

Lunds Universitet

Marie Jensen

Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum

LIV003

Handledare Anders Mortensen

2013-08-27

# Iphigenia och Iphigénie

– motsatta utvägar ur det tragiska dilemmat

# Innehållsförteckning

1. Inledning .....	3
2. Syfte och metod .....	4
3. Teoretiska utgångspunkter .....	5
4. Myten – bakomliggande historia .....	9
5. Euripides och <i>Iphigenia at Aulis</i> .....	12
5.1 <i>Iphigenia at Aulis</i> .....	14
6. Racine och <i>Iphigénie</i> .....	18
6.1 <i>Iphigénie</i> .....	19
7. Sammanfattande iakttagelser .....	24
Käll- och litteraturförteckning .....	29

# 1. Inledning

Ordet ”tragedi” används idag ofta för att beskriva oförutsedda olyckor, katastrofer och våldets effekter i vårt samhälle. Tragedin som dramatisk uttrycksform ger upphov till djuplodande recensioner på kultursidorna. Tragik tas på allvar. Men var kommer den ifrån? Etymologiskt sett är buden många, men några av dem pekar på lite lustigare ursprung. *Tragodia* på grekiska anses ha sina rötter i orden för ”get” och ”sång”, och *tragos*, som betyder korn, ger en hänvisning åt en hyllningssång till öl, vilket frammanar den klassiska bilden av ett festligt framförande i samband med de dionysiska riterna från Trakien till Thebe i Grekland.<sup>1</sup>

Forskningen kring den klassiska grekiska tragedin är ofantligt omfattande och diversifierad och kan sägas ha pågått sedan det begav sig, från 500-talet f.Kr. fram till idag. Tragedins egentliga ursprung är omdebatterat men en viss enighet råder kring ett ursprung i ett religiöst och officiellt utövande med fastlagda regler för framförandet och inom antropologin tolkar man det som en utveckling av offerriter från förhistorisk tid där rituell dans och sång ingick.<sup>2</sup>

Tragedin tar sin början in medias res. Man stiger rakt in i händelsernas centrum, i det ouppklarade mellan tillbakablickar på orsaker till pågående kris och i sökandet framåt efter en upplösning på problemet. Så även i de två dramer jag valt att undersöka, Euripides *Iphigenia at Aulis* författad troligen 406 f.Kr., här i David Kovacs engelska översättning presenterad parallellt med den grekiska originaltexten, och Jean Racines *Iphigénie* från 1674 i fransk originaltext med kommentarer av Annie Collognat-Barès.<sup>3</sup>

I dessa dramer står offret i fokus, där en ung flickas offeras på altaret av sin fader för att blidka gudarna och därigenom utföra den uppgift som ålagts honom. Detta har genom tiderna framstått som en obegriplig och avskyvärd handling för den civiliserade människan, men det ligger i tragedins natur att handlingen vid något tillfälle kommer att stöta sig med det trevliga i tillvaron. Denna situation ställer också frågan om vem som ska räknas som offer och vem man kan lägga skulden på, för

---

<sup>1</sup> Will Durant, *The Life of Greece*, New York 1939, s. 231 f.

<sup>2</sup> Hilding Thylander, *Den grekiska världen*, Norrtälje 1986, s. 317f.

<sup>3</sup> David Kovacs, *Euripides – Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, Cambridge 2002 och Annie Collognat-Barès, *Racine Iphigénie – Euripide Iphigénie à Aulis*, Paris 1998.

även om relationen mellan offer och förövare kan verka obestridlig, är i tragedin rollerna inte alltid helt klara. Dock faller det på den tragiske hjälten att navigera mellan dem och det är denna olycksaliga karaktärs öde att ta sig ur det tragiska dilemmat som presenteras.

Uppsatsen kommer att belysa hur den tragiska hjälten, som inte kan hållas ansvarig för händelseutvecklingen och som begränsas i sitt handlande av krafter utanför hans kontroll, i slutändan ställs inför ogörliga val mellan två motsatta utvägar.

## 2. Syfte och metod

Genom litteraturhistorien förekommer det oräkneliga exempel på omskrivningar av redan kända verk och återvunna idéer och det ligger en viss fascination i detta. Var det inte tillräckligt bra redan? Om det kan man diskutera, men en del texter återaktualiseras ständigt och omarbetas igen och igen. Den klassiska grekiska tragedin och Euripides välkända dramer är inget undantag och dess ursprungsmyter finner man i de mest skiftande uttrycksformer.

Men hur tar man sig an en text efter ca 2000 år? Hur uppfattas den och kan man ens förstå den? Enligt Racine, hade hans samtid fortfarande mycket att lära av de gamla grekerna under den rådande klassicismen på 1600-talet och tolkningar av antika tragedier presenterades vid hovet som den tidens *nouvelle vague*. Den rådande poetiken ställde specifika krav på framförandet enligt de tre enheterna: rummet, tiden och handlingen, i kombination med *la bienséance* och *la vraisemblance*.<sup>4</sup> Racines versioner av klassiska dramer följer sina föregångares mönster, med vissa ändringar. Enligt rådande ideal respekteras de tre enheterna i stora drag men genom att bryta med de två senare och ta avstånd från barockens betoning på ett moraliskt behagligt slut skapade han något nytt och mer intressant för sin samtida publik.

Denna uppsats syftar till att belysa olikheter i framställningen av de tragiska karaktärernas roller och hur förövarrollen och offerrollen alternerar mellan karaktärerna i de två verken. Hur den tragiske hjälten roll framställs och förändras och hur det tragiska dilemmat upplöses kommer också att undersökas.

---

<sup>4</sup> Collognat-Barès, s. VII. *La bienséance*: ett moraliskt och ej chockerande framförande. *La vraisemblance*: trovärdig handling.

Då det rör sig om ett ursprungsverk och en ny tolkning av samma verk utformas den komparativa analysen utifrån dessa förutsättningar. Både Euripides och Racine var påverkade av samtida politiska situationer och personliga åsikter och givetvis har Racine skrivit sin version av denna historia med en mängd andra litterära referenser i bagaget, från andra klassiska verk till sin samtida produktion, men det faller inte inom ramarna för denna undersökning att reda ut detta. Intresset ligger i att se var olikheterna står att finna i de två texterna och vad de har för övergripande betydelse.

De teoretiska utgångspunkter som ligger till grund för undersökningen presenteras i följande avsnitt. För att reda ut varifrån skuldbördan kring offret kan härledas presenteras en allmän historisk översikt från flera källor av myten i ett eget avsnitt. Detta för att klargöra betydelsen av hybris och nemesis i den grekiska mytologin och deras verkningar i dramats handling. Begreppen mytologi och historia är sammanvävda och ger ett ursprung som inte framstår som helt trovärdigt för en modern läsare men inte framstod som något märkligt under antiken.

Med den ”historiska” bakgrunden klarlagd, presenteras analysen av de två verken med en kort presentation av några av författarnas särdrag som har särskild relevans för analysen. Genom att följa den kronologiska ordningen i dramat presenteras efterhand de teoretiska utgångspunkter och begrepp jag har funnit relevanta för att uppnå syftet och i det avslutande avsnittet presenteras mina slutsatser av undersökningen.

### 3. Teoretiska utgångspunkter

Då det rör sig om en antik text tar jag min första teoretiska utgångspunkt hos Aristoteles som är all tragediforsknings början och ofrånkomliga förutsättning. Collognat-Barès menar att enligt honom ses tragedin som en imitation (*mimesis*) av en nobel handling dragen till sitt yttersta som utspelas i relation till *ananke* (ödestvånget, nödvändigheten) i en evig dans med *moira* (människans ofrånkomliga livslott).<sup>5</sup> Dessa motpoler får stå som bärare av det medvetna och det omedvetna i dramat och styr de val karaktären gör utifrån de förutsättningar han har givits och är det som

---

<sup>5</sup> Collognat-Barès, s. XXIX.

driver handlingen framåt. Detta växelspel leder oss fram till dramats *peripeti*, vändpunkten eller dramats höjdpunkt som ger det tragiska slutet, *katharsis*. Detta begrepp har tolkats på olika sätt genom tiderna, då det lämnas oförklarad av Aristoteles. Det har setts både som en utrensande och renande effekt och ett intellektuellt klargörande för antingen huvudpersonen eller åskådaren eller de båda.<sup>6</sup> Känslouttryck som fruktan och medkänsla kan förvandlas från obehagliga till behagliga genom *katharsis* och således, menar Collognat-Barès i sin analys av Euripides och Racines dramer, dämpa åskådarens eventuella lust för omoraliska handlingar genom att visa på deras fatala konsekvenser.<sup>7</sup>

För att vidare undersöka den tragiske hjältens roll och för att klargöra effekten av *hybris* och *nemesis* vänder jag mig till Friedrich Hegels definition av tragedin i Andrew Cecil Bradleys presentation. Den tragiska konflikten har här förflyttats från en yttre påverkan och presenteras som en inre, själslig konflikt mellan etiska värden som ställs i relation till handlingen i fråga. Huvudprincipen i tragedin är inte längre kampen mellan ”ont” och ”gott”, utan transformeras till en kamp mellan ”gott” och (ett annat) ”gott”. Dessa två motsatta, men likartade, ställningstaganden ställer orimliga krav på karaktärerna i dramat. ”The family claims what the state refuses, love requires what honour forbids.”<sup>8</sup> Båda krafter är i sig rättmätiga och dess krav rättfärdiga, men bådas rätt blir fel då den andres rätt ignoreras. Det ligger i den tragiske hjältens natur, i hans storhet som hans fall, att han identifierar sig till fullo med den ena sidan och den värdering som han har valt och kan därigenom inte tillåta den andra att styra hans handlingar. Det finns inte utrymme för någon kompromiss och den tragiske hjälten tvingas ta konsekvenserna av sitt ensidiga val.

Den tragiska konflikten, som den beskrivs av Hegel, baseras på *lex talionis*, lagen om vedergällning. Enligt denna princip har den som utsatts för en missgärning av något slag rätt att utföra en liknande gärning tillbaka. Principen väger handlingar på rättvisans figurativa våg och när en handling läggs i ena skålen, måste den andra fyllas upp med lika mycket vedergällning för att återställa balansen. Om *lex talionis* hade fungerat tillfredställande skulle allt varit frid och fröjd sedan balans uppnåtts.

---

<sup>6</sup> Teddy Brunius, ”Catharsis”, *Dictionary of the History of Ideas – Studies of Selected Pivotal Ideas*, Vol. 3, red: Philip P Wiener, New York 1973 (1968), s. 264-270.

<sup>7</sup> Collognat-Barès, s. XXX.

<sup>8</sup> Andrew Cecil Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, ”Hegel’s Theory of Tragedy”, New York 1965 (1909), s. 72ff.

Det tragiska består i att denna jämvikt är omöjlig att uppnå när den en gång rubbats och varje mothandling kräver ytterligare en mothandling i ett evigt sökande efter ursprungsbalansen där, enligt Richard E. Goodkin i sin analys av tragedin i *The Tragic Middle*, ”the chain of retribution goes back so far that it trails off into family legend [...] [and] relies upon a separation of the world into perpetrators and victims”.<sup>9</sup> Men denna uppdelning av världen är inte statisk utan i allra högsta grad rörlig och föränderlig när våldshandling läggs till våldshandling.

Detta växelspel i en våldsspiral belyses av René Girard i *Violence and the Sacred*, och han sällar sig till den antropologiska skolan i synen på tragedin där det rituella offret har sitt ursprung i ett kollektivt våldsutövande. Hans tankar kring att offret får ta rollen som en syndabock för kollektivet och därigenom måste avlägsnas från gruppen den tillhör är av intresse i relation till de två dramer jag har valt att undersöka. Meningen med offret är att återställa ordningen i gruppen och den eller det som offras är enligt Girard en ersättning för en ursprunglig gärning där något annat stod på spel, som kanske en kung eller en präst, alltså något man inte kan offra i den utsträckning ens gudar begär. Då blir offret i riten en ersättning för detta ursprungliga offer. Människor med lägre rang än ursprungsoffret har fått träda in som ersättning, *pharmakos*, oftast kriminella element men även kvinnor och barn. Valet av *pharmakos* har ofta gjorts ur marginaliserade grupper i samhället då det viktiga har varit att undvika risken för vedergällning och därigenom en fortsättning i våldsspiralen. Många kulturer har utövat denna, för den moderna människan, ganska märkliga och aningen frånstötande rituella handling och den generella utvecklingen är att man efterhand tagit avstånd från människoeffret och flyttat längre ner på skalan mot mindre djur och med tidens hjälp övergått till en symbolisk handling i offrets plats.<sup>10</sup>

För att ytterligare belysa den tragiske hjältens dilemma tar jag hjälp av Girards teori om det mimetiska begäret i den mimetiska konflikten. Då två eller flera parter begär samma objekt uppstår en rivalitet och för att minska det interna våld som hotar i denna situation löses den mimetiska konflikten genom att fokus förflyttas till en yttre

---

<sup>9</sup> Richard E. Goodkin, *The Tragic Middle – Racine, Aristotle, Euripides*, Madison 1991, s. 42ff.

<sup>10</sup> René Girard, *Violence and the Sacred*, Baltimore 1977, s. 9ff.

och istället gemensam fiende.<sup>11</sup> Den växelverkan av tragedins alla delar, som Girard visar på och som kan ses i Aristoteles och Hegels resonemang, sätter rollerna i tragedin i ständig rörelse och speglas både hos Euripides och Racine.

I analysen av Racines version av dramat har jag tagit utgångspunkt i Roland Barthes relevanta teorier i *Sur Racine* kring Racines användning av det klassiska dramat och de förändringar och tillägg han gjort. I sin analys tar Barthes upp incest, rivalitet mellan bröder, faderns död och söners uppror som de fundamentala handlingarna i Racines teater.<sup>12</sup> Då de inte är uttalade teman för just *Iphigénie*, är det några av dem som ligger till grund för dramats utveckling, i sann familjeanda. Kärlek har sällan plats här och tar snarare sitt uttryck som en påtvingad kraft, ”que Racine appelle la *violence*”, i en vanligtvis kärleksfull situation och är ofta förbunden med katastrof för de älskande och Barthes definierar hans teater som ”un théâtre de la violence”.<sup>13</sup> Detta kan ses i parallell till Girards syn på tragedin som uttrycksform där ”[t]ragedy is the balancing of the scale, not of justice but of violence”.<sup>14</sup> Vidare utvecklar Barthes problematiken kring Racines förvrängning av den tragiske hjälten klassiska attribut och karaktärsdrag. Där han tidigare var sann och principfast, om ändå plågad av obeslutsamhet, har han antagit en mer undflyende karaktär och det får följderna för upplösningen av det tragiska dilemman.

För att binda samman antiken med 1600-talet och för djupare förståelse av texternas beröringspunkter har jag tagit hjälp av de intressanta teorier som presenteras i Goodkins analys av några av Euripides och Racines gemensamma tragedier. Polariteten i tragedin som uttrycksform och i framställningen av karaktärerna tydliggörs i relation till den, av Aristoteles förespråkade, gyllene medelvägen som är den väg den tragiske hjälten omöjligen kan ta utan tvingas till ”unmakeable choices” mellan två motsatta utvägar.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Girard, s. 146ff.

<sup>12</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris 1979, s. 21.

<sup>13</sup> Barthes, s. 36.

<sup>14</sup> Girard, s. 45.

<sup>15</sup> Goodkin, s.18.

## 4. Myten – bakomliggande historia

Mytforskningen i sig är ett enormt arbetsfält som förtjänar betydligt mer utrymme än vad jag skulle kunna ge det i denna undersökning, men jag tillåter mig att skrapa lite på den historiska ytan.

Förhållandet mellan historia och myt var under antiken ganska flytande. Episk poesi som berättade om en avlägsen tids hjältesagor var rik på motsägelser och studiet av historia, som togs upp av Herodotos under mitten av 400-talet, blandade aktuella redogörelser med geografi, myt och religiös spekulation. En del filosofer och även historikern Thukydides försökte föra sina resonemang så objektivt som möjligt och var en viktig del i demokratiseringen i Athen, men hade sina kritiker då religionen intog en framträdande plats i den grekiska *polis*. Alla släktband och förbund, från familj till statliga angelägenheter, förenades genom en gemensam kult. Världen styrdes av gudar och gudinnor på ett högst påtagligt vis och varje gudom hade en *mythos* knuten till sig. Myten blev en integrerad del av det grekiska livet och civilisationen och i riterna och årsfesterna knöt man an till vad myten berättade. Gudarna var enligt grekerna både till sitt yttre och inre lika människorna, med den skillnaden att de var odödliga. Gränsen mellan gudar och människor var emellertid skarp, en gräns som människan inte överskred ostraffat – efter hybris följer nemesis.<sup>16</sup>

Den kronologiska presentation som följer är en allmänt vedertagen och från olika källor sammansatt redogörelse av de historiska ”fakta” som ligger till grund för situationen i *Iphigenia at Aulis* och *Iphigénie*. Handlingen, som är den samma i de båda verken, är i korthet följande: kung Agamemnon befinner sig i Aulis för att avsegla med sin flotta till Troja, edsvuren att där återhämta Helena och således återupprätta sin broder Menelaos ära. I Aulis väntar hären på förlig vind och det enda som kan vända vinden är ett offer till Artemis, och hon kräver ett människooffer, Agamemnons dotter Ifigenia.

I enlighet med Girards teorier kring offret kan man fråga sig vad Ifigenia är ersättning för och varför just hon? Gudinnans krav, som lämnas oförklarad av både Euripides och Racine, baseras på ett brott hon anser att Agamemnon har begått. Detta brott anses vanligtvis vara att Agamemnon olovandes har dödat en hind i Artemis

---

<sup>16</sup> Thylander, s. 193-199.

heliga skog och helt enkelt utgett sig för att vara en bättre jägare än gudinnan.<sup>17</sup> Enligt Euripides, i prologen till *Iphigenia in Tauris* (uppföljaren till *Aulis*), påpekar siaren Calchas att Agamemnon hade lovat att offra “whatever birth most fair by day or night the year should bring” till gudinnan men inte hållit sitt löfte då Ifigenia föddes det året.<sup>18</sup>

Skulden till situationen ligger alltså hos Agamemnon efter ett anfall av hybris, men även då han står i skuld till Artemis för en gammal oförrätt, så kan ingen klandra en gud för att kräva ett offer. Detta krav kan tyckas orimligt och onödigt hårt, men en gud kan inte ställas till svars för en gärning, då överträds den gräns som utgör skillnaden mellan människa och gudom och balansen upphävs. Och det är alltid människan som drar det kortaste strået i den här situationen, där Jean-Marie Domenach menar att ”des coupables innocents, c’est absurde. Un dieu coupable, c’est monstrueux”.<sup>19</sup> För att till varje pris bevara denna balans, där ”le héros tragique se fait coupable pour sauver Dieu” tvingas Agamemnon, enligt Barthes, att ta gudens plats som bärare av kravet på ett människooffer.<sup>20</sup> I detta moraliska dilemma låter Ifigenia sig offras av Fadern, som hon älskar och respekterar även då han får representera den som kräver hennes blod. Artemis roll som gudinna är räddad och vänds ytterligare till hennes fördel när, i den klassiska versionen, offret på altaret ersätts. Men Agamemnons skuld upphör inte.

Artemis kunde utkrävt denna skuld när som helst, tidigare eller senare, men har valt tidpunkten med omsorg. Att hon hade förargats av Agamemnons handlingar är utan tvivel, men mer står att finna. I spelet mellan Agamemnon och Artemis speglas några av tragedins ständiga motpoler. Artemis får representera ananke, ödestvånget, och nemesis i relation till Agamemnons ofrånkomliga moira och hybris. Denna polaritet står inte bara mellan de två antagonisterna, utan kan spåras bakåt i släktens samlade oförrätter. Här ser vi lex talionis i praktiken. Denna släkt har inte utan anledning gått till historien som en av de blodigaste och otrevligaste i sitt sökande efter ursprungsbalansen. Så för att reda ut den kedja av händelser som leder

---

<sup>17</sup> Eva Hedén, *Grekiska sagor*, Stockholm 1956, s. 172.

<sup>18</sup> Gilbert Murray, *Euripides – Iphigenia in Tauris*, Oxford 1911, rad 24-25, s. 6.

<sup>19</sup> Collognat-Barès, s. 18.

<sup>20</sup> Barthes, s. 55.

fram till Artemis aversion mot Agamemnon får man skåda långt tillbaka i den mytologiska dimman.

Agamemnons anfader Tantalos var son till Zeus, Olympens härskare. Omtyckt av gudarna och inbjuden att delta i deras festligheter bröt han deras förtroende då han, inte bara stal ambrosia och nektar och avslöjade några av gudarnas hemligheter för människorna utan också, för att sätta gudarnas allvetande på prov, dödade, styckade, tillagade och serverade dem en av sina söner, Pelops. Denna handling gick inte ostraffad och Tantalos hamnade i Tartaros, grekernas motsvarighet till helvetet.

Två av Tantalos barn, Niobe och Broteas, ärvde sin faders förkärlek för hybris. Broteas som var en erkänd jägare, vägrade ära Artemis, jaktens gudinna, som valde att göra processen kort med honom. Niobe skröt om sina många och fantastiska barn för Leto, som bara hade två. Dessa två råkade dock vara Artemis och Apollo, som för denna hybris och överträdelse mot sin moder gjorde sig av med Niobes alla barn. Slakten har redan här pådragit sig gudarnas uppmärksamhet, i något negativ bemärkelse.

Pelops, som återupplivades av gudarna efter faderns hemska brott, gjorde sig skyldig till ytterligare en förbannelse kastad över slakten när han tog hjälp av Myrtilos, kung Oinomaos kusk, för att vinna mot kungen i en hästkapplöpning där första priset var hans dotter Hippodameia. Kung Oinomaos, son till Ares och således Pelops kusin, förlorade och dog. Pelops bröt löftet om belöning till Myrtilos och kastade honom i havet och Myrtilos svarade i sin tur med att förbanna kommande generationer i Pelops släkt för detta svek.

Denna märkta familj tar nu nästa steg på vägen mot onämnbara handlingar. Tvillingarna Atreus och Thyestes var två av Pelops och Hippodameias flera barn. Redan som unga utmärkte dessa två antagonister sig. De skickades i exil efter att ha dödat en halvbror som de ansåg stod i vägen i tronföljden, och vidare i kampen om tronen i Mykene drog de sig inte för några av antikens vidrigaste brott mot sin egen familj. Atreus, namngivande åt Atriderna, hade tidigare ett straff hängande över sig från, just, Artemis sida. Denna gång gällde det ett brutet löfte. Atreus hade lovat åt Artemis sitt bästa lamm, men när han fann i sin flock ett lamm med gyllene skinn gömde han undan det och offrade ett annat. Detta visade sig vara ett dumdrigt drag,

inte bara i att försöka lura gudinnan, utan också då hans hustru som åtagit sig att gömma lammet, gav det i hemlighet till hans bror, hennes älskare, Thyestes.

I detta har vi upprinnelsen till det festliga gästbud Atreus anordnade för sin intet ont anande bror. Han serverade sonika Thyestes hans egna söner ”en ragoût”<sup>21</sup> och upprepade här sin anfader Tantalos brott. Detta straffades Thyestes för(!) och skickades i exil, då kannibalism var förbjudet och inom familjen ännu värre. Men han ruvade på hämnd och konsulterade ett orakel som gav honom lösningen. Han våldtog sin egen dotter Pelopia för att med henne få en son, Aigisthos, som skulle komma att hämnas honom. Denne adopterades av en intet ont anande Atreus, som vid ett senare tillfälle blev ihjälslagen i blint raseri när historien uppdagades för Aigisthos. Thyestes fick sin hämnd och var återigen kung i Mykene.

Atreus söner, Agamemnon och Menelaos, fann det bäst att ta sin tillflykt hos kung Tyndareos i Sparta. Här gifte Agamemnon sig med en av hans döttrar, Klytaimnestra, efter att han tagit hennes tidigare make och barn av daga, och Menelaos fick den sköna Helena, Klytaimnestras syster. Då Helena rymde till Troja med sin nye älskare Paris och de edsvurna samlades för att bege sig till Troja och hämta tillbaka henne, föll valet av befälhavare på Agamemnon. Och vi är tillbaka i Aulis.<sup>22</sup>

## 5. Euripides och *Iphigenia at Aulis*

Som en av de stora tragöderna från den klassiska perioden, 480-323 f.Kr., levde och författade Euripides (480-406 f.Kr.) sina dramer under en period då Athen tog plats på kartan som den kulturellt dominerande stadsstaten. Drama, och tragedin i synnerhet utvecklades till sin fulländning under denna tid där välkända myter och legender spelades upp i olika varianter. Som föregångare inom genren räknas Aischylos (525-456 f.Kr.) som revolutionerande lade till en andra aktör till den redan befintliga, vilket gjorde det möjligt för en mer levande dialog att ta form än den som tidigare skett mellan kören och den ensamme skådespelaren. Sofokles (497-406 f.Kr.) fortsatte utveckla dramat med ytterligare en aktör och frångick trilogin som form, som hade

---

<sup>21</sup> Collognat-Barès, s. 5.

<sup>22</sup> Sammanställt med uppgifter från Collognat-Barès, Durant, Hedén och Thylander samt Calasso och Kaster (se litteraturlista).

varit bruklig tidigare. Han flyttade fokus från ett större perspektiv och intresserade sig mer för karaktärens psykologiska drag och uttryck.

Detta banade väg för Euripides ytterligare utveckling av tragedin och det som ansågs nytt hos honom var hans förmåga att realistiskt skildra karaktärernas psykologiska dynamik. Heroerna ”avheroiserades” och närmade sig människan och språket närmade sig talspråk i dialogerna. Den tragiske hjälten, eller hjältninnan, var inte längre en resolut karaktär, som ofta hos hans föregångare, utan snarare en komplicerad och osäker person som brottas med sina egna inre konflikter som svar på de yttre händelser han utsätts för. Detta förändrade förhållandet mellan gudarna och människan, och gudarnas roll blev således mindre framträdande. Men, när hjälten ställs inför upplösningen av dramat tar Euripides ofta till en *deus ex machina* för att lösa konflikten då det inte finns någon annan lösning på problemet. I *Iphigenia at Aulis* får således Artemis träda in för att lösa situationen, för även om blodsoffer var vanligt förekommande under antiken, menar Thylander i sin redogörelse för den klassiska perioden i sitt verk *Den grekiska världen*, att Euripides och hans samtida såg människooffer som företeelse vara passé och inget som upplysta människor borde syssla med, och ingen människa behöver således sätta livet till i slutet på detta drama. Det kan visa på en känslighet som inte setts hos hans föregångare och en subtil övergång och ett avståndstagande från det barbariska till förmån för mer civiliserade seder.<sup>23</sup> Dock kvarstår faktum att flertalet av hans tragedier är nog så blodiga och ganska ”ociviliserade” och Euripides väg mot mer civiliserade seder och förfining i tillvaron har setts som en efterhandskonstruktion av vissa forskare och har inte stått oemotsagd. Frederic A. Hall ifrågasatte detta i en jämförande analys av framställningen av Ifigenia hos olika författare genom tiderna och menade att begreppet var för den klassiske tragöden en främmande tanke och alltså inte något Euripides ens funderade på när han skrev dramat.<sup>24</sup> Just i fallet med *Iphigenia at Aulis* bör det även beaktas att dramat sattes upp först efter hans död av Euripides den yngre, som kan ha gjort smärre förändringar i texten. Dessutom har forskningen konstaterat

---

<sup>23</sup> Thylander, s. 319ff.

<sup>24</sup> Frederic A. Hall, ”A Comparison of the Iphigenias of Euripides, Goethe and Racine”, *The Classic Journal*, 1914: 9, s. 372.

att text lagts till i efterhand, och eventuellt också tagits bort, då syntax och grammatik skiljer sig i vissa partier från de man tolkat som de ursprungliga.<sup>25</sup>

### 5.1. *Iphigenia at Aulis*

Den tragiske hjältens nya roll blir påtaglig i *Iphigenia at Aulis*, där i öppningsscenen kung Agamemnon, sömnlös, brottas med sitt samvete i oförmågan att välja mellan två motsatta utvägar ur sitt dilemma: att offra Ifigenia eller sin ära som härförare.

Han har författat ett brev till sin hustru med en begäran att sända Ifigenia till Aulis under ett falskt löfte om giftermål med heroen Achilles. Ett andra brev motsäger denna begäran och insisterar på att de stannar hemma. De två breven han förseglat, med två motsatta meddelanden, bekräftar den osäkerhet och utsatthet som plågar honom i vetskapen att vad han än väljer så förlorar han något, enligt klassisk modell. Hans dilemma tar sig uttryck i en ”rörlig orörlighet” då han inte kan ta beslutet att välja den ena utvägen framför den andra och på så sätt upphöra i sin vacklan. Han kan inte heller röra sig framåt då hans första handling i dramat (att skicka det andra brevet) tar honom bakåt för att motverka en tidigare handling (effekten av det första brevet).<sup>26</sup>

Hans problem består i att det finns ett överflöd av för många brev, beslut och känslor och samtidigt en brist på lösningar och viljestyrka. Han beklagar sig och känner sig orättfärdigt behandlad men hans klagan berör inte ens hans gamle trojänare. ”I don’t approve of such sentiments in a prince. Atreus did not beget you for a life of all blessings. [---] Though you do not like it, that is the will of the gods.”<sup>27</sup> Artemis krav på Agamemnon kan ses som ett svar på de oförrätter han har pådragit sig, men tidpunkten för detta krav kan också ses som ett försök från gudinnans sida att få Agamemnon att förstå att han inte kan styra över ananke och moira. Hans omedvetenhet måste vändas till ett medvetet val, där hans vilja att avsegla till Troja måste vara tillräckligt stark, så stark att han kan offra sin dotter för att genomföra det och på så sätt uppfylla kravet.

---

<sup>25</sup> Kovacs, s. 2ff.

<sup>26</sup> Goodkin, s. 113.

<sup>27</sup> Kovacs, rad 28-31, s. 171.

Det som ytterligare binder honom till detta dilemma är den ed som svors av friarna och sålunda konkurrenterna om Helenas hand, att komma maken till undsättning om någon skulle frestas till att inte respektera äktenskapet. Det mimetiska begär som enligt Girard skapas kring ett åtråvärt objekt förankrades av Tyndareos betoning på friarnas samhörighet och likhet i att de alla var potentiella kandidater för giftermålet. För att dämpa den mimetiska rivalitet som uppstår när flera begär samma objekt och som oftast leder till våld, och därigenom förhindra att de slog ihjäl varandra, lyckades han att få dem att svära en ed. Den mimetiska konflikten mellan de edsvurna övergår då, enligt Girards modell, till en generell motsättning som vänds utåt, för att undvika internt våld. De åtrådde tidigare samma objekt, nu vill de förgöra samma fiende. Denna fiende är just nu Paris och Troja, men Agamemnon uttrycker sin fruktan i en dialog med sin bror Menelaos att Odysseus skall avslöja den än så länge hemliga profetian (att de inte kan avsegla utan att offra Ifigenia) och vända hären mot honom om han tvekar att uppfylla den. Detta skulle förskjuta balansen i den mimetiska konflikten och helt plötsligt göra Agamemnon till den gemensamma fiende man vill förgöra. ”Will he not grab the Greek army and order them to kill you and me and then slaughter the girl? If I run to Argos, they will come and plunder and dig up the land, Cyclopean walls and all!”<sup>28</sup> Agamemnons valmöjligheter är nu något begränsade och han ställs inför faktum att det enda valet kan bli att offra Ifigenia: ”we have reached the point where we are forced to commit the bloody murder of my daughter”.<sup>29</sup> Han har slutligen gjort sitt ogörliga val.

Menelaos, som tidigare var ivrig förespråkare för offret, drabbas helt plötsligt av den tvekan som just lämnat Agamemnon och ångrar sig. Inte ska de offra Ifigenia, eller någon annan heller. Han har här, som kan ses i ljuset av vad Girard menar med att ”[i]n tragedy everything alternates”,<sup>30</sup> tagit över ett framträdande karaktärsdrag (obeslutsamhet, i det har fallet) från en annan karaktär, Agamemnon, som i sin tur har tagit över broderns beslutsamhet, och detta växelspel av karaktärsdrag fortsätter således att underhålla det ständiga spelet mellan två möjliga men motsatta utvägar ur dilemmat. Körens kommentar till Menelaos utspel är i sammanhanget mer än lovligt ironisk och anspelar på deras gemensamma familjehistoria. ”What you have said is

---

<sup>28</sup> Kovacs, rad 532-534, s. 219.

<sup>29</sup> Kovacs, rad 511-512, s. 217.

<sup>30</sup> Girard, s. 149.

noble and worthy of Tantalus, the son of Zeus: you do not bring disgrace upon your ancestors”,<sup>31</sup> då de är på väg att återupprepa sin anfaders brott.

Vår hjälte, som tidigare uppfattade sig själv som påhittig och listig med sina olika brev, finner sig som ett oskyldigt offer för gudarnas spel, utan att reflektera över sin egen, till synes aldrig sinande, hybris. ”The god has attacked me stealthily and proved far craftier than my craftiness”<sup>32</sup> är hans reaktion när han inser att hans dubbla budskap och listiga planer har misslyckats. Hans hustru, Klytaimnestra, dyker upp då hon aldrig fick det andra brevet, och dialogen mellan dem gränsar till komedin i sin talspråkliga utformning enligt Euripides ”nyare” stil. De munhuggs som ett gammalt par och Klytaimnestra konstaterar till slut torrt att ”[t]his cleverness of yours is not very clever”<sup>33</sup> och befäster den avheroisering Euripides infört.

Samma stil i språket finner man då hjälten Achilles oväntat träder in och träffar Klytaimnestra, där i en kort dialog, också passande en komedi, det går upp för de båda att de blivit bedragna. Också i framställningen av Achilles ser man Euripides avheroisering tydligt, då Achilles här inte framstår som den ridderlige hjälte man borde kunna förvänta sig, utan som en halsstarrig och fåfäng yngling. När dramats peripeti presenteras och Agamemnons hemliga planer avslöjas är Klytaimnestra förfärad och Achilles besvärad. Det enda som verkar bekymra honom i denna affär är att hans fåfänga får sig en törn då han får reda på att Agamemnon använt hans namn som lockbete, med löfte om fördelaktigt giftermål för Ifigenia i sitt brev till Klytaimnestra, utan Achilles vetskap. ”He ought to have asked me for the use of my name to snare his daughter. [---] I would have granted this to the Greeks if our journey to Ilium had been in trouble for want of it.”<sup>34</sup> Han är alltså idel ädla intentioner, men han går dock med på, efter Klytaimnestras böner, att försöka förhindra att Ifigenia offras, mer för att han annars riskerar att framstå som förlöjligad inför armén än för att faktiskt rädda henne undan ett förskräckligt öde. Det är först i slutet av dramat, när Ifigenia håller sitt sluttal, som han kan se vidden av hennes och Agamemnons val och erkänna dess storhet.

---

<sup>31</sup> Kovacs, rad 504-505, s. 215.

<sup>32</sup> Kovacs, rad 444, s. 211.

<sup>33</sup> Kovacs, rad 1139, s. 291.

<sup>34</sup> Kovacs, rad 961-966, s. 273.

Framställningen av Ifigenia är något som har både upprört och förbryllat filosofer och läsare från Aristoteles till idag. Mycket tid har ägnats åt att förstå den transformation som hon genomgår i dramat, där Euripides har dolt den process som sker. Detta upprörde Aristoteles så till den milda grad att han kallade hennes karaktär inkonsekvent när den flyttar sig mellan sina två ytterligheter.<sup>35</sup> Det första intrycket som ges av Ifigenia är en förväntansfull, känslig och ödmjuk ung flicka, ivrig att vara sina föräldrar till lags. När Agamemnons planer avslöjas är hon förstås förtvivlad och ber vid hans knän att spara hennes liv genom att svära vid deras blodiga familjehistoria för att inte återupprepa sina förfäders brott.

Och det är här det händer. Under den tid som passerar, där Klytaimnestra och Achilles överlägger om hur de ska rädda Ifigenia, så sker det som upprörde Aristoteles så. När hon tar till orda, "[h]ear, mother, the thoughts that have come to me as I pondered",<sup>36</sup> är det inte längre en livrädd flicka som talar, utan en vuxen kvinna som har förstått och accepterat sin roll i ett större perspektiv och i relation till de ständigt styrande moira och ananke: "shall I, who am mortal, oppose a goddess? That is impossible".<sup>37</sup> Det omedvetna har medvetandegjorts och balansen mellan människa och gud bibehålls när hon inser nödvändigheten med offret. Hon träder utanför sin tidigare givna roll och antar rollen som pharmakos, offret som ersättning för det som skapat obalans i gruppen enligt Girards modell, och i det tragiska offrets roll återställer hon ordningen.

Det som Agamemnon svårligen och Achilles inte klarar av att leva upp till är precis det Artemis kräver, att gå emot sig själv och att offra sina egna känslor för ett högre heroiskt alternativ. Detta uppnås bara av Ifigenia. Hon accepterar sitt öde i vetskapen att det inte betyder att Agamemnon inte längre älskar henne utan att hans handlingar inte längre får representera hans känslor för henne när han handlar i gudens ställe. Hennes liv löser skulden till gudarna, men Agamemnons skuld kvarstår och i vedergällningens eviga process kommer han att betala för den igen, men just nu finner vi balansen återställd. Gudarna kan varken hållas skyldiga eller utmanas. Bekransad går hon med höguret huvud sitt öde till mötes.

---

<sup>35</sup> Goodkin, s. 122

<sup>36</sup> Kovacs, rad 1374, s. 317.

<sup>37</sup> Kovacs, rad 1396-1397, s. 319.

I kommentarerna till sin översättning av dramat menar Kovacs att konservativa inom översättning och tolkning av den klassiska originaltexten hävdar att här, med rad 1531, slutar dramat. Men den version som vanligtvis presenteras fortsätter några rader till. Här ingriper Artemis ex machina och byter ut offret på altaret i sista stund. En hind ligger på altaret och inte ett spår av Ifigenia. Euripides undvek elegant att hemfalla åt människooffer och gudarna är nöjda. Ifigenia är offrad och inte offrad.

## 6. Racine och *Iphigénie*

När man närmar sig Jean Racine (1639-1699) som skrev sin version, *Iphigénie*, år 1674, så möts man här, liksom i fallet av klassisk tragedi, av en nästan oöverstiglig mängd forskning. Fransmännen gillar sin Racine och det finns inte en stavelse man inte har vänt på ett flertal gånger genom historien, så intentionen här är inte att försöka göra rättvisa åt detta enorma forskningsområde i sin helhet.

Racines dramer kan ses som en reaktion på ett samtida barockt ideal, där han inte drog sig för att bryta med rådande hårt reglerade poetik där dramat skulle ha ett lyckligt slut. Detta var på 1600-talet väldigt vågat och hans dramer ansågs vara nyskapande och chockerande. Han upprörde de konservativa i sin avsaknad av moral, men gillades av de radikala, och Ludvig XIV, vilket bidrog till hans framgång.<sup>38</sup>

Racine var skolad i klassiska språk och en idog läsare av grekiska dramer i original och fann i dem inspiration till att själv skriva.<sup>39</sup> Hans tragedier är således inspirerade av de grekiska myter som tidigare använts av Aischylos, Sofokles och Euripides under den klassiska perioden. Han använde sig av de grekiska originalen, men med införandet av passion och svartsjuka skapade han förpliktande konflikter i en begränsad grupp av nobla karaktärer. Han koncentrerade sig på dessa karaktärers dubbla lojaliteter och mönstret i deras ouppfyllda önskningar och hat, där passion, omständigheterna och gudarna samarbetar för att få huvudpersonerna på fall. Den poetiska skickligheten speglas i representationen av patos och amorös lidelse i den känslomässiga krisen där fraser och ord ställs i strategisk repetition i den metriskt

---

<sup>38</sup> John Cairncross, *Jean Racine – Iphigenia, Phaedra, Athaliah*, London 1986 (1963), s. 13.

<sup>39</sup> Goodkin, s. 3.

rigoröst regelbundna alexandrinen med konsekventa rimpar enligt AA BB CC osv.<sup>40</sup> Av de tillägg och förändringar han har gjort i Euripides klassiska tragedi är den mest påtagliga införandet av ny karaktär: Ériphile, ”den andra Iphigénie”.<sup>41</sup> Hon är ovetande om sitt egentliga ursprung och i sökandet efter detta, med en varning från ett orakel att hon kommer att dö när det uppdragas för henne, är hon navet i Racines tragedi. Kören har tagits bort för att skapa fler karaktärer och utveckla dialogen, passion och svartsjuka har införts och skapar det triangeldrama som uppstår mellan Iphigénie, Achilles och Ériphile och dessa delar förändrar hur det tragiska dilemmaet upplöses.

### 6.1. *Iphigénie*

I *Iphigénie* finner vi Agamemnon i samma dilemma som hos Euripides. Han slits mellan sina två motsatta lösningar för att göra sitt ogörliga val. Vid sin sida har han denna gång inte sin bror Menelaos, som Racine ansåg vara ”un cocu”,<sup>42</sup> och därför ovärdig att medverka i en tragedi, utan den värtalige Odysseus. Denne är inte lika lättpåverkad som Menelaos utan står fast vid, med förtäckta hot och anspelningar på Agamemnons instabila plats som vald härförare bland jämlikar, att profetian måste uppfyllas.

Que ses rois qui pouvaient vous disputer ce rang  
Sont prêts, pour vous servir, de verser tout leur sang,  
Le seul Agamemnon, refusant la victoire,  
N’ose d’un peu de sang acheter tant de gloire?<sup>43</sup>

Denna utmaning får Agamemnon att ge med sig, blod skall flyta för äran. Blodet är, förutom huvudtema i dramat, ett återkommande ämne så till den grad att man svårligen kan finna ett anförande där det inte nämns. Blodet är nyckeln till alla relationer, till alla problem och till alla lösningar inom denna våldsamma familjehistoria. Blodet är det som binder samman karaktärerna men är också det som skiljer dem åt.

---

<sup>40</sup> Cairncross, s. 17.

<sup>41</sup> Collognat-Barès, s. 22.

<sup>42</sup> Collognat-Barès, s. 12.

<sup>43</sup> Collognat-Barès, rad 315-318, s. 37.

När Agamemnons offerplaner har blivit avslöjade, accepterar Iphigénie sitt öde med att "vous rendre tout le sang que vous m'avez donné",<sup>44</sup> för att lösa hans skuld. Han hävdar sin oskuld och sin ovilja att genomföra sitt åliggande och i sin obeslutsamhet är han inte helt utan faderliga känslor inför offrandet av sin dotter. Barthes konstaterar att "Agamemnon n'est pas un monstre, c'est un *médiocre*, une âme moyenne",<sup>45</sup> när fåfänga och tanken på Odysseus utläggningar om ära och rikedom efter Trojas plundring trots allt väger tyngre. Viktigast är dock att Iphigénie finner sig i sitt öde utan att sjåpa sig för att inte kasta någon skugga på Agamemnon och familjen, och genom sitt goda uppförande få gudarna och de församlade grekerna att förstå *hans* uppoffring och "reconnaissent mon sang en le voyant couler".<sup>46</sup>

Den som fallerar att se nödvändigheten med detta offer är Klytaimnestra, hans hustru, som rasande påpekar att äpplet faller inte långt från trädet och anspelar på hur blodet binder honom till släktens tidigare begångna brott: "Qui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste. / Bourreau de votre fille, il ne vous reste enfin / Que d'en faire à sa mère un horrible festin".<sup>47</sup> Agamemnon ses här i rollen som föröväre och sålunda en länk i familjens våldsspiral men blir, i en återupprepning av tidigare begångna brott inom familjen, också ett offer för moira och ananke. Den till synes klara rollindelningen skiftar igen.

Enligt klassiskt mönster är det här den tragiske hjälten excellerar. Han gör sitt ögörliga val och tar konsekvenserna. För att kunna lösa det tragiska dilemma tar han gudens plats och förflyttar skuldbördan från gudomen till sig själv och därigenom upprätthålls balansen mellan människa och gud.

Agamemnon tar här, liksom hos Euripides, gudens plats, men i Racines utformning gör han det på falska grunder. Hans tidigare tvekan och svårighet att ta ställning har inget med den tragiske hjälten handlande att göra då han baserar sitt beslut på profit och socialt anseende och inte på ett moraliskt ställningstagande. Detta är vad Barthes kallar Racines "solution majeure" på det tragiska dilemma. Istället för att utföra sin roll som den absolute Fadern så tar Agamemnon på sig rollen som en "faux dieu", som en mask han kan gömma sig bakom för att undvika att ta ställning i

---

<sup>44</sup> Collognat-Barès, rad 1184, s. 70.

<sup>45</sup> Barthes, s. 113.

<sup>46</sup> Collognat-Barès, rad 1248, s. 71.

<sup>47</sup> Ibid., rad 1250-1252.

konflikten. Agamemnon får här sin utväg ur det tragiska dilemma. Hans rädsla bygger inte på gudens vrede, utan på vad ”andra” ska tycka och det tragiska dilemma ersätts av ett karaktärlöst ”qu’en-dira-t-on?”, som så ofta förekommande hos Racine.<sup>48</sup>

Sålunda avsäger sig Agamemnon allt ansvar i frågan genom att vända sig till Calchas, siaren och uttolkaren av gudarnas profetior. Hos Racine tar den sluge Calchas en mer uttalat sekulär och politisk roll än hos Euripides, då vägandet av gudarnas ord sker på guldvåg och de politiska konsekvenserna måste beaktas. Att offra kungens dotter är, måhända korrekt, men en väldigt hög insats, så Calchas finner en elegant lösning på det hela som passar såväl gud som kung. Genom en ersättning av det ersatta offret återställs balansen enligt Girards modell utan att någon vedergällning utkrävs.

I *Iphigénie* presenteras, som tidigare berörts, en karaktär som inte finns med hos Euripides: Ériphile. I sitt förord till dramat poängterar Racine att han inte skulle kunnat ha tagit sig an tragedin om han inte funnit Ériphile, denna ”autre Iphigénie”, då det inte hade varit möjligt att befläcka scenen med mordet på den ljuva Iphigénie eller låta henne bortföras av en deus ex machina. Det kanske gick för sig under antiken, men framstod för Racine absurt och icke trovärdigt för den moderna 1600-talsmänniskan och enligt det rådande regelverk för tragedin som uttrycksform.<sup>49</sup>

I dramats utveckling framstår de två flickorna som varandras totala spegelbilder. Iphigénie har allt: familj, blivande make och status. Ériphile, krigsbyte och föräldralös, har inget, förutom en märklig narcissism som är ett utmärkande drag hos vissa av Racines tragiska karaktärer.<sup>50</sup> Hon är övertygad om att gudarna favoriserar Iphigénie enbart för att plåga henne: ”Tu verras que les dieux n’ont dicté cet oracle / Que pour croître à la fois sa gloire et mon tourment.”<sup>51</sup>

Ériphile uppbär en egen roll i dramat, och en väldigt viktig sådan, men kan också ses som en annan sida av Iphigénie, hennes ”andra” jag, då Ériphile, enligt Goodkin definieras enbart i relation till vad Iphigénie inte är eller vill erkänna i sig

---

<sup>48</sup> Barthes, s. 113f.

<sup>49</sup> Collognat-Barès, s. 22.

<sup>50</sup> Barthes, s. 44.

<sup>51</sup> Collognat-Barès, rad 1110, s. 67.

själv.<sup>52</sup> Enligt Racine själv är Iphigénie mönstret för dygd och lydnad, en helt obefläckad karaktär, vilket gör Ériphile till det omvända, till passion och obundenhet för vilket hon därför ”mérite en quelque façon d’être puni”.<sup>53</sup>

Vilka är då de illgärningar som hon förtjänar att bestraffas för? De kan tyckas obetydliga, men har betydelse. Hon har förälskat sig i Achilles, trots att han med sin här skövlade hennes hem på Lesbos, slaktade hennes adoptivfamilj och tog henne som krigsbyte, och är därför svartsjuk på hans stundande giftermål med Iphigénie och ser gärna att planerna går om intet. Ériphiles masochistiska och passionerade kärlek till sin föröware ställs mot Iphigénies kärlek, som till en början är sprungen ur en lydnad inför sina föräldrars val av hennes blivande make. När hon, efter Agamemnons antydan om Achilles ombytthet i giftermålsfrågan blivit ombedd att glömma honom, upptäcker att hon faktiskt älskar honom, nu mot sina föräldrars vilja, är hon inte längre ett mönster för dygd och lydnad. Hon erkänner i ett svagt ögonblick att det största offret inte är hennes liv utan hennes kärlek till Achilles: ”Il ordonne à mon cœur cet affreux sacrifice. [---] Dieux plus doux, vous n’avez demandé que ma vie!”<sup>54</sup> Hon måste således skuldbelägga Ériphile för hennes ”svek”, med sin hopplösa och obesvarade kärlek, för att bibehålla sitt mönsterbeteende, för annars skulle hon kunna offras utan att Racine och hans publik hade upprörts.

Iphigénie och Ériphile är här fångade i Girards mimetiska rivalitet kring den åtråvärde Achilles och detta skapar en konflikt som måste lösas. När den hemliga profetian uppdagas, att Iphigénie måste offras, ser Ériphile lösningen på problemet men då hon är av åsikten att gudarna konspirerar mot henne personligen är inte segern hennes än. Hennes enda aktiva handling *mot* Iphigénie i dramat sker när hon avslöjar för Calchas de flyktplaner som i sista stund och i hemlighet har arrangerats för Iphigénie, och hoppas med detta att saken skall vara avgjord.

Dramat är centrerat kring familjen som är en passionerad och levande grupp som rör sig i ett omedvetet och förutbestämt mönster, och med denna handling tar Ériphile steget ut ur detta mönster som karaktärerna är bundna till. Detta upprör den fiktiva balans som rådde i deras familjära cirkel, och hon förbannas av Klytaimnestra: ”Ô monstre, que Mégère en ses flancs a porté! / Monstre, que dans nos bras les enfers

---

<sup>52</sup> Goodkin, s. 126.

<sup>53</sup> Collognat-Barès, s. 22.

<sup>54</sup> Collognat-Barès, rad 1510, 1514, s. 80.

ont jeté!”<sup>55</sup> I samma familjemönster rör sig Achilles då han och Iphigénie är trolovade och förälskade. Detta har dock inte förhindrat honom att introducera Ériphile, krigsbyte från sin senaste räd på Lesbos, för Iphigénie som tagit emot henne som en syster i familjegemenskapen. Trots att hon kommer utifrån har hon fått en roll inom familjekonstellationen och det är här hotet hela tiden har legat. Hon antar rollen som det mest skrämmande monstret, det inom murarna. Baserat på dessa illgärningar får hon, enligt Racine, det straff hon förtjänar.

Achilles får även hos Racine stå som ovetande lockbete för Iphigénies plötsliga ankomst till Aulis och återigen får han stå modell för hetsigt humör och lättstött fåfånga: ”Quelle entreprise ici pourrait être formée? / Suis-je, sans le savoir, la fable de l’armée?”<sup>56</sup> Mellan kungen och heroen pågår en separat maktkamp då Achilles inte är bunden av den ed som svors av Helenas friare, utan mot löfte om giftermål med Iphigénie om han gav sin röst till Agamemnon i valet av härförare över grekerna. Då Achilles, med Klytaimnestras hjälp, försöker avstyra offret, lägger Agamemnon skulden på Achilles äregirighet och slipper då analysera sina egna motiv bakom expeditionen till Troja. I denna tuppfäktning ersätter småaktighet och aldrig sinande hybris den tragiske hjältens nobla intentioner, och när Achilles ifrågasätter Agamemnons prestige avgörs saken: ”Ma gloire intéressée emporte la balance. / Achille menaçant détermine mon cœur: / Ma pitié semblerait un effet de ma peur.”<sup>57</sup> Fångade i rädslan att framstå som något annat än väldigt modiga och korrekta tar de sina beslut baserade på hur de kan framstå och därigenom dömas av andra och inte på ett moraliskt ställningstagande, som borde vara ledstjärnan för den tragiske hjälten.

Och när alla korten ligger på bordet finns det ingen återvändo. Offerriten skall fullföljas och de samlade grekerna får nu höra Calchas nya profetia om ”une autre Iphigénie” och Ériphile blir till slut varse sitt ursprung. Detta hade dock ett pris, som förmedlats henne via ett orakelsvar tidigare. ”Et quand je veux chercher le sang qui m’a fait naître, / Me dit que sans périr je ne me puis connaître.”<sup>58</sup> Nu medveten, tar en rasande Ériphile offerkniven ur Calchas händer och sätter den i bröstet på sig själv. Vinden väcker vågorna och det blir full fart på den grekiska flottan. Bara Iphigénie

---

<sup>55</sup> Collognat-Barès, rad 1679-1680, s. 86.

<sup>56</sup> Collognat-Barès, rad 753-754, s. 53.

<sup>57</sup> Collognat-Barès, rad 1430-1432, s. 77.

<sup>58</sup> Collognat-Barès, rad 429-430, s. 41.

står kvar vid offerbålet och begråter sin rival. Människooffret är lösningen på den tragiska knuten i 1600-talets teater.

## 7. Sammanfattande iakttagelser

Syftet med denna undersökning är att belysa var olikheterna mellan de två verken står att finna och genom att undersöka framställningen av karaktärernas olika roller utreda hur det påverkar upplösningen på det tragiska dilemmat. Då de båda verken behandlar samma historia, men med 2000 års mellanrum, och från vårt nutida perspektiv kan den antika versionen ses vila tungt på den klassiska framställningen av tragedin och barockens poetik och ideal skarpt lysa igenom från 1600-talet. Dock var dessa verk både nyskapande och moderna för sin samtid, och kan fortfarande förmedla detta till en senare publik. Jag har valt att basera undersökningen på de skillnader som framgår av texterna och lägga mindre vikt vid författarens intentioner och åsikter i relation till sin samtid. Racines version av Euripides text presenterar en del förändringar som återigen gjorde texten aktuell för hans samtid, och man kan konstatera att en bra historia tål att upprepas och varje ny epok kan ha något att lära från en tidigare.

I tragedins form och uppbyggnad består den stora skillnaden i att Racine har tagit bort kören till förmån för fler karaktärer och därigenom en mer levande dialog. Språkets utformning, presenterat i en rigoröst regelbunden alexandrin, får därför stor betydelse hos Racine. Den språkliga formen hos Euripides frångick hans föregångares med ett mindre högtravande språk och närmade sig talspråket i dialogerna. Dramats form följer ett klassiskt mönster med omväxlande partier av dialog och kör, där körpartierna ger förklaringar och bakgrundsfakta till det som utspelar sig. Dock kan en likhet ses i att de rör sig båda med en begränsad och upprepad vokabulär. Hos Racine kan uppmärksammas användningen och upprepningen av *blodet*, som kan ses som dramats nyckel. Blodet får representera tillhörighet, avståndstagande och ett medel för att genomföra de handlingar situationen kräver. Blodet blir också avgörande för vem som skall offras i slutändan.

Tillägg och ändringar till trots, så utmärker sig en ständigt pågående rörelse som ett gemensamt drag och genomsyrar alla delar av de två verken. Tragedin kan liknas vid en *perpetuum mobile* och dess ständiga rörelse mellan två motpoler påverkar såväl karaktärer som handling. I den tragiske hjältens sökande efter en

lösning på det tragiska dilemman innebär det att den gyllene medelvägen inte är ett alternativ och till slut måste det ogörliga valet göras, mellan Skylla och Karybdis, och det spelar ingen roll vad han väljer. När hjälten presenteras för sina två valmöjligheter kan det, för att vända på Hegels definition av tragedins huvudprincip, snarare ses som ett val mellan ett "ont" och (ett annat) "ont". Denna polaritet, inte nödvändigtvis negativ, ses också i framställningen av hybris och nemesis, moira och ananke, i rollen som offer och förövare och i relationen mellan människa och gud. Även karaktärernas känslouttryck alternerar mellan dem, då det är sällan att flera karaktärer uppvisar samma känslouttryck samtidigt. Allting byter plats.

I klassisk tragedi och så även hos Euripides, står den tragiske hjälten i direkt relation med nemesis och dess effekter. Detta styr hans val och för handlingen framåt. Då det inte alltid är uppenbart för den tragiske hjälten vad hans hybris har bestått av ter sig det straff som utmäts orättvist och hårt i medvetandegörandet av de omedvetna. Agamemnon får representera moira och Artemis ananke i denna process, där hjälten måste ta på sig den skuld som ålagts honom och medvetet agera i gudens ställe. Han blir i rollen som förövare en förkunnare av gudarnas vilja, som representerar det omedvetna och oundvikliga. En paradox är att det tragiska offret är just detta, bärare av det omedvetna som leder till det oundvikliga, och gör alltså den tragiske hjälten omedveten om sin roll som offer i sin medvetet påtagna roll som förövare. Det tragiska offret är således lätt identifierbart och samtidigt dolt.

Det är i medvetandegörandet av det omedvetna vi finner dramats peripeti. I spelet mellan moira och ananke sker detta både genom yttre påverkan men också inom karaktären. När sanningen avslöjas, att Ifigenia har blivit kallad till Aulis för att offras, vänder handlingen i dramat för alla inblandade och för åskådaren, och det som tidigare var dolt ligger i öppna dagar. Hos Euripides förändras Ifigenias inställning fundamentalt i den nya situation som uppstår när hon blir medveten om sin nya roll. Racine däremot, låter inte Iphigénie bli medveten om storheten i sitt offer, utan hon finner sig bara i sin faders befallning. Det är bara i avslöjandet av Ériphiles egentliga ursprung som vi ser en förflyttning från det omedvetna till en medvetenhet, som här får direkt fatala konsekvenser.

Agamemnon framställs alltså hos Euripides som den motvillige förövaren i sitt ogörliga val och härigenom också ett offer för moira och ananke, de styrande krafter

som ligger utom hans kontroll. Genom att ta gudens plats och utföra den handling han har blivit ålagd hamnar han i ett moraliskt dilemma, där skulden till guden betalas men hans egen skuld, som den som offerar sin dotter, inte upplöses och i sitt ogörliga val måste han vara beredd att ta konsekvenserna som följer. Konsekvensen blir här att denna handling inte kan stå oemotsagd och skapar i den tragiska konflikten en mothandling i enlighet med lex talionis. Vedergållning är en evigt upprepande process och så länge lex talionis är i funktion kommer varje förövare att förvandlas till offer. Klytaimnestra tar ut sin hämnd på Agamemnon när han återvänder från Troja och han betalar igen för sin skuld, denna gång med sitt liv.

Hos Racine ser man ett frångående från den klassiska definitionen av tragedin och den tragiske hjältens roll. Det ogörliga valet uteblir hos Racine, och även dess konsekvenser vilket förändrar upplösningen på det tragiska dilemman. Agamemnon har hos Racine få av den tragiske hjältens moraliska frågeställningar att tampas med och baserar slutligen sina beslut på ekonomiska och sociala ställningstaganden. Frågan man ställs inför från dramats början är dock helt i enighet med den klassiska tragedin, skall Iphigénie offras eller inte, men Racine väljer att göra om det till ett icke-tragiskt dilemma genom införandet av Ériphile. Agamemnon undkommer sålunda det ogörliga valet och undviker att lösa problematiken genom att dra sig tillbaka och luta sig på Calchas och Odysseus briljanta lösning. Han antar rollen som den falske guden och undslipper konsekvenserna. Nödvändigheten med den balans mellan människa och gud, som antikens hjälte försökte upprätthålla till varje pris för att lösa det tragiska dilemman, förbleknar. Ériphile blir parian som måste bort för att de andra ska kunna finnas kvar och representerar här Girards syndabock som återställer balansen i gruppen, som ersättning för det ersatta offret. Genom att offra Ériphile försvinner också alla risker för vedergällning, då det inte finns någon att hämnas hennes död.

Hos Euripides kan Ifigenias roll som det egentliga tragiska offret synas obestridd. Som den omedvetna bäraren av nyckeln till grekernas stordåd är detta hennes roll och funktion i dramat: att bli offerad. Men Euripides gör henne till en modell av ära och heder som accepterar och välkomnar att ge sitt liv för Greklands storhet och där hennes död möjliggör en grekisk seger i kriget mot Troja. I sin nyvunna medvetenhet och i likhet med den tragiske hjälten gör hon sitt ogörliga val

och tar utan klagan konsekvenserna som lösen för Agamemnons och släktens skuld. Hon kan inte ifrågasätta gudarna vilja och upprätthåller därigenom balansen.

Framställningen av Iphigénies karaktär hos Racine skiljer sig på väsentliga punkter från den hos Euripides. Iphigénies egentliga offer, som hon ger uttryck för i dramat, är inte hennes liv utan hennes kärlek till Achilles, men blir inget reellt offer då de älskande undkommer en tragisk utgång. Passion får här ta medvetandegörandets plats och Iphigénie går inte igenom någon heroisk själskamp, som hennes klassiska namne, innan hon överlämnar sitt liv för en större sak utan spelar sin faders försvarare inför sin upprörde älskare. Det är sin faders vilja hon inte kan ifrågasätta, inte gudarnas. Hon framstår snarare som en passiv spelbricka än en aktiv deltagare i spelets utveckling och när offret har verkställts står Iphigénie ensam kvar vid offerbålet och sörjer den sida av sig själv som stod för revolt och hon är återigen obefläckad.

Racines tillägg av passion och svartsjuka gör dramat som sådant mer levande och intressant på bekostnad av respektingivande och ädla handlingar och dramat är snarare centrerat kring Ériphiles passionerade kärlek och avundsjuka och kampen mellan Agamemnon och Achilles än ett moraliskt dilemma kring offret. Ériphile tar här både rollen som den tragiske hjälten och som det tragiska offret. Hon är den enda karaktären som tar ett beslut som kan ses ha en motsvarighet i den klassiska versionen. Hon gör ett val och tar konsekvenserna, då hon offerar sig i det ögonblick hon blir medveten om sitt ursprung och sin roll bland grekerna. Dramats möjliga avslutning har hållits mellan två motsatta alternativ in i det sista. Ska Iphigénie offeras eller ska Achilles rädda henne? Inget av det sker och dramat slutar med en *surprise*. Det ersatta offret ersätts, men allt faller platt till marken och katharsis uteblir då Agamemnon undkommer och Iphigénie är räddad, och ersättningen av offret hos Racine återinför människoeffret – förklätt till självmord. *En* Iphigénie dör i Aulis, men *Iphigénie* blir en tragedi till namnet endast.

Det går alltså att konstatera att det finns några remarkabla skillnader mellan de två verken. Dessa skillnader finner jag tillräckliga för att inte bara avskriva Racines text som en ”remake” av originalet och inte heller för att ställa texterna mot varandra, som ”bättre” eller ”sämre”. Som läsare måste man inte göra den tragiske hjälten

ensidiga val mellan två motsatta framställningar, men riskerar inte heller att gå under om man skulle frestas göra ett val mellan de båda.

Men, karaktärerna i dramat med sina omväxlande roller ges inte den friheten, och man kan generellt sett påstå att *alla* är offer i en tragedi, då även den som ”vinner” i slutändan tenderar att vara miserabel på något sätt. De är alla offer för gudarnas nycker och ränkspel, där den enskilda människan blott är en bricka i ett större spel, och till sin fasa den bricka som just blev spelad.

Och mot ananke och moira har man ingen chans.

# Käll- och litteraturförteckning

## Tryckta källor

Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris 1979 (1963).

Cairncross, John, *Jean Racine – Iphigenia, Phaedra, Athaliah*, London 1986 (1963).

Calasso, Roberto, *The Marriage of Cadmus and Harmony (Le nozze di Cadmo e Armonia)*, 1988), Reading 1993.

Collognat-Barès, Annie, *Racine Iphigénie – Euripide Iphigénie à Aulis*, Paris 1998.

Durant, Will, *The Life of Greece*, New York 1939.

Girard, René, *Violence and the Sacred (La Violence et le sacré)*, 1972), Baltimore 1977.

Goodkin, Richard E., *The Tragic Middle – Racine, Aristotle, Euripides*, Madison 1991.

Hedén, Eva, *Grekiska sagor*, Stockholm 1956.

Kaster, Joseph, *Mytologisk uppslagsbok (Putnam's Concise Mythological Dictionary)*, 1990), Falun 1991.

Kovacs, David, *Euripides – Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, Cambridge 2002.

Thylander, Hilding, *Den grekiska världen*, Norrtälje 1986.

## Otryckta källor

Bradley, Andrew Cecil, *Oxford Lectures on Poetry*, ”Hegel's Theory of Tragedy”,

New York 1965 (1909). Hämtat från

[http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk\\_files=2169006&pageno=1](http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=2169006&pageno=1) 2013-05-17, utskrift i författarens ägo.

Brunius, Teddy, ”Catharsis”, *Dictionary of the History of Ideas – Studies of Selected Pivotal Ideas*, Vol. 3, red: Philip P Wiener, New York 1973 (1968). Hämtat från

<http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=DicHist/uvaBook/tei/DicHist1.xml;brand=default> 2013-06-14, utskrift i författarens ägo.

Hall, Frederic A., ”A Comparison of the Iphigenias of Euripides, Goethe and Racine”, *The Classic Journal*, 1914: 9. Hämtat från <http://www.jstor.org/stable/3286766>

2013-06-14, utskrift i författarens ägo.

Murray, Gilbert, *Euripides – Iphigenia in Tauris*, Oxford 1911. Hämtat från

<http://www.gutenberg.org/cache/epub/5063/pg5063.html> 2013-05-17, utskrift i författarens ägo.