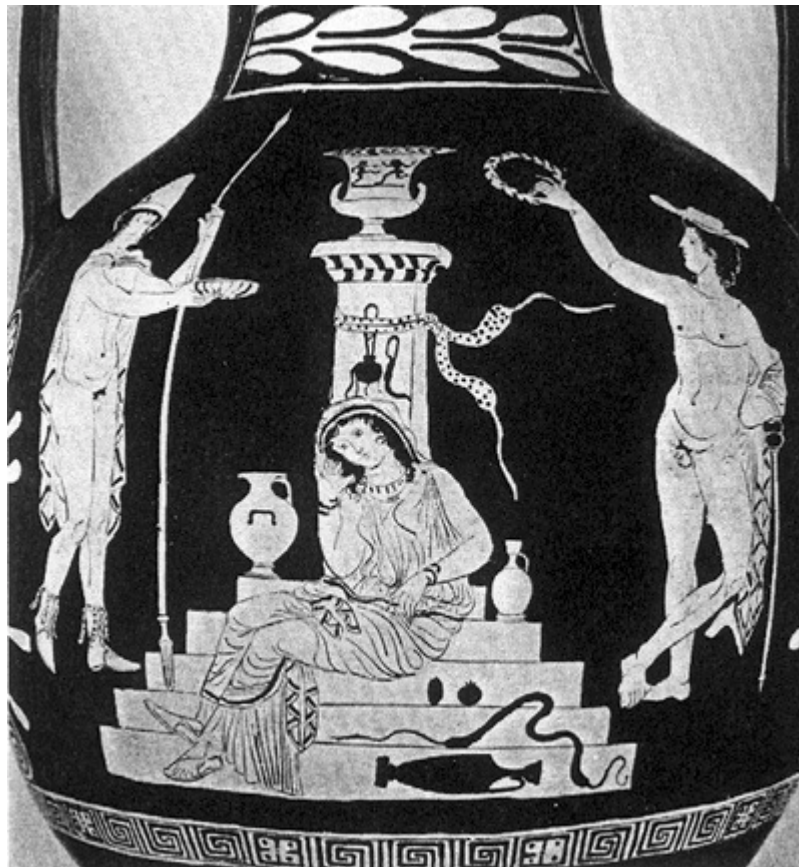


**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
Τομέας Κλασικών Σπουδών**

**Διπλωματική εργασία Α΄ Κύκλου Μεταπτυχιακών Σπουδών
Επόπτης Καθηγητής: Γιάννης Τζιφόπουλος**

**ΗΛΕΚΤΡΑ ΘΡΗΝΩΔΟΣ
Ο θρήνος της Ηλέκτρας στους τρεις τραγικούς**

ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΔΟΓΙΑΝΝΑΚΗ



Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή	3
2. <i>Χοηφόροι</i> Αισχύλου	12
3. <i>Ηλέκτρα</i> Σοφοκλή	22
4. <i>Ηλέκτρα</i> και <i>Ορέστης</i> Ευριπίδη	34
5. Συμπεράσματα	44
6. Παράρτημα	50
7. Βιβλιογραφία	56

Εισαγωγή

Ο θρήνος ως λογοτεχνικό είδος ή υπο-είδος έχει γίνει αντικείμενο εκτενούς μελέτης τις τελευταίες δεκαετίες¹. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη της εξέλιξης του θρήνου από τον 8^ο ως τον 5^ο αιώνα π.Χ., αλλά και οι απαρχές του, καθώς, εξαιτίας των λιγοστών κειμένων, που έχουν διασωθεί, η προϊστορία του θρήνου δεν είναι καθόλου σαφής και αποτελεί ένα από τα ανοιχτά ζητήματα της σύγχρονης φιλολογικής έρευνας. Ο θρήνος στο έπος έχει απασχολήσει περισσότερο την έρευνα, όπου η λέξη θρήνος² εμφανίζεται για πρώτη φορά στην κηδεία του Έκτορα στην *Ιλιάδα* (24.721), ενώ στο τέλος της *Οδύσσειας* (24.61) μαθαίνουμε ότι οι Μούσες θρήνεον στην κηδεία του Αχιλλέα. Ωστόσο, στην *Ιλιάδα* το ίδιο το κείμενο φαίνεται να διαφοροποιεί τους θρήνους από τους γόους³ (*Ιλιάδα* 24.719-724):

οί δ' ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δῶματα, τὸν μὲν ἔπειτα
τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδούς
θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν ἀοιδὴν
οἳ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.
τῆσιν δ' Ἄνδρομάχη λευκῶλενος ἦρχε γόοιο
Ἕκτορος ἀνδροφόνοιο κάρη μετὰ χερσὶν ἔχουσα·

Τη σαφή διάκριση μεταξύ των θρήνων, που αποτελούν την επίσημη έκφραση του πόνου και άδονται από επαγγελματίες αοιδούς, και των γόων⁴, που εκφράζουν την προσωπική θλίψη των συγγενών, έχει μελετήσει εκτενώς ο Christos Tsagalis στην εισαγωγή της διατριβής του *The Improvised Laments in the Iliad*. Τονίζει ότι «οι θρήνοι προσδιορίζονται ως στονόεσσαν ἀοιδὴν, όπου ο όρος ἀοιδὴ περιγράφει την ποίηση όχι

¹ Ενδεικτικές είναι οι μελέτες των Alexiou, Murnaghan, Holst-Warhaft, Sultan, Foley, Derderian.

² Εξαιτίας της έλλειψης ορολογίας στη νέα ελληνική, για τεχνικούς λόγους θα χρησιμοποιώ στο πλαίσιο αυτής της εργασίας τη γραφή θρήνος, για να δηλώνω το θρηνητικό άσμα γενικά (το αγγλικό lament), στο οποίο συμπεριλαμβάνεται ο γόος και ο θρήνος ως δύο θρηνητικά άσματα με διαφορετικά χαρακτηριστικά, και τη γραφή θρήνος.

³ Ο Chantraine s.v. ορίζει τα ουσιαστικά γόος και θρήνος, καθώς και τα ρήματα γοάω και θρηνέω ως εξής:

γόος: plainte, lamentation mêlée des larmes / **γοάω**: pousser des cris de douleur, des lamentations

θρήνος: plainte funèbre, lamentation / **θρηνέω**: entonner un chant funèbre.

Η Arnould 146-48 προσδιορίζει τα ρήματα γοάω και θρηνέω, καθώς και το ουσιαστικό γόος με παραδείγματα τόσο από το έπος, όσο και από την τραγωδία. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο γόος αποτελεί σε γενικές γραμμές μια ενεργή μορφή θρήνου και στην τραγωδία χρησιμοποιείται στις ακόλουθες φράσεις: καί ψυχαγωγοῖς ὀρθιάζοντες γόοις (Αισχ. *Πέρσαι* 687), κατάρχομαι γόων (Ευρ. *Εκ.* 685), ἔγειρε γόον (Ευρ. *Ηλ.* 125), κλάγξω γόον (Αισχ. *Πέρσαι* 947), γόους ἐπορθροβοάσω (Ευρ. *Ηλ.* 142), μέλψασα γόον (Αισχ. *Αγαμ.* 1445), χέουσα γόον (Αισχ. *Χοηφ.* 449), λήξω γόων (Σοφ. *Ηλ.* 104), ἀπαλλαχθεῖς γόων (Ευρ. *Ιππ.* 1181), ἀφεῖσα γόους (Ευρ. *Ορ.* 1022). Για την κατάταξη αυτή στο έπος, βλ. και Derderian 40, σημ. 102.

⁴ Σύμφωνα με την Alexiou 102 και οι δύο όροι είναι Ινδο-Ευρωπαϊκής προέλευσης με την έννοια «διαπεραστική κραυγή».

ως κάτι ολοκληρωμένο, αλλά ως κάτι εν εξελίξει, όχι ως είναι, αλλά ως γίνεσθαι»⁵. Συνεπώς, η άοιδη πλησιάζει περισσότερο στην παράσταση, παρά σε παγιωμένο κείμενο. Το σημαντικότερο είναι ότι ο θρήνος ανήκει μόνο σε μεγάλους ήρωες, τον Έκτορα στην *Ιλιάδα* και τον Αχιλλέα στην *Οδύσσεια*, και δεν εκφέρεται με λόγο, αφού δεν παρουσιάζεται από τον ποιητή το περιεχόμενό τους⁶. Αντιθέτως, οι γόοι είναι το μόνο είδος θρήνου, που εκφέρεται με λόγο στην *Ιλιάδα* και διαμορφώνει ένα είδος τελετουργίας⁷. Αποτελούν την ποιητική του θρήνου, που κυριαρχεί σε όλη την *Ιλιάδα*⁸. Ο θρήνος αρχίζει με τους επαγγελματίες, που τραγουδούν, απαντά ο χορός των γυναικών και συνεχίζεται με τους γόους των συγγενών, τους οποίους ακολουθεί πάλι ο χορός⁹. Ο Tsagalis, λαμβάνοντας υπόψη όλες τις παραμέτρους και κατηγοριοποιώντας τους γόους, καταλήγει στον ακόλουθο ορισμό: «οι Ιλιαδικοί γόοι είναι αυθόρμητοι θρήνοι, που εκφράζονται από ένα σημαντικό πρόσωπο, άνδρα ή γυναίκα, που αφορά στον θάνατο, παρελθοντικό ή μελλοντικό, πραγματικό ή φανταστικό, ενός εξέχοντα πολεμιστή, Έλληνα ή Τρώα»¹⁰. Επομένως, οι γόοι εκφράζουν την προσωπική θλίψη των συγγενών άμεσα, ενώ οι θρήνοι είναι πιο επίσημοι και είναι πιθανό να άδονταν και αργότερα σε επιμνημόσυνες τελετές προς τιμήν του νεκρού¹¹, πράγμα που συνάγεται ex silentio, καθώς το περιεχόμενό τους μας είναι άγνωστο.

Βασική προϋπόθεση για τη μελέτη και κατανόηση των θρηνητικών ασμάτων αποτελεί το γεγονός ότι εκτελούνται κυρίως από τις γυναίκες: έχουν χρέος να συνοδεύσουν τον νεκρό στον θάνατο, όπως τον έφεραν στη ζωή¹². Στην *Ιλιάδα* μόνο στον Αχιλλέα και τον Πρίαμο αποδίδονται γόοι, το περιεχόμενο των οποίων διαφοροποιείται από τους γόους των γυναικών¹³. Ο θρήνος των γυναικών τονίζει την απώλεια και τον πόνο για τον νεκρό ήρωα, χωρίς αναφορά στο κλέος και τη δόξα, που απορρέουν από τον ηρωικό θάνατο¹⁴. Ο θρήνος αποτελεί μορφή επαίνου των νεκρών, αλλά ο θρήνος των γυναικών υπονομεύει το ίδιο το έπος και είναι επικίνδυνος για τη

⁵ Tsagalis 12.

⁶ Για την παρατήρηση αυτή βλ. Tsagalis 13 και Harvey 169.

⁷ Οι γόοι από μόνοι τους δεν αποτελούν τελετουργία, αλλά παίρνουν τελετουργική διάσταση εντασσόμενοι στην τελετουργία της ταφής και τη λατρεία των νεκρών. Για τα ταφικά έθιμα της αρχαϊκής εποχής βλ. Sourvinou-Inwood και Cavanaugh-Mee.

⁸ Βλ. Tsagalis 14.

⁹ Πρβλ. Tsagalis 11.

¹⁰ Tsagalis 29.

¹¹ Για τις επιμνημόσυνες εκτελέσεις κάνει λόγο ο Harvey 169.

¹² Πρβλ. Segal (1993a) 58.

¹³ Εκτενή συζήτηση για τους γυναικείους γόους κάνει η Murnaghan (1999) 210-217.

¹⁴ Βλ. Murnaghan (1999) 204.

συναγωγή της κοινωνίας¹⁵. Καμιά γυναίκα στην *Ιλιάδα* δεν επαινεί τον Έκτορα ως πολεμιστή¹⁶. Αν το έπος αναφέρεται σε γεγονότα, ο θρήνος αποτελεί ένα πλαστό είδος, εφόσον στηρίζεται σε φανταστικά γεγονότα, που τώρα δεν μπορούν να συμβούν¹⁷. Αν, όμως, υποθέσουμε ότι ο θρήνος αποτελεί μίμηση του θανάτου, τότε οι γυναίκες θρηνούν για τον κοινωνικό θάνατο, που υφίστανται, όταν χάνουν τον άνδρα, μέσω του οποίου προσδιορίζονται κοινωνικά¹⁸. Επομένως, στο πλαίσιο της Ομηρικής ποίησης οι θρήνοι των γυναικών είναι ανατρεπτικοί, κυρίως επειδή αγνοούν το κλέος, του οποίου η εξύμνηση αποτελεί μια από τις βασικές λειτουργίες του ίδιου του έπους¹⁹. Είναι πιθανόν ο θάνατος των ανδρών να αποτελεί αφορμή, για να βρεθούν οι γυναίκες στο επίκεντρο και να συνθέσουν ποιήματα. Σε αυτήν την περίπτωση «εκμεταλλεύονται» την περίσταση, προκειμένου να εκφραστούν ελεύθερα και να προσδιορίσουν τη θέση τους στην κοινωνία, από της οποίας τις εκδηλώσεις αποκλείονται σχεδόν εξολοκλήρου. Σύμφωνα με μια γενικότερη άποψη, τόσο η γέννηση, όσο και ο θάνατος αποτελούν μίασμα. Η γυναίκα δεν μπορεί να ξεφύγει από το μίασμα της γέννας, σε αντίθεση με τον άνδρα, και επομένως εκ φύσεως βρίσκεται πιο κοντά και στο μίασμα του θανάτου²⁰.

Ήδη στο έπος είναι εμφανής η διάκριση μεταξύ προσωπικού, το οποίο εκφράζεται με τους γόους των γυναικών (και ανδρών), και δημοσίου, το οποίο μπορούμε να υποθέσουμε ότι εκφράζεται με τους θρήνους των αιδών, των οποίων, όμως, το περιεχόμενο αγνοούμε στον Όμηρο. Η απλή αναφορά στους θρήνους, χωρίς να ενσωματώνεται μέσα στο έπος ούτε ένα δείγμα τους, είναι πολύ πιθανόν να οφείλεται στο γεγονός ότι αποτελούν ποιητικές συνθέσεις επαγγελματιών αιδών ανταγωνιστικών με τους αιδούς των επών. Ο επικός ποιητής δεν θέλει να ενσωματώσει στο έπος του τη σύνθεση κάποιου άλλου επαγγελματία αιδού, πιθανόν λόγω ανταγωνισμού μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να παραλείπει τους θρήνους και να περιορίζεται στους δικής του σύνθεσης γόους. Εξάλλου, όπως και σε άλλα είδη λόγου, τα οποία εμπεριέχονται στα Ομηρικά έπη, ο γόος μπορεί να πάρει τη μορφή αγώνα

¹⁵ Σύμφωνα με την Derderian 43, ο γυναικείος θρήνος λειτουργεί σαν ένα είδος αντίστροφου έπους: ενώ ο θάνατος του ήρωα του εξασφαλίζει κλέος και υστεροφημία, ο θρήνος, εστιάζοντας στο πέρασμα από τη ζωή στον θάνατο, τονίζει τη θνητή φύση του ήρωα και υπονομεύει την «αθανασία» του μέσω του έπους.

¹⁶ Βλ. Holst-Warhaft 112-113.

¹⁷ Την άποψη αυτή εκφράζει η Murnaghan (1999) 207.

¹⁸ Βλ. Murnaghan (1999) 208.

¹⁹ Για την «απειλή» από τον θρήνο των γυναικών βλ. Murnaghan (1999) 215.

²⁰ Η παραπάνω άποψη επικροτείται από την Shapiro 634-635. Η Stears 118, αντιθέτως, διαφωνεί και τονίζει ότι και οι άνδρες μιάινονται από τη φύση τους. Εξάλλου, κατά την ταφή οι γυναίκες έρχονται σε επαφή με τον νεκρό κυρίως στην πρόθεση, ενώ οι άνδρες στην εκφορά. Επομένως, και οι δύο μολύνονται εξίσου. Οι νόμοι του Σόλωνα, για τους οποίους βλ. παρακάτω, δεν αναφέρονται καθόλου σε μίασμα από το νεκρό σώμα. Βλ. Garland (1989) 5.

μεταξύ γυναικών, οι οποίες θρηνούν για τον ίδιο νεκρό²¹. Ο ποιητής έχει τη δυνατότητα να παρουσιάσει διαδοχικά τους γόους συγγενών για τον ίδιο νεκρό και να δείξει πώς ο ένας γόος σχολιάζει, υπονομεύει ή ειρωνεύεται τον προηγούμενό του, πράγμα που ο ποιητής δεν μπορεί να κάνει με τους θρήνους, οι οποίοι αποτελούν επίσημες συνθέσεις και γι' αυτό τα όρια της πρωτοτυπίας και προσωπικής σύνθεσης του ποιητή θα ήταν περιορισμένα.

Μετά το έπος, στο οποίο εντάσσονται οι γόοι, τα ίχνη του θρήνου χάνονται. Στα σωζόμενα κείμενα θρήνος συντίθεται ξανά από τον Σιμωνίδα και τον Πίνδαρο στα τέλη του 6^{ου} αιώνα π.Χ. Από τον Όμηρο, δηλαδή, ως τον Σιμωνίδα υπάρχει ένα χάσμα δύο αιώνων περίπου, κατά τη διάρκεια του οποίου η τύχη του θρήνου αγνοείται, ενώ η μαρτυρία του Πausανία για τον Αρκάδα Εχέμβροτο με αφορμή την κατάργηση της αυλωδίας στα Πύθια του 586 π.Χ. περιπλέκει ακόμη περισσότερο τη σχέση θρήνου, ελεγείας και ελέγου²². Στα τέλη του 6^{ου} και στις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. τοποθετούνται κάποια ελάχιστα αποσπάσματα του Σιμωνίδα και του Πινδάρου, τα οποία μας έχουν σωθεί ως θρήνοι²³. Η πολύ περιορισμένη έκταση των αποσπασμάτων δεν μπορεί να μας δώσει μια σαφή εικόνα για το περιεχόμενό τους και αυτό δεν επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων. Τα περισσότερα από τα αποσπάσματα του Πινδάρου αναφέρονται στη μεταθανάτια κατάσταση του νεκρού και διακρίνονται από έναν αισιόδοξο τόνο και μια φιλοσοφική διάθεση. Ωστόσο, χωρία ανάλογου περιεχομένου εντοπίζονται και σε επινίκια του ποιητή (π.χ. 2^{ος} Ολυμπιονίκος), με αποτέλεσμα να υπάρχει κάποια επιφύλαξη για τα συμφραζόμενα, στα οποία είχε εντάξει τα αποσπάσματα των θρήνων του ο Πίνδαρος²⁴. Οι υποθέσεις μας για τη σύνθεση και την εκτέλεση των θρήνων βασίζονται στις γνώσεις μας για τα επινίκια, των οποίων η εκτέλεση ήταν μονωδική ή χορική, πιθανότατα με μουσική συνοδεία, και γινόταν στον φιλικό ή συγγενικό κύκλο του νικητή. Μπορούμε ωστόσο να πούμε σχεδόν με βεβαιότητα ότι η σύνθεση των λυρικών θρήνων, όπως εξάλλου και των επινικίων, γινόταν κατά παραγγελία των

²¹ Πρβλ. *Ιλιάδα* Ω, 762-76 για τον σαρκαστικό τόνο της Ελένης, όσον αφορά στον αμέσως προηγούμενο γόο της Εκάβης, και βλ. Murnaghan (1999) 209.

²² Οι τρεις αυτοί όροι, το περιεχόμενο των οποίων είναι προβληματικό λόγω ελλিপών στοιχείων, έχουν απασχολήσει τους μελετητές Harvey, West, Fowler, Campbell, Bowie, Rosenmeyer, Cannatà-Fera, σε συνδυασμό και με το επίγραμμα του Εχέμβροτου (Pausanias 10.7.5-6):

Ἐχέμβροτος Ἄρκας θῆκε τῶ Ἡρακλεῖ
νικήσας τὸδ' ἄγαλμ' Ἀμφικτυόνων ἐν ἀέθλοις,
Ἕλλησι δ' αἰείδων μέλεα καὶ ἐλέγους.

Ο Gallavotti (1978) 23 και (1979) 107-109 έχει ασχοληθεί με τη μετρική ανάλυση του επιγράμματος του Εχέμβροτου, η οποία βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με τα μέτρα σύνθεσης των θρήνων στην τραγωδία, οι οποίοι συνοδεύονται επίσης από αυλό.

²³ Λεπτομερή ανάλυση των θρήνων του Πινδάρου στο βιβλίο της Cannatà-Fera.

συγγενών του νεκρού. Το στοιχείο αυτό δεν αποτελεί απαραίτητα ένδειξη ότι ο θρήνος χάνει τον επικαιρικό του χαρακτήρα με αποτέλεσμα να εκτελείται πολύ αργότερα σε κάποια επιμνημόσυνη τελετή προς τιμήν του νεκρού²⁵, αλλά είναι εξίσου πιθανόν να συντίθεται άμεσα και να εκτελείται την ημέρα της ταφής. Το σημαντικό είναι ότι την εποχή αυτή ο θρήνος αποτελεί αυτοτελή σύνθεση και αυτονομείται ως λογοτεχνικό είδος, σε αντίθεση με το έπος, στου οποίου τις συμβάσεις ο θρήνος υποτάσσεται. Τον 6^ο αι. π.Χ. ο θρήνος αποτελεί λογοτεχνικό είδος και όχι υπο-είδος, που θέτει τους δικούς του κανόνες και αναγνωρίζεται παράλληλα με τα άλλα ποιητικά είδη²⁶. Ενώ με τους γόους του έπους οι συγγενείς εκφράζουν την προσωπική τους θλίψη για την απώλεια του αγαπημένου τους προσώπου, ο λυρικός θρήνος απευθύνεται στους συγγενείς με παραμυθητικό χαρακτήρα²⁷. Επομένως, πέρα από τη βασική ειδολογική διαφορά μεταξύ τους, διακρίνεται και μια διαφοροποίηση στη λειτουργία τους: ο γόος έχει ως αποδέκτη τον ίδιο τον νεκρό, αν και ακούγεται και από τους ζωντανούς, ενώ ο λυρικός θρήνος τους επιζώντες.

Μετά τον Σιμωνίδα και τον Πίνδαρο ο θρήνος σε λογοτεχνικό επίπεδο ενσωματώνεται στην τραγωδία, όπου διατηρεί εν μέρει την αυτονομία του, όπως στο έπος, ως υπο-είδος. Ο κομμός αποτελεί αυτόνομο κομμάτι με δικές του ιδιαιτερότητες, καθώς αποτελεί ένα από τα λυρικά μέρη της τραγωδίας σε δωρική διάλεκτο, το οποίο εκτελείται με μουσική συνοδεία από έναν ή δύο υποκριτές και τον χορό. Είναι πιθανόν η τραγωδία να παρακολουθεί το έπος και ο τραγικός θρήνος να αποτελεί αντιστοιχία του επικού γόου²⁸. Στην τραγωδία παρακολουθούμε τα ίδια τα πρόσωπα, τα οποία είναι χτυπημένα από συμφορές, να εκφράζουν τον πόνο τους. Ο θρήνος των Ομηρικών επών, του οποίου το περιεχόμενο βασίζεται αποκλειστικά σε υποθέσεις, αφού μόνον νύξεις υπάρχουν, πιθανόν να έχει αντιστοιχίες με τον λυρικό θρήνο, αλλά και τον επιτάφιο λόγο ο οποίος θεσμοθετείται στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα π.Χ.²⁹ ως επίσημη έκφραση της πόλης προς τους νεκρούς, κυρίως τους ήρωες των πολέμων. Εκφωνείται από επιφανείς

²⁴ Η επιφύλαξη αυτή εκφράζεται και από την Κορνάρου 27, ωστόσο στο τέλος προχωρεί στην εξαγωγή γενικών συμπερασμάτων. Σε καθολικά συμπεράσματα καταλήγει και η Derderian 126-127, με τα οποία διαφωνώ στην πλειοψηφία τους, λόγω της γενικότητάς τους.

²⁵ Σε αντίθεση με την άποψη της Κορνάρου 34.

²⁶ Το εύστοχο σχόλιο για την ειδολογική αυτονομία του θρήνου στην Derderian 125 ακολουθείται από την παρατήρηση ότι ο θρήνος έχει ως πρότυπό του τους θρήνους των Μουσών για τους γιους τους, και την ερώτηση αν υπάρχει κάποια παραδοσιακή σχέση του είδους με τις Μούσες.

²⁷ Βλ. Κορνάρου 34.

²⁸ Για την τραγωδία, βλ. Cannatà Fera 44 και Alexiou 102-104.

²⁹ Η ακριβής χρονολογία θεσμοθέτησης του επιτάφιου λόγου είναι πολύ δύσκολο να προσδιοριστεί. Η Loraux (1986) 56 την τοποθετεί γύρω στο 508 π.Χ., ενώ ο Ziolkowski 20 μεταξύ 479 και 465 π.Χ., άποψη την οποία υιοθετεί εν μέρει ο Clairmont 13, τοποθετώντας την μετά το 470 π.Χ. Η Derderian 164 υποστηρίζει ότι ο επιτάφιος συμπληρώνει τον θρήνο και ενώνει για πρώτη φορά λόγον και έργον.

ρήτορες στο δημόσιο νεκροταφείο μετά την ταφή και έχει εγκωμιαστικό και παραμυθητικό χαρακτήρα³⁰.

Στον Επιτάφιο του Θουκυδίδη (2.34-46) ο γόος των γυναικών υπαινίσσεται, αλλά αποσιωπάται για χάρη του επιτάφιου λόγου, δίνοντας τις δύο εκδοχές, ιδιωτική και δημόσια αντίστοιχα, του πένθους για τους νεκρούς των πολέμων. Αναφερόμενος στον πάτριον νόμο και τις ταφικές τελετές πριν από την εκφώνηση του επιταφίου, ο Θουκυδίδης αναφέρει ότι (2.34.10): καὶ γυναῖκες πάρειςιν αἰ προσήκουσαι ἐπὶ τὸν τάφον ὀλοφυρόμεναι³¹. Παράλληλα με τον φόρο τιμής, που αποτίει η πόλη προς τους νεκρούς της, οι γυναίκες στενές συγγενείς³² αποδίδουν στα αγαπημένα τους πρόσωπα τον οφειλόμενο γόο κατά την ταφή. Η μετοχή ὀλοφυρόμεναι του ομηρικού ρήματος ὀλοφύρομαι³³ αναφέρεται στην ένταση του γόου και ταυτόχρονα ανακαλεί τον ομηρικό γόο, του οποίου πιθανόν να υποδηλώνει τη διατήρηση και συνέχιση κατά τον 5^ο αι. π.Χ.

Προς το τέλος του λόγου του ο Περικλής αναφέρεται ευθέως στις γυναίκες, και συγκεκριμένα στις χήρες των νεκρών, για τη συμπεριφορά τους (2.45.2):

εἰ δέ με δεῖ καὶ γυναικείας τι ἀρετῆς, ὅσαι νῦν ἐν χηρείᾳ ἔσονται, μνησθῆναι, βραχείᾳ παραινέσει ἅπαν σημανῶ. τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χείροσι γενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἢ δόξα καὶ ἦς ἂν ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἄρσεσι κλέος ἦ.

Ο Περικλής απευθύνεται στις χήρες των νεκρών και τις συμβουλεύει να μην εκφράζουν τη θλίψη τους με υπερβολικό τρόπο, αλλά να πενθούν τους συζύγους τους αθόρυβα, χωρίς τάση για επίδειξη³⁴. Αναγνωρίζεται, επομένως, ακόμα και από τους άνδρες το αναπόσπαστο δικαίωμα των γυναικών να θρηνούν για τον χαμό των συζύγων τους, αλλά υπό κάποιες προϋποθέσεις. Ωστόσο, ο γόος στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ. δεν

³⁰ Πρβλ. Θουκ. 2.34 και Loraux (1986) 17-19. Ο Ziolkowski 40-55 εξετάζοντας τους σωζόμενους επιτάφιους λόγους εντοπίζει θρήνο μόνο στον επιτάφιο του Λυσία, γεγονός που τον οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πιθανόν ο θρήνος να αποτελούσε μέρος της δομής του επιτάφιου λόγου, η ενσωμάτωση του οποίου επαφιόταν στην δικαιοδοσία του ρήτορα. Πιθανόν ο θρήνος να συμπεριλαμβανόταν σε περιπτώσεις πρόσφατου θανάτου. Η Frangeskou 321-328 αναλύοντας τον επιτάφιο του Λυσία θεωρεί ότι ο θρήνος δεν αποτελεί ανεξάρτητο μέρος στη δομή του επιταφίου, αλλά υπάγεται στα δύο τελευταία μέρη του, αυτά της προτροπής και παραμυθίας.

³¹ Το κείμενο του Θουκυδίδη βασίζεται στην έκδοση του Jones.

³² Ο προσδιορισμός προσήκουσαι αναφέρεται στις στενές συγγενείς του νεκρού, σύμφωνα με τη νομοθεσία του Σόλωνα, για την οποία βλ. παρακάτω.

³³ Για το ρήμα ὀλοφύρομαι και τη χρήση του στο έπος και τον Θουκυδίδη, βλ. Arnould 148-149 και Allison (1997b) κυρίως 502-503.

³⁴ Για το χωρίο και την ερμηνεία του βλ. Gomme ad loc. και Hornblower ad loc. Προς την ίδια κατεύθυνση κινούνται και οι απόψεις των Lacey και Hardwick. Διαφωνώ με την άποψη ότι ο Περικλής αναφέρεται στη συμπεριφορά των γυναικών γενικά και ότι η αναφορά του έχει σχέση με την Ασπασία. Αξίζει να σημειωθεί σ' αυτό το σημείο ότι από τους σωζόμενους επιταφίους μόνο ο Λυσίας απευθύνεται

θεωρείται παράνομος στην ιδιωτική έκφρασή του, αλλά αντίθετα επιβεβλημένος προς τιμήν των νεκρών. Όταν όμως περάσει στη σφαίρα του δημοσίου, δεν νομιμοποιείται και επισείει κυρώσεις εις βάρος των γυναικών.

Οι κυρώσεις αυτές τέθηκαν σε ισχύ ήδη από τον 6^ο αιώνα π.Χ., όταν ο Σόλωνας είχε επιφέρει αλλαγές στη νομοθεσία σχετικά με την ταφή³⁵. Όπως παραδίδει ο Πλούταρχος (*Σόλων* 21.6-7):

ἀμυχὰς δὲ κοπτομένων καὶ τὸ θρηνεῖν πεποιημένα
καὶ τὸ κωκύειν ἄλλον ἐν ταφαῖς ἐτέρων ἀφείλεν. ἐναγί-
ζειν δὲ βουῖν οὐκ εἶασεν, οὐδὲ συντιθέναι πλέον ἰματίων
τριῶν, οὐδ' ἐπ' ἀλλότρια μνήματα βαδίζειν χωρὶς ἐκκομι-
δῆς. ὧν τὰ πλεῖστα κὰν τοῖς ἡμετέροις νόμοις ἀπηγό-
ρευται· πρόσκειται δὲ τοῖς ἡμετέροις ζημιουῖσθαι τοὺς
τὰ τοιαῦτα ποιοῦντας ὑπὸ τῶν γυναικονόμων, ὡς ἀνάν-
δροις καὶ γυναικώδεσι τοῖς περὶ τὰ πένθη πάθεσι καὶ
ἀμαρτήμασιν ἐνεχομένους.

Ο Σόλωνας προσπάθησε να περιορίσει τις ακρότητες του πένθους των γυναικών, δηλαδή το ξέσκισμα των ρούχων, το τράβηγμα των μαλλιών, τις αμυχές στα μάγουλα. Το γυναικείο πένθος περιορίζεται στο σπίτι και απαγορεύεται να εκδηλώνεται δημόσια στην πόλη. Σύμφωνα με μαρτυρία του Δημοσθένη του 341 π.Χ., ο Σόλωνας ουσιαστικά απαγορεύει τη δημόσια έκφραση θρήνου από επαγγελματίες θρηνοδούς (*Προς Μακάρτατον*, 62):

τὸν ἀποθανόντα προτίθεσθαι ἔνδον, ὅπως ἂν βούληται. ἐκφέ-
ρειν δὲ τὸν ἀποθανόντα τῇ ὑστεραίᾳ ἢ ἂν προθῶνται,
πρὶν ἥλιον
ἐξέχειν. βαδίζειν δὲ τοὺς ἄνδρας πρόσθεν, ὅταν ἐκφέρωνται, τὰς
δὲ γυναῖκας ὀπίσθεν. γυναῖκα δὲ μὴ ἐξεῖναι εἰσιέναι εἰς τὰ τοῦ
ἀποθανόντος μηδ' ἀκολουθεῖν ἀποθανόντι, ὅταν εἰς τὰ σήματα
ἄγῃται, ἐντὸς ἐξήκοντ' ἐτῶν γεγонуῖαν,
πλὴν ὅσαι ἐντὸς ἀνεψια-
δῶν εἰσι· μηδ' εἰς τὰ τοῦ ἀποθανόντος εἰσιέναι, ἐπειδὰν ἐξενεχθῇ
ὁ νέκυς, γυναῖκα μηδεμίαν πλὴν ὅσαι ἐντὸς ἀνεψιαδῶν εἰσίν.

Επιτρέπεται μόνο στις ηλικιωμένες γυναίκες και στις συγγενείς μέχρι τετάρτου βαθμού να πλησιάσουν στον τάφο και να θρηνήσουν τον νεκρό³⁶, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι δεν υπάρχουν περιορισμοί στη συμμετοχή των ανδρών³⁷. Ο Πλούταρχος, αναφερόμενος στην ίδια διάταξη, τονίζει ότι δεν επιτρέπεται να θρηγούν οι γυναίκες μπροστά σε

στις γυναίκες, αλλά με διαφορετικό τρόπο από τον Περικλή, ενώ στον Υπερείδη δεν υπάρχει καμία αποστροφή στις γυναίκες. Για την επισήμανση αυτή βλ. Kallet-Marx 139.

³⁵ Για τη σολώνεια νομοθεσία βλ. Garland (1985) 22κ.ε.

³⁶ Βλ. Garland (1988) 42.

³⁷ Βλ. Garland (1989) 3.

ξένους τάφους³⁸, εξαιρώντας ουσιαστικά από τη θρηνητική τελετουργία τον θρήνο, ο οποίος αδόταν από επαγγελματίες θρηνωδούς μη συγγενείς. Επιπλέον, απαγορεύεται στις γυναίκες με αφορμή τον θάνατο ενός άλλου προσώπου να θρηνούν πάνω από τον τάφο των δικών τους συγγενών, που είχαν πεθάνει στο παρελθόν³⁹.

Όσοι νόμοι περί ταφής εισάγονται στην Αθήνα μετά τον Σόλωνα και ως τον Δημήτριο τον Φαληρέα αφορούν αποκλειστικά στο μέγεθος των τάφων, σε αντίθεση με τον Σόλωνα, του οποίου οι νόμοι περιορίζονται στα ταφικά έθιμα. Ωστόσο, αξίζει ιδιαίτερης προσοχής το γεγονός ότι, σύμφωνα με τις σωζόμενες πηγές, η Αθήνα τον 5^ο αιώνα π.Χ. δεν φαίνεται να εισάγει κάποιον νόμο σχετικό με την ταφή. Επομένως, στην αρχαϊκή εποχή στόχος της νομοθεσίας είναι η κηδεία, με βασικό σκοπό τον περιορισμό της επίδειξης των αριστοκρατικών γενών, ενώ η κατασκευή των τάφων απασχολεί τους νομοθέτες μετά τον 5^ο αιώνα π.Χ.⁴⁰

Ο Σόλωνας δεν απαγορεύει τον γυναικείο θρήνο, αλλά τον περιορίζει⁴¹. Η ανάγκη αυτή προέκυψε μάλλον από την υπερβολή των γυναικείων θρήνων, οι οποίοι τελικά αποτελούσαν απειλή για την ύπαρξη και τη διατήρηση της πόλης-κράτους⁴². Όπως ο γόος στον Όμηρο υπονομεύει το κλέος και τα επικά ιδεώδη, κάτι ανάλογο μάλλον συμβαίνει με τον γυναικείο θρήνο στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα π.Χ., ο οποίος φαίνεται να απειλεί τη συνοχή της κοινωνίας. Αν υπερισχύσει η προσωπική θλίψη έναντι του καθήκοντος και της υπεράσπισης της πόλης, του οίκου έναντι της πόλης, τότε υπάρχει ο κίνδυνος της καταστροφής⁴³, γιατί η πόλη-κράτος στηρίζεται στους πολίτες της για τη διατήρησή της. Για όλους αυτούς τους λόγους ο γυναικείος θρήνος επιβάλλεται να είναι ιδιωτικός.

Σύμφωνα με τις υπάρχουσες ενδείξεις, ο θρήνος εκφράζεται δημόσια, πέραν του επιταφίου λόγου, μόνο στο πλαίσιο της τραγωδίας, και μάλιστα με τη διαμεσολάβηση του μύθου, δηλαδή έμμεσα και όχι άμεσα. Οι σωζόμενες τραγωδίες περιέχουν

³⁸ Για την απαγόρευση του θρήνου πρβλ. Toher 163 και σημ. 14.

³⁹ Η σχετική απαγόρευση διατυπώνεται το 400 π.Χ. σε μια επιγραφή στους Δελφούς, αλλά ισχύει ήδη από την αρχαϊκή εποχή, για την οποία βλ. Garland (1989) 3, 9. Πρβλ. *Ιλιάδα* T 301-302: ὥς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες / Πάτροκλον πρόφασιν, σφῶν δ' αὐτῶν κήδε' ἑκάστη. Στις *Χορηφόρους* του Αισχύλου, όπως φαίνεται παρακάτω, παραβιάζονται και οι δύο παραπάνω διατάξεις: ο Χορός επισκέπτεται τον τάφο, αν και μη συγγενείς του νεκρού, και θρηνούν πάνω από τον τάφο του Αγαμέμνονα, που είχε σκοτωθεί περίπου 10 χρόνια πριν.

⁴⁰ Για την εξέλιξη, που παρατηρείται στη νομοθεσία περί ταφής βλ. Garland (1989) 3-8, 14-15. Είναι ενδεικτικό ότι, σύμφωνα με την Humphreys, μετά τους περιορισμούς στις τελετές ταφής, οι τάφοι γίνονται πιο μεγαλοπρεπείς. Παράλληλα, αυξάνονται οι παραστάσεις των ληκύθων, που αφορούν σε ιδιωτικές επισκέψεις γυναικών στον τάφο, για τις οποίες βλ. Shapiro. Η εκτενής μελέτη τους δεν εμπίπτει στο πλαίσιο της εργασίας αυτής.

⁴¹ Γενικά η νομοθεσία είχε περιοριστικό και όχι απαγορευτικό χαρακτήρα. Βλ. Garland (1989) 14.

⁴² Κατά την Stears 117, οι νόμοι του Σόλωνα αφορούν κυρίως στον περιορισμό της επίδειξης των αριστοκρατικών γενών στον τομέα της ταφής και όχι τις γυναίκες μεμονωμένα.

θρηνητικά άσματα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τα οποία τα καθιστούν διακριτά ως υπο-είδος στο πλαίσιο του τραγικού λόγου⁴⁴.

Σύμφωνα με την McClure, τα γλωσσικά χαρακτηριστικά του θρήνου στην τραγωδία είναι: επιφωνηματικές κραυγές (ἔ ἔ, ἰώ, ὄτοτοῖ, οἶ), προτροπές, επωδοί και επαναλήψεις, συγκεκριμένοι τύποι επίκλησης, μεταφορική ή συμβολική γλώσσα⁴⁵. Συνήθως τέτοιου είδους άσματα υπακούουν σε μία τριαδική σύνθεση αποτελούμενη από επίκληση στον νεκρό, αφήγηση και πάλι επίκληση. Τα γνωρίσματα όμως αυτά χαρακτηρίζουν και τα επικά θρηνητικά άσματα, με εξαίρεση τα επιφωνήματα, τα οποία απαντώνται αποκλειστικά στην τραγωδία και πιθανόν υποδεικνύουν την άμεση σχέση των τραγικών θρήνων με τις φωνές και τη μουσική συνοδεία της πραγματικής τελετής⁴⁶. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα χαρακτηριστικά αυτά αφορούν κυρίως στους τραγικούς γόους, εφόσον οι επαναλήψεις, οι επικλήσεις, οι μεταφορές και εν πολλοίς τα επιφωνήματα συναντώνται στην τραγωδία αποκλειστικά στο πλαίσιο των γόων.

Εξίσου τυποποιημένες στις παραστάσεις θρήνων στην τραγωδία φαίνεται να είναι και οι θρηνητικές χειρονομίες, οι οποίες, σύμφωνα με την McClure⁴⁷, συνοδεύουν απαραίτητα τον λόγο στα θρηνητικά άσματα, δίνοντας έμφαση στον τελετουργικό τους χαρακτήρα. Εκτός από την όρχηση, περιλαμβάνεται το τράβηγμα των μαλλιών, το ξέσκισμα των ρούχων, οι αμυχές στα μάγουλα και το χτύπημα στο στήθος. Οι χειρονομίες αυτές πιθανόν υποδεικνύουν την κατάσταση ελεγχόμενης μανίας της θρηνωδού, μέσω της οποίας βρίσκεται μεταξύ του κόσμου των ζωντανών και αυτού των νεκρών⁴⁸. Επομένως, τα θρηνητικά άσματα υπερβαίνουν τη διάκριση μεταξύ λόγου και πράξης, καθώς ένα θρηνητικό άσμα ταυτίζεται με τον έμπρακτο θρήνο του νεκρού⁴⁹. Ο θρήνος είναι μια πράξη, η ανταπόκριση ενός ζωντανού στον θάνατο κάποιου άλλου, και οι θρηνητικές χειρονομίες προσπαθούν να αναπαραστήσουν τον θάνατο στο σώμα του θρηνωδού, αλλά περιορίζονται σε επιφανειακές «επιθέσεις».

⁴³ Πρβλ. *Αντιγόνη* 1246-49. Πρβλ. και *Βάκχες* Ευριπίδη, όπου οι γυναικείες τελετές προς τιμήν του Διονύσου ουσιαστικά καταστρέφουν την πόλη. Για τον γυναικείο θρήνο στις *Βάκχες* βλ. Segal (1993b).

⁴⁴ Σύμφωνα με τη Foley 25, η ενσωμάτωση του θρήνου στην τραγωδία είναι πιθανό να συμπίπτει χρονικά με την αποδοχή του δημόσιου θρήνου σε τελετουργίες της πόλης και σε λατρείες θεών στην Αθήνα. Η Simms επισημαίνει τις ομοιότητες της γιορτής προς τιμήν του Άδωνη με τον τραγικό θρήνο και υποστηρίζει ότι η εισαγωγή των Αδωνείων στην Αθήνα (6^{ος} αι. ή μέσα 5^{ου} αι. π.Χ.) συμπίπτει χρονικά με την εισαγωγή του θρήνου στην τραγωδία. Και στις δύο περιπτώσεις οι γυναίκες βρίσκουν την ευκαιρία να θρηνήσουν δημόσια χωρίς κυρώσεις με τη διαφορά ότι τα Αδώνεια, σε αντίθεση με τα Μ. Διονύσια, δεν αποτελούσαν θεσμοθετημένη γιορτή της πόλης, αλλά γιορτή των γυναικών σε σπίτια.

⁴⁵ Για τα χαρακτηριστικά των τραγικών θρηνητικών ασμάτων, σε σύγκριση με τα επικά, πρβλ. McClure 44-45.

⁴⁶ Για τα επιφωνήματα των τραγωδιών, που εξετάζονται στο πλαίσιο της εργασίας αυτής, βλ. Παράρτημα.

⁴⁷ Βλ. παραπάνω σημ. 45.

⁴⁸ Πρβλ. McClure 44.

Ουσιαστικά, οι εκφράσεις θρήνου εν μέρει αποτελούν ενδείξεις ζωτικότητας, που προέρχονται από τον θάνατο κάποιου άλλου⁵⁰. Συνεπώς, η τελετουργία του θρήνου αφενός συνδέει την τραγωδία με μία από τις απαρχές της⁵¹ και αφετέρου διατηρεί τις λυρικές ρίζες της τραγωδίας⁵² μετά την εξέλιξη των διαλογικών μερών της και τον περιορισμό των χορικών της.

Σχετικά με την ένταξη και την παράσταση των θρήνων στην τραγωδία προκύπτει μια σειρά θεμάτων. Το βασικό ερώτημα, που τίθεται, είναι τί είδους θρηνητικά άσματα ενσωματώνονται στην τραγωδία, πώς παριστάνονται πάνω στη σκηνή και από ποιά πρόσωπα, σε ποιά μέτρα εκφέρονται και ποιά λειτουργία επιτελούν. Απάντηση στα περισσότερα από τα παραπάνω ερωτήματα δίνει η συγκριτική εξέταση των *Χοηφόρων* του Αισχύλου, της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή και της *Ηλέκτρας* και του *Ορέστη* του Ευριπίδη που ακολουθεί, καθώς οι τραγωδίες αυτές είναι οι μόνες σωζόμενες με κοινό θέμα.

Με δεδομένη την τελετουργική και θεατρική διάσταση της τραγωδίας, τη θρηνητική τελετουργία και τις αντιλήψεις των αρχαίων για τον θάνατο και τους νεκρούς, καθώς και τις νομοθετικές διατάξεις του Σόλωνα, η αναλυτική εξέταση των παραπάνω τραγωδιών με τη σειρά, που αναφέρθηκαν, θα αποσαφηνίσει τη λειτουργία και τη θέση των θρηνητικών ασμάτων στον τραγικό λόγο. Αφού προηγηθεί η ανάλυση του μέτρου και των αυτοαναφορών των υποκριτών στο θρηνητικό τραγούδι τους, βασικό άξονα στην εξέταση αυτή θα αποτελέσει η επική διαφοροποίηση μεταξύ θρήνου και γόου και η ενδεχόμενη διατήρησή της και στην τραγωδία. Τέλος, η συγκριτική εξέταση των θρηνητικών ασμάτων στις τραγωδίες των τριών τραγικών οι οποίες έχουν κοινό μύθο, με δεδομένη την επίδραση της κοινωνικής-πολιτικής κατάστασης της εποχής στον καθένα χωριστά, επιτρέπει να διαπιστωθούν αν και σε ποιο βαθμό οι τρεις τραγικοί διαφοροποιούνται απέναντι στον θρήνο και πιθανόν για ποιούς λόγους.

⁴⁹ Για την υπέρβαση αυτή στην τραγωδία και τις επιπτώσεις της πρβλ. Murnaghan (1988) 29-3 και (1999) 205.

⁵⁰ Το συμπέρασμα αυτό διατυπώνεται από τη Murnaghan (1988) 30.

⁵¹ Για την προέλευση της τραγωδίας από τον θρήνο βλ. Κορναρού Παράρτημα ΙΧ.

⁵² Όπως είναι γνωστό, η τραγωδία στα λυρικά της μέρη σε δωρική διάλεκτο συνεχίζει τη δωρική παράδοση, από την οποία μάλλον προήλθε.

Χοηφόροι Αισχύλου

Ο πρώτος θρήνος της Ηλέκτρας στην τραγωδία συναντάται στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, και συγκεκριμένα στις *Χοηφόρους*. Μετά την αναγνώριση των δύο αδερφών, ακολουθεί ένας μεγάλος κομμός, όπου θρηνούν τον Αγαμέμνονα ο Ορέστης και η Ηλέκτρα με τη συνοδεία του Χορού των Χοηφόρων, τον οποίο αποτελούν γυναίκες του ανακτόρου του Αγαμέμνονα. Ο κομμός καταλαμβάνει τους στίχους 306-478 και πρόκειται για τη μεγαλύτερη λυρική σύνθεση στην τραγωδία, αλλά και την πιο πολύπλοκη, όχι μόνον ως προς το μέτρο, αλλά κυρίως ως προς τις αυτοαναφορές των υποκριτών στο ίδιο τους το τραγούδι. Ουσιαστικά, ο κομμός των *Χοηφόρων* απαντά στις ερωτήσεις του Χορού του *Αγαμέμνονα* και «διορθώνει» τη «διαστροφή» της νεκρικής τελετής από την Κλυταιμίστρα, ενώ σχετίζεται και με την πάροδο των *Χοηφόρων* και τον τελευταίο κομμό του *Αγαμέμνονα*.

Από την άποψη του μέτρου ο κομμός διακρίνεται σε 4 μέρη, τα οποία παρουσιάζουν την ακόλουθη μετρική δομή⁵³:

α) 306-422: αποτελείται από 4 τριάδες, όπου η στροφή άδεται από τον Ορέστη, η αντιστροφή από την Ηλέκτρα και ανάμεσά τους παρεμβαίνει με μια στροφή ο Χορός των Χοηφόρων. Πριν από κάθε τριάδα εμφανίζονται ανάπαιστοι, οι οποίοι απαγγέλλονται από τον κορυφαίο και στη συνέχεια ακολουθούν ποικίλα μετρικά σχήματα, αιολο-χοριάμβων, ιάμβων και δακτύλων:

1 ^η ανάπαιστοι κορυφαίου	3 ^η ανάπαιστοι
α (Ορέστης)	δ (Ορέστης)
β (Χορός)	β (Χορός)
α (Ηλέκτρα)	δ (Ηλέκτρα)
2 ^η ανάπαιστοι	4 ^η ανάπαιστοι
γ (Ορέστης)	ε (Ορέστης)
β (Χορός)	β (Χορός)
γ (Ηλέκτρα)	ε (Ηλέκτρα)

β) 423-455: εδώ δεν έχουμε καθόλου αναπαιστούς, αλλά μόνο τρεις στροφές και αντιστροφές σε ιαμβικό μέτρο, στις οποίες παρεμβάλλεται ο Χορός:

α (Χορός)	γ (Χορός)
β (Ηλέκτρα)	α (Ηλέκτρα)
γ (Ορέστης)	β (Χορός)

⁵³ Το μέτρο αναλύεται σύμφωνα με τον Garvie ad loc, αλλά το κείμενο βασίζεται στην έκδοση του Page.

γ) 456-465: το μέρος αυτό αποτελείται από δύο στροφές σε ιαμβικό μέτρο, οι οποίες μοιράζονται ανάμεσα στον Ορέστη (2 στίχοι), την Ηλέκτρα (2 στίχοι) και τον Χορό (6 στίχοι).

δ) 466-475: ο Χορός άδει δύο στροφές σε αιολικό μέτρο, οι οποίες αποτελούν μικρογραφία στάσιμου (πρβλ. *Ikétiδες* 418-437), ενώ στο τέλος ο κορυφαίος απαγγέλλει αναπαίστους (476-478), όπως άρχισε ο κομμός, σε σχήμα κύκλου (306-314).

Οι στίχοι, που αποδίδονται σε κάθε υποκριτή στα μέρη του κομμού, και οι συσχετισμοί μεταξύ τους μπορούν να οδηγήσουν σε συμπεράσματα για το είδος του άσματος. Στο πρώτο μέρος ο Ορέστης και η Ηλέκτρα θρηνούν στο ίδιο μέτρο για τον πατέρα τους, ενώ ο Χορός τους δίνει κουράγιο σε διαφορετικό μέτρο και τονίζει την ανάγκη για εκδίκηση. Οι ρόλοι των δύο αδερφών είναι παράλληλοι, πράγμα που επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι μοιράζονται τον ίδιο αριθμό στίχων: 28. Στο δεύτερο μέρος η κατάσταση αλλάζει. Η αλλαγή σηματοδοτείται από τη μεταστροφή του Ορέστη και την απόφασή του να πάρει εκδίκηση για τον φόνο του πατέρα του. Στο κέντρο του μέρους αυτού βρίσκονται οι στίχοι του Ορέστη με τη δήλωση ότι θα σκοτώσει τη μάνα του (434-439), οι οποίοι είναι και οι μόνοι στίχοι του Ορέστη στο δεύτερο μέρος του κομμού. Δεν είναι τυχαίο ότι και ο Χορός απαντά στο ίδιο μέτρο και αναφέρεται στον φόνο του Αγαμέμνονα: ο φόνος πληρώνεται με φόνο, για να διατηρηθεί μια ισορροπία. Στο τρίτο μέρος αποδίδεται ίδιος αριθμός στίχων (2), τόσο στον Ορέστη, όσο και στην Ηλέκτρα, οι οποίοι επικαλούνται τον Αγαμέμνονα πριν την επιτέλεση του έργου, ενώ στο τελευταίο μέρος ο Χορός εκφράζει τη χαρά του για την απόφαση του Ορέστη και συνεπώς το μέτρο γίνεται αιολικό.

Είναι άξιος ιδιαίτερης προσοχής ο αριθμός των στίχων, που αποδίδονται στον κάθε υποκριτή, καθώς συμβάλλει στην εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς τον ρόλο του στον κομμό. Στο πρώτο μέρος αποδίδονται 28 στίχοι, τόσο στην Ηλέκτρα, όσο και στον Ορέστη, ενώ στον Χορό 32 στίχοι, με εξαίρεση τους αναπαίστους του κορυφαίου πριν από κάθε τριάδα. Στο δεύτερο μέρος στην Ηλέκτρα αποδίδονται 11 στίχοι, στον Ορέστη 5 και στον Χορό το άθροισμα των παραπάνω, δηλαδή 16. Στο τρίτο μέρος η Ηλέκτρα και ο Ορέστης έχουν από 2 στίχους ο καθένας, ενώ ο Χορός 6 στίχους, ενώ στο τέταρτο και οι 10 στίχοι αποδίδονται στον Χορό. Από τη διανομή αυτή των στίχων είναι προφανές ότι η Ηλέκτρα και ο Ορέστης έχουν ίσους ρόλους στο πρώτο και τρίτο μέρος, ωστόσο στο δεύτερο μέρος, όπου ο Ορέστης διατυπώνει για πρώτη φορά την απόφασή του για εκδίκηση, στην Ηλέκτρα αποδίδονται υπερδιπλάσιοι στίχοι και στον

Χορό όσοι και στους δύο υποκριτές μαζί. Η αναλογία αυτή υποδηλώνει τη βαρύτητα της απόφασης του Ορέστη, που είναι καθοριστική για ολόκληρη την τριλογία. Στο πρώτο και στο τρίτο μέρος, όπου έχουμε ίσο αριθμό στίχων για την Ηλέκτρα και τον Ορέστη, στον Χορό αποδίδονται 4 στίχοι παραπάνω, 32 και 6 αντίστοιχα, ενώ συνολικά στον Χορό αποδίδονται στο πρώτο μέρος τόσοι στίχοι, όσοι στα επόμενα τρία μέρη (16 + 6 + 10=32). Ωστόσο, ο ρόλος του Χορού προοδευτικά αυξάνεται, εφόσον έχει περισσότερους στίχους από τους υποκριτές: 64 στίχους, ενώ η Ηλέκτρα έχει 41 και ο Ορέστης 35. Επιπλέον, ο γυναικείος λόγος κυριαρχεί στον κομμό με 105 στίχους συνολικά, σε αντίθεση με τον Ορέστη, του οποίου ο ρόλος είναι επικουρικός με μόλις 35 στίχους, δηλαδή το 1/3 του συνόλου των στίχων των γυναικών⁵⁴. Παρουσιάζεται, επομένως, ο θρηνητικός λόγος κυρίως ως υπόθεση των γυναικών⁵⁵.

Ο κομμός ιδιαίτερα στο πρώτο μέρος του θρήνου για τον Αγαμέμνονα, συγκεντρώνει πολλά παραδοσιακά στοιχεία των θρηνητικών ασμάτων⁵⁶: την αμφιβολία αν ο θρήνος μπορεί να ακουστεί από τον νεκρό στον Κάτω Κόσμο (315-322), την αντίθεση παρόντος παρελθόντος (332-339), την ευχή να μην είχε πεθάνει ο νεκρός (363-371). Στην αρχή ο Ορέστης εύχεται να είχε σκοτωθεί ένδοξα ο πατέρας του στην Τροία (345-353). Ο Χορός (354-362) επιβεβαιώνει την ευχή του Ορέστη, όμως η Ηλέκτρα εύχεται να μην είχε σκοτωθεί καθόλου, αλλά να είχαν οι φονιάδες του αυτή τη μοίρα. Η ευχή της Ηλέκτρας (363-371) γίνεται κατάρα και φέρνει πιο κοντά στην εκδίκηση⁵⁷. Ο Ορέστης οφείλει να εκδικηθεί ως ο αρσενικός απόγονος της οικογένειας, και η Ηλέκτρα και ο Χορός τον παρακινούν. Η Ηλέκτρα με τον θρήνο και την επίκληση στον νεκρό Αγαμέμνονα (332-339) δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τον φόνο της μητέρας της. Με την επίκληση στον νεκρό, παρελθόν και παρόν συμπλέκονται και καθορίζουν το μέλλον⁵⁸. Η Ηλέκτρα με τις ενέργειές της μεταφέρει το παρελθόν στο παρόν, με σκοπό να επιτύχει την πραγματοποίηση της εκδίκησης, που θα λάβει χώρα στο μέλλον. Στον κομμό ο τάφος του Αγαμέμνονα διαδραματίζει τον ρόλο του τρίτου υποκριτή στη δράση⁵⁹, με αποτέλεσμα ο θρήνος να κινητοποιεί τις υποχθόνιες δυνάμεις

⁵⁴ Σύμφωνα με την Κορναρού 184, η συμμετοχή του Ορέστη στον κομμό, εκτός από την ενδυνάμωση της απόφασής του να υλοποιήσει την εκδίκηση, τον νομιμοποιεί ως κληρονόμο του Αγαμέμνονα, ενώ η Ηλέκτρα και ο Χορός δημιουργούν το κοινωνικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσεται μετά την εξορία του.

⁵⁵ Η Foley 33-36 τονίζει ότι στον κομμό η Ηλέκτρα και ο Χορός παίζουν τον κυρίαρχο ρόλο για την εκδίκηση του θανάτου του Αγαμέμνονα. Θεωρεί ότι ο Χορός με τις συμβουλές του αμέσως μετά την πάροδο (106-123) παρακινεί την Ηλέκτρα να επικαλεστεί τον νεκρό πατέρα της και να ζητήσει τη συνδρομή του.

⁵⁶ Τα παραδοσιακά στοιχεία και τα κοινά μοτίβα των θρηνητικών ασμάτων έχουν μελετηθεί από την Alexiou 161-184.

⁵⁷ Πρβλ. Alexiou 178-179.

⁵⁸ Για τη λειτουργία του παρελθόντος στην τραγωδία γενικά και στον κομμό των *Χοηφόρων* βλ. Macintosh 56.

⁵⁹ Πρβλ. Macintosh 57.

να λάβουν μέρος στην εκδίκηση. Η Ηλέκτρα και ο Χορός προσφέρουν χοές στον τάφο του νεκρού Αγαμέμνονα, προκειμένου να τον εξευμενίσουν, επειδή η Κλυταιμίστρα είχε δει ένα κακό όνειρο. Ωστόσο, η Ηλέκτρα καταφέρνει να μεταστρέψει την προσφορά στον νεκρό από μέσο εξευμενισμού σε μέσο επίκλησης για βοήθεια στην επικείμενη εκδίκηση⁶⁰.

Η κυρίαρχη θέση του κομμού μέσα στο δράμα προβληματίζει, τόσο για τον ρόλο του στην εξέλιξη της δράσης, όσο και για το αν πρόκειται για θρήνο ή γόο. Σύμφωνα με τη διάκριση, που έγινε στην εισαγωγή, στην επική ποίηση γόος χαρακτηρίζεται το αυτοσχέδιο μοιρολόι των στενών συγγενών ενός νεκρού, ενώ θρήνος είναι το θρηνητικό άσμα των επαγγελματιών αοιδών κατά την εκφορά και την ταφή του νεκρού. Σύμφωνα με την κρατούσα άποψη, οι γόοι άδονται κατά κανόνα από γυναίκες, ενώ διαπιστώνεται ότι μετά το έπος ο γόος αρχίζει να εστιάζει στην ανάγκη εκδίκησης τονίζοντας, παράλληλα με τον προσωπικό πόνο των συγγενών, την αδικία για τον θάνατο του νεκρού. Η λειτουργία του γόου, δηλαδή, είναι διττή: αποτελεί μέσο επίκλησης για βοήθεια από τον νεκρό και ταυτόχρονα αναπτύσσει στους ζωντανούς εκείνα τα συναισθήματα, που απαιτούνται, για να φέρουν σε πέρας με επιτυχία το έργο της εκδίκησης. Την ίδια λειτουργία παρουσιάζεται να επιτελεί ο κομμός των *Χοηφόρων*, η πρώτη φιλολογική μαρτυρία, όπου στηρίζεται η παραπάνω υπόθεση⁶¹. Ωστόσο, μια αναλυτικότερη μελέτη του κομμού είναι απαραίτητη, προκειμένου να εξεταστεί αν ο κομμός μπορεί να χαρακτηριστεί και να λειτουργήσει ως γόος.

Η πρώτη παρατήρηση σχετικά με τον κομμό των *Χοηφόρων* είναι η συμμετοχή του Ορέστη. Ωστόσο, ο Ορέστης ως γιος του Αγαμέμνονα και στενός συγγενής επιβάλλεται να θρηνήσει τον πατέρα του (πρβλ. θρήνος Πριάμου στην *Ιλιάδα*, θρήνος Αχιλλέα στην *Οδύσσεια*).

Ιδιαίτερα αξιοσημείωτη όμως στο πλαίσιο του κομμού είναι η χρήση λέξεων που χαρακτηρίζουν το τραγούδι και κυρίως τα επίθετα τα οποία τις συνοδεύουν, ανάλογα με τα πρόσωπα που τις εκφωνούν:

Ορέστης: γόος εύκλεης (321)

Ηλέκτρα: δίπαις ἐπιτύμβιος θρήνος (334-35), πολύδακρυ γόον (449)

Χορός: γόος ἔνδικος (330), θρήνων ἐπιτυμβιδίων (342), παιών (343),

ἐφυμνήσαι ὄλολυγμὸν (386), κομμὸν (423), ὕμνος (475).

⁶⁰ Για τη μεταβολή αυτή βλ. Johnston (1999) 46-47 και Seaford (1994) 389.

⁶¹ Όλη η παραπάνω ανάλυση για την αλλαγή της λειτουργίας του γόου στην τραγωδία ανήκει στην Johnston (1999) 101 και στον Seaford (1994) 91-92, με τη διαφορά ότι η Johnston χρησιμοποιεί τη λέξη

Η λέξη γόος χρησιμοποιείται και από τους τρεις μετέχοντες στον κομμό, αλλά με διαφορετικό επίθετο: για τον Ορέστη είναι εύκλης, για την Ηλέκτρα πολύδακρυς, ενώ για τον Χορό ένδικος. Ο Ορέστης ως άνδρας, σύμφωνα με τα Ομηρικά πρότυπα ενδιαφέρεται για το κλέος, που θα κερδίσει από τον φόνο, ο οποίος θα ακολουθήσει τον κομμό. Η Ηλέκτρα τονίζει τα δάκρυα, που συνοδεύουν τον γόο και συνήθως χύνονται από γυναίκες, ενώ τον Χορό ενδιαφέρει η κοινωνική διάσταση του γόου, η εκδίκηση, η οποία θα συμβάλλει στην επικράτηση δικαιοσύνης⁶². Η λέξη θρήνος χρησιμοποιείται μόνον από την Ηλέκτρα και τον Χορό με το ίδιο επίθετο, πράγμα που σημαίνει ότι ως γυναίκες ενδιαφέρονται και για τον επίσημο θρήνο του Αγαμέμνονα από επαγγελματίες γυναίκες, σε αντίθεση με τον Ορέστη, ο οποίος ενδιαφέρεται μόνο για τον γόο, που αποσκοπεί στο κλέος και την προσωπική δόξα μέσω της εκδίκησης. Αξιοσημείωτο είναι ότι η Ηλέκτρα χαρακτηρίζει ως θρήνο το τραγούδι και των δύο αδερφών (δίπαις 334). Όμως, ο Χορός ήδη από τον στίχο 343, πριν ο Ορέστης δηλώσει ρητά την απόφασή του για την πραγματοποίηση του φόνου, προβλέπει την επιτυχή έκβαση των γεγονότων και χαρακτηρίζει το τραγούδι παιᾶνα. Η έννοια της νίκης επανέρχεται ως όλολυγμός, το γυναικείο άσμα, αντίστοιχο του ανδρικού παιᾶνα⁶³, και στο τέλος του κομμού γίνεται ύμνος. Ο χαρακτηρισμός, που διαφαίνεται μέσα από τη χρήση διαφορετικών όρων από τον Χορό, σηματοδοτεί μάλλον τη μεταστροφή του Ορέστη και την απόφασή του να πάρει εκδίκηση⁶⁴. Αν και ο κομμός ξεκινάει ως γόος, καταλήγει για τον Χορό παιᾶν και ύμνος για την τιμωρία των φονιάδων του Αγαμέμνονα. Υπάρχει, όμως, μια λεπτομέρεια, που αξίζει ιδιαίτερης προσοχής: ο Χορός αναφερόμενος στο μέλλον λέει ότι θα ψάλλει παιᾶνα (343) και ύμνο (475) μετά την επιτυχή έκβαση του φόνου. Ωστόσο, ο Χορός εύχεται να μπορέσει έφθυμνησαι όλολυγμόν (386)⁶⁵. Είναι πιθανόν εδώ ο Χορός να δειλιάζει, γιατί ο κομμός δεν έχει επιτελέσει ακόμη τη λειτουργία του να πείσει τον Ορέστη να εκδικηθεί για τον φόνο του Αγαμέμνονα. Οι στίχοι, που ακολουθούν, ενισχύουν την υπόθεση: τί γάρ κεύθω φρενὸς οἶον ἔπας ποτᾶται πάροισ’; (388-390). Ο Χορός δεν μπορεί να είναι σίγουρος για την επιτυχία της εκδίκησης και περιορίζεται στην ευχή: έφθυμνησαι γένοιτό μοι

goos, ενώ ο Seaford τη λέξη *lament*. Ο Seaford (1994) 92 μάλιστα θεωρεί ότι στις *Χοηφόρους* «the lament itself seems to be hunting down the murderers (324-331)».

⁶² Η Foley 34 τονίζει ότι ο Ορέστης είναι αποφασισμένος να διαπράξει τον φόνο, ωστόσο ο κομμός δημιουργεί το απαραίτητο κοινωνικό πλαίσιο για την πράξη του ή για την κοινοποίησή της.

⁶³ Πρβλ. Garvie ad loc.

⁶⁴ Η παραπάνω ερμηνεία των όρων εισάγεται από την Burnett 107, σημ. 31.

(383). Είναι χαρακτηριστικό ότι και για τον παιᾶνα ο Χορός χρησιμοποιεί ευχετική ευκτική (κομίσειεν, 343). Ωστόσο, στο τέλος του κομμού, μετά την αναδρομή στο παρελθόν και την απόφαση του Ορέστη (434-438), ο Χορός αλλάζει διάθεση: αφού έχει εξασφαλιστεί η συμπαράσταση τόσο του νεκρού, όσο και των θεών, ο Χορός δηλώνει με βεβαιότητα: ὄδ' ὕμνος (475).

Ο κομμός χαρακτηρίζεται ως γόος μόνο στην αρχή (321, 330), ενώ στη συνέχεια ο Χορός χαρακτηρίζει ως κομμό το τραγούδι του τη στιγμή του φόνου (423), καθώς η Ηλέκτρα έκλαιε χέουσα πολύδακρυον γόον (449). Πριν την εκδίκηση υπάρχει ήδη η διάκριση δυστυχισμένου παρελθόντος και ευτυχισμένου μέλλοντος. Για την Ηλέκτρα και τον Χορό οι φονιάδες είναι καταδικασμένοι σε θάνατο και οι ισορροπίες έχουν επανέλθει. Ο γόος επιτελεί μια συγκεκριμένη λειτουργία, αυτή της εκδίκησης και της ανταπόδοσης, και σε επίπεδο τελετουργίας η εκδίκηση έχει ολοκληρωθεί με τη συμμετοχή και του ίδιου του νεκρού Αγαμέμνονα, εφόσον η εξασφάλιση της συμπαράστασης του νεκρού εγγυάται την επιτυχία του εγχειρήματος.

Ωστόσο, όλοι οι μετέχοντες στον κομμό δεν συμμετέχουν στον ίδιο βαθμό στη διαδικασία της εκδίκησης. Ουσιαστικά, μόνο τα δύο αδέρφια εκφέρουν γόο. Ο Χορός θρηνεί, συμμετέχει σχολιάζοντας και επιδοκιμάζοντας την πρόθεση των αδερφών για εκδίκηση, αλλά δεν επικαλείται τον νεκρό Αγαμέμνονα, ούτε στα λόγια του συναντάται το στοιχείο της εκδίκησης. Ο ίδιος ο Χορός περιγράφει τον εαυτό του, παραβάλλοντάς τον με μοιρολογίστρες (423-424): ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας / νόμοις ἰηλεμιστρίας. Ωστόσο, δεν χαρακτηρίζει το τραγούδι του θρῆνον αλλά κομμὸν (πρβλ. κόπτομαι), θρῆνο με χειρονομίες⁶⁶. Ο Αισχύλος κατά πάσα πιθανότητα χρησιμοποιεί τον όρο με αυτή τη σημασία και όχι με την αριστοτελική, η οποία τον περιορίζει στην τραγωδία (κομμός δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς, *Ποιητική* 1452b24)⁶⁷. Ο Χορός παραβάλλει τον εαυτό του με μοιρολογίστρες, που θρηνούν σε ρυθμούς από την Κισσία⁶⁸, ενώ στη λέξη ἰηλεμιστρίας πιθανόν να υπόκειται το θρηνητικό επιφώνημα ἰώ.

⁶⁵ Ο ὄλολυγμός είναι ισχυρή κραυγή, ως ἐπὶ το πλείστον χαράς, προς τιμὴ των θεῶν (LSJ s.v.). Κραυγή θλίψεως είναι μόνο στο παραπάνω χωρίο των *Χοηφόρων*. Εξάλλου και το ρήμα ἐφυμνῶ ἔχει και την ἔννοια του «μοιρολογώ» (LSJ s.v.).

⁶⁶ Η Hall 113 επισημαίνει ότι στο 10ο Βιβλίο της πλατωνικής *Πολιτείας* ο κομμός αποτελεί τον συνδυασμό ἄσματος και χειρονομιών.

⁶⁷ Πρβλ. Garvie ad loc.

⁶⁸ Αυτό δεν σημαίνει κατ' ἀνάγκην ότι ο Χορός δηλώνει την καταγωγή του στο χωρίο αυτό, όπως υποστηρίζει η Foley 35. Οι Χοηφόροι μιλάνε για την πατρίδα τους στην πάροδο (75-77), σύμφωνα με τον Seaford (1994) 92.

Βασικό άξονα στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας αποτελεί ο προσδιορισμός των όρων γόος και θρήνος στην τραγωδία⁶⁹. Στον κομμό χρησιμοποιούνται και οι δύο λέξεις με τη μόνη διαφορά ότι θρήνος χαρακτηρίζεται από την Ηλέκτρα και τον Χορό, όπως επισημάνθηκε προηγουμένως, το τραγούδι και των δύο αδερφών. Ωστόσο, αμέσως μετά τον κομμό η Ηλέκτρα επικαλούμενη τον Αγαμέμνονα του ζητά (502): οϊκτιρε θήλυν ἄρσενός θ' ὁμοῦ γόον. Η Ηλέκτρα φαινομενικά χρησιμοποιεί τους όρους εναλλακτικά, χωρίς σημασιολογική διαφοροποίηση, αλλά ουσιαστικά εδώ αναφέρεται στον γόο καθενός χωριστά. Μάλιστα είναι εμφανές από τη σύνταξη ότι το βάρος πέφτει στον γυναικείο γόο (επιθετικός προσδιορισμός ομοιόπτωτος), ενώ ο ανδρικός γόος διαφοροποιείται από τον γυναικείο (γενική υποκειμενική ετερόπτωτος προσδιορισμός). Ο γόος μάλλον συνδέεται άμεσα με τις γυναίκες και έμμεσα με τους άνδρες στενούς συγγενείς του νεκρού, γεγονός που παρατηρείται και στην αναλογία του αριθμού των στίχων ανάμεσα στην Ηλέκτρα, τον Ορέστη και τον Χορό.

Ο ρόλος του Χορού στον κομμό γίνεται πιο σαφής, αν συγκριθεί με το άσμα της παρόδου, λίγους στίχους πριν. Σύμφωνα με την πιο πρόσφατη άποψη⁷⁰, η πάροδος του Χορού των *Χοηφόρων* αποτελεί θρηνητικό άσμα και συνδέεται άμεσα με τον κομμό και τη λειτουργία του. Ο Χορός εισέρχεται στη σκηνή κρατώντας στα χέρια τις χοές για τον νεκρό Αγαμέμνονα και θρηνώντας (στ. 22-83)⁷¹. Αξίζει να παρατηρηθεί ότι από το τραγούδι του απουσιάζουν τα βασικά θέματα, τα οποία συναντώνται στον κομμό και αποτελούν μοτίβα του θρηνητικού άσματος. Μόνο στην πρώτη στροφή ο Χορός περιγράφει τις θρηνητικές χειρονομίες, που συνοδεύουν το τραγούδι, και παρατηρείται μια επανάληψη φθόγγων στην ίδια θέση σε στροφή και αντιστροφή, η οποία χαρακτηρίζει τους θρήνους⁷². Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτο ότι δεν επικαλούνται ούτε μια φορά τον νεκρό, αλλά αναφέρονται κυρίως στον άδικο χαμό του και στην εκδίκηση, που βλέπουν να έρχεται. Αντιθέτως, λίγους στίχους πιο κάτω (130-151) η Ηλέκτρα απευθύνεται στον νεκρό Αγαμέμνονα σε απαγγελόμενους στίχους περιγράφοντας την άσχημη κατάσταση, στην οποία βρίσκονται τα παιδιά του, και καλώντας τον να

⁶⁹ Η Alexiou 103 τονίζει ότι στην τραγωδία οι δύο όροι χρησιμοποιούνται χωρίς διαφορά στη σημασία. Την άποψη της υιοθετούν αργότερα ο Nagy και η McClure. Αντιθέτως, η Johnston (1999) 100-102 δέχεται ότι οι δύο όροι διαφοροποιούνται στην τραγωδία, χωρίς όμως να εκφράζει ρητά την άποψη της.

⁷⁰ Πρβλ. Garvie ad loc.

⁷¹ Η εισαγωγική σκηνή των *Χοηφόρων* συνδέεται άμεσα με τις απεικονίσεις των λευκών ληκύθων της εποχής, οι οποίες παριστάνουν συνήθως επισκέψεις στον τάφο του νεκρού ή προετοιμασία των συγγενών γυναικών για επίσκεψη (εδώ ο Χορός δεν είναι συγγενείς, αντίθετα με νόμο Σόλωνα). Για λεπτομέρειες βλ. Shapiro 629-656. Για τις επισκέψεις αυτές ως «κοινωνικοποίηση» των γυναικών βλ. Stears 124-125. Ωστόσο οι παραστάσεις της Ηλέκτρας, που υπάρχουν στο *LIMC*, οδηγούν στη διαπίστωση ότι η Ηλέκτρα, αν και η κατεξοχήν θρηνωδός της τραγωδίας, η οποία επισκέπτεται τον τάφο του πατέρα της, απεικονίζεται πολύ σπάνια σε ληκύθους. Συχνότερες είναι οι παραστάσεις της σε υδρίες και κρατήρες.

⁷² Πρβλ. Garvie ad loc.

βοηθήσει στην τιμωρία των φονιάδων, τους οποίους και καταριέται. Μετά την επίκληση η Ηλέκτρα καλεί τον Χορό να θρηγήσει, και αυτός ανταποκρίνεται άδοντας σε ιάμβους και δοχμίους (152-163):

Χο. ἴετε δάκρυ καναχῆς ὀλόμενον
ὀλομένῳ δεσπότη,
πρὸς ἔρυμα τόδε κεδνῶν κακῶν τ'
ἀπότροπον, ἄγος ἀπεύχετον,
κεχυμένων χοᾶν. κλύε δέ μοι, σέβας,
κλύ', ὦ δέσποτ', ἐξ ἀμαυρᾶς φρενός.
ὀτοτοτοτοτοτοῖ,
ἰώ, τίς δορυσθενῆς <εἶς> ἀνήρ,
ἀναλυτῆρ δόμων, Σκύθην τ' ἐν χεροῖν
[παλίντον' ἐν ἔργῳ βέλη] πιπάλλων Ἕρη
σχέδιά τ' αὐτόκωπα νωμῶν βέλη;

Ο Χορός μοιρολογεί τον βασιλιά του και τον επικαλείται απευθείας αυτή τη φορά, ενώ στον στίχο 159 χρησιμοποιεί το χαρακτηριστικό επιφώνημα θρήνου ὀτοτοτοτοτοτοῖ⁷³. Από τον στίχο 160 κ.ε. ο Χορός τραγουδά ουσιαστικά έναν παιάνα ως μετάβαση από την πάροδο στον κομμό. Τα μέτρα, στα οποία άδει ο Χορός, έχουν αντιστοιχίες με τα μέτρα του κομμού και, σε συνδυασμό με την επίκληση στον νεκρό, θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι ο Χορός εδώ γοᾶ. Ωστόσο μια προσεκτική ματιά στην προτροπή της Ηλέκτρας ίσως αποβεί χρήσιμη (150-151):

ὕμας δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος,
παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας.

Η Ηλέκτρα προτρέπει να μην αλλάξει η συνήθεια (νόμος) και ο Χορός να συνοδέψει τις χοές της με θρήνο (κωκυτοῖς) και παιάνα για τον Αγαμέμνονα. Ο Χορός ακολουθώντας την προτροπή της άδει έναν θρήνο (152-159), ο οποίος κλείνει με ένα επιφώνημα, και συνεχίζει με έναν παιάνα (160-163). Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αποτελεί μικρογραφία του κομμού, τον οποίο και προοικονομεί, και ο οποίος αρχίζει ως θρήνος και καταλήγει παιάν για την επιτυχία στην πραγμάτωση της εκδίκησης. Ωστόσο, οι παραπάνω στίχοι δεν αποτελούν γόο, επειδή εκφέρονται από μη συγγενείς του νεκρού, οι οποίες δεν δρουν αυτόβουλα, αλλά ύστερα από υπόδειξη της Ηλέκτρας, και επιπλέον δεν συγκεντρώνουν τα μοτίβα ενός τυπικού γόου. Το μέτρο δεν επαρκεί για τον χαρακτηρισμό του άσματος ως γόου, ούτε όμως και η επίκληση στον νεκρό, η οποία δεν σκοπεύει στην εξασφάλιση της συνδρομής του στην επιτυχή έκβαση της εκδίκησης, αλλά απλώς συνοδεύει τις χοές της Ηλέκτρας. Αντιθέτως, όπως τονίστηκε παραπάνω, η Ηλέκτρα λίγους στίχους πριν (130-148) επικαλείται τον πατέρα της,

⁷³ Η παρατήρηση ανήκει στον Garvie ad loc. Βλ. και Παράρτημα.

προοικονομώντας τον κομμό, με τον οποίο παρατηρούνται αντιστοιχίες στο περιεχόμενο (κατάσταση Ηλέκτρας και Ορέστη, κατάρα φονιάδων, εκδίκηση), ενώ το μόνο που διαφοροποιείται είναι το μέτρο, εφόσον οι στίχοι αυτοί ανήκουν στα διαλογικά μέρη του δράματος και δεν εντάσσονται στο πλαίσιο κάποιου γόου. Τα ίδια λόγια η Ηλέκτρα τα εντάσσει στην τελετουργία του κομμού σε διαφορετικό μετρικό σχήμα, ενώ όλο το εισαγωγικό μέρος της τραγωδίας προετοιμάζει τον κομμό.

Αντιστοιχίες φαίνεται να παρουσιάζονται μεταξύ *Χοηφόρων* και *Αγαμέμνονα* ως προς τα πρόσωπα που θρηνούν. Το ίδιο ζήτημα τίθεται στον τελευταίο κομμό του *Αγαμέμνονα*, ο οποίος διαλέγεται άμεσα με τον κομμό των *Χοηφόρων*, αφού ο Χορός συμμετέχει στον κομμό μετά τη δολοφονία του βασιλιά. Η βασική διαφορά με τον κομμό των *Χοηφόρων* εντοπίζεται στο φύλο του Χορού, καθώς στον *Αγαμέμνονα* πρόκειται για Χορό ανδρών, που θρηνούν τον βασιλιά τους. Η περίπτωση αυτή αποτελεί εξαίρεση, καθώς δεν είναι συγγενείς του Αγαμέμνονα και δεν δικαιολογείται η πράξη τους.

Στην έξοδο του *Αγαμέμνονα* μετά τον φόνο του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας, εμφανίζεται το εκκύκλημα στη σκηνή με τα δύο πτώματα. Ο Χορός «θρηνεί» σε λυρικά μέτρα και η Κλυταιμίστρα απαντά σε αναπαίστους (1448-1576)⁷⁴. Υπάρχουν τρία ζεύγη, όπου ο Χορός τραγουδάει τη στροφή και την επωδό και η Κλυταιμίστρα απαγγέλλει αναπαίστους. Η πρώτη στροφή περιέχει δόχμιους και ιάμβους και η επωδός έχει περίπου το ίδιο μέτρο. Το μέτρο της δεύτερης στροφής είναι αιολικό-χοριαμβικό και ιαμβικό, όπως επίσης και της επωδού. Η τρίτη στροφή, όπως και η επωδός, είναι ιαμβική, ενώ οι επωδοί αρχίζουν με αναπαίστους. Ο Χορός εκφράζει τη βαθιά του λύπη για τον φόνο του Αγαμέμνονα και κατηγορεί την Κλυταιμίστρα. Στις δύο επωδούς επαναλαμβάνει με τους ίδιους στίχους την αδυναμία του να θρηνήσει τον βασιλιά του, σε μια προσπάθεια να ανταποκριθεί η Κλυταιμίστρα και να θρηνήσει τον σύζυγό της, όπως αρμόζει (1489-1496 = 1513-1520):

ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ,
πῶς σε δακρύσω;
φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω;
κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῶδ'
ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων,
ὦμοι μοι, κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον
δολίῳ μόρῳ δαμείς
ἐκ χερὸς ἀμφιτόμῳ βελέμῳ.

Στην τελευταία επωδό ο Χορός αναρωτιέται ποιός θα θρηνήσει τον Αγαμέμνονα (1537-1550):

ἰὼ γᾶ γᾶ, εἴθ' ἔμ' ἐδέξω,
πρὶν τόνδ' ἐπιδεῖν ἀργυροτοίχου
δροίτης κατέχοντα χάμευναν.
τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων;
ἦ σὺ τόδ' ἔρξαι τλήση, κτείνας'
ἄνδρα τὸν αὐτῆς ἀποκωκῦσαι,
ψυχῆ τ' ἄχαριν χάριν ἀντ' ἔργων
μεγάλων ἀδίκως ἐπικρᾶναι;
τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ
σὺν δακρύοις ἰάπτων
ἀληθείᾳ φρενῶν πονήσει;

Το θρηνητικό τραγούδι χαρακτηρίζεται ἐδῶ ἐπιτύμβιος αἶνος σὺν δακρύοις, ἐνῶ στις *Χοηφόρους* ὡς ἐπιτύμβιος θρήνος (335)⁷⁵, καὶ τὸ ρῆμα ἀποκωκῦσαι προσδίδει μεγαλύτερη ἐνταση στὸν θρήνο⁷⁶ που ἐπιθυμῆι ὁ Χορὸς γιὰ τὸν νεκρὸ βασιλιά του.

Συγκρίνοντας τὰ μέτρα με αὐτὰ τῶν *Χοηφόρων*, παρατηροῦνται κάποιες ἀντιστοιχίες, γιὰτί καὶ ἐδῶ πρόκειται γιὰ κομμὸ. Οἱ ἀνάπαιστοι ὁμῶς ἐδῶ ἀπαγγέλλονται ἀπὸ τὴν Κλυταιμῆστρα⁷⁷, καὶ τὰ λυρικά μέτρα ἀποδίδονται στὸν Χορὸ, ἐνῶ στις *Χοηφόρους* οἱ ἀνάπαιστοι ἀνήκουν στὸν Χορὸ καὶ τὰ λυρικά μέρη στα δύο ἀδέρφια. Προηγουμένως, ἡ συζήτηση τοῦ κομμῶ τῶν *Χοηφόρων* ἔδειξε ὅτι ὁ Χορὸς δὲν γοᾶ. Τὸ ἴδιο φαίνεται νὰ συμβαίνει καὶ στὸν κομμὸ τοῦ *Αγαμέμνονα*: ὁ Χορὸς ἐκφράζει τὴν ἀγανάκτησή του γιὰ τὸ συμβάν, εὐχεται νὰ εἶχε πεθάνει πρὶν τὸν φόνο καὶ ἐπικαλεῖται τὸν Δία γιὰ τὴν ἀπονομὴ δικαιοσύνης, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχουν στα λόγια του παραδοσιακὰ θρηνητικά μοτίβα. Αναρωτιέται ποιὸς θὰ θρηνήσει τὸν Αγαμέμνονα, ἀλλὰ δὲν τὸ κάνει ὁ ἴδιος ὁ Χορὸς, ἐνῶ ἡ ἀπάντηση τῆς Κλυταιμῆστρας στὴν τελευταία ἐπωδὸ τοῦ Χοροῦ (1551-1554):

οὐ σὲ προσήκει τὸ μέλημ' ἀλέγειν
τοῦτο·πρὸς ἡμῶν
κάππεσε, κάτθανε, καὶ καταθάψομεν
οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐξ οἴκων,

δηλώνει κατηγορηματικὰ ὅτι δὲν ἀποτελεῖ καθήκον τοῦ Χοροῦ νὰ θρηνήσει τὸν Αγαμέμνονα (1551). Ἐπομένως, ἡ Κλυταιμῆστρα ἐπιβεβαιώνει ὅτι ὁ Χορὸς δὲν εἶναι

⁷⁴ Ἡ μετρικὴ ἀνάλυση βασίζεται στὸν Webster 126-127.

⁷⁵ Σύμφωνα με τὸν Fraenkel ad loc., ὁ Αἰσχύλος χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη αἶνος με τὴ σημασία ἐπαινος καὶ ἐπομένως ἀναφέρεται στὸν ἐπιτάφιο λόγο, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ μέρος τοῦ θρήνου. Ὡστόσο, ὁ Χατζηανέστης ad loc. ἐπισημαίνει τὶς διαφορετικὲς γραφές ἐπιτύμβιος αἶνος, ἐπιτύμβιον αἶνιν καὶ ἐπιτύμβιος αἶνον καὶ υιοθετεῖ τὴν τελευταία. Ἐπομένως, εἶναι πιθανόν νὰ ἀναφέρεται στὸν θρήνο: αἶνον σὺν δακρύοις.

⁷⁶ Πρβλ. Χατζηανέστη ad loc. Τὸ ρῆμα κωκύω ἀναφέρεται μόνο σε γυναῖκες, πρβλ. Derderian 28 σημ. 56.

⁷⁷ Ἡ Hall 115 θεωρεῖ ὅτι ἐδῶ ἡ Κλυταιμῆστρα δὲν χρησιμοποιεῖ καθόλου λυρικά μέτρα, ὅπως ὀφείλε ὡς γυναῖκα μετὰ τὸν θάνατο τοῦ ἀνδρα τῆς. Ἀντὶ νὰ θρηνήσει τὸν νεκρὸ Αγαμέμνονα, μιλάει με τὸν Χορὸ σε ἀναπαίστους. Τὸ μέτρο ἀποτελεῖ ἐνδειχῆ ὅτι εἶναι «αρρενωπὴ» γυναῖκα, ἀποψη τὴν ὁποία συμμερίζεται καὶ ἡ McClure (1999) 94.

αρμόδιος να θρηνεί⁷⁸. Μάλιστα αναλαμβάνει την ευθύνη των πράξεών της και αποφασίζει να ταφεί ο Αγαμέμνονας άκλαυτος. Αρνείται να τον θρηνήσει η ίδια, όπως όφειλε, και γι' αυτό απαντά σε αναπαίστους⁷⁹.

Τα ερωτήματα αυτά, που θέτει ο Χορός του *Αγαμέμνονα*, απαντώνται με τον κομμό των *Χοηφόρων*⁸⁰. Ουσιαστικά η πάροδος και ο κομμός των *Χοηφόρων* αποτελούν την τελετουργία του θρήνου, η οποία έπρεπε φυσιολογικά να λάβει χώρα άμέσως μετά τον θάνατο του Αγαμέμνονα για να μην ταφεί άκλαυτος⁸¹. Από τη στιγμή που θα του αποδοθεί ο οφειλόμενος γόος και θρήνος ο νεκρός μπορεί να συμβάλλει στην εκδίκηση των φονιάδων του. Επομένως, στο σημείο αυτό οι *Χοηφόροι* εξουδετερώνουν άμεσα την αδυναμία και την άρνηση του θρήνου στον *Αγαμέμνονα*⁸², και ανοίγουν την προοπτική της εκδίκησης.

Από τη σύντομη αυτή ανάλυση προκύπτει ότι η επική διάκριση γόου και θρήνου διατηρείται σε μεγάλο βαθμό και στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου με κάποιες διαφοροποιήσεις, και πάντως οι όροι δεν χρησιμοποιούνται εναλλάξ και χωρίς καμία διαφοροποίηση, όπως έχει υποστηριχθεί⁸³. Στον κομμό, του οποίου ο ρόλος είναι καταλυτικός για την εξέλιξη του δράματος και της τριλογίας, οι συμμετέχοντες Ηλέκτρα, Ορέστης, Χορός θρηνούν σε ποικίλα μέτρα (ιαμβικό, δακτυλικό, αιολικό, αναπαιστικό) και σε αναλογία στίχων ο γυναικείος λόγος υπερिशύει του ανδρικού. Οι αυτοαναφορές των υποκριτών στο τραγούδι τους ενισχύουν την άποψη ότι το τραγούδι των δύο αδερφών είναι γόος, ενώ αυτό του Χορού, ο οποίος σχολιάζει και επιδοκιμάζει την πρόθεση των αδερφών για εκδίκηση, εντάσσεται στην κατηγορία του θρήνου, εφόσον δεν πρόκειται για συγγενείς του νεκρού και απουσιάζει η επίκληση στον νεκρό Αγαμέμνονα, η συνδρομή του οποίου είναι καθοριστική για την εκδίκηση. Ο Χορός, γυναίκες που δεν έχουν συγγενικό δεσμό με τον Αγαμέμνονα, θρηνεί στην Πάροδο για τον χαμό του, χωρίς όμως να βρίσκεται σε επικοινωνία με τον νεκρό. Αντιθέτως, στον κομμό είναι παρών ο Αγαμέμνονας μέσω των επικλήσεων των παιδιών του. Συνεπώς, ο Αισχύλος ενσωματώνει στις *Χοηφόρους* στοιχεία του επικού γόου, προσθέτοντας όμως

⁷⁸ Το γεγονός ότι ο Χορός ανδρών του *Αγαμέμνονα* δεν θρηνεί δεν σημαίνει ότι οι άνδρες γενικά δεν θρηνούν. Τόσο στο έπος (Πρίαμος, Αχιλλέας), όσο και στην τραγωδία (Αδμητος, Ξέρξης) οι άνδρες θρηνούν, αλλά μόνο για πολύ κοντινά τους πρόσωπα. Για επιπλέον παραδείγματα βλ. Segal (1992) 147-151. Γενικά για την εξέλιξη του ανδρικού θρήνου στην αρχαϊκή εποχή βλ. van Wees κυρίως 10-19.

⁷⁹ Περισσότερα για τη σκηνή Κλυταιμίστρας-Χορού βλ. στη Roberts 575-577 και στη McClure (1999) 97-100.

⁸⁰ Σύμφωνα με τη Foley 34, σημ. 46, αν και στις *Χοηφόρους* θρηνούν μόνο μέλη του βασιλικού οίκου, στον *Αγαμέμνονα* γίνεται εμφανές ότι οι ενέργειές τους αντανακλούν την επιθυμία ολόκληρης της πόλης.

⁸¹ Βλ. και Garvie 158.

⁸² Το συμπέρασμα αυτό έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την άποψη του Kitto 83, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο κομμός των *Χοηφόρων* δεν προωθεί με κανένα τρόπο τη δράση και δεν περιέχει κάτι καινούριο. Αντιθέτως, αποτελεί, όπως τονίστηκε παραπάνω, το σημαντικότερο μέρος ολόκληρης της *Ορέστειας*.

και το μοτίβο της εκδίκησης, το οποίο απουσιάζει στο έπος και στο οποίο δίνει ιδιαίτερη έμφαση, με σκοπό την ανάδειξη της επικινδυνότητας, που ενέχει, η επικράτηση του γυναικείου κυρίως γόου. Παράλληλα, εντάσσει στο δράμα του και τον θρῆνο του Χορού, για να δώσει και τις δύο εκδοχές του θρηνητικού άσματος, τόσο τον θρῆνο, όσο και τον γόο.

⁸³ Υποστηρικτές της άποψης αυτής είναι η Alexiou, ο Nagy, η McClure.

Ηλέκτρα Σοφοκλή

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ο θρήνος κατέχει κεντρική θέση. Στην αρχή του δράματος πριν την Πάροδο (77-120) η Ηλέκτρα θρηνεί σε μελικούς αναπαίστους⁸⁴, ενώ η Πάροδος (121-250) αποτελεί κομμό μεταξύ του Χορού και της Ηλέκτρας σε μέτρο δακτυλικό, αιολικό και ιαμβικό. Στους στίχους 823-870, τον δεύτερο κομμό, σε ιωνικό μέτρο, ο Χορός και η Ηλέκτρα θρηνούν για τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη, ενώ σε μια δεύτερη μονωδία σε ιαμβικό τρίμετρο η Ηλέκτρα θρηνεί με την υδρία στα χέρια (1126-1170). Επομένως, στο έργο υπάρχουν τέσσερα θρηνητικά άσματα: δύο κομμοί, οι οποίοι περιστοιχίζονται από δύο μονωδίες της Ηλέκτρας.

Στον πρώτο θρήνο (77-120) η Ηλέκτρα βγαίνει από την πόρτα του παλατιού του Αγαμέμνονα φορώντας τη μάσκα της θρηνωδού⁸⁵ και τον θρήνο της ακούει ο Ορέστης και ο παιδαγωγός. Η Ηλέκτρα αναφέρεται στους ασταμάτητους θρήνους της νύχτα και μέρα και στον άδικο χαμό του πατέρα της και θεωρεί δικό της καθήκον τον θρήνο γι' αυτόν. Επικαλείται τον πατέρα της και δηλώνει απειλητικά (103-104): *ἀλλ' οὐ μὲν δὴ / λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων*. Στη συνέχεια επικαλείται τους θεούς του Κάτω Κόσμου, τον Ερμή, την Αρά και τις Ερινύες, για να συντρέξουν στην τιμωρία των φονιάδων του πατέρα της, φέρνοντας πίσω τον αδελφό της, τον Ορέστη.

Στο παραπάνω απόσπασμα είναι εμφανές ότι η Ηλέκτρα θρηνεί και μάλιστα γοᾶ, αν και η ίδια η Ηλέκτρα χαρακτηρίζει το τραγούδι της και ως γόο και ως θρήνο: *θρήνων ῥῶδᾶς* (88), *θρήνων στυγερῶν τε γόων* (104). Είναι χαρακτηριστικό ότι στην πρώτη περίπτωση αναφέρεται στο παρελθόν και χαρακτηρίζει τα τραγούδια της θρήνους, ενώ στη δεύτερη περιγράφει τα τωρινά και μελλοντικά της τραγούδια, χρησιμοποιώντας και τις δύο λέξεις μαζί. Είναι άξια σχολιασμού τα δύο επίθετα, με τα οποία χαρακτηρίζει τους γόους: *στυγερούς* και *όξυτόνους* (104, 243). *Στυγερός* είναι ο μισητός και μάλλον αναφέρεται στο μίσος, που προκαλεί για την ίδια με τον γόο της στους φονιάδες του Αγαμέμνονα, ενώ *όξυτόνος* είναι αυτός, που έχει διαπεραστικό ήχο και πιθανόν περιγράφει τόσο τον ήχο του αυλού, που συνόδευε τον γόο της Ηλέκτρας, όσο κυρίως την ίδια της τη φωνή⁸⁶. Ο τόνος της φωνής της υποδηλώνει και την ένταση των συναισθημάτων, που προκαλεί, καθώς και την επιθετικότητα των γόων της⁸⁷, ενώ

⁸⁴ Τα μέτρα βασίζονται στον Kells ad loc.

⁸⁵ Για την εξωτερική εμφάνιση της Ηλέκτρας βλ. Seale 59.

⁸⁶ Σύμφωνα με την McClure (1999) 95, ο λιγύς ήχος του γυναικείου κλάματος ανακαλεί τον ήχο των πουλιών, με τα οποία συχνά παραβάλλονται οι θρηνωδοί.

⁸⁷ Για έναν εκτενή σχολιασμό του επιθέτου βλ. Carson 7.

η γλώσσα σε συνδυασμό με τον ήχο εκφράζουν τη βία της εκδίκησης την οποία διαπράττουν οι άνδρες⁸⁸.

Σύμφωνα με τον Kells⁸⁹, η αλλαγή του μέτρου από ιαμβικό, στο οποίο συνομιλούν οι δύο άνδρες στην αρχή του δράματος, σε αναπαίσιτους σηματοδοτεί δύο αντιθέσεις: η πρώτη αφορά στην αίσθηση του χρόνου και στην έλλειψή της και η δεύτερη στην αντίθεση μεταξύ του κόσμου των ανδρών και αυτού των γυναικών⁹⁰. Πριν τον θρήνο υπάρχει η συνομιλία του Ορέστη με τον παιδαγωγό (κόσμος ανδρών), οι οποίοι ενδιαφέρονται για την κατάλληλη χρονική στιγμή (στ. 22, 75 καιρός)⁹¹. Αντιθέτως η Ηλέκτρα έχει χάσει εντελώς την αίσθηση του χρόνου. Η κυκλικότητα του χρόνου εκφράζει γι' αυτήν την απόφασή της να κρατήσει το παρελθόν ζωντανό⁹². Ο θρήνος, που ενσωματώνεται στην τραγωδία, δεν αποτελεί μία εφάπαξ εκδήλωση του πόνου της Ηλέκτρας, αλλά μία επαναλαμβανόμενη τελετουργία όλα τα χρόνια που μεσολάβησαν, από τον φόνο του πατέρα της και μετά⁹³. Η έννοια του χρόνου εμπειρικλείει όχι μόνο τη μνήμη, αλλά και την αιωνιότητα⁹⁴. Η Ηλέκτρα δεν μπορεί να κάνει τίποτα άλλο ως γυναίκα, παρά να θρηνεί με την ελπίδα ότι ο Ορέστης, ο αρσενικός απόγονος της οικογένειας, θα έρθει κάποτε για να εκδικηθεί τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Διατηρεί ζωντανή τη μνήμη⁹⁵ του πατέρα της *στα λόγια*, και ο θρήνος αποτελεί το μοναδικό όπλο για την Ηλέκτρα, επειδή βρίσκεται σε συνεχή επαφή με τον νεκρό και τον Άδη και κρατάει ζωντανή την ανάγκη για εκδίκηση⁹⁶. Ωστόσο, αν και ο θρήνος βοηθά τη θρηνωδό να επανέλθει στη ζωή και να μεταφέρει τον πόνο της σε μια ομάδα ανθρώπων, η Ηλέκτρα παγιδεύεται σε έναν ατελείωτο θρήνο, ο οποίος τελικά δεν την επαναφέρει στην κοινωνία. Ό,τι αποτελεί συνήθως μία προσωρινή ταύτιση με

⁸⁸ Βλ. Foley 148.

⁸⁹ Πρβλ. Kells ad loc.

⁹⁰ Σύμφωνα με τον Segal (1981) 250, υπάρχει και μία αντίθεση μεταξύ του εξωτερικού κόσμου, όπου κάθε ενέργεια είναι επιτρεπτή και του εσωτερικού κόσμου του παλατιού, όπου η μόνη ενέργεια είναι ο θρήνος. Αυτό οδηγεί στην ανατροπή της αντίθεσης έξω-αγριότητα, μέσα-πολιτισμός, η οποία συνδέεται με ανατροπή των ηρωικών αξιών.

⁹¹ Για τη σημασία της λέξης καιρός βλ. Smith (1990).

⁹² Για την αντίληψη του χρόνου από την Ηλέκτρα πρβλ. Segal (1981) 263 και Foley 149, σημ. 15.

⁹³ Ο χρόνιος θρήνος της Ηλέκτρας είναι το αποτέλεσμα της διαστροφής, που επήλθε στο θέμα του θανάτου και του θρήνου με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα. Η διαστροφή αυτή στην τελετουργία έχει απηχίσεις και στο δράμα, κυρίως στον θρήνο της Ηλέκτρας για μια κενή υδρία. Βλ. Ringer (1998) 152 και Segal (1981) 277.

⁹⁴ Για την παραπάνω παρατήρηση βλ. Segal (1981) 265. Για την επαναληπτικότητα, που χαρακτηρίζει κάποιες σκηνές της *Ηλέκτρας* βλ. Segal (1981) 263. Η Κομαρου 207 τονίζει τη συχνή εκφορά της λέξης *αἶ* από την Ηλέκτρα. Η Loraux (1998) 98, σημ. 33 επισημαίνει ότι απαντά 19 φορές στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Ενδεικτική είναι και η λέξη *αἶων* (1086-1086) με την έννοια για ολόκληρη τη ζωή της, για την οποία βλ. Seaford (1985) 316.

⁹⁵ Για την Loraux (1998) 97, 103-106 η Ηλέκτρα είναι η τέλεια προσωποποίηση της ζωντανής μνήμης. Θεωρεί ότι η επίμονη άρνηση της Ηλέκτρας (103-110, 223-224, 230-231) να ξεχάσει τον θάνατο του πατέρα της ενισχύει την άποψή της.

⁹⁶ Βλ. Segal (1993) 69.

τον νεκρό, για την Ηλέκτρα έχει γίνει μία μόνιμη κατάσταση, ένας ζωντανός θάνατος⁹⁷. Ο θρήνος της αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα των θρήνων της Ηλέκτρας όλα τα χρόνια: αναφέρεται στον φόνο του πατέρα της, στη δική της κατάσταση μετά τον φόνο, στην επιθυμία της για εκδίκηση⁹⁸. Στην *Ηλέκτρα* ως δράμα και διδασκαλία ενσωματώνεται η «ιδανική» μορφή θρήνου, το μοντέλο που συγκεντρώνει όλα τα παραδοσιακά στοιχεία του θρηνητικού άσματος. Είναι πιθανόν να μην περιλάμβαναν πάντα όλα αυτά τα στοιχεία οι θρήνοι της Ηλέκτρας ή των Αθηναίων γυναικών, ωστόσο στην τραγωδία εμφανίζεται ο ολοκληρωμένος, ο τέλειος, με την αριστοτελική έννοια, θρήνος.

Η θρηνητική μονωδία της Ηλέκτρας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τη γλώσσα, στην οποία εκφέρεται. Είναι αξιοπρόσεκτη η συγκέντρωση μακρών φωνηέντων φύσει και θέσει, όπως: πολλὰς μὲν θρήνων ᾠδάς, / πολλὰς δ' ἀντήρεις ἦσθου (88-89), και ο θρηνητικός ήχος των ωμέγα: οὔτως / ἀδίκως οἰκτρῶς τε (101-102), ἐπὶ κωκυτῶ τῶνδε πατρῶων (109). Οι ήχοι και ο ρυθμός της γλώσσας, σε συνδυασμό με τις εικόνες (90, 96), τις παρομοιώσεις (98, 107) και τις μεταφορές (119-120) υποδεικνύουν ότι για την Ηλέκτρα η εκφορά λέξεων είναι πράξη, της οποίας βασική λειτουργία είναι η διατήρηση της μνήμης⁹⁹.

Τα παραδοσιακά στοιχεία του παραπάνω γόου, τα οποία καθορίζουν την ταυτότητα του άσματος, είναι τα ακόλουθα¹⁰⁰: αναφορά στην κατάσταση του ζωντανού μετά τον θάνατο του νεκρού (77-94), επίκληση στον νεκρό (101), επίκληση στους θεούς του Κάτω Κόσμου (110-113), κατάρα για τους φονιάδες (111), εκδίκηση (115-117). Επιπλέον, εδώ έχουμε την ευχή της Ηλέκτρας ο πατέρας της να είχε σκοτωθεί στη μάχη και να μην είχε πέσει θύμα δολοφονίας με τόσο άδοξο τρόπο (95-99). Στην προκειμένη περίπτωση ο θρήνος της Ηλέκτρας είναι γόος με κυρίαρχο το θέμα της εκδίκησης. Είναι χαρακτηριστικό ότι η Ηλέκτρα θρηνεί μπροστά στην πόρτα του παλατιού (πρὸ θυρῶν, 109), πράγμα που κάνει τον θρήνο της ακόμη πιο επικίνδυνο. Το κατώφλι αποτελεί μεταίχιμο, καθώς χωρίζει το μέσα από το έξω, και συνεπώς ενέχει

⁹⁷ Για το ατελέσφορο του θρήνου της Ηλέκτρας ως αυτό το σημείο του δράματος βλ. Foley 156. Για την επανένταξη των θρηνητικών γυναικών στην κοινωνία και τη διαφορά τους από τους άνδρες βλ. Logaux (1998) 22, σημ. 39. Ο Seaford (1985) 318-320 τονίζει την αντιστροφή των τελετών ταφής στην περίπτωση της Ηλέκτρας. Η απομόνωση, που της επιβάλλεται, εξαιτίας του ατελείωτου θρήνου της, είναι ουσιαστικά η συνήθης κατάσταση της θρηνητιδού. Ωστόσο, και ο Seaford επιμένει στη μη επανένταξη της Ηλέκτρας στην κοινωνία και, συνεπώς, στην αγαμία της.

⁹⁸ Η Ηλέκτρα είναι η μοναδική από την οικογένεια, που θρηνεί τον Αγαμέμνονα, καταφέρνοντας να διατηρήσει την ενότητα συγγένειας και φιλίας. Βλ. Blundell 154-157.

⁹⁹ Η παραπάνω ανάλυση βασίζεται στην Kitzinger 304-305.

¹⁰⁰ Για τα παραδοσιακά θρηνητικά στοιχεία και τα μοτίβα των θρηνητικών ασμάτων βλ. Εισαγωγή.

κάποιο βαθμό επικινδυνότητας, επειδή δεν ανήκει σε κανέναν από τους δύο χώρους που οριοθετεί, αλλά αποτελεί ένα είδος χάους¹⁰¹.

Η *Ηλέκτρα* αποτελεί το μοναδικό δράμα του Σοφοκλή, όπου ο πρωταγωνιστής βγαίνει στη σκηνή με μια μονωδία, πριν από την πάροδο του Χορού. Η χρήση τραγουδιού ή ενός μείγματος τραγουδιού και απαγγελίας στην πρώτη εμφάνιση ενός υποκριτή στη σκηνή ξεχωρίζει την προσωπικότητά του και αυξάνει το πάθος της κατάστασής του, προκαλώντας ανάλογα συναισθήματα στους θεατές. Συνεπώς, στο δράμα η *Ηλέκτρα* τοποθετείται στο κέντρο της δράσης ήδη από το τέλος του προλόγου¹⁰².

Αμέσως μετά τον γόο της *Ηλέκτρας* ακολουθεί η πάροδος του Χορού (121-250), ο οποίος αποτελείται από ευγενείς γυναίκες των Μυκηνών, πολίτιδες (στ. 1227) σχεδόν ισότιμες κοινωνικά¹⁰³ και φίλες με την *Ηλέκτρα*, που έρχονται να της συμπαρασταθούν στον πόνο της. Τραγουδούν σε μέτρα πιο σύνθετα από τους απλούς αναπαίστους του θρήνου της *Ηλέκτρας*¹⁰⁴ και χορεύουν μπαίνοντας στην ορχήστρα, ενώ και η *Ηλέκτρα* απαντά στα ίδια μέτρα. Ο κομμός αποτελείται από τρία στροφικά ζεύγη και μία επωδός, εξισώνοντας σχηματικά τους μετέχοντες και υποδηλώνοντας τη φιλία *Ηλέκτρας-Χορού*, ενώ υπάρχει αντιστοιχία μέτρων σε στροφή και αντιστροφή:

Α' στροφή-αντιστροφή (121-136=137-152) χοριαμβικό και δακτυλικό μέτρο,

Β' στροφή-αντιστροφή (153-172=173-192) ιαμβικό και δακτυλικό μέτρο,

Γ' στροφή-αντιστροφή (193-212=213-232) αναπαιστικό και ιαμβικό μέτρο.

Εξαίρεση αποτελεί η επωδός (236-250): συνδυασμός δακτυλικού, αναπαιστικού, δογματικού και ιαμβικού μέτρου, τα οποία χρησιμοποιεί η *Ηλέκτρα*, για να εκφράσει τη διαφωνία της με τις απόψεις του Χορού απορρίπτοντας τις συμβουλές του¹⁰⁵.

Ο ρόλος του Χορού είναι παραμυθητικός, εφόσον προσπαθεί σε όλο τον κομμό να παρηγορήσει την *Ηλέκτρα*, τονίζοντας κυρίως την κοινή μοίρα όλων των ανθρώπων

¹⁰¹ Για τα μεταίχμια και τη σημασία τους στη λατρεία θεοτήτων βλ. Johnston (1991) και σημ. 90.

¹⁰² Για εκτενέστερη ανάλυση της λειτουργικότητας της εισόδου της *Ηλέκτρας* στη σκηνή και τη σημασία της βλ. Burton 189. Ο Harder 18 τονίζει ότι τόσο στο δράμα του Σοφοκλή, όσο και στο δράμα του Ευριπίδη, η *Ηλέκτρα* είναι «the focal character».

¹⁰³ Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με την κοινωνική θέση των γυναικών του Χορού βλ. Burton 186-7. Για την πολιτική διάσταση της επιλογής του Χορού, σε αντίθεση με τις αιχμάλωτες Χοηφόρους του Αισχύλου βλ. Blundell 155.

¹⁰⁴ Ωστόσο, στην αρχή της τρίτης στροφής τραγουδούν σε απλούς αναπαίστους όμοιους με αυτούς της *Ηλέκτρας* με σπονδείους στους πρώτους στίχους. Η Burton 192 θεωρεί ότι σε αυτό το σημείο της παράδοσης ο Χορός αυξάνει την συναισθηματική ένταση.

¹⁰⁵ Για τις παρατηρήσεις ως προς τα μέτρα του κομμού βλ. Κορναρού 208-209 και Παράρτημα I, Dale Fasc. 3, 272-276, καθώς και Webster 173-74.

και το αναπόφευκτο του θανάτου για τους θνητούς¹⁰⁶. Ο επικουρικός ρόλος του Χορού ενισχύεται και από την αναλογία των στίχων μεταξύ των δύο μετεχόντων στον κομμό: στον Χορό αποδίδονται 53 στίχοι, έναντι 69 στην Ηλέκτρα, η οποία διατυπώνει εμφαντικά την αμετάκλητη απόφασή της να συνεχίσει τον θρήνο της, ενώ ο Χορός παραμερίζοντας το συναίσθημα σχολιάζει (137-139):

ἀλλ' οὔτοι τόν γ' ἐξ Ἄϊδα
παγκοίνου λίμνας πατέρ' ἀν-
στάσεις οὔτε γόοισιν οὔτ' ἄνταις.

Η Ηλέκτρα δεν αλλάζει γνώμη και ο Χορός αναφέρεται στον Ορέστη, για τον οποίο η Ηλέκτρα παραπονιέται ότι δεν έρχεται. Ο Χορός την ενθαρρύνει, αλλά η Ηλέκτρα θρηνεί για την τωρινή της κατάσταση. Στη συνέχεια ο Χορός εστιάζει στην ημέρα του φόνου και η Ηλέκτρα αρχίζει πάλι τον θρήνο, ενώ ο Χορός της ζητάει να σταματήσει. Η Ηλέκτρα τονίζει ότι ο θρήνος δεν είναι δική της επιλογή, αλλά αναγκάζεται από τις καταστάσεις και δεν ωφελούν οι προτροπές τους να σταματήσει¹⁰⁷.

Αν και ο προηγούμενος θρήνος της Ηλέκτρας αναφερόταν κυρίως στο παρελθόν, στον κομμό γίνεται σαφής η πρόθεσή της να συνεχίσει την ίδια τακτική στο παρόν και στο μέλλον, μέχρι να επιτύχει την εκδίκηση. Ο ίδιος ο κομμός δεν συγκεντρώνει πολλά θρηνητικά μοτίβα, αλλά αποτελεί περισσότερο υπεράσπιση του δικαιώματος της Ηλέκτρας να θρηνεί. Το σημαντικό στοιχείο, που επανέρχεται, είναι η τωρινή κατάσταση της Ηλέκτρας (164-167, 185-192). Η ίδια τονίζει ότι μετά τον θάνατο του πατέρα της έχει καταντήσει υπηρέτρια στο σπίτι της, άγαμη, χωρίς παιδιά, χωρίς ελπίδα. Στους στίχους 201-212 η Ηλέκτρα θρηνεί, όταν ο Χορός της θυμίζει την ημέρα του θανάτου του Αγαμέμνονα. Επικαλείται την ημέρα εκείνη και τη νύχτα, αναφέρεται στον δικό της χαμό και εύχεται ο Δίας να τιμωρήσει τους ενόχους. Πρόκειται ουσιαστικά για γόο, επειδή καταριέται τους φονιάδες. Ο Χορός της ζητάει να σιωπήσει (213): φράζου μὴ πόρσω φωνεῖν. Ο γόος είναι επικίνδυνος και προκαλεί φόβο, επειδή η εκδίκηση πραγματοποιείται μόνο με τη συνδρομή του ίδιου του νεκρού. Εκφωνείται μόνο από τους στενούς συγγενείς του νεκρού και συχνότερα από γυναίκες συγγενείς. Αμέσως μετά η Χρυσόθεμη ανακοινώνει στην Ηλέκτρα την απόφαση του Αιγίσθου να τη φυλακίσει, αν δε σταματήσει να θρηνεί (379-384), γεγονός το οποίο ίσως απηχεί τον περιορισμό στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ. των υπερβολικών εκδηλώσεων πένθους μόνο κατά την πρόθεση στο σπίτι του νεκρού. Ο γόος της Ηλέκτρας φοβίζει τους φονιάδες, επειδή γνωρίζουν ότι πράγματι φέρνει την εκδίκηση. Είναι σημαντικό

¹⁰⁶ Η προτροπή της Ηλέκτρας προς τον Χορό να συμμετέχει στον θρήνο της αντιβαίνει στη νομοθεσία του Σόλωνα, καθώς δεν πρόκειται για συγγενείς του νεκρού. Βλ. και Foley 151.

ότι ο γόος της Ηλέκτρας ακούγεται μόνο από γυναίκες. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ο γυναικείος θρήνος και η δράση των ανδρών δεν παρουσιάζονται ως συμπληρωματικές πλευρές στην υλοποίηση της εκδίκησης, αλλά αντίθετα βρίσκονται σε αντιπαράθεση μεταξύ τους. Ο Ορέστης απευθύνεται μόνο σε άνδρες και στον Απόλλωνα, για να επιτύχει τον στόχο του¹⁰⁸. Πριν την αναγνώριση των δύο αδερφών, μόνο οι γυναίκες προσφέρουν στην Ηλέκτρα δημόσια αναγνώριση¹⁰⁹. Ωστόσο, στη συνέχεια του δράματος γίνεται εμφανές ότι ο γόος της Ηλέκτρας συμβάλλει στην επιτυχία του εγχειρήματος και δικαιώνεται η δική της ηθική, η ηθική της βεντέττας¹¹⁰. Σύμφωνα με την ηθική αυτή, οι γυναίκες διατηρούν μια ελευθερία λόγου και «σκοτώνουν» με τα λόγια, εφόσον τους απαγορεύεται από τη φύση τους να διαπράξουν φόνο, σε αντίθεση με τους άνδρες, οι οποίοι υλοποιούν την εκδίκηση, χωρίς όμως το ίδιο δικαίωμα ελευθερίας λόγου¹¹¹: οι ρόλοι, επομένως, των δύο φύλων στη συγκεκριμένη τραγωδία είναι διακριτοί, με μόνη εξαίρεση την περίπτωση της Κλυταιμίστρας.

Συνεπώς, στο πρώτο μέρος του δράματος έχουμε δύο θρηνητικά άσματα. Το πρώτο αποτελεί δείγμα του γόου της Ηλέκτρας επαναλαμβανόμενου στο παρελθόν. Το δεύτερο είναι ένας κομμός, όπου δίνεται έμφαση στην ανάγκη για συνέχιση του θρήνου και στο παρόν και στο μέλλον. Ο Χορός δεν γοᾶ, αλλά θρηνεί παρηγορητικά, συμπάσχει και συμβουλεύει την Ηλέκτρα, η οποία υπεραμύνεται της επιλογής της και προς το τέλος του κομμού υπάρχει ένας γόος για τον πατέρα της, ανάλογος στο περιεχόμενο με τον πρώτο της γόο, αλλά σε διαφορετικά μέτρα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αναφορές της Ηλέκτρας στο τραγούδι της, καθώς και οι χαρακτηρισμοί των άλλων υποκριτών και του Χορού γι' αυτό. Ο Ορέστης χαρακτηρίζει το τραγούδι της Ηλέκτρας γόο (γόων 81), ενώ ο Χορός χρησιμοποιεί τη λέξη οίμωγὰν (123) και γόοισιν (139), και η Χρυσόθεμη χρησιμοποιεί δύο φορές τη λέξη γόων (375, 379). Την ίδια λέξη χρησιμοποιεί και η Κλυταιμίστρα (291), της οποίας όμως τα λόγια μεταφέρει η Ηλέκτρα¹¹². Η ίδια η Ηλέκτρα χρησιμοποιεί άλλοτε τη λέξη γόος και άλλοτε τη λέξη θρήνος (την οποία, αξίζει να σημειωθεί, χρησιμοποιεί μόνον η Ηλέκτρα): θρήνων (232), ὄξυτόνων γόων (243), θρήνοις (255), γόων (353).

¹⁰⁷ Γενικά για τον ρόλο του Χορού της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή στην εξέλιξη της δράσης βλ. Gardiner 139-163.

¹⁰⁸ Για τη σύγκρουση ανδρών-γυναικών στο θέμα της εκδίκησης βλ. Foley 157.

¹⁰⁹ Βλ. Foley 163.

¹¹⁰ Ο όρος ανήκει στη Foley 159.

¹¹¹ Βλ. Foley 152-153.

¹¹² Σύμφωνα με την Batchelder 57, η Ηλέκτρα ενεργεί ως ποιήτρια ψόγου, όταν μεταφέρει με ακρίβεια τα λόγια της Κλυταιμίστρας. Ο Bers 58-59 αναφέρεται στους στίχους αυτούς και τονίζει ότι ο ευθύς λόγος «is typical, not specific». Επομένως, η Ηλέκτρα προσπαθεί να μεταφέρει το είδος των λόγων της μητέρας της, δεν μιμείται τα λόγια της, και έτσι πιθανόν η λέξη γόων να εισάγεται και εδώ από την Ηλέκτρα.

Οι λέξεις θρήνος και γόος θέτουν και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή το ίδιο πρόβλημα, όπως και στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου. Όπως τονίστηκε και παραπάνω, εφόσον βασικό στοιχείο του τραγουδιού είναι η εκδίκηση και η επαφή με τον Κάτω Κόσμο, ο κομμός και η πρώτη μονωδία της Ηλέκτρας αποτελούν γόο. Η Ηλέκτρα ως κόρη του Αγαμέμνονα πρέπει να συμμετέχει με τον δικό της τρόπο στην εκδίκηση για τον φόνο του πατέρα της και ο μόνος τρόπος είναι ο θρήνος της. Κανονικά ο ρόλος αυτός ανήκει στη σύζυγο ή τη μητέρα, αλλά η Ηλέκτρα βρέθηκε μόνη, λόγω συγκυριών και αισθάνεται την ανάγκη να το πράξει η ίδια. Είναι χαρακτηριστικό ότι παρομοιάζει τον εαυτό της με μητέρα που θρηνεί (107): μὴ οὐ τεκνολέτειρ' ὡς τις ἀηδῶν. Όπως το αηδόνι¹¹³, η Ηλέκτρα αποκαλείται τεκνολέτειρα, αυτή που χάνει τα παιδιά της, αλλά είναι πιθανό να υποδηλώνει την αφύσικη συμπεριφορά της Κλυταιμίστρας ως μητέρας απέναντι στα παιδιά της¹¹⁴. Στον κομμό συγκρίνει τον θρήνο της με αυτό της Πρόκνης για τον γιο της, τον Ίτυ, και της Νιόβης για τα παιδιά της (147-152)¹¹⁵:

ἀλλ' ἐμέ γ' ἄ στονόεσσ' ἄραρεν φρένας,
ἅ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται,
ὄρνις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος.
ἰὼ παντλάμων Νιόβα, σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν,
ἅτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ,
αἰαῖ, δακρύεις.

Τα λόγια της υποδηλώνουν ένα συνεχές θρηνητικό ἄσμα, του οποίου οι λέξεις με την επανάληψη χάνουν το νόημά τους και απομένουν ἄδειοι ήχοι. Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι εκφωνούνται από μια γυναίκα ἄδεια από ζωή, της οποίας το όνομα αποτελεί σύμβολο κενότητας «α-λεκτρον»¹¹⁶. Αξίζει να σημειωθεί ότι, αν και είναι κόρη του Αγαμέμνονα, ο θρήνος της παρομοιάζεται με θρήνο μητέρας για τον χαμό του

¹¹³ Για τη σχέση του αηδονιού με τον θρήνο βλ. Segal (1993a) 66-73. Για τις Γοργόνες ως μυθικές προγόνους του αηδονιού ως προς την εκφορά θρήνου και τη μετατροπή του σε λυρικό τραγούδι βλ. Segal (1994) 17-34.

¹¹⁴ Βλ. Segal (1981) 256.

¹¹⁵ Σύμφωνα με τον Segal (1981) 267, οι μύθοι της Πρόκνης και της Νιόβης μεταφέρουν τη μητρική αγάπη στο άγριο βασίλειο του δάσους ή του βουνού. Αργότερα ο Segal (1993a, 70), συμπληρώνει ότι η μεταμόρφωση της Νιόβης σε πέτρα, εκτός από την ανάμειξή της με την άγρια φύση, υποδηλώνει και την ταύτισή της με τον κόσμο των νεκρών. Ωστόσο, η Carson 7 θεωρεί ότι η Πρόκνη και η Νιόβη για την Ηλέκτρα ενσωματώνουν μια νίκη της γυναικείας γλώσσας, η οποία είναι άγνωστη στους άλλους. Καταφέρνουν να πουν ό,τι θέλουν με ιδιόλεκτο, παραβλέποντας τον έναρθρο λόγο. Έχουν μια αξιοσημείωτη δύναμη να υπονομεύουν τον κόσμο των άλλων και τους κανόνες του. Για την Burnett 122, σημ. 10, 11 η Νιόβη συμβολίζει τον «πετρωμένο χρόνο», ενώ η Πρόκνη τον ατέλειωτο θρήνο. Η Sultan 107-108 εισάγει μια διαφορετική ερμηνευτική παρατηρώντας ότι η Ηλέκτρα, παρομοιάζοντας τη λύπη της με αυτήν της Πρόκνης, την παρουσιάζει ως ἄγγελο στον Δία, με σκοπό να εξασφαλίσει τη θεική συνδρομή στην πράξη της εκδίκησης. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται στο πρόσφατο άρθρο της η Suksi 651-52, όπου τονίζει ότι το στοιχείο που συνδέει την Ηλέκτρα με την Πρόκνη είναι η εκδίκηση: όπως η Πρόκνη σκότωσε, σύμφωνα με τον μύθο, τον Ίτυ, για να εκδικηθεί τον Τηρέα, έτσι και η Ηλέκτρα επιθυμεί να πάρει εκδίκηση για τον φόνο του πατέρα της, με τη δολοφονία της Κλυταιμίστρας από τον Ορέστη.

¹¹⁶ Για το όνομα βλ. Ringer (1998) 145.

παιδιού της. Η παρομοίωση της Ηλέκτρας με μητέρα προκαλεί κατάπληξη. Η Πρόκνη είναι μητέρα, η οποία σκοτώνει τα παιδιά της και μεταμορφώνεται σε αηδόνη. Η Νιόβη είναι μητέρα, δεν σκοτώνει τα παιδιά της, αλλά θρηνεί για το χαμό τους και μεταμορφώνεται σε πέτρα. Η Ηλέκτρα δεν είναι μητέρα, ωστόσο θρηνεί για τον πατέρα της. Πιθανόν η παρομοίωση να παραπέμπει στη συνέχεια του δράματος, όπου η Ηλέκτρα θρηνεί για τον «νεκρό» Ορέστη και η υδρία που κρατάει στα χέρια της να ταυτίζεται με μήτρα. Σημαντική, επίσης, είναι η διαπίστωση της Loraux¹¹⁷ ότι στην τραγωδία παρομοιάζονται με την Πρόκνη παρθένες (Δαναΐδες, Αντιγόνη, Ηλέκτρα) για διαφορετικούς λόγους και όχι για το στοιχείο της μητρότητας. Επομένως, ο θρήνος της Ηλέκτρας παρομοιάζεται με μητρικό θρήνο, τόσο ως προς την ένταση στην έκφραση του πόνου (πρβλ. Νιόβη), όσο και ως προς τον ήχο, ο οποίος ανακαλεί φωνή αηδονιού (πρβλ. Πρόκνη)¹¹⁸. Τη δική του εκδοχή για την Πρόκνη εκφράζει ο Πausanias (1.41.9):

αί δὲ γυναῖκες ἐς μὲν Ἀθήνας ἀφίκοντο, θρηνοῦσαι δὲ οἶα
ἔπαθον καὶ οἶα ἀντέδρασαν ὑπὸ δακρύων διαφθείρον-
ται, καὶ σφισι τὴν ἐς ἀηδόνα καὶ χελιδόνα μεταβολὴν
ἐπεφήμισαν ὅτι οἶμαι καὶ αὐταὶ αἱ ὄρνιθες ἔλεινόν
καὶ θρήνω ὅμοιον ἄδουσιν.

Κατά τον Pausanias το κελάδημα του αηδονιού μοιάζει με το θρηνητικό τραγούδι και συνεπώς δεν είναι τυχαία η μεταμόρφωση της θρηνωδού Πρόκνης σε αηδόνη.

Ο γόος της Ηλέκτρας, καθώς και ο κομμός εκφωνούνται για τον νεκρό Αγαμέμνονα στην αρχή της τραγωδίας. Προς το τέλος του δράματος έχουμε δύο άσματα για τον Ορέστη, ο οποίος υποτίθεται ότι είναι νεκρός. Μετά την ανακοίνωση του «θανάτου» του από τον παιδαγωγό, η Ηλέκτρα θρηνεί σε ιαμβικό τρίμετρο (804-822). Τα λόγια της χαρακτηρίζονται από συναισθηματική φόρτιση και αποτελούν εξαιρετο δείγμα της τέχνης του Σοφοκλή¹¹⁹. Απευθύνεται στον Ορέστη και δηλώνει από την αρχή ότι ο θάνατός του σημαίνει και τον δικό της θάνατο (808): Ὅρεστα φίλταθ', ὡς μ' ἀπώλεσας θανών. Αναρωτιέται πού να πάει και τί να κάνει τώρα που έμεινε μόνη (812-814) και αποφασίζει¹²⁰ να μην ξαναμπεί στο παλάτι, αλλά να περιφέρεται, ώσπου να πεθάνει καταλήγοντας, σε σχήμα κύκλου, στην ιδέα του

¹¹⁷ Βλ. Loraux (1998) 61-63 και 57-65 για το μοτίβο του αηδονιού.

¹¹⁸ Η σύνδεση του αηδονιού με τον Κάτω Κόσμο ενισχύεται από τη δημοσίευση ενός λυρικού ποιήματος από τον Rutherford, όπου ένα αηδόνη επικαλείται τη Δήμητρα. Ο Rutherford 42 επισημαίνει την ομοιότητα στον ήχο του τραγουδιού του αηδονιού Ἴτυν Ἴτυν, με την επωδό του ποιήματος ἴτω ἴτω χλορός. Εξάλλου, τονίζει ότι οι ήχοι των πουλιών (και κυρίως του αηδονιού, το οποίο αποτελεί διάσημο σύμβολο του ανθρώπινου τραγουδιού) συχνά χρησιμοποιούνται ως επωδοί, επειδή είναι εύκολοι, είναι ακατανόητοι και διακρίνονται από επαναληπτικότητα (πρβλ. τα χαρακτηριστικά των γόων).

¹¹⁹ Πρβλ. Kells ad loc.

¹²⁰ Σύμφωνα με τον Kells ad loc., η απόφαση της Ηλέκτρας αποτελεί το μοναδικό σημείο που προωθεί τη δράση στον συγκεκριμένο λόγο.

θανάτου (822): λύπη δ', ἐὰν ζῶ· τοῦ βίου δ' οὐδεις πόθος. Ο θάνατος του Ορέστη ισοδυναμεί με μεταφορικό θάνατο της Ηλέκτρας, αφού η Ηλέκτρα ζει και αποκτά υπόσταση μέσω των αντρών της οικογενείας της, του πατέρα της και του αδερφού της. Μετά τον θάνατο του πατέρα της έχει σημείο αναφοράς τον αδερφό της, μετά τον θάνατο του αδερφού της χάνεται και η ίδια, «πεθαίνει», αφού από τη στιγμή που δεν έχει ούτε σύζυγο, δεν μπορεί ως γυναίκα να έχει κοινωνική ταυτότητα.

Ο Χορός παρακολουθεί τον λόγο της Ηλέκτρας και ο κορυφαίος με μετέχοντες τον Χορό και την Ηλέκτρα (823-870) αρχίζει τον κομμό, ο οποίος αποτελείται από δύο στροφές και αντιστροφές¹²¹:

Α' στροφή-αντιστροφή (823-836=837-848) ιωνικό μέτρο,

Β' στροφή-αντιστροφή (849-858=859-870) συνδυασμός αναπαιστικού, χοριαμβικού και δοχμιακού μέτρου.

Ο κομμός έχει τη μορφή διαλόγου του είδους λαβή-αντιλαβή. Η δομή αυτή αντικατοπτρίζει τη συναισθηματική φόρτιση της Ηλέκτρας και του Χορού για τον πρόσφατο χαμό του Ορέστη και διαφοροποιείται από τον θρήνο του κομμού της Παρόδου (121-250), της οποίας η δομή είναι απλούστερη¹²². Είναι χαρακτηριστικό ότι στον Χορό αποδίδονται 10 στίχοι, στην Ηλέκτρα ακριβώς οι διπλάσιοι, 20 στίχοι, ενώ 8 στίχους μοιράζονται ο Χορός και η Ηλέκτρα μαζί, επομένως είναι εμφανής η κυριαρχία της Ηλέκτρας στον κομμό, η οποία ωστόσο, σε αντίθεση με τον προηγούμενο, δεν περιγράφει το τραγούδι της. Στον στίχο 870 αναφέρει τη λέξη γόων, αλλά για να τονίσει ότι ο αδερφός της τάφηκε χωρίς τους γόους της ίδιας.

Ο Χορός αρχικά προσπαθεί να παρηγορήσει την Ηλέκτρα, αναφέροντας ως παράδειγμα τον Αμφιάραο (838)¹²³, αλλά στη συνέχεια του κομμού ταυτίζεται με την Ηλέκτρα και φοβάται για την τύχη του Ορέστη (860, 864). Η τελευταία του λέξη στον κομμό είναι ένα απεγνωσμένο παπαϊ (866). Η στάση του Χορού κορυφώνεται κατά τη διάρκεια του κομμού και, ενώ αρχικά διατηρεί τον παραμυθητικό ρόλο, όπως και στον πρώτο κομμό (121-250), σταδιακά συνειδητοποιεί το μέγεθος της συμφοράς από τον χαμό του Ορέστη και τελειώνει, γιατί στερεύει από λόγια, με ένα επιφώνημα απελπισίας, το μοναδικό που εκφωνεί ο Χορός σε όλο το δράμα.

¹²¹ Για το μέτρο βλ. Dale Fasc. 1, 36-37 και Κορνάρου Παράρτημα Ι.

¹²² Για τη σχέση της δομής του κομμού με την ψυχολογική κατάσταση των συμμετεχόντων σ' αυτόν βλ. Κορνάρου 42.

¹²³ Πρβλ. Kells ad loc.

Η Ηλέκτρα αρχίζει τον θρήνο της μόνο με επιφωνήματα (829, 830)¹²⁴ και στη συνέχεια θρηνεί σε λυρικά μέτρα¹²⁵, τόσο για τον Ορέστη (861-863), όσο και για τον εαυτό της (833-836, 846-849, 850-852). Είναι χαρακτηριστικό ότι χρησιμοποιεί υπερθετικό βαθμό, για να δείξει την απελπισία της (850-852):

κάγῳ τοῦδ' ἴστῳρ, ὑπερίστῳρ,
πανσύρτῳ παμμήνῳ πολλῶν
δεινῶν <τε> στυγνῶν τ' ἀχθῶν.

Μέσα σε τρεις στίχους περιγράφει όλη της τη ζωή και την οδύνη που αισθάνεται. Η μοναδική της ελπίδα, ο αδερφός της είναι νεκρός και εξανεμίζεται κάθε πιθανότητα για εκδίκηση. Όλη της η προσπάθεια, οι γόοι της όλα αυτά τα χρόνια αποβαίνουν μάταιοι. Η ίδια της η φύση κλονίζεται, εφόσον είχε ταυτιστεί με τον γόο και αποτελούσε την κατεξοχήν έκφρασή του. Το μέλλον της είναι αβέβαιο και δυσοίωνο χωρίς τον Ορέστη. Η ζωή της ολόκληρη έχει περάσει μέσα στον πόνο, χωρίς αποτέλεσμα. Παρελθόν, παρόν και μέλλον είναι το ίδιο, ο χρόνος δεν έχει σημασία γι' αυτήν και αδιαφορεί για το πέρασμά του.

Το σημαντικό στοιχείο, που διατρέχει όλο τον κομμό και τον χαρακτηρίζει, είναι η κατάσταση των ζωντανών μετά τον θάνατο του νεκρού. Δεν δίνεται έμφαση στον νεκρό, αλλά στο μέλλον των ζωντανών. Ωστόσο, το άσμα μπορεί να χαρακτηριστεί θρηνητικό. Στην Ηλέκτρα αναλογεί το μεγαλύτερο μέρος του θρήνου. Ο Χορός, αν και στο τέλος συμμερίζεται τις απόψεις της, διατηρεί μια ουδέτερη στάση και θρηνεί παραμυθητικά, εκφράζοντας την απελπισία του στο τέλος. Το τραγούδι της Ηλέκτρας όμως δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί γόος, γιατί λείπει το θέμα της εκδίκησης, η οποία κυριαρχεί στους γόους της για τον Αγαμέμνονα και την οποία ο Ορέστης ως ο τελευταίος αρσενικός απόγονος της οικογένειας θα μπορούσε να φέρει σε πέρας: ο θάνατος του Ορέστη όμως και αυτός του Αγαμέμνονα δεν συντελέστηκαν με τον ίδιο τρόπο.

Στο τέλος του κομμού η Ηλέκτρα εκφράζει το παράπονο ότι ο Ορέστης έμεινε άταφος και άκλαυτος (869-870). Τη στιγμή όμως που παίρνει στα χέρια της την υδρία με τη σποδό του Ορέστη ξεσπά σε λυγμούς και αποδίδει στον Ορέστη τον θρήνο, που όφειλε ως αδερφή του, σε ιαμβικό τρίμετρο (1126-1170)¹²⁶. Η σποδός του Ορέστη είναι για την Ηλέκτρα το νεκρό σώμα του Ορέστη και του απευθύνεται σε β' πρόσωπο

¹²⁴ Στις περισσότερες περιπτώσεις τα επιφωνήματα συναντώνται στην αρχή του στίχου και συχνά στην αρχή στροφής, για τα οποία βλ. Κορναρού 92.

¹²⁵ Βλ. Gardiner 152, σημ. 23.

¹²⁶ Σύμφωνα με την Κορναρού 133, στην τραγωδία τις περισσότερες φορές, που εμφανίζεται μονόλογος, αντί για κομμό, για τον θρήνο ενός πρόσφατου ή μακρινού θανάτου, αυτό υποδηλώνει ότι οι συνθήκες θανάτου δεν είναι φυσιολογικές. Στην προκειμένη περίπτωση ο θρήνος υπονομεύεται από την παρουσία του ζωντανού Ορέστη στη σκηνή.

αναφέροντας αρκετά θρηνητικά μοτίβα: αντίθεση παρόντος-παρελθόντος (1128-1130, 1136-1137), ευχή να είχε πεθάνει η ίδια (1131), αντίθεση νεκρού-ζωντανού (1141-1145), αναφορά στην τελετή της ταφής (1138-1140). Η Ηλέκτρα θρηνεί για τον αδερφό της σαν μάνα (1147-1148), δηλώνει ότι είναι και αυτή νεκρή (1152) και ξεσπάει σε λυρικούς αναπαίστους, φτάνοντας στο αποκορύφωμα της θλίψης της με κραυγές πόνου και επιφωνηματικές εκφράσεις (1160-1162):

Οἴμοι μοι.

ᾠ δέμας οἰκτρὸν. Φεῦ, φεῦ.

ᾠ δεινοτάτας, οἴμοι μοι.

Επανέρχεται το ιαμβικό μέτρο¹²⁷ και παρακαλεί τον Ορέστη να μοιραστεί τον τάφο του μαζί της, να κατοικεί εκεί μέσα, γιατί εδώ έξω είναι: τὴν μηδὲν εἰς τὸ μηδὲν (1166). Ποθεῖ (στ. 1168) να βρεθεί μαζί του στον τάφο του, γιατί είναι ο μόνος τρόπος να σωθεί από τον πόνο (1170): τοὺς γὰρ θανόντας οὐχ ὄρῳ λυπουμένους.

Η δύναμη του λόγου στον παραπάνω θρήνο της Ηλέκτρας αναδεικνύει την τεχνική του Σοφοκλή. Στο πρώτο μισό (1126-1142) παρατηρούνται επαναλήψεις: χεροῖν (1129) χεροῖν (1132, πάλι ως τελευταία λέξη) χερσίν (1138) χερσί (1141), νῦν μὲν (1129) νῦν δέ (1130), ἐξέπεμπον (1128) ἐξέπεμψ' (1130) ἐκπέμψαι (1132), σμίκρος σμίκρῳ (1142), ἐς ξένην ... γαῖαν (1132) κάπῃ γῆς ἄλλης (1136). Στο δεύτερο μέρος (1143-1170) στους στίχους οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς πάλαι τροφῆς / ἀνωφελήτου, τὴν ἐγὼ θάμ' ἀμφὶ σοὶ / πόνῳ γλυκεῖ παρέσχον (1142-1144) δημιουργείται παρήχηση του πι, του φι, του ταυ, καθώς και επανάληψη των ἦτα και ἄλφα. Στους επόμενους στίχους ο τόνος της φωνής σταδιακά ανεβαίνει και οι προτάσεις είναι κοφτές, προετοιμάζοντας για το λυρικό ξέσπασμα οἴμοι μοι (1160)¹²⁸.

Η υδρία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο και επιτελεί διάφορες λειτουργίες στο πλαίσιο του δράματος. Αναπαριστά τη σύγκρουση φαίνεσθαι-εἶναι, ζωής-θανάτου, δύναμης-αδυναμίας, και παράλληλα μέσω της υδρίας γίνεται η αναγνώριση των δύο αδερφών¹²⁹. Ωστόσο, ο ρόλος της υδρίας είναι ακόμα πιο σύνθετος για την εξέλιξη της δράσης: καθώς πρόκειται για θέατρο, παρουσιάζεται ως μια πράξη μίμησης μέσω της οποίας το ακροατήριο οδηγείται να πιστέψει ότι περιέχει τη σποδό του νεκρού Ορέστη,

¹²⁷ Το μέτρο αποτελεί ένδειξη για επίσημο θρήνο. Ωστόσο, το ιαμβικό μέτρο και η διακοπή του από αναπαίστους οφείλονται στο αβάσιμο του θρήνου της Ηλέκτρας για τον ζωντανό Ορέστη. Για το χωρίο βλ. Brown 73.

¹²⁸ Για τις παρατηρήσεις που αφορούν στη γλώσσα βλ. Kitzinger 322, σημ. 59, η οποία θεωρεί ότι η γλώσσα της Ηλέκτρας εντυπωσιάζει το ακροατήριο για το πάθος της και δεν αφήνει περιθώριο αμφισβήτησης της λειτουργίας του λόγου της. Αποτελεί μια απάντηση στον θρήνο της Ηλέκτρας για τον Αγαμέμνονα και, συνεπώς, μια εσκεμμένη υπονόμηση του λόγου της, άποψη με την οποία διαφωνώ, όπως φαίνεται παρακάτω. Ο θρήνος της Ηλέκτρας για τον Ορέστη δεν δρα υπονομευτικά. Βλ. Kitzinger 323, σημ. 60.

δηλαδή τον θάνατο¹³⁰. Όμως, στη συνέχεια αποδεικνύεται ότι πρόκειται για ένα δράμα μέσα στο δράμα, όπου αλήθεια και ψεύδος συμπλέκονται και τα μεταξύ τους όρια καθίστανται δυσδιάκριτα. Οι λέξεις έχουν διττό περιεχόμενο και χάνουν το νόημά τους, το σημαίνον διαχωρίζεται από το σημαινόμενο¹³¹. Ενώ αρχικά η υδρία συμβολίζει τον θάνατο και ο εξωτερικός κόσμος τη ζωή, στο τέλος η υδρία, αν και άδεια, εμπεριέχει μια δυναμική η οποία επιφέρει τον θάνατο¹³².

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται ο θρήνος της Ηλέκτρας για τον Ορέστη. Η Ηλέκτρα παίρνει στα χέρια της την υδρία και ο θρήνος της αποτελεί μία από τις σημαντικότερες σκηνές στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Οι θεατές έχουν επίγνωση της κατάστασης και περιμένουν την αναγνώριση. Ο Σοφοκλής τοποθετεί στη σκηνή την Ηλέκτρα με την υδρία και τον ζωντανό Ορέστη, καθένας από τους οποίους έχει έναν συμβολισμό: η Ηλέκτρα αποτελεί το σύμβολο του θανάτου εν ζωή, μιας παρωδίας της ζωής, ο Ορέστης τη δράση και η υδρία, η οποία στη σκηνή αυτή λειτουργεί ως τρίτος υποκριτής¹³³, συμβολίζει την απάτη, τη μεταφορά, το ίδιο το θέατρο. Τελικά, όταν αποκαλύπτεται η αλήθεια, επικρατεί η δράση και η ζωή για τους επί σκηνής θεατές και ο θάνατος για τους ανταγωνιστές τους¹³⁴. Συνεπώς, ο θρήνος συμβάλλει στην προώθηση της δράσης και την υλοποίηση της εκδίκησης, διαδραματίζει δηλαδή τον δικό του ρόλο. Ωστόσο, η ένταξή του σ' αυτό το πλαίσιο δεν αποδυναμώνει την ισχύ του θρηνητικού άσματος και δεν αποτελεί πρόθεση του Σοφοκλή η παρωδία του. Οι γόοι της Ηλέκτρας για τον πατέρα της είναι αποτελεσματικοί, εφόσον οδηγούν στην εκδίκηση. Ο θρήνος για τον Ορέστη επιτελεί συγκεκριμένη λειτουργία: την αναγνώριση των δύο αδερφών¹³⁵. Το ήθος της Ηλέκτρας ταυτίζεται και ορίζεται μέσω του θρήνου και μόνο μ' αυτόν τον τρόπο θα μπορούσε να την αναγνωρίσει ο Ορέστης. Είναι αξιοσημείωτο ότι στον πρόλογο ο παιδαγωγός αποτρέπει τον Ορέστη να ακούσει τον γόο της Ηλέκτρας, επειδή ο Σοφοκλής ήθελε να καθυστερήσει την αναγνώριση.

¹²⁹ Για τις αντιθέσεις και την αναγνώριση βλ. Segal (1981) 278-280.

¹³⁰ Πρβλ. Ringer (1998) 139.

¹³¹ Η αλλοίωση του περιεχομένου των λέξεων συνδέεται με την περιγραφή του Θουκυδίδη 3.82 για την αλλαγή της αξίας των λέξεων κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, στη διάρκεια του οποίου διδάσκεται η Ηλέκτρα, για τα οποία βλ. Ringer (1996) 100, σημ. 8 και Ringer (1998) 21-24, 160, 215 σημ. 2. Αναλυτικά για την αντιστοιχία λέξεων και αφηρημένων εννοιών στο έργο του Θουκυδίδη βλ. Allison (1997a) 2-18.

¹³² Πρβλ. Ringer (1998) 155 και 200.

¹³³ Πρβλ. Αισχύλου *Χοηφόροι*, όπου αντίστοιχο ρόλο τρίτου υποκριτή διαδραματίζει ο τάφος του Αγαμέμνονα.

¹³⁴ Για τη σκηνή αυτή βλ. Ringer (1998) 189.

¹³⁵ Η Hartigan 87 τονίζει ότι ο Ορέστης ακούγοντας τον θρήνο της αδερφής του επισπεύδει την αναγνώριση, επειδή θεωρεί ότι ο θρήνος από την αδερφή του είναι κακός οϊωνός γι' αυτόν. Δέχεται να «πεθάνει» και να προσποιηθεί τον νεκρό για τις ανάγκες του σχεδίου του, αλλά ακούγοντας τον θρήνο από την Ηλέκτρα τρομάζει και αποκαλύπτεται. Με αυτόν τον τρόπο ο θρήνος προωθεί τη δράση.

Επιθυμούσε πρώτα να διαπλάσει το *ήθος* της ηρωίδας του¹³⁶ και μετά να προχωρήσει, σε αντίθεση με τον Αισχύλο ο οποίος τοποθετεί την αναγνώριση στην αρχή του δράματος. Αν ο Ορέστης άκουγε από την αρχή τον γόο της Ηλέκτρας, η τροπή του σοφοκλείου δράματος θα ήταν διαφορετική.

Είναι εμφανές από τα παραπάνω ότι ο λόγος διαδραματίζει έναν σημαντικό ρόλο στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Η διαπίστωση αυτή οδηγεί στην πρόταση της Α. Batchelder ότι η *Ηλέκτρα* είναι μια τραγωδία ποιητικής, όπου έχουμε αγώνες λόγων με βασικότερο τον αγώνα Ορέστη-Αιγίσθου, στον οποίο επικρατεί ο Ορέστης. Βασικό επιχείρημα προς αυτή την κατεύθυνση αποτελεί το γεγονός ότι, σε αντίθεση με τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη, μόνο στον Σοφοκλή ο Ορέστης σκοτώνει πρώτα την Κλυταιμίστρα και αφήνει τελευταίο τον Αίγισθο. Η έμφαση στον λόγο φαίνεται ήδη από την αρχή του έργου, όπου η Ηλέκτρα, αντίθετα με τα έργα του Αισχύλου και του Ευριπίδη, πρώτα ακούγεται να φωνάζει (στ. 86) και μετά παρουσιάζεται η ίδια στη σκηνή¹³⁷. Είναι σημαντικοί οι πρώτοι στίχοι της θρηνητικής μονωδίας της (88-94):

πολλάς μὲν θρήνων ᾠδάς,
πολλάς δ' ἀντήρεις ἦσθου
στέρνων πλαγὰς αἵμασσομένων,
ὀπότεν δνοφερὰ νύξ ὑπολειφθῆ
τὰ δὲ παννυχίδων ἤδη στυγεραὶ
ξυνίσασ' εὐναὶ μογερῶν οἴκων
ὅσα τὸν δύστηνον ἐμὸν θρηνώ
πατέρ'.

Η Ηλέκτρα χρησιμοποιεί πρώτα το ουσιαστικό θρήνων και μετά το ρήμα θρηνώ, αυτοαναφερόμενη ουσιαστικά στο τραγούδι της. Είναι μια ποιήτρια, η οποία απευθύνεται στο ακροατήριό της μέσω της τέχνης της, άδοντας έναν θρήνο, έναν θρήνο για τους θρήνους¹³⁸. Στη συγκεκριμένη τραγωδία η ενέργεια αυτή εξυπηρετεί μια σκοπιμότητα: το θρηνητικό ἄσμα αποτελεί αποκλειστικά γυναικείο λόγο, άγνωστο και συχνά ακατανόητο από τους άνδρες, επομένως, στο πλαίσιο της δημόσιας παράστασης της τραγωδίας δημοσιοποιείται ο γυναικείος λόγος και η *Ηλέκτρα* 'εξηγεί' τη θρηνητική διαδικασία. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο παιδαγωγός δεν αφήνει τον Ορέστη να ακούσει τον θρήνο, ως αντίθετο στη δράση¹³⁹. Ο μόνος που συμμερίζεται την Ηλέκτρα είναι ο Χορός, ο οποίος μπαίνει στη σκηνή και θρηνεί μαζί της. Ο πρώτος θρήνος της Ηλέκτρας (77-120) και ο κομμός (121-250) με τον Χορό, που ακολουθεί, αποτελούν τη μεγαλύτερη λυρική σύνθεση στα δράματα του Σοφοκλή. Ίσως ο ρόλος της Ηλέκτρας

¹³⁶ Για το *ήθος* της Ηλέκτρας βλ. Kornarou 214.

¹³⁷ Βλ. Batchelder 42.

¹³⁸ Βλ. Batchelder 51.

¹³⁹ Για τον διαχωρισμό γυναικείου και ανδρικού λόγου στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή βλ. Rehm (1996) 57.

παραπέμπει σ' αυτόν του χορηγού-ποιητή θρήνων, αφού παρουσιάζεται να καθοδηγεί τον Χορό¹⁴⁰, ενώ ο Σοφοκλής παρουσιάζοντας την Ηλέκτρα ως ποιήτρια θρήνων και ταυτίζοντας τη φύση της με τον θρήνο εμμέσως οικειοποιείται και ο ίδιος την ποιητική των θρηνητικών ασμάτων ως κατεξοχήν γνώστης του λογοτεχνικού αυτού είδους.

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η Ηλέκτρα είναι η κατεξοχήν θρηνωδός, τόσο για τον Αγαμέμνονα, όσο και για τον «νεκρό» Ορέστη. Στις μονωδίες της θρηνεί σε μελικούς αναπαίστους και σε ιαμβικά μέτρα, ενώ στους κομμούς, στους οποίους συμμετέχει με τον Χορό, τα μέτρα ποικίλλουν. Ο πρώτος κομμός χαρακτηρίζεται ως γόος και ο δεύτερος ως θρήνος όσον αφορά στην Ηλέκτρα, ενώ ο θρήνος του Χορού έχει παραμυθητικό ρόλο. Ο δεύτερος κομμός του δράματος διαφοροποιείται από τον πρώτο σε αρκετά σημεία, όπως στο μέτρο, στην απουσία αυτοαναφορών των υποκριτών στο τραγούδι τους, στην απουσία του στοιχείου της εκδίκησης, διαφορές οι οποίες οφείλονται στη διαφορετική λειτουργία των δύο κομμών. Και στα τέσσερα όμως θρηνητικά άσματα ο Σοφοκλής ενσωματώνει στο δράμα του και θρήνους και γόους και μάλιστα παρουσιάζει ως ειδική του είδους και των δύο μόνον την Ηλέκτρα, η οποία αποτελεί τον μοναδικό χαρακτήρα του δράματος που χρησιμοποιεί και τους δύο όρους, καθώς μόνον αυτή γνωρίζει πλήρως το περιεχόμενό αλλά και τη λειτουργία των θρηνητικών ασμάτων.

¹⁴⁰ Για τον ρόλο της Ηλέκτρας βλ. Batchelder 54.

Ηλέκτρα και Ορέστης Ευριπίδη

Στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη ο θρήνος είναι σημαντικά περιορισμένος, καθώς η Ηλέκτρα εμφανίζεται να θρηνεί μόνο στην αρχή της τραγωδίας, πριν από την Πάροδο (112-166), ενώ με την είσοδο του Χορού ο θρήνος συνεχίζεται ως κομμός (167-212). Προς το τέλος του δράματος, μετά τη δολοφονία της Κλυταιμίστρας, ακολουθεί ένας κομμός του Χορού, της Ηλέκτρας και του Ορέστη, όπου θρηνούν για την κατάσταση τους μετά τον φόνο της μητέρας τους (1177-1237). Επομένως, όπως και στον Σοφοκλή, ο βασικός θρήνος της Ηλέκτρας για τον πατέρα της τοποθετείται μόνο στην αρχή και αποτελεί τη μοναδική θρηνητική μονωδία του δράματος, εφόσον τα άλλα δύο θρηνητικά άσματα είναι κομμοί.

Μετά τον Πρόλογο από τον σύζυγο της Ηλέκτρας, τον γεωργό ο οποίος εκθέτει τα γεγονότα, εισέρχεται στη σκηνή η Ηλέκτρα με πένθιμη περιβολή και μεταφέροντας μια στάμνα στο κεφάλι της¹⁴¹, επικαλούμενη τη νύχτα (54): ὦ νύξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρων τροφέ. Σε έναν σύντομο διάλογο με τον γεωργό εκθέτει τη θλιβερή κατάσταση, στην οποία έχει περιέλθει μετά τον φόνο του Αγαμέμνονα, για τον οποίο στη συνέχεια αρχίζει να θρηνεί σε αιολικό-χοριαμβικό μέτρο, ενώ την παρακολουθούν κρυφά ο Ορέστης και ο Πυλάδης (112-166). Επικαλείται τον νεκρό πατέρα της, παροτρύνοντας τον εαυτό της να τον θρηνήσει και μετά αναφέρεται στον Ορέστη και επικαλείται τον Δία για την επικείμενη εκδίκηση. Στη συνέχεια αναφέρεται στο ίδιο της το θρηνητικό άσμα παρομοιάζοντας τον εαυτό της με κύκνο και κλείνει το τραγούδι της με επίκληση στον πατέρα της και αναφορά στη στιγμή του φόνου του Αγαμέμνονα.

Η Ηλέκτρα χρησιμοποιεί στη μονωδία της πολλές Προστακτικές σε β' ενικό (στ. 112, 125, 140, 150), οι οποίες είτε αποτελούν προτροπές στον εαυτό της, είτε απευθύνονται σε κάποιον συνοδό της, που την ακολουθεί ως βουβό πρόσωπο. Το πιθανότερο είναι ότι σε όλες τις περιπτώσεις δίνει κουράγιο στον εαυτό της, για να πραγματοποιήσει την τελετουργία του θρήνου για πολλοστή φορά¹⁴².

Η μονωδία της, την οποία η ίδια περιγράφει ως γόον (125), γόους (141, 145), συγκεντρώνει τα περισσότερα παραδοσιακά θρηνητικά μοτίβα: κατάσταση ζωντανού μετά τον θάνατο του νεκρού (140-156), επίκληση στον νεκρό (122-124, 156, 161-166),

¹⁴¹ Η είσοδος της Ηλέκτρας στη σκηνή ανακαλεί την Ηλέκτρα του Αισχύλου και την είσοδό της στη σκηνή συνοδευόμενη από τον Χορό των Χοιφόρων στην ομώνυμη τραγωδία. Ήδη από την αρχή της *Ηλέκτρας* είναι εμφανής η στενή σχέση των δραμάτων Αισχύλου και Ευριπίδη, η οποία διατρέχει ολόκληρο το δράμα. Βλ. Raeburn 151.

¹⁴² Ο Denniston ad loc. θεωρεί ότι μόνο στον στίχο 140 απευθύνεται σε κάποιον συνοδό, αλλά δεν είναι πειστικός. Στον Ευριπίδη, αντίθετα με τους άλλους τραγικούς, οι υποκριτές συχνά απευθύνονται στους εαυτούς τους με Προστακτικές, στο πλαίσιο θρηνητικών ασμάτων. Βλ. Κορναρού 95, σημ. 48 και Kaimio 125, 133-34. Εξάλλου, ο Ορέστης (107-110) προαναγγέλλει την είσοδο μόνο της Ηλέκτρας.

εκδίκηση (137-139). Αξίζουν ιδιαίτερης προσοχής δύο στοιχεία: το γεγονός ότι είναι ξημερώματα (νωρίτερα η Ηλέκτρα επικαλείται τη νύχτα, 54) και ότι ο θρήνος άδεται από την Ηλέκτρα έξω από το σπίτι κοντά σε μια πηγή. Ο πραγματικός λόγος, που πηγαίνει στην πηγή είναι ο θρήνος, αφού η στάμνα που κρατάει είναι η πρόφαση (55-59)¹⁴³, ενώ στο τραγούδι της τονίζει ότι γόους νυχίους έπορθροβοάσω (141). Το ρήμα έπορθροβοάσω εμφανίζεται άπαξ στον Ευριπίδη και έχει τη σημασία του «κλαίω δυνατά το ξημέρωμα» λίγο πριν την αυγή, την μοναδική ώρα του εικοσιτετραώρου, που λάμβανε χώρα η ταφή του νεκρού και που η Ηλέκτρα μπορεί να ξεφύγει κρυφά και να θρηνήσει δυνατά, ενώ την ημέρα και τη νύχτα μπορεί να θρηνεί μόνο σιωπηλά¹⁴⁴. Ο χρόνος της δράσης, μεταξύ νύχτας και μέρας, είναι μεταίχμιακός, σε αντίθεση με τα περισσότερα δράματα, των οποίων η αρχή τοποθετείται στην αρχή της μέρας. Είναι αξιοσημείωτο ότι και στον Σοφοκλή τονίζεται η μεταίχμιακή κατάσταση, αλλά αφορά μόνο στον τόπο, το κατώφλι, όπου θρηνεί η Ηλέκτρα. Στον Ευριπίδη το μεταίχμιο αφορά τόσο στον χρόνο, μεταξύ μέρας και νύχτας, όσο και στον τόπο, κοντά σε μια πηγή.

Ωστόσο, η επίκληση στη νύχτα αποκτά συμβολική σημασία στη συνέχεια του δράματος. Μετά την αγγελική ρήση για τον φόνο του Αιγίσθου, η οποία σηματοδοτεί την αρχή πραγμάτωσης της εκδίκησης, η Ηλέκτρα αναφωνεί (866-869):

ὦ φέγγος, ὦ τέθριππον ἡλίου σέλας,
ὦ γαῖα καὶ νύξ ἦν ἐδερκόμην πάρος,
νῦν ὄμμα τούμὸν ἀμπτυχαί τ' ἐλεύθεροι,
ἐπεὶ πατρὸς πέπτωκεν Αἴγισθος φονεύς.¹⁴⁵

Σε αντίθεση με την αρχή του δράματος, που επικαλείται τη νύχτα (54), τώρα που ο σκοπός της επιτυγχάνεται επικαλείται το φως, τονίζοντας ότι όλο τον καιρό της αναμονής βρισκόταν στο σκοτάδι και τώρα είδε το φως. Η νύχτα, επομένως, συμβολίζει το πένθος και τους ατελείωτους θρήνους για τον νεκρό πατέρα της και το φως την εκδίκηση που επιθυμούσε και τη δικαίωση.

Ο θρήνος της Ηλέκτρας παρόλο που παρουσιάζεται στην αρχή της τραγωδίας, υπαινίσσεται την επανάληψη. Είναι χαρακτηριστικό ότι η Ηλέκτρα προτρέπει τον εαυτό της ἴθι τὸν αὐτὸν¹⁴⁶ ἔγειρε γόον, / ἄναγε πολύδακρυν ἄδονάν¹⁴⁷ (125-126). Το

¹⁴³ Η στάμνα, την οποία η Ηλέκτρα κατεβάζει στον στ. 140 από το κεφάλι της, επιτελεί και μια άλλη λειτουργία: δηλώνει τον κοινωνικό υποβιβασμό της ηρωίδας στην κατάσταση δούλης και τον ταπεινό τρόπο ζωής της, σε αντίθεση με την Ηλέκτρα του Αισχύλου. Επομένως, η στάμνα συμβολίζει το μαρτύριο της Ηλέκτρας και τη χαρά, που βρίσκει στον θρήνο. Για τον συμβολισμό βλ. Raeburn 153-54.

¹⁴⁴ Πρβλ. Denniston ad loc.

¹⁴⁵ Το κείμενο της *Ηλέκτρας* βασίζεται στην έκδοση του Diggle.

¹⁴⁶ Σύμφωνα με τον Denniston ad loc., η φράση αναφέρεται στην επωδό (112-113, 127-128).

¹⁴⁷ Για την ιδέα πρβλ. *Ιλιάδα* Ψ 98 τεταρπώμεθα γόοιο.

ρήμα άναγε μπορεί να έχει τη σημασία «ανυψώνω» ή «επαναλαμβάνω», ενώ το περιεχόμενο της φράσης πολύδακρυν άδονάν ουσιαστικά εξισώνεται με τον γόον¹⁴⁸. Το παραπάνω δίστιχο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ερμηνευτικά¹⁴⁹. Η συγκέντρωση σύντομων συλλαβών υποδηλώνει τη συναισθηματική έξαρση της Ηλέκτρας τη συγκεκριμένη στιγμή, ενώ η φράση τόν αύτὸν γόον μάλλον υπονοεί ότι ο γόος της Ηλέκτρας συνεχώς επαναλαμβάνεται. Η εξίσωση όμως του πολύδακρυν άδονάν, η οποία παραπέμπει σε ανάλογη φράση των *Χοηφόρων*¹⁵⁰, με τον γόο δημιουργεί το οξύμωρο ‘πολύδακρη ηδονή’, πιθανόν ως σχόλιο του Ευριπίδη στις *Χοηφόρους*, αλλά ίσως και στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, οδηγώντας στα άκρα τη συμπεριφορά της θρηνωδού: ο γόος στην περίπτωση της Ηλέκτρας του Ευριπίδη καταντά για την ηρωίδα, παρά προσδοκίαν, άδονά. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η θρηνητική διαδικασία λάμβανε χώρα κάθε αυγή έξω από τον χώρο του οίκου και η Ηλέκτρα έλεγε σχεδόν τον ίδιο θρήνο. Η επανάληψη στοχεύει στην πραγμάτωση της εκδίκησης, την οποία επιθυμεί η Ηλέκτρα, για την επαναφορά μιας ισορροπίας, αφού όσο περισσότερες φορές επικαλείται τον νεκρό, τόσο περισσότερες είναι οι πιθανότητες να εισακουστεί και να επιτύχει τον σκοπό της. Η εκφώνηση των ίδιων λέξεων κάθε νύχτα υπό το φως της σελήνης παραπέμπει σε μαγικές και μυστηριακές τελετές, που ενέχουν κάποιο βαθμό επικινδυνότητας για τους ενόχους. Ως γυναίκα η Ηλέκτρα δεν έχει στη διάθεσή της άλλο όπλο για την υπεράσπιση της μνήμης του πατέρα της, από το να θρηνεί και μ’ αυτόν τον τρόπο να προκαλεί τον ερχομό του αδερφού της, ο οποίος ως αρσενικός απόγονος της οικογένειας θα πάρει στα χέρια του την εκδίκηση, φονεύοντας τους φονιάδες.

Επιπλέον, η Ηλέκτρα δεν έχει την αίσθηση του χρόνου και το τραγούδι της είναι άχρονο, εφόσον παρατηρείται σύγχυση των χρονικών επιπέδων: στην αρχή αναφέρεται στο παρόν (112-134), μετά περνάει στο μέλλον (135-139), επιστρέφει στο παρόν (140-156) και γυρίζει στο παρελθόν (157-166). Τα χρονικά επίπεδα συγχέονται για την Ηλέκτρα, αλλά σταθμό γι’ αυτήν αποτελεί το παρελθόν. Το παρόν είναι απόρροια του παρελθόντος, στο οποίο ουσιαστικά ανήκει η Ηλέκτρα, και αποτελεί τη μετάβαση από το παρελθόν στο μέλλον, όταν θα επανέλθει η χαμένη ισορροπία στον οίκο των Ατρείδων. Η σύγχυση των χρονικών επιπέδων υποδηλώνει ότι το ίδιο το θρηνητικό άσμα της Ηλέκτρας είναι πέραν του χρόνου, αφού αποτελεί μια συμπύκνωση των θρήνων της Ηλέκτρας όλα αυτά τα χρόνια ως τον φόνο της Κλυταιμίστρας. Έτσι

¹⁴⁸ Πρβλ. Denniston ad loc.

¹⁴⁹ Η ακόλουθη ερμηνεία του δίστιχου βασίζεται στην άποψη του Raeburn 152-153.

εξηγείται η συγκέντρωση των περισσότερων παραδοσιακών θρηνητικών μοτίβων σε αυτόν τον γόο και η αναφορά στην εξωτερική εμφάνιση της πενθούσας Ηλέκτρας (146-148). Ο θρήνος γενικεύεται και λαμβάνει καθολική ισχύ, γίνεται πρότυπο, στο οποίο βασίζονται όλοι οι θρήνοι της Ηλέκτρας για τον φόνο του πατέρα της.

Εξίσου σημαντικός είναι και ο χώρος, όπου θρηνεί η Ηλέκτρα, έξω από το σπίτι, κοντά σε μια πηγή. Τόσο το έξω, όσο και το νερό είχαν συμβολική σημασία στη θρησκεία των αρχαίων. Εκτός πόλης, παλατιού ή πέραν των ορίων εκδηλώνονται όλες οι φυσικές δυνάμεις, ο άνθρωπος είναι πιο κοντά στη φύση και στους θεούς, ενώ το σπίτι παρέχει ασφάλεια. Σε εξωτερικό χώρο ο άνθρωπος εισακούεται ευκολότερα από τους θεούς και τις χθόνιες δυνάμεις, γι' αυτό η λατρεία όλων των θεών γινόταν έξω. Η αντίθεση μέσα = ασφάλεια, έξω = κίνδυνος εμφανίζεται στην αρχαία ελληνική σκέψη με τη χαρακτηριστική παροιμία: οἴκοι βέλτερον εἶναι, ἐπεὶ βλαβερόν τὸ θύρηφιν¹⁵¹. Το νερό, από την άλλη μεριά, είναι τόπος κατοικίας θεοτήτων, όπως οι Νύμφες. Επιπλέον, επειδή το νερό της πηγής έρχεται από κάτω, συνδέει τον Πάνω με τον Κάτω Κόσμο, είναι ένα πέρασμα, που ενώνει τους δύο κόσμους¹⁵². Επομένως, το τοπίο είναι αρκετά υποβλητικό σε συνδυασμό με τη νύχτα, κατάλληλο για να λάβει χώρα μια τελετουργία και μάλιστα θρηνητική.

Η Ηλέκτρα προς το τέλος του άσματός της παρομοιάζει τον εαυτό της με κύκνο. Ο κύκνος θεωρείται μελωδικό πτηνό μόνο ως προς το τελευταίο του άσμα, το κύκνειο, με το οποίο εκφράζει τη θλίψη του για τον επικείμενο θάνατό του. Η Ηλέκτρα ωστόσο παρομοιάζει τον εαυτό της με κύκνο, που θρηνεί για τον πατέρα του, που πιάστηκε στο δίχτυ, δίπλα στο ποτάμι (151-56)¹⁵³, μία σαφής παραπομπή στον φόνο του Αγαμέμνονα με δίχτυ και με δόλο (154): δολίοις βρόχων έρκεσιν¹⁵⁴.

Μετά τον γόο της Ηλέκτρας, ακολουθεί η Πάροδος του Χορού (167-212), ο οποίος την πληροφορεί για τη γιορτή, που ετοιμάζουν οι παρθένες προς τιμήν της Ήρας (167-174) και την προτρέπει να συμμετάσχει (190-197). Η Ηλέκτρα, αντιθέτως, εκφράζει τη θλίψη και την αγανάκτησή της για την κατάσταση, στην οποία έχει περιέλθει, λόγω του πένθους για τον πατέρα της (175-189)¹⁵⁵. Εκφράζει την

¹⁵⁰ Πρβλ. *Χοηφόροι* 449: χέουσα πολύδακρυν γόον. Ο Raeburn όμως δέχεται τη γραφή χαίρουσα του χρ. M^{pc}.

¹⁵¹ *Ομηρικός Ύμνος Εἰς Ἑρμῆν* 36, αν και στον Ύμνο λειτουργεί αντίστροφα. Βλ. και σημ. 101.

¹⁵² Για τα αντιθετικά δίπολα πάνω-κάτω, θεϊκό-ανθρώπινο και τη λειτουργία τους στα δράματα του Σοφοκλή βλ. Segal (1981) 13-42. Βλ. και σημ. 90.

¹⁵³ Πρβλ. Κοτταρου 123, σημ. 44.

¹⁵⁴ Πρβλ. Denniston ad loc.

¹⁵⁵ Είναι χαρακτηριστική η άρνηση της Ηλέκτρας να συμμετάσχει στους χορούς για τη γιορτή της Ήρας, για χάρη μιας άλλης τελετής, εκείνης του θρήνου. Ο Henrichs 89 συνδέει την άρνησή της σε δραματικό επίπεδο με το γεγονός ότι η όρχηση εκτελείται κυρίως από τον Χορό.

απογοήτευσή της για τη μη ανταπόκριση των θεών στους θρήνους της και περιγράφει σε δέκα περίπου στίχους (201-212) την κατάσταση, που επικρατεί στο ανάκτορο του Αγαμέμνονα.

Στον σύντομο αυτόν κομμό σε αιολο-χοριαμβικό μέτρο¹⁵⁶ με συμμετέχοντες τον Χορό και την Ηλέκτρα, ο Χορός ουσιαστικά δεν συμμετέχει στον θρήνο. Του αποδίδονται λιγότεροι στίχοι από αυτούς, που αποδίδονται στην Ηλέκτρα (18 έναντι 30) και τα λόγια του αφορούν μόνον στη γιορτή της Ήρας. Συμπάσχει με την Ηλέκτρα και την παροτρύνει να πάρει μέρος στη γιορτή, για να εισακουστεί από τους θεούς, επειδή οι θρήνοι είναι μάταιοι, αλλά οι προσευχές είναι πιο σημαντικές, δείχνοντας πιθανόν την προτίμησή του στην προσευχή αντί του θρήνου. Η Ηλέκτρα, αντιθέτως, θρηνεί. Το μοτίβο, που κυριαρχεί στα λόγια της, είναι η αντίθεση νεκρού-ζωντανού (181-189) και παρελθόντος-παρόντος (201-212). Επαναλαμβάνει το νυχτερινό κλάμα (181): δάκρυσι νυχεύω, δακρύων δέ μοι μέλει, και την πένθιμη εμφάνισή της με το κουρεμένο της κεφάλι (183-185). Ωστόσο, σε αντίθεση με τον προηγούμενο γόο της Ηλέκτρας, ο κομμός θα μπορούσε να χαρακτηριστεί θρήνος. Η απουσία επίκλησης στον νεκρό ή σε κάποιον θεό και η μη αναφορά στην ανάγκη για εκδίκηση αποκλείουν τον χαρακτηρισμό του άσματος ως γόου. Πιθανόν η διαφορά αυτή να οφείλεται στο γεγονός ότι αμέσως πριν προηγείται ο γόος της Ηλέκτρας. Τα δύο άσματα αλληλοσυμπληρώνονται, εκφράζοντας ίσως την ιδιωτική και τη δημόσια εκδοχή του ίδιου θρηνητικού άσματος. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι υποκριτές δεν αναφέρονται στο άσμα της Ηλέκτρας. Μόνον ο Χορός χρησιμοποιεί τη λέξη στοναχαῖς (195), για να χαρακτηρίσει τους θρήνους της Ηλέκτρας. Η ίδια η Ηλέκτρα μετά τον κομμό δηλώνει ἐξέβην θρηνημάτων (215), η μοναδική φορά σε όλο το δράμα που εμφανίζεται η λέξη αυτή, η οποία διαφοροποιείται από τον γόο και ίσως έχει ευρύτερο περιεχόμενο και χαρακτηρίζει τον κομμό με τους θρήνους της Ηλέκτρας και του Χορού.

Η είσοδος του Χορού επαναφέρει την Ηλέκτρα στο παρόν (ο γόος της τελειώνει με την αναφορά στον φόνο του Αγαμέμνονα), ωστόσο είναι χαρακτηριστική η δήλωση της Ηλέκτρας (198-200): οὐ παλαι/ῶν πατρὸς σφαγιασμῶν. Με τους στίχους αυτούς η Ηλέκτρα δηλώνει την αναποτελεσματικότητα του γόου της, εφόσον η ίδια παραδέχεται τη διαφαινόμενη αποτυχία της και εκφράζει ρητά την αγανάκτησή της για το ατελέσφορο των ενεργειών της. Επομένως, στο τέλος του κομμού η ίδια η Ηλέκτρα παρουσιάζεται να κλονίζεται και να χάνει την πίστη της ως προς την

¹⁵⁶ Για το μέτρο βλ. Κορνάρου Παράρτημα I και Webster 160-61.

αποτελεσματικότητα του προηγούμενου γόου της (112-166) και κατ' επέκταση ως προς τον τρόπο αντίδρασής της για την επίτευξη της εκδίκησης.

Ο δεύτερος κομμός του δράματος σε ιαμβικό μέτρο εκτός από τον τελευταίο στίχο που είναι αλκαϊκός δεκασύλλαβος λαμβάνει χώρα προς το τέλος, λίγο πριν από τη λύση (1177-1232) και συμμετέχουν ο Χορός, ο Ορέστης και η Ηλέκτρα¹⁵⁷. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι υποκριτές δεν αναφέρονται στο τραγούδι τους. Τον κυρίαρχο ρόλο κατέχει ο Ορέστης, στον οποίο αποδίδονται 28 στίχοι, έναντι 17 του Χορού και 11 της Ηλέκτρας. Έχουν αντιστραφεί τα πράγματα σε σχέση με τον πρώτο κομμό, όπου κυριαρχούσε η Ηλέκτρα, αφού όσοι στίχοι αποδίδονται στον Ορέστη, τόσο ανήκουν στον Χορό και στην Ηλέκτρα μαζί (28=17+11), και επομένως ο ανδρικός και ο γυναικείος λόγος είναι ισοδύναμοι στο πλαίσιο του κομμού. Πριν την εκδίκηση, ο γυναικείος λόγος υπερτερεί με σκοπό την πραγμάτωσή της, αλλά μετά την επιτυχή της έκβαση έχει επέλθει μια νέα ισορροπία, η οποία αντικατοπτρίζεται και στην αναλογία των στίχων του κομμού. Οι γυναίκες προκαλούν την εκδίκηση, αλλά οι άνδρες την πραγματοποιούν, επομένως σε αυτή τη φάση και οι δύο βρίσκονται στην ίδια θέση.

Το βασικό θέμα του κομμού είναι ο φόνος της Κλυταιμίστρας, ο οποίος περιγράφεται κυρίως από τον Ορέστη με τη βοήθεια της Ηλέκτρας. Ο Χορός υποβάλλει ερωτήσεις στα δύο αδέρφια για τη διάπραξη του φόνου και απορεί με την απόφασή τους να σκοτώσουν την ίδια τους τη μητέρα, η οποία θρηνούσε ήλιον γόον (1211). Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Χορός αποκαλεί τις παρακλήσεις της Κλυταιμίστρας να της χαρίσουν τη ζωή γόον και μάλιστα ήλιον (< ιώ), αυξάνοντας τη συναισθηματική ένταση. Η Κλυταιμίστρα δεν γοᾷ για τον θάνατο του Αγαμέμνονα, όπως όφειλε ως σύζυγος και όπως ήταν αναμενόμενο, αλλά για την επικείμενη δολοφονία της, διαστρέφοντας τη λειτουργία του γόου. Ωστόσο, το τραγούδι του κομμού εντάσσεται στο πλαίσιο του θρήνου και δεν αποτελεί γόο. Η έμφαση στην ανάγκη για εκδίκηση αποτελεί το κατεξοχήν στοιχείο του γόου, του οποίου βασικός στόχος είναι η κινητοποίηση με τη βοήθεια του νεκρού στους ζωντανούς του αισθήματος για εκδίκηση. Το στοιχείο, το οποίο δίνει ταυτότητα στο τραγούδι του κομμού, είναι η περιγραφή της κατάστασης, στην οποία έχουν περιέλθει τα δύο αδέρφια μετά τον φόνο των γονιών τους (1190-1200). Ο Ορέστης αναρωτιέται σε ποιά πόλη θα μπορούσε να γίνει αποδεκτός ως μητροκτόνος (1194-1197) και η Ηλέκτρα ποιός θα την παντρευτεί μετά το στίγμα του φόνου της μητέρας της (1198-1200). Η Ηλέκτρα συνειδητοποιεί το

¹⁵⁷ Για το μέτρο βλ. Dale Fasc. 3, 67-69 και Κορνάρου Παράρτημα Ι.

μέγεθος του εγχειρήματος λίγο αργά, όπως σχολιάζει ο Χορός (1201-1205), και ο κομμός κλείνει με τη διαπίστωση (1232): τέρμα κακῶν μεγάλων δόμοισιν.

Από τη σύντομη ανάλυση της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, διαφαίνεται ότι ο γόος είναι πιο περιορισμένος σε σχέση με τον θρήνο, εφόσον μόνο η μονωδία της Ηλέκτρας συγκεντρώνει στοιχεία γόου, ενώ και οι δύο κομμοί χαρακτηρίζονται ως θρήνοι. Οι κομμοί διαφέρουν, εκτός από το περιεχόμενο, ως προς το μέτρο και τους συμμετέχοντες. Στον δεύτερο κομμό η συμμετοχή του Ορέστη είναι ιδιαίτερα αισθητή, καθώς παίζει σημαντικό ρόλο, εξισώνοντας ουσιαστικά τον ανδρικό με τον γυναικείο λόγο. Παρακολουθούμε μία εξέλιξη από τον πρώτο κομμό, όπου κυριαρχεί η Ηλέκτρα με τον λόγο της, στον δεύτερο κομμό, όπου ο Ορέστης υπερισχύει των γυναικών, καθώς έχει φτάσει η ώρα της δράσης. Επομένως, ο Ευριπίδης δίνει μεγαλύτερη έμφαση στον θρήνο και στην πραγματοποίηση της εκδίκησης από τους άνδρες, χωρίς ωστόσο να αγνοεί τον σημαντικό ρόλο του γόου προς αυτή την κατεύθυνση. Τον ενδιαφέρει να παρουσιάσει τόσο τη διαδικασία πριν από την πραγμάτωση της εκδίκησης, όσο και το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, δηλαδή την επιτυχή έκβαση της εκδίκησης, αποκαθιστώντας τη συμβολή των ανδρών σε αυτό το εγχείρημα και αναγνωρίζοντάς την ως ισότιμη με την προετοιμασία της εκδίκησης μέσω των γυναικείων γόων.

Στον Ευριπίδη ο θρήνος της Ηλέκτρας δεν εμφανίζεται μόνο στην *Ηλέκτρα*, αλλά και στον *Ορέστη*. Η τραγωδία πραγματεύεται τον αντίκτυπο των γεγονότων στην τοπική κοινωνία του Άργους και την καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες. Η θέση της Ηλέκτρας δεν έχει βελτιωθεί καθόλου, εφόσον φροντίζει τον αδύναμο αδερφό της, ενώ είναι πιθανή η καταδίκη τους από τη συνέλευση και η εξορία ή ο λιθοβολισμός τους. Επομένως, η Ηλέκτρα θρηνεί για την τύχη τους από την Πάροδο (140-207), όπου εντοπίζονται θρηνητικά στοιχεία με τη συμπαράσταση του Χορού, η παρουσία του οποίου είναι ενισχυτική. Η κυριαρχία της Ηλέκτρας αντικατοπτρίζεται στην αναλογία των στίχων: 40 στίχοι αποδίδονται στην ίδια, έναντι 15 του Χορού, ενώ 4 στίχοι μοιράζονται μεταξύ των δύο μετεχόντων στον κομμό. Το μέτρο είναι κυρίως δογματικό, για να εκφράσει έντονες συγκινήσεις, την ανησυχία, την απελπισία και τον φόβο για την έκβαση των πραγμάτων¹⁵⁸. Στο τέλος της Παρόδου η Ηλέκτρα θρηνεί για την κατάσταση της μετά τον φόνο της Κλυταιμίστρας (202-207):

ὀλόμεθ' ἰσονέκυες, ὀλόμεθα.
σύ τε γὰρ ἐν νεκροῖς, τό τ' ἐμὸν οἴχεται
βίου τὸ πλέον μέρος ἐν στοναχαῖσί τε καὶ γόοισι
δάκρυσί τ' ἐννυχίοις, ἄγαμος

¹⁵⁸ Για το μέτρο βλ. Dale Fasc. 3, 125-127 και Λυπουρλή 80-81.

[ἐπὶ δ'] ἄτεκνος ἄτε βίοτον ἄ
μέλεος ἐς τὸν αἰὲν ἔλκω χρόνον¹⁵⁹.

Χαρακτηρίζει τον εαυτό της και τον Ορέστη ἰσονέκυες, λόγω των περιστάσεων¹⁶⁰. Ο στίχος 205 παραπέμπει στην *Ηλέκτρα* (181) δάκρυσι νυχεύω και υποδηλώνει ότι η Ηλέκτρα ως ζωντανή νεκρή ζει στο σκοτάδι και συνδέεται με τους νεκρούς, σε αντίθεση με το φως, που συνδέεται με τη ζωή¹⁶¹. Μετά συγκρίνει τον εαυτό της με τη νεκρή μητέρα της (θρηνητικό μοτίβο αντίθεσης ζωντανού-νεκρού) και θεωρεί ότι η ζωή της στο εξής θα είναι χειρότερη από τον θάνατο, ἄγαμη, ἄτεκνη, με δάκρυα και θλίψη. Είναι χαρακτηριστικό ότι και πριν την εκδίκηση η ζωή της Ηλέκτρας περιγράφεται με τον ίδιο τρόπο: και τότε και τώρα θρηνεί. Αξίζει να σημειωθεί ότι χαρακτηρίζει τον θρήνο της με τις λέξεις στοναχαῖσι και γόοισι, αναφερόμενη μάλλον στους θρήνους της στο παρελθόν, ωστόσο το συγκεκριμένο τραγούδι δεν μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο του γόου, επειδή η εκδίκηση ἔχει συντελεστεί και δεν αποτελεί μέρος του ἄσματος. Πριν από την Πάροδο αναφέρει ότι ο Χορός είναι (132-33) τοῖς ἔμοῖς θρηνήμασι / φίλαι ξυνωδοί, η μοναδική φορά που εμφανίζεται στο δράμα η λέξη θρήνημα (πρβλ. Ευριπίδη, *Ηλέκτρα* 215) και μάλλον ἔχει ευρύτερο περιεχόμενο από τον γόο και τον θρήνο. Είναι πιθανόν ο Ευριπίδης, ο οποίος εισάγει τον παραπάνω ὄρο αφού δεν συναντάται στις τραγωδίες των ἄλλων τραγικών, να χαρακτηρίζει ως θρηνήματα τους κομμούς που περιέχουν τον θρήνο της ηρωίδας και του Χορού. Τόσο στην *Ηλέκτρα* όσο και στον *Ορέστη*, πριν από την εκφορά της λέξης θρήνημα εκτελείται κομμός, ο οποίος δεν περιέχει γόο.

Το κατεξοχὴν θρηνητικό ἄσμα της Ηλέκτρας (960-1012) ακολουθεῖ την αγγελική ρήση για τα ὅσα συνέβησαν στη συνέλευση και την ἀπόφαση να σκοτωθῶν τα δύο ἀδέρφια. Πολλοί μελετητές θεωροῦν ότι δεν πρόκειται για μονωδία της Ηλέκτρας, ἀλλὰ συμμετέχει και ο Χορός, δίνοντας ἔμφαση στις εκδηλώσεις πένθους και τον τελετουργικό χαρακτήρα, τα οποία παραπέμπουν σε κομμό¹⁶². Η επικρατούσα ἀποψη είναι ότι αρχίζει ο Χορός σε ιαμβικά μέτρα¹⁶³, τυπικά σ' αυτή την περίπτωση, και συνεχίζει η Ηλέκτρα με μια μονωδία (982-1012), επομένως ο κομμός δεν ἔχει

¹⁵⁹ Το κείμενο του Ορέστη βασίζεται στην ἔκδοση του Diggle.

¹⁶⁰ Πρβλ. West (1990) ad loc.

¹⁶¹ Πρβλ. Willink ad loc.

¹⁶² Πρβλ. Willink και West (1990) ad loc.

¹⁶³ Το μέτρο βασίζεται στον Willink και τον West (1990).

αντιφωνική μορφή¹⁶⁴. Το μέτρο συνεχίζει να είναι ιαμβικό με ένα δακτυλικό τμήμα προς το τέλος¹⁶⁵.

Βασικό θέμα του παραπάνω θρήνου αποτελεί η εξαφάνιση του βασιλικού οίκου των Ατρείδων¹⁶⁶. Η Ηλέκτρα αρχίζει με τη φράση (960): κατάρχομαι στεναγμόν¹⁶⁷, περιγράφει τις εκδηλώσεις πένθους (960-964) και διαπιστώνει ότι η γενιά του Πέλοπα είναι βασανισμένη (971-981). Στη συνέχεια η Ηλέκτρα στη μονωδία της (982-1012) σε ποικίλα μέτρα, κυρίως ιαμβικό και δακτυλικό¹⁶⁸, εύχεται να μπορούσε να ανέβει στον Όλυμπο να θρηνήσει τη γενιά της (982-987)¹⁶⁹, της οποίας τα δεινά αφηγείται στο υπόλοιπο του θρήνου της, αναφερόμενη στο παρελθόν (988-1010), ενώ καταλήγει (1010-1012): τὰ πανύστατα δ' / εἰς ἐμὲ καὶ γενέταν ἐμόν ἤλυθε / δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις. Θεωρεί τη μοίρα του πατέρα της και του εαυτού της την τελευταία πράξη του δράματος. Ο κομμός εντάσσεται στην κατηγορία του θρήνου: η Ηλέκτρα και ο Χορός αναφέρονται στην Περσεφόνη (964), καλούν τη γη να συμμετάσχει στη θλίψη τους (965), ενώ η Ηλέκτρα συγκρίνει τον εαυτό της με τους νεκρούς (1010-1011). Εξάλλου, και η ίδια δεν χρησιμοποιεί καθόλου τη λέξη γόος, αλλά μόνο τη λέξη θρήνοισι (984) για να χαρακτηρίσει το τραγούδι της. Το μεγαλύτερο μέρος του θρήνου της επικεντρώνεται στη μοίρα της γενιάς των Πελοπιδών, την οποία υπερασπίζεται σε όλη τη ζωή της, αν και θηλυκός της απόγονος. Εξαιτίας της εξαφάνισης της γενιάς της, ο ήλιος και τα αστέρια άλλαξαν τροχιά (1001-1004), και έτσι ακόμα και η φύση συμερίζεται τον πόνο της και η απώλεια των Πελοπιδών προσλαμβάνει κοσμογονικό χαρακτήρα.

Προς το τέλος του *Ορέστη* εμφανίζεται και ο θρήνος του Φρύγα υπηρέτη της Ελένης, ο οποίος παρουσιάζει ενδιαφέρον, συγκρινόμενος με αυτόν της Ηλέκτρας. Μετά την απόπειρα δολοφονίας της Ελένης από τον Ορέστη και τον Πυλάδη, ενώ οι θεατές περίμεναν ένα εκκύκλημα με το πτώμα της Ελένης, ο Φρύγας βγαίνει τρομαγμένος από το παλάτι, αλλά και χαρούμενος για τη σωτηρία του από το σπαθί του Ορέστη, και αφηγείται στη θέση μιας αγγελικής ρήσης όσα συνέβησαν μέσα (1369-1502). Αποτελεί τη μοναδική περίπτωση υπηρέτη σε όλες τις σωζόμενες τραγωδίες,

¹⁶⁴ Την πιθανότητα αυτή υποστηρίζει ο West (1990) ad loc. Εκτενή συζήτηση υπέρ της ύπαρξης κομμού κάνει η Κορναγού στο Παράρτημα VIII.

¹⁶⁵ Βλ. West (1990) ad loc.

¹⁶⁶ Πρβλ. Willink ad loc.

¹⁶⁷ Σύμφωνα με τον West (1990) ad loc., η φράση αυτή χρησιμοποιείται στην αρχή τελετουργίας ή θρήνου. Η Cannata-Fera 44 επισημαίνει την αντιστοιχία της παραπάνω φράσης με τον λογότυπο ἄρχειν γόοιο, με τον οποίο εισάγονται οι θρήνοι στον Όμηρο (πρβλ. *Ιλιάδα* 24.723).

¹⁶⁸ Για ανάλυση του μέτρου βλ. Dale Fasc. 3, 255-57.

καθώς και τον μοναδικό εξάγγελο, που τραγουδά¹⁷⁰, ενώ η μονωδία του διακρίνεται από μετρική ποικιλία (κυρίως ίαμβοι, δόχμιοι, ανάπαιστοι)¹⁷¹ και είναι διάσπαρτη από θρηνητικές επιφωνηματικές φράσεις (αίαϊ, όπτοτοϊ, ὤμοι μοι)¹⁷². Χρησιμοποιεί το ουσιαστικό *ιαλέμων* δύο φορές (*ιαλέμων ιαλέμων* 1390), στο οποίο υπόκειται το επιφώνημα *ιώ*, καθώς και το επίθετο *αΐλινον*, στο οποίο υπόκειται το επιφώνημα *αίαϊ*, πάλι δύο φορές (*αΐλινον αΐλινον* αρχάν θανάτου 1395), για να θρηνήσει για την καταστροφή της Τροίας. Ο λόγος του Φρύγα διακόπτεται από ερωτήσεις του Χορού σε απλά τρίμετρα, στις οποίες ο Φρύγας συχνά δεν απαντάει αμέσως, αλλά παρεμβάλλει πληροφορίες για τον εαυτό του. Η συμπεριφορά του τον εντάσσει στους ταπεινούς χαρακτήρες του δράματος, οι οποίοι ενδιαφέρονται μόνο για τη ζωή τους και δεν αγωνίζονται για κάτι υψηλό¹⁷³. Η εμφάνιση του Φρύγα, το τραγούδι και ο χορός μαρτυρούν εκθηλυσμένη¹⁷⁴ συμπεριφορά για τα δεδομένα της Αθήνας του τέλους του 5^{ου} αιώνα, ωστόσο πιθανόν με αυτόν τον τρόπο ο Ευριπίδης να υποδηλώνει ότι ο Φρύγας είναι διαφορετικός, μη Έλληνας.

Στη μονωδία του υπάρχουν θρηνητικές παρεκβάσεις στην αρχή, όπου θρηνεί για την Τροία και την καταστροφή της (1381-1392) κυρίως σε δοχμίους και μερικούς *ιάμβους*, κατηγορώντας την Ελένη την οποία υπηρετεί τα τελευταία χρόνια. Το ύφος του είναι *απλοϊκό* και διακρίνεται από πολλές επαναλήψεις, ενώ ο στίχος 1384 είναι χαρακτηριστικός του τραγουδιού του Φρύγα: [*άρμάτειον* *άρμάτειον μέλος*] / *βαρβάρω βοᾶ*¹⁷⁵. Ο *αρμάτειος* νόμος αποτελούσε τεχνικό όρο για μια παραδοσιακή μελωδία, η οποία ανήκε στον Φρυγικό τρόπο και συνοδευόταν συνήθως από αυλό, και με την αναφορά αυτή ο Ευριπίδης δίνει έμφαση στη σχέση του Φρύγα με τη Φρυγία¹⁷⁶. Στη συνέχεια ο Φρύγας πληροφορεί για τα βαρβαρικά έθιμα (1395-1399) κυρίως σε *αναπαίστους*:

αΐλινον αΐλινον αρχάν θανάτου
βάρβαροι λέγουσιν, *αίαϊ*,
Ἄσιάδι φωνᾶ, βασιλέων
ὅταν *αἷμα* χυθῆ κατὰ γᾶν *ξίφεσιν*
σιδαρέοισιν Ἄιδα,

¹⁶⁹ Η φυγή αποτελεί τυπική ευχή των γυναικών του Ευριπίδειου δράματος, για το οποίο βλ. West (1990) ad loc. Ο Willink ad loc. θεωρεί την ευχή της Ηλέκτρας ως ευχή για *μετοίκηση*, η οποία θα φέρει την Ηλέκτρα πιο κοντά στους προγόνους της, για να την ακούσουν.

¹⁷⁰ Πρβλ. Willink ad loc.

¹⁷¹ Για αναλυτική παρουσίαση του μέτρου κατά στίχο βλ. Dale Fasc. 3, 134-141.

¹⁷² Περισσότερα για τις επιφωνηματικές φράσεις βλ. στο Παράρτημα.

¹⁷³ Πρβλ. West (1990) ad loc.

¹⁷⁴ Οι μονωδίες στον Ευριπίδη άδονται κυρίως από γυναίκες, σύμφωνα με τον West ad loc.

¹⁷⁵ Πρβλ. *Φοίνισσαι* 1301.

¹⁷⁶ Πρβλ. West (1990) ad loc.

ενώ στο τελευταίο θρηνητικό ξέσπασμα λίγο αργότερα ο Φρύγας αφηγείται τα γεγονότα της καταστροφής της Τροίας (1454-1457):

Ἴδαία μάτερ
μάτερ ὄβριμα ὄβριμα,
αἰαὶ φονίων παθέων ἀνόμων
τε κακῶν ἄπερ ἔδρακον ἔδρακον
ἐν δόμοις τυράννων.

Το ερώτημα που τίθεται είναι αν αρμόζει σε έναν χαρακτήρα, όπως ο Φρύγας, να θρηνεί. Στα λόγια του δεν συναντώνται τα παραδοσιακά μοτίβα θρήνου, ωστόσο το άσμα του μπορεί να ενταχθεί στους θρήνους για την καταστροφή πόλεων, οι οποίοι υπάρχουν σε τραγωδίες (*Πέρσαι*, *Τρωάδες*)¹⁷⁷. Ο θρήνος του Φρύγα για την καταστροφή της Τροίας είναι θέμα προσφιλές στον Ευριπίδη ο οποίος συνθέτει έναν ανάλογο θρήνο στις *Τρωάδες* (511-514). Ωστόσο, λόγω της εξωτερικής εμφάνισης του Φρύγα, η οποία ταιριάζει περισσότερο σε κωμωδία, και της αφελούς συμπεριφοράς του, ο θρήνος χάνει τη σοβαρότητά του, καθώς δεν αποτελεί το βασικό μέλημά του, αλλά έχει παρεκβατικό χαρακτήρα. Με αφορμή το παρόν ο Φρύγας πηγαίνει στο παρελθόν και τον δικό του πόνο. Ίσως ο θρήνος του Φρύγα βρίσκεται στον αντίποδα του θρήνου της Ηλέκτρας¹⁷⁸, που εκφωνείται λίγους στίχους πριν, και του θρηνητικού άσματος γενικότερα, ως παρωδία θρήνου, επειδή ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τα θρηνητικά μοτίβα, όχι για να παρουσιάσει στο ακροατήριο τον πόνο και τη θλίψη και ίσως και να τα προκαλέσει, αλλά για να επιτύχει το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα, δηλαδή τη θυμηδία, το γέλιο και τη συμπάθεια προς τον συγκεκριμένο χαρακτήρα. Δεν αποκλείεται ο θρήνος του Φρύγα να αποτελεί τον αντίποδα του θρήνου για την Τροία των *Τρωάδων*, δίνοντας την αντίθετή του πλευρά, αυτήν του ιλαροτραγικού, στο οποίο αρέσκεται ο Ευριπίδης. Δοκιμάζοντας τα όρια των τραγικών συμβάσεων φαίνεται να δίνει ο Ευριπίδης τη δική του διάσταση και να παρουσιάζει την άλλη όψη των πραγμάτων, ουσιαστικά την άλλη όψη του ίδιου νομίσματος: ο θρήνος μπορεί να έχει και το κωμικό του πρόσωπο.

Από την παραπάνω ανάλυση του *Ορέστη*, προκύπτει ότι ο ρόλος του γόου έχει εκλείψει εντελώς, ενώ όλα τα θρηνητικά άσματα συγκεντρώνουν τα χαρακτηριστικά του θρήνου. Η εξέλιξη αυτή οφείλεται κυρίως στην τοποθέτηση της δράσης μετά την πραγματοποίηση της εκδίκησης, και επομένως ο γόος, του οποίου η λειτουργία σχετίζεται άμεσα με την προετοιμασία της εκδίκησης, δεν έχει θέση. Και στους δύο κομμούς, ο πρώτος σε δοχμιακό και ο δεύτερος σε ιαμβικό μέτρο, μετέχουν ο Χορός

¹⁷⁷ Για τον αρχαίο θρήνο για πόλεις βλ. Alexiou 83-85.

¹⁷⁸ Σύμφωνα με τον Willink 245, η μονωδία της Ηλέκτρας (960-1012) παρουσιάζει μετρικές αντιστοιχίες με τη μονωδία του Φρύγα, οι οποίες πιθανόν να ήταν εμφανείς και στη μουσική.

και η Ηλέκτρα, η οποία και υπερισχύει. Η μονωδία της Ηλέκτρας συντίθεται στο ίδιο μέτρο με τον δεύτερο κομμό, ενώ ο λόγος ύπαρξης της μονωδίας του Φρύγα μάλλον στοχεύει στην αντιπαραβολή της με την μονωδία της Ηλέκτρας με έντονο το στοιχείο της παρωδίας και της αυτοϋπονόμευσης. Παράλληλα ο Ευριπίδης τοποθετεί τον θρήνο του Φρύγα στον αντίποδα του θρήνου των πόλεων, που εμφανίζεται σε άλλες τραγωδίες, δίνοντας μια διαφορετική, ιλαροτραγική εκδοχή των ασμάτων αυτών.

Συμπεράσματα

Στα θρηνητικά άσματα των τραγωδιών *Χοηφόροι* του Αισχύλου, *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και *Ηλέκτρα* και *Ορέστης* του Ευριπίδη η επική διάκριση θρήνου και γόου σε μεγάλο βαθμό διατηρείται: ο θρήνος αποτελεί τη δημόσια έκφραση της θλίψης, ενώ ο γόος την ιδιωτική. Βασικό στοιχείο του γόου στην τραγωδία, το οποίο δεν συναντάται στα ομηρικά έπη, είναι αυτό της εκδίκησης. Η εμφάνιση των παραδοσιακών θρηνητικών μοτίβων (αντίθεση παρελθόντος-παρόντος, αντίθεση νεκρού-ζωντανού, κατάρα) και η επίκληση στον νεκρό ή σε κάποιον θεό του Κάτω Κόσμου με σκοπό να συνδράμει στην εκδίκηση αρκούν, για να χαρακτηρίσουν ένα θρηνητικό άσμα ως γόο. Ο γόος εκφωνείται κατά κανόνα από γυναίκες, ωστόσο συμμετέχουν και άνδρες, στενοί συγγενείς του νεκρού, αλλά το θέμα της εκδίκησης συναντάται μόνο στον λόγο των γυναικών. Ο θρήνος εκφέρεται από γυναίκες, κυρίως από Χορό γυναικών, οι οποίες συμπαραστέκονται στη θρηνωδό με παραμυθητικά λόγια και συμμετέχουν στη θλίψη της ή προσπαθούν να την πείσουν να σταματήσει τον γόο και να επανέλθει στην κοινωνία των ζωντανών. Συνεπώς, η βασικότερη λειτουργία του θρήνου, η οποία τον διακρίνει από τον γόο, είναι η παραμυθητική. Ο Χορός, που δεν αποτελείται από στενές συγγενείς του νεκρού, συμπάσχει με το πρόσωπο που γοᾷ και προσπαθεί να του δώσει κουράγιο στη δύσκολη κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Επομένως, πέρα από τα παραδοσιακά θρηνητικά μοτίβα, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν εξίσου και σε έναν θρήνο και σε έναν γόο και δεν αποτελούν διακριτικά χαρακτηριστικά των ασμάτων αυτών, βασικό κριτήριο διάκρισης μεταξύ τραγικού γόου και τραγικού θρήνου αποτελούν η εκδίκηση και η παραμυθία αντίστοιχα.

Τόσο ο θρήνος όσο και ο γόος βρίσκονται διάσπαρτα σε διάφορα μέρη του δράματος: άλλοτε στην πάροδο, άλλοτε στην κορύφωση, άλλοτε στην έξοδο του δράματος. Συχνά εντάσσονται στον κομμό, στον οποίο είναι πιθανόν να συνεκφέρονται ο θρήνος του Χορού και ο γόος της ηρωίδας. Τα θρηνητικά άσματα, ενώ στα Ομηρικά έπη συντίθενται μόνο σε δακτυλικό εξάμετρο, στην τραγωδία συντίθενται σε ποικίλα μέτρα, ως επί το πλείστον λυρικά, χωρίς να αποκλείεται η εκφορά τους και σε ιαμβικό μέτρο. Το μέτρο των τραγικών θρήνων αποτελεί παράγοντα διαφοροποίησής τους από τους αντίστοιχους επικούς, ενώ οι τραγικοί θρήνοι μάλλον βρίσκονται πιο κοντά στους πραγματικούς. Τα μέτρα σύνθεσης των κομμών διαφέρουν από ποιητή σε ποιητή με τον Αισχύλο να χρησιμοποιεί ποικίλα και πολύπλοκα μέτρα, τον Σοφοκλή απλούστερα και τον Ευριπίδη να περιορίζεται σε δύο μέτρα. Ο Σοφοκλής είναι ο μόνος που

χρησιμοποιεί το ιωνικό μέτρο στη σύνθεση του δεύτερου κομμού, ο οποίος αποτελεί και τη μοναδική περίπτωση κομμού στις τέσσερις τραγωδίες με τη μορφή λαβή-αντιλαβή. Προτιμά το δακτυλικό, το ιαμβικό και το αναπαιστικό μέτρο, ενώ ο Ευριπίδης διακρίνεται για τη χρήση ιάμβων και δοχμίων¹⁷⁹. Η ταυτότητα, όμως, των θρηνητικών ασμάτων καθορίζεται από το περιεχόμενό τους και όχι από το μέτρο ή τα πρόσωπα.

Συγκεκριμένα στις υπό εξέταση τραγωδίες των τριών τραγικών εμφανίζονται διαφορές σχετικά με το είδος των θρηνητικών ασμάτων. Στις *Χοηφόρους* εμφανίζονται δύο θρηνητικά άσματα, ένας γόος και ένας θρήνος. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή έχουμε δύο γόους και δύο θρήνους, ενώ στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη έχουμε έναν γόο και δύο θρήνους, και στον *Ορέστη* μόνο θρήνους και κανέναν γόο. Ως προς τη συμμετοχή στον θρήνο ενός ή περισσότερων προσώπων, στις *Χοηφόρους* και τα δύο θρηνητικά άσματα είναι κομμοί, στον Σοφοκλή υπάρχουν δύο μονωδίες και δύο κομμοί, στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη μία μονωδία και δύο κομμοί, ενώ στον *Ορέστη* δύο κομμοί και μία μονωδία, αυτή του Φρύγα. Η μονωδία απουσιάζει από τις *Χοηφόρους*, ενώ στους υπόλοιπους τραγικούς μονωδίες αποδίδονται αποκλειστικά στην Ηλέκτρα, με εξαίρεση την περίπτωση του Φρύγα.

Είναι αξιοσημείωτο ότι η αναλογία θρήνων-γόων δεν είναι η ίδια στα συγκεκριμένα δράματα των τριών τραγικών. Στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου οι γόοι υπερτερούν ως προς τον αριθμό των στίχων των θρήνων, οι οποίοι ωστόσο κατέχουν σημαντική θέση στην τραγωδία του, ενώ στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή οι θρήνοι είναι ισάριθμοι με τους γόους, και στον Ευριπίδη οι θρήνοι υπερτερούν των γόων, οι οποίοι είναι εμφανώς περιορισμένοι. Παρατηρείται, συνεπώς, μία εξέλιξη από τον Αισχύλο στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη ως προς τη συχνότητα εμφάνισης των θρηνητικών ασμάτων στα συγκεκριμένα δράματά τους: προοδευτικά μειώνεται η ενσωμάτωση των γόων, ενώ αυξάνεται η ενσωμάτωση των θρήνων, αν και ο Σοφοκλής είναι σαφές ότι δίνει μεγαλύτερη έμφαση στους γόους. Ωστόσο, είναι ενδεικτικές οι αυτοαναφορές των ποιητών, οι οποίες δεν παρουσιάζονται ανάλογες των θρηνητικών τους ασμάτων: η λέξη γόος αναφέρεται τέσσερις φορές στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, εννέα φορές στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, πέντε στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη και επτά στον *Ορέστη*, ενώ η λέξη θρήνος συναντάται δύο φορές στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, τέσσερις στην

¹⁷⁹ Τα μέτρα των θρήνων στην τραγωδία βρίσκονται σε πλήρη αντιστοιχία με τα μέτρα του επιγράμματος του Εχεμβρότου, για το οποίο βλ. σημ. 22. Το μόνο μέτρο, που δεν υπάρχει στο επίγραμμα αυτό και χρησιμοποιείται μόνο από τον Σοφοκλή είναι το ιωνικό. Η σύνθεση θρήνων σε ιωνικό μέτρο θα

Ηλέκτρα του Σοφοκλή, καμία στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη και μία φορά στον *Ορέστη*, ενώ η λέξη θρήνημα απαντά από μία φορά στην *Ηλέκτρα* και μία φορά στον *Ορέστη* του Ευριπίδη. Επομένως, οι όροι είναι αντιστρόφως ανάλογοι με τον χαρακτήρα των θρηνητικών ασμάτων, εφόσον η συχνότητα του θρήνου στον Ευριπίδη δεν αντικατοπτρίζεται στη χρήση των όρων, καθώς χρησιμοποιεί περισσότερο τη λέξη γόος.

Οι μονωδίες της *Ηλέκτρας* για τον νεκρό Αγαμέμνονα παρουσιάζουν αρκετές διαφορές μεταξύ του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Πέραν του μέτρου, που είναι μελικοί ανάπαιστοι στην πρώτη και αιολο-χορίαμβοι στη δεύτερη, οι πιο εμφανείς είναι η απουσία του *Ορέστη*, οι επικλήσεις της *Ηλέκτρας* και ο θρήνος καθαυτός. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η άφιξη του *Ορέστη* συνδέεται άμεσα με την εκδίκηση, ενώ στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη δεν παρουσιάζεται τόσο επείγουσα η ανάγκη για τον ερχομό του. Οι επικλήσεις της *Ηλέκτρας* στον Σοφοκλή απευθύνονται προς τις θεότητες που ευνοούν την εκδίκηση, ενώ στον Ευριπίδη προς τον Δία, για να λυτρώσει την *Ηλέκτρα* από τις συμφορές, αλλά και στους δύο ποιητές η *Ηλέκτρα* επικαλείται και τον πατέρα της. Γενικά ο γόος της *Ηλέκτρας* στον Σοφοκλή είναι πιο έντονος και πιο φορτισμένος από τον αντίστοιχο στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, πράγμα που οφείλεται στη διαφορετική τους λειτουργία: η *Ηλέκτρα* στον Σοφοκλή μοναδικό σκοπό έχει να διατηρήσει ζωντανή τη μνήμη για τον φόνο που διαπράχθηκε, για να πραγματοποιηθεί η εκδίκηση, ενώ στον Ευριπίδη δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην προσωπική κατάσταση της *Ηλέκτρας*, η οποία παρουσιάζεται ως αυτοσκοπός και όχι ως μέσο στη διαδικασία της προετοιμασίας της εκδίκησης για τον νεκρό πατέρα της¹⁸⁰.

Σημαντικά αποτελέσματα δίνει και η σύγκριση των κομμών των τεσσάρων τραγωδιών, ιδιαίτερα αυτού των *Χοηφόρων* με τον δεύτερο κομμό της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, οι οποίοι σχετίζονται άμεσα μεταξύ τους, καθώς είναι οι μοναδικοί, όπου συμμετέχουν τρεις υποκριτές, ο Χορός, η *Ηλέκτρα* και ο *Ορέστης*, αλλά με διαφορετική αναλογία στίχων. Στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου υπερτερεί ο γυναικείος λόγος, σε αντίθεση με την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, όπου υπερισχύει ο λόγος του *Ορέστη*, συγκρινόμενος με καθέναν από τους μετέχοντες χωριστά, αλλά είναι ισοδύναμος με τον λόγο της *Ηλέκτρας* και του Χορού μαζί. Επιπλέον, οι δύο ποιητές συνθέτουν σε τελείως διαφορετικά μέτρα: ο Αισχύλος σε ποικίλα μέτρα, ενώ ο Ευριπίδης σε ιάμβους. Στον κομμό των *Χοηφόρων* είναι διάχυτο το θέμα της εκδίκησης και ουσιαστικά αποτελεί τη

μπορούσε ίσως να ερμηνευτεί από το γεγονός ότι, σύμφωνα με τον Collard 116, συνδέεται άμεσα με τη λατρεία του Διονύσου, στο πλαίσιο της οποίας παριστάνεται η τραγωδία.

¹⁸⁰ Για εκτενέστερη σύγκριση μεταξύ των δύο μονωδιών βλ. Lombard 48-54.

μύηση του Ορέστη για να αναλάβει να φέρει σε πέρας την εκδίκηση, την οποία οι γυναίκες «διαπράττουν» μόνο σε επίπεδο λόγου. Επομένως, ο κομμός αποτελεί τυπική περίπτωση γόου και είναι φυσικό να υπερτερεί ο γυναικείος λόγος, σε αντίθεση με αυτόν του Ορέστη, του οποίου ο ρόλος είναι επικουρικός. Είναι πολύ πιθανόν ο Ευριπίδης να διαλέγεται με τον Αισχύλο στο συγκεκριμένο σημείο και να μεταπλάθει τον αισχύλειο κομμό, ο οποίος αποτελεί το κέντρο ολόκληρης της τριλογίας της *Ορέστειας*. Ο Ευριπίδης τοποθετεί τον κομμό στο τέλος του δράματος μετά την εκδίκηση και επομένως διαφοροποιεί τον ρόλο των υποκριτών, προσαρμόζοντάς τους στα νέα δεδομένα. Είναι χαρακτηριστικό ότι στον Αισχύλο η Ηλέκτρα δεν εμφανίζεται καθόλου μετά τον φόνο του Αιγίσθου και της Κλυταιμίστρας, ενώ ο Ορέστης παρουσιάζεται ως θριαμβευτής πριν από την εμφάνιση των Ερινύων. Στον Ευριπίδη οι χαρακτήρες είναι πιο ανθρώπινοι και μετά τον φόνο ταλαντεύονται και για μια στιγμή μετανιώνουν, αναλογιζόμενοι τις συνέπειες των πράξεών τους, τις οποίες δεν εκτίμησαν σωστά από πριν παρασυρμένοι από το πάθος και το μίσος για τον φόνο του πατέρα τους. Ο Ευριπίδης ενδιαφέρεται να παρουσιάσει περισσότερο την ψυχολογία των χαρακτήρων του και εισάγει τον κομμό μετά την εκδίκηση, τονίζοντας έτσι άμεσα και τη διαφοροποίησή του στον χειρισμό του θέματος από τις *Χοηφόρους*.

Στους υπόλοιπους κομμούς της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή και της *Ηλέκτρας* και του *Ορέστη* του Ευριπίδη συμμετέχουν η Ηλέκτρα και ο Χορός, αλλά πάντα κυριαρχεί η Ηλέκτρα¹⁸¹. Η απουσία του Ορέστη στους κομμούς του Σοφοκλή είναι αισθητή, και μάλλον απορρέει από τον στόχο του Σοφοκλή να αναδείξει σε όλο το τραγικό μεγαλείο του το ήθος της Ηλέκτρας ως θρηνοδού, αποδίδοντας σ' αυτήν δύο μονωδίες και καθιστώντας την βασικό πρόσωπο και στους δύο κομμούς. Εξάλλου, στον Σοφοκλή ο Χορός συνοδεύει παραμυθητικά την Ηλέκτρα στον θρήνο της και προσπαθεί να την αποτρέψει απ' αυτόν φοβούμενος τις συνέπειες¹⁸². Είναι σημαντικό το γεγονός ότι το μέτρο στις μονωδίες της Ηλέκτρας διαφοροποιείται από αυτό των κομμών, σε αντίθεση με την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, που η ηρωίδα θρηνεί στο ίδιο μέτρο με τον κομμό που ακολουθεί.

Και στους τρεις τραγικούς εμφανίζονται παρομοιώσεις των υποκριτών με ζώα: στον Αισχύλο (*Χοηφόροι* 247) ο Ορέστης παρομοιάζει τον εαυτό του και την Ηλέκτρα

¹⁸¹ Η Κομαρού 262 συγκρίνοντας τους κομμούς του Σοφοκλή και του Ευριπίδη καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι κομμοί του Σοφοκλή δεν είναι "ritual" σε αντίθεση με του Ευριπίδη, ο οποίος ακολουθεί τον Αισχύλο. Ο Σοφοκλής δραματοποιεί τους κομμούς του, στην προσπάθειά του να απομονώσει και να αναδείξει τον ήρωά του. Συγκεκριμένα για την Ηλέκτρα ο Lombard 58 τονίζει ότι στον Ευριπίδη «her lamentations are not dramatised, but ritualised».

¹⁸² Για τη συμπεριφορά του Χορού στους σοφόκλειους κομμούς γενικά βλ. Κομαρού 261, όπου ερμηνεύει τη στάση του Χορού ως υπακοή στη σολώνεια νομοθεσία.

με νεοσσούς αετούς χωρίς πατέρα¹⁸³, ενώ στον Σοφοκλή (*Ηλέκτρα* 147-49) η Ηλέκτρα συγκρίνει τον θρήνο της για τον Αγαμέμνονα με το τραγούδι του αηδονιού¹⁸⁴ και στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη παρομοιάζει τον εαυτό της με κύκνο (151-155). Οι παρομοιώσεις αυτές τοποθετούν τη δράση σ' ένα άλλο επίπεδο και συνδέουν τη φύση και την αγριότητα με την πόλη και τον πολιτισμό. Τονίζουν τη μετάβαση από τη μια κατάσταση στην άλλη, αλλά και την επιστροφή του ανθρώπου στην άγρια φύση μέσω κάποιων ενεργειών, μία από τις οποίες είναι ο θρήνος: η γυναίκα θρηγώντας αρνείται την ανθρώπινη φύση της και κατεβαίνει στο επίπεδο των ζώων, εφόσον ενεργεί μόνο συναισθηματικά, χωρίς λογική. Ωστόσο, σύμφωνα με την Κορναου¹⁸⁵, η παρομοίωση των ηρωίδων του δράματος με μυθικά πρότυπα (Πρόκνη, Νιόβη) δρα και παραμυθητικά στον πόνο τους δίνοντάς του μια αρχετυπική μορφή, εφόσον βρίσκονται στην ίδια θέση με μυθικές μορφές. Κατορθώνουν, επομένως, να υπερβούν την ανθρώπινη φύση τους και να «μεταμορφωθούν» σε κάτι διαφορετικό, όπως μεταμορφώνονται οι μυθικές μορφές σε ζώα ή, στην περίπτωση της Νιόβης, σε πέτρα.

Το περιεχόμενο των θρηνητικών ασμάτων είναι σχεδόν το ίδιο σε όλες τις τραγωδίες, καθώς ανήκουν στον ίδιο μυθικό κύκλο, αυτόν των Ατρείδων. Τόσο οι κομμοί, όσο και οι μονωδίες αναφέρονται στον άδικο χαμό του Αγαμέμνονα και την εξορία του Ορέστη. Οι γόοι θέτουν έντονα το θέμα εκδίκησης και δολοφονίας των φονιάδων, με την πραγματοποίηση της οποίας κλείνουν οι τραγωδίες, με εξαίρεση τον Σοφοκλή, όπου ο φόνος του Αιγίσθου δεν εντάσσεται στην πλοκή, αλλά μόνον υπαινίσσεται. Μόνον τα θρηνητικά άσματα του *Ορέστη* διαφοροποιούνται από αυτή τη γενική διαπίστωση, καθώς η δράση τοποθετείται μετά την πραγμάτωση της εκδίκησης και οι θρήνοι επικεντρώνονται στην κατάσταση των αδερφών μετά τους φόνους και το κυνήγι του Ορέστη από τις Ερινύες. Από τους τρεις ποιητές μόνον ο Σοφοκλής δεν ασχολείται με τις επιπτώσεις της εκδίκησης στα δύο αδέρφια, δίνοντας έμφαση στην προετοιμασία της δολοφονίας και αναδεικνύοντας τον γόο και τον θρήνο της Ηλέκτρας και των γυναικών γενικότερα. Αντιθέτως, οι δύο άλλοι ποιητές αντιμετωπίζουν τον γόο της Ηλέκτρας και του Ορέστη με μεγαλύτερο σκεπτικισμό, ως προς τη δύναμη και τις επιπτώσεις του στην κοινωνία της πόλης-κράτους.

¹⁸³ Στην *Ορέστεια* άνθρωποι και ζώα συνδέονται άμεσα. Για τη συγκεκριμένη παρομοίωση στις *Χοηφόρους*, τη σχέση της με την Πάροδο και τον *Αγαμέμνονα* βλ. Heath 30-31.

¹⁸⁴ Πρβλ. Denniston ad loc. Σύμφωνα με τον Segal (1995) 120, η σύγκριση του γυναικείου θρήνου με το τραγούδι του αηδονιού υποδηλώνει ότι αυτή η έντονα συναισθηματική έκφραση σχετίζεται περισσότερο με την άγρια φύση και βρίσκεται πέρα από τον ανθρώπινο λόγο.

¹⁸⁵ Βλ. Κορναου 124. Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Lombard 53, σημ. 14. Για τα μυθολογικά exempla στους κομμους γενικά βλ. Κορναου 122-126.

Η εμφάνιση του θρήνου και στις τέσσερις τραγωδίες και η αποσιώπηση της λέξης θρήνος αλλά η εισαγωγή της λέξης θρήνημα στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη είναι πιθανόν να σχετίζεται άμεσα με τις συνθήκες της εποχής και τη σολώνεια νομοθεσία. Αν και η τραγωδία του Αισχύλου παριστάνεται μισόν αιώνα περίπου μετά τη θέσπιση του νόμου του Σόλωνα, το ζήτημα του θρήνου φαίνεται να απασχολεί ακόμη την αθηναϊκή κοινωνία. Ο Αισχύλος ασχολείται με το θέμα και θέτει τον προβληματισμό ενώπιον των Αθηναίων θεατών. Καθώς, όπως προαναφέρθηκε, απαγορευόταν ο θρήνος από επαγγελματίες αοιδούς, ο Αισχύλος συνθέτει και θρήνους, που άδονται κυρίως από τον Χορό, εντάσσοντάς τους στον μύθο και τις τραγικές συμβάσεις. Ο περιορισμός των θρήνων στα μεταγενέστερα δράματα είναι πιθανό να οφείλεται στον ανταγωνισμό των τραγικών ποιητών με τους δημιουργούς των επιταφίων λόγων, οι οποίοι μάλλον παρουσιάζουν αντιστοιχίες με τους επαγγελματίες αοιδούς των θρήνων και αναλαμβάνουν τη δημόσια έκφραση πένθους. Οι τραγικοί, κατ' αναλογία με τους επικούς ποιητές, φαινομενικά αποσιωπούν τους θρήνους και περιορίζονται στη σύνθεση γόων, ενώ ο Ευριπίδης συνθέτει θρήνους αποκαλώντας τους συχνά γόους.

Οι συγκεκριμένες τραγωδίες, που εξετάζονται εδώ, αποτελούν ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα για τη μελέτη του θρηνητικού άσματος στο πλαίσιο της τραγωδίας. Μέσω της *Ηλέκτρας* θρηνωδού, η οποία αποτελεί τον βασικό χαρακτήρα στις παραπάνω τραγωδίες, μπορούμε να διατυπώσουμε κάποιες υποθέσεις σχετικά με την εξέλιξη και τη λειτουργία των θρηνητικών ασμάτων στην τραγωδία. Σε σύγκριση με το έπος, η τραγωδία φαίνεται να διατηρεί τη διάκριση μεταξύ γόου και θρήνου, αν και μάλλον δίνει περισσότερη βαρύτητα στους γόους, των οποίων η δημόσια έκφραση απαγορεύεται με νόμο στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα π.Χ., εκτός από την περίπτωση της τραγωδίας. Επιπλέον, το περιεχόμενο του τραγικού θρήνου έχει αντιστοιχίες με τον επιτάφιο λόγο, ο οποίος έχει θεσμοθετηθεί και εκφωνείται από κάποιον επιφανή Αθηναίο κατά την ταφή. Ο τραγικός θρήνος εισάγει καινούρια χαρακτηριστικά σε σχέση με τον επικό, όπως το λυρικό μέτρο, τα επιφωνήματα, τις χειρονομίες και, στην περίπτωση του γόου, το στοιχείο της εκδίκησης. Είναι χαρακτηριστικό ότι η τραγωδία παρουσιάζει αντιστοιχία κυρίως με το έπος, ενώ με τον λυρικό θρήνο φαίνεται να μοιράζεται το στοιχείο της παραμυθίας στους θρήνους της, αν και η μελέτη των λυρικών θρήνων είναι προβληματική λόγω της αποσπασματικότητάς τους και συνεπώς δεν αποκλείεται να μοιράζεται και άλλα στοιχεία. Ωστόσο είναι εμφανές ότι σε όλες τις εποχές παρουσιάζεται η ανάγκη της έκφρασης του πόνου. Η εξωτερική των συναισθημάτων με λόγο ανακουφίζει τη βαθιά θλίψη του θρηνούντος προσώπου,

επειδή μοιράζεται τον πόνο του με το περιβάλλον του και συχνά, επικαλούμενο τον νεκρό ή κάποιον θεό, έχει την αίσθηση ότι συμμετέχει όλος ο κόσμος στον πόνο του, εφόσον στα λόγια του ενώνονται τα τρία επίπεδα (θεοί, ζωντανοί, νεκροί). Επομένως, είναι πιθανόν η θρηνητική διαδικασία να αφορά περισσότερο τελικά τους ζωντανούς, στην προσπάθειά τους να αποδεχθούν τον θάνατο ενός αγαπημένου προσώπου και να επανενταχθούν στην κοινωνία, παρά τον ίδιο τον νεκρό. Εντούτοις, η Ηλέκτρα στις τέσσερις τραγωδίες αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ζωντανού, που μέσω του θρήνου ουσιαστικά ζει με τους νεκρούς: ο συνεχής και αέναος θρήνος οδηγεί την Ηλέκτρα στα όρια της ανθρώπινης φύσης, τα οποία και δοκιμάζει, και αποκλείει την επανένταξή της στην κοινωνία. Αντιμέτωπη με το οικογενειακό της δράμα προσπαθεί να ανταπεξέλθει με ακλόνητη πίστη στις παραδόσεις και τα ήθη της εποχής της, ενσαρκώνοντας παραδειγματικά την τραγική θρηνωδό.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Επιφωνηματικές φράσεις θρήνου

Στο Παράρτημα αυτό εξετάζονται οι επιφωνηματικές φράσεις θρήνου στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου και στις *Ηλέκτρες* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Στην αρχή αναφέρονται αναλυτικά τα χωρία των τραγωδιών, στα οποία εμφανίζονται τέτοιου είδους φράσεις και στη συνέχεια γίνεται αναφορά στη θέση τους στον στίχο, το μέτρο, τη σύνταξή τους, τη σημασία τους, καθώς και τα πρόσωπα, τα οποία τις χρησιμοποιούν:

Αισχύλου Χοηφόροι

Χορός

- 45 ιὼ γαῖα μαῖα
50 ιὼ πάνοιζυς ἐστία
51 ιὼ κατασκαφαὶ δόμων
158 ὀτοτοτοτοτοτοῖ
159 ιὼ, τίς δορυσθενῆς <εἶσ'> ἀνὴρ
469 ιὼ δύστον' ἄφερτα κήδη
470 ιὼ δυσκατάπαυστον ἄλγος
789 ἔ ἔ, πρὸ δὲ δὴ 'χθρῶν τὸν ἔσω
1007 αἰαῖ αἰαῖ μελέων ἔργων
1009 αἰαῖ, αἰαῖ
1019 αἰαῖ, αἰαῖ

Ηλέκτρα

- 194 φεῦ
429 ιὼ ιὼ δαῖα
462 ιὼ θεοί, κραίνετ' ἐνδίκως <λιτάς>

Ορέστης

- 405 πόποι δᾶ νερτέρων τυραννίδες
434 τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι

Οικέτης

- 875 οἴμοι, πανοίμοι δεσπότης † τελουμένου
876 οἴμοι μάλ' αὖθις ἐν τρίτοις προσφθέγμασιν
881 ιού ιού

Κλυταιμήστρα

- 888 οἶ γῶ, ξυνῆκα τοῦπος ἐξ αἰνιγμάτων
893 οἶ γῶ, τέθνηκας, φίλτατ', Αἰγίσθου βία
928 οἶ γῶ τεκοῦσα τόνδ' ὄφιν ἐθρεψάμην

Αἰγίσθος

- 870 ἔ ἔ, ὀτοτοτοῖ

Σοφοκλή *Ηλέκτρα*

Χορός

- 764 φεῦ φεῦ
842 φεῦ δῆτ'
867 ἄτερ ἐμᾶν χερῶν / ΧΟ. παπαῖ

Ηλέκτρα

- 77 ἰώ μοί μοι δύστηνος
136 αἰαῖ, ἰκνοῦμαι
150 ἰώ παντλάμων Νιόβα
152 αἰαῖ, δακρύεις
674 οἱ ἰώ τάλαινα, ὄλωλα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ
788 οἴμοι τάλαινα
827 ἔ ἔ, αἰαῖ. ΧΟ. ὦ παῖ, τί δακρύεις;
830 φεῦ. ΧΟ. μηδέν μέγ' ἀύσης
841 ἔ ἔ, ἰώ. ΧΟ. πάμπυχος ἀνάσσει
842 φεῦ. ΧΟ. φεῦ δῆτ'
883 οἴμοι τάλαινα· καὶ τίνος βροτῶν λόγον
1115 οἱ ἰώ τάλαινα, τοῦτ' ἐκεῖν', ἤδη σαφές
1143 οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς πάλαι τροφῆς
1160 οἴμοι μοι
1161 ὦ δέμας οἰκτρόν. φεῦ, φεῦ
1162 ὦ δεινοτάτας, οἴμοι μοι
1231 ἰώ γοναί
1271 ἰώ χρόνῳ μακρῷ φιλτάταν ὁδὸν

Ορέστης

- 1174 φεῦ φεῦ· τί λέξω;
1183 φεῦ τῆς ἀνύμφου δυσμόρου τε σῆς τροφῆς

Κλυταιμήστρα

- 1404 αἰαῖ. ἰώ στέγαι
1407 οἴμοι τάλαινα
1414 ῶμοι πέπληγμα
1415 ῶμοι μάλ' αὔθις

Χρυσόθεμη

- 926 οἴμοι τάλαινα
930 οἴμοι τάλαινα
1020 φεῦ

Ευριπίδη *Ηλέκτρα*

Ηλέκτρα

- 114 ιώ μοί μοι
120-1 φεῦ φεῦ σχετλίων πόνων / καὶ στυγεραῖς ζόας
129 ιώ μοί μοι
150 αἶ αἶ, δρύπτε κάρα
159 ιώ μοι, <ιώ> μοι
201 οἶμοι τοῦ καταφθιμένου
215 οἶμοι, γυναῖκες, ἐξέβην θρηνημάτων
243 οἶμοι, τί γάρ μοι τῶνδ' ἐστὶ φίλτερον;
1198 ιώ ιώ μοι

Ορέστης

- 244 φεῦ φεῦ
262 φεῦ
282 φεῦ
290 οἶμοι, τόδ' οἶον εἶπας
367 φεῦ
968 φεῦ
1177 ιώ Γᾶ καὶ Ζεῦ πανδερκέτα
1190 ιώ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαι'
1208 ιώ μοι

Χορός

- 988 [ιώ]
1185 ιώ τύχας, σᾶς τύχας

Κλυταιμῆστρα

- 1167 ιώ μοί μοι

Οι περισσότερες επιφωνηματικές φράσεις θρήνου αποτελούνται μόνο από φωνήεντα¹⁸⁶ και διαφοροποιούν τον τραγικό θρήνο από τον επικό, όπου τα επιφωνήματα εμφανίζονται πολύ σπάνια. Στον Όμηρο συναντώνται μόνο τα ὦ (*Ιλιάδα* 18.54, 18.324) και πόποι (*Ιλιάδα* 18.324), ενώ στις 3 τραγωδίες τα: αἶ αἶ, αἰαῖ, δᾶ, ἔ ἔ, ιώ, ιού, οἶ, οἶμοι, ὄτοτοῖ, πανοίμοι, παπαῖ, πόποι, φεῦ, ὦμοι. Τοποθετούνται κατά κανόνα στην αρχή του στίχου, εκτός από το φεῦ, το οποίο τοποθετείται και στη μέση ή στο τέλος, ενώ το οἶ και το οἶμοι τοποθετούνται και στο τέλος του στίχου, δηλαδή σε εμφατικές θέσεις μέσα στον στίχο. Πολύ συχνά το ίδιο επιφώνημα εκφωνείται δύο φορές κυρίως στην αρχή του στίχου, δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στην έκφραση συναισθήματος (π.χ. φεῦ φεῦ), ή τη δεύτερη φορά εκφέρεται σε υπερθετικό βαθμό αυξάνοντας προοδευτικά την ένταση (π.χ. οἶμοι, πανοίμοι). Άλλες φορές επαναλαμβάνεται η προσωπική αντωνυμία, π.χ. ιώ μοι μοι ή ιώ μοι, ιώ μοι. Πολλές φορές στον ίδιο στίχο εκφέρονται δύο διαφορετικά επιφωνήματα, π.χ. ἔ ἔ, ιώ. Η φράση

οἷ ἔγῳ τάλαινα αποτελεί ένα συνδυασμό του επιφωνήματος οἷ, της προσωπικής αντωνυμίας ἐγῳ και του επιθέτου τάλαινα, το οποίο εκφράζει την τραγική θέση του προσώπου. Η φράση αποτελεί ένα όλο, αφού οι τρεις λέξεις συνεκφέρονται ως μία με μεγάλη συναισθηματική ένταση, και σχηματικά εγκλείει το υποκείμενο στη λύπη και από τις δύο μεριές¹⁸⁷.

Τα επιφωνήματα απαντώνται, τόσο στα διαλογικά, όσο και στα λυρικά μέρη των τραγωδιών και συνήθως εντάσσονται στο μέτρο, το οποίο δεν παραμένει πάντα το ίδιο για το ίδιο επιφώνημα. Με τα παραπάνω επιφωνήματα έχουμε τα μέτρα:

- αἶ αἶ χοριαμβικό
- αἰαῖ ιαμβικό, ιωνικό
- δᾶ ιαμβικό
- ἔ ἔ ιαμβικό, ιωνικό
- ἰῶ ιαμβικό, ιωνικό, δοχμιακό, δακτυλικό, αναπαιστικό, ιππωνάκτειο, reizianum
- ἰού ιαμβικό
- οἶ ιαμβικό
- οἶμοι ιαμβικό, λυρικοί ανάπαιστοι
- ὄτοτοτοῖ ιαμβικό, δοχμιακό
- πανοίμοι ιαμβικό
- παπαῖ ληκύθιο
- πόποι ιαμβικό
- φεῦ ιαμβικό, ιωνικό, λυρικό αναπαιστικό, γλυκόνειο
- ὦμοι λυρικά μέτρα

Τα επιφωνήματα ἰού και φεῦ απαντώνται μόνα τους στον στίχο και συνήθως, όταν ένα επιφώνημα καλύπτει ολόκληρο τον στίχο εκφερόμενο μία ή δύο φορές, είναι extra metrum¹⁸⁸. Όμως στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή όλα τα επιφωνήματα εντάσσονται στο μέτρο¹⁸⁹.

Η σύνταξη των επιφωνημάτων ποικίλλει:

- αἶ αἶ + πρόταση
- αἰαῖ + Γενική ή χωρίς συμπλήρωμα
- δᾶ μετά από το επιφώνημα πόποι
- ἔ ἔ χωρίς συμπλήρωμα
- ἰού χωρίς συμπλήρωμα
- ἰῶ + Κλητική ή Αιτιατική ή Δοτική (συνήθως το μοι)
- οἶ + Ονομαστική (συνήθως το ἐγῳ)
- οἶμοι + Γενική ή Δοτική ή Κλητική ή πρόταση
- ὄτοτοτοῖ χωρίς συμπλήρωμα
- πανοίμοι + Γενική

¹⁸⁶ Βλ. Stanford 57.

¹⁸⁷ Για την παρατήρηση αυτή βλ. Carson 7.

¹⁸⁸ Για το σχόλιο σχετικά με το μέτρο βλ. Stanford 59.

¹⁸⁹ Για τα επιφωνήματα της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή βλ. Carson 6.

- παπαῖ χωρίς συμπλήρωμα
- πόποι + Κλητική
- φεῦ + Γενική ή πρόταση ή χωρίς συμπλήρωμα
- ὦμοι + Δοτική ή πρόταση

Η Δοτική και η Ονομαστική μετά από επιφώνημα είναι συνήθως η Δοτική της προσωπικής αντωνυμίας μοι και η Ονομαστική ἐγώ. Η Δοτική μοι θα μπορούσε να χαρακτηριστεί Δοτική ηθική, ενώ η Γενική μετά από επιφωνήματα εκφράζει την αιτία. Στίχοι, που αρχίζουν με Κλητική, τελειώνουν με επιφώνημα (Σοφοκλή *Ηλέκτρα* 1161, 1162), ενώ, όταν η Κλητική παίρνει την αρχική εμφατική θέση στον στίχο, το επιφώνημα καταλαμβάνει την τελική εμφατική θέση. Επομένως, το επιφώνημα αποτελεί μία άναρθρη έκφραση θλίψης και τοποθετείται συνήθως στην αρχή του στίχου και μετά ακολουθεί έναρθρος λόγος. Όταν τοποθετούνται στο τέλος του στίχου, εκφράζουν βαθιά θλίψη, η οποία υποδηλώνει αδυναμία έκφρασης με λόγο.

Τα επιφωνήματα ὦμοι και οἴμοι είναι σύνθετα:

ὦμοι < ὦ + μοι

οἴμοι < οἶ + μοι,

και μετά τη σύνθεση εκλαμβάνονται πάλι ως επιφωνήματα, που απαιτούν ως συμπλήρωμα τη Δοτική μοι. Επιπλέον, υπάρχει η δυνατότητα για περαιτέρω σύνθεση όπως στο πανοίμοι (*Χοηφόροι* 875), το οποίο επιδέχεται προσδιορισμούς.

Είναι δύσκολο να προσδιοριστεί η σημασία των επιφωνημάτων, καθώς καθένα απ' αυτά αντιστοιχεί σε περισσότερες από μία συναισθηματικές καταστάσεις, π.χ. το επιφώνημα παπαῖ μπορεί να εκφράζει έκπληξη, θυμό ή πόνο, ανάλογα με τα συμφραζόμενα, στα οποία εμφανίζεται¹⁹⁰. Η διαπίστωση αυτή καθιστά ακόμη δυσκολότερο τον προσδιορισμό της ακριβούς σημασίας καθενός θρηνητικού επιφωνήματος, ώστε να διαχωριστούν σημασιολογικά μεταξύ τους, με στόχο τη δικαιολόγηση της επιλογής του ποιητή να χρησιμοποιήσει κάθε φορά το ένα ή το άλλο.

Τα παραπάνω επιφωνήματα εμφανίζουν διαφοροποιήσεις στη χρήση τους από τους τρεις τραγικούς στις τέσσερις τραγωδίες, ως προς τα πρόσωπα, τα οποία τα εκφωνούν. Και στους τρεις, αλλά κυρίως στον Σοφοκλή η πλειοψηφία των επιφωνημάτων αποδίδεται στις γυναίκες. Μόνον στον Αισχύλο υπάρχουν επιφωνήματα τα οποία αποδίδονται αποκλειστικά στους άνδρες: δᾶ, ιού, οἴμοι, πανοίμοι και πόποι και από τα οποία παύουν να χρησιμοποιούνται από τους επόμενους τραγικούς τα δᾶ, ιού, πανοίμοι, πόποι, ενώ το ότοτοτοῖ αποδίδεται και στα δύο φύλα. Παρατηρείται μία προοδευτική μείωση στη χρήση των επιφωνημάτων, τα οποία από 11 στον Αισχύλο και

¹⁹⁰ Για περισσότερα παραδείγματα βλ. Stanford 59.

8 στον Σοφοκλή περιορίζονται στον Ευριπίδη¹⁹¹ σε μόλις 4 (αἶ αἶ, ἰώ, οἴμοι, φεῦ), από τα οποία μόνον το αἶ αἶ χρησιμοποιείται αποκλειστικά από γυναίκες. Αντίθετα ο Σοφοκλής αποδίδει μόνο 1 από τα 8, το φεῦ, και στα δύο φύλα και τα υπόλοιπα 7 σε γυναίκες. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του επιφωνήματος αἶαἶ, το οποίο χρησιμοποιείται από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, ενώ ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί ουσιαστικά το ίδιο επιφώνημα με διαφορετικό συλλαβισμό: αἶ αἶ. Τα επιφωνήματα αἶ αἶ, αἶαἶ (κοινό και στους τρεις), παπαἶ (Σοφοκλής), οἶ (Αισχύλος/Σοφοκλής), ὤμοι (Σοφοκλής) χαρακτηρίζουν αποκλειστικά τον γυναικείο λόγο και έτσι θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι αποτελούν γνώρισμα του γυναικείου φύλου. Ωστόσο, η διάκριση φύλων κατά επιφωνήματα λειτουργεί μόνον στο Σοφοκλή, ενώ ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης δεν φαίνεται να τα διαφοροποιούν. Επομένως, πιθανόν η τραγωδία να αντλεί από τη γλώσσα της θρηνητικής τελετουργίας, η οποία βρίσκεται υπό τον έλεγχο των γυναικών¹⁹².

Ο παρακάτω πίνακας παρουσιάζει συγκριτικά τη χρήση των ίδιων επιφωνημάτων από τους τρεις τραγικούς στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου και στις *Ηλέκτρες* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη (Α = Άνδρες, Γ = Γυναίκες):

¹⁹¹ Με την περίπτωση του Ευριπίδη έχει ασχοληθεί εκτενώς η McClure (1993) 35-60, της οποίας τα συμπεράσματα συνάγονται από το σύνολο των τραγωδιών του Ευριπίδη.

¹⁹² Για τη θέση των επιφωνημάτων στους κομμους γενικά βλ. Κορναρού 87-93, αν και η οπτική της διαφέρει από αυτή της παρούσας εργασίας.

Επιφωνήματα	Αισχύλος	Σοφοκλής	Ευριπίδης	Σύνολο
αἶ αἶ	-	-	Γ	Γ
αίαἶ	Γ	Γ	-	Γ
δᾶ	A	-	-	A
ἔἔ	A+Γ	Γ	-	A+Γ
ιού	A	-	-	A
ιώ	Γ	Γ	A+Γ	A+Γ
οἶ	Γ	Γ	-	Γ
οἶμοι	A	Γ	A+Γ	A+Γ
ότοτοτοῖ	A+Γ	-	-	A+Γ
πανοίμοι	A	-	-	A
παπαἶ	-	Γ	-	Γ
πόποι	A	-	-	A
φεῦ	Γ	A+Γ	A+Γ	A+Γ
ῶμοι	-	Γ	-	Γ
Σύνολο	A 5 A+Γ 2 Γ 4	A+Γ 1 Γ 7	A+Γ 3 Γ 1	A 4 A+Γ 5 Γ 5

Βιβλιογραφία

- Ackermann, H.C. - J.R. Gisler, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. 3, Zürich 1981.
- Alexiou, M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974.
- Allison, J.W., *Word and Concept in Thucydides*, Atlanta, GA 1997a.
- _____, «Homeric Allusions at the Close of Thucydides' Sicilian Narrative», *AJP* 118.4 (1997b): 499-516.
- Arnould, D., *Le rires et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris 1990.
- Batchelder, A.G., *The Seal of Orestes: Self-Reference and Authority in Sophocles' Electra*, Lanham 1995.
- Bers, V., *Speech in Speech: Studies in Incorporated Oratio Recta in Attic Drama and Oratory*, New York and London 1997.
- Blundell, M.W., *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge 1989.
- Bowie, E.L., «Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival», *JHS* 106 (1986): 13-35.
- Brown, S., «A Contextual Analysis of Tragic Meter: The Anapest», in *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerard F. Else*, J.H. D'Arms - J.W. Eadie (eds.), Ann Arbor 1977: 45-77.
- Burnett, A., *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley 1998.
- Burton, R.W.B., *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980.
- Campbell, D.A., «Flutes and Elegiac Couplets», *JHS* 84 (1964): 63-68.
- Cannatà Fera, M., *Pindarus. Threnorum Fragmenta*, Roma 1990.
- Carson, A., «Screaming in Translation: The *Elektra* of Sophokles», in *Sophocles' "Electra" in Performance*, F. Dunn (ed.) (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 4), Stuttgart 1996: 5-11.
- Cavanaugh, W. - Ch. Mee, «Mourning Before and After the Dark Age», in *Klados: Essays in Honour of J.N. Coldstream*, Ch. Morris (ed.), London 1995: 45-61.
- Chantraine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968.
- Clairmont, C.W., *Patrios Nomos: Public Burial in Athens During the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Oxford 1983.
- Collard, C., *Euripides Supplices*, vol. 2, Groningen 1975.
- Dale, A.M., *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, Fasc. 1 *Dactylo-Epitrite*, Fasc. 2 *Aeolo-Choriambic*, Fasc. 3 *Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic* (BICS Supplement vol. 21.1, 21.2, 21.3), London 1971, 1981, 1983.
- Denniston, J.D., *Euripides Electra*, Oxford 1936.
- Derderian, K., *Leaving Words to Remember: Greek Mourning and the Advent of Literacy* (Mnemosyne Supplement 209), Leiden 2001.
- Diggle, J., *Euripidis Fabulae*, vol. 2, 3, Oxford 1981, 1984.

- Dunn, F.M., (ed.), *Sophocles' "Electra" in Performance* (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 4), Stuttgart 1996.
- Foley, H.P., «The Politics of Tragic Lamentation», in *Female Acts in Greek Tragedy*, H.P. Foley (ed.), Princeton and Oxford 2001: 19-55 (= *Tragedy, Comedy and the Polis: Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, A.H. Sommerstein - S. Halliwell - J. Henderson - B. Zimmermann (eds.), Bari 1993: 101-143).
- _____, «Sacrificial Virgins: The Ethics of Lamentation in Sophocles' *Electra*», in *Female Acts in Greek Tragedy*, H.P. Foley (ed.), Princeton and Oxford 2001: 145-171.
- Fowler, R.L., «Elegy and the Genres of Archaic Greece», in *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*, London 1987: 86-103.
- Fraenkel, E., *Aeschylus Agamemnon*, Oxford 1950.
- Frangeskou, V., «Tradition and Originality in Some Attic Funeral Orations», *CW* 92 (1999): 315-336.
- Gallavotti, C., «Le copie di Pausania e gli originali di alcune iscrizioni di Olympia», *Bollettino del Comitato per la Preparazione dell'Edizione Nazionale dei Classici Greci e Latini* 26 (1978): 3-27.
- _____, *Metri e ritmi nelle iscrizioni greche*, Roma 1979.
- Gardiner, C.P., *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*, Iowa City 1987.
- Garland, R., *The Greek Way of Death*, Ithaca 1988.
- _____, «The Well-Ordered Corpse: An Investigation into the Motives Behind Greek Funerary Legislation», *BICS* 36 (1989): 1-15.
- Garvie, A.F., *Aeschylus Choephoroi*, Oxford 1986.
- Gomme, A.W., *A Historical Commentary on Thucydides*, vol. 2, Oxford 1945.
- Hall, E., «Actor's Song in Tragedy», in *Performance, Culture and Athenian Democracy*, S. Goldhill - R. Osborne (eds.), Cambridge 1999: 96-122.
- Harder, M.A., «"Right" and "Wrong" in the *Electras*», *Hermathena* 159 (1995): 15-31.
- Hardwick, L., «Philomel and Pericles: Silence in the Funeral Speech», *G&R* 40 (1993): 147-162.
- Hartigan, K., «Resolution Without Victory / Victory Without Resolution: The Identification Scene in Sophocles' *Elektra*», in *Sophocles' "Electra" in Performance*, F.M. Dunn (ed.) (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 4), Stuttgart 1996: 82-92.
- Harvey, A.E., «The Classification of Greek Lyric Poetry», *CQ* 5 (1955): 157-175.
- Heath, J., «Disentangling the Beast: Humans and Other Animals in Aeschylus' *Oresteia*», *JHS* 119 (1999): 17-47.
- Henrichs, A., «"Why Should I Dance?": Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy», *Arion* 3 (1995): 56-111.
- Holst-Warhaft, G., *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, New York 1992.
- Hornblower, S., *Commentary on Thucydides*, vol. 1, Oxford 1991.

- Humphreys, C.S., «Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens: Tradition or Traditionalism?», *JHS* 100 (1980): 96-126.
- Johnston, S.I., «Crossroads», *ZPE* 88 (1991): 217-224.
- _____, *Restless Dead: Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*, London 1999.
- Jones, H.S., *Thucydides Historiae*, vol. 1, Revised by J.E. Powell, Oxford 1942.
- Kaimio, M., *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki 1970.
- Kallet-Marx, L., «Thucydides 2.45.2 and the Status of War Widows in Periclean Athens», in *Nomodeiktes: Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, R.M. Rosen - J. Farrell (eds.), Ann Arbor 1993: 133-143.
- Kells, J.H., *Sophocles Electra*, Cambridge 1973.
- Kitto, H.D.F., *Greek Tragedy*, London 1968.
- Kitzinger, R., «Why Mourning Becomes *Elektra*», *ClAnt* 10.2 (1991): 298-327.
- Kornarou, E., *KOMMOI in Greek Tragedy*, Diss. King's College, London 2001.
- Lacey, W.K., «Thucydides, II, 45, 2», *PCPhS* 190, NS 10 (1964): 47-49.
- Lardinois, A. - L. McClure (eds.), *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princeton 2000.
- Lloyd-Jones, H. - N.G. Wilson (eds.), *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990.
- Lombard, D.B., «The Suffering of *Electra*: Various Introductory Techniques Adopted by Euripides and Sophocles», *Akroterion* 37.2 (1992): 46-60.
- Loraux, N., *The Invention of Athens: the Funeral Oration in the Classical City*, Cambridge, Mass 1986.
- _____, *Mothers in Mourning*, Ithaca-London 1998.
- Λυπουρλής, Δ., *Αρχαία Ελληνική Μετρική*, Θεσσαλονίκη 1977.
- Macintosh, F., *Dying Acts: Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama*, New York 1994.
- March, J., «The Chorus in Sophocles' *Electra*», in *Sophocles' "Electra" in Performance*, F.M. Dunn (ed.) (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 4), Stuttgart 1996: 65-81.
- McClure, L.K., «Female Speech and Characterization in Euripides», in *Lo Spettacolo Delle Voci*, F. de Martino - A.H. Sommerstein (eds.), Bari 1993: 35-60.
- _____, *Spoken Like a Woman*, Princeton 1999.
- Murnaghan, S., «Body and Voice in Greek Tragedy», *Yale Journal of Criticism* 2.1 (1988): 23-43.
- _____, «The Poetics of Loss in Greek Epic», in *Epic Traditions in the Contemporary World*, M. Beissinger - J. Tylus - S. Wofford (eds.), London 1999: 203-220.
- Page, D.L., *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*, Oxford 1972.
- Raeburn, D., «The Significance of Stage Properties in Euripides' *Electra*», *G&R* 47 (2000): 149-168.

- Rehm, R., «Public Spaces, Private Voices: Euripides' *Suppliant Women* and Sophokles' *Elektra*», in *Sophocles' "Electra" in Performance*, F.M. Dunn (ed.) (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 4), Stuttgart 1996: 49-59.
- Ringer, M., «Reflections on an Empty Urn», in *Sophocles' "Electra" in Performance*, F.M. Dunn (ed.) (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 4), Stuttgart 1996: 93-100.
- _____, *Electra and the Empty Urn*, Chapel Hill 1998.
- Roberts, D., «The Frustrated Mourner: Strategies of Closure in Greek Tragedy», in *Nomodeiktēs: Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, R.M. Rosen - J. Farrell (eds.), Ann Arbor 1993: 573-589.
- Rosenmeyer, T.G., «Elegiac and Elegos», *California Studies in Classical Antiquity* 1 (1968): 217-231.
- Rutherford, I., «The Nightingale's Refrain: *P.Oxy.* 2625 = *SLG* 460», *ZPE* 107 (1995): 39-43.
- Seaford, R., «The Destruction of Limits in Sophokles' *Elektra*», *CQ* 35 (1985): 315-323.
- _____, *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994.
- Seale, D., *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago 1982.
- Segal, C., *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Ithaca 1981.
- _____, «Euripides' *Alcestis*: Female Death and Male Tears», *ClAnt* 22 (1992): 141-158.
- _____, «The Female Voice and Its Contradictions: From Homer to Tragedy», in *Religio Graeco-Romana: Festschrift für Walter Pötscher* (Grazer Beiträge Suppl. 5) Horn 1993a: 57-75.
- _____, «Female Mourning and Dionysiac Lament in Euripides' *Bacchae*», in *Orchestra: Drama, Mythos, Bühne*, A. Bierl - P. von Möllendorff (eds.), Stuttgart 1993b: 12-18.
- _____, «The Gorgon and the Nightingale: the Voice of Female Lament and Pindar's Twelfth Pythian Ode», in *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, L.C. Dunn - N.A. Jones (eds.), Cambridge 1994, 17-34.
- _____, *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Ithaca 1995.
- Shapiro, H.A., «The Iconography of Mourning in Athenian Art», *AJA* 95 (1991): 629-656.
- Simms, R.A., «Mourning and Community at the Athenian Adonia», *CJ* 93 (1998): 121-141.
- Smith, C.S., «The Meanings of Καῖρός in Sophocles' *Electra*», *CJ* 85 (1990): 341-43.
- Sourvinou-Inwood, C., «A Trauma in Flux: Death in the 8th Century and After», in *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C.: Tradition and Innovation. Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1-5 June 1981*, R. Hägg (ed.), Stockholm 1983: 33-48.
- Stanford, W.B., *Greek Tragedy and the Emotions: An Introductory Study*, London 1983.

- Stears, K., «Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual», in *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, S. Blundell - M. Williamson (eds.), London and New York 1998: 113-127.
- Suksi, A., «The Poet at Colonus: Nightingales in Sophocles», *Mnemosyne* 54.6 (2001): 646-58.
- Sultan, N., «Private Speech, Public Pain: The Power of Women's Laments in Ancient Greek Poetry and Tragedy», in *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, K. Marshall (ed.), Boston 1993: 92-110.
- Toher, M., «Greek Funerary Legislation and the Two Spartan Funerals», in *Georgica: Greek Studies in Honour of George Cawkwell*, M.A. Flower - M. Toher (eds.), London 1991: 159-175.
- Tsagalis, Ch., *The Improvised Laments in the Iliad*, Diss. Cornell University, Ithaca 1998.
- Χατζηανέστης, Ε., *Αισχύλος Αγαμέμνων*, τ. 1-2, Αθήνα 2000.
- Webster, T.B.L., *The Greek Chorus*, London 1974.
- van Wees, H., «A Brief History of Tears: Gender Differentiation in Archaic Greece», in *When Men Where Men: Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, L. Foxhall - J. Salmon (eds.), London and New York 1998: 10-53.
- West, M.L., «Elegy», in *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin 1974: 1-21.
- _____, *Euripides Orestes*, Warminster 1990.
- Willink, C.W., *Euripides Orestes*, Oxford 1986.
- Ziolkowski, J.E., *Thucydides and the Tradition of Funeral Speeches at Athens*, New York 1981.