



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:**  
**ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:**  
Η «γυναίκα» στον Αισχύλο και στο Σοφοκλή: Μελέτη με τη μεθοδολογία σωμάτων κειμένων  
και χρήση της Εθνικής Υποδομής Γλωσσικών Πόρων και Τεχνολογιών CLARIN:EL

**ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ ΑΡΤΕΜΗ**



**ΡΟΔΟΣ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2022**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
**ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
Η «γυναίκα» στον Αισχύλο και στο Σοφοκλή: Μελέτη με τη μεθοδολογία σωμάτων κειμένων  
και χρήση της Εθνικής Υποδομής Γλωσσικών Πόρων και Τεχνολογιών CLARIN:EL

ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ ΑΡΤΕΜΗ  
Α.Μ.: 4372020001

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:  
Καθηγήτρια ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΦΡΑΝΤΖΗ  
Καθηγητής ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ  
Καθηγήτρια ΣΜΑΡΑΓΔΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

ΡΟΔΟΣ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2022

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Για την εκπόνηση αυτής της διπλωματικής εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Κατερίνα Φραντζή, για τις πολύτιμες συμβουλές της, την άψογη συνεργασία και την καθοδήγηση και στήριξη της στον δύσκολο αλλά ελκυστικό δρόμο της έρευνας αυτής.

Παράλληλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Διευθυντή του Μεταπτυχιακού Προγράμματος, καθ. Σπύρο Συρόπουλο, που με τη διδασκαλία του αποτέλεσε την έμπνευση για την ενασχόλησή μου στην παρούσα εργασία με το θέμα της γυναίκας στην αρχαία τραγωδία.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

|  |           |
|--|-----------|
| <b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....</b>  | <b>7</b>  |
| <b>ABSTRACT.....</b>   | <b>8</b>  |
| <b>1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....</b>  | <b>9</b>  |
| <i>1.1 Αντικείμενο μελέτης .....</i>   | <i>9</i>  |
| <i>1.2. Λόγοι επιλογής του λήμματος γυναίκα.....</i>                               | <i>10</i> |
| <i>1.3 Μεθοδολογία σωμάτων κειμένων .....</i>                                      | <i>10</i> |
| <b>2. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ.....</b>                                      | <b>12</b> |
| <i>2.1 Έρευνες για τη γυναίκα στην αρχαία τραγωδία .....</i>                       | <i>12</i> |
| <i>2.2 Η γυναίκα στην αρχαιότητα .....</i>   | <i>16</i> |
| 2.2.1. Η γυναίκα πριν την κλασική εποχή .....                                      | 16        |
| 2.2.2. Η γυναίκα στην κλασική Αθήνα .....  | 18        |
| 2.2.3. Η ανδρική αντίληψη για τη γυναίκα στην αρχαιότητα .....                     | 23        |
| 2.2.4 Ο μισογυνισμός στις φιλολογικές πηγές.....                                   | 24        |
| <i>2.3 Η θέση της γυναίκας στην αρχαία τραγωδία .....</i>                          | <i>25</i> |
| 2.3.1 Η απεικόνιση της γυναίκας στην αρχαία τραγωδία .....                         | 26        |
| 2.3.2 Η συμβολή του μύθου στην παρουσίαση της γυναίκας στην τραγωδία.....          | 28        |
| 2.3.3 Η πολυφωνική σύνθεση της τραγωδίας.....                                      | 29        |
| 2.3.4 Αναζήτηση της ταυτότητα του άνδρα πολίτη μέσω της γυναίκας.....              | 30        |
| 2.3.5 Συντελεστές παράστασης και σύσταση του κοινού.....                           | 31        |
| <b>3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ.....</b>   | <b>32</b> |
| <i>3.1 Σώματα κειμένων.....</i>  | <i>32</i> |
| 3.1.1 Ιστορικό πλαίσιο και ορισμός σωμάτων κειμένων .....                          | 32        |
| 3.1.2 Πλεονεκτήματα μεθοδολογίας σωμάτων κειμένων .....                            | 33        |
| 3.1.3 Χρήση και διάδοση σωμάτων κειμένων .....                                     | 34        |
| <i>3.2 Ηλεκτρονικοί γλωσσικοί πόροι σωμάτων κειμένων της ελληνικής γλώσσας. 34</i> |           |
| <i>3.3 Σώματα κειμένων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας .....</i>                 | <i>37</i> |
| <i>3.4 Εργαλεία μελέτης σωμάτων κειμένων της αρχαίας ελληνικής γλώσσας.....</i>    | <i>38</i> |
| <i>3.5 Επιλεγμένα εργαλεία για την παρούσα εργασία.....</i>                        | <i>40</i> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>4. Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΛΗΜΜΑΤΟΣ «ΓΥΝΑΙΚΑ» ΣΤΟΝ ΑΙΣΧΥΛΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΣΟΦΟΚΛΗ.....</b> | <b>41</b>  |
| <b>4.1 Αισχύλος.....</b>   | <b>41</b>  |
| 4.1.1 Πέρσες .....   | 42         |
| 4.1.2 Έπτά επί Θήβας.....  | 44         |
| 4.1.3 Ικέτιδες.....  | 48         |
| 4.1.4 Προμηθεύς Δεσμώτης .....   | 54         |
| 4.1.5 Αγαμέμνων.....   | 56         |
| 4.1.6 Χοηφόροι.....  | 63         |
| 4.1.7 Ευμενίδες .....  | 68         |
| <b>4.2 Σοφοκλής.....</b>   | <b>72</b>  |
| 4.2.1 Αίας.....  | 75         |
| 4.2.2 Αντιγόνη.....  | 79         |
| 4.2.3 Ηλέκτρα .....  | 84         |
| 4.2.4 Τραχίνιαι.....   | 89         |
| 4.2.5 Οιδίπους Τύραννος .....  | 94         |
| 4.2.6 Φιλοκτήτης.....  | 98         |
| 4.2.7 Οιδίπους επί Κολωνώ.....   | 98         |
| <b>5. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ.....</b>                         | <b>100</b> |
| <b>5.1 Αποτελέσματα έρευνας στον Αισχύλο.....</b>                          | <b>100</b> |
| 5.1.1 Κανονικοποιημένες αναφορές .....                                     | 100        |
| 5.1.2 Κατανομή αναφορών ανά φύλο .....                                     | 102        |
| 5.1.3 Αρνητικές αναφορές ανά φύλο .....                                    | 103        |
| 5.1.4 Συσχέτιση συνολικών αναφορών με αρνητικές.....                       | 104        |
| <b>5.2 Αποτελέσματα έρευνας στον Σοφοκλή.....</b>                          | <b>105</b> |
| 5.2.1 Κανονικοποιημένες αναφορές .....                                     | 105        |
| 5.2.2 Κατανομή αναφορών ανά φύλο .....                                     | 107        |
| 5.2.3 Αρνητικές αναφορές ανά φύλο .....                                    | 108        |
| 5.2.4 Συσχέτιση συνολικών αναφορών με αρνητικές.....                       | 109        |
| <b>5.3 Σύγκριση αναφορών στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή.....</b>            | <b>111</b> |
| <b>6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ.....</b>                          | <b>113</b> |

|                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| <b>7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>       | <b>116</b> |
| <i>Ελληνόγλωσση.....</i>          | <i>116</i> |
| <i>Διπλωματικές Εργασίες.....</i> | <i>117</i> |
| <i>Ξενόγλωσση.....</i>            | <i>118</i> |
| <i>Δικτυογραφία.....</i>          | <i>120</i> |

## **ΠΕΡΙΛΗΨΗ**

### ***Η «γυναίκα» στον Αισχύλο και στο Σοφοκλή: Μελέτη με τη μεθοδολογία σωμάτων κειμένων και χρήση της Εθνικής Υποδομής Γλωσσικών Πόρων και Τεχνολογιών CLARIN:EL***

Στη σύγχρονη εποχή οι κλασικές σπουδές τείνουν στην όλο και περισσότερο αξιοποίηση των νέων τεχνολογιών. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι, μέσω των ψηφιοποιημένων έργων του Αισχύλου και του Σοφοκλή και με τη χρήση της μεθοδολογίας σωμάτων κειμένων και της Εθνικής Υποδομής Γλωσσικών Πόρων και Τεχνολογιών CLARIN:EL να αναζητηθούν τρόποι για την αποτελεσματικότερη μελέτη και ανάλυση της παρουσίας της γυναίκας στα έργα των δύο ποιητών.

Στο αρχαίο δράμα το γυναικείο στοιχείο κάθε ηλικίας, κοινωνικής προέλευσης και ιδιότητας έχει πολυδιάστατη παρουσία. Η παρούσα εργασία θα ασχοληθεί αποκλειστικά με την εμφάνιση αναφορών του λήμματος *γυναίκα* και των συναφών του όρων.

Αρχικά, στην πρώτη εισαγωγική ενότητα αναφέρεται το αντικείμενο μελέτης της εργασίας, το οποίο είναι η διερεύνηση και συγκριτική μελέτη της χρήσης του λήμματος «γυναίκα» καθώς και των συναφών με αυτό λημμάτων στα σωζόμενα έργα του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Τίθενται τα ερευνητικά ερωτήματα. Αναφέρονται οι λόγοι επιλογής του συγκεκριμένου αντικειμένου και η χρήση της μεθοδολογίας σωμάτων κειμένων και της Εθνικής Υποδομής Γλωσσικών Πόρων και Τεχνολογιών CLARIN:EL.

Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάζονται τα είδη έρευνας που έχουν πραγματοποιηθεί για τη *γυναίκα* στην αρχαία τραγωδία. Έπειτα, μετά από μια σύντομη παρουσίαση της γυναίκας στην αρχαιότητα, αναλύεται η απεικόνιση της *γυναίκας* στην τραγωδία.

Στην τρίτη ενότητα γίνεται αναφορά στα σώματα κειμένων, παρουσιάζονται οι ηλεκτρονικοί γλωσσικοί πόροι για σώματα κειμένων της ελληνικής γλώσσας, τα σώματα κειμένων για την αρχαία ελληνική γλώσσα, τα εργαλεία που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τα σώματα κειμένων της αρχαίας ελληνικής και τέλος τα εργαλεία που επιλέχθηκαν στην παρούσα εργασία.

Στην τέταρτη ενότητα γίνεται αναλυτική παρουσίαση της χρήσης του λήμματος *γυναίκα* στον Αισχύλο και το Σοφοκλή, σχετικά με τη συχνότητα, τα συμφραζόμενα και τη σημασία του στις τραγωδίες και των δύο ποιητών.

Τέλος, δίνονται τα αποτελέσματα και ο σχολιασμός τους, καθώς και τα συμπεράσματα και οι προτάσεις για μελλοντική έρευνα.

## ***ABSTRACT***

### ***The "woman" in Aeschylus' and Sophocles' tragedies: A corpus-based study using the National Infrastructure for Language Resources & Technologies, CLARIN:EL***

In the modern era, classical studies tend to make more and more use of new technologies. The purpose of this study is, to search for methods to study and analyze effectively the presence of women in the digitized books of Aeschylus and Sophocles and by using the corpus of text methodology and the National Infrastructure of Linguistic Resources and Technologies software, CLARIN:EL.

In ancient drama, the female element, regardless age, social origin and status, has a multidimensional presence. This study will deal exclusively with the number of references to the word "woman" and its related terms.

The first introductory section mentions the subject of the study, which is the investigation and comparative study of the use of the word "woman" as well as related entries in the extant works of Aeschylus and Sophocles. The research questions are being stated. Also, the reasons for choosing the specific subject and the use of the corpus of texts methodology and the National Infrastructure of Linguistic Resources and Technologies, CLARIN:EL, are mentioned.

The second section presents the types of research that have been already carried out around the woman in ancient tragedy. Then, after a brief presentation of woman in antiquity, the portrayal of woman in tragedy is analyzed.

The third section refers to the corpus methodology, the online language resources for the Greek language text corpus, the ancient Greek text corpus, the tools that can be used for the ancient Greek text corpus, and finally the tools selected in the present study.

In the fourth chapter an analytical presentation of the "woman" in Aeschylus and Sophocles takes place, presenting its frequency, context and meaning through their various tragedies.

Finally, the results and their commentary are given, as well as conclusions and suggestions for future research.



## **1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

Το κεφάλαιο αυτό στην πρώτη ενότητα σκοπό έχει να παρουσιάσει το αντικείμενο της παρούσας εργασίας, το οποίο είναι η μελέτη της λέξης *γυναίκα* και των παραγώγων της στα σωζόμενα έργα του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Στη συνέχεια, στη δεύτερη ενότητα, θα διατυπωθούν οι λόγοι, για τους οποίους παρουσιάζει ενδιαφέρον η χρήση της συγκεκριμένης λέξης στα πλαίσια της αττικής τραγωδίας. Τέλος, στην τρίτη ενότητα θα γίνει λόγος για τη μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνηση της εργασίας, η οποία είναι τα σώματα κειμένων.

### **1.1 Αντικείμενο μελέτης**

Από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα η θέση και ο ρόλος της γυναίκας στην αττική τραγωδία έχει αποτελέσει αντικείμενο αδιάκοπης συζήτησης και ενδελεχούς έρευνας. Ήδη από τον 2ο αιώνα μ.Χ. ο σατυρικός συγγραφέας Λουκιανός σχολιάζει ότι στις παραστάσεις του αρχαίου δράματος «υπάρχουν περισσότερες γυναίκες από άντρες»<sup>1</sup>. Σε ανάλογη χρονολογική περίοδο επίσης, ο μυθιστοριογράφος Αχιλλέας Τάτιος παρατηρεί ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες έχουν συνεισφέρει σημαντικά στο θέατρο. Και επειδή οι αριθμοί τείνουν να λένε την αλήθεια, στις δεκατέσσερις σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου και του Σοφοκλή, με εξαίρεση μόνο τον *Φιλοκτήτη*, «οι γυναικείες μορφές, είτε ως μέλη του Χορού είτε ως χαρακτήρες σε πρωταγωνιστικό ή δευτερεύοντα ρόλο αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του δραματικού κόσμου»<sup>2</sup>. Οι τραγικοί ποιητές λοιπόν, ανέβασαν την γυναίκα στην θεατρική σκηνή και φώναξαν δυνατά το όνομά της. Έτσι, έδωσαν στον Αθηναίο πολίτη μια ευκαιρία να σκεφτεί την διαφορά των δυο φύλων: «να την θέσει για να την καταστήσει συγκεχυμένη και στην συνέχεια, να την ξαναβρεί, εμπλουτισμένη από την σύγχυση αλλά και πιο γερά παγιωμένη καθώς την ύστατη στιγμή επιβεβαιώθηκε»<sup>3</sup>. Η παρούσα εργασία θα επικεντρωθεί ειδικά στη χρήση της λέξης *γυναίκα* και των παραγώγων της στα έργα του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Το ερώτημα, που θα γίνει προσπάθεια να απαντηθεί, είναι κατά πόσο απασχολεί τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή η γυναικεία παρουσία σε λεκτικό επίπεδο. Συγκεκριμένα, θα διερευνηθεί αναλυτικά η συχνότητα εμφάνισης των παραγώγων της λέξης *γυναίκα* μέσα στα σωζόμενα έργα των δύο ποιητών. Έπειτα, κρίνεται ενδιαφέρον να αναζητηθούν τα ακριβή συμφραζόμενα, μέσα στα οποία εντοπίζεται κάθε φορά η λέξη, δηλαδή αν εκφωνείται από

---

<sup>1</sup> [Περί ορχήσεως](#) 28

<sup>2</sup> Παπαδοπούλου 2008: 149

<sup>3</sup> Loraux 1995: 22

άνδρα ή γυναίκα και κάτω από ποιες περιστάσεις. Τέλος, θα γίνει προσπάθεια, στο μέτρο του δυνατού, καθώς θα χρησιμοποιηθούν μόνον τα αριθμητικά αποτελέσματα της συχνότητας εμφάνισης του λήμματος *γυναίκα*, να ερμηνευθεί η χρήση και η σημασία του. Δηλαδή, ποια εικόνα της γυναίκας, υποτιμητική ή όχι, είχαν στο μυαλό τους οι δύο ποιητές όταν χρησιμοποιούσαν στο λόγο τους τη συγκεκριμένη λέξη.

### ***1.2. Λόγοι επιλογής του λήμματος γυναίκα***

Η δυναμική και πολυδιάστατη γυναικεία παρουσία μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας που κατασκευάστηκε από άνδρες για άνδρες έχει προβληματίσει, επικριθεί, γοητεύσει και δεν παύει να σχολιάζεται ποικιλοτρόπως. Ο κυριότερος λόγος αυτής της διαρκούς ενασχόλησης είναι το παράδοξο που δημιουργεί η δυσανάλογα σπουδαία υπόσταση της γυναίκας στην αττική τραγωδία από τη μια, σε σχέση με την πραγματική της θέση στην κοινωνία της εποχής από την άλλη. Μέσα σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, όπως εκείνη της Αθήνας του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., η περιθωριοποιημένη και καταδικασμένη σε κοινωνική και πολιτική αφάνεια γυναίκα κατάφερε να προβληθεί, να αρθρώσει λόγο, ακόμη και να πρωταγωνιστήσει στον χώρο της δραματικής παράστασης. Επομένως, ενδιαφέρον προκαλεί κατά πόσο η γυναίκα πρωταγωνιστεί ή όχι και στην επιλογή των λέξεων από τους ποιητές. Δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής μας όμως, ότι η εικόνα που διαμορφώνεται για τη γυναίκα της Αθήνας και γενικότερα της αρχαιότητας ίσως να μην είναι ρεαλιστική. Όλα τα λογοτεχνικά έργα της αρχαιότητας (με εξαίρεση της Σαφούς) είναι γραμμένα από άντρες. Έτσι και τα λόγια που ακούγονταν στο θέατρο συντέθηκαν από έναν άνδρα δραματοουργό και ο κάθε γυναικείος χαρακτήρας ζωντάνεψε μπροστά σε ένα κοινό αποτελούμενο από μεγάλα μέρη ή εξ ολοκλήρου από άνδρες<sup>4</sup>. Άρα, είναι πολύ πιθανό, η αντίληψη που έχουμε για τη γυναίκα στην τραγωδία να αποτελεί ένα κατασκευάσμα της ανδρικής οπτικής γωνίας.

### ***1.3 Μεθοδολογία σωματών κειμένων***

Τα σύγχρονα εργαλεία της έρευνας δρουν καταλυτικά για να αποκατασταθεί στο μέτρο του δυνατού και με κάθε επιφύλαξη η εικόνα της γυναίκας. Όπως είναι φυσικό, οι μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί κατά καιρούς για να απαντηθεί το παραπάνω ερώτημα είναι εκατοντάδες. Τα κριτήρια και ο τρόπος μεθοδολογίας ποικίλουν. Ο ρόλος της γυναίκας στο αρχαίο δράμα έχει γίνει προσπάθεια να ερμηνευθεί ιστορικά, κοινωνιολογικά, ανθρωπολογικά, γλωσσικά. Όλες οι προσεγγίσεις έχουν προσφέρει στην έρευνα και μπορούν να συνδυαστούν

---

<sup>4</sup> Syropoulos 2012: 27

με επωφελή τρόπο. Στην παρούσα εργασία θα ερευνηθεί ο ρόλος της γυναίκας του αρχαίου δράματος μέσω της χρήσης της μεθοδολογίας σωμάτων κειμένων και της Εθνικής Υποδομής Γλωσσικών Πόρων και Τεχνολογιών CLARIN:EL. Συγκεκριμένα, θα γίνει προσπάθεια να διερευνηθεί η συχνότητα εμφάνισης του λήμματος *γυναίκα* στα σωζόμενα έργα του Αισχύλου και του Σοφοκλή, τα συμφραζόμενα, μέσα στα οποία αυτό εντοπίζεται, καθώς και να πραγματοποιηθεί συγκριτική μελέτη της χρήσης του λήμματος στους δύο ποιητές, λαμβάνοντας υπόψιν το κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο του καθενός.

## **2. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ**

Στην πρώτη ενότητα του παρόντος κεφαλαίου παρουσιάζονται κάποιες από τις επιστημονικές έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί για τη γυναίκα στην αρχαία τραγωδία. Στη συνέχεια, στη δεύτερη ενότητα, κρίθηκε απαραίτητο να αναφερθούν πληροφορίες για τη ζωή της γυναίκας στην αρχαιότητα, ούτως ώστε να συσχετιστούν με την αναπαράσταση της γυναίκας στην αρχαία τραγωδία, η οποία παρουσιάζεται στην τρίτη ενότητα.

### **2.1 Έρευνες για τη γυναίκα στην αρχαία τραγωδία**

Ανά τους αιώνες οι τρόποι ανάγνωσης του αρχαίου δράματος και οι προσπάθειες αποκωδικοποίησης των μηνυμάτων των δραματικών ποιητών ποικίλλουν. Φιλολογοί, ιστορικοί, κοινωνιολόγοι, γλωσσολόγοι είτε συνδέοντας το έργο με την εποχή του και το ιστορικό υπόβαθρο είτε εξετάζοντας αυτό καθαυτό το κείμενο, προσπαθούν να απαντήσουν σε πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Φυσικά, η θέση της γυναίκας στο αρχαίο δράμα και η προσπάθεια κατανόησης των ανισοτήτων των δύο φύλων αποτελούσε και αποτελεί μείζον και διαχρονικό αντικείμενο της έρευνας.

Η ίδια η κλασική δραματουργία έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στους γυναικείους χαρακτήρες. Οι περισσότεροι από τους σωζόμενους τίτλους των έργων μαρτυρούν τον πρωταγωνιστικό ρόλο των γυναικείων ηρωίδων. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποτυπώνει πιστά την αλήθεια για την αθηναϊκή πραγματικότητα και κατ' επέκταση τη θέση της γυναίκας. Το αρχαίο δράμα αντανακλά ασφαλώς έναν ουτοπικό ή δυστοπικό κόσμο, κάτι που οι άνδρες θεατές αντιλαμβάνονταν και κατανοούσαν. Σύμφωνα με την Αθανασίου, «στο πλαίσιο του πατριαρχικού συστήματος φύλου, η ανδρική ιδιότητα αυτοαναγνωρίζεται ως συνώνυμη και υποδειγματική της ανθρώπινης ιδιότητας, ενώ οι γυναίκες ετεροπροσδιορίζονται ως δευτερεύουσα υποπερίπτωση και απαξιωμένη ετερότητα, ως το «δεύτερο φύλο», που χαρακτηρίζεται από έλλειψη και ορίζεται ως έλλειψη, που δεν του αναγνωρίζεται το δικαίωμα της υποκειμενικότητας»<sup>5</sup>. Επομένως, γιατί απασχόλησε τόσο τους δραματογράφους της κλασικής εποχής, στο σημείο ώστε να καταλύει την πραγματικότητα; Απάντηση προσπάθησαν να δώσουν πολλές θεωρητικές προσεγγίσεις. Τις τελευταίες δεκαετίες μάλιστα οι μελέτες που διερευνούν τη θέση της γυναίκας στη λογοτεχνία γενικά και στο αρχαίο δράμα ειδικότερα έχουν πληθύνει σημαντικά.

---

<sup>5</sup> Αθανασίου 2006: 19

Ήδη από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η εκτίμηση του ρόλου της γυναίκας ήταν μια γενικότερη ακαδημαϊκή τάση μεταξύ των κλασικιστών. Η ρομαντική και ιδεαλιστική ανάγνωση των έργων, που διαμορφώθηκε και εκφράστηκε κυρίως από τον Kierkegaard, παρουσίαζε τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς ως μεγαλοφυΐες που μυστηριωδώς κωδικοποίησαν τις «αιώνιες αλήθειες», ανάμεσά τους και την ισότητα των δύο φύλων. Τέτοιου είδους αναγνώσεις όμως τείνουν να έχουν υποβαθμιστεί<sup>6</sup>.

Υπήρξε ωστόσο, μια πιο έντονη αναβίωση του θέματος τα τελευταία είκοσι περίπου χρόνια. Οι S. Ardener, S. Blundell, G. Clark, H. Foley, M. Lefkowitz, S. Pomeroy και F. Zeitlin είναι μόνο μερικοί από τους σύγχρονους μελετητές που έχουν προσφέρει νέες γνώσεις σχετικά με τις μελέτες φύλου, καθώς έχουν προσπαθήσει να εξετάσουν την ανισότητα μεταξύ ανδρών και γυναικών στο ιστορικό πλαίσιο της κλασικής Ελλάδας. Δεν είναι όλες οι θεωρίες τους εξίσου πειστικές, αλλά μαζί έχουν καταφέρει να εστιάσουν το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον σε έναν τομέα της επιστήμης που παραδοσιακά κυριαρχούσε ο ανδρικός τρόπος σκέψης<sup>7</sup>.

Συγκεκριμένα, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, οι Σπουδές του Φύλου (Gender Studies) και το φεμινιστικό κίνημα ξεκίνησαν αναζητήσεις σχετικά με τη θέση των γυναικών μέσα στα λογοτεχνικά έργα γενικότερα. Με τον όρο «κοινωνικό φύλο» (gender) νοείται εκείνο το φύλο, το οποίο διαμορφώνεται με βάση τις κοινωνικές συμβάσεις και τον πολιτισμό εντός του οποίου ζει κάποιος. Οι κανόνες δηλαδή που ορίζουν το «κοινωνικό φύλο» είναι ανθρώπινα κατασκευάσματα στο πλαίσιο της κοινωνίας και όχι βιολογικά καθορισμένοι. Κατ' επέκταση, το φύλο λειτουργεί ως ένα είδος έθους, μια επίκτητης δηλαδή συνήθειας. Και καθώς τα κοινωνικά πρότυπα και οι άνθρωποι αλλάζουν, αναγκαστικά και αμετάκλητα αλλάζουν και οι κανόνες που ορίζουν το κοινωνικό φύλο. Επομένως, οι Σπουδές του Φύλου στοχεύουν να εντοπίσουν με ποια ακριβώς αντρικά στερεότυπα και προκαταλήψεις έχει αποτυπωθεί το κοινωνικό φύλο της γυναίκας από κάθε συγγραφέα. Το θέμα της γυναικείας υποταγής στις ανδρικές αντιλήψεις και σεξουαλικά στερεότυπα διατύπωσε η Betty Freidan στο *The Feminine Mystique*, το 1963 και έδωσε το έναυσμα για μεταγενέστερα έργα<sup>8</sup>. Όμως, οι απαρχές της μελέτης της γυναίκας των κλασικών κειμένων στα πανεπιστήμια ευρύτερα ήταν το 1975, όταν η Αμερικανίδα καθηγήτρια Sarah Pomeroy εισήγαγε το πρώτο μάθημα που έφερε τον τίτλο *Women in Antiquity* και στο πλαίσιο του μαθήματος εξέδωσε και το βιβλίο *Goddesses, Whores, Wives and Slaves*, που αφορά στις τέσσερις κατηγορίες των γυναικών στην αρχαία ελληνική

---

<sup>6</sup> Hall 2012: 138

<sup>7</sup> Syropoulos 2003: 2

<sup>8</sup> Syropoulos 2003: 2

κοινωνία<sup>9</sup>. Η φεμινιστική κριτική γενικότερα προσπάθησε να εντοπίσει το πώς διαβάζουν οι γυναίκες αναγνώστριες, πώς γράφουν και πώς παρουσιάζονται μέσα σε ένα λογοτεχνικό έργο. Όμως, φυσικά στην αρχαία Αθήνα δεν υπήρχαν γυναίκες συγγραφείς. Επίσης, είναι ακόμη αμφιλεγόμενο αν παρακολουθούσαν τις δραματικές παραστάσεις, πόσο μάλλον αν διάβαζαν κάποιο δραματικό έργο. Ο τρόπος όμως της αναπαράστασης των γυναικείων ρόλων από το αρχαίο δράμα μπορεί να δώσει ενδείξεις για τη θέση της γυναίκας. Σύμφωνα με τις φεμινιστικές θεωρίες, η γυναίκα στη λογοτεχνία είναι ένα συμβατικό και τεχνητό κατασκεύασμα, που έχει δημιουργηθεί για τον έλεγχο της γυναίκας από τον άνδρα. Όπως χαρακτηριστικά γράφει η Simon de Beauvoir άλλωστε στο περίφημο βιβλίο της *Δεύτερο Φύλο*, το 1949 «δεν γεννιέται κανείς γυναίκα, γίνεται»<sup>10</sup>. Με άλλα λόγια, το θέατρο νομιμοποιούσε και διαιώνιζε ένα σύστημα αξιών, που υπαινισσόταν την κατωτερότητα όχι μόνο των γυναικών, αλλά και των ξένων και των δούλων. Πρέπει να σημειωθεί όμως, ότι η επιστημονική αυτή οπτική αναδείχθηκε κυρίως στην δεκαετία του '60, όπου κυριαρχούσε η ιδεολογία του φεμινισμού και οι αντιρατσιστικές αντιλήψεις<sup>11</sup>. Η σύγχρονη φεμινιστική λογοτεχνική κριτική είναι απότοκο του γυναικείου κινήματος του 1960, του λεγόμενου δεύτερου φεμινιστικού κινήματος.

Τις τελευταίες δεκαετίες, οι επιστημονικές μελέτες τοποθετούν τα δραματικά έργα μέσα στο ιστορικό πλαίσιο, στο οποίο παρήχθησαν, για να μπορέσουν να απαντήσουν σε ερωτήματα, όπως αυτό της θέσης της γυναίκας. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάτι τέτοιο δε συνέβαινε και προγενέστερα, είτε με την μελέτη των βιογραφικών στοιχείων των δραματικών συγγραφέων είτε με την προσπάθεια εντοπισμού σύγχρονων πολιτικών γεγονότων μέσα στα έργα. Όμως, οι αρχαίες βιογραφίες των ποιητών δεν είναι τόσο αξιόπιστες και η τραγωδία μπορεί να απηχεί σύγχρονες καταστάσεις, δεν αποτελεί όμως ακραιφνώς ιστορική πηγή<sup>12</sup>. Οι σύγχρονες αναγνώσεις του αρχαίου δράματος ασχολούνται με το κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο, αυτό που ο Vernant αποκαλεί υπο-κείμενο του έργου<sup>13</sup>, υπογραμμίζοντας ότι το δράμα δεν αντανakλούσε απλά την κοινωνία της Αθήνας, αλλά την μετασχημάτιζε στο δικό της μέσο έκφρασης. Οι ποιητές μέσω των έργων τους σχολιάζουν, επικρίνουν ή και ανακατασκευάζουν από την αρχή την πραγματικότητα μέσα στην οποία ζούσαν. Επομένως, μπορεί η τραγωδία να

---

<sup>9</sup> Pomeroy 1975

<sup>10</sup> Πετρίδης 2013

<sup>11</sup> Hall 2012: 137

<sup>12</sup> Παπαδοπούλου 2008: 150

<sup>13</sup> Vernant και Vidal-Naquet 1988: 31

αναπαράγει την ισχύουσα ιδεολογία περί κατωτερότητας της γυναίκας, όμως σύμφωνα με τις κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις, η διαστρεβλωμένη πραγματικότητα που παρουσιάζει το αρχαίο δράμα, αλλά και η πολυφωνική του μορφή σύνθεσης, είναι τα συστατικά που δίνουν την δυνατότητα έκφρασης στις περιθωριακές ομάδες που στερούνται το δικαίωμα του λόγου. Με αυτόν τον τρόπο, σύμφωνα με τη Hall, το αρχαίο δράμα αντιτίθεται προκλητικά στις αντιλήψεις που νομιμοποιεί αλλά και ταυτόχρονα υπονομεύει αμφισβητώντας το λανθάνον ιδεολογικό περιεχόμενο των έργων. Η απόδοση ιδιοτήτων στις γυναίκες δηλαδή, οι οποίες βρίσκονται έξω από το πεδίο δράσης τους, δεν είναι ζήτημα τυχαιότητας, αλλά αποτελεί ξεκάθαρη επιλογή και δραματουργική πρακτική του ποιητή, μέσω της οποίας προσπαθεί να μεταδώσει κάποιο μήνυμα στους άνδρες θεατές<sup>14</sup>.

Πολλά υποσχόμενη προσέγγιση είναι η κοινωνιογλωσσολογική. Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο Benveniste άλλωστε, «ο άνθρωπος συγκροτείται ως υποκείμενο μέσα από τη γλώσσα». Η συγκεκριμένη προσέγγιση επιδιώκει να συσχετίσει τον λόγο με τους κοινωνικούς ρόλους και τις συνθήκες συνδυάζοντας τις γνώσεις και τις απόψεις για τη γλώσσα των δραματικών ποιητών. Αναφορικά με τη γυναικεία παρουσία στο δράμα, οι κοινωνιογλωσσολογικές μελέτες εστιάζουν στο λόγο των γυναικείων χαρακτήρων προσπαθώντας να βρουν τη σχέση – αν υπάρχει – με τον λόγο των αρχαίων Αθηναίων<sup>15</sup>.

Οι μελέτες που έχουν γίνει για τη γυναίκα στην αρχαία τραγωδία είναι αμέτρητες είτε προέρχονται από την ακαδημαϊκή κοινότητα, καθηγητές και φοιτητές, είτε από καθηγητές της μέσης εκπαίδευσης. Σε κάθε περίπτωση όμως, δεν πρέπει να ξεχνάμε την απόσταση των είκοσι πέντε αιώνων μεταξύ του δικού μας πολιτισμού και του πολιτισμού της κλασικής Ελλάδας, καθώς υπάρχει κίνδυνος για παρερμηνεύσεις. Το ταξίδι για την ανακάλυψη του παρελθόντος μας παρέχει μόνο μια θολή όραση της αθηναϊκής ζωής και σκέψης κατά την πιο δημιουργική της περίοδο. Επιπλέον, η ανάγκη να βρεθούν πρότυπα μπορεί μερικές φορές να έχει οδηγήσει τις σύγχρονες φεμινίστριες να ερμηνεύσουν εκ νέου το παρελθόν με τέτοιο τρόπο ώστε να παράγουν μια ιδεολογική αιτιολόγηση της πρόσφατης ενασχόλησης με την κοινωνική χειραφέτηση των γυναικών. Η πολιτιστική κληρονομιά της κλασικής Αθήνας, που εξακολουθεί να έχει επιρροή, προσέφερε πολύ γόνιμο έδαφος για τέτοιου είδους αιτιολογήσεις<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Hall 2012: 176,183

<sup>15</sup> Mossman 2014: 489

<sup>16</sup> Syropoulos 2003: 2

## 2.2 Η γυναίκα στην αρχαιότητα

Για να καταστεί δυνατή η κατανόηση του τρόπου απεικόνισης της γυναικείας παρουσίας από τους τραγικούς ποιητές, κρίνεται αναγκαία η γνώση για την πραγματική θέση της γυναίκας στην αρχαιότητα και ειδικότερα στην κλασική εποχή.

Η αρχαία ελληνική ιστορία βρίθκει από στρατιωτικά ανδραγαθήματα και πολιτικά επιτεύγματα ανδρών. Μοιάζει όμως να γυρνάει πεισματικά την πλάτη της σε εκείνες που γέννησαν και ανέθρεψαν αυτούς τους άνδρες, τις γυναίκες. Οι πληροφορίες για τη ζωή της αρχαίας Ελληνίδας είναι ισχνές και όσες υπάρχουν προέρχονται μέσα από τα μάτια των ανδρών. Είναι γεγονός άλλωστε, πως η διήγηση της ιστορίας του αρχαίου κόσμου και συγκεκριμένα του ελληνικού είναι η διήγηση μιας ιστορίας που την αφηγούνται άνδρες για άνδρες<sup>17</sup>. Η ιστορία των γυναικών αναδεικνύεται μόλις στα τέλη της δεκαετίας του '80. Συνεπώς, η γνώση μας για τη θέση της γυναίκας στην αρχαιότητα προέρχεται από πηγές που παρουσιάζουν την ανδρική οπτική του θέματος.

Από τα ομηρικά έπη ως τη Νέα Κωμωδία του Μενάνδρου, μέσα από τους στίχους του έπους και της λυρικής ποίησης, τις φωνές των τραγικών και τις φιλοσοφικές θεωρίες και τους ρήτορες, η θέση της γυναίκας καθοριζόταν πάντα από μια ανδροκρατούμενη κοινωνία<sup>18</sup>. Σε αντίθεση με τους άνδρες, που είχαν τη δυνατότητα να δραστηριοποιούνται και να διακρίνονται σε κάθε τομείς του επιστητού, οι γυναίκες είτε σε περίοδο πολέμου είτε σε περίοδο ειρήνης ήταν καταδικασμένες σε κοινωνική και πολιτική αφάνεια και παραγκωνισμένες από τα φώτα του πολιτισμού. Η σχέση ανάμεσα στα δύο φύλα, θέλει τη γυναίκα υποταγμένη στον άνδρα, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό ανάλογα την εποχή και τον τόπο, μέσα από χιλιάδες μορφές ατομικής και κοινωνικής έκφρασης, μέσα από χιλιάδες καταστάσεις κοινωνικής συμπεριφοράς και δεοντολογίας<sup>19</sup>. Η γυναίκα περιορίζεται ως σύζυγος, μητέρα, δούλη. Συχνά χρησιμεύει και ως έπαθλο, όπως άλλα αντικείμενα και μεταβιβάζεται από άνδρα σε άνδρα. Ο ρόλος της αυτός θεωρείται «θέοθεν» προσδιορισμένος. Είναι ο ρόλος των μετόπισθεν και της παθητικότητας.

### 2.2.1. Η γυναίκα πριν την κλασική εποχή

Η πορεία της γυναίκας μέσα στους αιώνες, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, είχε πολλές εναλλαγές και πολλά εμπόδια. Όπως είναι γνωστό, η ιστορία του πολιτισμού στον ελληνικό χώρο ξεκινάει δίνοντας δείγματα ισχυρής γυναικείας παρουσίας. Κατά τη νεολιθική και

---

<sup>17</sup> Mosse 1995: 155

<sup>18</sup> Mosse 2004

<sup>19</sup> Παυλάκου 1991



μινωική εποχή, η ύπαρξη πρωτόγονων γυναικείων θεοτήτων, ο μύθος των Αμαζόνων, ακόμη και οι εικασίες για μητρογραμμική γραμμή διαδοχής υποδηλώνουν μια κοινωνία με σημαντικό το ρόλο της γυναίκας.

Στη μινωική Κρήτη ιδιαίτερα, οι γυναίκες είχαν σημαίνουσα κοινωνική θέση. Ο Glotz μάλιστα θεωρεί άξιο θαυμασμού το σεβασμό της κοινωνίας στο γυναικείο φύλο. «Είναι φανερό, λέει, η περηφάνια της μητρότητας και η θεοποίησή της»<sup>20</sup>. Ήδη από την αρχαιότητα ο Ηρόδοτος, θέλοντας να περιγράψει τα ήθη των Λυκίων, που «κατάγονται από την Κρήτη», υπογραμμίζει ότι «παίρνουν το όνομα της μητέρας τους, όχι του πατέρα τους. Επίσης, η επαφή ανάμεσα σε έναν άνδρα και μία γυναίκα την περίοδο εκείνη δεν ήταν ιδιαίτερα δύσκολη, αφού όλες οι γυναίκες είχαν τη δυνατότητα να κυκλοφορούν ελεύθερες έξω από τα σπίτια τους»<sup>21</sup>. Στα παλάτια, τα γυναικεία διαμερίσματα δεν ήταν απομονωμένα ούτε περιορισμένα στον γυναικωνίτη, όπως αργότερα στις πόλεις-κράτη<sup>22</sup>. Η Μινωίτισσα γυναίκα βέβαια, δε συμμετείχε στην πολιτική εξουσία και ούτε υπάρχουν ασφαλείς ενδείξεις για μητρική γραμμή στην κληρονομική διαδοχή. Η ύπαρξη ενός είδους μητριαρχικού μινωικού δικαίου δεν μπορεί να βεβαιωθεί πλήρως αλλά ούτε και να αποκλεισθεί<sup>23</sup>. Ακόμη κι έτσι όμως, η γυναίκα έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης στο μινωικό κόσμο. Δυστυχώς, τα δικαιώματα και οι ελευθερίες της μινωικής γυναίκας αρχίζουν να εξανεμίζονται και να χάνονται στις χρονικές περιόδους που ακολουθούν.

Με τη μετάβαση των ελληνικών κοινωνιών στο καθεστώς της πατριαρχίας η δυναμική παρουσία της γυναίκας στο κοινωνικό γίγνεσθαι αρχίζει σταδιακά να ανατρέπεται και να υφίσταται μειωτικές αλλαγές. Στον Όμηρο βέβαια, εντοπίζονται ορισμένα βασικά στοιχεία στον τρόπο σύναψης του γάμου, τα οποία διαφύλατταν αναμφισβήτητα την αξία της γυναίκας και επέβαλαν τη θέση της στην αρχαϊκή κοινωνία<sup>24</sup>. Είναι χαρακτηριστικό ότι το έπος δε δίνει δείγματα μισογυνιστικής γραφής. Η ομηρική γυναίκα δε χάνει στοιχεία της οντότητας και της προσωπικότητά της, ούτε υπόκειται σε κανόνες υποβιβασμού, τουλάχιστον όπως αυτούς που υπέστησαν οι γυναίκες στους επόμενους αιώνες. Στον Όμηρο οι γυναίκες μπορεί να μην είναι οι πρωταγωνίστριες, όμως δε λειτουργούν σαν μια υποτιμημένη παρουσία άνευ σημασίας. Είναι ελεύθερες να βγουν από τον γυναικωνίτη και γίνονται αυτονόητα αποδεκτές και

---

<sup>20</sup> Glotz 1952

<sup>21</sup> Καρζής 1987

<sup>22</sup> Μέκος 1986

<sup>23</sup> Cantarella 1998

<sup>24</sup> Μπράτσος 1973

συνυπάρχουν ισότιμα στα κοινωνικά δρώμενα, βέβαια σύμφωνα με τη φύση τους και τον ξεχωριστό ρόλο της καθεμιάς και χωρίς να σημαίνει ότι έχουν ενεργό ρόλο στις σοβαρές υποθέσεις και στις αρμοδιότητες των ανδρών<sup>25</sup>.

Και μπορεί στον Όμηρο η γυναίκα να διατηρεί μια αξιοπρεπή αλλά πάντα δευτερεύουσα θέση, η εμφάνιση της πόλης-κράτους, όσο κι αν αυτό φαίνεται οξύμωρο, δίνει το τελειωτικό χτύπημα στη γυναικεία παρουσία οδηγώντας τη σε μια περιθωριοποιημένη και υποταγμένη κατάσταση. Οι περιορισμοί που επιβάλλονται στην κοινωνική θέση των γυναικών πάνε χέρι-χέρι με τον εκδημοκρατισμό και την πολιτικοποίηση του κοινωνικού βίου<sup>26</sup>.

### 2.2.2. Η γυναίκα στην κλασική Αθήνα

Η γυναίκα της κλασικής Αθήνας μονοπωλεί το μεγαλύτερο πληροφοριακό υλικό που είναι διαθέσιμο για τις γυναίκες της αρχαιότητας. Κάτι που είναι δικαιολογημένο, καθώς ο μεγαλύτερος όγκος της αρχαίας ελληνικής γραμματείας γράφτηκε στην Αθήνα. Η αρχαία Αθήνα δεν ήταν μια πόλη όπως οι άλλες. Ήταν από τις πιο ισχυρές και πιο πλούσιες. Με πολυεθνικό πληθυσμό που περιλάμβανε δούλους και μέτοικους, περισσότερους από το ποσοστό των υπόλοιπων πόλεων. Το δημοκρατικό της πολίτευμα ήταν το πιο ριζοσπαστικό και ρηξικέλευθο από οποιοδήποτε άλλο πολίτευμα<sup>27</sup>. Όλοι αυτοί οι παράγοντες έπαιξαν αρνητικό και μειωτικό ρόλο στη ζωή των γυναικών, όσο κι αν αυτό φαίνεται οξύμωρο.

*«εἰ δέ με δεῖ καὶ γυναικείας τι ἀρετῆς, ὅσαι νῦν ἐν χρεῖα ἔσσονται, μνησθῆναι, βραχεία παραινέσει ἅπαν σημανῶ. τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χείροσι γενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἢ δόξα καὶ ἧς ἂν ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἄρσεσι κλέος ᾗ»<sup>28</sup>.*

Σύμφωνα με τα παραπάνω λόγια του πρώτου ανδρός της αθηναϊκής δημοκρατίας, η ενάρετη γυναίκα είναι εκείνη για την οποία κανένας άνδρας δεν έχει να της προσάψει τίποτα, ούτε θετικό ούτε αρνητικό. Ο Περικλής έκλεισε με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο τη γυναίκα στην ανωνυμία του γυναικωνίτη, καταδικασμένη στην κοινωνική αφάνεια, σε μια ζωή τόσο σιωπηλή και αθόρυβη που σχεδόν να εξαφανίζει την ύπαρξή της<sup>29</sup>.

Αποτελεί πραγματικά ένα ιστορικό παράδοξο, πώς η Αθήνα του χρυσού αιώνα του Περικλή, η γενέτειρα της δημοκρατίας, των τεχνών, του θεάτρου, της φιλοσοφίας, η πόλη που έδωσε τα

---

<sup>25</sup> Cantarella 1998

<sup>26</sup> Δεληκωστόπουλος 2007: 90

<sup>27</sup> Blundell 2004

<sup>28</sup> [Περικλέους Επιτάφιος](#), 2.45.2

<sup>29</sup> Διοματάρη 1975

φώτα της σε όλον το δυτικό πολιτισμό, έκλεισε μες στο σκοτάδι της ανυπαρξίας τη γυναίκα. Πρόκειται για μια πραγματικότητα που στιγματίζει το μεγαλείο και τη δόξα του αθηναϊκού πολιτισμού. Μέσα στους κόλπους της αθηναϊκής κοινωνίας, η γυναίκα περιέπεσε σε πολύ μειονεκτική και περιθωριοποιημένη θέση. Ο ρόλος της συρρικνώθηκε και περιορίστηκε πλέον στην διεκπεραίωση των οικιακών καθηκόντων και έργων. Λες και η πόλη αυτή, για την οποία γνωρίζουμε τα περισσότερα από οποιαδήποτε άλλη πόλη της αρχαιότητας, η Αθήνα, η ίδια αυτή πόλη, όπου η τραγωδία και η κωμωδία δεν έπαψαν να προβάλλουν και να τιμούν τα γυναικεία πρόσωπα, σφάλισε στο σκοτάδι τον κόσμο των γυναικών, ίσως περισσότερο από οπουδήποτε αλλού<sup>30</sup>.

Η πολιτική θέση των γυναικών και το νομικό πλαίσιο που ίσχυε για τις γυναίκες ίσως εξηγεί το παραπάνω παράδοξο. Η Αθήνα των κλασικών χρόνων ορίζει βάσει νόμου τις Αθηναίες ως υποδεέστερες των Αθηναίων. Ακολουθώντας ένα αυστηρό νομικό πλαίσιο στερούσε από τις γυναίκες κάθε δικαίωμα για ελευθερία, ισότητα και ισονομία. Εκτός από τους γνήσιους Αθηναίους πολίτες, ο πληθυσμός αποτελείτο από δούλους και μετοίκους. Έτσι κατ' επέκταση και ο γυναικείος πληθυσμός ήταν ανομοιογενής. Κάθε μια από αυτές τις κατηγορίες γυναικών -Αθηναίες, δούλες, μέτοικοι- κατείχε την δική της ξεχωριστή θέση στην αθηναϊκή κοινωνία. Προκαλεί μεγάλη εντύπωση, ότι ουσιαστικά δεν υπήρχαν μεγάλες αποκλίσεις ανάμεσα στη θέση μιας Αθηναίας με αυτήν των άλλων αποκλεισμένων γυναικείων ομάδων, δηλαδή των δούλων και των ξένων. Ίσως ο σημαντικότερος νόμος, που αφορά στο καθεστώς της γυναίκας, είναι ο νόμος της ιθαγένειας με πρόταση του Περικλή το 451/50 π.Χ.<sup>31</sup>. Με την εφαρμογή του, υπήρξε μεγάλη διαφοροποίηση στον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζαν οι άνδρες πολίτες τις Αθηναίες σε σχέση με τις ξένες γυναίκες. Με τον όρο Αθηναία εννοούμε την κόρη ή τη σύζυγο ενός Αθηναίου πολίτη<sup>32</sup>. Καθώς ο νόμος του Περικλή επέτρεπε την απόκτηση της αθηναϊκής υπηκοότητας μόνο σε εκείνους που και οι δύο τους γονείς ήταν γνήσιοι Αθηναίοι, οι γυναίκες Αθηναίες λειτούργησαν ως σημαντικές διάυλοι μέσω των οποίων πολιτικά και οικονομικά δικαιώματα διαβιβάζονταν στις επόμενες γενεές πολιτών. Γι' αυτό και ήταν τόσο σημαντικό να διασφαλιστεί η αγνότητά τους με κάθε κόστος, ακόμη και με εκείνο του απόλυτου αποκλεισμού τους από την κοινωνία. Η νομοθεσία της πόλης απαγόρευε στις Αθηναίες να

---

<sup>30</sup> Loraux 2000

<sup>31</sup> Syropoulos 2003: 5

<sup>32</sup> Mosse 2004: 56

συμμετέχουν στο δημόσιο βίο και τους επέβαλε να μένουν υποχρεωτικά κλεισμένες εντός των τειχών του οικογενειακού *οίκου*<sup>33</sup>.

Καμία πόλις-κράτος άλλωστε δεν έδωσε ποτέ πλήρη χειραφέτηση στις γυναίκες. Προφανώς, στην Αθήνα, αφού οι γυναίκες δεν μπορούσαν λάβουν μέρος στα κοινά και στη λήψη των αποφάσεων για την πόλη, δεν μπορούσαν να θεωρούνται *πολίται*, δηλαδή να ασκούν πλήρως τα πολιτικά τους δικαιώματα, όπως οι άνδρες. Αξίζει να σημειωθεί ότι το λήμμα *πολίτις-ιδος* απαντάται μόλις δεκατρείς φορές στα έργα ολόκληρης της αρχαίας ελληνικής γραμματείας.

Ο όρος που θα μπορούσε να αποδώσει τη νομική θέση της γυναίκας είναι «πνευματικά ανήλικη»<sup>34</sup>. Για τους Αθηναίους, επειδή κατά την πεποίθησή τους η γυναίκα αδυνατεί να ενηλικιωθεί, είναι ένα «κατώτερο» ον που έχει ανάγκη ιδιαίτερη φροντίδα και προστασία. Αυτόν το ρόλο επιτελεί ο κηδεμόνας της. Αρχικά υπεύθυνος ήταν ο πατέρας της και έπειτα ο σύζυγος. Σε περίπτωση που γυναίκα έμενε χήρα, την κηδεμονία αναλάμβανε ο γιός της ή ο πλησιέστερος συγγενής. Θεωρούνταν ασύλληπτη η ύπαρξη μιας γυναίκας ανεξάρτητης, η οποία διαχειρίζεται μόνη της τα υπάρχοντά της. Η Αθηναία δεν είχε καμία δυνατότητα επιλογής για την προσωπική της ζωή, αφού σύμφωνα με το νόμο, ο κηδεμόνας της ήταν ο κύριος ρυθμιστής κάθε πτυχής της ζωής της.

Οι νόμοι που αφορούν τη θέση της γυναίκας, οι οποίοι φυσικά συντάχθηκαν και θεσμοθετήθηκαν από άνδρες, είναι ενδεικτικοί του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπιζόταν το γυναικείο φύλο στην αθηναϊκή κοινωνία. Αφού, λοιπόν η ίδια η νομοθεσία της πόλης, αρνιόταν να δει τις γυναίκες ως ανεξάρτητες προσωπικότητες, δεν είναι καθόλου περίεργη η παντελής εξάρτηση των γυναικών από τους άνδρες και η πλήρης απομόνωσή τους μέσα στον *οίκο*<sup>35</sup>.

Ο *οίκος* αποτελούσε τη βασική παραγωγική μονάδα του κράτους, το νοικοκυριό μιας οικογένειας με την ευρύτερη σημασία της, μια ενότητα ανθρώπων και αγαθών<sup>36</sup>. Για να μπορέσει κάποιος να κατανοήσει τη θέση της γυναίκας στην κλασική Αθήνα, κρίνεται απαραίτητο να εντυφώσει στην έννοια του *οίκου* στην αρχαία Αθήνα και στην τεράστια αξία που αυτός είχε. Πρόκειται για ένα ζωντανό οργανισμό, που για την αναζωογόνηση και την επιβίωσή του, είχε ανάγκη τις υπηρεσίες κάθε νέας γενιάς. Στα μέλη του εξασφάλιζε τη διατροφή και την προσωπική τους ασφάλεια, στους νεκρούς προγόνους του τη συνέχιση της

---

<sup>33</sup> Δεληκωστόπουλος 2007: 21

<sup>34</sup> Mosse 2004: 56

<sup>35</sup> Just 2006: 105-106

<sup>36</sup> Vidal- Naquet 1972

λατρείας τους<sup>37</sup>. Αποτελεί, όχι μόνο έναν πυρήνα της κοινωνίας, αλλά την ίδια την έκφραση και εμφάνιση, κατά πυρήνες, της συμβίωσης των ατόμων<sup>38</sup>.

Για έναν Αθηναίο πολίτη του 5ου αιώνα π.Χ. ο *οἶκος* και η *πόλις* αποτελούσαν τους δύο βασικούς κοινωνικούς χώρους μέσα στους οποίους μπορούσε να δραστηριοποιηθεί. Είναι χαρακτηριστικό ότι η *πόλις* δεν ακυρώνει τον *οἶκο*, αλλά ίσα ίσα τον προϋποθέτει. Πρόκειται για μία σχέση εσωτερικής αμοιβαιότητας, όπως ακριβώς το δημόσιο συμφέρον δεν καταργεί το ατομικό, αλλά βρίσκονται σε μια σχέση αλληλοτροφοδότησης. Ένας άνδρας πολίτης είχε την υποχρέωση να διασφαλίσει τη συνέχιση του *οἴκου* του. Μάλιστα, όσο αποτελεσματικότερα διευθετούσε τα *οικεῖα*, τόσο ικανότερος θεωρούνταν και στα πολιτικά. Στη σκέψη των Αθηναίων η διοίκηση του σπιτιού και η άσκηση εξουσίας στην πόλη δεν ήταν κάτι διαφορετικό, όπως διαπιστώνεται στα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντα<sup>39</sup>. Δεν είναι τυχαίο, ότι το μάθημα που υπόσχεται ότι μπορεί να διδάξει ο Πρωταγώρας στον ομώνυμο πλατωνικό διάλογο, είναι η *εὐβουλία*, δηλαδή η σωστή λήψη αποφάσεων τόσο στην ιδιωτική όσο και στη δημόσια ζωή<sup>40</sup>. Μέσα σε αυτόν τον τόσο ζωτικής σημασίας χώρο βρισκόταν κλεισμένη η Αθηναία γυναίκα. Κι εφόσον από εκείνην εξαρτιόταν η γνήσια και καθαρή συνέχιση του *οἴκου*, η απαγόρευση της εξόδου της από αυτόν ήταν ρητή και απαρέγκλιτη.

Η Αθηναία λοιπόν, ως κόρη ή ως νόμιμη σύζυγος Αθηναίου πολίτη ζούσε αποκλεισμένη από τα κοινά της *πόλεως* και είχε ταχθεί αποκλειστικά στη φροντίδα του *οἴκου* της. Ο ρόλος της περιοριζόταν στην γέννηση, τη σωστή ανατροφή των παιδιών ώστε να εξασφαλισθεί η συνέχιση του οἴκου. Υπό την ευθύνη της τελούσε όλη η διαχείριση του *οἴκου*. Όχι βέβαια και η οικονομική, καθώς επρόκειτο μόνον για ανδρική αρμοδιότητα. Είχε την επίβλεψη των υπηρετιών, διηύθυνε όλες τις δραστηριότητες μέσα στο σπίτι, αναλάμβανε να εκπαιδεύσει υφαντική τις δούλες και είχε την εποπτεία της τροφού που είχε αναλάβει το μέγαλωμα των παιδιών. Οι δυνατότητες εξόδου της ήταν σχετικά περιορισμένες και για συγκεκριμένους λόγους.

Οι άνδρες αντίθετα, περνούσαν το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους έξω από τον *οἶκο*. Εκτός από τις επαγγελματικές υποχρεώσεις τους, που μπορεί να ασκούσαν εντός και εκτός της πόλης, σημαντικό καθήκον τους ήταν εκείνο του ενεργού πολίτη. Κι όμως, παρά τη συχνή απουσία

---

<sup>37</sup> Ξενίδου-Schild 2001

<sup>38</sup> Δεληκωστόπουλος 2007

<sup>39</sup> [Ξενοφών, Απομνημονεύματα](#), 3.4.12

<sup>40</sup> [Πλάτωνος Πρωταγόρας](#), 318E-320C

τους, αυτοί ήταν οι αποκλειστικοί κύριοι του *οίκου* και είχαν την πλήρη κοινωνική και οικονομική εκπροσώπησή του<sup>41</sup>.

Η γυναικεία ύπαρξη ήταν επομένως, άρρηκτα συνδεδεμένη με τον *οίκο* και τον εσωτερικό χώρο που αυτός περιέκλειε. Κάθε πιθανή κίνηση της γυναίκας προς τα έξω, θα εισέπραττε τα αρνητικά σχόλια της κοινής γνώμης, κάτι που ήταν απευκταίο. Ο λόγος του εμμονικού αυτού εγκλεισμού της γυναίκας έχει να κάνει με την ασφαλή συνέχιση του *οίκου* και τη γνήσια κληρονομική διαδοχή. Μια ενάρετη σύζυγος επομένως, χαρακτηριζόταν από συζυγική πίστη και η αγνότητα, αρετές που εγγυούνταν τη νομιμότητα των απογόνων ενός ζευγαριού. Η καλή υπόληψη της συζύγου αποτελούσε ουσιώδες μέρος της τιμής της οικογένειας και ο άνδρας είχε καθήκον να προστατεύει τη γυναίκα του από βιασμό ή μοιχεία. Ακόμη κι αν υπήρχε υποψία ότι μια σύζυγος είχε διαπράξει μοιχεία, ο σύζυγός της είχε την υποχρέωση να τη χωρίσει. Έτσι, λοιπόν, οι παντρεμένες γυναίκες έπρεπε να μένουν στο σπίτι. Βέβαια, κανείς δεν τις εμπόδιζε να βγαίνουν κάποτε έξω. Συμμετείχαν, για παράδειγμα, στις μεγάλες θρησκευτικές γιορτές της πόλης, αλλά ένα εκπληκτικό δείγμα των αρχαίων ελληνικών αντιλήψεων είναι το γεγονός ότι στην Αθήνα ήταν ντροπή να μνημονεύεται ακόμα και το όνομα μιας συζύγου από άλλους άνδρες<sup>42</sup>

Ο ρόλος της νόμιμης Αθηναίας συζύγου ήταν βέβαια πολύ σημαντικός για τη διαιώνιση γνήσιων Αθηναίων πολιτών και για τη διατήρηση και συνέχιση του *οίκου*, όχι όμως και για την προσφορά ηδονής που προσέφεραν οι εξωσυζυγικές σχέσεις στον άνδρα. Σύμφωνα με τον Δημοσθένη: «*Τάς μὲν γάρ ἐταίρας ἡδονῆς ἔνεκ' ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι γνησίως καὶ τῶν ἔνδον φύλακα πιστὴν ἔχειν*»<sup>43</sup>. Προφανώς, οι σχέσεις του άνδρα εκτός γάμου σε καμία περίπτωση δεν έθεταν σε κίνδυνο τη νόμιμη διαδοχή των απογόνων, οπότε ήταν γενικά αποδεκτοί από την κοινωνία. Για τη σύζυγο κάτι τέτοιο θα ήταν απλά αδιανόητο. Το παράλογο ήταν ότι οι ελεύθερες γνήσιες Αθηναίες είχαν τελικά πολύ λιγότερη ελευθερία κινήσεων από ό, τι οι παλλακίδες και οι εταίρες, οι καλλιεργημένες σύντροφοι των ανδρών, με τις οποίες περνούσαν πολύ περισσότερο χρόνο παρά με τις γυναίκες τους. Δε θα ήταν υπερβολή να ταυτιστεί η πρόοδος της γυναίκας στην κλασική Αθήνα με το καθεστώς της εταίρας, τη στιγμή που οι νόμιμες σύζυγοι ήταν κλεισμένες στον γυναικωνίτη. Για την αθηναϊκή κοινωνία, η γυναίκα περιορίζεται σε δύο μόνο

---

<sup>41</sup> Μανακίδου 2015: 23

<sup>42</sup> Κουκουζέλη κ.α. 2000: 44

<sup>43</sup> [Δημοσθένης Κατά Νεαίρας](#), 122

ιδιότητες. Λειτουργεί είτε ως μέσο αναπαραγωγής υγιών τέκνων και φυσικά, κατά προτίμηση αγοριών, είτε ως αντικείμενο ερωτικού πόθου.

Συγκεφαλαιώνοντας, παρατηρούμε πως ο *οίκος* είναι βαρύνουσα σημασία για την ευημερία των σχέσεων όσων κατοικούν σ' αυτόν και καθορίζει σχεδόν αυστηρά τους ρόλους τόσο του άνδρα όσο και της γυναίκας, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από εξωστρέφεια και εσωστρέφεια στο πλαίσιο αυτού αντιστοίχως. Η υποταγή του γυναικείου φύλου στην πατρική αρχικά και συζυγική μετέπειτα κυριαρχία είναι επίσης δεδομένη, γεγονός που επιβεβαιώνει τον δεσμό των ανδρών<sup>44</sup>. Η γυναίκα δεν μπορεί να ξεφύγει από τον κοινωνικά προκαθορισμένο ρόλο της, όπως αυτός έχει διαμορφωθεί από άνδρες στο πλαίσιο της πατριαρχικής κοινωνίας.

### 2.2.3. Η ανδρική αντίληψη για τη γυναίκα στην αρχαιότητα

Όπως έχει ειπωθεί, οι πληροφορίες για τη ζωή και το ρόλο της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα δίνονται πάντα μέσα από την ανδρική ματιά. Οι άνδρες, βρισκόμενοι πάντα σε θέση ισχύος, απέδωσαν στη γυναίκα μέσα στους αιώνες χαρακτηριστικά και δυνατότητες, σύμφωνα όμως με τη δική τους οπτική και γωνία, το δικό τους τρόπο σκέψης, το δικό τους συμφέρον.

Για τους αρχαίους Έλληνες ήδη από τους αρχαίους χρόνους και πολύ περισσότερο στους κλασικούς χρόνους, η γυναίκα αντιμετωπίζεται ως ένα κατώτερο από τη φύση του όν. Θεωρούνταν αδύναμη να διεκπεραιώσει οποιοδήποτε έργο σε κάθε τομέα του επιστητού και προφανώς ακατάλληλη και ανίκανη να συμμετέχει στις δημόσιες και πολιτικές υποθέσεις. Την λογάριαζαν ως ένα πλάσμα ανίκανο να ελέγξει τις φυσικές ορμές του και να αντισταθεί σε εξωτερικά ερεθίσματα τόσο βιολογικά όσο και ψυχολογικά. Ήταν τόσο μεγάλος ο βαθμός υποτίμησης της γυναίκας, που οι άνδρες είχαν φτάσει στο σημείο να την εξισώσουν με τους δούλους.

Επικρατούσε μάλιστα η πεποίθηση ότι η γυναίκα έρεπε από τη φύση της προς τις σεξουαλικές απολαύσεις, γι' αυτό και θεωρήθηκε ότι ήταν πλασμένη αποκλειστικά για την αναπαραγωγή νόμιμων αρσενικών απογόνων αλλά και για την σεξουαλική ικανοποίηση των ανδρών. Μέσω αυτών των ιδιοτήτων της, σύμφωνα πάντα με τις αντιλήψεις της εποχής, η γυναίκα, ως δοκοπλόκα, πονηρή και ικανή για οποιοδήποτε κακό, αποσκοπούσε κυρίως στην εξαπάτηση του άνδρα. Γι' αυτόν το λόγο υπήρχε πάντα διάχυτος ο φόβος σε κάθε άνδρα πως, εάν οι γυναίκες αφήνονταν ανεξέλεγκτες και χωρίς περιορισμούς, θα ήταν βέβαιο ότι θα σύναπταν εξωσυζυγικές σχέσεις κάτι που θα διασάλευε την πολύτιμη καθαρότητα του *οίκου* και κατ' επέκταση τη διατήρησή του. Επομένως, η ιδέα και μόνο της απόκλισης των γυναικών από την

---

<sup>44</sup> Αθανασίου 2006: 29

αποδεκτή κοινωνική νόρμα και η μη εναρμόνισή τους με την καθιερωμένη συμπεριφορά - πόσο μάλλον η διείσδυση των γυναικών στη δημόσια πολιτική ζωή- διέσπειρε τον πανικό στους άνδρες συζύγους τους. Φυσικά, η αντίληψη περί της υποτιθέμενης άγριας και ανεξέλεγκτης φύσης των γυναικών, χρησιμοποιούνταν για να δικαιολογήσει και να επιβάλλει τον έλεγχο των ανδρών στον *οίκο*, όπως αντίστοιχα η ευαίσθητη και τρυφερή φύση των γυναικών παρουσιάζονταν ως αιτία αποκλεισμού τους από το χώρο των δημοσίων εκδηλώσεων, δηλαδή από την πόλη<sup>45</sup>.

#### 2.2.4 Ο μισογυνισμός στις φιλολογικές πηγές

Οι παραπάνω μισογυνιστικές αντιλήψεις είχαν αρχίσει να αποκρυσταλλώνονται ήδη κατά τους αρχαϊκούς χρόνους με την ταυτόχρονη εμφάνιση μιας πρωτοφανούς εχθρικής στάσης απέναντι στο γυναικείο φύλο από τις σωζόμενες φιλολογικές πηγές της εποχής. Μια τάση που καθιέρωσε την παράδοση του μισογυνισμού και στους επόμενους αιώνες<sup>46</sup>.

Ο κύριος εκφραστής του μισογυνισμού κατά τον 7<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. είναι ο ποιητής του διδακτικού έπους, ο Ησίοδος. Σύμφωνα με την Blundell, ενώ στα ποιήματα του Ομήρου είναι περιορισμένα τα δείγματα που εχθρεύονται το γυναικείο φύλο και οι γυναίκες παρουσιάζονται άξιες μεγάλου σεβασμού, στα ποιήματα του Ησίοδου ο μισογυνισμός είναι *αχαλίνωτος*<sup>47</sup>. Για τον Ησίοδο στη *Θεογονία* η πρώτη γυναίκα, η Πανδώρα και συνεπώς όλες οι γυναίκες είναι ένα κατασκεύασμα για να τιμωρηθούν οι άνθρωποι, δηλαδή οι άνδρες «*ὡς εἶδον δόλον αἰπὴν, ἀμήχανον ἀνθρωποισιν. ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτεράων*»<sup>48</sup>. Με τον όρο κατασκεύασμα δηλώνεται πως δεν είναι ανθρώπινο πλάσμα, αλλά μία μηχανή που κατασκευάστηκε από τον Ήφαιστο. Έτσι εξηγείται ο λόγος που η γυναίκα είναι ικανή να «μηχανεύεται» κάθε λογής δόλια πράξη, ένα πλάσμα αναξιόπιστο, άπληστο, χωρίς καμία χρησιμότητα. Εκείνη είναι η υπαίτια για την πτώση του άνδρα από την χρυσή εποχή, στην οποία υποτίθεται ζούσε, σε έναν κατώτερο ποιοτικά κόσμο γεμάτο αρρώστιες, σκληρή δουλειά και θάνατο<sup>49</sup>.

Στα τέλη μάλιστα του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. η υποτιμητική αυτή θέση των γυναικών και η έμπρακτη εχθρική αντιμετώπισή τους έγινε αποδεκτή και από τη φιλοσοφική θεώρηση. Ο Αριστοτέλης

---

<sup>45</sup> Blundell 2004

<sup>46</sup> Rogers 1966

<sup>47</sup>Blundell 2004

<sup>48</sup> [Θεογονία](#) στ. 589-590

<sup>49</sup> Fantham 2004



μιλούσε για μία κοινωνία αποτελούμενη από άντρες που αντιπροσώπευαν το «πνεύμα» και από γυναίκες που ήταν η «ύλη». Ειδικότερα, ο φιλόσοφος υποστήριξε ότι η προσφορά της «γυναίκας - ύλης» είναι εκ φύσεως παθητική, ενώ αντιθέτως η ανδρική συμβολή δίνει την μορφή και το πνεύμα και γι' αυτό είναι ενεργητική και δημιουργική. Έλεγε ότι η ιδιότητα που έχει η ψυχή να διαβουλεύεται και να λαμβάνει αποφάσεις είναι «ανενεργή» στις γυναίκες: η λέξη που χρησιμοποιεί είναι «*ἄκυρον*», δηλαδή «χωρίς ισχύ» ή «κύρος», και κατά κυριολεξία «εν απουσία κυρίου», δηλαδή «ενός ο οποίος να έχει το πρόσταγμα»<sup>50</sup>. Κατά την αντίληψη αυτή οι ψυχές των γυναικών είναι ανάλογες με τη νομική τους θέση<sup>51</sup>. Σε αντίθεση με τον Αριστοτέλη, ο Σωκράτης και ο Πλάτων δεν εξέφρασαν ακραιφνώς μισογυνιστικές τάσεις, όσο οι σύγχρονοί τους. Οι απόψεις του Σωκράτη μπορεί να ακούγονταν ή να μην ακούγονταν φωτισμένες, όμως πρέπει να υπήρχαν πολλοί που τις μοιράστηκαν. Συγκεκριμένα, υποστήριξε ότι η εγκράτεια ενός άνδρα και μιας γυναίκας, ή το θάρρος ή η δικαιοσύνη ενός άνδρα και μιας γυναίκας, είναι το ίδιο<sup>52</sup>. Παρ' όλα αυτά, εν τέλει ο Αριστοτέλης έδωσε με τη θεωρία του ένα βολικό υπόβαθρο ανδρική κοινωνική συνείδηση<sup>53</sup>.

### ***2.3 Η θέση της γυναίκας στην αρχαία τραγωδία***

Η αρχαία αθηναϊκή δημοκρατία χαρακτηρίζεται ως το λίκνο του πολιτισμού και η γενέτειρα του θεάτρου και της τραγωδίας. Παρόλα αυτά, είναι αρκετά σύνηθες στις μέρες μας να κατακρίνεται το τότε ισχύον δημοκρατικό σύστημα, συγκρινόμενο με το σημερινό. Όπως ειπώθηκε παραπάνω, οι γυναίκες, αλλά και οι δούλοι και οι ξένοι αποκλείονταν από τα πολιτικά αξιώματα και δεν είχαν το δικαίωμα να εκφράζονται σε κανέναν από τους χώρους του δημόσιου λόγου της Αθήνας<sup>54</sup>.

Κι όμως, το ύψιστο λογοτεχνικό είδος που γέννησε εκείνη η εποχή, η τραγωδία, αναπαριστά έναν διαφορετικό κόσμο. Έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από ακραία κοινωνική ετερογένεια. Μέσα στα έργα των τραγικών ποιητών αναπαρίστανται δραματικά πρόσωπα όλων των τάξεων, από θεούς και βασιλείς μέχρι πολίτες και δούλους, όλων των εθνοτήτων, όλων των ηλικιών ομάδων. Οι σπουδαιότερες περιπτώσεις κοινωνικών διακρίσεων, που διαπραγματεύεται η

---

<sup>50</sup> [Πολιτικά](#) I. 1260a. 14

<sup>51</sup> Hall 2012: 162

<sup>52</sup> Syropoulos 2003: 12

<sup>53</sup> Cantarella 1998: 100

<sup>54</sup> Hall 2012: 185-186

τραγωδία, αφορούν τα όρια μεταξύ ανθρώπινου και θεϊκού, ενήλικα και παιδιού, ελεύθερου και δούλου, πολίτη και μη πολίτη, Αθηναίου και μη Αθηναίου, Έλληνα και βάρβαρου<sup>55</sup>.

Το στοιχείο όμως, στο οποίο επιμένει πειστικά η τραγωδία είναι η διάκριση αρσενικού και θηλυκού και οι ταραχώδεις σχέσεις ανάμεσα στις γυναίκες και τους άνδρες. Χαρακτηριστικά, κάθε τραγικό έργο αποτυπώνει κρίσεις, που προκαλούνται από πρόσωπα, τα οποία αποτελούν για τον Αθηναίο άντρα «τους άλλους», όπως κυρίως οι γυναίκες<sup>56</sup>. Σύμφωνα με τον Fanthman, αυτό που προσπάθησε να κάνει το αρχαίο δράμα ήταν να εξετάσει το ρόλο των γυναικών και τη σχέση της ιδιωτικής με τη δημόσια ζωή, η οποία καθόριζε τις σχέσεις των δύο φύλων και οργάνωνε τις δραστηριότητές τους<sup>57</sup>.

### 2.3.1 Η απεικόνιση της γυναίκας στην αρχαία τραγωδία

Από τη στιγμή που η γυναίκα γίνεται πρωταγωνίστρια του δράματος, απεγκλωβίζεται από τα περιορισμένα όρια που της επιβάλλει η αυστηρή αθηναϊκή κοινωνία και αποκτά πρωτόγνωρη αυτοδυναμία. Βγαίνει από το περιθώριο, αυτονομείται και γίνεται η αφορμή να γραφούν τα αριστουργήματα της δραματικής τέχνης. Γεγονός λίαν οξύμωρο και ιδιαίτερα ρηξικέλευθο σε μια κοινωνία άκρως φαλλοκρατική και μισογυνιστική, όπως εκείνη της Αθήνας<sup>58</sup>.

Οι γυναίκες της τραγωδίας υψώνουν προκλητικά τη φωνή τους και με τόλμη άλλοτε υπηρετούν ένα υψηλό ιδανικό και άλλοτε θέτουν ως προτεραιότητά τους με τα λόγια και τις πράξεις τους την οικογένεια τους και την πόλη. Ο λόγος τους λοιπόν, μπορεί να δρα θετικά προς την κοινωνία, όταν εκφωνείται στο πλαίσιο μιας συλλογικής και κοινωνικά αποδεκτής έκφρασης, όπως είναι μια θρησκευτική τελετουργία. Μπορεί όμως και να έχει διασπαστικό και υπονομευτικό ρόλο έναντι της κοινωνικής σταθερότητας, όταν εκφέρεται ως ατομική φωνή μιας γυναίκας<sup>59</sup>. Η κριτική που ασκούν στα πράγματα είναι έντονη, και στοχεύει κυρίως στο μύθο που θέλει να την εγκλωβίσει σε μια μισογυνιστική εικόνα. Η τραγική γυναίκα λοιπόν, έχει όλα τα χαρακτηριστικά που έχει και ένας αντίστοιχος ανδρικός ρόλος.

Τα γυναικεία τραγικά πρόσωπα είναι μυθικά πρόσωπα που έλκουν την καταγωγή τους από το αρχαϊκό παρελθόν. Η θέση της γυναίκας δεν αποτυπώνεται πάντα με τον ίδιο τρόπο στο δράμα. Γυναίκες κάθε ηλικιακής βαθμίδας, κοινωνικής τάξης και ιδιότητας κατέχουν σημαίνουσα

---

<sup>55</sup> Hall 2012: 142

<sup>56</sup> Hall 2012: 140

<sup>57</sup> Fantham 2004

<sup>58</sup> Mastronarde 2010: 247

<sup>59</sup> McClure 1999: 29

θέση. Ηλικιωμένες, χήρες, παρθένοι, μοιχοί, υποδειγματικές σύζυγοι, μητέρες, φόνισσες, πρότυπα αρετής, δούλες, ιέρειες, εταίρες, μαινάδες, μάγισσες. Όλες τους, περισσότερο ή λιγότερο, αποτέλεσαν αφορμή για τη σύνθεση πάμπολλων δραματικών έργων δίνοντας ώθηση στην πλοκή τους. Μάλιστα, ο τύπος πλοκής που προτιμάται είναι ο εξής: οι γυναίκες καταλήγουν πάντα να έχουν διαλυτικό ρόλο. Δηλαδή είτε παραβιάζουν έναν από τους «άγραφους νόμους» είτε ενεργούν υπό την επήρεια μιας συναισθηματικής φόρτισης ή ενός ανεπίτρεπτου ερωτικού πάθους είτε αψηφούν το κύρος των αντρών και ενεργούν έξω από τα πλαίσια του οίκου, μόνο όταν όμως ο νόμιμος κύριός τους απουσιάζει<sup>60</sup>.

Βέβαια, οι περισσότεροι γυναικείοι χαρακτήρες στην τραγωδία δεν παραβιάζουν τα δημοφιλή πρότυπα συμπεριφοράς για τις γυναίκες. Είναι γυναίκες που βαδίζουν σύμφωνα με τις επιταγές του *οίκου*. Μπορεί να δρουν με τις καθιερωμένες αξίες και πεποιθήσεις, που τους έχουν επιβληθεί από την κοινωνία, αλλά υπάρχουν και φορές που προχωρούν τις σκέψεις τους και τις πράξεις πέρα από το προκαθορισμένο για αυτές πλαίσιο, σε σημείο που εκπλήττουν με τη σοφία που επιδεικνύουν.

Υπάρχουν όμως κι εκείνες οι γυναίκες, οι οποίες αναλαμβάνουν δράση και διαρρηγνύουν τους δεσμούς του *οίκου*. Μένουν σταθερές στις απόψεις τους, δογματικές, ανυποχώρητες, έτοιμες να συντρίψουν την αντρική κυριαρχία, αλλά και να συγκρουστούν ακόμα και με τον ίδιο τον εαυτό τους. Τα λόγια και οι πράξεις τους παρουσιάζουν τη μεγαλύτερη και πιο αινιγματική απόκλιση από το πολιτιστικό πρότυπο της εποχής τους<sup>61</sup>, καθώς τολμούν να βγουν από τα στενά όρια του *οίκου*, όπου τις έχει εγκλωβίσει η κοινωνία. Στην τραγωδία, όπως και στην κοινωνία της Αθήνας, η έμμονη ιδέα της διαιώνισής του *οίκου* δια των νόμιμων αρρένων κληρονόμων του, κυριαρχεί. Γι' αυτό και η καταστροφή του *οίκου* είναι μείζον θέμα στα έργα των τραγικών ποιητών. Η εικόνα των περισσοτέρων τραγικών γυναικών να προβάλλουν από την πόρτα του σπιτιού τους σε κοινή θέα, ήταν σίγουρα κάτι που οι Αθηναίοι πολίτες θα προτιμούσαν οι γυναίκες της οικογένειάς τους να απέφευγαν<sup>62</sup>. Κι όμως η γυναίκα της τραγωδίας παρουσιάζεται επώνυμα στο σκηνικό χώρο κι έχει ελευθερία του λόγου. Έτσι η χάνει το βασικότερο χαρακτηριστικό της ως Αθηναία γυναίκα, την ανωνυμία της. Το όνομά της ακούγεται μέσα στην ανδροκρατούμενη αθηναϊκή κοινωνία, με αποτέλεσμα να αμφισβητείται με τη δράση της το πατριαρχικό ιδεώδες της Αθήνας. Η Pomeroy συζητώντας για αυτές τις κυρίαρχες γυναίκες της αρχαίας τραγωδίας - στις οποίες αναφέρεται και η Zeitlin

---

<sup>60</sup> Hall 2012: 158

<sup>61</sup> Foley 2001: 4

<sup>62</sup> Hall 2012: 153-156

– θεωρεί ότι είναι μια αντανάκλαση του ανδρικού φόβου και της φαντασίωσης ότι οι γυναίκες μπορεί κάποια στιγμή να ανατρέψουν τη θέση ανωτερότητάς τους<sup>63</sup>

Η συμβολική σύγκρουση του *οίκου* και της *πόλεως* προκαλείται από την αδυναμία του άνδρα να διαχειριστεί τα του *οίκου* είτε επειδή απουσιάζει είτε επειδή δεν μπορεί. Έτσι, η γυναίκα αναλαμβάνει εκείνη πολιτική δράση στη θέση του άνδρα, κλονίζοντας προσωρινά ή μόνιμα το status quo και διαρρηγνύοντας τους στερεότυπους ρόλους για το ανδρικό και το γυναικείο φύλο. Βέβαια, σύμφωνα με τον Shaw, ο οποίος καθιέρωσε την φράση «*the female intruder*» για την γυναικεία εισβολή στον δημόσιο χώρο των ανδρών, η ανατροπή που προκαλείται από τη διαλυτική στάση των γυναικών, οδηγεί στο τέλος των δραμάτων πάντα σε συμβιβασμό και σε αποκατάσταση των παραδοσιακών ρόλων γυναικών και ανδρών, καθώς και σε μία νέα οριοθέτηση των κατηγοριών του *οίκου* και της *πόλης*<sup>64</sup>.

### 2.3.2 Η συμβολή του μύθου στην παρουσίαση της γυναίκας στην τραγωδία

Οι ιδέες και οι αξίες που υιοθέτησε το αρχαίο δράμα ήταν αναγκαίες για τη διαιώνιση του αθηναϊκού συστήματος και είναι διάχυτες σε όλα τα επίπεδα της τραγωδίας. Συγκεκριμένα, η αττική τραγωδία διαλέγεται τόσο με τις αντιλήψεις της εποχής της όσο και με το σύνολο της λογοτεχνικής της παράδοσης και τον μύθο. Οι τραγικές πλοκές δανείζονται τα θέματά τους από τους αρχαίους μύθους -συχνά μύθους πόλεων εκτός της Αθήνας- και οι υποθέσεις τους διαδραματίζονται στο μακρινό παρελθόν<sup>65</sup>. Ένα παράδειγμα συστηματικής χρήσης και εκμετάλλευσης του μύθου είναι εκείνο που σκοπό είχε τη νομιμοποίηση της αθηναϊκής ηγεμονίας επί των άλλων πόλεων. Επομένως, η ισχύουσα ιδεολογία, τα στερεότυπα και οι λογοτεχνικοί τόποι αποτελούν σημαντικούς άξονες για την εξέταση του γυναικείου στοιχείου στην αθηναϊκή τραγωδία<sup>66</sup>. Όπως υποστηρίζεται άλλωστε και από τον Shaw «μια εξήγηση του γυναικείου ρόλου στο δράμα πρέπει να συνυπολογίζει τη σχέση του μύθου με το δράμα»<sup>67</sup>. Ο Bremner όμως υποστήριξε ότι η μυθολογία δεν ήταν καθόλου «φιλική προς τις γυναίκες». Αν και δεν έλειψαν οι θετικές εικόνες για τις γυναίκες, κυριαρχούσαν οι αρνητικές αναπαραστάσεις. Έτσι, η μυθολογία διέδωσε και διατήρησε τις αρνητικές εικόνες των γυναικών σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής τους<sup>68</sup>.

---

<sup>63</sup> Sygroulos 2003: 8

<sup>64</sup> Παπαδοπούλου 2008: 155

<sup>65</sup> Foley 2001: 3

<sup>66</sup> Παπαδοπούλου 2008: 150

<sup>67</sup> Shaw 1975: 255

<sup>68</sup> Sygroulos 2003: 6

Άρα, με μία πρώτη ανάγνωση φαίνεται ότι μέσα από την χρήση του μύθου και των ποιητικών τρόπων η τραγωδία αιτιολογούσε, κατά κάποιον τρόπο, στα πλαίσια της δραματικής αναπαράστασης τον έλεγχο των γυναικών από τους άνδρες. Όμως, τα πρότυπα γυναικών που παρουσιάζουν οι τραγικοί ποιητές δεν είναι πάντα αρνητικά. Οι γυναίκες είναι πανταχού παρούσες διαδραματίζοντας σημαντικό ρόλο στην πλοκή. Οι ποιητές γνώριζαν καλά άλλωστε ότι η αφύπνιση των πολιτών προέρχεται συν τοις άλλοις μέσα από την έκφραση των συναισθημάτων. Έτσι, μετουσιώνοντας τους ελληνικούς μύθους σε τραγωδίες, αξιοποίησαν στο έπακρο το κατεξοχήν συναισθηματικό όν, τη γυναίκα. Γι' αυτόν τον λόγο εξάλλου ο Πλάτων βρήκε την τραγωδία τόσο σημαντική και αλλά και απειλητική, αφού τα τραγικά έργα όχι μόνο άγγιζαν τα συναισθήματα των θεατών, αλλά προκαλούσαν, επηρέαζαν και διαμόρφωναν σε πολύ σημαντικό βαθμό την κοινή γνώμη, ακόμη και στο θέμα αντιμετώπισης των γυναικών<sup>69</sup>.

### 2.3.3 Η πολυφωνική σύνθεση της τραγωδίας

Η πολυφωνική σύνθεση των τραγικών κειμένων, που στην ουσία αποτελούν μαρτυρίες της συλλογικής μνήμης των Αθηναίων, δείχνει ότι ξεπερνάει τις αυστηρά οριοθετημένες αντιλήψεις για το δικαίωμα ελευθερίας του λόγου στην αρχαία Αθήνα. Οι γυναίκες μπορεί να μην είχαν το δικαίωμα της έκφρασης δημόσιου λόγου στις πολιτικές διαδικασίες, αλλά παράδόξως, στο θέατρο οι τραγικοί ποιητές επέτρεπαν στις φανταστικές ηρωίδες τους να απευθυνθούν στο κοινό, όπως δε θα μπορούσαν στην πραγματικότητα<sup>70</sup>. Η προσωρινή έστω ελευθερία που δίνεται στις γυναίκες μέσα στον κόσμο του μυθικού παρελθόντος και η δυνατότητα να υπερβούν τα αυστηρά κοινωνικά όρια, που τους είχαν επιβληθεί, δείχνουν τον προοδευτικό και ριζοσπαστικό χαρακτήρα της αθηναϊκής τραγωδίας, η οποία ξεπερνά κατά πολύ τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκε. Σύμφωνα με την Παπαδοπούλου, η ανάδειξη γενικά περιθωριοποιημένων ομάδων, όπως οι γυναίκες, οι δούλοι και οι βάρβαροι, αποτελεί ένα ιδιαίτερο γνώρισμα της τραγωδίας, η οποία με αυτόν τον τρόπο καταδεικνύει το πόσο επισφαλείς είναι αυτές καθαυτές οι κατηγοριοποιήσεις, οι διαχωρισμοί, η στέρηση ή ο περιορισμός των δικαιωμάτων από κάποιους ανθρώπους<sup>71</sup>.

Ο Αριστοφάνης, με την διορατικότητα που τον χαρακτήριζε, φαίνεται ότι είχε αντιληφθεί την αξίωση της τραγωδίας να είναι «δημοκρατική» (με τη νεότερη σημασία του όρου). Στους

---

<sup>69</sup> Pelling 2008: 21

<sup>70</sup> Hall 2012: 138

<sup>71</sup> Παπαδοπούλου 2008: 156

στίχους 949-52 των *Βατράχων*, ο κωμικός Ευριπίδης, βεβαιώνει ότι οι δικές του τραγωδίες είναι «δημοκρατικές», με το επιχείρημα ακριβώς ότι δίνουν φωνή στις γυναίκες (και τους δούλους) ως δραματικά πρόσωπα<sup>72</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, μεταφέρει με αρκετή βέβαια φαντασία, έναν τρόπο σκέψης μακράν πιο πρωτοποριακό στο επίπεδο της πολιτικής από την ίδια την κοινωνία που δημιούργησε το τραγικό είδος, που οι Αθηναίοι δεν είχαν σκεφτεί πιο πριν. Οι ποιητές προβάλλουν πρότυπα μιας κοινωνίας, όπου επικρατεί η ισότητα και η ισονομία για όλες τις τάξεις, ακόμη κι αν αυτά τα πρότυπα είναι στην πράξη αδιανόητα<sup>73</sup>. Επομένως, το ιδεολογικό περιεχόμενο που κυριαρχεί στο αθηναϊκό τραγικό δράμα για τη θέση της γυναίκας, αμφισβητείται προκλητικά. Προφανώς, οι αντιφατικές αυτές αναπαραστάσεις της ζωής και του τρόπου δράσης των γυναικείων ηρωίδων διαφέρουν από έργο σε έργο και είναι ανάλογες με την σκοπιμότητα και την οπτική γωνία του κάθε συγγραφέα, τα βιώματα του και την πολιτική επικαιρότητα της εποχής του.

#### 2.3.4 Αναζήτηση της ταυτότητα του άνδρα πολίτη μέσω της γυναίκας

Και οι τρεις μεγάλοι τραγικοί ποιητές ήταν Αθηναίοι πολίτες και συνέθεταν τα έργα τους κυρίως για άνδρες πολίτες σε εκδηλώσεις εορτασμού της ταυτότητας των Αθηναίων πολιτών. Συνεπώς, η τραγωδία ορίζει την ταυτότητα του άνδρα πολίτη<sup>74</sup>.

Βάσει κοινωνιολογικών θεωριών, οι γυναικείοι χαρακτήρες στην τραγωδία λειτουργούν ως προβληματισμός για τον προσδιορισμό της ανδρικής ταυτότητας σε συνάρτηση με τη γυναικεία. Οι γυναίκες της τραγωδίας αντικατοπτρίζουν τον τρόπο που αντιδρούσαν οι άνδρες στη γυναικοφοβία, μια στάση που επικρατούσε παραδοσιακά απέναντι στις γυναίκες και που εξηγεί και την καταπίεση που υφίσταντο οι γυναίκες. Η προσωρινή ελευθερία όμως, που παραχωρείται στις ηρωίδες της τραγωδίας και ο τρόπος, με τον οποίο τις χρησιμοποιούν οι ποιητές, θα μπορούσε να υποτεθεί ότι υποδηλώνουν τις ενοχές των ανδρών για τον τρόπο αντιμετώπισης των γυναικών. Το διονυσιακό στοιχείο της τραγωδίας εξάλλου με τη θηλυπρεπή παρουσίαση του Διονύσου καθώς και η ανατροπή γυναικείων και ανδρικών ρόλων συμβάλλουν στη αναζήτηση της ανδρικής ταυτότητας μέσα στην γυναικεία παρουσία<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> [Αριστοφάνους Βάτραχοι](#)

<sup>73</sup> Easterling 2015: 187

<sup>74</sup> Hall 2012: 140-141

<sup>75</sup> Παπαδοπούλου 2008: 150

### 2.3.5 Συντελεστές παράστασης και σύσταση του κοινού

Καθοριστικό ρόλο για την πρόσληψη της γυναικείας παρουσίας στην τραγωδία επιτελούν επίσης και οι συντελεστές της παράστασης και η σύσταση του κοινού. Σύμφωνα με τις αρχαίες θεατρικές συμβάσεις, τους γυναικείους ρόλους υποδύονταν άνδρες ηθοποιοί, ενώ οι γυναικείοι ρόλοι ήταν ανδρικά λογοτεχνικά δημιουργήματα. Κάτι, που συνιστά το μεγαλύτερο παράδοξο στην παρουσία του γυναικείου στοιχείου στην αττική τραγωδία<sup>76</sup>. Οι δραματικές ηρωίδες έπαιρναν πνοή μέσα από την φαντασία ενός άνδρα συγγραφέα, μιλούσαν μέσα από την φωνή ενός άνδρα υποκριτή, κινούνταν στους ρυθμούς ενός άνδρα χοροδιδασκάλου<sup>77</sup>. Η ανδρική αυτή παρουσίαση της γυναίκας στο αρχαίο δράμα σε συνδυασμό με τη γενικότερη ισχνή κοινωνική θέση της αρχαίας Αθηναίας επιβεβαιώνει τις θεωρίες, που θέλουν το αττικό δράμα ως ένα προϊόν της πατριαρχικής Αθήνας.

Αντίστοιχα, η γνώση της σύστασης και των αντιδράσεων του κοινού της τραγωδίας θα ήταν θεμελιώδους σημασίας για την πρόσληψη των γυναικών επί σκηνής και των θεμάτων των σχετικών με τις σχέσεις των δύο φύλων. Η Greene θέλοντας να εξηγήσει την προβολή των γυναικείων χαρακτήρων στο ελληνικό δράμα, αναφέρει ότι το κοινό ενδιαφερόταν πάρα πολύ για τις γυναίκες και τη θέση τους στην κοινωνία. Ο Slater πάλι, τόνισε τη στενή σχέση μεταξύ της τραγωδίας και του κοινού, αλλά από διαφορετική οπτική γωνία. Βασιζόμενος στη θέση ότι «ένας μύθος μας λέει κάτι για τους ανθρώπους που τον ακούνε», έθεσε το ζήτημα της λειτουργίας της τραγωδίας. Για κάποιους ο σκοπός των τραγωδιών ήταν η ηθικολογία. Άλλοι πιστεύουν ότι παρουσίασαν μια φιλοσοφία της ανθρώπινης ζωής<sup>78</sup>.

Εξαιτίας της έλλειψης όμως τελεσίδικης απάντησης αναφορικά με την παρουσία ή όχι των γυναικών ανάμεσα στους αρχαίους θεατές, η μελέτη του γυναικείου δραματικού στοιχείου επικεντρώνεται κατά κύριο λόγο στον τρόπο με τον οποίο η προβολή των γυναικείων μορφών επιβεβαιώνει ή υπονομεύει κυρίαρχες αντιλήψεις του αθηναϊκού ψυχισμού<sup>79</sup>. Σύμφωνα με τον Συρόπουλο πάντως, η είσοδος γυναικών στο θέατρο ήταν επιτρεπτή, δεδομένου ότι, οι γυναίκες είχαν το δικαίωμα να συμμετέχουν σε πολλές ιδιωτικές και δημόσιες θρησκευτικές γιορτές, οπότε θα ήταν παράλογο να σκεφτούμε την πιθανότητα να αποκλειστούν από το βασικότερο κομμάτι των διονυσιακών εορτασμών<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> Παπαδοπούλου 2008: 150

<sup>77</sup> Διαμαντάκου-Αγάθου 2011: 633

<sup>78</sup> Sygroulos 2003: 7

<sup>79</sup> Παπαδοπούλου 2008: 151

<sup>80</sup> Sygroulos 2003: 9

### 3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

Στο παρόν κεφάλαιο, στην πρώτη ενότητα δίνονται πληροφορίες για τα σώματα κειμένων και τη χρήση τους στην επιστημονική έρευνα. Έπειτα, στη δεύτερη ενότητα, διατίθενται κάποια από τα σημαντικότερα προγράμματα που παρέχουν ηλεκτρονικούς γλωσσικούς πόρους στην ελληνική γλώσσα, ενώ η τρίτη ενότητα εξειδικεύεται στα προγράμματα με πρόσβαση σε σώματα κειμένων της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Στην τέταρτη ενότητα γίνεται μια σύντομη παρουσίαση των εργαλείων που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη μελέτη των σωμάτων κειμένων της αρχαίας ελληνικής και τέλος, στην πέμπτη ενότητα, αναφέρονται τα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία ούτως ώστε να ανιχνευθούν η συχνότητα του λήμματος *γυναίκα* στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή και τα συμφραζόμενα μέσα στα οποία βρίσκεται (αν την εκφωνεί άνδρας ή γυναίκα) και εν τέλει να γίνει προσπάθεια ερμηνείας του λήμματος *γυναίκα* κάθε φορά που οι δύο ποιητές χρησιμοποιούσαν την εν λόγω λέξη.

#### 3.1 Σώματα κειμένων

Σύμφωνα με τον Sinclair, «η γλώσσα φαίνεται πολύ διαφορετική όταν την εξετάζεις σε μεγάλη ποσότητα, όλη μαζί»<sup>81</sup>. Πάνω σε αυτήν την εκτίμηση βασίζεται η μεθοδολογία των σωμάτων κειμένων.

##### 3.1.1 Ιστορικό πλαίσιο και ορισμός σωμάτων κειμένων

Η μεθοδολογία που βασίζεται και καθοδηγείται από τα σώματα κειμένων κατατάσσεται σε μία από τις βασικές μεθόδους μελέτης της γλώσσας. Ο βασικότερος λόγος, μεταξύ άλλων, είναι ότι με τη βοήθεια των νέων τεχνολογιών δίνεται η δυνατότητα επεξεργασίας μεγάλου όγκου φυσικά παραγόμενου γλωσσικού υλικού<sup>82</sup>.

Το πρώτο ηλεκτρονικό σώμα κειμένων λεγόταν Brown Corpus και εμφανίστηκε μόλις τη δεκαετία του 1960. Ήδη από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα όμως μοναχοί που μελετούσαν την Βίβλο, άρχισαν να αποδελτιώνουν με το χέρι κάθε λέξη του κειμένου, σημειώνοντας παράλληλα τη σελίδα, τη γραμμή ή το χωρίο στο οποίο απαντά. Αυτό οδήγησε στη δημιουργία των πρώτων λεπτομερών συμφραστικών πινάκων, τις λεγόμενες κονκορντάντσες, από το λατινικό *concordantia*. Η

---

<sup>81</sup> Sinclair 1991: 100

<sup>82</sup> Φραντζή 2012: 59



χρήση των συμφραστικών πινάκων πραγματοποιήθηκε για σπουδαία λογοτεχνικά έργα, όπως τα ομηρικά έπη, οι κωμωδίες του Αριστοφάνη και το έργο του Σαίξπηρ<sup>83</sup>.

Ως σώμα κειμένων (corpus, πληθ. corpora) ορίζεται ένα αντιπροσωπευτικό σύνολο κειμένων (συντά ψηφιοποιημένων από έντυπη μορφή), το οποίο χρησιμοποιείται ως δείγμα με αντικείμενο τη γλωσσολογική έρευνα και ανάλυση<sup>84</sup>. Πρόκειται για μια συστηματική συλλογή γλωσσικών δεδομένων που προέκυψαν φυσικά και όχι μετά από διεργασία πειράματος. Το γλωσσικό αυτό υλικό προέρχεται από τη λεκτική αλληλεπίδραση ομιλητών στην περίπτωση του προφορικού λόγου ή συγγραφέων και αναγνωστών στην περίπτωση του γραπτού λόγου. Η έκταση των σωμάτων κειμένων ποικίλει ανάλογα με τον σκοπό για τον οποίο έχουν παραχθεί. Εξάλλου, δεν είναι μόνο ο μεγάλος όγκος γλωσσικού υλικού, που παίζει σημαντικό ρόλο, αλλά βασικά συστατικά στοιχεία των σωμάτων κειμένων είναι η ύπαρξη κριτηρίων σχεδιασμού, η αυθεντικότητα των κειμένων που περιλαμβάνουν, αλλά και η δυνατότητα γενικεύσεων που μπορεί να προσφέρουν ως πηγή πληροφοριών<sup>85</sup>.

### 3.1.2 Πλεονεκτήματα μεθοδολογίας σωμάτων κειμένων

Το συγκριτικό πλεονέκτημα που έχουν τα σώματα κειμένων σε σχέση με άλλα γλωσσικά υλικά βρίσκεται στο γεγονός ότι μπορούν να αποθηκευτούν και να επεξεργασθούν μέσω ηλεκτρονικών υπολογιστών. Για τον λόγο αυτόν βέβαια, όπως τονίζει ο Sinclair, το σώμα κειμένων πρέπει να έχει την κατάλληλη ηλεκτρονική μορφή και να είναι ειδικά κωδικοποιημένο για τυποποιημένες εργασίες ανάκτησης γλωσσικών πληροφοριών. Έτσι, επιτρέπεται η άμεση πρόσβαση στο γλωσσικό υλικό με ταχύτητα και ακρίβεια, κάτι που δεν είναι δυνατό να επιτευχθεί με το ανθρώπινο χέρι<sup>86</sup>. Τα ειδικά προηγμένα λογισμικά, μέσω των οποίων γίνεται η επεξεργασία των σωμάτων κειμένων, δίνουν τη δυνατότητα στον χρήστη να αντλήσει φωνολογικές, γραμματικές, συντακτικές και υφολογικές πληροφορίες από το κείμενο, να κάνει παρατηρήσεις σχετικά με τη συχνότητα χρήσης ενός τύπου, το συμφραστικό περιβάλλον του, καθώς και πληροφορίες για την πρώτη εμφάνιση ή σημασία ενός τύπου και τις τυχόν αλλαγές του<sup>87</sup>. Αυτό που πρέπει να υπογραμμιστεί είναι ότι τα σώματα κειμένων δεν ερμηνεύουν ούτε απαντούν από μόνα τους ένα γλωσσολογικό ερώτημα. Σύμφωνα με τον

---

<sup>83</sup> Γούτσος & Φραγκάκη 2015: 20

<sup>84</sup> Κόμης & Ντίνας, ΚΕΓ 2011

<sup>85</sup> Γούτσος & Φραγκάκη 2015: 14-15

<sup>86</sup> Γούτσος & Φραγκάκη 2015: 17

<sup>87</sup> Κόμης & Ντίνας, ΚΕΓ 2011

Sampson, ένα σώμα κειμένων αποτελεί απλά το έναυσμα για την διατύπωση ερευνητικών υποθέσεων που θα οδηγήσουν σε απαντήσεις<sup>88</sup>. Με άλλα λόγια, δεν πρέπει από ένα σώμα κειμένων να γίνεται η επιλογή της γλωσσικής χρήσης που επικυρώνει την εκάστοτε ερευνητική υπόθεση, αλλά θεμιτό είναι να γίνεται ερμηνεία όλων των στοιχείων που προκύπτουν από την ανάλυσή του<sup>89</sup>.

### 3.1.3 Χρήση και διάδοση σωμάτων κειμένων

Γενικότερα, σύμφωνα με την Φραγκάκη, η χρήση και η διάδοση των σωμάτων κειμένων είναι ακόμη σχετικά μικρή, αλλά διαχρονικά εμφανίζεται συντηρητικά ανοδική πορεία στη μεταπτυχιακή και διδακτορική έρευνα. Αυτό δείχνει τη σταδιακή εξοικείωση με τη χρήση σωμάτων κειμένων και προβλέπει την περαιτέρω ανάπτυξή τους στην ελληνική γλωσσολογική έρευνα. Ως προς τους κλάδους της γλωσσολογίας όπου αξιοποιούνται τα σώματα κειμένων, υπάρχει μεγάλη ποικιλία. Συχνότερη χρήση παρατηρείται στην υπολογιστική γλωσσολογία. Αρκετά συχνά αξιοποιούνται και στην κειμενογλωσσολογία, την κοινωνιογλωσσολογία, τη ψυχολογία, αλλά και σε κλάδους της λεγόμενης θεωρητικής γλωσσολογίας, όπως η μορφολογία και η σύνταξη<sup>90</sup>.

## 3.2 Ηλεκτρονικοί γλωσσικοί πόροι σωμάτων κειμένων της ελληνικής γλώσσας

Η αρχή των ηλεκτρονικών σωμάτων κειμένων στην ελληνική γλώσσα τοποθετείται στην δεκαετία του 1980, όταν έγινε προσπάθεια να παραχθούν συμφραστικοί πίνακες για τα θεατρικά έργα της Κρητικής Αναγέννησης από τη Dia Philippides. Τα έργα αυτά αποτέλεσαν ουσιαστικά τα πρώτα ηλεκτρονικά ελληνικά σώματα κειμένων.

Τα κυριότερα προγράμματα για σώματα κειμένων στα ελληνικά είναι:

✓ **ο Εθνικός Θησαυρός Ελληνικής Γλώσσας (ΕΘΕΓ):**

Ο Εθνικός Θησαυρός της Ελληνικής Γλώσσας (ΕΘΕΓ) είναι ένα περιβάλλον που έχει αναπτυχθεί από το Ινστιτούτο Επεξεργασίας του Λόγου (ΙΕΛ) / Ε.Κ. "Αθηνά". Ο ΕΘΕΓ προσφέρει στους μελετητές της γλώσσας σώματα γραπτών κειμένων με σχεδόν 97.000.000 λέξεις, αλλά και υπολογιστικά εργαλεία για την επεξεργασία τους. Τα κείμενα που έχουν επιλεγεί είναι αντιπροσωπευτικά της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας και χρονολογούνται, τα

---

<sup>88</sup> Sampson 2001: 6

<sup>89</sup> Γούτσος & Φραγκάκη 2015: 16

<sup>90</sup> Φραγκάκη 2020: 548

περισσότερα, από το 1990 και μετά. Δεν προτιμώνται κείμενα με διαλεκτικές ή άλλες ιδιαιτερότητες.

✓ **το Σώμα Ελληνικών Κειμένων (ΣΕΚ)**

Το Σώμα Ελληνικών Κειμένων (ΣΕΚ) είναι το πρώτο ηλεκτρονικό σώμα κειμένων της Ελληνικής που δημιουργήθηκε με στόχο τη γλωσσολογική έρευνα σε ένα ευρύ φάσμα κειμενικών ειδών της σύγχρονης γλώσσας. Το ΣΕΚ περιλαμβάνει 30 εκατομμύρια λέξεις από προφορικά και γραπτά κείμενα από τις δεκαετίες 1990-2010.

✓ **Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα**

Η Πύλη για την Ελληνική γλώσσα αποτελεί εγχείρημα του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας για την υποστήριξη της ελληνικής γλώσσας. Σκοπός του προγράμματος είναι να παρέχει ελεύθερη πρόσβαση σε γλωσσικούς πόρους της νέας, της αρχαίας και της μεσαιωνικής ελληνικής γλώσσας, αλλά και της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Επίσης, περιλαμβάνει βιβλιογραφίες, ανθολογίες, ασκήσεις για τη διδασκαλία της νέας και αρχαίας ελληνικής, μελέτες που αναδεικνύουν ιστορικά τις όψεις του γλωσσικού φαινομένου, όπως τα γενικά χαρακτηριστικά της γλώσσας και τις σχέσεις της γλώσσας με την κοινωνία. Παράλληλα ανάμεσα στα εργαλεία που παρέχει, όπως ηλεκτρονικά, λεξικά, εγκυκλοπαίδειες κ.α., παρέχει και σώματα κειμένων τόσο της νέας όσο και της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Γενικότερα, πρόκειται για μια ψηφιακή υποδομή που διευκολύνει όσους ενδιαφέρονται για την ελληνική γλώσσα γενικότερα, όπως οι μαθητές, αλλά και τη μελέτη και διδασκαλία της, ειδικότερα, όπως ερευνητές, φοιτητές και εκπαιδευτικοί<sup>91</sup>.

✓ **Η Εθνική Υποδομή Γλωσσικών Πόρων και Τεχνολογιών, CLARIN:EL**

Το Εθνικό Δίκτυο Γλωσσικής Τεχνολογίας Clarin:el (Common Language Resources and Technology Infrastructure) είναι μια μόνιμη και σταθερή ερευνητική υποδομή με όραμα την ενοποίηση και τη διάθεση ψηφιακών γλωσσικών πόρων και δεδομένων από όλη την Ευρώπη σε ερευνητές, καθώς και την πρόσβαση σε διαδικτυακές υπηρεσίες γλωσσικής επεξεργασίας. Μαζί με το Εθνικό Δίκτυο Ψηφιακών Υποδομών για τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες Dariah-Gt/Δυάς αποτελούν τις δύο συνιστώσες της Απολλωνίδος, της εθνικής υποδομής που υποστηρίζει και προωθεί τις Ψηφιακές Ανθρωπιστικές Επιστήμες και Τέχνες και τη Γλωσσική Τεχνολογία και Καινοτομία στην Ελλάδα. Η υποδομή Clarin:el είναι το ελληνικό σκέλος της ευρωπαϊκής υποδομής CLARIN, ενός πανευρωπαϊκού δικτύου οργανισμών μέσω του οποίου συγκεντρώνονται, τεκμηριώνονται, συντηρούνται και διατίθενται γλωσσικοί πόροι, τεχνολογίες και διαδικτυακές υπηρεσίες γλωσσικής επεξεργασίας. Η Ελλάδα έγινε μέλος του

---

<sup>91</sup> <https://www.greek-language.gr/>

CLARIN ERIC τον Φεβρουάριο 2015, με την σύμπραξη του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, με στόχο τη γλωσσολογική έρευνα της Ελληνικής γλώσσας.

Οι δυνατότητες που προσφέρει το Clarin:el είναι πολλές: υποστήριξη ερευνητικής δραστηριότητας που βασίζεται σε γλωσσικό υλικό, ανοικτή πρόσβαση σε ερευνητές όλων των αντικειμένων, διευκόλυνση της πρόσβασης σε ευρωπαϊκούς πόρους και εργαλεία ώστε να υποστηριχθεί η γλωσσική έρευνα. Επίσης, παρέχει δράσεις ενημέρωσης και εκπαίδευσης σχετικά με την ερευνητική υποδομή, προώθηση των ανοικτών δεδομένων<sup>92</sup>.

Οι πόροι που παρέχει, ενδεικτικά είναι σώματα κειμένων πολιτικού λόγου, Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, λεξικά ελληνικής λογοτεχνίας και σώματα κειμένων κυρίως της ελληνικής μεσαιωνικής λογοτεχνίας και ιστορίας από τον 4<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. έως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα.

✓ **To Thesaurus Language Graecae ή TLG<sup>®</sup>**

Το Thesaurus Language Graecae, δηλαδή σε ελληνική μετάφραση ο Θησαυρός Ελληνικής Γλώσσας είναι ένα Ειδικό Ερευνητικό Πρόγραμμα του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια. Το TLG, το οποίο ιδρύθηκε το 1972, αντιπροσωπεύει την πρώτη προσπάθεια στις Ανθρωπιστικές Επιστήμες για την παραγωγή ενός μεγάλου ψηφιακού συνόλου λογοτεχνικών κειμένων της ελληνικής γραμματείας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Από την έναρξή του, το έργο έχει συγκεντρώσει και ψηφιοποιήσει τα περισσότερα κείμενα γραμμένα στα ελληνικά από τον Όμηρο, τον 8 π.Χ. έως την πτώση του Βυζαντίου το 1453 μ.Χ.. Στόχος του είναι να δημιουργήσει μια ολοκληρωμένη ψηφιακή βιβλιοθήκη της αρχαίας και σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας. Η πρόσβαση στην πηγή αυτή είναι συνδρομητική. Η συνοπτική έκδοση όμως, *Online TLG* είναι ανοιχτή στο κοινό. Οι ερευνητικές δραστηριότητες του TLG συνδυάζουν τις παραδοσιακές μεθοδολογίες της φιλολογικής και λογοτεχνικής μελέτης με τα πιο προηγμένα χαρακτηριστικά της τεχνολογίας της πληροφορίας<sup>93</sup>.

✓ **Ο Μικρός Απόπλους**

Στόχος αυτής της προσπάθειας είναι η δημιουργία ενός δικτύου σελίδων με πλήρη ελληνικά κείμενα σε ηλεκτρονική μορφή, στα οποία μπορεί να έχει πρόσβαση ο καθένας. Ο Μικρός Απόπλους παρέχει ποιήματα και διηγήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, άρθρα και μελέτες, ιστορικές και λογοτεχνικές, καθώς και αρχαία ελληνικά κείμενα. Τα παρεχόμενα έργα προσφέρονται σε Unicode, ακόμη και για το πολυτονικό σύστημα

---

<sup>92</sup> <https://www.clarin.eu/>

<sup>93</sup> <http://stephanus.tlg.uci.edu/>

### 3.3 Σώματα κειμένων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας

Τα σώματα κειμένων λειτουργούν σε ένα ευρύ φάσμα εφαρμογών και σε διάφορα επιστημονικά πεδία. Εκτός τους κλάδους της γλωσσολογίας, η μεθοδολογία των σωμάτων κειμένων έχει συμβάλει καθοριστικά και στην ανάπτυξη των *Ψηφιακών Ανθρωπιστικών Σπουδών* (Digital Humanities), που έχουν γνωρίσει άνθηση από τέλη του 20<sup>ου</sup> και στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Τα λογοτεχνικά σώματα κειμένων μπορούν να χρησιμοποιηθούν για υπολογιστικές αναλύσεις και μελέτες απόδοσης πατρότητας. Ακόμη, άλλου είδους έρευνα σε λογοτεχνικά κείμενα μπορεί να βασίζεται σε καταλόγους συχνότητας ενός λήμματος. Τέτοιου είδους ευρήματα βέβαια, έχουν πιθανολογικό χαρακτήρα και μπορεί να επιβεβαιώνουν ή να διαψεύδουν τις ήδη γνωστές φιλολογικές ερμηνείες. Σε κάθε περίπτωση όμως παρέχουν ποσοτικά και μετρήσιμα στοιχεία, που μπορούν να στηρίξουν ευρύτερες ερμηνευτικές υποθέσεις<sup>94</sup>.

Τα έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας ωστόσο, αν και κατέχουν σημαίνουσα θέση στην παγκόσμια λογοτεχνία, καθώς έχουν μεταφραστεί και αναλυθεί από εκατοντάδες μελετητές, δυστυχώς ελάχιστα έχουν απασχολήσει τις Ψηφιακές Ανθρωπιστικές Σπουδές». Βέβαια ήδη από τη δεκαετία του '60, έχει αρχίσει η πρώιμη έρευνα των Ανθρωπιστικών Σπουδών μέσω ηλεκτρονικών υπολογιστών. Στο πνεύμα λοιπόν της ανάπτυξης των ψηφιακών ανθρωπιστικών σπουδών, σημαντικά βήματα έχουν γίνει στην αξιοποίηση των σωμάτων κειμένων για την μελέτη και ανάλυση και των κειμένων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Υπάρχουν αρκετά ερευνητικά προγράμματα που παρέχουν γλωσσικούς πόρους της αρχαίας ελληνικής πεζογραφίας και λογοτεχνίας.

Τα περισσότερα από τα προγράμματα έχουν ήδη αναφερθεί στην προηγούμενη ενότητα, καθώς δεν παρέχουν αποκλειστικά σώματα κειμένων της αρχαίας ελληνικής.

Συγκεκριμένα, [η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα](#) αποτελεί ένα ολοκληρωμένο γλωσσικό περιβάλλον για τους ερευνητές/μαθητές της αρχαίας ελληνικής, καθώς παρέχει ηλεκτρονικά σώματα κειμένων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Μέσα από οδηγούς οι χρήστες έχουν πρόσβαση στη σχολιασμένη βιβλιογραφία αλλά και τη δυνατότητα πλοήγησης σε αρχαιογνωστικούς τόπους του διαδικτύου. Ταυτόχρονα, η [Ψηφιακή Βιβλιοθήκη](#) της Πύλης προσφέρει ηλεκτρονικά κείμενα από την αρχαϊκή εποχή έως και τα ύστερα ελληνορωμαϊκά χρόνια. Η Ψηφιακή Βιβλιοθήκη, που φέρει το όνομα *Μνημοσύνη*, θεωρείται η πληρέστερη και σχετικά επαρκώς ενημερωμένη ψηφιακή βιβλιοθήκη της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Περιλαμβάνει σε ψηφιακή μορφή όλους τους αρχαίους συγγραφείς και τα έργα τους από όλα

---

<sup>94</sup> Γούτσος & Φραγκάκη 2015: 196-198

τα γένη και είδη του αρχαίου γραπτού ελληνικού λόγου στο πρωτότυπο κείμενο αλλά και σε μετάφραση.

Αντίστοιχα, τόσο το [TLG](#) όσο και ο [Μικρός Απόπλους](#), όπως έχει ήδη ειπωθεί στην ενότητα 3.2 δίνουν τη δυνατότητα πρόσβασης σε σώματα κειμένων της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Θα μπορούσε να προστεθεί και το [Classical Language Toolkit \(CLTK\)](#). Πρόκειται για μια βιβλιοθήκη σε γλώσσα προγραμματισμού Python62, η οποία προσφέρει γρηγορότερη επεξεργασία φυσικής γλώσσας (NLP) για 19 γλώσσες της προμοντέρνας Ευρασίας, ανάμεσα σε αυτές και τα αρχαία ελληνικά<sup>95</sup>.

Το Clarin:el, όπως ειπώθηκε παρέχει ευρύ γλωσσικό υλικό. Δυστυχώς οι πόροι για την αρχαία ελληνική γλώσσα είναι ακόμη περιορισμένοι. Όμως, το Clarin:el συνεργάζεται με πολλούς φορείς και πανεπιστημιακά ιδρύματα για την προώθηση της έρευνας. Ανάμεσά τους βρίσκεται και το Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Στα πλαίσια του μαθήματος «Υπολογιστική Επεξεργασία της Γλώσσας του Αρχαίου Δράματος» με υπεύθυνη καθηγήτρια την κ. Φραντζή Κατερίνα, οι φοιτητές και φοιτήτριες του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Αρχαίο Θέατρο: Εκπαιδευτικές και Φιλολογικές Προσεγγίσεις», σχεδίασαν και κατασκεύασαν το Σώμα Κειμένων Αρχαίου Δράματος, το οποίο αποτελείται από τα σωζόμενα έργα του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Ευριπίδη και του Αριστοφάνη.

Ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει και στη [Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Περσέας](#). Ο [Περσέας](#) αποτελεί ένα διαρκώς εξελισσόμενο ερευνητικό πρόγραμμα που αφορά στις ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες και ξεκίνησε το 1985. Πρόκειται για μία ψηφιακή δομή με ελεύθερη πρόσβαση που δίνει τη δυνατότητα προσέγγισης των κλασικών γλωσσών, των αρχαίων ελληνικών και των λατινικών. Μέσω του *Περσέα*, έχει δημιουργηθεί μια ψηφιακή βιβλιοθήκη που παρέχει εξελιγμένες υπηρεσίες αναφορικά κυρίως με τον αρχαιοελληνικό και ρωμαϊκό πολιτισμό. Επίσης, περιλαμβάνει λεξικά, εγκυκλοπαίδειες, άτλαντες, εκδόσεις, καταλόγους μουσείων και άλλα βασικά εργαλεία<sup>96</sup>.

### **3.4 Εργαλεία μελέτης σωμάτων κειμένων της αρχαίας ελληνικής γλώσσας**

Υπάρχουν πολλά εργαλεία που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη μελέτη και ανάλυση των σωμάτων κειμένων που βρίσκονται στην αρχαία ελληνική γλώσσα. Στη συνέχεια θα γίνει μια σύντομη παρουσίαση των εργαλείων με ελεύθερη πρόσβαση στο διαδίκτυο.

---

<sup>95</sup> <http://cltk.org/>

<sup>96</sup> [http://www.lib.uoa.gr/fileadmin/user\\_upload/PSifiaki\\_Bibliothiki\\_Perseas\\_\\_2\\_.pdf](http://www.lib.uoa.gr/fileadmin/user_upload/PSifiaki_Bibliothiki_Perseas__2_.pdf)

- Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα προσφέρει εργαλεία, σύμφωνα με τις αρχές της κειμενικής και της διακειμενικής προσέγγισης, με σκοπό τη μελέτη της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Συγκεκριμένα, ο χρήστης μπορεί να βρει σώματα κειμένων της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας και πεζογραφίας, νεοελληνικές μεταφράσεις, συμφραστικούς πίνακες λέξεων, λεξικά, γραμματική και συντακτικό της αρχαίας ελληνικής. Επίσης, παρέχει τη δυνατότητα αναζήτησης λέξεων είτε σε μεμονωμένα κείμενα είτε σε ομάδες ανάλογα με τον συγγραφέα ή το είδος και το γένος του λόγου<sup>97</sup>.
- Το Clarin:el επίσης δίνει τη δυνατότητα πρόσβασης σε πολλά γλωσσικά εργαλεία. Για παράδειγμα, εργαλεία: **COMBO - Tool for extracting words based on a spelling or pronunciation pattern and quantitative criteria**, **FIND - Tool for extracting words based on a specific spelling or pronunciation pattern**, **IPLR Online Tools**, **NUM - Tool for extraction of quantitative measures**. Πρόκειται για εργαλεία που βρίσκονται στο διαδίκτυο δωρεάν και δίνουν πολλές πληροφορίες όπως π.χ. για τη συχνότητα εμφάνισης μιας λέξης, τις συλλαβές της, την ορθογραφία, την φωνητική, τους φωνολογικούς και ορθογραφικούς γείτονες. Όμως, οι λέξεις που είναι να δυνατό να αναζητηθούν αντλούνται από προεπιλεγμένα σώματα κειμένων. Οπότε δεν ενδείκνυνται για τη μελέτη αρχαίων κειμένων. Άλλα εργαλεία του Clarin:el είναι τα εργαλεία επεξεργασίας φυσικής γλώσσας: **GrNE-Tagger** (επισημειωτής ονοματικών οντοτήτων), **HBrill** (εργαλείο το οποίο χαρακτηρίζει λέξεις με το μέρος του λόγου στο οποίο ανήκουν), **HNPChunker** (εργαλείο το οποίο εντοπίζει σε κείμενα ένα μικρό σύνολο φράσεων, όπως ονοματικές και ρηματικές φράσεις), **ILSP Dependency parser** (συντακτικός αναλυτής), **Text Summarization Tool** (εργαλείο παραγωγής περιλήψεων), το **Voyant Tools** (εργαλείο που έχει σχεδιαστεί για να διευκολύνει τις πρακτικές ανάγνωσης και ερμηνείας κειμένων). Τα εργαλεία αυτά θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν και για τη γλωσσική επεξεργασία ενός κειμένου στα αρχαία ελληνικά<sup>98</sup>.
- Πολύ χρήσιμα για τη μελέτη αρχαίων κειμένων είναι και τα εργαλεία του TLG. Αρχικά, στο TLG Canon, δίνεται στον χρήστη η δυνατότητα της αναζήτησης οποιουδήποτε αρχαίου συγγραφέα με βάση το όνομα, τον αιώνα που έζησε, τη γεωγραφική του καταγωγή και την ιδιότητά του. Στο Text search γίνεται αναζήτηση μίας συγκεκριμένης λέξης ή λήμματος είτε σε ολόκληρο το corpus του TLG είτε σε συγκεκριμένο έργο συγγραφέα. Επίσης, παρέχεται λεξικό για λέξεις της αρχαίας ελληνικής, τα n-grams, όπου γίνεται

<sup>97</sup> <https://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>

<sup>98</sup> <https://www.clarin.gr/el>

σύγκριση λέξεων ή λημμάτων των δύο συγγραφέων που επιλέγει ο χρήστης, καθώς επίσης και στατιστικά διαγράμματα με τις πιο δημοφιλείς λέξεις σε όλο το corpus ή ανά συγγραφέα ή έργο<sup>99</sup>.

- Άλλο ένα χρήσιμο εργαλείο είναι το **AntConc**. Το AntConc είναι ένα δωρεάν πρόγραμμα για Windows, Macintosh OS X και Linux, το οποίο πρέπει να εγκατασταθεί στον ηλεκτρονικό υπολογιστή του χρήστη. Το λογισμικό περιλαμβάνει τα εξής εργαλεία: το Concordance Tool: εμφανίζει τα αποτελέσματα αναζήτησης βάζοντας τη λέξη-κλειδί μέσα στα συμφραζόμενα που συναντάται μέσα στο κείμενο, το Concordance Plot Tool: εμφανίζει τα αποτελέσματα αναζήτησης σε γραμμική μορφή, το Clusters/N-Grams: δείχνει πώς σχετίζεται η λέξη αναζήτησης με άλλες λέξεις του κειμένου δημιουργώντας συμπλέγματα λέξεων, το Collocates: εμφανίζει πού εντοπίζεται η λέξη για τη διερεύνηση διαδοχικών μοτίβων λέξεων, το Word List: μετράει όλες τις λέξεις στο corpus και τις παρουσιάζει σε μια ταξινομημένη λίστα, το Keyword List: δείχνει ποιες λέξεις είναι σπάνιες στο corpus σε σύγκριση με τις λέξεις σε ένα corpus αναφοράς<sup>100</sup>.

### **3.5 Επιλεγμένα εργαλεία για την παρούσα εργασία**

Η εκπόνηση της παρούσας εργασίας βασίστηκε αποκλειστικά στο Σώμα Κειμένων Αρχαίου Δράματος, που διατίθεται στο Clarin:el και αποτέλεσε το βασικό γλωσσικό υλικό της εργασίας. Παράλληλα, για την αναζήτηση της συχνότητας της λέξης *γυναίκα* και των παραγώνων της στα έργα του Αισχύλου και του Σοφοκλή, αλλά και των συμφραζομένων μέσα στα οποία βρισκόταν η λέξη, χρησιμοποιήθηκε το εργαλείο AntConc. Τέλος, καθοριστική ήταν η συμβολή των νεοελληνικών μεταφράσεων των αρχαίων τραγωδιών, που παρέχονται από την Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα.

---

<sup>99</sup> <http://stephanus.tlg.uci.edu/>

<sup>100</sup> <https://edutechwiki.unige.ch/en/AntConc>



## 4. Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΛΗΜΜΑΤΟΣ «ΓΥΝΑΙΚΑ» ΣΤΟΝ ΑΙΣΧΥΛΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΣΟΦΟΚΛΗ

Στην παρούσα ενότητα, αφού παρουσιαστεί σύντομα πώς παρουσιάζεται η γυναίκα μέσα στα έργα κάθε ποιητή, θα ερευνηθεί η συχνότητα των παραγώγων της λέξης *γυναίκα* στα σωζόμενα έργα του Αισχύλου και του Σοφοκλή και τα συμφοραζόμενα, στα οποία βρίσκεται κάθε φορά η λέξη και συγκεκριμένα αν η λέξη εκφωνείται από άνδρα ή γυναίκα. Έπειτα, θα γίνει προσπάθεια ερμηνείας της χρήσης της λέξης σε κάθε περίπτωση, αναζητώντας κυρίως αν το λήμμα έχει υποτιμητική σημασία για τη γυναίκα.

### 4.1 Αισχύλος

Ο Αισχύλος υπήρξε σχεδόν σύγχρονος του Πινδάρου. Γεννήθηκε το 525 π.Χ. στην Ελευσίνα από αριστοκρατική οικογένεια. Εκφράστηκε σε ένα ύφος υψηλό, βαρύ, δύσκολο, συχνά απότομο έχοντας πλήρη συνείδηση της μεγαλοφυΐας του με μία ψυχή υπερήφανη<sup>101</sup>. Τα επτά έργα που διασώθηκαν αντιπροσωπεύουν δυστυχώς περίπου μόνο το 1/10 από όλο το έργο του Αισχύλου. Ήταν ένας καρποφόρος και επιτυχημένος συγγραφέας. Ο αρχαίος βίος του Αισχύλου αναφέρει πως κέρδισε 13 πρώτες νίκες στη διάρκεια της ζωής του και πολύ περισσότερες μετά το θάνατό του<sup>102</sup>. Το 490 π.Χ. πολέμησε στον Μαραθώνα και το 480 π.Χ. στη Σαλαμίνα. Δύο φορές είδε την πατρίδα του να απειλείται και δύο φορές να σώζεται και τελικά να θριαμβεύει. Είναι ο άνθρωπος της εποχής των μηδικών πολέμων. Της μεγάλης και της καλής εποχής, όταν η Αθήνα ήταν ένδοξη και οι αυστηρά αναθρεμμένοι Αθηναίοι φέρνονταν τίμια σαν άνθρωποι και στον πόλεμο σαν ήρωες<sup>103</sup>. Από το 472 ως το 458 π.Χ. η σταδιοδρομία του Αισχύλου εξελίσσεται μέσα σε μία Αθήνα με αμείωτη ακόμη περηφάνια για την πρόσφατη δόξα της και με έκδηλο το ξεκίνημα της δημοκρατικής ανάπτυξης υπό την ηγεσία του νεαρού Περικλή<sup>104</sup>.

Εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι τέτοιες εμπειρίες και βιώματα αφήνουν έντονα τα σημάδια τους σε έναν άνθρωπο για όλη του τη ζωή. Ακριβώς αυτό αποδεικνύει το επιτύμβιο επίγραμμα που έχει διασωθεί και αποδίδεται στον ίδιο τον Αισχύλο, όπου φέρεται να διεκδικεί ως κορυφαίο τιμητικό τίτλο του τη δόξα ότι πολέμησε τους Πέρσες εισβολείς. Η Αθήνα σώθηκε και οι

---

<sup>101</sup> Flaceliere 1984: 215-216

<sup>102</sup> Murray 1993: 23

<sup>103</sup> Flaceliere 1984: 216

<sup>104</sup> Romilly 1997: 59

βάρβαροι τιμωρήθηκαν σκληρά για την ιεροσυλία τους. Οι Αθηναίοι όμως δεν είχαν αφεθεί στην ιδέα ότι όλα τα έκαναν οι θεοί. Πολέμησαν και υπερασπίστηκαν οι ίδιοι τον εαυτό τους<sup>105</sup>. Γι' αυτό και στο θέατρο του Αισχύλου οι ήρωες είναι εξ ολοκλήρου υπεύθυνοι για τις πράξεις τους. Υπάρχει η παρουσία ενός ορισμένου ιδανικού του πολίτη και μιας ορισμένης εικόνας του ηγέτη. Ο Αισχύλος ενδιαφέρεται πιο πολύ για την αποστολή τους, παρά για τα κίνητρα και τα προσωπικά τους πάθη. Αδιαφορεί για τα πάθη. Ο Αισχύλος δεν διερευνά τις λεπτές πτυχές της ψυχολογίας των προσώπων. Γι' αυτό και το θέατρό του είναι κατεξοχήν ανδρικό. Ενδιαφέρεται κυρίως για τα προβλήματα της ζωής των ανδρών, όπως ο πόλεμος και ειρήνη<sup>106</sup>. Σε ένα ανδρικό θέατρο λοιπόν, ποια είναι η θέση της γυναίκας; Η αναφορά σε γυναικεία πρόσωπα στις τραγωδίες του Αισχύλου είναι δεδομένη. Πολλές μάλιστα έχουν ηρωίδες γυναίκες. Στην ιδιαίτερα ανδροκρατούμενη ποίηση του Αισχύλου, η γυναίκα άλλοτε είναι θαμπή μορφή στο παρασκήνιο του δράματος, όπως Ηλέκτρα στις *Χοηφόρους* και άλλοτε τυραννική ανατρεπτική γυναίκα, όπως η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα*. Χαρακτηριστικό επίσης είναι ότι στα περισσότερα από τα σωζόμενα έργα του ο χορός αποτελείται από γυναίκες (*Προμηθέας δεσμώτης*, *Επτά επί Θήβας*, *Ικέτιδες*, *Χοηφόροι Ευμενίδες*). Η γενικότερη εκτίμηση όμως των μελετητών είναι ότι η θέση του ποιητή απέναντι στη γυναίκα όπως διαφαίνεται στο σωζόμενο έργο του είναι απαξιωτική<sup>107</sup>.

#### 4.1.1 Πέρσες

Οι Πέρσες είναι πιθανώς μοναδική ανάμεσα στις ιστορικές τραγωδίες. Διδάχτηκε από τον Αισχύλο το 472 π.Χ.. Πρόκειται για μια άμεση ιστορική μαρτυρία ενός σημαντικού γεγονότος, καθοριστικού για την τύχη της Ευρώπης. Τη μάχη της Σαλαμίνας, που αποτελεί και το κεντρικό επεισόδιο της τραγωδίας και είχε πραγματοποιηθεί οχτώ χρόνια νωρίτερα της παράστασης. Ο ίδιος ο Αισχύλος πολέμησε στην ναυμαχία και άρα αποτελεί έναν αυτόπτη μάρτυρα, αυτόν που οι Έλληνες ονόμαζαν *άληθή*, «αυτόν που δε ξεχνά»<sup>108</sup>. Η υπόθεση διαδραματίζεται στην πρωτεύουσα της περσικής αυτοκρατορίας, όπου οι γέροντες Πέρσες και η μητέρα του βασιλιά Ξέρξη μαθαίνουν έντρομοι την έκβαση της μάχης και περιμένουν την επιστροφή του ηττημένου βασιλιά.

---

<sup>105</sup> Romilly 1997: 60

<sup>106</sup> Romilly 1997: 77-78

<sup>107</sup> Χατζηδημητρίου 2012: 126-127

<sup>108</sup> Murray 1993: 100

Μέσα σε αυτό το δράμα, το οποίο ξεχειλίζει από το πνεύμα του πολέμου, είναι λογικό η παρουσία της γυναίκας να είναι περιορισμένη. Στις 5.745 λέξεις του δράματος, παράγωγα της λέξης *γυναίκα* συναντώνται μονάχα έξι (6) φορές. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παράγωγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι 10,44.

Στο στίχο 122, ο Χορός των γερόντων κάνει λόγο για έναν *γυναικοπληθή ὄμιλο*, που μπροστά στη συμφορά ξεκίνησε το θρήνο. Ο Αισχύλος δε μετέφερε τυχαία το σκηνικό του έργου στην Περσία. Έγραφε τραγωδία κι έπρεπε να αναπαραστήσει αυτούς που πενθούσαν κι όχι αυτούς που θριάμβευαν<sup>109</sup>. Αλλά φυσικά, μόνο οι γυναίκες είναι εκείνες, που από τη φύση τους έχουν ροπή προς έντονες συναισθηματικές εξάρσεις. Είναι στερεοτυπική η απεικόνιση των γυναικών στο αττικό δράμα να θρηνούν και να κλαίνε, αποδεικνύοντας έτσι τον αδύναμο χαρακτήρα τους.

Στους στίχους: 157, 623 και 705 γίνεται κλητική προσφώνηση στην Άτοσσα ως *γύναι*. Η Άτοσσα είναι ο μοναδικός γυναικείος χαρακτήρας του έργου, την οποία όμως ο Αισχύλος παρουσιάζει με μεγαλοπρέπεια. Ούτε μία λέξη δεν της ξεφεύγει που να μην αρμόζει στη μεγάλη Βασίλισσα. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο στίχο 705 ο Δαρείος την αποκαλεί *εὐγενές γύναι*. Κατά την πληροφορία του Ηροδότου είχε τότε όλη την εξουσία στα χέρια της<sup>110</sup>.

Στο στίχο 181 η Άτοσσα, περιγράφοντας το δυσοίωνα όνειρό της, κάνει λόγο για δύο γυναίκες, αδερφές, η μία στη χώρα των Ελλήνων και η άλλη στη χώρα των βαρβάρων, τις οποίες προσπαθούσε ο Ξέρξης να μερέψει και να ζέψει στο άρμα του (στ. 181 *έδοξάτην μοι δύο γυναικ' εὐείμονε*). Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι η παρομοίωση δυο γυναικών με άλογα στο ζυγό, συμβολίζει την υποδούλωση της γυναίκας στον άνδρα. Στην προκειμένη περίπτωση όμως, δεν φαίνεται να επιδιώκει κάτι τέτοιο ο Αισχύλος, καθώς παρουσιάζει τη γυναίκα της Ελλάδας να σπάει τα δεσμά της. Άρα είναι περισσότερο πατριωτικός, παρά σεξιστικός ο συμβολισμός του ονείρου. Χαρακτηριστικό είναι όμως, ότι η βάρβαρη γυναίκα απεικονίζεται να φοράει στολίδια (στ. 192 *έπυργούτο στολή*). Σύμφωνα με την Παπαδοπούλου, σε όλο το έργο η σύγκρουση ανάμεσα στους Έλληνες και τους Πέρσες παρουσιάζεται ταυτόχρονα ως μια σύγκρουση ανάμεσα στην αρρενοπρέπεια και τη θηλυπρέπεια, γεγονός που αντικατοπτρίζει την ιεράρχηση των δύο φύλων<sup>111</sup>. Είναι γνωστές άλλωστε οι απεικονίσεις των Περσών στην αγγειογραφία, όπου αναπαρίστανται ντυμένοι με φανταχτερά ρούχα και στολίδια, που παραπέμπουν σε γυναικεία εμφάνιση.

---

<sup>109</sup> Murray 1993: 114

<sup>110</sup> Murray 1993: 104 και 113

<sup>111</sup> Παπαδοπούλου 2008: 151

Στους στίχους 402-405 ο Αγγελιοφόρος μεταφέρει σε ευθύ λόγο την περιφημη ρήση των Ελλήνων πριν ριχτούν στη μάχη (*Ἵ παῖδες Ἑλλήνων, ἴτε...νὺν ὑπὲρ πάντων ἀγών*). Ανάμεσα στις αξίες και τα ιδανικά, τα οποία θεωρούν ότι οφείλουν να προστατεύσουν είναι και οι γυναίκες (στ. 404 *γυναῖκας*). Από τη μία, η συμπερίληψη της γυναίκας σε όσα θεωρούνται ιερά, αναμφισβήτητα αναδεικνύει την αξία της. Από την άλλη, ανά τους αιώνες σε κάθε πόλεμο η γυναίκα θεωρούνταν λάφυρο, αφού ήταν ανίκανη να υπερασπιστεί τον εαυτό της. Επομένως, σύμφωνα με τα παραπάνω, η συχνότητα των παράγωγων της λέξης *γυναίκα* στους *Πέρσες* είναι ισχνή, πράγμα αναμενόμενο σε ένα πολεμικό έργο. Από τις έξι αναφορές της λέξης, οι πέντε γίνονται από άνδρες και μόνο η μία από γυναίκα. Ενώ μόνο μία αναφορά, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι είναι φορτωμένη με τις στερεοτυπικές αντιλήψεις των ανδρών σχετικά με την έντονη συναισθηματική φόρτιση των γυναικών. Ο μοναδικός γυναικείος χαρακτήρας του έργου πάντως παρουσιάζεται από τον Αισχύλο με σεβασμό.

#### 4.1.2 Ἐπτά ἐπί Θήβας

Το 467 π.Χ. κι ενώ ο Σοφοκλής είχε κερδίσει ήδη την πρώτη του νίκη, ο Αισχύλος ανεβάζοντας τους *Ἐπτά ἐπί Θήβας*, έδειξε τι μπορούσε να κάνει η Παλαιά Τραγωδία<sup>112</sup>. Η τριλογία, που δυστυχώς δεν έχει διασωθεί ολόκληρη, αφορούσε την Κατάρα του οίκου του Λαβδακιδών, σύμφωνα την οποία οι δύο γιοι του Οιδίποδα, Ετεοκλής και Πολυνείκης, θα πέθαιναν χωρίς απογόνους και θα διαιρούσαν το βασίλειό τους πολεμώντας ο ένας τον άλλο. Μετά το θάνατο του Οιδίποδα τα δύο αδέρφια συμφώνησαν να κυβερνούν εναλλάξ, από ένα χρόνο ο καθένας. Πρώτος ανέβηκε στο θρόνο ο Ετεοκλής. Όταν όμως ήρθε η σειρά του Πολυνείκη, ο Ετεοκλής αρνήθηκε να τον παραχωρήσει. Ο Πολυνείκης, νοιώθοντας αδικημένος, διέπραξε μεγαλύτερη αδικία με το να συγκεντρώσει το ξένο στρατό των Αργείων και να κηρύξει πόλεμο ενάντια στην ίδια του την πόλη<sup>113</sup>.

Στους *Ἐπτά*, η γυναικεία παρουσία είναι έντονη με το Χορό από νεαρές παρθένες να συμμετέχει σε όλη την πλοκή. Όμως, πρόκειται για έναν χορό μειωμένου αναστήματος. Στην ουσία, οι γυναίκες υπάρχουν ως αντίθεση, για να τονίσουν τη σύνεση και τη ψυχραιμία του ηγέτη, του άνδρα που δεσπόζει σε όλο το έργο. Ο Ετεοκλής είναι ο συνετός πλοηγός της πόλης, ενώ οι γυναίκες είναι κυριευμένες από πανικό<sup>114</sup>. Σε αυτόν το χορό ένα και μοναδικό σαφές

---

<sup>112</sup> Kitto 2010: 59

<sup>113</sup> Murray 1993: 117

<sup>114</sup> Lesky 2010: 157

χαρακτηριστικό αποδίδεται, ο φόβος<sup>115</sup>. Εξάλλου οι κοπέλες βρίσκονται σε μια ηλικία επιρρεπή στο φόβο και τη συγκίνηση. Επίσης, σε ένα έργο πολεμικό – ο ρήτορας Γοργίας περιγράφει τους *Έπτά επί Θήβας* με τη φράση, *δράμα Άρεως μεστόν*<sup>116</sup> - η προσφορά των γυναικών δεν θα μπορούσε να είναι καθοριστική. Όπως έχει αναφερθεί, η γυναίκα ήταν αποκομμένη από τα κοινά και συνδεόταν παραδοσιακά μόνο με θυσίες, ικεσίες, θρήνους, συνηθισμένες δηλαδή ενέργειες για το θηλυκό γένος μέχρι και τη σύγχρονη εποχή<sup>117</sup>. Αυτές ακριβώς τις ενέργειες επιτελούν και στους *Έπτά*, αρκεί να μη δημιουργούν ταραχή. Επομένως, δεν είναι περίεργο ότι στις 5.613 λέξεις του δράματος τα παράγωγα της λέξης *γυναίκα* εμφανίζονται μόνο δέκα (10) φορές. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παράγωγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι 17,82.

Οι έξι πρώτες αναφορές στη γυναίκα γίνονται από τον πρωταγωνιστή του έργου, Ετεοκλή στο Α' Επεισόδιο. Η στάση του απέναντι όχι μόνο στο χορό αλλά και σε όλες τις γυναίκες είναι μάλλον ενοχλητική και δείχνει προκατάληψη απέναντί τους (στ. 188, 195, 197, 200, 256).

Η επικριτική συμπεριφορά του Ετεοκλή εξηγείται από την αλλόφρονα και σε κατάσταση πανικού είσοδο των γυναικών στην Πάροδο (στιχ. 78-149) λόγω της πολιορκίας της πόλης. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Αισχύλος στο σημείο αυτό χρησιμοποιεί το δογματικό μέτρο κι όχι τον βηματιστό ανάπαιστο που ήταν συνηθισμένος, για να δείξει την έντονη συγκίνηση, από την οποία ήταν κυριευμένες οι γυναίκες υποδηλώνοντας μια συμπεριφορά κατώτερη των περιστάσεων. Είναι εκτός εαυτών. Τρέχουν προς τα ιερά αγάλματα σαν όχλος και όχι σαν πειθαρχημένος χορός. Πανικοβάλλονται ακούγοντας τις φωνές των επιτιθέμενων και τα ποδοβολητά των αλόγων. Μιλούν άγρια, διακόπτουν, φωνάζουν. Η σκηνή αυτή θα ήταν η αληθινή κατάσταση που θα επικρατούσε σε μια πολιορκημένη πόλη κατά την αρχαιότητα. Περιγράφονται ενέργειες που οι άνδρες θεωρούν αναμενόμενες από τις γυναίκες σε μια τέτοια κατάσταση. Ίσως, αυτός είναι ο λόγος που το έργο έκανε τόση μεγάλη εντύπωση στους συγχρόνους του, ο ρεαλισμός του<sup>118</sup>.

Μέσα στο ταραγμένο αυτό φόντο ο Ετεοκλής στέκεται σταθερός και απτόητος<sup>119</sup>. Η δειλία και η ταραχή των παρθένων έρχεται σε αντίθεση με τον ψύχραιμο και ατάρακτο χαρακτήρα του

---

<sup>115</sup> Kitto 2012: 62

<sup>116</sup> Murray: 116

<sup>117</sup> Χατζηδημητρίου 2012: 127

<sup>118</sup> Murray 1993: 119-120

<sup>119</sup> Kitto 2010: 64

άνδρα ήρωα, ο οποίος αποτελεί την προσωποποίηση του πατριωτισμού<sup>120</sup>. Ενώ ο Ετεοκλής επιζητεί να κερδίσει τη στήριξη των θεών, οι γυναίκες το μόνο που μπορούν να κάνουν είναι να τους επικαλούνται με δυνατές κραυγές και να επαναλαμβάνουν ολοένα τις παρακλήσεις<sup>121</sup>. Η αντίθεση ανάμεσα σε άνδρα και γυναίκα είναι φανερή. Η υποτιμητική στάση του Ετεοκλή βασίζεται στο ότι οι γυναίκες με τον πανικό που προκαλούν και με την ανεξέλεγκτη ιερούργική θρησκευτικότητα τους, αποτελούν οι ίδιες απειλή για την πόλη.

Ο Ετεοκλής, λοιπόν, τις επιπλήττει χωρίς ευσπλαχνία να ησυχάσουν. Με θυμό και απειλές και τις στέλνει πίσω μακριά από την ακρόπολη και τα αγάλματα. Δείχνει μια εμπαθή περιφρόνηση απέναντι στις γυναίκες, όταν εύχεται να έλειπε από εκείνον η γυναίκα (στ. 188 *ζύνοικος εἶην τῷ γυναικείῳ γένει*). Τις θεωρεί ένα επικίνδυνο στοιχείο μέσα σε μια πολιορκούμενη πόλη (στ. 195 *τοιαῦτά τᾶν γυναιξί συνναίων ἔχοις*, στ. 197 *ἀνὴρ γυνή τε χῶ τι τῶν μεταίχμιον*). Φτάνει ακόμη στο σημείο να αναρωτιέται για ποιο λόγο ο Δίας δημιούργησε τις γυναίκες (στ. 256 *ὦ Ζεῦ, γυναικῶν οἶον ὄπασας γένος*). Ο Ετεοκλής επίσης, αντιπαραβάλλει τους ρόλους ανδρῶν και γυναικῶν, εκφράζοντας το γνωστό δίπολο *πόλις- οἶκος*. Τονίζει ότι η άσκηση της πολιτικής εξουσίας είναι αρμοδιότητα των ανδρῶν, ενώ η θέση της γυναίκας είναι μέσα στο σπίτι (στ. 200 *μέλει γὰρ ἀνδρί, μὴ γυνὴ βουλευέτω*). Τα λόγια του Ετεοκλή φυσικά εκφράζουν ένα μισογυνιστικό ανδρικό στερεότυπο, ευρύτερα γνωστό στη λογοτεχνική παράδοση, σύμφωνα με το οποίο το γυναικείο γένος αποτελεί ανεξαιρέτως κίνδυνο<sup>122</sup>.

Εν τέλει, τις πειθαναγκάζει να ηρεμήσουν, τις νουθετεί να δείξουν εγκαρτέρηση, να σωπαίνουν και να προσευχηθούν (στ. 224-225). Ήταν άλλωστε άρρηκτα συνδεδεμένος ο ρόλος της γυναίκας με τη θρησκεία. Αξίζει να σημειωθεί ότι αποκαλεί *γυνή* την πειθαρχία (*μήτηρ, γυνή σωτήρος*), δίνοντας θετικό πρόσημο στο γυναικείο γένος, μάλλον άθελά του, καθώς πρόκειται για ένα ουσιαστικό θηλυκού γένους. Με τον ίδιο τρόπο, στο στίχο 645 ο Αγγελιοφόρος αναφέρεται στη *Δίκη* (δικαιοσύνη) ως *γυνή* (ἄγει γυνή τις σωφρόνως ἡγουμένη). Αποτελεί οξύμωρο πώς μια κοινωνία με βαθιές μισογυνιστικές αντιλήψεις έπλασε μία γλώσσα όπου οι περισσότερες αφηρημένες έννοιες, αρετές και αξίες, είναι γένος θηλυκού.

Η απάντηση ίσως βρίσκεται στην τραγωδία. Ο Αισχύλος, μπορεί ξεκάθαρα να απηχεί τις απόψεις της εποχής του για τη θέση της γυναίκας, όμως η εξέλιξη του δράματος αντιδιαστέλλει τους τρόπους με τους οποίους ο Ετεοκλής και οι γυναίκες του χορού εκλαμβάνουν το

---

<sup>120</sup> Χατζηδημητρίου 2012: 128

<sup>121</sup> Romilly 1997: 69

<sup>122</sup> Παπαδοπούλου 2008: 159-160

συμφέρον της πόλης<sup>123</sup>. Όταν γνωστοποιείται το τελευταίο ζευγάρι αντιπάλων στην έβδομη πύλη, δηλαδή η αντιπαράθεση των δύο αδελφών, η οποία αποτελεί την ύστατη συνέπεια της κατάρας που βαραίνει το γένος των Λαβδακιδών, ο χορός των γυναικών αλλάζει χαρακτηριστικά<sup>124</sup>. Οι όροι μεταξύ γυναικών και Ετεοκλή έχουν αντιστραφεί. Οι νεαρές παρθένες εκφράζουν τώρα την κοινή λογική και γίνονται οι εκπρόσωποι της πόλης. Οι πριν αδύναμες και πανικόβλητες γυναίκες νουθετούν και συμβουλεύουν τον άνδρα ηγέτη, αν και τις περιφρονεί (στ. 712 *πιθοῦ γυναιζί, καίπερ οὐ στέργων ὄμως*), προσπαθώντας να τον αποτρέψουν να αναμετρηθεί με τον αδερφό του. Η κορυφαία θερμοπαρακαλεί τον Ετεοκλή να μην πάει ως αντίμαχος, αλλά εκείνος δεν την ακούει. Η Κατάρα πληρώθηκε. Η γενιά εξαφανίσθηκε...

Στη τελευταία σκηνή του θρήνου για τα δύο αδέρφια, αμφιλεγόμενες απόψεις έχει δημιουργήσει στους μελετητές η γυναικεία μορφή της Αντιγόνης. Αρχικά έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο Αισχύλος ένοιωσε την ανάγκη να αποζημιώσει τις γυναίκες για όσα αρνητικά είπε γι' αυτές πλάθοντας μια ηρωίδα απίστευτου θάρρους και ακεραιότητας<sup>125</sup>. Η Αντιγόνη εναντιώνεται στην απόφαση της πόλης να μην ταφεί ο Πολυνείκης και δηλώνει απερίφραστα ότι αν και γυναίκα θα μηχανευτεί τρόπο και θα τον θάψει (στ. 1044 *γυνή περ οὔσα, τῷδε μηχανήσομαι*). Δηλαδή, η ίδια ως γυναίκα, απαξιώνει και υποτιμάει το φύλο της δηλώνοντας ότι θα φερθεί με τρόπο που προσιδιάζει σε άνδρα. Βέβαια, η παρουσίαση αυτή της Αντιγόνης από τον Αισχύλο ως γυναίκας-ηρωίδας που αντιστέκεται απέναντι στην ανδρική εξουσία, ίσως να αποτελεί μια επανόρθωση για την όλη αρνητική απεικόνιση των γυναικών στις προηγούμενες σκηνές του έργου. Θα μπορούσε ακόμη και να υποθεθεί ότι ο Αισχύλος δείχνει συμπάθεια για τις γυναίκες, εμφανίζοντάς τις να αγωνιούν για την τύχη της πόλης τους, αλλά και μέσω της Αντιγόνης, που πραγματώνει το «δίκαιο της αντίστασης», ενάντια στην κρατική εξουσία, η οποία φυσικά ανήκει στους άνδρες<sup>126</sup>. Παρόλα αυτά, αρκετοί μελετητές θεωρούν ότι το συγκεκριμένο σημείο, που παρουσιάζει τις δύο αδερφές Αντιγόνη και Ισμήνη να θρηνούν, είναι μεταγενέστερη προσθήκη υπό την επίδραση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή. Ο Lesky αποκαλεί αυτό το μικρό τελευταίο κομμάτι ως ατυχή επέκταση θεωρώντας ότι δεν μπορεί να ανήκει στο έργο του Αισχύλου<sup>127</sup>. Ξεκάθαρη απάντηση είναι αδύνατο να δοθεί.

---

<sup>123</sup> Παπαδοπούλου 2008: 160

<sup>124</sup> Lesky 2010: 160

<sup>125</sup> Δεληκωστόπουλος 2007

<sup>126</sup> Romilly 1997: 66-69

<sup>127</sup> Lesky 2010: 162

Αυτό που μπορεί ίσως να ειπωθεί είναι ότι, εν τέλει, η αντίσταση από γυναίκα υπάρχει για να τονίσει ακριβώς την πράξη, η οποία και από άνδρα θα ήταν παράτολμη. Πόσο μάλλον από μία γυναίκα<sup>128</sup>!

Καταλήγοντας συμπεραίνουμε ότι, αν και η συχνότητα των παραγώγων της λέξης *γυναίκα* είναι περιορισμένη στους *Έπτά επί Θήβας*, εντούτοις οι αναφορές που γίνονται δίνουν αρκετές πληροφορίες για τη θέση της γυναίκας. Από τις επτά αναφορές που γίνονται από ανδρικά χείλη, οι πέντε έχουν αρνητικό χρωματισμό για το γυναικείο φύλο. Από τις τρεις γυναικείες, αξίζει να σημειωθεί ότι η μία, αυτή της Αντιγόνης, δηλώνει υποτίμηση για τη γυναίκα.

#### 4.1.3 Ικέτιδες

Οι *Ικέτιδες* θεωρούνταν στο παρελθόν το παλαιότερο σωζόμενο δράμα του Αισχύλου, λόγω ύφους, αλλά κυρίως και λόγω της κεντρικής θέσης που καταλαμβάνει σε αυτό ο Χορός σε αντίθεση με την αδέξια χρήση του ηθοποιού<sup>129</sup>. Σύμφωνα όμως με παπυρικά αποσπάσματα, η τραγωδία αναχρονολογήθηκε είτε στα 464 είτε στα 463 π.Χ.. Είναι το πρώτο δράμα μιας συνεχόμενης τριλογίας με στενή θεματική σύνδεση αρχαϊκή δομή και μεγαλοπρεπές ύφος.

Η υπόθεση της τραγωδίας συνοπτικά έχει ως εξής: οι πενήντα κόρες του Δαναού, *στόλος θηλυγενής* (στ. 28), εγκαταλείπουν την Αίγυπτο για να αποφύγουν τον αναγκαστικό γάμο με τους ισάριθμους εξαδέλφους τους, *άρσενοπληθῆ δ'έσμὸν ὕβριστῆν Αἴγυπτογενῆ* (στ. 29-30), γιους του Αίγυπτο, αδερφού του Δαναού και σφετεριστή του θρόνου. Καταφτάνουν πανικόβλητες μαζί με το γέροντα πατέρα τους στο Άργος, αρχαία πατρίδα της πρόγονής τους Ιούς και κρατώντας με τυπικά ελληνικό τρόπο, κλάδους ικεσίας καταφεύγουν στους βωμούς στο ιερό άλσος της πόλης, όπου ζητούν από το βασιλιά του τόπου Πελασγό προστασία και ασυλία.

Στο έργο, σύμφωνα με τον Murray, πρωταγωνιστεί ο συλλογικός χορός της Γυναίκας που καταδιώκεται από τον Άντρα: κυνηγημένη από τον άντρα που του αρνήθηκε το γάμο και τον έρωτα και αποφασισμένη να πεθάνει παρά να υποκύψει. Δεν υπάρχουν μεμονωμένοι χαρακτήρες. Είναι απλώς μια γυναίκα που ενάντια στον άντρα διεκδικεί το αυτονόητο για σήμερα δικαίωμα στο σώμα της. Μια γυναίκα που διακηρύσσει πως η καταπάτηση αυτού του δικαιώματος είναι ένα από τα αιώνια και ασυγχώρητα σφάλματα. Και τελικά, όπως εικάζεται

---

<sup>128</sup> Χατζηδημητρίου 2012: 130-131

<sup>129</sup> Kitto 2010: 1



ότι συμβαίνει στο δεύτερο μέρος της τριλογίας, τους *Αιγυπτίους*, υπερασπίζεται την τιμή της και σκοτώνει τον εθελούσιο βιαστή<sup>130</sup>.

Σε αυτό το έργο λοιπόν, ο αληθινός πρωταγωνιστής δεν είναι ένας ηθοποιός, αλλά ο χορός των Δαναΐδων. Επομένως, δεν είναι απρόσμενο το γεγονός ότι, αφού στο έργο πρωταγωνιστεί ένας γυναικείος χορός, στις 5.434 λέξεις του δράματος παράγωγα της λέξης *γυναίκα* απαντούν σε ένα υπολογίσιμο ποσοστό, καθώς εμφανίζονται δεκαεπτά (17) φορές. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παράγωγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι 31,28.

Ήδη στην Πάροδο (στ. 1-39) αν και δεν υπάρχει καμία αναφορά στη λέξη *γυναίκα*, δίνεται μια καθαρή εντύπωση των νέων αυτών γυναικών: γεμάτες ενεργητικότητα, παθιασμένες στην αντίστασή τους, στερεωμένες στην πίστη τους προς τους θεούς<sup>131</sup>. Όταν μάλιστα, ο Δαναός συμβουλεύει τις κόρες του να πάρουν θέση σαν ικέτιδες, κοντά στο βωμό του Δία και είναι ταπεινές - όπως πρέπει να είναι ένας ικέτης – αυτές οι Δαναΐδες κάθε άλλο παρά ταπεινές «σαν περιστέρους» (στ. 223) μπορούν να ονομαστούν μπροστά στον βασιλιά. Είναι κάτι το κεντρικό σε όλη την τριλογία. Δεν είναι απλά ένας χορός, αλλά αποτελούν έναν συλλογικό πρωταγωνιστή<sup>132</sup>.

Από την αρχή του έργου ωστόσο, συναντάται η ίδια αντίθεση που υπήρχε και στους *Επτά επί Θήβας*. Ένας άρχοντας σώφρων έρχεται αντιμέτωπος με έναν χορό γυναικών αλλόφρονα από το φόβο. Οι πρώτες αναφορές της λέξης *γυναίκα* γίνονται από τον Πελασγό στο Α΄ Επεισόδιο και στους στίχους 237 (*έσθης γυναικῶν οὐδ' ἄφ' Ἑλλάδος τόπων*), 280 (*γυναιξίν έστε κούδαμῶς έγχωρίαις*) και 282 (*Κύπριος χαρακτήρ τ' έν γυναικείοις τύποις*) και αφορούν την εξωτερική εμφάνιση των Δαναΐδων. Ο βασιλιάς εκπλήσσεται από την παρουσία του ανελλήνιστου και εξωτικού ομίλου, ενδεδυμένου με πολυτελή, ανατολίτικη στολή και βαρβαρικούς πέπλους και κεφαλόδεσμο, με αποτέλεσμα να αμφιβάλλει για την αργεΐτικη καταγωγή που υποστηρίζουν ότι έχουν. Όπως και στους Πέρσες, η ανατολίτικη περιβολή παραπέμπει σε θηλυπρεπή συμπεριφορά. Δεν είναι λιγότερο ξενότροπη βέβαια και η εμφάνιση του Δαναού.

Οι Δαναΐδες υπερασπίζονται την καταγωγή τους και αναφέρονται στην *Ιώ*, την *βοῦν τήν γυναῖκ' έθηκεν Ἀργεία θεός* (στ. 299), την ιστορία της οποίας γνωρίζει και ο Πελασγός, γι' αυτό και πείθεται στο άκουσμα του ονόματος του γέροντα Δαναού. Κατά τον Murray, παρότι οι *Ικέτιδες* δε στηρίζονται σε μια σοβαρή μυθιστορία, παρόλα αυτά, από αυτό το υλικό ο

---

<sup>130</sup> Murray 1993: 40

<sup>131</sup> Kitto 2010: 5

<sup>132</sup> Syropoulos 2003: 32

Αισχύλος κατάφερε να δημιουργήσει τραγωδία. Το έργο βασίζεται στον πανάρχαιο και με ευρεία διάδοση μύθο της Ιούς, θυγατέρας του βασιλιά του Άργους Ινάχου και της ιέρειας Ήρας. Επειδή Δίας ερωτεύτηκε και κυνήγησε την Ιώ, η ζηλότυπη Ήρα την μεταμόρφωσε σε αγελάδα και έβαλε ως φύλακα της τον Άργο, τον οποίο όμως σκότωσε ο Ερμής. Τα βάσανα όμως της Ιούς δεν τελείωσαν αφού η Ήρα ύστερα της έστειλε τον *οίστρον* για να την κεντρίσει. Οπότε, η δύστυχη Ιώ *οίστροδονητή*, άρχισε μία αγωνιώδη περιπλάνηση, ωσότου έφτασε στην Αίγυπτο. Εκεί, ο Δίας της έδωσε πίσω με θαυματουργό άγγιγμα την ανθρώπινη της μορφή και την έκανε μητέρα του Έπαφου. Από τον Έπαφο κατάγεται ένα περίλαμπρο γένος θεικών όντων και ηρώων βασιλέων, όπως ο Ηρακλής, ο πιο διάσημος ήρωας της δωρικής φυλής. Από το γένος ίδιο κατάγονται τα αδέρφια, Αιγύπτιος και ο Δαναός. Η συνέχεια της ιστορίας της Ιούς υπάρχει περιληπτικά στην προφητεία που δίνει ο Προμηθέας στην Ιώ στον *Προμηθέα Δεσμώτη*. Μέσα από τον συγκεκριμένο μύθο, όπως και από πολλούς άλλους, διαφαίνεται για άλλη μια φορά η δεσποτική συμπεριφορά των ανδρών στις γυναίκες και αντιμετώπισή τους ως κτήμα τους. Ο Αισχύλος όμως φαίνεται να τον χρησιμοποιεί για να δείξει τη συμπόνια του τόσο στην Ιώ όσο και στις Δαναΐδες.

Ο Πελασγός λοιπόν, αναγνωρίζοντας τη συγγένεια των Δαναΐδων με την Ιώ, βρίσκεται πλέον σε ένα φοβερό δίλημμα. Οι απρόσκλητοι ξένοι τον έχουν φέρει σε ένα σταυροδρόμι, όπου πρέπει να διαλέξει ανάμεσα σε έναν αιματηρό πόλεμο με τους Αιγύπτιους και στην ακατανόμαστη φρίκη της οργής των θεών αν παραβεί το θεσμό της ικεσίας<sup>133</sup>. «*Δε βλέπω λύση πουθενά με δίχως πόνο*» (στ. 449). Η έγνοια του είναι να σώσει την πόλη. Ο Πελασγός, ως άνδρας ηγέτης, σκέφτεται πριν από όλα την πόλη του και δε νοιάζεται παρά γι' αυτήν<sup>134</sup>.

Οι Δαναΐδες δείχνοντας ότι δεν υπάρχει περίπτωση να υποχωρήσουν απειλούν ότι θα δώσουν τέλος στη ζωή τους με τα ζωνάρια γυναικείας φορεσιάς (458 *τάχ' αν γυναιζι ταῦτα συμπρεπῆ πέλοι*), τα οποία θα χρησιμοποιήσουν για να κρεμαστούν από τα αγάλματα των θεών. Εκτός, λοιπόν του διλήμματος, πόλεμος με τους Αιγυπτίους ή προσβολή του Ικεσίου και Ξενίου Διός, προστίθεται και το ενδεχόμενο μιάσματος, αν οι Δαναΐδες πραγματοποιήσουν την απειλή τους. Είναι φανερό, ότι Δαναΐδες, με την έμμονη και πεισματική απόφασή τους να απαρνηθούν το γάμο πιέζοντας ψυχολογικά τον Πελασγό να δεχθεί την απόφασή τους και απειλώντας τον ότι θα αυτοκτονήσουν, έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τις γυναίκες στους *Επτά επί Θήβας* που είναι κυριευμένες από τον φόβο, καθ' όλη την διάρκεια του δράματος.

---

<sup>133</sup> Kitto 2010: 12

<sup>134</sup> Romilly 1997: 82

Η δεσπόζουσα σκέψη που επανέρχεται από το στόμα του Πελασγού είναι ότι εξαιτίας των γυναικών οι άνδρες πρέπει να αιματοκυλίσουν τον τόπο (*ἄνδρας γυναικῶν οὐνεχ' αἰμάζαι πέδον*, στ. 477). Είναι προφανές ότι διακρίνεται ένας υποτιμητικός τόνος για τις γυναίκες στα λόγια του Πελασγού. Μάλιστα, στην προσπάθειά του να αποφύγει την αιματηρή σύγκρουση, φέρνει το λογικό, για τους άνδρες, επιχείρημα ότι οι Έλληνες δεν είχαν ενδοιασμούς για το γάμο μεταξύ πρώτων εξαδέλφων, ενώ στους αιγυπτιακούς κυβερνητικούς κύκλους ήταν φυσιολογικό ο αδελφός να παντρεύεται αδελφή<sup>135</sup>. Όμως οι Δαναΐδες αποστρέφονται το γάμο και επικαλούνται τη Δίκη, υπεκφεύγοντας με παθιασμένα επιχειρήματα να απαντήσουν σε κάθε ερώτηση σχετικά με το δίκαιο της ικεσίας τους<sup>136</sup>. Παρ' όλα αυτά, σύμφωνα με τον Just, η κοινωνία που παρήγαγε ένα δράμα όπως ο *Οιδίποδας Τύραννος*, δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είχε μία τέτοια αυτάρεσκη στάση απέναντι στο ζήτημα της αιμομιξίας<sup>137</sup>.

Στο Α' Στάσιμο οι Δαναΐδες επικαλούνται το Δία. Για τα μέλη του χορού ο Δίας προορίζεται για προστάτης τους ως αδύναμες γυναίκες (στ. 531 *τὸ πρὸς γυναικῶν <δ'> ἐπιδῶν*). Πάλι οι ίδιες οι γυναίκες θεωρούν τους εαυτούς τους αδύναμους και ανήμπορους. Για γυναίκες που γεννιούνται και ζουν μέσα σε μια πατριαρχική κοινωνία ίσως να δικαιολογείται η στάση τους. Πρόκειται όμως όντως για λόγια γυναικῶν ή του Αισχύλου; Οι απόψεις του παρελθόντος, που δηλώνουν ότι οι γυναίκες «δεν θα χρησιμοποιούσαν τέτοια γλώσσα αν δεν είχαν την τάση να κάνουν μια χαμηλή εκτίμηση για το φύλο τους», δεν φαίνονται επαρκείς. Σύμφωνα με τον Συρόπουλο, το φαινόμενο της υποτίμησης του φύλου τους από τις ίδιες τις γυναίκες δεν είναι μόνο θεατρικά λειτουργικό, αλλά και εποικοδομητικά διχαστικό τόσο σε δραματικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο<sup>138</sup>.

Η μοναδική διεκδίκηση των Δαναΐδων πάνω στο Άργος είναι η Ιώ (στ. 533 *γένος φιλίας προγόνου γυναικὸς* και στ. 570 *τὰν δ' αὖ γυναικὸς· τέρας δ' ἐθάμβουν*). Η δεύτερη αναφορά στο μύθο της Ιούς δεν μπορεί να είναι τυχαία. Σύμφωνα με τον Murray, ο Αισχύλος χρησιμοποιεί το μύθο για να δώσει βάθος στην υπόθεση. Θέλει να δείξει πως οι γυναίκες αυτές δεν είναι οι πρώτες γυναίκες που αντιμετωπίζουν αυτή τη βάνουση δοκιμασία και δυστυχώς ούτε θα είναι οι τελευταίες. Οι Δαναΐδες απλώς περιπλανιούνται στα χνάρια της πρόγονής τους, της Ιούς, που κνηγήθηκε κατά τον ίδιο σκληρό και βίαιο τρόπο από τον Δία. Ο Αισχύλος αναγνωρίζει ότι γενιές γυναικῶν έχουν υποστεί την ίδια τύχη κι ίσως θα συνεχίζουν να την υφίστανται. Γι'

---

<sup>135</sup> Syropoulos 2003: 35

<sup>136</sup> Lesky 2010: 172

<sup>137</sup> Syropoulos 2003: 36

<sup>138</sup> Syropoulos 2012: 28

αυτό οι Δαναΐδες είναι αποφασισμένες να πεθάνουν παρά να υποκύψουν. Αν και γνωρίζουν πολύ καλά αυτό που οι δούλες τους τις προειδοποιούν, πως έχουν να παλέψουν με κάτι πολύ ανώτερο από εκείνες<sup>139</sup>.

Ο Δαναός, ως υπόδειγμα δημοκρατικού βασιλιά, που συμβουλευέται το λαό του, μπαίνει στη σκηνή φέρνοντας την καλή είδηση ότι η συνέλευση των Αργείων αποφάσισε με εντυπωσιακή ομοθυμία, να προστατεύσει τις Ικέτιδες με οποιοδήποτε τίμημα. Έχει ειπωθεί ότι εδώ ο Αισχύλος απέβλεπε να δώσει στην Αθήνα μια εικόνα της ιδεώδους δημοκρατίας, που προστατεύει ακόμη και τις περιθωριοποιημένες ομάδες<sup>140</sup>. Φυσικά, οι ιστορικές πηγές δεν επιβεβαιώνουν κάτι τέτοιο. Οι Δαναΐδες, παρόλα αυτά, στο Β΄ Στάσιμο ευγνωμονούν και ευλογούν τους Αργείους που δεν αφήσαν τα δίκια των γυναικών και τις υπερασπίστηκαν (*ατιμωσαντες ἔριν γυναικῶν*, στ. 645). Έπειτα, προσεύχονται στη θεά Άρτεμη να επιβλέπει τις γέννες των γυναικών (*Ἄρτεμιν δ' Ἐκάταν γυναικῶν λόχους ἐφορεύειν*, στ. 676). Ο Kitto σχολιάζει εδώ ότι οι Δαναΐδες δίνουν όλη τους την αφοσίωση την Άρτεμη και καθόλου στην Αφροδίτη, όπως κι ο Ιππόλυτος στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη. Αντίθετα, οι Αιγύπτιοι εξάδελφοι δίνουν όλη τη δική τους στην Αφροδίτη και καθόλου στην Άρτεμη. Και οι δύο θεές όμως είναι μέρος ενός όλου, το οποίο όλον είναι ο Δίας. Και η άρνηση του Δία στον κόσμο της τραγωδίας, αποτελεί ύβρη και δεν μένει ποτέ ατιμώρητη<sup>141</sup>.

Παρά τις επικλήσεις των Δαναΐδων στον Δία, στο Γ΄ Επεισόδιο ο αιγυπτιακός στόλος προσεγγίζει το Άργος με τους ναύτες να διακρίνονται από τα μελαμψά τους κορμιά. Ο Δαναός σπεύδει να ζητήσει τη βοήθεια του Πελασγού και οι κόρες του, τρομοκρατημένες από την είδηση της άφιξης των Αιγυπτίων, τον εκλιπαρούν να μην τις αφήσει, γιατί οι γυναίκες μόνες τους είναι ένα τίποτα, χωρίς ανδρεία (*γυνή μονωθεῖσ' οὐδέν· οὐκ ἔνεστ' Ἄρης*, στ. 749). Για δεύτερη φορά, οι ίδιες οι Δαναΐδες αποδέχονται τις ταπεινωτικές αντιλήψεις, που οι άνδρες αποδίδουν στις γυναίκες. Ο Δαναός τις αγνοεί και αποχωρεί από τη σκηνή. Τότε ο χορός μόνος κατεχόμενος από αγωνία, φόβο, απελπισία θρηνεί και απαγγέλει ένα συγκινητικό τραγούδι. Προφανώς πρόκειται για μία τυπική εικόνα, που παρουσιάζει τις γυναίκες να παραλύουν στον κίνδυνο και μην μπορούν να ανταπεξέλθουν χωρίς τη βοήθεια ενός άντρα.

Ακολουθεί στο Δ΄ Επεισόδιο μια βίαιη σκηνή. Εισέρχεται στη σκηνή ο Κήρυκας των Αιγυπτίων, ο οποίος απειλεί με υβριστικό τρόπο να σύρει βιαίως τις ολοφυρόμενες γυναίκες από τους βωμούς. Η ένταση αποσοβείται με την επανεμφάνιση του Πελασγού, ο οποίος

---

<sup>139</sup> Murray 1993: 39-40

<sup>140</sup> Kitto 2010: 15-16

<sup>141</sup> Kitto 2010: 22-23

υπερασπίζεται τις Δαναΐδες. Βέβαια, θέλοντας να κατακρίνει το υπερβολικό και απρεπές θράσος του Κήρυκα, τον ρωτάει αν νομίζει ότι βρίσκεται σε χώρα γυναικών (*ἀλλ' ἢ γυναικῶν ἐς πόλιν δοκεῖς μολεῖν*, στ. 913). Ερώτηση που φυσικά υποβιβάζει το γυναικείο γένος, αφού για μια άλλη μια φορά οι γυναίκες θεωρούνται πλάσματα ανίκανα και ανήμπορα να συστήσουν μια πολιτεία, αν φυσικά τους επιτρεπόταν εκείνην την εποχή. Ο Κήρυκας ζητάει να μάθει το όνομα αυτού που πήρε τις γυναίκες (*ἤκειν γυναικῶν αὐτανέμιον στόλον*, στ. 933), αναφερόμενος υποτιμητικά σε αυτές σαν αντικείμενα που κάποιος έχει στην κατοχή του. Παρόλα αυτά, ο Πελασγός κρατάει την υπόσχεσή του να προστατεύσει τις κόρες και χωρίς να αποκαλύψει το όνομά του, αναφέρει ότι με πάνδημη απόφαση το Άργος δεν παραδίδει τις γυναίκες (*ψῆφος κέκρανται, μήποτ' ἐκδοῦναι βία στόλον γυναικῶν* στ. 943-44). Είναι φανερό, ότι οι μοίρα των γυναικῶν κρίνεται καθαρά από τις αποφάσεις των ανδρῶν.

Στην *Ἐξοδο*, οι Δαναΐδες ανακουφισμένες ευχαριστούν τον Πελασγό. Ὅμως ανακοινώνουν ότι απορρίπτουν κάθε σκέψη για καταναγκαστικό γάμο που τους επιβάλλεται χωρίς τη θέλησή τους (στ. 1031-32). Ο Αισχύλος φαίνεται αρκετά καθαρά ότι ναι μεν επιδοκιμάζει τις Δαναΐδες όταν αρνούνται να παντρευτούν με τη βία, ὁμως τις μέμφεται όταν κραυγάζουν τη φρίκη τους για το ανδρικό φύλο και κάθε σαρκική ἔνωση. Με τη στάση τους αυτή υπερβαίνουν το μέτρο, διαπράττουν ὕβρη και προσβάλλουν το νόμο της Φύσης, που είναι ἀνώφελο να του αντιταχθεῖ κανείς<sup>142</sup>. Ἐτσι, φαίνεται να καταδικάζει ἔμμεσα την ἀπόφασή τους αυτή, βάζοντας τις Θεράπαινες να προειδοποιούν τις Δαναΐδες για τη στάση τους και να υποστηρίζουν την πλευρά της Αφροδίτης<sup>143</sup> (*προτέρων πέλοι γυναικῶν*, στ. 1051). Το θέμα της ιερότητος του γάμου θα απασχολήσει τον Αισχύλο και στις *Εὐμενίδες*. Ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* βάζει τον Ευριπίδη να λέει στον Αισχύλο: «Βέβαια, τίποτε ἀπό την Αφροδίτη δεν υπήρχε σε σένα, δηλαδή καμία τρυφερότητα». Ἦταν μαραθωνομάχος, ἀπόλυτα ανδρικός και σκληρός<sup>144</sup>. Ὡστόσο, οι Δαναΐδες ἀμετάπειστες, ικετεύουν για μια τελευταία φορά το Δία να τις προστατεύσει ἀπό ἕναν γάμο με ἄνδρα μισητό και καταραμένο και προσεύχονται προκλητικά για τη νίκη των γυναικῶν και την τελική λύτρωση της γυναίκας που καταδιώκεται ἀπό ἄνδρα (*καὶ κράτος νέμοι γυναιζίν*, στ. 1086). Δήλωση προφανῶς ἀπίστευτη στο ἄκουσμά της μέσα στο κατάμεστο θέατρο του Διονύσου.

Εἶναι φανερό ὅτι οι *Ἰκέτιδες* προσπαθοῦν να θίξουν θέματα ἐπὶκαιρα και διαχρονικά. Ο Αισχύλος φαίνεται να προβληματίζεται ἔντονα πάνω σε θέματα του ἐνδογαμικού δικαίου και

---

<sup>142</sup> Flaceliere 1984: 220 και Kitto 2010: 20

<sup>143</sup> Στέφος 2012: 80

<sup>144</sup> Flaceliere 1984: 220

της ένωσης άνδρα και γυναίκας που διέπεται από τη θεική βούληση. Σε πέντε αναφορές της λέξης *γυναίκα* δείχνει να υιοθετεί τη στερεοτυπική εικόνα της αδύναμης και εξαρτημένης στον άνδρα γυναίκας. Μάλιστα, οι δύο είναι από τις ίδιες τις Δαναΐδες. Εντούτοις, προκαλεί έκπληξη το μήνυμα ελευθερίας που εκφράζει, βάζοντας τις γυναίκες να επαναστατούν και αρνιούνται το καθεστώς που θέλει τις γυναίκες υποχείρια του άνδρα. Ακόμη και οι αναφορές της λέξης *γυναίκα* μοιάζουν να είναι μοιρασμένες: εννιά από άνδρες και οκτώ από γυναίκες. Επομένως, αν και δε γνωρίζουμε, αν στη συνέχεια της τριλογίας οι Δαναΐδες τιμωρήθηκαν για το φόνο των συζύγων τους, το έργο *Ικέτιδες* έχει χαρακτηριστεί φεμινιστικό. Έχοντας υπόψη τη θέση της γυναίκας την εποχή συγγραφής του έργου, αν μη τι άλλο, ο Αισχύλος δείχνει να σέβεται την αξία της. Το βαθύτερο μήνυμά του, αυτό της προστασίας που ζητούν οι Ικέτιδες, θα μπορούσε να είναι η αναγνώριση της ανεξαρτησίας της γυναίκας, που δεν μπορεί να υπομένει τις ορέξεις του κάθε αρσενικού που θέλει να κυριαρχεί πάνω της<sup>145</sup>.

#### 4.1.4 Προμηθεύς Δεσμώτης

Ο *Προμηθεύς Δεσμώτης* δεν είναι γνωστό σε ποια χρονολογία κατατάσσεται. Η υπόθεση είναι γνωστή από τη *Θεογονία* του Ησίοδου. Σε μια πανάρχαια εποχή, όταν ο Δίας είχε αποκτήσει την εξουσία του κόσμου, αλλά δεν την είχε ακόμη εξασφαλίσει από κάθε κίνδυνο, αποφάσισε να αφανίσει τους ανθρώπους και να δημιουργήσει ένα καινούριο γένος. Ο τιτάνας Προμηθέας όμως, πηγαίνοντας ενάντια στη θέληση του βασιλιά των θεών, έσωσε τους θνητούς. Η «αμαρτία» του Προμηθέα όμως προσέβαλε την κοσμική τάξη γι' αυτό κι ο Προμηθέας για τιμωρία αλυσοδένεται στον Καύκασο από τα όργανα του Δία, τη Βία και το Κράτος, όπου ένας αετός του καταβροχθίζει καθημερινά το συκώτι. Ο Προμηθέας όμως έχει ένα μυστικό όπλο στα χέρια του που ο Δίας επιθυμεί διακαώς να μάθει: γνωρίζει τη γυναίκα με την οποία αν ενωθεί ο Δίας θα γεννήσει παιδί δυνατότερο από τον πατέρα του.

Μέσα σε αυτό το δράμα αθανάτων, η γυναικεία παρουσία εκπροσωπείται αρχικά από τον Χορό των Ωκεανίδων, που έρχεται να δείξει τη συμπόνια του. Εκφράζουν το παράπονο και την αγανάκτηση τους για τη σκληρή στάση του Δία και στο τέλος όταν ο Δίας θα κατακρημνίσει τον ήρωα κάτω στα τάρταρα θα ακολουθήσουν ακριβώς την ίδια τύχη.

Στο έργο παρουσιάζεται ακόμα ένας γυναικείος χαρακτήρας. Για να υπερτονίσει την αδικία του Δία, ο Αισχύλος είχε την έμπνευση να εμφανίσει στη σκηνή ένα άλλο θύμα του βασιλιά απέναντι στον Προμηθέα, την Ιώ, που περνά πάνω στο φευγικό και προκαλεί νέα αγανάκτηση εναντίον του κοινού διώκτη. Η περιπλανώμενη καταδιωκόμενη από τον φανταστικό *οίστρο*

---

<sup>145</sup> Δεληκωστόπουλος 2007

της Ιώ βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με τον αλυσοδεμένο Προμηθέα. Και οι δύο όμως είναι εξίσου θύματα του Δία και του ιδιωτικού νόμου του<sup>146</sup>.

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι παρά την ύπαρξη γυναικείου χορού αλλά και της Ιούς, της οποίας η παρουσία ανεβάζει τη δραματική ένταση, στις 6.418 λέξεις του δράματος η εμφανίζονται μόνο δύο (2) παράγωγα της λέξης *γυναίκα*. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παράγωγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι μόνο 3,12 φορές. Ίσως η εξήγηση να είναι ότι ο βασικός πρωταγωνιστής και το κέντρο ολόκληρου του δράματος είναι αποκλειστικά ο Προμηθέας και η μοίρα του.

Η πρώτη αναφορά στη *γυναίκα* γίνεται μόλις στο Γ' Επεισόδιο στο στίχο 862, όταν ο Προμηθέας προφητεύει στην Ιώ τα μελλούμενα σχετικά με τη μοίρα της. Στο συγκεκριμένο σημείο αναφέρεται στην ιστορία των απογόνων της Ιούς, Δαναΐδων και στον επικείμενο φόνο που θα διαπράξουν εναντίον των συζύγων τους (*γυνή γάρ ἄνδρ' ἕκαστον αἰῶνος στερεῖ*). Πρόκειται για τη συνέχεια της ιστορίας των *Ικετίδων*, που κατά πάσα πιθανότητα ο Αισχύλος πραγματευόταν στο επόμενο δράμα της σχετικής τριλογίας. Όπως και στις *Ικετίδες*, έτσι κι εδώ, ο Αισχύλος φαίνεται να καταδικάζει έμμεσα την ανατρεπτική και υβριστική στάση των γυναικών, αφού σύμφωνα με τα λόγια του Προμηθέα η μόνη κόρη, που έμεινε πιστή στο θεσμό του γάμου και δεν σκότωσε τον άνδρα της, θα έχει την τιμή να γεννήσει τη βασιλική γενιά του Άργους.

Η δεύτερη αναφορά στη *γυναίκα* γίνεται με τη σύνθετη λέξη *γυναικομίμοις* στο στίχο 1006 της Εξόδου. Το μυστικό του Προμηθέα, που διαπερνούσε κάθε φάση του έργου, τώρα διαλαλείται από τον Προμηθέα σε ένα δύσπιστο και περίτρομο χορό. Ο Δίας στέλνει το «λακέ» του, τον Ερμή για να αποσπάσει το μυστικό με τις πιο φρικτές απειλές<sup>147</sup>. Ο Προμηθέας αρνείται λέγοντας ότι δε θα ζαρώσει σα γυναίκα μπροστά στο Δία κι ούτε θα τον παρακαλέσει με γυναικίους τρόπους να τον σώσει. Είναι ξεκάθαρη, για άλλη μια φορά, η επικρατούσα αντίληψη για την αδύναμη φύση της γυναίκας, που ρέπει προς τους θρήνους και διαχειρίζεται τις κρίσεις με τρόπους, οι οποίοι θεωρούνταν πέρα για πέρα μειωτικοί και ακατάλληλοι για έναν άνδρα. Μετά την άρνησή του ο Προμηθέας γκρεμίζεται στα τάρταρα ανάμεσα στους εκκωφαντικούς σπασμούς του στερεώματος.

Και οι δύο αναφορές της λέξης *γυναίκα*, από τις οποίες η μία έχει αρνητικό πρόσημο, γίνονται από τον Προμηθέα. Φυσικά, το μικρό ποσοστό αυτό εμφάνισης, δεν προσφέρεται για ασφαλή συμπεράσματα για τη θέση της γυναίκας. Από την άλλη, θα μπορούσε να είναι ενδεικτικό της

---

<sup>146</sup> Kitto 2010: 81

<sup>147</sup> Kitto 2010: 83

άποψης που είχε ο Αισχύλος για εκείνην; Η απάντηση είναι επισφαλής. Ωστόσο, παρά τη μικρή συχνότητα της λέξης, η τραγωδία *Προμηθέας* δεν είναι παρά μία μακρόσυρτη κραυγή οδύνης τόσο από άνδρες όσο και γυναίκες που αντηχεί σαν καταγγελία. Η διαμαρτυρία του πηγάζει από τη δίψα του για δικαιοσύνη. Τα βάσανα του Προμηθέα όσο και της Ιούς είναι πάνω από τα ανθρώπινα μέτρα και δεν κάνουν διάκριση σε φύλο<sup>148</sup>.

### **Ορέστεια**

Από τα σωζόμενα έργα του Αισχύλου, η *Ορέστεια* θεωρείται από τους περισσότερους μελετητές ότι αντιπροσωπεύει την πιο υψηλή κορυφή. Πρόκειται για το κορύφωμα της αισχύλειας δημιουργίας<sup>149</sup>. Είναι η μοναδική τριλογία που διατηρείται ολόκληρη και παίχτηκε το 458 π.Χ.. Βέβαια, δεν είναι εύκολο στο σύγχρονο αναγνώστη να προσεγγίσει την *Ορέστεια*. Αν και αισθανόμαστε το μεγαλείο του συνόλου, τούτο παραμένει ένα απόμακρο μεγαλείο απόμακρο τόσο ως προς το ύφος όσο και ως προς τη σκέψη<sup>150</sup>. Η τριλογία αποτελείται από τα έργα *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες*. Η υπόθεση αφορά στην ιστορία του οίκου των Ατρείδων: την επιστροφή του Αγαμέμνονα από την Τροία στο Άργος και τον φόνο του από την Κλυταιμνήστρα, τη δολοφονία εκείνης από τον Ορέστη με τη βοήθεια της Ηλέκτρας και την τελική αθώωση του Ορέστη από την θεά Αθηνά μετά τη δίκη του στον Άρειο Πάγο. Μέσα στη θεματική της τριλογίας περιλαμβάνεται και η αντιπαράθεση των δύο φύλων. Οι γυναικείες προσωπικότητες της *Ορέστειας* διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη των τριών έργων. Ιδιαίτερη μνεία θα γίνει στον χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας, η οποία κυριαρχεί ζωντανή ή πεθαμένη και στα τρία έργα, της Ηλέκτρας, του χορού των Χοηφόρων και της θεάς Αθηνάς.

#### **4.1.5 Αγαμέμνων**

Η τραγωδία *Αγαμέμνων* δραματοποιεί τη σύγκρουση ανάμεσα στον άνδρα Αγαμέμνονα και την γυναίκα Κλυταιμνήστρα με την τελική επικράτηση της γυναίκας τιμωρού. Κεντρική μορφή άλλωστε του πρώτου έργου της τριλογίας δεν είναι το πρόσωπο που κατονομάζεται στον τίτλο του. Η δράση του έργου εξαρτάται αποκλειστικά από την Κλυταιμνήστρα. Η δική της πράξη και στη συνέχεια η δική της αυτεπίγνωση καθορίζει τη μοίρα του οίκου των Ατρείδων. Εξάλλου, αυτή παρουσιάζεται ως η κυρία ένοχος όλης της τριλογίας. Αντίθετα από

---

<sup>148</sup> Romilly 1997: 70-72

<sup>149</sup> Lesky 2010: 185

<sup>150</sup> Kitto 2010: 85



την Κλυταιμνήστρα του Ευριπίδη όμως, η Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου δεν προσπαθεί να δικαιολογηθεί μιλώντας για τους έρωτες και τα βάσανά της ως γυναίκα. Όσο λιγότερο εξατομικευμένη είναι τόσο περισσότερο μεγαλείο αποκτά<sup>151</sup>. Δεν είναι καθόλου τυχαίο λοιπόν που στις 8.780 λέξεις του δράματος, τα παράγωγα της λέξης *γυναίκα* εμφανίζεται τριανταπέντε (35) φορές. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παράγωγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι 39,86 φορές.

Ο άνθρωπος που του έπεσε το σοβαρό καθήκον να ανοίγει την *Ορέστεια* στον Πρόλογο δεν είναι παρά ένας κοινός στρατιώτης, επιφορτισμένος να παραφυλάει στη στέγη του παλατιού περιμένοντας να δει τα χαρμόσινα φώτα της φρουκτωρίας. Μόλις στο στίχο 11 ο Φύλακας μας προδιαθέτει για το ποιόν της γυναίκας του Αγαμέμνονα. Αναφέρεται σε αυτήν ως *γυναικός ανδρόβουλον έλπίζον κέαρ*. Πρόκειται δηλαδή για μία γυναίκα με ανδρόγυνα χαρακτηριστικά, που διεκδικεί τις ιδιότητες και τα προνόμια ενός άνδρα. Η ίδια η εξέλιξη της τριλογίας αποδεικνύει όμως ότι σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί η Κλυταιμνήστρα γυναικείο πρότυπο για τον ποιητή. Ίσα ίσα, η αντιστροφή των ρόλων των δύο φύλων, που ενσαρκώνει η Κλυταιμνήστρα αποτελεί ύβρη. Και μετά την ύβρη, ακολουθεί πάντα η τιμωρία, η οποία επέρχεται στο δεύτερο μέρος της τριλογίας<sup>152</sup>.

Ο Φύλακας με χαρά βλέπει τη φρουκτωρία και καλεί δυνατά τη γυναίκα του Αγαμέμνονα να βγει από το εσωτερικό του παλατιού (στ. 26, *Αγαμέμνονος γυναικί σημαίνω τωρῶ*). Είναι χαρακτηριστικό ότι ούτε τώρα αναφέρεται σε αυτήν με το όνομά της, αλλά την αποκαλεί με την ιδιότητα της συζύγου. Ίσως τον αποτρέπει το γεγονός ότι ξέρει τι ακριβώς συμβαίνει μέσα στο παλάτι. Γι' αυτό και η αυθόρμητη χαρά του γρήγορα ανακατεύεται με αγωνία. Γνωρίζει το ανησυχητικό μυστικό: το μίσος της Κλυταιμνήστρας για τον Αγαμέμνονα και τον έρωτά της για τον Αίγισθο, τον σφετεριστή του θρόνου. Ο βασιλιάς σύντομα επιστρέφει αλλά δεν πάνε όλα καλά. Ενθουσιασμός για τη νίκη κάτω από τα σκοτεινά σύννεφα, από όπου θα πέσει ο κεραυνός<sup>153</sup>.

Εμφανίζεται ο χορός των Αργείων γερόντων. Όταν ακούγεται στο στίχο 62 ότι την εκστρατεία υποκίνησε *ό ξένιος Ζεύς πολυάνορος άμφί γυναικός* εκφράζεται μια αντίθεση ανάμεσα στην ανούσια αιτία του πολέμου και στις συμφορές που προκάλεσε: για μία γυναίκα που πήρε πολλούς άντρες, τα χέρια θα μουδιάσουν από τις αδιάκοπες μάχες. Η ίδια αντίθεση επανέρχεται και στο στίχο 225 (*θυγατρός, γυναικοποιώνων*). Η Ιφιγένεια θανατώθηκε για να

---

<sup>151</sup> Romilly 1997: 77-78

<sup>152</sup> Χατζηδημητρίου 2012: 73

<sup>153</sup> Lesky 2010: 188

βοηθήσει ένα στράτευμα να πάρει πίσω μία γυναίκα. Τα λόγια του Χορού είναι φανερό ότι είναι φορτωμένα μομφές για μια γυναίκα, την Ελένη<sup>154</sup>. Το αίμα της Ιφιγένειας που θυσιάστηκε φωνάζει εκδίκηση. Η άλωση της Τροίας έφερε εγκλήματα και ιεροσυλίες. Γι' αυτό και η Κλυταιμνήστρα θεωρεί ότι είναι, κατά κάποιον τρόπο, η εκτελέστρια μιας δίκαιης απόφασης που έχουν πάρει οι θεοί, καθώς ο Αγαμέμνωνας είναι βαθιά ένοχος και πρέπει να πεθάνει γιατί έχει ξεπεράσει το μέτρο<sup>155</sup>. Ο φύλακας μας έχει δώσει μία νύξη για την Κλυταιμνήστρα. Η Πάροδος μας κάνει να τη δούμε σα μια γυναίκα που από τη μοίρα εκδικείται για τα λάθη μιας άλλης γυναίκας, της Ελένης. Εκδικήτρια από τη μία της Ιφιγένειας και από την άλλη όλων εκείνων που σκοτώθηκαν μπροστά στην Τροία. Ο Αισχύλος ασχολείται όχι τόσο με το να διαγράψει τον χαρακτήρα της όσο με το να υποβάλει το ανάστημά της<sup>156</sup>. Ανάστημα το οποίο δεν παραβλέπει ο Χορός παρά τα όποια αισθήματά του για εκείνην, γι' αυτό και απευθύνεται σε αυτήν με σεβασμό ακόμη κι αν απουσιάζει ο Αγαμέμνωνας: στ. 260, *γυναῖκ' ἔρημωθέντος ἄρσενος θρόνου* και στ. 317, *θεοῖς μὲν αὖθις, ὧ γύναι, προσεύζομαι*.

Στο Α' Επεισόδιο η Κλυταιμνήστρα μεταφέρει με εντυπωσιακό τρόπο την είδηση για την πτώση της Τροίας. Περιγράφει με λεπτομέρειες τον τρόπο της μετάδοσης της ευχάριστης είδησης και παρουσιάζεται ως άτομο με φρόνηση. Στη δεύτερη ρήση της περιγράφει με απίστευτη εκφραστική δεινότητα τον οδυρμό και τη φρίκη της κατεστραμμένης Τροίας. Μάλιστα, αυτοπαρουσιάζεται ως συνετή βασίλισσα και αξιώνει από τους Αχαιοὺς σώφρονα διαχείριση της νίκης. Είναι ξεκάθαρος ο συμβουλευτικός ρόλος, που έχει αναλάβει η Κλυταιμνήστρα στο παλάτι. Η ίδια προσπαθεί να δείξει μια υποτιθέμενη μετριοφροσύνη ομολογώντας ότι δίνει συμβουλές αν και είναι γυναίκα (στ. 348, *τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἑμοῦ κλύεις*). Μπορεί να υποβαθμίζει τον εαυτό της ως γυναίκα με αυτήν τη δήλωση, όμως στην πραγματικότητα τόσο η ίδια όσο και ο Χορός ξέρουν πολύ καλά ποιος είναι ο ρόλος της.

Εξάλλου, ο ίδιος ο Χορός των γερόντων σχολιάζει πώς η βασίλισσα μιλά σαν συνετός άνδρας, φράση που φυσικά μεταφέρει για άλλη μια φορά τις αντιλήψεις της κοινωνίας της εποχής τους σχετικά με τη διάκριση της νοημοσύνης των δύο φύλων (στ. 351 *γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις*). Μέχρι αυτό το σημείο ο Αισχύλος παρουσιάζει μία ευαίσθητη και λογική γυναίκα.

Στο Α' Στάσιμο, σαν προανάκρουσμα όσων θα ακολουθήσουν ο Χορός εκφράζει τον προβληματισμό του για την άδικη θυσία τόσων αθώων ψυχών εξαιτίας μιας μοιχαλίδας

---

<sup>154</sup> Romilly 1997: 84

<sup>155</sup> Flaceliere 1984: 227-228

<sup>156</sup> Kitto 2010: 96

γυναίκας. Είναι η δεύτερη φορά που αναφέρεται στην υπαιτιότητα της Ελένης για τον τρωικό πόλεμο. Είναι κραυγαλέο το πόσες ανθρώπινες ζωές χάθηκαν για ένα άτομο, πόσο μάλλον για μια γυναίκα (στ. 402 *τράπεζαν κλοπαῖσι γυναικός* και στ. 448 *ἀλλοτρίας διαί γυναικός*). Η νίκη των Ατρείδων έχει αμαυρωθεί<sup>157</sup>. Η αμαρτωλή αποκοτιά της Ελένης έφερε στην Ελλάδα τον πόλεμο οργή εναντίον του βασιλιά πήρε επάνω του την ανταπόδοση για τη γυναίκα ενός άλλου και μία τέτοια οργή είναι σαν μία δημόσια κατάρα<sup>158</sup>.

Ο Χορός, αν και αρχικά φάνηκε να εμπιστεύεται τα λόγια της Κλυταιμνήστρας, στη συνέχεια αμφισβητεί τα τεκμήρια που είχε προηγουμένως αποδεχθεί και δικαιολογεί τη στάση του αυτή επικαλούμενος την ευπιστία των γυναικών (στ. 483 *γυναικός αίχμᾶ πρέπει* και στ. 488 *γυναικογήρυτον ὄλλυται κλέος*). Στάση που προφανώς απηχεί τις αντιλήψεις της εποχής για την αφερεγγυότητα των γυναικών. Όμως, η εμφάνιση του κήρυκα εξαφανίζει κάθε ίχνος αμφιβολίας και δίνει τώρα στην Κλυταιμνήστρα την ευκαιρία για αντεπίθεση. Η Κλυταιμνήστρα πρώτα θριαμβολογεί περιφρονητικά απέναντι στο χορό: *με είπαν τρελή είπαν πως οι ενδείξεις μου δεν ήταν αληθινές*. Αμέσως μπορούμε να δούμε πως οι λεπτομέρειες εξυπηρετούν την αύξηση του αναστήματος της<sup>159</sup>. Η Κλυταιμνήστρα καυτηριάζει την επικρατούσα αντίληψη της εποχής που μεταφέρει ο ποιητής για την ευπιστία των γυναικών (στ. 592, *ἦ κάρτα πρὸς γυναικός αἴρεσθαι κέαρ*). Άμεσα όμως, με τα λόγια της εκφράζει μια υποκριτική δουλοπρέπεια, με την οποία σπεύδει να υποδεχθεί τον άντρα της. Παρουσιάζει το εαυτό της ως ευσεβές άτομο αφού τέλεσε θυσίες στους θεούς για χάρη του άνδρα της, μια τυπικά γυναικεία ασχολία (στ. 594 *ὅμως δ' ἔθνον, καὶ γυναικείῳ νόμῳ*). Έστω, όμως και μέσα από τη ψεύτικη στάση της Κλυταιμνήστρας προβάλλονται οι αντιλήψεις της εποχής ως προς την υποτακτική σχεδόν δουλκή θέση της γυναίκας απέναντι στην ανδρική κυριαρχία (στ. 602, *γυναικὶ τούτου φέγγος ἦδιον δρακεῖν*, στ. 606, *γυναῖκα πιστὴν δ' ἐν δόμοις εὖροι μολῶν*, στ. 614 *οὐκ αἰσχρὸς ὡς γυναικὶ γενναίᾳ λακεῖν*).

Στην ορχήστρα εμφανίζεται ο Αγαμέμνονας πάνω στο άρμα του και πίσω του σκεπασμένη με τα πέπλα της είναι η Κασσάνδρα. Ευχαριστεί τους θεούς για τη νίκη του έχοντας όμως τη συναίσθηση της τρομακτικής αυτής νίκης: για τρίτη φορά μέσα στο έργο υπογραμμίζεται εμφατικά ότι μια ολόκληρη πόλη πνίγηκε μέσα στους καπνούς και ερημώθηκε για χάρη μιας γυναίκας (στ. 823, *ἐπραζάμεσθα καὶ γυναικός οὔνεκα*)! Έπρεπε να επιστρέψει πίσω στο Άργος

---

<sup>157</sup> Lesky 2010: 190

<sup>158</sup> Kitto 2010: 96

<sup>159</sup> Kitto 2010: 100 και Lesky 2010: 191

για να δει την αλήθεια<sup>160</sup>. Βέβαια για τον σύγχρονο αναγνώστη, σε μία ξεκάθαρα ανδροκρατούμενη κοινωνία είναι ειρωνική η απόδοση όλων των ευθυνών ενός πολέμου στην αποκομμένη από τα κοινά γυναίκα κι όχι στον άνδρα που κατείχε στα χέρια του την πολιτική εξουσία.

Με την εμφάνιση του Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα κλιμακώνει την υποκρισία της σε ακραίο σημείο. Περιγράφει τα χρόνια αναμονής γεμάτα πίστη και αγάπη για τον Αγαμέμνονα λέγοντας ότι είναι φριχτό κακό να κάθεται η γυναίκα μόνη στο σπίτι χωρίς άνδρα (στ. 861, *ὡ μὲν γυναῖκα πρῶτον ἄρσενος δίχα*). Η Κλυταιμνήστρα περιγράφει η ίδια τον εαυτό της ως μια τυπική νοικοκυρά, η οποία κάθεται χωρίς να κάνει πολλά στο σπίτι και είναι επιρρεπής στο κουτσομπολιό - κάτι που φαίνεται να είναι μια στερεοτυπική άποψη των ανδρών για τις γυναίκες<sup>161</sup>. Όμως, δεν απευθύνεται στον αποξενωμένο πλέον και μισητό Αγαμέμνονα, αλλά στο Χορό<sup>162</sup>. Ο Αισχύλος παρόλα αυτά, για άλλη μια φορά, μέσα από τα υποκριτικά λόγια της Κλυταιμνήστρας, βρίσκει την ευκαιρία να ξεδιπλώσει τις εσώτατες σκέψεις μιας γυναίκας που ζει με το φόβο και την ανησυχία περιμένοντας την επιστροφή του συζύγου που λείπει στον πόλεμο. Φυσικά, όλες αυτές οι αναφορές δεν προσιδιάζουν στο ελάχιστο στην Κλυταιμνήστρα. Στο λόγο της άλλωστε κρύβεται ένας τόνος θυμού και ειρωνείας.

Η Κλυταιμνήστρα δίνει εντολή να απλώσουν ένα πορφυρό χαλί για να πατήσει ο Αγαμέμνων και να μπει στο παλάτι. Ο Αγαμέμνων απαντά με υπερβολική ψυχρότητα και περιφρόνηση λέγοντας ότι δε θα τον βάλει σε πειρασμό να διαπράξει ύβρη με πράξεις που ταιριάζουν σε γυναίκες, τις οποίες προφανώς θεωρεί κατώτερες (στ. 918, *καὶ τᾶλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμῇ*). Η ειρωνεία είναι ότι λίγα λεπτά αργότερα χωρίς να αναγνωρίσει τα κάλπικα λόγια της γυναίκας του ενδίδει νικημένος στην παγίδα της Κλυταιμνήστρας και πατά στην ομορφιά των ιερών πραγμάτων. Σύμφωνα με τον Lesky, ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτού του δράματος είναι ότι ο ποιητής πριν από την ίδια την πράξη του φόνου ο ποιητής παρουσιάζει έναν συμβολικό αγώνα όπου ο άντρας νικιέται από τη γυναίκα<sup>163</sup>. Κάτι, που έρχεται σε αντίθεση με τον στίχο 940, όπου διατυπώνεται ξεκάθαρα η άποψη των ανδρών για τη θέση του γυναικείου φύλου: στις γυναίκες δεν ταιριάζει να πολεμούν (στ. 940, *οὔτοι γυναικὸς ἐστὶν ἰμείρειν μάχης*). Ωστόσο, η ήττα του Αγαμέμνονα στον ρητορικό αγώνα είναι συμβολική. Να μεν, προοικονομεί την τελική παράδοσή του, όμως αυτή η διαφορετική γυναίκα, που

---

<sup>160</sup> Lesky 2010: 192

<sup>161</sup> Syropoulos 2012: 33

<sup>162</sup> Lesky 2010: 193

<sup>163</sup> Lesky 2010: 193

καταφέρεται ενάντια στο ανδρικό κατεστημένο αποτελεί για τον Αισχύλο μια προσωρινή ανατροπή, όπως φαίνεται στο τέλος της τριλογίας<sup>164</sup>.

Ακολουθεί η σκηνή της Κασσάνδρας, του δεύτερου γυναικείου χαρακτήρα του έργου. Ο αρχαίος Σχολιαστής εκφράζει το θαυμασμό του για τη σκηνή αυτή περιγράφοντάς την ως τρομερά εντυπωσιακή: η καταδικασμένη μάντισσα προβλέπει, προλέγει και δε γίνεται πιστευτή ποτέ. Ο Χορός θαυμάζει την εμβρίθεια την κόρης αλλά αδυνατεί να τη συλλάβει (στ. 1296 *γύναι, μακρὰν ἔτεινας. εἰ δ' ἐτητύμως*). Πέφτει στο σκοτάδι των γρίφων και των μεταφορών της μαντείας. Η Κασσάνδρα τώρα με μεγαλύτερη σαφήνεια ομολογεί για δεύτερη φορά την εξυφαινόμενη συνωμοσία: *θῆλυς ἄρρενος φονεύς* (στ. 1231) και ζητά από το χορό να σταθούν μάρτυρες των επικείμενων φόνων (στ. *ὅταν γυνὴ γυναικὸς ἀντ' ἐμοῦ θάνῃ*).

Αυτό που κανείς από τους γέροντες δεν περίμενε, παρά την προειδοποίηση της Κασσάνδρας είναι αυτό που άμεσα βλέπουμε: η πύλη του παλατιού ανοίγει και παρουσιάζεται η Κλυταιμνήστρα πάνω από τα δύο πτώματα. Εισέρχεται χωρίς αναγγελία, απροσδόκητα και την βλέπουμε να στέκεται σοβαρή και φιλόφρων, εκεί ακριβώς που στάθηκε λίγο πριν, με τρελή αγαλλίαση πάνω από τους νεκρούς<sup>165</sup>. Ακολουθεί μια μοναδική ρήση: εγκαταλείπει το προσωπείο της υποκρισίας και αποκαλύπτει το πραγματικό της πρόσωπο. Μεγαλαυχεί για την πράξη της και λαιδορεί το Χορό που την υποτίμησε ως γυναίκα (στ. 1402, *πειρᾶσθέ μου γυναικὸς ὡς ἀφράσμονος*). Όπως και ο Αγαμέμνων στην Αυλίδα, δεν υποθέτει ούτε στο ελάχιστο ότι η ίδια δεν είναι εντελώς υπεύθυνη για αυτό που η Κασσάνδρα περιέγραψε σαν έργο Θεού και που η Κλυταιμνήστρα αργότερα το αποκαλεί έργο του δαίμονα της οικογένειας<sup>166</sup>.

Ο Χορός αποσβολωμένος της απευθύνει το λόγο και την ρωτάει για το κακό που έκανε (στ. 1406, *τί κακόν, ὦ γύναι*). Αν και γνώριζε για την μοιχεία της, για το ότι σχεδίαζε κάτι εναντίον της ζωής του Αγαμέμνονα, αν και άκουσε την προφητεία της Κασσάνδρας, αδυνατεί να πιστέψει ότι μια γυναίκα σκότωσε τον Αγαμέμνονα. (στ. 1453-1454, *πολέα τλάντος γυναικὸς διαί; πρὸς γυναικὸς δ' ἀπέφθισεν βίον*). Η νίκη μιας γυναίκας του σπαράζει την καρδιά (στ. 1470, *κράτος <τ'> ἰσόψυχον ἐκ γυναικῶν*). Όταν πρωτότερα έκαναν κριτική στον βασιλιά για τον πόλεμο στο νου τους είχαν μόνο τους δυσαρεστημένους πολίτες. Δεν μπορούσαν να διανοηθούν ότι θα μπορούσε να κάνει κάτι τέτοιο η Κλυταιμνήστρα<sup>167</sup>.

---

<sup>164</sup> Χατζηδημητρίου 2012: 76

<sup>165</sup> Murray 1993: 153

<sup>166</sup> Kitto 2010: 106

<sup>167</sup> Kitto 2010: 100

Η Κλυταιμνήστρα ενέργησε από δικούς της ορισμένους λόγους: δεν σήκωνε το σκοτωμό της κόρης της από τον Αγαμέμνονα και η γυναικεία περηφάνεια της γνωρίζοντας για τις απιστίες του άνδρα της στην Τροία (στ. 1438 *κεῖται, γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος*) δεν της επέτρεπε να έχει μέσα στο σπίτι της την ερωμένη του Αγαμέμνονα<sup>168</sup>. Δε δείχνει μετανοημένη, αλλά αρχίζει να κατανοεί ότι κάποιος θεός έφερε τον Αγαμέμνονα σὺ πίσω σε αυτήν. Η πράξη της αποτελεί τμήμα αλληλοσκοτωμών που δεν έχουν τέλος. Οι ανθρώπινοι λόγοι της Κλυταιμνήστρας (Ιφιγένεια, απιστία Αγαμέμνονα, Αίγισθος) μεταπλάθονται σε όργανα για κάτι υπεράνθρωπο και αιώνιο. Η Κλυταιμνήστρα το γνωρίζει. Δεν είναι ο εαυτός της (στ. 1500 *φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ*). Αυτή είναι μόνο το όργανο στα χέρια του Δαίμονα που βαριά χτυπάει το σπίτι<sup>169</sup>.

Η Κλυταιμνήστρα μπροστά στις απειλές του Χορού νιώθει μία στιγμή αδυναμίας. Στη σκηνή όμως έρχεται ο Αίγισθος, τον οποίο η Κλυταιμνήστρα αποκαλεί στήριγμά της. Έπρεπε να φτάσει το τέλος του έργου για να προστεθεί δίπλα στη μεγαλειώδη Κλυταιμνήστρα. Ο Χορός τον αντιμετωπίζει διαφορετικά από ό, τι την ηρωική γυναίκα. Αποκαλεί υποτιμητικά εκείνον «γυναίκα», γιατί ενώ αυτός είναι άνδρας έμεινε μες στο σπίτι (στ. 1625, *γύναι, σὺ τοὺς ἦκοντας ἐκ μάχης νέον*) κι άφησε την Κλυταιμνήστρα, μια γυναίκα να φέρει εις πέρας το μακάβριο έργο της (στ. 1644, *οὐκ αὐτὸς ἠνάριζες, ἀλλὰ σὺν γυνῇ*). Κι εκείνος, επιβεβαιώνοντας την μικροπρέπειά του δικαιολογείται λέγοντας ότι ο φόνος ήταν έργο του γυναικείου δόλου. Ήταν συνηθισμένη στην αρχαιότητα η απόδοση δολερού μυαλού στις γυναίκες. Λίαν επικίνδυνου για τους άνδρες, γι' αυτό και οι γυναίκες έπρεπε να τελούν πάντα υπό επιτήρηση (στ. 1636, *ὡ γὰρ δολῶσαι πρὸς γυναικὸς ἦν σαφῶς*). Η φτηνή βέβαια δικαιολογία του Αίγισθου αποδεικνύει ότι πρόκειται για έναν δειλό, ανεξαγόραστο από όποιο άγγιγμα μεγαλείου. Πράγμα που δεν θα μπορούσε κανείς να το πει για την Κλυταιμνήστρα. Ο Αίγισθος όφειλε να φέρει μία κορύφωση, αλλά αυτός φανερώνεται πως δεν είναι τίποτε περισσότερο παρά ένας πρόστυχος θρασύδειλος<sup>170</sup>.

Ο Αγαμέμνονας είναι νεκρός, θύμα της παλιάς Κατάρας που βαραίνει την οικογένεια του Ατρέα και του Θυέστη, αλλά και των δικών του σφαλμάτων, από τα οποία η θυσία της Ιφιγένειας είναι στα μάτια της Κλυταιμνήστρας το πιο βαρύ. Όμως τον Αγαμέμνονα τον σκότωσε η Κλυταιμνήστρα, η ίδια γυναίκα του<sup>171</sup>. Η εκδίκηση για τον πρώτο φόνο απαιτεί

---

<sup>168</sup> Kitto 2010: 95

<sup>169</sup> Murray 1993: 163

<sup>170</sup> Kitto 2010: 86

<sup>171</sup> Flaceliere 1984: 230

καινούριο φόνο. Η Κλυταιμνήστρα το γνωρίζει πλέον πολύ καλά και είναι εκείνη που προειδοποιεί τον Αίγισθο για την Κατάρα που έχει πέσει στη γενιά, αν και είναι γυναίκα, όπως η ίδια λέει. Πάλι μια γυναίκα υποβαθμίζει η ίδια τον εαυτό της (στ. 1661 *ὄδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν*). Έτσι, το Άργος παραδίνεται σε μια γυναίκα και στα χέρια ενός τυράννου που έλκει την εξουσία του όχι από τον Δία (*διόθεν*), αλλά παράνομα και ο νόμιμος κληρονόμος και διάδοχος βρίσκεται στην εξορία<sup>172</sup>.

Η Κλυταιμνήστρα με την παρουσία της στον *Αγαμέμνονα* δίνει πρωτεύοντα ρόλο στη γυναίκα. Η λέξη γυναίκα ακούγεται 23 φορές από άνδρα και 12 από γυναίκα. Όμως το ανόμημα της Κλυταιμνήστρας γίνεται σύμβολο αταξίας στη φύση. Της αποδίδονται ιδιαίτερα εκπρεπείς ιδιότητες. Είναι αυταρχική, σκληρή, υποκρίτρια και ταυτόχρονα αυθάδης, γνωρίσματα που δεν προσιδιάζουν σε μία γυναίκα εκείνης της εποχής. Γι' αυτό και από τις 35 αναφορές της λέξης *γυναίκα*, οι 20 έχουν μειωτική χροιά για το γυναικείο φύλο. Μάλιστα, οι 4 αποδίδονται στην ίδια την Κλυταιμνήστρα. Αυτό δεν εμποδίζει τον Αισχύλο αφήνει να πλανιέται μία περιέργη σιωπή γύρω από το ψυχολογικό ποιόν των κινήτρων της. Η δράση της είναι συνδεδεμένη με το πεπρωμένο και αποκτά πιο μυστηριώδη δύναμη<sup>173</sup>.

#### 4.1.6 Χοηφόροι

Οι *Χοηφόροι* στην αρχή του έργου πραγματεύονται την ισορροπία ανάμεσα στα δύο φύλα με τη σύμπνοια που επικρατεί ανάμεσα στον Ορέστη και την Ηλέκτρα. Όμως, στη συνέχεια, η βίαιη έκρηξη που επισυμβαίνει στη συνέχεια με τον φόνο της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη, φέρνει ξανά σε σύγκρουση τα δύο φύλα. Αμέσως, μόλις το έργο αρχίζει, γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για έναν καινούριο κόσμο, χωρίς να σημαίνει ότι είναι ιδανικός. Μετά την αποχώρηση του ένοχου ζευγαριού στο τέλος του *Αγαμέμνονα*, το δεύτερο έργο ξεκινά με τον αγνό νέο, τον Ορέστη να προσεύχεται στον τάφο του πατέρα του. Το διάστημα που μας χωρίζει από τον *Αγαμέμνονα* είναι στην πραγματικότητα κάπου δέκα χρόνια μόνο. Ο Ορέστης είναι φορτωμένος με το βαρύ καθήκον να εκδικηθεί τον φόνο του πατέρα του, όπως είχε προβλεφθεί από την Κασσάνδρα. Σε αυτό το έργο ο εκδικητής έχει αγνά κίνητρα.

Ο τρόπος κατανομής των ρόλων, καθώς και η ονοματοδοσία του έργου προσδιορίζουν με σαφήνεια τον στόχο του δημιουργού και τη συμβολή των προσώπων στην επίτευξή του. Ο Ορέστης ανοίγει το δράμα στον Πρόλογο, ακολουθεί ο Χορός και έπεται η Ηλέκτρα<sup>174</sup>. Αν

---

<sup>172</sup> Kitto 2010: 106

<sup>173</sup> Romilly 1997: 77-78

<sup>174</sup> Αλεξοπούλου 2012: 119

στον *Αγαμέμνονα* η βασική πρωταγωνίστρια ήταν η Κλυταιμνήστρα δίνοντας έτσι σημαντική βαρύτητα στο ρόλο της γυναικείας παρουσίας, στις *Χοηφόρους* κεντρικό πρόσωπο είναι ο Ορέστης, καθοδηγούμενος όμως από τις συμβουλές του Χορού των Ασιατισσών σκλάβων. Ο ρόλος της Ηλέκτρας ωστόσο, σε αντίθεση με τα δράματα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, μένει δευτερεύων. Έτσι, στις 6.032 λέξεις του δράματος, τα παράγωγα της λέξης *γυναίκα* εμφανίζονται δεκαεπτά (17) φορές, αριθμός όχι αμελητέος, αλλά πολύ μικρότερος σε σχέση με τις αναφορές της λέξης στον *Αγαμέμνονα*. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παράγωγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι 28,18.

Το έργο αρχίζει με την είσοδο του Ορέστη και του Πυλάδη στη σκηνή. Μετά από έναν σύντομο Πρόλογο, ο Ορέστης βλέπει να εισέρχεται μία επίσημη πομπή μαυροντυμένων γυναικών οδηγούμενη από την Ηλέκτρα. (στ. 11, *στείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις*). Μαζί με το συνοδό του, τον Πυλάδη παραμερίζουν για να μάθουν τον σκοπό της επίσκεψής τους. Σύμφωνα με τον Lesky, πρόκειται για την πρώτη σκηνή ωτακουστίας<sup>175</sup> (στ. 21 *μάθω γυναικῶν ἥτις ἦδε προστροπή*)

Από τον Χορό, που τον αποτελούν Τρωαδίτισσες αιχμάλωτες, μαθαίνουμε ότι ύστερα από πολλά χρόνια μία ακοίμητη οργή μίλησε στον ύπνο της Κλυταιμνήστρας μέσα στα γυναικεία δωμάτια. (36 *γυναικείοισιν ἐν δώμασιν βαρῶς πίτων*). Στην αρχαιότητα ο χώρος δραστηριότητας της γυναίκας μέσα στο σπίτι ήταν αποκλειστικά ο γυναικωνίτης, όπου ήταν ουσιαστικά αποκομμένη και της απαγορευόταν να βγει ακόμη και στην είσοδο του σπιτιού. Η Κλυταιμνήστρα περιγράφει ένα όνειρο που είδε, στο οποίο θήλαζε ένα φίδι και αυτό τη δάγκωσε στο στήθος. Από τον τρόμο της έστειλε μετά από δέκα χρόνια την Ηλέκτρα να κάνει χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα ελπίζοντας να καταπραΰνει την οργή του νεκρού. Αλλά τίποτε δεν μπορεί να εξευμενίσει το αίμα το σκορπισμένο καταγής.

Ο Χορός αποκαλύπτει κιόλας την άποψή του για την Κλυταιμνήστρα όταν στο στίχο 46 την αποκαλεί *δύσθεος γυνά*. Έπειτα, τονίζει την παρακμή του σπιτιού που έχει ατιμαστεί από το όνειδος του εγκλήματος. Οι Τρωαδίτισσες μπορεί να υπηρετούν στο ανάκτορο ως σκλάβες και να φοβούνται την Κλυταιμνήστρα, όμως ενστερνίζονται τον σκληρό και αμείλικτο νόμο που επιτάσσει την ανταπόδοση του φόνου, γιατί αυτό επιθυμεί ο εκδικητικός νεκρός. Αισθάνονται απόλυτα την ταπείνωσή του και προσδοκούν την απόδοση δικαιοσύνης, αποδεικνύοντας έτσι τον καθοριστικό ρόλο τους στην εξέλιξη του δράματος<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> Lesky 2010: 201

<sup>176</sup> Lesky 2010: 201



Η Ηλέκτρα, στην πρώτη της εμφάνιση, ζητεί τη συμβουλή του Χορού, τον οποίο θεωρεί αξιόπιστο και φερέγγυο (στ. 84, *δμωαὶ γυναῖκες, δωμάτων εὐθήμονες*). Αντίθετα, εκείνη παρουσιάζεται άπειρη, όπως δείχνουν οι συνεχείς ερωτήσεις της. Βρίσκεται σε δύσκολη συναισθηματική κατάσταση που δεν μπορεί να διαχειριστεί. Οι ερωτήσεις της προς τον Χορό αποκαλύπτουν το ανίσχυρο του χαρακτήρα της. Αντιλαμβάνεται ότι έχει ανάγκη από τη στήριξη των γυναικών και μάλιστα όχι σε πράξεις, αλλά σε σκέψεις. Αποκαλεί κατ' ευφημισμό τη μητέρα της «αγαπημένη γυναίκα», εκφράζοντας έτσι την δυσaréσκειά της για εκείνη (στ. 90, *γυναικὸς ἀνδρί, τῆς ἐμῆς μητρὸς πάρα*). Παρόλα αυτά, δείχνει να υποτάσσεται στις δυσάρεστες καταστάσεις που επικρατούν στο παλάτι. Νοιώθει σκλάβα, πουλημένη από την ίδια της τη μάνα<sup>177</sup>.

Εν τέλει, στη στιχομυθία Ηλέκτρας-Χορού, η άπειρη και αναποφάσιστη Ηλέκτρα υπερνικά τους δισταγμούς της και με την καθοδήγηση των τεκμηριωμένων απαντήσεων του Χορού αποφασίζει να εκδικηθεί τους φονιάδες του πατέρα της, σύμφωνα με το πανάρχαιο δίκαιο. Ακούει αυτό ακριβώς που θέλει: οι χοές πρέπει να έχουν σχέση με εκείνον που έμεινε πιστός και εκείνον που φέρνει την εκδίκηση<sup>178</sup>.

Ο Ορέστης επανεμφανίζεται και μετά από μία συγκινητική σκηνή αναγνώρισης, που βέβαια ο Ευριπίδης παρωδεί στη δικιά του *Ηλέκτρα*, η Ηλέκτρα λέει στον Ορέστη ότι τη μεταχειρίζονται σαν σκλάβα. Η φόνισσα έχει παντρευτεί τον φονιά και το άγριο ζευγάρι έχει ληστέψει τα πλούτη του Ορέστη. Η Ηλέκτρα, όπως και ο Ορέστης, είναι από καθήκον δεμένη με τον νεκρό. Θα τον εκδικηθούν αναπόφευκτα. Η Ηλέκτρα είναι εξαρτημένη ολότελα από τον αδερφό της. Είναι για αυτήν πατέρας, μητέρα, αδελφός και αδελφή<sup>179</sup>.

Από την άλλη, ο Ορέστης απευθύνεται κυρίως στις Τρωαδίτισσες και όχι στην Ηλέκτρα μιλώντας τους για τις προθέσεις του. Από τη μια δείχνει να εμπιστεύεται έναν γυναικείο Χορό, από την άλλη αποκαλεί υποτιμητικά τον Αίγισθο *γυναίκα* -το ίδιο είχε κάνει κι ο Χορός των γερόντων στον *Αγαμέμνονα*- εκφράζοντας για άλλη μια φορά τις αντιλήψεις όχι μόνο για την υποβαθμισμένη θέση της γυναίκας αλλά και για το πόσο αντισυμβατικό και ανεπίτρεπτο ήταν να κυβερνάει μια γυναίκα. Ως γνωστόν ήταν εντελώς αποκομμένες από το δημόσιο βίο (304 στ. *δυοῖν γυναικοῖν ᾧδ' ὑπηκόους πέλειν*).

Στο στίχο 387, ο Χορός αποκαλύπτει για άλλη μια φορά τα αισθήματά του για το άνομο ζεύγος. Εύχεται το γρήγορο θάνατό του (στ. 387, *θεινομένου, γυναικὸς τ' ὄλλυμένας*, καθώς έτσι ορίζει

---

<sup>177</sup> Αλεξοπούλου 2012: 120

<sup>178</sup> Lesky 2010: 202

<sup>179</sup> Kitto 2010: 108-109

ο νόμος της δικαιοσύνης. Κατά την περιγραφή του σχεδίου από τον Ορέστη, η Ηλέκτρα δεν συμμετέχει αν και βρίσκεται επί σκηνής. Μόνο στους 423-55, και πάντα με την καθοδήγηση του Χορού, λειτουργεί καταλυτικά στην ψυχή του Ορέστη ενθουμούμενη τα δεινά της ώστε να οδηγηθεί εκείνος στη μητροκτονία. Γενικά, η Ηλέκτρα μένει στο παρελθόν της, ενώ ο Χορός με τις επιλογές του τείνει να επικαιροποιεί γεγονότα και καταστάσεις στηρίζοντας τις επιλογές του Ορέστη<sup>180</sup>. Στο στίχο 525, ο Χορός είναι εκείνος, που αποκαλώντας για δεύτερη φορά την Κλυταιμνήστρα άθρη, ενημερώνει τον Ορέστη για το όνειρο και τις χοές που εκείνη τις έστειλε να κάνουν (στ. 525, *χοὰς ἔπεμψε τάσδε δύσθεος γυνή*). Με το τέλος του Α΄ Επεισοδίου, η Ηλέκτρα στέλνεται στο παλάτι και έτσι εξαφανίζεται πια εντελώς από τη δράση, αντίθετα με ό, τι συμβαίνει στα μεταγενέστερα δράματα με το ίδιο θέμα.

Στο Α΄ Στάσιμο, ο Χορός περιγράφει την ανομία του οίκου των Ατρειδών, που έχει χρέος να εκδικηθεί ο Ορέστης. Καταδικάζει τις γυναίκες χωρίς φρόνηση που κυνηγούν αδιάντροπες αγάπες έξω από τον οίκο τους (στ. 596 *καὶ γυναικῶν φρεσὶν τλαμόνων*). Αν και γυναικίος χορός, δε δείχνει ούτε στιγμή γυναικεία αλληλεγγύη στην υπόθεση της Κλυταιμνήστρας, αλλά αντίθετα υιοθετεί πλήρως τις ανδρικές αντιλήψεις. Η γυναικεία μοιχεία ήταν κάτι ανεπίτρεπτο, γι' αυτό και ήταν τόσο επιτακτική ανάγκη οι γυναίκες να παραμένουν στο σπίτι. Στο στίχο 626 ο Χορός αναπαραγάγει άλλο ένα ανδρικό στερεότυπο σχετικά με τον δόλο του γυναικείου μυαλού, τον οποίο οι άνδρες θεωρούσαν εξαιρετικά επικίνδυνο (στ. 626, *γυναικοβούλους πε μήτιδας φρενῶν*). Για όλους αυτούς τους λόγους δυσανασχετεί που βρίσκεται κάτω από αυτήν την άτολμη γυναικεία εξουσία (στ. 630, *γυναικείαν <τ'> ἄτολμον αἰχμάν*).

Η σκηνή στ. 653-718 περιέχει την είσοδο του Ορέστη στο παλάτι. Στη φωνή του αποκρίνεται ένας υπηρέτης. Αξιοσημείωτη είναι η φραστική ακριβολογία του Ορέστη, όταν ζητά κάποιον που μπορεί να του δώσει πληροφορίες: είναι προτιμότερος ένας άνδρας παρά μια γυναίκα (στ. 664, *γυνή τόπαρχος, ἄνδρα δ' εὐπρεπέστερον*). Αυτό μπορεί να είναι μέρος του σχεδίου του να σκοτώσει πρώτα τον Αίγισθο. Σύμφωνα με τον Lesky όμως, ίσως ο Αισχύλος θέλει τον Ορέστη να αναβάλλει τη φριχτή συνάντηση με τη μητέρα του για να πετύχει έτσι ένα εξαιρετικό εντυπωσιακό αποτέλεσμα, όταν εκείνη εμφανίζεται από το παλάτι για να μάθει για τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη<sup>181</sup>.

Στο Γ΄ Επεισόδιο στη σκηνή έρχεται ο Αίγισθος μόνος του. Ο Αισχύλος έβαλε πρωτύτερα το χορό να κάνει κάτι που υποτίθεται ότι ποτέ δεν κάνουν οι ελληνικοί χοροί: να παίρνει μέρος στη δράση. Το μήνυμα που δόθηκε στην τροφή είναι ο Αίγισθος να έρθει μαζί με μία

---

<sup>180</sup> Αλεξοπούλου 2012: 120

<sup>181</sup> Lesky 2010: 205

σωματοφυλακή, αλλά ο χορός την πείθει να το αλλάξει<sup>182</sup>. Όπως και η Κλυταιμνήστρα προηγουμένως, ακούει χωρίς θριαμβική αντίδραση την είδηση του θανάτου του Ορέστη. Πιο πολύ με μια αίσθηση φρίκης: θέλει να βεβαιωθεί, γιατί δείχνει δυσπιστία στα γυναικεία λόγια της Κλυταιμνήστρας (στ. 845, *ἢ πρὸς γυναικῶν δειματούμενοι λόγοι*). Θεωρεί, όπως και ο Χορός στον *Αγαμέμνονα*, ότι οι γυναίκες δεν είναι άξιες εμπιστοσύνης, ειδικά όταν καταβάλλονται από έντονα συναισθήματα, όπως ο φόβος. Την ίδια αντίληψη είχαμε συναντήσει και στους *Επτά επί Θήβας*.

Ο Αίγισθος μπαίνει μέσα στο παλάτι κι όταν ακούγονται οι κραυγές του, ένας υπηρέτης πετιέται από την κεντρική πύλη και με άγριες φωνές αρχίζει να χτυπά την πόρτα του γυναικωνίτη για να ειδοποιήσει την Κλυταιμνήστρα (στ. 878, *ὅπως τάχιστα, καὶ γυναικείους πύλας*).

Η στιχομυθία Ορέστη-Κλυταιμνήστρας περικλείει έναν αγώνα λόγων, στον οποίο ο καθένας από την πλευρά του καταθέτει τη θέση του και την υποστηρίζει. Η απόφαση όμως για τον Ορέστη έχει παρθεί. Είναι ο δίκαιος τιμωρός εκείνης της γυναίκας, που αντέστρεψε τους ρόλους των δύο φύλων, σκότωσε το σύζυγό της και έβαλε τον εραστή της στο παλάτι παραβιάζοντας το θεσμό του γάμου. Εκείνη προσπαθεί να τον μεταπεισει χρησιμοποιώντας τη δικαιολογία ότι ήταν μόνη χωρίς άνδρα (στ. 920, *ἄλλος γυναιζὶν ἀνδρὸς εἴργεσθαι, τέκνον*). Είναι κοινός τόπος στην τραγωδία, ότι κατά την απουσία του άνδρα, η γυναίκα, ανήμπορη να διαχειριστεί τον εαυτό της, δρα με διαλυτικό τρόπο, υπερβαίνει τα όρια και φέρνει σε κίνδυνο την υπόσταση και την ύπαρξη του *οίκου*. Σαν ύστατη λύση για τη σωτηρία της, η Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί το πιο δραστικό όπλο: δείχνει στον Ορέστη το στήθος της, επαληθεύοντας την φριχτή εικόνα του ονείρου της. Είναι έτοιμος να τα παρατήσει, ώσπου επεμβαίνει ο θεός με τους τρεις μοναδικούς στίχους που ακούγονται στο έργο από το στόμα του Πυλάδη, ο οποίος του θυμίζει την εντολή του Απόλλωνα. Ο Ορέστης προχωράει στο φριχτό έργο του.

Όταν ανοίγει η πύλη του παλατιού, δείχνει τον Ορέστη δίπλα στα πτώματα των δύο θυμάτων του. Όμως η εκδικητική του πράξη και η πίστη του στην εντολή του θεού έχει και μια άλλη όψη: η μητροκτονία είναι ένα έγκλημα ανείπωτης φρίκης. Η τελευταία σκηνή είναι ένας αγώνας απόγνωσης του Ορέστη να δικαιολογήσει την πράξη του. Η παρηγορητική στάση του Χορού δεν έχει αποτέλεσμα αφού τις ενημερώνει ότι ήδη μπροστά στα μάτια του βλέπει τις αθέατες στους άλλους Ερινύες να πλημμυρίζουν τον τόπο (στ. 1048, *δμωαὶ γυναῖκες, αἶδε Γοργόνων δίκην*). Φεύγει κυνηγημένος από τη σκηνή από τις δαιμόνισσες της

---

<sup>182</sup> Kitto 2010: 113

τρέλας<sup>183</sup>. Αξιοσημείωτο είναι, ότι τη στιγμή που ο Ορέστης βρίσκεται στα πρόθυρα νοητικής σύγχυσης, αφού πιστεύει ότι διέπραξε πράξη δικαιοσύνης και συγχρόνως νοιώθει βαρύ το αίσθημα της ενοχής, η Ηλέκτρα δεν βρίσκεται επί σκηνής για να του συμπαρασταθεί <sup>184</sup>.

Στις *Χοηφόρους*, η συχνότητα της λέξης *γυναίκα* είναι σημαντική. Αναφέρεται 7 φορές από άνδρα και 10 από γυναίκα. Η παρουσία του Χορού και της Κλυταιμνήστρας -πολύ λιγότερο της Ηλέκτρας, που μένει στο περιθώριο- δικαιολογεί αυτές τις αναφορές. Όμως, εν τέλει η γυναίκα της ανατροπής, η Κλυταιμνήστρα τιμωρείται γιατί υπερέβη τα χαρακτηριστικά του φύλου της. Ο Αισχύλος δε δείχνει να διαφωνεί με αυτό. Μάλιστα, αξίζει να σχολιαστεί ότι 7 φορές βάζει στο στόμα γυναικών να διατυπώνουν τέτοιες υποτιμητικές αντιλήψεις για τη γυναίκα, ενώ μόνο δύο σε άνδρες. Ακόμη όμως και όταν οι γυναίκες εκφράζονται αρνητικά για το φύλο τους, θα πρέπει να θυμόμαστε ότι τα λόγια τους είναι οι απόψεις των ανδρών και ότι οι άνδρες ποιητές διδάσκουν άλλους άνδρες ακόμη και μέσω των παραδειγμάτων της συμπεριφοράς και του λόγου των γυναικών<sup>185</sup>.

#### 4.1.7 Ευμενίδες

Στο τελευταίο δράμα της τριλογίας, τις *Ευμενίδες*, η σχέση ανάμεσα στα δύο φύλα παίρνει τη μορφή μίας αντιδικίας με θέμα το εάν ο πραγματικός γονέας είναι ο πατέρας ή η μητέρα. Το γεγονός ότι τη λύση δίνει η θεά Αθηνά, οξύνει περισσότερο, παρά αμβλύνει, τις αδυναμίες του πατριαρχικού συστήματος, που διαχωρίζει τα δύο φύλα κάτω από εύθραυστες ισορροπίες. Κι αυτό γιατί η Αθηνά δεν έχει γεννηθεί από μητέρα, αλλά από το κεφάλι του πατέρα της, του Δία και είναι μία θεότητα με ξεκάθαρα ανδρόγυνα χαρακτηριστικά <sup>186</sup>.

Παρά την ύπαρξη γυναικείου Χορού, της Κλυταιμνήστρας και της Αθηνάς οι αναφορές των παραγώνων της λέξης *γυναίκα* είναι αισθητά μειωμένες στις *Ευμενίδες*. Στις 5.573 λέξεις εμφανίζονται μόνο εννέα (9) φορές. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παραγώνων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι 16,15.

Οι *Ευμενίδες* μεταφέρουν το σκηνικό στους Δελφούς. Η πρώτη σκηνή, που ξεκινά με την προφήτισσα μπροστά στο ναό του Απόλλωνα, επιβάλλει μία διάθεση αξιοπρέπειας, ηρεμίας και ομορφιάς. Σε τούτο το έργο ο Αισχύλος παραλείπει τη βία. Είναι όλα τάξη και γαλήνη<sup>187</sup>.

---

<sup>183</sup> Lesky 2010: 207-208

<sup>184</sup> Αλεξοπούλου 2012: 121

<sup>185</sup> Syropoulos 2012: 41

<sup>186</sup> Παπαδοπούλου 2008: 152-153

<sup>187</sup> Kitto 2010: 116

Στη συνέχεια, η προφήτισσα μπαίνει στο ναό, αλλά αμέσως ξαναορμά στη σκηνή έντρομη. Έρπει στα τέσσερα και περιγράφει το φριχτό θέαμα που αντίκρυσε μέσα στο ναό: στον ομφαλό της γης κάθεται ένας ικέτης με ξίφος και χέρια αιματοβαμμένα. Γύρω του κοιμούνται γοργόμορφες γυναίκες, αποτρόπαια τέρατα, αηδιαστικά από τα πιο βαθιά τάρταρα (στ. 47 *εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἡμενος*, στ. 48 *οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω*). Έχει διαδοθεί για τις *Ευμενίδες* η ιστορία ότι όταν εμφανίστηκε στην ορχήστρα ο Χορός, η φρικιαστική του εμφάνιση έκανε τα παιδιά στο θέατρο να λιποθυμήσουν και τις γυναίκες να αποβάλουν. Μπορεί να είναι αλήθεια μπορεί και όχι. Αυτό που πρέπει όμως να σχολιαστεί, είναι ότι οι Ερινύες είναι γένους θηλυκού, όπως συμβαίνει σχεδόν και με όλα τα τέρατα της αρχαίας μυθολογίας, αποτυπώνοντας τη γυναικοφοβία της εποχής. Η γυναίκα ήταν κάτι διαφορετικό από τον άνδρα, γι' αυτό έπρεπε να δαμαστεί, να περιοριστεί, να «εξευμενιστεί».

Την ώρα που Ερινύες ακόμη κοιμούνται, εμφανίζεται το είδωλο της Κλυταιμνήστρας. Αυτή η γυναίκα είναι ακόμη πιο εντυπωσιακή νεκρή από όσο ήταν ζωντανή. Ακόμη και σε αυτά τα τρομερά πλάσματα μίλα εξουσιαστικά. Τις μέμφεται που κοιμούνται και τις κεντρίζει στην καταδίωξη του γιου και φονιά της.

Οι Ερινύες ξυπνούν και κατηγορούν τον Απόλλωνα σε άγριους τόνους επειδή τους άρπαξε το θύμα. Ο Απόλλων, ως αντιπρόσωπος των Ολύμπιων θεών, περιφρονεί τις πάνσεπτες χθόνιες θεότητες και θέλει να καταλύσει το πανάρχαιο δίκαιο της εκδίκησης<sup>188</sup>. Υπερασπίζεται τον Ορέστη ρωτώντας τις Ερινύες γιατί δεν κινήγησαν εξίσου και την Κλυταιμνήστρα για το φόνο του άνδρα της (στ. 211 *τί γὰρ γυναικὸς ἦτις ἄνδρα νοσφίση;*). Οι Ερινύες απαντούν ότι δεν την είχαν καταδιώξει γιατί ο άντρας της δεν είχε το ίδιο αίμα με αυτήν. Για τον Kitto οι Ερινύες είναι η ενσάρκωση της τυφλής αυτοματικής εκδίκησης. Είναι επιφορτισμένες με την ανταπόδοση του φόνου της Κλυταιμνήστρας και δεν ενδιαφέρονται για τίποτε άλλο. Σαν τέτοιες μεγαλύνουν τα δικαιώματα του θηλυκού πάνω από εκείνα του αρσενικού<sup>189</sup>.

Σε αυτό το έργο δεν υπάρχει ούτε ενότητα τόπου ούτε ενότητα χρόνου. Το δεύτερο μέρος μεταφέρεται από τους Δελφούς στην Αθήνα. Η διαμάχη ανάμεσα στις Ερινύες και τον Απόλλωνα, παραπέμπεται στην θεά Αθηνά και αυτή με τη σειρά της την παραπέμπει σε ένα δικαστήριο, τον Άρειο Πάγο, που αποτελείται από την ίδια και έντεκα από τους σημαντικότερους πολίτες της Αθήνας.

Ο Απόλλων συνεχίζοντας την υπερασπιστική του γραμμή, ως συνήγορος του Ορέστη, προβάλλει τον θεσμό του γάμου σαν το θεμέλιο της κοινωνίας (στ. 217 *εὐνή γὰρ ἀνδρὶ καὶ*

---

<sup>188</sup> Lesky 2010: 214

<sup>189</sup> Kitto 2010: 120

γυναικὶ μόνος). Το ίδιο θέμα είχε απασχολήσει τον Αισχύλο και στις *Ικέτιδες*. Υποχρέωση των γυναικῶν είναι ο γάμος και οφείλουν να σέβονται τις αξίες που πρεσβεύει ο θεσμός αυτός. Οι Ερινύες απορρίπτουν αυτή τη θέση και επιμένουν ότι ο δεσμός του αίματος πρέπει να μείνει απαραβίαστος<sup>190</sup>. Ο Απόλλων προσπαθεί να ισχυροποιήσει τη θέση του τονίζοντας ότι οποιοδήποτε χρησμό έχει δώσει ποτέ, προέρχεται κατευθείαν από τον Δία. Δεν κάνει διάκριση όμως εδώ ανάμεσα σε άνδρα ή γυναίκα (στ. 617 *οὐκ ἀνδρός, οὐ γυναικός, οὐ πόλεως πέρι*). Ωστόσο, ξεδιπλώνει τη ρητορική του κατά των γυναικῶν και δηλώνει απερίφραστα και με ωμότητα ότι δεν έχει την ίδια βαρύτητα να σκοτώνεται μια γυναίκα από έναν άνδρα με το να σκοτώνεται ένας άνδρας από γυναίκα και μάλιστα με δόλο, όπως προσιδιάζει στις απλές θνητές γυναίκες (στ. 627 *καὶ ταῦτα πρὸς γυναικός, οὗ τι θουρίοις*). Οι Ερινύες συνεχίζουν την επίθεση και θυμίζουν στον Απόλλωνα ότι και ο Δίας σκότωσε τον πατέρα του. Ο Απόλλων απαντάει θυμωμένα και διατυπώνει ένα μοναδικό μισογυνιστικό επιχείρημα: δεν είναι η μάνα που γεννάει αυτό που λένε παιδί της. Θρέφει μονάχα το νέο σπέρμα. Ο άνδρας είναι ο πραγματικός γονιός, που σπέρνει. Άρα, αυτός γεννά (στ. 658-661). Και αναφέρει σαν απόδειξη για τον ισχυρισμό του την ύπαρξη της Αθηνάς, η οποία δεν γεννήθηκε από μητέρα. Οι σύγχρονοι του Αισχύλου ποτισμένοι με την ιδέα της ανδρικής ανωτερότητας άκουγαν σίγουρα με ευχαρίστηση αυτά τα λόγια του Απόλλωνα και πιθανόν θα συμφωνούσαν απόλυτα μαζί του. Η Κλυταιμνήστρα λοιπόν είναι ένοχη, ενώ ο Ορέστης αθώος γιατί υπάκουσε στους θεούς<sup>191</sup>. Τα ακραία όμως, σαθρά και μη πειστικά επιχειρήματα του Απόλλωνα για τα πρωτεία του αρσενικού και η αγέρωχη περιφρόνηση, που δείχνει απέναντι στις παλαιότερες θεότητες, όσο ωμές κι αν είναι αυτές, υποδηλώνουν, σύμφωνα με τον Kitto, την απουσία ισορροπίας και σταθερότητας. Υπάρχει εμφύλιος πόλεμος<sup>192</sup>.

Δεν είναι τυχαίο ότι στο δεύτερο μέρος του έργου, κυρίαρχη μορφή είναι η Αθηνά. Υποσκελίζει τον Απόλλωνα και διορθώνει τα λάθη του: η αβρότητα και ο σεβασμός της προς τις Ερινύες έρχεται σε αντίθεση με την περιφρόνηση του Απόλλωνα. Τα αναντίρρητα επιχειρήματα των Ερινυών, πως εγκλήματα όπως η μητροκτονία, η πατροκτονία, η προσβολή του ξένου δεν μπορούν να μένουν ατιμώρητα, επαναλαμβάνονται και από την ίδια την Αθηνά. Ενώ, νωρίτερα ο Απόλλων είχε δωροδοκήσει με μεροληπτικό τρόπο το δικαστήριο υποσχόμενος πολιτική ισχύ στην Αθήνα και συμμαχία με το Άργος, η Αθηνά εκφράζει την

---

<sup>190</sup> Kitto 2010: 123

<sup>191</sup> Flaceliere 1984: 232-233

<sup>192</sup> Kitto 2010: 122

ανεκτικότητα και την ισορροπημένη κρίση. Αποδέχεται το σωστό μισό από την υπόθεση των Ερινυών. Η *Μήνις*, σαν μέσο της Δίκης, δίνει τη θέση της στο *Λόγο*<sup>193</sup>.

Η Αθηνά ίδρυσε η ίδια το δικαστήριο του Αρείου Πάγου για να δικάσει τον Ορέστη. Ο χώρος δεν είναι καθόλου τυχαίος. Πρόκειται για το μέρος, όπου σύμφωνα με την παράδοση οι Αθηναίοι συγκρούστηκαν με τις πολεμοχαρείς Αμαζόνες, οι οποίες είχαν απαρνηθεί το γάμο και όλες τις ανδρικές συμβάσεις. Οι Αμαζόνες αντιπροσώπευαν τη γυναικεία επιθετικότητα εναντίον των ανδρών, που τόσο πολύ φοβόντουσαν. Οι Αθηναίοι μάλιστα, καμάρωναν για τη συντριβή των Αμαζόνων, ως επιβεβαίωση της επικράτησης του ανδρικού φύλου έναντι του γυναικείου. Εξάλλου, κι ο Απόλλων συνέδεσε την ιδιότητα της Αμαζόνας με τη συζυγοκτόνο Κλυταιμνήστρα<sup>194</sup>.

Εν τέλει, η Αθηνά ψηφίζει υπέρ του Ορέστη και τον αθώνει. Η απαλλαγή του Ορέστη όμως δεν είναι η κορύφωση του έργου. Εκπλήσσει το γεγονός ότι απόφαση της αθώωσής του δεν παίρνεται από τον Δία, αλλά από τη θυγατέρα του. Ο Απόλλων εξανεμίζεται από την Αθηνά, μια γυναικεία θεότητα<sup>195</sup>. Ωστόσο, η ιδιομορφία της δικής της γέννησης δικαιολογεί την απόφασή της. Δεν γεννήθηκε από μητέρα, αλλά είναι θυγατέρα του μυαλού του Δία. Γι' αυτό υποστηρίζει το δίκιο του πατέρα, δηλαδή του Αγαμέμνονα θεωρώντας μηδαμινής σημασίας το θάνατο μιας γυναίκας (στ. 739 *οὕτω γυναικὸς οὐ προτιμήσω μόρον*). Η προστάτιδα της πόλης των Αθηνών απηχεί την αθηναϊκή ιδεολογία σε σχέση με τα δύο φύλα. Είναι μεν γυναίκα, αλλά με ανδρόγυνα χαρακτηριστικά.

Αυτήν τη φορά ο Δίας δεν υπερίσχυσε με τους κεραυνούς του, αλλά με το χάρισμα της Αθηνάς, την πειθώ. Οι άνθρωποι, άνδρες και γυναίκες, θα σέβονται και θα φοβούνται τους πράκτορες και συμμάχους τους, που τώρα δεν είναι οι μαυροντυμένες Ερινύες, αλλά οι κοκκινοντυμένες Ευμενίδες (στ. 856 *τεύξη παρ' ἀνδρῶν καὶ γυναικείων στόλων*). Οι Ευμενίδες, πρώην Ερινύες, θα χαρίσουν ευημερία σε μια πόλη που σέβεται τη Δίκη. Η πόλη που δεν τη σέβεται θα εκτεθεί στην οργή τους<sup>196</sup> (στ. 1027 *παίδων, γυναικῶν, καὶ στόλος πρεσβυτίδων*).

Συμπερασματικά, παρότι η θεματική του έργου αφορά ξεκάθαρα τη σύγκρουση των δύο φύλων, εντούτοις οι αναφορές των παραγώγων της λέξης *γυναίκα* μέσα στο έργο είναι, όπως ειπώθηκε, λίγες. Αναφέρονται 4 φορές από άνδρα και 5 από γυναίκα. Κι όμως, παρά τη μικρή συχνότητα της λέξης, οι Ερινύες αποτελούν την αντιπροσώπευση της γυναικείας παρουσίας

---

<sup>193</sup> Kitto 2010: 124-125

<sup>194</sup> Παπαδοπούλου 2008: 153

<sup>195</sup> Kitto 2010: 124-125

<sup>196</sup> Kitto 2010: 126-127

μέσα στο έργο και, όπως και οι Δαναΐδες στις *Ikéτιδες*, κατέχουν στην ουσία τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Μέσα από τη σύγκρουση τους με τον Απόλλωνα αναδεικνύονται ανώτερες κάτι, που κάνει να φαίνεται στα μάτια μας ότι ο Αισχύλος αναγνωρίζει την αξία της γυναίκας, την δύναμή της και όπως φαίνεται στο τέλος του έργου την ανάγκη της παρουσίας της στην ζωή της πόλης, έστω σε κάποια συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα. Βέβαια, η αποκατάσταση της ομαλότητας των συζυγικών σχέσεων στο τέλος του δράματος, ύστερα από τη μεταμόρφωση των Ερινυών σε Ευμενίδες, δείχνει ότι η γυναικεία απειλή, όπως αυτή εκπροσωπείται από την Κλυταιμνήστρα και τις Αμαζόνες, τελικά εξατμίζεται.

Δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής μας όμως ότι Αμαζόνες μοιάζουν με την Αθηνά ως προς τα ανδρόγυνα χαρακτηριστικά. Από τις 5 φορές, που η λέξη *γυναίκα* έχει αρνητική χροιά μέσα στο έργο, η μία προέρχεται από την ίδια την Αθηνά, που ως διογέννητη απαξιώνει τη γυναίκα - όσο αφορά στις υπόλοιπες αναφορές, οι δύο αποδίδονται στον Απόλλωνα, που ήταν αναμενόμενο και δύο στην Προφήτισσα, που αποκαλεί τις Ερινύες γυναικόμορφα τέρατα. Η θεά Αθηνά, τηρουμένων των αναλογιών, μπορεί να συγκριθεί με ανδρικούς χαρακτήρες, τον Πελασγό, τον Ετεοκλή, τον Δαρείο. Θυμίζει ακόμη, σύμφωνα με τη Romilly, τον Απόλλωνα του ναού του Διός στην Ολυμπία που με τον βραχίονα τεταμένο, με χειρονομία αυταρχική φαίνεται να επιβάλλει τη δική του τάξη στους πάντες και ειδικά στις γυναίκες που πανικόβλητες κουρνιάζουν στις κόγχες του αιτήματος<sup>197</sup>. Επομένως, ο συνειρμός των Αμαζόνων στον Άρειο Πάγο μέσω της ανδρόγυνης παρουσίας της Αθηνάς, σίγουρα από τη μια ανακαλεί στο ανδρικό κοινό θεμελιώδεις πλευρές της κυρίαρχης ιδεολογίας σχετικά με την ανδρική υπεροχή. Όμως, την ίδια στιγμή σε ένα δεύτερο επίπεδο, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι υπονομεύει την ακραία βεβαιότητά ανδρών με το να δείχνει τις μεταξύ τους ομοιότητες<sup>198</sup>.

#### **4.2 Σοφοκλής**

Ο Σοφοκλής (496 π.Χ.- 406 π.Χ.) ζει και μεγαλουργεί στην περίοδο που η αθηναϊκή δύναμη είχε φτάσει στο απόγειο της. Σε αντίθεση με τον Αισχύλο, που είδε την πόλη του να κινδυνεύει από την περσική απειλή, ο Σοφοκλής γνώρισε εδραιωμένη την αθηναϊκή ηγεμονία. Σίγουρα στο τέλος της ζωής γέυτηκε τις πίκρες του Πελοποννησιακού Πολέμου, όμως η φιλοπατρία του παρέμεινε ακλόνητη. Ο ίδιος ως άτομο υπήρξε ευτυχής. Οι σύγχρονοί του τον αποκαλούσαν «μάκαρ». Γεννήθηκε σε ευκατάστατη οικογένεια, απέκτησε μόρφωση, μετέσχε στην πολιτική ζωή με επιτυχία, ήταν αξιαγάπητος και κοινωνικός και η λογοτεχνική του

---

<sup>197</sup> Romilly 1997: 87

<sup>198</sup> Παπαδοπούλου 2008: 153



σταδιοδρομία υπήρξε λαμπρή. Κι όμως, αυτός ο ευτυχισμένος άνθρωπος εξέφρασε το τραγικό στοιχείο με τρόπο πιο προσιτό για εμάς από ό,τι ο Αισχύλος. Η πολιτιστική άνθηση της Αθήνας που γνώρισε ο Σοφοκλής δεν είναι άσχετη για αυτήν τη διαφορά. Δυστυχώς, ο κατάλογος των έργων του είναι μικρός. Από τα 123 έργα έχουν σωθεί μόνο τα επτά<sup>199</sup>.

Η θέση της γυναίκας είναι ένα από τα θέματα που προβλημάτισαν το Σοφοκλή και γι' αυτό φρόντισε να την προβάλει στα έργα του. Κατά γενική ομολογία, ανέβασε επί σκηνής εξαιρετικές γυναικείες μορφές με πρωταγωνιστικό ρόλο. Με εξαίρεση τον *Φιλοκτήτη*, που δεν υπάρχει κανένα γυναικείο πρόσωπο, οι γυναικείοι ρόλοι παίζουν κομβικό ρόλο στα έργα του. Το παράδοξο φυσικά είναι ότι αυτή η έντονη παρουσία γυναικών βρίσκεται στα έργα ενός άνδρα, που γράφτηκαν για άνδρες. Επίσης, παραμένει αναπάντητο αν οι γυναίκες συμμετείχαν στο κοινό των παραστάσεων. Ακόμη, όπως έχει ήδη ειπωθεί, η κοινωνία της εποχής, αλλά και η θεατρική δημιουργία που διαλέγεται με την καθημερινότητα των θεατών, θέλουν τη γυναίκα απομονωμένη στο σπίτι, μακριά από την πολιτική και τον πόλεμο, να καταφεύγει στα δάκρυα, τους θρήνους, να είναι φιλόρεσκη, αισθησιακή, αλλά και δολερή. Αυτή η γυναικεία εικόνα παρουσιάζεται ως αποδεκτή στις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή, με εξαίρεση τις ηρωικές περιπτώσεις της Αντιγόνης και της Ηλέκτρας. Το ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο αυτή η εικόνα ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα και έχει την αποδοχή των γυναικών της εποχής. Η απάντηση είναι δύσκολη εφόσον απουσιάζει η γυναικεία εκδοχή<sup>200</sup>.

Όμως, πρέπει να σημειωθεί ότι ο Σοφοκλής δεν ήταν απλά ένας μεγάλος καλλιτέχνης, αλλά και κάτι πολύ σπουδαιότερο. Μπορούσε να εκφράζει με ευθύτητα τραγικές ιδέες που ξεπηδούσαν από μια ορισμένη αντίληψη για τη ζωή και να θέτει προβληματισμούς που η παράδοση αγνοούσε<sup>201</sup>. Είχε άλλωστε το μοναδικό προνόμιο να είναι μάρτυρας της εξέλιξης των ηθών, που συνόδευσαν τις πολιτικές, κοινωνικές, πολιτισμικές συνθήκες της δημοκρατικής Αθήνας και προκάλεσαν μια έκρηξη πολυμορφίας ιδεών<sup>202</sup>. Οι τραγωδίες του Σοφοκλή αντανακλούν αυτές τις ιδέες, κάνοντας έτσι εμφανείς τις επιρροές που δέχτηκε από πνευματικούς ανθρώπους της εποχής του, όπως τους σοφιστές, τους κατεξοχόν εκφραστές καινοτόμων ιδεών της εποχής, αλλά και τον Πλάτωνα που χαρακτηρίστηκε ως πρωτοφεμινιστής. Η εικόνα της γυναίκας ως έμπειρου ηθικού ενήλικα παρουσιάζεται για πρώτη φορά στα έργα αυτά, αν και η τότε εποχή αδυνατούσε να αντιληφθεί τη γυναικεία φύση

---

<sup>199</sup> Romilly 1997: 92

<sup>200</sup> Χαριτίδου 2016: 34-35

<sup>201</sup> Kitto 2010: 158

<sup>202</sup> Romilly 1997: 103

ως ισότιμη με την ανδρική. Ο Πλάτων μάλιστα στην *Πολιτεία* του θεωρεί ότι, ναι μεν μια γυναίκα είναι από τη φύση της κατώτερη από τον άνδρα, όμως οι ατομικές διαφορές από γυναίκα σε γυναίκα συχνά εξαφανίζουν αυτή τη φυσική μειονεξία<sup>203</sup>. Οι φιλοσοφικές αυτές σκέψεις δε θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστο τον Σοφοκλή.

Συνεπώς, στο Σοφοκλή υπάρχουν δύο είδη γυναικείων μορφών στους ρόλους των έργων του. Από τη μία, η εικόνα της γυναίκας εκφράζει το κοινωνικά αποδεκτό και επιδοκιμαζόμενο πρότυπο. Πρόκειται για γυναίκες με χαρακτηριστικά συνδεδεμένα με το φύλο τους, καταπιεσμένες από άνδρες, ανεκτικές, απομονωμένες με συναισθηματικές διακυμάνσεις. Στον αντίποδα όμως, αυτών των στερεοτυπικών γυναικείων μορφών βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση γυναίκες με αγωνιστικό πνεύμα, που προσπαθούν να απαλλαγούν από τις επιταγές της πατριαρχικής επιβολής. Πρόκειται για εξαιρετικές περιπτώσεις των ηρωίδων που όχι μόνο δε μένουν στο περιθώριο αλλά λειτουργούν με δύναμη, θάρρος, περηφάνεια, αξιοπρέπεια και υψώνονται με τις πράξεις τους πιο πάνω από τους άνδρες. Οι ρόλοι αυτοί ξεφεύγουν από το παραδοσιακό πνεύμα, που ανέθρεψε τον ποιητή και μεταπηδούν σε ένα άλλο πιο προχωρημένο ιδεολογικό σχήμα, το οποίο έχει ως βάση την ισότητα των φύλων<sup>204</sup>. Ο Σοφοκλής στα έργα του τοποθετεί τον άνθρωπο στο κέντρο των πάντων, είτε είναι γυναίκα είτε άνδρας, δημιουργώντας έτσι ήρωες που τίποτε δεν μπορεί να τους λυγίσει<sup>205</sup>. Έπλασε γυναίκες ηρωίδες που διεκδικούν το δικαίωμά τους να έχουν άποψη, με αλύγιστη αποφασιστικότητα και εμμονή να εκτελέσουν το καθήκον τους. Σύμφωνα με τον Lesky, «στόχος του γυναικείου ρόλου είναι να αποκατασταθεί και να υπηρετηθεί το δίκαιο»<sup>206</sup>.

Άραγε, αυτή η διάκριση ικανοποιεί όλες τις κατηγορίες των θεατών; Η τραγωδία γεννήθηκε για να βάζει ερωτήματα. Ίσως στο πλαίσιο του προοδευτικού χαρακτήρα της εποχής η τραγωδία του Σοφοκλή θέτει ως θέμα προβληματισμού τις περιθωριοποιημένες κατηγορίες πολιτών, όπως είναι οι γυναίκες, οι οποίες εκφράζουν καθαρά τα παράπονά τους για τις πράξεις των ανδρών. Βέβαια, από τη στιγμή που απουσιάζει η γυναικεία οπτική τη συγκεκριμένη περίοδο, ο προβληματισμός αυτός θα συνεχίζει να υπάρχει για τη γυναικεία θέση σε όσα ανδρικά δημιουργήματα μας έχουν σωθεί<sup>207</sup>.

---

<sup>203</sup> [Πολιτεία](#) 452a

<sup>204</sup> Γεωργιάδου Τυροβούζη 2016: 294

<sup>205</sup> Romilly 1997: 92-93

<sup>206</sup> Lesky 1987: 138

<sup>207</sup> Χαριτίδου 2016: 39-40

#### 4.2.1 Αίας

Ο Αίας είναι πιθανό να είναι η αρχαιότερη από όλες τις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή. Εικάζεται ότι είχε κίολας παιχτεί από πολύ νωρίς, το 450 π.Χ.<sup>208</sup>. Η υπόθεση αφορά στον αρχηγό των Σαλαμινίων κατά τον Τρωικό πόλεμο, Αίαντα και στην αντίδρασή του μετά την κρίση των όπλων του Αχιλλέα, τα οποία τελικά δόθηκαν στον Οδυσσέα. Ο Αίας μετά από μια νύχτα παραφροσύνης, κατά την οποία σκότωσε ένα κοπάδι ζώων νομίζοντας ότι είναι οι εχθροί του Αχαιοί, ξαναβρίσκει τον εαυτό του και όταν συνειδητοποιεί τι έκανε, οδηγείται από ντροπή σε αυτοκτονία. Μετά τον θάνατό του, οι Ατρείδες με παρέμβαση του Τεύκρου και του Οδυσσέα δέχονται τελικά τον ενταφιασμό του ήρωα κι έτσι κατά κάποιον τρόπο αποκαθίσταται η τιμή του.

Ο Αίας είναι κατά πολύ ο εντυπωσιακότερος και ισχυρότερος χαρακτήρας του έργου. Δίπλα όμως σε αυτόν τον παράφορο και άγριο ήρωα, ο Σοφοκλής τοποθετεί την Τέκμησσα, την τρυφερή και αφοσιωμένη γυναίκα του. Αν και σκλάβα του, τον αγάπησε και θα ήθελε να ζήσει μαζί της. Είναι ο μοναδικός γυναικείος χαρακτήρας του έργου και χάρη σε αυτήν στις 8.594 λέξεις του έργου τα παράγωγα της λέξης *γυναίκα* συναντώνται δώδεκα (12) φορές. Μικρός, αλλά ικανοποιητικός αριθμός για μία μόνο γυναικεία παρουσία. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παράγωγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι 13,96 φορές.

Μετά τον *Πρόλογο*, όπου η Αθηνά εμφάνισε στον Οδυσσέα το μανιασμένο Αίαντα, στην ορχήστρα εμφανίζεται ο Χορός, που αποτελείται από Σαλαμίνιους ναύτες. Ο Χορός καλεί εναγωνίως τον Αίαντα να έρθει έξω, όμως στη σκηνή εμφανίζεται η Τέκμησσα. Οι συνομιλητές ενημερώνονται αμοιβαία για τα γεγονότα και ο Χορός δείχνει να ανακουφίζεται όταν άκουσε ότι η μανία του Αίαντα έχει καταλαγιάσει. Η Τέκμησσα όμως, που ως γυναίκα είναι πιο συναισθηματικά δεμένη με τον Αίαντα, του εξηγεί ότι η συμφορά ξεκινάει τώρα, που ο Αίας συνειδητοποιεί την πραγματικότητα. Είναι ενδεικτική η διαφορά με την οποία αντιλαμβάνονται την κατάσταση ένας άνδρας και μια γυναίκα. Ο Χορός το κατανοεί και απαντά με ευγένεια στην Τέκμησσα (στ. 268 *τό τοι διπλάζον, ὃ γύναι, μεῖζον κακόν*).

Η Τέκμησσα, διηγούμενη στον Χορό τα γεγονότα της προηγούμενης νύχτας, αναφέρει ότι, όταν είδε τον Αίαντα να βγαίνει από την σκηνή κρατώντας το σπαθί, του έβαλε τις φωνές και προσπάθησε να τον λογικεύσει, για να λάβει μία παροιμιώδη επίπληξη από εκείνον, ότι «η σιωπή για τη γυναίκα είναι στολίδι» (στ. 293 *γύναι, γυναιζὶ κόσμον ἢ σιγὴ φέρει*). Σίγουρα, το μεγαλύτερο μέρος των θεατών θα θεωρούσε την απαξιωτική αυτή δήλωση του Αίαντα

---

<sup>208</sup> Kitto 2010: 160

ταιριαστή για μια γυναίκα. Όμως, ο ίδιος ο Αίας στο στίχο 321 προτρέπει την Τέκμησσα να του μιλήσει και φτάνει στο σημείο να την απειλήσει εάν δεν του αποκαλύψει τι έχει συμβεί αναιρώντας την ουσία τα δικά του λεγόμενα<sup>209</sup>.

Όταν ο Αίας εμφανίζεται καταρρακωμένος στη σκηνή, η Τέκμησσα, σαν σωστή σύζυγος, είναι εκείνη που αναλαμβάνει να τον παρηγορήσει. Σε πείσμα όλων νοιάζεται ειλικρινά για τον Αίαντα και επηρεάζεται από αυτά που θα του συμβούν. Όταν ο Αίας συνειδητοποίησε πόσο ξέπεσε με την πράξη του, ώστε η ζωή του να μην έχει πια νόημα, η Τέκμησσα χρησιμοποίησε κάθε δυνατό επιχείρημα για να τον μεταπείσει παρακαλώντας τον να λυπηθεί την ίδια, τον παιδί τους, τους γονείς του. Αγωνίζεται να προκαλέσει την καλύτερη δυνατή αντίδραση του αντικειμένου της έγνοιας της, του Αίαντα. Τα επιχειρήματα της στοχεύουν κυρίως στο συναίσθημα, κάτι που την κάνει να μοιάζει πολύ θηλυκή<sup>210</sup>. Σκοπός της είναι να αγγίξει τις ευαισθησίες του Αίαντα αναφέροντας τις συνέπειες των πράξεων του για τα πρόσωπα που αγαπά. Κατά τον Lesky, δεν έχουμε την αίσθηση ότι μιλάει μια ερωτευμένη γυναίκα, παρά η γυναίκα αιχμάλωτη που δίπλα στον άνδρα βρίσκει τη μοναδική της προστασία<sup>211</sup>.

Με εκπληκτική δεξιοτεχνία ο ποιητής δε βάζει στο στόμα του Αίαντα ούτε μία λέξη που να απαντάει το λόγο της Τέκμησσας. Δείχνει να μην έδωσε ιδιαίτερη σημασία την ικεσία της. Απέρριψε το γυναικείο συναισθηματισμό και την αφοσίωσή της<sup>212</sup>. Μόνο μέσω των λόγων του στον μικρό Ευρυσάκη, τον γιο του, απαντάει στην έκκληση της μητέρας. Το μόνο που ζητάει από αυτήν, με ψυχρό και απρόσωπο τρόπο, είναι να του φέρει το παιδί και στο τέλος να σταματήσει τους θρήνους. Όπως και κάθε άνδρας εκείνης της εποχής, θεωρούσε ότι είναι στη φύση των αδύναμων και ανυπεράσπιστων γυναικών να μην μπορούν να ελέγξουν τα συναισθήματά τους (στ. 580 *δάκρυε. κάρτα τοι φιλοίκτιστον γυνή*).

Σύμφωνα με τη Romilly, στη σκηνή αυτή έρχονται αντιμέτωποι δύο τύποι μεγαλοψυχίας. Δύο τύποι καθήκοντος εκ διαμέτρου αντίθετοι για τα δύο φύλα. Για τον Αίαντα, που είναι άνδρας, δε νοείται συμβιβασμός στη μεγαλοψυχία. Αντίθετα, για την Τέκμησσα, η γυναικεία μεγαλοψυχία προσδιορίζεται από τα ανθρώπινα καθήκοντα, τα πιο άμεσα, τα πιο συγκεκριμένα<sup>213</sup>. Ο Αίας και η Τέκμησσα μιλούν τελείως διαφορετική γλώσσα. Ο Segal

---

<sup>209</sup> Mossman 2014: 494

<sup>210</sup> Mossman 2014: 495

<sup>211</sup> Lesky 2010: 307

<sup>212</sup> Lesky 2010: 307

<sup>213</sup> Romilly 1997: 99-100

αναφέρει ότι η σκηνή θυμίζει τη συνάντηση του Έκτορα και της Ανδρομάχης, μόνο που εδώ η Τέκμησσα αναγκάζεται να αναλάβει και τους δύο ρόλους<sup>214</sup>.

Όταν ο Αίας επανεμφανίζεται στη σκηνή και εκφωνεί την παραπλανητική του ρήση, λέει ότι εκθελύνθηκε ως προς το στόμα από αυτήν εδώ τη γυναίκα (στ. 651-652 *έθελύνθην στόμα πρὸς τῆσδε τῆς γυναικός*). Η Zeitlin<sup>215</sup> επισημαίνει ότι «ο Αίας μέσα στην παράνοιά του δεν ανέλαβε το ρόλο του ήρωα. Έτσι, ο παραπλανητικός λόγος γίνεται κατανοητός ως γυναικεία στρατηγική στην υπηρεσία αποκατάστασης μιας αδιαπραγμάτευτης ανδροπρέπειας, την οποία μπορεί να επιτύχει μόνο πεθαίνοντας με ανδρικό θάνατο – ηρωικά και δημόσια επί σκηνής- και όχι κατά των τρόπων των γυναικών». Όμως ο Αίας είναι απόλυτα ειλικρινής όταν λέει ότι πονάει για τη μοίρα της Τέκμησσας και του γιου του. Αν μη τι άλλο το διαβεβαιώνει η ποιότητα της ποίησης. Η γυναικεία επιρροή βρίσκεται εκεί στη στιγμιαία έστω αλλαγή της απόφασής του. Άρα, τονίζεται η επιρροή της γυναίκας. Εντέχνως έτσι ο ποιητής προβάλλει τις θέσεις του για την καταλυτική σημασία της συνδρομής της γυναίκας στη ζωή ενός άνδρα. Γι' αυτό και όταν ο Αίας απευθύνεται στην Τέκμησσα για μια τελευταία φορά, τα λόγια του δεν έχουν την ίδια σκληρότητα με πριν. Της ζητά να προσευχηθεί για αυτόν (στ. 685 *εἴσω θεοῖς ἔλθοῦσα διὰ τέλους, γύναι*). Η ειρωνεία είναι ότι ο Αίας έχει αφαιρέσει από τον εαυτό τη δυνατότητα να κάνει οτιδήποτε καλό για τους δικούς του ανθρώπους. Θα ήθελε να ζήσει τη ζωή του με τους δικούς του όρους, όμως αφού αυτό πια δεν είναι δυνατό πρέπει να πεθάνει<sup>216</sup>.

Μετά την αυτοκτονία του Αίαντα, η ανεύρεση του πτώματός του γίνεται από την Τέκμησσα. Ο θάνατός του την οδηγεί σε θρήνους. Τυπική απεικόνιση της αντίδρασης μιας γυναίκας της εποχής. Βέβαια, ο θάνατος και ο φόνος είναι κεντρικά θέματα γενικότερα της τραγωδίας. Επομένως, ο ρόλος των γυναικών στη θρησκεία εκείνη την εποχή, ιδίως στους επιτάφιους θρήνους και στις θυσίες, εξηγεί εν μέρει τον λόγο της απεικόνισής της Τέκμησσας με αυτόν τον τρόπο από τον Σοφοκλή<sup>217</sup>. Εξάλλου, δυστυχώς η Τέκμησσα έχει αληθινούς λόγους να θρηνεί. Η μοίρα μίας γυναίκας εκείνα τα χρόνια χωρίς έναν άνδρα προστάτη ήταν αβέβαιη και δυσοίωνη. Ο Χορός το γνωρίζει καλά, γι' αυτό και την συμπονά μιλώντας της με συμπάθεια (στ. 903 *ὦ ταλαῖφρον γύναι*, στ. 940 *οὐδέν σ' ἀπιστῶ καὶ δις οἰμῶζαι, γύναι*).

Στο δεύτερο μέρος του έργου, ο αδερφός του Αίαντα, Τεύκρος αναλαμβάνει να αποκαταστήσει την τιμή του εξασφαλίζοντάς την ταφή του. Απέναντι του έχει τους δύο Ατρείδες, Μενέλαο

---

<sup>214</sup> Segal 1981: 134

<sup>215</sup> Zeitlin 1990: 82, 72-73

<sup>216</sup> Kitto 2010: 165

<sup>217</sup> Hall 2012: 157

και Αγαμέμνονα, οι οποίοι δείχνοντας την μικροψυχία τους απαγορεύουν την ταφή του Αίαντα. Στον πρώτο αγώνα λόγων ανάμεσα στον Τεύκρο και τον Μενέλαο, ο Τεύκρος, υπερασπιζόμενος την τιμή του αδερφού του, αναφέρει ότι ο Αίας δεν πήγε στην Τροία για κάτι τόσο ευτελές και ασήμαντο, όπως η γυναίκα του Μενέλαου (στ. 1111-1112 *οὐ γάρ τι τῆς σῆς οὐνεκ' ἐστρατεύσατο γυναικός*), αλλά αντίθετα, επειδή έμεινε πιστός στην ιερότητα του όρκου που είχε δώσει. Είναι φανερό η απαξίωση στον τόνο της φωνής του Τεύκρου για την Ελένη. Ανακυκλώνεται εδώ από τον Σοφοκλή η ίδια αντίληψη που είχε διατυπωθεί και από τον Αισχύλο, παρμένη από τα ομηρικά έπη. Για άλλη μία φορά, μία και μόνον γυναίκα θεωρείται υπεύθυνη για όλες τις συμφορές των ανδρών. Με το ίδιο επιχείρημα αντιμετωπίζει ο Τεύκρος και τον Αγαμέμνονα. Όταν ο βασιλιάς του Άργους ζητά να του παραδώσει το πτώμα του Αίαντα, ο Τεύκρος αποκρίνεται ότι προτιμάει να πεθάνει για χάρη του αδερφού του, παρά για μια γυναίκα (στ. 1312 *γυναικός, ἢ τοῦ σοῦ γ' ὀμαίμονος λέγω*).

Έπειτα, στη σκηνή εμφανίζεται η Τέκμησσα με τον Ευρυσάκη και παίρνουν θέση σαν ικέτες δίπλα στο πτώμα (στ. 1169 *πάρεισιν ἀνδρὸς τοῦδε παῖς τε καὶ γυνή*). Ανέκαθεν η ικεσία θεωρούνταν γυναικεία αρμοδιότητα. Οι γιορτές των αρχαίων Ελλήνων δημιούργησαν την τραγωδία, οπότε οι γυναίκες, που συμμετείχαν σε κάποιες γιορτές και ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες με τις θρησκευτικές παραδόσεις, δεν είναι τυχαίο να παρουσιάζονται στην τραγωδία για την τέλεση των θρησκευτικών καθηκόντων τους. Ίσως αυτό εν μέρει δικαιολογεί και την παρουσία τους στο δράμα. Αν και οι γυναίκες ήταν αποκομμένες από τη δημόσια ζωή της ανδροκρατούμενης Αθήνας, ο λόγος τους δεν ήταν ολότελα διαγεγραμμένος από τη πόλη. Στην πραγματικότητα, ο ρόλος των γυναικών στις θρησκευτικές τελετές θεωρούνταν απαραίτητος για την εγγύηση της ευημερίας της πόλης, ιδιαίτερος στις διονυσιακές γιορτές, αφού ο Διόνυσος ήταν ένας θηλυπρεπής θεός και συνδέονταν πολύ στενά με το γυναικείο φύλο<sup>218</sup>.

Ακόμη και αυτή η έσχατη έκκληση ανθρωπιάς και θεϊκής ευσέβειας της Τέκμησσας απορρίπτεται από τον Αγαμέμνονα. Η όλη κατάσταση τείνει να οδηγηθεί στη βία. Ο Τεύκρος ζητά από τους ναύτες του Χορού να υπερασπισθούν το πτώμα σαν γνήσιοι άνδρες κι όχι σαν γυναίκες (στ. 1182 *ὕμεις τε μὴ γυναῖκες ἀντ' ἀνδρῶν πέλας*). Για άλλη μία φορά, ο Τεύκρος μιλά υποτιμητικά για το γένος των γυναικών μένοντας πιστός στη στερεοτυπική αντίληψη της εποχής του 5<sup>ου</sup> αιώνα σχετικά με την αδύναμη φύση των γυναικών, ανίκανη για πόλεμο και μάχες. Εν τέλει η σύγκρουση αποσοβείται με τη μεσολάβηση του Οδυσσέα.

---

<sup>218</sup> Easterling 2015:42

Η παρουσία της Τέκμησας εκπροσωπεί το γυναικείο φύλο σε αυτήν την τραγωδία. Οι αναφορές στη λέξη *γυναίκα* γίνονται κατά κύριο λόγο από τους άνδρες (10 φορές) και μόνο 2 φορές από την ίδια την Τέκμησα. Παρά την υποτιμητική χρήση της λέξης κυρίως από τον Τεύκρο 3 φορές, αλλά και 1 από τον Αίαντα (στην πραγματικότητα γίνεται και δεύτερη αρνητική δήλωση από τον Αίαντα αλλά μέσω στόματος Τέκμησας), η ίδια η παρουσία της Τέκμησας με τα λόγια και τις πράξεις της, αν και δεν είναι πρωταγωνίστρια του έργου, αποδεικνύει πόσο σημαντική θεωρούσε ο Σοφοκλής τη συμβολή της στην πλοκή του έργου.

#### 4.2.2 Αντιγόνη

Η *Αντιγόνη* παρουσιάστηκε πιθανότατα στα Μεγάλα Διονύσια του 441 π.Χ.. Τα γεγονότα του έργου τοποθετούνται μεταγενέστερα χρονολογικά από εκείνα του Οιδίποδα. Μετά την αδελφοκτόνο μάχη του Πολυνείκη και του Ετεοκλή, η Αντιγόνη παραβαίνοντας τη ρητή διαταγή του Κρέοντα έθαψε τον αδελφό της, Πολυνείκη. Πρέπει να πληρώσει με τη ζωή της αυτήν την πρωτοβουλία. Έτσι δίνεται η αφορμή του έργου. Η ενέργεια της Αντιγόνης απέναντι στην εξουσία του Κρέοντα είναι μοναχική, αφού δρα μόνη της, χωρίς τη βοήθεια της αδερφής της Ισμήνης<sup>219</sup>. Τελικά, η Αντιγόνη πεθαίνει χωρίς να μάθει ποτέ ότι είχε την στήριξη του αρραβωνιαστικού της Αίμονα, αλλά και ολόκληρης της πόλης των Θηβών.

Η αντιπαράθεση Αντιγόνης και Κρέοντα μέσα στο έργο παρουσιάζεται ως αντιπαράθεση ανάμεσα στα δύο φύλα. Ο Κρέων αντιλαμβάνεται την πράξη της Αντιγόνης όχι μόνο ως απειλή ενάντια στην πολιτική του εξουσία, αλλά κατά κύριο λόγο ως απειλή που προέρχεται από το υποδεέστερο, κατά τη γνώμη του, γυναικείο φύλο ενάντια στην ανδρική του ταυτότητα<sup>220</sup>. Γι' αυτό το λόγο και ο αριθμός της εμφάνισης των παραγώγων της λέξης *γυναίκα* μέσα στο δράμα δεν είναι μικρός. Στις 8.047 λέξεις αναφέρεται δεκαεννέα (19) φορές. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παραγώγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι 23,61 φορές.

Κάθε σκηνή του έργου φέρνει αντιμέτωπα δύο πρόσωπα και προσφέρει μια αντίθεση. Η σκηνή του Προλόγου, ανάμεσα στην Αντιγόνη και την Ισμήνη, έχει μοναδική αποτελεσματικότητα στη διαγραφή των χαρακτήρων<sup>221</sup>. Ο ποιητής φαντάστηκε αυτές τις αδερφές τόσο διαφορετικές. Η Αντιγόνη, πυρετικά διεγερμένη, ζητά από την αδερφή της να αναλάβουν δράση και να θάψουν τον Πολυνείκη. Η Ισμήνη, εντελώς υποταγμένη και έτοιμη για

---

<sup>219</sup> Romilly 1997: 95

<sup>220</sup> Παπαδοπούλου 2008: 158

<sup>221</sup> Lesky 2010: 325

συμβιβασμό, προσπαθεί να αποτρέψει την αδερφή της να προχωρήσει σε αυτήν την παράτολμη πράξη. Αρχικά, κάνοντας επίκληση στο συναίσθημα αναφέρει στην Αντιγόνη τα δεινά της οικογένειάς τους. Την τύφλωση του Οιδίποδα και την ντροπιαστική αυτοκτονία της Ιοκάστης, που ήταν μητέρα και γυναίκα του μαζί (στ. *ἔπειτα μήτηρ καὶ γυνή, διπλοῦν ἔπος*). Στη συνέχεια όμως, τα επιχειρήματά της γίνονται πιο ορθολογιστικά. Ομολογεί απερίφραστα και χωρίς ντροπή στην Αντιγόνη ότι ως αδύναμες γυναίκες δεν μπορούν να πάνε ενάντια στη θέληση των ανδρών, αλλά είναι υποχρεωμένες να υπακούσουν και στις πιο ολέθριες εντολές (στ. 61 *ἀλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι ἐφουμεν*). Πρόκειται για την τυπική στάση της υπάκουης γυναίκας προς την ανδρική εξουσία, που συνάδει με τον γυναικείο ρόλο που υπαγορεύουν τα ανδρικά κριτήρια. Όμως, η σύγκριση με την Αντιγόνη κάθε άλλο παρά θετική αποβαίνει για την Ισμήνη<sup>222</sup>. Δίπλα στην παθητικότητα της Ισμήνης παρουσιάζεται ανάγλυφος ο ηρωισμός της Αντιγόνης. Η φοβισμένη Ισμήνη χρησιμεύει για να προβληθεί το ακλόνητο θάρρος της αδερφής της και η αφοσίωσή της στο καθήκον. Εξάλλου, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αν ο Σοφοκλής συμφωνούσε με το πρότυπο της Ισμήνης δε θα έδινε στο έργο του το όνομα της Αντιγόνης. Στο τέλος της σκηνής η ηρωίδα βγαίνει από την αριστερή πόρτα για να θάψει το νεκρό. Πράττει χωρίς να διστάσει και ξέροντας γιατί.

Στο Β' Επεισόδιο η Αντιγόνη, μετά τη σύλληψή της, έρχεται αντιμέτωπη αυτήν τη φορά με τον Κρέοντα. Οι αρχές του Κρέοντα είναι ήδη γνωστές από το Α' Επεισόδιο: ο Κρέων βάζει πάνω από όλα την πόλη και απαιτεί αφοσίωση σε αυτή. Αρχές εντελώς αντίθετες από τις ηθικές αρχές της Αντιγόνης. Μετά την κοφτή και περήφανη ομολογία ενοχής από την ηρωίδα, ο Κρέων δεν αργεί να αποκαλύψει το αλαζονικό του πρόσωπο. Στην ουσία, αυτό που τον έχει ενοχλήσει περισσότερο δεν είναι απλά η εναντίωση στην προσωπική του εξουσία, αλλά το γεγονός ότι η εναντίωση αυτή έγινε από μία γυναίκα, κάτι που πλήττει την ανδρική του εγωισμό και αξιοπρέπεια (στ. 525 *ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή*).

Δε μπορούμε να ξέρουμε πώς άραγε εξέλαβαν οι θεατές του 5ου αιώνα τη στάση της Αντιγόνης. Σίγουρα, μία νεαρή κοπέλα, που τόλμησε να βγει από τα κλειστά όρια του *οίκου* και αυθαδιάζει μπροστά στον άρχοντα της πόλης, δε θα ήταν μία αρεστή εικόνα. Όπως έχει ήδη ειπωθεί, η νομική θέση των Αθηναίων γυναικών τις υποχρέωνε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής τους να παραμένουν υπό τον έλεγχο ενός άνδρα κυρίου, καθώς κατά την αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων η γυναικεία ψυχή ήταν αδύναμη<sup>223</sup>. Άρα, η Αντιγόνη ως γυναίκα κλονίζει τα ίδια τα θεμέλια της κοινωνίας -κάτι ιδιαίτερα ανησυχητικό για τους Αθηναίους-

---

<sup>222</sup> Παπαδοπούλου 2008: 158

<sup>223</sup> Παπαδοπούλου 2008: 161-162



φιλοδοξώντας να αμφισβητήσει τις κοινωνικές παραδόσεις στις οποίες βασίζεται η ευημερία του *οίκου* και της κοινωνίας<sup>224</sup>. Αντίθετα, ο Κρέων στα μάτια των Αθηναίων είναι άνδρας και ο νόμιμος εκπρόσωπος του *οίκου* και της εξουσίας της πόλης. Η Αντιγόνη λοιπόν, σύμφωνα με τις παγιωμένες αντιλήψεις της εποχής, θα έπρεπε να υπακούσει τυφλά και στωικά σε όσα εκείνος έχει αποφασίσει για το λαό της Θήβας. Όμως, ο Κρέων με το να μην αντιλαμβάνεται ότι η πράξη της Αντιγόνης εκπορεύεται από τα δικαιώματα του *οίκου* και ότι το διάταγμά του συμπλέκει τα συμφέροντα του *οίκου* και της *πόλεως*, διαπράττει ύβρη. Κατά συνέπεια, ο Κρέων με την τυραννική του νοοτροπία αποτυγχάνει οικτρά στο ρόλο του εκπροσώπου της πόλης. Είναι αυταρχικός και αλαζόνας και δεν ενεργεί προς το συμφέρον της πόλης, όπως υποστηρίζει, αλλά του δικού του. Αντίθετα, η Αντιγόνη συνδυάζει το οικογενειακό συναίσθημα με έναν τόνο ανθρωπιάς και πολλή θρησκευτική ευσέβεια<sup>225</sup>. Επομένως, η Αντιγόνη λειτουργεί ως εκπρόσωπος όχι μόνο των δικαιωμάτων του *οίκου*, αλλά και του πραγματικού συμφέροντος της πόλεως, παρότι είναι γυναίκα. Αξίζει να προστεθεί ότι σταθερός τόπος των επιταφίων αθηναϊκών λόγων ήταν η συμβολή των Αθηναίων στην ταφή των μαχητών που πολέμησαν εναντίον της Θήβας. Θα μπορούσε λοιπόν ακόμη και να υποτεθεί ότι η Αντιγόνη, στα μάτια των Αθηναίων, συνδέεται με την ηρωική αθηναϊκή νοοτροπία ενώ ο Κρέων με τη θηβαϊκή ασέβεια<sup>226</sup>.

Ο Κρέων συνεχίζει το μισογυνιστικό του παραλήρημα απαξιώνοντας τον έρωτα της Αντιγόνης και του Αίμονα. Στην έκκληση της Ισμήνης να λυπηθεί την αρραβωνιαστικιά του γιού του, απαντάει ψυχρά ότι μισεί τις ανάξιες γυναίκες για τα παιδιά του (στ. 571 *κακὰς ἐγὼ γυναῖκας υἱέσι στυγῶ*). Φτάνει μάλιστα στο σημείο να δηλώσει κυνικά ότι θα βρει αλλού χωράφι για ὄργωμα, παρομοιάζοντας το γυναικείο φύλο με τη γη που καλλιεργείται. Στην ανδροκρατούμενη κοινωνία της αρχαιότητας οι γυναίκες συνδέονταν κατεξοχήν με τη φύση, ως ένα πρωτόγονο και ανεξέλεγκτο στοιχείο που έπρεπε να τιθασευτεί. Ο Κρέων χρησιμοποιεί υποτιμητικά αυτήν την μεταφορά για να δείξει την περιφρόνηση του προς τις γυναίκες. Ο Σοφοκλής όμως, παρουσιάζει τη σχέση ανάμεσα στην Αντιγόνη και τον Αίμονα να βασίζεται στο σεβασμό<sup>227</sup>. Στο τέλος του Επεισοδίου, ο Κρέων διατάζει τους φρουρούς να δέσουν και να αιχμαλωτίσουν την Αντιγόνη και την Ισμήνη, γιατί αυτό αρμόζει στις γυναίκες (στ. 579 *ἐκδέτους δὲ χρὴ γυναῖκας εἶναι τάσδε μηδ' ἀνειμένας*). Αν μη τι άλλο, και η Αθηναία του 5<sup>ου</sup>

---

<sup>224</sup> Syropoulos 2003: 42

<sup>225</sup> Romilly 1997: 96-97

<sup>226</sup> Παπαδοπούλου 2008: 158-159

<sup>227</sup> Παπαδοπούλου 2008: 154

αιώνα ήταν ουσιαστικά φυλακισμένη, αφού της απαγορευόταν η έξοδος από τον οίκο και η επαφή με τη δημόσια ζωή.

Στο Γ' Επεισόδιο λαμβάνει χώρα η σύγκρουση του Κρέοντα με τον γιο του, Αίμονα. Ο Αίμων με διπλωματικό τρόπο, δηλώνει στον πατέρα του ότι είναι μαζί του, εάν αυτός σκέφτεται λογικά. Ο Κρέων χωρίς να αντιληφθεί την αμφισημία των λόγων του γιου του, αρχίζει ένα λογύδριο, στο οποίο υποστηρίζει ότι την οικογένεια την προστατεύουν η πειθαρχία και η υπακοή και ότι η αγάπη ενός άνδρα για τη γυναίκα του δεν πρέπει να υπολογίζεται<sup>228</sup>. Υποτιμά το αίσθημα του έρωτα για μια γυναίκα και το θεωρεί ένα ψυχρό αγκάλιασμα (στ. 649 *ύφ' ἡδονῆς γυναικὸς οὐνεκ' ἐκβάλλης*, στ. 651 *γυνὴ κακὴ ζύνευνος ἐν δόμοις*). Κλείνει το λόγο του, επαναλαμβάνοντας για άλλη μια φορά ότι δε θα μπορούσε να ανεχτεί να τον νικήσει μια γυναίκα (στ. 678 *κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἤσσητέα*). Μάλιστα, είναι τόση η περιφρόνησή του για το γυναικείο φύλο, που δε διστάζει να υποστηρίξει ότι καλύτερα να ηττηθεί από άνδρα, παρά από γυναίκα (στ. 680 *κούκ ἂν γυναικῶν ἤσσονες καλοίμεθ' ἂν*).

Ο Αίμων αρχίζει το λόγο του προσεκτικά χωρίς να δείχνει ότι συμφωνεί με τις σεξιστικές απόψεις του πατέρα του. Νοιάζεται για εκείνον και θέλει να τον προφυλάξει από το λάθος που πάει να κάνει. Γι' αυτό και επικαλείται τη μαρτυρία της πόλης όχι μόνο για την αθωότητα αλλά και για τη φήμη της Αντιγόνης (στ. 694 *ὀδύρεται πόλις, πασῶν γυναικῶν ὡς ἀναξιώτατη*). Έχει με το μέρος του την ανθρωπιά, το σεβασμό στους θεούς και διαθέτει κάτι από πολιτικό αισθητήριο<sup>229</sup>.

Στη στιχομυθία που ακολουθεί όμως, η αλαζονεία και η ισχυρογνωμοσύνη του Κρέοντα δεν τον αφήνουν να δει το δίκαιο των λόγων του Αίμονα. Θεωρεί ότι ο Αίμων έχει συμμαχήσει με την Αντιγόνη εναντίον του (στ. ὄδ', *ὡς ἔοικε, τῇ γυναικὶ συμμαχεῖ*), παρά τις διαβεβαιώσεις του γιου του ότι πρωτίστως νοιάζεται για εκείνον (στ. 741 *εἴπερ γυνὴ σὺ· σοῦ γὰρ οὐδ' προκῆδομαι*). Ο Κρέων όμως, χάνει κάθε ίχνος αξιοπρέπειας αποκαλώντας μειονεκτικά το γιο του δούλο μιας γυναίκας (στ. 746 *ὦ μιαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον*, στ. 756 *γυναικὸς ὦν δούλευμα, μὴ κώτιλλέ με*). Η βαναυσότητα και η αμετροπέειά του τον οδηγεί στο σημείο να απειλεί ότι θα σκοτώσει την Αντιγόνη μπροστά στα μάτια του Αίμονα. Εκείνος όμως βγαίνει από τη σκηνή θολωμένος.

Λίγο πριν η Αντιγόνη κλειστεί στη σπηλιά, ο Σοφοκλής φρόντισε να τονίσει την ανθρώπινη και τη γυναικεία μορφή της, αφού αυτή η δυναμική και αλύγιστη ηρωίδα ξεσπάει σε θρήνο λίγο πριν οδηγηθεί στον τάφο μόνη της. Η άμυνά της εκμηδενίζεται. Τα εγκαταλείπει όλα

---

<sup>228</sup> Kitto 2010: 170

<sup>229</sup> Lesky 2010: 333

εκτός από το γεγονός ότι ό, τι έκανε ήταν υποχρεωμένη να το κάνει<sup>230</sup>. Χαρακτηριστικό είναι ότι δεν αναφέρει καθόλου τον Αίμονα. Εν τέλει, οι υποχρεώσεις της Αντιγόνης προς τον *οἶκον*, όχι μόνο παρεμβαίνουν στα της *πόλεως*, αλλά στρέφονται ενάντια σε άλλες πλευρές του *οἴκου*, όπως ο γάμος, την προοπτική του οποίου η Αντιγόνη επιλέγει να αρνηθεί, όπως οι Δαναΐδες<sup>231</sup>. Είναι ξεκάθαρο ότι πάνω από όλα, και από τον έρωτα και από την ίδια τη ζωή της, έβαλε τον αδερφό της και το καθήκον της.

Στο Δ΄ Στάσιμο, μετά το θάνατο της Αντιγόνης, ο Χορός φέρνει παραδείγματα από το μύθο. Παρόμοια μοίρα με της Αντιγόνης είχαν τόσο ένοχοι, όπως ο Λυκούργος, γιατί διέπραξε ύβρη εμποδίζοντας τις ένθεες γυναίκες και τις βακχικές φωτιές (στ. 964 *γυναῖκας εὖϊόν τε πῦρ*), όσο και αθώοι, όπως η Δανάη και η Βορεάδα Κλεοπάτρα<sup>232</sup>.

Στο Ε΄ Επεισόδιο εισέρχεται στη σκηνή ο μάντης Τειρεσίας, ο οποίος αντιπροσωπεύει τη θρησκεία. Ενημερώνει τον Κρέοντα για τη δυσαρέσκεια των θεών στο πρόσωπό του, όμως εκείνος, καχύποπτος, υποψιάζεται δωροδοκία του μάντη φτάνοντας στο έσχατο όριο της βλασφημίας. Τότε, ο μάντης τον προειδοποιεί ότι εάν δε διορθώσει το σφάλμα του, θα πληρώσει την ανόσια πράξη του απέναντι στο νεκρό με αντρικά και γυναικεία μοιρολόγια μέσα στο σπίτι του (στ. 1079 *ἀνδρῶν γυναικῶν σοῖς δόμοις κωκύματα*), εννοώντας το θάνατο του Αίμονα και της γυναίκας του, Ευρυδίκης. Η μοίρα, αδυσώπητη, δεν κάνει διακρίσεις στα δύο φύλα.

Μετά τις απειλές του μάντη, ο Κρέων επιτέλους αλλάζει γνώμη και σπεύδει να θάψει το νεκρό Πολυνείκη και να ξεθάψει τη ζωντανή Αντιγόνη. Ο Άγγελος, όμως ενημερώνει το Χορό και την Ευρυδίκη ότι, όταν ο Κρέων μπήκε στη σπηλιά, αντίκρυσε τον Αίμονα να έχει αγκαλιά την κρεμασμένη από το πέπλο της Αντιγόνη. Αφού έφτυσε τον πατέρα του, αυτοκτόνησε με το ίδιο του το ξίφος. Στο άκουσμα αυτής της είδησης, η Ευρυδίκη σιωπηλή, όπως κάθε γυναίκα της εποχής, χωρίς να εκφέρει κανένα παράπονο, καμία κατάρα για τον υπαίτιο Κρέοντα μπαίνει μέσα στο παλάτι (1244 *ἢ γυνὴ πάλιν φρούδη, πρὶν εἶπειν ἐσθλὸν ἢ κακὸν λόγον*). Σε λίγο, ο Εξάγγελος αναγγέλλει την αυτοκτονία της, αφού δεν άντεξε το χαμό του γιου της (1282 *γυνὴ τέθνηκε, τοῦδε παμμήτωρ νεκροῦ*). Στην κατακλείδα του δράματος, ο Κρέων κρατώντας στα χέρια του το νεκρό Αίμονα μαθαίνει τη νέα φριχτή είδηση του θανάτου της γυναίκας του (στ. 1292 *γυναικεῖον ἀμφικεῖσθαι μόρον*). Εάν δεν ήταν τόσο ισχυρογνώμων μπορεί να γλίτωνε με μικρότερη τιμωρία. Αλλά η κρίση του ήταν εσφαλμένη και το ένστικτο της Αντιγόνης

---

<sup>230</sup> Kitto 2010: 173

<sup>231</sup> Παπαδοπούλου 2008: 158-159

<sup>232</sup> Lesky 2010: 335

σωστό. Και στο τέλος εκείνος έχει πολύ λιγότερα πράγματα να κρατηθεί από ό, τι εκείνη<sup>233</sup>. Η πτώση του είναι η τιμωρία της ύβρης του και η δικαίωση της Αντιγόνης.

Η παρουσία της γυναίκας μέσα στο έργο είναι έντονη. Η Αντιγόνη υπηρετώντας το άγραφο θεϊκό δίκαιο στήριξε το δικαίωμα της αντίστασης του πολίτη απέναντι σε ένα μη ηθικό διάταγμα του πολιτικού ηγέτη. Αίρεται πάνω από τις ανθρώπινες μικρότητες, προβάλλει την αγάπη, την ειρήνη και ένα πανανθρώπινο μήνυμα συμφιλίωσης. Ο ατίθασος χαρακτήρας της προκαλεί προφανώς τους άνδρες (17 αναφορές της λέξης γυναίκα από άνδρες με τις 11 να είναι αρνητικές), αλλά ακόμη και τις ίδιες τις γυναίκες (2 αναφορές από την Ισμήνη με τη μία να είναι αρνητική). Απαραίτητο κρίνεται να επισημανθεί όμως μια σημαντική θεατρική σύμβαση. Οι απόψεις που εκφράζονται είτε από γυναίκες είτε άνδρες στα έργα, συχνά είναι οι απόψεις του χαρακτήρα που υποδύονται οι ηθοποιοί -εν προκειμένω της Ισμήνης και του Κρέοντα- και σίγουρα δεν πρέπει να εξετάζονται μεμονωμένα από την υπόλοιπη δράση, διαφορετικά οδηγούν σε λανθασμένα συμπεράσματα<sup>234</sup>. Η αντιπαράθεση της Αντιγόνης με το ισχυρό ανδρικό φύλο την οδηγεί στο θάνατο, ακριβώς γιατί δεν υποκύπτει, δεν λυγίζει. Όμως ο Κρέων, που απαξιώνει κυνικά το γυναικείο φύλο και δηλώνει πως δεν μπορεί να διανοηθεί ότι μια γυναίκα αφήφισε τις εντολές του, στο τέλος είναι εκείνος που λυγίζει και αλλάζει άποψη χωρίς να μπορέσει όμως να αλλάξει και τη μοίρα του. Η συγκεκριμένη γυναίκα δηλαδή αποδεικνύεται πολύ πιο δυναμική, σταθερή, ισχυρή και ανώτερη. Το ερώτημα που τίθεται είναι, αυτή η γενναιότητα της Αντιγόνης, που θυμίζει τον ανδρικό ηρωισμό, αναβαθμίζει τη θέση της Αντιγόνης ή την καθιστά επικίνδυνα παραβατική; Σύμφωνα με τη Scodel, ο αρχαίος πολιτισμός αντιμετώπιζε τις γυναίκες που υιοθετούσαν ανδρικούς ρόλους και με τους δύο τρόπους<sup>235</sup>.

#### 4.2.3 Ηλέκτρα

Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή θεωρείται ότι ανήκει στα όψιμα έργα του ποιητή. Χωρίς να υπάρχει βεβαιότητα, τοποθετείται ανάμεσα στα χρόνια 421 και 411 π.Χ.<sup>236</sup>. Η υπόθεση είναι γνωστή. Η Ηλέκτρα μαζί με τον Ορέστη αναλαμβάνουν να εκδικηθούν τη μητέρα τους για τον φόνο του πατέρα τους. Ο Σοφοκλής, όμως αντί να αφήσει την απομονωμένη και παθητική Ηλέκτρα στο περιθώριο, όπως ο Αισχύλος, την έκανε ηρωίδα, αλύγιστη, επιθετική και δραστήρια, όπως

---

<sup>233</sup> Kitto 2010: 175

<sup>234</sup> Syropoulos 2012: 41

<sup>235</sup> Scodel 2014: 332-333

<sup>236</sup> Lesky 2010: 383

η Αντιγόνη. Έτσι, το ενδιαφέρον του έργου μετατοπίζεται από τον Ορέστη, γιατί ο Σοφοκλής θέλει να δώσει δυνατότητα ίσων πρωτοβουλιών μεταξύ των ηρώων, ανδρών και γυναικών<sup>237</sup>. Η διάρκεια της σκηνικής παρουσίας της Ηλέκτρας αποδεικνύει ότι εκείνη είναι η βασική πρωταγωνίστρια του έργου. Μετά από μία σύντομη εμφάνιση του Ορέστη στον Πρόλογο, η Ηλέκτρα εμφανίζεται στη σκηνή στο στίχο 86, όπου και παραμένει μέχρι το τέλος του έργου. Μαζί της ο Χορός των Μυκηναίων γυναικών, η Χρυσόθεμις αλλά και η Κλυταιμνήστρα ισχυροποιούν τη γυναικεία παρουσία στο έργο. Στις 9.501 λέξεις τα παράγωγα της λέξης *γυναίκα* εμφανίζονται δεκαοκτώ (18) φορές. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παράγωγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι 18,95 φορές.

Μετά την εκτέλεση μιας θρηνητικής μονωδίας, που εκφράζει το ασίγαστο μίσος της Ηλέκτρας για τη μητέρα της και τη λαχτάρα για εκδίκηση με τον ερχομό του Ορέστη<sup>238</sup>, ο Χορός των Μυκηναίων γυναικών προειδοποιεί την Ηλέκτρα για την υπερβολική έκφραση των συναισθημάτων της. Η Ηλέκτρα, νοιώθοντας τη γυναικεία αλληλεγγύη του Χορού, ζητάει τη συμπάθειά του και ομολογεί ότι ντρέπεται που δείχνει τόσο φανερά το πάθος της, καθώς ο ανεξέλεγκτος χαρακτήρας των γυναικών θεωρούνταν απειλητικός για την κοινωνική σταθερότητα (στ. 254 *αἰσχύνομαι μὲν, ὧ̃ γυναῖκες, εἰ δοκῶ πολλοῖσι θρήνοις*). Όπως έχει ήδη ειπωθεί εξάλλου, είναι συνηθισμένη η σύνδεση του γυναικείου φύλου με το κλάμα και τους θρήνους. Η αττική τραγωδία μάλιστα, παρουσιάζει συχνά την γυναικεία ροπή προς έντονες συναισθηματικές εξάρσεις. Οι συμπεριφορές αυτών των ανύπαντρων κοριτσιών του Σοφοκλή, όπως η Ηλέκτρα, η Αντιγόνη αλλά και οι Δαναΐδες του Αισχύλου αποτελούν θαυμαστές απεικονίσεις της γυναικείας ψυχολογίας και νοοτροπίας αλλά και απηχούν αρχαίες ιατρικές απόψεις σχετικά με τις γυναικείες συναισθηματικές διακυμάνσεις. Πρόκειται για γυναίκες, που παρασυρμένες από τα πάθη τους, ξεγείρονται και εκφράζουν περισσότερο πιο προσωπικά και δικά τους συναισθήματα, παρά του συνόλου, με αποτέλεσμα να θεωρούνται επικίνδυνες<sup>239</sup>.

Σύμφωνα με τη Foley, η Ηλέκτρα βρίσκεται σε μια τέτοια συνεχή έξαψη, που την καθορίζει το μίσος και η στέρηση αγάπης. Τα δύο αυτά στοιχεία συνθέτουν τον φθόνο για τη μητέρα της, εξ' ου και η τόσο υπερβολική αντίδρασή της<sup>240</sup>. Η Ηλέκτρα πάντως, αποδίδει τα άγρια ξεσπάσματά της στην αριστοκρατική της καταγωγή, η οποία δεν της επιτρέπει να κάνει αλλιώς (στ. 257 *πῶς γὰρ ἦτις εὐγενὴς γυνή*). Αντίθετα, η Κλυταιμνήστρα, το αντίπαλον δέον της

---

<sup>237</sup> Γεωργιάδου Τυροβούζη 2016: 295

<sup>238</sup> Lesky 2010: 385

<sup>239</sup> Παπαδοπούλου 2008: 154-155

<sup>240</sup> Foley 2001: 237 και 239

Ηλέκτρας, είναι σύμφωνα με την κόρη της ευγενής μόνο στα λόγια (στ. 287 *αὕτη γὰρ ἢ λόγοισι γενναία γυνή*). Η Ηλέκτρα αποτυπώνει με σκληρότητα την απάνθρωπη συμπεριφορά της μητέρας της, αλλά και την ιταμότητα και μικροπρέπεια του Αίγισθου, ο οποίος αφήνει μια γυναίκα να κάνει αυτά που θα όφειλε ο ίδιος ως άνδρας (στ. 302 *ὁ σὺν γυναιζὶ τὰς μάχας ποιούμενος*). Παρόμοια σύνδεση του Αίγισθου με γυναικεία συμπεριφορά είχε κάνει και ο Αισχύλος, με σκοπό να μειώσει την ανδροπρέπεια και κατ' επέκταση το κύρος του.

Δίπλα στην Ηλέκτρα ο Σοφοκλής, όπως και στην Αντιγόνη, βάζει ξανά μια πιο διστακτική αδελφή. Έτσι, έχουμε τη σύγκρουση Ηλέκτρας με τη Χρυσόθεμη, η οποία ούσα συγκρατημένη και δειλή, θεωρεί αφροσύνη τους υπερβολικούς θρήνους της Ηλέκτρας και τη νουθετεί να σταματήσει. Η Ηλέκτρα, ως τυπική σοφόκλεια ηρωίδα ξεσπά και περνάει στην επίθεση με τη Χρυσόθεμη προσπαθεί να βρει το δίκιο της, απευθυνόμενη κι εκείνη στο γυναικείο χορό (στ. 372 *ἐγὼ μὲν, ὧ γυναιῖκες, ἠθάς εἰμί πως τῶν τῆσδε μύθων*), που με κοινότοπα επιχειρήματα προσπαθεί να ηρεμήσει τις δύο αδερφές.

Όταν όμως η Χρυσόθεμη αναφέρει, ότι μεταφέρει χοές στον τάφο του πατέρα της από την Κλυταιμνήστρα, λόγω ενός δυσοίωνου ονείρου που είδε, η Ηλέκτρα ακούγοντας το περιεχόμενο του ονείρου, αλλάζει στάση προς την αδερφή της. Με ήρεμο τρόπο τώρα της ζητά να μην αφήσει δώρα στον πατέρα τους από αυτήν τη μισητή γυναίκα (στ. 433 *οὐ γάρ σοι θέμις οὐδ' ὄσιον ἐχθρᾶς ἀπὸ γυναικὸς ἰστάναι*), καθώς μόνο μια αδιάντροπη γυναίκα θα έστελνε χοές στον τάφο εκείνου που σκότωσε η ίδια (στ. 439 *ἀρχὴν δ' ἄν, εἰ μὴ τλημονεστάτη γυνή*). Σε κάθε λόγο της Ηλέκτρας ξεχειλίζει το μίσος για τη μητέρα της. Καμία προσπάθεια να μπει στη θέση της Κλυταιμνήστρας ως γυναίκα. Είναι κόρη του πατέρα της.

Οι γυναίκες στα έργα του Σοφοκλή μπορεί να είναι ισχυρές προσωπικότητες. Εκτός από την Ηλέκτρα, που μαζί με τη Χρυσόθεμη αντιπροσωπεύουν γενικότερα την ηρωική δράση με την αδράνεια αντίστοιχα -τονίζοντας έτσι τον χαρακτήρα της Ηλέκτρας- ενδιαφέρουσα είναι και η τρίτη γυναικεία μορφή του έργου, η Κλυταιμνήστρα, με την οποία αντιπαρατίθεται η Ηλέκτρα στο Β' Επεισόδιο. Η σκληρή αυτή προσωπικότητα είναι μεν μια γυναίκα τολμηρή αλλά και υπεροπτική. Είναι η μάνα που δεν αποτελεί πρότυπο και βάζει πάνω από όλα τον εαυτό της και τον Αίγισθο. Ο άτεγκτος χαρακτήρας της οδηγεί με βάση την έννοια του δικαίου στο χαμό της. Η εκδικητικότητα των γυναικών, τόσο της Κλυταιμνήστρας όσο και της Ηλέκτρας, εξαντλείται στο επιχείρημα των ίδιων των τραγικών ότι η γυναικεία φύση είναι ιδιαίτερα ευαίσθητη και ευσυγκίνητη<sup>241</sup>.

---

<sup>241</sup> Χαριτίδου 2016: 37

Αν και στον «αγώνα λόγων» μάνας και κόρης νικήτρια βγήκε η Ηλέκτρα, η εμφάνιση του Παιδαγωγού φαινομενικά εκπληρώνει την προσευχή της Κλυταιμνήστρας να βγει ευοίωνο το όνειρό της. Ο Παιδαγωγός απευθύνεται στην κορυφαία του Χορού για να μάθει πού είναι το παλάτι (στ. 660 *ξέναι γυναῖκες, πῶς ἄν εἰδείην σαφῶς*). Με μία αριστουργηματική αγγελική ρήση ανακοινώνει στην Κλυταιμνήστρα ότι ο Ορέστης είναι νεκρός. Μπορεί οι κραυγές τις Ηλέκτρας να υπερτερούν, όμως ο Σοφοκλής δεν αφαίρεσε το έσχατο υπόλειμμα του μητρικού φίλτρου από την Κλυταιμνήστρα<sup>242</sup>. Κάτι που παρατηρεί ο Παιδαγωγός ρωτώντας την γιατί βαριοθύμησε (στ. 769. *τί δ' ὧδ' ἄθυμεις, ὧ γύναι, τῷ νῦν λόγῳ;*).

Στον κομμό της Ηλέκτρας με τον Χορό, αναφέρεται με ασυνήθιστη υπαινικτικότητα η ιστορία του Αμφιάραου, που κι αυτός σκοτώθηκε από γυναίκα (στ. 839 *ἔρκεσι κρυφθέντα γυναικῶν· καὶ νῦν ὑπὸ γαίας ἀφαντος*). Όμως, η επιλογή της ιστορίας αυτής φαινομενικά δεν προσφέρει παρηγοριά, αφού ο Αλκμέων εκδικήθηκε τον πατέρα του, ενώ ο Ορέστης υποτίθεται είναι νεκρός<sup>243</sup>. Φυσικά, πρόκειται για προοικονομία.

Ακολουθεί δεύτερος διάλογος της Ηλέκτρας με τη Χρυσόθεμη μετά τη ψευδή αναγγελία του θανάτου του Ορέστη. Η Ηλέκτρα προσπαθεί να πείσει τη Χρυσόθεμη να εκδικηθούν μόνες τους το θάνατο του Αγαμέμνονα και τονίζει την αθάνατη δόξα που θα αποκτήσουν ανάμεσα στους θνητούς. Η δόξα όμως, για την οποία κάνει λόγο η Ηλέκτρα, έρχεται σε αντίθεση με το παραδοσιακό αθηναϊκό στερεότυπο, που θέλει μια γυναίκα να μη γίνεται αντικείμενο συζήτησης ανάμεσα σε άνδρες ούτε για έπαινο ούτε για ψόγο<sup>244</sup>. Η Χρυσόθεμη απευθυνόμενη στο Χορό και όχι απευθείας στην Ηλέκτρα χαρακτηρίζει το σχέδιο της παραφροσύνη (στ. 992 *καὶ πρὶν γε φωνεῖν, ὧ γυναῖκες, εἰ φρενῶν ἐτύγχαν' αὕτη*). Μάλιστα, σαν να ακούμε τη φωνή της Ισμήνης, της τονίζει ότι είναι γυναίκα και όχι άνδρας για να αναλάβει ένα τέτοιο έργο εις πέρας (στ. 997 *γυνὴ μὲν οὐδ' ἀνὴρ ἔφους*). Ο κόσμος, όμως, αλλάζει από αυτούς που τολμοῦν να κάνουν τις ανατροπές και η Ηλέκτρα είναι η ηρωίδα που αντιτάσσεται στη μοίρα της<sup>245</sup>. Στο άκουσμα του θανάτου του Ορέστη, σε αντίθεση με το δειλό και αδύναμο χαρακτήρα της αδερφής της, μπροστά σε αυτή τη νέα δυσκολία, η θέλησή της Ηλέκτρας χαλυβδώνεται, αποσαφηνίζεται, κορυφώνεται. Θα αναλάβει μόνη της να εκδικηθεί το φόνο του πατέρα της.

---

<sup>242</sup> Lesky 2010: 389

<sup>243</sup> Lesky 2010: 390

<sup>244</sup> Παπαδοπούλου 2008: 163

<sup>245</sup> [www.pemptousia.gr](http://www.pemptousia.gr), ομιλία Λευτέρη Παπακώστα, 2015

Αυτός ο ασυμβίβαστος και περήφανος χαρακτήρας της Ηλέκτρας κάνει τους δύο φόνους στο τέλος του έργου να φαίνονται ως φυσική εξέλιξη<sup>246</sup>.

Όταν ο Ορέστης εισέρχεται στη σκηνή, μετά από έναν ήρεμο διάλογο με την κορυφαία του Χορού, εν τέλει παραπέμπεται στην Ηλέκτρα (στ. 1098 *ἄρ', ὧ γυναικες, ὀρθά τ' εἰσηκούσαμεν*, στ. 1105 *ἴθ', ὧ γύναι, δήλωσον εἰσελθοῦσ' ὄτι*). Μετά από μία συγκινητική αναγνώριση των δύο αδερφών, η Ηλέκτρα απευθύνεται στις οικείες της γυναίκες του Χορού (στ. 1227 *ὧ φίλταται γυναικες, ὧ πολίτιδες*) με ένα χαρμόσυνο ξέσπασμα. Έτσι, η απογοήτευση και η άφατη λύπη εναλλάσσονται με την ελπίδα και την απροσμέτρητη χαρά στον ανάγλυφο αυτόν χαρακτήρα<sup>247</sup>. Ο Ορέστης την προειδοποιεί να μιλάει χαμηλόφωνα για να μην τους ακούσουν μέσα στο παλάτι. Όμως, το θάρρος της Ηλέκτρας, αν πριν την εμφάνιση του Ορέστη ήταν απλώς μεγάλο, τώρα έχει αναζωπυρωθεί. Εκφράζοντας για άλλη μια φορά το μένος και την απαξίωση για τη μητέρα της, δηλώνει προκλητικά και απερίφραστα ότι δε φοβάται γυναίκες που κρύβονται μες στο σπίτι (στ. 1242 *περισσὸν ἄχθος ἔνδον γυναικῶν ὃν αἰεὶ*). Ο Ορέστης όμως, περισσότερο λογικός και ψυχραιμος -ως άνδρας- της υπενθυμίζει αυτό που από την πείρα τους γνωρίζουν. Η Κλυταιμνήστρα δεν είναι μια αδύναμη γυναίκα. Είναι μια γυναίκα που ξέρει να μάχεται (στ. 1243 *ὄρα γε μὲν δὴ κὰν γυναιζὶν ὡς Ἄρης*).

Όσο η Ηλέκτρα νόμιζε νεκρό τον Ορέστη πίστευε ότι απέμενε στην ίδια να αποκαταστήσει την τιμή του πατρικού της οίκου. Αυτός ήταν και ο μόνος τρόπος που ο Σοφοκλής είχε επιλέξει τη συμμετοχή της ηρωίδας στην εκδίκηση<sup>248</sup>. Γιατί, με τον ερχομό του Ορέστη, ντύνεται ξανά τον γυναικείο ρόλο της και του παραχωρεί χωρίς καμία αντίρρηση τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην πράξη της αυτοδικίας<sup>249</sup>. Μένει πίσω, όπως η Ηλέκτρα του Αισχύλου και περιμένει στωικά, μαζί με τις γυναίκες του Χορού, όσο οι άνδρες παίρνουν εκδίκηση (στ. 1398 *ὧ φίλταται γυναικες, ἄνδρες αὐτίκα τελοῦσι τοῦργον*). Αντίθετα, στον Ευριπίδη ο ρόλος της περιλαμβάνει πιο άμεση συμμετοχή στη μητροκτονία.

Η γυναικεία παρουσία στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή είναι πολύ ισχυρή. Αυτό δικαιολογεί την σχετικά ικανοποιητική συχνότητα εμφάνισης των παραγώγων της λέξης γυναίκα. Μάλιστα, οι περισσότερες αναφορές (οι 13 από τις 17) γίνονται από γυναίκες αποδεικνύοντας το σημαντικό τους ρόλο στο δράμα. Αξίζει να σημειωθεί βέβαια ότι και οι 5 μειωτικές αναφορές για το γυναικείο φύλο γίνονται από γυναίκα. Από την Ηλέκτρα όταν μιλά για τη μητέρα της, τον

---

<sup>246</sup> Romilly 1997: 98-99

<sup>247</sup> Μαυρόπουλος 2005: 268-269

<sup>248</sup> Lesky 2010: 393

<sup>249</sup> Παπαδοπούλου 2008: 163



Αίγισθο και τη Χρυσόθεμη όταν προσπαθεί να μεταπείσει την Ηλέκτρα. Επομένως, η Ηλέκτρα είναι μία γυναίκα δυναμική, υπερήφανη, προσηλωμένη στο χρέος της εκδίκησης με κίνητρο το σεβασμό στους νεκρούς, που αναλαμβάνει πράξεις παράτολμες που αντιτίθενται στις καθιερωμένες γυναικείες απασχολήσεις. Κατηγορεί τη μητέρα της ως μη σωστό πρότυπο γυναίκας, τη στιγμή που ούτε η ίδια είναι. Ωστόσο, ο Σοφοκλής, όπως και στην Αντιγόνη, αφήνει να διαφανεί και η γυναικεία πλευρά του χαρακτήρα της. Αυτή η σκληρή ηρωίδα, κλαίει και θρηνεί για τη μοναχική ζωή της, ανύπαντρη και άκληρη. Τονίζεται συνεπώς και από τον Σοφοκλή η καθοριστική σημασία του γάμου και της τεκνοποιίας για τις γυναίκες<sup>250</sup>. Επιπλέον, στο τέλος του έργου η Ηλέκτρα υποχωρεί και παραχωρεί τη θέση της στον Ορέστη. Τελικά, η Ηλέκτρα προβάλλει ή υπονομεύει τη θέση των γυναικών; Δεν υπάρχει ξεκάθαρη απάντηση για το ποια μπορεί να ήταν ακριβώς τα κίνητρα του Σοφοκλή. Σε κάθε περίπτωση όμως, η Ηλέκτρα είναι μια δυναμική και ισχυρή προσωπικότητα που ξεπερνάει κατά πολύ τα καθιερωμένα πρότυπα της εποχής για τις γυναίκες.

#### 4.2.4 Τραχίνιαι

Η τραγωδία *Τραχίνιαι* συγκαταλέγεται στις παλαιότερες από τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή, καθώς διδάσκεται το 438 π. Χ.. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου είναι αφιερωμένο στη Δηιάνειρα, τη γυναίκα του Ηρακλή, το αιώνιο σύμβολο της πιστής γυναίκας που ζει στη σκιά του άνδρα της. Είναι η πιστή, αθώα και απονήρευτη γυναίκα που αγαπούσε τον άνδρα της και τον ήθελε κοντά της. Όσο όμως αυτός έλειπε και εκείνη είχε καιρό να λάβει νέα του, φοβόταν για τη ζωή του<sup>251</sup>. Αρχικά, λιώνει μέσα στην αγωνία περιμένοντας νέα του κι έπειτα μαθαίνει ταυτόχρονα την επιστροφή και την απιστία του. Χωρίς να του επισείσει καμία κατηγορία, του στέλνει ένα μαγικό δώρο, τον βαμμένο από το αίμα του Κένταυρου Νέσσου χιτώνα, νομίζοντας ότι έτσι θα τον φέρει πίσω. Όταν όμως, μαθαίνει ότι προκάλεσε το θάνατο του Ηρακλή, αυτοκτονεί, μόνη της, χωρίς να εκφράσει κανένα παράπονο. Ο Ηρακλής παρουσιάζεται στη σκηνή όταν η Δηιάνειρα είναι ήδη νεκρή. Επομένως, τα δύο πρόσωπα ποτέ δεν παρουσιάζονται μαζί. Αυτό δεν εμποδίζει να διαφανεί η αντίθεση ανάμεσα στον υπεράνθρωπο ήρωα-άνδρα και στην τόσο αφοσιωμένη, υποταγμένη και αναποφάσιστη γυναίκα<sup>252</sup>.

---

<sup>250</sup> Χαριτίδου 2016: 36

<sup>251</sup> Χαριτίδου 2016: 37-38

<sup>252</sup> Romilly 1997: 101

Και σε αυτήν την τραγωδία του Σοφοκλή η γυναίκα έχει ιδιαίτερη θέση, ως φυσική συνέχεια της στροφής του ποιητή προς τον άνθρωπο. Ο ρόλος της Δηιάνειρας είναι κεντρικός. Εκτός τη Δηιάνειρα, υπάρχουν οι γυναικείοι χαρακτήρες της Τροφού και του Χορού, που αποτελείται από γυναίκες της Τραχίνιας. Ο Σοφοκλής προβληματίζεται πάνω στο θέμα της δημιουργίας του *οίκου* μέσω της ένωσης άνδρα και γυναίκας και στους λόγους της καταστροφής του. Δεν είναι τυχαίο, ότι την ίδια χρονιά διδάσκεται και η *Άλκηστις* του Ευριπίδη, με κεντρικό, επίσης θέμα την συζυγική αγάπη και τη διάσωση του *οίκου* από τη γυναίκα<sup>253</sup>. Για όλους αυτούς τους λόγους, δεν προκαλεί εντύπωση, που στις 7.850 λέξεις του δράματος, τα παράγωγα της λέξης γυναίκα συναντώνται είκοσι εννέα (29) φορές, αριθμός αρκετά μεγάλος. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παραγώγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι 36,94 φορές!

Το έργο ξεκινάει με τη Δηιάνειρα, που με μία μονολογική ρήση αυτοπαρουσιάζεται. Αρχικά, θυμάται το φριχτό κυνηγητό από τον μνηστήρα της, ποταμό Αχελώο και τη διάσωσή της από τον Ηρακλή. Από τους πρώτους στίχους του έργου υποδηλώνεται η καταπίεση και η σκληρή μεταχείριση του θηλυκού από το αρσενικό (στ. 8 *ἄλγιστον ἔσχον, εἴ τις Αἰτωλῖς γυνή*). Γιατί μπορεί ο γοητευτικός ήρωας να έσωσε φαινομενικά την Ωραία από το Τέρας, όμως με βάση την εξέλιξη της ιστορίας, η ζωή με το Τέρας θα ήταν μάλλον πιο υποφερτή από ό, τι με τον ήρωα<sup>254</sup>. Όλη η ζωή και η ύπαρξη της Δηιάνειρας περιστρέφεται γύρω από τον Ηρακλή, ο οποίος έχει εγκαταλείψει στην Τραχίνα αυτήν και τα παιδιά τους. Ο φόβος είναι στοιχείο της ζωής της και το πρώτο μισό του έργου κινείται στο ρυθμό των φόβων της. Στους στίχους 31-33 μάλιστα, η Δηιάνειρα χρησιμοποιεί παρόμοια μεταφορά με τον Κρέοντα για να δείξει ότι ο σκοπός της σχέσης τους για τον Ηρακλή ήταν μόνο η τεκνοποιία. Η νοοτροπία όμως αυτή, καθώς και η ίδια η εξέλιξη του δράματος καλεί τους θεατές να σκεφθούν γύρω από τα μειονεκτήματα και τις ολέθριες επιπτώσεις της στάσης του Ηρακλή<sup>255</sup>.

Άλλος ένας γυναικείος χαρακτήρας του έργου είναι η Τροφός. Δεμένη μαζί συναισθηματικά μαζί με την κυρά της, ζει από κοντά την αγωνία της ως γυναίκα και γι' αυτό τη συμβουλεύει να στείλει έναν από τους γιους της να μάθουν νέα για τον Ηρακλή. Η Δηιάνειρα νοιώθοντας τη συμπαράστασή της συμφωνεί μαζί της, αν και είναι σκλάβα, και ζητά από τον Ύλλο να ψάξει για τον πατέρα του (στ. 62 *μῦθοι καλῶς πίπτουσιν· ἥδε γὰρ γυνή*). Εκείνος της αποκρίνεται ότι ο Ηρακλής δούλευε σκλάβος για μια γυναίκα στη Λυδία (στ. 70 *Λυδῆ γυναικί*

---

<sup>253</sup> [classicaldrama.gr/books/sofoklis/trahiniai/](http://classicaldrama.gr/books/sofoklis/trahiniai/)

<sup>254</sup> Kitto 2010: 401

<sup>255</sup> Παπαδοπούλου 2008: 154

*φασί νιν λάτρην πονεῖν*) κι έπειτα, αφού ελευθερώθηκε, κατευθύνθηκε με τον στρατό του στην Εύβοια, το μέρος, όπου σύμφωνα με χρησμό η ζωή του Ηρακλή ή τελειώνει ή παίρνει μια τροπή προς την ευτυχία<sup>256</sup>.

Ο χορός των νεαρών κοριτσιών από την Τραχίνα συμμετέχουν στο δράμα της Δηιάνειρας. Ο Σοφοκλής με έξυπνο τρόπο αντιπαραβάλλει τα νιάτα τους με την περασμένη ηλικία της Δηιάνειρας<sup>257</sup>. Η ηρωίδα συγκρίνει τη ξέγνοιαστη ζωή μιας κοπέλας με τις έγνοιες μιας ώριμης γυναίκας (στ. 148 *ές τοῦθ' ἔως τις ἀντὶ παρθένου γυνή*). Με τη Δηιάνειρα ο Σοφοκλής προβάλλει τη γυναικεία ευαισθησία. Στην ανδροκεντρική κοινωνία της εποχής του, όπου ο γυναικείος ψυχισμός παρέμενε θαμμένος και άγνωστος, ο Σοφοκλής μιλά για τα βάσανα και τις έγνοιες της γυναίκας.

Στο στίχο 180, εισέρχεται στη σκηνή ο Αγγελιοφόρος. Άνθρωπος ηλικιωμένος, μιλά με ευγένεια στη Δηιάνειρα (στ. 194 *οὐκ εὐμαρεία χρώμενος πολλῆ, γύναι*) και της φέρνει μόνο χαρά: τη νίκη του Ηρακλή, ο οποίος έρχεται φορτωμένος δώρα. Η Δηιάνειρα, πανευτυχής, προτρέπει τις φίλες της να αρχίσουν το χαρμόσυνο τραγούδι (στ. 202 *φωνήσατ', ὧ γυναικες, αἴ τ' εἴσω στέγης*). Οι γυναίκες, συμεριζόμενες τη χαρά της, της απευθύνονται σε βακχική παραφορά (στ. 221 *ἴδ', ὧ φίλα γύναι*). Ὡσπου, εκείνη τις ενημερώνει για την άφιξη του Λίχα (στ. 225 *ὀρῶ, φίλαι γυναικες, οὐδέ μ' ὄμματος*).

Ο Λίχας, μετά από μια μάλλον τυπική προσφώνηση (στ. 230 *γύναι, κατ' ἔργου κτῆσιν· ἄνδρα γὰρ καλῶς*), ενημερώνει τη Δηιάνειρα για την τύχη του Ηρακλή, αφού μόνο αυτόν αφορούσε η πρώτη ανυπόμονη ερώτησή της. Έπειτα όμως, το βλέμμα της πέφτει στις γυναίκες που έφερε ο Λίχας. Εκείνος εξηγεί ότι ο Ηρακλής κατέστρεψε την πόλη της Οιχαλίας, σκότωσε όλους τους άνδρες και πήρε τις γυναίκες αιχμάλωτες (στ. 241 *χώραν γυναικῶν ὧν ὀρᾶς ἐν ὄμμασιν*). Τονίζει στη Δηιάνειρα ότι δεν πρέπει να κατηγορεί τον Ηρακλή γιατί ό, τι έκανε ήταν θέλημα του Δία (στ. 251 *γύναι, προσεῖναι, Ζεὺς ὄτου πράκτωρ φανῆ*). Ο Ηρακλής ορκίστηκε να πάρει εκδίκηση από τον Εύρυτο και όλη του την οικογένεια, επειδή πουλήθηκε σαν δούλος (στ. 257 *ζῶν παιδὶ καὶ γυναικὶ δουλώσειν ἔτι*). Δεν πρόκειται βέβαια για μια ωραία ιστορία. Η καταστροφή της Οιχαλίας μοιάζει περισσότερο για ύβρη<sup>258</sup>. Η Δηιάνειρα, ως γυναίκα, νοιώθει συμπόνια και συμπάθεια για τις αιχμάλωτες. Ξεχωρίζει μάλιστα από όλες τους την Ιόλη. Ξέρει ότι υπάρχει βαρύ άδικο όταν μια τέτοια δυστυχία πέφτει σε αθώους.

---

<sup>256</sup> Lesky 2010: 349

<sup>257</sup> Lesky 2010: 350

<sup>258</sup> Kitto 2010: 395-396

Τη στιγμή που η Δηιάνειρα δίνει εντολή να μπου οι γυναίκες μέσα, παρεμβαίνει ο Αγγελιοφόρος. Έκρινε σωστό να της πει την αλήθεια (στ. 366 *ὡς τούσδε πέμπων οὐκ ἀφροντίστωσ, γύναι*). Ο Ηρακλής κατέστρεψε την Οιχαλία μόνο για χάρη της Ιόλης: για να την έχει παλλακίδα του, *κρύφιον ὡς ἔχοι λέχος*. Η Δηιάνειρα ξεσπά σε μια κραυγή πόνου και στρέφεται στις φίλες της κοπέλες με μια ερώτηση αμηχανίας (στ. 385 *τί χρή ποεῖν, γυναῖκες; ὡς ἐγὼ λόγοις*). Ο Χορός τη συμβουλεύει να ανακρίνει τον Λίχα, ο οποίος τη ρωτάει αδιάφορα αν θέλει να παραγγείλει κάτι στον Ηρακλή πριν φύγει από τη σκηνή (στ. 393 *τί χρή, γύναι, μολόντα μ' Ἡρακλεῖ λέγειν*;). Η Δηιάνειρα, με δεσποτικό ύφος, απαιτεί να μάθει ποια είναι η γυναίκα, δηλαδή η Ιόλη (στ. 400 *τίς ἡ γυνή δῆτ' ἐστὶν ἣν ἦκεις ἄγων*;). Μετά τις υπεκφυγές του Λίχα, τον διαβεβαιώνει ότι δεν έχει να κάνει με μια ανόητη και υστερική γυναίκα, όπως ίσως αυτός θα πίστευε για όλες τις γυναίκες (στ. 438 *οὐ γὰρ γυναικὶ τοὺς λόγους ἐρεῖς κακῆ*). Αντίθετα, αυτή η πληγωμένη γυναίκα μιλάει με ψυχραιμία και επιείκεια για την παντοδυναμία του έρωτα, που κυριεύει τους πάντες, άνδρες και γυναίκες (στ. 447 *ἢ τῆδε τῆ γυναικὶ τῆ μεταίτια*). Ο Χορός ζητά από τον Λίχα να πιστέψει τα λόγια της (στ. 471 *γυναικὶ τῆδε κάπ' ἐμοῦ κτήσει χάριν*). Ὀντως, μετά τα καθησυχαστικά λόγια της Δηιάνειρας, ο Λίχας αποκαλύπτει την αλήθεια και προειδοποιεί τη Δηιάνειρα να φερθεῖ καλά στη νεαρή γυναίκα (στ. 486 *καὶ στέργε τὴν γυναῖκα καὶ βούλου λόγους*). Χαρακτηριστικό είναι ότι δεν αναφέρει καν το όνομά της. Πρόκειται απλά για ιδιοκτησία του Ηρακλή.

Στο Β' Επεισόδιο, η Δηιάνειρα βγήκε για να μιλήσει ως γυναίκα στις έμπιστες φίλες της. Τα λόγια της όμως, ηχούν διαφορετικά από πριν. Βέβαια, και πάλι δείχνει κατανόηση για τον Ηρακλή, που πάσχει από την αρρώστια του έρωτα και δεν μνησικακεῖ. Είναι τέτοια η εξάρτησή της από τον Ηρακλή που αποδέχεται την ύπαρξη άλλων γυναικών στη ζωή του. Ὀμως, δεν μπορεί να μην εκφράσει την πίκρα και την αγωνία της για τη νεαρή γυναίκα με την οποία θα μοιραστεί τον άνδρα της (στ. 545 *τὸ δ' αὖ ζυνοικεῖν τῆδ' ὁμοῦ τίς ἂν γυνή*). Πάντα στην τραγωδία, όταν η σύζυγος υποχρεώνεται να δεχτεί στο σπίτι νέα γυναίκα δημιουργείται ένταση, που δεν οδηγεί σε ευτυχισμένο τέλος (βλ. *Αγαμέμνων, Ανδρομάχη*)<sup>259</sup>. Παρόλα αυτά, η Δηιάνειρα κατανοεί ότι πρέπει να παραμείνει ψύχραιμη και να μην την καταβάλλει ο θυμός και οι συναισθηματικές εξάρσεις, που αποδιδόταν παραδοσιακά στις γυναίκες (στ. 553 *γυναῖκα νοῦν ἔχουσαν· ἢ δ' ἔχω, φίλαι*). Έτσι, μέσα στην απελπισία της και χωρίς να το καλοσκεφτεί ετοιμάζει το σχέδιο της: θα στείλει στον Ηρακλή ένα χιτώνα ποτισμένο με ένα μαγικό φίλτρο, που της είχε δώσει ο Νέσσοσ για μην ερωτευτεί ο Ηρακλής ποτέ άλλη γυναίκα (στ. 577 *στέρξει γυναῖκα κεῖνος ἀντὶ σοῦ πλέον*). Δεν έχει καμία κακή πρόθεση. Είναι απλά μια πληγωμένη

---

<sup>259</sup> Παπαδοπούλου 2008: 167

ερωτευμένη γυναίκα που προσπαθεί να κερδίσει πίσω τον άνδρα της. Ο Σοφοκλής, μέσω της Δηιάνειρας, τονίζει την πικρή απογοήτευση που νοιώθουν οι γυναίκες και δίνει φωνή στο παράπονό τους.

Στο Γ΄ Επεισόδιο, η Δηιάνειρα εκφράζει στις πιστές της συντρόφισσες την ανησυχία της, καθώς όψιμα αναγνωρίζει τον ύπουλο σκοπό του Νέσσου (στ. 663 *γυναῖκες, ὡς δέδοικα μὴ περαιτέρω*, στ. 673 *γυναῖκες, ὕμᾱς θαῶμ' ἀνέλπιστον μαθεῖν*). Ο Ὑλλος έρχεται για να επιβεβαιώσει τους φόβους της: ο Ηρακλής μεταφέρεται στο σπίτι ετοιμοθάνατος. Μετά τις βαριές κατηγορίες του γιου της, η Δηιάνειρα, όπως και η Ευρυδίκη, μπαίνει στο παλάτι σιωπηλή και αυτοκτονεί. Είναι συμβολικό ότι επιλέγει να το πράξει πάνω στο νυφικό της κρεβάτι (στ. 915 *ὄρῳ δὲ τὴν γυναῖκα δεμνίοις τοῖς Ἡρακλείοις στρωτᾶ*). Δεν είναι τυχαίος ο χαρακτηρισμός πολλών μελετητῶν για τις *Τραχίνιες* ως τραγωδία των δύο φύλων<sup>260</sup>. Τον θάνατο της Δηιάνειρας διηγείται η Τροφός στον πανικόβλητο Χορό (στ. 880 *εἶπέ τῷ μόρῳ, γύναι, ζυντρέχει*), ο οποίος απορεί πῶς είχε τέτοια τόλμη ένα γυναικεῖο χέρι (στ. 898 *καὶ ταῦτ' ἔτλη τις χεῖρ γυναικεῖα κτίσαι*), μειώνοντας, μάλλον ἀθελά του, τόσο το θάρρος της Δηιάνειρας ὅσο και εν γένει το γυναικεῖο φύλο. Μπορεῖ η Δηιάνειρα να μην εἶναι ηρωικός χαρακτήρας, ὅπως η Αντιγόνη και η Ηλέκτρα, ὁμως αναλαμβάνει την ευθύνη της καταστροφῆς που προκάλεσε, ἔστω και ἀθελά της. Μετά τα εξευτελιστικά λόγια του γιου της, βρίσκει το θάρρος να επιλέξει ἕναν αξιοπρεπῆ θάνατο, ὅπως ο Αἴας, παρότι εἶναι γυναίκα.

Στην *Έξοδο*, ο ετοιμοθάνατος Ηρακλής επιθυμεῖ να πάρει ἄγρια εκδίκηση ἀπὸ τη Δηιάνειρα. Δεν μπορεῖ να πιστέψει ὅτι νικήθηκε ἀπὸ μία γυναίκα, το πιο αδύναμο πλάσμα, ὅπως λέει, με τίποτα αντρίκιο ἀπὸ τη φύση της (στ. 1062 *γυνὴ δέ, θῆλυς φῦσα κοῦκ ἀνδρὸς φύσιν*). Αυτὸς ο υπεράνθρωπος ἥρωας βρήκε ταπεινωτικό θάνατο ἀπὸ μία γυναίκα. Ἦταν εκείνος ὁμως, που με την αδιαφορία του, την απαξίωση και τον υποτιμητικό τρόπο που της φέρθηκε, την οδήγησε ἀθελά της σε αὐτὴν την πράξη.

Ο Σοφοκλής, με τις *Τραχίνιες*, προβάλλει τον εσωτερικό ψυχισμό της γυναίκας προκειμένου να μας αποκαλύψει τα καταπιεσμένα συναισθήματά της για τον ἔρωτα, για τις καθημερινές ανησυχίες της συζυγικῆς σχέσης, για προσδοκίες που διαψεύστηκαν<sup>261</sup>. Επομένως, δεν εἶναι τυχαίος ὅτι ἀπὸ τις 29 αναφορές της λέξης γυναίκα, οι 19 γίνονται ἀπὸ γυναίκες. Οι μειωτικές αναφορές εἶναι μόλις 4, ἐνῶ το γεγονός ὅτι οι 3 γίνονται ἀπὸ γυναίκα, δείχνει την ἀνάγκη τους να μιλήσουν για τα προβλήματά τους. Ο ποιητῆς θέλησε να προβάλλει ὅτι για να διαλυθεῖ ο *οἶκος*, προηγείται η καταστροφή των διαπροσωπικῶν σχέσεων της γυναίκας και του ἀνδρα με

---

<sup>260</sup> Χαριτίδου 2016: 37-38

<sup>261</sup> Παπαδοπούλου 2008: 154

την επικράτηση του εγωισμού και της έκπτωσης των αξιών. Κάτι που, στο τέλος της ίδιας δεκαετίας, το 431 π. Χ. θα πει και ο Ευριπίδης με την *Μήδεια*<sup>262</sup>. Ο Σοφοκλής έμμεσα καλεί τους θεατές να αναλογιστούν όχι μόνο τις επιπτώσεις που έχουν οι πράξεις των ανδρών πάνω στις γυναίκες, αλλά και πάνω στους ίδιους τους άνδρες, καθώς με νομοτελειακό τρόπο εκείνοι είναι τα θύματα ενός σχεδίου εκδίκησης είτε συνειδητού είτε ασυνείδητου. Οι επιλογές της Δηιάνειρας ήταν εκείνες, οι οποίες δρομολόγησαν την εξέλιξη της πλοκής. Ο Ηρακλής, όπως και ο Αγαμέμνων και ο Νεοπτόλεμος οδηγήθηκε στον θάνατο<sup>263</sup>.

#### 4.2.5 Οιδίπους Τύραννος

Ο *Οιδίπους Τύραννος*, σύμφωνα με τον Lesky, αποτελεί την κορύφωση της καλλιτεχνικής πορείας του Σοφοκλή<sup>264</sup>. Η χρονολόγησή του πιθανολογείται στα 430-425 π.Χ.. Η υπόθεση αφορά στην αποκάλυψη της αλήθειας για την πραγματική ταυτότητα του Οιδίποδα. Ο βασιλιάς της Θήβας στην προσπάθειά του να βρει το φονιά του Λαΐου, ανακαλύπτει ότι ήταν εκείνος που σκότωσε τον πατέρα του και παντρεύτηκε τη μητέρα του, εκπληρώνοντας έτσι τον χρησμό του Απόλλωνα.

Ο μοναδικός γυναικείος χαρακτήρας μέσα στον έργο είναι εκείνος της Ιοκάστης. Ο ρόλος της δεν είναι κεντρικός, ωστόσο βρίσκεται δίπλα στον κεντρικό ήρωα, τον Οιδίποδα. Όπως η Τέκμησσα, δείχνει ενδιαφέρον για το σύζυγό της, με τη διαφορά ότι η αγάπη της -χωρίς να το ξέρει- είναι περισσότερο μητρική, αφού είναι και μητέρα του<sup>265</sup>. Είναι αφοσιωμένη στον άνδρα της, όμως έχει τον δυναμισμό της γυναίκας που είναι κύρια του σπιτιού της. Στηρίζει τον άνδρα της, τον βοηθά και συμπάσχει μαζί του. Δεν αντέχει όμως τον ανείπωτο πόνο που της προκαλεί η αλήθεια και αυτοκτονεί. Παρότι ο ρόλος της Ιοκάστης δεν είναι ο πρωταγωνιστικός η συχνότητα των παραγώγων της λέξης *γυναίκα* είναι είκοσι έξι (26) φορές σε 10.091 λέξεις. Αρκετά μεγάλος αριθμός. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παραγώγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι 25,77 φορές.

Το έργο ξεκινά με μια επιδημία που απειλεί κάθε ζωντανό ον στη Θήβα, γιατί μέσα σε αυτήν ζει ο φονιάς του Λαΐου. Ο Ιερέας του Απόλλωνα ενημερώνει τον Οιδίποδα για τις συμφορές που έχουν πλήξει την πόλη. Ανάμεσα στα άλλα, αναφέρει ότι μαράθηκαν ως και οι μήτρες των γυναικών (στ. 26-27 *τόκοισί τε άγόνοις γυναικῶν*). Η σύνδεση της γυναίκας με την

---

<sup>262</sup> [classicaldrama.gr/books/sofoklis/trahiniai/](http://classicaldrama.gr/books/sofoklis/trahiniai/)

<sup>263</sup> Παπαδοπούλου 2008: 167-168

<sup>264</sup> Lesky 2010: 363

<sup>265</sup> Χαριτίδου 2016: 38

αναπαραγωγή του ανθρωπίνου είδους είναι αρχέγονη. Την αξία της αναπαραγωγικής ικανότητας της γυναίκας αποδεικνύει η επανάληψη της ίδιας αναφοράς από τον Χορό των γερόντων της Θήβας στην Πάροδο. Οι γέροντες προβάλλουν για άλλη μια φορά τα δεινά της Θήβας (στ. 173 *ιηίων καμάτων ανέχουσι γυναῖκες*) και επικαλούνται την Αθηνά, την Άρτεμη και τον Φοῖβο να βγάλουν την πόλη από το αδιέξοδο.

Στο Α΄ Επεισόδιο ο Οιδίποδας μέσα σε μία ρήση με ασυναίσθητες αυτοκαταγγελίες<sup>266</sup> απαιτεί από όλους τους πολίτες τη συμμετοχή τους στην ανεύρεση του δολοφόνου. Ο ίδιος έχει πάρει προσωπικά την αποκατάσταση της μνήμης του Λαΐου, καθώς, όπως λέει, ασκεί την εξουσία του και σπέρνει την ίδια γυναίκα (260 *ἔχων δὲ λέκτρα καὶ γυναῖχ' ὀμόσπορον*). Πέρα από την έκδηλη τραγική ειρωνεία αυτής της δήλωσης, είναι αξιοσημείωτη η αντιμετώπιση της γυναίκας απλά ως σκεύους αναπαραγωγής, όπως και στην *Αντιγόνη* και στις *Τραχίνιες*. Μάλιστα, στη συνέχεια καταριέται όσους δεν βοηθήσουν στην εξιχνίαση του εγκλήματος να μην γεννήσουν οι γυναίκες τους (στ. 271 *μήτ' οὖν γυναικῶν παῖδας, ἀλλὰ τῷ πότμῳ*). Μπορεί η κοινωνία των ανδρῶν να θεωρεί απαραίτητη τη γονιμότητα των γυναικῶν, δεν τις αναγνωρίζει όμως σαν ισάξιες οντότητες, αλλά ως το μέσο για την επίτευξη της συνέχισης της ζωής. Μιας ζωής που καθορίζεται μόνο από άνδρες.

Στο τέλος του Επεισοδίου, κατά τη διάρκεια ενός ταραγμένου διαλόγου ανάμεσα στον Οιδίποδα και τον Τειρεσία, ο μάντης μιλάει για τον Οιδίποδα ως φονιά και αναφέρει, αλλά κάπως συγκεκαλυμμένα, την αιμομικτική σχέση με τη μητέρα του (στ. 459 *γυναικὸς υἱὸς καὶ πόσις, καὶ τοῦ πατρὸς*). Ο Οιδίπους όμως αρνείται να τον πιστέψει και υποπτεύεται ότι πίσω τα λόγια του μάντη κρύβεται ο Κρέων.

Στο Β΄ Επεισόδιο τη φιλονικία, που έχει ανάψει ανάμεσα στον Οιδίποδα και τον Κρέοντα, έρχεται να διευθετήσει η Ιοκάστη. Ο Οιδίπους, που δείχνει να την εμπιστεύεται, της εξηγεί για ποιον λόγο κατηγορεί τον Κρέοντα (στ. 642 *ζύμφημι· δρῶντα γάρ νιν, ὧ γύναι, κακῶς*). Ο Χορός, σχεδόν προστακτικά, της λέει να μπει μέσα στο παλάτι ακολουθώντας τον Κρέοντα (στ. 679 *γύναι, τί μέλλεις κομίζεῖν δόμων τόνδ' ἔσω;*), εκείνη όμως με δυναμισμό απαντά ότι θα μείνει για να μάθει την αιτία της παρεξήγησης. Αντίθετα με τον Χορό, ο Οιδίπους, εκδηλώνοντας απεριφραστα το σεβασμό προς το πρόσωπο της, της αναφέρει ότι θα της μιλήσει για τις μηχανορραφίες του Κρέοντα (στ. 700 *ἐρῶ· σὲ γὰρ τῶνδ' ἐς πλέον, γύναι, σέβω*). Η Ιοκάστη, που ξέρει την ιδιοσυγκρασία του, προσπαθεί, μέσα στην άγνοιά της, να τον καθησυχάσει από τους φόβους που τον έχουν κυριεύσει. Όπως η Τέκμησσα και η Δηιάνειρα, νοιάζεται για τον άνδρα της και κάνει τα πάντα για να τον βοηθήσει. Φτάνει μάλιστα στο

---

<sup>266</sup> Lesky 2010: 369

σημείο να αμφισβητήσει τον Τειρεσία και το κύρος του, δείχνοντας ασέβεια. Ανάμεσα στα λόγια της όμως ακούγεται μια λέξη που μεταστρέφει την ανακούφιση του Οιδίποδα σε ανησυχία: το τρίστρατο (στ. 726 *οἶόν μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναι*). Ο Οιδίπους, παραγμένος, ρωτάει την Ιοκάστη για τον τόπο, το χρόνο, την εξωτερική εμφάνιση του Λαΐου, τη συνοδεία του και τον μοναδικό επιζώντα της επίθεσης (στ. 755 *ὁ τούσδε λέξας τοὺς λόγους ὑμῖν, γύναι;*). Μετά τις απαντήσεις της Ιοκάστης, έχει ανακαλέσει στη μνήμη του το βίαιο περιστατικό της δολοφονίας του Λαΐου. Παραδέχεται σε εκείνην ότι έχει αρχίσει να φοβάται τον ίδιο του τον εαυτό (στ. 767 *δέδοικ' ἑμαυτόν, ὦ γύναι,*) και της διηγείται τα πάντα διεξοδικά (στ. 800 *καί σοι, γύναι, τάληθές ἐξερῶ*).

Σε αντίθεση με το Χορό, που ήθελε να στείλει την Ιοκάστη μέσα στο παλάτι, ο Οιδίπους, κυριολεκτικά αγκιστρωμένος από εκείνην, της απευθύνει όλα τα ερωτήματά του και από αυτήν περιμένει απαντήσεις για όσα τον απασχολούν. Εξάλλου αυτή είναι που γνωρίζει τα του *οίκου* του. Τα πιο ασήμαντα αλλά και τα πιο σημαντικά<sup>267</sup>.

Στο Γ' Επεισόδιο η Ιοκάστη έκρινε σκόπιμο, ως γυναίκα, να πάει ως ικέτισσα στον Απόλλωνα προκειμένου να κατευνάσει την ψυχή του άνδρα της. Την διακόπτει ένας Αγγελιοφόρος που ψάχνει τον Οιδίποδα και ο Χορός τον παραπέμπει σε αυτήν, ως γυναίκα του και μητέρα των παιδιών του (στ. 928 *γυνή δὲ μήτηρ ἦδε τῶν κείνου τέκνων*). Της αναγγέλλει ότι φέρνει ένα ευχάριστο νέο για το σπίτι της, όπως εκείνος νομίζει (στ. 934 *ἀγαθὰ δόμοις τε καὶ πόσει τῷ σῶ, γύναι*) κι εκείνη στέλνει αμέσως να φωνάξουν τον Οιδίποδα, ο οποίος εισέρχεται στη σκηνή με μια πολύ τρυφερή προσφώνηση για τη γυναίκα του (στ. 950 *ὦ φίλτατον γυναικὸς Ἰοκάστης κάρα*). Όταν μαθαίνει για το θάνατο του θετού του πατέρα Πόλυβου, πάλι σε εκείνην στρέφεται ανακουφισμένος για την υποτιθέμενη αστοχία των χρησμών (στ. 964 *φεῦ φεῦ, τί δῆτ' ἄν, ὦ γύναι, σκοποῖτό τι*). Στα μάτια του Σοφοκλή, ο Οιδίποδας κι η Ιοκάστη είναι ένα αγαπημένο ζευγάρι που σέβεται και στηρίζει ο ένας τον άλλο. Όμως, η προσωρινή χαρά του Οιδίποδα φεύγει γρήγορα όταν θυμάται ότι ο χρησμός αναφερόταν και στον γάμο με τη μητέρα του. Ο Αγγελιοφόρος, χωρίς να γνωρίζει τίποτα, τον ρωτάει ποια γυναίκα φοβάται τόσο πολύ (στ. 989 *ποίας δὲ καὶ γυναικὸς ἐκφοβεῖσθ' ὕπερ*) και έπειτα εξηγεί στον Οιδίποδα ότι ο Πόλυβος και η Μερόπη ήταν οι θετοί του γονεῖς, καθώς ο ίδιος τον είχε πάρει βρέφος από έναν βοσκό από εκείνα τα μέρη. Ο Οιδίπους, σατισμένος, ρωτάει και πάλι την Ιοκάστη, εάν πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο, που είχε επιζήσει της δολοφονίας του Λαΐου. Η Ιοκάστη, που πλέον έχει καταλάβει από ώρα την αλήθεια, τον εκλιπαρεί να μη συνεχίσει να ψάχνει άλλο. Η βασίλισσα όμως δεν είναι ηρωίδα, όπως η Αντιγόνη και η Ηλέκτρα. Είναι έτοιμη να αφήσει να υπάρχει

---

<sup>267</sup> [www.pemptousia.gr](http://www.pemptousia.gr), ομιλία Λευτέρη Παπακώστα, 2015



αυτή η σκιά, που έχει μπει στη ζωή της απειλητικά και να συνεχίσει να ζει με αυτήν ενώ ξέρει την αλήθεια<sup>268</sup>. Ο Οιδίπους όμως, πεισματάρης και ισχυρογνώμων, πρέπει να ψάξει μέχρι το τέλος. Για πρώτη φορά δεν ακούει τη γυναίκα του. Εκείνη καταλαβαίνει ότι δεν μπορεί να τον σταματήσει και αφήνοντας μια κραυγή πόνου ορμά έξω από τη σκηνή (στ. 1074 *ἄζασα λύπης ἢ γυνῆς*). Ο Οιδίποδας σε αντίθεση με την πρωτότερη συμπεριφορά του, αδιαφορεί για εκείνη και εξηγεί τη συμπεριφορά της ως φόβο για την ενδεχόμενη ταπεινή του καταγωγή. Μιλά υποτιμητικά για εκείνη και θεωρεί ότι ξιπάζεται (στ. 1078 *αὕτη δ' ἴσως, φρονεῖ γὰρ ὡς γυνὴ μέγα*).

Το Δ' Επεισόδιο φέρνει απότομα την καταστροφή. Ο βοσκός και συνοδός του Λαΐου αποκαλύπτει τα πάντα στον Οιδίποδα και τον προτρέπει να ρωτήσει τη γυναίκα του Λαΐου μέσα στο παλάτι (στ. 1172 *κάλλιστ' ἂν εἴποι σὴ γυνὴ τάδ' ὡς ἔχει*). Έτσι, στην Έξοδο, ο Εξάγγελος αφηγείται όσα φριχτά έγιναν. Ο τραγικός Οιδίποδας μετά τις αποκαλύψεις αναζητούσε τη γυναίκα, δηλαδή τη μάνα του, και όχι πια τη σύζυγό του (στ. 1256 *γυναῖκά τ' οὐ γυναῖκα, μητρῶαν δ' ὄπου*), για να την βρει κρεμασμένη (στ. 1263 *οὗ δὴ κρεμαστήν τὴν γυναῖκ' ἐσείδομεν*). Τότε, πήρε τις περόνες του πέπλου της και αυτοτυφλώθηκε πάνω από το πτώμα της. Παρά τη διαφωνία τους, στο τέλος έσμιξαν ξανά στις συμφορές τους σαν ανδρόγυνο, που υπομένει τα πάντα μαζί (στ. 1280 *ἀλλ' ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ συμμιγῆ κακά*). Λίγο πριν το τέλος του έργου, ο συντετριμμένος Οιδίποδας καταριέται τον ειδεχθή αιμομικτικό του γάμο (στ. 1407 *νύμφας, γυναῖκας μητέρας τε*), αποχαιρετά τις δύο του κόρες και αυτοεξορίζεται από τη Θήβα.

Κεντρικός ήρωας του δράματος είναι αναμφισβήτητα ο Οιδίπους. Όμως, είναι ξεκάθαρη η ανάγκη του Σοφοκλή να περάσει το μήνυμα για το σημαντικό ρόλο που έχει αναλάβει η γυναίκα στην οικογένεια και στην κοινωνία. Οι αναφορές της λέξης γυναίκα μέσα στο έργο το αποδεικνύουν. Μάλιστα, γίνονται όλες από ανδρικά πρόσωπα και καμία δεν έχει απαξιοτική χροιά. Η Ιοκάστη βέβαια, είναι μια γυναίκα που λειτουργεί μάλλον με τα δεδομένα της εποχής για τις γυναίκες. Είναι συναισθηματική και αφοσιωμένη σύζυγος. Νοιάζεται και κάνει τα πάντα για εκείνον, ο οποίος δείχνει να της έχει εμπιστοσύνη και στηρίζεται σε αυτήν. Όμως, μπροστά στα δύσκολα η Ιοκάστη δεν δρα σαν ηρωίδα με ανδρικά χαρακτηριστικά. Προτιμά την υπεκφυγή και την επανάπαυση. Παρά την προσπάθειά της να καταστείλει το πρόβλημα, εν τέλει είναι εκείνη η αιτία της καταστροφής του Οιδίποδα<sup>269</sup>. Την ώρα της αλήθειας τουλάχιστον, αναλαμβάνει πλέον εν γνώσει της την ευθύνη των λόγων και των πράξεών της.

---

<sup>268</sup> Lesky 2010: 375

<sup>269</sup> Lesky 2010: 377

Όπως η Ευρυδίκη και η Δηιάνειρα, αποσύρθηκε σιωπηλή και αυτοκτόνησε με πλεκτή θηλιά στο νυφικό κρεβάτι χωρίς να εκφράσει ούτε ένα παράπονο<sup>270</sup>.

#### 4.2.6 Φιλοκτήτης

Ο *Φιλοκτήτης* διδάχτηκε το 409 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια. Η τραγωδία είναι αφιερωμένη σε ένα ηθικό πρόβλημα: ο Οδυσσεύς ζητά από τον Νεοπόλεμο να αρπάξει με δόλο το τόξο του Φιλοκτήτη, που ζει μόνος σε μια ερημική γωνιά της Λήμνου, όπου τον εγκατέλειψε ο στρατός των Ελλήνων, όταν ένα φίδι τον δάγκωσε στο πόδι. Είναι αδύναμος και το τόξο αυτό είναι το μοναδικό του όπλο. Όμως πρέπει να του το πάρουν γιατί το απαιτεί το συμφέρον των Ελλήνων<sup>271</sup>.

Σε ολόκληρο το έργο δεν υπάρχει ούτε ένας γυναικείος χαρακτήρας. Είναι η μοναδική σωζόμενη τραγωδία και των τριών τραγικών ποιητών με αυτήν την έλλειψη. Επομένως, στις 9.570 λέξεις του έργου δεν αναφέρεται κανένα παράγωγο της λέξης *γυναίκα*.

#### 4.2.7 Οιδίπους επί Κολωνώ

Το τελευταίο από τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή είναι ο *Οιδίπους επί Κολωνώ*. Διδάχτηκε το 401 π.Χ. από τον ομώνυμο εγγονό του ποιητή. Παρότι ο ρόλος των δύο κορών του Οιδίποδα τονίζεται στο έργο, οι αναφορές παραγώγων της λέξης γυναίκα είναι μόνο δύο (2) σε 11.351 λέξεις. Άρα, η κανονικοποιημένη συχνότητα των παραγώγων της λέξης *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις είναι μόλις 1,76 φορές.

Σύμφωνα με την υπόθεση, ο τυφλός και εξόριστος Οιδίπους φτάνει μαζί με την Αντιγόνη στον αθηναϊκό δήμο του Ιππείου Κολωνού, όπου κατά τους χρησμούς θα είναι ο τόπος της τελικής του ανάπαυσης. Ο Οιδίποδας ζητά από το βασιλιά της Αθήνας, Θησέα, να φροντίσει τις δύο κόρες -στο μεταξύ είχε έρθει και η Ισμήνη (311 *γυναῖχ' ὀρῶ στείχουσιν ἡμῶν ἄσσον*), ενώ αντίθετα καταριέται το γιο του Πολυνείκη που ήρθε να τον βρει ως κέτης για να τον βοηθήσει. Στο έργο, ο Οιδίποδας κρέμεται κυριολεκτικά από τις κόρες του, οι οποίες με ευγένεια, αγάπη και καρτερικότητα, χωρίς βέβαια παράτολμες πράξεις και ηρωισμούς βρίσκονται κοντά του και τον βοηθούν. Δε σημαίνει όμως ότι δεν αποκτούν κλέος με την πράξη τους, αναδεικνύοντας μάλιστα την υπεροχή τους έναντι των ανδρών. Αν και είναι κορίτσια, όσο μπορούν από το φυσικό τους, τον φροντίζουν σαν άνδρες (στ. 445-449), ενώ τα αγόρια νοιάζονται μόνο για τους θρόνους. Ο Οιδίπους αντιδιαστέλλει την αφοσίωσή τους προς την

---

<sup>270</sup> Romilly 1997:126

<sup>271</sup> Romilly 1997:102

αδιαφορία των γιών του υποστηρίζοντας ότι οι κόρες του αποδείχθηκαν άνδρες, όχι γυναίκες (στ. 1368 *αἶδ' ἄνδρες, οὐ γυναῖκες, εἰς τὸ συμπονεῖν*)<sup>272</sup>. Βέβαια, όσο ο Σοφοκλῆς τιμᾷ τη γυναίκα με αυτήν τη δήλωση, ἄλλο τόσο την υποτιμᾷ, καθώς θεωρεῖ σωστή και φρόνιμη τη συμπεριφορά ενός ἀνδρα, την οποία μια γυναίκα μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις, ὅπως αυτή των κοριτσιῶν του Οιδίποδα, μπορεί να υιοθετήσῃ με επιτυχία.

Παρόλα αυτά, μπορούμε να διακρίνουμε την πρόθεση του Σοφοκλή να προβάλλῃ ὅτι τα κορίτσια ἦταν πιο φιλόστοργα ἀπὸ τα αγόρια. Ἡ γυναίκα-κόρη φροντίζει τους γονεῖς της δείχνοντας την αγάπη της χωρὶς να της λείπει το θάρρος και ἡ ἐξυπνάδα που χρειάζεται σε δύσκολες καταστάσεις<sup>273</sup>. Ἡ γυναικεία ευαισθησία σε συνδυασμὸ με την υπευθυνότητα τονίζεται ἀπὸ τον Σοφοκλή προβάλλοντας την εξισορροπητικὴ θέση της γυναίκας. Βέβαια, οι ισχνές αναφορές της λέξης *γυναίκα* μέσα στο ἔργο, δε δίνουν περιθώρια για παραπάνω συμπεράσματα αναφορικὰ με τη θέση της γυναίκας.

---

<sup>272</sup> Παπαδοπούλου 2008: 163

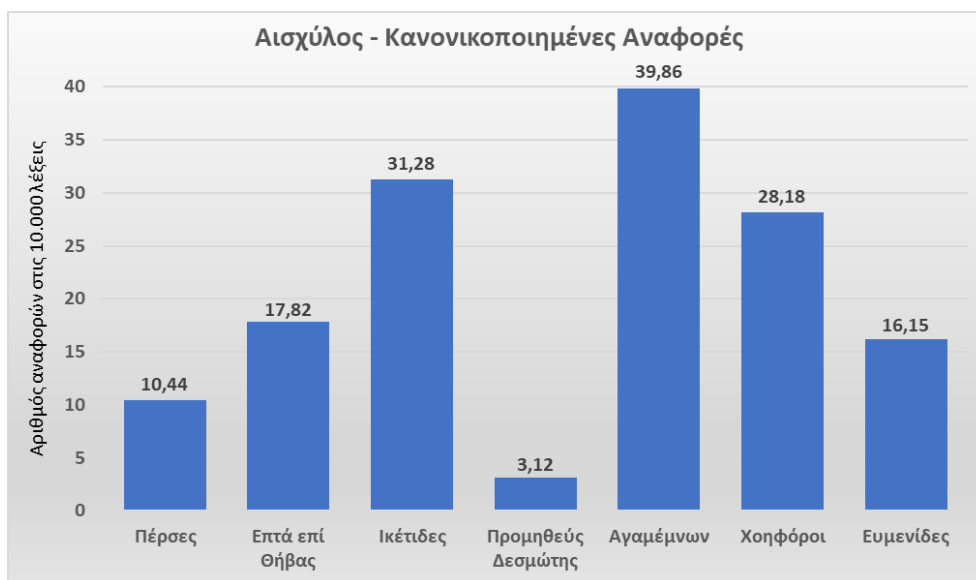
<sup>273</sup> Μαυρόπουλος 2005, 595

## 5. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

Στο παρόν κεφάλαιο, θα παρουσιαστούν συγκεντρωτικά σε μορφή διαγραμμάτων και γραφημάτων τα αποτελέσματα της έρευνας της συχνότητας εμφάνισης του λήμματος *γυναίκα* στις τραγωδίες του Αισχύλου και του Σοφοκλή, καθώς και ο αντίστοιχος σχολιασμός. Συγκεκριμένα, με βάση τις καταγεγραμμένες αναφορές της εμφάνισης του λήμματος *γυναίκα*, παρουσιάζονται οι κανονικοποιημένες αναφορές του λήμματος με αναγωγή στις 10.000 λέξεις, ούτως ώστε να είναι δυνατή η σύγκριση της συχνότητας μεταξύ των τραγωδιών του κάθε ποιητή ξεχωριστά. Έπειτα, δίνεται η κατανομή των αναφορών ανά φύλο, οι αρνητικές/υποτιμητικές αναφορές ανά φύλο και η συσχέτιση των συνολικών αναφορών στα έργα κάθε ποιητή με εκείνες που έχουν αρνητικό φορτίο. Τέλος, γίνεται η σύγκριση των κανονικοποιημένων αναφορών του λήμματος *γυναίκα* και στους δύο ποιητές.

### 5.1 Αποτελέσματα έρευνας στον Αισχύλο

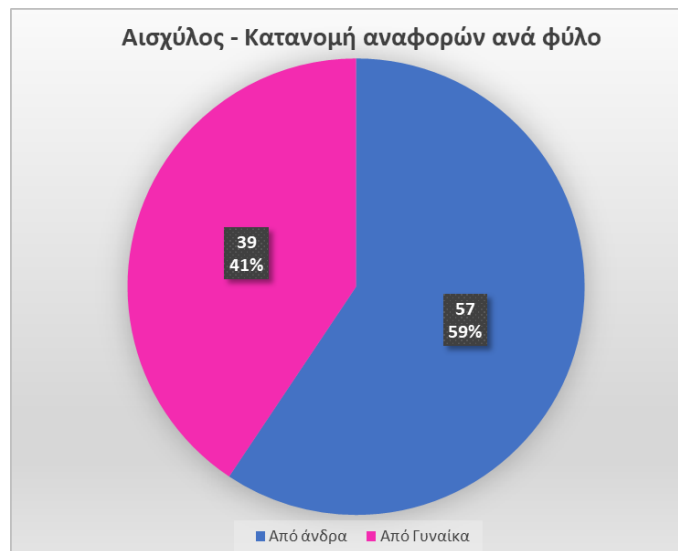
#### 5.1.1 Κανονικοποιημένες αναφορές



Με βάση το παραπάνω διάγραμμα είναι φανερό ότι η μεγαλύτερη συχνότητα του λήμματος *γυναίκα* εμφανίζεται στον *Αγαμέμνονα*. Συναντάται 39,86 φορές, γεγονός αναμενόμενο, καθώς το έργο πραγματεύεται τη σύγκρουση των δύο φύλων και περιέχει τη δυναμική παρουσία της Κλυταιμνήστρας, αλλά και της Κασσάνδρας. Ακολουθούν οι *Ικέτιδες* με 31,28 φορές. Ο πρωταγωνιστικός ρόλος του γυναικείου Χορού και η προβληματική που θέτει ο Αισχύλος στο έργο σχετικά με την καταπίεση της γυναίκας μέσα στο γάμο, αλλά και την υποχρέωσή της να τον σέβεται ως θεσμό, δικαιολογούν τον μεγάλο αριθμό εμφάνισης του λήμματος. Στις *Χοηφόρους*, το λήμμα *γυναίκα* εμφανίζεται 28,18 φορές. Αρκετά μεγάλος αριθμός και πάλι.

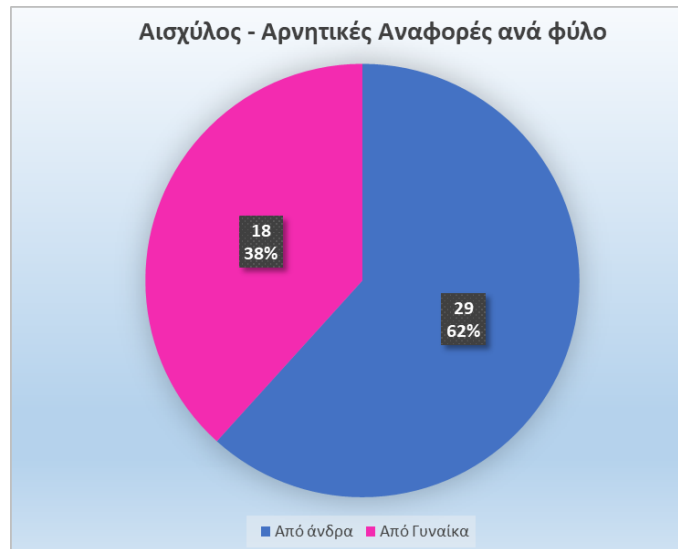
Εξάλλου, η θεματική ολόκληρης της Ορέστειας περιλαμβάνει τη σχέση των δύο φύλων. Επίσης, η παρουσία του γυναικείου Χορού και των υπόλοιπων γυναικείων χαρακτήρων δικαιολογεί τις αναφορές. Βέβαια, σύμφωνα με τον λόγο τον κανονικοποιημένων συχνοτήτων το λήμμα εμφανίζεται στον *Αγαμέμνονα* εμφανίζεται 1,4 φορές περισσότερο. Η διαφορά φυσικά είναι αμελητέα. Θα μπορούσαμε να την συσχετίσουμε με τον περιορισμένο ρόλο της Ηλέκτρας σε αυτό το έργο; Εννοείται οι εκτιμήσεις βασισμένες μόνο σε αριθμητικά ποσά είναι επισφαλείς. Οι *Επτά επί Θήβας*, που ακολουθούν, είναι ένα έργο πολεμικό. Άρα, οι 17, 82 φορές, που εμφανίζεται το λήμμα, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι είναι ένας σχετικά ικανοποιητικός αριθμός, αν συσχετισθεί με τη ανδρική θεματική του έργου και σίγουρα οφείλεται στην ύπαρξη γυναικείου Χορού και στην αλληλεπίδρασή του με τον Ετεοκλή. Προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι έπονται οι *Ευμενίδες*, με εμφάνιση του λήμματος 16,15 φορές. Ο λόγος είναι ότι, σε αντίθεση με τους *Επτά*, οι *Ευμενίδες* ασχολούνται με τις σχέσεις των δύο φύλων. Και εδώ, υπάρχει γυναικείος Χορός και γυναικείοι χαρακτήρες, αλλά ο αριθμός εμφάνισης είναι μικρότερος. Αξίζει μάλιστα να παρατηρηθεί, ότι υπάρχει μία πτωτική τάση της συχνότητας εμφάνισης στα τρία έργα της Ορέστειας. Το λήμμα είναι 2,4 φορές πιο συχνό στον *Αγαμέμνονα* από ό, τι στις *Ευμενίδες*. Η τριλογία ξεκίνησε με την πανίσχυρη και ανατρεπτική Κλυταιμνήστρα και τελειώνει με την εναρμόνιση των αντιθέσεων, ουσιαστικά όμως μέσα από την τελική επικράτηση του αρσενικού. Στη συνέχεια, στους *Πέρσες* το λήμμα εμφανίζεται 10,44 φορές. Όπως και οι *Επτά*, πρόκειται για ένα πολεμικό έργο με έναν μόνο γυναικείο χαρακτήρα, εξ' ου και ο μικρός αριθμός εμφάνισης. Τέλος, στον *Προμηθέα Δεσμώτη* το λήμμα εμφανίζεται μόλις 3,12 φορές. Δηλαδή, στον *Αγαμέμνονα*, που είναι η πρώτη σε συχνότητα τραγωδία, είναι 12,7 φορές πιο συχνό. Παρά την ύπαρξη γυναικείου χορού και της Ιούς, ο Αισχύλος δε φαίνεται να ασχολείται, σε επίπεδο γλώσσας τουλάχιστον, με τη *γυναίκα* σε αυτήν την τραγωδία. Φυσικά, τα μικρά ποσοτικά αποτελέσματα του *Προμηθέα* δεν δίνουν δυνατότητα για περεταίρω συμπεράσματα. Επομένως, βάσει κανονικοποιημένων αναφορών, το λήμμα *γυναίκα* εμφανίζεται στο σύνολο των έργων του Αισχύλου 20,98 φορές κατά μέσο όρο.

### 5.1.2 Κατανομή αναφορών ανά φύλο



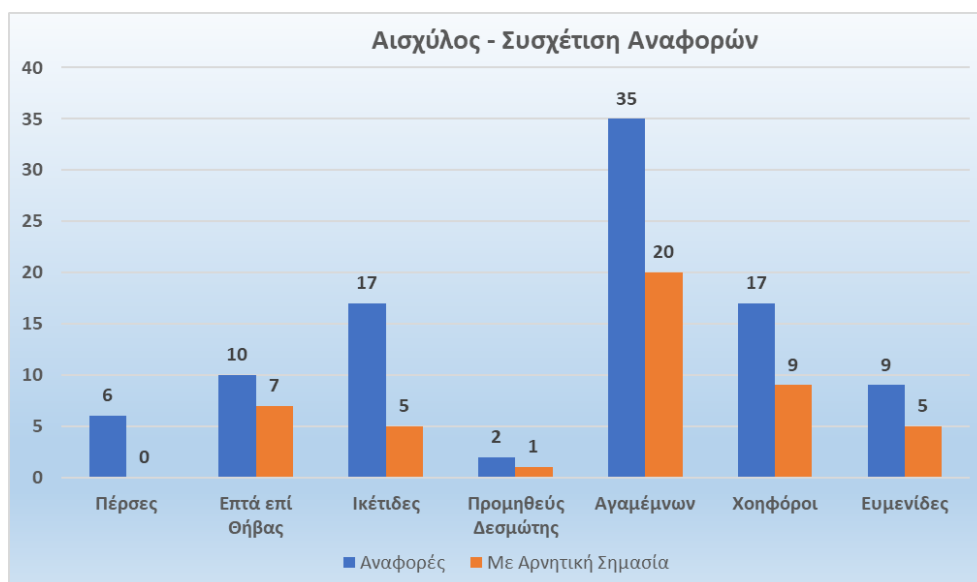
Όπως φαίνεται από το παραπάνω γράφημα πίτας, δεν υπάρχει μεγάλη απόκλιση στις αναφορές του λήμματος *γυναίκα* ανάμεσα στα δύο φύλα. Σίγουρα, οι άνδρες έχουν τα πρωτεία με ποσοστό 59%. Ανέκαθεν ήταν αυτοί άλλωστε που καθορίζουν την τύχη της γυναίκας. Δεν παύουν όμως να ασχολούνται με εκείνην ακόμη και μέσα από το λόγο τους. Φυσικά, το ανδρικό ποσοστό είναι μεγαλύτερο και για το λόγο ότι πρέπει να προσφωνήσουν τη γυναίκα. Αρκετά μεγάλο όμως δεν παύει να είναι και το ποσοστό αναφοράς του λήμματος -41%- από τις ίδιες τις γυναίκες. Αν και αρκετές από τις αναφορές, τόσο των ανδρών όσο και των γυναικών, είναι κλητικές προσφωνήσεις, θα μπορούσε ίσως να υποτεθεί ότι ο Αισχύλος δίνει χώρο και φωνή στους γυναικείους χαρακτήρες του να μιλήσουν για τις ίδιες τις γυναίκες και τα προβλήματά τους.

### 5.1.3 Αρνητικές αναφορές ανά φύλο



Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, επειδή αρκετές από τις αναφορές του λήμματος αποτελούν κλητικές προσφωνήσεις, απαραίτητο κρίθηκε να ερευνηθούν και οι αναφορές με αρνητική ή έστω μειωτική σημασία για γυναίκα. Όπως ήταν αναμενόμενο, υπερτερούν οι αρνητικές αναφορές από άνδρες με ποσοστό 62%. Αυτό που προκαλεί εντύπωση όμως, είναι οι αρνητικές αναφορές των γυναικών για τις ίδιες τις γυναίκες, με ποσοστό 38%, τιμή διόλου ευκαταφρόνητη. Την εποχή συγγραφής των έργων του Αισχύλου, οι γυναίκες αναγκαστικά έπρεπε να συμμορφωθούν με τις αντιλήψεις των ανδρών. Όμως, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Αισχύλος είναι ένας άνδρας που έγραψε θέατρο αποκλειστικά για άνδρες και δεν είμαστε σε θέση δυστυχώς να γνωρίζουμε ποια ήταν η πραγματική άποψη των γυναικών πάνω στο θέμα.

#### 5.1.4 Συσχέτιση συνολικών αναφορών με αρνητικές



Με βάση το παραπάνω διάγραμμα παρατηρούμε ότι στις πέντε από τις επτά σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου οι υποτιμητικές αναφορές για τη γυναίκα ξεπερνούν το ποσοστό του 50% επί των συνολικών αναφορών. Εξαιρούνται οι *Πέρσες* και οι *Ικέτιδες*. Η πολεμική θεματική των *Περσών* δικαιολογεί το αποτέλεσμα αυτό. Οι *Ικέτιδες*, φαίνεται να είναι η μόνη τραγωδία, όπου ο Αισχύλος με τη δυναμική παρουσία των ατίθασων Δαναΐδων, αφουγκράζεται τα προβλήματα των καταπιεσμένων γυναικών, γεγονός που δικαιολογεί τον μικρό αριθμό αρνητικών αναφορών. Αναφορικά με την *Ορέστεια*, ενώ περιλαμβάνει τις περισσότερες αναφορές του λήμματος *γυναίκα* στις τραγωδίες του Αισχύλου, όπως φαίνεται από το διάγραμμα, οι περισσότερες έχουν αρνητικό πρόσημο. Η παρουσία της δολερής Κλυταιμνήστρας και στα τρία έργα, ως πρότυπο γυναίκας προς αποφυγή, ίσως εξηγεί τον λόγο. Το ερώτημα όμως που δεν μπορεί να απαντηθεί είναι, αν ο Αισχύλος έπλασε αυτόν τον εντυπωσιακό γυναικείο χαρακτήρα για να δυσφημίσει τις γυναίκες ή για να υπονομεύσει αυτές τις μισογυνιστικές αντιλήψεις δείχνοντας τις επιπτώσεις της συμπεριφοράς των ανδρών πάνω στις γυναίκες. Στους *Επτά επί Θήβας* ο αριθμός των αρνητικών αναφορών σε σχέση με το σύνολο είναι εντυπωσιακά μεγάλος. Πρόκειται για μια τραγωδία, που διαδραματίζεται σε μια πολιορκημένη πόλη και ο τρομοκρατημένος γυναικείος χορός έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον συνετό άνδρα ηγέτη. Τα μικρά ποσοτικά αποτελέσματα του *Προμηθέα Δεσμώτη* δεν μπορούν και πάλι να δώσουν μια ασφαλή εικόνα για τη χρήση του λήμματος *γυναίκα* από τον Αισχύλο. Συμπερασματικά, θα μπορούσε να ειπωθεί, ότι ο Αισχύλος έχει την τάση να χρησιμοποιεί το λήμμα *γυναίκα* προσδίδοντάς του αρνητικό πρόσημο. Σε κάθε περίπτωση όμως, πρέπει να λαμβάνονται υπόψιν οι περιστάσεις και το πρόσωπο που εκφωνεί τη λέξη.



## 5.2 Αποτελέσματα έρευνας στον Σοφοκλή

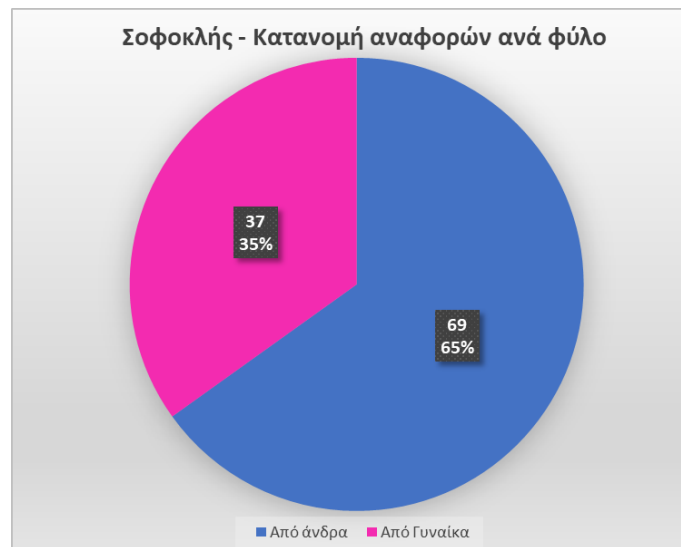
### 5.2.1 Κανονικοποιημένες αναφορές



Στις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή, με βάση το παραπάνω διάγραμμα των κανονικοποιημένων αναφορών στις 10.000 λέξεις, οι *Τραχίνιες* βρίσκονται στην πρώτη θέση, αφού εμφανίζουν το λήμμα *γυναίκα* 36,94 φορές. Δεν αποτελεί έκπληξη καθώς σε αυτήν την τραγωδία ο Σοφοκλής προσπαθεί να μεταφέρει στη σκηνή τα συναισθήματα και το παράπονο της προδομένης και εγκαταλελειμμένης Δηιάνειρας. Επίσης, στο πλευρό της υπάρχει ο χορός των γυναικών της Τραχίνιας. Ακολουθεί η *Οιδίπους Τύραννος*, με λίγο μικρότερη συχνότητα, αφού εμφανίζει το λήμμα 25,77 φορές. Δηλαδή, σύμφωνα με το λόγο των κανονικοποιημένων συχνοτήτων το λήμμα *γυναίκα* είναι μόλις 1,5 φορές πιο συχνό στις *Τραχίνιες* από ό, τι στον *Οιδίποδα Τύραννο*. Μη αναμενόμενες αναφορές στον *Οιδίποδα Τύραννο* καθώς υπάρχει μόνο ένας γυναικείος χαρακτήρας και η θεματική του έργου λίγο ασχολείται με τη σχέση των δύο φύλων. Σίγουρα η σχέση Οιδίποδα-Ιοκάστης ήταν καίριας σημασίας για τον Σοφοκλή. Όμως, αξιωματικά ότι οι περισσότερες από τις αναφορές του λήμματος *γυναίκα* στη συγκεκριμένη τραγωδία είναι κλητικές προσφωνήσεις. Κοντά σε αναφορές με τον *Οιδίποδα Τύραννο* βρίσκεται η *Αντιγόνη*, στην οποία εμφανίζεται το λήμμα 23,61 φορές. Αρκετά μεγάλος αριθμός, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς ότι η Αντιγόνη, που είναι η πρωταγωνίστρια, στην ουσία δεν επανεμφανίζεται στη σκηνή λίγο μετά τη μέση του έργου. Οι εκρηκτικές συγκρούσεις όμως της Αντιγόνης με την Ισμήνη και κυρίως με τον Κρέοντα δικαιολογούν τον αριθμό αυτόν. Θα περίμενε κανείς ότι η *Ηλέκτρα*, η οποία υπερέχει των *Τραχινιών* και της *Αντιγόνης* σε γυναικείους χαρακτήρες αλλά και λόγω της θεματικής του έργου θα είχε και περισσότερες αναφορές του λήμματος *γυναίκα*. Κι όμως, η συχνότητα του λήμματος 18,95 φορές. Ακολουθεί ο *Αίας* με συχνότητα αναφοράς του λήμματος μόλις 13,96 φορές. Αναμενόμενο όμως, καθώς

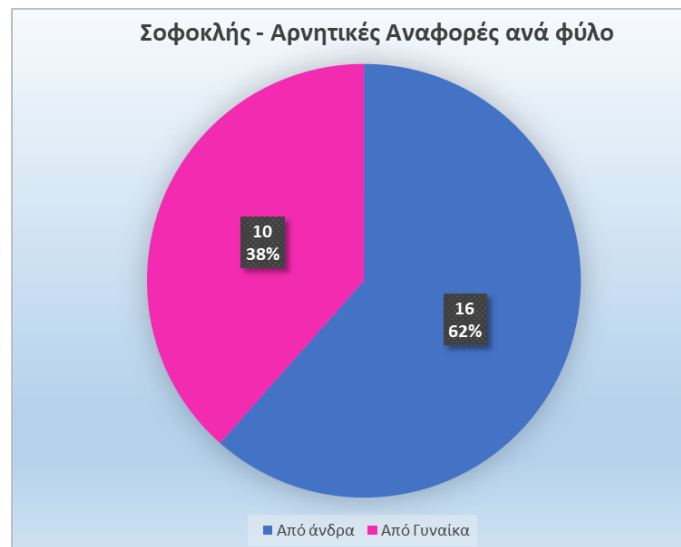
πρόκειται για ένα ανδρικό έργο με μόνον ένα γυναικείο χαρακτήρα, την Τέκμησσα. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι η ισχνή συχνότητα του λήμματος 1,76 φορές στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, καθώς έχει δύο γυναικείους χαρακτήρες, περισσότερους δηλαδή από ό, τι στον *Αίαντα*. Η τρυφερή και αφοσιωμένη Τέκμησσα φαίνεται ότι ίσως συγκίνησε περισσότερο τον Σοφοκλή. Ενώ αντίθετα, στο τελευταίο σωζόμενο έργο του, παρότι επαινεί τις κόρες του Οιδίποδα, είναι σαφές ότι το κέντρο βάρους είναι αποκλειστικά η μοίρα του τραγικού ήρωα. Και πάλι βέβαια, λόγω των μικρών ποσοτικών αποτελεσμάτων δεν μπορούμε να οδηγηθούμε σε ασφαλή συμπεράσματα. Ο *Φιλοκτήτης*, αφού δεν περιέχει κανέναν γυναικείο χαρακτήρα, δεν έχει καμία αναφορά του λήμματος *γυναίκα*. Βάσει κανονικοποιημένων αναφορών λοιπόν, το λήμμα *γυναίκα* εμφανίζεται στο σύνολο των έργων του Σοφοκλή 17,28 φορές κατά μέσο όρο.

### 5.2.2 Κατανομή αναφορών ανά φύλο



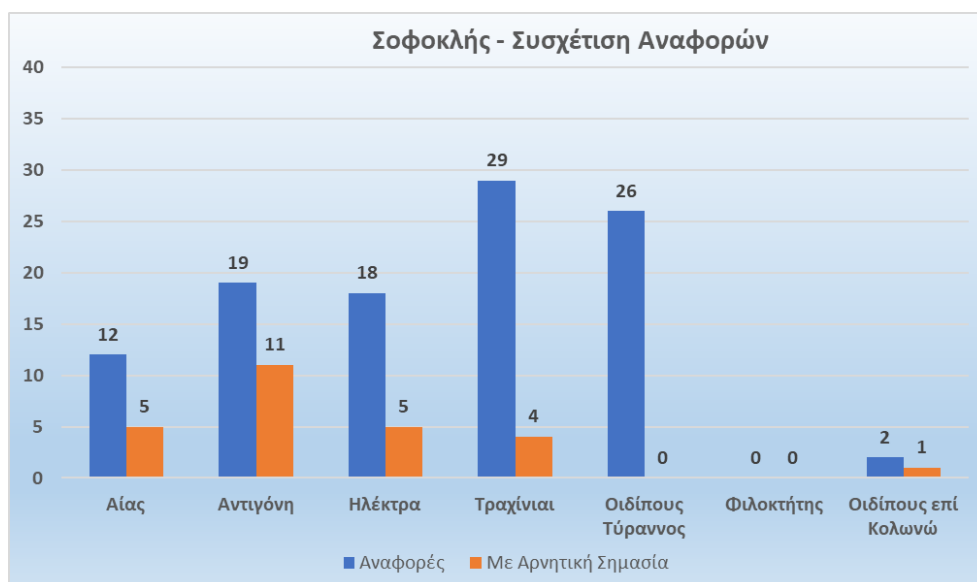
Από το παραπάνω γράφημα πίας διακρίνουμε και πάλι την επικράτηση των ανδρικών χαρακτήρων στις αναφορές του λήμματος *γυναίκα* με ποσοστό 65% έναντι 35% των γυναικείων χαρακτήρων. Δεν μπορούν όμως να ληφθούν ασφαλή συμπεράσματα, καθώς οι περισσότερες αναφορές – κυρίως των ανδρών- είναι κλητικές προσφωνήσεις προς τους γυναικείους χαρακτήρες των έργων. Σε κάθε περίπτωση όμως, αυτό αποδεικνύει ότι οι γυναικείοι ρόλοι διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στα έργα του Σοφοκλή αφού αλληλοεπιδρούν λεκτικά σε σημαντικό βαθμό με τους αντρικούς χαρακτήρες, γεγονός που αποδεικνύει την αξία τους και τη συμβολή τους στην πλοκή των έργων.

### 5.2.3 Αρνητικές αναφορές ανά φύλο



Όπως και στον Αισχύλο, οι μειωτικές αναφορές των ανδρών υπερτερούν, όπως ήταν φυσικό με ποσοστό 62% έναντι του ποσοστού 38% των γυναικών. Πρέπει να σημειωθεί όμως, ότι οι υποτιμητικές αναφορές που αποδίδονται σε ανδρικούς χαρακτήρες, ανήκουν σε άνδρες, όπως ο Κρέων ή ο Ηρακλής, οι οποίοι μέσα από τη σύγκρισή τους με την Αντιγόνη και τη Δηιάνειρα αντίστοιχα, αποδεικνύονται κατά πολύ κατώτεροι των περιστάσεων. Με την ίδια λογική, και οι αρνητικές αναφορές της Ισμήνης ή της Χρυσόθεμης για τη γυναίκα, γίνονται από τον Σοφοκλή για να τις αντιπαραβάλει με τις δυναμικές του ηρώιδες, Αντιγόνη και Ηλέκτρα, τις οποίες παρουσιάζει ως πρότυπα «ανδρισμού». Επομένως, ο Σοφοκλής ναι μεν επαινεί τις γυναίκες, αλλά κυρίως όταν έχουν ανδρικά χαρακτηριστικά. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δε σκύβει με ενσυναίσθηση μέσα στον ψυχισμό των αδύναμων γυναικών, όπως είναι η Τέκμησσα και η Δηιάνειρα.

#### 5.2.4 Συσχέτιση συνολικών αναφορών με αρνητικές



Συμπερασματικά, με βάση το παραπάνω διάγραμμα παρατηρούμε ότι στο σύνολο των αναφορών του λήμματος *γυναίκα* στις επτά σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή το ποσοστό των υποτιμητικών αναφορών για τη γυναίκα είναι πάρα πολύ μικρό σχεδόν σε όλα τα έργα. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* δεν υπάρχει καμία μειωτική αναφορά, χωρίς αυτό όμως να υποδηλώνει απαραίτητα κάτι, καθώς η Ιοκάστη είναι δευτερεύων χαρακτήρας κι όχι πρωταγωνίστρια, όπως ο Οιδίπους. Μέσα από τις μηδαμινές αναφορές θα μπορούσαμε να πούμε ίσως ότι διαφαίνεται η καλή σχέση του ζευγαριού και ο σεβασμός του Σοφοκλή για το θεσμό του γάμου και τη θέση των γυναικών μέσα σε αυτόν. Πιο εντυπωσιακή είναι η μικρή συχνότητα των αρνητικών αναφορών στις *Τραχίνιες*. Πρόκειται για ένα έργο που ξεκάθαρα πραγματεύεται τις σχέσεις των δύο φύλων και ο Σοφοκλής δείχνει να θέλει να προβάλει τα πράγματα από την οπτική των γυναικών. Στην *Αντιγόνη*, παρατηρούνται οι περισσότερες υποτιμητικές αναφορές. Όμως γίνονται από χαρακτήρες που έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την ομώνυμη ηρωίδα, η οποία για τον Σοφοκλή είναι πρότυπο ηρωισμού. Εξάλλου ο Κρέων, ο κύριος εκφραστής των μισογυνιστικών αντιλήψεων σε αυτό το έργο, αποδεικνύεται στο τέλος ένας φαύλος ηγέτης. Αρκετές αρνητικές αναφορές συγκριτικά με τις συνολικές παρατηρούνται και στον *Αίαντα*. Βέβαια, πρόκειται για ένα έργο που διαδραματίζεται σε ένα στρατόπεδο, έναν χώρο ανοίκειο για γυναίκες. Αναφορικά με την *Ηλέκτρα*, το ποσοστό μειωτικών αναφορών για τη γυναίκα είναι αρκετά μικρό, ειδικά αν συγκριθεί με την αντίστοιχη τραγωδία του Αισχύλου, τις *Χοηφόρους*, όπου το ποσοστό αρνητικών αναφορών ξεπερνούσε το 50%. Αξίζει να σημειωθεί, ότι οι περισσότερες αρνητικές αναφορές γίνονται από τις ίδιες τις γυναίκες, όμως ας μην ξεχνάμε ότι το έργο γράφτηκε από έναν άνδρα. Τα ισχνά αριθμητικά αποτελέσματα των τραγωδιών *Φιλοκτήτης* και *Οιδίπους επί Κολωνώ* δεν μπορούν να μας

οδηγήσουν σε κάποιο ασφαλές συμπέρασμα. Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι ελάχιστες αρνητικές αναφορές για τη γυναίκα συγκριτικά με τις συνολικές αναφορές και στα επτά έργα, υποδηλώνουν τη συμπάθεια, με την οποία αντιμετωπίζει ο Σοφοκλής τις γυναίκες, είτε πρόκειται για ηρωίδες είτε για γυναίκες που ζουν στη σκιά του άνδρα τους.

### 5.3 Σύγκριση αναφορών στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή

| ΑΙΣΧΥΛΟΣ           |                               | ΣΟΦΟΚΛΗΣ            |                               |
|--------------------|-------------------------------|---------------------|-------------------------------|
| Όνομα<br>Τραγωδίας | Κανονικοποιημένες<br>Αναφορές | Όνομα<br>Τραγωδίας  | Κανονικοποιημένες<br>Αναφορές |
| Πέρσες             | 10,44                         | Αίας                | 13,96                         |
| Επτά επί Θήβας     | 17,82                         | Αντιγόνη            | 23,61                         |
| Ικέτιδες           | 31,28                         | Ηλέκτρα             | 18,95                         |
| Προμηθεύς Δεσμώτης | 3,12                          | Τραχίνιαι           | 36,94                         |
| Αγαμέμνων          | 39,86                         | Οιδίπους Τύραννος   | 25,77                         |
| Χοηφόροι           | 28,18                         | Φιλοκτήτης          | 0,00                          |
| Ευμενίδες          | 16,15                         | Οιδίπους επί Κολωνώ | 1,76                          |
| <b>Μ.Ο.</b>        | <b>20,98</b>                  | <b>Μ.Ο.</b>         | <b>17,28</b>                  |

Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω ποσοτικά αποτελέσματα, παρατηρούμε ότι στο σύνολο των κανονικοποιημένων αναφορών η συχνότητα του λήμματος *γυναίκα* στις επτά σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου είναι κατά μέσο όρο **20,98 φορές**. Αντίστοιχα, στις επτά σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή η κανονικοποιημένη συχνότητα αναφορών του λήμματος είναι **17,28 φορές**. Παρουσιάζει ενδιαφέρον ότι η διαφορά είναι πολύ μικρή, με τον Αισχύλο να έχει το προβάδισμα. Βέβαια, το γεγονός ότι έχουμε σήμερα τις συγκεκριμένες τραγωδίες στα χέρια μας, οφείλεται σε μεγάλο ποσοστό στον παράγοντα τύχη. Επομένως, δε μπορούμε να γνωρίζουμε ποιο θα ήταν το αποτέλεσμα της έρευνας, αν για παράδειγμα είχε σωθεί κάποια άλλη τραγωδία του Σοφοκλή αντί του *Φιλοκτήτη* που έχει μηδαμινές αναφορές στη γυναίκα. Επίσης, οι δύο ποιητές είναι πολύ κοντά στην κατανομή του λήμματος ανά φύλο και είναι εντυπωσιακό ότι παρουσιάζουν ακριβώς το ίδιο ποσοστό στις αρνητικές αναφορές για τη γυναίκα από τα δύο φύλα. Χωρίς αυτό να σημαίνει φυσικά ότι χρησιμοποιούν το λήμμα *γυναίκα* με την ίδια σημασία. Αυτό που πρέπει να σχολιαστεί, είναι ότι ναι μεν ο Αισχύλος φαινομενικά υπερτερεί στις αναφορές του λήμματος *γυναίκα*, όμως οι περισσότερες από αυτές είναι αρνητικά φορτισμένες. Αντίθετα, ο «δεύτερος» Σοφοκλής χρησιμοποιεί τα παράγωγα της λέξης *γυναίκα* με πολύ λιγότερες αρνητικές υποδηλώσεις.

Σε κάθε περίπτωση, η σύγκριση δύο ποιητών δεν είναι ποτέ εύκολη υπόθεση, ειδικά όταν βασίζεται μόνο σε ποσοτικά αποτελέσματα. Πρέπει συνυπολογιστούν παράγοντες, όπως η εποχή που έζησε ο εκάστοτε ποιητής και οι κοινωνικές και πνευματικές του καταβολές. Ο Αισχύλος είναι προγενέστερος του Σοφοκλή. Έζησε τους μηδικούς αγώνες και μέσα από το βίωμά του αυτό θεώρησε την ανδρεία και τη γενναιοψυχία του άνδρα πολίτη και ηγέτη ζήτημα ζωής και θανάτου. Δεν ενδιαφέρθηκε τόσο να συλλάβει τον γυναικείο ψυχισμό και να τον ενσωματώσει στο θέατρό του. Παρόλα αυτά, οι γυναικείοι χαρακτήρες του, όπως οι Κλυταιμνήστρα και οι Δαναΐδες, αποδεικνύουν ότι το ποιητικό του αισθητήριο δεν του

επέτρεψε να αποκλείσει τη φωνή των γυναικών από το θέατρο, όπως συνέβαινε στην πραγματική ζωή, δείχνοντας ότι αντιλαμβανόταν την αξία της γυναίκας. Αντίθετα, ο Σοφοκλής ζει στην εδραιωμένη πλέον αθηναϊκή δημοκρατία, μέσα στην ατμόσφαιρα του «διαφωτισμού της αρχαιότητας», που έφεραν οι σοφιστές και ο Σωκράτης. Το θέατρό του δε θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστο από τις διακηρύξεις ισότητας όλων των κοινωνικών ομάδων και των δύο φύλων. Εκτός από τις διαχρονικές του ηρωίδες Αντιγόνη και Ηλέκτρα, οι γυναικείοι χαρακτήρες, όπως η Τέκμησσα και η Δηιάνειρα, συγκινούν για το συναίσθημα και την αλήθεια των λόγων τους.



## 6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

Η μεθοδολογία των σωμάτων κειμένων είναι φανερό ότι έχει πολλά πλεονεκτήματα στην έρευνα. Για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας και με τα κατάλληλα λογισμικά και ηλεκτρονικά μέσα, κατέστη δυνατό να διερευνηθεί η ακριβής συχνότητα του λήμματος *γυναίκα* στα έργα του Αισχύλου και του Σοφοκλή, τα συμφραζόμενα του λήμματος και να παρουσιαστούν τα ακριβή αριθμητικά αποτελέσματα. Όμως, τα σώματα κειμένων δεν ερμηνεύουν ούτε απαντούν από μόνα τους ένα γλωσσολογικό ερώτημα. Για να αναζητηθεί η χρήση και η σημασία του εκάστοτε λήμματος έπρεπε να ληφθούν οι κοινωνικοπολιτικές, πνευματικές, ιστορικές συνθήκες κάτω από τις οποίες έζησε ο κάθε ποιητής.

Η σύγκριση του Αισχύλου και του Σοφοκλή στην αντιμετώπιση των γυναικείων χαρακτήρων είναι δύσκολη και περίπλοκη, πόσο μάλλον λαμβάνοντας υπόψιν μόνο την ποσοτική εμφάνιση αναφορών του λήμματος *γυναίκα*. Πιο συγκεκριμένα, ο Σοφοκλής, παρότι έχει λίγο μικρότερο ποσοστό εμφάνισης της λέξης από τον Αισχύλο, φαίνεται να επιδεικνύει μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τις γυναίκες, όπως και ο Ευριπίδης αργότερα. Αντίθετα, δεν εντοπίζεται κάτι τέτοιο στον Αισχύλο, παρά το μεγάλο ποσοστό που εμφανίζει στα έργα του.

Το σημαντικότερο όμως είναι ότι στην ανδροκρατούμενη Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ., τόσο στον Αισχύλο όσο και στο Σοφοκλή, η λέξη *γυναίκα* ακούγεται από τα στόματα των ηθοποιών δίνοντας στην ίδια τη γυναίκα μια διαφορετική υπόσταση. Μέσα από τη χρήση της λέξης άλλοτε γίνεται ηρωίδα, άλλοτε θύμα και θύτης. Γίνεται όραμα που γεννιέται από τη λέξη αυτή. Ακόμη κι αν της προσάπτονται -ιδιαίτερα στον Αισχύλο- οι υποτιμητικές ιδιότητες που της είχε προσδώσει η μισογυνιστική κοινωνία της Αθήνας, η παρουσία της γυναίκας, η θέση της και δυναμική συχνότητα του λήμματος μέσα στο δράμα, έμμεσα θα μπορούσε να αποτελεί τη διαμαρτυρία των δύο ποιητών για την υποβαθμισμένη θέση της. Η αττική τραγωδία εξάλλου ακολούθησε έναν τρόπο σκέψης απείρως πιο προχωρημένο από την κοινωνία που την παρήγαγε. Τα έργα της έθεσαν νέους προβληματισμούς, υπέδειξαν τις αντιφάσεις της ανθρώπινης φύσης και ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με τη γυναίκα, την άβουλη και ξεχασμένη στο περιθώριο γυναίκα της κλασικής Αθήνας. Τα σωζόμενα έργα και του Αισχύλου και του Σοφοκλή πιστοποιούν με πολλούς τρόπους την αξία του γυναικείου φύλου. Η χρήση και η εμφάνιση του λήμματος *γυναίκα* άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο σε κάθε ποιητή, αλλά και ο σκοπός και η σημασία που του δίνεται, αποδεικνύει ότι οι γυναίκες δεν ήταν για τους δύο ποιητές απλώς ασήμαντοι και χάρτινοι χαρακτήρες. Είναι έμψυχα όντα που τους αξίζει η αναγνώριση, όπως και στους άνδρες. Ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής είναι πνευματικοί «ταγοί» που αποκαλύπτουν τις αδυναμίες και τα κακώς κείμενα της κοινωνίας. Σε αρκετές

περιπτώσεις, φαίνεται να συμπλέουν με τις αντιλήψεις της εποχής για τη θέση της γυναίκας, πολύ περισσότερο ο Αισχύλος από ό,τι ο Σοφοκλής. Όμως, και οι δύο με την ποιητική τους τέχνη και τη διαχρονική σκέψη τους εκφράζουν, έστω και έμμεσα, την κριτική τους στους άνδρες συμπολίτες τους και φέρνοντας τη γυναίκα στο προσκήνιο ταράζουν υπόγεια το κατεστημένο.

Ο μεγάλος «απών» αυτής της έρευνας γύρω από το λήμμα *γυναίκα* στην αρχαία τραγωδία, είναι φυσικά ο Ευριπίδης. Ο αρκετά μεγάλος όγκος των σωζόμενων έργων του στάθηκε εμπόδιο για να συμπεριληφθεί στην παρούσα μελέτη. Πώς θα αισθανόταν άραγε σήμερα αυτός ο ποιητής, ο συνεχώς τρίτος, αν γνώριζε ότι έχουν διασωθεί 19 ολόκληρα έργα του, πολύ περισσότερα από όλων των υπολοίπων; Και οι 19 τραγωδίες του βρίσκονται ψηφιοποιημένες στο Σώμα Κειμένων Αρχαίου Δράματος του Clarin:el. Η σχέση του Ευριπίδη με τη γυναίκα είναι εκρηκτική και για πολλούς αμφιλεγόμενη. Οι γυναίκες στα έργα του Ευριπίδη είναι δυναμικές, αγωνίζονται για το δίκιο τους, υπερασπίζονται τον έρωτά τους με κάθε κόστος και φτάνουν στα άκρα, πάντα με το πιο βαρύ τίμημα. Άλλοτε τρυφερές και ευαίσθητες, άλλοτε προδομένες και αυτοκαταστροφικές. Είτε αθώες είτε ένοχες, είναι γήινες, ρεαλιστικές ανθρώπινες υπάρξεις, με το αγαθό και το κακό να συνυπάρχουν μέσα τους. Η κατηγορία που του έχουν προσάψει πολλοί μελετητές ότι ήταν μισογύνης είναι μάλλον άδικη. Το έργο του είναι κυριολεκτικά πλημμυρισμένο από εμβληματικές και εντυπωσιακές γυναικείες προσωπικότητες, όπως η Μήδεια, η Άλκηστη, η Αγαύη κ.α.. Επομένως, η αναζήτηση και η ανάλυση της συχνότητας του λήμματος *γυναίκα* στα έργα του Ευριπίδη σε μελλοντικές έρευνες, κρίνεται αν όχι απαραίτητη, σίγουρα ελκυστική και ενδιαφέρουσα. Ενδεικτικά αναφέρεται ότι το λήμμα *γυναίκα* με αναγωγή στις 10.000 λέξεις εμφανίζεται στη *Μήδεια* 61,4 φορές, στην *Ανδρομάχη* 73,1 φορές και στην *Άλκηστη* 86,6 φορές. Πρόκειται για ποσοστά συχνότητας εμφάνισης του λήμματος εμφανώς μεγαλύτερα από εκείνα του Αισχύλου και του Σοφοκλή.

Η αττική τραγωδία αποτελούσε και αποτελεί την κορωνίδα της πνευματικής έκφρασης του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Μπορεί η πολυφωνική της σύνθεση υπαινισσόταν εμμέσως ένα όραμα απόλυτης ισονομίας για όλες τις κατηγορίες πολιτών, όμως, η πραγματοποίηση του στην ίδια την αθηναϊκή κοινωνία που το παρήγαγε ήταν απολύτως αδιανόητη. Δεν υπάρχει καμία ιστορική μαρτυρία που να αναφέρει ότι στην καθημερινότητα της Αθήνας μια νέα γυναίκα αφήφισε το κύρος του άνδρα «κηδεμόνα» της, όπως η Αντιγόνη. Γι' αυτό και δεν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την τραγωδία σαν γραπτή μαρτυρία των πραγματικών γεγονότων της ζωής της γυναίκας στην Αθήνα, ειδικά αν πρόκειται να βασιστούμε μόνο στα αριθμητικά αποτελέσματα της συχνότητας εμφάνισης του λήμματος *γυναίκα* στα έργα των

ποιητών. Πρόκειται για λέξεις που γράφτηκαν από ανδρικό χέρι. Δυστυχώς, η γυναικεία αλήθεια, όπως και η ίδια η γυναίκα της Αθήνας, είναι καταδικασμένη στην αφάνεια και μάλλον θα μείνει απροσπέλαστη. Μπορεί η λέξη *γυναίκα* να ακούστηκε από τα χείλη των ηθοποιών ουκ ολίγες φορές όμως, ο τρόπος με τον οποίο προσέγγιζαν οι ίδιες οι γυναίκες τον εαυτό τους, τους άνδρες τους, αλλά και τον κόσμο μέσα στον οποίο ζούσαν και ενεργούσαν είναι μέχρι και σήμερα αιγιματικός.

## 7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ελληνόγλωσση

1. Αθανασίου, Α. (2006). *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Νήσος
2. Αθανασίου, Α. (2006). *Gender Trouble: Η φεμινιστική θεωρία και πολιτική μετά την αποδόμηση της ταυτότητας*, Στο: *Σύγχρονα Θέματα*, 94, σελ. 62-71. Αθήνα: Αλιβιζάτος
3. Αλεξοπούλου, Χ. (2012). *Η Ηλέκτρα στις Χοηφόρους και η Ηλέκτρα του Ευριπίδη: προτυπικές ανιχνεύσεις και νεωτερισμοί*. Στο: *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, Μ. Στεργιούλης, Γ. Κράιας (επιμ.). Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων. Σεμινάριο 38. Αθήνα: Κοράλλι, σελ. 117-125
4. Γεωργιάδου, Α., Τυροβούζη, Μ. (2016). *Ο ρόλος των δύο φύλων, οι συγκρούσεις και τα μηνύματα των συγκρούσεων αυτών στο έργο του Σοφοκλή*. Στο: *Σοφοκλής ο μεγάλος κλασικός της τραγωδίας*, Α.Ν. Μαστραπάς, Μ. Στεργιούλης (επιμ.). Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων. Σεμινάριο 42. Αθήνα: Κοράλλι, σελ. 292-301
5. Γούτσος, Δ., Φραγκάκη, Γ. (2015). *Εισαγωγή στη γλωσσολογία σωμάτων κειμένων*, Φραγκάκη Γ. (επιμ.), Προπτυχιακό εγχειρίδιο
6. Δεληκωστόπουλος, Σ. (2007). *Η γυναίκα όταν χιζόταν ο πολιτισμός*. Αθήνα: Λιβάνη.
7. Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2011). *Η γυναικεία παρουσία στο μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας*. Στο Θ.Γ. Παππάς & Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg, σελ. 631-671
8. Διοματάρη, Ο. (1975). *Η γυναίκα στον Πλάτωνα*. Αθήνα: Σιδέρη
9. Καρζής, Θ. (1987). *Η γυναίκα στην αρχαιότητα*. Αθήνα: Λιβάνη
10. Κουκουζέλη, Α., Γιαννόπουλος, Ι., Κατσιαμπούρα, Γ. (2000). *Εισαγωγή στον ελληνικό πολιτισμό*, Τόμος Β, Κων/νος Σμπόνιας (επιμ.), Ομάδα εκτέλεσης έργου ΕΑΠ/1997-2000, Πάτρα
11. Μανακίδου, Ε., Μανακίδου, Φ. (2015). *Εν οίκω και έν δήμω*. Αθήνα: Σύνδεσμος ελληνικών ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών
12. Μαυρόπουλος, Θ., (2005). *Αρχαία Ελληνική Δραματική ποίηση – Σοφοκλής: Οιδίπους επί Κολωνώ*. Αθήνα: Ζήτρος
13. Μέκος, Ζ. (1986). *Φεμινισμός και ανδροκρατία πριν 2500 χρόνια*. Κομοτηνή: Σακκούλα
14. Μπράτσος, Κ. (1973). *Περί της γυναικός εν τω ελληνικό ιδιωτικό και δημοσίω δικαίω*. Αθήνα

15. Ξενίδου-Schild, B. (2001). *Οι γυναίκες στην ελληνική αρχαιότητα, Καταδίκη μνήμης*. Αθήνα: Ερμής
16. Παπαδοπούλου, Θ. (2008). *Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και Λογοτεχνική παράδοση*. Στο Α. Γ. Μαρκαντωνάτος & Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα: Gutenberg, σελ. 149-177
17. Παυλάκου, Δ. (1991). *Το είδωλο του καθρέφτη της*. Αθήνα
18. Πετρίδης, Α. (2013). *Ο Ευριπίδης, η τραγωδία, και οι Σπουδές Φύλου (Gender Studies)*. [WordPress](#)
19. Στέφος, Α. (2012). *Ο ρόλος του χορού στις Ικέτιδες του Αισχύλου*. Στο *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, Μ. Στεργιούλης, Γ. Κράϊας (επιμ.). Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων. Σεμινάριο 38. Αθήνα: Κοράλλι, σελ. 77-82
20. Φραγκάκη, Γ. (2020). *Τα σώματα κειμένων στην ελληνική γλωσσολογική έρευνα*. [ResearchGate](#)
21. Φραντζή Κ. (2012). *Εισαγωγή στην Επεξεργασία Σωμάτων Κειμένων*, Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος Ίων
22. Χαριτίδου, Ε. (2016). *Η παρουσία των γυναικών στο έργο του Σοφοκλή*. Στο *Σοφοκλής ο μεγάλος κλασικός της τραγωδίας*, Α.Ν. Μαστραπάς, Μ. Στεργιούλης (επιμ.). Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων. Σεμινάριο 42. Αθήνα: Κοράλλι, σελ. 34-39
23. Χατζηδημητρίου, Ε. (2012). *Η τραγικότητα των γυναικείων προσώπων στους Πέρσες και στην Ορέστεια*. Στο *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, Μανώλης Στεργιούλης, Γεώργιος Κράϊας (επιμ.). Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων. Σεμινάριο 38. Αθήνα: Κοράλλι, σελ. 68-76

### ***Διπλωματικές Εργασίες***

1. Αγγελοπούλου, Ε. (2001). *Γυναικείες φωνές στην αρχαία ελληνική τραγωδία: Σοφοκλέους Αντιγόνη - Ευριπίδου Μήδεια - Ευριπίδου Ελένη*, Καλαμάτα
2. Αδαμοπούλου, Μ. (2015). *Όψεις του γυναικείου φύλου στην αρχαία ελληνική τραγωδία: Μήδεια, Κλυταιμνήστρα, Φαίδρα*, Καλαμάτα
3. Παπαγεωργοπούλου, Μ. (2009). *Η θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα της κλασικής περιόδου*, Τρίκαλα
4. Παπαδάκη, Α. (2022). *Νεοελληνικές Μεταφράσεις Αρχαίου Δράματος: "Πέρσες", "Οιδίπους Τύραννος", "Βάκχες": Συγκριτική Μελέτη Χρήσης Λέξεων Περιεχομένου*, Ρόδος

5. Τουφεξίδου, Ε. (2015). *ΓΥΝΑΙΚΑ, Η ΜΟΥΣΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ: Η θέση της γυναίκας στο αττικό δράμα*, Καλαμάτα

### **Ξενογλωσση**

1. Blundell, S. (2004). *Γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, Χατζηφώτη Λίτσα Ι. (μτφ. & επιμ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
2. Cantarella, E. (1998). *Οι γυναίκες της αρχαίας Ελλάδας*, Παναγιώτης Δημάκης (μτφ.). Αθήνα
3. Easterling, P.E. (2015). *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*. Στο: *Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, Ρόζη Λίνα και Βαλάκας Κώστας (μτφ. & επιμ.)
4. Fantham, E. (2004). *Οι γυναίκες στον αρχαίο κόσμο*, Κων/νος Μπούρας (μτφ.). Αθήνα
5. Flaceliere, R. (1984). *Ιστορία της Ελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Παπαδήμα
6. Foley, H. (1981). *Reflections of women in antiquity*. New York
7. Foley, H. (2001). *Female acts*. Princeton and Oxford
8. Glotz G. (1952). *La civilization egeenne*. Paris
9. Hall, E. (2012). *Η κοινωνιολογία της Αθηναϊκής τραγωδίας*. Στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, Ρόζη Λίνα και Βαλάκας Κώστας (μτφ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης
10. Just, R. (2006). *Women in Athenian law and life*, London & New York: Routledge
11. Kierkegaard, S. (1987). *The tragic in ancient drama reflected in the tragic in modern drama*. Princeton: Either/Or
12. Kitto, H.D.F. (2010). *Η αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα: Παπαδήμα
13. Lesky, A. (2010). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, Τόμος Α'. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
14. Loraux, N. (1995). *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, Ροβάτσου Αγγελική (μτφ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια
15. Loraux, N. (2000). *Αρχαία Ελλάδα γένους θηλυκού*, Κουτέζη Μ. (μτφ.). Αθήνα: Μεταίχμιο
16. Mastronarde, D. (2010). *The art of Euripides, dramatic technique and social context*. Cambridge
17. McClure, L. (1999). *Spoken like a woman: speech and gender in athenian drama*. Princeton University Press

18. Mosse, C. (1995). *Κριτική ανάγνωση του πρώτου τόμου της Ιστορίας των Γυναικών*. Στο *Γυναίκες και Ιστορία*, G. Duby - M. Perrot (επιμ.), Κ. Καρλαύτη (μτφ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
19. Mosse, C. (2004). *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, Στεφανής Αθανάσιος (μτφ.). Αθήνα: Παπαδήμα
20. Mossman, J. (2014). *Γυναικείες φωνές*, Στο Δ. Ιακώβ (επιμ.) *Όψεις και θέματα της Αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας - 31 εισαγωγικά δοκίμια της Gregory Justina* (επιμ.), Αθήνα: Παπαδήμα, σελ. 489-508
21. Murray, G. (1993). *Αισχύλος ο Δημιουργός της τραγωδίας*. Αθήνα: Καρδαμίτσα
22. Pelling, C. (2008). *Εισαγωγή*, Μαρκαντωνάτος Α. (μτφ.) Στο *Μαρκαντωνάτος Ανδρέας & Τσαγγάλης Χρήστος Αρχαία ελληνική τραγωδία : θεωρία και πράξη*. Αθήνα: Gutenberg
23. Pomeroy, S. (1975). *Goddesses. Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York
24. Rogers, M. (1966). *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature*. Seattle: University of Washington Press
25. Romilly, de J. (1997). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα
26. Sampson, G.R. (2001). *Empirical Linguistics*. London/New York: Continuum
27. Scodel, R. (2014). *Η τραγωδία του Σοφοκλή*. Στο: Δ. Ιακώβ (επιμ.) *Όψεις και θέματα της Αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας - 31 εισαγωγικά δοκίμια της Gregory Justina* (επιμ.), Αθήνα: Παπαδήμα, σελ. 320-345
28. Segal, C. (1981). *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Cambridge: Mass
29. Shaw, M. (1975). *The female intruder: women in fifth century drama*. Classical Philology
30. Sinclair, J. (1991). *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press
31. Syropoulos, S., (2003). *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*, BAR International Series 1127
32. 31. Syropoulos, S., (2012). *Women vs Women. The denunciation of female sex by female characters in drama*, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 14, 27-46
33. Vernant, J.-P. και Vidal-Naquet P. (1988). *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Cambridge
34. Vidal-Naquet, P. (1972). *Economies et societies en Crece ancienne*. Paris: Chatto & Windus
35. Zeitlin, F.I. (1990). *Playing the other: theater, theatricality, and the feminine in Greek drama*. Στο: *Winkler και Zeitlin 1990*, σελ. 63-96

## *Δικτυογραφία*

1. <http://hnc.ilsp.gr/>
2. <https://www.greek-language.gr/greekLang/portal/blog/archive/2009/12/17/2181.html>
3. <https://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>
4. <https://www.clarin.gr/el>
5. <http://stephanus.tlg.uci.edu/tlg.php>
6. <https://www.mikrosapoplous.gr/index.html>
7. [http://www.lib.uoa.gr/fileadmin/user\\_upload/PSifiaki\\_Bibliothiki\\_Perseas\\_2\\_.pdf](http://www.lib.uoa.gr/fileadmin/user_upload/PSifiaki_Bibliothiki_Perseas_2_.pdf)
8. <https://edutechwiki.unige.ch/en/AntConc>
9. [http://old.greek-language.gr/sites/default/files/digital\\_school/p3.1.2\\_glwssa.pdf](http://old.greek-language.gr/sites/default/files/digital_school/p3.1.2_glwssa.pdf) (Κόμης και Ντίνας ΚΕΓ, 2011)
10. [www.pemptousia.gr](http://www.pemptousia.gr), ομιλία Λευτέρη Παπακώστα (2015)

Τα πρωτότυπα κείμενα προς ανάλυση και οι μεταφράσεις τους χρησιμοποιήθηκαν από:

[https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/library/index.html](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/index.html)

<https://www.clarin.gr/el>