

ΟΝΕΙΡΑ ΚΑΙ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ
ΤΩΝ ΠΡΟΡΡΗΣΕΩΝ
ΣΤΗΝ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ
ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ ΤΟΥ
ΕΥΡΙΠΙΔΗ

109

Κώστας Βαλάκας

“Άλλοῦ ἐγώ· ἄλλοῦ ὁ τρόμος μου. Τὸ πρόσωπό μου
ἀνεβαίνει φωτισμένο.”

Όνειρο, στ. 5-6, ἀπὸ τὴ συλλογὴ τῆς Μ. Λαϊνά,
Σημεῖα Στίξεως, Αθήνα, Στιγμὴ (²1991)σελ. 33.

“Ἄν πρέπει νὰ ἐμπιστευτῶ τὴ σαγηνευτικὴ ἀλήθεια τοῦ ὕπνου,
τὰ ὄνειρά μου προμηνύουν γρήγορα χαρούμενες εἰδήσεις [...].
Ὀνειρεύτηκα πὼς ἡ κυρά μου ἦρθε καὶ με βρήκε νεκρὸ
(παράξενο ὄνειρο, πὼς ἐπιτρέπει σ’ ἓναν ἄνθρωπο νεκρὸ νὰ
σκέφτεται!)
καὶ φύσηξε τέτοια ζωὴ με τὰ φιλιὰ τῆς μέσ’ στα χεῖλη μου
πὼς ξαναζωντάνεψα καὶ ἔγινα αυτοκράτορας.
Ἄχ τί γλυκὸς πὼς εἶν’ ὁ ἔρωτας ὁ ἴδιος ὅταν βρίσκεται μαζί σου,
ἀφοῦ καὶ οἱ σκιές τοῦ ἔρωτα τόση χαρὰ πλουτίζουν!”

Ετσι αρχίζει η τελευταία πράξη (5,1,1-2 και 6-11)¹ του έργου του Σαίξπηρ *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*: σ' ένα δρόμο στη Μάντουν ο Ρωμαίος, που δεν έχει νέα από την αγαπημένη του, μονολογεί και αφηγείται το όνειρό του γεμάτος αισιοδοξία. Για τους θεατές, που γνωρίζουν ότι ο εικονικός θάνατος της Ιουλιέττας στην προηγούμενη πράξη εντάσσεται στο σχέδιο του Λαυρέντιου για τη διαφυγή των δύο ερωτευμένων, το όνειρο με τη νεκρανάσταση του Ρωμαίου χάρη στα φιλά της αγαπημένης του φαίνεται να προοιωνίζεται την επιτυχία του σχεδίου. Η αντίθεση για το Ρωμαίο είναι αφηνδιαστική, καθώς ο Βαλτάσαρ έρχεται από τη Βερόνα κι αντί για γράμματα του φέρνει την είδηση του θανάτου της Ιουλιέττας. Μέσα στη δυστυχία του ο Ρωμαίος ξεχνάει εντελώς το όνειρό του.

Τα στοιχεία του ονείρου επανέρχονται σε γλωσσικές και θεατρικές εικόνες των τελευταίων μονολόγων του Ρωμαίου και της Ιουλιέττας στη μεθεπόμενη, τελική σκηνή του έργου. Ο Ρωμαίος έχει σκοτώσει τον Πάρη² στον τάφο της Ιουλιέττας και ετοιμάζεται να πει το δηλητήριο δίπλα στο σώμα της, μονολογώντας. Προς το τέλος του μονολόγου του λέει "και χείλη, εσείς, / οι πύλες της αναπνοής, σφραγίστε με φιλή κατά το νόμο / ένα δίχως ημερομηνία λήξεως εμπόρευμα, για το θάνατο που αποκτά τα πάντα" (5,3,113-5). Τα τελευταία λόγια του Ρωμαίου είναι "Έτσι μ' ένα φιλή πεθαίνω" (5,3,120). Στους στίχους αυτούς οι εικόνες του ονείρου επανέρχονται με αντίστροφη σειρά: ο Ρωμαίος ζούσε χαρούμενος χάρη στον έρωτά του, τώρα μ' ένα φιλή των χειλιών του - στο δηλητήριο - πάει στον άλλο κόσμο για να βρει τη νεκρή Ιουλιέττα.

Σε λίγο η Ιουλιέττα ξυπνάει, γιατί παύει η επήρεια του υπνωτικού ποτού, και βρίσκει κοντά της νεκρό το Ρωμαίο να κρατάει ένα άδειο ποτήρι. Μονολογώντας πριν αυτοκτονήσει με το σπαθί του, λέει "Θα φιλήσω τα χείλη σου: / ίσως λίγο φαρμάκι κρέμεται ακόμη πάνω τους, / να με βοηθήσει να πεθάνω με το γιατρικό του γυρισμού. / [Τον φιλάει.] Τα χείλη σου είναι ζεστά" (5,3,164-7). Εδώ οι εικόνες του ονείρου καταρχήν επανέρχονται με τη σειρά που τις αφηγήθηκε ο Ρωμαίος: η Ιουλιέττα τον βρίσκει νεκρό, τον φιλάει στα χείλη που είναι ζεστά, σα να πήραν πάλι ζωή. Οι εικόνες του ονείρου επανέρχονται όμως και με αντίστροφη σειρά, αυτή τη φορά σε σχέση με την Ιουλιέττα: ξαναζωντανεύει, φιλάει το Ρωμαίο στα χείλη που είναι ζεστά, σα να έχουν ακόμα ζωή, και πάει να τον βρει με το θάνατό της.

Στο θέατρο και στη λογοτεχνία το όνειρο είναι κυρίως ένα αλληγορικό μοτίβο και κατασκευάζεται σαν ένα σύνολο από μεταφορές που επανέρχονται στη γλώσσα

¹ Η μετάφραση των αποσπασμάτων που παραθέτω από το θεατρικό έργο του W. Shakespeare *Romeo and Juliet* (London ca. 1597) είναι δική μου. Η αρχική γραφή του κειμένου που ακολουθεί παρουσιάστηκε στο Σπύα του Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου Κρήτης στις 17 Μαρτίου 1992. Ευχαριστώ τον κ. Δ. Κυρτάτα για την πρόσκλησή του στη σειρά ομιλιών που οργάνωσε το 1991-2 στο Ρέθυμνο με θέμα την αρχαιότητα και τα όνειρα, τις κκ. Μ. Γιόση, Ε. Μακρυγιάννη, Α. Μίσσιου, Ε. Σακαλή και τους κκ. Π. Λέκκα και Σ. Παναγιωτάκη για τις παρατηρήσεις τους στο κείμενό μου.

² Αργότερα ο Βαλτάσαρ λέει (5,3,137-9) πως είδε σ' όνειρό του το Ρωμαίο να μονομαχεί με κάποιον και να τον σκοτώνει. Είναι ιδιαίτερα ειρωνικό ότι η ξιφομαχία που είδαμε επί σκηνής παρουσιάζεται εκ των υστέρων και σαν όνειρο: αυτό θυμίζει πάλι το όνειρο του Ρωμαίου, σχεδόν αμέσως μετά το θάνατό του (αυτ. στ. 120) και λίγο πριν ξυπνήσει για να τον βρει η Ιουλιέττα (στ. 147), αλλά το όνειρο του Ρωμαίου δεν θα γίνει εκ των υστέρων "πραγματικότητα". Παρά τις προσπάθειές μου, δεν έχω βρει βιβλιογραφία για να ελέγξω την ερμηνεία του ονείρου του Ρωμαίου που προτείνω.

του έργου. Η χρήση του ονείρου στη λογοτεχνία βασίζεται στη συμφωνία του συγγραφέα και του κοινού ότι ένα όνειρο περιέχει αινιγματικά νοήματα, που μπορεί να είναι προφητικά και να εξηγηθούν όταν και όπως το όνειρο εκπληρωθεί (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το κοινό πιστεύει πως όλα τα ανθρώπινα όνειρα έχουν τέτοιο περιεχόμενο). Ότι τα όνειρα ενός λογοτεχνικού έργου έχουν ορισμένες σημασίες, επειδή εντάσσονται σε ορισμένη γνωστική διαδικασία του έργου, είναι δεσμευτικός όρος της λογοτεχνίας, τον οποίο το κοινό θεωρεί δεδομένο. Με τη σύμβαση αυτή συνδέονται η κατασκευή του λογοτεχνικού ονείρου, η θέση του στη δομή του έργου και η χαρακτηριστική του σχέση με την ψυχολογία και την κοινωνική εικόνα του προσώπου που ονειρεύεται.

Αυτή η ρεαλιστική διάσταση δεν είναι τόσο σαφής στο όνειρο του ερωτευμένου Ρωμαίου, καθώς η χαρούμενη αφήγηση του ονείρου έρχεται σε αντίθεση με ό,τι επακολουθεί και το όνειρο παύει να ισχύει για το Ρωμαίο τη στιγμή που τελειώνει την αφήγησή του. Ωστόσο, στην αρχή της ονειρικής αφήγησης (5,1,1-2) απηχείται η φράση από το τέλος της σκηνης με την Ιουλιέττα στο παράθυρό της, όπου ο Ρωμαίος μονολογεί για λίγο "όλα αυτά είναι μονάχα ένα όνειρο, / τόσο σαγηνευτικά γλυκό που δεν μπορεί να είναι αλήθεια" (2,2,182-3 πβ. 1,4,50-104). Η απήχηση έχει σκοπό να θυμίσει την αντίθεση που ισχύει εξ αρχής ανάμεσα στην "ονειρική" κατάσταση των δύο ερωτευμένων και στον "πραγματικό" κόσμο που βρίσκεται γύρω τους. Με την επάνοδο των εικόνων από το όνειρο στους τελευταίους μονολόγους των δύο ηρώων, ο θεατής είναι σε θέση να διαπιστώσει την ειρωνική σχέση της αφήγησης του ονείρου με την "πραγματικότητα" τις στιγμές που το όνειρο επαληθεύεται: αντιστρόφως, λίγο πριν από το θάνατο του Ρωμαίου με το φιλί στο δηλητήριο, καθώς και ευθέως και αντιστρόφως, λίγο πριν από το θάνατο της Ιουλιέττας με το φιλί στα χείλη του νεκρού Ρωμαίου. Το όνειρο χρησιμεύει στους θεατές και όχι στο ίδιο το θεατρικό πρόσωπο (και αυτό ίσως διαφαίνεται στην απορία που ο Ρωμαίος εκφράζει σε παρένθεση από την αρχή της αφήγησής του: "παράξενο όνειρο, που επιτρέπει σ' έναν άνθρωπο νεκρό να σκέφτεται!" 5,1,7). Η πολλαπλή και ανεστραμμένη εκπλήρωση του ονείρου, που αναφέρεται στο πέρασμα από το θάνατο στην αναγέννηση μ' ένα φιλί, ακριβώς τις στιγμές που ο ένας μετά τον άλλο ο Ρωμαίος και η Ιουλιέττα μ' ένα φιλί περνούν απ' τη ζωή στο θάνατο, έρχεται στην ουσία να πιστοποιήσει το μοιραίο χάσμα ανάμεσα στην ονειρική σχέση των δύο ερωτευμένων και στον κόσμο όπου το θανάσιμο μίσος αρνείται τη ζωή. Αυτό το χάσμα συνδέει το έργο με την πραγματικότητα των θεατών.

Από μόνο του ένα θεατρικό όνειρο δεν μπορεί να θεωρηθεί μαρτυρία ιστορικών απόψεων για την ονειρική εμπειρία, υποτίθεται όμως ότι περιέχει στοιχεία που δεν έρχονται σε αντίθεση με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ονειρικής εμπειρίας των θεατών.³ Είναι φανερό ότι η κατασκευή του θεατρικού/λογοτεχνικού ονείρου είναι συμβατική όσο και αληθοφανής, αφενός επειδή το κοινό πιστεύει ότι το ανθρώπινο όνειρο μπορεί να εκπληρωθεί και ότι το λογοτεχνικό όνειρο οπωσδήποτε επαληθεύεται, και αφετέρου επειδή οι γλωσσικές μεταφορές που

³ Για το ιδιαίτερο πολιτισμικό περιεχόμενο των ανθρώπινων ονείρων βλ. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, U. California P. - Berkeley (1951), μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, Καρδαμίτσα - Αθήνα (1978) 98, J.-P. Vernant, "“Oedipe” sans complexe", στην έκδοση των J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1(1972) 98 και G. Guidorizzi, "Introduzione: sogno e funzioni culturali", στην έκδοσή του *Il sogno in Grecia*, Laterza - Roma e Bari (1988) xxiii.

συνιστούν το λογοτεχνικό όνειρο διέπονται από σχέσεις αναλογίας με την πραγματικότητα που προοικονομούν.

Το γεγονός ότι τα όνειρα έχουν νόημα, μόνο αν εκλογικεύσουμε τις αναλογίες που διαπιστώνουμε ότι υπάρχουν ανάμεσα στα ονειρικά στοιχεία που θυμόμαστε και στην εκτός των ονείρων πραγματικότητα (που ορίζουν οι ψυχολογικές και πολιτισμικές μας ιδιαιτερότητες), είναι κοινός τόπος στις θεωρίες για τα ανθρώπινα όνειρα και τη χρήση τους στη λογοτεχνία: από την ονειρομαντεία, την ονειροκριτική και τις θεωρίες των ονείρων στην αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη⁴ μέχρι την επιστήμη της ψυχανάλυσης, που αντιμετωπίζει το όνειρο σαν την πραγματοποίηση μιας ανεκπλήρωτης επιθυμίας του ανθρώπου που ονειρεύεται⁵ ή του λογοτέχνη. Στο σημείο αυτό είναι σαφής η αναλογία ανάμεσα στα λογοτεχνικά όνειρα, που κατασκευάζονται και ερμηνεύονται σαν αφηγηματικά σύνολα από μεταφορές, και στα ανθρώπινα όνειρα, που, σύμφωνα τουλάχιστον με τις θεωρητικές αναλύσεις, κατανοούνται μόνο σαν σύνολα από γλωσσικές μεταφορές, δηλαδή σαν εικονική γλώσσα.⁶ Φαίνεται πως και η ερμηνευτική εκλογίκευση των ανθρώπινων ονείρων είναι τόσο περιοριστική, που δεν μπορεί παρά μόνο να υποκαθιστά με γλωσσικά σύμβολα την ονειρική εμπειρία,⁷ όπως η μεταφορική κατασκευή των λογοτεχνικών ονείρων.

112

Το όνειρο της Ιφιγένειας

Το όνειρο του Ρωμαίου, που χρησιμοποίησα σαν παράδειγμα για τη χρήση του θεατρικού/λογοτεχνικού ονείρου, έχει σχετικό περιεχόμενο και ανάλογη λειτουργικότητα με το όνειρο της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη. Και στα δύο έργα το όνειρο έχει θέμα το θάνατο και την αναγέννηση, παρερμηνεύεται και αγνοείται ειρωνικά από το πρόσωπο που το ονειρεύτηκε, αλλά στη συνέχεια εκπληρώνεται και ευθέως και αντιστρόφως, όπως μπορούν να διαπιστώσουν οι

⁴ Στο δοκίμιο του *Περί της καθ' ύπνον μαντικής* 464b5, ο Αριστοτέλης, ο πρώτος ορθολογιστής θεωρητικός των ονείρων, γράφει *τεχνικώτατος δ' ἐστὶ κριτὴς ἐνυπνίων ὅστις δύναται τὰς ὁμοιότητας θεωρεῖν*, ενώ στο συμπλήρωμα των αρχαίων ονειροκριτικών απόψεων που επιχειρεί αργότερα ο Αρτεμίδωρος στα *Ονειροκριτικά* "le déchiffrement de l' allégorie onirique se fait par la voie de l' analogie", όπως παρατηρεί ο M. Foucault, *Histoire de la Sexualité* 3. *Le souci de soi*, Gallimard - Paris (1984) 27 (βλ. αυτ. 27-9). Πβ. το *De Divinatione* του Κικέρωνα και την κριτική παρουσίαση των αρχαίων θεωριών για τα όνειρα από τον S. Freud, *Die Traumdeutung*, Wien (1930) κεφ.2.

⁵ Βλ. Freud, ό. π. (1930) κεφ. 2.

⁶ Τη συνάφεια ονείρου και μεταφοράς ήδη στον Αριστοτέλη σχολιάζει στην εισαγωγή του βιβλίου του *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-psycho-analytical Study*, Blackwell and U. California P. - Berkeley and Los Angeles (1976) xxx-xxxi (πβ. 270 και αυτ. σημ. 35) ο G. Devereux, που επιχειρεί μία ψυχαναλυτική προσέγγιση των ονείρων της αθηναϊκής τραγωδίας, με φιλολογική, κοινωνιολογική, εθνολογική, ανθρωπολογική και ψυχαναλυτική βιβλιογραφία στο τέλος κάθε κεφαλαίου. Αυτό το βιβλίο, γράφει χαρακτηριστικά στην αρχή ο Devereux, "seeks to prove the applicability to dream narratives found in surviving Greek tragedies of Cicero's dictum" (αυτ. xvii σημ. 2, *De Divinatione* 1,42:)"haec, etiam si ficta sunt a poeta, non absunt tamen a consuetudine somniorum".

⁷ Βλ. την κριτική παρουσίαση των μεθόδων της ψυχανάλυσης από τον Κ. Καστοριάδη, *L' institution imaginaire de la société*, Seuil - Paris (1975), μτφρ. Κ. Σπαντιδάκης κ. ά., *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Ράππα, Αθήνα (1985) 387-423.

θεατές. Ωστόσο, οι εκπληρώσεις του ονείρου της Ιφιγένειας παραμένουν ατελείς: η *IT* είναι η μόνη αθηναϊκή τραγωδία που, φυσικά στο πλαίσιο του μύθου, σχολιάζει τη χρήση των ονείρων και αμφισβητεί την προφητική δύναμη που τους αποδίδεται στο μύθο και στην πραγματικότητα.

Στην αρχή του προλόγου⁸ η Ιφιγένεια αφηγείται στους θεατές τη γενεαλογία της, ως τη στιγμή που ο Αγαμέμνων ακολούθησε το χρησμό του Κάλχαντα και τη θυσίασε στην Άρτεμη, για να μπορέσει ο ελληνικός στόλος να φύγει από την Αυλίδα για τον τρωικό πόλεμο. Η Ιφιγένεια παραθέτει όλη την προφητεία του μάντη χωρίς να συζητήσει την αξιοπιστία του. Αρκείται να δείξει ότι θυσιάστηκε εξαιτίας του⁹ και ότι ωστόσο η Άρτεμις έβαλε στη θέση της ένα ελάφι, *διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα / πέμψασα [...] ἐς τήνδ' ὤμισεν Ταύρων χθόνα* (29-30). Στο ηρωικό παρελθόν του οίκου όπου γεννήθηκε, και του πατέρα της, που ήταν ο αρχιστράτηγος της ελληνικής δύναμης, η Ιφιγένεια ανταπαρθέτει τη θυσία της, που αποφάσισε να δεχτεί ο Αγαμέμνων, και το περιθωριακό παρόν της στη βάρβαρη γη, όπου βασιλεύει ο Θόας.¹⁰ Η αντιθετική σχέση ζωής και θανάτου είναι από τα βασικά θέματα του έργου: μετά τη θυσία στην Αυλίδα, που όλοι πιστεύουν ότι σήμαινε το θάνατο της Ιφιγένειας (8 και 27), την αναγέννησή της στην Ταυρίδα αμαυρώνει το χρέος της ως ιέρειας να ευλογεί παρόλη την πικρή της πείρα τις ανθρωποθυσίες στο ναό της Άρτεμης. Σύμφωνα με τον παλαιό νόμο της πόλης όσοι Έλληνες φτάνουν στην περιοχή προσφέρονται θυσία στη θεά (35-41).¹¹

113

Η Ιφιγένεια αφηγείται στη συνέχεια ένα όνειρο που είδε τη νύχτα. Της φάνηκε πως κοιμόταν με μια παρέα κορίτσια στο Άργος, έγινε σεισμός και πετάχτηκε έξω, καθώς το σπίτι γκρεμιζόταν (44-9). Έμεινε όρθιος μόνον ο κεντρικός κίονας του πατρικού σπιτιού, που έβγαλε ξανθά μαλλιά και πήρε φωνή ανθρώπου (50-2). Η Ιφιγένεια τον ράντιζε με αγίασμα, όπως όταν ετοιμάζε τους ξένους στην Ταυρίδα για θυσία στη θεά, και έκλαιγε (53-5).

Η ιδιαίτερη σημασία αυτής της αφήγησης φαίνεται από τη θέση της στη δομή του έργου και από την ένταση που προκαλούν οι εικόνες. Από τους μελετητές των ονείρων στην αθηναϊκή τραγωδία, ο W. S. Messer παρατήρησε ότι η δράση του έργου αρχίζει με την αφήγηση του ονείρου της

⁸ Στην εργασία αυτή χρησιμοποιώ το στερεότυπο κείμενο της έκδοσης του D. Sansone, *Euripides, Iphigenia in Tauris*, Teubner - Leipzig (1981). Εκτενή βιβλιογραφία για το έργο βλ. αυτ. ix-xiii.

⁹ Για την προφητεία και την ευθύνη του Κάλχαντα βλ. G. M. A. Grube, *The Drama of Euripides*, London (1941) 315 και αυτ. σημ. 1.

¹⁰ Η παρετυμολογία του ονόματος του Θόαντα (32-3) εύκολα συνδέεται με τον ομηρικό λογότυπο για τον Αχιλλέα *πόδας ἄγκυς*. Η Ιφιγένεια είπε πριν (24-5) ότι την πήραν από τη μητέρα της χάρη στο τέχνασμα του Οδυσσέα, ότι θα παντρευόταν τάχα με τον Αχιλλέα, τον οποίο θυμίζει ειρωνικά το όνομα του Θόαντα. Αν υπάρχει νοηματική σύνδεση και ανάμεσα στις φράσεις *Ὀδυσσέως τέχναις* (24) και *βάρβαρος / Θόας* (31-2), φαίνεται πως ο Θόας παρουσιάζεται εδώ σαν ειρωνικό έκτυπο των βασιικών ηρώων των δύο ομηρικών επών.

¹¹ Για τη γνησιότητα και τη σημασία των στ. βλ. D. Sansone, "A Problem in Euripides' *Iphigenia in Tauris*", *RhM* 121 (1978) 36-9 και 44. Η φράση για την ταυρική Άρτεμη *τοῦνομ' ἦς καλὸν μόνον* (36) θυμίζει πως η ομορφιά ήταν αιτία συμφορών για την ιέρεια: από τις αναφορές της προφητείας του Κάλχαντα στην ομορφιά της Ιφιγένειας, *ὄ τι [...] κάλλιστον* (20-1), *τὸ καλλιστεῖον* (23), καταλαβαίνουμε ότι ο Αγαμέμνων έπρεπε να θυσιάσει την όμορφη κόρη του, *τὸν καλλίνικον στέφανον Ἰλίου θέλων / λαβεῖν Ἄχαιοις τούς θ' ὕβρισθέντας γάμους / Ἑλένης μετελθεῖν* (12-4).

Ιφιγένειας,¹² που ξεχωρίζει σαφώς από τις ανάλογες αφηγήσεις στα έργα που σώθηκαν ως προς την επεξεργασία της μορφής,¹³ ενώ ο G. Devereux έδωσε έμφαση στο ρεαλισμό του ονείρου. Οι λεπτομέρειες της αφήγησης, σ' ό,τι αφορά στους ήχους και το χρώμα,¹⁴ στον ονειρικό χώρο και χρόνο¹⁵ και στην εικόνα της ίδιας της Ιφιγένειας,¹⁶ συνιστούν με τρόπο πειστικό ένα ανθρωπινό όνειρο, ενώ εξίσου εντυπωσιακά εξυπηρετούν τη θεατρική σκοπιμότητα του ονείρου.¹⁷ όπως εξηγεί ο ίδιος μελετητής, "στο αρχαιοελληνικό δράμα η αφήγηση του ονείρου είναι λειτουργικά συγγενής με την αγγελική ρήση".¹⁸

Στην έρευνά του για τα όνειρα στον Ευριπίδη ο G. Devereux συγκρίνει στοιχεία από το όνειρο της Ιφιγένειας, από το όνειρο του Ηνιόχου στο *Ρήσο* (780-9), τον οποίο θεωρεί έργο του Ευριπίδη,¹⁹ και από τα όνειρα της Εκάβης στο ομώνυμο έργο (68-97). Η πρόταση του αναλυτή να αναγάγει αυτές τις τρεις ονειρικές αφηγήσεις στον τρόπο που ένιωσε ο δραματουργός, όταν ήταν παιδί και ανακάλυψε τη σχέση των γονιών του,²⁰ δεν φαίνεται

114

¹² Βλ. *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, Columbia U. P. - New York (1918) 91 και αυτ. σημ. 361. Πβ. αυτ. σημ. 362: "This employment of a false interpretation of a dream to advance the action is, for the extant literature, an invention of Euripides".

¹³ Ο. π. (1918) 95-6.

¹⁴ Όπου σημ. 6, (1976) 273 και 292.

¹⁵ Ο. π. (1976) 276 και 299.

¹⁶ Για την εικόνα της Ιφιγένειας στο όνειρό της ο Devereux παρατηρεί, ό. π. 1976, 273, ότι είναι ασυνήθιστο να ονειρεύεται κανείς ότι κοιμάται, όπως η Ιφιγένεια στην αρχή του ονείρου της (ενώ με το σεισμό ξυπνάει και πετάγεται έξω), και αυτό δείχνει την αμφιθυμική στάση της Ιφιγένειας ως προς τα γεγονότα που συμβαίνουν στο όνειρο. Εξάλλου, ο αναλυτής πιστεύει αυτ. 276 και 295-6 πως η Ιφιγένεια στο όνειρό της είναι μικρό κορίτσι. Η πρώτη εικόνα της αφήγησης, όταν η Ιφιγένεια λέει ότι έφυγε από τη χώρα και πήγε να μείνει στο Άργος (44-5), πιστεύει ότι αποκλείει την εικόνα του κοριτσιού, με την οποία συνδέεται και η αναγωγή του ονείρου της Ιφιγένειας σε παιδικό τραύμα του Ευριπίδη, σύμφωνα με την ανάλυση του Devereux αυτ. (1976) 303-6. Θεωρώ όμως σημαντική την παρατήρησή του αυτ. 276, "on the whole, Iphigeneia's self-representation is adequately realistic, for a dream experience. Other dream personages are represented symbolically." Στο όνειρο νομίζω πως η Ιφιγένεια βρίσκεται στη συνασθηματική εργήγορη που τη χαρακτηρίζει σ' όλο το έργο ως προς το ζήτημα του πατρικού σπιτιού της, και αυτό κάθε άλλο παρά αναιρεί το ρεαλισμό της ονειρικής της εικόνας.

¹⁷ Ο. π. (1976) 299. Πβ. Grube, όπου σημ. 9, 1941, 316.

¹⁸ Βλ. Devereux, ό. π. 1976, 271: "In Greek Drama the dream narrative is functionally akin to a Messenger's speech."

¹⁹ Ο Devereux παρατηρεί, ό. π. (1976) 272, ότι στο *Ρήσο* η σχέση του ονείρου με την πραγματικότητα είναι άμεση, καθώς οι ονειρικές εικόνες δηλώνουν με ελάχιστη αλλοίωση τους πραγματικούς ήχους, που προκαλούν και εξηγούν το όνειρο. Αντίθετα με τα όνειρα στην *Εκάβη* και στην *ΙΤ*, "the Charioteer's dream achieves almost the maximum of reality awareness a dream can achieve": αυτ. 273. Στην επόμενη σελίδα ο Devereux εξηγεί ωστόσο τη διαφορά του *Ρήσου* από τα όνειρα στα δύο άλλα έργα ως "progressive increase in the three consecutive dreamers' contributions to the manifest content of their respective dreams. The decrease in the dream's reality awareness [...] is compensated for by its increased awareness of the unconscious". Στη βιβλιοκρισία για το βιβλίο του W. Ritchie, *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge U. P. (1964) στο περιοδικό *Gnomon* 37 (1965) 228-41, ο E. Fraenkel καταλήγει πειστικά στο συμπέρασμα πως ο *Ρήσος* πρέπει να είναι έργο του τέταρτου π. Χ. αι. Χαρακτηριστική είναι η παρέμβαση με τη σκηνή της θεοφάνειας, όπου η Αθηνά εμφανίζεται σαν Αφροδίτη για να εξαπατήσει τον Πάρι: αυτ. (1965) 240 και L. E. Rossi κ. ά. εκδ., *Due Seminari Romani di Eduard Fraenkel, Aiace e Filottete di Sofocle*, Edizioni di Storia e Letteratura - Roma (1977) 8.

²⁰ Όπου σημ. 6, (1976) 299-311. Πβ. παραπάνω σημ. 16.

τόσο εύστοχη, όσο είναι η παρατήρησή του ότι σε σύγκριση με τους άλλους δύο τραγικούς "ο Ευριπίδης χειρίζεται πειστικά και ποικίλλει το "βάθος" των ονείρων, κι αυτό ούτε καν το προσπάθησαν οι προκάτοχοί του".²¹

Καθώς θυμάται και μιλάει γι' αυτά που είδε στον ύπνο της, η Ιφιγένεια είναι συνεπαρμένη, όπως δείχνει η συνεχής παρατάξη των απαρεμφάτων στην αφήγηση, και φαίνεται να ταράζεται, γιατί στα λόγια της υπάρχουν ανακόλουθα (46-7 και 54-5). Σκιαγραφεί έναν άλλο εαυτό της απ' αυτόν που θυμάται ότι έζησε στο σπίτι του πατέρα της και θυσιάστηκε στην Αυλίδα κι απ' αυτόν που έκτοτε ζει στην ταυρική γη. Στον ύπνο της πίστευε ότι κοιμόταν με τις κοπέλες²² - αργότερα θα μιλήσει για τις Ελληνίδες ακολούθους της (63-4), τις γυναίκες του χορού στο έργο - και μετά τα φοβερά γεγονότα που συνέβηκαν ανέλαβε ως ιέρεια *τέχνην* [...] *ξενοκτόνον* (53): πρόκειται για την Ιφιγένεια που έφυγε από την Ταυρίδα και γύρισε στο Άργος, όπως λέει στην αρχή (44-5).

Στο έργο τις εμπειρίες του ονειρικού εαυτού της η Ιφιγένεια τις ζει στην Ταυρίδα, αλλά με αντίστροφη σειρά: κλαίει τον Ορέστη νομίζοντας ότι πέθανε, τον προορίζει για θυσία χωρίς να τον γνωρίζει κι αυτός της λέει πως ο Ορέστης είναι ζωντανός, αλλά τον οίκο του Αγαμέμνονα αφανίζει ο ένας φόνος μετά τον άλλο. Τελικά η Ιφιγένεια θα καταφέρει να ξεφύγει και, παρόλο που θα τους εμποδίσουν τα στοιχεία της φύσεως, μαζί με τις γυναίκες του χορού θα επιστρέψουν στην Ελλάδα - όχι όμως στο Άργος, όπου εκτυλίσσεται το όνειρο. Αυτός ο αντίστροφος τρόπος εκπλήρωσης του ονείρου μέχρι το τέλος του έργου είναι χαρακτηριστικά ατελής, όσο και δυσνόητος.

Στο τέλος της αφήγησης του ονείρου (55-60) η Ιφιγένεια αιτιολογεί την εξήγηση που δίνει για το ρόλο της στο όνειρο και για το πρόσωπο που συμβολίζει ο στύλος:²³ *τοῦναρ δ' ᾗδε συμβάλλω τόδε· / τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγώ* (55-6).²⁴ Η ακούσια παραπλανητική εξήγηση της ιέρειας ετοιμάζει τους θεατές, στους οποίους απευθύνεται ουσιαστικά ο εισαγωγικός μονόλογος, για την επικείμενη είσοδο του Ορέστη και του Πυλάδη²⁵ στη σκηνή. Στο άκουσμα των ονομάτων με τα οποία καλεί ο ένας τον άλλο στους στ. 69 και 71²⁶ ο θεατής βλέπει την ειρωνεία και την απάτη της εξήγησης που έδωσε στο όνειρό της η ιέρεια.

²¹ Ο. π. (1976) 274: "Euripides plausibly manipulates and varies the "depth" of the dream and this is something none of his predecessors even attempted to do."

²² Τη γραφή των χειρογράφων *παρθένοισι* (45) υπερασπίζεται ο F. A. Paley, *Euripides*, London vol. 3 (21880) *ad loc.*: "To be sleeping in the midst of my maidens", her ἀμφίπολοι or attendants. Nothing would seem to be clearer or more natural."

²³ Το γνωμικό στο στ. 57 σχολιάζει την ταύτιση του στύλου με τον Ορέστη στο στ. 55. Πβ. "κολώνα του σπιτιού", *Αγαμέμνων* 898, *Βάκχαι* 1308-9. Τα δύο χωρία σημειώνει με άλλη αρίθμηση στ. ο Paley, ό. π. 3 (21880) στην *IT* 50.

²⁴ Ο στ. 58 σχολιάζει το *κατηρξάμην* του στ. 56, που συνδέεται με τη φράση *κατάρχομαι μέν* από το στ. 40, όπως παρατήρησε ο Sansone, όπου σημ. 11, (1978) 37.

²⁵ Παρά τις αντιρρήσεις για τη λειτουργικότητα των στ. 59-60, που εκφράζει ο M. Platnauer, *Euripides' Iphigenia in Tauris*, Oxford U. P. (1938) *ad loc.*, η Ιφιγένεια δείχνει εδώ ότι σκέφτηκε το όνειρο μ' όλη την ταραχή της και οι θεατές, ακούγοντας για το Στρόφιο, θυμούνται από το μύθο των Ατρειδών τον Πυλάδη, που σχεδόν αμέσως μετά εμφανίζεται στη σκηνή.

²⁶ Πβ. C. A. E. Luschnig, "Euripides' *Iphigenia Among the Taurians* and *Helen*: *Cosi è, se vi pare!*", *CW* 66 (1972) 159 και J. D. Mikalson, *Honor Thy Gods. Popular Religion in Greek Tragedy*, U. North Carolina P. - Chapel Hill and London (1991) 108.

Χωρίς αμφιβολία το όνειρο που αφηγείται η Ιφιγένεια εικονίζει την πορεία του οίκου της προς το θάνατο, και δικαιολογεί όσα θυμήθηκε στο πρώτο μέρος του λόγου της για τη γενιά της και το ταξίδι της στην Αυλίδα. Όπως γράφει ο M. J. O' Brien, "ο λόγος της [...] αναφέρεται κυρίως στο φαινομενικό της θάνατο, σχετικά με τον οποίο μόνο η ίδια ξέρει την αλήθεια (βλ. στ. 8), και στο φαινομενικό θάνατο του Ορέστη, σχετικά με τον οποίο μόνον η ίδια απατάται. Και οι δύο θάνατοι έχουν τη μορφή της θυσίας".²⁷ Κατά τη γνώμη μου, το έργο αρχίζει μ' αυτή την αίσθηση της Ιφιγένειας ότι το τέλος της γενιάς της έχει τελετουργικά συντελεστεί - και ότι που γεγονός αυτό έχει συντελέσει εν τη αγνοία της και η ίδια. Στην αίσθηση αυτή που έχει από το όνειρο η ιέρεια, αντιδρά ορίζοντας δύο τελετουργίες που αντιπάζουν μεταξύ τους. Όπως λέει στο τέλος του λόγου της (61-6), θα περιμένει στο ναό τις δούλες Ελληνίδες γυναίκες του χορού, για να προσφέρουν μαζί χοές στο νεκρό Ορέστη. Η άλλη τελετουργία είναι η ίδια η αφήγηση του ονείρου, όπως λέει στην αρχή της αφήγησης η Ιφιγένεια (42-3): *ἄ καινὰ δ' ἦκει νύξ φέρουσα φάσματα, / λέξω πρὸς αἰθέρ', εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος*. Οι υπομνηματιστές συσχετίζουν τη φράση με τους στίχους από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή 424-5, όπου η Χρυσόθεμις λέει στην Ηλέκτρα ότι έμαθε για το όνειρο της μητέρας τους από κάποιον που άκουγε την Κλυταιμίστρα, *ἦνίχ' Ἥλιω / δείκνυσι τοῦναρ*. Και τα δύο κείμενα ερμηνεύονται με βάση το αρχαίο σχόλιο στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή 424, *ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς, ὁπότε καθ' ὕπνου ὄναρ δεινὸν θεάσαιτο, ἅμα πρῶι πρὸς τὸν ἥλιον λέγειν, ἵνα, ἐπειδὴ ἐναντίος οὗτός ἐστι τῆι νυκτί, ἀποτροπὴν ἐργάσῃται τούτου*.

Η τελετουργία της αφήγησης του ονείρου της Ιφιγένειας δεν έχει συζητηθεί. Αιτιολογεί καταρχήν την παρουσία της ιέρειας στη σκηνή και το μονόλογό της, και κινεί το χρόνο του έργου. Όπως και το μόνο άλλο ρήμα σε μέλλοντα σ' όλο τον εισαγωγικό μονόλογο, *εἴμ' ἔσω δόμων* (65), η φράση της ιέρειας *λέξω πρὸς αἰθέρ'[α]* (43) ορίζει κάτι στο μέλλον, τη στιγμή που το όνειρο σημαίνει κατά τη γνώμη της ότι το μέλλον - *στυλὸς* (50) *δόμων πατρῶϊων* (51) - δεν υπάρχει. Από τις τελετουργίες που έχει κατά νου η Ιφιγένεια, οι χοές συνδέονται με το τέλος του χρόνου της γενιάς της μέσα στο όνειρο, ενώ, αντίθετα, η αφήγηση στον αιθέρα, που θυμίζει το ταξίδι της σωτηρίας στην Ταυρίδα *διὰ [...] λαμπρὸν αἰθέρα* (29), έχει στόχο να αποτρέψει το όνειρο και να ορίσει άλλο μέλλον, αν η σημασία του ονείρου αλλάξει πορὰ.

Αυτό το έθιμο εντάσσεται σε μία σειρά από αρχαιοελληνικές θρησκευτικές τελετουργίες, καθαρισμούς, προσφορές και προσευχές σε θεούς *ἀποτροπαίους* ή οργισμένους νεκρούς κατά περίπτωση, με τις οποίες εκφράζεται η επιθυμία να αποτραπεί η εκπλήρωση ενός κακού ονείρου, σύμφωνα με τη συζήτηση του R. Parker.²⁸ Τα έθιμα αυτά έχουν καθαρή νόημα, όπως φαίνεται και από τη λέξη *ἄκος*, που χρησιμοποιεί η Ιφιγένεια στην *IT* 43, και σε ανάλογα συμφραζόμενα ο χορός των *Χοηφόρων* του Αισχύλου στο στ. 539, με την έννοια ότι το κακό όνειρο είναι σαν αρρώστια που χρειάζεται θεραπεία. Εξάλλου, το γεγονός ότι οι τελετές απευθύνονται σε νεκρούς ή "αποτροπαίους" θεούς, στο φως του ουρανού ή στον αιθέρα, υποθέτω ότι συνδέεται με τη

²⁷ "Pelopid History and the Plot of *Iphigenia in Tauris*", *CQ* 38 (1988) 110: "Her speech [...] is largely occupied with her own apparent death, about which only she knows the truth (see line 8), and Orestes' death, about which only she is deceived. Both deaths are cast in the form of sacrifices."

²⁸ *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Clarendon P. - Oxford (1983) 220.

θηρησκευτική αντίληψη ότι τα όνειρα είναι χθόνια και αποτελούν, όπως πολλά όνειρα στα έπη και τις τραγωδίες που σώθηκαν,²⁹ μία μορφή καθ' ύπνους επικοινωνίας με το θάνατο.

Οι μαρτυρίες μας για τέτοιου είδους τελετουργίες³⁰ αρχίζουν από τον πέμπτο αιώνα και οι περισσότερες προέρχονται από την αθηναϊκή τραγωδία, που εκμεταλλεύεται αυτά τα λαϊκά έθιμα ανάλογα με τους στόχους της. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των χοών που εννοεί ο τίτλος των *Χοηφόρων* (βλ. στ. 22-553)³¹ του Αισχύλου: η Κλυταιμίστρα προσπαθεί να αποτρέψει το κακό της όνειρο και στέλνει το χορό και την Ηλέκτρα να προσφέρουν χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα. Με τις χοές και τον τελετουργικό τους θρήνο οι γυναίκες του χορού, η Ηλέκτρα και ο Ορέστης, που τις συνάντησε στον τάφο, ζητούν την εύνοια του νεκρού όχι για να αποτρέψουν το όνειρο της Κλυταιμίστρας, αλλά για να την εκδικηθούν που τον σκότωσε. Σε όσες τραγωδίες τίθεται ζήτημα αποτροπής ενός ονείρου οι τελετές αποβαίνουν μάταιες και τα κακά όνειρα επαληθεύονται.³² Εξαίρεση αποτελεί μόνο η τελετουργική αφήγηση της Ιφιγένειας στην *IT*: αφενός η εξήγηση που έδωσε στο όνειρό της καταρρίπτεται ειρωνικά με την είσοδο του Ορέστη και του Πυλάδη επί σκηνης, αφετέρου τα στοιχεία του ονείρου της εμφανίζονται στο έργο με αντίστροφη σειρά και ενώ το όνειρο εικονίζει την πορεία του οίκου προς το θάνατο, το έργο γίνεται πέρασμα από κάτι που μοιάζει με θάνατο στην αναγέννηση.

Αυτήν ακριβώς την εξέλιξη προβλέπει ο χρησμός του Φοίβου, που αναλογίζεται ο Ορέστης, καθώς προσεύχεται στο δεύτερο μέρος του προλόγου. Κατατρεγμένος από τις Ερινύες, ο Ορέστης είχε ζητήσει χρησμό του θεού και πήρε την απάντηση πως για να σωθεί, πρέπει να πάρει, με τεχνάσματα ή με λίγη τύχη, το άγαλμα της Άρτεμης, που είχε πέσει στο ναό της Ταυρίδας από τον ουρανό, και να το παραδώσει στην Αθήνα (85-92). Τρομαγμένος μπροστά στο ματωμένο βωμό της σκηνης (72) και τα κρεμασμένα στους θριγκούς του ναού *ἀκροθίνια* (75) των ξένων που προσφέρθηκαν θυσία στη θεά, ο Ορέστης φοβάται πως ο Φοίβος τον εξαπάτησε, στέλνοντάς τον σ' αυτή τη χώρα για να πεθάνει. Ο Πυλάδης που συμπαραστέκεται στο φίλο του, τον πείθει να μη

²⁹ Τα όνειρα είναι παιδιά της Νυκτός ή της Γαίας/Χθονός: βλ. Ησιόδου *Θεογονία* 211-2, Ευριπίδου *Εκάβη* 70, *IT* 1262, Αριστοφάνους *Βάτραχοι* 1331-9. Για την παράδοση σχετικά με τη χθόνια φύση των ονείρων είναι χαρακτηριστικό ότι στην *Οδύσσεια* ω 12-3, πριν φτάσουν στον Άδη οι ψυχές των μνηστήρων, παρ' *Ἡλίοιο πύλας καὶ δῆμον ονείρων / ἦισαν*. Πβ. τη σχέση των ονείρων με τα *εἶδωλα* των νεκρών στην *Ιλιάδα* Ψ 65-107 (πβ. *Οδύσσεια* λ 204-22) και το απ. 131b Snell - Maehler του Πινδάρου.

³⁰ Βλ. το σχόλιο των W. Headlam - A. D. Knox εκδ., *Herodas. The Mimes and Fragments*, Cambridge U. P. (1922) 381-2 στο *Μίμο* 8,11 και πιο πρόσφατα R. G. A. van Lieshout, *Greeks on Dreams*, HES - Utrecht (1980) 201-6 και Parker, όπου σημ. 28, (1983) 220 σημ. 71, όπου αναφέρονται και χωρία που μαρτυρούν την ύπαρξη ευχαριστηρίων τελετών για τα καλά όνειρα και την ευδωσή τους (δεν υπάρχει ανάλογο παράδειγμα στις τραγωδίες που σώθηκαν).

³¹ Για τη σχέση της *IT* με τις *Χοηφόρους* βλ. A. W. Verrall, *Euripides the Rationalist. A Study in the History of Art and Religion*, Cambridge U. P. (1895) 178-9 και R. Caldwell, "Tragedy Romanticized: The *Iphigenia Taurica*", *CJ* 70 (1974-5) 26-7.

³² Ούτε οι προσφορές και οι ικεσίες στους θεούς, ούτε οι χοές για το νεκρό Δαρείο, που συζητεί η Βασίλισσα με το χορό στους *Πέρσες* του Αισχύλου (200-29), αποτρέπουν την καταστροφή του Ξέρξη που είδε στ' όνειρό της η Βασίλισσα (176-99). Χωρίς αποτέλεσμα είναι και η ικεσία της Εκάβης στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη (96-7) να μη βγουν αληθινά τα εφιαλτικά όνειρα που είδε για τα παιδιά της. Για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή βλ. παρακάτω στο κείμενο.

λιποψυχήσει και να κρυφτούν μέχρι να σκεφτούν με ποιό τρόπο θα πάρουν το άγαλμα: τὸν τοῦ θεοῦ δὲ χρησμόν οὐ κακιστέον (105).³³

Η αντινομία τέχνης και τύχης που υπάρχει στη διατύπωση του χρησμού, όπως επισήμανε ο C. H. Whitman,³⁴ αποκτά ιδιαίτερη σημασία στη σκηνή του αναγνωρισμού.³⁵ Θα ήθελα όμως να διευκρινίσω ότι ούτε ο χρησμός που έλαβε ο Ορέστης, ούτε το όνειρο της Ιφιγένειας ενέχουν οποιαδήποτε υπόνοια ότι θα συναντηθούν τα δυο αδέρφια - κι αυτό πρέπει να αποδοθεί στις επιτήδειες τεχνικές της μέλλησης³⁶ και στο σχεδιασμό του αναγνωρισμού, που παρουσιάζεται στο έργο σαν αποτέλεσμα των ενεργειών της Ιφιγένειας και του Ορέστη.

Η αντίφαση που διέκρινε ο R. Hamilton ανάμεσα στο όνειρο και στο χρησμό, που έχουν τεθεί υπ' όψη μας από την αρχή του έργου,³⁷ δε μαρτυρείται σε κανένα άλλο έργο με το μύθο του Ορέστη και σκόπευε αναμφίβολα να προκαλέσει έκπληξη και απορία στους θεατές. Στον πρόλογο του έργου χώρεσαν η προφητεία του Κάλχαντα που οδήγησε στη θυσία, αλλ' όχι και το θάνατο της Ιφιγένειας, το όνειρό της που προμηνύει θάνατο και την έκανε να πιστέψει πως ο Ορέστης πέθανε, και τέλος ο χρησμός του Φοίβου που έφερε τον Ορέστη σ' αυτή τη γη που θυσιάζουν τους ξένους, για να βρει σωτηρία. Αφενός με τις προρρήσεις γεγονότων που είτε δεν συνέβηκαν, είτε δεν μπορούν λογικά να συμβούν και αφετέρου με τα δεδομένα που διαψεύδουν ό,τι οι προρρήσεις έχουν προκαθορίσει ως πραγματικότητα, ορίζεται στον πρόλογο ως ένα βασικό πρόβλημα του έργου η ειρωνική αντιπαράθεση της απάτης που απορρέει από τα φαινόμενα και το λόγο και της αλήθειας που μαρτυρούν τα γεγονότα και οι πράξεις.³⁸

Το λογικό αδιέξοδο αυτών των προρρήσεων έρχεται να επιτείνει η ειρωνεία της τελετουργικής παρόδου του χορού. Η Ιφιγένεια εξηγεί στις γυναίκες ότι ο Ορέστης πέθανε, σύμφωνα με το μήνυμα που πήρε από *ὄψιν ὀνειρών / νυκτός, τὰς ἐξῆλθ' ὄρφνα* (151-2), και προσφέρει στο νεκρό χοές (157-74). Η τελετή συνεχίζει με αντιφωνικούς θρήνους σε ήχο ασιατικό (179-80), για το χαμό του οίκου των Ατρείδων (186, πβ. 154), για τα δεινά των Τανταλιδών και τέλος της ίδιας της Ιφιγένειας (189-228). Η ειρωνική αυτή σκηνή έχει συσχετισθεί με τους θρήνους του χορού και της Ηλέκτρας για το δήθεν νεκρό Ορέστη στο έργο του Σοφοκλή (*Ηλέκτρα* 823-70 και 1126-70) και σαφώς συνδέεται με το σοφόκλειο θέμα της ανθρώπινης ανταπάτης.³⁹ Πιο πρόσφατα ο M. Hose συσχέτισε και την αποχώρηση του Ορέστη και του Πυλάδη από τη σκηνή πριν από την πάροδο της *IT* με το δεύτερο μέρος του προλόγου της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, "όπου",

³³ Ο Πυλάδης λέει τρεις μόνο στίχους στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου (900-2), όπου επικαλείται το κύρος του θεού και παρακινεί τον Ορέστη να υπακούσει το χρησμό, όπως και στην *IT* 105 και 719-20.

³⁴ *Euripides and the Full Circle of Myth*, Harvard U. P. - Cambridge, Mass. (1974) 6-7.

³⁵ Ο. π. (1974) 21-22.

³⁶ Πβ. A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen und Zürich (31972), μτφρ. Ν. Χ. Χουριμουζιάδης, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, τόμος Β: ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης - Αθήνα (1989) 231-3.

³⁷ "Prologue, Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides", *AJPh* 99(1978)283. Πβ. Mikalson, όπου σημ. 26, (1991) 107.

³⁸ Πβ. G. Zuntz, "Die Taurische Iphigenie des Euripides", *Die Antike* 9(1933) 248-9.

³⁹ Βλ. W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1,3(1940) 522, Whitman, όπου σημ. 34, (1974) 13 και M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, Teubner - Stuttgart 1(1990) 116. Οι αναλογίες μεταξύ των δύο έργων δεν επιτρέπουν κατά τη γνώμη μου συμπεράσματα για τη χρονολόγησή τους.

γράφει ο μελετητής αυτός, "ο Ορέστης, ο Πυλάδης και ο Παιδαγωγός εγκαταλείπουν επίσης τη σκηνή πριν από την εμφάνιση της Ηλέκτρας και την πάροδο, χωρίς να κρυφκούσουν το λυρικό μέρος, όπως συμβαίνει στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου (στ. 20-1) ή στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη (στ. 109-10) - γιατί αυτό θα επέτρεπε στον Ορέστη να αναγνωρίσει αμέσως την αδελφή του".⁴⁰

Ανέφερα παραπάνω ότι η τελετουργική αφήγηση της Ιφιγένειας για την αποτροπή του ονείρου σχετίζεται με την ανάλογη πράξη της Κλυταιμίστρας σύμφωνα με τα λόγια της Χρυσόθεμης στο έργο του Σοφοκλή (*Ηλέκτρα* 424-5). Η Κλυταιμίστρα προσπαθεί εδώ να αποτρέψει το κακό της όνειρο αφενός, όπως στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου (πβ. 514-39), με χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα, τις οποίες εν προκειμένω αναθέτει στη Χρυσόθεμη (Σοφοκλή *Ηλέκτρα* 405-34), αφετέρου με δικές της προσφορές και προσευχές στο επί σκηνής άγαλμα του Απόλλωνα (634-59), αμέσως μετά τις οποίες ακολουθεί ειρωνικά η ψευδής αναγγελία του θανάτου του Ορέστη.⁴¹ Στο ιδιαίτερα ειρωνικό κλίμα που επιβάλλει ο δόλος του Ορέστη στο έργο του Σοφοκλή, εντάσσεται και το ότι η Κλυταιμίστρα κατά τα φαινόμενα απέτρεψε με τελετές την εκπλήρωση του ονείρου της, αφού ο Ορέστης πέθανε και δεν την απειλεί πια. Αντίθετα, στο έργο του Ευριπίδη φαίνεται - χωρίς να δηλωθεί ποτέ - πως η Ιφιγένεια πράγματι αποτρέπει το κακό όνειρο με την τελετουργική του αφήγηση στον πρόλογο. Εδώ είναι ειρωνικό ότι η ίδια η Ιφιγένεια παραβλέπει την αφήγηση στον αιθέρα, με την οποία προσπαθεί, όπως η Κλυταιμίστρα στο Σοφοκλή, να αποτρέψει το κακό όνειρο, και ότι στην πάροδο παρασύρεται, όπως η Ηλέκτρα στο έργο του Σοφοκλή, σε νεκρικές τελετές, που της επιβάλλει η απατηλή εξήγηση που έδωσε η ίδια στο όνειρό της, ότι τάχα ο Ορέστης πέθανε.

Οι δύο αντιφατικές τελετουργίες με τις οποίες αντιμετωπίζει η Ιφιγένεια το όνειρό της, η αφήγηση στον πρόλογο και οι θρήνοι στην ειρωνική πάροδο, δεν είναι μόνο ενδείξεις της ψυχολογικής "ολισθηρότητας" ενός προσώπου του Ευριπίδη.⁴² Φτιάχνοντας ένα πλαίσιο για τη σκηνή της εισόδου του Ορέστη, που φοβάται πως ο χρησμός τον οδήγησε στο ναό του θανάτου, αφενός η αφήγηση και η εξήγηση του ονείρου της Ιφιγένειας, αφετέρου οι νεκρικές τελετές εισάγουν στο έργο και την αποτροπή του θανάτου και το θάνατο του Ορέστη. Η Κ. V. Hartigan γράφει ότι "το σκηνοθετημένο από τον Απόλλωνα ταξίδι του Ορέστη στη χώρα των Ταύρων είναι στην ουσία η *κατάβασις*, η "κάθοδος" του στη χώρα των νεκρών. Όπως και άλλοι επικοί ήρωες, οφείλει να αντιμετωπίσει και να ξεπεράσει το θάνατο".⁴³ Η κάθοδος επικυρώνεται, κατά τη γνώμη

⁴⁰ Ο. π. 1 (1990) 116: "wo ebenfalls Orest, Pylades und der Pädagoge vor dem Auftritt Electras und der Parodos die Bühne verlassen, ohne wie in Aischylos' "Choephoroi" (V. 20/1) oder Euripides' "Electra" (V. 109/10) der Lyrik zu lauschen - die Orestsogleich seine Schwester erkennen lassen würde."

⁴¹ Για την ειρωνική σημασία της σκηνής βλ. K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt am Main (³1947) 161.

⁴² Πβ. A. Lesky, "Psychologie bei Euripides", στην έκδοση του O. Reverdin, *Euripide, Fondation Hardt: Entretiens*, Genève 6 (1960) 143 και στην έκδοση του E. R. Schwinge, *Euripides. Wege der Forschung*, Darmstadt 89 (1968) 89: "Wir finden bei Euripides in so gut wie allen seinen Stücken eine Labilität im Bereiche des Psychischen, die der älteren Dramatik noch fremd ist".

⁴³ *Ambiguity and Self-Deception. The Apollo and Artemis Plays of Euripides*, P. Lang - Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris (1991) 95-6: "Orestes' Apolline directed journey to the land of the Taurians is, in fact, his *κατάβασις*, his "descent" to the land of the dead. Like other epic heroes he must / face and overcome death."

μου, συμβολικά από τη θεατρική εικόνα, τη στιγμή που η ιέρεια προσφέρει τις χοές, λέγοντας: *ὦ κατὰ γαίας Ἀγαμεμνόνιον / θάλος, ὡς φθιμένοι τάδε σοι πέμπω* (170-1). Με όλη την ειρωνεία της η άρροδος έρχεται να δώσει έμφαση στη μεταφορική σημασία του δήθεν θανάτου του Ορέστη, που έχουν αναγγείλει το όνειρο και η απατηλή εξήγηση της Ιφιγένειας στον πρόλογο. Η άρροδος του Ορέστη στον Άδη, όπου θα συναντήσει τη δήθεν νεκρή Ιφιγένεια, ορίζεται σταδιακά ως μεταφορικό επίπεδο πλοκής σε αντιδιαστολή με την πλοκή του έργου,⁴⁴ την οποία συνέχουν η τελετουργική αφήγηση της Ιφιγένειας για την αποτροπή του ονείρου και ο χρησμός του Φοίβου, ο αναγνωρισμός και η απόδραση των δύο αδελφών.

Το πρώτο επεισόδιο αποτελείται ουσιαστικά από δύο ρήσεις. Ο Βουκόλος αναγγέλλει τη σύλληψη δύο Ελλήνων, ένας από τους οποίους λέγεται Πυλάδης (249). Ο άλλος έπαθε κρίση μανίας και βρισκόταν υπό την επήρεια των Ερινύων (281-300)⁴⁵ πριν συλληφθεί. Η Ιφιγένεια, που έχει λόγο να θυσιάζει Έλληνες, καλείται να τους δεχτεί στο ναό, όπου θα προσφερθούν ως σφάγια στην Άρτεμη (336-9). Όταν ο Βουκόλος φεύγει, η Ιφιγένεια εκφράζει τη γνώμη της για τις ανθρωποθυσίες σε μία εκτενή ρήση. Το όνειρό της δεν την αφήνει ήσυχη για να δεχτεί τους Έλληνες που θα θυσιαστούν (344-53). Ποτέ δεν εκδικήθηκε τη θυσία της, γιατί δεν πέρασαν ποτέ τις Συμπληγάδες αυτοί που τη χρησιμοποίησαν για σφάγιο στην Αυλίδα (354-79). Εξάλλου, σκέφτεται η ιέρεια, είναι παράλογο η Άρτεμις να χαίρεται με ανθρωποθυσίες: αυτό είναι το πρόσχημα που επικαλούνται στην Ταυρίδα, επειδή θέλουν να σκοτώνουν ανθρώπους (380-91).

Οι δύο παράλληλες ρήσεις του επεισοδίου παρουσιάζουν αντίστοιχα τους Έλληνες ξένους στην Ταυρίδα και την Ιφιγένεια στην Αυλίδα ως θεία σφάγια και ως ανθρώπινα θύματα. Αυτό σημαίνει ότι και οι βάρβαροι διψούν για αίμα όπως και οι Έλληνες⁴⁶ και ότι, όπως γράφει ο D. Sansone, "όσα πάσχει ο Ορέστης στη χώρα των Ταύρων είναι στην ουσία μία *τελετουργική αναπαράσταση* της μοίρας της αδελφής του στην Αυλίδα".⁴⁷ Το τοπίο θανάτου που περιβάλλει στην Ταυρίδα τον Ορέστη, η Ιφιγένεια το γνώρισε στην Αυλίδα. Οι δύο χώροι συνδέονται άρρηκτα όταν η Ιφιγένεια πικραίνεται που δεν μπορεί να τιμωρήσει αυτούς που έπρεπε, *τήν ένθάδ' Αΐλιν άντιθείσα τής εκεί* (358).

⁴⁴ Δύο πλοκές διαπιστώνει ο Hamilton, όπου σημ. 37, (1978) 287: "the predictions of oracle and dream develop parallel plots that are incompatible, and the resolution of the audience's problem has its analogue in the resolution of these two plots." Κατά τη γνώμη μου δύο επίπεδα πλοκής ξεκινούν από την αφήγηση του ονείρου, το ένα από την τελετουργία της αφήγησης για την αποτροπή, που, όπως και ο χρησμός, προοιωνίζεται τη σωτηρία, και το άλλο από το περιεχόμενο του ονείρου και την ειρωνική αυταπάτη της Ιφιγένειας, ότι συμβολίζει το θάνατο. Το δεύτερο επίπεδο της πλοκής είναι, όπως προσπαθώ να δείξω, μεταφορικό, γιατί το όνειρο στη λογοτεχνία συνεπάγεται άλλες μεταφορές που αποσαφηνίζουν το νόημά του (πβ. εισαγωγικό μέρος του παρόντος και Devereux, όπου σημ. 6, (1976) 270). Μ' αυτήν την έννοια, παρόλο που το όνειρο και ο χρησμός φαίνεται ότι δεν συμβιβάζονται, δεν υπάρχουν δύο πλοκές παράλληλες και ασύμβατες. Ο θεατής οδηγείται βαθμιαία στη διαπίστωση ότι στο έργο συνδυάζονται δύο επίπεδα πλοκής, μεταξύ των οποίων υπάρχει έντονη αντίθεση, που καταλήγει σε ειρωνεία καθώς τα επίπεδα της πλοκής συνδέονται μεταξύ τους και αλληλοσυμπληρώνονται.

⁴⁵ Για την αφήγηση και τη σχέση της με τον *Αίαντα* του Σοφοκλή, βλ. S. Saïd, "Grecs et Barbares dans les tragédies d' Euripide. La fin des différences?", *Ktéma* 9(1984) 39-40.

⁴⁶ Πβ. Saïd, ό. π. (1984) 43.

⁴⁷ "The Sacrifice Motif in Euripides' *IT*", *TAPhA* 105 (1975) 286: "What Orestes undergoes in the land of the Taurians is, in effect, a *ritual re-enactment* of his sister's fate at Aulis." Πβ. τις αναλογίες μεταξύ των ρήσεων του επεισοδίου που συζητεί ο αρρογράφος αυτ. 283-4.

Δύο νοσταλγικά τραγούδια των γυναικών του χορού, οι οποίες βλέπουν την Ταυρίδα σαν τόπο σκλαβιάς, όπου έχουν οριστικά αποκλειστεί από τις ελληνικές πόλεις των ονείρων τους (πβ. 452-5), πλασιώνουν το κεντρικό επεισόδιο του αναγνωρισμού (456-1089). Οι δεσμώτες εμφανίζονται στη σκηνή και ο χορός ζητεί από τη θεά να δεχτεί τη θυσία (463-6). Η Ιφιγένεια ζητεί από τους βοηθούς της που τους έφεραν να τους λύσουν τα χέρια, αφού πρόκειται για ιερά θύματα, και να ετοιμάσουν τα καθιερωμένα για την προσφορά στη θεά (467-71). Σ' ένα κλίμα παράξενης, αλλά αισθητής οικειότητας, η ιέρεια στήνει τη στιχομυθία με τον κρατούμενο που δε θέλει να αποκαλύψει το όνομά του (499-502), αλλά δέχεται να πει ότι είναι από το Άργος (508) και να μιλήσει για την επιστροφή των Ελλήνων από την Τροία, που μακάρι να μην τη γνώριζε ούτε στο όνειρό του (518).⁴⁸ Στην ιέρεια, που σχεδόν τον ανακρίνει, απαντά ότι ο Αγαμέμνων γύρισε από τον πόλεμο και τον σκότωσε η γυναίκα του (552), και κείνη τη σκότωσε ο γιος της (556-8), που ζει σαν άθλιος παντού και πουθενά (568). Μελλήσεις, ειρωνείες και εκπλήξεις ειδικότερα σ' αυτό το επεισόδιο δικαιολογούν τις αναφορές του Αριστοτέλη στο έργο σαν υπόδειγμα για την οργάνωση του τραγικού αναγνωρισμού, που συζητείται στο *Περί Ποιητικής* 16-7 (1454b19-1455b12).

121

Η αρχική αυτή στιχομυθία τελειώνει με τη φράση της ιέρειας, όταν ακούει πως ο Ορέστης ζει: *ψευδείς ὄνειροι, χαιρετ' ἄρα οὐδὲν ἦστ' ἄρα* (569). Ο άγνωστος συνομιλητής βρίσκει την ευκαιρία να εξηγήσει πως λένε ψέμματα όχι μόνο τα όνειρα που πετούν, αλλά και οι θεοί που προφητεύουν (570-1). Η διάψευση του ονείρου και του χρησμού προετοιμάζεται προσεκτικά στους προηγούμενους στίχους της στιχομυθίας, όπου γίνεται λόγος για το φόνο της Κλυταιμήςτρας: η αντίδραση της Ιφιγένειας *ὡ συνταραχθεὶς οἴκος* (557) φέρνει στο νου μας το όνειρό της και το σχόλιο του ξένου για τον Ορέστη *ἀλλ' οὐ τὰ πρὸς θεῶν εὐτυχεὶ δίκαιος ὢν* (560) φέρνει στο νου μας το χρησμό. Η απόρριψη του ονείρου είναι τόσο κατηγορηματική, που μας αναγκάζει να σκεφτούμε την αφήγηση του προλόγου και να διαπιστώσουμε την ειρωνεία: τώρα που η Ιφιγένεια ξέρει ότι ζει ο Ορέστης, αντί να σκεφτεί το έθιμο που ακολούθησε για την αποτροπή του ονείρου της και να απορρίψει την εξήγηση που έδωσε, ότι ο Ορέστης είχε τάχα θυσιαστεί,⁴⁹ απορρίπτει το ίδιο το όνειρο, ενώ ο μελλοθάνατος Ορέστης απορρίπτει με τη σειρά του και το χρησμό που υποσχόταν σωτηρία. Δεν ξέρω αν χρειάζεται κι άλλη απόδειξη, για να πιστέψει κανείς πως εδώ φαίνεται (τόσο θεατρικά, που δεν υπάρχουν περιθώρια για αντιρρήσεις) ότι η σημασία ενός ονείρου ή ενός χρησμού δεν έχει να κάνει με αυτά τα ίδια, όσο με τον τρόπο που θα τα αντιμετωπίσει εκείνος που τα χρησιμοποιεί. Ο σχετικισμός αυτής της υποδήλωσης του έργου θυμίζει την απόφαση του Πρωταγόρα (απ. Β1 Diels - Kranz) *πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἀνθρώπος, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν*.

Ωστόσο, τη στιγμή που η Ιφιγένεια απορρίπτει το όνειρό της, αυταπατάται ακριβώς όπως όταν το εξήγησε: γιατί ποτέ άλλοτε στο έργο δεν φαίνεται να αναπαρίστανται περισσότερες εικόνες του ονείρου με τη σειρά που τις αφηγείται η

⁴⁸ Η φράση του Ορέστη να μη γνώριζε την Τροία *μηδ' ἰδὼν ὄναρ* δείχνει πικρή ειρωνεία, ιδιαίτερα αν τη συγκρίνουμε με τη φράση του χορού στους στ. 452-5, όπου οι γυναίκες, απ' όσο μας επιτρέπει να καταλάβουμε η φθορά του κεμένου, σκέφτονται την Ελλάδα σαν χώρα των ονείρων τους.

⁴⁹ Πβ. Verrall, όπου σημ. 31, (1895) 178 σημ. 2, Mikalson, όπου σημ. 26, (1991) 108 και Hartigan, όπου σημ. 43, (1991) 97: "Actually it is her interpretation of the dream that has failed in accuracy, for she still is about to fulfill exactly what the night vision foretold." (πβ. αυτ. σημ. 28).

Ιφιγένεια στον πρόλογο, όσο αυτή τη στιγμή που έμαθε ότι αφανίστηκε το σπίτι της και ο Ορέστης είναι μπροστά της, έτοιμος για να τον θυσιάσει- χωρίς να τον γνωρίζει. Προηγουμένως είδαμε ότι τα στοιχεία του ονείρου επαληθεύονται με αντίστροφη σειρά στη διάρκεια του έργου και μέχρι τέλους. Εδώ βρίσκουμε έναν ευθύ τρόπο εκπλήρωσης του ονείρου, που, όπως και ο αντίστροφος, είναι χαρακτηριστικά ατελής: στο όνειρό της η Ιφιγένεια έκλαιγε, γνωρίζοντας ότι ράντιζε με αγίασμα τον ανθρωπίνο στύλο του πατρικού της οίκου (54-5).

122

Η ειρωνεία της απόρριψης του ονείρου από την ιέρεια, έτσι ώστε να μην ξαναμιλήσει κανείς γι' αυτό στο εξής,⁵⁰ είναι τόσο έντονη, που δε μας επιτρέπει να το ξεχάσουμε. Ούτε μπορούμε να αγνοήσουμε το θεϊκό χρησμό που υπαινίσσεται ο μελλοθάνατος κρατούμενος, όταν κατηγορεί τους θεούς που προφητεύουν ότι είναι το ίδιο ψεύτες με τα όνειρα της ιέρειας (570-1). Στην πρότασή της να στείλει ένα γράμμα στο Άργος, εκείνος της αντιπροτείνει να βοηθήσουν το φίλο του να αποδράσει και να μεταφέρει το γράμμα. Πριν φύγει για να φέρει το γράμμα της από το ναό, η ιέρεια εξηγεί στο συνομιλήτή της ότι θα τον ραντίσει με αγίασμα πριν από τη θυσία (622) - κι εδώ βέβαια θυμόμαστε πάλι το όνειρο.⁵¹ Εκείνος σκέφτεται πως η αδελφή του είναι πολύ μακριά, για να φροντίσει με τα χέρια της το σώμα του, όταν θυσιαστεί (626-7). Η ιέρεια λυπάται το συντοπίτη της και του υπόσχεται να προσφέρει χοές στην πυρά του (627-63) - κι εδώ θυμόμαστε πως η Ιφιγένεια έκανε χοές για τον Ορέστη στην πάροδο, επειδή, σύμφωνα με την εξήγηση που έδωσε στο όνειρό της, είχε θυσιαστεί.⁵² Ο χορός εκφράζει τη λύπη του, την ώρα που η ιέρεια μπαίνει στο ναό, και στο διάλογο των δύο κρατουμένων που ακολουθεί επανέρχονται και άλλες εικόνες του προλόγου: ο Ορέστης, που δεν δέχεται την πρόταση του Πυλάδη να θυσιαστεί στη θέση του, σκέφτεται γι' άλλη μια φορά πως ο Φοίβος τον εξαπάτησε (710-5 πβ. 77-81) και ο Πυλάδης υπερασπίζεται ξανά το χρησμό την έσχατη ώρα (719-20 πβ. 105). Οι σχέσεις του μέρους αυτού (569-722) του δευτέρου επεισοδίου με τον πρόλογο και την πάροδο δίνουν την εντύπωση πως κλείνει ένας κύκλος και βρισκόμαστε πάλι στην αρχή, απορώντας τί να σήμαιναν άραγε οι προρρήσεις. Εδώ φαίνεται ότι το όνειρο που σήμαινε το θάνατο επαληθεύεται και αποκλείει την εκπλήρωση του χρησμού. Νωρίτερα στον πρόλογο πιστέψαμε πως ο χρησμός που υποσχόταν σωτηρία είχε αποκλείσει τόσο την εξήγηση που έδωσε στο όνειρό της η ιέρεια, όσο και την περίπτωση να εκπληρωθεί αυτό το όνειρο. Πριν από λίγο είδαμε την ιέρεια να απορρίπτει το όνειρό της, τη στιγμή που αυτό σχεδόν επαληθεύεται. Ο φαύλος κύκλος των προρρήσεων κλείνει εδώ.

Το λογικό αδιέξοδο οφείλεται στο ότι ούτε το όνειρο ούτε ο χρησμός αφήνουν υπόνοιες για τον αναγνωρισμό (η εξήγηση μάλιστα που έδωσε στο όνειρο η Ιφιγένεια τον αποκλείει),⁵³ παρόλο που αυτές οι προρρήσεις οδηγούν ειρωνικά τα δυο αδέρφια από διαφορετικούς δρόμους στον αναγνωρισμό: ο χρησμός έφερε τον Ορέστη στο ναό της Ταυρίδας και το όνειρο έκανε την Ιφιγένεια να μη μπορεί να βγάλει απ' το μυαλό της τον Ορέστη (βλ. 348-50). Η ιέρεια γυρίζει με το γράμμα, ανταλλάσσουν όρκο με τον Πυλάδη ότι θα κάνουν όσα συμφώνησαν και του αναφέρει το περιεχόμενο του γράμματος, το όνομα του παραλήπτη (Ορέστης 769) και της ίδιας που στέλνει το γράμμα

⁵⁰ Πβ. Messer, όπου σημ. 12, (1918) 93 και Mikalson, όπου σημ. 26, (1991) 108.

⁵¹ Πβ. τα λόγια του χορού στους στ. 643-5 και Hamilton, όπου σημ. 37, (1978) 284-5.

⁵² Πβ. Hamilton, ό. π. (1978) 285.

⁵³ Πβ. Devereux, όπου σημ. 6, (1976) 298.

(Ιφιγένεια 771) από την Ταυρίδα, όπου ζει παρόλα όσα λένε. Τρελός από χαρά ο μελλοθάνατος Ορέστης θυμίζει της ιέρειας ιστορίες και σημάδια του σπιτιού τους και την πείθει πως είναι ο αδελφός της. Ο αναγνωρισμός έρχεται τη στιγμή που οι προορήσεις έφτασαν σε αδιέξοδο και το λύνει, γιατί η αποκάλυψη της αλήθειας εμφανίζεται σαν αποτέλεσμα των ενεργειών της ιέρειας και του μελλοθάνατου ξένου στο πλαίσιο της ανθρώπινης σχέσης που έχουν δημιουργήσει μεταξύ τους. Η σχέση αυτή ξεκίνησε στο περιθώριο ενός άξενου κόσμου κατά τύχη, πήρε μορφή και προχώρησε με το λόγο και το γράμμα, πήρε μαζί της τελετουργικά με όρκο τους θεούς και οδήγησε στον αναγνωρισμό των ξένων ως φίλων. Τη στιγμή που απέκτησαν άλλη ταυτότητα με το νόμο της φιλίας τους, τα δυο αδέρφια ανακάλυψαν μεταξύ τους άλλη μία ταυτότητα, που ορίζεται από το νόμο της φύσεως. Στο επεισόδιο αυτό δύο άνθρωποι, που είχαν ο ένας τον άλλο για νεκρό, ξαναζωντάνεψαν μπροστά στα ίδια τους τα μάτια. Ο αναγνωρισμός ορίζει την αρχή της αναγέννησης μπροστά στο ναό της θεάς των κυνηγών και των παρθένων, του θανάτου και του τοκετού.⁵⁴

Οι μύθοι και τα χρόνια της Ιφιγένειας εν Ταύροις

Στην παράξενη ρήση με την οποία η Κλυταιμίστρα υποδέχεται ως στύλο του ηρωικού οίκου τον Αγαμέμνονα λίγο πριν τον σκοτώσει στο ομώνυμο έργο του Αισχύλου, δίνεται έμφαση στην απουσία και την ασφάλεια του Ορέστη, στα δάκρυα της Κλυταιμίστρας και τα εφιαλτικά όνειρα που την ξυπνούν από τον ταραγμένο της ύπνο. Αν συγκρίνουμε αυτούς τους στίχους της Κλυταιμίστρας (877-98) με το ψυχολογημένο όνειρο και την απατηλή εξήγηση της Ιφιγένειας στο έργο του Ευριπίδη, η εξέλιξη είναι σαφής: στον ύπνο της η Ιφιγένεια συνταράζεται από το σεισμό που γκρεμίζει τον πατρικό οίκο και κλαίει καθώς ετοιμάζει για θυσία το στύλο που έμεινε όρθιος. Σύμφωνα με την εξήγηση της Ιφιγένειας ο στύλος είναι ο Ορέστης και με το θάνατό του, που η ίδια προκάλεσε ακούσια, η γενιά της έχει οριστικά εκλείψει.

Ο μύθος της *IT* βασίζεται στην κατάρρευση του ηρωικού οίκου εξαιτίας του τρωικού πολέμου, τον οποίον ο Ευριπίδης χρησιμοποίησε συχνά ως αλληγορία του πελοποννησιακού, θέλοντας να δείξει στο θέατρο τις συνέπειες του πολέμου. Τα θέματα του αναγνωρισμού, της απόδρασης και της σωτηρίας που βρίσκουμε στην *IT* επαναλαμβάνονται συχνά στον Ευριπίδη⁵⁵ και θυμίζουν ιστορίες αγνοουμένων που χάθηκαν σε καιρό πολέμου.

⁵⁴ Για το νόημα της σχέσης της Άρτεμης με το κνήμι, την εφηβεία, τη γέννα και τον πόλεμο βλ. τη συζήτηση του J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux*, Hachette - Paris (1985), μτφρ. Γ. Παππάς, *Το βλέμμα του θανάτου*, Αλεξάνδρεια - Αθήνα (1992) 18-28.

⁵⁵ Ο O'Brien, όπου σημ. 27, (1988) 98, συζητεί αυτά τα θέματα της πλοκής της *IT* σε σύγκριση με άλλα έργα και αναφέρεται αυτ. 101-8 στις ιδιαίτερες δομικές σχέσεις του έργου με το μύθο του Πέλοπα και της Ιπποδάμειας. Για το θέμα του αναγνωρισμού στον Ευριπίδη βλ. A. P. Burnett, *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Clarendon P. - Oxford (1971) 11-4, με αναφορά στο *Περί Ποητικής* 1454a 2-7, όπου ο Αριστοτέλης προσδιορίζει και εξαιρεί την τεχνική του αναγνωρισμού στον *Κρεσφόνη* και την *IT*.

Η θυσία και ο θάνατος της Ιφιγένειας στην Αυλίδα δεν αναφέρονται στην *Ιλιάδα*,⁵⁶ αλλά ήταν στοιχεία μιας διαδεδομένης παράδοσης που συνέχισε η αθηναϊκή τραγωδία.⁵⁷ Ο μύθος της *IT* συμπεριλαμβάνει ατιικές λατρευτικές παραδόσεις που αιτιολογούνται στο τέλος του έργου και την παράδοση των *Κυπρίων επών* του Στασίνου, που, σύμφωνα με την περίληψη του Πρόκλου, ανέφερε ότι η Άρτεμις έσωσε την Ιφιγένεια την ώρα της θυσίας στην Αυλίδα και την έφερε στη χώρα των Ταύρων.⁵⁸ Στο έργο όμως οι παραδόσεις αυτές προσαρμόστηκαν στο σχέδιο του Ευριπίδη να δώσει έμφαση στη σχέση της αποτροπής της θυσίας της Ιφιγένειας στην Αυλίδα με τη θυσία του Ορέστη στην Ταυρίδα και την αποτροπή της χάρη στον αναγνωρισμό.⁵⁹ Όλα τα στοιχεία πείθουν ότι το ταξίδι του Ορέστη στην Ταυρίδα, που εισάγεται στο έργο με το όνειρο και το χρησμό, ήταν, όπως έδειξε παλαιότερα ο A. Lesky, επινόηση του Ευριπίδη, με στόχο την κοινή σωτηρία των δύο αδελφών,⁶⁰ και είχε χαρακτηριστική επίδραση στη μεταγενέστερη μυθολογία και λογοτεχνία.⁶¹

Ο ρόλος του Ορέστη δικαιολογείται και από το γεγονός ότι ο Ευριπίδης έγραψε την *IT* σαν συνέχεια της *Ορέστειας* του Αισχύλου:⁶² μετά τον αναγνωρισμό ο Ορέστης εξηγεί στην Ιφιγένεια ότι δικάστηκε για το φόνο της μητέρας τους στον Άρειο Πάγο, αλλά δεν πείστηκαν όλες οι Ερινύες στην αθωωτική απόφαση του δικαστηρίου και κάποιες συνέχισαν να τον

⁵⁶ Βλ. F. Jouan, *Euripide et les légendes des chants chypriens des origines de la guerre de Troie à l' Iliade*, Paris (1966) 265.

⁵⁷ Βλ. A. O. Hulton, "Euripides and the Iphigenia Legend", *Mnemosyne* 15 (1962) 364 σημ. 1, και Jouan, ό. π. (1966) 273.

⁵⁸ Για το συνδυασμό των παραδόσεων αυτών και το μύθο της *IT* βλ. Schmid, όπου σημ. 39, 1,3(1940)521, Jouan, όπου σημ. 56, (1966) 273, Burnett, όπου σημ. 55, (1971) 73-5, Lesky, όπου σημ. 36, (³1972) μτφρ. 2 (1989) 226-7, Γ. Ιωάννου, *Ευριπίδη Ιφιγένεια η εν Ταύροις. Εισαγωγή - μετάφραση - σχόλια*, Κέδρος - Αθήνα (³1981) ιστ-λα, Ο'Brien, όπου σημ. 27, (1988) 98 σημ. 1, και K. Dowden, *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*, Routledge - London and New York (1989) 9-24.

⁵⁹ Για τη σημασία του παραλληλισμού των δύο θυσιών στη δομή του έργου βλ. Ο'Brien, όπου σημ. 27, (1988) 109-11.

⁶⁰ Πβ. A. Lesky, "Orestes (in Taurien)", *RE* 18 (1939) 997: "So bestand [...] ziemlicher Consensus darüber, dass Euripides hier weitergehend noch als in seiner *Medeia* [...] eigene Erfindung gibt." Την ευρηματικότητα του ποιητή στην οργάνωση του μύθου της *IT* παρατηρεί ο Lesky αυτ. 997-1000. Πβ. Schmid, όπου σημ. 39, 1,3 (1940) 521-2, D. J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, U. Toronto P. (1967)304, Burnett, όπου σημ. 55, (1971) 75, Lesky, όπου σημ. 36, (³1972) μτφρ. 2 (1989) 227-8 και D. Lanza, "Redondances de mythes dans la tragédie", στην έκδοση του C. Calame, *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Labor et Fides - Genève (1988) 142-5.

⁶¹ Πβ. Lesky, ό. π. (1939) 997-1000. Ο Lesky αποδίδει πειστικά σε μεταγενέστερη περίοδο αυτ. 999 την ταύτιση του αγάλματος που μετέφερε ο Ορέστης από την Ταυρίδα με το ξόανο της Ορθίας Αρτέμιδος στη Σπάρτη. Η ασαφής χρονολόγηση αυτής της παράδοσης οδηγεί νομίζω σε παραπλανητικά συμπεράσματα τον E. Delebecque, *Euripide et la guerre du Peloponnèse*, Paris (1951)266 και τον J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Julliard - Paris (1990) 186-8.

⁶² Βλ. Burnett, όπου σημ. 55, (1971) 71: "Euripides has elsewhere been at pains to remind his audience that this is a sequel to the *Eumenides* (most plainly 940ff.), and this final ode [1234 κ. ε.] suggests that he meant it to be an alternate for the Aeschylean *Proteus*." Επικρίνοντας αυτή την ερμηνεία, ο Caldwell, όπου σημ. 31, (1974-5) 23-40, εξήγησε την εξάρτηση της *IT* από την *Ορέστεια* με το επιχείρημα ότι ο Ευριπίδης σχεδίασε ένα μελοδραματικό έργο. Πειστικότερη φαίνεται η ιδέα του Sansone, όπου σημ. 47, (1975) 292: "The *IT* is [...] an answer to, and rejection of, the theology of the *Oresteia*." Βλ. το τελευταίο μέρος της μελέτης μου.

κατατρέχουν. Γι' αυτό ζήτησε άλλο χρησμό από τον Απόλλωνα και αυτός τον έστειλε στην Ταυρίδα, για να πάρει το άγαλμα της θεάς. Από το σημείο αυτό και μετά η εξάρτηση της *IT* από τις *Ευμενίδες* είναι σαφής και δικαιολογεί, νομίζω, τον έντονα αττικοκεντρικό χαρακτήρα του τέλους του έργου με την επέμβαση της Αθηνάς, που εξασφαλίζει το νόστο των ξένων, της ιέρειας και του χορού, αλλά και τη μεταφορά του αγάλματος στην Αττική, σύμφωνα με το χρησμό που ξέρουμε από τον πρόλογο (90-1).

Το τέλος της *Ορέστειας* διακήρυξε ότι το πολιτειακό και δικαστικό σύστημα της αθηναϊκής δημοκρατίας μπορούσε με τη δυναμική εικόνα που είχε για την πόλη να αφομοιώσει και να υπερκεράσει το σύστημα αξιών, την αντίθεση των φύλων και το ανταποδοτικό δίκαιο του ηρωικού οίκου, που αντιπροσώπευε ο Ορέστης.⁶³ αυτό σήμαινε και η συμβολική μεταμόρφωση των Ερινύων σε Ευμενίδες που ευλογούσαν την Αθήνα. Στην *IT* η διακήρυξη των *Ευμενίδων* αναρείται με την εξήγηση ότι δεν πείστηκαν όλες οι Ερινύες στην αθωωτική απόφαση του Αρείου Πάγου για τον Ορέστη, και μ' αυτό τον τρόπο ο Ευριπίδης φαίνεται ότι καταγγέλλει την αποτυχία της δημοκρατίας, η οποία, παρά τις προθέσεις που διακήρυξε, στη διάρκεια του πολέμου επικαλέστηκε κατ' επανάληψη το δίκαιο των αναποίων και της ισχύος.

Εδώ καταλαβαίνουμε γιατί ο Ευριπίδης ήθελε στην *IT* να παραλληλίσει τη θυσία της Ιφιγένειας στην Αυλίδα με την επαπειλούμενη θυσία του Ορέστη στην Ταυρίδα, ακόμα και μετά τον αναγνωρισμό. Αν η Ιφιγένεια θυσίαζε τον Ορέστη, θα εκδικούνταν και τον Αγαμέμνονα για τη θυσία στην Αυλίδα και τον Ορέστη για το φόνο της Κλυταμνήστρας - επαναλαμβάνοντας τον ιερό της ρόλο στο ναό, που συνδυάζει το ρόλο του πατέρα της ως θύτη, το ρόλο της μητέρας της ως δολοφόνου⁶⁴ και το ρόλο του αδελφού της ως εκδικητή. Στο αμοιβαίο που ακολουθεί τον αναγνωρισμό, η Ιφιγένεια σκέφτεται με τρόπο πως παραλίγο να θυσιαζόταν στην Αυλίδα και παραλίγο να θυσίαζε η ίδια στην Ταυρίδα τον αδελφό της.⁶⁵ Τώρα θέλει προπαντός να εξασφαλίσει τη διαφυγή του Ορέστη πάση θυσία. Προηγουμένως είχε δεχτεί να εξασφαλίσει τη διαφυγή του Πυλάδη με το γράμμα, γιατί ο Ορέστης προτιμούσε να σωθεί ο φίλος του και να θυσιαστεί ο ίδιος. Η σχέση της Ιφιγένειας και του Ορέστη, που φέρονται με τη χαρακτηριστική αυτοθυσία των νεαρών προσώπων στο ύστερο έργο του Ευριπίδη, έχει αποτρέψει το θάνατο με τον αναγνωρισμό, που σημαίνει την αναγέννηση. Εδώ κλείνει ο φαύλος κύκλος του αίματος που απαίτησαν θεοί και άνθρωποι, σύμφωνα με την εικόνα των ανθρωποθυσιών που εντόπισε στο έργο ο C. H. Whitman,⁶⁶ κι αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι στον Ευριπίδη δεν αλλάζουν οι Ερινύες, όπως στον Αισχύλο, αλλά οι άνθρωποι, όπως σημειώνει ο D. Sansone⁶⁷ - και μετά από τους ανθρώπους οι θεοί τους.

⁶³ Πβ. G. Thomson, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, Lawrence and Wishart - London (2)1946) 293-7 και S. Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative: The Oresteia*, Cambridge U. P. (1984) 262-83.

⁶⁴ Πβ. Devereux, όπου σημ. 6, (1976) 305.

⁶⁵ Πβ. O'Brien, όπου σημ. 27, (1988) 111.

⁶⁶ Βλ. όπου σημ. 34, (1974) 9, 14, 20-1, 30. Πβ. Caldwell, όπου σημ. 31, (1974-5) 29-30, Sansone, όπου σημ. 47, (1975) 291 και αντ. σημ. 23 και B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen, *Hypomnemata* 72 (1982) 203 και 210-1.

⁶⁷ Όπου σημ. 47, (1975) 292-3: "A prominent feature of Aeschylus' monumental creation is the evolution of the Furies who, by the end of the trilogy, have become the Eumenides. [...] Euripides seems to be saying here that / it is not the gods who are subject to change and evolution but mortals".

Προς το τέλος του επεισοδίου του αναγνωρισμού εξυφάνεται ο δόλος της Ιφιγένειας για την αρπαγή του αγάλματος και την απόδραση, χάρη στην απόφαση του Ορέστη να επαναδραστηριοποιήσει στο εξής το χρησμό, με το επιχείρημα που εκθέτει στους στίχους 1012-4: *εἰ πρόσαντες ἦν τόδε / Ἄρτεμιδι, πῶς ἂν Λοξίας ἐθέσπισε / κομίσαι μ' ἄγαλμα θεᾶς πόλισμ' ἐς Παλλάδος [...]*; Πριν από το δεύτερο νοσταλγικό στάσιμο, οι γυναίκες του χορού ορκίζονται να συμπράξουν με τη σιωπή τους. Έτσι στο δόλιο σχέδιο της απόδρασης έχουν εμπλακεί και οι άνθρωποι και οι θεοί του έργου, χωρίς να ξέρουμε αν ο δόλος χρησιμοποιείται για να υπηρετήσει το χρησμό ή αν ο χρησμός χρησιμοποιείται για να υπηρετήσει το δόλο.

Στο τρίτο επεισόδιο (1153-1233) η ιέρεια βγαίνει από το ναό κρατώντας το άγαλμα και με γλώσσα που διέπουν αλληπάλληλες ειρωνείες εξαπατά τον εύπιστο Θόαντα. Του ζητεί να τη βοηθήσει στο έργο της, εξηγώντας του με κάθε τελετουργική λεπτομέρεια τους καθαρισμούς που πρέπει να κάνει στη θάλασσα για τον εξαγνισμό των ξένων, οι οποίοι είναι μολυσμένοι από το φόνο της μητέρας τους, αλλά και για τον εξαγνισμό του αγάλματος, που τους είδε και απέστρεψε το πρόσωπο. Όπως γράφει ο R. Hamilton, "οι δύο τελετουργίες πρέπει να ήταν αρκετά γνωστές στο ακροατήριο, η πορεία του Ορέστη στη θάλασσα από τα Ελευσίνια μυστήρια και η πλύση του αγάλματος από την πλύση του αγάλματος της Αθηνάς κατά την εορτή των Πλυνηρίων".⁶⁸ Στο τέλος του επεισοδίου ξεκινά από το ναό με λαμπάδες, αφιερώματα της θεάς, ζώα για τη θυσία και σκεύη για τους καθαρισμούς (1223-5) η θεαματική τελετουργική πομπή προς τη θάλασσα. Η ιέρεια αρχίζει την τελετή με προσευχή στους θεούς των καθαρισμών και την Άρτεμη (1230-3) και φεύγει από τη σκηνή οριστικά με το άγαλμα και τους δύο μασμένους ξένους.

Η προκλητική ειρωνεία της σκηνής της απάτης είναι διπλή. Όπως το όνειρο και ο χρησμός, η μυστηριώδης τελετουργία των καθαρισμών έχει τη σημασία που της αποδίδει το πρόσωπο που τη χρησιμοποιεί. Και όμως, όταν βλέπουμε την Ιφιγένεια να προσεύχεται στην Άρτεμη, αρχίζοντας τους καθαρισμούς, δεν ξέρουμε αν πρόκειται για παρωδία, αφού οι τελετές που θυμίζουν τα Ελευσίνια και τα Πλυνητήρια είναι μέρος του σχεδίου της για την απόδραση, ή αν όντως τα θεατρικά

⁶⁸ "Euripidean Priests", *HSCP* 89 (1985) 69: "Both of these rituals would have been quite familiar to the audience, Orestes' trip to the sea from the Eleusinian mysteries and the bathing of the statue from the bathing of Athena's statue during the Plynteria." Για το τελετουργικό λεξιλόγιο της σκηνής δεν έχω υπόψη μου ειδική έρευνα, αλλά βλ. Hamilton αυτ. (1985) 69 σημ. 43 για το στ. 1198 (πβ. στ. 41). Για τα Πλυνητήρια, καθαρτήρια εορτή με πομπή στο Φάληρο και καθαρισμούς του λατρευτικού αγάλματος της Πολιάδος Αθηνάς στη θάλασσα βλ. H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, Thames and Hudson - London (1977) 152-5 και E. Simon, *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary*, U. Wisconsin P. (1983) 46-8. Για τα Ελευσίνια μυστήρια, με πομπή και καθαρισμούς στη θάλασσα βλ. G. E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton U. P., Routledge and Kegan - London (1961) 243-85 (και αυτ. 259-60 για την απήχηση στην *IT* 1461 - πβ. 1161, 1194 - της φράσης *ὄσις ἔνεκεν* από τον *Ομηρικό Ὕμνο* στη Δήμητρα στ. 211), Parke, ὀ. π. (1977) 55-72 και Parker, ὄπου σημ. 28, (1983) 283-6. Και ο Αριστοφάνης χρησιμοποίησε στοιχεία της Ελευσίνιας λατρείας στην πάροδο των *Βατράχων* (σ' αυτό το έργο ο Ευριπίδης εμφανίζεται αργότερα ως πρόσωπο του δράματος), όπου ο μακάριος χορός των μυημένων χορεύει στον Άδη και υμνεί τις Ελευσίνιες θεότητες. Το κωμικό αποτέλεσμα οφείλεται στην παρουσία ενός απροσδόκητου θεατή: θαυμάζει το θέαμα ο ίδιος ο θεός που λατρεύεται στις θεατρικές εορτές και στα Ελευσίνια μυστήρια, ο Διώνυσος, που έχει φτάσει σαν κωμικός ήρωας, ντυμένος δήθεν Ηρακλής και κατατρομαγμένος ανάμεσα στους νεκρούς. Για τα στοιχεία των Ελευσινίων στην πάροδο των *Βατράχων* βλ. P. E. Easterling, "Greek Poetry and Greek Religion", στην έκδοση των P. E. Easterling - J. V. Muir, *Greek Religion and Society*, Cambridge U. P. (1985) 36-9.

δρώμενα του σχεδίου της ιέρειας τελετουργούνται για να εξαγνίσουν τους δρώντες⁶⁹ πριν αποδράσουν. Οι νεκρικές τελετές της παρόδου, ειρωνικές εξαιτίας της αυταπάτης της ιέρειας ως προς τη σημασία του ονείρου της, στο μεταφορικό επίπεδο της πλοκής, που εισάγεται στο έργο με το όνειρο, σήμαιναν την κάθοδο του Ορέστη στον Άδη: στο τρίτο επεισόδιο οι καθαρήριες τελετές, ειρωνικές εξαιτίας της απάτης της ιέρειας, που αποσκοπεί στην αρπαγή του αγάλματος και την απόδραση, σημαίνουν ως προς το μεταφορικό επίπεδο της πλοκής του έργου την έξοδο των εξαγνιζομένων και του αγάλματος από το χώρο και το έργο του θανάτου. Η αναγέννηση επικυρώνεται συμβολικά από τη θεατρική εικόνα της τελετουργικής πομπής προς τη θάλασσα.

Η αμφισημία της τελετουργίας των καθαριών, που οδηγεί στη λύση του δράματος, είναι σαν την αμφισημία της ίδιας της θεατρικής πράξης: η Ιφιγένεια στήνει, όπως ο δραματοουργός, ένα δόλο που εξαγνίζει. Με τον τρόπο αυτό υπερβαίνεται η ειρωνική αντίθεση ανάμεσα στα φαινόμενα και στα πράγματα που αποτέλεσε εξαρχής πρόβλημα του έργου. Εμπλέκοντας στο ψεύδος της όχι μόνο τους ήρωες που συνωμοτούν για την απόδραση, αλλά και τους απορημένους θεατές, είτε το θέλουν, είτε όχι, η θεατρική μεταφορά των καθαριών επενεργεί όπως η θεατρική απάτη, εξαπατώντας και καθαίροντας.⁷⁰ Μ' αυτήν την έννοια η σκηνή της απάτης στην *IT* προσφέρει ακόμη ένα παράδειγμα για τη θεωρία του Γοργιά (απ. B23 Diels - Kranz) ότι η τραγωδία είναι απάτη που διδάσκει και δεν αδικεί όσους επηρεάζει και για τη θεωρία του Αριστοτέλη (*Περί Ποιητικής* 1449b24-8) ότι η τραγωδία είναι *μίμησις πράξεως* που καταλήγει σε *παθημάτων κάθαρση*.

Από τις τραγωδίες του Ευριπίδη με αίσιο τέλος,⁷¹ η *IT* έχει κοινά στοιχεία με τον *Ιωνα* την όλη εικόνα του μαντείου των Δελφών και την προβολή της Αθήνας, ενώ από πλευράς πλοκής και δομής μοιάζει πολύ με την *Ελένη*.⁷² Εξάλλου, αν κρίνει κανείς από τα μετρικά κριτήρια που χρησιμοποιούνται για σχετική χρονολόγηση, η *IT* γράφτηκε μετά τις *Τρωάδες* (415 π. Χ.) και πολύ κοντά στην *Ελένη* (412 π. Χ.),⁷³ με την οποία συνδέεται και θεματικά. Και στα δύο έργα τίθεται το

⁶⁹ Η ιδέα ότι αυτή η τελετουργία θα έχει ευεργετική επίδραση στα πρόσωπα που θα συμμετάσχουν ξεκινά από τον Whitman, όπου σημ. 34, (1974) 28: "Evil is to be turned into good through a pretended ritual of purification which will in fact bring about true purification". Πβ. και Hamilton, όπου σημ. 68, (1985) 61. Ωστόσο, νομίζω πως είναι απαραίτητο για την ερμηνεία να δοθεί έμφαση και στην ειρωνεία του επεισοδίου, εφόσον η καθαρήρια τελετή είναι καταρχήν απάτη.

⁷⁰ Πβ. P. E. Easterling, "Tragedy and Ritual. "Cry 'Woe, woe', but may the good prevail!'", *Μήτις* 3 (1988) 109: "despite [...] the metaphorical status of the ritual elements in tragedy, [...] some sequences of words, music and actions could be felt to have exceptional power, something that went beyond the fictive world of the drama and was able to affect the world of the audience for good or ill."

⁷¹ Βλ. K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena*, Göttingen, *Hypomnemata* 4 (1964)181-4.

⁷² Για τις σχέσεις μεταξύ των τριών έργων (που κατά τη γνώμη μου δεν οδηγούν σε ασφαλή χρονολόγηση) βλ. Lesky, όπου σημ. 36, (³1972) μτφρ. 2(1989) 226-78.

⁷³ Η *IT* τοποθετείται συνήθως μεταξύ *Τρωάδων* και *Ελένης*: T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, Methuen - London (1967) 4-7. Πβ. τη χρονολόγηση του έργου από τους M. Cropp - G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies = BICS Supplement* 43(1985)23, στα χρόνια "415,9-413,5". Συγκεκριμένα το 414 π. Χ.: J. Diggle εκδ., *Euripidis Fabulae*, τόμος 2, Oxford (1981)242 και με επιφύλαξη ο Ιωάννου, όπου σημ. 58, (³1981) λζ. Το 414 ή 413 π. Χ.: Matthiessen, όπου σημ. 71, (1964)63. Lesky, όπου σημ. 36, (³1972) μτφρ. 2(1989) 226. Sansone, όπου σημ. 8, (1981) 2. Hartigan, όπου σημ. 43, (1991) 105 σημ. 52. Το 413 π. Χ.: Delebecque, όπου σημ. 61, (1951) 280. P. Vellacott, *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, London (1975)200. Εξάλλου, στο βιβλίο του *Euripide et Athènes*, Académie Royale de Belgique -

πρόβλημα της ειρωνικής αντίθεσης μεταξύ απατηλών φαινομένων ή λόγων και αληθών γεγονότων ή πράξεων.⁷⁴ Οι γυναίκες του χορού των δύο έργων ονειρεύονται συχνά τις πόλεις τους στην Ελλάδα σαν τόπους όπου οι άνθρωποι γιορτάζουν γεμάτοι ευτυχία - και αυτή η εικόνα πρέπει να ήταν για τους θεατές τουλάχιστον ειρωνική.⁷⁵ Όμως ενώ ο τρωικός πόλεμος ανήκει στο παρελθόν, εξακολουθεί να ορίζει το μέλλον. Οι άνθρωποι που εξαιτίας του απέμειναν σε τόπους εξωτικούς χωρίς πρόσβαση στην Ελλάδα, ζουν ακόμη στη σκιά αυτού του πολέμου: και τα δύο έργα δίνουν έμφαση στον αναγνωρισμό και την αναγέννηση των ηρώων και προτείνουν μία αισιόδοξη αντίδραση στο τραγικό κλίμα που επικρατούσε στην Αθήνα τα χρόνια της σικελικής εκστρατείας και οδήγησε στο βραχύβιο πραξικόπημα που κλόνησε τη δημοκρατία. Στο μέτρο που μπορούμε να καταλάβουμε τη σχέση της *IT* με την ιστορική συγκυρία,⁷⁶ φαίνεται ότι αντικατοπτρίζει το απρόβλεπτο των εξελίξεων του πολέμου και την ευαισθητοποίηση της αθηναϊκής κοινής γνώμης σε ζητήματα θρησκευτικών τελετουργιών και προρρήσεων.⁷⁷

128

Bruxelles (1962) 583-4, δηλ. στη σημ. 1 της σ. 571, ο R. Goossens χρονολογεί την *IT* το 412, που διδάχτηκαν η *Ελένη* και η *Ανδρομέδα*, λαμβάνοντας υπόψη την ιδιαίτερη σχέση του έργου με την *Ελένη* (βλ. τις σημ. μου 72 και 74), ενώ ο B. M. W. Knox στην εισαγωγή του "Euripides", στην έκδοση των P. E. Easterling - B. M. W. Knox, *Cambridge History of Classical Literature I: Greek Literature*, Cambridge U. P. (1985), μτφρ. Ν. Κονομής κ. ά., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Παπαδήμα - Αθήνα (1990) 421, τοποθετεί την *IT* στην τελευταία περίοδο του ποιητή, 411-406. Δεδομένου ότι η *IT* έχει έντονα ατικοκεντρικό χαρακτήρα, πρέπει να διδάχτηκε πριν φύγει ο Ευριπίδης από την Αθήνα το 408, που παρουσιάστηκε ο *Ορέστης* με διαφορετική παραλλαγή του μύθου. Θεωρώ λιγότερο αμφισβητήσιμη την ευρύτερη χρονολόγηση της πρώτης αθηναϊκής διδασκαλίας της *IT* στα χρόνια 414-409.

⁷⁴ Η ειρωνική αντίθεση μεταξύ πλάνης και πραγματικότητας εμφανίζεται εξαρχής σαν βασικό πρόβλημα σχεδόν με τους ίδιους τρόπους και στα δύο έργα. Στον πρόλογο ο Μενέλαος φέρεται ως αγνοούμενος και απ' αυτό η Ελένη θα συμπεράνει το θάνατό του, όπως η Ιφιγένεια συμπεραίνει το θάνατο του Ορέστη από το όνειρό της: βλ. Matthiessen, όπου σημ. 71, (1964) 27-8, Hose, όπου σημ. 39, 1(1990)115 και αυτ. σημ. 11. Εξάλλου, η ύπαρξη της Ελένης στην Τροία είναι εξίσου πλάνη με το θάνατο της Ιφιγένειας στην Αυλίδα: στη θέση της εμφανίστηκε ένα ελάφι, όπως τη θέση της Ελένης στην Τροία πήρε το είδωλό της. Στο ένα έργο οι δύο σύζυγοι και στο άλλο τα δύο αδέρφια συναντούνται σαν ξένοι και με τον αναγνωρισμό ξαναζούν ο ένας μπροστά στα μάτια του άλλου. Για να αποδράσουν, η Ελένη προφασίζεται μία ειρωνική ταφή και νεκρικές τιμές για το Μενέλαο στη θάλασσα και εξαπατά το Θεοκλύμενο, όπως η Ιφιγένεια εξαπατά το Θόαντα προφασίζόμενη τους καθαρισμούς.

⁷⁵ Πβ. W. Arrowsmith, "A Greek Theater of Ideas", *Arion* 2,3 (1963) 44-5.

⁷⁶ Από τις εικασίες του Delebecque για τη σχέση της *IT* με τα ιστορικά συμφραζόμενα θεωρώ λιγότερο παρακινδυνευμένη την υπόθεση της προβολής του Άργους, όπου σημ. 61, (1951) 268. Οι σκέψεις του χορού στους στ. 407-21 για τις συνθήκες και τα κίνητρα του ταξιδιού των ξένων που έχουν συλληφθεί καταλήγουν σε επίμονη κριτική της άπληστης επιθυμίας του πλούτου, που δεν φαίνεται τυχαία, αν σκεφτεί κανείς τα δεδομένα της σικελικής εκστρατείας (πβ. Θουκυδίδης 6,24,3). Πβ. την αυστηρή αντιπολεμική κριτική του χορού (με αναφορά στον τρωικό πόλεμο) στην *Ελένη* 1151-64 και το σχόλιο του R. Kannicht, *Euripides Helena. Band II Kommentar*, C. Winter - Heidelberg (1969) 301-2 *ad loc.*

⁷⁷ Όπως παρατηρεί ο Hamilton, όπου σημ. 68, (1985)53-5, η προβολή θρησκευτικών προσώπων στο θέατρο του Ευριπίδη μετά το 415 π. Χ. φαίνεται ότι συνδέεται με θρησκευτικές μεταβολές και συζητήσεις που απασχολούσαν ιδιαίτερα τους Αθηναίους στο τέλος του πέμπτου αιώνα (χωρίς αυτό να σημαίνει κατά τη γνώμη μου ότι θρησκευτικά ζητήματα απασχολούσαν λιγότερο έντονα το αθηναϊκό κοινό και θέατρο πριν και μετά το τέλος του αιώνα). Ότι η οργάνωση και η έμβαση της σικελικής εκστρατείας εξαρτήθηκε από αστάθμητη θρησκοληψία και πίστη σε οίωνους διατείνεται ο C. A. Powell, "Religion and the Sicilian Expedition", *Historia* 28(1979)15-31. Την άποψη αυτή επικρίνει πειστικά ο M. Ostwald, *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of Law. Law, Society and Politics in Fifth Century Athens*, U. California P. - Berkeley, Los Angeles, London (1986) 325 σημ. 112: "this cannot have been as strong a motivating factor as Powell believes, especially since the counteromens, discussed by Powell on pp. 18-19, were at least equally potent."

Το 415 π. Χ. επώνυμοι Αθηναίοι όλων των πολιτικών αποχρώσεων διακωμωδούσαν σε ιδιωτικά συμπόσια τις Ελευσίνιες τελετές.⁷⁸ Ο Αλκιβιάδης κατηγορήθηκε με ενέργειες πολιτικών του αντιπάλων και αργότερα καταδικάστηκε ερήμην σε θάνατο ως κατ' εξοχήν υπαίτιος για τη βεβήλωση των μυστηρίων και την περικοπή των Ερμών, που θεωρήθηκε κακός οϊωνός για την αρχή της σικελικής εκστρατείας, όσο και απειλητική ενέργεια κατά της δημοκρατίας.⁷⁹ Παραμένει ασαφές γιατί συνέβηκαν και τί ακριβώς σήμαιναν αυτά τα γεγονότα, αλλά μαρτυρούν περαιτέρω θρησκευτικές εξελίξεις μέσα στον πόλεμο εξαιτίας των επιδράσεων που είχαν και των αντιδράσεων που προκάλεσαν οι σοφιστικές απόψεις για τη θρησκεία.⁸⁰ Ας σημειωθεί ότι ο Αλκιβιάδης διαδήλωσε το σεβασμό του για τα μυστήρια, ηγούμενος της πομπής προς την Ελευσίνα μετά την επάνοδό του το 407, όταν οι Ελευσίνιες τελετές επαναλήφθηκαν για πρώτη φορά μετά την κατάληψη της Δεκέλειας το 413.⁸¹

Ως προς το ζήτημα της μαντείας, ο Αριστοφάνης στρέφεται καυστικά κατά των κάθε λογής ψευδομάντεων, που παραπλανούσαν πολίτες με πλαστές προβλέψεις στη διάρκεια του πολέμου,⁸² και είναι χαρακτηριστική η πληροφορία του Θουκυδίδη ότι μετά την καταστροφή στη Σικελία οι Αθηναίοι *ώργίζοντο δὲ καὶ τοῖς χρησμολόγοις τε καὶ μάντεσι καὶ ὅποσοι τι τότε αὐτοὺς θειάσαντες ἐπήλιον ὡς λήγονται Σικελίαν* (8,1,1). Απόηχος αυτών των αντιδράσεων στην *Ελένη* του Ευριπίδη έχει θεωρηθεί η οργισμένη ρήση του Θεράποντος κατά των μάντεων (744-57), που καταλήγει στο συμπέρασμα *γνώμη δ' ἀρίστη μάντις ἢ τ' εὐβουλία* (757). Εξάλλου, η Θεονόη αποδεικνύεται αξιόπιστη προφήτιδα, ακριβώς επειδή η μαντεία της ορίζει τί είναι δίκαιο να γίνει.⁸³ Όπως παρατήρησε ο J. D. Mikalson, σ' αυτό το έργο, που εξελίσσεται στην Αίγυπτο, η Θεονόη εκπροσωπεί μία καινοφανή θρησκευτική αντίληψη, που προσθέτει στη θρησκεία των θεών του Ολύμπου τη λατρευτική ευλάβεια προς τον Ουράνιο Αιθέρα.⁸⁴

Στην *IT* εικονίζονται ειρωνικά η τελετουργική αποτροπή και η απόρριψη του ονείρου, ο χρησμός, η διάψευσή του και αργότερα η εκμετάλλευσή του για την απόδραση, η κατά την προφητεία του μάντη ανθρωποθυσία στην Αυλίδα, η κατά το νόμο ανθρωποθυσία στην Ταυρίδα και η αποτροπή τους, οι νεκρικές τελετές της παρόδου για τον Ορέστη που ζει, οι εξίσου ειρωνικοί όρκοι και, τέλος, η παρωδία των Ελευσινίων καθαρμών. Τα πρόσωπα του έργου παρουσιάζονται να χρησιμοποιούν κατά το δοκούν τελετές και προρρήσεις, επειδή είτε αγνοούν άθελά τους, είτε σκοπίμως αποκρύπτουν τις πραγματικές συνθήκες, όμως η τύχη βοηθεί τους τολμηρούς και οι θεοί αφειδώς τα θύματά

⁷⁸ Βλ. O. Aurenche, *Les groupes d' Alcibiade, de Léogoras et de Teucros. Remarques sur la vie politique athénienne en 415 av. J.-C.*, Belles Lettres - Paris (1974) 155-65.

⁷⁹ Θουκυδίδης 6,27,1-29,3. 53,1-2. 61,1 και 6-7. Πβ. Aurenche, ό. π. (1974) 173-6 και Parker, όπου σημ. 28, (1983) 168-70 με επαρκή βιβλιογραφία.

⁸⁰ Βλ. την προσεγμένη ανάλυση του Ostwald, όπου σημ. 77, (1986) 323-33.

⁸¹ Πβ. Ostwald, όπου σημ. 77, (1986) 429. Οι πηγές αυτ. σημ. 73.

⁸² Ο Αριστοφάνης διακωμωδεί τους μάντις, γιατί εκμεταλλεύονται ανάλογα με το συμφέρον τους τις συνθήκες που επιβάλλει ο πόλεμος και με τη στάση τους προσβάλλουν τη μαντική τέχνη και την κοινή λογική, όπως διαπιστώνει ο N. D. Smith, "Diviners and Divination in Aristophanic Comedy", *Classical Antiquity* 8 (1989) 140-58.

⁸³ Βλ. τα επιχειρήματα της Θεονόης στους στ. 998-1012 και το σχόλιο του Kannicht, όπου σημ. 76, (1969) 212-3 στους στ. 744-60, που εξαρτάται από τη μελέτη του L. Radermacher, "Euripides und die Mantik", *RhM* 53 (1898) 497-510. Πβ. Mikalson, όπου σημ. 26, (1991) 95-100.

⁸⁴ Όπου σημ. 26, (1991) 98-9.

τους. Σχολιάζοντας την έννοια της θυσίας στο έργο η Η. Ρ. Foley γράφει πως "η τελετουργία γίνεται η δομή εκείνη διά της οποίας επιτυγχάνεται η γνώση και η αναίρεση της βίας".⁸⁵ Η σχετικιστική θέση ότι επομένως η θρησκεία, χωρίς να έχει μόνιμη και στατική σημασία, έχει το νόημα και τη δύναμη που της αποδίδουν τα πρόσωπα που την ενστερνίζονται και άρα δεν χρειάζεται προστασία με διωγμούς, αλλά συνείδηση των εκάστοτε νέων συνθηκών,⁸⁶ την οποία μπορεί παραδόξως να ενεργοποιήσει η θεατρική απάτη, φαίνεται ότι αποτελεί σχόλιο του Ευριπίδη στο ζήτημα της θρησκευτικής ευαισθησίας στην Αθήνα την περίοδο αυτή.

Τα όνειρα και η ιστορία τους

130

Ο σχετικισμός με τον οποίο αντιμετωπίζονται οι προρρήσεις στην *IT* αποδεικνύει τη διαφοροποίηση του Ευριπίδη από τη μυθική παράδοση και τη θρησκευτική πεποίθηση. Σε σύγκριση με τα όνειρα που γνωρίζουμε από την προγενέστερη και σύγχρονη αρχαιοελληνική λογοτεχνία,⁸⁷ το όνειρο της Ιφιγένειας δεν είναι ούτε θεόσταλτο, ούτε χθόνιο, ούτε ακριβώς προφητικό, αφού εκπληρώνεται ατελώς, ούτε τελικά απατηλό, αλλά μία σύνθετη ψυχολογική και θεατρική εικόνα.⁸⁸

⁸⁵ *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell U. P. - Ithaca and London (1985) 100: "In the *IT*, ritual becomes a structure through which learning and growth beyond violence take place".

⁸⁶ Πβ. E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Felix Alcan - Paris (3¹⁹³⁷) 599: "les forces religieuses sont donc des forces humaines, des forces morales. Sans doute, parce que les sentiments collectifs ne peuvent prendre conscience d'eux-mêmes qu'en se fixant sur des objets extérieurs, elles n'ont pu elles-mêmes se constituer sans prendre aux choses quelques-uns de leurs caractères. [...] En réalité c'est à la conscience que sont empruntés les éléments essentiels dont elles sont faites. Il semble d'ordinaire qu'elles n'aient un caractère humain que quand elles sont pensées sous forme humaine".

⁸⁷ O. R. G. A. van Lieshout, όπου σημ. 30, (1980) 252-64 παραθέτει τις ονειρικές αφηγήσεις και αναφορές που σώζονται από τον Όμηρο μέχρι τον Πλάτωνα και τις εκδόσεις των αρχαίων συγγραμμάτων για τα όνειρα. Αναλυτική βιβλιογραφία αυτ. 264-80. Για το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται για τα όνειρα στην αρχαιότητα βλ. M. Casevitz, "Les mots du rêve en grec ancien", *Ktéma* 7 (1982) 67-73, E. Lévy, "Le rêve dans le théâtre d'Eschyle", στην έκδοση *Théâtre et Spectacles dans l'Antiquité. Actes du colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981*, Brill - Leiden (1983) 150-5 και Guidorizzi, όπου σημ. 3, (1988) x-xi.

⁸⁸ Είναι ενδιαφέρον ότι το όνειρο παραλείπεται από τις παραλλαγές του μύθου της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* στη νεότερη λογοτεχνία, τις οποίες συζητεί ο J.-M. Gliksohn, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, P. U. F. - Paris (1985), με εξαίρεση το λμπρέτο του F. Guillard για την όπερα του C. W. Gluck, *Iphigénie en Tauride* (Παρίσι, πρεμιέρα 18 Μαΐου 1779, πβ. Gliksohn αυτ. 166 και 236). Μέσα στην καταιγίδα που ξεσπά στην αρχή αυτής της όπερας η Ιφιγένεια διηγείται στις άλλες ιέρειες το όνειρό της, που αργότερα θα επαληθευτεί: η Κλυταιμίστρα σκότωσε τον Αγαμέμνονα και ο Ορέστης καλούσε την Ιφιγένεια να τον βοηθήσει. Εδώ το όνειρο χρησιμεύει σαν προειδοποίηση και η μορφή του είναι ουσιαστικά μία στοιχειώδης απόδοση της σημασίας του ονείρου στο έργο του Ευριπίδη (για το οποίο ο Zuntz, όπου σημ. 38, (1933) 248, γράφει "der Traum besagt: Agamemnon, Klytämnestra sind tot; nur Orest lebt, und er ist in Gefahr"). Το όνειρο παραλείπεται και από τις τρεις γραφές του θεατρικού έργου του J. W. von Goethe, *Iphigenie auf Tauris* (Βαϊμάρη σε πεζό λόγο το 1779 και ελεύθερο σίχο το 1780, Ρώμη σε ιαμβικό σίχο το 1786). Ίσως στη σύλληψη του Goethe δεν ταίριαζε το πάθος που εκφράζει το όνειρο της Ιφιγένειας του Ευριπίδη: για την εξιδανίκευση και την αγνότητα της Ιφιγένειας του Goethe σε σύγκριση με το έργο του Ευριπίδη βλ. D. Ebener, "Der humane Gehalt der *Taurischen Iphigenie*", *Altertum* 12 (1966) 97-103.

Στην ομηρική και τη λυρική ποίηση το όνειρο είναι αφήγηση ενός θεού ή νεκρού, που εμφανίζεται καθ' ύπνους σε ηρωικό πρόσωπο, με στόχο να το παρακινήσει σε δράση ή να το εξαπατήσει.⁸⁹ Ο E. R. Dodds υποστήριξε ότι το ομηρικό όνειρο είναι ένα αντικειμενικό γεγονός που συμβαίνει στον άνθρωπο ενώ κοιμάται.⁹⁰ Στην άποψη αυτή, που είχε μεγάλη σημασία για την έρευνα, πρέπει να προστεθεί η ερμηνεία του G. Guidorizzi πως πρόκειται για "μία ειδική αντίληψη του ονείρου, που σχετίζεται με την ιδέα του "διπλού εαυτού", εσωτερική προβολή ενός συνειδητού εγώ",⁹¹ όπως φαίνεται και από τη λέξη *εἶδωλον*, που χρησιμοποιείται σαν συνώνυμο του *όνειρου*. Για το επιχείρημα αυτό νομίζω πως είναι σημαντικό και το απόσπασμα της Σαπφώς (63,1 Lobel - Page) με την επίκληση στον Όνειρο, παρόλο που το κείμενο είναι πολύ φθαρμένο.

Το μόνο αλληγορικό όνειρο στην αρχαϊκή ποίηση πριν από εκείνο της Κλυταιμίστρας στην *Ορέστεια* του Στησιχόρου (απ. 42 Page, *PMG* 219) είναι το όνειρο της Πηνελόπης με τις χήνες και τον αετό στην *Οδύσσεια* τ 536-53. Το παράδειγμα αυτό είναι λεπτομερειακό και πιο ρεαλιστικό σε σχέση με τα περισσότερα ομηρικά όνειρα, αλλά και εδώ ο λόγος παίζει εξίσου σημαντικό ρόλο, αφού ο αετός παίρνει φωνή και εξηγεί στην Πηνελόπη τί σημαίνει η ονειρική αλληγορία. Η Πηνελόπη δυσπιστεί ειρωνικά και εξηγεί το γιατί στο συνομιλητή της, που δεν είναι άλλος από τον Οδυσσέα, με τον οποίο ταυτιζόταν στο όνειρο ο αετός. Από τις δύο πύλες των ονείρων, λείει η Πηνελόπη (τ 560-9 πβ. δ 809), όσα όνειρα περνούν τις ελεφάντινες *ἐλεφαίρονται* (565) και λένε ψέματα, και μόνο όταν δει κανείς όνειρα που πέρασαν τις κεράτινες πύλες, *ἔτυμα κραινοῦσι* (567). Παρά τις ερμηνευτικές της δυσκολίες,⁹² η διάκριση αυτή σαφώς θέτει περιορισμούς στο προφητικό κύρος των ονείρων και θυμίζει τον *οὔλον Ὀνειρον* που στέλνει ο Δίας στον Αγαμέμνονα στο Β της *Ιλιάδας*.

Η προτίμηση του αλληγορικού ονείρου στην αθηναϊκή τραγωδία φαίνεται να συνδέεται με την προσπάθεια να προβληθεί η δυσνόητη εικαστική σύνθεση του ονείρου, που χρησιμεύει τόσο στην πρόρρηση γεγονότων του μύθου⁹³ που θα συντελεστούν ειρωνικά, όσο και στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης ψυχολογίας του θεατρικού προσώπου. Μόνο τα όνειρα της Ιώς στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (645-62) είναι θεόσταλη προφητική αφήγηση. Σε δύο περιπτώσεις, όπου ένας νεκρός εμφανίζεται σαν όνειρο στη σκηνή και παίρνει το λόγο, στην πάροδο των *Ευμενίδων* του Αισχύλου, που το φάντασμα της Κλυταιμίστρας ξεσηκώνει τις Ερινύες,⁹⁴ και στην *Εκάβη* του Ευριπίδη, που προλογίζει το

⁸⁹ Για τα χωρία, τις διαφορές μεταξύ των δύο ομηρικών επών και την ερμηνεία βλ. E. Lévy, "Le rêve homérique", *Ktéma* 7 (1982) 23-41. Πβ. Πινδάρου *Ολυμπιονίκος* 13,63-72 και *Πυθιονίκος* 4, 159-64.

⁹⁰ Όπου σημ. 3, (1951) μτφρ. (1978) 99-100. Πβ. την ανάλυση του λεξιλογίου από τον G. Björck, "Όναρ ιδεΐν: De la perception des rêves chez les Anciens", *Eranos* 44 (1946) 311-2 και τα σχόλια του P. Feyerabend, *Against Method*, London (1975) 243-5 και *Farewell to Reason*, Verso - London and New York (1987) 97-8.

⁹¹ Όπου σημ. 3, (1988) xiii: "una particolare concezione del sogno, che va posta in rapporto con l'idea di "doppio", proiezione esterna di un io cosciente." Πβ. αυτ. xiv.

⁹² Ο Lévy, όπου σημ. 89, (1982) 40-1, εξηγεί με βάση το σχόλιο V στην *Οδύσσεια* τ 562: "le texte lui-même présente les rêves qui ne se réalisent pas comme des rêves parlants [...] et les rêves qui se réalisent comme des visions, d' où la possibilité d' associer aux dents la porte d'ivoire et aux yeux la porte de corne." Η ερμηνεία αυτή είναι παρακινδυνευμένη, γιατί και το συγκεκριμένο όνειρο της Πηνελόπης και τα δύο άλλα εκτενή οδυσσειακά όνειρα (της Πηνελόπης στο δ 794-841 και της Ναυσικάς στο ζ 15-50) περιέχουν λόγους που επαληθεύονται.

⁹³ Πβ. την άποψη του Devereux στη σημ. 18.

⁹⁴ Για τα όνειρα της Ιώς και τα φάντασμα της Κλυταιμίστρας βλ. Lévy, όπου σημ. 87, (1983) 147-9.

φάντασμα του Πολυδώρου,⁹⁵ προέχει το θεατρικό αποτέλεσμα της χθόνιας επιφάνειας. Σε όλα τα άλλα παραδείγματα από την τραγωδία και την κωμωδία το περιεχόμενο των ονείρων είναι αλληγορικές εικόνες και το θεατρικό πρόσωπο που τις αφηγείται ομολογεί ότι χρειάζονται ερμηνεία. Στις δύο σκηνές με όνειρα που βρίσκουμε στον Αριστοφάνη, στους *Ιππής* (1090-5) σατιρίζεται η χρησιμοποίηση αλληγορικών ονείρων με θεοφάνεια για πολιτικούς λόγους⁹⁶ και στους *Σφήκες* (13-53) αλληγορικά όνειρα χρησιμοποιούνται σαν πολιτικά αστεία και διακωμωδείται η διαδικασία της ερμηνείας τους.

Στη δομή των τραγικών μύθων παίζουν σημαντικό και συχνά κινητήριο ρόλο τα μυθολογικά θέματα που προδικάζουν το μέλλον, όπως το όνειρο, ο ωϊωνός, η προφητεία, ο χρησμός, η θεοφάνεια, η αρά και το μίasma. Όπως στα ομηρικά έπη και στη λυρική ποίηση, στον Αισχύλο και στο Σοφοκλή οι προρρήσεις αυτές είναι δυσνόητες, αλλά αλάθητες. Ο Ευριπίδης κάνει τα σημάδια να φαίνονται ανεπαρκή ή εξωπραγματικά, όπως το όνειρο και ο χρησμός στην *IT*, και δίνει έμφαση στο γεγονός ότι είναι συστατικά του μύθου, που είναι αναγκαίο να εκπληρωθούν, για να αποκατασταθεί το κύρος του μύθου.

Οι τραγωδίες που σώθηκαν από το αθηναϊκό θέατρο εξελίσσονται χάρη στην ασάφεια ή την αμφισημία της πληροφορίας που παρέχουν αυτά τα ίχνη του μέλλοντος για τα πρόσωπα του μύθου, αλλά στην ουσία διερευνούν τη συνείδηση, την ευθύνη και το κύρος αυτών των θεατρικών προσώπων. Τα επτά έργα του Αισχύλου (αν συμπεριλάβουμε τον *Προμηθέα Δεσμώτη*) και η *Ηλέκτρα* (410-25) από τα έργα του Σοφοκλή περιέχουν αναφορές σε όνειρα ή αφηγήσεις ονείρων, τα οποία οφείλονται τόσο σε θεική ή χθόνια επέμβαση όσο και στην ανθρώπινη ψυχολογία.⁹⁷ Στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή θεικές και ανθρώπινες προφητείες διερευνώνται και αμφισβητούνται ειρωνικά από τον ίδιο τον ήρωα της πόλης, εναντίον του οποίου συρρέουν, ανακαλούν η μία την άλλη και επαληθεύονται. Η τραγωδία αυτή στρέφει την προσοχή μας τόσο στη διαδικασία με την οποία ο ήρωας ανακαλύπτει, αναγνωρίζει και τιμωρεί ο ίδιος τον εαυτό του, όσο και στην απορία της πόλης, αν πρέπει να εξοριστεί, σύμφωνα με την επιθυμία που έχει εκφράσει, αυτός ο άνθρωπος που δεν του έπρεπε τέτοια τύχη. Ζητείται επειγόντως άλλος ένας θεικός χρησμός να απαντήσει, όπως συνέβαινε και στην αρχή του έργου, και χωρίς να μάθουμε ποτέ αν ο θεός έδωσε απάντηση, το έργο τελειώνει⁹⁸ με την αίσθηση ότι προηγουμένως οι προφητείες και τώρα η επαλήθευσή τους μας έχουν φέρει σε απορία που μόνο άλλη προφητεία μπορεί να λύσει. Αν αυτό συμβαίνει επ' άπειρον, οι προρρήσεις είναι σαν ένα παιχνίδι που ο βασικός του όρος είναι ότι δεν έχει τέλος, και οι άνθρωποι δεν μπορούν και δεν προφταίνουν, όσο ζουν, να καταλάβουν ούτε καν αυτό τον όρο του παιχνιδιού.

⁹⁵ Την προσπάθεια του Ευριπίδη να συνδυάσει το θεατρικό αποτέλεσμα με τη ρεαλιστική αναπαράσταση του ονείρου συζητεί σε σχέση με την εισαγωγική σκηνή του φαντάσματος στην *Εκάβη* ο J. Jouanna, "Réalité et théâtralité du rêve: le rêve dans l' *Hécube* d' Euripide", *Ktéma* 7 (1982) 43-52. Εξάλλου, είναι ενδιαφέρον ότι αμέσως μετά τον πρόλογο η Εκάβη ξυπνάει λέγοντας πως είδε ένα τρομακτικό όνειρο με τον Πολύδωρο και στη συνέχεια αφηγείται το αλληγορικό όνειρο που την έκανε να φοβάται και για την Πολυξένη.

⁹⁶ Πβ. Smith, όπου σημ. 82, (1989) 149.

⁹⁷ Βλ. Lévy, όπου σημ. 87, (1983) 160-8.

⁹⁸ Βλ. O. Taplin, "Sophocles in his Theatre", στην έκδοση των O. Reverdin - B. Grange, *Sophocle, Fondation Hardt: Entretiens*, Genève 29(1983) 169-74 και J. Gould, "On Making Sense of Greek Religion", στην έκδοση των P. E. Easterling - J. V. Muir, *Greek Religion and Society*, Cambridge U. P. (1985) 32.

Στην υπόθεση της αμφισβήτησης των προρρήσεων τον πέμπτο αιώνα φαίνεται ότι έπαιξε αποφασιστικό ρόλο ο σχετικισμός του Πρωταγόρα. Είναι χαρακτηριστικό ότι, όπως παρατήρησε ο L. Radermacher,⁹⁹ η φρασεολογία που μεταχειρίζεται ο Ηρόδοτος για να υπερασπιστεί την κοινή γνώμη πως οι χρησμοί επαληθεύονται (8,77,1 *χρησμοῖσι δὲ οὐκ ἔχω ἀντιλέγειν ὡς οὐκ εἰσὶ ἀληθείες, οὐ βουλόμενος ἐναργέως λέγοντας πειρᾶσθαι καταβάλλειν*· πβ. 8,77,2 *ἀντιλογίας χρησμών περί οὔτε αὐτὸς λέγειν τολμέω οὔτε παρ' ἄλλων ἐνδέκομαι*) υπαινίσσεται καθαρά τα έργα του Πρωταγόρα *Ἀντιλογία* και *Ἀλήθεια ἢ Καταβάλλοντες* με τις αμφιβολίες που έθεταν για το κύρος των χρησμών. Σε αντίθεση με το έργο του Ηρόδοτου, η ορθολογιστική ιστοριογραφία του Θουκυδίδη δεν περιέχει καμία αναφορά σε όνειρο και η στάση του νεότερου ιστορικού έναντι των χρησμολόγων και της δημαγωγίας τους είναι επικριτική, παρόλο που σαφώς ενδιαφέρεται για τη σημασία των χρησμών και το ρόλο των μαντείων.¹⁰⁰ Εξάλλου, όπως σημειώνει ο J. D. Mikalson, "από τους δικανικούς λόγους που σώθηκαν φαίνεται πως ο Αθηναίος που μιλούσε μπροστά σε αθηναϊκό δικαστήριο απέφευγε να δείξει ότι στην προσωπική του ζωή εξαρτάται ή επηρεάζεται ιδιαίτερα από μεθόδους μαντείας. [...] Είτε οι Αθηναίοι της περιόδου αυτής δεν χρησιμοποιούσαν συνήθως μεθόδους μαντείας στην προσωπική τους ζωή, εκτός από τις περιπτώσεις σοβαρού προσωπικού κινδύνου και θρησκευτικής απορίας, είτε αυτές οι μέθοδοι ως ένα βαθμό δεν ήταν ευρύτερα σεβαστές και αποδεκτές".¹⁰¹

133

Στο αθηναϊκό θέατρο φαίνεται με τρόπο πειστικό πώς αμφιταλαντεύεται η πόλη ανάμεσα στην αμφισβήτηση, που προωθούν οι δημοκρατικοί και οι σοφιστές με το αίτημα να εκλογικευθεί το κοινωνικό γίγνεσθαι και η ανθρώπινη ψυχολογία, και στη λαϊκή παράδοση των προρρήσεων που υποστηρίζει η θρησκεία και ο μύθος. Στην αρχαιοελληνική θρησκευτική παράδοση το όνειρο είναι πρόρρηση θεϊκής¹⁰² ή χθόνιας¹⁰³ προέλευσης, ερμηνεύεται συνήθως από ονειρομάντιες ή ονειροκρίτες¹⁰⁴ και αναλόγως μπορεί, όπως σημειώνει ο G. Guidorizzi, "να προσδιορίσει ή να παρεμποδίσει ορισμένες συμπεριφορές [...] ή ακόμα και να τροφοδοτήσει φαινόμενα συλλογικής συναισθηματικής φόρτισης".¹⁰⁵ Η απήχηση της θρησκευτικής σημασίας του ονείρου φαίνεται και από τις μαρτυρίες που έχουμε από την αρχή του τέταρτου αιώνα και εξής για το φαινόμενο της ιατρικής εγκομιήσεως στα

⁹⁹ Όπου σημ. 83, (1898) 501-2.

¹⁰⁰ Πβ. N. Marinatos, "Thucydides and Oracles", *JHS* 101 (1981) 138-40.

¹⁰¹ *Athenian Popular Religion*, U. North Carolina P. - Chapel Hill and London (1983) 48: "It appears from the forensic orations which survive that when speaking before an Athenian jury, an Athenian avoided representing himself as dependent upon or even as very concerned with divination in his personal life. [...] Either Athenians of the period did not regularly practise divination in their personal lives outside the matters of grave physical danger and religious uncertainty, or such practices lacked, to a certain extent, public respectability and acceptance."

¹⁰² Βλ. τη συζήτηση του Dodds, όπου σημ. 3, (1951) μτφρ. (1978) 101-4. Πβ. Mikalson, όπου σημ. 26, (1991) 101-2.

¹⁸³ Βλ. σημ. 29.

¹⁰⁴ Για την ονειρομαντεία και την ονειροκριτική βλ. τα αποσπάσματα στον D. del Corno εκδ., *Graecorum de re onirocritica scriptorum reliquiae*, Varese - Milano (1969), E. R. Dodds, "Supernormal Phenomena in Classical Antiquity", στην έκδοσή του *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Clarendon P. - Oxford (1973) 177-9, van Lieshout, όπου σημ. 30, (1980) 165-81 και Guidorizzi, όπου σημ. 3, (1988) xviii-xxiii.

¹⁰⁵ Όπου σημ. 3, (1988) viii: "a determinare o a inibire una serie di comportamenti [...], o anche a innescare fenomeni di emotività collettiva".

Ασκληπιεία,¹⁰⁶ όπου οι άρρωστοι προσκνητές ονειρεύονται στον ύπνο τους το θεό να τους θεραπεύει και ξυπνούν υγιείς. Τα σχετικά αναθηματικά ανάγλυφα είναι οι πρώτες παραστάσεις ονείρων στην τέχνη.¹⁰⁷

Είναι ενδιαφέρον ότι και οι απόπειρες ορθολογιστικής εξήγησης των ονείρων που μαρτυρούνται από αυτή την εποχή δεν αποδεσμεύονται από τη θρησκευτική διάσταση του ονείρου. Το ιπποκρατικό σύγγραμμα *Περί ενυπνίων* (το τέταρτο βιβλίο του *Περί διαίτης*), που ασχολείται με τα όνειρα ως συμπτώματα σωματικών καταστάσεων και παθήσεων, επισημαίνει εξαρχής τη σημασία της ονειροκριτικής εξήγησης των θεόσταλων ονείρων.¹⁰⁸ Ο Πλάτων δίνει επίσης έμφαση στο κύρος των θεόσταλων ονείρων του Σωκράτη και στον *Τίμαιο* (71a-72c) ορίζει το ήπαρ ως πηγή ονείρων και προρρήσεων στο ανθρώπινο σώμα,¹⁰⁹ ενώ στη βάση της επιστημολογικής θεωρίας που αναπτύσσεται στην *Πολιτεία* (476c) το όνειρο ορίζεται σαν άλλο ένα είδος αναξιόπιστης εικασίας.¹¹⁰ οι δύο αντίθετες εικόνες του ονείρου στον Πλάτωνα θυμίζουν τη διάκριση των ονειρικών πυλών στην *Οδύσσεια*, η οποία θίγεται στο *Χαρμίδη* (173a).

134

Αν εξαιρέσει κανείς την όποια απήχηση φαίνεται να είχε στην Αθήνα ο πρωταγόρειος σχετικισμός, υπάρχουν ελάχιστες μαρτυρίες θεωρητικών απόψεων που αποδεσμεύονται από τη θρησκευτική σημασία ή τη μυθολογική θεώρηση του ονείρου πριν από τον Αριστοτέλη. Ακραία αντίδραση στη θρησκευτική άποψη μοιάζει η σκεπτικιστική θέση του Ηρόκλειτου ότι το όνειρο είναι μία απολύτως υποκειμενική εμπειρία, αν αυτό εννοεί το απόσπασμα "*τοῖς ἐγγρηγορόσιν ἓνα καὶ κοινὸν κόσμον εἶναι, τῶν δὲ κοιμωμένων ἕκαστον εἰς ἴδιον ἀποστρέφεσθαι*" (B89 Diels - Kranz).¹¹¹ Εξάλλου, είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς σε ποιο βαθμό αντιστρατεύεται ή συμπληρώνει τη μυθική παράδοση ο Δημόκριτος, που εντάσσει τη σημασία του ομηρικού *εἰδῶλου* και το ζήτημα της ονειρικής προρρησης στο πλαίσιο της ατομικής θεωρίας και εξηγεί τα ονειρικά *εἰδῶλα* σαν τηλεπαθητικά φαινόμενα επικοινωνίας και γνώσης.¹¹² Στα δοκίμια *Περί ενυπνίων* και *Περί της καθ' ύπνον μαντικῆς*¹¹³ ο Αριστοτέλης απορρίπτει την ονειρική προρρηση και τη σχετική θεωρία του Δημοκρίτου, εξηγώντας ότι η επαλήθευση των *ενυπνίων*, όταν δεν είναι συμπτωματική, οφείλεται σε σωματικούς, λογικούς ή φυσικούς παράγοντες. Η ρήξη με την παράδοση είναι ριζική: τα *ἐνύπνια* στον Αριστοτέλη είναι βιολογικές εμπειρίες που έχουν και τα ζῶα, δεν εξαρτώνται με κανένα τρόπο από θεϊκή επενέργεια και εντάσσονται στη λειτουργία της ανθρώπινης φαντασίας.

¹⁰⁶ Βλ. Dodds, όπου σημ. 3, (1951) μτφρ. (1978) 103-7.

¹⁰⁷ Βλ. τη συζήτηση και τη βιβλιογραφία στο F. T. van Straten, "Daikrates' Dream: A Votive Relief from Kos, and Some Other Kat' Onar Dedications", *BABesch* 51 (1976) 3-4.

¹⁰⁸ Βλ. van Lieshout, όπου σημ. 30, (1980)185-90. Πβ. Dodds, όπου σημ. 3, (1951) μτφρ. (1978) 110-1, και όπου σημ. 104, (1973) 179-80.

¹⁰⁹ Βλ. τη συζήτηση της E. Vegléris, "Platon et le rêve de la nuit", *Ktéma* 7(1982) 60-4 για τα όνειρα του Σωκράτη στην *Απολογία* 33c, στον *Κρίτωνα* 44b και στο *Φαίδωνα* 60e και για τη θεωρία των προρρήσεων που διατυπώνεται στον *Τίμαιο*.

¹¹⁰ Βλ. Vegléris, ό. π. (1982) 54-6.

¹¹¹ Βλ. Dodds, όπου σημ. 3, (1951) μτφρ. (1978)109 και van Lieshout, όπου σημ. 30, (1980) 67-85.

¹¹² Βλ. Dodds, όπου σημ. 3, (1951) μτφρ. (1978)109-10, και όπου σημ. 104, (1973) 161-3 και van Lieshout, όπου σημ. 30, (1980) 85-97.

¹¹³ Βλ. Dodds, όπου σημ. 104, (1973) 180-2 και J. Frère, "L' aurore de la science des rêves: Aristote", *Ktéma* 8(1983) 27-37.

Ανάλογα ορθολογιστική είναι η αντίδραση κατά της δεισιδαμονίας των προρρήσεων στο απόσπασμα 620,7-13 Körte του Μενάνδρου,¹¹⁴ όπου εκφράζεται η άποψη ότι, αν αναλογιστεί κανείς τις πηγές της ανθρωπίνης κακοδαμονίας, τα ζώα είναι μακαριότερα:

ἡμεῖς δὲ χωρὶς τῶν ἀναγκαίων κακῶν
αὐτοὶ παρ' αὐτῶν ἕτερα προσπορίζομεν.
λυπούμεθ', ἂν πτάρη τις· ἂν εἴπη κακῶς,
ὀργιζόμεθ'· ἂν ἴδῃ τις ἐνύπνιον, σφόδρα
φοβούμεθ'· ἂν γλαῦξ ἀνακράγη, δεδοίκαμεν.
ἀγωνία, δόξα, φιλοτιμία, νόμοι,
ἅπαντα ταῦτ' ἐπίθετα τῇ φύσει κακά.

135

Τα νέα όνειρα του Ευριπίδη

Στην *IT* η κριτική των προρρήσεων, που φαίνεται ότι οδηγούν σε λογικό αδιέξοδο, καταλήγει μετά το επεισόδιο του αναγνωρισμού σε αμφισβήτηση των προρρήσεων με το μύθο του τρίτου στασίμου για το χρησιμωδό Λοξία. Πρόκειται για ένα περύτεχνο ιαμβοχοριαμβικό ύμνο¹¹⁵ στον Απόλλωνα των Δελφών, που έχει κοινά θεματικά και υφολογικά στοιχεία με δελφικούς ύμνους¹¹⁶ και στίχους του Πινδάρου,¹¹⁷ καθώς και με τους *Ομηρικούς Ύμνους* στον Απόλλωνα, τον Ερμή και τη Δήμητρα.¹¹⁸ Στο μύθο του χορικού ο Ευριπίδης συνδύασε μινικά και επικά στοιχεία με το δελφικό θέμα της αρχής των *Ευμενίδων* του Αισχύλου. Το αποτέλεσμα είναι μία χαριτωμένη μανιεριστική αφήγηση, που χρησιμοποιείται σαν ρητορικό επιχείρημα: οι γυναίκες του χορού, που έχουν συμπράξει στο δόλο της λείρειας, εξηγούν ότι, όπως ο νεογέννητος Φοίβος έκλεψε το χθόνιο μαντείο των Δελφών κι ανέβηκε στον Όλυμπο, όπου έσωσε το κύρος του, έτσι και τα ξαναγεννημένα πρόσωπα του έργου ακολουθούν το χρησμό του Φοίβου και κλέβουν το άγαλμα της Ταυρίδας, για να το μεταφέρουν στην Αθήνα και να σωθούν.¹¹⁹

¹¹⁴ Για το όνειρο στο *Δύσκολο* του Μενάνδρου 407-18, βλ. E. W. Handley, *The Dyscolos of Menander*, London and Cambridge, Mass. (1965) *ad loc.*

¹¹⁵ Πβ. Sansone, όπου σημ. 47, (1975) 293 σημ. 27 και Mikalson, όπου σημ. 26, (1991) 109. Για το μέτρο βλ. Sansone, όπου σημ. 8, (1981) 61-2. Οι Paley, όπου σημ. 22, 3 (2¹⁸⁸⁰) *ad loc.* και W. Kranz, *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin (1933)258 συγκρίνουν το στάσιμο με το μινικό χορικό για τη Δήμητρα στην *Ελένη* 1301 κ. ε.

¹¹⁶ Βλ. Kranz, ό. π. (1933) 258 και Zuntz, όπου σημ. 38, (1933) 246.

¹¹⁷ Το αρχαίο σχόλιο στις *Ευμενίδες* 5b από το χφ. Μ, σύμφωνα με την έκδοση του O. L. Smith εκδ., *Scholia Graeca in Aeschylum quae extant omnia, vol. I*, Teubner - Leipzig (1976), σημειώνει ότι *Πίνδαρός φησι πρὸς βίαν κρατῆσαι Πυθῶς τὸν Ἀπόλλωνα· διὸ καὶ ταρταρῶσαι αὐτὸν ἐξήτει ἡ Γῆ*. Για την υφολογική σχέση του χορικού με τον Πίνδαρο βλ. S. Barlow, *The Imagery of Euripides*, London (1971)9.

¹¹⁸ Πβ. Schmid, όπου σημ. 38, 1,3(1940)529, J. Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris (1954)90-1, Burnett, όπου σημ. 55, (1971)70-71 και αυτ. σημ. 21, και Whitman, όπου σημ. 34, (1974) 31.

¹¹⁹ Στη σχέση του στασίμου με τη δράση αναφέρεται ο Zuntz, όπου σημ. 38, (1933)246: "Zugleich ist aber diese Legende ein deutendes Symbol dessen, was im Drama sich begibt. Wie der junge, helle, zugewanderte Gott die Erdgöttin, so überwindet schneller, wacher Geist der Hellenen erdgebundene Barbarei und führt die Gottheit aus Verkennung und Blutdurst zu reinerer Verehrung, zu geistigem Kult nach Hellas." Ωστόσο, νομίζω ότι η αναλογία της αρπαγής του μαντείου που επινοεί ο χορός χρησιμεύει κυρίως για να δικαιολογήσει την κλοπή που προβλέπει το σχέδιο της απόδρασης και ο χρησμός και όχι για να προβάλλει την υπεροχή του νεογέννητου Απόλλωνα και των Ελλήνων έναντι της Γης και των βαρβάρων, όπως παρατήρησε ο Zuntz.

Ο χορός αφηγείται πως η Λητώ γέννησε το Φοίβο στη Δήλο και τον έφερε στον Παρνασσό, όπου το θείο βρέφος σκότωσε το δράκο που φύλαγε το χθόνιο μαντείο. Στο τέλος της στροφής υπάρχει η υμνική αποστροφή στο θεό που κυριεύσε τον αδιάφευστο μαντικό θρόνο και απομάκρυνε τη Θέμιδα, που είχε μέχρι τότε το μαντείο των Δελφών. Πιθανό μοτίβο της δελφικής λατρείας, η επικράτηση του Φοίβου στους Δελφούς μετά τη Γαία/Χθόνα και τις κόρες της Θέμιδα και Φοίβη είναι το πρώτο θέμα του εισαγωγικού λόγου της Προφήτιδος στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου (1-33).¹²⁰ Εκεί ο τόνος είναι σοβαρός¹²¹ και συζητείται η μεταβίβαση του μαντείου από τις Τιτανίδες στο Λοξία μέσω του Διός, για να προβληθεί ο Απόλλωνας των Δελφών, που βρίσκεται στο επίκεντρο του μύθου της *Ορέστειας* και εμφανίζεται στον πρόλογο των *Ευμενίδων* μετά την Προφήτιδα. Αλλά την εποχή που διδάχθηκε η *Ορέστεια* (458 π. Χ.) οι Αθηναίοι, σύμφωνα με σχέδιο του Περικλή, τηρούσαν το μαντείο υπό τον έλεγχο των Φωκέων που τους υποστήριζαν,¹²² κι αυτό εξηγεί τη σημασία του ρόλου που έδωσε τελικά στο δελφικό θεό ο Αισχύλος στην *Ορέστεια*. Αντίθετα, όπως φαίνεται και στα έργα που σώθηκαν από το αθηναϊκό θέατρο, την πρώτη περίοδο του πελοποννησιακού πολέμου το μαντείο των Δελφών δεν ευνοούσε την αθηναϊκή συμμαχία και, παρόλο που η ουδετερότητα του μαντείου ήταν όρος στη Νικίειο ειρήνη σύμφωνα με την πληροφορία του Θουκυδίδη (5,18,2), οι σχέσεις των Δελφών με την Αθήνα δεν φαίνεται να ήταν ιδιαίτερα θερμές πριν από το τέλος του αιώνα.¹²³ Στο χορικό της *IT* ο Φοίβος είναι ο νεογέννητος θεός που αρπάζει το μαντείο, κι αυτή η εικόνα ορίζει την απόσταση του έργου από την *Ορέστεια*.¹²⁴

Στην αντιστροφή οι γυναίκες του χορού αφηγούνται ότι η μητέρα της Θέμιδας, η Γαία/Χθόν, οργισμένη από το διωγμό της κόρης της, γέννησε τα όνειρα,¹²⁵ που αποκάλυπταν το παρελθόν και το μέλλον στις πόλεις των ανθρώπων, ενώ κοιμόντουσαν στο σκοτάδι της νύχτας.¹²⁶ Αποτέλεσμα ήταν να αμφισβητηθεί το κύρος του

¹²⁰ Βλ. το αρχαίο σχόλιο στις *Ευμενίδες* 3α από το χφ. Ε (πβ. και 7 από το χφ. Μ) στην έκδοση του Smith, όπου σημ. 117, (1976). Η σχέση Θέμιδος, Γης και μαντείας μαρτυρείται και στον *Προμηθέα Δεσμώτη* 209-11, 824-5. Για τη σημασία της Γης και της Θέμιδος πριν από την επικράτηση της λατρείας του Απόλλωνα στους Δελφούς βλ. P. Amandry, *La mantique apollinienne à Delphes. Essai sur le fonctionnement de l'oracle*, Bocard - Paris (1950) 201-3, και J. Fontenrose, *The Delphic Oracle*, Berkeley (1978) 1 σημ. 1. Αρχαιολογικά δεδομένα σχετικά με την παράδοση που απηχεί ο λόγος της Προφήτιδος στην αρχή των *Ευμενίδων* αναφέρει ο G. Roux, *Delphes, son oracle et ses dieux*, Belles Lettres - Paris (1976) 34.

¹²¹ Πβ. Defradas, όπου σημ. 118, (1954) 87-90.

¹²² Βλ. H. W. Parke - D. E. W. Wormell, *The Delphic Oracle*, Blackwell - Oxford 1 (1956) 184-6 και F. Schachermeyer, *Religionspolitik und Religiosität bei Perikles, Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien* 258,3 (1968) 11-2.

¹²³ Βλ. Parke - Wormell, ό. π. 1(1956) 192-3 και Schachermeyer, ό. π. (1968)21-2. Ειδικά για τη στάση του Ευριπίδη βλ. Goossens, όπου σημ. 73, (1962) 484 και R. P. Winnington-Ingram, "Euripides: Poietês Sophos", *Arethusa* 2 (1969) 128-9.

¹²⁴ Πβ. Sansone, όπου σημ. 47, (1975) 293 σημ. 27.

¹²⁵ Για τη χθόνια φύση των ονείρων βλ. σημ. 29. Στους στ. 1259 και 1266 το Γᾶς ίσως πρέπει να γραφεί με κεφαλαίο και να εξαρτηθεί αντίστοιχα από το *παῖδ'* [α] και το *ὑπνου* [...] εἰνᾶς Μία ακόμη πρόταση για το χάσμα στο στ. 1260 είναι να συμπληρωθεί η φράση <παῖς Ζηνός>, που θ' ανατίθενταν στο Γᾶς ἰών / *παῖδ'* [α], για να φανεί η σχέση του Φοίβου και του Δία, των νέων αρσενικών θεών του φωτός.

¹²⁶ Για το κείμενο και την επική γλώσσα στους στ. 1263-7 βλ. T. C. W. Stinton, "Notes on Greek Tragedy II", *JHS* 97 (1977) 152 και D. Sansone, "Notes on the *Iphigenia in Tauris* of Euripides", *Maiia* 31(1979)242-3. Οι H. Weil, *Sept tragédies d' Euripide*, Paris (²1879) *ad loc.*, Platnauer, όπου σημ. 25, (1938) *ad loc.*, Dodds, όπου σημ. 3, (1951) μτφρ. (1978)104 με τη σημ. 49, και Ιωάννου, όπου σημ. 58, (³1981) *ad loc.* πιστεύουν ότι εδώ υπονοείται η μετατροπή των Δελφών σε ονειρομαντείο, αλλά νομίζω πως τα συμφραζόμενα δεν επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι η Γαία επενέβη στο μαντείο. Είναι χαρακτηρισικό πως αυτή η υποθετική εμμηνεία έκανε τον Amandry να απορήσει για τα αρχαιολογικά δεδομένα, όπως γράφει, όπου σημ. 120, (1950)39: "Mais à Delphes, dans l' état actuel des connaissances, on ne peut pas même affirmer que la divination oniromantique ait été pratiquée dans un oracle chthonien antérieur à l' installation d' Apollon, comme le prétend Euripide."

θεού του μαντείου. Ο Φοίβος πέταξε στον Όλυμπο και με το παιδικό του χέρι ικέτευσε το Δία να δώσει λύση. Εκείνος γέλασε με το παιδί, εμπόδισε τα όνειρα να λένε την αλήθεια στο εξής και αποκατέστησε το κύρος του Λοξία, για να παίρνουν θάρρος οι άνθρωποι με τα τραγούδια των χρησμών του μαντείου. Στο στάσιμο επανέρχεται το παλαιό επικό θέμα: κηρύσσεται η νέα θρησκεία, που επικράτησε με την υποταγή των χθονίων δυνάμεων στους θεούς του Ολύμπου.¹²⁷ Στις *Ευμενίδες* συμβόλιζαν τις χθόνιες δυνάμεις οι Ερινύες, που αμφισβήτησαν το χρησμό του Φοίβου, αλλά πείστηκαν στην απόφαση του δικαστηρίου. Υποθέτω ότι εδώ οι Ερινύες έχουν υποκατασταθεί από τα χθόνια όνειρα, που λένε την αλήθεια και γι' αυτό θέτουν εν αμφιβόλω τους χρησμούς. Και λύση δε δίνει ο Άρειος Πάγος, αλλά ο Δίας, που βάζει τα γέλια με το θείο βρέφος που βλέπει στη θέση του θεού της *Ορέστειας*.

Οι παλαιοί υπομνηματιστές επισήμαιναν ότι η διορθωμένη φράση *σεισας κόμαν* στην *IT* 1276, όταν ο Δίας δέχεται την ικεσία του Λοξία, παραπέμπει στην κίνηση της κεφαλής του Δία, με την οποία συγκατένευε στην ικεσία της Θέτιδας στην *Πριάδα* A 528-30,¹²⁸ δηλαδή να δικαιώσει τον Αχιλλέα για την αδικία που του έκανε ο Αγαμέμνων. Σύμφωνα με τη δέσμευσή του, ο Δίας αποφασίζει στην αρχή της επόμενης ραψωδίας να στείλει στον Αγαμέμνονα τον *οὔλον ὄνειρον* (B 6, πβ. 1-83). Στην *IT* ο Δίας έχει να κάνει με παιδιά σαν τον Απόλλωνα και τα παιδιά του Αγαμέμνονα¹²⁹ και αποφασίζει να κάνει τα όνειρα πιο ανθρώπινα, αφαιρώντας τους τη φωνή και την αλήθεια του σκότους (*νυχίους ἐνοπίας* 1277, *ἀλαθοσύναν / νυκτωπόν* 1278-9), δηλαδή αφαιρώντας το χθόνιο στοιχείο, την καθ' ύπνου επικοινωνία με τις χθόνιες δυνάμεις που αποκάλυπταν το παρελθόν και προδίδαν το μέλλον των ανθρώπων (πβ. 1263-7). Χάρη στην επέμβαση του Διός τα όνειρα έγιναν εικόνες που δεν δεσμεύουν τους ανθρώπους που ονειρεύονται. Έτσι αποδόθηκαν οι πρέπουσες τιμές στο μικρό θεό του μαντείου των Δελφών και τα τραγούδια των χρησμών του δίνουν θάρρος στους ανθρώπους (1281-2).¹³⁰

¹²⁷ Πβ. Messer, όπου σημ. 12, (1918) 94 σημ. 367 και Burnett, όπου σημ. 55, (1971) 70.

¹²⁸ Βλ. Weil, όπου σημ. 126, (²1879), E. B. England, *The Iphigenia Among the Tauri of Euripides*, Macmillan - London (1886) και Ιωάννου, όπου σημ. 58, (³1981) *ad loc.* Αυτούς τους στίχους της *Πριάδας* υπέδειξε ο Φειδίας ως πρότυπό του για το χρυσελεφάντινο άγαλμα του Διός στην Ολυμπία, όπως διηγείται ο Στράβων (C.353-354:8.3.30).

¹²⁹ Η εικόνα του μικρού Φοίβου, του οποίου η θεϊκή δύναμη τίθεται εν αμφιβόλω από τη Γη/Χθόνα και αναγνωρίζεται από το Δία, επανέρχεται με έμφαση και ειρωνεία και στις δύο στροφές του χορικού (*ἔτι βρέφος ἔτι φίλας / ἐπὶ ματέρος ἀγκάλαισι θρώσκων* 1249-50, *τέκος ὄφαρ ὄβα* 1274) και ανακαλεί την εικόνα του μικρού Ορέστη στην πάροδο, όπου θεωρείται νεκρός (*ὄν ἔλιπον ἐπιμαστίδιον / ἔτι βρέφος ἔτι νέον / ἔτι θάλος ἐν χερσὶν ματρὸς* 231-3), και στο αμοιβαίο μετά τον αναγνωρισμό, όπου μοιάζει ξαναγεννημένος (*τὸν ἔτι βρέφος ἔλιπον ἀγκάλαισι νεαρὸν τροφῶν νεαρὸν ἐν δόμοις* 834-5).

¹³⁰ Το μύθο του στασίμου θυμίζει η αφήγηση που παρεννέρεται στη λαϊκότερη μυθιστορία του πρώτου αι. μ.Χ. *Περὶ τῆς ἀναστροφῆς Αἰσώπου* κεφ. 33 (τῆς παραλλαγῆς G = *Fabula Aesopica* 385 στην έκδοση του B. E. Perry, *Aesopica*, Urbana, Illinois 1(1952) 47): ο Αἰσώπος εξηγεί πως υπάρχουν αληθινά και ψεύτικα όνειρα, γιατί ο Δίας έπλασε τα όνειρα για να μαντεύουν στους ανθρώπους το μέλλον, όταν θύμωσε με την αλαζονεία του Απόλλωνα, που καυχόταν για τη μαντική του δύναμη, αλλά καθώς ο Απόλλων του ζήτησε να συμφιλιωθούν, ο Δίας έπλασε και ψεύτικα όνειρα, ώστε οι άνθρωποι να χρειάζονται και τη μαντεία, για να μάθουν την αλήθεια. Στη μελέτη του "Άστρα, όνειρα, μαγεία και προφητείες στην ελληνική αρχαιότητα", στην έκδοση των Β. Κάλφα - Μ. Ζ. Κοπιδάκη - Δ. Ι. Κυρτάτα, *Τα εσόμνα. Η αγωνία της πρόγνωσης τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες*, Καρδαμίτσα - Αθήνα (1990)18-9, ο Δ. Ι. Κυρτάτας θεωρεί ότι ο μύθος απηχεί λαϊκή αντίληψη για τα όνειρα. Είναι δύσκολο, νομίζω, να εξηγήσει κανείς τη φανερή σχέση της αφήγησης αυτής με το μύθο του στασίμου της *IT*: πρόκειται για μερική εξάρτηση (στο προηγούμενο κεφ. της μυθιστορίας παρεννέρεται ένα απόσπασμα του Ευριπίδη) ή και οι δύο μύθοι ανάγονται σε κοινό (αισωπικό) πρότυπο; Βασική διαφορά από το στάσιμο της *IT* είναι η διάκριση των ονείρων σε αληθινά και ψεύτικα στο κείμενο της μυθιστορίας, που θυμίζει περισσότερο την αφήγηση της Πηνελόπης για τις δύο πύλες των ονείρων στην *Οδύσσεια* τ 560-7.

Ο περιορισμός του περιεχομένου των ονείρων σε εικόνες και των χρησιμών σε τραγούδια του μικρού Φοίβου συμφωνεί με το σχετικισμό που διέπει το έργο, αλλά δημιουργεί και την εντύπωση ότι οι γυναίκες του χορού, που δικαιολογούν την αραγή του αγάλματος με το επιχείρημα ότι και ο Φοίβος έκλεψε το μαντείο, καταλήγουν να εμπιστεύονται μάλλον το σχέδιο της απόδρασης που επινόησε η Ιφιγένεια παρά το χρησμό του Φοίβου. Γιατί πρέπει να αμφιβάλουμε για την αξιοπιστία του χρησμού την ώρα που όλα δείχνουν ότι εκπληρώνεται; Στην έξοδο ο Άγγελος έρχεται να ειδοποιήσει το βασιλιά: *δόλια δ' ἦν καθάρματα* (1316). Οι ξένοι δραπέτευσαν με το άγαλμα, μόλις όμως μπήκαν στο πλοίο για να φύγουν, ο Ποσειδώνας, *Πελοπίδαις δ' ἐναντίος* (1415),¹³¹ σήκωσε αέρα και τρικυμία και τους γύρισε πίσω. Αυτή είναι η άλλη όψη της Αυλίδας, απ' όπου δεν μπορούσαν να φύγουν χωρίς αέρα (πβ. 15). Ο Θόας αναστατωμένος ξεσηκώνει τον κόσμο για να συλλάβει τους ιερόσυλους και εμφανίζεται η Αθηνά θεός από μηχανής.

138

Οι στίχοι της ειρωνικής θεοφάνειας της Αθηνάς ορίζονται ως *λόγοι* (1436 και 1475) και *μῦθος* (1442), που απευθύνονται στο Θόαντα για να του εξηγήσουν το χρησμό του Λοξία. Οι ίαμβοι της θεάς δεν είναι άρα ούτε χρησμός, ούτε τραγούδι. Ορίζονται και ως *ἐπιστολαί* (1446), που απευθύνονται στον Ορέστη, για να τους ακούσει από το πλοίο, απ' όπου δεν μπορεί να δει την από μηχανής εικόνα (1447). Οι στίχοι της Αθηνάς δεν είναι ούτε όνειρο, αλλά έρχονται να συμπληρώσουν και να εκπληρώσουν και το χρησμό του Φοίβου και το όνειρο της Ιφιγένειας σε αντίστροφη μορφή, με την εξασφάλιση του νόστου και των τριών φίλων και του χορού στην Αθήνα. Ο χρησμός του Φοίβου υποσχόταν στον Ορέστη, αν φέρει από την Ταυρίδα το άγαλμα στην Αθήνα, *ἀμπνοάς ἔξιν πόνων* (92): η Αθηνά συμπληρώνει ότι η πόλη χρειάζεται την προστασία του αγάλματος, *τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἀναψυχάς* (1441b), όπως στο τέλος της *Ορέστειας* του Αισχύλου υποστήριξε ότι η πόλη χρειαζόταν την προστασία των Ευμενίδων.

Στη ρήση της στο τέλος της *IT* η θεά οικειοποιείται για την πόλη της τη νέα θρησκεία που εισήγαγε η Άρτεμις, θέσπισε ο Απόλλων και επικύρωσε ο Δίας στο έργο. Ο Ορέστης και η Ιφιγένεια προορίζονται να γίνουν αντίστοιχα ήρωας στην Αθήνα¹³² και ιέρεια αυτής της θρησκείας στη Βραυρώννα.¹³³ Οι λόγοι της Αθηνάς ηχούν σαν προρρήσεις, καθώς η θεά ορίζει αδικά λατρευτικά έθιμα που θα θυμίζουν το μύθο του έργου, όμως αυτές οι τελετές υπάρχουν στην πραγματικότητα πριν από το μύθο: τα λατρευτικά αίτια παίζουν εδώ ειρωνικά το ρόλο των προρρήσεων, αλλά στην ουσία προβάλλουν την ισχύ του μύθου και τη σημασία των "αναίμακτων" εθίμων. Το νόμο της Ταυρίκης ανθρωποθυσίας (35 και 38) αντικαθιστά ο νόμος της εικονικής θυσίας (1458)¹³⁴ στις Αλές Αραφηνίδες, όπου το άγαλμα της Άρτεμις θα θυμίζει τη μετάβαση από το μύθο

¹³¹ Την αναλογία με τον πρόλογο των *Τρωάδων* (82-91), όπου ο Ποσειδώνας καλείται και υπόσχεται να ξεσηκώσει τρικυμία ενάντια στους κατακτητές της Τροίας, παρατήρησε ο M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, vol. 2, *Erläuterungen*, Teubner - Leipzig und Berlin (1930) 120.

¹³² Πβ. L. Belpassi, "L' Oreste Taurico e l' efebria. Alcune considerazioni sui vv. 67-122 della *I. T.* d' Euripide", *QUCC* 59=30,3(1988) 121: "il furto dell' *agalma* di Artemide non è solo un *exploit* teatrale [...], ma una "prova iniziatica" destinata a segnare la trasformazione di *status* del nostro eroe."

¹³³ Τη χαρακτηριστική σημασιολογική εξέλιξη της φράσης *πέπλων* [...] *εὐπτήνους ὑφάς* που επανέρχεται στους στ. της Αθηνάς 1464-5 μετά τους στ. 312 και 814, συζητεί ο Caldwell, όπου σημ. 31, (1974-5) 39-40.

¹³⁴ Για τη σημασία του εθίμου που περιγράφει η Αθηνά στους στ. 1458-60 βλ. Gliksohn, όπου σημ. 88, (1985) 36-7.

της ανθρωποφαγής, της καταδίωξης των Ερινύων (1453-6), της περιθωριοποίησης και της αγριότητας¹³⁵ στο μύθο της αναγέννησης.

Το *νόμισμα* (1471) που θεσπίζει η Αθηνά για την αθώωση του κατηγορουμένου σε περίπτωση ισοψηφίας των δικαστών είναι το έθιμο των αθηναϊκών δικαστηρίων, βάσει του οποίου η θεά αθώωσε με την ψήφο της τον Ορέστη στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου. Ο κύκλος του μύθου κλείνει στο τέλος της *IT*, όπου η Αθηνά επικυρώνει την αθώωση του Ορέστη σε πείσμα εκείνων των Ερινύων που, σύμφωνα με την εκδοχή του Ευριπίδη σ' αυτό το έργο, αγνόησαν τη δικαστική απόφαση και συνέχισαν να καταδιώκουν τον Ορέστη μέχρι και στην παραθαλάσσια σπηλιά της Ταυρίδας. Στην έξοδο των *Ευμενίδων* υπερισχύει η πειθώ των λόγων της Αθηνάς, που πρωτοστάτησε στη δίκη του Ορέστη και προπορεύεται στην τελετουργική πομπή με την οποία κλείνει η τετραλογία. Στο τέλος της *IT* ο λόγος/μύθος της θεάς, τον οποίο ο χορός χαρακτηρίζει *μάλα [...]τερπνήν κἀνέλπιστον / φήμην ἀκοαῖσι* (1495-6), αποκαθιστά την ισχύ του μύθου και τη σημασία παραδοσιακών τελετουργιών στη νέα θρησκεία που εισηγείται το έργο.

Στη θέση του τέλους της *Ορέστειας*, που προδίκασε το ρόλο της αθηναϊκής δημοκρατίας, η ειρωνική θεοφάνεια στο έργο του Ευριπίδη κηρύσσει το απρόβλεπτο των ανθρώπινων πραγμάτων και της στάσης των θεών, στα ίχνη του δημοκρατικού διαφωτισμού. Μετά την απόρριψη των ονείρων και των χρησμών ο Ορέστης αναλογιζόταν ότι *πολύς ταραγμός ἔν τε τοῖς θεοῖς ἔνι / κἀν τοῖς βροτείοις* (572-3): ο K. Reinhardt σημειώνει¹³⁶ ότι σ' αυτήν την περίπτωση "ο Πολώνιος θα ἔλεγε πως 'αν και πρόκειται για καθαρή τρέλα, ωστόσο μέσα της υπάρχει μέθοδος.'"

¹³⁵ Σύμφωνα με την ανάλυση του Vernant, όπου σημ. 54, (1985) μτφρ. (1992) 27-32, η Άρτεμις είναι θεά της ετερότητας και παραστέκει στο τελετουργικό πέρασμα των ανθρώπων από την κατάσταση της αγριότητας στον πολιτισμό της πόλης.

¹³⁶ Βλ. "Die Sinneskrise bei Euripides", στην έκδοση του E. R. Schwinge, *Euripides. Wege der Forschung*, Darmstadt 89 (1968) 541: "“Though this be madness, yet there is method in ‘t”, würde Polonius sagen.”"