



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
«Αρχαίο Θέατρο: Εκπαιδευτικές Και Φιλολογικές Προσεγγίσεις

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η μορφή του ξένου, του βαρβάρου, του “άλλου”, στο θέατρο του
Ευριπίδη»

Επιβλέπων Καθηγητής:

κ. Θεόδωρος Παππάς (Καθηγητής)

Συνεπιβλέποντες Καθηγητές :

κ. Σπυρίδων Συρόπουλος (Καθηγητής)

κ. Μαρία Μικεδάκη (Επίκουρη Καθηγήτρια)

Όνοματεπώνυμο φοιτήτριας: Πίτσου Μαρία

A.M.: 4372020030

Ρόδος, Δεκέμβριος 2021

*«μελετᾶν οὖν χρὴ τὰ ποιῶντα τὴν εὐδαιμονίαν,
εἴπερ παρούσης μὲν αὐτῆς πάντα ἔχομεν,
ἀπούσης δὲ πάντα πράττομεν εἰς τὸ ταύτην
ἔχειν».*

*(Εἶναι λοιπὸν ἀνάγκη να στοχαζόμεστε τα
πράγματα που φέρνουν την ευτυχία, αφού όταν
υπάρχει ευτυχία ἔχομε τα πάντα, ενώ όταν
αυτή λείπει κάνουμε τα πάντα για να την
ἔχομε)*

**Επίκουρος, Ἐπιστολή πρὸς Μενουκίαν
122,12-14.**

Περιεχόμενα

Πρόλογος	3
Περίληψη	4
Summary in English	4
Ευχαριστίες	5
Η ξενοφοβία ως ανθρώπινη εκδήλωση: γενικές παρατηρήσεις	6
«Περιμένοντας τους βαρβάρους...»: εννοιολογικοί προσδιορισμοί του «άλλου» στο αρχαίο ελληνικό δράμα.	8
Η αθηναϊκή ρητορική της ξενοφοβίας: γενικό ιδεολογικό πλαίσιο	17
Ο νεωτεριστής Ευριπίδης.....	20
Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται για τον βάρβαρο, τον ξένο, στα έργα του Ευριπίδη	26
Ενδυμασία του βάρβαρου	29
Η πατρίδα: το υπέρτατο αγαθό.....	35
Ο γάμος, ο θεσμός της προίκας και η θέση της γυναίκας	37
Ξένοι τόποι, αρχιτεκτονική και αντικείμενα τέχνης	43
Βαρβαρικά ήθη και συνήθειες	49
Ο ξένος θεός στις <i>Βάκχες</i>	52
Η Μήδεια ως βάρβαρη	54
<i>Ιφιγένεια ή εν Ταύροις</i> : η επινόηση ενός μακρινού βάρβαρου.....	67
Η μορφή του Έλληνα ως «άλλου»: ο ευριπίδειος <i>Ορέστης</i>	72
Χορός βαρβάρων...: <i>Τρωάδες – Φοίνισσαι</i>	76
Ο μύθος των Αμαζόνων μέσα από τον Ευριπίδειο <i>Ιππόλυτο</i>	83
Οι βάρβαροι είναι παντού...: η ευριπίδεια <i>Εκάβη</i>	92
Συμπεράσματα	95
Βιβλιογραφία	97
Διαδίκτυο	102

Πρόλογος

Η ανά χείρας μεταπτυχιακή εργασία επιχειρεί να παρουσιάσει αδρομερώς την εικόνα του «άλλου», του ξένου, του βάρβαρου στη ευριπίδεια δραματουργία. Κάτι τέτοιο, μολονότι φαίνεται ίσως εύκολο στη σύλληψή του, είναι εξαιρετικά δύσκολο ως εγχείρημα, όχι μόνο διότι το θέμα είναι αρκετά ευρύ και πολυδιάστατο, αλλά ταυτόχρονα διότι το σύνολο του έργου του Ευριπίδη είναι τόσο πολυσήμαντο και πολυεπίπεδο, που έχει σαν αποτέλεσμα να κρίνεται επισφαλές το αν και κατά πόσον μια μεταπτυχιακή εργασία μπορεί να καλύψει το σύνολο του υλικού και το προς πραγμάτευση κειμενικό έργο.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να δώσει και να εκθέσει μιαν όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα της διαχείρισης του μοτίβου του «βάρβαρου» από τον Ευριπίδη σε σχέση με την περιρρέουσα κοινωνική και πολιτική κατάσταση της Αθήνας αλλά και σε σχέση με τις ιδέες και τις απόψεις του ίδιου του ποιητή πάνω στο θέμα αυτό. Το λογοτεχνικό αυτό μοτίβο, που παρουσιάζεται και διατρέχει ολόκληρη τη δραματουργική παραγωγή της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα, ερεϊδεται σε κοινωνικά, πολιτισμικά και πολιτικό-στρατιωτικά δεδομένα της εποχής, και στόχος της παρούσης είναι να αναδείξει το αν και κατά πόσον ο νεωτεριστής Ευριπίδης αρκείται στην πεπατημένη οδό των προκατόχων του ή αν ο ίδιος μεταχειρίζεται νέους τρόπους στη σύλληψη και πραγμάτευσή του. Δεν εξετάζονται όλα τα έργα του Ευριπίδη, παρά μόνον εκείνα στα οποία αναδεικνύεται εναργέστερα η πρόθεση του ποιητή καθώς και ο τρόπος με τον οποίο εναγκαλίζεται το μοτίβο του βάρβαρου και το εντάσσει στο έργο του.

Περίληψη

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να εξεταστεί η θέση του ξένου, του «άλλου» στα έργα του Ευριπίδη. Θα οριστεί το βάρβαρο, θα ερευνηθεί η έννοια της ταυτότητας και της ετερότητας και θα διευκρινιστεί εάν η αναπαράσταση του ξένου στις τραγωδίες συγγέεται με τις πεποιθήσεις της εποχής του Ευριπίδη. Μέσα από τη δραματουργία είναι δυνατό να διακρίνει κανείς τις διάφορες εκφάνσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας και φύσης. Ακόμα, μέσα από τις τραγωδίες θα αναζητηθούν γεωγραφικές λεπτομέρειες, γλωσσικά και εμφανισιακά χαρακτηριστικά, κουστούμια, σκηνικά αντικείμενα, ήθη και συνήθειες του βάρβαρου. Επιπλέον, θα διερευνηθεί εάν ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί μια γενικευμένη φόρμουλα για οτιδήποτε ξένο ή εάν δίνει στο «άλλο» χαρακτηριστικά ενός έθνους. Θα διαπιστωθεί εάν υπάρχει ζήτημα υπεροχής των Ελλήνων έναντι των βαρβάρων μέσα από τη δραματουργία του Ευριπίδη και αν το ξένο εξισώνεται με τους σκλάβους ή τις γυναίκες. Σε αυτήν την έρευνα της κατανόησης του βάρβαρου στην κλασική Αθήνα, έχουν επιλεγεί τα έργα του Ευριπίδη, καθώς είναι ο ποιητής που κάνει χρήση της έννοιας ή της καθεαυτού λέξεως βάρβαρος 10 φορές συχνότερα του Σοφοκλή και 6 φορές συχνότερα του Αισχύλου.

Summary in English

The aim of this paper is to examine the position of the foreigner, the "other" in the tragedies of Euripides. The barbaric will be defined, the concept of identity and otherness will be examined and it will be clarified whether the representation of the foreigner in the tragedies is confused with the beliefs of Euripides's time. Through drama it is possible to distinguish the various manifestations of human activity and nature. Also, through the tragedies, we will try to find geographical details, linguistic and visual characteristics, costumes, stage objects, manners and habits of the barbarian. In addition, it will be investigated whether Euripides uses a generalized formula for anything foreign or whether it gives to the "other" characteristics of a nation. It will be ascertained whether there is a question of the supremacy of the Greeks over the barbarians through the drama of Euripides and whether the foreign is equated with slaves or women. In this study of the understanding of the barbarian in classical Athens, the tragedies of Euripides have been selected, as he is the poet who uses the concept or the word barbaric 10 times more often than Sophocles and 6 times more often than Aeschylus.

Ευχαριστίες

Ολοκληρώνοντας τη μεταπτυχιακή διπλωματική μου εργασία, θα επιθυμούσα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Παππά Θεόδωρο, για την πολύτιμη βοήθειά του στην επιλογή του θέματος, της δομής και του περιεχόμενου της εργασίας μου. Ακόμη, τον ευχαριστώ πολύ για την αμεσότητά και την προθυμία του να με καθοδηγήσει στο έργο μου.

Θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω τον κύριο Σπυρίδωνα Συρόπουλο και την κυρία Μαρία Μικεδάκη, τους αξιόλογους αυτούς καθηγητές μου, για τις γνώσεις που μου μεταλαμπαδευσαν στο όμορφο αυτό ταξίδι μου.

Επιπρόσθετα, δέχτηκα πολύτιμες συμβουλές και βοήθεια από τον διδάκτορα φιλολογίας Α.Π.Θ., κύριο Παναγιώτη Βαρδάκα, τον οποίο και ευχαριστώ θερμότερα.

Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη και την αγάπη μου στον σύζυγο, τους γονείς και τα παιδιά μου για την υποστήριξη, τη συμπαράσταση και την κατανόησή τους σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Η ξενοφοβία ως ανθρώπινη εκδήλωση: γενικές παρατηρήσεις

Η ετερότητα, που συχνά αναφέρεται από τους ανθρωπολόγους ως διάσταση της αυτοσυνείδησης, ουσιαστικά συμπληρώνει την ατομική ταυτότητα και λειτουργεί, ως ένα βαθμό αυτό-προσδιοριστικά¹. Δεν είναι μια ομοιογενής κατηγορία, αλλά μπορεί να λάβει πολλές διαφορετικές μορφές, ταυτόχρονα και μέσα στον ίδιο πολιτισμό. Η κατάσταση αυτή δεν προκύπτει ως ένα άμεσο «φυσικό» γεγονός, αλλά προκύπτει βαθμιαία ως αποτέλεσμα της οικοδόμησης μιας (συν)αντίληψης υπό τις κατάλληλες προϋποθέσεις μέσα στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης κουλτούρας, και το ενδιαφέρον των ιστορικών έγκειται στον τρόπο με τον οποίο δημιουργείται αυτή η κουλτούρα². Από αυτήν την άποψη, οι Έλληνες δε διαφέρουν από τους άλλους.

Είναι σαφές πως η αντίληψη της διαφορετικότητας – με οποιαδήποτε έννοια – εκκινεί από την ανάγκη της συνύπαρξης με ομοειδείς υπάρξεις, την τάση της κατανόησης του άλλου, της αντιμετώπισης και της διαμόρφωσης ενός επικοινωνιακού πλαισίου. Με τη γένεση των πρώτων κοινωνιών και των πρώτων σταθερών κοινωνικών σχηματισμών, η διαδικασία της αναγνώρισης και της κατανόησης άλλων λαών και φυλών, περνούσε από όρους σύγκρισης και αλληλεπίδρασης. Η διαφορετική γλώσσα, τα ήθη, τα έθιμα και οι εξωτερικές διαφοροποιήσεις, λειτουργούσαν πάντοτε ως μέτρο αυτό-αναφοράς και αυτοπροσδιορισμού της ατομικής και συλλογικής οντότητας. Από την συνάντηση αυτή ανακύπτει ένα είδος αναμέτρησης που συχνά κατέληγε ιστορικά σε έναν άλλο μεγάλο παράγοντα διαμόρφωσης της ζωής του ανθρώπου, την σύγκρουση και τον πόλεμο.

Οι κοινότητες γενικά, ακόμη και τα άτομα, αντιλαμβάνονται και ορίζουν τη δική τους ταυτότητα, εν μέρει διαφοροποιώντας τον εαυτό τους από αυτό που δεν είναι, από έναν εξωτερικό κόσμο που θεωρείται εξωγήινος, διαφορετικός - ακόμα κι αν μπορεί να είναι ένα από τα δύο, απειλητικό και επικίνδυνο ή φιλικό και αξιοθαύμαστο³. Η βασική ιδέα είναι ότι για να επανεξετάσουμε αυτό που αντιπροσωπεύουμε πρέπει να απομακρυνθούμε από τον υπόλοιπο κόσμο. Πρέπει να κάνουμε διάκριση μεταξύ μας και των άλλων. Έτσι το μόνο κοινό που έχουν οι άλλοι, ο υπόλοιπος κόσμος, είναι αυτό που έχουν και γι' αυτό είναι διαφορετικοί από εμάς. Δεν υπάρχει άλλο κοινό χαρακτηριστικό που να κάνει τον έξω κόσμο να φαίνεται ομοιογενής, πέρα από το γεγονός ότι είναι

¹ Frasin I., *Greeks, Barbarians and Alexander the Great: The Formula for an Empire*, *Athens Journal of History*, Volume 5, σ. 209

² Vernant J-P., 1980, Vidal Naquet, *Myth and Tragedy in ancient Greece*, NY, σ. 188 κ.ε.

³ Debidour M., 2002, *Les Grecs et la Guerre. Ve – Ixe siècles*, Éditions de Rocher, σ. 113.

διαφορετικό από αυτό που είμαστε. Αντιλαμβανόμενοι αυτό, μπορούμε εύκολα να καταλάβουμε πώς συλλαμβάνεται ο άλλος, τις περισσότερες φορές, και περιγράφεται ως αντίθεση με εμάς. Το άλλο μοιάζει περισσότερο με ανεστραμμένο καθρέφτη, παρά μια οντότητα από τον πραγματικό κόσμο. Εν συντομία, χρειαζόμαστε τον άλλο για να ορίσουμε και να καθορίσουμε ποιοι είμαστε. Δεν θα αμφισβητούσαμε ποιοι είμαστε και τι αντιπροσωπεύουμε αν δεν προσπαθούσαμε να δούμε τον εαυτό μας από τη σκοπιά του άλλου⁴.

Για τους αρχαίους Έλληνες, λόγω της εκτεταμένης επαφής τους με άλλους ξένους πληθυσμούς την εποχή του αποικισμού, ανακαλύπτουμε πολύ περίπλοκους τρόπους κατανόησης του έξω κόσμου και σχέσης τους με τους άλλους. Αρχικά, αντιλαμβάνονταν τους άλλους ως αλλόγλωσσους και σε κάποιες πιο σπάνιες περιπτώσεις τους θεωρούσαν άμυαλους ή αμφέβαλαν αν ήταν έλλογα όντα. Από την άλλη έχουμε και παραδείγματα ξένων που αντιμετωπίζονται με θαυμασμό και σεβασμό. Με τον τρόπο αυτό άλλωστε, οι Έλληνες δημιούργησαν τις βάσεις για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, καθώς και στέρεα μοντέλα σκέψης για την ανάλυση και κατανόηση των ξένων πολιτισμών αντικειμενικά και ανοιχτόμυαλα, ενώ ταυτόχρονα τέθηκαν οι θεμελιώδεις διανοητικές και πνευματικές αρχές για τις ανθρώπινες δραστηριότητες που οδήγησαν στην ανακάλυψη νέων τόπων και ανθρώπων. Βεβαίως, η ξενοφοβία δεν είναι μονάχα ένας φυσιολογικός μηχανισμός άμυνας του ανθρώπινου όντος απέναντι στο διαφορετικό και το παράξενο, αλλά είναι και ένας αντιδραστικός τρόπος μιας συλλογικής κοινωνικής τοποθέτησης, που υπαγορεύεται από τις εκάστοτε κοινωνικές, πολιτισμικές και πολιτικές συνθήκες ή και σκοπιμότητες.

⁴ Keyes C.F., 1981, *Ethnic Change*, London, σ. 76 κ.ε.

«Περιμένοντας τους βαρβάρους...»: εννοιολογικοί προσδιορισμοί του «άλλου» στο αρχαίο ελληνικό δράμα.

Στη σύγχρονη νεοελληνική γλώσσα, ο όρος της λέξεως ‘βάρβαρος’, δηλώνει τον απάνθρωπο, τον αμόρφωτο, τον άξεστο, τον βάνουσο, τον τραχύ και αγροίκο στους τρόπους άνθρωπο. Σύμφωνα με το λεξικό των Liddell-Scott για την αρχαία ελληνική γλώσσα⁵, ο όρος «βάρβαρος» σημαίνει τον μη Έλληνα, τον αλλόγλωσσο και γενικά τον ξένο προς τα ελληνικά ήθη και τον ελληνικό πολιτισμό. Από τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι η σημασία του όρου έχει διαφοροποιηθεί, και ενώ σήμερα χαρακτηρίζει πολιτισμικά έναν άνθρωπο οποιασδήποτε εθνικότητας και προέλευσης, με βάση τη δεδομένη συμπεριφορά του, στην αρχαία Ελλάδα των κλασικών χρόνων, λειτουργούσε διαχωριστικά και διέκρινε το ελληνικό έθνος από τα ξένα, αλλόφυλα και αλλόγλωσσα έθνη. Βεβαίως, για τη σημασιολογική διαμόρφωση μιας λέξεως ή ενός όρου με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, χρειάζεται πάντοτε ως βασική προϋπόθεση ένας όρος ή μια έννοια αντίθετη που λειτουργεί κατά κάποιον τρόπο, ως δημιουργικό αίτιον της άλλης.

Έτσι στην περίπτωση του όρου ‘βάρβαροι’, υπάρχει μια ριζικά αντίθετη έννοια, που περιλαμβάνει όλα εκείνα τα στοιχεία, που δεν έχει το αντίθετο της, και αυτή δεν είναι άλλη από τον όρο ‘Έλλην’. Το ζήτημα της διαμόρφωσης και του εννοιολογικού προσδιορισμού της λέξεως ‘Έλλην’, δεν είναι κάτι με το οποίο θα ασχοληθεί η παρούσα εργασία, προς αποφυγήν πλατειασμού και απομάκρυνσης από το πραγματικό ζητούμενο της υπόθεσης, που δεν είναι άλλο από την πραγμάτευση της Μήδειας ως «βάρβαρης». Οι μοναδικές πληροφορίες για την ύπαρξη της αντίθεσης Ελλήνων και «βαρβάρων», είναι τα αρχαία ελληνικά κείμενα, πράγμα που σημαίνει, ότι η θεώρηση της αρχικής διαμόρφωσης και της μετέπειτα εξέλιξης των αντίθετων εννοιών, γίνεται σε συνάρτηση με τα κείμενα.

Ο Θουκυδίδης, στο πρώτο βιβλίο των *Ιστοριών* του, παρατηρεί ότι η αντίθεση Ελλήνων και βαρβάρων ήταν άγνωστη στον Όμηρο, διότι η ονομασία Έλληνες δε χρησιμοποιούνταν ευρέως για τους κατοίκους του ελλαδικού χώρου⁶. Ο A. Diller, επισημαίνει ότι η κρίση αυτή δεν είναι και τόσο βάσιμη, καθώς ο Όμηρος δεν αρνείται την ύπαρξη ενός εθνικού ονόματος για τους Έλληνες, αλλά χρησιμοποιούσε ένα άλλο (Δαναοί,

⁵ LSJ, στο λήμμα *βάρβαρος,ον*.

⁶ Θουκ.*Ιστοριών*1.3.3, 1-6, τεκμηριού δέ μάλιστα Όμηρος: πολλῶ γὰρ ὕστερον ἔτι καὶ τῶν Τρωικῶν γενόμενος οὐδαμοῦ τοὺς ζύμπαντας ὠνόμασεν, οὐδ’ ἄλλους ἢ τοὺς μετ’ Ἀχιλλέως ἐκ τῆς Φθιώτιδος, οἵπερ καὶ πρῶτοι Ἕλληνες ἦσαν, Δαναοὺς δὲ ἐν τοῖς ἔπεσι καὶ Ἀργεῖους καὶ Ἀχαιοὺς ἀνακαλεῖ. οὐ μὴν οὐδὲ βαρβάρους εἶρηκε διὰ τὸ μηδὲ Ἕλληνας πω, ὡς ἐμοῖδοκεῖ, ἀντίπαλον ἐς ἓν ὄνομα ἀποκεκρίσθαι.

Αργείοι και Αχαιοί)⁷. Κάτι ανάλογο ισχυρίζεται και ο Weiler I., που θεωρεί ότι η ύπαρξη της λέξεως ‘βάρβαροι’ στο πρωιμότερο κείμενο της αρχαϊκής εποχής, δηλαδή τα ομηρικά έπη, υποδηλώνει πως οι Έλληνες είχαν ήδη διαμορφώσει μια αντίληψη φυλετικής διαφοροποίησης από τους γειτονικούς λαούς⁸.

Πράγματι, στην *Ιλιάδα*⁹ και στο σημείο που απαριθμούνται οι σύμμαχοι των Τρώων εμφανίζεται για πρώτη φορά η λέξη βάρβαρος ως πρώτο συνθετικό της λέξεως ‘βαρβαρόφωνοι’. Το επίθετο αυτό, χαρακτηρίζει κάποιον που δεν ομιλεί βεβαίως την ελληνική γλώσσα και είναι η μοναδική φορά που απαντά στα ομηρικά έπη. Ένα επίθετο ταυτόσημο σχεδόν, χρησιμοποιείται από τον Όμηρο στην *Οδύσσεια*¹⁰ (‘αγριόφωνοι’), μόνο που αυτή τη φορά δηλώνεται και αποτυπώνεται ξεκάθαρα η κυριολεκτική σημασία της λέξης, δίχως κάποια νύξη σε φυλετικές ιδιαιτερότητες. Σύμφωνα και πάλι με τον Weiler¹¹, που βασική του θέση είναι ότι η αντίθεση Ελλήνων και «βαρβάρων» προϋπήρχε των Περσικών Πολέμων, τα ομηρικά κείμενα, δεν είναι οι μοναδικοί γραπτοί μάρτυρες της συναίσθησης της ανωτερότητας των Ελλήνων απέναντι στους «βάρβαρους», την αρχαϊκή εποχή, και προς επίγνωση αυτού παραθέτει κάποια αποσπάσματα κειμένων από συγγραφείς πριν τον Ηρόδοτο, όπως τον Ηράκλειτο, τον Εκαταίο το Μιλήσιο κ.α.

Μια άλλη άποψη¹², είναι εκείνη που τοποθετεί τις ρίζες της διένεξης Ελλήνων και «βαρβάρων», στην εποχή των μεγάλων αποικιών, δηλαδή ανάμεσα στον 8^ο και στον 6^ο αι.π.Χ. Είναι η περίοδος που τα ελληνικά φύλα, όντας σε ξένο και αφιλόξενο πολλές φορές έδαφος, αρχίζουν να επισημαίνουν διαφορές με τους ιθαγενείς και αναπτύσσουν έντονους δεσμούς με τη μητέρα Ελλάδα, δημιουργώντας φυλετικά στερεότυπα, που σχετίζονται με τη θρησκεία, τη γλώσσα, τα έθιμα, την κουλτούρα και την πολιτική πρακτική. Είναι η εποχή, που τα ελληνικά φύλα συναισθάνονται την ύπαρξη εθνικής ομοιογένειας (κοινό αίμα)¹³ και αντιλαμβάνονται την ιδιαίτερη εθνική τους ταυτότητα. Για τον Cartledge, η αποικιακή περίοδος και η ίδρυση ελληνικών αποικιακών κέντρων ήταν ο ένας λόγος που συνέβαλε στην ανάπτυξη του αισθήματος ανωτερότητας των Ελλήνων. Ο άλλος και ο βασικότερος λόγος, ήταν οι Περσικοί Πόλεμοι - ή με έναν πιο γενικό τίτλο ‘τα Περσικά’. Ήταν η πρώτη φορά που οι Έλληνες, μπροστά στην κοινή απειλή, ενώνονται για να

⁷ Diller A., 1971, *Race mixture among the Greeks before Alexander*, Greenwood Press, σ.20.

⁸ Weiler, I., 1968, *Greek and non Greek World in the Archaic Period*, GRBS 9, σ.22

⁹ Όμηρος, *Ιλιάδα*, στ. 867: «Νάστης αὖ Καρῶν ἠγήσατο βαρβαροφώνων».

¹⁰ Όμηρος, *Οδύσσεια*, στ. 294 : [...] «οἷχεται ἐς Λῆμον μετὰ Σίντιας ἀγριοφώνους».

¹¹ Weiler I., σ.24 κ.ε.

¹² Hall, E., 1995, *Inventing the barbarian*, Oxf. U.P 1989 σ.6, αλλά και στο Cartledge, P. *We are all Greeks?* *BICS* 40, σ.78-9

¹³ Cartledge, P., 1995, σ.78.

αντιμετωπίσουν τον ξένο εισβολέα και δημιουργούν αφενός την ιδέα μιας πανελλήνιας ταυτότητας και αφετέρου την αντίληψη ότι οι ‘άλλοι’, οι ξένοι που φθάνουν ως κατακτητές στη χώρα τους είναι οι ‘βάρβαροι’.

Οι αλληπάλληλες πολεμικές συγκρούσεις μεταξύ Ελλήνων και Περσών, φέρνουν κοντά και αντιμέτωπους, δύο διαφορετικούς λαούς, με διαφορετική κουλτούρα, διαφορετικές αντιλήψεις, διαφορετικές θρησκείες, διαφορετικό τρόπο ζωής. Οι ελληνικές πόλεις, με αιχμή του δόρατος την Αθήνα και τη Σπάρτη, συνειδητοποιούν ότι διεξάγουν έναν πανελλήνιο αγώνα επιβίωσης, απέναντι στους ‘άλλους’, που αν και έχουν δέκα φορές μεγαλύτερη δύναμη, ηττώνται από τους λίγους, αλλά ενωμένους Έλληνες, δίνοντας την αφορμή στους νικητές να φορέσουν εκτός από τον στέφανο της νίκης, το αίσθημα της ανωτερότητας απέναντι σε μια κατώτερη από όλες τις απόψεις υπερδύναμη της εποχής. Εάν θέλει κανείς να φθάσει σε ένα σωστό και ασφαλές συμπέρασμα για τον χρόνο και τον τρόπο με τον οποίο ‘γεννήθηκε’ η αντίθεση Ελλήνων-βαρβάρων, θα πρέπει να συμφωνήσει με την άποψη της Edith Hall¹⁴, που αντιμετωπίζει το συγκεκριμένο ζήτημα, άκρως επιστημονικά και ρεαλιστικά.

Είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι οι ‘ομιλούντες τα ελληνικά’ στους αρχαϊκούς χρόνους ήταν σε θέση να αντιλαμβάνονται και να διαχωρίζουν τον εαυτό τους από κάποιον που μιλούσε μια άλλη-ξένη γλώσσα, ακατανόητη για εκείνους, με αποτέλεσμα να τους χαρακτηρίζουν ποικιλοτρόπως. Είναι επίσης αδιαμφισβήτητο, το γεγονός ότι τα μεταναστευτικά ρεύματα του 8^{ου} –7^{ου} αι.π.Χ, έδωσαν μεγάλη ώθηση στη δημιουργία πανελλήνιων δεσμών (ιερά, θρησκευτικά-λατρευτικά έθιμα, πανελλήνιοι αγώνες κ.α.), με αποτέλεσμα να αναπτυχθεί μια πρώτου βαθμού ιδέα ελληνικότητας και πατριδογνωσίας, υποσκάπτοντας τον θεσμό της πόλεως-κράτους, που προωθούσε το αίσθημα της ετερότητας των κατοίκων των διαφόρων πόλεων-κρατών μεταξύ τους.

Είναι χαρακτηριστικό, ότι η λέξη ‘ξένος’ που χρησιμοποιείτο για να δηλώσει καθέναν ο οποίος ασχέτου καταγωγής δεν ανήκε σε κάποια κοινότητα ως μέλος αυτής, ήταν εν ενεργεία στη Σπαρτιατική κοινωνία των κλασικών χρόνων, που ήταν εξαιρετικά ξενοφοβική (Ηροδ. *Ιστοριών* IX. II, 55)¹⁵. Το αίσθημα της ελληνικής ταυτότητας απογειώθηκε στον 5^ο αι. π.Χ. και κυρίως μετά την επικράτηση των Ελλήνων απέναντι στην παγκοσμιοποιημένη περσική αυτοκρατορία. Η επικράτηση αυτή, δεν ήταν μόνο σε

¹⁴ Hall, E., 1989, σ.6.


¹⁵ Cartledge, P., 1993, *A portrait of self and others*, Oxf. U.P, σ.47 κ.ε.

επιχειρησιακό-πολεμικό επίπεδο, αλλά και σε επίπεδο πολιτισμού, θρησκείας, πολιτικού συστήματος και τρόπου ζωής γενικότερα. Τα ξενόφερτα ήθη, ο ρουχισμός, η διατροφή, οι κοινωνικές αντιλήψεις και τα ξένα στερεότυπα ζωής που ήρθαν στο προσκήνιο με τη σύγκρουση των δύο πολιτισμών, έπεσαν μαζί με τους Πέρσες στο πεδίο της μάχης και δημιούργησαν στους Έλληνες-σε άλλους λιγότερο και σε άλλους περισσότερο- το αίσθημα της υπεροχής, της ανωτερότητας και της αποστροφής απέναντι στους βαρβάρους και στον πολιτισμό τους. Αρχικά, το ουσιαστικοποιημένο επίθετο «βάρβαρος» συνόδευε τους Πέρσες (Μήδοι). Όμως η περσική αυτοκρατορία περιλάμβανε διάφορους λαούς, όπως Αιγύπτιους, Φοίνικες, Θράκες κ.α., τους οποίους οι Έλληνες γνώριζαν από πριν. Έτσι, ένας όρος που εν τη γενέσει του δήλωνε εκείνον που δεν μιλά την ελληνική γλώσσα, έφθασε στον 5^ο αι. να χαρακτηρίζει υποτιμητικά όλους τους μη Έλληνες, που συναποτελούσαν το υπόλοιπο του τότε κόσμου.

Επιχειρώντας μια σύντομη ιστορική και λογοτεχνική αναδίφηση του όρου «βάρβαρος», προκύπτουν χρήσιμα δεδομένα που δίνουν μια καλύτερη και πιο εμπειριστατωμένα δεδομένα για τη χρήση του όρου από τους τραγικούς ποιητές και δη από τον ίδιο τον «από σκηνης φιλόσοφο», Ευριπίδη. Η στάση των Ελλήνων απέναντι στον «ξένο» φαίνεται να έχει περάσει διάφορες φάσεις μέσα στον χρόνο. Στο μακρινό παρελθόν συχνά συναντούμε την αποδοχή, ακόμα και την υιοθεσία πολιτισμικών χαρακτηριστικών του «άλλου», όπως για παράδειγμα το φοινικικό αλφάβητο¹⁶. Εκκινώντας λοιπόν, στην Ιλιάδα ο Τρώας Έκτορας είναι αυτός που εγκωμιάζεται για το ηρωικό ιδεώδες του. Σχεδόν ταυτίζεται με τους Έλληνες ήρωες. Επιπρόσθετα, ο Όμηρος δε χρησιμοποιεί κάποιον συγκεκριμένο όρο για να περιγράψει όσους δεν είναι Έλληνες¹⁷. Ακόμη, στα ομηρικά έπη οι Αιθίοπες δε χαρακτηρίζονται με αρνητικό πρόσημο¹⁸. Αντίθετα, αν και η ετυμολογία της λέξης υποδηλώνει τον σκουρόχρωμο άνθρωπο, ο Όμηρος δεν φαίνεται κάπου να το σχολιάζει αυτό¹⁹. Γενικότερα, στον Όμηρο, οι Λύκιοι, οι Τρώες και οι Έλληνες φέρονται με τους ίδιους κανόνες ζωής και τα ίδια πρότυπα. Δεν φαίνεται να υπάρχουν ιδιαίτερες διαφορές ανάμεσά τους, ούτε καν στη γλώσσα ομιλίας, η οποία παραμένει παντού η ελληνική. Μόνο όταν ταξιδέψει κανείς πολύ μακριά, σε άγνωστες φανταστικές χώρες,

¹⁶ Dihle, 1998, σ. 12.

¹⁷ Dihle, 1998, σ. 18.

¹⁸ Στην γραμμική Β' ο Αιθίοψ γράφεται ως εξής: , που προφέρεται ως a-i-ti-jo-fo και σήμαινε τον μελαπό άνθρωπο. Επομένως, οι Αιθίοπες για τους Μινωίτες, με τους οποίους είχαν εμπορικές σχέσεις, ήταν αυτοί με το σκούρο δέρμα. <http://www.drshirley.org/greek/textbook/> Copyright © 2017 Shirley J. Rollinson, all Rights Reserved

¹⁹ Dihle, 1998, σ. 8-10.

στην άκρη του κόσμου, όπως στη χώρα των Κυκλάπων, των Φαίακων, των Αμαζόνων, μόνο τότε θα συναντήσει διαφορετικές συμπεριφορές και κώδικες²⁰. Ο αληθινός άλλος για τους Έλληνες λοιπόν τότε περιορίζονταν στα τέρατα, στους Κύκλωπες ή τους λωτοφάγους, οι οποίοι διέφεραν με αυτούς λόγω της πρωτόγονης κοινωνικής δομής, της έλλειψης θρησκείας και της απουσίας κρασιού και κρέατος στη διατροφή τους.

Η πρώτη αρνητική μαρτυρία που έχουμε για το «άλλο» έρχεται από τον ποιητή Φωκυλίδη, το 612 π.Χ., που αναφέρει πως το βασίλειο της μωρής Νινευής, των Ασσυρίων δηλαδή, έπεσε γιατί δε διέθετε τη σταθερότητα της διοίκησης μια πόλις και γιατί το καθεστώς της εξαρτιόταν από έναν μόνο άνθρωπο, τον αυτοκράτορα. Από εκεί και πέρα, η λυρική ποιήτρια Σαπφώ, αλλά και ο Ιπώναξ, ο αρχαίος Έλληνας σατιρικός, ιαμβικός ποιητής από την Έφεσο, γύρω στον 6ο π.Χ. αι. αναφέρουν τους Λύδιους ως σύμβολο δύναμης και λαμπρότητας. Ο Ιπώναξ μάλιστα χρησιμοποιεί συχνά λυδικές λέξεις και φράσεις²¹.

Ο Εκαταίος ο Μιλήσιος (περίπου 560 π.Χ. - 480 π.Χ.), συνέταξε έναν χάρτη, όπου παρουσίαζε τη Γη επίπεδη, σε μορφή δίσκου, με δύο μεγάλες θάλασσες, τη Μεσόγειο και τη Μαύρη Θάλασσα, και δύο μεγάλα ποτάμια, το Νείλο και τον Δούναβη. Ο χάρτης, παρά τις μεγάλες ανακρίβειες του, επηρέασε σημαντικά τους μεταγενέστερους χαρτογράφους. Σε αυτόν τον χάρτη περιέγραψε την Ευρώπη και την Ασία και παρέδωσε ένα πλούσιο εθνογραφικό υλικό για τους κατοίκους των περιοχών που ανέφερε. Στο έργο του προσπάθησε να κατανοήσει τις ιδιομορφίες των ξένων λαών, χωρίς να επιδεικνύει ίχνος ανωτερότητας των Ελλήνων έναντι των υπολοίπων. Η διάθεσή του ήταν καλοπροαίρετη και διψασμένη να γνωρίσει το νέο, το «άλλο».

Από την πτώση του βασιλείου των Λύδιων από τους Πέρσες και κυρίως από τη μάχη του Μαραθώνα (490 π.Χ.) και μετά οι Έλληνες άρχισαν να αντιμετωπίζουν διαφορετικά τους ανατολικούς γείτονές τους. Ήταν η στιγμή που συνειδητοποίησαν πως απειλούνταν η ανεξαρτησία τους και η ζωή τους. Ακολούθησε η μάχη των Πλαταιών, το 479 π.Χ. και η απελευθέρωση των ελληνικών πόλεων της Μ. Ασίας από την περσική κυριαρχία. Όλα αυτά τα ιστορικά γεγονότα άλλαξαν τη στάση των Ελλήνων έναντι του ξένου, καθότι πλέον ένιωσαν ότι υπάρχει ένα κάποιο μόρφωμα ενιαίου ελληνικού έθνους,

²⁰ Dihle, 1998, σ. 18.

²¹ Dihle, 1998, σ. 46.

που κατάφερε να αντιμετωπίσει τον κοινό εχθρό, τον ξένο, με επιτυχία. Η νίκη αυτή έναντι στο ξένο ίσως πέρασε το συναίσθημα της ελληνικής υπεροχής²².

Οι λέξεις «βάρβαρος», «βαρβαρικός», «ξένος», «άλλος» χρησιμοποιήθηκαν και στην αττική τραγωδία. Μέσα λοιπόν από τις τραγωδίες του Ευριπίδη και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά αποσπάσματα, θα προσπαθήσουμε να βρούμε τη σημασία της έννοιας του ξένου για τον ίδιο τον Ευριπίδη. Οι αντιλήψεις του φυσικά επηρεάζονταν άμεσα από την καθημερινότητα και την εποχή του, αλλά επηρέαζαν σίγουρα με τη σειρά τους την κοινή γνώμη, δεδομένου ότι η καλλιτεχνική δημιουργία του είχε μεγάλη απήχηση στον κόσμο. Έτσι, θα πρέπει να διερευνηθεί εάν μέσα στα έργα του πέρασε διαμορφωμένα στερεότυπα και προκαταλήψεις της κλασικής εποχής σε σχέση με την πολιτισμική ετερότητα άλλων λαών. Ακόμα, θα δούμε αν η εθνική καταγωγή είναι σε θέση να προσδιορίσει τον χαρακτήρα και την ηθική των προσώπων της τραγωδίας.

Ως τα 472 π.χ., όταν ο Αισχύλος παρουσίασε στο αθηναϊκό κοινό τους *Πέρσες*, το αρχαιότερο σωζόμενο έργο αρχαίας τραγωδίας, δεν υπήρχαν ιδιαίτερα σημαντικές λογοτεχνικές ενδείξεις σχετικά με την ταυτοποίηση των Ελλήνων, ως βαρβάρων²³. Από το χρονικό σημείο αυτό και έπειτα γίνεται σαφές ότι η ύπαρξη της μορφής του βάρβαρου ήταν κοινός τόπος στην αρχαία ελληνική τραγωδία και ορισμένες φορές, απαραίτητη προϋπόθεση για τη σύνθεση μιας τραγωδίας. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός, ότι οι περισσότερες σωζόμενες τραγωδίες έχουν ως πρωταγωνιστές ή και δεύτερους ρόλους, ήρωες 'βαρβαρικής' προέλευσης²⁴. Έχοντας ως σημείο αναφοράς τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές της Αθήνας, θα ήταν χρήσιμη η πραγμάτευση κάποιων ποιοτικών στοιχείων, σχετικά με τον τρόπο, που παρουσιάζονται οι 'βάρβαροι' πρωταγωνιστές της τραγωδίας του 5^{ου} αι. π.Χ.

Ως προς τη χρήση ξενικών λέξεων, ο Ευριπίδης υπολείπεται κατά πολύ, από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, καθώς χρησιμοποιεί σε όλα τα σωζόμενα έργα του έξι μόνον λέξεις ('αίλιον', 'βάρις', 'βύσσινος', 'μάγοι', 'μίτρα', 'παρασάγγης') εν αντιθέσει με τους άλλους δύο που συγκεντρώνουν είκοσι δύο(22) και είκοσι (20) λέξεις αντίστοιχα²⁵. Αποδεικνύεται λοιπόν, ότι ο παλαιότερος Αισχύλος, όπως και ο Σοφοκλής, έδιναν πολύ μεγάλη σημασία στο κριτήριο της γλώσσας, υπενθυμίζοντας στον θεατή ότι ο ήρωας που

²² Dihle, 1998, σ. 40-42.

²³ Hall, E. (1989), σ. 10.

²⁴ Bacon, H., 1961, *Barbarians in Greek Tragedy*, Yale U.P, σ.8.

²⁵ Bacon, H. σ.117.

παρακολουθεί στη σκηνή είναι βάρβαρος, και προσέδιδαν έτσι περισσότερη αληθοφάνεια και πειστικότητα στην έκφραση του υποκριτή. Σε ό,τι αφορά την εξωτερική φυσική εμφάνιση των ‘βάρβαρων’ δίνονται ελάχιστα στοιχεία και οι πληροφορίες είναι ισχνές, αν εξαιρεθεί η περίπτωση των *Ικέτιδων*, όπου ο Πελασγός δεν πιστεύει στον ισχυρισμό των Δαναΐδων ότι είναι από το Άργος (*Ικετ.*277-8) και τις παρομοιάζει με Αιγύπτιας ή Κύπριας, μιας και είναι μελαμψές. Βέβαια, από το παράδειγμα αυτό του Αισχύλου, δεν εξάγεται το συμπέρασμα ότι όλοι οι βάρβαροι είναι μαύροι, αλλά ότι οπωσδήποτε τους απέδιδαν κάποια γνωρίσματα που σχετίζονταν άμεσα από τον τόπο καταγωγής τους.

Οι ενδυματολογικές προτιμήσεις των τραγικών ποιητών για τους ‘βάρβαρους’ ήρωες τους, αποτυπώνουν, κατά ένα μέρος τις αντιλήψεις των Αθηναίων της κλασικής εποχής, σχετικά με τον τρόπο ένδυσης των ‘βαρβάρων’²⁶. Έτσι, οι Αιγύπτιοι παρουσιάζονται να φορούν κάτασπρες φορεσιές (*Ικετ.*719-20), οι Δαναΐδες φορέματα από λινό και δαμάσκο²⁷ (*Ικετ.*120,134,432) ενώ και οι Πέρσες φορούν τιάρες, βραχιόλια (‘ψαλίδας’) και χαρακτηριστικά υποδήματα (‘εΰμαρις’). Σε γενικές γραμμές οι δραματουργοί, επεδίωκαν να προσδώσουν στους βάρβαρους πρωταγωνιστές τους, την εικόνα ενός ανθρώπου που συγκεντρώνει κάποια τυπικά ενδυματολογικά στοιχεία, που μόνον ένας μη Έλληνας θα μπορούσε να έχει. Οπωσδήποτε τα ακριβά υφάσματα, τα χρυσά κοσμήματα και η γενικά εξεζητημένη ή αποκλίνουσα από τα αθηναϊκά στερεότυπα ρουχισμού, στάση, υποβοηθούσε στην υιοθέτηση εκ μέρους του θεατή, μιας ξένης παρουσίας στη σκηνή. Κάτι παρόμοιο ισχύει και για τη χρήση ξενικών αντικειμένων από τους ήρωες των τραγωδιών. Τις περισσότερες φορές, ήταν πράγματα, που τα κρατούσαν στο χέρι ή τα φορούσαν ως χαρακτηριστικό γνώρισμα κοινωνικής θέσεως, πλούτου, ιδιότητας, επαγγέλματος κ.α. Οι σχετικές αναφορές στα κείμενα προέρχονται στην πλειονότητα τους από το ευριπίδειο δράμα, πράγμα λογικό, καθώς τα έργα που σώζονται είναι πολύ περισσότερα από εκείνα του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Η ασπίδα του Τυδέα (*Επτὰ ἐπὶ Θήβας*, 386), η τυρρηνική τρομπέτα (*Αίας*, 17), ξένα μουσικά όργανα (‘μάγαδες,’ ‘πηκτός τρίγωνος’), ο ‘κινάκης’, το ‘χειρόμακτρον’ είναι κάποια από τα αντικείμενα που κρατούν ή κατονομάζουν απλώς οι ηθοποιοί στη σκηνή²⁸. Οι τραγικοί ποιητές προσπαθούσαν να επινοήσουν τρόπους, για να καταστήσουν εμφανή τη διαφορά

²⁶ Παρακάτω γίνεται εκτενής αναφορά και πραγμάτευση στο ζήτημα της ενδυμασίας και πως αυτό απεικονίζεται θεατρικά στον Ευριπίδη.

²⁷ Σε αντίθεση με τους Αθηναίους, που φορούσαν μάλλιους χιτώνες, βλ. Bacon, H. ό.π σ.27

²⁸ Βλ. Bacon, H. ό.π σ.76

των ξένων ηρώων από τους Έλληνες, με βάση πάντα τα στερεότυπα περί «βαρβαρικής» συμπεριφοράς²⁹.

Ο τρόπος με τον οποίον οι τραγικοί ποιητές παρουσιάζουν τους βάρβαρους ήρωες, τα ήθη και τη ζωή τους, μένει να αναλυθεί στο τέλος αυτού του κεφαλαίου, καθώς απαντά κατά ένα μέρος στο εξής πιθανό ερώτημα: γιατί οι αρχαίοι δραματουργοί, χρησιμοποιούν στα έργα τους ήρωες και τις περισσότερες φορές συνθέτουν τα έργα τους πάνω σ' αυτούς που θεωρούνται 'βάρβαροι', ενώ οι Έλληνες και πιο συγκεκριμένα οι Αθηναίοι τους αποστρέφονταν, τους υποβάθμιζαν και τους περιφρονούσαν. Σε πρώτο επίπεδο, το φαινόμενο αυτό οφείλεται στο γεγονός, ότι οι περισσότερες υποθέσεις των δραμάτων πηγάζουν από την ελληνική μυθολογία και κυρίως από τον Θηβαϊκό και τον Τρωικό κύκλο. Τα θέματα αυτά ήταν εξαιρετικά δημοφιλή στο αθηναϊκό κοινό, κάτι που εξασφάλιζε σίγουρα την ικανοποίηση των θεατών και αύξανε τις πιθανότητες για κάποιο βραβείο.

Πέραν αυτού όμως, η ελληνική μυθολογία ως πηγή έμπνευσης και δημιουργίας, ήταν αρκετά 'ευέλικτη' και 'ελαστική', κατά κάποιον τρόπο, ώστε να υπάρχει η δυνατότητα παραλλαγών και μετασχηματισμών των εκάστοτε θεμάτων από τους δραματοποιούς σύμφωνα με τις προσωπικές τους επιδιώξεις και τις απαιτήσεις των καιρών.

Όπως προαναφέρθηκε, στο ερώτημα που τέθηκε πιο πριν, υπάρχει και μια δεύτερη παράλληλη εξήγηση. Η ακμή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας συμπίπτει σχεδόν με την ακμή της Αθήνας. Μετά τον θρίαμβο επί των Περσών, η Αθήνα γίνεται η πρώτη δύναμη στον ελλαδικό χώρο και τα επιτεύγματα της στον τομέα της οικονομίας, του πολιτισμού, των τεχνών, των γραμμάτων, της διανόησης και της πολιτικής, βρίσκουν τρόπο έκφρασης εκτός των άλλων και μέσα από τους δραματικούς αγώνες. Οι σοβινιστές Αθηναίοι του 5^{ου} αι. π.Χ., επιζητούσαν να παρακολουθούν στο θέατρο, με περίσσια δόση αυταρέσκειας, υποθέσεις έργων, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο εξυμνούσαν το δημοκρατικό πολίτευμα της Αθήνας, την πολιτική, κοινωνική και οικονομική ευημερία της, το αίσθημα ανωτερότητας απέναντι στις άλλες πόλεις και το αίσθημα επιβολής στους βάρβαρους που τους θεωρούσαν συνώνυμο των σκλάβων. Και επειδή 'ο πελάτης έχει πάντα δίκιο' οι δραματουργοί (που στην περίπτωση των τριών μεγάλων τραγικών, η Αθήνα ήταν η γενέτειρά τους) φρόντιζαν να μετασχηματίζουν το επικό και εθνολογικά αόριστο

²⁹ Βλ. Hall, E. (1989) ό.π σ.17

λογοτεχνικό παρελθόν, σύμφωνα με τις τρέχουσες ανάγκες και απαιτήσεις. Η αθηνοκεντρική τραγωδία επαναθεωρεί και επαναπροσδιορίζει μυθικές μορφές και τις μετατρέπει σε βάρβαρους, χωρίς απαραίτητα να αλλάζει το μυθολογικό status, αλλά εισάγονται νέα στοιχεία και επενδύονται τους ήρωες με τέτοιον τρόπο, ώστε να ανταποκρίνονται πλήρως στις πεποιθήσεις των Αθηναίων για τους βάρβαρους. Σύμφωνα με την Edith Hall³⁰, αυτή η ‘βαρβαρική εφεύρεση’ παρουσιάζονταν να πιστεύει και σε άλλους θεούς, να κάνει τρυφηλή και πολυτελή ζωή, να μη χαλιναγωγεί τα αισθήματα και τα ένστικτα της, να είναι συνηθισμένη στον τυραννικό ζυγό, να μιλάει φυσικά μη ελληνική διάλεκτο, να γνωρίζουν καλά τις μαγικές και απόκρυφες τελετουργίες, να είναι ασύδοτοι, άνανδροι και αλαζόνες.

Τέλος, κάτι που πρέπει να επισημανθεί σε αυτό το σημείο είναι πως το αθηναϊκό κοινό της Αθήνας του 5^{ου} αι. π.Χ. είχε την υπόνοια ή ακόμη και την κρυφή επιθυμία να βιώσει την αριστοτελική ‘κάθαρση’ (*Ποιητ.*1449b.21-9), περιμένοντας να δει ή να ακούσει τους «βαρβάρους». Αυτό ωστόσο δε σημαίνει πως η παρουσία του βάρβαρου ή κάποιου άλλου χαρακτήρα ή ήρωα που «βαρβαρίζει» ήταν απαραίτητη για τη συγκρότηση της τραγικής αφήγησης. Είναι ένα μοτίβο που αρέσει και λειτουργεί ως καταλύτης όχι μόνον από την άποψη της θεματικής της υποθέσεως αλλά της «μόδας» του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, μιας και ο «βάρβαρος» επανέρχεται όχι ως κοινωνικό πολιτικό ζητούμενο αλλά ως τεχνητό δημιούργημα της ποιητικής έμπνευσης που επαναλαμβάνεται. Είναι μια πολύ καλή δυνατότητα στη «φαρέτρα» του ποιητή για την ανάδειξη συγκεκριμένων θεμάτων, ιδεολογιών ή και απόψεων που θέλει ο ίδιος να εκθέσει και να παρουσιάσει³¹. Όσο δε αφορά στο νεωτεριστή Ευριπίδη, αυτό λαμβάνει μια ιδιαίτερη μεταχείριση που θα εκτεθεί κατωτέρω.

³⁰ Ο αγγλικός όρος είναι ‘invented barbarian’, βλ. Hall, E. (1989) ό.π

³¹ Finley I.M., Review of Grecs and Barbarians, JHS lxxx, σ.221

Η αθηναϊκή ρητορική της ξενοφοβίας: γενικό ιδεολογικό πλαίσιο

Η ανάπτυξη και η κορύφωση της τραγικής έκφρασης μέσα από τους δραματικούς αγώνες λαμβάνει χώρα και εξελίσσεται κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ. και κατά κύριο λόγο στο δεύτερο μισό με την ύπαρξη και την δράση των κορυφαίων του είδους (Αισχύλος – Σοφοκλής – Ευριπίδης). Το περιεχόμενο των τραγωδιών είναι γνωστό ότι προέρχεται από τους μυθικούς κύκλους του ένδοξου παρελθόντος και φυσικά δεν είναι μόνον αυτό που μένει και διασώζεται από την παράδοση. Για παράδειγμα, η υπεροχή των Αθηνών σε σχέση με τις υπόλοιπες πόλεις ή φυλές, είναι κάτι που έλκει την καταγωγή του πολύ πίσω στο μύθο.

Ο Θησέας, το *alter ego* του υπερήρωα Ηρακλή, αναδεικνύεται για το θάρρος του και την παλικαριά του και από έναν ακόμη άθλο που ερείδεται στο μύθο του βιασμού της Αμαζόνας Ιπολύτης, και της αρπαγής της στην Ελλάδα. Αυτή η μυθική ιστορία, ουσιαστικά αποτελεί το αναγκαίο αίτιο, για να δημιουργηθεί η ιστορία της καθόδου σύσσωμων των Αμαζόνων στην Αθήνα, και η μετέπειτα πολιορκία. Η πολιορκία της Αθήνας και η σθεναρή άμυνα που κρατά ο Θησέας, αποτυπώνει το κλίμα εκείνο που είχε διαμορφωθεί λίγο μετά την κατάπνιξη της επανάστασης των πόλεων της Ιωνίας της Μικράς Ασίας εναντίον των Περσών. Γίνεται η προσπάθεια να αφυπνισθούν πατριωτικά οι Αθηναίοι και να κινητοποιηθούν συναισθηματικά απέναντι στην επερχόμενη απειλή. Η επικράτηση των Αθηναίων και του Θησέα λειτουργεί ως φωτεινός φάρος, θάρρους, ανδρείας και υπομονής.

Ο μύθος αυτός και η συνεπακόλουθη ρητορική του, εκφράζει την παγιωμένη κατάσταση σε κοινωνικούς τομείς της Αθήνας των κλασικών χρόνων³². Κυρίως και πρωτίστως όμως στο στρατιωτικό επίπεδο, καθώς η επιτυχής άμυνα στην πολιορκία και η επικράτηση επί των Αμαζόνων, αποτελεί ένα φωτεινό παράδειγμα των παρελθόντων γενεών, που οι σύγχρονοι Αθηναίοι ακολούθησαν με απόλυτη συνέπεια και επιτυχία, μιας και νίκησαν την περσική απειλή, και όχι μόνον. Η Αθήνα κατέστη ηγεμονική ανάμεσα σε πολλές άλλες πόλεις, και κράτησε τα σκήπτρα της εξουσίας στην Ελλάδα, σε στρατιωτικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο. Η Αμαζονομαχία λοιπόν είναι το «αναγκαίο» εφεύρημα της κλασικής Αθήνας για να ανιχνευθούν τα αίτια για την σημερινή ευδαιμονία της.

³² Βλ. W.B.Tyrrell, ό.π.125, και W.B.Tyrrell, *A view of the Amazons*, The Classical Bulletin, 57 (1980), σ.1

Το ανωτέρω μυθολογικό παράδειγμα λειτουργεί ενδεικτικά και προσδιοριστικά για το είδος και τον τρόπο που η Αθήνα και οι Αθηναίοι αντιλαμβάνονταν την ετερότητα ως ειδοποιό διαφορά της δικής τους εξέχουσας θέσης και φύσης. Ίσως είναι βέβαια λιγάκι άδικο να θεωρήσει κανείς πως μόνον οι Αθηναίοι ήταν μισαλλόδοξοι, ωστόσο οι γραπτές πηγές και η σχετική λογοτεχνική παραγωγή δεν επιτρέπουν ιδεολογικές μετατοπίσεις³³. Από την άλλη μεριά, έχει υποστηριχθεί πως η αρχαία ελληνική τραγωδία, καθώς αντλεί το υλικό της από το μυθικό παρελθόν, δεν μπορεί να αντανakλά άμεσα την σύγχρονη πραγματικότητα³⁴. Η άποψη αυτή, όσο και αν έβρισκε πρόσφορο έδαφος παλαιότερα, δεν είναι αρκούντως πειστική, και αυτό για τον εξής λόγο. Το έδαφος στο οποίο γεννήθηκαν και παρουσιάζονται οι δραματικοί αγώνες δεν είναι άλλο από την Αθήνα, και παρά το ότι μόνον τέσσερεις τραγωδίες ξετυλίγουν την υπόθεσή τους σε αθηναϊκό έδαφος³⁵, έχουν όλες έναν κοινό παρονομαστή που δεν είναι άλλος από το πολιτικό και ιστορικό παρόν.

Η Αθήνα συνέρχεται μετά την περσική εισβολή από την οποία βγαίνει νικήτρια και κυρίως κερδισμένη. Ούσα παραδοσιακά πίσω από την μεγάλη αντίζήλό της, Σπάρτη, σε στρατιωτικό επίπεδο, έρχεται η στιγμή που οι Αθηναίοι αντιλαμβάνονται πως είναι ικανοί να διαδραματίσουν παρόμοιο ρόλο στην σκακιέρα της πολιτικής επικράτησης στον ελλαδικό χώρο. Ο περσικός φόβος και το ενδεχόμενο της εκ νέου προσπάθειας για κατάκτηση της Ελλάδας, ωθεί τις περισσότερες πόλεις στην δημιουργία της Α' αθηναϊκής συμμαχίας που επιτρέπει στην Αθήνα να παίξει έναν ηγετικό ρόλο στις εξελίξεις και να αναπτυχθεί ως στρατηγικός εταίρος των μικρότερων πόλεων. Έτσι σταδιακά χτίζει τα θεμέλια για την δημιουργία μιας υπερδύναμης της εποχής που με το πρόσχημα της περσικής απειλής εγκαθιδρύει την ηγεμονία της στον ελλαδικό χώρο και στη λεκάνη της Μεσογείου³⁶. Παράλληλα οι συνθήκες αναδεικνύονται άριστες για την εμπέδωση μιας ιμπεριαλιστικής πολιτικής νοοτροπίας, κάτι που στοιχειοθετείται όχι μόνο από την επίσημη αθηναϊκή πολιτική μέσα από την επίδειξη ισχύος (γεγονότα της Σάμου, κλπ) αλλά και από την διαμόρφωση μιας αυτό-εικόνας που προσδιορίζεται ως το άλλο άκρο αυτού που οριοθετείται ως βαρβαρικό ή ξένο. Η Αθήνα δεν παινεύεται μόνον για τα πολιτικά και

³³ Είναι δεδομένο πως όλα τα ελληνικά φύλα, από την περσική εισβολή και έπειτα, θεωρούσαν τους ξένους ως βάρβαρους, ωστόσο η Αθήνα ήταν εκείνη που μέσα από την πνευματική της καλλιέργεια και την πολιτικό-στρατιωτική της ανάπτυξη εκμεταλλεύτηκε αυτή την πραγματικότητα και την καλλιέργησε σε λογοτεχνικό – και όχι μόνον – μοτίβο. Πρβλ. V.Ehrenberg, *The Greek State*, London, 1969, σ. 77 κ.ε.

³⁴ Βλ. Μ.Ι.Γιόση, *Ανθρώπινα δικαιώματα και αρχαία ελληνική τραγωδία*, στο *Αρχαίο δράμα και λαϊκή ηθική* (επιμ.Ε.Παπαδόδημα). Αθήνα 2019, σ.50.

³⁵ Βλ. H.R.Butts, the glorification of Athens in ancient drama. *Iowa Studies in Classical Philology*, 11, 1942, σ.39 κ.ε.

³⁶ Βλ. και P.Walcot, *Greek Drama in its theatrical and social context*, University Wales Press, 1976, σ.94 κ.ε.

στρατιωτικά της κεκτημένα, αλλά κυρίως για τα πνευματικά της επιτεύγματα. Η δημοκρατία, το πολίτευμα που επιτρέπει την ισονομία και την παρρησία, την ελευθερία της έκφρασης και την ισηγορία, έρχεται σε αντίθεση με τις βαρβαρικές συνήθειες και κυρίως το απολυταρχικό πολίτευμα.

Η δραματική αξιοποίηση του μοτίβου του βάρβαρου ελέγχεται σε διαφορετικά επίπεδα, συν τω χρόνω. Ο Αισχύλος, πιο στιβαρός και μεγαλόπρεπος, ακολουθεί πιστά την επίσημη προπαγάνδα που θέλει τους ξένους (Πέρσες) διαφορετικούς και στην παρουσία και στην ερμηνεία τους. Πέρα από τη σκηνική παρουσία και τη σκευή των χαρακτήρων (*ὄψεις*), οι ξένοι ήρωες προσδιορίζονται από μια ηττοπάθεια που από τη μια ικανοποιούν το αίτημα της αθηναϊκής κοινωνίας για επικράτηση, και από την άλλη πιστοποιούν την πανάρχαια και ενδόμυχη πεποίθηση για μια ενοχική και αλλοπρόσαλλη ταυτότητα που δεν μπορεί παρά να υποτάσσεται στην ομαλότητα, που δεν είναι άλλη από την ελληνική «ορθόδοξη» ταυτότητα³⁷.

Κατά συνέπεια, δεν αναμετρώνται μόνο διαφορετικοί τύποι ανθρώπων με διαφορετικά ήθη και έθιμα – ακόμη κι αν είναι εχθροί – αλλά κυρίως δύο πέρα για πέρα αντίθετα πολιτικά συστήματα, και είναι γνωστό πόσο απεχθάνονταν οι Αθηναίοι την τυραννία³⁸. Οι βάρβαροι ενσάρκωναν οτιδήποτε ήταν αντίθετο στις ουσιώδεις αξίες του ελληνικού πολιτισμού, δηλαδή τον δεσποτισμό, την ανελευθερία, την πολυτέλεια, την τρυφή, την έλλειψη ανδρείας, αλλά ταυτόχρονα και την αγριότητα και την έλλειψη καλλιέργειας. Πολλώ δε μάλλον στην περίπτωση της Αθήνας, του λίκνου του πολιτισμού και της δημοκρατίας, όπου οι τέχνες και τα γράμματα αναπτύχθηκαν στον υπέρτατο βαθμό για να καταστήσουν την πόλη, καύχημα και πρότυπο που έδωσε τα φώτα της παιδείας και του πνεύματος. Ο βάρβαρος καθίσταται ο αποδιοπομπαίος τράγος που λειτουργεί εξαγνιστικά για το ήθος του αθηναϊκού κοινού που όντας σε πλεονεκτικότερη και ανώτερη από όλες τις απόψεις θέση, άλλοτε συμπονεί και άλλοτε αποδέχεται χαιρέκακα τις κακοτοπιές και τις συμφορές των ηρώων.

³⁷ Finley M.I., 1963, *The ancient Greeks*, London, σ.29 κ.ε.

³⁸ West C., 2004, *Democracy matters: Winning the Fight against Imperialism*, NY, σ. 41 κ.ε.

Ο νεωτεριστής Ευριπίδης

Ο Ευριπίδης είναι ο νεότερος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς της αρχαιότητας και αποτελεί την τελευταία μεγάλη αναλαμπή του αρχαίου δράματος των κλασικών χρόνων³⁹. Οι πηγές για τη ζωή του είναι πολλές, ωστόσο αρκετά αβάσιμες και συγκεχυμένες. Σύμφωνα με μια παράδοση, ο Ευριπίδης γεννήθηκε ανήμερα της νίκης των Ελλήνων στη Σαλαμίνα, στην οποία τραυματίστηκε ο Αισχύλος και πανηγύρισε ο Σοφοκλής, ως προεξάρχων του Χορού (Πλούτ., Ἡθ.107c). Η μαρτυρία του αξιόπιστου, «Πάριου Χρονικού», τοποθετεί τη γέννησή του στα 485/4 π.Χ., πιθανότατα, στη Σαλαμίνα. Ο πατέρας του λεγόταν Μνήσαρχος ή Μνησαρχίδης και ήταν πλούσιος έμπορος από το δήμο της Φλυάς (σημερινό Χαλάνδρι), και η μητέρα του λεγόταν Κλειτώ και προερχόταν από ευγενική γενιά. Διακωμωδήθηκαν και οι δύο από τον Αριστοφάνη που υποστήριξε ότι ο πατέρας του Ευριπίδη ήταν «κάπηλος» (=μικρέμπορος, μεταπράτης) και η μητέρα του πουλούσε λάχανα. Οπωσδήποτε, ακόμη κι αν δεν είχε την αριστοκρατική καταγωγή του Αισχύλου, ούτε ανήκε σε ανώτερη αστική τάξη, όπως ο Σοφοκλής, θεωρείται βέβαιο πως η οικογένειά του ήταν αρκετά εύπορη, πράγμα που εξηγεί και την καλή διαπαιδαγώγηση και μόρφωσή του, που δεν ήταν διαφορετική από τη μόρφωση των πλουσίων νέων της Αθήνας.

Από μικρός ήταν ιδιαίτερα μελετηρός και με κλίση στα γράμματα. Στις πολλές αρετές του οφείλεται το ότι από τα παιδικά του χρόνια τιμήθηκε με αξιώματα: έγινε «πυρφόρος» του Ζωστηρίου Απόλλωνα και «οινοχόος» στους ιερούς χορούς, γύρω στο ναό του Δηλίου Απόλλωνα. Στην αρχή τον τράβηξε ο αθλητισμός και η ζωγραφική. Ο πατέρας του μάλιστα ενίσχυε την κλίση του προς τον αθλητισμό, γιατί είχε πάρει χρησμό πως ο γιος του θα στεφανωθεί σε δημόσιους αγώνες, πράγμα που δεν μπορούσε να φαντασθεί πως θα γινόταν σε αγώνες ποιητικούς. Λέγεται ότι διακρίθηκε στο «Παγκράτιο» (πάλη και πυγμή), αργότερα, όμως, επηρεασμένος από τον σοφιστή Πρόδικο και τον Αναξαγόρα, στράφηκε οριστικά στη φιλοσοφία και την ποίηση. Είναι κομβικής σημασίας το γεγονός ότι ο Ευριπίδης ασπάζεται τις ιδέες των φιλοσόφων αλλά και των Σοφιστών της εποχής του, καθώς μέσα σε αυτό το ιδεολογικό πρόπλασμα διαμορφώνει

³⁹ Για τη ζωή και το έργο του Ευριπίδη, παρατίθενται πλείστες όσες πληροφορίες και άφθονη βιβλιογραφία στον Α. Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 412 κ.ε., καθώς και στον F. Montanari, *Ιστορία της αρχαία ελληνικής λογοτεχνίας*, University Studio Press, 2012, σ. 580. Πολύ σημαντική και η συνεισφορά του Α. Lesky, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, Β' τόμος, ΜΙΕΤ, 1992, σ. 35 κ.ε. Εμβληματικό είναι το άρθρο στην RE A. Dieterich *Albrecht Dieterich: Euripides 4*. In: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (RE). Band VI,1, Stuttgart 1907, σσ 1242–1281.

την συλλογιστική του και την κοσμοθεωρία του την οποία προβάλλει διαρκώς μέσα από τα έργα του⁴⁰.

Ο νεαρός Ευριπίδης άκουσε επίσης μαθήματα από τον Πρωταγόρα και από τον Αρχέλαο. Αναμφισβήτητα ή επίδραση των σοφών αυτών στη διαμόρφωση του πνεύματος του υπήρξε ευεργετική, περισσότερο όμως ωφελήθηκε παρακολουθώντας τη διδασκαλία του Σωκράτη, με τον οποίο ήταν στενός φίλος και επί χρόνια δεχόταν τις συμβουλές του. Ήταν ακόρεστη η δίψα του για μάθηση και είναι πολύ χαρακτηριστικό για τη φιλομάθεια του πως είχε καταρτίσει μια από τις πλουσιότερες ιδιωτικές βιβλιοθήκες της αρχαιότητας. Ο βιογράφος του Αυλός Γέλλιος μας δίνει την πληροφορία, ότι την πρώτη τραγωδία του την έγραψε σε ηλικία 18 ετών⁴¹. Τίποτε όμως περισσότερο δεν είναι γνωστό γι' αυτό το έργο του, ενώ μόλις το 445 π.Χ. ο Ευριπίδης πήρε μέρος για πρώτη στους δραματικούς αγώνες με μια τετραλογία που το ένα έργο της είχε τον τίτλο «Πελιάδες»⁴². Ήλθε τότε τρίτος, μα δεν απογοητεύθηκε. Αντίθετα, με περισσότερη επιμονή συνέχισε το γράψιμο και το 442 πήρε το πρώτο βραβείο.⁴³

Σε όλη τη ζωή του, μολονότι δεν έπαυε να γράφει, βραβεύθηκε μόνο τέσσερις φορές. Το αθηναϊκό κοινό, ασυνήθιστο σε θεατρικούς νεωτερισμούς και επιφυλακτικό στην αποδοχή των ιδεών του, δεν τον θεωρούσε άξιο για βράβευση. Σε αυτό συντελούσε και η σφοδρή πολεμική του Αριστοφάνη, που δεν έχανε ευκαιρία να τον διακωμωδήσει

⁴⁰ Conacher.D., *Euripides and the Sophists*, Duckworth USA, 1998, σ.44 κ.ε.

⁴¹ Lesky A., 1992, σ. 57 κ.ε.

⁴² Ο Ευριπίδης, έγραψε 92 δράματα, δηλαδή 22 τετραλογίες κι είναι αξιοπαρατήρητο πως ο αριθμός αυτός συμπίπτει περίπου με τον αριθμό των έργων, που αποδίδονται και στον Αισχύλο από αρχαίους βιογράφους. Τα περισσότερα χάθηκαν, ξέρουμε όμως τους τίτλους κι έχουμε σύντομα αποσπάσματα μερικών απ' αυτά . Τα χαμένα έργα του, σε αλφαβητική σειρά, είναι: Αιγεύς, Αίολος, Αλέξανδρος, Αλκμείων ο δια Ψωφίδος, Αλκμείων ο διά Κορίνθου, Αλκμήνη, Αλόπη, Ανδρομέδα, Αντιγόνη, Αντιόπη, Αρχέλαος, Αυγή, Αυτόλυκος, Βελλεροφόντης, Βούσιρις, Γλαύκος, Λανάη, Δίκτυς, Επειός, Ερεχθεύς, Ευρυσθέυς, Θερισταί, Θησεύς, Θυέστης, Ινώ, Ιξίων, Ιππόλυτος καλυπτόμενος, Κάδμος, Κερκυών, Κρεσφόντης, Κρήσσαι, Κρήτες, Λάμια, Λικύμνιος, Μελανίπη η σοφή, Μελανίπη η δεσμώτις, Μελέαγρος, Μυσοί, Οιδίπους, Οινεύς, Οινόμαος, Παλαμήδης, Πειρίθους, Πελιάδες, Πηλεύς, Πλεισθένης, Πολύιδος, Πρωτεσίλαος, Ραδάμανθους, Σθενέβοια, Σίσυφος, Σκύλλα, Σκύριοι, Συλεύς, Τέννης, Τήλεφος, Τημενίδαι, Τήμενος, Υπιπίλλη, Φαέθων, Φιλοκτήτης, Φοίνιξ, Φριζος, Χρύσιππος.

Τα σωζόμενα έργα του ποιητή φθάνουν τα 17 (δεκαεπτά), μαζί με ένα σατυρικό δράμα και ένα νόθο έργο, το οποίο δηλαδή δεν έγραψε ο ίδιος αλλά το οποίο έφτασε στις μέρες μας με το όνομά του. Ακολουθούν οι τίτλοι των έργων αυτών: 1.«Άλκηστις» (438 π.Χ.), 2. «Μήδεια» (431 π.Χ.), 3. «Ηρακλείδαι» (430 - 427 π.Χ.), 4. «Ιππόλυτος» (428 π.Χ.), 5. «Εκάβη» (425 π.Χ.), 6. «Ηρακλής» (424 - 420 π.Χ.), 7. «ΙΚέτιδες» (420-421 π.Χ.), 8. «Ανδρομάχη» (420-417 π.Χ.), 9. «Ιων» (418 π.Χ.), 10. «Τρωάδες» (415 π.Χ.), 11. «Ηλέκτρα» (413 π.Χ.), 12. «Ελένη» (412 π.Χ.), 13. «Ιφιγένεια εν Ταύροις» (412 π.Χ.), 14. «Φοίνισσαι» (409 - 408 π.Χ.), 15. «Ορέστης» (408 π.Χ.), 16. «Ιφιγένεια εν Αυλίδι» (405 π.Χ.), 17. «Βάκχα» (405 π.Χ.), 18. «Κύκλωψ» (428-425 π.Χ.), 19. «Ρήσος» (424 π.Χ.).

⁴³ Παππάς Θ., 2007, *Προσεγγίσεις στην Αρχαία Ελληνική Παιδεία. Από τον Όμηρο ως τον Ισοκράτη*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

και να τον ειρωνευθεί. Είναι αξιοσημείωτο δε, πως ο Ευριπίδης γνώρισε πολύ μεγαλύτερη αποδοχή και επιβράβευση μετά θάνατον παρά όσο ζούσε⁴⁴.

Σε προχωρημένη ηλικία, εγκαταλείπει την Αθήνα με σκοπό να εγκατασταθεί στη Θεσσαλική Μαγνησία, όπου πήγε το 408. Αμέσως όμως τον κάλεσε στην Πέλλα ο φιλόμουσος βασιλιάς της Μακεδονίας Αρχέλαος, στου οποίου την αυλή είχαν συγκεντρωθεί ονομαστοί συγγραφείς και καλλιτέχνες, ο ποιητής Αγάθων, ο ζωγράφος Ζεύξις, ο μουσικός Τιμόθεος και πιθανώς ο ιστορικός Θουκυδίδης. Εκεί ο Ευριπίδης, για να τιμήσει τον προστάτη του βασιλιά, έγραψε τον «Αρχέλαο», πού αποτελούσε εγκώμιο στον Ηρακλείδη Αρχέλαο, πρόγονο του φιλότεχνου ηγεμόνα. Τον ίδιο χρόνο έγραψε και τις «Βάκχες», έργο που το προόριζε να παιχθεί στο θέατρο της Πέλλας.

Ο θάνατός του ήρθε ξαφνικά το 407 ή 406. Μια παράδοση λέει πως τον ξέσκισαν τα σκυλιά κατά τη διάρκεια ενός κυνηγιού (μολοσσοί), κάτι που δεν επιβεβαιώνεται από τις πηγές⁴⁵. Ο Σοφοκλής, για να τον τιμήσει, ντύθηκε πένθιμα και παρουσίασε τον χορό χωρίς στεφάνια. Κοντά στην Αμφίπολη, στην Αρέθουσα, όπου θάφτηκε, τού ύψωσε ο Αρχέλαος λαμπρό μνημείο. Και οι Αθηναίοι ανήγειραν προς τιμήν του κενοτάφιο κοντά στα Μακρά Τείχη και χάραξαν το παρακάτω επίγραμμα, συνθεμένο από τον ιστορικό Θουκυδίδη ή από τον ποιητή Τιμόθεο:

*«μνημα μὲν Ἑλλὰς ἅπασ' Εὐριπίδου, ὅστέα δ' ἴσχει
γῆ Μακεδόν, ἧπερ δέξατο τέρμα βίου,
πατρὶς δ' Ἑλλάδος Ἑλλὰς Ἀθῆναι, πλεῖστα δὲ Μούσαις
τέρμας ἐκ πολλῶν καὶ τὸν ἔπαινον ἔχει».*

Ο Ευριπίδης έκανε δύο γάμους (με τη Μελιτώ και με τη Χοιρίνη) και τρεις γιούς: τον Μνησαρχίδη, που έγινε έμπορος, τον Μνησίλοχο, που έγινε ηθοποιός και τον συνονόματο του, Ευριπίδη, που πήρε την ποιητική φλέβα του πατέρα του κι έγινε δραματικός ποιητής. Μισογύνη, ακοινώνητο και απαισιόδοξο τον έκαναν τα οικογενειακά του ατυχήματα και η έλλειψη κατανοήσεως από τους συγχρόνους του. Οι βιογράφοι του λένε πως είχε στη Σαλαμίνα μια σπηλιά, αντίκρυ στο πέλαγος, όπου πήγαινε, για να στοχασθεί και να γράψει⁴⁶. Λυπημένη μάς δείχνουν την έκφραση του και οι προτομές του,

⁴⁴ Conacher D.J., *Euripidean Drama*, Toronto 1968, σ.60

⁴⁵ Lesky A., 1992, σ.31 κ.ε.

⁴⁶ A.Dieterich, σ. 1245.

που τον απεικονίζουν σε γεροντική ηλικία, με αραιά άτακτα μαλλιά, βαθύ και συγκεντρωμένο βλέμμα, ισχνά μάγουλα. Δέχθηκε τα βέλη της κριτικής και της αμφισβήτησης πολύ συχνά και αυτός ήταν ένας από τους λόγους που εξηγεί τις λίγες νίκες του στους αγώνες. Μόνο μετά τον θάνατό του, ο Ευριπίδης βρήκε την αναγνώριση και τη θέση που του ταίριαζε. Από τον 4ο αιώνα, έγινε ο δημοφιλέστερος τραγικός και η επίδρασή του στην ελληνική και ρωμαϊκή λογοτεχνία διατηρήθηκε για αιώνες.

Η τραγωδία είχε ήδη λάβει την οριστική μορφή της, όταν άρχισε να γράφει ο Ευριπίδης. Ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής είχαν τελειοποιήσει το είδος αυτό της ποιήσεως και τίποτε πια δεν είχε να προσθέσει κάποιος. Τα χορικά και τα διαλογικά μέρη είχαν φθάσει σε αρμονική πληρότητα. Και όμως, ο Ευριπίδης, όχι μόνο για να νεωτερίσει, όσο και για να κινηθεί ανετότερα μέσα στους μυθικούς κύκλους, από όπου αντλούσε τα θέματα του, εισήγαγε δυο μεταρρυθμίσεις που τις συναντούμε σχεδόν σε όλα τα έργα του, κυρίως στα τελευταία. Ο μονόλογος στην αρχή των τραγωδιών του είναι ο Πρόλογος, που εισάγει τον θεατή στην υπόθεση. Ένας θεός ή ένας ήρωας του δράματος παρουσιάζεται στην αρχή και κατατοπίζει τον θεατή για τον τόπο που εκτυλίσσεται το έργο, για τα πριν από το έργο γεγονότα και για το σημείο στο οποίο βρίσκεται η υπόθεση, κάποτε μάλιστα προχωρεί δίνοντας και τη λύση της Τραγωδίας. Το τελευταίο συμβαίνει συνήθως όταν εκείνος που προλογίζει είναι θεός, όπως π.χ. στον Ίωνα, στις Βάκχες, στον Ιππόλυτο.

Εκ πρώτης όψεως η μορφή αυτή του προλόγου φαίνεται να μειώνει το ενδιαφέρον των θεατών, που προκαταβολικά γνωρίζουν την εξέλιξη της υποθέσεως. Αυτό είναι αλήθεια, πρέπει όμως να σημειωθεί ότι ο πρόλογος αυτός είναι απαραίτητος στην τέχνη του Ευριπίδη. Ο Ευριπίδης δε χρησιμοποιεί τους μύθους στη σταθερή, την απαρασάλευτη μορφή που τους ήξεραν οι Αθηναίοι⁴⁷. Τους μεταβάλλει τολμηρά και κάποτε τελείως αυθαίρετα. Οι ψυχικές καταστάσεις των ηρώων του, εξ άλλου, είναι τόσο σύνθετες μερικές φορές, που θα ήταν αδύνατο να παρακολουθήσει ο θεατής το έργο, χωρίς αυτή την προλογική κατατόπιση. Απελευθερώνεται έτσι ο ποιητής και προχωρεί στην πλοκή, χωρίς τον φόβο ότι θα γίνει δυσνόητος.

Ο «από μηχανής θεός» εμφανίζεται στο τέλος των τραγωδιών του⁴⁸. Ύστερα από μια περίπλοκη εξέλιξη, που δημιουργούν τα σφοδρά πάθη των ηρώων του, ο θεατής βρίσκεται, μπροστά σε αδιέξοδο ψυχικό. Τότε εισάγεται «από μηχανής», ένας θεός που

⁴⁷ Whitman C.H., 1975, *Euripides and the full circle of Myth*, Cambridge, σ.22 κ.ε.

⁴⁸ Schmidt W., 1967, *Der Deus ex machine bei Euripides*, Stuttgart, σ.15 κ.ε.

δίνει τη λύση. Ο θεός αυτός, όχι σπάνια, η έκφραση της ειμαρμένης, που ρυθμίζει την τύχη των ηρώων του. Τον νεωτερισμό αυτό όμως δεν τον χρησιμοποιεί πάντοτε. Τον βρίσκουμε στον *Ορέστη*, στον *Ιππόλυτο*, στον *Ίωνα*, στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, στην *Ανδρομάχη*, στις *Ικέτιδες*, στην *Ελένη* και στην *Ηλέκτρα*. Στις πρώτες τραγωδίες του, ο «από μηχανής θεός» δεν υπάρχει. Στις τελευταίες του, αντιθέτως, έρχεται απότομα να διακόψει τη διαρκή αβεβαιότητα. Με την καινοτομία αυτή, ο Ευριπίδης πετυχαίνει και εξωτερικά σημαντικά αποτελέσματα: καθώς ο θεός μπαίνει στη σκηνή, λαμπρός, επιβλητικός και μεγαλοπρεπής, οι θεατές καταλαμβάνονται από τρόμο και δέος μπροστά στη θεϊκή παρουσία. Εξ αλλού στο σημείο που λύνεται το έργο, απότομα και απροσδόκητα, δεν μένει απαθής ο θεατής, αλλά στοχάζεται και προεκτείνει τη δράση⁴⁹.

Επίσης, πρέπει να σημειωθεί, ότι τα χορικά του Ευριπίδη παρουσιάζουν διαφορά από τα χορικά των δύο άλλων μεγάλων τραγικών. Δε δένονται σφιχτά με την υπόθεση, όπως στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή, παρά σε εξαιρετικές περιπτώσεις. Είναι «εμβόλιμα», που παρεμβάλλονται στο έργο, όπως τα «ιντερμέδια». Συχνά δεν εμπνέονται από τα πάθη των ηρώων και γενικά αποτελούν ένα λυρικό ανάλαφρο παιχνίδισμα του λόγου. Έχουν θέλητρο και χάρη, είναι πίνακες με ζωηρά χρώματα, εμπνευσμένα από τη φύση ή από παλιούς ξεχασμένους μύθους. Γι' αυτό σε κανένα σχεδόν χορικό ο Ευριπίδης, που τόσο του αρέσουν τα γνωμικά, δεν επιδιώκει να φιλοσοφήσει. Δημιουργεί έτσι κάτι αντίστοιχο με τα σημερινά διαλείμματα των θεατρικών έργων, προσπαθώντας να φέρει στις ταραγμένες ψυχές των θεατών τη γαλήνη και την ανακούφιση⁵⁰.

Ο από σκηνής φιλόσοφος, Ευριπίδης, στοχαστικός και διεισδυτικός, στάθηκε μπροστά στην αρχαία θρησκεία και στους θεούς του Ολύμπου με δισταγμό. Οι θεοί δεν μπορούν να είναι τέτοιοι, όπως τους παρουσίασαν οι παλαιότεροι ποιητές. Αρνήθηκε την ανθρωπόμορφη παράστασή τους και αμφισβήτησε την ορθότητα των θυσιών και των αφιερωμάτων, γιατί οι θεοί έχουν ανάγκη όχι από υλικές προσφορές, αλλά από ευσεβή διάθεση. Ενώ όμως αρνείται τους θεούς των ποιητών και των μύθων, δεν μας δίνει την απάντηση στο ερώτημα «τι είναι θεός;». Διαφαίνεται οπωσδήποτε η αντίληψή του για το «άυλο» του θεού, όταν πιστεύει ότι η ουσία της θεότητας είναι ο αέρας ή ο αιθέρας. Αυτές οι πεποιθήσεις του, συχνότατα διατυπωμένες, έγιναν αιτία να θεωρηθεί άθεος⁵¹.

⁴⁹ Lukas D.W., 1950, *The Greek tragic Poems*, London, σ.58 κ.ε.

⁵⁰ Sale W., 1978, *Existentialism and Euripides*, London, σ. 3.

⁵¹ Laura K., 2017, *A Companion to Euripides*. Wiley-Blackwell, σ. 48 κ.ε.

Ο Ευριπίδης όντας βαθύτατος γνώστης της ανθρώπινης ψυχής, συλλαμβάνει την κορυφαία, την εντονότερη στιγμή των ψυχικών καταστάσεων και την προβάλλει μπροστά μας με τον μεγεθυντικό φακό της τέχνης του. Στα πρόσωπα του όμως δεν υπάρχουν μόνο οι τραγικές μορφές. Υπάρχει και η χάρη της νεότητας, υπάρχει και ο απλοϊκός τύπος των ανθρώπων. Μια ολόκληρη κοινωνία με όλους τους αντιπροσωπευτικούς της τύπους δημιουργείται από το σύνολο των τραγωδιών του. Η φιλοδοξία και η πατρική τρυφερότητα, ο εγωισμός, η ανανδρία, ο έρωτας, η χυδαιότητα, τα κτηνώδη ένστικτα και οι ευγενείς ανατάσεις ανεβαίνουν προσωποποιημένα στη σκηνή. Κι έτσι ο Ευριπίδης, ο φιλόσοφος, ο λυρικός, ο δραματικότερος από τους άλλους τραγικούς, συνθέτει με δύναμη πραγματικού δημιουργού τα έργα του, πλαισιωμένα από μορφές δυνατές, που αποτελούν ως σήμερα σύμβολα των ψυχικών καταστάσεων τις οποίες εκφράζουν.

Η γλώσσα του φαίνεται ότι δεν απείχε πολύ από την ομιλούμενη της εποχής του, μια ομιλούμενη όμως που ο ποιητής της έδωσε στιλπνότητα και χάρη. Χωρίς χυδαϊσμούς, αλλά και χωρίς εξεζητημένες λέξεις, αποτέλεσε πρότυπο της λιτής και ξεκάθαρης έκφρασης. Τα κοσμητικά επίθετα και το μεγαλόπρεπο ύφος σπανίζουν⁵². Χρησιμοποιεί αρκετά τις παρομοιώσεις που είναι παρμένες από τη φύση και την τέχνη. Η καθαρότητα των νοημάτων του και η ευστοχία του στην εύρεση και χρησιμοποίηση των καταλλήλων λέξεων, ευνοούσαν τη δημιουργία οικειότητας μεταξύ των προσώπων των έργων του⁵³. Η γνώση του στη ρητορική αποδεικνύεται από τους υποδειγματικούς διαλόγους που βασίζονται στο μοτίβο των «δισσών λόγων» και είναι χαρακτηριστικό του ότι εντάσσει γνωμικά και αποφθέγματα που διανθίζουν το κείμενό του.

⁵² Lesky A., 1992, σ.38.

⁵³ I.Gallo, 1967, La vita di Euripide di Satiro e gli studi sulla biographica antica, PP 22, σ.34.

Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται για τον βάρβαρο, τον ξένο, στα έργα του Ευριπίδη

Ο «βάρβαρος» στην αρχαία ελληνική δραματουργία είναι ο ξένος, ο μη ελληνικός. Χώρες καταγωγής του ξένου είναι η Τροία, η Περσία, η Αίγυπτος, η Λυδία, η Φρυγία. Η λέξη «βάρβαρος» ή «βαρβαρικός» πότε δήλωνε τον ξένο, τον αλλοδαπό και πότε τον άνθρωπο που ήταν άξεστος ή διέθετε βίαιο χαρακτήρα, ακόμα και τον Έλληνα που επιδείκνυε τέτοιου είδους συμπεριφορά.⁵⁴

Το ουσιαστικό βάρβαρος σχηματίζεται από το ρήμα *βαρβαρίζειν*, που σημαίνει «μιλώ ακατάληπτα». Προέκυψε σαν λέξη από τον ήχο της αιγυπτιακής και περσικής γλώσσας, που οι Έλληνες δεν την καταλάβαιναν και ένιωθαν πως άκουγαν ένα μπαρ-μπαρ ακατάπαυστο. Αυτή τη λέξη υιοθέτησαν και οι Ρωμαίοι στη λατινική τους γλώσσα και προέκυψε η λέξη *barbarus*. Από μια εποχή και μετά, κυρίως στα ρωμαϊκά χρόνια η λέξη βάρβαρος αναφέρονταν σε λαούς που θεωρούνταν πολιτιστικά μη ανεπτυγμένοι και συνήθιζαν να τους αποδίδουν γυναικεία και αδύναμα χαρακτηριστικά ή αντίθετα σκληρά, βίαια, πρωτόγονα γνωρίσματα. Θα δούμε λοιπόν αν αυτό ίσχυε και στον Ευριπίδη.

Ο Ευριπίδης κατηγορήθηκε πως χρησιμοποιούσε στα χορικά του «βαρβαρικές» μελωδίες, ξενικές και πως περιέπλεκε τον λόγο του με τη μουσική. Στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, στους στίχους 179-185, οι Ελληνίδες του χορού λένε πως θα χρησιμοποιήσουν ασιατικούς ρυθμούς:

«Ἄντιψάλμους ᾠδὰς ὕμνων τ’

Ἀσιητᾶν σοι βάρβαρον ἀχὰν

δεσποίνα γ’ ἐξαυδάσω,

Τὰν ἐν θρήνοισιν μοῦσαν,

νέκυσι μελομένην, τὰν ἐν μολπαῖς

Ἄιδας ὕμνεϊ δίχα παιάνων»⁵⁵

Και στις *Βάκχες*, στην πάροδο, υπάρχει σύνδεση του λόγου με τη μουσική, στους στίχους 156-162, όπου ο χορός προτρέπει να υμνείται ο Διόνυσος με τον ήχο τον βαρύ των τυμπάνων και να δοξάζεται ο Βάκχος βακχεύοντας, με φωνές φρυγικές, με αλαλαγμούς, με

⁵⁴ Μπακονικόλα, 2008, σ. 122.

⁵⁵ Μαυρόπουλος Θ. Γ., *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, 2008, σ. 84 και 251-252.

τη συνοδεία του ιερού αυλού που θα σκορπά ιερές μελωδίες, συνοδεύοντας τις μαινάδες που πλανώνται στα όρη:

*μέλπετε τὸν Διόνυσον
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,
εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,
λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος
ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη σύνοχα
φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος.⁵⁶*

Επίσης, στην έξοδο του ίδιου έργου, στον διάλογο ανάμεσα στον αγγελιαφόρο Β΄ και τον χορό (στίχος 1034), ο δεύτερος απαντά: *εὐάζω ξένα μέλεσι βαρβάροις*. Η τραγική μητέρα Αγαυή, που έχει ήδη διαμελίσει τον γιο της, μέσα στην ιερή, βακχική τρέλα και έκστασή της, παρουσιάζεται να αλαλάζει ξένη με ξένες μελωδίες. Εδώ γίνεται χρήση των λέξεων ξένου και βάρβαρου, για να δοθεί έμφαση στην αλλοδαπή προέλευση του χορού, παραπέμποντας φυσικά και σε μια ξενική γλώσσα και μουσική.

Αυτή η μελωδική γλώσσα συνοδεύονταν από χορευτικές κινήσεις του χορού, οι οποίες ήταν επηρεασμένες από τον φρυγικό πολιτισμό και τη λατρεία της Κυβέλης, που πήρε το όνομά της από τα «Κύβελα» της Μικράς Ασίας. Η λατρεία της Κυβέλης έφτασε στον ελλαδικό χώρο, στο πρώτο μισό του 6^{ου} π.Χ. αιώνα, στην ελληνοποιημένη μορφή της λατρείας της Ρέας (αυτή που ρέει, που καθορίζει τη ροή των πραγμάτων), της κόρης του Ουρανού και της Γαίας και μητέρας των Ολύμπιων Θεών. Αργότερα, το όνομά της εξελίχθηκε σε Δήμητρα, τη θεά της γεωργίας, της ελεύθερης βλάστησης και της γονιμότητας. Η διονυσιακή λατρεία συνοδεύονταν από τον αυλό. Ο θύρσος, το κύμβαλο, το κρόταλο πιθανόν προϋπήρχαν από τα μυστήρια του Ζαγρέα της Κρήτης. Ο Ζαγρέας ή Ζαγρεύς ήταν ο θεός των Ορφικών, γιος της Περσεφόνης και του μεταμορφωμένου σε φίδι Δία. Γεννήθηκε με κέρατα, τα οποία τα κληρονόμησε από τη μητέρα του και διορίστηκε από τον Δία, ως βασιλιάς των θεών, αφού πρώτα του δόθηκε σκήπτρο, κεραυνός και ο έλεγχος της βροχής. Η ζηλιάρα Ήρα έδωσε εντολή στους Τιτάνες να τον κομματιάσουν

⁵⁶ Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία, Στεφανόπουλος Θ.Κ. (μετάφραση), *Ευριπίδης-“Βάκχες”*, 2012, σ. 3.

και να τον φάνε. Σύμφωνα με μια παράδοση, η Ρέα ή η Δήμητρα συγκόλλησε τα κομμάτια του Ζαγρέα και ο Δίας έδωσε την καρδιά του στη Σεμέλη να την φάει. Τότε αναγεννήθηκε ο Ζαγρέας, αλλά με νέα προσωπικότητα, αυτήν του Διόνυσου.

Ο βακχικός χορός συναντάται στις λατρευτικές τελετές του Διόνυσου και ο χαρακτήρας αυτών των τελετών ενέχει χαρακτήρα γονιμότητας, καρποφορίας, άνθησης, βλάστησης και γενικότερα μιας αναγέννησης της φύσης, ανάλογα με την εποχή, που παρομοιάζεται με την αναγέννηση του θεού Διόνυσου. Ο θύρσος, το κύμβαλο, το κρόταλο, φαλλικά σύμβολα γονιμότητας, μετατρέπονται σε φορείς της έκστασης και οι μύστες, χορεύοντας βακχικά τα τρέμουν και τα χτυπάνε μαζί με το σώμα τους και τα πόδια τους στο έδαφος. Αυτοί οι χοροί προς τιμή του θεού Διόνυσου απηχούν ως συνέχεια των χορών των Κουρητών και ενδέχεται οι σημερινοί χοροί του «Πεντοζάλη» και του «Πυρρίχιου» να αποτελούν απόηχό τους.⁵⁷

Στις *Φοίνισσες*, η βασίλισσα Ιοκάστη έρχεται στη σκηνή με το άκουσμα της φοινικικής φωνής του χορού: *Φοίνισσαν βοάν κλύουσα ὧ νεάνιδες...* Στους στίχους 678-681, ο χορός ζητά από τον Κάδμο και τους προγόνους του να βοηθήσουν τη Θήβα: *ἐκάλεσ', ἐκάλεσα βαρβάρῳ βοᾷ, ἰώ, βαρβάρους λιταῖς*• ο χορός φωνάζει με ξενική φωνή, με ξενική ικεσία τον Κάδμο.⁵⁸

Γενικότερα, παρατηρείται πως ο Ευριπίδης δεν επιλέγει περίεργες λέξεις ως ένδειξη της ξένης ιθαγένειας. Οι λέξεις που χρησιμοποιεί είναι απλές και ξεκάθαρες όπως: *βάρβαρον, βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων, Φρυγίαισι βοαῖς, ζένα, βαρβάρῳ βοᾷ, Φοίνισσαν βοά*. Από αυτές τις λέξεις οι περισσότερες υποδηλώνουν μουσικούς ήχους ή βοές. Επομένως, η βαρβαρική καταγωγή συνοδεύεται με τους κατάλληλους ήχους στα αυτιά του Ευριπίδη.⁵⁹

⁵⁷ Τσίρκας Χ.Α., 2021, *Βάκχες*, σ. 48-49.

⁵⁸ Μαυρόπουλος Θ.Γ., *Φοίνισσαι*, 2008, σ. 144.

⁵⁹ Bacon H. H., 1961, σ. 118.

Ενδυμασία του βάρβαρου

Στους *Ηρακλείδες* του Ευριπίδη (430 π.Χ.), ο βασιλιάς της Αθήνας, Δημοφώντας, γιος του Θησέα, συνοδευόμενος από τον αδερφό του Ακάμαντα (βουβό πρόσωπο), ανοίγει συζήτηση με τον απεσταλμένο του Ευρυσθέα, τον κήρυκα Κοπρέα (στ. 130-131): *καὶ μὴν στολήν γ' Ἑλληνα καὶ ῥύθμον πέπλων ἔχει, τὰ δ' ἔργα βαρβάρου χερὸς τάδε*. Ο βασιλιάς αναγνωρίζει λοιπόν τον Αργίτη βάρβαρο από τα δουλεμένα χέρια του και όχι από το ντύσιμό του, μιας και τα ενδύματά του είναι ελληνικά.

Στην *Εκάβη* (427 π.Χ.), στους στίχους 733-735, όπου υπάρχει ένας διάλογος ανάμεσα στον Αγαμέμνονα και την άτυχη τρωαδίτισσα μητέρα, την Εκάβη, γίνεται αντιληπτό πως οι βάρβαροι ξεχώριζαν από την ενδυμασία τους. Ο Αγαμέμνονας φτάνει για να ζητήσει εξηγήσεις από την Εκάβη, που άργησε να παρουσιαστεί στον ενταφιασμό της κόρης της. Την παρακινεί να κάνει πιο γρήγορα, ωστόσο εκεί βλέπει το νεκρό σώμα του Πολύδωρου, του γιου της Εκάβης και λέει: *«τίν' ἄνδρα τόνδ' ἐπὶ σκηναῖς ὀρῶ θανόντα Τρώων; Οὐ γάρ Ἀργεῖον πέπλοι δέμας περιπτύσσοντες ἀγγέλλουσί μοι»*. Ο Αγαμέμνονας εδώ αντιλαμβάνεται από τα πέπλα που έχουν σκεπασμένο το νεκρό σώμα του Πολύδωρου, πως δεν ανήκει σε Αργείο, αλλά σε τρωαδίτη.⁶⁰

Στην ίδια τραγωδία, στους στίχους 1153-1154, ο βασιλιάς της Θράκης Πολυμήστορας αναφέρει πως οι τρωαδίτισσες στρογγυλοκαθισμένες γύρω του, τον θρακιώτικο αργαλειό παινεύανε κοιτάζοντας τα ρούχα του στο φως της μέρας: *«Τρώων κόραι θάκουσ ἔχουσαι, κερκίδ' Ἡδωνῆς χερὸς ἦνονν, ὑπ' αὐγὰς τοῦσδε λεύσσουσαι πέπλους»*.⁶¹ Σε αυτό το σημείο, ο Πολυμήστορας εξηγεί θρηνώντας στον Αγαμέμνονα με ποιον τρόπο η Εκάβη τον ξεγέλασε και τον τύφλωσε, αφού του σκότωσε τα παιδιά του. Η Εκάβη προέβη σε αυτήν την πράξη προκειμένου να τον εκδικηθεί για τον θάνατο του Πολύδωρου, του δικού της γιου, τον οποίο ο Πολυμήστορας σκότωσε, με σκοπό να του πάρει τα πλούτη, που του είχαν δώσει οι γονεὶς του, για την ασφάλειά του, πετώντας στο πέλαγος το άταφο, άψυχο σώμα του. Για αυτό η ψυχή του δεν ησύχαζε και εμφανίστηκε στην αρχή της τραγωδίας να παραδέρνει σαν φάντασμα.

Στις *Τρωάδες* (στ. 991-996), η τραγική μητέρα Εκάβη κατηγορεί την Ελένη πως είναι η ίδια υπαίτια για όσα κακά συνέβησαν και πως ξεμυαλίστηκε από τα ξενικά ρούχα

⁶⁰ Σάρρος Δ. Μ., 1935, *Ευριπίδης II-Μήδεια, Εκάβη, Ηλέκτρα, Ανδρομάχη*, σ. 148.

⁶¹ Γεραλής Γ., 1994, σ. 29.

και το χρυσάφι του γιου της του Πάρη. Ακόμα, την κατηγορεί πως αγαπά την πολυτέλεια και αυτός ήταν ο λόγος που άφησε τη Σπάρτη, γιατί θεωρούσε πως η πόλη των Φρυγών θα ήταν πλημμυρισμένη στο χρυσάφι και θα είχε περισσότερα να ξοδεύει. Έπειτα, ως γνωστόν στη Σπάρτη η ζωή ήταν λυτή. Ένα ακόμα συμπέρασμα που εξάγεται από αυτούς τους στίχους είναι πως τα ρούχα του Τρώα πρίγκιπα ήταν πλούσια, γεμάτα χρυσό και λάμψη⁶²:

ὄν εἰσιδοῦσα βαρβάροις ἐσθήμασι

χρυσῶ τε λαμπρὸν ἐξεμαργώθης φρένας.

ἐν μὲν γὰρ Ἄργει μίκρ' ἔχουσ' ἀνεστρέφου,

Σπάρτης δ' ἀπαλλαχθεῖσα τὴν Φρυγῶν πόλιν

χρυσῶ ρέουσας ἤλιπιας κατακλύσειν δαπάναισιν·

Στην *Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι* (στίχοι 71-76: *ἐλθὼν δ' ἐκ Φρυγῶν ὁ τὰς θεὰς κρίνων ὄδ', ὡς ὁ μῦθος Ἀργείων ἔχει, Λακεδαίμον', ἀνθηρὸς μὲν εἰμάτων στολῇ χρυσῶ τε λαμπρός, βαρβάρῳ χλιδήματι, ἐρῶν ἐρῶσαν ᾧχετ' ἐξαναρπάσας Ἑλένην πρὸς Ἴδης βούσταθμ' ὁ* Αγαμέμνονας περιγράφει την εμφάνιση του Πάρη λέγοντας πως μπήκε στις θεές κριτής, λαμποκοπώντας από χρυσαφικά και βαρβαρικά λούσα.

Προκύπτει λοιπόν το συμπέρασμα πως η Τροία ήταν μια πλούσια χώρα και ίσως ο πόλεμος να μην έγινε μόνο για τα μάτια μιας ωραίας Ελένης. Η επεκτατική πολιτική εναντίον της Τροίας προφανώς είχε οικονομικά κίνητρα. Η Τροία ήταν γνωστή για τα πλούτη της (από το λιμενικό εμπόριο με ανατολή και δύση), τα ωραία ρούχα, την παραγωγή σιδήρου, και τα τεράστια αμυντικά τείχη της. Εξάλλου, το γεωγραφικό σημείο στο οποίο βρίσκονταν ήταν στρατηγικής σημασίας, καθώς ο Ελλήσποντος συνδέει τη Μεσόγειο Θάλασσα και το Αιγαίο Πέλαγος με τη Θάλασσα του Μαρμαρά και τη Μαύρη Θάλασσα μέσω του Βοσπόρου. Στις *Τρωάδες* (στ. 18 και 19: *«Πολὺς δε χρυσὸς Φρύγιά τε σκυλεύματα πρὸς ναῦς Ἀχαιῶν πέμπεται»*), είναι ξεκάθαρο πως φορτώνονται στα πλοία των Αχαιῶν πολύ χρυσάφι και φρυγικά λάφυρα. Ο τρωικός πόλεμος, πέρα από την αιματοχυσία, τους βιασμούς και την καταστροφή, καταλήγει με χρυσάφι και λάφυρα.

Και λίγο πιο κάτω, στην ομώνυμη τραγωδία η Εκάβη τιμά με φρυγικά στολίδια το άψυχο σώμα του εγγονού της, Αστυάνακτα, γιου του Έκτορα και της Ανδρομάχης, που

⁶² Mitchell L. G., 2007, σ. 22.

σκοτώθηκε από τους Έλληνες. Τον θάβει μέσα στην ηρωική ασπίδα του πατέρα του. Η τιμή στους νεκρούς φαίνεται πως είναι κοινός τόπος σε βάρβαρους και Έλληνες.

Στην *Ηλέκτρα* (στ. 317-318) περιγράφονται τα ρούχα των υπηρετριών της Κλυταιμνήστρας: «Ίδαία φάρη χρυσέαις ἐξευγμέναι πόρπαισιν». Επομένως, τα ρούχα τους τα έπιαναν με χρυσές πόρπες, καρφίτσες.⁶³

Η ελληνική «δωρική» γυναικεία ενδυμασία ήταν ο πέπλος. Πρόκειται για ένα ορθογώνιο κομμάτι χονδρού, ίσως μάλλινου, υφάσματος που το τύλιγαν γύρω από το σώμα και το στερέωναν στους ώμους με πόρπες. Συχνά έβαζαν και μια σφιχτή ζώνη στη μέση. Τον 6^ο αι. π.Χ., φαίνεται πως προτιμάται ο ιωνικός χιτώνας με ιμάτιο έναντι του πέπλου, επειδή δεν στερεώνεται με περόνες στον ώμο.⁶⁴ Στους ώριμους κλασικούς χρόνους, ωστόσο η χρήση του πέπλου επανέρχεται και ο ιωνικός χιτώνας, επειδή ανακαλεί φιλοπερσικά αισθήματα, περιορίζεται. Ο πέπλος παρέχει ελευθερία κινήσεων, γιατί από τη μία πλευρά αφήνει τον δεξί ώμο ακάλυπτο.⁶⁵

Ο χιτώνας είναι ιωνικός, όπως ειπώθηκε, και ήταν ραμμένος στις πλευρές του, ενώ στερεωνόταν στους ώμους με κουμπιά. Τα μανίκια τα ένωναν είτε με ραφές, είτε με κουμπιά και αυτά. Το υλικό κατασκευής του ήταν συνήθως το λινό. Έτσι, το ρούχο ήταν μαλακό, είχε πλαστικότητα και ίσως να ήταν διάφανο. Ο χιτώνας ήταν τόσο αντρικός, όσο και γυναικείος.⁶⁶ Όταν ήταν κοντός ονομάζονταν χιτωνίσκος και χρησιμοποιούνταν κυρίως για αθλητές ή πολεμιστές, γιατί επέτρεπε την ελευθερία των κινήσεων. Στις γυναίκες ο χιτωνίσκος χρησιμοποιείται από αθλήτριες στα Ηραία. Συχνά, οι Αμαζόνες, η θεά Άρτεμις και η Αταλάντη παριστάνονταν με χιτωνίσκο.⁶⁷

Η εξωμίδα ή ετερομάσχαλος χιτώνας (ο ένας ώμος ήταν ελεύθερος) φοριόταν από άνδρες εργάτες, δούλους και γενικότερα ανθρώπους της υπαίθρου. Η γλαμύδα (για τους άντρες) ήταν το κατ' εξοχήν ρούχο των ιππέων και των ταξιδιωτών, που πιάνονταν στον ένα ώμο με πόρπη και φοριόταν σε συνδυασμό με χιτωνίσκο.⁶⁸

⁶³ Σάρρος Δ. Μ., 1935, σ. 220

⁶⁴ Mills, 1984, σ. 263 και Lee, 2015, σ. 101-102. Λέγεται πως ο πέπλος αντικαταστήθηκε από τον ιωνικό χιτώνα μετά από ένα συμβάν, κατά το οποίο οι γυναίκες, χρησιμοποιώντας τις περόνες των ρούχων τους, σκότωσαν τον μοναδικό επιζών Αθηναίο μετά από μια εκστρατεία στην Αίγινα.

⁶⁵ Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου Μ., 2018, σ. 195-197.

⁶⁶ Καλτσάς 2001, σ. 79, 122, 560.

⁶⁷ Lee M. M., 2015, σ. 111.

⁶⁸ Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου Μ., 2018, σ. 199.

Στον πρόλογο της *Ίφιγένειας*, ο Αγαμέμνονας περιγράφει τον Πάρη της Τροίας, που ξελόγιασε την ωραία Ελένη (στ. 73-74): «άνθηρὸς μὲν εἰμάτων στολῆ χρυσοῦ τε λαμπρὸς, βαρβάρῳ χλιδήματι». Όλες αυτές οι αναφορές περί χρυσοῦ και λαμπεροῦ σχετίζονται με τα βαρβαρικά λούσα. Οι Αργεῖοι πολλάκις χαρακτηρίζονται ντυμένοι μέσα στα χρυσαφικά. Η εικόνα που δημιουργείται έχει να κάνει με τον πλούτο, χωρίς όμως να δίνονται ιδιαίτερες πληροφορίες. Γίνονται απλά αναφορές του χρυσοῦ και του πλούτου.

Ο *Κύκλωψ* του Ευριπίδη είναι το μόνο σατυρικό έργο του που έχει διασωθεί πλήρως. Πιθανώς να γράφτηκε λίγο μετά το 411 π.Χ. Στους στίχους 182-186, στο πρώτο επεισόδιο, αναφέρεται ξεκάθαρα πως η Ελένη προτίμησε τον Πάρη από τον Μενέλαο για τις παρδαλές τις βράκες και τη χρυσή καδένα στον λαιμό:

ἦ τοὺς θυλάκους τοὺς ποικίλους

περὶ τοῖν σκελοῖν ἰδοῦσα καὶ τὸν χρύσειον

κλωιδὸν φοροῦντα περὶ μέσον τὸν αὐχένα

ἐξεπτοήθη, Μενέλεων ἀνθρώπιον

*λῶιστον λιποῦσα;*⁶⁹

Και πάλι γίνεται λόγος για τον χρυσό των Τρώων, αλλά εδώ προστίθεται και ένα ακόμα στοιχείο, αυτό της αλλοδαπής ενδυμασίας. Ο Πάρης παρουσιάζεται με παρδαλές βράκες. Επομένως, τα ξενικά ρούχα θεωρούνταν χρωματικά παρδαλά, παράταιρα, πολύχρωμα και φαρδιά, χωρίς κομψότητα. Χαρακτηριστικό που ίσως συμβαδίζει και με την προσωπικότητα και τον χαρακτήρα του ξένου, του «άλλου».

Ένα ακόμα ανατολίτικο στοιχείο συναντάται στο δεύτερο τραγούδι του χορού, λίγο πριν το τρίτο επεισόδιο του ίδιου σατυρικού δράματος (στ. 517-518), όπου προχωρά η μύηση του Πολύφημου στη διονυσιακή λατρεία. Σύμφωνα με τη μετάφραση του Λιάπη, ο χορός αναφέρει πως βλέπει πολύχρωμα τα γιασεμιά που θα ράνουνε στο κεφάλι του Κύκλωπα. Αυτή η τακτική φαίνεται να σχετίζεται με τη Διονυσιακή μύηση. Πρόκειται για ένα συμποτικό στεφάνι με πολύχρωμα λουλούδια, το οποίο συνηθιζόταν να φοριέται σε γλέντια και συμπόσια.

⁶⁹ Λιαπής Β., 2017, *Ευριπίδης-Κύκλωψ*, σ. 5.

Στο τρίτο στάσιμο της *Εκάβης*, στη δεύτερη αντιστροφή, προσφέρεται μια πολύ όμορφη περιγραφή της βάρβαρης γυναίκας που ετοιμάζεται για ύπνο (στ. 924-928): «*ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις μίτραισιν ἐρρυθμιζόμεν χρυσέων ἐνόπτρων λεύσσουσ' ἀτέρμονας εἰς αὐγὰς, ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἔς εὐνάν*». Η γυναίκα ξένης καταγωγής φαίνεται να έχει μια κομψότητα. Προτού να κοιμηθεί στέκεται απέναντι από τον χρυσό της καθρέφτη και φτιάχνει τα μαλλιά της, τα οποία τα δένει ψηλά με κορδέλες. Ακόμα και στον ύπνο της προσέχει και περιποιείται την εικόνα της.⁷⁰ Και λίγους στίχους πιο κάτω (στ. 933-934), ο χορός περιγράφει σε ποια κατάσταση σηκώθηκε από το κρεβάτι η βάρβαρη γυναίκα, όταν αντιλήφθηκε πως η Τροία λεηλατήθηκε από τους Έλληνες: «*λέχη δὲ φίλια μονόπεπλος λιποῦσα, Δωρὶς ὡς κόρα...*»· επομένως, κοιμόταν με ένα ελαφρύ ρούχο μόνο, σαν κόρη δωρικής καταγωγής, ίσως και σαν Σπαρτιάτισσα.

Στις *Βάκχες* (στ. 453-459) ο θεός Διόνυσος παρουσιάζεται με μακριά μαλλιά που ακουμπούν στους ώμους του και λευκό δέρμα. Η εξωτερική εμφάνισή του είναι θηλυπρεπής, καθώς το δέρμα του δεν έχει γνωρίσει την πάλη, είναι αδούλευτο και είναι λευκό σαν τις γυναίκες, που έμεναν στο σπίτι και δεν τις έβλεπε ο ήλιος για να μαυρίσουν.

Ουσιαστικά, ο Ευριπίδης στα έργα του παρουσιάζει με διαφορετικό τρόπο το ξένο στοιχείο, χωρίς όμως να δίνει εξειδικευμένες και λεπτομερείς πληροφορίες.

Ο ρουχισμός, η σκευή του ηθοποιού έπαιζε σημαντικό ρόλο, καθώς αποτελούσε στοιχείο αναγνώρισης. Επιπρόσθετα, παρουσίαζε την κατάσταση στην οποία βρίσκονταν τα πρόσωπα σε κάθε στιγμή. Για παράδειγμα, η καταρράκωση και η υποδούλωση της Εκάβης του Ευριπίδη αποδίδεται σωματικά με τα κουρέλια που φορούσε.

Το κοστούμι του τραγικού χορού είναι και αυτό ενδεικτικό της εθνικότητας του επαγγέλματος ή της ιδιότητάς του, π.χ. ο χορός στις *Φοίνισσες* φοράει ανατολίτικα κοστούμια. Ο χορός σπάνια άλλαζε κοστούμια κατά τη διάρκεια του έργου.

Κάποιες φορές η ελληνική ενδυμασία επηρεάστηκε από τα ανατολίτικα, «βαρβαρικά» ενδύματα. Αυτό συνέβη για παράδειγμα με τον κάνδυ, το οποίο ήταν μακρύ πανωφόρι με μακριές χειρίδες και το φορούσαν οι Πέρσες ευγενείς ριχτό στους ώμους. Έμοιαζε με το σημερινό παλτό και οι Ελληνίδες το φορούσαν με φορεμένα τα μανίκια. Αλλά ήταν για τις γυναίκες της υψηλής κοινωνίας και τα παιδιά, επειδή θεωρούνταν θηλυπρεπές. Ακόμα και αυτό το γεγονός δείχνει έναν κάποιο ρατσισμό απέναντι στο ξένο,

⁷⁰ Μαυρόπουλος Θ. Γ., 2008, *Εκάβη*, σ. 162-163.

δεδομένου πως το βαρβαρικό ένδυμα υιοθετήθηκε μόνο για τις γυναίκες. Υπονοείται σαφώς πως οι βάρβαροι υποδεικνύουν δείγματα θηλυπρεπισμού.

Τα χαρακτηριστικά της βαρβαρικής ενδυμασίας, που ξεχώριζαν από τα αντίστοιχα ελληνικά και για αυτό προκαλούσαν και ιδιαίτερη εντύπωση στους Έλληνες, ήταν οι χειρίδες (τα μανίκια) και οι άναξυρίδες (φαρδιά παντελόνια, δερμάτινα ή υφαντά με περίτεχνα σχέδια). Και αυτά θεωρήθηκαν «θηλυπρεπείς», ως ένα ακόμα δείγμα της υποτίμησης του «άλλου». Παρόλο που δεν υιοθετήθηκαν από τους Έλληνες στην καθημερινότητά τους, ωστόσο χρησιμοποιήθηκαν στο θέατρο του 5ου αιώνα π.Χ., για να υποδηλωθεί έτσι συμβατικά η ανατολίτικη καταγωγή του δραματικού προσώπου.

Στην ερυθρόμορφη αγγειογραφία της κλασικής εποχής, τα βαρβαρικά ενδύματα φέρουν ποικίλα μοτίβα, όπως οριζόντια ζικ-ζακ, κύκλους, στιγμές, ρόμβους κ.ά. Επίσης, τα κρόσσια (η έξαστις), αλλά και οι κάθετες γραμμές κατά μήκος του ενδύματος αποτελούσαν στοιχεία του ανατολίτικου τρόπου ένδυσης. Ένα ακόμα ανατολίτικο μοτίβο ήταν οι ζώνες, που αναπαριστούσαν μυθικά όντα. Τα βαρβαρικά αυτά μοτίβα διέφεραν από τους ελληνικούς μαιάνδρους, τα ανθέμια, τα σπειροειδή, κυματιστά ή πτηνόμορφα σχέδια που προτιμούσαν οι Έλληνες.⁷¹

⁷¹ Μικεδάκη Μ., 2021, Σημειώσεις 9^{ου} Μαθήματος: «Σκηνοθεσία του Αρχαίου Θεάτρου», Εαρινό εξάμηνο Σπουδών ΠΜΣ «Αρχαίο Θέατρο: Εκπαιδευτικές και Φιλολογικές Προσεγγίσεις» - Μεσογειακών Σπουδών-Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών.

Η πατρίδα: το υπέρτατο αγαθό

Στις Τρωάδες, στους στίχους 368-391 («οἷ διά μίαν γυναῖ και μίαν Κύπριν... ὄσοι δε μη θάνοιεν ἐν μάχῃ Φρυγῶν»), η Κασσάνδρα παραδέχεται πως δεν υπάρχει μεγαλύτερη δόξα και τιμή από το να πεθαίνει κανείς για την πατρίδα του. Αυτή ήταν η κοσμοθεωρία του Αθηναίου πολίτη τα χρόνια των μεγάλων τραγικών. Η πατρίδα ήταν πάνω από όλους και από όλα. Η ίδια πεποίθηση σφράγιζε και τις ψυχές των Σπαρτιατών, των οποίων οι γυναίκες προτιμούσαν να δουν τα παιδιά τους νεκρά επάνω στην ασπίδα τους, παρά να τα δουν να εγκαταλείπουν την πατρίδα τους. Μέσα από τα λόγια της Κασσάνδρας, ο Ευριπίδης τολμάει να δει το αποτέλεσμα του τρωικού πολέμου, μέσα από τα μάτια των ηττημένων Τρώων. Τα λόγια της ηττημένης πριγκίπισσας εγκωμιάζουν την αντίπαλη πλευρά των Αχαιών. Συγκεκριμένα, κατηγορεί τον Αγαμέμνονα, πως για χάρη της γυναίκας του αδερφού του θα σκότωνε ακόμα και την κόρη του, Ιφιγένεια. Ειρωνικά τον αποκαλεί «σοφό», για να δείξει ακριβώς το αντίθετο, το πόσο ανόητος ήταν. Εξηγεί πως για έναν έρωτα και μια γυναίκα, που ακολούθησε τον αγαπημένο της με τη θέλησή της, προκλήθηκε ένας αναίτιος πόλεμος με αναρίθμητους θανάτους, απώλειες και καταστροφές.

Επομένως, ο λόγος της κρύβει και ένα αντιπολεμικό μήνυμα, που αποδεικνύει τη ματαιότητα του πολέμου. Σε αυτό το σημείο, η αξιολύπητη Κασσάνδρα εξηγεί πως οι Αχαιοί ξεκίνησαν έναν πόλεμο χωρίς ουσία, στον οποίο σκοτώνονταν χωρίς να κινδυνεύουν τα σύνορα κι η πατρίδα τους, στον οποίο δεν είδαν τα παιδιά τους και τις γυναίκες τους να σκοτώνονται και εξαιτίας του οποίου κείτονται νεκροί σε ξένη γη. Αντίθετα, οι Τρώες πέθαιναν για την πατρίδα τους, κουβαλιούνταν νεκροί στα σπίτια τους από τους δικούς τους, σκεπάζονταν με χώμα στην πατρική τους γη και έπαιρναν νεκρικά στολίσματα (κτερίσματα) από τους αγαπημένους τους.⁷² Οι Τρώες αποδεικνύονται από τον Ευριπίδη πως έπραξαν τα δέοντα και πως τιμήθηκαν από την πατρίδα και την οικογένειά τους για τη γενναιότητά τους με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.

Στις *Τρωάδες* ο Ευριπίδης, κάνει κάτι παράλογο για τη σκέψη ενός μέσου αθηναίου πολίτη της εποχής του. Βλέπει τα γεγονότα από την πλευρά του ξένου, κατηγορώντας την ελληνική πλευρά για τα λάθη της. Αυτό το τολμηρό του εγχείρημα φαίνεται πως ήταν πετυχημένο, εφόσον κέρδισε και το δεύτερο βραβείο στους ποιητικούς αγώνες. Ίσως το

⁷² Μαυρόπουλος Θ. Γ., 2008, *Τρωάδες*, σ. 102-105.

εφαλτήριο αυτής της βαθιάς συναισθηματικής νοημοσύνης και ενσυναίσθησης, από την πλευρά του Ευριπίδη, να αποτέλεσε η κατάληψη της Μήλου. Το έργο είναι γραμμένο το 415 π.Χ., έναν χρόνο μετά την καταστροφή της μικρής σπαρτιατικής αποικίας της Μήλου, η οποία εξαναγκάστηκε να ενταχθεί στην Αθηναϊκή Συμμαχία με τη βία. Ανάμεσα στη Μήλο και την Αθήνα διαπράχθηκε ένας άνισος αγώνας δικαίου έναντι της ισχύος και έτσι οι Μήλιοι έχασαν το σεβαστό τους δικαίωμα να μείνουν ουδέτεροι στη σύγκρουση των Αθηναίων με τη Σπάρτη. Η Αθήνα με την τεράστια στρατιωτική της υπεροχή κατέλαβε τη Μήλο, εκτέλεσε τους άνδρες, εξανδραπόδισε τις γυναίκες και τα παιδιά και εγκατέστησε στο νησί Αθηναίους εποίκους.⁷³

⁷³ Βλάχος Α. Σ., 2008, Θουκυδίδου Ιστορία V 83-114.

Ο γάμος, ο θεσμός της προίικας και η θέση της γυναίκας

Στην *Ανδρομάχη*, στίχοι 153-182, η Ερμιόνη, η κόρη του βασιλιά της Σπάρτης Μενέλαου και της Ωραίας Ελένης, παρουσιάζεται σαν κακομαθημένη και εγωίστρια. Μέσα από τα λόγια της σε αυτούς τους στίχους διαφαίνεται η αντίληψη των αθηναίων γυναικών της εποχής, ίσως και των αντρών, για τις βάρβαρες γυναίκες. Ξεκινά λέγοντας πως η ίδια ως κόρη βασιλιά έχει την προίικα της.⁷⁴ Ωστόσο, για την προίικα γίνεται αναφορά και από την ίδια την Ανδρομάχη, στην αρχή ακόμα της τραγωδίας (στ. 1-4: «*Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα, Θηβαία πόλις, ὅθεν ποθ' ἔδνων σὺν πολυχρῦσῳ χλιδῆ Πριάμου τύραννον ἐστίαν ἀφικόμην δάμαρ δοθεῖσα παιδοποιὸς Ἑκτορι*»). Η προίικα της ήταν πολύχρυση και δόθηκε ως γυναίκα στον Έκτορα για να του κάνει παιδιά.

Η Ερμιόνη αναφέρεται στον θεσμό της προίικας, γιατί είναι πολύ σημαντικός στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ.. Η Αθηναία του «Χρυσού Αιώνα» των Αθηνών έπρεπε σε όλη τη διάρκεια της ζωής της, να έχει έναν κηδεμόνα, αρχικά τον πατέρα της και μετά τον σύζυγό της. Όταν ο σύζυγος πέθαινε, την κηδεμονία της την αναλάμβανε ο γιος της ή ο πιο κοντινός συγγενής της. Έτσι, η γυναίκα του τότε δεν ήταν ανεξάρτητη και δεν είχε δικαίωμα να διαχειρίζεται την περιουσία της.

Υπό αυτό το πρίσμα, ο γάμος της δεν ήταν επιλογή της. Η τύχη της ήταν βασισμένη σε μια συμφωνία ανάμεσα σε δυο άντρες, του πατέρα της και του άντρα της. Αυτοί έπρεπε να συμφωνήσουν αν τους συνέφερε να ενώσουν τους οίκους τους και να ταιριαζούν στο παζάρι της προίικας της κοπέλας. Η πράξη με την οποία ενώνονταν νόμιμα το ζευγάρι ονομάζονταν εγγύη, ήταν δηλαδή μια πράξη εγγύησης. Μετά την εγγύη το κορίτσι μετακόμιζε στο σπίτι του άντρα της και άλλαζε κηδεμόνα. Τις αρραβώνιαζαν πολύ μικρές και γύρω στα 12 με 16 τις πάντρευαν με έναν άντρα γύρω στα 24 με 30 χρονών⁷⁵. Οι τελετές του γάμου διαρκούσαν στις πλούσιες οικογένειες τρεις μέρες και δεν υπήρχαν κωλύματα συγγένειας μεταξύ των μελλοντύμων (για να μένει η προίικα στα δικά τους χέρια)⁷⁶.

Τα προσόντα μια καλής υποψήφιας Αθηναίας νύφης ήταν να είναι μικρή, παρθένα, όμορφη, υγιής, να βλέπει όσο γίνεται λιγότερο, να ακούει όσο γίνεται λιγότερο και να

⁷⁴ Μαυρόπουλος Θ. Γ., 2008, *Ευριπίδης-Ανδρομάχη*, σ. 80-83.

⁷⁵ Γκιρτζή Μ., 2008, *Γαμήλια έθιμα της αρχαιότητας και η θέση της γυναίκας στο γάμο*, *Περιοδικό Αρχαιολογία - Περί Έρωτος*, τεύχος 109, Δεκέμβριος, 2008, σελ. 53.

⁷⁶ Cantarella E., 2005, *Οι Γυναίκες της Αρχαίας Ελλάδας*, μετάφραση Π.Δ. Δημάκης, επιμέλεια Στεφανής Αθανάσιος, εκδόσεις Παπαδήμας, σελ.15.

κάνει όσο γίνονταν λιγότερες ερωτήσεις. Βασική προϋπόθεση για το νόμιμο γάμο ήταν επίσης να είναι Αθηναία για να δώσει γνήσιους Αθηναίους απόγονους⁷⁷. Παρόλο που οι γυναίκες είχαν τον ζωτικό ρόλο της αναπαραγωγής δεν είχαν το δικαίωμα διαχείρισης καμιάς περιουσίας, δεν ήταν γραμμένες στα μητρώα του δήμου ή της φατρίας και στην τελική δεν είχαν το δικαίωμα ελέγχου ούτε στο ίδιο τους το σώμα. Ήταν απλά κτήματα ενός άντρα, του πατέρα, του συζύγου, του γιου ή του πιο κοντινού συγγενή⁷⁸.

Μετά τα τριάντα πέντε του χρόνια, ο Αθηναίος πολίτης που έμενε άγαμος όφειλε να πληρώνει ένα ετήσιο πρόστιμο κι έχανε το δικαίωμά του να εκλεγεί άρχοντας, στρατηγός ή να κατέχει υψηλό αξίωμα. Επομένως, ο γάμος, θεωρούνταν για το κράτος αναγκαίος, αλλά και για τον άντρα ήταν μια εξασφάλιση για τα γηρατειά του και τη συνέχιση της οικογένειάς του⁷⁹. Ευδαίμων άντρας κατά την κλασική εποχή ήταν αυτός που είχε αποκτήσει αγόρι ως διάδοχο και έτσι όταν πέθαινε δε θα έπαιρνε κάποιος ξένος την περιουσία του⁸⁰.

Ο ρόλος της γυναίκας ήταν ξεκάθαρος να τεκνοποιήσει για να εξασφαλίσει τη συνέχεια του οίκου του άντρα της. Αν ο άντρας της πέθαινε πριν από αυτήν, κι η ίδια ήταν ακόμα ικανή να τεκνοποιήσει έπρεπε να ξαναπαντρευτεί. Αν είχε ήδη παιδιά με τον θανόντα σύζυγό της, μπορούσε να μείνει στο σπίτι του άντρα της. Σε αυτήν την περίπτωση, η προίκα της μεταφέρονταν στα παιδιά της. Όταν ο άντρας της δεν την ήθελε άλλο για σύζυγό του, μπορούσε αβίαστα να την επιστρέψει στον πατέρα της, ο οποίος αναλάμβανε την υποχρέωση να την ξαναπαντρέψει. Φυσικά, όφειλε ο πρώην σύζυγος να επιστρέψει την προίκα της κοπέλας⁸¹. Ο νόμος επέτρεπε και στη γυναίκα να κάνει αίτηση διαζυγίου, με αυτοπρόσωπη αίτησή της ενώπιον του άρχοντα, αλλά μάλλον παρενέβαινε

⁷⁷ Γκιρτζή Μ., 2008, *Γαμήλια έθιμα της αρχαιότητας και η θέση της γυναίκας στο γάμο*, *Περιοδικό Αρχαιολογία - Περί Έρωτος*, τεύχος 109, Δεκέμβριος 2008, σελ. 53 και Καλογερόπουλος Κ., "Γυναίκες-Δουλεία-Δημοκρατία στην Αρχαιοελληνική Κοινωνία", *Archive*, Δεκέμβριος 2003, σελ. 7-8.

⁷⁸ Μίσσιου, Α., 1999, *Γυναίκες και Πολίτες στην κλασική Αθήνα. Στο Φύλο των δικαιωμάτων. Εξουσία, Γυναίκες και Ιδιότητα του Πολίτη*. Πρακτικά Ευρωπαϊκού Συνεδρίου (9-10 Φεβρουαρίου 1996). Κέντρο Γυναικείων Μελετών και Ερευνών Διοτίμα, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, σελ. 3.

⁷⁹ Γκιρτζή Μ., 2008, *Γαμήλια έθιμα της αρχαιότητας και η θέση της γυναίκας στο γάμο*, *Περιοδικό Αρχαιολογία - Περί Έρωτος*, τεύχος 109, Δεκέμβριος 2008, σελ. 57.

⁸⁰ Μανακίδου Ε. & Φ., 2015, *Εν οίκω και εν δήμω - Όψεις του ιδιωτικού και του δημόσιου βίου μέσα από γραμματειακές και εικονογραφικές μαρτυρίες στην αρχαϊκή και κλασική εποχή*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, www.kallipos.gr, σελ. 23.

⁸¹ Η προίκα της κόρης περιλάμβανε από χρήματα (1.000-2.000 δραχμές για τους μικρομεσαίους έως 18.000 ή 3 τάλαντα για τους πλουσίους), ρούχα, πολύτιμα αντικείμενα, δούλους, σπίτια ή γη. Υπήρχαν και περιπτώσεις, όπως αυτή του Αλκιβιάδη που έλαβε ως εγγύηση 120.000 δραχμές ή αλλιώς 20 τάλαντα. Βλέπε: Γκιρτζή Μ., 2008, *Γαμήλια έθιμα της αρχαιότητας και η θέση της γυναίκας στο γάμο*, *Περιοδικό Αρχαιολογία - Περί Έρωτος*, τεύχος 109, Δεκέμβριος σελ. 54.

εκ μέρους της και κάποιος άντρας-κηδεμόνας (πατέρας, αδερφός, κοντινός συγγενής), ιδιαίτερα για την επιστροφή της προίκας της.

Οι ηδονές του πνεύματος ήταν για τις εταίρες και οι ηδονές του σώματος για τις παλλακίδες, που ήταν συχνά και δούλες ή φτωχά κορίτσια, που τα είχαν πουλήσει οι πατεράδες τους σε κάποιον πλούσιο. Επομένως, αν και ο κανόνας στην κλασική Αθήνα επέβαλε τη μονογαμία, ωστόσο η παρουσία της παλλακίδας δεν αποτελούσε μοιχεία. Ακόμα, και αν είχαν γεννηθεί παιδιά από αυτήν την ένωση με την παλλακίδα, δεν εκλαμβάνονταν ως μοιχεία κι ο νόμος έδινε προτεραιότητα στα νόμιμα παιδιά. Αντίθετα, μοιχεία θεωρούνταν αυτή που διαπράττονταν με τη σύζυγο ενός άλλου Αθηναίου πολίτη. Σε αυτή την περίπτωση και χωρίς δίκη ο σύζυγος είχε το δικαίωμα να σκοτώσει τον εραστή της γυναίκας του ή να συμφωνήσει με ένα χρηματικό συμβιβασμό μαζί του. Όσο για τη μοιχαλίδα, μπορούσε να τη διώξει αν ήθελε και επίσης αυτή έχανε κάθε δικαίωμα⁸².

Κατά συνέπεια, οι γυναίκες ήταν αποκλεισμένες από την πολιτική ζωή του τόπου τους κι εξαρτιόνταν πάντα από έναν άντρα. Οι ενασχολήσεις τους περιορίζονταν στις οικιακές εργασίες και ουσιαστικά ήταν ο φύλακας της οικογενειακής εστίας. Η δύναμη της γυναίκας-σύζυγου προκύπτει από το γεγονός ότι εξασφάλιζε την αναπαραγωγή της αστικής κοινωνίας και μεταβίβαζε την ιδιότητα του πολίτη στα παιδιά της. Ο γάμος της ήταν μια συμφωνία ανάμεσα στον κηδεμόνα της (πατέρα, αδερφό, κοντινό συγγενή) και τον σύζυγό της. Η δικιά της συναίνεση δεν ενδιέφερε κανέναν. Η γυναίκα της κλασικής εποχής στην Αθήνα μπορούσε να συμμετέχει μόνο σε θρησκευτικές εκδηλώσεις. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η λειτουργία της σκέψης υπήρχε στην γυναικεία ψυχή αλλά ήταν αδρανής⁸³.

Έτσι, στους παραπάνω στίχους, η Ερμιόνη ορμώμενη από τις συνήθειες του τόπου της πιστεύει πως υπερέχει έναντι της Ανδρομάχης, λόγω της προίκας της. Και συνεχίζει: «σὺ δ' οὔσα δούλη καὶ δορίκτητος γυνή». Απευθύνεται στην Ανδρομάχη και της εξηγεί ότι είναι σκλάβα, ότι είναι ένα λάφυρο πολέμου. Ο Ευριπίδης της δίνει χαρακτηριστικά ομοιότητας με τη μητέρα της. Και συνεχίζει με πιο σκληρά λόγια: «στυγοῦμαι δ' ἀνδρὶ φαρμάκοισι σοῖς». Την κατηγορεί για μαγεία. Μάλιστα τονίζει πως το μυαλό των

⁸² Mossé C., 1991, *Η Γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*, μετάφραση: Αθαν. Δ. Στεφανής, Εκδόσεις Δ.Ν. Παπαδήμα, Αθήνα, σελ. 56-67.

⁸³ Καλογερόπουλος Κ., σ. 200.

3), "Γυναίκες-Δουλεία-Δημοκρατία στην Αρχαιοελληνική Κοινωνία", Archive, σ. 8.

γυναικῶν της ασιατικής γης είναι σε τέτοια φοβερό.⁸⁴ Στους στίχους 173-176, φτάνει τη σκέψη της στα άκρα λέγοντας πως τέτοιο είναι το γένος των ξένων, να σμίγει ο πατέρας με την κόρη του, ο γιος με τη μάνα του, η αδερφή με τον αδερφό και να αλληλοσκοτώνονται οι συγγενείς. Επίσης, προσθέτει πως δεν υπάρχουν νόμοι στους ξένους που να εμποδίζουν όλες αυτές τις ανόσιες πράξεις: «*τοιούτον πᾶν τὸ βάρβαρον γένος· πατήρ τε θυγατρὶ παῖς τε μητρὶ μίγνυται κόρη τ' ἀδελφῶ, διὰ φόνου δ' οἱ φίλτατοι χωροῦσι, καὶ τῶνδ' οὐδὲν ἐξείργει νόμος*».

Ωστόσο, ο χορός λίγους στίχους πιο κάτω κατευνάζει όλο αυτόν τον παραλογισμό της Ερμιόνης λέγοντας πως τα λόγια της δεν είναι παρά η σκέψη μια πολύ ζηλιάρας γυναίκας.

Ίσως την εποχή του Ευριπίδη να αρχίζει το κοινό να αποδέχεται μια κάποια στάση ανοχής προς το βάρβαρο ή ίσως να είναι μια εσκεμμένη πολιτική του Ευριπίδη, προκειμένου να ευαισθητοποιήσει τους Αθηναίους, πως θα μπορούσαν και οι ίδιοι να υποδουλωθούν αν στον Πόλεμο επικρατήσουν τελικά οι Σπαρτιάτες. Δεδομένου πως η τραγωδία της *Ανδρομάχης* παίχτηκε περίπου το 424 π.Χ., κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου.

Η Ανδρομάχη (στ. 207-226) σε απάντηση στην Ερμιόνη εξηγεί πως δεν είναι η ομορφιά αλλά οι αρετές που δίνουν χαρά στους άντρες. Και δίνει έναν ορισμό της καλής γυναίκας. Η γυναίκα λοιπόν οφείλει να συνερίζεται και να ανέχεται ακόμα και έναν κακό άντρα που θα της δώσουν. Και θυμάται τις θυσίες που έκανε η ίδια για τον Έκτορα, όταν εκείνος ξενοκοιμόταν με την Κύπριδα. Τον καλοδέχονταν πάντα και φυσικά νοιάζονταν ακόμα και τα νόθα του παιδιά, για να μην τον πικράνει. Αυτές οι σκέψεις είναι άραγε αρχές στην τρωική αντίληψη, είναι αθηναϊκές κοινωνικές αρχές ή αντιλήψεις του ίδιου του ποιητή; Όπως και να έχει η θέση της γυναίκας εκείνα τα χρόνια είναι υποδεέστερη του ανδρός. Η Ανδρομάχη με τη στάση της αντιπροσωπεύει την υποταγμένη γυναίκα της εποχής της, ενώ η απερίσκεπτη Ερμιόνη τυφλώνεται από τον έρωτα της και δε δέχεται να μοιράζεται τον άντρα της. Είναι μια χειραφετημένη γυναίκα, αντίθετα με τις υποδείξεις της εποχής της.

Στις *Βάκχες* (στ. 117-119): «*θηλυγενής ὄχλος ἀφ' ἰστών παρὰ κερκίδων τ' οἰστρηθεὶς Διονύσω*», στην πάροδο, ο χορός εξηγεί πως ο οίστρος του Διονύσου σήκωσε

⁸⁴ Μαυρόπουλος Θ. Γ., 2008, Ευριπίδης-Ανδρομάχη, σ. 80-81.

πλήθος γυναικών από τους αργαλειούς και τις σαΐτες τους. Γεγονός που αποκαλύπτει τις γυναικείες δραστηριότητες στην κλασική Αθήνα.⁸⁵

Στους στίχους 722-725 της Ελένης («*νῦν ἀνανεοῦμαι τὸν σὸν ὑμέναιον πάλιν καὶ λαμπάδων μεμνήμεθ' ἄς τετραόροις ἵπποις τροχάζων παρέφερον· σὺ δ' ἐν δίφροις σὺν τῷιδε νύμφη δῶμ' ἔλειπες ὄλβιον*»), ο Μενέλαος έχει ήδη αναγνωρίσει τη γυναίκα του και με τη βοήθεια του πιστού συντρόφου του, του Αγγελιαφόρου, ο οποίος φυλάει την Ελένη στη σπηλιά, αντιλαμβάνεται πως ο αιματηρός, δεκαετής αυτός πόλεμος έγινε «για ένα πουκάμισο αδειανό, για μια ωραία Ελένη»⁸⁶. Η Ήρα έδωσε στον Πάρη ένα ομοίωμα, ένα είδωλο της Ελένης, ενώ την ίδια την έστειλε ο Δίας με τον Ερμή στην Αίγυπτο, περιμένοντας τον άνδρα της να επιστρέψει από τον πόλεμο. Στους στίχους αυτούς ο Αγγελιαφόρος ενθουσιάζεται τον γάμο της Ελένης, όπου εκείνος κρατούσε τις λαμπάδες. Αυτό λοιπόν ήταν ένα στοιχείο του γάμου, που παραμένει και στις μέρες μας, ακόμα και στους χριστιανικούς γάμους. Κι εδώ διαφαίνεται ξεκάθαρα πως τα κορίτσια μετά τον γάμο τους εγκατέλειπαν το πατρικό τους σπίτι. Γίνονταν πλέον μέλη της οικογένειας του άντρα τους.

Στους στίχους 331-344, στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη (*Υμῆν, ὦ Ὑμέναι', Υμῆν. Χόρευε, μᾶτερ, ἀναγε, πόδα σὸν... βοᾷτε τὸν Ὑμέναιον, ὦ, μακαρίαις ἀοιδαῖς ἰαχαῖς τε νύμφαν. ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων τὸν πεπρωμένον εὐνᾷ πόσιν ἐμέθεν... Ἦφαιστε, δαδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν*), η Κασσάνδρα, σε βακχική μανία, κρατώντας μια αναμμένη λαμπάδα, τραγουδά το τραγούδι του «γάμου» της με τον Αγαμέμνονα, που ουσιαστικά θα την οδηγήσει και στον θάνατο. Στη συνέχεια, μακαρίζει τους νεκρούς Τρωαδίτες και ιδιαίτερα τα αδέρφια της Πάρη και Έκτορα.

Σε αυτούς τους στίχους, διαφαίνονται πολλά γαμήλια έθιμα των Τρώων. Στους γάμους τους χόρευαν με όλους τους συγγενείς και φίλους. Υμνούσαν τον Υμέναιο (την αρχαία ελληνική θεότητα που προστάτευε τον θεσμό του γάμου) με τραγούδια, που εύχονταν καλή τύχη στους νεόνυμφους. Έστελναν με φωνές, ευχές για καλοτυχία και στη νύφη. Οι κόρες των Φρύγων, φορούσαν τα καλά τους πέπλα και τραγουδούσαν για το ζευγάρι. Ο Ήφαιστος κρατούσε λαμπάδες στους γάμους των θνητών.⁸⁷

⁸⁵ Στεφανόπουλος Θ.Κ., *Βάκχες*, σ. 3 στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=3&text_id=116

⁸⁶ Σεφέρη Γ., *Η ωραία Ελένη*.

⁸⁷ Μαυρόπουλος Θ. Γ., 2008, *Τρωάδες*, σ. 99.

Στο ίδιο έργο, στον στίχο 353 η Κασσάνδρα πάλι δίνει την πληροφορία πως στους γάμους οι νύφες στόλιζαν και το κεφάλι τους: *«μη̄τερ, πύκαζε κρᾶτ' ἐμὸν νικηφόρον»*. Είναι πραγματικά πολύ δραματικοί αυτοί οι στίχοι για μια αιχμάλωτη πριγκιποπούλα που είδε την οικογένειά της να ξεκληρίζεται, την πόλη της να καίγεται και όλες τις γυναίκες να δωρίζονται ως έπαθλα στους έλληνες νικητές. Στην ουσία, μέσα στον πόνο και την τρέλα της, προφητεύει τον δικό της θάνατο και του Αγαμέμνονα.

Ξένοι τόποι, αρχιτεκτονική και αντικείμενα τέχνης

Υπήρχε μια αρμονία ανάμεσα στον σχεδιασμό της πόλης, του θεάτρου και της φύσης. Η κατασκευή του κοίλου στις πλαγιές των λόφων «έδενε» το θέατρο με τον φυσικό χώρο του. Η θέα του θεάτρου ήταν απέραντη και συνήθως προς την πλευρά της θάλασσας ή της πόλης ή ενός άλσους ή μιάς ανοιχτωσιάς. Και όλα αυτά μέσα στην έντονη παρουσία του θείου, του ιερού. Επομένως, στην αρχιτεκτονική και την πολεοδομία της κλασικής περιόδου στην Ελλάδα κυριαρχεί η φύση.⁸⁸

Στην αρχαία ελληνική παράσταση η σκηνογραφία ήταν εξαιρετικά ελλειπτική και αφαιρετική. Απαραίτητα στοιχεία της ήταν ο υπαίθριος χώρος και οι σκηνογραφικές ενδείξεις, όπως η πρόσοψη ενός ανάκτορου, ένα άγαλμα, ο τύμβος, ο θύρσος, ο βωμός και άλλα αντικείμενα που καθοδηγούσαν τη σκέψη και τη φαντασία των θεατών στον τόπο και το πρόσωπο που επιζητούσε η κάθε τραγωδία, σε κάθε στιγμή της δράσης της, ανάλογα με την πλοκή του κάθε έργου.

Τα σκηνικά για κάθε παράσταση ήταν δαπανηρά και έτσι επαναχρησιμοποιούνταν. Επομένως, οι αναπαραστάσεις που είχαν έπρεπε να είναι γενικού περιεχομένου, ώστε να προσαρμόζονται στα διάφορα έργα. Συνήθως, περιελάμβαναν κίονες, αγάλματα, θόλους (κυκλικά οικοδομήματα), διακοσμημένα αετώματα και γείσα. Τα σκηνικά απεικόνιζαν τρισδιάστατα αρχιτεκτονήματα, που έδιναν την ψευδαίσθηση του βάθους.⁸⁹ Γνωρίζοντας αυτές τις συμβάσεις οι τραγικοί προσάρμοζαν και τα έργα τους, με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορούν να παιχτούν σε αυτούς τους σταθερούς χώρους.

Στους πρώτους στίχους της Ελένης υποδηλώνεται ο ξένος τόπος στον οποίο διαδραματίζεται η ιστορία (στ. 1-5): «*Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί, ὃς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον λευκῆς τακείσης χιόνος ὕγραίνει γύας. Πρωτεὺς δ' ὄτ' ἔζη τῆσδε γῆς τύραννος ἦν, Φάρον μὲν οἰκῶν νῆσον, Αἰγύπτου δ' ἄναξ*». Ο χώρος είναι η εξωτική Αίγυπτος, με τον Νείλο της. Ωστόσο, λίγο πιο κάτω αναφέρεται στη Φάρο, η οποία είναι ένα νησάκι στην Αλεξάνδρεια. Άρα, εάν βρίσκονταν στη Φάρο δε θα μπορούσε να βλέπει τον Νείλο. Μάλλον ο ποιητής έχει ως στόχο να αποδώσει τον ευρύτερο χώρο του έργου και όχι να είναι ακριβής στη γεωγραφία. Ο διάκοσμος της τραγωδίας περιγράφεται από τον Ευριπίδη στον στίχο 46 («*τόνδ' ἐς οἶκον Πρωτέως ἰδρύσατο*») και στους στίχους 64-65 («*Πρωτέως μνήμα προσπίτνω τόδε ἰκέτις*»). Επομένως, ο τόπος της τραγωδίας είναι η

⁸⁸ Haddad, 2003, σ. 250.

⁸⁹ Μικεδάκη Μ. Γ., 2005, σ. 131-132.

πρόσοψη των ανακτόρων του Πρωτέα και στον χώρο υπάρχει ο τύμβος του, όπου η Ελένη κείται εκεί ως κέτισσα, ζητώντας προστασία από τον νεκρό βασιλιά. Στην αρχαιότητα η καταφυγή ενός ανθρώπου σε κάποιο βωμό ή ιερό ονομάζονταν ικεσία και με αυτήν την πρακτική ο ικέτης εξασφάλιζε τη θεϊκή προστασία και γινόταν απαραβίαστος από κάθε ανθρώπινη επιβουλή. Συμβατικά, εφόσον η πρόσοψη της σκηνής έχει μόνιμο ανάγλυφο διάκοσμο, η περιγραφή του αιγυπτιακού ανακτόρου θα θυμίζει δημόσιο κτίριο της κλασικής Αθήνας. Ίσως, για να αποδοθεί η ψευδαίσθηση του ξενικού να προστέθηκαν στη σκηνή αντικείμενα που παραπέμπουν στον αιγυπτιακό πολιτισμό, όπως η κατάλληλη ενδυμασία ή αντικείμενα προβολής του πλούτου και της δύναμης του Αιγύπτιου βασιλιά. Στους στίχους 430-432 (*«ίδων δὲ δῶμα περιφερὲς θριγκοῖς τόδε πύλας τε σεμνάς ἀνδρὸς ὀλβίου τινὸς προσῆλθον»*⁹⁰) δίδεται η πληροφορία πως το ανάκτορο διέθετε θριγκούς. Επομένως, περιγράφεται, ίσως και συμβατικά όπως ειπώθηκε, ένα ελληνικό ανάκτορο, αφού ο θριγκός αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της ανωδομής ενός ελληνικού οικοδομήματος.

Ο Ευριπίδης εδώ δε φροντίζει να αποδώσει με ρεαλιστική λεπτομέρεια το ξενικό περιβάλλον που περιγράφει. Όταν επιθυμεί να αναφερθεί στο βάρβαρο συνήθως χρησιμοποιεί τον πλούτο ως στοιχείο ένδειξης του «άλλου».⁹¹ Αναφέρεται απλά στον Νείλο και την άγνωστη Αίγυπτο, όπου όλα μπορούν να συμβούν, ακόμα και το παράδοξο να λιώνουν εκεί τα άσπρα χιόνια (στ. 1-3). Μας ταξιδεύει θα λέγαμε στη χώρα του μύθου.⁹²

Στην Άλκηστη, στους στίχους 112-116 (*«ἀλλ' οὐδὲ ναυκληρίαν ἔσθ' ὅποι τις αἶας στείλας, ἢ Λυκίαν εἶτ' ἐπὶ τὰς ἀνύδρους Ἀμμωνιάδας [ἔδρας]»*), καθίσταται ξεκάθαρο πως στη Λυκία ο τόπος ήταν άνυδρος και άνυδρο επίσης και το μαντείο του Ἄμμωνα του θεού.⁹³

Οι Χάλυβες ήταν αρχαίος λαός της Μικράς Ασίας που ζούσε στα παράλια του Εύξεινου πόντου, με κύρια ασχολία την επεξεργασία μετάλλων, κυρίως σιδήρου και

⁹⁰ Ρούσσοις Τ., 2006, σ. 9 στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας.

⁹¹ Bacon H. H., 1961, σ. 139.

⁹² Συρόπουλος Σ., Wayfarers, σ. 131.

⁹³ Ο Ἄμμωνας ήταν θεός των Αιγυπτίων. Υπήρξε η κύρια θεότητα των Θηβών της αρχαίας Αιγύπτου και ήταν γνωστός και ως Ἄμμων Ρα. Θεωρούνταν ότι ήταν ο θεός δημιουργός, ο βασιλιάς των θεών, ο θεός της γονιμότητας, ο θεός ήλιος. Ήταν ο πατέρας των Φαραώ.

χάλυβα. Αυτό διαπιστώνεται από τον στίχο 980 της *Άλκηστης* του Ευριπίδη: «καὶ τὸν ἐν Χαλύβοις δαμάζεις σὺ βία σίδαρον».⁹⁴

Στη Θράκη οι χειμώνες ήταν βαρείς και επίσης υπήρχαν άλογα εκεί (βλέπε σχετικά στην *Άλκηστη*, στους στίχους 65-67: «τοῖος Φέρητος εἶσι πρὸς δόμους ἀνὴρ, Εὐρυσθέως πέμπαντος ἵππειον μέτα ὄχημα Θρήκης ἐκ τόπων δυσχειμέρων»)⁹⁵ Με τον ίδιο τρόπο περιγράφεται η Θράκη πάντα χιονοσκεπάστη στον στίχο 215, στην *Ανδρομάχη* («εἰ δ' ἄμφι Θρήκην χιόνι τὴν κατάρρυτον»). Ομοίως στον στίχο 81 της *Εκάβης*: «τὴν χιονώδη Θρήκην κατέχει».

Όμως, και ο Νείλος, όταν λιώνουν τα χιόνια του, μουσκεύει τους κάμπους της Αιγύπτου, σύμφωνα με τους τρεις πρώτους στίχους της *Ελένης* («Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί, ὃς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον λευκῆς τακείσης χιόνος ὕγραίνει γύας»). Αντίθετα, στον στίχο 1211 της *Ελένης* αναφέρεται πως δῆθεν ο Μενέλαος τσακίστηκε στα βράχια της Λιβύης («Λιβύης ἀλιμένοις ἐκπεσόντα πρὸς πέτραις»).

Στις *Τρωάδες*, στίχους 220-229 («καὶ τὰν Αἰτναίαν Ἥφαιστου Φοινίκας ἀντήρη χώραν, Σικελῶν ὀρέων ματέρ', ἀκούω καρύσσεσθαι στεφάνοις ἀρετᾶς. τὰν τ' ἀγχιστεύουσαν γὰρ Ἰονίω ναύτα πόντω, ἂν ὕγραίνει καλλιστεύων ὁ ξανθὰν χαίταν πυρσαίνων Κρᾶθις, ζαθέαις πηγαῖσι τρέφων εὐανδρόν τ' ὀλβίζων γᾶν»), δηλώνει πως το ηφαίστειο της Αίτνας (το οποίο ευρηματικά αποκαλείται σαν η Αίτνα του Ἥφαιστου, του θεού της φωτιάς) είναι η μητέρα των σικελικών βουνών, βρίσκεται απέναντι από τη Φοινίκη και παινεύεται για τη γονιμότητά της. Επίσης, σε αυτό το σημείο ο Ευριπίδης αναφέρει πως το ίδιο γόνιμη είναι και η περιοχή που οι ναύτες τη βλέπουν να γειτονεύει με το Ιόνιο Πέλαγος. Αυτή η περιοχή δροσίζει, κάνει τα μαλλιά να ξανθαίνουν, τρέφει τη γη με τις ιερές πηγές της, είναι καλότυχη και έχει ωραίους άντρες. Σε αυτούς τους στίχους, ο τραγικός ποιητής προσφέρει αρκετές πληροφορίες για τη σικελική περιοχή γύρω από το ηφαίστειο της Αίτνας. Είναι κάτι που δεν το συνηθίζει. Συνήθως, στις τοπικές περιγραφές τους είναι λακωνικός.

Στο τρίτο στάσιμο, στους στίχους 1060-1070, στην ίδια τραγωδία (*Τρωάδες*), ο χορός αναφέρει: «οὕτω δὴ τὸν ἐν Ἰλίῳ ναὸν καὶ θυόεντα βωμὸν προὔδωκας Ἀχαιοῖς, ὦ Ζεῦ, καὶ πελάνων φλόγα σμύρνης αἰθερίας τε καπνὸν καὶ Πέργαμον ἱρὰν. Ἰδαῖα τ' Ἰδαῖα κισσοφόρα νάπη χιόνι κατάρυτα ποταμίᾳ τέρμονά τε πρωτόβολον ἀλίῳ τὰν καταλαμπομένην

⁹⁴ Σκαλιέρης Γ. Κ., 1922, σ. 180.

⁹⁵ Σταύρου Θ., 2012. Ευριπίδης-Άλκηστη, σ. 2 από την Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας.

ζαθέαν θεράπναν». Είναι η θλιβερή στιγμή που ο χορός απευθύνεται στον Δία λέγοντας πως όλα παραδόθηκαν στους Αχαιούς, και ο ναός με τα θυμιάματα και η Πέργαμος και οι κισσοφυτεμένες κοιλάδες του όρους της Ίδης, με τα δροσερά και γάργαρα νερά των ποταμιών της. Δίνεται μια ακόμα πληροφορία του βουνού, πως το πρωί που βλέπει ο ήλιος την κορυφή του γεμίζει με φως ο ιερός αυτός χώρος.

Στις *Βάκχες* (στ. 461-464: «*Διόνυσος: οὐκ ὄκνος οὐδεὶς, ράιδιον δ' εἶπεῖν τόδε. τὸν ἀνθεμόδη Τμῶλον οἶσθ' ἀπὸ κλύων. Πενθέας: οἶδ', ὅς τὸ Σάρδεων ἄστρῳ περιβάλλει κύκλωι. Διόνυσος: ἐντεῦθεν εἰμι, Λυδία δέ μοι πατρίς*»), ανάμεσα στον διάλογο του Διόνυσου και του Πενθέα γίνεται λόγος για τη χώρα της Λυδίας και συγκεκριμένα την πόλη των Σάρδεων, που την αγκαλιάζει η οροσειρά του Τμώλου. Η οροσειρά βρίσκεται στο δυτικό τμήμα της Μικρασιατικής χερσονήσου και ζωγραφίζεται με τα πλούσια χρώματα των λουλουδιών, καθώς ο Ευριπίδης την αναφέρει ως ανθισμένη. Ο Τμώλος αναφέρεται στην ίδια τραγωδία και στην πάροδο του χορού, στον στίχο 154: «*Τμώλου χρυσορούου χλιδά*». Αυτήν τη φορά όμως παρουσιάζεται σαν χρυσοφόρος.

Επίσης στις *Βάκχες* (στ. 144-145: «*Συρίας δ' ὡς λιβάνου καπνὸν*»), ο χορός στην πάροδο, κάνει λόγο για το λιβάνι της Συρίας, μέσα σε μια λεπτομερή περιγραφή του βακχικού χορού. Το λιβάνι ήταν εκείνη την εποχή ένα πολύτιμο αγαθό και δεν ήταν τίποτα άλλο από την αρωματική ρητίνη, που προέρχεται από τον κορμό του δένδρου Βοσβελία.

Στην ίδια τραγωδία (*Βάκχες*), στον πρόλογο πάλι (στίχοι 13-25: «*λιπὼν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρύσους γῆρας Φρυγῶν τε, Περσῶν ἡλιοβλήτους πλάκας Βάκτριά τε τείχη τήν τε δύσχιμον χθόνα Μήδων ἐπελθὼν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα Ἀσίαν τε πᾶσαν ἢ παρ' ἄλμυρὰν ἄλλα κείται μιγάσιν Ἑλλησι βαρβάροις θ' ὁμοῦ πλήρεις ἔχουσα καλλιπυργάτους πόλεις, ἐς τήνδε πρώτην ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν, τάκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς τελετάς, ἵν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς. πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος ἀνωλόλυξα*»), ο Διόνυσος κάνει μια περιγραφή του ταξιδιού του από την Ανατολή προς την Ελλάδα, με τη συνοδεία των ακολούθων του. Ξεκινά από τη Λυδία, περνά από τη Φρυγία, την Περσία, τα Βάκτρια τείχη, τη Μειδία, την Αραβία, τη Μικρά Ασία για να φτάσει στη Θήβα και στην Ελλάδα.



Αν παρατηρήσει κανείς το ταξίδι του Διόνυσου στον χάρτη θα γίνει αντιληπτό πως αντί να έρχεται δυτικά για την Ελλάδα, πάει αντίθετα, ανατολικά. Τελικά κάνει κύκλο μέχρι να φτάσει στην Ελλάδα. Ωστόσο, στόχος του Ευριπίδη δεν είναι να αποδώσει στο έργο του ένα σωστό πλάνο γεωγραφίας, αλλά να προσδώσει τον αέρα του εξωτικού και της απόστασης. Σημαντικά είναι τα επίθετα που χρησιμοποιεί για την περιγραφή της κάθε χώρας. Έτσι, η Λυδία και η Φρυγία διαθέτουν πολύχρυσους κάμπους. Τα υψίπεδα των Περσών είναι ηλιοδαρμένα. Η χώρα των Μήδων είναι άγρια, ενώ η Αραβία ευλογημένη. Η Μικρά Ασία απλώνεται δίπλα στη θάλασσα, διαθέτει όμορφους πύργους και οι πόλεις της απαρτίζονται από βάρβαρους και Έλληνες, είναι πολυάνθρωπες και όλοι ζουν αρμονικά μεταξύ τους. Επομένως, η Μικρά Ασία είναι μια πολυεθνική και πολυπολιτισμική χώρα, όπου όλοι συνυπάρχουν ειρηνικά.⁹⁶

Στα έργα του Ευριπίδη υπάρχουν αναφορές σε διάφορα βαρβαρικά μουσικά όργανα, όπως τον λιβυκό αυλό (1. *Τρωάδες*-στ. 543, 2. *Άλκηστις*-στ. 345⁹⁷, 3. *Ελένη*-στ. 170: «*Σειρήνες, εἴθ' ἔμοις γόοις μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ φόρμιγγας αἰλίνοις κακοῖς*»). Εδώ γίνεται αναφορά και άλλων λιβυκών μουσικών οργάνων, της φόρμιγγας και της φλογέρας), το φρυγικό φλάουτο (*Βάκχες*, στ. 128a-128b: «σε βακχείας μανία, εσμίξανέ του τη βοή με τη γλυκόλαλη πνοή αυλῶν απ' τη Φρυγία!»⁹⁸), η Ασιατική

⁹⁶ Στεφανόπουλος Θ.Κ., 2012, *Βάκχες*, σ. 1 στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=116&page=1.

⁹⁷ Σάρρος Δ. Μ., 1934, *Ευριπίδης-Ιππόλυτος-Ιφιγένεια η εν Αυλίδι-Ιφιγένεια η εν Ταύροις-Άλκηστις*, σ. 260. Ομοίως, Σταύρου Θ., 2012, *Ευριπίδης-Άλκηστις*, σ. 8 στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας. Ανάμεσα στη μετάφραση του Σάρρου και του Σταύρου υπάρχει μια διαφοροποίηση καθώς ο πρώτος μεταφράζει το όργανο σε λιβυκό αυλό, ενώ ο δεύτερος σε λιβυκή φλογέρα. Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί πως στη μετάφραση του λιβυκού αυλού συμφωνεί και ο Μαυρόπουλος (*Τρωάδες*, στ. 543, σ. 125), αλλά και ο Ρούσσοσ στη μετάφραση της *Ελένης* στον στίχο 171 (Ρούσσοσ Τ., 2006, *Ευριπίδης-Ελένη*, Αθήνα: ΟΕΔΒ).

⁹⁸ Τσίρκας Χ. Α., 2021, σ. 46.

κιθάρα (*Κύκλωψ*-στ. 443⁹⁹), η τυρρηνική σάλπιγγα (*Φοίνισσαι*-στ. 1377-1378¹⁰⁰, *Ηρακλείδαι*-στ. 830¹⁰¹), το φρυγικό τύμπανο (*Βάκχες*-στ. 58 και 59: *ἐν πόλει Φρυγῶν τύμπανα...*¹⁰²).

Και στα μουσικά όργανα, όπως και στα κουστούμια προτιμάται η χρήση ενός επιθέτου (φρυγικό, λιβυκό, τυρρηνικό, θρακικό, ασιατικό), παρά η περιγραφή του οργάνου. Δεν μπαίνει στη θέση να εξηγήσει πώς μοιάζει αυτό το φρυγικό, λιβυκό ή από όποια χώρα όργανο. Απλά αναφέρει την τοπική προέλευση του οργάνου.

Στην Ελένη στους στίχους 1413-1414 (*Θεοκλύμενος*: *«χώραι σὺ καὶ ναῦν τοῖσδε πεντηκόντερον Σιδωνίαν δὸς κάρετμῶν ἐπιστάτας»*), 1451-1461 (*Χορός*: *«Φοίνισσα Σιδωνιάς ᾧ ταχεῖα κόπα, ροθίοισι Νηρέως εἰρεσία φίλα, χοραγὲ τῶν καλλιχόρων δελφίνων...Κατὰ μὲν ἰστία πετάσαστ', αὔρας λιπόντες εἰναλίας, λάβετε δ' εἰλατίνας πλάτας...»*) και 1531-1537 (*Αγγελιαφόρος*: *«ὡς δ' ἦλθομεν σῶν περίβολον νεωρίων, Σιδωνίαν ναῦν πρωτόπλουν καθείλκομεν ζυγῶν τε πενήκοντα κάρετμῶν μέτρα ἔχουσαν. ἔργου δ' ἔργον ἐξημείβετο· ὁ μὲν γὰρ ἰστόν, ὁ δὲ πλάτην καθίστατο ταρσόν τε χειρὶ λευκά θ' ἰστί' εἰς ἐν ἦν πηδάλιά τε ζεύγλαισι παρακαθίετο. κὰν τῶιδε μόχθωι, τοῦτ' ἄρα σκοπούμενοι»*) αντλούνται διάφορες πληροφορίες για τα Αιγυπτιακά πλοία. Ήταν σκάφη από τη Σιδώνα, με κωπηλάτες και πενήντα κουπιά, τα οποία ήταν από έλατο για να είναι δυνατά. Εφόσον είχαν πενήντα κουπιά είχαν και πενήντα πάγκους. Τα πανιά τους ήταν λευκά.¹⁰³

⁹⁹ Λιάπης Β., 2016, σ.12.

¹⁰⁰ Μαυρόπουλος Θ. Γ., 2008, *Φοίνισσαι*, σ. 236.

¹⁰¹ Βάρναλης Κ., 1913, *Ευρυπίδου-Ηρακλείδαι*, σ. 22.

¹⁰² Τσίρκας Χ. Α., 2021, *Βάκχες*, σ. 41.

¹⁰³ Ρούσσοσ Τ., 2006, σ. 35, 36 και 38.

Βαρβαρικά ήθη και συνήθειες

Στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη, στους στίχους 542-550 («*Ἐπί δε πόνῳ και χαρᾷ νύχιον... ἔδωκεν ὕπνω*»), παρουσιάζεται μια πολύ παραστατική εικόνα. Ο λιβυκός αυλός παίζει, σκορπώντας μελωδίες, κοπέλες χορεύουν με ρυθμικά χτυπήματα στα πόδια και το τραγούδι τους φτάνει στα σπίτια, όπου καίει η φλόγα της φωτιάς. Βέβαια, η λάμψη της φλόγας είναι μαύρη και τα τραγούδια των κοριτσιών μετατρέπονται σε φονικές κραυγές, ενώ το πένθος απλώνεται παντού στην Τροία. Ο Ευριπίδης εδώ κάνει λόγο για το βράδυ της καταστροφής της Τροίας. Ενώ οι Τρώες πιστεύουν πως ο δεκαετής πόλεμος τελείωσε και πως έσωσαν την πατρίδα τους, αρχίζουν να διασκεδάζουν και τέλος πέφτουν να κοιμηθούν. Τότε βγαίνουν από τον Δούρειο Ίππο οι Έλληνες και τους σφαγιάζουν. Πέρα από την ανατριχιαστική περιγραφή του πένθους και του δόλου από την ελληνική πλευρά, διαφαίνεται και ο τρόπος με τον οποίο γιόρταζαν οι «άλλοι». Με τη συνοδεία του αυλού και τον χορό των νεαρών κοριτσιών. Επίσης, σε κάθε σπίτι υπήρχε και μια εστία.¹⁰⁴

Στους στίχους 1060-1117, της ίδιας τραγωδίας, στο τρίτο στάσιμο, γίνεται αναφορά στις προσφορές που γίνονταν στο ναό της Τροίας, προτού καταστραφεί, προς τιμή των θεών. Αυτές οι προσφορές συνοδεύονταν από σμύρνα και κισσό. Ο ναός βρισκόταν στις κοιλάδες του όρους Ίδη, το σημερινό Καζ Νταγ, ποτίζονταν από παγωμένα νερά ποταμών και την κορυφή του την χτυπούσε ο ήλιος πλημμυρίζοντας με φως τον ιερό χώρο.¹⁰⁵

Στους στίχους 726-731, στην Ελένη, ο Μενέλαος έχει ήδη αναγνωρίσει τη γυναίκα του και συνομιλεί με τον πιστό σύντροφό του, τον Αγγελιαφόρο, ο οποίος παραδέχεται πως: «*κακὸς γὰρ ὅστις μὴ σέβει τὰ δεσποτῶν καὶ ζυγγέγηθε καὶ συνωδίνει κακοῖς. ἐγὼ μὲν εἶην, κεῖ πέφυχ' ὅμως λάτρις, ἐν τοῖσι γενναίοισιν ἠριθμημένος δούλοισι, τοῦνομ' οὐκ ἔχων ἐλεύθερον, τὸν νοῦν δε*». Ο υπηρέτης του Μενέλαου και της Ελένης αναδεικνύει τη συμπεριφορά που οφείλει να αποδεικνύει ένας δούλος. Οφείλει να σέβεται τα αφεντικά του και να συμπάσχει με τις χαρές και τις λύπες τους. Μπορεί να μην είναι ελεύθερος, μα επιδιώκει να έχει μια ελεύθερη ψυχή και προτιμά να είναι δούλος, παρά να έχει φαύλη καρδιά.

Στην *Ελένη* πάλι στον στίχο 800 («*βωμοῦ σπανίζουσ' ἢ νόμοισι βαρβάροις;*»), ο Μενέλαος αναρωτιέται ποια είναι τα βαρβαρικά έθιμα, χωρίς ωστόσο η πρόθεση του να κρύβει αρνητικό πρόσημο για το διαφορετικό ή το ξένο. Ομοίως, και στον στίχο 1258 («*ἐν*

¹⁰⁴ Σταύρου Θ., 2012. *Ευριπίδης-Τρωάδες*, σ. 10 Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία.

¹⁰⁵ Μαυρόπουλος Θ. Γ., 2008, σ. 192-193.

βαρβάρους μὲν ἵππον ἢ ταῦρον νόμος»), ο Θεοκλύμενος εξηγεί πως όταν θάβουν τους θαλασσοπνιγμένους τους έχουν σαν έθιμο να θυσιάζουν στον τάφο τους κι ένα άλογο ή έναν ταύρο. Σε αυτό το σημείο, ο Μενέλαος ξεγελάει τον Θεοκλύμενο. Παρόλα αυτά, όταν ο ένας βασιλιάς εξηγεί στον άλλο τα έθιμα του τόπου του δεν υπάρχει κανένα ίχνος αρνητισμού ως προς τα ξένα ήθη και από τις δύο πλευρές (ελληνική και αιγυπτιακή). Υπάρχει ανοχή και σεβασμός ως προς το «άλλο».¹⁰⁶

Επίσης, στην *Ελένη* ο Αιγύπτιος βασιλιάς Πρωτέας δέχεται να φιλοξενήσει και να προστατέψει τη σύζυγο του Αγαμέμνονα. Δίνει έναν όρκο που δεν τον αθετεί μέχρι και τον θάνατό του. Επιδεικνύει ένα ελληνοπρεπές ήθος, που έχει να κάνει και με τις αρχές καλής φιλοξενίας. Τον Πρωτέα τον διαδέχτηκε στον θρόνο ο γιος του Θεοκλύμενος. Αυτός όμως δεν ήταν φιλόξενος και ευσπλαχνικός, όπως ο πατέρα του και συνήθως σκότωνε τους ξένους, αντί να τους προστατεύει. Ο Θεοκλύμενος μόλις ανέλαβε την εξουσία, άρχισε να πιέζει επίμονα την Ελένη να γίνει γυναίκα του. Εκείνη, απελπισμένη, όπως ήταν κατέφυγε στον τάφο του Πρωτέα, να ζητήσει ικεσία και προστασία (στ. 64-65: «*Πρωτέως μνήμα προσπίτνω τόδε ικέτις, ἴν' ἀνδρὶ τὰμὰ διασώσῃ λέχη*»). Επομένως, για τον Ευριπίδη το ήθος ενός ανθρώπου δεν είναι θέμα καταγωγής, αλλά θέμα χαρακτήρα είτε μιλάμε για Έλληνα, είτε μιλάμε για βάρβαρο.¹⁰⁷

Στην *Ανδρομάχη*, στους στίχους 173-176 («*πατήρ τε θυγατρὶ παῖς τε μητρὶ μείγνυται κόρη τ' ἀδελφῶ, διὰ φόνου δ' οἱ φίλτατοι χωροῦσι, καὶ τῶνδ' οὐδὲν ἐξείργει νόμος. ἂ μὴ παρ' ἡμᾶς εἴσπερ' ἔ*»), η Σπαρτιάτισσα Ερμιόνη κατηγορεί τη βάρβαρη Ανδρομάχη για ανηθικότητα, καθώς πλάγιασε με τον γιο του φονιά του άντρα της. Αψηφώντας το γεγονός πως η Ανδρομάχη δεν έχει δυνατότητα επιλογής, ισχυρίζεται πως οι πράξεις της είναι τυπικό χαρακτηριστικό των βαρβάρων. Σε αυτό το σημείο, φαίνεται ξεκάθαρα η αρνητική στάση των Ελλήνων της εποχής εκείνης απέναντι στο βάρβαρο.

Ωστόσο, ας μην ξεχνάμε πως βρισκόμαστε στη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου και πως για τον Ευριπίδη η Σπαρτιάτισσα Ερμιόνη είναι μεγαλύτερη εχθρός από την Ανδρομάχη. Για αυτόν τον λόγο ίσως, παρουσιάζει λίγους στίχους πιο πριν (163-169: «*ἦν δ' οὖν βροτῶν τίς σ' ἢ θεῶν σῶσαι θέλη, δεῖ σ' ἀντὶ τῶν πρὶν ὀλβίων φρονημάτων πτῆξαι ταπεινὴν προσπεσεῖν τ' ἐμὸν γόνυ σαίρειν τε δῶμα τοῦμὸν ἐκ χρυσηλάτων τευχέων χερὶ σπεύρουσαν Ἀχελῷου δρόσον, γνῶναί θ' ἴν' εἴ γῆς. οὐ γάρ ἐσθ' Ἔκτωρ τάδε, οὐ*

¹⁰⁶ Συρόπουλος Σ., *Wayfarers*, σ. 135, 136 και 142.

¹⁰⁷ Μπακονικόλα, 2008, σ. 162-163.

Πρίαμος οὐδὲ χρυσός, ἀλλ' Ἑλλάς πόλις) την Ερμιόνη να φέρεται σαν βάρβαρη. Ζητά από την Ανδρομάχη να την προσκυνήσει και να της καθαρίσει το σπίτι της, χρησιμοποιώντας τα χρυσά της σκεύη, για να καταλάβει πού βρίσκεται. Τώρα είναι η Ερμιόνη που παρουσιάζεται μέσα στον χρυσό. Εξάλλου, λίγους στίχους πιο πριν (147-148: *«κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων»*), η ίδια η Ερμιόνη πάλι εξηγεί πως διαθέτει χρυσά πλούσια στολίδια στο κεφάλι της και πλουμισμένα πέπλα στο σώμα της. Είναι η σπαρτιάτισσα τώρα που παρουσιάζεται μέσα στον χρυσό. Της πρόσφερε αυτά τα χρυσά ο πατέρας της, προφανώς ως προίκα, για να έχει δικαίωμα να μιλά ελεύθερα (στίχοι 152-153: *«Μενέλαος ἡμῖν ταῦτα δωρεῖται πατὴρ πολλοῖς σὺν ἔδνοις, ὥστ' ἐλευθεροστομεῖν»*). Ο χρυσός, ο πλούτος δίνει λοιπόν σε αυτόν που τον κατέχει τη δύναμη της ελευθεροστομίας.

Βέβαια, σε αυτό το σημείο, το ἐλευθεροστομεῖν ίσως έχει μια ιδιαίτερη σημασία. Είναι άραγε αυτός που έχει δύναμη εξαιτίας του πλούτου του και νιώθει άνετα να μιλάει και να εκφράζει τη γνώμη του ή μήπως αυτός που μπορεί να εξαγοράσει την ελευθεροστομία του;

Επίσης, στον ίδιο μονόλογο της Ερμιόνης, η βάρβαρη Ανδρομάχη παριστάνεται σαν μάγισσα, που με τα βότανά της προκάλεσε στείρωση στη μήτρα της σπαρτιάτισσας πριγκίπισσας. Σύμφωνα με την Ερμιόνη είναι ξεκάθαρο αυτό, διότι το μυαλό των γυναικών της ασιατικής γης είναι σε τέτοια φοβερό (στίχοι 157-160: *«στυγοῦμαι δ' ἀνδρὶ φαρμάκοισι σοῖς, νηδὺς δ' ἀκύμων διὰ σέ μοι διόλλυται· δεινὴ γὰρ ἠπειρῶτις ἐς τὰ τοιάδε ψυχὴ γυναικῶν»*).¹⁰⁸ Φαίνεται πως ό,τι είναι ξένο η Ερμιόνη εδώ το αντιμετωπίζει με την προκατάληψη πως κρύβει κάτι πονηρό και απατηλό. Η μαγεία είναι το κόλπο, το τέχνασμα, το ξεγέλασμα. Μάλλον αποδίδοντας στο «άλλο» την ιδιότητα της μαγείας, η Ερμιόνη απαλλάσσει τη δική της υπόσταση από κάθε πονηριά και μεταθέτει την ιδιότητα της απάτης και του δόλου στην Ανδρομάχη, στο «άλλο». Η Ερμιόνη θεωρώντας το «εγώ» της, ως το κέντρο του κόσμου της, το εξαγνίζει, μεταφέροντας όποια κακιά σκέψη και πράξη στο «άλλο». Το «άλλο» είναι το κακό και όλα τα δεινά προέρχονται από αυτό. Κάπως έτσι φτάνει το ξένο να κατηγορείται για μαγεία και δολιότητα.

¹⁰⁸ Μαυρόπουλος Θ.Γ., 2008, σ. 80-83.

Ο ξένος θεός στις Βάκχες

Οι *Βάκχες* γράφτηκαν το 407 π.Χ., και διδάχθηκαν (παίχτηκαν) μετά τον θάνατο του Ευριπίδη (406 π.Χ.). Μαζί με τα έργα "*Ιφιγένεια εν Αυλίδι*" και "*Αλκμαίων ο δια Κορίνθου*" (του οποίου σώζονται μόνο ελάχιστοι στίχοι) αποτελούν μια τριλογία, η οποία κέρδισε το πρώτο βραβείο. Είναι η μοναδική αττική τραγωδία στην οποία ο πρωταγωνιστής είναι ένας προσωποποιημένος θεός. Η υπόθεση του έργου έχει να κάνει με τη Διονυσιακή λατρεία. Εξιστορείται η έλευση του Βάκχου, θεού Διονύσου στη Θήβα και η αντίσταση του βασιλιά Πενθέα να λατρεύει τον νέο θεό, για την οποία τιμωρείται.

Αναλυτικότερα, ο θεός Διόνυσος καταφθάνει στην Ελλάδα, και συγκεκριμένα στη Θήβα (όπου γεννήθηκε και θάφτηκε η μητέρα του, Σεμέλη) συνοδευόμενος από βάρβαρες γυναίκες (στ. 56) και φρυγικά τύμπανα (στ. 58). Προσποιείται πως είναι ένας οπαδός του εαυτού του από τη Λυδία και οδηγείται αλυσοδεμένος μπροστά στον Πενθέα, ο οποίος τον χλευάζει και τον βρίσκει θηλυπρεπή για την εμφάνισή του και τα μακριά του μαλλιά, αλλά και πολύ όμορφο. Ο Διόνυσος οδηγείται στη φυλακή, αλλά ένας σεισμός τον απελευθερώνει. Από εκεί και πέρα αρχίζει σαν θεός που είναι να γοητεύει και να καθορίζει τη σκέψη του Πενθέα. Σιγά-σιγά τον πείθει να μεταμφιεστεί σε γυναίκα-μαινάδα, με μακριά μαλλιά, για να κατασκοπεύσουν τις Βάκχες. Όταν όμως φτάνει στο βουνό θα διαμελιστεί από την ίδια τη μητέρα του και τις θείες του, καθώς και οι ίδιες βρίσκονται σε έκσταση. Έτσι, ο βασιλιάς και η οικογένειά του θα τιμωρηθούν που αμφισβήτησαν την ύπαρξη του θεού (αντίθετα με τον Πενθέα, ο Ιππόλυτος δεν αμφισβήτησε την Αφροδίτη και τη δύναμή της, απλά την αγνόησε).

Οι *Βάκχες* λοιπόν αποτελούνται από Ασιάτισσες γυναίκες του Χορού, που συνοδεύουν τον «ξένο»-Διόνυσο. Δε γίνεται καμία περιγραφή στην ενδυμασία τους. Το μόνο που γνωστοποιείται είναι πως ψάλλουν ύμνους στον θεό τους, χτυπώντας τα τύμπανά τους. Ωστόσο, ανάμεσά τους υπάρχουν και Θηβαίες Βάκχες, που οργιάζουν στα βουνά εκστασιασμένες. Στους στίχους 75-82 («*καὶ θιασεύεται ψυχὰν ἐν ὄρεσσι βακχεύων ὅσοις καθαρμοῖσιν, τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θεμιτεύων ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων κισσῶι τε στεφανωθεῖς Διόνυσον θεραπεύει*») ο ποιητής αναφέρει, μέσα από τα λόγια του χορού, πως οι Θηβαίες βακχεύουν στα ὄρη με ιερούς καθαρμούς και σέβονται τα ὄργια της Μεγάλης Μητέρας Κυβέλης, με θυρσούς και κλαδιά στεφανωμένα με φύλλα κισσού ή αμπελιού και δοξάζουν τον Διόνυσο. Και λίγο πριν στους στίχους 23-25 («*πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροὸς θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα,*

κίσσινον βέλος») ολοκληρώνεται η βακχική σκευή, που ήταν με δέρμα μικρού ελαφιού.¹⁰⁹ Επομένως, προσφέρεται κατά κάποιο τρόπο η βακχική εικόνα.

Στις *Βάκχες* λοιπόν οι γυναίκες της Θήβας έχουν παρατήσει τα σπίτια και τα παιδιά τους και βρίσκονται εκστασιασμένες στα βουνά. Ο κοινωνικός ιστός της πόλης λοιπόν είναι διαλυμένος. Απούσα όμως παρουσιάζεται και η κοσμική εξουσία, καθώς ο νεαρός Πενθέας αποδεικνύεται άπειρος, υπερφίαλος και αλαζόνας. Η θρησκευτική αρχή και αυτή είναι απύσχα, εφόσον ο Τειρεσίας εμφανίζεται σαν οίωνασκοπός και όχι σαν ιερέας. Είναι σεβαστός στον λαό, χωρίς όμως να του αποδίδεται ιερατική εξουσία. Κατά αμοιβαιότητα, από τον μηχανισμό της «κάθαρσης», λείπει η φυσική τάξη, η ιεραρχία, το αίσθημα της ασφάλειας. Πιο απλά, μέσα σε αυτό το χάος, της απουσίας οποιασδήποτε αρχής, δεν προσφέρεται καμία συναισθηματική ασφάλεια.

Και ο χορός επίσης παρουσιάζεται αντιφατικός. Από τη μια υποστηρίζει τις παραδόσεις, που υποδεικνύουν μια ενάρετη και ευσεβή ζωή, και από την άλλη υιοθετεί μια νέα άκρως ελευθεριάζουσα λατρεία.¹¹⁰

Ίσως, αυτό το αντισυμβατικό έργο να ενέχει στοιχεία της ιδιαίτερης θρησκευτικότητας του ίδιου του ποιητή, ο οποίος ενδεχομένως να επιθυμεί να καυτηριάσει τα δεισιδαιμονικά στοιχεία της λαϊκής θρησκευτικότητας. Οι προκαταλήψεις αυτές είναι πιθανόν να είναι και ξενόφερτες και να θέλει να τις αποδοκιμάσει. Ίσως πάλι σκοπός του Ευριπίδη να είναι να καυτηριάσει τη φαυλότητα του χαρακτήρα των συμπολιτών του, τους οποίους τους βλέπει να υιοθετούν και να προασπίζονται κάθε τι νέο, απορρίπτοντας κάθε τι παλιό και κάθε ορθολογισμό, του οποίου αντιπρόσωπος είναι ο Πενθέας.¹¹¹

Στην ουσία, ο Πενθέας συγκρούεται με το καινούριο. Δεν μπορεί να αποδεχτεί τη διονυσιακή λατρεία, άρα δεν δέχεται το «ξένο», που έχει φτάσει στη χώρα του. Γοητεύεται από αυτό, αλλά ταυτόχρονα το φοβάται κιόλας.¹¹² Εν ολίγοις, ο Ευριπίδης, δια μέσου του Πενθέα, καταγγέλλει την εισαγωγή ασιατικών προτύπων λατρείας στη χώρα του, η οποία θεωρεί πως διαφθείρει τα ήθη των Αθηναίων.¹¹³

Ο μεγάλος αυτός τραγικός ποιητής, συμβουλεύει τελικά τους θεατές του (με τις *Βάκχες*) να διαθέτουν ισορροπία στη ζωή τους. Ανάμεσα στον άκρατο ορθολογισμό και

¹⁰⁹ Στεφανόπουλος Θ.Κ., 1997, σ. 53-54.

¹¹⁰ Δεληγιάννη Ε., 2019, σ. 81.

¹¹¹ Τσίρκας Χ., 2021, σ. 22.

¹¹² Ανδριανού-Ξιφάρá, 2001, σ. 104.

¹¹³ Τσίρκας Χ., 2021, σ. 23.

στην ενστικτώδη παρόρμηση, αλλά και στην τυφλή υπακοή, πρέπει πάντα να υπάρχει μια ισορροπία. Αυτή η ισορροπία είναι απαραίτητο προσόν για κάθε άνθρωπο, αλλά πρωτίστως για όποιον εξουσιάζει.¹¹⁴

Η Μήδεια ως βάρβαρη

Η Μήδεια, η κόρη του βασιλιά Αιήτη, πριγκιποπούλα της Κολχίδας και σύντροφος του Ιάσονα, είναι μια από τις πιο σημαντικές και ενδιαφέρουσες μορφές όχι μόνο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, αλλά και ολόκληρης της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Το μυθολογικό παρελθόν της είναι λίγο-πολύ γνωστό από το τρίτο βιβλίο των Αργοναυτικών του Απολλώνιου του Ρόδιου, όπου περιγράφονται η γνωριμία της Μήδειας με τον Ιάσονα, ο έρωτας των δυο νέων, ο προσωπικός αγώνας της ηρωίδας να προδώσει την οικογένειά της και να ακολουθήσει τον Ιάσονα, την προσφορά βοήθειας εκ μέρους της προς τον ήρωα, την αρπαγή του χρυσόμαλλου δέρατος και τη φυγή από την Κολχίδα (*Αργ.* IV). Μέχρις αυτό το σημείο, η ιστορία της Μήδειας και του Ιάσονα φαίνεται να παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τις ερωτικές μυθιστορίες του Μεσαίωνα. Ένας όμορφος και δυνατός νέος, φθάνει στα πέρατα του κόσμου, για να φέρει εις πέρας έναν δύσκολο άθλο. Εκεί ερωτεύεται την αρχοντοπούλα, η οποία με τη σειρά της εγκαταλείπει τον πατέρα και την πατρίδα της, φεύγοντας με τον ξένο για να ζήσουν μαζί ευτυχισμένοι. Η αλήθεια είναι ότι ο Απολλώνιος ο Ρόδιος, δε δίνει κάποιο συγκεκριμένο τέλος στην ιστορία (η άφιξη του ζεύγους στην Ελλάδα ίσα - ίσα που αναφέρεται στο τέταρτο βιβλίο) και σε αυτό το σημείο ακριβώς, έρχεται η Μήδεια του Ευριπίδη¹¹⁵, ως επίλογος αυτής της ιστορίας.

Το σκηνικό μεταφέρεται στην Κόρινθο, όπου ο Ιάσων ετοιμάζεται να συνάψει γάμο, αυτήν τη φορά με μια άλλη βασιλοπούλα, τη Γλαύκη, κόρη του βασιλιά της Κορίνθου, Κρέοντα. Η προλογική ρήση της πιστής τροφού αρχικά (*Μήδεια*, στ. 1-49) και στη συνέχεια ο φορτισμένος συναισθηματικά διάλογος με τον παιδαγωγό (*Μήδεια* στ. 49-95), δίνουν στον θεατή μια πρώτη γεύση του παρόντος κλίματος. Η εγκαταλελειμμένη και προδομένη από τον σύζυγό της Μήδεια, βρίσκεται σε πολύ άσχημη ψυχολογική κατάσταση (*Μήδεια* στ. 20-45) και η τροφός εκφράζει από την αρχή κιόλας, τους φόβους της σχετικά με την αντίδραση της κυράς της (*δέδοικα δ' αὐτὴν μή τι βουλευσῆ νέον*). Η τροφός εμμένει στον συσχετισμό της εκδικητικής μανίας και του μίσους της Μήδειας με

¹¹⁴ Τσίρκας Χ.,2021, σ. 34.

¹¹⁵ Υπήρχαν και άλλες εκδοχές για τη συνέχιση και το τέλος του μύθου, από έργα χαμένα σήμερα, βλ. Γιατρομανωλάκης Γ., Ευριπίδου Μήδεια – εισαγωγή D.Page, Αθήνα 1990, σ.32-40.

τη σωματική ακεραιότητα των δύο παιδιών της με τον Ιάσονα (*Μήδεια* στ. 89-95), υπονοώντας ότι η κυρά της πάνω στα νεύρα της, είναι ικανή να διαπράξει το χειρότερο, ακόμη και ενάντια στα παιδιά της. Η ρήση αυτή, είναι πολύ σημαντική, καθώς η τροφός μιλάει ελεύθερα ξεστομίζοντας λόγια, που φυσικά δε θα έλεγε ποτέ μπροστά στη Μήδεια. Μια και στο εξής η τροφός θα παραμένει στη σκηνή ως βουβό πρόσωπο (μετά και τη στιχομυθία με τη Μήδεια, ως την πάροδο του χορού), η μαρτυρία της παίζει σημαντικό ρόλο, καθώς προκαταλαμβάνει κατά κάποιο τρόπο, τους θεατές σχετικά με το μέλλον της υπόθεσης. Αυτό που κάνει την τροφό να φοβάται τόσο πολύ, είναι το βεβαρυσμένο παρελθόν της Μήδειας (δολοφονία του Πελία, ως αντίποινα για την αδικία εις βάρος του Ιάσονα). Για την τροφό λοιπόν, που ξέρει τη Μήδεια καλύτερα από οποιονδήποτε άλλο, ο αλλοπρόσαλλος χαρακτήρας της και η ταραγμένη συναισθηματικά και ψυχικά κατάστασή της, θα βρουν κάποιον τρόπο να εκφραστούν και να ξεσπάσουν, πράγμα που δεν είναι απίθανο να την οδηγήσει στην εγκληματική πράξη.

Στην πάροδο (*Μήδεια* στ. 131-213), η Μήδεια κάνει αισθητή την παρουσία της με γοερούς θρήνους, κλάματα και κραυγές, που καταδεικνύουν το μέγεθος της πίκρας και της απογοήτευσής της, ενώ συγχρόνως προκαλούν το έντονο ενδιαφέρον των γυναικών της Κορίνθου, που συναποτελούν τον χορό. Η επίκληση στη Θέμιδα και την Αρτέμιδα, ως προστάτιδες του δικαίου και των γυναικών αντίστοιχα¹¹⁶, δίνουν τον τόνο, με τον οποίο θα στοιχειοθετήσει τη δεινή της θέση αργότερα (*Μήδεια* στ. 214-266). Στο πρώτο επεισόδιο (*Μήδεια* στ. 214-409), η ηρωίδα παρουσιάζεται πιο ήρεμη, ρεαλίστρια και δυναμική, ενώ με τη ρητορική της δεινότητα πετυχαίνει να κερδίσει την εμπιστοσύνη του χορού των γυναικών και τη φιλική αντιμετώπιση εκ μέρους του κοινού. Δείχνει να είναι μια κοινή γυναίκα, θύμα της ανδρικής εξουσίας κι επιβολής, μόνη σε έναν ξένο τόπο, που δίκαια και ανθρώπινα έχει φθάσει στο σημείο αυτό. Προς το τέλος του επεισοδίου και μετά την αποχώρηση του Κρέοντα, η Μήδεια παραδέχεται πως προσποιήθηκε μπροστά στον βασιλιά, έχοντας στο μυαλό της ένα σχέδιο εκδίκησης, που θα φέρει την οδύνη στο νέο ζευγάρι (*Μήδεια* στ. 364-375). Στον πρώτο αγώνα λόγων της τραγωδίας, αυτόν με τον Κρέοντα, η ηρωίδα αποδεικνύεται πιο σοφή, καθώς χρησιμοποιώντας τη ρητορική της πειθώ και την ηθοποιία της, πετυχαίνει να αποκομίσει άδεια παραμονής μιας μέρας, που είναι αρκετή για να πετύχει αυτό που θέλει. Το αν είχε προαποφασίσει να πάρει εκδίκηση από την αρχή του έργου ή αν αυτό έγινε ως αντίδραση στη διαταγή απέλασης του Κρέοντα, δεν είναι σαφώς προσδιορισμένο (ίσως η Μήδεια να είχε ήδη οργανώσει το

¹¹⁶ Mastrorarde, D.J Ευριπίδου Μήδεια, μτφρ. Δ.Γιωτοπούλου, Αθήνα 2006, σ.263.

σχέδιο της, αλλά ο φόβος της απέλασης, επιτάχυνε και ίσως να άλλαξε κάπως τον αρχικό σχεδιασμό). Πάντως, από το σημείο αυτό και στο εξής, η Μήδεια ενσαρκώνει το μοντέλο του άγριου και βάρβαρου ρεβανσιστή, που επιδιώκει λυσσαλέα να βλάψει τους εχθρούς του. Στον εκτενή αγώνα λόγων με τον Ιάσονα, (*Μήδεια* στ. 454-635), η ηρωίδα αποδεικνύεται πιο ακριβής στην επιχειρηματολογία της και σαφώς ανώτερη στη ρητορική δεινότητα. Στο δεύτερο αυτό επεισόδιο και πάλι εναλλάσσεται τη μορφή της πικραμένης και προδομένης συζύγου, που ανησυχεί για την ίδια και τα τέκνα της, με τη σκληρή φωνή της εκδίκησης (*Ίσως γάρ, σὺν θεῶ δ' εἰρήσεται, γαμεῖς τοιοῦτον ὄστε θρηνεῖσθαι γάμον.*).

Πάντως, σε γενικές γραμμές, εμφανίζεται κάπως συγκρατημένη και διακρίνεται περισσότερο ως απλή γυναίκα που διεκδικεί με αξιώσεις και με κάθε δίκιο τον άντρα της, που ξεμυαλίστηκε με μιαν άλλη, δίχως να καταφύγει σε οποιουδήποτε τύπου ακρότητες. Τα επιχειρήματά της είναι λογικά και ο λόγος της χαρακτηρίζεται από σαφήνεια, ευθύτητα και ξεχειλίσμα γυναικείου ταπεραμέντου, ενώ το παράφορο πάθος και η αδυναμία της προς αυτόν, δικαιολογούν για την ίδια τις προγενέστερες πράξεις της (προδοσία πατρικού οίκου, έγκλημα στην Ιωλκό, συνεργία στα κατορθώματα του Ιάσονα, σε βάρος του πατέρα της).

Κατά τη διάρκεια του τρίτου επεισοδίου και στη συνάντησή της με το βασιλιά της Αθήνας, Αιγέα (*Μήδεια* στ. 662-757), η Μήδεια φέρεται έξυπνα και υποκριτικά, στοχεύοντας να κερδίσει την εμπιστοσύνη του απλοϊκού Αιγέα και να τη δεχτεί ως προστατευόμενο πρόσωπο στην Αθήνα, παρέχοντας ερήμην του, άσυλο σε μια επίδοξη εγκληματία. Όπως συνέβη και στην περίπτωση του Κρέοντα (*Μήδεια* στ. 364-409), έτσι κι εδώ η ηρωίδα «ανοίγει τα χαρτιά της» μετά την αποχώρηση του Αιγέα (*Μήδεια* στ. 763 κ.ε), όταν και εκθέτει με λεπτομέρεια το σχέδιο της εκδίκησης που έχει συλλάβει. Με τον ίδιο τρόπο και με την ίδια ευκολία, η Μήδεια εξαπατά τον Ιάσονα στη δεύτερη συνάντησή τους, στο τέταρτο επεισόδιο (*Μήδεια* στ. 866-975). Υιοθετώντας τη συμπεριφορά ενός άμυαλου θηλυκού, που μετανιώνει για την παρορμητική συμπεριφορά του, προσπαθεί να παγιδεύσει τον Ιάσονα προσβλέποντας στη ματαιοδοξία του και στην ψευδαίσθηση της ανωτερότητάς του.¹¹⁷ Ο τρόπος με τον οποίον διαχειρίζεται τύπους αντρών, όπως ο Ιάσων ή ο Αιγέας και η άνεση με την οποία ελίσσεται, ανάλογα με τις εκάστοτε περιστάσεις, παραπέμπουν σε ένα είδος 'femme fatale' που αν και «ιντριγκάρει» τον θεατή, αρχίζει κάπως να τον ανησυχεί.

¹¹⁷ Mastronarde D.J., 2006, σ.402.

Στο πέμπτο επεισόδιο (*Μήδεια* στ. 1002-1080) η Μήδεια αντιμετωπίζει τον πιο ισχυρό και δύσκολο αντίπαλό της, τον ίδιο της τον εαυτό. Κάνοντας μια τρομερή πάλη μέσα της, ανάμεσα στα μητρικά αισθήματα αγάπης και στην ανάγκη (η οποία προέρχεται και πάλι από τα αισθήματα μίσους και εκδίκησης), η ηρωίδα μοιάζει με τον σοφόκλειο Αίαντα,¹¹⁸ που παλεύει και εκείνος μέσα του για το πληγωμένο φιλότιμό του (*Αίας* στ. 430-480, *ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρῆ*). Ενώ διώχνει τα παιδιά της για να μη τους κάνει κακό, την ίδια στιγμή στο μυαλό της επανέρχεται η φοβερή σκέψη της γελοιοποίησής της (...*βούλομαι γέλωτ' ὄφλεῖν ἐχθρούς μεθεῖσα τούς ἐμούς ἀζημίους*; *Μήδεια* στ. 1049-50). Μετά και τη ρήση του αγγελιοφόρου στο έκτο επεισόδιο (*Μήδεια* στ. 1116-1250), η Μήδεια ευχαριστημένη από την τροπή των πραγμάτων, εισέρχεται στο παλάτι για να ολοκληρώσει το εγκληματικό της σχέδιο (*Μήδεια* στ. 1251-92). Η τελευταία εμφάνισή της στο έργο (*Εξοδος*, *Μήδεια* στ. 1293-1422) πάνω στο άρμα του παππού της Ήλιου,¹¹⁹ παραπέμπει στην εικόνα μιας μάγισσας που ξεγλιστρά πάνω στη σκούπα της, μετά από μια ανόσια πράξη.¹²⁰ Με χαιρεκακία και με σαδιστική έκφραση ευχαρίστησης, η Μήδεια μιλάει εκ του ασφαλούς πλέον (βρίσκεται πάνω στη «μηχανή») και από θέση ισχύος θριαμβολογεί έχοντας πετύχει πλέον τον στόχο της, δηλαδή να νικήσει τους εχθρούς της και να ξεφύγει σε ένα ασφαλές μέρος. Αυτή τη φορά οι ρόλοι αντιστρέφονται και τη σκληρή στάση του Ιάσονα πριν, παίρνει τώρα η Μήδεια, που σαν θεά ή απόκοσμο – υπεράνθρωπο πλάσμα, αρνείται στον Ιάσονα την επιθυμία του να φιλήσει τα παιδιά και αναχωρεί μεγαλοπρεπώς, έχοντας ήσυχη τη συνείδησή της, μιας και κόντρα στην ανθρώπινη φύση της έκανε αυτό που έπρεπε.

Διαβάζοντας κανείς το παραπάνω ψυχογράφημα της Μήδειας και έχοντας κάνει βέβαια μια πρώτη ανάγνωση του αρχαίου κειμένου, μπορεί να σχηματίσει μέσα του μια πρώτη εντύπωση για την ηρωίδα, να καταλήξει σε κάποια, βιαστικά ίσως, συμπεράσματα αλλά και να διατυπώσει στον εαυτό του κάποια ερωτήματα. Σίγουρα θα βρει τη συμπεριφορά και τη δράση της Μήδειας προκλητική και αποκρουστική· ίσως βέβαια να ενοχληθεί ή και να τρομάξει ακόμα, αλλά συγχρόνως θα προβληματιστεί και δε θα φθάσει σε κάποιο ασφαλές συμπέρασμα, για το αν και κατά πόσον η Μήδεια του Ευριπίδη μπορεί να χαρακτηριστεί «βάρβαρη».

¹¹⁸ Knox, B.M.W. *The Medea of Euripides*, YCS 25 (1977), σ.196.

¹¹⁹ Η ανάταση της Μήδειας στους ουρανούς την εξισώνει με τον λαμπερό Ήλιο, ενώ η εμπλοκή του Ήλιου στο αποτρόπαιο έγκλημα τον λερώνει: Συρόπουλος Σ., 2010, σ. 83.

¹²⁰ Knox, B.M.W., 1977, σ.212.

Πάνω στο πρόβλημα αυτό, έχουν διατυπωθεί αντικρουόμενες απόψεις¹²¹ και για την ορθότερη πραγμάτευση του θέματος, η καλύτερη αρχή είναι το ίδιο το κείμενο και η γλώσσα. Ο Ευριπίδης, σε αντίθεση με τον Αισχύλο, όπως συμβαίνει και σε άλλες σωζόμενες τραγωδίες του, δε συνηθίζει να βάζει τους ξένους ήρωές του να χρησιμοποιούν ξένες λέξεις.¹²² Η Μήδεια σε όλη τη διάρκεια της πλοκής του δράματος, ακόμα και στις πιο ακραίες στιγμές της, δεν ξεστομίζει ούτε μια ξενική λέξη. Επιπλέον, στο συγκεκριμένο έργο, δεν υπάρχει κάποια λέξη ή φράση, που να παραπέμπει σε βαρβαρική ιδιότητα ή συνήθεια. Σύμφωνα με τον D.Page,¹²³ η ασυγκράτητη υπερβολή στον θρήνο της Μήδειας, παραπέμπει σε ένα τυπικό στοιχείο των «βαρβάρων». Η απουσία μέτρου στην έκφραση, η έλλειψη αυτοελέγχου και η αχαλίνωτη εξωτερίκευση του συναισθηματικού κόσμου, που οι αρχαίοι Έλληνες προσήπταν στους «βαρβάρους», ως κύριο γνώρισμά τους, συμπυκνώνεται στο αρχαίο σχόλιο: «οἷ γάρ Μυσοί και οἷ Φρύγες εἰσί μάλιστα θρηνητικοί».

Ο έντονος συναισθηματικός λυρισμός, θεωρείται κατεξοχήν γνώρισμα των βάρβαρων γυναικών, πράγμα που εκμεταλλεύονται οι τραγικοί ποιητές για να τονίσουν την αντίθεση με τη μετριοπαθή στάση των Ελλήνων σε ανάλογες περιπτώσεις.¹²⁴ Είναι χαρακτηριστικό δε, ότι στην αρχή της παρόδου, ο χορός προσφωνεί τη Μήδεια ως «γυναίκα από την Κολχίδα» (*Μήδεια* στ. 131-2), προσδιορίζοντας την εθνικότητά της και δίνοντας έμφαση στην ξενική καταγωγή της. Πράγματι, η Μήδεια θρηνεί γοερά τη φοβερή της κατάσταση (*Μήδεια* στ. 96-8, 111-114, 144-147, 160-7), λίγο πριν και κατά τη διάρκεια της παρόδου. Με βροντερά επιφωνήματα, κατάρες και επικλήσεις στους θεούς και το δίκαιο, η ηρωίδα αναγκάζει το χορό να τρέξει κοντά για να μάθει, τι συμβαίνει (*Μήδεια* στ. 131, *ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον βοάν...*). Η υπερβολική της αντίδραση επισημαίνεται και από την τροφό (*Μήδεια* στ. 24-29, 91-3), που περιγράφει την εκούσια νηστεία της (...*κεῖται δ' ἄσιτος...συντήκουσα δακρύοις...*) και παρομοιάζει την έξαλλη κατάστασή της με ταύρο (*ταυρουμένην*). Αυτή η συμπεριφορά της Μήδειας μπορεί φαινομενικά να ταιριάζει σε «βάρβαρο», όμως θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως έκφραση βαθύτατου πόνου και εσωτερικής σύγχυσης μιας γυναίκας-ανθρώπου, που βάλλεται από τη γενική απόρριψη του κόσμου, αλλά και από τον προσωπικό εσωτερικό αγώνα της (η σκέψη να σκοτώσει τα παιδιά της, είναι σίγουρα ένας πολύ καλός λόγος για να την κάνει να οδύρεται και να σπαράζει). Επιπλέον, η ίδια περίπου κατάσταση

¹²¹ Knox, B.M.W., 1977, σ.193-227 και Γιατρομανωλάκης, Γ., 1990, σ.27-32.

¹²² Bacon, H., σ.119.

¹²³ Γιατρομανωλάκης, Γ., 1990, σ.30.

¹²⁴ Hall, E., 1997, σ.130-1.

υπερβολικής έκφρασης, παρουσιάζεται και στον Αίαντα του Σοφοκλή (*Αίας* στ. 330 κ.ε), όταν ο ήρωας στο διάλογό του με τον χορό, και όντας σε κατάσταση αλλοφροσύνης, παρασύρεται σε αλλεπάλληλες θυμικές εξάρσεις.¹²⁵ Παρά ταύτα, η Μήδεια σε αντίθεση με τον Αίαντα, κατάγεται από την Κολχίδα, οπότε για το αθηναϊκό κοινό, είναι ευκολότερο να συλλάβει τη στάση της ως ακραία έκφραση μιας βάρβαρης, παρά ως ρεαλιστική απεικόνιση του ανθρώπινου πόνου.

Όπως προαναφέρθηκε, η Μήδεια δε χρησιμοποιεί ξένες λέξεις. Μέσα στον λόγο της όμως, ουσιαστικά αυτοπροσδιορίζεται ως ξενοφερμένη, κυρίως όταν θέλει να θυματοποιήσει τον εαυτό της. Η προσφώνηση του χορού ως «*Κορίνθιαι γυναίκες*» (Μήδεια στ. 214), είναι τυπική κι επίσημη και χρησιμοποιείται επιτηδευμένα από τη Μήδεια, για να αναπτύξει στη συνέχεια τη θέση της ως ξένης, προκαλώντας τη συμπάθεια των γυναικών. Αυτή είναι μόνον η αρχή, καθώς μέχρι και το επεισόδιο του Αιγέα, η Μήδεια αναφέρει τη λέξη «ξένος» και «βάρβαρος», με τη συχνότητα που προσδιορίζουν οι ανάγκες της ρητορικής της ανάπτυξης (Μήδεια στ. 222: *χρη δε ξενον μεν καρτα προσχωρειν πολει* – στ. 256: *προς ανδρος, εκ γης βαρβάρου λελησμενη*- στ. 591: *ου τουτο σ'ειχεν, αλλα βάρβαρον λέχος*). Συχνές αναφορές στην καταγωγή, στον τόπο προέλευσης και στο μοτίβο της ξενιτιάς, υπάρχουν διασκορπισμένες σε όλο το κείμενο (Μήδεια στ. 130-2, 34-5, 166-7, 210-12, 252-4, 272, 502-4, 511-13 κ.α) και η άμεση αναφορά στον τόπο καταγωγής της ηρωίδας με την έναρξη του δράματος (Μήδεια στ. 2: *Κόλχων ες αιαν κυανεας Συμπληγαδας*) δείχνει ξεκάθαρα τις προθέσεις του ποιητή να τονίσει την ειδοποιό λεπτομέρεια αυτή. Το ίδιο μοτίβο, δηλαδή της βαρβαρικής ιδιότητας της Μήδειας επανέρχεται στον αγώνα λόγων των δυο πρώην συντρόφων (Μήδεια στ. 446-626). Το συγκεκριμένο κομμάτι του δράματος, βρίθει από ευριπίδεια μηνύματα και καταδεικνύει την αντίθεση μεταξύ Ελλήνων και «βαρβάρων». Από τη ρήση της Μήδειας στους στίχους 465-519, η εικόνα που σχηματίζει κάποιος για την ηρωίδα, είναι ότι σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί βάρβαρη. Στην αφελή και κάπως γελοία ρήση του Ιάσονα, ότι όλα γίνονται για το δικό της καλό (Μήδεια στο. 460: *ηκω, το σον προσκοπουμενος, γυναι*) η Μήδεια στέκεται σταθερά και αγέρωχα. Είναι μια δυναμική γυναίκα, που έβαλε σε κίνδυνο τη ζωή της, πρόδωσε την οικογένεια και την πατρίδα της και έφθασε στο έγκλημα για χάρη του αγαπημένου της. Η αμοιβαία ανταλλαγή όρκων και το σφίξιμο των δεξιών χεριών, λειτουργούν για την ίδια εξισορορητικά και την καθιστούν ισότιμο εταίρο στις

¹²⁵ Knox, B.MW., 1977, σ. 196.

ηρωικές επιχειρήσεις του Ιάσωνα.¹²⁶ Την πονάει και την ενοχλεί η προδοσία των όρκων και η άτιμη στάση του Ιάσωνα και υιοθετεί μια ξεχωριστή και ιδιάζουσα στάση συμπεριφοράς, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αντικοφορμιστική.

Το εμποροοικονομικό πνεύμα που δείχνει να διαθέτει ο Ιάσων (*Μήδεια* στ. 460-1 και 547-550) συμβαδίζει απόλυτα με τον ελληνικό τρόπο σκέψης του Αθηναίου άντρα.¹²⁷ Αποφασίζει ο ίδιος για την τύχη της γυναίκας και των παιδιών του και συνάπτει ένα νέο γάμο, όπου οι δοσοληψίες μεταξύ πεθερού και γαμπρού καθώς και οι στερεότυποι κανόνες της υπόσχεσης και της δημιουργίας γάμου δεν αφορούν τη νύφη. Η ξενόφερτη όμως Μήδεια, πιστεύει στην ισορροπημένη σχέση των δύο φύλων, στο καθεστώς του γάμου κι έχοντας αποδείξει την αγάπη της, την ευσυνειδησία της και την προσήλωση στο αίσθημα του καθήκοντος που επιβάλλει η ανταλλαγή των όρκων αγάπης, προβάλλει την τωρινή κατάσταση της αβέβαιης θέσης της, ως συνέπεια της δυσανάλογης προσφοράς των δυο ερωτευμένων σε μια ίση σχέση. Ο υπέρμετρος ζήλος και το παράφορο πάθος της για τον Ιάσωνα, την κατέστησαν «άπολιν» (*Μήδεια* στ. 255, *εγω δ' ερημος απολις ουσ' υβριζομαι*). Οι Αθηναίοι πίστευαν πως η ιδιότητα του πολίτη τους καθιστούσε οργανικό μέρος της αθηναϊκής κοινωνίας και δημοκρατίας, και αυτό τους ξεχώριζε από άλλους ανθρώπους με νομαδικές συνήθειες, που ζούσαν στη φύση, δίχως γλώσσα και φρόνηση, νόμους και πολιτισμό.¹²⁸ Η Μήδεια δεν είναι η μόνη και η πρώτη τραγική ηρωίδα, που υπάγεται σε αυτή την κατηγορία ανθρώπων. Ο Ορέστης, ο Οιδίπους και ο Πολυνείκης είναι κάποιοι που βρέθηκαν στην ίδια θέση με τη Μήδεια. Ενδεικτικό αυτής της αθηναϊκής αντίληψης είναι το αρνητικό σχόλιο για τους Σκύθες, που ζουν νομαδικά και όχι σε οργανωμένη κοινωνία (*Προμ.Δεσμ.* στ. 709-10).

Με φόντο πάντοτε τον αθηνοκεντρικό χαρακτήρα της τραγωδίας του 5ου αι. π.Χ, η Μήδεια δε φαίνεται να προσαρμόζεται στα ιδανικά της αθηναϊκής κοινωνίας και η αντιμετώπιση της εκ μέρους του κοινού, θα ήταν οπωσδήποτε τουλάχιστον επαχθής. Από την άλλη μεριά, ο Ιάσων βρίσκεται σε ένα διαφορετικό κόσμο, που προσεγγίζει πιο πολύ τις κοινωνικές αντιλήψεις της σύγχρονης Αθήνας.¹²⁹ Ο ίδιος, δε φαίνεται να υπολογίζει τη σχέση του με τη Μήδεια, όπως εκείνη και αντιλαμβάνεται την αυτοθυσία της ως πράξη ιδιοτέλειας και ερωτικής παρόρμησης. Στη δική του ρήση (*Μήδεια* στ. 522-576), ο Ιάσων

¹²⁶ Mastronarde, D.J., 2006, σ.39.

¹²⁷ Hall, E. The sociology of Athenian Tragedy, στο *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. Easterling, P.E., 1997, σ.110.

¹²⁸ Hall, E., 1997, σ.96-7.

¹²⁹ Mastronarde, D.J., 2006, σ.40.

θίγει με προκλητικό τρόπο την ανωτερότητα των Ελλήνων επί των «βαρβάρων» και πιο συγκεκριμένα την έλλειψη δικαιοσύνης και κανόνων δικαίου σε ανθρώπους που ζουν υπό το πολιτικό καθεστώς της τυραννίδας. Ο Ιάσων σε αυτό το σημείο, εκφράζει το σύνολο του αθηναϊκού κοινού, ενισχύει τον πατριωτισμό των Αθηναίων και αποτυπώνει τα αισθήματα ξеноφοβίας της αθηναϊκής κοινωνίας.

Αυτή όμως η γεμάτη ένθερμο πατριωτισμό ρήση του Ιάσονα, υπονομεύεται ουσιαστικά από την ίδια τη συμπεριφορά του στο δράμα. Έχοντας χάσει αρκετό από το ηρωικό του 'status', προδίδει τους όρκους που έχει συνάψει με τη γυναίκα του (τους ίδιους όρους που έχει τηρήσει σε ακέραιο βαθμό μια «βάρβαρη»), εκπροσωπώντας κατά κάποιο τρόπο, τον εκφυλισμό και την κατάρρευση των ηθικών αξιών στην Ελλάδα,¹³⁰ λίγους μήνες πριν την έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου. Ο Ιάσων φαίνεται να πιστεύει στο κοινωνικό στερεότυπο της γυναικείας υποταγής στον άντρα. Επίσης, θεωρεί πως συνηθίζεται η γυναίκα να ζηλεύει και να υποτάσσεται στα ερωτικά ένστικτα του άνδρα της. Όμως, και σε αυτό το σημείο, τα λόγια του έχουν χάσει την ισχύ τους, διότι υποσκάπτονται από την προγενέστερη συμπεριφορά του. Κατά τον αθηναϊκό τρόπο σκέψης, η γυναίκα έπρεπε να βρίσκεται κάτω από την εξουσία και την προσοχή του άνδρα της (που ήταν και ο «κύριός» της) για όλη τη ζωή της, έτσι ώστε να ζει σύμφωνα με την τάξη και να ελέγχει τα συναισθήματά της. Ο Ιάσων άφησε τη Μήδεια για μια άλλη γυναίκα και την κατέστησε ανεξέλεγκτη και υποχείριο των κατώτερων ενστίκτων (κυρίως ερωτικής φύσεως) και των συναισθημάτων της.¹³¹ Σε αυτό τον αγώνα λόγων, η «βάρβαρη» Μήδεια έχει ανατρέψει με πειστικό τρόπο τα επιχειρήματα και τις θέσεις του Ιάσονος, που συνιστούν βασικές ιδέες και αξίες της αθηναϊκής κοινωνίας. Ο Ευριπίδης εδώ προσπαθεί να ελέγξει τη διαφορά Ελλήνων – «βαρβάρων» (δηλαδή τη διαφορά του Ιάσονα και της Μήδειας).

Αναφορικά με τη σκηνική εμφάνιση της Μήδειας ως βάρβαρης, δεν υπάρχει κάποια κατασταλαγμένη άποψη. Ενδοκειμενικά, δεν υπάρχει κάποια περιγραφή ή ακόμα και απλή νύξη του τρόπου ενδυμασίας και της σκευής γενικότερα, αν και κάτι τέτοιο δεν είναι ασυνήθιστο. Η άποψη ότι η αγγειογραφική αναπαράσταση της Μήδειας άλλαξε από τα 431 π.Χ, μετά την παρουσίαση της ηρωίδας από τον Ευριπίδη,¹³² μολονότι είναι

¹³⁰ Mastronarde, D.J., 2006, σ.340.

¹³¹ Hall, E., 1997, σ.108-9.

¹³² Hall, E., 1989, σ.35 και Γιατρομανωλάκης, Γ., 1990, σ.69.

βάσιμη, έχει κάποια προβλήματα στην ερμηνεία της.¹³³ Έχοντας υπόψη και την παρατήρηση της Sourvinou-Inwood, ίσως από τη στιγμή που εμφανίζεται στο άρμα του Ήλιου (*Μήδεια* στ. 1317-1404), η μορφή της στην τέχνη να αλλάζει και να μην είναι ίδια με προηγουμένως.¹³⁴ Είναι πολύ πιθανό (η *Μήδεια*) να άλλαξε την ελληνική ενδυμασία που είχε από την αρχή και να φόρεσε μια πιο μεγαλοπρεπή και πολυτελή ενδυμασία, συνοδεύοντας έτσι τη θριαμβευτική αναχώρησή της από την Κόρινθο. Έτσι θα μπορούσε να δικαιολογηθεί το γεγονός ότι μετά την παράσταση του Ευριπίδη, οι αγγειογράφοι προτιμούσαν να παρουσιάζουν τη «βάρβαρη» πλέον *Μήδεια*, με ανατολίτικη φορεσιά. Πάντως η παντελής έλλειψη σχολίων και περιγραφών εκ μέρους των πρωταγωνιστών της τραγωδίας, στην εξωτερική εμφάνιση και την ενδυμασία της *Μήδειας* ως ξένης, πιθανόν να οφείλεται στο γεγονός ότι ο Ευριπίδης συνηθίζει να μη δίνει λεπτομερείς περιγραφές αλλά μια αόριστη εικόνα, που σχετίζεται άμεσα με την πολυτέλεια, ως κύριο γνώρισμα της βαρβαρικής ενδυμασίας.¹³⁵

Σε ό,τι αφορά τις θρησκευτικές πεποιθήσεις καθώς και την εν γένει λατρευτική συμπεριφορά της, η *Μήδεια* φαίνεται να είναι πλήρως προσαρμοσμένη σε μια συμπεριφορά, που παραπέμπει σε μια Ελληνίδα μιας παλαιότερης, μυθικής ίσως εποχής, παρά σε μια βάρβαρη. Επικαλείται τη Θέμιδα και την Αρτέμιδα (*Μήδεια* στ. 160-161) και τον Δία (*Μήδεια* στ. 169, 211, 332, 516) ως προστάτες των όρκων και της δικαιοσύνης. Οι αναφορές και οι επικλήσεις στον θεό Ήλιο (*Μήδεια* στ. 406, 746, 764, 954, 1321) μολονότι παραπέμπουν σε μια λατρευτική συνήθεια που αποδιδόταν στους «βαρβάρους»,¹³⁶ εδώ δεν αποτελούν στοιχείο υπέρ της άποψης ότι η *Μήδεια* είναι βάρβαρη. Το γεγονός ότι η ίδια παραδέχεται ότι είναι εγγονή του Ήλιου δεν είναι ένδειξη θρησκευτικής παρέκκλισης από την καθιερωμένη λατρεία, αλλά συμβολίζει την ιδέα της ηρωικής της ιδιότητας και προοικονομεί την καταλυτική βοήθεια, που προσφέρει ο Ήλιος στην εγγονή του για να αποδράσει.¹³⁷ Η αθέτηση των αμοιβαίων όρκων εκ μέρους του Ιάσονα και η επίκληση του Δία ως τιμωρού των αδικούντων και των επιόρκων, δημιουργούν κατά κάποιον τρόπο, μια δυναμική θεϊκής στήριξης του σχεδίου της *Μήδειας* σε όλο το έργο. Στο πλαίσιο αυτής της στήριξης, εξηγείται η άφιξη του Αιγέα όχι ως τυχαία, αλλά ως απόδειξη της θεϊκής πρόνοιας. Παρ' όλα αυτά, η ομολογία της ηρωίδας,

¹³³ Mastronarde, D.J., 2006, σ.70-71.

¹³⁴ Sourvinou-Inwood, C., 1997, *Medea at a shifting distance: images and Euripidean tragedy* στο Clauss, J & Johnston, S.I. *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Princeton U.P, σ.291-4.

¹³⁵ Bacon, H., 1961, σ.121-123.

¹³⁶ Αριστοφάνη *Ειρήνη*, στ. 406-409.

¹³⁷ Easterling, P., 1977, *The infanticide in Euripides' Medea*, *YCS* 25, σ.177.

ότι είναι συνεργός των θεών (*Μήδεια* στ. 1013-1014) σε ό,τι αφορά την παιδοκτονία, υπονοεί το ενδεχόμενο μιας υποβόσκουσας θεϊκής κατάληψης,¹³⁸ που αφενός κάνει πιο εύκολη την προσπάθειά της να ξεπεράσει τον εαυτό της (*Μήδεια* στ. 1020-1180) και να φθάσει στο έγκλημα, και αφετέρου δημιουργεί τις προϋποθέσεις τιμωρίας και της ίδιας - πιθανόν για τα προγενέστερα εγκλήματά της.

Οι μαγικές ικανότητες της Μήδειας αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της εικόνας της, το οποίο εντοπίζεται και πριν και μετά την παράσταση του Ευριπίδη. Στα *Αργοναυτικά* (III-IV) περιγράφονται οι μαγικές ενέργειες της Μήδειας, ως ιδιότητα μιας γυναίκας που γνωρίζει καλά τη μαγική τέχνη. Όπως επισημαίνει ο D.Page,¹³⁹ ένα βασικό γνώρισμα της ηρωίδας του Ευριπίδη (όπως και όλων των «βάρβαρων» γυναικών) είναι η χρήση της μαγείας, πράγμα που την καθιστά απόκοσμη και φυσικά «βάρβαρη». Αντίθετα ο B.M.W Knox, που υποβαθμίζει τη σημασία αυτής της πτυχής της μορφής της Μήδειας, δηλώνει πως η ηρώδα δεν ενσαρκώνει την ιδανική μορφή της μάγισσας και παρατηρεί πως ο όρος «μάγισσα» προϋποθέτει σύνολο διακριτικών στοιχείων, που διαμορφώθηκε σε μεταγενέστερους χρόνους και που δεν αφορούν τη ίδια.¹⁴⁰ Η Μήδεια που είναι πρώτα από όλα μια παθιασμένη και προδομένη γυναίκα, δεν είναι η μόνη που χρησιμοποιεί δηλητήρια ή άλλου είδους παρόμοια σκευάσματα για να πετύχει τον σκοπό της. Μια άλλη «φαρμακοποιός» της ελληνικής τραγωδίας είναι κάλλιστα η Δηιάνειρα, στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, όταν στην προσπάθειά της να μη χάσει τον άντρα της χρησιμοποιεί το δηλητήριο του Νέσσου και άθελα της σκοτώνει τον Ηρακλή. Σε ό,τι αφορά το ζήτημα αυτό, οι παρατηρήσεις του Knox δεν είναι και τόσο εύστοχες. Είναι ξεκάθαρο ότι ο Ευριπίδης παρά την απουσία περιγραφών ή αναφορών σχετικά με μαγικές τελεουργίες και σκευάσματα, αναγνωρίζει τη Μήδεια ως προσωπικότητα που έχει άμεση εξοικείωση με τα μάγια.

Ο ποιητής υπαινίσσεται ότι η Μήδεια κέρδισε τη συμπάθεια των Κορίνθιων (*Μήδεια* στ. 11) χρησιμοποιώντας κάποιου είδους μαγικό τέχνασμα ή εξοντώνοντας κάποιο κακό που υπήρχε στην περιοχή.¹⁴¹ Αυτό ενισχύεται και από το σχόλιο του Κρέοντα (*Μήδεια* στ. 322-323: *κούκ έχεις τεχνην όπως μένεις παρ' υμιν...*), ότι δεν μπορεί να μείνει περισσότερο στη γη της Κορίνθου, χρησιμοποιώντας τα τεχνάσματά της. Λίγο παρακάτω (*Μήδεια* στ. 282-84), ο Κρέων εκφράζει τους φόβους του, σχετικά με τον βαθμό

¹³⁸ Mastronarde, D.J., 2006, σ.57-59.

¹³⁹ Γιατρομανωλάκης, Γ., 1990, σ.30.

¹⁴⁰ Knox, B.M.W., 1977, σ.212-215.

¹⁴¹ Mastronarde, D.J., 2006, σ.47 και σ. 224-225.

επικινδυνότητας που διατρέχει ο ίδιος και η κόρη του από τη Μήδεια, υπονοώντας με τη λέξη «κακόν» κάποιο μαγικό φάρμακι. Στη συνέχεια, παραδέχεται ότι εκείνη γνωρίζει πολλά πράγματα και είναι σοφή (*Μήδεια* στ. 285: *σοφή πέφυκας και κακών πολλών ἴδρυς*), έχοντας υπόψη του την παρελθοντική δράση της Μήδειας. Η λέξη ‘φάρμακα’ απαντά πολλές φορές στο κείμενο (*Μήδεια* στ. 385, 718, 1201) και πάντοτε σχετίζεται με την ικανότητα της Μήδειας να προξενεί το κακό. Η ίδια λίγο αργότερα, παραδέχεται ότι γνωρίζει πολλούς «θανάσιμους δρόμους» (*Μήδεια* στ. 376) και ότι κατέχει πολύ καλά την τέχνη των δηλητηρίων (*Μήδεια* στ. 384-389: *... ἧ πεφύκαμεν σοφοὶ μάλιστα, φαρμάκοις αὐτοὺς ἐλεῖν...*). Οι διανοητικές και όχι μόνο, ικανότητες της ηρωίδας, φαίνεται πως την είχαν κάνει αρκετά διάσημη στον ελλαδικό χώρο, πράγμα που επισημαίνεται στο λόγο του Ιάσονα (*Μήδεια* στ. 539-540: *πάντες δέ σ’ ἦσθοντ’ οὔσαν Ἕλληνες σοφὴν καὶ δόξαν ἔσχες...*), αλλά και στην φιλοφρόνηση του Αιγέα (*Μήδεια* στ. 677: *μάλιστ’, ἐπεὶ τοι καὶ σοφῆς δεῖται φρενός*). Η Μήδεια δηλώνει πως γνωρίζει τον τρόπο για να τεκνοποιήσει ο Αιγέας και παραδέχεται ότι: «*τοιαδ’ οἶδα φάρμακα*», υπονοώντας πρακτικές μαγείας ή αλχημείες. Η επίκληση της θεάς Εκάτης¹⁴² και η δήλωση της Μήδειας ότι είναι προσωπική της σύμμαχος και παραστάτης (*Μήδεια* στ. 376) συνιστούν τη μοναδική σαφή αναφορά του Ευριπίδη σχετικά με τις ικανότητες της Μήδειας ως μάγισσας. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Ευριπίδης δεν παραβλέπει ούτε αγνοεί την ύπαρξη της ιδιότητας αυτής στην ηρωίδα του. Ο τρόπος όμως και η συχνότητα των επισημάνσεων του και των σχετικών αναφορών του, καταδεικνύουν ότι ο ποιητής δεν επιδιώκει να «χαρακτηρίσει» τη Μήδεια με τη σταθερή ιδέα της μαγείας ως μόνιμο γνώρισμα. Ουσιαστικά εκμεταλλεύεται την παράδοση και το υπόβαθρο αυτό, στα σημεία της πλοκής, που ο ίδιος επιθυμεί να τονίσει αυτή την πλευρά της προσωπικότητάς της (θάνατος του Πελία, εὐνοια εκ μέρους των Κορίνθιων κ.α.).¹⁴³

Στην εισαγωγή της Μήδειας, ο D.Page παρατηρεί ότι ένα άλλο τυπικό στοιχείο της συμπεριφοράς της Μήδειας ως ξένης, είναι η ευκολία να φέρεται δουλοπρεπώς στην εξουσία.¹⁴⁴ Στην Αθήνα του 5ου αι. π.Χ, σχεδόν όλοι οι σκλάβοι ήταν ξενικής καταγωγής και αυτό είχε σαν συνέπεια να επικρατήσει η αυθαίρετη άποψη ότι οι «βάρβαροι» είναι συνηθισμένοι να ζουν υποτελείς και να είναι σκλάβοι. Η αντίληψη αυτή βέβαια, σχετιζόταν άμεσα με το αίσθημα ανωτερότητας των Αθηναίων, που ήταν απόρροια της

¹⁴² Μικρή θεότητα, κατά τον Ησίοδο αδερφή της Λητώς, που τη συνέδεαν με τα περάσματα, τα σταυροδρόμια και το αλύχτισμα των σκυλιών. Συνδεόταν με τα ξόρκια και τη μαύρη μαγεία. Την επικαλείται και η Διδώ στην Αινειάδα, 4.510.

¹⁴³ Mastronarde, D.J., 2006, σ.47-48.

¹⁴⁴ Γιατρομανωλάκης, Γ., 1990, σ.30.

«επικράτησης» του δικού τους δημοκρατικού πολιτεύματος και της ξένης τυραννίδας. Στη *Μήδεια* του Ευριπίδη υπάρχουν δυο σημεία στα οποία ελέγχεται η άποψη του Page.

Καταρχάς, η Μήδεια δεν μπορεί να ιδωθεί ως σκλάβα ή έστω υποτελής, καθώς στην Ελλάδα έφθασε με τη θέληση της και ως νόμιμη σύντροφος του Ιάσωνα.¹⁴⁵ Στο πρώτο επεισόδιο, η Μήδεια πέφτει στα πόδια του Κρέοντα ως ικέτιδα, ζητώντας να τη λυπηθεί και να την αφήσει να παραμείνει για μια ακόμη μέρα (*Μήδεια* στ. 325-357). Η κίνηση αυτή δεν προέρχεται από εκούσια και φυσική τάση υποταγής, αλλά καθαρά από ιδιοτέλεια, όπως θα ομολογήσει και η ίδια (*Μήδεια* στ. 370-372). Στο επεισόδιο της συνάντησης με τον Αιγέα, η Μήδεια ακολουθεί εκ νέου το τυπικό της ικεσίας (άγγιγμα ποδιών και προσώπου) με στόχο τη συγκατάθεση του Αιγέα και την εξασφάλιση ασύλου στην Αθήνα (*Μήδεια* στ. 708-731). Και πάλι με την αναχώρηση του Αιγέα, η ηρωίδα φανερώνει τις πραγματικές της προθέσεις και το λόγο που έφθασε σε αυτή την κίνηση (*Μήδεια* στ. 774-810). Και οι δυο ικεσίες έχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Ο Κρέων θα δώσει παράταση μιας ημέρας στη Μήδεια και τα παιδιά της και ο Αιγέας θα δεσμευτεί δια όρκου να προσφέρει άσυλο και προστασία στη Μήδεια. Και στις δυο περιπτώσεις, ο ελληνικός θεσμός της ικεσίας υπονομεύεται και ανατρέπεται από τις ενδόμυχες προθέσεις της ηρωίδας. Ο ευεργετούμενος αθετεί και προδίδει τους όρους ευεργεσίας και τα κίνητρά της εξασφαλίζουν τη συμφορά του ευεργετούντος (η Μήδεια θα προσπαθήσει να σκοτώσει τον Θησέα, γιο του Αιγέα). Η Μήδεια χρησιμοποιεί την πανουργία της, τη σοφία της και τη ρητορική της δεινότητα για να εξωθήσει τα πράγματα στην κατεύθυνση που η ίδια επιθυμεί. Ο Κρέων, ο Αιγέας και ο Ιάσων είναι άνδρες τους οποίους η Μήδεια μπορεί να χειριστεί άνετα και να τους καθοδηγήσει με τον τρόπο που εκείνη θέλει. Αυτές οι κινήσεις υποταγής της Μήδειας αποτελούν τμήμα και προϋπόθεση επιτυχίας ενός περίπλοκου σχεδίου, το οποίο μπορεί να επιτευχθεί μόνο με προσεκτικές κινήσεις της ίδιας και με προσποιητό ήθος. Η στάση λοιπόν, της ηρωίδας στις δυο παραπάνω περιπτώσεις, είναι όχι κατ' ουσίαν, αλλά κατ' επίφαση δουλοπρεπής, και η βαρβαρική αυτή συνήθεια, που εμφανίζεται και στη Μήδεια, αποτελεί ένα ακόμη «όπλο» στη φαρέτρα της ηρωίδας για να φθάσει στον σκοπό της.

Στους στίχους 1339-1340, ο Ιάσων ισχυρίζεται πως το έγκλημα της παιδοκτονίας είναι κάτι που δε θα μπορούσε ποτέ να κάνει μια Ελληνίδα.¹⁴⁶ Είναι τουλάχιστον παράδοξο, το γεγονός ότι ο Ιάσων προσάπτει στη Μήδεια, που είναι βάρβαρη στην

¹⁴⁵ Synodinou, K., 1977, On the concept of slavery In Euripides, Ioannina, σ.32.

¹⁴⁶ *Μήδεια* στίχοι 1339-40: *ουκ εστιν ητις τουτ' αν Ελληνις γυνη ετλη ποθ'.*

καταγωγή, μια πράξη που εμφανίζεται κατά κόρον στην ελληνική μυθολογία. Ο Ορέστης, ο Αλκμαίων, ο Οιδίποδας και η Αλθαία είναι κάποια από τα πρόσωπα που έκαναν εγκλήματα μέσα στην οικογένεια.¹⁴⁷ Επιπλέον, ο χορός έχει ήδη αναφέρει ένα ελληνικό παλαιότερο παράδειγμα παιδοκτονίας (*Μήδεια* στ. 1282-1289), με πρωταγωνίστρια την Ινώ. Η πράξη της παιδοκτονίας που συντελείται στο δράμα του Ευριπίδη, δεν πραγματώνεται ως έκφραση των πιο εγκληματικών ενστίκτων μιας «βάρβαρης». Στο μονόλογό της, η Μήδεια παλεύοντας με τα μητρικά της αισθήματα, φέρνει στο μυαλό της την εικόνα των εχθρών της να γελούν εις βάρος της (*Μήδεια* στ. 1049-1050 και 1060-1061). Σαν άλλος σοφόκλειος ήρωας η Μήδεια αντιλαμβάνεται την αδυναμία μιας μητέρας να σκοτώσει τα παιδιά της, ως έλλειψη θάρρους, ήθους και αντρειάς, υιοθετώντας έναν ηρωικό κώδικα δεοντολογίας, που υπαγορεύει την εκτέλεση του μακάβριου σχεδίου, ακόμη κι αν αυτό σημαίνει τη δολοφονία δυο μικρών παιδιών από τη μητέρα τους. Η παιδοκτονία είναι για τη Μήδεια μια πράξη προσωπικής απονομής του δικαίου (ο Ιάσων θα τιμωρηθεί για την προδοσία του) και αποτελεί για την ίδια αναγκαστική προϋπόθεση για την αποκατάσταση της πληγωμένης της υπερηφάνειας και της προσωπικής ηρωικής της ταυτότητας.

¹⁴⁷ Hall, E., 1989, σ.188.

Ιφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις: η επινόηση ενός μακρινού βάρβαρου...

Η *Ιφιγένεια ἐν Ταύροις* είναι η συνέχεια του έργου της *Ιφιγένειας ἐν Αυλίδι*, εντούτοις παίχτηκε πρώτη, γύρω στα 414-412 π.Χ. Πραγματεύεται το θέμα της σωτηρίας δύο αδερφών, κάτω από δύσκολες συνθήκες. Η υπόθεση της τραγωδίας διαδραματίζεται στη χώρα των Ταύρων, στη σημερινή Κριμαία, στις βόρειες ακτές του Εύξεινου Πόντου. Η σκηνογραφία αποτελείται από το ναό της θεάς Άρτεμης, από τη σκεπή του οποίου κρέμονται ανθρώπινα κρανία και άλλα μέρη του σώματος. Μπροστά στον ναό υπάρχει ένας αιματοβαμμένος βωμός.

Στην εισαγωγή του έργου παρουσιάζεται η Ιφιγένεια, η οποία αναλύει και εκθέτει την προσωπική της περιπέτεια, με ήρεμους τόνους σαν να διηγείται μια παλιά ιστορία. Αναφέρει πως η ελληνική εκστρατεία εναντίον της Τροίας ξεκίνησε με άπνοια ανέμων στην Αυλίδα, πως ο μάντης Κάλχας υπέδειξε στον πατέρα της Αγαμέμνονα τη λύση της θυσίας της Ιφιγένειας και πως σώθηκε την τελευταία στιγμή από τη θυσία, όταν η Άρτεμη την αντικατέστησε με ένα ελάφι και την πήρε στη χώρα των Ταύρων, όπου η δουλειά της είναι να ετοιμάζει τα προκαταρκτικά της θυσίας των ξένων που φτάνουν εδώ. Τελειώνοντας την αφήγησή της προβάλλει τη νοσταλγία της για τη γενέτειρά της και την έγνοια της για τον αδερφό της Ορέστη, αφού ασκήσει μια ήπια κριτική για τις ανθρωποθυσίες που γίνονται στη χώρα των Ταύρων (στ. 35-41: «ὄθεν νόμοισι τοῖσιν ἦδεται θεὰ Ἄρτεμις, ἑορτῆς, τοῦνομ' ἦς καλὸν μόνον—τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη—[θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει, ὅς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλην ἀνήρ.] κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς»).

Λίγους στίχους πιο κάτω, ο Ορέστης με τον Πυλάδη αναφέρονται παρομοίως σε αυτήν τη χώρα της ξενοκτονίας και επικρίνουν τις μεθόδους της (στ. 72-75: «-*ΟΡ.* καὶ βωμός, Ἑλλήν οὗ καταστάζει φόνος; -*ΠΥ.* ἐξ αἱμάτων γούν ζάνθ' ἔχει τριχώματα. -*ΟΡ.* θριγκοῖς δ' ὑπ' αὐτοῖς σκῦλ' ὄρας ἠρτημένα; -*ΠΥ.* τῶν καθανόντων γ' ἀκροθίνια ξένων»). Κατά συνέπεια, ο Ευριπίδης φαίνεται να επιρρίπτει βολές εναντίον ορισμένων θρησκευτικών προκαταλήψεων της εποχής του, με την έναρξη κιόλας της τραγωδίας. Εμμέσως πλην σαφώς επισημαίνει τον αρνητικό και άγριο τρόπο των ανθρωποθυσιών, τις οποίες και παρουσιάζει σαν βαρβαρικές συνήθειες¹⁴⁸. Είναι όμως μόνον βαρβαρικές;

¹⁴⁸ Matthiessen K., 1964, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena*(Hypomnemata 4), Göttingen σ.86.

Στον πρόλογο (στ.30 κ.ε.) δίνεται με ενάργεια από τον Ευριπίδη¹⁴⁹ το discourse της πλοκής του δράματος. Η Ιφιγένεια εκτελεί μιαν έργο και σαφώς βαρβαρικές ανθρωποθυσίες εκεί μακριά στις εσχατιές της γης και του τότε γνωστού κόσμου. Παρά ταύτα, η ίδια ήταν το απόλυτο θύμα μιας ανθρωποθυσίας που εκτελέστηκε σε πρώτο βαθμό και επίπεδο (στον κόσμο των θνητών τουλάχιστον) από Έλληνες και μάλιστα στον ελλαδικό χώρο. Αν προχωρήσει δε κάποιος λίγο παραπέρα, θα αντιληφθεί πως ο Ευριπίδης αναδιπλώνεται ειρωνικά και καυστικά απέναντι στην λογοτεχνική παράδοση αλλά και μπροστά στο βαρβαρικό μοτίβο, μιας και η Ιφιγένεια όχι μόνον γλίτωσε παρά τρία την ανθρωποθυσία, αλλά ακόμη χειρότερα από το χέρι του ίδιου του πατέρα της και μάλιστα με την έγκριση όλων των παρισταμένων πολέμαρχων και βασιλιάδων της Ελλάδος¹⁵⁰! Έτσι θέτει τα θεμέλια πάνω στα οποία θα κινηθεί υφολογικά και αφηγηματικά κατόπιν.

Στην πάροδο του έργου συναντάται ένας κομμός, ένα θρηνητικό τραγούδι ανάμεσα στον χορό και την Ιφιγένεια. Η συμπάρασταση του χορού απέναντι στην Ιφιγένεια, αποδεσμεύει τα αισθήματά της και εκεί η Ιφιγένεια ανοίγεται και θρηνεί για τη μοίρα της και το ρόλο που της έχει δοθεί, ενώ προσφέρει παράλληλα νεκρικές χοές στον αδερφό της, μη γνωρίζοντας πως είναι ζωντανός. Η Ιφιγένεια ετοιμάζεται να ασκήσει τους καθαρμούς που πρέπει στους ξένους, πριν τη θυσία τους. Θα προτιμούσε να είχε βέβαια στα χέρια της την Ελένη, την υπαίτια των δικών της συμφορών. Και πάλι ο Ευριπίδης «παίζει» με τη διάνοια των ηρώων του. Η Ιφιγένεια είναι απαρηγόρητη που εκτελεί ένα θλιβερό καθήκον/λειτουργήμα στις βαρβαρικές εσχατιές, ωστόσο πάνω σε μια συναισθηματική έξαρση σκέφτεται πως θα ήθελε να κάνει το ίδιο στην αιτία του κακού. Ενστερνίζεται λοιπόν αυτή την βαρβαρική πρακτική ή απλά το σκέφτεται πάνω στα νεύρα της; Ο χορός, απαρτίζεται από ελληνοπούλες που λαχταρούν και αυτές να επιστρέψουν στην πατρίδα τους (στ. 447-451: *«ἀδίσταν δ' ἀγγελίαν δεξαίμεσθ', Ἑλλάδος ἐκ γᾶς πλωτήρων εἴ τις ἔβα, δουλείας ἐμέθεν δειλαίας παυσίπονος»*) και που συμμερίζονται τους πόθους της Ιφιγένειας (στ. 439-446: *«εἴθ' εὐχαῖσιν δεσποσύνοις Λήδας Ἑλένα φίλα παῖς ἐλθοῦσα τύχοι τὰν Τρωάδα λιποῦσα πόλιν, ἴν' ἀμφὶ χαίτα δρόσον αἵματηρὰν ἐλιχθεῖσα λαιμοτόμῳ δεσποίνης χειρὶ θάνοι ποινὰς δοῦσ' ἀντιπάλους»*).

Σε αυτό το σημείο, διαπιστώνεται πως στη μνήμη της Ιφιγένειας δεν έμεινε η σωτήρια παρέμβαση της Άρτεμης την ώρα της σφαγής της, αλλά η βίαιη, άμεση και ανελέητη απόφαση των ομοεθνών της να τη σφαγιάσουν για τα μάτια μιας ωραίας Ελένης.

¹⁴⁹ Lesky A., 1992, σ.228.

¹⁵⁰ G.Zuntz, 1933, Die Taurische Iphigeneia des Euripides, *Die Antike* 9, σ. 248.

Συνεπώς, είναι οι ίδιοι οι Έλληνες που κατηγορούνται για βιαιότητα. Ή αλλιώς και οι Αχαιοί μπορούν να φερθούν απάνθρωπα.¹⁵¹ Ο Ευριπίδης λοιπόν κατορθώνει να αποδείξει πως η βία, η κακία, η αγριότητα, η αδικία δεν είναι χαρακτηριστικά μιας εθνότητας ελληνικής ή βάρβαρης. Είναι στοιχεία του ανθρώπινου χαρακτήρα και μπορούν να εκδηλωθούν στον καθένα, ανεξαρτήτου καταγωγής. Στο μεγάλο δεύτερο επεισόδιο του έργου οι δυο νέοι οδηγούνται για τη σφαγή τους, μπροστά στην Ιφιγένεια. Εκεί θα αναπτυχθεί μια μακρόσυρτη στιχομυθία ανάμεσα στην Ιφιγένεια και τον Ορέστη, ενώ ο Πυλάδης θα μείνει για αρκετή ώρα ένα βουβό πρόσωπο. Στους στίχους 490-491 (*«ἡμᾶς δὲ μὴ θρήνει σύ· τὰς γὰρ ἐνθάδε θυσίας ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν»*), ο Ορέστης θα αμφισβητήσει άλλη μια φορά τις θρησκευτικές πεποιθήσεις της χώρας των Ταύρων.

Ο Ευριπίδης έτσι θα δώσει πάλι το στίγμα του για τη θέση του απέναντι στις ανθρωποθυσίες. Είναι εμφανές λοιπόν πως η χώρα των Ταύρων είναι βάρβαρη, εφόσον βρίσκεται στη σημερινή Κριμαία και εφόσον έχει αιμοχαρή και άγρια λατρευτικά έθιμα, σύμφωνα με τα οποία επιβάλλεται να θυσιάζονται οι ξένοι στη Θεά Άρτεμη.¹⁵² Είναι βάρβαρη και γεωγραφικά και πολιτισμικά. Με το πρόσχημα της βάρβαρης φύσης των Ταύρων, ο Ευριπίδης δικαιολογεί την Ιφιγένεια, ως ιέρεια της θεάς Άρτεμης, αλλά και την ίδια την Άρτεμη. Η αθηναϊκή θεά δε θα μπορούσε να μην είναι πολιτισμένη, ούτε βέβαια και η Αθηναία Ιφιγένεια. Στην Αθήνα δεν επιτρέπονται οι ανθρωποθυσίες ήδη από τα γεωμετρικά χρόνια. Επομένως, δεν είναι η Ιφιγένεια, ούτε και η θεά Άρτεμης που συναινούν σε αυτήν τη βάνανση πρακτική της λατρευτικής ανθρωποθυσίας, αλλά η βάρβαρη χώρα των Ταύρων.¹⁵³

Για αυτόν τον λόγο, η Ιφιγένεια αποστασιοποιείται από την πρακτική των ανθρωποθυσιών και αποδοκιμάζει κάθε τι γύρω από αυτήν (στ. 380-390: *«τὰ τῆς θεοῦ δὲ μέμφομαι σοφίσματα, ἥτις βροτῶν μὲν ἦν τις ἄψηται φόνου, ἢ καὶ λοχείας ἢ νεκροῦ θίγη χεροῖν, βωμῶν ἀπείργει, μυσαρὸν ὡς ἡγουμένη, αὐτὴ δὲ θυσίαις ἤδεται βροτοκτόνοις. οὐκ ἔσθ' ὅπως ἔτεκεν ἢ Διὸς δάμαρ Λητῶ τσαύτην ἀμαθίαν. ἐγὼ μὲν οὖν τὰ Ταντάλου θεοῖσιν ἐστιάματα ἄπιστα κρίνω, παιδὸς ἡσθῆναι βορᾶ, τοὺς δ' ἐνθάδ', αὐτοὺς ὄντας ἀνθρωποκτόνους, ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ»*). Σε αυτούς τους δέκα στίχους, ο Ευριπίδης ξεδιπλώνει τη σκέψη του. Ξεκαθαρίζει τη θέση της ίδιας της Ιφιγένειας, πως δε συμφωνεί καθόλου με όλη αυτήν την κτηνωδία, αλλά και τη θέση της θεάς Άρτεμης, που

¹⁵¹ Μπακονικόλα, 2008, σ. 127-128.

¹⁵² Lesky, 1983, σ. 543-544.

¹⁵³ Μαρκαντωνάτος, 1996, σ. 60.

ως κόρη της Λυτούς και του Δία, δε θα μπορούσε να είναι ανόητη, και εξηγεί περίτρανα πως οι ντόπιοι είναι οι αιμοβόροι που ζητούνε να επιρρίψουν την ευθύνη της άγριας φύσης τους στη θεά.¹⁵⁴ Βέβαια, εδώ γεννάται ένα ακόμα ζήτημα. Ίσως η θεά Άρτεμις να μην προτιμά την ανθρώπινη αιματοχυσία ως θυσία στο όνομά της, ωστόσο οι άνθρωποι μπορούν να φτάσουν στις πιο φρικτές πράξεις για λογαριασμό των θεών. Ίσως πάλι πέρα από τις διαφορές ανάμεσα στους Έλληνες και τους βάρβαρους, να υπάρχει και άλλος ένας κόσμος ετερότητας αυτός της ανθρώπινης και της θεϊκής φύσης.

Η παρεμβολή του χορού θα ανοίξει τον δρόμο για την αναγνώριση των δύο αδερφών, της Ιφιγένειας και του Ορέστη, ύστερα από μια επίδειξη αυτοθυσίας του Ορέστη υπέρ του Πυλάδη και το αντίστροφο. Η Ιφιγένεια θα σκαρφιστεί ένα σχέδιο απόδρασης και στο τρίτο επεισόδιο το σχέδιο θα μπει σε εφαρμογή. Οι τρεις νέοι δείχνουν προθυμία ο ένας να πεθάνει για τον άλλο. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Πυλάδη στους στίχους 674-675: «αἰσχρὸν θανόντος σοῦ βλέπειν ἡμᾶς φάος, κοινῇ τ' ἔπλευσα ... δεῖ με καὶ κοινῇ θανεῖν», όπου δηλώνει στον ξάδερφο και πιστό του φίλο πως θα είναι μαζί του και στη ζωή και στον θάνατο. Με τη στάση αυτή αλληλεγγύης και αυτοθυσίας ο ένας προς τον άλλο, ο Ορέστης, η Ιφιγένεια και ο Πυλάδης επιδεικνύουν τις ηθικές αρετές των Ελλήνων.¹⁵⁵

Εν συνεχεία, η ελληνική επιπόνηση θα ξεγελάσει τη βαρβαρική αφέλεια του βασιλιά των Ταύρων, Θόα. Αυτό θα το πετύχει η Ιφιγένεια μέσα από την έντεχνη επιχειρηματολογία της. Ο Ευριπίδης χειρίζεται τον βάρβαρο βασιλιά με φαιδρό τρόπο. Από τη μια παρουσιάζεται σκληρός, απειλητικός, βάρβαρος (στ. 1155: «ἀδύτοις ἐν ἀγνοῖς σῶμα λάμπονται πυρί;») και από την άλλη συμπεριφέρεται σαν ανδρείκελο, ανάλογα με τις επιταγές της δράσης του έργου. Έτσι, στον διάλογό του με την Ιφιγένεια εμφανίζεται σαν αφελής και εύπιστος (στ. 1165-1168: «-ΙΦ. βρέτας τὸ τῆς θεοῦ πάλιν ἔδρας ἀπεστράφη. -ΘΟ. αὐτόματον, ἢ νιν σεισμὸς ἔστρεψε χθονός; -ΙΦ. αὐτόματον· ὄψιν δ' ὀμμάτων ξυνήρμωσεν. -ΘΟ. ἢ δ' αἰτία τίς;» και στ. 1198: «ἄγ' ἔνθα χρήζεις· οὐ φιλῶ τᾶρρηθ' ὀρᾶν»)).¹⁵⁶

Ο Ευριπίδης επομένως δεν παρουσιάζει ένα στυγνό και απάνθρωπο βάρβαρο βασιλιά. Αντίθετα, τον γελοιοποιεί, δείχνοντας και μια πιο ανθρώπινη πλευρά του

¹⁵⁴ Μαυρόπουλος Θ. Γ., 2008, σ. 106-109 και Σταύρος Θ., 1979, Δραματική ποίηση, Αθήνα: ΟΕΔΒ, σ. 7 στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=123&page=7.

¹⁵⁵ Ασημακοπούλου Π., 2014, σ. 81-82.

¹⁵⁶ Μαυρόπουλος Θ.Γ., 2008, σ. 198-199 και 204-205.

απέναντι στην Ιφιγένεια. Αν και είναι ξένη για αυτόν, εντούτοις τη σέβεται και της δείχνει εμπιστοσύνη. Μέσα στην αφέλεια του, κρύβεται και η διάθεσή του να την πιστέψει σε ό,τι του λέει. Της συμπεριφέρεται σίγουρα με καλύτερο τρόπο από ό,τι της φέρθηκαν οι ομοεθνείς της στη χώρα της.¹⁵⁷ Στο τελευταίο στάσιμο ο χορός αποκαθιστά την εμπιστοσύνη του στη θεϊκή καθοδήγηση και ακολουθεί ένα χορικό, στο οποίο υμνείται ο σωτήριος Απόλλωνας. Στην έξοδο του έργου η περιπέτεια και τα σχέδια των τριών νέων θα ναυαγήσουν. Τότε η Αθηνά ως η «από μηχανής θεά» θα δώσει τη λύση της τραγωδίας. Θα πείσει τον βασιλιά της χώρας, Θόα, να ελευθερωθούν οι τρεις νέοι και θα δώσει οδηγίες στον Ορέστη και την Ιφιγένεια.

Κλείνοντας την πραγμάτευση της εν λόγω τραγωδίας του Ευριπίδη, είναι ωφέλιμο να κατατεθούν κάποια συμπεράσματα για τη χρήση του βαρβαρικού τρόπου αλλά και την αξιοποίησή του από τον Ευριπίδη. Καταρχάς, γίνεται σαφές από τα παραπάνω, πως ο Ευριπίδης, μετατοπίζοντας γεωγραφικά τη συνέχεια της υπόθεσης της *Ιφιγένειας εν Ταύροις*, στις εσχατιές του τότε γνωστού κόσμου, «αναγκάζεται» ή υποχρεούται ως ένα βαθμό τουλάχιστον, να εφεύρει και να αξιοποιήσει τη μορφή ενός βάρβαρου βασιλιά, του Θόαντα, καθώς και να επενδύσει σημασιολογικά και ποιοτικά τη συμπεριφορά της Ιφιγένειας από τη μια και του Θόαντα από την άλλη. Έτσι, η Ιφιγένεια είναι ελληνίδα που έφτασε στη χώρα των Ταύρων έπειτα από τη δική της ανθρωποθυσία, ωστόσο λαμβάνει βαρβαρική εικόνα μιας και κάνει η ίδια ανθρωποθυσίες, στο πλαίσιο του λειτουργήματός της και της υποχρέωσής της να υπηρετεί την Αρτέμιδα. Από την άλλη υπάρχει ο Θόας που βασιλεύει σε ένα εξωτικό σκηνικό – κατεξοχήν χαρακτηριστικό του βάρβαρου – και κινείται στη μεθόριο της πολιτισμικής ορθότητας.

Η ειρωνεία του Ευριπίδη θεμελιώνεται στο δίπολο Έλληνας – βάρβαρος, μιας και ο Θόας παραβιάζει το έθιμο της φιλοξενίας που προστατεύεται από τον ίδιο το Δία, ωστόσο εκφράζει τον αποτροπιασμό του για τη μητροκτονία του Ορέστη, που μάλιστα έγινε μετά από παραίνεση του θεού Απόλλωνα. Ο Ευριπίδης με την εικόνα του βάρβαρου, διεισδύει στο ζήτημα της φύσης και του ρόλου των αξιών σε έναν πολιτισμό, αντιπαραθέτοντας δύο διαφορετικούς πολιτισμούς, οι οποίοι συγκρούονται αλλά και τέμνονται ταυτόχρονα, πάνω στον κανόνα του βάρβαρου τρόπου, που τεχνηέντως παραπαίει μεταξύ του ενός και του άλλου πολιτισμού. Ο Ευριπίδης δεν τονίζει μόνο αυτόν τον πολιτισμικό σχετικισμό, αλλά υπονομεύει τις παγιωμένες αντιλήψεις για τον απόμακρο και απόκοσμο «άλλο», που

¹⁵⁷ Μπακονικόλα, 2008, σ. 128-129.

βρίσκεται στο τέρμα του κόσμου, όπως αυτές διαμορφώθηκαν συν τω χρόνω από τους λογογράφους του 6^{ου} και 5^{ου} αιώνα π.Χ.

Η μορφή του Έλληνα ως «άλλου»: ο ευριπίδειος *Ορέστης*.

Ο *Ορέστης* του Ευριπίδη διδάχτηκε πριν το ταξίδι του ποιητή στη Μακεδονία, στα 408 π.Χ.¹⁵⁸ και ήταν από τις πιο αγαπημένες τραγωδίες του ποιητή, με μεγάλη δημοτικότητα. Η πλοκή εκτυλίσσεται στο Άργος και χρονικά εδράζεται λίγο μετά τη δολοφονία του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη που εκδικείται στυγνά τη δολοφονία του πατέρα του. Από τον πρόλογο ακόμα τίθεται στο επίκεντρο της ρήσης της Ηλέκτρας, το κυριότερο ζήτημα του έργου: η αδικία του θεού Απόλλωνα που όπλισε το χέρι του Ορέστη και τώρα βασανίζεται από τις Ερινύες. Το έργο ξεκινά με έναν μονόλογο που σκιαγραφεί τη βασική πλοκή και τα γεγονότα που οδήγησαν σε αυτό το σημείο από την Ηλέκτρα, η οποία στέκεται δίπλα σε έναν κοιμισμένο Ορέστη. Λίγο αργότερα, η Ελένη βγαίνει από το παλάτι με το πρόσχημα ότι θέλει να κάνει μια προσφορά στον τάφο της αδελφής της Κλυταιμνήστρας. Μετά την αποχώρηση της Ελένης, μια χορωδία από Αργείες γυναίκες μπαίνει για να βοηθήσει στην προώθηση της πλοκής (στ. 140-207). Τότε ο Ορέστης, επηρεασμένος από τις Ερινύες, ξυπνά. Στο πρώτο επεισόδιο αποτυπώνεται η βαρεία θλίψη για την κατάντια του Ορέστη αλλά και η δύναμη της αδερφικής αγάπης που υπαγορεύει την ελπίδα για κάτι καλύτερο. Η μανία όμως και η παραφροσύνη διαδέχεται την όμορφη εικόνα αγάπης (στ. 208-315).

Η έλευση του Μενελάου και του Τυνδάρεω κατόπιν οδηγούν την υπόθεση στην πλήρη εξέλιξη της και παίζουν κομβικό ρόλο στην αξιακή δόμηση του ήρωα. Πρόκειται να γίνει συνέλευση στην οποία θα κριθεί ο μητροκτόνος Ορέστης. Ο Μενέλαος, ο θεός του, δεν βοηθά περισσότερο τον κατατρεγμένο Ορέστη που συναισθάνεται το βάρος της εγκληματικής του ενέργειας, ωστόσο θίγεται σταθερά η καθυστέρηση του θεού Απόλλωνα – ως ηθικού αυτουργού – να έρθει βοηθός (στ. 356-539). Ο βασιλιάς Τυνδάρεω εκφράζει τη νομιμότητα και την οδό της δικαιοσύνης απέναντι στα ανοσιουργήματα της Κλυταιμνήστρας, ενώ ο απογοητευτικός Μενέλαος παρουσιάζεται αδύναμος και ανίκανος να προστρέξει και να ωφελήσει πρακτικά τον Ορέστη στο βάσανό του. Είναι δειλός και αναποφάσιστος, ενώ ο λόγος του χαρακτηρίζεται από παθητικότητα και αποστασιοποίηση (στ. 640-729). Ο ελλιπής και «λίγος» Μενέλαος υποχωρεί και εμφανίζεται ο Πυλάδης, ο

¹⁵⁸ Lesky A., 1992, σ.314 κ.ε.

πιστός-στοργικός φίλος και πρώτος εξάδελφος του Ορέστη¹⁵⁹. Στη λαϊκή συνέλευση του Άργους, το αποτέλεσμα δεν είναι αίσιο. Αποφασίζεται να πεθάνουν και οι δύο ως ένοχοι¹⁶⁰ και το κλίμα επιβαρύνεται με το αίσθημα της αδικίας να ζώνει το αθηναϊκό κοινό. Η ανάγκη να υποστηριχθεί ο Ορέστης κρίνεται ζωτικής σημασίας: η δικαιοσύνη που τείνει να αποδοθεί διασαλεύεται από την αδικία του θεού, αλλά και την αίσθηση ότι το ηθικό καθήκον του Ορέστη να εκδικηθεί για τον θάνατο του πατέρα του συντελέστηκε με ανεπιτυχή τρόπο. Η προτροπή του Πυλάδη να σκοτώσουν την ωραία Ελένη – η απαρχή και η αιτία τόσων κακών – σαν μια διπλή εκδίκηση για όσα τους έχει προκαλέσει το ζευγάρι αυτό, οδηγεί στο απονενομημένο διάβημα. Το τρίτο επεισόδιο (στ. 844-1245) χαρακτηρίζεται από την ομοφωνία των δύο φίλων και της Ηλέκτρας να προβούν οι δύο πρώτοι στο έγκλημα αλλά και στην απαγωγή της Ερμιόνης, κόρης του Μενέλαου.

Είναι προφανής η πρόθεση του Ευριπίδη να τονίσει και να υπερθεματίσει το αίσθημα της αδικίας εκ μέρους των Θεών απέναντι στους θνητούς για τους οποίους αδιαφορούν. Η ευριπίδεια κριτική στην ύπαρξη και το χαρακτήρα των θεών παρουσιάζεται και εδώ με έμφαση όμως στον αντίκτυπο που έχει αυτή η αδικία στους ανθρώπους. Ο Ορέστης έγινε μητροκτόνος και φέρει επάνω του το στίγμα του δολοφόνου κατά συρροή, μιας και ετοιμάζεται να σκοτώσει και την ωραία Ελένη. Είναι Έλληνας, είναι ανδρείος, ατρόμητος και θαρραλέος. Η βαρβαρότητα των πράξεών του όμως είναι τέτοια που η δικαιοσύνη των ανθρώπων δεν μπορεί να δικαιολογήσει και να συγχωρέσει, ακόμη κι αν η απόφαση της δολοφονίας προέρχεται από έναν θεό¹⁶¹. Ο θεός υπονομεύεται από την ευριπίδεια γραφίδα και λαμβάνει χαρακτηριστικά αγνώμονα, σκληρού, αιμοδιψούς και βάρβαρου!

Η δικαιοσύνη που προβάλλεται από τον Τυνδάρεω, τον επίγειο δικαστή, αντιπαραβάλλεται στην αδικία του θεού που επιτρέπει χαιρέκακα στη δημιουργία αλλεπάλληλων ανόσιων πράξεων από τον Ορέστη. Η ρήση του Χορού (1360-5) πως η επικείμενη τιμωρία της Ελένης συνιστά δικαιοσύνη που μάλιστα προέρχεται ξανά από τους θεούς, δείχνει το μέγεθος της βαρβαρότητας της πράξης των δύο φίλων. Ακολουθεί η μεγάλη ρήση του Τρώα (Φρύγα) δούλου του Μενέλαου που βγαίνει από το παλάτι. Να σημειωθεί πως οι Τρώες και γενικά οι λαοί που περιγράφονται στα ομηρικά έπη και στον επικό κύκλο (Λύκιοι, Αιθίοπες κλπ) λογαριάζονται και εκτιμώνται ως *alii Greci*, μιας και

¹⁵⁹ Lesky A., 1935, *Zum Orestes des Euripides*, WS 53, σ.37.

¹⁶⁰ Ο Πυλάδης, συνώνυμο της αγνής και πραγματικής φιλίας, βοήθησε τον Ορέστη στο να ολοκληρώσει το έγκλημα και να μαζέψει τα κομμάτια της μητέρας του και του Αίγισθου.

¹⁶¹ Lesky A., 1935, σ. 39.

μιλούν την ίδια γλώσσα και έχουν κοινό κώδικα αξιών και ήθους. Στον Ευριπίδη όμως δεν έχουν την ίδια αντιμετώπιση και λογαριάζονται ως ξένοι, και κατά συνέπεια, ως βάρβαροι.

Ο φρύγας δούλος του Ορέστη λειτουργεί ως αγγελιαφόρος και μεταφέρει στον χορό και τους θεατές τα όσα συμβαίνουν μέσα στο παλάτι. Ο ίδιος αυτό-οριοθετείται και αυτοπροσδιορίζεται καθώς χαρακτηρίζει τον εαυτό του βάρβαρο με τη χρήση των επιθέτων, *βαρβάρους* και *βαρβάρουσι* (1370-4). Αναφέρεται στα σανδάλια του και τον τρόπο της φυγής του από τη δράση που εκτυλίσσεται στο παλάτι. Η πρώτη αναφορά παραπέμπει στο διαφορετικό είδος των σανδαλιών του που μαρτυρούν ίσως πλούτο ή εξεζητημένη μορφή¹⁶², κάτι που χαρακτήριζε τον «άλλο» του 5^{ου} αιώνα. Η δεύτερη αναφορά παραπέμπει στη δειλία και την ολιγοψυχία των βαρβάρων, πράγμα που οι Αθηναίοι και γενικά οι Έλληνες της κλασικής εποχής των Μηδικών πολέμων γνώρισαν καλά και επαίρονταν για αυτό. Το ουσιώδες όμως στις αναφορές αυτές είναι το γεγονός ότι ο Ευριπίδης βάζει τον Φρύγα υπηρέτη να αυτοσαρκάζεται και ταυτόχρονα να ειρωνεύεται την καταγωγή του, ιδωμένη όμως μέσα από τα μάτια του Αθηναίου θεατή – πολίτη.

Λίγο παρακάτω γίνεται αναφορά σε ένα άλλο τυπικό γνώρισμα του βάρβαρου που δεν είναι άλλο από την γλώσσα (*βαρβάρω βοᾷ*, στ. 1385), η οποία ωστόσο είναι η ελληνική! Το ίδιο συμβαίνει στο στίχο 1395, όπου η λέξη «αἴλιμος» κατατάσσεται από τον υπηρέτη στο φρυγικό –βαρβαρικό λεξιλόγιο, παρά το γεγονός ότι η λέξη αυτή χρησιμοποιείται και από άλλους δραματουργούς (Αισχύλο, Σοφοκλή). Η ερώτηση του Χορού πιο κάτω (*σὺ δ' ἦσθα ποῦ τότ'· ἢ πάλαι φεύγεις φόβῳ*) ενέχει πέρα από ξεκάθαρα επιτηδευμένη ειρωνεία, τον εναγκαλισμό με ένα βασικό στερεότυπο των βάρβαρων που δεν είναι άλλο από την δειλία. Ο Ευριπίδης φαίνεται να βάζει στο στόμα του υπηρέτη συσσωρευμένα τις επιτηδευμένες αναφορές στην βαρβαρική καταγωγή του, σα να θέλει να παρασύρει τους αθηναίους θεατές σε μια φυσική «ανοσία» απέναντι στο βαρβαρικό ήθος. Και αυτό διότι ο δειλός, ηδυπαθής και αλλόγλωσσος υπηρέτης γλίτωσε από το σπαθί του μαινόμενου και παρασυρμένου από την εκδικητική λαίλαπα, μητροκτόνου Ορέστη που ετοιμάζεται να βγει στη σκηνή.

Η ειρωνική και σαρκαστική πρόθεση του Ευριπίδη συμπυκνώνεται στην ρήση, *ἀλλ' ἀεὶ κακοὶ Φρύγες*, (στ. 1448), και δικαιολογεί πλήρως την απεκδυόμενη από οποιαδήποτε σοβαρότητα και μεγαλοπρέπεια, σαν αυτή που είχε προσδώσει στους ήρωες

¹⁶² West M.L., *Euripides, Orestes*. Warminster 1987, σ.176.

του ο Αισχύλος. Ο Φρύγας υπηρέτης είναι εκθηλυμένος (*οὔτε γὰρ γυνὴ πέφυκας — οὔτ' ἐν ἀνδράσιν σύ γ' εἶ.*, στ. 1528), φοβητσιάρης και τρυφηλός, συστηματικά δουλοπρεπής (*προσκυνῶ σ', ἄναξ, νόμοισι βαρβάροισι προσπίτων*, στ. 1505). Από την άλλη όμως, είναι συνετός, διότι ξέρει να μιλά με μαλακά λόγια που ηρεμοῦν τον Ορέστη και τον βγάζουν από τον κίνδυνο του θανάτου. Είναι διπλωμάτης και ευφραδής (ἀξιώτερος γὰρ εἶ., στ. 1511), απολύτως αντίθετος με τον υπερφίαλο και περήφανο τύπο του ανατολίτη βάρβαρου. Έτσι ο Ευριπίδης σε ένα έργο στο οποίο κανένας χαρακτήρας δεν είναι αλάθητος και αγνός, δίχως ιδιαίτερο λόγο, εντάσσει στο τέλος της πλοκής ως αγγελιαφόρο, έναν Φρύγα υπηρέτη που παίρνει στις πλάτες του όλα τα αρνητικά στερεότυπα που προσέδιδαν οι Αθηναῖοι του 5^{ου} αιώνα σε έναν ξένο. Η πρόθεσή του είναι ξεκάθαρα να προκαλέσει την ειρωνεία και να πραγματευτεί το ξενοφοβικό στερεότυπο από μια διπλή ανάγνωση. Ο Φρύγας είναι ο επικός τύπος του ήρωα που έχει παρόμοια στοιχεία με τον Έλληνα, από την λογοτεχνική σκοπιά τουλάχιστον. Στην πλοκή του έργου όμως δεν φαίνεται ούτε αναδεικνύεται η ανάγκη να παρουσιάσει κάποια από τα στοιχεία των βαρβάρων που ο ίδιος ενσταλάζει στον λόγο του και την *persona* του. Έτσι ο Ευριπίδης, προσπαθώντας να αξιοποιήσει το στερεότυπο της καταγωγής του, τον μετατρέπει σχεδόν σε κωμική προσωπικότητα που με τις επαναλαμβανόμενες αναφορές του στην βαρβαρική καταγωγή του, υπονομεύει την ίδια στιγμή αυτή την ιδιότητα¹⁶³.

Την ίδια στιγμή αυτή η σχεδόν κωμικοτραγική φιγούρα του Φρύγα υπηρέτη, είναι μια σιωπηλή διαμαρτυρία για την φρικαλεότητα και το μέγεθος της βαρβαρότητας του Ορέστη που παρακινούμενος από τη μανία του λόγω των Ερινυών, προβαίνει σε πράξεις βίας και αυτοδικίας. Η στάση αυτή βέβαια είναι απότοκο της παρακίνησης του Απόλλωνα που κωφεύει στις παρακλήσεις της Ηλέκτρας και αδιαφορεί για την τύχη των πραγμάτων που ο ίδιος κινητοποίησε, παρά μόνον όταν ο Ορέστης, σχεδόν σε έξαλλη κατάσταση ετοιμάζεται να βάλει φωτιά στο παλάτι. Η «από μηχανής» παρέμβασή του δεν λύνει τα πάθη και ηρεμεί τον θεατή, αλλά τοποθετεί με αυτόματο τρόπο τα κακώς κείμενα στη θέση τους, ακόμη κι αν δεν φαίνεται στην σκηνή κάτι τέτοιο.

¹⁶³ S.Said, *Greeks and Barbarians in Euripides' tragedies: the end of differences?*, στο Th.Harrison, *Greeks and Barbarians*, Routledge, 2001, σ.73

Χορός βαρβάρων...: Τρωάδες – Φοίνισσαι .

Στην αρχαία ελληνική τραγωδία δεν είναι λίγες οι φορές εκείνες που ο Χορός απαρτίζεται από χορούς ξένων ή βάρβαρων ανδρών ή γυναικών¹⁶⁴. Αυτό προφανώς δεν είναι παρά ένα παράξενο και περίεργο γεγονός που σε ένα πρώτο επίπεδο ξαφνιάζει. Και αυτό διότι σε μια υπόθεση που αφορά ξένους ρόλους και προσωπικότητες, είναι απολύτως φυσιολογικό να αναπαριστάνονται ξένοι ή βάρβαροι, εφόσον αυτό επιτάσσει η υπόθεση και η ιστορία, όπως για παράδειγμα η Άτοσσα στους *Πέρσες* του Αισχύλου. Ο Χορός αποτελείται από Αθηναίους πολίτες και όχι μέτοικους ή ξένους, όπως στην περίπτωση των υποκριτών, και η δυνατότητα αυτή, να υποκρίνονται τους ξένους ή και βάρβαρους ως μέλη του Χορού, είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα πτυχή της υποκριτικής και της σκηνογραφίας του αρχαίου θεάτρου στην εξέλιξή του¹⁶⁵. Είναι ένα πολύ ουσιαστικό στοιχείο στην καταγραφή των παθών των ηρώων αλλά και στην εξέλιξη της υπόθεσης, καθώς προσφέρει τη δυνατότητα να παρουσιαστούν εναργέστερα οι επιμέρους σκοπιμότητες, είτε των ηρώων στο έργο είτε του ποιητή και συγγραφέα.

Στην περίπτωση τώρα του νεωτεριστή Ευριπίδη που αφουγκράζεται την ιστορική πραγματικότητα της εποχής του και ενδιαφέρεται για τις ψυχολογικές εκφάνσεις των ηρώων του, με στόχο να περάσει βαθύτερα νοήματα στους θεατές του, η τυπολογία και η «αλλότρια» σύνθεση του έμψυχου δυναμικού του Χορού, αποτελεί σημαντικό στοιχείο στην αποτύπωση του βάρβαρου και την αξιοποίησή του στο εκάστοτε διδασκόμενο δράμα.

Οι *Τρωάδες* ανεβαίνουν στα 415 π.Χ.¹⁶⁶ μια περίοδο στην οποία εκτυλίσσονται πολλά και σημαντικότερα γεγονότα για την πόλη της Αθήνας και τους κατοίκους της. Βρισκόμαστε στο μέσον του εμφύλιου, Πελοποννησιακού πολέμου και λίγο πριν την κατάληψη της Μήλου από τους Αθηναίους και την ανάληψη της απόφασης για την εκστρατεία στη Σικελία, γεγονότα που επηρέασαν τη σκέψη του ποιητή¹⁶⁷. Η ειρήνη είναι μια πολυπόθητη κατάσταση, που η Αθήνα επιζητά εδώ και μια δεκαπενταετία, πράγμα που βρίσκει απολύτως σύμφωνο τον Ευριπίδη. Τα οφέλη και τα αγαθά της ειρηνικής διαβίωσης είναι εκείνα που προσπόρισαν στην Αθήνα το κλέος και τη δόξα σε πολιτικό,

¹⁶⁴ Green J.R., 1994, *Theatre in ancient greek society*, Routledge, σ. 75 κ.ε.

¹⁶⁵ Scodel R., 1980, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Hypomnemata, Goetingen, σ.93 κ.ε.

¹⁶⁶ Lesky A., 1992, σ.105 κ.ε.

¹⁶⁷ Μετά το εξάχρονο διάλειμα από τις πολεμικές επιχειρήσεις (421-415 π.Χ.) που όριζε η συμφωνία της ειρήνης του Νικία, οι Αθηναίοι ετοιμάζονται να ναρκοθετήσουν τους όρους της ειρήνης, με το ταξίδι και την εκστρατεία τους στη Σικελία. Είναι το πιο μεγάλο και βαρύ λάθος των Αθηναίων που θα καταστραφούν ολοσχερώς τρία χρόνια μετά, πρβλ. D. Kagan, *The Peloponnesian War: Athens and Sparta in Savage Conflict 431-404 BC*. Harper Collins Publishers, 2003, σ. 99.

πνευματικό, οικονομικό και πολιτισμικό επίπεδο. Κατά συνέπεια, ο ίδιος αφορμώμενος από την πραγματικότητα και την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής του 415 π.Χ., επιχειρεί να συνθέσει και να παρουσιάσει ένα έργο που δομείται ακριβώς πάνω σε αυτή τη συλλογιστική του αντιμιλιταρισμού. Πρόσφορο έδαφος, όπως πάντα, η ανεξάντλητη μυθολογία, με τη διαφορά όμως πως εδώ η υπόθεση αφορά την πτώση της Τροίας και την τύχη των γυναικών που ήταν πιο γνωστές, τουλάχιστον, από το μύθο. Η Εκάβη, η Κασσάνδρα, η Ανδρομάχη, η Πολυξένη ακόμη και η ίδια η πέτρα του σκανδάλου, Ελένη.

Έτσι τίθεται το διπολικό σκηνικό της υπόθεσης που σε επίπεδο σκηνικής παρουσίασης είναι βαρβαρικό, μιας και πρωταγωνιστές είναι Τρώες, και σε επίπεδο σημασιολογικό και νοηματικό είναι ελληνικό, και μάλιστα αθηναϊκό του 5^{ου} αιώνα¹⁶⁸. Η υπόθεση εκτυλίσσεται στα καμένα ερείπια της Τροίας, λίγο πριν την αναχώρηση των νικητών για τις πατρίδες τους και λίγο μετά από τη «μοιρασιά» των σκλάβων γυναικών των οποίων η μοίρα είναι δυσβάσταχτη και το μέλλον ατιμωτικό, επισφαλές και αβέβαιο. Την Εκάβη θα την πάρει ο Οδυσσεάς και η κόρη της, η μάντισσα Κασσάνδρα προορίζεται να γίνει παλλακίδα του νικητή Αγαμέμνονα. Εντωμεταξύ φθάνει η πριγκίπισσα Ανδρομάχη, γυναίκα του Έκτορα, και η Εκάβη μαθαίνει από εκείνη ότι η νεότερη κόρη της Πολυξένη, έχει σκοτωθεί, ως θυσία στον τάφο του Αχιλλέα! Στην Ανδρομάχη έλαχε να γίνει παλλακίδα του γιου του Αχιλλέα Νεοπτόλεμου. Η Ελένη δεν πρόκειται να έχει καλύτερη μοίρα, μιας και ο Μενέλαος δείχνει να θέλει να την εκδικηθεί για την απιστία της με θάνατο. Η φρίκη και το βασανιστήριο επί σκηνής και εξέδρας κορυφώνεται με την έλευση του Ταλθύβιου, κήρυκα των Ελλήνων, που φέρνει πάνω στην ασπίδα (σύμβολο πολέμου) το άψυχο κορμάκι του μικρού Αστυάνακτα που πλήρωσε το εκδικητικό μένος και την πολεμική μανία των Αχαιών (στ. 1118-1332).

Από τον πρόλογο ακόμα (στ. 1-97), ο Ευριπίδης καθιστά σαφές πως έχει γίνει αντιληπτό στους Θεούς του Ολύμπου, που παραδοσιακά ήταν ευνοϊκοί με τους Έλληνες, πως οι βιαιότητες και οι ακρότητες των νικητών έχουν ξεπεράσει το επιτρεπτό όριο και οι αδικαιολόγητες βιαιοπραγίες τους επιβάλλουν τη θεϊκή τιμωρία. Οι Αχαιοί φέρονται ως βάρβαροι, καθώς δεν λογαριάζουν ούτε τους θεούς (*οὐκ οἴσθ' ὑβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς;*) αλλά ούτε ακόμη και αυτό, το δίκαιο του πολέμου. Η Εκάβη, η αρχετυπική μορφή της κακοπαθούσας γυναίκας που χάνει τα παιδιά της και τον κόσμο της, είναι μια αλλοεθνής μητέρα και γυναίκα που σπαράσσει το αθηναϊκό κοινό με τους γοερούς

¹⁶⁸ Green G.R., ό.π. σ. 107 κ.ε.

λυγμούς της. Η καταστροφή της Τροίας είναι ένα τετελεσμένο γεγονός (στ. 99-13), πράγμα που έρχεται από τον Ευριπίδη ως προειδοποίηση για τα μελλούμενα της Αθήνας. Το αδιάκοπο μοιρολόι της Εκάβης και του Χορού, συνθέτει ένα ζοφερό σκηνικό τρόμου και κατήφειας που ξεκαθαρίζει τα δεινά του πολέμου, από τη φύση του είναι τρομερός, βίαιος και ανηλεής. Η αντίστιξη μεταξύ νικητών και ηττημένων, Ελλήνων και βαρβάρων, είναι προσαρμοσμένη πάνω στην ιδέα του δίπολου του μιλιταρισμού και της πένθιμης τελετουργίας. Οι Έλληνες παρουσιάζονται υπερφίαλοι και αλαζόνες, γνήσιο και χαρακτηριστικό στοιχείο των βαρβάρων, ενώ αντίθετα οι αναξιοπαθούσες Τρωαδίτισσες γίνονται έρμαιο της πολεμικής δραστηριότητας και λογικής. Οι πολέμαρχοι και οι βασιλιάδες των Αχαιών που τόσο πολύ δόξασε με τα έπη του ο Όμηρος, εδώ απομυθοποιούνται πλήρως και διαφαίνεται το ανθρώπινο στοιχείο τους που είναι κοινό σε όλους τους θνητούς.

Μόλις αντιλαμβάνεται η Εκάβη πως κληρώθηκε στον Οδυσσέα να γίνει σκλάβα του, ξεσπά σε ακόμη περισσότερα και μεγαλύτερα επιφωνήματα και κραυγές (στ. 269 κ.ε.). Είναι ένας πανούργος άντρας, μισητός, διπρόσωπος και εχθρός του δικαίου και της νομιμότητας, που αλλάζει την πραγματικότητα σύμφωνα με το συμφέρον του (στ.285-9). Λίγο πιο κάτω η γελοιοποίηση των προθέσεων των Ελλήνων για την πραγματοποίηση της τρωικής εκστρατείας, επικεντρώνεται στο ότι δεν έγινε για την Ελένη, αλλά για τον άντρα που ατίμασε το σπίτι του Μενέλαου (στ. 864-866). Η ειρωνεία του Ευριπίδη φθάνει στο απόγειό της με τη διαπίστωση πως ευτυχώς η Ελλάδα δεν κατακτήθηκε από τους βάρβαρους και έτσι βγήκε κερδισμένη από τον πόλεμο αυτό (*οὐ κρατεῖσθ' ἐκ βαρβάρων, οὐτ' ἐς δόρυ σταθέντες, οὐ τυραννίδι.*)! Η τραγωδία κλείνει με την πιο κραυγαλέα εκδήλωση της πολεμικής μανίας των Ελλήνων, που από φόβο σκοτώνουν τον μικρό Αστυάνακτα, έσχατο σημείο του εξευτελισμού και της ηθικής κατάπτωσης των νικητών¹⁶⁹. Η ρήση της χαροκαμένης μάνας, Ανδρομάχης, που βλέπει το μικρό παιδί της σκοτωμένο, και απευθύνεται στους Έλληνες, λέγοντας, *ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνες κακά, τί τόνδε παῖδα κτείνειτ' οὐδὲν αἴτιον;*, δίνει τον τόνο της ειρωνείας και της σημασιολογικής μετατόπισης της έννοιας βάρβαρος, από εκείνη της ελληνικής διάνοιας του 5ου αιώνα, στη γενικευμένη και δίχως εθνικισμούς έννοια της απανθρωπιάς του πολέμου¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Said S., 2002, «*Greeks and Barbarians in Euripides' Tragedies: The end of differences?*», *Greeks and Barbarians*, University Press, Edinburg, σ. 99

¹⁷⁰ Hall E., 1989, σ.57.

Ο Ευριπίδης στο έργο αυτό χρησιμοποιεί το μοτίβο του βάρβαρου, έχοντας σκοπό μοναδικό να αναδείξει τις συμφορές του πολέμου, και τα τραγικά αποτελέσματα λανθασμένων στρατηγικών επιλογών. Η Αθήνα ετοιμάζεται εκ νέου για πολεμικές επιχειρήσεις και ο ποιητής, γνήσιος αντιμιλιταριστής, αξιοποιεί την βαρβαρική ιδιότητα μυθικών προσώπων, για να υπερτονίσει την φρικαλεότητα των Ελλήνων απέναντι στους ανατολίτες Τρώες, έχοντας όμως οι ίδιοι επενδυθεί με την ιδιότητα του βάρβαρου. Η βία δε γνωρίζει εθνικότητες και τόπους. Οι Έλληνες υπόκεινται στο έργο αυτό σε μια πρωτότυπη «κρίση ταυτότητας» καθώς το μυθολογικό παρελθόν δείχνει πως δεν είναι μόνον οι βάρβαροι που κάνουν μιαρές πράξεις, μα και όλοι όσοι ασκούν την τέχνη του πολέμου. Οι δείκτες των διαφορών ανάμεσα σε Έλληνες και Τρώες παύουν να ισχύουν και πλέον αποδεικνύεται περίτρανα πως δεν είναι μόνον οι ξένοι που μπορούν να γίνουν έρμαιο των τυραννικών αποφάσεων ενός μόνο ανδρός, αλλά και οι Έλληνες, που για την τιμή και το πληγωμένο ηθικό ενός άνδρα απατημένου, έφτασαν να εκθεμελιώσουν μια ολόκληρη πόλη και να προβούν σε μια σειρά φριχτών και απερίγραπτων ηθικά πράξεων που έμελε να ποδηγητήσει την επιστροφή τους και να τους εξασφαλίσει την οργή των θεών.

Ο ποιητής, κάνει μια ιδιότυπη και πρωτότυπη ανταλλαγή ιδιοτήτων, βάζοντας στη θέση του βάρβαρου τους Αχαιούς και στη θέση των ανήμπορων και ταπεινών ηττημένων, τους Τρώες. Μέσα από τα μάτια των γυναικών της Τροίας, ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με έναν άλλο βάρβαρο, τον ίδιο του τον εαυτό!

Στις *Φοίνισσες*¹⁷¹ ο Ευριπίδης μεταχειρίζεται με τον ίδιο τρόπο την ξενική εθνικότητα του Χορού, σε σχέση με το κοινό και την κανονική προέλευσή του. Χρονικά είναι τοποθετημένο μετά ακριβώς από την καταστροφή των Αθηναίων στη Σικελία, το 408 π.Χ., και η θεματική του περιστρέφεται στο ίδιο ακριβώς θέμα με την αισχύλεια τραγωδία, *Έπτά επί Θήβας*, δηλαδή στην εκστρατεία των Αργείων στη Θήβα με στόχο την ανακατάληψη της εξουσίας της πόλης από τον Πολυνείκη¹⁷². Το εκπληκτικό στοιχείο που αφορά τον Χορό είναι ότι απαρτίζεται όχι από νεαρές γυναίκες της Θήβας, όπως στον Αισχύλο, αλλά από κοπέλες που εστάλησαν από τη Φοινίκη, και πιο συγκεκριμένα την Τύρο, ως προσφορά στο θεό Απόλλωνα (στ. 217-9). Αυτή είναι μια πραγματική καινοτομία του ποιητή που οφείλεται στη δημιουργική ποιητική του πρόθεση και όχι από

¹⁷¹ Lesky A., 1992, σ.188 κ.ε.

¹⁷² Το θέμα είναι παρμένο από το λεγόμενο Θηβαϊκό κύκλο, που περιλαμβάνει τα γεγονότα της Σφίγγας, αιμομεικτικής σύνδεσης του Οιδίποδα με τη μητέρα του, Ιοκάστη, και την κατάρα του Οιδίποδα στα παιδιά του, Ετεοκλή και Πολυνείκη.

τη μυθολογική ή προγενέστερη λογοτεχνική παράδοση. Οι γυναίκες αυτές είναι *όμογενεις* με τους Θηβαίους, μιας και ο Αγήνωρας, ο εγγονός του Έπαφου και βασιλιάς της Φοινίκης, ήταν πατέρας του επωνύμου ήρωα των Φοινίκων, του ίδιου του Φοίνικα, αλλά και του Κάδμου –του ιδρυτή της Θήβας – και της Ευρώπης. Η επιλογή αυτής της εθνολογικής σύνθεσης του Χορού, σύμφωνα με τον Craik¹⁷³, βασίζεται σε συγκεκριμένες επιδιώξεις του ποιητή.

Καταρχάς επιθυμεί – σαν νεωτεριστής που είναι – να έλθει σε ευθεία και άμεση αντιπαράθεση με την προγενέστερη παράδοση που ήθελε το Χορό να αποτελείται από ελληνίδες και ως επί το πλείστον, Θηβαίες ή ακόμη και από άντρες. Κατόπιν, κάτι που επανειλημμένως εφαρμόζει σαν πρακτική και σε άλλα έργα του (*Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ελένη* κ.α.) είναι να χρησιμοποιεί στον Χορό γυναίκες αλλοεθνείς, για να προσδώσει έναν πιο εξωτικό και εξωστρεφή χαρακτήρα στο έργο. Μια προσπάθεια ουσιαστικά, «διεθνοποίησης» της υπόθεσης που αποσκοπεί όχι μόνον να δώσει περισσότερη ίντριγκα στο έργο αλλά κυρίως να καταστήσει σαφές πως τα θέματα και οι ιδέες που πραγματεύεται αγγίζουν όλους τους ανθρώπους και έχουν παγκόσμιο και διαχρονικό χαρακτήρα. Πρόθεσή του επίσης είναι να δημιουργήσει ένα διακειμενικό παιχνίδι με το προγενέστερο ομώνυμο έργο του Φρόνιχου¹⁷⁴, καθώς ξεκινάει με έναν στίχο που ανακαλεί την χαμένη σήμερα τραγωδία του Φρόνιχου¹⁷⁵. Αλλά ο πιο σημαντικός ίσως λόγος για την επιλογή αυτού του Χορού είναι το όνομά του, που κάνοντας ένα λεξιλογικό και σημασιολογικό παιχνίδισμα, παραπέμπει στο άφθονο κόκκινο αίμα (*φοίνιος*) που κυλάει σε όλο το έργο.

Η χρήση των βάρβαρων γυναικών του Χορού προσδιορίζεται διάφορες κειμενικές παραμέτρους που τον καθιστούν απολύτως κομβικό για την εξέλιξη της πλοκής. Αν και βάρβαρες – είναι επίσης αντιφατικό το ότι είναι σχεδόν ομοεθνείς μιας και κατάγονται από την ίδια γενιά – ζουν από πρώτο χέρι τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα και έτσι μεταφέρουν με πολύ μεγάλη λεπτομέρεια τα τεκταινόμενα, χωρίς ωστόσο να συμμετέχουν συναισθηματικά. Είναι ψυχραιμες, με την απάθεια που ίσως παραπέμπει και στα βαρβαρικά στερεότυπα, και αρκούντως απομακρυσμένες από την ηθική του θύματος και την αγωνία του. Έτσι μπορούν να στοχάζονται και να αναρωτιούνται για τα όσα βλέπουν και ζουν στη Θήβα, ούσες αμέτοχες στην συγκινησιακή φόρτιση που επιβάλλει η πλοκή. Ουσιαστικά, με τον τρόπο αυτό ο Ευριπίδης βλέπει την εικόνα των Αθηναίων ιδωμένη για

¹⁷³ Craik E., 1988, *Phoenician Women*, Westminster, σ.48.

¹⁷⁴ Ο Φρόνιχος έλαβε μέρος με το έργο του *Φοίνισσαι* στην 71η Ολυμπιάδα και βραβεύτηκε με την πρώτη θέση, γύρω στα 480 π.Χ.

¹⁷⁵ Mastronarde D., 1994, *Euripides Phoenissae*, Cambridge U.P., σ. 143.

άλλη μια φορά από ξένους που δεν είναι σε θέση να πονέσουν πραγματικά για τα δεινά που πέρασαν και πρόκειται να περάσουν οι πολίτες της Αθήνας. Ο ποιητής θέλει να καταστήσει σαφές πως το έργο αυτό είναι το έργο της εμφύλιας σύρραξης, της πολεμικής σύγκρουσης της παραλογίας και του ανίκητου μίσους. Ο χορός των βαρβάρων είναι ο απόκοσμος και αμέτοχος ξένος που με τη λογική του και την ψυχραιμία του θα σταθμίσει αξιολογικά τις συνέπειες της εσωτερικής διχόνοιας και του αλληλοσπαραγμού. Οι βάρβαρες καθιστούν σαφή την προέλευσή τους και τη βαρβαρική τους ιδιότητα με την εμφάνισή τους, το λόγο και τον τρόπο επαφής (στ. 278-9, 293-5).

Ο αυτοπροσδιορισμός τους στον στίχο 497-8, ως αλλοεθνείς, δε συνεπάγεται την ορθή κρίση που εμφανώς ο Χορός κατέχει. Είναι ικανός να μπορεί να ξεχωρίζει το καλό και το κακό και έτσι να δίνει το στίγμα στους κατατρεγμένους από τον πόλεμο Έλληνες για την ανθρώπινη υπέρβαση και την ανάλογη τιμωρία αυτής. Οι Έλληνες, και γενικότερα οι άνθρωποι στο σύνολό τους, είναι παρασυρμένοι από θανάσιμα πάθη που δεν συναντώνται μόνον στους ξένους αλλά σε κάθε γωνιά της γης, όπου αυτό υπάρχει¹⁷⁶. Εγωισμός, οργή, μίσος, μισαλλοδοξία, ζήλεια, φθόνος, αίσθημα υπεροχής έναντι του άλλου, ανάγκη ικανοποίησης των υπερβολικών και ανομολόγητων επιθυμιών, είναι χαρακτηριστικά που κεντρίζουν το ενδιαφέρον του Χορού που υπερθεματίζει τις συνέπειες της διχόνοιας και της εμφύλιας σύρραξης. Η ειρωνεία είναι πανταχού παρούσα και δεν απευθύνεται μόνο στους «μη βάρβαρους» Έλληνες που με την απληστία τους οδηγούνται στην καταστροφή, εκφράζοντας μια απολύτως βαρβαρική υπεροψία και αλαζονεία απέναντι στους άλλους, αλλά στρέφεται και πάλι έναντι των θεών που με τα καπρίτσια τους εξωθούν τους θνητούς σε παράλογες και υπέρμετρες πράξεις που επιφυλάσσουν ωστόσο δυσάρεστες συνέπειες¹⁷⁷.

Υπάρχουν λοιπόν οι «ξένοι» δηλαδή ο Χορός και οι «δικοί μας», δηλαδή οι Θηβαίοι και οι Αργείοι. Οι πρώτοι ωστόσο αναδεικνύονται διδάσκαλοι σοφίας, μιας και όντες αμέτοχοι ηθικά (είναι βάρβαροι άλλωστε) και συναισθηματικά, κάνουν μια αναδρομή στο παρελθόν (στ. 638-689, 784-833) όπου συμβολικά αναφέρει όχι τα δραματικά γεγονότα που οδήγησαν στην σφαγή που εκτείνεται μπροστά τους (κακή τύχη των Λαβδακιδών) αλλά την προϊστορία της Θήβας, με στιγμές δόξας και χαράς, όπως τον γάμο του Κάδμου και της Αρμονίας, τη θανάτωση του δράκοντα την ίδρυση της πόλης,

¹⁷⁶ Hall E., 1989, σ.178 κ.ε.

¹⁷⁷ Vlassopoulos K., 2013, *Greeks and Barbarians*, Cambridge U.P., σ. 164 κ.ε.

την εύνοια των θεών κλπ¹⁷⁸. Ο Χορός λοιπόν, αν και βάρβαρος και μιαρός, είναι αυτός που προσφέρει στον θεατή έναν, κατά κάποιον τρόπο, εξαγνισμό από την αιματοχυσία και τα πάθη του εμφύλιου πολέμου, που δεν υπάρχει χειρότερος. Μέσα από την κατάπτωση των ελληνικών αξιών που τόσες ένδοξες στιγμές χάρισε στο λαμπρό παρελθόν, ο Χορός ανοίγει μια χαραμάδα ελπίδας και αισιοδοξίας, μέσα από την ανάμνηση των παλιών. Μέσα σε ένα τρομερά σκοτεινό φόντο που χαρακτηρίζεται από καταστροφή και αλληλοσπαραγμό, ο Χορός δείχνει το δρόμο της σωτηρίας που είναι η μίμηση των καλών και ένδοξων πράξεων του παρελθόντος, κάτι που οι Έλληνες – και εν προκειμένω οι Αθηναίοι – έχουν βαθιά κρυμμένο μέσα τους, και ένα σύνολο από βάρβαρες ξένες έρχεται να ανασύρει και να βγάλει στην επιφάνεια. Κατά συνέπεια, θα μπορούσε να πει κανείς, πως ο Χορός των βαρβάρων στις *Φοίνισσες*, λειτουργεί συμβολικά, κινούμενος στο παρόν και στο παρελθόν, με δόσεις ειρωνείας προς τους αλληλομισούμενους Έλληνες και με στοχαστικές και νουθετικές παρεμβάσεις¹⁷⁹.

Ο Ευριπίδης επιδιώκει να δομήσει πάνω σε έναν βάρβαρο χαρακτήρα του, το σύνολο των απόψεών του για την πραγματικότητα του 408 π.Χ. στην Αθήνα, το ζοφερό και υποτονικό παρόν, και ταυτόχρονα να ξεφύγει από τη μεγαλόπρεπη – αλλά δίχως έξοδο διαφυγής – πλοκή που ο Αισχύλος είχε προσφέρει στους *Έπτά επί Θήβας*. Εκεί, το τραγικό δέος απέναντι στην τρομερή εικόνα του πολέμου είναι κυρίαρχο και δεν δημιουργεί την δυνατότητα στον θεατή να αναγιγνώσκει πίσω από τις καθηλωτικές εικόνες και λέξεις. Εδώ, η ευριπίδεια τέχνη ανακινεί τον προβληματισμό για τη φύση του πολέμου, τις ανεπανόρθωτες συνέπειες και κυρίως, για τους υποκινητές του πολέμου που δεν γνωρίζουν εθνικότητα αλλά εμφορούνται από κατάπτυστα και ποταπά ένστικτα με άμεση επίδραση στους άλλους και σε ολόκληρες πόλεις. Ο παραδοσιακός, ελληνικός, απαστράπτων ήρωας που γαλούχησε τον αθηναϊκό ιμπεριαλισμό και ξύπνησε στις ψυχές των Αθηναίων την ανάγκη για επικράτηση και επιβεβαίωση, δίνει τη θέση του στον άνθρωπο που βιώνει τις αλλαγές της ζωής του και το μεγαλείο και τη δύναμη των συνεπειών των ενεργειών του, πάνω στα αποκαϊδία της ζωής του, ατομικά και πολιτικά, με την ελπίδα όμως να βρίσκεται πάντα στο κατώφλι του βίου του.

¹⁷⁸ Mastronarde D., σ.184.

¹⁷⁹ Hall E., σ.118.

Ο μύθος των Αμαζόνων μέσα από τον Ευριπίδειο Ιππόλυτο

Ο μύθος¹⁸⁰ και η μυθοπλασία αποτελούν ένα πανάρχαιο και πανανθρώπινο κοινωνικό και ψυχολογικό φαινόμενο. Ο άνθρωπος, ανίσχυρος και ανυπεράσπιστος μπροστά στις φυσικές μεταβολές της κοσμικής πραγματικότητας, προσπαθεί να τις αντιμετωπίσει χωρίς τη δύναμη της λογικής, σε αρχικό τουλάχιστον στάδιο, και στρέφεται στον εσωτερικό του κόσμο, στη συνείδηση του. Ανήμπορος να κατανοήσει τον κόσμο και να πράξει μέσα σε αυτόν, μπαίνει στη διαδικασία να αντιληφθεί και να εξηγήσει την καθημερινότητά του, πλάθοντας ένα μακρόκοσμο, όπου μεταφέρονται οι απορίες του, οι φόβοι του, οι ανησυχίες του και οι ελπίδες του, δηλαδή ο μικρόκοσμός του. Συνεπώς, πρωταρχική πηγή της μυθοπλασίας, είναι η συνειδησιακή πρόσληψη της πραγματικότητας για την κατανόηση του κόσμου.

Πρωταρχικό και κομβικό ρόλο στην ελληνική μυθολογία παίζει η μορφή της γυναίκας.¹⁸¹ Η προβολή και η συχνότητα της γυναικείας παρουσίας στην επική ποίηση, της γεωμετρική εποχής, κυρίως με τον Όμηρο και τον Ησίοδο, καταδεικνύει την υπεύθυνη θέση της στον ελληνικό μύθο που με το πέρασμα του χρόνου γίνεται ολοένα και πιο ανεξάρτητη. Αρχικά, η γυναίκα δεν είχε θέση παρά μόνο μέσα στα γενεαλογικά στοιχεία των ηρώων και των πολεμιστών, είτε ως μητέρα, είτε ως σύζυγος είτε ως σύντροφος. Στη συνέχεια μπορεί να αντιληφθεί κανείς πως σταδιακά αποκτά ενεργότερο ρόλο, ως ηρωίδα και κεντρική persona του μύθου. Η Ιφιγένεια λ.χ. που αναφέρεται ως θύμα της τρωικής εκστρατείας στον Όμηρο, γίνεται η ηρωίδα έργων της τραγωδίας με ομώνυμο τίτλο (Ιφιγένεια εν Αύλιδι ή Ίφιγένεια εν Ταύροις). Σε πολλές περιπτώσεις, αναφέρονται γυναίκες με έντονη αγωνιστική δράση και πολεμικές ικανότητες (λ.χ. Αταλάντη), με ήθος και πνευματική ανωτερότητα (Πηνελόπη), ενώ η ομορφιά αποτελεί συχνό γνώρισμά τους εκείνα τα χρόνια (Ωραία Ελένη).

Παρά το γεγονός ότι ο ρόλος της γυναίκας στην κοινωνία της εποχής ήταν ασφαλώς πολύ περιορισμένος, ήταν ιδιαίτερα αρεστό στη λαϊκή φαντασία, να δημιουργεί

¹⁸⁰ Για το μύθο στην αρχαία Ελλάδα γενικότερα, βλ. L.Radermacher, *Mythos und Sage bei den Griechen*, Wien 1942², K.Kerenyi, *Η Μυθολογία των Ελλήνων*, μτφρ. Δ.Σταθόπουλος, Αθήνα 2012, και στο I.Θ.Κακριδή, *Ελληνική Μυθολογία*, τομ.1-5, Αθήνα 1987.

¹⁸¹ Για τη μορφή και το ρόλο της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα, βλ. Cl.Mossé, , *Η Γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*, (μτφρ. Α. Στεφανής), (Αθήνα 2002), σ.42 κ.ε., στο D.Reeder Ellen,(Ed) *Pandora: Women in classical Greece*, Princeton U.P., (Princeton, N. Jersey, 1995), σ.18 κ.ε., και πιο συγκεκριμένα για τη μορφή της Αμαζόνας, στο M.R.Lefkowitz, *Γυναίκες στον Ελληνικό Μύθο*, (μτφρ. Αμ.Μεγαπάνου), Αθήνα 1993, σ.21-45.

και να προβάλλει γυναικείες μορφές που παρέπεμπαν σε μια «εξωκοσμική» πραγματικότητα, σε έναν κόσμο παραμυθένιο. Τις πιο πολλές φορές αυτές οι γυναικείες μορφές ήταν άγριες και πολεμικές, εχθρικές συνήθως για τους γνωστούς ήρωες της μυθολογίας. Ωστόσο, αυτό που τις χαρακτήριζε ήταν μια εξωτική ομορφιά και οι υπερφυσικές ικανότητες, στοιχεία που γοήτευαν πάντα το λαϊκό αίσθημα. Η φυλή των Αμαζόνων αποτελεί ένα χαρακτηριστικότατο παράδειγμα γυναικών – πολεμιστριών στην ελληνική μυθολογία που τις κατατάσσει στην κατηγορία των μυθικών λαών που ζούσαν σε φανταστικά μέρη, και περιβάλλονταν από μια σειρά κατορθωμάτων και δράσεων που τις κατέστησε αιώνιο μυθικό σύμβολο του μαχητικού και ανυπότακτου θηλυκού.

Οι Αμαζόνες αποτελούν έναν αρκετά προσφιλή τόπο στην γνωστή, μέχρι σήμερα, ελληνική μυθολογία, και σημείο αναφοράς στα έργα πολλών συγγραφέων, ποιητών και πεζογράφων. Δεδομένης της άγριας και ασυνήθιστης φύσης και δράσης τους, είναι εύλογο και αναμενόμενο ως ένα βαθμό, να περιμένει κανείς πως η παρουσία τους θα λαμβάνει χώρα στο πεδίο του πολέμου και της διάκρισης. Έτσι, τις βλέπουμε σε μεγάλες μάχες, εκστρατείες, περιπετειώδεις περιπλανήσεις και άθλους γνωστών ηρώων που τις περισσότερες φορές συγκρούονταν μαζί τους, και ακόμη περισσότερες, τις κατανικούσαν. Είναι αρκετά ενδιαφέρον και αξιοσημείωτο, το γεγονός ότι η μυθική τους παρουσία, διατρέχει σε μάκρος και σε βάθος την ελληνική γραμματεία, προσφέροντας ένα πρώτης τάξης υπόβαθρο και υπόστρωμα για την εκάστοτε δημιουργία. Εξαιτίας των αποσπασματικών αναφορών αλλά και της έλλειψης πηγών από την άμεση παράδοση, είναι σχετικά δύσκολο να διαμορφωθεί μια ενιαία εικόνα της παρουσίας των Αμαζόνων στο μύθο. Παρόλα αυτά, υπάρχουν κάποιοι σταθεροί και βασικοί άξονες πάνω στους οποίους μπορεί να οικοδομηθεί μια πιο ολοκληρωμένη οπτική του μύθου των Αμαζόνων.

Στην εκστρατεία που οργάνωσε ο Ηρακλής για να πάρει τη ζώνη της Ιπολύτης, έλαβε μέρος ως εκκολαπτόμενος ήρωας, ο Θησέας. Κατά τη διάρκεια της εκεί παραμονής του, ο Θησέας γνώρισε την Αμαζόνα, Αντιόπη, η οποία τον ερωτεύτηκε κεραυνοβόλα. Το όνομά της ποικίλει. Στους περισσότερους συγγραφείς παρουσιάζεται ως Αντιόπη, αλλά αποκαλείται και Γλαύκη, Μελανίπη ή και Ιπολύτη. Δεν είναι ακριβώς σαφές, αν και με ποιον τρόπο βοήθησε η Αντιόπη τους Έλληνες, ωστόσο υπάρχει η υποψία ότι η Αντιόπη πήρε τη ζώνη της Ιπολύτης για χάρη του Θησέα, και ο Ηρακλής τον αντάμειψε, προσφέροντάς του την Αντιόπη. Εδώ στηρίζεται και η παραλλαγή εκείνη, σύμφωνα με την οποία ο Ηρακλής πολιορκούσε τη Θεμίσκυρα – πρωτεύουσα του έθνους των Αμαζόνων – χωρίς επιτυχία. Η Αντιόπη είδε το Θησέα τον ερωτεύτηκε και αποφάσισε να βοηθήσει

τους Έλληνες, προδίδοντας τις συντρόφους της στους εχθρούς. Έσμιξε μαζί του και τον ακολούθησε στην Αθήνα.

Ο Θησέας λοιπόν με την Αντιόπη, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, επέστρεψαν μαζί στην Αθήνα. Από το σμίξιμο των δυο, γεννήθηκε ο Ιππόλυτος. Ωστόσο, η ευτυχία τους δεν κράτησε πολύ, καθώς οι Αμαζόνες αποφάσισαν να εκστρατεύσουν στην Ελλάδα, και να πάρουν πίσω την Αντιόπη. Σύμφωνα με την παράδοση, διέσχισαν τον Κιμμερικό Βόσπορο που είχε παγώσει, και έφθασαν στην Αθήνα από τη στεριά.¹⁸² Στρατοπέδευσαν στην Πνύκα, αλλά καμιά μεριά δεν άνοιγε τον πόλεμο. Ο Θησέας έκανε την αρχή, κατά το μήνα Βοηδρομιώνα¹⁸³ και ο τόπος που έγινε η μάχη ονομάστηκε από τους κατοπινούς, Αμαζόνειον. Λέγεται δε, πως ο Θησέας είχε παραταχθεί γύρω από τον Άρειο Πάγο σε πυκνές φάλαγγες. Η Αντιόπη πολεμούσε στο πλευρό των Ελλήνων χρησιμοποιώντας το τόξο της. Αν και πολέμησε γενναία, έχασε τη ζωή της στη μάχη που είτε κέρδισαν οι Έλληνες είτε έληξε δίχως νικητή, μετά από συνθήκη.¹⁸⁴ Οι Αμαζόνες που έφτασαν στην Αθήνα, άφησαν τα σημάδια της παραμονής τους σε διάφορα μέρη, όπως τα Μέγαρα, την Εύβοια κλπ. Για το τέλος της Αντιόπης δίνεται και μια άλλη παραλλαγή. Σύμφωνα με αυτή, όταν ο Θησέας έκανε το γάμο του με τη Φαίδρα, η Αντιόπη μαζί με άλλες Αμαζόνες, όρμησαν στο παλάτι που γινόταν ο γάμος, ωστόσο ο Θησέας πρόφτασε να αμυνθεί, τις απώθησε και τις σκότωσε. Ο μύθος του Θησέα με την Αντιόπη ή Ιππολύτη, τελειώνει με τον απαγορευμένο έρωτα της μητριάς Φαίδρας προς το νεαρό Ιππόλυτο, που καταλήγει με την αυτοκτονία της πρώτης και την κατάρα του Θησέα στον γιο του, που προκαλεί τον κύριο όλεθρο του ήρωα.

Ο Ιππόλυτος λοιπόν είναι ο πρωταγωνιστής της ομώνυμης τραγωδίας του Ευριπίδη που διδάχτηκε στα 428 π.Χ. και έλαβε το πρώτο βραβείο. Θέμα του δεν είναι άλλο από τον παράφορο έρωτα της Φαίδρας νόμιμης συζύγου του Θησέα για τον νεαρό που αφήνουν να τον μεγαλώσει ο πατρικός προπάππος του, Πυθέας, βασιλιάς της Τροιζήνας, και η πατρική γιαγιά του, Αίθρα, μετά το θάνατο της μητέρας του, που επήλθε όταν αυτός ήταν παιδί. Στο έργο τον συναντάμε νέο άντρα, να απέχει σε σεξουαλικό και πολιτικό επίπεδο, να ασκείται στο κυνήγι και στην ιπποδρομία όντας εκφραστικός θαυμαστής της θεάς Άρτεμης. Αποδοκιμάζει σιωπηλά –αλλά, όταν θα αισθανθεί αναγκασμένος, θα επιτιμήσει

¹⁸² Πλουτ. *Θησεύς*, 27,2.

¹⁸³ Ο μήνας Βοηδρομιώνας υπολογίζεται ότι ήταν περίπου 15 Σεπτεμβρίου με 15 Οκτωβρίου. Θεωρούνταν θερινός μήνας και είχε 30 ημέρες: Παππᾶς Θ. Γ., καθηγητής στο μάθημα της Ιστορίας τοῦ Αρχαίου Ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ- Αρχαία Ἑλληνικὴ Ἐθνησκεία, του τμήματος Ἀρχαιονομίας – Βιβλιοθηκονομίας – Μουσειολογίας: Μῆνες καὶ ἡμέρες τοῦ ἔτους στὴν ἀρχαία Ἀθήνα.

¹⁸⁴ Το μέρος όπου επιτεύχθηκε η συμφωνία ονομάστηκε *Ορκωμόσιον*.

και με λόγια- τη θεά Αφροδίτη. Μυημένος στα ορφικά μυστήρια, περιστοιχίζεται από έναν μικρό κύκλο συντρόφων, μοιάζει με καλόγηρο, με ασκητή που δεν έχει αποσυρθεί. Αυτή η ιδιόζουσα σχέση του Ιππόλυτου με τη θεά Άρτεμη βρίσκεται κάτω από τις εξής δύο οπτικές: α) ο νέος ενεργεί και ζει ως «ελεύθερο αγρίμι της φύσης» και β) ενυπάρχει ζωντανό μέσα του το γνήσιο «αίμα» των άγριων και προγονικών Αμαζόνων. Αυτό δίνει ακόμη παραπάνω το αίσθημα της τραγικότητας του ήρωα που πέφτει θύμα της δικής του αγνότητας. Ως «πρόβατο επί σφαγή» θυσιάζεται δίχως να φταίει σε τίποτα, εξαιτίας της οργής της θεάς Αφροδίτης απέναντί του, που αν και τόσο όμορφος αγνοεί τα καλέσματα του έρωτα και παραμένει σταθερός στην λατρεία του στη θεά Άρτεμη. Η καταστροφική δύναμη του έρωτα στο συγκεκριμένο έργο του Ευριπίδη, δεν καταγράφεται μόνο με την ύπαρξη του θανάτου, αλλά ταυτόχρονα με τη διαρκή μετατόπιση της μοίρας που διαπερνά την κοινωνική και πολιτισμική μεταφορά του μύθου των Αμαζόνων.

Ο Ιππόλυτος είναι ουσιαστικά νόθος. Προέρχεται από την ελληνική φύσιν του πατέρα του, αλλά και από την ξένη, βάρβαρη φύσιν της Αμαζόνας μητέρας του. Αυτή η συνθήκη τον τοποθετεί σε μία σύγκρουση μεταξύ δύο πολιτισμικών καταγωγών και σε μια κατάσταση νόθου γιου, αφού δεν έχει το δικαίωμα να έχει πρόσβαση στην τάξη των πολιτών, αν και γιος βασιλιά. Δεν ζει στην Αθήνα αλλά στην Τροιζήνα, μια πόλη σαν την Αθήνα, που όμως δεν είναι η Αθήνα. Ικανοποιεί τη φύση της μητέρας του στην εξοχή, ακυρώνει τη φύση του πατέρα του, αφού δεν έχει καμία δραστηριότητα στην πόλη (ο Θησέας είναι ο πρώτος που συνέλαβε την έννοια της πόλεως, συνδέοντας τα αγροτικά περίχωρα της Αττικής στην πόλη των Αθηνών). Παρουσιάζεται ως πιστός της επίσημης ελληνικής θρησκείας, αλλά είναι ενεργός σε μια μυστικιστική θρησκεία, κρυφή και εξω-ελληνικής, ασιατικής καταγωγής. Ο Ευριπίδης φαίνεται να παίζει με τη διπλή φύση του Ιππόλυτου. Είναι όμορφος, αγνός και άσπιλος. Ταυτόχρονα όμως φέρει μέσα του το λερωμένο παρελθόν ενός βαρβάρου, κάτι που τον εκθέτει στη συνείδηση του πατέρα του ως ικανού να διαπράξει αυτό για τον οποίο τον κατηγορεί άδικα η Φαίδρα. Δεν ευθύνεται ο ίδιος για την κατάσταση που βιώνει αλλά η βάρβαρη φύση του. Όπως και στην περίπτωση της Μήδειας που όλα είναι δυνατά να συμβούν ακριβώς επειδή είναι βάρβαρη, έτσι και εδώ, σε μια πιο τραβηγμένη εκδοχή, ο Ευριπίδης εκθέτει έναν κατά τα άλλα αθώο νέο στα μάτια των Αθηναίων θεατών, που έχουν υπόψη τους πως ο Ιππόλυτος δεν είναι γνήσιος αθηναίος πολίτης. Σας γιος μιας βάρβαρης παλλακίδας, είναι αναξιοπαθής για όσα περνά, αλλά ταυτόχρονα δεν είναι πλήρως άμοιρος ευθυνών.

Η Anne Rankin¹⁸⁵ παρατηρεί πως ο Ιππόλυτος ενσαρκώνει τη χρήση του διπλού για να αναιρέσει τη διαφοροποίηση ανάμεσα στον εαυτό και στον άλλο, ανάμεσα στον άντρα και στη γυναίκα: από τη μεριά των αντρών, οι σύντροφοι είναι όμοιοι με εκείνον· από τη μεριά των γυναικών, το πρότυπο είναι η Άρτεμις, με αθλητική κορμοστασιά, έφηβη, παρθένα και για πάντα αποκλεισμένη από τη γέννηση παιδιών. Η Άρτεμις ήταν ένα σκάνδαλο για την ελληνική σκέψη, η οποία, ενώ παραδεχόταν την παρθενία, την ίδια στιγμή δεν δεχόταν το να μη γεννιούνται παιδιά. Αυτό το ίδιο σκάνδαλο, συμμετρικά, προκαλούσε και η επιλογή του Ιππόλυτου. Στον στίχο 351, όταν η Τροφός ρωτάει τη Φαίδρα με ποιον είναι ερωτευμένη, εκείνη της αποκρίνεται πως είναι ερωτευμένη με τον γιο της Αμαζόνας (ό τῆς Ἀμαζόνος). Ωστόσο ο Ιππόλυτος θα απαρνηθεί το γυναικείο φύλο, όπως και οι Αμαζόνες απέκλειαν δια νόμου στην κοινωνία τους την ανδρική παρουσία.¹⁸⁶

Ωστόσο, είναι προτιμότερο να μείνει κανείς στην πολιτικοκοινωνική διάσταση της προσωπικότητας του Ιππόλυτου. Ο Ευριπίδης – που είχε γράψει ακόμα ένα έργο για τον Ιππόλυτο, τον Ιππόλυτο Καλυπτόμενο, από το οποίο σώζονται αποσπάσματα – δεν επιθυμεί να διεγείρει ξανά την οργή του κοινού. Θα εναρμονιστεί με το περιρρέον κοινό αίσθημα και θα παραδώσει ως εξιλαστήρια θύματα τη Φαίδρα και τη θεά Αφροδίτη από τη μια και τον Ιππόλυτο από την άλλη (Αμαζόνες), για χάρη του ανομολόγητου και ανόσιου έρωτα. Η Φαίδρα πεθαίνει, γιατί ερωτεύτηκε, και ο Ιππόλυτος γιατί ήταν η αιτία να ερωτευτεί η Φαίδρα. Η ουσιώδης διαφορά όμως είναι πως ο Ιππόλυτος έχει μέσα του αίμα βαρβαρικό και αυτό τον καθιστά συμπαθή μεν αλλά *persona non grata* δε!

Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ πως οι Αμαζόνες εισβάλουν στην Αττική ιστορία μετά το 575 π.Χ., ως αντίπαλοι του Ηρακλή, και εντοπίζονται σε μελανόμορφα αγγεία.¹⁸⁷ Η εκστρατεία του Ηρακλή στον Θερμώδοντα ή στη χώρα των Σκύθων, για την απόκτηση της ζώνης της Ιπολύτης ή της Μελανίπης, βασίλισσας των Αμαζόνων, ανήκει σε παλαιά παράδοση που μας σώζεται και σε νεότερες παραλλαγές.¹⁸⁸

Φαίνεται ότι στην παραλλαγή, κατά την οποία και οι δύο ήρωες μαζί αναλαμβάνουν την εκστρατεία στη χώρα των Αμαζόνων, ήδη γίνεται μια προσπάθεια

¹⁸⁵ Rankin A., 1974, *Hippolytus : A Psychopathological Hero*, *Arethusa*, 7, 1, σ. 7.

¹⁸⁶ Μπακονικόλα Χ., 2008, σ. 237.

¹⁸⁷ Tyrrell W.B., 1984, *Amazons, A Study in Athenian Mythmaking*, John Hopkins U.P.

¹⁸⁸ Εύρ. Ηρακλ. 408 κ.έ., Απολλόδ. 2,5,3 κ.έ.

συμβιβασμού των δικαιωμάτων των δύο ηρώων στον μύθο.¹⁸⁹ Παρόλα αυτά, ο μύθος των Αμαζόνων κατά την κλασική περίοδο έχει έντονα κοινωνικοπολιτικά χαρακτηριστικά και ερεθίσματα. Στο ίδιο ακριβώς μοτίβο, πατάει και η ιστορία του Θησέα, για τον οποίον οι επικοί ποιητές του 6ου αιώνα π.Χ. έδωσαν τον καλύτερο εαυτό τους για να τον αποκαταστήσουν ως εφάμιλλο ήρωα στη συνείδηση του κόσμου. Ο μύθος του βιασμού της Αμαζόνας από τον Θησέα και της αρπαγής της στην Ελλάδα, ουσιαστικά αποτελεί το αναγκαίο αίτιο, για να δημιουργηθεί η ιστορία της καθόδου σύσσωμων των Αμαζόνων στην Αθήνα, και η μετέπειτα πολιορκία. Έτσι δίνεται η ευκαιρία να εξηγηθεί η ετυμολογία ή η ονομασία διάφορων τοπωνυμίων.

Η πολιορκία της Αθήνας και η σθεναρή άμυνα που κρατά ο Θησέας, αποτυπώνει το κλίμα εκείνο που είχε διαμορφωθεί λίγο μετά την κατάπιξη της επανάστασης των πόλεων της Ιωνίας της Μικράς Ασίας εναντίον των Περσών. Γίνεται η προσπάθεια να αφυπνισθούν πατριωτικά οι Αθηναίοι και να κινητοποιηθούν συναισθηματικά απέναντι στην επερχόμενη απειλή. Η επικράτηση των Αθηναίων και του Θησέα λειτουργεί ως φωτεινός φάρος θάρρους, ανδρείας και υπομονής. Όλες οι αναπαραστάσεις, είτε στο Θησείο, είτε στη Στοά Ποικίλη, είτε στον Παρθενώνα και αλλού, καταδεικνύουν πως οι Αθηναίοι αντιμετώπιζαν τις Αμαζόνες πρώτα ως εχθρικούς πολεμιστές και έπειτα ως γυναίκες. Ο μύθος των Αμαζόνων εκφράζει την παγιωμένη αντίληψη της Αθήνας των κλασικών χρόνων γύρω από την επικράτηση επί των Αμαζόνων, που ίσως να συμβολίζει την επικράτηση επί του γυναικείου φύλου γενικότερα.¹⁹⁰ Ίσως πάλι να συμβολίζει την επικράτηση επί του εχθρού, πιθανότατα και του περσικού εχθρού. Η Αθήνα εξάλλου κατέστη ηγεμονική ανάμεσα σε πολλές άλλες πόλεις και κράτησε τα σκήπτρα της εξουσίας στην Ελλάδα, σε στρατιωτικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο.

Η Αμαζονομαχία λοιπόν είναι το «αναγκαίο» εφεύρημα της κλασικής Αθήνας για να ανιχνευθούν τα αίτια για την σημερινή ευδαιμονία της. Ένα δεύτερο πεδίο, είναι αυτό της σύνδεσης του μύθου με τη θρησκευτική λατρεία της θεάς Αθηνάς στα χρόνια του Περικλή. Πάνω στο πελώριο άγαλμα της Αθηνάς που βρισκόταν στον Παρθενώνα, υπήρχαν πάρα πολλές αναπαραστάσεις της Αμαζονομαχίας, με ιδιαίτερη ζωντάνια.¹⁹¹ Πέρα από την αισθητική τους αξία, οι παραστάσεις αυτές έχουν και συμβολική σημασία. Ο παλαιός μύθος της επικράτησης της θεάς Αθηνάς επί του Ποσειδώνα για την ονομασία

¹⁸⁹ Πανσ. 12,1. Φιλόχορος απόσπ. 49· στον Θησέα του Πλουτ. 26.

¹⁹⁰ Tyrrell W.B., ό.π.125, και Tyrrell W.B., 1980, A view of the Amazons, The Classical Bulletin, 57 σ.1.

¹⁹¹ Για τις αναπαραστάσεις στο άγαλμα της Αθηνάς, βλ. Harrison E.B., The Composition of the Amazonomachy on the shield of Athena Parthenos, Hesperia, 35 (1966), 107 κ.ε.

της πόλης,¹⁹² ισορροπείται από την επικράτηση των Αθηναίων στις Αμαζόνες. Στην ασπίδα της Αθηνάς παριστάνονται οι διάφορες φάσεις υπεράσπισης της πόλης των Αθηνών από τους ένδοξους βασιλιάδες της.¹⁹³ Από την νίκη του Θησέα μέχρι τον Κέκροπα, τον Ερεχθέα και τον Πανδίονα, υπάρχει μια συνέχεια στην επικράτηση επί των εχθρών. Η θεά Αθηνά συμβολίζει την πόλη της Αθήνας, και οι παραστάσεις στο άγαλμά της συμβολίζουν την ασταμάτητη προσήλωση, τη συνέπεια και τον υπέρ πάντων αγώνα για τη διατήρηση των ιερών και των οσίων που πρεσβεύει. Οι Αθηναίοι είναι αυτόχθονες και οποιαδήποτε προσπάθεια να εκδιωχθούν είναι μάταιη, ακόμη κι αν προέρχεται από μια φυλή πολεμικών και παρθένων γυναικών που παραπέμπουν στη φύση της θεάς. Η υποταγή των Αμαζόνων, εφόσον είναι είδωλο της θεάς, συμβολίζει και τη νομοτελειακή ανάγκη να παραμείνει η θεά στο έδαφος της Αθήνας και να κατευναστεί η αποκλίνουσα από τα κοινωνικά δεδομένα πλευρά της.

Σε ένα τρίτο επίπεδο, θίγεται ο συμβολισμός της ήττας των Αμαζόνων, ως καθυπόταξη του γυναικείου φύλου ή καλύτερα του ελέγχου της αχαλίνωτης σεξουαλικότητας, παραβατικής και παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς εκ μέρους των γυναικών της Αθήνας. Σε ένα πατριαρχικό μοντέλο κοινωνικής ζωής, όπου ο ρόλος της γυναίκας είναι προκαθορισμένος και περιορισμένος, είναι ανάγκη να παταχθεί και να πνιγεί κάθε είδους «υβριδική» παρέκκλιση. Τα κορίτσια έφευγαν από το σπίτι για να παντρευτούν και να ακολουθήσουν την πεπατημένη οδό.

Η Αμαζόνα που συμβολίζει ακριβώς αυτό τον ανένταχτο και απροσάρμοστο τρόπο ζωής, είναι ένα παράδειγμα προς αποφυγή, καθώς οι υπερβολές και οι υπερβάσεις μπορούν να οδηγήσουν μόνο στην καταστροφή. Προορισμός της γυναίκας είναι ο γάμος και το νοικοκυριό, πράγμα που την καθιστά ευπρόσδεκτη στην κοσμική κανονικότητα. Η Αμαζόνα συμβολίζει την αφύσικη ανατροπή των κοινωνικών ρόλων, επικρατώντας του άνδρα και ορίζοντας ένα μητριαρχικό ή γυναικοκρατούμενο μοντέλο ζωής. Έτσι, στον άθλο του Ηρακλή, η επικράτηση αφορά την νίκη επί της «ανδρικής» πλευράς της Αμαζόνας, ενώ στην περίπτωση του Θησέα, ο βιασμός, η προδοσία της Αντιόπης/Ιππολύτης για χάρη του έρωτα, η φυγή μακριά και η τελική τιμωρία με την ήττα

¹⁹² Η Αθηνά και ο Ποσειδώνας διεκδικούσαν την ίδια πόλη. Ανέβηκαν λοιπόν στον βράχο της Ακρόπολης και ενώπιον των Αθηναίων αποφάσισαν ότι όποιος προσέφερε στους κατοίκους το ωραιότερο δώρο, θα την αποκτούσε. Ο Ποσειδώνας χτύπησε σε μια πλευρά του λόφου με την τρίαινά του και αμέσως ανάβλυσε μια πηγή με νερό. Ο λαός θαύμασε, αλλά το νερό ήταν αλμυρό σαν το νερό της θάλασσας, που ήταν το βασίλειο του Ποσειδώνα κι έτσι δεν ήταν πολύ χρήσιμο. Το δώρο της Αθηνάς ήταν ένα δέντρο ελιάς, κάτι που ήταν καλύτερο, μιας και παρείχε στην πόλη τροφή, λάδι και ξυλεία. Έτσι, κέρδισε τη μονομαχία η Αθηνά και ονόμασε την πόλη της Αθήνα.

¹⁹³ Harrison E.B., σελ.113.

και τον θάνατο, καταδεικνύουν την επικράτηση και την κυριαρχία του άνδρα από κάθε άποψη, σε όλες τις πλευρές ενός υβριδικού τύπου γυναίκας, αποκαλύπτοντας το μάταιο κάθε παρέκκλισης από την κανονικότητα.

Όπως αναφέρθηκε και πρωτίτερα, ο μύθος των Αμαζόνων αντλεί την καταγωγή του από την περίοδο της προϊστορίας. Ωστόσο, ο μύθος των Αμαζόνων χρησιμοποιείται από ιστοριογράφους και ρήτορες υπό τη μορφή ιστορικών γεγονότων,¹⁹⁴ εμπλουτίζοντας και συνεχίζοντας αφενός την μυθοπλασία, και αφετέρου αξιοποιώντας τον μύθο αυτό σε πραγματικό επίπεδο, με αποτέλεσμα να είναι αναπόφευκτη η επιρροή του κοινωνικού γίνεσθαι. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε πως όπως όλοι οι μύθοι, έτσι και αυτός των Αμαζόνων γνώριζε απήχηση στις λαϊκές μάζες, με μια σχέση αλληλεπίδρασης.

Αυτή είναι η μορφή της Αμαζόνας, όπως ξεκίνησε ενδεχομένως ως μυθοπλασία μέχρι την εποχή του Ομήρου. Από την κλασική περίοδο, ο μύθος των Αμαζόνων αναφέρεται και περιβάλλει τον ένατο άθλο του Ηρακλή με την απαγωγή – βιασμό της Αντιόπης από τον Θησέα και την κατοπινή πολιορκία της Αθήνας.¹⁹⁵ Δεν είναι τυχαίο πως γίνεται λόγος για αθηναϊκή επινόηση και ανάπτυξη του μύθου ή καλύτερα μιας σοβαρής εκδοχής του μύθου. Από τα Μεγάλα Διονύσια του 472 π.Χ, και την παρουσίαση των Περσών του Αισχύλου, γίνεται σαφής η κοινωνική τάση της εχθρικής και υποτιμητικής αντιμετώπισης κάθε αλλότριου στοιχείου. Τα ιστορικά στοιχεία λοιπόν συναντούν τη μυθοπλασία, πράγμα που σημαίνει πως η «διαχείριση» του υλικού από τον εκάστοτε δημιουργό – κυρίως στη λογοτεχνία και λιγότερο στην τέχνη – γίνεται με τους συμβατικούς όρους που επιτάσσει το πολιτικό και κοινωνικό αίσθημα. Έτσι, σύντομα οι Αμαζόνες έχασαν την αίγλη τους, ως αγέρωχες κι εξωτικές πολεμίστριες, που αποτελούσαν πρόκληση για τους μεγαλύτερους Έλληνες ήρωες, πολεμώντας τους σαν ίσες προς ίσους, όπως στην περίπτωση του Πριάμου, του Βελλεροφόντη και του Αχιλλέα. Για λόγους προπαγανδισμού, ο ήρωας της Αττικής, Θησέας, σφετερίστηκε μερικούς από τους άθλους του Ηρακλή, και ένας από αυτούς ήταν η απαγωγή της Αντιόπης που οδήγησε, όπως είναι γνωστό, στην εκστρατεία των Αμαζόνων κατά της Αθήνας και την ήττα τους. Οι Αμαζόνες της ομηρικής παράδοσης δεν είναι ίδιες με αυτές της αθηναϊκής εκδοχής. Για να κατανοήσει και να αποτιμήσει κανείς ευκολότερα τη σημασία του μύθου των Αμαζόνων στην ιδεολογία της αρχαϊκής και κλασικής Αθήνας, θα πρέπει να έχει κατά νου

¹⁹⁴ Για περαιτέρω πραγμάτευση του ζητήματος, ειδικά για τη σχέση μύθου και ιστορίας, βλ. P.Cartledge, *The Greeks. A portrait of Self and Others*, Oxford UP, 2002, σ.42 κ.ε.

¹⁹⁵ Πέρα από διάφορα σπαράγματα, δε σώζονται ικανά αποσπάσματα για να ανιχνεύσουμε τον τρόπο διαχείρισης του μύθου από τους συγγραφείς, μεταξύ του 7ου και του 6ου π.Χ. αιώνας.

δύο πράγματα: αφενός τα κοινωνικά στερεότυπα και τις κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής, και αφετέρου τον τρόπο που αξιοποιήθηκε το φύλο, ως κριτήριο κατανόησης των διαφορών προβλημάτων και θεμάτων της κλασικής περιόδου.

Η καθυπόταξη μιας Αμαζόνας αποτελεί αρχικά, κατόρθωμα ενός γνωστού ήρωα ή ημίθεου (Βελλεροφόντης, Αχιλλέας, Θησέας, Ηρακλής, Αλέξανδρος κτλ) που αναδεικνύει πανηγυρικά την υπεροχή του ανδρικού φύλου, και κατ' επέκταση του πατριαρχικού μοντέλου. Σε επίπεδο κοινωνικό είναι σαφές πως ανακύπτει η ανάγκη να ανατραπεί η ανωμαλία που εκδηλώνεται με την αντισυμβατική δράση και ζωή των Αμαζόνων, και να επιβεβαιωθεί η ανδρική κυριαρχία σε επίπεδο ιεραρχίας και διάκρισης των ρόλων. Στην Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ, αυτή η ανάγκη πραγματώνεται και στο επίπεδο της πολεμικής εναντίον κάθε ξένου στοιχείου που εισβάλλει στην αθηναϊκή κοινωνία, μέσα σε ένα «ψυχροπολεμικό» κλίμα που διαρκεί για περίπου έναν αιώνα (490-403 π.Χ). Στο αθηναϊκό δράμα, καθίσταται κοινός τόπος η αναφορά σε σεξιστικά και φυλετικά πρότυπα, με έντονες τάσεις μισογυνισμού,¹⁹⁶ ενώ η παρουσία του «ξένου» παραμένει σταθερό μοτίβο (Ανδρομάχη, Ιππόλυτος, Μήδεια, Εκάβη κ.ο.κ). Ωστόσο, αυτό δεν περιορίζεται στη σφαίρα της ποίησης. Δεν είναι τυχαίο πως συγγραφείς όπως ο Λυσίας,¹⁹⁷ ο Δημοσθένης¹⁹⁸ και ο Πλάτων,¹⁹⁹ κάνουν μνεία των Αμαζόνων, είτε για τις συνήθειές τους είτε για να αναφερθούν στην λαμπρή νίκη των Αθηναίων.

¹⁹⁶ Zeitlin F.I., 1978, The dynamics of Misogyny: Myth and mythmaking in the Oresteia, *Arethusa* 11, σ. 149 κ.ε.

¹⁹⁷ Λυσίου Λόγοι, Επιτάφιος, 2.4-6.

¹⁹⁸ Dorjahn A., 1955, Demosthenes, Prooemium XXXII, 2, CJ, 222-3.

¹⁹⁹ Humphreys S.C., 1983, *The family, women and death*, Cornwall, σ.52.

Οι βάρβαροι είναι παντού...: η ευριπίδεια *Εκάβη*

Η *Εκάβη* είναι ένα δραματικό έργο που ανήκει στην πρώτη συγγραφική περίοδο του Ευριπίδη, κάπου στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 420 π.Χ.²⁰⁰. Για μια ακόμα φορά ο ποιητής καταπιάνεται με μια θεματική που έχει τις ρίζες της στον τρωικό κύκλο. Βρισκόμαστε στη χερσόνησο της Θράκης, λίγο μετά την καταστροφή της Τροίας, όπου έχουν φθάσει οι νικητές Αχαιοί με τους αιχμάλωτους που έχουν πάρει ως δούλους, ανάμεσα σ' αυτούς η χαροκαμένη μάνα, Εκάβη. Όπως συμβαίνει και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, ο Ευριπίδης επιλέγει να παρουσιάσει την υπόθεση του έργου του σε ένα χώρο που χαρακτηρίζεται με ευκολία ως οριακός. Η τοποθέτηση της δράσης σε έναν χώρο που δεν συμβαδίζει με την λογοτεχνική παράδοση, καθώς δεν βρισκόμαστε στην Τροία αλλά στη Θράκη, οφείλεται στην προσπάθεια μεταφοράς του πλαισίου δράσης σε ένα εμφανώς βαρβαρικό περιβάλλον, όπου δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια και δημιουργεί ασάφεια και θολότητα²⁰¹. Να σημειωθεί πως είναι μια ακόμη παρέμβαση στο μύθο και την παράδοση από τον Ευριπίδη που αρέσκεται στη δημιουργική ανάπλαση των τυπικών βασικών δεδομένων του εκάστοτε μυθικού πλαισίου.

Το περιεχόμενο της τραγωδίας επικεντρώνεται στις συμφορές της Εκάβης, της θρυλικής γυναίκας του βασιλιά Πριάμου, και των παιδιών της, Πολυξένης και Πολύδωρου. Η μοίρα των δυο τελευταίων διαπλέκεται δραματικά με κοινό παρονομαστή τη μητέρα τους, που υπομένει στωικά σχεδόν τις αλλεπάλληλες συμφορές της που δεν φαίνεται να έχουν τελειωμό. Οι κανόνες του επικού ηρωισμού παύουν να υφίστανται και αυτό δεν είναι άσχετο με την επιλογή του μέρους της Θράκης. Αν και ήταν γνωστή η περιοχή στους Αθηναίους από τη δεύτερη αποικιοκρατική μετακίνηση, θεωρείται μια άγνωστη γη, ένας άγνωστος κόσμος που δε σχετίζεται με τις κοινωνικές και πολιτισμικές δομές ούτε της Αθήνας ούτε της επικής Τροίας. Το φάντασμα του Πολύδωρου δίνει μια πρώτη πικρή γεύση βαρβαρότητας και απάνθρωπης συμπεριφοράς του βασιλιά Πολυμήστορα που έχει προδώσει την εμπιστοσύνη του Πριάμου και αφού πήρε το θησαυρό του Πολύδωρου, τον σκότωσε και πέταξε το κουφάρι του στη θάλασσα (στ. 1-97).

Ο Πολυμήστορ που παρουσιάζεται στη σκηνή πολύ αργότερα στο δράμα (στ. 900-1053) και συγκεντρώνει αρκετά στοιχεία ενός βάρβαρου: είναι ψεύτης και υποκριτής,

²⁰⁰ Απόψεις των φιλολόγων για το θέμα αυτό παραθέτει ο Lesky, στο A.Lesky (1992), σ. κ.ε.

²⁰¹ Πρβλ. G.Meautis, *Mythes inconnus de la Grece antique*, Paris 1944, σ. 51

εγκληματίας, αγνώμων και αγάριστος, φιλοχρήματος και άπληστος, ανίκανος να υποταχθεί στους εθιμικούς παραδοσιακούς κανόνες, με αλαζονεία και έπαρση. Η στάση του είναι αποκρουστική και ταιριάζει απόλυτα σε έναν βασιλιά μιας βάρβαρης και απόκοσμης χώρας. Τα θύματά του είναι ο Πολύδωρος φυσικά, αλλά και η Εκάβη που αντικρίζει το παιδί της νεκρό και είναι αναγκασμένη από τη σκληρή της μοίρα να νεκροφιλήσει ακόμη ένα από τα παιδιά της²⁰². Ο Ευριπίδης ζωγραφίζει τον βασιλιά της Θράκης με τα μελανότερα χρώματα, κάνοντάς τον να μοιάζει με ένα πραγματικά αιμοδιψές τέρας, καθώς η δολοφονία του αθώου Πολύδωρου είναι αποτρόπαια και αχαρακτήριστη. Τι συμβαίνει όμως με την Πολυξένη και την Εκάβη;

Η Πολυξένη, η όμορφη κόρη της Εκάβης που συνόδευε την τελευταία στην σκλαβιά μετά την ήττα των Τρώων και την καταστροφή του Ιλίου, συναντά και η ίδια τον θάνατο, όχι από δολοφονική επίθεση, αλλά έπειτα από τη μεταθανάτια επιθυμία του πνεύματος του Αχιλλέα που επιζητά την ανθρωποθυσία μιας τρωαδίτισσας παρθένας στον τάφο του (στ. 98-153). Οι ελληνικότατοι Αχαιοί δε διστάζουν να αρνηθούν μια τέτοια προσφορά στον πεθαμένο Αχιλλέα, παρά το γεγονός ότι η ανθρωποθυσία είναι μια κατεξοχήν βαρβαρική πρακτική και συνήθεια. Ο Ευριπίδης ξαναβάζει τους Έλληνες να θυσιάζουν μια μικρή κοπέλα προς όφελος του ενός: πρώτα ήταν ο Αγαμέμνων που για να εξαγιστεί και να τιμωρηθεί για το ιερό ελάφι της Αρτέμιδος που σκότωσε στη Βραυρώνα, θυσιάσε την ίδια του την κόρη, και τώρα ξανά, ο ίδιος ηγέτης, έρχεται να συναινέσει στην νέα ανθρωποθυσία ενός αθώου. Οι Έλληνες, σε έναν ακαθόριστο χωροχρόνο, μεταλλάσσονται σε βαρβάρους και χάνουν την αίσθηση του δικαίου και της νομιμότητας, λειτουργώντας με κίνητρο μια κακώς εννοούμενη θρησκευτική προσήλωση στην ψυχή – πνεύμα του νεκρού υπέρ-ήρωα των Αχαιών. Εδώ ο Ευριπίδης ειρωνεύεται εν μέρει την επική παράδοση στην οποία οι ήρωες έδιναν ιδιαίτερη σημασία στο θρησκευτικό αλλά και μεταφυσικό στοιχείο (οιωνοί, μαντεία, χρησμοί κλπ)²⁰³. Ταυτόχρονα θίγεται και η μιλιταριστική νοοτροπία των Ελλήνων που λόγω της μακρόχρονης πολεμικής τους ενασχόλησης – ευθεία αναφορά στον Πελοποννησιακό πόλεμο – δεν έχουν ηθικές αντιστάσεις και λειτουργούν με βάση το δίκαιο του πολέμου. Ο Αγαμέμνων παρουσιάζεται άβουλος και δίχως ηγετική προσωπικότητα, εξευτελίζοντας ουσιαστικά τη θέση του και το θεσμικό πλαίσιο που τον περιβάλλει, όντας ανίκανος να αναδειχθεί στο ύψος του και να λάβει καίριες και ορθές αποφάσεις. Το ίδιο ισχύει και για τον Οδυσσέα

²⁰² Lesky A., 1992, σ. 104 κ.ε.

²⁰³ Hall E., 2006, σ.195 κ.ε.

που ο μόνος «θεός που υπηρετεί» είναι το συμφέρον και η σκοπιμότητα που βρίσκεται πάνω από οποιαδήποτε ηθική και κοινωνική νόρμα.

Η Πολυξένη θυσιάζεται τελικά και η τροπή των γεγονότων είναι πολύ γρήγορη, μιας και ένα νέο κακό χτυπάει την Εκάβη. Ανευρίσκεται το άψυχο σώμα του Πολύδωρου και ξεσκεπάζεται η απάτη εκ μέρους του Πολυμήστορα (στ. 953-1295). Από τη στιγμή αυτή, η Εκάβη που μέχρι τώρα στο έργο, αν και βαρβαρικής καταγωγής, ήταν μια αληθινή και διαπρύσια υπέρμαχος των ηθικών αξιών, σιγά – σιγά κλυδωνίζεται και λαμβάνει στοιχεία «άλλης». Η βασίλισσα της Τροίας είναι κατά το πρώτο μισό της υπόθεσης μη βάρβαρη που υπόκειται σε μια ψυχολογική και σωματική βία, και κατά το δεύτερο βάρβαρη, κινούμενη μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας. Η ίδια ωστόσο δε διολισθαίνει από μια ανατρεπτική κατάσταση μη κανονικότητας σε μια κατάσταση σύμφυτη με την καταγωγή της, δηλαδή η υιοθέτηση βαρβαρικής συμπεριφοράς δε συντελείται από τη βαρβαρική της φύση αλλά από την επιβαλλόμενη μοίρα και την βαρβαρότητα των συνθηκών σε ένα γενικότερο πλαίσιο²⁰⁴.

Ο Ευριπίδης, όπως και στην περίπτωση της Μήδειας, βρίσκει στην persona μιας πολυβασανισμένης γυναίκας, το πρόσφορο έδαφος να γνέσει το νήμα της υπονόμευσης του στερεοτύπου του βάρβαρου που όμως δεν είναι ένα φυσικό του γνώρισμα, αλλά προϊόν μιας γενικότερης και αλληλοεπιβαλλόμενης βαρβαρότητας. Η Εκάβη γίνεται η χοάνη μέσα στην οποία ασκείται πάσης φύσεως βία, που την αγγίζει με δύο τρόπους: σε ένα πρώτο επίπεδο προκαλεί σταδιακά την βαρβαρική της φύση που συντελείται με την εκδίκηση του Πολύδωρου και τυφλώνοντας τον Πολυμήστορα (στ. 1160 κ.ε.), και σε ένα δεύτερο επίπεδο την υπονομεύτρια της παραδοσιακής ηθικής που εναρμονίζεται πλήρως με το βαρβαρικό προφίλ της, ως θύμα έμφυλης βίας. Γιατί είναι οι άνδρες εκείνοι που δημιούργησαν αυτή τη συμπεριφορά και τη βιαιότητα εκ μέρους της. Η φρικαλεότητα του πόλεμου και η αγριότητα της ηθικής του, είναι ικανές να ανασύρουν την ανάλογη βαρβαρική αντίδραση όχι μόνο από μια γυναίκα, αλλά από κάθε αγνή ψυχή που εύκολα μπορεί να μεταμορφωθεί εξαιτίας της αγριότητας των ανθρώπων, σε ένα αιμοδιψές τέρας που επιζητά την εκδίκηση.

²⁰⁴ Segal Ch., 1993, *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Duke U.P., σ.130 κ.ε.

Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, θα μπορούσε να ειπωθεί πως η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης, για να περιγράψει το βάρβαρο, τον «άλλο» είναι απλή και καθημερινή, αποδίδοντας στον ξένο πολύ συχνά ελληνικά στοιχεία. Η περιγραφή του ξενικού τοπίου, ως επί το πλείστον, πραγματώνεται και αυτή με απλές λέξεις. Ο Ευριπίδης είναι λακωνικός όταν μιλάει για τον «άλλο» και λίγες είναι οι φορές που το διανθίζει με χρώματα και λεπτομέρειες. Δε δίνει εξειδικευμένες πληροφορίες και κάνει συχνή επανάληψη του χρυσού και του πλούτου, προκειμένου να ταξιδέψει το κοινό του φαντασιακά στο ξένο, με μια απλή αναφορά. Ενδιαφέρεται να δημιουργήσει την κατάλληλη ατμόσφαιρα και διάθεση, χωρίς να είναι απαραίτητα ακριβής στις ξενικές περιγραφές του. Έτσι, μπορεί σε πολλά σημεία των έργων του να μη δίνει σωστές γεωγραφικές συντεταγμένες, ωστόσο, έχει ήδη καταφέρει να ταξιδέψει τον θεατή του στον σωστό χρόνο, χώρο και διάθεση.

Ανάμεσα στον Πέρση, τον Αιγύπτιο, τον Αιθίοπα δεν υπάρχουν διαφορές στον Ευριπίδη. Ο ξένος δεν ξεχωρίζει ο ένας από τον άλλο. Ούτε οι εθνικότητες ξεχωρίζουν. Ο ξένος είναι απλά ξένος και η όψη του είναι περισσότερο συμβολική παρά ρεαλιστική. Οι μη Έλληνες δεν έχουν συγκεκριμένα βαρβαρικά χαρακτηριστικά. Παρόλα αυτά, αναγνωρίζονται εύκολα σαν ξένοι. Λεπτομερείς πληροφορίες για την εμφάνιση, τη γλώσσα, τα έθιμα και τα κοστούμια δε δίνονται συχνά. Αυτό δε γίνεται από αδιαφορία ή άγνοια για το ξένο, αλλά γιατί στόχος του Ευριπίδη είναι να περάσει στο κοινό του τον μύθο, με τον καλύτερο και αμεσότερο τρόπο. Ο ξένος τόπος ουσιαστικά υποδηλώνει την απόσταση, τον κίνδυνο, την αφιλόξενη χώρα, αυτός είναι ο σκοπός ύπαρξής του.

Στην τραγωδία του Ευριπίδη η λέξη βάρβαρος δεν περιορίζεται στο επίπεδο της εθνικότητας. Βάρβαρος μπορεί να είναι ο άξεστος, ο ανήθικος, ο ασεβής, ο υβριστής. Σε αυτήν την περίπτωση, και ένας Έλληνας μπορεί να είναι βάρβαρος. Στα έργα του συχνά ξαφνιάζει το κοινό του δείχνοντας και την άλλη πλευρά, την πλευρά του βάρβαρου Έλληνα, που δε σέβεται και δεν έχει ενάρετο χαρακτήρα.

Συνοψίζοντας, ο Ευριπίδης γεννημένος στη δημοκρατική Αθήνα της κλασικής εποχής, δεν μπορεί παρά να είναι και ο ίδιος δημοκρατικός φύσει και θέσει. Κατά τη γνώμη μου, και με βάση όσα έχουν ειπωθεί, ο μεγάλος αυτός ποιητής δεν πίστεψε ποτέ σε μια κάποια φυσική κατωτερότητα του βάρβαρου, του ξένου, του άλλου. Για αυτόν τον λόγο και δε διαχωρίζει τους ήρωές του με βάση το χρώμα, την ενδυμασία, τον λόγο ή τη συμπεριφορά τους.

Το μεγαλείο αυτό του Ευριπίδη να μπορεί να αντιμετωπίζει ισότιμα και δίκαια τον καθένα, από όπου και αν κατάγεται, όποιος και αν είναι, και να μπορεί να κρίνει ειλικρινά ακόμα και τον εαυτό του, είναι η αιτία, χάρη στην οποία τα έργα του παραμένουν επίκαιρα και διδακτικά ακόμα και στις μέρες μας, όπου τα θέματα του μεταναστευτικού, των δικαιωμάτων του ανθρώπου, της ισότητας, του ρατσισμού συνεχίζουν να είναι διαχρονικά.

Η εργασία αυτή επιχείρησε να εξετάσει τη θέση του ξένου, του «άλλου», στα έργα του Ευριπίδη. Αναζητήθηκαν γεωγραφικές λεπτομέρειες, γλωσσικά και εμφανισιακά χαρακτηριστικά, κουστούμια, σκηνικά αντικείμενα, ήθη και συνήθειες του βάρβαρου. Διερευνήθηκε η στάση του ίδιου του ποιητή απέναντι στον «άλλο» και διαπιστώθηκε εάν υπάρχει ζήτημα υπεροχής των Ελλήνων έναντι των βαρβάρων και αν το ξένο εξισώνεται με τους σκλάβους ή τις γυναίκες μέσα από τη δραματουργία του Ευριπίδη. Επειδή, ο πλούτος των νοημάτων και των πληροφοριών, που προσφέρονται από τις τραγωδίες του μεγάλου αυτού ποιητή, είναι ανεξάντλητος, συνιστάται περαιτέρω μελέτη γύρω από τη μορφή του ξένου, του βαρβάρου, του “άλλου”, στο θέατρο του Ευριπίδη.

Βιβλιογραφία

Ανδριανού, Ε. & Ξιφάρá, Π.. (2001). Αρχαίο ελληνικό θέατρο - Ο δραματικός λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο, Πάτρα: Ε.Α.Π.

Ασημακοπούλου Π. (2014). Η έννοια του «άλλου» στην τραγωδία-Μια διαπολιτισμική προσέγγιση της Αρχαίας Ελληνικής Δραματουργίας, Διπλωματική Εργασία, Επιβλέπων Καθηγητής: Μπάλιας Ε., Πάτρα: Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών-Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης και της Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία.

Bacon H. H. (1961). *Barbarians in Greek Tragedy*, New Haven: University Press.

Βάρναλης Κ., 1913. Ευριπίδου-Ηρακλείδα, Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη.

Βλάχος Α. Σ. (2008). Θουκυδίδου Ιστορία του Πελοποννησιακού Πολέμου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της “Εστίας” Ι.Δ. Κολλάρου & Σιας.

Butts, H.R. (1942). The glorification of Athens in ancient drama. Iowa Studies in Classical Philology, 11,

Γεραλής Γ. (1994). Ευριπίδη Τραγωδίες-Μήδεια, Τρωάδες, Ανδρομάχη, Εκάβη, Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος.

Γιατρομανωλάκης Γ. (1990). Ευριπίδου Μήδεια (εισαγωγή D.Page), Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Γιόση, Μ.Ι. (2019). Ανθρώπινα δικαιώματα και αρχαία ελληνική τραγωδία, στο Αρχαίο δράμα και λαϊκή ηθική (επιμ.Ε.Παπαδόδημα). Αθήνα

Γκιρτζή Μ. (2008). Γαμήλια έθιμα της αρχαιότητας και η θέση της γυναίκας στο γάμο, Περιοδικό: Αρχαιολογία - Περί Έρωτος, τεύχος 109.

Δεληγιάννη Ε. (2019). Το παράλογο στοιχείο στον Ευριπίδη: Το παράδειγμα των Βακχών, Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία, Ρόδος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Easterling P.E. (1977). The infanticide in Euripides Medea, YCS 25, 168-179

Zeitlin F.I. (1978). The dynamics of Misogyny: Myth and mythmaking in the Oresteia, Arethusa 11.

Zimmermann B. (2011). Die attische Tragödie. Handbuch der griechischen Literatur der Antike, Band 1: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. C. H. Beck, München.

- Κακριδὴ Ι.Θ. (1987). Ελληνικὴ Μυθολογία, τομ.1-5, Αθήνα: Εκδοτικὴ Αθηνῶν.
- Καλτσᾶς Ν. Ε. 2001. Εθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσείο-Τα γλυπτὰ, Αθήνα: Καπόν.
- Cantarella E. (2005). Οι Γυναίκες της Αρχαίας Ελλάδας, μετάφραση Π.Δ. Δημάκης, επιμέλεια Στεφανῆς Αθανάσιος, Εκδόσεις Παπαδήμας, Αθήνα.
- Cartledge P. (2002). The Greeks. A portrait of Self and Others, Oxford UP.
- Conacher,D.J. (1998). Euripides and the Sophists, Duckworth USA
- Conacher, D.J. (1968). Euripidean Drama, Toronto
- Craik,E.(1988). Phoenician Women, Westminster.
- Debidour,M. (2002). Les Grecs et la Guerre. Ve – Ixe siecles. Editions de Rocher
- Diller, A.(1971).Race mixture among the Greeks before Alexander, Greenwood Press
- Finley, M.I.(1963). The ancient Greeks, London
- Frasin, I. (2019). Greeks, Barbarians and Alexander the Great: The Formula for an Empire, Athens Journal of History , Volume 5, 219 -224
- Green, R. (1994). Theatre in ancient greek society, Routledge
- Harrison, Th. (2001). Greeks and Barbarians, Routledge
- Kagan,D. (2003). The Peloponnesian War: Athens and Sparta in Savage Conflict 431–404 BC. Harper Collins Publishers
- Kerenyi K. (2012). Η Μυθολογία των Ελλήνων, μετάφραση Δ.Σταθόπουλος, Αθήνα: Εστία.
- Keyes, C.F. (1981) Ethnic Change, London
- Knox B.M.W. (1977). The Medea of Euripides, YCS 25, 171-188.
- Λαγογιάννη-Γεωργακαράκου Μ. (2018). Οι αμέτρητες όψεις του Ωραίου στην Αρχαία Τέχνη, Αθήνα: Έκδοση του Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων και απαλλοτριώσεων.
- Laura, K. (2017). A Companion to Euripides. Wiley-Blackwell

Lee M. M. (2015). *Lee, Body, Dress and Identity in Ancient Greece*, Τενεσί: Cambridge University Press.

Lefkowitz M.R. (1993). *Γυναίκες στον Ελληνικό Μύθο, μετάφραση Μεγαπάνου Α.*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Lesky, A. (1935). *Zum Orestes des Euripides*, WS 53

Lesky A. (2001). *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων, Β΄*, μετάφραση Γ.Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Lesky A. (1983). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας, μετάφραση Τσοπανάκης Α. Γ.*, 5^η έκδοση, Θεσσαλονίκη: ΑΦΟΙ Κυριακίδη.

Lukas, D.W. (1950). *The Greek tragic Poems*, London

Λιαπής Β. (2016). *Ευριπίδης-Κύκλωψ*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία, Αθήνα: Κίχλη.

Μανακίδου Ε. & Φ. (2015). *Εν οίκω και εν δήμω - Όψεις του ιδιωτικού και του δημόσιου βίου μέσα από γραμματειακές και εικονογραφικές μαρτυρίες στην αρχαϊκή και κλασική εποχή*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Ανακτήθηκε στις 03/01/21 από www.kallipos.gr

Μαρκαντωνάτος Γ.Α. (2002). *Λεξικό αρχαίων, βυζαντινών και λόγιων φράσεων της νέας ελληνικής*. Αθήνα: Gutenberg.

Mastrorade, D.J. (1994). *Euripides Phoenissae*, Cambridge U.P.

Mastrorade D.J. (2006). *Ευριπίδου Μήδεια*, μετάφραση Δ.Γιωτοπούλου, Αθήνα: Πατάκη.

Μαυρόπουλος Θ. Γ. (2008). *Αρχαία Ελληνική Δραματική Ποίηση-Ευριπίδης-Ανδρομάχη*, Αθήνα: Ζήτρος.

Μαυρόπουλος Θ. Γ. (2008). *Αρχαία Ελληνική Δραματική Ποίηση-Ευριπίδης-Εκάβη*, Αθήνα: Ζήτρος.

Μαυρόπουλος Θ. Γ. (2008). *Αρχαία Ελληνική Δραματική Ποίηση-Ευριπίδης-Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, Αθήνα: Ζήτρος.

Μαυρόπουλος Θ. Γ. (2008). Αρχαία Ελληνική Δραματική Ποίηση-Ευριπίδης-Τρωάδες, Αθήνα: Ζήτρος.

Μαυρόπουλος Θ. Γ. (2008). Αρχαία Ελληνική Δραματική Ποίηση-Ευριπίδης-Φοίνισσαι, Αθήνα: Ζήτρος.

Meautis, G. (1944). Mythes inconnus de la Grece antique, Paris

Matthiessen, K. (1964). Elektra, Taurische Iphigenie und Helena (Hypomnemata 4), Göttingen

Μικεδάκη Μ. Γ. (2005). Παράβασις-Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστημίου Αθηνών-Αρχαία Σκηνογραφία και Σκηνογράφοι, τόμος 6, Αθήνα: ERGO.

Μικεδάκη Μ. (2021). Σημειώσεις 9ου Μαθήματος: «Σκηνοθεσία του Αρχαίου Θεάτρου», Εαρινό εξάμηνο Σπουδών ΠΜΣ «Αρχαίο Θέατρο: Εκπαιδευτικές και Φιλολογικές Προσεγγίσεις» - Μεσογειακών Σπουδών-Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών.

Mills H. (1984). Greek Clothing Regulations: Sacred and Profane?, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik Band 55:255-265.

Mitchell L. G. (2007). Panhellenism and The Barbarian in Archaic and Classical Greece, United Kingdom: the Classical Press of Wales.

Μίσσιου, Α. (1999). Γυναίκες και Πολίτες στην κλασική Αθήνα. Στο Φύλο των δικαιωμάτων. Εξουσία, Γυναίκες και Ιδιότητα του Πολίτη. Πρακτικά Ευρωπαϊκού Συνεδρίου (9-10 Φεβρουαρίου 1996). Κέντρο Γυναικείων Μελετών και Ερευνών Διοτίμα, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.

Mossé C. (2008). Η Γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα, μετάφραση Α. Στεφανής, Αθήνα: Παπαδήμας.

Μπακονικόλα Χ. (2008). Τραγωδία και Γλώσσα, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Dihle A. (1998). Οι Έλληνες και οι Ξένοι, μετάφραση Σιέτη Τ., Αθήνα: Οδυσσέας.

Παππάς Θ. (2007). Προσεγγίσεις στην Αρχαία Ελληνική Παιδεία. Από τον Όμηρο ως τον Ισοκράτη, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

- Rankin A. (1974). *Hippolytus: A Psychopathological Hero*, Arethusa, University Press.
- Reeder D. E. (1995). *Pandora: Women in classical Greece*, Νιου Τζέρσεϊ: Princeton U.P.
- Sourvinou-Inwood C. (1997). *Medea at a shifting distance: images and Euripidean tragedy*, Νιου Τζέρσεϊ: Princeton U.P
- Συρόπουλος Σ., *Refugees and the tolerance of others in Greek Tagedy – Wayfarers – Stories, Essays, Poems*, Verlag Expeditionen, Literature Caravan Edition.
- Συρόπουλος Σ. (2010). *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, United Kingdom: Lexington Books.
- Ρούσσοσ Τ. (2006). *Ευριπίδης-Ελένη*, Αθήνα: ΟΕΔΒ.
- Sale, W. (1978). *Existentialism and Euripides*, London
- Segal, Ch. (1993). *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Duke U.P.
- Scodel,R. (1980). *The Trojan Trilogy of Euripides*, Hypomnemata, Goetingen
- Schmidt, W. (1967). *Der Deus ex machine bei Euripides*, Stuttgart
- Σάρροσ Δ. Μ. (1935). *Ευριπίδης II-Μήδεια, Εκάβη, Ηλέκτρα, Ανδρομάχη*, Αθήνα: Τυπογραφεία «Κύκλου».
- Σάρροσ Δ. Μ. (1934). *Ευριπίδης-Ιππόλυτος- Ίφιγένεια ή έν Αύλίδι - Ίφιγένεια ή έν Ταύροις-Άλκηστις*, Αθήνα: Δημητράκου Α.Ε.
- Σκαλιέρησ Γ. Κ. (1922). *Λαοί και Φυλαί της Μικράσ Ασίας-Μετά Πινάκων και Χαρτών*, Αθήνα: Τύποσ.
- Σταύρου Θ. (2012). *Ευριπίδης-Άλκηστι*, Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ.
- Στεφανόπουλοσ Θ.Κ. (2012). *Ευριπίδης-Βάκχεσ, Κέντρο Ελληνικήσ Γλώσσασ, Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία*, Αθήνα: Κίχλη.
- Synodinou K. (1977). *On the concept of slavery In Euripides*, Πανεπιςτήμιο Ιωαννίνων.

Τσίρκας Χ. Α. (2021). Βάκχες Ευριπίδη, Αρχαίο κείμενο, σε έμμετρη μετάφραση Χρήστου Τσίρκα. Euripides “Bacchae”- Metrical Translation in Modern Greek by Chris A. Tsirkas.

Tyrrell, W.B. (1980). A view of the Amazons, *The Classical Bulletin*, 57

Tyrrell W.B. (1984). *Amazons, A Study in Athenian Mythmaking*, John Hopkins U.P.

Hall E. (1997). The sociology of Athenian Tragedy, στο *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Κέμπριτζ: Easterling P.E.

Hall E. (1989). *Inventing the barbarian: Greek self-definition through tragedy*, Oxford classical monographs, Oxford: Clarendon Press.

Harrison E.B. (1966). The Composition of the Amazonomachy on the shield of Athena Parthenos, *Hesperia*, 35.

Hose M. (2011). *Ευριπίδης, ο ποιητής των παθών*. Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Humphreys S.C. (1983). *The family, women and death*, London: Routledge & Kegan Paul.

Vernant, J-P –Vidal Naquet, P. (1980). *Myth and Tragedy in ancient Greece*, NY

Vlassopoulos, K. (2013). *Greeks and Barbarians*, Cambridge U.P.

Walcot,P. (1976). *Greek Drama in its theatrical and social context*, University Wales Press

Weiler,I. (1968). *Greek and non Greek World in the Archaic Period*, GRBS 9

Whitman, C.H. (1975). *Euripides and the full circle of Myth*, Cambridge

West, C. (2004). *Democracy matters: Winning the Fight against Imperialism*, NY

West, M.L. (1987). *Euripides, Orestes*. Warminster.

Zuntz, G. (1993). *Die Taurische Iphigeneia des Euripides*, Die Antike 9

Λιαδίκτυο

1. Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία (2012). *Ευριπίδης- “Βάκχες”*, Στεφανόπουλος Θ.Κ. (μετάφραση), Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=116&page3. Ανακτήθηκε στις 03-12-2021.

2. <http://www.drshirley.org/greek/textbook/> Copyright © 2017 Shirley J. Rollinson, all Rights Reserved. Ανακτήθηκε στις 05-12-2021.