

# kören i dramat – dramat i kören

En studie i körens kommunikativa potential i Aischylos *Agamemnon*.

Göteborgs Universitet  
Vårterminen 2003  
Institutionen för Litteraturvetenskap  
Avdelningen för Dramatik  
C-uppsats 10 p  
Handledare: Robert Lyons  
Fia Adler Sandblad

## Innehåll

<b>1</b>	<b>Inledning.</b>	<b>2</b>
	1.1 Bakgrund.	2
	1.2 Syfte.	3
<b>2</b>	<b>Teori och metod.</b>	<b>3</b>
	2.1 Metodbeskrivning.	3
	2.2 Upplägg och avgränsning.	5
<b>3</b>	<b>Utgångspunkter.</b>	<b>6</b>
	3.1 Gudinnor och Gudar.	6
	3.2 Deltagarna i dramat.	8
	3.2.1 De aktörer som är närvarande på spelplatsen.	8
	3.2.1.1 Individuella karaktärer.	8
	3.2.1.2 Funktionella karaktärer.	9
	3.2.1.3 Kollektiva karaktärer.	9
	3.2.2 De aktörer som är närvarande genom att någon talar om dem.	9
	3.2.2.1 Gudarna.	9
	3.2.2.2 De historiska personer och platser vars demoner/andar deltar i handlingen.	10
	3.2.2.3 Personer i framtiden.	11
	3.3 Konflikterna i dramat.	11
	3.3.1 Generella konflikter.	11
	3.3.1.1 Individuella konflikter och gudarna.	11
	3.3.1.2 Mannen, kvinnan och barnet.	12
	3.3.2 Individuella konflikter.	13
<b>4</b>	<b>Analysdel.</b>	<b>15</b>
	4.1 Urval av scener.	15
	4.2 Scen 2.	15
	4.2.1 Den första berättelsen.	15
	4.2.2 Den första strof – motstrof och efterstrof.	17
	4.2.3 Fem par av strof – motstrof.	18
	4.3 Scen 15.	20
	4.3.1 Klytimestras beaktelse.	20
	4.3.2 Den korta dialogen.	21
	4.3.3 Fyra par av strof – motstrof avbrutna av Klytimestras repliker.	21
<b>5</b>	<b>Slutsatser.</b>	<b>23</b>
	5.1 Körens kommunikativa potential.	23
	5.2 Är kören involverad i handlingen?	23
	5.3 Den historiska bakgrundens betydelse.	24
<b>6</b>	<b>Litteraturförteckning.</b>	<b>26</b>

# 1 Inledning.

---

## 1.1 Bakgrund.

Den sceniska kören är en realitet i många pjäser och uppsättningar, inte minst inom det grekiska dramat. Samtidigt erbjuder den ett antal problem, både till sin form och sitt innehåll.

En av de tongivande forskarna på det grekiska dramat är Oliver Taplin. Han har sedan publiceringen av sin *The Stagecraft of Aeschylus* lyft fram betydelsen av att läsa de grekiska dramerna som en text som skall sceniskt gestaltas, inte enbart betraktas som litteratur. Samtidigt lägger Taplin fokus på det skrivna ordet, då en av hans hypoteser är att "there was no important action which was not also signalled in the words".<sup>1</sup> Taplin följer den Aristoteliska premisen att "tragedin är en efterbildning av en allvarligt syftande, i sig avslutad handling/---/ viktigast/.../är kompositionen av händelseförloppet"(mythos).<sup>2</sup> Körens potential reducerar Taplin till uppgiften att försätta publiken i en annan värld.<sup>3</sup>

Överhuvudtaget är körens närvaro i det grekiska dramat mycket litet uppmärksammat av Taplin. Han skriver att "the chorus will inevitably receive comparatively little attention/.../ since it is not as a rule closely involved in the action and plot of the tragedies."<sup>4</sup>

Vid en snabb genomläsning av det grekiska dramat *Agamemnon* av Aischylos, ser vi att kören svarar för ett relativt stort textomfång, för en stor del av det som sägs i dramat. Vidare närvarar kören sceniskt under hela dramat, undantaget den allra första scenen med väktaren. För det tredje är innehållet i det kören talar om ofta kopplat till det som hänt tidigare, till gemensamma erfarenheter och normer som ligger till grund för dramat och således utgör en del av utgångspunkterna. För det fjärde består dialogen till stor del av partier mellan körens medlemmar både med varandra och med dramats huvudpersoner. Dessa iakttagelser väcker frågan om inte körens potential är underskattad eller förbisedd.

---

<sup>1</sup> Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, s 30.

<sup>2</sup> Aristoteles, *Om diktkonsten*, översättning: Jan Stolpe, Stockholm 1970, s. 32 f.

<sup>3</sup> Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Cambridge 1978, s. 13.

<sup>4</sup> Ibid, s. 13.

En annan forskare, David Wiles, har i sin bok *Tragedy in Athens* (Cambridge 1997) studerat själva teaterhändelsen och undersökt hur teaterns olika element kommunicerar inom ramen för denna händelse i tid och rum.<sup>5</sup> Wiles utgår från att intrigen med sin handlingslinje (mythos) samexisterar med kören i det teatrala rummet och att dessa båda världar samtalar med varandra. Wiles anser att den läsning som Taplin står för, den psykologiska/humanistiska, undertrycker de metafysiska och politiska dimensionerna av dramat och att dessa måste återupprättas.

## 1.2 Syfte.

Med utgångspunkt i Wiles och Taplins resonemang kommer jag att studera den sceniska körens kommunikativa potential utifrån Aischylos *Agamemnon*. Jag kommer att undersöka Taplins påstående om att kören inte är intimt involverad i intrigen och handlingslinjen. Vidare kommer jag att resonera kring eventuella kopplingar mellan det som kören talar om/gestaltar och den historiska/mytologiska bakgrunden till dramerna, inte minst den förändring som inträffade i området någon gång mellan år 4200 och 2900 f. Kr.

## 2 Teori och metod.

---

### 2.1 Metodbeskrivning.

Jag har valt att utgå från Taplin och Wiles forskning, då de båda anses banbrytande. Taplin för att han skapade en visuell dimension i analysen av det grekiska dramat och en norm för hur det grekiska dramat kan delas in i scener. Wiles för att han forskar kring den spatiala eller rumsliga dimensionen och drar in ett samhällsligt perspektiv på dramat. Wiles intar en polemiserande ställning visavi Taplin och flera av frågeställningarna har med kören och dess potential att göra. Sålunda studerar Wiles dramat som en händelse som utspelar sig i ett visst rum vid en viss tid och tar in den Dionysiska aspekten av dramat, den kult där människans extas och orgiastiska guda- besatthet stod i centrum. Taplin å sin sida förnekar religionens

---

<sup>5</sup> David Wiles, *Tragedy in Athens*, Cambridge 1997, s 8.

betydelse och hävdar att det inte finns någon närmare relation mellan dramat och publiken.

För denna uppsats har den historiska bakgrunden till dramerna stort intresse. Dels den nära historien, från 1200-talet f.Kr., där stora folkvandringar och erövrare tvingade människor att söka sig nya boplatser och inkomstmöjligheter. Folk från landsbygden strömmade in till städerna där de ofta blev redskap för någon maktlysten man som i gengäld främjade deras intressen av ett visst välstånd. Dessa tyranner överlevde sällan en mansålder innan de med folkets stöd störtades av någon annan, som övertog makten. Det var en orolig tid, men samtidigt en tid som födde kulturella institutioner som ligger till grund för vårt politiska, sociala och kulturella liv i Västvärlden idag.

Det antika dramat var i högsta grad en politisk händelse, en möjlighet att till en större publik kommunicera uppfattningar som dramatiker/hans mecenat(er) ville göra gällande. Här kan man fundera kring vilken/vilka delar av dramat som är direkt språkrör för en uppfattning och huruvida denna var vedertagen av den stora massan eller inte. I dessa avseenden ger ofta innehållet i körens partier ledtrådar, då kören gestaltar och resonerar kring konflikter som måste varit påtagliga och aktuella för människorna som levde då.

Om den nära historien är av vikt för att förstå den handlingslinje i dramat som involverar huvudpersonerna, så är den fornhistoriska bakgrunden enligt min uppfattning central när det gäller möjligheten att uttolka körens kommunikativa potential.

Inom det här området har det ända sedan Heinrich Schliemann år 1870 lät påbörja utgrävningarna av Troja och Mykene, pågått en stark utveckling.<sup>6</sup> Denna har under de senaste decennierna tagit ytterligare fart i takt med att nya mätmetoder utvecklats, att datoriseringen möjliggjort sammanställningen av ett mycket stort arkeologiskt material och att nya forskningsområden som humangenetik vuxit fram.

Sammantaget visar denna forskning på att det finns en historisk grund till mycket av det som tidigare legat inom mytologin och religionshistoriens område. Trojas och Mykenes existens bevisades genom Schliemanns utgrävningar. Dessa genomförde han efter det att han studerat och tagit Homeros och den grekiske reseskildraren Pausanias (100-talet e.Kr.) på orden, och tvärtemot hela den lärda världen började

---

<sup>6</sup> T.ex. C.W.Ceram, *Så talade fynden*, Stockholm 1957, s. 49ff.

gräva på andra ställen. Den moderna arkeologin har lagt helt nya perioder till Greklands historia, inte minst genom Marija Gimbutas banbrytande forskning.<sup>7</sup> Inom humangenetiken har Bryan Sykes forskarlag<sup>8</sup> utarbetat ett genetiskt släkträd som styrker Gimbutas slutsatser: att det i Europa innan Indoeuropeerna kom fanns ett folk med en helt egen kultur där det centrala temat var att upprätthålla livet och där en kvinnlig guddomlighet stått i centrum.

Också Martin P:n Nilsson skriver i sitt standardverk om den grekiska-romerska mytologin<sup>9</sup> att det en gång i förhistorisk tid har skett ett religionsskifte i Grekland och att grekerna fört med sig den högste guden, himmelsguden Zeus, från urhemmet österifrån. Tidpunkten för detta skifte varierar något, invasionen österifrån lär ha kommit i tre stora vågor, mellan 4200 och 2900 F. Kr.

I det ovan nämnda genetiska släkträdet slår Sykes fast att det finns en genetisk kontinuitet mellan dagens människor och jägarna från senpaleolitikum, för cirka 45.000 år sedan. Ungefär fyra femtedelar, eller 80 % av Europas befolkning år 1995 härleddes till dessa, medan resterande 20 % spårades till Främre Orienten. Detta strider mot den tidigare uppfattningen att Indoeuropeerna ersatt Europas befolkning, de har snarare kompletterat den.

Kulturellt har Indoeuropeerna däremot tagit över. I det Gamla Europa finns inga lämningar som tyder på krigisk verksamhet. Men Indoeuropeerna var ett krigarfolk. De krossade den tidigare civilisationen och ersatte deras symboler med sina egna. Två diametralt motsatta värdemönster möttes. Det maskulina fick företräde framför det feminina. En del av de gamla elementen överlevde men i andra former och förlorade sin ursprungliga betydelse. Andra fortsatte att existera sida vid sida och höll liv i motsättningarna mellan de båda världarna.

Det är mot denna bakgrund jag vill se körens kommunikativa potential. Min utgångspunkt är att mycket av det som utgör körens partier innehåller trådar som går bakåt i tiden till det Gamla Europa.

## 2.2 Upplägg och avgränsningar.

Uppsatsen är upplagd så att läsaren skall kunna få en inblick i vilka som var deltagare i det grekiska dramat, i detta fall i *Agamemnon*, och vilka värdemönster de

---

<sup>7</sup> Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, London 1982.

<sup>8</sup> Bryan Sykes, *Evas sju döttrar*, Stockholm 2001, s 100ff.

<sup>9</sup> Martin P Nilsson, *Olympen*, Stockholm 1992, s. 32ff.

kan sägas vara sprungna ur. Jag har valt att ägna rätt stort utrymme åt att beskriva deltagarna i dramat med undantag för åskådarna, vilket skulle göra denna uppsats alltför omfattningrik. Vidare tar jag upp två av dramats konflikter: individen – kollektivet och gudarna, respektive kvinnan – mannen och barnet. Jag begränsar mig till dessa då de är centrala för mitt resonemang. Jag kommer inte att utveckla konflikten mellan en fast struktur - det dionysiska och samrådet/demokratien och heller inte några andra konflikter såvida de inte faller inom ramen för de två förstnämnda.

Därefter analyseras två av dramats scener.

Av utrymmesskäl har jag valt att begränsa mitt material till en översättning av *Agamemnon*. Jag kommer heller inte att gå in i översättningsproblematiken utan tar Zilliacus text som utgångspunkt.

### 3 Utgångspunkter.

---

#### 3.1 Gudinnor och Gudar.

I mitt material förekommer såväl gudinnor som gudar. Deras betydelse har växlat genom seklerna, men något kan sägas om dem alla.

Gudinnor och gudar var tidigast ett konkretiserande och förkroppsligande av okontrollerbara krafter i naturen. De representerar exempelvis kärleken, döden och naturens rytm. Vid tiden för Homeros, ca 750 f. Kr., var gudinnorna/gudarna ett sätt att beskriva världen, hur den fungerar samt ett försök att kontrollera den.<sup>10</sup>

Det som gudinnorna/gudarna står för är någonting för människan heligt, okränkbart, och kopplat till ödet: det får konsekvenser om gudinnorna/gudarna kränks. I sin tidigare form var de kopplade till en slags naturlag, ett funktionellt behov. Så representerar exempelvis gudinnan Artemis omsorg om det ofödda livet, livet bortom människornas kontroll, en basal funktion: att värna det som är i vardande, det som är beroende av människans omvårdnad för sin existens. Sedan förändrades föreställningen om gudinnorna/gudarna på grund av kulturella betingelser. Ett exempel på en sådan förändring är historien om att gudinnan Athena föddes ur sin fader Zeus huvud. Zeus blir i denna skrivning guden som övertagit funktionen "att föda", som tidigare tillskrivits gudinnorna. Athena blir i avsaknad av ett starkt band till

---

<sup>10</sup> David Wiles, *Tragedy in Athens*, s. 11 ff. och Marie Clahr Hallberg, *Den gudomliga spegeln*, Malmö 1994, s.37 ff.

en mor, då det är Zeus som både burit och fött fram henne. Det finns således anledning att fundera över och att göra en bedömning av gudinnornas/gudarnas betydelse, huruvida de historier och egenskaper som tillskrivs dem står för basala funktioner och sammanhang, som exempelvis Artemis, och när de är kulturellt betingade för att motivera en viss ordning i samhället, som exempelvis historien om Zeus och Athena.

Både Athena och Artemis går att spåra bakåt i tiden, till det Gamla Europa. Man tror att invånarna i det Gamla Europa hyllade hela cirkeln "födelse – död och återfödelse" i form av en "great-goddess", den Stora Gudinnan.<sup>11</sup> Till skillnad från de kommande kulturerna som dyrkade livgivandet men tog avstånd från döden, exempelvis grekerna med Afrodite och Medusa, så var inte den Stora Gudinnan uppdelad i "gott" och "ont". Den Stora Gudinnan var en och många, en enhet men mångfaldig. Hon framställs ofta som en Fågel- och Orm- gudinna, som stod för livets kontinuitet. Under de Indoeuropeiska invasionerna mellan 4300 – 2900 f. Kr., assimilerades det Gamla Europa med erövrarna i olika grad och omfattning. Men då Indoeuropeerna var beroende av sina hästar och okunniga i navigering, så klarade sig det Cycladiska öriket och Kreta undan dessa invasioner, vilket ledde till att den sociala och religiösa strukturen bibehölls. Samma folk levde på Kreta från ca 7000 f. Kr., fram till ca 1450 f. Kr, då den Minoiska kulturen fick ge vika för fastlandets kultur.<sup>12</sup> Linjen mellan den Minoiska kulturen och det Gamla Europa är alltså obruten.

Minoerna dyrkade en ung Gudinna, "naturens härskarinna", som i det Gamla Europa var den Stora Gudinnan och som i grekernas mytologi blev gudinnan Artemis. På Kreta fanns också ett gudomligt barn, Zeus, som dyrkades som "barnet", men som i det grekiska samhället assimilerades med en av erövrarnas himmelsgudar och blev härskaren över hela gudaskaran, himlafadern Zeus. Dödsaspekten av den Stora Gudinnan framställdes i form av en gam, ofta med bara bröst för att framhäva inte bara döden utan också återfödelsen. Gamen kommer sannolikt från det Gamla Europas fågelgudinna och blir till grekernas Athena, hennes namn är inte indoeuropeiskt och det återfinns på en av texterna från det mykenska Kreta, "Lady Atana".<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Marija Gimbutas, *The Living Goddesses*, Berkely och Los Angeles 1999, s. xvii ff.

<sup>12</sup> Ibid, s. 131 ff.

<sup>13</sup> Ibid, s.142 ff.



## 3.2 Deltagarna i dramat.

Jag delar in dramats deltagare i tre kategorier: de aktörer som är närvarande i dramat på spelplatsen (=rollfigurerna), de aktörer som är närvarande i dramat i kraft av att någon eller några talar om dem och tillmäter dem betydelser, samt de som genom sin närvaro vid speltillfället dras in i dramat, nämligen åskådarna.

Aischylos animerade universum var både en realitet och ett problem för atenaren. Gudar var i högsta grad att räkna med, de stod för verkliga krafter, och demoner bebodde såväl människor som platser.<sup>14</sup> Demonerna var ingen allmänt mystisk kraft, utan en logisk konsekvens av en orättfärdig eller brottslig handling. Samtidigt kämpade den unga stadsstaten med en struktur som byggde på förnuft och folkstyre. Men myterna var en del av den atenska folksjälens och av kulturen, så också festerna tillsammans med gudarna. Genom att människan och gudarna festade tillsammans så kunde människorna bli helade och rätta till sina liv. Den Dionysiska festen och den dramatiska kören som sprungit ur och varande en del av denna fest står i centrum för Platons analys av den grekiska tragedin.<sup>15</sup> De historiska händelserna och personerna som i stor utsträckning utgör den komplexa delen av de konflikter som gestaltas i dramat får antas vara välkända för de klassiska atenarna.

### 3.2.1 De aktörer som är närvarande på spelplatsen.

---

#### 3.2.1.1 Individuella karaktärer.

De individuella karaktärerna eller huvudrollerna är bärare av var sin lidelse som är kopplad till detta animerade universum i vilken dramat utspelas. De agerar som individer, där jaget och den egna lidelsen styr deras handlingar. I *Agamemnon* är huvudkaraktärerna *Agamemnon*, *Klytimestra* och *Aigisthos*. De har en tydlig dramaturgisk funktion hur man än väljer att beskriva strukturen, ex. *Agamemnon* som protagonist, *Klytimestra* som antagonist och *Aigisthos* som hjälpare, eller enligt aktantmodellen med *Agamemnon* som subjekt, *demokratin* som objekt, *Klytimestra* och *Aigisthos* som motståndare, *Atreushuset* som destinatör, kören som destinatär och hjälpare.

---

<sup>14</sup> David Wiles, *Tragedy in Athens*, s. 168.

<sup>15</sup> *Ibid*, s.9.

### 3.2.1.2 Funktionella karaktärer.

De funktionella karaktärerna är individuella eller kollektiva. De agerar som individer i ett kollektiv och är medvetna både om sig själva och om sin omvärld. De har en dramaturgisk och/eller praktisk funktion. Den praktiska funktionen består i att förändra scenbilden, exempelvis tända eldar, rulla ut purpurtyget, men också i att markera styrkeförhållanden, exempelvis Aigisthos livvakt. I *Agamemnon* är de funktionella karaktärerna *Kassandra*, *Väktaren*, *Budbäraren*, *tjänarinnor* och *drabanter*. Den dramaturgiska funktionen är främst narrativ. I fallet med väktaren och budbäraren delger de oss information och förflyttar oss i tid, rum och handling. *Kassandra* siar, hon ser både det som varit och det som skall ske, och hon står i nära förbindelse med gudarna, särskilt Apollon, samtidigt som hon för ett samtal med kören. Denna position gör henne intressant för min uppsats, men jag har ändå valt att prioritera de båda andra scenerna framför scenen med *Kassandra*.

### 3.2.1.3 Kollektiva karaktärer (körledare och körmedlemmar).

Kören är en grupp människor som delar vissa faktiska omständigheter, som kön, ålder och social situation. Kören är folket, eller delar av folket i betydelsen "mängd, skara". De agerar som kollektiv, som bärare av gemensamma erfarenheter, men också i någon mån som individer inom ramen för kollektivet. Kören reflekterar och manifesterar både individuella och kollektiva erfarenheter och naturlagar/gudarnas vilja. I *Agamemnon* består kören av *åldringar från Argos*.

## 3.2.2

De aktörer som är närvarande genom att någon talar om dem.

---

### 3.2.2.1 Gudarna.

Sedan *Homeros Illiaden*, ca 750 f Kr., var de grekiska Gudarna lika människan,<sup>16</sup> ett medel att beskriva och förklara världen.<sup>17</sup> Samtidigt var det ett brott att vanära gudarna genom att förneka deras makt och att som människa jämställa sig med en

---

<sup>16</sup> Marie Clahr Hallberg, *Den gudomliga spegeln*, Malmö 1994, s.37f.

<sup>17</sup> David Wiles, *Greek Theatre Performance*, Cambridge 2000, kapitel 1.

gudom.<sup>18</sup> I *Agamemnon* är dessa gudar de tolv Olympiska gudarna, ofta i dramat tilltalade med ordet "gudar". Namngivna är gudarna *Apollon, Zeus, Artemis, Hephaistos, Hermes* och *Ares* (inte *Athena, Afrodite, Poseidon, Demeter, Hestia* och *Hera*). Däremot nämns *Hämndens gudinna*, vilket sannolikt syftar på gudinnan *Hera*, *Zeus* syster och maka. Ofta ligger gudarna sinsemellan i strid med varandra.

### 3.2.2.2 De historiska personer och platser vars demoner/ andar deltar i handlingen.

De personer och platser som genom vad de tidigare gjort är inblandade i den nuvarande situationen. I *Agamemnon* är de historiska platserna och personerna:

- *Atreushuset*, d.v.s. Agamemnons egen släkt, hans förfäder. Det är Agamemnons far *Atreus*, som mördade sin bror *Thyestes* söner efter det att denne haft en kärleksrelation till *Atreus* hustru *Aërope*.<sup>19</sup> De båda bröderna hade dessförinnan mördat sin styvbror *Chrysippos*. Brödernas fader *Pelops* hade själv blivit mördad av sin far *Tantalos*, som utmanat gudarna, men *Pelops* återuppväcktes av gudarna som straffade *Tantalos* med evig hunger och törst. Dessa handlingar har väckt hämnd(andar) och en släktförbannelse, i dramat personifierat av själva huset. Till detta hus hör förutom *Agamemnon* också *Aigisthos*.
- *Helena*, *Klytaimestras* halvsyster, den skönaste kvinnan på jorden. Hon var liksom systemn dotter till *Leda*, men då *Klytaimestras* far var den dödlige kung *Tyndaros* i *Sparta*, så var *Helena* dotter till guden *Zeus*. Hon kunde välja sin make bland alla män och väljer att gifta sig med *Menelaos*. Om *Helena* och *Klytaimestra* sägs också att de tagit och övergivit flera män, och att *Helena* dyrkats som gudinna.<sup>20</sup>
- *Paris*, prins i *Troja*, son till kung *Priamos* och bror till *Kassandra*. *Paris* hade enligt myten fått löftet av gudinnan *Afrodite* att få *Helena* till sin kära.<sup>21</sup>
- *Menelaos*, *Helenas* make, bror till *Agamemnon*, och den som hårdast drivit frågan om kriget mot *Troja*.

---

<sup>18</sup> Se både *Wiles* och *Clahr Hallberg*.

<sup>19</sup> *Martin P Nilsson, Olympen*, s. 193ff.

<sup>20</sup> *Ibid*, s. 237f.

<sup>21</sup> *Ibid*, s. 236 ff.

- *Tyndaros*, Klytaimestra och Helenas far som tog ed av alla friare att vem som än Helenas val av make föll på, skulle alla bistå denne, om han för sin gemåls skull angreps av någon annan.
- *Ifigeneia*, dotter till Agamemnon och Klytaimestra som offrades för att båtarna skulle få vind i seglen och kunna fara till Troja.

### 3.2.2.3 Personer som skulle kunna gripa in i framtiden.

I *Agamemnon* är det främst *Orestes*, son till Klytaimestra och Agamemnon. Men också *Folket* nämns, då kören varnar för folkets dom.<sup>22</sup>

## 3.3 Konflikterna i dramat.

Jag vill dela in konflikterna i två huvudgrupper, de individuella konflikterna, och de generella.

De individuella konflikterna är kopplade till dramats rollfigurer. Men dessa är i sin tur kopplade till de generella konflikter som ger den grekiska tragedin sin speciella form. De generella konflikterna är konflikter som också omfattades av kören och av åskådarna.

Oliver Taplin uppmärksammar att den tämligen enkla strukturen i den grekiska tragedin får en mer komplex kvalitet på grund av körens kontinuerliga närvaro.<sup>23</sup> Men först när vi tänker oss att körens partier åtminstone delvis är ett gestaltat återberättande, en slags återblick som iscensätts i rummet här och nu, så får vi en ny ingång till det grekiska dramats kommunikativa potential.<sup>24</sup> Konflikterna inte bara omnämns och diskuteras, vilket i huvudsak skulle tala till åskådarens intellekt, utan gestaltas och ges ett mångfacetterat uttryck som kommunicerar också med åskådarens emotionella och intuitiva sidor.

<sup>22</sup> Aischylos, *Agamemnon*, tolkad av Emil Zilliacus, Stockholm 1970, s. 121.

<sup>23</sup> Oliver Taplin, *Stagecraft of Aeschylus*, s 50.

<sup>24</sup> David Wiles, *Tragedy in Athens*, s. 17.

### 3.3.1 Generella konflikter.

---

#### 3.3.1.1 Individen, kollektivet och gudarna.

Pjäsen kan delas in i tre nivåer, den första gudarnas, den andra de individuella karaktärernas, som i *Agamemnon* också är ledarnas, och den tredje som är folket eller körens. Mellan dessa tre nivåer finns en dynamik: Gudarna lyder alla under. Frågan är hur människans handlingar påverkar dem och hur de olika gudarna står mot varandra. I det avseendet är folket och ledarna jämlika: samma guda- lagar gäller vare sig man är kung eller undersåte.

Ledarna styr och agerar, mer eller mindre i samklang med gudarna, och i viss mån i samspel med folket.

Till sist folket som är beroende av och i händerna på sina ledare. De kan påverka genom att påtala men de har inte den direkta makten att handla. Men folket kan åkalla gudarna och de historiska händelser och personer vars erfarenheter och minnen lever kvar. Genom att väcka dem och att gestalta dem så frigörs deras krafter och blir en del av dramat. Denna "delblivning" av dramat sker genom att dramats deltagare påverkas av de erfarenheter och emotioner som såväl historien som gudarna väcker i deltagarna.

En något mer abstrakt bild av denna dynamik skulle kunna vara en triangel, där den översta punkten skulle utgöras av gudarna, den vänstra punkten av individen och den individuella medvetenheten och den högra punkten av kollektivet och det kollektiva medvetandet. Observera att den översta punkten inte är lika med någon av Olympens gudar. Deltagarna i dramat försöker placera en gudinna/gud där, men kampen om vad/vem eller vilka som är det högsta är en del av dramat.

De i dramat närvarande rollfigurerna kan placeras ut på skalan som triangeln utgör, men de bär också denna dynamik inom sig. Varje individ är en del av det gudomliga och av det kollektiva, och kollektivet utgörs av individerna som också är del av det gudomliga.

### 3.3.1.2 Mannen, kvinnan och barnet.

Vidare finns det en konflikt mellan kön, mellan man och kvinna. Den är delvis social/politisk men har också en metafysisk/mytologisk dimension, vilken jag återkommer till.

I det klassiska Aten, där de olika klanerna genom demokratin skulle ha samma rättigheter och möjligheter, fanns inte utrymme för den känslomässiga frihet som traditionellt bars upp av kvinnor. Det var kvinnorna som tidigare ägde den rituella sfären medan männen ägde den politiska.<sup>25</sup> Det var kvinnorna som ordnade med giftermål och begravningar. Till detta hörde inte enbart de praktiska göromålen utan också de känslomässiga. Krav kunde ställas på ledarna utifrån emotionella aspekter snarare än förnuftsmässiga som kunde väga in kollektivets intressen. Den kvinnliga atenarens frihet blev i och med demokratins införande kraftigt beskuren och hon hänvisades till sitt hem. Hon hade ingen talan offentligt och det fanns förordningar som reglerade hur hon skulle vara klädd, vad hon kunde göra utomhus i det offentliga rummet och hon hade utgångsförbud efter mörkrets inbrott.<sup>26</sup> Detta gällde den atenska kvinnan. En kvinna som Aspasia, Perikles medarbetare och älskarinna boende i Aten men född i Mindre Asien, var fri att delta i männens aktiviteter. Hon nämns bland annat som den person som Sokrates såg som sin läromästare i filosofisk metod och talekonst. Aspasia och Perikles var gifta, men då Aspasia inte var atenska ägde äktenskapet inte giltighet i Aten.<sup>27</sup>

Med demokratin blev däremot männens rättigheter och skyldigheter större och mer reglerade. De hade del i Atens styre och deltog i besluten rörande stadsstatens utveckling. Kvinnosynen i pjäsen skall ses mot bakgrunden av att kvinnorna var frångagna en stor del av sin traditionella roll och att det fanns ett politiskt och socialt (manligt) intresse av att generellt nedvärdera kvinnorna.

Konflikten mellan könen har också en metafysisk/mytologisk dimension. Sexualiteten sågs som en kraft, Eros, som driver utvecklingen framåt och låter varelser uppstå ur varandra. I en av myterna var det kärleksgudinnan Afrodite som lovat Paris jordens skönaste kvinna, Helena, vilket ledde till att Paris seglade i väg till Sparta, förförde Helena och rövade bort henne.<sup>28</sup> Därmed bröt han mot gästrätten, som bevakades

---

<sup>25</sup> David Wiles, *Greek Theatre Performance*, s. 77.

<sup>26</sup> David Wiles, *Greek Theatre Performance* s. 67 f.

<sup>27</sup> Claes Lindskog, *Grekiska kvinnogestalter*, Stockholm 1922, s. 173 ff.

<sup>28</sup> Martin Nilsson, *Olympen*, s. 236 f.

av Zeus, den centrala sed som bjöd var och en att öppna sin dörr för främlingar, vilka i sin tur inte fick missbruka gästfriheten.

Konflikten mellan man och kvinna är också en triangulär konflikt. Ett samspel dem emellan är nödvändigt för att varelsen – barn – skall uppstå. I *Agamemnon* spelar de båda barnen Ifigenia och Orestes avgörande roller, och deras liv och öde är intimt sammanlänkade med föräldrarnas sätt att relatera till världen, till varandra och till barnen. Också denna konflikt, mellan mannen, kvinnan och barnet, kan appliceras på var och en av rollfigurerna. När Agamemnon dödar Ifigenia är det inte *ett* barn han dödar, utan *sitt* barn. Kören ger vissa antydningar av vad som händer med honom efter detta offer av – i viss mån – barnet i honom själv: "förmäten blev hans själ och förhärdad, gudlös, och hårdnad kring beslutet att allting våga."<sup>29</sup>

### 3.3.2 Individuella konflikter.

Dramats huvudroller innehas av Agamemnon, kung i Argos och en del av Atreushuset. Han gick ut i krig för "en annans förlupna hustru"<sup>30</sup>, men säkerligen också på grund av den överenskommelse mellan män som Helenas styvfar Tyndaros fick friarna att ingå. Det blir alltså en hederssak för Agamemnon att hålla sitt löfte till sina manliga gelikar, en sak som sätts på prov när flottan inte får vind och Agamemnon står inför beslutet att offra sin dotter Ifigenia. Därtill lämnar han sitt folk och sin familj ensamma under oöverskådlig tid. I dramats dialog framgår att Agamemnon nu när han återvänt hem ämnar "med eder(=kören) i en folkförsamling rådslå",<sup>31</sup> vilket pekar på att han skulle vara medveten om behovet av att kollektivt fatta vissa beslut.

Hans hustru Klytaimestra innehar den andra huvudrollen. Hon är enligt myten syster till Helena, som rövades bort av Paris. Klytaimestra vill hämnas sin make som dödade deras dotter. Hon har blivit satt ensam i Atreusborgen under makens bortvaro, men tagit till sig Aigisthos, kusin till Agamemnon och bror till de barn som Agamemnons far Atreus dödade. Klytaimestra agerar som hämnerska, på uppdrag av hämndens andar. Så långt går hon att hon säger om sig själv att hon "är ättens olycksande som fick i den dödes hustru sin hämnande hamn, och som utkrävde

---

<sup>29</sup> Aischylos, *Agamemnon*, s 46.

<sup>30</sup> Aischylos, *Agamemnon*, s. 46.

<sup>31</sup> *Ibid*, s. 76.

offer".<sup>32</sup> Det är alltså inte hon personligen, Agamemnons maka, som begått dådet, som hon ser det. Ända fram tills mordet är begånget döljer Klytimestra sin avsikt och spelar den trogna makans roll, en roll som ifrågasätts av i stort sett alla de övriga rollfigurerna. Ändå lyckas hon genomföra sin plan.

Aigisthos har vuxit upp i utanförskap och landsflykt och ser det som sin "rätt att vålla detta mord".<sup>33</sup> Han tar åt sig äran för mordet som han ser som sitt verk. Han planerar att med hjälp av husets skatter bli stadens herre och kräver lydnad av sina undersåtar.

## 4 Analysdel.

---

### 4.1 Urval av scener.

Jag har valt att resonera kring två av dramats scener, en i början och en i slutet, scen 2 och scen 15 av dramats totalt 16 scener.<sup>34</sup> Scen två är den scen då kören först kommer in på spelplatsen, scen 15 är den scen då Klytimestra kommer in på spelplatsen efter att ha mördat Agamemnon och Cassandra. Den första av dessa scener kretsar till stor del kring det som har varit, medan den andra kretsar kring det som händer nu och vad som skall ske framöver.

### 4.2 Scen två.

Scenens inleds med en berättelse om 67 rader, därefter följer strof- motstrof- efterstrof om 14 + 14 + 20 rader, och till sist fem par av strof – motstrof om 7 + 7, 8 + 8, 13 + 13, 9 + 9 och 12 + 12 rader. I Zilliacus översättning ligger en del av körens texter i körledarens mun, ett faktum som jag väljer att ignorera, då det är okänt huruvida det var en ledare, kören som helhet eller olika individer som just då fungerade som ledare, som framsade de talade partierna eller inte.<sup>35</sup> Dessutom kan man tänka att samspelet mellan konflikterna, mellan individ – kollektiv och helhet, får

---

<sup>32</sup> Ibid, s. 115.

<sup>33</sup> Ibid, s. 120 f.

<sup>34</sup> I stort sett har jag följt Oliver Taplins indelning av dramat i scener så bygger på rollfigurernas entreer och sortier.

<sup>35</sup> David Wiles, *Tragedy in Athens*, s. 96.



en dynamik i hur texten framförs. Om körmedlemmarna tillåts en viss individualitet – genom att exempelvis uttrycka sig i tal en och en, vilket de fria männen i Aten fick – så ökar dynamiken och samspelet mellan de poler kring vilka konflikten rör sig.

#### 4.2.1 Den första berättelsen, rad 1 – 67.

Berättelsen i början är informativ och ger oss en bakgrund till utgångsläget, till det sceniska nu- läget. Den är också en gestaltning av körens situation, hur de är lämnade utan aktiv roll, att vänta och undra och därför med tid att älja dessa frågor. De reflekterar också över att kriget pågår nu – ”hur kampen än stånde i denna stund – vad ödet bestämt, det kommer att ske.”<sup>36</sup> Efter 45 rader ropar de till Klytaimestra då de lägger märke till och undrar över de offer som tjänarinnorna börjat tända. De får inget svar.

Den uppfattning som kören kommunicerar i den första berättande texten är att kungarna drog ut i kriget sedan deras bo plundrats och tömts (Paris har fört bort Helena) och att en gud hört kungarnas jämmer och sänt hämndens gudinna mot de skyldiga (Paris, prins i Troja och Helena, den ”otrogna, månggifta kvinnan”).<sup>37</sup>

Är dessa påståenden en absolut sanning som framförs av en någotsånär objektiv körledare eller är de uttryck för de gamla gubbarnas synsätt, för dem som lever i ”den omätliga skräck som gnager vårt sorgtyngda hjärta.”?<sup>38</sup> Det verkar vara det sistnämnda.

I det här sammanhanget nämns Helena för första gången i dramat. Helenas roll som makan som överger sin man och sitt hus för att följa med en annan man och/eller hennes roll som offer för Paris som bryter mot gästrätten relaterar på det sociala/politiska planet till de lagar som stadsstaten Aten stiftat för att skapa en viss ordning. Det var lagar som gjorde kvinnan underställd sin make. Men det var också lagar som prioriterade förnuftet framför känslan, rigiditeten framför flexibiliteten.

I den Homeriska diktningen är Helena skönheten personifierad och tillskrivs för övrigt olika egenskaper av sina uttolkare. Bland annat sägs hon vara ett naturbarn och en kvinna så skön att ingen kan motstå henne. Hon är ögonblicklig och direkt, förtjust och medveten om sin charm men bedrövad över alla de olyckor hennes skönhet för

---

<sup>36</sup> Aischylos, *Agamemnon*, s.38.

<sup>37</sup> Ibid, s.38.

<sup>38</sup> Ibid, s. 40.

med sig.<sup>39</sup> Myterna om Helena länkar också ihop henne med Medea, det sägs att Akilles efter sin död kom till ön Leuke vid Donaus mynning (nuvarande Rumänien) där han för evigt lever tillsammans med Helena eller Medea.<sup>40</sup> Både Helena och Medea står nära gudinnorna, Helena och Afrodite är halvsystrar under samme far, Zeus, och Medea var Hekates (underjordens) prästinna.

Helenas gudomliga bakgrund kan också associeras med men utan att sägas vara en del av gudomligheterna inom den Minoiska kulturen, som ligger till grund för den Mykenska och senare den klassiskt grekiska kulturen. Den Minoiska kulturen på Kreta, ca 2000 f Kr., var centrerad kring samma gudinnekult som fanns i det Gamla Europa.<sup>41</sup> I denna sistnämnda kultur stod livscykeln med livets fortbestånd i centrum, manifesterad främst i det som är i vardande: gravida kvinnor, halvmånar i nymånefas och puppers väg till fjärilar, t.ex. De i huvudsak kvinnliga gudarna tillskrevs kontakt med födandet, döden och återfödandet, principer som hölls för heliga. Dessa principer stod i kontrast till det indoeuropeiska och Mykenska samhällets struktur och idé, som hyllade kriget och den fysiska styrkan. Det är konflikten mellan dessa båda (eviga) principer som återspeglas i de grekiska dramerna, i *Agamemnon* presenterade genom Helena, kärleken (=Eros) och den känslomässiga friheten, men också genom Artemis, den otämjbara gudinnan som är det oföddas beskyddarinna och Hämndgudinnan å ena sidan och Agamemnon/staten med sin fasta struktur och sina normer, Zeus och Apollon å den andra sidan.

När kören tilltalar Klytimestra gör de det med kraft, tilltalet omfattar 22 rader där de också lägger fram sin sak: de vill ha svar. Klytimestra är **deras** drottning, hon finns till för deras skull, och de tillägger att hon är Tyndaros dotter, fadern är kanske mer jämnårig med gubbarna än vad drottningen är.

#### 4.2.2 Den första strof – motstrof och efterstrof.

Kören har ropat efter Klytimestra men får inget svar. Överallt på spelplatsen tänds offereldarna som sprider förhoppning och eldar gubbarnas grubblande själar, och leder dem djupare in i den konflikt som dramat kretsar kring och som uppfyller dem.

---

<sup>39</sup> Homeros, *Iliaden*, Stockholm 1994, översatt av Erland Lagerlöf, bearbetad av Gerhard Bendz, s.39 ff, Claes Lindskog, *Grekiska kvinnogestalter*, s 8 f.

<sup>40</sup> Martin Nilsson, *Olympen*, s. 246.

<sup>41</sup> Marija Gimbutas, *The living Goddesses*, 1999 Kalifornien, s. 129 ff.

Nu kommer vi in i den delen av tragedin som starkast associeras med kören, strofer och motstrofer. Texten är rytmiskt skriven och stroferna hänger ihop parvis eller i fallet med efterstrof, i grupper om tre. Mönstret mellan strof och motstrof är att strofen består av en konkret, visuell bild och att motstrofen ger denna bild en filosofisk dimension.<sup>42</sup> Själva ordet ”strof” av grekiskans ”strofé” betyder ”vändning, vridande”, ett faktum som också knyts till körens dans: att den i strofen skulle gå åt ett håll och i motstrofen åt ett annat.<sup>43</sup>

I den första strofen slår kören fast sin rätt att sjunga om ”det lyckliga tecken som hjältarna följde i fält”,<sup>44</sup> och så berättas om tecknet, varslet, i form av örnar som ”söndersleto en flyende, flämtande dräktig har och åto dess livsfrukt”.<sup>45</sup> Strofen avslutas, liksom de båda följande med texten ”Klaga, o klaga min mun! Men det goda må segra!”<sup>46</sup> Motstrofen tolkar varslet och lyfter fram gudinnan Artemis som sägs hata örnarnas blodiga mål. Efterstrofens första del är en reflektion över vad tecknet kan betyda. Dess andra del är en bön till Apollon att han ska ge hjälp så att inte Artemis ska hindra flottan och kräva ett nytt offer som skulle väcka ny strid, spränga blodsband och väcka ”hatet vid härden, krävande hämnd för en dotters liv”. Slutet av efterstrofen är en sammanfattning av varslet, det som siaren Kalchas tydde: ”lycka åt landets härskarehus, dock hotat av ofärd.”

Kören iscensätter, inte bara berättar, det som hänt. De är samtidigt aktörer och åskådare på spelplatsen, men också atenare, liksom publiken. I detta iscensättande såväl som i texten själv finns ett intressant förhållande mellan då och nu, mellan här och där. När kören tar steget från den första inledande texten då de gestaltar och talar om sig själva och sitt ”nu”, till att gestalta hur det var när Agamemnon och Menelaos drog ut i kriget och fick tecknet och till hur siaren tolkade tecknet, så uppstår en ny fiktion, där kören spelar andras roller i en annan tid. Dessutom skapar kören genomgående genom sina rörelser nya rum och platser och därmed en komplex och föränderlig relation mellan nu och då, här och där, huvudrollerna och kören samt mellan individen och kollektivet.<sup>47</sup>

---

<sup>42</sup> David Wiles, *Tragedy in Athens*, s. 97.

<sup>43</sup> *Ibid*, s.93.

<sup>44</sup> Aischylos, *Agamemnon*, s.40.

<sup>45</sup> *Ibid*, s.41.

<sup>46</sup> *Ibid*, s.41.

<sup>47</sup> David Wiles, *Tragedy in Athens*, s 65.

I dessa strofer lyfts konflikten mellan Artemis, Zeus och Apollon fram, Artemis såsom beskyddaren av det ofödda livet och som den gudinna som står i förbindelse med det otämjbara i naturen, det vilda och oförsonliga å ena sidan, Zeus, härskaren/despoten å den andra, med Apollo som möjlig moderator, uppfinningarnas och de nya möjligheternas gudom.

### 4.2.3 Fem par av strof – motstrof.

Det första paret handlar om de stora gudarna och är en lovsång till Zeus.

Det andra paret handlar om Zeus väg, vishetens väg.

Det tredje paret handlar om kaoset i Aulis när hären inte fick vind och om Agamemnons kaos, när han står inför sitt val.

Det fjärde paret handlar om Agamemnons offer av Ifigenia .

Det femte paret handlar om konsekvenserna av Agamemnons offer.

Det första parets strof slår fast att Zeus är den ende guden och att han kan väga allting. Enbart Zeus kan skapa en jämvikt mellan olika krafter, ett läge som inte kommer att tillfredsställa någons fåfänga. Motstrofen öppnar bakåt, för det som har varit och anspelar på tidigare gudar, såsom Chaos och Chronos,<sup>48</sup> och på att Zeus enligt mytologin besegrat sin far Chronos.

Det andra parets första strof talar om hur svår och sträng Zeus väg är, vad människan måste stå ut med för att underkasta sig honom. Motstrofen öppnar för Agamemnons situation, det lidande han tvingades utstå när han satt fast i Aulis.

Det tredje parets första strof talar om flottans kaos och eventuella undergång i Aulis och att siaren nämner ett medel mot stormen som får Agamemnon och Menelaos att brista i gråt. Motstrofen handlar om Agamemnons val: Å ena sidan flottan, å andra sidan dottern.

Det fjärde parets första strof talar om Agamemnons förändring när han fattat sitt beslut och ställer Agamemnons val i fråga. Motstrofen beskriver hur hären och Agamemnon genomförde offret.

Det femte parets första strof talar om Ifigenia som offrades, tidigare full av glädje. Motstrofen flyttar åskådarna tillbaka till dramats här och nu och talar om att människan inget vet om hur det kommer att gå, bara att spådomen om lidandets väg

---

<sup>48</sup> Martin P Nilsson, *Olympen*, s. 39ff.

till visdom var sann. Den avslutas med att Klytaimestra i sin egenskap av drottning, önskas lycka.

Dessa fem par av strofer och motstrofer är i sig ett litet drama där kören genom sitt agerande väcker de stora frågorna till liv. Dessa frågor blir det hav i vilket dramats deltagare lever och där de alla och deras ledare är satta att navigera efter förmåga. Samspelet mellan individuella intressen och kollektivets, mellan enväldet och medbestämmandet, mellan de olika gudarnas sfärer och krav på åttlydnad är i centrum och möjligen just så dynamiskt som vattendropparnas förhållande till havsmassan påverkad av jordens och vindars rörelser.

Man kan tänka sig att körens rörelser i sig – i den mån de väckte igenkänning/erfarenheter hos åskådarna – fungerade som ett påstående, en utsaga. David Wiles resonerar kring hypotesen att körens dans/rörelser i strofen och motstrofen skulle vara identiska och på så vis skulle samma rörelse få helt olika innebörd. Detta skulle medverka till att komplicera framställningen av dramats innehåll och att fördjupa motsättningarna mellan de tematiska ytterligheterna, såsom mellan individ och samhälle, realitet och myt, förnuft och emotion.<sup>49</sup>

Om vi tittar på den fjärde strofen och motstrofen och jämför raderna med varandra:

När under ödesdoket han böjt sin nacke  
förmåten blev hans själ och förhårdad, gudlös,  
och hårdnad kring beslutet att allting våga.  
En blind förvirring, roten till allt det onda,  
eggat vårt släkte med skändliga råd.  
Han köpte med egen dotters blod  
sin seger i kriget och hämnden  
för en annans förlupna hustru  
och flottan en lyckosam färd.

Ej rördes härens kamplystna krigarskara  
av jungfruns ljuva böner och rop på fadern.  
När denne bett till gudarna gav han tecknet.  
På altarstenen, höljd i sin långa mantel,  
lyftes och lades hon ned som ett kid.  
En hand låg obevekligt tung  
och hård mot den sköna munnen,  
att ej ungmön i ångest kunde  
förbanna sin faders hus.<sup>50</sup>

Strofens första tre rader, om Agamemnons ödesok /hans beslut som gör honom förhårdad och gudlös ställs mot motstrofens tre första, där ”jungfruns ljuvliga böner” inte förmår beveka krigarna. Den fjärde radens ”blind förvirring, roten till allt onda” ställs mot altarstenen. Den åttonde radens ”för en annans förlupna hustru” står mot ”att ej ungmön i ångest”. Utan att utarbeta en koreografi kan vi här ändå ana en intressant möjlighet i den kommunikativa potentialen.

---

<sup>49</sup> David Wiles, *Tragedy in Athens*, s.104, 66, 98ff,  
<sup>50</sup> Aischylos *Agamemnon*, s. 46.

### 4.3 Scen 15.

Scenen inleds med Klytaimestras bekännelse på 30 rader, därefter en kort dialog mellan kören och Klytaimestra innan fyra par strof – motstrof följer, om 8 + 8, 16 (7+9) + 16 (7+9), 17 (8+9) + 17 (8+9) och 19 (8+11) + 19 (8+11) rader. Mellan varje strof och motstrof har Klytaimestra ett inlägg, om 14, 17, 5, 6, 8, 10, 8 och 10 rader. Rytmen strof – motstrof bryts genomgående i scenen av Klytaimestras repliker.

#### 4.3.1 Klytaimestras bekännelse, rad 1 – 30.

I scenens början har dörrarna slagits upp på vid gavel och man ser in i borgen. I ett badkar ligger Agamemnon död, insvept i en väldig purpurmantel, bredvid honom på golvet, Kassandras lik. Hos dem står Klytaimestra, hon har en yxa i handen och hennes panna är blodbestänkt.

Klytaimestra bekänner att hon ljugit för att komma åt sin make Agamemnon och berättar att hon fullbordat sitt dåd, rad 1 - 10. Hon redogör därefter detaljerat om hur det gick till, rad 11 – 20. På de följande tre raderna jublar hon över sitt dåd, innan hon uppmanar kören att glädjas över att rätt skipats.

#### 4.3.2 Den korta dialogen.

Kören häpnar över att Klytaimestra jublar över sin makes död, 2 rader, innan Klytaimestra svarar att hon inte bryr sig om körens klander utan står för vad hon gjort, 6 rader.

Även om detta parti är mycket kort är det upptakten till en lång anklagelseakt från körens sida mot Klytaimestra. Kören agerar åklagare och ställer henne till svars.

#### 4.3.3 Fyra par av strof – motstrof avbrutna av Klytaimestras repliker.

Det första paret handlar om vanvettet och dess konsekvens: det slår tillbaka.

Klytaimestras första replik handlar om Agamemnons dåd, offret av Ifigenia, som det dåd som bör dömas. K sätter hårt emot hårt, sin syn mot körens syn.

Klytaimestras andra replik hyllar Aigisthos som vårdare av hemmet och fördömer Agamemnon som den som kränker sin hustru med dottermord och älskarinnor.

Det andra paret handlar om veklagan, kören ber om döden och förbannar Helena och den demon som styr genom starka kvinnor.

Klytaimestras tredje replik försvarar Helena.

Klytaimestras fjärde replik ansluter sig till körens förbannelse av demonen.

Det tredje paret handlar om släktförbannelsen, att Zeus "vill det och verkar det"<sup>51</sup> och är veklagan över sveket mot Agamemnon, innan kören åter lägger skulden på

Klytaimestra: "Din var handen som dödade!"<sup>52</sup>

I Klytaimestras femte replik slår hon fast att det är ättens olycksande som hämnats, inte makan.

I Klytaimestras sjätte replik lägger hon om igen skulden på Agamemnon: han fick vad han förtjänat.

Det fjärde paret handlar om vad som nu skall ske, med liket och med huset.

I Klytaimestras sjunde replik tar hon ansvaret för liket och siar att den döde kommer möta sin kärleksfulla dotter.

I Klytaimestras åttonde replik planerar hon en edsvuren pakt med släkthämndens ande som hon tänker skänka husets skatter.

I denna scen ställs rätt mot rätt, kvinnan (Klytaimestra, Helena och Artemis) mot mannen (Agamemnon, kören och Zeus). Den kvinnliga sidan har tydliga kopplingar till Gamla Europa inte minst genom Artemis. I dramat kopplas hela sidan samman med blodshämnden, behovet snarare än rätten att hämnas i detta fall barnet, Ifigenia. Bilden är inte enkel, det är Artemis som kräver av Agamemnon att Ifigenia skall offras. På så sätt är drabbar Artemis krav också Klytaimestra som emellertid inte vänder sin vrede mot gudinnan utan mot sin make, som å andra sidan är den krigförande parten. Den manliga sidan har kopplingar till den patriarkala samhällsstrukturen, där Agamemnon, patriarken, hade ansvar för sin här och därför offrade sin dotter. Ansvaret för hären och för kriget väger tyngre för Agamemnon än ansvaret för sin dotter. Vi vet dessutom att orsaken till kriget är en kärlekshistoria, att en kvinna (Helena) lämnat sin man för en annan, att hon s.a.s. följde sina känslor, sin lust. Att straffa de inblandade för detta väger alltså tyngre än alla de liv som kommer att spillas, inklusive barnens. I vår tid kan situationen tyckas förryckt, men om vi försöker läsa innehållet bortom bilden av den otrogna hustrun så kan vi skönja två olika värdemönster som står i motsättning till varandra.

---

<sup>51</sup> Aischylos *Agamemnon* s 114.

<sup>52</sup> Ibid, s 115.

I scenen ställer sig Klytaimestra mitt i konfliktens centrum och går i närkamp med alla de medel och makter som kören åkallar och hänvisar till. Hon har en yxa i handen och kören nämner "dubbelyxan", en minoisk symbol för döden och återfödelsen, förknippad med den Stora Gudinnan. Kören anklagar Demonen som "styr genom själsstarka kvinnor skräckfullt"<sup>53</sup>, men avvisar Klytaimestra när hon hänvisar till att samma demon dödat Agamemnon.

## 5 Slutsatser.

---

### 5.1 Körens kommunikativa potential.

Körens potential är tätt knuten till en animerad världsbild, där gudinnor/gudar och demoner/andar uppfattades som realiteter. Om man enbart studerar dramat utifrån rollistan, så kan jag hålla med Oliver Taplin om att körens funktion blir marginell då *talet* om det förflutna knappast kan intressera vare sig åskådare eller de andra aktörerna: det får då en mer moralisk innebörd. Men så fort vi utökar dramats deltagarantal till att omfatta också de som nämns och som kan gestaltas på spelplatsen blir situationen annorlunda: dessa krafter, representerade av gudinnor/gudar och av demoner/andar, konkretiseras och blir en del av dramat. Den relativa ordknappheten och hänvisningar till historiska omständigheter och värderingar inbjuder till en spelstil som sträcker sig bortom talteaterns in i ett mer fysiskt och rumsligt gestaltande arbete.

Dramats konflikter görs rättvisa i en triangulär beskrivning som både kan appliceras på var och en av deltagarna, men också på deltagarnas inbördes relationer. Kören talar till varandra, till åskådarna, till huvudpersonerna och till gudarna. Men då huvudrollerna tilltalar gudarna som från en person till en annan, så väcker körens agerande dessa krafter till liv genom att gestalta händelser och kvaliteter som blir konkreta inom ramen för skådespelet. Detta sker med olika medel, med återberättande, med rörelser, dans och fysiska formationer, med röster och tilltal, för att nämna några.

---

<sup>53</sup> Aischylos *Agamemnon*, s. 113..



## 5.2 Är kören involverad i handlingen?

Ja, det är den, också om vi med handlingen enbart avser utvecklingen mellan pjäsens huvudroller. I *Agamemnon* har kören en tydlig funktion i den handlingslinjen: kören tar över Agamemnons roll som patriark och ställer Klytimestra till svars när han själv är död. Kören är också den som i *Agamemnon* genom Cassandra får kunskap om vad som kommer att hända, men som inte förmår samla sig till handling och som alltså är indragen såsom de som avstod från att agera.

Dramat studerat utifrån en animerad och komplex världsbild inte bara involverar kören i handlingen utan förutsätter den. Det måste finnas någon/några som utan att vara personligt indragna i konflikten kan ge kropp och liv åt samt kommunicera med åskådarna och med de gudinnor/gudar och demoner/andar som är i rörelse.

Det finns ingen skarp linje mellan kören å ena sidan och huvudrollerna å den andra. Körens funktion är att blanda sig in i konflikterna och komplicera dem för att de skall framstå som de mångbottnade frågor de är.<sup>54</sup>

## 5.3 Den historiska bakgrundens betydelse.

Ju mer en uttolkare av det grekiska dramat känner till fornhistorien och de kulturella och politiska omständigheterna kring dramats tillblivelse, desto mer betydande och aktuellt framstår hela dramat i all sin komplexitet, inte minst kören och dess funktion. Själva det faktum att Indoeuropeerna, som assimilerade sig med den ursprungliga befolkningen i Europa, omskapat myterna och gudasagorna för att motivera en viss ordning – den patriarkala – måste stämma till eftertanke när vi närmar oss materialet. De bakomliggande orsakerna till dramat (Helenas flykt med Paris till Troja och offret av Ifigenia) blir om inte obegripliga så i alla fall svårsmälta och egendomliga utan kännedom om den historiska och fornhistoriska bakgrunden. Hela dramat riskerar att bli en historia om ett par svekfulla kvinnor som dödar respektive lämnar sina män, utan andra skäl än strikt personliga.

Vill vi tränga in i dramat räcker det inte med att okritiskt definiera gudinnorna/gudarna såsom de grekiska historikerna och författarna gjorde, de var själva en del av den för tiden politiskt korrekta kulturen. Bortom deras beskrivningar finns andra och mer ursprungliga betydelser som i någon form överlevt eller existerat sida vid sida av den klassiskt grekiska nytolkningen.

I dramat står två komplexa värdemönster mot varandra. Dessa är sprungna ur en gemensam nämnare, det mänskliga livet. Kraftigt förenklat står den ena sidan, representerad av Helena, Klytimestra och gudinnan Artemis, i kontakt med den vilda, emotionella delen av människan, vilken är en förutsättning för själva livet och livscykeln. Själva är de i myten om Atreushuset offer för denna vilda sida som resulterat i grymma handlingar. Den andra sidan, representerad av Agamemnon, kören och Zeus, vars handlingar/ ickehandlingar knappast är mindre grymma, hävdar en slags individuellt ansvar och kräver besinning, struktur, förnuft och samförstånd.

I det Aten där kvinnan underordnades mannen fanns det politiska poänger med att framställa kvinnan som icke vederhäftig och som försvarare av den förklassiska ordningen med envåldshärskare. Denna ordning, som i *Agamemnon* tillskrivs Klytimestra och Aigisthos, har i sig ingenting att göra med Gamla Europa som var en fredlig kultur, utan är snarare ett arv från de krigiska Indoeuropeerna. En sammanblandning sker som existerar inom ramen för dramat.

Helenas/ Klytimestras/ Artemis sida har sina försvarare bland männen, Agamemnons/ kören/ Zeus har sina bland kvinnorna. Denna dynamik ligger såväl inom rollfigurerna när det hanterar sina val som i kören. Trots att kören står närmare Zeus och Agamemnon än Artemis, Helena och Klytimestra, finns det utrymme för kören i *Agamemnon* att vid flera tillfällen gå i polemik med den patriarkala ordningen och ställa sig på Klytimestras sida. Också dessa äldre män värnar och ger uttryck för dem som står för de vitala mänskliga behov som har att göra med livets fortbestånd.

---

<sup>54</sup> David Wiles, *Tragedy in Athens*, s. 125.

## 6. Litteraturförteckning.

---

Aischylos, *Agamemnon*, tolkad av Emil Zilliacus, Stockholm 1970.

Aristoteles, *Om diktkonsten*, i översättning av Jan Stolpe, Stockholm 1970.

Ceram, C.W. *Så talade fynden*, Stockholm 1957.

Gimbutas, Marija, *The Goddesses and Gods of Old Europe*, London 1982.

Gimbutas, Marija, *The Living Goddesses*, Berkeley och Los Angeles 1999.

Hallberg, Marie Clahr, *Den gudomliga spegeln*, Malmö 1994.

Homeros, *Illiaden*, i översättning av Erland Lagerlöf, bearbetad av Gerhard Bendz, Stockholm 1994.

Lindskog, Claes, *Grekiska kvinnogestalter*, Stockholm 1922.

Nilsson, Martin P, *Olympen*, Stockholm 1992.

Sykes, Bryan, *Evas sju döttrar*, Stockholm 2001.

Taplin, Oliver, *Greek Tragedy in Action*, Cambridge, 1978.

Taplin, Oliver, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.

Wiles, David, *Greek Theatre Performance*, Cambridge 2000.

Wiles, David, *Tragedy in Athens*, Cambridge, 1997.