός, / λέξασα κάκτεινασα φαιδρόνους δίκην, / ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆι τύχηι* (*Αγ.* 1228-30). Είναι χαρακτηριστικό ότι η Κασσάνδρα τονίζει την μακρηγορία της Κλυταιμνήστρας, όπως είχε κάνει και ο Αγαμέμνονας (*Αγ.* 915-6), παρουσιάζοντας την, όμως, ως στοιχείο δόλου. Ο Αίγισθος θεωρεί τον δόλο γυναικείο χαρακτηριστικό: *τὸ γὰρ δολῶσαι πρὸς γυναικὸς ἦν σαφῶς* (*Αγ.* 1636). Δεν πρέπει ωστόσο να διαφεύγει της προσοχής μας ότι και το σχέδιο του Ορέστη για εκδίκηση

⁹³ Η Zeitlin (1984: 167) υποστηρίζει ότι το αξιοσημείωτο στην αντιπαράθεση Κλυταιμνήστρας - Ορέστη είναι η ικανότητα της να επικαλείται ταυτόχρονα τόσο την μητρότητα όσο και την γυναικεία γοητεία: το στήθος έχει ταυτόχρονα μητρικές και ερωτικές συνδηλώσεις.

⁹⁴ Σε ευθεία αντίθεση με την δήλωσή της έρχεται ο λόγος της τροφού: *ὄν ἐξέθρεψα μητρόθεν δεδεγμένη* (*Χο.* 750).

βασίζεται στον δόλο, όπως σωστά αντιλαμβάνεται η Κλυταιμνήστρα: *δόλοις ὀλούμεθ' ὥσπερ οὖν ἐκτείναμεν* (Αγ. 888).

Ο λόγος της Κλυταιμνήστρας αποδεικνύει την ιδιαιτερότητα του προσώπου της. Στην εξέταση του λόγου της Άτσοσας έγινε φανερό ότι πρόκειται για έναν ισχυρό λόγο, σαφώς ισχυρότερο από του χορού, ο οποίος έρχεται σε δεύτερη θέση μόνο μετά τον λόγο του Δαρείου, ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί προφητικός. Παρά το γεγονός αυτό, όμως, η Άτσοσα δεν χρησιμοποιεί τον λόγο της για να κερδίσει κάτι. Η δύναμη του λόγου Αντίθετα για την Κλυταιμνήστρα, ο λόγος της είναι το σημαντικότερο όπλο για την επίτευξη των στόχων της. Η υπεροχή της έναντι των υπολοίπων δραματικών προσώπων αναδεικνύεται από τις λεκτικές της αντιπαραθέσεις με αυτά. Όταν συνδιαλέγεται με πρόσωπα που δεν γνωρίζουν τις πραγματικές προθέσεις της επιβάλλει τη δική της θέση. Αυτό συνέβη στην περίπτωση του Αγαμέμνονα και στις αντιπαραθέσεις που είχε με τον χορό των Αργείων γερόντων πριν από τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Είναι σημαντικό ότι και μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα επιτυγχάνει με τον λόγο της μία μερική έστω μετακίνηση του χορού από την αρχική του θέση, παρά το γεγονός ότι έχει αποκαλύψει τις πραγματικές της προθέσεις. Αυτό αποτελεί επίτευγμα της οργάνωσης και της μορφής του λόγου της, ο οποίος έρχεται σε δεύτερη μοίρα μόνο όταν αντιπαρατίθεται με τον θεϊκό λόγο ή την μαντική ιδιότητα. Και είναι εξίσου χαρακτηριστικό ότι η Ηλέκτρα και ο χορός των Χοηφόρων, πρόσωπα που παραμένουν αμετακίνητα στην αρχική αρνητική τους θέση απέναντι στην Κλυταιμνήστρα, δεν έρχονται σε ευθεία αντιπαραθήση μαζί της. Το δεύτερο στοιχείο που διαφοροποιεί τον λόγο της Άτσοσας από εκείνον της Κλυταιμνήστρας, εκτός από το στοιχείο της αντιπαραθέσης, είναι εκείνο του δόλου: απουσιάζει εντελώς από τον λόγο της Άτσοσας, ενώ αποτελεί βασικό συστατικό του λόγου της Κλυταιμνήστρας, τουλάχιστον ως τον φόνο του Αγαμέμνονα. Ο δόλος αποτελεί την κοινή συνισταμένη

του λόγου και των πράξεών της. Η ιδιαιτερότητα, άλλωστε, του λόγου της Κλυταιμνήστρας αποκαλύπτεται από το γεγονός ότι ταυτίζεται από τον χορό των Αργείων με τον ανδρικό λόγο.

Στην παραπάνω εργασία εξετάστηκε ο τρόπος με τον οποίο κατασκευάζονται τα δραματικά πρόσωπα της Άτοσσας και της Κλυταιμνήστρας, μέσα από την εξέταση των πράξεων και των λόγων τους. Παρουσιάστηκε ο τρόπος με τον οποίο ο Αισχύλος κατασκεύασε δύο εντελώς διαφορετικά βασιλικά γυναικεία δραματικά. Η διαφοροποίησή τους γίνεται φανερή στον τρόπο με τον οποίο ενεργούν αλλά και στον τρόπο με τον εκλαμβάνονται ο λόγος και οι ενέργειές τους και η συμπεριφορά τους γενικότερα από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα.

Η Άτοσσα είναι ισχυρό δραματικό πρόσωπο. Είναι ισχυρότερο από τον χορό και μπορεί να σταθεί επάξια απέναντι στον ισχυρότερό της Δαρείο⁹⁵. Η ίδια η Άτοσσα, όμως, δεν επιδιώκει να προβάλει αυτήν τη δύναμη ούτε να την χρησιμοποιήσει προς όφελος του δικού της προσώπου. Η συμπεριφορά της είναι η συμπεριφορά που θα ανέμενε κανείς από το βασιλικό γυναικείο δραματικό πρόσωπο. Όλες τις οι ενέργειες στοχεύουν στο συμφέρον και την ευημερία του Περσικού βασιλικού οίκου, είτε αυτές απορρέουν από την ιδιότητα της βασίλισσας, είτε από την ιδιότητα της μητέρα ή της συζύγου. Από τη συμπεριφορά της απουσιάζουν εντελώς τα στοιχεία του δόλου και της βίας. Για τον λόγο αυτό η δύναμή της δεν γίνεται ποτέ επικίνδυνη, για τον λόγο αυτό αντιμετωπίζεται πάντα με ιδιαίτερα θετικό τρόπο. Ο σεβασμός του χορού των Περσών απέναντι στο πρόσωπό της, παρά το γεγονός ότι αποτελεί και ο ίδιος φορέα εξουσίας, είναι ενδεικτικός. Εξίσου ενδεικτικός είναι και ο σεβασμός με τον οποίο την αντιμετωπίζει ο Δαρείος. Έχοντας ως κριτήριο τόσο τη συμπεριφορά της Άτοσσας,

⁹⁵ Η Micheline (1982: 139) αναγνωρίζει τον ρόλο της Άτοσσας στο έργο ως κυρίαρχο, καθώς στην πραγματικότητα είναι η μόνη που ενεργεί. Πιστεύει, ωστόσο, ότι, καθώς η προσωπικότητά της καθορίζεται πλήρως από τον κοινωνικό ρόλο της μητέρας και της συζύγου, στην ουσία είναι «ο

όσο και την αντίδραση που αυτή προκαλεί στα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα, μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι η Άτοσσα αποτελεί το πρότυπο βασιλικό γυναικείο πρόσωπο, το οποίο είναι ενταγμένο απόλυτα στο περιβάλλον του και ουσιαστικά υφίσταται μέσω αυτού και προς χάριν αυτού.

Και η Κλυταιμνήστρα είναι ένα ισχυρό δραματικό πρόσωπο, ισχυρότερο από την Άτοσσα. Ο τρόπος, όμως, με τον οποίο λειτουργεί είναι εντελώς διαφορετικός από εκείνον της βασίλισσας των Περσών. Η ίδια έχει επίγνωση της δύναμής της και επιδιώκει να την προβάλλει. Η δύναμη αυτή, όμως, όταν δεν αμφισβητείται από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα, καταδικάζεται καθώς ταυτίζεται με την υπέρβαση των ορίων που τίθενται από το γυναικείο φύλο της και τις ιδιότητες τις οποίες κατέχει. Η τόλμη⁹⁶ για την οποία κατηγορείται είναι, όπως σημειώνει ο Jones, το γεγονός ότι θέτει σε κίνδυνο την ισχύουσα τάξη⁹⁷. Η δύναμή της καταδικάζεται επειδή ταυτίζεται με τον δόλο και τη βία. Καταδικάζεται, εντέλει, επειδή στρέφεται εναντίον του οίκου. Η Κλυταιμνήστρα εντάσσεται στο αποδεκτό κοινωνικό πλαίσιο μόνο όταν αυτό εξυπηρετεί τους σκοπούς της και το απορρίπτει μόλις τους επιτύχει. Υιοθετεί παραδοσιακούς ρόλους μόνο για να τους χρησιμοποιήσει και να τους ανατρέψει στη συνέχεια. Εξίσου ανατρεπτικός είναι και ο λόγος της. Αυτή η ανατροπή αποβαίνει επιζήμια για τον οίκο. Για τον λόγο αυτό προκαλεί την αντίδραση των υπολοίπων δραματικών προσώπων και αυτή είναι η αιτία που την οδηγεί τελικά στην καταστροφή της. Αυτό φαίνεται να το αντιλαμβάνεται και να το φοβάται και η ίδια και για τον λόγο αυτό, μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα, επιχειρεί να επιστρέψει σε ρόλους συμβατικούς, τους οποίους, όμως, για μία ακόμη φορά έχει προσαρμόσει στα μέτρα της. Γίνεται σαφές ότι η Κλυταιμνήστρα, όχι μόνο δεν μπορεί να ενταχθεί στο πρότυπο

γενεαλογικός σύνδεσμος, όπως είναι όλες οι γυναίκες, ανάμεσα στα αρσενικά από τη μία γενιά στην άλλη».

⁹⁶ *Αγ.* 1231 – 2: τοιαῦτα τολμᾷ· θῆλυς ἄρσενος φονεὺς

ἔστιν

βασιλικό γυναικείο πρόσωπο, αλλά το ανατρέπει εντελώς. Η αντίδραση των υπολοίπων δραματικών προσώπων καθιστά εξίσου σαφές ότι η ανατροπή αυτή καταδικάζεται.

Η σύγκριση των δύο δραματικών προσώπων αναδεικνύει ξεχωριστά το καθένα από αυτά. Το πρότυπο βασιλικό γυναικείο πρόσωπο αναδεικνύεται περισσότερο μέσω της αντιπαράθεσής του με εκείνο που ανατρέπει τον τύπο, ενώ η ιδιαιτερότητα της Κλυταιμνήστρας γίνεται σαφέστερη όταν υπάρχει η σύγκριση με τον σταθερό τύπο. Η θέση του Jones ότι για να ορισθεί το κανονικό πρέπει να παρουσιασθεί η ανατροπή του μπορεί να ισχύσει και στην περίπτωση της σύγκρισης Άτοσσας – Κλυταιμνήστρας⁹⁸.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασάκη Λ. (1996), “Προφητεία και πολιτική. Η ερμηνεία των θεϊκών μηνυμάτων στους Πέρσες του Αισχύλου”, στο *Ιεροί Λόγοι, Προφητείες και μαντείες στην ιουδαϊκή, την ελληνική και τη ρωμαϊκή αρχαιότητα*, επιμ. Δ. Ι. Κυρτάτας, 77-111.

Broadhead H. D.(ed.). 1960. *The Persae of Aeschylus*, Cambridge.

⁹⁷ Βλ. Jones (1962): 121

⁹⁸ Ο Jones (1962: 115) υποστηρίζει ότι ο δραματουργός πρέπει να δημιουργεί ένα “τοπικό χάος” προκειμένου να ορίσει την τάξη. Η Micheline (1980: 154) κινείται στο ίδιο πνεύμα όταν υποστηρίζει ότι το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας, που είναι η εξαίρεση συντελεί στον πιο ξεκάθαρο ορισμό της κοινωνικής νόρμας.

- Conacher D. J. 1974. "Interaction between chorus and characters in the *Oresteia*", *AJPh* XCV, 323-343.
- Daly O' G. I. P. 1985. "Clytemnestra and the Elders, dramatic technique in Aeschylus, *Agamemnon*" 1372 – 1576, *Mus. Helv.* 42, 1-19.
- Denniston J. D. & Page D. (ed.). 1976. *Aeschylus Agamemnon*, Oxford.
- Easterling P.E. 1973. "Presentation of Character in Aeschylus", *G & R* XX, 3-19.
- Fraenkel E. (ed.). 1950. *Aeschylus Agamemnon I – III*, Oxford.
- Gagarin M. 1978. *Aeschylean Drama*, Berkeley.
- Garvie A.F. (ed.). 1986. *Aeschylus Choepori*, Oxford.
- Jones J. 1962. *On Aristotle and Greek Tragedy*, London.
- Katz M. 1994. "The character of tragedy: women and the Greek imagination", *Arethusa* 27, 81-103.
- Lesky A. 1990. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων* (μετ. του Ν. Χ. Χουρμουζιάδη του *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 1964, Gottingen), τομ. Α', Αθήνα.
- Macleod C. W., (1982), "Politics and the 'Oresteia'", *JHS* CII, 124-144.
- Margon J. S. 1983. "The nurse's view of Clytemnestra's grief for Orestes, *Choepori* 737 – 740", *CW* LXXVI, 296-297.
- McClure L. 1997. "Logos Gynaikos: Speech Gender and Spectatorship in the *Oresteia*", *Helios* 24 (2), 112-135.
- Michelini A. N. 1974. "μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας", *Hermes* 102, 524-539.
- Michelini A. N. 1980. "Characters and Character Change in Aeschylus. Klytemnestra and the Furies", *Ramus* 8, 153-164.
- Michelini A. N. 1982. *Tradition and dramatic form in the Persians of Aeschylus*. Leiden: Brill.

- Neuburg M. 1991. "Clytemnestra and the Alastor" *QUCC* 38, 37-68.
- Page D. L. 1972. *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, Oxford.
- Rosenmeyer T. G. 1982. *The Art of Aeschylus*, Berkeley, Los Angeles, London.
- Schenker D. 1994. "The Queen and the Chorus in Aeschylus' *Persae*", *Phoenix* XLVIII (4), 283-293.
- Scott W. C. 1978. "Lines for Clytemnestra (Agamemnon 489 – 502)", *TAPhA* CVIII, 259-269.
- Simpson M. 1971. "Why does Agamemnon yield?", *PP* 26, 94-101.
- Zeitlin F. 1984. "The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*", in J. Peradotto and J. P. Sullivan (ed.) *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, New York.